MOZARTS LEBEN.

Aſſentior: nil tam facile in animos teneros atque molles influere quam hujus hominis ſonos, quorum dici vix poteſt, quanta ſit vis in utramque partem. Namque & incitat languentes, & langue facit excitatos, & tum remittit animos, tum contrahit. —

CICERO.

Grätz, bey Joſeph Georg Hubeck. 1794.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Wem, der jemahls bey den Harmonien dieſes groſsen Tonkünſtlers ſich bald in ſüſse Empfindung verloren gefühlt, bald den unerſchöpflichen Reichthum ſeiner Ideen bewundert hat, und die Gewalt, mit der er das Gebiethe ſeiner Kunſt in ihrem weiten Umfange beherrſchte, wem alſo von allen Kennern und Freunden der Muſik muſs es nicht willkommen ſeyn, etwas von der merkwürdigen Lebensgeſchichte dieſes früh entwickelten groſsen und originellen Genies zu hören! Wer von allen dieſen wird es nicht denjenigen ſeiner Freunde, die ſeit frühen Jahren Zeugen ſeines bewundernswürdigen Talentes, und des unerhört ſchnellen Ganges der Entwickelung deſſelben waren, recht warm und innig danken, daſs ſie den Freunden der ſüſseſten unter allen Künſten das Vergnügen nicht haben vorenthalten wollen, den Zauberer, der ihnen ſo manche frohe Stunde verſchönert, ſo manche trübe erheitert hat, in der Geſchichte ſeiner Kindheit und Jugend, die leider! auch zum gröſsten Theil die Geſchichte ſeines ganzen Lebens iſt, näher kennen zu lernen? —

Der Menſch, mit wunderähnlichen Gaben und Fertigkeiten von der Natur beſchenkt, iſt ſelten ein allgemeines Muſter zur Nachahmung für andere. So wie ſeine Vollkommenheiten uns übrigen unerreichbar ſind, ſo können auch ſeine Fehler nicht zu unſrer Entſchuldigung gereichen. Um ſich brauchbare Regeln für das praktiſche Leben als Menſch im allgemeinen abzuziehen, und durch Aufmerkſamkeit auf Beyſpiele ſich dem erreichbaren Grade der Ausbildung unſrer Natur zu nahern, müſſen wir nicht jene ſeltnen Menſchen zum Muſter auswählen; ſondern vielmehr Geiſter von mittlern Gaben, die aber dieſe Anlagen gleichförmig und vorſichtig ausgebildet haben, und denen wir es gleich zu thun hoffen dürfen.

Aber unbeſchreiblich ſchätzbar und wichtig bleibt ungeachtet deſſen dennoch das Andenken jener Menſchen mit ſeltnen Kräften und Anlagen zu einzelnen Fertigkeiten. Sie ſind Phänomene, die man anſtaunt und deren treue Abbildungen der Forſcher der Menſchennatur als unſchätzbare Kabinetsſtücke anſieht, zu denen er oft zurückkehrt, um an ihnen den unbekränzten Umfang des menſchlichen Geiſtes zu bewundern. Zu ihnen gehört Mozart, ein Wunder von Anlagen und von früher Entwicklung derſelben; man würde das, was von ihm erzahlt wird, kaum glauben können, wenn er nicht unſer Zeitgenoſſe geweſen ware, und wenn dieſe Erſtaunen-erregenden Züge nicht von ſo vielen Menſchen beſtattiget würden.

Der genaue Zuſammenhang, der zwiſchen den Schickſalen Mozarts mit denen ſeines Vaters ſtatt findet, erfordert eine Erwahnung des letzteren. Leopold Mozart der Vater, war eines Buchbinders Sohn aus Augsburg, ſtudirte aber in Salzburg, und kam 1743. als Hofmuſikus in die fürſtliche Kapelle. Im J. 1762. wurde er vice-Capellmeiſter; er beſchaftigte ſich neben ſeinem Dienſt am Hof und in der Metropolitankirche mit Unterweiſung auf der Violine und mit Componiren. Er gab 1766. den *Verſuch einer gründlichen Violinſchule* heraus, die im J. 1770. die zweyte Auflage erlebte. Er war mit Anna Maria Pertlin verheirathet, und es iſt ein Umſtand, der für den genauen Beobachter nicht ohne Bedeutung ſeyn kann, zu wiſſen, daſs dieſe Aeltern des, für die Harmonien ſo ausgezeichnet glücklich organiſirten Künſtlers, zu ihrer Zeit für das ſchönſte Ehepaar in Salzburg galten.

Von ſieben Kindern aus dieſer Ehe, war ihnen nur eine Tochter Maria Anna,

und

und dieſer Sohn (Johannes Chryſoſtomus Wolfgang Gottlieb geb. zu Salzburg den 27. Jan. 1756.) am Leben geblieben; der Vater gab daher die Unterweiſung auf der Violin, und das Componiren ganz auf, um alle von ſeinem Dinſte freye Zeit auf die muſikaliſche Erziehung dieſer zwey Kinder zu wenden. Die Tochter, die älter als der Sohn war, entſprach der väterlichen Unterweiſung ſo gut, daſs ſie in der Folge bey den Reiſen der Familie die Bewunderung, die man dem Sohn zollte, durch ihre Geſchiklichkeit theilte. Sie iſt jetzt an einem fürſtlichen Rath im Salzburgiſchen verheirathet, wo ſie in anſpruchsloſer Stille ganz den ſchönen Pflichten der Gattin und Mutter lebt. In den letzten Jahren ihres ledigen Standes, die ſie im väterlichen Hauſe zubrachte, gab ſie einigen jungen Frauenzimmern der Stadt Salzburg Unterricht im Klavierſpielen, und noch jetzt findet man dort die geſchickten Schülerinnen der Nannette Mozart durch Nettigkeit, Präciſion und wahre Applicatur aus allen übrigen heraus.

Der Sohn Mozart war damals etwa drey Jahr alt, als der Vater ſeine ſiebenjährige Tochter auf dem Klaviere zu unterweiſen anfieng. Der Knabe zeigte ſchon da ſein auſserordentliches Talent. Er unterhielt ſich oft lange beym Klavier mit Zuſammenſuchen der Terzen, welche er dann immer anſtimmte, und ſeine Freude darüber bezeigte, dieſe Harmonie aufgefunden zu haben.

Im vierten Jahre ſeines Alters fieng ſein Vater gleichſam ſpielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klaviere zu lehren; eine Sache, die dem Lehrer eben ſo leicht, und angenehm würde, als dem Lehrling. Zu einer Menuet brauchte er eine halbe Stunde, zu einem gröſsern Stück eine Stunde, um es zu lernen, und es dann mit der vollkommenſten Nettigkeit und mit dem feſteſten Tacte zu ſpielen. Von nun an machte er ſolche Fortſchritte, daſs er in ſeinem fünften Jahre ſchon kleine Stücke componirte, die er ſeinem Vater vorſpielte, und von dieſem zu Papier bringen lieſs.

Vor der Zeit, ehe er die Muſik kannte, war er ſeinem lebhaften Temparamente nach für jede Kinderey, wenn ſie nur mit einem Biſchen Witz gewürzt war, ſo empfänglich, daſs er darüber Eſſen und Trinken und alles andere vergeſſen konnte. Uiberal zeigte ſich ein liebendes, zärtliches Gefühl in ihm, ſo daſs er die Perſonen, die ſich mit ihm abgaben oft zehnmahl an einem Tage fragte, ob ſie ihn lieb hätten? und wenn man es ihm im Scherze verneinte, ſogleich die hellen Zähren im Auge zeigte. Aber von der Zeit an, wo er mit der Muſik bekannt wurde, verlor er allen Geſchmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerſtreuungen der Kindheit, und wenn ihm ja noch dieſe Zeitvertreibe gefallen ſollten, ſo muſsten ſie mit Muſik begleitet ſeyn. Wann z. B. er und ein gewiſſer Freund vom Hauſe, der ſich viel mit ihm abgab, Spielzeug aus einem Zimmer ins andere trugen, muſste allemahl derjenige von beyden, der leer gieng, einen Marſch dazu ſingen, oder auf der Geige ſpielen.

Er war in dieſen Jahren überaus gelehrig, und was ihm ſein Vater nur immer vorſchrieb, das trieb er eine Zeitlang mit dem gröſsten Eifer, ſo daſs er darüber alles andere, ſelbſt die Muſik auf einige Zeit zu vergeſſen ſchien. Als er z. B. rechnen lernte, waren Tiſch, Seſſel, Wände, ja ſogar der Fuſsboden mit Kreide voll Ziefern geſchrieben. Er war im ganzen voll Feuer und hieng jedem Gegenſtand leicht an; er würde daher in Gefahr geweſen ſeyn, auf ſchädliche Abwege zu gerathen, wenn ihm nicht ſeine trefliche Erziehung dafür ge-

ge-

geſchützt hätte. Aber unter allen war es doch die Muſik, von der ſeine Seele voll war, und mit der er ſich unablaſslich beſchäftigte. Mit Rieſenſchritten gieng er darin vorwärts, ſo daſs ſelbſt ſein Vater, der doch täglich um ihn war, und jede Stufe der Fortbildung bemerken konnte, oft davon überraſcht und darüber in ein Erſtaunen, wie über ein Wunder, geſetzt wurde.

Ein Zug mag zum Beweis hiervon dienen, von einem Augenzeugen auf folgende Weiſe erzählt. Als ſein Vater aus der Kirche mit einem Freunde nach Hauſe zurück kam, trafen ſie den kleinen Wolfgang mit der Feder beſchäftigt an. Was machſt du denn da? fragte ihn ſein Vater.

Wolfg. Ein Concert für das Klavier, der erſte Theil iſt bald fertig.

Vater. Laſs ſehen, das muſs was Sauberes ſeyn.

Wolfg. Nein, es iſt noch nicht fertig.

Der Vater nahm es ihm weg, und zeigte ſeinem Freunde ein Geſchreibe von Noten die man kaum leſen konnte, indem ſie gröſstentheils auf ausgewiſchte Tintenflecke hingeſchrieben waren; denn der Kleine hatte alle Mahl mit der Feder bis auf den Grund des Tintenfaſſes getaucht, und ſo muſste denn der Feder immer ein Fleck entfallen, den er dann mit der flachen Hand auswiſchte, und immer wieder darauf fortſchrieb. Beyde Freunde lachten anfangs über dieſen Galimathias von Noten. Als aber der Vater die Compoſition ſelbſt mit Aufmerkſamkeit betrachtete, blieb ſein Blick lange ſtarr auf das Blatt geheftet, bis endlich helle Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude, ſeinem Auge entfielen. „Sehen Sie, Freund, ſagte er mit Rührung und Lächeln, wie alles richtig und nach der Regel geſetzt iſt; nur kann man es nicht brauchen, weil es ſo auſſerordentlich ſchwer iſt, daſs es kein Menſch zu ſpielen im Stande wäre“ — „Dafür, fiel der kleine Wolfgang ein, iſt es auch ein Concert; man muſs ſo lange exerciren, bis man es heraus bringt. Sehen Sie, ſo muſs es gehen.“ Er fieng nun an zu ſpielen, konnte aber auch nur ſo viel herausbringen, daſs man ſah, welches ſeine Ideen geweſen waren. Denn er hatte ſich damahls den Begriff gebildet, daſs Concertſpielen und Mirakelwirken einerley ſeyn müſſe; darum nun war ſein Aufſatz ein Gewirr von zwar gröſsten Theils richtig, aber ſo ſchwer zuſammen

men geſetzten Noten, daſs es ſelbſt jedem Meiſter unmöglich war, ſie zu ſpielen.

Er war nun ſchon ſo weit in der Kunſt gekommen, daſs es unrecht von ſeinem Vater geweſen wäre, wenn er nicht auch andere Stadte und Lander zu Zeugen dieſes auſſerordentlichen Talentes hatte machen wollen. Im ſechſten Jahre ſeines Alters that daher ſein Vater mit der ganzen Familie, die aus ihm, ſeiner Frau, der Tochter und dem Sohne beſtand, die erſte Reiſe nach München, wo ſich die beyden Kinder bey dem Kuhrfürſten hören lieſsen, und mit Lob und Beyfall überhäuft wurden. Als ſie nach Salzburg zurückgekehrt waren, und beyde Kinder nun taglich vollkommener auf dem Klaviere wurden, ſo gieng die geſammte Familie im Herbſt des Jahres 1762 nach Wien, wo die beyden kleinen Virtuoſen dem kaiſerlichen Hofe vorgeſtellt wurden.

Kaiſer Franz ſagte unter andern im Scherz zu dem Sohne, “es ſey keine Kunſt mit allen Fingern zu ſpielen; aber nur mit einem Finger, und auf einem verdeckten Klaviere zu ſpielen, das würde erſt Bewunderung verdienen.” Anſtatt durch dieſe unerwartete Zumuthung betroffen zu werden, ſpielte der Kleine ſogleich mit einem Finger ſo nett, als es möglich iſt; lieſs ſich auch die Klaviatur bedecken, und ſpielte dann mit einer ſolchen bewundernswürdigen Fertigkeit, als wenn er es ſchon lange geübt hatte.

Das Lob der Groſſen machte ſchon als Kind keinen ſolchen Eindruck auf ihn, um darauf ſtolz zu werden. Schon in ſeinen damahligen Jahren ſpielte er nichts als Tändeleyen, wenn er ſich vor Perſonen muſste hören laſſen, die nichts von Muſik verſtanden. Hingegen war er allezeit ganz Feuer und Aufmerkſamkeit, wenn Kenner zugegen waren, und deſswegen muſste man ihn oft hintergehen, und ſeine vornehmen Zuhörer für Kunſtverſtändige ausgeben. Als ſich der ſechsjährige Knabe beym Kaiſer Franz an das Klavier ſetzte, ſagte er zu dem Kaiſer: „Iſt Herr Wagenſeil nicht hier? der ſoll herkommen; der verſteht es.“ Der Kaiſer lies darauf Wagenſeil an ſeine Stelle ans Klavier tretten, zu dem nun der kleine Mozart ſagte: „Ich ſpiele ein Concert von Ihnen: Sie müſſen mir umwenden.“

Er hatte bis jetzt blos das Klavier geſpielt, und es ſchien, als wenn man bei der beyſpielloſen Fertigkeit, mit welcher er für ſeine Jahre dieſes Inſtrument behandelte, an einen Knaben keine Forderung,

auch

auch andere Inſtrumente zu ſpielen, wagen dürfe. Aber der Geiſt der Harmonien, der in ſeiner Seele wohnte, Kam allen Erwartungen, und allem Unterrichte bey weitem zuvor. Er hatte aus Wien eine kleine Geige mitgebracht, die er dort geſchenkt bekommen hatte. Kurz darauf, als die Familie wieder nach Salzburg zurückgekehret war, kam Wenzl, ein geſchickter Geiger und ein Anfänger in der Compoſition, zu dem Vater Mozart, und bat ſich deſſen Erinnerungen über ſechs Trios aus, die er während der Abweſenheit der Mozartiſchen Familie geſetzt hatte.

Schachtner, ein noch lebender Hoftrompeter in Salzburg, den der kleine Mozart beſonders liebte, war eben gegenwärtig. „Der Vater," ſo erzählt dieſer glaubwürdige Augenzeuge, „ſpielte mit der Viola den Baſs, Wenzl die erſte Violin, und ich ſollte die zweyte ſpielen. Der kleine Wolfgang bath, daſs er doch die zweyte Violine ſpielen dürfe. Aber der Vater verwies ihm ſeine kindiſche Bitte, weil er noch keine Anweiſung auf der Violine gehabt hätte, und daher unmöglich etwas Gutes vorbringen könnte. Der kleine erwiederte, daſs, um die zweyte Violine zu ſpielen, man es ja wohl nicht erſt gelernt zu haben brauche;

aber

aber ſein Vater hieſs ihn halb in Unwillen fortgehen, und uns nicht weiter zu ſtören. Der Knabe fing bitterlich zu weinen an, und lief mit ſeiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir ſpielen laſſen. Endlich willigte der Vater ein, und ſagte zu Wolfgang: „Nun ſo geige nur mit Herrn Schachner, aber ſo ſtille, daſs man dich nicht hört; ſonſt muſst gu gleich fort." Wir ſpielten, und der kleine Mozart geigte mit mir. Aber bald bemerkte ich mit Erſtaunen, daſs ich da ganz übrig ſey. Ich legte ſtill meine Geige weg, und ſah den Vater dazu an, dem bey dieſer Scene Thränen der gerührten nnd bewundernden Zärtlichkeit aus dem väterlichen Auge über die Wangen rollten. Wolfgang ſpielte ſo alle ſechs Trios durch. Nach Endigung derſelben wurde er durch unſern Beyfall ſo kühn, daſs er behauptete, auch die erſte Violin ſpielen zu können. Wir machten zum Scherz einen Verſuch, und muſsten herzlich lachen, als er auch dieſe, wiewohl mit lauter unrechten, und unregelmäſſigen Applicaturen ſpielte; doch aber wenigſtens ſo, daſs er nie ganz ſtecken blieb."

Immer mehr zeigte es ſich nun, daſs ſein Ohr ganz für die Muſik gebaut war. Mit leiſem Gefühle bemerkte er die feinſten Unter-

ter-

terſchiede der Töne; und jeder Miſsklang, ja ſogar ſchon jeder rauhe, durch zuſammenſtimmung nicht gemilderte Ton ſpannte ihn unwillkührlich auf die Folter. So hatte er in dieſer Periode der Kindheit und faſt bis in ſein zehntes Jahr eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn ſie allein, ohne andere Muſik, geblaſen wurde, und wenn man ihm ein ſolches Inſtrument nur vorhielt, ſo that es eben die Wirkung auf ihn, als wenn man andern eine geladene Piſtole aufs Herz ſetzt. Sein Vater wollte ihm dieſe kindiſche Furcht benehmen, und befahl einmahl, daſs man ihm, Trotz ſeiner Vorbitten, entgegen blaſen muſste. Aber gleich beym erſten Ton wurde er bleich, und ſank zur Erde, und wahrſcheinlich würde er in Verzuckungen gerathen ſeyn, wenn man nicht inne gehalten hatte.

Um dieſe Zeit ſpielte er einſt auf Schachners Geige, dieſes ſchon erwähnten, noch lebenden Freundes vom Mozartiſchen Hauſe; er lobte ſie ſehr wegen ihres ſanften Tones, weſswegen er ſie auch immer nur die Buttergeige nannte. Einige Tage darauf traf jener den kleinen Mozart an, als er ſich eben auf ſeiner eigenen Geige unterhielt. Was macht ihre Buttergeige? fragte er ihn ſogleich, und fuhr dann in ſeiner Phantaſie

fort,

fort. Endlich dachte er eine kleine Weile nach, und ſagte dann zu Schachtner : ,,Wenn Sie ihre Geige doch ſo geſtimmt lieſsen, wie ſie war, als ich das letzte Mahl darauf ſpielte; ſie iſt um einen halben Viertelton tiefer als meine da.'' Man lachte über dieſe genaue Angabe ; aber der Vater , der ſchon mehrere Proben von dem auſserordentlichen Tongefühl und Gedächtniſs dieſes Kindes hatte , lieſs die Geige holen , und zum allgemeinen Erſtaunen traf ſeine Angabe genau ein.

Ungeachtet er täglich neue Beyſpiele von dem Erſtaunen und der Bewunderung der Menſchen über ſeine groſſe Anlage und Geſchicklichkeit erhielt , ſo machte ihn das durchaus nicht ſelbſtſüchtig , ſtolz oder eigenſinnig , ſondern er war ein überaus folgſames und gefälliges Kind. Niemals bezeigte er ſich unzufrieden mit einem Befehle ſeines Vaters, und wenn er ſich ſchon den ganzen Tag hatte hören laſſen müſsen , ſo ſpielte er doch noch jedem ohne Unwillen vor , ſobald es ſein Vater wollte. Jeden Wink ſeiner Eltern verſtand und befolgte er , und er trieb die Anhänglichkeit an ſie ſo weit, daſs er ſich nicht getraute, ohne Erlaubniſs derſelben auch nur das geringſte zu eſſen oder anzunehmen , wenn ihm jemand etwas anboth.

Im Junius d. J. 1763, alſo im ſiebenten Jahre des Knabens, machte die Mozartiſche Familie die erſte groſſe Reiſe auſſer Deutſchland, wodurch nun der Ruhm dieſes frühen Künſtlers ſich allgemein verbreitete. Sie giengen nach München, wo der junge Mozart ein Concert auf der Violine beym Kuhrfürſten ſpielte, und ſchon dazu aus dem Kopfe präambulirte. In Augsburg, Mannheim, Mainz, Frankfurt a. M., Koblenz, Cölln, Aachen und Brüſſel gaben ſie entweder muſikaliſche Akademien für das Publikum, oder ſpielten bey den verſchiedenen Fürſten und Groſsen mit ausgezeichnetem Beyfalle.

Im November kamen ſie in Paris an, wo ſie ſich 21 Wochen aufhielten. Sie lieſsen ſich vor der königlichen Familie in Verſailles hören, auch ſpielte der Sohn in der dortigen Capelle vor dem ganzen Hofe die Orgel. Für das Publikum gaben ſie zwey groſse Akademien in einem Privatſaale. Sie fanden hier, wie leicht zu erachten war, ſehr ihre Welt; gleich nach ihrer Ankunft wurde der Vater und die beyden Kinder in Kupfer geſtochen, und überall ſehr ehrenvoll behandelt. Hier war es auch, wo Wolfgang Mozart ſeine beyden erſten Werke verfertigte, und bekannt machte. Das erſte dedicirte er der Madame Victoire, der zweyten Tochter des Königs; das andere der Grafin Teſſé. Beyde Stücke ſind in Paris geſtochen. Er war damals 7 Jahre alt.

Den 10. April 1764 reiſten ſie über Calais nach England, wo ſie ſich bis in die Mitte des folgenden Jahres aufhielten. Schon am 27ſten deſſelben Monats lieſsen ſich die Kinder vor den beyden Majeſtäten hören; eben ſo wieder im folgenden Monate, wo der Sohn auch die Orgel des Königs ſpielte. Alle ſchatzten hier ſein Orgelſpiel weit höher, als ſein Klavierſpiel. Sie gaben nun ein Benefit, oder eine groſse Muſik zu ihrem Vortheile, wobey alle Symphonien von der Kompoſition des Sohnes waren; ein anderes zum Nutzen des Hoſpitals der Wöchnerinnen. Nach einem gefahrlichen Halsweh, das den Vater an den Rand des Grabes brachte, und das er in Chelſea überſtand, kehrten ſie nach London zurück, und ſpielten wieder vor der königlichen Familie und dem vornehmſten Adel.

Es läſst ſich ſelbſt denken, daſs die Kinder, und vorzüglich der Sohn, unter dem reichen Beyfalle, den ſie in den gröſsten Hauptſtädten Europens von allen Seiten einernteten, nicht bloſs auf der erreichten

Stufe

Stufe ſtehen blieben, ſondern ſich noch immer fort bildeten. So ſpielten jetzt beyde Kinder überall Concerts auf zwey Klavieren; auch ſang der Sohn Arien mit der gröſsten Empfindung. In Paris ſowohl als in London, legte man dem Sohne verſchiedene ſchwere Stücke von Bach, Handel, Paradies und andern Meiſtern vor, die er nicht nur vom Blat ſpielte, ſondern ſie auch ſogleich in dem angemeſſenen Tacte, und mit aller Nettigkeit vortrug. Als er beym Könige ſpielte, nahm er eine bloſse Baſsſtimme, und ſpielte eine vortrefliche Melodie darüber. Joh. Chriſtian Bach der Lehrmeiſter der Königinn, nahm den kleinen Mozart zwiſchen die Knie, und ſpielte einige Tacte, dann fuhr Mozart fort, und ſo immer abwechſelnd ſpielten ſie eine ganze Sonate mit einer ſolchen Präciſion, daſs jeder, der ihnen nicht zuſah, glauben muſste, das Stück würde nur von einem geſpielt. Während dieſes Aufenthaltes in England, und folglich im 8ten Jahre ſeines Alters componirte er ſechs Sonaten, die er in London ſtechen lieſs und der Königinn widmete.

Im Julius 1765, fuhren ſie wieder nach Calais über, und reiſten durch Flandern, wo Wolfgang oft die Orgeln der Kloſterkirchen und der Kathedralen ſpielte. Im Haag hatten beyde Kinder tödtliche Krankheiten zu überſtehen. Erſt nach vier Monaten erholten ſie ſich, und dann war die erſte Arbeit des Sohnes, daſs er ſechs Sonaten für das Klavier ſetzte und ſtechen lieſs, mit einer Zuſchrift an die Princeſſinn von Naſſau-Weilburg. Zu Anfang des Jahrs 1766. brachten ſie 4 Wochen in Amſterdam zu, und reiſten dann zum Inſtallationsfeſt des Prinzen von Oranien wieder in den Haag. Der Sohn ſetzte für dieſe Feſtlichkeit ein Quodlibet für alle Inſtrumente, nebſt verſchiedenen Variationen, und einigen Arien für die Princeſſinn. Nachdem ſie öfters beym Erbſtatthalter geſpielt hatten, reiſten ſie wieder nach Paris, blieben dort zwey Monate, während welcher Zeit ſie zweymal in Verſailles waren, giengen über Lion durch die Schweiz, und verweilten bey dem Fürſten von Fürſtenberg in Donauſchingen. In München ſang der Kuhrfürſt dem Sohn Mozart ein Thema vor, um es ſogleich auszuführen, und zu Papier zu ſetzen. Er that es in Gegenwart des Kuhrfurfürſten, ohne dazu ein Klavier, oder eine Geige zu gebrauchen. Als er damit fertig war ſpielte er es, und wurde dafür mit dem Erſtaunen und der Bewunderung des Kuhrfürſten und aller Anweſenden belohnt.

End-

Endlich kamen ſie nach einer Abweſenheit von länger als drey Jahren zu Ende des Monates Nov. 1766. wider in Salzburg an.

Sie blieben nun bis in den Herbſt des folgenden Jahres in Salzburg, und Wolfgang Mozart ſchritt durch beſtandiges Studium immer dem Ziele der Vollkommenheit naher, das er ſo bald erreichte. Im Jahr 1768. ſpielten die Kinder in Wien vor Kaiſer Joſeph, der dem jungen Mozart auftrug eine Opera buffa zu ſetzen. Sie hies *La finta ſemplice*, erhielt den Beyfall des Capellmeiſters Haſse und Metaſtaſios, wurde aber nachher nicht aufgeführt. Bey den Capellmeiſtern Bono und Haſſe, bey dem Dichter Metaſtaſio, dem Herzog von Braganza, Fürſten Kaunitz und andern, ließ der Vater immer die erſte beſte Italieniſche Arie aufſchlagen, und der Sohn ſetzte in Gegenwart dieſer Perſonen die Muſik mit allen Inſtrumenten dazu. Bey der Einweihung der Weiſenhauskirche hatte er das Amt, das Offertorium und ein Trompeten Concert geſetzt, und dirigirte als ein 12 Jähriger Knabe dieſe feyerliche Muſik in Gegenwart des kaiſerlichen Hofes,

Das Jahr 1769. brachten ſie wieder in Salzburg zu, bis der Vater im December mit dem Sohne allein, der aber vorher noch Concertmeiſter beym Salzburgiſchen Hof-Orcheſter wurde, eine Reiſe nach Italien antrat. In Inſpruck gaben ſie eine Akademie beym Grafen Künigl, wo Mozart ein Conzert prima viſta ſpielte. Hatte er ſchon in den andern Ländern ſo viele Bewunderung erregt, ſo kann man leicht denken, wie ſehr ſeine Erſcheinung in Italien willkommen war, wo die Muſik wie in ihrem eigenen Boden gedeiht, und die Kunſt darin unter die erſten Verdienſte gezählt wird. In Mayland erndete er groſsen Beyfall im Firmianiſchen Hauſe ein, und componirte auch verſchiedenes. Nachdem er hier die Scrittura zur erſten Opera für das Carneval 1771 erhalten hatte, reiſten ſie im Merz 1770 weiter. In Bologna fand Mozart einen enthuſiaſtiſchen Bewunderer an dem Pater Maeſtro Martini, einen groſsen Contrapunctiſten. Dieſer war, nebſt den andern Capellmeiſtern ganz auſser ſich, als ihm der junge Mozart über jedes Fugen-Thema, das Martini ihm hinſchrieb, die dazu gehörige Riſpoſta nach dem Rigore modi angab, und die Fuge augenblicklich auf dem Klaviere ausführte. Auch in Florenz vermehrte das die Bewunderung, daſs der dortige Muſikdirektor, Marcheſe Ligneville, ebenfalls ein ſtarker Contrapunctiſt, dem jungen Künſtler

ler die ſchwärſten Fugen und Themata vorlegte, die dieſer ſogleich vom Blatt ſpielte. In Florenz machte Mozart noch die Bekanntſchaft eines jungen Engländers Thomas Linley, eines Knaben von 14 Jahren, und alſo mit ihm von gleichem Alter. Dieſer war ein Schüler des berühmten Violoniſten Nardini, und ſpielte ſein Inſtrument mit einer bezaubernden Fertigkeit und Lieblichkeit. Die Freundſchaft zwiſchen den beyden bewunderten Knaben erreichte gar bald einen hohen Grad von Zärtlichkeit; ſie zeigten ſich abwechſelnd nicht wie Knaben, ſondern wie vollendete Meiſter ihrer Kunſt. Linley brachte Mozarten am Tage der Trennung noch eine Poeſie, die er von Sgra. Corilla auf ihn hatte verfertigen laſſen, ſchied unter vielen Umarmungen und Thränen von ihm, und begleitete Mozarts Wagen noch bis an das Stadtthor.

Mozart Vater und Sohn kamen zu Rom an. Mittwochs Nachmittags giengen ſie ſogleich in die Sixtiniſche Capelle um das berühmte Miſerere zu hören. Da es, der allgemeinen Sage nach, den Päpſtlichen Muſikern unter Strafe der Excommunication verboten iſt, dieſe Muſik abcopiren zu laſſen: ſo nahm ſich Wolfgang Mozart vor, recht genau darauf zu hören, und ſie zu Hauſe

aufzu-

aufzuſchreiben. Er that es, und hielt darauf ſein Manuſcript im Hute, als dieſes Miſerere am Charfreytage wieder gegeben wurde, wodurch er noch einige Verbeſſerungen in ſeinem Aufſatze machen konnte. Dieſes wurde bald in Rom bekannt, und erregte allgemeines Aufſehen. Er muſste es in einer Academie beym Klavier ſingen, wobei der Caſtrat Chriſtofori zugegen war, der es in der Capelle geſungen hatte, und durch ſein Erſtaunen Mozarts Triumph vollkommen machte.

Als er in Neapel in dem Conſervatorio alla pietà ſpielte, fielen ſeine Zuhörer auf den Gedanken, in ſeinem Ringe ſtecke die Zauberey; er Zog daher den Ring ab, und nun war erſt die Verwunderung recht groſs. Er gab hier noch eine groſse Academie beym kaiſerlichen Geſandten, Grafen Kaunitz, und kehrte nach Rom zurück. Hier verlangte ihn nun auch der Papſt zu ſehen, und gab ihm das Kreuz und Breve als Militiae auratae eques. In Bologna wurde er mit einſtimmiger Wahl als Mitglied und Maeſtro della Academia filarmonica aufgenommen. Man ſchloſs ihn deshalb ganz allein ein, und gab ihm eine Antiphona vierſtimmig zu ſetzen. Er war in einer halben

Stunde damit fertig, und erhielt darauf das Diplom.

Sie eilten nun, um nach Mayland zurück zu kommen, weil der Sohn ſich einmal zur Compoſition der dortigen erſten Carneval-Opera verbindlich gemacht hatte. Wäre das nicht geweſen, ſo hätte er die Scrittura zur erſten Opera auch in Bologna, Neapel, oder Rom erhalten können. Zu Ende des Octobers 1770 kamen ſie in Mayland an. Hier componirte der Sohn in ſeinem 14ten Jahre die Opera Seria, *Midritete*, die zuerſt ſchon am 26ten December, und dann mehr als zwanzigmal nach einander aufgeführt wurde. Auf den allgemeinen Beyfall, den dieſe Arbeit erhielt, kann man noch daraus ſchlieſsen, daſs die Impreſsa ihm ſogleich den ſchriftlichen Accord auf die 1ſte Oper für das Jahr 1773 gab. Die letztern Tage des Carnevals brachten ſie nun noch in Venedig zu; In Verona überreichte man ihm ebenfalls das Diplom als Mitglied von der filarmoniſchen Geſellſchaft; und ſo verlieſs er endlich Italien, wo man ihm allenthalben mit ausgezeichneter Ehre begegnet war, und ihm den Namen *il Cavaliere filarmonico* beygelegt hatte.

Als Mozart mit ſeinem Vater im März 1771 wieder in Salzburg eintraf, fand er einen Brief des Grafen Firmian in Mayland, der ihm im Namen der Kaiſerinn Maria Thereſia auftrug, die groſse theatraliſche Serenata zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand zu ſchreiben. Da die Kaiſerinn den älteſten unter den Capellmeiſtern, den berühmten Haſſe zur Compoſition der Opera beſtimmt hatte, ſo wählte Sie den jüngſten unter allen für die Serenate, *Aſcanio in Alba*, aus. Er übernahm dieſes Geſchäft, reiſte im Auguſt mit ſeinem Vater wieder auf einige Monate nach Mayland, wo während den Vermählungsfeyerlichkeiten immer mit der *Opera* und der *Serenata* abgewechſelt wurde.

Zur Wahl des neuen Erzbiſchofs in Salzburg ſetzte er. im Jahr 1772 die Serenate: *Il Sogno di Scipione*, brachte darauf den Winter mit dem Vater in Mayland zu, wo er die übernommene *Opera Seria*, *Lucio Silla*, für das Carneval 1773 ſchrieb, die 26 Mal nach einander aufgeführt wurde. Im Frühjahre des J. 1773. war er wieder in Salzburg.

Einige Reiſen, die er in dieſem und dem folgenden Jahre nach Wien und München mit ſeinem Vater machte, gaben Gelegenheit zur Verfertigung mehrerer vortreflichen Muſiken, als einer *Opera buffa*, *La finta Giardiniera*, Zwey groſſer Meſſen für die Münchner Hof-Capelle u. ſ. w. Im Jahr 1775 hielt ſich der Erzherzog Maximilian in Salzburg auf, bey welcher Gelegenheit Mozart eine Serenate, *Il Re Paſtore* ſetzte.

Je auſſerordentlicher das angeborne Talent und die ſchnelle Entwickelung dieſes

groſ-

groſſen Künſtlers war, deſto mehr werden die Leſer die gewiſſenhafte Genauigkeit rechtfertigen, mit welcher hier die ſtufenweiſe Ausbildung deſſelben erzählt iſt. Von jetzt an dürfen wir kürzer ſeyn. — Nun hatte er den Gipfel ſeiner Kunſt erreicht und nun war ſein Ruhm durch alle Länder von Europa verbreitet. Welche der gröſsern Städte er jetzt auch wählen mochte, um in ihr ſeine ſeltnen Talente der Unterhaltung des Publikums zu widmen, ſo war er einer allgemeinen Bewunderung gewiſs. Indeſs ſchien doch der groſse Marktplatz aller ausgezeichneten Talente in den ſchönen Künſten, das damahlige Paris, der ſchicklichſte Ort für ihn, da er dort ſchon bekannt war, dort ſchon ein von ihm begeiſtertes Publikum vorfand. Er reiſste deſswegen im Septemb. 1777 mit ſeiner Mutter nach dieſer ſonſtigen Hauptſtadt des Europäiſchen Luxus. Es würde ſehr zu ſeinem Vortheile geweſen ſeyn, wenn er in Paris geblieben wäre; aber er fand wenig Geſchmack an der franzöſiſchen Muſik. Als nun im folgenden Jahre ſeine Mutter, die ihn dieſes Mahl allein aus der Familie begleitet hatte, in Paris ſtarb, kehrte er, nachdem er eine Symphonie für das *Concert ſpirituel*, nebſt einigen andern Stücken daſelbſt verfertigt hatte, zu Anfang des Jahr 1779 mit Freuden wieder zu ſeinem Vater zurück.

Im November des nächſten Jahres ſchrieb

er in München eine Opera ſeria für das folgende Carneval, und reiſste von da aus nach Wien, wohin ihn ſein Fürſt, der Erzbiſchof von Salzburg, der ſich eben dort aufhielt, berufen hatte. Seit dieſer Zeit, alſo ſeit ſeinem 24ſten Jahre, lebte er in Wien, und trat in kaiſerliche Dienſte. Er erfüllte die groſsen Erwartungen, zu denen ſeine bewundernswürdigen und früh entwickelten Gaben das ganze muſikaliſche Publikum berechtigt hatten, auf eine vollkommen befriedigende Art, und ward, um mit wenig Worten alles zu ſagen, der *Lieblingscomponiſt ſeines Zeitalters.*

Die verſchiedenen Werke Mozarts hier einzeln anzuführen, wäre zu weitläuftig und ſelbſt überflüſſig; denn wer ſollte ſeine Sonaten und Concerte für das Klavier, ſeine Symphonien und Quartetten nicht kennen, und in weſſen Liebhabers Handen wären ſie nicht? Einen gleichen Beyfall erwarben ihm ſeine Opern, deren er mehrere in Wien verfertigte, und daunrter die *Zauberflötte* beſonders einen ſo vorzüglichen und allgemeinen Beyfall erhielt, daſs ſie binnen einem Zeitraume von zwölf Monaten hundert Mahl vorgeſtellt wurde. Schon im Jahr 1785 ſagte der groſse *Joſeph Haydn* zu Mozarts Vater, als dieſer eben in Wien war: „Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daſs ich ihren Sohn für den gröſsten Componiſten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe; er hat

Geſchmack und beſitzt die gründlichſte Kenntniſs in der Kunſt der Compoſition." Dieſes Urtheil eines vor allen dazu berufenen und geeigneten Richters hat eine neue Beſtättigung erhalten in der Todtenmeſſe oder dem ſogenannten Requiem, welches Mozart in ſeinen letzten Tagen ſetzte, aber nicht ganz vollenden konnte. Das Feyerlich-Pathetiſche des Ausdruckes, das man darin mit dem höchſten Grade der Kunſt auf die zweckmaſsigſte Art vereinigt findet, hat bey der zum Vortheil der Wittwe und Kinder veranlaſsten Aufführung alle Herzen gerührt, und ſich aller Kenner Bewunderung erworben.

Das war *Mozart* der *Tonkünſtler*. Kein Forſcher der menſchlichen Natur wird ſich aber wundern, wenn ein groſser Künſtler, dem man von dieſer Seite die allgemeinſte Bewunderung zollte, nicht gleich groſs in den übrigen Verhältniſſen des Lebens erſcheint. Mozart zeichnete ſich durch keine beſonders einnehmende Körperbildung aus, ſo ſchön auch, wie ſchon erwähnt worden iſt, ſeine Aeltern in ihrer Jugend waren, und ſo vielen Einfluſs dieſes auch immer auf die glückliche Organiſation des Sohnes gehabt haben mag. Er war klein, hager, blaſs, und verrieth nichts auſserordentliches in ſeiner Phyſiognomie. Sein Körper war in beſtändiger Bewegung; immer muſste er mit den Händen oder Füſſen etwas zu ſpielen haben.

Das Billard liebte er leidenſchaftlich, und hatte ſogar eines auf ſeiner Stube, auf welchem er ſich allein vor ſich zu unterhalten pflegte. Selbſt ſein Geſicht blieb ſich nicht gleich, ſondern verrieth immer den auſſern Zuſtand ſeiner Seele, in welcher die untern Fahigkeiten, durch deren eine, die Phantaſie, er der bezaubernde Künſtler wurde, der er war, ganz deutlich über die obern Kräfte das Uibergewicht hatten.

Denn ſo wie dieſer ſeltne Menſch früh ſchon in ſeiner Kunſt *Mann* wurde, ſo blieb er hingegen — dieſes muſs die Unpartheylichkeit von ihm ſagen — faſt in allen übrigen Verhältniſſen beſtändig Kind. Er lernte nie ſich ſelbſt regieren; für häusliche Ordnung, für gehörigen Gebrauch des Geldes, für Maſſigung und vernünftige Wahl im Genuſs hatte er keinen Sinn. Immer bedurfte er eines Führers, eines Vormundes, der an ſeiner Statt die häuslichen Angelegenheiten beſorgte, da ſein eigner Geiſt beſtändig mit einer Menge ganz anderer Vorſtellungen beſchaftigt war, und dadurch überhaupt alle Empfänglichkeit für andere ernſthafte Uiberlegung verlor. Sein Vater kannte dieſe Schwäche ſich ſelbſt zu regieren, ſehr wohl in ihm, und gab daher, als ihm ſein eigener Dienſt in Salzburg feſſelte, dem Sohne die Mutter zur Begleiterinn nach Paris mit. In Wien verheirathete er ſich mit *Conſtanza Weber* und fand

in

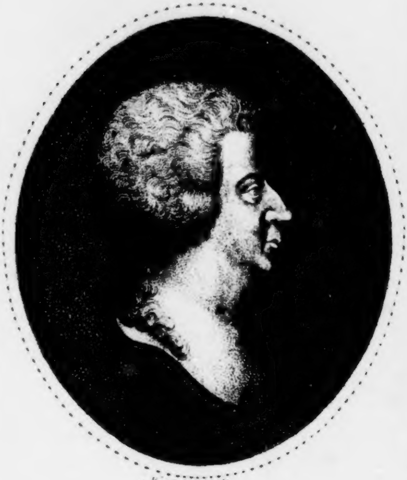
in ihr eine gute Mutter von zwey mit ihr erzeugten Kindern, und eine würdige Gattinn, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausſchweifungen abzuhalten ſuchte. So beträchtlich ſein Einkommen war, ſo hinterlieſs er doch, bey ſeiner überwiegenden Sinnlichkeit und hauslichen Unordnung, den Seinigen weiter nichts, als den Ruhm ſeines Namens, und die Aufmerkſamkeit eines groſſen Publicums auf ſie, das die Schuld für die ſüſſen Freuden der Mozartiſchen Muſe auch den Erben noch mit Dankbarkeit abzutragen ſuchte.

Aber eben dieſer immer zerſtreute, immer tändelnde Menſch ſchien ein ganz anderes, ſchien ein höheres Weſen zu werden, ſobald er ſich an das Klavier ſetzte. Dann ſpannte ſich ſein Geiſt, und ſeine Aufmerkſamkeit richtete ſich ungetheilt auf den Einen Gegenſtand, für den er geboren war, auf die Harmonien der Töne. Auch bey der vollſtandigſten Muſik bemerkte er den kleinſten Miſston, und ſagte zugleich mit treffender Genauigkeit, auf welchem Inſtrumente der Fehler gemacht worden ſey und welcher Ton es eigentlich hätte ſeyn ſollen. Selbſt ſeine Hände hatten eine ſo feſte Richtung für das Klavier, daſs er ſelten und nur mit äuſserſter Mühe und Furcht im Stande war, ſich bey Tiſche das Fleiſch zu ſchneiden; gewöhnlich bat er ſeine Frau um dieſe Gefälligkeit. Uiber das kleinſte Geräuſch

räuſch bey der Muſik gerieth der ſonſt ſo ſanfte Mann in den lebhafteſten Unwillen.

Die Muſik machte das Hauptgeſchäft ſeines Lebens und zugleich ſeine angenehmſte Erhohlung aus. Nie, auch in ſeiner früheſten Jugend nicht, brauchte man ihn zum Spielen anzuhalten; vielmehr mußte man zu verhüten ſuchen, daſs er ſich nicht darüber vergaſs und ſeiner Geſundheit ſchadete. Von ſeiner Kindheit an ſpielte er am liebſten bey der Nacht; wenn er ſich Abends um 9 Uhr an das Klavier ſetzte, ſo brachte man ihn ſicher vor Mitternacht nicht wieder davon weg, und auch dann mußte man ihn noch halb zwingen; ſonſt würde er die ganze Nacht fort phantaſirt haben. Früh von 6 oder 7 Uhr an bis 10 Uhr componirte er, und zwar mehrentheils im Bette; dann ſetzte er den ganzen Tag nichts mehr, ausgenommen, wenn etwas Dringendes zu verfertigen war.

So glänzend ſeine Laufbahn war, ſo kurz war ſie auch. Kaum war er 36 Jahr alt, als er (am 5 December 1791 zu Wien) ſtarb. Aber er hat ſich in dieſer kurzen Zeit einen Namen gemacht, der nicht untergehen wird, ſo lange nur noch ein Tempel der Muſe der Tonkunſt ſtehen wird, und oft noch wird von gefühlvollen Seelen, ſanft bewegt durch den Reichthum und die Schönheit ſeiner Harmonien, ſeinem Andenken ein begeiſtertes, dankbares Lob gewidmet werden.



Verling sculps.

W. A. Mozart

Mozarts Geiſt.

Seine
kurze Biografie
und
äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke.

Ein
Bildungsbuch
für
junge Tonkünſtler.

Mit deſſen Portrait.

Erfurt,
in der Henningsſchen Buchhandlung.
1803.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Wolfgang v. Göthen

Dem Lieblinge der Muſen, dem
Vater des reinſten Kunſtgeſchmacks,
dem würdigſten Sänger

und

August Eberhardt Müller,

Der Tonkunſt würdigſtem Jünger, dem
unermüdeten Forſcher in ihrem weitumfaſſenden
Gebiete, dem ausgebildeten
Kenner ihrer Schönheiten

mit dem Gefühl innigſter
Hochachtung

gewidmet.

Vorrede.

Welchem Freunde der Muſen blieb Mozarts Name unbekannt? Welchem Gefühlvollen tönten ſeine Harmonien nicht den Himmel ins Herz? Und wem kann der Schöpfer dieſer geläuterten Seeligkeiten gleichgültig ſeyn?

Anſpruchlos übergebe ich dieſe ſkizzirte Geſchichte des Mannes, der das Wunder ſeiner Zeiten war, und der Gegenſtand der Verehrung aller Zeiten ſeyn wird. Möge man meine Abſicht nicht mißdeuten!

Ich habe mich bemüht, die Geſchichte dieſes intereſſanten Mannes aus dem Geſichtspunkte darzuſtellen, in ſo fern ſie Aufſchlüſſe über ſein Künſtlertalent giebt, und die äſthetiſchen Kennzeichen des wahren Genies auf ſie angewendet.

In der Entwickelung der Schönheiten ſeiner Kompoſizionen, ſo wie in der allgemeinen Darſtellung ſeiner Manier, will ich angehenden Komponiſten nur einen Fingerzeig geben, wie ſie ſeine Werke ſtudiren ſollen.

Jeder talentvolle Künſtler wird bei wiederholtem Studium jedesmal neue Schönheiten entdecken, und ſein heißes Gefühl wird ihn überzeugen, daß Mozarts unerſchöpflicher Reichthum keiner Auseinanderſetzung in Worten bedarf, da das geiſtvolle Anſchauen allein vermögend iſt, Grazien zu enthüllen, an deren Ausdruck die Sprache verarmt.

Doch, wenn ich auch mit meinem ſchwachen Fingerzeig nur am Eingange jenes unendlichen Edens ſtehen blieb, ſo gewährt es mir ſchon lohnenden Genuß, jungen Künſtlern den Weg gezeigt zu haben, auf dem namenloſes Vergnügen neuer Entdeckungen ihrer wartet. Und Kunſtliebhabern gebe ich auch keine ganz nutzloſe Lektüre.

Neudietendorf im Auguſt 1802.

Inhalt.

	Seite.
Kurze Biografie Mozarts.	1
Ueber Künſtlertalent oder Genie. Auf vorhergehende Biografie angewendet.	107
Darſtellung ſeiner Art zu ſetzen im Allgemeinen.	144
Karakteriſtik ſeiner Melodien.	170
Akkompagnement.	185
Singparthien.	200
Oekonomie der Inſtrumente.	208
Aeſthetiſche Entwickelung der Schönheiten ſeiner einzelnen Werke.	232
Dramatiſche Werke.	239
Die Zauberflöte.	246
Don Giovanni.	284
Idomeneo Re di Creta. Ernſthafte Oper in drei Akten	329
La nozze di Figaro. Opera buffa in 4 Akten.	337
La Clemenza di Tito. Opera ſeria in zwei Akten.	356

Seite.
Die Entführung aus dem Serail. Ein deutſches Singſpiel in 3 Akten. 366
Coſi fan tutte. Opera buffa in 2 Akten. 389
La belle finta giardiniera. Opera buffa in 2 Akten. 393
Mithridate. Opera ſeria. 395
Lucio Sulla. Opera ſeria. 396
La finta ſemplice. Opera buffa. 398
Der Schauſpieldirektor. Komiſches Singſpiel in einem Akte. 399
Kirchenkompoſizionen. 414
  Das Requiem. 416
  Die ſolenne Meſſe aus C dur. 422
Serenaten, einzelne Szenen und Gelegenheitsſingſtücke mit voller Orcheſterbegleitung. 427
Deutſche Lieder am Klavier zu ſingen. 430
Die Klavierkompoſizionen. 441
Konzerte für verſchiedene Inſtrumente. 444
Simfonien. 446
Quintetten, Quartetten, Trios und Duetten. 448
Harmonien. 451
Tänze. 452

I.

Kurze Biografie Mozarts.

Wolfgang Amadeus (Gottlieb) Mozart, iſt 1756 den 27ſten Januar zu Salzburg geboren.

Er hatte noch eine ältere Schweſter, Namens Maria Anna. Sein Vater, Leopold Mozart, war der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg, ſtudirte zu Salzburg und kam 1743 als Hofmuſikus in die fürſtliche Kapelle. Sein Künſtlertalent, verbunden mit ſeinem edeln Karakter, verſchaften ihm 1762 die Stelle eines zweiten Kapellmeiſters. Verheirathet mit Anna Bertlinn, galten die beiden wegen ihrer vortheilhaften Körperbildung, für das ſchönſte Ehepaar in Salzburg. Sie zeugten ſieben Kinder, von denen aber nur zwei am Leben blieben; Maria Anna und unſer Wolfgang.

Leopold Mozart, wenn ihn der Hofdienſt nicht zu Verrichtungen ſeines Amtes rief, beſchäftigte ſich mit Kompoſition und Unterricht auf der Violine. Seine Geſchicklichkeit auf dieſem Inſtrumente beweiſt ſeine allgemein bekannte Violinſchule, die er 1766 herausgab, und welche 1770 eine neue Auflage erlebte.

An beiden Kindern, und vorzüglich am Sohne nahm er viel Talent zur Muſik wahr. Von dieſer Zeit an gab er alle Arbeiten und Lektionen auf, und widmete jeden Augenblick, den er nicht im Dienſte des Hofes zubringen muſte, der Entwickelung und Ausbildung ihres Talents.

Dieſer vortreflichen Leitung verdankt Mozarts Genius den hohen Grad der Kultur, zu dem er ſich aufſchwang. Die erſten Eindrücke, die ſein Ohr auffaßte, waren Harmonien und Geſang; Muſik die erſten Begriffe, die ſich in ſeine Seele ergoſſen. So mußte der ſchlummernde Götterfunke früh erwachen. Ueberall kamen die gründlichen Kenntniſſe des Vaters dem aufkeimenden Talente entgegen. So wuchs er auf, der Muſen und Grazien liebliches Kind, ſo reifte er der Vollkommenheit ſchnell entgegen!

Er war drei Jahr alt, als ſeine ſiebenjährige Schweſter den erſten Unterricht auf dem Klaviere bekam. Hier äußerte ſich ſein Genie zuerſt. Stundenlang konnte er ſich ungeheißen am Klavier mit Zuſammenſtimmung der Terzen beſchäftigen, die er dann, wenn er ſie gefunden hatte, wiederholt anſchlug, und dabei die lebhafteſte Freude äußerte. Der Vater brachte ihm leichte Stückchen bei, und fand, daß ſein dreijähriger Schüler alle Erwartung übertraf, indem er gewöhnlich in einer halben Stunde eine Menuet, oder ein Liedchen lernte und mit dem angemeſſenſten Ausdrucke vortrug.

Mit dem lebhafteſten Temperamente vereinigte ſich in dem jungen Mozart ein weiches inniges Zartgefühl. Seinen kindiſchen Spielen ergab er ſich mit einer Innigkeit, die ihn alles übrige vergeſſen ließ. Liebe für alle Perſonen, die um ihn waren, oder ſich mit ihm abgaben, war ſein vorwaltender Hang. Jeden, der mit ihm umgieng, fragte er: ob er ihn lieb habe? und konnte Thränen vergießen, wenn man es ſcherzweiſe verneinte. Allen Dingen und Perſonen, woran ſein Geiſt einiges Intereſſe fand, ergab er ſich mit der ganzen warmen und lebhaften Innigkeit, der ein ſo zart organiſirter Menſch fähig iſt. Auch am Manne äußerte ſich dieſer Hauptzug ſeines Karakters deutlich, und nur zu oft zu ſeinem größten Nachtheile.

Mit dem ſechsten Jahre komponirte er kleine Stückchen auf dem Klaviere, nach dem Gehör, die ſein Vater in Noten ſetzen muſte. Von dieſem Zeitpunkte an erhielt ſein Tonſinn die Oberherrſchaft, die ihm jede andere Spielerei gleichgültig machte, welche ſonſt Kinder entzückt.

Seine ſchnellen Fortſchritte in der Muſik ſetzten ſelbſt den Vater, der doch beſtändig um ihn war, ihn ſtündlich beobachtete, in Erſtaunen; es waren nicht die Fortſchritte eines gewöhnlichen ſchnellfaſſenden Lehrlings: es waren Rieſenſchritte eines Genies, deſſen Größe ſelbſt ſein Vater und Erzieher nicht ahnen konnte, da ſeine Entwickelung und Aeußerung jedesmal, auch den größten Erwartungen, vorſchritt. Ohne Bedenken konnte jetzt der Vater auch das Ausland zum Zeugen der außerordentlichen Talente ſeines Sohnes aufrufen. Im Jahre 1762 unternahm er, mit ihm und ſeiner Schweſter, die erſte Reiſe nach München, wo er ein Klavierkonzert vor dem Kurfürſten ſpielte und mit ſeiner Schweſter die größte Bewunderung erndete.

Im Herbſte deſſelben Jahres, auf der zweiten Reiſe, wurde das kleine Virtuoſenpaar dem Kaiſerlichen Hofe zu Wien vorgeſtellt; auch hier waren die beiden der Gegenſtand des allgemeinen Erſtaunens. Der verewigte Kaiſer Franz I. unterhielt ſich viel mit ihm, und nannte ihn nur ſcherzend den kleinen Hexenmeiſter. Unter andern hatte dieſer Kaiſer zu ihm geſagt: es ſey keine ſo außerordentliche Kunſt zu ſpielen, wenn man auf die Taſten ſehen könne; aber mit verdeckter Klaviatur — das wäre etwas! — Mozart, darüber keinen Augenblick verlegen, lies die Taſten bedecken, und ſpielte wie vorher. Auch dieſes iſt noch nichts für Mozarts Geiſt, fuhr der Kaiſer fort, aber mit einem einzigen Finger ſpielen, möchte eher etwas heißen. Auch bei dieſer Zumuthung blieb er ſich gleich und ſpielte, zur größten Verwunderung, mehrere Stücke auf dieſe Art.

Damals ſchon äußerte er einen Karakterzug, der ihm in der Folge geblieben iſt: Verachtung alles Lobes der Großen und Vornehmen, und einen entſchiedenen Widerwillen, vor ihnen zu ſpielen, wenn ſie nicht Kenner waren. Er ſpielte dann gewöhnlich nichts als Tanzmelodien und unbedeutende Tändeleien. Aber in Gegenwart der Kenner war er ganz verſammelt, voll Feuer und pieriſchen Tranks. Dieſer eigenthümliche Karakterzug verließ ihn auch bis an ſein Ende nicht, und war die Urſache vieler Unannehmlichkeiten.

Als er ſich zum Klavier ſetzte und Kaiſer Franz neben ihm ſtand, fragte Mozart: „Iſt Herr Wagenſeil nicht hier? der verſteht es.“ Wagenſeil kam und der kleine Virtuoſe ſagte: „Ich ſpiele ein Konzert von Ihnen, Sie müſſen mir umwenden.“

Die außerordentliche Fertigkeit, die er auf dem Klaviere beſaß, und die tiefe Einſicht in die Kunſt, in einem Alter, wo Kinder ſonſt gewöhnlich noch keinen Kunſttrieb äußern, war erſtaunend, überſchritt alle Vorſtellung. Was man ihn lehren wollte, davon ſchien ſein Geiſt dunkle Ahnungen gehabt zu haben, die zur völligen Deutlichkeit nur einer Erinnerung bedurften.

Bis jetzt hatte Mozart kein andres Inſtrument, als das Klavier, behandelt; aber ehe es ſein Vater merkte, konnte er auch geigen, ohne Anweiſung von jemand erhalten zu haben. Aus Wien hatte er eine kleine Geige mitgebracht, die ihm dort geſchenkt worden war. Kurz nach der Rückkehr der Familie nach Salzburg, kam Wenzl, ein geſchickter Geiger und Anfänger der Kompoſition, zum Vater

Mozart, und bat ſich deſſen Erinnerungen über ſechs Trios aus, die er während der Abweſenheit der Mozartſchen Familie geſetzt hatte.

Schachtner, ein Hoftrompeter in Salzburg, den der kleine Mozart beſonders liebte, war eben gegenwärtig. Der Vater — ſo erzählt dieſer glaubwürdige Augenzeuge — ſpielte auf der Bratſche den Baß, Wenzl die erſte Violine, und ich ſollte die Zweite ſpielen. Der kleine Mozart bat, daß doch er die Zweite ſpielen dürfe. Der Vater verwieß ihm ſeine kindiſche Bitte, weil er noch keine ordentliche Anweiſung auf der Violine gehabt hätte, und daher ohnmöglich etwas gutes herausbringen könnte. Der Kleine erwiederte, daß, um die zweite Violine zu ſpielen, man es ja wohl nicht erſt erlernt zu haben brauche. Halb unwillig hieß ihn der Vater davon gehen, und ihn nicht weiter ſtören. Der Kleine fieng an bitterlich zu weinen, und lief mit ſeiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir ſpielen laſſen; endlich willigte der Vater ein, und ſagte zu ihm: Nun ſo geige nur mit Herrn Schachtner, jedoch ſo ſtille, daß man dich nicht höre, ſonſt mußt du gleich fort. Wir ſpielten, und der kleine Mozart geigte mit mir; doch bald merkte ich, daß ich da ganz überflüſſig ſey. Ich legte meine Geige weg und ſah den Vater an, dem bei dieſer Szene die Thränen gerührter Vaterzärtlichkeit über die Wangen rollten. So ſpielte Wolfgang alle ſechs Trios durch. Nach deren Endigung wurde er durch unſern Beifall ſo kühn, daß er behauptete, auch die erſte Violine ſpielen zu können. Wir machten zum Scherz einen Verſuch, und mußten herzlich lachen, als er auch dieſe, wiewohl mit lauter unrechten und regelloſen Applikaturen, doch aber ſo ſpielte, daß er nie völlig ſtecken blieb. *)

Mit welcher bewundernswürdigen Genauigkeit ſein Ohr auch den feinſten Unterſchied der Töne maß, wie unglaublich ſicher ſein Gedächtniß Töne behielt, mag ein gleichzeitiger Vorfall belegen. Schachtner, der erwähnte Freund des mozartſchen Hauſes, und der Liebling des kleinen Wolfgangs, beſaß eine Violine, die dieſer ihres ſanften Tones wegen vorzüglich liebte, und die Buttergeige nannte. Er ſpielte eines Tages darauf. In einigen Tagen kam Schachtner wieder und traf Wolfgang auf ſeiner eignen kleinen Geige fantaſirend an.

„Was macht Ihre Buttergeige?“ fragte Wolfgang, und fuhr in ſeiner Fan-

---

*) Wörtlich nach Schlichtegrolls Nekrolog.

taſie fort. Nach einer kleinen Pauſe, in der er ſich auf etwas zu beſinnen ſchien, ſagte er weiter: „Wenn Sie aber nur Ihre Geige immer in gleicher Stimmung ließen; ſie war das letzte Mal, als ich auf ihr ſpielte, um einen Viertelston tiefer, als meine da.“ Man lächelte über dieſe dreiſte Behauptung, in einer Sache, wo das geübteſte Kennerohr kaum einen Unterſchird zu bemerken im Stande iſt. Aber der Vater, ſchon öfter durch ähnliche Aeußerungen des großen Tonſinns ſeines Sohnes überraſcht, hielt es der Mühe werth, die Angabe zu prüfen. Die Geige wurde gebracht, und zum allgemeinen Erſtaunen traf die Angabe mathematiſch richtig ein.

Nächſt dieſen Fertigkeiten und dem außerordentlichen Kunſtſinn beſaß der kleine Mozart einen Fleiß, der für ſeinen zarten Körperbau vielleicht zu groß war. Man muſte ihn vom Klavier wegrufen, oft mit Ernſt wegjagen, ſollte ihn nicht die aufgehende Sonne dabei überraſchen.

Dieſe Vergeſſenheit ſeiner ſelbſt, wenn er ſich mit Muſik beſchäftigte, blieb ihm bis an ſein Ende eigen. Täglich ſaß er am Fortepiano, ſpielte, übte, fantaſirte. Ein ſicheres Kennzeichen des Genies, welches ſeinen Gegenſtand immer mit ganzer Seele allmächtig umfaßt.

Nichts deſto weniger begriff er auch andre Wiſſenſchaften leicht, und der mit dem Ton- und Farbenſinn ſo innig verwande Zahlenſinn machte ihn in der Folge zu einem der geübteſten Rechenmeiſter. Während er Arithmetik ſtudirte, bemalte er Tiſche und Fußboden mit Ziffern, ſprach von nichts, als arithmetiſchen Aufgaben und widmete ſich dieſer Wiſſenſchaft mit demſelben allumfaſſenden Eifer, wie der Tonkunſt.

Gegen ſeine Eltern war er gehorſam, nachgiebig, ſanft, daß man ſich nie ſinnlicher Strafen bedienen mußte. Nicht einmal Eßwaare oder ſonſtige Näſchereien nahm und verzehrte er ohne Erlaubniß der Eltern.

Mit der Verbreitung ſeines Talentes verbreitete ſich auch ſein Ruhm. Fremde wollten das Wunderkind hören, und oft mußte ſich Mozart ganze Tage vor Fremden hören laſſen. Er ließ ſich immer willig finden. Freundlich und wohlmeinend war er gegen ſeine Geſpielen. In ſeinen kindiſchen Unterhaltungen ſogar, zeigte ſich der Geiſt der Muſik, von der immer etwas dabei ſeyn mußte.

1763, im ſiebenten Jahre, machte der Vater die erſte bedeutende Reiſe mit ſeinen Kindern durch Deutſchland. Auf ihr verbreitete ſich der Ruhm des jungen Meiſters allgemein. Vorzüglich zeigte er ſeine Fertigkeit im Klavierſpielen. Vor dem Kurfürſten in München ſpielte er ein Violinkonzert, wozu er zwiſchen den Kadenzen aus dem Kopfe präludirte; dann zu Augsburg, Mannheim, Mainz, Frankfurt, Koblenz, Kölln, Achen und Brüſſel.

Von hier giengen ſie nach Frankreich, (im November) wo ſich die Familie ein und zwanzig Wochen aufhielt. Zu Verſailles ließ ſich der kleine achtjährige Mozart in der königlichen Kapelle vor dem Könige und dem ganzen Hofe auf der Orgel hören. Damals ſchäzte man ſein Orgelſpiel noch höher als ſein Klavierſpiel.

In Paris gaben ſie zwei Akademien fürs Publikum, worauf der Vater mit ſeinen Kindern in Kupfer geſtochen erſchien und überhaupt viel Bewunderung und Lobeserhebungen genoß. Hier gab Wolfgang ſeine erſten Kompoſizionen, in Kupfer geſtochen, heraus. Es ſind Sonaten fürs Klavier, welche er theils der zweiten Tochter des Königs, Madame Viktoire, theils der Gräfin Teſſa dedizirte.

Von hier wendete ſich die Familie nach England — den 10ten April 1764 — wo ſie ſich noch in demſelben Monate vor dem Könige hören ließen. Im folgenden ließ ſich Mozart auf der Orgel des Königs hören. Dann gaben ſie ein großes Konzert zu ihrem Beſten; ein andres zum Nutzen des Hoſpitals der Wöchnerinnen. In beiden waren alle Simphonien von der Kompoſizion des Sohnes. Noch einmal ließen ſie ſich vor dem Könige und dem vornehmſten Adel hören.

Die allgemeine Bewunderung beſeelte ihn immer mit neuem Muthe zu größerer Ausbildung. Er ſang auch Arien mit vielem Ausdrucke. Ein liebes Schauſpiel, das kleine Virtuoſenpaar auf zwei Klavieren konzertiren, oder im Geſange wetteifern zu hören! Wolfgangs Fertigkeit war ſchon ſo groß, daß ſie die ſchwerſten Sachen beim erſten Anblick bezwang. Man legte ihm in Paris und London Stükke von Händel und Bach vor, die er mit erſtaunender Fertigkeit vom Blatte ſpielte.

Beim Könige in England ſpielte er auf der Stelle eine vortrefliche Melodie zu vorgelegten Baßnoten.

Hier ſchrieb er ſechs Klavierſonaten, welche er in London ſtechen ließ und der Königin widmete.

1765 im Sommer bereiſten ſie Flandern, Brabant und Holland. Hier warfen die Kinderpocken beide junge Virtuoſen aufs Krankenlager. Auch dieſe Krankheit war unvermögend, den immer aufwärtsſtrebenden Genius zu unterdrücken. Da er das Bette nicht verlaſſen konnte, mußte man ihm ein Bret über die Decke einrichten, auf dem er ſchreiben konnte, und ſelbſt dann, als die mit Pocken bedeckten Finger der Feder den Dienſt aufkündigten, ließ er ſich kaum vom Schreiben und Spielen abhalten. Er ſchrieb hier ſechs Klavierſonaten, die er bei ſeiner Geneſung ſtechen ließ, und der Prinzeſſin von Naſſau Wellburg widmete. Zum Inſtallazionsfeſte des Prinzen von Oranien — im Anfange des Jahrs 1766 — ſetzte er einige Simphonien, Arien und Variazionen.

Die Familie wendete ſich wieder nach Paris, als Mozart noch einige Male bei dem Erbſtatthalter geſpielt hatte, reiſte ſodann über Lyon und die Schweiz nach Schwaben, wo ſie einige Zeit in Donaueſchingen beim Fürſten von Fürſtenberg zubrachten.

1766, mit Ausgange des Jahres, kamen ſie nach dreijähriger Abweſenheit nach Salzburg zurück.

Während einer Ruhe von beinahe einem Jahre, ſtudirte Mozart unter Anleitung ſeines Vaters die höhere Kompoſizion. Emanuel Bach, Haſſe und Händel waren ſeine Klaſſiker, ihre Werke ſein unabläſſiges Studium. Auch italieniſche Meiſter aus den frühern Zeiten, welche an Gründlichkeit die gegenwärtigen weit übertreffen, ſtudirte er unabläſſig.

1768 ſpielte Mozart vor dem Kaiſer Joſeph II. in Wien. Er war damals zwölf

Jahre alt; der Kaiſer übertrug ihm die Kompoſizion einer opera buffa. Sie hieß La finta ſemplice, erhielt den Beifall des Kapellmeiſter Haſſe und des Dichter Metaſtaſio's, kam aber nicht aufs Theater.

Während ſeines Aufenthalts zu Wien war letzterer, der ihn ſehr liebte, der Kapellmeiſter Haſſe und der Fürſt Kauniz ſeine beſtändigen Geſellſchafter. Oft gab man ihm hier die erſte beſte italieniſche Arie, zu welcher er auf der Stelle in Gegenwart aller die Muſik mit voller Inſtrumentalbegleitung ſchuf.

Zur Einweihung der Waiſenhauskirche ſetzte der zwölfjährige Komponiſt eine Meſſe, und dirigirte ihre Aufführung in Gegenwart des ganzen Kaiſerlichen Hofes.

1769. Dieſes Jahr wurde in Salzburg dem Studium der italieniſchen Sprache und der Fortſetzung des tiefern Eindringens in die Tiefen der Kompoſizion, gewidmet. In demſelben wurde er zum Konzertmeiſter am Salzburger Hofe ernannt.

Von den Ufern der Donau bis zur Themſe und Seine hatte ſich ſein Ruhm verbreitet. Die Tiber ſollte nun ſein Lob verkündigen, das Diplom ſeines Verdienſtes beſiegeln. Er wollte die Blüthe der Harmonie — die Melodie — auf ihrem mütterlichen Boden beobachten, und die vielen großen Männer, die Welſchland damals aufzuweiſen hatte, kennen lernen und ſich von ihnen unterrichten laſſen.

1769 im December verließ er Salzburg abermals. Inſpruck war ſein erſter Aufenthalt; mit vieler Leichtigkeit ſpielte er hier in einer Akademie beim Grafen

Königl ein Konzert prima viſta. Von da gieng die Reiſe nach Milano.

Verehrte und bewunderte Frankreich und England ſein großes Genie, ſo nahm ihn Italien mit feurigem Enthuſiasmus auf, erhob ihn zur Unſterblichkeit! Das Mutterland der Muſik drückte ihren Sohn ans warme Herz. Selbſt der ſonſt unbezwingbare Nationalſtolz und das Vourtheil der Ultramontaner machte, beſiegt, dem verdienten Ruhme des zwölfjährigen Genius Plaz, der dem Olymp entſand ſchien, Anthuſa's Mauern mit Amphions Leier zu beleben!

Man übertrug ihm nach einigen öffentlichen Proben die Kompoſizion der opera ſeria für den künftigen Karneval 1771 — opera Mithridate. —

Von hier nahm er ſeinen Weg nach Bologna. — im März 1770 — Eine Stadt, die ſich damals der größten Tonkünſtler und beſten Konſervatorien rühmen konnte.

Hier ward der berühmte Kontrapunktiſt und Muſikſchriftſteller Italiens, der Kapellmeiſter Abbate Martini, hingeriſſen durch die außerordentlichen Talente des Knaben, ſein größter Bewunderer und eifrigſter Herold. Sein Erſtaunen erreichte den höchſten Grad, als Mozart über jedes von ihm hingeſchriebene Fugenthema die gehörige Eintheilung und Anordnung nach der ganzen Strenge des Kontrapunkts angab und die Fuge augenblicklich auf dem Klavier ausführte.

In Florenz fand man alles, was der Ruf von ſeinen Talenten verbreitet hatte, zu gering, als Mozart bei dem Markeſe Ligneville — einem gleich großen Kontrapunktiſten — jedes angegebene Thema auf der Stelle vortreflich ausführte, jede vorgelegte Fuge mit einer Leichtigkeit und Pünktlichkeit vom Blatte wegſpielte, als hätte er ſelbſt ſie komponirt.

Die Bekanntſchaft, die er hier mit einem jungen Engländer, Thomas Linley, einem Knaben von vierzehn Jahren machte, giebt ein liebliches Bild des Erkennens und Wiederfindens verwander Geiſter. Dieſer war der Schüler des berühmten Violinſpielers Nardini, ſchon ſelbſt Virtuoſe ſeines Inſtruments. Die beiden Knaben wurden bald innige vertraute Freunde; ihre Freundſchaft aber war nicht Knabenanhänglichkeit, war Zärtlichkeit zweier tieffühlenden, übereinſtimmenden Seelen; ſie achteten ſich als Künſtler.

und benahmen ſich wie Männer. Bitter war ihnen der Tag der Trennung. Noch vor der Abreiſe brachte Linley Mozarten ein Gedicht, das er von der Dichterin Corilla auf ihn hatte verfertigen laſſen, ſchied unter vielen Umarmungen und Thränen von ihm, und begleitete ſeinen Wagen unter beſtändigen Aeußerungen der zärtlichſten Betrübniß bis vors Thor.

Mozarts Weg führte nun nach Rom. Mit der Charwoche kam er mit ſeinem Vater dort an, und hatte Gelegenheit, die vielen Meiſterſtücke der erhabenſten Kirchenmuſik, die in dieſer Zeit aufgeführt werden, zu hören. Den erſten Rang darunter verdient ohnſtreitig Allegri's berühmtes Miſerere, welches am Mitwoch und Freitag dieſer Woche, in der ſixtiniſchen Kapelle, blos von Vokalſtimmen aufgeführt wird und das Meiſterſtück des erha benen, feierlichen Kirchengeſanges, die höchſte Tendenz der Kunſt ſeyn ſoll; ſo zwar, daß es dem päpſtlichen Muſikern bei Strafe der Exkomunikation verboten ward, Kopien davon zu machen.

Dies brachte Mozarten auf die Idee, bei Anhörung deſſelben recht aufmerkſam zu ſeyn, und es dann zu Hauſe aus dem Gedächtniſſe aufzuſchreiben. Es gelang ihm über alle Erwartung. Am Freytage nahm er den Aufſatz zur Wiederholung deſſelben mit, um das Mangelhafte zu ergänzen.

Der Ruf hiervon verbreitete ſich in Rom, und erregte allgemeines Aufſehen und Erſtaunen, vorzüglich, da er es in einer Akademie ſang, wobei der Kaſtrat Kriſtofor zugegen war, der es in der Kapelle mitgeſangen hatte und durch ſein Erſtaunen Mozarts Triumph erhöhte, Man darf nur bedenken, was es für Anſtrengung koſtet, eine einfache Melodie zu behalten, um über dieſe Thatſache in zweifelndes Erſtaunen zu verſinken; dieſes lange, kritiſche Choralſtück, voller Imitationen und Reperkuſſionen, ewig wechſelnd im Einſetzen und Verbinden der Stimmen untereinander, welche Kenntniß des reinen Satzes, des Kontrapunktes, welch umfaſſendes Gedächtniß, welch ein Ohr, welchen allempfänglichen Tonſinn erforderte dieſer in ſeiner Art einzige muſikaliſche Diebſtahl!

Auch das luſtige Neapel verſagte Mozarten den gebührenden Beifall nicht. Riß Mozart als Mann mit dem allmächtigen Zauber ſeines Genius jedes empfängliche Herz hin, wie mußte der als Knabe ſchon vollendete Künſtler auf die warmſinnigen Italiener wirken! Man hielt ihn für einen Zauberer, und behauptete, ſeine Macht beſtehe in der Talismanie eines Ringes, den er am Finger trug. Wie erſtaunte man erſt, als er, auf Verlangen, den Ring von ſich legte, und dennoch eben ſo zauberiſch ſpielte!

Bei ſeiner Rückkehr von Neapel nach Rom, aufmerkſam gemacht durch den Ruf, der ihm, als ſeltenen Künſtler voranging, wollte ihn der heilige Vater, Pius der ſechſte, ſehen. Dieſer große Beförderer der Wiſſenſchaften und nachmalige Märtyrer des franzöſiſchen Fanatismus ließ ſich den jungen Kapellmeiſter vorſtellen und ertheilte ihm das Kreuz und Breve als Eques militiae auratae (Ritter vom goldnen Sporn.) —

In Bologna, wo er ſich auf ſeiner Rückkehr von Rom nach Milano, kurze

Zeit aufhielt, ward er einſtimmig als Mitglied und Maeſtro der filarmoniſchen Akademie aufgenommen. Zur Prüfung bekam er eine vierſtimmige Fuge im Kirchenſtil zu bearbeiten. Man ſchloß ihn in ein Zimmer. In einer halben Stunde war er mit ſeiner Arbeit fertig und erhielt das Diplom.

Allenthalben wurden ihm Opern-Akkorde für den Karneval angetragen; da er aber bereits für Milano verſagt war, mußte er ſie alle ausſchlagen. Sein Mithridate kam noch vor Ende 1770 den 6. Dezemb. aufs Theater, erhielt allgemeinen Beifall, ward zwanzigmal nach einander aufgeführt und verſchafte ihm ſogleich den ſchriftlichen Akkord auf die Opera ſeria für den Karneval 1773. Lucio Sulla erhielt noch größern Beifall als

Mithridate, und wurde ununterbrochen ſechs und zwanzigmal aufgeführt.

1771 auf ſeiner Rückreiſe aus Italien, beſuchte er Venedig und Verona, wo man ihm das Diplom als Mitglied der filarmoniſchen Geſellſchaft überreichte.

Nach einem ſechszehnmonatlichen genußreichen ehrenvollen Aufenthalte in Italien, mit einem ungeheuern Schatze neuer Kenntniſſe und Ideen, geläutertem Geſchmacke, begleitet mit der Bewunderung einer Nation, die von der Natur zur Richterin der Tonkunſt berufen ſcheint, kam er nach Salzburg zurück, wo er einen Brief vom Grafen Firmian aus Milano fand, worin ihm dieſer im Namen der Kaiſerin, Maria Thereſia, die Kompoſizion einer großen theatraliſchen Serenate zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand, auftrug.

Haſſe, der älteſte Kapellmeiſter, ſchrieb die Oper und Mozart, der jüngſte unter ihnen, die Serenate. (Ascanio in Alba) Abſüchtlich ſchien die Monarchin dieſes ſo geordnet zu haben. Während der Feierlichkeit ward mit Oper und Serenate immer abgewechſelt.

1772 zur Wahl des neuen Erzbiſchoffs verfertigte er zu Salzburg die Serenate, Lo ſogno di Scipione.

1773 und 1774 gaben ihm einige Reiſen nach Wien und München Gelegenheit zu mehrern Meiſterwerken. Hieher gehört die komiſche Oper La finta giardiniera, und mehrere Meſſen für die Münchner Kapelle.

1775 componirte er die Serenate il Re paſtore zu Salzburg. Sie hat außerordentlichen Beifall erworben, und ihren Werth auch unter den nachfolgenden Werken erhalten, da Mozart in ihr ſchon jenen hohen Geiſt ahnen läßt, der ſeine ſpätern Kunſtwerke belebte. Sie ſcheint der Uebergang aus ſeiner Schülerperiode in die ſeiner Vollendung; welche mit ſeinem zwanzigſten Lebensjahre beginnt.

In dieſe Meiſterperiode gehören alle ſeine klaſſiſchen Werke, die ihm die Krone der Unſterblichkeit errangen.

Gegründet war ſein Ruhm als Tonſetzer und Virtuos auf dem Klaviere.

1777 machte er ſeine letzte Reiſe nach Paris. Am angemeſſenſten wäre wohl dieſe große Stadt für ſeine Talente geweſen; allein ſein gerader Sinn war nicht für die Schlangenwindungen, die auf dieſem

Tummelplatze menſchlicher Thorheiten auch Künſte und Wiſſenſchaften umſtricken. Die franzöſiſche Muſik gefiel ihm nicht, und das traurige Andenken an ſeine Mutter, die er dort begraben ließ, verleideten ihm den Aufenthalt in dieſer Stadt gänzlich. Mit dem Schluſſe des Jahres 1778 war er ſchon wieder in Salzburg.

1781 componirte er: Idomeneo Re di Creta, oder: Ilia ed Idamante, opera ſeria für den Faſching zu München.

Den Aufenthalt in dieſer Stadt zählte Mozart unter die ſchönſten Tage ſeines Lebens, die ihm der Umgang mit ſo vielen verdienſtvollen Männern bereitet hatte.

Von hier rief ihn ein Auftrag des Biſchoffs in Salzburg nach Wien. Von dieſer Zeit an — ſeinem 25. Lebensjahre

— lebte er in dieſer Kaiſerſtadt, die durch den entſchiedenen Hang des Publikums zur Muſik, als durch die Menge vortrefflicher Tonkünſtler, die ſie in ihren Mauern verſammelt, gleich berühmt iſt, und für Mozarts Geiſt außerordentlich wichtig ſeyn mußte.

Gewiß kann man behaupten, daß Mozarts Manier ſich hier zu dem Grade der Gefälligkeit ausbildete, der ſie nachmals ihren Zugang zu allen Herzen verdankte. Alle ſeine frühern Werke haben eine gewiſſe Steifheit, einen Mangel an Politur und Vertreibung der Farben, der ſie im Vergleich gegen die neuern ungenießbar macht. Seine Schreibart hatte alle mögliche Anlagen zum düſtern verworrenen Kontrapunktiſten und hätten ihn Wiens tändelnde, gefällige Muſen nicht zeitig mit ihren Roſengewinden umflochten, er wä re ganz in die Manier Emanuel Bachs gerathen. Seine Meſſen, zumal die kleinern aus D und B dur, und beſonders ſein Requiem, zeigen dieſes auffallend. Auch im Idomeneo zeigen ſich hin und wieder deutliche Spuren. Doch in der Folge mehr hierüber.

Von Wien aus verbreiteten ſich ſeine Kompoſizionen zunächſt nach Böhmen, von da nach Baiern und ſpäterhin ins niedere Deutſchland, und gaben dem Geſchmacke in der Muſik einen großen neuen Schwung, eine originelle Wendung, die aber ſeine bisherigen Nachahmer ſehr verzerren und verderben. Auch hiervon bei näherer Auseinanderſetzung ſeiner Manier deutlicher.

In Wien fand ſein Spiel auf dem Pianoforte am ſchnellſten Bewunderer und Liebhaber. Wenn ſchon dieſe Stadt eine Menge großer Meiſter auf dieſem Lieblingsinſtrumente zählte, ſo kam doch keiner von ihnen unſerm Mozart gleich. Eine bewundernswürdige Geſchwindigkeit, die, vorzüglich in Rückſicht auf die linke Hand, einzig genannt zu werden verdient, Feinheit und Präziſion, der ſchönſte, redendſte Ausdruck und ein Hauch der Empfindung, mit dem nur ein Mozart ſeine Töne beleben konnte, waren die hervortretendſten Karakterzüge ſeines Spiels, welche, gepaart mit ſeiner Gedankenfülle, mit der Weiche der Kompoſizion jeden Hörer bezaubern und Mozart zu dem größten Klavierſpieler ſeiner Zeit erheben mußten.

Seine Klavierkompoſizionen aller Art, Sonaten, Variazionen, Konzerte, wurden bald allgemein bekannt und beliebt. Jedes neue Werk überraſchte durch ſeine

Neuheit des Stiels und der Gedanken. Man ſtaunte über die Höhe, zu der ſich die Muſik durch ſeine Werke ſo ſchnell emporſchwang.

Mozart fand in Wien einen Tonkünſtler, deſſen Genie dem ſeinigen am ähnlichſten war, den Ritter Gluck, den unvergeßlichen Schöpfer der Ifigenie, Alzeſte ꝛc. Der Umgang mit ihm und das unabläſſige Studium ſeiner erhabenen Werke gab Mozarten viel Nahrung und hatte Einfluß auf ſeine Opernkompoſizionen. Dieſes Studium der Gluckiſchen Werke verräth ſich dem Kenner vorzüglich in der Clemenza di Tito. — Man vergleiche die Chöre der Ifigenie auf Tauris mit dem Finalchore „o Nacht voll“ und im Idomeneo das Schlußchor des zweiten Finals D mol ſechsviertel Takt: Corriam' fuggiamo etc. In Arien — worin Mozart einen ganz neuen Weg einſchlug — war Gluck ſein Muſter nicht und konnte es nicht ſeyn. Aber die Chöre athmen ganz den Geiſt dieſes großen Mannes. Auch wurde Mozart bald der innigſte Verehrer des großen Vater Haydns, der ſchon damals der Stolz der Tonkunſt war, und nun, nach Mozarts Uebergang der einzige Liebling — der Komponiſt der deutſchen Nazion iſt. — Mozart nannte ihn oft ſeinen Lehrer und gab ihm viele ſeiner Werke vor der Publikazion zur Durchſicht. Man erzählt, daß er die erſte Ouverture zu ſeinem Don Giovanni zurückgenommen und umgearbeitet habe, weil Haydn einiges daran auszuſetzen gefunden.

Nicht lange nachdem Mozart ſeinen Aufenthalt in Wien aufgeſchlagen, faßte der unvergeßliche Kaiſer Joſeph II. die glückliche Idee, den Geſchmack an italieniſchen Opern durch kräftige Unterſtützung deutſcher Singſpiele zu verdrängen, und den Nazionalgeſchmack zu heben: Er verſammelte die beſten Sänger und Sängerinnen und ließ von Mozart eine Oper ſetzen. Für dieſe Virtuoſen ſchuf Mozart die liebevolle Muſik zu Brezners Entführung aus dem Serail 1782. Er war damals Bräutigam mit Konſtanze Weber, einer Sängerin.

Sie erregte allgemeines Aufſehen und allgemeinen — Neid der giftigen Italiener, die wohl einſahen, daß ein ſolcher Kopf für ihr welſches Geklingel bald gefährlich werden dürfe. Der Kaiſer, ſo ſehr er von der neuen, tiefeindringenden Muſik entzückt war, ſagte doch zum Verfaſſer, höchſt wahrſcheinlich geſtimmt durch andere: „Zu ſchön für unſre Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!" „Gerade ſo viel, Ew. Majeſtät, als nöthig iſt" war des Künſtlers freimüthige Antwort, der es zu deutlich merkte, daß es nicht eignes, ſondern nachgebetetes Urtheil war.

Der Beifall dieſer Oper begründete vorzüglich ſeinen Ruf. Von nun an war die Vorliebe, zumal der Böhmen, für ſeine Werke entſchieden.

Ohngeachtet ſeines großen Ruhms, lebte Mozart bis jetzt ohne Anſtellung und folglich — ohne beſtimmte Einkünfte, wobei ſich in einer Stadt, wie Wien, gewiß nichts erſparen ließ.

In dieſer Periode ſchrieb er die ſchönſten Sachen für das Klavier, Sonaten mit und ohne Begleitung, und Konzerte, die nun in jedermanns Händen ſind.

1785 gab er ſechs meiſterhafte Quartetten heraus, ſeinem Freunde Joſeph Haydn gewidmet. Ein ſchöner Zug ſeines Hochachtungsgefühls! Nicht leicht hätte Mozart mit einem Werke einen Joſeph Haydn beſſer ehren können, als mit dieſen Quartetten, einem Schatze der ſchönſten Gedanken, und Muſter einer vollendeten Quadrokompoſizion. In den Augen des Kenners iſt dies Werk eben ſo viel werth, als jede Operkompoſizion Mozarts. Alles darin iſt — wie in allen ſeinen neuern klaſſiſchen Werken — durchdacht und vollendet. Man ſieht es den Quartetten an, daß ſie um den Beifall eines Joſeph Haydn buhlen.

In dieſelbe Periode fällt die Kompoſizion ſeiner Nozze di Figaro. Mit unglaublichem Enthuſiasm wurde dieſes Kunſtwerk aufgenommen. Der Graf von Thun, ein großer Kenner und Verehrer der Tonkunſt, der ſelbſt eine vortrefliche Kapelle unterhielt, lud Mozart nach Prag ein, wo er ihm Wohnung, Koſt, und alle Bequemlichkeiten in ſeinem Hauſe anbot. Erfreut über die Wirkung ſeiner Muſik auf die Böhmen, und begierig, eine Nation von ſolch einem Tonſinn kennen zu lernen, nahm er die Einladung mit Freuden an. Im Februar 1787 kam er nach Prag. Der Tag ſeiner Ankunft wurde mit der Aufführung des Figaro gefeiert. Mozart erſchien darin. Plötzlich verbreitete ſich der Ruf von ſeiner Anweſenheit im Parterre, und ſo wie die Ouverture ſchloß, klatſchte ihm das geſamte Publikum Beifall und Willkommen zu.

Er ließ ſich dann auf allgemeines Verlangen in einer großen muſikaliſchen Akademie im Operntheater auf dem Pianoforte hören. Nie hatte man das Parterre mehr mit Menſchen gefüllt geſehn, als bei dieſer Gelegenheit; nie ein mächtigeres, allgemeineres Entzücken empfunden, als damals ſein göttliches Spiel erweckte. In der That man wußte nicht, was man mehr bewundern ſollte, die auſſerordentliche Kompoſizion, oder das auſſerordentliche Spiel. Die Vereinigung von beiden bewirkte einen Totaleindruck auf alle Hörer, der einer ſüßen Bezauberung glich. Aber dieſer Zuſtand löſte ſich dann, als Mozart zu Ende der Akademie allein auf dem Pianoforte fantaſirte, und das Entzücken auf den höchſten Grad geſpannt hatte, in laute überſtrömende Beifallsäußerung auf. Und gewiß übertraf dieſes Fantaſiren alles, was man ſich vom Klavierſpiele vorſtellen konnte, da der höchſte Grad der Kompoſizion mit der vollkommenſten Fertigkeit im Spiele vereinigt war. So wie dieſe Akademie für die Prager die einzige ihrer Art war, ſo zählte Mozart dieſen Tag zu den ſchönſten ſeines Lebens.

Die Simphonien, die er für dieſe Gelegenheit ſetzte, ſind wahre Meiſterſtücke des reinen Satzes, voll überraſchender Uebergänge, und haben einen emporſtrebenden, feurigen Gang, ſetzen die Seele in Erwartung und befriedigen ſie vortrefflich. Dies gilt beſonders von der großen Simphonie in D dur, die, wenn ſchon hundertmal gehört, dennoch ſtets die Lieblingsſimphonie des Prager Publikums iſt.

1787 bereiſte Mozart Prag abermals und komponirte für das Theater des Herrn Bondini ſeinen Don Giovanni, oſia il Diſſoluto punito, nach der Poeſie des Abbate di Porte.

1789 komponirte er das komiſche Singſpiel, coſi fan tutte, oder die Mädchen ſind von Flandern.

Im Frühjahre deſſelben Jahres machte er ſeine Reiſe über Leipzig und Dresden nach Berlin. Der große Ruf ſeines Namens gieng ihm voran und nirgends fand man ſich in der Erwartung von ihm getäuſcht. Der König von Preußen ward ganz für ihn eingenommen, und gab ihm vorzügliche Beweiſe ſeiner Achtung, deren Dauer die Großmuth, mit der er in der Folge ſeine Wittwe unterſtützte, bewies.

Noch immer war Mozart ohne Anſtellung, ohne ſichere Einkünfte. So bekannt auch ſein Talent war, ſo ſehr man ſeine Kompoſizionen ſuchte, ſo wenig dachte man daran, ihn zu belohnen und zu unterſtützen. Zwar hatte er oft beträchtliche Einnahmen, aber bei der Unſicherheit und Unordnung der Einkünfte, bei den häufigen Kindbetten, den langwierigen Krankheiten ſeiner Gattin, in einer Stadt, wie Wien, mußte Mozart im eigentlichen Verſtande dennoch darben. Er beſchloß daher, dieſe Stadt zu verlaſſen, wo ſich keine Stelle für einen Kopf, wie Mozart, fand. Sein Plan war nach England zu gehen, wo er um ſo mehr ein beſſeres Schickſal erwarten konnte, da man ihn ſchon öfters von dort aus mit lockenden Verſprechungen eingeladen hatte.

Schon war alles zur Abreiſe fertig, als der Kaiſer ihm den Titel eines kaiſerlichen Kammerkomponiſten mit einem Jahrgehalt von 800 Gulden und der Zuſicherung ertheilte, daß man auf ihn in Zukunft Bedacht nehmen werde. Er nahm es willig an, und blieb. Das Anſtellungsdekret iſt am 7. Dez. 1787 ausgeſtellt.

Ob es recht, ob es billig war, einen Mann von ſolchen Talenten ſo lange ſchmachten zu laſſen, dieſe Frage wird jedem auffallen. Allein ſie wird ſich eben ſo bald löſen, wenn er bedenkt, daß Mozart zu edel war, um zu kriechen, zu offen, um zu ſchmeicheln, zu ſtolz, um al italiano zu — betteln; und dann war er ja auch nur ein — Deutſcher.

Wie iſt hier beſtätigt, was der brave Gleim ſingt:

Warum war Winkelmann Schulmeiſter?
Leſſing Schreiber?
Buchhalter Mendelſohn?
Der Deutſche macht kein Glück durch Weiber,
Und kriecht um keinen Thron.

Suchten auch elende Menſchen, Neider und grämiſche Tadler ſeine Vorzüße zu verdunkeln und herabzuwürdigen, ſo war er doch jedem wahren Kenner der Tonkunſt ehrwürdig, und jeder Muſikfreund huldigte ſeinem Genie.

Der Baron von Swieten, als Staatsmann und Gelehrter gleich ehrwürdig, ein wahrer Kenner der Tonkunſt, voll Gefühl für den Geſang des erhabenen Händels, ließ oft die Werke dieſes berühmten Tonkünſtlers in Privatkonzerten aufführen. Er bediente ſich hierzu der Talente unſers Mozarts, der die großen Ideen Händels mit der Wärme ſeiner Empfindung zu beleben und durch den Zauber ſeines Inſtrumentalſatzes für unſer Zeitalter genießbar zu machen verſtand. Mozart bearbeitete für ihn Händels Meſſias, Acis und Galathea, Cecilia, und das Feſt Alexanders in den Jahren 1788, 89, 90. *)

---

*) Die Breitkopf- und Härtelſche Muſikhandlung, in jeder Ruckſicht gewiß die erſte

Der Türkenkrieg und der dadurch veranlaßte Tod des Kaiſers Joſeph, raubte auch Mozarten eine große Stütze ſeiner Hoffnungen; er blieb Kapellmeiſter mit 800 Kaiſergulden und ohne Wirkungskreis.

1791, Mozarts Todesjahr, iſt durch die Schöpfung ſeiner ſchönſten Werke vorzüglich merkwürdig; recht als wollte er noch vor ſeinem Ende die Fülle ſeines Geiſtes mit vollen Händen in die Nachwelt ſäen, arbeitete er unabläſſig zum großen Ziele, an dem er ſein ſchönſtes voll-

---

in Deutſchland, ja man kann es behaupten, die erſte in der litterariſchen Welt, die ſich mit der ſo korrekten als ſplendiden Herausgabe von Mozarts Werken ein ewiges Verdienſt und bleibendes Denkmal ihres Ruhms erworben hat, ſorgt auch bereits dafür, daß dieſe Werke nach Mozarts Bearbeitung den Liebhabern der Tonkunſt zu Theil werden können, und verdient gewiß wegen dieſes ſo edeln als koſtſpieligen Unternehmens den größten Dank aller Verehrer Händels und Mozarts.

lendetſtes, allen Foderungen der Aeſthetik Genüge leiſtendes Werk — die Zauberflöte, ſchuf. Die Kompoſizion der Clemenza di Tito, und des furchtbar erhabenen Requiem fällt ebenfalls in dieſes Jahr. Gewiß haben dieſe drei Werke ihm den erſten Platz unter den Tonkünſtlern aller Zeiten und den Kranz der Unſterblichkeit errungen, und jedem Kenner der Tonkunſt dringt ſich bey Anhörung dieſer Werke der Gedanke auf: Wie viel würde der Mann noch geleiſtet, welche Harmonien würde er noch geſchaffen haben!

Er ſchrieb innerhalb der 4 letzten Monate ſeines Lebens, wo er ſchon kränkelte, und zwei Reiſen machte:

1) Eine Klavierkantate. „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt!“

2) Die Zauberflöte.

3) La Clemenza di Tito.

4) Ein Klavier-Konzert.

5) Eine Freimaurer-Kantate, fürs ganze Orcheſter, und

6) das Requiem.

Die Zauberflöte ſetzte er für das Theater des allbekannten Schikaneders, nach deſſen Texte. Die Muſik zur Clemenza di Tito war von den böhmiſchen Ständen zur Krönung des Kaiſers Leopold beſtellt, nach dem Texte des Metaſtaſio, aber abgekürzt. Dieſe letztere begann er in ſeinem Reiſewagen auf dem Wege von Wien, und vollendete ſie in dem kurzen Zeitraume von 18 Tagen in Prag.

Gleich merkwürdig und geheimnißvoll iſt die Geſchichte ſeines letzten Werkes, der Seelenmeſſe.

Kurz vor der Krönung des Kaiſers Leopold, und ehe Mozart den Auftrag erhielt, nach Prag zu reiſen, brachte ihm ein unbekannter Bothe einen Brief ohne Unterſchrift, der nebſt mehrern ſchmeichelhaften Aeußerungen die Anfrage enthielt: ob Mozart die Kompoſizion eines Requiem übernehmen wolle? und um welchen Preiß und binnen welcher Zeit er ſie liefern könne?

Mozart, der ohne Mitwiſſen ſeiner Frau nicht den geringſten Schritt zu thun pflegte, erzählte ihr den ſonderbaren Auftrag, und äußerte dabei ſeinen Wunſch, ſich in dieſer Gattung auch einmal zu verſuchen, um ſo mehr, da der höhere pathetiſche Stil der Kirchenmuſik immer ſein Lieblingsſtudium war. Sie rieth ihm zur Annahme des Auftrags. Demnach ſchrieb er dem unbekannten Beſteller zurück, er werde das Requiem für eine gewiſſe Belohnung verfertigen. Die Zeit der Vollendung könne er nicht genau beſtimmen, doch wünſche er den Ort zu wiſſen, wohin er das vollendete Werk abzuliefern habe. Nach einiger Zeit erſchien derſelbe Bothe wieder, brachte nicht nur die bedungene Belohnung mit, ſondern auch das Verſprechen einer beträchtlichen Zulage bei Uebergabe der Partitur, da er mit ſeiner Foderung ſo billig geweſen ſey. Uebrigens ſolle er ganz nach der Laune ſeines Geiſtes arbeiten. Doch ſolle er ſich gar keine Mühe geben, den Beſteller zu erfahren, indem es gewiß umſonſt ſeyn werde.

Während dem erhielt Mozart den ehrenvollen und vortheilhaften Antrag, für die Prager bei der Krönung des Kaiſers Leopold die opera ſeria zu komponiren.

Eben als er mit ſeiner Frau in den Reiſewagen ſtieg, ſtand der Bothe, gleich einem Geiſte, wieder da, zupfte die Frau am Rocke und fragte: „Wie wird es nun mit dem Requiem ausſehen?“

Mozart entſchuldigte ſich mit der Nothwendigkeit der Reiſe und der Ohnmöglichkeit, ſeinem unbekannten Herrn Nachricht davon geben zu können; übrigens werde es bei ſeiner Zurückkunft ſeine erſte Arbeit ſeyn; es käme nur auf den Unbekannten an, ob er ſo lange warten wolle. Damit war der Bothe gänzlich befriedigt.

Schon in Prag kränkelte und medizinirte Mozart unaufhörlich. Seine Farbe war blaß. Sein Blick matt und traurig, obſchon ſich ſeine frohe Laune im Zirkel vertrauter Freunde nicht verläugnete.

Nach ſeiner Zurückkunft in Wien nahm er ſogleich ſeine Seelenmeſſe vor, und arbeitete mit außerordentlicher Anſtrengung und einem lebhaften Intereſſe daran. Seine Unpäßlichkeit nahm in demſelben Verhältniſſe zu und ſtimmte ihn zur düſtern Schwermuth. Mit inniger Betrübniß ſah ſeine Gattin ſeine Geſundheit immer mehr hinſchwinden. Als ſie an einem ſchönen Herbſttage mit ihm in den Prater fuhr, ihm Zerſtreuung zu verſchaffen, und ſie beide einſam ſaßen, fieng Mozart an, vom Tode zu ſprechen, und behauptete, daß er das Requiem für ſich ſetze. Thränen ſtanden ihm dabei in den Augen, und als ſie ihm den ſchwarzen Gedanken auszureden ſuchte, ſagte er: „Nein, nein, ich fühle mich zu ſehr, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben. Vergebens ſuche ich mich von dieſem Gedanken loszuwinden.“

Seiner Frau fiel dieſe Rede mit all ihrer vernichtenden Gewalt auf die Seele. Sie war kaum vermögend, ihn zu tröſten, und das Grundloſe ſeiner ſchwermüthigen Vorſtellung zu beweiſen. In der Meinung, daß vielleicht die Arbeit des Requiem ſeine Nerven zu ſehr angreiſe, und den Grund zu einer Krankheit legen könne, berief ſie den Arzt, und nahm ihm die Partitur der Requiemskompoſizion weg.

Sein Zuſtand beſſerte ſich etwas, und er war fähig, eine kleine Kantate für ein geſellſchaftliches Feſt zu verfertigen. Ihre gute Ausführung, und der Beifall, mit dem ſie aufgenommen ward, gab ſeinem Geiſte neue Schnellkraft. Er ward munterer und verlangte wiederholt, ſein Requiem fortzuſetzen und zu vollenden. Seine Frau fand nun keinen Anſtand, ihm ſeine Noten wieder zu geben.

Doch dieſes Wiederaufleben war die letzte geſammelte Kraft des verlöſchenden Lichtes. In wenigen Tagen verfiel er in ſeine vorige Schwermuth, ward immer matter und ſchwächer, bis er endlich ganz aufs Krankenlager ſank, von dem er nicht wieder aufſtand.

Den 5. Dezember Nachts 1791 erfolgte ſein Tod. Noch Tags vorher lies er ſich die Partitur an ſein Bette bringen. „Hab' ich es nicht geſagt, daß ich dies Requiem für mich ſchreibe?“ ſagte er, als er noch einmal dem Ganzen einen Abſchiedsblick widmete. Die Aerzte waren in Beſtimmung ſeiner Krankheit nicht einig.

Gleich nach ſeinem Tode erſchien der geheimnißvolle Bothe, mit einem Billet, worin Mozart erſucht ward, das Requiem zu ſenden, und eine Summe zu beſtimmen, um welche er jährlich eine gewiſſe Anzahl Quartetten machen könnte. Die Wittwe lieferte es an den Bothen ab, und ſah ihn von dem Augenblicke an nicht wieder, erfuhr nicht das Mindeſte von der Seelenmeſſe, noch von dem Beſteller, ſo ſehr man ſich auch bemühte, den räthſelhaften Bothen auszuforſchen.

Warum hat der unbekannte Verehrer der Talente Mozarts — ſo nannte ſich der Briefſteller — für gut befunden, verborgen zu bleiben? Was iſt mit dem Requiem geſchehen? Man erfuhr nie, daß es irgendwo aufgeführt worden wäre.

Ich erzähle dieſe ſonderbar ſcheinende Begebenheit Mozarts erſtem Biografen, Herrn Profeſſor Franz Niemtſchek, von dem ich überhaupt dieſe ganze Biografie entlehnt habe, ſo nach, wie er ſie erzählt, und, nach ſeiner Verſicherung, aus dem Munde der Wittwe gehört hat. Viele haben die Begebenheit in Zweifel gezogen, weil ſie etwas ſonderbar klingt; allein man gebe auf alle Umſtände genau acht, und der Gang der Geſchichte wird all ſein Sonderbares verlieren — ja zum Alltäglichen zurückkehren.

Mozarts Geiſt entwickelte ſich früh — ſehr früh, und erreichte in den Jahren ſchon einen großen Grad von Vollkommenheit, wo bei andern gewöhnlichen Menſchen ſich kaum der Funke des Talents zeigt. Er blühte früh, trug frühzeitig Früchte, und — welkte früh.

Betrachten wir ſein Leben, ſein außerordentlich thätiges Leben, die Menge ſeiner Kompoſizionen, die für den kurzen Zeitraum unglaubliche Menge von Kompoſizionen: welches Anſtrengen der Einbildungskraft, welches ewige Reiben ſeines Geiſtes, welche Exaltation ſeiner Gehirnfaſern! Welch ein ununterbrochenes Aufreiben ſeiner Lebenskraft! Mit einem Worte: ſein ganzes Leben war — Lebenskonſumzion. Die Gelehrten-Geſchichte zeigt uns eine Menge großer Geiſter, die ſich — ſelbſt aufzehrten. —

Es giebt eine Menge Komponiſten, die bei einer Menge Kompoſizionen ſehr alt werden und geſund bleiben; Haydn, der Greis Piccini, Paiſello; — aber ihre ſpätern Kompoſizionen ſind immer nur Nachahmungen ihrer Jugendwerke, längſt verbrauchte Gedanken, die einander immer gleichen; ſo verläugnet ſich Haydn und Paiſello bei keinem ſeiner Stücke. Man hört immer ſeine Lieblingsgänge, die Schöpfung in ſeinen Meſſen, und ſeine Meſſen in der

Schöpfung; aber Mozart, wie originell, wie ewig neu iſt er! Kein Werk gleicht dem andern, man überblicke ſie alle. Jedes trägt das Gepräge einer neuen Originalität! Die Entführung aus dem Serail iſt etwas ganz anders, als die Clemenza di Tito, die Zauberflöte etwas anders als der Don Juan, die Meſſe (C dur) hat mit dem Requiem nicht die entfernteſte Aehnlichkeit, und ſeine ältern Werke überhaupt halten gar keine Vergleichung mit den neuern aus, ſcheinen von einem ganz andern Meiſter verfertigt. Jedes ſeiner Werke trägt ein edles Gepräge im Allgemeinen, aber es karakteriſirt ſich wieder vor allen übrigen, als hätte es einen eignen Verfaſſer. Bei dieſem beſtändigen Haſchen und Ringen nach ewig neuen Ideen, bei dieſem Sinnen und Rechnen, bei dieſer übermenſchlichen Anſpannung der Einbildungskraft *), war etwas anders denkbar, als frühe Zerſtörung ſeiner organiſchen Thätigkeit? Man höre die erſtaunliche Zauberflöte, die Clemenza di Tito, und das Requiem — und ſage ſich: dieſe Menge Muſik ſchuf er in vier Monaten und machte noch zwei Reiſen dazu! — Man lege die dicken Partituren über einander — welch Volumen! — Man durchblättre ſie — welche ungeheure Menge Noten! Wie war es möglich, daß ſie der Mann in dieſer kurzen Zeit nur ſchreiben konnte! Und gleichwohl

---

*) Mozart ſchrieb alles mit einer Leichtigkeit und Geſchwindigkeit, die wohl beim erſten Anblicke Flüchtigkeit oder Uebereilung ſcheinen konnte, er kam während des Schreibens nie zum Clavier. Seine Einbildungskraft ſtellte ihm das ganze Werk mit ſeinem Effekt deutlich, lebhaft dar. Er hörte klingen, ſchmettern, pauken, während er ſchrieb. Selten trift man in ſeinen Manuſcripten ausgeſtrichene oder verbeſſerte Stellen an. Seine Konzepte ſind auſſerordentlich rein.

iſt jede dieſer Myriaden von Noten überdacht, überrechnet, genau überrechnet, ſeinem gehörigen Inſtrumente zugetheilt, in ſeinen Schlüſſel geſetzt, ihr Effekt beſtimmt — ach und was alles noch mehr! — Studirt die Werke ihr jungen Tonkünſtler und erſtaunt! — Man weiß, daß die ſchauderlich ſchöne Ouverture des Don Juan ein Werk von — vier Stunden iſt! —

Das beſtändige Sitzen, das Arbeiten in die ſpäte Nacht *), die Geiſtesanſtrengung abgerechnet, mußte ſeinem Körper ſchon innerlich ſchaden, mußte Verhärtungen im Unterleibe, Verdickungen in den zuſam-

---

*) Noch als Ehemann brachte er halbe Nächte am Klavier zu, und ſeine mehreſten Kompoſizionen ſind in der Nacht gearbeitet, wo die Sinne durch keine äußern Eindrücke zerſtreut werden, die Einbildung thätiger wirkt.

[illegible]gepreßten kleinen Gedärmen — Hypochonderie und Schwindſucht, ihre gewöhnliche Gefährtin, erzeugen.

Dabei war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich und auch auſſer der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauſpielerinnen, und ſonſtigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm ſeine gute Frau gern überſah. —

Noch mehr — er ſprang von einem Extrem ins andre. Er hatte keine fixe Beſoldung und war, wie das bei Dichtern und Virtuoſen der Fall iſt — der Verfaſſer ſchreibt hier aus Erfahrung — kein guter Wirth, wußte das Geld nicht auf Wochen und Monathe einzutheilen, kannte ſeinen Werth garnicht. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgeſetzt. Nun kamen einige Rollen Louisd'or. Schnell änderte ſich die Szene. Jetzt giengs in Freuden. Mozart betrank ſich in Champagner und Tokair, lebte locker, und war mit ſeinem Gelde in wenig Tagen ſo weit, wie vorher.

Man weis, wie er oft in ſeine Geſundheit ſtürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunſchte, und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit gieng, ohne die mindeſte Erholung ſeinem Körper zu gönnen.

Ich frage hier jeden Arzt, was die Folgen einer ſolchen Lebensart ſind. Man braucht hier kein Gift, keinen geheimnißvollen Bothen, keinen feinen Staub im Briefe, kein Requiem —; ſeine Kräfte waren aufgerieben, die organiſche Thätigkeit zerſtört, langſame Schwindſucht, (conſumtio dorſalis) Vertrocknung mußte erfolgen.

Daß das Requiem viel dazu beigetragen habe, ſeine geſchwächten Kräfte durch äuſſerſte Anſpannung vollends zu erſchöpfen, ſeine Einbildung bis zum ſchwermüthigen Wahnſinn, der Geiſter ſieht, von allem überzeugt iſt, was ihm ſcheint, zu überſpannen, iſt bei einem ſo fein beſalteten Organismus wie der Mozartiſche, gar keinem Zweifel unterworfen, und man braucht da keine vergifteten Briefe, einen ſolchen unglücklichen Geiſt aus ſeiner Hülſe zu jagen. Wahrlich wenn man erſt einmal ſo weit zur Schwermuth herabgeſtimmt iſt, bedarfs nur noch eines kleinen Hebels.

Die Krankheitsgeſchichte Mozarts beweiſt nichts für eine Vergiftung.

Sollte er durch Gift geopfert werden, ſo mußte es auf zwey Wegen geſchehen; ſchnell oder langſam.

Schnell iſt es nicht geſchehen; und langſam vergiftet, hätte er — wir wollen aqua toffana nehmen — ganz andere Zufälle haben müſſen. Sein Geiſt wäre vertrocknet, er wäre dumm geworden. Aber wir wiſſen, daß Mozart während ſeiner ganzen Krankheit bei vollkommenem Bewußtſeyn, bei heiterer Vernunſt, bis zum letzten Augenblicke ſeines Lebens blieb, daß er gelaſſen, aber freilich ungern ſtarb. Jedermann wird dieſes begreiflich finden, wenn er bedenkt, daß Mozart eben damals das Anſtellungsdekret als Kapellmeiſter in der Sankt Stephanskirche mit allen Vortheilen und Rechten, die von Alters her damit verbunden waren, bekam, und nun erſt die frohe Ausſicht hatte, bei hinlänglichen Einkünſten ruhig, und ohne Nahrungsſorgen leben zu können. Auch erhielt er faſt zu gleicher Zeit aus Ungarn und Amſterdam anſehnliche Beſtellungen und Akkorde auf periodiſche Lieferungen gewiſſer Kompoſizionen. Dieſes ſonderbare Zuſammentreffen ſo glücklicher Vorbothen eines beſſern Schickſals, ſeine gegenwärtigen traurigen Vermögensumſtände, der Anblick einer troſtloſen Gattin, der Gedanke an zwei unmündige Kinder, alles dieſes war nicht geeigenſchaftet, einen bewunderten Künſtler, der nichts weniger war, als Stoiker, in ſeinem fünf und dreißigſten Jahre den Tod zu verſüßen. „Eben jetzt ſoll ich fort, da ich ruhig leben würde" klagte er beſtändig in ſeiner Krankheit, „jetzt ſoll ich meine Kunſt verlaſſen, da ich nicht mehr als Sklav der Mode, nicht mehr von Spekulanten gefeſſelt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig ſchreiben könnte, was mein Herz mir eingiebt? Ich ſoll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern in dem Augenblicke, da ich im Stande geweſen wäre, beſſer für ihr Wohl zu ſorgen?"

Mozart hatte freilich — wie jeder große Künſtler — eine Menge Feinde, zumal unter den italieniſchen Operiſten, die freilich ſehen mußten, daß mit Mozarts Emporkeimen, ihr welſcher Singſang zu Grabe gehen mußte. Man weiß, welche Mühe ſie ſich gaben, den Figaro zu verhunzen, daß ſie auf Mozarts Bitten, beim Kaiſer, durch deſſen ausdrücklichen Befehl zwiſchen dem erſten und zweiten Akte angehalten werden mußten, bei

Ungnade, den Geſang gehörig vorzutragen. Allein, wollten ſie Mozarten aus dem Wege räumen, ſo durften ſie nicht ſo lange warten, bis er mit ſeinen übrigen Geiſtesproduckten ihrem Charivari den letzten Gnadenſtoß gegeben hatte; ſie mußten raſcher zu Werke ſchreiten.

1786 ſchrieb er Figaro, wo ſeine Neider am wüthendſten waren, und ſie hätten ihm den Raum von fünf Jahren— 1786 : 1791 — gelaſſen, ſeinen Ruhm zu vermehren? — Dies iſt ſchon wegen der Jähzornigkeit der Italiener als ihres eigenen Intereſſe unwahrſcheinlich. Und wollte man ihn ja vergiften, wozu der geheimnißvolle Bothe? wozu vergiftete Briefe, und eine anſehnliche Belohnung für eine Kompoſizion, die aus demſelben Grunde, wie ihr Verfaſſer, zur Vernichtung beſtimmt war? Man konnte leichter an Mozart kommen. Sein offener, redlicher Charakter machte, daß er jedem traute, ſich oft ſeinem ärgſten Feinde hingab. Wozu alſo die Umſtände? —

Noch mehr. Er kränkelte ſchon in Prag, ehe er an dem Requiem arbeitete, nahm Medizin, und ſah blaß und traurig. Seine bevorſtehende Auflöſung war damals ſchon in ſeinem Körper vorbereitet; — die Anſtrengung über dem Requiem hat ſie nur befördert. —

Der Gedanke der Vergiftung war gewiß ein bloßes Spiel ſeiner Einbildung.

Wer weiß, welcher unglücklich Liebende — vielleicht ein Großer, dem man nicht geſtattete, ſeiner Neigung nach, ſich mit der Geliebten ſeines Herzens zu vereinen, die ihm durch den Tod entriſſen wurde, — das Andenken ſeiner Theuern durch Mozarts Muſik feiern und ihn zugleich thätig unterſtützen wollte? — Wie viele Gelegenheitsgedichte werden nicht beſtellt, ohne daß der Dichter erfährt, für wen und von wem? — Der Bothe hatte gemeſſene Ordre, ſich nicht ausfragen zu laſſen. Daß nun die Kompoſizion Mozart ſo ſehr angriff, ſeinen Tod beförderte, war wohl mehr Zufall als Plan. Daß ſich auch in der Folge der Beſteller nicht genannt hat, lag vielleicht eben in dem Geſchrei einer geargwöhnten Vergiftung durch jenen Bothen, oder hatte ſonſt ſeinen vielleicht ganz unſchuldigen Grund. —

Ja ſogar ſein Todesjahr (das fünf und dreißigſte) zeigt mehr für Schwindſucht. Im 4, 5, und ſechs und dreißigſten Jahre ſterben die mehreſten jungen Leute an der Schwindſucht.

Wenn die Aerzte über ſeine Todesart nicht einig waren, ſo folgt noch immer nicht daraus, daß er an Vergiftung ſtarb; die Schwindſuchten ſelbſt ſind ſo verſchieden, und ihre Symptome oft einander widerſprechend. Mozart iſt nicht der erſte, der an den Folgen außerordentlicher Anſtrengung ſtarb.

Sein Tod erfüllte die Herzen aller, die ihn kannten, mit inniger Wehmuth. Unzählige Thränen floſſen dem Schöpfer himmliſcher Harmonien. Jeder Kenner, jeder Freund der Tonkunſt hielt ſeinen Verluſt für unerſetzlich, und in der That bis jetzt hat man nicht Urſache, dieſe troſtloſe Meinung zurückzunehmen. Es ſchien unglaublich, daß ein Mann, wie Mozart, der allmächtige Schöpfer der erhabenſten Harmonien ins alte Nichts zurückgekehrt ſeyn ſollte !

Mit Würde feierte man in Wien ſein Andenken. Mehr noch zeichnete ſich Prag durch die wärmſte Theilnahme aus. Allgemein, ungeheuchelt war die Trauer um den zu früh entſchlafnen Liebling der Muſen. Zuerſt veranſtaltete der würdige Muſikdirektor Strohbach, ein inniger Freund des Verſtorbenen, in ſeiner Pfarrkirche bei St. Niklas den 14. Dezember deſſelben Jahres ein feierliches Seelenamt für Mozart. Nie gab es eine ſo rührende und erhabene Todenfeier. Ein Chor von 120 Perſonen aus den beſten Künſtlern Prags, die alle mit wehmüthigem Eifer ſich dazu angebothen hatten, unter Direktion des braven Strohbachs führte das meiſterhafte Requiem des berühmten Roſetti — eigentlich Rösler — mit ſchwermuthsvollem Ausdrucke auf, ſo daß es auf die verſammelte Menge den tiefſten Eindruck machen mußte. Mehr als dreitauſend Menſchen — ſo viel der Raum der Kirche faßte — waren zu einem wehmüthigen Zwecke verſammelt, alle gerührt, alle voll Wehmuth über den frühen Tod des entriſſenen Künſtlers. Etwas ſpäter, den 28. Dezember 1791 unternahm eine Geſellſchaft wahrer Verehrer Mozarts zur Unterſtützung der hinterlaſſenen Wittwe und Waiſen ein öffentliches Konzert im Nazionaltheater. Man führte einige der beſten, weniger bekannten Stücke Mozarts, auf. Aus allen Kräften ward ſo eine edle Todenfeier vom Prager Publikum unterſtützt. Das Theater war voll, die Einnahme beträchtlich.

In Wien wurde die Wittwe auf eine eben ſo großmüthige Art unterſtützt. Mozart hinterließ ſeiner Familie nichts, als den Ruhm ſeines Namens. Alle Hülfsmittel ihrer Erhaltung beruhten auf der

Großmuth eines dankbaren Publikums, dem Mozart ſo viele Stunden des reinſten Vergnügens, der edelſten Unterhaltung durch ſein unerſchöpfliches Talent geſchaffen hatte. Die Wittwe ließ in einem öffentlichen Konzert zu ihrem Beſten die merkwürdige Seelenmeſſe aufführen. Der große Ruf dieſes Meiſterſtücks und der Wunſch, die Waiſen zu unterſtützen, zog ein zahlreiches Publikum an. Aber die Großmuth des verewigten Kaiſers Leopold, dieſes menſchenfreundlichen, Künſten und Wiſſenſchaften ſo früh entrißenen Monarchen, übertraf alles, was bisher der Wittwe zum Beſten geſchah. Mozarts Feinde und Verläumder wurden beſonders gegen ſein Ende, und nach ſeinem Tode ſo boshaft, ſo laut, daß bis zum Ohr des Monarchen manche nachtheilige Sage von Mozart gedrungen war. Dieſe Ausſtreuungen und Lügen waren ſo unverſchämt, ſo empörend, daß der Monarch, von Niemand des Gegentheils belehrt, ſehr entrüſtet war. Nebſt einer ſchändlichen Erdichtung und Vergrößerung von Ausſchweifungen, denen Mozart, wie ſie ſagten, ergeben geweſen, behauptete man, daß er nicht weniger, als 30,000 Kaiſergulden Schulden hinterlaſſen habe. Eine Summe, worüber der Monarch erſchrack. Die Wittwe war eben geſonnen, den Monarchen um Penſion zu bitten. Eine edeldenkende Freundin nnd vortreffliche Schülerin Mozarts unterrichtete ſie von den Verläumdungen ihres Mannes bei Hofe, und gab ihr den Rath, den gütigen Monarchen bei der Audienz eines beſſern zu belehren. Die Wittwe hatte bald Gelegenheit, ihren Rath auszuführen.

„Ew. Majeſtät,“ ſagte ſie mit edelm Eifer bei der Audienz, „jeder Menſch hat

Feinde; aber heftiger und anhaltender iſt noch niemand verfolgt und verläumdet worden, als mein Mann, bloß weil er ein großes Talent beſaß. Man hat es gewagt, Ew. Majeſtät viel Unwahres über ihn zu ſagen. Man hat ſeine hinterlaſſenen Schulden zehnfach vergrößert. Ich ſtehe mit meinem Leben dafür, daß ich mit einer Summe von ohngefähr 3000 Kaiſergulden alles bezahlen könnte, was er ſchuldig iſt. Und dieſe Schuld iſt nicht muthwillig gemacht worden. Wir hatten keine ſichern Einkünfte; häufige Kindbetten, eine ſchwere und koſtſpielige Krankheit von anderthalb Jahren, die ich auszuſtehen hatte, werden bei dem menſchenfreundlichen Herzen meines Monarchen zur Entſchuldigung dienen."

Wenn es ſo iſt, ſagte der Kaiſer, da iſt wohl noch Rath zu ſchaffen. Geben

Sie ein Konzert von ſeinen hinterlaſſenen Werken, und ich will es unterſtützen. Er nahm ihr die Bittſchrift gnädig ab; und in kurzer Zeit ward ihr eine Penſion von 260 Kaiſergulden angewieſen, die zwar an ſich gering iſt, aber da Mozart erſt drei Jahre angeſtellt, folglich die Wittwe noch nicht Penſionsfähig war, ſo bleibt es immer eine Gnade. Die Akademie ward unternommen und der Monarch erfüllte ſo großmüthig ſein Verſprechen, daß die Wittwe dadurch in den Stand geſetzt wurde, die Schulden ihres Mannes zu tilgen.

Mozart hinterließ von mehrern Kindern nur 2 Söhne, wovon der jüngere etwa vier Monate alt war, als der Vater ſtarb. Er heiſt Wolfgang, und zeigt vorzügliches Talent für Muſik. Es wäre ſonderbar, wenn die ſcherzhafte Behauptung ſeines Vaters einträfe, daß dieſer wieder ein Mozart werde, weil er einſt im Weinen in den Ton einſtimmte, aus dem Mozart eben ſpielte. Doch fehlt ihm die zärtlich bildende Vaterhand, die ſeinem Erzeuger freundlich entgegen kam.

Im nördlichen Deutſchland wurde Mozarts Ruhm erſt bei der Erſcheinung der Zauberflöte allgemein verbreitet; ſeit dieſer Periode, die erſt nach ſeinem Tode eintraf, iſt man da auch auf ſeine übrigen Werke recht aufmerkſam geworden. Mozart hatte alſo die außerordentliche Wirkung, die ſeine Kunſtwerke überall hervorbrachten, dieſe ſchöne Blüthenzeit ſeines Ruhmes nicht erlebt. Aber ſeine Wittwe erndete die Früchte dieſes edeln Enthuſiasmus auf ihrer Reiſe, welche ſie 1796 durch Norddeutſchland machte. Ueberall erfuhr ſie zu ihrer innigſten Wonne, wie gern die Deutſchen wahres Verdienſt erkennen und ehren, und wie tief Mozarts Geſänge auf ihre Herzen gewirkt haben. Nie denkt ſie ohne Rührung an den Aufenthalt in Leipzig, Halle, Hamburg und Berlin. Bei ihrem Aufenthalte in letztgedachter Stadt — im Februar 1796 — gab König Friedrich Wilhelm II. und der ganze königliche Hof ausgezeichnete Beweiſe ſeiner Liebe und Achtung für Mozarts Genie. Durch ein gnädiges Handbillet ward ihr, bloß aus Rückſicht auf die Talente ihres Mannes, das Königliche Theater und die Kapelle zum Gebrauche für ihr Konzert überlaſſen; und ihre Unternehmung wurde nicht nur von dem Monarchen, ſondern auch vom ganzen Publikum aufs großmüthigſte unterſtützt. Ueber alle Beſchreibung groß und rührend war die Wirkung, welche die Aufführung der Singſtücke aus der Oper: Clemenza di Tito, bei dem Konzerte auf den

König, und das ſo ungewöhnlich zahlreich verſammelte Publikum machte. Alles war gleich begeiſtert, die großen Sänger, das vortreffliche Orcheſter und die Zuhörer. Der Geiſt des verewigten Künſtlers ſchien über der Verſammlung zu ſchweben, als der Anfang der Ouverture aus der Zauberflöte, von dem Orcheſter ſo meiſterhaft vorgetragen, eine feierliche einweihende Stille hervorbrachte.

Die Körperbildung Mozarts hatte nichts auszeichnendes. Er war klein; ſein Geſicht, wenn man das große feurige Auge ausnimmt, kündigte die Größe ſeines Geiſtes nicht an.

Sein Blick ſchien unſtät und zerſtreut, außer wenn er beim Klavier ſaß. Sein ganzes Antlitz veränderte ſich dann.

Ernſt und verſammelt ruhte ſein Auge; auf jeder Muskelbewegung drückte ſich die Empfindung aus, welche er durch ſein Spiel vortrug und in dem Zuhörer ſo mächtig wieder zu erwecken vermogte.

Er hatte kleine ſchöne Hände. Beim Klavierſpielen wußte er ſie ſanft und natürlich zu bewegen. Zu bewundern iſt es, wie er damit ſo vieles, beſonders im Baſſe, greifen konnte. Dieſe Fertigkeit muß man der vortrefflichen Applikatur zuſchreiben, die er nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe dem fleißigen Studium der Bachiſchen Werke zu danken hatte.

Das Unanſehnliche in ſeinem Aeußern, der kleine Wuchs ſeines Körpers, war Folge ſeiner frühen Geiſtesanſtrengung, und des Mangels an freier Bewegung in der Zeit ſeiner Kindheit. Zwar, von ſchönen Eltern gezeugt, ſoll er auch ein ſchönes Kind geweſen ſeyn. Aber von ſeinem ſechſten Lebensjahre an war er an eine ſitzende Lebensweiſe gebunden. Um dieſe Zeit fieng er ſchon an zu ſchreiben. Und wie viel hat der Mann, beſonders in ſeinem letzten Jahre, geſchrieben! Da Mozart bekanntlich in der Nacht am liebſten ſpielte und komponirte und die Arbeit oft dringend war, ſo kann man ſich vorſtellen, wie ſehr ein ſo fein organiſirter Körper darunter leiden mußte. Sein früher Tod, ohne künſtlich befördert zu werden, rührt vorzüglich von dieſen Urſachen her.

Sein Gehör war ſo fein, faßte die Verſchiedenheit der Töne ſo gewiß und richtig auf, daß er den geringſten Fehler oder Mißton, ſelbſt bei dem ſtärkſten Orcheſter, hörte, und dasjenige Subjekt oder

Inſtrument, welches ihm begieng, genau anzugeben wußte. Als er einſt nach Berlin kam, und beim Abſteigen im Gaſthofe den Komödienzettel, auf dem ſeine Entführung aus dem Serail angekündigt war, las, begab er ſich ins Schauſpielhaus und hörte im Parterre ſeiner Oper zu. In der erſten Arie des zweiten Akts war aus Verſehen des Ausſchreibers in der zweiten Violinſtimme ein ♮ ſtatt eines ♯ geſchrieben. „Wollt ihr Fis greifen! wollt ihr Fis greifen!“ rief Mozart zu wiederholten Malen und zog dadurch die Aufmerkſamkeit eines ſeiner Nachbarn auf ſich, der, unwillig, in ſeinem Ohrenſchmauße unterbrochen zu werden, fragte, was er wolle? er mögte ſich ſtill verhalten. Ei was, erwiederte Mozart, ich habe Fis komponirt und die zweite Geige greift immer F.

Wie er das wiſſen könne?

Ei das muß ich wiſſen, ich habe ja die Oper geſetzt; ich bin Mozart. —

Nichts brachte ihn ſo ſehr auf, als Unruh, Getöſe oder Geſchwätz bei der Muſik. Da gerieth der ſonſt ſo ſanfte, muntre Mann in den größten Unwillen, und äußerte ihn ſehr lebhaft. Es iſt von ihm bekannt, daß er einſt mitten im Spiele aufſtand, und die unachtſamen Zuhörer verließ. Man nahm ihm dieſes vielfältig, wiewohl mit Unrecht, übel. Tief empfand er alles, was er vortrug. Sein ganzes Weſen war dann Gefühl und Aufmerkſamkeit: wie konnte ihn alſo kalte Fühlloſigkeit, Unachtſamkeit, oder gar ſtörendes Geſchwätz in der Laune und Faſſung erhalten? Als Künſtler vergaß er da alle andre Rückſichten.

Seine Reizbarkeit war ſo groß, daß er bei Aufführung einer guten Muſik zu Thränen gerührt wurde, vorzüglich durch Haydns Werke. Aber nicht allein Muſik, jeder andre rührende Gegenſtand ergriff ſein ganzes Gefühl und erſchütterte ihn. Seine Einbildungskraft war in ununterbrochener Thätigkeit, immer mit Muſik beſchäftigt; daher ſchien er oft zerſtreut und gedankenlos.

Tonkunſt war ſeine Haupt- und Lieblingsbeſchäftigung, um ſie bewegte ſich ſein ganzes Denken und Empfinden. Alle Bildung ſeiner Kräfte gieng von da aus, und bezog ſich darauf. Iſt es ein Wunder, wenn er den übrigen Gegenſtänden um ſich weniger Aufmerkſamkeit widmete? Er war Künſtler, war es ganz und in einer bewundernswürdigen Größe. Doch folgt hieraus noch nicht, daß im ihm nicht die Fähigkeiten zu andern Wiſſenſchaften gelegen hätten. Wer mag die Grenzlinien ſeiner Geiſteskräfte ſo genau ziehen, um behaupten zu können, Mozart habe außer ſeiner Kunſt, zu nichts ſonſt Anlage oder Fähigkeit gehabt? Man ſetzt freilich das Weſen des Künſtlertalents in eine überwiegende Stärke der äſthetiſchen Seelenkräfte, aber man weiß auch, daß die Künſte, beſonders die Muſik, einen ſcharfen Ueberblick, Beurtheilung und Einſicht in die Lage der Dinge erfordern, welches bei Mozart um ſo gewiſſer vorauszuſetzen iſt, da er kein gemeiner mechaniſcher Virtuos eines Inſtrumentes war, ſondern das ganze weite Gebieth der Tonkunſt mit ſeiner Kraft und Geſchicklichkeit umfaßte.

Mozart hatte ſchon in ſeiner Jugend zu allen Kenntniſſen, die man ihm beizubringen für nöthig fand, eine große Anlage gezeigt, in allen ſchnelle Fortſchritte gemacht; von der Arithmetik und ſeinem Zahlenſinne habe ich ſchon geſprochen. Auch in ſeinen ſpätern Jahren liebte er dieſe Kenntniſſe ſehr, und war wirklich ein ungemein geſchickter Rechenmeiſter. Eben ſo groß war ſein Talent zu Sprachen. Er verſtand Franzöſiſch, Engliſch Italieniſch und Deutſch. Die lateiniſche Sprache lernte er erſt in ſpätern Jahren und zwar ſo weit, als zum Verſtehen des Kirchentextes, den er etwa in Muſik zu ſetzen hätte, erfordert ward. In allen übrigen Sprachen hatte er die guten Schriftſteller geleſen und verſtanden. Oft machte er ſelbſt Verſe, meiſtens aber nur bei ſcherzhaften Gelegenheiten. Zum Beiſpiel die Grabſchrift auf den Tod eines geliebten Staars, den er in ſeinem gemietheten Garten begrub und ihm ein Grabmal mit einer Inſchrift geziert errichtete. Und wer erinnert ſich nicht an ſein „Mandel! wo iſts Bandel?“

In den übrigen Fächern hatte er wenigſtens, ſo viel hiſtoriſche Kenntniß, als es für einen Mann von Bildung nöthig war.

Der moraliſche Karakter Mozarts war gut und liebenswürdig. Unbefangene Herzensgüte und eine ſeltne Empfänglichkeit für alle Eindrücke des Wohlwollens und der Freundſchaft waren ſeine Grundzüge. Er überließ ſich dieſen liebenswürdigen Regungen ganz, und wurde oftmals das Opfer ſeines gutmüthigen Zutrauens, beherbergte und pflegte ſeine ärgſten Feinde und Verderber bei ſich.

Er hatte zwar oft mit einem ſchnellen Blicke, auch verſteckte Charaktere aus dem Innerſten ausgeholt. Aber im Ganzen genommen, hatte er doch zu viel Gutmüthigkeit, um Menſchenkenntniß zu erlangen. Selbſt die Art ſeiner Erziehung, die unſtäte Lebensart auf Reiſen, wo er nur für ſeine Kunſt lebte, machte eine wahre Kenntniß des menſchlichen Herzens unmöglich und ließ ihn in ſeinem Leben manche Unklugheit begehen.

Für die ſüßen Freuden der Geſelligkeit hatte er einen offnen, empfänglichen Sinn. Unter Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll muntrer Laune, die ſich gewöhnlich in die drolligſten Einfälle ergoß.

Nie verrieth er einen gewiſſen Kunſt-Air, Kaprizen, oder Pedanterie, die manchen Gelehrten und Künſtler für den geſelligen Umgang ſo ungenießbar machen.

Er ſprach ſelten und wenig von ſeiner Kunſt, und immer mit einer liebenswürdigen Beſcheidenheit. Hochſchätzung des wahren Verdienſtes und Achtung für die Perſon leiteten ſeine Urtheile in Kunſtſachen. Es war rührend, wenn er von Haydn oder andern großen Meiſtern ſprach; man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, ſondern einen ihrer begeiſterten Schüler zu hören.

Mit dieſer edeln Beſcheidenheit verband er aber auch ein eben ſo wohlanſtändiges Bewußtſeyn ſeiner Künſtlerwürde, eine edle Selbſtſchätzung. Nie jagte er nach dem Beifalle der Menge; ſelbſt als Kind rührte ihn nur das Lob des Kenners, und alles, was bloß aus Neugier, ihn anzugaffen, kam, war ihm gleichgültig. Oft gieng dieſes Betragen vielleicht zu weit. Bisweilen war er, auch in Gegenwart großer Herren vom höchſten Range, nicht zum Spielen zu bewegen, oder er ſpielte nichts als Tändeleien, wenn er merkte, daß er keine Kenner vor ſich hatte. Aber er war der gefälligſte Mann von der Welt, wenn er ſah, daß man Sinn für ſeine Kunſt beſitze. Oft ſpielte er Stunden lang dem geringſten, ihm vielleicht unbekannten Menſchen vor. Mit ermunternder Aufmerkſamkeit hörte er die Verſuche junger Künſtler an und weckte durch liebevolle Beifallsäußerungen das ſchlummernde Selbſtbewußtſeyn.

Verſtellung und Schmeichelei war ſeinem argloſen Herzen gleich fremd; jeder Zwang, den er ſeinem Geiſte anthun mußte, unausſtehlich. Freimüthig und offen in ſeinen Aeußerungen und Antworten, beleidigte er nicht ſelten die Empfindlichkeit und Eigenliebe, und zog ſich manchen Feind zu.

Dieſe beſaß er überhaupt wegen ſeines außerordentlichen Talents in großer Anzahl, deren Unverſöhnlichkeit ihn auch nach ſeinem Tode verfolgte. Dieſes iſt die ſtygiſche Quelle, woraus ſo viel häßliche Erzählungen, von ſeinem Leichtſinne, von ſeinen Ausſchweifungen gefloſſen ſind. Mozart war Menſch, folglich Menſchlichkeiten unterworfen. Dieſelben Eigenſchaften, die das Weſen ſeiner großen Talente bildeten, waren auch zugleich der Reiz zu manchem Fehltritte, brachten Neigungen hervor, die freilich beim Alltagsmenſchen nicht angetroffen werden.

Seine Erziehung und Lebensart bis zu dem Zeitpunkte, da er ſich in Wien niederließ, war auch nicht geeignet, ihm

Menſchenkenntniß und Welterfahrung zu geben. Denke man ſich einen ſo zart organiſirten Jüngling, einen Tonkünſtler von ſeiner Empfindung, in einer Stadt wie Wien, ſich ſelbſt überlaſſen — braucht es mehr, ſeine kleinen Ausſchweifungen verzeihlich zu finden? — Auch muß man gegen dieſe Erzählungen überhaupt mißtrauiſch ſeyn, da gewiß der größte Theil baare Unwahrheiten und Schmähungen ſcheelſüchtigen Neides ſind. Warum man jenen Erzählungen ſo leicht Glauben beimißt, iſt ſehr begreiflich, wenn man ſich erinnert, daß ehedem der Begriff eines Virtuoſen und der eines Wüſtlings innig mit einander verbunden war. Aber zahlreiche Beiſpiele achtungswerther Künſtler haben uns dieſe heterogenen Begriffe ſichten gelehrt.

Doch das finſtre namenloſe Heer ſeiner Feinde wurde durch Freunde verdunkelt, deren Namen der Glanz ſeines Zeitalters ſind.

Die berühmteſten Tonkünſtler erkannten die Größe ſeines Genies, und bewunderten ſeine Werke. Joſeph Haydn, dieſes Schoskind der Muſen und Grazien, dieſer Anakreon, den in ſeinem Alter noch nicht der Jugend Kraft und hippokreniſche Fülle verlaſſen hat, mag als befugter Richter an die Spitze treten.

Sein Urtheil iſt unpartheiiſch, weil er als ein redlicher Mann allgemein bekannt iſt, und Mozarts Ruhm dem ſeinigen nachtheilig ſcheinen konnte. Schon 1785 als Mozarts Vater noch lebte, ſagte Joſeph Haydn bei einer Zuſammenkunft in Wien: „Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten

Komponiſten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe. Er hat Geſchmack und beſitzt die gründlichſte Kenntniß in der Kunſt der Kompoſizion.“ —

1787 im Dezember ſchrieb eben dieſer große Mann an einen Freund in Prag, der mit ihm ſeit langer Zeit in Briefwechſel ſtand, und ein Singſpiel von ſeiner Kompoſizion für Prag verlangte, folgenden merkwürdigen Brief:

„Sie verlangen eine Opera Buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Luſt haben, von meiner Singkompoſizion etwas für ſich allein zu beſitzen. Aber um ſie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unſer Perſonal (zu Eſterhaz in Ungarn) gebunden ſind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe Ganz etwas anders wäre es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das daſige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich jemand anders zur Seite haben kann. Denn, könnte ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den Großen die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde, ſo würden die Nazionen wetteifern, ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen. Prag ſoll den theuern Mann feſt halten — aber auch belohnen; denn ohne dieſes iſt die Geſchichte großer Genies traurig, und giebt der

Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Beſtreben, weswegen leider! ſo viele hoffnungsvolle Geiſter darnieder liegen. Mich erzürnt es, daß dieſer einzige Mozart noch nicht bei einem Kaiſerlichen oder Königlichen Hofe engagirt iſt. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleiſe komme; ich habe den Mann zu lieb.“

Wenn ein Haydn ſo urtheilt, ſo begeiſtert ſpricht, ein Mann, der allein unter allen Tonkünſtlern über ſeinen Verluſt zu tröſten im Stande wäre; was will dann das Gekreiſche einiger kleinen neidiſchen Geiſter ſagen, die an Mozarts Ruhme zu Rittern werden wollen?

Der — nunmehr auch ins Land der Harmonien entſchlummerte — Churſächſiſche Kapellmeiſter Naumann bezeigte bei ſeinem Aufenthalte in Prag auf eine ſchöne Art ſeine Hochachtung und Bewunderung für Mozarts Talente und Werke in einer rührenden Anrede an ſeinen Sohn, als ihm derſelbe von ſeiner Freundin vorgeſtellt wurde.

Der Ritter Gluck, der Dichter Metaſtaſio, der Freiherr von Swieten waren ſeine innigſten Freunde und wärmſten Verehrer.

Endlich verdient die zahlreiche Klaſſe gründlicher Tonkünſtler in Prag unter den Richtern über Mozarts hohen Werth einen anſehnlichen Plaz. Die meiſten von ihnen ſprechen mit einer Achtung von ſeinen Werken, die ein rühmlicher Beweis ihrer Kenntniſſe und der Unbefangenheit ihres Herzens iſt.

Bei dieſer Gelegenheit erwähne ich der Wohlthat eines Wiener Bürgers gegen Mozart. Dieſer brave Mann — ein Fleiſchhauer von Profeſſion — ohne Mozart perſönlich zu kennen, bloß von Bewunderung für ſeine Kunſt hingeriſſen, verſchaffte ſeiner kranken Gemahlin, die nach Verordnung der Aerzte, wegen einer Lähmung am Fuße, Bäder von gekochtem Magengekröße brauchen mußte, Gelegenheit, in ſeinem eigenen Hauſe eine geraume Zeit die Kur mit vieler Bequemlichkeit brauchen zu können. Er lieferte ihr nicht nur das nöthige Rindergekröße unentgeltlich und erſparte Mozart eine Auslage von mehrern hundert Gulden, ſondern verlangte auch für Logis und Koſt gar nichts. Aehnliche Beiſpiele von Enthuſiasm für Mozarts erhabene Kunſt ſind ſehr häufig.

In ſeiner Ehe mit Konſtanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr eine gute liebevolle Gattin, die ſich an ſeine Gemüthsart vortrefflich anzuſchmiegen wußte, und dadurch ſein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche ſie nur anwendete, ihn von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte ſie wahrhaft, vertraute ihr alles, ſelbſt ſeine kleinen Sünden — und ſie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgſalt. Wien war Zeuge dieſer wechſelſeitigen Liebe und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe.

Muſik — die Kunſt, in der er webte und lebte — war ſeine liebſte Unterhaltung. Wollte ihn ſeine Frau an einem Familienfeſte recht angenehm überraſchen, ſo veranſtaltete ſie in Geheim die Aufführung einer neuen Kirchenkompoſizion von Joſeph oder Michael Haydn.

Das Billardſpiel liebte er leidenſchaftlich; wahrſcheinlich weil es mit körperlicher Bewegung verbunden iſt. Er hatte ein eigenes zu Hauſe, bei dem er ſich täglich mit ſeiner Frau unterhielt.

Die Schönheit der Natur im Sommer war für ſein tieffühlendes Herz ein entzückender Genuß. Wenn er konnte, ſo verſchaffte er ſich ihn, und miethete faſt alle Sommer ein Gärtchen in der Vorſtadt.

Thiere, und Vögel beſonders, liebte er ſehr.

Ueber ſeine Kompoſizionen führte er ein eignes Tagebuch, worein er jedesmal das Thema eines jeden Werkes nebſt dem Tage ſeiner Vollendung eintrug. Es fängt mit dem Jahre 1784 an. Außer dem Requiem iſt keine Meſſe darin verzeichnet. Ein Beweis, daß die Meſſen, die wir von ihm kennen, in frühere Zeiten fallen.

Es iſt zu bedauern, daß er nicht über ſeine Kunſt ſchrieb. Aus einem Briefe, welchen er an eine ſeiner Schülerinnen über den Vortrag der für ſie geſetzten Klavierfantaſie, geſchrieben, kann man ſehen, daß er gleich ſtarker Theoretiker als Praktiker war.

Als er ſtarb, hatte ſein Ruhm bereits eine Größe erreicht, wie ſie nur ſelten auch der glücklichſte Künſtler hoffen darf. Seine Bahn war kurz, aber ruhmvoll. Noch hatte er nicht das fünf und dreißigſte Jahr vollendet, als er am Ziele unter ſeinen Lorbeern ruhte. Was hätte ſein unerſchöpflicher Genius der Welt noch liefern können! Sein Genie war eine ſeltne Naturerſcheinung; aber noch ſeltener der hohe Grad ſeines damit verbundenen Fleißes und Geſchmacks. Viel gab ihm die Natur, doch mehr wußte ſich ſein Fleiß, ſeine unermüdete Beharrlichkeit zu erwerben.

Ich habe in dieſer kurzen Biographie nur das Merkwürdigſte, was die deutlichſten Umriſſe ſeines Karakters giebt und in die Biographie eines Künſtlers gehört, erzählt, doch alles einer ſtrengen Prüfung unterworfen und alles daraus verbannt, was nicht unumgänglich zur Geſchichte ſeiner Künſtlerlaufbahn gehört. Bei Bearbeitung der gegenwärtigen lieferte mir außer Schlichtegrolls Nekrolog, die Lebensbeſchreibung des Herrn Profeſſor Franz Niemtſchek zu Prag die Data, die ich, nach meiner Ueberzeugung, beſſer geordnet und anſchaulicher dargeſtellt habe.

II.

Ueber Künſtlertalent oder Genie. Auf die vorhergehende Biographie angewendet.

Der vollkommene, befriedigende Begriff vom Genie giebt ſich ſchwer. Dennoch hat die damit zu verbindende Idee viel an Beſtimmtheit gewonnen, wenn man das Wort nicht in der unbeſtimmten Bedeutung des gewöhnlichen Umgangs gebraucht.

Man begeht, vorzüglich von Seiten der Eltern und ſchmeichelnder Erzieher den Mißbrauch, einem Knaben Genie beizulegen, wenn er ſeine Lektionen gut lernt, wenn er aus dem Erlernten auch Folgerungen zieht, auf deren Spur er vom Lehrer nicht gebracht wurde; kurz ein Knabe, der ſeine Kenntniſſe gut zu gebrauchen verſteht, wird, uneigentlich, ein Genie genannt. Daß ſo ein Kopf ein guter Kopf ſein müſſe, verſteht ſich ohnehin; aber den Namen Genie verdient er deshalb noch nicht, denn das, was dieſen Namen führt, äußert ſich durchaus anders. Es giebt nämlich Menſchen, die ohne irgend eine Anweiſung etwas machen, deſſen Form ſie nach Regeln, von denen ſie ſelbſt keine, oder wenigſtens oft ſehr verwirrte Begriffe haben, ſo lange verändern und umbilden, bis ſie, zufrieden mit derſelben, zu ſich ſagen, nun ſey das Ding ſchön. Dieſe heiſen Künſtler und das, was ſie vor andern, die ſo etwas nicht können, voraushaben, heißt Genie.

Unſer Mozart hatte als Knabe noch keine Kenntniſſe der Kompoſizion, gleichwohl verfiel er auf die Gedanken, ein Violinkonzert zu komponiren. Konnte er ſchon kein wirkliches Kunſtprodukt liefern, ſo zeigte doch dieſer ſein kindiſcher Verſuch, was er werde leiſten können, wenn ſeinem Talente die Regeln der Kunſt zu Hülfe kämen. Er ſtrich aus, wiſchte und klekſte ſo lange an dem Machwerk, bis er glaubte, es vollendet zu haben. Der Vater überraſchte ihn bei der Arbeit. Was machſt du da? „Ein Konzert!“ Das wird was ſchönes ſeyn; laß einmal ſehen.

Wirklich fand der Vater beim Durchſpielen Zuſammenhang und Neuheit der

Wendungen; freilich oft ſo unnatürlich für das Inſtrument geſetzt, daß es faſt nicht, oder nur mit der größten Schwierigkeit vorgetragen werden konnte. Aber das iſt ja nicht herauszubringen, wer ſoll das ſpielen? „Ei, dafür iſt es ein Konzert und man muß es ſo lange probiren, bis es herauskömmt.“

Hier haben wir die deutliche Aeußerung des Genies unſers Mozarts.

Da das bloße Genie ſelbſt keinen Begriff von den Regeln der Kunſt hat, welche es, ohne es zu wiſſen — ich möchte ſagen aus Inſtinkt — befolgt, ſo kann es auch andern dieſe Regeln nicht mittheilen, und dieſe, welche auch nicht einmal jene Ahnung einer Regel zur Schönheit in ſich wahrnehmen, können ſie eben ſo wenig von dem erſtern durch Unterricht lernen. Dennoch läßt ſich Genie, oder das hervorbringende Talent eines ſchönen Werks weder mittheilen noch erwerben, ſondern wird, wie man mit Recht ſagt, angebohren *).

Ein junger Künſtler, der ſich der Kompoſizion widmen wollte, erſuchte Mozart, ihm einige Regeln anzugeben, wie er gut und ihm ähnlich komponiren könnte. „Hier ſind weiter keine Regeln nöthig, erwiederte Mozart; wenns da und da — er deutete auf Kopf und Herz — richtig bei Ihnen ausſieht, ſo komponiren Sie immer drauf los, es wird gewiß gut werden. Fehlts aber da, ſo iſt das andre alles vergebens.“ Der gute Mozart ſetzte, ohne daran zu denken, in dieſen Worten alles voraus, was zum voll-

---

*) Heuſinger, Handbuch der Aeſthetik 1r Theil.

kommenen Künſtler in jedem Fache bildender Künſte erfordert wird — Kopf und Herz — Kenntniſſe und Gefühl. Aber er konnte ſeine Normen nicht mittheilen, nach denen er arbeitete.

Geſchicklichkeit im Gegentheile, was der Franzoſe ſehr paſſend Application nennt, läßt ſich durch verhältnißmäßige Uebung von jedem im angemeſſenen Grade ſeiner Fähigkeiten, bald in kürzerer, bald in längerer Zeit, mit mehr oder minderer Anſtrengung erwerben. Unrichtig nennt man alſo den blos ſchnell begreifenden ein Genie, da ihm bloß der Name eines guten Kopfs zukömmt. So kann der albernſte Tropf ein geſchickter Juriſt oder Theologe werden, weil dieſes bloß Gedächtnißwerk iſt; kann jeden Lehrſatz des Euklid demonſtriren lernen, wenn er nur lange genug lebte. Aber eine Pindariſche Ode, eine Mozartiſche Oper oder ein Mozartiſches Quartett wird er nie dichten und komponiren, er lebe übrigens ſo lange er wolle.

Der Mathematiker, meinetwegen auch der Philoſoph, in ſo fern es den mechaniſchen Theil der Wiſſenſchaft betrifft, kann jenem die Anweiſung geben, nach welcher er zu verfahren habe, wenn er zum Beiſpiele ſagt: nimm dieſen oder jenen Satz und ſiehe, ob du ihn für wahr halten kannſt. Haſt du dich von ſeiner Wahrheit überzeugt, ſo ſiehe, ob ein anderer Satz ſich mit demſelben verträgt. Iſt dies nicht, ſo iſt dieſer falſch, aber das gerade Gegentheil deſſelben iſt wahr. Du haſt alſo nur zwei wahre Sätze. Fahre nun ſo fort mit andern Sätzen, ſo wirſt du endlich finden, daß der Satz, den ich als wahr angegeben habe, wahr ſey. So kann der Tropf ein Mathematiker werden. Wie würde aber ein Mozart es anfangen, wenn irgend jemand, von ſeinen Kompoſizionen begeiſtert, zu ihm käme, und um Unterricht in der Kompoſizion nach ſeiner Manier bäte? — Die eben angeführte Anekdote hat es gezeigt. — Oder er würde ihm wahrſcheinlich aufgeben, etwas zu komponiren; wenn dieſer ſein Penſum brächte, und, nach unſrer Vorausſetzung, ein Mann ohne Genie wäre, ſagen: dieſe Kompoſizion ſey nicht ſchön; was aber jener zu thun habe, ſie ſchön, geiſtvoll zu machen, das würde Mozart ſelbſt nicht angeben können, wenn ſchon die Kraft in ihm liegt, geiſtreiche Kompoſizionen zu liefern. Es iſt hier von dem, was man unter *innerer Schönheit* verſteht, und was mit dem geiſtreichen einerlei iſt, die Rede. Ein Tonſetzer von Verſtand wird keinem, der kein Genie hat, den Rath geben, er ſolle die Regeln der Kompoſizion nach D'Alembert u. a. ſtudieren, ſolle die Partituren eines Gluck, Haydn, Mozart und Paeſiello nach dieſen Regeln leſen und zergliedern, und dann Tonſtücke ſetzen, ſo viel er könne. Durch dieſe Uebung würde man wohl einen geſchickten, aber, wenn kein Genie da iſt, nimmermehr einen geiſtreichen Komponiſten bilden. Das mechaniſche der Kunſt läßt ſich übertragen, aber das Genie iſt nur individuelle Eigenſchaft. Mozart konnte ſeine Schüler wohl Generalbaß und Kompoſizion lehren, und das konnten ſie von jedem andern Komponiſten, der auch nicht Mozart war, eben ſo gut — vielleicht noch deutlicher — erfahren, aber Mozarts Geiſt konnte keiner von ihm erben, und wir haben geſehen, daß die zahlreichen

— zum Theil ſehr unwürdigen — Schüler Mozarts ſchon lange wieder begraben und vergeſſen ſind, während die Werke ihres Meiſters, die er der Welt bekannt machte, ehe dieſe ſeine Schüler ihn als ihren Meiſter kannten, noch immer im friſchen Andenken bei uns ſind, und gleich Homers unſterblichen Liedern, mit ſeinem Geiſte unſterblich werden. Mechaniſche Fertigkeit gehört, ſo wie gute Verſifikation beim Gedicht, allerdings zur weſentlichen Schönheit der Kompoſizion, und eine ſchöne Kompoſizion iſt ohne dieſelbe nicht denkbar, allein ſie gehört doch blos zu den äuſſern Schönheiten, und kann erlernt werden; aber geiſtreich komponiren oder dichten, ſein Kunſtwerk mit innern Schönheiten ausſchmücken, ſchön denken, das iſt es, was das Genie über den mechaniſchen Künſtler erhebt, was kein Komponiſt, kein Dichter lehrt, und keiner erlernen kann. Welche Menge Komponaſter, Opernſchmierer und Kirchenkomponiſten haben nicht ſeit Menſchen gedenken geſchrieben, aber wahrlich nur geſchrieben! Der erbärmlichſte Dorfſchulmeiſter komponirt ſich ſeine Kirmſen- und Pfingſtmuſik, ſeine Meſſe, und nach denſelben Regeln, nach welchen Mozart ſeine Seelenmeſſe, ſeine Zauberflöte ſchuf; aber das erſte wird Kirmſenmuſik bleiben, wie das letztere Mozartiſche. Die Regeln, der Mechanismus, bleiben ſich immer gleich, aber jener allbelebende Götterfunke, Genie, leuchtet alle Jahrhunderte nur einmal, vielleicht mehrere nicht.

Selbſt der hellſte Funke des Genies leuchtet nicht immer bei jedem Individuum gleich hell. Stellen wir die vier größten muſikaliſchen Genies, Mozart, Haydn Paeſiello und Cherubini neben einander.

Jedes iſt gros, aber Mozart bleibt unter ihnen das Gröſte; Haydn iſt erhaben, aber ſeine Originalität iſt verbraucht: er findet ſich in allen ſeinen Werken wieder. Nur die Verſchiedenheit des Accompagnements und die Art, wie er die verbrauchteſten Stellen einzukleiden weis, heben ihn. Paeſiello iſt gelehrt, aber bleibt ſich, wie Haydn, immer ähnlich und man hört in allen ſeinen Werken immer nur — Paeſiello. — Cherubini iſt neu und wiederholt ſich ſelten, aber ſeine Ueberladung, ſeine Steifheit macht ihn abſchreckend. Mozart nur weiß Kraft mit Anmuth ſchön zu paaren und iſt immer in ſeinen Gedanken originell, ewig neu, ohne ſeinen Werken durch Ueberladung zu ſchaden, oder ſie durch Reminiszenzen abſchreckend zu machen.

Indeſſen iſt Genie keine *eigne Gemüthskraft*, ſondern es iſt ein Ta-

lent, ein Vermögen, die Gemüthskräfte auf beſondere Art zu gebrauchen. Der Mann *ohne Genie* hat alle Geiſteskräfte, die der Mann *mit Genie* hat, nur kann er ſie nicht ſo gebrauchen, wie dieſer. Der Künſtler — der Mann mit Genie — hat keinen andern Verſtand, keine andere Einbildungskraft, keine andere Vernunft, als ein anderer, ſondern er kann nur, was ein anderer nicht kann, das, was ſein Verſtand und ſeine Vernunft als wahr erkennen, *ſchön* darſtellen, das heißt, ſo daß eine unmittelbare Wahrheit, zugleich wie eine mittelbare, und eine mittelbare zugleich wie eine unmittelbare erſcheint. Oder mit andern Worten, er kann machen, daß wir zu *ſehen* und zu *denken* glauben, wo wir doch entweder nur ſehen oder nur denken; mit einem Worte die *deutliche Darſtellungsgabe*. So weis der didaktiſche

Dichter ein abſtraktes Raiſonnement mit einer Leichtigkeit und Faßlichkeit vorzutragen, als wäre es nur Kindergeſchwätz. Der Fabeldichter aber, oder der Epigrammatiker ſagt etwas von einem einzigen Falle, und es iſt, als enthalte ſein Gedicht einen ganzen Schatz von allgemeinen Wahrheiten. Wir finden im Don Juan den Wollüſtling ſo treffend, ſo deutlich karakteriſirt, daß wir in ihm ſehen, was uns der Künſtler zeigen wollte, und ſo durchgängig in jedem Stücke ſehen und empfinden wir, was er wollte, daß wir ſähen und empfänden, er läßt uns deutlich nachempfinden, daß wir bei Anhörung oder dem Studium ſeiner Werke einmal über das andere ausrufen: Wie richtig hat der Mann gedacht, empfunden! Wir alle von geläutertem Geſchmack und Gefühl dächten und empfänden wie Mozart; aber die Gabe, unſre Gefühle ſo faßlich andern wiederzugeben, wie er, die Gabe der Darſtellung, das iſts, was uns fehlt, und wir würden ohne ſie ohnmöglich ein Produkt hervorbringen, das unſre Gefühle ſo anſchaulich verſtändigte und mittheilte; empfänden wir auch zehnmal tiefer und inniger, wie Mozart. Schiller; Göthe, Matthiſſon rühren uns mit ihren Dichtungen ſo ſehr, daß wir ihnen gleich zu empfinden glauben, daß wir ihnen — in demſelben Momente — gleich dichten zu können, wähnen. Aber man verſuche es einmal — ohne Genie zu ſeyn — mit den heißeſten Gefühlen, ſo dichten zu wollen, wie dieſe. Nun ja wir werden Gedichte hervorbringen, und auch gute Gedichte, aber wenn wir ſie bei kälterm Blute prüfen, werden wir aus ihnen die Gefühle nicht wieder hören, die wir ihnen einhauchten, damit ſie dieſelben wieder geben ſollten. Im

Feuer der Begeiſterung, und einige Stunden, einige Tage hernach, wähnen wir zwar, das wieder aus ihnen herauszufühlen, was wir empfanden und hineingelegt zu haben glaubten, ohne das Vermögen, es hinein zu bringen; aber wenn dieſe Reminiszenzen und Nachklänge der Empfindungen vorüber ſind — nach Jahren, wenn unſre Kenntniß umfaſſender, unſer Gefühl reiner geworden, ziehe man einmal ſo ein Produkt aus ſeinem Pulte hervor und leſe es wieder, und man wird ſich öfters über Stellen ſelbſt auslachen, worüber man bei ihrer Verfertigung vielleicht heiße Thränen vergoß.

Das Werk des Genies muß zu allen Zeiten dieſelbe Wirkung hervorbringen.

Jungen Komponiſten, die wiſſen wollen, ob ſie ihre Empfindungen in ihren

Kompoſizionen richtig und faßlich prononcirt haben, rathe ich, dieſelben Kennern vorzuſpielen und zur Einſicht zu geben, ohne zu ſagen, von wem die Kompoſizion ſey. Iſt ſie richtig, ſo muß ſie verhältnißmäßig auf die Hörer denſelben Effekt machen, den ſie bei ihrer Kompoſizion auf den hervorbringenden Künſtler machte. Bringt ſie ihn nicht oder nur theilweiſe hervor, ſo leg er das Werk nur ganz ſtill bei Seite. Ein Werk des Genies iſt es dann ſicher nicht.

Jede Stelle, die wir von Mozart hören, glauben wir, daß ſie auf keine Art beſſer dargeſtellt, richtiger deklamirt werden könne. „Ich hätte mir die Stelle eben ſo gedacht, ſie kann gar nicht anders gegeben werden,“ ſagen wir uns; und gleichwohl hätten wir, ohne Genie, die

Stellen nimmermehr ſo komponirt, wie er ſie uns nachempfinden ließ.

Wahrſcheinlich beſteht alſo das Genie in einer gleichſchwebenden Temperatur des Organism oder wie Kant ſagt, in dem glücklichen Verhältniſſe, welches keine Wiſſenſchaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und anderſeits zu dieſen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte ſubjecktive Gemüthsſtimmung, als Begleitung eines Begriffs, auch andern mitgetheilt wird.

Eine zweite Frage — für das ganze Leben eines Künſtlers noch weit wichtiger als die erſtere: wie wird das Genie erkannt? woran ſieht man, vorzüglich in der Jugend, ob in einem Menſchen Genie vorhanden ſey?

Rouſſeau in ſeinem Dictionaire de la Muſique, unter dem Artikel Genie, giebt hierüber die ſchönſte Antwort, indem er ſagt:

„Frage nicht lange, junger Künſtler, was Genie ſey. Haſt du Genie, ſo weißt du ſchon, was es iſt; haſt du keines, ſo lernſt du es nie kennen. Das Genie des Muſikers herrſcht mit ſeiner Kunſt über das ganze Univerſum; es macht alle Scenen in Tönen; dem Stillſchweigen ſelbſt leiht es Sprache; es giebt Ideen in Empfindungen, Empfindungen in Tönen: es mahlet Leidenſchaften, und indem es ſie mahlt, entſtehen ſie in den Herzen der Zuhörer. Freude mahlt das Genie in neuen Reizen; der Schmerz, den es ertönen läßt. zwingt uns Geſchrei ab; es wallt beſtändig über und verzehret ſich niemals. Es mahlt mit Wärme und Froſt, und, ſelbſt wenn es die Schrecken des Todes vor die Seele des Hörers ſtellt, theilt es dem Hörer ein Lebensgefühl mit, das nie verliſcht, und große Thaten zu ſeinem Herzen bringt, damit er ſie fühlen kann. Doch ach! es weis jenen gar nichts zu ſagen, in denen es nicht ſproßt, und die Wunder, die es thut, ſind nicht für den vorhanden, der ſie nicht nachwürken kann. — Willſt du aber wiſſen, ob irgend ein Funke dieſes verzehrenden Feuers deine Seele belebe? Eile, fliege nach Neapel*) und höre die Meiſterwerke eines Leo, eines Durante, eines Jomello, eines Pergoleſe. Füllen ſich deine Augen mit Thränen, ſchlägt dir das Herz, wirft es dich hin und her, erſtickt die Zurückhaltung deinen Athem; ſo ergreife den Augenblick und arbeite. Ihr Genie wird das deinige entzünden, du wirſt nach ihrem Vorbilde erſchaffen. Das iſt Genie. Bald werden die Augen deiner Zuhörer dir die Thränen wieder zollen, die deine Meiſter dir abfoderten. Laſſen dich aber die Reize dieſer groſſen Kunſt in Ruhe, fühlſt du dich weder verwirrt, noch entzückt, entdeckſt du gar nichts, was dich erſchüttern könnte; ſo ſey nicht zudringlich, und frage nicht weiter, was Genie ſey; du biſt ein Menſch von gemeinem Schlage, du entweihſt dies heilige Wort.“ —

---

*) Jezt würde Rouſſeau ſagen: nach Wien, Dresden, höre Haydn, Bäer, Wölfl, ſtudier: Mozart, Salieri, Cherubini, Naumann, Graun, Bach, Händel. —

So weit Rouſſeau. Es iſt in dieſer Stelle ſo viel ſchönes und richtiges über Muſik geſagt, und es ſind Merkmale darin, die ſelten irre führen werden. „Füllen ſich deine Augen mit Thränen, ſchlägt dir das Herz, wirſt es dich hin und her, erſtickt die Zurückhaltung deinen Athem, ſo ergreiſe den Augenblick und arbeite.“ In den zwei letzten Worten liegt das Wahre, Wichtige, Treffende, welches die ganze Stelle enthält. Wer dieſe nicht überſieht, wird ſchwerlich irre geleitet werden. Wer aber den Satz nur mit dem Gegenſatze vergleicht, der wird die Hauptſache überſehen. Indem nämlich Rouſſeau hinzufügt: „Laſſen dich aber die Reize dieſer großen Kunſt in Ruhe, fühlſt du dich weder verwirrt noch entzückt, entdeckſt du gar nichts, was dich erſchüttern könnte u. ſ. w.,“ ſo ſollte man glauben, er nehme die Erſchütterung, welche ein Kunſtwerk manchem verurſacht und manchem erſpart, für den einzigen Beweis, daß der erſtere Genie habe, der zweite aber nicht.

Dies würde aber gegen die Erfahrung und ſelbſt auch gegen Rouſſeau's Meinung ſeyn. Wer bei Werken der Kunſt kalt und unerſchüttert bleibt, der hat gewiß **kein Genie**. Das iſt ausgemacht. Es folgt aber daraus, daß einer, der von Kunſtſchönheiten hingeriſſen wird, nicht, daß er um deswillen **Genie habe**. Er hat **Gefühl**, **Kunſtſinn**, **Tonſinn**; aber Kunſtſinn iſt noch kein **Talent zur Darſtellung**. Wie viele mögen durch Mozarts Zauberflöte, Don Juan u. m. in unnennbares Entzücken verſetzt worden ſeyn! Aber wer unter der zahlloſen Menge Entzückter würde eine Zauberflöte, einen Don Juan komponiren? — Genie beſteht, wie Kant in der angeführten Stelle mit Recht ſagt, nicht nur in einer ſtarken Empfänglich[illegible] und Neigung für das Schöne, ſondern auch in dem Vermögen, für das, was man empfindet, **den Ausdruck** zu treffen. Man muß alſo, wie Rouſſeau ſagt, in den Augenblicken der Gemüthsbewegung arbeiten. Geht die Arbeit nicht von ſtatten, ſo hilft die erſtere nichts. Man iſt äſthetiſch ſtumm, wenn gleich nicht äſthetiſch taub.

Die erſte und ſicherſte Aeußerung des vorhandenen Genie's iſt daher nicht Empfänglichkeit für das Schöne allein, ſondern vorzüglich das gelingende Beſtreben, Schönes hervorzubringen. Das Genie wird irgend einen Stoff ergreifen, und ihn nach ſeinen eignen Ideen formen. Vielleicht daß ihm ein Meiſterwerk zu Entfaltung dieſer Ideen hilft, die Ideen ſelbſt werden ihm doch angehören, und was es macht, wird durchaus nicht bloße Nachahmung ſeyn.

Hier ein Wort für ſo manche unberufene Nachahmer Mozarts.

Es verſteht ſich, daß hier die Rede von der Art iſt, wie ſich das Genie im Jünglingsalter zeigt. Für die Aeußerungen im Knabenalter giebt es wohl kein ſicheres Merkmal. In dieſem Alter unterſcheidet ſich der gute Kopf vom Genie noch nicht. Beide ahmen zuerſt nach, und arbeiten — wenn man ſie, wie es geſchehen ſollte, arbeiten läßt, und die Knabenjahre nicht mit bloßem Studiren tödtet, — ſpäterhin nach eigends erfundenen Regeln. In dieſem Alter muß der Erzieher gleichſam auf das Ungewiſſe hin arbeiten. Er muß, wenn er gleich keine ſichern Kennzeichen hat, ob die Natur ſeinen Zögling mit Kunſttalent ausgerüſtet habe, dies doch für einen möglichen Fall halten, und ihn eine Erziehung geben, welche daſſelbe zum wenigſten nicht im Wachſen aufhalte, oder gar unterdrükke. Im Ganzen thut unſre Erziehung hierin zu wenig, und es war ein Glück für Mozart, daß ihm das Schickſal einen Vater gab, der ſelbſt Muſiker, und mehr als gemeiner Muſiker, die frühen Regungen des Genies ſeines Sohnes erkannte, und nicht, wie viele andere gethan haben würden, unterdrückte, ſondern noch beförderte.

Zur Entwickelung ſowohl, als zur Uebung und Vervollkommnung des Genies iſt nichts ſo weſentlich, als die Regel, daß man viel ſehe und viel mache.

Alles kann man freilich nicht ſtudiren, was man ſieht; aber man vergeſſe darüber, daß man nur weniges aus dem Grunde könne kennen lernen, ja den Vortheil nicht, welchen das oberflächliche Kennen von Vielem gewährt.

Wer Genie hat, iſt bald fähig, allein zu ſtudiren, und gerade das Studium, welches er ſich ſelbſt wählet, trägt das meiſte zur Bildung des Geſchmacks bei. Das Studiren beſtehet in einer anhaltenden Betrachtung der Natur, und in einem weiſen Nachdenken über die Werke großer Meiſter, und erſtreckt ſich ſo wohl auf das, was man nachahmen, als was man beſſer machen muß. Ein ſolches Studium lehrt uns vieles, was das Genie allein niemals an die Hand gegeben hätte, oder worauf es doch erſt ſpät gekommen ſeyn würde. Man entdeckt in Einem Tage Vortheile und Kunſtgriffe, die ihren Erfindern Jahrelange Unterſuchung und Mühe gekoſtet haben. Und geſetzt, daß unſer Genie Stärke genug gehabt hätte, uns einmal eben ſo weit zu bringen, falls auch der Weg noch nicht gebahnt geweſen, ſo würden wir doch, bloß durch unſre eignen Kräfte, gewiß erſt durch eben ſo mühſame Arbeiten, als die erſten Erfinder, dahin gelangt ſeyn. Jeder Vortheil, den wir aus den Werken eines andern abſtrahiren, erleichtert uns den Weg zur Vollkommenheit, rückt uns mit minderm Nachforſchen und Zeitverluſte, allmählig vorwärts auf der Künſtlerbahn.

In der Art, mit welcher junge Künſtler die Kunſtwerke betrachten, zeigen ſich abermals Eigenheiten, woraus ſich ſchlieſen läßt, ob großes, oder geringes, oder vielleicht gar kein eigentliches Künſtler-Talent, ſondern nur Anlagen zu den mechaniſchen Geſchicklichkeiten vorhanden ſind. Das zarte, noch unentwickelte Genie wird zwar von den Meiſterwerken gerührt und erſchüttert werden, es darf ſich aber von ihnen nicht blenden laſſen, und das dies nicht geſchehen ſey, iſt daraus zu erkennen, daß der junge Künſtler nicht blind gegen die Unvollkommenheiten jener Meiſterwerke iſt, und daß er ſie nicht nachmacht, ſondern höchſtens nur nachahmt.

Mozart ſtudirte die ernſten Werke eines Bachs, und nahm ihre Gründlichkeit zum Muſter der ſeinigen, ohne ihre Steifheit nachzuahmen, gab ſeinem kräftigen Generalbaſſe die Leichtigkeit und Grazie der italieniſchen Muſik, ohne in ihre faden Wiederholungen, leere Kraftloſigkeiten und nichtsſagende Tändeleien zu verfallen; — er verband deutſche Kraft mit italieniſcher Anmuth, wählte von beiden die ſchönſte Seite, umging ihre Fehler und eine neue Muſik war ſeine originelle Schöpfung, die zwar von beiden abſtrahirt, aber dennoch keine Nachmachung iſt, ſondern für ſich beſtehet, keinem angehört.

Nur wird die Bemerkung der Unvollkommenheiten an den Werken großer Meiſter nie in kalte und bittere Tadelſucht ausarten. Wer Genie hat, wird gewiß nie von den Fehlern großer Geiſter ſprechen, als bis er den Schönheiten ihrer Werke Lobſprüche genug ertheilt hat. Er redet ungefähr ſo davon, wie ein Vater von den Fehlern ſeiner Kinder ſpricht. Eine beſcheidne Meinung von ſich ſelbſt iſt das ſicherſte Kennzeichen eines wahren Talents, und die größten Geiſter laſſen einander die mehrſte Gerechtigkeit wiederfahren.

Mozart verehrte alle Künſtler, ſchätzte ihre Verdienſte, und verachtete keinen, hielt ſich ſelbſt geringer als andere. Einſtens als man in ſeiner Gegenwart etwas von Haydn aufführte und irgend ein Kritkaſter neben ihn trat, bald dieſe, bald jene Stelle tadelte, ſchwieg Mozart immer ſtill. Als jener endlich ſagte: „Dieſe Stelle hätte ich nicht ſo gemacht“ erwiederte Mozart ganz trocken: „ich auch nicht, weil wir alle beide das nicht im Stande ſind. — Denn wenn man Sie und mich zuſammenſchmelzt, und noch dreißig dazu wie wir ſind, ſo kömmt doch noch lange kein Haydn heraus.“

Gegen die Werke des ehrwürdigen Vater Bachs bezeigte er die größte Ehrfurcht.

Man vergleiche mit dieſer edeln Gerechtigkeitsliebe Mozarts gegen andre Künſtler die Niederträchtigkeiten, welche Cimaroſa, Paeſiello und Trajetta gegen einander ausüben, oder leſe wie ſich Reichard in ſeiner eingegangenen muſikatiſchen Zeitſchrift über das ewige Gemozarte und Gepleyle ärgert, daß er die Gelbſucht kriegen möchte, und kein Henker ein Wörtchen von den Verdienſten eines — Reichard ſprechen will.

Indeſſen iſt doch nur das ein Kennzeichen von mangelndem Genie, wenn ein junger Menſch von der Vortrefflichkeit großer Werke nur wenig gerührt wird, ſich nicht eher entſchließen kann, ſie zu bewundern, bis er erſt ihre Schönheiten und Fehler gegen einander ausgerechnet hat; wenn er ſein Urtheil über ihren Werth nicht eher abfaßt, bis er mit dieſer Rechnung völlig zu Stande gekommen iſt. Hätte er das lebhafte, zärtliche Gefühl, welches von dem Genie unzertrennlich iſt, ſo müßte er von den Schönheiten großer Werke ſo ſtark gerührt werden, daß er, wie man immer über dergleichen Werke geurtheilt hat, nur nach dem Eindrucke richten würde, den ſie auf ihn machen.

Nur vieles und anhaltendes Studium, vieles Arbeiten, Vermehrung der Kenntniſſe und Bildung des Geſchmacks vervollkommnen das Genie.

Es iſt eine eben ſo ſchädliche als ungegründete Meinung, die Natur thue beim Genie alles, und es heiße dem Genie Feſſeln anlegen, wenn man es den Regeln der Kunſt und des Geſchmacks unterwerfe.

Die größten Genies haben auch immer am regelmäßigſten gearbeitet. Homer iſt nicht ſeiner Originalität wegen allein, er iſt auch ſeiner Regelmäßigkeit wegen Muſter. Eben ſo unſer Mozart.

Mit welchem Eifer ſtudirte er die Werke der alten großen Tonkünſtler Italiens und Deutſchlands! Wie ſuchte er in den Geiſt eines Bach, Händel, Graun, Haſſe, Durante, Leo, Gluck, Piccini einzudringen! *) Und ſind es ſeine neuen Me-

---

*) So findet ſich zum Beiſpiel in Salieri's Axur im letzten Akte, wo Tarar und Aſtaſia auf dem Scheiterhaufen ſtehen, eine Stelle mit der Flöte und Pauke, die, wie man einleuchtend ſieht, Mozart zum Modell ſeiner ähnlichen Stelle in der Feuerprobe der Zauberflöte gedient hat. Salieri hat dieſe Stelle erfunden, oder vielleicht auch ſchon abſtrahirt. Ihre Wirkung iſt entſchieden. Mozart faßte die Idee auf und wie glücklich führte er ſie aus! — So finden ſich viele Stellen älterer Meiſter, bald mehr, bald minder vor Augen liegend, in ſeinen Werken. Wer viel Partituren früherer Meiſter ſtudirt hat, wird das finden und mit lebhaftem Wohlgefallen ſehen, wie ſchön der große Baumeiſter die vorgearbeiteten Materialien zu benutzen verſtand. Und wie artig ſind im zweiten Final des D. Juan die Stücken älterer Opern traveſtirt, ja ſogar aus ſeinem Figaro, wo die Muſikanten D. Juan mit Tafelmuſik unterhalten und Harmoniepiecen aus Opern geben! Hier erſcheint gleich zuerſt aus

ſoblen, ſeine originellen Wendungen allein, die wir in ſeinen Werken anſtaunen, wo uns ſein kunſtreiches, ſchulgerechtes Generalbaßgebäude zur größten tiefſten Ehrfurcht hinreißt? Die ſtrenge Regelmäßigkeit des reinen Satzes, dem

der Coſa rara das bekannte, allgeſungene und allbeliebte: pace mio caro ſpoſo — (Frieden wollen wir) in eine uneigentliche Tonart (D im Original iſt es C) ſchnelleres Tempo gerückt, und mit einem dudelnden Accomp. der zweiten Klarinette unterlegt, wie das gemeiniglich das Schickſal auf Blaſinſtrumente oder zu Tänzen arrangirter Opernpiecen iſt, und Leporello ſagt: bravi! coſa rara! Dann kommt die nicht minder bekannte Menuet aus der nun uns beinahe entrückten Oper von Sarti: Frà i due litiganti. (nach der Ueberſetzung: im Trüben iſt gut fiſchen) „Einſam und traurig" ſind die Anfangsworte jener Arie, und Rochlitz in ſeiner braven Ueberſetzung läßt Leporello ſehr paſſend fragen: wie heißt doch die alte Oper? Nun läßt er aus ſeinem Figaro ein Stückchen blaſen. Es iſt die prächtige Schlußarie des erſten Akts, C dur mit Trompeten und Pauken: Non più andrai farfallone amoroſo. Hier ganz nach Art der gewöhnlichen Arrangirer ſolcher Sachen, auf die er nichts vergiebt, bei den neuſten Wendungen der tändelndſten Melodien, die ſchwerſten Aufgaben in der muſikaliſchen Konſtruktion, die er ſich oft gleichſam nur zum Spaſe aufgiebt, um ſie ſo herrlich zu löſen, wie ſie keiner zu löſen vermogte! Und ſollte er auch — was er nur ſelten und nie ohne wichtige Erforderniſſe thut — manchmal vom Schulgebrauche abgehen, ſo verſöhnen ſeine Bäſſe doch alles wieder. Abweichungen von Grundregeln läßt er ſich nie zu Schulden kommen. In allen ſeinen Kompoſizionen

Klarinetten in B dur geſetzt, und Leporello ruft aus: queſto poi la conosco pur troppo! (Die Stelle kenn' ich ſehr genau!) Man glaubt dirs, guter Mozart; es iſt ja dein eigen Werk. Es ſcheint als hätte in dieſem Final Mozart eine ſcherzhafte Anleitung geben wollen, wie man mit Stellen andrer Meiſter auftreten könnte, ohne eben geradezu ſich der Sünde des Plagiats ſchuldig zu machen. Man verzeihe mir dieſe kleine Abſchweifung.

herrſcht die ſtrengſte Regelmäßigkeit, mit der tändelndſten originellſten Anmuth. Mozart iſt in Melodie und Harmonie gleich groß. Man werfe einen vergleichenden Blick auf ſeine Opern und ſeine Seelenmeſſe, oder auf ſeinen Don Juan, wo ſich die feinſte Tändelei mit dem höchſten Ernſt, die ſchwebendſte Melodie mit dem vollſten Gewichte des Kontrapunkts vereinigen. Z. B. die Arie im erſten Akte, wo Elvire Zerlinen warnt: Ah Fuggi il traditor (Verlohren hör ihn nicht); ſie iſt ganz in Bachiſcher Manier und reinem Kontrapunkt, gegen jene des Don Juan: Fiech' han dal vino. (öffne die Keller) Oder das Chor der Bauern im erſten Akte: giovinette che fatte all amore. (liebe Schweſtern zur Liebe gebohren) mit der Fuge des Schlußchors im zweiten Akte. —

* * *

III.

Darſtellung ſeiner Art zu ſetzen im Allgemeinen.

Die unglaubliche Leichtigkeit, die außerordentliche Geſchwindigkeit, die beim erſten Anblicke Flüchtigkeit und Uebereilung ſcheinen könnte, womit Mozart ſeine Werke niederſchrieb, zeigt mehr von einer reif durchdachten Vollendung. Seine rege Einbildungskraft ſtellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich, lebhaft vor. Die große Kenntniß des Satzes erleichterte ihm den Ueberblick der geſammten Harmonie. Man trifft in ſeinen Konzeptpartituren ſelten auf durchſtrichene oder ausgebeſſerte Stellen.

Wenn er den Text zu einer Singkompoſizion bekam, ſo gieng er lang Zeit damit herum, dachte ſich ganz hinein, und erregte die Thätigkeit ſeiner Fantaſie. Am Klavier arbeitete er alsdann die Gedanken vollſtändig aus, und nun erſt ſetzte er ſich zum Schreiben. Während deſſen kam er aber nicht ans Klavier. Ich habe ſchon in ſeiner Biographie erzählt, daß er, auch in ſeinen Mannesjahren, halbe Nächte am Klaviere zubrachte; dieß waren eigentlich die Schöpferſtunden ſeiner himmliſchen Geſänge. Beim Schlafe der Söhne des Staubes, beim verhallten Lärmen des lauten Tages, in den feierlichen Stunden der ſchweigenden Nacht, wo kein Gegenſtand die Sinne feſſelt, entglühte ſeine Einbildungskraft zur regſten Thätigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum der Töne, welchen die Natur ihm verliehen hatte. Hier beſchwur der große Zauberer die himmliſchen Geiſter der Harmonie in ſeinen mächtigen Zauberkreis, war ſelbſt ganz Geiſt, Empfindung, Wohllaut.

Wer Mozart in ſeinen Zauberſtunden hörte, nur der kannte die Tiefe, den ganzen Umfang ſeines muſikaliſchen Genies. Frei von jeder Rückſicht durfte da ſein Geiſt ſich mit dem kühnſten Fluge in die höchſten Regionen der Kunſt ſchwingen. In jenen Stunden der dichteriſchen Laune ſchuf er ſich unerſchöpflichen Vorrath, woraus er dann mit leichter Hand ſeine unſterblichen Werke ordnete und bildete.

Schon als Knabe zeigte er dieſe auſſerordentliche Leichtigkeit im Komponiren, womit er in ſeinen letztern Jahren auch die überraſchte, die mit ſeinen Talenten vertraut waren. Ein ſichrer Beweis, daß ſeine Arbeiten Werke des Genies waren *).

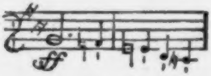
Die Ouverture zum Don Juan iſt ein merkwürdiger Beleg, wie ſchnell er arbeitete.

Die Oper war fertig. Die Sänger lernten bereits an ihren Parthieen; noch fehlte die Ouverture. Man erſuchte Mozart, ſie zu vollenden. Schon war alles fertig; übermorgen ſollte die Oper aufgeführt werden. Schon war die Generalprobe vorüber. Man redete jetzt ernſthaft

---

*) Ich bitte, dieſes mit dem zu vergleichen, was ich unter dem Titel Genie Rouſſeau davon ſagen laſſe, und den Augenblick der Begeiſterung.

mit Mozart, daß die Ouverture vollendet ſeyn müßte. Heute Mittag werd' ich ſie ſchreiben, ſagte er. Aber Mozart fuhr am Nachmittag ſpatziren. Die ängſtliche Beſorgniß ſeiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, ſchien ihn zu unterhalten; je mehr ſie verlegen waren, deſto leichtſinniger ſtellte ſich Mozart. Endlich am Abende vor dem Tage der erſten Vorſtellung, nachdem er ſich ſatt geſcherzt hatte, gieng er, berauſcht von Wein und Punſch, gegen Mitternacht auf ſein Zimmer, fieng an zu ſchreiben, war aber ſo müde, daß er ſich aufs Bette legen mußte. Er bat ſeine Frau, ihn nach einer Stunde zu wecken. Er ſchlief ſo ſanft, als ſie ihn wecken wollte. Sie konnte es nicht über ſich gewinnen, ihn zu wecken und ließ ihn noch eine Stunde ruhen. Zwei Uhr mußte ſie ihn aber wecken. Sie machte ihm Punſch, ſetzte ſich neben ihn, erzählte, ihn zu ermuntern, allerhand Mährchen vom Blaubart und dergleichen, daß ſich Mozart Augenwaſſer lachte. Jetzt wurde gearbeitet. Aber bei aller Anſtrengung nickte er doch zuweilen. — Man ſchreibt dieſem Umſtande das Unzuſammenhängende zu, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle:



bemerken. Und wirklich, wenn man die Stelle hört, ſo ſchaudert man unwillkührlich zuſammen.

In einigen Stunden vollendete er das bewundernswürdige Meiſterſtück.

Früh gegen 7 Uhr fanden ſich die beſtellten Kopiſten ein, und hatten Mühe, mit dem Ausſchreiben der Stimmen bis zur Vorſtellung fertig zu werden. Die Blätter wurden noch naß ins Theater getragen, und das brave Prager Orcheſter, auf deſſen Geſchicklichkeit Mozart es ſchon wagen konnte, führte die Ouverture unprobirt vortreflich aus.

Die Clemenza di Tito fieng er in der Mitte des Auguſts 1791 an; in 18. Tagen war ſie fertig und ſtand ſchon am fünften September auf dem Theater.

Man erinnere ſich bei dieſer Gelegenheit, wie ſchnell er zu Rom Allegri's Miſerere auffaßte.

Da man ſeine Kompoſizionen geizig ſuchte, ſo war er nie ſicher, daß ihm ein neues Werk ſelbſt während des Komponirens abgeſtohlen wurde. Er ſchrieb daher bei ſeinen Klavierkonzerten gewöhnlich nur eine Zeile für eine Hand auf, und ſpielte das Uebrige aus dem Gedächtniſſe dazu. So ſoll er auch einſt ein Klavierkonzert, welches er ſchon ſeit geraumer Zeit nicht in Händen gehabt, aus dem Gedächtniſſe geſpielt haben, da er die Prinzipalſtimme in der Eile zu Hauſe vergaß.

Die allumfaſſende Größe und der Umfang ſeines Genies läßt ſich nur nach dem ſo frühen, beiſpiellos ſchnellen Gange ſeiner Entwickelung und der hohen Stufe ſeiner erſtiegenen Vollkommenheit abmeſſen. Nie hat ein Tonkünſtler das weite Gebieth ſeiner Kunſt ſo ganz umfaßt, in jedem Zweige derſelben ſo geglänzt, als Mozart. Von der Schöpfung einer Oper bis zum einfachen Liede, von der kritiſchen Erhabenheit einer Simphonie, bis zum leichten Tanzſtückchen herab, tragen ſeine Werke überall den Stempel der reinſten Fantaſie, der eindringendſten Empfindung, des feinſten Geſchmacks. Ihre Neuheit und Originalität iſt der getreuſte Abdruck ſeines Geiſtes. Dazu denke man noch die unbegreifliche Leichtigkeit, mit welcher er die meiſten ſeiner Werke ſchuf, und die Vollkommenheit, die er im Klavierſpielen erreicht hatte.

Alle dieſe ſo ſeltnen, ſo mannichfaltigen, innig verwebten Vorzüge beſtimmen den Rang, der ihm unter den Genien der Künſte gebührt. Unſtreitig war er einer der großen, ſchöpferiſchen Geiſter, die in ihrer Kunſt Epoche machen, weil ſie dieſelbe vervollkommnen, oder doch ihren Nachfolgern neue Anſichten und Pfade eröffnen, nach deren Erſcheinung aber die Kunſt gewöhnlich ſtill ſteht, oder rückwärts geht.

Seine Werke zeichnen ſich vorzüglich durch die Verbindung der höchſten, ſtrengſten Kompoſizion mit Leichtigkeit und Anmuth, höchſte Fülle der Harmonie ohne Ueberladung, Volltönigkeit mit edler Simplizität gepaart, von den Werken aller andern Tonkünſtler aus. Dieſe ſchöne äſthetiſche Vereinigung iſt eine Aufgabe bloß für Künſtler von Mozartiſchem Genie. Den Beweis giebt die tägliche Erfahrung. Wie ſelten trifft man auf Kompoſizionen, die beiden Forderungen Genüge leiſten? Entweder ſind es bloß kontrapunktiſche Kunſtſtücke, die wohl allen Regeln des Satzes zuſagen, aber Wärme, Anmuth, Grazie, die wahren Zaubermittel der Rührung, fehlen ihnen gänzlich. Oder es ſind fade Lideleien, italieniſcher Singſang, kraftlos liebelndes Geklimper, ohne Sinn, ohne Verbindung, kaum vermögend, das

Ohr mit ihrem ſüßen Geklingel im kränkelnden Vorübergehen zu kitzeln. Oder, was ſoll ich von jenen Pſeudo-Imitatoren Mozarts ſagen, die gern viele Stimmen auf ihre Partituren ſchreiben, und Größe und Majeſtät darin ſuchen wollen, daß ſie alles untereinander quiken, ſaugen, ziſchen, quitſchern, zwitſchern, brauſen, ſauſen, ſchnurren, trommeln und pauken laſſen, wie zum Beiſpiel — —

Wie anders bei Mozart! Wie ſanft verſchmilzt in ſeinen Werken die Regel des Satzes mit der Anmuth ſanftem Farbenſpiele, mit des Wohllauts lieblichſtem Zauber, daß eines nur wegen des andern dazuſeyn ſcheint, und beides zur Hervorbringung des Effectes gleich wirkſam iſt.

Und doch wie mäßig, wie beſonnen iſt er im Gebrauche der Süßigkeiten und

Gewürze! Er kannte die hohe Forderung der Kunſt und Natur. Er ſchrieb, was ſein Genius ihm eingab, was ſein richtiger Geſchmack wahr fand, unbekümmert, ob es nach dem Geſchmacke des Parterres ſeyn würde, oder nicht, und ſo bildete er ſich ſelbſt das Publikum, ſo erregte er den reinen Geſchmack, ſo rückte er mit einem Male die ganze Tonkunſt Jahrhunderte voraus! —

Ueberzeugt, daß wahre Schönheit nur allein gefällt, gieng ſein großer Geiſt, nicht fröhnend der Mode, kraftvoll eine neue Bahn. —

Der Punkt der ſchönen Vereinigung der Gründlichkeit des Satzes mit Anmuth iſt gewiß die trefliche und vor ſeiner Zeit unbekannte Art, die Blaßinſtrumente zu gebrauchen und wirken zu laſſen. Hierin glänzt ſein Genie ohne Beiſpiel und Nebenbuhler. Mit dem feinſten Sinne maß er den Wirkungskreis der Inſtrumente ab, zeichnete ihnen neue Bahnen vor, gab jedem die vortheilhafteſte Rolle, die kraftvolle Maſſe von Harmonien hervorzubringen, welche die Bewunderung aller Kenner erzwingt und das Muſter und Studium der bildenden Tonkünſtler bleiben wird.

Daß ich hier von ſeinen frühern Werken nicht rede, die überhaupt nicht klaſſiſch ſind, ſondern nur von jenen, worin er ſeinen großen Geiſt walten ließ, verſteht ſich ganz von ſelbſt. Seine frühern Werke, die, wie bei jedem andern Meiſter, Schülerarbeiten ſind, ſollte man lieber ihrer Vergeſſenheit überlaſſen, denn ſie verdunkeln ſeine größern klaſſiſchen

Werke. Nicht alles, was Mozart komponirte, iſt ſchön. Oftmals ſchrieb er etwas hin, das nur Gelegenheits-Piege war, oder weil man ihn bat, er möchte dieſem oder jenem etwas komponiren. Mozart war gefällig, und ſchlug nicht leicht jemand etwas ab. Er komponirte demnach öfters Sachen, die er ſelbſt nicht ins größre Publikum wünſchte. Ich rede alſo hier blos von ſeinen letztern Werken, deren Werth anerkannt und bleibend iſt.

In allen dieſen liegt ein feierlicher Ernſt, ein Schwung, der weit über alle Grenzen des Gewöhnlichen hinüberſchwebt, eine Haltung und Karakteriſtik des Ausdrucks, ſo beſtimmt markirt, daß man augenblicklich fühlt, was er ſagen will. Er verſteht; erſtlich über das Ganze einen allgemeinen Karakter zu verbreiten;

und dann den Karakter jedes Individuums beſonders, aber immer dem allgemeinen Karakter des Ganzen gemäß genau zu beſtimmen. Dieſes zeigt ſich bei ſeinen Opern vorzüglich.

Der Deklamation iſt er bis zur Allmacht mächtig. Er weis uns alles zu ſagen, was er will, und ſein Geſang iſt die reinſte Sprache des Gefühls, ohne muſikaliſche Schnörkelei. Man kann nicht richtiger deklamiren, als er den Text durch untergelegte Noten ſangbar machte.

Sein Akkompagnement iſt voll, aber nie überladen, keine Note zu viel und jede weſentlich nöthig.

Er ſcheint ganz auf die höchſte Tendenz der Kunſt hingearbeitet zu haben. Je erhabener der Gegenſtand, deſto vollendeter iſt ſeine Kompoſizion. Niedrigkomiſch iſt er nie, und wenn er auch tändelt, ſo verläugnet er doch eine gewiſſe innere Würde nicht, die ihn, ſelbſt bei den launigſten Stellen, weit über andre Künſtler emporhebt. Er ſcherzt, aber vergißt nie, daß der Scherz nichts von der Würde des Mannes vergeben darf. Nichts deſto weniger iſt ſein Scherz ſteif. Im Gegentheile, ſeine launigen Gedanken ſind von deſto größerer Wirkung, je weniger übertrieben ſie ſind. Alle italieniſche Lazzi können höchſtens einmal ihre Wirkung hervorbringen, aber in der Folge, bei wiederholtem Vortrag, werden ſie abgeſchmackt. Mozarts komiſche Muſik hingegen verfehlt, auch nach hundert- und mehrmaligem Anhören nie ihre Wirkung. Und wenn ſie auch mit ihrer Fülle die ganze Seele einnimmt, ſo hinterläßt ſie dort eine Sehnſucht, immer mehrere ſeiner Schönheiten aufzufaſſen. Die ausgeführten Gedanken bieten wieder ein neues Feld noch zu entwickelnder Ideen dar, und in den vollendeten Perioden liegt der Keim zu tauſend andern. Dabei ſind ſeine Gedanken alle konzentrirt, er wiederholt ſich nicht wie andre Komponiſten. Vor ihm war nichts gewöhnlicher, als daß man die Muſikſtücke in Hauptſatz, Gegenſatz und Wiederholung eintheilte. Mozart gieng ſeine eigne Bahn. Er machte ſeine Stücke zu einem Ganzen und nahm nur da das Thema wieder auf, wo ein Wiederkehren der Empfindung des Textes die Identität der Gefühle bezeichnete. Zum Beiſpiel in der ſchönen Arie im Don Juan im 2ten Akte, (Sc. X. No. 8.) Il mio teſoro intanto. Und bei den Worten: Dite che i ſuoi torti a vendicar io vado. (Sagt ihr, ich werde ſie zu rachen gehen).

Und nun wo die erſte Empfindung im Texte wiederkehret, wo Oktavio ſeine Braut wieder beruhigen will, fallt Mozart ſanft aus dem rauſchenden Mittelſatze nach zwei Takten vorbereitender Pauſe, mit dem Texte in die erſte Melodie: Il mio teſero intanto.

— oder in der Meſſe C dur das meiſterhafte Credo.

Auch die, vor dem ſtark im Schwange gehende, beinahe zum Geſetz geheiligte Gewohnheit, immer zwei Takte zu wiederholen, die Vanhall und Dittersdorf beſonders an ſich haben, und welche die Muſik ſchleppend, langweilig macht, hat Mozart nie befolgt und das Konzentrirte der Gedanken, das immer Vorſtrebende, das raſche Fortſchreiten ohne allen Aufenthalt, das den Hörer in beſtändiger Span nung erhält, gehört zum Karakteriſtiſchen in Mozarts Kompoſizionen.

Die Folge ſeiner Harmonien iſt gedrängt, und ihre Ausführung eben ſo wenig gedehnt; daher die beſtändige Fülle und das raſche Fortſchreiten, das den Hörer immer gewaltſam mit ſich fortreißt. Die Ziffern entwickeln ſich, ohne das Fortſchreiten der Harmonie aufzuhalten; vielmehr ſcheint jede Auflöſung immer nicht mehr, als Uebergang und Vorbereitung zu der kommenden Harmonie. Daher das Konzentrirte ſeiner Gedanken, ſeine kraftvolle Manier.

Mozart ſchuf ſich das höchſte Ideal von der Muſik. Bei ihm ſollte ſie alle mögliche Forderungen leiſten. Jedes Inſtrument mußte ſeine Stelle ganz ausfüllen, mußte wirken aufs ganze Gebäude, und wären ihm auch nur ein paar Töne anvertraut.

Man weis, welchen Effekt oft ein einziger Halter der Hoboe, ein Trompetenſtoß, in ſeinen Werken hervorbringt. Er nahm den ganzen Kubus von Inſtrumentiſten und Sängern für ein einziges Inſtrument, alles mußte ſo zuſammentreffen, als wenn es auf einer Orgel von einem einzigen vorgetragen würde, was überhaupt bei jedem gut eingeſpielten Orcheſter ſtatt finden muß. — Daher erfordern ſeine Sachen in der Aufführung den ſtrengſten Takt. Die geringſte Nachläſſigkeit verdirbt hier alles.

Bei andern Komponiſten ſind die Blaſinſtrumente ſchon daran gewöhnt, daß ſie mit einander einfallen, es braucht alſo nur einer für alle zu pauſiren, oder man horcht ſchon die Tuttiſätze ab, wo man mit der Pauken- und Trompetenkanonade losplatzt, und es iſt in vielen Orcheſtern ſchon Herkommens, daß nur der erſte Trompeter pauſirt und der Paukenſchläger auf die Sekondtrompete lauert. — Dies alles geht bei Mozart nicht an. Keiner darf ſich auf den andern verlaſſen; ja der Paukenſchläger hat ſeine beſondern Sätze, weil Mozart den Effekt jedes einzelnen Anklanges zu genau berechnet hat. Jedes Inſtrument geht ſeinen beſondern Gang, um deſto zweckmäßiger zur Vereinigung zu wirken. Dieſes iſt eine der vorzüglichſten Urſachen, warum Mozarts Werke in kleinern, ungeübtern oder blos zuſammengetretenen Orcheſtern niemals, oder gewiß ſehr mittelmäßig aufgeführt werden. Es war die Urſache, daß man den Don Juan in Florenz nach neun mißlungenen Proben für unausführbar erklärte.

Mozart fordert von ſeinem Orcheſter den ſtrengſten Takt, die höchſt mögliche Präziſion. Schwere, unüberwindlich ſchwere Stellen hat er gar nicht in ſeinen Orcheſterſtücken, keine Ueberladung von Noten, keine Arabesken von halsbrechenden Paſſagen; ſeine Gänge ſind auf keinem Inſtrumente ſchwer. Aber die Präziſion, das Zuſammentreffen, das ſie erfordern, machen demohngeachtet vollwichtig ihrem Manne zu thun. Ein Trompetenſtoß kommt oft da, wo man ihn am wenigſten vermuthet; ein Horn fängt an zu brummen; die Blaßinſtrumente nehmen plötzlich den Geigen die Paſſagen ab, während dieſe akkompagniren; es herrſcht eine ewige Reperkuſſion unter ſeinen Inſtrumenten.

Kein Inſtrument ſteht bei ihm *blos zur Füllung* da. Es hat gewiß eine oder die andere Stelle, wo es obligat wird, wäre es auch nur eine einzige Note, die, wenn ſie ausbleibt, eine unglaubliche Lücke macht. Man hüte ſich demnach ja, ein Inſtrument nicht zu beſetzen, und wenn man nicht alles beſtellen kann, führe man die Sachen lieber nicht auf. Auch das Einſchieben in andere Stimmen thut hier nicht gut.

Manchem ſeiner Stücke ſteht dieſer Inſtrumenteigenſinn, auch bei dem beſten Orcheſter, im Wege. Ich will hier nur das Requiem anführen. Mozart läßt hier die Fagotts mit den Baſſetthörnern (corno ingleſe) konzertiren. Dieſes Inſtrument thut hier freilich eine ganz eigne Wirkung, aber man findet es in äuſſerſt wenigen Orcheſtern beſetzt. Man ſchrieb daher ihre Parthieen auf B Klarinetten in E moll (das Requiem geht aus D moll) Nun denke ſich ein jeder, welche hohlen Töne da herauskommen mußten. Die obligate Quartpoſaune ward auf den Fagott geſchrieben und — die berechnete Wirkung blieb aus.

Man erlaube mir hier eine ſcherzhafte Anekdote. Ein Schulmeiſter eines anſehnlichen Dorfes in Thüringen, ein übrigens braver und fleißiger Mann, der für ſeine Kirche aus ſeinem und aus den benachbarten Dörfern ein ganz artiges Orcheſter gebildet hatte, mit welchem er im Sommer auf dem, von den nahe wohnenden Städtern beſuchten Schenkſaale, ganz artige ländliche Konzerte gab, verfiel auf den Gedanken, die Ouverture aus coſi fan tutte aufzuführen. Er kaufte die geſtochenen Orcheſterſtimmen Tags vorher in der

Stadt beim Muſikhändler und legte ſie aufs Geradewohl auf. Geigen, Baß, Trompeten, Pauken, Hörner und ein Paar Flöten kann er beſetzen; Hoboes, Klarinetten und Fagotts hat Mozart blos zur Füllung geſchrieben und können wegbleiben. Die Stimmen liegen da. Jeder der Spielenden ſieht zwar gleich nach den erſten Anfangsakkorden die 8 oder zehn Takte Pauſen in ſeiner Stimme, aber jeder glaubt, der andere werde mit einem Solo die Stelle füllen; denn daß Mozart die Leute ſo vexire und gleich nach den drei erſten Akkorden Klarinetten und Fagotts ganz allein ſpielen ließ, hatte man ſich nicht vermuthet. Mit Trompeten und Pauken ertönt der Anfang in die Ohren der geſpannten Zuhörer, aber gleich nach den drei erſten Trompetenſtößen, iſt wie abgeſchnitten alles ſtill. Was iſt das? fragt der beſtürzte

Orcheſterdirektor. Jeder hat Pauſe und Fagotts und Klarinetten waren nicht da, dieſelben auszufüllen. Man packte die Ouverture ganz ſachte nach den erſten drei Riſſen wieder ein. —

VI.

[illegible]

[illegible]

IV.

Karakteriſtik ſeiner Melodien.

Mozarts Melodien haben außer dem Reize der Neuheit noch den weſentlichen Vorzug einer außerordentlichen Sangbarkeit. Keine Uebertreibung, keine Ueberladung ſtört ihren ſüßen Zauber. Hierin erwarb er ſich vorzüglichen Ruhm. Die Leichtigkeit ſeines Geſanges, die ganz der Natur abgeborgte Tonfolge, die unſer Gehör an ihrem ſanften Roſenbande durch die Labyrinthe der harmoniſchen Konſtruktion leitet, verdient des Aeſthetikers ganzen Beifall. Der Gang ſeiner Melodien iſt äußerſt einfach, blos deklamirte Empfindung. Die Singſtimme ſpricht, während die begleitenden Inſtrumente die innern Gefühle prononziren. Kein Tonſezzer iſt freier vom Fehler überladener Melodie, als Mozart. Die Melodie wird bei ihm blos der Herold des Orcheſters.

Mozart wußte, daß ſtumme (geſangloſe) Muſik immer nur unbeſtimmte Gefühle mahlen kann. Das Geräuſch eines Donnerwetters kann ohne Text eben ſo gut für das Getümmel einer Schlacht gehalten werden, wenn der erläuternde Text unſre Empfindungen nicht auf den richtigen Standpunkt führet, und eine zu ausdrucksvolle Melodie wird im Gegenſatze gemeiniglich nichtsſagend. Nichts ſchadet der prononzirenden Melodie mehr, als Ueberladung, ſo wie im Gegentheile nichts fähiger iſt, unſrer Seele den höchſten Stimmungsgrad zur erhabenen Pathos zu geben, als einfach fließender Geſang; und hierin liegt auch die Urſache, warum Choralmelodien ſo ſehr unſer Herz erheben, und das Gefühl der Andacht im verhältnißmäßigen Grade vermehren, je älter ſie ſind. Wir finden bei den Alten, wo das Herz die Melodien machte, die herzlichſte, edelſte Simplizität, welche allein im Stande iſt, den Empfindungen den höchſten Schwung zu geben. Daher der ewige Beifall der altrömiſchen Chorale, vorzüglich der Hymnen der Katholiken, (wenn ſie richtig geſungen werden) und die zunehmende Kälte gegen mehr mit durchgehenden Noten ausgemahlte Chorale aus neuern Zeiten.

Man lerne die Behandlung der erhabenſten Einfachheit der Melodien in den

Chören der Zauberflöte: „o Iſis" — in dem Marſche und der Feuerprobe, wo er blos ſeinen Text unter die Noten des alten Chorals „O Gott vom Himmel ſieh darein!" legt.

Dieſe natürliche Tonfolge in allen ſeinen Melodien, dieſe Reinheit des Geſangs, die ſich ſo leicht unſern Empfindungen anzuſchmiegen weis, und unbemerkt ſich unſerer ganzen Seele bemeiſtert, iſt es, was ihm ewigen Beifall erwirbt, iſt das Band der Anmuth, das er geſchickt um die kraftvolle Baſe der Harmonie zu winden verſtand.

Mit richtigem Geſchmacke führte er den Geſang ſeiner anſpruchsloſen Mutter, Natur, zurück. Er war der erſte, der es wagte, dem italieniſchen Singſang zu trotzen, alle unnützen karakterloſen

Gurgeleien, Schnörkel und Paſſagen zu verbannen. Daher iſt ſein Geſang überall einfach, natürlich, kraftvoll, ein reiner Ausdruck der Empfindung.

Hierin lag auch hauptſächlich die Urſache der Abneigung der italieniſchen Sänger gegen ſeine Werke; eine noch ſtärkere war die Mühe, die es ihrer Unwiſſenheit koſtete, ſeine Geſänge einzuſtudiren. Bisweilen, beſonders in ſeinen frühern Werken, wo er noch um die Gunſt des Publikums buhlen und ſeinen Vorurtheilen opfern mußte, hat er zwar von dieſem Grundſatze eine Ausnahme gemacht, aber man merkt es ihm auch jedesmal an, wie ungern er dieſer Gewohnheit fröhnte, und wie ſehr er verſtand, auch ſie zu veredeln. Ich beziehe dieſes vorzüglich auf die ſogenannte Szene in der Oper, wo die Prima Donna ſich beſonders in Trillern und Läufern dem Publikum bemerkbar mache, was ſchon bei italieniſchen Opern an der Tagsordnung iſt und in die Türkiſchen Singſpiele übergetragen wurde. Mozart war bei dergleichen Arbeiten nicht Herr ſeiner Arbeiten. Er mußte gegen die Sänger gefällig ſein, wenn er nicht wollte, daß man ihm das ganze Werk verderbe.

Auch der Direkteur beſtellte dergleichen, um das einmal daran gewöhnte Publikum zu befriedigen, das in Wien, wie in Italien, auf die Szene der Prima Donna den alleinigen Augenmerk richtet. So ſchrieb er die zwei ſchweren Arien voller Läufer und ſchweren kunſtreichen Stellen in der Zauberflöte für ſeine Schwägerin Hoffter, welche als Prima Donna in der Rolle der ſternflammenden Königin glänzte. Einer ähnlichen Gelegenheit verdankt die Szene im Idomeneo: qual mi conturba i senſi etc. ihr Daſeyn. Das Duett in der Zauberflöte: „wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen.“ (Bei Männern welche Liebe fühlen) mußte er mehr als ſechsmal umarbeiten, ehe es Schikanedern recht war. Ich könnte noch eine Menge Beiſpiele dieſer Art anführen. Man müßte immer die Sänger kennen, für welche, und die Umſtände, unter welchen Mozart ſchrieb, um ein genaues Urtheil über ſeine dramatiſchen Werke zu fällen. Dann würde der ungenügſame Kritiker oft vergeben müſſen, wo er gierig die Gelegenheit erhaſcht, einen Fehler — wenn es erſt einer iſt — zu rügen.

Mozart war bei ſeinen Arbeiten ſo gut, wie jeder andre durch Verhältniſſe gebunden, und mußte ſich, gleich unſerm guten Vater Hiller, als er die Jagd komponirte, nach den Kehlen ſeiner Zauberflötenſänger genieren. Daher findet man auch, daß er in den Opern, die er nicht für Wien oder München ſchrieb, weit freier gearbeitet hat, als in jenen. Selbſt jene Szenen wußte ſeine Meiſterhand ſo ſchön zu bearbeiten, daß ſie kein auffallendes Einzelne im Ganzen ausmachten, ſondern ſich dieſem, wohlverarbeitet, anſchmiegten. Eine Szene liegt freilich faſt in jeder Oper, zwei in mehrern, wie in der Zauberflöte, im Don Juan und Idomeneo, und dennoch glaubt man, ſie gehören zum Ganzen, weil er nicht, wie die Italiener; einem, ſondern allen Sängern Gelegenheit giebt, ſich zu zeigen. Im Don Juan iſt die eigentliche Szene im dreizehnten Auftritte des zweiten Akts (No. 10.) für Donna Anna, und wahrlich die Sängerin kann ſich darin zeigen! Auch erregte ihr Vortrag den Neid der Sängerin der Er vire, für welche Mozart ſpäterhin noch eine beſondre komponiren mußte, die im erſten Akte zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Auftritte eingelegt wird, ſich in den geſchriebenen Partituren nicht, und in der ſplendid gedruckten (bei Breitkopf und Härtel) im Anhange findet. In quali ecceſsi o Numi! fängt das Rezitativ an, und die Arie: Mi tradi quell' alma ingrata.

Man fühlt, daß er in dieſen Szenen etwas beſonderes ſagen wollte, gleichwohl ſind ſie mit dem Ganzen ſo vortreflich verwebt, daß ſie immer nur Folge des Vorhergehenden ſcheinen. Man nehme dagegen, wie die Szenen bei Paeſiello und Dittersdorf von der ganzen übrigen Oper abſtechen. Die einzige Szene iſt dort alles und gegen ſie oftmals die ganze Oper nichts. Am lebhafteſten fühlt man dieſes im Hieronymus Knicker. Wie grell hebt ſich Roſinens: „Himmel! wie trüben ſich meine Sinnen!“ und das dazu gehörige Rondo: „Hoffnung, Labſal meiner Seele“ vor den übrigen heraus und wie ſticht es mit dem gleich darauf folgenden Sala pua mi lecca ab. Es ſcheint, als hätte Dittersdorf die ganze Oper blos um der Szene willen komponirt.

Vernachläßigung der Annehmlichkeit iſt bei der Melodie deſto unverzeihlicher, wenn ein Tonſtück zur Begleitung einer Singſtimme verfertigt iſt, und es fällt dem geübteſten Sänger wie dem ungeübteſten Hörer gleich ſchwer, große Sprünge in Tönen und ungewöhnlichen Intervallen zu ſingen, als zu hören. Die menſchliche Stimme ſcheint von Natur eingerichtet, den Komponiſten zu lehren, was dem Ohre angenehm ſey, oder nicht. Und wer ſang der Natur getreuer nach, als unſer Mozart? Wer goß die Melodien ſchöner durch die Harmonien als er? Welches Anſchmiegen, welche Innigkeit mit Stimme und Akkompagnement!

Als ſchöner Künſtler darf ſich der Tonſetzer nicht mit bloßer Hervorbringung der Gefühle begnügen, ſondern er bringe ſie auf eine ſolche Art hervor, daß die Erregung derſelben alle Gemüthskräfte des Menſchen ſchön beſchäftige. Seine Art, Gefühle zu erwecken, ſei ſchön. Geſetzt er wählte auch eine nicht ganz willkommene Art von Gefühlen; z. B. die Schwermuth, Verzweiflung; ſo wird der Zuhörer, ungeachtet des Unangenehmen, welches dieſes Gefühl hat, ſich von dem Tonkünſtler doch gern in daſſelbe verſetzen laſſen, denn unter der Weisheit des Künſtlers wird ſelbſt das Unangenehme ein Gegenſtand des Wohlgefallens. Die Form des Kunſtwerks, unter welcher es vor der Seele erſcheint, vergütet alles, was in dem Gegenſtande vielleicht mißfällig wäre; nur die Unvollkommenheit des Gegenſtandes kann ſie nicht erſetzen. Denn um in ein gewiſſes Gefühl verſetzt zu werden, bedarf es nicht eben der Tonkunſt. Die Nachricht vom Abſterben eines geliebten Freundes, ein empfindlicher Verluſt am Vermögen, und hundert andre traurige Begebenheiten machen uns wehmüthig. Allein dieſe Gefühle ſind nicht zugleich ſchön; und es iſt ſchon ein beträchtlicher Unterſchied zwiſchen einem angenehmen aber nicht ſchönen; ein noch größerer aber zwiſchen einem unangenehmen aber ſchönen Gefühle.

Man nehme eine Schreckensſzene aus Mozarts Werken, wo man will, heraus, und prüfe, ob ſie unäſthetiſch iſt. Selbſt die Gefühle der Raſerei wußte er äſthetiſch zu ſchildern. Der Tonkünſtler, als ſchöner Künſtler muß alſo die Gefühle nicht nur ſchön ſchildern, ſondern ſeine Darſtellung muß auch überhaupt alle erforderlichen Momente des Wohlgefallens in ſich vereinigen. Selbſt die Darſtellung minder angenehmer Situationen muß in der Muſik äſthetiſch modifizirt werden, daß der Hörer, nebſt der Empfindung, die ihm geboten wird, zugleich das äſthetiſche Wohlgefallen in ſich nicht vermiſſe, mit einer Art von Wolluſt ſelbſt an den Schilderungen des Schmerzens hange, den Ausbruch des Zorns empfinde, ohne doch wirklich darüber empört zu werden. Wir ſehen Donna Anna im wilden wahnſinnigen Schmerze von der Leiche ihres Vaters zu dem Octavio eilen, ihn zur Rache auffordern, hören die Ausbrüche ihrer wilden Leidenſchaft und — hören ſie, von Mozart geſchildert, gern. Elektra raſt und wir verſagen dem Künſtler den gerechten Beifall ſeiner äſthetiſchen Darſtellung einer ſo unäſthetiſchen Leidenſchaft nicht. Konſtanze klagt; wir fühlen, wie ſich unſre Bruſt mit der ihrigen erhebt und trinken mit ſüßem Schmerze die aödiſchen Töne ihrer Wehmuth. Der Wüſtling Don Juan bramarbaſirt, und wir können ihm in Mozarts Melodien nicht gram ſein. — So weis der ſchöne Künſtler auch das minder Schöne mit dem Gewande des Schicklichen und der Grazie zu überhüllen. Er verſteht unſre Gefühle zu beſtechen, indem er der eigentlichen Empfindung die uneigentliche unterlegt.

Was ich von der Melodie ſeiner Singſtimmen ſagte, bezieht ſich eben ſo wohl auf die ſeiner Quartetten, Klavierſtücke, und aller übrigen textloſen Piecen. Allenthalben weht der reinſte Odem der Natur, überall ihre ſanften gleichſchwebenden Töne! Welche ſchöne vertheilte Himmelsmelodien in ſeinen Quartetten, welche Sangbarkeit in allen ſeinen Tonſtücken! Aber dennoch findet man, daß dramatiſche Tonkunſt Mozarts eigentlicher Beruf war.

V.

Akkompagnement.

Die Melodie in Mozarts Werken pranonzirt die Gefühle, die das Akkompagnement wirklich beleben. Vielſagender iſt gewiß kein Meiſter im Ausdrucke als Mozart. Hier iſt kein leeres Getön, hier ſind keine nichts ſagenden gebrochenen Akkorde, jede Note hat ihren beſtimmten Gehalt. Er betrachtet den Kubus des ganzen Orcheſters als eine Orgel mit allen Regiſtern, die ihm jeden Augenblick zu Gebote ſtehen, um alles mit ihnen auszudrücken, was er wollte. Daher der Aufwand von Beſetzung, ohne jemals zu überladen, weil er ſeine Inſtrumente immer nur da braucht, wo ſie nöthig ſind. Ich werde hievon bei der Oekonomie der Inſtrumente ausführlicher ſprechen. Die beſtändige Abwechslung der Inſtrumente und ihre Verbindung, ihr Zuſammen- und Auseinandertreten, alles giebt eine Neuheit, die vor ihm noch keiner kannte. Nebſt dieſer beſtändigen Abwechslung der Inſtrumentalpartхien, nebſt dieſem ewigen Ineinandergreifen, Reperkutiren und Nachahmen der Inſtrumente unter ſich, iſt er auch in den Figuren des Akkompagnements immer abwechſelnd, neu, und ich möchte ſagen, wie ein Taſchenſpieler, unterhaltend. Nie bedient er ſich der gewöhnlichen Alltagsphraſen, und braucht er ſie, ſo geſchieht es niemals lange, ſelten 3 oder 4 Takte hinter einander, wo ſich vielleicht Andere kein Gewiſſen daraus machen, ganze Arien mit dieſem Nichts durchzuführen. Jede Arie, jedes Chor bei Mozart hat ſein eigenthümliches Akkompagnement, deſſen Neuheit eben durch jene Abwechſlung einen deſto größern Reiz erhält. Selten wiederholt er ſich im Akkompagnement, und in ſeinen dramatiſchen Werken giebt es immer die richtige Pantomime an. Jede Arie, jedes Duett tritt hier als Muſter auf. Oft theilt er, zumal in größern Singſtücken, jedem Sänger einen Theil der Inſtrumente des Ganzen beſonders zu, die ſich mit ihm verbinden, und an die er ſich im Gegentheile anſchmiegen kann. Dieß findet ſich vorzüglich in den Finales und Sextetten, beſonders des Don Juan und der Hochzeit des Figaro, deren Studium ich überhaupt jedem Tonſetzer empfehle. Man kann im Grunde gar nicht ſagen, daß Mozart das Akkompagnement als ſolches betrachtet habe. Nein! er verwarf dieſen ſchaalen Begriff geradezu, und machte Melodie und Begleitung zu einem unzertrennlichen ſchönen Ganzen, zu einer ſo genauen Verwebung, daß ſich eines ohne das andere nicht wohl denken läßt. Man wird keine Arie Mozarts vollkommen ohne Akkompagnement ſingen können, wohl aber macht letzteres, zumal in den Quintetten und Finals, ein beſonderes Gebäude aus, deren Vortrag zum Theil auch ohne Singſtimme deutlich wird, und einigermaßen ein Ganzes bildet. Ich ſage nur zum Theil; denn die Melodie giebt immer den Text zur Begleitung und prononzirt die Gefühle, wie ich ſchon mehrmals wiederholte, die in der Begleitung fluthen. Bei dem außerordentlichen Reichthume der Harmonie iſt die immer wechſelnde Begleitung natürliche Folge. Man ziehe aus einer Arie oder einem Chore, aus welchem man will, den Generalbaß heraus, und man wird erſtaunens über die reiche Ausbeute von konkurirenden Ziffern und die künſtliche Löſung oft dreier und mehr in einer einzigen Arie enthaltenen Aufgaben. Dieſe Arbeit wird zur gründlichen Verſtändlichkeit des Geiſtes ſeiner Kompoſizionen vom größten Nutzen ſeyn, und ich rathe jedem jungen Tonſetzer, ſich im Exerziren ſolcher Generalbaß-Skizzen zu üben, und in der Folge eine andre Ausführung darüber zu gieſen. Ich ſelbſt habe mir, wo nicht alle, doch die vorzüglichſten ſeiner Werke auf dieſe Art ſkizzirt. Dann legte ich mehrern meiner Schüler eines dieſer Generalbaßexempel zur Bearbeitung vor, ohne ihnen zu ſagen, welches Urſprungs es ſey. Es gab glückliche Ausführungen unter ihnen, aber die des Originals kam kein einzigesmal wieder heraus, obwohl die mehrſten Bearbeiter gute Köpfe, und einige unter ihnen wirkliche Genies waren.

Der Reichthum der Gedanken Mozarts zeigt ſich in ſolchen Skizzen vorzüglich, und hier iſt es, wo man die Bedachtſamkeit der Anlage, die Gründlichkeit ſeiner Kenntniſſe am mehrſten bewundern kann; und wenn man nun mit der Skizze von Ziffern in der Hand einen Blick auf ihre Ausführung in der Partitur wirft, ſo feſſelt uns ehrwürdiges Staunen vor dieſem einzigen Mozart. Die Kompoſizionen der mehrſten Italiener und Deutſchen ſinken, im Vergleich mit ihm, zur Erbärmlichkeit herab. Zum Beiſpiel: man breite ein Stück Partitur aus dem Don Juan, oder der Clemenza di Tito aus; und eines aus dem Donauweibchen, dem Sonntagskinde und Konſorten daneben; und — vergleiche. — Die Magerkeit der letztern ſinkt gegen die Vollkräftigkeit der erſtern ins Nichts herab.

Bei aller Verſchiedenheit des Akkompagnements in einem und demſelben Stücke, wird dennoch niemals die Einheit des Ganzen unterbrochen, und die Auſtauſchung der Figuren geht ſo unbemerkt vor ſich, als wäre ſie immer natürliche Folge des Vorhergehenden. Im Grunde entwickelt ſich auch immer eine Figur aus der andern, und ihre Abwechslung liegt jedesmal, theils in den Chiffern, theils in der Deklamation, der bei verändertem Akzent auch wechſelnde Begleitung erfordert. Was keine Worte ſagen, drückt Mozart mit der Inſtrumentalbegleitung jedesmal glücklich aus, ohne in den Fehler übertriebener Mahlerei zu verfallen. Sie athmet jedesmal den Geiſt der Empfindung, der über das Ganze herrſcht, und wechſelt immer genau mit dieſem, oft in frappanten, manchmal auch in längſt vorbereiteten Uebergängen.

Wie ſehr er überhaupt die Harmonie in ſeiner Gewalt habe, zeigen die oft ganz ſonderbaren, kühnen Modulazionen der Töne, und nach verſchiedenen Abwechslungen der Empfindungen die außerordentlichen Uebergänge in die entfernteſten Tonarten. Hieran iſt beſonders Don Juan vorzüglich reich. Ich führe unter vielen nur drei Stellen an, deren Wirkung, gleich ihrer Kühnheit, außerordentlich iſt. Das Terzett No. 2 im zweiten Akte, aus A dur, wo Don Juan Elviren aus dem Hauſe locken will. Nach langem fruchtloſen Bitten in A dur läßt er ſich durch E ins C herab. Der Uebergang von C dur in den benachbarten Mollton A iſt ſo leicht als richtig berechnet. Don Juan bittet in dem ſchmeichelnd fließenden C dur; Elvire bleibt ſtandhaft, geht mit den Worten no, non ti credo Barbaro! ins harte A moll, bis ſie in den vorbereitenden 3 Takten $\begin{array}{c}a\\fis\\d\\\hline fis\end{array}$ $\begin{array}{c}d\\a\\f\\\hline f\end{array}$ von ſeinen Schwüren von neuem gefangen wird, wo ſich dann der Uebergang in den Grundton uniſono: e f e dis e d, cis d cis h cis h, a ganz natürlich bildet.

Dann die vortreffliche Stelle im großen Sextett No. 6 deſſelben Aktes. (Es dur.) Die Szene ſpielt in einem finſtern Zimmer. Leporello und Elvire tappen umher, ohne einander zu finden. Kein ſchönerer Ton die Finſterniß auszudrücken als Es dur mit ſeinem ſchauderhaften Nachbar C moll, aus dem das Stück in das ängſtlich klagende g moll modulirt. Unvermuthet kömmt Oktavio mit ſeiner Braut herein, begleitet von einer Anzahl Fackelträger. Ein, Leporello und Elviren, wiewohl aus verſchiedenen, Urſachen, höchſt unangenehmes, Licht verbreitet ſich auf einmal im Zimmer. Wie meiſterhaft iſt dieſes mit dem Uebergange durch die Trompete ins lichte D dur gemahlt!

Die Pauke geht mit dem Baſſe und ſchlägt die Quinte des neuen Grundtons (D) vor.

Eben ſo auffallend iſt die Stelle im Duett auf dem Kirchhofe, Scene 11, (No. 9 im zweiten Akte) wo Leporello den ſteinernen Mann zu Gaſte bittet. Das Stück hat die karakteriſtiſche Tonart E dur; hierin verſirt es ſo lange, bis Don Juan, aufmerkſam gemacht durch die Erzählung ſeines Bedienten, kühn, aber nicht ohne Anwandlung von Grauſen, zum Grabmale geht, und den Mann anredet. Seinen kühnen Schritt bezeichnet der eben ſo kühne Uebergang mit H aus E ins C dur. Mit der Anrede wird Don Juan wieder beherzt, daß er aus C ſich bis an den Grundton E hinauf windet, worin er dem ſteinernen Manne die Quinte h vorſchlägt; nun ſagt dieſer „ja" im Grundtone E, den Mozart aber plötzlich als groſſe Terz von C dur betrachtet und ihm den Akkord hievon unterlegt, um ins A moll, und hieraus wieder ins E dur zurück zu kehren.

Das Erſchrecken Leporello's konnte nicht beſſer gemacht werden, als durch das plötzliche Herunterfallen, von der kühnen Frage mit H, und der Antwort in E, ins C. —

Solche Beiſpiele finden ſich bei Mozart häufig. Mit Vorſatz wähle ich die mehrſten aus dem Don Juan, weil die Partitur dieſer Oper durch die vortrefliche

Anſtalt der Härtelſchen Muſikhandlung gedruckt vorhanden iſt, und um den, in Betracht des Werks gewiß äußerſt wohlfeilen Preis von 12 Thaler leicht angeſchafft werden kann. Man kann alſo hier eher, als in einer andern Oper, die angezogenen Beiſpiele nachleſen.

Ueberhaupt wünſchte ich, daß ſich jeder junge Tonſetzer Mozarts Partituren ankaufte, und ſie, wie der Dichter ſeinen Horaz und Homer, zu ſeinem täglichen klaſſiſchen Studium machte. Ich ſelbſt beſitze Mozarts, Haydns und Bachs Werke, widme jede Stunde meiner Muſe ihrem Studium, und kehre jedesmal mit neuer Ausbeute zurück. Ueberhaupt muß man bei Mozart ſelbſt ſehen, ſelbſt hören, ſelbſt empfinden; auch iſt es mit einem Male nicht gethan; der ungeheure Reichthum läßt ſich nicht mit einem Blick erſpähen, und dem geübteſten Auge entgehen im Anfange Schönheiten, die ſich nur bei wiederholtem Studium entfalten. Sein Akkompagnement kann man blos durch's fleißige Leſen ſeiner Partituren abmerken.

Nicht nur in ſeinen Arien und Chören iſt Mozarts Akkompagnement vortrefflich; aus der Begleitung ſeiner Rezitative ſpricht ein großer neuer Genius. Auch hier, wo man ſich vor und zu ſeiner Zeit blos mit Begleitung der Saiteninſtrumente begnügte, brachte er, um eine gewiſſe Wirkung hervor zu bringen, alle Inſtrumente an, die er brauchte, und welchen Effekt hier oft ein einziger Trompetenſtoß thue, zeigt uns unter andern das herrlich kolorirte Rezitativ der Donna Anna (im erſten Akte) wo ſie ihrem Oktavio erzählt, wie Don Juan ihr Gewalt thun wollen, und dem herbei eilenden Vater ermordet habe. Gleich Anfangs bei der Stelle: Don Ottavio, ſon morta! welchen außerordentlichen Effekt thun hier die Halter mit den Es Hörnern und C Trompeten; und eben bei den Worten: e il carnefice del padre mio, die zwei Trompetenſtöße g, c, dann: chiamo ſocorſo (ich rufe um Hülfe) der grelle Trompetenſchrei ins Tutti von allen Inſtrumenten

$$\begin{array}{c} d \\ gis \\ f \\ \hline h \end{array}$$

welch ſchauerlicher Ruf! Aehnliche meiſterhaft kolorirte Rezitative finden ſich im Idomeneo, und wie vortrefflich iſt das Rezitativ Tamino's im erſten Final der Zauberflöte? Welches Ringen, welche ſchmachtende Sehnſucht liegt in der ganz eigenen Art der Inſtrumentalbegleitung!

Und wie könnte ich ſie alle entwickeln die unzähligen Vorzüge, die unerſchöpflichen Vorzüge ſeiner Kunſt! Wer vermag mit Worten das Neue, Originelle, Hinreiſſende, Erhabene, Volltönende ſeiner Muſik zu beſchreiben! Hört mit unbefangenem Herzen zu, ſtudirt ſeine klaſſiſchen Werke, und ihr werdet mehr fühlen, mehr lernen, als ſich ſagen läßt! Seine Muſik verfehlt nie ihre Wirkung, wenn ſie nur nach ſtrengem Takte, pünktlich, und mit Feuer und Empfindung vorgetragen wird. Es iſt nicht leicht, ſeinem Geiſte nachzufliegen, und da bei ihm jede Note mathematiſch genau zur ganzen Harmonie berechnet iſt, ſo giebt es auch kein ärger Mißgetön, als wenn rohe Hände unwiſſender Lyranten ſich an ſeine Heiligthümer wagen."

Singparthien.

Mit Beziehung auf das, was ich ſchon von ſeinen Melodien ſagte, hier nur noch dieſes wenige. Sein Geſang iſt überall einfach, natürlich, kraftvoll, reiner Ausdruck der Empfindung und Individualität der Perſon und ihrer Lage; der Sinn des Textes iſt immer ſo richtig, ſo genau getroffen, daß man die Muſik ſelbſt ſprechen hört. Aber dann erſt ſcheint ſich Mozart ſelbſt zu übertreffen, wenn er Geſang für mehrere Stimmen dichtet. Welcher Reichthum, welche Mannichfaltigkeit in

Wendungen und Veränderungen in ſeinen Terzetten, Quintetten, und überhaupt in jedem mehrſtimmigen Stücke, vorzüglich in ſeinen unerreichbaren, wahrlich einzigen Operfinalen! Wie ſchlingt ſich da eine Stimme um die andere, wie ſchön vereinigen ſie ſich zum ſchönen Ganzen, zur neuen Harmonie! Und doch ſagt jede nur ihre eigne, oft den andern ganz entgegen geſetzte Empfindung *)! Hier iſt die größte Mannichfaltigkeit mit der ſtrengſten edelſten Simplizität vereinigt.

Der Sänger darf nur genau auf den Gang ſeines Geſanges acht geben, um die Richtigkeit ſeiner Deklamazion zu finden. Jedes Wort hat ſeine richtige Akzentuazion, während die Begleitung

---

*) Wie z. B. das Schlußquartett des zweiten Akts der Entführung aus dem Serail, das große Sextett und die Finals im Figaro.

die Akzion vermahlt, und der Schauſpieler muß wahrlich ein ſehr unempfindſamer, hölzerner Menſch ſeyn, wenn er die Akzion nicht wieder heraus findet, die Mozart hinein lezte.

Jede Stelle ſpricht, jede empfindet, jede geſtikulirt. Man erlaube mir, nur einige Stellen anzuführen. In der Oper, Figaro's Hochzeit, welche überhaupt voll ſolcher Mahlereien iſt, die Stelle, wo Figaro vorgiebt, im Hinunterſpringen das Bein zerbrochen zu haben, und zu hinken anfängt. Die Muſik hinkt ſelbſt, der Schauſpieler braucht hier blos Marionette zu ſeyn und dem Takte der Inſtrumente nachzuhinken. Auch Don Juan iſt voll ſolcher agirenden Stellen.

Man kann behaupten, daß Mozart jeder Empfindung Meiſter war, daß er gleich ſtark, mit gleicher Grazie jedes Gefühl zu ſchildern verſtand. Man werfe einen vergleichenden Blick auf nachſtehende Karakterſtücke, wo ſich ſeine Empfindung am deutlichſten anfärbt:

Das: Domine Jeſu Chriſte im Requiem.

Vivat Bacchus! Bacchus lebe ꝛc. In der Entführung aus dem Serail.

Braußt der Champagner
(Fin ch'han dal vino) Im Don Juan.

Der Höllen Rache kocht in meinem Herzen. In der Zauberflöte.

Die ihr der Liebe Qualen kennt
(Voi che ſapete che ſei Amor). Aus Figaro.

Prendi l'anello. Terzett aus Coſi ſan tutti.

Traurigkeit ward mir zum Looße. Aus der Entführung.

Das Chor der Schiffer im Idomeneo:
Placido e il mare,

und in derſelben Oper: Fuor del mar.

Martern aller Arten. Aus der Entführung.

De prendi un dolce ampleſſo
(In deinem Arm zu weilen) Aus Clemenza.

Die Geiſterſzene im Don Juan.

Die Prieſterſzenen in der Zauberflöte.

Se all impero
(Steht die Herrſchaft gut, Götter) Aus Titus.

An dem ſchönſten Frühlingsmorgen. Aus la finta giardiniera.

Erſt geköpft und dann gehangen. Aus der Entführung.

Das rührende Agnus Dei in der Meſſe C dur.

Das Final im Titus.

Das Getümmel und der Marſch zur Schlacht im Idomeneo.

Non piu di ſiori in Clemenza di Tito.

Wie verſchiedenartig ſind die hierin enthaltenen Gefühle, und wie hell ſind ſie prononzirt!

Ich habe nur die auffallendſten Stellen ausgehoben. Oft kömmt in ſeinen Werken eine und dieſelbe Empfindung mehrmals vor, und immer neu, immer ſchön geſchildert; aber im Gange der Melodie ſo unähnlich und doch ſo treffend.

Man nehme das Gefühl liebender Sehnſucht, das in der Entführung weht. Paminens Schmachten, Elvirens Leiden (vorzüglich in der ſpäter eingelegten Arie: Mich verläßt der Undankbare ꝛc.) wie übereinſtimmend in der Empfindung, und wie verſchieden ausgeführt! Man weiß nicht, welchem man den Preiß zuerkennen ſoll. In jedem fühlt man zugleich die verſchiedenen Motive, aus denen ſich das Gefühl entwickelt. Und welches Ineinanderſchlingen, Entgegenkommen und Auseinandertreten der Singparthien in den Finals und Sextetten! Welche kanoniſche Regeln ſind hier befolgt! welche Aufgaben gelöſt! welche Harmonie-Gebäude! Die Chöre im Titus, die Finals im Figaro und das große Sextett des zweiten Akts im Don Juan: wie wahr, wie ſprechend iſt jede Stelle geſchildert ohne dem reinen Saze, ohne dem ſtrengen Kontrapunkte auch nur das Geringſte zu vergeben!

Nun von dieſen hoch empor geſchoſſenen Eichbäumen einen Blick auf die lieblichen Blümchen des Thals. — Der Geſang an Chloe, das Veilchen, Abendempfindung, das Bändchen: wie herzig, wie lieblich ſind ſeine Melodien! wie rein, wie wahr! Man weiß nicht, ob man ihn im größten Aufwande der Kunſt, oder der höchſten Einfachheit am mehrſten bewundern ſoll. Auch im kleinſten Singſtücke lebt der große Mozart, auch im leicht verhallenden Liede ſingt ſein unendlicher Geiſt!

Oekonomie der Inſtrumente.

Der ſchöne Vereinigungspunkt der Gründlichkeit des Satzes mit Anmuth und Lieblichkeit liegt vorzüglich in der vor ihm ganz unbekannten Art der Inſtrumentazion.

Ohne Beiſpiel, ohne Nebenbuhler glänzt hier ſein Genie in dem ganz eignen Gebrauche der Blasinſtrumente. Mit ſeinem Sinn maß er den Umfang eines jeden ab, zeichnete ihnen neue Bahnen vor, und gab jedem ſeine glänzendſte Rolle. Seine Oekonomie der Inſtrumente wird das Muſter und Studium aller Komponiſten bleiben.

Und welches ſanfte Anſchmiegen zum Hauptgeſange! welcher Wetteifer mit der Singſtimme! welche feine Wendungen! welche Abwechslung, welche Vertheilung überall, welche Reperkuſſionen! Und im erforderlichen Falle wie kontraſtirend! wie allmächtig im Aufbrauſen der Leidenſchaft! Selbſt in Stücken ohne Singſtimmen lehrte Mozart ſeine Inſtrumente einen Geſang, der ſo vernehmlich zum Gefühle ſpricht, daß der Zuhörer die Singſtimme nur vermißt.

Und dennoch, troz dem häufigen Gebrauche der Blasinſtrumente, wie ſchlau vermied er alle Ueberladung! wie genau berechnete er Ort und Zeit, wo ſie richtigen Effekt machen! Nie iſt ein Inſtrument verſchwendet oder gemißbraucht, und daher keines überflüßig. Aber nur er verſtand die Oekonomie, mit dem geringſten Aufwande, oft durch einen einzigen Zug eines Inſtruments, durch einen Akkord, einen Trompetenſtoß die größte Wirkung hervorzuzaubern.

Einen Blick auf ſeine vielen Nachahmer, die ihm durch Ueberladung gleich kommen wollen, ihre Partituren voll Inſtrumentazion propfen und mit allem Aufwande — nichts ſagen! Ein Muſter der Oekonomie der Inſtrumente iſt die vortreffliche Arie in der Entführung aus dem Serail: Martern aller Arten ꝛc. wo jedes Inſtrument, ſo zu ſagen, ſein Konzert hat. Nicht minder ſchön zeigt ſich dieſelbe in der Hochzeit des Figaro, in der ſchönen Arie Cherubino's: Voi che ſapete che coſa e Amor, wo ſechs Inſtrumente, eine Flöte, 2 Hörner, eine Hoboe, eine Klarinette, und ein Fagott mit einander konzertiren. Die Geigen haben nur Begleitung. Eine ähnliche Arie findet ſich im vierten Akte derſelben Oper, wo aber nur Hoboe, Flöte und Fagott konzertiren. Wer erinnert ſich nicht mit Wohlgefallen der Stelle in der Zauberflöte: Drei Knaben jung, ſchön, hold und weiſe ꝛc. wo die Blaſinſtrumente den Geſang führen und die Saiteninſtrumente pizzikato akkompagniren? Doch jede Note zeigt weiſe Anordnung und richtige Berechnung. Man ſtudiere ſeine Partituren; ſie allein können dem einſichtsvollen Künſtler, dem talentvollen Schüler den beſten, deutlichſten Unterricht ertheilen.

Trompeten und Pauken.

Mozarts zarter Organiſmus verabſcheute dieſe Inſtrumente, zu grell ſeinem ſanften Ohre; und aus dieſem Wiederwillen erklärt ſich auch der ſonderbare, dem gewöhnlichen ganz entgegengeſetzte Gebrauch derſelben. In ſeiner Kindheit konnte er den Ton der Trompete nicht ausſtehen, floh, ſo bald er ihn nur hörte. Sein Vater hielt es für Affektazion und ließ einſt ſeinen Freund, den Hoftrompeter Schachtner, gegen den Knaben treten und aus allen Kräften mit der Trompete auf ihn einſchmettern. Der Knabe bekam Krämpfe, Verzuckungen und ſank ohnmächtig zu Boden. Man will noch in ſpätern Jahren ein Verziehen der Mienen an ihm bemerkt haben, wenn er den Schall dieſes kriegeriſchen Inſtruments vernahm.

In ſeinem Kompoſizionen bedient er ſich deſſelben nur, wenn er erſchrecken will, oder einen ſehr erhabenen Gegenſtand mahlt; ſelten oder gar nicht den Ausdruck der frohen Laune zu karakteriſiren, wo er ſich gewöhnlich nur mit Hörnern, Flöten und Hoboen behilft. So wenig als er zur gewöhnlichen frohen Laune D dur oder C dur nimmt, ſo wenig benutzt er die Trompeten. Nur bei den heftigern Ausbrüchen bacchanaliſcher Tollheit kreiſcht er und jubelt aus D dur; ſeine ſanfteſten Gefühle ſetzt er in das liebliche Helldunkel G dur, z. B. in der Entführung: „welche Wonne, welche Luſt!“ oder das muntre Hochzeitchor im Don Juan: „giovinette che fate all' amore.“ Schlachten, Stürme und jeden Ausbruch wilder Leidenſchaft mahlt er mit der grellen Scharlachfarbe D dur, und paukt und trompetet. Zum Beiſpiel der Final im Don Juan: „gia la menſa praeparata!“ Ueberhaupt wo lauter Jubel oder wilde tobende Gefühle obwalten, ſind D dur und Trompeten und Pauken an der Tagesordnung. Die Zauberflöte hat einen ruhigern Karakter; deshalb ſteht ihre Stimmung auch in dem erhabenern Es dur. Man hat Mozart hie und da vorgeworfen, daß er zu viel trompete und pauke, aber mit Unrecht; denn es kann niemand mit Grunde beweiſen, daß dieſe Inſtrumente auch nur an einem einzigen Orte unzweckmäßig angebracht wären, und eben ſo wenig, wie bei andern Inſtrumenten, kann man ihn der Ueberladung zeihen, da ſie jedesmal den verlangten Effekt hervorbringen, und ſich freilich eben deswegen deſto bemerkbarer machen. Man findet keine Stelle, wo er ſie nicht hätte anbringen ſollen, aber es finden ſich Perioden, wo ſie vielleicht jeder andre angebracht hätte und nur Mozart aus weiſer Oekonomie weglies. Wie ſparſam ſind dieſe Inſtrumente in ſeinem Requiem angebracht, und welchen fürchterlich ſchönen

Effekt machen ſie hier in Verbindung mit den Poſaunen, vorzüglich im: Dies irae (No. II.) und wie ſchauerlich kündigen ſie ſich gleich im Anfange nach den erſten 6 Takten Pauſe an!

Wo findet man eine impoſantere unmittelbare Vorbereitung zur Singſtimme? Er konnte gleich mit dem Orcheſter anfangen, aber dann hätte er jenen ſchauerlichen Effekt nicht erreicht.

Und wie redend ſind Trompeten und Pauken in dem ſchon bemerkten Dies irae! und einige Takte nachher in dem: quantus tremor eſt futurus.

Und wen hat die Stelle nicht erſchreckt, wenn im Don Juan der Geiſt eintritt?

Die Pauken läßt er überhaupt, wenn es darauf ankömmt, Schrecken und Angſt zu mahlen, gern trommeln und ihre Wirkung iſt fürchterlich. Eben in der Stelle, wo der Geiſt ſeine erſte Anrede vollendet hat, und Don Juan in der Angſt ſeinem Bedienten befiehlt: „Leporello! friſch gedecke die Minute!“ während dieſes Befehls in halber Betäubung gegeben, donnert die Pauke in einem fort, und mahlet die ängſtlichen Pulſe des erſchreckten Wüſtlings. Gleich darauf nach anderthalb Takten Pauſe: „ach mein Herr mir iſt fürchterlich zu Muthe!“ ein neuer Donner eines ganzen Taktes crescendo. Bei den Worten des Geiſtes: „Entſchließ dich!“ (Riſolvi!) welche markdurchbohrende Wirkung thut hier nicht der in 16 Takten Pauſe vorbereitete einzige Schlag C in der Sekunde vom Baße!

f
d
as
C Trompeten und Pauken
h Baß.

Und bei der Stelle: „Gieb mir die Hand zum Pfande," wo Piu ſtretto anfängt bis ans Ende, wo bald die Pauke, bald der Kontrebaß im Tremuliren abwechſeln. Welche Mahlerei bei dem Erdbeben, wenn Don Juan in die Hölle ſtürzt! Dieſes Final verdient wegen des ganz neuen Gebrauchs der Pauken und Trompeten, überhaupt aber wegen ſeiner Inſtrumentazion das Studium jedes Kenners.

Wie ganz anders iſt die Behandlung dieſer Inſtrumente in der Zauberflöte, wenn man zum Beiſpiel die Stelle, wo die Pauke ganz gedämpft die Flöte begleitet, aushebt! Wie ganz entfernt von jenem

Donner im Don Juan gleichen die einzelnen Schläge vielmehr einer pizzicato angeſchlagenen Baßſaite.

Beinahe zu gleichem Zwecke wie die Trompete braucht er die

Poßaune.

Die gewöhnlichen Inſtrumente des Orcheſters genügten unſerm Mozart nicht, ſeine großen ſchauerlich erhabenen Gefühle auszudrücken; er ſuchte jene vergeſſenen altgothiſchen Inſtrumente wieder hervor, deren furchtbarer Ton die Mauern von Jericho ſtürzte, und uns dereinſt ſchrecklich zu Gerichte laden wird. Auch ihnen giebt er ihre angemeſſene Rolle, läßt ſie ertönen, wenn Geiſter ihren Gräbern entſteigen und zu den Lebendigen ſprechen, oder bei den Geheimniſſen der

Urwelt im Tempel der Myſtik. — Ihre Noten gehen langſam, ſingend, mit bedächtlichem Schritt und machen den Orgelbaß, die Schwellen des Harmoniegebäudes. Zwiſchen ernſten Pauſen von einem und zwei Takten rücken ſie viele Takte in halben und ganzen Noten fort und bilden das Harmonieſkelet. Die beiden Adagios, wenn der ſteinerne Mann auf dem Kirchhofe ſpricht (im Don Juan 2. Akt) die Szene des Geiſtes, und der Marſch und die Gebete in der Zauberflöte, das Requiem verdanken ihnen ganz allein ihren erhabenen Schwung, ihre feierliche Rührung, die ſie hervorbringen.

Hörner.

Wenn die Trompeten diopſoniſch ſchmettern, ſingen ſeine Hörner ihre Töne in der Baſoktave fort. Doch braucht er ſie nicht nur blos zur Füllung, ſondern weiß ſeine Gemählde vortrefflich damit zu ſchattiren. Vorzüglich in Bildern der Schwermuth geben ſie die ſanfteſten Farben. Man erinnere ſich der vortrefflichen obligaten Hornſtelle in der Entführung aus dem Serail, bei der wehmuthsvollen Arie: Traurigkeit ward mir zum Looſe, ꝛc. Welcher Klageton! und wie ſchmelzend! Im Figaro und Don Juan bringt er es oft ſehr ſcherzhaft an, wie in der Arie: Wollten Sie tanzen, Herr Graf Almaviva! und im Don Juan in der bekannten Arie Leporellos: Madamina il catalogo e questo. (Schöne Donna! dieſes kleine Regiſter.) Im erſten Quartett bei der Stelle: Rufe nur, du gutes Mädchen ꝛc. gehn ſie uniſono mit der Singſtimme.

Flöten.

Der Wirkungskreis dieſes Inſtruments in der vollen Muſik iſt äußerſt beſchränkt, wenn es nicht ſo angebracht wird, wie bei Mozart, daß es in der höchſten Oktave alle andre Inſtrumente überſchreit, oder einzelne Soloſtellen hat, wie zum Beiſpiel die Zwiſchenſätze mit Begleitung des Fagotts in der Zauberflötenouverture und dem Solo: „Wie mächtig iſt dein Zauberton!“ Auch erſcheint es in Mozarts Kompoſizionen gewöhnlich nur einfach, oder uniſono. Mit dem Solo der Flöte iſt er äußerſt ſparſam; er zieht ihr die ſanfter und doch kräftiger wirkende Klarinette vor. Allein wo er ſie anbringt, ſteht ſie jedesmal an ihrem rechten Platze. Man nehme die Soloſtellen in der Zauberflöte, die kreiſchenden Töne in der Ouverture des Don Juan, und das Duett: Vivat Bacchus! Bacchus lebe! ꝛc. mit den Oktavflötchen, oder die artigen Stellen dieſes Inſtrumentes in La giardiniera, oder coſi fan tutte!

Der Fagott

Iſt, nächſt der Klarinette, ſein Lieblingsinſtrument, und wird beſonders zu Gemählden traulicher Zärtlichkeit, von ihm gebraucht. Seine Liebeserklärungen thut er mit Fagott und Klarinette. Mehrentheils ſchmiegt ſich dieſes Inſtrument an die Tenor- oder Baßſtimme, begleitet oder reperkutirt die Klarinette, wie in dem mehrmals angeführten Terzett in coſi ſan tutte: Prendi l'annello. Oder in dem Quintett in der Zauberflöte: „Hm, hm, hm, hm.“ Gewöhnlich geht er in komiſchen Stellen mit dem Buffon, beſonders in coſi ſan tutte, Figaro und Don Juan mit den Parthien des Edukazionsraths, Figaro's, Leporello's und Papageno's. Den weiten Wirkungskreis dieſes Inſtruments wußte Mozart in ſeinem ganzen Umfange zu benutzen. Aber unter allen iſt die

Klarinette mit dem Baſſethorn ohnſtreitig ſein Lieblingsinſtrument. Schon dieſe Wahl zeigt von dem richtigen Geſchmacke Mozarts. Gewiß iſt die Klarinette unter allen Inſtrumenten dasjenige, welches in ſeinem Ambitus den Forderungen der Aeſthetik am meiſten entſpricht. Ein Tonſtück wird nur dann angenehm — und Annehmlichkeit iſt doch ſein Haupterforderniß — wenn es ſich größtentheils in den mittlern Oktaven aufhält, wenn die angenehm tönenden Inſtrumente, vorzüglich Bratſche, Violonzell, Klarinette, Baſſet- und Waldhorn, ſo viel als möglich ſpielen. Kein Inſtrument verbindet mit Volltönigkeit ſo viele Anmuth, als die Klarinette. Das ihr angewieſene Gebiet iſt ganz dazu geſchaffen, die zarteſten Empfindungen der Seele im uniſono nachzublaſen. Ihr Odem iſt ſanft und kraftvoll, nicht das kränkelnde Gewinſel der

Flöte, nicht das Mark durchdringende Gekreiſch der Hoboe. Man ſehe, zu welchen Zwecken ſie Mozart zu verbrauchen weiß, wie häufig er ſie anwendet und wie gern er ihr die Melodie zutheilt. Man höre ihre Wirkung mit dem Fagotte vereint in dem Liede des Cherubino voi che ſapete, oder im Terzett des zweiten Akts im Don Juan, wo ſie mit dem Fagotte in einer Stelle wechſelt! Und wie nahmenlos ſchön konzertiren dieſe Inſtrumente während der haltenden Singnote in Oktavio's Tenorarie: Il mio teſoro intanto (Sc. X. No. 8. 2. Akt.)

Die entſchiedene Wirkung des Baſſethorns in der Arie: „Ach ich liebte! war ſo glücklich!" in der Entführung aus dem Serail, und jener: Non piu di fiori in Clemenza wird hoffentlich keinem Kenner Mozartiſcher Muſik fremd geblieben ſeyn.

Zum Schattengemählde ſeines Requiem waren ihm die Klarinetten noch zu lichte. Er nahm deshalb Baſſethörner, und weſſen Herz ſchmolz nicht bei ihren ſchwermüthigen Tönen, der dieſes aus Leiden und Himmelsſehnung gewebte Bild jemals in ſeine Seele faßte?

Die Hoboen

brauchte er mehr zur Füllung und zog ihren Wirkungskreis etwas enger zuſammen. Sie erſcheinen im Tutti, in haltenden Noten. Ihre Solos ſind immer ſehr kurz, und verfehlen daher niemals ihre Wirkung. Ihr durchdringender Ton iſt nicht für die Dauer, wenn er nicht alle ſeine Annehmlichkeit verliehren und widerlich werden ſoll. Die Behandlung dieſes Inſtruments erfordert die größte Sorgfalt und eine ſtrengere Oekonomie, als jedes andere Inſtrument, da es ſich vor allen bemerkbar macht, und mit ſeinen hohen Tönen im ganzen Orcheſter durchdringt. Wenn der Ton der Flöte unter den Geigen ungehört verhallet, wenn der Fagott mit Baß und Waldhorn im Uniſono verbrummt, die Klarinette an der Geige lehnt, ſteht die Hoboe ganz allein auf der Höhe ihrer Tonleiter und fällt am mehrſten in die Augen. Eine einzige Note von dieſem Inſtrumente, zur Unzeit angebracht, verdirbt oft ein ganzes Stück, das ſonſt vielleicht nicht ohne Verdienſt ſeyn kann. Je durchdringender ſein Ton iſt, deſto größern Effekt macht ein mit weiſer Sparſamkeit angebrachtes Solo. Blos um das ſeiner Muſik ſo nöthige Gleichgewicht nicht aufzuheben, ließ er die Hoboen zurücktreten; hingegen behaupten ſie auch jedesmal ihren Platz mit Beifall. Hieher gehört unter andern das Schlußchor im Don Juan (im erſten Final $\frac{6}{8}$) „Wehe! wehe Miſſethäter!“ die einzelnen Konzertantſtellen im Figaro ꝛc. Und wie ſprechend iſt das Solo des Andante der Ouverture in der Entführung aus dem Serail! Oder wie herzangreifend mahlt er den Schmerz des ſterbenden Komthurs in dem Solo: c h b, a as g g, f. (im Eingange zum Don Juan) Jede Note iſt ein neuer Stich ans Herz.

Violinen und Bratſche

ſind nicht durch Ueberladungen und überkünſtelte Paſſagen gehemmt. Sie ſtehen als Begleite- und Soloinſtrumente abwechſelnd auf ihrem Platze, und verbinden die einzelnen Parthien zum Ganzen, ohne dieſem durch großes Bemerkbarmachen zu ſchaden. Ihr Wirkungskreis iſt in dem Verhältniße beſchränkt, als es das Gleichgewicht und der Plan des Ganzen erfordert. Mozart war ein ſtarker Koloriſt in der Muſik, und bediente ſich zu ſeinen Lichtern mehrentheils der Blaßinſtrumente, weil ſie ſchärſer markiren und ihre Umriſſe nicht ſo leicht verdeckt werden können, als jene der Saiteninſtrumente; daher das hervorſtehende ſeiner Solos, das Lichte, Gehobene auf ſeinen Bildern, die deutlichen Umriſſe; daher die ſchnelle Verſtändlichkeit, das allgewaltige Ergreifen, Hinreißen. — Aus demſelben Grunde theilt auch

das Violonzell

bei Mozart ſeinen Ruhm mit dem Fagotte. Und dennoch kann man ihn gegen dieſes Inſtrument nichts weniger als der Partheilichkeit beſchuldigen. Auf ſeinen reichen Blumenbeeten blüht manch beſcheidenes Veilchen für den Violonzelliſten. Man betrachte die Arie der Zerline im Don Juan vor dem erſten Final: „Schmäle, ſchmäle, lieber Junge!“ wo das Violonzell durchgehends obligat iſt, und ganz allein das Feld behauptet. Mit gutem Vorbedacht ſetzte Mozart dieſe ſanfte Arie mit dem ſanfteſten Inſtrumente unmittelbar vor den brauſenden Final, um dieſen deſto mehr herauszuheben. Kurz jedes Inſtrument ſteht bei Mozart auf dem rechten Platze, mit gleicher Liebe behandelt. Aber ſeine kräftigen

Bäſſe

ſind würdig, die Laſt eines ſolchen Harmoniegebäudes zu tragen, wie Mozart ihnen aufſchulterte. Sie wirken nachdrücklich und alle Konſtruktion fühlt man lediglich aus ihnen berechnet. Sie ſind der ernſte, dunkle, undurchdringliche Grund, auf dem ſich der ſchönfarbige Regenbogen ſeiner Inſtrumentazion deſto glänzender, deſto deutlicher hervorhebt. Und wie innig umfängt dieſer Vater ſeine aus ihm hervortanzenden, ſchreitenden, ſpringenden und trippelnden Kinder! Wie genau verwebt er ſich in die Laufbahn eines jeden! Bäſſe ſetzen muß man nur von Mozart lernen. Ihre Wirkung bei Rezitativen iſt außerordentlich, und unter der vollen Muſik thun ſie Wunder. Sie durchtönen, unterſtützen alles und heben jeden Ton zu ſeinem eigenthümlichen Wohllaut empor. Oft läßt er ſeine Kontrebäſſe einige Takte pauſiren, aber dann iſt ihr Einfallen auch hereinbrauſender Gewitterſturm, neue Doppelkraft. Jene Pauſen waren Vorbereitungen, den Eindruck zu verſtärken. Selten hebt er dieſe Baſe der Muſik aus ihrem Gleichgewichte, läßt den Baß nicht in Läufen und Springen umher kutſchiren; wenn die Inſtrumente über ihm toben, bleibt er unerſchütterlich. Nur wenn der daherbrauſende Orkan des Uniſono den ganzen muſikaliſchen Weltbau aus ſeinen Angeln rückt, wälzt ſich auch der Baß mit fort, und wie kühn, wie erſchütternd ſind ſeine Uniſono's! Der Ernſt, mit dem Mozart ſeine Bäſſe behandelt, iſt ſeinen Kompoſizionen entſprechend. Nie läßt er ſich hinreißen, und den hüpfendſten Stellen liegt ein ernſter Baß zum Grunde, der ſich gleich bleibt, wie die Norm der zu entwickelnden Ziffern, die er angiebt.

Aeſthetiſche Entwickelung der Schönheiten ſeiner einzelnen Werke.

Nach eigenem Geſtändniſſe und dem Fleiße, den er ſeinen Kirchen-Kompoſizionen widmete, waren dieſe ſein Lieblingsfach. Aber er konnte ſich demſelben zu wenig widmen. Opermuſik und Klavierkompoſizionen ſind es, die ihm den Kranz der Unſterblichkeit wanden.

Doch kein Feld der Tonkunſt ließ er unbebaut, und keines iſt, daß ſich nicht einiger ſchönen Blumen von ſeiner Ausſaat zu erfreuen hätte.

Seine Werke können nach den verſchiedenen Departements der Tonkunſt in zehn Klaſſen eingetheilt werden.

Ich werde mich, wie ich ſchon einmal erklärte, blos auf ſeine neuern klaſſiſchen Werke beziehen. Denn die frühern Arbeiten ſind jenen ganz unähnlich; ein Umſtand, ſehr nachtheilig für Mozarts Ruhm, da die Muſikhändler mit ſeinen Werken den größten Unfug treiben, das Publikum anführen und den Namen des großen Meiſters ſchänden. Ohne eine Erklärung zu geben, ob es von ſeinen ältern oder neuern Werken ſey, hängt man Mozarts Namen als Empfehlungsſchild ſo manchem Fabrikate vor, das ſeines Geiſtes ganz unwürdig iſt. Noch häufiger iſt der Fall, daß unbefugte Ueberſetzer aus ſeinen größern Werken Klavierſtücke, und aus Klavierſtücken Partituren machen, die nothwendig ſchlechter ſeyn müſſen, als ſeine übrigen Kompoſizionen. Ich ſelbſt habe erlebt, daß man ſeine Klavierkantate: „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt," in einer namhaften muſikaliſchen Akademie mit vollem Orcheſter — ſinnreich von einem Herrn Kantor dazu komponirt — dem Publikum auftiſchte, das es auch willig hinnahm und — verdaute. „Mozart" ſtand ja in der Anzeige.

Daß elende Schauſpieldirekteurs ſich, ſtatt der Partituren, die Bonner Ausgaben ſeiner Klavierauszüge kaufen und von einem Schulmeiſter irgend eine mit 4 oder 8 Mann zu beſtreitende Inſtrumentalmuſik herausklauben laſſen, iſt ſo ziemlich an der Tagsordnung. Dieſes Unglück hat vorzüglich die Zauberflöte betroffen. Auch hab' ich Don Juan und die Zauberflöte als Mozartiſche Meſſen mit vieler Andacht gehört. Ich erinnere mich noch, daß man das große Quartett des erſten Akts: „Fliehe des Schmeichlers glattes Wort“ zum Kyrie eleiſon gemacht hatte. Nun kam zum Beiſpiel auf die Stelle des Don Juan: „Wißt, dieſes arme Mädchen iſt nicht mehr recht bei Sinnen“ chriſte chriſte eleiſon, und auf die Exklamazionen Elvirens: „Ha du Lügner! du Verräther!“ chriſte! chriſte! chriſte! chriſte! — Neben mir kniete eben der Darſteller des Leporello mit ſeiner Gattin, die ich in der Parthie der Elvire geſehen hatte. Wie müſſen die Leute andächtig geweſen ſeyn! — Die Worte „Credo“ waren der Stelle untergelegt, wo Don Juan der Teufel holt.

Auch habe ich die ſämmtlichen Zauberflöten=Arien und einige aus der Entführung mit geiſtlichem Texte in Bamberg angetroffen. Papageno's: „Seht, Papageno iſt ſchon da ꝛc." war ein Oſterlied geworden.

Solche Mißbräuche findet man häufig.

Der Breitkopf= und Härtelſchen Muſikhandlung, dieſer würdigen Beförderin deutſcher Tonkunſt, verdanken wir bereits die prachtvolle, korrekte und authentiſche Ausgabe ſeiner Klavierſachen, und einiger Partituren, welche, Mozarts und der deutſchen Nation würdig, im Publikum auftreten. Schade nur, daß nach der Requiemspartitur und Don Juan, eine Art von Stillſtand eingetreten iſt! Aber wer die Koſtſpieligkeit ſolch eines

Unternehmens und das Riſiko bei großen Werken, nicht ſattſam vom Publikum unterſtützt; kennt, der wird es der Handlung nicht verargen, wenn ihr Eifer erkaltet, zumal wenn ſie erfahren muß, daß man die Manuſcripte an zwei verſchiedene Handlungen zugleich verkauft. —

Bedenkt man nun überdies, daß bei Herausgabe des Don Juan, der ſich seit Jahren ſchon — korrekt oder unkorrekt, gleichviel — in den Händen der mehrſten Theaterdirektionen findet, die Handlung nur auf die geringe Anzahl ſtudirender Muſikliebhaber, die zugleich auch Geld haben — ein ſeltnes Zuſammentreffen! — großmüthig ſpekuliren mußte: um wie viel mehr mußte ſie eine Behandlung ſchmerzen, die ſie wahrlich nicht verdient hat!

In die erſte Klaſſe gehören die dramatiſchen größern Werke. Die Kirchenmuſiken nehmen nach ihnen den zweiten Rang ein. Die dritte Stelle verdienen die Klavierkompoſizionen, denen die Simphonien in der vierten Klaſſe nachtreten. Gelegenheitskantaten, einzelne Arien, mehrentheils aus früheren Zeiten, nehmen die fünfte Klaſſe ein. In die ſechste gehören: deutſche Lieder am Klavier zu ſingen. Zur ſiebenten die Konzerte für verſchiedene Inſtrumente. Quartetten, Quintetten und Duos machen die achte, Harmonien und Tänze die neunte und zehnte Klaſſe aus.

Nächſt dieſen hinterließ er zehn Kanons für Singſtimmen und zwar 8 vierſtimmige und 2 dreiſtimmige, ſowohl komiſchen als ernſthaften Inhalts.

Dramatiſche Werke.

Beruf zum dramatiſchen Tonſetzer hatte Mozart unſtreitig vor vielen andern. Dieſes beweißt ſein außerordentlich feiner Sinn, mit dem er den Karakter jeder Perſon, Lage und Empfindung aufs genauſte zu treffen wußte. Dieſes Talent erklärt zugleich den allmächtigen Zauber ſeiner Werke. Daher hat jede Kompoſizion einen beſtimmten, ſcharfgezeichneten, eigenthümlichen Karakter, den ſelbſt die Wahl der Tonart nicht verläugnet. Ich müßte, meinen Satz mit Beiſpielen zu belegen, alle ſeine dramatiſchen Kompoſizionen anführen, denn alle beſitzen dieſe Eigenſchaft im höchſten Grade.

Werfen wir einen vergleichenden Blick auf ſeine dramatiſchen Arbeiten, nach der Chronologie ihrer Schöpfung, ſo fällt uns das allmählige Fortſchreiten des großen Geiſtes zur höchſten Tendenz der Kunſt deutlich in die Augen.

In den frühern, z. B. dem Schauſpieldirekteur, finta ſemplice, Idomeneo und in der Entführung aus dem Serail, auch noch zum Theil im Figaro, ſtrömt das ganze Feuer ſeiner jugendlichen Fantaſie in üppiger Fülle ohne Grenzen. Es iſt mehr Wärme als Licht darin. Die Maſſen des Geſanges und der Harmonie ſind nicht ſo deutlich beſtimmt, als in den ſpätern Werken, in welchen dieſer

Strom der Empfindung immer ſanfter ſich in ſein Bett zurückzieht, alles leichter, einfacher und korrekter wird. Nirgends iſt dieſe Reife des Geſchmacks ſichtbarer, als in der Zauberflöte und Clemenza di Tito.

Und zu welchen Erwartungen war man noch berechtigt! —

Zu bedauern iſt es, daß er zu ſeinen Meiſterwerken die abgeſchmackteſten Sujets — die Entführung, den Titus, und einige andere ausgenommen — bekam, an denen die koſtbare Muſik verſchwendet iſt. Hätte dieſer Mozart mit Göthe, Schiller oder ſonſt einem deutſchen Dichter vereint arbeiten können, da er nur die Sudeleien eines Schikaneder und nicht viel beſſerer Stiefſöhne Apollos mit ſeiner Kunſt vergolden mußte: Deutſchland hätte ſich der höchſten Tendenzen der Poeſie und Muſik zu rühmen! Wie oft verbeſſerte er mit äſthetiſchem Gefühl Worte und Ideen des Dichters, hob ſie durch ſeine Melodien, belebte ſie durch ſeine Harmonie! Nur um ſeiner Kompoſizion willen erträgt man die Texte.

Er ſchrieb neun italieniſche, und drei deutſche Opern.

La finta ſemplice, opera buſſa. Für Kaiſer Joſeph II.	1768
Mithridate, opera ſeria. Für Milano.	1770
Sulla, opera ſeria. Ebenſalls für dieſe Stadt.	1772
La giardiniera, opera buſſa. Für Kaiſer Joſeph II.	1774

Idomeneo, opera ſeria. Für München. 1780

Figaro opera buffa. Für Wien. 1786

Il Don giovanni, opera buffa. Für Prag. 1787

Coſi fan tutte, opera buffa. Für Wien.

La Clemenza di Tito, opera ſeria. Für Prag. 1791

Deutſche Singſpiele.

Die Entführung aus dem Serail. Für Wien. 1782

Der Schauſpieldirektor, ein kleines Singſpiel für den Kaiſer Joſeph II. nach Schönbrunn. 1786

Die Zauberflöte. Für das Theater des bekannten Schikaneders. 1791

Noch eine Oper — ein deutſches Singſpiel — hat er unvollendet gelaſſen. Dem Charakter der Muſik und den Namen der Perſonen zu Folge, war es ein orientaliſches Mährchen. Die Namen Sultan, Osmann u. ſ. w. kommen darin vor. Der Titel an der Partitur fehlt. Der Dialog iſt ſo wenig bekannt, als für wen das Stück gearbeitet wurde.

Noch finden ſich eine Anzahl einzelner Szenen, und kleiner Opern, die damals unter den Namen Serenaten gewöhnlich, und zu gewiſſen Gelegenheiten beſtimmt waren — eine Art muſikaliſcher Prologe, oder theatraliſcher Oratorien.

Das Erſcheinen ſeiner Opern verdrängte den italieniſchen Singſang von den deutſchen Bühnen, feuerte die Nationalkomponiſten an, deutſche Singſpiele zu ſchreiben, mit welchen ſie auch — Dank dem Himmel und ihren firfingerigen Händen! — uns reichlich beſchenkt haben. Seit der Zauberflöte giebt es Zaubertrommeln, arkadiſche Zauberſpiegel, Zauberzithern, Zauberringe und noch eine Menge andrer Zauberopern. Freilich keine Mozartiſchen Zaubereien, aber doch Opern.

Ein alter italieniſcher Opernunternehmer, der ſeit Mozart die Abnahme ſeines Beifalls und ſeiner Kaſſe empfindlich ſpürte, ſeufzte allezeit, ſo oft er in ſeinem Repertorium an eine Oper von Mozart kam: Dieſer iſt mein Unglück! —

Die Zauberflöte.

Ich habe ihr unter Mozarts Kunſtwerken die erſte Stelle eingeräumt, weil dieſes Meiſterwerk — wenn ſeine Beurtheilung auf das Ganze gerichtet wird — nicht nur alle übrigen dieſes Meiſters, ſondern auch gewiß alle andre berühmten Opern weit hinter ſich zurück läßt.

Ich übergehe den allgemeinen Beifall, den ſie als die höchſte Tendenz dramatiſcher Muſik erndten mußte. — Mozarts Opern gefielen alle; aber welche wurde wohl allgemeiner, als dieſe? Wenn man Aeneas in Lazium, Idomeneo, die Mädchen aus Flandern, kaum dem Namen nach kennt, ſo wurde die Zauberflöte allenthalben aufgeführt, nachgeſungen, und unter den mannigfaltigſten Geſtalten aufgeführt, um ſie ja für jeden Ort anwendbar zu machen. Man zog die größere Partitur in eine kleinere zuſammen, wo Hörner und Trompeten blos mit einander wechſelten, und von zwei Perſonen beſetzt werden konnten, wo ſtatt zweier Flöten, Hoboen, Baſſons und Klarinetten, nur eine derſelben nöthig war. Für manche Orte war dieſe Beſetzung noch zu groß und man arrangirte ſie zu 8 Inſtrumenten; Noch mehr: man führte ſie mit zwei Violinen, Bratſche und Baß auf; ſie erſchien in Quartetten, in Quintetten, in Duetten für Flöte und Geige. Mehr als ſechs verſchiedene Klavierauszüge ſchaften muſikliebenden Individuen namenloſes Vergnügen; ja auch für bloße Klavierſpieler, denen Natur die Gabe des Geſanges verſagt hatte, machte man ſie brauchbar. Man zog ſie in vierhändige Sonaten aus; auch als einfache Klavierſonate mit Begleitung einer Violine oder Flöte gab ſie wenigſtens eine ſüße Reminiſzens. Auf den Redouten und Tanzböden ertönte Papageno bald als Walzer, bald als Angloiſe. Liebende benutzten die feierlichen Chöre, in Harmoniepiecen ausgezogen, zu Ständchen; auf den Jahrmärkten erſchallte der Vogelfänger aus der Drehorgel von der Tambourine begleitet. — Wenn freilich dieſes alles nur Verſtümmelungen des groſſen Meiſterwerks ſind, ſo beweiſen ſie doch den allgemeinen Beifall des Publikums; und noch lange wird dieſes Tonſtück das deutſche muſikaliſche Publikum beſchäftigen, unterhalten und kultiviren, wenn dieſes in der That das richtige Gefühl und den feinen Geſchmack beſitzt, den man bei ihm vorausſetzen ſollte, weil — dieſes Meiſterwerk ſo allgemein gefallen hat. —

In der Zauberflöte ſind alle äſthetiſchen Aufgaben der Tonkunſt gelöſt. Wenn es zur innern Schönheit eines dramatiſchen Tonſtücks — eigentlich jedes Kunſtprodukts, das einer äſthetiſchen Beurtheilung fähig iſt — gehört, daß abſolute Vollkommenheit — Sittlichkeit — die Hauptbedingung des Wohlgefallens iſt, wenn Harmonie im Gange der Handlung, reines Gefühl, ruhige, innige Freude am Ziele des Gebildeten Sinn erfreut: ſo iſt die Zauberflöte gewiß der vorzüglichſte Gegenſtand des Wohlgefallens für den mit ächtem Kunſtſinn begabten Kenner.

In dieſem Werke herrſcht durchaus ein Hauptgefühl jenes *ruhigen, aber ununterbrochenen Hinſtrebens an das Ziel, und ruhige Freude bei Erreichung deſſelben.* — Ein äußerſt moraliſches Gefühl — die Sittlichkeit ſelbſt, ſo weit ſie ſich in einem Gefühle abſpiegeln kann.

Dieſes Hauptgefühl iſt durch die Ausdrücke von *Ergebung* in Widerwärtigkeiten, des *ruhigen aber kraftvollen und unabläſſigen Kampfes* mit Widerwärtigkeiten, unnachahmlich ſchön kolorirt, und mit andern Gefühlen, wie z. B. dem des Ausbruchs wilder Freude, und unzweckmäßigen Ringens, mit Schilderung unedler Luſt und verbotener Wünſche aufs vollkommenſte kontraſtirt. Dabei aber ſind alle die verwandten und zur Hebung des Hauptge fühls dienenden Gefühle bei aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darſtellung, doch immer ſo gezeichnet, daß ſie gleichſam im Schatten ſtehen, während ſich jenes im vollen Lichte heraushebt, daß ſie alſo nie den Haupteindruck im Zuhörer verlöſchen, ſondern immer nur auf die Hauptſache hindeuten, und eine Sehnſucht nach dieſer vermehren.

Deshalb iſt dieſes Meiſterwerk vollkommen geeigenſchaftet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben. Denn die Erfindung oder Idee dieſer Oper iſt — man ſage dagegen was man will — unverbeſſerlich. Das Gefühl, deſſen Schilderung das Thema des Ganzen ausmacht, iſt ſittlich im hohen Grade, iſt etwas ſehr Vollkommenes, und iſt auch in einer ſehr vollkommenen Darſtellung ausgeführt worden. Das Stück erfüllt alſo die Forderungen der moraliſchen Urtheilskraft und der vergleichenden Vernunft. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohrs iſt durch Abwechslung jeder Art geſorgt. Die äußere Schönheit des Ganzen aber beſteht zum Theil eben darin, worin die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird ſie durch die immer wachſende Theilnahme und die immer beſtimmtere und herſtechendere Zeichnung des Hauptgefühls bezweckt.

Was im Ganzen dem Künſtler ſo wohl gelungen iſt, hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleinern Stücke behaupten, ſo wie die größern, eine Einheit der Darſtellung, die zur Bewunderung hinreißt. Noch mehr. Man kann in Beurtheilung dieſer Stücke nie überſehen, daß ſie nur Theile eines Ganzen ſind; ſo geſchickt deuten ſie beſtändig auf die Hauptſache hin, ſo richtig iſt die Schattirung der einzelnen Parthien in jene des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, ein Chor heraus, wo man will; es hat einen edeln, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, iſt eine gemilderte Farbe, und die Freude, die es athmet, iſt der ſtillen ruhigen Freude des Weiſen verwandt.

Allerdings mehr oder weniger, wie es der Zweck erforderte, denn die untergeordneten Perſonen durften nicht ſo edel empfinden, als die Hauptperſonen; allein der Ausbruch des Gefühls iſt ſelbſt bei den erſtern gleichſam durch die Verbindung, in welcher ſie ſtehen, geadelt, und der Schauſpieler, der den Monoſtatos oder Papageno ſpielt, muß ein ſehr gewöhnlicher Menſch ſeyn, wenn er durch ſein Spiel der Rolle das Schickliche und Anſtändige nimmt, welches der Tonkünſtler, freilich nur mit einem leiſen Hauche, über dieſelbe zu verbreiten wußte.

So viel im Allgemeinen. Was die Charaktere betrifft, ſo ſind ſie gleich gut gewählt und behandelt. Zoroaſter der König und Oberprieſter — ein Greis ehrwürdig und weiſe, gut und ſtreng, ſanft und erhaben; ſein Charakter iſt ſehr beſtimmt. Grau geworden in den Lehren der Myſtik bleibt er ſich immer gleich; kein Ausbruch heftiger Leidenſchaft entweiht die Zeichnung des Charakters des ſtillen, ruhigen, erhabenen Weiſen. Mozart bearbeitete ſeinen Charakter äußerſt richtig. Die Tonarten die er ihm anwies athmen Ruhe und Sanftheit, f, e, und mit den Chören das erhabene Es. Giebt es wohl zum Bezeichnen der ſtillen ſanften Ruhe eine ſchönere Tonart als f? eine ſchmelchelndere als e? — In dieſen heiligen Hallen ꝛc. — Die Tempos ſind feierlich, erhaben, ſanft und voller Würde. Man nehme das Gebet: „O Iſis und Oſiris ꝛc.“ im Anfange des zweiten Akts, welche Inbrunſt, welche edle Einfalt in Melodie und Ausdruck! Wie ſchön hebt ſich ſein Charakter in dem Terzert: „Soll ich dich Theure nicht mehr ſehn?“ vor den beängſteten Liebenden hervor! — Das Akkompagnement der Saiteninſtrumente in abgebrochnen Noten mahlt die innere Unruhe aller drei Sänger. Tamino, unvermögend, ſeine Angſt zu verbergen, fängt in gedrängten Noten, ähnlich jenen des Akkompagnements, an: „Soll ich dich Theure nicht mehr ſehn?“ Die Melodie ſteigt mit der Angſt ſeines Herzens aufwärts, und Saraſtro tröſtet, einlenkend in ſeinem Charakter-Ton f, — das Stück geht aus B — „Ihr werdet froh euch wiederſehn" — Demohngeachtet verräth das noch immer abgebrochene Akkompagnement die innere Unruhe des Weiſen über den ungewiſſen Ausgang der bevorſtehenden Probe; — ſein Troſt iſt mehr wohlgemeint als gründlich, und ſoll nur den Augenblick der Trennung erleichtern, welches ſich auch in der Folge und dem Schluſſe entwickelt. — Die beſänftigende Arie: „In dieſen heiligen Hallen ꝛc." hat ſo viel edle Einfalt, ſo viel namenloſe Sanftmuth, und ihre Deklamazion iſt ſo richtig, und dem Karakter des erhabenen Weiſen ſo anpaſſend, daß ſie nicht ſchöner gegeben werden könnte. Die einfache Begleitung, das leidenſchaftloſe, ruhige Zeitmaas, die heitere Beruhigung einflößende Tonart, E dur, alles mahlt uns den ruhigen Greis durch Weisheit und Erfahrung von allen Leidenſchaften geheilt, den väterlich Nachſichtigen, den

Bemitleidenden, Lehrenden, Beſſernden. „Nicht ſtrafen, nur bedauern, iſt der Geweihten Pflicht.“ Er nimmt an der Wuth des boshaften Weibes, ſelbſt da ſie ihrer Tochter den Dolch zu ſeinem Morde vertraut, keinen Antheil, ſieht mit gleichgültigem Bedauern auf ihre machtloſe Wuth herab, ſein Herz ſchlägt nur für Menſchenliebe — die wahre Weisheit — Wie ſchön mahlt uns dieſes Mozart in der Stelle derſelben Arie: „Den Müden reichen wir den Stab ꝛc.“ oder „Man reicht ſich traulich hier die Hand, und hat die Rachſucht nie gekannt.“ Bei dieſer Lehre wird das Herz des alten ſilberlockigen Greiſes wärmer — die Melodie ſteigt aufwärts, die Noten werden kürzer, nicht gedehnt, wie im Anfange; Note auf Sylbe, und die zunehmende Bewegung der Violinen verkündigen die wärmern Pulſe für Menſchenwerth, die auch im Herzen des Greiſes nicht erſtorben ſind. Und ſeines Karakters eingedenk, ſchließt die Arie doch ſo traulich ſanft, als ſie begann, als wollte der weiſe Mann die Wärme ſeines Herzens nicht laut werden laſſen, und ſein halbverhaltenes Feuer läßt uns nur die warmen Gefühle ſeines Herzens unter dem Prieſterrocke — errathen, die er ſchnell verbirgt, ſo bald er merkt, daß ſie dem Herzen überwallen. Welche ruhige, aber deſto innigere, leidenſchaftloſe Freude webt und lebt in dem Rezitativ, am Ende, wo die Königin der Nacht mit ihrem ſchwarzen Plane und ihrer Rotte unter Getöſe in ihr finſtres Reich zurückgeſtürzt, alles Ungemach verſchwunden, alle Prüfungen glücklich überſtanden ſind! — Der Orkan der Inſtrumente ſchweigt; die Diſſonanzen löſen ſich; der wilde Chor verſtummt, alles lößt ſich in feierliche Stille. Die

Glücklichen ſind am Ziele ihrer Prüfungen. — Traulich faßt ſie der weiſe Mann bei den Händen: „Es fliehen die Feinde, nun herrſchet in Ruh — Es geben die Götter den Segen dazu.“ Und nun der ſanfte, aber innige Chor — die Herzlichkeit der Theilnahme der Eingeweihten! — Hier iſt kein wilder Uebergang, keine tändelndes Rondo, kein Gaſſenhauer, kein kindiſcher Alltagsſchluß. — Nein! die ruhige Freude des Weiſen, innig liebender, erprobter, tugendhafter, guter Menſchen iſt am Ziele! — Sie ſehen die Belohnung ihrer Tugend; der Weiſe hat ſeinen ſchönen Zweck erreicht, der tugendhafte Jüngling ſeiner Wünſche Gegenſtand errungen; die Weiſen ſehen einen würdigen Nachfolger ihres erhabenen Zoroaſters, und alles iſt froh; eine allgemeine Heiterkeit verbreitet ſich über alle, und alles Gewühl iſt in die höchſte Reinheit des

Herzens aufgelöſt. — Eine Freudenthräne im Auge, ein Druck der Hand und der kurze aber Inhaltſchwere einſtimmige Wunſch: „Ihr liebt euch — ſeyd glücklich und froh“ — öffnet alle Herzen. — Die Orkane ſind vorüber, die Donner verhallt, zerriſſen die finſtern Wolken, und die heitre Abendſonne lächelt am blauen Himmel im Thränen beperlten Hayne! —

Jünger der Tonkunſt! wenn du die Partition dieſes Meiſterwerks bis zu dieſem ſanftrührenden, erhabenen Schluſſe durchſtudirt haſt: und dieſe ſtille Freude, dieſe Reinheit der Empfindungen, dieſe ſchöne Auflöſung ſchwellt dein Herz nicht mit ſympathetiſcher Wärme, entlockt deinem Auge keine ſüße Thräne — dann verzage auf immer! Nie wirſt du der Weihe würdig werden, Herzen ſanft zu rühren; denn dir verſagte die Freudengeberin Natur, den Nachhall der ſanften Anklänge ihrer höchſten allmächtigſten Magie! —

An der Hand des großen Weiſen, wallt ein ſchuldloſes Mädchen, entriſſen ihrer böſen Mutter, zum Glück. — Pamina. Wer verkennt hier den Meiſter in der Zeichnung ihres Karakters? Welche Sanftheit, welche Unſchuld verbreibreitet ſich über das ſchöne Gebild! Und wie wußte der Künſtler ihren Karakter durchzuführen; wie nach allen ſo mannigfaltigen Verhältniſſen zu motiviren, ohne dem geliebten Bilde auch nur eine einzige Grazie zu entziehen! Man nehme das ſchöne Duo: „Wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen.“ Welche Unſchuld, welche Einfachheit! Welch argloſes Anſchmiegen der Melodie! Inſtrumente und Singſtimme halten gleichen Schritt! — Die

Schuldloſe empfindet, wie ſie ſpricht. Wort und Gefühl haben nur einerlei Gang. Schöner noch mahlt ſich die Unſchuld, wo ſie mit Papageno entfliehen will. — Sie fühlt den ſtrafbaren Schritt, den ſie gegen Saraſtros Gebot vorhat, aber Liebe treibt ſie vorwärts. Furcht, Hoffnung und Freude durchſtürmen ihr Herz, in der Pieçe: „Schnelle Füße ꝛc.“ Das Abgebrochene des Akkompangements, das Stakkato der Geigen, das öftere Unterbrechen des Geſanges durch kurze Violinſätze, und das Drängen am Ende: „Nur geſchwinde, nur geſchwinde“ alles deutet auf Angſt und Verwirrung eines ſchuldloſen Mädchens, das dieſen Schritt zum erſten Male wagt. — In der Folge ſieht man deutlich, daß ihr ſchuldloſes Herz mehr vor ihrer Uebertretung, als vor der Gewalt des Monoſtatos zittert; denn auch da, wo Papageno's Glockenſpiel die Peiniger verſcheucht hatte, verräth ſich ihre Angſt noch in der Melodie und die ſchwankende Bewegung zwiſchen Furcht, Hoffnung, Angſt und Freude, iſt in der Begleitung meiſterhaft dargeſtellt, die ein völlig unbeſtimmtes Gefühl karakteriſirt, und einigermaßen dem Texte zu widerſprechen ſcheint. Ich meine die Stelle: „Könnte jeder brave Mann ꝛc.“ — Pamina möchte ſich freuen über ihre unvermuthete Befreiung durch das magiſche Glockenſpiel; aber der Geſang ihrer Freude iſt nicht jener der ſüßen Beruhigung, er wird in ſeinem Gange von innerer Furcht unterbrochen. Um dieſes ganz zu fühlen, deklamire man ſich die Stelle nach den Noten, und überblicke zu gleicher Zeit die Begleitung der Inſtrumente. Schön zeichnet ſich ihr feſter Karakter und der ihr eingeflößte Wahrheitsſinn, vor den ängſtlich verlegenen Alltagsmenſchen, Papageno, in der Stelle auf Papageno's: „Saraſtro kömmt, o weh! was werden wir nun ſagen?“ Die Bewegung in der Muſik, das ängſtliche Rücken des Pulſes in den punktirten Noten, und nun darauf Pamina's: „Die Wahrheit“ wie mit einem Male die Melodie ſanft gleichfließend wird, und die Begleitung der Inſtrumente in lang gezogenen Noten feſt ſteht! — Welcher Wahrheitsſinn, welche Feſtigkeit! Wie ſchön kontraſtirt hier das gebildete Mädchen mit ihrem Wahrheitsſinn gegen den gewöhnlichen unerzogenen Papageno, der ganz im Karakter Leuten ſeiner Art, ſeine Zuflucht zum Lügen nehmen, und ſich mit Pamina auf eine Ausrede beſinnen will: „Was werden wir nun ſagen?“ und welche edle Zurückweiſung liegt in Pamina's Worten: „Die Wahrheit.“

Pamina's Charakter iſt mehr leidend behandelt und eben dieſe Paſſivität ſchöner Weiblichkeit iſt es, die uns ſo ſehr für ſie intereſſirt. Mozart wollte uns ein ſanftes Mädchen mahlen, und hat ſein Gemählde treflich vollendet. Einer Menge Klippen, die ihm der Dichter in den Weg ſtellte, iſt er glücklich ausgewichen. Was wäre aus Pamina's Karakter unter den Händen eines minder denkenden, eines oberflächlich fühlenden Komponiſten geworden? Da hätte es Gelegenheit zu Bravour-Arien, Rondo's, Kavatinen, gegeben — hier wäre der Platz zu manchem italieniſchen Gemeinſatze: che faro? che riſolvo? dove andro in tantorore? . . . und Konſorten geweſen — und gleichwohl läßt ihr Mozart kein einziges dergleichen ſingen — nicht einmal eine gewöhnliche Szena, die ſonſt der prima donna gehört, und das ſoll doch Pamina ſeyn. —

Ihr Geſang iſt ſanft fließend und mehr unter Noten gelegte Deklamazion. Der fein fühlende Mozart wollte uns ein wohlgezogenes Frauenzimmer geben, die ihre Empfindungen nicht durch leidenſchaftliche Ausbrücke entweiht, aber eben deſto inniger fühlt, je minder Schwatzens von ihren Empfindungen ſie macht, und das iſt es eben, was uns deſto mehr für ſie intereſſirt; dieſe halbverhaltene, und halbverrathene Liebesunruhe, dieſer innere Schmerz; dieſe ſanfte Rührung ſchließt uns an die Leidende, die wir bewundern und an ihrem Schickſale deſto innigern Antheil nehmen, weil ſie mit Ergebung duldet. Was rührt den moraliſchen Menſchen mehr als ſtummes Dulden? Und was ſchmelzt die Herzen ſicherer, als eine unterdrückte Thräne? — Wer übertreibt, ſagt nichts, und alle die lärmenden Bravourarien, mit ihren Windsbräuten, ſaugen, quiken, brauſen und toben von Inſtrumentalbegleitung, beleidigen das reinere Gehör, übertäuben den Text und machen nicht ſelten die leidende Königin zum tobenden Fiſcherweibe. Ein einziges Rezitativ in Mozarts Pamina ſagt mehr, unendlich mehr, als der überladene Wuſt von hundert Bravourarien jener italieniſchen Marktſchreier, die Mozart endlich aus Thaliens Heiligthume verjagte. —

Pamina leidet, freut ſich am Ziele, ja Schwermuth und Wahnſinn bemeiſtert ſich ihrer, — und Mozart vergißt in keiner der mannigfaltigen Situazionen, daß ein gebildetes Mädchen, eine Prinzeſſin, alles dieſes betrifft, die ſo gut wie andere Erdgebohrne leidet, aber ihren Kummer zu verbergen, wenigſtens mit Anſtand zu tragen weis. In der Szene des Wahnſinns, ohnſtreitig der gefährlichſten Klippe für den Tonſetzer, welche auch vielleicht jeder mehr äſthetiſche Dichter, als Schikaneder, ganz aus dem Charakter Pamina's weggelaſſen hätte, zeigt ſich Mozart in ſeiner ganzen Größe. — Hier: „O Dolch, du biſt mein Bräutigam!“ hätte der Wahnſinn alle Schranken in einer Bravourarie durchbrechen können — wahrſcheinlich wollte auch Schikaneder ſeinem ſchauluſtigen Publikum in dieſer Szene ein Spektakel geben, wollte eine Raſende ſehen laſſen, die die Luft mit ihren Affekten zerfezt — und Mozart gab uns eine ſüße Schwärmerin, die wir auch mit ihrem kränkelnden Verſtande lieben und bedauern. — Man vergleiche Pamina's Karakter mit dem der Königin der Nacht, oder dem der Elektra im Idomeneo. — Kurz, Pamina's Karakter iſt das ſchönſte muſikaliſche Bild des reinſten Ideals weiblicher Grazie, ſanfter Empfindungen und ungetrübter Unſchuld. Sie iſt für jeden Tonſetzer das vollkommenſte Muſter ſchöner Weiblichkeit. — Tamino, ihr Geliebter, ein Jüngling mit allen Männertugenden und Männerſchwächen, der ſich durch die Sirenenſtimme eines liſtigen Weibes zu Mord und Entführung bereden läßt, und eben ſo ſchnell durch die Weisheit der Prieſter, die ihm das Ziel ſeines Ringens immer in einer gewiſſen Entfernung zeigen, ins rechte Geleis geleitet wird. Thatkraft, feſter Wille für das Gute liegt in ſeiner Seele, aber ohne Plan, ohne Richtung. Erſt als er in die Lehre der Prieſter kömmt, wird ſein Karakter entwickelt und erhält ſeine feſte Norm. Welche Sanftheit — doch von jener Pamina's und Zoroaſters ganz verſchieden — iſt über den Jüngling verbreitet! Welche Anmuth mit männlicher Kraft gepaart! Die Arie: „Dies Bildniß iſt bezaubernd ſchön!" Wie richtig empfunden! Der Anfang, wie aphoriſtiſch! Das Bild ſehen, und in die Worte ausbrechen: „Dies Bildniß iſt bezaubernd ſchön!" ohne Ritornell, blos einige karakteriſtiſche Akkorde, die nur dem Sänger den Ton angeben, und die Erſchütterung der Seele beim Anblick des reizenden Bildes ausdrücken, und die Worte ſelbſt, ganz auf Art des Rezitativs behandelt, bloße Noten der Deklamazion untergelegt — wenn der erſte Ausbruch der Bewunderung vorüber iſt, und die Gefühle der Liebe allmählig in einander verſchmelzen — von der Stelle: „ich fühls" und das fortarbeiten der Seele durch alle Nuanzirungen, bis zu der Frage: Soll die Empfindung Liebe ſeyn? Wie ſchön verſteht er nicht die abwechſelnden Empfindungen zu mahlen! Und endlich der Uebergang zur völligen Gewißheit: „Pamina wird auf ewig dein.“ Der Strom der Empfindungen wird reiſender, die Pulſe gedrängter, die Muſik eilt in gedrängten Noten vor- und aufwärts, man bemerkt den Stufengang der Empfindungen, und wie die Seele zu jener ſchwindelnden Höhe des höchſten Erdenglücks exaltirt wird. Der Uebergang vom Adagio bis zum gedrängten Allegro iſt ſo richtig gedacht; das Schwindeln und Schwärmen in dem erſtern ſo ſchön vorbereitet, die motivirten Gefühle ſo ſchön durch alle Nuanzen durchgeführt, daß der Zuhörer ſeinen Empfindungen von einer Stufe zur andern folgen kann. Dieſe Arie iſt ein Beweiß von der äußerſten Delikateſſe des Gefühls, von der Richtigkeit, von der Beſtimmtheit ſeiner Empfindungen. Jeder andre Künſtler hätte vielleicht eine Arie über den gewöhnlichen Leiſten daraus gemacht; es wäre ein Allegro mit einigen Läufern, ſtolpernden;

nichtsſagenden Paſſagen geworden. Aber Mozart giebt uns reines Gefühl, ohne Ueberladung, nur richtig angelegt und folglich richtig ausgeführt. — Dieſe Arie iſt ein klaſſiſches Modell, woran junge Tonſetzer den motiven Stufengang der Empfindungen ſtudiren können, den unſre neuern Donauweibchen-Kompilatoren, Jungfrauenſchreiber und Genoſſen nicht zu kennen ſcheinen, die uns wahre muſikaliſche Popanze für Karaktere aufhängen.

Die ſternflammende Königin — ein leidenſchaftliches, ränkevolles Weib, Rachſucht in ihrer finſtern Seele — wie verſchieden von dem Karakter ihrer ſchuldloſen Pamina! — Wer verkennt gleich in der erſten Arie die liſtige Verführerin, die erſt Schrecken, dann Seufzer und Thränen, und endlich die dringendſte Aufforderung mit ſchmeichelnden Verſprechungen anwendet, den unerfahrnen Jüngling für ihren Plan zu intereſſiren. — Das Ritornell mit ſeinen majeſtätiſch aufſteigenden Noten feierlich in die Höhe wogend, mahlt ihr Aufſteigen von dem unterirdiſchen Reiche und bereitet etwas Großes vor. Tamina wird geſpannt — und nun das Sirenenrezitativ: „O! zittre nicht, mein lieber Sohn, du biſt unſchuldig, weiſe, fromm.“ Jetzt hat ſie ihn gewonnen und fällt in die klagende Melodie ein, begleitet von dem ſchwermüthigen Fagotte. Wie mahleriſch beredt iſt ihre Erzählung des Raubes ihrer Tochter, wie lebhaft die Unterbrechung: „Ach helft!“ um dem Zuhörer neue Spannung zu geben. Und nun wieder der Rückfall in die Erzählung uniſono mit dem Fagotte: „War alles, was ſie ſprach.“ — Jetzt hat ſie den Prinzen auf dem Punkte; wohin ſie ihn haben wollte; jetzt wird ſie dringender, ſie ſtürmt mit aller Macht der Beredſamkeit auf ihn ein, verſpricht ihm den Beſitz der reizenden Pamina, und verſchwindet unter einem tobenden, prächtigen Orkan aller Inſtrumente, die, nachdem ſie in der Begleitung einzelner Stellen, jedes beſonders, ihre Beredſamkeit aufgeboten haben, jetzt mit vereinten Kräften hereinſtürmen und den betäubten Jüngling zum feſten Entſchluſſe fortzureißen ſuchen. Die Arie im zweiten Akte: „Es ſterbe der Tyrann von deinen Händen" oder nach der ältern Ausgabe: „Der Höllen Rache kocht in meinem Herzen!" C moll, iſt die grellſte Schilderung der höchſten Wuth eines von Mordluſt heiſen Weibes. Alles kocht, alles ſiedet, tobt und ſchäumt; die Geigen, Bäſſe, die Blaßinſtrumente, alles bläßt und tobt durch einander; die Rednerin ſelbſt ſcheint ſich im Gefühl ihrer Rache zu verwirren, die Wuth läßt ihr keine Zeit, die Worte auszuſprechen. Dieſes giebt der Tonſetzer, indem er die Noten gleich anfangs verkürzt: „Der Höllen Ra- (und nun geſchwinder) che kocht in meinem Herzen.“ Hier ſchöpft ſie Odem zu neuen Lavaſtrömen ihrer Wuth. — Kein Punkt, kein Sechzehntheil ſteht hier vergebens, und ſelbſt die hohen Läufer bezeichnen das Wühlende, Zitternde ihrer Rache bebenden Seele. Die Pralltriller und Doppelſchläge thun hier eine allmächtige Wirkung, und dann der ſchnelle, kurzabgebrochene Schluß, von einem Sturme der Inſtrumente begleitet. — Sie verſinkt, die Erde ſcheint unter dem Hörer mit zu verſinken. — Hier iſt die Bravourarie im eigentlichſten Sinne an ihrem rechten Platze.

Monoſtatos iſt ganz der niedrige feile Sklav; ſein untergeordneter Karakter iſt im Geſchmacke ſeiner Nazion bearbeitet, was ſich in dem Liedchen: „Alles fühlt der Liebe Freuden ꝛc." auffallend zeigt, indem es von der übrigen Muſik dieſer Oper gänzlich abweicht. Die Melodie und die hohe Begleitung, die fließende Tonart C, alles karakteriſirt den Mohren, der, ſo feig er im erſten Akte erſcheint, in groben, bäueriſch imponirenden, unmelodiſchen Noten der Königin vorſchreibt, die ſich ſeiner Hülfe bedienen muß: „Doch Fürſtin! halte Wort, erfülle! dein Kind muß meine Gattin ſeyn."

Papageno iſt ein ganz gewöhnlicher Alltagsmenſch, und Mozart komponirte ſeine Liederchen ſo, daß ſie jedermann nachſingt, tändelnd, leicht, aber nichts deſto weniger wahr und gefühlvoll. Er zeichnet uns einen einfachen Naturſohn, nicht einen Poſſenreißer, wie ihn uns die mehrſten

Schauſpieler gegeben haben. Nirgends findet ſich in der Muſik eine Spur, die auf Arlekinade hindeutete; ſangbare Melodie und der — wie das bei Naturmenſchen gewöhnlich iſt — ſich ſchärfer markirende Ausbruch der Freude, zeigt eben keinen Hanswurſt an, wozu man ihn faſt allgemein herabgewürdigt hat; und wie geſagt, der Schauſpieler muß ein ſehr gewöhnlicher Menſch, oder beſoldeter Poſſenreißer ſeyn, wenn er durch ſein Spiel der Rolle das Schickliche und Anſtändige nimmt, welches der Komponiſt, freilich nur mit einem leiſen Hauche, über dieſelbe verbreitete.

So viel über die einzelnen Karaktere. Nun einiges über die Anlage des Ganzen. Wiederholungen zu vermeiden, werde ich mich in Bezug auf die einzelnen Karaktere, ſo kurz als möglich faſſen.

In der feierlichen Ouverture — gewiß die erhabenſte aller Simphonien, die je komponirt wurden — aus der erhabenen Tonart Es, iſt der Eindruck, den das Ganze hervorbringt, gleich im erſten Adagio, mit wenigen, aber kraftvollen Akkorden angekündigt, und in der darauf folgenden Fuge beſtimmter auseinander geſetzt. Die Inſtrumente ſind in einem beſtändigen Ringen nach einem Vereinigungspunkte, und die Akkorde im mittlern Adagio, dieſelben, die man in der Folge als Ruf der Prieſter wieder erkennt, ſcheinen eine Aufforderung zu neuem Kampfe, bis zum feurigen Schluſſe. In der Oper ſelbſt hat ſich Mozart übertroffen, und wenn er, ſeinem Geſtändniſſe nach, Idomeneo für das ſchönſte ſeiner Werke hielt, ſo können wir ihm hierin nicht beipflichten. Die Umſtände, unter welchen er Idomeneo ſchrieb, waren ſeiner Reminiszenz vielleicht die angenehmſte Lebensperiode, und gewöhnlich überträgt man ſeine Empfindungen auf das Produkt derſelben, das ihnen nicht immer gleicht. Genau betrachtet, konnte auch Mozart unter jenen Umſtänden keine Zauberflöte ſetzen. Er war Liebhaber und feuriger Liebhaber, komponirte die Oper, um gefallen zu wollen; erſteres führt zu Zerſtreuungen, letzteres verleitet zu Wagſtücken, beide der Kunſt gleich nachtheilig. Wahr iſt es: Idomeneo hat mehr auffallende Stellen, er ergreift, reißt hin, und das wollte ja Mozart eben, wie ich bei dieſer Oper umſtändlicher erzählen werde, und wovon uns gleich der abgebrochene, hereinbrauſende Anfang der Ouverture überzeugt. Braußt Idomeneo wie ein Strom daher, ſo fließt die Zauberflöte gleich einem angenehmen Bache, in dem ſich ruhig der blaue Himmel und das Bild der Sonne ſpiegelt. Gleicht

Idomeneo einer kräftig aufgeſchoſſenen Blüthe, ſo trägt die Zauberflöte das Bild der gereiften Frucht. Mozart mußte erſt ſeine vorigen Opern komponiren, ehe er eine Zauberflöte zu ſetzen im Stande war; alle ſeine frühern Werke ſcheinen nur Vorbereitungen zu jenem Meiſterwerke und Titus ſagt uns ziemlich laut: mein Vater hat ſich bei der Zauberflöte erſchöpft. Das Genie bringt erſt ſeine üppigen Produkte, mit allen ſeinen Auswüchſen und Schönheiten, aber nur anhaltendes Studium bringt das Kunſtwerk hervor. Ein vergleichender Blick auf die frühern Werke unſres Meiſters, ſagt uns deutlich: Sie ſind, mehr oder minder, Erzeugniſſe des Genies, als der überlegenden Kunſt; aber die Zauberflöte iſt das Werk gereifter Erfahrung, das Reſultat lang vorbereiteten Studiums, ein reines Kunſtprodukt. Die Ordnung der Szenen und ihrer Tonarten iſt regelmäßig und kein greller Abfall beleidigt das Gehör. Von der Ouverture aus Es, geht die erſte Nummer in den verwandten Mollton C, und ſchließt wieder in Es; ſie ſcheint alſo mit der Ouverture ein Ganzes zu machen. Ich übergehe die mancherlei Schönheiten, die ſich beim aufmerkſamen Leſen der Partitur dem denkenden Künſtler darbieten, weil mich dieſes ins Unendliche führen würde, da ſich bei wiederholtem Leſen immer neue Schönheiten darbieten. Mozart ſchrieb keine Note vergebens, und ſeine Oekonomie der Inſtrumente beweißt, wie vertraut er mit den Klängen war, die er zu ſeinen Zaubereien ſo benutzte, wie ſie vor ihm keiner anzuwenden verſtand.

Im Marſche zu Anfange des zweiten Abſchnittes, ſo wie in dem Gebete: „O

Iſis und Oſiris!“ und demſelben Prieſterchore im Anfange des dritten Akts aus D dur, herrſcht der ſchönſte gereinigte Kirchenſtil, und Glucks und Händels Chöre bleiben weit hinter ihnen an edler Einfalt, Anmuth und — Beſtimmtheit des Karakters zurück. Die Feuerprobe mit ihrem Chorale iſt unſtreitig das non plus ultra dramatiſcher Darſtellung. Die erſten erſchütternden Töne zwiſchen ſchauerlichen Pauſen drücken das Zuſammenſchaudern des Prinzen beim erſten Anblicke der kämpfenden Elemente, und die einzelnen klagenden Zwiſchenſätze der Flöten und Hoboen mit Begleitung des Baſſons, das Gefühl der Ohnmacht, die anwandelnde Schwäche, die unmittelbare Begleiterin des Schreckens — unnachahmlich ſchön aus. Die rauhen, geharniſchten Männer ſingen in langen, von der Begleitung ganz unabhängigen Noten, ihren

Choral: „Der, welcher wandelt dieſe Straße ꝛc.“ während die Bewegung der Geigen, und die haltenden Noten der Blaßinſtrumente, die Unruhe der Elemente und wogende Angſt des Prinzen vortreflich ausdrücken. Die Schreckensmänner ſcheinen in ihrem Geſange von der Angſt ihres Novizen keine Notiz zu nehmen, und ſingen ihren Choral ruhig fort, aber mit Feſtigkeit. —

Ich empfehle dem Künſtler, der dieſe Oper ſtudiren will, daß er ſich ganz in die Lage eines jeden Karakters denke, und ſich die Stellen ſelbſt vordeklamire. Er wird finden, daß ſie nicht wahrer und richtiger gegeben werden können, als ſie uns Mozart gab. Mit einem Male iſt das Studium dieſes Meiſterwerks noch lange nicht vollendet, und jede neue Leſung bringt neue Ausbeute. —

Don Giovanni.

Man kennt dieſe Oper unter dem Titel il diſſoluto panito und nach der Ueberſetzung: Don Juan oder der ſteinerne Gaſt. Der Originaltext iſt vom Abbate di Ponte. Auſſer der Schröderſchen Umänderung in vier Akte und Nazionaliſirung der Karaktere, hat man verſchiedene Ueberſetzungen. Die Bearbeitung von Friedrich Rochliz iſt ohnſtreitig die beſte. Die ſehr korreckt und ſplendid gedruckte Partitur, mit deren Herausgabe ſich die Breitkopf-

und Härtelſche Muſikhandlung ein unvergängliches Lorbeerblatt in den Kranz ihres Ruhms gewunden hat, iſt, nebſt dem beigelegten Dialog, für den äuſſerſt billigen Preiß von zwölf Thalern zu haben. Die meiſterhaft von Kinninger und Bolt gezeichnete und geſtochene Titelvignette ſtellt die Szene dar, wo der Geiſt Don Juan bei der Hand faßt, und dieſer erſchrocken zurück bebt. Dieſe Oper iſt die zweite Nummer, der von dieſer Handlung veranſtalteten Lieferung Mozartiſcher Partitionen.

Mozart ſchrieb dieſe Oper für das Prager Theater unter der Direktion des bekannten Bondini, im Jahr 1787.

Wenn ſchon in Hinſicht der Kompoſizion dieſe Oper eines der vorzüglichſten Kunſterzeugniſſe Mozarts iſt, ſo kann ſie doch nichts weniger als den Forderungen des Aeſthetikers Genüge leiſten, weil man ſie nicht als eine ganze Schönheit betrachten kann. Die Gefühle ſind zu verſchieden, zu widerſprechend, die Karaktere greiſen nicht in einander und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte ſo meiſterhaft gelößt ſind, konnte hier nicht einmal die Rede ſeyn. Mozart ſelbſt hat das gefühlt — aber konnte er anders? Der Text lag nun einmal da.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, ſo wenig konnte Mozart wieder geben. Eben jenes Ineinandergreiſen zu einem Zwecke, jenes ununterbrochene Fort- und Fortſtreben zum Ziele und am Ende die ruhige Freude, alles das war für Don Juan verlohren. Wild brauſen die widerſprechendſten Gefühle im planloſen Stil durch einander. Ewig Schade, daß an ſolchen

Text Mozart ſeine himmliſche Muſik verſchwenden mußte!

Welche Sprünge! Mißlungene Entehrung eines Mädchens im Negligee aus ihrem Hauſe geriſſen, iſt die erſte Szene, der Mord des Vaters die zweite und auf dieſe folgt — eine Bauernhochzeit; am Ende kömmt alles auf dem Balle wieder zuſammen. — Der zweite Akt ſchleppt ſich matt durch mißlungene Abentheuer; ein Leichenſtein ſpricht; — dazu kommen einige Hanswurſtiaden; Don Juan kömmt, der Himmel weiß wie? auf den Einfall, den Leichenſtein zu Gaſte zu bitten; — er kömmt und der ſteinerne Mann predigt dem Wüſtlinge Buße. — Am Ende, da der Dichter gar nicht weiß, wie er ſeinen Mann fortbringen will, läßt er ihn von dem Teufel holen, oder nach neuern Ausgaben vom Blitze erſchlagen. Eigentlich könnte man die Teufel immer beibehalten, ſie paſſen zu dem Uebrigen recht ſehr gut. — Wie war es möglich, aus dieſem Plane ein ſchönes Ganze hervorzurufen? Und dennoch iſt Don Juan eines der reichſten Werke an Kunſtſchönheiten. Aber immer nur im Einzelnen. Jede Szene iſt für ſich ſchön und bildet ein einzelnes Kunſtwerk, daß nie auf das neben ihm ſtehende Bezug hat. Don Juan iſt kein ſchönes Ganze, eine Bildergallerie einzelner Schönheiten.

Man beurtheile daher dieſe Oper nie als ein Kunſtwerk. Sie iſt eine Sammlung verſchiedener Meiſterſtücke, wild durch einander geworfen.

Bei dieſen grotesken Sprüngen muß man aber erſtaunen, wie Mozart ſo viel

Großes mit Kleinen, den größten Schreck mit dem fadeſten Spaſe zuſammenſtellen konnte!

Man halte zum Beiſpiel die Geiſterſzene gegen die Bauernhochzeit; die Mordſzene gegen die Arie: fin chan dal vino, und ſo durchgängig.

Und doch, bei dieſen widerſprechenden Gefühlen, wie richtig ſind alle Karaktere gezeichnet! — Welche ſprechende Deklamazion, welches raſche Fortſchreiten der Melodien! Welches Drängen in den Modulazionen! Man nehme Don Juan; wie richtig iſt der Wüſtling karakteriſirt! Seine Tonarten (B dur, D dur bei lärmender Freude) mahlen ihn ganz. Auch das immer aufwärtsſteigende in der Melodie iſt Karakter. — Gleich in der zweiten Szene: „Donna folle! indarno gridi:

chi ſon io tu non ſaprai" *), wie hebt ſich die Singſtimme aus dem Akkompagnement der Geigen, aus der Quinte f f b b c c, d b. Und wie ſcharf zeichnet nicht die bekannte Arie: „Fin chan dal vino etc." den ausgelaſſenen Schwärmer, der ſich von einem Bacchanal zum andern ſtürzt, über Ehre und Tugend, wie über ein Nichts, leichtfertig hinweggaukelt.

Leporello iſt ein Tropf, der, in der Schule der Nichtswürdigkeit ſeines Herrn eingeweiht in die Geheimniſſe der Verführungskunſt, erborgten Witz mit originneller Dummheit paart, und — wie jedes Geſchöpf dieſes Schlages — nur klug erſcheint, wenn ſein Herr nicht zugegen iſt.

---

*) Ich werde bei den italieniſchen Singſpielen jedesmal den italieniſchen Text anführen, weil die Ueberſetzungen nicht immer übereintreffen und die Verwechſelung auf keine Art beſſer zu vermeiden iſt.

Daher hebt ſich ſeine Parthie nur immer da, wo er nicht mit ſeinem Herrn in Kolliſion kömmt, wie in der Arie: „Madamina! il catalogo e queſto“ und dem großen Sextett: „Solá, ſola in bujo loco“ im zweiten Akte, wo er ſich gänz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, daß ſein Herr ihn mit ſeinen Albernheiten proſtituire. Hingegen in Geſellſchaft ſeines Herrn iſt er nur das Echo des erſtern, um doch etwas zu ſagen, ohne ſich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen ſind unter andern vorzüglich im erſten Final. **Don Juan**: Ma non manca in me coraggio. **Leporello**: Ma non manca in lui coraggio. **D. Juan**: Non mi perdo o mi confondo. **Leporello**: Non ſi perde o ſi confonde. Und dann mit D. Juan zuſammen bei dem gleich darauf eintretenden piu ſtretto: Se cadeſſe ancora il mondo nulla mai temer mi (lo) fa.

Der Dichter hat freilich zu ſehr auf dieſen faden Spasmacher gerechnet, daß durch ihn nicht ſelten der Totaleindruck mancher ernſthaften Szene geſchwächt, oft gänzlich vernichtet wird, wie bei der Mordſzene auf dem Kirchhofe und vorzüglich bei der Geiſterſzene, wo er völlig zum Hanswurſte herabſinkt. Die ganze Szene hätte ſich ſelbſt verderben müſſen, hätte Mozart Leporellos Parthie nicht als bloß ausfüllendes Akkompagnement, mit dem Baſſe gehend, behandelt. Ich meine die Stelle: „La terzana d'avere mi ſembra.“ Alle Aufmerkſamkeit leitet er auf Don Juan, und die Worte Leporellos, Sylbe auf Note getheilt, rollen in den Triolen weniger bemerkt dahin.

Dieſe beiden Karaktere ſind am ſchönſten ausgemahlt, und zumal im Don Juan die Farben mit einer Lebhaftigkeit aufgetragen, welche nicht die geringſte Mißdeutung geſtattet. Ueberhaupt iſt die Zeichnung ſeiner Karaktere von beiſpielloſer Beſtimmtheit.

Octavio iſt — ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen, und zittert bei dem Gedanken an die Möglichkeit, ſein Leben dabei zu verliehren. Selbſt das Schwankende ſeines Karakters mahlte Mozart vortreflich. Man werfe einen Blick auf die Arie mit den wechſelnden Tempos: „Il mio teſſoro intanto." — Die ganze Muſik ſeiner Parthie mahlt den Jüngling, deſſen Feuer, gebunden durch die ſüßen Bande der Liebe, nur hie und da noch auflodert, ſchnell aber wieder in den Buſen zurückkehrt, wenn ihn ſein

Bräutigamsſtand an die Pflichten für ſein Mädchen erinnert. Anna's Beſitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzloſe, gefahrvolle Rache des — doch nun einmal todten — Vaters.

Maſetto's Karakter erlangt ſeine mehrſte Beſtimmtheit durch die ſpäterhin eingelegte Arie (f dur) „Hò capito, ſignor ſi," und mit dem Anfange des erſten Finals: „preſto preſto! pria ch'ei venga." Der Bauer iſt in beiden Stellen in der Deklamazion ſo wohl, als im Akkompagnement meiſterhaft geſchildert. Der Komthur, ſo kurz ſeine Szene iſt, ſo edel iſt ſein Karakter behandelt.

Elvire, das getreuſte Bild eines edeln, gemißhandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks niedergebeugt, ihrem traurigen Verhältniſſe entfliehen will und nicht kann, ihren Verführer haſſen, verabſcheuen möchte, und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde, ſo wie ihre Schwermuth, wird mit der Tonart Es dur, ſehr wahr geſchildert.

Donna Anna iſt ein ſehr zuſammengeſetzter Karakter. Die Situazionen, worin ſie erſcheint, ſind im Ganzen nicht geeignet, das Bild ſchöner Weiblichkeit darzuſtellen. Das leidenſchaftliche Aufbrauſen, dieſes beſtändige Auffordern zur Rache kann nie das ſittliche Wohlgefallen erwecken, das nur das unſchuldig leidende Weib intereſſirt; das leidenſchaftlich Tobende erregt Widerwillen. Ihre Bearbeitung iſt auch von jeder andern Heldin der gewöhnlichen tragiſchen Oper nicht viel verſchieden. Erſt gegen das Ende des Stücks ſucht uns Mozart mit ihr auszuſöhnen in der liebenswürdigen Szene: Crudele? Ah no, mio bene. —

Der Dichter, welcher ſich bei Bearbeitung des Sujets nicht viel mehr, als dieſes, dachte, ſcheint im Ganzen ſelbſt nicht gewußt zu haben, was er aus Donna Anna machen ſollte; man fühlt es, wie ſehr er Mozart durch ſeine Unbeſtimmtheiten in Verlegenheit ſetzte.

Zerline ſcheint ein Lieblingskarakter von Mozart geweſen zu ſeyn. Sie iſt con amore bearbeitet, ganz das unbefangene Naturmädchen mit der gehörigen Doſis Vorwitz unter dem gewöhnlichen Deckmantel der Sanftmuth und Eingezogenheit.— Man vergleiche ihre beiden Arien gegen einander, die im erſten Akte vor dem Final mit dem obligaten Violonzell (ſ. auf) Batti, batti o bel Maſetto, und jene im zweiten Akte (c dur) Vedrai carino, mit obligaten Fagotts. Schon die Wahl des ruhigen F und ſanftfließenden tändelnden C karakteriſiren ſie hinlänglich.

Mozart konnte ſich aus der ganzen Oper nur drei Hauptkaraktere ausheben: Don Juan, Elvire und Leporello. — Die andern ſind ſämtlich epiſodiſch und ſcheinen nur da zu ſtehen, den Zwiſchenraum vom Tode des Komthurs, bis zu ſeinem Wiedererſcheinen als Geiſt auszufüllen. —

Es iſt überhaupt unbegreiflich, wie ſich eine ſo abgeſchmackte Farce von weiland jeſuitiſcher Erfindung unter ſo vielen Geſtalten, ſeit 1667 auf den Theatern erhalten konnte. Aber zu bedauern iſt es, daß Mozart ſeine himmliſche Muſik daran verſchwenden mußte, und nur wegen dieſer wird ſie auf den Bühnen noch geduldet *).

---

*) Die erſte Veranlaßung zu dieſem Mährchen war ein politiſcher Roman, der von einem portugieſiſchen Jeſuiten verfaßt, unter dem Titel: Vita et mors ſceleratiſſimi principis Domini Joannis erſchien, und den Zweck hatte, das Publikum mit den ſchlechten Streichen des damaligen Königs Alfons des Sechſten, einem Sohne Don Johanns von Braganza, zu unterrichten, und zur Empörung gegen ihn zu verleiten. Der darin aufgeſtellte Don Juan iſt niemand anders als König Alfons ſelbſt, gegen welchen ſich ſeine eigne Gemahlin, die als Donna Elvire auftritt, mit ſeinem Bruder, Don Pedro, verband, und ihn vom Throne brachte. Er ward auf eine der azoriſchen Inſeln gebracht, wo er verhungern ſollte, nach der Zeit aber, als der neue Regent nichts mehr von ihm zu fürchten hatte, wieder zurück gebracht und bis an ſeinen Tod in einem Thurme bei Liſſabon verwahrt. Die Jeſuiten machten dem Volke weis, der Teufel habe ihn in den Lüften fortgeführt. Er war ein gleich ſchlechter Regent und beiſpielloſer Böſewicht, allen, ſelbſt den unnatürlichſten Laſtern mit Aufopferung ſeiner Geſundheit und ſeines Verſtandes ergeben. Die Jeſuiten, welche am thätigſten zu ſeinem Unglück mitgewürkt hatten, zogen

Die Ouverture iſt eines der ſonderbarſten Muſikſtücke ihres Geſchlechts. Alle die vermiſchten Gefühle der Oper ſelbſt be-

---

aus dem Romane eine Komödie, und ließen ſie von ihren Schülern aufführen; wandernde Schauſpielertruppen brachten ſie als extemporirtes Stück nach Spanien und Italien, wo es als Ballet, Pantomime, Schauſpiel, Farce, Oper und Marionetten-Komödie aufgeführt wurde. In letzter Qualität ergötzt es noch gegenwärtig die Bauern im Oeſterreichiſchen. Goldoni bearbeitete es ſchon als ſkizzirtes Schauſpiel für Venedig. Moliere führte es aus, und der Abbate di Ponte, Theaterdichter bei der italieni- Oper in Wien — Metaſtaſio's Nachfolger — verfertigte den Text für Mozarts Kompoſizion, wo Arien und Dialog — wie in den mehrſten italieniſchen Opern, durchgängig gereimt ſind. Man könnte recht gut dieſer Oper die Geſchichte Alfons des Sechſten unterlegen, ohne daß die Muſik verrückt würde. Don Juan und Leporello blieben unverändert, Don Octavio würde der Infant Don Pedro und Donna Elvira Don Juans verſtoßene Gemahlin, die ſich mit Pedro zur Entthronung ihres Mannes, der ſie grauſam behandelt, verbindet. Die Szene mit dem Morde des Komthurs kann bleiben, da nächtliche Abentheuer dieſer Art häufig in ſeiner Geſchichte vorkomherrſchen ſie. Schrecken, Staunen, Tändeln, Ballmuſik, Wuth, alles ſtürmt und liſpelt durch einander. Gleich das erſte Andante, welches die Reminszenz des Eintretens des Geiſtes iſt, verkündigt aus ſeiner grellen Tonart — D moll — mit den trommelnden Pauken und lang anhaltenden Trompeten Furcht und Entſetzen, das ſich nach einer kleinen Stille in der Quinte noch ſchrecklicher wiederholt. Die folgenden vier Takte drücken das Athemholen nach den beiden ſchrecklichen Akkorden

---

men. Die Ballſzene zum erſten Akte gäbe einen mißlungenen Anſchlag der Verſchwornen. Der Geiſt kommt als jeſuitiſcher Spuk zu ihm ins Zimmer, warnt ihn und ermahnt ihn zur Buße. Die Szene mit den hölliſchen Geiſtern gibt den tumultuariſchen Ueberfall vermummter Verſchwornen, die auf ihn eindringen und ihn ermorden, oder gefangen mit ſich fortführen. Den Schluß machte die Huldigung Don Pedro's und Verbindung mit Elviren. Der Gang der Verſchwörung machte den Plan des Ganzen. — So könnte allenfalls Mozarts Muſik noch gerettet werden.

aus; die Flöten fangen an $\underline{\underline{\underline{d}}}$ $\underline{\underline{d}}$, ihnen folgen die Oboen in der Quinte $\underline{\underline{a}}$ $\underline{a}$ nebſt den Fagotts und Klarinetten; jetzt kömmt ein neuer Donnerſchlag mit der Pauke im Quintſexten-Akkord, und die Bewegung der Violinen nimmt allmählig zu; nach einem Takte vorbereitender Pauſe tritt die Sekondvioline mit lebendigem Akkompagnement ein, während der Baß mit der erſten Violine in der Gegenbewegung bleibt. Mit dem vierten Takte treten alle Blasinſtrumente unter anhaltendem Donner der Pauke wieder an, die Geigen praſſeln herein; nun wieder eine vorbereitende Stille nur mit den zitternden Geigen und kurzen Achtelsbaßnoten ausgefüllt, auf den erſchütternden Schlag in der Quinte. Endlich erbrauſen alle Inſtrumente in winſelnden Semitonien-Läufern die Skale auf und ab; der Baß rückt in geſchärften Noten herauf, um alle Inſtrumente mit ſich in die Tiefe herab zu reißen. Mit dem Eingange ins Allegro molto ändert ſich die Empfindung plötzlich; der Ausgang des Andante bereitete auf ein raſendes Preſto vor; wir ſind betrogen; Violonzell und Bratſchen fangen ganz piano an, die Geigen legen ſich erſt mit dem zweiten Takte auf und leiten zu einer tändelnden Melodie ein, worauf die Trompeten und ſämtliche Blasinſtrumente in marſchmäßiger Bewegung zum Tanze aufzufordern ſcheinen. Das Ganze mahlt nun das luſtige Leben des Wüſtlings, hie und da von Gewiſſensbiſſen unterbrochen, wenn das grelle Schmettern der Trompete ganz unverſehens die luſtigen Melodien unterbricht, und immer neue Spannung bewirkt. Es reißt dann gewöhnlich die andern Inſtrumente in fürchterlichem Uniſono nach ſich;

die Geigen leiten ſchwach in die frohe Melodie ein, aber eine neue Erſchütterung ſtürzt ſie wieder herab, — die Freude iſt unzuſammenhängend, mehr verwirrende Betäubung, als ruhiger Genuß. Der Gebrauch der Trompeten überhaupt iſt in dieſer Ouverture ganz eigen, und giebt Stoff zu ſonderbaren Betrachtungen über die ganz ungewöhnliche Wirkung dieſes Inſtruments. Manchmal verſinkt der Wüſtling in ernſtes Nachdenken und hält ſich ſelbſt ſeine Verirrungen vor; auch dieſes wußte unſer Raphael in den kontrapunktiſchen Stellen, die alle nach einer ſtarken Erſchütterung folgen, meiſterhaft zu koloriren. Dann rafft er ſich mit Gewalt wieder empor, die frohen Melodien kehren wieder, rauſchen in frohem Tumult, bis ein neuer Schreck den Jubel abermals unterbricht. Das Bild des Wollüſtlings zu vollenden, läßt er die Ouverture nicht prächtig aufhören — ſie ſtirbt allmählig hin, die lauten Blasinſtrumente mit ihrem Jubel verſtummen, der Baß ſchlägt einzelne Noten an, nur ein Fagott ſtützt das morſche Gebäude, und die Flöten hauchen den letzten Athemzug aus. Auch ſchließt ſie nicht in ihre urſprüngliche Tonart, ſondern bildet einen Uebergang zur erſten Szene in f, den Ton der Ruhe und der Nacht. Leporello ſteht auf der Lauer; die Bewegung der Inſtrumente mahlt Froſt und Ungedult, welche bei jedem Takte durch die Hoboe lichter kolorirt wird. So wie ſie ſteigt, mehren ſich auch die Blasinſtrumente, bis zum Ruhepunkte. Jetzt wo Leporello den beruhigenden Entſchluß gefaßt hat: Voglio far il gentil vomo e non voglio piu ſervir, ändert ſich auch das Akkompagnement; lebhafte Triolen mahlen die frohe Bewegung, die Melodie rückt mehr an einander. Treffend iſt die

Zeichnung des Lärmens in dem Tutti der Inſtrumente, während Don Juan mit Donna Anna aus dem Hauſe ſtürzt. Und welches Ringen, welches Drängen im Akkompagnement und in den Singparthien bei den Worten: Non ſperar ſe non m'uccidi, und weiter.

Mit bloßem Degen ſtürzt der Komthur heraus. Wie mahlt die Bewegung der Geigen das Zittern des Alten vor Wuth! welche Verwirrung unter den Inſtrumenten! Von vorzüglicher Ueberlegung zeigt der Takt Pauſe durch alle Inſtrumente, wo Don Juan den Entſchluß zu faſſen ſcheint, auf den Alten zu ziehen. (Miſero! attendi ſe vuoi morir.) Die Malerei des Gefechts iſt beſonders gut, und auch das Orcheſter theilt ſich in zwei Partheien; die Geigen fallen aus, der Baß kömmt jedesmal nach, während die Blasinſtrumente in haltenden Noten an einem wegſchreien. So wie die Partheien einander näher auf den Leib rücken, bis zum Stiche, werden die Laufer immer kürzer. Mit dieſem gewinnt alles eine andre Geſtalt. Der Verwundete läßt den Degen ſinken, Don Juan wird betreten, die Wuth der Leidenſchaft iſt mit einem Male gekühlt. Die Blasinſtrumente verſtummen, nur die Hörner und Fagotts brummen einen ſchauderhaften Orgelbaß, während die erſte Geige mit ihren langſam abſtoßenden Triolen ins froſtige f moll modulirt. In der Vertheilung der Stimmen liegt außerordentlich viel Wahrheit. — Der unglückliche Todesſtich iſt geſchehen, allgemeines Schrecken verſiegelt allen den Mund, die Muſik bleibt einen halben Takt ohne Melodie. Der Mörder ſchweigt am längſten, und ganz natürlich, daß der Verwundete zuerſt nach Hülfe ruft: Ah! ſoccorſo! (Ach zu Hülfe!) Jetzt öffnet Leporello ſeinen Mund auch, um ſeinem Schreck und Erſtaunen Luft zu machen, das nicht treuer als in den Noten as, h, c c der Natur abgeſchrieben werden konnte (qual mis fatto! qual ecceſſo — welch Verbrechen! welch ein Ausgang!) Nun erſt fällt Don Juan ein, und faßt den Faden der eingeleiteten Melodie auf (ah già cade il ſciagurato! Ha! ſchon ſtürzet der Verwegne!) Uebrigens bleibt er ſeinem Karakter zu Folge ganz in der Faſſung, und die Melodie hat immer gleiche Notenfiguren, während der haſenherzige Leporello, in ſeinem Winkel verſteckt, durch die bizarrſten Intervalle ſeine Noten punktirt und die Stimme mit den ängſtlich ausſetzenden Pulſen hüpfen läßt.

Der Verwundete ſpricht nur mit äuſſerſter Anſtrengung, da ihm der Stich die Luft verſetzt, immer in abgebrochenen Noten, ein Achtel und ein Viertel, dann wieder Pauſen. Endlich bei abnehmender Luft bleiben die Achtel aus und die einzelnen abgebrochenen Athemzüge erſcheinen in Geſtalt einzelner Viertel zwiſchen Pauſen in jedem Takte.

Erſt wo die Singſtimmen ſchweigen, mahlt Mozart mit der klagend einfallenden Hoboe das Winden und Krümmen des Sterbenden, c h b, a as g g, f. Dieſes Solo hebt ſich, auf dem trefflich gewählten Inſtrumente, bei der ſchwachen Begleitung meiſterhaft heraus; der Hörer ſelbſt fühlt ein unwillkührliches Zuſammenziehen in der Bruſt. Wie viel Ueberlegung herrſcht in der Abnahme dieſer Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier gerade den Ausdruck aus der Malerkunſt auf die Muſik übertragen: Mozart hat ſeine Farben treflich in einander verſchmolzen. Ueberhaupt iſt dieſe Szene klaſſiſch.

Das Terzett in der fünften Szene (N. 3) wo Elvire erſcheint, drückt die Angſt der Forſchenden mit den lebhafteſten Farben aus. (Ah chi mi dice mai — wo werd' ich ihn entdecken?) Dieſes Terzett hat das Eigene, daß es plötzlich in den Dialog übergeht, und Don Juans Ueberraſchung, da er Elviren erkennt, den Hörern mittheilt.

Nun die allbeliebte Favoritarie Leporello's (D dur) (Madamina! il catalogo e queſto — Schöne Donna! dieſes kleine Regiſter) welche Abwechſlung im Akkompagnement, welche Farbenmiſchung der Inſtrumente, und welche Karakteriſtik in der Akzion! Man fühlt in den kurzen aufſteigenden Achtelsnoten, bald der erſten Geige, bald dem Baſſe anvertraut, das Hin- und Herdeuten mit dem Finger, bald auf dieſes, bald auf jenes Mädchen, und die Stakkato herunter burzelnden Läufer zeigen das Wegmeſſen ganzer Provinzen auf der Bandrolle.

Die Blasinſtrumente akkompagniren in dieſer Arie durchgehends den Geſang und die Saiteninſtrumente die Pantomime, was bei eben dieſer Stelle vorzüglich in die Augen fällt. Wenn er eine Parthie heraus gezogen hat, akkompagniren jedesmal die Hörner und Klarinetten, die Geigen pauſiren und greifen jedesmal da wieder ein, wo er ſchweigend fortmißt.

Da, wo er in der Erzählung ſchneller wird und die Mädchen geſchwinder vorzeigt, häufen ſich auch die Inſtrumente zum lärmenden Tutti: V'han fra queſte contadine, cameriere, citadine, v'han conteſſe, baroneſſe, marchaneſſe, principeſſe, — dieſe Suite Kammerkätzchen, und hier manches Bürgers Schätzchen, an der Spitze drei Prinzeſſen, nun die Anzahl Baroneſſen, hier in Federn, dort in Häubchen, hier junoniſch, dort wie Täubchen. —

Nach dieſem kömmt das Rezitativ mit der Arie der Donna Elvire, welches Mozart erſt ſpäterhin einlegte. (Es befindet ſich in der gedruckten Partitur hinter dem zweiten Akte unter dem Anhange ſpäter komponirter Stücke N. 1) Ich habe ſchon angemerkt, daß dieſe Arie Elvirens Karakter die mehrſte Beſtimmtheit gebe. Sie iſt ohnſtreitig eine der vollendetſten, die Mozart jemals ſchrieb, und leiſtet allen Forderungen des Aeſthetikers Genüge. In der Deklamazion liegt ſo viel Weichheit und doch ſo viel Tiefe der Empfindung, in der Melodie ſo viel Ausdruck des edelſten Schmerzes; — ſie reißt unwillkührlich mit ſanfter Rührung allmählig zur innigſten Theilnahme hin. Sie pakt nicht, aber ihr motivirter Stufengang würkt deſto ſicherer, bleibender, ſchöner — wie jedes vollendete Kunſtwerk ſollte. Ohne Ritornell fängt die Singſtimme ganz allein im Auftakte ($\frac{4}{4}$) mit zwei Achtel an: „Mi tradi quell'alma ingrata (mich verläßt der Undankbare!) Geigen, Bratſche und Baß akkompagniren ganz piano in Viertelnoten; ein Violonzello begleitet in ſekondirenden Achtelsfiguren. Einen Takt hernach fällt die konzertirende B Klarinette ein, und bringt die Melodie der Singſtimme nach, welche abermals einen Takt ſpäter vom Fagott aufgenommen wird. So entſteht eine beſtändige Imitazion zwiſchen den vier konzertirenden Inſtrumenten: einer Flöte, einer Klarinette, einem Fagott und

Violonzell. Nur zwei Hörner füllen mit weiſer Sparſamkeit die kleinen Zwiſchenräume.

In dem darauf folgenden muntern Hochzeitchore aus der ſanften Tonart g dur (giovinette che fatte all'amore) mahlt er die reinſte innigſte Freude, wie ſich unſchuldige gute Naturmenſchen freuen, ſanfte Flöten, Hoboe's, Fagotte begleiten in anſchmiegender Eintracht die Geigen, keine Pauken donnern, keine Trompeten betäuben, und doch macht den Hörer dieſer einfach ländliche Chor fröhlicher, als der lärmende von Don Juans Gefolge im erſten Final: „Luſtig! luſtig lieben Leute!" — Man vergleiche die verſchiedene Behandlungsart — hier ſpricht die reine ländliche Freude, dort lärmt zügelloſer Tumult mit Trompeten und Pauken.

Elvirens Arie (No. 7.) Ah fuggi il traditor! (Verlohrne, hör' ihn nicht) iſt ein kontrapunktiſches Kunſtſtück. Mozart ſcheint, als habe er zeigen wollen, daß er auch in Bachiſcher Manier ſetzen könne. — Ihr Stil iſt ſchön, aber von allen andern Piecen dieſer Oper ſo unendlich verſchieden, daß ihre Ausführung bei den Vorſtellungen befremdet und wie mit dem Schlage einer Zauberruthe in das goldne Zeitalter der Bache, Händel und Haſſen, verſetzt. Gewöhnlich Directionen laſſen ſie weg, weil ſie in Anſehung des Taktes für manche Sängerin eine gefährliche Klippe iſt. Ihre kunſtreiche Instrumentazion beſteht bloß in den vier gewöhnlichen Saiteninſtrumenten.

Das große Quartett (No. 8.) Non ti fidar o miſera! (Fliehe des Schmeichlers glattes Wort) gehört nicht allein zu den vortreflichſten Kompoſizionen im Don Juan, ſondern in allen andern Werken ſeines unſterblichen Schöpfers. Man betrachte die Anlage, den wohldurchgeführten Plan, die Vereinigung der Inſtrumente: — alle Forderungen eines guten Quartetts ſind aufs angenehmſte befriedigt.

Die Arie Don Juans, (No. 10) die ich wiederholt anführte, iſt das Karakterſtück der ganzen Rolle. Hier mahlt ſich die wilde, taumelnde Freude des Wollüſtlings unverkennbar, vorzüglich in der Stelle: „Se trovi in piazza.“ — Wahl der Tonart, Melodie, der tändelnde, unbedeutend ſcheinende Baß und die volle lebendige Begleitung der Blaßinſtrumente, — Fagott und Klarinetten — welche mit der Sekondvioline und Bratſche in beſtändiger Bewegung ſind, wahre Tanzmuſik; alles ſchnurrt, geigt und pfeift luſtig ſchwärmend durch einander; alles dreht ſich im Kreiſe und muſizirt in vollem Athem.

Gleich karakteriſtiſch iſt Zerlinens Arie mit dem obligaten Violonzell: „Batti, batti o bel Maſetto etc.“ Durch ihren ſanften Karakter tritt der hierauf folgende erſte Final (C dur) „preſto preſto! pria ch' ei venga“ in deſto helleres Licht. Gewiß iſt dieſes einer ſeiner vorzüglichſten Finals — vielleicht aller, die je komponirt wurden.

Man merkt es gleich, wenn der Dichter etwas für den Komponiſten that, daß er es zehnfach zu vergelten wußte. Die Anlage iſt wirklich brav, und das einzige Gelungene im ganzen Texte. Alle Erforderniſſe eines guten Finals ſind berückſichtigt, öftere Abwechſelung, keine Leeren, das Enſemble gewählt und kein zweckloſes Kommen und Gehen der Perſonen, die Vereinigung zum letzten Chore aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was

Mozart für dieſes Final that, iſt außerordentlich! — Seine Schönheiten laſſen ſich nur empfinden, und von Kennern beim Leſen der Partitur verſtehen. Wie wechſeln die Gefühle! welche Kombinazion der Karaktere! Von der erſten Privatſtreitigkeit Maſetto's mit ſeiner Braut an, bis zum allgemeinen Lärmen am Ende, durch alle Abwechſelungen der Empfindungen konſequent bearbeitet. Maſetto — man ſieht in ihm die Hauptperſon des Finals — erneuert es immer fort durch alle Abwechſelungen; bei der luſtigſten Muſik brütet er über ſeiner Rache. Die Menuet und das Geſpräch der verſchiedenen Perſonen während derſelben iſt ganz aus der Natur gegriffen. Keines hat auf das andre Bezug, und die Muſik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunſtſtück mit der Vereinigung dreier verſchiedener Taktarten verdient allerdings Bewunderung, und giebt die ſchönſten Aufſchlüſſe über die Behandlung des $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Taktes. Allein zur Nachahmung iſt ſie um deßwillen nicht zu empfehlen, weil ſie, aus äſthetiſchem Geſichtspunkte betrachtet, dem eigentlichen Zwecke der Muſik nicht entſpricht und gegen die Einheit des Karakters verſtößt. Auch gehört das Ohr eines Kenners dazu, die drei verſchiedenen Taktarten aus einem guteingeſpielten Orcheſter herauszuhorchen. Es ſingt und tanzt alles durch einander und nimmt ſeine Stelle hier auf dem Bilde des wilden Bacchanals, wo ſich jeder, ſelbſt überlaſſen, beluſtigt, ſo gut er kann, mit Recht ein. Wir finden in einer franzöſiſchen Oper von d'Alaygrak: Raul Crequi, eine ähnlich gedachte Stelle, wo man zu gleicher Zeit den gefangenen Raul im Kerker klagen hört, während die Kinder dem Kerkermeiſter eine Romanze ſingen.

Soll das Mozartiſche Kunſtſtück in der Ausführung gelingen, ſo iſt von Seiten des Orcheſterdirektors die gröſte Behutſamkeit nöthig; und wenn nicht jedes der drei Orcheſter auf ſeinen eignen Direktor ſehen kann, ſo iſt es beſſer, man führt gar keinen Takt und überläßt die drei Parthien ihrem Spiele. Das für ſich ſchon unſchickliche Takttreten kann die gröſte Verwirrung veranlaſſen. Am beſten iſts, wenn kein Orcheſter ſeinen Takt ſtreng markirt.

Der Schlußchor: „Trema, trema ſcelerato!“ iſt die Krone dieſes Meiſterwerks. Wie mahlt ſich die Verwirrung in der Behandlung der Geigen! welches immerwährende Aufbrauſen, Wogen und

Stürmen in den Triolen! Die Blaßinſtrumente vereinigen ſich mit dem Chore, das Don Juan nicht zum Worte kommen läßt, und immer ſchrecklicher herein brauſt. Seine Wirkung iſt einzig, das Ideal ſeiner Größe unerreichbar! —

Das Terzett im zweiten Akte: (No. 2.) Ah taci ingiſto core“ mit ſeiner ſprechenden Deklamazion, iſt treflich gearbeitet. Die Inſtrumente konzertiren in ſo feinen Nuanzen. Das Ganze gleicht einem italieniſchen Abendgemählde. —

Das Ständchen mit der Mandoline iſt, zumal bei der Stelle, wo es durch fis moll, h dur, e moll, in g dur modulirt, ganz im Geſchmacke italieniſcher Serenaten. Und welche ſüße Töne überredender Liebe! welch warmer Odem im Geſang und Akkompagnement!

Das große Sextett (No. 6.) iſt ein erhabenes Gegenſtück zum Quartett des erſten Aktes und dem erſten Final. Man muß es ſehr aufmerkſam ſtudiren, wenn man die Enden des künſtlichen Gewebes herausfinden will. Jede Forderung wird befriedigt.

Im Deutſchen verliehrt dieſe Oper durch den Abgang des, als Rezitativ behandelten Dialogs außerordentlich, und nirgends fällt dieſer Defekt mehr auf, als in der Kirchhofsſzene. Die beiden ſchauerlichen Adagios ſtehen einzeln da, weil durch das in Geſpräch verwandelte Rezitativ, der Zuſammenhang gänzlich unterbrochen wird. Selbſt, daß im Deutſchen die Inſtrumente der Statue vorſchlagen müſſen, benimmt der Stelle den größten Theil ihrer Wirkung, die der Komponiſt hauptſächlich auf die vor- und dazwiſchenliegenden Rezitative berechnet hat. — Welche impoſante Wirkung thut hingegen der ganz unerwartet ins Rezitativ einfallende Choral! Mozart hat es jedesmal ſo eingerichtet, daß D. Juan der Statue, und dieſe ihm den Ton vorſchlägt, damit Singſtimme und Poſſaunen deſto unerwarteter eintreten. Don Juans letzte Worte ſchließen in a, und dieſes wird vom Komthur aufgefaßt. Der Choral ſchließt in e; Don Juan nimmt in ſeinen Anfangsworten zum Rezitativ: „chi ha parlato?“ dieſes e wieder auf, und giebt am Ende, bei den Worten: „chi va la?“ das g zum zweiten Chorale an, welches der Komthur zu ſeinem: „Ribaldo! Audâce!“ auffaßt.

Die Wirkung dieſer beiden Stellen iſt fürchterlich ſchön; die wenigen Takte ſo erſchütternd; die Bewegung der Mittelſtimmen, — Fagott und Terz- und Quartpoſaune — ſo hart und froſtig! Kalte Schauer überfahren den Zuhörer, er wähnt eine Stimme aus der andern Welt zu hören, und glaubt an Geſpenſter. Auch das Uniſono der Hoboe mit den Klarinetten in der tiefen Oktave vermehrt das Schauderhafte *).

Die ſonderbare Inſtrumentazion: Hoboe, Klarinette, drei Poſaunen und zwei Fagotte mit den Kontrabäſſen, iſt ſo ausgeſucht, als in ihrer Wirkung entſcheidend. In Behandlung ſolcher Stellen iſt Mozart ganz originell. Jeder an-

---

*) Die Ueberſetzung dieſer beiden Stellen iſt Herrn Rochliz nicht gelungen. Er hätte ſich mehr an das Original halten ſollen; es klingt prophetiſcher, wenn der ſteinerne Mann ſpricht: „Du hörſt zu lachen auf, eh noch der Tag erſcheint,“ als: „Verwegner! gönne Ruhe den Entſchlafenen.“

dere Komponiſt vor ihm hätte ſie zum Rezitative gemacht. In Idomeneo iſt der Orakelſpruch des Neptuns auf dieſelbe Art behandelt.

Der zweite Final mußte, zufolge des Plans, mager ausfallen. Kein Enſemble konnte ſtatt finden, als zwiſchen Don Juan und dem Geiſte. Die andern Perſonen, welche nur Epiſoden, und in die Haupthandlung nicht verflochten ſind, kommen am Ende, wenn der Knoten ſchon zerhauen iſt, ſingen einen Chor, ohne zu wiſſen, warum?

Die Armuth des Dichters iſt zu auffallend, und wahrlich! nur ein Mozart konnte ihre Blöße bekleiden.

Er hat alles aufgeboten, die Zuhörer zu amüſiren, und wie ſchön iſt es ihm gelungen! Mozarten gelang überhaupt alles, ſein ſchöpferiſcher Geiſt wußte aus Nichts ein ſchönes Etwas hervorzurufen.

In der erſten Anlage bei der Tafelſzene, bildet er ein doppeltes Orcheſter. Die Saiteninſtrumente begleiten die Singſtimme und die Blaßinſtrumente beſetzen die Tafelmuſik. Gleich mit Don Juans Eintritt blaſen die Trompeten mit den Klarinetten und Hörnern einen Aufzug, und wechſeln jedesmal zwiſchen dem Geſange mit den Saiteninſtrumenten. Jetzt werden aus verſchiedenen Opern arrangirte Harmoniepiecen geblaſen. Mit dieſer Muſik weiß Mozart ſeine Zuhörer ſo lange zu unterhalten, bis Elvire auftritt. Aber dieſe Szene, welche überhaupt ganz am unrechten Orte liegt, iſt am wenigſten muſterhaft gearbeitet. Elvirens Erſcheinung kann hier nichts wirken und im Akkompagnement iſt der Ausdruck zu wenig berückſichtigt.

Fürchterlich ſchön iſt der Eintritt des Geiſtes, das Erſcheinen eines mehr als menſchlichen Weſens vortreflich idealiſirt. Die Poſaunen ſtehen wohl an ihrem eigentlichſten Platze. Ich kann mich über dieſe Stelle deshalb nicht verbreiten, weil dergleichen Schreckensbilder ſowohl in der Mahlerei, Schauſpielerkunſt und — Muſik — den Forderungen der Aeſthetik entgegen ſtehen. Nur die ſchöne Natur, nur das ſchöne Ideal ſollte geſchildert werden; das Schreckliche nie. Mord- und Geiſterſzenen ſollte man vom Theater verbannen, denn mit beiden wird die ſittliche Vollkommenheit eines Kunſtwerks nicht erreicht — vielmehr geradezu zerſtört. Die Opernkomponiſten ſollten ſich unter einander verbinden, ſolche Mord- und Geiſterſpecktakel nicht zu beſingen. Die ſanften Töne ihrer Lyra werden verſtimmt, und ſcheu flieht die jungfräuliche Muſe vor dem wilden Geheul.

Nur der ſchönen Natur widmet euern Geſang, der häßlichen nie!

Die Geiſterſzene verdient allerdings Bewunderung, aber zur Nachahmung würde ich ſie nicht empfehlen.

Wollte man den Forderungen der Aeſthetik im ſtrengern Sinne Genüge leiſten, ſo dürften ſolche Karaktere, wie Don Juan, weder beſungen noch dargeſtellt werden.

Als moraliſche Weſen beziehen wir alle menſchliche Handlungen, die mit Willensfreiheit und Ueberlegung ausgeübt werden, auf Sittlichkeit, billigen alles, was dieſe hervorbringt, befördert, oder wenigſtens nicht hindert; mißbilligen im Gegenſatze alles Unſittliche, und was dieſem Vorſchub thut. Daher ſteht jedes Kunſtwerk, als Produkt menſchlicher Willensfreiheit und Ueberlegung, unter dem Richtſtuhle der Sittlichkeit. Sittlichkeit gefällt; Unſittlichkeit, ja ſelbſt der unachtſame Leichtſinn auf ſein gutes oder ſchlimmes Beiſpiel, mißfällt.

Demnach ſchadet der größte Künſtler ſeinem Produkte, ſey es übrigens auch noch ſo ſchön dargeſtellt, wenn es etwas Unſittliches und Unnatürliches zum Vorwurfe hat.

Ich wiederhole, was ich zum Eingange über dieſe Oper ſagte: Man darf ſie nicht als eine Schönheit, ſondern als eine Sammlung einzelner Schönheiten betrachten.

Idomeneo Re di Creta.

Ernſthafte Oper in drei Akten.

Dieſe Oper macht den Uebergang aus ſeiner frühern in die klaſſiſche Epoche. Er ſchrieb ſie 1781 für den Faſching in München. Den damaligen Aufenthalt in dieſer Stadt rechnete er unter die vergnügteſten Tage ſeines Lebens, und erinnerte ſich immer mit Freuden des ſüßen Umgangs mit vielen verdienſtvollen Männern.

Ohnſtreitig iſt dieſe Oper eines ſeiner vollendetſten Meiſterwerke. Der ſchöne Plan des Stücks erweiterte ſeinen Wirkungskreis, und gab ihm Gelegenheit, dieſes ſchöne vollendete Ganze zu ſchaffen.

Der Stil iſt heroiſch, erhaben, und in allen herrſcht eine Wärme der Empfindungen, eine Gedankenfülle, die ſich nur von der Jugendkraft eines Genies, wie Mozart, erwarten ließ. Alles iſt hier vollendet, die Rezitative alle mit voller Begleitung ausgearbeitet, und die Karaktere mit Beſtimmtheit gemahlt, mit friſchen und warmen Farben kolorirt. Jedes einzelne Stück iſt hier, abgerechnet ſeine vorzügliche ſelbſtbeſtändige Schönheit, der Theil eines vortreflichen Ganzen.

Die ſchönſten Karaktere ſind Ilio, Idamante und Arbace. Leidenſchaftlich wild iſt jener der Elektra. Ich zweifle, ob irgend in einem Werke Mozarts ſich ein größerer Reichthum und in ſo ſchöner Ordnung häuft, wie in dieſer Oper. Und wie viel Grazie verbindet ſich mit der heroiſchen Pathos, welche Abwechſelung! Zu wie verſchiedenen Mahlereien giebt der an Stoff ſo reichhaltige Plan nicht Gelegenheit! Eiferſucht, väterliche Zärtlichkeit, Edelmuth des Sohnes, duldende Liebe, Seeſtürme, Opfer, Orakelſprüche, Einſchiffen der Flotte, Gefechte, Flucht vor dem Ungeheuer, Prieſteraufzüge, religiöſe Feierlichkeiten, alles in der regelmäßigſten Abwechſelung!

Schade, daß der Aufwand, den dieſes Prachtſtück erfordert, ſeiner Aufführung ſo oft im Wege ſteht. In Caſſel wurde es vom Freiherrn von Apell, ins Deutſche überſetzt, mit vielem Pomp gegeben; ſonſt macht es ſich ſehr ſelten.

Die prächtige Ouverture aus D dur, ganz in demſelben heroiſchen Stil, wie die Oper geſchrieben, mahlt Krieg und Sturm. Wild bewegen ſich die Tonmaſſen durch einander, große Erwartungen nährend, auffordernd zum Streit in die donnernde Schlacht, zum Kampfe mit den im Sturme braußenden Elementen. Sie macht nur einen Satz ohne vorhergehendes Adagio und eilt mit Rieſenſchritten, wie Wetterwolken vom Sturme getrieben, daher.

Die Oper ſelbſt beginnt mit einer einzelnen Szene. Ein Rezitativ der Ilia geht der ausdrucksvollen Arie: „Padre Parenti“ (g moll) voran. Welche ſüße Schwermuth und wie viel Wahrheit liegt bei den Worten: „grecia caggion tu ſei“ in dem Uebergange ins B dur!

Indem ich mich begnüge, mit Uebergehung vieles Vortreflichen nur auf einige vorzügliche Stellen aufmerkſam zu machen, bemerke ich beſonders das erſte Final mit den Chören der Argonauten. Welcher Tumult! welch ein kriegeriſcher Lärmen! Wie drängen ſich die Inſtrumente an einander! welche Beweglichkeit in den Saiteninſtrumenten! Die Wirkung des ſchnellern Zeitmaßes gegen das Ende iſt außerordentlich.

Und nun der Anfang des zweiten Akts mit der ſanft ſchmeichelnden Arie des Arbace: „Zefiretti luſingheri etc.“ (E dur).

Das große Quartett in demſelben Akte aus Es dur, iſt vielleicht das ſchönſte ſeiner Gattung aller Zeiten und Meiſter. Die Tiefen ſeiner Harmonien ſind unergründlich; ſein Stil der erhabenſte, und die Oekonomie der Stimmenvertheilung das Reſultat des reifſten Nachdenkens, ſeine Verwebung beinahe unerforſchlich.

Der Chor der Schiffer: „Placido e il mare andiamo tutti ci raſicura“ ($\frac{6}{8}$ E dur) mit untermiſchtem Solo, nach welchem er wiederholt, iſt der reinſte Ausdruck der ruhigſten, heiterſten Seele; man ſcheint die blaue Spiegelfläche des ſtillen, wellenloſen Meeres vor ſich zu ſehen, mit dem Boot über ihre Fluthen zu gleiten *). Bemerkbar macht ſich beſonders die Stelle am Schluſſe: „Su ſu partiam or or“ Welches Hingleiten, welch ſanftes Wal-

---

*) Sein Eindruck war bei mir ſo lebhaft, daß, ſo oft ich bei heiterm Himmel eine Waſſerfahrt machte, ich auch jedesmal unwillkührlich ſeine Melodie ſang.

ſen! Die Klarinetten mit den Fagotten koloriren dieſes heitre Gemählde vorzüglich.

Wie verſchieden von dieſem iſt der tumultuirende Schlußchor des zweiten Finals: ($\frac{6}{8}$ D moll) corriamo fuggiamo qe moſtro.“ Schöner konnte die allgemeine Beſtürzung ohnmöglich ausgedrückt, die Verwirrung nicht treffender geſchildert werden, als in dieſem fugirten Chore und in der ſonderbaren, ungewöhnlichen Taktart. Das Ineinandergreifen, Abfallen, Einſetzen und Nachahmen der Stimmen unter- und miteinander reißt zum Erſtaunen hin, und wie allgewaltig ergreift es ſeine Hörer! Man wird mit dem Tonſtrome fortgeriſſen, fühlt ſein ganzes Selbſt in ängſtlicher Eile vorwärts getrieben, und ſchöpft, wie von einer großen Angſt befreit, erſt mit dem Fallen der Gardine beim Schluſſe dieſes furchtbaren Chores, wieder Odem.

Der dritte Akt iſt nicht minder reichhaltig an Schönheiten und intereſſanten Situationen, vorzüglich die Szene mit Idomeneo und dem Oberprieſter, die Auftritte im Tempel ꝛc. Der Orakelſpruch Neptuns lößt endlich den Knoten. Der Schlußchor iſt eines der erhabenſten und feierlichſten, und — was auch die größten Komponiſten bei ihren Schlußchören vergeſſen — die Oper bleibt ſich bis zur letzten Note gleich; kein verrücktes Tempo, keine üppig auswachſende Melodie vernichtet hier die erhabenen Eindrücke; edle, anſtändige Freude, Jauchzen des Volks beſchließt das heroiſche Stück.

Le nozze di Figaro

opera buffa in 4 Akten.

(Komponirt 1786 auf Befehl Kaiſer Joſephs für die italieniſche Oper in Wien.)

Damals machte Beaumarchais Luſtſpiel: Figaro, ſein Glück, und war der Klepperhengſt aller Theater. Mozart ward vom Kaiſer Joſeph beſtimmt, ihm, in eine italieniſche Oper umgeſchaffen, auch auf Welſchlands Bühnen durch ſeine Muſik Zelebrität zu verſchaffen.

Es iſt bekannt, daß die italieniſchen Sänger durch vorſetzliche Fehler ſich alle erſinnliche Mühe gaben, dieſe Oper bei ihrer erſten Vorſtellung zu ſtürzen, und daß Mozart nach dem erſten Akte voll Verlegenheit in die Loge des Kaiſers kam und ihn darauf aufmerkſam machte, der die Sänger durch eine ernſte Warnung zu ihrer Pflicht verweiſen ließ.

1787 wurde ſie von der Bondiniſchen Geſellſchaft in Prag auf die Bühne gebracht und gleich bei der erſten Vorſtellung mit außerordentlichem Beifall aufgenommen, und den ganzen Winter faſt ununterbrochen geſpielt. Durch ſie half ſich Bondini aus ſeiner damaligen Verlegenheit. Der Enthuſiasm, den ſie beim Prager Publikum, das überhaupt Mozarts Kompoſizionen vorzüglich ſchätzte, anfachte, war bisher ohne Beiſpiel. Man konnte ſie nicht genug hören. Bald ward ſie von dem geſchickten Klavierſpieler Kuharz in einen Klavierauszug gebracht, in blaſende Parthien, in Quintetten für Kammermuſik, in teutiche Tänze verwandelt. Figaro's Geſänge wiederhallten auf allen Gaſſen, in Gärten, und der Harfeniſt bei der Bierbank mußte ſein non piu andrai ertönen laſſen, wollte er gehört werden. Der Grund dieſes allgemeinen Beifalls lag freilich gröſtentheils in der Vortreflichkeit des Werkes ſelbſt, aber nur ein Publikum, wie das Prager, welches ſo vielen Sinn für die Tonkunſt, ſo viele gründliche Kenner beſizt, konnte den Werth dieſes Aufwands von Melodie und Harmonie empfinden. Auch gehört hiezu das unvergleichliche Orcheſter, welches die Ideen Mozarts ſo genau auszuführen verſtand. Auf dieſe verdienten Männer, wenn ſchon keine Konzertiſten, doch deſto beſſere Orcheſterſubjekte, machte die neue Harmonie, der feurige raſche Gang des Geſanges den erſten und tiefſten Eindruck.

Der verſtorbene, rühmlichſt bekannte Orcheſterdirektor Strohbach verſicherte oft, daß er ſamt ſeinem Perſonale bei der jedesmaligen Vorſtellung ſo ſehr in Feuer gerathe, daß er, trotz der mühſamen Arbeit, mit Vergnügen von neuem wieder anfangen würde. Die Bewunderung für den Verfaſſer dieſer bezaubernden Muſik ging ſo weit, daß Graf Johann Thun, ein großer Kenner der Muſik, der ſelbſt eine vortrefliche Kapelle unterhielt, ihn nach Prag einlud und ihm Wohnung, Koſt und alle Bequemlichkeiten in ſeinem Hauſe anbot. Mozart, zu ſehr über die Wirkung ſeiner Muſik auf die böhmiſche Nazion erfreut, begierig, ein Volk mit ſolch einem Tonſinn kennen zu lernen, ergriff die Gelegenheit mit Freuden. Am Tage ſeiner Ankunft in Prag (im Februar 1787) wurde Figaro gegeben. Mozart erſchien darin. Schnell verbreitete ſich der Ruf von ſeiner Anweſenheit im Parterre; ſo wie die Ouverture zu Ende ging, applaudirte ihm das gegeſammte Publikum.

Und wenn man beim Eintritte ins Schauſpielhaus nicht wüßte, daß eine Opera buffa gegeben würde, ſo müßte man es an der Ouverture hören. Sie karakteriſirt das ganze Stück. Der tändelnde Anfang iſt überraſchend; das Ganze ein Spiel der ſchönſten, muthwilligſten Laune. Man ſieht den verſchmitzten Figaro mit ſeinen Sprüngen und Wendungen darin, ehe ſich der Vorhang eröffnet. Alles wirbelt und paukt durch einander; die Gedanken drängen ſich und geben das treuſte Bild froher Laune.

Dieſes Tändeln geſchieht aber nicht auf Koſten der Gründlichkeit. Vielmehr wußte Mozart mit dieſer Anmuth ſo viele Kraft zu verbinden, daß Kenner und Liebhaber vollkommen befriedigt werden. Die Finals und Sextetts in dieſer Oper ſind unnachahmlich und voll tönender Harmonie. Figaro hat beſonders den Vorzug, daß die mehrſten Szenen für den Geſang bearbeitet ſind, was ihn an Terzetten, Duetten, Quartetten und Sextetten vorzüglich reich macht. Das Genie des Künſtlers erhielt dadurch Gelegenheit, ſich auszubreiten und dem Ganzen mehr Einheit und Beſtimmtheit zu geben.

Gewiß iſt dieſe Oper klaſſiſch, und das ſchönſte Muſter komiſcher Singſpiele.

In Anſehung ihrer Anlage, ihres Zuſammenhangs, der Ausführung der Karaktere, ſteht ſie dem Don Juan weit vor. Das ſtarke Perſonale bietet eine Menge verſchiedener Karaktere dar, und wie richtig ſind ſie durchdacht, wie fein behandelt, vom

Haupt-Karakter des Figaro bis zum epiſodiſchen Hannchen.

Figaro.—Leichtigkeit, Leben, Frohſinn mit Schlauheit gepaart, ſind die Hauptzüge, welche ſich gleich in der erſten Arie, ſowohl durch die Wahl der Takt- als Tonart und Inſtrumentazion deutlich heraus heben. — Figaro's Parthie hat gewöhnlich Tanzmelodien. — So die Arie: (No. 3) „Si vnol ballare il conte Almaviva," (Will der Herr Graf ein Tänzchen wohl wagen?) Der Anfangsſatz iſt $\frac{3}{4}$ Takt, die Tonart das ſanfte f dur und die Inſtrumentazion blaſend, ohne Saiteninſtrumente. Erſt im zweiten Abſchnitte $\frac{2}{4}$

„Man muß im Stillen,
Nach ſeinem Willen
Menſchen zu lenken,
Die Kunſt verſtehn *)."

---

*) Nach Verdeutſchung deß Freiherrn von Knigge.

treten die Geigen kraftvoll ein. Figaro, über ſeine Schlauheit mit ſich ſelbſt zufrieden, fällt nach der ernſten Lehre der vorigen Stanzen in die erſte Tanzmelodie mit den Blasinſtrumenten, und wiederholt ſein: „Will der Herr Graf ein Tänzchen wohl wagen?“ Dann die Arie im vierten Akte: „Oeffnet eure Augen, arme betrogne Männer!“ Selbſt dem Verdruße wußte Mozart den Anſtrich von Laune zu geben; der leichte Figaro ſatiriſirt über ſich ſelbſt. Wie unendlich verſchieden iſt ſeine Eiferſucht von jener des Grafen Almaviva! Wie gravitätiſch zeigt ſich dieſer Spanier, z. B. in der Stelle im Terzett: „Geſchwind die Thür geöffnet!“ (Tempo di menuetto C dur.) Die Geigen fangen in der Tiefe mit Pralltrillern an, und wirbeln ſich in demſelben Verhältniſſe hinauf. Am ſchönſten iſt er im Final des zweiten Akts, und im großen Sextett des dritten, behandelt.

In dem Richter Don Curtio hat Mozart ſeiner Satire ungezügelten Lauf gelaſſen. Unwiſſenheit bläht ſich mit der Würde ihres anvertrauten Amtes, und ſagt mit feierlichſtem Ernſt — allgemein anerkannte Abgeſchmacktheiten. Man nehme die Arie aus D dur, und man kann ſich des Lachens nicht enthalten, mit welcher Gravität, mit welchem Bombaſt von Inſtrumenten die Stelle aufgeführt iſt: „Sich zu rächen, welche Wolluſt für den Weiſen!“ Und dabei ſieht es im Akkompagnement ſo konfus aus, wie im Kopfe des dummſtolzen Amtmanns. Menſchen ſolcher Art blähen ſich nirgends mehr, als wenn ſie Gelegenheit finden, die Würde ihres Amtes, geſtützt von ihrer Oberherrſchaft, gegen Schwächere zu mißbrauchen, wie der Fall im Final des zweiten Akts iſt, wo er als Maſchine des Grafen mit dieſem auftritt und dummblähend ſein Amt verwaltet. Es iſt der vorletzte Satz, wo das Final in Es dur modulirt, in welchem Mozart die Gravität dieſer erlauchten, wohlweiſen Gerichtsperſon perſiflirt. Die ernſte Tonart iſt komiſch behandelt und die Melodie, in ungleicher Bewegung fortrückend, gibt ein groteskes Bild lächerlicher Amtswürde.

Baſilio's niederträchtiger, kriechender Karakter liefert ein bedeutungsvolles Gegenſtück zu dem vorhergehenden. Eben ſo abgeſchmackt wie jener, aber kriechend, geſchmeidig, weil er nicht das Anſehen des Erſtern hat, macht er den Liebediener von dem Grafen, den Kuppler und verſchießt ſeine Bolzen. Mozarten ſcheint bei Bearbeitung dieſes Karakters irgend ein Muſikmeiſter — ich möchte wohl ſagen, der italieniſche Kapellmeiſter eines gewißen Hofes — der ſeine mittelmäßigen Talente mit vollen Backen auszupoſaunen verſteht und gegen ſeine Obern ſich ſchamlos der niederträchtigſten Kriechereien erlaubt — ein Kapellmeiſter Nebel in Ifflands Bewußtſeyn — zum Modell gedient zu haben. In ſeiner Arie im dritten Akte (B dur) in den Jahren, wo die Stimme der Vernunft vergebens ſpricht, liegt der ganze Kubus ſeines Karakters, Feigheit, Schmeichelei und Arroganz. Die abgeſtoßenen Violin-Noten des Akkompagnements benehmen dem kühnen Gange der Melodie alle Kraft, und ſcheinen die Worte Lügen zu ſtrafen.

Der Page Cherubino iſt eines der ſchönſten Gemählde in der Gallerie unſres Raphaels. Welches Schmachten, welche Sehnſucht! Und wie verſchmelzt der zum Jüngling heranreifende Knabe zwiſchen Mann und Weib! Seine Melodien führen einen ſonderbaren Karakter. Es athmet in ihnen die empor keimende Kraft des Jünglings, von jungfräulicher Schamhaftigkeit gebunden. Der Knabe fühlt, lernt ſeine Beſtimmung — in der Schule lüſterner Weiber — kennen, ſeine Erfahrungen ſind ſeinem Alter vorgerückt, wollüſtige Glut hat ſein Herz entzündet, und noch kann er ſie nicht ſtillen. Er wünſcht der Zeit Flügel, um alles genießen zu können, was er, aus dem bereits Erfahrnen, ahnet. Wie mahlt ſich alles dieſes in der ſchmachtenden Arie: „Voi che ſapete ch'e coſaeamor," (Die ihr der Liebe Quaalen kennt.)

Der Karakter der Gräfin, wie ſchön iſt er behandelt! — Betrogne Hoffnungen, Kummer, freudenleere Tage, getrübt von der Eiferſucht eines Mannes, der ſie mit Liebe täuſchte, und — betrog! Wie ſchön wußte Mozart den Ausbruch dieſer Gefühle in dem edeln Karakter zum Theilnehmen erweckenden, erhabenen Dulden zu verwandeln! Wie edel und mit welcher Delikateſſe iſt dieſe Parthie behandelt! Zum Beleg mag die unvergleichliche erſte Arie des zweiten Akts aus Es dur: „Reich, o reiche mir die Schaale!“ dienen. Selbſt durch die lärmenden Finals, wenn der Strudel verworrener Gefühle alles mit ſich fortreißt, bleibt er ſich gleich, durch die ganze Oper gut gehalten; ſelbſt bei der verfänglichen Situazion, wo ſie zum Abentheuer willigt, mit welchem die Treue der Männer probirt werden ſoll, entſchließt ſie ſich nur ſchwer, und man fühlt, wie viel Ueberwindung ihr dieſer Entſchluß koſtet. Unter allen weiblichen Karakteren, die Mozart zeichnete, iſt dieſes der vollendetſte und edelſte.

Suſanne, das verſchmitzte Kammermädchen, eine Zerline im Umgange mit der Welt, mit ihren Fehlern und Schönheiten bekannter, weiß ihren Mutterwitz beſſer zu brauchen, und handelt mit mehrerer Unbefangenheit; der Schleier erborgter Unſchuld iſt durchſichtiger, als bei jener. Das Duett mit Marzelline im erſten Akte (A dur) wo ſich die eben ſo treffend gemahlte Haushälterin mit ihr zankt, und die beiden einander ziemlich plebeg — doch aus der Natur ſolcher Geſchöpfe gegriffen — perſifliren und mit ſteigender Galle auslachen, liefert die deutlichſte Ueberſicht beider Karaktere.

Hannchen iſt das weibliche Gegenſtück des Cherubino, und wenn ſchon als Gegenſtück in ſchwächeres Licht geſtellt, dennoch verhältnißmäßig ausgeführt. Ihre kleine Ariette, mit welcher der vierte Akt beginnt (F moll) paßt in der Wahl der Tonart des Zeitmaaßes, völlig, zu jener, jungen Mädchen in gewiſſen Jahren, ehe ſie zur Liebe völlig erwachen, karakteriſtiſch eigenen ängſtlichen Bedächtlichkeit. Und wie artig wußte Mozart das Suchen an der Erde zu mahlen! (Sie ſucht eine Stecknadel) „J'ho perdutto me meſchina," „Ach verlohren meine Nadel!" Die Melodie kriecht nur unmerklich vorwärts, wiederholt ſich, faßt die kaum gehörte Notenfigur wieder auf, wie einer, der etwas ſucht und immer wieder auf den Platz ſieht, den ſeine Augen kaum verlaſſen haben, als müſſe er es da und nirgend wo anders finden. Nur bei der Stelle, wo ihr einfällt, was der Graf, was ihre Pathe darüber ſagen werde, erſchrickt ſie; die Noten werden geſchwinder, die Melodie drängt ſich im Verhältniß mit dem Vorhergehenden bei den Worten: „e il Signor!" (und der

Herr Graf!) Aber ſie findet nicht, was ſie ſucht, fällt in ihre vorige Troſtloſigkeit zurück, und ſchließt ihre Ariette ſo traurig, bedächtlich, ſchleppend, als ſie begann.

Ueberhaupt verdient dieſe Oper wegen der glücklich behandelten Nuanzirung ihrer Karaktere, deren faſt jeder ſein Seitenſtück darin findet, vorzüglich ſtudirt zu werden. Man halte z. B. Don Curtio und Baſilio, Suſanne und die ältere Marzelline, Cherubin und Hannchen, die Schilderung der Eiferſucht des Grafen und Figaro's gegen einander. Welche herrlich nuanzirte Farbengebung im Verhältniß zum Ganzen!

Italieniſche Komponiſten begnügen ſich bei ihrer Opera buffa dem leichten plappernden Geſange, ein eben ſo gehaltloſes einzelnes Akkompagnement unterzulegen. Betrachtet man dagegen die Volltönigkeit der Inſtrumentazion, den ſchön geregelten Kontrapunkt, der den Quartetten und Sextetten hier zum Grunde liegt, die unüberzählbare Menge komiſcher Gedanken und Mahlereien, und dabei die ganz einfache ſangbare Melodie, ſo tändelnd, anſchmiegend, ſo leicht zum Nachſingen — aller Wuſt italieniſcher Buffonaden ſinkt in ſein altes, längſt verdientes, Nichts. Hier iſt keine Wiederholung, keine ekelhafte Monotonie, womit die Cimaroſa's und Trajetta's, Paeſiello's und Bertonis langweilen, alles athmet heſperiſche Fülle und Neuheit; Blüthe drängt ſich an Blüthe; wohin man blickt, lacht Jugend und Frühlingsheiterkeit aus dem ſchönfarbigen Bilde.

Nach dem erſten Klavierauszuge des Herrn Kuharz, erſchien einer von Nerſe bei Simmrok in Bonn, welches ohnſtreitig der vollſtändigſte und beſte iſt. Unter den Verdeutſchungen kömmt die Freiherrl. von Kniggiſche, welche auch dieſem Auszuge untergelegt iſt, dem italieniſchen Original am nächſten.

La Clemenza di Tito.

Opera ſeria in 2 Akten.

Von den böhmiſchen Ständen zur Krönung des Kaiſer Leopolds II. als böhmiſchen König zu Prag beſtellt. Der Text iſt von Metaſtaſio. Mozarts letzte Oper. Er begann ihre Kompoſizion in ſeinem Reiſewagen von Wien, und vollendete ſie innerhalb achtzehn Tagen in Prag 1791.

Da ſie für ein Krönungsfeſt, und zwei eigends darzu angenommene Sänger aus Italien, geſchrieben war, mußte er nothwendig brillante Arien für die zwei Hauptrollen ſchreiben. Aber ſie ſtehen hoch über dem gewöhnlichen Troß der Bravourgeſänge.

Man hält dieſe Oper für Mozarts vollendetſtes Werk. Ich kann dieſem Urtheile nicht geradezu beipflichten.

Mozart ſchrieb dieſe Oper bei hinſchwindenden Kräften. Sein großer Genius war im Abſchiednehmen begriffen. Mit ſeinem ſiechendem Körper *) mußte auch die Energie ſeines Geiſtes ermatten. Daher die einzelnere Inſtrumentalbegleitung, die ſtille Erhabenheit und — Schwermuth in den Melodien und dem Karakter des Titus. Metaſtaſio hatte dieſe Oper ur-

---

*) Während dieſes Aufenthalts in Prag und folglich während der Kompoſizion dieſer Oper, kränkelte und medizinirte Mozart beſtändig.

ſprünglich in drei Akte abgetheilt. Aber eben dieſer Mozart, der ſonſt ſo gern komponirte, ſich über alles verbreitete, allenthalben die Schätze ſeines Genies verſchwenderiſch austheilte *), ward hier mit einem Male verdrießlich und karg. Er machte aus drei Akten nur zwei, ſchmolz den erſten und dritten Akt, wohl oder übel, an einander, und ließ die dialogiſirenden Rezitative von einem — ſeiner Schüler dazu verfertigen.

Dieſe Oper hat einen ganz eignen Karakter und gleicht keiner der andern Arbeiten dieſes Künſtlers. In den Arien herrſcht das Gefühl eines ſinnenden, trau-

---

*) Man vergleiche! — Zu dem ſchon für ſich muſikreichen Don Juan komponirte er noch ein halbes Dutzend Stücke nach, daß man kaum weiß, wo man ſie bei der Vorſtellung unterbringen will, und hier ſtrich er einen ganzen Akt des Textes geradezu weg! —

ernden, ſtillen Geiſtes, und alle zärtlichen Empfindungen färben ſich mit einer Farbe von Schwermuth an.

Nur in den Finalchören rafft er ſich gewaltſam aus ſeinem hinſterbenden Schlummer empor. Es iſt das letzte Auflodern des verlöſchenden Lichts, das noch einmal alle ſeine Kräfte ſammelt, ehe es in gänzliche Finſterniß verſinkt.

Auch der Mangel an zuſammengeſetzten Stücken, als Quintetten, Sextetten, fällt auf. Es ſind meiſtens nur Arien und Chöre, und wie kurz ſind die Duetts abgefertigt! Man fühlt die Leere, das Erſchlaffen der Energie des großen Meiſters. Die Inſtrumente konzertiren weniger, ſind weit einzelner — was überhaupt von der ganzen Begleitung verſtanden werden kann — als in ſeinen andern

Werken. Seine Lieblingsarbeiten, die kanoniſchen Sätze, machen ſich ſeltner.

An edler Einfalt hat das Ganze gewonnen; allein wir wiſſen, daß Mozart auch bei dem größten Aufwande ſeiner Kunſt, bei der reichhaltigſten Inſtrumentazion dieſes Kunſtgeſetz nie aus den Augen verlohr.

Studirt man dieſe Oper, vergleicht man ſie gegen ſeine andern Werke, ſo iſt ihre Verſchiedenheit von jenen auffallend, und ich habe mich bei ihrem Studium oft der Thränen nicht enthalten können, wenn ich mir die Auſpizien, unter welchen Mozarts Geiſt arbeitete, recht lebhaft vorſtellte, und die immer leerer werdenden Taktkolumnen der Blaſinſtrumente den gebundenen Fittig ſeines Genius anzudeuten ſchienen. In dieſer Stimmung leſe man das ſchwermüthige Rondo (F dur) mit obligatem Baſſethorne im 2ten Akte: „Non piu di fiori.“ Eine geheimnißvolle Ahnung ſcheint den Sänger umſchwebt zu haben, daß auch ihm die holden Kinder des Frühlings nimmer blühen würden.

Das, außer den Chören, ſehr eingeſchränkte Perſonale dieſer Oper, die wenige Handlung des Stücks waren ebenfalls nicht geeigenſchaftet, ſich in ausgeführten Bildern zu verbreiten. Manche Arietten und Duetts ſcheinen nur Skizze zu ſeyn.

Titus iſt der Hauptkarakter und mit einer — ich möchte faſt ſagen — ängſtlichen Sorgfalt gezeichnet. Mit feinem Sinne faßte Mozart die Einfachheit, die Ruhe und ſtille Erhabenheit des Titus, mit Kummer ſchattirt, auf, und übertrug ſie — damals wohl ſeine eigene Empfindungen — in die Kompoſizion. Jeder Theil, ſelbſt die gemäßigte Inſtrumentalparthie, trägt dieſes Gepräge an ſich, und vereinigt ſich zu der ſchönſten Einheit des Ganzen.

Vitellia ſteht dieſem ſchönen Karakter ganz entgegen. Mozart mahlte ihre Wildheit, ohne zu vergeſſen, was er der darſtellenden Kunſt ſchuldig war, und iſt Vitellia gleich ein moraliſches Ungeheuer, ſo ſchont Mozart doch das feine Gefühl des Zuhörers und zeigt uns die Unmenſchliche immer noch menſchlich genug.

Servilia, die Geliebte des Titus, welcher Edelmuth! welche immer wahre Größe! Ganz das Seitenſtück ihres erhabenen Geliebten! Ihr ſtummes Dulden, ihre gewaltſam unterdrückte Flamme, wie ſchön wußte Mozart es in der Arie: „Per pieta non ricercate la cagion del mio tormento!“ Laß mir meinen ſtillen Jammer, frage nicht, was ſo mich quälet! (Es dur mit obligatem Horne) zu mahlen! Der Ruf des Horns in dem Allegro aſſai, auf die Stelle: „chiamo ſolo o Dio la morte“ greift ans Herz und erſchüttert alle Nerven.

Sextus und Annius, das Bild der zärtlichſten Freundſchaft, ſpiegelt ſich in dem liebevollen Duettino (C dur $\frac{6}{8}$) „Deh prendi un dolce ampleſſo amico mio fedel.“ In deinem Arm zu weilen, Freund, welche Seligkeit!

Die Ouverture (C dur iſt) durchgängig nach jener des Idomeneo gearbeitet und fängt mit denſelben Notenfiguren an. Ganz im heroiſchen Stil, wie jene, geſchrieben, enthält ſie den ganzen Plan der Oper. Das Braſſeln der Flammen, das Geheul beim Feuerlärm des brennenden Kapitols, zeigt ſich ſo, wie der Pomp des römiſchen Quiritenaufzugs, Vitellias Wildheit und Titus Erhabenheit, darin. Sie iſt volltönig und nebſt den Finals das fleißigſtinſtrumentirte Stück der Oper.

Alle übrigen Stücke verrathen den großen Geiſt ihres Schöpfers. Der Final des erſten Akts iſt eine der vollkommenſten Arbeiten Mozarts. Ausdruck, Karakter, Empfindung wetteifern darin, den größten Effekt hervorzubringen. Geſang, Begleitung, Inſtrumentazion, Modulazion, der Wiederhall der fernen Chöre bewirken bei jeder Aufführung eine bei Opern ſeltne Täuſchung. Der Schlußchor des zweiten Akts iſt gewiß unter allen Chören der fließendſte, erhabenſte, ausdruckvollſte.

Bei ihrer erſten Vorſtellung gefiel dieſe Oper, die jetzt noch immer mit dem größten Entzücken gehört wird, nicht ſo ſehr, als ſie's verdiente. Ein Publikum, von Tanz, Ball, Vergnügen aller Art und dem prunkenden Geräuſch des Krönungsfeſtes betäubt, konnte ohnmöglich für die einfachen Schönheiten Mozartiſcher Kunſt Sinn haben. Ueberhaupt erfordert der Genuß dieſes Kunſtwerks eine reingeſtimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth. Auch wirkt es nur nach und nach, und nur wiederholtes, aufmerkſames Hören weihet allmählich in ſeine erhabenen Myſterien ein.

Die vorzüglichſten Klavierauszüge dieſer Oper ſind der Leipziger bei Breitkopf und Härtel mit dem Titelkupfer des brennenden Kapitols, und jener bei Simmrok zu Bonn.

Die deutſche Ueberſetzung iſt vom Freiherrn von Apell für das Kaſſelſche Theater.

◆

Die Entführung aus dem Serail.

Ein deutſches Singſpiel in drei Akten.

Auf Befehl des Kaiſer Joſephs II. für das deutſche Nazionaltheater in Wien 1782. komponirt. Der Text iſt von Herrn Bretzner.

Joſeph II., ſeiner ſchönen Ideen zu Folge, den Geſchmack an italieniſchen Opern, durch Unterſtützung deutſcher Singſpiele und Sänger zuverdrängen, und für das Vaterländiſche zu ſtimmen, verſammelte die beſten Sänger und Sängerinnen und ließ von Mozart dieſes Singſpiel ſetzen.

Es wurde zu Wien und Prag, und in der Folge allenthalben, wo es gegeben ward, mit ſolch allgemeinem Enthuſiasm von Kennern und Nichtkennern aufgenommen, als wenn alles bisher Gehörte und Bekannte keine Muſik geweſen wäre. Alles war entzückt, hingeriſſen von den neuen Zaubermelodien.

Dieſes Kunſtwerk ſchrieb Mozart in ſeinem Bräutigamsſtande mit Konſtanze Weber, der Schweſter der berühmten Sängerin Lang. Den Einfluß, den dieſe Seelenſtimmung auf die Kompoſizion dieſes Singſpiels, ſo wie auf Idomeneo *) haben

---

*) Idomeneo wurde 1780 und die Entführung 1782 komponirt. Man merkt es ihr an, welch ein reiches Werk ſie zum Vorgänger hatte. Auch Idomeneo fällt in die Periode ſeines Liebesumganges, und man ſagt, er habe mit dieſer Kompoſizion die Gunſt der Eltern ſeiner Braut, welche ihm anfangs abgeneigt waren, weil er kein gewiſſes Einkommen hatte, erringen wollen, was ihm auch gelang.

müßte, wird jedermann erkennen, der ſie hört. Es iſt voll ſüßer Gefühle ſchmachtender Liebe.

Dieſes Singſpiel iſt noch ganz in jenem, damals gewöhnlichen Zuſchnitte deutſcher Singſpiele. Die Simphonie hat noch ihre drei Sätze, (was Mozart ſonſt bei keiner Oper begangen hat) ein Allegro, Andante und Allegro, welches freilich durch ſeine ſchleppende Verzögerung der Ueberraſchung ſchadet; keine Finals.

Der erſte Akt ſchließt mit einem Terzett; der zweite mit einem Quartett und der dritte nach damals vom Vater Hiller und Standfuß hergebrachter Weiſe, mit einem Rundgeſange, wo jede Perſon zu guter Letzt ihr Verschen ſingt. Im Ganzen, und die Fehler ſeines Zeitalters abgerechnet, iſt der Plan dieſes Singſpiels vortreflich und ſeine Fabel gewiß das vernünftigſte aller übrigen Opernſujets. Die Karaktere ſind, wie das von einem Manne wie Bretzner, zu erwarten war, vortreflich gezeichnet und von Mozart noch vortreflicher kolorirt.

Konſtanze, ganz das leidende, treu liebende Mädchen. Welche bange Sehnſucht weht in ihrer Parthie! Und welcher Muth beſeelt ſie, wenn es darauf ankömmt, ihrem Geliebten treu zu bleiben, oder mit ihm zu ſterben! Ihre erſte Arie im erſten Aufzuge (B dur mit Baſſetthörnern) „Ach, ich liebte! war ſo glücklich!“ lebt ganz in der Fantaſie der hellſten Erinnerung. Dann die zweite mit dem Rezitativ: (g moll) „Traurigkeit ward mir zum Looſe ꝛc.“ Welche Schwermuth! Welcher nagende Kummer ſcheint die Muſik ſelbſt zu verzehren! Man nehme die Stelle:

Gleich der Wurm zernagten Roſe,
Gleich dem Gras im Wintermooſe,
Welkt mein banges Leben hin.

Bei den Worten der letzten Zeile, welche Mahlerei! welches lebendige Bild des Hinſterbens in der Inſtrumentalbegleitung! Das Horn ſingt decrescendo fort; der Fagott ſchmelzt in ziehenden Noten; die Geigen und alle übrigen Inſtrumente ſinken ſterbend abwärts! In derſelben Arie iſt die Stelle mit dem Fagott und der Flöte ſo wahr geſagt:

Selbſt der Luft darf ich nicht klagen
Meiner Seele bittern Schmerz;
Denn unwillig ſie zu tragen,
Haucht ſie alle meine Klagen
Wieder in mein armes Herz.

Der Heroismus in der Arie mit Trompeten und Pauken (C dur) „Martern aller Arten“ iſt außerordentlich und karakteriſirt die treue, ſtandhafte Liebe. — Und weſſen Thränen floſſen nicht bei dem letztern Duett, wo Bellmor und Konſtanze ſich, wechſelnd tröſtend, zum Tode bereiten?

Don Bellmor iſt ein ſchönes Ideal eines treuen Liebhabers. Wie mahlt ſich ſein Muth, alles für ſein Mädchen zu wagen, und die Angſt, ſie vielleicht für ſich verlohren zu ſehen! Die mahleriſche Arie mit dem Rezitativ (A dur) „Ach wie ängſtlich, ach wie feurig klopft mein liebevolles Herz!“ iſt die reinſte Sprache des Liebeſehnenden Herzens. Wie ſchön mahlen die Violinen das Pulſiren des ängſtlichen Herzens; und bei der Stelle: „War das ihr Liſpeln? war das ihr Seufzen?“

wie paſſend iſt das Flötenſolo hingeſtellt! Die Deklamazion des kurzen Rezitativs mit nachahmender Hoboe iſt ſo redend, als durch die Inſtrumentazion eigenthümlich karakteriſirt. Die zweite Arie (B dur mit obligaten Klarinetten) „Wenn der Freude Thränen fließen ꝛc.“ Die Melodie iſt ſchwärmeriſche Liebe, der Abdruck der zärtlichſten Empfindung. Die Zuverſicht, der ſtarke Glaube der Liebe beſeelt mit allmächtigem Odem die dritte Arie: (Es dur) „Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau, o Liebe, deiner Macht!“ Welch feſter Gang in der Melodie! Und der Baß, wie ſicher tritt er auf! Welche Wärme, welche frohe, ſich mit dieſem Glauben verſchwiſternde Hoffnung mahlen die kurzen, heitern Zwiſchenſätze der Hörner und Klarinetten in die zuverſichtliche Deklamazion! Sie bilden einen glänzenden Pallaſt werdender Seligkeiten, die gewiſſe Ausſicht auf den ſüßen Lohn der Liebe, auf den feſten, unwankelbaren Grund der Treue.

Blondchen, eine freie Engelländerin, die auch in der Sklaverei das Gefühl ihrer Würde nicht verliehrt. Ihre Naivité entzückt, ihre Launen erheitern. Ich wiederhole, was ich bei Zerline und Suſanne ſagte, ſolche naive Mädchenkaraktere waren Mozarts Lieblingsarbeit. Nur iſt die wilde Engelländerin weit lebhafter kolorirt, als Zerline und Suſanne. Welches Feuer, welcher muntre Geiſt athmet in der Arie: „Welche Wonne, welche Luſt!“ (g dur) Wie raſch bewegt ſich die Melodie! welches Leben in der Sekondvioline, und wie karakteriſiren die Flöten das frohe Mädchen! Und wer kann ſich bei der Stelle im Duett mit Osmin (Es dur): „Ich gehe, doch rathe ich dir — nicht ſo viel, nicht ſo viel, nicht ſo viel, du armer

Geſelle, und wenn du der Groß-Mogol wärſt!" des Lachens enthalten, wie drollig ſie ihren alten grämiſchen Osmin parodirt? Dieſer ſagt vorher in Triolen: „Wahrhaftig nicht eh von der Stelle" und die folgende Stanze: „bis du zu gehorchen mir ſchwörſt" ganz in langen, immer tieſer gravitätiſch herabſteigenden Baßnoten. Eben ſo äffet ihn das loſe Blondchen nach. Der Vers: „Nicht ſo viel, du armer Geſell rc." läuft in denſelben Triolen, und der andre faßt dieſelbe gravitätiſch herabſchreitende Melodie auf, ſo tief als die Diskantſängerin in den Baß herunter kann, „und | wenn | du | der | Gros | mo | gol | wärſt!" Dann ſchlägt ſie aber ſchnell wieder in ihre Oktave und wiederholt denſelben Vers hurtig und lachend. Die Wirkung dieſer meiſterhaft, ganz der Natur abgeſchriebenen, Periode iſt entſchieden.

Daß Mozart mit ſeinen Inſtrumenten wirken konnte, was er wollte, und nie eines an ſeinen unrechten Platz ſtellte, beweißt der glückliche Gedanke in Blondchens erſter Arie: (A dur) „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln ꝛc.“ wo er die Blasinſtrumente gänzlich wegläßt, und bloß mit Geigen, Bratſche und Violonzell akkompagnirt.

Pedrillo, wie mehrere ſeiner Brüder, luſtig, gewand't und feig. Seinen Karakter bezeichnet die Arie: „Friſch zum Kampfe ꝛc.“ worin er ſich Muth einſprechen will und ſeinen eignen Worten nicht traut, vortreflich. Die Tonart iſt zwar D dur, der Ton der Entſchloſſenheit, aber das Akkompagnement, namentlich die ganz originell angebrachten Trompeten, welche immer da ſchweigen, wo ſie laut werden ſollten, widerſpricht dem Texte alle Augenblicke, wie

Pedrillo's inneres Gefühl ſeinen Worten. Man betrachte das zitternde Akkompagnement der Geigen, in der Stanze: „Sollt' ich zittern, ſollt' ich zagen?" Auch der Deklamazion merkt man den blos geborgten Muth an, aber die Stelle: „Nur ein feiger Tropf verzagt" ſingt er aus völliger Ueberzeugung. Ueberhaupt iſt dieſes eine der durchdachteſten Arien, welche Mozart je komponirte. Sein Vorgänger in dieſer Idee war wohl Gretry in Zemire und Azor, wo der feige Ali im Schloſſe des Zauberers ebenfalls eine Arie ſingt, in welcher das Akkompagnement dem Texte widerſpricht. Sie befindet ſich zu Anfange des erſten Akts:

Das Wetter iſt vorbei,
Ich höre keinen Regen,
Bald wird der Sturm ſich legen.

Die Inſtrumente mahlen indeſſen ein fürchterliches Ungewitter. —

Selbſt der unerwartete Trompetenſtoß bei Pedrillo's Stelle in der Fermate: „Friſch zum Streite!" iſt mehr ein Angſtgeſchrei, als wirkliche Aufforderung. — Und mit welcher Angſt die Romanze: „Im Mohrenland ꝛc." geſungen wird, liegt zu deutlich am Tage, da ſie ſich in die entfernteſten Töne verirrt. Wenn auch Mozart mit dieſem ſonderbaren Tonſtücke blos die Romanze karakteriſiren wollte, ſo hat er gewiß Rückſicht auf den Sänger und die Umſtände, unter welchen er ſie ſingt, genommen; und ſo wird ſie für dieſen zugleich Karakterſtück.

Osmin iſt ganz, was er ſeyn ſoll, ein grober, niederträchtiger Türke. Sklavenſinn und die ihm ſo nah verwandte ſinnloſe Grauſamkeit, läppiſche Brutalität karakteriſiren dieſe orientaliſche Nichtswürdigkeit in ſcharfen Umriſſen. Wie grell hallt ſeine

Grauſamkeit durch den wilden Eiſenton der Janitſcharen-Muſik in dem, die Muſik der Morgenländer karakteriſirenden wilden (A moll) „Erſt geköpft und dann gehangen“ wieder! — Und der Ausdruck der wilden, barbariſchen Grauſamkeit, mit welchen ſchreienden Farben iſt er aufgetragen! Bei der Stelle: „Dann geſpießt auf heiße Stangen“ mahlt der Triangel unwillkührlich; man hört die Eiſen klappern. Welche Wuth ſchwellt die wild in einander heulenden und winſelnden Blasinſtrumente, bei der Stelle: „Dann getaucht, dann gebunden.“ — Wahrlich! die Muſik ſpricht allein. Die wilde rohe Schadenfreude in der Arie: „Ha! wie will ich triumphiren“ iſt empörend. Man wendet ſich mit Abſcheu von dem Ungeheuer und verkennt ſelbſt Mozart. Wie hart, unbeugſam iſt der Gang der Melodie! Wie viel Wahres liegt in dem erſten Uniſono-

Satze bis zu der Stelle: „Und die Hälſe ſchnüren zu, ſchnüren zu.“ Der Akzent, der auf das „und“ gelegt iſt, ſo wie die ſchnelle Wiederholung des „ſchnüren zu“ iſt voller Wahrheit und zeugt von tiefem Studium. Die dritte Arie: „Solche hergelaufne Laffen“ (F dur) giebt das einzelne Bild ſeiner rohen Schlauheit und abgeſchmackten Brutalität. Er bemüht ſich, dem liſtigen Pedrillo begreiflich zu machen, daß er gewaltig klug wäre, und betet ihm zu wiederholten Malen vor: „Ich hab' auch Verſtand!“ Das gewöhnliche jener Leute, die keinen haben, daß ſie deſto öfter damit prahlen. Die Wiederholung, und immer einen Ton höher, bis auf die Letzt das nachdrückliche „Ich“ unter dem Ruhepunkte, und hinterher — „hab' auch Verſtand“ iſt voller Wahrheit. Nun im ſchnellern Zeitmaaße, mit eilends nach einander folgenden Sylben:

„Drum, beim Barte des Propheten!
Ich ſtudire Tag und Nacht,
Ruh nicht, bis ich dich ſeh' tödten,
Nimm dich, wie du willſt, in Acht.“

iſt ganz die Sprache ſolcher kleinen elenden Tyrannen, die bei jeder Gelegenheit ihren Untergebenen ihre Gewalt fühlen laſſen. Dann die in ſchnell aufſteigenden Noten wiederholte Drohung: „nimm dich in Acht, nimm dich in Acht!“

Sogar in ſeinen Liedern der Liebe iſt der Kerl fatal. Man nehme ſeinen ſchleppenden Vortrag des Liedchens: „Wer ſein Liebchen hat gefunden:“ wie ganz in ſeinem Karakter iſt es geſchrieben! Die Tonart G moll, zu nichts weniger als ſolch einem Liede geſchaffen; und wie träge ſchreitet Melodie und Zeitmaaß! Alles deutet darauf hin, daß der Kerl gar nicht fühlt, was er ſingt, daß er gedankenlos trallert; beſonders ſagt der Abfall mit dem Trugſchluſſe in Es; wo dem Grundtone g, als Terz betrachtet, Es untergeſchoben wird, daß der Sänger nichts weniger, als Tröſter und Freund ſeyn könne, und die Unbeſtimmtheit des Schluſſes in den unvorbereiteten Ton mahlt ſeinen ſeichten Begriff von Troſt und Freundſchaft im deutlichſten Umriſſe. Auch ſein „Trallera“ iſt höchſt erbaulich und reizt mehr zum Einſchlafen, als zur Freude. Die Melodie und das Akkompagnement dieſes Liedchens ſind ſo paſſend, ſo vortreflich gewählt, daß es ſchlechterdings nicht möglich iſt, eine beſſere Wahl zu treffen. Mozart erſcheint hierin als großes hellſehendes Genie. Die Idee iſt ſo richtig durchdacht, als empfangen. Selbſt das Ritornell iſt ein Kunſtgriff, indem es die Melodie des Schluſſes angiebt. Hierdurch ſucht er uns zu überreden, Osmin habe ſchon lange im

Hauſe geſungen, eh er heraus kam, und was wir hören, ſey bloß die Fortſetzung des Liedchens, das er inwendig anſtimmte.

Dieſer Osmin, ſo ſchläfrig bei Liebe und Freundſchaft — was gar nicht in ſeinem Karakter liegt — wie ganz anders erſcheint er, wenn vom Hängen und Spieſen die Rede iſt! Wie geräth er da in Feuer und Flammen! — Man vergleiche ſeine grauſamen Arien: „Erſt geköpft, dann gehangen ꝛc.“ und „Ha! wie will ich triumphiren! ꝛc.“ gegen dieſes, und der Karakter liegt in grellen Zügen am Tage.

Da das Stück in irgend einem Orte der Türkei ſpielt, ſo hatte Mozart Gelegenheit, Janitſcharenmuſik anzubringen, und wie vortheilhaft er ſich derſelben bediente, beweißt die Ouverture (C dur) welche, ſo wie die Parthien Osmins und der Türken Chöre, ganz im aſiatiſchen Stile geſchrieben ſind. Die Wirkung iſt außerordentlich. Auf die erſten Takte Piano der Violinen und des Violonzells, vom klimpernden Triangel begleitet, das hereinbrauſende Tutti des vollen Orcheſters mit Trompeten, Pauken und der Janitſcharenmuſik, und die bizarren Uebergänge in die Molltöne, ganz im Geſchmacke jener rauhen barbariſchen Nazion! Aus dieſem Geheul und Donnerſchlägen hebt ſich eine klagende Melodie empor. — Don Bellmor erſcheint unter den Türken, ſeine Geliebte zu ſuchen. Dieſes giebt das Andante ($\frac{3}{4}$ C moll). Es iſt ganz die erſte Arie Don Bellmors, die der Ouverture folgt; nur daß ſie dort in der harten Tonart ſpielt. Das Solo auf der Hoboe und in der Folge, beim Uebergange ins Allegro, jenes auf der Flöte, mit dem Fagotte ſekondirt, heben dieſen Satz vorzüglich. Der letzte Allegroſatz iſt mit einigen Abänderungen die Wiederholung des erſtern.

Die Chöre der Türken bei der Ankunft des Luſtſchiffes und am Schluſſe, athmen einen ſtarken, kühnen Geiſt, zumal das erſtere: „Singt dem großen Baſſa Lieder ꝛc.“ Auch beim Trinkliede: „Vivat Bacchus ꝛc.“ iſt die Janitſcharenmuſik gut angebracht; ſie tritt ein, ſobald Osmin den ihm vorgeſungenen Vers nachſingt.

Und nun das unnachahmlich ſchöne Quartett zum Schluſſe des zweiten Akts. Welche Haltung der Karaktere! welche Beleuchtung der Empfindungen! Und wie richtig gedacht, wie meiſterhaft durchgeführt! Man muß es mehrmals hören, muß die Partitur auswendig gelernt haben, wenn man alle ſeine namen- und zahlloſen Schönheiten ganz verſtehen will. Ich begnüge mich, nur auf die feine Nuanze in dem kanoniſchen Satze: „Ich verzeihe, deiner Reue" aufmerkſam zu machen.

Blondchen iſt ein edles Mädchen, Konſtanze iſt aber in Hinſicht auf ihre Bildung und Empfindungen weit über ſie erhaben. Konſtanze vergiebt eher, als Blondchen, und dieſe ſcheint blos dem ſchönen Beiſpiele ihrer Gebieterin zu folgen, indem ſie ihr den angefangenen Kanon abnimmt und ihrem Pedrillo die Hand zur Verſöhnung reicht. Im Tutti bei der Stelle: „Nichts fache das Feuer der Eiferſucht an!" ſpielt die Trompete eine ſehr vortheilhafte Rolle. Indem ſie diopſoniſch mit der Singſtimme geht, hebt ſie den Ausdruck der Stelle gewaltig.

Die Szene vor dem Schlußchore zwiſchen Bellmor und Konſtanze, wo ſie ſich wechſelnd zärtliche Vorwürfe machen, dann tröſten und auf ihr Schickſal vorbereiten, iſt der Triumph der ganzen Oper, das korrekteſte Gemälde Liebender Leiden und erhabenen Duldens, von der traurigen Hoffnung überdämmert, daß ein gleiches Schickſal beide treffen werde.

„Mit dem Geliebten ſterben,
Iſt ſeeliges Entzücken.
Mit wonnevollen Blicken
Verläßt man da die Welt.“

Welcher Odem himmliſcher Ahnung weht aus Melodie und Begleitung dieſer Stelle!

Und nun eine Ueberſicht der mannigfaltigen Karaktere, der verſchiedenen Situazionen in dieſer Oper; eine Parallele zwiſchen Konſtanze und Bellmor mit dem rauhen Osmin: welcher Unterſchied! Hier die ſanften Töne der zärtlichſten Liebe; dort der Ausbruch wilder, geiſtloſer Brutalität! Und wie ſchön paaren ſich alle dieſe Widerſprüche zum vollendeten Ganzen!

Es iſt zu bemerken, daß die Entführung aus dem Serail ſo wenig als La Clemenza di Tito eine Aehnlichkeit mit den übrigen Kunſtprodukten dieſes Meiſters hat. Nur mit Idomeneo kömmt ſie, wie ich ſchon bemerkte, in der Fülle der Gedanken, in der Reichhaltigkeit der Inſtrumentazion überein. Aber jenes Leben, jene Blüthen, jene üppigen Auswüchſe der Fantaſie, jene überluſtigen Melodien finden ſich in keinem Werke, weder nach als vorher, wieder. Es war das Aufſchäumen des jungen Geiſtes, der zum erſtenmale ſeine Kräfte fühlt, die plötzlich hervorgetriebenen Blüthen des jungen Kernſtammes nach der wohlthätigen Erſchütterung des erſten Frühlingsgewitters. Im Idomeneo verſuchte er ſeine Schwingen; hier flog er kühn zum Olymp. In der Folge zieht ſich die emporſtrebende Kraft, nachdem ſie einmal ihren Flug verſucht hat, in die beſcheidenen Schranken der Regelmäßigkeit zurück.

Der orientaliſche Stil, in dem dieſe Oper geſchrieben werden muſte, und daß alle ſeine übrigen Opern nie dieſes Lokale wieder erhielten, muß allerdings auch in Betrachtung gezogen werden. Allein es finden ſich nirgends in einem andern Werke Reminiszenzen dieſer Schreibart.

Die vorzüglichſten Klavierauszüge ſind der im Manheimer Kunſtverlage, der bei Breitkopf und Härtel und der zu Bonn bei Simrok.

Coſi fan tutte.

Opera buffa in 2 Akten.

Für die italieniſche Oper in Wien geſchrieben 1790 oder im Dezember 1789.

Die Ueberſetzung dieſer Oper iſt unter einer Menge von Titeln erſchienen. Man kennt ſie als: Die Schule der Liebenden. Die Mädchen ſind von Flandern. Die Wette. Eine machts wie die andre. So ſind ſie alle. — Selbſt der weſentliche Gang der Fabel des Stücks iſt nicht bei allen Theatern ü[illegible]rein, und ich ſelbſt habe dieſe Oper viermal mit verändertem Texte zu derſelben Muſik gehört. Doch war keiner ſonderlich erbaulich. Man muß ſich in der That wundern, wie Mozart ſich herablaſſen konnte, an ein ſo elendes Machwerk ſeine himmliſchen Melodien zu verſchwenden. Es ſtand nicht in ſeiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der erbärmliche Text des Originals ward ihm ausdrücklich aufgetragen.

Man kann in dieſem Stücke weder Plan noch Anordnung finden, und es würde ſchwer halten, es als ein Kunſtwerk zu beurtheilen. Es iſt eine Sammlung einzelner Schönheiten, doch tragen ſie größtentheils das Gepräge froher, muthwilliger Laune. Jugendkraft und üppige Fülle blüht in ihr. Der Reichthum der Melodien iſt unerſchöpflich. In dieſer Hinſicht hat es viel Aehnlichkeit mit Figaro, doch färbt ſich in ihm die heitre Laune weit höher an.

Die Karaktere der Damen ſind naiv, flatterhaft und buhleriſch gezeichnet.

Der humoriſtiſche Edukazionsrath zeichnet ſich vorzüglich aus. Mozart, dem überhaupt nie etwas mißlang, hat auch dieſen Karakter mit vielem Glücke bearbeitet.

Die beiden Liebhaber ſind frei gezeichnet, und über ſie, wie über die andern Karaktere, verbreitet ſich eine leichte, etwas grelle, Farbengebung.

Die Ouverture verſinnlicht den Titel der Oper: „Die Mädchen ſind von Flandern“ durch ihr beſtändiges Wechſeln der Inſtrumente. Mit einer äußerſt muthwilligen Laune giebt Mozart bald den Blaſinſtrumenten, bald den Geigen die Melodie, und wechſelt hierin ſo ſchnell und unverſehens, daß das Gehör beſtändig getäuſcht wird, und oft die Geigen noch zu hören wähnt, wenn ſchon die Blaßinſtrumente an ihre Stelle gerückt ſind, und ſo im Gegentheile mit den Violinen. Oft ſchweigen dieſe plötzlich und die Blaßinſtrumente führen die Melodie und akkompagniren zugleich. Die Melodie wandert, gleich den Mädchen von Flandern, von einem zum andern — Inſtrumente. In dieſer, ſo wie in jeder andern Hinſicht iſt dieſe Ouverture eine der künſtlichſten und angenehmſten Kompoſizionen Mozarts. Ihre Ausführung erfordert die äußerſte Genauigkeit und den ſtrengſten Takt.

In der ganzen Oper, ſo wie in der Ouverture, herrſcht eine immerwährende Abwechſelung, eine überaus liebliche Melodie und ausgeſuchte Inſtrumentalbegleitung.

La bella finta giardiniera.

Opera buffa in 2 Akten,

Für Kaiſer Joſeph II. 1774 geſchrieben.

Dieſes iſt eines ſeiner frühern Kunſtwerke und vor ſeiner klaſſiſchen Periode geſchrieben. Sie ſteht alſo mit den vorhergehenden nicht ganz im Verhältniſſe. Doch kann man ihr weder Originalität noch Regelmäßigkeit abſprechen; ja ſie läßt gewiß ſo manche andere italieniſche Oper weit hinter ſich. In ihr ſcheint ſich die Knoſpe zu entfalten, die im Idomeneo als friſche Blume aufſproßte.

Der Stil iſt von einer beſondern Weichheit und namenloſen Zärtlichkeit. Irgend eine arkadiſche Oper von Piccini oder Guglielmi ſcheint ihm zum Modell gedient zu haben. Da ſich die Partitur dieſer Oper ſehr ſelten macht, und beinahe in Vergeſſenheit zu kommen anfängt, finde ich es zwecklos, auf einzelne Stellen aufmerkſam zu machen, die man im Abgange der Partitur nicht nachleſen kann. Ich begnüge mich, nur die liebliche Romanze aus C dur, mit obligater Flöte, zu bemerken, die man dieſer Oper entführt und verſchiedenen andern eingelegt hat, und welche beinahe zum allbeliebten Volksliedchen geworden iſt. In Bonn bei Simmrok iſt die Partitur geſchrieben mit deutſchem Text: „Die ſchöne Gärtnerin" zu haben.

Mithridate.

Opera ſeria.

Dieſes iſt die erſte Oper, welche von Mozart auf dem Theater erſchien. Er ſchrieb ſie in ſeinem vierzehnten Jahre 1770. für das Karneval zu Milano. Sie kam den 26. Dezember gedachten Jahres auf die Bühne, erhielt allgemeinen Beifall und ward zwanzigmal nach einander aufgeführt.

Lucio Sulla.

Opera ſeria.

Der allgemeine Beifall der vorhergehenden verſchafte ihm die Scrittura dieſer für den Karneval 1773. Er komponirte ſie 1772 ebenfalls für Milano. Sie erhielt noch größern Beifall als Mithridate und wurde ſechs und zwanzigmal ununterbrochen aufgeführt.

Dieſe beiden frühern Werke kommen mit den ſpätern in keinen Vergleich, und unterſcheiden ſich weder im Plane noch in den

Inſtrumentazion von gewöhnlichen italieniſchen Opern. Nur der feurige Geſang, das Leben und der warme Geiſt ſeiner Melodien heben ſie weit über den Troß welſchen Geſanges, und eben dieſes war die Urſache des Beifalls, den ſie erhielten. Sie behaupten, wie die mehrſten italieniſchen Opern, den dreiſtimmigen Satz, und haben wenig von jenen künſtlichen Harmoniekonſtruktionen, die man ſpäterhin an ſeinen Arbeiten anſtaunt. Eine auffallende Erſcheinung bei den Chören dieſer beiden Opern, ſo wie bei ſeinen frühern Meſſen, iſt eine Steifheit, die ſich ängſtlich an die Regel bindet, und welche man eher von einem alten trocknen Komponiſten, als dieſem jungen emporkeimenden Talente zu erwarten hätte.

La finta ſemplice.

Opera buffa.

Mozart war ein Knabe von zwölf Jahren, (1768) als ihm der Kaiſer Joſeph II., vor dem er ſich damals hören ließ, den Auftrag gab, dieſe Oper zu ſchreiben. Sie erhielt den Beifall des Dichter Metaſtaſio's und des Kapellmeiſter Haſſe, wurde aber nicht aufgeführt.

Der Schauſpieldirektor.

Komiſches Singſpiel in einem Akte.

Dieſes kleine Singſpiel iſt ein bloßes Gelegenheitsſtück für den kaiſerlichen Hof zu Schönbrunn. Es iſt für Joſeph II. 1786. komponirt, enthält nebſt der Ouverture (C dur) nur drei Arien und ein Final. Die allbekannte Arie: „Beſter Jüngling! mit Entzücken" und „Da ſchlägt die Abſchiedsſtunde" gehören zu dieſer Oper.

Zum Schluſſe dieſes Abſchnittes erlaube man mir eine kurze Bemerkung über die Oper überhaupt, als Reſultate aus dem Vorhergehenden, zur Beherzigung junger Opernkomponiſten und Dichter.

Nach dem, was Algarotti a), Rouſſeau b), Sulzer c), Reichardt d), Heuſinger e) und der Herr von Dittersdorf f) ſo vortreflich und nachdrücklich geſagt haben, läßt ſich ſchwerlich etwas neues und gutes mehr über dieſes zuſammengeſetzte Kunſtwerk ſagen.

---

a) Abhandlung über die Oper. Aus dem Italieniſchen uberſetzt von Raspe. Kaſſel 1769. 8.

b) In ſeinem muſikaliſchen Wörterbuche. Art. Oper.

c) Sulzers allgemeine Theorie. Art Oper, und noch in andern muſikaliſchen Artickeln.

d) In ſeinem vortreflichen muſikaliſchen Kunſtmagazin 1r Bd. S. 161.

e) In ſeinem Handbuche der Aeſthetik. 1r Th. S. 201. Gotha bei Perthes 1797 gr. 8.

f) In einzelnen Briefen uber die Kompoſizion einer Oper in die Leipziger muſikaliſche Zeitung eingerückt. Sie betreffen mehr die mechaniſche Behandlung dieſes Kunſtwerks.

Eine eigne Schwierigkeit iſt es bei einer Abhandlung über die Oper, daß man nicht darüber ſchreiben kann, ohne einen Begriff von derſelben feſtzuſetzen, der ſich beinahe mit gar keinem der vorhandenen Stücke belegen läßt, weil Dichter, Komponiſt, Schauſpieler und Publikum ſich vereinigt zu haben ſcheinen, die Oper nie in das Kunſtwerk umzuſchaffen, das es ſeyn könnte, ſondern ihre Vollkommenheit immer nach Regeln zu beurtheilen, welche ſie von den vorhandenen fehlerhaften Stücken abziehen. Heuſinger *) ſetzt das Unterſcheidungsmerkmal der Oper von dem Melodram darein, daß letzteres ein lyriſches Stück iſt, und demnach ein Gefühl ſchildert, um den Zuſchauer in daſſelbe zu verſetzen. Der Zuſchauer wird daher im Melodrama mehr als Zuhörer, denn

---

*) In der angeführten Stelle.

als Zuſchauer betrachtet. Durch Töne wirkt man auf ſein Gefühl, und die Begebenheit, Akzion und Deklamazion iſt gleichſam nur der Leitfaden, welcher den Zuſchauer deſto ſicherer dahin bringt, wohin ihn der Künſtler haben will.

Die Oper hingegen muß nicht ſchlechterdings als ein lyriſches Kunſtwerk betrachtet werden. Sie iſt Drama — ſtellt eine Begebenheit vor ſich gehend, verſinnlicht, dar. Dieſe Begebenheit recht anſchaulich darzuſtellen, iſt die Abſicht des dramatiſchen Dichters und der theatraliſchen Ausführung.

Entſtehen alſo Gefühle, vielleicht ſehr ſtarke Gefühle in dem Zuſchauer, ſo darf man doch um deßwillen die Oper kein lyriſches Stück nennen, weil dieſe Gefühle nicht durch Schilderung von Gefühlen, ſondern durch Vorſtellung einer Begebenheit hervorgebracht worden ſind.

Hat demnach die Muſik an der Vorſtellung der Begebenheit in der Oper keinen weſentlichen Antheil, ſo beſteht auch die Kunſt des Opernkomponiſten nicht ausſchließend darin, daß er die Darſtellung der Gefühle und Affeckte der handelnden Perſonen verſtärke, ſondern, daß er das Gefühl ſtärker anſprechen laſſe, welches das Anſchauen dieſer Begebenheit, und die Theilnahme an dem Schickſale der Hauptperſonen im Zuſchauer erwecke.

Mit Vorbedacht ſagt die Regel, daß verſtärkte Darſtellung der Affekte der handelnden Perſonen, nicht ausſchließend Abſicht des Tonkünſtlers ſey; denn es iſt allerdings möglich — ob zwar nur zufällig — daß die Muſik, die während einer Szene, auf den Gemüthszuſtand des Zuſchauers berechnet iſt, dadurch ihre Wirkung am beſten thut, daß ſie den Gemüthszuſtand der handelnden Perſon ſchildert. Allein dieſes iſt nur ein willkommenes Zuſammentreffen, nicht aber eine weſentliche Bedingung.

Wie ſehr Mozart in die Geheimniſſe dieſer Theorie eingeweiht war, davon giebt jedes ſeiner Stücke, vorzüglich die Finals, Quartetten, Quintetten — jedes zuſammengeſetztere Stück — die auffallendſten Beweiſe. Nur eines zum Beleg meines Satzes. Ich hebe das große Quartett aus dem erſten Akte des Don Juan aus. (B dur. No. 8.) „Non ti fidar o miſera.“

Die Gelegenheit dazu macht ſich ſo: Don Oktavio, noch nicht bekannt mit der unglücklichen Veranlaſſung des Todes des Vaters ſeiner Geliebten, führt ſie zur Zerſtreuung ſpatziren. Ohnverſehens begegnet ihnen Don Juan; Anna erkennt ihn plötzlich und erſchrickt; er erkennt ſie ebenfalls, und hat Mühe, ſeine Verlegenheit zu verbergen, behilft ſich mit Komplimenten. Oktavio kann ſich das wechſelſeitige Erſtaunen nicht erklären. Jetzt erſcheint Elvire, entlarvt den Betrüger und warnt Oktavio und Anna vor ihm. Don Juan weiß, warum Elvire ihm entgegen tritt; Oktavio und Anna, unbekannt mit der Geſchichte der Unglücklichen, können ſich ihr Betragen nicht erklären. Don Juan ſucht ſie zu begütigen, und Donna Anna und Oktavio zu überreden, ſie ſey verrückt. Aber Elvire ſtraft ihn Lügen und überſtimmt ihn. — Hier vereinigt ſich nun ein fünffaches Gefühl zum Quartette.

Don Juans äußerſte Verlegenheit, Elviren zu beruhigen, jene wieder ſie einzunehmen. Elvirens, Verzweiflung, ſich von dieſem Böſewichte gemißhandelt zu ſehen. Anna's Erſchrecken, indem ſie mit jedem Blicke in Don Juan den Mörder ihres Vaters wieder erkennt; Oktavios Erſtaunen, dem die ganze Verhandlung ein Räthſel iſt und — die Spannung des Zuſchauers. Wie wird ſich dieſer geſchürzte Knoten löſen? Wie wird das Quartett ſchlieſſen? Dieſe Spannung dauert bis ans Ende fort.

Welches Gefühl ſollte nun der Künſtler mahlen? eines nur von den fünfen konnte er wählen. Nach den letzten Worten des Dialogs, wo Elvire ſagt: Ah ti ritrovo ancor? perfido moſtro? (Ha! du noch hier? treuloſer Böſewicht!) würde man ein raſendes Allegro zu erwarten haben, und ich wette, hundert Komponiſten an Mozarts Stelle hätten ſich durch das angeführte Sprichwort aufs Quartett verleiten laſſen, Elvirens verzweiflungsvolle Wuth zu mahlen. Die Geigen hätten in Sechszehntheilen geraſſelt; die Bäſſe hätten getobt, und alles wäre durch einander gefahren. Man kennt ſchon dergleichen raſende Muſik mit Murkibäſſen aus italieniſchen Opern früherer Zeiten, wie ich meine.

Mozart fand vermöge ſeines richtigen Gefühls die Regel. Er wählte das Gefühl des — Zuſchauers, das bis zum Schluſſe in der ſpannenden Frage beſteht: Wie ſoll das enden?

Jede Singparthie hat ihr eignes Gefühl und drückt es aus, aber die Muſik ſteht ganz abgeſondert, die Empfindung des Zuſchauers begleitend. Elvire erſcheint: Ah ti ritrovo ancor? perfido moſtro! Ihr Erſcheinen erregt allgemeine Aufmerkſamkeit — alles iſt ſtill und voll Erwartung. Dieſes mahlt ſich augenfällig in den vier erſten Takten des Quartetts. Kein Inſtrument greift vor, kein Ritornell; alles hat den erſten Takt Pauſe und ſteht in ſtummer Erwartung, was Elvire vorbringen werde. Ganz piano fallen die Geigen in einzelnen, abgebrochenen Viertelsnoten ein, mehr, die Sängerin im Ton zu erhalten, als zu mahlen. In dieſer Stille hört alles den erſten Satz ihrer Rede an: Non ti fidar o miſero di quel ribaldo cor! (Fliehe des Schmeichlers glattes Wort, eh er dein Herz beſtrikt!) Die Kühnheit dieſer Rede mehrt das Erſtaunen, welches einen höhern Grad erreicht, die Bewegung wird ſtärker und — Klarinetten, Fagotts und Hörner treten in fortſingenden Noten ein; die Motive figuren der Geigen (Achtel mit der Vorſtechpauſe zu jeder halben Taktfigur, wo der Baß vorſchlägt) werden lebendiger. Die abgebrochen punktirten Noten, die ein Inſtrument dem andern Taktweiſe abnimmt, begleiten das Gefühl der Verwunderung, welches mit dem zwölften Takte in innige Theilnahme verſchmelzt. Hier findet ſich zugleich ein glücklicher Vereinigungspunkt der Gefühle des Zuſchauers mit jenen der Donna Anna und des Oktavio.

Cieli! che aspetto nobile!
Che dolce maeſta!
Il ſuo dolor, le lagrime
M'empiono di pieta.

Lieber! was für ein hoher Geiſt
Dies ſchöne Weib umwehe!
Wie mir ihr halbverhaltner Schmerz
Tief in die Seele geht!

Jetzt ſucht Don Juan, die beiden zu überreden, Elvire ſei verwirrt; dieſe ſtrebt, ſie vom Gegentheile zu überführen. Neue Erwartung, neue Unruh für den Zuhörer! Zu welcher Parthei werden ſich Anna und Oktavio ſchlagen? Weſſen Ueberredungskunſt wird ſiegen? Die Unruhe ſteigt in dem Verhältniſſe unſers Intereſſe für die Unglückliche. Und in den Blasinſtrumenten entſtehen Bewegungen herauf und herabwärtsſchwankend: „Wem trauet man nun hier?“ Es wird immer gewiſſer daß Elvire der unſchuldig gekränkte Theil iſt; allgemeines Mitleidsgefühl bemeiſtert ſich Oktavio's, Anna's und der Zuſchauer. Ein ganz neuer Rhytmus tritt ein. Die Geigen erſchüttern in ſtark angreifenden Unisonotriolen; die erſte in der höchſten, die zweite in der tiefen Oktave mit mächtigem Creſcendo; Flöten, Klarinetten, Hörner und Fagotte treten in anſchwellenden Noten ein. Dann wieder Pauſe; Elvire ſpricht allein, und neues Erſtaunen ergreift die Anweſenden. Die eben beſchriebene Triolenfigur wiederholt ſich. Jetzt erklärt ſich alles für Elviren, da der Böſewicht ſich auf ihre heftigſten Vorwürfe nicht verantworten kann. Mit Abſcheu wenden wir uns von dem Lügner, der, je länger, deſto heftiger, unſern Unwillen reizt — von der Stelle, mit der Modulazion ins F. Incomincio a dubitar (Ich geſteh, ich zweifle ſehr) — welcher nach den zwei folgenden Takten Modulazion aus F in den Grundton B: zitto, zitto che la gente („Sachte, ſachte daß die Leute ſich nicht um uns her verſammeln" oder nach Rochliz: „Traut ihr meinem Wort nicht weiter") ſich in der wechſelnden Bewegung der Geigen und dem ſtark und anhaltend einſetzenden Blasinſtrumente, lauter und lauter äußert, je heftiger Elvire auf Don Juan eindringt. — Die Tutti-Stelle mit den Instrumenten: „Non ſperar o ſcelerato.“ (Immer mag ich mich verderben): jede friſche Bewegung der Geigen mit dem halben Takte, während Elvire pauſirt, begleitet den Ausruf unſers Gefühls: Pfui des Nichtswürdigen! O! du Ehrvergeßner, möchten wir ausrufen; was Mozart ganz den Empfindungen der Zuſchauer abgeſchrieben zu haben ſcheint. Gegen das Ende ſchleicht der Niederträchtige beſchimpft ab, Elvire ihm nach, und der Zuſchauer iſt unzufrieden, daß er ſo entkam. — Die Muſik ſchließt mit einem unbefriedigenden Pizzikato. Die Inſtrumente ſterben nach und nach ab.

Betrachtet man Mozarts ſämmtliche dramatiſche Arbeiten aus dieſem Geſichtspunkte, ſo wird man mit Erſtaunen wahrnehmen, wie richtig er jedesmal ſeinen Standpunkt zu wählen verſtand, von welchem er am ſicherſten auf ſein Auditorium wirken konnte. —

So wird die Muſik der Sprecher des Herzens, und eine reiche Quelle des Genuſſes für den Zuſchauer, wenn er mit eben der Klarheit, als er die Begebenheit vor ſeinen Augen vorgehen ſieht, gleichſam eine Theilnahme an den Gefühlen von außen gewahr wird, welche mit ſeiner Theilnahme an der Handlung in ihm entſtehen. Es ſind nun nicht mehr zwei Künſte — dramatiſche und Tonkunſt — welche ihm einen und denſelben Gegenſtand gleichſam zum Geſchenk darbieten, ſondern er dankt der erſtern die Vorſtellung der Begebenheit, als ein angenehmes Geſchenk; der zweiten aber iſt er verbunden, weil er ſie gleichſam zur Theilnehmerin ſeiner Freude machen, und ſo in Gemeinſchaft dieſe doppelt genießen kann.

Die Kirchenkompoſizionen

Bilden die zweite Klaſſe der Werke unſers Mozarts, Dieſe Gattung war ſein Lieblingsfach, dem er ſich aber am wenigſten widmen konnte. Die Meſſen, die von ihm übrig ſind, wurden bei verſchiedenen Gelegenheiten und Einladungen verfertigt. Alle tragen den Stempel ſeines erhabenen Genius. In dem eigenhändig geführten Verzeichniſſe ſeiner Werke findet ſich keine einzige Meſſe angemerkt. Ein Beweis, daß alle, die wir haben, in frühere Zeiten ſeines Lebens zu ſehen ſind. (Das letzte Requiem ausgenommen.) Nur ein Graduale auf den Text: „Ave verum corpus“ hat er im Junius 1791, wahrſcheinlich zur Frohnleichnamsfeierlichkeit in Wien oder Prag verfertigt.

Von ſeinen frühern Meſſen habe ich zwei geſehen. Eine aus D, die andre aus B dur: letztere iſt 1802 zu Wien in Kupfer geſtochen erſchienen. Beide ſind ſehr kurz und können wohl nie zu feierlichen Hochämtern gedient haben. Sie ſind ganz im Stil alter italieniſcher Meſſen eines Leo, Durante, Jomelli geſchrieben, kurze fugirte Sätze der vier Singſtimmen, bloß von der Orgel und zwei Violinen begleitet. Sie verrathen unter allen frühern Werken Mozarts am allerwenigſten ſein großes Genie, daß ſich ſpäterhin entwickelte. Ich glaube, daß ſich noch mehrere dieſer Art von ihm finden.

Gewiß würde Mozart in dieſem erhabenen Fache der Kunſt ſeine ganze Stärke bewieſen haben, wenn er die Stelle bei St. Stephan wirklich angetreten hätte, worauf er ſich ſehr freute. Was er in dieſem Fache leiſten konnte, beweißt ſeine

Seelenmeſſe (Requiem.)

1791 für eine unbekannte Perſon komponirt. Es iſt ſein Schwanengeſang. Die ſehr ſplendid gedruckte Partitur verdanken wir der verdienſtvollen Unternehmung der Breitkopf- und Härtelſchen Muſikhandlung. Sie macht die erſte Lieferung Mozartiſcher Partituren. Die trefflich gewählte Titelvignette, von Kinninger gezeichnet und von W. Böhm geſtochen, verſinnlicht den Begriff des chriſtlichen Todten-Opfers. Ein von Cypreſſen beſchatteter Kirchhof, Gräber mit Kreuzen. Ein friſch gehägeltes in der Mitte. Weinende Verwande knieen betend und händeringend um dasſelbe. Ein junges Weib — wahrſcheinlich die Wittwe des Beerdigten — kniet im Vorgrunde. In der einen Hand hält ſie ein Tuch, zum Trocknen ihrer Thränen; die andere ſtreckt ſie über den Grabhügel und blickt nach der über demſelben in einer Wolkenglorie ſchwebenden weiblichen Figur mit Kreuz und Siegespalme, die chriſtliche Religion vorſtellend, welche ſie tröſtend anſieht, als empfänge die Betende Linderung und Stärke von ihr, die allein mit ſüßer Hoffnung einer beſſern Welt der Sterblichen Leiden zu ſtillen vermag und die wilde Verzweiflung ſanft mütterlich zu zähmen weis. Der jungen Wittwe gegen über betet ein ehrwürdiger Greis — die ſchönſte Figur des ganzen Blattes — wahrſcheinlich der Vater des Verſtorbenen, inbrünſtig, während ſeine verwaiſte Enkelin das Grab mit Roſen überſtreut. Der Stich iſt ſehr fein und die Zeichnung gut ausgeführt. Der Greis, die Figur in in den Wolken und das Roſen ſtreuende Kind ſind die ſchönſten Glieder der wohl komponirten Gruppe.

Dem lateiniſchen Texte iſt eine deutſche Ueberſetzung beigefügt, um das Stück auch für proteſtantiſche Kirchen brauchbar zu machen. Die hinten angehängte Ueberſetzung des Requiem, vom Herrn Profeſſor Clodius in Leipzig, iſt ein Meiſterſtück geiſtlicher Poeſie.

Der äußerſt billige Preiß dieſer Partitur iſt ſechs Thaler.

Der Stil des Requiem iſt der ſtrengſte Kirchenſtil; düſtrer Ernſt und finſtre Melancholie ſind ſeine Hauptkaraktere.

Die Melodien ſind antik und tragen das Gepräge hoher Erhabenheit. Schauerlich ſchön, furchtbar groß iſt das Gemählde des jüngſten Gerichts: Dies irae dies illa ꝛc. Und ſo viel deren auch komponirt worden ſind, ſo kömmt doch keines an Erhabenheit dem Sanctus in der Seelen-Meſſe Mozarts gleich. Die immer abſetzenden Chöre, der Donner der Pauke, der ihre Zwiſchenräume füllt, die mit den Vokalſtimmen ſingenden Poſſaunen, alles füllt die Seele mit Ehrfurcht vor dem, der da heilig iſt! — Aber das höchſte Gefühl der Andacht beſeelt das: Domine Jeſu Chriſte! Rex gloriae! Es iſt ſo hingebend, ſo betend! Und welche Zuverſicht herrſcht in der Fuge: Quam olim Abrahae promiſiſti, et ſemini ejus in ſaecula. (g moll).

Die Stücke ſind durchgängig fugirte Sätze, aber nichts deſto weniger liegt ſo viel Wahrheit in ihrem Karakter, die Deklamazion iſt ſo ſprechend und der Geſang ſo ausdrucksvoll, daß alle Forderungen der ſtrengſten Kirchenkompoſizion in dieſem ſchönſten Produkte ſeiner Gattung weit überſtiegen ſind. Die Wahl der Tonart (D mol iſt der Hauptton, einige Stücke verſiren in B dur, das Domine Jeſu Chriſte geht aus g moll, modulirt im Mittelſatze, ¾ Hoſtias et preces, in Es dur. Das Sanktus geht aus D dur, Benedictus aus B dur, Agnus Dei und das Schlußchor: Lux perpetua aus D moll) iſt, ſo wie die der Inſtrumente, vortreflich berechnet, der Seele eine feierliche Stimmung zu geben. Nächſt den Violinen, der Bratſche, dem Baß und Violonzell, zwei Baſſethörner, zwei Fagotte, Trompeten, Pauken und Poſaunen. Der tiefe ſchwermüthige Ton der Baſſethörner und Fagotte iſt hier in ſeinem angemeſſenſten Wirkungskreiſe; der Effekt der Poſſaunen iſt entſcheidend. Die weiſe Oekonomie, mit welche Trompeten und Pauken angebracht ſind, vermehrt den Karakter des ſchauerlich Groſen, der ſich über das Ganze verbreitet. Das Poſſaun-Solo bei den Worten: Tuba mirum ſpargens ſonum (No. III.) macht einen grauſenvollen Effekt. Die Stelle: „Rex tremendae majeſtatis“ iſt in Rückſicht auf die Behandlung ihrer Deklamazion und des Akkompagnements, ſo wie das Chor: „confutatis maledictis (No. VI. Andante A moll) einzig. Schön iſt die Mahlerei im Akkompagnement der Violinen bei dem folgenden: Oro ſupplex, und in dem trauernden Chore: „Lacrimoſa dies illa“ (No. VII. Larghetto D moll) giebt der ſehr zweckmäßig gewählte $\frac{12}{8}$ Takt, und die zwei Takte Ritornell ohne Baß, in dem Bratſche und Sekondvioline vorgeben, und die erſte Geige jedesmal zwei Achtel, bald aufſteigend, bald abfallend, nachbringt, die täuſchendſte Nachahmung einer ängſtlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart D moll trägt nicht wenig zur Vollendung des Gemähldes bei. Eine der ſchwerſten und kritiſchſten Fugen iſt ohnſtreitig das: Osanna. Jede Note dieſes unerreichbaren Werkes trägt ihren beſtimmten Gehalt! Jede Fuge iſt Karakter, alles erhaben, groß, prächtig! Dieſes Requiem iſt die höchſte Tendenz des erhabenen Kirchenſtils.

Die ſolenne Meſſe aus C dur.

Ich bin ſehr geneigt zu glauben, Mozart habe vergeſſen, dieſes Meiſterſtück frohen Kirchenſtils in ſeinem Verzeichniſſe anzuführen, da in ihr ganz der klaſiſche Genius ſeiner neuern Kompoſizionen herrſcht. Ich möchte ſie mit Idomeneo und der Entführung aus dem Serail in gleiches Zeitalter ſetzen; wenigſtens kann ſie nicht viel früher als 1778 oder 1779 komponirt ſeyn. Ein feuriger Geiſt durchbrauſt ſie, wie der Orkan des heiligen Geiſtes am Pfingſttage das Haus der Apoſtel, als er ſie alle Sprachen lehrete. Sie trägt einen beſtimmten Karakter erhabener Freude, eine ſolche regelmäßige Einheit, und ſchreitet ſchnell daher mit wahrhaft allmächtiger Kraft. Welches Leben! welche ewige gedrängte Fülle in allen Parthien! Alles ſingt mit vollem Athem! Gewiß iſt dieſe die Meſſe aller Meſſen! Der Geſang iſt ſo erhaben, die Begleitung ſo reich, die Chöre mit ſehr kurzen Soloſätzen wechſelnd, beſtändig zuſammen, voller Würde und ſchnellen und ſtarken Eindrucks. In dieſer ganzen Meſſe iſt kein einziger Fugenſatz. — Die Beſetzung beſteht aus ſechszehn Stimmen: der Orgel, 4 Singſtimmen, 2 Violinen, Bratſche, Baß, zwei Hoboen, zwei Hörnern, Trompeten und Pauken. Sie verſirt beſtändig in ihrer Tonart C dur, nur das rührende Agnus Dei mit der obligaten Hoboe, vom pizzicato der Violinen begleitet, geht aus F dur. So viel Sanftheit, ſo viel ſchwärmeriſcher Andachtsgeiſt, ſo viel himmliſches Entzücken beſeelt kein Agnus Dei irgend eines andern Komponiſten. Das gloria in excelſis iſt ohnſtreitig der fröhlichſte Jubelgeſang, der ſich bis an die äußerſten Grenzen des Kirchenſtils verläuft, ohne ſie zu überſchreiten. Das Credo iſt, ſowohl im Plane, als in der Ausführung, vortreflich. Die Violinen akkompagniren im Uniſono mit rauſchenden Sechszehntheilfiguren; Hoboen und Baß ſteigen in Achtelnoten die halbe Skala aufwärts, und die Singſtimmen bleiben im

Uniſono liegen. Dieſer Cantus Firmus mahlt die Beſtändigkeit, der Uniſono aller Sänger die Einigkeit, und das feurige Akkompagnement den lebendigen emporſtrebenden Geiſt des Glaubens. Das überraſchende Abbrechen des erſten Satzes mit einem Male in das rezitativmäßig behandelte Sängerchor (Adagio) blos mit Geigenpaſſagen begleitet, bei den Worten: „et incarnatus eſt“ iſt von frappanter Wirkung, und mit erneuerter Herrlichkeit hebt ſich der wiederholende Vodersatz (Allegro) bei den Worten: „Et reſurrexit“ bedeutungsvoll mit erneuter Kraft empor. Die Wirkung dieſer ſolennen Meſſe bei feierlichen Hochämtern, der Geiſt der Andacht und innigen Freude, womit ſie beſeelt, geht über alle Beſchreibung. Sie iſt ein klaſſiſches Muſter feierlicher Kirchenkompoſizionen.

Eine andere Meſſe aus G dur, ſo wie eine aus Es dur, gehören in das frühere Zeitalter Mozarts, und ſind ganz im alten Zuſchnitt gewöhnlicher Meſſen geſchrieben. — Beim „Benedictus“ und: „et incarnatus est“ figurirt noch eine flauto ſolo. — Sie gleichen ſeinen ſpätern Werken und der Meſſe aus C dur, auch nicht einmal entfernt. — Die dritte Klaſſe ſeiner Arbeiten begreift die:

Serenaden, einzelne Szenen und Gelegenheitsſingſtücke mit voller Orcheſterbegleitung.

Unter Serenaten, wie ſie Mozart komponirte, verſtand man zu damaliger Zeit eine kleine Gelegenheits-Oper, einen muſikaliſchen Prolog, eigentlich zu theatraliſchen Vorſtellungen beſtimmt, der aber auch bloß als Konzertſtück gegeben werden konnte — eine Art Kantaten, denen ein dramatiſches Sujet zum Grunde lag. Sie hatten Aehnlichkeit mit den ſonſt üblichen Oratorien, deren Stoff aber geiſtlich war. Mozart komponirte deren drei:

Aſcanio in Alba.

(Große Serenate.)

Er erhielt den Auftrag vom Grafen Firmian im Namen der Kaiſerin Maria Thereſia, ſie zur Vermählungsfeier des Erzherzogs Ferdinands zu ſchreiben, 1771. Während der Feierlichkeit wurde beſtändig mit der Serenate und der Oper, von Haſſens Kompoſizion, abgewechſelt.

Lo ſogno di Scipione.

ſchrieb er bei Gelegenheit der Wahl des neuen Erzbiſchoffs von Salzburg 1772.

Il Re paſtore

1775 in Salzburg geſchrieben. Sie gefiel außerordentlich, und gehört unter diejenigen ſeiner ältern Werke, die auch noch jetzt ihren großen Werth haben. Inihr zeigt ſich ſchon der hohe Geiſt, der ſeine ſpätern Werke beherrſcht.

Von Gelegenheits-Kantaten für vollſtimmige Begleitung finden ſich drei in ſeinem Verzeichniſſe. Hieher gehört: Die Freimaurerkantate; das bekannte: Töne laut durch alle Sphähren, und: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt. Letztere iſt eigentlich bloß eine Klavierkantate.

Von einzelnen Szenen und Arien, die er für muſikaliſche Akademien oder beſondre Sänger ſchrieb, für verſchiedene Beſetzung und Stimmen, hat er zwei und zwanzig angemerkt.

Die vierte Klaſſe machen aus:

Deutſche Lieder am Klavier zu ſingen.

So groß Mozart in Bearbeitung inſtrumentirter Singſtücke war, wo ihm zum Ausdruck der Gefühle jegliches Inſtrument zu Gebote ſtand, eben ſo gut verſtand er, auch ohne das Rauſchen derſelben dem Texte Geiſt und Leben einzuhauchen. Hieher gehören vorzüglich: das Lied an Chloe. Die alte, bekannte und allbeliebte Abendempfindung. Das Veilchen. Das Bändchen. Der Abſchied, und mehrere, welche ſich alle in vortreflicher Auswahl in der ſplendiden Sammlung ſeiner Klavierſachen, bei Breitkopf und Härtel erſchienen, befinden. In dem mehrmals angeführten Verzeichniſſe hat Mozart 22 angegeben. Die Sammlung derſelben, ſo wie ſie die rühmlichſt bekannte Muſikhandlung veranſtaltet hat; verdient in Hinſicht der Auswahl dieſer kleinern Stücke, die hier um ſo nöthiger war, da Mozart oft Freunden und Schülern aus Gefälligkeit in der Eile dergleichen hinſchrieb, was er in der Folge ſelbſt nicht anerkannte, vorzügliche Achtung. Wie oft ſchrieb Mozart zum Abſchiede eines Freundes, einer Freundin, ein Liedchen in ihr Stammbuch!

Auch in dieſen kleinen Stücken liegt ſo viel Ausdruck, Einfachheit, Anmuth und Empfindung, daß man ſagen kann, Mozart habe ſich ſchon in dieſem Fache unſterblichen Ruhm erworben. Ein Blick auf dieſe Geſänge beim Klavier entwickelt die Regeln ſolcher Kompoſizionen anſchaulich.

Ich möchte faſt behaupten, es ſey leichter ein großes Singſtück zu komponiren, wo Inſtrumentazion und Vertheilung Raum geben, ſich zu verbreiten, als in ein kleines Klavierſtück Geiſt und Empfindung zu legen, wo durch das Inſtrument ſelbſt und die Beſchränkung des Raums, dieſes erſchwert wird. Und doch giebt jeder Schüler, der etwas klimpern kann, Liederchen am Klavier heraus. Allein, welche Geburten hat man oft zu erwarten? — Hier einige Regeln aus Mozarts kleinern Singkompoſizionen abgezogen.

Die Verbindung der Muſik mit der Poeſie ſowohl, als mit andern Künſten, kann gar keinen andern Zweck haben, als

Verſtärkung des Eindrucks. Dieſes heißt nun nicht etwan, den Inhalt eines eigentlichen didaktiſchen Gedichts deutlicher, anſchaulicher vorſtellen; denn die Muſik trägt nichts zur Deutlichkeit der Erkenntniß bei. Auch bedeutet es nicht, daß man — bei Verbindung der Muſik mit dem Drama, oder erzählenden Gedicht — dem Zuhörer eine vollſtändigere Vorſtellung von der angeſtellten oder erzählten Begebenheit verſchaffen wolle, denn auch eine Begebenheit wird durch Töne weder vollſtändiger noch richtiger, noch ſchöner dargeſtellt. Oder wollte man — etwa in einer komponirten Ode — das Gefühl, welches in dieſer Ode geſchildert wird, durch Muſik verſtärken und erhöhen? Dieſe Abſicht läßt ſich als möglich denken, ſo vieles auch noch dabei zu erinnern wäre, denn es ſind nicht die beſten Oden, welche komponirt werden können, und mit Muſikbegleitung größere

Wirkung thun, als ohne dieſelbe. Ja oft ſchwächt die muſikaliſche Begleitung ihren eigenthümlichen Eindruck, wie das vorzüglich bei Gedichten, die eine philoſophiſche Wahrheit zum Vorwurf haben, der Fall iſt. Daher kömmt es, daß die ſchönſten Gedichte faſt durchgängig die undankbarſten Kompoſizionen haben, weil der Tonſetzer für ſolche Sachen immer mehr thun will, als er ſollte, da der Dichter ſchon alles gethan hat, und der Muſiker mit ihm im gleichen Range wetteifern will, den Dichter dadurch in ſeiner Bahn hemmt. — Mit einem Worte: weil der Muſikus die beſchränkenden Grenzen ſeiner Untergeordneten, blos begleitenden, Kunſt nicht kennt — nicht anerkennen will.

Bei einigen Liedern iſt eine muſikaliſche Bearbeitung ſogar unmöglich. Dies iſt beſonders der Fall, wenn der Dichter nicht mit dem Tonkünſtler theilen will, daß die muſikaliſche Schilderung zu ſchwach werden muß, welches das unvermeidliche Schickſal der Kompoſizionen iſt, welche über Oden und Gedichte von mächtigem Schwunge gegoſſen werden. Hierher gehören alle Kompoſizionen über Schillers Lied an die Freude, Mathiſſons Kloſter und Denis Oden, wo der Bombaſt der Größe ausdrücken ſollenden Muſik oft nur einen lächerlichen Eindruck hervorbringt. Der Dichter will hier allein das Feld behaupten, allein rühren, und der Komponiſt, der ſich ihm aufdringt, wird die Folgen ſeiner Unüberlegtheit zu empfinden haben.

Auch umgekehrt könnte der Fall eintreten, daß ſich ein Odendichter an ein Gefühl wagte, welches in der Poeſie gar nicht ſo vollſtändig und ſtark dargeſtellt werden kann, als in der Muſik.

Dichter und Komponiſt müſſen ſich vereinigen, denn ſie ſollen beide zugleich — nicht jeder für ſich — einen Effekt hervorbringen.

Der Komponiſt hüte ſich alſo, etwas zu komponiren, von dem ihm ſein feiner Kunſtſinn ſagt, daß es der Dichter nicht für die Kompoſizion beſtimmt habe. Je ſchwerer, gehaltvoller die Dikzion iſt, deſto unkomponirbarer wird das Gedicht. Die Muſik kann nur allmählig durch eine Folge von Tönen wirken; allein der Dichter, mit ſeiner ſinnvollen Sprache, wirkt mit einem einzigen Worte entſcheidend. Der Komponiſt kann ihm demnach nicht nachfliegen, er macht unmelodiſche, disharmoniſche Sprünge, oder die Muſik wird froſtig, gleichgültig. Eines iſt ſo ſehr gefehlt, als das andre.

Nur Gedichte von leichter, fließender Dikzion ſind einer guten Kompoſizion fähig; dieſe behandle der Tonſetzer, wie Mozart Arbeiten dieſer Art behandelte. Das heißt:

Erſtens und vorzüglich ſehe er auf die möglichſt wahre Deklamazion der Singſtimme, deklamire ſich das Gedicht ſo lange vor, bis er die treueſte Uebereinſtimmung derſelben mit den Regeln der Kunſt und ſeiner nach dieſen gebildeten Empfindung laut und deutlich fühlt.

Dann ſehe er zweitens darauf, daß die anzupaſſende Melodie leicht, einfach, ſangbar und fließend werde.

Dieſe vier Haupteigenſchaften ſind abſolut erforderlich, und je einfacher die Melodie iſt, deſto zuverläßiger iſt ihre Wirkung auf das Herz des Zuhörers und Sängers. Man muß dieſem letztern die feinern Nuanzen, ſo zu ſagen, ſeiner eigenen Ausführung, der Sprache ſeiner Empfindung überlaſſen, in den Noten bloß die Formel vorſchreiben, wie er ſingen ſolle. Ueberhaupt, *je weniger man hier zu thun ſcheint, deſto mehr thut man.* Alle Ueberladungen, Läufer, Sylbenbeugungen, und ſonſtige muſikaliſche Arabesken ſind ſtreng zu vermeiden; ſie verunſtalten das Wort, auf das ſie gelegt werden.

Was drittens die Begleitung betrifft, ſo ſey ſie ſo einfach, der Baß ſo *unbeweglich*, aber auch ſo *gründlich* und treffend, als möglich. Die Begleitung der rechten Hand ebenfalls *einfach* und leicht, aber treffend. Hie und da, wenn die Bewegung verſtärkt werden ſoll, den Akkord in geachtelte Triolen gebrochen, iſt ſchon hinreichend.

Der Muſiker bedenke beſtändig, daß er blos begleite, nicht mit dem Dichter in die Wette ſinge. Ein einziger Akkord, in einem Takte angeſchlagen, wirkt entſcheidender, beſtimmter, reiner, als ein kompletes Donnerwetter von variirten Bäſſen, Läufern durch alle Oktaven oder Terzen, und Sextengeklimper mit der Melodie, und vom kleinen Finger bis zum Daumen hüpfende Trommelbäſſe.

Mit den Ritornells und Nachſpielen ſey man bei dergleichen Kompoſizionen ſo karg, als möglich. Ja man laſſe ſie lieber ganz weg, denn ſie wirken hier nichts, verurſachen nur eine läppiſche, bedeutungsloſe Unterbrechung in der Gedankenfolge des Dichters zwiſchen den Verſen, oft unheilbare Störung im Gange der Gefühle des Hörers. Ein kräftig vorgeſchlagener Akkord, eine ſimple Baßnote, den Ton anzugeben, iſt immer der beſte Eingang, und verfehlt nie ſeine Wirkung. Ueberhaupt ſoll der Komponiſt beim Akkompagnement nur glauben, was er thue, ſey blos die Stimme des Sängers im Tone zu erhalten, und die Pauſen ſeiner Abſätze zu füllen. — Man ſtudire Zumſteeg; er iſt in dieſem Fache mit Mozart klaſſiſch, und bloß ſeiner edlen Einfachheit verdankt er ſeinen Beifall. Mit einem Worte: Die höchſte Einheit, die edelſte Einfalt, iſt die höchſte Schönheit.

Die Klavierkompoſizionen.

In dieſer Klaſſe glänzen die Klavierkonzerte, deren große, unübertreffbare Schönheiten ſeinen Ruhm anſehnlich vermehrt haben, am meiſten. Er ſoll ſie ungern geſchrieben haben. — Ein Zug, der ſeinem äſthetiſchen Gefühle — wenn man bedenkt, was gewöhnlich unter einem Konzerte verſtanden wird — Ehre macht. Das große Konzert aus Es dur mit voller Begleitung iſt ohnſtreitig das brillanteſte. Einer äſthetiſchen Beurtheilung und Analyſe ſind ſie, als freie Kunſtſchönheiten betrachtet, nicht unterworfen, ſie gehören mehr für das Forum des Geſchmacks.

Sonaten aller Art, mit und ohne Begleitung, ſind durch die Breitkopf und Härtelſche Muſikhandlung in Leipzig, die Andreſche in Offenbach, Artaria in Wien, in jedermanns Händen. Unter ihnen ſind die Trio am orginellſten geſchrieben. Das berühmte Quintett fürs Klavier mit Begleitung einer Hoboe, einer Klarinette, eines Horns und Fagotts iſt in Rückſicht der Inſtrumentazion ſein Meiſterſtück. Er ſchrieb es 1784 den 30. März. Die vielen Variazionen, die er ſetzte, zeichnen ſich durch Reichthum, Mannigfaltigkeit und Neuheit vor allen ähnlichen Werken aus. Die vorzüglichſten ſind, über das bekannte Thema des Gaſſenliedchens: „Mädchen, warum biſt du traurig? ich bin aller Freuden voll.“ (A dur $\frac{3}{4}$) Dann über die Arie des Bettelmönchs in der Oper: Die Pilger von Mekka, von Gluck: „Unſer dummer Pöbel meint ꝛc.“ über Paeſiello's „Salve tu Domine!“ in den eingebildeten Philoſophen. Die letzten, die er komponirte, ſind die über das Lied: „Ein Weiberl iſt's herrlichſte Ding auf der Welt“ aus dem dummen Gärtner, den 15. März 1791. Dieſe Klaſſe ſeiner Werke iſt die zahlreichſte.

Konzerte für verſchiedne Inſtrumente

Welche die ſechſte Klaſſe bilden, ſchrieb er ungern und ſelten. In ſeinem Verzeichniſſe ſind nur folgende angemerkt: Ein Andante zu einem Violinkonzerte. Ein Hornkonzert, eines für die Klarinette, und eines angeblich für die Harmonika. Allein nur ein flüchtiger Blick auf dieſes letztere ſagt, daß es nicht für das Inſtrument mit dem gläſernen Glockenkegel, ſondern vielmehr für ein mit Taſten verſehenes Glokkenſpiel von Metallglöckchen komponirt wurde. Man will behaupten, es ſey für das große Glockenſpiel auf dem St. Stephansthurme in Wien beſtimmt geweſen. Für die Harmonika hat er alſo nichts geſetzt. — In der ſiebenden Klaſſe ſtehen die

Simfonien.

Die ſchönſten davon ſchrieb er in den Jahren 1786 bis 1788. Die er während ſeiner Anweſenheit in Prag beim Grafen von Thun, als ſein Figaro aufgeführt wurde 1787 komponirte. (D dur) iſt ein wahres Meiſterſtück des Inſtrumentalſatzes, voll überraſchender Uebergänge. Wenn ſchon unzähliche Mal gehört, iſt ſie noch immer ein Lieblingsſtück des Prager Publikums, und durch die herumziehenden Böhmiſchen Muſikanten überall unter dem Namen der Pragerſimfonie bekannt. Ihr folgt die erhabene aus Es dur mit Trompeten und Pauken. Dann die aus G moll, aus B dur, eine aus C dur und noch eine aus C dur mit der Fuge im letzten Satze. Alle genügen den ſtrengſten Regeln des Simfonieſatzes und können den ſchönſten Haydnſchen zur Seite ſtehen. Die Kunſt ſeiner Kompoſizionen entfaltete er darin im höchſten Grade.

Seine

Quintetten, Quartetten, Trios und Duetten

Sind die Zierde ihres Geſchlechts und noch von keinem neuern Meiſter übertroffen. Kambini, Kamel, Vanhall und alle andere Quadrokomponiſten ſtehen ihnen unendlich nach; ſelbſt Haydns Quartetten entgeht die Ründung, die hier, mit der ernſten Regel des Quadroſatzes gepaart, anmuthig den Hörer erfreut. Bei ihnen paßt das Urtheil des Herrn von Dittersdorf über beide Künſtler, das er bei einer

Audienz beim Kaiſer Joſeph II. aufgefordert von dem Monarchen, fällte, und ſich mit einem Gleichniſſe geſchickt aus der Verlegenheit half. „Mozart und Haydn“ ſagte er, „gleichen zwei goldenen Doſen von gleichem Gehalt und Werthe, nur in der Arbeit verſchieden. Die eine iſt zu Paris, die andre zu London verfertigt.“ —

Nur beim Studium und fleißigen Zuhören laſſen ſich die Schönheiten dieſer Muſikſtücke fühlen und durchs Gefühl erklären; die Wortſprache iſt hiezu nicht hinreichend.

Unter ihnen ſind die ſechs, die er Joſeph Haydn dedizirte, die vortreflichſten. Später, im Jahre 1789, ſchrieb er drei Konzertantquartetten, ein einzelnes Quadro aus D dur 1786. und eine einzelne Fuge.

Von Originalquintetten ſind nur vier in ſeinem Verzeichniſſe angemerkt, aus C und G moll, D dur und Es dur. Auch ſchrieb er einige Nachtmuſiken a quadro mit Begleitung zweier Hörner, die man füglich als Violinkonzerte betrachten kann. Alle ſind voll ſchöner, reif durchdachter, wohlgeordneter Gedanken. Ein konzertantes Divertimento für 3 Stimmen, nehmlich für eine Geige, Bratſche und Violonzell iſt von vorzüglicher Schönheit und hohem Werthe. Die zwei Duetten für Violine und Bratſche ſind bekannt und beliebt genug. In der neunten Klaſſe erſcheinen die [illegible]

Harmonien.

Man kennt verſchiedene von ihm, die er zu Tafel- und Nachtmuſiken bei mancherlei Gelegenheiten ſetzte. Ihre Schönheiten bezaubern auch das minder fühlende Herz. Unter dieſen iſt eine Nachtmuſik für 13 Blaßinſtrumente von außerordentlicher Schönheit und unbeſchreiblichem Eindruck.

Tänze

Machen die zehnte Klaſſe ſeiner Arbeiten aus. Er hat deren ſehr viel — vorzüglich für die kaiſerliche Redoute in Wien — geſchrieben. Wie emſig Arbeiten dieſer Art bei ihm geſucht wurden, ſieht man aus dem Verzeichniſſe, wo jeden Karneval eine Menge Menuetten, deutſcher Tänze, Walzer und Kontretänze angemerkt ſind. An Heiterkeit, froher Beweglichkeit, Jugendkraft zeichnen ſie ſich vor dem unzählbaren Heere ihres Gleichen weit aus. Sie ſind auf allen Redouten und Tanzſälen einheimiſch, und ihre Klavierauszüge gewiß in den Händen aller Dillettanten.

Verbeſſerungen.

Seite 118 Zeile 19 lies abſchmeckend ſtatt abſchreckend
— 125 — 10 — es mahlt alle Szenen ſt. es macht alle Szenen
— 126 — 14 — Jomelli ſt. Jomello
— 143 — 12 — verlohrne ſt. verlohren
— — — 14 — fin ch'han ſt. fiech han
— 175 — 3 — Deutſchen ſt. Türkiſchen
— — — 17 — Hoffer ſt. Hoffter
— 189 — 8 — Exzerpiren ſt. Exerziren
— 204 — 6 — Deh ſt. De
— — — 12 — Stebt die Herrſchaft ihr guten Götters ſtatt Stebt die Herrſchaft gut, Götter
— 208 — 3 — Anmuth und Kraft ſt. Anmuth und Lieblichkeit
— — — 9 — feinem ſt. ſeinem
— 209 — 14 — kaum vermißt ſt. nur vermißt
— 227 — 1 — $\frac{4}{4}$ ſt. $\frac{6}{8}$
— — — 7 — Komthurs ſt. Komthürs

Kurzgefaßte

Generalbaß-Schule,

von

W. A. Mozart.

Wien,
bey S. A. Steiner und Comp.

Gedruckt bey Anton Strauß.

[1817]

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

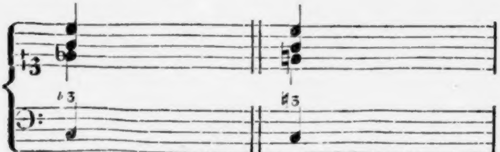
Fundament
des
Generalbaſſes.

§. I.

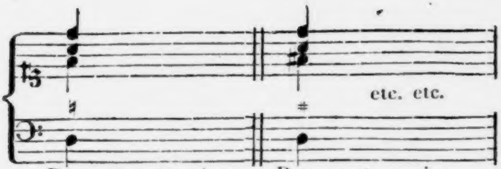
Es ſind dermahl nur zehn Ziffern, auf Latein Intervalla, die man über die Orgel oder andere Schlagſtimmen zu ſetzen pflegt, als: 1. 2. 3. 4. 5. 6 7. 8. 9. 10.; der Einklang oder Prim, die Secund, die Terz, die Quart, die Quint, die Sext, die Septime, die Octav, die Non, und die Decime, welches letztere nur die erhöhte Terz bedeutet. Wenn drey von dieſen zehn Ziffern zum Grundtone angeſchlagen werden, geben ſie einen vierſtimmigen Accord; wenn zwey, einen dreyſtimmigen.

Die Accorde heißen aber überhaupt nur vollkommene, unvollkommene, und falſche.

Vollkommene, über einer jeden Taſte, gibt es nur zwey: den mit der kleinen Terz, der reinen Quint, und Octav; und den mit der großen Terz, und abermahl reinen Quint und Octav. Z. B.



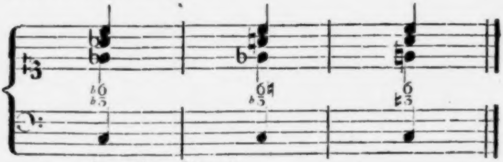
C moll, oder minor. C dur, oder major.



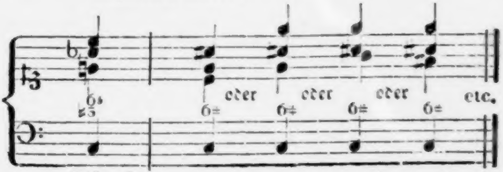
D moll, oder minor. D dur, oder major.

Anmerkung. Wenn der vollkommene Accord $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ genommen werden muß, ſo wird nur eins von dieſen drey Ziffern, oder gar nur ein ♭ ♯ oder ♮ über den Grundton geſetzt. Nach einer doppelten Ligatur auch zwey. Z. B. $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$ öfters auch gar keins.

Unvollkommene ſind auch zwey, als: $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}8\\6\\4\end{smallmatrix}$, das iſt, der Sext-Accord, und der Quart-Sexten-Accord. Der erſte kann haben, die kleine Terz, kleine Sext und die reine Octav, oder die kleine Terz und große Sext, und die reine Octav: oder die große Terz, große Sext, und wiederum die reine Octav, über alle Taſten. Wenn er anders vorkommt, gehört er ſchon unter die **falſchen** oder **Diſſonanzen-Accorde**. Z. B. über C:

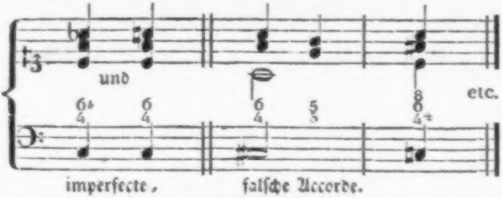


imperfecte Accorde.



falſche Accorde.

Der Quart-Sexten-Accord kann nur auf zweyerley Art als ein unvollkommener oder imperfecter Accord geſetzt werden, wenn nähmlich die Quart rein, die Octav rein, die Sext aber klein oder groß iſt. Wenn die Quart aber vermindert oder übermäßig iſt, gehört er auch unter die falſchen oder Diſſonanz-Accorde. Z. B.:

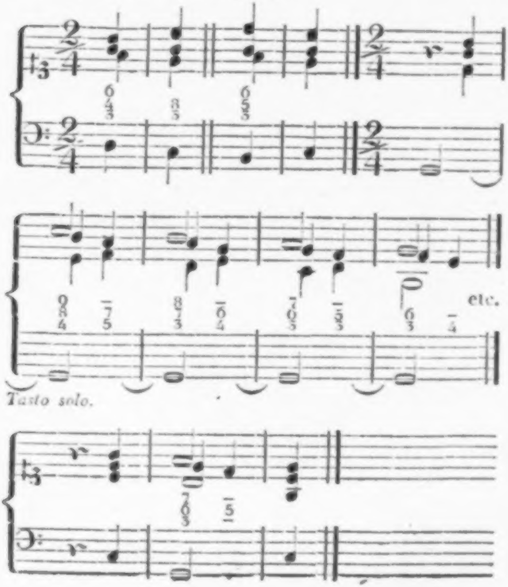


Falſche Griffe (Accorde) ſind alle drey Secunden. Die verminderte Terz. Die verminderte und übermäßige Quart. Auch die reine, mit 5. 8. begleitet. Die verminderte und übermäßige Quint. Auch ſogar die reine Quint, wenn ſie mit der Sext gebunden wird, als $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}8&-\\6&-\\5&4\end{smallmatrix}$ Die verminderte und übermäßige Sext. Alle drey Septimen. Die verminderte Octav und der übermäßige Einklang, welchen letztern auch einige Tonſetzer als eine übermäßige Octav beziffern. Die zwey Nonen und die verminderte Decime, ſie mögen was immer für eine Begleitung haben.

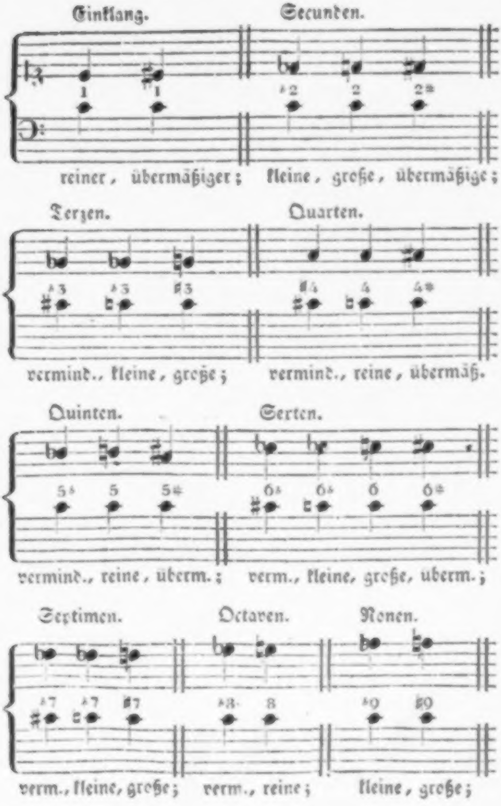
§. II.

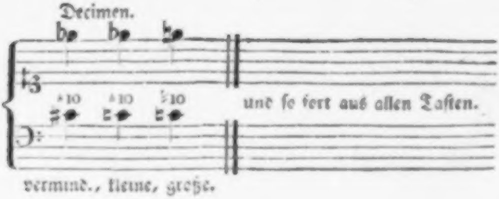
Um den vorhergehenden und folgenden Paragraph beſſer zu verſtehen, ſind hier in dieſem über den Grundton C, alle gewöhnliche Intervallen ohne Begleitung zu ſehen. Aus den übrigen Taſten muß der Meiſter ſeinen Schüler öfters ausfragen, auch zugleich berichten, daß der reine Einklang, die kleine und große Terz, die reine Quint, die kleine und große Sext, die reine Octav, die kleine und große Decime, für ſich allein Conſonanzen (wohllautende Intervallen) ſind. Der übermäßige Einklang aber, die kleine, große, und übermäßige Secund, die verminderte Terz, die verminderte, reine, und übermäßige Quart, die verminderte und übermäßige Quint, die verminderte und übermäßige Sext, die verminderte, kleine und große Septime, die verminderte Octav, die kleine und große Non, die verminderte Decime, Diſſonanzen (übellautende Intervallen) ſind.

Anmerkung. Man zählt auch dann das untere Intervall zu den Diſſonanzen, wenn ſich zwey Ziffern in der Ordnung übereinander geſetzt befinden, ſie mögen ſonſt für ſich allein Conſonanzen oder Diſſonanzen heißen. Z. B. $\substack{4\\3}\ \substack{6\\5}\ \substack{7\\6}\ \substack{9\\8}\ \substack{8\\7}$



Erklärung aller Intervallen über C.


Einklang.
Secunden.
reiner, übermäßiger; kleine, große, übermäßige;
Terzen.
Quarten.
vermind., kleine, große; vermind., reine, übermäß.
Quinten.
Sexten.
vermind., reine, überm.; verm., kleine, große, überm.;
Septimen.
Octaven.
Nonen.
verm., kleine, große; verm., reine; kleine, große;

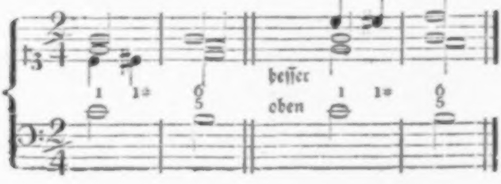

Decimen.
♭10
♮10
♭10
und ſo fort aus allen Taſten.
vermind., kleine, große.

§. III.

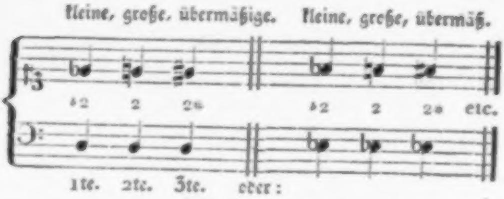
Die zehn Intervallen werden durch die fünf Veränderungs- oder Verſetzungszeichen ♭ ♯ ♮ 𝄫 × bald vermindert, bald klein, bald groß, bald übermäßig, bald wieder rein gemacht. Nun iſt zu wiſſen, wie vielerley ein jedes Intervall ſeyn könne, und was zu einem oder zwey vorgeſchriebenen (welches im VI. Paragraphen mit Ziffer a tre und a $4^{tro.}$ vorgeſchrieben und auswendig zu lernen iſt) noch gehörig ſey.

Der Einklang, oder die Prim iſt zweyerley, nähmlich: rein, 1♮, und übermäßig, 1♯. Wenn zwey Stimmen auf einer Taſte zuſammen kommen, ſo iſt es der reine Unisonus, als: C, C, Cis, Cis etc.

Der **übermäßige** iſt der kleine Halbton, als: C, Cis, D, Dis etc., welcher letztere a $4^{tro.}$ öfter und beſſer um eine Octav höher angebracht wird, und nur durchgehend vorkommt: der **reine** vertritt meiſten Theils die Stelle der Octav. Z. B.:


1
1♯
6
5
beſſer
oben
1
1♯
6
5

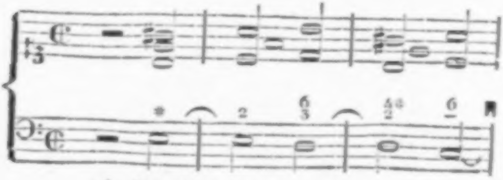
Die Secund iſt dreyerley, nähmlich: klein, groß und übermäßig. ♭2 2 2♯ z. B.:



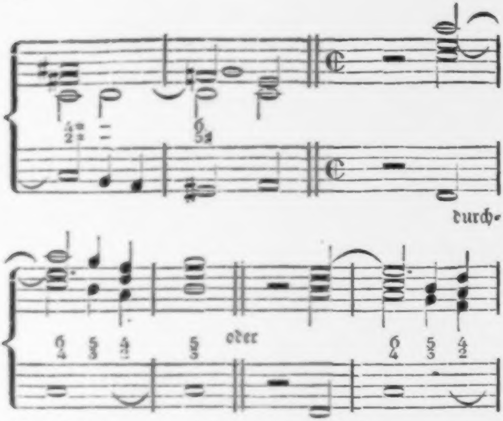
Die erſte beſteht aus einem großen Halbton, die zweyte aus einem ganzen Ton, die dritte aus einem ganzen und einem kleinen Halbtone. Zu allen dreyen wird noch eine tonartmäßige Quart und Sext gegriffen.

Anm. Bey durchgehender großen Secund kann auch, nebſt der reinen Quart, die große Septime oder die reine Octav genommen werden, wenn die Secunden aber nicht durchgehend, und (welches nur in ſchlechten Tacttheilen oder Tactgliedern geſchehen kann) in einem guten Tacttheile oder Tactgliede vorkommen, ſo werden ſie meiſten Theils als **Bünde** (Ligaturen) gebraucht, im Baſſe vorbereitet, und eben da in der linken Hand hinab um einen halben oder ganzen Ton in die Terz aufgelöſet.

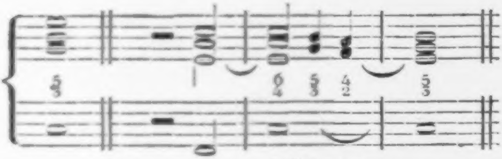
Im Contrapuncte findet man öfters die Quint, über die Secund geſchrieben $\frac{5}{2}$, alsdann verdoppelt man als vierte Stimme die Quint oder die Secund ſelbſt. Folgende Beyſpiele beziehen ſich auf die hier angegebenen Fälle.



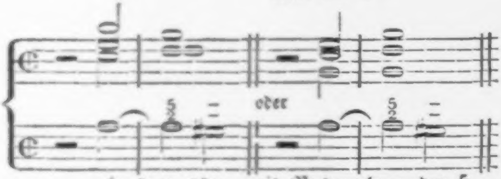
gebundene 2den mit 4. 6.



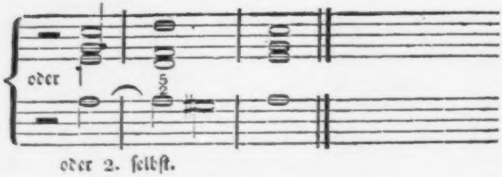
durchgehende 2den mit 4. 7.



beſſer mit 4. 8.

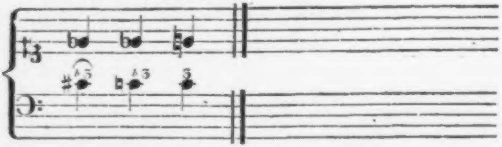


gebundene 2den mit Verdoppelung der 5.



Die Terz iſt dreyerley, nähmlich: vermindert, klein, und groß. Die erſte beſteht aus zwey großen Halbtönen, die zweyte aus einem ganzen Tone und großem Halbtone, die dritte aus zwey ganzen Tönen. Z. B.

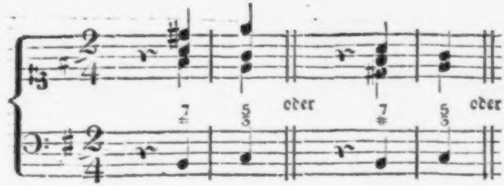
vermindert, klein, groß.

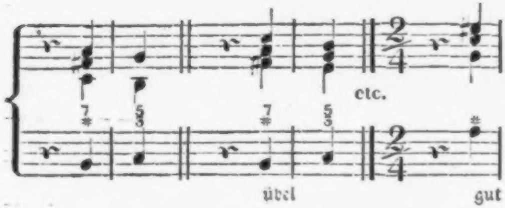


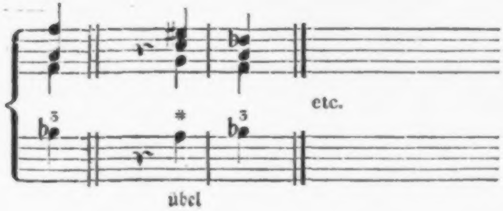
Bey der erſten, welche ſelten vorkommt und gern einen Bogen über ſich hat, findet man die verminderte Quint und verminderte Septime.

Zur kleinen und großen, welche ſehr oft vorkommen, gehört die Quint und Octav, oder der Einklang ſtatt der Octav, welcher aber im Spielen ganz wegbleiben kann.

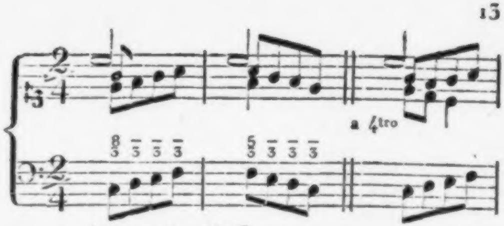
Anm. Wenn ein Verſetzungszeichen allein über den Grundnoten ſteht, bedeutet es auch eine Terz, folglich den ganzen Minor- oder Major-Accord. Man pflegt auch die Terz, um den übermäßigen Secundſprung zu vermeiden, gar oft bey einem Terz-Major-Accord zu verdoppeln, beſonders nach einer weſentlichen Septime, oder nach einer großen Terz mit 5. 8., welche die empfindliche Note iſt, und welche allezeit um einen halben Ton zu ſteigen verlangt. Z. B.



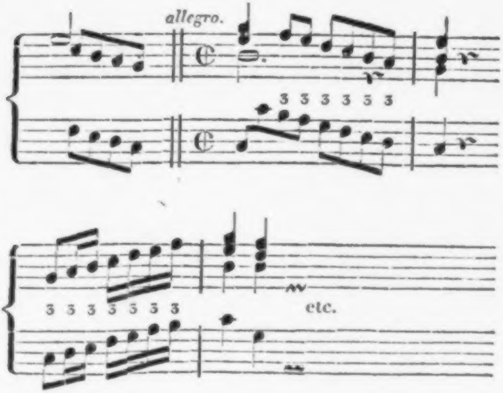

etc.
übel
gut



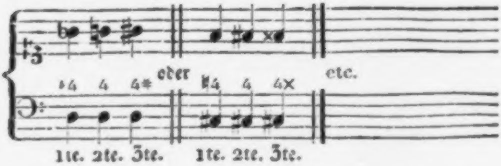
Sollten viele Terzen oder Decimen gleich nach einander folgen, ſo ſchlägt man zu der erſten oder letzten vierſtimmig, zu den übrigen aber nur dreyſtimmig oder zweyſtimmig, welches letztere in geſchwinden Zeitmaſſen am beſten läßt. Z. B.:



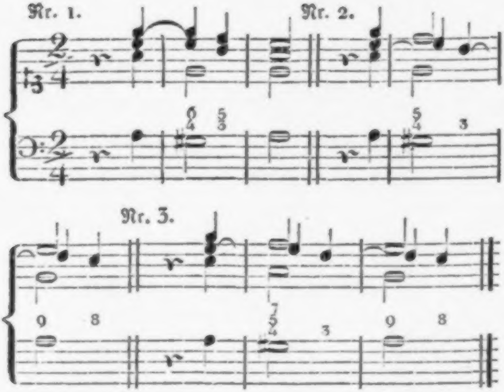
kleine und große Terzen.



Die Quart iſt dreyerley, als: die verminderte, reine, und übermäßige, ♭4 oder ♮4, 4, 4*. die erſte beſteht aus zwey großen Halbtönen, und einem ganzen Tone. Die reine, oder zweyte, aus zwey ganzen Tönen, und einem großen Halbtone. Die übermäßige, oder der ſogenannte Tritonus, aus drey ganzen Tönen. Z. B. über D und Cis:

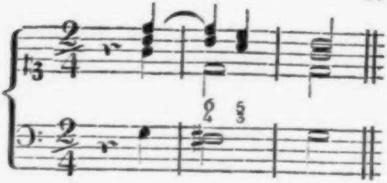

♭4 4 4#
oder
♮4 4 4×
etc.
1te. 2te. 3te.
1te. 2te. 3te.

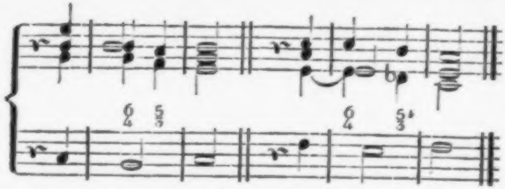
Zu der *verminderten* wird meiſten Theils die kleine Sext geſetzt, und alsdann wird dieſe Sext als vierte Stimme verdoppelt, ſiehe das erſte Beyſpiel. Steht aber die verminderte Quint über der Quart, ſo nimmt man auch noch die kleine Sext als vierte Stimme. Siehe das zweyte Beyſpiel. Will jemand die verminderte Septime zu dieſer Quart-Ligatur haben, ſo muß er ſie beziffern. Siehe das dritte Beyſpiel.


Nr. 1.
Nr. 2.
6 4
5 3
5 4
3
Nr. 3.
9 8
7 5 4
3
9 8

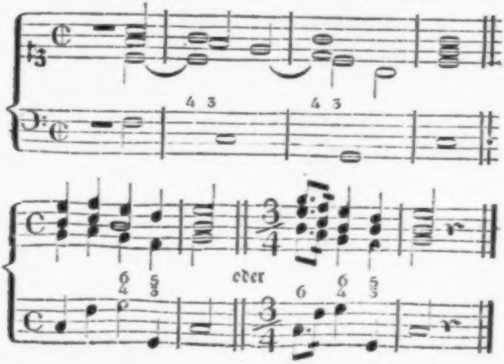
Auch zur reinen Quart kann die Sext verdoppelt werden, wenn die verminderte Quint ſtatt der reinen darauf folgt.

Zum Beyſp.

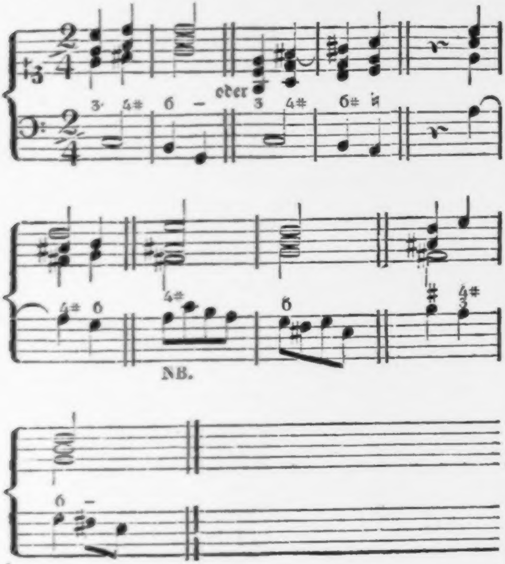




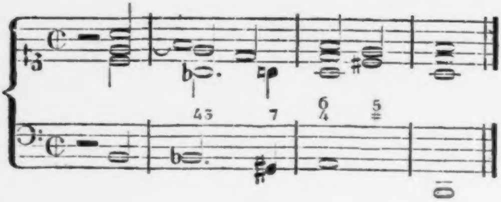
Zu der reinen wird ſonſt genommen die reine Quint, und die reine Octav, beſonders in contrapunctirten Sätzen, in den gallanten aber hört man öfters die Sext ſtatt der Quint, welche gute Autores richtig mit beziffern. Zum Beyſpiel:


4 3
4 3
6
4
5
3
oder
6
6
4
5
3

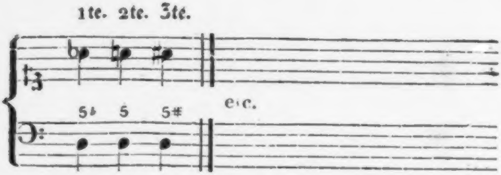
Zu der übermäßigen Quart, wenn ſie keine Ligatur iſt, gehört die große Secund, und große Sext, oder in weichen Tonarten die kleine Terz, ſtatt der Secund; welche Terz aber angezeigt werden ſoll; ausgenommen, der Baß macht ſchon einen kleinen Terzſprung; alsdann wird ſie nicht mit beziffert, weil man ſie aus dem Sprunge des Baſſes errathen kann. Siehe das Beyſpiel mit dem NB. Wenn der Tritonus nicht gebunden iſt, ſteigt er bey herabgehendem Baſſe in eine Sext, um einen halben oder ganzen Ton hinauf. Wenn er aber gebunden wird, geht er auch bey etwas aushaltendem Baſſe um die Terz herab. Zum Beyſpiel:



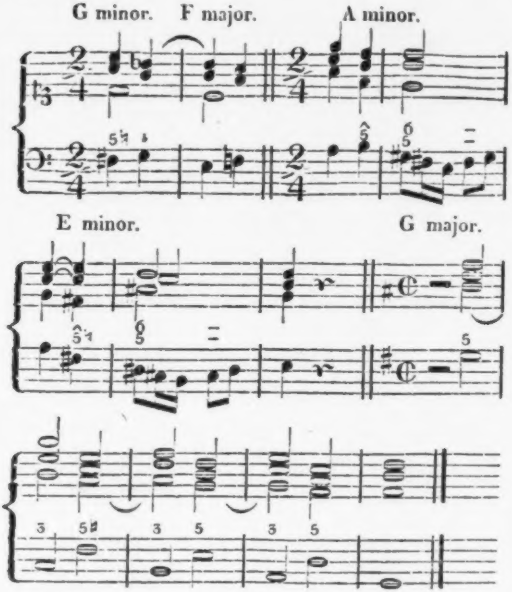
Übermäßige 4. Ligatur.



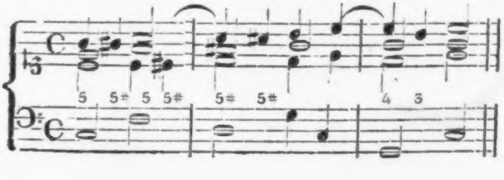
Die **Quint** iſt dreyerley, nähmlich, vermindert, rein und übermäßig 5♭ oder 5♮, 5, 5#. Die erſte beſteht aus zwey ganzen Tönen, und zwey großen Halbtönen. Die zweyte aus drey ganzen Tönen, und einem großen Halbtone. Die dritte aus vier ganzen Tönen.



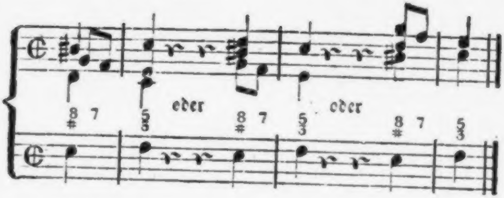
Zu der verminderten, oder ſogenannten falſchen (Quinta falſa) gehört, wenn der Baß hernach um einen großen Halbton ſteigt, die kleine Terz und kleine Sext: welches ſich bey allen ſiebenten großen Tönen, oder Semitoniis Modi, ereignet. Wenn er aber einen Sprung weg macht, der keine durchgehende Note iſt, gehört zu ihr die kleine Terz und reine Octav, welches ſich bey einem zweyten Tone einer weichen Tonart, und auch bey dem großen ſiebenten Tone einer harten Tonart zeigt. Beyſpiele:


G minor.
F major.
A minor.
E minor.
G major.

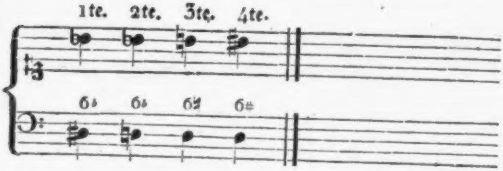
Zu der reinen, und übermäßigen Quint gehört die Octav, und die Terz. Auch in gewiſſen Fällen die verdoppelte Terz. Zum Beyſpiel:



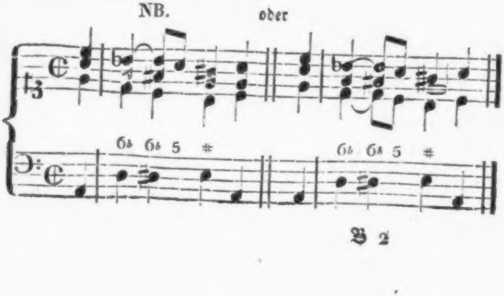
3te verdoppelt.


oder
oder
8 7
5 5
8 7
5 3
8 7
5 3

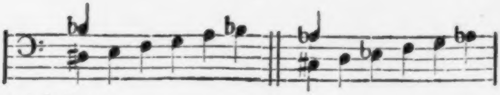
Die Sext iſt viererley, als: vermindert, klein, groß, und übermäßig. 6♭, 6, 6*. Z. B.:


1te.
2te.
3te.
4te.
6♭
6♭
6♮
6♯

Zu der verminderten, welche gemeiniglich nur die falſche Quint bey dem verminderten Septimen-Accord aufhält, gehört die kleine Terz und die verminderte Septime, oder ſtatt dieſer letzteren, die verminderte Octav, welche wiederum nur die verminderte Septime aufhält. Z. B.:


NB.
oder
6♭ 6♭ 5 ♯
6♭ 6♭ 5 ♯

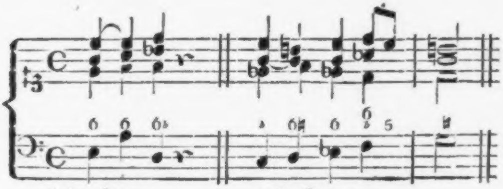
Sie beſteht aus drey großen Halbtönen und zwey ganzen Tönen. Z. B.:



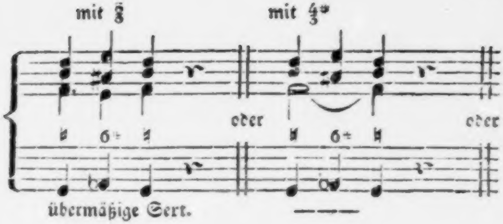
und ſo fort.

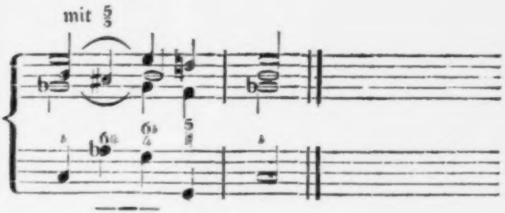
Zu der kleinen und großen gehört die reine Octav und eine tonartmäßige Terz; obwohl man öfters auch die Terz und Sext ſelbſt ſtatt der Octav verdoppeln darf und muß, wenn ſie nur der ſiebente große Ton (Semitonium modi) nicht ſind.

Anm. Zur großen Sext, da der Baß auf der zweyten Stufe ſowohl einer weichen als harten Tonart ſteht, pflegt man meiſten Theils die reine Quart (welche ein gewiſſer Autor die Ausfüllungs-Quart, andere aber die fundirte Quart nennen) ſtatt der Octav und die kleine Terz zu nehmen. Z. B. über D, ex C major et minor: $\begin{smallmatrix}6\natural\flat\\4\\3\end{smallmatrix}$ Zu der übermäßigen gehört ſelten die Octav, öfters aber die verdoppelte große Terz; oder ſtatt der zweyten Terz die übermäßige Quart, oder die reine Quint. Z. B.:

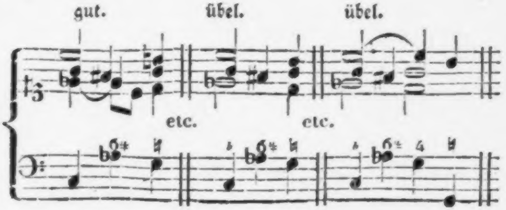


kleine Sexten. große Sexten.

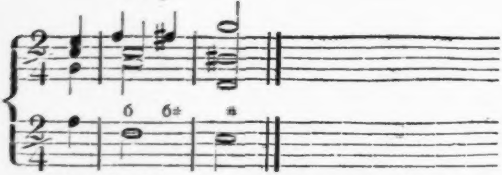

mit 8/3
mit 4♯/3
oder
oder
♮ 6♯ ♮
♮ 6♯ ♮
übermäßige Sext.



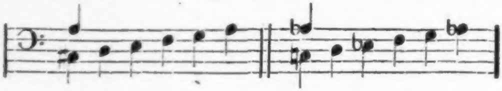
Anm. Wenn nach der übermäßigen Sext ein vollkommener Griff, oder die Quart-Ligatur mit 5. 8. folgt, z. B. $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\,3\end{smallmatrix}$ ſo iſt die Quint nicht rathſam, weil man zwey gerade Quinten machte. Ausgenommen man ſpringt von der Quint in die Terz herab. Z. B.:


gut.
übel.
übel.
etc.
etc.
6♯ ♮
♭ 6♯ ♮
♭ 6♯ 4 ♮

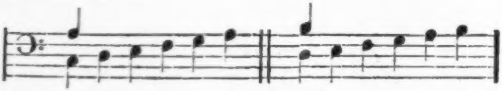
mit $\substack{8\\3}$



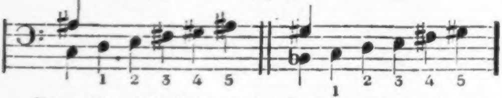
Die kleine Sext beſteht aus drey ganzen Tönen und zwey großen Halbtönen. Z. B.:



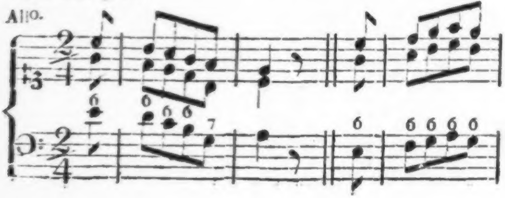
Die große aus vier ganzen Tönen und einem großen Halbtone. Z. B.:

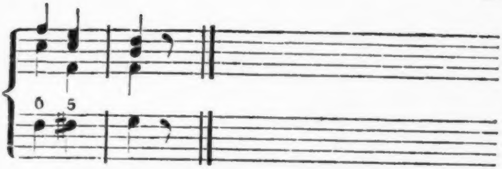


Die übermäßige aus fünf ganzen Tönen. Z. B.:

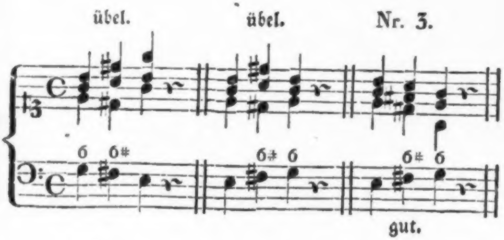


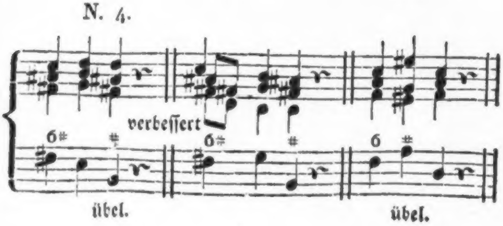
Anm. Wenn viele Sexten gleich nach einander folgen, pflegt man ſie nur a tre abzufertigen, ohne Octav, beſonders in einem geſchwinden Tempo. Z. B.:

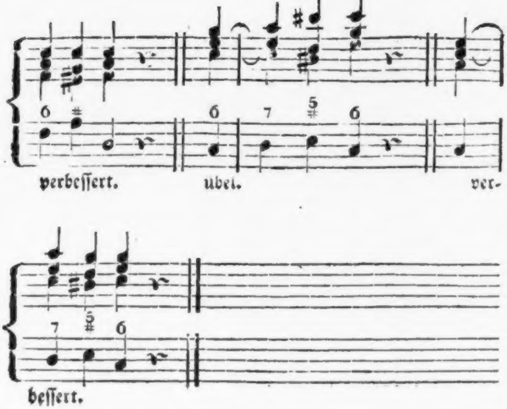




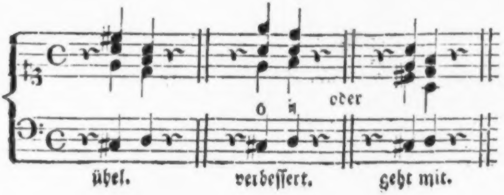
Anm. Die zufälligen großen Sexten, Terzen und Decimen, welche meiſten Theils das Semitonium modi (der Leitton, oder ſiebente große Ton der Scala) ſind, darf man in Streichnoten, beſonders in der höchſten Stimme, nicht verdoppeln. Auch wenn es die Octav des Grundtones iſt, (welches ſich gern bey einem kleinen Sext Accord zuträgt) da der Grundton (Semitonium modi) ein übermäßiges Intervallum wäre. Folgen Beyſpiele:

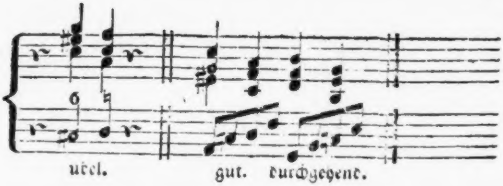

übel.
übel.
Nr. 3.
3
6 6♯
6♯ 6
6♯ 6
gut.


N. 4.
verbeſſert
6♯ ♯
6♯ ♯
6 ♯
übel.
übel.


6
♯
6
7
5
♯
6
verbeſſert.
übel.
ver-
7
5
♯
6
beſſert.

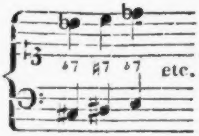
Bey dem obigen Beyſpiele Nr. 3 iſt die andere Quint, welche den Sext-major-Accord in der rechten Hand ausmacht, nur vermindert. Bey Nr. 4 aber rein, und eben deswegen fehlerhaft; weil man von einer verminderten 5♮ in eine reine nicht gehen darf, wohl aber von einer reinen in eine verminderte.


6
♮
oder
übel.
verbeſſert.
geht mit.

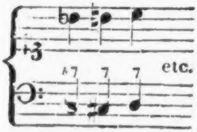


Die Septime iſt dreyerley, als vermindert, klein, und groß: ♭7 oder ♮7, 7, 7#.

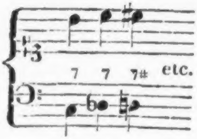
Die erſte beſteht aus drey ganzen Tönen, und drey großen Halbtönen. Zum Beyſpiel:



Die kleine beſteht aus vier ganzen Tönen und zwey großen Halbtönen. Zum Beyſpiel:

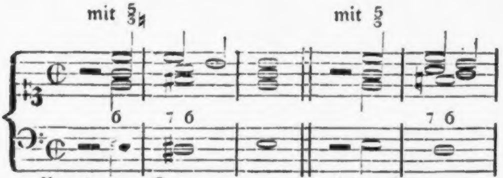


Die große aus fünf ganzen Tönen und einem großen Halbtone. Zum Beyſpiel:

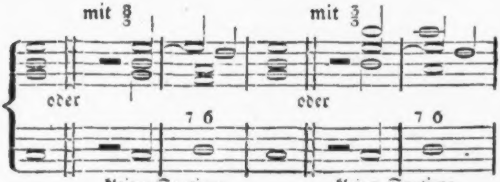


Zu allen dreyen, wenn ſie Ligaturen, oder auch nur durchgehend, oder frey anzuſchlagen ſind, gehört eine Tonartmäßige Terz und Quint, oder die reine Octav ſtatt der Quint, und eine Terz, oder die verdoppelte Terz.

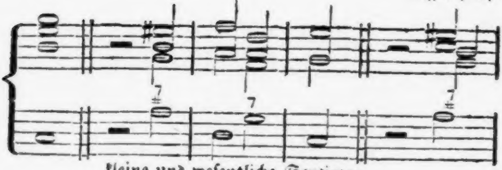
Anmerk. Die kleinen und großen Terzen, die kleinen und großen Sexten, wie auch die reinen Quinten und die reinen Quarten, nicht minder die große Secund, ſind erlaubt zu verdoppeln, wenn ſie das Semitonium modi nicht ſind. Die Terzen zu verdoppeln iſt gewöhnlich bey einem Quint-Sext-, oder Septimen-Accorde. Die Sexten bey einem $\substack{6\\4}$ und bey einem Sext-Accorde. Die reine Quint bey einem Quint-Accorde. Die reine Quart bey einem Quart-Sexten-Accorde, $\substack{6\\4}$. Die große Secund bey einem Secund-Quinten-Accorde $\substack{5\\2}$. Das Verdoppeln geſchieht allezeit, um zwey Quinten oder Octaven in der geraden Bewegung zu vermeiden, wie in den ſechs gefährlichen Gängen und den übrigen Beyſpielen zu ſehen ſeyn wird. Alle drey Septimen werden als Ligaturen in der rechten Hand vorbereitet, und auch in ſelbiger um einen halben oder ganzen Ton herab aufgelöſet. Zur großen Septime, zuweilen auch zur kleinen, wenn ſie keine Ligaturen ſind, wird die große Secund (welche meiſten Theils ſchon mit beziffert erſcheinet) und die reine Quart genommen, und löſet ſich hierauf in die Octav, folglich in einen vollkommenen Accord auf, als: $\substack{7\\2}$♯ $\substack{8\\3}$. Siehe die drey Beyſpiele aus D moll.



Verminderte Septime. kleine Septime.

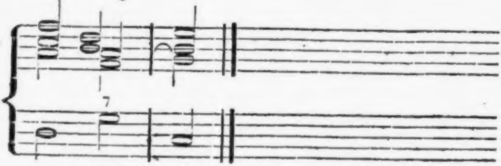


kleine Septime. kleine Septime.

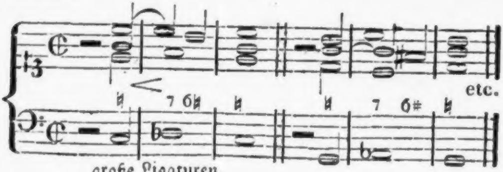


kleine und weſentliche Septimen.

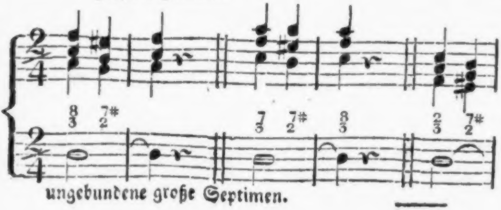
beſſer fünfſtimmig mit $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$



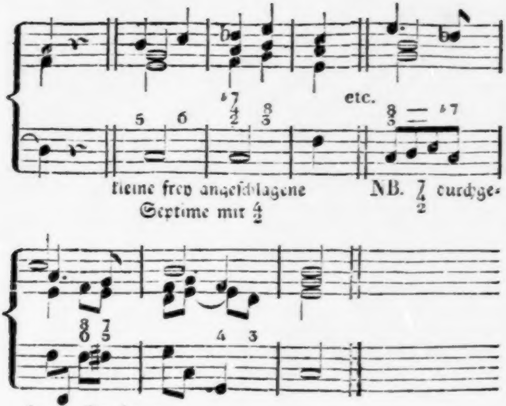
Anm. Die weſentliche Septime iſt in allen Tonarten diejenige, welche auf der Dominante, das iſt, auf dem fünften natürlichen Tone der Baß-Scala mit der großen Terz und reinen Quint oder Octav vorkömmt.



große Ligaturen.

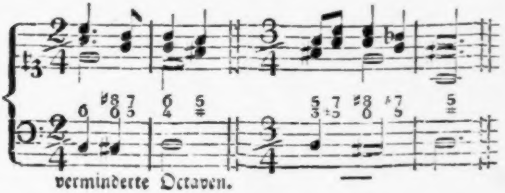


ungebundene große Septimen.

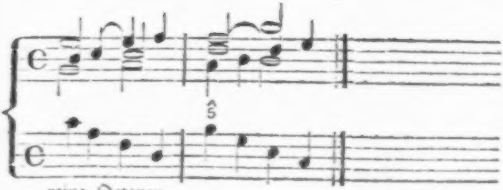


kleine frey angeſchlagene Septime mit 4/2 NB. 7/4/2 durchgehende Septimen,

Die Octav iſt nur zweyerley, nähmlich: vermindert, und rein ♭8 oder ♯8, und 8. Zu der erſten wird meiſten Theils noch die Sext minor unterhalb geſetzt, wozu noch die kleine Terz im a 4tro. genommen werden muß. Zu der reinen, wenn ſie allein, oder nach einer Non oder Septime vorkömmt, wird noch eine Terz a tre.; a 4tro. aber die Quint, und eine Terz gegriffen. Zum Beyſpiel:



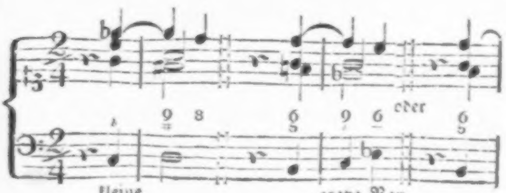
verminderte Octaven.



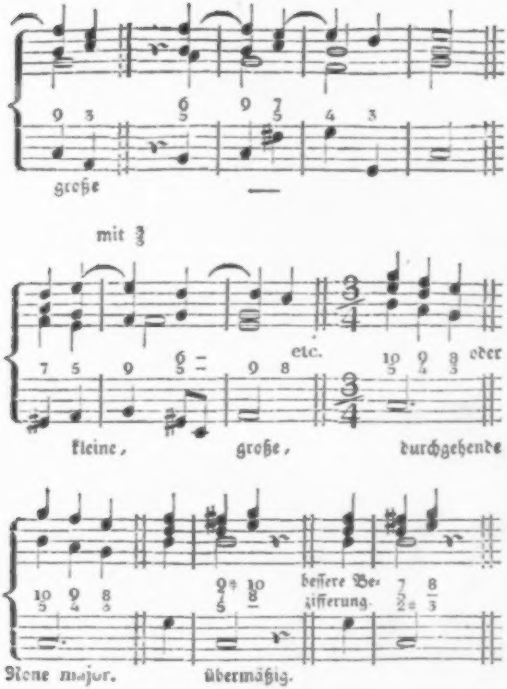
reine Octaven.

Die None iſt auch nur zweyerley, als: klein und groß. Zu beyden gehört noch eine Terz und eine Quint, bisweilen wird auch die Terz ſtatt der Quint verdoppelt. Sie werden beyde als Ligaturen in der rechten Hand vorbereitet, gebunden, und auch in ſelbiger um einen ganzen, oder halben Ton herab aufgelöſet.

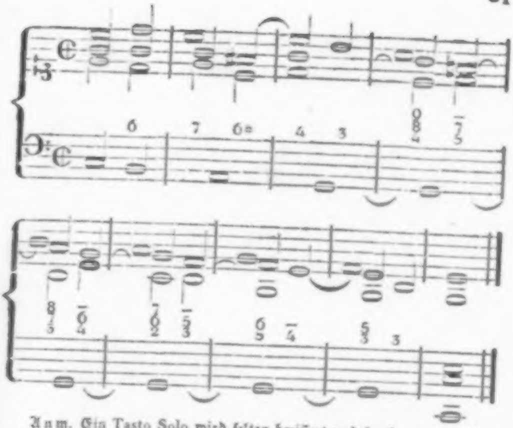
Anmerk. Die kleine None iſt der nächſte große Halbton über der Octav, die große aber der nächſte ganze Ton. Wenn die große None mit durchgehend vorkommt, kann man auch die große Septime als vierte Stimme nehmen, oder gar alles nur a tre ſpielen. Endlich darf man ſich nicht abſchrecken laſſen, wenn eine übermäßige 9> mit 5. 7. erſcheint, welche nur die übermäßige Secund ſeyn ſollte. Der nähmliche Fehler trägt ſich zu, wenn einige Componiſten die übermäßige Octav ſtatt des übermäßigen Einklanges ſetzen. Folgen einige Beyſpiele:



kleine große Non.


9 3
6 5
9 7 5
4 3
große
mit 3/3
7 5
9
6 5
9 8
etc.
10 5
9 4
8 3
oder
kleine,
große,
durchgehende
10 5
9 4
8 3
9♯ 4 5
10 8
beſſere Bezifferung.
7 2
8 3
None major.
übermäßig.

Anm. Man findet ſehr oft, beſonders in Orgelpuncten (Tasto Solo, auf welſch) die Quint mit der Sext $\overset{6}{5}$ die Sext mit der Septime $\overset{7}{6}$ und die Octav mit der None $\overset{9}{8}$ gebunden, welche Conſonanzen alsdann wie Diſſonanzen lauten, und ebenfalls ſtufenweiſe herab ihre Auflöſung verlangen. Zum Beyſpiel:

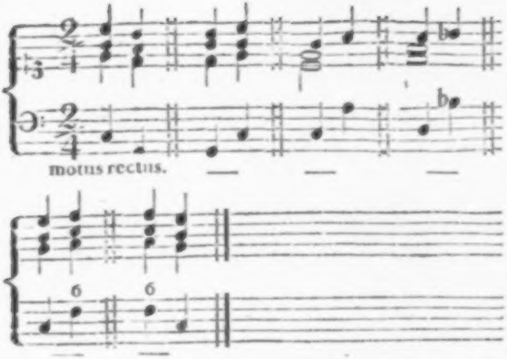


Anm. Ein Tasto Solo wird ſelten beziffert und darf auch ohne Bezifferung nicht begleitet werden.

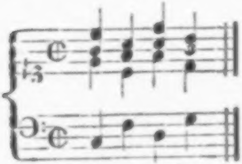
Die **Dezime** iſt dreyerley: vermindert, klein und groß, und iſt nichts anders als eine, um eine Octav erhöhte Terz (tertia replicata), folglich gilt bey dieſer alles, was oben von der Terz geſagt worden iſt.

§. IV.

Alle Griffe (accordi oder harmoniae) werden durch dreyerley Bewegungen gemacht, nähmlich: durch die gerade (motus rectus), iſt die ſchlechteſte, weil in dieſer zwey reine Quinten und zwey reine Octaven gleich nach einander verbothen ſind. Sie geſchieht, wenn beyde Hände mitſammen ſteigen oder fallen. Die widrige (motus contrarius) iſt beſſer: ſie geſchieht, wenn eine Hand hinauf, die andere aber herab geht etc. Die **Seiten-, oder halbliegende Bewegung** (motus obliquus) geſchieht, da eine Hand liegen bleibt, die andere aber ſich fort bewegt, und iſt die beſte. Zum Beyſpiel:


motus rectus.
6
6

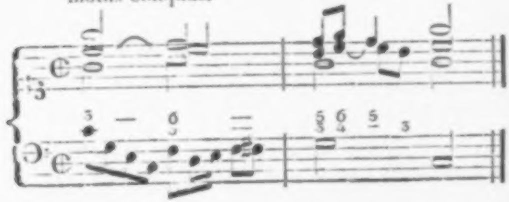
iſt gut bey reinen Quart=Sprüngen herab und hinauf; und bey kleinen oder großen = Sext Sprüngen hinauf allein.



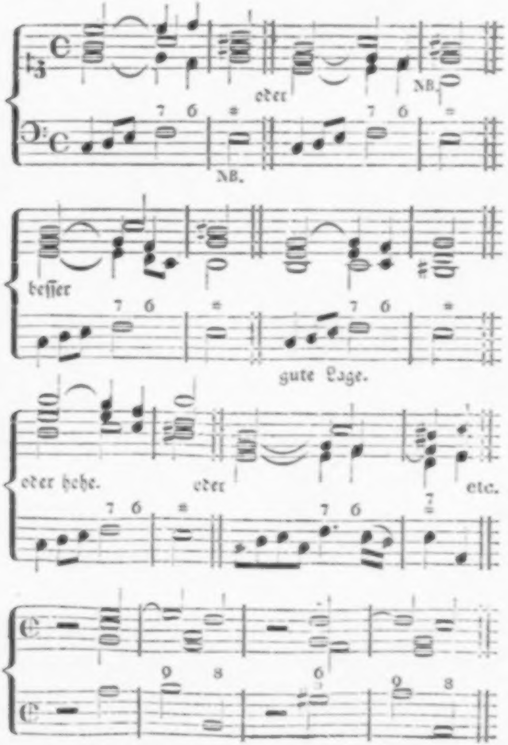
iſt faſt allezeit gut.

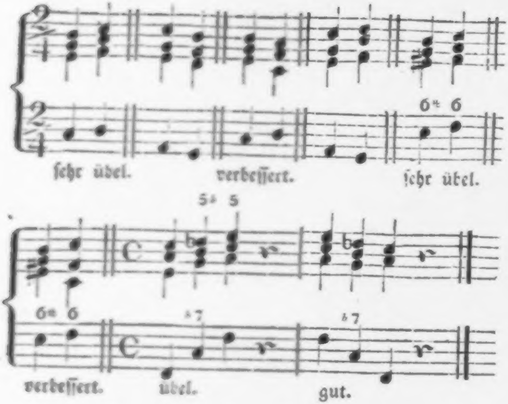
motus contrarius.

motus obliquus.

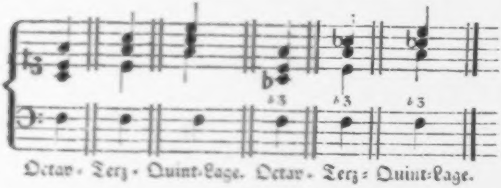


Anmerk. Die gerade Bewegung erlaubt auch bey einem Terz-Sprung der Oberſtimme, oder bey einem Octav-Sprung des Baſſes, wegen dem guten Geſang oder Ligaturen, verdeckte Quinten und Octaven. Zum Beyſpiel:

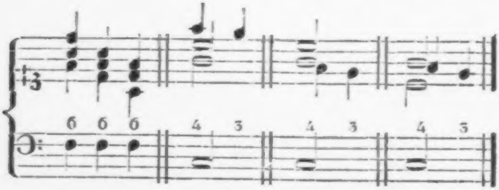

oder
NB.
7 6
NB.
beſſer
7 6
gute Lage.
oder hohe.
oder
etc.
7 6
9 8
6
9 8


6♮ 6
ſehr übel.
verbeſſert.
ſehr übel.
5♭ 5
6♮ 6
♭7
♭7
verbeſſert.
übel.
gut.

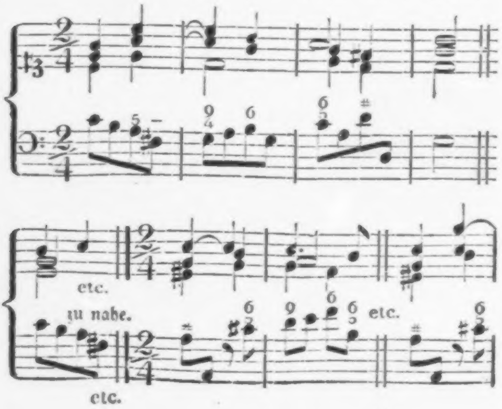
Ferner kann ein jeder Accord in der rechten Hand allein, ohne der getheilten Harmonie (wo jede Hand zwey Töne beym a $4^{\text{tro.}}$ nimmt) und ohne der vollen Harmonie des Baſſes (wo dieſer drey Töne, und die rechte Hand nur einen nimmt), in dreyerley Lagen genommen werden z. B. über F:

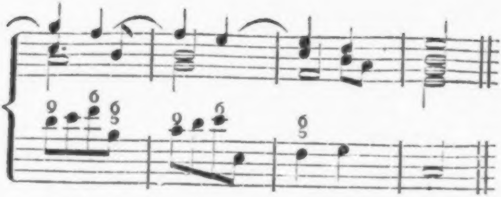

♭3
♭3
♭3
Octav- Terz- Quint-Lage. Octav- Terz- Quint-Lage.

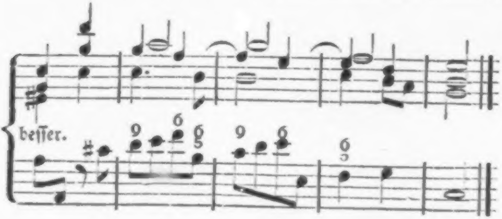
Die erſten drey heißen F dur, die andern drey, F moll Accorde. Und ſo iſt es von allen übrigen vollkommenen Accorden zu verſtehen. Bey den übrigen unvollkommenen und falſchen Accorden ſagt oder denkt man, um die Lage auch drey Mahl zu variren: die Sext oben, unten, oder in der Mitte; die Quart oben, unten, oder in der Mitte; die Secund oben, unten etc. etc. Zum Beyſp.:



Es iſt nicht ſchön geſpielt, beſonders in fugirten Sachen, wenn man mit der rechten Hand viele Sprünge macht; doch verändert man die Lage gern aus Noth, wenn die Hände ſchon zu nahe zuſammen, oder zu weit von einander gekommen ſind; nicht minder bey langſamen Noten des Baſſes, wie auch nach einem Suspier, oder Pauſe. Zum Beyſpiel:

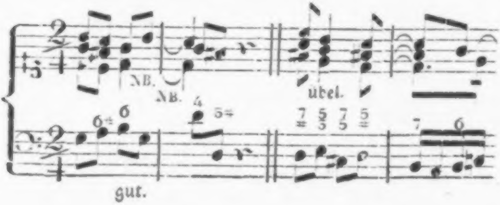


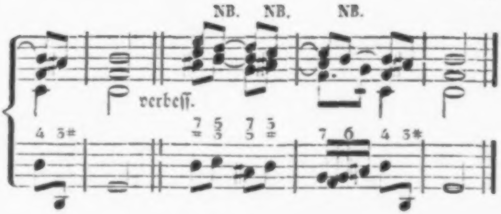



beſſer.
♯
9
6
6
5
9
6
6
5

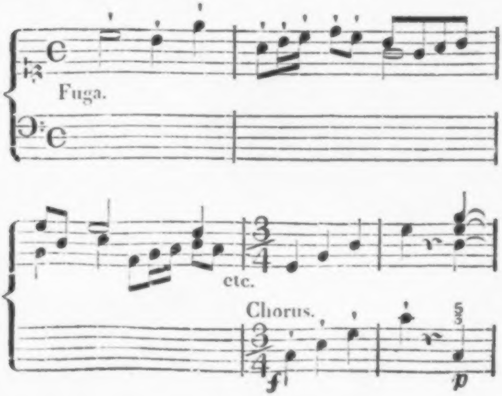
§. V.

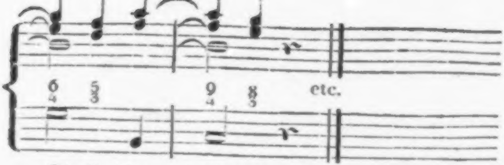
Man iſt nicht verbunden, alle Grundnoten des Baſſes vierſtimmig zu begleiten, beſonders wenn dieſer hoch, und gleichſam tenormäßig geſetzt iſt. Auch nicht, wenn man zwey Quinten oder Octaven vermeiden muß; beyde Mahle kann man manche Noten nur dreyſtimmig abfertigen, wenn ſchon der Satz vierſtimmig iſt. Zum Beyſpiel:


NB.
NB.
übel.
6♮
6
4
5♮
7
♯
5
3
7
5
5
♯
7
6
gut.



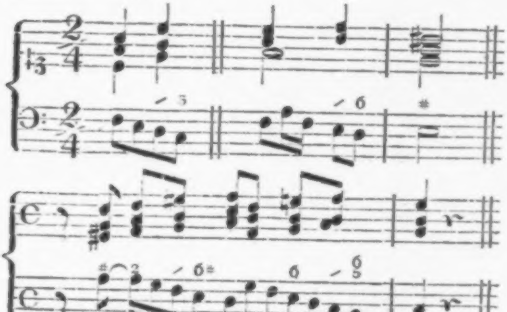
Über dem Tenor ſpielt man ohnehin nur dreyſtimmig, und über dem Alt meiſten Theils zweyſtimmig, wenn ſie beziffert ſind. Wenn man aber dergleichen gerade Striche '''' über den Noten ſieht, ſo werden dieſe Noten mit einer Hand allein ohne Begleitung abgefertiget, es mag was immer für ein Schlüſſel vorgezeichnet ſeyn. In Chören und Tutti-Sachen, auch Sinfonien (wenn forte, oder fortissimo ſteht), kann man aus dieſen Strichen Octaven all' Unisono machen; in Fugen-Anfängen aber nicht. Zum Beyſpiel:

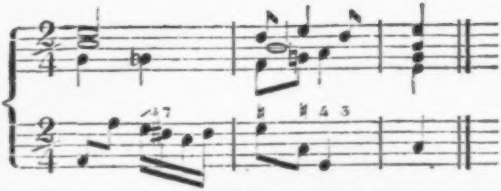




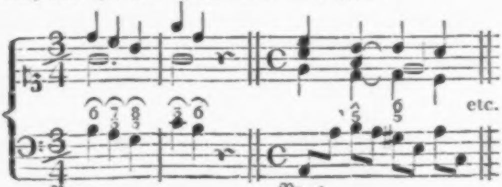
Die Striche durch die Ziffern bedeuten ſo viel als ein Kreutz, bisweilen auch ein aufgelöſtes b. Folglich machen ſie die Intervallen groß oder übermäßig. Die Be und Auflöſungen der Kreutze, welche öfters an den Ziffern hängen, machen die Intervallen klein oder vermindert.

Anm. Bey den Ligaturen werden die Striche und Verſetzungszeichen gern ausgelaſſen, weil man ſolche aus der Vorbereitung ſchon zu finden weiß, oder ſehen kann. Ein gerader Strich — nach den Ziffern bedeutet, daß der Accord, aber nicht allezeit der ganze, in der rechten Hand liegen bleiben muß, ſo lang, bis eine andere Bezifferung folgt, oder bis die beſtrichelten Noten ein End haben. Ein ſchreger Strich von der linken zur rechten hinauf ⁄ bedeutet, daß der Baß eine Wechſelnote (oder transitum irregularem) habe, und daß über ſolche bezeichnete Noten der ganze Accord der folgenden Note müſſe geſpielet werden. Zum Beyſpiel:

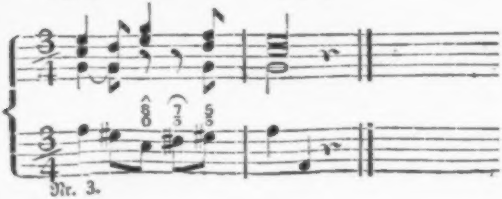




Wo man in fremden Schlagſtimmen dieſes Zeichen ⌒, der **telemaniſche Bogen** genannt, über einer oder mehreren Zahlen findet, muß man auch über dem Baſſe nur dreyſtimmig ſpielen. Siehe das **erſte** Beyſpiel. — Dieſer dreyeckige Bogen ^ aber bedeutet, daß die verminderte Quint, $\hat{5}\flat$, oder $\hat{5}\natural$ oder $\hat{5}$, allein mit der Terz und Octav, nähmlich a 4^{tro} geſpielt werden ſoll. Siehe das folgende zweyte Beyſpiel. — Ferner wird dieſer letztere Bogen geſetzt: über $\overset{\wedge}{\substack{8\\6}}$, wenn man die Baßnote nur dreyſtimmig, das iſt, ohne Terz abfertigen ſoll. Siehe das dritte Beyſpiel.



Nr. 1. Nr. 2.



Nr. 3.

§. VI.

Bey folgender allgemeinen, einfachen und doppelten Bezifferung ſoll der Schüler die Zugehör ſehr gut auswendig lernen, bevor er die Hand an das Werk legt; der Meiſter aber ihn ofters darüber ausfragen.

Anm. Der durchgehende Strich hier bedeutet nur die Abſonderung der zugehörigen Intervallen von den vorgeſchriebenen.

Dreyſtimmig (a tre) zu ſpielen, bey einer vorgeſchriebenen Zahl, iſt die

	1.	2	3.	4.	4♯.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Zugehör:	0.	4.	5. od. 8.	5.	2. 6.	3.	3. od. 8.	3.	3.	3.	8. od. 5.

Vierſtimmig (a $4^{tro.}$) zu ſpielen, bey einer vorgeſchriebenen Zahl, iſt die

	1.	2.	3.	4.	4♯.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Zugehör:	0.	4. 6.	5. 8.	5. 8.	2. 6.	3. 8.	3. 8.	3. 5.	3. 5.	3. 5.	8. 5.

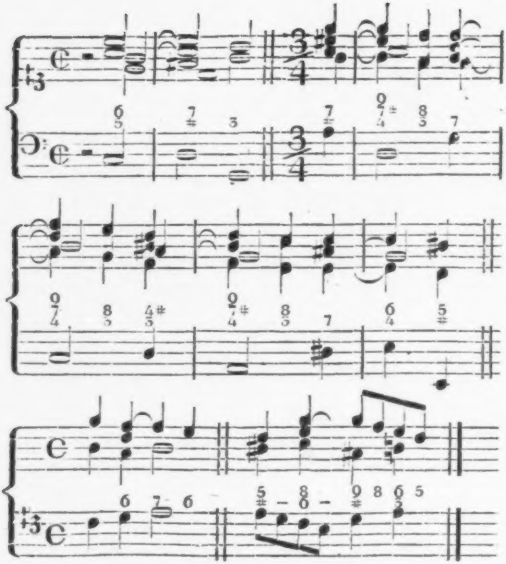
Anm. Wenn über dem Baß zwey Zahlen aufeinander ſtehen, muß man nothwendiger Weiſe noch die dritte, um das a 4tro. gleich zu haben, auswendig wiſſen. Zum Beyſpiel:

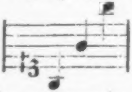
Zu:	4. 2.	5. 2.	7. 2.	4. 3.	5. 3.	6. 3.	7. 3.	8. 3.	9. 3.	5. 4.	6. 4.	♭7. 4.	8. 4.	9. 4.
Die dritte.	6.	5. od. 2.	4.	6.	8. od. 3. od. 5.	8. 3. 6.	5. 8. 3.	5.	5.	8.	8. od. 6.	5. 8.	5.	5.

10. 4♯.	6. 5	7. 5	8. 5♭	10. 5.	7. 6.	8. 6	8. 7.	9. 6.	9. 7.	9. 8.	10. 8.
6♯.	3. od. 8.	3.	♭3.	8.	2. od. 3.	3.	3♯.	3.	3.	4.	5.

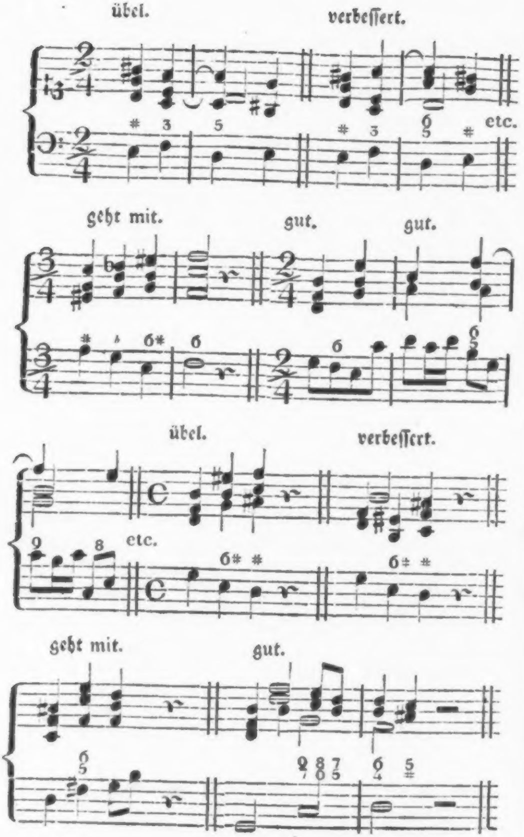
etc.

Anm. Zuweilen muß man einen Accord gar fünfſtimmig ſchlagen, um die folgende Bindung ſchon vorbereitet zu haben. Und eben aus dieſer Urſache darf man auch manchen Accord bey vorgezeichnetem Tenor-Schlüſſel a 4tro. ſpielen, wie folgende vier Beyſpiele zeigen.

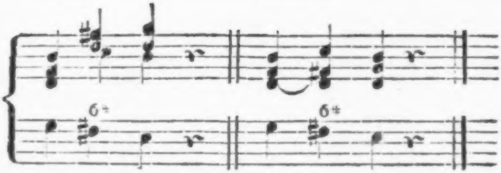

3/4
6 5 — 7 ♯ — 3 — 7 ♯ — 9 7♯ 4 — 8 5 — 7
9 7 4 — 8 5 — 4♯ 3 — 9 7♯ 4 — 8 5 — 7 — 6 4 — 5 ♯
6 — 7 — 6 — 5 ♯ — 8 6 — 9 ♯ — 8 — 6 5 — 5

Endlich ſoll ſich ein Anfänger befleißen, die Hände nicht zu nahe beyſammen, und nicht zu weit von einander zu bekommen. Die rechte Hand ſoll nur zwiſchen dieſen zwey G-Octaven mit ihren Accorden herum wandern 

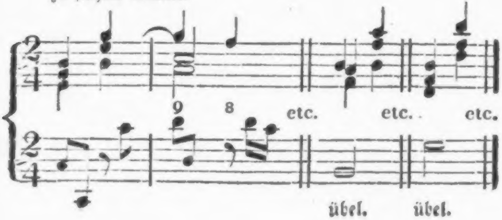
Die diſſonirenden und großen Sprünge müſſen auch vermieden werden. Von den kleinen Sprüngen iſt der übermäßige Secund Sprung herab ſchlecht; hinauf leidentlich. Folgen Beyſpiele:


übel.
verbeſſert.
etc.
geht mit.
gut.
gut.
übel.
verbeſſert.
etc.
geht mit.
gut.

übel. verbeſſert.



geht mit, wenn auch der Baß hoch
zu ſtehen kommt.

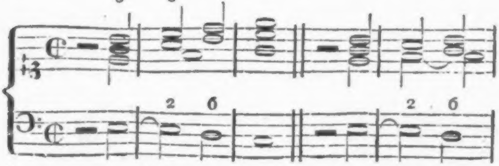

9
8
etc.
etc.
etc.

übel. übel.

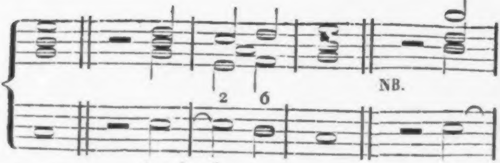
§. VII.

Die ſechs gefährlichen Gänge.

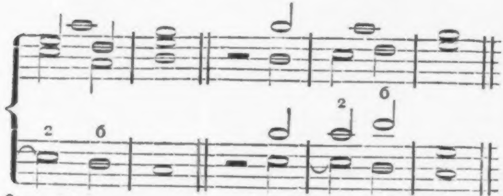
Erſter Gang. Die Secund unten in der rechten Hand.



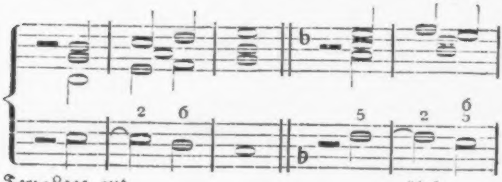
übel. verbeſſert.



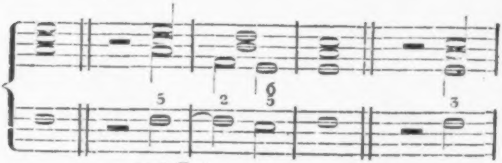
oder herab. Octav-



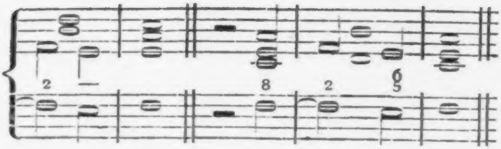
Lage gut: oder in der getheilten Harmonie

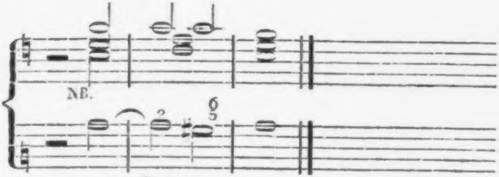


Terz-Lage gut. übel.



verbeſſert.

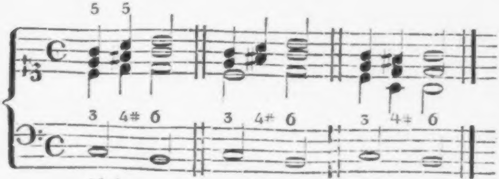




gut in Molltönen.

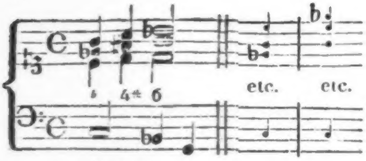
Hier im letzten Beyſpiele iſt deswegen kein Fehler zweyer Quinten, weil die zweyte, welche den Secund-Griff ausmacht, eine verminderte iſt; doch ſind die übrigen zwey Lagen ſchöner.

Zweyter Gang. Die übermäßige Quart (Tritonus) in der Mittelſtimme der rechten Hand.



übel. verbeſſert. oder herab.

Die andern zwey Lagen ſind hinauf und herab gut.

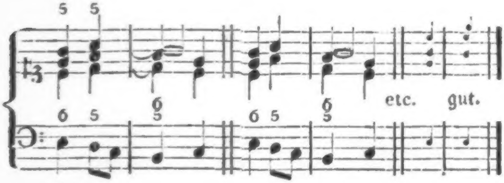


gut hinauf und herab in den 4# Accorden.

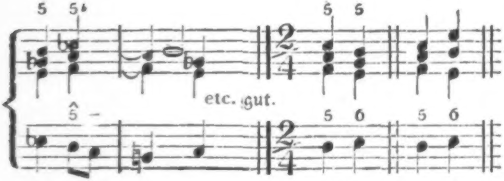
auch übel.

Dritter Gang. Die Quint nach der Sext, oder die Sext nach der Quint.

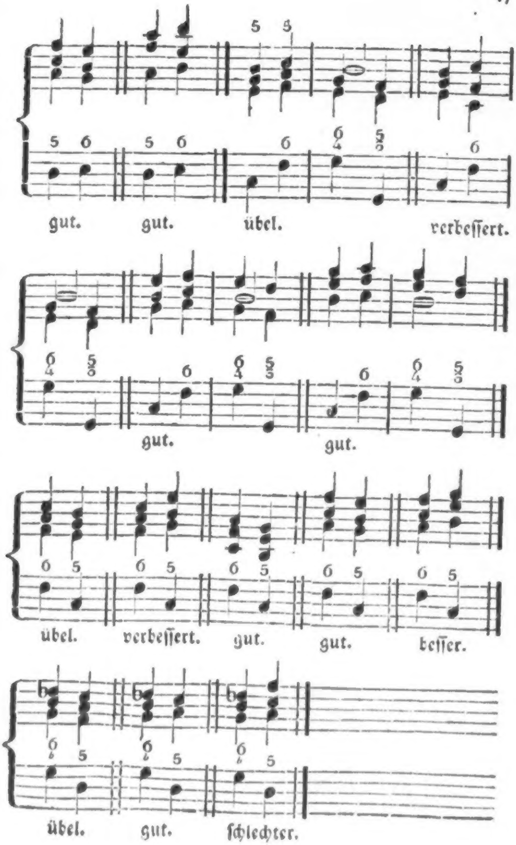
Anmerk. Auch in der widrigen Bewegung.


5 5
6 5
6 5
6 5
6 5
etc.
gut.

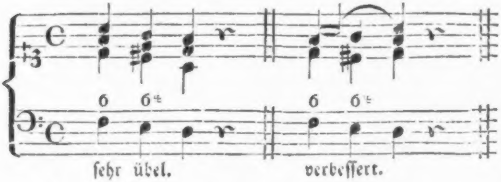
übel. verbeſſert.

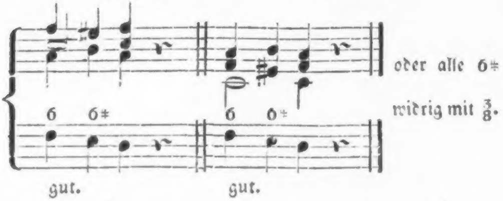

5 5♭
5̂ –
etc. gut.
5 5
5 6
5 6

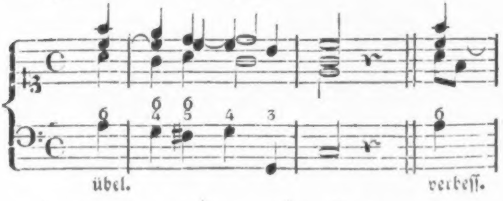
geht mit. übel. verbeſſert.

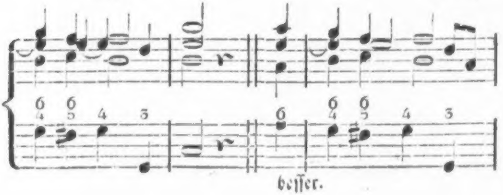

gut.
gut.
übel.
verbeſſert.
gut.
gut.
übel.
verbeſſert.
gut.
gut.
beſſer.
übel.
gut.
ſchlechter.

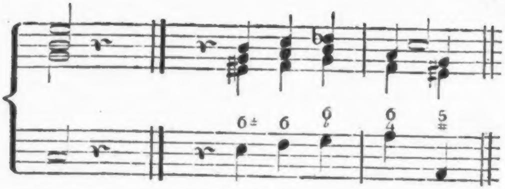
Vierter Gang. Zwey oder mehrere Sexten in der geraden Bewegung mit beyden Händen.


6 6♯
6 6♯
ſehr übel.
verbeſſert.

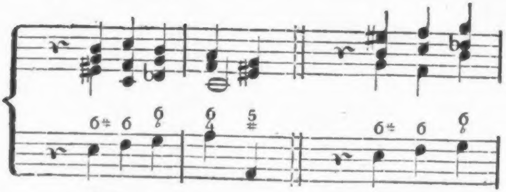

6 6♯
6 6♯
oder alle 6♯
widrig mit $\frac{3}{8}$.
gut.
gut.


6 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ 4 3
6
übel.
verbeſſ.

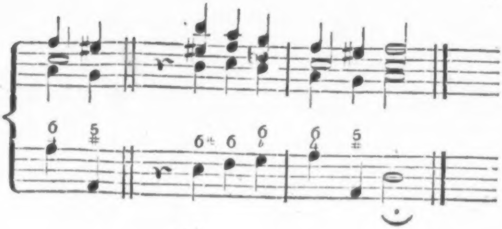

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ 4 3
6 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ 4 3
beſſer.



ſehr übel.

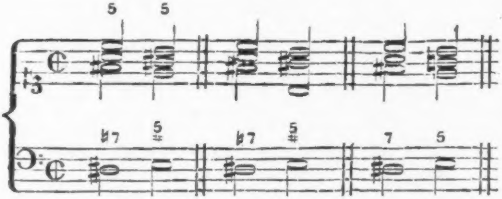


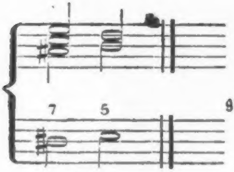
verbeſſert. gut.



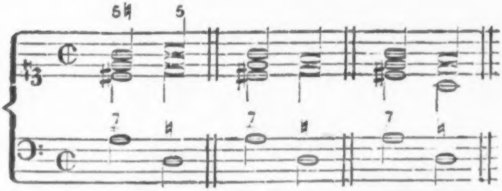
gut.

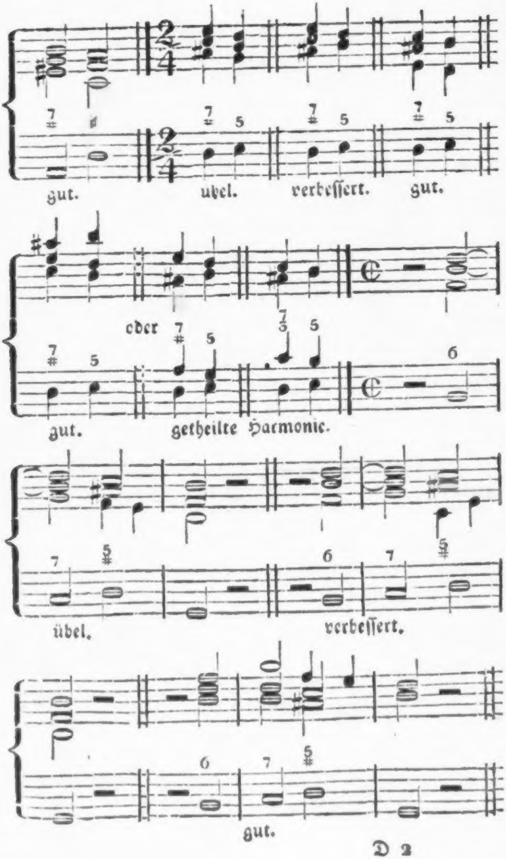
Fünfter Gang. Die drey Septimen oben mit der Terz und Quint begleitet.

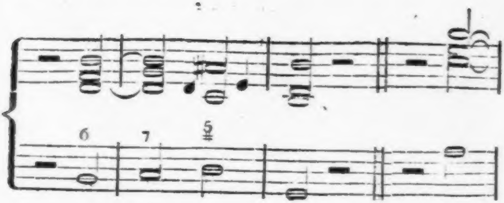

übel.
verbeſſert.
übel.


verbeſſert.

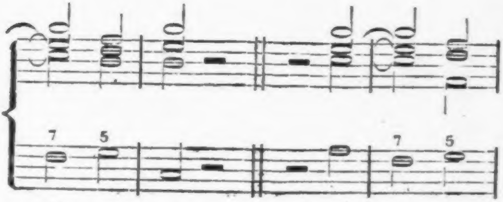
Anm. Die andern zwey Lagen ſind gut herab.


übel.
verbeſſert.
etwas ſchlechter.


gut.
ubel.
verbeſſert.
gut.
oder
gut.
getheilte Harmonie.
übel,
verbeſſert.
gut.

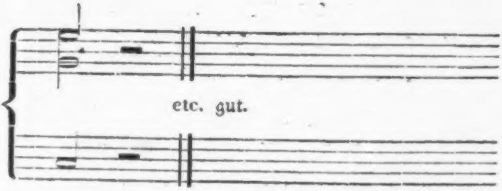


gut.



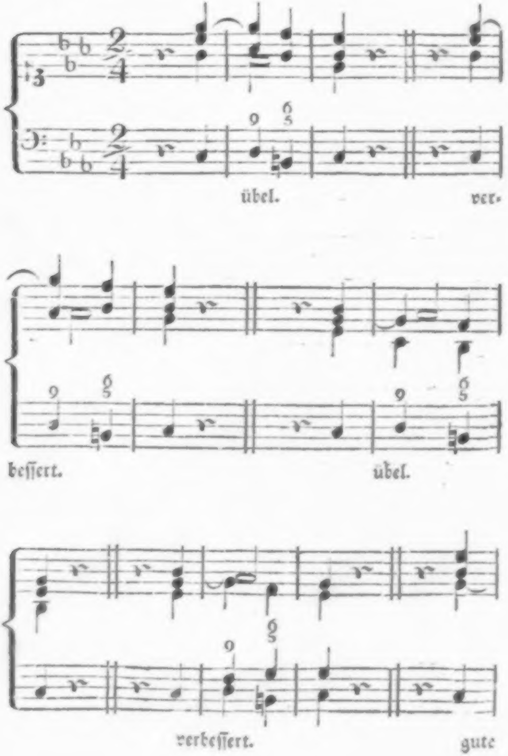
übel.

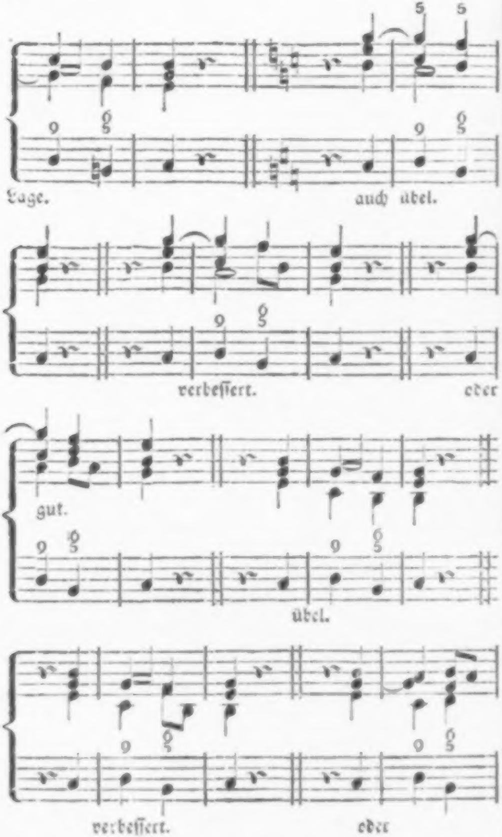
verbeſſert.

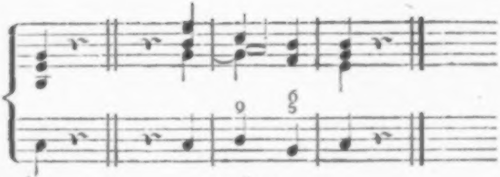


etc. gut.

Sechſter Gang. Die zwey Nonen oben und in der Mitte, wenn $^6_5$. folgt, und der Baß dabey einen Terz-Sprung hinab macht.


9
$^6_5$
übel.
ver-
9
$^6_5$
beſſert.
9
$^6_5$
übel.
9
$^6_5$
verbeſſert.
gute

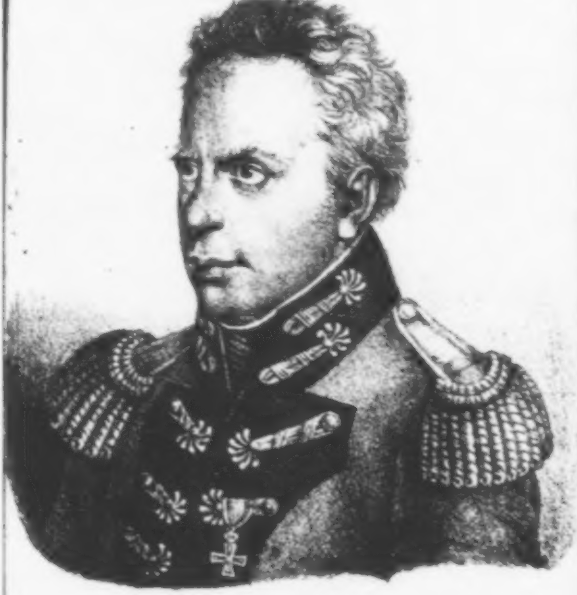

Lage.
auch übel.
verbeſſert.
oder
gut.
übel.
verbeſſert.
oder



gute Lage.

Anmerkung. Bey dieſen Beyſpielen der None wird bey der None-Ligatur in den gefährlichen zwey Lagen in weichen Tonarten die falſche Quint weg gelaſſen, und dafür die kleine Terz verdoppelt. In harten Tonarten aber kann man die Quint bey der None-Ligatur nehmen, und bey folgenden $\substack{6\\5}$ nach einander in geſchwinden Noten ſpielen.

Übrigens war die Gefahr, Fehler zu machen, faſt überall in der Quint-Lage; mithin muß man in allen Tonarten dergleichen große Fehler jederzeit zu vermeiden ſuchen, entweder durch Verdoppelung, oder Weglaſſung eines Intervalls, oder durch widrige Bewegung.



GEORG NICOLAUS VON NISSEN

königl. Dänischer wirklicher Etats Rath

Ritter des Dannebrog Ordens

Gatte der Wittwe Mozart.

G. N. Nissen

Biographie
W. A. Mozart's.

Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn
Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen,
Steindrücken, Musikblättern und einem
Fac-simile.

Von

Georg Nikolaus von Nissen,
Königl. Dänischem wirklichen Etatsrath und Ritter vom Dannebrog-Orden etc. etc.

Nach dessen Tode herausgegeben

von

Constanze, Wittwe von Nissen,
früher Wittwe Mozart.

Mit einem Vorworte vom *Dr. Feuerstein* in Pirna.

Leipzig, 1828.
Gedruckt und in Commission bey Breitkopf und Härtel.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Bayer.
Staatsbibliothek
München

Ihrer Majestät,

der Allerdurchlauchtigsten, Allergnädigsten
Fürstin und Frau,

Frau

Marie Sophie Friederike,
Königin von Dänemark etc. etc. etc.

meiner allergnädigsten Königin,

ehrfurchtsvoll gewidmet

von

Constanze, Wittwe von Nissen.

Allerdurchlauchtigste Fürstin,
Allergnädigste Königin und Frau!

Allerhöchstdieselben haben bereits so viele Beweise huldreicher Fürsorge für Beschützung und Förderung der Wissenschaften und Künste gegeben und Sich dadurch bleibende Denkmale errichtet. Auf solche Weise ward mir selbst das Glück, von Ihro Königl. Majestät zu hören, wie sehr Sie die Talente meines vorigen Gemahls anerkenneten und den Verlust durch dessen so frühen Tod bedauerten.

Nicht weniger ist Ihrer Königl. Majestät mein späterer Gemahl von Nissen in seinen langjährigen königlichen Diensten für so vielseitige Beweise der Allerhöchsten Gnade den unversiegbarsten Dank schuldig. Da nun auch er nicht mehr ist, und sich mir hier eine so passende Gelegenheit zeigt, so dürfte ich wohl zunächst verpflichtet seyn, diesen Dank in tiefster Unterthänigkeit hier öffentlich auszusprechen.

Und so wagt es denn die tiefgebeugte Wittwe, mit diesem Danke zugleich diese Arbeit ihres letztverstorbenen Mannes, der bis an seinen Tod den Manen des früheren so viele Liebe und Verehrung zollte, Allerhöchstderoselben Gnade anzuvertrauen.

In der frohen Hoffnung, dass ich mich nicht einer ganz ungnädigen Aufnahme versichert glauben darf, ersterbe in tiefster Ehrfurcht

Ihrer Königlichen Majestät,
meiner Allergnädigsten Königin

allerunterthänigste treugehorsamste Dienerin
Constanze von Nissen.

Vorwort.

Es ist wohl eine unwiderlegbare Behauptung, dass *W. A. Mozart* das grösste musikalische Genie nicht allein seines Zeitalters war, sondern dass er es auch höchstwahrscheinlich für alle künftigen Zeitalter bleiben wird.

Die Welt freuet sich daher mit Recht über ein so seltenes Geschenk der Natur und dankt es auf gleiche Weise der Vorsehung, die ihr Sinn für solch eine, allen Nationen verständliche Sprache gegeben hat.

Nicht weniger wird aber auch wohl jeder Freund der Musen, so wie jede edle Menschenbrust mit Trauer über das allzufrühe Dahinscheiden dieses grossen Meisters erfüllt, und spricht sich selbst nur damit einigen Trost, dass nach Erfahrungen früh entwickelte Blumen auch früher dahin welken, wie eben *Mozart* sich sehr früh zum unerreichbaren Koloss seines Faches hinaufschwang, und — kaum würdig erkannt, ging er wieder seiner Heimath zu.

Ihm bleibt sein Andenken; er war das Wunder seiner Zeit, und wird es aller der nachfolgenden bleiben, und so lange man seine genialen Schöpfungen zu empfinden fähig ist, wird der Quell seiner Verehrung und seines Ruhmes nicht versiegen.

Der Verfasser des Vorwortes zur nachstehenden Biographie kann dabey einem eigenen wehmüthigen Gefühle nicht widerstehen, und indem er gewiss mit Recht sein Zeitalter mit jenem des grossen Geistes vertauscht wünscht, glaubt er sich mehr als des vortheilhaften Tausches gewiss.

Die Völker fast aller Zeiten haben uns schon gezeigt, auf welche, wenn auch verschieden rühmliche Weise sie sich bemühten, das Andenken der Berühmten und Ausgezeichneten aus ihrer

Mitte auf die Nachwelt zu bringen; und indem ein Gleiches bereits von unserm *Mozart* und auch anderen berühmten Tonkünstlern — abgerechnet, dass sie sich die bleibendsten Denkmale in ihren Werken selbst aufstellten — den Nachkommen niedergelegt ist, folgten wir ihrem rühmlichen Muster.

So viel aber auch mehr oder weniger ausführliche Biographieen von *Mozart* erschienen seyn mochten, so war sich der den Seinigen und auch mir zu früh verstorbene Freund *Nissen*, obschon seinem Charakter gemäss bescheiden und ganz anspruchslos, doch und sicher nicht mit Unbill bewusst, wie sehr willkommen der Welt seine neue Bearbeitung der vorliegenden Biographie seyn könne; daher möge dieser besonnen und mit so grosser Vorliebe gewundene Kranz im Tempel der Musen seinen wohlverdienten Platz einnehmen, um so mehr, als der Geber die Blümchen dazu so lange und mit solcher Liebe pflegte.

Da ich längere Zeit mit *Nissen* und mit dem Plane der beabsichtigten Biographie bekannt war und weiss, wie ihn nur Liebe zur Kunst und Verehrung der Manen des grössten musikalischen Meisters zu seinem so rühmlichen Unternehmen trieb, er also nur mit inniger Wärme eifrig und rasch arbeitete, mit welcher Anstrengung, selbst nicht ohne grossen Aufwand er seit mehren Jahren sammelte, vorzüglich in der letzten Zeit seines Lebens, wo er sich von seinen sonstigen Geschäften für den König von Dänemark mehr zurückgezogen hatte, um dem Werke selbst die möglichste Vollständigkeit zu geben; ferner, wie er eine so sichere Quelle an seiner Gemahlin hatte, und da mit ausserordentlicher Sorgfalt alles Benutzenswerthe gewissenhaft anbrachte und ordnete; da es wahr ist, wie zärtlich er um seine Gattin besorgt war und wie so sehr edel er sich an seinen Kindern bewiess, wovon die Welt schon weiss, was er an ihnen that, und wie er sich überhaupt als Mensch in seinem ganzen Leben von keiner andern als edlen und grossen Seite kund that, und so auch mit dem Bewusstseyn, nichts als Gutes gestiftet zu haben, aus der Welt gehen konnte, über welche seine Handlungen ihm sein König von Dänemark (wie er ihn selbst zu nennen pflegte und dem er so gern und treu diente) die kräftigsten Beweise wiederholt zu geben geruhte, und so vieles Andere, was Alles uns auf den bedeutenden Gewinn seiner mehrjährigen Arbeit rechnen lässt; — so bin ich sehr bereit, diesen Beweis seines biedern Charakters zu unterschreiben, und ich kann dabey nur noch wünschen, dass das Werk selbst ihm dieses Zeugniss nicht versagen wolle.

Ob durch *Nissen's* Tod (denn er starb über seiner Arbeit am 24sten März 1826) noch mancherley Unbekanntes von und über *Mozart* unbekannt bleiben wird, weiss ich nicht; nur das, und zwar mit grossem Bedauern, kann ich bestätigen, dass er, nach *Siebigke's* Vorschlag, noch ein besonderes Capitel der allmähligen Ausbildung *Mozart's* und dem stufenweisen Gange seines Genie's gewidmet hatte, in so fern sie sich aus der Kritik einer chronologischen Sammlung seiner früheren und frühesten Werke erkennen lassen, was nun aber einem mit *Mozart's* sämmtlichen Werken ganz Vertrauten überlassen bleiben muss.

Sollte ich die geistige Seite *Nissens* nur einigermaassen treffend angedeutet haben, so ist mein Zweck schon vollkommen erreicht.

Pirna a. d. Elbe, im July 1828.

D. *Feuerstein.*

Vorrede des Verfassers.

Schon am 10ten November 1767 schrieb der Vater *Leopold Mozart*, welcher voraus sah, dass sein Sohn ein grosser Mann werden würde, einem Freunde, dass er die Lebensgeschichte seines Sohnes seiner Zeit in den Druck geben werde. Er muss aber von diesem Entschlusse abgekommen seyn, denn nach seinem Tode ist davon keine Zeile aufgefuuden worden. Indessen hat man es diesem Entschlusse zu danken, dass er sehr häufig der Frau und Tochter empfahl, alle Briefe, die er ihnen auf Reisen mit dem Sohne schrieb, sorgfältig aufzubewahren: Und auf diese Art haben sich nach ihm wohlverwahrt folgende Sammlungen gefunden:

1) Des Vaters Briefe von der Reise mit seiner ganzen Familie nach Wien, angetreten den 18ten September 1762 und geendigt im Januar 1763. Diese Briefe sind an den Kaufmann *Hagenauer*, seinen Freund und Hausherrn, der sie behalten hat, gerichtet.

2) Des Vaters Briefe an denselben, von der grossen ausländischen Reise mit seiner ganzen

Familie, angetreten den 9ten Juny 1763 und geendigt im November 1766.

3) Des Vaters Briefe an denselben, von der zweyten grossen Reise nach Wien mit der ganzen Familie; angetreten den 11ten September 1767 und geendigt im December 1768.

Wären diese Briefe an einen Gelehrten oder an einen Musikverständigen geschrieben gewesen, so hätte der Briefwechsel ihnen sicher mehr Interesse gegeben, als sie enthalten.

Ich habe aus diesen Briefen die biographischen Nachrichten herausgezogen, um damit die gedruckte Lebensbeschreibung zu ergänzen. Manches kömmt darin von Statistik und den Sitten an besonders geistlichen Höfen vor. Ich habe nur einige Proben der Denkart, besonders der religiösen stehen lassen, die bey dem Vater *Mozart's* zur Bildung des Sohnes ihre Merkwürdigkeit haben.

Nun folgen Briefe von grösserm Interesse, denn die Frau konnte mehr Antheil nehmen, als *Hagenauer.*

4) Briefe des Vaters an die Frau und Briefchen von W. A. Mozart an Mutter und Schwester auf der ersten italienischen Reise mit dem Sohne, angetreten den 12ten December 1769 bis März 1771.

5) Briefe des Vaters an die Frau auf der

zweyten italienischen Reise vom 13ten August 1771 bis 15ten December 1771.

6) Briefe des Vaters auf der dritten italienischen Reise vom 24sten October 1772 bis 13ten März 1773.

7) Briefe des Vaters an die Frau, auf der Reise nach Wien mit dem Sohne, vom Julius 1773 bis 22sten September 1773.

8) Briefe des Vaters an die Frau, auf der Reise nach München mit dem Sohne, vom December 1774 bis 7ten März 1775.

Von jetzt beginnt ein höheres Interesse der Briefe — Mann an Mann.

9) W. A. Mozart's Briefe an seinen Vater und die der Mutter an ihren Mann, auf der Reise nach Paris mit der Mutter, und des Vaters Antworten an Beyde, vom September 1777 bis Januar 1779.

10) Briefwechsel W. A. *Mozart's* mit Vater und Schwester, auf der Reise nach München und während seiner Domicilirung in Wien, vom 8ten November 1780 bis Julius 1784. Die Briefe des Vaters gehen nur bis 22sten März 1781.

W. A. *Mozart* war nun zu beschäftigt, zu zerstreut und zu unabhängig vom Vater, um dessen Briefe zu verwahren oder fleissig zu schreiben. Im Jahre 1786 waren seine Briefe äusserst selten und bestanden meistens nur in 10 bis 12 Zeilen.

Als 1785 der Vater den Sohn besuchte, liess er diesen zum Maurer aufnehmen. Die Schwester Mozart's meinte, dass die Spuren davon in ihres Bruders Briefen den Vater vermocht haben, dessen Briefe seit dieser Epoche zu vernichten. Ein einzelner findet sich vom Jahre 1787, den die Krankheit des Vaters, der daran starb, an der Vernichtung verhindert haben kann, und der wirklich auch eine Allusion auf die Ordensverbindung enthält, welche der Vater aufzubewahren Bedenken tragen konnte.

Aus obigem Verzeichnisse sieht man, dass die wichtigeren Briefe W. A. *Mozart's* nur den Zeitraum vom September 1777 bis Julius 1784 begreifen. Es sind zwar eine Menge Briefe früherer Zeit an die Schwester da, sie haben aber wenig Werth. Witz, Lebhaftigkeit und Charakteristik ist unleugbar darin, aber geschmackloser Witz, kindische, zum Theil pöbelhafte Munterkeit, ja Ausgelassenheit, die sehr weit geht, machen das Meiste aus; wenig von der Tonkunst. Es gehört viele Auswahl dazu, um etwas Anziehendes und Charakteristisches heraus zu finden, was man dem Publicum bieten darf, ohne dem Ruhme und der Achtung des Namen-Menschen zu schaden.

In den Briefen W. A. *Mozart's* von 1777 sind manche von hohem Werthe. Aber das

Ganze ist nicht befriedigend, nicht erschöpfend. Er war kein Brief- er war ein Notenschreiber, und damals beschäftigter, zerstreuter, freyer geworden.

Die Briefe des Vaters hingegen empfehlen ich fast alle, und der Welt ist wohl damit geent, sie zu kennen. Der Mann ist schon an h merkwürdig, aber hier erscheint er zugleich s Vater, Erzieher, Bilder W. A. *Mozart's;* esser und vollständiger kann man ihn nicht kenn lernen, als in allen diesen vertraulichen eusserungen, selbst über anscheinende Geringigigkeiten, deren Bekanntmachung er nicht beechnete. Man sieht, wie viele Bildung der Vater uf den Sohn übertragen *konnte.* Seine Schreibrt ist freylich die der früheren Jahrzehente des origen Jahrhunderts, aber der Schreiber war ein elehrter, verständiger, geistreicher, kluger und umsichtiger Mann, ein Beobachter.

Die Briefe der ersten Sammlungen sind voller statistischer Nachrichten, breiten sich über die Sitten der Länder aus und verdienten wohl den Druck. *Sed non hic locus.* Allenthalben besahe er die Sehenswürdigkeiten und besuchte die Männer von Talent in allen Fächern, Gelehrte und Künstler aller Gattungen des Schönen.

Er führte den Sohn, auf den er stolz war, den er ,ein Wunder nannte, allenthalben mit, weckte dessen Sinn für alles Schöne und bildete den Reichthum und die Vielseitigkeit der Ideen desselben. Er machte Register der Sachen, der Bekannten und Freunde, liess einige von W. Amadeus machen und verwahrte sie, wie man sie noch hat. Kurz, er war ein Muster vo Ordnung, und Alles war bey ihm zweckmäss Auch scheint er Materialien zu einer Biograph gesammelt zu haben.

Da wären denn Materialien zur Supplirun vieler Lücken in den erschienenen Biographie *Mozart's.* Sie sind authentisch, zusammenhän gend und bis gegen das Ende vollständige Samm lungen mit vielen Beylagen.

Aus den Briefen des Vaters an seine Tochter, geschrieben während seines Aufenthaltes i Wien bey dem Sohne 1785, leuchtet einige Kält gegen diesen hervor, welche sich mitgetheilt haben kann. Auch dieses mag die Lauigkeit de darauf folgenden Briefwechsels erklären, so wie es von der Unabhängigkeit des Sohnes, an die der Vater nicht gewöhnt war, zum Theil erörtert werden kann.

Uebrigens war auch der Sohn mit seinem Besuche in Salzburg 1783 nicht recht zufrieden gewesen. Er hatte gehofft, dass man seine Frau mit einigen seiner Jugendgeschenke erfreuen würde, welches gänzlich unterblieb.

Die Briefe gehen von 1762 bis 1784, wo

dann der von W. A. *Mozart* geführte thematische Katalog anfängt. Die einzigen Lücken sind von den Zwischenräumen der Reisen, die *Mozart* in Salzburg zubrachte. Um einen guten Theil der Chronologie seiner Werke und Beschäftigungen zu haben, bedarf es nur noch des Verzeichnisses der Werke vor 1784, welches Herr *André* in Offenbach hat und welches derselbe bald heraus zu geben sich erklärt hat.

Nicht leicht hat sich der Enthusiasmus für einen Tondichter je so lebhaft, so allgemein und so lange erhalten, als für *Mozart*. Auf welche Art wird er nicht gefeyert! — Kein gemüthliches Werk, worin er nicht genannt ist! — Kein Dichter, der ihn nicht besingt! — Und 34 Jahre sind schon verflossen! — — —

Freylich hat er durch den Einfluss, den er auf die Veredlung und Verschönerung des Lebens ausgeübt hat, und noch ausübt, durch seine Werke sich das bleibendste Denkmal gestiftet.

Doch hat man seine Biographie nicht! Sogenannte giebt es wohl gegen Zwanzig, wovon D. Lichtenthal die Namen gesammelt hat; 17 oder 18 davon sind indess blosse Abschriften. Nur Schlichtegroll, Niemtschek und vielleicht der Verfasser von „*Mozart's Geist*“ haben aus Quellen geschöpft. Sie verdienen aber alle Dank für die Versuche, die sie geliefert haben, da sie Alles gaben, was ihnen zu Gebote stand, wenn ihre Leistungen auch nur Skelette blieben und bleiben mussten, weil ihnen die Materialien fehlten. Der Nekrolog bekam die seinigen von *Mozart's* Schwester, an die er gewisse bestimmte Fragen gerichtet hatte, auf deren Beantwortung sie sich einschränkte und auch nicht viel weiter hätte ausbreiten können. Niemtschek hatte W. A. *Mozart* selbst und seine Frau in einigen Jahren gekannt.

Keiner von allen aber wusste diese Briefe, ohne welche Kenntniss nichts von einigem Belange zu leisten möglich ist, da es Briefe sind, deren Vollständigkeit aus dem Datismus deren fortlaufender Ordnung erhellt. Diese Briefe enthalten Nachrichten von Reisen ausser der allerersten drey wöchentlichen nach München 1762.

In den Briefen selbst ist Vieles in Chiffern geschrieben, damit der Erzbischof, mit dem sie so viele Ursache hatten unzufrieden zu seyn, ihre Aeusserungen und Pläne nicht erfahren konnte. Ich habe alle Pläne dechiffrirt. Es waren zwey Chiffern:

In der einen bedeuteten die Buchstaben a, e, i, o, u, nachstehende m, l, f, r, h, und umgekehrt m wieder a, l wieder e, u. s. w.; alle anderen Buchstaben des Alphabets blieben unverändert:

Der zweyten Chiffer war gar nicht anzumerken, dass sie eine war; sie war etwas mühsam zusammenzusetzen. Die Anfangsbuchstaben jedes Substantivs mussten zusammengebracht werden, um den verdeckten Sinn zu finden; z. B. die Stadt hat ein Alter, welches die Ursache ihrer Leiden ist, hiess: *Saul.* Die ausnehmende Vorsichtigkeit, Umsicht und Klugheit des Vaters ist in dem Gebrauche derselben zu erkennen. Manchmal fragt man sich sogleich, warum er diess oder jenes chiffrirt hat; man findet aber immer eine gegründete Ursache.

Die Briefe sind als Sittengemälde einer vorübergegangenen Zeit nicht unmerkwürdig. Wie diese Briefe zu benutzen sind:

> *De mortuis nil, nisi bene!*
> *De mortuis nil, nisi vere!*
> (Verschweigung ist schon Unwahrheit.)

Der Mann soll gezeigt werden, wie er war, diess ist die Forderung an den Biographen, der aber durch gar viele Rücksichten gehemmt wird. Es mag wohl von einem neulich Verstorbenen keine treue Lebensbeschreibung existiren, in welchem Falle man sich begnügen muss, sich der Wahrheit und der Genauigkeit zu nähern. Man will, man darf seinen Helden nicht öffentlich ganz so zeigen, wie er sich etwa selbst in Abenden der Vertraulichkeit geschildert hat: könnte er befragt werden, würde er es selbst schwerlich zugeben: er war und bleibt der Herr seiner Worte, die er hätte ungeschrieben lassen können, und die er nicht hinschrieb, als für einen, dem er beichten wollte. Er hatte Schwächen, Fehler, die er etwa später verbesserte, welches man nicht etwa Gelegenheit hat zu zeigen. Durch alle Wahrheit kann man seinem Ruhme, seiner Achtung und dem Eindrucke seiner Werke schaden. In diesen Briefen kommen von allen Seiten sogenannte unanständige Ausdrücke vor, die es zu *der* Zeit, in *dem* Lande weniger waren, und die wohl Jedermann sich gegen Verwandte mehr oder weniger noch immer erlaubt. Sollen diese ausgemerzt werden? Wenn von solchen Personen, ja Freunden oder Lehrern und Wohlthätern des Helden Uebles auch Wahres gesprochen wird, wirft's Schatten von Undankbarkeit, was man zu sagen gern vermeidet?

Nun leben auch noch einige jener Personen oder ihre nahen Anverwandten, es betrifft einen Fürst-Erzbischof — man scheuet sich.

Und der Held wird nicht ganz geschildert — die Menschenkenntniss hat durch die Biographie nicht Alles gewonnen, was sie konnte, hat nicht gehörig zugenommen.

Es könnte heissen, man wünsche nur die Briefe *W. A. Mozart's* zu kennen; wer verlangt die des Vaters? Aber hier ist in den ersteren Biographie, und die späteren machen einen Theil des Briefwechsels mit dem Sohne aus, dessen Briefe ohne die Mittheilung der anderen nicht verständlich wären. Dazu kommt, dass nicht allein der Verfasser der Violinschule ein höchst schätzbarer Mensch war, sondern dass seine Briefe eine fortlaufende Erziehung des Sohnes sind, dass sie mithin im Ganzen weit mehr Interesse als die des Sohnes haben und sich immer auf ihn beziehen. Man lese sie daher und hoffentlich wird man sie mit Vergnügen gelesen haben.

Auch sind darin viele Kleinigkeiten und unbekannte Namen aus einer Zeit, die nicht mehr ist. In so fern sind sie aber Literatur zur Geschichte der Musik und Kunde von Künstlern, fragmentarische Chronik, wie man sie in voriger Zeit nicht sammelte, wie man in jetziger Zeit zu thun pflegt, und so habe ich wohl manchem Menschen wenn auch meistens nur Nachrichten geben können.

Aus den Briefen lernt man einige Compositionen *Mozart's* kennen, von deren Existenz Niemand mehr etwas wusste, und wovon viele vergebens gesucht wurden. Wären die Briefe für den Druck bestimmt gewesen, so würde sicher ihr Inhalt gewichtiger. Aber so zeigen sie die Menschen, wie sie waren, sind somit charakteristischer als wenn sie zierlicher wären, wo sie in familiärer Nachlässigkeit von Herz an Herz geschrieben sind.

Gar zu kindische und gemeine Spässe findet man noch in *W. A. Mozart's* Briefen von seinem 21sten Jahre, wo überhaupt sein Leichtsinn, sein übermässiger Hang zur ausgelassenen Lustigkeit ersichtlich ist. Seine Ausdauer, wenn ich so sagen kann, in letzterer, die Mühe, der er sich dabey unterwerfen konnte, bezeugen vielfältig die *P. S.* seiner Briefe, die hier nicht alle gegeben sind. Uebrigens behielt er die jugendliche Spaassmacherey bis an seinen Tod.

In neueren Zeiten hatte sich Mozart so sehr angewöhnt, Gedankenstriche zu machen, dass ihrer in allen seinen Briefen unendliche sind. Seiner Frau hatte er wenig geschrieben, da sie fast stets bey einander waren, und die wenigen Briefe sind kein zusammenhangendes Ganze, da sie nur seine stete Geldnoth, eine ungezügelte, alle Schranken überschreitende Ausgelassenheit und eine ungemeine Zärtlichkeit für seine Frau bezeugen.

(So weit gehen Nissen's Worte.)

Subscribentenverzeichniss.

	Velinp.	Schrbp.	Druckp.
Se. Majestät, der Kaiser von Oestreich	1		
Ihro Majestät, die Kaiserin von Oestreich	1		
Se. Majestät, der König von Dännemark	2		
Ihro Majestät, die Königin von Dännemark	10		
Se. Majestät, der König von Baiern	2		
Ihro Majestät, die Königin von Baiern	2		
Se. Majestät, der König von Sachsen	10		
Se. K. K. Hoheit, der Vicekönig v. Italien	1		
Ihro K. K. Hoheit, die Vicekönigin v. Italien	1		
Ihro Majestät, die Herzogin von Parma	2		
Se. Königl. Hoheit, der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach	2		
Se. Durchlaucht, Friedrich Joseph, Fürst von Schwarzenberg, in Salzburg	1		
Se. Durchlaucht, Fürst von Lichnovsky, in Troppau	1		
Se. Fürstl. Gnaden, Fürst-Erzbischof Augustin von Gruber, Primar von Deutschland, Sr. Majestät wirkl. Geheimer Rath zu Salzburg			2
Catharine, Freifrau von Frimont v. Antrodoco, geb. Mitterpacher von Mitternburg.	1		

Berlin.

	Velinp.	Schrp.	Druckp.
Se. Majestät, der König von Preussen	6		
Se. Königliche Hoheit, der Kronprinz von Preussen	4		
Se. Königliche Hoheit, der Prinz Wilhelm von Preussen, Sohn Sr. Majestät	2		
Se. Königliche Hoheit, der Prinz Carl von Preussen	2		
Ihro Königliche Hoheit, die Prinzessin Carl von Preussen	2		
Se. Königliche Hoheit, der Prinz Albrecht von Preussen	2		
Se. Königliche Hoheit, der Prinz Wilhelm von Preussen, Bruder Sr. Majestät	3		
Se. Königliche Hoheit, der Prinz August von Preussen	4		
Se. Königliche Hoheit, der Herzog von Cumberland	2		
Se. Hoheit, der Herzog Carl v. Mecklenburg-Strelitz	2		
Se. Durchl., der Fürst Radzivill	1		
Se. Durchlaucht, der Fürst zu Sayn-Wittgenstein, Königl. Ober-Kammerherr und wirklicher Geheimer Staats-Minister	5		

	Velinp.	Schrbp.	Druckp.
Herr Graf von *Alopëus*, Excellenz, Kaiserl. Russ. Gesandter in Berlin	1		
— Baron von *Altenstein*, Excellenz, Königl. wirklicher Geh. Staats-Minister	1		
— Baron von *Brandel*, Excellenz, Königl. Schwedischer Gesandter in Berlin	1		
— von *Brockhausen*, Excellenz, Königl. Geheimer Staats-Minister	1		
— *Bunsen*, Königl. Geheimer Legationsrath und Minister-Resident am päpstlichen Stuhle	1		
— Graf von *Gneisenau*, Excellenz, Königl. General-Feldmarschall	1		
— Graf von *Hatzfeld*, Excellenz, Königl. wirklicher Geheimer Rath	1		
— Graf v. *Luxburg*, Excellenz, Königl. Baier. Gesandter in Berlin	1		
— von *Motz*, Excellenz, Königl. wirklicher Geh. Staats-Minister	1		
— von *Nagler*, Excellenz, Königl. General-Postmeister und Gesandter am deutschen Bundestage	1		
— Baron v. *Reden*, Excellenz, Königl. Hannöverscher Gesandter in Berlin.	1		
Sir *Brook Taylor*, Excellenz, Königl. Gross-Britanischer Gesandter in Berlin	1		
Herr Graf von *Trautmannsdorff*, Excellenz, K. K. Oesterreichischer Gesandter in Berlin	1		
— von *Watzdorff*, Excellenz, Königl. Sächsischer Generallieutenant und Gesandter in Berlin	1		

Königliche Kapelle in Berlin.

	Velinp.	Schrbp.	Druckp.
Herr General-Musikdirector *Spontini*			12
— Kapellmeister *Seidel*			1
— Kapellmeister *Schneider*			1
— Musikdirector *Moeser*			1
— Hofcompositeur *Blum*			1
— Concertmeister *Seidler*			1
— Concertmeister *Henning*, senior			1
— Ballet-Répétiteur *Flügel*			1

Kammermusiker.

			Vel.	Sch.	Dep.
Herr	*Henning*, jun.	1te Violine.			1
—	*Hertel*				1
—	*Dam*				1
—	*Ries*				2
—	*Ganz*				1
—	*Barnewitz*				1
—	*Hauck*				1
—	*Winzer*				1
—	*Langenhaun*				1
—	*Vidal*				1
—	*Zimmermann*				1
—	*Schwarz*	2te Violine.			1
—	*Schwachhofer*				1
—	*Spiess*				1
—	*Böhmer*				1
—	*Kaumair*				1
—	*Maurer*				1
—	*Eichbaum*				1
—	*Kolbe*				1
—	*Menges*				1
—	*Mohs*				1
—	*Remmers*				1
—	*Wieprecht*				1
—	*Walpurger*				1
—	*Brendecke*				1
—	*Ulrich*				1
—	*Semler*	Bratschen.			1
—	*Gareis*				1
—	*Ulrich*				1
—	*Couriard*				1
—	*Krüger*				1
—	*Richter*, Vater				1
—	*Gährich*				2
—	*Richter*, Sohn				1
—	*Hilmer*				1
—	*Hansmann*	Violoncelle.			1
—	*Krautz*				1
—	*Kelz*				1
—	*Ganz*				1
—	*Nestler*				1

			Vel.	Sch.	Dep.
Herr	*Cubelius*	Violoncelle.			1
—	*Schmidt*				1
—	*Bock*				1
—	*Birnbach*				1
—	*Griebel*, Sohn				1
—	*Just*				1
—	*Töpfer*				1
—	*Schneider*				1
—	*Lisold*	Contra-Bässe.			1
—	*Zahn*				1
—	*Schlechte*				1
—	*Rudolff*				1
—	*Weiss*				1
—	*Dölle*				1
—	*Issermann*				1
—	*Hancke*				1
—	*Schröck*	Flöten.			1
—	*Gabrielsky*, d. ä.				1
—	*Petzoldt*				1
—	*Horzitzky*				1
—	*Gabrielsky*, d. j.				1
—	*Westenholz*	Oboen.			1
—	*Hambuch*				1
—	*Griebel*, d. j.				1
—	*Gross*				1
—	*Werner*				1
—	*Tausch*	Clarinetten.			1
—	*Pfaffe*				1
—	*Tamm*				1
—	*Schick*				1
—	*Nehrlich*				1
—	*Bärmann*	Fagotte.			1
—	*Humann*				1
—	*Griebel*, Vater				1
—	*Wolff*				1
—	*Kluge*				1
—	*Desargus*, Harfenist				1
—	*Töche*, Klavierspieler				1

		Vel.	Sch.	Dep.
Herr *Lenss*	Hörner.			1
— *Schunke*, Vater				1
— *Bliesener*,				1
— *Pfaffe*				1
— *Zerner*				1
— *Stölzel*				1
— *Schunke* I., Sohn				1
— *Schunke* II. Sohn				1
— *Schubert*	Trompeten.			1
— *Bagans*				1
— *Wendroth*				1
— *Hentschel*, Pauker				1
— *Brenske*	Posaunen.			1
— *Belcke*				1
— *Ludwig*				1
— *Schulz*	Triangel			1
— *Hemme*	Trommel.			1

Accessisten.

		Vel.	Sch.	Dep.
— *Ronneburger*	Violine.			1
— *Kotting*				1
— *Jacob*				1
— *Wendicke*				1

	Vel.	Sch.	Dep.
— *Benelli*, Professor der Gesangschule.			1
D^lle^ *Schmalz*, Gesanglehrerin.			1
Herr *Leidel*, Chor-Director.			1

	Vel.	Sch.	Dep.
Herr *Albrecht*, Königl. Geh. Cabinetsrath			1
— *C. W. Amelang*			1
— *Anderssen*, Kaufmann			1
— Baron v. *Arnim*, Königl. Kammerherr,			1
— Graf v. *Arnim*, Königl. Kammerherr und Domkapitular			1
— Graf v. *Arnim*, Rittmeister a. D.			1
— *Arnold*, Musiklehrer			1
— *Bach*, Organist			1
— *Bader*, Königl. Sänger			1

		Vel.	S.b.	Dep.
Frl.	*Albertine* v. *Bardeleben*			1
Herr	*Bardt*, Kaufmann			1
—	*Bauer*, Königl. Justiz-Commissarius			1
D^lle	*Bauer*, Königl. Schauspielerin			1
Mad.	*Amalie Beer*	2		
Herr	*Heinrich Beer*, Banquier	2		
—	*Wilh. Beer*, Banquier	1		
—	*Begasse*, Professor			1
—	*Behrnauer*, Königl. Geh. Ob. Regierungsrath			1
Mad.	*L. Benecke*			1
Herr	*Wilhelm Berger*			1
—	*Bernard*, Kaufmann			1
—	*Bittkow*, Kammergerichts-Referendarius			1
—	*Heinr. Blume*, Königl. Sänger			1
Frau	v. *Boguslawsky*			1
Herr	*Brassert*, Königl. Kammergerichtsrath			1
—	*Bratscheck*, Rector			1
—	*Breiting*, Königl. Sänger			1
—	Graf von *Brühl*, General-Intendant der Königl. Schauspiele			1
—	*Busolt*, Königl. Sänger			1
—	*Calcara*, Kapellmeister			1
—	*J. Coulon*, Königl. Hofrath			1
—	*Crelinger*, Königl. Geh. Kriegsrath			1
Mad.	*Crelinger*, Königl. Schauspielerin			1
Herr	*Crelle*, Königl. Geh. Ober-Baurath			3
—	*Cursch*, Königl. Reisepostmeister			1
—	*Dehn*, Attaché bei der Königl. Schwedi-			1
	schen Gesandtschaft			1
—	*Delcour*, Schauspieler aus Paris			1
—	*Louis Delmar*, Banquier			1
—	*Devrient* junior, Königl. Sänger			1
Mad.	*Dötsch*, Königl. Schauspielerin			1
Herr	*Duncker*, Königl. Geh. Ob. Regierungsrath			1
—	*Ebers*, Königl. Lieutenant			2
—	*Ebers*, Musikdirector			1
—	*Joachim Ebers*, Banquier			1
—	*Victor Ebers*, Banquier			1
—	*Eichhof*, Buchhändler			1
—	Dr *Elben*			1
—	*Engelhardt*, Gutsbesitzer			1
—	*Wilh. Ermeler*, Kaufmann			1
—	*Esperstedt*, Königl. Hofrath			1

	Vel.	Sch.	Drp.
Herr *Eunicke*, Königl. Sänger			1
— *C. Emanuel Ezechel*, Königl. Geh. Commerzienrath			1
— *Heinr. Ezechel*, Banquier			1
— *A. Falkmann*			1
Frau Dr *Förster*			1
Mad. *Fränkel*			1
— *Friebe*, geb. Wach			1
Herr *A. Friedländer*, Kaufmann			1
— *Gäde*, Königl. Justizrath			1
— *Eduard Gehe*, in Dresden, Grossherzogl. Hessen-Darmstädtischer Hofrath			1
— *Gern*, d. Sohn, Königl. Schauspieler			1
— *Gern*, d. Vater, Königl. Sänger			1
— Dr v. *Gräfe*, Königl. General-Stabs-Arzt und Geh. Ober Medizinalrath			1
— *Grawunder*, Musicus			1
— *Greulich*, Musiklehrer			1
— *Gropius*, Königl. Theater-Inspector und Decorations-Maler			1
— v. *Grunenthal*, Königl. Geh. Ob Finanz-Rath	1		
— v. *Hänlein*, Königl. Legationsrath u. Geschäftsträger am Churf. Hofe zu Cassel	1		
— *Hansmann*, Königl. Geh. exped. Secretair			1
— *Heilborn*, Königl. Lieutenant			1
— *Hellwig*, Musikdirector			1
— *Henschel*, Maler			1
— *Herklots*, Theaterdichter bei der Kön. Bühne			1
— *Heun*, Königl. Geheimer Hofrath			1
— *Heuser*, Königl. Geh. Registrator			1
— *A. Hirschwald*, Buchhändler			3
Dlle *Hoffmann*, Königl. Sängerin			1
Herr *C.* von *Holtei*			1
Dlle *Honig*			1
Fr. v. *Horn*, geb. Graun			1
Herr *Alexander* von *Humboldt*, Königl. Kammerherr			1
— *Jacobson*			1
— *Jacoby*, Königl. Hofrath und Rendant			1
— *Jordan*			1
— *Jordan*, Königl. Geh. Justizrath			1
— v. *Ivernois*, Königl. Major			1
— *Jüngken*, Professor			1

		Vel.	Sch.	Drp.
Herr	*L. Junge*, Kaufmann			1
—	*Kisting*, Instrumentenmacher			1
—	*C. Klage*, Musiklehrer			1
—	*Bernhard Klein*			1
—	*Jos. Klein*			1
—	*Kobes*, Rentier			1
—	*Köls*, Königl. Geh. Kriegsrath			1
—	Baron von *König*			1
—	*Körner*, Königl. Geh. Ob. Regierungsrath			1
—	*C. F. W. Korn*			1
—	*Krahmer*, Königl. Baurath			1
—	*Kremnitz*, Königl. Hofrath			1
—	*Krüger*, Königl. Schauspieler			1
Frau	Professor *Krüger*, geb. Eunicke			1
Herr	Baron von *Krull*			1
—	v. *Lestocq*, Königl. General-Major			1
—	*Lettow*, Königl. Referendarius	1		
—	Baron von *Lichtenstein*			1
—	*Lichtenstein*, Professor			1
—	*Limberger*, Kaufmann			1
—	*Loos*, Königl. Münzrath			1
—	*Ludolff*, Königl. Justizrath			1
—	*Marchand*, Königl. Justizrath			1
—	Baron *Carl* v. *Martens*			1
—	Dr *A. Martens*			1
—	*Marx*, Königl. Referendarius			1
—	v. *Massow*, Königl. Kammerherr und Hofmarschall Sr. K. H. des Kronprinzen			1
—	*Matton*, Königl. Geh. Registrator			1
—	*Maurer*, Buchhändler			1
—	*Alexander Mendelssohn*, Banquier			1
—	*Felix Mendelssohn*			1
Dlle	*Marie Mendelssohn*			1
—	*Carl Merz*, Musiklehrer			1
—	*Metzke*, Seehandlungs Buchhalter	1		
—	*Meyerbeer*			1
Mad.	*Milder*, Königl. Sängerin			1
Herr	*Moser*, Königl. Baurath			1
—	*Müller*, Königl. Geh. Kriegsrath			1
—	*C. F. Müller*			1
—	*Naumann*, Stadtrath			1
—	*Neithardt*, Königl. Stabshautboist			1
—	*Nicolai*, Königl. Divisions-Auditeur			1

	Vel.	Sch.	Dep.
Herr *Nicolovius*, Königl. wirkl. Geh. Ob. Regierungsrath			1
— Graf v. *Nostitz*, Königl. Generalmajor u. Gen.-Adjutant			1
— Dr von *Olfers*, Königl. Legationsrath			1
— *D. Oppenfeld*, Banquier			2
— *M. Oppenfeld*, Banquier			1
— *Otto*			1
Fr. Majorin *Paalzow*, geb. Wach			1
Herr *Paasche*, Königl. Geh. Hofrath			1
— Dr *Parthey*			1
— *Pascal*			1
— *Patzig*, Königl. Geh. Regierungsrath			1
Dlle *Perthaler*, aus Grätz			1
Herr *Plantier*, Kaufmann			1
— Dr *S. L. Plehn*			1
— von *Plessen*, Königl. Lieutenant			1
— Dr *Georg Pölchau*			1
— *Rauch*, Professor			1
— *Raumer*, Profescor			1
— *Ravené*, Königl. Hofuhrmacher			1
— *Rebenstein*, Königl. Schauspieler			1
— Graf von *Redern*, Königl. Kammerherr			1
— *L. Reimann*, Kaufmann			1
— *L. Rellstab*			1
Mad. *Marie Richter*			1
— *Robert*			1
Herr *Ludwig Robert*			1
— *Rönisch*, Königl. Solo-Tänzer			1
— *Rother*, Königl. Präsident			1
— *Rungenhagen*, Musikdirector			1
— Dr *Rust*, Königl. Gen. Stabsarzt und Geh. Ob. Medizinalrath			1
— *Sala*, Kaufmann			1
— *Schadow*, Director der Academie der Künste			1
Frl. v. *Schätzel*, Königl. Sängerin			1
Herr v. *Scheve*, Königl. Präsident			1
— *Schinkel*, Königl. Geh. Ober-Baurath			1
— *A. M. Schlesinger*, Musicalienhändler			3
— *J. P. Schmidt*, Königl. Hofrath			1
— *Schoch*, Königl. Geh. Registrator			2
Fr. v. *Schütz*			1

	Vel.	S.h.	Drp.
Herr *F. W. Schultze*, Kaufmann			1
Mad. *Schulze*, Königl. Sängerin			1
Herr *Schwedersky*, Kaufmann			1
Herr Graf von *Schwerin*, Königl. Kammergerichtsrath			1
— Dr *Carl Seidel*			1
— *Seiffart*			1
— *Semmler*, Königl. Geh. Regierungsrath			1
Dlle *Solmar*			1
— *Henriette Sontag*, Königl. Kammersängerin	1		
Herr *Sotzmann*, Königl. Geh. Ob. Finanzrath			1
— Graf v. *Spauer*			1
— Dr *Spiker*			1
— *Spitzeder*, Sänger a. Königsstädtischen Theater			1
Mad. *Spontini*	1		
Herr *Stawinsky*, Regisseur der Königl. Schauspiele			1
— *Steibelt*, Königl. Hof-Instrumentenmacher			1
— von *Steinsdorff*, Königl. Hofrath			1
— von *Strampff*			1
— *Heinr. Stümer*, Königl. Sänger			1
— *Stuhr*, Buchhändler			2
— *Stullmüller*, Königl. Solo-Tänzer			1
— *Teichmann*, Kaufmann			1
— *Teichmann*, Kön. Geh. exped. Secretair			1
— *Telle*, Königl. Balletmeister			1
— *Ternite*, Kön. Hofmaler u. Galleriedirector			1
Mad. *Thürschmidt*			1
Dlle *Constanze Tibaldi*			1
Herr *Tiek*, Professor			1
— *Titus*, Königl. Balletmeister			1
— *T. Trautwein*, Buch- u. Musicalienhändler		1	3
— von *Tschirschky*, Königl. Geh. Ob. Tribunalsrath			1 1
— *Tzschoppe*, Königl. Geh. Regierungsrath			1
— *Ulrici*, Kaufmann			1
— *Unzelmann*, Königl. Schauspieler			1
— *Valentini*, Professor			1
— *Varnhagen* v. *Ense*, Königl. Geh. Legations-Rath			1
Mad. *Vieweg*			1
Herr *Wach*, Professor			1

	Vel.	Sch.	Drp.
Herr *Wagener*, Kön. Hofstaats-Secretair Sr. K. Hoh. des Prinzen Carl von Preussen			1
Herr *Wagenführ*, Buch- u. Musicalienhändler		2	
Fr. Ober-Medizinalräthin *Walter*			1
Herr *Wauer*, Königl. Schauspieler			1
— *Wegener*, Kaufmann			1
— *Weitzmann*, Königl. Sänger			1
— *Weller*, Königl. Stabshautboist			1
— *Wichmann*, Professor			1
— *Wilcke*, Königl. Kammergerichtsrath			1
— *Wittich*, Buchhändler			1
Frau Generalin von *Witzleben*	1		
Herr *Aug. Wörlitzer*, Banquier	1		
— *Wolfram*, Bürgermeister in Töplitz			1
— *Wustrow*, Königl. Hofrath			1
— *Zelter*, Professor			1
— *Zschiesche*, Sänger beim Königsstädtischen Theater.			1
Die musikalische *Akademie* zu München			1
Herr *Aderholz*, Buchhändler in Breslau			1
— *Aiblinger*, Königl. Kapellmeister in München			1
— Dr. *Albert*, Abt zu St. Peter in Salzburg		1	
— Baron Schweizer von *Alsina*, in Hamburg			1
— Hofrath *André* in Offenbach a/M.		1	
— *Artaria u. Comp.*, in Wien		1	
— *Matthias Artaria*, in Wien			1
— *Aschenfeldt*, *F.*, in Lübeck			1
— Graf *Ignaz* von *Attems*, Excellenz, Landshauptmann in Gräz		1	
— *C. Bachmann*, Hofmusikhändl. in Hanover			1
— *Bagenhard*, Seminarist in Querfurth			1
— *Bärecke*, Buchhändler in Eisenach			1
Frau *Josephine* v. *Baroni*, geb. Gräfin Castiglione in Lemberg			1
Frau Gräfin von *Bathyany* in Mailand		1	
Herr M. *Bartzsch*, Archidiac. zu Pirna a. d. Elbe			1

	Vel.	Sch.	Drp.
Herr *August Johann Baumeister*, Rechnungs-Official des K. K. Hofbauraths-Filial-Departem. zu Lemberg			1
— *C. Belcke*, Flötist in Leipzig			1
— *Perthes* u. *Besser*, Buchhändler in Hamburg			4
— *B. F. Beutler*, Musikdirector in Mühlhausen			1
Die *Bibliothek* des Kön. Hoftheaters zu München			1
Herr *Black Young et Young* in London			1
— von *Böckeren* in Gröningen			1
— *Maximil. Böhme*, Königl. Baier. Hofmusicus in München			1
— *Moritz Böhme*, in Stettin			2
Mad. *Börne*, geb. von Rönne, Justizräthin in Preetz		1	
Herr *Vincenz Bohm*, Rechnungsoffic. im General-Steueramte zu Troppau			1
— *Bohné*, in Cassel			1
— *F. Frhr. v. Boyneburgk in Städtfeld b. Eisenach*		1	
— *A. Bracg*, in Regensburg			1
— *Braun*, Buchhändler in Carlsruhe			1
Mad. *Caroline*, Baronesse von *Bretfeld*, geb. Gräfin von Ahlefeld in Verona		1	
Herr *Anton Bridi*, Grosshändler in Roveredo	1		
Mad. von *Brun*, Conferenzräthin in Copenhagen	1		
Herr *Brunner*, Kirchner u. Collaborat. in Chemnitz			1
— *Bürkly*, Obrist-Lieutenant u. Vicepräsident d. allg. Musikgesellschaft in Zürich			1
— *Anton W. Bundesmann*, K. K. Einreichungs-Protoc. Adjunct bei der Gräfl. Kammer-Procuratur in Lemberg			1
— *Busch*, Buchhändler in Altona			3
— *Fr. Campe*, Buchhändler in Nürnberg			1
Mad. *Catherina Canzi*, Königl. Hof-Oper- und Kammersängerin in Würtemberg			1
Herr *Jo. Nepom. Cavallo*, Königl. Hofmusicus in München			2
— von *Cornelius*, Ritter, Königl. Director d. bildenden Künste in München			1
— *Jos. Georg Cornet*, K. K. Forstadjunct bei der Gefällenverwaltung für Tyrol und Vorarlberg, zu Insbruck			1
— *Cröker'sche* Buchhandlung in Jena			1
— *Ludwig Crophius*, Abt des Stiftes Thein in Gräz			1

	Vel.	Sch.	Drp.
Herr *Dames*, Stadtr. u. Syndicus in Frankf. a/O.			2
— *Anton Daubrawa* v. *Daubraweck* von Botzen in Tyrol			1
— *Fr. Deyerkauf*, Musikhändler in Gräz			1
— *Dietrichstein Stelezza*, (il principe) in Wien		1	
— *Carlo Dietrichstein*, (il conte) in Wien		1	
— *Heinrich Dietrichstein*, (il conte) Excellenz, in Wien		1	
— *C. Diller*, Buchbinder in Pirna a. d. Elbe			1
— *Sebast. Dusch*, Hofrichter im adel. Stift am Nonnenberg in Salzburg			1
— *Heinrich Dusensy* in Prag			1
— *Engelmann*, Buchhändler in Leipzig			1
— *Faustin Ens*, Prof. des Museums in Troppau			1
Baronesse *Ertmann*, geb. Graumann in Mailand			1
Herr *Ett*, Chorregent bei St. Michael in München			1
— *Eupel*, Buchhändler in Sondershausen			1
— *Aug. Chr. Exner*, in Zittau			1
— *J. C. Falkenberg* in Coblenz			1
— *Fedrigotti* in Roveredo			1
— *Aloys Fenderl*, Apotheker in Inspruck			1
— *Carl Ferga* in Prag			1
— Dr. *Feuerstein*, Arzt in Pirna a. d. Elbe			1
Mad. von *Fladt*, geb. Känzler, Ministerialräthin in München			1
Herr *C. G. Förster*, Musikalienhändl. in Breslau			2
— *Ant.* von *Franzin*, Tyroler Landmann und K. K. Appellationsgerichtsrepetitor zu Inspruck			1
— *Franziny* zu Inspruck			1
— *Friedrich*, Buch- u. Mus. Hdlg. in Frankf. a/M.		4	8
— *F. Frommann*, Buchhändler in Jena			1
— *Henry Gabe* in Hamburg			1
— Freyherr *Gustav* von *Geramb*, Lieutenant des 12 Jägerbataill. in Troppau			1
— *N. Gerson*, Grosshändler in Copenhagen			2
Mad. *Elise Goldstein*, in Prag			1
Herr *Jos. Gosztonyi* von *Gossonyi* u. Köves-Szary, R. A. V. O. R. u. W. m. v. o. R. in Troppau			1

	Vel.	Schr.	Drp.
Herr *Gräfe*, Buchhändler in Leipzig			1
— *Gräff*, Buchhändler in St. Petersburg			3
— Till von *Griesinger*, Königl. Sächs. Legationsrath am Wiener Hofe			1
— Graf von *Camillo Gritti* in Mailand			1
— Graf von *Grünne*, Königl. Niederl. General-Lieuten. u. Bundestagsgesandter in Frankfurt a/M.			1
— Dr. *S. v. Häberl*, Ob. Medicinalr. in München			1
— *Louis Hähne* in Altona			1
— *O. F. Hagen*, Weinhändler in Copenhagen			1
— *Franz Hanfstaengl*, Lithograh in München			1
— *Jos. Hannes*, Claviermeister in München			1
— *Hartleben*, Buchhändler in Pesth			1
— Graf *Franz* von *Hartig*, Excellenz, in Gräz, (Gouverneur in Steiermark)	1		
— *Haueisen*, Musiklehrer in Frankfurt a/M.			1
— *Hausen*, Mitglied der Oper in Frankf. a/M.			1
— *Hauser*, Mitglied der Oper in Frankf. a/M.			1
— *Gustav Heine* in Hamburg			1
— *Dusensy-Heinerich* in Prag			1
— *Heinsius*, Auditeur in Coblenz			1
— *Hempel*, Hauptmann in Altenburg			1
— *Jos.* von *Henickstein*, Ritter, in Wien			1
— *Eduard Henissen* in Hamburg			1
Mad. *Elise Herz* in Prag			1
Herr *Moses Herz* in Hamburg			1
— *Hesse*, Kaufmann in Altona			1
— *Jo. Hilveti*, Fürstl. Lichnovsky'scher Wirthschaftsinspector zu Troppau			1 1
— *Carl Hocheker*, Eisenhändler in Gräz			1
— Dr. *Holderich*, Pfarrer zu Reichenhall		1	
— *Hölscher*, Buchhändler in Coblenz			1
— *F. W. Hof-Buch-* und *Kunsthandlung* in Neuwied			1
— Dr. von *Hoffbauer* zu Gräz			2
— *Joseph Hofmann*, Supplent der latein. und griech. Philologie an der Universität zu Lemberg			1
— *Hoffmann u. Campe* in Hamburg	1		3
— *C. F. Holm*, Königl. Gevollmächtigter in Copenhagen			1

	Vel.	Sch.	Drp.
Herr *Pet. Horr*, Musiklehrer in Offenbach a/M.			1
— Baron *Hrabowsky von Harbona*, Obrist, zu Verona		1	
— *Anton Jähndl*, Chordirector bei d. adelichen Damenstift auf dem Nonnenberg zu Salzburg			1
— *Jerusalem* in Prag			1
— *Korte Jessen*, Buchhändler in Flensburg			1
Die Königl. Hofmusik-*Intendanz* in München			4
Herr *Julien* in Sorau			1
— Pastor *Karmrode* in Altona			1
— *J. F. C. Kayser* in Hamburg			1
— *Max. Keller*, erster Organist an. d. Kön. Baier. Hofcapelle zu Altötting			1
— *Kipper*, Gesanglehrer in Coblenz			1
— *Heinrich Kleinfeller*, Handelsm. in Kitzingen			1
— *Koller*, Buchhändler in London			1
— *Kornett*, in Inspruck			1
— *Krafft*, Kaufm. in Offenbach a/M.			1
— *P. C. Krafft*, Kaufmann in Offenbach a/M.			1
Mad *Therese Kramer*, geb. Berra, in Mailand		1	
Herr *Krieger*, Buchhändler in Marburg			1
— *Phil. Krüll*, Buchhändler in Landshuth			1
— *P. G. Kummer*, Buchhändler in Leipzig			1
— *Fl. Kupferberg*, Buchhändler in Mainz			2
— *Leopold* von *Lämel* in Prag			1
Mad. *Maria Freyfrau* von *Lauer*, geb. von Haberecker, in Verona		1	
Herr Baron von *Lazarini* in Mailand		1	
— *C. Lebrün*, Director des Theaters in Hamburg			1
Mad. *Fanny Freyin* von *Lederer*, geb. von Trattner, in Verona		1	
Herr *Lehnhold*, Musikhändler in Mosco			1
— *Leske*, in Darmstadt			1
— *Leuckart*, Musicalienhändler in Breslau, (für sich, für Oberlehrer Hintzsch in Breslau u. für D. Sörensen in Gnadenfrei.)			3
— Dr. *Lichtenthal* in Mailand		1	

Die Vier und Zwanzig ersten Jahre von Mozarts Leben.

Assentior: nil tam facile in animos teneros atque molles influere quam hujus hominis sonos, quorum dici vix potest, quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes, et languefacit excitatos, et tum remittit animos, tum contrahit. —

Cicero.

Ist auch unseren Bergen die Nachtigall versagt, so hat uns Gott mit dem herrlichsten Sänger der Welt, Mozarten, ersetzt.

Lorenz Hübner,
in der Oberdeutschen Litteraturzeitung.

Nur Jener, dessen Tonwerke nach schon vierzig Jahren, statt zu veralten, gleichfalls immer mehr noch entzücken werden, möge mit Mozart um den Vorrang rechten.

Hoffbauer.

Unter den berühmten Namen, die für alle Zeiten in der Geschichte der deutschen Musik glänzen werden, steht oben an Johannes Chrisostomus Wolfgang Amad. (Gottlieb) Mozart.

Sehr wahr und treffend spricht Herr Hofrath Rochlitz, in dem Jahrg. 1798 der Leipz. music. Zeit.: „Es ist das Schicksal ausgezeichneter Männer von „jeher gewesen, dass sich der Haufe gemeiner, von „allen Seiten beschränkter Geister gleichsam in Masse „gegen sie vereinigt, um, wenn es ihnen nicht ge„lingt, jenen Genie's das Verdienstliche und Ausge-

„zeichnete ihrer Werke wegzudemonstriren oder „wegzuwitzeln, wenigstens irgend eine schwache „Seite, die jeder grosse Mann, da er doch immer „Mensch bleibt, hat, hervorzusuchen, aufzustutzen, „hie und da Manches aus eigenem Schatze des Herzens hinzu zu thun, nun das Ganze emsig bekannt „zu machen, und dann lächelnd oder prahlend auszurufen: Adam ist worden wie unser Einer! So „ging es auch dem wackern M., so lange er lebte, „und so geht es ihm grösstentheils noch. Man hört „seine vortrefflichen Compositionen, kann dem gewaltigen Eindrucke derselben nicht widerstehen, „kann diesen sich selbst und Andern nicht ableugnen, bricht desshalb allenfalls in ein allgemeines Lob „und gleichfalls im Allgemeinen hin und her gezerrtes Geschwätz darüber aus — welches Beydes M. „selbst fast so bitter wie Schurkerey hasste — knüpft „aber immer und ewig Bemerkungen daran, wie: „Sollte man's glauben, dass ein solcher Mann doch „übrigens Zeitlebens ein Kind war? und dergl. „Freylich gab M. bey seinem liberalen Leben, bey „seinem nur allzu offenen Charakter, bey seiner Verachtung alles Geschwätzes über ihn, — einer Verachtung, welche zu tief war, als dass er jemals „etwas Anderes hätte thun, als darüber lachen sollen — Gelegenheit zu solchen Urtheilen. Seit einigen Jahren hat die Biographie Mozarts in Schlichtegrolls Nekrolog, wo es denn doch gewiss Zeit „und Ort gewesen wäre, den Mann ganz und zwar „mehr in seinem öffentlichen als Privatleben darzustellen — noch mehr zur Verbreitung solcher kleinlicher Anekdoten beygetragen, und diesen sogar

„eine dauerhafte Haltung und ziemliche Autorität „verschafft; indess Mozart's künstlerische Verdienste „fast einzig mit einem allgemeinen himmelhohen Lobe „abgefertigt werden. Dieses ist nicht gegen den „wackern Herausgeber dieses Werks gesagt; ich „weiss — dieser thut Alles, um sein Institut seinem „Zwecke so nahe zu bringen, als es — in Deutsch„land möglich ist: sondern gegen Mozart's nähere „Bekannte und gegen Kenner und Verehrer seiner „Verdienste spreche ich, die dem Herausgeber des „Nekrologs nichts weiter gaben und geben wollten. „Ich behaupte hiermit nicht, dass die kleine Samm„lung zusammen gereiheter Anekdoten, welche dort „die Stelle einer Biographie des Künstlers einnimmt, „offenbare Unwahrheiten enthalte: aber wie viel „kömmt nicht auf die Art der Darstellung „selbst solcher kleinen Züge an? auf den Zweck „des Erzählers — blos zu unterhalten oder zu be„lehren u. s. w.? Man braucht wahrlich einen Mann „nicht vorsätzlich verläumden zu wollen; ja man „braucht sogar der Wahrheit der Thatsachen kein „Jota wissentlich zu vergeben: und kann dennoch „aus weiss —, wenn auch nicht schwarz, doch „schmutzig grau machen. Und dann, was eine „Hauptsache ist: sind denn Anekdoten aus dem Pri„vatleben eines Mannes für die Welt, eines grossen „Künstlers, das Wichtigste, was man von ihm zu „sagen hat? Ist es denn nicht eben so gehässig als „kleinlich (ich spreche hier nicht mehr gegen den „Nekrolog), sich, wie bey Mozart so oft der Fall „war — in eines bedeutenden Mannes Bekanntschaft „zu drängen; sich von ihm freundschaftlich aufge-

„nommen, unterhalten, vergnügt zu sehen; dabey im Hinterhalte zu liegen und ihm irgend eine Schwachheit abzulauern, dann davon zu ziehen, freudig über den gethanen Fund, und diesen nun mit grosser Herrlichkeit der Welt aufzutischen? Ja, ich setze hinzu: dürfen wir einen Mann von so eigenen Kräften und so eigener Thätigkeit, einen Mann, der so einzig in seiner Ideen- und Phantasieen-Welt lebte, einen Mann, dessen Geist, eben weil und damit er das werden und seyn konnte, was er ward und war, nur in seiner Kunst weben, nur hier Befriedigung, nur hier wahres Interesse finden konnte, dagegen Alles, was im weitesten Sinne des Wortes Verhältniss heisst, vernachlässigen, verachten musste — dürfen wir einen solchen Mann nach dem Maassstabe beurtheilen, der mit Recht für uns mittelmässige Leutchen zum Richtscheit dient? *Duo dum faciunt idem, non est idem.*" So spricht Herr Hofrath Rochlitz, welcher Mozart in Leipzig kennen lernte, an den meisten Gesellschaften, in die er dort kam, und die von der Art waren, dass sich Etwas mit den Leuten anfangen liess, wie sich M. ausdrückte, Theil gehabt, und später die Bekanntschaft seiner Wittwe und einiger vertrauter Freunde M.'s gemacht hatte.

Wem, der jemals bey den Harmonieen dieses grossen Tonkünstlers sich bald in süsse Empfindungen verloren gefühlt, bald den unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen bewundert hat, und die Gewalt, mit der er das Gebiet seiner Kunst in ihrem weiten Umfange beherrschte; wem also von allen Kennern und Freunden der Musik muss es nicht willkommen seyn, etwas von der merkwürdigen Lebensgeschichte dieses früh entwickelten, grossen und originellen Genie's zu hören! Wer von allen diesen wird es nicht denjenigen seiner Freunde, die seit frühen Jahren Zeugen seines bewunderungswürdigen Talentes, und des unerhört schnellen Ganges der Entwickelung desselben waren, recht warm und innig danken, dass sie den Freunden der süssesten unter allen Künsten das Vergnügen nicht haben vorenthalten wollen, den Zauberer, der ihnen so manche frohe Stunde verschönert, so manche trübe erheitert hat, in der Geschichte seiner Kindheit und Jugend, die leider die Geschichte seines ganzen Lebens ist, näher kennen zu lernen? —

Der Mensch, mit wunderähnlichen Gaben und Fertigkeiten von der Natur beschenkt, ist selten ein allgemeines Muster zur Nachahmung für Andere. So wie seine Vollkommenheiten uns Uebrigen unerreichbar sind, so können auch seine Fehler nicht zu unserer Entschuldigung gereichen. Um sich brauchbare Regeln für das praktische Leben als Mensch im Allgemeinen abzuziehen, und durch Aufmerksamkeit auf Beyspiele sich dem erreichbaren Grade der Ausbildung unserer Natur zu nähern, müssen wir nicht jene seltenen Menschen zum Muster auswählen; sondern vielmehr Geister von mittleren Gaben, die aber diese Anlagen gleichförmig und vorsichtig ausgebildet haben, und denen wir es gleich zu thun hoffen dürfen.

Aber unbeschreiblich schätzbar und wichtig bleibt ungeachtet dessen dennoch das Andenken jener Menschen mit seltenen Kräften und Anlagen zu einzelnen

Fertigkeiten. Sie sind Phänomene, die man anstaunt, und deren treue Abbildungen der Forscher der Menschennatur als unschätzbare Kabinetsstücke ansieht, zu denen er oft zurückkehrt, um an ihnen den unbegrenzten Umfang des menschlichen Geistes zu bewundern. Zu ihnen gehört Mozart, ein Wunder eines früh reifen Talents; man würde das, was von ihm erzählt wird, kaum glauben können, wenn er nicht unser Zeitgenosse gewesen wäre, und wenn diese Erstaunen erregenden Züge nicht von so vielen Menschen bestätiget würden.

Der genaue Zusammenhang, der zwischen den Schicksalen Mozarts mit denen seines Vaters Statt findet, und durch welchen er sich schon ein bleibendes Denkmal seines Ruhmes und seiner Verdienste gestiftet hat, und dazu die Bildung seines Sohnes, erfordert eine Erwähnung des Letztern.

Der Vater dieses ausserordentlichen Genie's, Leopold Mozart, Vice-Kapellmeister, Violinist und Anführer des Orchesters in der Fürst-Erzbischöflichen Kapelle zu Salzburg, geboren zu Augsburg den 14. December 1719, gestorben zu Salzburg am 28. May 1787, war der Sohn eines Buchbinders, und trat, nachdem er die Jurisprudenz in Salzburg studirt hatte, dann Kammerdiener bey dem Grafen von Thurn, Domherrn daselbst, gewesen war, endlich 1743 in erwähnten Dienst; denn der Fürst machte ihn zu seinem Hofmusicus, weil er sich ganz der Tonkunst widmete und die Violine besonders schön spielte.

In dieser Kapelle waren bis in die spätesten Zeiten der Unabhängigkeit des Landes eine Menge ausgezeichneter Künstler, z. B. Eberlin, Michael Haydn, Adlgasser u. m. A.

Die Fürsten, und noch der letzte unter ihnen, besoldeten sie unglaublich schlecht.

Was sie anzog und hielt, war die, obgleich geringe, Versorgung der Wittwe, die Umgebung des Hofes und das behagliche und wohlfeile Leben.

Im J. 1762 wurde er Vice-Kapellmeister. Er beschäftigte sich neben seinem Dienste am Hofe und in der Metropolitankirche mit Unterweisung auf der Violine und mit Componiren. Seit 1743 hat er sich von jeder Seite um die Musik verdient gemacht; erstlich als Schriftsteller, dann als Componist, und durch die vortreffliche und ehrenvolle musikalische Erziehung seines Sohnes und seiner Tochter. Wie viele Ehre erwarb er sich auf der grossen Reise mit seinen Kindern. In Paris verewigte man sie alle drey durch einen Kupferstich, auf welchem der Sohn den Flügel, der Vater hinter ihm die Violine spielt, indem die daneben stehende Tochter singt, mit folgender Inschrift:

> *L. Mozart, père de Marianne Mozart, virtuose âgée de onze ans, et de J. C. Wolfgang Mozart, compositeur et Maître de Musique, âgé de sept ans.*

Im Jahre 1756 liess er zu Augsburg auf seine Kosten drucken: Versuch einer gründlichen Violinschule, mit vier Kupfertafeln sammt einer Tabelle versehen u. s. w. Sie ist ins Französische und Holländische übersetzt. Eine 2te und 3te Auflage sind 1770 und 1792 zu Augsburg herausgekommen. Späterhin ist das Werk bey Kühnel in Leipzig unter dem Titel: Violinschule, oder

Anweisung, die Violine zu spielen; neu umgearbeitete Ausgabe von Neukomm (mit der Lehre vom guten Vortrage) herausgekommen.

Man findet in diesem Werke den gründlichen und geschickten Virtuosen, den vernünftigen und methodischen Lehrmeister und den gelehrten Musicus. Schubart sagt von demselben: „Durch dieses „Buch, das in sehr gutem Deutsch und mit tiefer „Einsicht abgefasst ist, hat er sich ein grosses Ver„dienst erworben. Die Beyspiele sind trefflich ge„wählt, und seine Applicatur ist nichts weniger als „pedantisch. Er neigt sich zwar zur Tartini'schen „Schule, lässt aber doch dem Schüler mehr Freyheit „in der Bogenlenkung, als dieser.“

Nach dem Zeugnisse der grössten Meister ist das Werk von dem ausgebreitetsten Nutzen gewesen; die trefflichsten Violinisten, die Deutschland in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts besessen, sind durch dasselbe gebildet worden.

Kurz, er war einer von denen, welchen die Ehre vorbehalten war, die ersten Urheber einer geläuterten Methodologie in der ausübenden Kunst zu werden.

Schubart sagt ferner von ihm: „Er hat die Mu„sik in Salzburg auf einen trefflichen Fuss gestellt. „Selbst ist er auch als Componist ehrenvoll bekannt. „Sein Styl ist etwas altväterisch, aber gründlich und „voll contrapunktischer Einsicht. Seine Kirchen„stücke sind von grösserm Werthe als seine Kam„merstücke.“

Von seinen vielen mit Beyfall aufgenommenen praktischen Werken sind blos 6 Violin-Trios, die er 1740 selbst in Kupfer radirt hat, herausgekommen, und 1759 **zwölf Clavierstücke** zu Augsburg, unter dem Titel: **Der Morgen und der Abend, den Einwohnern von Salzburg melodisch und harmonisch angekündigt.** Es sind diess diejenigen zwölf Stücke, welche das sogenannte Hornwerk, oder vielmehr Orgelwerk, auf der Festung Hohen-Salzburg Morgens und Abends spielt.

Im Manuscript waren hingegen von ihm **zwölf Oratorien und andere Kirchensachen**, eine Menge **theatralischer Werke**, worunter die **Semiramis** und die **verstellte Gärtnerin** bekannt sind, auch **Pantomimen** und eine grosse Anzahl von **Symphonien**, über 30 grosse **Serenaden**, eine Menge **Concerte** für Blasinstrumente und noch mehr **Trios** u. s. w.

Im neuen Künstler-Lexikon ist folgender Zusatz: „Noch hat man von ihm folgende Compositionen: „**Bastien und Bastienne**, eine Operette; *la* „*Cantatrice ed il Poeta*, Intermezzo zu zwey „Personen; **musikalische Schlittenfahrt** (ar„rangirt für Pianoforte bey Kühnel in Leipzig).“

Aber auch durch Unterricht hat er viele Künstler und Künstlerinnen gebildet; denn die Zeit, die ihm seine Amtsgeschäfte übrig liessen, widmete er dem Unterricht in der Composition und auf der Violine.

Seine fleissige Correspondenz mit seiner Familie lässt ihn als einen Mann von vielen vortrefflichen Eigenschaften erkennen. Es charakterisirt ihn auch, dass er an Gellert, den protestantischen andächtigen

Dichter, einen Brief geschrieben hat, der ihm folgende Antwort zuzog:

„Hochedler, Hochzuverehrender Herr!

„Ich müsste sehr unempfindlich seyn, wenn mich die ausserordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren sollen; und ich würde der undankbarste Mann seyn, wenn ich Ihren so freundschaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte lesen können. Nein, mein werthester Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundschaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir sie anbieten, und ich nehme sie nicht allein an, sondern ich bitte Sie darum, und will mich bemühen, sie zu verdienen, je weniger ich sie vielleicht noch verdienet habe. Ich werde oft unruhig, wenn ich sehe, dass mir meine Schriften die Gewogenheit so vieler rechtschaffenen Leute zuwege bringen; denn ich will diess Glück nicht allein erlangen, sondern auch behaupten; und dazu gehören noch mehr Verdienste, als ich habe. — Also lesen Sie meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde, sie zu lesen? Diese Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig sage, habe ich von dem Orte, aus dem ich sie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen können. Wie glücklich bin ich, wenn ich glauben darf, dass ich zur Erhaltung des Geschmacks und der guten Sitten auch ausser meinem Vaterlande etwas beytrage! Hat der Christ, eines von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beyfall? Ich beantworte mir diese Frage beynahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wissen, in Ihrem Briefe mir entworfen haben, und meine redliche Absicht, scheinen mir dieses Ja zu erlauben. —“

„Ich würde mehr mit Ihnen reden, wenn ich nicht im Begriffe stände, in das Carlsbad zu reisen, dahin mich die elendeste Krankheit, ich meyne die Hypochondrie, ruft. Möchte es doch Gott gefallen, mich von diesem Orte, den er für so viele tausend Kranke gesegnet hat, und an dem ich schon vor dem Jahre oft mit Thränen und Heiterkeit des Geistes gebetet habe, mich, sage ich, gesünder zurückzubringen, als ich dahin reise! Doch vielleicht wünsche ich zu viel, vielleicht gar etwas, das mir nicht gut seyn würde. Begleiten Sie mich indessen mit Ihren Wünschen, werthester Herr. Bin ich im Stande, Ihnen hier in Leipzig, es sey worinne es wolle, zu dienen: so will ich Ihnen beweisen, dass ich des Vertrauens, das Sie in mich setzen, nicht unwerth bin. Allen Ihren Freunden, wenn sie Ihnen gleichen (und wie sollten Sie Freunde haben, die Ihnen nicht ähnlich wären?), empfehle ich mich bestens; Ihnen aber danke ich nochmals für den schönen, beredten und empfindungsvollen Brief, mit dem Sie mich erfreuet haben, und bin mit der vollkommensten Hochachtung

Euer Hochedl.

gehorsamster Diener

Christian Fürchtegott Gellert.“

P. S. Der Herr Professor Formey in Berlin hat einen kleinen Roman von mir, Leben der schwedischen Gräfin, in das Französische schön übersetzt, wenn Sie vielleicht dieses Werk lesen wollen.

Ein Zeichen von der Achtung, welche er sogar in der Ferne genoss, ist, dass der erste der kritischen Briefe über die Tonkunst, die in Berlin 1759 und 1760 herausgegeben wurden, an ihn, der damals noch Geiger in der Salzburgischen Kapelle war (Hof-Componist wird er in der Ueberschrift genannt, hiess aber nicht so zu Salzburg), gerichtet war. Der Brief nimmt acht Quartseiten ein. Es wird ihm darin gemeldet, dass eine Gesellschaft dieses musikalische Wochenblatt schreiben will, und dass diese Briefe immer an Personen von Verdienst gerichtet werden sollen (so wie sie es auch wirklich an Emanuel und Friedemann Bach, Kirnberger, Marpurg, Zachariä, Benda). Konnte, heisst es, die Gesellschaft bey diesem Vorsatze einen glücklichern Anfang als mit Ihnen machen?

In seinen Briefen an die Frau und den Sohn schildert er sich am besten. In Salzburg wird er als satyrischer Humorist charakterisirt. Die Briefe bezeugen dieses auch. Man muss das Glück unsers Mozarts erkennen, dass ihm das Schicksal einen Vater gab, der selbst mehr als gemeiner Musiker, ein durch allerley Studien gebildeter Kopf war, und als solcher die frühen Regungen des Genie's erkannte, und sie nicht durch sein Verfahren unterdrückte, sondern sie zu befördern wusste.

Leopold Mozart war mit Anna Bertlina (geboren den 25. Dec. 1720), Pflege-Tochter von St. Gilgen, seit dem 21. Nov. 1743 verheirathet; Beyde waren von einer so vortheilhaften Körpergestalt, dass man sie zu ihrer Zeit für das schönste Ehepaar in Salzburg hielt.

Er zeugte sieben Kinder, aber nur zwey blieben am Leben; ein Mädchen und ein Knabe. Der Sohn, der im J. 1756 am 27. Jänner geboren ward, hiess Johannes Chrysostomus Wolfgang Gottlieb oder Amadeus *), und die Schwester, die älter war, geboren 1751 den 29. August, hiess Maria Anna. Der Vater hatte bisher jede Stunde, die er dem starken Hofdienste abkargen konnte, bey seiner schlechten Besoldung, der Composition und dem Unterrichte im Violinspielen weihen müssen. Freudig mit ächtem Künstlerstolze gab er Beydes auf, als er die trefflichen Anlagen seiner Kinder zur Musik bemerkte, und sorgte ausschliesslich für ihre Bildung.

Der Vater, aufmerksam auf die frühzeitigen Talente seines Sohnes, übernahm seine Bildung und Erziehung bereits in den Jahren, wo man den Geist der Kinder in Unthätigkeit schlummern lässt.

Der Shakespeare der Musik hat Eines gemein mit Mengs, so drückt sich Hormmayer aus, Eines, was nicht Vielen zu Theil geworden ist: dass der Götterfunke des Genie's, in den Tiefen seiner kindlichen Seele verborgen, mit allem Fleisse einer planmässigen, sorgsamen Erziehung ausgebildet wurde. Nicht in Torquato Tasso hat sich der Dichtkunst heiliges Feuer früher und entschiedener geäussert, als bey Mozart die Spuren seines musikalischen Genie's. Die ersten Eindrücke, die sein Ohr auffasste, waren Harmonieen und Gesang; die Musik die er-

---

*) Auf dem Titel seiner ersten Werke in Paris und London heisst er J. G. Wolfgang; später ist er Wolfgang Amadeus geworden.

sten Begriffe, die sich in seine Seele ergossen. So und überall kamen die gründlichen Kenntnisse des Vaters dem aufkeimenden Talente entgegen.

Die Tochter, die älter als der Sohn war, entsprach der väterlichen Unterweisung so gut, dass sie in der Folge bey den Reisen der Familie die Bewunderung, die man dem Sohne zollte, durch ihre Geschicklichkeit theilte. Sie machte 1762 bis 1768 mit ihrem Vater und Bruder die grosse Reise nach Frankreich, Holland, England, Wien. In den Jahren ihres ledigen Standes, die sie im väterlichen Hause zubrachte, gab sie einigen jungen Frauenzimmern der Stadt Salzburg Unterricht im Clavierspielen. Sie verehelichte sich dann 1784 mit Freyherrn Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg, Salzburgischem Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen, wo sie in anspruchsloser Stille ganz den schönen Pflichten der Gattin und der Mutter lebte, und gegen 20 Jahre glücklich verheirathet war. Als Wittwe begab sie sich 1801 wieder in ihre Geburtsstadt Salzburg zurück, und ertheilte Unterricht im Clavierspiele, welchen sie auch noch gegenwärtig (1826) in ihrem 76sten Lebensjahre nicht ganz aufgegeben hat. Viele und sehr vortreffliche Schülerinnen sind aus ihrer Schule hervorgegangen, und noch jetzt findet man dort die geschickten Schülerinnen der Nanette Mozart durch Nettigkeit, Präcision und wahre Applicatur vor allen Uebrigen heraus.

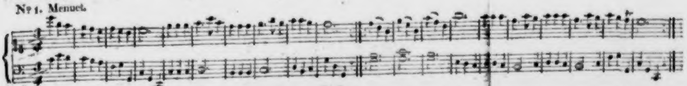
Der Sohn war damals drey Jahre alt, als der Vater seine siebenjährige Tochter auf dem Claviere zu unterweisen anfing. Der Knabe zeigte schon da sein ausserordentliches Talent. Er unterhielt sich oft

Beilage zu Seite 15.

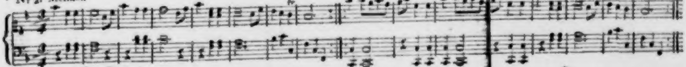
Von diesen Musikstücken lernte unser Wolfgang Mozart:

No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. im vierten Jahre seines Lebens, No. 11. am 26. Januar 1761. Abends in einer halben Stunde, No. 12. am 24. Jan. 1761. No. 13. am 4. Februar 1761. und N. 14. am 6. Febr. 1761. No. 15. componirte er im Jan. 1762. No. 16. comp. er am 4. März 1762. No. 17. comp. er am 11. Mai 1762. N. 18. comp. er am 5. Juli 1762. No. 19. comp. er am 16. Juli 1762. No. 20. comp. er am 14. Octbr. 1763. No. 21. comp. er am 21. Nov. 1763. in Paris. Diess ist die der Comtesse de Tessé dedizirte Sonate. (Siehe Seite 64.) No. 22. comp. er am 30. Nov. 1763. in Paris.

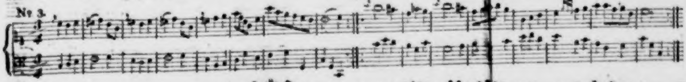
Nº 1. Menuet.



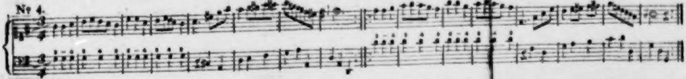
Nº 2. Menuet.



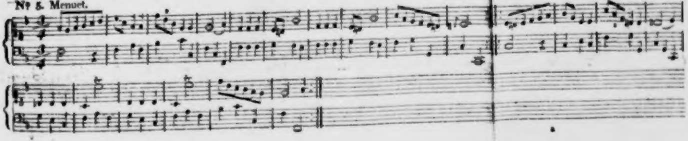
Nº 3.



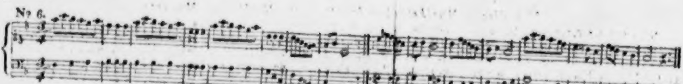
Nº 4.



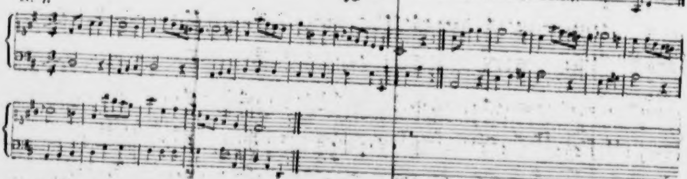
Nº 5. Menuet.



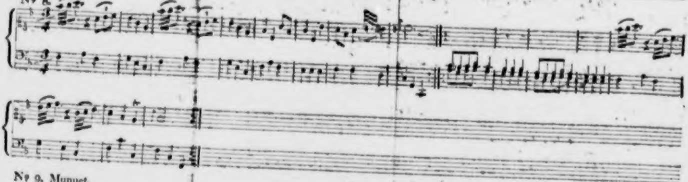
Nº 6.



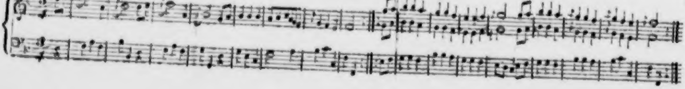
Nº 7.



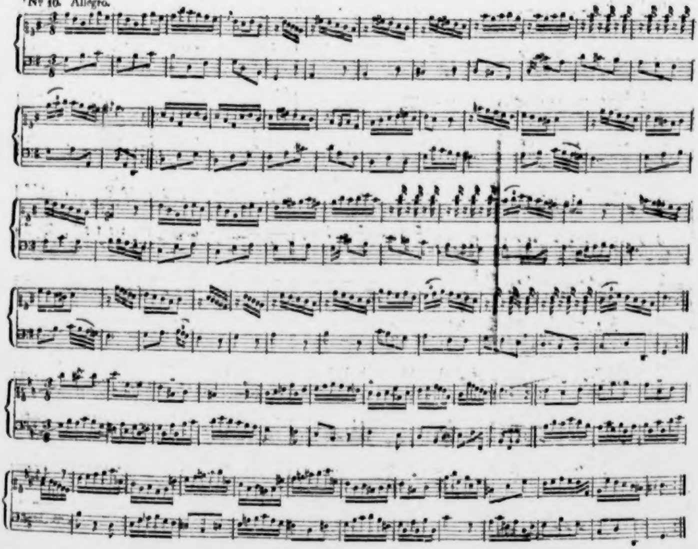
Nº 8.



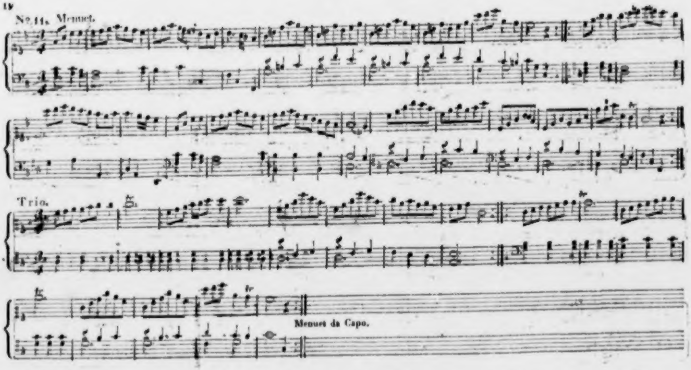
Nº 9. Munuet.



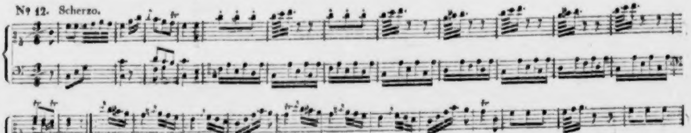
Nº 10. Allegro.

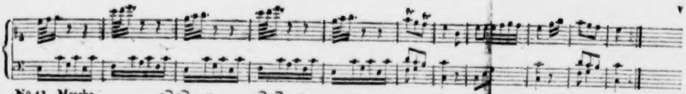


No 11. Menuet.

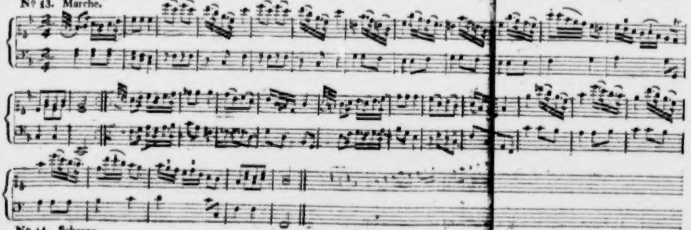

Trio.
Menuet da Capo.

No 12. Scherzo.

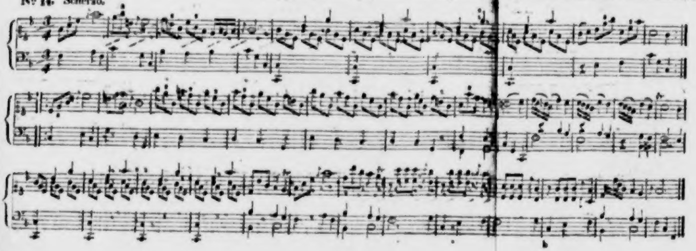




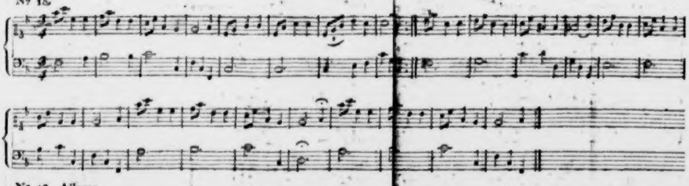
Nº 13. Marche.



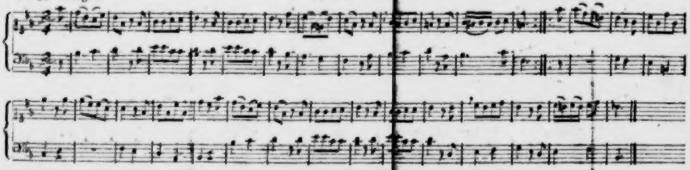
Nº 14. Scherzo.



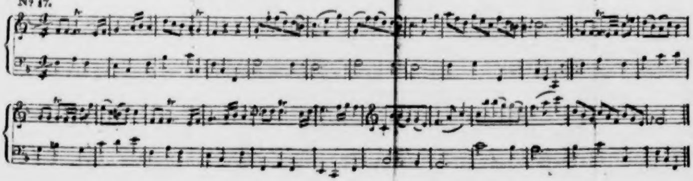
Nº 15.



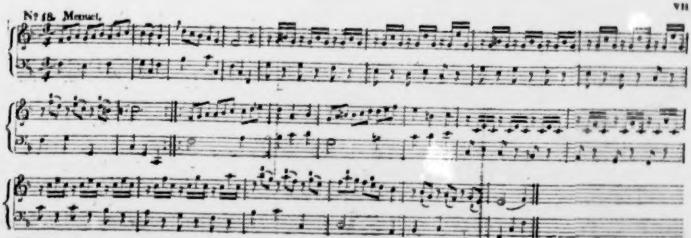
Nº 16. Allegro.



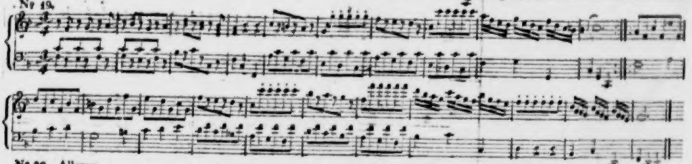
Nº 17.



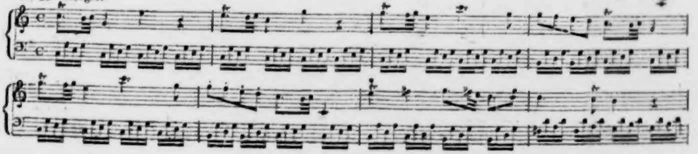
Nº 18. Menuet.

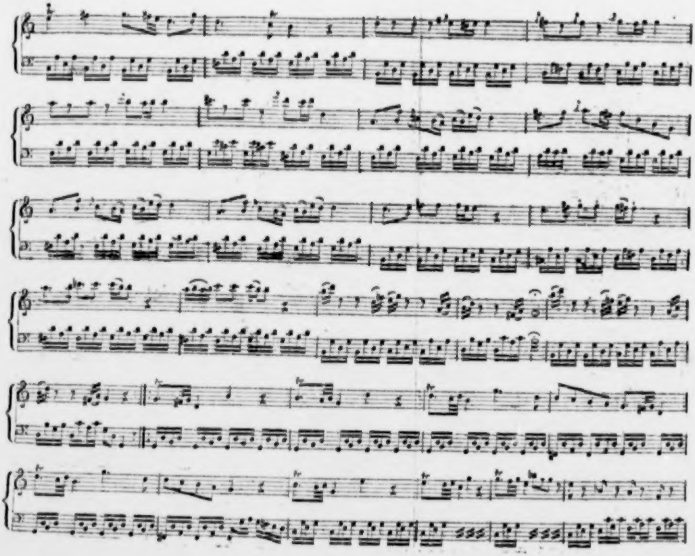


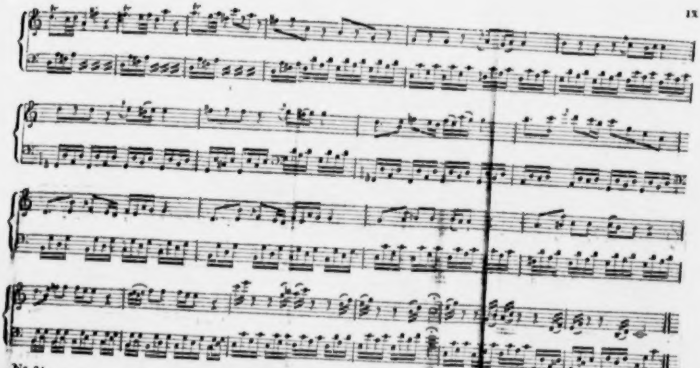
Nº 19.



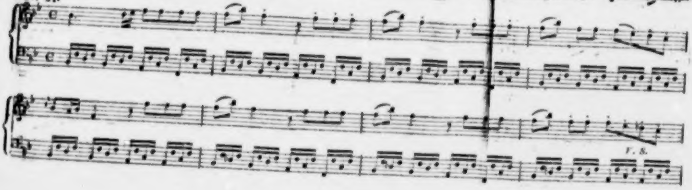
Nº 20. Allegro.

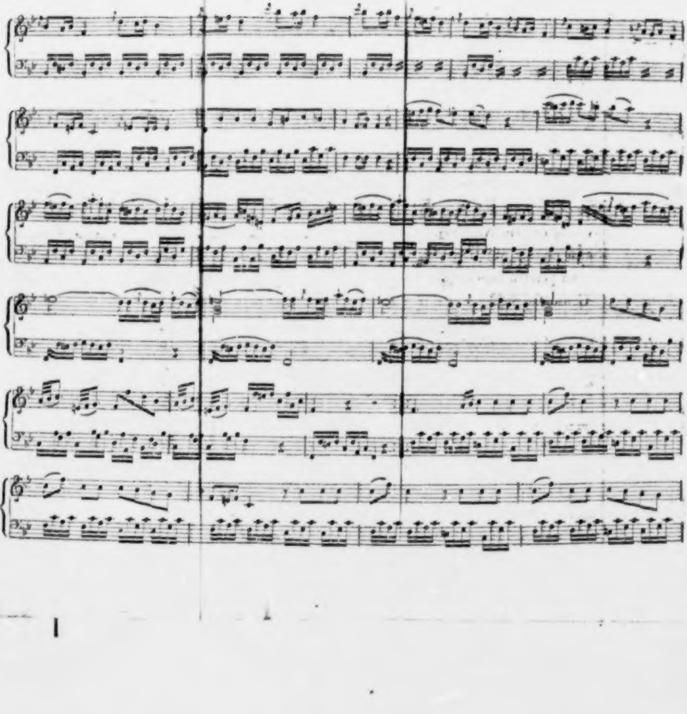


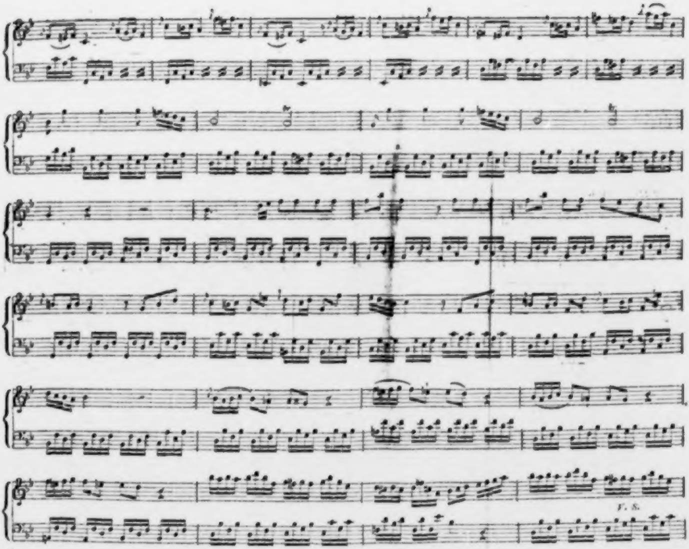


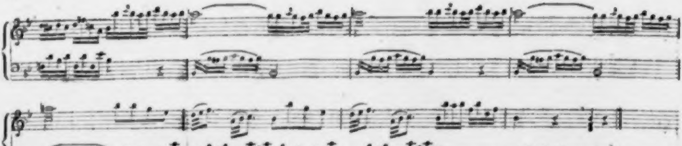


Nº 21.

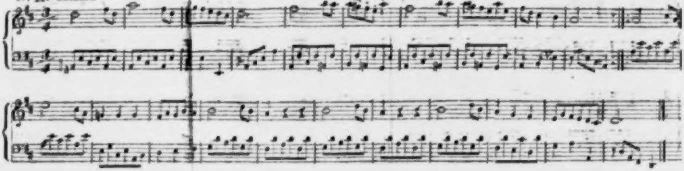





V. S.



Nº 22. Menuet.



lange beym Clavier mit Zusammensuchen und Anschlagen der Terzen, und war entzückt, wenn es ihm glückte, ein harmonisches Intervall zu treffen. Als vierjähriger Knabe behielt er immer die brillantesten Solostellen der Concerte im Gedächtnisse. Im vierten Jahre seines Alters fing sein Vater gleichsam zum Scherze spielend an, ihm einige Menuets und andere Stücke *) zu lehren. Zu einer Menuett brauchte er eine halbe Stunde, zu einem grössern Stück eine Stunde, um es zu lernen, und es dann mit der vollkommensten Nettigkeit und mit dem festesten Takte zu spielen. Von nun an machte er solche Fortschritte, dass er in seinem fünften Jahre schon kleine Stücke componirte, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen liess. **)

In der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (1817) schreibt Professor Fröhlich auf Anlass der grossen Symphonie Voglers: „Eine eigene Richtung der Denk- und besonders der Gefühlskraft hat jedes Genie als eine reiche Mitgabe von der Natur erhalten. Die Art hingegen, wie sich beyde entwickeln und ausbilden, ja sogar oft eine eigene Wendung derselben, hängt häufig von den Lebensverhältnissen des Künstlers ab. Recensent hat das Buch gesehen, worin die ersten Stücke, welche Mozart, dieser Heros der Tonkunst, in seinem vierten Jahre lernte, nebst den ersten eigenen Versuchen desselben in seinem fünften Jahre, von seiner eigenen Hand geschrieben (nicht alle), enthalten sind. So wenig Interesse für die Kunst selbst diese kleinen Arbeiten von wenigen Zeilen haben mögen, so zeigt sich doch darin die eigenthümliche Richtung dieses grossen Geistes, angeregt durch jene in seinen Uebungsstücken enthaltene Form, welche er aber mit seiner Eigenheit in diesen ersten Versuchen gestaltete, und dann, in der Folge, bis zu der erstaunenswerthen Höhe ausbildete."

---

*) Von diesen, die der Vater in ein eigenes Buch schrieb, besitze ich zwölf daraus abgeschrieben.

**) Von diesen besitze ich aus demselben Buche fünf, wovon die älteste vom Jänner 1762 und noch drey grössere aus dem Jahre 1763. Die Schwester besitzt das ganze Buch und bewahret diese kostbare Reliquie auf.

Vor der Zeit, ehe er Musik kannte, war er, seinem lebhaften Temperamente nach, für jede Kinderey, wenn sie nur mit einem wenigen Witze gewürzt war, so empfänglich, dass er darüber Essen und Trinken und alles Andere vergessen konnte. Ueberall zeigte sich ein liebendes, zärtliches, lebhaftes Gefühl in ihm, so dass er die Personen, die sich mit ihm abgaben, oft zehnmal an einem Tage fragte, ob sie ihn lieb hätten? und wenn man es ihm im Scherze verneinte, sogleich die hellen Thränen im Auge zeigte. Aber von der Zeit an, wo er mit der Musik bekannt wurde, verlor er allen Geschmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerstreuungen der Kindheit, und wenn ihm ja noch diese Zeitvertreibe gefallen sollten, so mussten sie mit Musik begleitet seyn. Wenn z. B. er und ein gewisser Freund *)

---

*) Andreas Schachtner, Hoftrompeter in Salzburg, der auch ein wissenschaftlich gebildeter Mann und vorzüglich guter Dichter war.

vom Hause, der sich viel mit ihm abgab, Spielzeug aus einem Zimmer in's andere trugen, musste allemal derjenige von beyden, der leer ging, einen Marsch dazu singen, oder auf der Geige spielen. Sein Tonsinn behielt nun die Oberherrschaft.

Er war in diesen Jahren überaus gelehrig, und er begriff zu gleicher Zeit auch andere Wissenschaften; so machte ihn der mit dem Ton- und Farbensinne so innig verbundene Zahlensinn in der Folge zu einen der geübtesten Rechenmeister, welcher Wissenschaft er sich eine Zeit lang mit demselben umfassenden Eifer wie der Tonkunst widmete, so dass er darüber alles Andere, selbst die Musik, auf einige Zeit zu vergessen schien. Als er z. B. rechnen lernte, waren Tisch, Sessel, Wände, ja sogar der Fussboden von ihm mit Kreide voll Ziffern geschrieben. Er war im Ganzen voll Feuer, und hing jedem Gegenstande leicht an; er würde daher in Gefahr gewesen seyn, auf schädliche Abwege zu gerathen, wenn ihn nicht seine treffliche Erziehung dafür geschützt hätte. Aber bald war es wiederum die Musik, von der seine Seele voll war, und mit der er sich unablässlich beschäftigte. Mit Riesenschritten ging er darin vorwärts, so dass selbst sein Vater, der doch täglich um ihn war und jede Stufe der Fortbildung bemerken konnte, oft davon überrascht und darüber, wie über ein Wunder, in Erstaunen gesetzt wurde.

Ja, wunderbar waren seine Anlagen; und die Entwickelung und Aeusserung seines Genie's schritt den grössten Erwartungen vor. In der That war die ausserordentliche Fertigkeit, die er auf dem Claviere besass, und die tiefe Einsicht in die Kunst, in einem Alter, wo Kinder sonst noch gewöhnlich keinen Kunsttrieb äussern, erstaunend und über alle Vorstellung. Was man ihn lehren wollte, davon schien sein Geist dunkle Ahnungen gehabt zu haben, die zur völligen Deutlichkeit nur einer Erinnerung bedurften.

Unser Mozart hatte als Knabe noch keine Kenntnisse der Composition, gleichwohl verfiel er auf den Gedanken, ein Clavierconcert zu componiren. Konnte er auch kein wirkliches Kunstproduct liefern, so zeigte er doch einen kindischen Versuch für das, was er werde leisten können, wenn seinem Talente die Regeln der Kunst zu Hülfe kämen. Er strich aus, wischste und klekste so lange an dem Machwerke, bis er glaubte es vollendet zu haben. Als sein Vater aus der Kirche mit einem Freunde nach Hause zurück kam, trafen sie den kleinen Wolfgang mit der Feder beschäftigt an. Was machst Du denn da? fragte ihn sein Vater.

Wolfg. Ein Concert für das Clavier; der erste Theil ist bald fertig.

Vater. Lass sehen, das muss was Sauberes seyn.

Wolfg. Nein, es ist noch nicht fertig.

Der Vater nahm es ihm weg und zeigte seinem Freunde diess Geschreibsel, das man vor Klecksen kaum lesen konnte, indem es grösstentheils auf ausgewischte Dintenflecke hingeschrieben war; denn der Kleine hatte allemal mit der Feder bis auf den Grund des Dintenfasses getaucht, und so musste denn der Feder immer ein Fleck entfallen, den er dann mit der flachen Hand wieder auswischte und immer wieder darauf fortschrieb. Beyde Freunde lachten anfangs über diesen Galimathias von Noten. Als aber der Vater die Composition selbst mit Aufmerksamkeit betrachtete, blieb sein Blick lange starr auf das Blatt geheftet, bis endlich helle Thränen, Thränen der Bewunderung und der Freude, seinen Augen entfielen. Es waren nämlich Gedanken darin bemerkbar, die weit über seine Jahre gingen. „Sehen Sie, Freund,“ sagte er mit Rührung und Lächeln, „wie Alles richtig und nach der Regel gesetzt ist; nur kann man es nicht brauchen, weil es so ausserordentlich schwer ist, dass es kein Mensch zu spielen im Stande wäre.“ — „Dafür,“ fiel der kleine Wolfgang ein, „ist es auch ein Concert; man muss so lange exerciren, bis man es herausbringt. Sehen Sie, so muss es gehen.“ Er fing nun an zu spielen, konnte aber auch nur so viel herausbringen, dass man sah, welches seine Ideen gewesen waren. Denn er hatte sich damals den Begriff gebildet, dass Concert spielen und Mirakel wirken einerley seyn müsse; darum war sein Aufsatz von zwar grösstentheils richtigen, aber so schwer zusammengesetzten Noten, dass es selbst jedem Meister unmöglich war, sie zu spielen. Uebrigens war das Concert mit Trompeten und Pauken und Allem, was sich blasen und geigen lässt, besetzt.

Zu dieser Zeit hatte es der Knabe in der Musik schon so weit gebracht, dass der Vater ohne Bedenken auch das Ausland zum Zeugen der ausserordentlichen Talente seines Sohnes machen konnte.

I^{te} Reise des Vaters mit dem Sohne und der Tochter nach München.

Die erste Reise, die der Vater mit den beyden Kindern unternahm, war nach München im J. 1762 den 12. Januar, wo also unser Mozart noch nicht das sechste Jahr vollendet hatte. Von dieser ersten Reise sind weiter keine Nachrichten vorhanden, als dass sie dort drey Wochen geblieben, wo Wolfgang vor dem Churfürsten ein Concert spielte, und mit seiner Schwester die grösste Bewunderung einerntete.

Als sie nach Salzburg zurückgekehrt waren, und beyde Kinder nun täglich vollkommener auf dem Claviere wurden, ging die gesammte Familie im Herbste, den 19. Sept. 1762, also auch im sechsten Altersjahre Mozarts, nach Wien, wo die beyden kleinen Virtuosen dem kaiserlichen Hofe vorgestellt wurden.

II^{te} Reise des Vaters mit den beyden Kindern nach Wien.

Schon während der Reise nach Wien schrieb der Vater an den Kaufmann Hagenauer nach Salzburg unter andern Folgendes:

(Leopold Mozarts Brief, No. 1.)

Linz, 3. October 1762.

Haben Sie nicht geglaubt, wir wären schon in Wien, da wir doch noch in Linz sind? Morgen, wenn Gott will, gehen wir dahin ab. — — — Wir wären schon in Wien, wenn wir nicht in Passau fünf ganze Tage hätten sitzen müssen. Diese Verzögerung, woran der dasige Bischof Schuld war, ist mir um achtzig fl. Schade, die ich in Linz eingenommen hätte, wenn ich früher gekommen wäre, da ich mich nun mit etlichen vierzig fl. begnügen muss, die mir aus dem vorgestern gegebenen Concerte geblieben sind. Wolfgang hatte die Gnade, sich bey dem erwähnten Fürsten zu produciren, und dafür bekam er einen ganzen Ducaten.

In Passau waren wir den 20. September angekommen. Am 26. Sept. reisten wir mit dem Domherrn Grafen Herberstein hieher, und trafen an demselben Tage ein. Die Kinder sind lustig und überall wie zu Hause. Der Bube ist mit allen Leuten, besonders mit Offizieren, so vertraulich, als wenn er sie schon seine ganze Lebenszeit hindurch gekannt hätte. Meine Kinder seyn übrigens alle in Verwunderung, sonderheitlich der Bube.

Graf Herberstein und Graf Schlick, der hiesige Landeshauptmann, wollen uns in Wien einen grossen Lärm vorangehen lassen. Allem Ansehen nach werden unsere Sachen gut gehen. Gott erhalte uns nur, wie bisher, gesund. Ich bitte Sie, auf unsere Intention vier heilige Messen zu Maria-Plain *) zu veranstalten, und zwar so bald es möglich ist. — —

(Leopold M. Brief No. 2.)

Wien, 16. Octbr. 1762.

Am Feste des heil. Franziscus sind wir von Linz abgereist und in Matthausen angelangt. Den folgenden (Dienstag) Erchtag kamen wir nach Ips, wo zwey Minoriten und ein Benedictiner, die unsere Wasser-

---

*) Ein berühmter, eine kleine Stunde von der Stadt entlegener Wallfahrtsort.

reise mitgemacht hatten, heilige Messen lasen, unter welchen unser Woferl [*]) sich auf der Orgel so herum tummelte und so gut spielte, dass die Franziscaner Patres, die eben mit einigen Gästen an der Mittagstafel sassen, sammt ihren Gästen das Essen verliessen, dem Chore zuliefen und sich fast zu Tode wunderten. Nachts waren wir zu Stein, und am Mittwoch langten wir hier an. Auf der Schanzelmauth wurden wir ganz geschwind abgefertigt, und von der Hauptmauth gänzlich dispensirt. Das hatten wir unserm Herrn Woferl zu danken, denn er machte sogleich Vertraulichkeit mit dem Mauthner, zeigte ihm das Clavier, machte seine Einladung, spielte ihm auf dem Geigerl ein Menuett.

Bis jetzt sind wir, trotz des abscheulichsten Wetters, schon bey einer Akademie des Grafen Collalto gewesen, und die Gräfin Sinzendorff hat uns zu dem Grafen Wilschegg und den 11. zu dem Reichs-Vicekanzler Grafen von Colloredo geführt, wo wir die ersten Minister und Damen zu sprechen die Gnade hatten, namentlich den ungarischen Kanzler, Grafen Palffy, den böhmischen Kanzler, Grafen Chotek, den Bischof Esterhazy. Erwähnte Gräfin ist sehr für uns bemüht, und alle Damen sind in meinen Buben verliebt. Nun sind wir schon aller Orten in Ruf. Als ich am 10. October in der Oper war, hörte ich den Erzherzog Leopold aus seiner Loge in eine andere hinüber erzählen: es sey ein Knabe in Wien, der das Clavier so trefflich spiele etc. Selbigen Abend um 11 Uhr erhielt ich Befehl, am 12. nach Schönbrunn zu kommen. Am folgenden Tage ward ich aber auf den 13. bestellt, weil am 12. der Maximilians- und folglich ein Galla-Tag wäre, und man die Kinder in Bequemlichkeit hören will. Alles erstaunet ob dem Buben, und ich habe noch Niemand von ihm sprechen hören, der nicht sagte, dass seine Fähigkeit unbegreiflich ist. Der Baron Schell bemüht sich sehr für mich, und erkennt mit dankbarem Gemüthe die Güte, die er in Salzburg genossen hat, welches ich dem gnädigen Herrn Chiusolis anzurühmen bitte; ich hatte an ihn ein Schreiben von dem Grafen Daun zu meinen Gunsten. Er macht mir gute Hoffnung, und es scheint, dass er es darf, da der Hof uns zu hören verlangt hat, ehe wir uns gemeldet haben. Dieses ist so zugegangen: Ein junger Graf Palffy ging durch Linz, als eben unser dortiges Concert anfangen sollte. Er wartete der Gräfin Schlick auf, die ihm von dem Knaben erzählte und ihn bewog, die Post vor dem Rathhause halten zu lassen und mit ihr in das Concert zu gehen. Er hörte es mit Erstaunen an und machte bey seiner Anherkunft die Erzählung dem Erzherzoge Joseph, der sie der Kaiserin wiederholte. So bald es nun bekannt war, dass wir in Wien wären, erging der Befehl an uns, bey Hofe zu erscheinen. — Ich hätte Ihnen sogleich berichtet, wie unsere Erscheinung ausfiel, wenn wir nicht schnurgerade von Schönbrunn zum Prinzen von Hildburghausen hätten fahren müssen. Es überwogen solchergestalt sechs Ducaten das Vergnügen, Ihnen unverzüglich zu schreiben. Noch heute lässt mir die Zeit nicht zu, Ihnen mehr zu sagen, als dass wir von den Majestäten so ausserordentlich gnädig aufgenommen worden sind, dass man meinen Bericht für eine Fabel halten würde. Der Woferl ist der Kaiserin auf den Schooss gesprungen, hat sie um den Hals genommen und rechtschaffen abgeküsst. Wir sind von 3 bis 6 Uhr bey ihr gewesen, und der Kaiser kam selbst in das zweyte Zimmer hinaus, mich hinein zu holen, um die Infantin auf der Violine spielen zu hören. Gestern, als am Theresien-Tage, schickte die Kaiserin uns durch den geheimen Zahlmeister, der in Gala vor unsere Wohnung gefahren kam, zwey Kleider, eins für den Buben, eins für das Mädel. Der geheime Zahlmeister wird sie immer nach Hofe abholen. Heute Nachmittag müssen sie zu den zwey jüngsten Erzherzögen, dann zu dem genannten Grafen Palffy. Gestern sind wir bey dem Grafen Kauniz und vorgestern bey der Gräfin Kinsky und dem Grafen Udefeld gewesen.

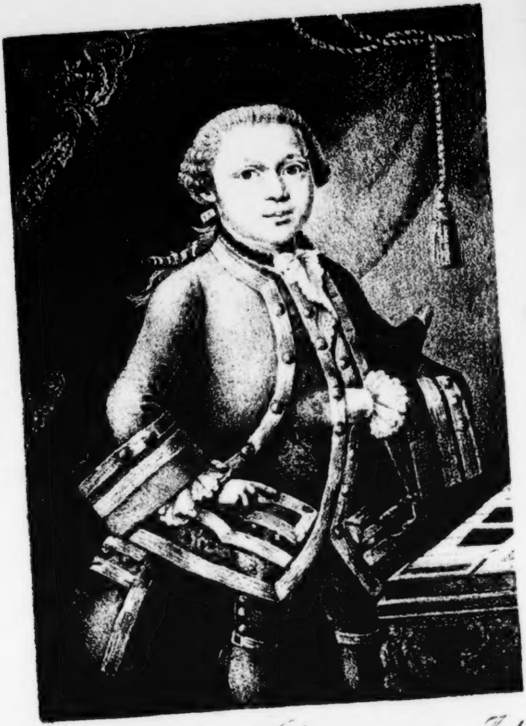
---

[*]) d. h. Wolfgang.

(Leopold M. Brief No. 3.)

Wien, 19. October 1762.

— — — — Heute wurde ich zum geheimen Zahlmeister gerufen. Er empfing mich mit der grössten Höflichkeit und fragte im Namen des Kaisers: ob ich mich nicht hier noch einige Zeit aufhalten könnte? Meine Antwort war: dass ich mich Seiner Majestät zu Füssen legte. Der Zahlmeister händigte mir darauf 100 Ducaten ein, mit dem Beysatze: dass Seine Majestät uns bald wieder rufen werden. Ich mag es betrachten, wie ich es immer will, so sehe ich vor, dass ich vor dem Advent kaum nach Hause kommen werde; allein ich werde schon vorher noch



Mozart als Knabe von sieben Jahr

wegen Verlängerung der Erlaubniss bitten. Denn ich muss, wenn ich auch in vierzehn Tagen oder drey Wochen von hier weggehen könnte, wegen der Kinder langsam reisen, damit sie zu Zeiten ein paar Tage ausruhen und nicht krank werden.

Heute waren wir bey dem französischen Botschafter, und morgen sollen wir zu einem Grafen Harrach. Aller Orten werden wir durch die herrschaftlichen Wagen mit einem Bedienten abgeholt und zurückgeführt. Von sechs bis neun Uhr sind wir für sechs Ducaten zu einer grossen Akademie veraccordirt, wobey die grössten Virtuosen, die dermal in Wien sind, sich produciren werden. Man bestellt uns vier, fünf, sechs, bis acht Tage voraus, um nicht zu spät zu kommen; so bey dem Oberst-Postmeister, Grafen Paar, auf den Montag. Einmal sind wir um halb drey bis gegen vier Uhr an einem Orte gewesen. Da liess uns der Graf Hardegg mit seinem Wagen holen und zu einer Dame in vollem Galopp führen, wo wir bis halb sechs Uhr blieben; dann ging es zum Grafen Kauniz, bey dem wir bis gegen neun Uhr waren.

Wollen Sie wissen, wie des Woferls Kleid aussieht? Es ist vom feinsten Tuche, lillafarben; die Weste von Moir, nämlicher Farbe; Rock und Camisol mit doppelten und breiten Gold-Borten. Es war für den Erzherzog Maximilian gemacht. Der Nannerl ihr Kleid war das Hofkleid einer Erzherzogin. Es ist weiss brochirter Taffent, mit allerhand Garnirungen. — — — — —

(Leopold M. Brief No. 4.)

Wien, 30. October 1762.

— — — — Glück und Glas, wie bald bricht ein Essigkrug! Ich dachte es fast, dass wir vierzehn Tage nach einander zu glücklich waren. Gott hat uns ein kleines Kreuz zugeschickt, und wir danken seiner unendlichen Güte, dass es noch so abgelaufen ist. Den 21. waren wir Abends um sieben Uhr abermals bey der Kaiserin. Woferl war schon nicht recht wie sonst. Später zeigte es sich, dass der Woferl eine Art Scharlach-Ausschlag hatte. Die Herrschaften hatten nicht nur die Gnade, sich täglich um die Umstände des Buben erkundigen zu lassen, sondern sie empfahlen ihn auf das Eifrigste dem Arzte der Gräfin Sinzendorf, Bernhard, der auch sehr besorgt war. Jetzt nähert sich die Krankheit sehr dem Ende. Indessen ist sie mir, gering gerechnet, funfzig Ducaten Schade. Ich bitte, dass drey heilige Messen zu Loretto bey dem heiligen Kindel, und drey dito in Bergl bey dem heil. Franz de Paula gelesen werden mögen. — — — — —

(Leopold M. Brief No. 5.)

Wien, 6. November 1762.

Die Gefahr meines Woferls und meine Angst sind, Gottlob! überstanden. Gestern haben wir unsern guten Arzt mit einer Musik bezahlt. Einige Herrschaften haben indess zu uns geschickt, um sich nach Wolfgangerl zu erkundigen und ihm zum Namenstage Glück zu wünschen. Das war aber auch Alles; nämlich der Graf Ferdinand Harrach, Graf Palffy, der französische Botschafter, Gräfin Kinsky, Baron Prohmann, Baron Kurz, Gräfin Paar. Wäre er nicht schon bald vierzehn Tage zu Hause gewesen, so würde es nicht ohne Geschenke abgegangen seyn. Jetzt müssen wir sehen, dass die Sache wieder in ihren Gang kommt, der rechtschaffen gut war. — — — —

(Leopold M. Brief No. 6.)

Wien, 10. November 1762.

— — — — — — Beyliegende Reime wurden mir in dem Concerte, das gestern bey der Marquisin Pacheco war, von dem Grafen Collalto überreicht; ein gewisser Puffendorf hat sie bey Anhörung meines Buben niedergeschrieben.

Auf den kleinen sechsjährigen Clavieristen aus Salzburg.

Wien, den 25. December 1762.

Ingenium coeleste suis velocius annis
Surgit, et ingratae fert male damna morae.

Ovidius.

Bewund'rungswerthes Kind, dess Fertigkeit man preis't,
Und Dich den kleinsten, doch den grössten Spieler heisst,
Die Tonkunst hat für Dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der grösste Meister werden;
Nur wünsch' ich, dass Dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht, wie Lübeck's Kind *), zu früh zu Grabe geh'.

---

*) Dieses Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutschland von sich reden gemacht, und in seinem sechsten Jahre viele Sprachen und Wissenschaften in seiner Gewalt hatte, starb nach etlichen Jahren, und bewies leider mit seinem Beyspiele den Grundsatz: *Fructus esse idem diuturnus ac praecox nequit.*

Puffendorf.

(Leopold M. Brief No. 7.)

Wien, den 24. November 1762.

— — — — Wir müssen mit Geduld abwarten, unsere Sachen in den guten alten Gang bringen zu können. Es fürchtet sich nämlich die hiesige Noblesse sehr vor Blattern und allen Gattungen des Ausschlags. Folglich hat uns die Krankheit des Buben fast vier Wochen zurückgeschlagen. Denn, obwohl wir, seitdem er gesund ist, 21 Ducaten eingenommen haben, so ist's doch nur eine Kleinigkeit, weil unsere Ausgaben täglich nicht unter einem Ducaten zu bestreiten sind. Unterdessen leben wir sonst guten Muthes. Die Gräfin Theresia Lodron hat uns mit ihrer Loge bedient, und meinem Woferl Schuhschnallen verehrt, die goldne Platten haben. Am Elisabethtage haben wir die Gallatafel gesehen. Die Ehren und Gnaden, die uns da von der Noblesse widerfahren sind, waren ausnehmend, und es kann Ihnen genügen, zu wissen, dass die Kaiserin mich von der Tafel weg angerufen, ob der Bube nun recht gesund sey. Bey dem Capellmeister Reitter und Herrn v. Wohlau sind wir für immer eingeladen; allein es möchte der Gesundheit meiner Kinder schädlich seyn, oft davon zu profitiren. — — —

(Leopold M. Brief No. 8.)

Wien, den 29. December 1762.

— — — — — — — — —

Wir sind von einer Reise nach Pressburg zurück, die wir am 11. angetreten hatten. Da die Gräfin Leopold Kinsky täglich sich nach uns hatte erkundigen lassen, so eilte ich bald zu ihr. Sie hatte mit

Schmerzen auf uns gewartet, und eine Tafel verschoben, die sie dem Feldmarschall Daun geben wollte, der uns zu kennen wünschte. Diese Tafel ist gegeben, und am Freytage kehre ich zu Ihnen zurück.

Eine verehrungswürdige Dame, die damals am Hofe war, versicherte mich (schreibt Professor Niemtscheck), dass beyde Kinder ein allgemeines Erstaunen erregt haben; man konnte kaum seinen Augen und Ohren trauen, wenn sie sich producirten. Vorzüglich hat der verewigte Schätzer der Künste, Kaiser Franz I., an dem kleinen Hexenmeister (wie er ihn scherzweise nannte) viel Wohlgefallen gefunden. Er unterhielt sich vielmal mit ihm.

Kaiser Franz sagte unter andern im Scherze zu dem Sohne: „es sey keine Kunst, mit allen Fingern zu spielen; aber nur mit einem Finger und auf einem verdeckten Claviere zu spielen, das würde erst Bewunderung verdienen.“ Anstatt durch diese unerwartete Zumuthung betroffen zu werden, spielte der Kleine sogleich mit einem Finger so nett, als es möglich ist; liess sich auch die Claviatur bedecken, und spielte dann mit solcher bewunderungswürdigen Fertigkeit, als wenn er es schon lange geübt hätte. Das Lob der Grossen machte schon als Kind keinen solchen Eindruck auf ihn, um darauf stolz zu werden. Schon in seinen damaligen Jahren spielte er nichts als Tändeleyen und Tänze, wenn er sich vor Personen musste hören lassen, die nichts von Musik verstanden.

Er zeigte hier schon immer des Künstlers Selbstgefühl und war von Ruhmredigkeit und Verlegenheit gleich weit entfernt. Hingegen war er allezeit ganz Feuer und Aufmerksamkeit, wenn Kenner zugegen waren; desshalb musste man ihn oft hintergehen und seine vornehmen Zuhörer für Kunstverständige ausgeben. Als sich der sechsjährige Knabe beym Kaiser Franz I. an das Clavier setzte, und er vielleicht merkte, dass er von lauter Hofleuten umgeben wäre, die er nicht für Kenner kannte oder hielt, sagte er zu dem Kaiser: „Ist Herr Wagenseil nicht hier? Der soll herkommen; der versteht es.“ Der Kaiser liess darauf Wagenseil an seine Stelle ans Clavier treten, zu dem nun der kleine Mozart sagte: „Ich spiele ein Concert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden. *)

Von dieser Reise hat man noch folgende Anekdote. Als der Knabe einst bey der Kaiserin war, führten ihn zwey der Erzherzoginnen, unter welchen

---

*) Zu dieser Anekdote lässt sich folgende, freylich in eine viel spätere Zeit gehörende, anführen. Mozarts Gattin hatte einen Hund, der ihr sehr zugethan war. Auf einem Spaziergange im Augarten scherzten sie vor dem treuen Thiere, und sie sagte: „Thue nur, als wenn Du mich schlügest.“ Als Mozart diess that, trat der menschenfreundliche Kaiser Joseph aus seinem Sommerhause: Ey, ey, drey Wochen erst verheirathet, und schon Schläge!“ Mozart erzählte den Zusammenhang und der Kaiser lachte. In der Unterredung, die er fortsetzte, fragte er Mozarten:

„Erinnern Sie sich noch der Anekdote mit Wagenseil? und wie ich Violine spielte und Sie unter den Zuhörern im Vorzimmer bald Pfui, das war falsch! bald Bravo riefen?“

Ein ander Mal (1785), als viel von der unglücklichen Heirath der Madame Lang (Schwester der Mozart) öffentliche Rede war, und der Kaiser der Mozart begegnete, sagte er zu ihr: „Was für ein Unterschied ist's, einen liebenden Mann zu haben!“ —

die nachmalige unglückliche Königin von Frankreich, Antoinette, war, herum. Er fiel auf den, ihm ungewohnten, geglätteten Fussboden. Die eine der Prinzessinnen machte sich nichts daraus; die andere, Marie Antoinette, hob ihn auf und that ihm gütig. Er sagte zu ihr: „Sie sind brav: ich will Sie heirathen.“ Sie erzählte das der Mutter, und als diese den Wolfgang fragte, wie ihm dieser Entschluss käme, antwortete er: „Aus Dankbarkeit; sie war gut gegen mich, während ihre Schwester sich um nichts bekümmerte.“

Bis jetzt hatte Mozart bloss das Clavier gespielt, und es schien, als wenn man bey der beyspiellosen Fertigkeit, mit welcher er für seine Jahre dieses Instrument behandelte, an einen Knaben keine Forderung, auch andere Instrumente zu spielen, wagen dürfe. Aber der Geist der Harmonieen, der in seiner Seele wohnte, kam allen Erwartungen und allem Unterrichte bey weitem zuvor. Er hatte aus Wien eine kleine Geige mitgebracht, die er dort geschenkt bekommen hatte, und auf der er, wider Wissen des Vaters, Fortschritte gemacht hatte. Kurz darauf, als die Familie wieder nach Salzburg zurückgekehrt war, kam Wenzl, ein geschickter Geiger und ein Anfänger in der Composition, zu dem Vater Mozart und bat sich dessen Erinnerungen über sechs Trio's aus, die er während der Abwesenheit der Mozart'schen Familie gesetzt hatte.

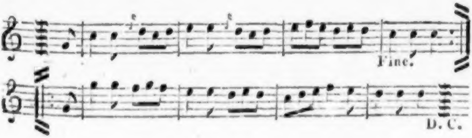
Schachtner, ein zur selbigen Zeit lebender Hof-Trompeter in Salzburg, den der kleine Mozart besonders liebte, war eben gegenwärtig. „Der Vater,“ so erzählt dieser glaubwürdige Augenzeuge, „spielte mit der Viola den Bass, Wenzl die erste Violine, und ich sollte die zweyte spielen. Der kleine Wolfgang bat, dass er doch die zweyte Violine spielen dürfe. Aber der Vater verwies ihm seine kindische Bitte, weil er noch keine Anweisung auf der Violine gehabt hätte und unmöglich etwas Gutes vorbringen könnte. Der Kleine erwiederte: dass, um die zweyte Violine zu spielen, man es ja wohl nicht erst gelernt zu haben brauche; aber sein Vater hiess ihn halb unwillig fortgehen, damit er uns nicht weiter störe. Hierauf fing der Knabe bitterlich zu weinen an und lief mit seiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir spielen lassen. Endlich willigte der Vater ein und sagte zu Wolfgang: Nun, so geige mit Herrn Schachtner, aber so stille, dass man Dich nicht hört; sonst musst Du gleich fort. Wir spielten, und der kleine Mozart geigte mit mir. Aber bald bemerkte ich mit Erstaunen, dass ich da ganz übrig sey. Ich legte still meine Geige weg und sah den Vater dazu an, dem bey dieser Scene Thränen der gerührten und bewundernden Zärtlichkeit aus den väterlichen Augen über die Wangen rollten. Wolfgang spielte so alle sechs Trio's mit Präcision und Nettigkeit durch. Nach Endigung derselben wurde er durch unsern Beyfall so kühn, dass er behauptete, auch die erste Violine spielen zu können. Wir machten zum Scherz einen Versuch und mussten herzlich lachen, als er auch diese, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmässigen Applicaturen, spielte; doch aber so, dass er wenigstens nie ganz stecken blieb.“

Von nun an zeigte es sich auch, dass das ganze innere Seyn, die eigentliche Individualität des Knaben, der Musik hingegeben und nur durch sie vorhanden war; denn nur Musik beschäftigte ihn, nur Musik war das Mittel, wodurch die Seele im Körper sich kund that. Auch ist es schon aus dieser Periode höchst bemerkenswerth und giebt uns über den Charakter aller seiner Werke einen so höchst befriedigenden Aufschluss, dass seinem Gehöre jeder Missklang, ja sogar schon jeder rauhe, falsche, durch Zusammenstimmung nicht gemilderte Ton ihn unwillkürlich auf die Folter spannte. Die Zartheit seines Gehörs muss ausserordentlich gewesen seyn! Finden wir die Wirkung von diesem, nur für das Schöne der Kunst empfänglichen, Gemüthe nicht in allen Werken Mozarts wieder? Herrscht nicht, trotz der gewohnten Vollstimmigkeit, in jedem Takte derselben eine Klarheit, eine Lieblichkeit, die selbst in ihren kühnsten Uebergängen und Fortschreitungen auch dem ungebildetsten musikalischen Sinne zur Wohllust wird? Bewirkt nicht eben diese klare Verständlichkeit der Mozart'schen Werke, dass sie sämmtlich ohne Ausnahme aufgeführt, gesungen und von Jedermann mit gleichem Entzücken genossen werden?

In dieser Periode der Kindheit und fast bis in das zehnte Jahr hatte Mozart eine unbezwingliche Apathie gegen die Trompete, besonders wenn sie allein geblasen wurde, und es wirkte oft schon feindlich auf ihn, wenn man ihm ein solches Instrument nur vorhielt. Sein Vater wollte ihm diese kindische Furcht benehmen und befahl einmal, dass man, trotz seiner Bitten, auf ihn zu bliese. Aber gleich beym ersten Stosse wurde er bleich und sank zur Erde, und leicht hätte ihm etwas Aergeres widerfahren können, wenn man das Schmettern nicht unterlassen hätte. Um diese Zeit spielte er einmal auf der Geige Schachtners, dieses schon erwähnten Freundes des Mozart'schen Hauses, und lobte sie sehr wegen ihres sanften Tones, wesswegen er sie auch immer nur die Buttergeige nannte. Einige Tage darauf traf Jener den kleinen Mozart an, als er sich eben auf seiner eigenen Geige unterhielt. Was macht Ihre Buttergeige? fragte er ihn sogleich und fuhr dann in seiner Phantasie fort. Endlich dachte er eine kleine Weile nach und sagte dann zu Schachtner: „Wenn Sie Ihre Geige doch so gestimmt liessen, wie sie war, als ich das letzte Mal darauf spielte; sie ist um einen halben Viertelton tiefer, als meine da.“ Man lachte über diese genaue Angabe in einer Sache, wo das geübteste Kennerohr kaum einen Unterschied zu bemerken im Stande ist; aber der Vater, der schon mehrere Proben von dem ausserordentlich zarten Tongefühl und von dem Gedächtnisse dieses Kindes hatte, liess die Geige holen und zum allgemeinen Erstaunen traf die Angabe zu.

Ungeachtet er täglich neue Beweise von dem Erstaunen und der Bewunderung der Menschen über seine grossen Anlagen und seine Geschicklichkeit erhielt, so machten ihn diese durchaus nicht selbstsüchtig, stolz oder eigensinnig, sondern er war ein überaus folgsames und gefälliges Kind.

Mozart hatte eine so zärtliche Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinem Vater, dass er eine Melodie componirte, die er täglich vor dem Schlafengehen sang, wozu ihn sein Vater auf einen Sessel stellen und immer die Secunde dazu singen musste. Wenn diese Feyerlichkeit vorbey war, welche keinen Tag unterlassen werden durfte, küsste er dem Vater noch ein Mal mit innigster Zärtlichkeit die Nasenspitze und sagte oft: wenn der Vater alt wäre, würde er ihn in einer Kapsel, vorn mit einem Glase, vor aller Luft bewahren, um ihn immer bey sich und in Ehren zu halten. Auch während des Singens küsste er bisweilen die Nasenspitze des Vaters, und legte sich dann mit voller Zufriedenheit und Ruhe zu Bette. Dieses trieb er bis in sein zehntes Jahr. Die Worte waren ohngefähr: *oragna figata fa marina gamina fa.*



Eine Redensart, die er häufig brauchte, war die: Nach Gott kömmt gleich der Papa. Wahrscheinlich war diess nicht allein Ausdruck von Liebe, sondern auch von Bewunderung, weil er wusste, dass der kluge Vater für Alles Rath schaffte.

Niemals bezeigte er sich unzufrieden über einen Befehl seines Vaters, und wenn er sich gleich den ganzen Tag hindurch hatte hören lassen müssen, so spielte er doch noch Jedem ohne Unwillen vor, so bald es sein Vater wollte. Nie hat er sinnliche Strafen verdient. Jeden Wink seiner Eltern verstand und befolgte er, und er trieb die Anhänglichkeit an sie so weit, dass er sich nicht einmal getrauete, ohne Erlaubniss derselben auch nur das Geringste zu essen oder anzunehmen, wenn ihm Jemand etwas bot.

Auch war er für seinen zarten Körperbau vielleicht zu fleissig. Man musste ihn oft mit Ernst von dem Claviere treiben. Diese Vergessenheit seiner selbst blieb ihm bis an sein Ende eigen. Täglich spielte und phantasirte er am Fortepiano, wesshalb man hier behaupten kann, dass das Genie seinen Gegenstand immer allmächtig mit ganzer Seele umfasste.

Am 9. Jun. 1763, also im siebenten Jahre seines Alters, als Mozart nicht allein Blüthen, sondern auch schon Früchte zeigte, machte die Mozart'sche Familie die erste grosse Reise ausser Deutschland, wodurch nun der Ruhm dieses frühen Künstlers sich allgemein verbreitete.

III^{te} Reise ausser Deutschland nach Paris, London, Holland, oder die erste grosse Reise genannt.

O Gloria del giovine maestro si sparse generalmente dietro i passi suoi e fini in breve col precederli.

Schon aus Wasserburg in Baiern schrieb der Vater an seinen Hausherrn, den Kaufmann Hagenauer:

(Leopold M. Brief No. 9.)

Wasserburg, den 11. Jun. 1763.

— — — — — Um uns zu unterhalten, sind wir auf die Orgel gegangen, und ich habe dem Wolferl das Pedal erklärt. Er legte gleich *stante pede* Probe ab, rückte den Schemel hinweg, präambulirte stehend und trat das Pedal dazu, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält. — — — — — — —

Sie kamen den 12. Junius in München an, wo der junge Mozart beym Churfürsten ein Concert auf der Violine spielte und zwischen den Cadenzen aus dem Kopfe präambulirte. Das Weitere erzählt uns der Vater.

(Leopold M. Brief No. 10.)

München, den 21. Jun. 1763.

— — — — Am 12. angekommen. Am folgenden Tage fuhren wir nach Nymphenburg. Der Prinz von Zweibrücken, der uns von Wien kannte, sahe uns vom Schlosse aus im Garten spazieren und gab uns ein Zeichen vom Fenster. Nachdem er Vieles mit uns gesprochen hatte, fragte er: ob der Churfürst wüsste, dass wir hier wären? Auf unsere verneinende Antwort schickte er gleich einen neben ihm stehenden Cavalier mit der Frage zum Churfürsten: ob er die Kinder nicht hören wollte? In der That kam bald ein Läufer mit dem Befehle, dass wir um acht Uhr bey der Musik erscheinen sollten. — Der Wolferl machte seine Sachen gut. An den folgenden beyden Tagen waren wir bey dem Herzoge Clemens. Nun hat es Hitze, wie wir von hier weiter kommen, da der Gebrauch hier ist, lange warten zu lassen, so dass man froh seyn muss, das zu bekommen, was man verzehrt. Am 18. speis'te der Churfürst in der Stadt. Wir gingen zur Tafel. Er, seine Schwester und der Prinz von Zweibrücken unterhielten sich mit uns die ganze Tafel durch. Ich liess den Buben sagen: dass wir morgen abreisen. Der Churfürst bezeugte zwey Mal, dass es ihm leid wäre, das Mädel nicht gehört zu haben. Bey dem zweyten Male erwiederte ich: dass es nicht darauf ankäme, noch ein paar Tage zu bleiben. Bey dem Herzoge werde ich nicht eigentlich aufgehalten, allein er erwartet zu sehen, was der Churfürst giebt. Herr Tomasini hat Ursache, mit Letzterem übel zufrieden zu seyn. Nachdem er sich zwey Male producirt hatte, musste er lange warten und hat endlich nur acht Maxd'or bekommen. Der Herzog hat ihm doch eine schöne goldne Uhr gegeben. Ueber den Churfürsten habe ich mich nicht zu beklagen. Er ist gnädigst. Er sagte mir gestern: Wir sind schon alte Bekannte, denn es wird neunzehn Jahre seyn, dass wir uns kennen. Aber die Aposteln denken Jeder an sich selbst und den Beutel. — Wir haben hier zwey sächsische Räthe, Messrs. de Bose und Hopfgarten, kennen gelernt, die die artigsten Leute sind.

N. S. Nun sind wir expedirt. Von dem Churfürsten habe ich 100, von dem Herzoge 75 fl. bekommen. — Die Nannerl hat mit dem grössten Applaus bey beyden dieser Herrschaften gespielt und sie haben uns bey der Beurlaubung eingeladen, bald wieder zu kommen. Der Prinz von Zweibrücken will uns in Manheim selbst ansagen. Der Herzog Clemens hat uns an den Churfürsten von der Pfalz ein Empfehlungsschreiben gegeben. — — —

Die Salzburger Zeitung vom 19. July 1763 enthält hierüber Folgendes:

Augsburg, den 9. July.

Vorgestern ist der Salzburgische Vice-Kapellmeister L. Mozart mit seinen zwey bewunderungswerthen Kindern von hier nach Stuttgard abgereis't, um seine Reise über die grössten Höfe Deutschlands nach Frankreich und England fortzusetzen. Er hat den Inwohnern seiner Vaterstadt das Vergnügen gemacht, die Wirkung der ganz ausserordentlichen Gaben mit anzuhören, die der grosse Gott diesen zwey lieben Kleinen in so grossem Maasse mitgetheilt und deren der Herr Kapellmeister sich mit so unermüdetem Fleisse als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich ist, einen Knaben von sieben Jahren als ein Wunder unserer und voriger Zeiten auf dem Clavecin der musikalischen Welt darzustellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von diesen berühmten Kindern geschrieben und in den allhiesigen Intelligenz-Zettel ist eingerückt worden, so unglaublich es schien, nicht nur wahr, sondern noch weit bewunderungswerther gefunden.

(Leopold M. Brief No. 11.)

Ludwigsburg, den 11. July 1763.

Augsburg hat mich lange aufgehalten und mir wenig genutzt, weil Alles hier ungemein theuer ist. Was in die Concerte kam, waren fast durchaus Lutheraner.

Wir verliessen Augsburg am 6. Als wir über Ulm nach Plochingen gekommen waren, hatten wir die Fatalität, zu erfahren, dass der Herzog nach seinem Jagdschlosse Grafenegg reisen wollte. Wir begaben uns daher, statt nach Stuttgard, gleich über Canstadt hieher, um den Herzog noch anzutreffen. Am 10. sprach ich mit dem Ober-Kapellmeister Jomelli und dem Ober-Jägermeister Baron Pöllniz, an die ich Briefe von dem Grafen Wolfegg hatte; allein es war nichts zu machen. Auch Hr. Tomasini, der kurz zuvor hier war, kam nicht dazu, sich hören zu lassen. Zudem hat der Herzog die schöne Gewohnheit, die Künstler lange warten zu lassen, bis er sie beschenkt. Ich sehe die ganze Sache als ein Werk des Jomelli an, der sich alle Mühe giebt, die Deutschen an diesem Hofe auszurotten. Es ist ihm auch schon fast gelungen und wird ihm immer mehr gelingen, da er, nebst seinem Gehalte von 4000 fl., Portion für vier Pferde, Holz und Licht, einem Hause in Stuttgard und einem hier, die Gnade des Herzogs im ersten Grade besitzt. Seine Wittwe erhält 2000 fl. Pension. Ueberdiess hat er bey seiner Musik unumschränkte Macht, und das ist es, was die Musik gut macht. Wie sehr er für seine Nation eingenommen ist, können Sie daraus schliessen, dass er und seine Landsleute, deren sein Haus immer voll ist, um ihm aufzuwarten, sich vernehmen liessen, es sey kaum glaublich, dass ein Kind deutscher Geburt ein solches musikalisches Genie seyn und so viel Geist und Feuer haben könne.

Ich habe einen gewissen Nardini gehört, der in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tones und im singbaren Geschmack von Niemanden übertroffen werden kann; er spielte aber nicht gar schwer. —

(Leopold M. Brief No. 12.)

Schwetzingen, den 19. July 1763.

— — — — Wir sind über Bruchsal hieher gegangen, wo der Hof den Sommer zubringt. Ausser der Empfehlung, die ich von Wien an den Musik-Intendanten Baron von Eberstein hatte, war ich im Besitz eines eigenhändigen Briefes des Prinzen Clemens von Bayern an die Churfürstin, den derselbe mir nach Augsburg nachgeschickt hatte, und der Prinz von Zweibrücken hatte uns angesagt. Gestern ward eigends unsertwegen Akademie gegeben; es war die zweyte seit dem May. Sie dauerte von fünf bis neun Uhr. Ich hatte das Vergnügen, nebst guten Sängern und Sängerinnen, einen bewunderungswürdigen Flüttraversisten Wendling zu hören. Das Orchester ist ohne Widerspruch das beste in Deutschland, und lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder Säufer noch Spieler, noch liederliche Lumpen, so dass sowohl ihre Conduite als ihre Productionen hochzuschätzen sind. Meine Kinder haben ganz Schwetzingen in Bewegung gesetzt. Die churfürstlichen Herrschaften hatten ein unbeschreibliches Vergnügen und Alles gerieth in Verwunderung.

Die französische Comödie ist hier, besonders wegen der Ballette und der Musik unverbesserlich. — — — — — —

(Leopold M. Brief No. 13.)

Maynz, den 3. August 1763.

— — — — — — Nachdem wir eine Spazierfahrt nach Heidelberg gemacht hatten, wo unser Wolfgangel in der heil. Geistkirche die Orgel mit solcher Bewunderung gespielt hat, dass zum ewigen Andenken sein Name mit Umständen, auf Befehl des Stadt-Dechants, an der Orgel angeschrieben worden, sind wir mit einem Geschenke von funfzehn Louis-d'or über Worms hieher gegangen. In Manheim schenkte ein französischer Oberster der Nannerl ein Ringel und dem Wolfgangerl ein artiges Zahnstöcher-Büchsel. In Worms speis'ten wir bey dem Baron Dalberg. *)

Hier gehören die Grafen Schönborn, Ostein und Bassenheim unter unsere Gönner. Wir haben bey einem Canonicus Stark gespeis't. — — —

(Leopold M. Brief No. 14.)

Frankfurt, den 13. August 1763.

— — — — — Wir waren nicht bey dem Churfürsten von Maynz, weil er krank ist. Indessen haben wir dort ein Concert im Römischen König gegeben und sind hieher gefahren.

(Leopold M. Brief No. 15.)

Frankfurt, den 20. August 1763.

— — — Am 18. war unser erstes Concert hier. Es war gut! Alles gerieth in Erstaunen. Gott giebt uns die Gnade, dass wir gesund sind und aller Orten bewundert werden. Der Wolfgangerl ist ganz ausserordentlich lustig, aber auch schlimm. Die Nan-

---

*) Diese Familie ist so alt, dass man einen Brief von zusammengerolltem Zeuge, das einer Baumrinde ähnlich ist, vorzeigt, in welchem ein Herr von Dalberg unter andern Neuigkeiten berichtet: dass ein Zimmermanns-Sohn, der sich für den Messias angab, zum Kreuzgalgen verurtheilt worden sey. *Credibile ut veteres, latro seu praesul et hospes.*

nerl leidet nun durch den Buben nichts mehr, indem sie so spielt, dass Alles ihre Fertigkeit bewundert.

Einmal auf der Reise fing der Wolfgangerl bey dem Erwachen an zu weinen. Ich fragte um die Ursache. Er antwortete: es wäre ihm so leid, die Herren Hagenauer, Wenzl, Spitzeder, Reibl, Leitgeb, Vogt, Cajetan, Nazerl und andere Freunde nicht zu sehen. *)

In Mainz hat die Nannerl einen englischen Hut und ein Galanterie-Flaschenkellerl zum Geschenk bekommen (es ist ein Werth von vier Ducaten), hier eine Tabatiere von Lac-Martin und ein Garnitur-Palatin; Wolfgangerl eine Tabatiere von Porzellain. — — — — —

(Leopold M. Brief No. 16.)

Koblenz, den 21. Sept. 1763.

— — — Vor der Abreise aus Maynz musste ich der Noblesse noch ein Concert geben. Der Baron Walderndorf und der Graf Bergen, kaiserl. Gesandter, hatten bald nach unserer Ankunft hier meine Kinder bey der Hand zum Churfürsten geführt. Daher haben wir uns schon am 18. produciren können. Wir wurden auch sogleich mit zehn Louisd'or beschenkt.

Wir leben viel in der Familie des Baron Kerpen, der churfürstl. Geheimerrath und Ritterhauptmann (Chef des Adels) ist. Er hat sieben Söhne und zwey

---

*) Diess sind, bis auf den ersten, lauter Namen von Hofmusikern aus der Capelle. Cajetan ist der Vorname des Adlgasser; Nazerl der des Lipp. Beyde waren Organisten und Compositeurs.

Töchter, die fast Alle Clavier und theils Violin und Violoncell spielen, theils singen. Sonst besucht uns noch der Baron Hohenfeld. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen melde, dass wir, seit wir von Salzburg weg sind, schon 1068 fl. ausgegeben haben? Doch diese Ausgaben haben Andere bezahlt. Uebrigens müssen wir, zur Erhaltung unserer Gesundheit und zu meines Hofes Reputation, *noblement* reisen. Dagegen haben wir auch keinen Umgang, als mit dem Adel und distinguirten Personen, und empfangen ausnehmende Höflichkeiten und Achtung. — —

(**Leopold** M. Brief No. 17.)

Brüssel, den 17. October 1763.

— — — — — In Bonn war der Churfürst nicht anwesend.

In Aachen war zwar die Prinzessin Amalie, des Königs von Preussen Schwester, allein sie hat kein Geld. Wenn die Küsse, die sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben hat, Louisd'ors waren, so hätten wir froh seyn können. Aber weder der Wirth noch die Postmeister lassen sich mit Küssen abfertigen. Ihr Zureden, nicht nach Paris, sondern nach Berlin zu gehen, konnte mich unmöglich bestimmen. Der Prinz Karl hat mir selbst gesagt, dass er meine Kinder hören will. Aber es hat das Ansehen, dass Nichts daraus wird. Der Prinz hat manche andere Liebhaberey, und am Ende kömmt heraus, dass es ihm an Gelde fehlt. Indessen darf ich weder abreisen, noch ein öffentliches Concert geben, sondern muss den Entschluss des Prinzen abwarten. Da wird's um die Bezahlung meiner Zeche und Reisekosten nach Paris, zu welcher letztern ich 200 fl. brauchen werde, schlecht aussehen. Meine Kinder haben zwar verschiedene kostbare Geschenke bekommen, die ich aber nicht zu Gelde machen will. Z. B. Wolfgang zwey magnifique Degen, von welchen der eine von dem Erzbischof von Mecheln, Grafen Frankenberg, der zweyte von dem General Grafen Ferraris. Das Mädel hat niederländische Spitzen vom Erzbischof, von Andern Saloppen, Mäntel u. dergl. erhalten. Von Tabatieren, Etuis u. s. w. könnten wir bald eine Boutique errichten. Schon in Salzburg liegt eine Schachtel, die unsere peruanischen Kostbarkeiten und Schätze enthält. Aber an Gelde bin ich arm. Ich habe zwar Hoffnung, am Montage, da ein grosses Concert seyn wird, eine gute Beute von Louisd'ors und grossen Thalern zu machen; weil man sich aber allezeit sicher stellen muss, bitte ich Sie um einen neuen Creditbrief.

Wenn Salzburg sich bisher über meine Kinder verwundert hat, so wird es, wenn Gott uns zurückkommen lässt, vollends erstaunen. Der Graf Coronini ist unser bester Freund. *)

Am 18. November kamen sie in Paris an; wo sie sich ein und zwanzig Wochen aufhielten. Die weitere Correspondenz des Vaters an Hagenauer in Salzburg lautet so:

---

*) In diesem Briefe heisst es auch: „Sind die Portraite meiner Kinder noch nicht in Ihren Händen?" Also damals schon waren Portraite gemacht.

(Leopold M. Brief No. 18.)

Paris, den 8. December 1763.

— — — Nachdem wir in Brüssel ein grosses Concert, in welchem der Prinz Karl gegenwärtig war, gegeben haben, sind wir unter der traurigen Beurlaubung vieler guter Freunde von dort abgereist. Am 18. November kamen wir hier in dem Hotel des Bayerschen Gesandten Grafen van Eyck an, der uns mit der Gräfin freundlichst empfing und uns bey sich ein Zimmer einräumte, wo wir gelegen und gut wohnen: ein Vortheil, den wir der Empfehlung der Familie der Gräfin *) verdanken.

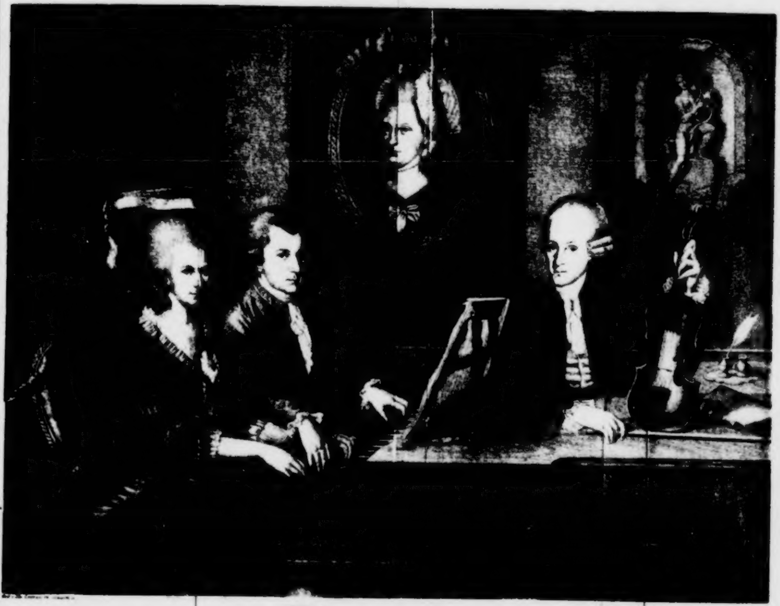
Morgen müssen wir zu der Marquisin Villeroi und zu der Gräfin Lillibonne. Die Trauer wegen der Infantin hindert uns noch, am Hofe spielen zu können. — —

Ein Brief aus Paris an einen deutschen Fürsten, vom 1. December 1763, welcher aus Grimm's und Diderot's Correspondenz 1753—1779 entnommen ist, lautet:

Die ächten Wunder sind zu selten, als dass man nicht gern davon plaudern sollte, wenn man einmal das Glück gehabt hat, so etwas zu sehen. Ein Kapellmeister von Salzburg, Namens Mozart, ist hier so eben mit zwey ganz allerliebsten Kindern eingetroffen. Seine eilfjährige Tochter spielt das Clavier auf eine brillante Manier; mit einer erstaunlichen Präcision führt sie die grössten und schwierigsten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erst

---

*) Sie war die Tochter des salzburgischen Oberstkämmerers Grafen Arco.



Familie Mozart

Bayer
Staats
Münch

sieben Jahre alt seyn wird, ist eine so ausserordentliche Erscheinung, dass man das, was man mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der grössten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist unglaublich, wenn man sieht, wie es eine ganze Stunde hindurch phantasirt und so sich der Begeisterung seines Genie's und einer Fülle entzückender Ideen hingiebt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwarr auf einander folgen lässt. Der geübteste Kapellmeister kann unmöglich eine so tiefe Kenntniss der Harmonie und der Modulationen haben, welche es auf den wenigst bekannten, aber immer richtigen, Wegen durchzuführen weiss. Es hat eine solche Fertigkeit in der Claviatur, dass, wenn man sie ihm durch eine darüber gelegte Serviette entzieht, es nun auf der Serviette mit derselben Schnelligkeit und Präcision fortspielt. Es ist ihm eine Kleinigkeit, Alles, was man ihm vorlegt, zu entziffern; es schreibt und componirt mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit, ohne sich dem Claviere zu nähern und seine Accorde darauf zu suchen. Ich habe ihm eine Menuett aufgesetzt und ihn ersucht, den Bass darunter zu legen; das Kind hat die Feder ergriffen, und ohne sich dem Claviere zu nahen, hat es der Menuett den Bass untergesetzt. Sie können wohl denken, dass es ihm nicht die geringste Mühe kostet, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponiren und zu spielen, aus welchem Tone man es verlangt. Allein Folgendes, was ich gesehen habe, ist nicht weniger unbegreiflich. Eine Frau fragte ihn letzthin: ob er wohl nach dem Gehör, und ohne sie anzusehen, eine italienische Cavatine, die sie auswendig wusste, begleiten würde? Sie fing an zu singen. Das Kind versuchte einen Bass, der nicht nach aller Strenge richtig war, weil es unmöglich ist, die Begleitung eines Gesanges, den man nicht kennt, genau im Voraus anzugeben! Allein, so bald der Gesang zu Ende war, bat er die Dame, von vorn wieder anzufangen, und nun spielte er nicht allein mit der rechten Hand das Ganze, sondern fügte zugleich mit der Linken den Bass ohne die geringste Verlegenheit hinzu; worauf er zehn Mal hinter einander sie ersuchte, von neuem anzufangen, und bey jeder Wiederholung veränderte er den Charakter seiner Begleitung. Er hätte noch zwanzig Mal wiederholen lassen, hätte man ihn nicht gebeten, aufzuhören. Ich sehe es wahrlich noch kommen, dass dieses Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es nur ein einziges Mal, und es macht mir begreiflich, wie schwer es seyn müsse, sich vor Wahnsinn zu bewahren, wenn man Wunder erlebt.

Herrn Mozarts Kinder haben die Bewunderung aller derer erregt, die sie gesehen haben. Der Kaiser und die Kaiserin haben sie mit Güte überhäuft. Dieselbe Aufnahme haben sie in München und Manheim erfahren. Schade, dass man sich hier zu Lande so wenig auf Musik versteht! —

Hier ist nun eine Lücke. Es fehlt nämlich der Bericht von der Aufnahme am Pariser Hofe zu Versailles. Die Schwester erinnert sich davon nur, dass die Pompadour ihren Bruder auf einen Tisch stellen liess, dass er sich gegen sie hinüber neigte, um sie zu küssen, was sie aber abwehrte, und er darauf unwillig fragte: „Wer ist die da, dass sie mich nicht küssen will? Hat mich doch die Kaiserin geküsst!“

„Die Madame Pompadour ist eine noch schöne Person, etwas Aehnliches von der Bildung der Römischen Kaiserin, besonders in den Augen. Sie ist von einem grossen Hochmuth und regiert zur Stunde noch Alles.“ — So die Schilderung des Vaters in einem Briefe aus Versailles vom 8. Dec. 1763.

Sie liessen sich vor der königlichen Familie in Versailles hören, auch spielte der kleine achtjährige Knabe in der dortigen Kapelle, in Gegenwart des ganzen Hofes, die Orgel. Man schätzte zu dieser Zeit sein Orgelspiel noch höher, als sein damaliges Clavierspiel. Dem Publicum gaben sie zwey grosse Akademieen in einem Privatsaale. Sie fanden hier, wie leicht zu erwarten war, sehr ihre Welt; gleich nach ihrer Ankunft wurde der Vater und die beyden Kinder niedlich in Kupfer gestochen, und ausserdem überall sehr ehrenvoll behandelt. Hier war es auch, wo Wolfgang seine beyden ersten Werke fertigte und bekannt machte, und sich also selbst schon ein Denkmal setzte. Das erste dedicirte er der Madame Victoire, der zweyten Tochter des Königs; das andere der Gräfin Tessé. Beyde Stücke sind in Paris gestochen. Er war damals acht Jahre alt. Es sind Sonaten für das Clavier, mit Begleitung einer Violine. Die Nachricht, dass der Vater diese corrigirt hat, welche man irgendwo findet, ist so wahrscheinlich, dass man sie für gewiss annehmen darf.

(Leopold M. Brief No. 19.)

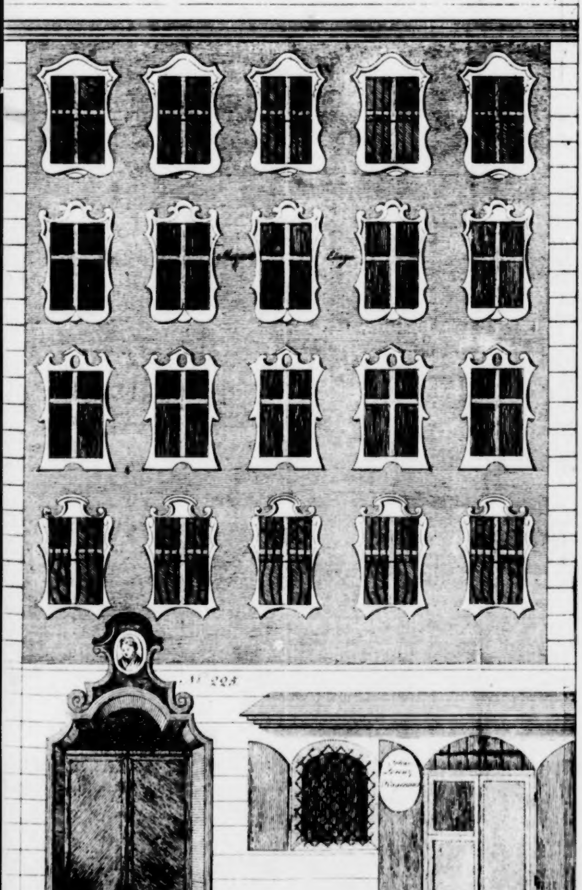
Versailles (ohne Datum).

— — — — Mein Bube hat von der Gräfin Tessé eine goldene Tabatiere, mein Mädel von der Prinzessin Carignan eine kleine durchsichtige, mit Gold eingelegte Tabatiere, so wie mein Sohn von derselben ein Sackschreibzeug von Silber mit silbernen Federn zum Componiren erhalten. Meine Kinder machen hier fast Alles zum Narren; allein man merkt aller Orten die Folgen des letzten Krieges. —

An Madame Hagenauer von Mozarts Vater.

Paris, den 1. Februar 1764.

Man muss nicht immer an Mannspersonen schreiben, sondern sich auch des schönen und andächtigen Geschlechts erinnern. Ob die Frauenzimmer in Paris schön sind, kann ich Ihnen mit Grund nicht sagen, denn sie sind, wider alle Natur, wie die Berchtesgadner Docken, so gemalt, dass auch eine von Natur schöne Person durch diese garstige Zierlichkeit dem Auge eines ehrlichen Deutschen unerträglich wird. Was die Andacht anbelangt, so kann ich versichern, dass man gar keine Mühe haben wird, die Wunderwerke der französischen Heiliginnen zu untersuchen; die grössten Wunder wirken diejenigen, die weder Jungfern, weder Frauen noch Wittwen sind; und diese Wunder geschehen alle bey lebendigem Leibe. Genug! man hat Mühe, hier zu unterscheiden, wer die Frau vom Hause ist; Jeder lebt wie er will, und (wenn Gott nicht sonderheitlich gnädig ist) so geht es dem Staate von Frankreich wie dem ehemaligen persischen Reiche.


Mozart
Logis
N° 225

Ich würde seit meinem letztern Schreiben aus Versailles Ihnen ohnfehlbar wieder geschrieben haben, wenn ich nicht immer gezaudert hätte, um den Ausgang unserer Affaire zu Versailles abzuwarten und folglich Ihnen benachrichten zu können. Allein, da hier Alles noch mehr als an anderen Höfen auf der Schneckenpost geht, sonderlich diese Sachen durch die *Menu des plaisirs* müssen besorgt werden, so muss man Geduld haben. Wenn die Erkenntlichkeit dem Vergnügen gleich kömmt, welches meine Kinder dem Hofe gemacht haben, so muss es sehr gut ausfallen. Es ist wohl zu merken, dass hier keineswegs der Gebrauch ist, den königlichen Herrschaften die Hände zu küssen, oder sie *au passage*, wie sie es nennen, wenn sie nämlich durch die königlichen Appartements und Gallerie in die Kirche gehen, weder mit Ueberreichung einer Bittschrift zu beunruhigen, noch solche gar zu sprechen; wie es auch hier nicht üblich ist, weder dem Könige, noch Jemanden von der königl. Familie, durch Beugung des Hauptes oder der Kniee einige Ehrenbezeugung zu erweisen, sondern man bleibt aufrecht ohne mindeste Bewegung stehen, und hat in solcher Stellung die Freyheit, den König und seine Familie hart bey sich vorbey gehen zu sehen. Sie können sich demnach leicht einbilden, was es denen in ihre Hofgebräuche verliebten Franzosen für einen Eindruck und Verwunderung muss gemacht haben, wenn die Töchter des Königs nicht nur in ihren Zimmern, sondern in der öffentlichen *Passage*, bey Erblickung meiner Kinder stille gehalten, sich ihnen genähert, sich nicht nur die Hände küssen lassen, sondern solche geküsst und sich ohne Zahl küssen lassen. Eben das Nämliche ist von der Madame Dauphine zu verstehen. Das Ausserordentlichste schien denen Herren Franzosen, dass *au grand couvert*, welches am Neuen-Jahrstage Nachts war, nicht nur uns Allen bis au die königliche Tafel hin musste Platz gemacht werden; sondern dass mein Herr *Wolfgangus* immer neben der Königin zu stehen, mit ihr beständig zu sprechen und sie zu unterhalten, ihr öfters die Hände zu küssen, und die Speisen, so sie ihm von der Tafel gab, neben ihr zu verzehren die Gnade hatte. Die Königin spricht so gut Deutsch, als wir. Da nun aber der König nichts davon weiss, so verdolmetschte die Königin ihm Alles, was unser heldenmüthiger Wolfgang sprach. Bey ihm stand ich; auf der andern Seite des Königs, wo an der Seite der M$^{r.}$ Dauphin und M$^{me.}$ Adelhaide sass, stand meine Frau und meine Tochter. Nun haben Sie zu wissen, dass der König niemals öffentlich speis't: als alle Sonntage Nachts speis't die ganze Familie beysammen. Doch wird nicht gar Jedermann dazu eingelassen. Wenn nun aber ein grosses Fest ist, als der Neujahrstag, Ostern, Pfingsten, die Namenstage u. s. w., so heisst es das grosse Couvert, dazu werden alle Leute von Unterschied eingelassen; allein der Platz ist nicht gross, folglich ist er bald voll. Wir kamen spät, man musste uns demnach durch die Schweizer Platz machen, und man führte uns durch den Saal in das Zimmer, das hart an der königl. Tafel ist, und wodurch die Herrschaft in den Saal kommt. Im Vorbeygehen sprachen sie mit unserm Wolfgang und dann gingen wir hinter ihnen nach zur Tafel.

Dass ich Ihnen übrigens Versailles beschreiben sollte, das können Sie ohnmöglich von mir verlangen. Nur das will ich Ihnen sagen, dass wir am Weyhnachts-Abende da angelangt sind und in der königlichen Kapelle der Metten und den drey heiligen Messen beygewohnt haben. Wir waren in der königlichen Gallerie, als der König von der Madame Dauphine zurückkam, wo er ihr wegen der erhaltenen Nachricht des Todesfalles ihres Bruders, des Churfürsten von Sachsen, Nachricht gab.

Ich hörte da eine schlechte und gute Musik. Alles, was mit einzelnen Stimmen war und einer Arie gleichen sollte, war leer, frostig und elend, folglich französisch; die Chöre aber sind alle gut, und recht gut. Ich bin täglich mit meinem kleinen Manne desswegen in die königl. Kapelle zu des Königs Messe gegangen, um die Chöre in der Motette, die allezeit gemacht wird, zu hören. Des Königs Messe ist um ein Uhr, geht er aber auf die Jagd, so ist seine Messe um zehn Uhr und der Königin Messe um halb ein Uhr. In sechszehn Tagen hat es uns in Versailles gegen die zwölf Louisd'or gekostet. Vielleicht ist es Ihnen zu viel und unbegreiflich? In Versailles sind keine *Carosses de remise* noch Fiacres, sondern lauter Sesselträger; für jeden Gang müssen zwölf Sols bezahlt werden. Jetzt werden Sie bald einsehen, dass uns manchen Tag, da wir, wo nicht drey, doch allezeit zwey Sessel haben mussten, die Sessel auf einen Laubthaler und mehr gekommen sind, denn es war immer böses Wetter. Wenn Sie nun vier neue schwarze Kleider dazu rechnen, so werden Sie sich nimmer wundern, wenn uns die Reise nach Versailles auf 26 bis 27 Louisd'or zu stehen kommt. Nun wollen wir sehen, was uns dafür vom Hofe einkommt. Ausser dem, was wir vom Hofe zu hoffen haben, haben wir in Versailles mehr nicht als zwölf Louisd'or in Gelde eingenommen. Dann hat mein Meister Wolfgang von der Madame *la Comtesse de Tessé* eine goldene Tabatiere, eine goldene Uhr, die wegen ihrer Kleine kostbar ist, dann die Nanerl *) ein ungemein schönes, starkes, ganz goldenes Zahnstocher-Etui bekommen.

Von einer andern Dame hat der Wolfgang ein silbernes Reise-Schreibzeug und die Nanerl ein ungemein feines schildkrötenes Tabatierl mit Gold eingelegt bekommen. Unsere Tabatieres sind mit einer rothen mit goldenen Reifen, mit einer von, weiss nicht, was für glasartigen Materie in Gold gefasst, mit einer von *Laquo Martin*, mit den schönsten Blumen von gefärbtem Gold und verschiedenen Hirteninstrumenten eingelegt, vermehrt worden. Dazu kommt noch ein in Gold gefasster Carniolring mit einem Antique-Kopf, und eine Menge Kleinigkeiten, die ich für Nichts achte, als: Degenbänder, Bänder und Arm-Maschen, Blumen zu Hauben und Halstüchel etc. für die Nannerl etc. Mit einem Worte! in Zeit von vier Wochen hoffe etwas Besseres von Louisd'or berichten zu können; denn es braucht mehr als zu Maxglan **), bis man in Paris rechtschaffen bekannt wird; und ich kann Sie versichern, dass man die schlechten Früchte des letzten Krieges ohne Augenglas aller Orten sieht. Denn den äusserlichen Pracht wollen die Franzosen im höchsten Grade fortführen, folglich ist Niemand reich als die Pächter; die Herren sind voll Schulden. Der grösste Reichthum befindet sich etwa unter hundert Personen, die sind einige grosse Banquiers und *Fermiers generaux*, und endlich das meiste Geld wird auf Lucretien, die sich nicht selbst erstechen, verwendet. Dass man übrigens hier ganz besonders schöne und kostbare Sachen sieht, das werden Sie sich wohl einbilden; man sieht aber auch erstaunliche Narrheiten. Die Frauenzimmer tragen nicht nur im Winter die Kleider mit Pelz garnirt, sondern sogar Halskreserl oder Halsbindel, und statt der Einsteckblümchen alles dergleichen von Pelz gemacht in den Haaren, auch anstatt der Maschen an den Armen u. s. w. Das Lächerlichste ist, ein Degenband (welche hier Mode sind) mit einem Pelze um und um ausgeschlagen zu sehen. Das wird gut seyn, dass der Degen nicht eingefriert. Zu dieser ihrer närrischen Mode in allen Sachen kommt noch die grosse Liebe zur Bequemlichkeit, welche verursacht, dass diese Nation auch die Stimme der Natur nicht mehr hört, und desswegen giebt Jedermann in Paris die neugebornen Kinder auf das Land zur Auferziehung. Es sind eigens geschworne sogenannte Führerinnen, die solche Kinder auf das Land führen; jede hat ein grosses Buch, da hinein sich Vater und Mutter etc. schreiben, dann am Orte, wo das Kind hingebracht wird, der Name der Amme, oder besser zu sagen, des Bauern und seines Weibes, von dem *Parocho loci* eingeschrieben wird; und das thun hohe und niedere Standespersonen, und man zahlt ein Bagatelle. Man sieht aber auch die erbärmlichsten Folgen davon; Sie werden nicht bald einen Ort finden, der mit so vielen elenden und verstümmelten Personen angefüllt ist. Sie sind kaum eine Minute in der Kirche und gehen kaum durch ein paar Strassen, so kommt ein Blinder, ein Lahmer, ein Hinkender, ein halb verfaulter Bettler, oder es liegt einer auf der Strasse, dem die Schweine als ein Kind die Hand weg gefressen; ein anderer, der als ein Kind (da der Nährvater und die Seinigen im Felde bey der Arbeit waren) in das Kaminfeuer gefallen und sich einen halben Arm weggebrannt u. s. w., und eine Menge solcher Leute, die ich aus Ekel im Vorbeygehen nicht anschaue. Nun mache ich einen Absprung vom Hässlichen auf das Reizende, und zwar auf dasjenige, was einen König gereizt hat. Sie möchten doch auch wissen, wie die Madame Marquise Pompadour aussieht, nicht wahr? — Sie muss sehr schön gewesen seyn; denn sie ist noch sauber. Sie ist von grosser, ansehnlicher Person; sie ist fett, wohl bey Leibe, aber sehr proportionirt, blond und in den Augen einige Aehnlichkeit mit der Kaiserin Majestät. Sie giebt sich viel Ehre und hat einen ungemeinen Geist. Ihre Zimmer in Versailles sind, wie ein Paradies, gegen den Garten zu, und in Paris der *Faubourg St. Honoré*, ein ungemein prächtiges Hôtel, so ganz neu aufgebauet ist. In dem Zimmer, wo das Clavecin war, welches ganz vergoldet und ungemein künstlich lakirt und gemalt ist, ist ihr Portrait in Lebensgrösse und an der Seite das Portrait des Königs. Nun was Anderes! — — Hier ist ein beständiger Krieg zwischen der französischen und italienischen Musik. Die ganze französische Musik ist kein T—— werth; man fängt aber nun an grausam abzuändern; die Franzosen fangen nun an stark zu wanken, und es wird in zehn bis funfzehn Jahren der französische Geschmack, wie ich hoffe, völlig erlöschen. Die Deutschen spielen in Herausgabe ihrer Compositionen den Meister, darunter Mr. Schoberth, Eckard, Hannauer für's Clavier; Mr. Hochbrucker und Mayr für die Harfe sehr beliebt sind. Mr. le Grand, ein französischer Clavierist, hat seinen *Goût* gänzlich verlassen und seine Sonaten sind nach unserm Geschmacke. Die Herren Schoberth, Eckard, le Grand und Hochbrucker haben ihre gestochenen Sonaten alle zu uns gebracht und meinen Kindern verehrt. Nun sind vier Sonaten von Mr. Wolfgang Mozart beym Stecher. Stellen Sie sich den Lärmen vor, den diese Sonaten in der Welt machen werden, wenn auf'm Titel steht, dass es ein Werk eines Kindes von sieben Jahren ist, und wenn man die Unglaubigen herausfordert, eine Probe diessfalls zu unternehmen, wie es bereits geschehen ist, wo er Jemanden eine Menuett oder sonst etwas niederschreiben lässt und dann gleich (ohne das Clavier zu berühren) den Bass, und wenn man will, auch das zweyte Violino darunter setzt. Sie werden seiner Zeit hören, wie gut diese Sonaten sind: ein Andante ist dabey von einem ganz sonderbaren *Goût*. Und ich kann Ihnen sagen, dass Gott täglich neue Wunder an diesem Kinde wirkt. Bis wir (wenn Gott will) nach Hause kommen, ist er im Stande, Hofdienste zu verrichten. Er accompagnirt wirklich allezeit bey öffentlichen Concerten. Er transponirt sogar *prima vista* die Arien beym Accompagniren, und aller Orten legt man ihm bald italienische, bald französische Stücke vor, die er vom Blatte spielt. — — Mein Mädel spielt die schwersten Stücke, die wir jetzt von Schoberth und Eckard etc. haben, darunter die Eckard'schen Stücke die schwereren sind, mit einer unglaublichen Deutlichkeit und so, dass der niederträchtige Schoberth seine Eifersucht und seinen Neid nicht bergen kann, und sich bey Mr. Eckard, der ein ehrlicher Mann ist, und bey vielen Leuten zum Gelächter macht.

---

*) Nanerl, Nannette Mozart, die Tochter.

**) Ein Dorf bey Salzburg.

(Leopold M. Brief No. 20.)

Paris, den 22. Februar 1764.

— — — — Ich bitte, vier heilige Messen zu Maria-Plain und eine heil. Messe bey dem heiligen Kindel zu Loretto, so bald es seyn kann, lesen zu lassen. Wir haben sie wegen meines lieben Wolfgangs und der Nannerl, die beyde krank waren, versprochen. Ich hoffe, die anderen heiligen Messen zu Loretto werden allezeit fortgelesen werden, so lange wir aus sind, wie ich gebeten habe.

Wir werden in vierzehn Tagen wieder nach Versailles gehen, wohin es der Duc d'Ayas gebracht hat, um das *Oeuvre* Ier der gestochenen Sonaten der Madame Victoire, zweyten Tochter des Königs, zu überreichen, welcher es dedicirt wird. *Oeuvre* II^de^ wird, glaub' ich, der Gräfin Tessé dedicirt werden. In Zeit von vier Wochen müssen, wenn Gott will, wichtige Dinge vorgehen. Wir haben gut angebauet; nun hoffen wir auch eine gute Ernte. Man muss Alles nehmen, wie es kömmt. Ich würde wenigstens zwölf Louisd'or mehr haben, wenn meine Kinder nicht einige Tage das Haus hätten hüten müssen. Ich danke Gott, dass ihnen besser ist. Die Leute wollen mich alle bereden, meinem Buben die Blattern einpfropfen zu lassen. Ich aber will Alles der Gnade Gottes überlassen. Es hängt Alles von seiner göttlichen Gnade ab, ob er diess Wunder der Natur, welches er in die Welt gesetzt hat, auch darin erhalten, oder zu sich nehmen will. Von mir wird Wolfgang gewiss so beobachtet, dass es eins ist, ob wir in Salzburg, oder auf Reisen sind. Das ist es auch, was unsere Reise kostbar macht.

Mr. d'Hebert, *Trésorier de menu plaisir du Roi*, hat dem Wolfgang funfzig Louisd'or und eine goldene Dose vom Könige eingehändigt.

(Leopold M. Brief No. 21.)

Paris, den 4. März 1764.

— — — — Ich hätte Ihnen längst schreiben sollen; aber die Beschäftigungen, die ich einige Tage hatte und bis zum 10ten haben werde, um zu machen, dass ich am 10ten Abends von sechs bis neun Uhr 75 Louisd'or einstecke, haben mich billigst gehindert. — — — — —

Sur les enfans de Mr. Mozart.

Mortels chéris des Dieux et des Rois,
que l'harmonie a de puissance!
Quand les sons modulés soupirent sous vos doigts,
que de Finesse et de Science!
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit!
Un Corps muet devient sonore et sensible.
A Vous, mortels heureux, est-il rien d'impossible!
Tout jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

(Leopold M. Brief No. 22.)

Paris, den 1. April 1764.

— — — — — — Ich hoffe, in wenig Tagen dem Banquier M. 200 Louisd'or einzuhändigen, um sie nach Hause zu schicken. Am 9ten dieses habe ich wieder einen solchen Schrecken auszustehen gehabt, als ich am 10ten März hatte. Doch zweifle ich, ob dieser zweyte Schrecken so gross als der erste seyn wird. Am 10ten März nahm ich 112 Louisd'or ein. Nun, 50 bis 60 sind auch nicht zu verachten.

Unsere Concerte werden gegeben *au Théatre de Mr. Félix, rue et porte St. Honoré.* Diess ist ein Saal in dem Hause eines vornehmen Mannes, in welchem ein kleines Theater steht, auf dem die Noblesse unter sich Schauspiele aufführt. Und diesen Platz habe ich durch Madame de Clermont, die in dem Hause wohnt, erhalten. Die Erlaubniss aber, diese zwey Concerte zu halten, ist etwas ganz Besonderes und schnurgerade wider die Privilegien der Oper, des *Concert spirituel* und der französischen und italienischen Theater; sie hat durch Botschaften und eigene Zuschriften des Herzogs von Chartres, des Herzogs von Durat, des Grafen Tessé und vieler der ersten Damen an den Herrn Sartin, *Lieutenant général de la police,* erhalten werden müssen.

Ich bitte, vom 12ten April an acht Tage nach einander täglich eine heilige Messe für uns lesen zu lassen. Sie mögen sie nach Ihrem Belieben austheilen, wenn nur vier davon zu Loretto bey dem heil. Kindel und vier auf einem Unserer lieben Frauen Altare gelesen werden. Nur bitte, ja die erwähnten Tage gewiss zu beobachten. Sollte mein Brief, wider Vermuthen; nach dem 12ten April erst ankommen, so bitte ich, gleich den andern Tag anfangen zu lassen. Es hat seine wichtigen Ursachen. Nun ist's Zeit, Ihnen von meinen zwey sächsischen Freunden, den Baronen Hopfgarten und Bose, mehr zu sagen. Als sie von hier nach Italien gingen, gab ich ihnen einen Empfehlungsbrief an Sie mit. Sie sind unsere getreuen Reisefreunde gewesen: bald haben wir ihnen, bald sie uns Quartier bestellt. Sie werden da ein paar Menschen sehen, die Alles haben, was ein ehrlicher Mann auf dieser Welt haben soll. Und wenn sie gleich Lutheraner sind, so sind sie doch ganz andere Lutheraner und Leute, an denen ich mich oft sehr erbauet habe. Zum Abschiede hat der Baron Bose dem Wolfgangerl ein schönes Buch, Gellerts Lieder, zum Angedenken verehrt und voran Folgendes hinein geschrieben:

> Nimm, kleiner siebenjähriger Orpheus, diess Buch aus der Hand Deines Bruders und Freundes. Lies es oft — und fühle seine göttlichen Gesänge und leihe ihnen (in diesen seligen Stunden der Empfindung) Deine unwiderstehlichen Harmonieen, damit sie der fühllose Religionsverächter lese — und aufmerke — damit er sie höre — und niederfalle und Gott anbete.
>
> *Friedrich Carl* Baron *v. Bose.*

Nun sind wir mit allen hiesigen Gesandten der auswärtigen Potentaten bekannt. Mylord Bedford und sein Sohn sind uns sehr gewogen. Fürst Gallizin liebt uns wie seine Kinder. Die Sonaten, die der Herr Wolfgangerl der Gräfin Tessé dedicirt.

wären fertig, wenn die Gräfin zu überreden gewesen wäre, die Dedication anzunehmen, die unser bester Freund Mr. Grimm gemacht hat. Man musste also eine Aenderung vornehmen. Allein die Gräfin will nicht gelobt seyn; sie und mein Bub sind beyde in dieser Schrift lebhaft abgeschildert. Es ist recht Schade, dass sie nicht hat dürfen gestochen werden. Späterhin schenkte die Gräfin Tessé dem Wolfgang noch eine goldene Uhr und der Nannerl ein goldenes Etui.

Dieser Mr. Grimm, mein grosser Freund, von dem ich hier Alles habe, ist Secretair des Herzogs von Orleans, ein gelehrter Mann und ein grosser Menschenfreund. Alle meine übrigen Briefe waren Nichts. Ja wohl, der französ. Botschafter in Wien! Ja wohl, der kaiserliche Gesandte in Paris und alle Empfehlungsschreiben vom Minister zu Brüssel, Grafen Cobenzl! Ja wohl, Prinz Conti, Herzogin von Aiguillon und die Anderen, deren ich eine Litaney hersetzen könnte. Der einzige Mr. Grimm, an den ich von einer Kaufmannsfrau in Frankfurt einen Brief hatte, hat Alles gethan. Er hat die Sache nach Hofe gebracht. Er hat das erste Concert besorgt. Er allein hat mir 80 Louisd'or bezahlt, also 320 Billets abgesetzt, und noch die Beleuchtung mit Wachs bestritten; es brannten über 60 Tafelkerzen. Nun, dieser Mann hat die Erlaubniss zu dem Concerte ausgewirkt und wird nun auch das zweyte besorgen, wozu schon hundert Billets ausgetheilt sind. Sehen Sie, was ein Mensch kann, der Vernunft und ein gutes Herz hat! Er ist ein Regensburger, aber schon über funfzehn Jahre in Paris, und weiss Alles auf die rechte Strasse so einzuleiten, dass es ausfallen muss, wie er will.

Mr. de Mechel, ein Kupferstecher, arbeitet über Hals und Kopf an unsern Portraiten, die Herr von Carmontelle, ein Liebhaber, sehr gut gemalt hat. Der Wolfgang spielt Clavier, ich, hinter seinem Sessel, Violine; die Nannerl lehnt sich auf das Clavier mit einem Arme, mit der andern Hand hält sie Musikalien, als sänge sie.

II Sonates pour le Clavecin,

qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon,
dédiées à Madame Victoire de France.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, agé de sept ans.

Oeuvre premier. Prix 4 liv. 4 S. Gravées par Mme. Vendôme,
ci-devant rue St. Jacques, à present rue St. Honoré vis-à-vis
le Palais Royal. A Paris aux adresses ordinaires.
Avec Privilége du Roi.

(Imprimé par Petit bld.)

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute médiocres; mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroît sous Vos Auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fût celle de la reconnaissance; je serois moins embarrassé de parler de l'impression que Vos bienfaits ont fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le Nom de Victoire restera gravé dans ma mémoire avec

les traits ineffaçables qu'il porte dans le coeur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect,

Madame,

Votre très humble, très obéissant et très petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

Von diesen beyden Sonaten befindet sich die erste in den *Oeuvres complettes de W. A. Mozart, Cahier XVII. Sonata III. pag.* 67, bey Brëitkopf u. Härtel, und die *Sonata II. pag.* 76 in demselben als *IV. Sonata.* Nach der Ausgabe b. Steiner u. Comp. in Wien ist die erste im VII. Hefte *Sonata I.* und die zweyte im VIII. Hefte als *VII. Sonata.*

Sonates pour le Clavecin,
qui peuvent se jouer avec l'accompagmt. de Violon,
dédiées à Mme. la Comtesse de Tessé,
Dame de Madame la Dauphine.
Par J. G. W. Mozart de Salzbourg, agé de sept ans. Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Tessé,
Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talens. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est-il possible que Vous défendiez à un enfant l'expression des sentimens dont son coeur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je dise de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le régret que j'ai de quitter la France,

Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans les pays où je parlerai du moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que Vous dois.

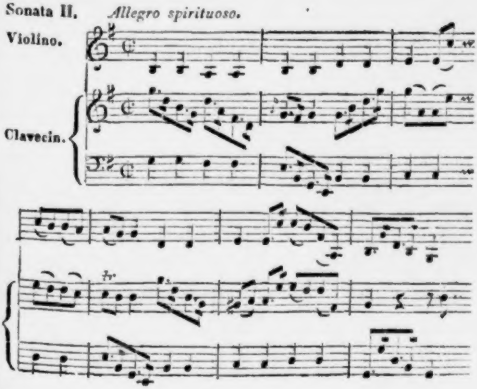
Je suis avec un profond respect,

Madame,

Votre très humble et très obéissant petit serviteur

J. G. Wolfgang Mozart.

Von diesen zwey Sonaten ist nur die erste in genannter Leipziger Ausgabe *Cah. VII*, und in der erwähnten Steinerschen im X. Hefte enthalten, dessen Thema folgendes ist:



Am 10ten April 1764 reis'ten sie über Calais nach England, wo sie sich bis in die Mitte des folgenden Jahres aufhielten. Schon am 27sten desselben Monats liessen sich die Kinder vor den beyden Majestäten hören; eben so wieder im folgenden Monate, wo der Sohn auch die Orgel des Königs spielte. Alle schätzten hier sein Orgelspiel weit höher als sein Clavierspiel. Sie gaben nun ein Benefiz, oder eine grosse Musik zu ihrem Vortheile, wobey alle Symphonieen von der Composition des Sohnes waren; eine andere gaben sie zum Vortheile des Hospitals der Wöchnerinnen. Nach einem gefährlichen Halsweh, das den Vater an den Rand des Grabes brachte, und das er in Chelsea überstand, kehrten sie nach London zurück und spielten wieder vor der königlichen Familie und dem vornehmsten Adel.

Als der Vater in England todtkrank lag, durfte kein Clavier berührt werden. Um sich zu beschäftigen, componirte das Kind seine erste Symphonie mit allen Instrumenten, besonders mit Trompeten und Pauken. Die Schwester musste, neben ihm sizzend, abschreiben. Indem er componirte und schrieb, sagte er einmal zu ihr: „Erinnere mich, dass ich dem Waldhorne was Rechtes zu thun gebe.“

Es lässt sich denken, dass die Kinder, und vorzüglich der Sohn, unter dem reichen Beyfalle, dessen sie sich von allen Seiten ungetheilt zu erfreuen hatten, nicht bloss auf der erreichten Stufe stehen blieben, sondern sich immer mehr fortzubilden beeiferten. Beyfall konnte den jungen Mozart nicht zum Uebermuthe verleiten, vielmehr strebte er immer mehr dem Ziele entgegen, das er zuletzt erreichte. So spielten jetzt beyde Kinder überall Concerte auf zwey Clavieren; auch sang der Sohn Arien mit der grössten Empfindung. In Paris sowohl als auch in London legte man dem Sohne verschiedene schwere Stücke von Bach, Händel, Paradies und anderen Meistern vor, die er nicht nur vom Blatte spielte, sondern sie sogleich in dem angemessenen Takte und mit aller Nettigkeit vortrug. Als er beym Könige spielte, nahm er eine blosse Bassstimme und spielte eine vortreffliche Melodie darüber. Johann Christian Bach, der Lehrmeister der Königin, nahm den kleinen Mozart auf den Schooss und spielte einige Takte, dann fuhr Mozart fort, und so abwechselnd spielten sie eine ganze Sonate mit einer solchen Präcision, dass Jeder, der ihnen nicht zusah, glauben musste, das Stück würde nur von Einem gespielt.

Siebigke sagt in seinem Werkchen über Mozart: „Dass der junge Componist bey seinem Aufenthalte in London schwere Stücke von Bach, Händel, Paradies und andern Meistern mit aller Nettigkeit vom Blatte gespielt habe, ist vielleicht eine nicht genug geprüfte Sage, die sich von Nichtkennern herschreibt u. s. w.“

Siebigke hat nicht Unrecht, hier misstrauisch zu seyn; er lese aber Barrington's und Grimm's Zeugnisse, und er wird aufhören, an der freylich unglaublich scheinenden Sache zu zweifeln.

Während dieses Aufenthaltes in England, und folglich im achten Jahre seines Alters, componirte er sechs Sonaten, gleichfalls mit Begleitung einer Violine, die er in London stechen liess und der Königin widmete.

Die Correspondenz des Vaters während seines Aufenthalts in England ist die:

(Leopold M. Brief No. 23.)

London, den 28. May 1764.

— — — — Den 27sten April, fünf Tage nach unserer Ankunft, waren wir von 6 bis 9 Uhr Abends bey den Majestäten. Das Präsent war zwar nur 24 Guineen, die wir im Herausgehen aus des Königs Zimmer empfingen. Allein die uns von beyden hohen Personen bezeugte Gnade ist unbeschreiblich. Ihr freundschaftliches Wesen liess uns gar nicht denken, dass es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch ausserordentlich höflich begegnet; allein, was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park spazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns, grüssten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüsste lächelnd mit Haupt und Händen, besonders unsern Master Wolfgang.

Ich habe neuerdings zu bitten, folgende heilige Messen baldigst lesen zu lassen: drey heilige Messen bey dem heiligen Kindel zu Loretto, drey zu Maria-Plain, zwey bey dem heil. Franz de Paula im Bergel und zwey bey dem heil. Johann von Nepomuck in der Pfarre, oder wo Sie wollen; dann auch zwey bey dem heil. Antonius in der Pfarre.

Wir haben die meiste Bagage bey dem Banquier Hummel in Paris gelassen, z. B. alle Tabatieren, 2 Uhren und andere kostbare Sachen. Mr. Grimm, unser geschworner Freund, der Alles in Paris für uns gethan hat, hat zum Abschiede über alle seine

Gutthaten noch der Nannerl eine goldene Uhr und dem Wolfgangerl ein Confect-Obstmesser, dessen Heft von Perlmutter in Gold gefasst ist und das eine Klinge von Gold, eine von Silber hat, verehrt.

Den 19ten May haben wir abermals Abends von 6 bis 10 Uhr bey den Majestäten zugebracht, wo Niemand als die zwey Prinzen, der Bruder des Königs und der Bruder der Königin zugegen waren. Bey dem Austritte aus dem Zimmer wurden mir abermals 24 Guineen gereicht. Nun werden wir ein sogenanntes Benefiz am 5ten Juny haben. Es ist jetzt eigentlich keine Zeit mehr, Concerte zu geben, und man kann sich nicht viel versprechen, da die Unkosten sich auf 40 Guineen belaufen. Basta! Es wird schon gut werden, wenn wir nur mit der Hülfe Gottes gesund bleiben und wenn Gott nur unsern unüberwindlichen Wolfgang gesund erhält. Der König hat ihm nicht nur Stücke von Wagenseil, sondern auch von Bach, Abel und Händel vorgelegt: Alles hat er *prima vista* weggespielt. Er hat auf des Königs Orgel so gespielt, dass Alle sein Orgelspiel weit höher als sein Clavierspiel schätzen. Dann hat er der Königin eine Arie, die sie sang, und einem Flütraversisten ein Solo accompagnirt. Endlich hat er die Violonstimme der Händelschen Arien, die von ungefähr da lagen, hergenommen und über den glatten Bass die schönste Melodie gespielt, so dass Alles in das äusserste Erstaunen gerieth. Mit einem Worte: das, was er gewusst hat, als wir Salzburg verliessen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiss. Es übersteigt alle Einbildungskraft. Er empfiehlt sich Ihnen vom Claviere aus, wo er eben sitzt und Bach's

Trio durchspielt; es vergeht kein Tag, wo er nicht wenigstens dreyssig Mal von Salzburg und seinen und unseren Freunden und Gönnern spricht. Er hat jetzt immer eine Oper im Kopfe, die er von lauter jungen Salzburgern aufführen lassen will. Ich habe ihm oft alle jungen Leute zusammen zählen müssen, die er zum Orchester aufschreibt. — — — —

(Leopold M. Brief No. 24.)

London, den 8. Juny 1764.

— — — — Ich hatte wieder einen Schrecken vor mir, nämlich 100 Guineen in Zeit von 3 Stunden einzunehmen. Es ist glücklich vorbey. Da Alles aus der Stadt ist, so war der 5te Juny der einzige Tag, an dem man etwas versuchen konnte, weil der 4te der Geburtstag des Königs war. Es war mehr, um Bekanntschaften zu machen. Nur ein paar Tage hatten wir, um Billette zu vertheilen, weil Niemand eher in der Stadt war. Da zu einer solchen Vertheilung sonst vier bis acht Wochen gebraucht werden, so hat man sich verwundert, dass uns 200 abgenommen worden sind. Es waren alle Gesandten und die ersten Familien Englands zugegen. Ich kann noch nicht sagen, ob mir 100 Guineen Profit bleiben, weil ich noch Geld von Mylord March für 36, von einem Freunde aus der Stadt für 40 Billette haben soll, und die Kosten erstaunlich gross sind. Für den Saal, ohne Beleuchtung und Pulte, 5 Guineen; für jedes Clavier, deren ich, wegen der Concerte mit zwey Claviers, zwey haben musste, eine halbe Guinee; dem Sänger und der Sängerin, Jedem 5 bis 6 Guineen; dem ersten Violinisten 3 u. s. w.; und so auch die Solo- oder Concertspieler, 3, 4, 5; den gemeinen Spielern Jedem eine halbe Guinee. Allein ich hatte das Glück, dass die ganze Musik mit Saal und Allem nur auf 20 Guineen zu stehen gekommen ist, weil die meisten Musiker Nichts angenommen haben. Nun Gottlob! diese Einnahme ist vorbey.

Particularitäten kann ich Ihnen nicht mehr berichten, als was Sie hier und in Zeitungen finden. Genug ist es, dass mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat; und dass der grossmächtige Wolfgang; kurz zu sagen, Alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiss, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann. Mit Kurzem: wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben. Sie selbst Alle in Salzburg wissen Nichts davon, denn die Sache ist nun ganz etwas Anderes. — — — —

(Leopold M. Brief No. 25.)

London, den 28. Juny 1764.

— — — — — Ich habe wieder 100 Guineen nach Salzburg zu schicken, die ich zwar um die Hälfte vermehren könnte, ohne mich zu entblössen. Künftige Woche gehen wir nach Tunbridge, wo sich viel Adel im July und August zum Bade versammelt.

In Ranelagh wird ein Benefiz zum Vortheile eines neu aufgerichteten Spitals für Wöchnerinnen gegeben. Da lasse ich den Wolfgangerl ein Concert auf der Orgel spielen, um dadurch den Act eines englischen Patrioten auszuüben. Sehen Sie, das ist ein Weg, sich die Liebe dieser Nation zu erwerben.

(**Leopold M.** Brief No. 26 *a.*)

London, den 3. August 1764.

— — — — Der grosse Gott hat mich mit einer jähen und schweren Krankheit heimgesucht, die ich mir durch eine Erkältung bey dem Zuhausegehen aus dem bey Mylord Thanet gehaltenen Concert zugezogen habe. — — —

(**Leopold M.** Brief No. 26 *b.*)

London, den 9. August 1764.

Seit dem 6ten befinde ich mich eine Stunde ausser der Stadt, um meine Besserung abzuwarten. Das Allernothwendigste nun, warum ich Sie bitte, ist, sobald als möglich für mich lesen zu lassen: 7 heil. Messen zu Maria-Plain, 7 zu Loretto bey dem heil. Kindel, zwey bey der heil. Walpurgis, diese in der Kirche am Nonnberg, weil nirgends sonst ein solches Bild ist; 2 heil. Messen in der St. Wolfgangs-Kapelle zu St. Peter; und zu veranstalten, dass auch 4 heilige Messen auf dem Mariahilf-Berge zu Passau gelesen werden. — — — — — —

(**Leopold M.** Brief No. 26 *c.*)

Chelsea, den 13. Sept. 1764.

Meiner Unpässlichkeit wegen haben wir hier ein Haus bey Mr. Randal in Fivefield-Row gemiethet. Unter meinen Freunden in London ist ein gewisser, Sipruntini, ein grosser Virtuose auf dem Violoncell. Er ist der Sohn eines holländischen Juden, fand aber diesen Glauben und seine Ceremonieen und Gebote, nachdem er Italien und Spanien durchgereis't hatte, lächerlich und verliess den Glauben. Da ich neulich von Glaubenssachen mit ihm sprach, fand ich aus allen seinen Reden, dass er sich dermalen begnügt, Einen Gott zu glauben und ihn zuerst, dann seinen Nebenmenschen wie sich selbst zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben. Ich gab mir Mühe, ihm Begriffe von unserm Glauben beyzubringen, und ich brachte es so weit, dass er nun mit mir einig ist, dass unter allen christlichen Glauben der katholische der beste ist. Ich werde nächstens wieder eine Attaque machen; man muss ganz gelinde darein gehen. Geduld! Vielleicht werde ich noch Missionarius in England. — — — —

(Leopold M. Brief No. 27.)

London, den 27. Nov. 1764.

— — — — — Noch ist die Noblesse nicht in der Stadt. Ich muss aus dem Beutel zehren. Seit July bin ich um 170 Guineen geringer geworden. Ueberdiess habe ich eine grosse Ausgabe, 6 Sonaten von unserm Herrn Wolfgang stechen und drucken zu lassen, die der Königin nach ihrem Verlangen dedicirt werden.

Als ich aus Ihrem Briefe die Standesveränderung Ihres Sohnes (er war geistlich geworden) vorlas, weinte der Wolfgang. Auf Befragen, warum, antwortete er: es wäre ihm leid, weil er glaubte, dass er ihn nun nicht mehr sehen würde. Wir belehrten ihn eines Anderen, und er erinnerte sich, dass Ihr Sohn ihm oft Fliegen gefangen, die Orgel aufgezogen und die Polzel-Windbüchse gebracht hatte; so bald er nach Salzburg zurück komme, wolle er nach St. Peter gehen und sich von ihm eine Fliege fangen lassen, und dann müsse er mit ihm Pölzel (kleine Bolzen) schiessen. — — —

(Leopold M. Brief No. 28.)

London, den 3. Dec. 1764.

— — — — Mir ist leid, dass einige Fehler im Stechen der Pariser Sonaten und in der Verbesserung nach geschehener Correctur stehen geblieben sind. Madame Vendôme, die sie gravirte, und ich waren zu sehr entfernt, und da Alles in Eile geschahe, so hatte ich nicht Zeit, einen zweyten Probeabdruck machen zu lassen, welches verursachte, dass besonders in *Oeuvre II.* in dem letzten Trio drey Quinten mit der Violine stehen geblieben sind, die mein junger Herr gemacht und die ich dann corrigirt hatte. Es ist immer ein Beweis, dass unser Wolfgangerl sie selbst gemacht hat, welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben wird. Genug, es ist doch also.

Mein Wolfgangerl empfiehlt sich Ihnen sämmtlich und besonders Hrn. Spitzeder, und er soll Sr. Hochfürstl. Gnaden die Sonaten produciren und Hr. Wenzl das Violin dazu spielen. Den 25sten Octbr., am Krönungstage des Königs, waren wir von 6 bis 10 Uhr beym Könige und der Königin.

(Leopold M. Brief No. 29.)

London, den 8. Febr. 1765.

— — — — Am 15ten werden wir ein Concert aufführen, welches mir wohl 150 Guineen verschaffen wird. Ob und was mir werden wird, muss die Zeit lehren. Der König hat durch die Zurücksetzung der Einberufung des Parlaments den Künsten und Wissenschaften grossen Schaden gethan.

Niemand macht diesen Winter grosses Geld, als

Manzuoli und einige Andere von der Oper. Manzuoli hat 1500 Pfd. St. für diesen Winter, und das Geld hat müssen in Italien assecurirt werden, weil der Impresario vorigen Jahres, Dejardino, fallirte. Sonst wäre er nicht nach London gegangen. Nebst diesen hat er auch ein Benefiz. Man hat ihn rechtschaffen bezahlen müssen, um der Oper aufzuhelfen. Fünf oder sechs Stücke werden aufgeführt. Das erste war Ezio, das zweyte Berenice (alle beyde Pasticci von entschiedenen Meistern), das dritte Adriano in Syria, von Bach neu componirt. Es kömmt noch Demofoonte, von Vento neu componirt.

Die Symphonieen im Concerte werden alle von Wolfgang seyn. — — — — —

(Leopold M. Brief No. 30.)

London, den 19. März 1765.

Mein Concert ward erst den 21sten Februar gegeben und war wegen der Menge der Plaisirs nicht so stark besucht, als ich es hoffte. Doch waren es 130 Guineen, wovon 27 für Unkosten abzurechnen sind. Ich weiss aber auch, wo es fehlt und warum man uns nicht reichlicher behandelt hat: ich habe einen mir gemachten Vorschlag nicht angenommen. Allein was hilft's, viel von einer Sache zu sprechen, die ich nach reifer Ueberlegung und schlaflosen Nächten mit Wohlbedacht gethan habe, und die nun vorbey ist, da ich meine Kinder an keinem so gefährlichen Orte (wo der meiste Theil der Menschen gar keine Religion hat, und wo man nichts als böse Beyspiele vor Augen hat) erziehen will. Sollten Sie die Kinderzucht hier sehen, Sie würden erstaunen. Von übrigen Religionssachen ist gar Nichts zu sprechen. Die Königin hat unserm Wolfgang für die Dedication der Sonaten 50 Guineen geschenkt. Und doch werde ich nicht so viel Geld hier gewonnen haben, als es Anfangs das Aussehen hatte.

Ich bitte, drey heilige Messen lesen zu lassen, eine zu Loretto bey dem heiligen Kindel, eine bey den Franziscanern auf dem Hochaltare und eine im Nonnberge.

Six Sonates pour le Clavecin,
qui peuvent se jouer avec l'accompag$^{mt.}$ de Violon
ou Flûte traversière,
très humblement dédiées à Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Brétagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçu le Génie de la Musique à côté de moi.

„Tu es bien vain," me dit-il, „de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller."

„Moi, vain de ton Ouvrage?" lui répondis-je. „Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de ces Isles fort unées. Tu prétends, que née loin du rang suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu'Elle

te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura; plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent. Voilà tout.

„Et cette éloquence produit des Sonates! . . . . Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur de Sonates?“

Ce propos me piqua. Fi, mon père, lui dis-je, tu parles ce matin comme un pédant . . . Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi, et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire encore quelques idées que l'art conduit ensuite et achève . . . Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi: car avec ton sécours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Händel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach.

Un grand éclat de rire déconcerta ma noble confiance. Que Votre Majesté juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque!... Ne vouloit-il pas aussi que j'osasse réprocher à Votre Majesté cet excès de bonté qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous réprocher un défaut! Le beau défaut! Votre Majesté ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Génies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire, et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à règner sur un peuple libre: les enfans du Génie

ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres sur tout dans leurs hommages, ils se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais présens à ma mémoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majesté.

Je suis avec le plus profond respect,
Madame,
de Votre Majesté
le très humble et très obéissant
petit serviteur
à Londres,
ce 18. Janvier 1765.
J. G. W. Mozart.

Diese VI Sonaten sind in *Cah. XV. Son. I—VI.* der Breitkopf u. Härtelschen Ausgabe in Leipzig.

In der Steinerschen Ausgabe ist *Sonata I.* im IX. Hefte *Sonata XI., Son. II.* im XI. Hefte *Son. XXI., Son. III.* im X. Hefte *Son. XIV., Son. IV.* im IX. H. *Son. XII., Son. V.* im XI. H. *Son. XXII., Son. VI.* im VIII. Hefte *Sonata VI.*

(Leopold M. Brief No. 31.)

London, den 18. April 1765.

— — — Wir haben in dem Jahre, das wir hier zugebracht haben, 300 Pf. St. ausgegeben. — —

Die Salzburger Zeitung vom 6. Aug. 1765 enthält Folgendes aus London, den 5. July.

Der allhiesige sehr berühmte Claviermacher Burkard Thudy, ein geborner Schweizer, hatte die Ehre, für Seine Königl. Preuss. Majestät einen Flügel mit zwey Manuals zu verfertigen, welches von Allen, die es sahen, sehr bewundert worden. Man hat es als etwas Ausserordentliches bemerkt, dass Herr Thudy alle die Register in ein Pedal angebracht, so dass sie durch das Treten so nach einander können abgezogen und das Abnehmen und Zunehmen des Tones dadurch nach Belieben kann genommen werden, welches *crescendo* und *decrescendo* die Herren Clavieristen sich längst gewünscht. Herr Thudy hatte ausserdem den guten Bedacht genommen, seinen ausserordentlichen Flügel durch den ausserordentlichsten Clavierspieler dieser Welt das erste Mal spielen zu lassen, nämlich durch den sehr berühmten sieben- oder neunjährigen Musikmeister Wolfg. Mozart, bewunderungswürdigen Sohn des Salzb. Herrn Kapellmeisters L. Mozart. Es war ganz etwas Bezauberndes, die vierzehn Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen mit der erstaunlichsten Fertigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen, und ihren Bruder auf einem andern Flügel solche aus dem Stegreife accompagniren zu hören. Beyde thun Wunder! Das *Museum Britannicum* hat sich nicht nur die in Paris gedruckten und hier publicirten Sonaten sammt dieser geschickten Familie Portraits ausgebeten, um solches Alles der Seltenheit ihrer wunderwürdigen Sammlung beyzulegen, sondern hat auch einige Original-Manuscripte von diesem Wunderkinde, darunter ein kleiner Chor von vier Stimmen auf englische Worte ist, auf Ansuchen erhalten.

Abschrift des schriftlichen Ansuchens des *Museum Britannicum.*

Sir!

I am ordered by the Standing Committee of the Trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the Musical performances of Your very ingenious son, which You were pleased lately to make Them, and to retour You their Thanks for the same.

British Museum,
July 19. 1765.

Maty,
Secretary.

Philosophical Transactions.

Vol. 60. *For the year* 1770.

Received Nov. 28. 1769.

London. Printed for Cockyer Davis etc. MDCCLXXI. 4.

VIII. *Account of a very remarkable young Musician. In a letter from the Honourable Daines Barrington* F.R.S. *to Mathew Maly* M.D. Sec. R.S.

Read
Febr. 15. 1770.

Sir!

If I was to send you a well attested account of a boy who measured seven feet in height, when he was not more than eight years of age, it might be considered as not undeserving the notice of the Royal Society.

The instance which I now desire you will communicate to that learned body, of as early an exertion of most extraordinary musical talents, seems perhaps equally to claim their attention.

Joannes Chryostomus Wolfgangus Theophilus

Mozart was born at Saltzbourg in Bavaria on the 27th. of Jan. 1756. *)

I have been informed by a most able musician and composer, that he frequently saw him at Vienna, when he was little more than four years old.

By this time he was not only capable of executing lessons on his favourite instrument the harpsichord, but composed some in an easy stile and taste, which were much approved of.

His extraordinary musical talents soon reached the ears of the present emperess dowager, who used to place him upon her knees, whilst he played on the harpsichord.

This notice taken of him by so great a personage, together with a certain consciousness of his most singular abilities, had much emboldened the

---

*) *I here subjoin a copy of the translation from the register at Saltzbourg, as it was procured from his excellency Count Haslang, envoy extraordinary and minister plenipotentiary of the electors of Bavaria and Palatine.*

„*I, the under-written, certify, that in the year 1756 the 17th.* *) *of Jan., at eight o' clock in the evening, was born Joannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus, son of Mr. Leopold Mozart, organist of his higness the prince of Saltzbourg, and of Maria Ann, his lawful wife (whose maiden name was Pertlin) and christened the day following, at ten o' clock in the morning, at the prince's chathedral church here; his godfather being Gottlieb Pergmayr, merchant in this city. In truth whereof I have taken this certificate from the parochial register of christnings, and under the usual seal, signed the same with my own hand.*

Saltzbourg, *Leopold Comprecht,*
Jan. 3. 1769. *Chaplain to his Highness in this city.*"

*) Muss ein Druck- oder Schreibfehler seyn. Der 27ste war der Geburtstag.

little musician. Being therefore the next year at one of the German courts, where the elector encouraged him by saying, that he had nothing to fear from his august presence, little Mozart immediately sat down with great confidence to his harpsichord informing his highness, that he had played before the emperess.

At seven years of age his father carried him to Paris, where he so distinguished himself by his compositions, that an engraving was made of him.

The father and sister, who are introduced in this print are excessively like their portraits, as is also little Mozart, who is stiled: „Compositeur et Maitre de Musique, âgé de sept ans.“

After the name of the engraver follows the date, which is in 1764: Mozart was therefore at this time in the eight year of his age.

Upon leaving Paris, he came over to England, where he continued more than a year. As during this time I was witness of his most extraordinary abilities as a musician, both at some publick concerts, and likewise by having been alone with him for a considerable time at his father's house; I send you the following account, amazing and incredible almost as it may appear.

I carried to him a manuscript duet, which was composed by an English gentleman to some favourite words in Metastasio's opera of Demofoonte.

The whole score was in five parts, viz. accompaniments for a first and second violin, the two vocal parts and a base.

I shall here likewisen mention, that the parts *for the first and second voice were written in what the Italians stile the Contralto cleff; the reason for taking notice of which particular will appear hereafter.*

My intention in carrying with me this manuscript composition, was to have an irrefragable proof of his abilities as a player at sight, it being absolutely impossible, that he could have ever seen the musick before.

The score was no sooner put upon his desk, than he began to play the symphony in a most masterly manner, as well as in the time and stile which corresponded with the intention of the composer.

I mention this circumstance, because the greatest masters often fail in these particulars on the first trial.

The symphony ended, he took the upper part leaving the under one to his father.

His voice in the tone of it was thin and infantine but nothing could exceed the masterly manner in which he sung. His father, who took the under part in this duet, was once or twice out, though the passages were not more difficult than those in the upper one; on which occasions the son looked back with some anger, pointing out to him his mistakes, and setting him right.

He not only however did complete justice to the duet, by singing his own part in the truest taste, and with the greatest precision: he also threw in the accompaniments of the two violins, wherever they were most necessary and produced the best effects.

It is well known, that none but the most capital musicians are capable of accompaning in this superior stile.

As many of those, who may be present, when this letter may have the honour of being read before the society, may not possibly be acquainted with the difficulty of playing thus from a musical score, I will endeavour to explain it by the most similar comparison I can think of.

I must at the same time admit, that the illustration will fail in one particular, as the voice in reading cannot comprehend more than what is contained in a single line I must suppose however, that the reader's eye, by habit and quickness, may take in other lines, though the voice cannot articulate them, as the musician accompanies the words of an air by the harpsichord.

Let it be imagined therefore, that a child of eight years old was directed to read five lines,) at once in four †) of which the letters of the alphabet were to have different powers.*

For example, in the first line **A**, *to have its common powers,*

---

*) *By this I mean,*
The two parts for the violins
The upper part for the voice
The words set to music
And lastly the base

†) *By this I mean*
The violin parts in the common treble cleff
The upper part for the voice in the contralto cleff as before mentioned
The words in common characters
And the base in its common cleff.

In the second that of B
In the third that of C
In the fourth of D

Let it be conceived also, that the lines so composed of characters with different powers are not ranged so as to be read at all times one exactly under the other, but often in a desultory manner.

Suppose then, a capital speech in Shakespeare) never seen before and yet read by a child of eight years old, with all the pathetic energy of a Garrick.*

Let it be conceived likewise, that the same child is reading with a glance of the eye, three different comments on this speech tending to its illustration; and that one comment is written in Greek, the second in Hebrew, and the third in Etruscan characters.

Let it be also supposed, that by different signs he could point out which comment is most material upon every word; and sometimes that perhaps all three are so, at others only two of them.

When all this is conceived, it will convey some idea of what the boy was capable of, in singing such a duet at sight in a masterly manner from the score, throwing in at the same time all its proper accompaniments.

When he had finished the duet, he expressed himself highly in its approbation, asking with some eagerness, whether I had brought any more such music.

---

*) *The words in Metastasio's duet, which little Mozart sung, are very pathetic.*

Having been informed, however that he was often visited with musical ideas, to which even in the midst of the night, he would give utterance on his harpsichord: I told his father, that I should be glad to hear some of his extemporary compositions.

The father shook his head at this, saying, that it depended intirely upon his being as it were musically inspired; but that I might ask him, whether he was in humour for such a composition.

Happening to know that little Mozart was much taken notice of by Manzoli, the famous singer who came over to England in 1764, I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary Love Song, *such as his friend Manzoli might choose in an opera.*

The boy on this (who continued to sit at his harpsichord) looked back with some archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitive proper to introduce a love song.

He then played a symphony, which might correspond with an air composed to the single word Affetto.

It had a first and second part, which, together with the symphonies, was of the length that opera songs generally last: if this extempory composition was not amazingly capital, yet it was really above mediocrity, and shewed most extraordinary readiness of invention.

Finding that he was in humour and as it were inspired, I then desired him to compose a Song of Rage *such as might be proper for the opera stage.*

The boy again looked back with much archness, *and began five or six lines of a jargon recitive proper to precede a Song of Anger.*

This lasted also about the same time with the Song of Love; and in the middle of it, he had worked himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in chair.

The word he pitched upon for this second extemporary composition was Perfido.

After this he played a difficult lesson, which he had finished a day or two before: *) *his execution was amazing, considering that his little fingers could scarcely reach a fifth on the harpsichord.*

His astonishing readiness, however did not arise merely from great practice; he had a thorough knowledge of the fundamental principles of composition, as upon producing a treble, he immediately wrote a base under it, which, when tried, had a very good effect.

He was also a great master of modulation, and his transitions from one key to another were exces-

---

*) *He published six Sonatas for the harpsichord, with an accompaniment for the violin, or German flute,* *) *which are sold by R. Bremner, in the Strand, and are intituled:* Oeuvre Troisme.

He is said in the title page to have been only eight years of age when he composed these sonatas.

The dedication is to the Queen and is dated at London Jan. 18, 1765. He subscribes himself, „très humble et très obéissant petit serviteur."

These lessons are composed in a very original stile, and some of them are masterly.

*) Auf dem Titelblatte heisst es: *Printed for the author and sold at his lodgings at Mr. Williamson in Thrift Street Soho.*

sively natural and judicious; he practised in this manner for a considerable time with a handkerchief over the keys of the harpsichord.

The facts, I have been mentioning, I was myself an eyewitness of; to which I must add, that I have been informed by two or three able musicians, when Bach the celebrated composer had begun a fugue and left off abruptly, that little Mozart hath immediately taken it up, and worked it after a most masterly manner.

Witness as I was myself of most of these extraordinary facts, I must own that I could not help suspecting his father imposed with regard to the real age of the boy, though he had not only a most childish appearance, but likewise all the actions of that stage of life.

For example, whilst he was playing to me, a favourite cat came in, upon which he immediately left his harpsichord, nor could we bring him back for a considerable time.

He would also sometimes run about the room with a stick between his legs by way of a horse.

I found likewise the most of the London musicians were of the same opinion with regard to his age, not believing it possible that a child of so tender years could surpass most of the masters in that science.

I have therefore for a considerable time made the best inquiries I was able from some of the German musicians resident in London, but could never receive any further information than that he was born near Saltzbourg, till I was so fortunate as to *procure an extract from the register of that place, through his excellence count Haslang.*

It appears from this extract, that Mozart's father did not impose with regard to his age when he was in England for it was in June, 1765; that I was witness to what I have above related, when the boy was only eight years and five months old.

I have made frequent inquires with regard to this very extraordinary genius since he left England, and was told last summer, that he was then at Saltzbourg, where he had composed several oratorios, which were much admired.

I am also informed, that the prince of Saltzbourg, not crediting that such masterly compositions were really those of a child, shut him up for a week, during which he was not permitted to see any one and was left only with music-paper, and the words of an oratorio.

During this short time he composed a very capital oratorio, which was most highly approved of upon being performed.

Having stated the above mentioned proofs of Mozart's genius, when of almost an infantine age, it may not be improper perhaps to compare them with what hath been well attested with regard to other instances of the same sort.

Amongst these John Barratier hath been most particulary distinguished, who is said to have understood Latin when he was but four years old, Hebrew when six, and three other languages at the age of nine.

This same prodigy of philological learning also *translated the travels of Rabbi Benjamin when eleven years old, accompanying his version with notes and dissertations. Before his death, which happened under the age of twenty, Barratier seems to have astonished Germany with his amazing extent of learning; and it need not be said, that its increase in such a soil, from year to year, is commonly amazing.*

Mozart, however is now not much more than thirteen years of age, and it is not therefore necessary to carry my comparison further.

The Rev. Mr. Manwaring (in his Memoirs of Handel*) hath given us a still more apposite instance, and in the same science.*

This great musician began to play on the clavichord, when he was but seven years of age, and is said to have composed some church services when he was only nine years old, as also the opera of Almeria, when he did not exceed fourteen.

Mr. Manwaring likewise mentions that Handel, when very young, was struck sometimes whilst in bed with musical ideas, and that, like Mozart, he used to try their effect immediately on aspinnet, which was in his bedchamber.

I am the more glad to state this short comparison between these two early prodigies in music, as it may be hoped that little Mozart may possibly attain to the same advanced years as Handel, contrary to the common observation that such ingenia praecocia *are generally short lived.*

I think I may say without prejudice to the memory of this great composer, that the scale most

clearly preponderates on the side of Mozart in this comparison, as I have already stated that he was a composer when he did not much exceed the age of four.

His extemporary compositions also, of which I was a witness, prove his genius and invention to have been most astonishing: least however I should insensibly become too strongly his panegyrist permit me to subscribe myself, Sir,

Your most faithful, humble servant,

Daines Barrington.

Philosophical Transactions.

$60^{r.}$ Band. Für das Jahr 1770.

Erhalten den 28. Nov. 1769.

London, bey Cockyer Davis etc. MDCCLXXI. 4.

VIII. Nachricht von einem sehr merkwürdigen jungen Musiker. In einem Briefe von Daines Barrington, Mitgliede der königlichen Gesellschaft, an Matthew Maly, Secr. der königl. Gesellschaft.

vorgelesen, d. 15. Febr. 1770.

Mein Herr!

Wenn ich Ihnen eine wohl beglaubigte Nachricht von einem Knaben senden sollte, der, bey einem Alter von nicht mehr als acht Jahren, sieben Fuss lang wäre, so könnte es immer als etwas der Kenntniss der königl. Gesellschaft nicht Unwürdiges angesehen werden.

Das, was ich jetzt Sie ersuche, der gelehrten Versammlung mitzutheilen, von einem so früh sich zeigenden, ganz ausserordentlichen musikalischen Talente, scheint ebenfalls Anspruch auf ihre Aufmerksamkeit machen zu dürfen.

Johann Chrysostomus Wolfgang **Mozart** ward zu Salzburg in Bayern am 27. Jan. 1756 geboren.*)

Ich bin von einem sehr geschickten Musiker und Tonsetzer benachrichtigt worden, dass er ihn häufig zu Wien gesehen habe, als er noch nicht viel über vier Jahre alt war.

Zu jener Zeit war er nicht nur im Stande, Uebungsstücke auf seinem Lieblings-Instrumente, dem Claviere, zu spielen, sondern er componirte auch einige in einem leichten Styl und Geschmacke, die vielen Beyfall gefunden haben.

Sein ausserordentliches musikalisches Talent kam bald der jetzigen verwittweten Kaiserin zu Ohren, die ihn auf ihren Schooss zu setzen pflegte, wenn er auf dem Claviere spielte.

Der Umstand, dass eine so hohe Person Kenntniss von ihm nahm, und ein gewisses Selbstgefühl seiner so vorzüglichen Fähigkeiten hatten den kleinen Tonkünstler kühn gemacht. Als er daher im folgenden Jahre an einem der deutschen Höfe war, wo ihm der Churfürst Muth machen wollte und ihm sagte: er habe nichts von seiner hohen Gegenwart zu fürchten, setzte sich der kleine Mozart mit grossem Selbstvertrauen an sein Clavier und sagte Sr. Durchlaucht: er habe schon vor der Kaiserin gespielt.

---

*) Ich füge hier eine Abschrift der Uebersetzung aus dem Kirchenbuche zu Salzburg bey, wie solche von Sr. Excell. dem Herrn Grafen Haslang, ausserordentlichem Botschafter und bevollmächtigtem Minister bey den Churfürsten von Bayern und von der Pfalz, eingesandt worden.

„Ich Endesunterschriebener bezeuge hiermit, dass im J. 1756 den 17. Jan. Abends um acht Uhr, Johann Chrysostomus Wolfgang Theophilus, Sohn von Hrn. Leopold Mozart, Organisten Sr. Durchlaucht des Fürsten (Fürst-Erzbischofs?) von Salzburg, und von Maria Anna, dessen Ehegattin, gebornen Pertlin, geboren, und am folgenden Tage, um zehn Uhr des Morgens, in der erzbischöflichen Domkirche allhier getauft worden; Pathe war Gottlieb Pergmayr, ein hiesiger Kaufmann. Zu dessen Urkunde habe ich dieses Zeugniss aus dem Taufregister der Kirche ausgezogen und mit Beysetzung des gewöhnlichen Siegels solches eigenhändig unterzeichnet.

Salzburg,
den 3. Jan. 1769.

Leopold Comprecht,
Capellan Sr. Durchl. in dieser Stadt.

Als er sieben Jahre alt war, nahm ihn sein Vater mit nach Paris, und dort zeichnete er sich so sehr durch seine Compositionen aus, dass ein Kupferstich auf ihn gemacht wurde.

Der Vater und die Schwester, die in diesem Kupferstiche mit vorgestellt sind, sind so genau getroffen, wie der kleine Mozart selbst, der auf demselben „*Compositeur et Maítre de Musique, ágé de sept ans*“ (Tonsetzer und Musikmeister, sieben Jahre alt) genannt wird.

Nach dem Namen des Stechers folgt die Jahrzahl 1764; folglich war Mozart damals im achten Jahre seines Alters.

Als er Paris verlassen hatte, ging er nach England, wo er über ein Jahr lang blieb. Da ich während dieses Zeitraumes Zeuge seiner ganz ausserordentlichen Fertigkeiten als Tonkünstler gewesen bin, sowohl in einigen öffentlichen Concerten, als auch in seines Vaters Hause, wo ich lange Zeit mit ihm allein war; sende ich Ihnen folgenden Bericht, so staunenswürdig und fast unglaublich er auch erscheinen mag.

Ich brachte ihm ein geschriebenes Duett, componirt von einem Engländer auf einige Lieblingsworte in Metastasio's Singspiel Demofoonte.

Die ganze Partitur bestand aus fünf Abtheilungen, nämlich die Begleitung für die erste und zweyte Violine, die zwey Singstimmen und ein Bass.

Ich muss hier gleichfalls erwähnen, dass die Parthieen für die erste und zweyte Stimme in dem von den Italienern so genannten Contralto-Schlüssel geschrieben waren. Es wird sich in der Folge zeigen, warum ich hierauf aufmerksam mache.

Absichtlich brachte ich ihm diese Composition im Manuscripte, um einen unwidersprechlichen Beweis von seiner Fähigkeit, vom Blatte zu spielen, zu erhalten, da es durchaus unmöglich war, dass er diese Musik je zuvor gesehen haben konnte.

Kaum war die Partitur auf sein Notenpult gelegt, so fing er an die Symphonie höchst meisterhaft zu spielen, und zwar sowohl in Hinsicht des Taktes, als auch des Styles, der Absicht des Componisten entsprechend.

Ich erwähne diesen Umstand, weil oft die grössten Meister in diesen Stücken bey der ersten Probe fehlen.

Die Symphonie endete, er nahm die höhere Singstimme und überliess die tiefere seinem Vater.

Seine Stimme hatte einen schwachen, kinderartigen Ton, aber nichts konnte die meisterhafte Art, womit er sang, übertreffen. Sein Vater, der die tiefere Stimme in diesem Duette übernommen hatte, kam ein oder zwey Mal heraus, obgleich die Passagen nicht schwerer waren, als die in der höhern Stimme. Als diess vorfiel, sah sich der Sohn mit einigem Unwillen um, zeigte ihm seine Fehler mit dem Finger und wiess ihn wieder zurecht.

Er liess indessen nicht nur dem Duette völlige Gerechtigkeit widerfahren, indem er seine eigene Parthie in dem richtigsten Geschmack und mit der grössten Präcision sang, sondern auch die Begleitung der beyden Violinen mit hinein brachte, wo sie am nöthigsten waren und die beste Wirkung hervorbrachten.

Es ist wohl bekannt, dass nur die allervorzüglichsten Tonkünstler in einem so ausgezeichneten Style zu begleiten im Stande sind. *)

Als er das Duett beendigt hatte, drückte er sich sehr stark in seinem Beyfalle aus und fragte etwas hastig: ob ich nicht noch mehr solche Musik mitgebracht hätte?

Ich hatte gehört, dass ihm oft musikalische Ideen einkämen, die er, selbst mitten in der Nacht, auf seinem Claviere ausführe; ich sagte daher seinem

---

*) Hr. Barrington, um auch Unkundigen zu zeigen, wie schwer es sey, von einer Partitur zu spielen, vergleicht es mit der Schwierigkeit, fünf über einander stehende Zeilen, z. B. eine Stelle aus Shakespeare (da die Worte in Metastasio's Duette, die der kleine Mozart sang, sehr voller Pathos waren), zu lesen, wo die oberste Zeile den Text, dann die andern Commentare enthielten, mit verschiedener Schrift geschrieben, oder so, dass in der ersten Zeile *a* ein a, in der zweyten aber ein *b*, in der dritten ein c u. s. w. bedeutete. Denke man sich nun dabey ein Kind von acht Jahren, das diese nie vorher gesehenen Zeilen mit einem Blicke auffasst, sie mit der Energie eines Garrick ausspricht, durch verschiedene Zeichen zugleich andeutet, welcher Commentar am treffendsten über jedes Wort ist, so könne man sich einen Begriff von der Fähigkeit des Knaben machen, der ein solches Duett vom Blatte aus der Partitur sang und spielte.

Vater, es würde mich sehr freuen, einige von seinen extemporirten Compositionen zu hören.

Der Vater schüttelte den Kopf dabey und sagte, diess hänge gänzlich davon ab, ob er so zu sagen musikalische Eingebungen habe, doch möchte ich ihn fragen, ob er bey Laune wäre zu einer solchen Composition.

Da ich wusste, dass der kleine Mozart sehr von Manzoli, dem berühmten Sänger, der nach England 1764 kam, geachtet wurde, sagte ich zu dem Knaben, es würde mir angenehm seyn, einen extemporirten Liebes-Gesang zu hören, so wie ihn sein Freund Manzoli in einer Oper etwa gern haben möchte.

Der Knabe (der noch immer an seinem Claviere saass) sah sich ein wenig listig um und fing sogleich fünf oder sechs Zeilen von einem recitirenden Jargon an, passend zu einer Introduction zu einem Liebesgesange.

Hierauf spielte er eine Symphonie, welche einer Arie, über das einzige Wort *Affetto* (Neigung, Liebe) componirt, entsprechen konnte.

Sie hatte einen ersten und zweyten Theil, und diess mit den Symphonieen zusammen war von der Länge, wie gewöhnlich Operngesänge dauern. Wenn auch diese extemporirte Composition nicht so ganz zum Erstaunen trefflich war, so war sie doch merklich über das Mittelmässige erhaben und zeigte sehr ausserordentliche Fertigkeit im Erfinden.

Da ich fand, dass er bey Laune war und so zu sagen Eingebungen hatte, bat ich ihn, einen Gesang der Wuth zu componiren, so wie er für die Singspiel-Bühne geeignet seyn dürfte.

Der Knabe sah sich wieder sehr listig um und begann fünf oder sechs Zeilen von einem recitirenden Jargon, der passend zu einem Vorspiele für einen Zorngesang war.

Dieses dauerte ungefähr eben so lange; als bey dem Liebesgesange, und in der Mitte davon hatte er sich zu einer solchen Begeisterung hinauf gearbeitet, dass er sein Clavier wie ein Besessener schlug und einige Mal in seinem Stuhle sich empor hob.

Das Wort, das er zu dieser zweyten extemporirten Composition erwählte, war *Perfido.*

Nach diesem spielte er ein schweres Uebungsstück, das er einen oder zwey Tage zuvor beendigt hatte. *) Seine Ausführung setzte in Erstaunen, da seine kleinen Finger kaum eine Quinte auf dem Claviere spannen konnten.

Seine staunenswürdige Fertigkeit entsprang nicht

---

*) Er gab sechs Sonaten für das Clavier heraus, mit Begleitung einer Violine oder deutschen Flöte, *) die zu haben sind bey R. Bremner, in dem Strand, und betitelt sind: *Oeuvre trois*me.

Auf dem Titel wird gesagt, er sey nur acht Jahre alt gewesen, als er diese Sonaten componirte.

Sie sind der Königin gewidmet, und datirt: London, den 18. Jan. 1765. Er unterzeichnet sich: *très humble et très obéissant petit serviteur* (unterthänigster und gehorsamster kleiner Diener.)

Diese Musikstücke sind in einem sehr originellen Style gesetzt; einige davon sind meisterhaft.

*) Auf dem Titelblatte heisst es: *Printed for the author and sold at his lodgings at Mr. Williamson in Thrift Street Soho* (gedruckt auf Kosten des Verf. und verkauft in dessen Wohnung bey Herrn Williamson in Thrift-Street Soho.

bloss aus grosser Uebung; er hatte eine vollkommene Kenntniss der Grundsätze der Tonsetzkunst; so schrieb er, wenn man ihm einen Discant vorlegte, sogleich einen Bass darunter, der, wenn man ihn probirte, sehr guten Effect machte.

Er war auch ein grosser Meister in der Fingersetzung, und seine Uebergänge von einer Taste zur andern waren ungemein natürlich und wohl überlegt; er spielte auf diese Art eine lange Zeit unter einem Tuche, das über die Tasten des Claviers gelegt war.

Von Allem dem, was ich hier erwähnt habe, war ich Augenzeuge; diesem muss ich noch beyfügen, dass zwey oder drey geschickte Musiker mir gesagt haben, dass, als der berühmte Tonsetzer Bach eine Fuge angefangen und plötzlich abgebrochen hatte, der junge Mozart sie sogleich aufgenommen und in einer höchst meisterhaften Manier ausgearbeitet habe.

Da ich selbst Zeuge von diesen ausserordentlichen Dingen war, muss ich gestehen, dass ich mich des Verdachtes nicht erwehren konnte, der Vater könne vielleicht das wahre Alter des Knaben verbergen; doch war sein Ansehen sehr kinderhaft, und eben so auch trugen alle seine Handlungen das Gepräge dieses Lebensalters. Zum Beyspiele: während er mir vorspielte, kam eine Lieblingskatze herein, worauf er sogleich sein Clavier verliess, auch konnten wir ihn eine gute Zeit hindurch nicht wieder zurück bringen.

Zuweilen ritt er auch auf einem Stocke zwischen den Beinen im Zimmer herum.

Ich fand ebenfalls, dass die meisten Londoner Tonkünstler dieselbe Meinung wegen seines Alters hatten; sie glaubten, es sey nicht möglich, dass ein

Kind in so zartem Alter die meisten unter den Meistern in dieser Kunst übertreffen könne.

Desswegen habe ich lange Zeit hindurch die besten Erkundigungen, die ich vermochte, bey einigen deutschen, in London wohnhaften Tonkünstlern einzuziehen gesucht, aber ich konnte weiter nichts erfahren, als dass er nicht weit von Salzburg geboren wäre, bis ich so glücklich war, mir einen Auszug aus dem Kirchenbuche jenes Ortes, durch Se. Exc. den Hrn. Grafen Haslang, zu verschaffen.

Aus diesem Auszuge ergiebt sich, dass Mozart's Vater dessen Alter nicht falsch angegeben hatte, als er in England war; denn es war im Juni 1765, als ich Zeuge war von dem, was ich oben erzählte, da der Knabe erst acht Jahre und fünf Monate alt war.

Ich habe mich häufig nach diesem ausserordentlichen Genie erkundigt, seitdem er England verlassen hat, und letzten Sommer hörte ich, er wäre in Salzburg, wo er einige Oratorien, die sehr bewundert wurden, componirt habe.

Auch habe ich die Nachricht erhalten, dass der Fürst (Erzbischof) von Salzburg, weil er nicht glauben konnte, dass solche meisterhafte Compositionen wirklich das Werk eines Kindes wären, ihn eine Woche lang eingeschlossen und während dieser Zeit ihm nicht erlaubt, irgend Jemand zu sehen, auch ihm bloss Notenpapier und die Worte eines Oratoriums gelassen habe.

Während dieser kurzen Zeit componirte er ein sehr vorzügliches Oratorium, welches den grössten Beyfall fand, als es aufgeführt wurde.

Nach den oben angeführten Beweisen von Mozart's Geist, in einem Alter, wo er fast noch ein Kind war, mag es nicht unpassend seyn, sie mit dem zu vergleichen, was von andern Beyspielen dieser Art durch Zeugnisse bestätigt ist.

Unter diesen war Joh. Barratier besonders ausgezeichnet, der, nur vier Jahre alt, Lateinisch, sechs Jahre alt, Hebräisch, und als er neun Jahre war, noch drey andere Sprachen verstanden haben soll.

Eben dieser übersetzte, eilf Jahre alt, die Reisen des Rabbi Benjamin und begleitete seine Uebersetzung mit Anmerkungen und Abhandlungen. Vor seinem Tode, der noch vor dem Alter von zwanzig Jahren erfolgte, scheint Barratier Deutschland durch seine ungemein ausgebreitete Gelehrsamkeit in Staunen versetzt zu haben.

Mozart indessen ist nun nicht viel über dreyzehn Jahre alt, und daher ist es nicht nöthig, meine Vergleichung weiter zu treiben.

Der hochwürd. Hr. Manwaring (in seinen Denkwürdigkeiten von Händel) hat uns ein noch passenderes Beyspiel und in derselben Kunst aufgestellt. Dieser grosse Tonkünstler fing an das Clavier zu spielen, als er nur sieben Jahre alt war, und soll einige Kirchenmusiken, als er nur neun Jahre, und auch die Oper Almeria, als er noch nicht über vierzehn war, componirt haben.

Hr. Manwaring sagt auch, dass Händeln, als er noch sehr jung war, zuweilen im Bette musikalische Ideen beyfielen, die er dann sogleich auf einem Spinet, das in seiner Schlafkammer stand, ausführte.

Ich stelle diese kurze Vergleichung zwischen zwey so frühzeitigen Wunder-Genies in der Musik an, da man hoffen darf, der kleine Mozart werde vielleicht ein gleich hohes Alter wie Händel erreichen, der gewöhnlichen Bemerkung entgegen, dass solche *ingenia praecocia* nur kurze Zeit leben.

Ich glaube, ohne Nachtheil für das Andenken jenes grossen Tonsetzers, sagen zu können, dass die Waagschale in dieser Vergleichung sehr merklich auf Mozart's Seite sinkt, da ich schon gezeigt habe, dass er componirte, als er noch nicht viel über vier Jahre alt war.

Seine extemporirten Compositionen auch, wovon ich Zeuge war, beweisen, dass sein Geist und seine Erfindung höchst staunenswerth waren; doch um nicht zu sehr sein Lobredner zu werden, erlauben Sie mir, mich zu unterzeichnen etc.

Daines Barrington.

Shakespeare Merchant of Venice. A. 5. S. 1.

— — — — The poet
did feign that orpheus drew trees, stones and floods
since nought so stockish hard and full of rage,
but Musick for the time doth change his Nature.
The man that hath no Musick in himself,
nor is not mov'd with concord of sweet founds,
is fit for treasons, stratagems and spoils
the motions of his spirit are dull as nitht,
and his affections drak as Erebus;
let no such man be trusted.

(Leopold M. Brief No. 32.)

London, den 9. July 1765.

— — — — — Ich bitte, gleich sechs heilige Messen lesen zu lassen, zwey bey dem heil. Kindel zu Loretto, zwey in der Pfarre und zwey zu Maria-

Plain. Diese sollen uns den Weg über das Meer bahnen.

Man verlangt, dass ich nach Hause eile? Ich bitte, man wolle mich nur machen, und dasjenige, was ich mit Gott angefangen habe, auch mit dessen Hülfe ausmachen lassen. Ich hoffe, es wird Alles gut werden, wenn die Häftel daran kommen. Gott verlässt keinen ehrlichen Teutschen.

Ich habe meinen Freund Mr. Grimm gebeten, eine Quantität von unsern Portrait-Kupferstichen nach Salzburg zu senden. Diese Kupfer sind gemalt worden, als der Bube sieben, das Mädel eilf Jahre alt war, gleich bey unserer Ankunft in Paris. Mr. Grimm war der Anstifter. In London hat Wolfgangerl sein erstes Stück für vier Hände gemacht. Es war bis dahin noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht worden. — — —

Mozart's überreiche Phantasie war schon in den Kinderjahren, wo sie im gewöhnlichen Menschen noch schlummert, so wach und so lebhaft, und er vollendete das, was er einmal begriffen hatte, schon so, dass man sich nichts Sonderbareres und in gewissem Betrachte Rührenderes denken kann, als die schwärmerischen Schöpfungen derselben, welche, da der kleine Mensch noch so wenig von der wirklichen Welt wusste, himmelweit von dieser verschieden waren.

Da die Reisen (erzählt seine Schwester), die wir machten, ihn in so manche verschiedene Länder führten, so sann er, während wir von einem Orte zum andern zogen, sich ein Königreich aus, welches er, ich weiss nicht mehr warum, das Königreich Rücken nannte. Dieses Reich und dessen Einwohner wurden mit Allem begabt, was sie zu guten und fröhlichen Kindern machen konnte. Er war der König des Reichs. Und diese Idee haftete so in ihm und wurde von ihm so weit verfolgt, dass unser Bedienter, der ein wenig zeichnen konnte, eine Charte davon machen musste, wozu er ihm die Namen der Städte, Märkte und Dörfer dictirte.

Im Julius 1765 fuhren sie wieder nach Calais über und reis'ten durch Flandern, wo Wolfgang oft die Orgeln der Klosterkirchen und der Kathedralen spielte. In Haag lagen beyde Kinder so hart darnieder, dass man ihren Tod fürchtete. Da Wolfgang das Bett nicht verlassen konnte, so musste man ihm ein Bret auf der Decke einrichten, um darauf schreiben zu können; und wenn gleich die Finger der Feder den Dienst versagten, so liess er sich doch nicht vom Spielen und Schreiben abhalten.

(Leopold M. Brief No. 53.)

Haag, den 19. Sept. 1765.

— — — Der holländische Gesandte in London war uns vielmals angelegen, nach dem Haag zu dem Prinzen von Oranien zu gehen, aber er hatte tauben Ohren gepredigt. Allein, nachdem wir London am 24. July verlassen hatten, blieben wir einen Tag in Canterbury und bis zu Ende des Monats auf dem Landgute eines englischen Cavaliers. Noch am Tage unserer Abreise hatte uns der Gesandte in unserem Quartiere gesucht, fuhr bald darauf zu uns und bat uns um Alles, nach dem Haag zu gehen, indem die

Prinzessin von Weilburg, Schwester des Prinzen von Oranien, eine ausserordentliche Begierde hätte, dieses Kind zu sehen. Ich musste mich um so eher entschliessen, da man einer schwangern Frau Nichts abschlagen darf.

Am 1. August verliess ich England. In Calais waren die Herzogin von Montmorency und der Prinz de Croy unsere Bekanntschaften. In Lille wurde ich und Wolfgang durch Krankheit vier Wochen aufgehalten und waren in Gand noch nicht hergestellt. Hier spielte Wolfgang auf der grossen neuen Orgel bey den P. P. Bernhardinern, so wie in Antwerpen auf der grossen Orgel in der Kathedralkirche.

In Haag sind wir nun acht Tage. Wir waren zwey Mal bey der Prinzessin und ein Mal bey dem Prinzen von Oranien, der uns mit seiner Equipage bedienen liess. Nun war meine Tochter krank geworden. Wenn sie besser ist, sollen wir wieder zum Prinzen und zu der Prinzessin von W. und zu dem Herzog von Wolfenbüttel.

Die Reise ist bezahlt; wer nun aber die Rückreise bezahlt, muss ich erst sehen.

Meine Frau lässt Sie bitten, sechs heil. Messen lesen zu lassen, nämlich drey bey dem heil. Johann von Nep. in der Pfarre, eine zu Maria-Plaint, eine zu Loretto bey dem heil. Kindel und eine zu Ehren der heil. Walpurgis, wo Sie wollen. — — —

(Leopold M. Brief No. 34.)

Haag, den 5. November 1765.

Ich musste wider meine Neigung nach Holland gehen, um da, wo nicht gar meine arme Tochter zu verlieren, doch schon fast in den letzten Zügen liegen zu sehen. So weit war es mit ihr gediehen. Ich bereitete sie zur Resignation in den göttlichen Willen. Sie erhielt nicht nur das heil. Abendmahl, sondern auch das heilige Sacrament der letzten Oelung. Hätte Jemand die Unterredungen gehört, die ich, Frau und Tochter hatten, und wie wir letztere von der Eitelkeit der Welt, von dem glückseligen Tode der Kinder überzeugten, so würde er nicht ohne nasse Augen geblieben seyn, da inzwischen Wolfgang sich in einem andern Zimmer mit seiner Musik unterhielt.

Zuletzt sandte mir die Prinzessin von W. den ehrlichen alten Professor Schwenkel zu, der die Krankheit auf eine neue Art behandelt. Sehr oft war meine Tochter nicht bey sich, weder schlafend, noch wachend, und sprach immer im Schlafe bald die eine, bald die andere Sprache, so dass wir bey aller Betrübniss manchmal lachen mussten. Diess brachte auch den Wolfgang etwas aus seiner Traurigkeit. Nun kömmt es darauf an, ob Gott meiner Tochter die Gnade giebt, dass sie wieder zu Kräften gelangt, oder ob ein Zufall kömmt, der sie in die Ewigkeit schickt. Wir haben uns jederzeit dem göttlichen Willen überlassen, und schon ehe wir von Salzburg abgereis't sind, haben wir Gott inständigst gebeten, unsere vorhabende Reise zu verhindern, oder zu segnen. Stirbt meine Tochter, so stirbt sie glückselig. Schenkt ihr Gott das Leben, so bitten wir ihn, dass er ihr seiner Zeit eben so einen unschuldigen, seligen Tod verleihen möge, als sie jetzt nehmen würde. Ich hoffe das Letztere, indem, da sie sehr schlecht war, am nämlichen Sonntage ich mit dem Evangelium sagte: „*Domine, descende,* bevor meine Tochter stirbt;" und diesen Sonntag hiess es: „die Tochter schlief, dein Glaube hat dir geholfen." Suchen Sie nur im Evangelium, Sie werden es finden.

Nun bitte ich, wegen meiner Tochter eine heil. Messe zu Maria-Plain, eine heilige Messe bey dem heil. Kindel zu Loretto, eine zu Ehren der heiligen Walpurgis und zwey zu Passau auf dem Mariahilf-Berge lesen zu lassen. Nun hat mein Mädel auch an die fromme Crescentia gedacht und auch ihr zu Ehren eine heil. Messe wollen lesen lassen. Allein, da wir noch nicht dergleichen zu thun befugt sind, bevor unsere Kirche in Betreff dieser frommen Person Etwas decidirt hat, so überlasse ich Ihrer Frau, mit etlichen *Patribus* Franciscanern ein Consistorium darüber zu halten, und die Sache so einzurichten, dass meine Tochter zufrieden gestellt, die Satzungen Gottes und unserer Kirche aber nicht beleidigt werden.

So bald die Besserung meiner Tochter mir's erlaubt, fahre ich mit Wolfgang auf etliche Tage nach Amsterdam.

(Leopold M. Brief No. 35.)

Haag, den 12. December 1765.

Nun hat auch unser lieber Wolfgang einen fürchterlichen Strauss ausgestanden: er hatte ein hitziges Fieber, welches ihn mehrere Wochen sehr elend machte. Geduld! Was Gott sendet, das muss man annehmen. Jetzt kann ich also Nichts thun, als die Zeit abwarten, da seine Kräfte ihm zu reisen erlauben. Auf die Kosten ist nicht zu denken. Hole der

Kukuk das Geld, wenn wir nur den Balg davon tragen. Wenn wir nicht eine ganz ausserordentliche Gnade Gottes gehabt hätten, würden meine Kinder diese schweren Krankheiten und wir diese drey Monate nicht haben überstehen können. Nun bitte ich Sie, folgende heil. Messen alsobald lesen zu lassen: drey bey'm heil. Kindel zu Loretto, eine zu Maria-Plain, eine zu Passau auf dem Mariahilf-Berge, zwey bey der heil. Anna bey den P. P. Franziscanern in der Pfarrkirche, eine zu Ehren der heil. Walpurgis und eine zu Ehren des heil. Vincentii Ferrery.

Die Krankheit meiner Kinder hat nicht nur uns, sondern auch unsere Freunde hier in Betrübniss gesetzt. Wer aber diese Freunde sind, kann ich nicht melden, weil man es für eine Grosssprecherey halten möchte.

Wiewohl bey unserer Anwesenheit in Amsterdam wegen der Fastenzeit alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, wurde es uns doch erlaubt, zwey Concerte zu geben, und zwar, wie die fromme und besonnene Resolution lautete, weil die Verbreitung der Wundergaben meiner Kinder zu Gottes Preis diente. Auch wurde Nichts als Wolfgangs eigene Instrumental-Musik gegeben. — — —

Erst nach vier Monaten erholten sich beyde Kinder wieder und dann bestand die erste Arbeit des Sohnes in sechs Sonaten für das Clavier, mit Begleitung einer Violine, die er mit einer Zuschrift an die Prinzessin von Nassau-Weilburg stechen liess. Im Anfange des Jahres 1766 brachten sie vier Wochen in Amsterdam zu und reis'ten dann zum Installations-

Feste des Prinzen von Oranien, und von da wieder in den Haag. Der Sohn setzte für diese Festlichkeit ein Quodlibet für alle Instrumente, nebst verschiedenen Variationen und einigen Arien für die Prinzessin. Alle diese genannten Compositionen wurden theils in Haag und theils in Amsterdam gestochen. Nachdem sie öfters beym Erbstatthalter gespielt hatten, reis'ten sie wieder nach Paris, blieben dort zwey Monate, während welcher Zeit sie zwey Mal in Versailles waren.

(Leopold M. Brief No. 36.)

Paris, den 16. May 1766.

Nachdem ich Ihnen in langer Zeit nicht geschrieben und nur durch Freunde Ihnen Nachrichten von uns gegeben habe, fange ich selbst wieder an.

Wir gingen von Amsterdam zu dem Feste des Prinzen von Oranien (am 11ten März) wieder nach Haag, wo man unsern kleinen Compositeur ersuchte, sechs Sonaten für das Clavier, mit Begleitung einer Violine, für die Prinzessin von Nassau-Weilburg zu verfertigen, die auch gleich gravirt wurden. Ueberdiess musste er zum Concert des Prinzen Etwas machen, auch für die Prinzessin Arien componiren u. s. w. Ich sende Ihnen dieses Alles, und unter andern zweyerley Variationen, die der Wolfgang über eine Arie, die zur Majorennität und Installation des Prinzen gemacht worden ist, hat verfertigen müssen, und die er über eine andere Melodie, die in Holland durchaus von Jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird, in der Geschwindigkeit hingeschrieben hat. Es sind Kleinigkeiten. Ferner erhalten Sie meine Violinschule in holländischer Sprache. Diess Buch hat man in dem nämlichen Format in meinem Angesichte ins Holländische übersetzt, dem Prinzen dedicirt und zu seinem Installations-Feste überreicht. Die Edition ist ungemein schön. Der Verleger (Buchdrucker in Harlem) kam mit einer ehrfurchtsvollen Miene zu mir und händigte mir das Buch ein, in Begleitung des Organisten, der unsern Wolfgang einlud, auf der berühmten grossen Orgel in Harlem zu spielen, welches auch am folgenden Morgen geschah. Diese Orgel ist ein trefflich schönes Werk von 68 Registern; Alles Zinn, weil Holz in diesem feuchten Lande nicht dauert.

Wir sind über Mecheln gereis't, wo wir unsern alten Bekannten, den Erzbischof, besuchten. Hier haben wir ein von unserm Freunde Mr. Grimm für uns bestelltes Quartier bezogen.

Für meine Kinder und meinen Geldbeutel wäre es zu beschwerlich, schnurgerade nach Salzburg aufzubrechen. Es wird Mancher noch Etwas zu dieser Reise bezahlen, der jetzt Nichts davon weiss. — —

(Leopold M. Brief No. 57.)

Paris, den 9. Juny 1766.

Künftige Woche sollen wir wieder nach Versailles, wo wir vor zwölf Tagen ganzer vier Tage waren. Wir haben die Gnade gehabt, den Erbprinzen von Braunschweig bey uns zu sehen. Er ist ein sehr angenehmer, schöner, freundlicher Herr, und bey seinem Eintritte fragte er mich gleich: ob ich der Verfasser der Violinschule wäre? — — —

Lettre de Paris 1766.

(Probablement écrite par Mr. Grimm.)

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maître de Chapelle du Prince Archévéque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père, après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et 6 mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout, où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart, âgée maintenant de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le Clavessin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi; mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il étoit déjà Compositeur et auteur de Sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la Reine de la Grande-Bretagne: il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la Princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des Simphonies à grand Orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudiées; il a même écrit plusieurs airs Italiens, et je ne désespère pas qu'avant qu'il ait atteint l'âge de 12 ans, il n'ait déjà fait jouer un Opéra sur quelque Théatre d'Italie. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'ame. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est *cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au Prince héréditaire de Brounswick, juge très-compétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maîtres de Chapelle consommés dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croioient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même Clavessin deux heures de suite, en présence du Roi et de la Reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien, qui a été long tems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce Phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait, de l'esprit et de l'ame avec la grace et la gentillesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfans vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les Souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non-seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vû un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite. —*

Brief aus Paris 1766.

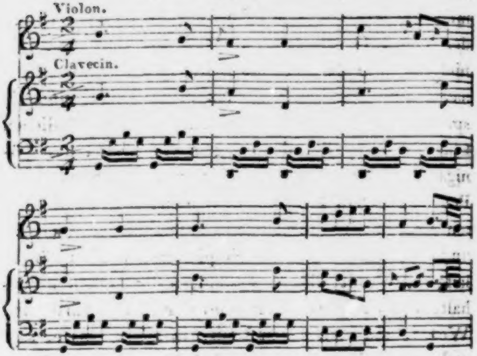
(wahrscheinlich von Hrn. Grimm geschrieben.)

So eben haben wir hier die beyden liebenswürdigen Kinder Hrn. Mozart's, Kapellmeisters bey dem Fürst-Erzbischof von Salzburg gesehen, die so vielen Beyfall während ihres Aufenthalts in Paris 1764 gehabt haben. Ihr Vater ist achtzehn Monat in England und sechs Monat in Holland gewesen, und hat sie vor Kurzem hierher zurück gebracht, um von hier nach Salzburg zurück zu kehren. Ueberall, wo sich diese Kinder einige Zeit aufgehalten haben, ist nur Eine Stimme zu ihrem Vortheile gewesen und sie haben alle Kenner in Staunen gesetzt. Mademoiselle Mozart, jetzt dreyzehn Jahre alt, übrigens sehr von der Natur begünstigt, hat die schönste und glänzendste Ausführung auf dem Claviere; nur ihr Bruder allein vermag die Stimme des Beyfalls ihr zu rauben. Dieser wundervolle Knabe ist jetzt neun Jahre alt. Er ist fast gar nicht gewachsen; aber er hat ungeheure Fortschritte in der Musik gemacht. Er hat schon vor zwey Jahren Sonaten componirt und geschrieben, er hat sechs Sonaten seitdem in London für die Königin von Grossbritannien stechen lassen; sechs andere hat er in Holland für die Prinzessin von Nassau-Weilburg herausgegeben, er hat Symphonien für ein grosses Orchester componirt, die aufgeführt und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden sind. Er hat sogar mehrere italienische Arien geschrieben, und ich gebe die Hoffnung nicht auf, dass er, noch ehe er zwölf Jahre alt ist, schon eine Oper wird haben auf irgend einem Theater Italiens spielen lassen. Er hatte Manzuoli in London einen ganzen Winter hindurch gehört, und dieses so gut benutzt, dass er, obgleich seine Stimme ausserordentlich schwach ist, doch mit eben soviel Geschmack als Gefühl singt. Aber das Unbegreiflichste ist jene tiefe Kenntniss der Harmonie und ihrer geheimsten Passagen, die er im höchsten Grade besitzt, und wovon der Erbprinz von Braunschweig, der gültigste Richter in dieser Sache, so wie in vielen andern, gesagt hat, dass viele in ihrer Kunst vollendete Kapellmeister stürben, ohne das gelernt zu haben, was dieser Knabe in einem Alter von neun Jahren leistet. Wir haben ihn anderthalb Stunden lang Stürme mit Musikern aushalten sehen, denen der Schweiss in grossen Tropfen von der Stirne rann, und die alle Mühe hatten, sich aus der Sache zu ziehen mit einem Knaben, der den Kampf ohne Ermüdung verliess. Ich habe ihn gesehen, wie er auf der Orgel Organisten, die sich für sehr geschickt hielten, besiegte und zum Schweigen brachte. Bach nahm ihn zuweilen zwischen seine Kniee, und sie spielten so zusammen abwechselnd auf dem nämlichen Claviere zwey Stunden lang in Gegenwart des Königs und der Königin. Hier hat er die nämliche Probe mit Hrn. Raupach bestanden, einem geschickten Tonkünstler, der lange in Petersburg gewesen ist, und mit groser Gewandtheit phantasirt. Man könnte lange sich mit diesem besondern Phänomen unterhalten. Uebrigens ist er eines der liebenswürdigsten Wesen, die man sehen kann: in alles, was er sagt und thut, bringt er Geist und Gefühl, vereint mit der Anmuth und dem holden Wesen seines Alters. Er benimmt sogar durch seine Munterkeit die Furcht.

die man hat, dass eine so frühreiſe Frucht vor der Zeit abfallen möchte. Bleiben diese Kinder am Leben, so werden sie nicht in Salzburg bleiben. Bald werden die Beherrscher sich um ihren Besitz streiten. Der Vater ist nicht nur ein geschickter Tonkünstler, sondern er ist auch ein Mann von Verstand und Geist, und noch nie sah ich einen Mann von seiner Kunst, der mit seinem Talente so viel Verstand verband.

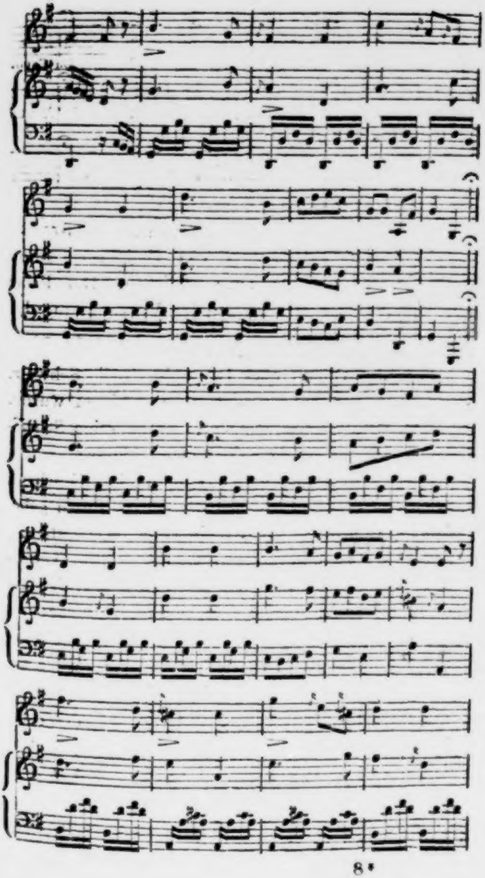
Rondeau

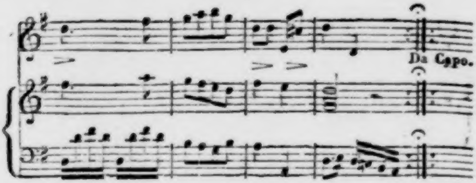
de la composition de S. A. Mademoiselle
*(fille du Duc d'Orleans *),*
qui prend la liberté de présenter son ouvrage
à
Mr. Wolfgang Mozart.



---

*) Es heisst, dass Kaiser Joseph II. diese Prinzessin hatte heirathen wollen, und dass er, weil die Einstimmung seiner Mutter abging, beschloss, sich nicht mehr zu verehelichen.





(Leopold M. Brief No. 38.)

Lyon, den 16. August 1766.

Wir sind am 9. July von Paris nach Dijon gegangen und dort 14 Tage geblieben. Der Prinz von Condé hatte uns wegen der Versammlung der Stände von Burgund dahin eingeladen. — — —

Sie gingen dann über Lyon durch die Schweiz, wo der ganzen Familie viel Ehre erwiesen wurde. Salomon Gessner schenkte der Familie seine Schriften und schrieb vor dem Titelblatte hinein:

„Nehmen Sie, wertheste Freunde, diess Geschenk mit der Freundschaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig seyn, mein Andenken beständig bey Ihnen zu unterhalten. Geniessen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die besten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; sie seyen so glücklich, als ausserordentlich ihre Verdienste sind! In der zartesten Jugend sind sie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergessen Sie Alle nie den Freund, dessen Hochachtung und Liebe für Euch sein ganzes Leben durch so lebhaft seyn werden als heute.“

Zürich,
d. 3. Weinmonat 1766.

Salomon Gessner.“

Judith, geborne Heidegger, Gessner's Frau, schenkte der Familie die poetischen Schriften Wielands, und ihr Bruder Heidegger dem Vater den verdeutschten Hudibras.

Von der Schweiz gingen sie nach Schwaben, wo sie einige Zeit in Donaueschingen bey dem Fürsten von Fürstenberg verweilten.

Aus München, wo sie den 8. November ankamen, schrieb der Vater folgende drey Briefe:

(**Leopold M. Brief No. 59.**)

München, den 10. Novbr. 1766.

— — — In Lyon blieben wir vier Wochen. In Genf, wo die Unruhen in voller Flamme waren, hielten wir aus. In Lausanne wollten wir uns nur einige Stunden aufhalten; allein bey dem Absteigen kamen die Bedienten des Prinzen Ludwig von Würtemberg, der Madame d'Autbonne, der Madame d'Hermenche, des Mr. de Severy zu uns, und ich ward beredet, fünf Tage zu bleiben. Erwähnter Prinz war noch bey uns, als wir einstiegen, und ich musste ihm, da wir schon im Wagen waren, bey dem Händedruck versprechen, ihm oft zu schreiben und von unsern Umständen Nachricht zu geben. Hier verschweige ich noch das Meiste, da ich weiss, wie verschieden die Urtheile nach Verschiedenheit der manchmal sehr schwachen Einsicht der Menschen sind. Von Lausanne nach Bern und Zürch. Am ersten Orte 8 Tage, am zweyten 14 Tage geblieben. Den letzten Aufenthalt machten die zwey gelehrten Herren Gessner sehr angenehm und unsern Abschied sehr betrübt. Wir haben die Merkmale ihrer Freundschaft mit uns genommen. Von da über Winterthurn nach Schaffhausen, wo ein viertägiger Aufenthalt auch sehr angenehm war; dann nach Donaueschingen. Der Fürst empfing uns ausserordentlich gnädig: wir hatten nicht nöthig uns zu melden. Man erwartete uns schon mit Begierde, und der Musikdirektor Rath Martelli kam gleich, uns zu complimentiren und einzuladen. Wir blieben 12 Tage. In 9 Tagen war Musik von 5 bis 9 Uhr Abends: wir machten allezeit etwas Besonderes. Wäre die Jahreszeit nicht so weit vorgerückt, so hätte man uns nicht fahren lassen. Der Fürst gab mir 24 Louisd'or, und jedem meiner Kinder einen diamantenen Ring. Die Thränen flossen ihm aus den Augen, da wir uns beurlaubten: auch weinten wir alle. Er bat mich, ihm oft zu schreiben. Dann über Möskirchen, Ulm, Günzburg und Dillingen, wo wir zwey Tage blieben, und von dem Fürsten zwey Ringe abholten. Vorgestern sind wir hier angelangt. Gestern haben wir den Churfürsten bey der Tafel besucht, und wurden gnädigst empfangen. Wolfgang musste gleich neben Sr. Durchlaucht ein Stück auf der Tafel componiren, davon der Kurfürst ihm den Anfang oder *Idea* von ein paar Takten vorsang. Er musste es auch nach der Tafel im Cabinet spielen. Wie erstaunt Iederman war, dieses zu sehen und zu hören, ist leicht zu erachten.

(Leopold M. Brief No. 40.)

München, den 15. Novbr. 1766.

Um dem inständigen Verlangen des Prinzen Ludwigs von Würtemberg und der Fürsten von Fürstenberg und Taxis ein Genüge zu thun, müsste ich nach Regensburg gehen, aber ich muss sehen, ob die Umstände meines Sohnes, der wieder krank geworden, es erlauben werden. — — —

(Leopold M. Brief No. 41.)

München, den 22. Novbr. 1766.

— — Es kömmt darauf an, dass ich zu Hause eine Existenz habe, die besonders für meine Kinder zweckgemäss ist. Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige Gott) hat meinen Kindern solche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reitzen würden, alles der guten Erziehung derselben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, ist auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewusst habe, wie kostbar die Zeit für die Jugend ist, so weiss ich es jetzt. Es ist Ihnen bekannt, dass meine Kinder zur Arbeit gewohnt sind: sollten sie aus Entschuldigung, dass eins oder das andere, z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit sie verhindert, sich an müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit ist ein eiserner Pfad, und Sie wissen auch selbst, wie viel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiss, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns so, dass wir ganz gern unsere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigstens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man sie nicht, so habe ich keine Schuld. Doch wird man sie nicht umsonst haben. — —

Endlich kamen sie nach einer Abwesenheit von länger als drey Jahren zu Ende des November 1766 wieder in Salzburg an, nachdem sie Gewinn gehabt und Ehre genossen hatten. Mit der kleinen Zauberhand das Reich der Töne schon bemeisternd, hatte Wolfgang nun schon in den Erstlingsblüthen seiner Composition den künftigen Wundersatz der Kunst ahnen lassen.

Von dieser grossen Reise weiss man noch, dass der Knabe auf dem gräflichen Schlosse Babenhausen die Beweise seiner Geschicklichkeit ablegte, und dass er im Markte Biberach einen musikalischen Wettstreit auf der Orgel mit dem nachherigen Pater Sixtus Bachmann (geb. 1754, zuletzt im Kloster Marchthal an der Donau) hatte, in welchem Jeder sein Aeusserstes that, um dem Andern den Vorzug streitig zu machen. Der Ausgang war für Beyde sehr rühmlich.

In Salzburg blieb nun die Mozart'sche Familie mehr als ein Jahr in Ruhe. Diesen Zeitraum der Musse wendete der junge Künstler auf das höhere Studium der Composition, dessen grösste Tiefe er nun bald ergründet hatte. Emanuel Bach, Hasse, Händel und Eberlin waren seine Männer — ihre Werke sein unablässiges Studium! Dadurch erwarb er sich eine ausserordentliche Fertigkeit und Geschwindigkeit der linken Hand. Er studirte fleissig die Werke der strengen alten Componisten und bereitete sich dadurch zu den kolossalen Arbeiten vor, mit denen er in seinem männlichen Alter als der Reformator der Instrumental- und besonders der Theater-Musik so glänzend auftrat.

Keinesweges vernachlässigte er die alten italienischen Meister, deren Vorzüge in Rücksicht der Melodie und der Gründlichkeit des Satzes so auffallend gegen die heutigen Italiener abstechen. So schritt er immer näher der Stufe der Vollkommenheit, auf welcher ihn bald darauf die Welt als eine seltene Erscheinung erblickte.

IV^{te} Reise, mit Sohn und Tochter nach Wien,

angetreten den 11. September 1767, geendigt im December 1768.

Den 11. September 1767 trat die ganze Familie die Reise nach Wien an. Kaum aber dort angekommen, wurde sie durch die in Wien grassirenden Blattern veranlasst, nach Ollmütz zu gehen, wo beyde Kinder diese Krankheit auch bekamen. In Ollmütz, wo der Knabe an den Blattern so krank war, dass er neun Tage blind lag und mehrere Wochen nach seiner Genesung die Augen sehr schonen musste, wurde ihm die Zeit lang. Der erzbischöfl. Kaplan Hay, nachheriger Bischof von Königsgräz, besuchte die Familie täglich. Dieser war in Kartenkünsten sehr geschickt. Der Knabe lernte diese mit vieler Behendigkeit von ihm. Da der dortige Fechtmeister auch öfters hinkam, so musste ihn dieser das Fechten lehren.

Schon früher hing Wolfgang mit inniger Zärtlichkeit an jeder Art von Kunst. Jeder Compositeur, Maler, Kupferstecher, den die Familie auf ihren Reisen kennen lernte, hatte ihm von seiner Arbeit ein Andenken geben müssen, welches er sorgfältig aufbewahrte. Nun hören wir des Vaters Briefe während seiner Abreise von Salzburg.

(Leopold M. Brief No. 42.)

Wien, den 22. Sept. 1767.

Unterweges hat uns der Prälat von Lambach zu Mittag eingeladen. Als wir in Mölk waren, gingen wir ins Kloster, und liessen uns die Zimmer zeigen, und gaben uns weiter nicht zu erkennen, bis wir bey Beschauung der Kirche und der Orgel dem Organisten Gelegenheit gaben, den Wolfgangerl am Spielen zu kennen, oder vielmehr zu errathen.

Von unsern hiesigen Verrichtungen ist noch Nichts zu berichten. Se. Majestät sind erst aus Ungarn zurück, und die Kaiserin hatte dieser Tage ihre allmonatliche Andacht wegen des Todesfalls des seligen Kaisers. — — —

(Leopold M. Brief No. 43.)

Wien, den 29. Sept. 1767.

Ich weiss Ihnen Nichts zu berichten, als dass wir alle Gottlob! wohl auf sind, und das ist ganz sicher schon das Postgeld werth.

Die Oper von Hasse ist schön, aber die singenden Personen sind NB. für eine solche Festivität gar nichts Besonderes. Sign. Tibaldi ist der Tenor, und Sign. Raucini von München der beste Castrat, *Prima Donna* die Sign. Deiberin, eines wienerischen Hofviolinisten Tochter. Die Tänze aber sind trefflich: die Hauptperson ist der berühmte Vestris. — — —

(Leopold M. Brief No. 44.)

Wien, den 7. October 1767.

— — — — Dass die Blattern bey I. K. H. der

Prinzessin Josepha, des Königs von Neapel Braut, ausgebrochen sind, macht uns in etwas auch einen Strich durch unsere Rechnung. — — —

(Leopold M. Brief No. 45.)

Wien, den 14. October 1767.

— — — Wir haben noch nirgends gespielt, weil wir nicht bey Hofe haben spielen können. — — —

(Leopold M. Brief No. 46.)

Wien, den 17. October 1767.

— — — Die Prinzessin Braut ist eine Braut des himmlischen Bräutigams geworden.

Wir haben Umgang mit dem Herzoge von Braganza, Fürsten Kaunitz, Mr. de l'Augier, dem Baron Fries.

Vergessen Sie nicht, für uns zu beten, denn wenn Gott nicht über uns wachte, so würden wir gewiss übel daran seyn, wie Sie seiner Zeit hören werden.

(Leopold M. Brief No. 47.)

Ollmütz, den 10. Novbr. 1767.

Te Deum Laudamus! Der Wolfgangerl hat die Blattern glücklich überstanden und wo? In Ollmütz und wo? In der Residenz Sr. Excellenz des Herrn Grafen Podstatsky.

Sie denken sich die Verwirrung, die in Wien gewesen ist. Nun muss ich Ihnen einige besondere Sachen erzählen, die uns allein angehen, und daraus Sie sehen werden, wie die göttliche Vorsehung Alles so zusammen verbindet, dass wir, wenn wir uns derselben mit gänzlichem Vertrauen überlassen, unser Schicksal nicht verfehlen können.

Ein Sohn unsers Wirths bekam die Blattern gleich bey unserer Ankunft, wie wir ein paar Tage später erst erfuhren. Vergebens suchte ich in der Geschwindigkeit eine andere Wohnung. Ich floh mit Wolfgang allein zu einem Freunde. Nun hörte man von Nichts als von den Blattern reden, an denen unter zehn Kranken neun starben. Wie mir zu Muthe war, lässt sich leicht einbilden. Die Nächte schlief ich nicht und bey Tage hatte meine Frau keine Ruhe. Ich war entschlossen, gleich nach dem Tode der Prinzessin nach Mähren zu gehen, bis die erste Traurigkeit vorüber war: Allein man liess uns nicht weg, weil der Kaiser oft von uns sprach, dass es nie sicher war, wann es ihm einfiele, uns kommen zu lassen. Sobald sich aber die Erzherzogin übel befand, liess ich mich von Nichts aufhalten, denn ich konnte den Augenblick kaum erwarten, meinen Wolfgang aus dem mit den Blattern gänzlich angesteckten Wien in eine andere Luft zu führen. Wir eilten nach Brünn, wo ich mit dem Wolfgangerl dem Grafen Schrattenbach und der Gräfin Herberstein aufwartete. Es wurde von einem Concerte gesprochen, um die Kinder zu hören; allein ich hatte einen innerlichen Trieb, den ich mir nicht aus dem Kopfe bringen konnte, und der mir auf einmal kam, nach Ollmütz zu reisen, und das Concert in Brünn bey der Rückkunft zu machen. Graf Schrattenbach war es zufrieden.

Gleich bey unserer Ankunft erkrankte Wolfgang. Ich ging zu dem hiesigen Domdechant Grafen Podstatsky (der in Salzburg Domherr ist). Als ich ihm von der Krankheit sprach, und meine Furcht äusserte, dass es die Blattern wären, erbot er sich, uns zu sich zu nehmen, weil er diese Krankheit nicht scheute. Er befahl gleich seinem Hausmeister, zwey Zimmer für uns in Ordnung zu bringen, und schickte seinen Arzt uns zu. Darauf kamen wir in die Domdechantey. Es wurden wirklich die Blattern; aber er ist schon in der Besserung.

Sie sehen schon, dass mein Leibspruch wahr ist: *In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum.* Ich überlasse Ihnen zu betrachen, wie wunderbarlich wir durch unser Schicksal nach Ollmütz gezogen worden sind, und wie ausserordentlich es ist, dass Graf P. aus eigenem Triebe uns mit einem Kinde aufgenommen hat, das die Blattern bekommen sollte. Ich will nicht melden, mit was für Güte, Gnade und Ueberfluss wir in Allen bedient sind; sondern ich will nur fragen, wie viele es etwa noch dergleichen geben mögte, die eine ganze Familie mit einem Kinde, das in solchen Umständen ist, und noch dazu aus eigenem Triebe der Menschenliebe in ihre Wohnung aufnehmen würden. Diese That wird dem Grafen in der Lebensgeschichte unseres Kleinen, die ich seiner Zeit in den Druck geben werde, keine geringe Ehre machen, denn hier fängt sich auf eine gewisse Art eine neue Zeitrechnung seines Lebens an.

Aber nun werde ich später in Salzburg eintreffen, als ich gedacht hatte, um nicht Wolfgangs Leben in Gefahr zu setzen. Inzwischan bitte ich, drey heil. Messen zu Loretto bey dem heil. Kindel, und drey heil. Messen zu Maria-Plain lesen zu lassen.

Aus dem offenen Schreiben des Mr. Grimm, das Sie mir sandten, werden Sie gesehen haben, was er mir vom russischen Hofe und von dem Erbprinzen von Braunschweig schreibt.

Uebrigens sehen Sie wohl, wie krumm alles gegangen ist. Da wir glaubten, dass Alles recht arg wäre, hat Gott uns mit der grossen Gnade erfüllt, und unsern lieben Wolfgang die Blattern glücklich überstehen lassen. Nun achte ich gar nichts, so mir dieses gut vorbey ist. Da wir nichts verdienen, so habe nun schon mehrmalen Geld auf meinen Credit aufgenommen. Basta! wer weiss, wem der Vater den Schimmel schenkt?

(Leopold M. Brief No. 48.)

Ollmütz, den 29. Novbr. 1767.

Iterum, iterumque Te Deum laudamus.

— — — Meine Tochter hat die Blattern glücklich überstanden. Ich bitte zu Loretto beym heil. Kindel eine heil. Messe lesen zu lassen. — — —

(Leopold M. Brief No. 49.)

Wien, den 12. Januar 1768.

Wir haben uns 14 Tage in Brünn aufgehalten. Die Gnade, die wir im gräfl. Schrattenbachschen Hause empfangen haben, und die sonderbare Achtung, die der ganze Brünnische hohe Adel für uns hatte, kann ich nicht beschreiben. — — — — —

Anfangs Januar 1768 ging die Familie nach Wien zurück und die Kinder spielten vor dem Kaiser Joseph, der dem zwölfjährigen Knaben den Auftrag gab, eine *Opera buffa* zu schreiben. Sie hiess *La finta semplice* und erhielt den wahren oder aus Höflichkeit bezeugten Beyfall des Kapellmeisters Hasse und Metastasio's, wurde aber nicht aufgeführt.

Dagegen wurde die von ihm für ein Gesellschafts-Theater des bekannten Freundes der Mozart'schen Familie, *Dr.* Mesmer, componirte deutsche Operette, Bastien und Bastienne, in dem Gartenhause Mesmers in einer Vorstadt Wiens aufgeführt. Es war eine von Anton Schachtner in deutsche Verse übersetzte *Opera comique.*

Sein scharfer Beobachtungsgeist, sein Abstractions-Vermögen mit umfassendem Verstande zeigten sich auffallend in seiner Fähigkeit, aus dem Stegreife Begleitungen zu setzen. Eine simple Arie oder Melodie, italienische oder jede andere, durfte ihm nur vorgelegt werden, und er schrieb im Beyseyn der grössten Gesellschaft die Stimmen dazu für alle Instrumente, ohne inne zu halten. Bey den Kapellmeistern Bono und Hasse, bey dem Dichter Metastasio, bey dem Herzoge von Braganza, bey dem Fürsten Kauniz und Anderen liess der Vater immer die erste beste italienische Arie aufschlagen, und der Sohn setzte auf der Stelle in Gegenwart dieser Personen alle Instrumente dazu. Dieses Factum bestätigen mehrere noch lebende verehrungswürdige Zeugen, aus deren Munde ich diese Anekdote gehört habe, sagt Niemtscheck.

Die gründliche Kenntniss eines Orchesters und die hiezu nöthige und schnell und richtig gefasste Idee waren wahrhaft wunderbar bey einem zwölfjährigen Knaben, und entsprachen seinem Vermögen, in diesem Alter ein zahlreiches Musikcorps bey Aufführung seiner Messe, welche er sammt Offertorium und einem Trompeten-Concerte zur Einweihung der

Waisenhaus-Kirche gesetzt hatte, in der Kirche vor dem kaiserlichen Hofe zu dirigiren.

(Leopold M. Brief No. 50.)

Wien, den 23. Januar 1768.

Am 19ten waren wir von halb drey bis halb fünf Uhr bey der Kaiserin. Der Kaiser kam heraus in das Vorzimmer, wo wir warteten, bis der Caffee genommen war, und führte uns selbst hinein. Der Prinz Albert und alle Erzherzoginnen waren da: sonst keine Seele. Es würde zu lange seyn, Ihnen Alles zu schreiben, was gesprochen ward, und was alles geschah. Ueberhaupt will ich nur anführen, dass Sie sich unmöglich vorstellen können, mit welcher Vertraulichkeit die Kaiserin mit meiner Frau sprach, und sich theils wegen der Blattern ihrer Kinder, und theils wegen unserer grossen Reise unterhielt, sie über die Wangen strich, und bey den Händen drückte, da inzwischen der Kaiser mit mir und mit dem Wolfgangerl von der Musik und vielen andern Sachen sprach, und der Nannerl sehr oft die Röthe ins Gesicht trieb. Mündlich mehr. Ich liebe nicht Sachen zu schreiben, die mancher hinter dem Ofen sitzender aufgeblasener Gogelhopf (das ist eine schwäbische, baiersche Benennung) für Lügen halten würde. Sie müssen aber aus dieser ausserordentlichen Leutseligkeit nicht auf eine verhältnissmässige künftige Beschenkung schliessen. — — — —

(Leopold M. Brief No. 51.)

Wien, den 30. Januar 1768.

Es ist Zeit, Ihnen eine mehrere und klärere Nachricht von unsern, ich weiss nicht glücklichen oder unglücklichen Umständen zu geben. Wenn das Gold die einzige Glückseligkeit der Menschen ausmacht, so sind wir ohne Zweifel dermalen zu bedauern, indem wir so viel von dem Unsrigen ausgelegt haben, dass wenig scheinbare Hoffnung übrig ist, uns wieder erholen zu können. Ist hingegen die Gesundheit und die Geschicklichkeit in Wissenschaften das beste Gut des Menschen, so sind wir, Gott sey gelobt! noch wohl daran. Der gefährlichste Hauptsturm ist überstanden. Wir sind alle durch die Gnade Gottes gesund, und meine Kinder haben gewiss Nichts vergessen, sondern, wie es sich zeigen wird, grössern Fortgang gemacht.

Nichts wird Ihnen nun unbegreiflicher seyn, als wie es zugeht, dass unsere Sachen keinen bessern Fortgang haben. Ich werde es Ihnen, so gut ich kann, erklären, obwohl ich die Sachen, die der Feder nicht anzuvertrauen sind, weglassen muss. Dass die Wiener *in genere* reden, nicht begierig sind, Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereyen, Hanswurste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurstischen Zote oder einfältigen Spasses mit den Händen klatschen, lachen, dass er fast aus dem Athem kömmt, hingegen bey der ernsthaftesten Scene, bey der rührendsten und schönsten Action und bey den sinnreichsten Redensarten mit einer Dame so [illegible] schwatzen, dass andere ehrliche Leute kein

Wort verstehen. Das ist nun der Hauptgrund. Die Hauswirthschaft des Hofes, die ich hier nicht beschreiben kann, ist eine Sache, die viele Folgen nach sich zieht, und der zweyte Grund. Aus diesen zwey Gründen entspringen unzählige wunderliche Sachen, weil Alles von dem puren blinden und ungefähren Glücke, auch öfters von einer abscheulichen, doch nicht allen Menschen gegebenen, Niederträchtigkeit, oder gar von einer recht kecken und verwegenen Windmacherey abhängt. Nun auf unsere Sache zu kommen, so haben sich viele andere widrige Zufälle ereignet. Bey unserer Ankunft konnten wir nichts Anderes thun, als uns den Eingang nach Hofe zu eröffnen. Allein die Kaiserin hält keine Musik mehr bey sich; sie geht weder in die Oper noch in die Comödie. Sie liess uns an den Kaiser anweisen. Allein, da dieser Herr Alles, was Ausgaben nach sich ziehen möchte, im höchsten Grade verabscheut, so ging es lange her, bis er zu einem Entschlusse kam. Darauf folgte der Todesfall der Prinzessin Braut.

Nach unserer Rückkunft aus Mähren kamen wir zu den allerhöchsten Herrschaften, ohne dass wir daran dachten. Kaum wurde der Kaiserin erzählt, was in Ollmütz vorgegangen war und dass wir zurück waren, erhielten wir Tag und Stunde, wann wir erscheinen sollten. Allein, was hilft alle die erstaunliche Gnade, die unbeschreibliche Leutseligkeit? Was ist die Wirkung davon? Nichts, als eine Medaille, die zwar schön ist, aber so wenig beträgt, dass ich gar nicht einmal deren Werth hersetzen mag. Sie überlässt das Uebrige dem Kaiser, und dieser schreibt es in das Buch der Vergessenheit ein und glaubt ganz gewiss, dass er uns mit seinen gnädigsten Unterredungen bezahlt hat.

Was die Noblesse in Wien thut? Die Ausgaben schränken sie Alle ein, so viel es möglich ist, um sich dem Kaiser gefällig zu machen. So lange der Fasching dauert, denkt man hier auf Nichts als das Tanzen. In allen Ecken ist Ball, aber NB. Alles auf gemeine Unkosten. Sogar die Redoute bey Hofe ist für baares Geld. Und wer hat den Nutzen davon? Der Hof; denn alle Tänze, Redouten, Bälle und Spectakel sind verpachtet. Andere haben den Namen und der Nutzen wird zwischen dem Hofe und den Pächtern so zu sagen getheilt. Wer also hingeht, erweis't auch dem Hofe einen guten Dienst. Diess sind demnach die politischen Ausgaben des Adels. Wir haben die grössten Personen desselben zu unserer Protection. Der Fürst Kaunitz, der Herzog von Braganza, die Fräulein Guttenberg, die das linke Auge der Kaiserin ist, der Oberst-Stallmeister Graf Dietrichstein, welcher Alles bey dem Kaiser vermag, sind unsere Freunde. Aber welcher Zufall! Noch haben wir diess Mal den Fürsten Kaunitz nicht sprechen können, weil er die Schwachheit hat, die Blattern so zu fürchten, dass er Leute scheuet, die auch nur noch rothe Flecken im Gesichte haben. Da dieses der Fall mit Wolfgang ist, so liess er uns nur durch unsern Freund de l'Augier sagen, dass er in der Fasten für unser Interesse sorgen werde, weil man in der Faschingzeit die Noblesse nicht unter einen Hut bringen könne. Als ich nun diese Sache am besten überlegte und bedachte, dass ich bereits so viel Geld ausgelegt hätte, so ereignete sich eine ganz andere Begebenheit. Ich erfuhr, dass alle Clavieristen und Componisten in Wien sich unserm Fortgange widersetzten, ausgenommen der einzige Wagenseil, der aber, da er krank ist, wenig oder nichts für uns thun kann. Die Hauptmaxime dieser Leute war, alle Gelegenheit, uns zu sehen und die Wissenschaft des Wolfgangerls einzusehen, sorgfältigst zu vermeiden. Und warum? Damit sie bey den so vielen Fällen, wo sie gefragt würden, ob sie diesen Knaben gehört haben und was sie davon halten, allezeit sagen könnten, dass sie ihn nicht gehört haben und dass es unmöglich wahr seyn könnte; dass es Spiegelfechterey und Harlekinade wäre; dass es abgeredete Sachen wären, da man ihm Musik zu spielen gäbe, die er schon kenne; dass es lächerlich sey, zu glauben, er componire. Sehen Sie, desswegen fliehen sie uns. Denn wer gesehen und gehört hat, kann nicht mehr so reden, ohne sich in Gefahr zu setzen, seine Ehre zu verlieren. Einen von dieser Art Leute habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet, uns in der Stille Nachricht zu geben, wenn er zugegen wäre. Er sollte aber dahin kommen, um dieser Person ein recht ausserordentlich schweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen sollte. Wir kamen also dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit, sein Concert von dem Wolfgangerl so wegspielen zu hören, als wüsste er es auswendig. Das Erstaunen dieses Compositeurs und Clavieristen, die Ausdrücke, deren er sich in seiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verstehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt sagte er: ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders sagen, als dass dieser Knabe der grösste Mann ist, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben.

Um nun das Publicum zu überzeugen, was eigentlich an der Sache ist, so habe ich es auf einmal auf etwas ganz Ausserordentliches ankommen zu lassen mich entschlossen. Nämlich, er soll eine Oper für das Theater schreiben. Und was glauben Sie, was für ein Lärmen unter der Hand unter den Componisten entstanden ist: „Was? heute soll man einen Gluck, und morgen einen Knaben von zwölf Jahren bey dem Flügel sitzen und seine Oper dirigiren sehen?“ Ja, trotz allen Neidern! Ich habe sogar den Gluck auf unsere Seite gebracht, so zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, dass er es nicht darf merken lassen, denn unsere Protectoren sind auch die seinigen. Und um mich wegen der Acteurs sicher zu stellen, die den Componisten gewöhnlich den meisten Verdruss machen, so habe ich die Sache mit ihnen selbst angefangen und einer von ihnen musste mir selbst alle Anschläge dazu geben. Den ersten Gedanken aber, den Wolfgangerl eine Oper schreiben zu lassen, gab mir, die Wahrheit zu bekennen, der Kaiser selbst, indem er den Wolfg. zwey Mal gefragt hat, ob er nicht eine Oper schreiben und selbst dirigiren wolle. Dieser antwortete freylich: Ja; allein der Kaiser konnte auch mehr nicht sagen, indem die Opern den *Affligio* angehen.

Nun darf ich mich kein Geld gereuen lassen, denn es wird wohl heut oder morgen wieder kommen. Wer Nichts wagt, gewinnt Nichts; ich muss die Sache recht ans Licht bringen. Es muss gehen oder brechen. Und was ist dazu geschickter als das Theater?

Es ist aber keine *Opera seria*, denn es wird keine *Opera seria* mehr jetzt gegeben und man liebt sie auch nicht, sondern eine *Opera buffa*. Nicht aber eine kleine *Opera buffa*, sondern zu drittehalb bis drey Stunden lang. Zu seriösen Opern sind keine Sänger hier. Selbst die traurige Gluck'sche Oper: Alceste ist von lauter *Opera buffa* - Sängern aufgeführt worden. Jetzt macht G. auch eine *Opera buffa*. Für die *Opera buffa* sind excellente Leute da: Signori Caribaldi, Caratoli Poggi, Laschi, Polini; die Signore Bernasconi, Eberhardi, Baglioni.

Was sagen Sie dazu? Ist der Ruhm, eine Oper für das Wiener Theater geschrieben zu haben, nicht der beste Weg, nicht nur einen Credit in Teutschland, sondern in Italien zu erhalten? — — — —

(Leopold M. Brief No. 52.)

Wien, den 30. März 1768.

Wir befinden uns Alle gesund und, Gott sey Dank gesagt, in guten Umständen. Das Eis ist gebrochen, nicht nur auf der Donau, sondern in unsern Angelegenheiten. Unsere Feinde sind geschlagen, NB. hier in Wien. Es kann Nichts auf einmal geschehen. Ich habe durch Phlegma Bestien in Menschen verwandelt und sie ihrer eigenen Beschämung überlassen.

Vorige Woche war für uns ein grosses Concert bey dem russischen Botschafter, Fürsten Gallizin.

Mit der Oper (?) geht es auch gut. Allein sie wird erst bey der Rückkunft des Kaisers aus Ungarn vielleicht aufgeführt werden. — — — —

(Leopold M. Brief No. 53.)

Wien, den 11. May 1768.

Von unserm Oberst-Hofmeister habe ich folgendes Schreiben erhalten:

„*Per espresso comando di S. A. R*$^{ma.}$ *devo far sapere a V. S., qualmente il clementissimo Principe Padrone niente abbia in contrario, che il Sign. Mozart se ne possi restar fuori a suo piacimento sin tanto che vuole, ed inoltre gli passerà ancora questo mese di Marzo il suo salario; ma inavvenire, quando non sej attualmente presente in Salisburgo, sarà ben si mantenuto come prima nel suo servizio, ma durante la sua assenza non gli lascierà più correre il solito salario.*“

Sehen Sie, welche Gnade! Ich kann nach meinem Belieben ausbleiben, wenn ich nur nicht begehre, dass man mich bezahle. Ich bin sehr wohl damit zufrieden. Wenigstens kann ich ohne fernern Vorwurf ausbleiben. Dass ich durch den Vorspruch des Herrn Bruders Sr. hochfürstlichen Gnaden die Besoldung als Instructor in der Violine in dem fürstlichen Kapellhause und erster Geiger wieder erbetteln könnte, wie man mir schreibt, mag wohl wahr seyn. Der Bruder weiss die schöne Historie: ich erzählte sie ihm hier. Allein wie kann ich mit Billigkeit und Ehre etwas erbetteln, was ich, da ich meinen Dienst in Salzburg nicht verrichte, nach dem gewissesten Ausspruche der meisten dasigen Hofleute nicht verdiene? Es ist im Gegentheile dieses dasjenige, was mir eine Erlaubniss zur Reise nach Italien erleichtert: eine Reise, die, wenn man alle Umstände in Erwägung zieht, nicht mehr kann verschoben werden und dazu ich vom Kaiser selbst allen Vorschub in alle kaiserl. Staaten und nach Florenz und Neapel habe. Oder sollte ich vielleicht in Salzburg sitzen, in leerer Hoffnung nach einem bessern Glücke seufzen, den Wolfgangerl gross werden und mich und meine Kinder bey der Nase herumführen lassen, bis ich zu Jahren komme, die mich, eine Reise zu machen, verhindern, und bis der Wolfgangerl in die Jahre und den Wachsthum kömmt, die seinen Verdiensten die Verwunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den ersten Schritt umsonst gethan haben und nicht auf dem einmal so breit gebahnten Wege mit starken Schritten forteilen? — — — —

(Leopold M. Brief No. 54.)

Wien, den 27. Juny 1768.

Ich hätte Ihnen eine schwere Menge von allen Gattungen der ausgesonnensten Ränke und boshaften Verfolgungen zu erzählen. Allein ich bin zu müde, sie in meinen Gedanken zu wiederholen, und will es besser auf mündliche Unterredung versparen.

Wir befinden uns, Gottlob! Alle gesund, wenn gleich der Neid auf allen Seiten auf uns losstürmt. Ich bleibe bey meinem alten Spruche: *In te, Domine, speravi; fiat voluntas tua.* Was Gott nicht will, will ich auch nicht.

(Leopold M. Brief No. 55.)

Wien, den 30. July 1768.

— — — — Unsern so langen Aufenthalt hierselbst betreffend, sind wir höchst missvergnügt; ja, Nichts als unsere Ehre hält uns zurück, sonst würden wir bereits lange in Salzburg zurück seyn. Denn wollten Sie wohl, dass man in ganz Wien sagen sollte, der Wolfgangerl hätte die Oper in Wien nicht verfertigen können, oder sie wäre so elend ausgefallen, dass man sie nicht hätte aufführen können, oder er hätte sie nicht gemacht, sondern der Vater? Wollten Sie, dass man mit kaltem Blute erwarten sollte, dass derley Verläumdungen in alle Länder ausgeschrieben würden? Würde dieses wohl zu unserer Ehre, ja, würde es zur Ehre unsers gnädigsten Fürsten seyn? Sie werden fragen, was der Kaiser dazu sagt. Hier muss ich die Sache nur kurz berühren, denn ausführlich lässt es sich nicht beschreiben. Doch Sie werden es einsehen. Hätte ich Alles gewusst, was ich nun weiss, und hätte ich Zufälle vorhersehen können, die sich ereignet haben, so würde der Wolfgangerl gewiss keine Note geschrieben haben, sondern längst zu Hause seyn. Das Theater ist verpachtet, oder vielmehr einem gewissen Affligio überlassen. Dieser muss jährlich einige tausend Gulden an Leute bezahlen, die der Hof sonst bezahlen musste. Der Kaiser und die ganze kaiserl. Familie zahlen Nichts für die Entree. Folglich hat diesem Affligio der Hof nicht ein Wort zu sagen, indem Alles auf seine Gefahr geht und er nun wirklich in Gefahr steht, ins Verderben zu gerathen.

Der Kaiser fragte einst unsern Wolfgangerl, ob er nicht eine Oper schreiben möchte, und setzte hinzu, dass er ihn gerne bey dem Claviere die Oper dirigiren sehen würde. Der Kaiser liess dieses auch dem Affligio zu erkennen geben, der es denn auch gegen Bezahlung von 100 Dukaten mit uns richtig machte. Die Oper sollte anfangs auf Ostern gemacht werden; allein der Poet war der erste, der es hinderte, indem er, um nur da und dort nothwendige Veränderungen vorzunehmen, es immer verzögerte, so dass man von den veränderten Arien um Ostern erst zwey von ihm erhalten konnte. Es wurde auf Pfingsten, und dann auf die Rückkunft des Kaisers aus Ungarn festgesetzt. Allein hier fiel die Larve vom Gesicht. Denn unter dieser Zeit haben alle Componisten, darunter Gluck eine Hauptperson ist, Alles untergraben, um den Fortgang dieser Oper zu hindern. Die Sänger wurden aufgeregt, das Orchester aufgehetzt, und Alles angewandt, um die Aufführung der Oper einzustellen. Die Sänger, die ohnehin kaum die Noten kennen, und darunter ein und Anderer Alles gänzlich nach dem Gehöre lernen muss, sollten nun sagen: sie könnten ihre Arien nicht singen, die sie doch vorher im Zimmer bey uns hörten, genehmigten, applaudirten, und sagten, dass sie ihnen recht wären. Das Orchester sollte sich nun nicht gerne von einem Knaben dirigiren lassen, u. s. w. Inzwischen wurde von Einigen ausgesprengt, die Musik sey keinen blauen Teufel werth; von Andern, die Musik sey nicht auf die Worte, und wider das Metrum geschrieben, indem der Knabe nicht genug die italienische Sprache verstehe. Kaum hörte ich dieses, so bewiess ich an den ansehnlichsten Orten, dass der

Musikvater Hasse und der grosse Metastasio sich darüber erklärten, dass diejenigen Verläumder, die dieses aussprengten, zu ihnen kommen sollten, um aus ihrem Munde zu hören, dass dreissig Opern in Wien aufgeführt worden wären, die in keinem Stücke der Oper dieses Knaben beykämen, welche sie beyde in höchstem Grade bewunderten. Nun hiess es, nicht der Knabe, sondern der Vater habe sie gemacht. Aber auch hier fiel der Credit der Verläumder, denn sie verfielen *ab uno extremo ad aliud*, und hier saassen sie gleich im Pfeffer. Ich liess den nächsten besten Theil der Werke Metastasio's nehmen, das Buch öffnen, die erste Arie, die in die Hände kam, dem Wolfgangerl vorlegen. Er ergriff die Feder und schrieb, ohne sich zu bedenken, in Gegenwart vieler Personen von Ansehn die Musik dazu mit vielen Instrumenten in der erstaunlichsten Geschwindigkeit. Diess that er bey dem Kapellmeister Bono, bey Metastasio, bey Hasse, bey dem Herzoge von Braganza und bey dem Fürsten Kaunitz. Indessen war wieder eine andere Oper ausgetheilt worden: da aber nun nicht mehr zu widersprechen ist, so soll Wolfgangerls gleich darauf gemacht werden.

Hundertmal habe ich wollen zusammen packen und davon ziehen. Und wäre es eine *Opera seria*, wäre ich den Augenblick, ja den ersten Augenblick abgereist, und hätte sie Sr. hochfürstl. Gnaden zu Füssen gelegt. Allein, da es eine *Opera buffa* ist, und zwar eine solche, die besondere Charaktere von *persone buffe* erfordert, so muss ich unsere Ehre hier retten, es koste, was es wolle. Es steckt die Ehre unseres gnädigsten Landesfürsten ebenfalls darunter.

Se. hochfürstl. Gnaden haben keinen Lügner, keinen Charlatan, keinen Leutebetrüger in Ihren Diensten, die mit Vorwissen und gnädigster Erlaubniss an fremde Orte gehen, um den Leuten, gleich den Taschenspielern, einen blauen Dunst vor die Augen zu machen, nein, sondern ehrliche Männer, die zur Ehre ihres Fürsten und Vaterlandes der Welt ein Wunder verkündigen, welches Gott in Salzburg hat lassen gebohren werden. Ich bin diese Handlung dem allmächtigen Gott schuldig; sonst wäre ich die undankbarste Creatur. Und wenn ich jemals schuldig bin, die Welt dieses Wunders halber zu überzeugen, so ist es eben jetzt, da man Alles, was nur ein Wunder heisst, lächerlich macht, und allen Wundern widerspricht. Man muss sie demnach überzeugen; und war es nicht eine grosse Freude und ein grosser Sieg für mich, da ich einen Voltairianer mit einem Erstaunen zu mir sagen hörte: *Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder gesehen; das ist das erste.* Weil nun aber dieses Wunder zu sichtbarlich und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man *will Gott die Ehre nicht lassen.* Man denkt, es kömmt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf, ein Wunder Gottes zu seyn. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen; und wie würde es sichtbarer, als in einer grossen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spectakel? Aber sollen wir uns über fremde Verfolgungen wundern, da fast dergleichen in dem Geburtsorte dieses Kindes geschehen? Welche Schande! Welche Unmenschlichkeit!

Nun werden Sie sich noch wundern, warum der Fürst Kaunitz und andere Grosse, ja der Kaiser selbst nicht befehlen, dass die Oper aufgeführt wird. Erstlich können sie es nicht befehlen, weil es nur das Interesse des Sign. Affligio (den einige Graf Affligio heissen) betrifft. Zweytens würden sie es ihm zu einer andern respective befehlen. Allein, da der Fürst Kauniz wider den Willen des Kaisers den Affligio beredet hat, dass er französische Comödianten hat kommen lassen, die ihm jährlich über 70000 fl. kosten, und die ihm nun, da sie den gehofften Zulauf nicht haben, den Untergang bringen, und A. die Schuld auf den Fürsten Kauniz wälzt, dieser Fürst hingegen sich Hoffnung machte, den Kaiser dahin zu bewegen, dass er an dem französischen Theater Belieben haben und die Unkosten dem A. ersetzen sollte, so liess der Kaiser sich viele Wochen in keinem Spectakel sehen. Sehen Sie den verdriesslichen Umstand, der sich zu gleicher Zeit ereignen musste, und der auch dazu half, dass A. sich leicht bereden liess, die Oper des Wolfgangerls vom Hals zu schieben, und die 100 Dukaten im Sacke zu behalten, und die anderer Seits verhinderte, dass aus Furcht des Ersatzes der 70000 fl. Niemand mit einem scharfen und befehlenden Nachdruck mit A. sprechen wollte. Inzwischen ist doch Alles dieses unter der Hand geschehen. A. schob den Verschub auf die Sänger, und sagte, sie könnten und wollten die Oper nicht singen. Die Sänger hingegen schoben es auf den A., und gaben vor, er hätte gesagt, dass er sie nicht aufführen werde; sie könnten sich ja ein und anderes ändern lassen. Sie soll also aufgeführt werden. Sollte nun aber ein neues Hinderniss sich äussern, so werde ich meine Klage an die Majestäten gelangen lassen und eine solche Genugthuung verlangen, die unsere Ehre vor der ganzen ehrlichen Welt rettet; denn es würde keine Ehre für uns, ja für den Hof zu Salzburg seyn, wenn wir uns durch den uns verfolgenden Neid so platterdings abtreiben, und den Bosshaften Platz liessen, nach unserer Abreise dem unwissenden Publicum vorzusagen (wie es bereits geschehen), dass der Wolfgang die Oper gar nicht zu Stande gebracht habe, oder dass sie so schlecht ausgefallen, dass man sie gar nicht habe aufführen können. So muss man sich in der Welt durchraufen. Hat der Mensch kein Talent, so ist er unglücklich genug. Hat er Talent, so verfolgt ihn der Neid nach dem Maasse seiner Geschicklichkeit. Ueber alles dieses fällt jetzt die Sängerin Bernasconi in einen starken Katharr, und die Baglioni ist auch nicht wohl. Das wird wieder die Sachen auf drey Wochen verschieben, so dass ich mit dem äussersten Verdrusse, dergleichen ich auf unsern vorigen Reisen keinen gehabt habe, den Ausgang dieser verhassten Sache abwarten muss. Alle vernünftigen Menschen müssen mit Schaam bemerken, dass es eine Schande für unsere Nation ist, dass wir Teutschen einen Teutschen zu unterdrücken suchen, dem fremde Nationen durch die grösste Bewunderung, ja durch öffentliche Schriften haben Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muss man die Leute überzeugen, dass die Widersacher boshafte Lügner, Verläumder und neidische Creaturen sind, die über ihren Sieg in die Faust lachen würden, wenn man sich erschrecken oder ermüden liesse, um so mehr als solche Leute in Wien, die etwa eine Prinzessin oder einen k. Prinzen zu unterrichten haben, ja auch diejenigen, die nur die hiesige Luft einschlucken, sonst stolz genug sind, weil hier der Sitz des Kaisers ist, Leute, die auswärtigen Fürsten dienen, mit Verachtung anzuschauen, und von auswärtigen Fürsten höhnisch und niederträchtig zu sprechen. Nun, glaube ich, wissen Sie meine Umstände, und dennoch habe ich nur überhaupt erzählt. Ich würde auch diese Begebenheit an Se. hochfürstl. Gnaden unsern gnädigsten Herrn selbst gerichtet haben, wenn ich Höchstdieselben mit einer so langen Geschichte, in wichtigern Sachen zu stören, nicht Anstand genommen hätte. Wir empfehlen uns Ihro Hochwürden und Gnaden, dem gnädigen Hrn. Beichtvater, und bitten, er möchte uns Sr. hochfürstlichen Gnaden zu Füssen legen.

Sie sehen aus Allem, dass meine Feinde in Salzburg es gut mit uns meynen, da sie daselbst aussprengen, der Wolfgang hätte 2000 fl. für die Oper bekommen. — — —

(Leopold M. Brief No. 56.)

Wien, den 6. August 1768.

— — — Ich würde der verdriesslichen Begebenheiten, die mich hier halten, müde seyn, wenn ich nicht aus Erfahrung wüsste, dass manche Sache oft eine ganz andere Wendung bekömmt, als man jemals hoffen konnte. Wie manchmal hat mich die göttliche Vorsehung augenscheinlich mit Gewalt angetrieben oder zurückgehalten! — — —

(Leopold M. Brief No. 57.)

Wien, den 13. Sept. 1768.

— — — Das Beste ist noch, dass wir Alle, Gottlob! gesund sind. Ich kann Ihnen unsere Sachen unmöglich umständlich genug beschreiben: es fehlt an Zeit und Geduld. Mündlich sollen Sie Alles und zwar erstaunliche Sachen hören. Sobald unser Handel aus ist, reisen wir augenblicklich ab.

Wir speisen manchmal bey dem P. Parhammer, und waren auch bey ihm, als der Kaiser den Grundstein zu der neuen Kirche legte. Damals fragten Se. Majestät, wie Mehrere hörten, den Wolfgang, wie weit er mit der Oper gekommen wäre, und sprach sehr lange mit ihm. — — — — —

(Leopold M. Brief No. 58.)

Wien, den 14. Sept. 1768.

— — — — Was die Oper des Wolfg. anbelangt, kann ich Ihnen kurz nichts anders sagen, als dass die ganze Musikhölle sich empört hat, um zu verhindern, dass man die Geschicklichkeit eines Kindes sehen soll. Ich kann sogar auf die Aufführung nicht dringen, da man sich verschworen hat, sie, wenn es seyn müsste, elend aufzuführen, und zu verderben. Ich musste die Ankunft des Kaisers erwarten: sonst würde die Bataille längst ihren Anfang genommen haben. Ich werde Nichts unterlassen, was die Rettung der Ehre meines Kindes erheischt. Ich wusste es schon lange: noch länger aber argwohnte ich es. Ich sagte es sogar dem Grafen von Zeil, welcher aber glaubte, dass alle Musici für den Wolfg. eingenommen wären, weil er auch nach dem Aeusserlichen urtheilte, und ihm die innerliche Bosheit dieser Vieher nicht bekannt war. Geduld! die Zeit wird Alles aufklären, und Gott lässt Nichts vergebens geschehen. — —

(Leopold M. Brief No. 59.)

Wien, den 24. Sept. 1768.

Heute habe ich an Se. Hochfürstliche Gnaden geschrieben. Ich hoffe, der Bruit, von dem Sie melden, werde ohne Grund seyn. Sollte aber Gott etwas Anderes mit uns vorhaben, so stünde es zu ändern nicht in unserer Gewalt. Immer hoffe ich, Sie werden mich nicht in Ungewissheit lassen, auch nur einen Augenblick.

Am 21. d. M. hatte ich bey dem Kaiser Audienz und überreichte ihm meine Beschwernisse wider den Theaterimpressar. Es ist auch schon die Untersuchung dem Grafen Spork übergeben, und Affligio hat Befehl sich zu verantworten. Der Kaiser war auf das gnädigste und versprach alle Gerechtigkeit. Heute habe ich wieder Geld aufnehmen müssen. Der Himmel wird Alles wieder ersetzen. — — —

Species facti.

Wien.

Nachdem viele des hiesigen Adels sowohl durch auswärtige Nachrichten als durch eigene Untersuchung und angestellte Proben von dem ausserordentlichen Talente meines Sohnes überzeugt waren, wurde es durchgehends als eine der bewunderungswürdigsten Begebenheiten dieser und der vorigen Zeiten angesehen, wenn ein Knabe von zwölf Jahren eine Oper schreiben und selbst dirigiren sollte. Eine gelehrte

Schrift aus Paris bestärkte diese Meinung, indem solche, nach einer ausführlichen Beschreibung des Genie's meines Sohnes, behauptet: es wäre kein Zweifel, dieses Kind werde in einem Alter von zwölf Jahren auf einem oder dem andern Theater Italiens eine Oper schreiben. Und Jederman glaubte, ein Deutscher müsse solch einen Ruhm nur seinem Vaterlande vorbehalten. Ich wurde hierzu einhellig aufgemuntert. Ich folgte der allgemeinen Stimme, und der holländische Gesandte, Herr Graf von Degenfeld war der erste, welcher dem Theaterimpressarius Affligio den Vorschlag machte, weil ihm die Fähigkeit des Knaben schon von Holland aus bekannt war. Der Sänger Carattoli war der zweyte, der es dem Affligio vortrug. Und die Sache ward bey dem Leibmedicus Laugier in Gegenwart des jungen Baron von Swieten und der zwey Sänger Carattoli und Caribaldi mit dem Impressarius beschlossen, um so mehr als Alle, sonderbar die zwey Sänger, mit grösstem Ausdruck behaupteten, dass eine auch sehr mittelmässige Musik von einem so jungen Knaben wegen des ausserordentlich wunderbaren, und schon um dieses Kind ein Orchester beym Clavier sein Werk dirigiren zu sehen, die ganze Stadt ins Theater ziehen müsse. Ich liess also meinen Sohn schreiben.

Sobald der erste Akt fertig war, bat ich den Carattoli selbst, solchen zu hören und zu beurtheilen, um mich sicher zu stellen. Er kam, und seine Verwunderung war so gross, dass er gleich den folgenden Tag wieder bey mir erschien, und den Caribaldi mit sich brachte. Caribaldi, nicht weniger erstaunt, führte ein paar Tage darauf den Poggi zu mir. Alle zeigten einen so ungemeinen Beyfall, dass sie alle auf mein wiederholtes Fragen: ob sie wohl glaubten, dass es gut wäre? ob sie dafür hielten, dass er fortfahren sollte? sich über mein Misstrauen ärgerten, und öfters mit vieler Bewegung ausriefen: *Cosa! Come! Questo è un portento. Questa opera andrà alle stelle. Cuna meraviglia. Non dubiti, che scrivi avanti!* sammt einer Menge anderer Ausdrücke. Das Nämliche sagte mir Carattoli in seinem eigenen Zimmer.

Durch den Beyfall der Sänger eines erwünschten Erfolgs versichert, liess ich meinen Sohn in der Arbeit fortfahren, bat aber auch den Leibmedicus Logier, mit dem Impressarius der Bezahlung halber in meinem Namen Richtigkeit zu machen. Es geschahe, und Affligio versprach 100 Ducaten. Um nun meinen theuern Aufenthalt in Wien zu verkürzen, machte ich damals den Antrag, dass die Oper noch vor der Abreise Sr. Majestät nach Ungarn aufgeführt werden möchte. Allein einige Abänderungen, die der Poet im Texte zu machen hatte, hemmten die Composition; und Affligio erklärte sich, dass er solche auf die Zurückkunft Seiner Majestät wolle aufführen lassen.

Nun lag die Oper schon einige Wochen fertig. Man fing zu copiren an, und der erste Akt wurde den Sängern, gleich darauf der zweyte, ausgetheilt, da unterdessen mein Sohn eine und andere Arie, ja sogar das Finale des ersten Akts bey verschiedenen Gelegenheiten der Noblesse beym Clavier produciren musste, welche von Allen bewundert worden, davon bey dem Fürsten von Kauniz Affligio selbst Augen- und Ohrenzeuge war.

Nun sollten die Proben ihren Anfang nehmen. Allein, wie hätte ich dieses vermuthen sollen! hier nahmen auch die Verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang.

Es geschieht sehr selten, dass eine Oper gleich bey der ersten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung erleiden sollte. Eben desswegen pflegt man Anfangs beym Flügel allein, und bis nicht die Sänger ihre Parthien, besonders die Finalen wohl zusammen studirt haben, niemals mit allen Instrumenten zu probiren. Doch hier geschah das Gegentheil. Die Rollen waren noch nicht genug studirt, es war keine Probe der Sänger bey dem Claviere gemacht, die Finalen nicht zusammenstudirt; und dennoch nahm man die Probe des ersten Acts mit dem ganzen Orchester vor, um nur der Sache gleich Anfangs ein geringes und verwirrtes Ansehen zu geben. Niemand, der zugegen war, wird es eine Probe nennen, ohne darüber zu erröthen. Das lieblose Betragen derjenigen, denen es ihr Gewissen sagen wird, will ich nicht anführen. Gott mag es ihnen verzeihen!

Nach der Probe sagte mir Affligio: es wäre gut; doch da ein und anderes zu hoch wäre, so müsste da und dort einige Veränderung gemacht werden; ich möchte nur mit den Sängern sprechen: und da Se. Majestät schon in zwölf Tagen hier wären, so wolle er die Oper in vier, längstens sechs Wochen aufführen, damit man Zeit habe, Alles in gute Ordnung zu bringen, ich solle mich darüber gar nicht aufhalten;

er sey Mann von seinem Worte, und werde in Allem sein Versprechen halten; es sey nichts neues; auch bey andern Opern gingen Veränderungen vor.

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in dem ersten Acte zwey neue Arien gemacht, unterdessen aber im Theater *la Caschina* aufgeführt.

Nun war die bestimmte Zeit verflossen, und ich hörte, Affligio habe abermals eine andere Oper austheilen lassen. Es ging sogar die Rede, Affligio werde die Oper gar nicht aufführen; er hatte sich verlauten lassen, die Sänger könnten sie nicht singen. — Und diese hatten sie vorher nicht nur gut geheissen, sondern auch bis in den Himmel erhoben.

Um mich auch wider dieses Geschwätz sicher zu stellen, musste mein Sohn bey dem jungen Baron von Swieten in Gegenwart des Grafen von Spork, des Duca di Braganza und anderer Musikverständigen die ganze Oper beym Clavier produciren. Alle verwunderten sich höchstens über das Vorgeben des Affligio und der Sänger: Alle waren sehr gerührt und erklärten einhellig, dass ein so unchristliches, unwahrhaftes und boshaftes Vorgeben nicht zu begreifen wäre; dass sie diese Oper mancher italienischen vorzögen, und dass, statt ein solches himmlisches Talent zu ermuntern, eine Kabale dahinter stecke, welche sichtbarlich nur dahin abziele, dem unschuldigen Knaben den Weg zu seiner verdienten Ehre und Glück abzuschneiden.

Ich begab mich zu dem Impressarius, um die wahre Beschaffenheit der Sachen zu erfahren. Dieser sagte mir: er wäre niemals dagegen, die Oper aufzuführen; ich werde es ihm aber nicht verdenken, wenn er auf sein Interesse sehe; man hätte ihm einigen Zweifel beygebracht, dass die Oper vielleicht nicht gefallen möchte; er habe die *Caschina* und wolle nun auch die *Buona figliuola* probiren lassen, dann aber gleich des Knaben Oper aufführen; sollte sie nicht, wie er wünsche, gefallen, so wäre er wenigstens schon mit zwey andern Opern versehen. Ich schützte meinen bereits langen Aufenthalt vor, und dessen Verlängerung. Er erwiederte: Ey was! acht Tage mehr oder weniger! Ich lasse sie dann gleich vornehmen. Bey diesem blieb es nun. Des Carattoli Arien waren geändert, mit Caribaldi Alles richtig gemacht, desgleichen mit Poggi und Laschi. Jeder versicherte mich insbesondere: er hätte nichts einzuwenden. Alles käme lediglich auf den Affligio an. Inzwischen verflossen mehr als vier Wochen. Der Copist sagte mir, er habe noch keine Ordre, die veränderten Arien abzuschreiben; und da ich bey der Hauptprobe der *Buona figliuola* vernahm, Affligio wollte wieder eine andere Oper vornehmen, stellte ich ihn selbst zur Rede. Hierauf gab er in meiner und des Poeten Coltellini Gegenwart dem Copisten Befehl, dass Alles in zwey Tagen ausgetheilt und die Oper längstens in 14 Tagen mit dem Orchester probirt werden sollte.

Allein die Feinde des armen Kindes (wer sie immer sind) haben es abermals hintertrieben. An dem nämlichen Tage bekam der Copist Befehl, mit dem Schreiben einzuhalten. Und in ein paar Tagen erfuhr ich, Affligio hätte nun beschlossen, die Oper des Knaben gar nicht auf das Theater zu geben. Ich wollte Gewissheit in der Sache haben, ging zu ihm, und erhielt den Bescheid: Er hätte die Sänger zusammen berufen, diese geständen, ein, dass die Oper zwar unvergleichlich componirt, aber nicht theatralisch wäre, und folglich von ihnen nicht könnte aufgeführt werden. Diese Rede war mir unbegreiflich. Denn sollten wohl die Sänger wirklich wagen, dasjenige, ohne schamroth zu werden, zu verachten, was sie vorher bis an die Sterne erhoben, zu welchem sie den Knaben selbst aufgemuntert, und was sie dem Affligio selbst als gut angepriesen haben? Ich antwortete ihm: er könnte nicht verlangen, dass der Knabe die grosse Mühe, eine Oper zu schreiben, umsonst unternommen habe. Ich erinnerte ihn seines Accordes. Ich gab ihm zu verstehen, dass er uns vier Monate herumgezogen, und uns in mehr als 160 Ducaten Unkosten gebracht habe. Ich erinnerte ihn der von mir versäumten Zeit, und versicherte ihm, dass ich mich sowohl der 100 Ducaten, die er mit dem Leibmedicus Laugier accordirt hätte, als übrigen Unkosten halber an ihn halten werde. Auf diese meine billige Forderung ertheilte er mir eine unverständliche Antwort, die seine Verlegenheit verrieth, mit der er sich, ich weiss nicht wie, von der ganzen Sache loszumachen suchte, bis er endlich mich mit den schändlichst lieblosen Ausdrücken verliess: wenn ich den Knaben wollte prostituirt haben, so werde er die Oper belachen und auspfeifen lassen. Coltellini hörte dieses Alles.

Diess wäre also der Lohn, der meinem Sohne für seine grosse Bemühung, eine Oper zu schreiben, davon sein Original 558 Seiten beträgt, für die versäumte Zeit und die gemachten Unkosten angeboten wird! Und wo bliebe endlich, was mir am meisten am Herzen liegt, die Ehre und der Ruhm meines Sohnes, da ich nun nicht mehr wagen darf, auf die Vorstellung der Oper zu dringen, nachdem man mir deutlich genug zu verstehen gegeben hat, dass man sich alle Mühe geben würde, solche elend genug zu produciren; dass man ferner bald vorgiebt, die Composition sey nicht zu singen, bald, sie sey nicht theateralisch, bald, sie sey nicht nach dem Texte, bald, er wäre nicht fähig gewesen, eine solche Musik zu schreiben, und was derley albernes und sich selbst widersprechendes Geschwätz immer ist, welches doch Alles bey einer genauen Untersuchung der musikalischen Kräfte meines Kindes, — um welche ich hauptsächlich zu seiner Ehre angelegentlichst und allerunterthänigst bitte — zur Schande der neidischen ehrenräuberischen Verläumder wie ein Rauch verschwinden und Jederman überzeugen wird, dass es lediglich dahin abziele, ein unschuldiges Geschöpf, dem Gott ein ausserordentliches Talent verliehen, welches andere Nationen bewundert und aufgemuntert haben, in der Hauptstadt seines deutschen Vaterlandes zu unterdrücken und unglücklich zu machen.

(Leopold M. Brief No. 60.)

Wien, den 12. Nov. 1768.

— — — — Am Feste der unbefleckten Empfängniss wird die neue Kirche des P. Parhammerischen Waisenhauses benedicirt werden. Der Wolfg. hat zu diesem Feste eine solenne Messe, ein Offertorium und Trompeten-Concert für einen Knaben componirt und dem Waisenhause verehrt. Glaublich wird der Wolfg. selbst tactiren, Es hat Alles seine Ursachen. — — —

(Leopold M. Brief No. 61.)

Wien, den 14. Dec. 1768.

— — — Wir haben unsere Sachen erst jetzt beendigen können.

Die Messe, die am 7. Decbr. in Gegenwart des kaiserl. Hofes bey dem P. Parhammer von Wolfg. ist aufgeführt worden und wobey er selbst den Tact geschlagen hat, hat dasjenige, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben gedacht haben, wieder gut gemacht, und hat den Hof und das Publicum, da der Zulauf erstaunlich war, von der Bosheit unserer Widersacher überführt. Das Umständlichere mündlich.

Nicht weniger ist ein schönes Präsent von der Kaiserin erfolgt. — — — —

Sinngedicht
zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
Mit Ekel lang' genug geduldig angehört:
Bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felsen, Bäume,
Auf seiner Lauten Schall, entzückt zu tanzen lehrt;
Bald lässt sich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
Wenn von dem Göttersitz' ihn seine Schuld verbannt,
Und als verstellter Hirt macht er die ersten Lieder
Bey seiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
Bald muss Mercur's Gesang den Argus schläfrig machen,
Der für die schöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos selt'ner Sachen,
Ein eitles Hirngespinst der schlafelosen Nacht,
Gelehrte Missgeburt, die oft bey freyen Stunden
Des Dichters leichter Geist in seiner Hitz' gebar,
Zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
Womit das dumme Volk selbst gern geäffet war.

So überstieg der Mensch durch frevelndes Erfrechen
Die Ordnung der Natur, die dieser Schimpf verdross,
Und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
Ein neues Wunderwerk zu schaffen sich entschloss.
Da, wo der Salzastrom aus finstern Klippen eilet,
Wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüsst,
Und dem beglückten Ort die schöne Stadt vertheilet,
Die sich jetzt eine Burg von dessen Namen heisst,
Liess die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
Ein Kunststück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
Durch dessen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
Die man mit Recht verlacht, Geschichten worden sind.
O Knab'! Dein edler Geist hat Dich so weit erhoben,
Dass mein zu schwacher Kiel von Dir nur niedrig spricht,
Ja! soll man Deinen Werth, wie Du verdienest, loben,
So hält die Nachwelt doch den Ruhm für ein Gedicht.
Wer glaubte, dass ein Kind sogar mit sieben Jahren
Schon in der Musik-Kunst den ersten Meistern gleicht?
Dass, was kaum Wenige durch langen Fleiss erfahren,
Statt eitlen Kinderspiel Dein früher Trieb erreicht?
Doch nein! der schnelle Ruf, der Lohn so selt'ner Gaben
Hat Deinen Namen schon der ganzen Welt geweiht,
Die Proben Deiner Kunst, so ferne Völker haben,
Verkünden Deinen Ruhm der späten Ewigkeit.
Mit Dir hat die Natur die Gränzen überschritten,
Die Häupter dieser Welt erkennen Deinen Werth:
Der Deutsche, der Franzos', der tiefe Sinn der Britten
Sind stolz auf den Besuch, mit dem Du sie beehrt;
Sie preisen jenes Land, so Dich der Welt geboren,
Und Deiner Vaterstadt beneiden sie das Glück;
Sie klagen, dass sie Dich bald wiederum verloren,
Und denken noch entzückt auf Deine Kunst zurück.
Der Zufall gönnte mir die Ehre, Dich zu kennen,
Und Dein belebter Geist nahm mich gleich Andern ein:
Du würdigtest Dich gar, mich Deinen Freund zu nennen.
Mein Wolfgang, könnt' ich doch bey Dir noch länger seyn!
Ich wünsche Dir (darf ich noch meinen Wunsch beyfügen)
Nur die Unsterblichkeit, sie ist Dein Eigenthum.
Ja! wär'st Du doch, mein Freund, den Eltern zum Vergnügen,
Die Deiner würdig sind, unsterblich, wie Dein Ruhm!

Salzburg,
den 2. März.

Ergebener Diener und Freund
Christoph von Zabuesing, von Augsburg,
als Durchreisender.

Das Jahr 1769 brachte Wolfgang mit seinem Vater in Salzburg zu, theils mit dem Studium der italienischen Sprache und theils mit der Fortsetzung des tiefern Eindringens in die Tiefen der Composition. In demselben Jahre wurde unser Mozart zum Concertmeister bey dem Salzburgischen Hofe ernannt und ist in den Salzburgischen Hofkalendern von den Jahren 1770 bis 1777 als fürstlicher Concertmeister angeführt. Mozart hatte nun die ansehnlichsten Länder Europa's gesehen, der Ruhm seines grossen, früh gereiften Künstlertalents blühte bereits von den Ufern der Donau bis zur Seine und Themse hin; aber er war noch nicht in dem Vaterlande der Musik gewesen. Die Tiber sollte nun das Diplom seines Verdienstes besiegeln; oder vielmehr zu voller Ausbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks war diese Reise nöthig, wesswegen er auch seine Stelle niederlegte.

Mozarts frühere Arbeiten aus seiner Lehrlings-Periode sind noch immer Nachahmungen von vorhandenen Formen und nichts weniger als classisch. Da, wo die beginnende Reife allmählig eintritt, erscheint auch seine Originalität kräftiger, und wenn man seinem Geiste vom ersten bis zum letzten Producte chronologisch nachschleicht, so wird die allmählige Ausbildung und Progression seines Genie's erst klar, wie selbst seine Form sich nach und nach in sich selbst reinigt und sich der innern Vollendung nähert, woraus die späteren Producte natürlich immer reiner, reifer und vollendeter hervorgehen müssen.

Auch war es ja seinem nach Vollkommenheit strebenden Geiste daran gelegen, die Blüthe der Tonkunst — den Gesang — auf seinem natürlichen Boden zu beobachten, und die vielen grossen Männer, die damals Italiens Ruhm in der Musik stützten, zu kennen — und von ihnen zu lernen.

Vte Reise des Vaters mit dem Sohne nach Italien,

angetreten den 12. December 1769,
geendigt Ende März 1771.

Nachdem also unser Wolfgang durch anhaltendes Studiren der Werke Bach's, Hasse's und Händel's sich zu Höherem vorbereitet und die Schöpfungen dieser Männer sich zu Mustern gewählt hatte, trat er mit dem Vater allein im December 1769 eine Reise nach Italien an, um sich durch lebendige Muster und durch die Bekanntschaft mit den dortigen Meistern noch mehr auszubilden.

Auf dieser Reise gaben sie in Inspruck eine Akademie beym Grafen Künigl, wo der Sohn ein Concert *prima vista* spielte. Ueber den dortigen Empfang und Aufenthalt schreibt der Vater selbst:

(Leopold M. Brief No. 62.)

Inspruck, den 17. Dec. 1769.

Graf Spaur hat uns sehr wohl empfangen, und uns seinen Wagen angetragen. Wir wurden bald zu einem bey dem Grafen Leopold Künigl veranstalteten Concert eingeladen, wo Wolfgang ein sehr schönes Concert, das er da *prima vista* spielte, zum Geschenk bekam. Wir sind wie gewöhnlich mit allen Ehren empfangen, auch mit zwölf Dukaten beschenkt worden. Kurz wir sind vollkommen zufrieden. — — — —

Die Insprucker Zeitung vom 18. Dec. 1769 enthält folgenden Artikel über oben genanntes Concert:

Den 14ten d. M. ist hier angelangt Hr. Leopold Mozart, Hochf. Salzb. Kapellmeister, mit seinem Sohne Hr. W. Mozart, dermalen wirkl. Hochf. Salzb. Concertmeister, welcher wegen seiner ausserordentlichen musikalischen Wissenschaft sich schon seit seinem sechsten Jahre an vielen Höfen und durch das ganze römische Reich berühmt gemacht hat. Gestern wurde derselbe zu einem Concerte, welches der hohe Adel veranstaltet hatte, eingeladen, in welchem er die schönsten Proben seiner ganz besondern Geschicklichkeit ablegte. Dieser junge Tonkünstler, welcher dermalen dreyzehn Jahre alt ist, hat also auch hier seinem Ruhme einen neuen Glanz beygelegt, und durch sein ausserordentliches Talent die Stimmen aller Musikverständigen zu seinem Lobe vereinigt.

Hatte der kleine Mozart in den von ihm bereis'ten Ländern schon Bewunderung erregt, so konnte es wohl nicht fehlen, dass seine Erscheinung in Italien sehr willkommen seyn musste, wo die Musik in ihrem eigenen Boden wurzelt und die Kunst, wenigstens damals, unter die ersten Verdienste gezählt wurde.

Vater und Sohn besuchten dann von Insprucky auf ihrem Wege nach Mailand die Städte Roveredo, Verona, Mantua, worüber uns des Vaters Briefe Folgendes berichten:

(Leopold M. Brief No. 65.)

Verona, den 7. Januar 1770.

— — — In Roveredo erzeigte uns sogleich der

Kreishauptmann alles Liebe. Bey ihm fanden wir den Grafen Septimo Lodron und Mehrere, die unsere Ankunft herbey gelockt hatte. Kurz darauf hielt die Noblesse ein Concert in dem Hause des Baron Todescy. Was sich der Wolfgang für eine Ehre gemacht, ist unnöthig zu schreiben. Den Tag darauf gingen wir auf die Orgel der Hauptkirche, und obwohl es nur sechs bis acht Hauptpersonen gewusst haben, so fanden wir doch ganz Roveredo in der Kirche versammelt, und es mussten eigens starke Kerls vorangehen, um uns den Weg auf das Chor zu bahnen, wo wir dann eine halbe Viertelstunde zu thun hatten, um an die Orgel zu kommen, weil jeder der nächste seyn wollte.

In Verona hat die Noblesse erst nach 7 Tagen ein Concert veranstalten können (dazu wir eingeladen waren), weil täglich Oper ist. Die Cavaliere, an die wir empfohlen waren, sind Marchese Carlotti, Conte Carlo Emily, Marchese Spolverini, Marchese Dionisio S. Fermo, Conte Giusti del Giardino, Conte Allegri. Bey Carlotti waren wir für allezeit eingeladen, wie auch bey Hrn. Locatelli. Zweymal speisten wir bey Ersterm, dann bey Emily, zweymal bey Giusti, u. s. w. Heute war eine völlige Verwirrung. Wir waren bey einem Hrn. Ragazzoni eingeladen. Der Generaleinnehmer von Venedig Hr. Luggiatti bat die Cavaliere, mich zu ersuchen, dass ich erlauben möchte, den Wolfgang abmahlen zu lassen. Gestern Vormittags geschah es, und heute nach der Kirche sollte er das zweyte Mal sitzen. Lugiatti bat zu diesem Zwecke Ragazzoni, uns ihm zu überlassen. Dieser musste es geschehen lassen, weil L. eine grosse Hand in Venedig hat. Es kam aber wieder ein Stärkerer, nemlich der Bischof von Verona, aus dem Hause Giustiniani, welcher uns nicht nur nach der Kirche, sondern auch zu Tische bei sich haben wollte. Auf die ihm gemachte Vorstellungen, dass wir auf der Abreise wären, willigte er ein, dass wir bey Luggiatti zum Speisen gingen, hielt uns aber bis nach ein Uhr bey sich auf. Nun wurde W.'s Portrait ausgemalt und um drey Uhr zu Tische gegangen. Später fuhren wir nach der Kirche St. Tomaso, um dort auf zwey Orgeln zu spielen; und obwohl dieser Entschluss erst während der Mahlzeit genommen und durch Billete dem March. Carlotti und dem Grafen Pedemonte bekannt gemacht worden war, so war dennoch bey unserer Ankunft in der Kirche eine solche Menge versammelt, dass wir kaum Raum hatten, aus der Kutsche zu steigen. Es war ein solches Gedränge, dass wir gezwungen waren, durch das Kloster zu gehen, wo uns dann in einem Augenblicke so viele Menschen zuliefen, dass wir nicht würden Platz gefunden haben, wenn uns nicht die *Patres*, die uns schon an der Klosterpforte erwarteten, in die Mitte genommen hätten. Als es vorbey war, war der Lärmen noch grösser, denn jeder wollte den kleinen Organisten sehen. Morgen fahren wir mit Locatelli zu dem Amphitheater und den übrigen Merkwürdigkeiten. — — —

(Wolfg. A. Mozart's Brief No. 1.)

Verona, 7. Gennajo 1770.

Allerliebste Schwester!

Einen spannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Ursache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der teutsche Töpel auf und das wälsche Tölperl fängt an. *Lei è piu franca nella lingua italiana di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non fà nella commedia che anno giocato i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre ùna Opera titolata: Il Ruggiero. Oronte, il padre di Bradamante, è un principe (fa il Sign. Afferi), bravo cantante, un baritono, ma* gezwungen, wenn er in Falset hinaufpiepet, aber doch nicht so sehr, wie Tibaldi in Wien. *Bradamante, innamorata di Ruggiero,* (*ma* sie soll den Leone heirathen, will aber nicht) *fà una povera Baronessa, che ho avuto una gran disgrazia, ma non sò la quale Recita* unter einem fremden Namen, ich weiss aber den Namen nicht: *ha una voce passabile e la statura non sarrebbe male, ma distuona come il diavolo. Ruggiero, un ricco principe innamorato di Bradamante, è un Musico: canta un poco* manzuolisch *ed a una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha* 55 *anni ed a una* läufige Gurgel. Leone soll die Bradamante heirathen, *ricchissississimo è;* ob er aber ausser dem Theatro reich ist, das weiss ich nicht. *La moglie di Afferi che ha una bellissima voce, ma è tanto sussuro nel teatro che non si sente niente. Irene fa una sorella di Lolli del gran Violinista che habbiamo sentito a Vienna, a una* schroffelte *voce e canta sempre* um ein Viertel zu *hardi o troppo a buon' ora. Ganno fa un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita.* Zwischen einem jeden Act ist ein Ballet. Es ist ein braver Tänzer da, der sich nennt Monsieur Roesler. Er ist ein Teutscher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Mr. Roessler in unsern *Palco* herauf kommen lassen (denn wir haben die Loge des Mr. Carlotti frey, denn wir haben den Schlüssel dazu) und mit ihm geredet. *A propos*, Alles ist in der *Maschera* jetzt, und was das Commodeste ist, wenn man eine Larve auf dem Hute hat und hat das Privilegium, den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüsst, und nimmer beym Namen zu nennen, sondern allezeit: *Servitore umilissimo, Signora Maschera. Cospetto di Bacco*, das spritzt. Was aber das Rareste ist, ist dieses, dass wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. *Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente che Lei sia la Madre di tutti gli indovini.* Küsse anstatt meiner der Mama die Hand, und Dich küsse ich zu tausend Mal und versichere Dich, dass ich werde bleiben immer

Dein aufrichtiger Bruder.

Portez Vous bien et aimez moi toujours.

(Leopold M. Brief No. 64.)

Mantua, den 11. Jannar 1770.

Gestern sind wir angelangt und eine Stunde darauf in die Oper gegangen. Wir sind, Gott Lob! gesund. Der Wolfgangerl sieht aus, als wenn er einen Feldzug gemacht hätte, nämlich ein wenig rothbraun, sonderheitlich um die Nase und den Mund, von der Luft und dem Kaminfeuer; so zum Beyspiel wie Se. Majestät der Kaiser aussehen. Meine Schönheit hat noch nicht viel gelitten; sonst würde ich in Verzweiflung seyn.

Heute suchte ich den Fürsten von Taxis, der aber nicht zu Hause war, und seine gnädige Dame hatte so nothwendig Briefe zu schreiben, dass sie nicht uns, ihre Landsleute, sprechen konnte. Morgen sind wir zu Mittage bey dem Grafen Franz Eugen von Arco. In Verona sahen wir noch das *Museum lapidarium.* In Keysler's Reisebeschreibung kannst Du davon lesen. Uebrigens bringe ich Dir ein Buch von den Alterthümern in Verona mit. Ich würde die Briefe zu sehr beschweren und theuer machen, wenn ich die Zeitungsblätter, die von dem Wolfgang in Mantua und andern Orten schreiben, einsenden wollte. Hier schliesse ich doch eins bey, in welchem zwey Fehler sind. Nämlich es heisst wirklicher Kapellmeister und — in einem Alter von noch nicht 13 Jahren, anstatt 14 Jahre. Ich könnte Dir noch andere Sachen schicken, denn die Poeten sangen in Verona in die Wette über ihn. Hier ist die Abschrift des in unserer Gegenwart aus dem Stegreife verfertigten Sonnetts von einem gelehrten Liebhaber, Zaccaria Betti, und eines andern von Meschini, so wie auch selbst der Kapellmeister Danieli Barba über den W. die schönsten Verse gesungen hat. — — — —

Al

Signore Amadeo Mozart,

Giovenetto ammirabile.

Sonnetto estemporaneo.

Se nel puro del Ciel la Cetra al canto
desta fra dolci carmi il divo Amore,
onde quanto è quaggiù col vario errore
al conosciuto suon risponde intanto;

Bene, o amabil Garzon, darti puoi vanto,
che tu riformi l'armonia migliore;
poi che natura in te scolpì nel core
tutte le note di quel plettro santo.
Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
per isfogar l'armonico desio
l'opra chiedete, ed il favor de l'Arte.
Voi sapete s'egli erra il pensier mio;
che al dolce suon de le sue note sparte
ite dicendo: se la fè sol Dio.

In Argumento di Maraviglia e di Amore
Zaccaria Betti.

Amadeo Mozart
Dulcissimo Puero
et elegantissimo Lyristae
Antonius Maria Meschini
Veronensis.

Si rapuit sylvas Orpheus, si tartara movit,
Nunc tu corda, Puer, surripis, astra moves.

Così come tu fai,
suonando il biondo Apollo
colla sua cetra al collo
spandea celesti rai.
Ma no, che col suo canto
teco perdeva il vanto.

Leopold M. Brief No. 65. (an seine Frau.)

Mailand, den 26. Januar 1770.

Am 16ten war in Mantua im Saale der *Accademia filarmonica* das gewöhnliche wöchentliche Concert, wozu wir eingeladen waren. Ich wünschte, dass du das *Teatrino* dieser *Accademia* gesehen hättest. Ich habe in meinem Leben von dieser Art nichts Schöneres gesehen. Es ist kein Theater, sondern ein wie die Opernhäuser gebauter Saal mit Logen. Wo das

Theater stehen soll, ist eine Erhöhung für die Musik, und hinter der Musik abermal eine wie Logen gebaute Gallerie für die Zuhörer. Die Menge der Menschen, das Zurufen, Klatschen, Lärmen und Bravo über Bravo, kurz die allgemeine Bewunderung kann ich dir nicht genug beschreiben. Wir haben bey dem Grafen Eugen von Arco in Mantua alle Gnaden und Höflichkeiten empfangen. Aber bey dem Fürsten von Taxis haben wir nicht das Glück gehabt, zur Audienz zu kommen. Als wir zum zweyten Male hingingen, traten sie vor uns in's Haus. Es ward uns aber geantwortet: der Fürst habe jetzt nothwendige Verrichtungen, und wir möchten gleichwohl ein ander Mal kommen. Das Gesicht, die zitternde Stimme des Bedienten, und seine halbgebrochenen Worte zeigten mir gleich, dass der Fürst keine Lust habe, uns zu sehen. Behüte mich der Himmel, dass ich Jemanden in seinen Geschäften störe, sonderlich da ich noch überdiess desswegen weit laufen oder einen Lehenwagen bezahlen sollte. Zum Glück haben wir beyderseits dadurch, dass wir uns nicht in der Nähe gesehen, Nichts verloren (denn wir sahen uns in der Ferne), sondern ich ersparte das Geld hinzufahren, und der Herr Fürst die Angst, die er etwa hatte, verbunden zu seyn, uns einige kleine Höflichkeiten für die am Salzburger Hofe und von der salzburgischen Noblesse empfangenen Ehren wieder entgegen zu erweisen.

Hier schliese ich dir abermal eine Poesie bey, die von einer Signora Sartoretti kömmt, bey der wir in Mantua zu Gaste waren. Den Tag darauf kam der Bediente, und brachte auf einer schönen

Schaale einen ungemein schönen Blumenstrauss, an dem unten rothe Bänder, und in der Mitte der Bänder ein Medaille von vier Ducaten eingeflochten lag: oben darauf war die Poesie. Ich kann dich versichern, dass ich noch an jedem Orte die liebsten Leute gefunden habe, und aller Orten fanden wir unsere besonderen Leute, die bis zu dem letzten Augenblick unserer Abreise bey uns waren, und alle ihre Kräfte anwandten, uns den Aufenthalt angenehm zu machen. Ich nenne dir z. B. das Gräflich Spaursche Haus in Inspruk; den Baron Piccini, den Grafen Ladron, Cristiani, Cosmi in Roveredo, den Grafen Carlo Emily, Marquis Carlotti, Graf Giusti, das Haus Lugiatti und besonders den Herrn Locatelli in Verona, in Mantua das Gräflich Arcoische Haus und vornämlich den Signor Bettinelli, welcher sammt seinem Bruder und seines Bruders Frau völlig zu unseren Diensten waren. Die Frau war wie eine Mutter für den Wolfg. besorgt, und wir verliessen einander mit weinenden Augen. Hier schliese ich auch eine Zeitung von Mantua bey.

Ich muss dir noch sagen, dass weder die dortigen Akademieen noch die in Verona für Geld gegeben werden. Alles geht frey hinein: in Verona nur die Noblesse, weil sie von ihr allein unterhalten wird; in Mantua aber Noblesse, Militair und ansehnliche Bürgerschaft, weil sie von der Kaiserin eine Stiftung hat. Daraus lernst du, dass wir in Italien nicht reich werden, und du weisst, dass genug gethan ist, wenn man seine Reisekosten macht. Diese habe ich auch allezeit gemacht. In den 6 Wochen, da wir nun von Salzburg weg sind, haben wir 70

Ducaten ausgeben müssen; denn wenn man gleich *a parto* lebt und überdiess meistens nicht zu Hause speisst, so ist doch das Nachtessen, Holz, Zimmer so theuer, dass man unter sechs Ducaten aus keinem Wirthshaus kömmt, wo man 9 bis 11 Tage war. Ich danke Gott, dass ich euch zu Hause gelassen. Erstlich würdet ihr die Kälte nicht haben ausstehen können; zweytens hätte es erstaunliches Geld gekostet, und wir hätten die Freyheit der Wohnung nicht gehabt, die wir jetzt haben, nämlich im Kloster der Augustiner di S. Marco, wo wir zwar nicht frey gehalten werden, aber bequem, sicher und nahe bey Sr. Exc. dem Grafen Firmian wohnen. Alle Nacht werden unsere Betten eingewärmt, so dass der Wolfgang bey dem Schlafengehen allezeit in seinem Vergnügen ist. Wir haben einen eigenen Bruder Frater Alphonso zu unserer Bedienung. — — — —

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 2.)

26. Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, dass Du bey der Schlittenfahrt, von der Du mir schreibst, Dich so sehr ergötzt hast, und ich wünsche Dir tausend Gelegenheiten zur Ergötzung, damit Du recht lustig Dein Leben zubringen mögtest. Aber Eins verdriesst mich, dass Du den Herrn von Mölk so unendlich seufzen und leiden hast lassen, und dass Du nicht mit ihm Schlitten gefahren bist, damit er Dich hätte umschmeissen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denselbigen Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen. Er wird zwar vorher schon drey Loth Weinstein eingenommen haben, die ihm die grausame Unreinigkeit seines Leibes, die er besitzt, ausgetrieben haben wird. Neues weiss ich Nichts, als dass Hr. Gellert, der Poet zu Leipzig gestorben ist, und dann nach seinem Tode keine Poesieen mehr gemacht hat. Just, ehe ich diesen Brief angefangen habe, habe ich eine Aria aus dem *Demetrio* verfertigt, welche so anfängt:

Misero tu non sei;
tu spieghi il tuo dolore.
E se non desti amore,
ritrovi almen pietà.
Misera ben son io,
che nel segretto laccio
amo, non spero e taccio,
e l'idol mio nol sà.

Die Oper zu Mantua ist hübsch gewesen. Sie haben den *Demetrio* gespielt. Die *prima Donna* singt gut, aber still; und wenn man sie nicht agiren sähe, sondern singen nur allein, so meynte man, sie sänge nicht, denn den Mund kann sie nicht öffnen, sondern winselt Alles her, welches uns aber nichts Neues ist zu hören. Die *seconda Donna* macht ein Ansehen wie ein Grenadier, und hat auch eine starke Stimme, und singt wahrhaftig nicht übel, für das, dass sie das erste Mal agirt. *Il primo uomo, il musico* singt schön, aber hat eine ungleiche Stimme. Er nennt sich Caselli. *Il secondo uomo* ist schon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor nennt sich Ottini: er singt nicht übel, aber halt schwer, wie alle italienischen Tenore; er ist unser sehr guter Freund. Wie der zweyte heisst, weiss ich nicht. Er ist noch jung, aber nicht viel Rares. *Primo ballerino*, gut; *Prima ballerina*, gut, und man sagt, sie sey gar kein Hund; ich aber habe sie nicht in der Nähe gesehen. Die Uebrigen sind wie alle Andere. Ein Grotesco ist da, der gut springt, aber nicht so schreibt wie ich: wie die Säue brumzen. Das Orchester ist nicht übel. Zu Cremona ist das Orchester gut, und der erste Violinist heisst Spagnoletta. *Prima Donna* nicht übel; schon alt, glaube ich, wie ein Hund; singt nicht so gut, wie sie agirt, und ist die Frau eines Violinisten, der bey der Oper mit geigt, und sie nennt sich Masci. Die Oper hiess *La clemenza di Tito. Seconda Donna,* auf dem Theater kein Hund; jung, aber nichts Rares. *Primo uomo, musico,* Cicognani, eine hübsche Stimme und ein schönes *Cantabile.* Die andern zwey Castraten, jung und passabel. Der Tenor nennt sich: *non lo so,* hat ein angenehmes Wesen, sieht dem le Roi zu Wien natürlich gleich. *Ballerino primo,* gut und ein sehr grosser Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat, und was das nicht für ein *capo d'opera* ist, ausser dem Theater und in demselben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco ist auch dort, der bey jedem Sprunge einen hat streichen lassen. Von Milano kann ich Dir wahrhaftig nicht viel schreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, dass die Oper nicht gerathen hat. *Primo uomo,* Aprilo, singt gut, hat eine schöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo just ein grosses Fest war. Madame Piccinelli von Paris, welche in unserm Concerte gesungen hat, agirt bey der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt sich *Didone abbandonata,* und wird bald aufhören. Sign. Piccini, wel-

cher die zukünftige Oper schreibt, ist hier. Ich habe gehört, dass seine Oper heisst: *Cesare in Egitto.*

Wolfgang de Mozart,
Edler von Hochenthal, Freund des Zahlhausens.

Verona, 9. Gennajo.

Questa Città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancor 13 *anni, ha nella musica il giovanetto Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo, e figlio dell' attuale Maestro di Cappella di Sua Altezza R*$^{ma.}$ *Monsig. Arcivescovo Principe di Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdì S. dell' andante in una sala della Nobile Accademia Filarmonica, in faccia alla publica Rappresentanza, ed a copiosissimo concorso di Nobiltà dell' uno, e l'altro sesso, ha date tall prove di sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli, fra una scelta adunanza di valenti Professori, ha saputo, prima d'ogn' altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d'introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi ha egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo, e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto stesso di cantarla. Un soggetto, ed un Finale progetta togli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò all' improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un Sentimento da togli sul violino da un Professore. In somma si in questa, che in altre occasione, esposto a' più* *ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valore e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dilettanti; tra' quali i Signori Lugiati, che, dopo aver goduti, e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovine, hanno infino voluto farlo ritrarre in tela al naturale, per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte, fino dalla tenera età di 7. anni, che se ne serba tutta via il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sono anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda, ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde età d'anni 8., che soli allora contava. Nel per tanto non dubitiamo, che nel proseguimento del suo viaggio, che ora fa per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore, dovunque si recherà, massimamente agli Esperti, ed Intelligenti.*

Die Mantuaner Zeitung lieferte folgende Nachrichten:

Den 16ten d. M. hielt man auf dem Schauplatze der königl. Akademie die gewöhnliche philharmonische Akademie, um bey der Durchreise des unvergleichlichen Knaben W. A. Mozart Gelegenheit zu haben, das wundersame Talent und die ausserordentlich meisterliche Geschicklichkeit in der Tonkunst, welche er in seinem Alter von 13 Jahren besitzt, von

dieser ganzen Stadt bewundern zu lassen. Sowohl für die Sänger als für die klingenden Instrumente in so vielen concertirenden und obligaten Stimmen, als man nur will, gleich den besten Meistern zu schreiben, ist ihm eine so leichte und geringe Sache, dass er es ebenmässig auch auf dem Claviere zu spielen weiss. Eben diesen Abend, in Gegenwart aller hohen politischen, militairischen und geistlichen Standespersonen, dann der Bürgerschaft und einer auserlesenen Versammlung der akademischen Liebhaber und Professoren, spielte er nebst zwey Symphonieen von seiner Composition, wovon die eine die Akademie eröffnete und die andere dieselbe beschloss, Concerte, Sonaten, und diese mit den schönsten Variationen, wovon er auch eine Sonata in verschiedenen Tonarten wiederholte. Er sang *prima vista* eine Arie, welche aus lauter von ihm niemals gehörten Versen bestand, mit richtigem Accompagnement. Von dem Orchester-Directeur wurden ihm zwey Gedanken auf der Violine angegeben, worüber er gleich zwey Sonaten, eine nach der andern componirte, und selbe sehr artig in der Secund-Stimme mitmachte. Es wurde ihm eine Violin-Stimme von einer Symphonie vorgelegt, wozu er auf der Stelle die andern Stimmen componirte. Was aber noch am meisten bewundert wird, ist, dass er zur nämlichen Zeit eine Fuge über ein ganz einfaches Thema, welches man ihm vorlegte, componirte, diese in eine meisterhaft harmonische Verbindung brachte und sie wieder so leicht auflös'te, dass Alle von der Akademie darüber erstaunen mussten. Alles dieses producirte er auf dem Claviere. Endlich spielte er ein Trio von einem sehr berühmten Meister nur auf der Violine allein unvergleichlich.

Nach verschiedenen besonderen Prüfungen, welche unsere Professoren und Meister der Musik während der wenigen Tage seines hiesigen Aufenthalts mit ihm noch vorgenommen, fürchteten sie nicht zu viel zu sagen, wenn sie behaupteten, dass dieser Jüngling nur die in der Musik erfahrensten Männer zu beschämen ihnen geboren zu seyn scheine, welche Meinung mit der eines angesehenen Gelehrten von Verona völlig übereinstimmend ist, der an den Secretair hiesiger philharmonischen Akademie, eben um diesen Hrn. Wolfgang anzuempfehlen, schreibt: dass er eben ein Wunderwerk der Natur sey, gleichwie Terracinen, die Mathematiker zu demüthigen, und Corillen, die Poeten zu beschämen, geboren worden sind.

Er reiset mit seinem Hrn. Vater, Leopold Mozart, welcher ebenfalls ein Mann von Talent und ein angesehener Kapellmeister ist, durch ganz Italien. Der italienische Boden, der doch sonst der Sitz des guten Geschmacks, besonders in dieser Kunst ist, wird in diesen Zweyen genug zu bewundern finden.

Die Akademie ist also sehr glänzend und mit der grössten Zufriedenheit ausgefallen, da überdem auch noch zwey Arien, ein Duett, ein Concert für die Violine und eines für die Oboe, lauter ausgezeichnete Compositionen, von unsern Meistern dazwischen aufgeführt wurden.

Der Concertzettel selbst war folgender:

Concert - Zettel.

Serie delle Composizioni musicali da eseguirsi nell' Accademia pubblica Filarmonica di Mantova, la sera del dì 16. del corrente Gennajo, 1770.
in occasione della venuta dell' espertissimo giovanetto Sign. Amadeo Mozart.

1. *Sinfonia di Composizione d'esso Sign. Amadeo.*
2. *Concerto di Gravecembalo esibitogli, e da lui eseguito all' improvviso.*
3. *Aria d'un Professore.*
4. *Sonata di Cembalo all' improvviso, eseguita dal Giovine, con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui é scritta.*
5. *Concerto di Violino d'un Professore.*
6. *Aria composta, e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti esseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte espressamente; ma da lui non vedute in prima.*
7. *Altra sonata di Cembalo composta insieme, ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale, propostogli improvvisamente dal primo Violino.*
8. *Aria d'un Professore.*
9. *Concerto d'Oboè d'un Professore.*
10. *Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termino secondo le leggi del Contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima, presentatogli all' improvviso.*
11. *Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le*

parti sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.

12. *Duetto di Professori.*
13. *Trio, in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.*
14. *Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.*

Bey derselben Gelegenheit verfasste Signora Sartoretti in Mantua folgendes Gedicht:

Al Sign. Amadeo Wolfgango Motzzart.

Anacreontica.

Genietti lepidi,
Genietti gai,
Quà presto rapidi,
Ch'io v'invitai,
Fate Corteggio
Al dolce Arpeggio.
No non ingannomi,
Voi siete quelli
Vezzosi amabili
Cortesi, e belli,
Che à Danze liete
Sempre siedete.
E Grazie, e Veneri
Vengon con Voi;
Piacer vi deggiono
I preggi suoi
Genietti ei v'amo,
Suona e vi chiamo.
A sei bell' indole
Ai capei d'oro,
Quasi uno sembrami
Del vostro coro:
Come furbetti
Son quelli ochietti!
Non v'innamorano
Le Vermigliozze
Guancie molissime,
E ritonduzze!
Stiansi librate
L'ali dorate.
Non v'innamorano
Que' vivi accenti
Che in note or languide
Ora vementi
Gorgheggia spesso
Con Febo istesso?
Vè come tremola
Le dita, e vibra,
Al docil Cembalo
Tenta ogni Fibra;
E a Voi fà parte
Dell' agil arte.
Europa videlo
In fresca etade
Di se riempiere
Le sue contrade;
Guaj, se l'udiva
La Cipria Diva:
Dunque à chè noiavi
Tardaro un puoco?
Elli può accendervi
Del suo bel fuoco;
Genietti e v'ama,
Suona, e vi chiama.

E se la nobile
Santa Armonia,
Che i pensier torbidi
Da l'alma obblia,
Che desta in petto
L'astro, e l'affetto,
Tanto dilettavi,
Ralegra, e piace,
Frenate il celere
Volo fugace;
Ma nò, sè udite,
Più non partite
Picciol fascielo
Di scelti fiori
Le tempie tenere
Intanto onori;
Voi giel reccate
Genij, e n'andate.
Di me tacceteli
Qual io mi sia,
Assai più nobile
E grata sia
Questa Corona
Che il genio dona.

(Leopold M. Brief No. 66.)

Mailand, den 3. Febr. 1770.

Wir waren gestern in der Hauptprobe der neuen Oper *Cesare in Egitto*, die recht gut ist, und haben den Maestro Piccini und die Madame Piccinelli gesehen und gesprochen. Der Wolfg., der sich alle Tage in sein gutes eingewärmtes Matraz freut, kann heute nicht schreiben, weil er zwey lateinische Motetten componirt für zwey Castraten, deren einer 15, der andere 16 Jahre alt ist. Sie haben ihn darum gebeten, und weil sie Cameraden sind, und schön singen, konnte er es ihnen nicht abschlagen. Ich habe dieser Tage wieder Etwas in den Zeitungen gefunden, wie sie uns in Bozolo ordentlich fürgepasst haben. — — — —

(Leopold M. Brief No. 67.)

Mailand, den 10. Februar 1770.

— — — Da der Graf Firmian sich nun besser befindet, so haben wir bey seiner Tafel gespeiset. Se. Excell. verehrte nach der Tafel dem Wolfg. die neun Theile der Werke des Metastasio. Es ist eine der schönsten Editionen, nämlich die Turiner, und sehr schön eingebunden. Du kannst Dir vorstellen, dass diess ein sowohl mir als dem Wolfg. sehr angenehmes Present ist. Der Graf ist durch die Geschicklichkeit des W. äusserst gerührt und distinguirt uns mit besonderer Gnade und Vorzüglichkeit: und es würde zu weitläufig seyn, Dir zu erzählen, was der Wolfg. in Gegenwart des Maestro Sammartino und einer Menge der geschicktesten Leute für Proben seiner Wissenschaft abgelegt und alle in Erstaunen gesetzt hat. Du weisst ohnedem, wie es in dergleichen Fällen geht: Du hast es oft genug gesehen. Wir haben Gelegenheit gehabt, verschiedene Kirchenmusiken zu hören; unter andern, gestern das Requiem für den alten Marquis Litta, welcher zum Verdrusse der grossen Familie jetzt im Fasching gestorben ist, da sie ihm doch das Leben gerne bis in die Fasten gegönnt hätte. Das *Dies irae* von diesem Seelenamte dauerte gegen dreyviertel Stunden; um zwey Uhr Nachmittags war Alles aus.

Du musst Dir nicht einbilden, dass ich Dir eine Beschreibung der hiesigen Andachten machen werde; ich könnte es vor Aergerniss nicht thun. Alles besteht in der Musik, und im Kirchenaufputz: das Uebrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit.

Der Wolfg. freut sich auf einen Brief. — — —

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 3.)

Wenn man die Sau nennt, so kömmt sie gerennt. Ich bin wohl auf, Gott Lob und Dank, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu sehen. Ich küsse der Mama die Hand, und meiner Schwester schicke ich ein Blattern — — Busserl, und bleibe der nämliche — — aber wer? — — der nämliche Hanswurst. Wolfgang in Deutschland. Amadeo in Italien.

de Morzantini.

(Leopold M. Brief No. 68.)

Mailand, den 17. Februar 1770.

Wir sind Gottlob! beyde gesund. Dass, wie Du schreibst, der Winter nicht so gefährlich in Italien ist wie der Sommer, will ich wohl glauben. Allein wir hoffen, Gott werde uns erhalten. Und wenn man seine Gesundheit nicht durch Unordnung und überflüssiges Fressen und Saufen verdirbt, auch sonst keinen innerlichen Naturfehler hat, so ist Nichts zu besorgen. Wir sind aller Orten in der Hand Gottes. Mit Essen und Trinken wird sich der Wolfg. nicht verderben. Du weisst, dass er sich selbst mässigt, und ich kann Dich versichern, dass ich ihn noch niemals so achtsam auf seine Gesundheit gesehen habe als in diesem Lande. Alles, was ihm nicht gut scheint, lässt er stehen, und er isst manchen Tag gar wenig und befindet sich fett und wohl auf und den ganzen Tag lustig und fröhlich.

Eben jetzt war der Schneider da mit Mänteln und Bajuten, die wir uns haben müssen machen lassen. Ich sahe mich im Spiegel, als wir sie probirten, und dachte mir: nun muss ich in meinen alten Tagen auch noch diese Narredey mit machen. Dem Wolfg. steht es unvergleichlich an, und da wir schon diese närrische Ausgabe machen mussten, so ist mein Trost, dass man es zu allerhand andern Sachen wieder brauchen, und wenigstens zu Kleiderfutter, Fürtuch etc. gebrauchen kann.

Morgen kömmt der Herzog und die Prinzessin von Modena zum Grafen Firmian, um Wolfg. zu hören. Abends werden wir *en masque* in die Oper in Galla fahren, nach der Oper wird der Ball seyn, und dann werden wir mit unserm sehr guten Freunde Sign. Don Ferdinando, Haushofmeister des Grafen, nach Hause fahren. Künftigen Freytag wird Akademie für's ganze Publicum seyn; dann wollen wir sehen, was heraus kömmt. — Viel wird in Italien überhaupt nicht heraus kommen. Das einzige Vergnügen ist, dass eine mehrere Begierde und Einsicht hier ist, und dass die Italiener erkennen, was der Wolfg. versteht. Uebrigens muss man sich freylich meistens mit der Bewunderung und dem Bravo bezahlen lassen, wobey ich Dir aber auch sagen muss, dass wir mit aller nur ersinnlichen Höflichkeit aller Orten empfangen und bey allen Gelegenheiten zur hohen Noblesse gezogen werden. Der Wolfg. lässt Ihro Exc. der Gräfin von Arco die Hände unterthänigst küssen und dankt für den geschickten Kuss, der ihm viel angenehmer ist, als viele junge Busserl.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Brief No. 4.)

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, dass Du so erschrecklich — — lustig gewesen bist. Dem Kindsmensch, der Urserl, sage, dass ich immer meyne, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurück gestellt; aber allenfalls, ich hätte sie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geschoben, so werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. *Addio,* Kinder, lebt's wohl, der Mama küsse ich tausendmal die Hände, und Dir schicke ich hundert Busserln oder Schmazerln auf Dein wunderbares Pferdgesicht. *Per fare il fine*, bin ich Dein etc.

(Leopold M. Brief No. 69.)

Fasching-Erch-(Diens-)Tag 1770.

Unsere Akademie ist nun vorbey: sie war am Freytag. Es ging wie aller Orten, und braucht keine weitere Erklärung. Wir leben gesund, Gott sey gelobt! und wenn wir gleich nicht reich sind, so haben wir doch immer mehr als die Nothwendigkeit. In der zweyten Fastenwoche werden wir mit Gottes Hülfe Mailand verlassen, und nach Parma gehen. In der ersten Woche will Graf Firmian noch eine grosse Akademie für die Damen in seinem Hause geben; und es sind noch andere Sachen auszumachen.

Das Unglück des Hrn. von Aman, von dem Du schreibst, hat uns nicht nur höchstens betrübt, sondern dem Wolfg. viele Thränen gekostet: Du weisst, wie empfindlich er ist. — — —

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Brief No. 5.)

Und ich küsse die Mama und Dich. Ich bin völlig verwirrt vor lauter Affairen. Ich kann unmöglich mehr schreiben.

(Wolfg. A. Mozart's Brief No. 6.)

den 3. März 1770.

Cara sorella mia!

Recht vom ganzen Herzen freut es mich, dass Du Dich so lustig gemacht hast. Du mögtest aber etwa glauben, ich hätte mich nicht lustig gemacht. Aber ja, ich könnte es nicht zählen. Ich glaube gewiss, wir waren sechs oder sieben Mal in der Oper, und dann in den *feste di ballo*, welche, wie zu Wien, nach der Oper anfangen, aber mit dem Unterschied, dass zu Wien mit dem Tanzen mehr Ordnung ist. Die *facchinata* und *chiccherata* haben wir auch gesehen. Die erste ist eine Maskerade, welche schön zu sehen ist, weil sich Leute anlegen als *facchini* oder als Hausknechte, und da ist eine *barca* gewesen, worin viele Leute waren, und viele sind auch zu Fusse gegangen. Vier oder sechs Chöre Trompeten und Paucken, und auch etliche Chöre Geigen und andere Instrumente. Die *chiccherata* ist auch eine Maskerade. Die Mailänder heissen *chicchere* diejenigen, die wir *petits maîtres* heissen, oder Windmacher halt, welche denn alle zu Pferde, welches recht hübsch war. Mich erfreut es jetzt so, dass es dem Hrn. von Aman besser geht, als wie es mich betrübt hat, wie ich gehört habe, dass er ein Unglück gehabt hat. Was hat die Madame Rosa für eine Maske gehabt? Was hat der Herr von Mölk für eine gehabt? Was hat Herr von Schidenhofen für eine gehabt? Ich bitte Dich, schreibe es mir, wenn Du es weisst: Du wirst mir einen sehr grossen Gefallen erweisen. Küsse statt meiner der Mama die Hände 1000000000000 Male. An alle gute Freunde Complimente, und Dir tausend Complimente von (wenn Du ihn erwischest, so hast Du ihn schon) wausten derwischt, so hasten schon, und von Don Casarella, absonderlich von hinten her. —

(Leopold M. Brief No. 70.)

Mailand, den 13. März 1770.

Zu dem Concert, welches gestern im Firmianischen Hause war, hat Wolfg. drey Arien und ein Recitativ mit Violinen componiren müssen: und ich war gezwungen, die Violinpartes selbst heraus zu schreiben, und dann erst verdoppeln zu lassen, damit sie nicht gestohlen werden. Es waren über 150 Personen da vom ersten Adel: die Hauptpersonen waren der Herzog, die Prinzessin und der Cardinal. Zwischen heute und morgen wird auch noch eine andere Sache ausgemacht. Man will nämlich, dass der Wolfg. die erste Oper kommende Weihnachten schreiben soll. Wir haben genug zu thun, dass wir auf die Charwoche nach Rom kommen. Du weisst, dass Rom der Ort ist, wo man sich nothwendig aufhalten muss. Dann kommen wir nach Neapel, so ist dieser Ort so beträchtlich, dass, wenn uns nicht eine *scrittura*, die Oper in Mailand zu machen, zurück zieht, sich leicht eine Gelegenheit ereignen kann, die uns den ganzen kommenden Winter allda zurückhielte. Sollte nun aber die *scrittura* gemacht werden, so wird uns das Buch geschickt, der Wolfgang kann die Sache ein wenig ausdenken, wir können den Weg über Loretto nehmen, und dann in Mailand wieder seyn. Und da der Compositeur nicht länger verbunden ist zu bleiben, als bis die Oper in *scena* ist, so können wir alsdann über Venedig nach Hause gehen. Ich überlasse Alles der Vorsehung und Anordnung Gottes.

Morgen speisen wir zum Abschiede mit Sr. Exc. welcher uns mit Briefen nach Parma, Florenz, Rom

Neapel versieht. Ich kann Dir nicht beschreiben, wie gnädig er uns die ganze Zeit unseres Aufenthalts begegnet ist. — — — — — —

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Brief No. 7.)

Ich empfehle mich und küsse die Mama und meine Schwester Millionen Male und lebe gesund, Gott sey Dank. *Addio.*

Das Mutterland der Musik, Italien, drückte also auch diesen ihren Sohn an's warme Herz. Selbst der sonst feste Nationalstolz und das Vorurtheil der Ultramontaner machten dem Ruhme des zwölfjährigen Genius Platz, der dem Olymp entsandt schien, um Anthusa's Mauern mit Amphions Leyer zu beleben. Nachdem er in Mailand grossen Beyfall im Firmianischen Hause eingeerntet und auch Verschiedenes dort componirt hatte, reis'ten Beyde, nachdem Wolfgang zuvor noch die *Scrittura* zur ersten Oper für das Carneval 1771 in Mailand erhalten und zu Lodi Abends im Wirthshause ein Quartett componirt hatte, im März 1770 weiter nach Bologna. Dort fand Mozart einen enthusiastischen Bewunderer an dem grossen Contrapunctisten, Pater Maestro Martini. Dieser war nebst anderen Kapellmeistern ganz ausser sich, als ihm der dreyzehnjährige Mozart über jedes Fugenthema, welches Martini ihm hinschrieb, die dazu gehörige *Riposta* nach dem *Rigore modi* angab und die Fuge augenblicklich auf dem Claviere ausführte. Hierüber und über den Aufenthalt in Bologna schreibt der Vater selbst umständlicher:

(Leopold M. Brief No. 72.)

Bologna, den 24. März 1770.

Heute angelangt. Wir sind gesund, und leben der Hoffnung, Gott werde uns gesund erhalten. Wir werden über vier Tage nicht bleiben, in Florenz fünf bis sechs. Folglich sind wir mit Gottes Hülfe in der Charwoche in Rom und sehen sicher die *functiones* am grünen Donnerstage u. s. w.

Die *Scrittura* oder der schriftliche Contract wegen der Oper, die Wolfg. machen soll, ist gemacht, und gegen einander ausgewechselt. Es kömmt jetzt nur auf die Erlaubniss unseres Fürsten an, die ich nachgesucht habe. Wir bekommen 100 Gigliati und freye Wohnung. Die Oper fängt in den Weihnachtstagen an. Die Recitative müssen im October nach Mailand geschickt werden, und den 1sten November müssen wir in Mailand seyn, dass der Wolfg. die Arien schreibt. Die *Prima* und *Seconda Donna* sind die Signora Gabrielli und ihre Schwester, der Tenor Signor Ettore, dermalen *il Cavaliere* Ettore, weil er einen gewissen Orden trägt. Die Uebrigen sind noch nicht bestimmt. Die Gabrielli ist in ganz Italien als eine erstaunlich hochmüthige Närrin bekannt, die nebst dem, dass sie all' ihr Geld verschwendet, die närrischsten Streiche macht. Wir werden sie unterwegs antreffen. Sie kömmt von Palermo, und dann werden wir sie wie eine Königin ehren und recht hoch erheben, dann kommen wir in Gnaden. In Parma hat uns die Signora Guari, oder sogenannte *Bastardina* oder *Bastardella* zum Speisen eingeladen, und hat uns drey Arien gesungen. Dass sie bis ins *C sopra acuto* soll hinauf singen, war mir nicht zu glauben möglich: allein die Ohren haben mich dessen überzeugt. Die Passagen, die der Wolfg. aufgeschrieben, waren in ihrer Arie, und diese sang sie zwar etwas stiller, als die tiefern Töne, allein so schön wie eine Octavin-Pfeife in einer Orgel. Kurz die Triller und Alles machte sie so, wie Wolfgang es aufgeschrieben hat: es sind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebst dem hat sie eine gute Alt-Tiefe bis ins G. Sie ist nicht schön, doch auch nicht eben garstig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick, wie die Leute, die der Fraiss (Convulsionen) unterworfen sind, und hinkt mit einem Fuss. Sonst hat sie eine gute Aufführung, folglich einen guten Charakter und guten Namen.

Der Graf Firmian hat dem Wolfg. eine Tabatiere, in Gold gefasst, und in derselben 20 Gigliati verehrt. — — — — —

(Wolfg. A. Mozart's Brief No. 8.)

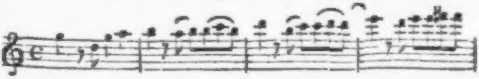
24. März 1770.

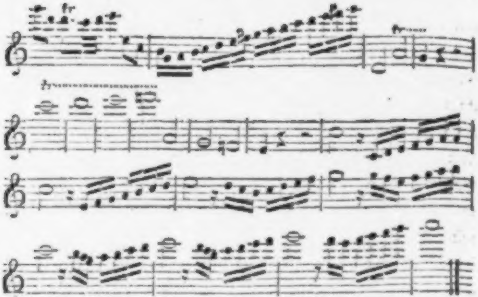
O Du Fleissige Du!

Weil ich gar so lange faul war, so habe ich gedacht, es schadete nicht, wenn ich wieder eine kurze Zeit fleissig wäre. Alle Posttage, wann die deutschen Briefe kommen, schmeckt mir das Essen und Trinken viel besser. Ich bitte, schreibe mir, wer bey den Oratorien singt. Schreib' mir auch, wie der Titel von den Oratorien heisst. Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'schen Menuette gefallen, ob sie besser als die erstern sind. Dass Herr von Aman wieder gesund ist, freut mich von Grund meines Herzens:

ich bitte Dich, sage ihm, er soll sich wohl in Obacht nehmen: er soll keine starke Commotion machen. Sage es ihm, ich bitte Dich. Aber sage ihm auch, dass ich so oft an Dich denke, wie wir zu Triebenbach Handwerker gespielt haben, und da er durch den Schrettbeutel und durch das Ischmachen, den Namen Schrattenbach (Name des Fürst-Erzbischofs von Salzburg) vorstellte. Und sage ihm auch: dass ich so oft daran denke, da er oft zu mir gesagt hatte folgende Worte: Wollen wir uns vertheilen? und da ich ihm allezeit antwortete: Wie z'wieder! Auf's nächste werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, schicken, und welchen dann in *feste di ballo* zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus siehst, wie langsam die Leute tanzen. Der Menuett an sich selbst ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiss von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälschen haben viele Noten, gehen langsam und viel Takte. Z. B. der erste Theil hat 16, der zweyte 20 auch 24 Takte.

Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten sie auch recht schön in ihrem eigenen Hause, nämlich die berühmte *Bastardella*, welche 1) eine schöne Stimme, 2) eine galante Gurgel, 3) eine unglaubliche Höhe hat. Folgende Töne und Passagen hat sie in meiner Gegenwart gesungen:





Nota. Ursprünglich im Sopranschlüssel geschrieben.

(Leopold M. Brief No. 72.)

Bologna, den 27. März 1770.

Gestern war bey dem Feldmarschall Grafen Pallavicini ein Concert, dazu der Cardinal und die erste Noblesse eingeladen waren. Du kennst den Grafen Carl v. Firmian (er war aus Salzburg); ich wünschte, dass Du auch den Grafen Pallavicini kennen möchtest. Diess sind ein Paar Cavaliere, die in allen Stücken gleiche Denkungsart, Freundlichkeit, Grossmuth, Gelassenheit und eine besondere Liebe und Einsicht in alle Gattungen der Wissenschaften besitzen. Kaum hörte Letzterer, dass ich in der heiligen Woche in Rom einzutreffen wünschte, so sagte er, er wolle trachten, es so einzurichten, dass er am folgenden Tage das Vergnügen haben könne, diesen jungen ausserordentlichen Virtuosen nicht nur zu hören, sondern auch dem ersten Adel dieser Stadt das nämliche Vergnügen zu verschaffen. Der berühmte Pater Martino ward auch eingeladen, und obwohl er sonst niemals in ein Concert geht, kam er dennoch. Das Concert, wobey 150 Personen zugegen waren, fing um halb acht Uhr an und dauerte bis halb zwölf Uhr, weil die Noblesse keinen Aufbruch machte. Die Signori Aprile und Cicognani sangen.

Was mich sonderheitlich vergnügt, ist, dass wir hier ungemein beliebt sind, und dass der Wolfgang hier noch mehr bewundert wird, als in allen andern Städten Italiens, weil hier der Sitz und Wohnplatz von vielen Meistern, Künstlern und Gelehrten ist. Hier ist er auch am stärksten versucht worden, und diess vergrössert seinen Ruhm durch ganz Italien, weil der Pater Martino der Italiener Abgott ist und dieser mit solcher Verwunderung von dem Wolfg. spricht und alle Proben mit ihm gemacht hat. Wir haben den Pater Martino zwey Mal besucht und jedes Mal hat der Wolfg. eine Fuge ausgeführt, davon der Pater Martino nur den *Ducem* oder *la Guida* mit etlichen Noten aufgeschrieben hat. Wir haben den Cavaliere Broschi oder sogenannten Sign. Farinelli auf seinem Gute ausser der Stadt besucht. Wir haben die Spagnoletta hier gefunden, die in der Oper, die im May gespielt wird, *prima donna* seyn wird, anstatt der Gabrielli, die noch in Palermo ist und die Bologneser angesetzt hat.

Noch haben wir hier den Castraten Manfredini angetroffen, der, von Russland kommend, bey uns in Salzburg war.

Wir sind in dem *Istituto* gewesen. Was ich da Alles gesehen habe, übertrifft das *Museum Britannicum*. Denn hier sind nicht nur die Natur-Seltenheiten, sondern Alles, was nur immer Wissenschaft heisst, gleich einem Lexikon in schönen Zimmern reinlich und ordentlich verwahrt zu sehen; Du würdest erstaunen. Von Kirchen, Malereyen, schöner Baukunst und Einrichtung verschiedener Palläste will ich gar nichts sagen.

Wegen des Pferdes hast Du nicht die mindeste Meldung zu machen. Wer meine Sache ohne mein Wissen und Willen verschenkt, wird mir solche mit etwas Besserm ersetzen, wenn er ein Cavalier ist, der nicht anders als edel denken kann. Meine Freunde werden mir verzeihen, dass ich ihnen nicht schreibe. *Kommabit aliquando Zeitus bequemus schreibendi. Nunc Kopffus meus semper vollus est multis Gedankibus.* — — —

Von Bologna reis'ten sie nach Florenz, wo die Bewunderung besonders dadurch stieg, dass der dortige Musik-Director, Marchese Ligneville, ebenfalls ein starker Contrapunctist, dem jungen Künstler die schwersten Fugen und Themata vorlegte, die er sogleich vom Blatte spielte.

(Leopold M. Brief No. 73.)

Florenz, den 3. April 1770.

Den 30. März angelangt. Den 1. April gingen wir zu dem Grafen Rosenberg, der uns gleich vorliess, obwohl funfzig Personen im Vorzimmer waren, weil wir einen Brief vom Grafen Firmian hatten, und weil er schon durch den Grafen Joseph Kaunitz, der mit uns beym Grafen Pallavicini gespeis't hatte, von uns Nachricht hatte. Rosenberg schickte uns gleich nach Hofe zum Duca Salviati, mit Vermelden, dass er uns dem Grossherzoge vorstellen sollte. Der Grossherzog war ungemein gnädig und fragte nach der Nannerl; er sagte, seine Frau wäre sehr begierig, den Wolfgang zu hören. Er sprach eine gute Viertelstunde mit uns.

Den 2ten April wurden wir nach dem Schlosse vor der Stadt abgeholt und blieben bis nach 10 Uhr. Die Sache ging wie gewöhnlich, und die Verwunderung war um so grösser, da der Marquis Ligneville, der Musik-Director, der stärkste Contrapunctist in ganz Italien ist und folglich dem Wolfg. die schwersten Fugen vorgelegt und die schwersten Themata aufgegeben hat, die der Wolfg., wie man ein Stück Brod isst, weggespielt und ausgeführt hat. Nardini accompagnirte. Heute gehen wir zu Manzuoli. Der Castrat Nicolini, der mit dem Guadagni zu Wien war, ist auch hier.

Ich bin sehr betrübt, dass wir am Freytage schon abreisen müssen, um in Rom einzutreffen. Ich wünschte, dass Du Florenz selbst und die ganze Gegend und Lage der Stadt sehen könntest: Du würdest sagen, dass man hier leben und sterben soll. Ich werde in diesen Paar Tagen Alles sehen, was zu sehen ist. — — —

In Florenz machte Mozart noch die Bekanntschaft eines jungen Engländers, Thomas Lindley, eines Knaben von vierzehn Jahren, also mit ihm von gleichem Alter. Dieser war ein Schüler des berühmten Nardini und spielte sein Instrument mit einer bezaubernden Fertigkeit und Lieblichkeit. Diese Bekanntschaft, die zwischen diesen beyden bewunderten Knaben ein liebliches Bild des Erkennens und Wiederfindens verwandter Geister ist, erreichte gar bald einen hohen Grad von Zärtlichkeit; ihre Freundschaft war nicht bloss Knaben-Anhänglichkeit, sondern Zärtlichkeit zweyer tieffühlender, übereinstimmender Seelen: sie achteten sich als Künstler und benahmen sich wie Männer. Daher war ihnen die Trennung auch so bitter.

Burney, in seinem Tagebuche seiner musikalischen Reise, erwähnt des Tomasino Lindley als geschickten Künstlers, und auch der, wie er sie nennt, übernatürlichen Fähigkeiten des jungen Deutschen (Mozart's), da er zu dieser Zeit mit Beyden zugleich in verschiedenen Städten Italiens war.

Vater und Sohn Mozart reis'ten von Florenz wieder ab und kamen am 11. April in Rom an, von welcher Reise und ihrem Aufenthalte in Rom uns des Vaters und des Sohnes Briefe Folgendes erzählen.

(Leopold M. Brief No. 74.)

Rom, den 14. April 1770.

Am 11ten angelangt. In Viterbo sahen wir die heil. Rosa, die, so wie die heil. Catharina *di Bologna*, in Bologna unverwesen zu sehen ist. Von der ersten haben wir Fieberpulver u. Reliquien, von der zweyten einen Gürtel als Andenken mitgenommen. Am Tage unserer Ankunft gingen wir schon nach St. Peter in die *Capella Sixti*, um das Miserere in der Mette zu hören. Am 12ten haben wir die Functiones und, da der Papst bey der Tafel den Armen aufwartete, ihn so nahe gesehen, dass wir oben an neben ihm standen. Unsere gute Kleidung, die teutsche Sprache und meine gewöhnliche Freyheit, mit welcher ich meinen

Bedienten in teutscher Sprache den geharnischten Schweizern zurufen liess, dass sie Platz machen sollten, halfen uns aller Orten bald durch. Sie hielten den Wolfgang für einen teutschen Cavalier, Andere gar für einen Prinzen, und der Bediente liess sie im Glauben: ich war für seinen Hofmeister angesehen. Eben so gingen wir zur Tafel der Cardinäle. Da begab es sich, dass Wolfgang zwischen die Sessel zweyer Cardinäle zu stehen kam, deren einer der Cardinal Pallavicini war; dieser gab dem Wolfgang einen Wink, und sagte: Wollten Sie nicht die Güte haben, mir im Vertrauen zu sagen, wer Sie sind. Wolfg. sagte es ihm. Der Cardinal antwortete ihm mit der grössten Verwunderung: Ey sind Sie der berühmte Knabe, von dem mir so Vieles geschrieben worden ist? Auf dieses fragte ihn Wolfgang: Sind Sie nicht der Cardinal Pallavicini? Der Cardinal antwortete: der bin ich; warum? Der Wolfg. sagte ihm dann, dass wir Briefe an Se. Eminenz hätten, und unsere Aufwartung machen würden. Der Cardinal bezeugte ein grosses Vergnügen darüber, sagte, dass Wolfg. gut italienisch spräche, und setzte hinzu: ick kan auk ein benig deutsch sprekken. Als wir weg gingen küsste ihm Wolfgang die Hand, und der Cardinal nahm das Baret vom Haupt, und machte ihm ein sehr höfliches Compliment.

Du weisst, dass das hiesige berühmte *Miserere* so hoch geachtet ist, dass den *Musicis* der Kapelle unter der *Excommunication* verboten ist, eine Stimme davon aus der Capelle wegzutragen, zu copiren oder Iemanden zu geben. Allein, wir haben es schon. Wolfg. hat es schon aufgeschrieben, und wir würden es in diesem Briefe nach Salzburg geschickt haben, wenn nicht unsere Gegenwart, um es zu machen, nothwendig wäre. Die Art der Production muss mehr dabey thun als die Composition selbst. Wir indessen wollen es auch nicht in andere Hände lassen, dieses Geheimniss, *ut non incurremus mediate vel immediate in censuram ecclesiae.* Die St. Peterskirche haben wir schon rechtschaffen durchgesucht, und es soll gewiss Nichts unbeobachtet bleiben, was zu sehen ist. Morgen werden wir, wenn Gott will, Se. Heiligkeit pontificiren sehen. Nach den Functionen, am Montage, werden wir anfangen unsere 20 Empfehlungs-Schreiben abzugeben. So froh ich bin, dass ihr nicht mit uns gereist seyd, so leid ist mir, dass ihr alle die Städte Italiens, besonders Rom, nicht sehet. Ich rathe Dir noch einmal Kaysslers Reisebeschreibung zu lesen. Wir sind durch den Abbate Marcobruni in einem Privathause abgestiegen, müssen aber, um empfangen zu können, eine ansehnlichere Wohnung nehmen. Wolfg. befindet sich gut, und schickt einen Contratanz. Er wünscht, dass Hr. Cyrillus Hofmann *) die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, dass, wenn die zwey Violinen als Vorsänger spielen, auch nur zwey Personen vortanzen, und dann allezeit, so oft die ganze Musik mit allen Instrumenten eintritt, die ganze Compagnie zusammen tanze. Am schönsten wäre es, wenn es mit fünf Paar Personen getanzt würde. Das erste Paar fängt das erste Solo an, das zweyte tanzt dass zweyte und so fort, weil fünf Solo und fünf Tutti sind.

---

*) Dieser war als Tanzmeister am Hofe zu Salzburg.

Nun kömmt die Zeit, die mir die meiste Unruhe macht, weil die Hitze kömmt. Doch sagt mir Jedermann, dass Neapel unvergleichlich mehr Luft hat, und viel gesünder als Rom ist. Ich werde also alle mögliche Vorsicht brauchen, sonderheitlich wegen der *Malaria,* unsere Rückreise ohne Lebensgefahr anzustellen. Bittet fleissig den lieben Gott für unsere Gesundheit: an uns wird es nicht fehlen, denn ich kann Dich versichern, dass wir alle möglichste Sorge haben, und der Wolfg. so Acht auf seine Gesundheit hat, als wäre er der erwachsenste Mensch. Gott erhalte euch gleichfalls gesund! —

Wolfg. A. Mozart's Nachschrift. Brief No. 9.

Ich bin, Gott Lob und Dank! nebst meiner miserablen Feder gesund und küsse die Mama und die Nannerl tausend oder 1000 Mal. Ich wünschte nur, dass meine Schwester zu Rom wäre, denn ihr würde diese Stadt gewiss wohlgefallen, indem die Peterskirche regulär, und viele andere Sachen zu Rom regulär sind. Die schönsten Blumen tragen sie jetzt vorbey; den Augenblick sagte es mir der Papa. Ich bin ein Narr, das ist bekannt. O ich habe eine Noth. In unserm Quartier ist nur ein Bett. Das kann die Mama sich leicht einbilden, dass ich bey dem Papa keine Ruhe habe. Ich freue mich auf das neue Quartier. Jetzt habe ich just den heil. Petrus mit dem Schlüsselamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heil. Lukas mit meiner Schwester etc. etc. abgezeichnet. Ich habe die Ehre gehabt, des heil. Petrus Fuss zu S. Pietro zu küssen, und weil ich das Unglück habe, so klein zu seyn, so hat man mich als den nämlichen alten

Wolfgang Mozart

hinauf gehoben.

(Leopold M. Brief No. 75.)

Rom, den 21. April 1770.

Wir haben hier den Mr. Beckfort getroffen, der uns bey der Lady Effingham in London kannte. Wir wohnen jetzt im Hause des Päpstlichen Couriers Uslinghi. Die Frau und die Tochter wissen nicht genug, wie sie uns bedienen sollen. Der Mann ist in Portugall, und sie sehen uns als Herren vom Hause an. Es sind bereits Nachrichten von unserer Anwesenheit in Bologna und Florenz zu lesen; allein ich mag dergleichen Sachen nimmer einschicken.

Je tiefer wir in Italien hinein kommen, desto mehr wächst die Verwunderung. Wolfg. bleibt mit seiner Wissenschaft auch nicht stehen, und wächst von Tage zu Tage so, dass die grössten Meister und Kenner nicht Worte finden, ihre Bewunderung an den Tag zu legen. Vor zwey Tagen waren wir bey einem Neapolitanischen Prinzen S. Angelo, gestern bey dem Prinzen Ghigi, wo der sogenannte *Rè d'Inghilterra* oder Prätendent, und der Staatssecretair Cardinal Pallavicini waren. Wir werden bald Seiner Heiligkeit vorgeführt werden.

Aber ich habe Dir noch eine artige Begebenheit zu schreiben.

In Florenz fanden wir einen jungen Engländer, welcher ein Schüler des berühmten Nardini ist. Dieser Knabe, welcher wunderschön spielt, und in Wolfgangs Grösse und Alter ist, kam in das Haus der gelehrten Poetin Sign. Corilla, wo wir uns auf Empfehlung des Mr. Laugier befanden. Diese zwey Knaben producirten sich wechselweise den ganzen Abend unter beständigen Umarmungen. Den andern Tag liess der kleine Engländer, ein allerliebster Knabe, seine Violine zu uns bringen, und spielte den ganzen Nachmittag. Wolfg. accompagnirte ihm auf der Violine. Den Tag darauf speisten wir bey Mr. Gaoard, Administrator der Grossherzogl. Finanzen, und die zwey Knaben spielten den ganzen Nachmittag wechselweise, nicht als Knaben, sondern als Männer. Der kleine Tommaso begleitete uns nach Hause, und weinte die bittersten Thränen, weil wir den Tag darauf abreisen sollten. Da er aber vernahm, dass unsere Abreise erst auf den Mittag festgesetzt sey, so kam er Morgens um neun Uhr, und gab dem Wolfg. unter vielen Umarmungen folgende Poesie, die die Sign. Corilla den Abend vorher hatte machen müssen, und dann begleitete er unsern Wagen bis zum Stadtthore. Ich wünschte, dass Du diese Scene gesehen hättest.

Per la partenza del Sgr. W. A. Mozart da Firenze.

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,
ed in pianto cangai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.
Quella dolce armonia di paradiso
che ha un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor, e d' improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.

Oh lieto giorno! O fortunato istante
in cui ti vidi e attonito ascoltai
e della tua virtù divenni amante!
Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amero costante
emul di tua virtu de ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 10.)

Rom, den 21. April 1770.

Cara sorella mia!

Ich bitte Dich, Du wirst die Künste von der Rechenkunst finden, denn Du hast sie selbst aufgeschrieben, und ich habe sie verloren, und weiss also Nichts mehr davon. Also bitte ich Dich, sie mir zu copiren, nebst andern Rechenexempeln, und mir sie her zu schicken.

Manzuoli steht im Contract mit den Mailändern, bey meiner Oper zu singen. Der hat mir auch desswegen in Florenz vier oder fünf Arien gesungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müssen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu sehen, dass ich fähig bin, eine Oper zu schreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten. Man weiss auch nicht, ob die Gabrielli sicher kommen wird. Einige sagen, es wird die de' Amicis singen, welche wir in Neapel sehen werden. Ich wünschte, dass sie und Manzuoli recitirten. Da wären nun zwey gute Bekannte und Freunde von uns. Man weiss auch noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando und dem Herrn von Troyer recommandirt.

Jetzt habe ich just die Arie: *se ardire e speranza* in der Arbeit. — — —

An Leopold Mozart's Gattin.

Madame!

Sino dai primi del presente anno ammirò questa nostra Città nella pregiatissima persona de S^r. Amadeo Wolfgango Mozart, di Lei figlio, un portento, si può dire, di Natura nella Musica, giacchè l'arte ancora non potea esercitare il suo uffizio, se pure non avesse con questo prevenuta la tenera età sua.

Tra gli ammiratori io lo fui al certo, mentre qualche diletto avendomi sempre recato la Musica, e per quanto abbia ne miei viaggi di questa inteso, ne posso far quel giudizzio che spero non sia fallace; ma di si raro e portentoso Giovane è certamente giustissimo, tanta avendone concepita stima che lo feci al naturale ritrarre coll' iscrizione ricoppiata sul fine della cantata, che Gli sara gradevolè di leggere. — La dolce sua effigie mi è di conforto, ed altre si di eccitamento a riprendere qualche fiata la musica per quanto le publice e private occupazioni me lo permettano, non avendo però mai perdute le traccie del S^r. Amadeo e S^r. Leopoldo amabilissimo suo padre, avendone da Mantova, Milano ed ultimamente da Firenze avute con piacere notizie del loro stato ed universale riportato applauso, come fra poco da Roma sarò per avere, dove alle più illustri persone li ho già diretti.

— *Io non faccio che risvegliare a Lei, o Madamma, quel piacere che provò quando ancor più tenero nelle prime Città d'Europa lo condusse seco* *colla portentosa figlia, che fà il soggetto delle virtuose universali ammirazioni, come lo è Egli presentemente. Quanto io stimo l'uno e l'altra, lo può da questa mia rilevare ed in consequenza quanto abbia in prezio i suoi genitori, che con si attenta educazione coltivati abbiano si rari talenti, che loro poi recata avendo si esuberante compiacenza, ancora universale ne apportarono al Mondo l'ammirazione.*

Degni aggradire tai sentimenti, che nascono da buon animo, vera stima, giacchè a ciò fare somministra l'occasione l'adempire all' impegno contratto col figlio di far gli tenere due pezzi di Musica, da lui venduti presso di me in que' momenti, che soggiornò meco, i quali ho io fatti ricopiare acciò li gradisca e se ne serva pienamente.

Finisco augurandole ogni mag.' felicità e così alla sua pregiama. famiglia, nel mentre con sincera divota stima mi dichiaro

di Madama

Verona,
22. Aprili 1770.

divotmo. obbligmo. servidore
*Pietro Lugiati.**)

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 11.)

25. April 1770.

Cara sorella mia!

Io vi accerto, che io aspetto con una incredibile premura tutte le giornate di posta qualche lettera di Salisburgo. Jèri fummo à S. Lorenzo, e sentimmo il Vespero, e oggi matina la messa cantata, e la sera poi il secondo vespero, perchè era la festa

---

*) General-Einnehmer in Venedig, von dem in den Briefen oft die Rede war.

della Madonna del Buonconfiglio. Questi giorni fummo nel Campidoglio e viddemmo varie belle cose. Se io volessi scrivere tutto quelche viddi, non basterebbe questo foglietto. In due Accademie suonai, e domani suonero anche in una. — Subito dopo pranso giuochiamo a Potsch. Questo è un giuoco che imparai qui quando verro a casa, ve l'imparerò. Finita questa lettera finirò una sinfonia mia, che cominciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perche noi non la vogliamo dar via per copiarla; altrimente ella sarebbe rubata.

***Roma** caput mundi, il 25. Aprile anno 1770, nell' anno venturo 1771.*	*Wolfgango in Germania, Amadeo Mozart in Italia.*

Hinten wie vorn und in der Mitte doppelt.

(Leopold M. Brief No. 76.)

Rom, den 28. April 1770.

Wir waren bey der Principessa Barbarini, wo wir den Prinzen Xaver von Sachsen, auch den Prätendenten abermals antrafen; heute sind wir bey dem Ambassadeur von Malta. Morgen hat uns der Duca di Bracciano zur Akademie des Duca Altems (Hohen Ems) eingeladen. Montag speisen wir bey den Augustinern. Am 12. May wollten wir mit Gottes Hülfe mit dem Procaccio nach Neapel reisen, wo wir schon Wohnung bestellt haben. Die Wege sind sehr unsicher: ich gehe nicht weg, bis ich weiss, dass Sicherheit ist, und mit dem Procaccio ist man in einer grossen Compagnie. Wolfg. befindet sich, Gottlob! gesund; nur hat er, wie gewöhnlich, ein wenig Zahnweh auf einer Seite.

N.S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 12).

Meine Schwester küsse ich ins Gesicht, und der Mama die Hände. Ich habe noch keine Scorpionen und Spinnen gesehen: man redet und höret gar nichts davon. Die Mama wird wohl meine Schrift kennen. Schreibe die Mama mir's geschwinde, denn sonst setze ich meine Namen her.

(Leopold M. Brief No. 77.)

Rom, den 2. May 1770.

Du willst wissen, ob Wolfgang noch singt und geigt. Er geigt, aber nicht öffentlich. Er singt, aber nur allzeit, wenn man ihm einige Worte vorlegt. Er ist etwas gewachsen. Wir haben Gelegenheit, mit 4 Augustinern nach Neapel zu reisen. Ich hoffe, Gott werde Dich und die Nannerl gesund erhalten, und uns gesund nicht nur nach Neapel, und dann wieder zurück, sondern auch seiner Zeit glücklich nach Hause kommen lassen. In Neapel halten wir uns etwa fünf Wochen auf. Dann über Loretto nach Bologna und Pisa, und dorten die grösste Hitze an einem Orte auswarten, der am kühlsten und gesundesten ist. Heute haben sich Herr Meissner, der aus Neapel angekommen ist, und Wolfgang im deutschen Collegium producirt.

N.S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 13).

Ich bin Gott Lob und Dank gesund, und küsse der Mama die Hand, wie auch meiner Schwester das Gesicht, Nase, Mund, Hals, und meine schlechte Feder.

Da sich Wolfgang das Miserere nach genauem Anhören zu Hause aufgeschrieben hatte, hielt er später, als dieses Miserere am Charfreytage wieder gegeben wurde, sein Manuscript im Hute, um noch einiges berichtigen zu können. Dieses wurde in Rom bald bekannt und erregte allgemeines Aufsehen. Es gab Gelegenheit, dass Mozart sein nachgeschriebenes Stück in einer Akademie beym Claviere singen musste, wobey der Castrat Christofori, der es in der Kapelle gesungen hatte, zugegen war, und welcher durch sein Erstaunen Mozart's Triumph documentirte. Man darf nur bedenken, welche Anstrengung es kostet, eine einfache Melodie zu behalten, um hier in zweifelndes Erstaunen zu sinken! Dieses lange kritische Choralstück, und noch dazu zweychörig, voller Imitationen und Repercussionen, ewig wechselnd im Einsetzen und Verbinden der Stimmen unter einander — welche Kenntniss des reinen Satzes, des Contrapunctes, welch umfassendes Gedächtniss, welch ein Ohr, welchen allumfassenden Tonsinn erforderte dieser in seiner Art einzige musikalische Diebstahl! —

In Rom verweilten sie bis zum 8. May, von wo sie dann nach Neapel reis'ten.

(Leopold M. Brief No. 78.)

Neapel, den 19. May 1770.

Wir sind den 8. May in Gesellschaft dreyer anderer Sedien oder zweysitzigen Wagen von Rom abgereist, haben zu Marino im Augustiner Kloster Mittagsmahl genommen, und sind den 11ten zu Sessa abermals in einem Augustiner Kloster über Nacht wohl bewirthet worden, am 12ten in Capua bey den

Augustinern angelangt, und wollten Abends in Neapel seyn. Allein es fügte sich, dass den Sonntag darauf, den 13ten, die Einkleidung einer Dame in dem Kloster vor sich gehen sollte, wo einer meiner Reisegefährten, Pater Segarelli, vor einigen Jahren Beichtvater war. Er sollte also dieser Einkleidung beywohnen, und bat uns zu bleiben. Wir sahen also die Einkleidung. Ausser den nächsten Verwandten war Niemand zur Mittagstafel in dem Frauenkloster eingeladen, als wir.

Schon am 12ten langte ein Kapellmeister sammt drey bis vier Wagen mit Virtuosen an, die gleich durch Symphonien und ein Salve Regina den Anfang der Feyerlichkeit machten. Alle diese Virtuosen wohnten in dem nämlichen Augustiner Kloster. Am 14ten kamen wir hier an. Wir wohnten zwey Nächte in einem Hause, das dem Kloster der Augustiner a S. Giovanni Carbonaro gehört. Jetzt sind wir in einer Wohnung, wo wir monatlich vier Salzburger Ducaten bezahlen. Gestern fuhren wir vergebens nach Portici, um dem Minister Marquis Tanucci aufzuwarten. Abends besuchten wir den englischen Gesandten Hamilton, unsern Bekannten aus London, dessen Frau ungemein rührend das Clavier spielt, und eine sehr angenehme Person ist. Sie zitterte, da sie vor dem Wolfg. spielen sollte.

Am 16ten haben wir bey Baron Tschudy gespeisst, der uns unzählige Mal geküsst und seine Dienste angetragen hat.

Wenn die Portraite gut gemacht sind, magst Du bezahlen, was Du willst.

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 14.)

Neapel, den 19. May 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandato questi Rechenhistorie, *e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi* Künste. *Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa.* Der 12te Menuett von Haydn, den Du mir geschickt hast, gefällt mir recht wohl, und den Bass hast Du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindesten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter solche Sachen.

Die Mama soll nicht vergessen, die Flinten alle beyde putzen zu lassen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weisst Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unserm Vorzimmer einer ist, welcher ein G'seis macht, wie unserer. *A propos*, der Herr Johannes wird wohl den Gratulations-Brief empfangen haben, den wir haben schreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, so werde ich ihm schon selbst mündlich sagen zu Salzburg, was darin hätte stehen sollen. Gestern haben wir unsere neuen Kleider angezogen; wir waren schön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und sie soll fleissig für mich beten. Den 30ten wird die Oper anfangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den König haben wir unter der Messe zu Portici in der Hofkapelle gesehen, und den Vesuvius haben wir auch gesehen. Neapel ist schön, ist aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes, weiss ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft; indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern, oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 *Ducati d'argento* vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bey der Oper singt die de Amicis. Wir waren bey ihr. Die zweyte Oper componirt Caffaro; die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiss man noch nicht. Gehe fleissig nach Mirabell in die Litaneyen, und höre das *Regina coeli* oder das *Salve Regina*, und schlaf gesund und lass Dir nichts Böses träumen. An Hr. von Schidenhofen meine grausame Empfehlung *tralaliera, tralaliera.* Und sage ihm, er soll den Repetiter-Menuett auf dem Claviere lernen, damit er ihn nicht vergessen thut. Er soll bald darzu thun, damit er mir die Freude thut machen, dass ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlungen machen, und thue gesund leben, und thue nit sterben, damit Du mir noch kannst einen Brief thun, und ich Dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer so fort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es sich endlich nimmer thun lässt. Indessen will ich thun bleiben

W. M.

(Leopold M. Brief No. 79.)

Neapel, den 22. May 1770.

Gestern waren wir bey der Kaiserl. Gesandtin, Gräfin Kauniz, geborner Fürstin von Oettingen. —

Die Marquise Tanucci schickte gestern ihren Haushofmeister zu mir, und liess mir melden, dass derselbe jederzeit zu meinem Befehle wäre, uns aller Orten herum zu führen, und uns alle Seltenheiten zu zeigen. Diess ist eine Distinction, die Jedermann in Verwunderung setzt, da dieser Minister eigentlich König ist, und sehr hoch gehet. Die *Opera buffa* ist hier sehr gut. Die alte Principessa Belmonte sah uns da, und machte uns viele Complimente, obwohl unsere Loge von der ihrigen weit entfernt war. —

N. S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 15).

Ich bin Gott Lob und Dank gesund, und küsse der Mama die Hände, und alle Beyde küsse ich zu tausend Mal.

(Leopold M. Brief No. 80.)

Neapel, den 26. May 1770.

Die Aussichten und Seltenheiten Neapels hoffe ich Dir in Kupfer zu bringen, wie ich sie schon von Rom habe.

Am Montag wird eine Akademie seyn, die die Gräfin Kauniz, Lady Hamilton, Principessa Belmonte, Principessa Francavilla, Duchessa Calabritta, veranstalten, und die uns glaublich 150 Zechinen einbringen wird. Wir haben aber auch Geld nöthig: denn gehen wir fort, so haben wir eine lange Reise, ohne Etwas einzunehmen. Bleiben wir hier, so müssen wir fünf Monate aushalten. Freylich hier wir immer unsere Nothwendigkeit einnehmen.

Dass ich Dir nichts ausführlichers von Rom geschrieben habe, hat seine Ursachen; Du wirst Alles umständlich hören.

Die Frau Hagenauer wird wohl zu Zeiten ein Vater Unser für uns beten. Es thut wirklich Noth, denn wir beten nicht gar viel.

(Leopold M. Brief No. 81.)

Neapel, den 29. May 1770.

Gestern hatten wir unsere Akademie, die sehr gut ausfiel. Morgen kömmt der Hof in die Stadt, um des Königs Namensfest mit Opern etc. zu feyern.

Wenn wir den 16ten von hier reisen, so gehen wir bis nach Marino, wo wir im Augustinerkloster absteigen. Der Pater Prior allda hat sich's ausgebeten. Er will mit uns nach Genzano, um uns das wunderthätige Bild Maria von guten Rath zu zeigen. Wir können dann eine Woche bey unseren Freunden in Rom bleiben, und dann unsere Reise nach Loretto antreten. In Rom habe ich für Kost und Zimmer keinen Kreuzer bezahlt. Ich war gänzlich Herr vom Hause, und da die Frau sich über keine Bezahlung erklären wollte, so werde ich nun bey der Rückkunft Etwas kaufen, und der Tochter ein ansehnliches Präsent machen.

Wenn wir nun die besagte Zeit abreisen, so werden wir am Ende, so zu sagen, ganz Italien gesehen haben, denn wir werden von den Gegenden über Loretto hinaus, wo es uns einfällt, nach Bologna oder Florenz, Pisa, Lucca, Livorno u. s. w. gehen, die heissen zwey Monate an dem bequemsten dieser Orte zubringen, und glaublich über Genua nach Mailand kommen. Wenn Wolfg. nicht schon die Scrittura zur Oper in Mailand hätte, so würde er sie zu Bologna, Rom und Neapel bekommen haben: sie ist ihm an allen diesen drey Orten angetragen worden. Ungeachtet die Hitze jetzt nicht sehr stark ist, werden wir ziemlich schwarz nach Hause kommen, denn die Luft bringt es mit sich. Du weisst, dass Wolfg. sich immer wünscht, brunett zu seyn. Er kam die Posttage kaum erwarten, und bittet Dich, Du sollst die Woche zu Zeiten zwey Mal schreiben, sonderheitlich, wenn es etwas Neues giebt.

Der Vesuvius hat mir das Vergnügen noch nicht gemacht, sich brennend oder vielmehr feuerspeyend zu zeigen. Wir werden ihn dieser Tage näher sehen. — —

(Wolfg. A. Mozart's Brief No. 16.)

Neapel, den 29. May 1770.

C. S. M.

Jeri l'altro fummo nella prova dell' opera del Sign. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace veramente. Il Sign. Jomelli ci ha parlati ed era molto civile. E' fummo anche in una chiesa a sentir una Musica la quale fù del Sign. Ciccio de Majo, ed era una bellissima Musica. Anche lui ci parlo ed era molto compito. La Signora De Amicis cantò a meraviglia. Stiamo Dio grazia assai bene di salute, particolarmente io, quando viene una lettera di Salisburgo. Vi prego di scrivermi tutti giorni di posta, e se anche non avete niente da scrivermi, solamente vorrei averlo per aver qualche lettera tutti giorni di posta. Egli non sarrebbe mal fatto, se voi mi scriveste qualche volta una letterina italiana. — — —

(Leopold M. Brief No. 82.)

Neapel, den 5. Juny 1770.

Unser Concert ist sehr gut abgelaufen, aber vom Hofe kann ich Dir noch Nichts schreiben. Die Principessa Francavilla hat uns auch ein schönes Präsent gemacht, und wir haben zu noch ein paar Kleinigkeiten Hoffnung.

Du wirst übel zufrieden seyn, dass ich Dir unsere Einnahme nicht umständlicher schreibe. Ich thue es darum nicht, weil man in Salzburg nur die Einnahme ansicht, und auf die Ausgabe nicht denkt, und wenige wissen, was Reisen kostet. Es wird Dir genug seyn, dass wir an Nichts, Gottlob! Mangel haben, was immer uns nothwendig ist, unsere Reise mit aller Ehre fortzusetzen. Bey allen Kutschen werden Abends die Flambeaux auf der Spaziertour angezündet, um eine Art von Illumination zu machen. Da wir täglich mitfahren, und allezeit durch einen herrschaftlichen Wagen bedient werden, so haben wir allezeit zwey Flambeaux. Der herrschaftliche Bediente hat sein Flambeau, und unser Bediente das Unserige. Auf der Promenade grüsst I. M. die Königin uns allezeit mit ganz besonderer Freundlichkeit. Am Pfingstsonntage waren wir bey dem grossen Balle, den der franz. Gesandte wegen Vermählung des Dauphins gab, durch zwey Billete eingeladen.

Mein Entschluss ist noch, den 16ten mit dem Procaccio, oder glaublicher, wenn ich eine gewisse Sedia bekomme, mit dem kaiserlichen Gesandten Graf Kauniz, *per posta* am 20sten nach Rom zu reisen.

Ich kann mich nicht genug wundern, dass in Salzburg Alles theuer wird. Man denkt dort halt nicht daran, dass, wenn das System in einer Sache ändert, man darauf bedacht seyn muss, auf einer andern Seite ein System zu formiren, so dass sich das Ganze in seinem nöthigen Gleichgewichte erhält. — — — —

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 17.)

Neapel, den 5. Juny 1770.

C. S. M.

Heut raucht der Vesuvius stark. Potz Blitz und ka nent aini. Haid homa gfresa beym Herr Doll. Dos is a deutscha Compositör und a brawa Mo. Anjetzo beginn' ich meinen Lebenslauf zu beschreiben. *Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris?* Redma dafir soisburgarisch, don as is gschaida. Wir sand Gottlob gesund, da Voda und i. Ich hoffe, Du wirst Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom sind zwey Schlafstädte. A scheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und sey nicht so faul. *Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête.* Ich freue mich schon auf die Porträte, und i bi korios, wias da gleich sieht: wons ma gfoin, so los i mi un den Vodan a so macha. Mädli, las Da saga, wo bist dan gwesa, he? Die Oper hier ist von Jomelli; sie ist schön, aber zu gescheut und zu altväterisch für's Theater. Die De Amicis singt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand gesungen hat. Die Tänze sind miserabel pompös. Das Theater ist schön. Der König ist grob neapolitanisch auferzogen, und steht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Bissel grösser als die Königin scheint. Die Königin ist schön und höflich, indem sie mich gewiss sechs Mal im Molo (das ist eine Spazierfahrt) auf das Freundlichste gegrüsst hat.

N. S. Meinen Handkuss an die Mama!

(Leopold M. Brief No. 83.)

Neapel, den 9. Juny 1770.

Es ist auf eine gewisse Art Schade, dass wir nicht länger hier bleiben können, indem verschiedene artige Sachen den Sommer durch hier zu sehen sind, und eine beständige Abwechselung der Früchte, Kräuter und Blumen, von Woche zu Woche hier zu sehen ist. Die Lage des Orts, Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Seltenheiten u. s. w. hundert schöne Sachen machen mir meine Abreise aus Neapel traurig. Die Unfläterey, die Menge der Bettler, das abscheuliche Volk, ja das gottlose Volk, die schlechte Erziehung der Kinder, die unglaubliche Ausgelassenheit sogar in den Kirchen, macht, dass man auch das Gute mit ruhigerm Gemüthe verlässt. Ich werde nicht nur alle Seltenheiten in vielen schönen Kupferstichen mit bringen, sondern habe auch von Hr. Mauricoffro eine schöne Sammlung von der Lava des Vesuvs erhalten; nicht von der Lava, die Jedermann leicht haben kann, sondern untersuchte Stücke mit der Beschreibung der Mineralien, die sie enthalten, die rar sind. Da wirst schöne Sachen sehen, wenn wir zurück kommen. Nächste Woche werden wir den Vesuv, die zwey versunkenen Städte, Caserta etc. kurz alle Seltenheiten besehen, wovon ich schon die Kupferstiche in Händen habe.

(Leopold M. Brief No. 84.)

Neapel, den 16. Juny 1770.

Wir können noch nicht den 20sten abreisen, da der Graf Kauniz nicht bis dahin fertig wird. Am 13ten sind wir in einem Wagen nach Puzzuolo, und von da zu Schiffe nach Baja gefahren, und haben da gesehen die Neronischen Bäder, die unterirrdische Grotte der Sibylla Cumana, *Lago d'Averno, Tempio di Venere, Tempio di Diana, Sepolcro d'Agrippina*, die elisäischen Felder, das todte Meer, wo Charon Schiffmann war, *la piscina mirabile*, die *cento camerelle* u. s. w. im Rückweg viele alte Bäder, Tempel, unterirrdische Zimmer, *monte nuovo, monte gauro, molo di Puzzoli, Colisseo, Solfatara, Astroni, grotta del cane, lago di Agnano*, vor allen aber *la grotta di Puzzuoli* und das Grab des Virgils. Heute speisten wir zu Mittag auf der Höhe *a S. Martino* bey den Carthausern, und besahen alle Seltenheiten und Kostbarkeiten des Orts und bewunderten die Aussicht. Montag und Erchtag geht es an den Vesuv, Pompeji, Herculanum, die dort gefundenen Sachen, Caserta und Capo di Monte, welches Alles Geld kosten wird. — — —

N. S. von **Wolfg.** Amad. Mozart (dessen Brief No. 18).

Ich bin auch noch lebendig und beständig lustig wie alle Zeit, und reise gern: nun bin ich auf dem mediteranischen Meer auch gefahren. Ich küsse der Mama die Hand und die Nannerl zu 1000 Malen und bin der Sohn Steffrl und der Bruder Hansl. —

Als Wolfgang in Neapel in dem *Conservatorio alla pietà* spielte, fielen seine Zuhörer unter andern wegen der ausserordentlichen Fertigkeit und Geschwindigkeit seiner linken Hand auf den Gedanken, dass in seinem Ringe die Zauberey stäcke; er zog daher den Ring ab, spielte eben so, und nun wurde natürlich die Verwunderung erst recht gross. Da er in Neapel kein Pianoforte fand, so musste er sein *Maestria* nur auf einem *solito Cembalo* hören lassen.

Von Neapel kehrten sie, und Wolfgang mit einem Rufe, der nur selten einem Künstler vorangeht, nach Rom zurück, wo sie den 25sten Junius ankamen, und von wo aus der Vater folgende Briefe an seine Frau nach Salzburg schrieb:

(**Leopold** M. Brief, No. 85.)

Rom, den 27. Juny 1770.

Gestern angelangt. Nur 27 Stunden auf der Reise, auf welcher wir mit dem Vetturin fünftehalb Tage zubrachten. Graf Kauniz kam erst heute. Ich dachte, es wäre besser allein zu reisen, weil man oft nicht Pferde genug auf den Stationen findet; auch wusste ich, dass zwey Reisende zwölf Pferde auf der ganzen Route brauchten. Wir reisten also allein. Ich gab mich für den Haushofmeister des kaiserl.

Gesandten aus, weil die Haushofmeister solcher Herren in diesen Orten in vielem Ansehen stehen; diess machte meine Reise sicher, verschaffte mir gute Pferde, und geschwinde Beförderung, und in Rom durfte ich nicht in die Mauth zur Visitation fahren; man machte mir beym Thore sogar ein tiefes Compliment, hiess mich gerade nach Hause fahren, und ich warf ganz vergnügt ihnen ein paar Paoli ins Gesicht. Wir hatten in 27 Stunden unserer Reise nur zwey Stunden geschlafen. Sobald wir ein wenig Reis und ein paar Eyer gegessen hatten, setzte ich den Wolfgang auf einen Stuhl. Er fing augenblicklich an zu schnarchen und so fest zu schlafen, dass ich ihn völlig auszog und ins Bett legte, ohne dass er das mindeste Zeichen gab, dass er wach werden konnte. Er schnarchte immer fort, obwohl ich ihn zu Zeiten von dem Sessel aufheben und wieder niedersetzen, und endlich gänzlich schlafend ins Bette schleppen musste. Als er nach neun Uhr Morgens erwachte, wusste er nicht, wo er war und wie er ins Bett gekommen. Er lag schier die ganze Nacht auf dem nämlichen Platze. Nun werden wir die Feuerwerke, die Girandole und alle dergleichen schöne Sachen, dann die Ueberreichung des Neapolitanischen Tributs, und das Amt und Vesper in St. Peter sehen. In Neapel hat der Impressar Sign. Amadori, da er den Wolfg. bey Jomelli gesehen und gehört hatte, ihn angetragen, eine Oper auf dem Königl. Theater S. Carlo zu schreiben, welches wir wegen Mailand nicht annehmen konnten.

Hr. Meuricoffer, der abgereiset ist, hat uns die grössten Freundschaftstücke erwiesen, und uns noch zuletzt 125 Ducaten aufgetrieben, theils Romani, theils Gigliati und Zechinen, um wenigstens das meiste unseres neapolitanischen Geldes auszuwechseln. — —

(Leopold M. Brief No. 86.)

Rom, den 30. Juny 1770.

Ob wir bey dem Könige von Neapel gespielt haben? Nichts weniger; es ist bey den puren Complimenten geblieben, die uns die Königin aller Orten, wo sie uns sah, gemacht hat. Die Königin kann Nichts thun, und was der König für ein Subject ist, schickt sich besser zu erzählen, als zu beschreiben. Du kannst Dir leicht einbilden, wie es an diesem Hofe zugeht. Der junge Violinist Lamotte, der in der Kaiserin Diensten ist und auf ihre Ordre und Unkosten nach Italien gereis't ist, war lange Zeit in Neapel und blieb drey Wochen länger, weil man ihm das Maul machte, der König und die Königin würden ihn hören; dennoch geschah es nicht. Ich werde seiner Zeit eine Menge lustige Sachen von diesem Hofe erzählen. Du wirst auch das Portrait des Königs sehen. — Ich habe noch nirgends meine Aufwartung hier machen können. Die Ursache habe ich Dir im ersten Briefe verschwiegen. Weil es nun aber besser aussieht, so muss ich Dir den bösen Zufall berichten. Du weisst, dass zwey Pferde und ein Postillon drey Bestien sind. Auf der letzten Post nach Rom schlug der Postillon das Pferd, welches zwischen den Stangen geht und folglich die Sedia auf dem Rücken trägt. Das Pferd stieg in die Höhe, verwickelte sich in dem mehr als spanntiefen Sand und Staube, und fiel mit Gewalt nach der Seite zu

Boden, riss folglich den vordern Theil der Sedia mit sich, weil diese nur zwey Räder hat. Ich hielt den Wolfg. mit einer Hand zurück, damit er nicht hinaus stürze; mich aber riss die Gewalt mit dem rechten Fusse dergestalt an das mittlere Eisen des zurückfallenden Spritzleders, dass ich das halbe Schienbein des rechten Fusses fingerbreit aufriss u. s. w.

(Leopold M. Brief No. 87.)

Rom, den 4. July 1770.

Morgen Mittag speisen wir bey dem Cardinal Pallavicini, übermorgen bey dem toscanischen Gesandten, Baron Saint Odile. Wir sollen morgen eine Neuigkeit erfahren, die Euch in Verwunderung setzen wird. Der Cardinal Pallavicini soll nämlich Ordre haben vom Papste, dem Wolfgang ein Ordenskreuz und Diplom zu überreichen. Sage noch nicht Vieles davon; ist es wahr, so schreibe ich Dir es nächstens. Da wir letzthin beym Cardinal waren, sagte er etliche Male zu Wolfgang: *Signore Cavaliere*; wir glaubten es sey Spass. Wolfgang ist in Neapel sichtbarlich gewachsen. — — — —

(Leopold M. Brief No. 88.)

Rom, den 7. July 1770.

Was ich Dir letzthin von einem Ordenskreuze*) geschrieben habe, hat seine Richtigkeit. Es ist das nämliche, was Gluck hat, und heisst: *te creamus auratae militiae equitem.* Er muss ein schönes goldenes Kreuz tragen, das er bekommen hat, und Du kannst Dir einbilden, wie ich lache, wenn ich allezeit zu ihm Sign. Cavaliere sagen höre. Wir werden morgen desswegen beym Papst Audienz haben.

---

*) Diesen Orden, durch den er eben sowohl den Namen der Ritter von Mozart als Gluck, den, der Ritter von Gluck erworben hatte, trug er nie, als in der Jugend in Reichsstädten, auf seiner Reise nach Paris nach seines Vaters Vorschrift. Gluck soll den seinigen getragen haben.

Nachschrift von Wolfg. Amad. Mozart.

C. S. M.

Ich habe mich recht verwundert, dass Du so schön componiren kannst. Mit einem Worte, das Lied ist schön. Probire öfter Etwas. Schicke mir bald die andern sechs Menuetten von Haydn. *Mlle., j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur et frère Chevalier de Mozart. — Addio.*

(Leopold M. Brief No. 89.)

Bologna, den 21. July 1770.

Wir gratuliren Euch zu Euerem verflossenen gemeinschaftlichen Namenstage, und wünschen Euch die Gesundheit, vor Allem aber die Gnade Gottes: sonst haben wir Nichts nöthig; das Uebrige findet sich Alles. In Cività Castellana hörten wir eine Messe: nach derselben spielte Wolfg. die Orgel. In Loretto traf es just auf dem 16ten, dass wir da unsere Andachten machten. Ich habe sechs Glöckel und verschiedenes Andere gekauft. NB. Nebst Reliquien bringe ich auch einen heil. Kreuzpartikel von Rom mit. Zu Sinigaglia haben wir den Jahrmarkt in Augenschein genommen. Gestern kamen wir hier an; am 10ten hatten wir Rom verlassen. Graf Pallavicini hat uns hier alles Nöthige angeboten: seinen Wagen habe ich acceptirt.

Wenn der Wolfgang so fort wächst, wird er ziemlich gross nach Hause kommen. — — —

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe, No. 19.)

Ich gratulire der Mama zu dem Namensfeste, und wünsche, dass die Mama noch möge viele hundert Jahre leben und immer gesund bleiben, welches ich immer bey Gott verlange, und bete alle Tage und werde alle Tage für Sie Beyde beten. Ich kann unmöglich mit Etwas aufwarten, als mit etlichen Loretto Glöckeln und Kerzen und Haubeln und Flor, wenn ich zurück komme. Inzwischen lebe die Mama wohl, ich küsse der Mama 1000 Mal die Hände und verbleibe bis in den Tod

Ihr getreuer Sohn.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 20.)

Jo vi auguro d'Iddio Vi dia sempre salute, e vi lasci vivere ancora cent' anni, e vi faccia morire, quando avrete mille anni. Spero che Voi imparerete meglio conoscermi in avvenire, e che poi ne giudicherete come ch' egli vi piace. Il tempo non mi permette di scriver molto. La penna non vale un corno, ne pure quello che la dirigge. Il titolo dell' opera che ho da comporre a Milano, non si sà ancora. Ich habe die Tausend und eine Nacht in italienischer Sprache von unserer Hausfrau zu Rom zu schenken bekommen; es ist recht lustig zu lesen.

(Leopold M. Brief No. 90.)

Bologna, den 28. July 1770.

Ich habe noch meine Fusskrankheit, welcher Stoss mir wohl zwölf Ducaten kosten wird; denn in

Wirthshäusern ist es nicht lustig, krank zu seyn. Wenn ich in Neapel 1000 Doppien eingenommen hätte, könnte ich meine Unkosten verschmerzen. — Genug, ich habe immer mehr als wir brauchen, und damit sind wir zufrieden und loben Gott.

Gestern haben wir das Opernbüchlein und die Namen der Recitirenden erhalten. Die Oper heisst: *Mitridate, Re di Ponto*, und ist von einem Poeten aus Turin, Namens Vittorio Amadeo Cigna-Santi. Sie ist dort im Jahre 1767 aufgeführt worden. Die Personen sind:

Mitridate, Re di Ponto. Sign. Gugliemo d'Ettore, *Tenor.*

Aspasia, promessa sposa di Mitridate. Signora Antonia Bernasconi, *Prima Donna.*

Sifare, figlio del stesso, amante di Aspasia. Sign. Santorini, *Soprano, primo uomo* (welcher erst verflossenen Carneval in Turin recitirt hat).

Farnace, primo figlio di Mitridate, amante della medesima Aspasia. Sigr. Cicognani.

Ismene, figlia del Re de' Parti, amante di Farnace. Sigra. Varese, *IIda Donna Soprano.*

Arbate, Governatore di Ninfea. Soprano.

Marzio, Tribuno romano. Tenore.

Sartorini hát uns in Rom gesungen. Die Bernasconi kannten wir auch schon. Cicognani ist unser guter Freund.

Die zwey Portraite gefallen uns sehr wohl, und um sie gut zu finden, muss man sie nicht nahe ansehen; denn Pastell ist kein Miniatur: sie sind etwas zu fett, allein in einer kleinen Entfernung verliert sich Vieles, und wir sind zufrieden: das ist genug.

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 21.)

C. S. M.

Jo vi devo confessare, che ho un grandissimo piacere, che ci avete mandati i ritratti, i quali mi piacciono molto.

(Leopold M. Brief No. 91.)

Bologna, den 4. August 1770.

Schwerlich komme ich bey meiner Krankheit aus dem Wirthshause unter 20 Ducaten, wenn's nur kleckt. In Gottes Namen, wenn man nur immer seine Haut davon bringt. Hole der Plunder das Geld! Misliwetschek, der eben bey mir war, hat die *Scrittura*, in Mailand die erste Oper des Carnevals 1772 zu machen. Die zweyte heurige Oper wird die *Nitetti* seyn.

N. S. von Wolfg. A. Mozart (dessen Briefe No. 22).

Ich bedaure recht von Herzen, dass die Jungfrau Martha immer so krank ist, und bete alle Tage für sie, damit sie gesund werde. Sage ihr anstatt meiner, sie soll nicht viel Bewegung machen und brav gesulzte Sachen essen. *(Sie hatte die Abzehrung.)*

A propos, hast Du denn Robini siegerl meinen Brief gegeben? Du schreibst mir Nichts davon. Ich bitte, wenn Du ihn siehst, so sage ihm, er soll auf mich gar vergessen. Ich kann unmöglich schöner schreiben, denn die Feder ist eine Notenfeder und keine Schriftfeder. Nun ist meine Geige neu besaitet und ich spiele alle Tage. Aber dieses setze ich nur hinzu, weil meine Mama einmal zu wissen verlangte, ob ich noch geige. Gewiss ihrer sechs Mal habe ich die Ehre gehabt, allein in die Kirchen und prächtige Functionen zu gehen. Unterdessen habe ich schon vier italienische Symphonien componirt, ausser den Arien, deren ich gewiss fünf oder sechs schon gemacht habe, und auch ein Motetto.

Kömmt der Herr Tölpel öfters? beehrt Euch noch mit seinem unterhaltlichen Discourse? Und Herr Edler Karl von Vogt, würdigt er sich noch, Eure unerträglichen Stimmen anzuhören? Der Herr von Schidenhofen soll Dir fleissig Menuette schreiben helfen, sonst bekömmt er kein Zuckerl nit.

Meine Schuldigkeit wäre, wenn es mir die Zeit erlaubte, Herrn v. Mölk und Schidenhofen mit ein Paar Zeilen Beyde zu belästigen, aber da mir das Nothwendigste dazu mangelt, so bitte ich, meinen Fehler zu verzeihen und mir auf das Zukünftige diese Ehre aufgehoben seyn zu lassen. Meine einzige Lustbarkeit besteht dermalen in englischen Schritten, Capriolen und Spaggat machen. Italien ist ein Schlafland; es schläfert Einen immer. (— — — —)

(Leopold M. Brief No. 92.)

Vom Landgute ausser Bologna,
den 11. August 1770.

Wir leben hier bey dem Feldmarschall Pallavicini auf fürstliche Art, und haben für uns einen Läufer und einen Bedienten: der erste schläft in unserm Vorzimmer, um immer bey der Hand zu seyn. Wir haben die kühlsten Zimmer neben der *sala terrena.* Der junge Graf, der die beste Erziehung und Talente hat, ist der beste Freund Wolfgangs und dieser der seinige. — Die Herrschaft lässt mich niemals stehen, sondern ich muss immer sitzen, und den Fuss auf einen andern Sessel legen. Sogar haben sie mir heute in der Kapelle bey der Messe zwey Sessel zurecht stellen lassen. Um zwölf Uhr ist alle Tage die heilige Messe, wo der junge Graf, der, ungeachtet in Wolfgangs Alter, schon kais. Kammerherr ist, ministrirt: nach der Messe wird ein Rosenkranz, die Litaney, das *Salve Regina* und das *de Profundis* gebetet.

Wolfg. fährt mit der Gräfinn und dem Sohne, ich mit dem alten Grafen spazieren. Wir bleiben hier, bis mein Fuss ganz hergestellt ist. — —

(Leopold M. Brief No. 93.)

Bologna, den 21. August 1770.

Wir sind noch auf dem Landgute alla croce del Biacco, welches dem Grafen Bolognetti gehört, aber vom Grafen Pallavicini auf einige Jahre in Bestand genommen ist. Am 30sten wird das jährliche grosse Fest seyn, welches die Mitglieder der bolognesischen philharmonischen Gesellschaft mit Vesper und Hochamt prächtigst halten. — —

N. S. von Wolfg. A. Mozart (dessen Briefe No. 22).

Ich bin auch noch lebendig und zwar sehr lustig. Heute kam mir die Lust, auf einem Esel zu reiten; denn in Italien ist es der Brauch, und also habe ich gedacht, ich muss es doch auch probiren. Wir haben die Ehre, mit einem gewissen Dominicaner umzugeben, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühstück oft eine Tasse Chocolade, gleich darauf ein gutes Glas starken spanischen Wein; und ich habe selbst die Ehre gehabt, mit diesem Heiligen zu speisen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll starken Weins bey der Tafel getrunken hat, zwey gute Schnitze Melonen, Pfirsiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwey volle Teller Milch mit Limonien. Doch dieses könnte er mit Fleiss thun, aber ich glaube nicht, denn es wäre zuviel, und aber er nimmt viele Sachen zur Jausen (Collation) auf Nachmittag.

(Leopold M. Brief No. 94.)

Bologna, den 25. August 1770.

Noch auf dem Lande. Da wir die Gelegenheit haben, hier einen Pater Dominicaner zu haben, der ein teutscher Böhme ist, so haben wir heute in der Pfarrkirche unsere Andacht verrichtet, gebeichtet und communicirt, dann den Kreuzweg mit einander gemacht: zu Mittag waren wir im Schlosse bey der gewöhnlichen Messse und Rosenkranz. Du kannst inzwischen in Salzburg ein Paar schön vergoldete Scheine für uns machen lassen, denn wir kommen sicher als Heilige nach Hause. — Meine Freunde sollen mir die Saumseligkeit meines Briefwechsels nicht verübeln. Lange geborgt, ist nicht geschenkt, und lieber spät als gar nicht — sind zwey Sprüchwörter, die meiner Nachlässigkeit ein wenig hinaushelfen. Und auf Reisen hat man an tausend Sachen zu denken. Meine Bücher und Musikalien wachsen merklich an. An Wolfg. wird Alles zu enge. Die viele Seide, die an seinem Brillantring war, ist alle weg, und nur ein wenig Wachs übrig; alle seine

Glieder sind grösser und stärker geworden. Stimme zum Singen hat er jetzt gar keine. Diese ist völlig weg, er hat weder Tiefe noch Höhe, und nicht fünf reine Töne. Diess verdriesst ihn sehr, denn er kann seine eigenen Sachen nicht singen, die er doch manchmal singen möchte. — —

(Leopold M. Brief No. 95.)

Bologna, den 1. Sept. 1770.

Noch auf dem Lande. Am 30sten hörten wir in der Stadt das Amt und die Vesper der Philharmoniker, welches von zehn verschiedenen Meistern componirt ist. Das Kyrie und Gloria von Einem, das Credo von einem Andern u. s. w. Jeder schlug den Takt seiner Composition. Es mussten aber lauter Mitglieder der Akademie seyn.

(Leopold M. Brief No. 96.)

Bologna, den 8. Sept. 1770.

Unterlasse nicht mir zu schreiben, was für geistliche Räthe in Salzburg angelangt sind, und wie es mit diesem Congresse geht, und wo er gehalten wird. Kannst Du es nicht, so bitte Diesen oder Jenen darum. Nun denken wir bald nach Mailand zu gehen. Da ich Livorno nicht habe sehen können, so werde ich von Mailand aus eine Tour nach den sehenswürdigen borromäischen Inseln machen.

N.S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 23).

Damit ich nicht wider meine Schuldigkeit fehle, so will ich auch ein Paar Worte schreiben. Ich bitte, mir zu schreiben, in welchen Bruderschaften ich bin, und mir die dazu nothwendigen Gebete zu wissen zu machen. Jetzt lese ich just im Telemach: ich bin schon im zweyten Theile. — —

(Wolfg. A. Mozart's Brief No. 24.)

Bologna, den 22. Sept. 1770.

Ich hoffe, meine Mama wird wohl auf seyn, wie auch Du, und wünsche, dass Du mir doch ins Künftige auf meine Briefe besser antworten wirst, denn es ist ja weit leichter, Etwas zu beantworten, als selbsten Etwas erfinden.

Die sechs Menuetten von Haydn gefallen mir besser als die ersten zwölf. Wir haben sie der Gräfin oft machen müssen, und wir wünschen, dass wir im Stande wären, den teutschen Menuett-Gusto in Italien einzuführen, indem ihre Menuette bald so lang wie ganze Symphonieen dauern. Verzeihe mir, dass ich so schlecht schreibe; allein ich könnte es schon besser, aber ich eile.

(Leopold M. Brief No. 97.)

Bologna, den 29. Sept. 1770.

Sowohl Wolfg. als ich sind unglaublich betrübt wegen der guten Martherl. Gott stärke sie! Was ist zu machen? Wir können sie Beyde den ganzen Tag nicht aus dem Kopfe bringen.

Wolfgang hat heute die Recitative zur Oper angefangen.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 25).

Damit der Brief ein wenig voller wird, will ich auch ein paar Worte hinzusetzen. Mir ist von Herzen leid wegen der so lang anhaltenden Krankheit, welche die arme Jungfrau Martha empfinden und mit

Geduld übertragen muss. Ich hoffe, mit der Hülfe Gottes wird sie schon wieder gesund werden. Wo nicht, so muss man sich nicht zu stark betrüben, denn der Wille Gottes ist allezeit der beste; und Gott wird schon besser wissen, ob es besser ist, zu seyn auf dieser Welt, oder in der andern. Aber sie soll sich trösten, indem sie jetzt von dem Regen in das schöne Wetter kommen kann. — —

(Leopold M. Brief No. 98.)

Bologna, den 6. October 1770.

Wir sind nun schon fünf Tage in der Stadt und haben das Fest des heil. Petronius gesehen, das sehr herrlich begangen wird, und wo in der sehr grossen Kirche dieses Heiligen eine Musik aufgeführt wird, wobey alle Musici von Bologna erscheinen. Wir wollten am Dienstage nach Mailand aufbrechen: allein es ist Etwas, das uns ein paar Tage aufhalten wird. Ein Etwas, welches, wenn es zu Stande kömmt, dem Wolfg. eine ausserordentliche grosse Ehre macht.

Meine Violinschule hat Pater Martino jetzt durch Euch erhalten. Wir sind die besten Freunde zusammen. Jetzt ist der zweyte Theil seines Werkes fertig. Ich bringe beyde Theile nach Hause. Wir sind täglich bey ihm und halten musikalisch-historische Unterredungen.

Ihr habt also drey Akademieen gehabt? Nur brav darauf! Und uns habt Ihr nicht eingeladen? Wir wären flugs erschienen und dann wieder davon geflogen.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 27.)

Mich freut es recht vom Herzen, dass Du Dich so lustig gemacht hast; ich wünsche, ich wäre dabey gewesen. Ich hoffe, dass die Jungfrau Martha besser seyn wird. Heute spielte ich bey den Dominicanern die Orgel. Mache meinen Glückswunsch an — — — und sage ihnen, dass ich vom Herzen wünsche, dass sie noch können die Secundiz von Pater Dominicus erleben, und damit wir Alle wieder so vergnügt beysammen seyn können. An alle Thereseln meinen Glückswunsch und an alle Freunde in und ausser dem Hause mein Compliment. Ich wünschte, dass ich bald die Berchtesgadener Symphonieen hören könnte, und etwa ein Trompeterl oder Pfeiferl dazu blasen. Ich habe das grosse Fest des heil. Petronius in Bologna gehört und gesehen. Es war schön, aber lang, und die Trompeter haben von Lucca kommen müssen, um den Tusch zu machen, welche aber abscheulich geblasen haben. — —

(Leopold M. Brief No. 99.)

Mailand, den 20. October 1770.

Am 18ten angekommen. In Parma waren wir einen ganzen Tag. Die *Accademia Filarm.* zu Bologna hat den Wolfg. mit einhelliger Stimme in ihre Gesellschaft aufgenommen und ihm das Patent des *Accademico* überreicht. Es ist aber solches mit allen nöthigen Umständen und vorausgegangener Prüfung geschehen. Er musste nämlich den 9ten Oct. Nachmittags um vier Uhr in dem akademischen Saale erscheinen. Da gab ihm der *Princeps Academiae* und die zwey Censoren (die alle alte Kapellmeister sind) in Gegenwart aller Mitglieder eine *Antiphona* aus dem *Antiphonarium* vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedell führte und die Thüre zuschloss, vierstimmig setzen musste. Nachdem er sie fertig hatte, wurde sie von den Censoren und allen Kapellmeistern und Compositoren untersucht, und votirt durch schwarze und weisse Kugeln. Da nun alle Kugeln weiss waren, so wurde er gerufen. Alle klatschten bey seinem Eintritte mit den Händen und wünschten ihm Glück, nachdem ihm vorher der *Princeps* im Namen der Gesellschaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte sich und damit war es vorbey. Ich war unterdessen mit meinem Begleiter auf einer andern Seite des Saales eingesperrt in der akademischen Bibliothek. Alle wunderten sich, dass er es so geschwind fertig hatte, da Manche drey Stunden mit einer *Antiphona* von drey Zeilen zugebracht haben. Du musst aber wissen, dass es nichts Leichtes ist, indem diese Art der Composition viele Sachen ausschliesst, die man nicht darin machen darf, wie man ihm vorhergesagt hatte. Er hatte es in einer starken halben Stunde fertig. Das Patent brachte uns der Pedell ins Haus. Es sind unter andern die Worte darin: *Testamur Dominum W. A. M. - - - inter Academiae nostrae Magistros Compositores adscriptum fuisse etc.*

Bologna, li 12. Oct. 1770.

Attesto io infrascritto, come avendo avute sotto degli occhi alcune composizioni musicali di vario stile, e avendo più volte ascoltato suonare il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di sua Altezza l'eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con

PRINCEPS CAETERIQUE

ACADEMICI PHILHARMONICI

Omnibus, et singulis praesentes Literas lecturis, felicitatem.

Quamvis ipsa Virtus sibi, suisque Sectatoribus gloriosum comparet Nomen, attamen pro majori ejusdem majestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod hujusce nostrae PHILARMONICAE ACADEMIAE existimationi, et incremento consulere, singulorumque Academicorum Scientiam, et profectum patefacere intendentes, testamur Domin. **Wolfgangum Amadeum Mozart** e Salisburgo — sub die 9 Mensis Octobris Anni 1770. inter Academiae nostrae MAGISTROS Compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur Coacademici virtutem, et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes, hasce Patentes, Literas subscriptas, nostrique Consessus Sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra Residentia die 10. Mensis Octobris Anni 1770.

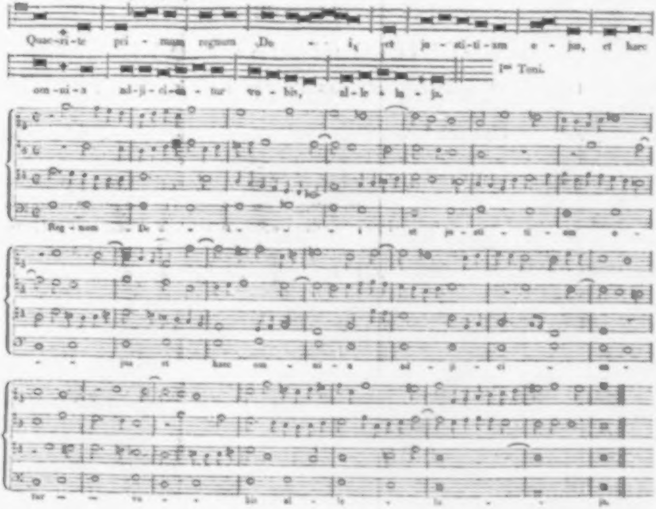
PRINCEPS PETRONIUS LANZI

Registr. in Libro Campl. C. pag. 117.

Aloysius Xav. Ferri,
a Secretis.

Camplonerius
[illegible]

Die dem Wolfgang Amad. Mozart von dem *Principe Acad. Philarmon.* und den zwei Censoren vorgelegte *Antiphona* zur Ausarbeitung, war aus dem *Antiphonarium Romanum* (*Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post Pentecost. et in Festo Cajetani*) folgende:


Quae-ri-te pri-mum regnum De-i, et ju-sti-ti-am e-jus, et haec om-ni-a ad-ji-ci-en-tur vo-bis, al-le-lu-ja.
I^mi Toni.
Reg-num De-i et ju-sti-ti-am e-jus et haec om-ni-a ad-ji-ci-en-tur vo-bis al-le-lu-ja.

mia singolare ammirazione, e l'ho ritrovato versatissimo in ognuna delle accennate qualità di Musica, avendo fatto la prova sopra tutto nel suono di Cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, i quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fede di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambatta Martin,
minor Conventuale. *)

Es macht ihm dieses um so mehr Ehre, als die Akademie über 100 Jahre alt ist und, ausser dem *Padre Martino* und anderen ansehnlichen Leuten Italiens, auch die ansehnlichsten Männer anderer Nationen Mitglieder der *Academia bononiensis* sind.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 28.)

Meine liebe Mama, ich kann nicht viel schreiben, denn die Finger thun sehr weh von so vielem Recitativ schreiben. Ich bitte, bete die Mama für mich, dass die Oper gut geht, und dass wir dann glücklich wieder beysammen seyn können. Ich küsse der Mama tausend Mal die Hände, und mit meiner Schwester hätte ich viel zu reden. Aber was? Das weiss nur Gott und ich allein. Wenn es Gottes Wille ist, werde ich ihr es mündlich, wie ich hoffe,

---

*) Man begreift nicht, wozu gegenwärtiges Zeugniss verlangt und gegeben worden seyn kann. Drey Tage vorher war W. A. Mozart Philharmoniker von Bologna geworden, war, wie sein Diplom sagt, *inter Magistros Compositores* der dasigen Akademie eingeschrieben worden. Das war denn doch wohl weit ehrenvoller und empfehlender zu einer Anstellung, die gesucht worden seyn mag, als selbst des berühmten *Padre* noch dazu ziemlich laues Zeugniss. Noch weniger ist begreiflich, dass der *Padre* ihn nicht *Filarmonico di Bologna* in diesem Zeugnisse nennt, wo natürlich das Vortheilhafteste von seinem Klienten Statt haben musste.

bald eröffnen können. Inzwischen küsse ich sie tausend Mal. Wir haben die gute Martherl verloren, doch werden wir sie mit der Hülfe Gottes in einem guten Stande finden.

Nun eilten sie, um nach Mailand zurück zu kommen, weil der Sohn sich zur Composition der dortigen ersten Carneval-Oper verbindlich gemacht hatte. Wäre diess nicht gewesen, so hätte er die *Scrittura* zur ersten Oper auch in Bologna, Neapel oder Rom erhalten können. Am 18ten October kamen sie in Mailand an, wo nun der Sohn in seinem vierzehnten Jahre die *Opera seria: Mitridate* componirte. Hierüber, so wie über den ganzen Aufenthalt in Mailand, sagen folgende Briefe das Weitere:

(Leopold M. Brief No. 100.)

Mailand, den 27. October 1770.

Wir werden, wenn Gott will, nach dem halben Januar von hier abreisen, und über Brescia, Verona, Parma, Vicenza, Padua nach Venedig gehen, um dort das Ende des Carnevals zu sehen, und dann auch einige Akademieen in der Fasten zu hören, welches die beste Zeit seyn soll, sich zu produciren. Ich möchte durch Kärnthen zu Euch kommen, denn ich habe Tyrol gesehen, und finde keine Freude, den Weg zwey Mal zu machen, wie die Hunde.

Misliwetschek hat uns in Bologna öfters besucht und wir ihn. Er schrieb ein Oratorium für Padua, und geht nach Böhmen. Er ist ein Ehrenmann, und wir haben vollkommen Freundschaft mit einander gemacht.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 29.)

Allerliebste Schwester! Du weisst, dass ich ein grosser Schwätzer bin, und auch als solcher Dich verlassen habe. Nun verlege ich mich aber mehr auf das Deuten, indem der Sohn vom Hause stumm und gehörlos ist. Nun habe ich zu schreiben für die Oper. Es ist mir von Herzen leid, dass ich Dich wegen der verlangten Menuette nicht bedienen kann; doch, wenn Gott will, auf Ostern vielleicht wirst Du siesammt mich selbsten bekommen. Mehr kann ich und weiss ich nicht zu schreiben. Lebe wohl und bete für mich. — —

(Leopold M. Brief No. 101.)

Mailand, den 3. Novbr. 1770.

Wolfgang bedankt sich für Deinen Glückwunsch zu seinem Namenstage, und hofft, wenn uns der liebe Gott wieder glücklich einander sehen lässt, Dir in Allem, was Du ihm gewünscht hast, vollkommenes Vergnügen und Freude zu machen.

Uebrigens weiss ich Dir nichts zu schreiben, als dass wir, Gott Lob! gesund sind, und wünschten, dass schon der Neujahrstag wäre, oder wenigstens Weihnachten; denn bis dahin giebt es immer etwas zu thun oder was zu denken, vielleicht einen kleinen Verdruss, dass man Pomeranzen schmeissen möchte, und folglich unruhige Tage. Geduld! es ist so vieles Unternehmen, Gott sey gebenedeyet! glücklich vorbey, und, noch einmal Gott sey gelobt! mit Ehre vorbey. Wir werden uns mit der Hülfe Gottes durch die unvermeidlichen Verdrusse, die jeder Kapellmeister von der Virtuosen - Canaille ausstehen muss, auch glücklich durchbeissen, wie der Hanswurst durch den Dr—berg.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 30.)

Allerliebstes Herzensschwesterchen!

Ich bedanke mich bey der Mama und bey Dir für die redlichen Wünsche, und brenne vor Begierde, Euch Beyde bald wieder in Salzburg zu sehen. Auf Deinen Glückwunsch zu kommen, so kann ich Dir sagen, dass ich bald gewähnt hätte, dass Hr. Martinelli Dir Deinen welschen Wunsch aufgesetzt hätte. Weil Du aber immer die kluge Schwester bist, und es so witzig gewusst hast anzustellen, indem Du nach Deinem welschen Glückwunsch gleich die Empfehlung von Herr Martinelli, welche in nämlicher Schreibart geschrieben war, darunter gesetzt, so habe ich es, und war es mir unmöglich zu merken, und ich sagte gleich zum Papa: Ach, könnte ich doch so klug und witzig werden! Dann sagte der Papa: Ja, das ist wahr; und ich sagte hernach: mich schläfert, und er sagt jetzt just: Höre auf! Addio, bitte Gott, dass die Oper gut gehen möge. Ich bin Dein Bruder

W. M.

dessen Finger vom Schreiben müde sind.

(Leopold M. Brief No. 102.)

Mailand, den 10. Novbr. 1770.

Wenn unsere guten Freunde, wie letzthin, zu Zeiten einen Spaass in Deine Briefe schreiben, thun sie ein gutes Werk; denn Wolfgang ist jetzt mit ernsthaften Sachen beschäftigt, und folglich sehr ernsthaft: ich bin froh, wenn er zu Zeiten etwas Lustiges unter die Hände bekömmt. Meine Freunde müssen mich entschuldigen, dass ich ihnen nicht schreibe. Jetzt bin ich weniger als jemals dazu aufgelegt. Du wirst Dich mit der Zeit verwundern, was für einen Sturm wir haben abschlagen müssen, dazu Gegenwart des Geistes und beständiges Nachdenken nöthig ist. Die erste Bataille haben wir, Gottlob! gewonnen, und einen Feind geschlagen, welcher der *Prima Donna* alle Arien ins Haus gebracht, die sie in unserer Oper zu singen hat, und sie bereden wollen, keine von Wolfgang's Arien zu singen. Wir haben sie Alle gesehen; es sind Alles neue Arien: weder sie noch wir wissen aber, wer sie componirt hat. Sie hat es aber diesem bösen Menschen abgeschlagen, und ist ganz ausser sich vor Freuden über die Arien, die ihr Wolfgang nach ihrem Willen und Wunsch gemacht hat, so wie auch ihr *Maestro Lampugnani*, welcher mit ihr ihren Part repetirt, der des Wolfgang's Arien nicht genug loben kann. Es steht aber noch ein anderer Sturm am theatralischen Himmel, den wir schon in der Ferne sehen. Allein mit Gottes Hülfe und guter Art werden wir uns wohl durchschlagen. Du musst Dich aber gar nicht wundern. Diess sind unvermeidliche Sachen, die auch den grössten Meistern begegnen. Wenn wir nur gesund sind, das Uebrige hat Nichts zu sagen. Man muss sich die Sachen nicht stark zu Herzen nehmen.

(Leopold M. Brief No. 103.)

Mailand, den 17. Novbr. 1770.

Wolfgang hat seinen gewöhnlichen Zahnfluss auf einer Seite gehabt.

Einen zweyten Sturm haben wir zwischen gestern und heute abgeschlagen. Obwohl noch Eins und das Andere vorfallen wird, so hoffe ich, dass mit der Hülfe Gottes Alles gut gehen wird; denn dass eine Oper in Italien einen allgemeinen Beyfall erhalte, ist ein Glückszufall, der sich selten ereignet, weil viele Factionen sind. Genug, es ist schon Vieles mit uns vorbey; auch dieses wird mit Gottes Beystande sein glückliches Ende erreichen. Des Nachmittags gehen wir gewöhnlich spaziren, denn nach dem Essen will ich nicht, dass Wolfgang schreibe, ohne die grösste Nothwendigkeit.

(Leopold M. Brief No. 104.)

Mailand, den 24. Novbr. 1770.

Wolfg. hat die Hände voll zu thun, indem die Zeit anrückt, und er für den *Primo uomo* erst eine einzige Arie gemacht hat, weil er noch nicht hier ist, und doppelte Arbeit will er nicht haben, folglich lieber seine Gegenwart abwarten, um das Kleid recht an den Leib zu messen.

(Leopold M. Brief No. 105.)

Mailand, den 1. Decbr. 1770.

Eure Glückswünsche zu meinem Namenstage, deren Ausbleiben ich Euch neulich vorwarf, sind nun angekommen. Wolfg. hat mir ganz traurig gesagt: „die Mama und die Nannerl erbarmen mich recht, weil der Papa solche spaasshafte Stichreden ihnen in seinem vorigen Briefe geschrieben hat.“

Du schreibst mir von einer Gräfin Lodron. Allein von welcher? Man muss eine Sache nicht halb, sondern ganz schreiben.

Du glaubst, die Oper ist schon fertig; Du irrest Dich sehr. Wenn es an unserm Sohne gelegen hätte, so würden zwey Opern fertig seyn. Allein in Italien geht es ganz närrisch zu; zu seiner Zeit sollst Du Alles erfahren. Der *Primo uomo* kömmt erst heute.

Wolfg. A. Mozart's Nachschrift. Brief No. 51.

Liebe Schwester!

Weil ich so lange nicht geschrieben habe; so habe ich gedacht, Deinen Verdruss oder Verschmach zu besänftigen mit gegenwärtigen Zeilen. Nun habe ich viel zu schreiben und zu arbeiten an meiner Oper. Ich hoffe, es wird Alles gut gehen mit der Hülfe Gottes.

(Leopold M. Brief No. 106.)

Mailand, den 8. Decbr. 1770.

Heute ist nach Betläuten die zweyte Recitativ-Probe. Die erste ging so gut, dass man nur ein einziges Mal die Feder in die Hand nahm, um einen einzigen Buchstaben zu ändern und *della* in *dalla* zu verändern. Diess machte dem Copisten Ehre und bey Allen machte es Verwunderung. Ich wünsche, dass es bey den Instrumental-Proben auch so gehe. — So viel ich ohne väterliche Partheylichkeit sagen kann, finde ich, dass er die Oper gut und mit vielem Geiste geschrieben hat. Die Sänger sind gut; nun kömmt es auf's Orchester an, und letztlich auf die Caprice der Zuhörer. Folglich kömmt auch Vieles auf's Glück an, wie in einer Lotterie.

(Leopold M. Brief No. 107.)

Mailand, den 15. Decbr. 1770.

Am 12ten war die erste Probe mit Instrumenten, aber nur mit 16 Personen, um zu sehen, ob Alles correct geschrieben ist. Den 17ten ist die erste Probe mit ganzem Orchester, welches in 14 Prim- und eben so vielen Secund-Violinen, 2 Clavieren, 6 Contrabässen, 2 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraversi, welche, wo keine Flauti dabey sind, allezeit mit 4 Oboen mitspielen, 4 *Corni di caccia* und 2 *Clarini*, folglich in 60 Personen besteht.

Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde, hatte es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeyet, da sie behaupteten, dass es unmöglich wäre, dass ein so junger Knabe, und noch dazu ein Teutscher, eine italienische Oper schreiben könnte, und dass er, ob sie ihn gleich als einen grossen Virtuosen erkannten, doch das zum Theater nöthige *Chiaro ed oscuro* unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Sylbe mehr. Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschikkung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt, als der Kapellmeister für die Composition hat. Die Sängerinnen und Sänger sind sehr zufrieden und völlig vergnügt, absonderlich die *Prima Donna* und *Primo uomo* wegen des Duetts voller Freude. Der

Primo uomo sagte: „dass, wenn dieses Duett nicht gefalle, er sich noch einmal wolle beschnäzeln lassen. Basta! Nun kömmt es auf die Caprice des ganzen Publicums an. In der Sache selbst ist uns ausser der wenigen eiteln Ehre nicht viel daran gelegen. Wir haben Vieles in dieser wunderlichen Welt schon unternommen, und Gott hat uns allezeit beygestanden. Nun stehen wir am Ranfte dieses wegen einiger Umstände eben nicht so geringen Unternehmens, und Gott wird auch jetzt mit uns seyn.

Am heil. Stephanstage, eine gute Stunde nach *Ave Maria*, könnt Ihr in Gedanken den *Maestro Don Amadeo* beym Clavier im Orchester, mich aber oben in einer Loge als Zuseher und Zuhörer Euch vorstellen oder einbilden, und ihm in Gedanken eine glückliche Production wünschen, auch desswegen ein paar Vater unser beten.

(Leopold M. Brief No. 108.)

Mailand, den 22. Decbr. 1770.

Am 19ten war die erste Probe am Theater, da sie den 17ten vorher im Redoutensaale war. Es ging, Gott Lob! recht gut. Gestern war Recitativ-Probe; heute wird eine zweyte Probe auf dem Theater und Montags die Hauptprobe seyn.

Was nun den 26sten, den Tag der Aufführung betrifft, so ist mein Trost, dass ich sehe, dass sowohl die *Recitanti* als das Orchester zufrieden sind; und ich habe, Gott Lob! auch selbst noch Ohren. Ich stellte mich bey der Probe ganz zurück unter den Haupteingang, um es in der Ferne recht zu hören. Vielleicht aber waren meine Ohren zu partheyisch. Unterdessen sehen und hören wir, dass unsere guten Freunde lustig und vergnügt sind, und meinem Sohne mit Freuden gratuliren; die Uebelgesinnten hingegen sind nun stumm. Die grössten und ansehnlichsten Kapellmeister dieser Stadt, Fioroni und Sammartino, sind unsere wahren Freunde, wie auch Lampugnani, Piazza Colombo etc. Folglich wird der Neid, oder vielmehr der Unglaube und die schlechten Vorurtheile, die Einige wegen der Composition unsers Sohnes hatten, wenig schaden können. Wenigstens hoffe ich, dass es das böse Schicksal des Hrn. Jomelli nicht haben wird, dessen zweyte Oper in Neapel jetzt so *a terra* gegangen ist, dass man gar eine andere dafür einsetzen will. Diess ist nun ein so berühmter Meister, aus dem die Italiener einen erschrecklichen Lärmen machen. Es war aber auch ein wenig närrisch, dass er in einem Jahre zwey Opern auf dem nämlichen Theater zu schreiben unternommen, um so mehr, als er hat merken müssen, dass seine erste Oper keinen grossen Beyfall hatte. Wir sind alle Abende eine Stunde nach *Ave Maria* seit dem 16ten bis 11 Uhr in der Oper; nur die Freytage ausgenommen.

(Leopold M. Brief No. 109.)

Mailand, den 29. Decbr. 1770.

Gott sey gelobt! die erste Aufführung der Oper ist den 26sten mit allgemeinem Beyfalle vor sich gegangen, und zwey Sachen, die in Mailand noch nie geschehen sind, vorgefallen. Nämlich, dass wider alle Gewohnheit der ersten *Sera* eine Arie der *Prima donna* ist wiederholt worden, da man sonst bey der ersten Production niemals *fuora* ruft; und zweytens, dass nach fast allen Arien, kaum ein paar Arien *delle vecchine parti* ausgenommen, ein erstaunliches Händeklatschen und *Evviva il Maestro-, Evviva il Maestrino*-Ruf erfolgte.

Den 27sten sind zwey Arien der *Prima donna* wiederholt worden, und, da es Donnerstag war, folglich da es in den Freytag hinein ging, so musste man suchen, kurz davon zu kommen; sonst würde auch das Duett wiederholt worden seyn, denn der Lärmen fing schon an. Allein die Meisten wollten noch zu Hause essen, und die Oper mit drey Balletten dauerte ihre sechs starke Stunden. Heute ist die dritte *Recita.*

So wie Hasse *il Sassone* und Galuppi *Buranello* genannt werden, so nennt man unsern Sohn *il Cavaliere filarmonico.*

Der Vater schrieb einige Tage darauf am 2ten Januar 1771 aus Mailand folgenden Brief an den Pater Martini in Bologna:

Indem ich Ihnen ein glückliches neues Jahr wünsche, gebe ich Ihnen zugleich Nachricht, dass die Oper meines Sohnes eine sehr glückliche Aufnahme gefunden hat, ungeachtet der grossen Ränke unserer Feinde und Neider, die, ohne noch eine Note gesehen zu haben, ausstreueten, dass es eine barbarische Musik ohne Ordnung und Tiefe, ja unmöglich vom Orchester auszuführen sey; dergestalt, dass sie die Hälfte von Mailand glauben machten, man würde, statt einer Oper, nichts, als eine Stoppeley erhalten.

Einer hatte sogar der ersten Sängerin alle ihre Arien sammt dem Duett, von der Composition des Abbate Gasparini zu Turin, verschafft, und beredete sie, diese einzulegen, so wie von diesem jungen Menschen nichts anzunehmen, der nie fähig seyn würde, eine gute Arie zu schreiben. Allein die erste Sängerin erklärte sich zufrieden, ja überzufrieden. Dessen ungeachtet liessen unsere Verläumder nicht ab, eine üble Meynung über die Oper meines Sohnes zu verbreiten; doch die erste Instrumentalprobe schloss diesen grausamen Schwätzern auf eine Art den Mund, dass man kein Wort mehr von ihnen hörte. Alle Professoren im Orchester erklärten, dass die Musik klar, deutlich und leicht zu spielen sey, so wie sich die Sänger insgesammt zufrieden zeigten. Die erste Oper zu Mailand hat gewöhnlich das Unglück, wenn sie nicht gar durchfällt, doch wenig Zulauf zu finden, indem Alles auf die zweyte wartet; allein bisher war in den ersten sechs Vorstellungen das Theater immer sehr voll, und jeden Abend mussten zwey Arien wiederholt werden, indess man auch den meisten andern Musikstücken grossen Beyfall schenkte. — Liebster Herr Pater, wir hoffen rücksichtlich Ihrer Gesundheit gute Nachrichten zu vernehmen; ich verzweifle noch nicht, das versprochene *Miserere* von Ihrer ausgezeichneten Composition, so wie jene Musik zu 16 Stimmen zu erhalten. Hr. Joseph Prinsechi wird nicht ermangeln, den Betrag für die Copirung zu entrichten, so wie ich nicht unterlassen werde, so bald ich nach Hause komme, nämlich zu Ostern, Ihnen Alles zu senden, was Ihnen angenehm seyn könnte. Mein Sohn küsst Ihnen die Hände, und ich nenne mich mit ihm mit aller Verehrung und Hochachtung

Ew. Hochwürden
ergebensten Diener
Leopold Mozart *m. p.*

(Leopold M. Brief No. 110.)

Mailand, den 5. Januar Anno
hinten wie vorne und in der Mitte doppelt (1771).

Gestern war eine kleine Akademie bey dem Grafen Firmian, wo dem Wolfgang ein neues schönes und schweres Concert zum Spielen vorgelegt wurde. Kommenden Montag werden wir nach Turin gehen auf acht Tage. Die Oper unseres Sohnes geht mit allgemeinem Beyfalle fort, und, wie die Italiener sagen, ist *alle stelle.* Jedermann ist begierig, den *Maestro* zu sehen und zu sprechen. In den ersten drey Abenden, wo Wolfg. das erste Clavier spielte, accompagnirte der *Maestro* Lampugnani auf dem zweyten. Dieser spielt nun das erste, und der *Maestro* Melchior Chiesa das zweyte.

Die Mailänder Zeitung vom 2ten Januar 1771 enthielt folgenden Artikel über diese Oper:

Milano. — Mercoledì scorso si e riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del Dramma intitolato: il Mitridate, Re di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle Decorazioni, quanto per l'eccellenza della Musica, ed abilità degli Attori. Alcune Arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni, e toccino il cuore. Il giovine Maestro di Cappella, che non

oltrepassa l'età d'anni quindici, studia il bello della natura, e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie Musicali.

(Leopold M. Brief No. 111.)

Mailand, den 12. Januar 1771.

Die *Accademia filarmonica* zu Verona hat unsern Sohn zum Mitgliede angenommen, und der *Cancelliere dell' Accademie* ist im Begriffe, das Diplom auszufertigen. Gott Lob! die Oper hat einen solchen Zulauf, dass das Theater täglich voll ist.

Copia tratta dal Protocollo dell' Archivio della Accademia Filarmonica di Verona. Foglio E, e, e. Pag. 31. 1771. 5. Gennajo.

Il giorno delli 5 dal Mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia Filarmonica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia il procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciocchè dalle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastantemente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso Giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro de' Concerti di S. A. Rev^{ma} l'Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello Speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella Professione di Musica, e lo può accertare questa *nostra Città di Verona mentre in que' pochi giorni, che vi si trattenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il Clavicembalo, in più incontri all' improvviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima Musica concertata a più istromenti alcuni tratti poetici che gli furono esibiti, con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia Filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito impareggiabile di questo Giovane, il quale nella Sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di Dame e Cavalieri e della pubblica Rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile Adunanza, i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile Giovane da primi Professori e Dilettanti di Musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avvanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso, poichè in età così fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di Musica.*

Perciò sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome da per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne Giovane fosse ascritto Maestro di Capella dell' Accademia Filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposta in Accademia sì decorosa proposizione, e discorsa con erudita facòndia dagli Accademici restò universalmente acclamata, e per consequenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Capella della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona.

Abschrift aus dem Protocoll des Archivs der *Accademia Filarmonica* in Verona. *Fol. E, e, c. pag.* 31. 1771. den 5. Januar.

In der Versammlung der Hochlöbl. *Accademia Filarmonica* von Verona vom 5. Januar 1771 trug in Beyseyn der Hochwürdigen Väter der Herr Graf *Murari Bia*, Gouverneur, vor: es sey eine alte Einrichtung dieser Akademie, sich die Ehre talentvoller Personen zu verschaffen, damit deren ausgezeichnete Talente zu immer grösserm Glanz und Zierde dieser Akademie gereichen möchten; nun aber seyen die ungemeinen Vorzüge hinlänglich bekannt, womit der wundervolle junge Mann, Hr. Amadeus Wolfgang Mozart aus Salzburg, Concertmeister Sr. Hochwürden des Herrn Fürst-Erzbischofs von Salzburg, Ritter vom goldenen Sporn, geziert mit diesem Orden von Sr. Heil. dem jetzt regierenden Papste, der geruht hat, ihn zu hören und seinem Verdienste Beyfall zu geben, begabt ist; und in Wahrheit kann er als eine Wunder-Erscheinung in der Tonkunst gerühmt werden, und diese unsere Stadt Verona kann es selbst bestätigen, da er in den wenigen Tagen, dass er hier sich aufhält, solche Proben seiner Stärke im Clavierspielen gegeben hat, indem er bey mehren Gelegenheiten aus dem Stegreife die schwersten Sachen mit solcher Schnelligkeit und Leichtigkeit auf der Stelle in die trefflichste Musik mit mehren Instrumenten begleitet, gebracht hat, und zwar einige poetische Stücke, die ihm vorgelegt wurden, zum Staunen der grössten Kenner dieser Kunst; auch kann diese unsere *Accademia Filarmonica* die wahrhaftesten und aufrichtigsten Zeugnisse des unvergleichlichen Verdienstes dieses jungen Mannes geben, der im Saale der Akademie, im Januar des verflossenen Jahres, in Gegenwart von Damen und Herren und bey öffentlicher Aufführung mit musikalischen Instrumenten, mit höchster Meisterschaft und zur Bewunderung und Ueberraschung jener ganzen edlen Versammlung, die grössten und härtesten Proben bestand. Ueberdiess hat man auch vielfache Nachrichten aus mehren Theilen Italiens, wo sich dieser bewundernswürdige junge Mann hat hören lassen, dass ihm von den ersten Professoren und Dilettanten alle Lobsprüche und Beyfallsbezeigungen ertheilt worden sind. Kurz, dieses vorzügliche Talent verspricht immer mehre wundervolle Fortschritte, um alle diejenigen, welche ihn künftig hören werden, in Staunen zu setzen, da dieser seltene Geist in so jugendlichem Alter zu einer solchen Stufe des Wissens gelangt ist, dass er es jetzt schon den stärksten Tonkünstlern zuvorthut und sie übertrifft.

Daher würde es für diese Akademie, die in der Tonkunst, der Dichtkunst und den schönen Wissenschaften stets einen Namen unter den ausgezeichnetsten und vorzüglichsten überall gehabt hat, von grossem Vortheil seyn, wenn dieser treffliche junge Mann zum Kapellmeister der *Accademia Filarmonica* ernannt würde, mit der Hoffnung, dass er diesen Beweis von Achtung annehmen werde.

Nachdem dieser rühmliche Vorschlag der Akademie vorgelegt und von den Akademikern mit gelehrter Beredtsamkeit darüber gesprochen worden, ward er mit allgemeinem Beyfall aufgenommen, und dem zufolge Hr. Amadeus Wolfgang Mozart zum Kapellmeister der Hochlöbl. *Accademia Filarmonica* in Verona ernannt.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Brief No. 32.)

Allerliebste Schwester!

Ich habe schon lange nicht mehr geschrieben, weil ich mit der Oper beschäftigt war. Da ich jetzt Zeit habe, will ich meine Schuldigkeit mehr beobachten. Die Oper, Gott Lob und Dank, gefällt, indem alle Abende das Theater voll ist, welches auch Alle in Verwunderung setzt, indem Viele sagen, dass sie, so lange sie in Mailand sind, keine erste Oper so voll gesehen haben, als dieses Mal. Ich sammt meinem Papa bin gesund, Gott Lob und Dank, und hoffe, dass ich der Mama und Dir auf Ostern Alles mündlich erzählen kann. *A propos*, gestern war der Copist bey uns, und sagte, dass er meine Oper just für den Hof nach Lissabon schreiben muss. Leben Sie wohl, meine liebe Mademoiselle Schwester.

Ich habe die Ehre zu seyn und zu verbleiben von nun an bis in Ewigkeit

Dero getreuer Bruder.

(Leopold M. Brief No. 112.)

Mailand, den 2. Febr. 1771.

Am 31. Januar sind wir aus der schönen Stadt Turin zurück gekommen, wo wir eine recht prächtige Oper gesehen haben. Mündlich mehr. Wir speisen heute wieder bey Firmian.

Der Kapellmeister Francesco di Majo zu Neapel ist gestorben, eben so Hr. Carratolli in Pisa.

(Leopold M. Brief No. 113.)

Venedig, den 13. Febr. 1771.

Am Fasching-Montage angelangt. Wir sind täglich in der Oper und andern Belustigungsorten.

In Brescia waren wir in der *opera buffa.*

Der ehemalige Impresario Crosa geht in Mailand elend gekleidet mit einem langen Barte betteln. Also straft Gott die Betrüger.

(Leopold M. Brief No. 114.)

Venedig, den 20. Febr. 1771.

Von Mailand her habe ich noch Folgendes zu erzählen. Wir hörten da Etwas, welches Euch unglaublich scheinen wird, und ich nie geglaubt hätte, NB. in Italien zu hören. Wir hörten nämlich auf der Gasse zwey Arme, Mann und Weib, mit einander singen, und sie sangen Alles in Quinten, so dass keine Note fehlte. Das habe ich in Deutschland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwey Personen, die jede ein besonderes Lied sängen. Da wir näher kamen, fanden wir, dass es ein schönes Duett in puren Quinten war. —

Ich kann Dir die Ehrlichkeit des Kaufmanns Wider, an dem ich hier empfohlen bin, und seiner Familie nicht genug rühmen. Man kann von ihnen nicht genug Gutes sagen. Ich habe auch ein wenig die Leute in dieser Welt kennen gelernt, allein ich habe wenige, ja sehr wenige dergleichen angetroffen; denn nebst dem, dass sie dienstfertig, redlich und voll Ehrlichkeit und Menschenliebe sind, sind sie auch dabey höflich, voll guter Art und keineswegs stolz auf die erwiesenen Höflichkeiten. Wir sind auf alle Tage bey ihnen eingeladen, wo man uns nicht anderswo zu Mittage gewünscht hat. Wir sind nun bald genug in den Gondeln gefahren. Morgen speisen wir bey Catarina Cornero, am Sonntage bey dem Patriachen, Montag bey Dolfino. Kommende Woche werden wir meistens bey andern *Nobili* speisen.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 33).

Ich lebe auch noch und bin, Gott Lob und Dank, gesund. Weisst Du, was es ist, die *attacca* geben zu lassen? Man muss sich auf dem Boden den Hintern prellen lassen, um ein rechter Venetianer zu werden. Mir haben sie es auch thun wollen, haben alle sieben Weibsbilder zusammen geholfen, und doch waren sie nicht im Stande, mich zu Boden zu bringen.

(Leopold M. Brief No. 115.)

Venedig, den 1. März 1771.

Wir sind immer bald da, bald dort eingeladen, folglich haben wir beständig die Gondeln der Herrschaften vor dem Hause, und fahren auf dem Canal *granda.* — Auf der Reise müssen wir uns einige Tage in Vicenza aufhalten, weil der dasige Bischof, aus dem Hause Cornero, uns anders nicht will durchreisen lassen. Dann eben so lange in Verona. Es ist mir nur leid, dass wir Nichts als betrübte Fasttage auf der Reise haben werden. Vielleicht kommen wir am Charfreytage nach Reichenhall, die gewöhnliche Passions-Oper dort zu hören. Wie mir das Arsenal, die Kirchen, Spitäler — ja wie mir ganz Venedig gefallen, davon mündlich. Schöne und besondere Sachen sind hier zu sehen.

Was die Oper anbelangt, werden wir sie nicht mitbringen, indem sie noch in des Copisten Händen ist, und er, wie alle Operncopisten in Italien, das Original nicht aus den Händen lässt, so lange sie ihren Schnitt machen können, damit sie es allein haben. Der Copist hatte, da wir Mailand verliessen, fünf ganze Copieen zu machen, nämlich eine für die *Impresa*, zwey nach Wien, eine für die Herzogin von Parma und eine für den Hof von Lissabon, von einfachen Arien Nichts zu melden. Später kann er noch mehrere Bestellungen erhalten haben.

Am Dienstage werden wir eine grosse Akademie haben. Sonntag vorher werden wir bey dem kaiserl. Gesandten seyn, am Montage bey Maffetti.

(Leopold M. Brief No. 116.)

Venedig, den 6. März 1771.

Gestern war eine schöne Akademie, und in diesen Tagen sind wir so schrecklich gequält, dass ich nicht weiss, wer den Preis davon tragen wird, uns bey sich zu haben. — Es ist Schade, dass wir uns hier nicht länger aufhalten können, indem wir mit der ganzen Noblesse genaue Bekanntschaft gemacht, und aller Orten in Gesellschaften, bey Tafeln, kurz bey allen Gelegenheiten so mit Ehren überhäuft werden, dass man uns nicht nur durch den Secretair vom Hause in Gondeln abholen und nach Hause begleiten lässt, sondern oft der *Nobile* selbst mit uns nach Hause fährt, und zwar von den ersten Häusern, als Cornero, Grimani, Mocenigo, Dolfin, Valier.

Ich fürchte, wir werden einen erschrecklichen Weg zu machen haben, da es stark regnet. Basta. Man muss Alles nehmen wie es kömmt. Diess sind Sachen, die mich ganz ruhig schlafen lassen, wenn wir nur gesund sind.

(Leopold M. Brief No. 117.)

Vicenza, den 14. März 1771.

Wir machten Jedermann in Venedig glauben, dass wir einen Tag früher abreis'ten, als wir abreis'ten, um einen Tag frey zu haben und ruhig einzupacken. Allein es wurde doch bekannt, und wir mussten noch bey Cotari und Cornero speisen, wo wir eine schöne Tabatiere u. 2 Paar kostbare Spitzentazeln (Manschetten) mit auf die Reise bekamen. Wir besahen in Padua, was in einem Tage möglich war, da wir auch dort keine Ruhe hatten, und Wolfg. an zwey Orten spielen musste. Er bekam aber auch eine Arbeit, indem er ein Oratorium nach Padua komponiren muss. Wir besuchten *al Santo* den *Maestro Padre* Vallotti, dann den Ferrandini, wo Wolfg. auch spielte. Endlich spielte er die sehr gute Orgel in der unvergleichlichen Kirche S. Giustino. Morgen bleiben wir hier, nicht ohne Ursache.

(Leopold M. Brief No. 118.)

Verona, den 18. März 1771.

Wir wohnen bey Luggiati, wo sich eine schöne Gesellschaft versammelt hat, um Wolfgang zu hören. Es wird mir ein Schreiben aus Wien angekündigt, das ich in Salzburg erhalten werde, und das Euch in Verwunderung setzen wird, unserm Sohne aber eine unsterbliche Ehre macht.

(Leopold M. Brief No. 119.)

Innspruck, den 25. März 1771.

Heute hier angekommen. Donnerstag hoffe ich bey Dir zu seyn. — — — —

Wie Mozart's Ruhm immer mehr wuchs und seine Talente im Auslande bekannter wurden, so gab es, wie es in der Welt herzugehen pflegt, auch Feinde und Gegner, die seinem Genie keine Gerechtigkeit widerfahren lassen wollten. Es würde also um so auffallender und inconsequenter gewesen seyn, wenn er, andern grossen Geistern gleich, nicht auch Neid, Scheelsucht und Missgunst zu geniessen gehabt hätte. Mit *Mitridate* begann er seine dramatische Laufbahn. Zu sagen, dass ein ähnliches Product früher einmal schon aus der Feder eines vierzehnjährigen Knaben geflossen sey, würde, nach Busby's Behauptung, den Glanz eines Wunders partheyisch verhüllen heissen. „Die Vortrefflichkeit dieser Oper würde dem reifen und durch lange Erfahrung unterstützten Manne Ehre gemacht haben."

Eben darum wurde mit ihm sogleich von der Impresa der schriftliche Accord auf die erste *Opera seria* für das Carneval 1773 eingegangen.

Als Mozart nach einem 16monatlichen genussreichen und ehrenvollen Aufenthalte in Italien, ohne Zweifel mit einem ungemeinen Schatze von Kenntnissen, Ideen und geläutertem Geschmacke, und mit der Bewunderung einer Nation beehrt, die von der Natur zur Richterin der Tonkunst berufen scheint, mit seinem Vater zu Ende März 1771 wieder eintraf, fand er einen Brief des Grafen Firmian in Mailand, der ihm im Namen der Kaiserin Maria Theresia auftrug, eine grosse theatralische *Serenada* *) zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand zu schreiben. Da die Kaiserin den ältesten unter den Kapellmeistern, den berühmten Hasse, zur Composition der *Opera* bestimmt hatte, so wählte sie doch unter Allen den jüngsten für diese *Serenade;* die Kaiserin schien aus ganz besonderer Absicht dem jüngsten Theater-Componisten die Ehre erwiesen zu haben, ihn mit einem der bewundertsten Meister seiner Zeit wetteifern zu lassen. Diese *Serenada* hiess *Ascanio in Alba*, dessen Poesie vom Abbas Parini, Verfasser des *Giorno*, war.

Mozart übernahm diesen ehrenvollen Auftrag und reis'te im August mit seinem Vater wieder auf einige Monate nach Mailand, wo er während der

---

*) Serenaden waren eine Gattung Cantaten, denen ein dramatisches Sujet zum Grunde lag. Sie hatten also Aehnlichkeit mit den Oratorien.

Vermählungs-Feyerlichkeiten immer an der *Opera* und der *Serenada* abwechselnd arbeitete. Unstreitig hatten diese Reisen einen grossen Einfluss auf die Bildung seines Geschmacks; denn ausser einer gedrängten Gedankenfülle, die in Mozart's Compositionen herrscht, zeichnen sie sich auch besonders noch dadurch aus, dass die ernste vaterländische Muse mit wälscher Grazie gepaart ist.

Was sich während der Reise nach Mailand und des dortigen Aufenthaltes bis zur Rückkehr nach Salzburg zugetragen hat, darüber erzählen uns die Briefe Folgendes:

(Leopold M. Brief No. 120.)

Verona, den 18. August 1771.

In Ala waren wir bey den zwey Herren Piccini, und blieben einen Tag unterm Andern, um in unsern Reisekleidern heute bequemlicher als in Verona in die Kirche zu gehen. In Ala unterhielten wir uns, oder vielmehr sie mit Musik. Hier sind wir bey Luggiatti abgestiegen. — — —

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 34).

A. S. Ich habe nicht mehr als eine halbe Stunde geschlafen, denn das Schlafen nach dem Essen freuet mich nicht. Du kannst hoffen, glauben, meynen, der Meynung seyn, in der steten Hoffnung verharren, gut befinden, Dir einbilden, Dir vorstellen, in Zuversicht leben, dass wir gesund sind; aber gewiss kann ich Dir Nachricht geben. Frage den Herrn von Heffner, ob er die Anna Mindl nicht gesehen hat.

(Leopold M. Brief No. 121.)

Mailand, den 24. August 1771.

Am 21sten angekommen. Die Poesie von Wien ist noch nicht angelangt. Am 15. October kömmt der Erzherzog an, und die Vermählung ist an demselben Tage.

N. S. von Wolfg. A. Mozart (dessen Briefe No. 35).

A. S. Wir haben auf der Reise viele Hitze ausgestanden, und der Staub hat uns beständig impertinent seckirt, dass wir gewiss erstickt und verschmachtet wären, wenn wir nicht gescheuter gewesen wären. Was Du mir versprochen hast (Du weisst schon was — — — o Du Liebe Du) halte gewiss, ich bitte Dich. Ich werde Dir gewiss verbunden seyn.

Jetzt blase ich just vor Hitze: nun reisse ich das Leibel auf. *Addio.* Ueber uns ist ein Violinist, unter uns auch einer, neben uns ein Singmeister, der Lection giebt, in dem letzten Zimmer uns gegen über ein Obrist. Das ist lustig zum Componiren, das giebt Gedanken. — — —

(Leopold M. Brief No 122.)

Mailand, den 31. August 1771.

Die Poesie ist endlich da. Wolfgang hat aber noch nichts als die *Overtura* gemacht, nämlich ein etwas langes *Allegro*, dann ein *Andante*, welches gleich muss getanzt werden, aber mit wenigen Personen. Dann statt des letzten *Allegro* hat er eine Art von Contratanz und Chor gemacht, das zugleich gesungen und getanzt wird. Nun wird es diesen

Monat durch ziemlich Arbeit geben. Herrn Hasse, der eben angekommen ist, werden wir gleich besuchen.

Wir waren bey der Prinzessin Braut. Sie war so gnädig, dass sie nicht nur lange Zeit mit uns sprach, und uns auf das Allerfreundlichste begegnete, sondern es war merkwürdig, dass, als sie uns sah, sie geschwind auf uns zueilte, die Handschuhe abzog und die Hand reichte, und von ferne schon zu sprechen anfing, ehe wir unsere Anrede machen konnten.

N. S. von Wolfg. A. Mozart (dessen Briefe No. 36).

Wir sind, Gott Lob und Dank, gesund. Ich habe schon anstatt Deiner viele gute Birnen, Pfirsiche und Melonen gegessen. Meine einzige Lustbarkeit ist, mit dem Stummen zu deuten, denn das kann ich aus der Perfection. Ich bitte Dich noch wegen den gar Andern, wo nichts Anderes mehr sey:*) Du verstehst mich schon.

(Leopold M. Brief No. 123.)

Mailand, den 7. Sept. 1771.

Deine wenigen Zeilen habe ich erhalten. Es war sehr hauswirthschaftlich gedacht, dass Du auf die erste Seite wenig, auf die zweyte aber gar Nichts schriebst, denn so viele tausend Buchstaben könnten einen Brief so beschweren, dass man ihn mit sechs Pferden nach Mailand führen müsste. Himmel, welche Unkosten! Die leeren Papiere sind immer geringer zu führen, als die überschriebenen.

---

*) Ein Fräulein, die er gern sah, sollte heirathen.

Wir haben jetzt den Kopf voll, indem die Poesie spät angelangt, und noch zur Aenderung in Einem und dem Andern in den Händen des Poeten einige Tage geblieben ist. Es wird, hoffe ich, gut ausfallen. Allein der Wolfg. hat die Hände voll zu schreiben, da er das Ballet, welches die zwey Acte oder Theile mit einander verbindet, componiren muss.

Dass der Erzherzog Maximilian Domherr geworden war, war mir nichts Ausserordentliches. Ich habe es ja seit meiner Rückkehr aus Italien aller Orten in Salzburg gesagt, dass es geschehen würde. Das Uebrige wird sich auch geben. Nur Geduld! Mir ist leid, dass ich nicht Alles schreiben kann. Salzburg ist nicht der einzige Gegenstand dieses ersten Schritt's.

(Leopold M. Brief No. 124.)

Mailand, den 13. Sept. 1771.

Die Serenada, welche eigentlich mehr eine *azione teatrale* von zwey Theilen ist, wird Wolfgang mit der Hülfe Gottes in zwölf Tagen völlig fertig haben. Die Recitative mit und ohne Instrumente sind alle fertig, wie auch alle Chöre, deren acht sind, und deren fünf zugleich getanzt werden. Heute haben wir die Tanzprobe gesehen, und uns sehr über den Fleiss der zwey Balletmeister Pick und Fabier gewundert. Die erste Vorstellung ist Venus, die aus den Wolken kömmt, von Genien und Grazien begleitet.

Das *Andante* der Symphonie wird schon von eilf Weibspersonen getanzt, nämlich acht Genien und den Grazien, oder acht Grazien und drey Deessen.

Das letzte *Allegro* der Symphonie ist ein Chor von 32 Choristen, nämlich acht Sopranen, acht Contralten, acht Tenoren und acht Bassisten, und wird von 16 Personen zugleich getanzt, acht Frauen, acht Männern.

Ein anderes Chor ist von Hirten und Hirtinnen, so wieder andere Personen sind. Dann sind Chöre von den Hirten allein, folglich Tenore und Bassi; andere Chöre von Pastorellen, folglich Soprani und Contralti. In der letzten Scene sind Alle beysammen, *Geni*, *Grazi*, *Pastori*, *Pastorelle*, Chorsänger und Tänzer beyder Geschlechter, und diese tanzen Alle den letzten Chor zusammen. Hier sind die Solotänzer nicht mit eingerechnet, nämlich Mr. Pick, Mad. Binetti, Mr. Fabier und Mamsell Blache. Die kleinen Solos, die unter den Chören, bald zwischen zwey Sopranen, bald Alt und Sopran u. s. w. vorkommen, werden auch mit Solo's der Tänzer und Tänzerinnen untermischt.

Die Personen in der Cantate sind: *la Venere*, Signa. Falchini, *seconda donna*. *Ascanio*, Sign. Manzoli, *primo uomo*. *Silvia*, Signa. Girelli, *prima donna*. *Aceste*, *Sacerdote*, Sign. Tibaldi, *Tenore*. *Fauno Pastore*, Sign. Solzi, *secondo uomo*.

NB. Wegen Venedig 1773 habe ich auch schon Alles in Händen.

Adi 17 del Mese di Agosto 1771 Venezia.

Con la presente privata Scrittura, quale voglion le parti che abbia forza, e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Nodaro di questa, ed

altra Città; il Sign. Michel dall' Agata Conduttore dell' Opera Eroica, che si doverà rappresentare nel venturo Carnovale dell' Anno 1773 principiando le Recite il Giorno di S. Steffano, nel Magnifico Teatro Nobile di San Benedetto ferma, e stabilisce il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Capella per scrivere la seconda Opera, che sarà data in detto Carnovale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro Teatro della Capitale, se non hà prima esseguito la presente Scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30. Novembre 1772 per esser pronto a tutte le Prove, e Rappresentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo, ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Signor dall' Agata Zecchini Num. settanta — o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza riserva di nissun' altra rispettiva parte, salvo solo li patti soliti riservarsi in materia de' Teatri, ed in fede vale Zecchini Num. 70. —

Michele dall' Agata.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 37.)

A. S. Ich schreibe nur desswegen, damit ich ... schreibe: mir ist es zwar ungelegen, weil ich einen starken Katarrh und Strauchen habe. Sage der Fräulein W. von Mölk, dass ich mich recht auf Salzburg wieder freue, damit ich nur wieder ein solches Präsent für die Menuette bekommen kann, wo, wie ich es bey derselben Akademie bekommen habe: sie weiss es hernach schon.

(Leopold M. Brief No. 125.)

Mailand, den 21. Sept. 1771.

Heute wird die erste Instrumental-Probe des Hrn. Hasse seyn, der sich Gott Lob, wohlbefindet. Künftige Woche wird die Serenada probirt. Montag ist die erste Recitativ-Probe; die übrigen Tage werden die Chöre probirt. Montag wird Wolfg. gänzlich fertig seyn. Manzuoli kömmt oft zu uns; Tibaldi fast täglich gegen 11 Uhr und bleibt am Tische sitzen bis gegen Eins, da Wolfg. unterdessen componirt. Alle sind ungemein höflich und haben die grösste Achtung für Wolfgang. Ja, wir haben nicht den geringsten Verdruss, weil es lauter gute und berühmte Sänger und vernünftige Leute sind. Diese Serenada ist eigentlich eine kleine Oper, und die Oper in der Musik selbst ist nicht länger, denn sie wird nur durch die zwey grossen Ballete, die nach dem ersten und zweyten Acte aufgeführt werden, und deren jedes drey Viertelstunden dauern wird, verlängert.

Vor zwey Tagen haben die italienischen Comödien aufgehört, weil man jetzt das Theater frey haben muss zur Einrichtung. Diese Comödianten waren ungemein gut, besonders in Charakterstücken und Tragödieen.

In Deinem vorigen Briefe hiess es, dass schon viele Personen in Salzburg närrisch geworden wären. Jetzt schreibst Du, dass Viele an der rothen Ruhr sterben. Das ist sehr böse. Denn wenn es die Leute beym Kopfe und beym — angreift, sieht es in der That gefährlich aus. Ich muss auch Etwas mit mir aus Salzburg getragen haben, denn ich empfinde noch manchen Anstoss von Schwindel. Es ist aber kein Wunder, wo die Luft schon angesteckt ist — man kann leicht Etwas erben. Deswegen habe ich Pillen von Dir verlangt: ich will, dass der Kopf kuriret werde.

N. S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 38).

Ich bin gesund, Gott Lob und Dank. Viel kann ich nicht schreiben. Erstens weiss ich nicht, was; zweytens thun mir so die Finger vom Schreiben wehe. Ich pfeife oft meinen Pfiff, und kein Mensch giebt mir Antwort. Jetzt fehlen nur zwey Arien von der Serenada, und hernach bin ich fertig. Ich habe keine Lust mehr nach Salzburg: ich fürchte, ich möchte auch närrisch werden.

(Leopold M. Brief No. 126.)

Mailand, den 28. Sept. 1771.

Unsere Vacanz und Unterhaltungen haben nun angefangen: wir gehen spaziren. Heute ist die erste Probe mit der ganzen Musik: gestern war die Probe der Chöre allein, und zwar ohne Instrumente. Ich kann Dir zum Vergnügen voraus sagen, dass ich hoffe, die Composition des Wolfgang werde einen grossen Beyfall finden. Erstlich, weil Manzuoli, so wie alle die andern singenden Personen, nicht nur mit ihren Arien im höchsten Grade zufrieden, sondern mehr als wir selbst begierig sind, die Serenada mit allen Instrumenten heute Abends zu hören. Zweytens, weil ich weiss, was er geschrieben hat, und was für einen Effect es machen wird, und weil nur gar zu gewiss ist, dass er sowohl für die Sänger, als für das Orchester gut geschrieben hat. Wir sind übrigens, Gott Lob, gesund. Es ist mir lieb, wenn Du mir in allen Briefen schreibst, wie die Witterung bey Euch ist. (Er schrieb selbst immer von der Witterung umständlich.)

(Leopold M. Brief No. 127.)

Mailand, den 5. Octbr. 1771.

Gestern war abermal Probe im Theater von der Cantata Wolfgangs, und heute wird die Oper probirt; Dienstags abermals die Cantata.

N.S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 59).

Ich bin, Gott Lob und Dank! auch gesund, aber immer schläfrig. Alles, was ich zu schreiben hatte, hat mir der Papa von der Feder weggenommen (das ist, dass er es schon geschrieben hat). Sigra. Gabrielli ist hier: wir werden sie mit Nächstem besuchen, damit wir alle vornehme Sängerinnen kennen lernen.

(Leopold M. Brief No. 128.)

Mailand, den 12. Octbr. 1771.

Gestern war die vierte Probe der Serenada. Morgen wird die siebente des Sign. Sassone seyn, und Montag die letzte Probe der Serenada wegen der Scenen.

Wir haben zwey Sparten zu übersehen, die wir für den Kaiser und für den Erzherzog haben müssen, die in Eile copirt worden, und eingebunden werden müssen.

(Leopold M. Brief No. 129.)

Mailand, den 19. October 1771.

Die Serenada hat am 17ten so erstaunlich gefallen, dass man sie heute repetiren muss. Der Erzherzog hat neuerdings zwey Copieen angeordnet. Alle Cavaliere und andere Leute reden uns beständig auf den Strassen an, um Wolfg. zu gratuliren. Kurz, mir ist leid: die Serenada des Wolfgangs hat die Oper von Hasse so niedergeschlagen, dass ich es nicht beschreiben kann.

Betet und danket Gott.

(Leopold M. Brief No. 130.)

Mailand, den 26. Octbr. 1771.

Vorgestern im Theater war das Publicum Zeuge, wie der Erzherzog und seine Gemahlin nicht nur durch Händeklatschen zwey Arien der Serenada wiederholen liessen, sondern unter der Serenada sowohl als besonders nach derselben Beyde von ihrer Loge sich gegen den Wolfgang hinunter neigten und durch *Bravissimo Maestro*-Rufen und Händeklatschen ihm ihren gnädigen Beyfall bezeugten, dem dann jederzeit das Händeklatschen der ganzen Noblesse und des ganzen Volkes nachfolgte. Sonntag und Montag ist abermals die Serenada.

Wenn Du Kleidung nöthig hast, so lass machen, was nothwendig ist. Weder Du noch Nannerl soll sich die Nothwendigkeit abgehen lassen. Was seyn muss, das muss seyn. Und nimm Dir nichts Schlechtes: man macht keine Ersparung, wenn man etwas Schlechtes kauft. Lasse Dir ein schönes Kleid auf die Feyertage machen, und das, was zu Wien gemacht worden ist, trage alle Tage. Nur nichts Wollenes! das ist kein Teufel werth.

N.S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Brief No. 40).

Ich bin auch, Gott Lob und Dank, gesund. Weil nun meine Arbeit ein Ende hat, so habe ich mehr Zeit, zu schreiben; allein ich weiss nichts Neues, als dass in der Lotterie 35, 59, 60, 61, 62 heraus gekommen sind, und also, dass, wenn wir diese Nummern gesetzt hätten, wir gewonnen hätten; weil wir aber gar nicht gelegt haben, weder gewonnen noch verloren, sondern die Leute ausgelacht haben. Die zwey Arien, die in der Serenada wiederholt wurden, waren von Manzuoli und von der Girelli.

(Leopold M. Brief No. 131.)

Mailand, den 2. Novbr. 1771.

Ich muss an den Marschall Graf Pallavicini schreiben, der mir einen ungemein höflichen Brief geschrieben hat.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe, No. 41.)

(Beschreibung aller gewesenen Feyerlichkeiten.) Der Papa sagte, dass Herr Kerschbaumer sicher seine Reise mit Nutzen und aller Beobachtung gemacht hat, und wir können versichern, dass er sich sehr vernünftig aufführte. Er kann sicher von seiner Reise mehr Rechenschaft geben, als Andere aus seiner Freundschaft, deren einer Paris nicht recht sehen konnte, weil die Häuser da zu hoch sind. Heute ist die *Opera* des Hasse; weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiss ich schier alle Arien auswendig, und also kann ich sie zu Hause in meinen Gedanken hören und sehen.

(Leopold M. Brief No. 132.)

Mailand, den 9. Novbr. 1771.

Gestern haben wir mit Hrn. Hasse bey Graf Firmian gespeis't. Sowohl Hr. Hasse als Wolfgang sind wegen der Compositionen schön beschenkt worden; über das, was sie in Gelde bekommen, hat Hr. Hasse eine Tabatiere und Wolfgang eine mit Diamanten besetzte Uhr erhalten.

(Leopold M. Brief No. 133.)

Mailand, den 16. Novbr. 1771.

Ich würde abgereis't seyn, aber der Erzherzog will noch mit uns sprechen, wenn er von Varese zurück kömmt. Geduld! Wir werden doch, wenn Gott will, einander bald sehen. Wir sind, Gott Lob, gesund. Für den kranken Hrn. von Vogt zu Salzburg haben wir zu Gott gebetet. Dass die Serenada ungemeinen Beyfall gehabt hat, hat seine Richtigkeit. Ob aber, wenn eine Besoldung ledig wird, unser Erzbischof sich des Wolfgangs erinnern wird, zweifle ich sehr.

(Leopold M. Brief No. 134.)

Mailand, den 24. Novbr. 1771.

Heute war Misliwetschek bey uns, der gestern angekommen ist und die erste Oper schreibt. Gestern machten wir eine starke Musik bey Hrn. von Mayer.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 42.)

A. S. Der Herr Manzuoli, der sonst von allen Leuten als der gescheuteste unter den Castraten angesehen und gehalten worden, hat in seinen alten Tagen ein Stück seiner Unvernunft und Hoffart gezeigt. Er war für die Oper mit 500 Gigliati verschrieben, und, weil Nichts von der Serenada in der *Scrittura* gemeldet worden, so hat er für die Serenade noch 500 Gigliati haben wollen, also 1000. Der Hof hat ihm nur 700 und eine schöne goldene Dose gegeben (ich glaube, es wäre genug). Er aber, als ein Castrat, hat die 700 G. nebst der Dose zurückgegeben, und ist ohne Nichts weggereis't. Ich weiss nicht, was für ein Ende diese Historie nehmen wird: ich glaube, ein übles.

(Leopold M. Brief No. 135.)

Mailand, den 30. Novbr. 1771.

Es sind Umstände, die mich hier noch aufhalten, und es ist ohnehin die Adventzeit, da keine Musik in Salzburg bey Hofe ist. Wir sind, Gott Lob, gesund; das ist das Beste, was ich Dir schreiben kann.

Wolfg. A. Mozart's Nachschrift. Brief No. 43.

Damit Ihr nicht glaubet, dass ich krank bin, so schreibe ich diese zwey Zeilen. Ich habe hier auf dem Domplatze vier Kerle hängen sehen: sie henken hier wie zu Lyon.

(Leopold M. Brief No. 136.)

Ala, den 8. Decbr. 1771.

Heute sind wir bey dem Hrn. Piccini angelangt.

(Leopold M. Brief No. 137.)

Brixen, den 11. Decbr. 1771.

Wir werden erst am Montage eintreffen, weil Graf Spaur, der hier ist, es nicht anders geschehen lässt.

Zu Ende December 1771 kamen Vater und Sohn wieder in Salzburg an, wo der Sohn im folgenden Jahre 1772 zur Wahl des neuen Erzbischofs (Hieronymus, aus dem fürstlichen Hause Colloredo von Wallsee und Möls etc., den 14. März 1772 erwählt) die Serenada: *Il Sogno di Scipione*, von Metastasio, schrieb.

Im October reis'te er mit seinem Vater nach Mailand, wo er die übernommene *Opera seria: Lucio Silla*, nach der Poesie des Gio. de Gamerra, für das Carneval 1773 schrieb. Von dieser Abreise bis zur Zurückkunft nach Salzburg geben folgende Briefe weitere Nachrichten.

Sechste Reise.

Der Vater mit dem Sohne allein nach Mailand. Die dritte italienische Reise, angetreten im October 1772 und beendigt im März 1773.

Briefe vom Vater an seine Frau und vom Sohne an die Mutter und an die Schwester.

Der Contract wegen Fertigung der Oper zum Carneval selbst ist folgender:

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo Dramma, che si rappre-

sentera in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130 r^{e}· ed allogio mobigliato.

Patto che il $sudd^{o}$· Sign. Maestro debba transmettere tutti li recittativi posti in musica, entro il Mese di 8bre· dell' anno 1772, e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre· per comporre le arie, ed assistere a tutte le prove necessarie per l'Opera suddetta. Risservati li soliti infortunij di Teatro, e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano
4 Marzo 1771.

Gl' Associati nel Regio Appalto
del Teatro.
Federico Castiglione.

(Leopold M. Brief No. 138.)

Botzen, den 28. Octbr. 1772.

Da in St. Johann keine frühere Messe als das Frühamt um 6 Uhr war, so ward es 7 Uhr, ehe wir weiter reis'ten. Von Innsbruck fuhren wir nach Hall spaziren, um das Damenstift zu sehen, wo die Gräfin Lodron uns allenthalben herumführte. Wolfg. spielte in der Kirche die Orgel. Botzen ist ein trauriger Ort; aber meine Gesundheit ist dermalen, Gott Lob, bey der lieben Unordnung der Reise, wie mir scheint, ziemlich wieder in Ordnung gekommen. Wenn mir zur Gesundheit das Reisen nothwendig ist, so werde ich mir Mühe geben, eine Courierstelle zu erhalten, oder wenigstens Conducteur eines Postwagens zu werden. Wolfgang befindet sich wohl: er schreibt eben für die lange Weile ein *Quattro.*

N. S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 44).

Nun sind wir schon zu Botzen. Schon? erst! Mich hungert, mich dürstet, mich schläfert, ich bin faul; ich bin aber gesund. Ich hoffe, Du wirst Dein Wort gehalten haben. — —

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 45.)

Mailand, den 7. Novbr. 1772.

Erschrecken Sie nicht, da Sie anstatt der Schrift des Papa die meine finden. Die Ursache ist, weil wir bey dem Herrn von Osto sind, und ist der Baron Cristiani da, und da haben sie so viel zu reden, dass er unmöglich Zeit hatte, zu schreiben.

Wir sind am 4ten angelangt; wir sind gesund. Von dem italienischen Kriege, von dem in Teutschland stark gesprochen wird, und den hiesigen Schloss-Befestigungen ist Alles nicht wahr.

Wir küssen die Mama 1000000 Mal (mehr Nullen habe ich nicht hingebracht), und meine Schwester umarme ich lieber *in persona*, als in der Einbildung.

Nachschrift vom Vater.

Den Namenstag des Wolfgang haben wir in Ala bey den Gebrüdern Piccini lustig zugebracht, hernach uns auch in Verona aufgehalten; daher sind wir so spät nach Mailand gekommen. In Verona und auch schon hier haben wir *Opera buffa* gesehen.

(Leopold M. Brief No. 139.)

Mailand, den 14. Novbr. 1772.

Nachdem ich nun bald ein Paar Wochen in Mailand ruhig lebe, melden sich wieder einige Kleinigkeiten von Unpässlichkeiten, und ich komme zu Zeiten in salzburgische Gedanken, in denen ich eine Zeit stecke, ohne es zu merken, die ich mir denn geschwinde ausschlage, oder wenigstens auszuschlagen mir Mühe gebe, geschwind als alle böse Gedanken, die mir der Teufel in meinen jungen Jahren eingab. — Von den Singenden ist noch Niemand da, als die Sigra. Suarti, die den *secondo uomo* macht. Indessen hat Wolfg. Unterhaltung genug gehabt, die Chöre, deren drey sind, zu schreiben, und die wenigen Recitative, die er in Salzburg gemacht hat, zu ändern, zum Theil neu zu schreiben, indem der Poet die Poesie an Metastasio zur Untersuchung nach Wien gesandt hatte, und dieser ihm Vieles verbessert, abgeändert, und eine ganze Scene im zweyten Acte beygesetzt. Dann hat er alle Recitative und die *Overtura* geschrieben.

In Brescia ist ein Graf Lecchi, starker Violinspieler, grosser Musikverständiger und Liebhaber, bey dem wir bey unserer Rückreise schnurgerade abzusteigen versprochen haben.

(Leopold M. Brief No. 140.)

Mailand, den 21. Novbr. 1772.

Wir sind, Gott Lob, frisch und gesund, wie die Fische im Wasser, denn es hat seit acht Tagen erstaunlich geregnet. Heute ist die Jahrszeit unsers Hochzeittags. Es werden, wie ich glaube, 25 Jahre seyn, dass wir den guten Gedanken hatten, uns zu heirathen; diesen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge wollen ihre Zeit! Der *Primo uomo*, Hr. Rauzzini, ist angelangt. Es wird also immer mehr zu thun geben. Es wird aber auch an kleinen Comödien, wie es beym Theater gewöhnlich ist, nicht fehlen. Das sind Kleinigkeiten. Die Feigen, die Wolfg. von Salzburg mit bekam, waren so wundersam, wie das Brod und die Fische im Evangelio; sie haben uns bis jetzt gedauert.

Ja, ja, es giebt jetzt viel zu thun. Ist es keine Arbeit, so sind es halt dennoch Verrichtungen.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 46.)

Ich sage Dir Dank, Du weisst schon für was. — Ich kann dem Hrn. von Heffner unmöglich schreiben. Wenn Du ihn siehst, so lass ihm das Folgende lesen. Ich bitte ihn, er möge sich indessen begnügen.

Ich werde meinem wohlfeilen Freunde nicht vor übel haben, dass er mir nicht geantwortet hat: so bald er wird mehr Zeit haben, wird er mir gewiss, Zweifelsohne, ohne Zweifel, sicher, richtiglich antworten.

(Leopold M. Brief No. 141.)

Mailand, den 5. Decbr. 1772.

Wir sind, Gott Lob, gesund, wiewohl ich mit einer schlechten Feder schreibe. Die De Amicis ist erst gestern angekommen. Der arme Tenor Cardoni ist so krank geworden, dass er nicht kommen kann. Man hat daher um einen andern nach Turin und Bologna geschickt, der nicht nur ein guter Sänger, sondern absonderlich ein guter Acteur und eine ansehnliche Person seyn muss, um den *Lucio Silla* mit Ruhm vorzustellen. Das Meiste und Hauptsächlichste der Oper hat aus diesen zwey Ursachen noch nicht componirt werden können. Nun wird es erst ernstlich darauf los gehen.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 47.)

Nun habe ich noch vierzehn Stücke zu machen, dann bin ich fertig. Freylich kann man das Terzett und das Duett für vier Stücke rechnen. Ich kann unmöglich viel schreiben, denn ich weiss nichts; und zweytens weiss ich nicht, was ich schreibe, indem ich nun immer die Gedanken bey meiner Oper habe, und Gefahr laufe, Dir statt Worte, eine ganze Arie herzuschreiben. Ich habe hier ein neues Spiel gelernt, welches heisst *Mercante in fiera.* Sobald ich nach Hause komme, werden wir es spielen. Eine neue Sprache habe ich auch von einer Frau gelernt, die ist zum Reden leicht, zum Schreiben mühsam, aber auch tauglich. Sie ist aber ein wenig - - - kindisch, aber gut für Salzburg. Meine Empfehlung an unsere schöne Nandl und an den Canarienvogel, denn diese zwey und Du sind die unschuldigsten in unserm Hause. Euer Kapellmeister Fischietti wird wohl bald anfangen, an seiner *Opera buffa* (auf teutsch, an seiner närrischen Oper) zu arbeiten.

(Leopold M. Brief No. 142.)

Mailand, den 12. Decbr. 1772.

Wir befinden uns, sonderheitlich ich, in guter Gesundheit. Während der nächsten acht Tage hat Wolfg. die grösste Arbeit; denn die gebenedeyten Theaterpersonen lassen Alles auf die letzten Augenblicke ankommen. Den Tenor, der aus Turin kömmt, sehen wir erst am 15ten: er ist aus der königlichen

Kapelle. Dann müssen erst vier Arien für ihn componirt werden. Die De Amicis ist mit ihren drey Arien, die sie dermalen hat, ganz ausserordentlich zufrieden. Wolfg. hat ihr die Hauptarie mit solchen Passagen gemacht, die neu und ganz besonders und erstaunlich schwer sind. Sie singt solche, dass man erstaunen muss, und wir sind in der allerbesten Freundschaft und Vertraulichkeit mit ihr. Heute war die erste Recitativ-Probe: die zweyte wird, wenn der Tenor kömmt.

Dass Wolfg. der Fräulein Waberl die Menuett nicht gegeben hat, war ein Fehler, den sie ihm verzeihen wird, wenn sie bedenkt, dass er ein flüchtiger Mensch ist, der leichtlich Etwas in die Vergessenheit bringt.

Ich lasse der Nannerl sagen, dass sie ihre kleine Schülerin mit Fleiss und Geduld lehren soll, ich weiss, dass es zu ihrem eigenen Nutzen ist, wenn sie sich gewöhnt, Jemanden etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen. Ich schreibe es nicht umsonst.

(Leopold M. Brief No. 143.)

Mailand, den 18. Decbr. 1772.

Morgen ist die erste Probe mit allen Instrumenten. Dieser Tage waren drey Recitativ-Proben. Gestern Nachts ist erst der Tenor angekommen, und heute hat Wolfg. zwey Arien für ihn gemacht, und hat ihm noch zwey zu machen. Samstag ist die zweyte Probe, Erchtag die dritte, Mittwoch die Hauptprobe. Am 26sten die Oper, mit Gott, eben an dem Tage, da Ihr diesen Brief erhaltet. Diess schreibe ich Nachts um 11 Uhr, da Wolfg. eben die zweyte Tenor-Arie fertig hat. Morgen spielen, oha! speisen wir bey Herrn von Mayr.

(Leopold M. Brief No. 144.)

Mailand, den 26. Decbr. 1772.

In drey Stunden wird die Oper aufgeführt. Gott gebe seine Gnade. Die Hauptprobe ist so gut vorbey gegangen, dass wir den besten Erfolg hoffen können. Die Musik allein ohne Ballette dauert vier Stunden. Das Unglück des Hrn. Hagenauer, das Du uns meldest, geht uns sehr zu Herzen. Wir haben heute in der Kirche Beyde für seine Besserung Gott inständigst gebeten. In drey Tagen war alle Abende grosse Gesellschaft in dem Firmian'schen Hause. Sie dauerte jedes Mal unter beständiger Vocal- und Instrumental-Musik von 5 Uhr Abends bis 11 Uhr. Wir waren auch eingeladen. Wolfgang spielte jeden Abend; sonderheitlich den dritten Tag musste Wolfg. gleich beym Eintritte Sr. Königlichen Hoheit auf Ihr Verlangen spielen. Beyde Königl. Hoheiten sprachen lange Zeit mit uns. Die De Amicis ist unsere beste Freundin, sie singt und agirt wie ein Engel, und ist in ihrer Vergnügenheit, weil Wolfg. sie unvergleichlich bedient hat. Ihr würdet mit ganz Salzburg erstaunt seyn, sie zu hören.

Wir befinden uns zwar, Gott Lob, gesund, doch bleibt mein Kopf noch immer mein heimlicher Feind. Von Zeit zu Zeit kömmt mir meine Empfindung im Kopfe wieder, besonders da, wo ich unglücklicher Weise Nachts den Fall gethan. Ich wünsche, dass ich diese Empfindung noch funfzig Jahre zu leiden habe.

(Leopold M. Brief No. 145.)

Mailand, den 3. Januar 1773.

Glückseliges neues Jahr! Letzthin habe ich dieses zu wünschen vergessen, weil ich nicht nur in Eile, sondern in Verwirrung, in Gedanken, zerstreut und in dem Augenblicke geschrieben habe, wo wir bald ins Theater gehen mussten. Die Oper ist glücklich abgelaufen, obwohl den ersten Abend verschiedene verdriessliche Umstände sich ereigneten. Der erste war, dass die Oper gewöhnlich eine Stunde nach Betläuten anfangen soll, aber diess Mal drey Stunden später anfing, nämlich um acht Uhr, und erst um zwey Uhr bey der Nacht geendigt wurde. Der Erzherzog kam nämlich spät, weil er nach der Tafel noch fünf eigenhändige Neujahrglückwünsche an den Kaiser, die Kaiserin etc. zu schreiben hatte; und NB. er schreibt sehr langsam. Stelle Dir nur vor, dass das ganze Theater um halb sechs Uhr erfüllt war. Sänger und Sängerinnen sind den ersten Abend in einer grossen Angst, sich das erste Mal einem so ansehnlichen Publicum zu zeigen. Die beängsteten singenden Personen mussten in ihrer Angst das Orchester und das ganze Publicum in Ungeduld und auch Hitze, Viele stehenden Fusses, drey Stunden auf den Anfang warten. Zweytens ist zu wissen, dass der Tenor, den man aus Noth nehmen musste, ein Kirchensänger aus Lodi ist, der niemals auf einem so ansehnlichen Theater agirt hat, der nur etwa zwey Mal in Lodi einen *Primo Tenore* vorgestellt, endlich erst acht Tage vor der Oper verschrieben worden ist. Dieser, da die *Prima donna* in ihrer ersten Arie von ihm eine Action des Zorns erwarten muss, machte diese zornige Action so übertrieben, dass es schien, als wollte er ihr Ohrfeigen geben und ihr die Nase mit der Faust wegstossen: diess bewog das Publicum zum Lachen. Die Sigra. De Amicis beobachtete nicht sogleich im Eifer ihres Singens, warum das Publicum lachte, und sie war betroffen und wusste anfangs nicht, wer ausgelacht wurde, und sang den ganzen ersten Abend nicht gut, weil noch die Eifersucht dazu kam, dass dem *Primo uomo*, sobald er auf das Theater trat, in die Hände von der Erzherzogin geklatscht wurde. Diess war ein Kastratenstreich, denn er hatte gemacht, dass der Erzherzogin gesagt wurde, dass er vor Furcht nicht werde singen können, um dadurch zu erhalten, dass ihm der Hof gleich Courage und Applauso machen sollte. Um nun die De Amicis wieder zu trösten, ward sie gleich den Tag darauf nach Hofe berufen und hatte eine ganze Stunde Audienz bey beyden Königl. Hoheiten; dann fing die Oper erst an, gut zu gehen, und da sonst bey der ersten Oper das Theater sehr leer ist, so war dasselbe nun die ersten sechs Abende (heute ist der siebente) so voll, dass man kaum hinein kam, und hat noch meistens die *Prima Donna* die Oberhand, deren Arien wiederholt wurden.

(Leopold M. Brief No. 146.)

Mailand, den 9. Januar 1773.

Die Oper geht unvergleichlich gut, so dass das Theater stets erstaunlich voll ist, da doch sonst die Leute in die erste Oper nicht zahlreich gehen, wenn sie nicht sonderbaren Beyfall hat. Täglich werden

Arien wiederholt, und die Oper hat nach der ersten *Sera* täglich aufgenommen und von Tag zu Tage mehr Beyfall erhalten. Ja, Graf Castelbarco hat meinem Sohne eine goldene Uhr mit einer goldenen Uhrkette verehrt, daran eine Portechaise und eine Laterne von Gold hangen. Du kannst Dich also in der Portechaise tragen und Dir vorleuchten lassen.

(Leopold M. Brief No. 147.)

Mailand, den 16. Januar 1773.

Wir befinden uns wohl. Nur zwey Mal war mein Kopf nicht gut. Wenn ich bey Freunden in der Akademie gespielt habe, ward er erhitzt, und den Tag darauf kam der gewöhnliche Schwindel und Dummheit im Kopfe wieder, so wie ich's alle Abende in Salzburg nach der Musik hatte. Nun ist Wolfgangs Oper siebzehn Male gegeben, und wird in Allem etliche und zwanzig Male gegeben werden.

(Leopold M. Brief No. 148.)

Mailand, den 30. Januar 1773.

Heute ist die zweyte Oper zum ersten Male. Ich bin unglücklich genug, sie nicht hören zu können. Ich schicke Wolfg. in die Loge des Hrn. von Grimani, und werde unterdessen Trübsal blasen. Ich liege an einem verfluchten Rheumatism nieder und leide wie ein Hund*). Wolfgang befindet sich wohl, denn eben da ich dieses schreibe, macht er immer Capriolen.

---

*) Diese Krankheit war Verstellung. Er hatte Schritte in Florenz gemacht, um dort angestellt zu werden. Im *P. S.* dieses Briefes heisst es: oder seinen Sohn dort anstellen zu lassen.

Mitridate und *L. Sulla* unterscheiden sich weder im Plane, noch in der Instrumentation von den damals gewöhnlichen Opern. Nur der feurige Gesang, das Leben und der warme Geist seiner Melodieen heben sie weit über den Tross. Sie behaupten, wie die meisten italienischen Opern, den dreystimmigen Satz, und besitzen nur wenig von den künstlichen harmonischen Constructionen, die man an seinen späteren Arbeiten anstaunt. Eine auffallende Erscheinung bey den Chören dieser beyden Opern, so wie bey seinen früheren Messen, ist eine Steifheit, die sich ängstlich an die Regel bindet, und die man eher von einem alten trockenen Componisten, als von diesem emporkeimenden Talente erwartet hätte.

Im Frühjahre 1773 kamen Vater und Sohn wieder in Salzburg an, machten aber im Sommer desselben Jahres eine Reise nach Wien, wo sie bis gegen Ende Septembers verweilten und dann wieder in Salzburg eintrafen.

Siebente Reise.

Der Vater mit dem Sohne allein nach Wien, im Julius 1773 bis Ende September 1773.

Briefe vom Vater an seine Frau und vom Sohne an die Mutter und die Schwester.

(Leopold M. Brief No. 149.)

Wien, den 12. August 1773.

Ihre Majestät die Kaiserin waren sehr gnädig mit uns; allein dieses ist auch Alles, und ich muss es Dir mündlich zu erzählen, auf unsere Rückkunft versparen, denn Alles lässt sich nicht schreiben, und

Alles hat seine Hindernisse. Mit nächster Post wirst Du hören, wann wir abreisen. Wenn wir nicht kommenden Montag abreisen, so kommen wir vor Anfang Septembers nicht zurück. Zwischen heute und morgen werde ich es erfahren. N. N. hat wirklich Talent, so dass er nur mein Sohn seyn sollte, oder wenigstens sollte er bey mir seyn. Am Feste des heil. Cajetan haben uns die HH. Patres zum Speisen und zum Amt eingeladen, und weil die Orgel nichts nutz war, ein Concert zu spielen, so hat Wolfg. von Hrn. Trieber eine Violine und ein Concert entlehnt, und die Keckheit gehabt, ein Concert auf der Violine zu spielen. Bey den Jesuiten ist in der Octave des heil. Ignatius eine Messe von Wolfg. producirt worden, nämlich die Pater-Dominicus-Messe: ich habe tactirt, und die Messe hat erstaunlich gefallen..

(Leopold M. Brief No. 150.)

Wien, den 14. August 1773.

Wann wir kommen? — Noch nicht; denn Se. hochfürstl. Gnaden haben uns erlaubt, annoch hier zu verweilen. Schreibe mir jeden Posttag, was Du von dem Aufenthalt oder der Abreise Sr. hochfürstl. Gnaden hörst, damit ich mich darnach richten mag.

N. S. von Wolfg. Amad. Mozart (dessen Briefe No. 48).

An seine Schwester.

Ich hoffe, meine Königin, Du wirst den höchsten Grad der Gesundheit geniessen, und doch dann und wann, oder vielmehr zuweilen, oder besser bisweilen, oder noch besser *qualche volta*, wie der Wälsche spricht, von Deinen wichtigen und dringenden Gedanken (welche allezeit aus der schönsten und sichersten Vernunft herkommen, die Du nebst Deiner Schönheit besitzest, obwohl in so zarten Jahren, Du, o Königin, auf solche Art besitzest, dass Du die Mannspersonen, ja sogar die Greise beschämest) mir etliche davon aufopfern. Lebe wohl.

Hier hast Du was Gescheutes.

(Im Briefe des Vaters stand: Das ganze Haus von Martinez und Bono empfehlen sich. Dazu hatte W. A. geschrieben: „wenn es die Witterung erlaubte.“ Es war just sehr veränderliche Witterung in Wien.)

(Leopold M. Brief No. 151.)

Wien, den 21. August 1773.

Letzten Posttag habe ich nicht geschrieben, weil wir eine grosse Musik bey unsern Freunden Mesmers auf der Landstrasse im Garten hatten. Mesmer spielt sehr gut die Harmonica der Miss Devis. Er ist der Einzige in Wien, der es gelernt hat, und er besitzt eine viel schönere Gläsermaschine, als Miss Devis hatte. Wolfg. hat auch schon darauf gespielt: wenn wir nur eine hätten! Die des Mesmer hat 50 Ducaten gekostet.

— — — — — — —

Wir hätten Euch gerne bey uns; aber wir sind nicht in den Umständen, grosse Kosten aufzuwenden. Hätten wir einige Aussicht oder Geldeinnahme gehabt, so hätte ich Dich kommen lassen. Allein es sind viele Sachen, die man nicht schreiben kann. Und überdas muss man Alles verhindern, was einiges Aufsehen oder einigen Argwohn sowohl hier als

NB. in Salzburg machen kann, und welches Gelegenheit giebt, Prügel unter die Füsse zu werfen.

Wir wissen selbst nicht, wenn wir abreisen. Es kann geschehen gar bald, kann sich aber auch einige Zeit verziehen. Es kömmt auf Umstände an, die ich nicht benennen kann. Auf Ende Septembers sind wir ganz gewiss, wenn Gott will, zu Hause. Die Sache wird und muss sich ändern. Seyd getrost und lebt's gesund! Gott wird helfen. Sollte der Erzbischof lange ausbleiben, so eilen wir nicht nach Hause.

(Leopold M. Brief No. 152.)

Wien, den 25. August 1773.

Unser Beutel wird sehr leer; so wie mein Leib zunimmt und fetter wird, so wird der Beutel mager werden. Dass ich sichtbar fett werde, kannst Du sicher glauben.

(Leopold M. Brief No. 153.)

Wien, den 8. Septbr. 1773.

Ich bin den Herren Salzburgern höchst verbunden, dass sie für meine Zurückkunft so sehr besorgt sind. Das macht, dass ich mit mehr Vergnügen in Salzburg eintreffen und dann gleich die ganze Nacht in der Beleuchtung oder erleuchteten Stadt spaziren gehen werde, damit die Lichter nicht umsonst brennen. Wenigstens werde ich das Schlüsselloch an der Hausthüre eher finden, weil am Eck, wie ich vermuthe, sich zum guten Glücke, der Austheilung nach, eine Laterne treffen wird. Ich werde, wenn Gott will, gegen Ende der künftigen Woche abreisen. Allein, da ich diesen Weg öfters gemacht, und zu Mariazell niemals gewesen, so könnte es geschehen, dass ich nach Mariazell und dann über St. Wolfgang nach Hause ginge, um den Wolfg. auf die Wallfahrt seines heil. Namenspatrons zu führen, wo er niemals gewesen, und ihm den berühmten Geburtsort seiner Mutter, St.-Gilgen, zu zeigen. Dass mein Geld, was ich bey mir hatte, nun alles beym T - - ist, kannst Du Dir leicht vorstellen, und bald wird die Nachricht eintreffen, dass ich bei einem hiesigen Banquier mir zwanzig Ducaten habe bezahlen lassen. Das hat aber nichts anders zu bedeuten, als dass ich Geld nöthig habe und keinen Doctor. Die Ursache, warum ich hier so lange verbleiben muss, werde ich aller Welt zu seiner Zeit erzählen, und Jedermann wird sie gegründet finden. Ich habe die nämliche Ursache Sr. Hochfürstl. Gnaden gemeldet, und diese Ursache ist es bis diese Stunde.

(Leopold M. Brief No. 154.)

Wien, den 18. Septbr. 1773.

Schreibe an Hrn. N. N. und mahne ihn auf seine Schuld an mich; eine Frau kann die Commission ihres Mannes schärfer ausdrücken. Wolfgang componirt an Etwas ganz eifrig.

N. S. von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 49.)

(An die Schwester.)

Wien, den 15. Septbr. 1773.

Wir sind, Gott Lob und Dank, gesund. Diess Mal haben wir uns die Zeit genommen, Dir zu schreiben, obwohl wir Geschäfte hätten. Wir hoffen, Du wirst auch gesund seyn. Der Tod des Dr.

Niderls hat uns sehr betrübt. Wir versichern Dich, wir haben schier geweint, geplärrt, gerehrt und trenzt. Unsere Empfehlung an — alle gute Geister loben Gott den Herrn — und an alle gute Freunde und Freundinnen. Wir bleiben Dir hiermit mit Gnaden gewogen. Wien, aus unserer Residenz.

Wolfgang.

W. A. Mozart an Hrn. v. Hefner.

Ich hoffe, wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler Freund. Ich hoffe, Sie werden gesund seyn, und mir nicht seyn Spinnefeind, sonst bin ich Ihnen Fliegenfeind, oder gar Wanzenfeind.

Also ich rathe Ihnen, bessere Verse zu machen.
Sonst komm'
ich meiner Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom;
denn ich bin gar *capax* zu gehen nach Constantinopel, die doch allen Leuten ist bekannt.
Hernach sehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie
auch nicht. Aber,
wenn die Pferde hungrig sind, giebt man ihnen
einen Haber.
Leben Sie wohl. Ich bin zu aller Zeit,
Von nun an bis in Ewigkeit.

Achte Reise.

Der Vater mit dem Sohne allein nach München, vom December 1774 bis zum 7ten März 1775.

Briefe des Vaters an die Frau und die des Sohnes an die Mutter und an die Schwester.

Die letzte Reise des Vaters mit dem Sohne.

Im folgenden Jahre, Anfangs December 1774, machte unser Wolfgang mit seinem Vater eine Reise nach München, welche ihm zur Verfertigung mehrer vortrefflichen Musikstücke, wie der *Opera buffa, La finta Giardiniera*, zweyer grossen Messen, eines Offertoriums und einer Vesper *de Dominica* für die Kapelle des Churfürsten Gelegenheit bot.

(Leopold M. Brief No. 155.)

München, den 9. Decbr. 1774.

Wegen der Oper kann ich noch Nichts schreiben. Heute haben wir erst die Personen kennen gelernt, welche Alle mit uns sehr freundschaftlich waren, besonders Graf Seau. — — —

(Leopold M. Brief No. 156.)

München, den 14. Decbr. 1774.

Wegen unserer Tochter, die herkommen möchte, um ihres Bruders Oper zu hören, habe ich noch keinen anständigen Ort gefunden: in diesem Puncte ist hier grosse Aufmerksamkeit nöthig. Suche mir in meiner Musik die zwey Litaneyen *de Venerabili* und vom hochwürdigen Gute, die im Stundgebete gemacht werden. Eine von mir *ex D:* die neuere fängt an mit Violin und Bass *staccato.* Du kennst sie schon: die zweyte Violine hat beym *Agnus Dei* lauter dreyfache Noten. Dann des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge *Pignus futurae gloriae.* Diese zwey Litaneyen werden hier am Neujahrstage im Stundgebete gemacht werden. — — —

(Leopold M. Brief No. 157.)

München, den 16. Decbr. 1774.

Ich habe nun eine Wohnung für die Nannerl bey Frau von Durst. Diese ist 28 Jahre alt, sehr eingezogen und voller Belesenheit und Vernunft: sie leidet keinen Umgang von Schmirbern um sich, und ist sehr höflich und angenehm. Nannerl findet da einen Flügel zu eigenem Gebrauch; auf diesem muss sie fleissig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Lucchesi spielen. — —

(Leopold M. Brief No. 158.)

München, den 21. Decbr. 1774.

Nannerl soll auch des Wolfgangs geschriebene Sonaten und Variationen mitbringen. Wolfgangs Concert haben wir mit uns. — — — —

(Leopold M. Brief No. 159.)

München, den 28. Decbr. 1774.

Von Wolfgangs Oper ist die erste Probe gewesen. Sie hat so sehr gefallen, dass sie auf den 5ten Januar verschoben wird, damit die Sänger sie besser lernen, und, wenn sie die Musik recht im Kopfe haben, sicherer agiren können, auf dass die Oper nicht verdorben werde. Die bestimmt gewesene Aufführung am morgenden Tage wäre übereilt gewesen. Da die Composition erstaunlich gefällt, so kömmt es nur auf die Production im Theater an, die, wie ich hoffe, gut gehen soll, weil die Schauspieler uns nicht abgeneigt sind. Dass die Herren Hofleute mit Euch höflich sind, glaube ich gerne: das ist ihre Politik, und sie argwöhnen allerhand Sachen. Die Nannerl muss mir einen Creditbrief mitbringen, denn wenn man gleich ein Regal erhält, so wird es oft verschoben, dass man es nicht abwarten kann, ja manchmal erst nachgeschickt; und ich will mich auf Nichts verlassen, denn hier ist Alles langsam und oft verwirrt. — — —

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Briefe No. 51.)

Meine liebste Schwester! Ich bitte Dich, vergiss nicht vor Deiner Abreise, Dein Versprechen zu halten, d. i. den bewussten Besuch abzustatten — denn ich habe meine Ursachen. Ich bitte Dich, dort meine Empfehlung auszurichten — aber auf das Nachdrücklichste — und Zärtlichste — und oh — ich darf mich ja nicht so bekümmern, ich kenne ja meine Schwester, die Zärtlichkeit ist ihr ja eigen. Ich weiss gewiss, dass sie ihr Mögliches thun wird, um mir ein Vergnügen zu erweisen, und aus Interesse — ein wenig boshaft! — Wir wollen uns in München darüber zanken. Lebe wohl!

(Leopold M. Brief No. 160.)

München, den 30. Decbr. 1774.

Am Donnerstage wird die Oper aufgeführt. Nun musst Du wissen, dass der *Maestro* Tozi, der heuer die *Opera seria* schreibt, vor'm Jahre um eben diese Zeit eine *Opera buffa* geschrieben, und sich so bemüht hat, solche gut zu schreiben, um die *Opera* *seria,* die vor'm Jahre der *Maestro* Sales schrieb, niederzuschlagen, dass des Sales *Opera* wirklich nicht mehr recht gefallen wollen. Nun ereignet sich der Zufall, dass Wolfgangs Oper eben vor der Oper des Tozi gemacht wird; und da sie die erste Probe hörten, sagten Alle: nun wäre Tozi mit gleicher Münze bezahlt, indem Wolfgangs Oper die seinige niederschlage. Dergleichen Sachen sind mir nicht lieb, und suche dergleichen Reden zu stillen, protestire ohne Ende; allein das ganze Orchester und Alle, die die Probe gehört haben, sagen, dass sie noch keine schönere Musik gehört haben, wo alle Arien schön sind. Basta. Gott wird Alles gut machen.

N. S. von Wolfg. A. Mozart (dessen Briefe No. 52).

Ich bitte meine Empfehlung an die Roxelane, und sie wird heute Abend mit dem Sultan den Thee nehmen. An die Jungfrau Mizerl bitte alles Erdenkliche, sie soll an meiner Liebe nicht verzweifeln: sie ist mir beständig in ihrem reizenden Negligee vor Augen. Ich habe viele hübsche Madel hier gesehen, aber eine solche Schönheit habe ich nicht gefunden. Meine Schwester soll nicht vergessen, die Variationen über den Menuett von Eckart, und meine Variationen über den Menuett von Fischer mitzunehmen. Gestern war ich in der Comödie: sie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinnen. Ich hoffe, Du wirst — Lebe wohl! — Ich hoffe Dich bald in München zu sehen. Der Mama küsse ich die Hände, und damit hat es heute ein Ende. Halte Dich recht warm auf der Reise, ich bitte Dich, sonst kannst Du Deine vierzehn Tage zu Hause sitzen und hinter dem Ofen schwitzen. Wer wird Dich dann beschützen? Ich will mich nicht erhitzen. Jetzt fängt es an zu blitzen. Ich bin wie allezeit etc.

(Leopold M. Brief No. 161.)

München, den 5. Januar 1775.

Gestern kam die Nannerl. — Sperre gut die Zimmer, damit Nichts gestohlen wird. Wenn man ausgeht, kann leicht Etwas geschehen. Die Oper wird erst am 13ten gegeben. — — —

(Leopold M. Brief No. 162.)

München, den 11. Januar 1775.

Bis *dato* scheint es, dass der Wolfg. alle Hoffnung hat, die grosse Oper auf's Jahr hier zu schreiben.

N. S. von Wolfg. A. Mozart (dessen Briefe No. 53).

Wir befinden uns Alle, Gott Lob, recht wohl. Ich kann unmöglich viel schreiben, denn ich muss den Augenblick in die Probe. Morgen ist die Hauptprobe; den 13ten geht meine Oper in *Scena*. Die Mama darf sich nicht sorgen, es wird Alles gut gehen. Dass die Mama einen Verdacht auf den Graf Seau geworfen, thut mir sehr wehe, denn er ist gewiss ein lieber, höflicher Herr, und hat mehr Lebensart, als Viele seines Gleichen in Salzburg. Hr. von Mölk (aus Salzburg) hat sich hier so verwundert und verkreuzigt über die *Opera seria*, wie er sie hörte, dass wir uns schämten, indem Jedermann klar daraus sah, dass er sein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck gesehen hat. *Addio.* Ich küsse der Mama die Hände.

(Wolfg. Amad. Mozart's Brief No. 54.)

München, den 14. Januar 1775.

Gott Lob! Meine Oper ist gestern in *Scena* gegangen, und so gut ausgefallen, dass ich der Mama den Lärmen unmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze Theater so gestrotzt voll, dass viele Leute wieder zurück haben gehen müssen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein erschreckliches Getös mit Klatschen, und *Viva Maestro*-Schreyen. Ihro Durchl. die Churfürstin und die Verwittwete (welche mir *vis à vis* waren) sagten mir auch *Bravo*. Wie die Oper aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist bis das Ballet anfängt, nichts als geklatscht und *Bravo* geschrieen worden, bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und ganze Hof durch muss, und habe Ihren Durchlauchten, dem Churfürsten, der Churfürstin und den Hoheiten die Hände geküsst, welche Alle sehr gnädig waren. Heute in aller Frühe schickten Se. Fürstl. Gnaden der Bischof von Chiemsee her, und liess mir gratuliren, dass die Oper bey Allen so unvergleichlich ausgefallen wäre. Wegen unserer Rückreise wird es so bald nicht werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, denn die Mama weiss, wie wohl das Schnaufen thut. — — — Wir werden noch früh genug zum *(hier war ausgestrichen)* kommen. Eine rechte und nothwendige Ursache ist, weil am Freytage die Oper abermals gegeben wird, und ich sehr nothwendig bey der Production bin — — sonst würde man sie nicht mehr kennen — — denn es ist gar kurios hier. *(Grüsse)* An Bimberl 1000 Busserln.

(**Leopold M. Brief No. 163.**)

München, den 18. Januar 1775.

Dass die Oper einen allgemeinen Beyfall hatte, wirst Du schon aus vielen Berichten wissen. Stelle Dir vor, wie verlegen Se. Hochfürstl. Gnaden unser Erzbischof und Herr seyn musste, von aller Churfürstl. Herrschaft und dem ganzen Adel die Lobeserhebungen der Oper anzuhören, und die feyerlichsten Glückwünsche, die sie ihm Alle machten, anzunehmen. Er war so verlegen, dass er mit Nichts als mit einem Kopfneigen und Achsel in die Höhe ziehen antworten konnte. Noch haben wir nicht mit ihm gesprochen, denn er ist noch mit Complimenten der Noblesse umgeben. Die *Opera buffa* Wolfgangs wird er nicht hören können, weil er in wenigen Tagen abreis't, und sie in einer Woche nicht gegeben wird. Lebe wohl, habe Geduld, und sperre die Zimmer gut zu.

Nachschrift von Wolfg. A. M. (dessen Brief No. 55.)

Meine liebe Schwester, was kann ich denn dafür, dass es jetzt just 7¼ Uhr geschlagen hat? — — Mein Papa hat auch keine Schuld — — das Mehre wird die Mama von meiner Schwester erfahren. Jetzt ist es aber nicht gut fahren, weil sich der Erzbischof nicht lange hier aufhält — — man will gar sagen, er bleibe so lange, bis er wieder wegreis't — — mir ist nur leid, dass er die erste Redoute nicht sieht. Der Mama lasse ich die Hände küssen. Lebe wohl; ich werde Dich gleich abholen. Dein getreuer

Mailand, d. 5. May 1756. Franz Nasenblut.

(Leopold M. Brief No. 164.)

München, den 21. Januar 1775.

Dass die Herren Salzburger so viel Gewäsche machen, und glauben, dass der Wolfg. in Churfürstl. Dienste getreten, kömmt von unsern Feinden, und von denen, denen ihr Gewissen sagt, dass er es zu thun Ursache hätte. Du weisst wohl, wir sind an diese Kinderpossen gewöhnt; mich machen dergleichen Plaudereyen weder kalt noch warm, und das kannst Du Jedermann sagen. — Schreibe Alles, was Du hörst; so haben wir Etwas zu lachen, denn wir kennen die Narren.

(Leopold M. Brief No 165.)

München, den 15. Febr. 1775.

Am Sonntage ist eine kleine Messe von Wolfg. in der Hofkapelle gemacht worden, und ich habe tactirt. Am Sonntage wird wieder eine gemacht. — Heute gehen wir nicht in die Redoute; wir müssen ausruhen: es ist die erste, die wir auslassen. Du musst doch auch auf eine Redoute nicht versäumen. — — —

(Leopold M. Brief No. 169.)

München, Ascher-Mittwoch 1775.

Gott Lob! der Carneval ist vorbey; aber unser Beutel hat ein grosses Loch bekommen. Die Historie von Tozi, der die Oper *Orfeo* componirt hat, in welcher seine Frau jetzt die Eurydice macht, und der Gräfin Seefeld, gebornen Gräfin Sedlizky darfst Du Jedermann erzählen. — Am 7ten treffen wir bey Dir ein.

In der Oper *La finta Giardiniera* scheint Mozart's musikalische Knospe aufzusprossen, die sich später im *Idomeneo* als frische Blume entfaltet. Der Styl ist von einer besondern Weichheit und ungemeiner Zärtlichkeit.

Im Jahre 1789 ist diese Oper zwar noch unter dem Titel: *die verstellte Gärtnerin* zu Frankfurt aufgeführt worden, sie missfiel aber durchaus. Das Stück ist gewissermaassen abgeschmackt und langweilig, und Mozart's Satz ist fast immer schwer und künstlich, indem er sich über die Fassungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinweg zu schwingen scheint, so majestätisch und launig er auch in einzelnen Stellen und so voll starker Harmonie auch das Ganze ist. Diese Musik ist mehr für den Kenner, der ihre Feinheiten zu entwickeln versteht, und weniger für den Dilettanten, der sich bloss von seinen natürlichen Gefühlen leiten lässt und bloss nach dem ersten unmittelbaren Eindruck entscheidet.

Am 7ten März 1775 reis'ten Vater und Sohn wieder von München nach Salzburg zurück. In diesem Jahre hielt sich der Erzherzog Maximilian in Salzburg auf, bey welcher Gelegenheit Mozart eine Serenada, *Il Re Pastore*, componirte, welche ihm ausserordentlichen Beyfall erwarb, und die ihren Werth auch unter seinen späteren Werken erhielt, weil er in ihr schon jenen Geist ahnen liess, der seine späteren Kunstwerke belebte. Sie scheint den Uebergang aus seiner Schüler-Periode in die seiner Vollendung, welche mit seinem 20sten Jahre beginnt, zu bilden. Bis zu seinem 19ten Jahre blieb Mozart das musikalische Wunder von Europa, theils in

Hinsicht des erstaunlichen Umfanges seiner Talente, und theils wegen seiner Jugend.

Unser Wolfgang schrieb an den Pater Martini selbst Folgendes:

Salzburg, den 7. Septbr. 1776.

Die Hochachtung und Ehrerbietung, die ich gegen einen so würdigen Mann hege, veranlasst mich, Ihnen ungelegen zu seyn und Ihnen ein schwaches Stück meiner Composition zu Ihrer Prüfung zu übersenden. Ich schrieb voriges Jahr zum Carneval eine komische Oper, *La finta Giardiniera*, zu München. Wenige Tage vor meiner Abreise verlangte der Churfürst, eine contrapunctisch ausgearbeitete Musik meiner Composition zu hören. Ich war daher gezwungen, diese Motette in Eile zu schreiben, und noch eine Abschrift von der Partitur für Se. Durchlaucht zu verfertigen und die Stimmen ausschreiben zu lassen, damit das Stück am nächsten Sonntage während der grossen Messe als Offertorium aufgeführt werden könnte. Liebster, theuerster Herr Pater! ich bitte Sie inniglich, mir frey und ohne Rückhalt Ihre Meinung darüber zu sagen. Wir leben ja in dieser Welt, um immer weiter zu kommen, und besonders auch dadurch, dass Einer den Andern durch seine Ansichten aufklärt, wie überhaupt, so in den Wissenschaften und schönen Künsten immer mehr zu lernen. Wie oft wünsche ich, Ihnen näher zu seyn, um mit Ihnen zu reden und Ihnen meine Ansichten mitzutheilen! Ich lebe in einem Lande, wo die Musik jetzt sehr wenig Glück macht. Aber ungeachtet derer, die uns verlassen haben, besitzen wir doch noch brave Künstler, und besonders gründliche, wissenschaftliche und geschmackvolle Componisten. Was das Theater betrifft, so ist es in Rücksicht der Sänger schlecht bestellt. Wir haben keine Castraten und werden sie auch so leicht nicht haben, da sie gut bezahlt seyn wollen, und die Freygebigkeit unser Fehler nicht ist. Ich beschäftige mich indessen, für die Kammer und Kirche zu schreiben. Hier sind noch andere zwey Contrapunctisten, nämlich die Herren Michael Haydn und Cajetan Adlgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitan-Kirche. So ist mir Gelegenheit verschafft, für diese zu schreiben, so viel ich will. Da übrigens mein Vater diesem Hofe bereits 36 Jahre dient, und weiss, dass der Erzbischof nicht gern alte Leute sehen kann, noch mag, so bekümmert er sich wenig um Musik-Aufführungen, und hat sich auf die Literatur dieser Kunst, als sein Lieblings-Studium, verlegt. Unsere Kirchenmusik ist von der in Italien sehr verschieden, um so mehr, da eine Messe mit *Kyrie, Gloria, Credo,* der Epistel-Sonate, dem Offertorium oder Motetto, *Sanctus* und *Agnus Dei,* auch an den grössten Festen, wenn der Fürst selbst die Messe lies't, nicht länger als höchstens drey Viertelstunden dauern darf. Da braucht man für diese Art Composition ein besonderes Studium, und doch muss es eine Messe mit allen Instrumenten seyn, auch mit Kriegstrompeten! So? Ja, theuerster Herr Pater. O wie wohl würde es mir thun, Ihnen recht viel zu erzählen! Ich empfehle mich ergebenst allen philharmonischen Mitgliedern, bitte Sie immer herzlicher um Ihre Gewogenheit, und höre nicht auf, mich zu betrüben, so weit von jenem Manne entfernt zu seyn, den ich in der Welt am meisten liebe, hochschätze und verehre, und gegen den ich unveränderlich bin etc.

Antwort des Paters Martini auf Wolfg. A. Mozart's Brief.

Bologna, den 18. Decbr. 1776.

Mit Ihrem angenehmen Schreiben habe ich zugleich die Motette erhalten. Mit Vergnügen bin ich sie vom Anfange bis zu Ende durchgegangen, und ich sage Ihnen mit aller Aufrichtigkeit, dass sie mir gar sehr gefällt, indem ich darin Alles finde, was die moderne Musik erheischt: gute Harmonie, reife Modulation, angemessene Bewegung der Violinen, natürlichen Fluss der Stimme und gute Durchführung. Ich freue mich besonders, dass, seit ich das Vergnügen hatte, Sie zu Bologna auf dem Claviere zu hören, Sie so grosse Fortschritte in der Composition gemacht haben. Fahren Sie unablässig fort, sich zu üben; denn die Natur der Musik fordert Uebung und grosses Studium, so lange man lebt etc.

Je ausserordentlicher das angeborne Talent und die schnelle Entwickelung dieses grossen Künstlers war, desto mehr werden die Leser die gewissenhafte Genauigkeit rechtfertigen, mit welcher hier die stufenweise Ausbildung desselben erzählt ist.

Wie schon angegeben, so ist Mozart's zwanzigstes Lebensjahr die Epoche seiner Vollendung als Meister; denn von dieser Zeit an zeigt er sich im glänzendsten Lichte und mit einer entschiedenen

Ueberlegenheit des Geschmacks und Genie's; alle seine Werke, die er seitdem geliefert hat, sind classisch und erwerben ihm die Krone der Unsterblichkeit. Den Gipfel seiner Kunst hat er mit diesem Alter erreicht, und nun war sein Ruhm durch alle Länder Europa's verbreitet. Welche der grössten Städte er auch jetzt wählen wollte, um darin seine seltenen Talente der Unterhaltung des Publicums zu widmen, so war er einer allgemeinen Bewunderung gewiss. Zu einer solchen Erwartung berechtigte ihn sicher im hohen Maasse die grosse Wirkung, die sein gleich grosses Talent des Clavierspielers und des Componisten jedes Mal und überall auf das Publicum machte.

Neunte Reise.

Wolfg. A. Mozart reis't mit seiner Mutter nach Paris. Die sogenannte grosse oder die Pariser Reise, vom 3. Septbr. 1777 bis zum 11. Januar 1779.

Diese Periode begreift Wolfg. A. Mozart's Briefe an seinen Vater und die der Mutter bis zu ihrem Tode an ihren Mann, und des Vaters Antworten an Beyde. Hier fängt gewissermaassen eine Autobiographie, eine Autocharakteristik an.

Indessen schien doch der grosse Marktplatz aller ausgezeichneten Talente in den schönen Künsten, das damalige Paris, der schicklichste Ort für ihn zu seyn, da er schon dort bekannt war und ein von ihm begeistertes Publicum vorfand. Mozart reis'te daher in Begleitung seiner Mutter den 23sten September 1777 nach dieser sonstigen Hauptstadt des europäischen Luxus. Dass der Vater nicht mit nach Paris ging, rührte theils von seiner Furcht, dass dort nicht genug für vier Personen verdient werden würde, theils von Betrachtungen der Klugheit her, nicht seine Anstellung in Salzburg — weil es doch eine war — zu riskiren.

Schon vom zweyten Tage dieser Reise, den 25. September, erhielt der Vater vom Sohne einen Brief aus Wasserburg (der Hälfte des Weges nach München), welchen der äusserst besorgte Vater mit gerührtem und freudigem Herzen gelesen und an demselben Tage schon an Frau und Sohn nach München schrieb.

Die ganze Correspondenz dieser Reise ist nun folgende:

Des Vaters Brief an Beyde nach München.

Salzburg, den 25. Septbr. 1777.

Ich erhielt des lieben Wolfgangs Schreiben heute Vormittags mit grösstem Vergnügen; und nun eben las es auch Herr Bullinger, der sich empfiehlt, und lacht vom Herzen. Bin höchst vergnügt, wenn Ihr wohlauf seyd: ich befinde mich, Gott Lob, um viel besser. Nachdem Ihr abgereiset, ging ich sehr matt über die Stiege und warf mich auf einen Sessel nieder. Ich habe mir alle mögliche Mühe gegeben, mich bey unserer Beurlaubung zurückzuhalten, um unsern Abschied nicht schmerzlicher zu machen, und in diesem Taumel vergass ich, meinem Sohne den väterlichen Segen zu geben. Ich lief zum Fenster und gab solchen Euch Beyden nach, sah aber Euch nicht beym Thore hinaus fahren, und wir mussten glauben, Ihr wäret schon vorbey, weil ich vorher lange da saass, ohne auf Etwas zu denken. Die Nannerl weinte ganz erstaunlich und ich musste mir alle Mühe geben, sie zu trösten. — — —

So verging dieser traurige Tag, den ich in meinem Leben nicht zu erleben glaubte.

Heute früh liess ich Hrn. Glatz von Augsburg zu mir kommen, und wir kamen überein, dass Ihr in Augsburg beym *Lamb in der heil. Kreuzgasse* absteigen sollt, wo Ihr Mittags die Person 30 Xr. bezahlt, und schöne Zimmerle sind, auch die ansehnlichsten Leute, Engländer, Franzosen etc. da einkehren. Von da habt Ihr auch ganz nahe die Kirche zum heil. Kreuz, und mein Bruder Franz Aloys ist auch in der Nähe, nämlich in der Jesuitergasse. Ihr dürft also zum Hrn. Albert nichts sagen: denn bey den drey Mohren ist es zu theuer; er fordert erstaunlich für die Zimmer, und jede Mahlzeit kömmt die Person auf 45 und auch 48 Xr. Solltet Ihr nun nach Augsburg kommen, so müsste der Wolfgang sich gleich zum Hrn. *Orgelmacher Stein* führen lassen. Hr. Stein, der ihn seit seinem siebenten Jahre nicht mehr gesehen, würde ihn schwerlich mehr kennen. Er könnte ihm sagen, er wäre aus Innspruck und hätte Commission, Instrumente anzusehen. Mir sagt Hr. Glatz, dass Hr. Stein, Hr. Bioley und Hr. Fingerl im Stande sind, ein recht schönes Concert zu veranstalten. Den *Hrn. Christoph von Zabuesnig*, der die schöne teutsche Poesie in Salzburg über Dich gemacht, musst Du auch besuchen; er ist ein Kaufmann und ein Gelehrter. *In Augsburg kann was Schönes und Nachdrückliches durch diesen Herrn in die Zeitung kommen.* Hr. Kaufmann *Gasser* ist derjenige, der mir, ohne Kosten, meine Bücher nach Frankfurt packt, und das gelöste Geld mir zurückbringt. Du musst ihn also besuchen und Dich statt meiner bedanken; es ist eine Gefälligkeit, die er mir immer erweisen kann. Mein Bruder oder seine Tochter werden Dich wohl zu *Ihro Gnaden* dem Hrn. Stadtpfleger von *Langenmantel* führen, wo Du meine unterthänigste Empfehlung ablegen kannst. Die Mama weiss schon, wie gut wir mit einander bekannt sind. Wir sind mit einander nach Salzburg gereiset, wo des Hrn. von Hefners Vater auch dabey war. An den Höfen musst Du Dein Kreuz nicht tragen; aber in Augsburg musst Du es alle Tage nehmen; da macht es Dir Ansehen und Respect, und so an allen Orten, wo kein regierender Herr ist. Wenn Du willst die Klöster zum heil. Kreuz und St. Ulrich besuchen, das kannst Du alles thun und ihre Orgeln probiren. Hr. Stein wird Dich wohl auf seine Orgel zu den Baarfüssern führen. *Zu St. Ulrich ist des Herrn Hilbers Sohn im Kloster.* In Augsburg hält sich ein gewisser Organist und Componist auf, aus dem sie Vieles machen; ich habe den Namen vergessen.

Die Hölzer wirst Du wohl allezeit, wenn Du wo bleibst, durch den Hausknecht in die Stiefel stossen lassen? — —

Der Musikpack kann allezeit voran im Magazine bleiben, nur solltet Ihr noch eine grosse Wachsleinwand kaufen, und ihn sammt der alten noch ein Mal damit recht einschlagen, um ihn recht gut zu versichern.

Ich glaube, dass ich auch erinnern muss, dass die *Salzburger Halbbatzen**) weiterhin und auch schon in München nichts mehr nutz seyn werden. Ihr werdet keine haben, sonst könnte es Euch der Salzburger Conducteur auswechseln. Ob die Batzen gut sind, weiss ich nicht, man muss sich wegen der kleinen Münze bey Hrn. Albert erkundigen. — —

Wenn Ihr von München abgehen solltet, ohne es mir benachrichten zu können, so müsst Ihr einen Zettel auf der Post in München lassen, wo darauf stehet: *„Wenn Briefe mit folgender Adresse anlangen sollten: à Mr. Wolfgang Amadé Mozart, Maître de Musique, so ersuche solche nach Augsburg zum Lambwirth in der heil. Kreuzgasse laufen zu lassen.“*

Nun ist *die Hosen zum hechtengrauen Kleide* zurück geblieben. Sollte ich keine andere Gelegenheit finden, so geb' ich sie nebst der *Andretterinn Musik*, einigen *Contra Tänzen*, und dem Adagio und Rondeaux, die dem Brunetti gemacht worden, und wenn mir sonst noch was in die Hände kommt, dem Boten, der, wenn er Euch nicht mehr antreffen sollte, denn er kommt erst glaublich am Montag Mittag an, solches an meinen Bruder nach Augsburg kann gehen lassen.

Das Amt hat bis drey Viertel auf 11 Uhr gedauert, und ist abermals ein *Agnus Dei* von *Haydn* gemacht worden, weil Rust nicht fertig wurde. Die Sonate war von dem Wolfgang. Vergesse nicht, Briefe in München zu suchen; NB. vom Fürsten von Chiemsee auch.

---

*) Eine Scheidemünze, im Werthe 2 Xr. RW.

Graf Seinsheim könnte Dir nach Würzburg geben, der Bischof ist seines Vaters Bruder. — — —

München, den 26. Septbr. 1777.

Mon très cher Père!

Wir sind den 24sten Abends um halb fünf Uhr glücklich in München angelangt. Was mir gleich das Neueste war, dass wir zur Mauth fahren mussten, begleitet von einem Grenadier mit aufgepflanztem Bajonette. Die erste bekannte Person, die uns im Fahren begegnete, war Sign. Consoli, welcher mich gleich kannte, und eine unbeschreibliche Freude hatte, mich zu sehen. Er war den andern Tag gleich bey mir. Die Freude von Herrn Albert kann ich nicht genug ausdrücken; er ist in der That ein grundehrlicher Mann und unser sehr guter Freund. Nach meiner Ankunft war ich bis zur Essenzeit immer beym Claviere. Als Hr. Albert kam, gingen wir mitsammmen herab zum Tische, wo ich den Mr. Sfeer und einen gewissen Secretair, seinen recht guten Freund, antraf. Beyde lassen sich empfehlen. Wir kamen spät ins Bett und waren müde von der Reise.

Den 25sten ging ich gegen 11 Uhr zum Grafen Seau. Allein, als ich hin kam, hiess es, er sey schon auf die Jagd gefahren. Geduld! ich wollte unterdessen zum Chorherrn Bernard gehen; er ist aber mit dem Baron Schmid auf die Güter gereis't. Hrn. Bellval traf ich voll in Geschäften an. Er gab mir tausend Complimente auf. Unter dem Mittagsessen kam Rossi, um zwey Uhr Consoli, und um drey Uhr Becche und Hr. von Bellval. — —

Es giebt hier einen gewissen Herrn Professor Huber; vielleicht erinnern Sie sich besser als ich. Er sagt, er hat mich das letzte Mal zu Wien beym jungen Hrn. von Mesmer gesehen und gehört. Er ist nicht zu gross, nicht zu klein, bleich, hat weissgraue Haare, und sieht in der Physiognomie dem Hrn. Unterbereiter nicht ungleich. Dieser ist auch ein Vice-Intendant *du théâtre.* Seine Arbeit ist, die Comödieen, die man aufführen will, durchzulesen, zu verbessern, zu verderben, hinzu zu thun, hinweg zu nehmen. Er kömmt alle Abende zum Albert. Er spricht sehr oft mit mir.

Heute, den 26sten d. M; Freytags, war ich um halb neun Uhr beym Grafen Seau. Es war so: als ich ins Haus hinein ging und die Madame N., die Comödiantin, just heraus ging, fragte mich diese: „Sie wollen gewiss zum Grafen?“ Ja. „Er ist noch in seinem Garten; Gott weiss, wenn er kömmt.“ Ich fragte sie, wo sein Garten sey. „Ja,“ sagte sie, „ich habe auch mit ihm zu sprechen; wir wollen mitsammen gehen.“ Kaum kamen wir vor's Thor hinaus, so kam uns der Graf entgegen, und war etwa zwölf Schritte von mir, so erkannte er mich und nannte mich beym Namen. Er war sehr höflich und wusste schon, was mit mir vorgegangen ist. Wir gingen ganz allein und langsam die Treppen hinauf; ich entdeckte mich ihm ganz kurz. Er sagte, ich sollte nur schnurgerade bey Sr. Churfürstl. Durchlaucht Audienz begehren. Sollte ich aber im Falle nicht zukommen können, so sollte ich meine Sache nur schriftlich vorbringen. Ich bat ihn sehr, dieses Alles still zu halten; er versprach es mir. Als ich ihm sagte, es ginge hier wirklich ein rechter Compositeur ab, so sagte er: „Das weiss ich wohl!“ Nach diesem ging ich zum Bischof von Chiemsee, und war eine halbe Stunde bey ihm. Ich erzählte ihm Alles. Er versprach mir, sein Möglichstes in dieser Sache zu thun. Er fuhr um 1 Uhr nach Nymphenburg, und versprach mir, mit Ihrer Churfürstlichen Durchlaucht der Churfürstin gewiss zu sprechen.

Sonntag Abends kommt der Hof herein. —

Hr. Johannes Krönner ist zum Vice-Concertmeister declarirt worden, und das durch eine grobe Rede. Er hat zwey Symphonieen (*Dio mene liberi*) von seiner Composition producirt. Der Churfürst fragte ihn: „Hast Du das wirklich componirt? — Ja, Ew. Durchlaucht. — „Von wem hast Du's gelernt?“ — Von einem Schulmeister in der Schweiz. — „Man macht soviel aus der Composition“ — — Dieser Schulmeister hat mir doch mehr gesagt, als alle unsere Compositeurs hier mir sagen könnten.

Heute ist der Graf Schönborn und seine Gemahlin, die Schwester des Erzbischofs, angelangt. Ich war gerade in der Comödie. Hr. Albert sagte im Discours, dass ich hier sey, und erzählte ihm, dass ich aus den Diensten bin. Er und sie haben sich verwundert. Sie haben ihm *absolument* nicht glauben wollen, dass ich 12 fl. 30 Xr. seligen Angedenkens gehabt habe. Sie wechselten nur die Post, und hätten mich gerne gesprochen. Ich traf sie aber nicht mehr an.

Jetzt aber bitte ich, dass ich nach Ihren Umständen und Ihrer Gesundheit mich erkundigen darf. Ich hoffe, wie auch meine Mama, dass sich Beyde recht wohl befinden. Ich bin immer in meinem schönsten Humor. Mir ist so federleicht, seitdem ich von dieser Chicane weg bin! — —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 28. Septbr. 1777.

— — — — — Nun auf die Sache von München zu kommen, so würde es vielleicht gehen, wenn Du nur Gelegenheit bekommen kannst, dass der Churfürst Alles hört, was Du kannst, und sonderheitlich Fugen-, Canons- und Contrapuncts-Compositionen zu machen im Stande bist. Dem Grafen Seau musst Du erschrecklich das Maul machen, was Du ihm für sein Theater in Arien und Ballets, ohne eine Bezahlung zu verlangen, Alles machen willst. Mit den Cavalieren musst Du erstaunlich höflich seyn, denn ein Jeder hat sein Maul darin. Consoli könnte die neue Scene für die Mad. Duschek singen. Von der Madame Duschek kannst Du mit dem Grafen Seau im Vorbeygehen sprechen. Vielleicht könntet Ihr beym Grafen Seau im Garten eine Musik machen. Wenn die Sache einiges Ansehen der Hoffnung gewinnt, so wird Euer Aufenthalt in München länger nothwendig seyn. Mache Dir den Hrn. Moschitka recht zum Freunde; er hat immer Gelegenheit, mit dem Churfürsten zu sprechen, und hat allen Credit. Solltest Du für den Churfürsten auf die Gamba Etwas machen müssen, so kann Dir derselbe sagen, wie es seyn muss, und die Stücke zeigen, die der Churfürst am meisten liebt, um dessen Geschmack einzusehen. Solltest Du mit dem Churfürsten nicht gesprochen haben, oder nicht sprechen können, und gezwungen seyn, ihn schriftlich anzugehen, so wird Hr. von Bellval Dir rathen, wer die Schrift verfassen soll. Du kannst Dich sowohl schriftlich als mündlich beym Churfürsten und Grafen Seau herauslassen, dass Se. Durchlaucht sich in Betreff Deiner Contrapuncts-Wissenschaft nur an den *P. Maestro Martini* in Bologna, auch an den Hrn. Hasse nach Venedig wenden möchten, um dieser Herren Urtheil von Dir zu hören, und findest Du es nothwendig, so will ich Dir die zwey *Diplomata* schicken, wo Du schon im vierzehnten Jahre Deines Alters als *Maestro di Capella* der Akademieen zu *Bologna* und *Verona* erklärt bist. — — —

Nachschrift. Ich schicke Dir hier die zwey *Diplomata* und die Attestation des P. Martini; mache, dass es der Churfürst zu lesen bekommt, auch Graf Seau muss es lesen und den Churfürsten lesen lassen. Das macht grosses Aufsehen, dass Du schon vor sieben Jahren *Maestro di Capella* von den Akademieen geworden.

Der Sohn an den Vater.

München, den 29. Septbr. 1777.

— — — — Ich war heute beym Fürsten Zeil, und der hat mir Folgendes mit aller Höflichkeit gesagt: „Ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten. Ich habe bey der Tafel zu Nymphenburg heimlich mit dem Churfürsten gesprochen. Er sagte mir: jetzt ist es noch zu früh, er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. Ich versage ihm Nichts, aber jetzt ist es noch zu früh.“ Da haben wir's! Die meisten grossen Herren haben einen so entsetzlichen Welschlands-Paroxismus. —

Der Bischof von Chiemsee sprach auch ganz allein mit der Churfürstin. Diese schupfte die Achseln und sagte: sie wird ihr Möglichstes thun, allein sie zweifelt sehr. Graf Seau fragte den Fürsten Zeil, welcher ihm Alles erzählt hatte: „Wissen Sie nicht, hat denn der Mozart nicht so viel vom Hause, dass er mit ein wenig Beyhülfe hier bleiben könnte? Ich hätte Lust ihn zu behalten.“ Der Bischof gab ihm zur Antwort: „Ich weiss es nicht; aber ich zweifle sehr. Doch dürfen Sie ihn ja nur darüber sprechen.“ Diess war also die Ursache, warum er folgenden Tag so gedankenvoll war. Hier bin ich gern, und ich bin der Meynung, wie Viele meiner guten Freunde, dass, wenn ich nur ein Jahr oder zwey hier bliebe, ich mir durch meine Arbeit Verdienst und Meriten machen könnte, und folglich ehender vom Hofe gesucht würde, als suchen sollte. —

Heute, als den 30sten, ging ich nach Abrede mit Wotschika um neun Uhr nach Hofe. Da war Alles in Jagd-Uniform. — — — — Als der Churfürst an mich kam, so sagte ich: „Ew. Churfürstl. Durchlaucht erlauben, dass ich mich unterthänigst zu Füssen legen und meine Dienste antragen darf. —

Der Churfürst antwortete mehrmals: „Ja, mein liebes Kind, es ist keine *Vacatur* vorhanden!“ —

Hr. Wotschika rieth mir, ich sollte mich öfters beym Churfürsten sehen lassen.

Der Vater an den Sohn.

Ich habe mir von München keine günstige Vorstellung gemacht; der Churfürst ist gebunden, ohne *Vacatur* Niemanden aufzunehmen, und zu allem dem hat man immer heimliche Feinde, die es *aus Angst* verhindern. —

Kann diese Sache jetzt nicht in Gang gebracht werden, so kann Hr. Albert und andere unserer guten Freunde dieses Werk in Gang zu bringen trachten; Ihr könnt aber Eure Reise fortsetzen und von Hrn. Albert Briefe erwarten. Der Paroxismus für die Italiener geht eben nicht mehr gar weit, und schliesst sich fast mit München. Das ist der übertriebene Paroxismus! Denn in *Manheim* ist schon Alles deutsch, nur ein paar Castraten ausgenommen. *In Trier* bey Sr. Königl. Hoheit dem Churfürsten Prinz *Clemens* von Sachsen ist nur der M$^{ro.}$ Sales, das Uebrige ist deutsch; in *Maynz* ist Alles deutsch; in *Würzburg* nur der Sgr. Fracassini, ein Violinist, und jetzt, glaub' ich, Concertmeister oder gar Kapellmeister, und das wegen seiner deutschen Frau, einer Sängerin und Würzburgerin. Bey allen kleineren protestantischen Fürsten sind gar keine Welsche. Ich schreibe dieses in Eile, Herr Lotter will es mitnehmen. Ich schliesse hier die Choraltöne bey, die Dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar nothwendig seyn können; man muss Alles wissen.

Jetzt war ich beym Obersthofmeister, der wird dieser Tage eigens zu mir kommen, dass ich ihm Alles von Grund aus erzähle und lese, da bey ihm keine Ruhe und immer Jemand sich melden lässt, oder seine Gräfin hinein lauft. Er liebt Dich von Herzen, und ehe er die Historie erfahren, hatte er vier Pferde gekauft, und sich auf Dein Vergnügen gefreuet, welches Du haben wirst, wenn er mit vier Reitpferden kommt. Da er nun die Sache erfahren, war sein Verdruss unaussprechlich. Da er dem Erzbischof seine Aufwartung machte, sagte solcher zu ihm: *„Nun haben wir eine Person weniger bey der Musik.“* Er antwortete ihm: *Ew. Hochfürstl. Gnaden haben einen grossen Virtuosen verloren. — „Warum?“ — Er ist der grösste Clavierspieler, den ich in meinem Leben gehört. Bey der Violine hat er Ew. Hochfürstl. Gnaden gute Dienste gethan, und war ein recht guter Componist.* Der Erzbischof schwieg still und konnte kein Wort darauf sagen. — — —

Der Sohn an den Vater.

München, den 2. Octbr. 1777.

— — — — Beym Grafen Salern spielte ich die drey Tage hindurch viele Sachen von Kopf, dann die zwey Cassationen für die Gräfin, und die Final-Musik mit dem Rondo auf die letzt auswendig. Sie können sich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte: er versteht doch die Musik, denn er sagte allezeit *Bravo,* wo andere Cavaliers eine Prise Tabak nehmen — sich schneuzen, räuspern — — oder einen Discours anfangen. — — — Ich sagte ihm, ich wünschte nur, dass der Churfürst da wäre, so könne er doch was hören — er weiss nichts von mir, er weiss nicht, was ich kann. Ich lasse es auf eine Probe ankommen; er soll alle Componisten von München herkommen lassen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Deutschland, England und Spanien verschreiben. Ich traue mir mit einem Jeden zu schreiben. Ich erzählte ihm, was in Italien mit mir vorgegangen ist; ich bat ihn, wenn ein Discours von mir wäre, diese Sachen anzubringen. Er sagte: *„Ich bin der Wenigste, aber was bey mir steht, von ganzem Herzen."* Er ist halt auch der Meinung, dass, wenn ich unterdessen so hier bleiben könnte, die Sache hernach von sich selbst ginge. Für mich allein wäre es nicht unmöglich, mich durchzubringen; denn vom Grafen Seau wollte ich wenigstens 300 fl. bekommen, und für das Essen dürfte ich nicht sorgen; denn ich wäre immer eingeladen, und wenn nicht, so machte sich Albert eine Freude, mich bey sich zu Tische zu haben. Ich esse wenig, trinke Wasser und zuletzt zum Obst ein Gläschen Wein. Ich würde mit Graf Seau den Contract so machen (Alles auf Einrathen meiner guten Freunde), alle Jahre 4 teutsche Opern, theils *buffe*, theils *serie* zu liefern. Ich hätte dann von einer jeden eine *Sera* oder Einnahme für mich, welches schon so gebräuchlich ist, und dieses würde mir allein wenigstens 500 fl. tragen, welches mit meinem Gehalte schon 800 fl. wäre, wo nicht mehr; denn der Reiner, Schauspieler und Sänger, nahm in seiner *Sera* 200 fl. ein, und ich bin hier sehr beliebt; und wie würde ich erst beliebt werden, wenn ich der deutschen Nationalbühne in der Musik emporhelfen würde? — Und das würde durch mich gewiss geschehen; denn ich war schon voll Begierde, zu schreiben, als ich das deutsche Singspiel hörte. Die erste Sängerin, von hier gebürtig, mit Namen Keiserin, ist eine Kochstochter von einem hiesigen Grafen, ein sehr angenehmes Mädel auf dem Theater: in der Nähe sah ich sie noch niemals. Wie ich sie hörte, war es erst das dritte Mal, dass sie agirte. Sie hat eine schöne Stimme, nicht stark, doch auch nicht schwach, sehr rein und gute Intonation. Ihr Lehrmeister ist Valesi, und aus ihrem Singen erkennt man, dass ihr Meister sowohl das Singen, als das Singenlehren versteht. Wenn sie ein paar Tacte aushält, so habe ich mich sehr verwundert, wie schön sie das *Crescendo* und *Decrescendo* macht. Den Triller schlägt sie noch langsam, und das freut mich recht, denn er wird nur desto reiner und klarer, wenn sie ihn einmal geschwinder machen will. Geschwind ist er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freude mit ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; sie ging schon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erst um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, weil ich bekannt genug bin. Ich war in der Loge vom Hause Branca. Ich betrachtete die Keiserin mit meinem Fernglase, und sie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich sagte oft *Brava, bravissima*; denn ich dachte mir, dass sie erst das dritte Mal auf dem Theater ist. Das Stück hiess *das Fischermädchen*, eine nach der Musik des Piccini sehr gute Uebersetzung. Originalstücke haben sie noch nicht. Eine deutsche *Opera seria* möchten sie auch bald geben — — und man wünschte, dass ich sie componirte. Der schon genannte Professor Huber ist auch von den wünschenden Personen. —

Baron Rumling machte mir neulich das Compliment: „Spectakel sind meine Freude: gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen so braven Componisten dazu, wie Sie.“ — — — Das ist freylich nur geredet — — und reden lässt sich viel — —; doch hat er niemals mit mir so geredet. —

Heute früh um acht Uhr war ich beym Grafen Seau; ich machte es ganz kurz und sagte nur: „Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sache recht zu erklären. Es ist mir der Vorwurf gemacht worden, ich sollte nach Italien reisen. Ich war 16 Monate in Italien, habe drey Opern geschrieben, das ist genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus diesen Papieren sehen.“ Ich zeigte ihm die Diplomata mit den Worten: „Ich zeige und sage Ew. Excellenz dieses Alles nur, damit, wenn eine Rede von mir ist, und mir etwa Unrecht gethan würde, sich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen können.“ Er fragte mich, ob ich jetzt nach Frankreich ginge? Ich sagte, ich würde noch in Deutschland bleiben. Er verstand aber *in München*, und sagte, vor Freude lachend: „So! hier bleiben Sie noch?“ Ich sagte: „Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu gestehen, hätte ich nur desswegen gern vom Churfürsten Etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte nur mit meiner Composition bedienen können, und zwar ohne alles Interesse. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht.“ Bey diesen Worten rückte er gar seine Schlafhaube. — — —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 6. October 1777.

— Dass Du allein in München leben könntest, hat seine Richtigkeit: allein was würde Dir dieses für eine Ehre machen? wie würde der Erzbischof darüber spotten? *Das kannst Du aller Orten, nicht nur in München. Man muss sich nicht so klein machen, und nicht so hinwerfen. Dazu ist gewiss noch keine Noth.*

Der Sohn an den Vater.

Augsburg, den 14. October 1777.

Wir sind den 11ten d. M. Mittags 12 Uhr von München abgereis't, und Abends um 9 Uhr glücklich hier angelangt, und wir werden, glaube ich, künftigen Freytag, als übermorgen, wieder wegreisen. Denn hören Sie nur, wie schön generos die Herren Augsburger sind! Ich bin noch in keinem Orte mit so vielen Ehrenbezeugungen überhäuft worden, wie hier. Mein erster Gang war zum Hrn. Stadtpfleger ...; mein Hr. Vetter, der ein rechter braver, lieber Mann und ein ehrlicher Bürger ist, hat mich hin begleitet, und hatte die Ehre, oben im Vorhause wie ein Laquais zu warten, bis ich von dem Erzstadtpfleger heraus kommen würde. Ich ermangelte nicht, gleich anfangs die unterthänigste Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte sich allergnädigst auf Alles, und fragte mich: *„Wie ist's dem Herrn immer gegangen?“* Ich sagte gleich darauf: *„Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen seyn?“* — Er wurde hernach höflicher und sagte *„Sie,“* und ich sagte *Euer Gnaden*, wie ich es gleich vom Anfange gethan hatte. Er gab nicht nach, ich musste mit ihm hinauf zu seinem Schwiegersohn (im zweyten Stock), und mein Hr. Vetter hatte die Ehre, unterdessen über eine Stiege im Vorhause zu warten. Ich musste mich zurückhalten mit aller Gewalt, sonst hätte ich mit der grössten Höflichkeit Etwas gesagt. Ich hatte oben die Ehre, in Gegenwart des gestarzten Hrn. Sohnes, und der langhalsigten gnädigen jungen Frau, und der einfältigen alten Frau so beyläufig drey Viertelstunden auf einem guten Clavicord von Stein zu spielen. Ich spielte Phantasieen und endlich Alles, was er hatte, *prima vista*, unter andern sehr hübsche Stücke von einem gewissen Edelmann. Da war Alles in der grössten Höflichkeit, und ich war auch sehr höflich; denn meine Gewohnheit ist, mit den Leuten so zu seyn, wie sie sind, so kömmt man am Besten hinaus. Ich sagte, dass ich nach dem Essen zum *Stein* gehen würde. Der junge Herr trug sich also gleich selbst an, mich hinzuführen. Ich dankte ihm für seine Güte, und versprach Nachmittags zwey Uhr zu kommen. Ich kam, und wir gingen mit einander in Gesellschaft seines Hrn. Schwagers, der einem völligen Studenten gleich sieht. Obwohl ich gebeten hatte, still zu halten, wer ich sey, so war Hr. von Langenmantel doch so unvorsichtig, und sagte zum Hrn. Stein: „*Hier habe ich die Ehre einen Virtuosen auf dem Claviere aufzuführen*,“ und schmutzte dazu. Ich protestirte gleich und sagte, ich wäre nur ein unwürdiger Schüler von Hrn. Sigl aus München, von dem ich viele tausend Complimente ausgerichtet habe. Er sagte *Nein* mit dem Kopfe — und endlich — „*sollte ich wohl die Ehre haben, den Hrn. Mozart vor mir zu haben?*“ — *O nein*, sprach ich, *ich* *nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie.* Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich liess ihn aber nicht Zeit, und sagte; *Was wollen Sie denn jetzt da den Brief lesen? machen Sie dafür auf, dass wir in den Saal hinein können, ich bin so begierig, Ihre Pianofortes zu sehen. — — „Nun, meinetwegen, es sey, wie es wolle; ich glaube aber, ich betrüge mich nicht.“* Er machte auf. Ich lief gleich zu einem von den drey Clavieren, die im Zimmer standen. Ich spielte; er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwiesen zu seyn; er las nur die Unterschrift. O, schrie er und umarmte mich und war sehr erfreut. Wegen seinen Clavieren werde ich nachgehends sprechen. —

Der Sohn an den Vater.

Augsburg, den 17. Octbr. 1777.

Nun muss ich gleich bey den Steinischen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch von Stein seiner Arbeit etwas gesehen habe, waren mir die Spättischen Claviere die liebsten, nun aber muss ich den Steinischen den Vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser, als die Regensburger. Wenn ich stark anschlage, ich mag den Finger liegen lassen oder aufheben, so ist halt der Ton im Augenblicke vorbey, da ich ihn hören liess. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, so wird der Ton immer gleich seyn, er wird nicht scheppern, er wird nicht schwächer, nicht stärker gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es ist Alles gleich. Es ist wahr, er giebt so ein Pianoforte nicht unter 300 fl;

aber seine Mühe und Fleiss, die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. Seine Instrumente haben besonders das vor andern eigen, dass sie mit Auflösung gemacht sind, womit sich der Hundertste nicht abgiebt; aber ohne Auflösung ist es halt nicht möglich, dass ein Pianoforte nicht schäppere oder nachklinge. Seine Hämmer, wenn man die Claves anspielt, fallen in dem Augenblicke, da sie an die Saiten hinaufspringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen lassen, oder auslassen. Wenn er ein solch Clavier fertig hat, (wie er mir selbst sagt) so setzt er sich erst hin, und probirt allerley Passagen, Läufe und Sprünge, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier Alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Musik, und nicht seines Nutzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagt oft: *„Wenn ich nicht selbst ein so passionirter Liebhaber der Musik wäre, und nicht etwas Weniges auf dem Claviere könnte, so hätte ich gewiss längst schon die Geduld bey meiner Arbeit verloren: allein ich bin halt ein Liebhaber von Instrumenten, die den Spieler nicht ansetzen, und dauerhaft sind.“* Seine Claviere sind auch wirklich von Dauer. Er steht gut dafür, dass der Resonanzboden nicht springt und nicht bricht. Wenn er einen Resonanzboden zu einem Claviere fertig hat, so stellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er Späne ein und leimt sie hinein, damit er stark und recht fest wird. Er ist völlig froh, wenn er springt; man ist halt hernach versichert, dass ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet gar oft selbst hinein, und leimt ihn wieder zu, und befestigt ihn recht. Er hat drey solche Pianoforte fertig und ich habe erst heute wieder darauf gespielt. — — — Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und sobald man das Knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten Nachklang. Nun, morgen komme ich vielleicht auf seine Orgel — d. h. ich komme darüber zu schreiben. Als ich Hrn. Stein sagte, ich möchte gern auf seiner Orgel spielen, denn die Orgel sey meine Passion; so verwunderte er sich gross, und sagte: *„Was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher Clavierist, will auf einem Instrumente spielen, wo keine Douceur, keine Expression, kein Piano noch Forte statt findet, sondern immer gleich fortgehet?“* — Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente. *Nun, meinetwegen.* Wir gingen nun mit einander. Ich merkte schon aus seinem Discours, dass er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgel machen; ich würde blos völlig Claviermässig spielen. Er erzählte mir, er hätte auch Chobert auf sein Verlangen auf die Orgel geführt, *und es war mir schon bange* (sagte er), *denn Chobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; denn ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgel, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung.* Ich sagte nichts als: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgel? — — Ach

Sie! das ist ganz was Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er schon; dann eine Fuge. „*Das glaube ich*, sagte er, *dass Sie gern Orgel spielen, wenn man so spielt.* — —

Anfangs war mir das Pedal etwas fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing *C* an, dann *D*, *E* u. s. f. in einer Reihe. Bey uns aber ist *D* und *E* oben, wie hier *Es* und *Fis*. Ich kam aber gleich drein. Ich war auch zu St. Ulrich auf der alten Orgel. Die Stiege ist was Abscheuliches. Ich bat, es möchte mir auch wer darauf spielen, denn ich möchte hinabgehen und zuhören; denn oben macht die Orgel gar keinen Effect. Ich nahm aber nichts aus, denn der junge *Regens Chori*, ein Geistlicher, machte Läufe auf der Orgel herum, dass man nichts verstand, und wenn er Harmonieen machen wollte, waren es lauter Disharmonieen, denn es stimmte nicht recht. — — —

Der Vater an seine Frau.

Salzburg, den 23. Octbr. 1777.

— Diesen Augenblick schickt mir Herr Hagenauer das Intelligenzblatt, und in eben der Minute die Frau von Ehrlichs die Zeitung, weil in Beyden das Concert angekündigt ist. Es ist gut, dass zwey Einlagsplätze sind. Die Ankündigung ist sehr gut gemacht. Ihr werdet also das Concert à 3. Clavecins spielen? — — —

Der Vater an den Sohn.

Vom nämlichen Datum.

Ich soll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünschen! Aber was kann ich Dir jetzt wünschen, was ich Dir nicht immer wünsche? — — Ich wünsche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Orten begleite, die Dich niemals verlassen wolle, und niemals verlassen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholischen Christen auszuüben beflissen bist. Du kennst mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger; allein Deinem Vater wirst Du wohl eine Bitte nicht abschlagen. Diese ist, dass Du für Deine Seele so besorgt seyn wollest, dass Du Deinem Vater keine Beängstigung in seiner Todesstunde verursachst, damit er in jenem schweren Augenblicke sich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachlässigt. Lebe wohl! Lebe glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und schätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft sorgfältiger Vater

Leopold Mozart.

Der Sohn an den Vater.

Augsburg, den 24. Octbr. 1777.

Gestern, Mittwoch den 23sten ist meine Akademie in *Scena* gegangen. Graf Wolfegg war fleissig dabey und brachte etliche Stiftsdamen mit. Ich war schon gleich die ersten Tage in seinem Logement, um ihm aufzuwarten; er war aber nicht hier. Vor etlichen Tagen ist er angelangt, und da er erfahren, dass ich hier bin, so erwartete er nicht, dass ich zu ihm kam, sondern, da ich gerade Hut und Degen nahm, um ihn meine Visite zu machen, trat er eben zur Thüre herein. Nun muss ich eine Beschreibung von den vergangenen Tagen machen, ehe ich zum Concert komme. Vergangenen Samstag war ich zu St. Ulrich; etliche Tage zuvor im Kloster heil. Kreuz einige Male, wo ich auch vergangenen Sonntag, den 19ten d. M. speiste, und unter Tafel wurde Musik gemacht. So schlecht als sie geigen, ist mir die Musik in dem Kloster doch lieber als das Orchester von Augsburg. Ich machte eine Symphonie, und spielte auf der Violine das Concert *B dur* von Wanhall mit allgemeinem Applaus. Der Hr. Dechant ist ein braver lustiger Mann; er ist ein Vetter von Eberlin, heisst Zeschinger, und kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper spielte ich das Strasburger Violin-Concert. Es ging wie Oehl. Alles lobte den schönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludirte und spielte eine Sonate und Variationen von Fischer. Dann flüsterten die übrigen dem Hrn. Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orgelmässig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein Thema geben, und da er nicht wollte, gab mir einer aus den Geistlichen Eines an. Ich führte es spaziren und mitten darin (die Fuge gieng *ex G minor*) fing ich *major* an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, aber umgekehrt; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lange, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der *Daser* angemessen hätte. Der Hr. Dechant war ganz ausser sich vor Freude. „*Das ist vorbey, da nützt nichts* (sagte er), *das habe ich nicht geglaubt, was* *ich da gehört habe, Sie sind ein ganzer Mann. Mir hat freylich mein Prälat gesagt, dass er sein Lebetag Niemand so bündig und ernsthaft die Orgel habe spielen hören."* Denn der Hr. Prälat hat mich einige Tage vorher gehört, der Dechant aber war nicht hier. Endlich brachte Einer eine Sonate her, die fugirt war, und ich sollte sie spielen. Ich sagte aber: Meine Herren, das ist zu viel; das muss ich gestehen, die Sonate werde ich nicht gleich so spielen können. „*Ja, das glaube ich auch* (sprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), *das ist zu viel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre.*" Uebrigens aber, sagte ich, will ich es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter mir den Dechant ausrufen: O Du Erzschufti! O Du Spitzbube! — — — Ich spielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthema's bombardirt, so auch neulich beym Stein mit einer Sonate von Becché. — —

A propos, wegen Herrn Steins seinem Mädel. Wer sie spielen sieht und hört, und nicht lachen muss, der muss *von Stein* wie ihr Vater seyn. Es wird völlig gegen den Discant hinauf gesessen, und nicht in der Mitte, damit man mehr Gelegenheit hat, sich zu bewegen und Grimassen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geschmutzt; wenn eine Sache zwey Mal kömmt, so wird sie das zweyte Mal langsamer gespielt; kommt selbe drey Mal, wieder langsamer. Der Arm muss in aller Höhe, wenn man eine Passage macht, und wie die Passage markirt wird, so muss es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleisse schwer und ungeschickt thun. Das Schönste aber ist, dass, wenn in einer Passage, welche fortfliessen soll wie Oel, nothwendiger Weise die Finger gewechselt werden müssen, so braucht's nicht viel Achtung zu geben, sondern wenn es Zeit ist, so lässt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commode wieder an, wodurch man auch eher Hoffnung hat, einen falschen Ton zu erwischen, und das macht oft einen curiosen Effect. Ich schreibe dieses nur, um dem Papa einen Begriff vom Clavierspielen und Instruiren zu geben, damit der Papa seiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann.

Herr Stein ist völlig in seine Tochter vernarrt. Sie ist 8½ Jahre alt; sie lernt nur noch Alles auswendig. Sie kann werden, sie hat Genie; aber auf diese Art wird sie nichts, sie wird niemals viel Geschwindigkeit bekommen, weil sie sich völlig befleisst, die Hand schwer zu machen. Sie wird das Nothwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musik niemals bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Tact zu spielen. Herr Stein und ich haben gewiss zwey Stunden mit einander über diesen Punct gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Becché völlig vernarrt. Nun sieht und hört er, dass ich mehr spiele als Becché, dass ich keine Grimassen mache und doch so *expressive* spiele, dass noch Keiner, nach seinem Bekenntnisse, seine Pianoforte so gut zu tractiren gewusst hat, dass ich immer accurat im Tacte bleibe. Ueber das verwundern sich Alle. Das *tempo rubato* in einem Adagio, dass die linke Hand nichts darum weiss, können sie gar nicht begreifen; denn bey ihnen giebt die linke Hand nach. Graf Wolfegg und mehrere, die ganz passionirt für Becché sind, sagten neulich öffentlich im Concerte, dass ich den Becché in Sack schiebe. Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und sagte: *„so habe ich mein Lebetag nichts gehört."* Er sagte zu mir: *„Ich muss Ihnen sagen, dass ich Sie niemals so spielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater sagen, so bald ich nach Salzburg komme."*

Was meynt der Papa, was das erste war nach der Symphonie? — Das Concert auf drey Clavieren. *Hr. Demler* spielte das erste, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann spielte ich allein die letzte Sonate *ex D* für die Dürnitz, dann mein Concert *ex B*, dann wieder allein ganz regelmässig eine Fuge *C minor*, und auf einmal eine prächtige Sonate *ex C major* so aus dem Kopfe mit einem Rondo am Ende. Es war ein rechtes Getöse und Lärmen. Hr. Stein machte nichts als Gesichter und Grimassen für Bewunderung; Hr. Demler musste beständig lachen. Dieser ist ein so curioser Mensch, dass, wenn ihm Etwas sehr gefällt, so muss er ganz entsetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. — — — —

Das Concert hat 90 fl. getragen, ohne Abzug der Unkosten. Wir haben also nun mit den 2 Ducaten auf der Stube 100 fl. eingenommen. Die Unkosten vom Concerte haben nicht mehr als 16 fl. 30 Xr. gemacht. Den Saal hatte ich frey, und von der Musik, glaube ich, werden halt Viele umsonst gegangen seyn. —

Ich küsse dem Papa die Hand und danke gehorsamst für den Glückwunsch zu meinem Namenstage. Lebe der Papa unbesorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und seine Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe; er wird seine Diener niemals verlassen. Wenn es nach seinem Willen geht, so geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muss glücklich und zufrieden seyn. Ich werde auch ganz gewiss mich befleissigen, Ihrem Befehle und Rathe, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueste nachzuleben.

Den 26sten, als Uebermorgen, reisen wir schnurgerade nach Wallerstein.

Sohn und Mutter reis'ten also den 26sten Octbr. 1777 von Augsburg weg über Donauwörth, Nördlingen bis Hochenaltheim, wo sich der Fürst von Wallerstein aufhielt. Dort verweilten sie ein paar Tage, und reis'ten dann weiter bis Manheim, wo sie den 30sten October anlangten.

Den Tag darauf schrieb der Sohn dem Vater und meldete ihm ihre glückliche Ankunft, wo er unter andern Folgendes schreibt:

„Heute bin ich mit Hrn. Danner bey M. Cannabich gewesen. Er war ungemein höflich. Ich spielte ihm Etwas auf seinem Pianoforte, welches sehr gut ist, und wir gingen nachher mit einander in die Probe. Ich habe geglaubt, mich des Lachens nicht enthalten zu können, als man mich den Leuten vorgestellt hat. Einige, die mich *par Renommée* gekannt haben, waren sehr höflich und voll Achtung; Einige aber, die weiter nichts von mir wissen, haben mich gross angesehen, aber auch so gewiss lächerlich. Sie denken sich halt, weil ich klein und jung bin, so kann nichts Grosses und Altes hinter mir stecken; sie werden es aber bald erfahren.“ —

Der Sohn hielt sich mit seiner Mutter vom 30sten October 1777 bis 14ten März 1778 in Manheim auf. Ueber diesen Aufenthalt geben uns des Vaters und Sohnes Briefe folgende Nachrichten:

Manheim, den 4. Novbr. 1777.

Diess ist der zweyte Brief, den ich von Manheim aus schreibe. Ich bin alle Tage bey Cannabich; heute ist auch meine Mama mit mir hingegangen. Er ist ganz ein anderer Mann, als er vorher war, welches auch das ganze Orchester sagt. Er ist sehr für mich eingenommen. Er hat eine Tochter, die ganz artig Clavier spielt, und damit ich ihn mir recht zum Freunde mache, so arbeite ich jetzt an einer Sonate für seine Mselle. Tochter. Ich habe, wie ich das erste Allegro und Andante geendigt hatte, selbe hingebracht und gespielt. Der Papa kann sich nicht vorstellen, was die Sonata für einen Beyfall hat. Es waren Einige von der Musik gerade dort, als der junge Danner, ein Waldhornist *Lang* und der Hautboist Ramm, welcher recht gut bläst und einen hübschen feinen Ton hat. Ich habe ihm ein Präsent mit dem Oboe-Concert gemacht, welches im Zimmer bey Cannabich abgeschrieben wird. Der Mensch ist närrisch vor Freude. Ich habe ihm das Concert heute auf dem Pianoforte bey Cannabich vorgespielt; und obwohl man wusste, *dass es von mir ist*, so gefiel es doch sehr. Kein Mensch sagte, dass es nicht gut gesetzt sey: weil es die Leute hier nicht verstehen*) — — Sie sollen nur den Erzbischof fragen, der wird sie gleich auf den rechten Weg bringen.

Heute habe ich alle meine sechs Sonaten beym Cannabich gespielt. Hr. Kapellmeister Holzbauer hat mich heute selbst zum Hrn. Intendanten Graf Savioli geführt. Cannabich war just dort. Hr. Holzbauer sagte auf welsch zum Grafen, dass ich möchte die Gnade haben, mich bey Sr. Churfürstl. Durchlaucht hören zu lassen, indem ich schon vor funfzehn Jahren hier gewesen bin, als ich sieben Jahre alt war; aber nun bin ich älter und grösser geworden, und so auch in der Musik. *Ja so*, sagte der Graf, *das ist der* — —. Was weiss ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich stellte mich, als wenn ich nichts hörte, und liess mich mit Andern in Discours ein, merkte aber, dass er mit einer ernsthaften Miene von mir sprach. Der Graf sagte dann zu mir: *Ich höre, dass Sie so ganz passabel Clavier spielen.* Ich machte eine Verbeugung. Nun muss ich von der hiesigen Musik reden. Ich war Samstag am Allerheiligen-Tage in der Kapelle im Hochamte. Das Orchester ist sehr gut und stark, auf jeder Seite zehn bis eilf Violinen, vier Bratschen, zwey Oboen, zwey Flauti, und zwey Clarinetti, zwey Corni, vier Violoncelles,

---

*) Mozart versteht unter dem Worte *hier*, Salzburg und dessen Hof.

vier Fagotti, vier Contrabassi und Trompeten und Pauken. Es lässt sich eine schöne Musik machen, aber ich getrauete mir keine Messe von mir hier zu produciren. Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muss auch Alles kurz seyn. — Wegen des Kirchenstyls? — Nichts weniger, sondern weil man hier jetzt bey den dermaligen Umständen hauptsächlich für die Instrumente schreiben muss, weil man sich nichts Schlechteres denken kann, als die hiesigen Vocalstimmen. Sechs Soprani, sechs Alti, sechs Tenori und sechs Bassi zu zwanzig Violini und zwölf Bassi verhält sich just wie 0 zu 1. — — Diess kommt daher, die Italiener sind hier jetzt miserabel angeschrieben. Sie haben nur zwey Castraten hier, und diese sind schon alt. Man lässt sie halt absterben. Der Sopranist möchte schon auch lieber den Alt singen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die sie haben, sind elendig, und die Tenori und Bassi wie bey uns die Todtensänger*). Der Hr. Vice-Kapellmeister Vogler, der neulich das Amt machte, ist ein musikalischer Spaassmacher**), ein Mensch, der sich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orchester mag ihn nicht. Heute aber, als Sonntag, habe ich eine Messe von Holzbauer gehört, die schon 26 Jahre alt, aber recht gut ist. Er schreibt sehr gut, einen guten Kirchenstyl, einen guten Satz der Vocalstimmen und der Instrumente, und gute Fugen. Zwey Organisten haben sie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigends nach Manheim zu reisen. Ich habe Gelegenheit gehabt, sie recht zu hören; denn hier ist es nicht üblich, dass man ein *Benedictus* macht, sondern der Organist muss dort allezeit spielen. Das erste Mal habe ich den Zweyten gehört, und das andere Mal den Ersten. Ich schätze aber nach meiner Meynung den Zweyten noch mehr als den Ersten; denn wie ich jenen gehört habe, so fragte ich, wer ist der, welcher die Orgel schlägt? *Unser zweyter Organist.* Er schlägt miserabel. Wie ich den Andern hörte, wer ist der? — *Unser Erster.* Der schlägt noch miserabler. Ich glaube, wenn man sie zusammenstösse, so würde noch was Schlechteres heraus kommen. Es ist zum Todtlachen, diese Herren zu sehen. Der Zweyte ist bey der Orgel wie das Kind beym Drecke; man sieht ihm seine Kunst schon im Gesichte an. Der Erste hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgel hingestanden, und habe ihm zugesehen, in der Absicht, ihm Etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey jeder Note in aller Höhe auf. Was aber seine Force ist, ist, dass er sechsstimmig spielt, meistens aber quintenstimmig und octavstimmig; er lässt auch oft für Spaass die rechte Hand aus und spielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er ist völlig Herr über seine Orgel.

---

*) Welche bey Begräbnissen die Leiche begleiten.

**) D. h. zur selbigen Zeit.

Mutter und Sohn an den Vater.

Manheim, den 8. Novbr. 1777.

— — Jetzt sind die Gallatage vorbey. Den ersten Tag, als den 4ten, war um 11 Uhr das Hochamt. Der Wolfgang hat nach dem Amte zu der

Churfürstin gehen müssen, allwo ihn der Intendant Graf Savioli aufgeführt hat. Sie hat sich noch seiner erinnert, als er vor vierzehn Jahren hier gewesen, hätte ihn aber nicht mehr gekannt. — — —

Den dritten Tag, als den 6ten, war grosse Akademie, wobey der Wolfgang ein Concert, und vor der Schluss-Symphonie aus dem Kopfe und eine Sonate gespielt hat. Er hat von dem Churfürsten und der Churfürstin, wie auch von Allen, so ihn gehört haben, einen ungemeinen Beyfall erhalten.

Wir haben Beyde an dem Tage, wo die Akademie war, bey Hrn. Cannabich gespeis't, und heute hat mein Sohn allein bey ihm gespeis't, weil er gleich nach Tische mit ihm zu den Churfürsten seinen Kindern gehet, wo er auch gestern war. Der Churfürst ist allezeit dabey gegenwärtig gewesen. Es sind vier Kinder, und zwey davon spielen Clavier. Der Churfürst liebt seine Kinder über Alles, und hat es dem Intendanten befohlen, dass man den Wolfgang solle hinführen. Der Wolfgang wird noch ein Mal bey der Churfürstin ganz allein spielen, denn sie hat es ihm versprochen. Jetzt müssen wir erwarten, bis sie es befiehlt. —

Ich habe heute bey Hrn. Cannabich das Rondo zur Sonate für seine Mselle. Tochter geschrieben, folglich haben sie mich nicht mehr weggelassen. Der Churfürst, die Churfürstin und der ganze Hof ist mit mir sehr zufrieden. In der Akademie, alle zwey Mal wie ich spielte, ging der Churfürst und die Churfürstin völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Akademie machte Cannabich, dass ich den Hof sprechen konnte. Ich küsste dem Churfürsten die

Hand. Er sagte: *Es ist jetzt, glaube ich, funfzehn Jahre, dass Er nicht hier war?* Ja, Ew. Durchlaucht, funfzehn Jahre, dass ich nicht die Gnade gehabt habe — — *Er spielt unvergleichlich.* Die Prinzessin, als ich ihr die Hand küsste, sagte zu mir: *Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.* —

Gestern war ich in dem Orte mit Cannabich, wo die Mama schon geschrieben hat. Da sprach ich den Churfürsten, wie meinen guten Freund. Er ist ein recht gnädiger und guter Herr. Er sagte zu mir: *Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geschrieben?* Ja, Ew. Durchlaucht! Ich empfehle mich Ew. Durchlaucht zur höchsten Gnade, mein grösster Wunsch wäre, hier eine *Opera* zu schreiben. Ich bitte auch mich nicht ganz zu vergessen. Ich kann, Gott Lob und Dank, auch deutsch, und schmutzte. „*Das kann leicht geschehen.*“ Er hat einen Sohn und drey Töchter, die älteste und der junge Graf spielen Clavier. Der Churfürst fragte mich ganz vertraut um Alles wegen seiner Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meister zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churfürst, als er ging, bedankte sich sehr höflich bey mir.

Heute nach Tische gleich um zwey Uhr ging ich mit Cannabich zum Flötisten Wendling, da war Alles in der grössten Höflichkeit. Die Tochter spielt recht hübsch Clavier. Hernach habe ich gespielt. Ich war heute in einer so vortrefflichen Laune, dass ich es nicht beschreiben kann, denn ich habe nichts als aus dem Kopfe gespielt, und drey Duetti mit

Violine, die ich mein Lebetage niemals gesehen, und dessen Autor ich niemals nennen gehört habe. Sie waren allerseits so zufrieden, dass ich — die Frauenzimmer küssen musste. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn sie ist gar kein Hund. Hernach gingen wir wiederum zu den Kindern des Churfürsten, da spielte ich recht von ganzem Herzen. Ich spielte drey Mal; der Churfürst ersuchte mich allezeit selbst darum, setzte sich allezeit neben mir und blieb unbeweglich. Ich liess mir auch von einem gewissen Professor ein Thema zu einer Fuge geben und führte sie aus.

Der Sohn an den Vater.

Manheim, den 13. Novbr. 1777.

— — — — — — Gestern habe ich mit Cannabich zum Hrn. Intendanten Grafen Savioli gehen müssen, um mein Präsent abzuholen. Es war so, wie ich es mir eingebildet: nichts in Gelde, sondern eine schöne goldene Uhr. Mir wären aber 10 Carolin lieber gewesen als die Uhr, welche man mit Ketten und Devisen auf 20 Carolin schätzt; denn auf der Reise braucht man Geld. Nun habe ich mit Dero Erlaubniss 5 Uhren, und ich habe auch kräftig im Sinne, mir an jeder Hosen noch ein Uhrtaschel machen zu lassen, um, wenn ich zu einem grossen Herrn komme, zwey Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode ist), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren. Ich sehe aus des Papa Schreiben, dass Sie des Voglers Buch nicht gelesen. Ich habe es von Cannabich entliehen und jetzt gelesen. Nun, seine Historie ist ganz kurz. Er kam miserabel her, producirte sich auf dem Clavier und machte ein Ballet. Man hatte Mitleiden, und der Churfürst schickte ihn nach Italien. Als der Churfürst nach Bologna kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: „*O alterra, questo è un grand uomo!*“ etc. Er fragte auch den P. Martini: „*Alterra, è buono, ma à poco à poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si lengi molto.*“ Als Vogler zurück kam, wurde er geistlich und gleich Hofkaplan. Er producirte ein Miserere, welches, wie mir Jedermann sagt, nicht zu hören ist, denn es geht Alles falsch. Er hörte, dass man es nicht viel lobte, und ging also zum Churfürsten und beklagte sich, dass das Orchester ihm zum Fleiss und Trotz schlecht spielte; mit einem Worte, er wusste es so gut herum zu drehen (spielte auch so kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern), dass er Vice-Kapellmeister geworden ist. Er ist ein Narr, der sich einbildet, dass nichts Besseres und Vollkommneres sey als er. Das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruss gemacht. Sein Buch dient mehr zum Rechnen als zum Componiren lernen. Er sagt, er macht in drey Wochen einen Compositeur, und in sechs Monaten einen Sänger. Man hat es aber noch nicht gesehen. Er verachtet die grössten Meister; mir selbst hat er den *Bach* verachtet. *Bach* hat hier zwey Opern geschrieben, wovon die erste besser gefallen, als die zweyte, welche war *Lucio Silla*. Weil ich nun die nämliche zu Mailand geschrieben habe, so wollte ich selbe sehen. Ich wusste von Holzbauer, dass sie Vogler hat, und begehrte sie von ihm. *Von Herzen gern,* antwortete er mir; *Morgen werde ich sie Ihnen schicken. Sie werden aber nicht viel Gescheutes sehen.* Etliche Tage darauf, als er mich sah, sagte er zu mir ganz spöttisch: *Nun, haben Sie was Schönes gesehen? Haben Sie was daraus gelernt? — Eine Aria ist gar schön — wie heisst der Text?* (fragte er einen, der neben ihm stand) — *Was für eine Aria? — Nun, die abscheuliche Aria von Bach, die Sauerey — ja, Pupille amate, die hat er gewiss im Punschrausche geschrieben.* Ich habe geglaubt, ich müsste ihn beym Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg. Er hat beym Churfürsten auch schon ausgedient.

Nun ist die Sonata für die Mad^{elle}. Cannabich auch schon fertig. Vergangenen Sonntag spielte ich aus Spaass die Orgel in der Kapelle. Ich kam unter dem *Kyrie,* spielte das Ende davon, und nachdem der Priester das *Gloria* angestimmt, machte ich eine Cadenz. Weil sie aber gar so verschieden von den hier so gewöhnlichen war, so sah sich Alles um, und besonders gleich der Holzbauer. Er sagte zu mir: „*Wenn ich das gewusst hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt.*“ Ja, sagte ich, damit Sie mich angesetzt hätten! — Der alte Toeski und Wendling standen immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen, denn es stand dann und wann *pizzicato,* da gab ich allezeit den Tasten Bazzeln. Ich war in meinem besten Humor. Anstatt des *Benedictus* muss man hier allezeit spielen; ich nahm also den Gedanken vom *Sanctus* und führte ihn fugirt aus. Da standen sie Alle da und machten

Gesichter. Zuletzt nach dem *Ite missa est* spielte ich eine Fuge. Das Pedal ist anders als bey uns, welches mich anfangs ein wenig irrig machte, aber ich kam gleich d'rein. —

Der Sohn an den Vater.

Manheim, den 20. Novbr. 1777.

Gestern, als Mittwoch den 19ten d. M. fing wieder die Galla an. Ich war im Amte, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war, und wovon schon vorgestern Nachmittags die Probe war, ich aber gleich nach geendigtem *Kyrie* davon ging. So etwas habe ich mein Lebetag nicht gehört, denn es stimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, dass man glaubt, er wolle einen bey den Haaren hinein reissen, aber nicht, dass es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar Nichts sagen. Ich sage nur das, dass es unmöglich ist, dass ein Vogler'sches Amt einem Compositeur (der diesen Namen verdient) gefallen kann; denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist — ja, er bleibt gewiss nicht lange *nicht übel* — sondern er wird bald — schön? — — Gott behüte! — übel und sehr übel, und das auf zwey- oder dreyerley Manieren, nämlich, dass kaum dieser Gedanke angefangen, kömmt gleich etwas Anderes und verdirbt ihn, oder er schliesst den Gedanken nicht so natürlich, dass er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten Orte, oder er ist endlich durch den Satz der Instrumente verdorben. So ist die Musik des Vogler. — — —

Manheim, den 22. Novbr. 1777.

— — — — Gestern Vormittags haben wir Ihren Brief vom 17ten erhalten, ich war aber eben nicht zu Hause, sondern bey Cannabich, wo der Flötist Mr. Wendling ein Concert probirt hat, zu welchem ich ihm die Instrumente gesetzt habe. Heute um 6 Uhr Abends war die Galla-Akademie. Ich hatte das Vergnügen, den Hrn. Fränzl auf der Violine ein Concert spielen zu hören. Er gefällt mir sehr. Sie wissen, dass ich kein grosser Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er spielt schwer, aber man erkennt nicht, dass es schwer ist; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und diess ist das Wahre. Er hat auch einen sehr schönen runden Ton, es fehlt keine Note, man hört Alles, es ist Alles markirt, er hat ein schönes *Staccato* in einem Bogen, sowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. Mit einem Worte, er ist meinetwegen kein Hexenmeister, aber ein sehr solider Geiger. — — —

Der Sohn an den Vater.

Manheim, den 26. Novbr. 1777.

— Die Ursache, warum wir noch hier sind, ist, weil ich im Sinne habe, den Winter hier zu verbleiben, indem ich nur auf Antwort vom Churfürsten warte. Der Intendant Graf Savioli ist ein recht braver Cavalier, und diesem habe ich gesagt, er möchte dem Churfürsten sagen, dass, weil ohnedem jetzt eine schlechte Witterung zum Reisen ist, so wollte ich hier bleiben und den jungen Grafen instruiren. Er versprach mir auch, sein Möglichstes zu thun, nur sollte ich Geduld haben, bis die Gallatage vorbey wären. Dieses geschah Alles mit Wissen und auf Anstiftung des Cannabich, indem ich ihm erzählte, dass ich beym Savioli war, und was ich ihm sagte; so sagte er mir, dass er gewisser glauben würde, es geschehe, als nicht. Nun hat Cannabich, noch ehe der Graf mit dem Churfürsten geredet hat, über dieses gesprochen. Nun muss ich es abwarten. —

Ich hätte freylich nicht geglaubt, dass ich hier eine Uhr würde zu verehren bekommen, aber jetzt ist es nun einmal so. Ich wäre schon längst weg, aber Alles sagt mir: *Wo wollen Sie denn den Winter hin? — — Bey dieser Jahreszeit ist es ja gar übel zu reisen. Bleiben Sie hier.* Der Cannabich wünscht es auch gar sehr; mithin habe ich es also probirt, und weil man so eine Sache nicht übereilen kann, so muss ich es mit Geduld erwarten, und ich hoffe, Ihnen bald eine gute Nachricht geben zu können. Zwey Scholaren habe ich im voraus schon, ohne die Erz-Scholaren, die mir gewisser als nicht, ein jeder einen Louisd'or den Monat geben. — — —

Manheim, den 29. Novbr. 1777.

Den vergangenen Dienstag vor acht Tagen, den 18ten d. M., nämlich den Tag vor Elisabeth, ging ich Vormittags zum Grafen Savioli, und fragte ihn, ob es nicht möglich wäre, dass mich der Churfürst diesen Winter hier behielte? Ich wollte die junge Herrschaft instruiren. Er sagte: Ja, ich will es dem Churfürsten proponiren, und wenn es bey mir steht, so geschieht es gewiss. Nachmittag war ich bey Cannabich, und weil ich auf sein Anrathen zum Grafen gegangen bin, so fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich erzählte ihm Alles. Er sagte mir: *Mir* ist es sehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Diensten wären. Ich sagte, ich wollte nichts mehr wünschen, als dass ich immer um Sie seyn könnte, aber auf beständig wüsste ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben schon zwey Kapellmeister, ich wüsste also nicht, was ich seyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachstehen! Das sollen Sie auch nicht, entgegnete er mir, denn hier steht kein Mensch von der Musik unter dem Kapellmeister, nicht einmal unter dem Intendanten. Der Churfürst könnte Sie ja zum Kammer-Compositeur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber sprechen. Donnerstag darauf war grosse Akademie; als mich der Graf gesehen hatte, bat er mich um Verzeihung, dass er noch nichts geredet habe, indem jetzt die Gallatage sind, so bald aber die Galla vorbey seyn wird, nämlich Montag, so wird er gewiss reden. Ich liess drey Tage vorbey gehen, und als ich gar nichts hörte, so ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er sagte: Mein lieber Mozart (das war Freytag, nämlich gestern), heute war Jagd, mithin habe ich den Churfürsten unmöglich fragen können; aber morgen um diese Zeit werde ich Ihnen gewiss eine Antwort sagen können. Ich bat ihn, er möchte es doch nicht vergessen. Die Wahrheit zu gestehen, so war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entschloss mich also, meine leichtesten sechs Variations über den Fischer-Menuett, die ich schon eigends wegen diess hier aufgeschrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Als ich hin kam, so können Sie sich die Freude nicht vorstellen von der Gouvernante. Ich ward sehr höflich empfangen, und als ich die Variationen herauszog und sagte, dass sie für den Grafen gehören, sagte sie: O, das ist brav, aber Sie haben ja doch für die Comtesse auch was? — Jetzt noch nicht, sagte ich, wenn ich aber noch so lange hier bleibe, dass ich etwas zu schreiben Zeit habe, so werde ich — *A propos*, sagte sie, *das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier*. Ich? — da weiss ich nichts! — — *Das wundert mich, das ist curios. Mir sagte es neulich der Churfürst selbst. A propos, sagte er, der Mozart bleibt den Winter hier*. Nun, wenn er es gesagt hat, so hat es derjenige gesagt, der es sagen kann; denn ohne den Churfürsten kann ich natürlicher Weise nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geschichte. Wir wurden einig, dass ich morgen, *als heute* nach vier Uhr hinkommen und für die Comtesse etwas mitbringen würde. Sie werde, ehe ich komme, mit dem Churfürsten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heute hingegangen, aber er ist nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comtesse ein Rondo gemacht. Habe ich nun nicht Ursache genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der grösste Schritt gethan ist, abreisen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürsten selbst zu reden. Diesen Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürst hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiss, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Briefe eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, sich nicht zu früh zu freuen, oder zu sorgen, und die Geschichte keinem Menschen als Hrn. Bullinger und meiner Schwester zu vertrauen. Hier schicke ich meiner Schwester das Allegro und Andante von der Sonata für die Mad$^{elle.}$ Cannabich; *) das Rondo folgt nächstens. Es wäre zu dick gewesen, Alles zusammen zu schicken. Sie müssen schon mit dem Originale vorlieb nehmen. Sie können sich es leichter um 6 Xr. den Bogen abschreiben lassen, als ich um 24 Xr. Finden Sie das nicht theuer?

Manheim, den 3. Decbr. 1777.

Noch kann ich gar nichts Gewisses schreiben wegen meinen Umständen hier. Vergangenen Montag hatte ich das Glück, nachdem ich drey Tage nach einander Vor- und Nachmittags zu den Kindern hingegangen, den Churfürsten endlich anzutreffen. Wir haben zwar Alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umsonst seyn, weil es schon spät war. Doch endlich sahen wir ihn kommen. Die Gouvernante liess gleich die Comtesse zum Claviere sitzen,

---

*) Von dieser Sonate schrieb der Vater in einem Briefe an den Sohn vom 11. Decbr. 1777 folgendes Urtheil: „*Die Sonate ist sonderbar! Sie hat Etwas vom vermanierirten Manheimer Goût darinne, doch nur so wenig, dass Deine gute Art nicht dadurch verdorben wird.*“ — —

und ich setzte mich neben ihr und gab ihr Lection, und so sah uns der Churfürst, als er herein kam. Wir standen auf; aber er sagte, wir sollten fortmachen. Als sie ausgespielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und sagte, dass ich ein schönes Rondo geschrieben hätte. Ich spielte es und es gefiel ihm sehr. Endlich fragte er: *Wird sie es aber wohl lernen können?* — O ja, ich wollte nur wünschen, dass ich das Glück hätte, ihr es selbst zu lehren. Er schmutzte und sagte: *Mir wäre es auch lieb; aber würde sie sich nicht verderben, wenn sie zweyerley Meister hätte?* — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kömmt nur darauf an, ob sie einen guten, oder einen schlechten bekömmt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht würden nicht zweifeln — werden Vertauen auf mich haben — — *O das gewiss*, sagte er. Hierauf sagte die Gouvernante: *Hier hat Mr. Mozart Variations über den Menuett von Fischer für den jungen Grafen geschrieben.* Ich spielte sie auch, und sie gefielen ihm sehr. Nun scherzte er mit der Comtesse, da bedankte ich mich für das Präsent. Er sagte: *Nun, ich werde darüber denken; wie lange will Er denn hier bleiben?* — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben, so lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war Alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da sagte man mir, dass der Churfürst gestern abermals gesagt hatte, *der Mozart bleibt diesen Winter hier*. Nun sind wir so weit gekommen, dass ich doch warten muss. Heute habe ich bey Wendling gespeis't. Vor dem Essen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeister Schweitzer, der gestern Abends angekommen, hin. Savioli sagte zu mir: *Ich habe gestern abermals mit dem Churfürsten gesprochen, er hat sich aber noch nicht resolvirt.* Ich sagte zu ihm, ich muss mit Ihnen ein paar Worte sprechen. Wir gingen ans Fenster. Ich sagte ihm die Zweifel des Churfürsten, beklagte mich, dass es gar so lange hergeht, dass ich schon so viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, dass mich der Churfürst auf beständig nehme, indem ich fürchte, dass er mir den Winter so wenig geben wird, dass ich etwa gar nicht hier bleiben kann. Er soll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er sagte mir, er würde es ihm gewiss so proponiren. Heute Abends könnte es zwar nicht seyn, indem er heute nicht nach Hofe kömmt; aber morgen verspricht er mir gewisse Antwort. Nun mag geschehen, was will. Behält er mich nicht, so dringe ich auf ein Reisegeld; denn das Rondo und die Variations schenke ich ihm nicht. Ich versichere Sie, dass ich so ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiss weiss, dass es nicht anders als gut gehen kann, es mag geschehen was will. — — —

Manheim, den 10. Decbr. 1777.

Hier ist dermalen Nichts mit dem Churfürsten. Ich war vorgestern in der Akademie bey Hofe, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu, und als er mich sah, schupfte er die Achseln. Was, sagte ich, noch keine Antwort? — *Bitte um Vergebung,* sagte er, aber leider *Nichts.* — *Eh bien,* antwortete ich, das hätte mir der Churfürst eher sagen können. *Ja*, sagte er, *er hätte sich noch nicht resolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgestellt hätte, dass Sie schon so lange hier sitzen und im Wirthshause Ihr Geld verzehren.* Das verdriesst mich auch am meisten, versetzte ich, das ist gar nicht schön. Uebrigens bin ich Ihnen, Herr Graf, sehr verbunden, und bitte im Namen meiner beym Churfürsten zu bedanken für die zwar späte, doch gnädige Nachricht, und ich versicherte ihn, dass es ihn gewiss niemals gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. *O*, sagte er, *von diesem bin ich mehr versichert, als Sie es glauben.* Ich erzählte hernach diese Resolution Herrn Wendling, welcher völlig roth wurde und ganz hitzig sagte: Da müssen wir Mittel finden, Sie müssen hier bleiben, wenigstens die zwey Monate, bis wir hernach mit einander nach Paris gehen. —

Den andern Tag kam ich wie sonst zum Wendling zum Speisen, da sagte er mir: *Unser Indianer* (das ist ein Holländer, der von seinen eigenen Mitteln lebt, Liebhaber von allen Wissenschaften und ein grosser Freund und Verehrer von mir) *ist halt doch ein rarer Mann. Er giebt Ihnen* 200 *fl.*, *wenn Sie ihm drey kleine, leichte und kurze Concerte und ein paar Quattro auf die Flöte machen. Durch den Cannabich bekommen Sie wenigstens zwey Scholaren, die gut bezahlen. Sie machen hier Duetti auf das Clavier und eine Violine auf Subscription, und lassen selbe stechen. Tafel haben Sie sowohl Mittags als Abends bey uns. Quartier haben Sie für sich bey Herrn Hof-Kammerrath Serarius; das kostet Ihnen Alles Nichts.* — — — —

Ich werde die zwey Monate hindurch genug zu schreiben haben, 3 Concerte, 2 Quartetten, 4 oder 6 Duetti auf Clavier, und dann habe ich auch im Sinne, eine neue grosse Messe zu machen und dem Churfürsten zu präsentiren. —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 18. Decbr. 1777.

— Nun muss ich Dir gründlich schreiben. Du weisst, wie viele Jahre man unsere Geduld in Salzburg auf die Probe gesetzt; Du weisst, wie oft Du und ich davon zu gehen Lust hatten. Es wird Dir noch erinnerlich seyn, was ich für Einwendungen machte, die uns verhinderten, Salzburg *Alle* zu verlassen. Du hast nun die Probe davon — grosse Unkosten auf den Reisen, und nicht viel oder wenigstens nicht hinlängliche Einnahme, solche mit einer ganzen Familie zu bestreiten. Dich allein reisen zu lassen, war damals nicht möglich; Du weisst, dass Du auf Alles allein Acht zu haben — Dir selbst ein und Anderes, ohne fremde Hilfe, zu thun nicht gewohnt — mit den Geldsorten wenig, mit auswärtigen aber gar nicht bekannt warst, vom Einpacken und derley vielen auf Reisen vorkommenden Nothwendigkeiten nicht den mindesten Begriff hattest. Ich stellte Dir oft vor, dass Du (wenn Du auch bis ein paar Jahre über das Zwanzigste hinaus in Salzburg bleibst) nichts verlierst, da Du unterdessen Gelegenheit hast, Dich in andern nützlichen Wissenschaften in Etwas umzusehen, und durch Lesung guter Bücher in verschiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden, und Dich in Sprachen zu üben. Ich stellte Dir ferner vor, dass ein junger Mensch, wenn er auch vom Himmel gefallen, über alle Meister hinweg sähe, dennoch die Achtung niemals erwerben wird, die er verdient: dazu will es gewisse Jahre haben, und so lange man unter zwanzig Jahren ist, wissen die Neider, Feinde und Verfolger den Stoff ihres Tadels und ihrer zu machenden Ausstellungen aus der Jugend, den wenigen Jahren, zu wenigem Ansehen und Erfahrenheit heraus zu ziehen. Und zweifelst Du etwa, dass dergleichen dem Churfürsten wegen Unterweisung der Kinder beygebracht worden? — Ferner bin ich so wenig *vom Kriechen* ein Liebhaber als Du, und Du wirst Dich erinnern, dass ich Dir wegen München geschrieben, Du solltest Dich nicht *hinwerfen*; und alle diese Bemühung, durch eine Versammlung von zehn Personen es dahin zu bringen, um allda bleiben zu können, war mir zu *kriechend*. Allein Du warst durch das Zureden gutherziger und wohlmeinender Freunde dazu bewogen; das sind Strohfeuer, die geschwind aufbrennen — und sich mit einem Rauch enden. Dass ich Dir jetzt einen Platz gewünscht hätte, hat seine Richtigkeit, aber nur einen solchen Platz, wie München oder Manheim, oder auch einen andern, NB. wo Du zu Zeiten eine Reise zu machen nicht gehindert wärest; auch meinethalben keinen Platz *per Decretum* auf lebenslang. Hättest Du einen solchen Platz auch nur auf ein paar Jahre, so würden Dir die Reisen nach Frankreich und Italien nicht ausbleiben. Man kömmt durch *die Jahre* und durch *den Titel*, den man als ein Compositeur eines Churfürsten, etc. hat, in mehr Ansehen und Respect etc., das weisst Du selbst. Das ist nun auch mein Gedanke wegen München: so bald man nur auf eine Zeit einen Platz sucht, so ist es gewiss *nicht kriechend*, weil man nur dadurch Gelegenheit sucht, das, was man kann und versteht, zeigen zu können, da bey allen Höfen Leute sind, die es zu verhindern suchen, da, um sich recht zu zeigen, Zeit und Gelegenheit erfordert wird. — Dem Wolfgang hat Niemand mehr entgegen gearbeitet, als der Herr Vogler. Das sagte ich immer voraus zu Hrn. Bullinger und Nannerl. —

Der Sohn an den Vater.

Manheim, den 18. Decbr. 1777.

Heute ist ein vornehmer Lutheraner zu uns gekommen und hat mich mit aller Höflichkeit eingeladen, ihre neue Orgel in der lutherischen Kirche zu probiren; es waren alle hiesigen Kapellmeister dazu eingeladen. Die Orgel, die heute Nachmittags um 3 Uhr probirt wurde, ist sehr gut, sowohl im ganzen *Pieno*, als in einzelnen Registern. Vogler hat sie gespielt. Er ist, so zu sagen, nichts als ein Hexenmeister; denn so bald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er ins Trockene, und man ist ordentlich froh, dass ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren und *Presto*. Da ging ich hinauf zu ihm, denn ich will ihm in der That lieber zusehen, als zuhören. Es waren sehr viele Leute da, auch von der Musik, als Holzbauer, Cannabich, Toeschi etc. — — —

Manheim, den 27. Decbr. 1777.

— — — Neulich bin ich mit dem holländischen Officier, Mr. de la Pottrie, in die reformirte Kirche gegangen und habe 1½ Stunde auf der Orgel gespielt. Es ist mir auch recht vom Herzen gegangen. Nächstens werden wir, nämlich die Cannabich'schen, Wendling'schen, Serarius'schen und Mozart'schen, in die lutherische Kirche gehen, und da werde ich mich auf der Orgel köstlich divertiren. Das *Picno* habe ich schon bey derselben Probe, wovon ich geschrieben habe, probirt; habe aber nicht viel gespielt, nur ein Präludium, und dann eine Fuge. —

Manheim, den 17. Januar 1778.

Künftigen Mittwoch werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzessin *von Oranien* gehen; man hat mir hier so viel Gutes von ihr gesprochen, dass ich mich endlich entschlossen habe. Ein holländischer Officier, der mein guter Freund ist, ist von ihr entsetzlich ausgescholten worden, dass er mich, als er hinüber kam, ihr das Neujahr anzuwünschen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigste bekomme ich doch acht Louisd'or; denn weil sie eine ausserordentliche Liebhaberin vom Singen ist, so habe ich ihr vier Arien abschreiben lassen, und eine Symphonie werde ich ihr auch geben, denn sie hat ein ganz niedliches Orchester und giebt alle Tage Akademie. Die Copiatur von den Arien wird mich auch nicht viel kosten, denn die hat mir ein gewisser Herr Weber, welcher mit mir hinüber gehen wird, abgeschrieben. Dieser hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat, und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die *Prima donna* machen. Ihr Vater ist ein grundehrlicher deutscher Mann, der seine Kinder gut erzieht, und diess ist eben die Ursache, warum das Mädel hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädel und einen Sohn. Er hat sich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müssen, und weil er seinem Dienste allezeit gut vorgestanden und dem Churfürsten eine sehr geschickte Sängerin gestellt hat, so hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der De Amicis mit den entsetzlichen Passagen singt sie vortrefflich; sie wird diese auch zu Kirchheim-Poland singen. —

Nun etwas Anderes. Vergangenen Mittwoch war in unserm Hause ein grosses Tractament, und da war ich auch dazu eingeladen. Es waren 15 Gäste, und die Mad^{selle} vom Hause sollte auf den Abend das Concert, welches ich sie gelehrt, spielen. Um 11 Uhr Vormittags kam der Hr. Kammerrath mit dem Herrn Vogler zu mir herein. Der Hr. Vogler hat *absolument* mit mir recht bekannt werden wollen, indem er mich schon so oft geplagt hatte, zu ihm zu kommen, so hat er endlich doch seinen Hochmuth besiegt, und hat mir die erste Visite gemacht. Ueberhaupt sagen mir die Leute, dass er jetzt ganz anders sey, weil er dermalen nicht mehr so bewundert wird; denn die Leute haben ihn anfangs zu einem Abgott gemacht. Ich ging also mit ihm gleich hinauf, da kamen so nach und nach die

Gäste, und wurde nichts als geschwatzt. Nach Tische aber liess er zwey Claviere von ihm holen, welche zusammen stimmen, und auch seine gestochenen langweiligen Sonaten. Ich musste sie spielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich musste auf sein so dringendes Bitten auch meine Sonaten holen lassen. NB. Vor dem Tische hat er mein Concert (welches die Mademoiselle vom Hause spielt und das von der Litzau ist) *prima vista* — herabgehudelt. Das erste Stück ging *prestissimo*, das Andante *allegro* und das Rondo wahrlich *prestissimo*. Den Bass spielte er meistens anders als es stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Ja, was ist denn das? — so ein *Prima vista* spielen, und — ist bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden) können nichts sagen, als dass sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als *er*. Sie können sich leicht vorstellen, dass es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte, ihm zu sagen: *Viel zu geschwind.* Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne dass es Jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne dass es Jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, *prima vista* zu lesen? In diesem:

das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrükken, so dass man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt. Seine Applicatur ist auch miserabel: der linke Daumen ist wie beym seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger und Daumen. —

Unterdessen hatte der Vater vor Empfang dieses vorhergehenden Briefes, also einige Wochen früher schon folgenden Brief an Pater Martini in Bologna geschrieben:

Salzburg, den 22. Dec. 1777.

Tandem aliquando! Es ist ein Jahr, dass mein Sohn Ihnen auf Ihr geneigtes Schreiben vom 18ten Dec. v. J. die Antwort schuldig ist, in welchem Sie die Güte hatten, der Motette zu vier realen Stimmen Ihren Beyfall zu schenken; indem Sie zugleich den Wunsch äusserten, mein und meines Sohnes Portrait zu erhalten. Ich zögerte bis jetzt, aus Mangel eines geschickten Malers, Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nämlich ein solcher in unserer Stadt, und ich hoffte immer, es möchte ein geschickter Künstler hierher kommen, wie das manchmal geschieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen, mich zu entschliessen, das Portrait von einem hiesigen Maler verfertigen zu lassen. — Hören Sie nun unsere Geschichte! Es sind bereits fünf Jahre, dass mein Sohn unserm Fürsten für ein Spottgeld von 12 fl. 30 Xr. (R. W.)

in der Hoffnung dient, dass nach und nach seine Bemühungen und wenige Geschicklichkeit, vereint mit dem grössten Fleisse und ununterbrochenen Studien, würden beherzigt werden: allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlasse es, eine lange Beschreibung der Denkungs- und Handlungsweise unseres Fürsten zu machen; genug, er schämte sich nicht, zu sagen, das mein Sohn nichts wisse, dass er nach Neapel in ein Musik-Conservatorium gehen solle, um Musik zu lernen — — und alles dieses, warum? Um zu verstehen zu geben, ein solcher junger Mensch solle nicht so albern seyn, sich selbst zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Besoldung, nachdem diese bestimmten Worte aus dem Munde eines Fürsten hervorgegangen. Das Uebrige wird man nach und nach in Italien erfahren; ja, ich zweifle, ob es nicht schon bekannt ist. Diess hat mich denn bewogen, meinem Sohne zu erlauben, seinen Dienst zu verlassen; er ist also am 23sten Septbr. von Salzburg abgereis't, und nachdem er sich einige Zeit an dem Churfürstlichen Hofe zu München aufgehalten, ist er nach Manheim gegangen, wo er sich sehr wohl befindet, und sich Ihnen ergebenst empfiehlt. Sein Aufenthalt in Manheim wird bis Anfang Märzes, nämlich bis Ende des Faschings dauern, und in der folgenden Fasten, wenn Gott will, wieder zu Paris seyn. Diess ist denn auch die Ursache meines Entschlusses, vor seiner Abreise noch sein verlangtes Portrait verfertigen zu lassen, und unserm lieben Herrn Pater damit zu dienen. Wenn es Ihrer Güte gefällig wäre, Sr. Durchlaucht dem Churfürsten eine gute Idee und vortheilhafte Schilderung von meinem

Sohne beyzubringen, so würden Sie etwas wahrhaft Gutes thun; zwey Worte von Ihnen haben mehr Gewicht, als die Empfehlung manches Fürsten. Ich schmeichle mir, dass dieses vielleicht bey Anlass des neuen Jahres möglich wäre. Aber im Fall dieses Gemälde noch nicht in Ihren Händen ist, werden Sie fragen: Wo ist es denn? Ich habe es dem Hause Siegmund Haffner, dem Grosshändler zu Salzburg, eingehändigt, der es mit sich auf die Messe St. Andrea nach Botzen genommen hat, von wo aus er es Ihnen zu übermachen suchen wird. Vielleicht ist es an Hrn. Prinsechi in Bologna adressirt. Die Malerey hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, so versichere ich Sie, dass es ihm ganz und gar ähnlich sieht. Hinter dem Gemälde habe ich seinen Namen und sein Alter verzeichnet, und hege noch eine andere Idee, nämlich Ihnen die ersten seiner Compositionen zu senden; ich meyne seine Claviersonaten für die Mad. Victoire, im Alter von sieben Jahren componirt, und in Paris gestochen; jene für die Königin von England, geschrieben im Alter von acht Jahren, und gestochen zu London; jene für die Herzogin von Nassau-Weilburg, componirt im Alter von neun Jahren, und gestochen zu Haag in Holland, und dergleichen mehr. Diesen werde ich dann eine kleine Uebersicht seiner merkwürdigsten Reisen beyfügen. In Rücksicht meines Portraits glaube ich nicht, dass mein Gesicht verdient, zu Männern von Talent gesellt zu werden; doch wenn Sie es verlangen, so werde ich trachten, Ihnen Genüge zu leisten, aber ohne dass ich mir ein anderes Verdienst beymässe, als dass ich meine Pflicht erfüllet, das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohne gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz, und sorgen Sie für die Erhaltung Ihrer Gesundheit etc.

Zum neuen Jahre wünsche ich Ihnen gute Gesundheit: anderes Glück haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott, dass er sage: Amen!

Leopold Mozart *m. p.*

Der Vater an Beyde.

Salzburg, den 26. Januar 1778.

Euern Brief vom 17ten d. M. habe ich erhalten. Gott Lob, Ihr seyd gesund, — wir auch. P. Maestro Martini hat mir geantwortet, er hat aber das Portrait noch nicht in Händen, denn es ist mit Waaren gepackt, folglich geht es mit Fuhrleuten sehr langsam. Er lässt dem Wolfgang tausend Complimente melden. Er wird, wie er schreibt, dem Sign. Raff schreiben, dass er aus seiner Commission und in seinem Namen dem Churfürsten alles Erdenkliche von Dir sagen und nach Verdienste von Dir anrühmen soll. — — —

Von Manheim machte der junge Mozart einen kleinen Ausflug nach Kirchheim - Polland zu der Prinzessin von Weilburg, welche eine ungemeine Liebhaberin der Musik war, selbst sehr brav Clavier spielte und gut sang. Während seines achttägigen Aufenthalts spielte er zwölf Mal bey der Fürstin bey Hofe, und ein Mal auf Verlangen in der lutherischen Kirche auf der Orgel. Er überreichte der Fürstin vier Symphonien von seiner Composition, und erhielt bey seiner Abreise ein Präsent von sieben Louisd'or. In einem Briefe aus Manheim vom 7ten Februar 1778 über seine baldige Abreise nach Paris, und was er dort zu thun haben werde, äusserte er seine Abneigung, sich mit Scholaren alldort abzugeben, mit den Worten: Ich bin ein Componist, und bin zu einem Kapellmeister geboren, und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals), nicht so vergraben, und das würde durch die vielen Scholaren. — Das Opernschreiben steckt mir stark im Kopfe, französisch lieber als deutsch, und italienisch lieber als französisch und deutsch. Beym *Wendling* sind sie Alle der Meynung, dass meine Composition ausserordentlich in Paris gefallen würde, denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Arten und Styl von Compositions annehmen und nachahmen. Ich habe der Mselle. Gustl (der Tochter) gleich nach meiner Ankunft ein französisches Lied, wozu sie mir den Text gegeben hat, gemacht, welches sie unvergleichlich singt. Hier habe ich die Ehre, damit aufzuwarten. Bey Wendling wird's alle Tage gesungen, sie sind völlig Narren darauf.

Auf obigen Brief antwortete der Vater Folgendes:

Salzburg, den 16. Februar 1778.

Euer Schreiben vom 7. Febr. sammt der beygefügten französischen Arie habe ich richtig erhalten. Die beygeschlossene Arie machte mich wieder etwas leichter schnauben, da ich wieder etwas von meinem lieben

Wolfgang sah, und so was Vortreffliches. — — Jedermann hat Recht, dass Deine Composition in Paris sehr gefallen wird; und Du selbst (wie ich) bist überzeugt, dass Du alle Compositions-Arten nachzuahmen im Stande bist. Wegen des *Lection geben* in Paris hast Du Dich nichts zu bekümmern. *Erstlich* wird Niemand sogleich seinen Meister abdanken und Dich rufen; *zweytens* würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die schon *gut spielt, um von Dir einen Gusto zu lernen*, und würde das so eine Arbeit für gute Bezahlung seyn. Da dann solche Damen sich oben darein alle Mühe geben, für Deine Composition Subscribenten zu sammeln. Die Damen machen Alles in Paris, — und sind grosse Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich spielen. — Diese sind Deine Leute, und die Composition; da Du mit Herausgeben von *Claviersachen, Violin-Quartetten, Symphonieen*, und dann auch einer Sammlung guter *französischer Arien* mit dem *Claviere*, wie Du mir geschickt, und endlich mit *Opern* Geld und Ruhm machen kannst. — Was findest Du für einen Anstand? — — Bey Dir soll Alles den Augenblick schon geschehen seyn, bevor man Dich einmal gesehen, oder Etwas von Dir gehört hat. Lies das grosse Verzeichniss unserer damaligen Bekanntschaften in Paris, — es sind Alle — oder doch die Meisten, die grössten Leute dieser Stadt. Alle werden Dich jetzt mit Begierde wieder sehen; und sind nur sechs Personen darunter (ja, eine einzige der Grossen ist genug), die sich Deiner annehmen, so machst Du, was Du willst. Hier schliesse ich zwey offene Präsentations-Schreiben ein, die Ihr wohl verwahren, und dann in Paris dem Hrn. Joseph Felix Arbaur, dem grossen Galanteriehändler präsentiren müsset. Mr. Mayer ist des Erstern Commissionär, wo Graf Wolfegg seine Wohnung hatte. Heute geht der rechte Brief schon nach Paris, wo Alles umständlich wegen der Wohnung etc. darin ist. Diese Briefe sind nur, damit man weiss, dass Ihr diejenigen seyd, für die man die Anstalten gemacht hat. — Da allem Vermuthen nach dieser der letzte Brief seyn kann, den Du gewiss noch von mir in Manheim erhalten wirst, so ist er an Dich allein gerichtet. Wie schwer es mir fällt, dass ich nun weiss, dass Du Dich noch weiter von mir entfernest, kannst Du zwar Dir zum Theil vorstellen, aber mit derjenigen Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willst, bedächtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, so wirst Du mich keiner Zaghaftigkeit beschuldigen, sondern mir mit allen Andern das Recht wiederfahren lassen, dass ich ein Mann bin und allezeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich Alles mit der menschenmöglichsten Vorsichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott sieht die Zukunft voraus. Wir waren freylich bis anhero weder glücklich, noch unglücklich, es war so, Gott sey es gedankt, so mitten durch. Wir haben alles versucht, um Dich, und auch uns durch Dich glücklicher zu machen, und wenigstens Deine Bestimmung auf einen festern Fuss zu setzen; allein das Schicksal wollte, dass wir nicht zum Zwecke kamen. Ich bin aber durch unsern letzten Schritt tief hinein gesunken. Du siehst also sonnenklar ein, dass Deiner alten Eltern, und gewiss guten, Dich von ganzem Herzen liebenden Schwester zukünftiges Schicksal lediglich in Deinen Händen ist. Ich habe seit Eurer Geburt, und auch schon früher, seitdem ich verheirathet bin, mir es gewiss sauer genug werden lassen, um nach und nach einer Frau und sieben Kindern, zwey Ehehalten, und der Mama Mutter mit 25 fl. monatlich gewissem Einkommen Unterhalt zu verschaffen, Kindbetten, Todesfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unkosten, wenn Du sie überlegst, Dich überzeugen werden, dass ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindesten Vergnügen angewendet, sondern ohne sonderbare Gnade Gottes, bey aller meiner Speculation und saurer Mühe es niemals hätte dahin bringen können, ohne Schulden zu leben: und dennoch war ich niemals in Schulden als jetzt. Ich habe dann alle meine Stunden Euch Zweyen aufgeopfert, in der Hoffnung, es sicher dahin zu bringen, nicht nur, dass Ihr Beyde seiner Zeit auf Eure Versorgung Rechnung machen könntet, sondern auch mir ein ruhiges Alter zu verschaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenschaft geben zu können, ohne fernere Sorge nur für mein Seelenheil sorgen, und mit Ruhe meinem Tode entgegen sehen zu können. Allein die Fügung und der Wille Gottes hat es so geordnet, dass ich mich nun erst von Neuem der gewiss sauern Arbeit, Lection zu geben, unterziehen muss, und zwar an einem Orte, wo diese schwere Bemühung so schlecht bezahlt wird, dass man doch alle Monate seinen und der Seinigen Unterhalt nicht heraus bringt; und dennoch muss man noch froh seyn, und sich eine Brustkrankheit an den Hals reden, um wenigstens doch Etwas einzunehmen. Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang, nicht nur allein kein, auch nur das geringste Misstrauen, sondern ich setze an Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine gesunde Vernunft, die Du gewiss hast, wenn Du sie hören willst, und auf glückliche Umstände an; das Letzte lässt sich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirst Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich. Du kommst nun in eine andere Welt: und Du musst nicht glauben, dass ich aus Vorurtheil Paris für einen so gefährlichen Ort halte, *au contraire,* ich habe aus meiner eigenen Erfahrung gar keine Ursache, Paris für gar so gefährlich anzusehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umstände sind himmelweit unterschieden. Wir waren in dem Hause eines Gesandten, und das zweyte Mal in einer geschlossenen Wohnung; ich war ein gestandener Mann, und Ihr waret Kinder; ich vermied alle Bekanntschaft, und *N.B.* sonderheitlich *mit Leuten von unserer Profession flohe ich alle Familiarität;* denke nach, ob ich nicht das Nämliche in Italien that. Ich machte nur Bekanntschaft und suchte nur die Freundschaft mit Personen von höherem Stande, — und auch unter diesen nur mit gestandenen Leuten und nicht mit jungen Burschen, und wären sie auch vom ersten Range. Ich lud Niemand ein, mich in meiner Wohnung öfters zu besuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger, Andere, wenn's mir gelegen, zu besuchen. Denn, gefällt mir der Mann nicht, oder ich habe Arbeit oder Verrichtungen, so kann ich wegbleiben; — im Gegentheile, kommen die Leute zu mir, und sind von schlechter Aufführung, so weiss ich nicht, wie ich sie los werde; und oft eine mir sonst nicht unangenehme Person hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du bist ein junger Mensch von 22 Jahren; hier ist also keine Ernsthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burschen, wessen Standes er auch immer seyn mag, — einen Aventurier, einen Schwänkemacher, einen Betrüger, — er mag alt oder jung seyn, abhalten könnte, Deine Freundschaft und Bekanntschaft zu suchen, um Dich in seine Gesellschaft und dann nach und nach in seine Absichten zu ziehen. Man kommt so ganz unvermerkt hinein, und weiss alsdann nicht mehr zurück. Von Frauenzimmern will ich gar nicht einmal sprechen, denn da braucht es die grösste Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur selbst unser Feind ist, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht alle seine Vernunft aufbietet, wird sie alsdann umsonst anstrengen, sich aus dem Labyrinth heraus zu helfen: *ein Unglück, das sich meistens erst mit dem Tode endet.* Wie blind man aber oft durch anfangs ganz unbedeutende Scherze, Schmeicheleyen, Spässe etc. anlaufen kann, darüber sich die nach der Hand erwachende Vernunft schämt, magst Du vielleicht selbst schon ein wenig erfahren haben; ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiss, dass Du mich nicht allein als

Deinen Vater, sondern auch als Deinen gewissesten und sichersten Freund liebst; dass Du weisst und einsiehst, dass unser Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächst Gott, so zu sagen, in Deinen Händen ist. Wenn ich Dich kenne, so habe ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abwesenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu hören, Dich zu sehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch trösten muss. Lebe als ein guter katholischer Christ, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunst, und führe einen so christlichen Lebenswandel, dass, wenn ich Dich nicht mehr sehen sollte, meine Todesstunde nicht angstvoll seyn möge. Ich gebe Dir von Herzen den väterlichen Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und sicherster Freund

Leopold Mozart.

Der Sohn an den Vater.

Manheim, den 28. Februar 1778.

Gestern war ich beym Raff und brachte ihm eine Aria, die ich diese Tage für ihn geschrieben habe. Die Worte sind: *Se al labro mio non credi, bella nemica mia* etc. Ich glaube nicht, dass der Text von Metastasio ist. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit so einem Manne muss man besonders umgehen. Ich habe mit Fleiss diesen Text gewählt, weil ich gewusst habe, dass er schon eine Aria auf diese Worte hat, mithin wird er sie leichter und lieber singen. Ich habe ihm gesagt, er soll mir's aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Aria ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. *Behüte Gott!* sagte er, *die Aria muss bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer so im Stande zu souteniren.* Ich erwiederte: Von Herzen gern, so viel Sie wollen. Ich habe sie mit Fleiss etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allezeit, aber dazusetzen nicht so leicht. Nachdem er den andern Theil gesungen hatte, so that er seine Brille herab, sah mich gross an und sagte: *Schön, schön! das ist eine schöne seconda Parte,* und sang es drey Mal. Als ich weg ging, so bedankte er sich höflich bey mir, und ich versicherte ihn im Gegentheil, dass ich ihm die Aria so arrangiren werde, dass er sie gewiss gern singen wird. Denn ich liebe, dass die Aria einem Sänger so accurat angemessen sey, wie ein gut gemachtes Kleid. Ich habe auch zu einer Uebung die Aria (*Non sò d'onde viene* etc.), die so schön von Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursache, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt und immer in Ohren ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem Allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleicht? — Sie sieht ihr auch gar nicht gleich. Diese Arie habe ich anfangs dem Raff zugedacht, aber der Anfang gleich schien mir für den Raff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu sehr, und wegen Setzung der Instrumente schien er mir auch für einen Sopran besser. Mithin schrieb ich sie und nahm mir vor, sie accurat für die *Weber* zu machen. Es ist ein

Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der andere Theil, *nel seno à destarmi*, dann wieder das *Sostenuto*. Ich freue mich auf nichts, als auf das *Concert spirituel* zu Paris, denn da werde ich vermuthlich Etwas componiren müssen. Das Orchester sey so gut und stark, und meine Hauptfavorit-Composition kann man dort gut aufführen, nämlich *Chöre;* und da bin ich recht froh, dass die Franzosen viel darauf halten. Das ist auch das Einzige, was man in Piccini seiner neuen Oper *Rolland* ausgestellt hat, dass nämlich die Chöre zu nackt und schwach seyen, und überhaupt die Musik ein wenig zu einförmig; sonst hat sie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man jetzt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlassen Sie sich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich habe auch gar nicht Sorge darauf.

Den 23sten März kamen Mutter und Sohn gesund und glücklich nach Paris, welches der Sohn durch folgenden Brief bekannt macht.

Paris, den 24. März 1778.

Gestern, Montags den 23sten, Nachmittags um 4 Uhr sind wir, Gott Lob und Dank, glücklich hier angekommen. Heute werden wir einen Fiacre nehmen und Grimm und Wendling aufsuchen. Morgen früh werde ich aber zum Churpfälzischen Minister, Hrn. v. Sükingen, welcher ein grosser Kenner und passionirter Liebhaber von der Musik ist, und an den ich zwey Briefe von Hrn. von Gemmingen und

Mr. Cannabich habe, gehen. Ich habe vor meiner Abreise zu Manheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett, welches ich zu *Lodi* Abends im Wirthshause gemacht habe, und dann das Quintett und die Variationen von Fischer abschreiben lassen. Er schrieb mir dann ein besonders höfliches Billet und bezeugte sein Vergnügen über das Andenken, so ich ihm hinterlasse, und schickte mir einen Brief an seinen sehr guten Freund, Hrn. v. Sückingen, mit den Worten: Ich bin versichert, dass Sie mehr Empfehlung für den Brief seyn werden, als er es für Sie seyn kann. Und um mir die Schreibkosten zu ersetzen, schickte er mir 3 Louisd'or. Er versicherte mich seiner Freundschaft und bat mich um die meinige. Ich muss sagen, dass alle Cavaliere, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche Leute und die ganze Hofmusik, sehr unwillig und betrübt über meine Abreise waren. Samstag, den 14ten d. M., reis'ten wir ab.

Der Vater an Beyde.

Salzburg, den 6. April 1778.

Wir hatten heute das sehnlichst gewünschte Vergnügen, Euern schon den 24sten März geschriebenen Brief zu erhalten. Ihr seyd, Gott Lob, glücklich angelangt. Jetzt empfehle ich Dir nachdrücklichst, Dir *durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen* recht die Gnade, Liebe und Freundschaft des Hrn. Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr solche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rathe zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vorgefasster Einbildung zu thun, und durchaus auf *Dein* und dadurch auf *unser gemeinschaftliches Interesse* bedacht zu seyn. Die Lebensart in Paris ist von der deutschen sehr unterschieden, und die Art, im Französischen sich höflich auszudrücken, sich anzuempfehlen, Protection zu suchen, sich anzumelden u. s. w., hat ganz etwas Eigenes, so dass Herr Baron von Grimm mir eben auch damals Anweisung gab, und mich fragte, was ich sagen und wie ich mich ausdrücken sollte. Sage ihm nur, nebst meiner gehorsamsten Empfehlung, dass ich Dir dieses erinnert habe, und er wird mir Recht geben. Was diesen Punct nun betrifft, bin ich zum voraus überzeugt, dass Du Dich immer an diesen unsern gewissesten Freund halten wirst.

Ihr dürft dem Hrn. Baron von Grimm alle unsere Umstände sagen; ich selbst habe ihm diess und auch alle unsere Schulden in zwey langen Briefen geschrieben, und mich in vielen Stücken, die Verfolgung und die Verachtung, die wir vom Erzbischof ausgestanden, betreffend, auf Deine mündliche Erzählung berufen. Ich habe ihm erzählt, dass er nur dann höflich geschmeichelt, wenn er Etwas nöthig hatte, und er Dir für alle Compositionen nicht einen Kreuzer bezahlt hat. — Könntest Du, wie *Hannauer*, wie der selige *Schobert* etc. von einem Prinzen in Paris einen monatlichen Gehalt bekommen, — dann nebenbey für's *Theater*, für's *Concert spirituel* und für's *Concert des amateurs* zu Zeiten Etwas arbeiten, und dann einige Male *par Subscription Etwas graviren* lassen, — ich aber und Deine Schwester Lection geben, und Deine Schwester in Concerten und Akademieen spielen, so würden wir gewiss recht gut zu leben haben. —

Die Mutter und der Sohn an den Vater.

Paris, den 5. April 1778.

Wir sind Beyde, Gott Lob und Dank, gesund, und hoffen, dass Du und die Nannerl Euch in guter Gesundheit befindet, so wird mit der Hülfe Gottes Alles gut werden. Der Wolfgang hat sehr viel zu thun, denn er muss bis auf die Charwoche für das *Concert spirituel* ein Miserere machen, wo drey Chöre und eine Fuge und Duett und Alles darin seyn muss, mit sehr vielen Instrumenten. Künftigen Mittwoch soll es schon fertig seyn, damit es kann probirt werden. Er schreibt es bey dem Mr. le Gros, der Director von dem Concert ist, wo er die meiste Zeit speiset. Bey dem Noverre kann er auch täglich speisen, wie auch bey der Madame d'Epinay. Hernach hat er für einen Duc zwey Concerts zu machen, eines für die Flöte und eines für die Harfe. Für das französische Theater muss er einen Act zu einer Opera machen. Eine Scholarin hat er auch, welche ihm für zwölf Lectionen 3 Louisd'or bezahlt. — — Der Wolfgang ist hier wieder so berühmt und beliebt, dass es nicht zu beschreiben ist. Der Herr Wendling hat ihn in grossen Credit vor seiner Ankunft gesetzt, und jetzt hat er ihn bey seinen Freunden aufgeführt. Er ist doch ein wahrer Menschenfreund, und Mons. von Grimm hat dem Wendling auch zugesprochen, weil er als ein Musicus mehr Credit hat als er, sein Möglichstes zu thun, damit er bald bekannt wird. — — —

(Nun schreibt der Sohn:)

Nun muss ich schon deutlicher erklären, was meine Mama zu dunkel geschrieben hat. Der Herr

Kapellmeister Holzbauer hat ein Miserere hieher geschickt; weil aber zu Manheim die Chöre schwach und schleckt besetzt sind, hier aber stark und gut, so hätten seine Chöre keinen Effect gemacht: daher hat Mr. le Gros (Directeur vom *Concert spirituel*) mich ersucht, andere Chöre zu machen. Der Anfangs-Chor bleibt von Holzbauer. *Quoniam iniquitatem meam ego* etc. ist der erste Chor von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: *Ecce enim iniquitatibus;* dann Allegro: *Ecce enim veritatem dilexisti,* bis zum: *Ossa humiliata.* Dann ein Andante für Soprano, Tenore und Basso soli: *Cor mundum crea; Redde mihi laetitiam* aber Allegro bis *ad te convertentur.* Dann habe ich ein Recitativ für einen Bassisten gemacht: *Libera me de sanguinibus,* weil eine Bassarie darauf folgt: *Domine labia mea.* Weil nun *Sacrificium Deo spiritus* eine Aria Andante für Raff (Tenore) mit Oboe und Fagott Solo ist, so habe ich ein kleines Recitativ: *Quoniam si voluisses,* auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht; denn man liebt jetzt die Recitative hier. *Benigne fac* bis *muri Jerusalem* Andante moderato, Chor. Dann *Tunc acceptabis* bis *Super altare tuum vitulos,* Allegro, Tenor Solo (le Gros) und Chor zugleich. *Finis.*

Ich kann sagen, dass ich recht froh bin, dass ich mit dieser Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Hause schreiben kann, und doch dazu pressirt wird, so ist es verflucht. Nun bin ich, Gott Lob und Dank, fertig, und hoffe, es wird seinen Effect machen. Mr. Gossec, den Sie kennen müssen, hat, nachdem er meinen ersten Chor gesehen hat, zu Mr. le Gros (ich war nicht dabey) gesagt, dass er charmant sey und gewiss einen guten Effect machen würde, dass die Wörter sehr gut arrangirt seyen und überhaupt vortrefflich gesetzt sey. Er ist mein sehr guter Freund und ein sehr trockener Mann. Ich werde nicht einen Act zu einer Oper machen, sondern eine Opera, *ganz von mir, en deux acts.* Mit dem ersten Act ist der Poet schon fertig. Mr. Noverre, bey dem ich speise, so oft ich will, hat es über sich genommen, und die Idee dazu gegeben; ich glaube, es wird Alexandre und Roxane werden. Nun werde ich eine *Sinfonie concertante* machen für Flauto (Wendling), Oboe (Ramm), Waldhorn (Punto) und Fagott (Ritter). Punto bläs't *magnifique.* Ich komme den Augenblick vom *Concert spirituel* her. Baron Grimm und ich lassen oft unsern musikalischen Zorn über die hiesige Musik aus, NB. unter uns; denn im Publico heisst es: *Bravo, Bravissimo,* und da klatstcht man, dass einem die Finger brennen. — Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, dass die Herren Franzosen ihren Goût nur in so weit verbessert haben, dass sie nun das Gute auch hören können. Dass sie aber einsähen, dass ihre Musik schlecht sey — ey bey Leibe! — Und das Singen! — *oimè!* — Wenn nur keine Fran in italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre französische Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen.

Der Vater an Beyde.

Salzburg, den 12. April 1778.

Mein lieber Wolfgang, ich erfreue mich von

Herzen, dass Du schon Arbeit hast; nur ist es mir leid, dass Du mit der Composition der Chöre so sehr hast eilen müssen: eine Arbeit, die doch, um sich Ehre zu machen, seine Zeit erfordert; ich wünsche und hoffe, dass sie Beyfall finden. Mit der *Opera* wirst Du Dich wohl nach dem *Geschmacke der Franzosen richten.* Wenn man nur *Beyfall findet und gut bezahlt wird,* das Uebrige hole der Plunder! Wenn Du mit der *Opera* gefällst, so wird bald Etwas in Zeitungen seyn, das möchte ich mit der Zeit wünschen, dem Erzbischof zum Trotze. Die *Sinfonie concertante* möchte ich mit diesen braven Leuten hören. Wenn Du könntest ein gutes Clavichord, wie das unserige, in Paris für Dich auftreiben, das würde Dir wohl lieber und anständiger seyn, als ein Flügel. Dass die Franzosen ihren Gusto noch nicht ganz geändert haben, höre ich nicht gern: allein, glaube mir, es wird doch nach und nach geschehen, denn es ist keine kleine Sache, eine ganze Nation umzuschmelzen. Es ist schon genug, dass sie das Gute auch hören können, sie werden nach und nach auch den Unterschied merken. Ich bitte Dich, höre nur, bevor Du für's Theater schreibst, ihre Opern, und was ihnen sonderheitlich gefällt. Nun wirst Du ein ganzer Franzose werden, und hoffentlich bedacht seyn, den wahren Accent der Sprache Dir anzugewöhnen. Ich und die Nannerl sind Gott Lob gesund, und ich bin nun jetzt ausser aller Sorge und recht vergnügt, da ich weiss, dass unser bester Freund, Baron von Grimm, sich Deiner annimmt, und Du an dem Platze bist, der Dich durch Deinen Fleiss, der Dir angeboren ist, von dort aus in der ganzen Welt in grossen Ruhm bringen kann. Wenn ich mich nicht so viel für Euch zu sorgen habe, dann bin ich gesund: und Du kennst mich, ich halte Alles auf Ehre und Ruhm. Du hast Dir solchen in der Kindheit erworben — das muss nun so fort gehen. — Das war allezeit und ist immer meine Absicht; diess sind nun Deine Jahre, die Du für Dich und für uns Alle benutzen musst. Gott erhalte Euch Beyde nur gesund. Mache von mir und der Nannerl unsere Empfehlungen an Hrn. Baron von Grimm, an Mr. und Mad. Noverre, an Mad. Genomai, Mselle. d'Epinay, Mr. Wendling, Mr. Raff, Mr. Gossec etc. — — —

Der Sohn an den Vater.

Paris, den 1. May 1778.

Wir haben Ihren Brief vom 12ten April richtig erhalten. Ich habe immer geglaubt, ich will das Schreiben so lange verzögern, bis ich Ihnen etwas Neues und mehr von unsern Umständen schreiben kann; allein nun bin ich doch gezwungen, Ihnen von wenigen und noch zweifelhaften Sachen Nachricht zu geben. Mr. Grimm gab mir einen Brief an Mad. la Duchesse de Chabot, und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieses Briefes war hauptsächlich, mich bey der Duchesse de Bourbon (die damals im Kloster war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und sich meiner erinnern zu machen. Da gingen acht Tage vorbey, ohne die mindeste Nachricht. Sie hatten mich dort schon auf über acht Tage bestellt, und also hielt ich mein Wort und kam. Da musste ich eine halbe Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne Kamin versehenen grossen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit grösster Höflichkeit, und bat mich mit dem Claviere vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet sey, ich möchte es versuchen. Ich sagte, ich wollte von Herzen gern Etwas spielen, aber jetzt sey es unmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde vor Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch wenigstens in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer ist, führen lassen. *O oui, Monsieur, vous avéz raison.* Das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen *en Compagnie* anderer Herren, die Alle in einem Zirkel um einen grossen Tisch herum saassen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenster und Thür waren offen; ich war nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leibe und Füssen eiskalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war also *altum silentium*, und ich wusste nicht, was ich so lange vor Kälte, Kopfwehe und langer Weile anfangen sollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, so ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich auf dem miserabeln elenden Pianoforte. Was aber das Aergste war, dass die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterliessen, sondern immer fort machten, und ich also für die Sesseln und Tisch und Mauern spielen musste. Bey diesen so übel bewandten Umständen verging mir die Geduld — ich fing also die Fischer'schen Variationen an, spielte die Hälfte und stand auf. Da waren eine Menge *Eloges.* Ich aber sagte, was zu sagen ist, nämlich dass ich mir mit diesem Claviere keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb sey, einen andern Tag zu wählen, wo ein besseres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich musste noch eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr kam. Der aber setzte sich zu mir, und hörte mit aller Aufmerksamkeit zu, und ich — ich vergass darüber alle Kälte, Kopfwehe, und spielte ungeachtet dem elenden Claviere so — wie ich spiele, wenn ich guter Laune bin. Geben Sie mir das beste Clavier von Europa, und aber Leute von Zuhörern, die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren. Ich habe dem Mr. Grimm nach der Hand Alles erzählt. Sie schreiben mir, dass ich brav Visiten machen werde, um Bekanntschaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das ist aber nicht möglich. Zu Fuss ist es überall zu weit und zu kothig, denn in Paris ist ein unbeschreiblicher Koth; und in Wagen zu fahren — hat man die Ehre, gleich des Tages vier bis fünf Livres zu verfahren, und *umsonst,* denn die Leute machen nur Complimente und dann ist es aus. Sie bestellen mich auf den und den Tag, da spiele ich, dann heisst es: *O c'est un Prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant* — und hiermit *à Dieu.* Ich habe hier so anfangs Geld genug verfahren — und oft umsonst, dass ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier ist, der glaubt nicht, wie fatal es ist. Ueberhaupt hat sich Paris viel verändert; die Franzosen haben lange nicht mehr so viel

Politesse, als vor funfzehn Jahren, sie gränzen jetzt stark an die Grobheit, und hoffärtig sind sie abscheulich.

Nun muss ich Ihnen eine Beschreibung vom *Concert spirituel* machen. Das muss ich Ihnen gleich im Vorbeygehen sagen, dass meine Chöre-Arbeit, so zu sagen, umsonst war; denn das Miserere von Holzbauer ist ohnediess lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anstatt vier, nur zwey Chöre von mir gemacht, und folglich das Beste ausgelassen. Das hat aber nicht viel zu sagen gehabt, denn Viele haben nicht gewusst, dass Etwas von mir dabey ist, und Viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bey der Probe ein grosser Beyfall, und ich selbst (denn auf das Pariser Lob rechne ich nicht) bin sehr mit meinen Chören zufrieden. Nun aber mit der *Sinfonie concertante* hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, ist wieder was Anderes dazwischen, denn ich habe auch hier meine Feinde, und, wo habe ich sie aber nicht gehabt? — Das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Symphonie machen müssen in grösster Eile, habe mich sehr beflissen, und die vier Concertanten waren und sind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat sie vier Tage zum Abschreiben, ich finde sie aber noch immer am nämlichen Platze liegen. Endlich am vorletzten Tage finde ich sie nicht, — suche aber recht unter den Musikalien, und finde sie versteckt. Thue nichts dergleichen und frage den Le Gros: *à propos*, haben Sie die *Sinfonie concertante* schon zum Schreiben gegeben? — Nein, — ich habe es vergessen. Weil ich ihm natürlicher Weise nicht befehlen kann, dass er sie abschreiben und machen lassen soll, so sagte ich nichts. Ging die zwey Tage, wo sie executirt werden sollten, ins Concert, da kam Ram und Punto im grössten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine *Sinfonie concertante* nicht gemacht wird? — *Das weiss ich nicht, das ist das Erste, was ich höre, ich weiss von Nichts.* Der Ram ist fuchswild geworden, und hat in dem Musikzimmer französisch über den Le Gros geschmält, dass diess von ihm nicht schön sey u. s. w. Was mich bey der ganzen Sache am meisten verdriesst, ist, dass der Le Gros mir gar kein Wort gesagt hat, nur ich habe davon nichts wissen dürfen. Wenn er doch eine Excuse gemacht hätte, dass ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar nichts. — Ich glaube aber, da ist der *Cambini*, ein welscher Maestro hier, Ursache; denn diesem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft beym Le Gros ausgelöscht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Manheim gehört habe, die recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann, und spielte ihm den Anfang; da waren aber der Ritter, Ram und Punto, und liessen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiss, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so, und Cambini war ganz ausser sich, und konnte sich nicht enthalten zu sagen: *Questa é una gran Testa!* Nun, das wird ihm also nicht geschmeckt haben.

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz, zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Musik verständen und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anders seyn? Sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders — es giebt ja keinen Ort in der Welt, wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, dass ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musik so rede. Wenden Sie sich, an wen Sie wollen — nur an keinen gebornen Franzosen — so wird man Ihnen (wenn es Jemand ist, an den man sich wenden kann) das Nämliche sagen. Nun bin ich hier. Ich muss aushalten, und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, dass er mir die Gnade giebt, dass ich hier standhaft aushalten kann, dass ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache, und dass er zulässt, dass ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umständen zu helfen, und dass wir bald zusammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können.

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 29. April 1778.

Montag, den 11ten May. Diesen Augenblick erhalte ich Euer Schreiben vom 1sten May. Mein lieber Wolfgang, nun will ich auf Alles antworten. Dass man in Paris hundert Gänge umsonst macht, weiss ich aus der Erfahrung, und habe Dir auch solches schon voraus einmal geschrieben. Dass die Franzosen mit Complimenten auszahlen, ist mir auch bekannt; und dass Du aller Orten Deine Feinde haben wirst, ist eine unvermeidliche Sache, das haben alle Leute von grossem Talente. Alle, die dermalen in Paris in Credit stehen und im Neste sitzen, wollen sich nicht aus dem Neste treiben lassen; sie müssen sich fürchten, ihr Ansehen werde herabgesetzt, an welchem ihr Interesse hängt. Nicht nur Gambini, sondern Stamitz, Piccini und Andere müssen eifersüchtig werden. *Ist denn Piccini noch in Paris?* Und wird Gretry nicht eifern? — Wendling sagte Dir, die Musik hätte sich geändert. Ich glaubte nicht viel davon. — — *Die Instrumental-Musik*, ja, die war damals schon besser, aber die *Singmusik* wird noch so bald nicht besser werden. Uebrigens musst Du Dich durch Deine Neider nicht niederschlagen und aus der Fassung bringen lassen; das geht aller Orten so. Denke nur auf Italien, auf Deine erste Opera, auf die dritte Opera, auf d'Ettore, auf die Intrigue der de Amicis zurück u. s. w.; man muss sich durchschlagen. Wenn Du und die Mama nur jetzt zu leben habt, denn die Umstände in Deutschland muss man abwarten. — Sey aufgereimt, finde Dich in die Umstände, und da Du mir schreibst, Du solltest eine Opera schreiben, so folge meinem Rathe, und gedenke, dass *an dem ersten Stücke Dein ganzer Credit hängt.* Höre, bevor Du schreibst, und überlege den Geschmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. Ich kenne Dich, Du kannst Alles nachahmen. *Schreibe nicht in Eile,* — kein Vernünftiger thut das. Ueberlege die Worte vorher mit Br. v. Grimm und mit Noverre, mache Schizzi und lass solche sie hören. Alle machen es so:

Voltaire lies't seinen Freunden seine Gedichte vor, hört ihr Urtheil und ändert. Es ist um Ehre und Geldeinnahme zu thun, und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben. Schreibst Du Etwas zum Graviren, so schreib es leicht für Liebhaber und populär: schreib nicht eilig. Streich weg, was Dir nicht gefällt, mache Nichts umsonst, lass Dich für Alles bezahlen. — — —

Der Sohn an den Vater.

Paris, den 14. May 1778.

Nun habe ich schon so viel zu thun, wie wird es erst auf den Winter aussehen. Was unsere Umstände betrifft, können wir bey dieser Jahreszeit zufrieden seyn. Ich habe dermalen drey Scholaren, und könnte mehrere haben; ich kann sie aber nicht nehmen, weil Alles so weit entlegen ist und ich keine Zeit habe. Unter diesen Scholaren habe ich auch Eine, welche die Tochter des Duc de Guines ist, der mich über Alles liebt. Diese ist meine Scholarin, der ich täglich zwey Stunden Unterricht in der Composition geben muss, und wofür ich brav bezahlt werde. Er spielt unvergleichlich die Flöte, und sie magnifique die Harfe. Sie hat sehr viel Talent und Genie, besonders ein unvergleichliches Gedächtniss, indem sie alle ihre Stücke, deren sie wirklich 200 kann, auswendig spielt. Sie zweifelt aber stark, ob sie auch Genie zur Composition hat — besonders wegen Gedanken — Ideen; — ihr Vater aber (der, unter unter uns gesagt, ein Bischen zu sehr in sie verliebt ist) sagt, sie habe ganz gewiss Ideen, es sey nur Blödigkeit — sie habe nur zu wenig Vertrauen auf sich selbst. Nun müssen wir sehen. Wenn sie keine Ideen oder Gedanken bekömmt (denn jetzt hat sie wirklich gar — keine), so ist es umsonst, denn — ich kann ihr, weiss Gott, keine geben. Die Intention vom Vater ist, keine grosse Componistin aus ihr zu machen. *Sie soll,* sagte er, *keine Opern, keine Arien, keine Concerte, keine Symphonieen, sondern nur grosse Sonaten für ihr Instrument, wie ich für das meinige, schreiben.* Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Composition und das Setzen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden, — sie hat mir zu dem ersten Menuett, den ich ihr aufgesetzt, ganz gut den Bass dazu gemacht. Nun fängt sie schon an, dreystimmig zu schreiben. Es geht, aber sie ennuyirt sich; doch ich kann ihr nicht helfen, denn ich kann unmöglich weiter schreiten, es ist zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird Alles mit Kunst thun müssen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt Nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch in Sinn, einen ganz simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umsonst. — Nun, dachte ich, sie weiss nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fing also nur den ersten Tact an zu variiren, und sagte ihr, sie solle so fortfahren und bey der Idee bleiben — das ging endlich so ziemlich. Wie das fertig war, so sprach ich ihr zu, sie möchte doch selbst Etwas anfangen, — nur die erste Stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze Viertelstunde — und es kam nichts. Da schrieb ich also vier Tacte von einem Menuett und sagte zu ihr: „Sehen Sie, was ich für ein Esel bin; jetzt fange ich den Menuett an, und kann nicht einmal den ersten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus.“ Das glaubte sie unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam Etwas an den Tag. Ich war doch froh, dass einmal Etwas kam. Dann musste sie den Menuett ganz ausmachen, das heisst, nur die erste Stimme. Ueber Haus habe ich ihr nichts anders anbefohlen, als meine vier Tacte zu verändern, und von ihr Etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden — wenn es schon die nämliche Harmonie ist, wenn nur die Melodie anders ist. Nun werde ich morgen sehen, was es ist. —

Ich werde nun bald, glaube ich, die Poesie zu meiner Opera *en deux acts* bekommen; dann muss ich sie erst dem Director Mr. de Huime präsentiren, ob er sie annimmt. Da ist gar kein Zweifel nicht, denn Noverre hat sie angegeben, und dem Noverre hat de Huime seine Stelle zu danken. Noverre wird auch bald ein neues Ballet machen, und da werde ich die Musik dazu setzen. Rudolph, der Waldhornist, ist hier in königlichen Diensten, und mein sehr guter Freund; er versteht die Composition aus dem Grunde und schreibt schön. Dieser hat mir die Organisten-Stelle zu Versailles angetragen, wenn ich sie annehmen will. Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muss ich aber sechs Monate zu Versailles leben, die übrigen sechs Monate zu Paris, oder wo ich will; ich glaube aber nicht, dass ich es annehmen werde.

Ich muss guter Freunde Rath darüber hören; denn 2000 Livres ist doch kein so grosses Geld. In deutscher Münze freylich, aber hier nicht; es macht zwar das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das ist unsriges Geld 915 fl. 45 Xr., das wäre freylich viel, aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das ist nicht viel. Es ist erschrecklich, wie geschwind ein Thaler weg ist! Ich kann mich gar nicht verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es ist sehr wenig; 4 solche Thaler oder ein Louisd'or, welches das Nämliche ist, sind gleich weg. —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 28. May 1778.

Mein lieber Sohn! Ich bitte Dich, suche die Freundschaft des *Duc de Guines* zu erhalten und sich bey ihm in Credit zu setzen; ich habe ihn oft in Zeitungen gelesen, er gilt Alles am Königl. Hofe; da jetzt die Königin schwanger ist, so werden dann *bey der Geburt grosse Festivitäten seyn,* da könntest Du Etwas zu thun bekommen, so Dein Glück machen könnte, da in solchen Fällen Alles geschehen wird, *was die Königin nur verlangt.* Du schreibst, heute habe ich der Mad^{selle} des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willst, dass sie schon selbst Gedanken aufschreiben soll, — meinst Du, alle Leute haben Dein Genie? — — Es wird schon kommen! Sie hat ein gut Gedächtniss. *Eh bien!* Lass sie stehlen — oder höflich, appliciren, — von Anfang thut es nichts, bis dass Courage kommt. Mit Variationen hast Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — — Wenn Mr. *le Duc* nur etwas

Kleines von seiner Mad^{elle} Tochter hört, wird er ausser sich seyn; das ist wirklich eine glückliche Bekanntschaft! — Wegen der Opera, die Du schreiben sollst, habe ich Dir letztlich schon meine Erinnerungen gemacht. Ich wiederhole, Dir zu sagen, *die Materie wohl zu überlegen, die Poesie mit Baron Grimm durchzulesen,* und wegen Expression der Affecten *mit Noverre Dich zu verstehen,* dem *Geschmacke der Nation im Gesange zu folgen,* welches Deine Modulation und Deine Stimmensetzung alsdann erheben und von andern unterscheiden wird. — *Rudolph* hat Dir die Organisten-Stelle in Versailles angetragen? — — steht es bey ihm? — — er will Dir dazu verhelfen? Das musst Du nicht sogleich wegwerfen. Du musst überlegen, dass die 33 *Louisd'or in sechs Monaten verdient sind,* — dass *Dir ein halbes Jahr zu andern Verdiensten übrig bleibt,* — dass es vermuthlich *ein ewiger Dienst ist,* Du magst krank oder gesund seyn, — *dass Du ihn allezeit wieder verlassen kannst,* — dass *Du am Hofe bist, folglich* täglich in den Augen des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — dass Du *bey Abgang eine der zwey Kapellmeister-Stellen* erhalten kannst, — *dass Du seiner Zeit, wenn Succession da seyn sollte, Claviermeister der königl. jungen Herrschaften seyn würdest, das sehr einträglich wäre,* — dass *Dich Niemand hinderte, für's Theater oder Concert spirituel etc. Etwas zu schreiben, Musik graviren zu lassen und den gemachten grossen Bekanntschaften zu dediciren,* da in Versailles Viele der Minister sich aufhalten, wenigstens im Sommer; — dass *Ver-*

sailles selbst eine kleine Stadt ist, oder wenigstens viele anschnliche Bewohner hat, wo allenfalls sich ein oder der andere Scholar oder Scholarin finden würde; — und *endlich ist das der sicherste Weg, sich der Protection der Königin zu versichern,* und sich beliebt zu machen. Lese dieses dem Herrn Baron Grimm vor, und höre seine Meinung. Uebrigens würde ich hundert Sachen, die ich Euch schreiben will, vergessen, wenn ich nicht *einen Bogen Papier hergerichtet hätte,* wo ich, so oft Etwas geschieht oder mir einfällt, das ich Euch schreiben will, solches alsogleich mit ein paar Worten aufnotirte. Schreibe ich Euch nun, so nehme ich den Bogen her und schreibe die Neuigkeiten, und dann lese ich Euern letzten Brief und antworte. *Das könntet Ihr wohl auch machen. Was ich Euch schreibe, streiche ich auf dem Bogen aus,* damit ich das Uebrige ein anderes Mal schreiben kann, was noch da steht. Und Du, mein liebes Weib, musst fein die Zeilen recht enge an einander schreiben. Du siehst ja, wie ich es mache. Unser lieber Wolfgang soll nach und nach, wenn er gute Claviersachen findet, Etwas sammeln und uns mit dem Postwagen schicken. Wir brauchen es für die Scholaren. Mit guter Gelegenheit! —

Der Sohn an den Vater.

Paris, den 12. Juny 1778.

Ich habe nun schon gewiss sechs Mal bey Graf Sickingen, Pfälzischem Gesandten gespeis't — da bleibt man allezeit von 1 bis 10 Uhr. Die Zeit geht aber bey ihm so geschwind herum, dass man es gar nicht merkt. Er hat mich sehr lieb. Ich bin aber auch sehr gern bey ihm — das ist ein so freundlicher und vernünftiger Herr, und der eine so gesunde Vernunft — und eine wahre Einsicht in die Musik hat. Heute war ich abermals mit Raff dort, und ich brachte ihm, weil er mich schon längst darum gebeten hatte, etliche Sachen von mir hin. Heute nahm ich die neue Symphonie mit, die ich gerade fertig hatte, und durch welche am Frohnleichnamstage das *Concert spirituel* wird eröffnet werden. Diese hat allen Beyden überaus wohlgefallen. Ich bin auch sehr wohl damit zufrieden. Ob sie aber gefällt, das weiss ich nicht, — und die Wahrheit zu sagen, liegt mir sehr wenig daran; denn, wem wird sie nicht gefallen? — den wenigen gescheidten Franzosen, die da sind, stehe ich gut dafür, dass sie gefällt; den Dummen, — da sehe ich kein grosses Unglück, wenn sie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, dass die Esel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann: und dann habe ich ja den *premier coup d'archet* nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein Wesen daraus! — Was Teufel! — ich merke keinen Unterschied — sie fangen auch zugleich an — wie in andern Orten. Das ist zum Lachen. — — — —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 29. Juny 1778.

Am heil. Dreyfaltigkeits-Sonntage Nachmittags, nach der Litaney im Priesterhause sagte mir Graf Starnberg, ob ich nicht morgen zu ihm kommen könnte, er hätte Etwas mit mir zu sprechen. Ich kam — Niemand war da, als sein Bruder, der kaiserl. königl. Major, der bey ihm wohnt, und sich hier von der Furcht kuriren lassen will, die er vor dem Preussischen Pulver und Bley hat. Er sagte mir, es wäre ihm ein Organist recommandirt worden, er wollte sich aber der Sache nicht annehmen, ohne zu wissen, ob er gut wäre, — er wollte sich demnach bey mir erkundigen, ob ich ihn nicht kennte; er sagte mir, er heisst *Mandll*, oder wie, er wüsste es selbst nicht recht. — *O du ungeschickter Teufel!* dachte ich; man wird den Auftrag oder ein Ansuchen aus Wien erhalten, um Jemand zu recommandiren und den Namen etc. des Clienten nicht schreiben. Ich hätte es nicht merken sollen, dass dieses der Eingang wäre, um mich zu bewegen, von meinem Sohne zu reden: aber ich? — — nicht eine Sylbe! Ich sagte, dass ich die Ehre nicht hätte, diesen Menschen zu kennen, und dass ich niemals es wagen würde, dem Fürsten Jemand anzuempfehlen, indem es immer schwer wäre, Jemand zu finden, der ihm nach der Hand recht anständig wäre. *Ja!* sagte er, — *ich werde ihm auch Niemand recommandiren, es ist viel zu hart! — — Ihr Herr Sohn sollte jetzt hier seyn!* (bravo! aufgesessen) dachte ich: *Schade, dass dieser Mann nicht ein grosser Staats-Minister und Abgesandter ist!* — Dann sagte ich ihm: *wir wollen recht aufrichtig sprechen;* und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergass nichts herauszusagen, was Alles vorbey gegangen, so dass sein Bruder ganz erstaunte, und er selbst aber nichts anders sagen konnte, als dass Alles die gründlichste Wahrheit wäre. _ Wir kamen auf Alles von der ganzen Musik — ich erklärte ihm Alles von der Brust heraus, — und er erkannte, dass Alles die vollkommene Wahrheit wäre, und sagte endlich seinem Bruder, dass alle Fremde, die an den Salzburgischen Hof gekommen, *nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten.* Er wollte mich bereden, dass ich an meinen Sohn desswegen schreiben sollte: ich sagte ihm aber, dass ich diess nicht thun könnte, — dass es eine vergebliche Arbeit wäre, — dass mein Sohn über einen solchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, dass ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben sollte, überschreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgassers würde nicht einmal eine Antwort zu hoffen seyn. Ja, wenn Se. Hochfürstl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben sich entschliessen könnten, so stünde noch gar sehr zu zweifeln, ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus seinem Hause, denn sie gingen auf die Reitschule, ich begleitete sie, und wir sprachen immer von dieser Sache, ich *blieb dabey, was ich oben gesagt habe,* — er blieb dabey, *dass er für meinen Sohn allein eingenommen wäre.*

Nun müsst Ihr wissen, dass der Fürst keinen guten Organisten bekommt, der auch ein guter Clavierspieler ist. — Dass er jetzt sagt (aber nur zu seinen Lieblingen), dass Becché ein Scharlatan und Schwänkemacher sey, dass der Mozart Alle weit übertreffe, also möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er ist, als einen Andern für das theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann

Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scholaren versprechen, da deren wenige sind, und ich solche habe, und zwar mit dem Ruhme, dass kein Mensch besser Lection zu geben im Stande ist. — Hier liegt nun der Haase im Pfeffer! Ich schreibe aber alles dieses nicht in der Absicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, dass Du nach Salzburg zurückkehren solltest — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbischofs, ich habe auch mit der Gräfin kein Wort gesprochen, sondern vermeide vielmehr die Gelegenheit, mit ihr zusammen zu kommen: da sie das mindeste Wort für Willfährigkeit und Ansuchen aufnehmen möchte. Sie müssen kommen — und um Etwas einzugehen, müssten wohl gar günstige und vortheilhafte Conditiones vorgeschlagen werden, und das ist nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muss nichts verreden, als das Nasenabbeissen.

Den 3ten Julius 1778 starb Mozart's Mutter nach einem vierzehntägigen Krankenlager. Der Sohn berichtet diesen Fall Hrn. Abbate Bullinger, um seinen Vater darauf vorzubereiten, durch folgenden Brief:

Paris, ce 3 Juillet 1778.

Allerbester Freund! (für Sie ganz allein.)

Trauern Sie mit mir, mein Freund! — Diess war der traurigste Tag in meinem Leben — das schreibe ich um zwey Uhr Nachts — ich muss es Ihnen doch sagen, meine Mutter, meine liebste Mutter ist nicht mehr! — Gott hat sie zu sich berufen — er wollte sie haben, das sah ich klar — mithin habe ich mich in den Willen Gottes gegeben. — Er hat sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. Stellen Sie sich nur alle meine Unruhe, Angst und Sorgen vor, die ich diese vierzehn Tage ausgestanden habe. — Sie starb, ohne dass sie Etwas von sich wusste — löschte aus wie ein Licht. Sie hat drey Tage vorher gebeichtet, wurde abgespeis't und empfing die heilige Oehlung. — Die letzten drey Tage aber phantasirte sie beständig, und heute um 5 Uhr 21 Minuten Abends griff sie in Zügen, verlor also gleich dabey alle Empfindung und Sinne — ich drückte ihr die Hand, redete sie an — sie sah mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand Nichts — so lag sie, bis sie verschied, nämlich in 5 Stunden, um 10 Uhr 21 Minuten Abends — es war Niemand dabey, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Hr. Haine und die Wärterin. — Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute unmöglich schreiben — ich bin der Meynung, dass sie hat sterben müssen — Gott hat es so haben wollen. Ich bitte Sie unterdessen um Nichts, als um das Freundschaftsstück, dass Sie meinen armen Vater ganz sachte zu dieser traurigen Nachricht zubereiten — ich habe ihm mit der nämlichen Post geschrieben — aber nur, dass sie schwer krank ist — warte dann nur auf eine Antwort, damit ich mich darnach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Muth! — Mein Freund! — Ich bin nicht jetzt, sondern sehr lange her getröstet! — ich habe aus besonderer Gnade Gottes Alles mit Standhaftigkeit und Gelassenheit übertragen. Wie es so gefährlich wurde, so bat ich Gott nur um zwey Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbestunde für meine Mutter, und dann für mich um Stärke und Muth — und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwey Gnaden im grössten Maasse verliehen. Ich bitte Sie also, bester Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, sprechen Sie ihm Muth zu, dass er es sich nicht gar zu schwer und hart nimmt, wenn er das Aergste erst hören wird. Meine Schwester empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen — gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie — sagen Sie ihnen noch nicht, dass sie todt ist, sondern bereiten Sie sie nur so dazu vor — thun Sie, was Sie wollen, — wenden Sie Alles an — machen Sie nur, dass ich ruhig seyn kann — und dass ich nicht etwa ein anderes Unglück zu erwarten habe. — Erhalten Sie mir meinen lieben Vater, und meine liebe Schwester. Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie — Adieu, ich bin

Dero
gehorsamster, dankbarster Diener
Wolfgang Amadé Mozart.

Aus Fürsorge:
Rue du gros chenet, vis-à-vis celle du croissant
à l'hôtel des quatre fils aimont.

Der Sohn an den Vater.

Paris, den 3. July 1778.

Ich habe Ihnen eine sehr unangenehme und traurige Nachricht zu geben, die auch Ursache ist, dass ich auf Ihren letzten Brief, vom 11ten Juny datirt, nicht eher habe antworten können. Meine liebe

Mutter ist sehr krank — sie hat sich, wie sie es gewohnt war, Ader gelassen, und es war auch sehr nothwendig, und war ihr auch darauf ganz gut. Doch einige Tage darnach klagte sie über Frost und auch gleich Hitze, — bekam den Durchlauf, Kopfwehe, wir brauchten anfangs unsere Hausmittel, antispasmodisch Pulver; wir hätten auch gern das schwarze gebraucht, es mangelte uns aber, und wir konnten es hier nicht bekommen, es ist auch unter dem Namen *pulvis epilepticus* nicht bekannt. — Weil es aber immer ärger wurde, sie hart reden konnte, das Gehör verlor, so dass man schreyen musste, — so schickte der Baron Grimm seinen Doctor her. — Sie ist sehr schwach, hat noch Hitze und phantasirt, — man giebt mir Hoffnung; ich habe aber nicht viel — ich bin nun schon lange Tag und Nacht zwischen Furcht und Hoffnung — ich habe mich aber ganz in den Willen Gottes gegeben — und hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden es auch thun. Was ist denn sonst für ein Mittel, um ruhig zu seyn? — ruhiger, sage ich, denn ganz kann man es nicht seyn. — Ich bin getröstet, es mag ausfallen, wie es will, — weil ich weiss, dass es Gott, der Alles (wenn es uns noch so quer vorkömmt) zu unserm Besten anordnet, so haben will; denn ich glaube, und dieses lasse ich mir nicht ausreden, dass kein Doctor, kein Mensch, kein Unglück, kein Zufall einem Menschen das Leben weder geben noch nehmen kann, sondern Gott allein — das sind nur die Instrumente, deren er sich meistenstheils bedient — und auch nicht allezeit. — Wir sehen ja, dass Leute umsinken, umfallen und todt sind.

Ich sage desswegen nicht, dass meine Mutter sterben wird und sterben muss, dass alle Hoffnung verloren sey — sie kann frisch und gesund werden, aber nur wenn Gott will. — Ich mache mir, nachdem ich aus allen meinen Kräften um die Gesundheit und das Leben meiner lieben Mutter zu meinem Gott gebetet habe, gern solche Gedanken und Tröstungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getroster finde, — denn Sie werden sich leicht vorstellen, dass ich diess brauche! — Nun etwas Anderes. Verlassen wir diese traurigen Gedanken, hoffen wir, aber nicht zu viel, haben wir unser Vertrauen auf Gott, und trösten wir uns mit diesem Gedanken, dass Alles gut geht, wenn es nach dem Willen des Allmächtigen geht, indem er am besten weiss, was uns Allen sowohl zu unserm zeitlichen als ewigen Glück und Heil erspriesslich und nutzbar ist. —

Ich habe eine Symphonie, um das *Concert spirituel* zu eröffnen, machen müssen, und sie wurde am Frohnleichnamstage mit allem Applaus aufgeführt. Es ist auch, so viel ich höre, im *Courier de l'Europe* eine Meldung davon geschehen. — Sie hat also ausnehmend gefallen. Bey der Probe war es mir sehr bange, denn ich habe meine Lebenszeit nichts Schlechteres gehört; Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Symphonie zwey Mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. — Mir war wahrlich bange, ich hätte sie gern noch einmal probirt; aber weil man allezeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich musste also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem, zornigem Gemüthe ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht ins Concert zu gehen; da es aber Abends gut Wetter wurde, entschloss ich mich endlich, mit dem Vorsatze, dass, wenn es so schlecht, wie bey der Probe ging, ich gewiss auf das Orchester gehen werde, und dem Hrn. La House, erstem Violinspieler, die Violine aus der Hand nehmen und selbst dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, dass es gut gehen möchte, und *Ecce!* die Symphonie fing an, Raff stand neben mir, und gleich mitten im ersten Allegro war eine Passage, die ich wohl wusste, dass sie gefallen müsste: alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein grosses Applaudissement. — Weil ich aber wusste, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie zuletzt noch einmal an, — da ging es nun *da capo.* Das Andante gefiel auch, besonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, dass hier alle letzte Allegro's, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens *unisono* anfangen, so fing ich es mit den zwey Violinen allein *piano* nur acht Tacte an, — darauf kam gleich ein *Forte*, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) bey Piano sch —, dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und in die Hände klatschen war Eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Symphonie ins Palais Royale, nahm ein gutes Gefrornes, — betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.

Dass ich hier nicht gern bin, werden Sie schon längst gemerkt haben: ich habe so viele Ursachen, die aber, weil ich jetzt schon einmal da bin, zu Nichts nützen. —

Mit der Opera ist es dermalen so. Man findet sehr schwer ein gutes Poëme; die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts werth; denn die Poesie, welches das Einzige war, worauf die Franzosen haben stolz seyn können, wird jezt alle Tage schlechter, und die Poesie ist eben das Einzige hier, was gut seyn muss, weil sie die Musik nicht verstehen. — Es sind nun zwey Opern, die ich schreiben könnte, eine *en deux actes*, die andere *en trois actes*. Die *en deux actes* ist *Alexandre et Roxane* — der Poet aber, der sie schreibt, ist noch in der Campagne. Die *en trois actes* ist *Demofont* (von Metastasio), übersetzt und mit Chören und Tänzen vermischt, und überhaupt für das französische Theater arrangirt, von dieser habe ich auch noch nichts sehen können. — — — Wegen Versailles war es nie mein Gedanke; ich habe auch den Rath des Baron Grimm und anderer guten Freunde darüber gehört, sie dachten Alle wie ich. Es ist wenig Geld, man muss sechs Monate in einem Orte verschmachten, wo nichts sonst zu verdienen ist, und sein Talent vergraben. Denn wer in königlichen Diensten ist, der ist zu Paris vergessen, und dann Organist! — Ein guter Dienst wäre mir sehr lieb, aber nicht anders als Kapellmeister und gut bezahlt.

Nun leben Sie recht wohl, haben Sie Sorge auf Ihre Gesundheit, verlassen Sie sich auf Gott, da müssen Sie ja Trost finden. Meine liebe Mutter ist in den Händen des Allmächtigen, will er sie uns noch schenken, so werden wir ihm für diese Gnade danken; will er sie aber zu sich nehmen, so nützet all' unser Aengsten, Sorgen, Verzweifeln nichts, — geben wir uns lieber standhaft in seinen göttlichen Willen, mit gänzlicher Ueberzeugung, dass es zu unserm Nutzen seyn wird, weil er nichts ohne Ursache thut.

Des Vaters Antwort u. s. w.

Salzburg, den 13. July 1778.

Mein liebes Weib, und mein lieber Sohn!

Um Deinen Namenstag, mein liebes Weib, nicht zu verfehlen, schreibe ich unter heutigem Datum, wo der Brief noch sicher einige Tage vorher eintreffen muss. Ich wünsche Dir Millionen Glück, solchen abermals erlebt zu haben, und bitte den allmächtigen Gott, dass er Dich diesen Tag noch viele Jahre gesund und, so viel es auf diesem veränderlichen Welt-Theater möglich, auch vergnügt möge erleben lassen. Ich bin vollkommen überzeugt, dass Dir zu Deinem wahren Vergnügen Dein Mann und Deine Tochter mangelt. Gott wird nach seinem unerforschlichen Rathschlusse und heiligster Vorsehung Alles zu unserm Besten anwenden. Hättest Du wohl vor einem Jahre geglaubt, dass Du Deinen kommenden Namenstag in Paris hinbringen würdest? — — So unglaublich es damals Manchem geschienen hätte (obwohl uns eben nicht) — eben so möglich ist es, dass wir mit der Hülfe Gottes eher, als wir es vermuthen, wieder Alle beysammen sind: denn dieses allein ist, was mir am Herzen liegt, — von Euch getrennt zu seyn — von Euch entfernt, *und* *so weit entfernt zu leben;* sonst sind wir, Gott sey gelobt, gesund! Wir Beyde küssen Dich und den Wolfgang Millionen Mal, und bitten Euch hauptsächlich für die Erhaltung Eurer Gesundheit besorgt zu seyn. —

Dieses Vorherstehende schrieb ich gestern, den 12ten d. M. Heute Vormittags den 13ten, das ist diesen Augenblick vor 10 Uhr, erhalte ich Dein betrübtes Schreiben vom 3ten July. Du kannst Dir leicht vorstellen, wie uns Beyden um das Herz ist. Wir weinten zusammen, dass wir kaum den Brief lesen konnten, — und Deine Schwester! — grosser, barmherziger Gott! Dein allerheiligster Wille geschehe! Mein lieber Sohn! bey aller meiner immer möglichen Ergebung in den göttlichen Willen wirst Du es doch ganz menschlich und natürlich finden, dass ich durch Thränen fast gehindert werde, zu schreiben. Was kann ich endlich für einen Schluss machen? — Keinen andern, als: jetzt, da ich dieses schreibe, wird sie vermuthlich todt — oder sonst muss sie besser seyn, denn Du schreibst den 3ten, und heute ist schon der 13te. Du schreibst, sie befand sich auf das Aderlassen gut; allein einige Tage hernach klagte sie über Frost und Hitze. Euer letzter Brief war vom 12ten Juny, und da schrieb sie — *gestern habe ich mir Ader gelassen:* das war also den 11ten Juny, und warum denn an einem Samstage — an einem Fasttage? — — — Sie wird wohl Fleisch gespeis't haben. Sie hat mit dem Aderlassen zu lange gewartet. Ich habe es ja erinnert, weil ich sie kenne, dass sie Alles von Heute auf Morgen verschiebt, absonderlich an einem fremden Orte, wo sie sich erst um einen Chirurgen erkundigen muss. Nun ist einmal die Sache so — und nicht mehr zu ändern. — Da ich mein vollkommenes Vertrauen in Deine kindliche Liebe setze, dass Du alle menschenmögliche Sorgfalt für Deine gewiss *gute* Mutter getragen hast, und, wenn Gott sie uns noch schenket, immer tragen wirst; für Deine *gute* Mutter, *deren Augapfel Du warst*, und die Dich ganz ausserordentlich geliebt hat, — die völlig stolz auf Dich war, und die (ich weiss mehr als Du) gänzlich in Dir gelebt hat. Sollte nun aber alles unser Hoffen vergebens seyn! Sollten wir sie verloren haben! — Grosser Gott! *So hast Du Freunde nöthig, redliche Freunde!* sonst kommst Du um Deine Sachen, Begräbniss-Unkosten u. s. w. mein Gott! manche Dir ganz unbekannte Unkosten, wo man einen Fremden betrügt — übernimmt — hintergeht — in unnöthige Kosten bringt und aussaugt, wenn man nicht redliche Freunde hat: Du kannst es nicht verstehen. Sollte nun dieses Unglück vorgefallen seyn, so bitte Hrn. Baron von Grimm, dass Du Deiner Mutter Sachen alle zu ihm in Verwahrung bringen darfst, damit Du nicht auf gar so viel Sachen Achtung zu geben nothwendig hast: oder versperre Alles recht gut, denn wenn Du oft ganze Tage nicht zu Hause bist, kann man ins Zimmer brechen und Dich ausrauben. Gott gebe, dass alle diese meine Vorsorge unnöthig ist: an dieser aber erkennst Du Deinen Vater. Mein liebes Weib! mein lieber Sohn! Da sie einige Tage nach dem Aderlass unpässlich geworden, so muss sie sich seit dem 16ten oder 17ten Juny krank befinden. Ihr habt doch zu lange gewartet, — sie hat geglaubt, es wird durch Ruhe im Bette, durch Diät, durch eigene Mittel besser werden; ich weiss, wie es geht, man hofft und schiebt von Heute auf Morgen: allein, mein lieber Wolfgang, das Laxiren bey Hitze erfordert augenblicklich einen Medicum, um zu wissen, ob man die Hitze benehmen oder noch lassen muss, da die abkühlenden Mittel noch mehr Laxiren machen, und stillt man den Durchlauf zur unrechten Zeit, so geht die *Materia peccans* in einen Brand. — Gott, Dir sey Alles überlassen!

Ich wünsche Dir Glück, dass Du mit Deiner Symphonie im *Concert spirituel* so glücklich durchgekommen. Ich stelle mir Deine Angst vor. — Dein Entschluss, wenn es nicht gut gegangen wäre, ins Orchester zu laufen, war wohl nur ein erhitzter Gedanke. Behüte Gott! diese und alle derley Einfälle musst Du Dir ausschlagen; sie sind unüberlegt, ein solcher Schritt würde Dir das Leben kosten, und das setzt doch kein vernünftiger Mensch auf eine Symphonie. Ein dergleichen Affront — und zwar öffentlicher Affront, würde und müsste nicht nur ein Franzose, sondern jeder Andere, der auf Ehre hält, mit dem Degen in der Faust rächen. — —

Ich schrieb ihr meinen Glückwunsch am Anfange des Briefes, — und die Nannerl wollte mit ihrem Glückwunsche denselben schliesen. Allein sie kann (wie Du Dir's leicht vorstellen kannst) keinen Buchstaben schreiben, die Sache kommt eben jetzt, da sie schreiben sollte, — jeder Buchstabe, den sie hinschreiben soll, treibt ihr einen Thränenguss in die Augen. Vertrete Du, ihr lieber Bruder, ihre

Stelle — wenn Du, wie wir hoffen und wünschen, noch vertreten kannst.

Doch nein! Du kannst es nicht mehr. — Sie ist dahin! Du bemühest Dich zu sehr, mich zu trösten, das thut man nicht gar so eifrig, wenn man nicht durch den Verlust aller menschlichen Hoffnung, oder durch den Fall selbst dazu ganz natürlich angetrieben wird. — — Dieses schreibe ich um halb 4 Uhr Nachmittags. Ich weiss nun, dass meine liebe Frau im Himmel ist. Ich schreibe es mit weinenden Augen, aber mit gänzlicher Ergebung in den göttlichen Willen!

Hr. Bullinger fand uns, wie alle die Uebrigen uns antrafen, in der betrübtesten Situation; ich gab ihm, ohne ein Wort zu sagen, Deinen Brief zu lesen, und er verstellte sich trefflich, und fragte mich, was ich davon hielte. Ich antwortete ihm, dass ich fest glaubte, mein liebes Weib sey schon todt. Er sagte, dass er in der That fast eben dieses vermuthe, und dann sprach er mir Trost ein, und sagte mir als ein wahrer Freund alles dasjenige, was ich *mir* bereits *schon selbst* gesagt hatte. Ich gab mir Mühe, mich aufzuräumen, mich bey der Ergebung in den allerheiligsten göttlichen Willen zu erhalten. Wir endigten unser Polzschiessen, Alles ging betrübt weg, Hr. Bullinger blieb bey mir, und fragte mich dann unbemerkt, was ich davon hielte, ob bey diesen beschriebenen Krankheitsumständen noch Hoffnung wäre. Ich antwortete ihm, dass ich glaubte, sie wäre nicht nur jetzt todt, sondern den Tag, da Dein Brief geschrieben worden, schon gestorben, dass ich mich in den Willen Gottes ergeben und denken müsse, *dass ich zwey Kinder habe, die mich hoffentlich so lieben werden, als wie ich einzig für sie lebe:* dass ich es so gewiss glaube, dass ich sogar Erinnerungen und Besorgnisse wegen der Folge etc. an Dich geschrieben habe. Auf dieses sagte er mir: *ja, sie ist todt!* und in diesem Augenblicke fiel mir der Schleyer vom Gesicht, den mir dieser schnelle Zufall vor die Augen hielt, der meine Voraussehung verhinderte, da ich sonst geschwind auf die Vermuthung verfallen wäre, Du würdest dem Hrn. Bullinger unter der Hand das Wahre geschrieben haben, so bald ich Deinen Brief las. Dein Brief hatte mich aber wirklich dumm gemacht — ich war im ersten Augenblicke zu sehr niedergeschlagen, um etwas nachdenken zu können. Jetzt weiss ich nichts zu schreiben! Wegen meiner kannst Du ruhig seyn, ich werde als ein Mann handeln. Denke nach, was Du für eine zärtlich liebende Mutter hattest — jetzt wirst Du ihre Sorgen erst einsehen — so wie Du bey reifen Jahren nach meinem Tode mich immer mehr lieben wirst. — Liebst Du mich — *wie ich gar nicht zweifle* — so trage Sorge für Deine Gesundheit, — *an Deinem Leben hängt mein Leben* — und der künftige Unterhalt Deiner ehrlich Dich von Herzen liebenden Schwester. Dass es unbegreiflich empfindlich ist, wenn der Tod eine gute glückselige Ehe zerreisst, das muss man erfahren, um es zu wissen. — *Schreib' mir Alles umständlich*, vielleicht hat man ihr zu wenig Blut gelassen? — Das Gewisseste ist, dass sie sich zu viel auf sich selbst getrauet, und den Doctor zu spät gerufen, unterdessen hat der Brand *in intestinis* überhand genommen. *Sorge für Deine Gesundheit!* mache uns nicht Alle unglücklich! Die Nannerl weiss noch nichts von Bullingers Briefe, ich habe sie aber schon so vorbereitet, dass sie glaubt, dass ihre beste Mutter todt ist. Schreibe mir bald — und Alles — wann sie begraben worden — wohin? — Grosser Gott! das Grab meines lieben Weibes muss ich in Paris suchen!

Paris, ce 9 Juillet 1778.

Monsieur mon très cher Père!

Ich hoffe, Sie werden bereitet seyn, eine der traurigsten und schmerzhaftesten Nachrichten mit Standhaftigkeit anzuhören. — Sie werden durch mein letztes Schreiben vom 3ten in die Lage gesetzt worden seyn, nichts Gutes hören zu dürfen. — Den nämlichen Tag, den 3ten, ist meine Mutter Abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott selig entschlafen; — als ich Ihnen aber schrieb, war sie schon im Genusse der himmlischen Freuden — Alles war schon vorbey — ich schrieb Ihnen in der Nacht — ich hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden mir diesen kleinen und sehr nothwendigen Betrug verzeihen — denn nachdem ich nach meinem Schmerze und Traurigkeit auf die Ihrige schloss, so konnte ich es unmöglich über's Herz bringen, Sie sogleich mit dieser schrecklichen Nachricht zu überraschen. — Nun hoffe ich aber, werden Sie sich Beyde gefasst gemacht haben, das Schlimmste zu hören, und, nach allen natürlichen und gar wohl zu billigenden Schmerzen und Weinen, endlich sich in den Willen Gottes zu geben, und seine unerforschliche, unergründliche und allerweiseste Vorsehung anzubeten. — Sie werden sich leicht vorstellen können, was ich ausgestanden — was ich für Muth und Standhaftigkeit nothwendig hatte, um Alles so nach und nach immer ärger, immer schlimmer, mit Gelassenheit zu übertragen — und doch, der gütige Gott hat mir diese Gnade verliehen — ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint — was nützte es aber? — Ich musste mich also trösten. Machen Sie es auch so, mein lieber Vater und liebe Schwester! — Weinen Sie, weinen Sie sich recht aus — trösten Sie sich aber endlich — bedenken Sie, dass es der allmächtige Gott also hat haben wollen — und was wollen wir wider ihn machen? — Wir wollen lieber beten, und ihm danken, dass es so gut abgelaufen ist — denn sie ist sehr glücklich gestorben; — in jenen betrübten Umständen habe ich mich mit drey Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzliche, vertrauungsvolle Ergebung in den Willen Gottes — dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Todes, indem ich mir vorstellte, wie sie nun in einem Augenblicke so glücklich wird — wie viel glücklicher sie nun ist, als wir — so, dass ich mir gewünscht hätte, in diesem Augenblicke mit ihr zu reisen — aus diesem Wunsche und aus dieser Begierde entwickelte sich endlich mein dritter Trost, nämlich, dass sie nicht auf ewig für uns verloren ist — dass wir sie wiedersehen werden — vergnügter und glücklicher beysammen seyn werden, als auf dieser Welt. Nur die Zeit ist uns unbekannt — das macht mir aber gar nicht bang — wann Gott will, dann will ich auch. — Nun, der göttliche, allerheiligste Wille ist vollbracht — beten wir also ein andächtiges Vater unser für ihre Seele — und schreiten wir zu andern Sachen: es hat Alles seine Zeit. — Ich schreibe dieses im Hause der Madame d'Epinay und des Mons. Bar. de Grimm, wo ich nun logire, ein hübsches Zimmerl mit einer sehr angenehmen Aussicht habe, — und, wie es nur immer mein Zustand zulässt, vergnügt bin. — Eine grosse Hülfe zu meiner möglichen Zufriedenheit wird seyn, wenn ich hören werde, dass mein lieber Vater und meine liebe Schwester sich mit Gelassenheit und Standhaftigkeit gänzlich in den Willen des Herrn geben, — sich ihm von ganzem Herzen vertrauen, in der festen Ueberzeugung, dass er Alles zu unserm Besten anordnet. — Allerliebster Vater! — schonen Sie sich! — Liebste Schwester! — schone Dich, — Du hast noch nichts von dem guten Herzen Deines Bruders genossen — weil er es noch nicht im Stande war. — Meine liebsten Beyde! — habt Sorge auf Eure Gesundheit — denket, dass Ihr einen Sohn habt — einen Bruder — der alle seine Kräfte anwendet, um Euch glücklich zu machen — wohl wissend, dass Ihr ihm auch einstens seinen Wunsch und sein Vergnügen — welches ihm gewiss Ehre macht, nicht versagen, und auch Alles anwenden werdet, um ihn glücklich zu sehen. — O dann wollen wir so ruhig, so ehrlich, so vergnügt (wie es nur immer auf dieser Welt möglich ist) leben — und endlich, wenn Gott will, dort wieder zusammen kommen, wofür wir bestimmt und erschaffen sind. —

Wegen des Ballets des Noverre habe ich ja niemals etwas anders geschrieben, als dass er vielleicht ein neues Ballet machen wird — er hat gerade ein halbes Ballet gebraucht, und dazu machte ich die Musik, — das ist, sechs Stücke werden von Andern darin seyn, die bestehen aus lauter miserabeln französischen Arien: die Symphonie und Contretänze, überhaupt zwölf Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieses Ballet ist schon vier Mal mit grösstem Beyfalle gegeben worden. — Ich will aber jetzt *absolument* nichts machen, wenn ich nicht voraus weiss, was ich dafür bekomme, denn diess war nur ein Freundschaftsstück für Noverre. — Mit Piccini habe ich im *Concert spirituel* gesprochen. Er ist ganz höflich mit mir, und ich mit ihm, wenn wir so ungefähr zusammen kommen; übrigens mache ich keine Bekanntschaft weder mit ihm, noch andern Componisten — ich verstehe meine Sache — und sie auch — und das ist genug. — Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, so werde ich genug Verdruss bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musik wäre! — Das ist was Elendes — die deutsche ist noch göttlich dagegen, — und dann erst die Sänger und Sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen — heulen — und zwar aus vollem Halse, aus der Nase und Gurgel. —

Ich werde auf die künftige Fasten ein französisches Oratorium für's *Concert spirituel* machen müssen. Der Mr. Le Gros (Directeur) ist erstaunlich für mich portirt. Meine Symphonie für das *Concert spirituel* fand allen Beyfall, und Le Gros ist so damit zufrieden, dass er sagt, das sey seine beste Symphonie. Das Andante hat aber nicht das Glück gehabt, ihn zufrieden zu stellen; er sagt, es sey zu viel Modulation darin, und zu lang — das kam aber daher, weil die Zuhörer vergessen hatten, einen so starken und anhaltenden Lärmen mit Händeklatschen zu machen, wie bey dem ersten und letzten Stücke; denn das Andante hat *von mir*, von allen Kennern und Liebhabern und den meisten Zuhörern den grössten Beyfall — es ist just das Contraire, was Le Gros sagt, — es ist ganz natürlich — und kurz. — Um ihn aber (und wie er, behaupten Mehrere) zu befriedigen, habe ich ein anderes Andante gemacht. — Jedes in seiner Art ist recht, denn es hat jedes einen andern Charakter — das Letzte gefällt mir aber noch besser. Ich werde Ihnen die Symphonie mit der Violinschule, Claviersachen und Voglers Buch der Tonwissenschaft und Tonsetzkunst mit einer guten Gelegenheit schicken, und dann will ich auch Ihr Urtheil darüber hören. — Den 15ten August, Mariae Himmelfahrt, wird die Symphonie mit dem neuen Andante das zweyte Mal aufgeführt werden. Die Symphonie ist *ex Re* und das Andante *ex Sol* (hier darf man nicht sagen *D* oder *G*). Nun ist halt der Le Gros ganz für mich. — Nun ist es Zeit, dass ich zum Schlusse trachte. Wenn Sie mir schreiben, so glaube ich, wird es besser seyn, wenn Sie setzen: *Chez Mr. le Baron de Grimm, chaussée d'Antin près le Boulevard.* — Mr. Grimm wird Ihnen nächstens selbst schreiben. Er und die Madame d'Epinay lassen sich Ihnen Beyden empfehlen und von Herzen condoliren — hoffen aber, Sie werden sich in einer Sache, die nicht zu ändern ist, zu fassen wissen. Trösten Sie sich und beten Sie brav, diess ist das einzige Mittel, was uns übrig bleibt. — Ich wollte Sie wohl gebeten haben, eine heil. Messe in Maria Plain und zu Loretto lesen zu lassen — ich habe es hier auch gethan. —

Paris, den 20. July 1778.

Ich bitte um Verzeihung, dass ich so spät mit meinem Glückwunsche komme, allein, ich habe meiner Schwester doch mit einem kleinen Präambulum aufwarten wollen — die Spielart lasse ich ihrer eigenen Empfindung übrig — diess ist kein Präludium, um von einem Tone in den andern zu gehen, sondern nur so ein Capriccio, um das Clavier zu probiren. — Meine Sonaten werden bald gestochen werden. Bis dato hat mir noch Keiner das geben wollen, was ich dafür verlangte — ich werde doch endlich nachgeben müssen und sie um 15 Louisd'or hergeben: — auf diese Art werde ich doch am leichtesten bekannt hier. — So bald sie gestochen sind, werde ich sie Ihnen durch wohl ausstudirte Gelegenheit, und, so viel möglich, öconomisch, nebst einigen meiner Sonaten auf Clavier allein, *Sinfonie* für's *Concert spirituel*, *Sinfonie concertante*, zwey Quartetti auf die Flöte und ein Concert für Harfe und Flöte schicken. — — — — —

Leopold Mozart an Padre Martini in Bologna.

Salzburg, den 21. August 1778.

Ich bat Ew. Hochwürden, meinen Sohn mit Ihrer viel vermögenden Empfehlung am Hofe zu Manheim zu begünstigen, und Sie hatten die Güte, mir zu antworten: Ich werde nicht ermangeln, dem Hrn. Raff zu schreiben, damit er ihn von meiner Seite an Seine Durchlaucht empfehle. Darauf in dem Bestätigungs-Schreiben über den Empfang des Portraits: Die Veränderungen in Bayern und die Abreise des Churfürsten von der Pfalz von Manheim werden vielleicht verhindern, dass Sie einen guten Erfolg bey Sr. Durchlaucht haben; indessen, wenn Sie sich auch verspäten, so werden Sie doch nicht fehlen. Allein Hr. Raff hat Ihren Brief nicht erhalten. Mein Sohn kam am 23sten März in Gesellschaft seiner Mutter zu Paris an. Darauf langte auch der Herr Raff an, wo sie eine solche Bekanntschaft mit einander machten, dass Hr. Raff beynahe täglich meinen Sohn besuchte und bey ihm 2 — 3 Stunden verweilte. Er nannte meine Frau seine liebe Mutter, und wünschte nichts mehr, als meinen Sohn am pfälzischen Hofe angestellt zu sehen. Aber wie traurig! Das Schicksal wollte, dass meine liebe Frau erkrankte und bald starb. Gott! welcher Schlag! Denken Ew. Hochwürden sich meinen und meiner Tochter Zustand, und die Lage meines Sohnes, allein und trostlos, zu — Paris. Hr. Raff war abgereis't, denn der Churfürst befindet sich zu Manheim. Herr Raff versicherte bey seiner Abreise meinem Sohne aufrichtige freundschaftliche Verwendung, indem er nichts anders wünschte, als einen vorzeigbaren Brief von unserm lieben Hrn. Pater. Bey dem Umstande, dass der Churfürst nur deutsche Opern will, ist ein deutscher Kapellmeister nöthig. Der Graf Seau, Intendant der Musik zu München, ist in seiner Anstellung bestätigt worden und befindet sich jetzt zu Manheim, wo er die Vertheilung dès Personals in zwey Musikchöre für München und Manheim macht. Sodann kehrt der ganze Hof nach München zurück, wo in Zukunft die Residenz seyn wird.

Liebster, geehrtester Herr Pater! Sie sehen einen Menschen im 22sten Jahre ganz allein, sich selbst überlassen, in einem Paris, einer so gefahrvollen Stadt. Sie befinden sich in der Lage, durch Ihre gütige Verwendung seine Seele zu retten und das Glück dieses jungen Menschen von Talent zu machen. Mit einem Briefe an Seine Durchlaucht, oder wenigstens einem vorzeigbaren an Hrn. Raff und einem andern an den Grafen Seau, worin Sie die Talente meines Sohnes bezeugen, können Sie ein verdienstliches Werk verrichten und die Seele eines gut erzogenen, aber tausend Gefahren ausgesetzten jungen Menschen retten, können bewirken, dass seine ausgezeichneten Talente bekannt werden. Er sucht nur eine Gelegenheit, sich zu vervollkommnen, und thut Nichts, als studiren und componiren. Sie können auch das geängstete Herz eines Vaters beruhigen und dessen Leben retten. Verzeihen Sie, wenn ich zu übertrieben scheine: aber der Tod einer vortrefflichen Frau und Mutter und die Lage eines Sohnes verdrehen und betäuben fast meine Sinne. Ich erwarte Alles von Ihrem theilnehmenden Herzen und etc.

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 27. August 1778.

Ich habe Dir schon geschrieben, dass man Dich wieder hier zu sehen wünscht, und man ging so lange um mich herum, ohne dass ich mich herausliess, bis endlich nach dem Tode des Lolli ich der Gräfin sagen musste, dass ich dem Erzbischof eine Bittschrift eingereicht, in welcher ich aber nichts anderes sagte, als *dass ich mich nach meinen so viele Jahre unklagbar geleisteten Diensten zu Gnaden empfehle.* Nun fiel endlich die Rede auf Dich — und ich sagte Alles aus der Brust heraus, was nothwendieg war, und so, wie ich es dem Grafen Stahremberg gesagt hatte. Endlich fragte sie mich, ob Du denn nicht kommen würdest, wenn mir der Erzbischof den Lolli'schen Gehalt und Dir den Adlgasser'schen geben würde, welches, da ich es schon vorher berechnet hatte, zusammen jährlich 1000 fl. beträgt; so konnte ich nichts anders thun, als antworten, dass ich keinen Zweifel hätte, dass Du dieses, wenn es geschehen würde, mir zu Liebe annehmen würdest, indem sie noch beysetzte, dass nicht der geringste Zweifel wäre, dass Dich der Erzbischof alle zwey Jahre nach Italien reisen liesse, indem er selbst immer behauptet, dass man von Zeit zu Zeit wieder Etwas hören muss, und dass er Dich mit guten Recommandations-Briefen versehen würde. Würde dieses geschehen, so könnte ich sicher Rechnung machen, dass wir *alle Monate* 115 *fl.* wenigstens, und wie es jetzt ist, mehr als 120 *fl. monatlich* gewisse Einkünfte hätten. *Ohne was ich durch den Verkauf meiner Violinschule einnehme,* welches jährlich, *gering gerechnet,* 50 *fl. beträgt,* und ohne was Deine Schwester für sich verdient, die jetzt *monatlich* 10 *fl. gewiss einnimmt,* und sich damit kleidet, indem sie die zwey kleinen Fräulein von der Gräfin unterweiset, und zwar täglich, ich aber die grössern Zwey. Hierzu ist nun nicht gerechnet, was Du etwa für Dich besonders verdienen könntest. Denn obwohl hier auf Nichts Rechnung zu machen ist, so weisst Du doch, dass Du von Zeit zu Zeit Etwas eingenommen, und auf diese Art ständen wir besser, als an jedem andern Orte, wo es um's Doppelte theurer ist, und wenn man auf's Geld nicht so genau schauen darf, *so kann man sich schon Unterhaltungen verschaffen.* Allein der Hauptpunct ist, dass ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiss, wie schwer dem Fürsten ein solcher Entschluss ankommen würde. Dass es der Gräfin ihr ganzer Ernst und Wunsch ist, darfst Du gar nicht zweifeln, und dass der alte Arco, der Graf Stahremberg und der Bischof von Königsgrätz dieses mit guter Art durchzubringen wünschen, hat seine Richtigkeit. — Es hat aber seine Ursachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tausend Mal sage, die Gräfin fürchtet, und auch der alte Arco, *dass auch ich fortgehe.* Sie haben Niemand zur Unterweisung auf dem Claviere; ich habe den *Ruhm*, dass ich gut unterweise, und die Proben sind da. Sie wissen nicht, *welchen*, und *wann* sie sodann Jemand bekommen: und sollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten zwölf Lectionen geben, da man andern Ortes zwey und drey Ducaten bezahlt? — — Diess setzt sie Alle in Verlegenheit. Allein, wie ich schon gesagt habe, ich *mache keine Rechnung darauf*, weil ich den Erzbischof kenne: obwohl es gewiss ist, dass er Dich im Herzen zu haben wünschte; so kann er doch zu keinem Entschlusse kommen, besonders, wenn er geben soll. — Man muss sich in Ruf bringen. Wann ist Gluck — wann ist Piccini — wann sind alle die Leute hervor gekommen? — Gluck wird 60 Jahre auf dem Halse haben, und es sind erst 26 oder 27 Jahre, dass man angefangen hat, von ihm zu reden, und Du willst, dass jetzt das französische Publicum, oder auch nur die Directeurs der Spectakel von Deiner Compositions-Wissenschaft schon sollen überzeugt seyn, da sie in ihrem Leben noch Nichts gehört hatten, und Dich nur von Deiner Kindheit an als einen vortrefflichen Clavierspieler und besonderes Genie kennen. Du musst also unterdessen Dir Mühe geben, durchzudringen, um Dich als Componist in allen Gattungen zeigen zu können, — und da muss man die Gelegenheiten dazu aufsuchen und unermüdet Freunde suchen, solche ansporuen, und ihnen keine Ruhe lassen, solche, wenn sie einschlafen, wieder aufmuntern, und nicht das, was sie sagen, schon für gethan glauben; ich würde längst an Mr. de Noverre selbst geschrieben haben, wenn ich seinen Titel und Adresse wüsste. Unterdessen werde ich und Deine Freunde wegen München sorgen.

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 31. August 1778.

— Du bist nicht gern in Paris, und ich finde, dass Du eben nicht gar Unrecht hast. Bis jetzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängstigt, und ich musste trotz einem Minister eine sehr kitzliche Rolle spielen, da ich bey aller meiner Herzensangst mich lustig anstellen musste, um Jedermann glauben zu machen, als wärst Du in den besten Umständen und hättest Geld im Ueberflusse, ob ich gleich das Gegentheil weiss. Ich verzweifelte fast, so, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weisst, nach dem Schritte, den wir gethan, von dem Hochmuthe des Fürsten wenig zu hoffen, und ihm Deine schnelle Abdankung zu sehr auf's Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushalten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbischof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du hast 500 fl.; sondern er hat sich noch entschuldigt, dass er Dich jetzt unmöglich zum Kapellmeister machen könnte, Du solltest aber, wenn es mir zu mühsam wäre, oder wenn ich ausser Stande wäre, in meine Stelle einrücken; er hätte immer Dir eine bessere Besoldung zugedacht etc. mit einem Worte, zu meinem Erstaunen, die höflichste Entschuldigung. Noch mehr! Dem *Paris*[*]) hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehresten Dienste verrichten muss, und Du wirst als Concertmeister wie vorhero decretirt werden. Wir bekommen also vom *Zahlamte*, wie ich Dir schon geschrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubst, dass ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubst, dass ich Dein Bestes besorge, — und ob Du mich todt oder beim Leben erhalten willst. Ich habe Alles ausgedacht. Der Erzbischof hat sich erklärt, dass er, wenn Du eine Oper schreiben willst, Dich, wo es immer ist, hinreisen lasse; er sagte zur Entschuldigung der voriges Jahr uns versagten Reise, dass er es nicht leiden könne, wenn man so ins Betteln herum reise. Nun bist Du in Salzburg im Mittelpuncte zwischen München, Wien und Italien. Du kannst leichter in München eine Oper zu schreiben bekommen, als in Dienst kommen; denn deutsche Opern-Componisten, wo sind sie? Und wie viel? — Nach des Churfürsten Tode ist Alles dienstlos, und da entsteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken ist kein grosser Liebhaber der Musik. Nun will ich aber nicht, dass Du eher von Paris abreisest, bis ich nicht das Decret unterschrieben in Händen habe, weil der Fürst heute früh nach Laufen ist. Die Mselle. Weber sticht dem Fürsten und Allen ganz erstaunlich in die Augen: sie werden sie absolut hören wollen, da sollen sie bey uns wohnen. Mir scheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache besser für sie einleiten, wenn sie mir folgen wollen. Du musst hier recht das Wort reden, denn zum Castraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen. —

---

*) Ein Organist von der Hofmusik zu Salzburg.

Man hat mir immer hier zu Ohren geredet, warum wir zwey einzigen Personen in einem so grossen Quartiere bleiben, wo wir so viel zahlen müssen. Allein ich habe immer gedacht, entweder *ich gehe weg*, oder *Du kommst*, und dann muss es besser gehen; wir haben einen Stall im Hause, da kann ich ein Pferd halten. Will ich eine kleine Chaise oder Würstl kaufen, so gäb' ich den grossen Wagen dafür weg. Mein nächster Brief wird Dir sagen, dass Du abreisen sollst. —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 3. Septembr. 1778.

Da der Churfürstl. ganze Hof den 15ten September in München erwartet wird, so kannst Du bey Deiner Durchreise *Deine Freunde*, den *Grafen Seau* und vielleicht *den Churfürsten selbst sprechen.* — Du kannst sagen, dass Dich Dein Vater in Salzburg zurück zu sehen gewünscht, da Dir der Fürst einen Gehalt von (da lügt man 2—300 fl. dazu) 7—800 fl. als Concertmeister ausgeworfen; dass Du aus kindlichem Respect gegen Deinen Vater solches angenommen, *obwohl er gewünscht hätte, Dich in Churfürstl. Diensten zu sehen,* NB. aber mehr nicht! Dann *kannst Du wünschen, eine Oper in München zu schreiben*; — und dieses Letzte muss und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muss gehen, *weil zur deutschen Opern-Composition die Meister mangeln. Schweitzer* und *Holzbauer* werden nicht alle Jahre schreiben, und sollte der *Michl* eine schreiben, so wird er bald ausgemichelt haben. Sollte es Leute geben, die durch Zweifel und solche Possen es zu hindern trachteten, so hast Du Professori zu Freunden, die für Dich stehen: und dieser Hof führt auch unterm Jahre zu Zeiten Etwas auf. — Kurz, Du bist hier in der Nähe; unsere Einkünfte sind so, wie ich Dir's geschrieben habe, — durch Deine hiesige Lebensart wirst Du an Deinem Studiren und Speculiren nicht gehindert; *Du darfst nicht Violine spielen bey Hofe, sondern hast beym Clavier alle Gewalt der Direction*, so wie *mir die ganze Musik — alle des Für-*

sten Musicalien, und *die Inspection des Kapellhauses* jetzt ist übergeben worden.

Noch eine Sache musst Du nicht ausser Acht lassen. *Du musst die Namen und Adressen der besten Musikhändler, die Etwas kaufen, um graviren zu lassen, mit Dir nehmen*, sonderheitlich desjenigen, der Dir Deine Clavier-Sonaten abgekauft hat, damit Du mit ihm correspondiren kannst. Auf diese Art wird es eben so viel seyn, als wenn Du in Paris wärest; man kann mit ihnen handeln, sodann die Composition einem Kaufmann oder Freunde einschicken, der es dem Musik-Verleger gegen baare Bezahlung ausliefert, und so kannst Du alle Jahre 15 oder 20 Louisd'or von Paris beziehen und Deinen Namen aller Orten theils mehr bekannt machen, theils in der gemachten Bekanntschaft erhalten. — Frage den Baron von Grimm, ob ich nicht Recht habe.

Mozart reis'te den 26sten September 1778 von Paris über Nancy nach Strasburg, wo er sich einige Tage aufhielt und zwey Mal Concert gab, wie folgender Brief meldet:

Strassburg, den 26. Octobr. 1778.

Ich bin noch hier, wie Sie sehen, und zwar auf Anrathen des Herrn Franks und anderer Strassburger Helden, — doch morgen reise ich ab. In dem letzten Briefe vom 15ten d. M., den Sie hoffentlich richtig werden erhalten haben, habe ich Ihnen geschrieben, dass ich den 17ten, Samstag, etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu gefallen, *par Subscription* so ungefähr ein kleines Modell von einem Concert geben werde, weil es hier mit Concertgeben noch schlechter ist, als in Salzburg. Ich habe ganz allein gespielt, gar keine Musik genommen, damit ich doch Nichts verliere. Kurz, ich habe drey Louisd'or eingenommen, — das Meisto bestand aber in den Bravo und Bravissimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit seiner Gegenwart. — Dass Alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. Nach diesem wollte ich gleich abreisen, aber man hat mir gerathen, ich soll noch bleiben bis zum andern Samstag und ein grosses Concert im Theater geben; — da hatte ich die *nämliche Einnahme* zum Erstaunen und Verdruss und Schande aller Strassburger. Der Directeur Mr. Villeneuve schimpfte über die Einwohner dieser wirklich abscheulichen Stadt, dass es eine Art hatte; — ich habe freylich ein wenig mehr gemacht; allein, die Unkosten der Musik (die sehr schlecht ist, sich aber sehr gut bezahlen lässt), der Illumination, Wache, Buchdruckerey, die Menge Leute bey den Eingängen etc. machte eine grosse Summa aus. Doch muss ich Ihnen sagen, dass mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatschen so wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll gewesen wäre. — Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geschmälet; — und ich habe Allen gesagt, dass, wenn ich mir mit gesunder Vernunft vorstellen können, dass so wenig Leute kommen würden, ich das Concert sehr gern *gratis* gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu sehen — und in der That mir wäre es lieber gewesen; denn bey meiner Ehre es ist nichts Traurigeres, als eine grosse *T* Tafel von achtzig Couverts, und nur drey Personen zum Essen, — und dann war es so kalt! — Ich habe mich aber schon gewärmt, und um den Herren Strassburgern zu zeigen, dass mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, — habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, — und zuletzt lange aus dem Kopfe. — Das ist nun vorbey, wenigstens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht. — Ich habe auf den zwey besten Orgeln von Silbermann öffentlich gespielt, in den lutherischen Kirchen — in der Neukirche und Thomaskirche. —

Der Sohn an den Vater.

Manheim, den 12. Novbr. 1778.

Ich bin hier den 6ten glücklich angelangt, und habe alle meine guten Freunde auf eine angenehme Art überrascht. — Ich kann hier vielleicht 40 Louisd'or gewinnen! — freylich muss ich sechs Wochen hier bleiben, oder längstens zwey Monate. Die Seiler'sche Truppe ist hier, die Ihnen schon *par Renommée* bekannt seyn wird, — Hr. von Dallberg ist Director davon, — dieser lässt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange besonnen, denn diese Art Drama zu schreiben habe ich mir immer gewünscht. Ich weiss nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erste Mal hier war, Etwas von dieser Art Stücke geschrieben? — Ich habe damals ein solches Stück zwey Mal mit dem grössten Vergnügen aufführen gesehen! — In der That — mich hat noch niemals Etwas so sürprenirt! — denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen. — Sie wissen wohl, dass da nicht gesungen, sondern declamirt wird, — und die Musik wie ein obligates Recitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea, von Benda, — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft vortrefflich. Sie wissen, dass Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, dass ich sie bey mir führe. Nun stellen Sie sich meine Freude vor, dass ich das, was ich mir gewünscht, zu machen habe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man solle die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter *gut in der Musik auszudrücken sind,* das Recitativ singen. — Man errichtet hier auch eine *Academie des amateurs,* wie in Paris, wo Hr. Fränzl das Violin dirigirt, und da schreibe ich gerade an einem Concert für Clavier und Violine.

Manheim, den 3. Decbr. 1778.

Künftigen Mittwoch den 9ten d. M. reise ich ab. — — Ich schreibe nun dem Hrn. von Gemmingen und mir selbst zu Liebe den ersten Act der declamirten Opera (die ich hätte schreiben sollen) umsonst — nehme es mit mir und mache es dann zu Hause aus; — sehen Sie, so gross ist meine Begierde zu dieser Art Composition; — der Herr von Gemmingen ist der Poet, und das Duodrama heisst Semiramis. Wissen Sie wohl, mit was für Gelegenheit ich künftigen Mittwoch abreise? — Mit dem Hrn. Reichsprälaten von Kaysersheim. Als ihm ein guter Freund von mir gesprochen, so kannte er mich gleich vom Namen aus, und zeigte viel Vergnügen, mich zum Reise-Compagnon zu haben; er ist ein recht liebenswürdiger Mann. Ich gehe also über Kaysersheim, und nicht über Stuttgard.

Kaysersheim, den 18. Decbr. 1778.

Sonntag den 13ten bin ich, Gott Lob und Dank, glücklich mit der schönsten Gelegenheit von der Welt hier angelangt, und habe gleich das unbeschreibliche Vergnügen gehabt, einen Brief von Ihnen zu finden. — Warum ich Ihnen nicht gleich geantwortet, ist die Ursache, weil ich Ihnen die sicherste und gewisseste Nachricht meiner Abreise von hier melden wollte, und ich aber es selbst noch nicht wusste, mich aber endlich entschlossen, weil der Herr Prälat den 26sten oder 27sten d. M. nach München reiset, ihm wieder Gesellschaft zu leisten. — — — Was die Monodrame und Duodrame betrifft, so ist eine Stimme zum Singen gar nicht nothwendig, indem keine Note darin gesungen wird, — es wird nur geredet, — mit einem Worte, es ist ein Recitativ mit Instrumenten, — nur dass der Acteur seine Worte spricht und nicht singt. Wenn Sie es nur einmal am Claviere hören werden, so wird es Ihnen schon gefallen, — hören Sie es aber einmal in der Execution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür. — Allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es. — — —

München, den 29. Decbr. 1778.

Ich bin den 25sten, Gott Lob und Dank, glücklich hier angelangt. Den Tag vor meiner Abreise von Kaysersheim habe ich meine Sonaten richtig erhalten, und werde sie, so bald sie gebunden sind, sogleich der Churfürstin selbst überreichen.

München, den 8. Januar 1779.

Gestern war ich mit meinem lieben Freunde Cannabich bey der Churfürstin und habe meine Sonaten überreicht. Wir waren eine halbe Stunde bey ihr und sie war sehr gnädig. — Nun habe ich schon gemacht, dass man ihr beybringt, dass ich in etlichen Tagen abreisen werde, damit ich bald expedirt werde. — —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 11. Januar 1779.

Aus meinem Briefe, den ich am 7ten an Mons. Becke abgelassen und nicht nur einen Einschluss an Herrn Gschwendner beygeschlossen, sondern auch Etwas an Dich beygeschrieben ist, wirst Du ersehen haben, dass ich will, dass Du mit Hrn. Gschwendner abzureisen Dich bemühen sollst, da ich ihn im Schreiben darum ersuche. Diese Gelegenheit will ich demnach, dass Du sie absolut ergreifst, und, da er früher als die Mme Robinnig abreiset, alle Deine Sachen darnach einrichtest, wenn Du mich nicht auf's Empfindlichste beleidigen willst. Ich hoffe also, Du wirst nach Anweisung meines Briefes vom 7ten Deine Anstalten so gemacht haben, dass Dich Nichts aufhält, dass Du Deine Bagage (was Dir unnöthig ist) den 13ten dem Postwagen aufgeben und mit Hrn. Gschwendner abreisen kannst, denn er wird Dir diese Gefälligkeit gewiss nicht abschlagen. Nun hast Du mich verstanden. Das Präsent von der Churfürstin kann Dich nicht aufhalten; da die Sonaten den 7ten übergeben worden, so muss, wenn man es nur betreiben will, Alles in acht Tagen geschehen seyn. Hier ist keine Ausrede, die Oper hast Du auch gesehen. Folglich habe ich Alles gethan, was Du wolltest. Ich erwarte Dich also mit Herrn Gschwendner unausbleiblich, und da ich und Deine Schwester Dich Millionen Mal küssen, bin ich Dein Dich liebender Vater. — —

Mozart kam also in der Mitte Januar's 1779 bey seinem Vater in Salzburg an. Es würde sehr zu seinem Vortheile gewesen seyn, wenn er in Paris geblieben wäre; aber er fand wenig Geschmack an der französischen Musik und in dem dortigen Aufenthalte. Sein gerader Sinn war nicht für die Schlangenwindungen, die auf einem Tummelplatze menschlicher Thorheiten auch Künste und Wissenschaften umstricken. Die französische, oberflächliche Musik war nie nach dem Sinne des tiefen, feurigen, gehaltvollen Genie's, das an italienische Melodieen gewöhnt war, gewesen, das er so mächtig in sich fühlte. Dazu kam die Liebe zu der nachherigen *Lange*, der Schwester seiner *Constanze*, welche Liebe ihn die Rückkehr um so mehr wünschen liess, als ihm seine Mutter, die ihn dieses Mal allein aus der Familie begleitet hatte, in Paris starb, und welcher Todesfall auch seinem gefühlvollen Herzen den Aufenthalt in Paris mag verleidet haben. Diese Reise gab der Welt die grosse Symphonie in *D* für's *Concert spirituel,* die desshalb und ihres raschen Feuers wegen die französische heisst; ferner die *Sinfonie concertante,* zwey Quartetti für die Flöte, ein Concert für Harfe und Flöte, sechs Sonaten für's Clavier, und mehrere andere Stücke, deren gefällige und zierliche Schönheiten selbst der damalige französische Geschmack annahm und bewunderte.

Als Mozart mit seiner Mutter nach Paris reis'te, kam er durch Manheim, wo er die *Aloysia Weber,**) nachherige berühmte Sängerin *Lange,* bey ihren Aeltern kennen lernte. Da sie Beyde Talente hatten, so lernten sie sich bald schätzen und lieben. Ihr Vater, der urtheilte, dass sie vereinigt grosses Aufsehen machen würden, dachte mit Vergnügen sich ihre Verehelichung. Er musste bey der Regierungs-Veränderung nach München ziehen, wo Mozart, wegen der Trauer über seine Mutter, nach französischer Sitte, in einem rothen Rocke mit schwarzen Knöpfen auf seiner Rückreise von Paris erschien, aber bey der *Aloysia* veränderte Gesinnung für ihn fand. Sie schien den, um welchen sie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Desshalb setzte sich Mozart flugs an's

---

*) Geboren zu Manheim, besaass sie alle möglichen Vollkommenheiten einer grossen Sängerin, stand zuerst am Münchner Hoftheater (1779), und wurde dann 17[illegible]1, nach mehreren Reisen, in Wien für die grosse Oper mit 400 Ducaten angestellt. 1796 war sie in Hamburg beym Schröder'schen Theater, und 1798 kam sie zur deutschen Oper in Amsterdam, mit 800 Ducaten Gehalt, freyer Wohnung und zwey Benefizen. Gegenwärtig privatisirt sie in Wien.

Clavier und sang laut: „Ich lass das Mädel gern, das mich nicht will.“ Von nun an suchte ihre Schwester *Constanze*, die vielleicht mehr für sein Talent, als für seine Person fühlte, und Mitleiden mit dem Betrogenen hatte, welches er von der *Aloysia* erdulden musste, ihn zu unterhalten. Er unterrichtete sie im Pianoforte, als eine lernbegierige Schülerin, mit Vergnügen. Später sahen sie sich in Wien wieder, und es fand sich, dass *Constanze* mehr Eindruck auf Mozart als einst *Aloysia* gemacht hatte.

Mozart wurde Organist in Salzburg, denn in den Salzburgischen Hofkalendern 1780 und 1781 ist er als Hof- und Dom-Organist angeführt. Der Bayerische Hof, der schon so oft Zeuge seines Künstler-Talentes war, und insbesondere der damalige Churfürst *Carl Theodor*, der grosse Schätzer aller schönen Künste, liebte Mozart's Musik im hohen Grade. Er bekam daher den Auftrag, für den Carneval von 1781 in München eine *Opera seria* zu schreiben. Diese Mozart'sche Schöpfung ist die Oper *Idomeneo*, worin eine Gedankenfülle und eine Wärme der Empfindung herrscht, die sich nur von der Jugendkraft eines genialen Tonkünstlers, wie Mozart, erwarten liess.

Man kann wohl mit Recht behaupten, dass Mozart's eigentliche schöpferische Epoche mit *Idomeneo* (1780) anfängt. Mozart rechnete diesen Aufenthalt in München unter die angenehmsten Tage seines Lebens, und vergass dabey nie die gefällige Freundschaft, die er daselbst von so vielen Männern von Verdienst genoss.

Den 6ten November 1780 reis'te Mozart nach München, von wo aus er seinem Vater schreibt:

München, den 9. Novbr. 1780.

Glücklich und vergnügt war meine Ankunft! — Nun von München: — Ich war noch den nämlichen Abend (wir kamen hier erst um 1 Uhr Nachmittags an) beym Grafen Seeau, allwo ich, weil er nicht zu Hause war, ein Billet hinterliess. Den andern Tag Morgens ging ich mit Becke wieder hin. Seeau ist von den Manheimern wie Wachs zusammen geschmolzen. Wegen des Buches, sagte der Graf, ist es nicht nöthig, dass der Abbate Varesco es nochmals schreibe und hieher schicke, weil es hier gedruckt wird. Ich meinte aber, er sollte es gleich zusammen schreiben, aber die kleinen Noten dabey nicht vergessen, und es so bald möglich sammt dem Argument hieher schicken. Die Namen der singenden Personen betreffend, ist es ganz unnöthig; das kann wohl am leichtesten hier geschehen, denn es werden so da und dort kleine Veränderungen vorgenommen werden, die Recitative etwas abgekürzt, doch wird Alles gedruckt seyn. Ich habe nun eine Bitte an den Herrn Abt: die Aria der Ilia im 2ten Acte der 2ten Scene möchte ich für das, was ich sie brauche, ein wenig verändert haben. — *Se il Padre perdei, in te lo ritrovo:* diese Strophe könnte nicht besser seyn. — Nun aber kömmt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich schien, — nämlich das *Aparte-Reden.* Im Dialoge sind diese Sachen ganz natürlich, man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muss, macht es üble Wirkung; und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine Arie (der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt, denn der ist charmant), eine ganz Natur fortfliessende Aria, wo ich, nicht so sehr an die Worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann; denn wir haben uns verabredet, hier eine *Aria Andantino* mit vier concertirenden Blas-Instrumenten anzubringen, für Flauto, Oboe, Corno und Fagotto, und bitte, dass ich sie so bald als möglich bekomme. —

Nun eine Hundsfötterey: — ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Ceccarelli (Castrat) besser, denn mitten in einer Arie ist öfters schon sein Odem hin, und NB. er war noch nie auf einem Theater, und Raff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Scene im 1sten Acte vor. —

Nun aber etwas Gutes! Mad. Dorothea Wendling ist mit ihrer Scene Arci: *contentissima*, sie hat sie drey Mal nach einander hören wollen. —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 11. November 1780.

Ich schreibe in der Eile um halb 10 Uhr Nachts, da ich den ganzen Tag nicht Zeit hatte, und Varesco mir das Buch spät überbrachte. Hier übermache ich das Buch und den Plan zurück, damit Se. Excellenz Graf Seau sehen, dass Alles nach der Vorschrift gemacht worden ist. Ueber acht Tage wird mit dem Postwagen das ganze abgeschriebene Buch folgen, so nämlich, wie Abbate Varesco wünscht, dass es soll gedruckt werden. Es werden auch die nöthigen Anmerkungen dabey seyn. Hier ist auch die Arie; mir scheint, es wird recht seyn, wo nicht, — nur geschwind geschrieben. Was Du mir von dem singenden Personale schreibst, ist traurig: das Beste also wird die Musik-Composition thun müssen. Dass ich mich auf das vortreffliche Orchester wie ein Kind freue, kannst Du Dir leicht vorstellen. Ich wünsche, dass ich bald abkommen kann.

Der Sohn an den Vater.

München, den 13. November 1780.

In der grössten Eile schreibe ich, denn ich muss zum Grafen Seau mit Cannabich, Quaglio und Legrand, dem Balletmeister, um dort zu speisen, und um das Nöthige wegen der Opera zu verabreden. Gestern habe ich mit Cannabich bey der Gräfin Baumgarten gespeis't, einer gebornen Lerchenfeld. Mein Freund ist Alles in diesem Hause, und ich nun also auch; das ist das beste und nützlichste Haus hier für mich, denn durch dieses ist auch Alles wegen meiner gegangen, und wird, will's Gott, noch gehen.

Die Opera wird erst den 20sten Januar das erste Mal gegeben werden. Haben Sie die Güte, und schicken Sie mir die zwey Sparten von den Messen, die ich bey mir habe, und die Messe aus *Bdur* auch; denn Graf Seau wird nächstens dem Churfürsten Etwas davon sagen. Ich möchte, dass man mich in diesem Styl auch kennen lernte. Ich habe erst eine Messe von Grua gehört; von dieser Gattung kann man leicht täglich ein halbes Dutzend componiren.

Gestern hat mich Graf Seau bey Sr. Durchlaucht dem Churfürsten vorgestellt; er war sehr gnädig mit mir. Das zweyte Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie sehen wohl, wenn Sie die Scene überlesen, dass selbe durch eine Arie oder Duetto matt und kalt wird, und für die andern Acteurs, die so hier stehen müssen, sehr *génant* ist — und überdiess würde der grossmüthige Kampf zwischen *Ilia* und *Idamante* zu lange, und folglich seinen ganzen Werth verlieren. —

Der Sohn an den Vater.

München, den 15. November 1780.

Ich habe Ihr Schreiben, oder vielmehr das ganze Paquet richtig erhalten. Nun ist die Aria ganz vortrefflich. — Jetzt giebt es noch eine Veränderung, an welcher Raff Schuld ist. Er hat aber Recht, und hätte er es nicht, so müsste man doch seinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war gestern bey mir, wo ich ihm seine erste Arie vorgeritten habe, und er war sehr zufrieden. Nun, der Mann ist alt: in einer Aria, wie die im 2ten Acte: *fuor del mar ho un mare in seno* etc. kann er sich dermalen nicht mehr zeigen; — also, weil er im 3ten Act ohnediess keine Arie hat, wünschte er sich (weil seine im 1sten Acte vermöge des Ausdruckes der Worte nicht *cantabile* genug seyn kann) nach seiner letzten Rede: *o Creta fortunata! o me felice!* anstatt des Quartetts eine hübsche Aria zu singen, und auf diese Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg, und der 3te Act wird nun weit besser Effect machen. In der letzten Scene im 2ten Acte hat *Idomeneo* zwischen den Chören eine Aria oder vielmehr eine Art von Cavatina; hier wird es besser seyn, ein blosses Recitativ zu machen, unter welchem die Instrumente gut arbeiten können. Denn in dieser Scene, die, wegen der Action und der Gruppen, wie wir sie kürzlich mit Legrand verabredet haben, die schönste der ganzen Oper seyn wird, wird ein solcher Lärm und Confusion auf dem Theater seyn, dass eine Aria eine schlechte Figur auf diesem Platze machen würde, und überdiess ist das Donnerwetter, und das wird wohl wegen der Aria des Hrn. Raff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwischen den Chören ist ungleich besser. Die Lisette Wendling hat auch schon ihre zwey Arien öfters durchgesungen; sie ist sehr zufrieden. Ich habe es von einer dritten Hand, dass die beyden Wendlinge, Dorothea und Lisette, ihre Arien sehr gelobt haben. Raff ist ohnediess mein bester, liebster Freund. Meinen *molto amato Castrato del Prato* muss ich aber die ganze Oper lehren, denn er ist nicht im Stande, einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heisst, und hat eine ungleiche Stimme. Er ist nur auf ein Jahr engagirt, und so bald das mit künftigem September aus ist, so nimmt Graf Seau einen Andern.

Nun hätte ich bald das Beste vergessen: Graf Seau hat mich letzten Sonntag nach dem Amte dem Churfürsten *en passant* vorgestellt, welcher sehr gnädig mit mir war, indem er sagte: *„Es freut mich, Ihn wieder hier zu sehen;“* und als ich sagte, dass ich mich beeifern werde, den Beyfall Sr. Churfürstl. Durchlaucht zu erhalten — so klopfte er mich auf die Schulter und sagte: *„O daran habe ich keinen Zweifel, dass Alles sehr gut seyn wird.“*

München, den 24. November 1780.

Ich hoffe, Sie werden unterdessen auch die Aria für Hrn. Schickaneder erhalten haben. Die ersten acht Tage konnte ich selbe wegen meiner andern Geschäfte, wesswegen ich hier bin, nicht ganz zu Stande bringen.

Wegen meiner Oper seyen Sie ausser Sorgen, mein liebster Vater; ich hoffe, dass Alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl absetzen, die aber vermuthlich sehr komisch ausfallen wird; denn ich habe unter der Noblesse die ansehnlichsten und vermöglichsten Häuser, und die Ersten bey der Musik sind alle für mich, besonders Cannabich. —

München, den 29. November 1780.

Die überschickte Arie für Raff gefällt mir und ihm gar nicht; von dem *era* will ich gar nichts sagen, denn das ist bey einer solchen Arie allezeit gefehlt. Metastasio hat es auch bisweilen, aber äusserst selten, und sind auch dieselben Arien nicht seine besten; und was für Nothwendigkeit ist da? — Ueberdiess ist sie auch gar nicht so, wie wir sie gewünscht haben, nämlich sie soll nichts als Ruhe und Zufriedenheit zeigen, und das zeigt sie hier nur erst im zweyten Theile: denn das Unglück, welches er Alles auszustehen gehabt hat, haben wir die ganze Oper durch genug gesehen, gehört und gefühlt, aber von seinem gegenwärtigen Zustande kann er wohl reden. Wir brauchen auch gar keinen zweyten

Theil — desto besser. — In der Oper: *Achille in Sciro* von Metastasio ist so eine Arie auf diese Art, und nach welcher Art sie Raff zu haben wünschte:

Or che mio figlio sei,
O fido il destin nemico
Sento degl' anni miei
Il Peso à leggierir.

Sagen Sie mir, finden Sie nicht, dass die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn — sie muss eindringen — man muss glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? — Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. — Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert.

Nun brauche ich wegen des Marsches im 2ten Acte, den man von der Ferne hört, solche Sordinen für die Trompeten und Hörner, die man hier nicht hat. Wollten Sie mir wohl mit nächstem Postwagen von jedem Eines schicken, um sie hier nachmachen lassen zu können?

Munic, 1 *Decembre* 1780.

Die Probe ist ausserordentlich gut ausgefallen. Es waren nur sechs Violons, aber die gehörigen Blas-Instrumente; von Zuhörern wurde Niemand zugelassen, als die Schwester von Seau und der junge Graf Seinsheim. — Heute acht Tage wollen wir eine zweyte Probe machen, wo wir dann zum 1sten

Acte, welcher unterdessen duplirt wird, zwölf Geiger haben, und dann wird der zweyte (wie das vorige Mal der erste Act) mit probirt werden. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie Alles voll Freude und Erstaunen ist. Ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich versichere Sie, ich ging mit so ruhigem Herzen zu dieser Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. —

Graf Seinsheim sagte zu mir: „Ich versichere Sie, dass ich mir sehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das habe ich wahrlich nicht erwartet.“ Das Cannabich'sche Haus, und Alle, die es frequentiren, sind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch Vieles mit dem Grafen zu sprechen) zu ihm nach Hause kam, ging mir schon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, dass die Probe so gut ausgefallen; denn Ramm und Lange kamen wie närrisch nach Hause. Ramm sagte mir (denn wenn Sie diesen kennen, werden Sie sagen, das ist ein wahrer Deutscher, der sagt Ihnen so Alles ins Gesicht, wie er sich es denkt): „Das kann ich Ihnen wohl gestehen, sagte er, dass mir noch keine Musik solche Impression gemacht hat, und ich versichere Sie, dass ich wohl funfzig Mal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieser Mann für Freude haben muss, wenn er diese Oper hört.“ Nun genug davon! — Mein Katarrh ist bey dieser Probe etwas ärger geworden. Man erhitzt sich sehr leicht, wenn Ehre und Ruhm im Spiele sind, man mag Anfangs noch so kaltblütig seyn. Gestern war wieder Mr. Raaff bey mir, um die Aria im 2ten Acte zu hören.

Der Mann ist so in seine Aria verliebt, als es nur immer ein junger feuriger Mann in seine Schöne seyn kann; denn Nachts vor dem Schlafengehen, und so bald er erwacht, singt er sie. Er hat zu Baron Vieregg, Oberst-Stallmeister, gesagt: „Ich war sonst immer gewohnt, mir in die Rollen zu helfen, sowohl in die Recitative als Arien; da ist aber Alles geblieben, wie es war, ich wüsste keine Note, die mir nicht anständig wäre u. s. w.“ — — —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 11. December 1780.

Ich hoffe, Du bist gesund. Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das unmusikalische Publicum zu denken: — Du weisst, es sind hundert unwissende gegen zehn wissende Kennér; — vergiss also das sogenannte Populäre nicht, das auch die langen Ohren kitzelt. Wie wird es mit der Spart gehen? Wird sie nicht copirt? Du musst darauf bedacht seyn. Um so eine Bezahlung, wie diese, kann man seine Spart nicht zurück lassen. Uebereile den 3ten Act nicht, Du wirst dennoch noch früh genug fertig. Ende gut! Alles gut!

Diese Tage zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebungen Deiner Musik des 1sten Actes war: er schrieb, dass ihm die Thränen in die Augen traten, als er die Musik hörte, vor Freude und Vergnügen, und dass Alle behaupteten, das wäre die schönste Musik, die sie gehört hätten, dass Alles neu und schön wäre etc.; dass sie nun im Begriff wären, den 2ten Act zu probiren, — dass er mir dann selbst schreiben werde, u. s. w. Nun, Gott sey Dank gesagt, das geht gut. Ich kann nicht glauben, da ich Deine Arbeit kenne, dass es Complimente sind; denn ich bin überzeugt, dass Deine Composition, wenn sie gehörig ausgeführt wird, auch ihre Wirkung thun muss.

Der Sohn an den Vater.

Munic, 16 *Decembre* 1780.

Heute Nachmittag ist Probe vom 1sten und 2ten Acte wieder im Zimmer beym Grafen; dann werden wir nichts als den 3ten noch probiren, alsdann aber gleich auf's Theater gehen. Wegen der Sparte brauchte ich es gar nicht fein zu machen, sondern sagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allezeit in Manheim üblich, wo der Kapellmeister gewiss gut bezahlt war, dass er das Original zurück bekommen. Wegen des sogenannten Populare sorgen Sie nicht, denn in meiner Oper ist Musik für alle Gattungen von Leuten, — ausgenommen für lange Ohren nicht.

Wie ist es denn mit dem Erzbischof? Künftigen Montag wird es sechs Wochen, dass ich von Salzburg weg bin. Sie wissen, mein liebster Vater, dass ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, so würde ich, bevor ich abgereiset bin, das letzte Decret zerrissen und meine Entlassung begehrt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, sondern der Fürst und die stolze Noblesse alle Tage unerträglicher. Ich würde also mit Vergnügen erwarten, dass er mir schreiben liesse, er brauche mich nicht mehr. Ich würde auch bey der grossen Protection, die ich hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umstände gesichert seyn, Todesfälle ausgenommen, für welche Niemand stehen kann, und welche aber einem Menschen, der ledig ist, keinen Schaden bringen.

Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera, — und sagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu seyn, wenn ich nach Salzburg denke; denn Sie wissen, wie schwer es gehalten hat, diess Mal wegzukommen, ohne grosse Ursache ist gar kein Gedanke. Es ist zum Weinen, wenn man daran gedenkt. — Doch Ihnen zu Liebe Alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu schöpfen. — — Adieu! — Ich küsse Ihnen 2000 Mal die Hände und meine Schwester umarme ich von ganzem Herzen, und bin ewig Dero

gehorsamster Sohn
W. A. M.

München, den 19. Decbr. 1780.

Die letzte Probe ist, wie die erste, recht gut ausgefallen, und hat sich das Orchester, wie alle Zuhörer, mit Vergnügen betrogen gefunden, dass der zweyte Act in Ausdruck u. Neuheit unmöglich stärker als der erste seyn kann. Künftigen Samstag werden wieder die zwey Acte probirt, aber in einem grossen Zimmer bey Hofe, welches ich längst gewünscht, denn bey Graf Seeau ist es gar zu klein. Der Churfürst wird in einem Nebenzimmer *incognito* zuhören. Da soll aber auf Leib und Leben probirt werden, sagte der Cannabich zu mir. Bey der letzten Probe war er ganz durchnässt vom Schweisse.

Man ist doch froh, wenn man von einer so grossen, mühsamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet ist: denn fast bin ich es, — denn es fehlen nur noch drey Arien und der letzte Chor vom 3ten Acte, die Ouverture und das Ballet — *et adieu partie!*

A propos! Die Scene zwischen Vater und Sohn im 1sten Act, und die erste Scene im 2ten Acte, sind beyde zu lang; sie ennuyiren ganz gewiss. Besonders, weil in der ersten Beyde schlechte Acteurs sind, und in der zweyten es einer ist; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuschauer schon selbst mit Augen gesehen, ist. Die Scenen werden gedruckt, wie sie sind. Nur wünschte ich, dass der Herr Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen sind, und zwar auf das Kürzeste, denn sonst muss ich es selbst thun; denn so können die zwey Scenen nicht bleiben — versteht es sich, in der Musik. —

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 25. Decbr. 1780.

In der ganzen Stadt ist ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera. Den ersten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin sagte es mir, dass er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends ausserordentlich gelobt. Den zweyten machte Herrn Becke's Brief an Fiala, den er aller Orten lesen liess. Ich wünsche, dass der dritte Act die nämliche Wirkung thut, und hoffe es um so gewisser, als hier die grössten Affecten vorkommen, und die unterirdische Stimme sehr überraschen und schaudernd seyn muss. Basta, ich hoffe, dass es heissen soll: *Finis coronat opus.* Suche nur das ganze Orchester bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaass, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiss und Aufmerksamkeit angespannt seyn muss. Jeder, auch der schlechteste Bratschist, ist auf's Empfindlichste gerührt, wenn man ihn *tête à tête* lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerksamer, und so eine Höflichkeit kostet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weisst Du ja selbst, — ich sage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergisst, und weil Du erst dann die Freundschaft und den Eifer des ganzen Orchesters nöthig hast, wenn die Opera *in Scena* ist. Die Lage des ganzen Orchesters ist dann ganz anders, und aller Mitspielenden Aufmerksamkeit muss noch mehr angespannt seyn. Du weisst, dass man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muss immer *ein Zweifel* und *Aber* mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der *zweyte Act* so neu und gut als der erste Act ausfallen werde? — Da nun dieser Zweifel gehoben ist, so werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, dass Einige seyn werden, die zweifeln werden, *ob diese Musik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde?*

— — und da braucht's auch wirklich den grössten Eifer und guten Willen des ganzen Orchesters.

Was anbelangt *wegen der sechs Wochen,* so bin ich entschlossen, mich gar nicht zu rühren, noch Etwas zu melden; sollte aber eine Rede an mich kommen, so bin ich entschlossen, zu antworten, dass wir es verstanden hätten, *dass Du sechs Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könntest, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürstl. Gnaden, dass eine solche Opera in sechs Wochen componirt, abgeschrieben und aufgeführt werden könnte* u. s. w.

Herr Esser hat mir und dem Ferrari von Augsburg geschrieben. Er rühmte die zwey Acte Deiner Opera, die er gehört, ganz besonders, und schrieb, dass von 5 bis 8 Uhr probirt wurde. Herr Becke, dem wir uns empfehlen, schrieb mir, dass der Chor im zweyten Acte beym Sturme so stark wäre, dass er Jedem, auch in der grössten Sommerhitze, eiskalt machen müsste. Er rühmt die concertirende Arie der Dorothea Wendling im zweyten Acte ausserordentlich u. s. w. Kurz, es wäre zu weitläufig, alle seine Lobsprüche über Alles herzusetzen.

Herr Ferrari macht Dir sein Compliment wegen des allgemeinen Beyfalls Deiner Oper. Er zeigte den Brief von Hrn. Esser, weil sich dieser darin wegen des Accompagnements bey seinem Concerte zu Salzburg bey dem ganzen Orchester bedankte, desswegen bey Hofe Allen, besonders dem Haydn, Brunetti, Hafeneder etc.; und da lasen sie auch, dass er die zwey Acte gehört, und: *che abbia sen-*

tito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita.

Der Sohn an den Vater.

München, den 27. Decbr. 1780.

Die letzte Probe ist herrlich gewesen, sie war in einem grossen Saale bey Hofe, und der Churfürst war auch da. Dieses Mal ist mit dem ganzen Orchester (versteht sich, das im Opernhause Platz hat) probirt worden. — Nach dem ersten Acte sagte mir der Churfürst überlaut *Bravo,* und als ich hinging, ihm die Hand zu küssen, sagte er: *Diese Oper wird charmant werden, Er wird gewiss Ehre davon haben.* — Weil er nicht wusste, ob er so lange da bleiben konnte, so musste man ihm die concertirende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweyten Actes machen. Nach diesem gab er mir wieder auf das Freundlichste seinen Beyfall, und sagte lachend: *Man sollte nicht meynen, dass in einem so kleinen Kopfe so was Grosses stecke.* Er hat auch den andern Tag früh beym *Cercle* meine Opera sehr gelobt. — Die nächste Probe wird vermuthlich im Theater seyn.

A propos! Becke sagte mir dieser Tage, dass er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geschrieben hätte, und unter andern auch, dass Raff's Arie im zweyten Acte wider den Text geschrieben sey, welches man ihm gesagt hätte. Ich habe ihm darauf geantwortet: Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erst geschrieben. — Ich muss Ihnen sagen, dass derjenige zu wenig Welsch kann, der Ihnen so Etwas gesagt hat. Die Aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben. Man hört das *mare* und das *mare funesto,* und die Passagen sind auf *minacciar* angebracht, welche denn das *minacciar,* das Drohen gänzlich ausdrücken; und überhaupt ist diess die prächtigste Aria in der Opera, und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt.

Munic, ce 30 Decembre 1780.

Glückseliges neues Jahr! — Verzeihen Sie, wenn ich diess Mal sehr wenig schreibe, denn ich stecke nun über Hals und Kopf in Arbeit. — Ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Acte, und habe dann, weil kein besonderes Ballet, sondern nur ein zur Opera gehöriges Divertissement ist, auch die Ehre, die Musik dazu zu machen, welches mir aber sehr lieb ist, denn so ist doch die Musik von *einem* Meister. Der dritte Act wird wenigstens so gut ausfallen, als die beyden ersten, — ich glaube aber, unendlich besser, und dass man mit Recht sagen könne: *Finis coronat opus.* — Der Churfürst war letzthin bey der Probe so zufrieden, dass er, wie ich Ihnen letzthin schon geschrieben, Morgens beym *Cercle* meine Opera sehr gelobt, und dann Abends bey der Cour wieder; — und dann weiss ich es von einer sehr sichern Hand, dass er den nämlichen Abend nach der Probe Jedermann, der zu ihm gekommen ist, von meiner Musik geredet hat, mit dem Ausdrucke: „*Ich war ganz surprenirt — noch hat mir keine Musik den Effect gemacht, — das ist eine magnifique Musik.*"

Vorgestern haben wir eine Recitativ-Probe bey der Wendling gemacht — und das Quartett zusammen probirt. Wir haben es sechs Mal repetirt — nun geht es endlich. Der Stein des Anstosses war der Del Prato; — der Bube kann doch gar nichts. Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmen würde; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden.

Munic, ce 3 Janvier 1781.

Mon très cher Père!

Kopf und Hände sind mir so von dem dritten Acte voll, dass es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zu einem dritten Acte würde. — Der allein kostet mehr Mühe, als eine ganze Opera, denn es ist fast keine Scene darin, die nicht äusserst interessant wäre. — Das Accompagnement bey der unterirdischen Stimme besteht ganz allein aus fünf Stimmen, nämlich drey Posaunen und zwey Waldhörnern, welche an dem nämlichen Orte placirt sind, wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orchester ist bey dieser Stelle still. — Die Hauptprobe ist ganz gewiss den 20sten, und die erste Production den 22sten.

München, den 11. Januar 1781.

So eben die Nachricht, dass die Opera wieder um acht Tage verschoben ist; die Hauptprobe ist erst den 27sten, NB. an meinem Geburtstage, und die erste Opera am 29sten d. M. — Ich bin zwar froh, so kann man noch öfter probiren und mit mehr Bedachtsamkeit.

Ich habe nebst vielen andern kleinen Streitigkeiten einen starken Zank mit dem Grafen Seau wegen der Posaunen gehabt — ich heisse es einen starken Streit, weil ich mit ihm habe müssen grob seyn, sonst wäre ich mit ihm nicht ausgekommen.

Munic, ce 18 *Janvier* 1781.

Verzeihen Sie, wenn ich gegenwärtig sehr wenig schreibe, denn ich muss augenblicklich in die Probe, — es ist heute die erste Recitativ-Probe im Theater.

Die Probe mit dem dritten Acte ist vortrefflich ausgefallen, und man hat gefunden, dass er die zwey ersten Acte noch um Vieles übertrifft. — Nur ist die Poesie gar zu lang, und folglich auch die Musik (welches ich immer gesagt habe); desswegen bleibt die Aria von Idamante: *Nò, la morte io non pavento,* weg, welche ohnediess ungeschickt da ist, worüber aber die Leute, die sie in Musik gehört haben, seufzen, — und die letzte Aria von Raff auch, worüber man noch mehr seufzt. Allein, man muss aus der Noth eine Tugend machen. —

Den 25sten Januar 1781 reis'te der Vater mit seiner Tochter von Salzburg ab, und kam den 26sten Abends in München bey seinem Sohne an, um die Freude zu geniessen, Zeuge von dem unbeschreiblichen Beyfalle seyn zu können, den sein Sohn bey jedesmaliger Aufführung seines *Idomeneo* einerntete. Auch aus seiner Vaterstadt hatte seine Oper eine grosse Anzahl nach München gezogen, um der Aufführung dieser Oper beyzuwohnen und diese meisterhafte Musik ihres Landsmannes zu hören und zu bewundern.

Zu derselben Zeit, wo Mozart den Idomeneo schrieb, componirte er in München das Offertorium: *Misericordias Domini* etc., um theils dem Intendanten Grafen Seeau sein Talent für den Kirchenstyl zu zeigen, und theils um in München angestellt zu werden, was er so sehr wünschte und hoffte.

Idomeneo besteht, nach ehemaliger Einrichtung, ausser den theils einfachen, theils obligaten Recitativen, fast bloss aus Arien und Chören, und zählt nur drey mehrstimmige Gesangstücke. Die Musik scheint den Liebhabern des neuesten italienischen Opernstyls veraltet. Abgerechnet, dass dieses nach der Zeit, in welcher sie geschrieben worden, schon unmöglich wäre, so rührt es daher, dass Idomeneo eine der frühesten Arbeiten Mozart's ist. Allein sie ist darum nicht nur nicht weniger gehaltvoll, als seine übrigen Werke, sondern sie nimmt vielmehr durch die Erhabenheit und das ächt tragische Pathos, welche in der Anlage des Ganzen walten, so wie durch die kunstreiche Ausführung und die ganz besonders geschmack- und wirkungsvolle Instrumentirung, einen vorzüglichen Platz unter seinen Arbeiten ein. Wahr ist: hier und da sind gewisse Formen der italienischen Schule, die damals als unverbrüchliches Gesetz aufgestellt waren, das selbst Mozart's hoch aufstrebender Genius nicht immer zu überschreiten für gut hielt, sey es, um dem Neuen durch die Vermählung mit dem Herkömmlichen Verzeihung zu verschaffen, oder um seinen, die damalige Fassungskraft ohnehin übersteigenden genialen Erzeugnissen durch einige Schonung des herrschenden Geschmacks einen gewissen Grad von Popularität zu erhalten. Man findet diese Absicht (mit Ausnahme der Hochzeit des Figaro) mehr oder weniger in einzelnen Theilen aller, selbst seiner letzten Werke; und noch in der Zauberflöte sind die beyden Arien der Königin der Nacht Beweise davon, wenn anders sein bekannter Humor jene eben dazumal begonnene Entartung des Gesanges nicht etwa damit persifliren wollte. In Wien hat man alle Gesänge, deren Form ihrem sonstigen Werthe Eintrag thun konnte, hinweg gelassen. Aber dadurch mussten — um den gestörten Zusammenhang wieder herzustellen — Musikstücke, die man ungern vermisste, ausgeschlossen werden.

Idomeneo, sagt Rochlitz, schrieb Mozart unter äusserst günstigen Umständen. Sie war einzig für das damals ganz vortreffliche Münchner Theater bestimmt. Der Churfürst forderte ihn dazu auf, gab ihm Beweise seiner Achtung und bezahlte ihn. Er schrieb zugleich für eine der vorzüglichsten damaligen Kapellen der Welt, der er also viel zumuthen und mithin dem Fluge seiner Phantasie ohne äussere Beschränkung folgen konnte. Er war in der höchsten Blüthe seines Lebens, im fünf und zwanzigsten Jahre, bey ausgebreiteten Kenntnissen, glühender Liebe für seine Kunst, bey raschem, leichtem Körper, bey über Alles mächtiger Jünglings-Phantasie.

Dass Mozart nun ein Werk, unter solchen Auspizien geboren, auch wenn es nicht seinen hohen Werth hätte, vorzüglich lieb haben musste, ist leicht einzusehen. Er hat diese seine Vorliebe auch dadurch bewiesen, dass er mehre Hauptideen desselben zur Grundlage — beynahe zu noch mehr als das bey einigen seiner besten späteren Arbeiten machte. Man vergleiche mit der Ouvertüre des Idomeneo die Ouvertüre der *Clemenza di Tito;* mit der unvergleichlichen Arie: *Volgi intorno lo sguardo, o Sire* etc. im Idomeneo das gleichfalls ganz vortreffliche Finale des ersten Actes im Titus; die rührende Aria des erstern: *Se il padre perdei,* mit der Arie: *Diess Bildniss ist bezaubernd schön,* und dem Andante der Arie: *Zum Leiden bin ich auserkohren* in der Zauberflöte; den Marsch des dritten Actes des Idomeneo mit dem zu Anfange des zweyten Actes der Zauberflöte etc.

Man hat Mozart dieses zum Vorwurfe gemacht; ich glaube, mit Unrecht. Mozart konnte diese seine frühere Arbeit benutzen, nicht nur, weil sie vortrefflich war, sondern auch, weil sie, so lange er lebte, wie ein vergrabener Schatz verborgen lag.

Was noch keine deutsche Bühne gewagt hatte, unternahm das Theater in Cassel im Jahre 1802, den Idomeneo aufzuführen.

Von München wurde Mozart durch einen Auftrag seines Erzbischofs nach Wien berufen, wohin er sogleich folgte und den 16ten März dort eintraf.

Von dieser Zeit an, das heisst, von seinem 25sten Jahre, lebte er in dieser Kaiserstadt, die eben so sehr durch den entschiedenen Hang des Publicums zur Musik, als auch durch die Menge vortrefflicher Tonkünstler für Mozart's Geist wichtig seyn musste.

Dreist kann man behaupten, dass Mozart's Manier sich hier in Wien am natürlichsten zu dem Grade der Gefälligkeit ausbildete, welcher sie später ihren Zugang zu Aller Herzen verdankte. Alle seine früheren Werke haben eine gewisse Steifheit und einen Mangel an Politur und Vertreibung der Farben, die sie in Vergleich gegen die neueren ungeniessbar machen. Seine Schreibart hatte alle mögliche Anlage zum düstern und verworrenen Contrapunctisten; und hätten ihn Wiens tändelnde, gefällige Musen nicht zeitig mit ihren Rosengewinden umflochten, er wäre sicher ganz in die Manier Emanuel Bach's gerathen. Seine Messen, zumal die kleinen aus *D* und *B dur,* und besonders sein Requiem, zeigen dieses auffallend. Auch im Idomeneo zeigen sich davon hin und wieder deutliche Spuren.

Ein Glück für Mozart, sagt Gerber, dass er noch jung unter den gefälligen und tändelnden Wien'schen Musen seine Vollendung erhalten hatte; es hätte ihn sonst leicht das Schicksal des grossen Friedemann Bach treffen können, dessen Fluge nur wenige Augen der übrigen Sterblichen nachsehen konnten.

Zehnte Reise.

Diese begreift diejenige vom 8ten Novbr. 1780, wo unser Mozart nach Wien reis't und sich dort habilitirt. Bis nach München wurde er von seinem Vater und seiner Schwester begleitet.

Von dem Aufenthalte Mozart's in München bis Mitte März 1781 ist wenig Interessantes bekannt, mehr dagegen von seiner Domicilirung in Wien.

Mozart meldet seine glückliche Ankunft in Wien seinem Vater durch folgenden Brief vom 17. März 1781:

Gestern, als den 16ten, bin ich, Gott Lob und Dank, glücklich und gesund hier Morgens 9 Uhr angekommen. Ich schreibe dieses im Mesmer'schen Garten auf der Landstrasse. — Nun sogleich vom Erzbischof. Ich habe ein scharmantes Zimmer im nämlichen Hause, wo der Erzbischof wohnt. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hause. *Che distinzione!* — Mein Nachbar ist Hr. v. Kleinmayern, welcher mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er ist auch in der That ein scharmanter Mann. Um halb zwölf Uhr Mittags wird schon zu Tische gegangen, leider für mich ein bischen zu früh. Da speisen die zwey Leib-Kammerdiener, der Controlleur, Hr. Zetti, der Zuckerbäcker, zwey Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. Die zwey Leib-Kammerdiener sitzen oben an, und ich habe wenigstens die Ehre, vor den Köchen zu sitzen. Nun, ich denke, ich bin in Salzburg. — Bey Tische werden einfältige grobe Spässe gemacht; mit mir macht Keiner Spaass, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muss, so ist es allezeit mit der grössten Seriösität, und so wie ich abgespeiset habe, gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, sondern Jeder bekömmt drey Ducaten — da kann Einer weit springen. Der Hr. Erzbischof hat die Güte und gloriirt mit seinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienste und bezahlt sie nicht dafür. —

Gestern um 4 Uhr haben wir schon Musik gehabt, da waren ganz gewiss zwanzig Personen von der grössten Noblesse da. — Ceccarelli hat schon beym Palfy singen müssen. Heute müssen wir zum Fürsten Gallizin, der gestern auch da war. — Jetzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; wenn nicht, so gehe ich zum Erzbischof und sage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will, dass ich was verdienen soll, so soll er mich bezahlen, dass ich nicht von meinem Gelde leben muss.

Wien, den 24. März 1781.

Was Sie mir vom Erzbischof schreiben, hat, was seinen Ehrgeiz in Betreff meiner Person kitzelt, in so weit seine Richtigkeit; — allein, was nützt mir Alles diess? — Von diesem lebt man nicht. — Und was giebt er mir denn für Distinction? — Hr. von Kleinmayrn, Boenecke haben mit dem erlauchten Grafen Arco eine besondere Tafel; — das wäre Distinction, wenn ich bey dieser Tafel wäre, — aber nicht bey den Kammerdienern, die ausser dem ersten Platze am Tische die Lüster anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müssen; und dann, wenn wir wo zu einem Concerte gerufen werden, so muss ein Herr Leib-Kammerdiener herauspassen, bis die Herren Salzburger kommen, und sie dann durch einen Lakay weisen lassen, damit sie hinein dürfen, wie das mir Brunetti so im Discours erzählte. Da dachte ich mir: wartet nur, bis ich einmal komme.

Als wir also letzthin zum Fürsten Gallizin mussten, ging ich mit Fleiss allein hin; — als ich hinauf ging, stand schon der Hr. Angerbauer da, dem Bedienten zu sagen, dass er mich hinein führen sollte. — Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib-Kammerdiener, noch auf den Bedienten Acht, sondern ging gerade die Zimmer durch in das Musikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und schnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann stehen blieb und immer mit ihm sprach. — Ich hatte ganz auf Brunetti und Ceccarelli vergessen, denn man sah sie nicht, die steckten ganz hinterm Orchester an die Mauer gelehnt, und getraueten sich keinen Schritt hervor. Ich gehe Heute Abends mit Herrn von Kleinmayrn zu einem seiner Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir Alle sagen, dass er der grösste Liebhaber vom Clavier sey. Bey der Gräfin Thun habe ich schon zwey Mal gespeis't, und komme fast alle Tage hin: das ist die charmanteste, liebste Dame, die ich in meinem Leben gesehen, und ich gelte auch sehr viel bey ihr. — Beym Grafen Cobenzl habe ich auch gespeis't. — Nun ist meine Hauptabsicht hier, dass ich mit guter Manier zum Kaiser komme, denn ich will *absolument*, dass er mich kennen lernen soll. — Ich möchte ihm mit Lust meine Opera durchspielen und dann brav Fugen spielen; denn das ist seine Sache. — O hätte ich gewusst, dass ich die Fasten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorium geschrieben, und zu meinem Vortheile im Theater gegeben, wie es hier Alles macht. Ich hätte leicht vorher zu schreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. — Wie gern gäbe ich nicht ein öffentliches Concert, wie es hier gewöhnlich ist; aber es wird mir nicht erlaubt, das weiss ich gewiss: denn stellen Sie sich nur vor — Sie wissen, dass hier eine Societät ist, welche zum Vortheile der Wittwen von den Musicis Akademieen giebt, und Alles, was nur Musik heisst, spielt da umsonst. Das Orchester ist 180 Personen stark; kein Virtuos, der nur ein wenig Nächstenliebe hat, schlägt es ab, darin zu spielen, wenn von der

Societät aus darum ersucht wird; denn man macht sich darum sowohl beym Kaiser als beym Publicum beliebt. — Starzer hatte den Auftrag, mich darum zu bitten, und ich sagte es ihm sogleich zu, doch musste ich vorher meines Fürsten Gutachten darüber vernehmen, und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es eine geistliche Art und unentgeldlich, nur um ein gutes Werk zu thun, ist. — Er erlaubte es mir nicht, welches ihm die ganze hiesige Noblesse übel genommen hat. — Mir ist es nur desswegen leid: ich hätte kein Concert, sondern, weil der Kaiser in der Proscen-Loge ist, ganz allein präludirt, eine Fuge und dann die Variationen (*Je suis Lindor*) gespielt. — Wo ich das so öffentlich gemacht habe, hatte ich allezeit den grössten Beyfall erhalten, weil es so gut absticht und weil Jeder Etwas hat. Die Gräfin Thun hätte mir ihr schönes Pianoforte von Stein dazu gegeben.

Den 28. März.

Ich bin mit dem Briefe nicht fertig geworden, weil mich Herr von Kleinmayrn zum Concert beym Baron Braun in der Kutsche abgeholt hat; mithin schreibe ich jetzt, dass der Erzbischof mir erlaubt hat, in dem Wittwen-Concerte zu spielen; denn Starzer ist zur Akademie beym Gallizin gegangen, und er und die ganze Noblesse haben ihn so gequält, bis er es erlaubt hat. — Bin ich so froh. —

Der alte Fürst Colloredo, bey dem wir Musik hatten, hat Jedem von uns fünf Ducaten gegeben. — Die Gräfin Rombeck habe ich zur Schülerin.

Wien, den 4. April 1781.

Ich habe Ihnen letzthin schon geschrieben, dass mir der Erzbischof ein grosses Hinderniss ist; denn er macht mir wenigstens 100 Ducaten Schaden, die ich ganz gewiss durch eine Akademie im Theater machen könnte, denn die Damen haben sich mir schon selbst angetragen, Billets auszutheilen. Gestern, kann ich wohl sagen, dass ich mit dem Wiener Publicum recht zufrieden war. Ich spielte in der Akademie der Wittwen in Kärnthnerthor-Theater, und musste wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudirens kein Ende war. Das, was mich am meisten gefreut und verwundert hat, war das erstaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravo-Schreyen. Für Wien, wo so viele, und so viele gute Clavierspieler sind, ist das gewiss Ehre genug. — Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publicum einmal kennt, eine Akademie für mich gäbe, was ich nicht da machen würde? — Allein unser Erzbischof erlaubt es nicht — er will nicht, dass seine Leute Nutzen haben sollen, sondern Schaden. Doch diess kann er bey mir nicht zuwege bringen; denn wenn ich hier zwey Scholaren habe, so stehe ich besser als in Salzburg.

Heute hatten wir Akademie, wo drey Stücke von mir gemacht wurden, versteht sich, neue, — als: ein Rondo zu einem Concert für Brunetti — eine Sonate mit Accompagnement einer Violine für mich, welche ich gestern Nachts von 11 bis 12 Uhr componirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement-Stimme für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe, — und dann ein Rondo für Ceccarelli, welches er hat repetiren müssen, und für diese meine Arbeit bekomme ich nichts. Was mich aber halb desperat macht, ist, dass ich an dem nämlichen Abend, als wir die Musik hatten, zur Gräfin Thun invitirt war, und also nicht hinkommen konnte, und wer war dort? — Der Kaiser; — Adamberger und Weigl waren auch dort, und hat Jeder 50 Ducaten bekommen. — Und welche Gelegenheit! —

Wien, den 12. May 1781.

Sie wissen aus meinem letzten Briefe, dass ich den Fürsten den 9ten May um meine Entlassung gebeten habe, weil er mir es selbst geheissen hat; denn schon in den ersten zwey Audienzen sagte er mir: scher' Er sich weiter, wenn Er mir nicht recht dienen will! — Was Wunder also, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl und dergleichen Ausdrücke mehr ausser mir, das: *scher' Er sich weiter!* endlich für bekannt angenommen habe.

Ich gab den folgenden Tag dem Grafen Arco eine Bittschrift, um selbe Sr. Hochfürstl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reisegeld, welches in 15 fl. 40 Xr. für die Diligence, und 2 Ducaten Verzehrungsgeld besteht. Er nahm mir Beydes nicht an, sondern versicherte mich, dass ich gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung, mein Vater, zu haben. Das ist Ihre Schuldigkeit, sagte er mir. — Ich versicherte ihn gleichfalls, dass ich so gut als er meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir sehr leid, wenn ich sie von ihm erst lernen müsste. — Gut also, sagte er, ist er damit zufrieden, so können Sie Ihre Entlassung begehren, wo nicht, so — können Sie sie — auch begehren. — Eine schöne Distinction! — Alles, was mir der Erzbischof in den drey Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten, — und was mir jetzt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung auf meinen Körper, dass ich Abends in der Opera mitten im ersten Acte nach Hause gehen musste, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt — zitterte am ganzen Leibe — und taumelte wie ein Besoffener auf der Gasse, blieb auch den folgenden Tag, als gestern, zu Hause, und den ganzen Vormittag im Bette. — Dass Sie glauben, dass ich mich bey der Noblesse und dem Kaiser selbst in üblen Credit setzen werde, ist grundfalsch, denn der Erzbischof ist hier gehasst, und vom Kaiser am meisten; das ist eben sein Zorn, dass ihn der Kaiser nicht nach Laxenburg eingeladen hat. — —

Ich will also nur noch den Hauptvorwurf über meine Bedienung hersetzen. Ich wusste nicht, dass ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte sollen alle Morgen so ein paar Stunden in der *Anticamera* verschleudern; man hat mir freylich öfters gesagt, ich sollte mich sehen lassen, — ich konnte mich aber niemals erinnern, dass diess mein Dienst sey, und kam nur allezeit richtig, wenn mich der Erzbischof rufen liess. — Nun habe ich mit Ihnen gesprochen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbischofs wären. — Jetzt spreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebster Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbischof vom Anbeginn seiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottisen, die er mir in das Gesicht sagte, von dem unwidersprechlichen Recht, das ich habe, von ihm wegzugehen, wollen wir ganz schweigen, denn da lässt sich nichts dawider sagen. Nur will ich von dem sprechen, was mich — auch ohne alle Ursache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die schönsten und nützlichsten *Connoissances* von der Welt, bin in den grössten Häusern angesehen und beliebt, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin dazu noch dafür bezahlt, — und ich soll um 400 fl. in Salzburg schmachten, ohne Aufmunterung? — Was würde das Ende davon seyn? — immer das nämliche: ich müsste mich todt kränken lassen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu sagen, Sie wissen es selbst. Nur noch dieses: — Die ganze Stadt Wien weiss schon meine Geschichte. Die ganze Noblesse redet mir zu, ich soll mich ja nicht mehr einführen lassen u. s. w.

Von dieser Zeit an verliess Mozart die Erzbischöflichen Dienste, indem er nun seine Entlassung eingab, die man aber nicht annehmen wollte, indem sich der Graf A. alle mögliche Mühe gab, Mozart's Entschluss zu ändern, um ihn wieder nach Salzburg zu bringen. Er stellte ihm vor, dass für ihn Wien nicht der Ort sey, wo er sein Glück machen werde, das Publicum sey zu wandelbar, und wende nach kurzer Zeit schnell einem Neuern seine Gunst zu, und komme in einer so grossen Stadt ganz in Vergessenheit. Hierauf antwortete Mozart: „Die Wiener sind wohl Leute, die gern abschiessen — *aber nur am Theater*, und mein Fach ist zu beliebt hier, als dass ich mich nicht souteniren sollte. Hier ist doch gewiss das Clavierland! — und dann, lasse ich es zu, so wäre der Fall erst in etlichen Jahren, eher gewiss nicht.“ — Mozart bestimmte nun Wien zu seinem Wohnplatze, weil ihm die Stadt, ihre Sitten, und die Schönheit ihrer freundlichen Bewohner gefielen. Sein Wunsch war, sich Ehre, Ruhm und Geld zu machen. Und er hoffte auch, dass er seinem Vater mehr nützlich seyn könne, als in Salzburg, welche Hoffnung auch in Erfüllung ging, indem er von Zeit zu Zeit ihm 10 bis 30 Ducaten schickte. Der Weg nach Prag war ihm jetzt weniger verschlossen, als wenn er in Salzburg geblieben wäre.

Er beschäftigte sich nun mit Clavier-Unterricht, mit der Composition, indem er sechs Sonaten auf Subscription herausgab, und mit dem Studiren der Händel'schen Fugen. Dazu kamen noch die häufigen Bestellungen von den höchsten Personen, um dort zu spielen. Wie fleissig und anstrengend er dort arbeitete, darüber geben uns seine Briefe an seinen Vater die trieftigsten Belege, wovon hier billig einige Auszüge mitgetheilt werden.

Wien, den 3. November 1781.

Mon très cher Père!

Ich bitte um Verzeihung, dass ich vergangenen Posttag nicht geschrieben habe, — es war aber eben mein Namenstag, wo in der Frühe ich also meine

Andacht verrichtete, und — da ich eben schreiben wollte, so kamen mir eine Menge Gratulanten auf den Hals. Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopold-Stadt zur Baronesse Waldstädter, wo ich meinen Namenstag zugebracht habe. Auf die Nacht bekam ich eine Nachtmusik von zwey Clarinetten, zwey Hörnern und zwey Fagotten, und zwar von meiner eigenen Composition. Diese Musik hatte ich auf den Theresien-Tag für eine Namensfeyer gemacht, allwo sie auch wirklich das erste Mal producirt wurde. Diese sechs Herren, die solche executiren, sind arme Schlucker, die aber ganz hübsch zusammen blasen, besonders der erste Clarinettist und die zwey Waldhornisten. Die Hauptursache, warum ich sie gemacht, war, um dem Herrn von Strak*), welcher täglich in dieses Haus kömmt, Etwas von mir hören zu lassen; und desswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig gemacht. — Sie hat auch allen Beyfall erhalten. Man hat sie in der Theresien-Nacht an dreyerley Orten gemacht; denn, wenn sie wo damit fertig waren, so hat man sie wo anders hingeführt und bezahlt.

Gestern Nachmittags liess mich um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian**) zu sich rufen. Als ich hinein kam, stand er gleich im ersten Zimmer beym Ofen und passte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte? — *„Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, so würde es mir allezeit eine Gnade seyn, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten.“* Nein, ich will keinen Menschen geniren. — Dann sagte er mir, dass er gesinnt sey, Abends dem Würtembergischen Hofe eine Musik zu geben. — Ich möchte also Etwas spielen und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr sollte ich wieder zu ihm kommen. Mithin habe ich gestern allda gespielt.

---

*) Der Leibkammerdiener des Kaisers Joseph.

**) Franz Xaver Joseph, letzter Churfürst von Cöln, Bischof von Münster, Hoch- und Deutschmeister zu Mergentheim, Königl. Prinz von Ungarn und Böhmen und Erzherzog von Oesterreich, geb. 1756, gest. 1801. Er war der jüngste unter den Söhnen der grossen Kaiserin Maria Theresia, und einer von den Fürsten, welche von ihren Unterthanen gesegnet und von der Menschheit mit Ehrfurcht genannt werden.

Wien, den 26. December 1781.

Alle Tage früh um 6 Uhr kommt mein Friseur, und dann schreibe ich bis 10 Uhr. Um 10 Uhr habe ich die Stunde bey der Frau von Trattner, um 11 Uhr bey der Gräfin Rombeck, und Jede giebt mir für zwölf Lectionen sechs Ducaten. — Wenn Sie einem so elenden Buben glauben können, dass es wahr sey, dass ich bey Hofe und bey der ganzen Noblesse verhasst sey, so schreiben Sie nur an Hrn. von Strack — Gräfin Thun — Gräfin Rombeck — Baronin Waldstädter — Hrn. von Sonnenfels — Frau von Trattner, — *enfin*, an wen Sie wollen. Unterdessen will ich Ihnen nur sagen, dass der Kaiser letzthin bey der Tafel das grösste *Eloge* von mir gemacht hat, mit den Worten begleitet: *„C'est un talent decidé!“* — und vorgestern, als den 24sten, habe ich bey Hofe gespielt. Es ist noch ein Clavierspieler hier angekommen, ein Italiener, er heisst Clementi. Dieser war auch hinein berufen. Gestern sind mir für mein Spiel 50 Ducaten geschickt worden.

Nun vom Clementi. — Dieser ist ein braver Cembalist, damit ist aber auch Alles gesagt. — Er hat sehr viele Fertigkeit in der rechten Hand, — seine Hauptpassagen sind die Terzen, — übrigens hat er um keinen Kreuzer weder Geschmack noch Empfindung — ein blosser Mechanicus!

Der Kaiser that bey dem Concert (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, dass *Er* zu spielen anfangen sollte. *La santa Chiesa catholica,* sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate. — Dann sagte der Kaiser zu mir: *Allons,* d'rauf los! — Ich präludirte auch und spielte Variationen. — Dann gab die Grossfürstin Sonaten von Paeséllo (miserabel von seiner Hand geschrieben) her, daraus musste ich die Allegro, und *er* die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwey Pianoforten aus. — Merkwürdig ist dabey, dass ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun geliehen, ich aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser so gewollt. — Das andere Pianoforte war verstimmt und drey Tasten blieben stecken. — *„Es thut nichts,"* sagte der Kaiser. — Ich nehme es so, und zwar von der besten Seite, dass nämlich der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und mir den Fremden recht hat verkosten wollen. Uebrigens weiss ich von sehr guter Hand, dass er recht zufrieden war, denn der Kaiser war sehr gnädig gegen mich, und hat Vieles heimlich mit mir gesprochen, — auch sogar von meiner Heirath.

Wien, den 8. May 1782.

Nun wird diesen Sommer durch im Augarten alle Sonntage Musik seyn. Ein gewisser Martin hat nun durch ein Decret vom Kaiser die Erlaubniss erhalten, und zwar mit Versicherung seines höchsten Wohlgefallens, zwölf Concerte im Augarten zu geben, und vier grosse Nachtmusiken auf den schönsten Plätzen in der Stadt. Das Abonnement für den ganzen Sommer ist zwey Ducaten. Nun können Sie sich leicht denken, dass wir genug Subscribenten bekommen werden, um so mehr, da ich mich darum annehme, und damit associiret bin. Ich setze den Fall, dass wir nur hundert Abonnenten haben, so hat doch, wenn auch die Unkosten höchstens 200 fl. wären, welches aber unmöglich seyn kann, Jeder 300 fl. Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen sich sehr darum an. Das Orchester ist von lauter Dilettanten, die Fagottisten, Trompeten und Pauken ausgenommen.

In einem Briefe vom 10ten April 1782 schrieb Mozart seinem Vater Folgendes:

Schicken Sie mir auch die sechs Fugen von Händel. Ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zu Baron van Swieten*), und da wird nichts als von Händel und Bach gespielt. Ich mache mir eben eine Collection von den Bach'schen Fugen, sowohl von Sebastian, als Emanuel und Friedemann Bach; — dann auch von den Händel'schen, und da gehen mir diese sechs

---

*) K. K. wirklicher geheimer Rath und Präses der Kaiserlichen Hof-Bibliothek, war ein grosser Freund der Tonkunst und hatte sehr viel Umgang mit Mozart und Haydn. Er starb 1803.

Fugen ab. Sie werden wohl schon wissen, dass der Engländer Bach gestorben ist? — Schade für die musikalische Welt!

Weiter schreibt er in einem Briefe vom 20sten April 1782 an seine Schwester:

Hier schicke ich Dir ein Preludio und eine dreystimmige Fuge. Das Preludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. Die Ursache aber war, weil ich die Fuge schon gemacht hatte, und sie, während ich das Preludio ausdachte, abgeschrieben. Die Ursache, dass diese Fuge auf die Welt gekommen, ist wirklich meine Constanze. — Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke Händel's und Sebastian Bach's, nachdem ich selbe ihm durchgespielt, nach Hause gegeben. Als die Constanze die Fuge hörte, ward sie ganz verliebt darein, — sie will nichts als Fugen hören, besonders aber in diesem Fache nichts als Händel und Bach. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hatte, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — Und als ich ihr Nein sagte, so zankte sie mich recht aus, dass ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte, und so ist diese dreystimmige Fuge entstanden. Ich habe mit Fleiss *Andante maestoso* hierauf geschrieben, damit man sie nur nicht geschwind spiele; denn wenn eine Fuge nicht langsam gespielt wird, so kann sich das eintretende Subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner Wirkung. —

Ich werde mit der Zeit und guter Gelegenheit noch fünf machen, und sie dann dem Baron van Swieten überreichen, der in der That an Werken einen sehr grossen, an der Zahl aber freylich einen sehr kleinen Schatz von guter Musik hat. Daher bitte ich Dich, sie keinen Menschen sehen zu lassen. Lerne sie auswendig und spiele sie, denn eine Fuge spielt man nicht so leicht nach.

Von Wien aus verbreiteten sich Mozart's erstaunenswürdige Compositionen zunächst nach Böhmen, und dann erst in das übrige Deutschland, und gaben dem Geschmacke in der Musik einen bedeutenden Schwung, eine neue Richtung, die aber seine zeitherigen Nachahmer verzerrten und verderbten.

Sein Spiel auf dem Pianoforte fand zuerst Bewunderer und Liebhaber; denn obschon Wien mehre grosse Meister dieses Instrumentes, des Lieblinges des Publicums zählte, so kam doch Keiner unserm Mozart gleich. Eine bewunderungswürdige Geschwindigkeit, die man besonders in Rücksicht der linken Hand oder des Basses einzig nennen konnte, Feinheit und Delicatesse, der schönste, redendste Ausdruck und ein Gefühl, welches unwiderstehlich zum Herzen drang, sind die Vorzüge seines Spieles gewesen, die, gepaart mit seiner Gedankenfülle, mit der Weihe der Composition, natürlich jeden Hörer hinrissen, und Mozarten zu dem grössten Clavierspieler seiner Zeit erheben mussten.

Seine Clavier-Compositionen aller Art, Sonaten, Variationen und Concerte wurden bald allgemein bekannt und beliebt. Man ward bey jedem neu erschienenen Werke durch die Neuheit des Styles und der Gedanken überrascht — man staunte über die Höhe, zu der sich die Musik durch seine Werke so schnell empor schwang.

In Wien fand Mozart einen Tonkünstler, dessen Genie dem seinigen am ähnlichsten war, den berühmten Schöpfer der Alceste und Iphigenie, *Ritter* von Gluck, einen Böhmen von Geburt. Der Umgang mit ihm und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke gab Mozarten viel Nahrung, und hatte Einfluss auf seine Opern-Compositionen. Dieses Studium der Gluck'schen Werke verräth sich dem Kenner vorzüglich in Mozart's *Clemenza di Tito.* — Man vergleiche die Chöre der Iphigénie auf Tauris mit dem Final-Chore: O Nacht voll etc., und im Idomeneo das Schluss-Chor des zweyten Finale *Dmoll* $\frac{6}{4}$ Tact: *Corriam fuggiamo* etc. In Arien, worin Mozart einen ganz neuen Weg einschlug, war Gluck sein Muster nicht, und konnte es nicht seyn. Aber die Chöre athmen ganz den Geist dieses grossen Mannes.

Hier wurde Mozart auch bald der innigste Verehrer des grossen, unvergleichlichen *Joseph Haydn,* der schon damals der Stolz der Tonkunst war, und nun, nach Mozart's Uebergang, der einzige Liebling — der Componist der deutschen Nation ist. Mozart nannte ihn oft seinen Lehrer, und gab ihm viele seiner Werke vor der Publication zur Durchsicht, und von dieser Zeit an nahm er auch Haydn zu seinem Vorbilde und dedicirte ihm sechs Violin-Quartetten, die zu dem Höchsten und Herrlichsten dieser Gattung gehören.

Bald nachdem Mozart seinen Aufenthalt in Wien aufgeschlagen hatte, fasste der unvergessliche Kaiser Joseph II. den seiner so würdigen Gedanken, den Geschmack an italienischen Opern durch die Unterstützung deutscher Singspiele und Sänger zu verdrängen, und für das Vaterländische mehr zu stimmen. Er versammelte daher die besten Sänger und Sängerinnen, und liess von Mozart eine deutsche Oper setzen. Für diese Virtuosen schrieb Mozart die liebevolle Musik zu Bretzner's Entführung aus dem Serail, 1782. Die Sänger und Sängerinnen, für die Mozart zu schreiben hatte, waren Mselle. Cavalieri, Mselle. Tayber, Mr. Fischer, Mr. Adamberger, Mr. Dauer und Mr. Walter. Das Buch erhielt Mozart den 31sten September 1781, worüber er eine so grosse Freude hatte, dass er schon in den ersten zwey Tagen zwey Arien und ein Terzett, welches den ersten Act beschliesst, fertigte. Die Oper selbst hätte nach früherm Antrage schon um die Mitte des Septembers aufgeführt werden sollen, allein verschiedener Hindernisse und Hof-Festivitäten wegen kam sie erst im folgenden Jahre den 13ten July 1782 zur Aufführung.

Sehr interessant sind die Urtheile und Bemerkungen Mozart's in den Briefen an seinen Vater, über die Bearbeitung seiner Oper, *der Entführung aus dem Serail,* die er ihm desshalb mittheilte, um darüber sein Urtheil und seinen weisen Rath zu erfahren.

Wien, den 26. Septbr. 1781.

Die Oper hatte mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Hrn. Stephani, eine kleine Ariette daraus zu machen, — und dass, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zusammen schwatzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht haben, welcher gewiss eine vortreffliche Bassstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächstens höher singen, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat. — Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen, und sonst nichts, ausser in dem Terzett und Finale. Dieser hat also im ersten Acte eine Arie bekommen, und wird auch im zweyten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Hrn. Stephani ganz angegeben — und die Hauptsache der Musik davon war schon ganz fertig, ehe Stephani ein Wort davon wusste. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muss — Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabey angebracht ist. — In der Ausführung der Aria habe ich seine schönen tiefen Töne schimmern lassen. — Das: *D'rum beym Barte des Propheten* etc. — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Aria sey schon zu Ende — das *Allegro assai* — ganz in einem andern Zeitmaasse und andern Tone eben den besten Effect machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maass und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt seyn müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum *F* (zum Tone der Aria), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, *D minore*, sondern den weitern, *A minore*, dazu gewählt. — Nun die Aria von Belmonte in *A dur: O wie ängstlich, o wie feurig* etc. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Octaven. — Diess ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein *Crescendo* exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im *Unisono* ausgedrückt ist. — Der Janitscharen-Chor ist als solcher Alles, was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben. — Die Aria von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mselle. Cavalieri aufgeopfert. — *Trennung war mein banges Loos, und nun schwimmt mein Aug' in Thränen* — habe ich, soviel es eine wälsche Bravour-Arie zulässt, auszudrücken gesucht. — Das' *Hui* habe ich in *schnell* verändert, also: *Doch wie schnell schwand meine Freude* etc. Ich weiss nicht, wass sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden.

Nun das Terzett, nämlich der Schluss vom ersten Acte. Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit habe, mit seiner Constanze im Garten zusammen zu kommen. Der Bassa hat ihn in seine Dienste genommen; Osmin, als Aufseher, und der davon nichts weiss, ist, als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden, impertinent, und will sie nicht in den Garten lassen. Das Erste, was ich angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlass gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreystimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das *Major pianissimo* an, welches sehr geschwind gehen muss, und der Schluss wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja Alles, was zu einem Schlusse von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden. — Die Ouvertüre ist ganz kurz, wechselt immer mit *Forte* und *Piano* ab, wo beym *Forte* allezeit die türkische Musik einfällt, — modulirt so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geschlafen haben. —

Nun sitze ich wie der Haase im Pfeffer. — Ueber drey Wochen ist schon der erste Act fertig, und eine Arie im zweyten Acte, und das Sauf-Duett, welches in Nichts als in *meinem* türkischen Zapfenstreiche besteht; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil jetzt die ganze Geschichte umgestürzt wird, und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes ist ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieses möchte ich aber lieber zum Schlusse des zweyten Actes haben. Um diess bewerkstelligen zu können, muss eine grosse Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden, und Stephani hat über Hals und Kopf Arbeit.

Nun wegen des Textes von der Opera — Was des Stephani seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freylich Recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. — Ich weiss wohl, dass die Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken, die schon vorher in meinem Kopfe herum spazirten, übereingekommen, dass sie mir nothwendig gefallen musste; und ich wollte wetten, dass man bey dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmonte: *O wie ängstlich* etc. könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben seyn. — Das *Huj* und *Kummer ruht in meinem Schooss'* (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die Aria auch nicht schlecht, besonders der erste Theil; — und ich weiss, bey einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die wälschen komischen Opern überall, sammt alle dem Elend, was das Buch hat? — sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber Alles vergisst; um so mehr muss ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloss für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bey Gott, zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag seyn, was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen), Worte stehen, oder ganze Strophen, die des Componisten ganze Idee verderben. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste — aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immerhin sammt der Musik zu Grunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst Etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen — dann darf Einem vor dem Beyfalle des Unwissenden auch nicht bange seyn. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücher, verfertigen. — Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geschwatzt.

Die Oper selbst wurde auf Befehl des Kaisers nach vielen gemachten Proben den 12ten Julius zum ersten Male mit dem rauschendsten Beyfalle und mit Wiederholung der meisten Stücke, ungeachtet der gespielten Kabalen, aufgeführt. Dieses allgemeine grosse Aufsehen, welches sie das erste Mal einerntete, blieb bey den schnell auf einander folgenden Aufführungen bey gedrängt vollem Hause in dem nämlichen Grade, wie uns Mozart's Briefe an seinen Vater selbst sagen:

Den 20. Julius 1782.

Gestern ist meine Oper zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl noch vermuthen, dass gestern noch eine stärkere Kabale war, als am ersten Abend? Der ganze erste Act ging verloren, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war also das Schluss-Terzett, da machte aber das Unglück den Fischer (Osmin) fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer (Pedrillo), — und Adamberger allein konnte auch nicht Alles ersetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren, und wurde für diess Mal nicht repetirt. Ich war so in Wuth, dass ich mich nicht kannte, so wie auch Adamberger, und sagte gleich, dass ich die Oper nicht geben lasse, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweyten Acte wurden die beyden Duetts wie das erste Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: *Wenn der Freude Thränen fliessen* etc. wiederholt. Das Theater war noch fast voller als das erste Mal; den Tag vorher konnte man schon keine gesperrten Sitze mehr haben, weder auf dem *noble parterre*, noch im dritten Stocke, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den zwey Tagen 1200 fl. getragen.

Hier überschicke ich Ihnen das Original davon und zwey Büchel. Sie werden viel Ausgestrichenes darin finden, das ist, weil ich gewusst habe, dass hier gleich die Partitur copirt wird, mithin liess ich meinen Gedanken freyen Lauf, und bevor ich es zum schreiben gab, machte ich erst hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen. Und so, wie Sie nun die Oper bekommen, so ist sie gegeben worden. Es fehlen hie und da die Trompeten und Pauken, Flauten, Clarinetten und türkische Musik, weil ich kein Papier von so viel Linien bekommen konnte, die sind auf ein besonderes Papier geschrieben, der Copist wird sie vermuthlich verloren haben, denn er konnte sie nicht finden.

Nun habe ich keine geringe Arbeit, bis Sonntag über acht Tage muss meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn, sonst kömmt mir ein Anderer zuvor und hat anstatt meiner den Profit davon, und ich soll nun auch eine neue Symphonie machen! Wie wird das möglich seyn! Sie glauben nicht, wie schwer es ist, so was auf die Harmonie zu setzen, dass es den Blas-Instrumenten eigen ist und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. Je nun, ich muss die Nacht dazu nehmen, anders kann es nicht gehen, und Ihnen, mein liebster Vater, sey es aufgeopfert. Sie sollen alle Posttage sicher Etwas bekommen, und ich werde, so viel möglich, geschwind arbeiten, und so viel es die Eile zulässt, gut schreiben.

Den Augenblick schickt der Graf Zitchi zu mir und lässt mir sagen, ich möchte mit ihm nach Laxenburg fahren, damit er mich beym Fürsten Kaunitz einführen kann. Ich muss also schliessen, um mich anzukleiden; denn wenn ich nicht gesonnen bin, auszugehen, so bleibe ich allezeit in meinem Negligée. So eben schickt mir der Copist auch die übrigen Stimmen. Adieu! Ich küsse Ihnen die Hände 2000 Mal, und meine liebe Schwester umarme ich von Herzen und bin ewig etc.

Wien, den 27. Julius 1782.

Meine Opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erschrecklichen Hitze, gestrotzt voll. Künftigen Freytag soll sie wieder seyn, ich habe aber dagegen protestirt, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es thut Einem doch wohl, wenn man solchen Beyfall erhält. Ich hoffe, Sie werden das Original richtig erhalten haben. Liebster, bester Vater! Ich muss Sie bitten, um Alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung, dass ich meine liebe Constanze heirathen kann. — Glauben Sie nicht, dass es um des Heirathens wegen allein ist, wegen diesem wollte ich gern warten. Allein ich sehe, dass es meiner Gesundheit und meinem Gemüthszustande unumgänglich nothwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Gescheidtes denken und arbeiten?

Wien, den 31. Julius 1782.

Gestern war meine Oper zum vierten Male, und Freytag wird sie wieder gegeben, und das Theater wimmelt allezeit von Menschen. — Sie schreiben mir, dass die ganze Welt behauptet, dass ich durch mein Grosssprechen und Kritisiren die Professori von der Musik und auch andere Leute zu Feinden habe. Was-für eine Welt? Vermuthlich die Salzburger Welt? Denn, wer hier ist, der wird genug davon das Gegentheil sehen und hören, und das soll meine Antwort darauf seyn. Sie werden unterdessen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, dass ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heirath erhalten werde. Sie können nichts dagegen einzuwenden haben, und haben es auch wirklich nicht, das zeigen mir Ihre Briefe, denn Constanze ist ein ehrliches, braves Mädchen, von guten Eltern, und ich bin im Stande, ihr *Brod* zu verschaffen, wir lieben uns und wollen uns, da ist also nichts aufzuschieben.

Die Oper: Die Entführung aus dem Serail, schrieb Mozart also im Bräutigamsstande, daher ist sie voll süsser Gefühle, voll schmachtender Liebe, wenn gleich noch in dem damaligen Zuschnitte deutscher Singspiele. Die Symphonie hat noch ihre drey Sätze (was Mozart sonst bey keiner Oper gethan hat), ein Allegro, Andante, Allegro, welches freylich durch seine schleppende Verzögerung der Ueberraschung schadet; keine Finale. Der erste Act schliesst mit einem Terzett, der zweyte mit einem Quartett, und der dritte, nach damals von Adam Hiller und Standfuss hergebrachter Weise, mit einem Rundgesange, wo jede Person zu guter Letzt ihr Verschen singt. Im Ganzen, und die Fehler seines Zeitalters abgerechnet, ist der Plan dieses Singspiels vortrefflich, und seine Fabel gewiss das vernünftigste aller

Opern-Süjets. Die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet, und von Mozart noch vortrefflicher colorirt. Dem Angegebenen zu Folge ist die Behauptung ganz falsch, dass Idomeneo in die Periode des Liebesumganges Mozart's mit Constanzen falle, denn dieses Liebesverhältniss hatte erst in Wien begonnen.

Der Beyfall, den die Entführung aus dem Serail einerntete, begründete Mozart's Ruf. Ich kann, sagt Professor Niemtscheck, den Beyfall und die Sensation, die sie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beschreiben, aber ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen, Alles staunte über die neuen Harmonieen, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blas-Instrumente. Von jetzt fingen besonders die Böhmen an, Mozart's Compositionen zu suchen, und in eben diesem Jahre hörte man in allen besseren musikalischen Akademieen Mozart's Clavierstücke und Symphonieen, und gerade in dieser Periode schrieb auch Mozart seine schönsten Sachen, die nun in Jedermanns Händen sind. So wie sich nun Böhmens Vorliebe für Mozart's Werke entschieden zeigte, waren auch die grössten Kenner und Künstler Wiens die grössten Bewunderer, die feurigsten Verkündiger von Mozart's Ruhme. *)

---

*) Vorzüglich Duscheck, Kucharz, Praupner, Joh. Kozeluch, die beyden Loschek, Maschek, Cajetan Vogel, Wenzel, Weber, Rösler, Witassek, Tomaschek u. A. m.

Mit dem Aufsehen, welches die Entführung aus dem Serail machte, fühlten die Italiener bald, dass ein solcher Kopf für ihr wälsches Geklingel bald gefährlich werden dürfte, daher erwachte der Neid nun mit der ganzen Schärfe des italienischen Giftes, der ihn bis an das Ende seines Lebens verfolgte.

Der Kaiser Joseph, der im Grunde von der *neuen und tief eindringenden* Musik entzückt war, sagte wegen der Musik zu dieser Oper zu Mozart: „*Gewaltig viel Noten, lieber Mozart!*" — „Gerade so viel, Ew. Majestät, als nöthig ist," versetzte dieser mit jenem edlen Stolze und der Freymüthigkeit, die grossen Geistern so gut steht. Mozart hatte wohl bemerkt, dass der Kaiser ein fremdes Urtheil ausgesprochen hatte, sagt der österreichische Plutarch.

Sonderbar genug! Als Bonaparte die vortreffliche Composition Cherubini's auf den Tod des General Hoche gehört hatte, sagte er: „Wahrhaftig, eine herrliche Musik, liebster Cherubini! aber viel Noten d'rin." Dieser antwortete darauf gerade wie Mozart dem Kaiser. Von einem Pariser Correspondenten wurde in der Allg. Leipz. musikal. Zeitung versichert, dass Cherubini die Anekdote von Mozart erst später erfahren habe.

Die Entführung aus dem Serail wurde von Mozart's Freunden auch die *Entführung aus dem Auge Gottes* deshalb genannt, weil das Haus so hiess, woraus Mozart seine Braut, deren Mutter ihre Einwilligung versagte, so zu sagen entführte, denn er führte sie heimlich daraus zu der Baronin Waldstetten, wo die Hochzeit den 4ten August 1782 erfolgte, wovon er selber schreibt:

Vienne, ce 7 d'Août 1782.

Mon très cher Père!

Meine liebe Constanze, nunmehro (Gott sey Dank) meine wirklich Frau, wusste meine Umstände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. — Ihre Freundschaft aber und Liebe zu mir war so gross, dass sie gern mit grösster Freude ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksale aufopferte. — Ich küsse Ihnen die Hände, und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für seinen Vater fühlte, für die mir gütigst zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — Mein liebes Weib wird nächsten Posttag ihren liebsten, besten Schwiegerpapa um seinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer werthesten Freundschaft bitten. — Bey der Copulation war kein Mensch, als die Mutter und jüngste Schwester; Hr. von Thorwart als Vormund und Beystand von Beyden, Hr. Landrath von Zetto, Beystand der Braut, und Hr. von Gilowsky als mein Beystand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich zu weinen an; davon wurden Alle, sogar der Priester gerührt, und *Alle* weinten, da sie Zeugen unserer gerührten Herzen waren. Unser ganzes Hochzeitsfest bestand aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldstetten gab, — das in der That mehr fürstlich als baronisch war. Während des Souper wurde ich mit einer sechzehnstimmigen Harmonie von meiner Composition überrascht. — Nun freuet sich meine liebe Constanze noch mehr, nach Salzburg zu reisen, und ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, so wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist.

Meine Oper ist gestern wieder, und zwar auf Begehren des Ritters Gluck gegeben worden; Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bey ihm.

Einige nennen die Entführung aus dem Serail das Piedestal, auf welches Mozart seinen Ruhm gründete. Es hat unverkennbar das Gepräge eines liebeglühenden Herzens. Wie schön drückt Mozart und Belmonte zugleich in der ersten Arie die Worte aus: *Klopft mein liebekrankes Herz!* Und wem könnte es einfallen, diess eine schlechte Malerey zu nennen, wie eben den einen schlechten Maler, der das Herz nicht roth malte, wenn Belmonte sich nicht von uns an den Busen fühlen lässt, sondern es lieber selbst thut! Was Mozart thut, sehen wir aber, und er singt sich eben mit seiner Darstellungsweise so in unser Inneres hinein, dass wir unwillkürlich nach unserer Brust greifen und glauben, wenn wir dieser schönen Täuschung und freywilligen und dennoch bewusstlosen Mischung des Subjects mit dem Objecte fähig, dass wir nicht aus Gyps geformt sind. Man besinne sich auf den fast ironischen, aber ganz humoristischen Zug von höchster Feinheit in Figaro's Arie, wo er mit dem Maasse den Stubenboden und die Stellung seines Hochzeitbettes ausmisst, und der Bass ihn messend accompagnirt, und ordentlich umschlägt, wie die Elle, wenn er singt: *fünf, zehn, zwanzig, dreyssig* u. s. f. Ist das Gemalte, und ist es nicht mit höchster Ueberlegenheit des Genie's über den prosaischen Stand der Ebbe und Trockenheit eines *bloss verständigen* Menschen oder Zuhörers? — Bey Mozart ist das Ideal mit dem untergeordneten Humor in Eintracht.

Wenn Leporello singt: *„so macht er's mit dem Kopfe,“* wer sieht nicht da in der Musik den Gouverneur mit seiner drohenden Antwort nicken? Denn ganz analog hebt sich die Melodie nur bis zur Quarte langsam, und sinkt mit einem Schritte wieder zurück, so wie das Haupt. Warum ist es gut? Weil er dazu singt, und es selbst mit Geberdenspiel begleitet: es wird also durch die Mittel anschaulich: durch Poesie, Gesang und Mimik.

Rochlitz sagt: Gegen diejenigen seiner Werke. die er selbst schätzte, war Mozart strenger, als er vielleicht wünschte, dass Andere gegen sie seyn möchten. So hatte er seine mit Recht noch immer beliebte *Entführung* in den Jünglings-Jahren geschrieben: späterhin nahm er eine strenge Recension vor, in welcher er Vieles abänderte, besonders abkürzte. Ich hörte ihn eine Hauptarie der Constanze nach beyden Recensionen spielen, und bedauerte einige gestrichene Stellen: Beym Clavier, mag es wohl so angehen, sagte er, aber nicht auf dem Theater; als ich diess schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern, und konnte das Ende immer nicht finden.

Bey einer Aufführung dieser Oper sagt ein Correspondent in der Allgem. Leipziger musikal. Zeitung: Mozart's Genius feyerte auch heute einen schönen Triumph, der in dem Maasse erhöht werden muss, als einige unserer modernen Compositeurs sich immer mehr von dem durch ihn vorgezeichneten, allein als richtig anerkannten Wege der Wahrheit und Klarheit entfernen, und dadurch bisweilen kalte Bewunderung erringen, aber der Musik ihr schönstes Vorrecht, Sprache der Seele zu seyn, entziehen.

Uebrigens schätzte man in Wien, während Mozart lebte, die Werke dieses Genie's nicht so hoch, als es diese unsterblichen Arbeiten verdienten. Vielen seiner Opern ward die Kabale entgegen gesetzt, und nicht selten siegte sie. So gefiel weder die Hochzeit des Figaro noch Don Juan in einem vorzüglichen Grade. Nur bey der Zauberflöte war der Beyfall allgemein, weil diese Oper in den damaligen Geschmack des Publicums eingriff, sehr prächtig gegeben wurde, und weil der Componist bald nach den ersten Vorstellungen starb. Seine Instrumentalwerke fand man zu schwer auszuführen, und zu verworren, weil sie nicht Jeder gleich begreifen konnte; und erst einige Zeit nach Mozart's Tode zeigte es sich auffallend, und man fühlte allseitig, was die Kunst an ihm verloren hatte.

Der preussische Gesandte Baron von Riedesel hatte im Auftrage zu Mozart geschickt, dass er seine Oper: die Entführung aus dem Serail, copirt nach Berlin schicke; die Belohnung dafür werde schon erfolgen. Hierüber schrieb Mozart seinem Vater aus Wien vom 5ten October 1782:

Ich habe gleich versprochen, sie copiren zu lassen. Nun, da ich die Oper nicht habe, so müsste ich sie vom Copisten entlehnen, welches sehr ungelegen wäre, und da ich sie nicht drey ganze Tage sicher behalten könnte, indem öfters der Kaiser darum schickt, welches erst gestern geschehen ist, und sie überdiess auch öfters gegeben wird, indem sie nun wirklich schon zehn Mal seit dem 16ten August ist gegeben worden. Mithin wäre mein Gedanke, sie in Salzburg copiren zu lassen, allwo es heimlicher und wohlfeiler geschehen könnte! Ich bitte Sie also, sie sogleich in die Partitur rein schreiben zu lassen, aber auch mit vieler Eile. Ich war selbst bey Baron von Riedesel, welcher ein charmanter Mann ist, und versprach ihm, die Oper zu Ende dieses Monats oder Anfange Novembers zu liefern. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarsten Herzen als einen Beweiss Ihrer väterlichen Liebe verehre, so kann ich Ihnen nichts Ueberzeugenderes sagen, als dass ich dem Hrn. Baron recht sehr verbunden bin, dass er die Opera von mir und nicht vom Copisten begehrt hat, von welchem er sie alle Stunden um baares Geld hätte haben können. — Und überdiess wäre es mir sehr leid, wenn mein Talent mit einem Male bezahlt werden könnte, besonders mit hundert Ducaten! Ich werde unterdessen (weil es nicht nöthig ist) Niemanden was sagen: wird sie, wie ganz zuverlässig, und was mir auch das Liebste dabey ist, aufgeführt, so wird man es ganz sicher erfahren; mich aber werden desswegen meine Feinde nicht auslachen, und nicht als einen schlechten Kerl behandeln können, sondern mir nur gar zu gern eine Opera zu schreiben geben, wenn ich nur will! Denn ich werde eine Opera schreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zu sehen, wie das Theater in vierzehn Tagen vier Mal so viel gewinnt; sondern ich werde meine Opera auf meine Unkosten aufführen, und in drey Vorstellungen wenigstens 1200 fl. machen, und dann kann sie die Direction um 50 Ducaten haben; wo nicht, so bin ich bezahlt und kann sie überall anbringen. Uebrigens hoffe ich, werden Sie noch niemals einige Spur von Neigung zu einer schlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muss keinen schlechten Kerl machen, aber auch keinen dummen, der andere Leute von seiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekostet hat, den Nutzen ziehen lässt, und allen fernern Anspruch darauf aufgiebt.

Heute, den 12ten October, ist dem Russischen Hofe, der den 4ten d. M. angekommen ist, meine Opera gegeben, wo ich für gut fand, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren, theils um das ein wenig in Schlummer gesunkene Orchester wieder aufzuwecken, theils um mich, weil ich eben hier bin, den anwesenden Herrschaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen.

Wien, den 21. Decbr. 1782.

Ich bin bey Prinz Gallizin auf alle seine Concerte engagirt, werde allezeit mit seiner Equipage abgeholt und nach Hause geführt, und dort auf die nobelste Art von der Welt tractirt. — Den 10ten d. M. ist meine Opera wieder mit allem Beyfall, und zwar zum vierzehnten Male aufgeführt worden, und zwar bey so vollem Hause, wie das erste Mal, oder vielmehr, wie allezeit. Der Intendant, Graf Rosenberg, hat mich bey Gallizin selbst angeredet, ich möchte doch eine wälsche Oper schreiben. Ich habe auch schon desswegen nach Italien geschrieben, habe aber noch nichts von den neuesten *Opere buffe*-Bücheln erhalten.

Ueberhaupt habe ich so viel zu thun, dass ich oft nicht weiss, wo mir der Kopf steht. Der ganze Vormittag bis zwey Uhr geht mit Lectionen herum, dann essen wir. Nach Tische muss ich doch eine kleine Stunde meinem armen Magen zur Digestion vergönnen; dann ist der einzige Abend, wo ich etwas schreiben kann, und dieser ist nicht einmal sicher, weil ich öfters zu Akademieen gebeten werde. Nun fehlen noch zwey Subscriptions-Concerte. — Die Concerte sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich, ohne in das Leere zu fallen — hier und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch so, dass die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen, warum. Ich theile Billets aus, gegen sechs Ducaten. Nun vollende ich auch den Clavierauszug meiner Oper, welcher im Stich herauskommen wird, und zugleich arbeite ich an einer Sache, die sehr schwer ist, nämlich an einem Bardengesang von Denis über Gibraltar; das ist aber ein Geheimniss, denn eine ungarische Dame will dem Denis diese Ehre erweisen. — Die Ode ist erhaben, schön, Alles, was Sie wollen; allein zu übertrieben schwülstig für meine feinen Ohren. Aber was wollen Sie! das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und schätzt man jetzt nimmer. Um Beyfall zu erhalten, muss man Sachen schreiben, die so verständlich sind, dass es ein Fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich, dass es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben desswegen gefällt.

In dieser Periode schrieb Mozart die schönsten Sachen für das Clavier: Sonaten mit und ohne Begleitung und auch Concerte. Zur Zeit, als seine Frau zum ersten Male in Kindesnöthen war, arbeitete er sogar an dem zweyten der sechs Quartetten, welche er 1785 Joseph Haydn widmete. Diese Umstände waren gewiss nicht zum Notendenken geeignet, da er nie am Claviere componirte, sondern die Noten zuvor schrieb und vollendete, und sie dann erst probirte; und dennoch belästigte ihn nichts, wenn er in dem Zimmer arbeitete, wo seine Frau lag. So oft sie Leiden äusserte, lief er auf sie zu, um sie zu trösten und aufzuheitern; und wenn sie etwas beruhigt war, ging er wieder zu seinem Papier. Nach ihrer eigenen Erzählung wurden der Menuett und das Trio gerade bey ihrer Entbindung componirt.

Bald nach der Entbindung seiner Frau hatte er zwey Arien für seine Schwägerin, Madame Lange, und für Adamberger ein Rondo in eine neue wälsche Opera: *Il Curioso indiscreto*, von Anfossi, zu machen, worin diese beyden Deutschen zum ersten Male auftraten. Die Compositionen dieser zwey Arien und eines Rondo waren seinen Feinden, an deren Spitze Salieri stand, ein Dorn im Auge, wesshalb diese so boshaft waren und vor der Aufführung die Meinung verbreiteten, als wolle Mozart die Oper des Anfossi corrigiren. Doch hierüber höre man Mozart's Worte an seinen Vater in einem Briefe von Wien, den 2ten Julius 1783:

Sie ist vorgestern, Montags, zum ersten Male gegeben worden; es gefiel gar Nichts, als die zwey Arien von mir, und die zweyte, welche eine Bravour-Arie ist, musste wiederholt werden. — Nun müssen Sie wissen, dass meine Feinde so boshaft waren, schon vorhinein auszusprengen: *Mozart will die Opera des Anfossi corrigiren.* Ich hörte es. Ich liess also dem Grafen Rosenberg sagen, dass ich die Arien nicht hergäbe, ausgenommen, es würde Folgendes sowohl deutsch als wälsch dem Opernbüchel beygedruckt:

Verwarnung.

Die beyden Arien, Seite 36 und 102, sind von Herrn Maestro Mozart aus Gefälligkeit für Madame Lange, und nicht vom Herrn Meister Anfossi in Musik gesetzt worden. Dieses wird zur Ehre desselben hiermit bekannt gemacht, ohne nur im Mindesten dem Ansehen und dem Rufe des vielberühmten Neapolitaners zu nahe zu treten.

Es wurde beygedruckt, und ich gab die Arien her, welche sowohl mir als meiner Schwägerin unaussprechliche Ehre machten. — Und die Herren Feinde sind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht so viel mir, als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, dass ich Ihnen geschrieben, dass ich auch für den Adamberger ein Rondo gemacht habe. Bey einer kleinen Probe, wo das Rondo noch gar nicht abgeschrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und sagt ihm, dass der Graf Rosenberg nicht gern sähe, dass er eine Aria einlegte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Rosenberg und dermalen *zur Unzeit stolz*, wusste sich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und sagte: „Nun ja, um zu zeigen, dass Adamberger schon seinen Ruhm in Wien hat, und nicht nöthig hat, sich erst durch für ihn geschriebene Musik Ehre zu machen, so wird er singen, was darin steht, und sein Leben lang keine Arie einlegen.“ Was war der Erfolg davon? Das, dass er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu spät; denn, wenn er mich heute ersuchte, ihm das Rondo zu geben, so würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es sehr gut in eine der meinigen Opern brauchen. Das Aergste aber dabey ist, dass die Prophezeihung seiner Frau und von mir wahr geworden ist, nämlich, dass der Graf Rosenberg sammt der Direction gar kein Wort davon weiss, und dass es nur so ein Pfiff des Salieri war.

Zu Ende Julius des Jahres 1783 stattete Mozart mit seiner Frau dem Vater in Salzburg einen Besuch ab. Schlechte Umstände hatten ihn diese Reise mehre Monate verzögern lassen, und noch, wie er abreiste, war er in traurigen, — so dass, wie er in den Wagen stieg, ein Gläubiger ihn nicht fort lassen wollte, ohne seine 30 fl. bekommen zu haben. Es ward Mozart schwer, sie zu entbehren.

Und dieser Mann, wie gebrauchte er die kurze Zeit in Salzburg? — Er vollendete die Messe, die er für seine Frau gelobt hatte, wenn die Entbindung glücklich vorübergehen würde, und von welcher er im Januar schon die Hälfte fertig hatte. Diese Messe wurde den 23sten August im Kapellhause probirt und den 25sten in der St. Peterskirche producirt, wobey seine Frau die Solo's sang. Ausserdem schrieb er für Michael Haydn zwey herrliche Duetten für Violine und Viola, und zwey Acte einer italienischen Oper von Varesco, die hernach nicht weiter fertig wurde. Mit diesen Duetten verhielt es sich auf folgende Weise:

Michael Haydn sollte auf höhern Befehl Duetten für Violine und Viola schreiben. Er konnte selbige aber zur bestimmten Zeit nicht liefern, weil ihn eine heftige Krankheit befallen hatte, die ihn nachher länger, als man es vermuthete, zu aller Arbeit unfähig machte. Man drohte ihm über den Aufschub mit Einziehung seiner Besoldung, weil der Gebieter von Haydn's Umständen vermuthlich zu wenig unterrichtet, oder durch falsche Berichte hintergangen war. Mozart, der Haydn täglich besuchte, erfuhr dieses, setzte sich nieder und schrieb für den betrübten Freund mit so unausgesetzter Rastlosigkeit, dass die Duetten in wenigen Tagen vollendet waren und unter Michael Haydn's Namen eingereicht werden konnten.

„Noch oft ergötzten wir uns in der spätern Zeit mit diesem vortrefflich gerathenen Liebeswerke, das auch unser Meister als ein Heiligthum im Originale aufbewahrte und darin immer Mozart's unsterbliches

Andenken ehrte.“ So erzählen die Verfasser und Schüler M. Haydn's in dessen biographischer Skizze (Schinn und Otter).

Diese Duetten wurden nach etlichen Jahren als Mozart's Arbeit bekannt und erschienen öffentlich bey André in Offenbach; er selbst hat sie aber nicht herausgegeben.

Das Duett (No. V.) hat ein *Allegro G dur C*, ein *Adagio C dur* $\frac{3}{4}$ und ein Rondo *G dur* 𝄵.

Das (No. VI.) *Adagio con Allegro B dur C* $\frac{3}{4}$, *Andante cantabile Es dur* $\frac{6}{8}$, und *Andante grazioso con* 6 *Variazioni B dur* 𝄵.

Nach einem Aufenthalte von beynahe drey Monaten reis'te Mozart mit seiner Frau den 27sten October von Salzburg wieder nach Wien zurück. Auf dieser Heimreise schrieb er von Linz aus seinem Vater:

Wir sind gestern, den 30sten October früh um 9 Uhr, glücklich hier angelangt. Den ersten Tag haben wir in Vöcklbruck übernachtet. Den folgenden Tag sind wir Vormittags in Lambach *) angekommen, und ich kam eben recht, um bey dem Amte das *Agnus Dei* mit der Orgel zu begleiten. Der Hr. Prälat hatte die grösste Freude, mich wieder zu sehen. Wir blieben den ganzen Tag dort, wo ich auf der Orgel und einem Clavichord spielte. — Ich hörte, dass den andern Tag zu Ebersperg bey Herrn Pfleger Steurer eine Opera aufgeführt, mithin ganz Linz alldort versammelt seyn werde, und entschloss mich also, auch dabey zu seyn, und wir fuhren dahin. Da kam gleich der junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir, und sagte, dass sein Herr Vater schon vierzehn Tage auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich müsste bey ihm logiren. Als wir den andern Tag zu Linz beym Thore waren, stand schon ein Bedienter da, um uns zum alten Grafen Thun zu führen, allwo wir nun auch logiren. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, wie sehr man uns in diesem Hause mit Höflichkeiten überschüttet. Dienstag, als den 4ten November, werde ich hier im Theater Akademie geben, und weil ich keine einzige Symphonie bey mir habe, so schreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig seyn muss. Meine Frau und ich küssen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, dass wir Ihnen so lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht sehr für alles Empfangene.

---

*) Ein Benedictiner-Kloster in Oberösterreich.

Meine deutsche Oper: *Die Entführung aus dem Serail*, ist in Prag und in Leipzig sehr gut und mit allem Beyfalle gegeben worden, welches ich von Leuten weiss, die sie alldort gesehen haben. Ich bitte Sie, mir so bald möglich meinen Idomeneo, die zwey Violin-Duetten und Seb. Bach's Fugen zu schicken. — Idomeneo brauche ich, weil ich diese Fasten, nebst meiner Akademie im Theater, sechs Subscriptions-Akademieen geben werde, wo ich auch diese Oper darin produciren möchte.

Wie sehr seine Subscriptions-Akademieen unterstützt wurden, darüber schreibt Mozart selbst an seinen Vater:

Hier haben Sie die Liste von allen meinen 174 Subscribenten. Ich habe allein um dreyssig mehr, als Richter und Fischer zusammen, da ich die drey letzten Mittwochen in der Fasten, vom 17ten März angefangen, drey Concerte im Trattner'schen Saale auf Abonnement gebe: der Preis ist auf alle drey Concerte 6 fl. — Im Theater werde ich dieses Jahr zwey Akademieen geben; nun können Sie sich leicht vorstellen, dass ich nothwendig neue Sachen spielen muss, und da muss man also schreiben. Der ganze Vormittag ist den Scholaren gewidmet, und Abends habe ich fast alle Tage zu spielen. Hier lesen Sie von allen Akademieen, worin ich spielen muss:

Donnerstag den 26sten Febr. beym Gallizin.
Montag den 1sten März beym Joh. Esterhazy.
Donnerstag den 4ten März beym Gallizin.
Freytag den 5ten März beym Esterhazy.
Montag den 8ten März beym Esterhazy.
Donnerstag den 11ten März beym Gallizin.
Freytag den 12ten März beym Esterhazy.
Montag den 15ten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 17ten März meine erste Akademie, *Privat.*
Donnerstag den 18ten März beym Gallizin.
Freytag den 19ten März beym Esterhazy.
Samstag den 20sten März beym Richter.
Sonntag den 21sten März meine erste Akademie im Theater.
Montag den 22sten März beym Esterhazy.
Mittwoch den 24sten März meine zweyte Privat-Akademie.
Donnerstag den 25sten März beym Gallizin.

Freytag den 26sten März beym Esterhazy.

Samstag den 27sten März beym Richter.

Montag den 29sten März beym Esterhazy.

Mittwoch den 31sten März meine dritte Privat-Akademie.

Donnerstag den 1sten April meine zweyte Akademie im Theater.

Samstag den 3ten April beym Richter.

Habe ich nicht genug zu thun? Ich glaube nicht, dass ich auf diese Art aus der Uebung kommen kann.

Nun muss ich Ihnen geschwind noch sagen, wie es herging, dass ich so in einem Privatsaale Akademieen gebe. Der Claviermeister *Richter* giebt nämlich im benannten Saale die sechs Samstage Concert. Die Noblesse subscribirte nur mit dem Bemerken, dass sie keine Lust hätte, wenn ich nicht darin spielte. Hr. Richter bat mich darum: ich versprach ihm, drey Mal zu spielen, und machte auf drey Concerte für mich Subscription, wozu sich Alles abonnirte. Die erste Akademie am 17ten März ist glücklich abgelaufen; der Saal war angesteckt voll, und das neue Concert, so ich gespielt, hat ausserordentlich gefallen, und wo man hinkömmt, hört man diese Akademie loben. Morgen, den 21sten d. M., hätte meine erste Akademie im Theater seyn sollen. Fürst Louis Lichtenstein giebt aber bey sich Opera, entführt mir nicht allein den Kern der Noblesse, sondern entzieht mir auch die besten Leute aus dem Orchester. Ich habe sie also durch ein gedrucktes Avertissement auf den ersten April verschieben lassen.

Wien, den 10. April 1784.

Durch meine drey Subscriptions-Akademieen habe ich mir sehr viel Ehre gemacht. Auch meine Akademie im Theater ist sehr gut ausgefallen. Ich habe zwey grosse Concerte geschrieben, und dann ein Quintett für Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto und Pianoforte, welches ausserordentlichen Beyfall erhalten; ich selbst halte es für das Beste, was ich noch in meinem Leben geschrieben habe. Ich wollte wünschen, Sie hätten es hören können! und wie schön es aufgeführt wurde! Uebrigens bin ich, die Wahrheit zu gestehen, gegen das Ende hin müde geworden von lauter Spielen, und es macht mir keine geringe Ehre, dass es meine Zuhörer *nie* wurden.

Den 24. April.

Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin Strinasacchi, eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiele. — Ich schreibe eben an einer Sonate, welche wir Donnerstag im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden. Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scholar von Joseph Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben, und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplaciren.

Bey dieser Gelegenheit, als Mozart für die Strinasacchi eine Sonate componirte und bey ihrer Akademie spielte, gab er den stärksten Beweiss von seinem ausserordentlichen Gedächtnisse.

Diese ausgezeichnete Violinspielerin, die als Madame Schlick in Gotha in herzoglichen Diensten gestorben ist, kam nach Wien, spielte mit allem Beyfalle bey Hofe, und kündigte nun ein öffentliches Concert an, wozu ihr *Kaiser Joseph* sein italienisches Hoftheater bewilligt hatte.

Sie wollte gern auch mit einem noch unbekannten vorzüglichen Solostücke, und, wo möglich, mit einem von Mozart, und neben ihm auftreten, und ging darum den Meister um Composition und Spiel an. Mozart, gefällig und schnell zur Hand, wie immer, versprach Beydes. Aber, weil ihm dergleichen kleine Arbeiten zuwider waren, so schob er die Arbeit bis am Abend vor dem Concert-Tage auf, wo sie endlich ihre Stimme von ihm erpresste, um sie am folgenden Vormittage einstudiren zu können. Diess Einstudiren geschah jedoch ohne Beyhülfe Mozart's. Er sah die Frau erst im Concerte wieder. Mozart hatte zwar ihre Partie geschrieben, fand aber bey seinem vielem Lectiongeben nicht Zeit für die seinige. Bey der Production spielte er die Sonate mit ihr, zum höchsten Entzücken des Publicums über Composition und Vortrag. *Kaiser Joseph*, der von seiner Loge herab auf's Theater lorgnirte, glaubte zu sehen, dass er keine Noten vor sich hätte, liess ihn kommen, um die Partitur zu sehen, und war erstaunt, auf seinem Papiere nichts als Tactstriche zu finden. „Haben Sie es wieder einmal darauf ankommen lassen?“ sagte der *Kaiser*.

Ew. Majestät — ja, antwortete *Mozart*, es ist aber doch keine Note ausgeblieben.

Hätte Mozart das Stück, wenn auch nicht eingelernt, doch mehrmals gespielt gehabt, so hätte er nicht mehr gewagt, als was jedes gute Gedächtniss wagen kann. Es musste aber sein Gedächtniss als ein bewunderungswürdiges hier erscheinen, weil er diese Sonate mit der Virtuosin nicht ein einziges Mal probirt und es sogar mit der Violine noch nicht gehört hatte.

Den 24sten May 1784 schrieb er unter andern seinem Vater:

Ich bin nicht im Stande, unter den beyden Concerten *ex B* und *D* (gemacht den 15ten und 22sten März 1784) eine Wahl zu treffen. — Ich halte sie beyde für Concerte, die schwitzen machen; doch hat in der Schwierigkeit das *ex B* den Vorzug vor dem *ex D*. Uebrigens bin ich sehr begierig, welches unter den drey Concerten, *B*, *D* und *G dur* (letztes gemacht den 12ten April) Ihnen und meiner Schwester am besten gefällt; denn das *ex Eb* (gemacht den 9ten Februar 1784) gehört gar nicht dazu, welches ein Concert von ganz besonderer Art ist, und mehr für ein kleines als grosses Orchester geschrieben. Also ist die Rede nur von den drey Concerten, und ich bin begierig, ob Ihr Urtheil mit dem hiesigen *allgemeinen* und auch *meinem* Urtheile überein kömmt. Freylich ist es nöthig, dass man sie alle Drey mit allen Stimmen und gut producirt hört. Ich will gern Geduld haben, bis ich sie wieder zurück erhalte, nur dass sie kein Mensch in die Hände bekömmt; denn ich hätte erst heute für Eines 24 Ducaten haben können; ich finde aber, dass es mir mehr Nutzen schafft, wenn ich sie noch ein paar Jährchen bey mir behalte und dann erst durch den Stich bekannt mache.

Wien, den 9. Junius 1784.

Morgen wird beym Hrn. Agenten Ployer zu Döbling auf dem Lande Akademie seyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Concert *ex G*, ich das Quintett, und wir Beyde dann die grosse Sonate auf zwey Clavieren spielen werden. Ich werde den Paesiello, der auf seiner Rückreise aus Petersburg sich seit dem May hier befindet, mit dem Wagen abholen, um ihn meine Composition und meine Schülerin hören zu lassen. — Wenn Maestro Sarti nicht heute nach Russland hätte wegreisen müssen, so wäre er auch mit mir hinaus. — Sarti ist ein rechtschaffener, braver Mann! Ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch Variationen auf eine Arie von ihm gemacht, woran er sehr viele Freude gehabt hat.

Bisher lebte Mozart, ungeachtet seines grossen Ruhmes, ohne Anstellung, also ohne bestimmte Einkünfte. Clavier-Unterricht und abonnirte Concerte für einen geschlossenen Zirkel des vornehmen Adels waren noch die ergiebigsten Quellen seiner Einkünfte, wobey sich in einer Stadt, wie Wien, sicher Nichts ersparen liess. So hatte er vom 11ten Februar 1785 an Subscriptions-Concerte auf sechs Freytage. Jede Person bezahlte für alle zusammen 3 Ducaten. Sie waren auf der Mehlgrube. Das erste von diesen Concerten war, nach dem Urtheile des Vaters, der ihn damals besuchte, unvergleichlich. „Wolfgang gab (schrieb jener an seine Tochter) ein neues vortreffliches Clavier-Concert, woran der Copist noch gestern, als wir ankamen (am 10ten Februar), abschrieb, und Dein Bruder nicht einmal das Rondo durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur nachsehen musste. Das Concert geht aus *D moll.* Am 12ten war J. Haydn bey uns. Es wurden drey der neuen Quartetten gemacht, nämlich aus *B, A* und *C dur* (componirt den 9ten November 1784, und den 10ten und 14ten Januar 1785). Sie sind zwar ein bischen leichter, als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt. Hr. Haydn sagte zu mir: Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, dass ich Ihren Sohn für den grössten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe, er hat Geschmack und besitzt die gründlichsten Kenntnisse in der Composition.“

Weiter schreibt der Vater seiner Tochter:

„Am 12ten Februar 1785 spielte Dein Bruder im Theater bey der Akademie der Sängerin Laschi ein herrliches Concert, das er für die Paradies nach Paris gemacht hatte. Ich war in einer so guten Loge, dass ich das Vergnügen hatte, alle Abwechselung der Instrumente so vortrefflich zu hören, dass mir die Thränen in die Augen kamen. Als Dein Bruder wegging, machte ihm der Kaiser mit dem Hute in der Hand ein Compliment, und rief: Bravo, Mozart! Beym Herauskommen zum Spielen war ihm ohnehin zugeklatscht worden.“

„Am 14ten spielte Dein Bruder abermals ein Concert im Theater; es ist alle Tage Akademie.

So auch am 15ten, wo Dein Bruder das neue grosse Concert *ex D* magnifique spielte.“

„Den 21sten Februar: Ich bin in Deines Bruders zweyter Akademie gewesen, die abermals herrlich war. Heute spielte er beym Grafen Zichy.“

„Den 12ten März: Dein Bruder, der auch einen Abend im Theater hatte, machte 559 fl., welche wir nicht vermutheten, da er eine aus über 150 Personen bestehende Subscriptions-Gesellschaft hat, und sich so oft im Theater bey Anderer Akademieen aus Gefälligkeit hat hören hassen.“

„Deines Bruders F. P. Flügel ist, seit ich hier bin, wenigstens zwölf Mal ins Theater oder zum Fürsten Kauniz, Grafen Zichy etc. getragen worden.“

„Er hat ein grosses F. P. Pedal machen lassen, das unter dem Flügel steht, um drey Spannen länger und erstaunlich schwer ist.“

„Torricella sticht einen von Deinem Bruder gemachten Clavierauszug der Entführung, aber Dein Bruder hat ihn noch nicht ganz fertig gemacht. Drey Sonaten sind bey T. heraus, davon nur eine mit Violine.“

„Nun ist geschehen,“ schrieb der Vater an seine Tochter vom 16ten December 1785, „was ich meinem Sohne vorher gesagt habe. Die Entführung aus dem Serail ist in Augsburg im Clavierauszuge bereits erschienen, auch in Mainz gestochen. Seit dem März, wo er anfing, hat mein Sohn nicht fertig werden können. Er hat die Zeit, und Torricella die aufgewandten Kosten verloren.“

In dieser Zeit (Frühling 1785) schienen Mozart's Umstände die besten jemals gewesen zu seyn, oder wo er wenigstens die meiste Einnahme gehabt hatte. Der Vater schrieb am 19ten März seiner Tochter:

„Ich glaube, dass mein Sohn, *wenn er keine Schulden zu bezahlen hat*, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann: das Geld ist sicher da, und die Hauswirthschaft ist, was Essen und Trinken betrifft, im höchsten Grade öconomisch.“

Den 28sten Decbr. 1785 schrieb Mozart seinem Vater, dass er in Eile 3 Subscriptions-Akademieen von 120 Subscribenten gegeben und dazu ein Clavier-Concert aus *C moll* gemacht hatte, wo er das Andante hatte repetiren müssen.

Es ist schon erwähnt, dass Mozart in dieser Periode die schönsten Sachen für das Clavier, Sonaten mit und ohne Begleitung, Conçerte etc. schrieb. Im Jahre 1785 gab er die seinem Freunde, dem Kapellmeister Joseph Haydn dedicirten sechs Quartetten im Stich heraus, wovon die Dedication wälsch und deutsch folgende ist:

Sei Quartetti
per due Violini, Viola, e Violoncello.
Composti e dedicati al Signor
GIUSEPPE HAYDN.
Maestro di Capella di S. A. il Principe d'Esterhazy etc. etc.
Dal suo Amico
W. A. Mozart.
Opera X.

In Vienna presso Artaria et Comp. etc.
Prezzo fl. 6 30 Xr.

Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimo doverli affidare alla protez-

zione, e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. — Ecculi del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei mei figli. — Essi sono, è vero, il frutto di una lunga, e laboriosa fatica, pur la speranza fatta mi da piu amici di vederla almeno in parte compensita m'incoraggisce, e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di quelche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale, me ne dimostrasti la tua saddisfazione. — Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perche io se li raccommandi e mi fa sperare, che non si sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — Piacciati dunque accoglierli benignamente, ed esser loro Padre, Guida ed Amico. Da questo momento Jo ti cedo i miei diritti sopra di essiti, supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di Padre mi puo aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua Amicizia a chi tanto l'apprezza. Mentre sono di tutto cuore

Vienna,
il p^{mo} Settembre 1785.

il suo sincerissimo amico
W. A. Mozart.

Meinem theuren Freunde Haydn!

Ein Vater, der bestimmt hatte, seine Kinder in die grosse Welt zu schicken, glaubte sie vertrauen zu müssen dem Schutze und der Leitung eines damals sehr berühmten Mannes, der glücklicher Weise noch dazu sein bester Freund war. Sieh hier, berühmter Mann und theuerster Freund, meine sechs

Kinder. Sie sind, es ist wahr, die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit; doch die Hoffnung, welche mehre Freunde mir geben, diese Arbeit zum Theil wenigstens vergolten zu sehen, giebt mir Muth und schmeichelt mir, dass diese Kinder einst mir zu einigem Troste gereichen. Du selbst, theuerster Freund, hast mir bey Deinem letzten Aufenthalt in dieser Hauptstadt, Deine Zufriedenheit bezeigt. Dieser Dein Beyfall ermuthigt mich vor Allem, sie Dir zu empfehlen, und lässt mich hoffen, dass sie Deiner Gunst nicht ganz unwürdig seyn werden. Es möge Dir daher gefallen, sie gütig aufzunehmen und ihr Vater, Führer und Freund zu seyn. Von diesem Augenblicke an trete ich Dir meine Rechte über sie ab, bitte Dich aber, mit Nachsicht die Fehler zu betrachten, welche das partheiische Auge des Vaters mir verborgen haben kann, und ungeachtet derselben Deine edle Freundschaft dem zu erhalten, der sie so sehr schätzt.

Indessen bin ich von ganzem Herzen etc.

Diese Dedication an J. Haydn ist somit die Huldigung eines Genie's gegen ein Genie! Ein schöner, seltner, vielleicht einziger Zug (wo giebt's Exempel? —) seines Hochachtungsgefühls für diesen grossen Mann. Mit keinem Werke hätte er Haydn besser ehren können, als mit diesem Schatze der schönsten Gedanken, diesem Muster einer vollendeten Quadro-Composition. In den Augen des Kenners ist sie so viel werth, als jede seiner Opern. Alles darin ist — wie freylich überhaupt in allen seinen neueren classischen Werken — durchdacht und vollendet. Man sieht es den Quartetten an, dass sie um J. Haydn's Beyfall buhlten. Für diese sechs Quartetten erhielt er von Artaria 100 Ducaten.

Diese Quartetten hatten hie und da ein sonderbares Schicksal. Als Artaria sie nach Italien schickte, erhielt er sie zurück, *„weil der Stich so fehlerhaft wäre."* Man hielt nämlich dort die vielen fremden Accorde und Dissonanzen für Stichfehler. Als der Fürst Grassalkowitsch in Ungarn dieselben Quartetten von einigen Spielern aus seiner Kapelle aufführen liess, rief er ein Mal über das andere: Sie spielen nicht recht! Und als man ihn vom Gegentheile überzeugte, zerriss er die Noten auf der Stelle. So warf der heilige Hieronymus Lycophrons Cassandra in die Flammen, mit gleichem Feuereifer und aus gleicher Ursache, — weil er sie nicht verstand, was er offenherzig bekannte. Bey Mozart's Gegnern war das nicht immer der Fall.

Stendhal in seinem Leben Rossini's sagt:

„Es war in Italien durchaus unmöglich, die Entführung aus dem Serail nur erträglich aufzuführen, weil das nicht eine Musik ist, die das vom zweymaligen Singen auffasst. Nicht weniger als sechs Monate brauchte es, setzt er hinzu, damit die besten Instrumentisten das erste Finale des Don Juan im Tacte spielen, und nicht weniger als zwey Monate, bis die Sänger es singen konnten."

In eben diesem Jahre schuf Mozart auch seinen *Davidde penitente.* Die Vorsteher der Pensions-Societät für Künstler-Wittwen und Waisen zu Wien baten ihn um ein Oratorium. Die Zeit war kurz. Er nahm das *Kyrie* und *Gloria* jener Messe, welche er 1783 aus Gelöbniss bey glücklich erfolgter erster Entbindung seiner Frau geschrieben, und welche Messe er vorzüglich gern hatte, schrieb eine Arie (den 11ten März 1785) für die Cavaglieri, und noch eine (den 6ten März) für Adamberger, und ein Terzett. Das Ganze mit italienischem Texte besteht aus 10 Nummern, als: 1) Ein Chor *C moll*, *Andante moderato*, *C*; 2) *Coro Allegro vivace*, *C dur*, *C*; 3) *Aria F dur*, *Allegro aperto*, *C*, für *Soprano*; 4) *Coro*, *Adagio*, *C*, *A moll*; 5) *Duetto* für 2 *Soprani*, ¾ *All. mod. D moll*; 6) Tenor-Arie *B dur*, *Andante*, ¾; 7) *Coro*, *G moll*, *Largo*, *C*, mit doppeltem Chore; 8) *Aria* für *Soprano*, *C moll*, *Andante* ¾ und *Allegro*, *C dur*, 𝄵; 9) *Terzetto* für 2 *Soprani* und *Tenore*, *E moll*, *Allegro*, 𝄵; 10) *Coro*, *C dur*, *Adagio*, *C*, mit Schlussfuge, 𝄵, *Allegro*.

Davidde penitente gehört in Bezug auf seine Originalität, seine tief gedachte, überaus kunstreiche Durchführung, dann in Rücksicht seines unermesslichen Reichthums und hohen Ideenschwunges, so wie auch in Erwägung der Wahrheit im Ausdrucke und des hinreissenden Stromes der tiefsten Empfindungen nicht nur unter die ausgezeichnetsten dieser Art, sondern es ist eine der schönsten Zierden in Mozart's Künstlerkranze. Die Chöre nennt Rochlitz: *gewaltige*; das Requiem: *das Wunderwerk des Requiems*.

Im darauf folgenden Jahre 1786 den 3ten Febr. hatte er auf Befehl des Kaisers Joseph für Schönbrunn den *Schauspiel-Director* geschrieben, eine Operette, bestehend aus Ouverture, zwey Arien, einem Terzett und Vaudeville — für Madame Lang, Mademoiselle Cavaglieri und Mr. Adamberger.

Eben zu der Zeit machte das französische Lustspiel von Beaumarchais, *Figaro*, sein Glück, und kam auf alle Theater. Mozart ward vom Kaiser Joseph dazu bestimmt, diesem Lustspiele, nachdem es in ein Singspiel umgegossen worden, auch auf dem italienischen Operntheater durch seine Musik Celebrität zu verschaffen. Es wurde in Wien von der italienischen Operngesellschaft aufgeführt. Wenn es wahr ist, was man allgemein als wahr erzählt, und was sich bey so vielen glaubwürdigen Zeugen freylich nicht in Zweifel ziehen lässt, dass die Sänger aus Hass, Neid und niedriger Kabale bey der ersten Vorstellung durch vorsätzliche Fehler sich alle Mühe gegeben haben, die Oper zu stürzen: so kann der Leser daraus schliessen, wie sehr diese Faction die Ueberlegenheit des Genie's in Mozart fürchtete, und wie wahr es sey, was ich kurz vorher bey Gelegenheit der Entführung aus dem Serail bemerkt habe. Dieser feige Bund verdientloser Menschen blieb bis an das frühe Ende des unsterblichen Künstlers in voller Thätigkeit, ihn zu hassen, zu verläumden und seine Kunst herabzusetzen. Welchen Kampf hatte Mozart's Geist zu bestehen, bis er vollkommen triumphirte! Man erzählt, dass die Sänger durch eine ernste Warnung des seligen Monarchen zu ihrer Pflicht gewiesen werden mussten, da Mozart voll Bestürzung zwischen dem zweyten Acte zu ihm in die Loge kam, und ihn darauf aufmerksam machte.

Figaro's Hochzeit, ein Intriguenstück, als Oper zu bearbeiten, ist gewiss kein glücklicher Einfall; ja, man darf sagen, dass es der Natur derselben gänzlich widerspricht. Beaumarchais giebt in seinem Lustspiele etliche recht artige Bonmots, einige anziehende Situationen zum Besten, aber für die Musik hat er nichts gethan; im Gegentheile verschloss er ihr beynahe den Weg, indem er sein Stück zu einer einseitig verständigen und witzigen Beschlossenheit ausbildete, die der Musik keineswegs zusagt. Mozart nahm vielleicht das Stück nur, weil er eben kein anderes hatte, das die Celebrität schon im Namen trug, und er durfte es schon darauf wagen, weil einem Genie, wie das seinige, nicht leicht etwas unmöglich seyn mochte. Er hat das ganze Stück verwandelt. Aus der halb nothwendigen Beschränktheit ist eine angenehme Begränzung, aus Pretiosität ist Erhabenheit, aus der etwas seichten Flüchtigkeit ein tiefes lebendiges Leben geworden. Der einzige Charakter, der auch bey Beaumarchais selbst hier und da einen leisen Anflug von Poesie zeigt, ist der Page; aber es fehlt denn doch noch gar viel, um ihn rein ausgeführt, klar und vollständig nennen zu dürfen. Weichheit, ja sogar ein wenig Weichlichkeit durfte immer ein Hauptzug im Charakter dieses jungen Tutti-Liebhabers seyn. Nur hätte Beaumarchais ihn nicht noch überdrein mit Oberflächlichkeit versetzen, und überhaupt dem Principe des gewöhnlichen Gallicism wehren sollen. Was Mozart aus diesem Pagen gemacht, ist besser zu fühlen als auszusprechen. Sollte keiner dieser Accorde Göthe umschwebt haben, als er die Mignon schuf?

Le nozze di Figaro ist ein Hauptwerk Mozart's, das er später selbst sein Lieblingskind nannte, dem jetzt endlich — nachdem er verweset — die ganze Welt Gerechtigkeit widerfahren lässt — dieser köstliche Blumengarten, worin Alles Geist und Gefühl, Anmuth und Schönheit, Alles, wie oft er neu eröffnet werde, jung und frisch, blühend und duftend ist; den in seiner Art nichts gleich Vortreffliches zu besitzen, sogar das auf Vergangenes stolze Italien, das auf Eigenes einbilderische Frankreich, das den Fremden abholde England eingesteht. Diese Oper ist eine wahre Perle, eine unerschöpfliche Fundgrube und Modell für alle Compositionen dieser Art. Nie werde ich's unternehmen, auch nur das erhabene Finale desselben zu zergliedern. Ein Buch würde nicht hinreichen, die Schönheiten, die es enthält, auszuzeichnen. In dem Eingangs-Duette, wo Figaro das Cabinet ausmisst, und in dem von der Gräfin Susanna dictirten Briefe spricht das Orchester, es singt, wird dramatisch, trägt die Melodie, den Hauptgesang, und supplirt die Leidenschaft des Sängers. (Castil Blaze.)

Die italienischen Opern Mozart's (sagt von Sonnleithner) konnten bey uns Wienern lange den Beyfall nicht erringen, den ihnen jeder Kenner immerfort geben wird, weil sie von dem Gange der gewöhnlichen italienischen Opern abwichen, an die wir gewöhnt waren.

Am 11ten November 1785 schreibt Mozart's Vater an seine Tochter:

„Endlich habe ich einen Brief von zwöf Zeilen von Deinem Bruder erhalten. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf *le nozze di Figaro* fertig machen muss. Um den Vormittag frey zu haben, hat er alle seine Scholaren auf den Nachmittag verlegt. — An der Musik zweifle ich nicht. Aber es wird ihm viel Laufen und Disputiren kosten, bis er das Buch, welches wirklich aus dem Lustspiele vieler Veränderung bedarf, so eingerichtet bekömmt, wie er es zu seiner Absicht wünscht. Er wird bisher nach seiner schönen Manier immer aufgeschoben und sich Zeit gelassen haben: nun muss er mit Ernst daran, weil er vom Oberkämmerer gedrängt wird.

Dieses witzigste aller witzigen französischen Lustspiele ist von Mozart behandelt worden, als wäre es das leidenschaftlich gemüthvollste aller spanischen dramatischen Poesie. An die Stelle der von den handelnden Personen jedes Mal nur in der Reflexion und Ironie aufgefassten Situation ist in der Musik die Aeusserung der Leidenschaft selbst getreten, welche diese Personen gezeigt haben würden, wenn sie statt witzige, gemüthsvolle Menschen gewesen wären. Bey der in ihrer Art einzigen Arie (*Nur zu flüchtig bist du* u. s. w.) scheinen alle Genien der Harmonie dem Mozart beygestanden zu haben.

Figaro's Hochzeit war in demselben Jahre in Wien geschrieben und aufgeführt, als *Una cosa rara* von Martin, der diese Oper in Wien componirte und selbst dirigirte. *Una cosa rara* machte grosses Glück. Mozart's Figaro gefiel zwar allerdings auch, doch (in den ersten Jahren) machte er nicht *Furore*. Kaiser Joseph hatte ihn sehr lieb und zog ihn allen früheren Opern Mozart's bey weitem vor; dieser gleichfalls.

Um mit Clementi alternirend zu spielen, hatte Mozart sich exercirt, sonst that er es nie. Diess als vorläufige Anmerkung zum folgenden Dittersdorf's eigenen Berichte von einem Gespräche mit Kaiser Joseph im Jahre 1786.

Der Kaiser. Wie gefällt Ihnen Mozart's Spiel?

Ich. Wie es jedem Kenner gefallen muss.

K. Einige ziehen Clementi dem Mozart vor. Ihre Meinung?

I. In Clementi's Spiele herrscht viel Kunst und Tiefsinn, in Mozart's nebst Kunst und Tiefsinn ausserordentlich viel Geschmack.

K. Das sage ich auch. Was sagen Sie zu Mozart's Composition?

I. Er ist unstreitig ein grosses Original-Genie, und ich habe noch keinen Componisten gefunden, der einen so erstaunlichen Reichthum an neuen Gedanken besässe. Ich wünschte, er wäre nicht damit so verschwenderisch. Er lässt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer da, der den erstern verdrängt, und das geht immer in einem fort, so dass man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtnisse aufbewahren kann.

K. Wahr. Nur in Theaterstücken dünkt mich, dass er öfters zu viele Noten anbringt, worüber die Sänger sich sehr beklagen.

I. Wenn man aber die Gabe besitzt, durch Harmonie und Geschicklichkeit im Begleitungsspiele den Sänger doch nicht zu verdecken, so halte ich das für keinen Fehler.

K. Distinguo. Wenn man die Gabe besitzt, die Sie in Ihrem Hiob gezeigt haben. — Hören Sie. Ich habe zwischen Haydn und Mozart eine Parallele gezogen. Ziehen Sie auch eine, damit ich sehe, ob sie mit meiner übereinstimmt.

I. Wenn es seyn muss, bitte ich Ew. Majestät, mir eine Urfrage zu erlauben.

K. Auch das.

I. Was ziehen Ew. Majestät für eine Parallele zwischen Klopstocks und Gellerts Werken?

K. (*Pause.*) Hm! dass Beyde grosse Dichter sind — dass man Klopstocks Gedichte öfter als ein Mal lesen müsse, um alle Schönheiten zu entschleiern — dass Gellerts Schönheiten schon beym ersten Anblicke ganz enthüllt da liegen.

I. Nun haben Ihro Majestät Ihre Frage selbst beantwortet.

K. Mozart wäre also Klopstock, Haydn Gellert?

I. So halte ich dafür.

K. Ich kann nichts einwenden.

I. Darf ich so kühn seyn, um die Parallele Ew. Majestät zu fragen?

K. Ich vergleiche Mozart's Composition mit einer goldenen Tabatiere, die in Paris gearbeitet, und Haydn's mit einer, die in London verfertigt ist. Beyde schön, die erste ihrer vielen geschmackvollen Verzierungen, die zweyte ihrer Simplicität und ausnehmend schönen Politur wegen. Auch hierin sind wir fast einerley Meinung.

Mozart gründete in Prag durch die Production seines *Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte* und *Clemenza di Tito* seinen Ruhm, der von dort aus durch ganz Deutschland erscholl und sich in die übrigen Staaten Europa's verbreitete. Er selbst hat sich oft geäussert: *„Die Böhmen sind es, die mich verstehen.“*

Als vor 37 Jahren Abbate da Ponte aus Beaumarchais höchstwitzigem Lustspiele diese allerliebste Intriguen-Oper formte, und Mozart sie mit einer Tondichtung ausstattete, welche, was Melodie, Originalität, Charakteristik und den ächten Conversationsstyl anlangt, wohl selbst allen seinen geistreichsten Theater-Compositionen den Rang abläuft und schwerlich wohl jemals erreicht, nie aber übertroffen werden kann, damals ward das Meisterwerk noch nicht nach Verdienst gewürdigt. Die Zeiten haben sich geändert. Mozart, der Einzige, wird nun *verstanden*, und mehr bedurfte es ja nicht, dass seine Künstlerkrone in ewig unvergänglicher Schöne strahle. — Aber in der Ursprache muss man sie geben und hören. Er schrieb ja auf italienische Worte. Des Vortrags Frische und Lebendigkeit, der süssen Liebeslaute Wohlklang, eine scharf accentuirte Mimik, die momentane Pointe sind dabey berücksichtigt, welche selbst in der gelungensten Uebersetzung an Wirkung verlieren müssen. Man muss seine Werke geben, wie des Meisters Genius sie schuf: auf deutsch die Zauberflöte, die Entführung u. s. w.

Le Nozze di Figaro ist allerdings ein Meisterstück musikalischer Composition, die Frucht einer kolossalischen Genialität; doch erkennt man, dass diese Oper dem ernsten Genius des grossen Tonmeisters nicht ganz zusagte; dass der italienische Dichter ihm nicht das leichtfertigste, von ewigen Incidenzen und Schlüpfrigkeiten durchwebte Product hätte darbieten, wenigstens in seiner Bearbeitung es hätte kürzer halten sollen. Selbst die Musik der *Opera buffa* muss überhaupt ihre Haltpunkte haben, ohne welche sie verfliegt oder langweilig wird.

Mozart's Vater schrieb an seine Tochter im April 1786:

„Am 28sten April (den 29sten April hatte er es nach Anzeige seines eigenhändigen Katalogs rein vollendet) geht *le nozze di Figaro* zum ersten Male in die Scena. Es wird viel seyn, wenn er reüssirt, denn ich weiss, dass er erstaunlich starke Kabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhange wird wieder suchen, Himmel und Erde in Bewegung zu setzen. Duscheck sagte mir neulich, dass Dein Bruder so viele Kabalen wider sich habe, weil er wegen seines besondern Talents und Geschicklichkeit in so grossem Ansehen stehe."

Und am 18ten May: „Bey der zweyten Aufführung der *Nozze di Figaro* in Wien sind fünf Stücke, und bey der dritten sieben Stücke repetirt worden, worunter ein kleines Duett drey Mal hat müssen gesungen werden."

Sein Honorar für *Le nozze di Figaro* war in Wien nach dem Gebrauche der Ertrag der dritten Vorstellung, der gering gewesen seyn muss; denn die Oper gefiel damals nur Wenigen. Hierdurch gekränkt, sagt Rochlitz, blieb Mozart bis kurz vor seinem Tode entschlossen, für Wien keine Oper mehr zu schreiben, sondern trat in Verbindung mit Guardasoni, dem sehr unterrichteten, aber nach italienischer Weise kärglich steuernden Unternehmer jener kleinen vortrefflichen italienischen Gesellschaft, die zu Prag, Warschau und Leipzig abwechselnd Opern gab. Dieser zahlte für jede 100 Ducaten, mit Vorbehalt der Partitur für sich. So entstanden *Don Juan*, *Così fan tutte* und *Clemenza di Tito*. Die Stände bezahlten diese. Von jenem Entschlusse machte ihn abwendig Schickaneder, Unternehmer, Director, Dichter und erster Komiker des Vorstadt-Theaters an der Widen zu Wien, ein kecker, possirlicher, lockerer Zeisig.

Prag hatte Mozart's Meisterstücke schon lange verehrt, und dort vielleicht genoss er des Ruhmes schon in seinem Leben, der dem Unersetzlichen nach seinem Tode überall zu Theil wurde. Das Prager italienische Theater hat indessen in dieser Rücksicht die italienischen Operisten in Wien beschämt.

So wie jedes Mozart'sche Werk in Böhmen nach seinem wahren Werthe erkannt und geschätzt wurde: so geschah es auch mit der Oper: *Le nozze di Figaro.* Sie wurde, erzählt Niemtschek, im Jahre 1786 von der Bondini'schen Gesellschaft in Prag auf das Theater gebracht und gleich bey der ersten Vorstellung mit einem Beyfall aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es ist die strengste Wahrheit, wenn ich sage, dass diese Oper fast ohne

Unterbrechung diesen ganzen Winter gespielt ward, und dass sie den traurigen Umständen des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hatte. Der Enthusiasmus, den sie bey dem Publicum erregte, war bisher ohne Beyspiel; man konnte sich nicht genug daran satt hören. Sie wurde bald von einem unserer besten Meister, Herrn Kucharz, in einen guten Clavierauszug gebracht, in blasende Parthieen, ins Quintett für Kammermusik, in deutsche Tänze verwandelt: kurz, Figaro's Gesänge wiederhallten auf den Gassen, in den Gärten, ja selbst der Harfenist auf der Bierbank musste sein *Non più andrai* tönen lassen, wenn er gehört werden wollte. Diese Erscheinung hat freylich grösstentheils in der Vortrefflichkeit des Werkes ihren Grund; aber nur ein Publicum, welches so viel Sinn für das wahre Schöne in der Tonkunst und so viel gründliche Kenner unter sich besitzt, konnte den Werth einer solchen Kunst auf der Stelle empfinden; dazu gehört auch das unvergleichliche Orchester der damaligen Oper, welches die Ideen Mozart's so genau und fleissig auszuführen verstand. Denn auf diese verdienten Männer, die zwar grösstentheils keine Concertisten, aber desto gründlichere Kenner und Orchester-Subjecte waren, machte die neue Harmonie, und der feurige Gang des Gesanges den ersten und tiefsten Eindruck. Der nunmehr verstorbene rühmlich bekannte Orchester-Director *Strobach* versicherte oft, dass er sammt seinem Personale bey der jedesmaligen Vorstellung so sehr ins Feuer gerathe, dass er trotz der mühsamen Arbeit mit Vergnügen von vorne wieder anfangen würde.

Die Bewunderung für den Verfasser dieser Musik ging so weit, dass einer unserer edelsten Cavaliere und Kenner der Musik, *Graf Johann Joseph Thun*, der selbst eine vortreffliche Kapelle unterhielt, ihn nach Prag zu kommen einlud, und ihm Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause anbot. Mozart war zu sehr über die Wirkung erfreut, die seine Musik auf die Böhmen machte — zu begierig, eine Nation von einem solchen Musikgefühle kennen zu lernen, als dass er die Gelegenheit nicht mit Freuden ergriffen hätte. Er kam im Februar 1787 nach Prag: am Tage seiner Ankunft wurde Figaro gegeben, und Mozart erschien darin. Alsogleich verbreitete sich der Ruf von seiner Anwesenheit im Parterre, und so wie die Symphonie zu Ende ging, klatschte ihm das ganze Publicum Beyfall und Willkommen zu.

Mozarten wurde bey dieser Gelegenheit in Prag ein Sonett zu seinen Ehren übergeben, und er gewann daselbst durch Musik 1000 fl.

Le nozze di Figaro ward sogar mit untergelegtem wieder ins Französische übersetztem Texte zu seiner Musik 1793 in Paris aufgeführt. —

Ries hat in London eine grosse Phantasie über Ideen aus dem Figaro stechen lassen, so wie Andreas Romberg ein Potpourri für Violine nach Melodieen aus *Don Juan* herausgegeben hat.

Figaro machte erst wenig Glück. Besonders sagte man: Die Musik ist für eine komische Oper zu schwer und zu weit ausgesponnen. Eben so sey es mit *Don Juan*. Die Musik ist für eine romantische Oper zu gelehrt, zu vollgestopft von künstlich gearbeiteter Harmonie.

Aber der *Geist,* aus dem sie beyde gequollen, der sie beyde erfüllt, mit dem beyde vollendet sind, ist vom ersten Augenblicke ihres Erscheinens selbst von des Meisters Feinden anerkannt worden.

Wenn der Geist da ist, und Dichter und Componist sogar zugleich das Pünktchen in Hinsicht auf herrschenden Zeitgeschmack und mitwirkende Zufälligkeiten treffen, dann macht das Werk sogleich Glück, und zwar um Beyder willen. Diess war der Fall später mit der Zauberflöte.

Mozart liess sich dann auf allgemeines Verlangen in einer grossen musikalischen Akademie im Operntheater hören. Nie sah man noch das Theater so voll Menschen, als bey dieser Gelegenheit; nie ein stärkeres einstimmiges Entzücken, als sein göttliches Spiel erweckte. Wir wussten in der That nicht, was wir mehr bewundern sollten, ob die *ausserordentliche* Composition, oder das *ausserordentliche* Spiel; Beydes zusammen bewirkte einen Total-Eindruck auf unsere Seelen, welcher einer süssen Bezauberung glich! Aber dieser Zustand lösete sich dann, als Mozart zu Ende der Akademie auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantasirte, und unser Entzücken auf den höchsten Grad gespannt hatte, in laute, überströmende Beyfalls-Aeusserung auf. Und in der That übertraf dieses Phantasiren Alles, was man sich vom Clavierspiele vorstellen konnte, da der höchste Grad der Composition mit der vollkommensten Fertigkeit im Spiele vereinigt ward. Gewiss, so wie diese Akademie für die Prager die einzige ihrer Art war, so zählte **Mozart** diesen Tag zu den schönsten seines Lebens.

Wiener Allgem. musikal. Zeitung. Recension einer Fuge mit Vorspiel vom Abbé Stadler, im 3ten Hefte des *Musée musical des Clavecinistes.* Steiner und Comp. 1818.

Der Verfasser beginnt mit einem Vorspiele, das man eine Phantasie nennen könnte. Hier herrscht die heilige Ordnung der ersten Schöpfungstage: Alles ist so leicht fasslich, so wohl geordnet; ein ruhiges, melodiöses Thema, stets interessanter durch die natürlichste Harmoniefolge, durch den Wechsel der Begleitung, das, wie Arachne's Faden, ununterbrochen in einem fortgesponnen ist, nie eine Lücke gewahren lässt, sich bey jedem Einschnitte der Rhythmen gleichsam selbst neu gebiert und verjüngt: die zweckmässigste Anwendung und Benutzung aller contrapunktischen Künste, ohne den entferntesten Anstrich von Künsteley: so rieselt diese krystallische Quelle des Helikons sanft und anspruchlos fort. — Und so phantasirte auch oft der verewigte Mozart, wenn er, aufgefordert zum Spielen, im Kreise der ihn umringenden Menge nur ein paar seiner Auserwählten erschaute, die ihn zu verstehen fähig, seinem Geistesfluge zu folgen erkohren waren, denen er sich nun, unbekümmert und gedankenlos für alles Uebrige, ganz hingab, mit ihnen allein nur in den Hieroglyphen der Tonsprache redete, einzig für sie im unermesslichen Reiche der Klänge sein volles Herz ausströmte. Beethoven zeigt sich am Allervortheilhaftesten in der freyen Phantasie. Es ist wirklich ganz ausserordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge er auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa nur in den Figuren variirt, sondern wirklich ausführt. Seit Mozart's Tode, der mir hier noch immer das *non plus ultra* bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maasse gefunden, als wie bey Beethoven.

Gerber sagt über Mozart's Spiel:

Der Geschmack und die Einsicht, womit er sein glänzendes Talent anwandte, indem die Ueberwindung der Schwierigkeiten immer den Regeln der Harmonie und Melodie, dem Ausdrucke, dem Reize der Neuheit und überhaupt der angenehmen und schönen Wirkung untergeordnet war, entfernen von ihm den Vorwurf, die musikalische Charlatanerie, oder Seiltänzerey befördert zu haben.

Die Symphonieen, die er für diese Gelegenheit setzte, sind wahre Meisterstücke des Instrumentalsatzes, voll überraschender Uebergänge, und haben einen raschen, feurigen Gang, so, dass sie alsogleich die Seele zur Erwartung irgend etwas Erhabenen stimmen. Diess gilt besonders von der grossen Symphonie in *D dur* und *Es dur*, die noch immer ein Lieblingsstück des Prager Publicums sind, obschon sie wohl hundert Mal gehört waren.

Eine Symphonie gehört der ganzen Kunstwelt an, eine Oper der Nation, in deren Sprache sie geschrieben worden. *Don Juan* ist kein deutsches Product, so wenig als *Iphigenie in Aulis.* Man nenne es nicht ein Meisterstück deutscher Kunst!

Der Opern-Unternehmer Bondini schloss zugleich mit Mozart den Accord zu einer neuen Oper für die Prager Bühne auf den nächsten Winter, welche dieser gern annahm, weil er erfahren hatte, wie gut die Böhmen seine Musik zu schätzen und auszuführen verstanden. Diess äusserte er oft gegen seine Prager Freunde. Er war überhaupt gern in Prag, wo ihn ein gefühlvolles Publicum und wahre Freunde, so zu sagen, auf den Händen trugen. Dem Opern-Orchester dankte er in einem Briefe an den damaligen Director Strobach sehr verbindlich, und schrieb seiner geschickten Ausführung den grössten Theil des Beyfalls zu, den seine Musik in Prag erhalten hatte. Dieser Zug seines Herzens, so unbedeutend er scheint, ist sehr schön; er giebt einen Beweis, dass *Stolz*, *Eigendünkel* oder *Undankbarkeit* seine Fehler nicht waren, wie man es so häufig an viel geringeren Virtuosen wahrnimmt.

Damals eilte die Tonkunst, von Mozart's Alles beseelendem Geiste empor gehoben, dem höchsten Ziele zu. Prag ward mit der Hoffnung gekrönt, in dieser Kunst dereinst Europa's Leitstern zu werden. Die damalige Höhe musikalischer Ausbildung dankte es fast allein ihm, der leider zu früh der Kunst entrissen wurde. Dieser Orpheus, der Alles, was den Künstler zur Vollendung führte, in sich vereinigte, weilte am liebsten im Kreise dortiger Kunstvertrauten und nannte das Prager Orchester oft das seinige. Seine Nähe fachte jeden Funken musikalischen Talentes zur hellen Flamme an, die kräftig empor loderte und den alten Ruf Prag's von Neuem gründete. Und es ist noch nicht dahin gekommen, alle

Keime zu ersticken, die sein belebender Hauch dem fruchtbaren Boden entlockte.

Im nämlichen Jahre 1787 gegen den Winter kam Mozart vermöge seines Accordes wieder nach Prag, und vollendete da die Krone aller seiner Meisterwerke, die Oper: *Il dissoluto punito,* oder *Don Giovanni.* Vollendet hatte er sie den 28sten Octbr. bis auf die Ouverture. Den 4ten November wurde sie zum ersten Male gegeben. Die Böhmen sind stolz darauf, dass er durch eine so erhabene und aus der Tiefe seines Genie's geschöpfte Musik ihren guten Geschmack erkannte und ehrte. „*Don Juan ist für Prag geschrieben* — mehr braucht man nicht zu sagen, um zu beweisen, welchen hohen Begriff Mozart von dem musikalischen Sinne der Böhmen hatte. Es gelang ihm auch vollkommen, diesen Sinn zu treffen und zu rühren; denn keine Oper hat sich hier in einem gleichen Wohlgefallen so lange auf dem Theater erhalten, als *Don Juan.* Es sind nun mehr als 41 Jahre, seit sie gegeben wird, und noch immer hört man sie mit Vergnügen, noch immer lockt sie eine zahlreiche Versammlung. Kurz, *Don Juan* ist die Lieblingsoper des bessern Publicums in Prag. Als Mozart bey der ersten Vorstellung derselben an dem Clavier im Orchester erschien, empfing ihn das ganze bis zum Erdrücken volle Theater mit einem allgemeinen Beyfallklatschen. Ueberhaupt bekam Mozart in Prag bey jeder Gelegenheit grosse und unzweydeutige Beweise der Hochachtung und Bewunderung, welche gewiss ehrenvoll waren, weil nicht Vorurtheil oder Mode, sondern reines Gefühl seiner Kunst daran Theil hatte. Man liebte und bewunderte seine schönen Werke; wie konnte man gegen die Person ihres grossen Schöpfers gleichgültig bleiben? —

Die Ouvertüre zu *Don Juan* ist keine Thüre zu jeder Oper, sie führt uns nur zu *Don Juan* ein, und ist wie eine passende Vorrede, die uns über den Inhalt und Plan des Werkes nöthigen Aufschluss giebt, nur zu diesem Kunstwerke passend geschrieben. Kennte man auch den Inhalt der Oper nicht näher, man würde schon hinlänglich durch sie belehrt, dass schauerlich Ernstes darin mit frevlem Muthwillen in abentheuerlicher Mischung abwechselt. So bereitet uns das *Grave* schon auf den grausen Inhalt mehrer Scenen vor, auf Mord, Geister-Erscheinung und Höllenfahrt. Dagegen entwickeln sich auch in dem stufenweisen heitern Gange des *Allegro* die lustigen Situationen mit allen ihren Verwickelungen durch das ganze Stück. Welche Einheit der Idee in der Durchführung, welche Klarheit, welche unerreichbare Fülle von Harmonie! Wie das Alles zusammenhängt, in einander greift, und dabey sich fliessend fort bewegt, bald in mächtigen rauschenden Strömen, bald in zarteren Wogungen einer glänzenden Instrumentirung, auf Wirkung und Charakter gleich vortrefflich angelegt! Das nenne ich mir eine Ouvertüre, und so sind sie alle, die Mozart zu seinen Opern geschrieben hat.

Bekanntlich geht die Ouverture zu *Don Juan* am Ende ruhig in den Gesang des Leporello über. Darum setzte der selige Musik-Director Cannabich, um sie auch getrennt von der Oper aufführen zu können, einen eigenen kräftigen Schluss dazu, und man vermisst darin Mozart's Geist nicht, denn er wusste ihn nur mit dessen eigenen Gedanken glücklich auszuführen.

Don Juan ist eine Legende in Pater Kochem's Geschmacke, zu der Mozart's herrliche, nur hier und da zu gekünstelte Musik eben so passt, als Raphaels Manier zu den Ideen eines Tenier und Callot. Ungeachtet das Ganze eine Mönchsposse ist, ergriff mich die Scene auf dem Kirchhofe mit Grausen. Mozart scheint die Sprache der Geister Shakespear'n abgelernt zu haben. Es war dumpfer, schauerlicher Grabeston, der aus der Erde zu kommen schien; man wähnte die Schatten der Abgeschiedenen aus ihren Behältnissen hervorgehen zu sehen.

Der geniale Hofmann sagt von *Don Juan:* „Es ist eine hohe menschliche Natur, die, gleich Faust, vergebens in der Liebe Befriedigung der Sehnsucht zu finden geglaubt, sich nun in den Strudel des sinnlichen Genusses wirft, zum Teufel der Verführung wird, und die Töchter Evens eben so unwiderstehlich anzieht, als die Klapperschlange die kleinen Thiere: hohe Kraft des Geistes muss sich mit physischer Macht in dem gefallenen Engel vereinen. *Don Juan* ist der Prüfstein, die Wasser- und Feuerprobe der Operisten und ihrer Begleitung. Es ist die grösste aller Opern: Handlung und Musik schreiten unzertrennlich fort: innere Nothwendigkeit bindet Eins an das Andere."

Der Triumph des unsterblichen Meisters also bleibt immer *Don Juan*, besonders wenn man ihn mit jener Würde und dem Ernste aufführt, den das

Sujet und der ganze Gang des Poems fordert, und wenn man nicht zuletzt, um ja bey jedem Verständigen allen vorigen Eindruck zu verlöschen, Pater Kochem's Hölle mit Teufeln in Allongeperücken auf die Bühne bringt.

Don Juan est le plus bel exemple de la musique expressive.

„Wir bedauern Dich,“ sagt die Leipziger Allg. musikal. Zeitung, „zauberischer Mozart, in Deinen Texten *Così fan tutte, Figaro, Don Juan**).“

Die Ouverture von Don Juan componirte Mozart erst in der Nacht vor der ersten Aufführung. Die gelehrte Dacier hatte den Aristophanes mehre hundert Male gelesen, ehe sie, noch immer zu voreilig, die Behauptung wagte, dass sie ihn nun völlig verstehe. Je öfter wir diese Oper hören und in uns aufzunehmen streben, desto lebendiger werden wir überzeugt, dass sie als ein Werk des ächten, vollendeten Genie's, als eine unendlich reiche, wunderbare Welt, niemals ganz aus verstanden werden könne, sondern immer noch der fernern Betrachtung neuen Spielraum werde vergönnen müssen.

Don Juan erhielt Anfangs in Wien nicht den verdienten und ausgezeichneten Beyfall, wie der gleichzeitige Axur, von Salieri, woran wohl zum Theil Schuld war, dass sie weder so gut besetzt, noch ausgeführt wurde, als nöthig und recht war.

---

*) Auch in dem Don Juan? Die Worte sind schlecht, aber Scenen der Empfindung hat das Stück in nicht ärmlichem Maasse. Don Juan, wie Faust, scheint ein für alle Zeiten feststehender, unerschöpflicher Stoff zu seyn — er selbst steht rein da — personificirte Sinnlichkeit.

Don Juan ist eine schauerlich romantische Volkssage, von ihrem Schöpfer selbst *Opera buffa* genannt.

Wer ein Beyspiel will, wie Tonsetzer mit Glück malen, der betrachte die die Welt verlachende und den Himmel anstürmende Ouverture! Die der Zauberflöte nicht, denn diese ist eine freye Fuge, wovon weiter unten bey dieser Oper gesprochen werden soll.

Das Sextett im Don Juan ist das erstaunenswertheste Product, welches der menschliche Geist in dem lyrisch-dramatischen Style hervorgebracht hat, sagt Castil-Blaze.

Don Giovanni und *Idomeneo* schätzte Mozart unter allen seinen Opern am höchsten. Zwar sind die Verfasser verzüglicher Werke aller Art nicht immer die richtigsten Beurtheiler ihrer Werke. Sie bringen vielleicht die darauf verwandte Arbeit stärker in Anschlag, als der Kunstrichter, der das Kunstwerk nur als das, was es ist, beurtheilt; oder sie verfertigten das Werk unter ihnen besonders interessanten Umständen, deren Andenken sich bey ihnen an das Werk knüpft; dergleichen man auch von Tizian weiss, der seine weniger vollendeten Jugendarbeiten höher schätzte, als seine gelungensten. Bringt man aber bey Bestimmung des Werthes eines Kunstwerks das besonders in Anschlag, dass es die eigenste Individualität, den reinsten und festesten Charakter des Genius seines Verfassers darstellt, so ist Mozart's Urtheil über seine beyden Opern unstreitig das richtigste, was gefällt werden kann. Dass er so über sie urtheilte, hörte man von ihm nur zuweilen, denn er sprach ungern und kurz von seinen Arbeiten. Von *Don Giovanni* sagte er: Für die Wiener ist diese Oper nicht, für die Prager eher, aber am meisten für mich und meine Freunde geschrieben.

Fast unbegreiflich, aber zuverlässig ist's, dass er die Ouvertüre dieser Oper, die für die vortrefflichste von allen, die er geschrieben hat, anerkannt wird, in einer Nacht, und zwar in der Nacht vor der ersten öffentlichen Aufführung schrieb, so dass die Copisten kaum bis zur Stunde der Aufführung fertig wurden, und das Orchester sie ohne vorher gehaltene Probe spielen musste.

Don Giovanni gefiel Anfangs in Wien nicht sonderlich. Als in Wien in einer zahlreichen Gesellschaft, worin auch J. Haydn war, viel über das Stück gesprochen worden war, und Einige es anerkannt hatten, dass es das schätzbarste eines reichen Genie's und einer unerschöpflichen Phantasie wäre, Andere dagegen es für zu voll, zu chaotisch, Andere es zu unmelodisch oder für zu ungleich gearbeitet erklärt hatten (Urtheile, an denen irgend etwas Wahres ist), wurde Jos. Haydn veranlasst, zu sprechen. Dieser sagte: Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber das weiss ich — setzte er sehr lebhaft hinzu — dass Mozart der grösste Componist ist, den die Welt jetzt hat! worauf die andern Kritiker alle schweigen mussten.

Auf gleiche Weise handelte Mozart auch gegen J. Haydn. Die sechs Quartetten, die er ihm gewidmet hat, gehören unter das Allervorzüglichste, was nicht nur Mozart schrieb, sondern was überhaupt in dieser Gattung existirt. Seine späteren Quartetten sind zwar galanter, concertirender; in jenen aber ist jede Note gedacht, desshalb müssen sie pünktlich executirt und keine Figur darf verändert werden. Seine Dedication selbst ist ein schöner Beweis seiner Bescheidenheit und seiner innigen Verehrung Haydn's. „Das war Schuldigkeit, — sagte er — denn ich habe von Haydn erst gelernt, wie man Quartetten schreiben müsse."

Nie sprach Mozart ohne Achtung von Haydn, wenn gleich Beyde an einem Orte lebten, und es an Veranlassungen zu gegenseitiger Eifersucht gar nicht fehlte.

Ein gewisser, damals erst bekannt werdender, nicht ungeschickter, fleissiger, aber ziemlich geniearmer Componist, der erst später nach Mozart's Tode mehr Ruf gewonnen, nagte immer nach Möglichkeit an Haydn's Ruhme, und that es wahrscheinlich noch später auch. Dieser Mann überlief Mozarten oft, brachte ihm z. B. Symphonieen, Quartetten von Haydn's Composition, hatte sie in Partitur gesetzt, und zeigte nun Mozarten mit Triumph jede kleine Nachlässigkeit im Style, welche jenem Künstler, wiewohl selten, entwischt war. Mozart wendete immer so ein Gespräch ab. Endlich wurde es ihm aber zu arg. — *Herr* — sagte er äusserst heftig — *und wenn man uns Beyde zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus!* —

So haben immer wirklich grosse Männer anderen grossen Männern ihr Recht widerfahren lassen. Nur wer heimlich sich selbst schwach fühlt, sucht dem, der über ihn steht, eine Schwäche abzulauern, um ihn, wenn es möglich wäre, zu sich herabzuziehen, weil er sich zu ihm zu erheben unfähig ist.

„Möchte es doch (sagt der Sammler in Grätz vom 25sten July 1818) der Hoftheater-Direction gefallen, uns dieses Meisterwerk nach der Original-Partitur hören zu lassen, wo hinter der Katastrophe mit *Don Juan* noch ein schönes Duett und ein herrlicher fugirter Schluss-Chor folgen. *Die Schaulustigen*, um derentwillen man früher das jetzige, damals auch *zweckmässige**) Ende wählte, besuchen diese Oper nicht mehr, und die Verehrer von Mozart's Genius würden eine solche *restitutionem in integrum* nur mit freudigen Gefühlen aufnehmen."

Die Musik soll nicht erzählend seyn. — Ja, wenn die Erzählung gedrängt und leidenschaftlich ist, und vom Componisten mehr in recitativischer, als Arien-Schreibart gesetzt wird, kann sie grossen Effect thun. Man erinnere sich z. B. an die Scene im Don Juan, wo Donna Anna ihrem Geliebten den Mord ihres Vaters und die vorhergehenden Angriffe auf ihre Person beschreibt.

Don Juan, die Oper aller Opern, ist der Schlüssel, mit dem Mozart sich den Tempel des Nachruhms für ewige Zeiten aufgeschlossen hat.

Durch *Don Juan* rettete Mozart den Bondini, so wie später durch die Zauberflöte den Schickaneder.

Durch die so dienstgefällige Freundschaft des Hrn. Fried. Dionys Weber, Professors am Conservatorium zu Prag, wurde mir nebst mehren wichtigen Beyträgen, wofür ich ihm öffentlich meinen wärmsten Dank abstatte, auch folgender Aufsatz zu Theil:

---

*) Welche Schaulustigen? Warum damals zweckmässig?

Vorrede zu einer böhmischen Uebersetzung der Oper Don Juan, von J. N. Stiepanek, welche die Geschichte ihrer Entstehung, Aufführung und ihres Erfolges in Prag, wie auch mehrere sich darauf beziehende Anekdoten enthält.

Die Oper *Don Juan* ist ein Product des Mozart'schen unsterblichen Genie's. Der Ruhm dieses Meisterstücks der Tonkunst verbreitete sich zuerst von Prag aus in die ganze gebildete Welt, und von ihrem Schöpfer giebt selbst der grosse Haydn das Zeugniss, dass Mozart der grösste Compositeur sey, den die Welt aufzuweisen hätte. Da nun Mozart diese Oper für die Böhmen schrieb, so will ich dieser meiner Uebersetzung derselben eine kurze Nachricht von ihrem Entstehen und von ihren Fortschritten vorsetzen, in der Hoffnung, den Böhmen, meinen Landsleuten, einen Gefallen damit zu erweisen. Das italienische Gedicht *Don Juan* verfasste Abbate da Ponte, Dichter der K.K. Wiener italienischen Opern-Gesellschaft, unter dem Titel: *Il dissoluto punito; ossia: Il Don Giovanni*, und zwar nach dem spanischen Mährchen: *El Combidado de piedra* des Tirso de Molina, und nach dem französischen Lustspiele des Molière, welcher ebenfalls dieselbe Quelle benutzte. Früher aber hatte schon da Ponte auf allerhöchsten Befehl *Le Nozze di Figaro* nach einem französischen Lustspiele geschrieben, und dann auch *La Clemenza di Tito* umgearbeitet, welche beyde

Opern *Mozart* durch seine Musik ungemein beliebt gemacht hat.

Die Oper: *Le Nozze di Figaro* wurde im Jahre 1786 von der Bondini'schen Operngesellschaft auf das Prager Theater gebracht und mit einem solchen Beyfalle aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen nachher die Zauberflöte erhielt, verglichen werden kann; und in der That hat nur diese Oper den damaligen traurigen Umständen des Unternehmers vollkommen aufgeholfen. Der Enthusiasmus, den sie jedes Mal bey dem Publicum erregte, war ohne Beyspiel. Der Orchester-Director, Herr Strobach, versicherte oft, dass er sammt seinem Personale bey der jedesmaligen Vorstellung so sehr in Eifer gerathe, dass er, trotz der mühsamen Arbeit, mit Vergnügen wieder von vorn anfangen würde.

Die Bewunderung dieser Musik war so allgemein und so gross, dass Joh. Jos. Graf v. Thun Mozarten nach Prag zu kommen eingeladen, und ihm Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause angeboten hat. Mozart, über die Wirkung seiner Oper auf die Böhmen sehr erfreut, wurde begierig, eine Nation von einem solchen Musikgefühle kennen zu lernen, und nahm diese Einladung an. Er kam im Februar 1787 nach Prag, und zwar an demselben Tage, als seine Oper *Figaro* gegeben wurde, und erschien sogleich im Theater. Kaum verbreitete sich die Kunde, dass Mozart gegenwärtig sey, so klatschte das sämmtliche Publicum Beyfall und Bewillkommung dem Schöpfer eines so vortrefflichen Werkes zu. Während dieses seines Aufenthaltes liess sich Mozart auch auf allgemeines Verlangen in einer grossen musikalischen Akademie im Operntheater auf dem Pianoforte hören, in welcher alle Stücke, die aufgeführt wurden, von seiner Composition waren. Wie sehr diese Aller Herzen ergriffen, lässt sich nicht schildern, sondern nur fühlen. Zum Schlusse der Akademie phantasirte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde, und steigerte dadurch den Enthusiasmus der entzückten Böhmen auf das Höchste, so zwar, dass er durch den stürmischen Beyfall, den man ihm zollte, sich gezwungen sah, nochmals an das Clavier sich zu setzen. Der Strom dieser neuen Phantasie wirkte noch gewaltiger, und hatte zur Folge, dass er von den entbrannten Zuhörern zum dritten Male bestürmt wurde. Mozart erschien, und innige Zufriedenheit über die allgemein enthusiastische Anerkennung seiner Kunstleistungen strahlte aus seinem Antlitz. Er begann zum dritten Male mit gesteigerter Begeisterung, leistete, was noch nie gehört worden war, als auf einmal aus der herrschenden Todesstille eine laute Stimme im Parterre sich erhob, mit den Worten: *Aus Figaro!* worauf Mozart in das Motiv der Lieblings-Arie: *Non più andrai far falone* etc. einleitete und ein Dutzend der interessantesten und künstlichsten Variationen aus dem Stegreife hören liess, und somit unter dem rauschendsten Jubellaute diese merkwürdige Kunst-Ausstellung endigte, die für ihn gewiss die glorreichste seines Lebens und für die wonnetrunkenen Böhmen die genussreichste war. *)

---

*) Bald darauf ward Mozart zu einem zweyten Concert aufgefordert, das denselben ruhmvollen Erfolg hatte.

Ueberall, wohin er dann kam und wo er sich nur blicken liess, begegneten ihm die für ihn entbrannten Prager mit Hochachtung und Liebe. Gerührt über diese Freudetrunkenheit, in welche sie *Le Nozze di Figaro* versetzt hatte, sagte er: *Desswegen, weil mich die Böhmen so gut verstehen, so muss ich für sie eine Oper schreiben.* Bondini nahm daher *Mozarten* bey seinem Worte und schloss mit ihm einen Accord auf diese Oper — für die Prager Bühne — zu dem nächsten Winter, und Mozart begab sich wieder nach Wien, wo er als K. K. Hof-Kammer-Compositeur bey Sr. Majestät dem Kaiser Joseph II. stand. Nach seiner Ankunft war er bald darauf bedacht, den Böhmen sein Versprechen zu lösen, und fing schon dort an, sich mit der Bearbeitung seines *Don Juan* zu beschäftigen. Um aber seinem Werke die möglichste Vollkommenheit geben zu können, kam *Mozart* im Monate September 1787 zum zweyten Male nach Prag, wo er zuerst in den drey Löwen auf dem Kohlmarkte seine Wohnung nahm, nachher aber bey seinem Freunde Dussek wohnte, auf dessen Weinberge zu Kossir (Kosohirz) er sich auch meistens aufgehalten und dort seinen *Don Juan* geschrieben hat.

Während der Zeit also, als noch in dem Jahre 1787 zu Prag die Oper *Le Nozze di Figaro* in dem ständischen Theater aufgeführt wurde, welche Mozart selbst auch während der Anwesenheit Sr. Durchlaucht des Prinzen *Anton* von Sachsen und seiner Gemahlin *Maria Theresia*, einer Schwester unseres Kaisers *Franz*, bey voller Beleuchtung des ständischen Theaters, dirigirte, verfertigte er im 31sten

Jahre seines Alters seinen *Don Juan.* In der Production des Figaro hat Mozart den Gesang der Sängerin M** ein wenig forcirt, worüber sie sehr ungehalten zu seyn schien; anstatt sich bey ihr desswegen zu entschuldigen, rief er ihr nach geendigtem Gesange nur die zwey Worte zu: *Bravo, Donnella!* Diese neue italienische Oper *Don Juan* wurde zum ersten Male also besetzt:

Don Giovanni - - - Sign. Lui. Bassi,
(damals 22 Jahre alt.)
Donna Anna - - - Sig^{ra} Ter. Saporiti.
Donna Elvira - - - Sig^{ra} Cat. Micelli.
Don Ottavio - - - Sign. Ant. Baglioni.
Leporello - - - - Sign. Felice Ponziani.
Don Pedro ed Masetto - - Sign. Gius. Lolli.
Zerlina - - - - - - Sig^{ra} Ter. Bondini.

Aus dieser ganzen Gesellschaft sind nur noch Zwey am Leben: Herr Bassi, Vice-Directeur der Königl. italienischen Oper in Dresden, und Hr. Lolli in Wien. Mozart studirte selbst die Rollen mit einem jeden der genannten Mitglieder ein. Da nun bey der ersten Probe dieser Oper im Theater Sig^{ra} Bondini als Zerlina, zu Ende des ersten Actes, da, wo sie vom Don Juan ergriffen wird, nach mehrmaliger Wiederholung nicht gehörig und in dem wahren Augenblicke aufzuschreyen vermochte, so verliess Mozart das Orchester, ging auf die Bühne, liess die Scene noch einmal wiederholen und wartete den Augenblick ab, ergriff sie dann in demselben so schnell und gewaltig, dass sie ganz erschrocken aufschrie. *So ist es recht,* sagte er dann, sie dafür belobend, zu ihr, *so muss man aufschreyen.* –

Die Oper war nun einstudirt und sollte aufgeführt werden; aber Mozart hatte noch den Abend vor dem Tage ihrer ersten Production die Ouverture nicht fertig gehabt, und er war noch dazu spät in die Nacht in der Gesellschaft seiner Freunde, deren ängstliche Besorgniss desswegen ihn zu unterhalten schien. Endlich sagte einer seiner Vertrauten: *Mozart, morgen soll Don Juan aufgeführt werden, und Du hast noch nicht die Ouverture fertig.* Mozart stellte sich, als wenn er ein wenig verlegen wäre, ging darauf auf ein Nebenzimmer, wohin man ihm Notenpapier, Federn und Dinte geschaft hatte, fing an um Mitternacht zu schreiben und vollendete bis früh Morgens in wenig Stunden eine der vortrefflichsten aller seiner und aller anderen Ouverturen. Um 7 Uhr Abends, da die Oper angefangen werden sollte, waren die Copisten mit den Stimmen noch nicht fertig, man musste daher warten, und um ein Viertel auf 8 Uhr brachte man erst die Orchester-Stimmen noch voll von Streusand in das Orchester, zu welcher Zeit auch Mozart in dasselbe trat, um diese erste Production zu dirigiren. Die ganze sehr zahlreiche Versammlung empfing ihn mit einem allgemeinen Beyfallklatschen. Die Ouverture, welche zuvor gar nicht probirt werden konnte, fing nun an, das Wohlgefallen an derselben wurde immer grösser und grösser und verwandelte sich endlich in ein lautes Lobjauchzen. Während der Introduction sagte Mozart zu einigen ihm zunächst Stehenden: *Es sind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ou-*

verture ist doch recht gut von Statten gegangen. Diese Oper hat sich einen so allgemeinen Beyfall erworben, dessen sich noch keine andere rühmen kann, und von dieser Zeit an wird sie auf allen Theatern festlich aufgeführt. Nur in Prag, ihrem Geburtsorte, wurde sie in den ersten zehn Jahren (die italienische Operngesellschaft spielte im Jahre hindurch nur acht Monate), d. i. vom Jahre 1787 bis 1798 *inclusive,* theils in dem ständischen, theils in dem gräflich Thun'schen, unter dem Director *Michele,* theils in dem K. K. priv. Theater bey den Hyberneen 116 Mal aufgeführt; vom Jahre 1799 bis zur Uebergabe der Theater-Direction an Karl Liebich (im Jahre 1806, d. i. bis zur Auflösung der italienischen Operngesellschaft im Jahre 1807) noch 35 Mal italienisch; deutsch wurde sie gegeben vom Jahre 1807 bis zum Jahre 1825, 116 Mal; also von ihrem Anfange bis auf gegenwärtige Zeit, zusammen 257 Mal.

In dieser böhmischen Uebersetzung (in welcher ich mich streng nach der italienischen Original-Partitur, aus welcher Mozart selbst das erste Mal dirigirt hatte, und welche in dem Archive der Direction des Prager ständischen Theaters aufbewahrt wird, gehalten habe), welche mit Anfang Aprils (1825) im ständischen Theater zum Vortheile des neuen Armenhauses bei St. Bartholomäi aufgeführt wird, wird daher *Don Juan* zum 258sten Male gehört werden. Einige Scenen und Gesänge, welche Mozart später für die Wiener italienische Operngesellschaft componirt und auch der Prager Bühne mitgetheilt hat, als: im zweyten Acte, den Gesang des Leporello:

Ah! pietà, Signori miei etc. und sein Duett mit Zerlina: *Per queste tue manine* etc., wie auch die Arien der Donna Elvira: *Mi tradì quell' alma ingrata* etc. und des Don Ottavio im ersten Acte: *Dalla sua pace* etc. habe ich nicht unterlassen, gehörigen Orts einzuschalten, um meiner Uebersetzung die möglichste Vollkommenheit zu geben. Eben auch habe ich im ersten Acte die 7te Scene, in welcher der Gerichtsdiener, und im zweyten Acte die 21ste Scene, in welcher der Kaufmann zu thun hat (welche Scenen in der deutschen Uebersetzung dieser Oper so angemessen angebracht sind), nicht ausgelassen, weil dadurch der Charakter des *Don Juan* so sehr beleuchtet wird. Was den prosaischen Dialog anbelangt, so habe ich denselben ebenfalls nach den ursprünglich italienischen Recitativen herausgezogen, und mit Rücksicht auf die theatralische Darstellung umgearbeitet und nach dem gegenwärtigen Operngeiste dem Gesange angepasst.

Das Wohlgefallen an der Oper *Don Juan* ist noch immer dasselbe, wie es im Anfange war: noch jetzt ist es ein wahres Vergnügen, diese Oper zu hören, denn in ihr schmilzt die Schönheit des Gesanges mit Anmuth, Lieblichkeit und kraftvoller Harmonie so lieblich zusammen, in ihr werden alle Schönheiten und Schätze der Tonkunst dargestellt, und zwar in einer solchen Vollkommenheit, dass sie sowohl den Kunstkenner als auch den Kunstfreund ungemein angenehm ergreifen. *D.* Sievers in Paris urtheilt über Mozart's *Don Juan* so: „*Don Juan* ist der Schlüssel, mit welchem sich Mozart den Tempel des ewigen Ruhmes geöffnet hat, er ist das Product, in welchem Alles vollendet ist, was der menschliche Geist in seinem Innersten wahrnehmen und empfinden kann; aus ihm wehet uns der Geist mit seinem Athem an, mit dem Athem des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe, welcher selbst am jüngsten Tage dem Gewissen des Ruchlosen furchtbare und zerknirschende Posaunentöne verkündigt. *Mozart* ist es, welcher hier Beweise liefert, dass die Producte eines wahren Genie's keiner Zeit und keiner Mode unterworfen, sondern dass sie Producte für die Ewigkeit sind.

Prag,
den 12. März 1825.

J. N. Stiepanek,
Director und Mitunternehmer des
ständischen Theaters zu Prag.

Zu Anfange des Jahres 1787 schreibt der Vater seiner Tochter: „Wolfgang trägt mir an, seine zwey Kinder für Bezahlung zu mir zu nehmen, da er im halben Fasching eine Reise durch Deutschland nach England machen möchte, wo er nicht ungeneigt zu bleiben scheint; aber sein gewesener Scholar Attwood soll ihn vorher in London etwas Gewisses ausmachen, einen Contract über eine Oper, oder Subscriptions-Concerte. Madame Storon wird ihm das Maul wässerich gemacht haben, und mit ihrer Gesellschaft und seinen Scholaren den Gedanken anfangs erweckt haben. Da ich ihm aber väterlich geschrieben, dass er auf der Reise im Sommer Nichts gewinnen und zu unrechter Zeit nach England kommen würde, 2000 fl. im Sacke haben, und sicher Noth leiden müsse, da der Storon gewiss die erste Oper schreiben wird, so mag er den Muth verlieren.“

Am 28sten May dieses Jahres 1787 verlor Mozart seinen Vater. Diesem durch die musikalische Erziehung seines Sohnes für die Kunstgeschichte ewig denkwürdigen Manne wurde das Glück nicht zu Theil, seines Sohnes Meisterwerk: *Il Dissoluto punito, o. s. il Don Giovanni*, zu hören, oder doch wenigstens die Nachricht von dieser Oper über ihren errungenen ungetheilten höchsten Beyfall erleben zu können.

Von Mozart's Briefen spricht noch dieser einzige an seinen Vater, da die übrigen alle an seine Schwester gerichtet sind:

Wien, den 4. April 1787.

Mon très cher Père!

Diesen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt — um so mehr, als ich aus Ihrem letzten Briefe vermuthen konnte, dass Sie sich, Gott Lob, recht wohl befänden. — Nun höre ich aber, dass Sie wirklich krank seyen! Wie sehnlich ich einer tröstenden Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiss, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern sehr viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht (so jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr seyn werde; und es wird doch kein Mensch von Allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.

Ich hoffe und wünsche, dass Sie sich, während ich dieses schreibe, besser befinden werden; sollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht besser seyn, so bitte ich Sie, mir es nicht zu verhehlen, sondern mir die reine Wahrheit zu schreiben oder schreiben zu lassen, damit ich so geschwind als es menschenmöglich ist, in Ihren Armen seyn kann: ich beschwöre Sie bey Allem, was uns heilig ist. Doch hoffe ich bald einen trostreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieser angenehmen Hoffnung küsse ich Ihnen sammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig etc.

Wien, den 16. Juny 1787.

Liebste, beste Schwester!

Dass Du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unsers liebsten Vaters nicht selbst berichtet hast, fiel mir gar nicht auf, da ich die Ursache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey sich! — Sey versichert, meine Liebe, dass, wenn Du Dir einen guten, Dich liebenden und schützenden Bruder wünschest, Du ihn gewiss bey jeder Gelegenheit in mir finden wirst. — Meine liebste, beste Schwester! wenn Du noch unversorgt wärest, so brauchte es dieses Alles nicht. Ich würde, was ich schon tausend Mal gedacht und gesagt habe, Dir Alles mit wahrem Vergnügen überlassen; da es Dir aber nun, so zu sagen, unnütz ist, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil ist, so halte ich es für Pflicht, auf mein Weib und Kind zu denken.

Im Jahre 1789 im April machte Mozart durch Prag über Leipzig und Dresden nach Berlin eine Reise mit dem Fürsten von Lichnowsky, seinem Scholar, der ihm Platz in seinem Wagen bis Berlin angetragen hatte. Diese Reise dauerte bis zum 4ten Juny, wo er dann wieder zu den Seinigen nach Wien zurückkehrte. Schon von Prag aus schrieb er seiner Frau den 10ten April:

Heute Mittags um halb zwölf Uhr sind wir hier glücklich angekommen. Nun folgt der Rapport von Prag. — Ich ging zu Guardassoni, welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte, mir für die Oper 200, und 50 Ducaten Reisegeld zu geben. Ramm ist erst vor acht Tagen von hier wieder nach Hause; er kam von Berlin und sagte, dass ihn der König sehr oft und zudringlich gefragt hätte, ob ich gewiss komme, und da ich halt noch nicht kam, sagte er wieder: *ich fürchte, er kömmt nicht.* Ramm wurde völlig bange, er suchte ihn des Gegentheils zu versichern. Nach diesem zu schliessen, sollen meine Sachen nicht schlecht gehen.

Der grosse Ruf seines Namens ging ihm somit voran, und man fand sich nirgends in der Erwartung getäuscht, die er überall erregt hatte. Der damalige König von Preussen, ein freygebiger Kenner und Freund der Tonkunst, war ganz für ihn eingenommen und gab ihm ausgezeichnete Beweise seiner Achtung. Wie wahrhaft und dauernd dieselbe gewesen sey, beweiset die königliche Grossmuth, mit welcher dieser Monarch später die Wittwe Mozart's in Berlin aufnahm und unterstützte.

In Leipzig wurde Mozart gebeten, ein öffentliches Concert zu geben, und er fand sich bereitwillig dazu. Hier verdient die Probe von seinem gegebenen Concerte eine besondere Erwähnung, wovon Rochlitz als Augenzeuge Folgendes erzählt:

Ueber Nichts klagte Mozart heftiger als über „*Verhunzung*“ seiner Compositionen, hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des Tempo. „*Da glauben sie, hierdurch soll's feurig werden; ja, wenn's Feuer nicht in der Composition steckt, so wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hinein gebracht.*“

Besonders unzufrieden war er desshalb mit den italienischen Sängern. „*Sie jagen oder trillern oder verschnörkeln, weil sie nicht studiren und keinen Ton halten können.*“

Den Abend vor der Probe seines öffentlichen Concerts in Leipzig hörte ich ihn sehr lebhaft darüber declamiren.

Den folgenden Tag bey der Probe bemerkte ich dennoch, dass er den ersten Satz, das Allegro einer seiner Symphonieen, sehr schnell nahm. Kaum zwanzig Tacte waren gespielt, und das Orchester hielt das Tempo zurück und schleppte. Mozart rief Halt! und sagte, worin man fehlte, rief *Ancora*, und fing eben so geschwind an. Der Erfolg war derselbe. Er that Alles, das Tempo gleich fort zu halten, und stampfte ein Mal den Tact so gewaltig, dass ihm eine Schuhschnalle in Stücke zersprang. Alles umsonst. Er lachte über seinen Unfall, und liess die Stücke liegen, rief nochmals *ancora* und fing zum dritten Male in demselben Tempo an. Die Musiker wurden unwillig auf das kleine blasse Männchen, das sie so hudelte, arbeitete erbittert darauf los, und nun ging es.

Alles Folgende nahm er gemässigt. Noch mehr: der brave Mann wollte sich nun auch wieder die Liebe des erzürnten Orchesters gewinnen, ohne jedoch die gute Wirkung seines Eifers zu verscherzen. Er lobte also nun das Accompagnement und sagte: Wenn die Herren so zu spielen vermöchten, brauche er seine Concerte nicht zu probiren — denn die Stimmen sind richtig geschrieben. Sie spielen richtig und ich auch: was braucht's beym Accompagnement mehr! — Und das Orchester accompagnirte wirklich bey der Production das angeführte äusserst schwere und intricate Concert ohne Probe, und zwar nun vollkommen richtig, denn es spielte mit *Ehrfurcht* gegen *Mozart*, und mit möglichster *Delicatesse*, denn es spielte aus Liebe zu ihm.

Nach der Probe sagte er zu einigen Kennern: „*Wundern Sie sich nicht über mich. Es war nicht Caprice. Ich sah aber, dass die meisten Musiker bejahrte Leute sind. Es wäre des Schleppens kein*

Ende geworden, wenn ich sie nicht erst ins Feuer getrieben und böse gemacht hätte. Vor lauter Aerger thaten sie nun ihr Möglichstes.“

Da Mozart dieses Orchester nie spielen hörte, so zeugte diese Manier von nicht unbedeutender Menschenkenntniss; mithin war er ja nicht in Allem, was nicht Musik war, *ein Kind,* wie man so oft schreibt.

In diesem Concerte, welches drey Jahre vor seinem Tode war und den 12ten May 1789 aufgeführt wurde, gab er nur Compositionen von sich, die meist nur im Manuscript existirten, besonders das sanft heiternde reitzende Concert aus *B dur* (componirt den 30sten September 1784). Madame Duscheck aus Prag sang die äusserst schwierige und recht eigentlich für diese Sängerin geschriebene Scene mit obligatem Fortepiano. Im zweyten Theile spielte er das prachtvollste und schwierigste aller seiner bisher bekannt gewordenen Concerte aus *C dur* (componirt den 4ten December 1786), welches die Wittwe nach seinem Tode herausgab, vielleicht das prachtvollste aller Concerte, die je geschrieben worden sind. Theils durch den Geist der Composition, theils durch den Glanz und dann wieder durch die herzzerschmelzende Zartheit seines Vortrags verschaffte er den Zuhörern einen herrlichen Genuss.

Um dem gewöhnlichen Stehlen seiner Arbeit vorzubeugen, spielte er von einer Clavierstimme, die nichts als einen bezifferten Bass enthielt, über den nur die Hauptideen ausgeschrieben waren, die Figuren und Passagen leicht angedeutet; so sehr konnte er sich auf sein Gedächtniss und auch auf sein Gefühl verlassen.

Am Ende des Concerts wünschten Einige, ihn noch allein spielen zu hören; und der gefällige Mann, der schon zwey Concerte und eine obligate Scene gespielt, überdiess zwey Stunden accompagnirt hatte, setzte sich hin und spielte, um Allen Alles zu werden. Er begann einfach, frey und feyerlich in *C moll* (componirt den 20sten May 1785). Da er hier mehr auf den Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab, und beschloss mit den nun gedruckten Variationen aus *Es dur* (*Cah. II.* S. 43. bey Breitkopf und Härtel in Leipzig).

Demohngeachtet brachte ihm das Concert nicht die Kosten heraus, denn der Saal war fast leer. Kein Wunder! Denn er stand zu hoch über seine Zeit, als dass sie ihn hätte würdigen, ja nur fassen können.

Alles, was ihn kannte, hatte Freybillets erhalten, und gewiss die Hälfte derselben ist mit solchen eingetreten. Mozart achtete nicht im geringsten darauf, denn er hätte nicht besser gestimmt seyn können, wenn der Saal gedrängt voll von Bezahlenden gewesen wäre. Da er kein Chor gab, so waren, der Sitte nach, die ziemlich zahlreichen Chorsänger von der freyen Entrée ausgeschlossen. Verschiedene kamen und fragten bey dem Billetier nach. — „Ich will," sagte dieser, „bey dem Herrn Kapellmeister fragen." „O lassen Sie herein! immer herein!" antwortete Mozart, „wer wird es mit so Etwas genau nehmen!"

Oft und gern, erzählt Rochlitz weiter, war Mozart bey Doles, dem Cantor an der Thomasschule in Leipzig. Hier liess er sich ganz gehen, nahm Nichts übel, wie ihm Andere auch nicht. Er sollte von hier auf einige Tage nach Dresden reisen. Am Vorabende speis'te er bey Doles und war sehr lustig. Doles, traurig, wie er weggehen wollte, drang in ihn mit den Worten: *„Wer weiss, ob wir Sie wieder sehen: geben Sie uns eine Zeile von Ihrer Hand."* Mozart, gegen alles Ankommen und Abschiednehmen ziemlich gleichgültig, hielt sich über ihr *Pimpeln* auf, und wollte schlafen gehen, statt zu schreiben. Zuletzt sagte er doch: *„Nun, Papa, so geben Sie mir ein Stück Papier!"* Dieses war gleich da, Mozart riss es in zwey Hälften, setzte sich und schrieb fünf oder sechs Minuten. Dann gab er dem Vater die eine und dem Sohne die andere Hälfte. Auf dem ersten Blatte war ein dreystimmiger Canon in langen Noten, ohne Worte. Wir sangen die Noten: der Canon war trefflich und sehr wehmüthig. Auf dem zweyten Blättchen war gleichfalls ein dreystimmiger Canon, aber in Achteln und auch ohne Worte; wir sangen ihn und fanden diesen trefflich und sehr drollig. Jetzt bemerkten wir und freueten uns, dass beyde zusammen gesungen werden konnten, und also ein sechsstimmiges Ganzes ausmachten. Nun die Worte, sagte Mozart, und schrieb unter dem ersten: *Lebet wohl, wir sehn uns wieder*, und unter dem zweyten: *Heult noch gar wie alte Weiber.* So wurden sie noch ein Mal durchgesungen, und es ist nicht zu sagen, welch eine lächerliche und doch tief, fast ergrimmt einschneidende, also vielleicht erhaben-komische Wirkung diess auf uns Alle machte, und irr' ich nicht, auch auf ihn selbst; denn mit etwas wilder Stimme rief er: „*Adieu, Kinder!*“ und — war fort.

Diese Kleinigkeit giebt einen neuen Beweiss, mit welcher Freyheit sein Genie in den Untiefen der Harmonie lebte und webte, denn ein so ungemein schweres musikalisches Rechen-Exempel, wenn es auch nichts weiter als das gewesen wäre, nach reichlicher Mahlzeit in wenig Minuten zu lösen, will viel sagen. Auch lässt dieser Vorgang einen gewissen Zug seines Charakters durchblicken.

Als Mozart in Leipzig einmal Nachmittags in der Thomaskirche ganz unbemerkt die Orgel spielte, machte sein Meisterspiel auf den hinter ihm stehenden Cantor Doles, einen Schüler Bach's, einen solchen Eindruck, dass er mit Rührung äusserte, er habe geglaubt, der alte Bach sey wieder aufgestanden.

Mozart war bis jetzt, ungeachtet seines grossen Ruhmes, ohne Anstellung, ohne sichere Einkünfte. So bekannt auch sein Talent war, so sehr man seine Compositionen suchte: so wenig dachte man daran, ihn zu belohnen und zu unterstützen. Er hatte zwar oft beträchtliche Einnahmen gehabt; aber bey der Unsicherheit und Unordnung der Einkünfte, bey den häufigen Kindbetten und den langwierigen Krankheiten seiner Gattin, in einer Stadt wie Wien, musste Mozart doch im eigentlichen Verstande darben. Er beschloss daher, Wien zu verlassen, wo sich keine Stelle für ihn fände. Sein Plan war, nach England zu gehen, wo er ein besseres Schicksal um so mehr erwarten konnte, als ihm oft von da Einladungen und lockende Anträge gemacht wurden; oder auch nach Berlin, wohin ihn der König wiederholt hatte laden lassen. Es kam an die Reise nach Berlin, die er mit dem Fürsten Lichnowsky, seinem Scholaren im Galanteriespiel und Generalbass, der ihm einen Platz in seinem Wagen anbot, machte.

– Aus einem seiner Briefe von Berlin aus sieht man, dass er in Potsdam gewesen, nach Leipzig zurück gegangen, und wieder in Berlin war.

„Die Königin will mich am Dienstage hören," schreibt er vom 23sten May, *„da ist aber nicht viel zu machen.* Ich liess mich melden, weil es gebräuchlich ist und sie es mir sonst übel nehmen würde. Du musst Dich bey meiner Rückkunft schon mehr auf mich, als auf das Geld freuen. 100 Friedrichsd'or (*die scheint er also vom Könige bekommen zu haben*) sind 700 Wiener Gulden. Lichnowsky musste forteilen, und so habe ich in dem theuren Potsdam selbst zehren müssen; auch habe ich Jemanden, dem ich es nicht abschlagen konnte, 100 fl. geliehen. Dazu kömmt, dass die Akademie in Leipzig, wie ich immer sagte, schlecht ausgefallen ist. Lichnowsky liess mir aber keine Ruhe, ich musste hin. Hier in Berlin ist mit einer Akademie nicht viel zu machen: der König sieht es nicht gern. Du musst also mit mir und diesem zufrieden seyn, dass ich so glücklich bin, bey dem Könige in Gnaden zu stehen. Was ich Dir da geschrieben habe, bleibt unter uns."

Als Mozart das zweyte und letzte Mal in Berlin ankam, war es gegen Abend. Kaum ausgestiegen, fragte er: Giebt's diesen Abend nichts von Musik hier?

Marqueur. O ja, so eben wird die deutsche Oper angegangen seyn!

Mozart. So? Was geben sie heute?

Marqueur. Die Entführung aus dem Serail —

Mozart. Scharmant! rief er lachend.

Marqueur. Ja! Es ist ein recht hübsches Stück. Es hat's componirt — wie heisst er nun gleich —

Indessen war Mozart im Reiserocke, wie er war, schon fort. Im Theater bleibt er ganz am Eingange des Parterre stehen, um da ganz unbemerkt zu lauschen. Bald freuet er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er aber auch unzufrieden mit dem Tempo, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zuviel Schnörkeleyen — wie er's nannte; kurz, sein Interesse wird immer lebhafter, und er drängt sich bewusstlos immer näher und näher dem Orchester zu, indem er bald diess, bald jenes, bald leiser, bald lauter brummt und murret, und dadurch den Umstehenden, die auf das kleine unscheinbare Männchen im schlechten Oberrocke herabsehen, Stoff genug zum Lachen giebt — wovon er aber natürlich nichts weiss. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie: *Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite* etc. Die Direction hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder man hatte darin verbessern wollen und der zweyten Violine bey den oft wiederholten Worten: *Nur ein feiger Tropf verzagt, Dis* statt *D* gegeben. Hier konnte Mozart sich nicht länger halten; er rief fast ganz laut in seiner freylich nicht verzierten Sprache: *Verflucht! wollt Ihr D greifen!* — Alles sahe sich um, auch Mehre aus dem Orchester. Einige von den Musikern erkannten ihn, und nun ging es wie Lauffeuer durch das Orchester, und von diesem auf die Bühne: *Mozart ist da!* — Einige Schauspieler, besonders die sehr schätzbare Sängerin Madame B., die die Blondine spielte, wollte nicht wieder heraus auf das Theater. Diese Nachricht lief rückwärts an den Musik-Director, und dieser sagte sie in der Verlegenheit Mozarten, der nun rasch bis hinter ihn vorgerückt war. Im Augenblicke war dieser hinter den Coulissen: *Madam,* sagte er zu ihr, *was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich, herrlich gesungen, und damit Sie's ein andermal noch besser machen, will ich die Rolle mit Ihnen einstudiren.*

Als es in Berlin bekannter wurde, dass Mozart da sey, wurde er überall, besonders auch von Friedrich Wilhelm II. äusserst günstig aufgenommen. Dieser Fürst schätzte und bezahlte bekanntlich nicht nur Musik ungemein, sondern war wirklich — wenn auch nicht Kenner, doch geschmackvoller Liebhaber. Mozart musste ihm, so lange er in Berlin war, fast täglich vorphantasiren und öfters auch mit einigen Kapellisten Quartett in des Königs Zimmer spielen. Als er einmal mit dem König allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte. Mozart, dem nichts fremder als Schmeicheley war, antwortete: „Sie hat die grösste Sammlung von Virtuosen in der Welt; auch Quartett habe ich nirgends so gehört, als hier: aber wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen.“ Der König freuete sich über seine Aufrichtigkeit, und sagte ihm lächelnd: Bleiben Sie bey mir, Sie können es dahin bringen, dass sie es noch besser machen! Ich biete Ihnen jährlich drey tausend Thaler Gehalt an. — Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen? — sagte der brave Mozart und schwieg gerührt und nachdenkend. Man bedenke, dass der gute Mozart den Kaiser nicht verlassen wollte, der ihn damals noch darben liess. Auch der König schien hierbey gerührt, und setzte nach einer Weile hinzu: „Ueberlegen Sie sich's — ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erst kommen sollten."

Der König erzählte nachher dieses Gespräch verschiedenen Personen, unter andern auch der Gattin Mozart's selbst, als sie nach ihres Mannes Tode nach Berlin kam, und von dem Gönner ihres verstorbenen Mannes sehr ansehnlich unterstützt wurde.

Mozart reis'te, voll von diesem Vorschlage, nach Wien zurück. Er wusste, dass ihn hier wieder Neid, Kabale mancherley Art, Unterdrückung, Verkennung und Armuth erwarten würden, da er vom Kaiser damals noch so gut als Nichts Gewisses bekam. Seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. *Ein gewisser Umstand**), den ich nicht erzähle, an dem Mozart sich selbst nicht rächen wollte — bestimmte ihn endlich. Er ging zum Kaiser und bat um seine Entlassung. *Joseph*, dieser so oft verkannte, so oft geschmähte Fürst, dem seine Fehler von seinen Unterthanen erst aufgezwungen und eingepresst wurden, dieser liebte Musik und besonders Mozart'che Musik von Herzen. Er liess

---

*) Dieser Umstand war Salomons Erscheinen in Wien, um J. Haydn und Mozart zu seinen Concerten in London zu engagiren. —

Mozarten jetzt ausreden und antwortete dann: Lieber Mozart, Sie wissen, wie ich von den Italienern denke: und Sie wollen mich dennoch verlassen?

Mozart sah ihm ins ausdrucksvolle Gesicht und sagte gerührt: Ew. Majestät — ich — empfehle mich zu Gnaden — *ich bleibe!* Und damit ging er nach Hause.

Aber, Mozart, sagte ihm ein Freund, den er dann traf und dem er den Vorgang erzählte, warum benutztest Du denn nicht die Minute und verlangtest wenigstens festen Gehalt?

Der Teufel denke in solcher Stunde daran! sagte Mozart unwillig.

Kaiser Joseph kam später aber selbst auf die Idee, Mozarten, der bis jetzt nur Anwartschaft auf einträgliche Stellen und einen Titel hatte, — einen wenigstens erträglichen Gehalt zu bestimmen, und befragte darüber seinen Kammerdiener Strack, der seinem sparsamen Fürsten gefällig seyn wollte, den er aber freylich hier am wenigsten hätte befragen sollen. Auf die Frage des Kaisers, der, wie jeder grosse Herr, nicht wusste, was zum Leben eines Bürgers gehörte, und dem eine Null, mehr oder weniger, nicht viel mehr als eine Null war, — auf die Frage, wie viel man für Mozarten anweisen müsse, schlug Jener 800 fl. jährlich vor. Der Kaiser war es zufrieden und die Sache war abgemacht. Mozart bekam also nun jährlich 800 fl. — *in Wien.* Die Verbesserung seiner Lage war dadurch unbeträchtlich; denn sein Miethzins war im Jahre 1785 schon 460 fl. Und dennoch blieb er nach wie vor bey Joseph und erinnerte diesen mit keinem Worte an dergleichen Verhältnisse.

Im August 1787 schrieb Mozart seiner Schwester:

„Um Dir über den Punkt in Betreff meines Dienstes zu antworten, so hat mich der Kaiser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich *decretirt, einstweilen* aber nur mit 800 *fl.*: es ist aber Keiner in der Kammer, der so viel hat. — Auf dem Anschlagzettel, da meine Prager Oper *Don Giovanni* (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiss nicht *zu viel* steht, da ihn die K. K. Theater-Direction herausgiebt, stand: *„Die Musik ist von Herrn Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten Seiner K. K. Majestät.“*

Mozart war also K. K. Kammer-Compositeur mit 800 fl., mit der Zusicherung, dass auf ihn in der Zukunft Bedacht genommen werden würde, und da Mozart nie trotzig seyn konnte, so nahm er es willig an und blieb. Das Anstellungs-Decret lautet vom 7ten December 1787.

Ich überlasse es jedem Leser, darüber Beobachtungen anzustellen, um die Ursachen der langen Vernachlässigung eines so grossen Künstlers auszuforschen. An ihm lag die Schuld gewiss nicht; man müsste denn seinen geraden und offenen, zum Bücken und Kriechen untauglichen Charakter als Schuld annehmen.

Mozart war zu edel, um zu kriechen, zu offen, um zu schmeicheln, zu stolz gewesen, um *all' italiano* zu betteln; — und dann war er ja nur ein — Deutscher.

Ungeachtet seiner glänzenden, allgemein bekannten Talente, sagt Gerber, war sein Schicksal in Wien dennoch nichts weniger als beneidenswerth; denn um mit seiner Familie auszukommen, sah er sich genöthigt, Unterricht zu geben und für Geld zu componiren; und da ihm, bey seiner wenigen Aufmerksamkeit, seine Manuscripte oft entwendet und ohne sein Wissen und Vortheil gestochen wurden, so musste er um so mehr schreiben.

Als Mozart einst sein Einkommen, wie es im Oesterreichischen heisst, fatiren musste, schrieb er in ein versiegeltes Billet:

„Zu viel für das, was ich leiste; zu wenig für das, was ich leisten könnte.“ — Der Hof hatte ihm nämlich in seiner Eigenschaft als Kammer-Compositeur niemals einen Auftrag gegeben.

Manche Biographen haben der Welt fälschlich gesagt, dass er bey der Vermählung des jetzigen Kaisers Franz I. zu dessen Kapellmeister mit 6000 fl. Gehalt ernannt worden sey.

Freyherr von Hormayr sagt im achten Bande seines österreichischen Plutarchs über Mozart: „Zu seinen vielen Neidern und Nebenbuhlern verhält er sich, wie der Rhein, ein schäumendes Alpenwasser, dem See, durch den ihn der Lauf zwingt, entkommen, nun donnernd, spiegelnd, mit tausendfältiger Schönheit ausgestattet, zu dem Rhein, der sich im batavischen Sande verliert.“

So viele Feinde und Neider auch jeden seiner Vorzüge durch Herabsetzung und Verläumdung zu verdunkeln bemüht waren: so vollkommen war dennoch der Triumph seiner Kunst bey unbefangenen, von dem Roste der Mode unverletzten Seelen. Alle wahren Kenner der Tonkunst huldigten seinem Genie, wovon Folgendes zeugt:

Der als Staatsmann und Gelehrter gleich verehrungswürdige Baron van Swieten, ein wahrer Kenner der Tonkunst, voll Gefühl für den ernsten Gesang des erhabenen *Händel*, liess oft die Werke dieses berühmten Tonkünstlers, die für den tändelnden Modegeschmack unserer Tage eine zu einfache Kost sind, in Privat-Concerten aufführen. Er bediente sich dazu der Talente unseres Mozart's, der die grossen Ideen *Händels* mit der Wärme seiner Empfindung zu beleben, und durch den Zauber seines Instrumental-Satzes für unser Zeitalter geniessbar zu machen verstand. Mozart bearbeitete für ihn Händels *Acis und Galathea, den Messias, Cäcilia*, und das *Fest Alexanders* in den Jahren 1788, 1789 und 1790. Swieten correspondirte oft über diese Angelegenheit mit Mozart und schrieb ihm einst unter andern vom 21sten März 1789:

„Ihr Gedanke, den Text der kalten Arie in ein Recitativ zu bringen, ist vortrefflich, und in der Ungewissheit, ob Sie wohl die Worte zurück behalten haben, schicke ich Ihnen sie abgeschrieben. Wer Händel so feyerlich und so geschmackvoll kleiden kann, dass er einerseits auch den Modegecken gefällt, und andererseits doch immer in seiner Erhabenheit sich zeigt, der hat seinen Werth gefühlt, der hat ihn verstanden, der ist zu der Quelle seines Ausdruckes gelangt, und kann und wird sicher daraus schöpfen. So sehe ich dasjenige an, was Sie leisteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu sprechen, sondern nur von dem Wunsche, das Recitativ bald zu erhalten."

Der Messias und das Alexanderfest sind auf diese Weise bearbeitet in Partitur bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschienen.

Mozart machte Händels Chöre zum Gegenstande seines Studiums und verschönerte (1788 bis 1790) dessen Oratorien durch zweckmässige Vermehrung der Instrumental-Begleitung, sagt Mosel.

Auf das Alexanderfest hat Mozart unverkennbar viel Liebe, bewundernswerthe Kunst und ausgezeichneten Fleiss verwandt. Händel war in der Nothwendigkeit, allen Recitativen und auch mehren Solosätzen einen und denselben Tenor zu geben, wodurch etwas Monotones in sie kommen musste. Die meisten Situationen und Scenen sind sehr locker und etwas wunderlich durch den Rhapsoden mehr zusammen gebracht, als zusammen gehalten.

Mozart liess 1) was nicht recht zusammenhängen wollte, vollends auseinander fallen und vertheilte die Parthieen an die verschiedenen Hauptstimmen ebenmässig und für den Effect der Musik ungleich vortheilhafter.

2) In dem in Händels Heimath, den Chören, entscheidenden Gesange hat er Nichts geändert, ausser das für die Sache Gleichgültige, was die Unterlegung des deutschen Textes nöthig machte. Seine ernste Ansicht, seine gerechte Würdigung des Verdienstes und seine Bedachtsamkeit sind hier bewiesen, wenn sie bey ihm des Beweises bedürften. Selbst abkürzen, wie er es sich bey einigen Arien des Messias unterstand, mochte er hier Nichts. Auch

ist das Werk im Ganzen, und bloss einige Hauptscenen abgerechnet, kurz gehalten, und schreitet ziemlich rasch fort. An diesem Theile der Händelschen Werke, am Gesange und vor Allem am Gesange der Chöre, die gleichgültigeren Zwischenarien abgerechnet, ist Alles gediegen, entschieden und eigenthümlich. Und in jedem Falle darf Händels Eigenthümlichkeit und der Charakter seiner Werke nicht durch eine andere Behandlung als die Mozart'sche einen ihrer Hauptvorzüge verlieren.

3) Ganz anders verhält es sich mit der Instrumentation. Diese war zu Händels Zeiten weit zurück: er hatte zwar starke, aber schlechte Orchester; wo er nicht im Texte bestimmte Aufforderung zu reicherer Ausarbeitung von dieser Seite und zu besonderer Benutzung verschiedener Instrumente für einen ganz eigenen Effect vorfand, pflegte er gleichgültig, ja oft selbst das gleichgültig zu behandeln, was er als Nebensache betrachtete.

Hier griff Mozart ein, indem er nicht etwa nur Verstärkungen durch Blas-Instrumente oder Ausfüllungen durch übergangene Mittelstimmen hinzusetzte, sondern indem er zwar das Quartett stehen liess, wie er es fand, und wo es unvollendet gelassen war, es ganz in Händels Schreibart vollendete; immer aber liess er mit bewundernswerther Kunst und grosser Delicatesse aus den Hauptfiguren der Stimmen für die Blas-Instrumente gleichsam einen kleinen Staat der Anmuth mit der alten Grösse der Kraft entstehen, und verband beyde durch gleiche Grundgesetze auf's Engste mit einander. Wie er diess ins Werk gerichtet, und wie es ihm gelungen, weiss Jedermann, der seine Bearbeitung des Händelschen Messias kennt. In der Idee selbst ist es hier wie dort. Hier findet sich aber ein neuer Beweis von des Künstlers sicherm Blicke: in der Ausführung erscheint er hier weniger künstlich, weniger gelehrt, mehr schmeichelnd und den Effect auf ein gemischtes Publicum berücksichtigend, mithin eben so dem Charakter, dem Style und der Bestimmung dieses Händelschen Werkes angemessen, wie es dort dem Charakter, dem Style und der Bestimmung *jenes* angemessen war, so weit nämlich dieses, wie dort, der Sache selbst nach hergestellt werden konnte. Wer nicht will, dass solche Werke der vorigen Zeit bearbeitet werden sollen, der bedenke, dass sie dann gar zu leicht von den Repertorien weggewiesen werden, weil sich nicht Zuhörer genug finden würden; und ferner, dass Mozart ja diese Werke in Allem, was nur einigermaassen zu ihrem Wesentlichen gerechnet werden kann, ganz unverändert liess, und nur das Seine hinzusetzte. — Man hat also neben dem Neuen auch das Alte.

Im Jahre 1790 vollendete Mozart die Opera buffa: *Così fan tutte*, welche er im Frühjahre dieses Jahres für die italienische Oper in Wien unternahm. Man wundert sich allgemein, wie der grosse Geist sich herablassen konnte, an ein so elendes Machwerk von Text seine himmlisch süssen Melodieen zu verschwenden. Es stand nicht in seiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der Text war ihm ausdrücklich aufgetragen.

Die Franzosen gestehen der deutschen Musik, und an ihrer Spitze Mozarten eine unbedingt ihnen überlegene Vortrefflichkeit zu: eine Vortrefflichkeit, die von ihnen bey allen Werken dieses Componisten mit Bereitwilligkeit anerkannt wird, obgleich der Genuss derselben in ihnen mehr mittelbar durch Verstandes-Operation, als durch unmittelbar menschliche Theilnahme sich zu erkennen giebt. Da das Colorit dieser Composition unter allen Werken Mozart's am meisten aus dem Verstande hervorgegangen zu seyn scheint, indem der freyern romantischen Behandlung durch den so witzigen Inhalt des Textes fast allenthalben Fesseln angelegt worden, so muss die Natur dieser Musik einem französischen Publicum auch schon desshalb mehr zusagen, wie viele dieser Art von seinen übrigen Arbeiten.

Così fan tutte, oder die Schule der Liebenden, ist ein geniales, kunst- und lebenvolles Werk; sie ist die lieblichste und scherzhafteste Musik Mozart's, voll Charakter und Ausdruck. Die Finale sind unübertrefflich. Wenn man den schlechten Text dieser Oper betrachtet, so muss man über die Fruchtbarkeit des Mozart'schen Genie's erstaunen, welcher fähig war, ein so trockenes, einfältiges Sujet zu beleben und solche Schönheiten hervor zu bringen.

Der Türkenkrieg und der dadurch am 20sten Februar 1790 veranlasste Tod des unvergesslichen *Josephs* raubte auch Mozarten eine grosse Stütze seiner Hoffnungen; er blieb Kapellmeister mit 800 fl. und ohne Wirkungskreis!

Im Jahre 1790 reis'te Mozart zur Kaiserwahl nach Frankfurt. Nach Lipowsky hat er dort mit dem Musik-Director des Fürsten von Oettingen-Wallerstein, den er den Papa der Clavierspieler zu nennen pflegte, dem Kammerjunker von Becke, ein Clavier-Concert zu vier Händen gespielt. Er scheint damals in sehr schlechten Umständen gewesen zu seyn, und diese Reise nur gemacht zu haben, um ihnen wo möglich aufzuhelfen. Aus Freundschaft nahm er seinen Schwager Hofer, einen geschickten Orchester-Geiger mit, der auch immer nothleidend war; diesem studirte er seine Quartetten ein, damit er ein Mittel hätte, sich Etwas zu verdienen, wozu er ihm Gelegenheit verschaffen wollte. Vom 28sten Septbr. schrieb er seiner Frau von Frankfurt aus: Mein Wagen (ich möchte ihm ein Busserl geben) ist sehr gut. In Regensburg speis'ten wir prächtig: wir hatten eine göttliche Tafel-Musik, eine englische Bewirthung und einen herrlichen Moslerwein. Nürnberg ist eine hässliche Stadt: Würzburg eine schöne und prächtige. Ich bin fest entschlossen, meine Sachen hier so gut als möglich zu machen, und freue mich dann herzlich zu Dir. Welch herrliches Leben wollen wir führen! Ich will arbeiten, so arbeiten, dass ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in eine solche fatale Lage komme. Der letzte Antrag, der mir in Wien gemacht wurde, war, dass Jemand mir auf Hofmeisters Giro Geld hergeben wollte — 1000 fl. baar und in Tuch. Somit könnte Alles, und noch mit Ueberschuss bezahlt werden, und ich dürfte nach meiner Rückkunft nichts als arbeiten. Lasse dieses durch — betreiben."

Der zweyte Brief ist vom 30sten September:

„Es wäre mir Sicherheits halber recht lieb, wenn ich auf des Hofmeisters Giro 2000 fl. bekommen könnte; Du musst aber eine andere als die wirkliche

Ursache vorwenden, nämlich: dass ich eine Speculation im Kopfe hätte, die Dir unbewusst wäre. Ich werde zweifelsohne gewiss Etwas hier machen. So gross aber, wie Du und verschiedene Freunde sich es vorstellen, wird es sicherlich nicht seyn. Bekannt und angesehen bin ich hier genug. Nun, wir wollen sehen. Ich liebe aber in jedem Falle das Sichere zu spielen, darum möchte ich gern das Geschäft mit Hofmeister machen, weil ich dadurch Geld bekommen und nicht zurück bezahlen darf, sondern bloss arbeiten, und das will ich ja meinem Weibchen zu Liebe gern. Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück. Wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, müsste ich mich fast schämen. Es ist Alles kalt für mich — eiskalt. Ja, wenn Du bey mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden, so ist es aber so leer.

P. S. Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir auch manche Thräne auf das Papier. Nun aber lustig! Fange auf — es fliegen erstaunlich viel Busserl herum. Was Teufel! ich sehe auch eine Menge — ha ha! ich habe drey erwischt, die sind kostbar!“

Vom 2ten Novbr. schrieb er von München aus:

„Ich habe, ungeachtet ich gern lange bey meinen alten Manheimer Freunden (Cannabich, Ramm, Marchandt) bleiben möchte, Dir zu Liebe nur einen Tag bleiben wollen. Ich muss aber mehrere Tage bleiben, weil mich der Churfürst wegen des Königs von Neapel zur Akademie gebeten hat, welches wirklich eine Auszeichnung ist. Aber eine schöne Ehre für den Wiener Hof, dass mich der König in fremden Ländern hören muss! Verzeihe, dass ich Dir nicht so viel schreibe, als ich gern möchte. Du kannst Dir aber nicht vorstellen, wie das Gereisse um mich ist.“

Um diese Zeit rückte aber auch Mozart's Ende heran; er sollte den grossen Monarchen, über welchen sich *Friedrich der Grosse* folgendermaassen erklärte: *„Kurz, es ist ein Kaiser, wie Deutschland lange keinen gehabt hat!“* nicht lange überleben. Das Jahr 1791, furchtbar reich an *grossen* Todten, ward bestimmt, der Welt auch den Stolz der Tonkunst zu entreissen. Mozart's Todesjahr ist noch durch die Schöpfung seiner Werke vorzüglich merkwürdig. Gleichsam als wollte er noch vor seinem Ende die Fülle seines Geistes mit vollem Maasse in die Nachwelt säen, arbeitete er unablässig dem grossen Ziele zu, an dem er sein schönstes, vollendetstes, allen Forderungen der Aesthetik Genüge leistendes Werk — die Zauberflöte schuf. Die Composition der *Clemenza di Tito* und des furchtbar erhabenen Requiem fällt ebenfalls in dieses Jahr. Gewiss haben diese drey Werke ihm den ersten Platz unter den Tonkünstlern aller Zeiten und den Kranz der Unsterblichkeit errungen, und jedem Kenner der Tonkunst dringt sich beym Anhören dieser Werke unwillkürlich der Gedanke auf: *Wie viel würde der Mann noch geleistet, welche Harmonieen würde er noch geschaffen haben!*

Mozart schrieb nämlich innerhalb der vier letzten Monate seines Lebens, wo er schon kränkelte und zwey Reisen machte:

1) Im July eine Clavier-Cantate: ***Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt.***

2) *Die Zauberflöte* im July; den Priestermarsch und die Ouverture componirte er erst den 28sten September.

3) *La Clemenza di Tito* den 5ten September.

4) Ein *Concert für die Clarinette* für Hrn. Stadler.

5) Eine kleine *Freymaurer-Cantate* (den 15ten November), und

6) *das Requiem,* nebst noch vielen anderen kleineren Sachen, die weniger oder gar nicht bekannt geworden sind.

Schon über der ersten dieser Opern versank er, dem Tag und Nacht gleich war, wenn ihn der Genius ergriff — durch Anstrengung öfters in Ermattung und Minuten lange Ohnmacht und Bewusstlosigkeit.

Die *Zauberflöte* componirte er für das Theater des Schikaneder, der sein alter Bekannter war, auf dessen Bitte, um ihn aus seinen bedrängten Umständen zu retten. Die Dichtung ist von Schikaneder selbst, der auf diese Weise mit zur Unsterblichkeit hinüber geschleppt wurde.

Schikaneder war nämlich, theils durch eigene Schuld, theils durch Mangel an Unterstützung des Publicums, ganz herunter gekommen. Halb verzweifelnd kam er zu Mozart, erzählte seine Umstände und beschloss damit, dass nur er ihn retten könnte.

Ich? — Womit? —

Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geschmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabey den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menschen aller Stände. Ich will Ihnen den Text besorgen, will Decorationen schaffen u. s. w., Alles, wie man's jetzt haben will —

Gut — ich will's übernehmen!

Was verlangen Sie zum Honorar?

Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache so machen, damit Ihnen geholfen, und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie wollen, aber unter der Bedingung, dass Sie mir dafür stehen, dass sie nicht abgeschrieben werde. Macht die Oper Aufsehen, so verkaufe ich sie an andere Directionen, und das soll meine Bezahlung seyn. —

Der Herr Theater-Directeur schloss den Vertrag mit Entzücken und heiligen Betheurungen. Mozart schrieb emsig, schrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper, der Zulauf war gross, ihr Ruf flog in ganz Deutschland herum, und nach wenigen Wochen gab man sie schon auf mehren auswärtigen Theatern, *ohne dass ein Einziges die Partitur von Mozart erhalten hätte!* Als Mozart die Betrügerey dieses Menschen erfuhr, war Alles, was er sagte: *Der Lump!* — und damit war es vergessen. Durch Undankbarkeit liess sich Mozart nicht stören; kaum Minuten lang wurde er unwillig darüber.

Die Musik der Zauberflöte hat sich mit einer so gewaltigen Superiorität an den Text angeschlossen, dass letzterer fast ganz verschwunden zu seyn scheint. Ihre mannigfaltigen Schönheiten verschmelzen ohne alle schroffe Antithetik, wie die blühenden Farben des Regenbogens in einander, und sind immer nur Eins in ihrem üppigen Wechsel. Den ausgebreitetsten Ruhm erwarb sich Mozart durch diese Oper, wozu die theatralische Beschaffenheit mit beygetragen haben mag; denn wohl nur der kleinere Theil wusste diese Musik gehörig zu würdigen. Noch stehen die Zeugnisse des Enthusiasmus, sagt Gerber, für diese Oper in allen Schriften. Aber trotz der hundertfältigen Bemerkungen, die man in Zeit von sieben Jahren niedergeschrieben hatte, war es doch den Wenigsten aufgefallen, dass darin von den Priestern die ganze reine Choral-Melodie: *Ach Gott vom Himmel sieh darein, und lass dich doch erbarmen* etc. welche man dem *D.* Luther zuschreibt, durch und durch gesungen wird. Wenigstens hatte noch keine der hundert Federn, die über die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten dieses Stücks in Bewegung gesetzt worden waren, diesen Umstand genau berührt, und nach so vielem Hören hatte man diesen in ein neumodisches Opernchor eingekleideten Choral, den jedes Kind mitsingen kann, weniger bemerkt! Wie musste ich aufhorchen, als die geharnischten Männer, unterstützt von Posaunen und Fagotten, die alte Choral-Melodie von Wolf Heinz: *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* etc. anstimmten; da keiner der vielen Zergliederer dieser Oper ein Wort darob hatte fallen lassen.

Die Zauberflöte hat nicht allein Schikaneder, sondern auch noch andere Unternehmer vom Untergange gerettet. Die Ouverture ist eine freye Fuge, und ein für sich bestehendes, in sich gewundenes

Zauberbild von höchster Meisterschaft, in welches die drey Geisterrufe der Posaunen nur verbindend eingewebt sind, damit der Strahlenkranz des nach allen Compass-Ecken springenden Brillantfeuers — der fugirten Sätze — nicht das Auge verblendet, sondern den inwohnenden ernsten Geist im voraus ahnen lässt.

Die Höhe der Königin der Nacht ist ein Probierstein für hohe Kopfstimmen; denn melodischen Gesang und sanftes Tragen der Töne fand Mozart's Weisheit dieser racheschnaubenden Königin zu ertheilen nicht für gut.

Schikaneder pfuschte fast in jede seiner aufgeführten Opern hinein, strich den Tonsetzern manchmal die beste Stelle weg und setzte schlechte dafür hinzu. So musste sich auch Mozart seiner Kritik aussetzen, und hatte nicht wenig Verdruss auszustehen. Das Duett: *Bey Männern welche* etc. musste er sogar fünf Mal componiren, bis es Schikanedern gut genug war.

Mozart, sagt Alex. Dusch, ist der Genius, der das Zeitalter des Perikles in der Musik geschaffen und mit seinem frühen Tode wieder geschlossen hat. Die Verleger mögen kühn bey seinen Werken die alte unwürdige Politik verlassen und nur getrost die Jahreszahl des Verlags beyfügen.

In allen Theilen war mir die Zauberflöte geläufig, und doch bin ich bey einer neulichen Aufführung (im Jahre 1824) von dem Reize unerschöpflicher Neuheit ergriffen worden. Mich überraschten selbst die abgeleyerten Melodieen, die auf den Strassenorgeln zum Ekel geworden sind! Sie grünten mir frisch an ihrer dramatischen Stelle, da ich sie im Ganzen hörte. Welche objective Dichtung, welche Darstellungskraft! Diese Töne zeichnen; sie geben Farbe, man hört und sieht zugleich, was und von wem es geschieht: sie sind verwachsen mit Situation und Charakter. Fliesst nicht im Gesange des Sarastro und in den Chören der Priester die reinste Sprache tiefer, von aller Leidenschaft abgetrennter Weisheit? Man kann sich nicht täuschen: nur eine beruhigte Welt von Eingeweihten singt solche Töne. Hört man dagegen die Königin der Nacht, zur Hälfte schon im Gesange ihrer verschleierten Damen gezeichnet; prächtig und stolz beginnt ihr Gesang, lockend gegen den Jüngling, den sie zu gewinnen strebt, und mit dem Flittergolde weiblicher Eitelkeit besetzt. Racheglühend, von allen finstern Leidenschaften aufgewühlt, als Mutter und Königin gebietend erscheint die Beherrscherin der Nacht in der zweyten Arie. Nur eine sternflammende Königin kann diese Arie singen. Wie zart und edel ist die Liebe des reinen Jünglings bey aller Festigkeit in seiner Prüfung gezeichnet! Welch ein Hauch der Unschuld und der Hingebung lebt in den Tönen der Pamina! Ist nicht die ganze lebenslustige Sinnlichkeit des Vogelfängers frisch und heiter in seiner Melodie wieder gegeben? Und wem passen wohl noch sonst jene himmlischen Gesänge der Genien an, als diesen ätherischen Wesen! Mögen ihre Theaterflügel ihnen noch so plump angeheftet seyn: man hört es, wie leicht sie der Zephyr trägt, und dass sie einem Zauberlande angehören. Wie ist endlich über das Ganze ein Farbenlicht und ein zarter

Duft gegangen, die uns in die mährchenhafte Welt versetzen!

Man hat Beyspiele, dass Opern von verschiedenen Componisten mehrmals anders, und auch von jedem in seiner Art verdienstlich in Musik gesetzt worden. Versuche man diess einmal mit einer Mozart'schen Oper! Hier ist die chemische Affinität der Töne zur Situation, zum Charakter und zu den Worten so gross, dass ihre Verbindung unauflöslich ist. Mozart hat den ganzen Menschen und seine Lage so tief und zugleich so individuell wieder gegeben, dass seine Musik die einzig wahrste ist, und jede andere daher würde mehr oder weniger ein allgemeiner Wachtmantel für die auszudrückenden Gefühle seyn. Man spiele irgend einen dramatischen Gesang Mozart's auf einem Instrumente; man wird nicht im Zweifel bleiben, dass dieser Gesang einem bestimmten Menschen in einer bestimmten Lage oder Handlung angehöre. Es bleibt menschliche Sprache, selbst auf dem Instrumente. Man singe dagegen manche Opern-Melodie sogar mit ihren Worten — sie wird nur als Instrumental-Musik erscheinen, die auf der Kehle gespielt wird. Es ist unmöglich, dass Mozart das Geringste von seiner dramatischen Musik erfunden, bevor der Charakter, die Situation und die Worte vor ihm standen. Andere tragen den Kopf voll Opernmusik, nur verlegen, ein Sujet dazu zu finden. Es giebt noch immer Leute, die im Ernste behaupten, die Worte hätten bey einer Oper Nichts zu bedeuten, und es hat mich gewundert, dass sie sich, zum Beweiss ihrer Entbehrlichkeit für den Hörer, nicht auf die Mozart'sche Musik beriefen, die nöthigen Falls auch ohne Worte verständlich ist, weil er die Worte gar wohl verstanden und gefühlt hat. Aber freylich waren sie bey ihm kein blosser Faden, um fertige Perlen daran zu reihen. Eben darum sind die Mozart'schen Opern auch so schwer, gut zu besetzen, weil er nicht bloss Kehlen, sondern ganze Menschen verlangt.

Alles, was Mozart schuf, trägt den eigenthümlichsten Charakter, und von seinem *Ave verum Corpus* bis zum Ländlertanze ist Alles mit dem Stempel des Genius bezeichnet. Nur wenige Jahre wirkte er, um sich ein unsterbliches Denkmal zu errichten.

Kurz vor der Krönung des Kaisers Leopold, und ehe Mozart den Auftrag, nach Prag zu reisen, erhielt, brachte ihm ein unbekannter Bote einen Brief ohne Unterschrift, der nebst mehren schmeichelhaften Aeusserungen die Anfrage enthielt: ob Mozart die Composition eines Requiem übernehmen wolle, und um welchen Preis, und binnen welcher Zeit er sie liefern könne?

Mozart, der ohne Vorwissen seiner Frau nicht den geringsten Schritt zu thun pflegte, erzählte ihr den sonderbaren Auftrag, und äusserte dabey seinen Wunsch, sich in dieser Gattung auch einmal zu versuchen, um so mehr, da der höhere pathetische Styl der Kirchenmusik immer sein Lieblingsstudium war. Seine Frau rieth ihm zur Annahme des Auftrags, und Mozart schrieb dem unbekannten Besteller zurück, dass er das Requiem für eine gewisse Belohnung verfertigen werde. Die Zeit der Vollendung könne er nicht genau bestimmen, doch wünsche er den Ort zu wissen, wohin er das vollendete Werk abzuliefern habe. Nach einiger Zeit erschien derselbe Bote wieder, brachte nicht nur die bedungene Belohnung mit, sondern auch das Versprechen einer beträchtlichen Zulage bey Uebergabe der Partitur, da er mit seiner Forderung so billig gewesen sey. Uebrigens solle er ganz nach der Laune seines Geistes arbeiten. Doch solle er sich gar keine Mühe geben, den Besteller zu erfahren, indem es gewiss umsonst seyn werde.

Während dem erhielt Mozart den ehrenvollen und vortheilhaften Antrag, für die Prager zur Krönung des Kaisers Leopold die *Opera seria: La Clemenza di Tito* zu schreiben.

Eben als er mit seiner Frau in den Reisewagen stieg, stand der Bote gleich einem Geiste wieder da, zupfte die Frau am Rocke und fragte: „Wie wird es nun mit dem Requiem aussehen?" Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit der Reise und der Unmöglichkeit, seinem unbekannten Herrn davon Nachricht geben zu können; übrigens werde es bey seiner Zurückkunft seine erste Arbeit seyn; es käme nur auf den Unbekannten an, ob er so lange warten wolle: und damit war der Bote gänzlich befriedigt. Die Musik zur *Clemenza di Tito* war von den böhmischen Ständen zur Krönung des Kaisers Leopold bestellt, nach dem Texte des Metastasio aber abgekürzt. Die Arbeit dieser Oper begann er in seinem Reisewagen auf dem Wege von Wien nach Prag, und vollendete sie in achtzehn Tagen in Prag. Schon in Prag kränkelte und medicinirte Mozart unaufhörhörlich. Seine Farbe war blass und sein Blick matt und traurig, obschon sich seine frohe Laune im Zirkel vertrauter Freunde noch oft in fröhlichem Scherz ergoss.

Man scheint in Prag erst spät an diese Oper gedacht zu haben, denn die Zeit zur Bearbeitung derselben war so kurz, dass Mozart die unbegleiteten Recitative nicht selbst schreiben konnte, und jede davon gefertigte Nummer, so bald sie fertig war, sogleich in Stimmen aussetzen lassen musste, damit zu rechter Zeit das Ganze fertig war. Somit sah sich Mozart gezwungen, entweder ein mittelmässiges Ganzes zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, und die minder interessanten leicht hin und bloss dem Zeitgeschmacke des grossen Haufens gemäss zu bearbeiten. Die Wahl selbst war leicht. Einen Beweis für die Richtigkeit seines Geschmacks und für seine Kenntniss des Theaters und des Publicums legte er dadurch ab, dass er die sehr gedehnte Verwechselung, welche bey Metastasio fast den ganzen zweyten Act füllte, wegschnitt, wodurch die Handlung einen raschern Gang bekömmt, das Ganze mehr concentrirt und dadurch weit interessanter in zwey mässig langen Acten vollendet wird, jedoch so, dass er auch, um mehr Mannigfaltigkeit in die einförmigste Abwechselung von Arien und Recitativen zu bringen, mehre dergleichen Sätze gegen das Ende des ersten Actes zusammenschmolz, und daraus das grosse Meisterstück, das Finale des ersten Actes bildete — eine Composition, die im Ganzen zwar nach einer Scene seines Idomeneo angelegt ist, aber Mozart's Shakespear'sche allmächtige Kraft sowohl im Grossen und Prachtvollen, als auch im Schrecklichen, Furchtbaren und Erschütternden so unverkennbar und so bis zum Haar-Emportreibenden darlegt, als kaum das berühmte Finale des ersten Actes seines Don Juan. Um aus *La Clemenza di Tito* eine wahrhafte Oper zu machen, musste er also das ganze Werk umgestalten, was er mit aller poetischen Willkürlichkeit that, die ihm zu Gebote stand. Dieser Titus, der bey dem Dichter eine verschwimmende Weichlichkeit, ja, streng genommen, nicht eine Person, sondern eine blosse Sache ist, erhält von der Musik hier den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit. Die im Stücke selbst schon einigen Anlauf machende Vitellia, um sich zur Erhabenheit zu steigern, die ihr aber missglückt, wird als solche rein und kräftig dargestellt; und die als alltägliches Stück und nur halb verwischt angedeutete Freundschaft zwischen Sextus und Annius erhebt sich hier schon im Duette des ersten Actes zu einer idealischen Zartheit. Allenthalben findet sich namenloser Zauber, der wie ein leichter Blüthenhauch aus dem Lande: *„wo die Zitronen blühn,"* über dem Ganzen schwebt. Alles einigt und bildet und vollendet sich in sich selbst. Wie in Göthe's Torquato Tasso, mit dem sich dieses Mozart'sche Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte, ist hier die Synthese so rein und beschlossen, dass der Kritiker kaum wagen darf, zu analysiren. Ihm bleibt nur übrig, zu sagen, dass jede Analyse sich damit enden müsse, dass der Künstler nicht analysirt habe. Es war diess somit für Mozart gewiss ein sehr gewagtes Unternehmen, da das Ganze so gebrechlich war, welches umzuschaffen er sich aufgab. Bey Allem dem schrieb Mozart den Titus bey hinschwindenden Kräften, denn sein Genius war im Abnehmen begriffen, und mit seinem siechenden Körper musste die Energie seines Geistes um so mehr ermatten. Daher schreibt sich die einzelne Instrumental-Begleitung, die stille Erhabenheit und Schwermuth in den Melodieen und dem Charakter des Titus, und daher auch die Umschaffung der von Metastasio gestalteten drey Acte der Oper in zwey von Mozart, der sonst so gern componirte, sich über Alles verbreitete und allenthalben die Schätze seines Genie's verschwenderisch austheilte; denn in seinem musikreichen Don Juan componirte er nach Fertigung des Ganzen dennoch ein halbes Dutzend Stücke nach, so dass man kaum weiss, wie man sie bey der Vorstellung unterbringt; und hier im Titus strich er einen ganzen Act! — Ja, er schmolz nicht allein den ersten und dritten Act wohl oder übel an einander, sondern er liess auch die dialogisirenden Recitative von seinem Schüler Süssmayr fertigen.

Diese Oper, die jetzt noch immer mit dem grössten Entzücken gehört wird, gefiel bey ihrer ersten Vorstellung nicht so sehr, als sie es verdiente. Ein Publicum, von Tanz, Ball und Vergnügen aller Art und dem prunkenden Geräusche des Krönungsfestes betäubt, konnte unmöglich für die einfachen Schönheiten Mozart'scher Kunst Sinn haben. Ueberhaupt erfordert der Genuss dieses Kunstwerkes eine reingestimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth, es wirkt nur nach und nach, und nur wiederholtes und aufmerksames Hören weihet allmählig in seine erhabenen Mysterien ein.

Beym Abschiede in dem Zirkel seiner Freunde war Mozart so wehmüthig, dass er Thränen vergoss; es schien ein ahnendes Vorgefühl seines nahen Todes diese schwermüthige Stimmung hervorgebracht zu haben — denn er trug schon damals den Keim der ihn bald hinraffenden Krankheit in sich.

Hierher gehören noch einige Anekdoten und Charakterzüge Mozart's während seines Aufenthalts in Prag.

Als Mozart 1787 die erste Probe von seiner Oper Don Juan hielt, liess er bei den Stellen des Comendatore: *Di rider finirai*, etc, und: *Ribaldo audace* etc., welche bloss mit drey Posaunen begleitet waren, inne halten, weil einer von den Posaunisten seine Stimme nicht richtig vortrug. Da es nach wiederholtem Versuche noch nicht besser ging, verfügte sich Mozart zu dessen Pulte und erklärte ihm, wie er es ausgeführt zu haben wünschte, worauf dieser ganz trocken antwortete: „Das kann man nicht so blasen, und von Ihnen werd' ich es auch nicht erst lernen.“ Mozart erwiederte lächelnd: Gott bewahre mich, Sie Posaune lehren zu wollen; geben Sie nur die Stimmen her, ich werde sie gleich abändern. Er that diess und setzte auf der Stelle noch zwey Hoboen, zwey Clarinetten und zwey Fagotten dazu.

Mozart, während er 1791 die Krönungs-Oper: *La Clemenza di Tito* schrieb, besuchte fast täglich mit seinen Freunden ein unweit seiner Wohnung gelegenes Kaffeehaus, um mit Billardspielen sich zu zerstreuen. Man bemerkte einige Tage lang, dass er während dem Spielen ein Motiv ganz leise für sich mit: hm hm hm sang, mehrmals während der Andere spielte, ein Buch aus der Tasche zog, flüchtige Blicke hineinwarf und dann wieder fortspielte. Wie erstaunt war man, als Mozart auf einmal seinen Freunden in Duschek's Hause das schöne Quintett aus der Zauberflöte zwischen Tamino, Papageno und den drey Damen, das gerade mit demselben Motive beginnt, welches Mozarten während des Billardspielens so beschäftigt hatte, auf dem Claviere vorspielte. Nicht nur ein Beweiss von der immerwährenden Thätigkeit seines schöpferischen Geistes, die selbst mitten in Vergnügungen und Zerstreuungen nicht unterbrochen wurde, sondern auch von der Riesenkraft seines Genie's, das so verschiedenartige Gegenstände zu einer und derselben Zeit zu bearbeiten vermochte. Bekanntlich hatte Mozart die Zauberflöte schon unter der Feder, bevor er nach Prag reis'te, um da *La Clemenza di Tito* zu componiren und aufzuführen.

Von dem ausserordentlichen Gedächtnisse, das Mozart besaass, dürfte Folgendes einen Beweis liefern. Zu dem Finale des zweyten Actes zu Don Juan schrieb er die Trompeten- und Paukenstimmen, ohne die Partitur vor sich zu haben, bloss aus dem Gedächtnisse, brachte sie selbst in das Orchester und gab sie den betreffenden Individuen mit den Worten: „Ich bitte Sie, meine Herren, bey dieser Stelle besonders aufmerksam zu seyn; denn, es werden entweder vier Tacte zu viel oder zu wenig seyn. Und richtig, es traf ein, dass bey der angezeigten Stelle diese Instrumente mit den übrigen nicht übereinkamen.

Mozart ward vom Grafen P** ersucht, für die adeligen Gesellschafts-Bälle, welche derselbe leitete, einige Contratänze zu schreiben. Er versprach es, allein es wollte immer nichts erfolgen. Der Graf gebrauchte daher die List und liess Mozart zu Tische laden, mit dem Bedeuten, dass diess Mal eine Stunde früher als gewöhnlich würde gespeis't werden. So wie Mozart zur bestimmten Zeit erschienen war, liess der Herr vom Hause sogleich die erforderlichen Schreibmaterialien bringen, und drang auf's Neue in ihn, seine Bitte, für den Ball, der den folgenden Tag statt finden sollte, zu erfüllen. Mozart, auf diese Weise in Anspruch genommen, setzte sich ohne weiteres zum Schreibepult, und war in weniger als einer halben Stunde mit vier Contratänzen für das grosse Orchester fertig.

Im Jahre 1787 componirte Mozart während des Kegelspiels in dem vor der Stadt gelegenen Garten seines Freundes Duschek mehre Stücke zu der Oper *Don Juan*. Wenn die Reihe des Spiels ihn traf, stand er auf; allein kaum war diess vorüber, so arbeitete er sogleich wieder fort, ohne durch Sprechen und Lachen derer, die ihn umgaben, gestört zu werden.

Im Jahre 1791 war mit Mozart zu gleicher Zeit der Clavierspieler W** in Prag, um sich da auf dem Pianoforte hören zu lassen. Als man Mozart den Concertzettel, worauf derselbe als sein Schüler angekündigt war, überreichte, sagte er: „Der junge Mann spielt recht brav, aber ich habe keinen Antheil daran; vielleicht hat er von meiner Schwester Etwas profitirt.“

Als Mozart zu Prag im Gasthofe, das neue Wirthshaus genannt, wohnte, hörte er da einen fertigen und allgemein beliebten Harfenisten, der die Gäste mit den Favoritstücken aus der so beliebt gewordenen Oper *Le Nozze di Figaro* und eigenen Phantasieen, obschon er nicht nach Noten spielte, zu unterhalten pflegte. Mozart liess ihn auf sein Zimmer kommen und spielte ihm ein Thême auf dem Pianoforte vor, mit der Frage: Ob er wohl im Stande wäre, über dasselbe aus dem Stegreife Variationen zu machen? Dieser besann sich eine kleine Weile, bat Mozart, ihm das Thême noch ein Mal vorzuspielen, und variirte dasselbe wirklich mehre Male, worüber Mozart seine Zufriedenheit äusserte und ihn sehr reichlich beschenkte. Da dieses Thême, welches Mozart wahrscheinlich auf der Stelle erfand, bis jetzt nirgends als in dem Gedächtnisse dieses nunmehr bejahrten Harfenisten aufzufinden war, so entriss ein eifriger Verehrer Mozart's es der Vergessenheit dadurch, dass er es in Noten übertrug, und somit sein Daseyn für immer sicherte. Der Besitzer bewahrt es wie das kostbarste Kleinod.

Beweise von Liebe und Verehrung erhielt Mozart häufig und aller Art. G. R. S** kannte persönlich einen reisenden Virtuosen auf der Harfe, einen innigen Freund und Verehrer Mozart's. Als dieser auf seiner Kunstreise von dem Tode Mozart's in Kenntniss gesetzt wurde, zerschlug er seine Harfe, und kam ohne Instrument, und mit dem Vorsatze nach Wien zurück, die Musik ganz zu verlassen, da er sie durch Mozart's Tod ohnediess für verloren hielt. Nur nach längerer Zeit und aufgedrungener

Weise nahm er eine andere ihm geschenkte Harfe an, und spielte einmal in einem Privatzirkel.

Nach Mozart's Zurückkunft von Prag nach Wien nahm er sogleich seine Seelenmesse vor, und arbeitete mit ausserordentlicher Anstrengung und einem lebhaften Interesse daran; aber seine Unpässlichkeit nahm in demselben Verhältnisse zu und stimmte ihn zur Schwermuth. Mit inniger Betrübniss sah seine Gattin seine Gesundheit immer mehr hinschwinden. Als sie eines Tages an einem schönen Herbsttage mit ihm in den Prater fuhr, um ihm Zerstreuung zu verschaffen, und sie Beyde einsam saassen, fing Mozart an vom Tode zu sprechen, und behauptete, dass er das Requiem für sich setze. Dabey standen ihm Thränen in den Augen, und als sie ihm den schwarzen Gedanken auszureden suchte, sagte er: *Nein, nein, ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiss, man hat mir Gift gegeben! Ich kann mich von diesem Gedanken nicht loswinden.*

Zentnerschwer fiel diese Rede auf das Herz seiner Gattin; sie war kaum im Stande, ihn zu trösten und das Grundlose seiner schwermüthigen Vorstellungen zu beweisen. In der Meinung, dass seine Krankheit mehr wachse und die Arbeit des Requiem ihn zu sehr angreife, consultirte sie einen Arzt und nahm ihm die Partitur des Requiem weg.

Wirklich besserte sich sein Zustand etwas, und er war während dessen fähig, am 15ten November 1791 eine kleine Cantate: *Das Lob der Freundschaft,* die von einer Gesellschaft für ein Fest bestellt wurde, zu fertigen. Die gute Aufführung derselben und der grosse Beyfall, mit dem sie aufgenommen wurde, gab seinem Geiste neue Schnellkraft. Er wurde nun etwas munterer und verlangte wiederholt sein Requiem, um es fortzusetzen und zu vollenden. Seine Frau fand nun keinen Anstand, ihm seine Noten wieder zu geben. Doch kurz war dieser hoffnungsvolle Zustand; in wenig Tagen verfiel er in seine vorige Schwermuth, wurde immer matter und schwächer, bis er endlich ganz auf das Krankenlager hinsank, von dem er, ach! nimmer wieder aufstand.

Am Tage seines Todes liess er sich die Partitur des Requiem an sein Bette bringen. *„Hab' ich es nicht vorher gesagt, dass ich diess Requiem für mich schreibe?"* so sprach er, und sah noch einmal das Ganze mit nassen Augen aufmerksam durch. Es war der letzte schmerzvolle Blick des Abschiedes von seiner geliebten Kunst — eine Ahnung seiner Unsterblichkeit. Man hätte Mozart sterbend malen sollen, die Partitur des Requiem in der Hand. Schade, dass aber dann sein Alter nicht durch das Gemälde versinnlicht werden konnte.

Sein Tod erfolgte zu Mitternacht am 5ten December 1791.

Mozart blieb während seiner Krankheit bey vollkommenem Bewusstseyn bis an sein Ende; er starb zwar gelassen, aber doch sehr ungern. Jedermann wird diess begreiflich finden, wenn man bedenkt, dass Mozart, als er von Prag zurück gekommen war, das Anstellungs-Decret als Kapellmeister an der St. Stephanskirche, mit allen Emolumenten, die von

Alters her damit verbunden waren, bekam, und zugleich, ausser seinen für das Wiener und Prager Theater bestellten Arbeiten, aus Ungarn und Amsterdam ansehnliche Accorde auf periodische Lieferungen, und hiermit eine frohe Aussicht in eine von Nahrungssorgen gänzlich freye Zukunft erhielt.

Allein zu spät! Schon fühlte er die Abnahme seiner Kräfte. Und diess ging wohl sehr natürlich zu, ohne dass man, wie er selbst, den Grund in erhaltenem Gifte zu suchen brauchte. Er war eine früh gereifte Frucht, deren Existenz nur kurz dauert. In dem zarten Alter, wo die Natur noch am Hervorbringen und Sammeln der Lebensgeister arbeitet, hinderte er ihr Geschäft nicht nur durch sitzende Lebensart, sondern consumirte auch schon anhaltend einen Theil der Lebensgeister durch ununterbrochenes Componiren. Auch beschleunigte diese Begierde zu schreiben noch seinen Tod, wozu seine Celebrität nur zu vielen Anlass gab. Wie war einem von Natur schwachen und durch Krankheit zerrütteten Körper möglich, eine Anstrengung wie die der letzten vier Monate zu überstehen? Und nicht etwa mit so leichten Partituren wie Pergolesi und Hasse, sondern in seiner Manier, mit reicher, voller Behandlung der Stimmen etc.

Dieses sonderbare Zusammentreffen so glücklicher Vorboten eines bessern Schicksals, seine gegenwärtigen traurigen Vermögensumstände, der Anblick einer trostlosen Gattin, der Gedanke an zwey unmündige Kinder: Alles dieses war nicht geeignet, einem bewunderten Künstler, der nie Stoiker gewesen ist, in seinem 35sten Jahre die Bitterkeit des Todes zu versüssen. „*Eben jetzt,*“ so klagte er oft in seiner Krankheit, „*soll ich fort, da ich ruhig leben würde! Jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sclave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindungen folgen, frey und unabhängig schreiben könnte, was mein Herz mir eingiebt! Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande gewesen wäre, für ihr Wohl besser zu sorgen!*“

Man kann sagen, um Mozart flossen unzählbare Thränen; nicht in Wien allein, vielleicht mehr noch in Prag, wo man ihn vorzüglich liebte und bewunderte. Jeder Kenner, jeder Freund der Tonkunst hielt seinen Verlust für unersetzlich, und wahrlich, bis jetzt hat man nicht Ursache, diese trostlose Meinung zurückzunehmen! Es schien unglaublich, dass der allmächtige Schöpfer der erhabensten Harmonieen, der unseren Herzen so reine Entzückungen geschaffen hat, ins alte Nichts zurückgekehrt seyn sollte.

Gleich nach seinem Tode meldete sich der geheimnissvolle Bote, verlangte das Werk, so wie es unvollendet war, und erhielt es. Von dem Augenblicke an sah ihn die Wittwe nie mehr und erfuhr nicht das Mindeste, weder von der Seelenmesse, noch von dem unbekannten Besteller. Jeder Leser kann sich leicht vorstellen, dass man sich alle Mühe gab, den räthselhaften Boten auszuforschen, aber alle Mühe und Versuche waren fruchtlos.

Ein Anonymer stellt Mozart's frühes Ende auf folgende Weise dar: *)

„Mozart's Geist entwickelte sich früh — sehr früh, und erreichte in den Jahren schon einen grossen Grad von Vollkommenheit, wo bey andern gewöhnlichen Menschen sich kaum der Funke des Talents zeigt. Er blühte früh, trug frühzeitig Früchte und welkte früh.

Betrachten wir sein Leben, sein ausserordentlich thätiges Leben, die Menge seiner Compositionen, die für den kurzen Zeitraum unglaubliche Menge von Compositionen: welches Anstrengen der Einbildungskraft, welches ewige Reiben seines Geistes, welche Exaltation seines Gehirns! Welch ein ununterbrochenes Aufreiben seiner Lebenskraft! Mit einem Worte: sein ganzes Leben war — Lebens-Consumtion. Die Gelehrten-Geschichte zeigt uns eine Menge grosser Geister, die sich — selbst aufzehrten.

Es giebt eine Menge Componisten, die bey einer Menge Compositionen sehr alt werden und gesund bleiben, wie Jos. Haydn, der Greis Piccini, Paesiello; — aber ihre späteren Compositionen sind immer nur Nachahmungen ihrer Jugendwerke, also längst verbrauchte Gedanken, die einander immer gleichen; so verläugnet sich Haydn und Paesiello fast bey keinem seiner Stücke. Man hört immer seine Lieblingsgänge, die Schöpfung in seinen Messen und seine Messen in seiner Schöpfung; aber Mozart, wie originell, wie ewig neu ist er! Kein Werk gleicht dem

---

*) Mozart's Geist, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Erfurt, 1803.

andern, man überblicke sie alle. Jedes trägt das Gepräge einer neuen Originalität! Die Entführung aus dem Serail ist etwas ganz Anderes, als die *Clemenza di Tito*, die Zauberflöte etwas Anderes als der Don Juan, die Messe aus C♯ hat mit dem Requiem nicht die entfernteste Aehnlichkeit, und seine älteren Werke überhaupt halten gar keine Vergleichung mit den neueren aus, sie scheinen von einem ganz andern Meister verfertigt. Jedes seiner Werke trägt ein edles Gepräge im Allgemeinen, aber es charakterisirt sich wieder vor allen übrigen so, als hätte es einen eigenen Verfasser. Bey diesem beständigen Haschen und Ringen nach ewig neuen Ideen, bey diesem Sinnen und Rechnen, bey dieser übermenschlichen Anspannung der Einbildungskraft, war denn etwas Anderes denkbar, als frühe Zerstörung seiner organischen Thätigkeit?*) Man höre die erstaunlicheZauberflöte, die *Clemenza di Tito* und das Requiem — und sage sich: diese Menge Musik schuf er in vier Monaten, und in dieser Zeit machte er auch noch zwey Reisen! Man lege die dicken Partituren über einander — welch Volumen! — Man durchblättere sie — welche ungeheure Menge Noten! Wie war es möglich, dass sie der Mann in der kurzen Zeit

---

*) Mozart schrieb Alles mit einer Leichtigkeit und Geschwindigkeit, die wohl beym ersten Anblicke Flüchtigkeit oder Uebereilung scheinen konnte: er kam während des Schreibens nie zum Claviere. Seine Einbildungskraft stellte ihm das ganze Werk mit seinem Effecte deutlich, lebhaft dar. Er hörte klingen, schmettern, pauken, während er schrieb. Selten trifft man in seinen Manuscripten ausgestrichene oder verbesserte Stellen an. Seine Concepte sind ausserordentlich rein.

nur schreiben konnte! Und gleichwohl ist jede dieser Myriaden von Noten überdacht, überrechnet, genau überrechnet, seinem gehörigen Instrumente zugetheilt, in seinen Schlüssel gesetzt, ihr Effect bestimmt — ach, und was Alles noch mehr! — Studirt die Werke, Ihr jungen Tonkünstler, und erstaunt! — Man weiss, dass die schauerlich schöne Ouvertüre des Don Juan ein Werk von vier Stunden ist! — Das beständige Sitzen, das Arbeiten in die späte Nacht, *) die Geistes-Anstrengung abgerechnet, musste seinem Körper an sich schon schaden, seine geistige Thätigkeit konnte nur auf Kosten seiner körperlichen bestehen.

Dabey war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch ausser der Ehe gab es manche Galanterie, was ihm seine gute Frau gern übersah. Noch mehr, er sprang von einem Extreme zum andern. Er hatte keine fixe Besoldung und war, was bey Dichtern und Virtuosen gewöhnlich der Fall ist, kein guter Wirth, verstand sich nicht auf den Verdienst, wusste das Geld nicht auf Wochen und Monate einzutheilen, er kannte seinen Werth gar nicht. Oft musste er bey anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgesetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisd'or, schnell änderte sich die Scene. Jetzt ging's in Freuden. Mozart betrank sich in Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenig Tagen mit seinem Gelde so weit wie vorher.

---

*) Noch als Ehemann brachte er halbe Nächte am Claviere zu, und seine mehresten Compositionen sind in der Nacht gearbeitet, wo die Sinne durch keine äusseren Eindrücke zerstreut werden, die Einbildung thätiger wirkt.

Man weiss, wie er oft in seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schickaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen.

Ich frage hier jeden Arzt, was die Folgen einer solchen Lebensart sind? Man braucht hier kein Gift, keinen geheimnissvollen Boten, keinen feinen Staub im Briefe, kein Requiem; — seine Kräfte waren aufgerieben, die organische Thätigkeit durch Ueberwiegen der Geisteskräfte zerstört, es musste Ausmergelung seines Körpers, Vertrocknung (*Tabes dorsalis, Phthisis nervosa*) nothwendiger Weise erfolgen.

Dass die Umstände bey der Composition des Requiem viel dazu beygetragen haben, seine geschwächten Kräfte durch äusserste Aufspannung vollends zu erschöpfen, die Einbildung bis zur Schwermuth bey ihm, der Geister sieht und sich von Allem überzeugt hält, was ihm scheint, zu überspannen, diess ist bey einem so fein besaiteten Organismus, wie der Mozart'sche war, gar keinem Zweifel unterworfen, und man braucht da keine vergifteten Briefe, einen solchen unglücklichen Geist aus seiner Hülse zu jagen. Wenn man erst einmal so weit zur Schwermuth herabgestimmt ist, bedarf es gewiss nur noch eines kleinen Hebels.

Die Krankheits - Geschichte Mozart's beweis't Nichts für eine Vergiftung. Sollte er durch Gift geopfert werden, so musste diess auf zwey Wegen geschehen: schnell oder langsam. Schnell ist es nicht geschehen; und langsam vergiftet, hätte er ganz andere Zufälle haben müssen.

Mozart hatte zwar, wie jeder grosse Künstler, eine Menge Feinde, zumal unter den italienischen Operisten, die freylich gewahren mussten, dass mit Mozart's Emporkeimen ihr welscher Singsang zu Grabe gehen werde. Man weiss, welche Mühe sie sich gaben, den Figaro zu verhunzen, dass sie auf Mozart's Bitten beym Kaiser, durch dessen ausdrücklichen Befehl zwischen dem ersten und zweyten Acte angehalten werden mussten, bey Ungnade, den Gesang gehörig vorzutragen. Allein, wollten sie Mozart aus dem Wege räumen, so durften sie nicht so lange warten, bis er mit seinen übrigen Geistesproducten ihrem Charivari den letzten Gnadenstoss gegeben hatte; sie mussten rascher zu Werke schreiten.

Noch mehr, er kränkelte schon in Prag, ehe er an dem Requiem arbeitete, er sah blass und traurig aus und medicinirte. Seine bevorstehende Auflösung war also schon damals in seinem Körper vorbereitet — die Anstrengung über dem Requiem konnte sie mithin nur befördern.

Der Gedanke der Vergiftung war gewiss ein blosses Spiel seiner Einbildung. — Ja sogar sein Todesjahr (das 35ste) zeigt mehr für Schwindsucht. In diesen Jahren sterben bekanntlich die mehresten jungen Leute an der Schwindsucht. Wenn die Aerzte gleich über seine Krankheit nicht ganz einig waren, so folgt noch immer nicht daraus, dass er an

Vergiftung starb; die Schwindsuchten selbst gestalten sich verschieden und dann auch ihre Symptome. Mozart ist nicht der erste, der an den Folgen ausserordentlicher Anstrengung starb."

Seine Todeskrankheit, wo er bettlägerig wurde, währte 15 Tage. Sie begann mit Geschwulst an Händen und Füssen und einer beynahe gänzlichen Unbeweglichkeit: derselben, der später plötzliches Erbrechen folgte, welche Krankheit man ein hitziges Frieselfieber nannte. Bis zwey Stunden vor seinem Verscheiden blieb er bey vollkommenem Verstande; das Gefühl seines bevorstehenden Todes und seine Betrübniss, Frau und Kinder unversorgt zu hinterlassen, verdreyfachte wohl die Marter seiner Krankheit. Baron van Swieten kam gleich nach seinem Tode, um mit der Wittwe zu weinen, die sich in ihres entschlafenen Mannes Bett gelegt hatte, um angesteckt zu werden und mit ihm zu sterben. Damit sie sich aber nicht ihrer Verzweiflung überliesse, brachte man sie zu Hrn. Bauernfeind, dem Associé Schikaneders, und dann zu Hrn. Goldhann.

Der Tod Mozart's erregte öffentliche Theilnahme. Am Sterbetage selbst blieben viele Leute vor seiner Wohnung stehen und gaben ihre Theilnahme auf mancherlei Art zu erkennen. Schikaneder ging herum und schrie laut auf: *Sein Geist verfolgt mich allenthalben: er steht immer vor meinen Augen.*

Immer war Mozart's Gesundheit, die in der letzten Zeit sichtlich dahinschwand, sehr zart gewesen, und wie alle Menschen von weichlichem Gemüthe, so fürchtete auch er den Tod sehr.

Ein Brief seiner Schwägerin Sophie, der Tochter seiner Schwiegermutter, sagt Folgendes:

Mozart bekam unsere selige Mutter immer lieber, und sie ihn auch. Daher kam er zu uns oft auf die Wieden in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme, und sagte bey der Ueberreichung: *Hier, liebe Mama, haben Sie eine kleine Jause* (*Collation*). Er kam niemals leer zu uns. Als er erkrankte, machten wir ihm Nachtleibel, um sie vorwärts anzuziehen, weil er wegen Geschwulst sich nicht drehen konnte; und weil wir nicht wussten, wie schwer krank er war, machten wir ihm auch einen wat'irten Schlafrock für die Zeit, dass er wieder aufstünde. Er bezeugte über denselben eine herzliche Freude. Ich besuchte ihn alle Tage. Einmal sagte er zu mir: vermelden Sie der Mama, dass es mir recht sehr gut geht, und dass ich noch in der Octave kommen werde, ihr zum Namenstage Glück zu wünschen. Den folgenden Tag eilte ich daher nicht hin, und ging erst Abends weg. Wie erschrak ich, als meine halb verzweifelnde und doch sich so moderirende Schwester in der Thüre mit den Worten mir entgegen kam: *Gott Lob, dass Du da bist. Heute Nachts ist er so krank gewesen, dass ich schon dachte, er erlebe diesen Tag nicht! Wenn er heute wieder so wird, so stirbt er die Nacht: gehe zu ihm, und siehe, was er macht.* Als ich mich seinem Bette näherte, rief er mir zu: *Gut, dass Sie da sind: heute Nacht bleiben Sie bey mir: Sie müssen mich sterben sehen.* Ich machte mich stark und wollte es ihm ausreden. Allein er erwiederte mir: *Ich habe ja schon* *den Todtengeruch auf der Zunge, ich rieche den Tod, und wer wird meiner Constanze beystehen, wenn Sie nicht bleiben?* Nur einen Augenblick zu meiner Mutter, der ich Nachricht versprochen habe; sie möchte sonst denken, ein Unglück sey geschehen. Als ich zu meiner trostlosen Schwester kam, war Süssmaier bey Mozart am Bette. Auf der Decke lag das Requiem, und Mozart explicirte ihm, wie seine Meynung sey, dass er es nach seinem Tode vollenden sollte. Ferner trug er seiner Frau auf, den Tod geheim zu halten, bis sie Albrechtsbergern davon benachrichtigt hätte, denn diesem, sagte er, gehört mein Dienst vor Gott und der Welt. (Sein Wille wurde auch befolgt, denn Albrechtsberger erhielt den Dienst.) Als sein Arzt *D.* Closset kam, verordnete er noch *kalte Umschläge* auf den heissen Kopf, welche Mozart so erschütterten, dass er nicht wieder zu sich kam, bis er verschied. Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken im Requiem ausdrücken wollte und er seine Backen aufbliess. Nach seinem Tode kam Müller, der Eigenthümer des Kunstcabinets (eigentlich Graf Deym), uud drückte sein bleiches erstorbenes Gesicht in Gyps ab. Meine Schwester warf sich auf die Kniee, um zu beten. Sie konnte sich von ihrem Manne nicht trennen, so sehr ich sie auch bat. Wenn ihr Schmerz noch zu vermehren gewesen wäre, so musste es dadurch geschehen, dass der nach dieser schauervollen Nacht folgende Tag die Menschen schaarenweise herbeyzog, und welche laut um ihn weinten und schrieen. Ich habe in meinem Leben Mozart nie aufbrausend und viel weniger zornig gesehen. Die Geistlichen weigerten sich, zur letzten Oelung zu kommen, weil der Kranke sie nicht selbst rufen liess.

Die Schwägerin meynt, Mozart sey in seiner Krankheit nicht zweckmässig genug behandelt worden, denn statt dass man auf andere Weise das Friesel noch mehr heraustreiben sollte, hätte man ihm zur Ader gelassen und kalte Umschläge auf den Kopf gemacht, worauf die Kräfte zusehens geschwunden und er in Bewusstlosigkeit gefallen sey, aus der er nicht wieder zu sich kam. Selbst in seiner schweren Krankheit sey er nie ungeduldig geworden, und zuletzt sey sein feines Gehör und Gefühl nur noch gegen den Gesang seines Lieblings, eines Kanarienvogels, der sogar aus dem Nebenzimmer entfernt werden musste, weil er ihn zu stark angriff, empfindlich gewesen.

D. Guldner von Lobes hat folgenden Bericht über Mozart's Krankheit und Tod gemacht, dem aber nach dem Urtheil anderer Aerzte die erforderliche Consequenz etc. gebricht.

„Mozart erkrankte im Herbste 1791 an einem rheumatischen Entzündungsfieber, welches damals fast allgemein herrschte und viele Menschen dahinraffte. *D.* Closset, der seine Krankheit behandelte, hielt sie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen schlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozart's Tode sagte *D.* Sallaba: Mozart's Krankheit ist nicht mehr zu heilen, er ist verloren. Mozart starb hernach auch wirklich an den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen

Gang und unter denselben Symptomen sind mehre Menschen gestorben. Bey der Untersuchung des Cadavers hat sich nichts Ungewöhnliches gezeigt."

Nach Neukomm's Aussage hatte Mozart seit langer Zeit ein Vorgefühl seines nahen Todes; Joseph Haydn habe seinem Schüler Neukomm erzählt, dass Mozart ihm, als er gegen Ende 1790 seine Reise nach London unternahm, beym Abschiede mit thränenden Augen gesagt: *Ich fürchte, mein Vater, diess ist dass letzte Mal, dass wir uns sehen.*

Mozart's sterbliche Hülle wurde auf dem Todtenacker vor der St. Marxer-Linie bey Wien begraben, auf demselben, wo sein inniger Freund Albrechtsberger und auch J. Haydn seit 1809 gelegt wurden.

Durch Mozart's Tod verfiel die Wittwe selbst in eine schwere Krankheit, daher besorgte Baron van Swieten die Beerdigung der Mozart'schen Leiche, und weil er dabey die grösstmöglichste Ersparniss für die Familie berücksichtigte, so wurde der Sarg nur in ein gemeinschaftliches Grab eingesenkt und jeder andere Aufwand vermieden. Zu der Zeit, wo Mozart starb, wurden nach der Angabe des Todtengräbers die Leichen in der dritten und vierten Reihe vom Kreuze an, welches auf dem St. Marxer Kirchhofe steht, begraben. Der Flecken, auf welchem Mozart's Gebeine ruhen, konnte 1808, wo man sich unterrichten wollte, nicht mehr bestimmt werden, weil die Gräber periodisch wieder umgegraben werden.

La vita era così dire una fortuna pubblica, una pubblica calamità la sua morte. —

In Wien feyerte man das Andenken Mozart's mit Würde. Unrichtig ist die Meldung einiger Biographen, welche sagen, dass sein Requiem zuerst bey seiner Begräbnissfeyer wäre aufgeführt worden, denn es war ja nicht einmal fertig.

Prag zeichnete sich durch die wärmste Theilnahme an dem Dahinscheiden Mozart's vorzugsweise aus; die Trauer um ihren Liebling war allgemein und ungeheuchelt.

Am 14ten December 1791 um 10 Uhr Morgens wurden zu Prag in der Kleinseitner Pfarrkirche bey St. Niclas die feyerlichen Exequien für Mozart gehalten: eine Feyer, ganz des grossen Meisters würdig, und die dem Prager Orchester des Nationaltheaters, von dem sie veranstaltet wurde, und allen berühmten dortigen Tonkünstlern, die daran Theil nahmen, die gröste, und den Manen Mozart's eine unvergängliche Ehre macht. Den Tag zuvor wurden darüber gedruckte Nachrichten an die Noblesse und das ganze Publicum ausgetheilt; am Tage der Feyerlichkeit selbst wurden eine halbe Stunde lang alle Glocken an der Pfarrkirche geläutet. Fast die ganze Stadt strömte hinzu, so dass weder der wälsche Platz die Kutschen, noch die sonst für beynahe 4000 Menschen geräumige Kirche die Verehrer des Verklärten fassen konnte. Das dabey aufgeführte Requiem war von dem berühmten Kapellmeister Rosetti (Rösler). Es wurde unter der Direction des braven Strobach von 120 der ersten Tonkünstler, an deren Spitze unsere beliebte Sängerin Duschek sich befand, so herzlich executirt, dass Mozart's Geist in Elysium sich darüber freuen musste. In der Mitte der Kirche stand ein herrlich beleuchtetes Trauergerüst, und acht Chöre mit Pauken und

Trompeten ertönten in dumpfem Klange. Das Seelenamt hielt der Pfarrer Fischer mit Assistenz. Zwölf Schüler des Kleinseitner Gymnasiums trugen Kammerfackeln mit quer über die Schulter hangenden Trauerflören und weissen Tüchern in der Hand. Festliche Stille war umher, und tausend Thränen flossen um den Seligen, der so oft durch seine himmlische Harmonie unsere Herzen zu den zärtlichsten Gefühlen stimmte.

So zollte man den Verdiensten dieses Salzburgers in Prag. Unersetzlich ist sein Verlust. Es giebt und es wird Meister in der Tonkunst geben, aber um den Meister der Meister, einen Mozart wieder hervor zu bringen, da wird manches Jahrhundert vergehen.

Etwas später, den 28sten December 1791, unternahm eine Gesellschaft wahrer Verehrer des Verstorbenen in Prag, zur Unterstützung der hinterlassenen Waisen und Wittwe, ein öffentliches Concert in dem National-Theater; man führte einige der besten, weniger bekannten Compositionen Mozart's auf. Eine so edle Todtenfeyer unterstützte das Prager Publicum aus allen Kräften, um so mehr, da es die Gelegenheit fand, den Tribut seiner Hochachtung dem *Genie* Mozart's in der grossmüthigen Unterstützung der hülflosen Waisen zu zollen. Das Theater war voll und die Einnahme beträchtlich. Wie glücklich ist ein Künstler, dessen Talent solche Freunde erwirbt!

In Wien wurde die Wittwe auf eine eben so grossmüthige Art unterstützt. — Mozart hinterliess seiner Familie Nichts, als den Ruhm seines

Namens. Alle Hülfsmittel ihrer Erhaltung beruhten auf der Grossmuth eines dankbaren Publicums, dem Mozart so viele Stunden des reinsten Vergnügens und der edelsten Unterhaltung durch sein unerschöpfliches Talent geschaffen hatte. Und wahrlich! man kann sagen, dass dieses seine Schuld redlich abzutragen suchte. Die Wittwe liess in einem öffentlichen Concerte zu ihrem Besten die merkwürdige *Seelenmesse* Mozart's aufführen. Der grosse Ruf dieses Meisterstücks, und der Wunsch, die Waisen zu unterstützen, zog ein zahlreiches Publicum herbey, und man muss es den edlen Freunden der Tonkunst in Wien zum Ruhme nachsagen, dass dieselben auch jetzt, nach 37 Jahren gegen den Mozart'schen Namen noch nicht gleichgültig geworden sind. In allen musikalischen Akademieen, die der Wittwe zu ihrem Besten zugestanden wurden, war das Haus voll und die Einnahme gut.

Mozart hinterliess keine bedeutenden Werke, durch deren Herausgabe die Wittwe für sich und ihre Waisen hätte Vortheile ziehen können, denn die meisten waren schon vielfach herausgegeben ausser dem Requiem und dem Idomeneo. Ueber ersteres hatte die Wittwe nicht zu verfügen, nur von letzterer Oper kündigte sie einen Clavierauszug nach der Originalpartitur von Wenzel auf Pränumeration an, der im November 1795 erscheinen sollte, aber erst 1797 zu Stande kam, worauf sich aber Niemand meldete. Und somit brachte ihr diese Ausgabe Nichts ein.

Ein gleiches Schicksal hatte das Mozart'sche Clavier-Concert, welches die Wittwe dem Prinzen Ludwig von Preussen dedicirte. Da sie die Auslagen zur Herausgabe nicht besaass und sie daher von Anderen bestreiten lassen musste, so war diess wohl der Grund, warum sie keinen Gewinn davon trug. Mehr hat sie in der Art nicht unternommen.

Hingegen übertraf die Grossmuth des menschenfreundlichen und den Wissenschaften und Künsten zu früh entrissenen Kaisers *Leopold* Alles, was bisher der Wittwe zum Besten geschah.

Kurz vor und nach Mozart's Tode äusserte sich die Bosheit seiner Feinde so sehr, dass diese den Seligen sogar auf die schändlichste Weise beym Kaiser verleumdeten; denn sie hatten unter andern sogar dem Monarchen vorgelogen, dass Mozart mancherley Ausschweifungen ergeben gewesen sey, und nicht mehr als eine Schuld von 30000 fl. hinterlassen habe — eine Summe, über die der Monarch erschrecken musste, und wovon ihn Niemand des Gegentheils belehrte.

Zu eben der Zeit, als die Wittwe im Begriff war, beym Kaiser um Pension zu bitten, wurde sie von einer edeldenkenden und vortrefflichen Schülerin Mozart's auf diese geschehenen Verleumdungen aufmerksam gemacht, und ihr gerathen, bey irgend einer Audienz den gnädigen Kaiser eines Bessern und Richtigern zu belehren, wozu sich auch bald Gelegenheit fand.

„*Ew. Majestät*," sagte sie dem Kaiser mit edlem Eifer, „jeder Mensch hat Feinde; aber heftiger und anhaltender ist noch Niemand verfolgt und verläumdet worden, als mein seliger Mann, wahrscheinlich bloss weil er grosses Talent hatte! Man hat es gewagt, *Ew. Majestät* viel Unwahres über ihn zu sagen: man hat sogar seine hinterlassenen Schulden zehnfach vergrössert. Ich stehe mit meinem Leben dafür, dass ich mit einer Summe von ungefähr 3000 Gulden Alles bezahlen könnte, was er schuldig ist, und diese Schuld ist noch obendrein nicht muthwillig gemacht worden. Wir hatten keine sicheren Einkünfte, wiederholte Kindbetten, ich lag 1½ Jahr lang hart darnieder, und diese Gründe werden dem menschenfreundlichen Herzen *meines Monarchen* hinlängliche Entschuldigung seyn."

„Wenn es so ist," sagte der Monarch, „da ist wohl Rath zu schaffen. Geben Sie ein Concert von seinen hinterlassenen Werken, und ich will es unterstützen."

Die Bittschrift wegen gesuchter Pension nahm er gnädig ab; und in kurzer Zeit wurde ihr eine Pension von 260 fl. angewiesen, die zwar an sich gering ist, aber da Mozart erst drey Jahre angestellt, folglich die Wittwe noch nicht pensionsfähig war, so blieb es immer eine Gnade. Die musikalische Akademie wurde unternommen, und der *unsterbliche Monarch* erfüllte so grossmüthig sein Versprechen, dass die Wittwe dadurch in den Stand gesetzt wurde, die Schulden ihres Mannes völlig zu tilgen. Aus dieser Begebenheit kann man schliessen, wie viel an den boshaften Erzählungen und dergleichen Einschwärzungen Wahres seyn mag. Da man so wenig seiner Grösse als Künstler beyzukommen im Stande war, so suchte der grämliche Neid seinen moralischen Charakter zu entstellen! Eine sehr leichte und gewöhnliche Taktik kleiner Seelen, denen jedes Verdienst und jede Grösse unausstehlich ist: um so mehr, wenn sie ihrem kleinen Gewerbe unwillkürlich zu schaden droht! Es ist nur Gerechtigkeit, die dem Verdienste gebührt, wenn man sich Mühe giebt, *solche fremde* Flecken aus dem Gemälde würdiger Menschen zu verwischen.

Wenn gegen Mozart diejenige Billigkeit ausgeübt wird, die Jeder an sich selbst zu erfahren wünschen muss, so wird er desshalb noch nicht als Muster der Oekonomie und Sparsamkeit angepriesen. Es ist wahr, er hätte den Werth des Geldes besser schätzen sollen: aber kann wohl dieser Leichtsinn von der Individualität eines solchen Mannes als getrennt gedacht werden? Darf ein grosser Geist keine Schwächen und keine Fehler haben? Möchten doch die, welche über ihn so streng urtheilen, an ihr Herz greifen und sich fragen: *Quid tu? — nulla habes vitia?* —

Und sind sie in irgend einem Fache *Mozarte?*

Da man sich indessen nur immer Geschichtchen erzählt, wo Mozart Geld vertändelte und wegwarf, so muss es auch gestattet seyn, andere aufzuzählen, wo er es zwar mit gewohnter Liberalität, aber so brav und mit so viel Gutmüthigkeit und Feinheit, und auch so ganz ohne alle feine Eigennützigkeit, welche oft mit Freygebigkeit verbunden ist, ausgab. Als er sich auf der Leipziger Thomasschule umsah und das Chor ihm zu Ehren einige achtstimmige Motetten von Sebast. Bach sang, gestand er: So ein Chor haben wir in Wien und hat man in Berlin und Prag nicht. Unter den ohngefähr vierzig Sängern bemerkte er besonders einen Bassisten, der ihm wohl gefiel. Mit diesem liess er sich in ein kleines Gespräch ein, und ohne dass einer der Anwesenden Etwas bemerkte, drückte er dem jungen Manne ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand.

Ein alter ehrlicher Clavierstimmer hatte Mozarten einige Saiten auf sein geliehenes Instrument gezogen. Lieber Alter, sagte Mozart, was bin ich Ihnen für Ihre Mühe schuldig? denn morgen reise ich ab. Der alte Mann, der ewig in Verlegenheit ist, wenn er mit Jemand spricht, stotterte: Ihro Kaiserliche Majestät — wollt' ich sagen: Ihro Kaiserlichen Majestät Herr Kapellmeister, — ich bin freylich zu verschiedenen Malen hier gewesen, ich bitte desswegen mir *einen* Thaler aus. Mozart erwiederte: Einen Thaler? dafür soll so ein guter Mann nicht ein Mal zu mir kommen. Und damit drückte er ihm einige Ducaten in die Hand. Ihro Kaiserl. Majestät, fing der Mann erschrocken an — Adieu, lieber Alter, Adieu! rief Mozart und ging schnell ins andere Zimmer.

Von Niemand wurde Mozart's Sorglosigkeit um Geld mehr gemissbraucht, als von Musikalienhändlern und Theater-Directoren. Die meisten seiner Claviersachen brachten ihm nicht einen Pfennig ein, denn er schrieb sie meist aus Gefälligkeit für Bekannte, die gern etwas Eigenhändiges von ihm und zu ihrem eigenen Gebrauche haben wollten. Aus Letzterm ist erklärlich, warum viele derselben, besonders unter den Solo-Claviersachen, seiner selbst unwürdig sind, denn er musste sich nach der Fassungskraft, nach der Liebhaberey, nach den Fähigkeiten und Fingerfertigkeiten derer richten, für die er sie hinwarf. Jene Speculanten wussten sich Abschriften zu verschaffen und druckten frisch darauf los. Besonders hatte *ein* gewisser und ziemlich berühmter Kunsthändler eine Menge Mozart'scher Compositionen auf diese Weise gedruckt, verlegt und verkauft, ohne den Meister darum zu befragen. Einst kam eine Frau zu Mozart: Da hat der A — wieder einmal eine Parthie Variationen für's Clavier von Ihnen gedruckt: wissen Sie davon? — Nein! — Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal? — Ei, was soll man viel Redens machen? sagte Mozart, er ist ein Lump! — Es ist hier aber nicht bloss des Geldes, sondern auch Ihrer Ehre wegen! — Nun, wer mich nach solchen Bagatellen beurtheilt, ist auch ein Lump! Nichts mehr davon! erwiederte Mozart.

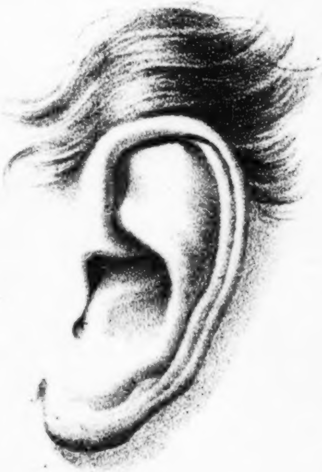
Gerber endigt den Artikel *Naumann* in seinem neuen Künstler-Lexikon folgenderweise: Naumann starb im 60sten Jahre, in dem blühendsten Wohlstande, mitten im Glücke, vom Tode überrascht. Nicht immer ist es Einem so wohl, die Biographieen unserer ersten Künstler mit einem Ausgange beschlossen zu sehen, der ihren Talenten und Aufopferungen für das Glück und die Freuden ihrer Nebenmenschen so entspräche. Ein kurzer Rückblick auf unsere gewesenen Lieblinge, und man wird diese meine traurige Erfahrung nur zu sehr bestätigt finden! Welch eine glänzende Periode durchlebte *Händel* etwa funfzehn Jahre hindurch; aber wie verdunkelte sich sein Horizont gegen das Ende seines Lebens! — Und war wohl der grosse *Hasse*, als er in seinen alten Tagen in Wien und Italien herumirrte, glücklicher? Der sanftmüthige *Graun* wäre vielleicht ruhiger auf seinen verdienten Lorberen eingeschlummert, wenn sein Schicksal in den letzten Jahren seines Lebens zu beneiden gewesen wäre, denn die Mitglieder der preussischen Kapelle hatten zur Zeit des siebenjährigen Krieges mehre Jahre keine Besoldung. Bekannt ist die grosse Armuth und Dürftigkeit, in welcher *Dittersdorf* und *Piccini* ihren Tod erwarten mussten. — Den genügsamen *Sebastian Bach*, der nie Ansprüche auf glänzendes Glück machte, konnte nun zwar diess traurige Loos nicht treffen; dagegen verfolgte ihn im Alter das Schicksal mit Blindheit. — *Jomelli* starb vor Gram über das undankbare Publicum; und ähnliche niederschlagende Empfindungen scheinen den unglücklichen braven *Georg Benda* in seinen letzten Jahren in der Entfernung von aller menschlichen Gesellschaft herum getrieben zu haben. — Und was war endlich das Schicksal des allberühmten Mozart? —

Mozart hinterliess von sechs Kindern, nämlich von vier Knaben und zwey Mädchen, nur zwey Söhne, wovon der jüngere vier Monate alt war, als der Vater starb. Er heisst *Wolfgang*, wie sein Vater, ist gegenwärtig 37 Jahre alt, und durch mehre Producte seines musikalischen Talentes dem Publicum schon vortheilhaft bekannt. Sein Clavierspiel zeichnet sich durch feinen Ausdruck und Präcision aus. Und so wäre denn zum Theile die scherzhafte Vorhersagung seines Vaters erfüllt, dass *diess Kind ein Mozart werden würde*, weil es einst weinend in den Ton stimmte, aus dem der Vater eben auf dem Fortepiano spielte. Offenbar lebte der Geist seines Vaters in ihm: aber dem Sohne fehlte eine so bildende Vaterhand, wie diejenige war, die das Genie des Vaters so trefflich leitete und entwickelte.

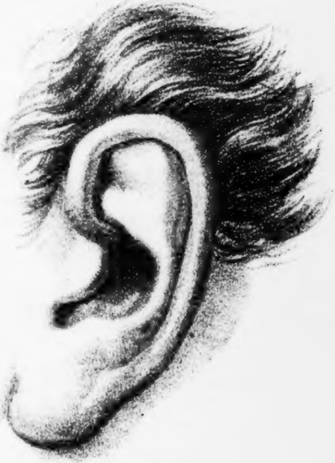
Die Gesichtszüge und Ohren des Sohnes Wolfgang sind denen des Vaters ähnlich. Was ausserordentlich merkwürdig zu seyn scheint, ist der Bau von Mozart's Ohren, ganz verschieden von den gewöhnlichen, und die, im Vorbeygehen gesagt, nur sein jüngster Sohn von ihm geerbt hat. Aus dieser beyliegenden Abbildung ist es ersichtlich, worin der Unterschied besteht.

Die verschiedenen Geistesproducte, die der Sohn Mozart's der Welt bey Breitkopf und Härtel, und bey Peters in Leipzig, bey André in Offenbach, bey Spehr in Braunschweig, und bey Steiner und Cappi in Wien niedergelegt hat, sind Folgende:

Concerto p. le Pianoforte, Oeuv. 14; — *Sonate* mit Begleitung, *Oeuv.* 15; — *Variations sur une Marche de Coriolan*; — 6 *Polonoises mélancoliques, Oeuv.* 17; und 6 Lieder *avec Pianoforte*, bey Breitkopf und Härtel; — *Grande Sonate avec Violon ou Violoncelle, Op.* 19; — *Variations* (*à peine au sortir*) *Op.* 23; *Concert pour Pianoforte, Op.* 24; — *Rondo tiré de son Concert, Op.* 25, bey Peters; — bey André in Offenbach a. M.: *Sonate pour Pianoforte, Op.* 10; — bey Steiner in Wien: *Quatuor pour Pianoforte, Op.* 1; — Sonate in *B dur* mit Begleitung, *Op.* 7; — *Rondo favori pour Pianoforte*; — 7 *Variations* (*Menuette de Don Juan*); — 7 *Variations, Marche de l'opera Aline*; — 8 *Variations* über ein russisches Thema; und ebenfalls 8 der-



Mozarts Ohr.



Gewöhnliches Ohr.

gleichen; ferner: *Variations sur un Thème favori;* — 12 *Menuettes avec Trios,* bey Cappi in Wien.

In den Jahren 1819 und 1820 machte Mozart's Sohn von Lemberg aus eine musikalische Reise zu seiner damals in Kopenhagen wohnenden Mutter und seinem zweyten Vater, *dem dänischen Etats-Rath von Nissen,* dem beyde Söhne ihre ganze Bildung nur allein zu verdanken haben, kam dann durch Preussen und Sachsen nach Italien, später nach Prag, worüber in Bezug auf seine Kunstleistungen die allgem. Leipz. musikal. Zeitung folgende interessante Nachrichten enthält:

Warschau, im August 1819.

Das am 14ten Juny von Wolfgang Amadeus Mozart, einem Sohne des unsterblichen Meisters, im Nationaltheater gegebene Concert veranlasst mich, Ihnen wieder einmal über hiesige Musik zu schreiben. Dieses kurze, auf die Jahreszeit berechnete, interessante Concert bestand aus Folgendem: Den Anfang machte, absichtlich gewählt, die Ouverture aus der *Zauberflöte;* dann spielte der junge Mozart ein Concert aus *Es* ♮ von seiner Composition auf dem Pianoforte. Die Meynung der anwesenden Kenner war, dass der Geist seines Vaters in dieser Composition wehe. Das erste Allegro ist mit Fleiss und gut gearbeitet, und man fühlt es in der That, dass der Sohn die Form des Ganzen im Vorbilde seines verewigten Vaters gesucht, und sie nach Möglichkeit mit den Schönheiten der heutigen Virtuosität vereint hat. Das Rondo ist sehr angenehm und hat allgemein gefallen, um so mehr, da das Thema an die Zauberflöte in dem Momente, als sich Pamina und Tamino zum ersten Male erblicken: *Er ist's, sie ist's* etc., erinnert. Hierauf folgte ein Doppel-Concert für Waldhorn und Fagott von Gebauer. Nun spielte Mozart das bekannte schöne Rondo aus *A dur* von Hummel, worauf das Personale der polnischen Oper das unnachahmliche Sextett aus dem zweyten Acte des Mozart'schen Don Juan in *Es dur* vortrug. Das Ganze beschloss Mozart mit einer freyen Phantasie, in welcher Themen von polnischen Nationaltänzen vorherrschten. Die Versammlung war, ungeachtet der ungünstigen Sommerzeit, zahlreich, und schenkte dem Virtuosen sowohl in Rücksicht seines ächt geschmackvollen Spiels als seiner Composition grossen Beyfall. Künstler und Kunstfreunde wetteiferten, ihm seinen kurzen Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen.

Königsberg, den 11. July 1819.

Kinder berühmter Männer sind gewöhnlich einer harten Beurtheilung unterworfen, indem man sie mit ihren Vätern vergleicht. Sie müssten deren Ruhm noch überstrahlen, um den Ansprüchen zu genügen, die die Welt an sie macht. Allein man vergisst, dass der Heros nicht Heros wäre, wenn er lauter Heroen zeugte, dass ferner grosse Männer selten auf ihre Kinder grosse Sorge wenden können, da sie in der Regel durch mühsamen Unterricht den Lebensbedarf anschaffen müssen, und dass endlich die meisten genialen Menschen nicht alt werden. — Zu dieser Betrachtung führte mich das Hierseyn W. A. Mozart's, des Sohnes, der auf einer Reise von Lemberg, wo er als Clavierlehrer lebt, zu seiner in Copenhagen wohnenden Mutter, hier ein Concert gab. Als Jüngling trat dieser zweyte Sohn des Unvergesslichen mit einigen Compositionen auf, die nicht genügten, theils weil sie als Jugendversuche der Reife entbehrten, theils weil man sie unter den Maassstab der Werke des Vaters legte. Es freut mich nun, über dieses jungen Mannes Fortschritte in der Kunst und Composition lobend sprechen zu können, und Deutschland auf ihn aufmerksam machen zu dürfen. Doch besser, ich theile Ihnen wörtlich die Notiz aus einem hiesigen Blatte mit, die, wenn mich nicht Alles trügt, einen competenten Richter zum Verfasser hat.

Gestern lernten wir Mozart den Sohn kennen, als Fortepiano-Spieler und als Componisten. Denjenigen Musikfreunden, die sich nicht zum Concert eingefunden hatten, können wir dreist sagen, dass sie Etwas versäumt haben. Der berühmte Name täuschte nicht; Mozart's Geist war in der That gegenwärtig, und das allbekannte Fortepiano schien in ein neues Instrument verwandelt. Denn zu der Fülle seiner Harmonieen und zu dem Schimmer mannigfaltiger Figuren empfing es von den Händen dieses Spielers noch einen so höchst lebendigen und zarten Vortrag, dass die musikalischen Gedanken ganz mit jener sprechenden Deutlichkeit hervortreten konnten, woran wahre Kunst, hoch erhaben über alle Kunststücke, erkannt und empfunden wird. Hiermit ist schon gesagt, dass auch die Composition in einem hohen Grade vortrefflich war; sollte aber Jemand eine bestimmtere Charakteristik derselben verlangen, so würde es eben darum schwer seyn, ihm zu genügen, weil dieser Künstler, ähnlich seinem Vater, nicht an einer besondern Manier, sondern eben nur an der Kunst selbst zu erkennen ist, deren Hülfsmittel er vollständig besitzt und mit Gefühl und Besonnenheit gebraucht, ohne nach irgend welchen Effecten und Seltsamkeiten zu haschen. — Diejenigen, welche Gelegenheit hatten, den noch ziemlich jungen Mann (er soll 28 Jahre alt seyn) zu sprechen, erwähnen mit Achtung seiner gesellschaftlichen Sitten, seiner Gefälligkeit und Bescheidenheit. Vielleicht hat diese Persönlichkeit des Künstlers mit dazu beygetragen, sämmtliche Spielende in die heitere Stimmung zu versetzen, welche sie während des ganzen Concerts zu beleben schien; wenigstens war es auffallend, dass am gestrigen Abende die Ausführung sämmtlicher Musikstücke vorzüglich wohl gelang.

Die Anordnung des Concerts zeigte eine ehrende Anerkennung von Mozart's Verdienst, denn der Zettel nannte nur den Namen *Mozart*. Es wurden die Ouvertüren zu Don Juan und zur Zauberflöte gut und mit Feuer ausgeführt. Dann folgte die vortreffliche Scene: *Ch' io mi scordi di te* etc. *Non temer, amato bene* etc., wozu Mozart das concertirende Pianoforte spielte. Hierauf spielte Mozart ein Pianoforte-Concert von seiner Composition, das durch Erfindung und Vortrag sehr befriedigte. Erstere ist in der Weise seines Vaters, natürlich mit Benutzung des jetzigen Pianoforte-Umfanges. Eine sogenannte *freye Phantasie* über ein russisches und polnisches Thema machte weniger Eindruck, wohl wegen der unpassenden Benennung, indem es mehr freye Variationen über zwey Themata waren. Doch fand der Vortrag dieses Stückes ebenfalls Beyfall. Die Einnahme war für einen schönen Sommertag bedeutend. Die beyden Ouvertüren wurden auch beklatscht, theils um Mozart's Namen zu feyern, theils wegen der guten Ausführung. Rühmliche Erwähnung verdient es, dass die Mitglieder des Orchesters, jetzt alles Erwerbes beraubt, doch aus Achtung für Mozart's Namen grösstentheils aller Bezahlung entsagten, indess sich die Herren Eigenthümer des Concertsaales die hohe Miethe für denselben entrichten liessen.

Herr Mozart beabsichtigt, auf seiner Rückreise Hamburg, Berlin, Leipzig und Dresden zu besuchen, alsdann aber nach Lemberg zu seinen Clavierschülern zurückzukehren. Ist denn in Deutschland für *Mozart's* Sohn kein Plätzchen offen, das seinem Talente Musse gäbe? in Deutschland, das so viele Ausländer ernährt? — Aber so ist der Deutsche! Bey Säcularfeyern sucht er wohl die Abkömmlinge seiner grossen Männer unter der Hefe des Volkes auf, und beschenkt sie mit Bibeln und Medaillen u. dgl., um kund zu thun, wie er Verdienst zu ehren wisse. Die Kinder seiner grossen Zeitgenossen zu unterstützen, fällt ihm nur selten ein. —

Prag, den 24. März 1820.

Gestern, den 6ten April, gab Hr. W. A. Mozart ein Concert im Redoutensaale, welches natürlich die regste Theilnahme bey den hiesigen Kunstfreunden erregen musste, da viele der älteren sich noch der Zeit erinnern, wo der unsterbliche Vater unter uns wandelte, und zwey seiner Werke (Don Juan und Titus) ganz, ein drittes (die Zauberflöte) zum Theil hier dichtete; selbst die jüngeren, welche ihn nicht mehr leiblich kannten, verehren ihn doch nicht minder lebhaft in seinem Wirken, und jeder Prager ist stolz darauf, dass, während Wien Jahre, und andere Völker Jahrzehende bedurften, ehe sie seine genialen Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange zu würdigen lernten, selbige hier bey ihrer ersten Erscheinung mit all' dem Enthusiasmus aufgenommen wurden, welche sie in jedem Menschen von Geist und Herz erregen müssen. Wie wohl hatte der Sohn dieses berechnet, da uns der Anschlagezettel die herrlichen Ouverturen aus der Zauberflöte und Don Juan ankündigte! (Es ist bekannt, dass Mozart die letztere erst in der Nacht vor der ersten Aufführung componirte, und manches Mitglied des Orchesters mochte sich hier noch mit Rührung des Abends erinnern, wo es dieselben Noten zum ersten Male unter der Leitung des grossen Kunstmeisters *a vista* spielte.) Wir hörten ferner das grosse Concert in *C*, zwey Arien aus Don Juan und Figaro; und zwey Compositionen des Concertgebers, nämlich Variationen, und zwey Sätze eines Pianoforte-Concerts. Wenn nun der Name Mozart dem jungen Künstler einen so lebhaften Antheil verschaffte, so steigerte er auch anderer Seits die Anforderungen sehr hoch, welche für den Pianoforte-Virtuosen in Prag ohnehin nicht gering sind, da wir mehre der ersten Meister auf diesem für das Concert nicht allzu dankbaren Intrumente gehört haben, und selbst mitunter Dilettanten besitzen, die in mancher kleinen

Stadt unter die Künstler gezählt werden dürften. Herr Mozart kann es daher immer als einen nicht geringen Triumph seiner Kunst hinnehmen, dass er diesen Erwartungen Genüge leistete: sein Spiel ist klar, präcis, ausdrucksvoll und von Geist und Gefühl belebt, wodurch er auch die Gemüther so ansprach, dass man es ihm verzieh, wenn er die kühnen Passagen und ungeheueren Sprünge, die man in der neuern Zeit anzustaunen gewohnt ist und so sehr liebt, grossentheils verschmähte. Was seine Compositionen betrifft, so fanden wir — vorzüglich in den Concertsätzen — eines Theils, dass die schöne Gabe, die sein Vater vor allen Tondichtern in so hohem Grade besessen: einen einmal gefassten Gedanken nicht eher wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet, auch auf den Sohn übergegangen sey; anderntheils (was freylich aus der Art seines Spiels als nothwendig bedingt hervorgeht), dass er ganz frey ist von der schlimmen Weise neuerer Tonsetzer, die für sich selbst Concerte schreiben, nämlich, dass sie stets den höhern Zweck ihrer Kunst einem niedern unterordnen, und statt durch Ideen das Gemüth zu erheben, bloss darauf bedacht sind, durch Ueberwindung ungeheuerer Schwierigkeiten Bewunderung zu erregen. Vorzüglich wurde das gediegene und in sich abgerundete Allegro seines Concerts mit Furore aufgenommen.

Gestern Abend, eben während Mozart uns einen Kunstgenuss gewährte, ist Hummel angekommen, uns neue zu bereiten. Es ist eine Eigenheit der Prager Kunstliebhaber, dass sie es sich mit ihren Kritiken (mündlich und manchmal auch gedruckt) etwas bequem machen, und statt jedes Kunstwerk und jede Kunst mit sich selbst und ihren Gesetzen zu vergleichen, viel lieber durch Parallelen urtheilen; und so konnte es denn auch nicht fehlen, dass Vergleichungen zwischen Hummel, Moscheles und Mozart angestellt wurden, und sich für Einen und die Anderen gleichsam Parteyen bildeten. Uns scheinen diese Parallelen in der Kunst überhaupt zu keinem Resultate zu führen, hier aber, bey der dreyfach verschiedenen Natur dieser Künstler, ganz unnütz und unanwendbar. Moscheles überwindet ungeheuere Schwierigkeiten mit grosser Sicherheit, aber nicht ohne Prätension auf diese Schwierigkeiten, und er häuft selbige nicht selten mit etwas künstlerischer Koketterie. Mozart kann so gewaltige *Tours de force* nicht üben; aber er scheint auch sich mehr vorgesetzt zu haben, auf das Gemüth zu wirken, und Hummel vereinigt beyde Effecte in sich, da er alles das Ungeheuere des Ersten mit der Gemüthlichkeit des Zweyten verbindet, und nur unaufmerksame Beobachter können glauben, Moscheles überwinde grössere Schwierigkeiten, als Hummel, weil Letzterer selbige anspruchlos und mit lächelnder Miene besiegt, während jener kund zu thun scheint, dass er eben wieder, wie Herakles in der Wiege, zwey Schlangen erdrücken werde, um — dass er sie erdrückt habe. Was die Compositionen betrifft, so ist Moscheles manchmal etwas zu gekünstelt, und hascht zu sehr nach Originalität und genialem Schwunge — beyde müssen angeboren, nicht errungen werden — und wird zuweilen sogar etwas geziert, während Hummel mit der höchsten Lieblichkeit eine klassische

Feinheit und Gediegenheit verbindet, und Mozart nicht ohne Glück — wenn gleich nicht mit einem so überreichen Genius ausgestattet — auf der charakteristischen Bahn seines unsterblichen Vaters fortwandelt.

Im Jahre 1826 im August reis'te er von Lemberg, seinem dermaligen Aufenthaltsorte, auf Verlangen seiner Mutter nach Salzburg, um den Tribut seiner kindlichen Dankbarkeit gegen seinen im Monat März desselben Jahres gestorbenen zweyten Vater, den Königl. dänischen Etatsrath und Ritter des Danebrog-Ordens, Georg Nicolaus von Nissen, *) der die beyden noch kleinen Söhne des grossen Künstlers als Vater erzogen hat, darzulegen, indem in der Universitätskirche mit Bewilligung des hochwürdigsten Fürst Erzbischofes von Salzburg, Augustin Gruber, Seiner Majestät des Kaisers von Oesterreich wirklichen Geheimen Raths etc. und Primas von Deutschland, ein feyerliches Seelenamt von dem hochwürdigen Domcapitular zu Salzburg und K. K. Hof-Kapellan, Ignaz Schumann von Mannsegg, abgehalten wurde, und wobey Mozart's Schwanengesang, das unübertreffliche Requiem, unter der Leitung des Soh-

---

*) Die *Wittwe Mozart's* trat im Jahre 1809 in eine zweyte Ehe. Sie verband sich nämlich zu Wien sehr glücklich mit dem damals als Königl. dänischer Geschäftsträger dort angestellten, verdienstvollen *Herrn von Nissen*, und lebte, als er gleich darauf noch in demselben Jahre zum Königl. Etatsrath erhoben wurde, zehn Jahre mit ihm zu Kopenhagen. Eine Kränklichkeit nöthigte ihn, das *Gasteiner Bad* zu gebrauchen, und dadurch kam sie wieder in ihr Vaterland. Sie verlor ihren geliebten, allgemein verehrten Gatten den 26sten März 1826.

nes aufgeführt wurde. Nach allgemeinem einstimmigen Zeugnisse wurde Mozart's Requiem in Salzburg niemals so gut gehört, als diess Mal unter der Direction von Mozart's Sohne.

Wie sehr er von Liebe und Dankgefühl gegen seinen zweyten Vater durchdrungen war, davon giebt folgender Brief das beste Zeugniss:

Lemborg, den 12. April 1826.

Meine liebe theure Mutter!

Es wäre wohl vergebliche Mühe, wenn ich Dir den Schmerz schildern wollte, der sich meiner bemächtigte, als ich gestern den Brief des Hrn. Metzger erhielt. Eben gestern erwartete ich die Antwort meines unvergesslichen Vaters auf meinen letzten Brief vom 19ten März, und statt diesen muss ich den unersetzlichen Verlust erfahren, der uns betroffen. Du, meine liebe gute Mutter, weisst nur zu gut, was Er uns Allen, und besonders mir war. Mein bester, mein einziger Freund, von Kindheit an mein Vater und mein Wohlthäter! Noch vermag ich es nicht, meine Gedanken zu ordnen, und noch viel weniger Dir Trost zuzusprechen, da ich selbst noch dessen zu sehr bedarf; und ich sende nur desshalb diese Zeilen an Dich ab, um Dich aufs angelegentlichste zu bitten, mich so bald, als nur immer möglich, über Dein Befinden zu beruhigen, und mir wissen zu machen, was Du allenfalls für Pläne für die Zukunft gemacht hast. Willst Du zu mir kommen, so erwarte von meiner kindlichen Liebe, dass ich Alles thun werde, was zu Deiner Zufriedenheit beytragen kann. Oder wünschest Du, dass ich auf einige Zeit zu Dir komme, um Deine Geschäfte zu schlichten, so schreibe mir es unverzüglich; mit einem Worte, was Du immer zu unternehmen denkst, rechne auf Deinen Sohn

Wolfgang.

Auf allgemeines Verlangen gab der Sohn ein paar Tage vor seiner Abreise von Salzburg, den 29sten August, eine musikalische Akademie im Rathhaus-Saale, wo sich unter andern der Concertgeber mit einem Pianoforte-Concert in *Es dur* von seiner Composition, *Quintetto concertant* für das Pianoforte, *Hautbois, Clarinetto, Cor et Basson*, und Phantasie zu vier Händen vom Vater, und einem Terzette für Männerstimmen vom Concertgeber hören liess, und ungetheilten Beyfall erntete. Auch legte er während seines Aufenthaltes in Salzburg den Grundstein zu dem für seinen Stiefvater errichteten Monumente.

Er reis'te den 1sten September von Salzburg ab, voll Eifer und Begierde, um zu seinem erst vor wenigen Monden 1826 in Lemberg gegründeten Gesang-Institute, dem sogenannten Cäcilien-Chore, zu eilen. Diese Anstalt, deren Gründung ihrem Stifter, W. A. Mozart, in dieser Stadt ein bleibendes Andenken verbürgt, hat sich die Förderung der höhern Gesangmusik zum Ziele gesetzt, und erfreut sich eben so sehr der allgemeinen Theilnahme, als sie bereits den schönsten Beweis ihres herrlichen Gedeihens und Fortschreitens eben bald nach seiner Ankunft von Salzburg in Lemberg durch die Ausführung des Requiem seines Vaters den 5ten December desselben Jahres geliefert hat, welches die erste öffentliche

Probe ihrer Leistungen war. Die Mnemosyne, eine in Lemberg erscheinende Zeitschrift, liefert über diese Kunstleistung vom 23sten December 1826 folgenden Bericht:

Mozart's Todesfeyer in Lemberg.

Die Kunstliebe unserer Provinz-Hauptstadt und der darin herrschende Eifer, alles Kunstschöne zu fördern, sind allgemein bekannt. Mit dieser natürlichen Neigung ihrer Bewohner vereinigt sich gleichzeitig eine fast unbegränzte Verehrung für die Schöpfer und Begründer höherer Kunstgenüsse, welche sich bey jeder Gelegenheit deutlich zu erkennen gibt. Ein solcher Anlass wurde den kunstsinnigen Lembergern zu Anfange dieses Monats in der Schlosskirche zum heil. Georg zu Theile. Dort nämlich ist zur Feyer des auf den 5ten December fallenden Sterbetags des unvergesslichen Mozart eine Seelenmesse abgehalten und dabey dessen berühmtes Requiem ausgeführt worden. Der Andrang zur Kirche war ganz besonders zahlreich und schon von aussen bemerklich an der Menge von Wagen, welche nicht bloss den Schlosshof ganz füllten, sondern auch einen bedeutenden Raum des nahen Jahrmarktplatzes einnahmen. Nicht weniger beträchtlich war die Anzahl der Fussgänger, welche ungeachtet des ungünstigen Wetters an den ziemlich entfernten Andachtsort hinwallfahrteten. Die Ausführung der grossen Composition war des unübertrefflichen Meisters würdig und entsprach selbst in den schwierigsten Partieen durch Reinheit, Präcision und richtige Betonung des Vortrags der allgemeinen Erwartung eben so sehr, als sie den mächtigen Zudrang zur Stätte der Erbauung rechtfertigte. Sie ermangelte daher auch des beabsichtigten Eindruckes nicht, indem das schmerzliche Gefühl um den herben Verlust des einzigen Meisters durch die erhabenen, himmlische Tröstung einflössenden Gefühle und Ideen dieser Musikdichtung in jeder Brust gemildert und beschwichtigt wurde; ganz so wie es jedes ächte, grosse Kunstwerk thun soll, indem es gleichzeitig den ganzen Schwall grosser Leidenschaften und tiefer Empfindungen in der Brust anregt, aber auch den gewaltigsten Kampf zur beruhigenden Harmonie auflös't und versöhnet. Diese Wirkung wurde durch das eifrigste und verständigste Zusammenstreben aller Theilnehmenden vollkommen erreicht. Das Ganze leitete Herr Wolfgang Amadé Mozart, der jüngere Sohn des verewigten Meisters, welcher seit Jahren in unserer Mitte weilt. Er wurde in dieser durch ihn veranlassten Kunstdarstellung von den vorzüglichsten Künstlern und Musikfreunden Lembergs auf das Werkthätigste und Uneigennützigste unterstützt. Insbesondere hat Herr Lipinski, der als Virtuos und Compositeur gleich rühmlich bekannte Violinspieler, die Direction des Orchesters übernommen, und es bedarf wohl kaum der Versicherung, dass durch seine Mitwirkung das Ganze wesentlich gefördert wurde. Die Singpartieen waren ausschliessend von den Mitgliedern des erst vor wenigen Monaten hier gegründeten Gesang-Instituts, des sogenannten Cäcilien-Chors, besetzt, und ein freundlicher Glücksstern vereinigte zu den Solopartieen die vorzüglichsten Gesangstalente, worunter zwey Damen des ersten Ranges, eben so ausgezeichnet durch reiche Naturanlagen und seltene Ausbildung derselben, als hochgestellt durch Geburt und Rang, mit Bewunderung bemerkt wurden. Bey Uebernahme der Instrumental-Partieen wetteiferten Künstler und Kunstfreunde um die Ehre, zur Feyer des glorreichen Meisters mitzuwirken; ein Umstand, welchen anführen zu können uns um so grösseres Vergnügen gewährt, als bey der bekannten Eigenheit der Künstler dieses Fachs das Arrangement einer grössern Kunstproduction nicht selten zu mannigfachen Reibungen Anlass gibt. Schlüsslich können wir nicht umhin, als einen ganz besondern Beweiss der allgemein verbreiteten Ergebenheit und tiefen Verehrung für den hohen Geist Mozart's noch zu erwähnen, dass zur Darstellung dieses Requiem auch eine Abtheilung der Kapelle des hier garnisonirenden Infanterie-Regiments Mariassy, unter Anführung ihres geschätzten Kapellmeisters Hrn. Wiskotczill, ohne alle Entschädigung mitgewirkt hat.

Wie gross übrigens sein Eifer und seine Begierde für das höhere Studium der Composition ist, davon liefert den stärksten Beweis, dass er alle seine übrigen freyen Stunden, welche nicht dem Musikunterrichte und seinem Singinstitute gewidmet sind, ganz dazu verwendet, und mehre Jahre schon den Unterricht des Kapellmeisters Gallus, eines grossen Contrapunctisten *) geniesst, und es auch hierin schon

---

*) Nebst mehren Opern componirte er zu Babylons Pyramiden den ersten Act. Ferner sind sehr viele Instrumental-Com-

seit zwey Jahren auf eine hohe Stufe gebracht hat. Hierüber, als auch über seinen edeln Charakter geben seine Briefe die herrlichsten Belege, wovon wir nur folgende anführen wollen;

Lemberg, den 5. October 1826.

Meine theure, vielgeliebte Mutter!

Ich benutze den ersten freyen Augenblick, um Dir meine glückliche Ankunft allhier zu melden. Als ich Dich, meine liebe Mutter, verlassen, war auch der einzige und schönste Zweck meiner Reise erfüllt, denn ich war ja so glücklich, Dich nach einer bangen Trennung von sieben Jahren wieder zu sehen, und Dich, dem Himmel sey Dank, so wohl zu verlassen, als ich es nur wünschen konnte. Der liebe Gott und Deine eigene Vorsicht mögen Dich mir noch lange, lange erhalten, und es bleibt mir dann nichts mehr übrig, als mich einst nicht mehr von Dir trennen zu dürfen.

Ich kam den 28sten September hier an. Ich kann Dir nicht beschreiben, wie sich Alles um mich her meiner Rückkunft freute; und auch ich würde mich ganz glücklich fühlen, wenn ich Dich nicht so fern wüsste! Meine Studien mit dem alten Gallus haben schon wieder begonnen, und wenn auch Alles so geht, wie ich es mit aller Wahrscheinlichkeit hoffen kann, so dürfte mir doch in ein paar Jahren das Glück werden, in Deiner Nähe leben zu können.

Was macht mein lieber Freund Jähndl? Para-

---

positionen von ihm gedruckt, so wie er auch sehr Vieles im Kirchenstyle verfertigt hat. Gegenwärtig privatisirt er in Lemberg. Mehr darüber sehe man in Gerbers Lexikon.

dirt er mit der Kappe? Hoffentlich wird sein treuer Pudel Fripon durch sie auch an mich erinnert werden, denn er hatte eine besondere Zärtlichkeit zu meiner Kappe. Und nun lebe wohl, liebe Mutter etc.

Lomberg, am 26. Decbr. 1826.

Lieber guter Freund!

Vor dem Jahresschlusse pflegen gewissenhafte und ordentliche Menschen ihre Rechnungen etc. ins Reine zu bringen. Da ich nun auch nicht ganz, doch so halb und halb mich zu diesen Menschen zählen zu können glaube, so sitze ich nun hier, um Ihnen, mein lieber guter Freund, nicht nur alles Liebe und Gute zum neuen Jahre zu wünschen, sondern um Ihnen auch, was freylich ein wenig früher hätte geschehen sollen, für so viele mir erwiesene Freundschaft aufs Herzlichste zu danken. Vater! nicht doch — *„Freund! Du weisst es nicht, was hier im Herzen spricht!“* kann ich Ihnen mit voller Ueberzeugung sagen, und ich wünsche nur, dass das liebe Salzburg einst, statt eines Festungs-Commandanten, in meiner Wenigkeit einen Kapell-Commandanten braucht, um Ihnen mündlich sagen zu können, dass ich Sie recht herzlich liebe, und mich immer der Gelegenheit erfreuen werde, Ihnen es beweisen zu können. Von meiner lieben Mutter werden Sie erfahren haben, dass ich, meinem Vorsatze getreu, am 28sten September hier eingetroffen bin, wo ich nun wieder in meinem alten Geleise fort lebe, d. h. Lection gebe, zu Zeiten meine Finger ein Bischen in Ordnung erhalte, und besonders mit vielem Eifer meinen Cäcilien-Chor ausbilde, der mir immer mehr Vergnügen macht. Am Sterbetage meines unvergesslichen Vaters traten wir zum ersten Male öffentlich und zwar mit dessen Requiem auf.

Mit Sehnsucht sehe ich einer Sendung Partituren von Michael Haydn's und meines Vaters Kirchensachen entgegen: haben Sie die Güte, das zu beherzigen, und mir auch zugleich wissen zu machen, wie hoch ich schon in Ihrer Schuld stehe, denn die hinterlassenen 30 fl. sind gewiss schon längst verbraucht.

Schreiben Sie mir ja recht bald, wie es Ihnen geht, was Sie machen, und ob Sie und meine andern Salzburger Freunde sich noch zuweilen meiner erinnern. Von meiner Seite bedarf diess wirklich keiner Versichernng, und es ist, nach meiner mitunter nicht sehr angenehmen Beschäftigung, mir eine sehr liebliche Erholung, mir die fröhlichen Stunden ins Gedächtniss zurückzuführen, die ich in Ihrem Kreise verlebte etc.

Lemberg, den 17. April 1827.

Meine liebe gute Mutter!

Wenn Du No. 48 der Wiener Theater-Zeitung und No. 51 der ebenfalls in Wien erscheinenden Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode zu lesen bekommen kannst, so wird es Dir Vergnügen machen, denn diese Blätter enthalten viel Schönes über mein letzt gegebenes Vocal- und Instrumental-Concert, zum Besten des erst seit Kurzem hier errichteten galizischen Wittwen- und Waisen-Pensions-Instituts den 5ten April mit hoher Bewilligung aufgeführt, welches Concert nicht nur sehr glänzend ausfiel und uns viel Ehre und Beyfall erwarb, sondern das auch, nach Abzug der Unkosten, einen reinen Gewinn von 400 fl. C. M. abwarf. Die vorkommenden Stücke darin waren: 1) Der 103te Psalm von Naumann; 2) Cantate: *Ewiger erbarme Dich*, von unserm Vater; 3) Grosses Duo für zwey Pianofortes, von Ries; 4) die Harmonie der Sphären, von Andreas Romberg; 5) Terzett: *Zu Dir o Herr*, und Schlussgesang der zweyten Abtheilung der Schöpfung von J. Haydn. Eine schöne Beurtheilung dieses Concerts erhältst Du mit dem Morgen von hier abgehenden Postwagen in dem hier erscheinenden Wochenblatte. Sobald wie möglich bekömmst Du auch vier lithographirte Exemplare, die heilige Cäcilia vorstellend; eines davon bitte ich für Dich zu behalten, und die anderen drey den Herren von Schumann, Jähndl, Hacker in meinem Namen zu geben. Es ist die Copie eines sehr schönen in Oel gemalten Bildes (fünf Schuh hoch und drey Schuh breit), die mir bey Gründung meines Cäcilien-Chores der Herzoglich Anhalt-Köthensche Hofmaler *Engert* geschenkt hatte.

Lemberg, den 12. Octbr. 1827.

Meine liebe gute Mutter!

Deinen lieben Brief und den Partituren-Transport von Jähndl habe ich glücklich und mit grossem Danke für Deine gehabte Mühe erhalten, und würde es auch früher bestätigt haben, wenn ich nicht einer sehr erfreulichen Nachricht entgegen gesehen hätte, die ich Dir zugleich mittheilen wollte. Dieses ist nun erfolgt, und ich säume nicht, Dir zu berichten, dass *Ihre Majestät*, *unsere Kaiserin*, die Gnade gehabt hat, die Dedication einer von mir componirten Cantate, *der erste Frühlingsmorgen*, huldvollst anzunehmen. Wenn ich nicht das Glück hätte, den Namen *der Kaiserin* auf den Titel setzen zu dürfen, so würde ich wohl schwerlich einen Verleger finden; denn diese Herren nehmen nicht gern grössere Werke, wie meine Cantate eines ist, denn die Auflage kostet viel, und es finden sich auch schwerer Käufer auf ein Stück, was zwischen 3—4 fl. C. M. ungefähr kosten wird.

Hat Jähndl schon die Partitur des *Davidde penitente* bekommen? Ich gab sie einem Bekannten, der nach Salzburg öfters, aber zu unbestimmten Zeiten reis't, mit. —

Freund Gallus, der in seinem Eifer nicht nachlässt, ist mit meinen Fortschritten zufrieden, und prophezeiht mir immer, dass ich gute Fugen machen werde: wenn's nur wahr wird, denn ich möchte mich gern vorzüglich auf Kirchenmusik verlegen, denn da ist man weniger der Kabale und der Mode unterworfen, und kann auch mit der Zeit ein ruhiges Brod erwarten.

Lemberg, den 28. Decbr. 1827.

Meine liebe gute Mutter!

In der Hoffnung, dass Du meinen Brief vom 12ten October erhalten hast, melde ich Dir, dass Dein Schreiben von demselben Datum mir gleichfalls zugekommen ist. Es wäre wohl meine Schuldigkeit gewesen, Dir früher zu schreiben und Dir das weiter unten Folgende zu erzählen; aber mit dem besten Willen von der Welt war es mir nicht möglich, früher dazu zu kommen. Ich eile nun, das Versäumte nachzuholen, und zwar um so mehr, weil ich sonst mit meinem herzlichsten Wunsche zum neuen Jahre und zu Deinem Geburtstage, zu spät kommen könnte. Der Himmel erhalte Dich noch lange wohl und zufrieden, und vergönne mir das Glück, Dir noch recht viele Freude zu machen. Wie sehr hätte ich gewünscht, Dich an meinem Namenstage bey mir zu haben, um Zeuge des Vergnügens zu seyn, das man mir bereitete. — Montag, am 29sten October, als am gewöhnlichen Versammlungstage meines Cäcilien-Chores, fand ich zu meinem nicht geringen Erstaunen bey meinem Eintritte den Saal schon beleuchtet, alle Mitglieder des Vereins schon versammelt (sonst bin ich immer der Erste), und die Gesellschaft noch durch dazu eingeladene Gäste vermehrt. Alle Herren waren schwarz, und die Damen auch festlich gekleidet. Ich war wirklich stumm vor Staunen und Verwirrung; endlich nöthigte man mich zu sitzen, und zugleich traten aus einem Nebenzimmer sechs der jüngsten und schönsten Mädchen des Vereines, gekleidet in die Farbe der Unschuld, und überreichten mir auf einer eigends hierzu gestickten Tasse, auf der lauter musikalische Instrumente dargestellt waren, einen sehr schönen silbernen und inwendig vergoldeten Becher nebst Untertasse, mit einem Lorberkranze umwunden. Auf dem Becher ist die Inschrift: *Der Lemberger Cäcilien-Chor seinem verehrten Stifter und Director W. A. M. zur freundlichen Erinnerung an den 31sten October* 1827; auf der Untertasse sind die Worte: *Kurz ist das Leben, ewig bleibend* *die Kunst.* Während der Becher überreicht wurde, sang der Männer-Chor das Gedicht (s. No. 1.), welches ein Vereinsmitglied, Hr. Rolletschek, Kapellmeister an der griechisch-katholischen Domkirche, in Musik gesetzt hatte. Als diess geendigt war und die Damen wieder an ihren Pulten waren, wurde noch eine zweyte Cantate für den ganzen Chor, von einem Vereinsmitgliede in Musik gesetzt, mit vielen schönen und sinnreichen Anspielungen auf meinen Vater und mich etc. gesungen (No. 2). Nach beendigtem Gesange wurde der Becher mit Wein gefüllt, und die ganze Gesellschaft trank daraus auf mein und des Cäcilien-Chors Wohl und Gedeihen. Nachdem nun auch für den Gaumen gesorgt war, denn es wurden nebst Wein auch Backereyen u. dergl. herumgetragen, fing das junge Volk an, beym Claviere zu tanzen, und so endete fröhlich dieser für mich gleich ehrenvolle als freundliche Abend. Meine Freude wurde durch das reine Vergnügen erhöht, das von jedem Gesichte strahlte. Die Gesellschaft bestand aus 45 Mitgliedern und 23 Gästen. Tags darauf wurde ich noch von allen meinen Schülerinnen mit niedlichen Handarbeiten beschenkt. — —

(No. 1.)

Blumen winden Himmels-Mächte
In der Jugend Kranzgeflechte.
Blumen welken — und verblüh'n;
Ares und Apollo lohnen
Mit des Ruhmes Lorbeerkronen;
Auch der Lorbeer welket hin.

Doch Lyäus kränzt die Schläfe
Mit der Reben Laub, und Hefe
Schmückt der Bacchen Angesicht;

Er entzündet Ares Feuer,
Er begeistert Phoibos Leier,
Er giebt Jugend, Glanz und Licht.

Darum göttlich ist der Zecher,
Darum lohnt und ehrt ein Becher
Jeder Gottheit hehren Sohn.
Nimm ihn denn aus schönen Händen
Zarter Frauen, die ihn spenden,
Als ein Denkmal, nicht als Lohn.

Schlürfe, trink mit vollen Zügen
Kraft, Gesundheit und Vergnügen,
Lach' des Lebens Kummer Hohn!
Denn glückselig ist der Zecher
Und es lohnt und ehrt ein Becher
Jeder Gottheit hehren Sohn.

(No. 2.)

WORTE DES DANKES.

Gesprochen
vom Lemberger Cäcilien-Chor
am 31. October 1827,
gerichtet an
W. A. MOZART,
den Stifter und Director dieser Anstalt.

* * *

Chor.

Töne fröhlich, töne freyer,
Sang, der hin zum Aether schwebt,
Den zur schönen Tagesfeyer
Hehres Dankgefühl belebt;
Für den Sohn der Kunst, den Einen,
Der in uns'rer Brust dich schuf,
Ihn harmonisch zu vereinen,
Auserkohr sich zum Beruf,
Der ein nie gekanntes Sehnen
Hin nach dem, was schön und gross,
In dem Reiche der Kamönen,
Uns im Innern auferschloss.

Recitativ.

Es naht der Tag, der Dich zum neuen Leben
In dieser Welt, zum schönen Wirken rief;
Du solltest dem die **Kunstgestaltung** geben,
Was formlos in der Jünger Busen schlief,
In anmuthvolle Harmonieen weben,
Was im Gemüth so räthselhaft und tief
Gelegen, und des Herzens hohe Fülle
Entfalten uns, im künstlerischen Spiele.

Aria.

Nicht spurlos soll der Tag entschwinden,
In uns ein stetes Denkmal finden,
Der uns den Meister gab, den Freund,
Der uns zum schönen Zweck vereint.
Des Glückes Stern soll ihm erglänzen,
Zufriedenheit sein Leben kränzen,
Sein Name werd' in jedem Land'
Mit dem des **Vaters** einst genannt.

Recitativ.

Der schöne Augenblick soll nicht entflieh'n,
Und Dank soll bringen diese ganze Runde
Dem Lehrer für sein liebevolles Müh'n,
Für manche nie vergess'ne Stunde,
Die Dankgefühle, die im Herzen glüh'n,
Er höre sie aus dem beredten Munde:

Quartett mit Chor.

Für das meistervolle Walten,
Wahren Kunstsinn zu entfalten,
Für das herrliche Beginnen,
Nur das Hohe zu ersinnen,
Für das anerkannte Streben,
Worten Harmonie zu geben,
Bringt dem Stifter und dem Leiter
Tiefen, stets gefühlten Dank.
Auf, erhebe Dich, Gesang!
Brust und Herz, sie werden weiter;
Könnten Alle doch es hören,
Wie wir hoch den Meister ehren!

Recitativ.

Wer nur den Pfad der Kunst betritt,
Der sieht die Welt im hellern Glanze,
Zu höh'ren Zwecken aufgeblüht,
Scheint ihm das räthselhafte Ganze;
Die Schauer einer Ewigkeit,
Die ahnungvoll die Brust durchbeben,
Sie bringen reine Seligkeit
In jedes wahren Künstlers Leben.

Aria.

Als der Schöpfer sprach: Es werde!
Schwebte auf der jungen Erde
Unbewusst der grosse Geist,
Der sich durch die Kunst uns weis't,
Der Apelles Pinsel führte,
Der Canova's Formen zierte,
Der in Mozart's Tönen lieget,
Seine Melodie'n durchfliesst,
Auf St. Peters Dom sich wieget,
Und in Schillers Dichtung spriesst,
Dessen hohes, heil'ges Wehen
Uns die Kunst nur lehrt verstehen;
Himmelstochter! um uns breite
Deine Flügel sanft herum,
Deine treuen Jünger leite
Zum Altar ins Heiligthum.

Schluss-Chor.

Wir nahen dem Ziele,
Wenn Mozart uns führt,
Wenn er uns die Pfade
Zur Kunst weisen wird,
Aus tieferem Geiste
Uns freundlich belehrt;
Dafür werd' Er ewig
Geschätzt und geehrt! —

Lemberg, den 16. Januar 1828.

Meine liebe gute Mutter!

Unser Gouverneur, der Fürst Lobkowitz, hat sich vorigen Monat mit einer Fürstin Schwarzenberg, Tochter des regierenden Fürsten, vermählt, und ist mit seiner jungen Gemahlin am 4ten d. M. von Wien hier angekommen. Nun jagt ein Ball und ein Fest das andere, zum Empfange des jungen Fürstenpaares. Unter anderm gab auch unser Erzbischof aus dieser Veranlassung vorigen Sonnabend eine grosse Assemblée, und da bey ihm nie getanzt wird und er dem Fürsten eine besondere Ueberraschung bereiten wollte, so gab er mir den Auftrag, eine Cantate zum Empfange der Fürstin zu componiren. Montag, am 7ten, fasste der Erzbischof erst diesen Entschluss. Dienstag Mittags bekam ich die Worte und Samstag sollte die Aufführung seyn! Da hiess es sich zusammen nehmen. Ich war auch so glücklich, bis Donnerstag Abends mit meiner Arbeit fertig zu seyn. Freytag wurden die Stimmen ausgeschrieben und Samstag probirt, und Abends mit Beyfall aufgeführt. Mit weniger Eile hätte ich es wohl besser machen können; aber ich kann mir doch selbst das Zeugniss geben, dass meine Composition mir gelungen ist, und dass sie Effect macht. Nach dieser Cantate spielte meine Schülerin, die jüngere Fräulein Baroni, das *Rondo brillant* in *Adur* von Hummel, welchem eine von Hrn. Servaczinski sehr schön gespielte Polonoise von Mayseder folgte, und den Beschluss machte meine der Kaiserin dedicirte Cantate, die allgemein ansprach. Mir machte das Ganze viele Freude, denn es lieferte mir neuerdings den Beweis, dass ich Talent zum Componiren habe, und dass ich etwas Ausgezeichnetes zu leisten im Stande seyn werde, wenn ich meine ganze Zeit darauf werde verwenden können. Aber so muss ich mich gegenwärtig mit Lectionen plagen und abstumpfen. Nur zwey Jahre Herr meiner Zeit, und mein Vater sollte sich im Grabe über mich freuen! — Ich brauche noch vier bis fünf Monate, um mit meinen Studien fertig zu werden, und wenn ich einmal so weit bin, so werde ich früher einige kleine und grössere Stücke für die Kirche schreiben müssen, um mich in diesen Styl erst recht einzuüben.

Das Galizische Abendblatt für gebildete Leser in Lemberg hat in No. 35 Folgendes: „Ihro Majestät unsere geliebte Kaiserin *Carolina Augusta* geruhte huldreichst die Dedication einer Cantate: Der erste Frühlingstag, von W. A. Mozart, anzunehmen. Diese vierstimmige Cantate ist bereits in Wien unter der Presse und wird ehestens erscheinen; sie soll nach dem Urtheile der Kenner ein vortreffliches Werk seyn.“ Bis Ende Junius, hoffe ich, wird sie endlich herauskommen.

Möge dieser hoffnungsvolle Sohn in diesem so schönen Bestreben nach Vollkommenheit nicht ermüden, und so wie er der Erbe des väterlichen Talentes ist, auch seinen rastlosen Fleiss in dem Studium grosser Meister geerbt haben! Nur dadurch geht der Weg zum wahren Ruhme! Der ältere Sohn Carl ist gegenwärtig in Mailand Secretair bey der Kanzley der Regierung, ist aber auch in der Musik sehr ausgebildet. — So weit von Mozart's Sohne. —

Des grossen Mozart's Kunst-Vollkommenheit wurde noch bey seinem Leben allgemein anerkannt und nach Werthe geschätzt: aber er lebte zu kurz, um die wahre Blüthezeit seines Ruhmes zu sehen. Selbst in Wien, seinem Wohnorte, waren es nur Kenner, die seinem Genie Gerechtigkeit widerfahren liessen. Der Zauberflöte, wovon Mozart die ersten Vorstellungen, und folglich auch den ausserordentlichen Beyfall noch erlebte, war es vorbehalten, seine Grösse dem Auslande zu verkünden. Durch diess Meisterwerk begeistert, suchte man seine übrigen Werke auf, studirte sie und empfand ihre Schönheit, und so war der Name *Mozart* bald in der ganzen gebildeten Welt gefeyert, seine Gesänge die Lust jedes Ohres!

In der allgem. Leipz. musik. Zeitung von 1819 heisst es aus Wien, bey Gelegenheit einer Reprise von Mozart's Mädchentreue im Hoftheater: Wird zwar das hiesige Publicum bisweilen von dem erborgten Mondlicht eines Rossini zu menschlichen Schwächen herabgezogen, huldigt es dennoch dem allmächtigen Strahlenmeere der ewigen Sonne anbetend, empfängt das unvergänglich Schöne stets mit warmem Herzen und setzt dem wahren Verdienste jubelnd die Lorberkrone auf. Wenn man so die Werke des verklärten Meisters mit aller ihrer Erhabenheit, Lieblichkeit, mit dem unerschöpflichen Borne an Neuheit, Fülle, Reichthum der Melodieen, an Ausdruck, Gefühl, Wahrheit und Natürlichkeit unter die Kapelle brächte, wie würde doch so rein gediegen Gold zum Vorscheine kommen, wie tief müsste selbst im umgekehrten Verhältnisse die Waagschale manches gefeyerten Tondichters unter unseren Zeitgenossen zu Boden sinken, indess jene des olympischen Sängers — gefüllt mit Aether - Blumen — himmelan zum Mutterlande empor steigt! —

Die Wittwe erfuhr es auf ihrer im Jahre 1796 unternommenen Reise durch Deutschland, überall zu ihrer innigsten Wonne, wie gern die Deutschen wahres Verdienst erkennen und ehren, und wie tief Mozart's Gesänge auf ihre Herzen einwirkten. In Leipzig nahm der Gastwirth *Ernst* keine Bezahlung von der Wittwe: *Reisen Sie glücklich, und kom- Sie bald wieder*, war seine Antwort.

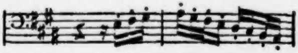
Bey ihrem Aufenthalte zu Berlin im Februar 1796 gab der *höchstselige König Wilhelm* II., dieser vortreffliche Freund der Tonkunst, der Mozarten noch ein Jahr vor seinem Tode eine goldene Dose und 100 Friedrichsd'or übersandt hatte, und der ganze königliche Hof ausgezeichnete Beweise seiner Liebe und Achtung für das Genie Mozart's. Durch ein gnädiges Handbillet ward ihr, bloss aus Rücksicht auf die Talente ihres Mannes, das königliche Theater und die Kapelle zum Gebrauche für ihr Concert überlassen; und ihre Unternehmung wurde nicht nur von dem Monarchen, sondern auch von dem ganzen Publicum auf das Grossmüthigste unterstützt. Ueber alle Beschreibung gross und rührend war die Wirkung, welche die Aufführung der Singstücke aus der Oper: *La Clemenza di Tito* bey dem Concerte auf den König und das so ungewöhnlich zahlreich versammelte Publicum machte. Alles war gleich begeistert, die grossen Sänger, das vortreffliche Orchester und die Zuhörer. Der Geist des verewigten Künstlers (so drückt sich ein Berliner Wochenblatt aus) schien über der Versammlung zu schweben, als zum Anfange die Symphonie aus der Zauberflöte, von dem Orchester so meisterhaft vorgetragen, eine feyerliche einweihende Stille hervorbrachte. Das Handbillet, worin der König von Preussen einen so rühmlichen Beweis seines guten Geschmacks und der Achtung für deutsches Talent gegeben, lautet wörtlich so:

„Se. Königl. Majestät von Preussen etc. machen sich ein wahres Vergnügen, durch die Gewährung des Wunsches der Wittwe Mozart zu beweisen, wie sehr Sie das Talent ihres verstorbenen Mannes geschätzt, und die ungünstigen Umstände bedauert haben, welche ihn die Früchte seiner Werke einzuernten verhinderten. Allerhöchstdieselben bewilligen der Wittwe Mozart zur Ausführung dessen letzter Composition, *La Clemenza di Tito,* das grosse Opernhaus, so wie Dero eigenes Orchester, haben auch dieserhalb die nöthigen Befehle an den Kammerherrn Freyherrn von der *Reck* erlassen, an welchen sich selbige nunmehr zu wenden hat, um wegen des zu bestimmenden Tages und wegen des übrigen Details mit ihm sich gehörig zu besprechen. Berlin den 14ten Februar 1796.“

Selbst Italien, seit Jahrhunderten im unbestrittenen Besitze des Meisterrechtes der Tonkunst, überwand seinen Nationalstolz und erkennt nun Mozart's Ueberlegenheit in der Musik an. Mozart's Opern werden in Rom, Mayland und anderen Städten mit Beyfall gegeben, die Claviersachen von Jedermann gespielt, und Meister studiren seine Partituren.

Noch früher hat Frankreich seinem Talente gehuldigt. Der Beyfall, den die Mysterien der Isis (Zauberflöte) in Paris erhielten, ist ein Beweis davon. Lachnith hat zwar die Zauberflöte frevelhaft verstümmelt; aber gleich dem ephesischen Tempel ist das Mozart'sche Wunderwerk (eines der sieben musikalischen, die alle von einem und demselben Componisten sind) auch selbst noch in seinen Ruinen ein erstaunendes und entzückendes Monument des unsterblichen Meisters. Baron v. Sievers giebt über dessen Aufführung folgenden Bericht:

Die Ouverture wurde von dem Orchester der grossen Oper, besonders in den Parthieen der Blas-Instrumente, mit wunderbar vollendeter Reinheit und Präcision ausgeführt. Von einem solchen haarscharf bestimmten und durch die grosse Masse der Künstler mit überwältigender Kraft imponirenden Vortrage, der bey Mozart's Werken aller Nüancirungen (welche diesem Orchester überall abgehen) entbehren kann, geben die deutschen kleinen Orchester, in welchen überdem nur zu oft Jedermann Künstler und Niemand Ripienist seyn will, keinen Schatten zu erkennen. Was aber würden deutsche Musik-Liebhaber zu dem herzerhebenden Effecte sagen, welchen die beyden End-Chöre: *Es lebe Sarastro,* und: *Es siegte die Weisheit,* hervorbringen, wenn sie von ein paar hundert Instrumentalisten und Vocalisten vorgetragen werden, die Alle, ohne Ausnahme, im höchsten Grade musikalisch sind und eine vollendete Routine besitzen! So kann sich ein deutsches Ohr gleichfalls keinen Begriff von der vollendeten Präcision und Reinheit machen, mit welcher sämmtliche Stücke der drey Damen und der drey Knaben, von welchen letzteren freylich nur: *Seyd uns zum zweyten Mal' willkommen,* beybehalten worden ist, vorgetragen werden. Wer weiss nicht, dass die genannten Stücke auf allen deutschen Theatern die *Partie honteuse* sind, von denen ein gebildeter Musik-Kenner sein Gehör abwenden möchte? Hier werden die drey Damen, welchen auch das eben erwähnte Terzett der drey Knaben zugetheilt ist, von den ersten drey Chor-Solo-Sängerinnen der grossen Oper gesungen, drey Künstlerinnen von vollendet musikalischer Bildung, von denen insbesondere Madame Lebrun, die Gattin des Componisten des *Rossignol,* eine vortreffliche Contra-Altstimme besitzt. Durch ihre kräftige, kühne und präcise Intonation erhält besonders das Quintett: *Hu, hu,* und in diesem besonders die Stelle: *So lebet wohl,* eine Bedeutung, die mir in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben ist. Der Charakter der ganzen Vorstellung offenbart überhaupt eine Grösse, von der Mozart, hätte er einer derselben beywohnen können, wahrscheinlich selbst ergriffen worden seyn würde. Die Arie: *Diess Bildniss ist bezaubernd schön,* singt Herr Nourrit als Tamino (Ismenor) aus *D dur!* Was die Veränderungen, welche mit dem Texte und der Musik vorgenommen sind, anbetrifft, so kann ich von dem ersten, ohne in ein zu weitläufiges Detail mich einzulassen, nur so viel sagen, dass ihm alle äusseren romantisch-bizarren Auswüchse abgeschnitten sind, und das Stück nun einem Knochen-Skelette gleicht, von welchem das Fleisch abgestreift ist. Die Grund-

Idee Schikaneders begreift man gerade noch so viel, als man den Wein in einer Bouteille riecht, wenn er nicht mehr darin ist. Verschwunden sind die Schlange, das Schloss am Munde, die Königin mit Donner und Blitz und ihren zwey Arien, das Wasser und Feuer, die geharnischten Männer, die Sitzung der Eingeweihten mit ihren Posaunen, die wilden Thiere, die drey Knaben, der Wahnsinn Paminens, und endlich Monostatos nebst dem Mondscheine; gestrichen alle Musikstücke, welche durch Ausmerzung obiger Personen von selbst wegfallen mussten, ausser: *Seyd uns zum zweyten Mal willkommen*, welches, wie schon oben gesagt, von den drey Damen, und: *Alles fühlt der Liebe Freuden*, welches von der Papagena gesungen wird. Ausserdem bleiben weg: *Wie hold ist nicht Dein Zauberton*, die beyden Duette zwischen Tamino und Pamina, natürlich auch (da die Knaben fehlen) Pamina's Wahnsinnsscene, das letzte Quintett zwischen der Königin, Monostatos und den drey Damen, das Final des ersten Actes: *O Herr* und die Folge desselben, welche mit dem Auftritte des Monostatos anhebt, (*Es lebe Sarastro* ist geblieben) *Du feines Täubchen, nur herein*, und endlich: *In diesen heil'gen Hallen.* An die Stelle sind viele Tanzstücke und mehre Arien und Chöre getreten, von denen ein guter Theil von Herrn Lachnith selbst seyn soll. Kein einziges der beybehaltenen Stücke ist an seiner Stelle verblieben, keinem der Sinn seines ursprünglichen Textes gelassen worden. Aus dem Duett: *Bey Männern, welche Liebe fühlen*, ist ein Terzett geworden u. s. w. Am ärgsten ist es aber, dass man sich sogar Veränderungen in der Partitur erlaubt hat. So fehlt z. B. in der Arie: *In diesen heil'gen Hallen*, bey der Stelle: *so wandelt er an Freundes Hand*, der nachahmende Bass:  der hier nicht allein der Harmonie wegen unentbehrlich, sondern auch auf das Wandeln deutend, so charakteristisch ist, ganz und gar, und die Bässe schlagen statt dessen nur das *h* einige Male an. Wie nüchtern und kahl diese so bewunderte Stelle nun klingt, kann man sich leicht denken. So ist die Verstümmelung beschaffen, in welcher die *Zauberflöte* auf dem grossen Pariser Opern-Theater gegeben wird, und so gross ist nichts desto weniger die bewundernde Anbetung, mit welcher Kenner und Liebhaber die Zaubertöne anhören, dass sie unbeweglich sitzen, keine Hand rühren, und das Entzücken, welches sie empfinden, nur durch Verklärung ihrer Mienen zu erkennen geben.

Lachnith hat die Recitative statt des deutschen Dialogs, und Herr Molina das neue Gedicht geschrieben.

Don Juan machte kein so grosses Glück; aber diess war, wie alle Nachrichten einstimmig aussagten, die Folge der schlechten Darstellung des Stückes; denn der hohe Werth desselben wurde vollkommen anerkannt. Der grosse Spohr schrieb während seines Aufenthaltes in Paris 1820 hierüber Folgendes:

Gestern sahen wir endlich denn auch im italienischen Theater bey überfülltem Hause Don Juan. Ich wurde versucht zu glauben: die Pariser hätten nun endlich die klassische Vortrefflichkeit dieses

Werkes begriffen, und drängten sich in immer grösserer Menge herbey, um es zu geniessen; diese Meinung gab ich aber bald wieder auf, wie ich sah, dass die herrlichsten Nummern der Oper, das erste Duett, das Quartett, das grosse Septett, und so manches Andere, ohne Eindruck auf sie zu machen, vorüber ging, und nur zwey Nummern rauschenden Beyfall erhielten, der überdiess mehr den Sängern wie dem Componisten galt. Diese zwey Nummern, die jedes Mal *da capo* verlangt werden, waren: das Duett zwischen Don Juan und Zerline: *Reich' mir die Hand, mein Leben*, und die Aria von Don Juan: *Treibt der Champagner*. Die ganze Oper ward verkehrt besetzt. So viel wird einem Deutschen aber doch bald klar, dass diese Sänger, die die neu italienische, besonders Rossini'sche Musik in höchster Vollendung geben, die Mozart'sche nicht mit gleicher Trefflichkeit executiren können; die Gattung ist gar zu verschieden. Der weichliche, süsse Vortrag, der bey jener ganz an seinem Platze ist, verwischt hier zu sehr den energischen Charakter, der dem Don Juan vor allen anderen Mozart'schen Opern eigen ist u. s. w.

Mozart's Symphonieen, Clavier-Concerte, Quartetten werden allgemein bewundert, häufig gespielt, und in Stich und Druck ohne Aufhören neu aufgelegt.

England, welches deutsches Tonkünstlerverdienst von jeher schätzte und lohnte, kennt und bewundert auch Mozart's allgewaltigen Geist. Das Requiem wurde in London öfters mit dem grössten Beyfall aufgeführt, und der Absatz seiner bey Breitkopf u.

Härtel herausgekommenen Werke ist nach England eben so stark, als in Deutschland und Frankreich.

Wo giebt es überhaupt Kenner und Liebhaber der süssesten der Künste, wo nicht Mozart's Töne tönten und jedes Ohr entzückten? Selbst in den entferntesten Welttheilen, wohin kaum der Name der berühmtesten Europäer dringt, hallen seine Harmonieen wieder. In den philippinischen Inseln (schreibt der bekannte Botaniker Hänke) werden seine Werke mit Entzücken gehört.

Folgendes Schreiben aus London 1817 an die Redaction der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung enthält Folgendes:

Auf dem Theater der italienischen Oper in London machen Mozart's Meisterwerke, vor allen Don Juan, endlich auch Epoche, so dass Jeder sich selbst bey der feinen Welt das Urtheil sprechen würde, der nicht Mozart unter den Opern-Componisten eben so hoch stellte, als Händeln unter den Kirchen-Componisten.

Dass Mozart's Werke in Nord-Amerika ziemlich bekannt sind, kann ich versichern; dass sie in Süd-Amerika, in Brasilien durch Neukomm bekannt worden, sehe ich aus Ihrem Blatte; und dass sie *nun* von hier aus auch nach Indien wandern werden, ist nicht mehr zu bezweifeln. So giebt es denn wohl kein Land der alten und der neuen Welt, das überhaupt kunstgemässe Musik besitzt, wo nicht Mozart Bildung und vielfältigen frohen Genuss verbreitete — er, den man bey Lebzeiten kaum aufducken und hungern liess. Kurz, die *Nachwelt* ist gegen die Verdienste und das Genie Mozart's gerecht.

Latrobe fand bey den letzten Colonisten niederländischer Abkunft im Tief-Innersten des Landes der Hottentotten und Kaffern Mozart'sche Hefte auf dem Notenpulte des Pianoforte. Und selbst die neuesten Reiseberichte sagen uns (1827):

In Mexico hört man häufig in Dörfern auf dem Gebirge die grössten Musikstücke von Haydn, Mozart, Bach, Beethoven, weit von der Hauptstadt; und Clavierstücke von Pleyl, Ries, Cramer u. A. trifft man in jedem Hause.

Mozart als Künstler und Mensch.

Die *Umrisse* von Mozart's Gesicht sind so ausgezeichnet, dass sie, wie die Umrisse der Köpfe von Friedrich II. von Preussen, oder von Sokrates, fast gar nicht ganz verfehlt werden können. Die Körperbildung dieses ausserordentlichen Menschen hatte nichts Auszeichnendes; er war klein, sein Angesicht angenehm, aber es kündigte, wenn man das grosse, feurige Auge ausnimmt, die Grösse seines Genie's auf den ersten Anblick nicht an. Sein Auge war mehr matt als feurig, ziemlich gross und gut geschnitten, mit sehr schönen Augenbrauen und Wimpern. So lange er mager war, standen die Augen etwas vor, er war dann übersichtig. Die Augen sahen gut und scharf: nie hat er Brillen gebraucht. Sein Blick schien unstät und zerstreut, ausser wenn er am Claviere saass; da änderte sich sein ganzes Antlitz! Ernst und gesammelt ruhte dann sein Auge; auf jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug, und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermochte.

Er hatte kleine, schöne Hände; bey dem Clavierspielen wusste er sie so sanft und natürlich auf der Claviatur zu bewegen, dass sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen musste. Zu bewundern ist es, wie er damit so vieles, besonders im Basse greifen konnte. Auch darin zeichnete sich also Mozart vor den tummelnden Kraftgenie's unserer Tage aus!

Sein Kopf war für den Körper verhältnissmässig zu gross: der Körper selbst, die Hände und Füsse gut proportionirt, worauf er auch etwas eitel war. Die Nase war schön; nur so lange er mager war und nach den ersten Jahren seiner Verheirathung war die Grösse seiner Nase auffallend. — Im Morgenblatte wird er einmal der enorm benas'te Mozart genannt.

Der zurückgebliebene Wuchs seines Körpers mochte von seiner frühen Anstrengung und Entwickelung seines Geistes herkommen, nicht aber von dem Mangel an freyer Bewegung in seiner Kindheit (wie einige irrig behaupten); denn gerade in seiner Kindheit und Jugend hatte er bey seinen vielen weiten Reisen die meiste Bewegung; aber in späteren Jahren bey seinen Studien und Compositionen kann ihm Mangel an Bewegung schädlich gewesen seyn. Er war von schönen Eltern gezeugt, und ist selbst ein schönes Kind gewesen. Wie kann sich aber in der Welt Schönheit an sich erhalten, und wie bey einem Manne, der in seinem Leben und meist des Nachts soviel schrieb und dichtete! Da Mozart bekanntermaassen in der Nacht am liebsten spielte und componirte und die Arbeit oft dringend war; so ist leicht begreiflich, wie sehr ein so fein organisirter Körper darunter leiden musste. Dass eine keineswegs starke Constitution eine so starke Prüfung, als seine ungemeine Arbeitsamkeit war, aushalten sollte, war nicht zu erwarten; aber dass bey fehlendem Wohlbefinden der Eifer des Tonkünstlers noch zunahm, davon liegt die Erklärung darin, dass sein Geist sich auf Kosten des Leiblichen ausbildete, bey dieser Ausbildung sich ganz für's Leibliche vergaass und nur das Eine zu pflegen bestrebt war. Daher gab die Zeit seiner nahenden Auflösung seinen Anstrengungen neues Feuer, und spornte oft seinen Fleiss bis zur Ohnmacht. Diese anhaltende Geistesanstrengung hatte nothwendig Erschlaffung und Schwäche zur Folge, ähnlich der, welche Tasso und I. I. Rousseau erlitten: er gerieth nämlich in einen Zustand von Schwermuth, in welcher er immer das schauerliche Todesbild vor sich sah. Dieser unglückliche Eindruck wurde noch durch das Ereigniss bestärkt, welches seinem letzten und edelsten Werke (dem Requiem) die Entstehung gab. Sein früher Tod (wenn er ja nicht auch künstlich befördert war) muss diesen Ursachen hauptsächlich zugeschrieben werden.

Die Leipziger allgem. musikal. Zeitung enthält über seinen frühen Tod beyfolgende Veranlassung: Die jetzt wieder erwachenden Freunde des strengen Styls der Vorfahren werden zu erinnern seyn, die Fortschritte des Zeitalters in anderm Betrachte nicht zu verkennen, und auch dem freyern anmuthigen Styl ein offenes Herz zu erhalten. Den Componisten hingegen, die seit Mozart mit mehr Ernst und Gelehrsamkeit sich in die Tiefen der Harmonie versenken, und desshalb sich vornehmlich an die wieder erweckten Alten halten, scheint es rathsam, zu Gemüthe zu führen, dass die gelehrteste Ausführung allein eine Composition noch nicht zum Kunstwerke mache; dass ein solches nicht nur das Gefühl, oder das Gemüth und den Verstand, sondern die gesammten Geisteskräfte des Menschen beschäftigen müsse; dass, was als Studium unschätzbar ist, doch nur dann erst für die Kunst selbst Vortheile bringen kann, wenn der Künstler es sich ganz zu eigen gemacht und sich dadurch in den Stand gesetzt hat, um so tiefere Ideen gewandter, bestimmter, körniger und edler auszusprechen — einen Gebrauch davon zu machen, wie es Mozart in seinem Requiem that, das gerade in dieser Hinsicht das Vollkommenste ist, was die Welt seit Sebastian Bach und Händel aufzuweisen hat. Eine solche Warnung dürfte um so nöthiger seyn, da die anhaltende und ausschliessliche Beschäftigung mit den Werken des strengsten Styls, wie alles sich Hingeben in die Tiefen der Speculation nach und nach einen bezaubernden Reiz, eine fast unwiderstehliche Gewalt über den Geist bekömmt, und, weil der darin Befangene, indem er unendlich tiefer zu blicken wähnt, weit mehr Kraft aufzuwenden, weit fester zu stehen glaubt, als die meisten seiner Brüder, die mehr ihrem Sinne folgen, leicht überstreng gegen sie und ihre Werke wird, sie verachtet, ihnen Unrecht thut, und der Kunst, die, frisch, webend in den Regionen, wohin alle edleren Menschen gehören, diese beglücken will und soll, Fesseln anlegt. So wird z. B. der Maler, und wenn er auch Seelenmaler ist, schon durch die Gegenstände, die er behandelt, mehr an die Natur gekettet; der Musiker hingegen findet in seiner Kunst kein Band, das ihn an jene schlösse, er wird nur durch gemeinschaftliches Aufeinanderwirken der Geisteskräfte in Verbindung mit dem Tonsinne geleitet, und wenn er durch ununterbrochene Anstrengung und Thätigkeit derselben, gleichsam durch anhaltende Spannung sie erschöpft, sie durch übermässige Spannung gleichsam zur Lähmung bringt, — wie kann er anders werden, als kalt, finster, starr, und für die Welt, der er doch angehört, ganz verloren! — Wie diess aus der Natur der Sache von selbst einleuchtet, so bestätigt es sich näher durch die Geschichte verschiedener anderer grossen Geister und auch der grössten Musiker; und man fühlt gewiss, dass unser Mozart unter die äusserst seltenen Menschen gehöre, die mit allem Scharfsinn auch Tiefsinn und eine so glühende Phantasie und reines Naturgefühl besaassen, deren Talenten keine Fesseln anzulegen waren. Daher war Mozart in den letzten Jahren seines Lebens im Stande, die Kunst gleichsam an ihren beyden Extremen zu erfassen, festzuhalten und darzustellen — und dabey war er nur ein Mensch. Da sich aber, laut aller Erfahrung, übermässige Geisteskräfte nicht mit der Dauer des Körpers vertragen, da sich erstere immer nur auf Kosten des letztern ausbilden, so wandelt der Geist, unbekümmert um seine Hülle, seinen Lauf, und geht dann leicht eine Richtung, die grossen Geistern schon begegnete: von ihrer Höhe fallen sie zur Tiefe herab, die Klarheit neigt sich zur Finsterniss, das Licht zum Schatten, und — der Mensch erlischt. So erging es auch unserm Mozart, der, im Vorgefühle seiner nahen Auflösung, noch in eine Art Schwermuth verfiel, die das gemeinschaftliche Wirken der Seele mit dem Körper nicht beherrschen konnte. Man möchte fast sagen, dass Mozart bey der Arbeit seines Requiem schon nicht mehr lebte, dass seine Seele schon grösstentheils vom Körper getrennt war und er nur als Halbverklärter noch hienieden schuf. Nur auf diese Weise konnte es aber auch kommen, dass Mozart ein Requiem componirte, wie eben sein letztes ist; und hätte er auf andere, nicht zu sehr angestrengte Weise, und nicht meist bey Nacht es arbeiten wollen — nimmermehr wäre ein solches Geistesproduct auf die Welt gekommen.

Da Mozart immer geistig und nur für sein Fach beschäftigt war, so konnte er in seiner Art seinem Verleger Hofmeister, der ihm sagte: *Schreib' populärer, sonst kann ich Nichts mehr von Dir drucken und bezahlen,* richtig und trefflich antworten: Nun, so verdien' ich Nichts mehr und hungere, und scher' mich doch den Teufel darum!"

Sophie, seine noch lebende Schwägerin, bestätigt seine anhaltende Geistes-Thätigkeit, indem sie von ihm und seinen späteren Jahren erzählt: Er war immer guter Laune, aber selbst in der besten sehr nachdenkend, einem dabey scharf ins Auge blickend, auf Alles, es mochte heiter oder traurig seyn, überlegt antwortend, und doch schien er dabey an ganz etwas Anderm tiefdenkend zu arbeiten. Selbst wenn er sich in der Frühe die Hände wusch, ging er dabey im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig stehen, schlug dabey eine Ferse an die andere und war immer nachdenkend. Bey Tische nahm er oft eine Ecke seiner Serviette, drehte sie fest zusammen, fuhr sich damit unter der Nase herum und schien in seinem Nachdenken Nichts davon zu wissen, und öfters machte er dabey noch eine Grimasse mit dem Munde. In seinen Unterhaltungen war er für eine jede neue sehr passionirt, wie für's Reiten und auch für Billard. Um ihn vom Umgange misslicher Art abzuhalten, versuchte seine Frau geduldig Alles mit ihm. Auch sonst war er immer in Bewegung mit Händen und Füssen, spielte immer mit Etwas, z. B. mit seinem Chapeau, Taschen, Uhrband, Tischen, Stühlen, gleichsam Clavier. Just so war sein jüngster Sohn in seiner Kindheit.

In Mozart's unansehnlichem Körper wohnte somit ein Genius der Kunst, wie ihn die Natur nur wenigen ihrer Lieblinge zu verleihen pflegt. Die Grösse und der Umfang seines Genie's lässt sich nur nach dem so frühen, so beyspiellos schnellen Gange seiner Entwickelung und nach der hohen Stufe der Vollkommenheit abmessen, auf die er gestiegen war. Kein Tonkünstler vor ihm hat das weite Gebiet der Kunst in seiner vielseitigsten Richtung so ganz umfasst und in jedem Zweige derselben so vollendete Producte geschaffen, als er. Von der Schöpfung einer Oper an bis zu dem einfachen Liede, von der kritischen Erhabenheit einer Symphonie bis zu dem leichten Tanzstücke herab, sowohl im Ernsten als auch im Komischen, tragen seine Werke überall den Stempel der reichsten Phantasie, der eindringendsten

Empfindung und des feinsten Geschmackes. Sie haben eine Neuheit und Originalität, die sein Genie unbezweifelt beurkunden. Selbst das, was man ihm als Fehler vorwirft, zeugt von der Kraft seines freyen, eine neue Bahn gehenden Geistes. Dazu denke man noch die Vollkommenheit, die er zugleich im Clavierspielen erreicht hatte! Mozart will nicht besprochen, nicht erklärt, nur im Fühlen will er verstanden seyn: er ist ein Wunder, welches, der Ahnung und dem Gefühle allein angehörend, von keinem seichten Verstande berührt werden darf. Seine Werke ziehen, ungeachtet ihres ganz neu erschaffenen und alle bis dahin betretenen Bahnen hinter sich lassenden Charakters, durch ihre innere, reiche und alle Mittel der Kunst erschöpfende und doch zugleich himmlisch klare Vollendung den Liebhaber so wie den eigentlichen Musiker gleich mächtig an. So ist namentlich sein Don Juan ein Werk, in dem Alles erschöpft ist, was die Seele des Menschen in ihrer tiefsten Tiefe ahnet und empfindet, aus welchem uns der ewige Geist der Welt selbst in seinem Hauche von Glauben, Liebe und Hoffnung anweht, ein Werk, das selbst in seiner sittlichen Tendenz zu einem jüngsten Gerichte für alle Verruchtheit wird, zu deren Gewissen die Posaune (denn was ist die mit der Erscheinung des Geistes ertönende Musik anders?) in schrecklichen, Alles zermalmenden Tönen redet. — So auch sein Requiem, in welchem Mozart's Geist seine eigene Verklärung feyert. Der Vf. von „Mozart's Geist" sagt: Das heisse Gefühl wird jeden talentvollen Künstler bey wiederholtem Studium des Requiem überzeugen, dass Mozart's unerschöpflicher

Reichthum keiner Auseinandersetzung in Worten bedarf, da das geistvolle Anschauen allein vermögend ist, Grazien zu enthüllen, an deren Ausdrucke die Sprache verarmt.

In Sebastian Bach hatte die contrapunctische Periode der Tonkunst ihren Gipfel und ihre Vollendung erreicht; in Verbindung mit der melodischen erlebte sie sie in Mozart.

Alle diese so seltenen, so mannigfaltigen und so innig verwebten Vorzüge bestimmen den Rang, der unserm Mozart unter den Genien der Künste gebührt. Er war einer der grossen, schöpferischen Geister, die in ihrer Kunst Epoche machen, weil sie dieselbe vervollkommnen, oder doch ihren Nachfolgern neue Ansichten und Pfade eröffnen; nach deren Erscheinung indess die Kunst gewöhnlich still steht oder rückwärts geht.

Unter den schönen Künsten ist keine so sehr Sklavin der Mode und des Zeitgeschmackes, als die Musik. Da Musik bloss dem Vergnügen dient, bloss Sache des Einzelnen bleibt, keinen Vereinigungspunct und keine Anstalt hat, wodurch der Geschmack des Publicums die gehörige Richtung bekäme; da ferner ihre Theorie noch zu wenig bestimmt und ihre Entwickelung so schwierig ist, um selbst den Künstlern die Grenzen zu zeigen, oder ein Ideal vorzustellen: so muss sie immer zwischen der Laune der Mode, dem Eigensinne eines verderbten Geschmackes und zwischen den aufgestellten Mustern grosser Künstler unstät hin und her schwanken, und erhält nie einen sichern Gang zur Vollkommenheit. Ueberdiess sind ihre Zeichen und Formen zu unbestimmt, und das

Ohr, durch welches sie auf den Geist wirkt, ist ein viel zu untreuer Bote, und seine Sensationen sind zu dunkel, als dass man so deutlich bestimmen könnte, welches das wahre Schöne sey. Was dem grossen Haufen gefällt — heisst schön! Das Neue hat einen starken Reiz: daher ist es seines Sieges über das bessere Alte gewiss; und darum gilt alte Musik und alte Mode einerley. Denn die wenigsten Menschen haben Geschmack und Kenntniss genug, um ächte Schönheit vom Flitterscheine zu unterscheiden. Wenn grössere Geister durch ihre Meisterwerke auch mehr als eine augenblickliche Rührung hervorbringen, so summen doch die Leyermänner mehr die kleinen Sächelchen dem Publicum so lange um die Ohren, bis der Nachhall schönerer Töne verschwindet! Dann kennt man die Namen grosser Meister nur noch aus Büchern; ihre himmlischen Harmonieen sind längst verhallt! Das ist so gewöhnlich das traurige Schicksal der Musik!

Madame de Bawr in ihrer Geschichte der Musik sagt: Jetzt, da der Geschmack am Neuen und die Herrschaft der Mode uns dahin gebracht haben, wo wir sind (1826), ist wohl vorherzusehen, dass jene mächtigen Herrscher uns nicht lange da lassen werden. Allein, wo werden wir hin gerathen? Wird man neue Entdeckungen machen, unsere Ohren noch lärmender zu ergötzen, oder wird man zur Einfachheit wieder zurückkehren? Dieser retrograde Schritt wurde schon einmal gemacht, und Pergolesi's und Vinci's Melodieen verdrängten die gelehrte Harmonie, die sich im 17ten Jahrhundert allein breit gemacht hatte. Italien wollte damals nur zwey Violinen und einen Bass in seinen Orchestern hören, und verwarf die Schätze, welche Jomelli seinem Vaterlande aus der Fremde mitbrachte. Doch wenn man jetzt zurückgeht, wird man nicht zu weit zurückgehen? Ueber diese Frage wird die nächste Zeit entscheiden; indessen wollen wir uns unserer Effectmusik freuen, die doch noch genug Frische hat, und für uns nicht zu sehr abgenützt ist; für die Zukunft der Kunst darf uns auch nicht bange seyn, so lange noch eine Partitur von Mozart vorhanden ist. Und bliebe nur eine *einzige* der Nachwelt übrig, so würde dieser Typus des wahrhaft Schönen zum Leuchtthurme werden, der den verirrten Schiffer stets in den sichern Hafen leitet.

Wie viel Kraft, wie viel klassischer Gehalt muss also in den Werken Mozart's liegen, wenn ihre Wirkung von dieser Erscheinung eine Ausnahme macht! Ihre Schönheit empfindet man gewöhnlich dann erst recht lebhaft, wenn man sie wiederholt gehört, und dadurch recht scharf geprüft hat. Oder haben uns wohl Figaro, Don Juan, Titus, während ihrer vieljährigen Vorstellung noch jemals Langeweile gemacht? Hört man Mozart's Clavier-Concerte, Sonaten, Lieder etc. das dreyssigste Mal nicht fast noch lieber, als das erste Mal? Wer hat die tiefgedachten Schönheiten seiner Violin-Quartetten und Quintetten nach der häufigsten Wiederholung erschöpft? Dieses ist der wahre Probierstein des klassischen Werthes! Die Meisterstücke der Römer und Griechen gefallen bey fortgesetzter Lectüre, und je reifer der Geschmack wird, immer mehr und mehr — das Nämliche widerfährt dem Kenner und Nichtkenner beym Anhören Mozart'scher Musik, besonders der dramatischen Werke. So ging es bey der ersten Vorstellung des Don Juan und insbesondere des Titus in Prag. Das Fremdartige der originellen Werke, die, aus einem tiefen Innern entsprungen, in eigenthümlicher Gestalt auftreten, verblüfft, ihr vom Gewohnten Abweichendes verwirrt, reizt auch wohl zum Widerspruch, ihren eigenthümlichen Sinn fasst man nicht leicht, oder kann sich ihn doch nicht aneignen, ihre Manier scheint erzwungen; doch diess Alles zum Glücke nur auf eine Weile. Dann ist uns das Fremdartige nicht mehr so fremd, dem Abweichenden haben wir uns genähert, der Sinn ist uns heller aufgegangen und die Manier geläufiger geworden. Nun kömmt es darauf an, ob wirklich grosser Gehalt darin ist, dann aber werden diese Werke feststehen. Nur darum fand selbst Mozart's Figaro in Wien und sein Don Juan in Prag anfangs nur sehr mässigen, bald mehrern, und endlich so allgemeinen Beyfall, dass sie auf den Bühnen aller Nationen feststehend sind, und die Welt immer von Neuem entzücken. Nur darum sprach Mozart's erstes Clavier-Quartett, *G b*, anfangs so Wenige an, daher der Verleger Hofmeister dem Meister den vorausbezahlten Theil des Honorars unter der Bedingung schenkte, dass er die zwey anderen accordirten Quartette nicht schrieb und Hoffmeister seines Contractes entbunden wäre; — später wurden immer Mehre von dieser Musik eingenommen, und jetzt würden wir das Manuscript, das wir unterdrückten, gewiss mit Perlen aufwiegen, wenn wir es damit hervorzaubern könnten. Ja eben jetzt, nachdem die meisten Schöpfungen seiner Kunst

30 bis 40 Jahre alt sind, gefallen sie am meisten! Wie gern hört man nach manchem Wirrwar neuerer Componisten die still erhabenen, so einfachen Gesänge unseres Lieblings! Wie wohl thun sie unserm Gefühle! — es ist, als wenn man aus einem chaotischen Gewirre, aus dichter Finsterniss ins Licht und in eine heitere Ordnung versetzt würde.

Nebst den oben angeführten Eigenthümlichkeiten und Vorzügen des Mozart'schen Kunsttalentes beobachtet der aufmerksame Zuhörer seiner Werke einen gewissen feinen Sinn, den Charakter jeder Person, Lage und Empfindung auf's Genaueste zu treffen; *reddere convenientia cuique.* Diese Eigenschaft war sein wahrer Beruf zum dramatischen Componisten, und ist zugleich der Erklärungsgrund des Zaubers und der grossen Wirkung seiner Werke. Daher hat jede seiner Compositionen einen bestimmten, eigenthümlichen Charakter, eine Individualität, die selbst in der Wahl der Tonart sich ankündigt. Kenner seiner Werke bedürfen keiner besonderen Beyspiele, da alle Opern von seiner Composition diese Eigenschaft im hohen Grade in sich tragen, wovon jedoch *La Clemenza di Tito* das beste Muster seyn mag.

Eine andere sich auszeichnende Eigenthümlichkeit seiner Werke ist die Verbindung der höchsten Compositions-Kunst mit Lieblichkeit und Anmuth. Diese Vereinigung ist eine Aufgabe bloss für Künstler von Mozart'schem Genie. Den Beweis davon giebt die Erfahrung. Er hatte die ersten Werke eines Bach studirt und nahm ihre Gründlichkeit zum Muster der seinigen, ohne jedoch ihre Steifheit nachzuahmen; er gab seinem kräftigen Generalbasse die Leichtigkeit und Grazie der italienischen Musik, ohne in ihre faden Wiederholungen, leeren Kraftlosigkeiten und nichts sagenden Tändeleyen zu verfallen: er verband deutsche Kraft mit italienischer Anmuth, wählte von Beyden die schönste Seite, umging ihre Fehler, und eine neue Musik war seine originelle Schöpfung, die zwar von Beyden abstrahirt, aber keine Nachahmung ist, für sich besteht. Z. B. die *Scena con Rondo* mit Clavier-Solo für Mselle. Storace und ihn (27sten December 1786). Nach einem meisterhaft geführten und declamirten Recitative folgt dieses Rondo: *Non temer, amato bene*, das Annehmlichkeit und Reiz des neuern italienischen Singgeschmacks und allen Reichthum der schönsten, bedeutendsten Instrumental-Begleitung mit so viel Wahrheit und Kraft des Ausdrucks vereinigt, als nur immer die glücklichste Anwendung aller jener Zaubermittel selbst dem genievollsten Componisten gestatten mag. Wer dieses, wie alle Mozart'schen Arbeiten, an Modulationen überaus reiche Rondo rein und mit Kraftausdruck vorträgt, mag sagen, dass er singen kann; und wer das Fortepiano dazu mit eben so viel Discretion als Fertigkeit zu accompagniren vermag, so dass Sänger und Publicum zugleich mit ihm zufrieden seyn können, mag sagen, dass er Fortepiano spielen kann, wenn gleich dieses Stück für italienische Kehlen und Finger nicht ist. Wie selten trifft man auf Compositionen, die den beyden Forderungen, der höchsten Compositions-Kunst mit Lieblichkeit und Anmuth verbunden, Genüge leisteten? Entweder sind es bloss contrapunctische Kunststücke, die wohl allen Regeln des Satzes zusagen mögen; aber Wärme, Anmuth und Lieblichkeit, diese Zaubermittel der Rührung, wusste ihnen ihr Meister nicht anzuziffern: oder es sind geistlose, fade Liedeleyen, ohne Sinn und Zusammenhang, und kaum im Stande, dem Ohre mit ihrem süssen Geklingel einen vorübergehenden Kitzel zu verursachen.

Wie ganz anders ist es beym Mozart? Wie schmilzt in seinen Werken das, was man Kunst des Satzes nennt, mit Anmuth, Lieblichkeit und Wohllaut so schön zusammen, dass Eines wegen des Andern da zu seyn scheint — Beydes zur Hervorbringung des höchsten Effectes gleich wirksam ist! Und doch, wie mässig und besonnen war er in dem Gebrauche der Süssigkeiten und Gewürze? Er kannte die hohe Forderung der Kunst und der Natur. Er schrieb, was sein Genius ihm eingab, was sein richtiger Geschmack wahr fand, unbekümmert, ob es nach dem Geschmacke des Parterre seyn würde, oder nicht; und so bildete er sich selber das Publicum, überzeugt, dass wahre Schönheit, wie die Wahrheit, endlich doch erkannt wird und gefällt. Diess thaten immer grosse Künstler, welche die Kraft hatten, einen eigenen Weg zu gehen und der Mode nicht zu fröhnen. Der Punct dieser schönen Vereinigung der Gründlichkeit des Satzes mit Anmuth und Lieblichkeit ist gewiss die treffliche und vor seiner Zeit *unbekannte Art, die Blas-Instrumente wirken zu lassen.* Hierin glänzt sein erfinderisches Genie ohne Beyspiel und ohne Nebenbuhler. Er maass mit dem feinsten Sinne die Natur und den Umfang der Instrumente ab, zeichnete ihnen neue Bahnen vor und gab jedem derselben die zweckmässigste Stellung, um die kraftvolle Masse von Harmonie hervorzubringen, welche die Bewunderung aller Kenner erzwingt und das Muster und Studium der guten Köpfe bleiben wird. Wie ganz anders sehen hierin die Compositionen selbst grosser Meister vor wie nach Mozart's Periode aus? Wie unendlich viel haben die Neueren gewonnen durch die Anwendung seiner Art, die Blas-Instrumente zu gebrauchen? Selbst des grossen Haydn's Werke bestätigen diese Behauptung. Man vergleiche die älteren Symphonieen von ihm mit den neueren. Die Schöpfung schrieb Haydn erst nach Mozart's Epoche. Wenn Mozart von Haydn Quartetten zu schreiben gelernt hatte, so hat wohl Haydn die Blas-Instrumente anzuwenden von ihm gelernt.

Gluck war es, der zuerst von den Blas-Instrumenten den gehörigen Gebrauch machte und das Orchester in seine Rechte einsetzte. Piccini und Sacchini folgten ihm mit einer gewissen Schüchternheit. Nur Mozart enthüllte dessen Zauber zum blendendsten Glanze. Wie leise schmiegen sich die Töne der Blas-Instrumente dem Hauptgesange an! wie kühn wetteifern sie bald wieder mit der Singstimme! Welche feine Wendungen! Welche Mannigfaltigkeit und Abwechselung überall! Bald wieder, wo es der Gegenstand oder Affect erfordert, wie abstechend der Contrast! Wie gewaltig das Aufbrausen der Leidenschaft! Selbst in Stücken ohne Singstimmen lehrte Mozart seine Instrumente einen Gesang, der so vernehmlich zu dem Gefühle spricht, dass der Zuhörer nur wenig die Abwesenheit der Singstimme wahrnehmen kann. Er ersetzte dadurch bey seinen Symphonieen gleichsam eine Singstimme. Man höre seine

Andante's oder Romanzen in den Clavier-Concerten und Quartetten. Bey dem häufigen Gebrauche der Blas-Instrumente, wie vollkommen wusste doch Mozart alle Ueberladung zu vermeiden! wie richtig den Ort und den Zeitpunct zu treffen, wo sie Effect machen! Nie ist ein Instrument verschwendet oder gemissbraucht, und daher überflüssig! Aber nur er verstand die Oekonomie, mit dem geringsten Aufwande, oft durch einen einzigen Zug eines Instruments, durch einen Accord, einen Trompetenstoss, einen Paukenwirbel die grösste Wirkung hervorzuzaubern! Wie tief stehen viele seiner Nachahmer hierin unter ihm! Was sonst Kunst gewesen, war ihm keine, und er greift daher mit Leichtigkeit aus, wo Andere noch genug zu thun haben, um sich nothdürftig auf den ersten Stufen zu halten. Und doch will Jeder, dem der Theaterdichter ein paar Geister und Fictionen hingaukelte, es ihm nachthun! — Wer nicht mit gewagten Ideen und der Instrumental-Musik so frisch schalten und walten kann, wie Mozart, der sollte ja jede unglückliche Erinnerung an ihn vermeiden.

Die Vervielfachung der Instrumente (sagt Nägeli) in den modernen Orchester-Compositionen (vorausgesetzt, die Componisten sind, wie Haydn und Mozart, erfahren genug, jedes der Instrumente nach seiner akustischen Natur zu behandeln, und reich genug, jedes eigenthümlich zu obligiren) ist nicht, wie schon hat behauptet werden wollen, eine Entartung, sondern, wegen der Reize der akustischen Mannigfaltigkeit, ein wahrer und grosser Vorschritt der Cultur. So gross, so neu immer Mozart in der

Instrumental-Partie seyn mag, so entfaltet sich doch sein mächtiges Genie noch reizender in dem Satze des Gesanges für menschliche Stimmen. Mozart ist derjenige Componist, dessen Musik am sangbarsten ist. Mancher Componist behandelt namentlich die Gesangpartie so stiefväterlich, dass die Singstimme zur Begleitung sich beynahe verhält, wie eine Altstimme zur Concertante. Gretry sagte einst: Man hat die Bildsäule ins Orchester, und das Fussgestell auf die Bühne gebracht. Opern sind Musik für den oder jenen Schauplatz — für ein besonderes Personale und Publicum: was Erstere am besten executiren und Letzterm am besten behagt. Daraus erkläre man sich Mozart's sonst übertriebene Forderungen an Sänger und zuweilen an einzelne Instrumente. Hierin, im Satze des Gesanges, erwarb sich Mozart ein zweyfaches, gleich grosses Verdienst. Mit richtigem Geschmacke führte er ihn zu seiner anspruchlosen Mutter, der Natur und Empfindung zurück. Er wagte es, den wälschen Sängern zu trotzen und alle unnützen, characterlosen Gurgeleyen, Schnörkel und Passagen zu verbannen. Auch diess ist eine Ursache der Abneigung der welschen Sänger gegen seine Werke; eine noch stärkere ist die Mühe, die es ihrer Unwissenheit kostete, seine Gesänge einzustudiren. Mozart hat zwar von diesem Grundsatze eine Ausnahme gemacht. Aber war er denn in bestellten Sachen immer frey? Musste er nicht gegen Sänger gefällig seyn, wenn er wollte, dass sie ihm die Sachen nicht verderben sollten? Darum müsste man immer die Sänger kennen, für die er schrieb, wenn man ein richtiges Urtheil über seine dramatischen Werke fällen wollte. Mozart's Gesang ist im hohen Grade dramatisch und wahr; das, was er durch ihn nicht ausdrücken wollte, aus Furcht, die Reinheit der Melodie zu trüben, theilt er sinnreich dem Orchester zu. Aber Gesang und Begleitung sind so innig verbunden, dass sie nicht getrennt werden können, ohne das Ganze in Unordnung zu bringen. Die Folge dieser vollkommenen Verschmelzung ist, dass der Sänger sich gezwungen fühlt, mit dem Orchester gleichen Schritt zu halten; dass die kleinste Laune, die geringste Abweichung vom Zeitmaasse eine unvermeidliche Verwirrung nach sich zieht. Mozart ist daher durch das Wesen seines Styls ein unversöhnlicher Feind der Gurgeleyen und der Verbrämungen, kurz aller der Verschwendung von Zierrathen, welche die musikalische Phrase entstellen und den Ausdruck lähmen. Mit einem Worte: Mozart verlangt, dass man musikalisch sey, um seine Musik zu singen. Die Catalani, als man sie als Directorin in Paris aufforderte, *le Nozze di Figaro* zu geben, bat, Mozart's Partitur vorläufig zu streichen und eine leichtere Instrumental-Begleitung unterzulegen; als wenn eine Schauspielerin, die die Athalia oder Phädra spielen soll, verlangt, die Verse des Racine in Prosa zu übersetzen! — Arien, wie *Voi che sapete*, bedürfen, um an das Herz zu dringen, weder Triller, noch Tonsprünge, weder Verdrehung des Kiefers, noch auch jene sogenannten chromatischen auf- und absteigenden Leitern, die in der That Nichts sind, als Gurgeleyen.

Daher ist Mozart's Gesang überall einfach, natürlich, kraftvoll, ein reiner Ausdruck der Empfindung und der Individualität der Person und ihrer Lage. Der Sinn des Textes ist immer richtig und genau getroffen, dass man ausrufen muss: „Wahrlich, die Musik spricht!“ Aber Mozart scheint sich selbst zu übertreffen, wenn er den Gesang für mehre Stimmen dichtet, in Terzetten, Quartetten, Quintetten, nämlich in mehrstimmigen Stücken; vorzüglich in seinen unübertrefflichen, fürwahr einzigen Oper-Finalen. Welcher Reichthum! welche Mannigfaltigkeit in Wendungen und Veränderungen! Wie schlingt sich da eine Stimme um die andere! wie schön vereinigen sie sich alle, um ein reizendes Ganzes zu bilden, um eine neue Harmonie hervorzubringen! Und doch sagt jede nur ihre eigene, oft entgegengesetzte Empfindung! *Hier* ist die grösste Mannigfaltigkeit und die strengste Einheit vereinigt. Man findet wohl auch schöne Arien bey anderen Meistern: aber Niemand wird in mehrstimmigen Sachen Mozart die Palme entreissen. Doch wer mag sie alle entwickeln, die unzähligen Vorzüge, die unerschöpflichen Schönheiten seiner Kunst? Wer mag mit Worten das Neue, Originelle, Hinreissende, Erhabene und Volltönende seiner Musik beschreiben? Seine Musik verfehlt nie ihre Wirkung, wenn sie nur pünktlich und mit Feuer vorgetragen wird. Freylich ist es nicht leicht, seinem Geiste nachzufliegen; und da bey ihm Alles mathematisch genau zu der Harmonie berechnet ist: so giebt es auch kein so arges Missgetön, als wenn rohe Hände unwissender Bierfiedler sich an seine Heiligthümer wagen. Mozart hat sich durch sein frühes Studium der Harmonie so tief und eindringend mit ihr bekannt gemacht, dass es einem ungeübten Ohre schwer ist, ihm auf der Stelle zu folgen und die Schönheiten seiner Musik sogleich zu entdecken. Man muss daher seine Musik öfters hören, mit Aufmerksamkeit ihr folgen, um das zu finden, was man soll, und was sich in derselben so herrlich ausspricht.

Die berühmtesten Tonkünstler erkannten die Grösse seines Genie's und bewunderten seine Werke. *Joseph Haydn,* dieser Liebling der Grazien, der in seinem Alter noch das Gefühl eines Jünglings zeigte, ist gewiss vor Allen ein befugter und berufener Richter. Sein Urtheil ist unparteyisch, weil er als ein redlicher Mann bekannt ist, und Mozart's aufblühender Ruhm dem seinigen im Wege stand. Schon im Jahre 1785, da Mozart's Vater noch lebte, sagte Jos. Haydn bey seiner Zusammenkunft in Wien zu ihm: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, dass ich Ihren Sohn für den grössten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe; er hat Geschmack und besitzt die gründlichste Kenntniss in der Kunst der Composition.“ In eben diesem Jahre, 1785, sahen Vater und Sohn sich zuletzt. Der Vater besuchte den Sohn in Wien. Wiewohl sein Aufenthalt nur sechs Wochen währte und er die meiste Zeit unpass war, liess er sich doch zum Freymaurer aufnehmen. Der Sohn war früher schon im Orden. Diese Anerkennung Mozart's von Haydn war nicht minder grosssinnig. Er widmete ihm, wie angegeben, sechs Quartetten, die man für sein Bestes in dieser Gattung halten kann. Diese Widmung, sagte Mozart, bin ich ihm schuldig gewesen, weil ich von ihm gelernt habe, Quartetten zu machen.

Im Jahre 1787 im December schrieb eben dieser grosse Haydn an einen Freund in Prag, der mit ihm seit langer Zeit im Briefwechsel stand, und ein Singspiel von seiner Composition für Prag verlangte, folgenden merkwürdigen Brief: „Sie verlangen eine *Opera buffa* von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben von meiner Sing-Composition Etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diessfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale (zu Esterhazy in Ungarn) gebunden sind, und ausserdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der *grosse* Mozart schwerlich Jemand andern zur Seite haben kann. Denn, könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Grossen die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's *so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde:* so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte *grosser Genie's traurig*, und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Bestreben; wesswegen leider! so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zürnet es, dass dieser *einzige Mozart* noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb. Ich bin etc.

Joseph Haydn."

N. S. An das Prager Orchester und die dasigen Virtuosen mein ergebenstes Compliment.

Wenn ein *Haydn* so urtheilt, so begeistert spricht — ein Haydn, der allein unter allen Tonkünstlern über seinen Verlust zu trösten im Stande wäre, was will dann das Gekreische einiger kleiner Geister sagen, die an Mozart's Ruhme zu Rittern werden wollten?

Cherubini's Vorliebe für Mozart ist eine Art religiöser Verehrung, aus dem Innersten seiner Seele dem hohen Geiste dargebracht. Er besitzt leider einen sehr schwächlichen Körper und die zarteste Reizbarkeit: so dass er nicht selten mit Nervenzufällen geplagt ist, und versinkt oft in die tiefste Melancholie. In solchen Stunden des Leidens ist oft eine leise Erinnerung an seinen Mozart hinlänglich, ihn zu beruhigen und zu zerstreuen. Dann spricht er allezeit von kleinen Umständen aus dem Leben dieses Meisters und zergliedert die Schönheiten seiner unsterblichen Werke.

Hr. Naumann bezeugte bey seinem Aufenthalte zu Prag auf eine rühmliche Weise seine Hochachtung und Bewunderung für Mozart's Werke in einer rührenden Anrede an Mozart's Sohn, als ihm derselbe von seiner Freundin Duschek vorgestellt wurde. Wer die redliche anspruchslose Denkungsart dieses berühmten Meisters kannte, wird an der Wahrheit seiner Gesinnungen gewiss nicht zweifeln.

Wie sehr ihn *Gluck* geschätzt habe, ist schon erwähnt worden. Cherubini, dessen Geist dem Mozart'schen am nächsten verwandt scheint, ist sein grösster Bewunderer, und hat seine Werke zum Gegenstande seines beständigen Studiums gemacht. Alle Neueren, wenn sie es auch nicht gestehen wollen, haben von Mozart gelernt, oder ahmen ihn nach.

Cherubini ist durch sein Requiem gleichsam mit Mozart in die Schranken getreten, wodurch auf Veranlassung zweyer sehr gelungener Aufführungen seines Werkes in der Augustiner-Hofkirche in Wien, welche beynahe ein Schisma bewirkten, indem der eine Theil von Cherubini's hoher Genialität und seiner ewig neuen Instrumentirung geblendet, ja hingerissen wurde, während der andere Mozart's engelreines Gemüth, seine tief erschütternden Harmonieen, den andächtigen Sinn und seine Alles überflügelnde contrapunctische Technik nur ungern darin zu vermissen glaubten, die Theilnahme einen sehr hohen Grad erreichte. — Die ausdrucksvollen Worte, die den Charakter der demuthsvollen Bitte oder des zerknirschten Gemüthes an sich tragen: *Quid sum miser tunc dicturus,* und *Salva me fons pietatis* sind besser bey Mozart, über alle Vergleichung herrlich, und doch im heiligsten, und der Kirche anpassendsten Style gegeben; und das *Tuba mirum* von *Dies irae* sowohl, als auch von *Rex tremendae majestatis,* durch die grosse charakteristische Behandlung unterschieden, welche dieses Werk Mozart's durchstrahlt und verherrlicht. Nicht so bey Cherubini! —

Ein noch lebender nicht unberühmter Tonkünstler in Wien sagte zu einem andern bey Mozart's

Tode mit vieler Wahrheit und Aufrichtigkeit: „Es ist zwar Schade um ein so grosses Genie; aber wohl uns, dass er todt ist. Denn, würde er länger gelebt haben, warlich! die Welt hätte uns kein Stück Brod mehr für unsere Compositionen gegeben!“

Die zahlreiche Klasse gründlicher Tonkünstler in Prag verdient mit Recht unter den Richtern über Mozart's hohen Werth einen ansehnlichen Platz. Die meisten von ihnen sprechen mit einer Achtung von Mozart's Werken, die ein rühmlicher Beweiss ihrer Kenntnisse und der Unbefangenheit ihres Herzens ist. — Einige (lange noch nicht Alle) sind früher schon genannt worden. Der brave Duschek mit seiner Gattin, die als Künstlerin und gebildete Frau im gleichen Maasse auf Achtung und Beyfall Anspruch machen kann, waren Freunde und Bewunderer Mozart's. Wie viele treffliche Künstler, auf welche Böhmen stolz ist — wie viele gründliche und geschmackvolle Dilettanten von Adel und dem Bürgerstande, die in jedem andern Lande für Virtuosen gelten würden, müsste ich nennen, sagt Niemtschek, wenn ich alle Freunde und Verehrer seiner Werke und seiner Talente in Böhmen herzählen wollte!

Doch um Mozart als Tonkünstler ganz kennen zu lernen, ist es nöthig, ihn bey seinem Schreibpulte, wenn er die unsterblichen Werke dichtete, zu beobachten.

So lange Mozart lebte, wurde ihm oft mehr aus unverständigem Preis, als aus neckendem Uebelwollen nachgesagt, er werfe seine Werke, auch die herrlichsten, nur schnell hin. — Mozart schrieb allerdings nicht gern — denn wie schwer oder wie leicht musste ihm bey seinem Alter und Temperamente Stillsitzen und Federführen seyn! —: dazu musste er oft veranlasst, sogar gedrängt werden. Ward er aber das, und war er nur erst warm dabey, dann ging's auch sehr schnell, und doch zugleich, wenigstens in späteren Jahren, mit so beharrlichem Zusammenfassen aller seiner geistigen Kräfte, dass er nicht oft was zu verbessern hatte. Aber desshalb arbeitete Mozart nicht so schnell und leicht hin, dass man es spielend nennen könnte; was er schrieb, fiel ihm sehr selten erst in dieser Stunde bey, und wie viel weniger war diess mit der Anordnung und Gestaltung des Ganzen der Fall! — Mozart hatte die Gewohnheit — war er allein, oder mit seiner Frau, oder mit Anderen, die ihm keinen Zwang auflegten, vor allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen — fast unausgesetzt, nicht nur seine Phantasie auf neu melodische Erfindungen ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung, Benutzung, Ausarbeitung solch eines Fundes zu beschäftigen; wobey er, ohne es zu wissen, oft summte, ja laut sang, glühend heiss wurde, und keine Störung duldete. So fertigte er ganze Musikstücke im Kopfe und trug sie mit sich herum, bis er zum Niederschreiben veranlasst wurde, oder sie durch eigenen Drang los seyn wollte. So konnte freylich hernach sein Schreiben schnell von Statten gehen; ja, er hatte es sogar gern, wenn beym Niederschreiben um ihm her Gleichgültiges gesprochen wurde, und gab wohl auch dazu sein Wort.

Um dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen, brauchte seine leicht entzündbare Phantasie, seine vollkommene Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung und sein für Musik erstaunenswürdiges Gedächtniss nichts weiter als kurze, leichte Andeutungen; und zu diesen musste er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen dann jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse anvertraut wurden, und welche Blättchen, zusammen in einer Kapsel aufbewahrt, sein in höherer Bedeutung sogenanntes Reise-Tagebuch ausmachten. Diese Fragmente sind solche Notizenblättchen aus dem Fache der contrapunctischen Studien und Vorübungen. Es wäre zu wünschen, deren auch aus dem Fache der melodischen zu haben, wenn auch schon die Melodieen in ausgeführten Stücken benutzt seyn sollten. Sie würden eben so anziehend und lehrreich seyn, wie die skizzirten ersten Entwürfe grosser Maler, die sie hernach in Gemälden weiter ausgeführt haben, und zu denen sie als Vorbereitung dienten. Solche Symbole für vortreffliche Gedanken sind bey Genie's durchaus nöthig; denn wie oft lässt man im kältern Augenblicke wieder fahren, was der Geist in seiner erhöhteren Thätigkeit gedichtet hat, ja oft ist es später unmöglich, in die erste glückliche Erfindung wieder hinein zu kommen.

Die Künstler vergessen oft, dass die vortrefflichste Anlage nur Anlage ist, dass die Natur allein nie etwas ganz Vollendetes in der Kunst hervorbringt; dass die ewigen Werke der äusserst wenigen Künstler, die nur aussprachen, was ihnen ein Gott gegeben, zu ganz anderen Zeiten und unter ganz anderen

Verhältnissen lebten, und dass gerade Deutschland, so viel ich weiss, nicht eine solch siegreiche Natur jemals hervorgebracht hat, und unter den Musikern diess am allerwenigsten. Hier führe man nicht etwa den unsterblichen Mozart an. Er war zwar für Vieles nicht gebildet, aber wie sehr war er's auch für den mechanischen Theil seiner Kunst! Und mit welcher ihn selbst aufreibenden Anstrengung studirte er diesen bis an sein Ende! Man glaube überhaupt dem Geschwätze nicht, als habe er seine bedeutenden Werke nur flüchtig und schnell hingeworfen. Er trug sich sehr lange mit den Hauptideen herum, zeichnete sie sich oft kurz auf, arbeitete im Kopfe die Hauptsachen ganz fertig: dann erst schrieb er das Ganze schnell nieder — und auch nicht so schnell, als man sich einbildet: er besserte sorgfältig nach, nur war er in solchen Compositionen, auf die er selbst Werth legte, äusserst streng gegen sich.

Es ist schon oben gesagt worden, dass er auch in seinen Mannesjahren halbe Nächte beym Claviere zubrachte, welches eigentlich die Schöpferstunden seiner himmlischen Gesänge waren. Bey der sanften Ruhe der allen denkenden Geistern günstigen Nacht, wo kein Gegenstand die Sinne fesselt, entglühte seine Einbildungskraft zu der regsten Thätigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum seiner Töne, welchen die Natur in seine Talente gelegt hatte. Hier war Mozart ganz Empfindung und Wohllaut — hier flossen von seinen Fingern die wunderbarsten Harmonieen! Wer Mozart in solchen Stunden hörte, der nur kannte die Tiefe und den ganzen Umfang seines musikalischen Genie's: frey und unabhängig von jeder Rücksicht durfte da sein Geist mit kühnem Fluge sich zu den höchsten Regionen der Kunst hinaufschwingen. In solchen Stunden der dichterischen Laune schuf sich Mozart unerschöpflichen Vorrath, und daraus ordnete und bildete er dann mit leichter Hand erst seine unsterblichen Werke. Dass hierzu eine reiche Ader erforderlich war, begreift leicht Jedermann, denn ohne diese würde drum alle seine Kunst unfruchtbar geblieben seyn. Es giebt zwar Componisten, die durch eisernen Fleiss einige Gedanken erzwingen: aber wie bald versiegt ihre Quelle! Dann hört man sie nur wiederholen: ihre späteren Werke sind gewöhnlich nur die Musterkarte der früheren.

Diese Leichtigkeit, mit welcher Mozart schrieb, hat er, wie wir schon ausgesprochen haben, schon als Knabe gezeigt: ein Beweis, dass sie ein Werk des Genie's war. Aber wie oft überraschte er damit in seinen letzten Jahren selbst diejenigen, die mit seinen Talenten vertraut waren! Die genievolle Ouvertüre zum Don Juan ist hiervon ein merkwürdiges Beyspiel. Mozart schrieb diese Oper im Octbr. 1787; sie war schon vollendet, einstudirt und sollte auf Uebermorgen aufgeführt werden, nur die Ouvertüre fehlte noch. Die ängstliche Besorgniss seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte er sich. Endlich, am Abende vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf sein Zimmer, fing an zu schreiben und vollendete *in einigen Stunden das bewunderungswürdige Mei-*

sterstück, welches die Kenner nur der himmlischen Ouvertüre der Zauberflöte nachsetzen.

Die Wittwe erzählt den Vorgang so: Den vorletzten Tag vor der Aufführung, als die Generalprobe vorbey war, sagte er Abends zu ihr, er wolle Nachts die Ouvertüre schreiben, sie möge ihm Punsch machen und bey ihm bleiben, um ihn munter zu erhalten. Sie that's, erzählte ihm, nach seinem Wunsche, leichte, muntere Sachen, z. B. von Alladin's Lampe, Aschenbrödel u. s. w., die ihn Thränen lachen machten. Der Punsch machte ihn aber so schläfrig, dass er nickte, wenn sie pausirte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber die Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn, auf dem Canapee zu schlafen, mit dem Versprechen, ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, dass sie es nicht über's Herz brachte, und ihn erst nach zwey Stunden aufweckte. Diess war um 5 Uhr früh. Um 7 Uhr war der Copist bestellt und um 7 Uhr war die Ouverture fertig. Die Copisten wurden nur mit Mühe bis zur Vorstellung fertig, und das Opern-Orchester, dessen Geschicklichkeit Mozart schon kannte, führte sie *prima vista* vortrefflich aus.

Nach der Behauptung des Verfassers von „Mozart's Geist" soll Mozart die erste Ouverture umgearbeitet haben, weil J. Haydn Einiges daran auszusetzen hatte. Die Wittwe weiss indess davon nichts,

Die Musik zur Zauberflöte war schon im Julius 1791 fertig. In der Mitte des Augustus ging Mozart nach Prag, schrieb da innerhalb 18 Tagen *La Clo-*

menza di Tito, welche am 5ten September auf's Theater kam. In der Mitte dieses Monats reis'te er nach Wien zurück und schrieb ein paar Tage vor der Vorstellung der Zauberflöte, die am 30sten September 1791 geschah, die beste seiner Ouverturen und den herrlichen Priestermarsch zu Anfange des zweyten Actes der Zauberflöte am 28sten September.

Solcher Beyspiele könnten mehre angeführt werden. Sein ausserordentliches Gedächtniss zeigte sich auch schon in der Jugend; das aufgefasste *Miserere* in Rom giebt hiervon einen vollen Beweis. Er behielt es ungeschwächt bis an sein Ende. Es hat sich gefunden, dass, als Burney viel später dieses Miserere nach einer Copie des Originals öffentlich bekannt machte, auch nicht eine Note anders als bey Mozart darin war.

Da man seine Compositionen unglaublich suchte: so war er nie sicher, dass ihm nicht ein neues Werk selbst während des Copirens abgestohlen wurde. Er schrieb daher bey seinen Clavier-Concerten gewöhnlich nur eine Zeile für eine Hand auf, und spielte das Uebrige aus dem Gedächtnisse. So hat er einst ein Clavier-Concert, welches er schon seit geraumer Zeit nicht in Händen gehabt hatte, in einer musikalischen Akademie aus dem Gedächtnisse gespielt, indem er die Principalstimme in der Eile zu Hause gelassen hatte.

In seiner Akademie zu Leipzig spielte er zwey Concerte, das sanft heiter reizende aus *B dur* mit den Variationen aus *G moll*, und das glänzende, prachtvolle aus *C dur*, das nach seinem Tode heraus kam. In der Probe, wie am Concert-Abende, hatte er statt der Solostimme für sein Instrument einen blossen Bass, hin und wieder mit Bezifferung, Andeutung der Eintritte und dem Anfange einiger Hauptfiguren auf dem Notenpulte. Die Solostimmen, sagte er, sind wohl verschlossen in Wien: auf Reisen muss ich's so machen, sie stehlen mir sonst Abschriften und drucken sie frich weg. Hätte er auf diesen Reisen, wie Virtuosen wohl pflegen, überall dieselben Compositionen vorgetragen, so wäre davon kein Aufheben zu machen, selbst wenn er davon die Bassstimmen weggeworfen hätte. Aber von seinen vielen Compositionen dieser Gattung spielte er an einem jeden Orte nur die, welche er für das Auditorium am geeignetsten hielt; und dann, welch ein Unterschied auch für das Festhalten im Gedächtnisse, Concerte, wo, wie gewöhnlich, die Solostimme, beginnt sie einmal, durch einen Abschnitt hindurch die Hauptmelodieen und Figuren allein durchführt — und Concerte, wo, wie bey Mozart, die Solostimmen aufs engste verschlungen mit allen anderen, nur die erste unter Gleichen bildet!

Aber wie ist Mozart ein so grosser, ja man möchte sagen, einziger Mann in seiner Kunst geworden? Hat er Alles der Natur, oder seinem Studium und seiner Ausbildung zu verdanken? Einige deutsche Schriftsteller sprechen von einer instinctartigen Beschaffenheit seines Geistes, welche ihn unwillkürlich zur Hervorbringung seiner Meisterwerke getrieben habe. Diese kennen aber sicher Mozart gar nicht, und scheinen die Leichtigkeit, mit welcher er, wenn die Idee des Werkes einmal gebildet war, schrieb, für die instinctartige Wirkung seines Talentes zu halten. Freylich haben die Aeusserungen des Genie's, in so fern es angeboren ist, etwas Instinctartiges: aber nur Bildung und Uebung — Studium giebt ihnen Reife und Vollendung. Mozart hatte von der Natur ein Genie empfangen, wie Shakespeare und andere seines Gleichen, aber er übertraf diese an Geschmack und Correctheit. Er producirte mit Verstand und Wahl. Diese so seltene Vereinigung eines feinen Geschmackes und der richtigsten Beurtheilung mit den grössten Naturanlagen, die Mozart unter den Meistern seiner Kunst den ersten Rang giebt, war grösstentheils sein Werk — das Werk seines Eifers, seines Fleisses, das Werk des tiefen und gründlichen Studiums der Kunst.

Aus der Geschichte seiner Jugend haben wir gesehen, wie sorgfältig er jede Gelegenheit benutzte, um zu lernen, wie weise und streng ihn sein Vater dazu leitete und wie tief er in die Geheimnisse der Kunst so früh schon eingedrungen war. Aber wir wollen ihn selbst einmal darüber hören. Einst — (es war nach den ersten Proben seines Don Juan) — ging Mozart mit dem damaligen Orchester-Director und Kapellmeister Kucharz*) spaziern. Unter andern vertraulichen Gesprächen kam die Rede auf Don Juan. Mozart fragte: Was halten Sie von der Musik zum Don Juan? Wird sie so gefallen wie Figaro? Sie ist von einer andern Gattung!

Kuch. Wie können Sie daran zweifeln? Die Musik ist schön, originell, tief gedacht. Was von Mozart kommt, wird den Böhmen gewiss gefallen.

---

*) Ein trefflicher Schüler Seegerts und vorzüglicher Organist etc.

Moz. Ihre Versicherung beruhigt mich, sie kommt von einem Kenner. Aber ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdriessen lassen, für Prag etwas Vorzügliches zu leisten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, dass mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat so viel Mühe auf das Studium der Composition verwendet, als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleissig und oft mehrmals durchstudirt hätte.

Und in der That, man sah die Werke grosser Tonkünstler, z. B. Seb. Bach's, Durante's, Porpora's, Leo's, Händel's, u. dgl. auch da noch, als er bereits klassische Vollkommenheit erreicht hatte, auf seinem Pulte; besonders waren Bach's und Händel's Fugen und Präludien immer auf seinem Claviere.

Man hat Mozart den Vorwurf gemacht, er habe sich nur mit seinen Werken beschäftigt, sich nicht um das bekümmert und nicht das gekannt, was Andere geleistet haben. Wenn man diesen Vorwurf auf das mehr oder weniger einschränkt, so ist Mozart nicht ganz frey zu sprechen. Indessen liegt die Schuld weit weniger an ihm selbst, als in seinen Verhältnissen, nach denen er, auf Reisen oder componirend, fast nur Neues oder sich selbst hören und kennen lernen konnte. Wo ihm aber etwas Gutes aufstiess, mochte es alt oder neu seyn, war er voll Freude und wusste es zu schätzen. Worin er nicht Etwas von eigenem Geiste fand, das warf er weg, mit den Worten: Es ist ja Nichts darin.. Aber auch das leichte Blinken der Funken des Genie's übersah er nicht, nahm den jungen Künstler von Talent in seinen Schutz, und trug bey zu seiner Bildung, Empfehlung, Belohnung und zu seinem Fortkommen. Die Undankbarkeit, die bisweilen sein Loos war, störte ihn nicht darin: er vergass das Böse, was sie ihm anthaten, so schnell, als sie seine Gutthaten.

Zu dem oben Gesagten mögen folgende Anekdoten aus dem Munde eines Augenzeugen, des Hofraths Rochlitz, hier nicht am unrechten Orte stehen.

Auf Veranstaltung des damaligen Cantors der Thomas-Schule in Leipzig, des verstorbenen *Doles*, überraschte *Mozart'n* das Chor mit der Aufführung der zweychörigen Motette: *Singet dem Herrn ein neues Lied* — von dem Altvater deutscher Musik, *Sebast. Bach. Mozart* kannte diesen *Albrecht Dürer* der deutschen Musik mehr vom Hörensagen, als aus seinen selten gewordenen Werken. Kaum hatte das Chor einige Tacte gesungen, so stutzte *Mozart* — noch einige Tacte, da rief er: Was ist das? — und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal Etwas, woraus sich was lernen lässt! Man erzählte ihm, dass diese Schule, an der *Bach* Cantor gewesen war, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als eine Art Reliquien aufbewahre. Das ist recht, das ist brav, rief er; zeigen Sie her! — Man hatte aber keine Partitur dieser Gesänge; er liess sich also die ausgeschriebenen Stimmen geben — und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude, zu sehen, wie eifrig sich Mozart setzte, die Stimmen um sich herum, in beyde Hände, auf die Kniee, auf die nächsten Stühle vertheilte, und, alles Andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er Alles, was von *Bach* da war, durchgesehen hatte. Er erbat sich eine Copie, hielt diese sehr hoch, und — wenn ich nicht sehr irre, kann dem Kenner der *Bach*'schen Compositionen und des *Mozart*'schen Requiem, besonders etwa der grossen Fuge *Christe eleison* — das Studium, die Werthschätzung und die volle Auffassung des Geistes jenes alten Contrapunctisten bey Mozart's zu allem fähigen Geiste nicht entgehen.

In demselben Hause stritt man sich, nach *Mozart's* Zurückkunft, eines Abends über das Verdienst mancher noch lebender Componisten, besonders über einen Mann, der für die komische Oper offenbares Talent hat, aber — als Kirchen-Compositeur angestellt ist. Vater Doles, der überhaupt etwas mehr, als recht und billig war, an dem Opernwesen in der Kirche hing, nahm jenes Componisten Parthey gegen Mozart's stetes *Ist ja all' nichts!* sehr lebhaft. Und ich wette, Sie haben noch nicht Vieles von ihm gehört, fiel Doles ebenfalls lebhaft ein. Sie gewinnen, antwortete *Mozart;* aber das ist auch nicht nöthig: so Einer *kann* nichts Rechts dieser Art machen! Er hat keine Idee davon in sich. Herr, wenn der liebe Gott mich so in die Kirche und vor ein solches Orchester gesetzt hätte! u. s. w. — Nun, Sie sollen heute noch eine Missa von ihm sehen, die Sie mit ihm aussöhnen wird. — *Mozart* nahm sie mit und brachte sie den folgenden Abend wieder.

Nun, was sagen Sie zu der Missa von — —

Lässt sich all gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werden's nicht übel nehmen, ich habe bis zum Credo andern Text unterlegt, so wird sich's noch besser machen. Nein, es muss ihn Keiner vorher lesen! Wollen's gleich aufführen!

Er setzte sich an das Fortepiano, theilte die vier Singstimmen aus, wir mussten ihm schon zu Willen seyn, sangen, und er accompagnirte.

Eine possirlichere Aufführung der Missa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vater Doles mit der Altstimme, die er unter stetem ernsten Kopfschütteln über das Scandal doch so trefflich absang; *Mozart* immer die zehn Finger voll in den Trompeten- und Pauken-reichen Sätzen, unter ausgelassener Freude ewig wiederholend: *Na, geht's nicht so besser z'sammen?* Und nun der arge und doch herrlich angepasste Text — z. B. das brillante Allegro zu *Kyrie eleison:* „Hol's der Geyer, das geht flink!" Und zum Schlusse die Fuge, *Cum sancto spiritu in gloria, Dei patris*: „Das ist gestohlen Gut, Ihr Herren, nehmt's nicht übel!"

Es lag in seiner Reizbarkeit, launig zu seyn, und in der Stimmung seines Gemüths, nicht selten unmittelbar von einem Extreme zum andern überzugehen. Nachdem er in jener ausgelassenen Lustigkeit noch eine Weile verblieben war, und, wie öfters, in sogenannten Knittelversen gesprochen hatte, trat er ans Fenster, spielte, wie gewöhnlich, Clavier auf dem Fensterpolster, und schwärmte, ohne auf die an ihn gerichteten Reden etwas zu geben, als gleichgültige Antworten, fast ohne Bewusstseyn. Das Gespräch über Kirchenmusik war allgemeiner und ernsthafter geworden. Unersetzlicher Schade, sagte Einer, dass es so vielen grossen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist, wie den alten Malern;

dass sie nämlich ihre ungeheueren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch Geist-tödtende Sujets der Kirche wenden mussten! — Ganz umgestimmt und trübe wendete sich *Mozart* hier zu den Anderen und sagte — dem Sinne nach, obschon nicht auf diese Weise: Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bey *Euch aufgeklärten* Protestanten, wie Ihr Euch nennt, wenn Ihr Eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin seyn; das weiss ich nicht. Aber bey uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* u. dgl. Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wusste, wo man mit seinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hin solle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen, was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe; wenn man diejenigen glücklich priess, die unter dem rührenden *Agnus Dei* hinknieeten und das Abendmahl empfingen, und beym Empfange die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: *Benedictus qui venit* etc.: dann ist's anders. Nun ja, das geht freylich dann durch das Leben in der Welt verloren; aber — wenigstens ist's mir so — wenn man nun die tausend Mal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das Alles wieder und steht vor Einem und bewegt Einem die Seele. —

Er schilderte nun einige Scenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien, und verweilte mit besonderm Interesse bey der Anekdote, wie ihm die Kaiserin *Maria Theresia* als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen habe, das *Te Deum* zur Einweihung — ich erinnere mich nicht, eines grossen Krankenhauses oder einer andern ähnlichen Stiftung, zu componiren, und an der Spitze der ganzen Kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen. Wie mir da war! — wie mir da war! — rief er ein Mal über das andere. Das kömmt doch all nicht wieder! Man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben — sagte er dann, ward bitter, trank viel starken Wein und sprach kein vernünftiges Wort mehr.

Ein Beyspiel, wie Mozart Künstler behandelte. Am Abende seines öffentlichen Concertes in Leipzig nahm Mozart *Berger* (Carl Gottlieb — Violin-Solospieler, eine Zierde der Leipziger Concerte) zur Seite: *Kommen Sie mit mir, guter Berger! Ich will Ihnen noch ein Weilchen vorspielen. Sie verstehen's ja doch besser, als die Meisten, die mich heute applaudirt haben.* Nun nahm er ihn mit sich, und phantasirte, nach einem kurzen Mahle, vor ihm bis Mitternacht, wo er dann, nach seiner Weise, rasch aufsprang und rief: *Nun, Papa, habe ich's recht gemacht? Jetzt haben Sie erst Mozart gehört. Das Uebrige können Andere auch.*

Bey Mozart's letzter Anwesenheit in Leipzig, wenige Jahre vor seinem Tode, rühmte einmal Hiller den *Gassman.* *) Doles wollte nicht recht einstimmen. *Papa,* sagte Mozart, *wenn Sie nur erst Alles kennten, was wir in Wien von ihm haben! Wenn ich jetzt heim komme, will ich seine Kirchenmusiken fleissig durchstudiren, und ich hoffe viel daraus zu lernen.*

---

*) Kaiserl. Hof-Kapellmeister und Aufseher über die musikalische Kaiserl. Bibliothek in Wien, der Liebling seines Leh-

Mozart war, wo nicht der Erste, doch einer der Ersten, die den Deutschen das Vorurtheil benahmen, dass der Sitz der wahren Musik noch immer in Italien wäre. Doch thun ihm die Kunstrichter Unrecht, die behaupten, er habe *nur* kunstvolle Harmonie, *nur* gelehrte Arbeit an Anderen geschätzt. Er liess der durchsichtigsten Musik, nur musste sie *etwas* Geist und Eigenthümlichkeit haben, Gerechtigkeit wiederfahren. So sprach er sehr vortheilhaft (in Leipzig) von Paisiello, dessen Arbeiten ihm sehr wohl bekannt waren. Er sagte: Man kann dem, der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht, nichts Besseres empfehlen. Unter den älteren Componisten schätzte er ganz besonders einige Italiener, die man längst vergessen hat; am allerhöchsten aber Händeln. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meisters hatte er so inne, als wenn er lebenslang Director der Londner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Musik gewesen wäre: *Händel,* sagte er oft, *weiss am Besten unter uns Allen, was grossen Effect macht; wo er es will, schlägt er ein, wie ein Donnerwetter.* Diese Liebe zu Händel ging so weit, dass er Vieles, was er aber nicht selbst bekannt gemacht hat, in seiner Manier

---

rers, des Paters *Martini*, und des Kaisers *Joseph* und dessen Mutter, der grossen *Maria Theresia.* (Mehr lese man in dem klassischen Werke von Gerbers Lexikon.)

schrieb. Er schätzte und liebte nicht allein Händels Chöre, sondern auch viele seiner Arien und Solo's. *Wenn er da auch manchmal,* sagte Mozart, *nach der Weise seiner Zeit hinschlendert, so ist doch überall Etwas darin.*

Er hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem Don Juan nach Händels Manieren zu setzen, und seiner Partitur diess offenherzig beyzuschreiben: man soll sie bey der Aufführung allenthalben weggelassen haben. Eben so findet sich in seinen Clavierheften eine Ouverture nach Händels Style.

Von Hasse und Graun schien er weniger zu halten, als sie verdienen. Vielleicht kannte er ihre Werke nicht. Jomelli schätzte er hoch: *Der Mann,* sagte er, *hat sein Fach, worin er glänzt, und so, dass wir's wohl werden bleiben lassen müssen, ihn bey dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem heraus machen, und z. B. Kirchensachen im alten Style schreiben sollen.*

Von Martini, der damals die ganze Liebhaberwelt zu bezaubern anfing, behauptete er: *Vieles in seinen Sachen ist wirklich hübsch, aber in zehn Jahren nimmt kein Mensch mehr Notiz von ihm.*

Keiner, sagte er ferner, *kann Alles — schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung machen — und Alles gleich gut, wie Joseph Haydn.*

Sein gewandter Geist wusste sich den Charakter eines Jeden so anzueignen, dass er sie oft zum Scherze im Satze und Style, und sogar bis zum Täuschen nachahmte.

Sein Gehör war so fein, er fasste die Verschiedenheit der Töne so gewiss und richtig auf, dass er den geringsten Misston selbst bey dem stärksten Orchester bemerkte, und dasjenige Subject oder Instrument, welches ihn beging, genau anzugeben wusste. Nichts brachte ihn so sehr auf, als Unruhe, Getöse oder Geschwätz bey der Musik. Da gerieth der so sanfte, muntere Mann in den grössten Unwillen und äusserte ihn sehr lebhaft. Es ist bekannt, dass er einst mitten im Spiele unwillig von dem Claviere aufstand und die unaufmerksamen Zuhörer verliess. Dieses hat man ihm vielfältig übel genommen; aber gewiss mit Unrecht. Alles, was er vortrug, empfand er selbst auf das stärkste — sein ganzes Wesen war dann Gefühl und Aufmerksamkeit: wie konnte ihn also kalte Fühllosigkeit, Unaufmerksamkeit, oder gar ein störendes Geschwätz in der Laune und Fassung erhalten? Als begeisterter Künstler vergaass er da alle andere Rücksichten.

Von der allzugewöhnlichen Virtuosengrille, sich nur nach überschwenglichem Bitten und Flehen hören zu lassen, war wohl kein Virtuos der Welt mehr frey als Mozart: im Gegentheil machten es, besonders viele gnädige Herren in Wien, ihm zum Vorwurf, dass er vor jedem, der ihn gern hörte, eben so gern spielte. Nur war dabey sein grösstes und und oft von ihm selbst beklagtes Leiden, dass man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereyen und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrumente erwartete und *zu sehen* wünschte; aber dem hohen Fluge seiner Phantasie und seinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte. Als er nach N— kam, lud der kunstliebende X— eine zahlreiche Gesellschaft der Honoratioren der Stadt zusammen, um ihnen das Vergnügen zu machen, Mozart zu hören, der versprochen hatte, in die Gesellschaft zu kommen und dort zu spielen. Mozart hielt natürlicherweise die versammelten Herren und Damen, von denen er kaum zwey kannte, für Kenner oder doch gebildete Liebhaber: fing also, wie gewöhnlich, im langsamen Tempo, einfacher Melodie, noch einfacherer Harmonie, die nur nach und nach interessanter wurde — theils um sich selbst erst zu erheben, theils um den Geist der Zuhörer mit sich empor zu tragen, an. Die Leutchen saassen im Halbcirkel des prachtvollen Zimmers und fanden das alltäglich. Mozart wurde nun feuriger: das fand man ganz hübsch. Jetzt wurde er ernst und feyerlich, besonders seine Harmonie frappant, gross, und etwas schwer: das däuchte den meisten langweilig, verschiedene Damen fingen an, einander etwas — wahrscheinlich eine kurze Kritik, zuzuflüstern, mehre nahmen Theil, am Ende sprach vielleicht die halbe Gesellschaft leise; der wirklich kunstliebende Wirth kam immer mehr in Verlegenheit. — Jetzt bemerkte Mozart die Wirkung seiner Musik auf sein Auditorium. Er, der stets leicht gereitzt und jetzt durch das Spiel selbst noch viel mehr reizbar war, liess seinen auf dem Fortepiano bisher ausgeführten Hauptgedanken nicht fahren, bearbeitete ihn aber jetzt mit der Heftigkeit, mit welcher sein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als darauf nicht gemerkt wurde, fing er an — erst ganz leise, dann immer lauter auf das unbarmherzigste auf sein Auditorium los zu ziehen und fast zu schmähen. Zum Glück war die Sprache, welche ihm zuerst in den Mund kam (aus anderer Ursache gewiss nicht) die italienische, und nur wenig Mitglieder der Gesellschaft verstånden diese so fertig, dass sie des noch immer fort Spielenden polternde Apostrophen verstanden haben sollten. Man merkte jedoch, was vorgehe und schwieg beschämt. Mozart, der immer noch ununterbrochen fortphantasirte, musste, sobald der Zorn hinweggepoltert war, heimlich über sich selbst lachen; gab seinen Ideen eine galantere Wendung und fiel endlich ein in die damals auf allen Strassen gangbare Melodie des Liedchens: Ich klage dir etc. Dies trug er niedlich vor, variirte sie zehn oder zwölf Mal, abwechselnd mit Fingerhexerey oder affectirter Süsslichkeit, und beschloss hiermit. Alles war nun voll Entzücken, und nur wenige hatten errathen, wie grausam er seine Leutchen zum Besten hatte. Er selbst aber ging bald weg, liess seinen Gastwirth und einige alte Musiker der Stadt kommen, behielt sie beym Abendessen und phantasirte den Alten, auf deren schüchternes Wünschen, mit Vergnügen bis nach Mitternacht vor.

Wie reizbar lebhaft sein Kunstsinn gewesen sey, kann man daraus schliessen, dass er bey der Aufführung einer guten Musik bis zu Thränen gerührt wurde: vorzüglich wenn er Etwas von den beyden grossen *Haydn* hörte. Aber nicht allein Musik, sondern auch jeder andere rührende Gegenstand ergriff sein ganzes Gefühl und erschütterte ihn. Seine Einbildungskraft war immer thätig, immer mit Musik beschäftigt, daher schien er oft zerstreut und gedankenlos.

So gross war Mozart als Künstler! Den Forscher der menschlichen Natur wird es nicht befremden, wenn er sieht, dass dieser als Künstler so seltene Mensch nicht auch in den übrigen Verhältnissen des Lebens ein *grosser* Mann war. Eben darin ist, wie uns dünkt, die Natur des wahren umfassenden Genie's begründet, dass dieses, für keine Aussendinge Sinn habend, nur auf sich selbst beschränkt ist und nur seiner Kunst lebt, keinen Einfluss der äusseren Einwirkungen und der Einzelnheiten anerkennend, die nur den blossen Verstand, entblöst von allem eigentlichen Genie, zu interessiren vermögen.

So hat man Mozart häufig seinen Mangel an Allem, was Wissen heisst, zum Vorwurfe gemacht, ein Vorwurf, der, dünkt uns, durch das, was wir so eben gesagt haben, vollkommen widerlegt, ja sogar bey ihm zu einem ehrenden Verdienste wird.

Die Tonkunst machte die Haupt- und Lieblings-Beschäftigung seines ganzen Lebens aus — um diese bewegte sich sein ganzes Gedanken- und Empfindungs-Spiel; alle Bildung seiner Kräfte, die das Genie des Künstlers ausmachen, ging von da aus und bezog sich darauf. Ist es ein Wunder, wenn er den übrigen Dingen um sich weniger Aufmerksamkeit widmete und widmen konnte? Er war Künstler, war es ganz, und war es in einer bewunderungswürdigen Grösse: das ist genug! Wer mag indess die Grenzlinien seiner Geisteskräfte so genau ziehen, um behaupten zu können, Mozart habe ausser seiner Kunst zu Nichts sonst Anlage oder Fähigkeit gehabt? Man setzt freylich das Wesen des

Künstler-Genie's in eine überwiegende Stärke der unteren oder ästhetischen Kräfte der Seele; aber man weiss auch, dass die Künste, besonders die Musik, häufig einen scharfen Ueberblick, Beurtheilung und Einsicht in die Lage der Dinge erfordern, welches bey Mozart um so gewisser vorauszusetzen ist, da er kein gemeiner mechanischer Virtuos eines Instrumentes war, sondern das ganze weite Gebiet der Tonkunst mit seltener Kraft und Geschicklichkeit umfasste.

Wie schön und beneidenswerth ist übrigens der Wirkungskreis eines Tonkünstlers! Mit seinen süssen Harmonieen entzückt er tausend gefühlvolle Seelen; er schafft ihnen die reinste Wonne; er erhebt, besänftigt, tröstet! Auch dann, wenn er nicht mehr ist, lebt er dennoch in seinen wiederholenden Gesängen — Tausende segnen und bewundern ihn.

Mozart hatte schon in seiner Jugend zu allen Kenntnissen, die man ihm beyzubringen für nöthig fand, eine grosse Anlage gezeigt, in allen schnelle Fortschritte gemacht; von der Arithmetik ist Erwähnung geschehen. Auch in seinen späteren Jahren liebte er diese Kenntniss sehr, und war wirklich ein ungemein geschickter Rechenmeister. Eben so gross war sein Talent zur Sprachwissenschaft; er verstand Französisch, Englisch, Italienisch u. Deutsch. Im Allgemeinen bietet er einen ausserordentlichen Gegenstand der philosophischen Betrachtung dar. Die Erhabenheit seiner Compositionen war eben so bemerkbar, als das einfache Gepräge seines persönlichen offenen Charakters. Zu bescheiden für Eigendünkel, jagte er nicht nach Beyfall: im Bewusstseyn seines wahren Werthes, war er zu gerecht gegen sich selbst, um sich denselben absprechen oder bestreiten zu lassen. Ohne Affectation zeigte er seine Seele frey und unverstellt, ohne Stolz achtete er das Talent auch in seiner niedrigen Sphäre, und seine eigenen geistigen Kräfte lassen sich in der Benennung zusammenfassen, welche ihm die Italiener gaben: *Quel mostro d'ingegno?* — Die lateinische Sprache lernte er nicht erst in späteren Jahren, wie Einige irrig berichtet haben, oder nur so viel, als es zum Verständnisse des Kirchentextes, den er allenfalls in Musik zu setzen hatte, erforderte. Mozart hat sowohl für die lateinische Sprache, wovon er mehr wusste, als zum Verstehen des Kirchengesanges nothwendig war (wie es auch seine lateinischen Floskeln in Briefen beweisen), als für die übrigen zu seiner Zeit gewöhnlichen Lehrgegenstände in der Jugend eigene Lehrer gehabt, und machte in allen Fächern, von seinen angebornen Fähigkeiten unterstützt, guten Fortgang, indem sein Vater, der eine gelehrte Erziehung gehabt hatte, ihm zugleich in Allem an die Hand ging, ungeachtet sein Hauptunterricht sich auf die Musik beschränkte.

In allen übrigen Sprachen hat er mehre gute Schriftsteller gelesen und verstanden. Er machte oft selbst Verse, meistens aber nur bey scherzhaften Gelegenheiten, z. B. sein „*Mandel, wo ist's Bandel,*“ ein komisches Terzett mit Clavier-Begleitung. So auch unter anderen bey dem Tode eines geliebten Staares, dem er in seinem gemietheten Garten ein ordentliches Grabmal errichtete und dieses mit einer Grabschrift versehen hatte.

In Knittelversen zu sprechen und zu schreiben, war eine von den Possirlichkeiten, die er mit ausserordentlicher Leichtigkeit und recht gern handhabte. Wie ein für alle Rhetorik Ungebildeter in der Lebhaftigkeit des Gesprächs alle Figuren der Redekunst, ohne es zu wissen, anwendet, so ging es ihm mit den Künsten des Versbaues, von denen er kein Wort wusste. (? Durch mechanische Uebung ist man leicht damit bekannt, durch blosses Hören oder Lesen.) Sein Metrum wechselte immer z. B. mit dem Auszudrückenden. Seine Fertigkeit darin ging so weit, dass er ganze Briefe mit einem Echo schrieb. Man hat einen solchen, der drey Quartseiten lang ist: er ist aber eben so unartig als witzig. Hier als Probe ein Brief an seine Schwester aus Wien vom 18ten August 1784:

Ma très chère Soeur!

Potz Sapperment! — Jetzt ist es Zeit, dass ich schreibe, wenn ich will, dass Dich mein Brief noch als eine Vestalin antreffen soll! — Ein paar Tage später, und — weg ist's! — Meine Frau und ich wünschen Dir alles Glück und Vergnügen zu Deiner Standes-Veränderung, und bedauern nur von Herzen, dass wir nicht so glücklich seyn können, bey Deiner Vermählung gegenwärtig zu seyn; wir hoffen aber Dich künftiges Frühjahr ganz gewiss in Salzburg sowohl als in St. Gilgen als Frau von Sonnenburg sammt Deinem Herrn Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts als unsern lieben Vater, welcher nun so ganz allein leben soll! — Freylich bist Du nicht weit von ihm entfernt, und er kann öfters zu Dir spaziren fahren — allein jetzt ist er wieder an das verfluchte Kapellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, so würde ich vermöge der schon so langen Dienstzeit bitten, in Ruhestand gesetzt zu werden, und nach erhaltener Pension ging' ich zu meiner Tochter und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbischof meine Bitte nicht eingehen, so begehrte ich meine Entlassung und ginge zu meinem Sohne nach Wien — und das ist's, was ich hauptsächlich Dich bitte, dass Du Dir Mühe geben möchtest, ihn dazu zu bereden; ich habe ihm heute das Nämliche geschrieben. — Und nun lebet Beyde so gut zusammen, als wie — wie Zwey. — D'rum nimm von meinem poetischen Hirnkasten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirst im Eh'stand' viel erfahren,
Was Dir ein halbes Räthsel war;
Bald wirst Du aus Erfahrung wissen,
Wie Eva einst hat handeln müssen,
Dass sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Eh'standspflichten
Wirst Du von Herzen gern verrichten,
Denn, glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
Der Eh'stand bringt zwar viele Freuden,
Allein auch Kummer bringet er.
D'rum, wenn Dein Mann Dir finst're Mienen,
Die Du nicht glaubest zu verdienen,
In seiner übeln Laune macht:
So denke, das ist Männergrille,
Und sag': Herr, es gescheh' Dein Wille
— — — — — — — —

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

Thiere und insbesondere Vögel liebte er sehr. In den übrigen Fächern hatte Mozart wenigstens so viel historische Kenntniss, als für einen Mann von Bildung nöthig war. Er zeichnete auch sehr artig. Zu bedauern ist es, dass er nicht über seine Kunst schrieb! Aus seinen Briefen erhellt, dass Mozart, ohne gerade ein Meister im Style zu seyn, die Feder doch besser, als manche Musiker, zu führen wusste. Warum also zweifeln, dass er das Talent besessen habe, sich über die Theorie seiner Kunst deutlich und bestimmt auszudrücken? Aus einem Briefe, welchen er an Frau von Trattner, eine seiner Schülerinnen, über den Vortrag der für sie gesetzten Clavier-Phantasie geschrieben hatte, konnte man sehen, dass er nicht nur die Praxis, sondern auch die Theorie seiner Kunst vollkommen verstand. Noch mehr. — Abbé Stadler besitzt ein sehr schätzbares Werk, nämlich einen Unterricht in der Composition, welchen Mozart seiner Cousine ertheilte, und den er von ihr als Andenken erhielt. So oft ich diese Blätter durchgehe, sagt Abbé Stadler, erinnere ich mich an den grossen Meister, und freue mich, daraus zu ersehen, wie er im Unterrichte zu Werke ging. Fundament des Generalbasses von W. A. Mozart; herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von J. G. Siegmeier. Berlin 1822. — und bey Steiner in Wien, unter dem Titel: Kurzgefasste Generalbass-Schule von W. A. Mozart. — Man untersuche, wie er den Text des Titus behandelt und abgekürzt hat; man lese die Briefe, die er während der Composition des Idomeneo und anderer Opern an seinen Vater schrieb; und man wird den räsonnirenden, denkenden Kopf erkennen. Wie viele Logik zeigt er in seiner Musik!

In einem Heft einer musikalichen Zeitschrift von Berlin vor mehren Jahren wurde von Mozart behauptet, er habe eigentlich keine *höhere Bildung* gehabt. Gelehrte Bildung hatte er freylich nicht. Aber es ist schwer zu errathen, was der Verfasser mit den Worten „höhere Bildung“ gemeint habe. Mozart hatte die Welt gesehen, er kannte die Schriftsteller der gebildetsten Nationen, zeigte überall einen offenen freymüthigen Geist: was fehlte ihm also zur höhern Cultur? Muss man in Göttingen, Berlin oder Jena studirt haben, um höhere Bildung zu erlangen? Oder besteht die höhere Bildung darin, dass man weiss, was deutsche Schriftsteller sagen? dass man von allem zu schwatzen versteht?

Der moralische Charakter Mozart's war *bieder* und *liebenswürdig*. Unbefangene *Herzensgüte*, und eine *seltene* Empfindlichkeit für alle Eindrücke des Wohlwollens und der Freundschaft waren seine Grundzüge. Er überliess sich diesen liebenswürdigen Regungen ganz, und wurde daher mehrmals das Opfer seines gutmüthigen Zutrauens. Oft beherbergte und pflegte er seine ärgsten Feinde und Verderber bey sich.

Schon der *Knabe* Mozart hatte sich allen Dingen und Personen, woran sein Geist einiges Interesse fand, mit der ganzen warmen und lebhaften Innigkeit, deren ein so zart organisirter Mensch fähig ist, ergeben. Der *Mann* hatte denselben Haupt-Charakterzug behalten, welches oft zu seinem grössten Nachtheile diente.

Seine Schwägerin hat Mozart nie *betrunken* gesehen, was man auch in die Welt hinein geschrieben hat: er trank indessen bis zur Lustigkeit. Es freute ihn aber, wenn seine Tischgäste (leider! falsche Freunde und Blutsauger ohne sein Wissen, werthlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten) es sich bey ihm schmecken liessen. Ihr Umgang schadete ihm an Credit und Ruf.

Bey einer der Sonntagsmusiken, die bey Mozart gehalten wurden, war ein polnischer Graf zugegen, der über ein neues Quintett mit Blas-Instrumenten und Clavier, so wie alle Zuhörer, ganz entzückt war. Er bezeugte ihm dieses und äusserte seinen Wunsch, dass *Mozart* für ihn ein Terzett für die Flöte gelegentlich machen möchte. Er versprach es gelegentlich. So bald der Graf zu Hause war, schickte er Mozart 100 halbe Souverainsd'or (150 Kaiser-Ducaten), mit einem sehr verbindlichen Billet und wiederholten Danksagungen für das bey ihm genossene Vergnügen. Mozart war wiederum erkenntlich und schickte ihm die Original-Partitur des erwähnten Quintetts, wie er sonst nie that, und erzählte seinen Freunden mit Eifer dieses schöne Verfahren. Der Graf verreis'te, kam nach einem Jahre wieder zu Mozart und fragte nach seinem Terzett. Mozart antwortete, dass er noch nicht sich dazu aufgelegt gefühlt hätte, ihm etwas seiner (des Grafen) Würdiges zu componiren. Der Herr Graf erwiederte: So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen, mir die 100 halbe Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür voraus bezahlte. Man erinnere sich obigen Billets, worin das Geld für nichts anders als einen Tribut seiner Bewunderung und seines Dankes für genossenes Vergnügen passirte. Mozart, unwillig, aber edel, bezahlte ihm das Geld. Der Graf behielt die Original-Partitur, und einige Zeit darauf erschien das Quintett als Clavier-Quartett, mit Begleitung einer Violine, Viola und Violoncell, ohne Mozart's Zuthun, bey Artaria in Wien.

Diese seine Schwägerin erzählte: wenn Er Etwas hatte, so hatten auch die, die um ihn herum waren und welche sein gutes unverbesserliches Herz schändlich zu hintergehen wussten. Er war unglücklich in der Wahl seiner Haus- und Tischfreunde; durch sie kam er um Vieles. Die Frau litt in der Stille und unterdrückte ihr Missfallen.

Er hatte zwar oft mit einem schnellen Blicke auch versteckte Charaktere aus dem Innersten ausgeholt: aber im Ganzen genommen hatte er zu viel Gutmüthigkeit, um Menschenkenntniss zu erlangen. Selbst die Art seiner *Erziehung*, die *unstäte Lebensart auf Reisen*, wo er nur für seine Kunst lebte, machte eine wahre Kenntniss des menschlichen Herzens unmöglich. Diesem Mangel muss man manche Unklugheit seines Lebens zuschreiben. Uebrigens hatte Mozart für die Freuden der Geselligkeit und Freundschaft einen offenen Sinn. Mozart's jugendliche Briefe zeigen seine liebende Seele. Hier noch eine Probe ihrer Sprache. In seinem Stammbuche unter der Inschrift des Doctor Siegmund Barisani findet man von seiner Hand einen Zusatz. Beydes lautet so:

Wenn Deines Flügels Meisterspiel
Den Britten, der, selbst gross von Geist,
Den grossen Mann zu schätzen weiss,
Dahin reisst zur Bewunderung;
Wenn Deine Kunst, um welche Dich

Der welsche Componist beneidet,
Und, wie er kann und mag, verfolgt;
Wenn Deine Kunst, in der Dir nur
Ein Bach, ein Joseph Haydn gleicht,
Dir längst verdientes Glück erwirbt,
Vergiss du Deines Freundes nicht,
Der sich mit Wonne stets und stets
Mit Stolz erinnern wird, dass er
Als Arzt Dir zwey Mal hat gedient,
Und Dich der Welt zur Lust erhielt;
Der aber noch weit stolzer ist,
Dass Du sein Freund bist, so wie er

Wien,
am 14. April 1787.

Dein Freund *Siegmund Barisani,*
Physicus primarius am allgemeinen
Krankenhause.

Heute am 3ten September dieses nämlichen Jahres war ich so unglücklich, diesen edlen Mann, liebsten besten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm ist wohl! — aber mir, — uns — und Allen, die ihn genau kannten, — uns wird es *niemals* wohl werden — bis wir so glücklich sind, ihn in einer bessern Welt — wieder — und auf *Nimmerscheiden* — zu sehen.

Mozart.

Unter guten Freunden war Mozart vertraulich wie ein Kind, voll *munterer* Laune; diese ergoss sich dann meistentheils in die drolligsten Einfälle. Er hatte eine reiche Gabe von Witz aus der Hand der Natur empfangen. Dass er diesen Schatz oft auf seltsame, nicht eben ausgewählte Weise an den Tag legte, konnte nicht anders kommen, da er, *ausser* seiner Kunst und dem dieser Nachstehenden, zu wenig verschiedenartige Ideen, also zu wenig Materie besass, an deren Formirung sein Witz sich hätte auslassen können. Aber wie reich floss ihm die fröhliche Quelle in seiner Kunst! — Wenn er z. B. auf dem Fortepiano phantasirte, wie leicht war es ihm da, ein Thema so zu bearbeiten, dass es hier possierlich, dort gravitätisch, nun halsbrechend und spitz, oder flehentlich oder miserabel auftretend oder hervorlauschend, oder sich hindurch arbeitend zeigte und deuten liess, so dass er mit seinen Zuhörern machen konnte, was er wollte. Das — gerade das hat vielleicht vor und nach ihm nie ein Clavierspieler in diesem Maasse gehabt. Er parodirte mit nicht übel gemeinter Persiflage nicht selten die Kunst- und Geschmackverderber. Seine musikalische Satyre ging jedoch über Schäkerey hinaus, wenn er auf gewisse italienische Componisten und ihre Nachahmer und die ausübenden Künstler kam, welche damals hoch gepriesen waren, und von denen freylich sich Einige gar übel um ihn verdient gemacht hatten. Da führte er nun vor seinem Claviere ganz grosse Opernscenen aus dem Stegreife in jener Manier auf, und es war unmöglich, ihm mit Gleichgültigkeit zuzuhören. Er nahm sich nicht die Mühe, dergleichen aufzuschreiben. Doch hat man eine solche grosse Bravour-Arie einer Prima Donna. Es ist ein künstlich verwebtes und auf den ersten Anblick sehr ernsthaft gemeintes Ganze aus Lieblingsideen der Alessandri, Gazzaniga — und wie sie weiter heissen. Den Text hatte er sich gleichfalls selbst gemacht. Er bestand aus einer Summe von den hochtrabenden oder wüthigen Floskeln und Exclamationen, womit die italienischen Operndichter so gern Alles überschütten, und diese bunten Glasperlen waren nun äusserst possierlich zusammen gereihet. *Dove, ohi dove, son io?* rief ungefähr die erhabene Prinzessin — *Oh Dio! questa pena! o prince .. o sorte .. io tremo .. io manco .. io moro . . . o dolce morte. . . .* Da fällt, wie eine

Bombe in's Haus, der entlegenste Accord brausend d'rein, und die Schöne singt zusammenfahrend: *Ah qual contrasto .. barbare stelle .. traditore .. carnifice. ..* Und so geht's denn fort über die wankenden Brücken des *Imponendo, colla parte, vibrando, rinforzando, smorzando* u. s. w. und deren vielfältige Schnäbel und Wiederhaken. Doch vielleicht ist es interessanter und vermehrt zugleich den Genuss an Mozart's bekanntesten Werken, wenn aus diesen einige Belege der Schelmerey des possierlichsten und feinsten Witzes hergesetzt werden.

Vom Leporello im Don Juan, diesem ganz vollendeten Geschöpfe des musikalischen Witzes und der heitersten Laune, sag' ich nichts, weil es hier keiner nähern Hinweisung bedarf, und Leporello auch allzu bekannt ist. Weit weniger bekannt, aber kaum weniger vollendet ist der musikalische Charakter des Don Alfonso, des sogenannten Philosophen in *Così fan tutte.* Auch er steht in seiner drolligen Individualität so gerundet und so fest da, dass man schon um seinetwillen beklagen muss, dass das Stück, so wie es ist, auf deutschen Theatern sich nicht gut ausnimmt. Es müsste ein deutscher Dichter, der viel Musik verstünde, das Ganze zusammen werfen, und, weit mehr aus der Musik, als aus dem italienischen Texte, etwas Anderes herstellen. Das deutsche Publicum hat wohl überall zu viel Schwere und zu wenig leichtfertigen Muth für diese Art des Komischen; und unsere meisten Sänger und Sängerinnen sind viel zu wenig Schauspieler, und vor Allem zu wenig fein, possierlich und schelmisch für die Gattung der italienischen Burleske, wie sie so weit, wie hier, getrieben wird. So scharf gezeichnet jener Alfonso nun auch in der Musik steht, so ist man doch in Verlegenheit, wenn man mit einigen, Jedermann verständlichen Worten sagen soll, was er ist. — Ein flinkes, rundes, pralles, patziges Männchen, das an der Hand vieljähriger Erfahrung gelernt hat, über manches Grosse, das in der Welt gesucht wird, zu lachen, und dafür manches Kleine, das verachtet wird, mit einem gewissen Ernste zu behandeln, der für den Beobachter weit weniger ernst, als komisch ist. Letzteres ist besonders *Mozart* trefflich gelungen. Ernsthaft kann der Alte nun einmal nicht seyn, und selbst wenn er mit den Mädchen trauert, oder am Ende zum Tode erschrocken seyn will, so ist's und bleibt's Spaass, so dass sein aufgeschrieenes „*Misericordia*“ in letzter Stelle wirklich nicht weniger drollig ist, als vorn sein altkluges „*Amico, finem lauda.*“ Einzelnes lässt sich eben darum nicht viel anführen, weil das Ganze so gerundet ist. Auf einige einzelne hierher gehörige Züge aus den anderen Partieen dieser Oper will ich aber noch hindeuten. Zur Anführung — gleich der ersten Zeilen der Overtura habe ich noch eine besondere Veranlassung. Ein Kunstrichter, nicht ohne Verdienst und Ruf, schrieb einmal hin, dieser Anfang gerade sey ein Beweis, wie *Mozart* gar keine Auswahl seiner Ideen verstanden habe: denn hier stehe eine erhabene Aufforderung, unmittelbar darauf komme ein sehr gemeines, alltäglich hingeblasenes Sätzchen, und nun gehe es, wieder unmittelbar, im lustigen freyen Allegro fort u. s. w. Wie steht es denn um die Sache? Also. Der Titel: *Così fan tutte*, ist bekanntlich ein

Sprichwort, auch in der Anwendung, in welcher es hier gebraucht wird. Zwey Liebhaber sind mit jenem Philosophen im lebhaften Streite, weil der ewige Lacher ihnen nicht zugeben will, dass Nichts in der Welt ihre Mädchen ihnen untreu machen könnte. Es wird ein Plan ersonnen, die guten Kinder auf eine harte Probe zu stellen. Der Plan wird ausgeführt, die Probe gelingt — aber zum Vortheile des Philosophen. Die Liebhaber wüthen, der Alte hält ihnen eine Kreuz- und Trostpredigt, bringt sie zur Raison, macht ihnen wieder gutes Blut und beschliesst in seiner alten Laune: *Ripetete con me, così fan tutte.* Im Durchbrechen des guten Muthes fallen sie ein: *Così fan tutte.* Es wird Friede, und der Dichter setzt, recht gut, den Waidspruch an die Fronte des Stückes. Mozart bleibt nicht dahinten. Er lässt in jener Stelle den Spruch choralmässig absingen, und vorn in der Overtura kömmt richtig auch, nach einigen imponirenden Tacten, welche den Zuhörer auffordern, etwas höchst Bedeutendes zu erwarten, die Melodie jener Firma des Ganzen, so glatt hingesagt, als ob sie vom Thurme geblasen würde. Kann man das verkennen? könnte man's hübscher machen? — Die Scene des vortrefflichen ersten Finale dieser Oper, wo die Verzweifelten Gift genommen haben wollen, ist voll von Zügen der Schelmerey und des possierlichsten Witzes; ich müsste aber die Noten abschreiben, um es anschaulich zu machen. Vielleicht gelingt mir diess aber ohne jenes Abschreiben mit einer Scene des zweyten Finale. Nachdem Friede gestiftet und Alles *in integrum* restituirt worden, necken die Herren, wie billig, ihre Mädchen mit dem Vorgefallenen. Besonders führt der Eine seiner Geliebten die Scene zu Gemüthe, wo sie von dem zweyten verstellten Liebhaber das erste Geschenk angenommen, und wo Despina, als Medicus, die Vergifteten manipulirend wieder hergestellt habe u. s. w. *Mozart* nimmt nun die Hauptideen des Accompagnements, welche in den Scenen, wo jenes vorging, weiter ausgeführt wurden, herüber, wirft sie durch einander und bildet daraus einen neuen fröhlichen Satz, welcher so dem Aufmerksamen auch die ganze Musik jener Scenen im entgegengesetzten Lichte wieder vorüber führt. Wenn man darauf nicht merkt, so ist das nicht *Mozart's* Schuld.

Mit Vergnügen, sagt Niemtschek, denken seine Freunde in Prag an die schönen Stunden, die sie in seiner Gesellschaft verlebten; sie können sein gutes argloses Herz nie genug rühmen; man vergaass in seiner Gesellschaft ganz, dass man *Mozart*, den bewunderten Künstler vor sich habe.

Noch ein Beweis seines Witzes. Seine Schwester erzählt: Als die Familie 1766 wieder zu Hause war, und Wolfgang sich schon damals berühmt gemacht, obschon er noch nicht das neunte Jahr erreicht hatte, bekamen sie viele Besuche der grossen Herrschaften, worunter denn auch ein sehr stolzer Herr war, der aber nicht wusste, wie er den kleinen Mozart tituliren sollte. *Du* zu ihm zu sagen, schien ihm nicht zuzukommen, *Sie* oder *Ihnen* zuviel; und so glaubte dieser am besten zu thun, wenn er *Wir* zu ihm spräche. Er begann also: *Wir waren also auf Reisen, haben Uns viele Ehre gemacht* u. s. f. Sogleich versetzte der kleine Mozart: *Ich* *habe Sie doch nirgends gesehen oder getroffen als in Salzburg.*

Nie verrieth er einen gewissen *Kunst-Pedantismus* oder *Caprice*, der an manchen Jüngern Apollo's so widerlich ist. Er sprach selten und wenig von seiner Kunst und immer mit einer liebenswürdigen Bescheidenheit. Unaufhörlich mit Original-Composition beschäftigt, waren sein Herz und Geist zu voll von eigenen Producten, um ihm in seinen Unterredungen zu erlauben, bey den Werken anderer Meister zu verweilen. Nichts desto weniger sprach er gern von den Vortrefflichkeiten solcher Componisten, wie Porpora und Durante, Leo und Alessandro Scarlatti, und seine Einsichten lehrten ihn ganz die überschwenglichen Talente Händels schätzen. Er sagte oft, dass er sich durch das Spielen der Bach'schen Arbeit vervollkommnet, und dessen Fingersetzung für die einzig richtige halte.

Hochschätzung des wahren Verdienstes und Achtung für die Person leiteten seine Urtheile in Kunstsachen. Es war gewiss rührend, wenn er von den *beyden Haydn*, oder anderen grossen Meistern sprach; man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, sondern einen ihrer begeisterten Schüler zu hören. Dass *Mozart* nie ohne die lebhafteste Achtung von J. Haydn sprach, haben wir schon S. 513. erwähnt und bemerken nur noch, dass er durch jenen dort erwähnten Einfall sich einen unversöhnlichen Feind an L. Kozeluch zugezogen.

Mozart war sehr human gegen Dilettanten, die in seiner Gegenwart spielten und furchtsam waren. Wackerer Mozart, wie gut und freundlich habe ich

Dich auch bey solchen Veranlassungen gefunden! Und nicht etwa aus Höflichkeit oder Galanterie, wovon Du, das weiss der Himmel, blutwenig wusstest und Nichts mochtest, sondern weil es in Deiner guten ehrlichen Seele lag, und Du von aller Anmaassung und Pedanterie weit entfernt warst. Er hatte eine liebende Seele.

Von welcher richtigen Seite Mozart, blos von seinem Genius geleitet, die Dinge der Musikwelt ansah, zeugt folgende Anekdote. Er kam auf seinem Reisen zu —, dessen jetzt lebender Sohn in seinem zwölften Jahre schon sehr brav Clavier spielte. „Aber, Herr Kapellmeister, sagte der Knabe, ich möchte auch gern Etwas componiren. Wie fange ich das an?“ *Nichts, nichts, müssen warten.* „Sie haben ja noch viel früher componirt.“ *Aber nicht gefragt. Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und quält's Einen: man muss es machen, und man macht's auch und fragt nicht darum.*

Der Knabe stand beschämt und traurig, da Mozart das herauspolterte, und sagte endlich: Ich meine ja nur, ob Sie mir kein Buch vorschlagen können, woraus ich's recht machen lernte. *Nun schaun's,* antwortete Mozart freundlicher und streichelte dem Knaben die Wangen, *das ist all' wieder Nichts. Hier, hier und hier* (er zeigte auf Ohr, Kopf und Herz) *ist Ihre Schule. Ist's da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und steht's da — hernach einen verständigen Mann darüber befragt!*

Einwendungen, auch Tadel liess Mozart sich gefallen. Nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich, und zwar gegen die, welche ihm gerade am öftersten gemacht wurde — Tadel wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzuausschweifender Phantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich; denn war der Tadel gegründet, so taugte gerade das Eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts, und sie verloren in sei*nen* Augen allen Werth.

Seine unglaubliche Langmuth und Nachsicht mit dem, welchem er einmal gut war, erhellt aus Folgendem: Als er nach Frankfurt 1790 reisen wollte, und Geld dazu brauchte, was ihm nur zu ungeheueren Zinsen angeboten ward, schlug seine Frau ihm vor, ihre silberne Toilette und Pretiosen zu versetzen. Es geschah; er reis'te. Als er zurück kam und nicht viel gewonnen hatte, erhielt Stadler den Auftrag, einen Theil, z. B. Besteck etc. einzulösen, und das Andere umschreiben zu lassen. Der Versetzzettel für den Rest ward ihm wahrscheinlich von diesem Hausfreunde entwendet aus seiner stets offenen Chatoulle. Mozart bekam einst 50 Ducaten vom Kaiser. Um diese meldete sich sogleich der lauernde Stadler und sagte, er wäre gänzlich verloren, wenn er sie nicht bekäme. Mozart bedurfte selbst das Gold; sein gutes Herz vermochte ihn, ihm zwey schwere Repetir-Uhren zum Versatz zu geben: *Da geh' und bring' mir den Zettel und löse sie zu rechter Zeit.* Da diess nicht geschah und Mozart seine Uhren nicht verlieren wollte, so gab er ihm zu der erforderlichen Zeit die 50 Ducaten und Zinsen. Dieser war so niederträchtig, sie zu behalten. Mozart zankte ihn zwar aus, aber blieb sein Freund, Wohlthäter und häufiger Gastgeber. — Für eben denselben componirte er noch (nach Mozart's eigenem thematischen Kataloge No. 144) im October für die Clarinette ein Concert, gab ihm die Composition und Reisegeld nach Prag, und machte, dass er da gebraucht wurde.

Mozart verband mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit dennoch ein edles *Bewusstseyn* seiner Künstlerwürde. Wie wäre es auch möglich gewesen, nicht zu wissen, wie *gross* er sey? Aber er jagte nie nach dem Beyfalle der Menge; selbst als Kind rührte ihn nur das Lob des Kenners. Daher war ihm Alles gleichgültig, was bloss aus Neugierde ihn anzugaffen gekommen war. Oft ging dieses Betragen vielleicht zu weit. Er war daher bisweilen auch in der Gegenwart grosser Herren vom höchsten Range zum Spielen nicht zu bewegen; oder er spielte nichts als Tändeleyen, wenn er merkte, dass sie keine Kenner oder wahre Liebhaber waren. Aber Mozart war der gefälligste Mann von der Welt, wenn er sah, dass man Sinn für seine Kunst besitze; er spielte Stunden lang dem geringsten und unbekanntesten Menschen vor. Mit aufmunternder Achtsamkeit hörte er die Versuche junger Künstler an und weckte durch eine liebevolle Beyfalls-Aeusserung das schlummernde Selbstbewusstseyn. Unser bester Clavierspieler und beliebter Tonsetzer, Johann *Wittasek*, sagt Niemtscheck, dankt ihm diese Erweckung seines Talentes. Die wenigen Stunden, die er bey Mozart zubrachte, schätzt er nach eigenem Geständnisse für einen grossen Zuwachs zu seiner Ausbildung.

Menschenfreundlich und uneigennützig war Mozart in einem hohen Grade; darum sammelte er kein Vermögen. Ganz im Reiche der Töne lebend, schätzte er den Werth des Geldes und der übrigen Dinge zu wenig. Daher arbeitete er Vieles umsonst, aus Gefälligkeit oder Wohlthätigkeit. Jeder reisende Virtuos war gewiss, wenn er sich ihm durch Talent oder moralischen Charakter zu empfehlen wusste, eine Composition für sich zu erhalten. Von seinen einzelnen, in Opern eingelegten Arien und anderen aus Freundschaft gemachten Scenen und Arien sind mehre bey Breitkopf u. Härtel erschienen. So entstanden die Concerte für die übrigen Instrumente, so eine Menge einzelner Sing-Compositionen, unter andern die majestätischen Chöre und die *Entre-acts* zu dem Schauspiele: König Thamos in Egypten, wovon das Gedicht von dem österreichischen Vicekanzler Baron Gebler ist, welche Chöre den erhabensten Werken Händels und Glucks an die Seite gesetzt werden können und unübertroffene Meisterstücke in diesem Genre sind. In Prag werden sie als Gradualien oder Offertorien bey feyerlichem Gottesdienste seit den ersten 1790ger Jahren ununterbrochen gebraucht und mit dem grössten Beyfalle aufgeführt. Sie sollen in Wien für einen Theater-Unternehmer Schwerlich componirt worden seyn. Nach der Schönheit und Erhabenheit der Composition können sie nicht viel älter als 1783 seyn, mit welchem Jahre nämlich die klassische Schöpfungs-Periode Mozart's anfängt. Auch in Wien werden sie bey grossen Gelegenheiten executirt. 1786 gab Mozart sie in Prag dem bedrängten Theater-Unternehmer des deutschen Schauspiels, *Bulla*, gratis; und sie verschafften ihm einige gute Einnahmen.

Selbst die Bezahlung, die Mozart für seine Arbeiten bekam, war meistens nur höchst mittelmässig. Der Theater-Unternehmer Guardasoni zahlte ihm für Don Juan nur 100 Ducaten.

Verstellung und Schmeicheley waren seinem arglosen Herzen gleich fremd, und jeder Zwang, den er seinem Geiste anthun musste, unausstehlich. Freymüthig und offen in seinen Aeusserungen und Antworten, beleidigte er nicht selten die Empfindlichkeit der Eigenliebe und zog sich dadurch mancherley Feinde zu.

Seine hohe Kunst und der liebenswürdige Charakter verschafften ihm Freunde, die ihn von ganzer Seele liebten und für sein Wohl eifrig besorgt waren. Es würde das Zartgefühl dieser edlen Menschen beleidigen, wenn sie hier namentlich angeführt würden; wie wäre es auch möglich, alle zu kennen und zu nennen! Indem also diese Betrachtung verbietet, von der grossmüthigen Freundschaft eines Baron van Swieten und des Kaufmanns von Puchberg in Wien, der ihm immer Geld lieh und bey seinem Tode gegen 1000 fl. zu Gute hatte, die er erst mehre Jahre später von der Wittwe verlangte und erhielt, zu reden: so sey es wenigstens erlaubt, hier der ausgezeichneten Wohlthätigkeit eines Wiener Bürgers gegen Mozart zu erwähnen. Dieser brave Mann, *Rindum*, ein Flecksieder vom Gewerbe, ohne Mozart persönlich zu kennen, blos von Bewunderung für seine Kunst hingerissen, verschaffte seiner kranken Gemahlin, die, nach ärztlicher Verordnung, wegen einer Lähmung am Fusse, Bäder von gekochtem Magengekröse brauchen musste, die Gelegenheit, in seinem eigenen Hause geraume Zeit hindurch die Kur mit vieler Bequemlichkeit brauchen zu können. Er lieferte ihr nicht nur die Flecke unentgeltlich und ersparte dadurch Mozart eine Auslage von mehren hundert Gulden, sondern verlangte auch für Logis und Kost gar Nichts. Aehnliche Beyspiele eines solchen Enthusiasmus für die hohe Kunst Mozart's sind sehr häufig.

Als seine Frau sehr krank war, empfing er jeden Besuchenden mit dem Finger auf dem Munde und dem leisen Ausrufe: bst! Dieses war ihm nun so sehr zur Natur geworden, dass er in der ersten Zeit nach ihrer Besserung auf der Strasse seinen Bekannten mit dem Finger auf dem Munde sein bst! zuzuflüstern und sich dabey auf die Zehe zu heben, fortfuhr.

Er ritt Morgens um fünf Uhr, wenn seine Frau krank oder schwach war, allein spazieren, aber nie ohne ein Papier in Form eines Recepts vor dem Bette seiner Frau zu lassen. Dieses enthielt folgende liebevolle Vorschriften: Guten Morgen, liebes Weibchen! Ich wünsche, dass Du gut geschlafen habest, dass Dich Nichts gestört habe, dass Du nicht zu jäh aufstehst, dass Du Dich nicht erkältest, nicht bückst, nicht streckst, Dich mit Deinen Dienstboten nicht erzürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spare häuslichen Verdruss, bis ich zurückkomme. Dass nur Dir Nichts geschieht! Ich komme um — Uhr etc.

Die Schwester seiner Frau erzählt Folgendes: Wie war der Schwager besorgt, wenn seinem Weibe Etwas fehlte! So war es einmal, als sie sehr krank lag und ich volle acht Monate sie wartete. Ich sass an ihrem Bette; Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite. Ich beobachtete ihren nach so langer Zeit sich eingestellten süssen Schlummer. Stille hielten wir Alles, wie in einem Grabe, um sie nicht zu stören. Plötzlich trat ein roher Dienstbote ein. Mozart erschrak aus Furcht, seine Frau möchte gestört seyn, wollte, still zu seyn, winken, rückte den Sessel rückwärts hinter sich weg und hatte gerade das Federmesser offen in der Hand. Dieses spiesste sich zwischen den Sessel und seinen Schenkel, so dass es ihm bis an das Heft in das Bein einstach. Er, der sonst wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiss seinen Schmerz, winkte mir, ihm hinaus zu folgen, und ich fand, dass die Wunde wirklich sehr tief war. Durch Johannisöl wurde er geheilt. Obschon er für Schmerz etwas krumm ging, so machte er doch, dass es verborgen blieb und seine Frau Nichts erfuhr.

Aber Mozart hatte auch Feinde, zahlreiche und unversöhnliche Feinde. Wie hätten ihm auch diese mangeln können, da er ein *so grosser Künstler* und ein *so gerader Mann* war? Und diese waren die unlautere Quelle, aus welcher so viele hässliche *Erzählungen* von seinem Leichtsinne und seinen Ausschweifungen etc. geflossen sind. Besaass Mozart als Mensch vielleicht manche Schwachheiten, so mögen ihn diejenigen herabsetzen, die an sich selbst keine entdecken! Ausgemacht ist, dass er nie einer Bosheit fähig war, und dass er sich bey allen Gelegenheiten grösser als seine Feinde zeigte. Lebenslustig und vergnügungssüchtig ist er schon in seiner Jugend gewesen. Man sieht aus Briefen des Vaters, dass er, um ihn nach Salzburg zu ziehen, oft und emsig ihm viele Unterhaltungen versprach. Der Vater hatte ihm also wohl stets in dieser Neigung nachgegeben, und ihn nicht so sklavisch behandelt, wie er es in den Briefen ziemlich thut. Und so blieb er in seinen Mannesjahren eigentlich sehr lustigen Humors. Plötzlich konnte er aber auch sehr ernsthaft werden. Dann hörte und sah er Nichts, ging auf und ab mit ewiger Bewegung der Finger an einem Theile des Körpers, an seinen Manschetten u. s. w. Dann setzte er sich wohl hin um niederzuschreiben, und während diesem liess er sich von seiner Frau Mährchen erzählen. Diese störten ihn nicht, sondern machten ihn oft Thränen lachen, und je dümmer sie waren, desto mehr erfreuten sie ihn.

Mozart war Mensch, folglich Fehlern unterworfen, wie alle Menschen. Die nämlichen Eigenschaften und Kräfte, die das Wesen seiner grossen Talente ausmachten, waren zugleich Reiz und Anlass zu manchen Fehltritten, und brachten Neigungen hervor, die freylich bey Alltagsmenschen nicht angetroffen werden. Seine Erziehung und Lebensart bis zu dem Zeitpuncte, wo er sich in Wien niederliess, war auch nicht geeignet, ihm Menschenkenntniss und Welterfahrung zu verschaffen. Denke man sich einen so zart organisirten Jüngling — einen Tonkünstler von seiner Empfindung in Wien und sich selbst überlassen: braucht es mehr, um zur Nachsicht gegen seine Fehler gestimmt zu werden? Man muss aber gegen diese Erzählungen überhaupt misstrauisch seyn, da gewiss der grösste Theil reine Unwahrheiten und nichts als Schmähungen des scheelsüchtigen Neides sind. Wir haben diess in Rücksicht seiner hinterlassenen Schulden schon bemerkt. Niemand wird es unbegreiflich finden, warum die Welt diesen Ausstreuungen so leicht Glauben beymisst, wenn er sich erinnert, dass man gewöhnlich mit einem Tonkünstler den Begriff eines Verschwenders oder Wollüstlings verbindet. Aber zahlreiche Beyspiele achtungswürdiger Künstler haben bewiesen, wie sehr dieses Vorurtheil einzuschränken sey.

In seiner Ehe mit Constanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wusste, und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu anwendete, um ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr Alles, selbst seine kleinen Sünden an — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Sie sagt noch immer: Man musste ihm vergeben, man musste ihm gut seyn, denn er war zu gut. Wien war Zeuge dieser Behandlung, und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage, die sie mit ihm in der Ehe verlebte. Die achtungswürdige Frau betrug sich in ihrem Wittwenstande sehr klug, und sorgte für ihre zwey Söhne mütterlich. Sie lebte in Wien von ihrer Pension und dem kleinen Erwerbe aus dem Nachlasse ihres Mannes.

Mozart's liebste Unterhaltung war Musik; wenn ihm daher seine Gemahlin eine recht angenehme Ueberraschung an einem Familienfeste machen wollte, so veranstaltete sie im Geheim die Aufführung einer neuen Kirchen-Composition von Michael oder Joseph Haydn.

Selbst Personen, die Mozart gekannt haben wollten, haben behauptet, dass ihn Nichts in der Welt interessirt habe als Musik. Ob diese Beschuldigung für den Künstler sehr demüthigend ist, weiss ich nicht, wohl aber weiss ich, dass sie nicht wahr ist. Sie scheint auf oberflächlicher Beobachtung seines Sinnes und folglich auf einem Missverstande zu beruhen, welcher seinen Grund darin hat, dass sich ihm z. B. Schönheiten der Natur und anderer Künste als der seinigen etc. gleichsam nur in *der Form seiner Kunst* darstellten und nur auf diese Art ihn anzogen. Freylich war er mit der Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse gar bald und ohne Umstände fertig; er übersah sich in deren Befriedigung oder vielmehr Abfertigung mehr, als ihm selbst gut war. Aber welchen schönen uneigennützigen Sinn hatte er für Freundschaft, für allgemeines Wohlwollen! Wie viel arbeitete er nicht aus blosser Gefälligkeit, bloss für Bekannte! Wie viel mehr für seine Freunde! Wie oft verwendete er sich mit Aufopferung für arme reisende Virtuosen! Wie oft schrieb er für sie Concerte, von denen er nicht einmal eine Abschrift behielt, damit sie unter gutem Vorurtheil auftreten, und Unterstützung finden könnten! Wie oft theilte er mit ihnen Wohnung und Tisch! Kaum Minuten lang ward er über Undankbarkeit unwillig. Als er die erwähnte Betrügerey des Theater-Directors erfuhr, war Alles, was er sagte: *Der Lump!* Und damit war es vergessen.

Was ich früher von seiner eigenen, dem wahren Künstler natürlichen Art des Genusses der schönen Natur dunkel sagte, will ich durch einen kleinen Zug seines Wesens deutlicher machen.

Wenn er etwa mit seiner Frau durch schöne Gegenden reiste, sah er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und düsteres, als munteres und freyes Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und endlich fing er an — zu singen, oder vielmehr zu brummen; bis er endlich ausbrach:

„Wenn ich das Thema auf dem Papiere hätte!" —

Und wenn sie ihm etwa sagte, dass das wohl zu machen sey, so fuhr er fort:

„Ja, mit *der* Ausführung — versteht sich! Es ist ein albern Ding, dass wir unsere Arbeiten auf der Stube aushecken müssen!" —

Ich denke, auch dieser kleine Zug ist für den, der Kunstsinn kennt, nicht ganz unbedeutend.

Das Billardspiel liebte er leidenschaftlich und hatte sogar ein eigenes zu Hause, bey dem er sich täglich mit seiner Frau unterhielt. Ausser dem Billardspiel liebte er noch leidenschaftlich das Tanzen, und versäumte weder die öffentlichen Maskenbälle im Theater, noch die Hausbälle bey Freunden. Er tanzte aber auch sehr schön, besonders Menuett. Im Tanzen war Vestris sein Lehrer gewesen. Ueberhaupt sah er sehr auf seinen Körper, der auch sehr proportionirt war, hielt viel auf schöne Kleider, Spitzen und Uhrketten. Er war einmal recht böse, als er hörte, dass der preussische Gesandte Jemanden ein Empfehlungsschreiben an ihn gegeben, und dabey gesagt hatte, man möge sich an Mozart's unbedeutendes Aeussere nicht stossen.

Er tanzte und componirte selbst Pantomimen und Ballete. In den Redouten hatte er oft Charakter-Masken; so machte er unvergleichlich den Harlekin und den Pierrot.

Die Schönheit der Natur im Sommer war für sein tief fühlendes Herz ein entzückender Genuss; er verschaffte sich ihn, wenn er konnte, und miethete daher fast alle Jahre ein Gärtchen in der Vorstadt, wo er den Sommer über zuzubringen pflegte.

Erstaunend ist die Arbeitsamkeit seiner letzten Lebensjahre. Und man kann sich der Frage um so weniger enthalten, ob er bey längerer Dauer seines Lebens nicht noch genialere Werke geschaffen haben würde? Wer ist im Stande zum Troste der musikalischen Welt diese Frage zu verneinen, oder unsern Schmerz um Mozart's frühen Tod immer dauernd zu machen, und jene Frage zu bejahen! Aus dem vollständigen Verzeichnisse seiner Compositionen seit dem Jahre 1784 bis zu seinem Tode, in welches er mit eigener Hand das Thema eines jeden Stückes und den Tag der Vollendung eintrug, sieht man, wie viel er oft in einem Monate gearbeitet hatte. Dieses Verzeichniss ist bey A. André in Offenbach a. M. im Verlage. Bey der Herausgabe desselben versprach André, von den gegen 250 in seinem Besitze sich befindenden Mozart'schen Original-Manuscripten aus früherer Zeit als 1784 ein chronologisch geordnetes thematisches Verzeichniss, mit den nöthigen Bemerkungen versehen, herauszugeben. Bey Veranstaltung der Herausgabe dieser Biographie erklärte sich Herr André wegen dieses nachträglichen Verzeichnisses in Briefen dahin, dass er nicht allein dieses baldigst im Druck erscheinen lassen werde, sondern dass er auch zugleich damit die öffentliche Bekanntmachung dieser Manuscripte auf dem Wege der Subscription bezwecke, nur habe er mit sich noch nicht einig werden können, wie diese Subscription zu eröffnen sey, damit sie nur einigermaassen Erfolg habe.

Möchte doch dieses schöne und uneigennützige Unternehmen des Hrn. A. *André* durch eine zahlreiche Anzahl von Subscribenten zur Wirklichkeit werden. Welch ein neuer Gewinn für die Kunstgeschichte, und für den Kunstjünger besonders die beste Schule der Musik, Mozart's Partituren zu sehen und zu lesen, in denen die erste Anlage und die weitere Ausführung derselben am besten eingesehen werden kann!

Die Grösse und Fruchtbarkeit des Mozart'schen Genie's macht nur allein die Möglichkeit so vielfacher und vielseitiger Arbeiten begreiflich.

Die grosse Arbeitsamkeit in den letzten Jahren seines Lebens, sagt seine Frau, bestand darin, dass er *mehr* niederschrieb. Eigentlich arbeitete er von jeher im Kopfe immer gleich, sein Geist war immer in Bewegung, er componirte so zu sagen immer. Obgleich seine Frau von seinen Verehrern immer angegangen wurde, ihn zur Arbeit anzuhalten: so musste sie es doch für Pflicht ansehen, ihn öfters nur noch abzuhalten und zu temperiren. So wurde Mozart *ein Wunder seiner Kunst, der Liebling* seines Zeitalters! Sein kurzes aber glänzendes Künstlerleben macht in der Geschichte der Tonkunst eine neue Epoche, und sein Talent brach seinem Fache eine neue Bahn.

Die erste Periode der musikalischen Bildung überhaupt war: der Künstler schuf im Mittelalter aus reiner schaffender Seele, ohne von dem zweifelnden Verstande beengt zu werden, und das Volk genoss mit kindlich frohem Sinne. Noch waren keine Kunst-verderbenden Dilettanten zwischen beyden: die Kunst ward mehr als ein Handwerk getrieben und hatte als solches einen goldenen Boden, und dieser liess die grössten Meisterwerke aller Jahrhunderte, die Vorbilder, in so fern es ihren innern Gehalt betrifft, hoffen. Graun schloss diese in Deutschland mit Händel, Kayser, Hasse.

Die zweyte Periode, in welcher der skeptische Verstand jede freye Productivität unterdrückte und die theilweise noch jetzt herrscht, begann mit Gluck. Dass Mozart's Daseyn in diese Periode des Skepticismus fällt, darf Niemanden befremden, denn die Erscheinung wahrhaft vortrefflicher Geister ist weder an Zeit noch Raum, noch auch an ein Volk und die Einwirkungen von Aussendingen gebunden. Was übrigens Mozart ist, wird, da sein Tod allem Partheygeiste ein Ende gemacht hat, in Deutschland sicher Niemand verkennen. Er ist der erhabenste Geist, den bis jetzt die musikalische Welt aufzuweisen hatte. Ob je ein erhabenerer nach ihm erscheinen wird, lässt sich wohl bezweifeln, aber nicht absolut verneinen. Wer hat wohl je mehr in die Geheimnisse der organisch und intellectuell bildenden Natur in musikalischer Hinsicht geschaut? —

Der grosse feurige Geist, der in seinen Werken waltet, und der volle Strom der Empfindung reissen jedes gefühlvolle Herz mit unwiderstehlicher Gewalt hin. Der süsse Zauber seiner Harmonieen entzückt das Ohr; die Fülle der Gedanken und das Neue in ihrer Ausführung machen das Gefallen an seiner Musik dauerhaft. Wer einmal an *Mozart* Geschmack gefunden hat, der ist durch Anderer Musik schwer zu befriedigen.

Und *alle* diese Vollkommenheiten hat er *in einem Alter* erreicht, was für gewöhnliche Künstler kaum der Zeitpunct der *ersten* Ausbildung ist! Da er starb, hatte sein Ruhm bereits eine Grösse, wie sie nur selten auch der glücklichste Künstler hoffen darf — und wie kurz war sein Leben! Er hatte ja noch nicht das 36ste Jahr vollendet, als er von uns ging! — Was würde sein unerschöpflicher Geist der Welt noch geliefert haben! — Sein Genie war eine seltene Naturerscheinung, aber noch seltener der hohe Grad seines damit verbundenen Fleisses und Geschmackes. Viel gab ihm die Natur; noch mehr wusste sein Fleiss und seine unermüdete Beharrlichkeit sich zu erwerben.

Erst nach seinem Tode fühlte man den Verlust, dass er in der schönsten Blüthe seines Lebens den grösseren Hoffnungen seiner Freunde und aller Kenner entrissen wurde.

Wäre er nach England gegangen — sein Ruhm würde neben *Händels* unsterblichem Namen glänzen; in Deutschland rang sein Geist oft mit Mangel; seinen Grabeshügel bezeichnet nicht einmal eine schlichte Inschrift! —

Die sonstige Steiner'sche, jetzt Hasslinger'sche Kunst- und Musik-Handlung zu Wien forderte vor mehren Jahren zur Errichtung eines Denkmals für Mozart auf, was sich zugleich auf seine Zeit- und Kunstgenossen Haydn und Gluck richten sollte. Die Handlung erbot sich, die Subscription dazu anzunehmen. Die Unterzeichnungen, welche bis jetzt geschahen, reichten aber noch nicht zur Ausführung hin, obschon der *Kaiser* dazu eine bedeutende Summe bewilligt hatte. Dieses Denkmal sollte in der schönen Karlskirche in der Vorstadt Wieden errichtet werden, wozu die Kosten auf 30,000 fl. C. M. angeschlagen waren. Noch ist bey weitem nicht der vierte Theil unterzeichnet worden.

Das Haus, wo Mozart starb, heisst das Kaiserhaus und war einst ein Staatsgebäude.

Auf Mozart's Tod erschienen mehre Trauer-Cantaten, worunter sich besonders zwey auszeichnen, nämlich eine von *Wessely*, Kapellmeister zu Rheinsberg, und eine von Carl *Cannabich*, Musik-Director an der Münchner Kapelle.

Einfach und edel war das Fest, welches die Hörer der Rechte zu Prag in ihrer musikalischen Akademie bey der Anwesenheit der Wittwe im Jahre 1794 Mozart's Andenken weiheten; es wurde ausserdem noch durch ein Gedicht vom Professor Meinert verherrlicht. Ein paar Stanzen daraus verdienen hier wohl einen Platz:

Ach! er ward uns früh entrückt,
Der die Saiten der Empfindung
Wie ihr Schöpfer kannt' und griff,
In harmonische Verbindung

Ihre kühnsten Töne rief:
Jetzt ein Gott in seines Zornes
Donner rauschend niederfuhr,
Jetzo lispelnd wie des Wiesenbornes
Welle floss in stiller Flur.

Ach! schon grünt des Edlen Hügel:
Aber ganz birgt er ihn nicht.
Eines, das durch Gräber, Riegel,
Ewig jung und göttlich bricht,
Eines lebt — der hohe, reine
Geistesabdruck ist diess Eine,
Das zur Ewigkeit entblüht,
Norne! deinem Dolch' entflieht.

Fühlt Ihr in der Saiten Beben,
Im begeisternden Gesang,
In des Herzens Sturm und Drang
Fühlt Ihr des Entschlaf'nen Leben?
Horch! es tönen Engel-Harmonie'n —
Das ist Mozart! Seht Ihr ihn
Licht bekränzt? Mit Feentritte
Wallt sein Geist in Eurer Mitte.

Die Verehrung für Mozart in Copenhagen geht so weit, dass ein angesehener Kaufmann, der Hofagent Waagepeterson, seinen Sohn, als er auf die Welt kam, *Mozart* taufen liess. — Auch sagt die Wittwe Mozart, dass die Werke Mozart's nirgends besser aufgeführt würden, als in dieser Hauptstadt unter der Direction des so sehr geschickten und einsichtsvollen Directors Schall, in Beziehung auf das Orchester. Für die Singstimmen blieb jedoch noch Vieles zu wünschen übrig, welches sich aber auch sehr verbessert hat, seitdem der König von Dänemark den berühmten Siboni zum Singmeister berief.

Ein Brief aus Paris in der Leipz. allg. musikal. Zeitung von 1800 sagt:

Ach dass noch Mozart lebte! Es sey uns erlaubt, einige Blumen auf seinen Grabhügel zu streuen! Er war der Shakespeare der Musik. Frankreich und Italien, die jetzt angefangen, seinen Werth ganz zu fühlen und seine Verdienste zu verherrlichen, wie Deutschland, das man um den grossen Mann beneiden möchte, schon längst thut, ehren dadurch sich selbst zugleich. Wir berufen uns in Ansehung Frankreichs auf die feyerliche Huldigung, die Mozart bey dem jährlichen Concerte des Conservatoriums in der Rede Lucian Bonaparte's zu Theil ward. Piccini, Cherubini, Gretry, Mehül und andere Meister trugen durch ihre Gegenwart und ihren lebhaftesten Beyfall gleichsam einige schöne Blüthen zu dem Kranze bey, den der den Künsten befreundete Minister wand.

Anmerkung.

Da die eigentliche Biographie *Mozart's* die den resp. Subscribenten versprochenen 50 Druckbogen reichlich füllte, demohngeachtet aber noch viele interessante Nachrichten vom seligen Meister vorhanden waren, so ist sogleich ein Nachtrag in gleichem Format und gleicher Form gedruckt worden, der mit dieser Biographie ein fortlaufendes Ganzes bildet, und dieser Nachtrag wird den resp. Subscribenten, wenn sie ihn kaufen wollen, auf Velinpapier um 1 Thlr. 18 Gr. oder 3 fl. 9 Xr. rhein., auf Schreibpapier um 1 Thlr. 12 Gr. oder 2 fl. 42 Xr. rhein., und auf weisses Druckpapier um 1 Thlr. 6 Gr. oder 2 fl. 15 Xr. rhein. beygegeben. — Später wird auch der Ladenpreis dafür, gleich der Biographie, bedeutend erhöht werden.

Inhalt.

Seite

Vorwort vom *D.* Feuerstein vii

Vorrede G. N. von Nissen's xiii

Die Vier und Zwanzig ersten Jahre von Mozart's Leben . 1

Erste Reise des Vaters mit dem Sohne und der Tochter nach München, im Januar 1762 20

Zweyte Reise des Vaters mit den beyden Kindern nach Wien, im October 1762 20

Dritte Reise ausser Deutschland, nach Paris, London, Holland, oder die erste grosse Reise genannt, im Juny 1763 36

Vierte Reise des Vaters mit den beyden Kindern nach Wien, im September 1767 121

Fünfte Reise des Vaters mit dem Sohne nach Italien, im December 1769 156

Sechste Reise des Vaters mit dem Sohne nach Mailand, oder die dritte italienische Reise, im October 1772 . . . 264

Siebente Reise des Vaters mit dem Sohne nach Wien, im July 1773 275

Achte Reise des Vaters mit dem Sohne nach München, im December 1774. Die letzte Reise des Vaters mit dem Sohne 281

Seite

Neunte Reise W. A. Mozart's mit seiner Mutter nach Paris. Die sogenannte grosse oder die Pariser Reise. Im September 1777. (Hier fängt gewissermaassen eine Autobiographie, eine Autocharakteristik an) 293

Zehnte Reise. W, A. Mozart reis't nach Wien, um sich dort zu habilitiren, im November 1780 437

Mozart als Künstler und Mensch 622

Nachricht für den Buchbinder.

1) Das Portrait G. N. v. Nissen's wird vor den Titel gebunden.

2) Die Familie Mozart, worauf der Vater Leopold Mozart mit der Violine in der Hand, dann W. A. Mozart als Jüngling mit seiner Schwester am Claviere und über diesen die Mutter — wird, wenn es die Besitzer ins Buch geheſtet haben wollen, bey Seite 46 eingeheſtet.

3) Mozart als Knabe von sieben Jahren wird Seite 25 eingeheſtet.

4) 5) Mozart, als Mann, mit Constanze Mozart, seiner Frau, werden Seite 466 eingeheſtet.

6) Mozart's Söhne werden zu Seite 585 eingeheſtet.

7) Mozart's Haus wird Seite 50 eingeheſtet.

8) Mozart's Ohren sind zu Seite 586 einzuheften.

9) Die Notenbeylagen, 22 Stück, paginirt I — XII., gehören zu Seite 15.

10) Das Patent von Bologna gehört, wie bezeichnet, zu Seite 227.

Anhang

zu

Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie.

Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn
Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen,
Steindrücken, Musikblättern und einem
Fac-simile.

Von

Georg Nikolaus von Nissen,
Königl. Dänischem Etatsrath und Ritter vom Dannebrog-Orden etc.

Nach dessen Tode herausgegeben
von
Constanze, Wittwe von Nissen,
früher Wittwe Mozart.

Leipzig, 1828.
Gedruckt bey Breitkopf und Härtel.

Mozart's hinterlassene Werke.

I. Verzeichniss desjenigen, was Mozart von seinem siebenten bis zu seinem zwölften Jahre componirte.

1) *Sonates p. le Clavecin avec l'accomp. de Violon, dédiées à Madame Victoire de France, par W. Mozart, agé de sept ans. à Paris. Oeuvre I.* 1764.

2) *Sonates pour le Clavecin etc., dédiées à Mad. la Comtesse de Tessé etc. Oeuvre II.* 1764.

3) *Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp. etc. dédiées à Sa Maj. Charlotte Reine de la Grande-Bretagne, par W. Mozart, agé de huit ans. à Londre. Oeuvre III.* 1765.

4) *Six Sonates p. le Clavecin avec l'accomp., dédiées à Mad. la Princesse de Nassau-Weilbourg, née Princesse d'Orange, par W. Mozart, agé de neuf ans. à la Haye. Oeuvre IV.* 1766.

5) Variationen für's Clavier, (gravirt) à la Haye 1766.

6) Andere Variationen für's Clavier, gravirt, à Amsterdam 1766.

7) 15 italienische Arien, theils in London und theils im Haag componirt. 1765 und 1766.

8) Ein Quodlibet unter dem Titel: *Galimathias musicum*, à 2 Violini, 2 Ob. 2 Corn. Cembal. obligat. 2 Fagott. Viol. e Basso. Alle Instrumente haben

ihre Solo's und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über einen holländischen Gesang, der Prinz Wilhelm genannt, angebracht. Ist für den Prinz von Oranien componirt.

9) 13 Symphonieen à 2 Violini, 2 Ob. 2 Corni, Viol. e Basso.

10) Ein Oratorium von 5 singenden Personen. Die Originalsparte ist 208 Seiten lang.

11) Eine Musik zu einer latein. Comödie: Apollo und Hyacinth, für die Universität zu Salzburg, von 5 singenden Personen. Die Originalsparte ist 162 Seiten lang. Componirt 1767.

12) 6 Divertimenti à 4. für verschiedene Instrumente, wie Violin. Clarin. Corn. Flauto travers. Fagott, Trombone, Viol. Violoncell. etc.

13) 6 Trio's à 2 Violini e Violoncello.

14) Eine Cantate zum heil. Grabe Christi, für zwey singende Personen. Besteht aus 2 Arien, Recitativ und einem Duett.

15) Ein kurzes *Stabat mater* à 4 Voci, ohne Instrumente.

16) Verschiedene Solo's für Violin; Violoncello für den Fürst zu Fürstenberg; für Viola di Gamba; für Flauto traverso für den Herzog Louis von Würtemberg in Lusana.

17) Viele Stücke für 2 Clarin., 2 Corni, und für 2 Corni di Bassetto.

18) Viele Menuetten mit allerhand Instrumenten.

19) Aufzüge für Trompeten und Pauken.

20) Verschiedene Märsche für 2 Violini, 2 Corni, 2 Ob. Basso etc. — militärische mit 2 Ob. 2 Corn. e Fagott. — und dann zu 2 Violin e Basso.

21) Zwey geschriebene Bücher mit verschiedenen Clavierstücken, die er in London, Holland etc. nach und nach componirte.
22) Eine Fuge für's Clavier.
23) Eine Fuge à 4 Voci.
24) *Veni sancte spiritus*, à 4 Voci, 2 Violini, 2 Ob. 2 Corn., Clarin., Tymp., Viol. et Basso. 1768.
25) Eine deutsche Operette: Bastien und Bastienne. 1768.
26) Eine Opera buffa: *La finta semplice*, auf Kaiser Josephs Befehl 1768 componirt. Die Originalsparte beträgt 558 Seiten.
27) Eine grosse *Missa* à 4 Voci, 2 Violini, 2 Ob. 2 Viol. 4 Clarin. Tymp. etc. 1768.
28) Eine kleinere *Missa* à 4 Voc. 2 Violini etc. 1768.
29) Ein grosses *Offertorium* à 4 Voc. 2 Violini, 2 Clarin. etc. 1768.

II. Verzeichniss desjenigen, was Mozart vom 9ten Februar 1784 bis zum 15ten November 1791 componirte, worüber er selbst einen thematischen Katalog führte, der, wie schon angegeben, wörtlich bey J. André in Offenbach a. M. im Druck erschienen ist.

1784.

Im Februar: 1) *Conc. p. Pf.* Es $\frac{3}{4}$ Tact.
Im März: 2) *Conc. p. Pf.* B. $\frac{4}{4}$. — 3) *Conc. p. Pf.* D♯. $\frac{4}{4}$. — 4) *Quint. p. Pf. av. Ob. Clar. etc.* Es. $\frac{4}{4}$.
Im April: 5) *Conc. p. Pf.* G. $\frac{4}{4}$. — 6) *Sonate p. Pf. et V.* B. $\frac{4}{4}$.

Im Aug.: 7) *Variat. p. Pf.* Unser dummer Pöbel etc.

Im September: 8) *Conc. p. Pf.* B. $\frac{4}{4}$.

Im October: 9) *Sonate p. Pf.* C min.

Im November: 10) *Quat. p. 2 V. A. Vc.* B. $\frac{6}{8}$.

Im December: 11) *Conc. p. Pf.* F. $\frac{4}{4}$.

1785.

Im Januar: 12) *Quatuor p. 2 V. A. Vc.* A. $\frac{3}{4}$. — 13) *Quat. p. detti.* C. $\frac{3}{4}$.

Im Februar: 14) *Conc. p. Pf.* D min. $\frac{4}{4}$.

Im März: 15) Aria: *A te fra tanti.* — 16) *Conc. p. Pianof.* C. $\frac{4}{4}$. — 17) Aria: *Fra l'oscure.* — 18) Maurerlied: Die Ihr einem neuen Grade etc.

Im April: 19) *Andante p. V. principal.* H. $\frac{3}{4}$. — 20) Cantate: Die Maurerfreude. *Es.* $\frac{4}{4}$.

Im May: 21) 22) 23) Drey deutsche Lieder. — 24) *Fantas. p. Pf.* C min.

Im Juny: 25) Lied: Das Veilchen.

Im July: 26) Maurerische Trauermusik. — 27) *Quat. p. Pf.* G min. $\frac{4}{4}$.

Im November: 28) *Quat. p. l'Opera: Villanella.* — 29) *Terzetto p. le même Opera.*

Im December: 30) *Sonate p. Pf. et V.* Es. $\frac{3}{4}$. — 31) *Conc. p. Pf.* Es. $\frac{4}{4}$.

1786.

Im Februar: 32) Oper: Der Schauspieldirector.

Im März: 33) *Conc. p. Pf.* A. $\frac{4}{4}$. — 34) *Duetto p. Idomeneo: Spiegarti.* — 35) *Scena c. Rondo av. V. obl.* — 36) *Conc. p. Pf.* C min. $\frac{3}{4}$.

Im April: 37) *Le nozze di Figaro.* Opera.

Im Juny: 38) *Quat. p. Pf. V. A. Vc.* Es. $\frac{4}{4}$. — 39) *Rondeau p. Pf.* F. $\frac{4}{4}$. — 40) *Conc. p. Corno.*

Im July: 41) *Trio p. Pf. V. et Vc.* G. $\frac{4}{4}$.

Im August: 42) *Sonate à 4 mains.* — 43) *Trio p. Pf. Clar, et A.* Es. $\frac{6}{8}$. — 44) *Quat. p. 2 Viol. A. Vc.* D. $\frac{4}{4}$.

Im September: 45) *Variat. p. Pf.*

Im November: 46) *Variat. à 4 mains.* — 47) *Trio p. Pf. V. Vc.* B. $\frac{4}{4}$.

Im December: 48) *Conc. p. Pf.* C. $\frac{4}{4}$. — 49) *Sinfonie.* D. $\frac{4}{4}$. — 50) *Scena con Rondo c. Pf. oblig.*

1787.

Im Februar: 51) Sechs deutsche Tänze.

Im März: 52) *Rondeau p. Pf.* — 53) Scena ed Aria: *Non so d'onde viene.* — 54) Aria: *Mentre ti lascio.*

Im April: 55) *Quint. p. 2 Viol. 2 A. Vc.* C. $\frac{4}{4}$.

Im May: 56) *Quint. p. 2 V. 2 A. Vc.* G min. $\frac{4}{4}$. — 57) 58) 59) 60) Vier deutsche Lieder. — 61) *Sonate à 4 mains p. Pf.* C.

Im Juny: 62) Musical. Spaass f. 2 V. A. 2 Cor. u. Bass. — 63) Lied f. Pf.: Abend-Empfindung. — 64) Lied: An Chloe.

Im August: 65) Kleine Nachtmusik f. 2 V. A. *B.* — 66) *Sonate p. Pf. et V.* A. $\frac{6}{8}$.

Im October: 67) *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni.* Opera.

Im November: 68) Scena: *Bella mia fiamma.* — 69) 70) Zwey Lieder.

Im December: 71) Lied: Die Spinnerin.

1788.

Im Januar: 72) *Sonate p. Pf.* F. — 73) 74) *VI Contredanses.* — 75) 6 deutsche Tänze.

Im Februar: 76) *Conc. p. Pf.* D. $\frac{4}{4}$.

Im März: 77) Aria: *Ah scia ciel.* — 78) Lied: Ich möchte wohl der Kaiser seyn. — 79) *Adagio p. Pf.* H min.

Im April: 80) *Aria p. l'Op. Don Giovanni: Della sua pace.* — 81) *Duetto p. detta Opera: Per quelle tue manine.* — 82) *Scena e Rondo p. detta: Mi tradì.*

Im May: 83) *Arietta: Un bacio di mano.*

Im Juny: 84) *Trio p. Pf. V. Vc.* E. $\frac{3}{4}$. — 85) *Sinfonie.* Es $\frac{4}{4}$. — 86) Kleiner Marsch f. Orchester. — 87) *Sonate facile p. Pf.* C. — 88) *Adagio* in C min. *à* 2 *V. A. Vc. p. une Fugue.*

Im July: 89) *Sonatine p. Pf. et V.* F. $\frac{4}{4}$. — 90) *Trio p. Pf. V. Vc.* C. $\frac{4}{4}$. — 91) *Canzonetta: Più non si trovano.* — 92) *Sinfonie.* G min. $\frac{4}{4}$ T.

Im August: 93) *Sinfonie.* C. $\frac{4}{4}$. — 94) Lied: Beym Auszug in das Feld.

Im September: 95) 8 Canons — 96) 2 Canons — 97) *Trio p. V. A. Vc.* Es. $\frac{4}{4}$.

Im October: 98) *Trio p. Pf. V. Vc.* G. $\frac{4}{4}$. — 99) 2 Contratänze.

Im November: Händels Acis u. Galathea bearbeitet.

Im December: 100) Sechs deutsche Tänze. — 101) Zwölf Menuetten.

1789.

Im Januar: 102) Arie: Ohne Zwang.

Im Februar: 103) *Sonate p. Pf.* B. $\frac{3}{4}$. — 104) Sechs deutsche Tänze.

Im März: Händels Messias bearbeitet.

Im April: 105) *Variat. p. Pf. sur Menuet du Duport.*

Im May: 106) Kleine Gigue f. Clavier.

Im Juny: 107) *Quat. p.* 2 *V. A. Vc.* D. $\frac{4}{4}$.

Im July: 108) *Sonate p. Pf.* D. $\frac{6}{8}$. — 109) *Rondo p. Op. Figaro: Al desio.*

Im August: 110) Aria: *Alma grande.*

Im September: 111) Arie: Schon lacht der holde Frühling. — 112) *Quint. p. Clarinette,* 2 *V. A. Vc.* A. $\frac{4}{4}$.

Im October: 113) Aria: *Chi sà, chi sà.* — 114) Aria: *Vado, ma dove?*

Im December: 115) Aria: *Rivolgeti à me.* — 116) 12 Menuetten. — 117) 12 deutsche Tänze.

1790.

Im Januar: 118) *Così fan tutte.* Opera.

Im May: 119) *Quat. p.* 2 *V. A. Vc.* B. $\frac{3}{4}$. — 120) *Quat. p. detti.* F. $\frac{4}{4}$.

Im July: Händels Alexandersfest und Cäcilia bearbeitet.

Im December: 121) *Quint. p.* 2 *V.* 2 *A. Vc.* D. $\frac{3}{4}$. — 122) Ein Stück für eine Spieluhr. *F min.* $\frac{3}{4}$.

1791.

Im Januar: 123) *Conc. p. Pf.* B. $\frac{4}{4}$. — 124) Drey deutsche Lieder. — 125) 6 Menuetten. — 126) 6 deutsche Tänze.

Im Februar: 127) 4 Menuetten u. 4 deutsche Tänze. — 128) 2 Contratänze. — 129) 2 Menuetten und 2 deutsche Tänze. — 130) Contratanz und sechs Ländler.

Im März: 131) Stück für eine Spieluhr. *F.* $\frac{4}{4}$. — 132) 2 Tänze. — 133) Aria: *Per questa bella.* — 134) *Variat. p. Pf.:* Ein Weib ist das etc.

Im April: 135) *Quint. p. 2 V. 2 A. Vc.* Es. $\frac{6}{8}$. — 136) Coro: *Viviamo felici.*

Im May: 137) Stück für eine Orgelwalze. *F.* $\frac{2}{4}$. — 138) *Quint. p. Harmonica* etc.

Im Juny: 139) *Ave verum corpus.*

Im August: 140) Cantate: Die Ihr des unermesslichen Weltalls etc. — 141) Die Zauberflöte. Oper.

Im September: 142) *La Clemenza di Tito. Opera seria.* — 143) Ouvertüre und Priestermarsch zur Zauberflöte. — 144) *Conc. p. Clarinette.*

Im November: 145) Kleine Maurer-Cantate. *C.* $\frac{4}{4}$.

Anm. In diesen Jahren componirte Mozart noch Vieles, was er nicht in diess Verzeichniss eingetragen hat und was nicht aufgeführt werden kann, weil er Mancherley, ohne eine Copie für sich zu behalten, an Freunde verschenkte. — Namentlich muss hier besonders sein Schwanengesang, *das Requiem* aufgeführt werden, und vielleicht dürfen seine zwey solennen Messen aus *C dur*, die bey Breitkopf und Härtel unter No. I. und II. erschienen sind, in seine reiferen Jahre gesetzt werden.

III. Verzeichniss der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musicalischen Fragmente und Entwürfe, wie es grösstentheils vom Abbé Maxim. Stadler verfasst worden.

A. *Fragmente für's Clavier.*

1) *Concerto per il Cembalo e Violino D*♯, welches er in Manheim 1778 anfing. Das Ritornell ist eins der prächtigsten und schönsten, welches er jemals gemacht hat. Die Violinen fangen mit *Piano* an und die Begleitung der Viole, des Vcello. und des Basso ist 11 Tacte hindurch *pizzicato.* Hierauf folgt

ein herrliches *Forte* mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trombe und Tympani von 63 Tacten, welches mit dem angenehmsten *Piano* abwechselt. Die Principalvioline hat das erste Solo 11 Tacte hindurch, diesem folgt *Cembalo* ebenfalls 11 Tacte lang, denen ein kurzes *Forte* mit der ganzen Begleitung folgt. Endlich ertönen *Viol. principale* und *Cembalo* zugleich und concertiren wechselsweise 21 Tacte hindurch. Bey allen diesen Solo's fehlt aber noch das Accompagnement, sonst ist es durchaus vollendet.

2) *Concerto per il Cembalo D* ♯. Von diesem sind nur 21 Tacte für *Clavicembalo* geschrieben, der Raum für die Begleitung ist leer geblieben.

3) *Concerto per il Clavicembalo D* ♯ $\frac{3}{4}$. Hiervon ist nur das *Ritornello* durch Violine und Bass ohne Begleitung der Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts etc. angemerkt.

4) *Conc. per il Cembalo C* ♯ $\frac{3}{4}$ mit Begleitung von 2 Violin. Viol. 1 Flauto, 2 Ob. 2 Fagott. 2 Hörnern etc. Das *Ritornello* besteht aus 25 Tacten, doch nicht ganz instrumentirt. Hierauf folgt ein Solo des *Cembalo* 8 Tacte lang, alsdann 4 Tacte von Instrumenten.

5) *Conc. per il Cembalo C* ♯ mit 2 Viol. Viol. Flauto, 2 Ob., 2 Corn., 2 Clarin. und Tymp. Hiervon ist das *Ritornello* durch Viol. I. und Basso in 19 Tacten angemerkt.

6) *Conc. p. il Clavicembalo* D ♭ mit 2 Violin. Viol. Flöte, 2 Ob. 2 *Corn. di Basset*, 2 Corn. 2 Fagott. Deren sind nur 6 Tacte für Violine und Basso etc.

7) Anfang eines Rondo für ein Clavierconcert *Es* ♯

besteht nur aus 5 Tacten, ohne die übrige Begleitung.

8) Rondo aus *A* ♮ für ein Clavierconcert. Das Clavier macht den Anfang *Alla breve* mit 8 Tacten, was Violine und Basso 15 Tacte hindurch fortsetzen. Die übrige Begleitung mangelt.

9) *Rondo* A ♮ $\frac{6}{8}$ für ein Clavierconcert. Das Clavier fängt 4 Tacte allein an, dann spielt Clarinett 4 Tacte und das Clavier weiter durch wieder 4 Tacte, Clarinett wiederholt dieselben und endlich fangen die Violinen an, wozu die Begleitung nicht geschrieben ist.

10) Ein Clavierquintett *B* ♮ $\frac{6}{8}$ mit Oboe, Clarinett, Bassethorn und Fagott. Sind nur 35 Tacte, aber ganz im Mozart'schen Geschmacke.

11) Anfang eines Clavierstücks *D* ♮ mit 2 Violinen, 2 Hörnern und Basso. Besteht aus 29 Tacten.

12) Anfang eines Trio für Clavier *B* ♮ mit Violino und Vcello. Enthält 25 Tacte.

13) Anfang eines Trio für Clavier, Violine und Vcello, *G* ♮. 19 Tacte.

14) Anfang eines *Andantino* *G* ♭ für Clavier mit Begl. eines Vcello. Enthält 33 Tacte.

15) Anfang einer Claviersonate mit Begl. einer Violine *B* ♮. 31 Tacte.

16) Anf. einer Claviersonate mit Violine *A* ♮. 34 Tacte.

17) Einige dergl. aus *A* ♮ $\frac{3}{4}$. 15 Tacte.

18) Anfang einer Phantasie für Clavier *F* ♭. 14 Tacte.

19) Anfang einer Claviersonate *F* ♮. 7 Tacte.

20) Einer dergl. *F* ♮. *Alla breve*. Enthält 15 Tacte.

21) Anfang eines Allegro f. Clavier *F* ♮ $\frac{6}{8}$. — 16 Tacte.

22) Ein Rondo aus *F* ♮ $\frac{6}{8}$. 33 Tacte.

23) Anfang eines Adagio in *D* ♭. 4 Tacte und der erste Theil eines Menuett aus *D* ♯.

24) Anfang einer Sonate aus *B* ♯. 19 Tacte.

25) Ein sehr kurzes Andante aus *Es* ♯. Der erste Theil enthält 8, und der zweyte 12 Tacte.

26) Thema für Variationen aus *C* ♯.

27) Anfang eines Adagio *D* ♭. 9 Tacte.

28) Anfang eines Allegro *C* ♭ für 2 Cembali. 22 Tacte.

29) Anfang einer Sonate für 2 Cembali *B* ♯. Das Adagio enthält 8, und das Presto 44 Tacte.

30) Anfang einer Sonate f. 2 Cembali *B* ♯. 15 Tacte.

31) Anfang einer Fuge *G* ♯. 33 Tacte.

32) Vierzig halbe Bogen, welche verschiedene Themata zu Fugen, Canonen und Uebungen in Contrapuncten enthalten.

33) Eine Sonate f. Clavier *C* ♯ mit 1 Violin. Andante, welches in ein Allegretto übergeht. Das erste Allegro und Andante ist von Mozart vollendet, das letzte Allegretto ist von einem Andern ergänzt.

34) Eine Sonate *A* ♯ für's Clavier mit 1 Violin. Sie fängt mit einem schönen von Mozart ganz bearbeiteten Andante an und geht in eine Fuge *A* ♭ über, welche nur zur Hälfte Mozarts Arbeit ist.

35) Ein Allegro *D min.* Ein *Tempo di Menuetto* in *G* ♯. Ein anderes Allegro *D* ♯ $\frac{6}{8}$ für Clavier, Violine und Vcello, sind ebenfalls nicht ganz vollendet. Das Fehlende ergänzte ein Liebhaber. Zusammen können sie ein Trio ausmachen.

36) Ein schönes Allegro für Clavier *B* ♯. Ist auch von einem Liebhaber vollendet.

37) Anfang einer Clavier-Sonate *B* ♯ mit 1 Violine. Auch von einem Liebhaber vollendet.

38) Eine kurze Fuge für Violine, Viola u. Vcello. G ♮.

39) Ein Vorspiel, Präludium oder kleine Phantasie in *C* ♮, die er für seine Schwester componirte. Es hebt an mit Allegretto *C C* ♮, geht dann über in ein *Cappriccio*, worauf ein *Andantino* folgt. Dann kommt ein *Cantabile* und ein *Cappriccio Allo* macht den Beschluss. Ist vollendet.

40) Ein Concert zu 3 *Cembali con Violini*, 2 *Oboi*, 2 *Corni*, *Viola et Basso* in *F*. Der Eingang ist ein *Allo* in *F* ♮. Dann folgt ein Adagio in *B* ♮, darauf ein *Tempo di Minuetto Rondo* in *F* ♮. — Davon ist da in Stimmen: *Cembalo primo*, *Violino primo et secondo*, *Viola* und *Basso*. — Dieses kann im Jahre 1777 componirt worden seyn. Dass es vollendet gewesen ist, beweisst nicht nur, dass es der Componist in einigen Briefen an seinen Vater erwähnt und sogar die Ausführung in Augsburg vom 24. Octbr. 1777. erzählt (siehe hier in der Biogr. Seite 319.), sondern auch das zierliche mit musikalischen Attributen ausgestattete Titelblatt, worauf von der Handschrift seines Vaters zu lesen ist: *Dedicatio al incomparabile Merito di sua Excellenza La Sigra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco, e delle sue Figlie — le Sigre. Contesse Aloisia e Giuseppe . . . . .*

in F . . . dal loro devotissimo servo

Wolfgango Mozart.

Wahrscheinlich war die Handschrift W. Mozart's für eine solche Dedication zu schlecht.

41) Seine allerältesten Compositionen sind dieser Biographie Seite 15. als Beilage zugegeben.

B. *Fragmente für Violine.*

1) Anfang einer Symphonie *Es* ♮ mit Violine, Viola. Flöte, 2 Ob. 2 Hörnern, Fagott, Vcello und Bass. Das Adagio besteht aus 14 Tacten und ist ganz vollendet und durchgehends instrumentirt. Der erste Theil des Allegro ist gleichfalls vollendet, auch grösstentheils instrumentirt und besteht aus 83 Tacten. Der zweyte Theil fehlt.

2) Ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper, mit Violine, Viol. Ob. Corn. Clarin. Tymp. Fagott und Basso aus *D*♭ enthält 64 Tacte und ist ganz vollendet. Es fehlt also nur das diesem vorhergehende.

3) Anfang einer Ouverture, Andante *Es* ♮ mit Violin. Viol. 2 Flaut. 2 Ob. 2 Clarin. 2 Fagotts 2 Corn. Tymp. und Basso. Enthält 8 Tacte, worauf ein Allegro folgt, wovon nur 18 Tacte ohne weitere Begleitung in Violin geschrieben, da sind.

4) *Chasse* A ♮ $\frac{6}{8}$ mit 2 Violinen, Viola, 2 Flaut. 2 Corn. Ob. und Basso. Der erste Theil enthält 8 Tacte und auch der zweyte, und sind ganz vollendet und instrumentirt. Hierauf folgt ein *Minore* von 2 Theilen, wovon jeder 8 Tacte enthält, an welcher aber die Begleitung fehlt.

5) *Sinfonie concertante a tre Instrumenti*, Violino, Viola, Vcello. *A* ♮ mit 2 Ob. 2 Corn. 2 Viol. und Basso. Das Ritornell ist ganz vollendet und besteht aus 43 Tacten. Das übrige Concertirende enthält 83 Tacte und meist ohne Begleitung.

6) Anfang einer Symphonie Andante *G* ♮. 10 Tacte ohne Begleitung.

7) Menuett f. Violin. 2 Ob. 1 Fagott, 2 Corn. *Flauto piccolo* und Tamburin A ♯. Der erste Theil von 8 Tacten ist vollständig, vom zweyten sind nur 3 Tacte da.

8) Anfang eines Rondo, aus *B* ♯ mit Viol. Flaut. Ob. Fagott. Corn. Alto und Basso. Enthält 25 Tacte. Die Begleitung fehlt.

9) Anfang eines Rondo aus *F* ♯ zu 2 Violinen, Viol. 2 Corn. und Basso, enthält nur 3 Theile, deren jeder 8 Tacte enthält. Die Begleitung fehlt.

10) Anfang eines Quintetts für Violine, Viol. Clarin. *Corni di Bassetto* und Vcello. *F* ♯. Die Begleitung ist meistens vollständig. 102 Tacte.

11) Anfang eines Allegro *A* ♭ für ein Quintett von 2 Violin. 2 Viol. und Vcello. 72 Tacte lang.

12) Anfang eines Quintetts, Allegro *B* ♯ für 2 Violin. 2 Viol. und Vcello. 122 Tacte *alla breve*.

13) Quintett f. 2 Violinen, 2 Viol. und Vcello. Allegro *Es* ♯ $\frac{3}{4}$. Enthält 71 Tacte und ist unvollendet.

14) Anfang eines Quintetts *Es* ♯ f. 2 Violinen, 2 Viol. und Vcello. 19 Tacte.

15) Anfang eines Quintetts *D* ♯ für 2 Violinen, 2 Viol. und Vcello. 18 Tacte.

16) Ein dergl. Rondo *G* ♭ $\frac{6}{8}$. — Enthält 8 Tacte.

17) Ein dergl. Rondo *F* ♯ $\frac{6}{8}$. — Enthält 10 Tacte.

18) Ein dergl. Larghetto *C* ♯. — Enthält 16 Tacte.

19) Anfang eines Violinquintetts aus *E min.* Der erste Theil Allegro ist vollendet und enthält 74 Tacte.

20) Ein dgl. aus *G min. Allo.* Enthält 24 Tacte.

21) Ein dgl. Allegretto aus *B* ♯. Enthält 56 Tacte.

22) Ein dergleichen Rondo *B* ♯ von 10 Tacten.

23) Ein dgl. aus *A*♮ $\frac{6}{8}$ von 139 Tacten.

24) Ein dgl. Adagio *F*♮ von 8 Tacten.

25) Ein dgl. Rondo *F*♮ $\frac{6}{8}$ von 16 Tacten.

26) Ein dgl. mit einem Menuett beginnend, *B*♮ von 9 Tacten.

27) Anfang eines Trio *G*♮ $\frac{3}{4}$ für Violine, Viola und Vcello. Der erste Theil ist ganz vollendet und besteht aus 91 Tacten. Der zweyte Theil enthält 9 Tacte.

Anm. Unter diesen Fragmenten können vorzüglich ausgehoben werden No. 1. 2. 3. 5. 10. 11. 12. 13. 19. 23. und 27. Diese zeichnen sich alle durch Originalität, Melodie, Harmonie und gute und meisterhafte Begleitung vor den übrigen aus.

C. *Fragmente für Blasinstrumente.*

1) Anfang eines Adagio für eine Harmonica mit 1 Flöte, 1 Ob. 1 Viola und Vcello. — Sind 10 Tacte.

2) Bruchstück eines Hornconcerts.

3) Eins dgl.

4) Quintetto für Clarinetto, 2 Violinen, Viol. und Bass. *B* ♮. Der erste Theil Allo von 90 Tacten ist vollendet. Der zweyte Theil besteht aus 3 Tacten.

5) Quintetto für ein Clarinetto, 2 Violinen, Viol. und Bass *A* ♮. Enthält 89 Tacte, ist unvollendet und nur hier und da die Begleitung angedeutet.

6) Allegro für 2 Ob. 2 Corn. 2 Clarinett. und 2 Fagotts *B* ♮. Enthält 16 Tacte und ist unvollendet.

7) Anfang eines Adagio aus *F*♮ für 1 Clarinett und 3 *Corni di Bassetto.* 6 Tacte lang.

8) Anfang eines Allegro für 1 Clarin. und 3 *Corni di Bassetto.* 22 Tacte lang.

9) Anfang eines Adagio für 1 *Corno Jnglese,* 2 Violinen und Basso. Der erste Theil aus 23 Tacten

ist vollendet. Der zweyte Theil von 36 Tacten ist auch vollständig, doch ohne Begleitung.

D. *Fragmente für den Gesang.*

1) Anfang eines Kyrie aus *Es* ♮ $\frac{4}{4}$ Largo für 4 Voc. 2 Violin. 2 Viol. 2 Ob. 2 Corn. 2 Tromb. Tymp. *e* 2 Fagotti. Enthält 22 Tacte und ist voller Andacht im Kirchenstyle verfasst, die angenehmste Molodie ist mit abwechselnder harmonischer Begleitung durchgeführt. Das *Christe* enthält kleine Solo's für Sopran und Alt.

2) Anfang eines Kyrie aus *C* ♮ für 4 Voc. 2 Violin. 2 Clarin. und Tymp. mit Organo. Besteht aus 9 Tacten.

3) Anfang eines Kyrie aus *D* ♮ à 4 Voc. 2 Violini, Viol. 2 Ob. etc. enthält 11 Tacte ganz im Kirchenstyle und ist überaus schön.

4) Fragment eines Kyrie à 4 Voc. Violin. Viol. 2 Ob. 2 Fagotten, 2 Clarin. und Tymp. im erhabenen Style. Enthält 37 Tacte.

5) Eins dgl. fängt mit Adagio in *G* ♮ an, worauf ein fugirtes Andante folgt. Sind nur 34 Tacte.

6) Eins dgl. in *D* ♮ ein fugirtes Allo, besteht aus 32 Tacten.

7) Eins dgl. in *C* ♮. Der Anfang ist ein Adagio von 14 Tacten, dann folgt ein Allo, wovon nur 35 Tacte geschrieben sind.

8) Fragment eines Gloria aus *C* ♮ von 26 Tacten.

9) Ein unvollendeter Psalm: *Memento Domine David* etc. aus *F* ♮ vierstimmig. Sind nur 32 Tacte geschrieben.

10) Eine deutsche Cantate: Die Seele des Weltalls,

o Sonne! etc., für 2 Tenore und 1 Bass. Der erste Chor aus *Es* ♮ ist ganz vollendet, er hebt mit einem prächtigen Unisono an und es herrscht in ihm eine simple, edle und angenehme Melodie. In den Worten: Von Dir kömmt Fruchtbarkeit, Wärme, Licht etc. wird besonders der Name Licht durch ein überraschendes *Forte* im Septimenaccorde herausgehoben und kann nicht ohne Wirkung seyn, wenn die Begleitung durch die angemerkten Instrumente der Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten etc. dazu gesetzt wird. — Nach diesem Chore folgt eine Tenorarie in *B* ♮ voll der zartesten Melodie und mit einer herrlichen Begleitung des Contrabasses. Hierbey fehlt auch die Begleitung der übrigen Instrumente, wozu der Raum leer gelassen ist. — Auf diese folgt eine unvollendete zweyte Tenorarie in *F* von 17 Tacten.

11) Ein angefangenes Duett für 2 Soprane: Ich nenne Dich, ohn' es zu wissen etc., mit Begleitung des Claviers. 27 Tacte lang.

12) Ein Recitativ: *O Calpe,* Dir donnert's am Fusse etc., mit Begleitung des Claviers. Ist unvollendet.

13) Anfang einer Arie: Einsam bin ich etc., aus D *b*. Enthält nur 8 Tacte.

14) Einer dgl.: *V'amo di core* etc.

15) Sined's (Denis) Bardengesang auf Gibraltar. (Ueber diesen schreibt er selbst vom 21sten Decbr. 1782. Siehe in d. Biographie Seite 472.)

16) Eine unvollendete italienische Operette, worin die Personen: Bettina, Don Astrubale, Pulcherio und Bocconio vorkommen.

17) Eine unvollendete deutsche Operette, die in der Manier Aehnlichkeit mit der Entführung aus d. Serail hat, und worin die Namen H. v. Dummkopf, Rosaura, Trautel, Leander, Casperl, Wurstl, Knödl etc. vorkommen.

18) Ein Wiegenlied in 3 Strophen, mit Begleitung des Pf.: Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein etc. *Andante F* ♯. Es ist ganz mozartisch, naiv, originell und launig. Es ist hier als Beylage zugegeben.

19) Eine Arie: *Dentro il mio petto.* D ♯ $\frac{4}{4}$. *Allegro maestoso.* Unvollendet.

IV. Verzeichniss derjenigen Compositionen, welche Mozart ausser den hier angeführten noch vollendet hinterlassen hat.

1) Ein Oratorium: *Davidde penitente,* vom J. 1783, wovon in der Biographie mehres gesagt ist.

2) 30 verschiedene Kirchen - Compositionen, wie: Missen, Litaneyen, Offertorien, Motetten, Hymnen, Cantaten u. dgl., worunter auch ein Requiem mit ist. Vorzügliche Auszeichnung unter diesen verdient ein *Stabat mater à 3 Soprani* von lauter Canons, und dann die *Antiphona à 4 Voci,* welche er 1770 zu Bologna als Aufgabe zur Aufnahme in die dortige filarmonische Gesellschaft schrieb. Siehe die Beylage zur Biogr. S. 227. — Die grösste ist sein schon aufgezähltes Requiem.

3) 4 Chöre für 4 Singstimmen und volles Orchester.

4) 43 italienische Arien, Duette und Terzette, mit und ohne Recitative, mit vollem Orchester, für

besondere Sänger und verschiedene Stimmen geschrieben.

5) 16 Canons mit u. ohne Text zu 3 und 4 Stimmen.

6) Einige *Solfeggi* zur Gesangsübung.

7) 34 Clavierlieder.

8) 33 Orchester-Symphonieen. Davon sind zu Wien und Offenbach viele erschienen.

9) 13 Opern-Ouvertüren. 7 davon sind zu Offenbach gestochen.

10) 41 *Divertissements* für mehr und weniger Instrumente. Zu diesen gehören auch mehre Harmoniesuiten.

11) 8 Quintetten für 2 Violinen, 2 Violen und Bass. Diese sind alle in Leipzig, Wien und Offenbach erschienen.

12) 28 Quartetten. 26 davon sind für zwey Violinen, Viola und Basso; eins ist mit Oboe und eins mit Flöte.

13) 10 Violintrio's.

14) 4 Ballette und Pantomimen.

15) 5 Violinconcerte. Eins davon ist zu Offenbach gestochen erschienen.

16) 6 Hornconcerte. Davon sind drey zu Offenbach herausgekommen.

17) Ein Fagottconcert. Ebenfalls in Offenbach erschienen.

18) Ausser den schon zuvor angegebenen noch 15 Clavierconcerte. Im Ganzen componirte er nämlich 29 solche. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind davon 21, und bey André in Offenbach 23 erschienen.

19) Fünf Clavier-Quartetten.

20) 23 Claviertrio's. Sind alle in den *Oeuvr. compl.* in Leipzig bey Breitkopf u. Härtel abgedruckt.

21) 31 Claviersolo's für 2 Hände. Sind ebenfalls in Leipzig erschienen.

22) 4 Sonaten für Clavier zu 4 Händen.

23) 2 Stücke für 2 Claviere, nämlich eine Sonate und eine Fuge.

24) Viele variirte Themata für's Clavier zu 2 und 4 Händen.

25) 4 Rondo's für's Clavier.

26) *Mitridate. Opera seria.* 1770 zu Mailand geschrieben.

27) *Ascanio in Alba*, eine dramatische Serenate, 1771 zu Mailand verfertigt.

28) *Il sogno di Scipione*, Serenate, 1772 zur Installirung des Erzbischofs zu Salzburg geschrieben.

29) *Lucio Silla, Opera seria*, 1773 zu Mailand geschrieben.

30) *La finta Giardiniera, Opera buffa*, 1774 zu München geschrieben.

31) *Il Re Pastore. Pastorale*, 1775 zu Salzburg geschrieben. In diesem begann der hohe Genius Mozarts, der in seinen späteren Werken durchaus herrscht.

32) Zwischenacte und Chöre zum Schauspiele: Thamos von Egypten, für 4 Singstimmen und Orchester.

33) *Idomeneo, Re di Creta. Opera seria* in 3 *Atti.* 1780 für das Münchner Carneval geschrieben.

34) Die Entführung aus dem Serail, oder Constanze und Belmonte. 1782 auf Kaiser Josephs Befehl componirt.

55) Dann ist noch von ihm vorhanden eine „Kurz gefasste Generalbass-Schule, oder Fundament des Generalbasses,“ deren Aechtheit nicht zu bezweifeln, wenn gleich es Mozart nie für die öffentliche Bekanntmachung geschrieben hat.

Anm. Obgleich, wie schon angegeben, noch so manche Composition Mozart's theils gänzlich verloren gegangen und theils noch in Handen mancher Kunstfreunde verborgen liegt, so muss man doch staunen, dass dieses möglichst sorgfältig zusammengestellte Verzeichniss, mit Inbegriff der Fragmente und Entwürfe, über 800 Stücke zählt, von denen doch viele sehr bedeutend sind; und älter ist Mozart nicht geworden! —

Mozart und die Eigenthümlichkeit seiner Werke.

Nach dem vorhin angegebenen Verzeichnisse der Werke Mozart's bedenke man, wie ausserordentlich Viel er in einem kurzen Leben in allen Gattungen und Arten der Musik, vom kleinsten bis zum grössten, vom Einfachsten bis zum Zusammengesetztesten und Verwickeltsten in so mannichfaltigen Werken geliefert hat. Hätte man unter diesen zahlreichen Schöpfungen seiner genialen Einbildungskraft und seines durch Studium und Erfahrung gebildeten Kunstsinnes, womit sich die vertrauteste Kenntniss aller Kunstmittel verband, hätte man unter diesen Producten nur in jeder Gattung, ja nur in einer, eines der vorzüglichsten; kennte man z. B. nur eine seiner herrlichen Symphonieen, wie die hinreissend grosse, feurige, kunstreiche und pathetisch erhabene in *C*♮; nur eines seiner schönen Clavierconcerte; nur eines seiner ausgezeichneten Quartetten, Quintetten, Trio's; nur Eine seiner im Ernsten wie im Heitern und Romantischen gleich bewundernswerthen Opern, seine Entführung aus dem Serail, oder seinen Don Juan, das anerkannte Meisterstück der theatralischen Musik; unter so manchen würdigen Compositionen für die Kirche sein erstaunenswerthes Requiem — so würde man ihn schon für eines der ersten Genie's der neuern Zeit erkennen müssen. Und nun hat er sich in allen diesen verschiedenen Fächern mit so hoher Originalität der Erfindung, mit so viel Geschmack, Einsicht und meisterhafter Gewandtheit zugleich hervorgethan! Dazu kommt noch, dass Wenige, wie er, die Gründlichkeit, den Ernst und tiefen Gehalt der Musik mit den Reizen und der Anmuth der modernen und antiken Musik so glücklich vereinigten. Der Anbeter eines Seb. Bach war selbst der gewandteste Contrapunctist und zugleich ein anderer Gluck in der pathetischen dramatischen Musik. Er verband den Gehalt und die Würde der deutschen mit dem Zauber und der Lieblichkeit der italienischen Meister, ohne desswegen minder originell zu bleiben. Rechnet man hiezu seine glänzende Virtuosität auf dem Pianoforte und von Seiten seiner Denkungsart seine, bey allem richtigen Selbstgefühl, für Seb. und K. Ph. E. Bach, Händel, Gluck, Jos. und Mich. Haydn u. a. bewiesene Hochachtung; seine Gefälligkeit, die Wünsche der Kunstfreunde zu erfüllen, und überhaupt das Sanfte und Menschenfreundliche seines Charakters; so wird man mit Bewundrung und Rührung das Andenken eines Künstlers feyern, welcher der Stolz Deutschlands und des ganzen gebildeten Europa bleiben wird, so lange der Sinn für geistvolle Ausübung der Tonkunst in ihrem ganzen Umfange, frey von aller tadelsüchtigen Einseitigkeit und Beschränktheit, die Gemüther der Gebildeten belebt und erwärmt. (Gerber.)

Nachdem Busby von Haydn gehandelt hat, geht er auf Mozart über und sagt: Von der Betrachtung solcher Talente und Kenntnisse, wie Jos. Haydn besaas, zur Würdigung der natürlichen und erworbenen Fähigkeiten eines Tonsetzers, wie Mozart, übergehen, heisst das Vergnügen jenes Uebergangs zu empfinden, welcher den entzückten Naturfreund von einer blühenden Flur auf die andere oder in einen Garten bringt, worin die Blumen, zwar nicht von derselben Gattung wie die ersten und nicht so geordnet sind, um dem geblendeten Auge dieselben irdischen Constellationen darzubieten, aber doch gleichfalls mit dem Glanze der Gestirne wetteifern, und nur die Schönheit einer andern Hemisphäre zu entfalten scheinen. Allein Mozarts schöne Erzeugnisse waren, wo nicht glänzender, doch weniger einförmig, als die gleichmässig dauerhaften immer blühenden Werke Haydn's, und erforderten bloss einen länger von dem vereitelnden Ueberfalle der Sterblichkeit freien Boden, um nicht weniger zahlreich zu seyn.

Nachdem man allmählig mehr auf das Leichte, Populäre, Sentimentale hinarbeitend, mit Ausnahme weniger Meister, sich immer weiter von der alten Seb. Bach'schen Gründlichkeit entfernt hatte, trat Mozart auf, der, mit tiefer Verehrung für Bach erfüllt, in seinen eigenen Compositionen italienische Anmuth mit deutscher Kraft, und merklich mit Bach'scher Kunst (in dem Reichthume der Harmonie und in den melodischen figurirten Bässen, in contrapunctitischer Behandlung überhaupt) verknüpfte, und nebst Jos. Haydn eine neue Epoche der Tonkunst begründete, mit welcher derjenige moderne Styl begann, dessen Reichthum, Fülle und Glanz sich auf der Bühne, im Concert und in der Kirche zu verbreiten anfingen. So viel aber die vielseitige Ausbildung der Instrumentalmusik hierdurch gewann, so ging doch zum Theil dadurch oft die grössere Einfalt und Würde des Kirchenstyls verloren.

Indessen erschienen Mozarts geniale Werke mit ihrem Reichthume an neuen Ideen, ihrem romantischen und humoristischen oder pathetischen Geiste, ihrer epischen Grösse und Pracht, und mit all' ihren Reizen und Schönheiten der Melodie und der harmonischen Ausführung. Dieser Genius, dessen Lob nie genügend ausgesprochen, dessen Name vom Kunstjünger nie zu sehr verehrt werden kann, dessen Ruhm ewig leben wird, war ganz Liebe und Harmonie, ein Nachhall des Schwanengesangs, der, mit Engelsharfen vermischt, die Seligen in den Gefilden der Ewigkeit einst empfängt. Bey ihm waltet nicht dieser innere Kampf, der die menschlichen Naturen zerwühlt, bey ihm werden Mühe und Anstrengung nie sichtbar, jeder Satz scheint sich an den vorhergehenden reihen zu *müssen*, Alles ist so leicht, so natürlich, so rein und eben so tief, als das unermessliche Blau des Himmels an einem schönen Frühlingstage. Daher erregen seine Werke, obenhin leicht betrachtet, jetzt nicht weniger Bewunderung als andere Meisterwerke, deren reine Verhältnisse und vollkommene Symmetrie fallen nicht so sehr in's Auge, als eine etwas fehlerhafte Anordnung, und man erkennt bey dem ersten Blicke die gigantischen, aber herrlich gestellten Massen nicht*). Dringt man aber tiefer, so erscheint die wahre Schöne, die colossalische Tiefe und Grossheit der mit höchster Kunstvollendung verknüpften Elemente, man kniect nieder und betet an.

Mozart gehört in die Zahl derjenigen, die möglichst unabhängig vom Modegeschmacke der Zeit, nach dem Ideale ihres Geistes arbeiteten, und Gründlichkeit mit Feinheit und Schönheit der Behandlung in ihren Producten zu verbinden wussten.

Frühzeitigen Talenten drohen aber auch gewöhnlich grosse Gefahren; denn indem man sie zu Anstrengungen reizt, gehen sie gegen die Kindesnatur. So nur bey unserm Mozart. Er spielte schon in seinem 6ten Jahre brav, im 7ten und 8ten schrieb er Sonaten, im 12ten oder 14ten ein *Te Deum*, was wir noch jetzt nicht ungern hören! — So glaubt ihr wirklich, mit eurem Kinde dieselbe Ausnahme zu erfahren, die die Natur in fast einem vollen Jahrhunderte (seit Händel) nur ein Mal machte? glaubt, weil ihr ein Loos in der Lotterie habt, den grössten Gewinn zu erhaschen (dieser Vergleich sagt noch viel zu wenig), und macht in dieser Zuversicht den ganzen Zuschnitt des Lebens darnach?!

Ich frage auch nicht: war denn Mozart glücklich? — Ich habe ihn gekannt, er war es nie. Ich erinnre euch auch nicht daran, wie kurz sein Leben war. Ihr würdet wohl nur sagen: so brachte er Glück und Leben der Kunst zum Opfer! so steht er darum vor aller Welt um so höher da! — Ihr habt Recht. Aber das ist gewiss, Mozart wurde in früher Kindheit weniger gereizt, weniger in der Kunst angestrengt, nicht einmal wissentlich zu ihr geleitet, sondern nur sich selbst überlassen, ja sogar zurückgehalten, bis *seine* ganz eigenthümliche Natur von selbst unaufhaltsam hindurch brach und unverkennbar ankündigte: Dieser soll einmal unter Millionen allein ganz gegen die Regel gerathen. Nun so wartet's nur still ab, ob sie über euer Kind dasselbe unwiderstehliche Machtwort zu sprechen, und ihnen diess grosse, *nur Anderen* wohlthätige Opfer aufzulegen vorhabe.

---

*) Wie in der Symphonie C♮ mit der Schlussfuge.

Mozart *schrieb* seine *Noten* in seiner Kindheit für sich auf Papier, wie es ihm eben zur Hand war; kleine Notenköpfe, aber verhältnissmässig grosse Schwänze. Die Noten sind einander sehr gleich, recht deutlich und ohne alle Abkürzungen; selbst das *Forte* und *Piano* etc. schrieb er durch *alle* Stimmen der breiten Partituren ganz genau bey; in späteren Jahren hingegen schrieb er sehr nett, nicht selten mit Verbesserungen, wo er denn das eben Geschriebene mit den Fingern auswischte, oder das schon getrocknete mit einem einzigen dicken Kreuz verdammte. Radirt hat er wohl nie, und eben so hat er selten was nachgetragen und eingehängt.

Mozart's Körper kränkelte *in seiner letzten Lebenszeit* und litt besonders an äusserst leichter Reizbarkeit der Nerven, und wurde, wie sich wohl psychologisch erklären lässt — überhaupt sehr furchtsam, was er auch schon früher war, besonders viel von Todesgedanken beunruhigt. Nun arbeitete er so viel und schnell, — freylich desshalb zuweilen auch flüchtig, — dass es scheint, er habe sich vor dem Aengstenden der wirklichen Welt in die Schöpfungen seines Geistes flüchten wollen. Seine Anstrengung ging dabey oft so weit, dass er nicht nur die ganze Welt um sich her vergaass, sondern ganz entkräftet zurücksank und zur Ruhe gebracht werden musste. Jedermann sah, dass er sich auf diese Weise bald aufreiben müsse. Die Zuredungen seiner Gattin und seiner Freunde halfen nichts, die Versuche, ihn zu zerstreuen, eben so wenig. Er that. Etwas seinen Lieben zu Gefallen, fuhr mit ihnen aus; nahm aber an Nichts mehr wahren Antheil, sondern lebte immer fort in seinen Phantasieen, aus denen ihn nur zuweilen ein Schauder vor dem Tode, der sich schon um sein Gebein zu winden anfing, erweckte. Seine Gattin bestellte oft heimlich Personen, die er liebte: sie mussten ihn zu überraschen scheinen, wenn er sich wieder zu tief und anhaltend in seine Arbeit versenkte: er freute sich zwar, blieb aber dennoch beym Arbeiten. Sie mussten nun viel schwatzen: er hörte Nichts: man richtete das Gespräch an ihn: er ward nicht unwillig, gab einige Worte dazu, schrieb aber fort.

In dieser Zeit und traurigen Gemüthsstimmung schrieb er bekanntlich die Zauberflöte, *La Clemenza di Tito* und *sein Requiem.* Schon über der Zauberflöte versank er, dem Tag und Nacht gleich war, wenn ihn der Genius ergriff, in öftere Ermattung und minutenlange halb ohnmächtige Bewusstlosigkeit. Die Musik dieser Oper hatte er recht lieb, obschon er über manche Sätze, die gerade den allgemeinsten Beyfall erhielten, lachte. Man hat zwar das Seltsame des Gesanges der geharnischten Männer, während der fromme Tamino die Pamina durch Feuer und Wasser führt, und die wunderleisen grillenhaften Uebergänge und besonders Ausgänge der Melodie in mehren Kritiken bemerkt, aber die eigentliche Pointe, von welcher jene Sonderbarkeiten abhangen, nicht angemerkt. Die schwarzen Männer singen nämlich unter dem düstern melancholischen Accompagnement die uralte Kirchenmelodie etc.

(Rochlitz.)

Mozart konnte seine Zauberflöte wegen Kränklichkeit einmal nicht selbst dirigiren, desshalb legte er zu Hause die Uhr neben sich und hörte im Geiste die Musik. „Jetzt ist der erste Act aus — jetzt ist die Stelle: Die grosse Königin der Nacht etc.“ sagte er, und dann ergriff ihn wieder der Gedanke, dass das Alles für ihn bald ganz vorbey seyn werde, und er schauderte zusammen.

Busby sagt: Die Ouverture der Zauberflöte und die der *Clemenza di Tito* und das Requiem durch Flights und Robsons erstaunenswürdige cylindrische Orgel zu hören, heisst die Wunder der Musik und der Mechanik in kunstreicher Composition und im Instrumentenbaue kennen lernen.

So sehr auch Mozart als ausgezeichneter Künstler anerkannt wurde, so *blieb er* doch auch *nicht frey von Tadel.* Hier einige Beyspiele:

Gerade desshalb, weil Mozart Genie war, hatte er weit mehr Fehler, als andere Componisten. *)

---

*) Jo. Bapt. Schaul *Osservaz. instruttive all' uso degli amanti della lingua italiana e delle belle* etc. Frankf. b. Willmanns.

Das Genie will Alles umfassen, kümmert sich nicht um Regeln oder ältere Vorbilder: die Meisterbahn, die so viele Andere vor ihm betraten, verschmähend, will er selbst Original seyn und alle Uebrigen, die mit ihm in die Schranken treten könnten, übertreffen.

Ueber Mozart's eigenhändigen Katalog seiner Werke heisst es ferner: Diese Ueberschwemmung von Arbeiten beurkundet zwar die Fruchtbarkeit seines Talents, aber zugleich ihre Aehnlichkeit einer Ueberschwemmung, welche Alles verheert und Erde und Pflanzen, Steine, Holz und Wasser unter einander wirft. Seine Werke enthalten Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, ganz Schlechtes, wesshalb sie keines solchen Aufhebens werth sind, als seine Verehrer davon machen. Ich behaupte, dass die Melodie in den Singstimmen nicht selten gezwungen und schleppend ist, und den natürlichen Fluss entbehrt, welcher den italienischen Gesang auszeichnet. Seine Harmonie ist rauh, hart und gesucht: die Quartetten, Quintetten, Septetten und Finalen seiner Opern sind allzu überladen: ja, wie oft sogar hat er sich gegen den gesunden Menschenverstand versündigt! Ist wohl das letzte Finale der Zauberflöte mit der gesunden Vernunft zu vereinbaren, da er die drey Knaben in so schweren Tönen singen lässt, welche selbst einem erfahrnen Sänger auszuführen Mühe kosten würden! — Im Tito singt Sextus, von Gewissensbissen gequält, zu Titus ein Rondo! Ist das Sextett aus *Es* ♮ im zweyten Acte des Don Juan, in welchem die Spitzbüberey des Leporello entdeckt wird, nicht in einem höchst tragischen Style geschrieben, anstatt dass es nur theilweise einen tragischen Anstrich haben sollte? (*mezzo carattere.*) — Im letzten Duette des Don Juan mit Leporello aus *E* ♮ sind die Flöten ganz gegen ihre Natur gesetzt, dergestalt, dass auch der geübteste Spieler nicht im Stande ist, die so schweren Stellen mit Deutlichkeit und Reinheit auszuführen. Noch ist eine Arie der Donna Anna aus *D* ♮, welche, man mag das Zeitmaass noch so geschwind nehmen, immer für die Singstimme zu schleppend bleibt, hingegen für die Begleitung stets zu schnell ist, so dass ein Mischmasch daraus entsteht. In den Arien überhaupt ist er, wenige ausgenommen, niemals glücklich gewesen, weil die Begleitung meistentheils nur aus Nachahmungen besteht, nämlich: wenn die erste Violine eine Idee beginnt, so wird diese von der zweyten, von der Viole oder dem Basse, oder von Blas-Instrumenten wiederholt, so dass die Instrumente eine von der Singstimme ganz verschiedene und eigene Sprache reden. Und wie oft offenbart es sich, dass sein Haupt-Instrument das Clavier war und er wenig von der Natur der Instrumente verstand, indem er für sie setzte, was ihm eben beliebte, ohne sich um die leichte oder schwere Ausführung zu kümmern.

Die Begleitung muss einfach, natürlich und fasslich seyn; dann gewinnt sie an Ausdruck, Energie und Effect. Aber man soll für ein Orchester keine Concerte setzen und mit Gewalt die Saiten-Instrumente mit einer übertriebenen Anzahl von lärmenden Blas-Instrumenten übertönen, wie Mozart gethan hat, als Posaunen, Hörner, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken, welche sich alle vereinigen, den armen Violinen sowohl als den Singstimmen den Krieg zu erklären. Ich verdamme in dieser Rücksicht daher jeden Tonsetzer, er sey Deutscher oder Italiener; doch in den italienischen Opern sind die Instrumente weit weniger gemissbraucht, als in den deutschen. Wo man aber solche Fehler findet, sind sie tadelnswerth und abscheulich, weil ein solcher üppiger Luxus zur Barbarey führt, und alle philosophischen Musiker sollten sich der Verbreitung eines solchen ausgearteten und verdorbenen Geschmackes widersetzen. Wo ist der Sänger, dessen Stimme durch das Geräusch der Harmonie, durch die aufgehäuften Accorde und die Millionen von Noten durchzudringen vermag? Man könnte mit Recht sagen, dass die Instrumente singen, und nicht der Sänger. Von allen Opern Mozart's, obgleich viel Triviales darin ist, halte ich die Zauberflöte für die melodieenreichste. Es herrscht Einfachheit und Sparsamkeit darin. — Die Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. nennt er einen Gassenhauer! — Einige Stücke ausgenommen, ist Tito so trocken und langweilig, dass diese Arbeit weit eher für die ersten Früchte eines aufkeimenden Talents, als für die eines ausgebildeten gelten kann. Es leuchten nur einige Genieblitze hervor, welche zeigen, was Mozart bey besserer Leitung hätte werden können. Das Wenige, was mir die Italiener geben, macht mir mehr Vergnügen, als alle Reichthümer der Deutschen, weil das Wenige zu Herzen geht, hingegen jener Reichthum Nichts.

Dieser Schaul lässt nicht einmal das Urtheil gelten, was Jos. Haydn 1785 zu Mozart's Vater über Mozart äusserte, der damals 29 Jahre alt war, „weil das Urtheil ein Doctor der Musik fällte, und die Gelehrten oft das Wissen und das Ungewöhnliche eines Talents nur desswegen beloben, um ihre persönlichen Eigenheiten zu rechtfertigen.“ — Schaul behauptet, die Ouverturen Mozart's sind nie im Stande, die Wirkungen hervorzubringen, als die Jomelli's, die man eigentlich nur Ouverturen nennen kann. *)

Nachdem nun dieser Schaul den Jomelli, den er den Gott der Harmonie nennt, Salieri und Andere, deren Ruhm Niemand schmälern wird, bis in die Wolken erhebt, sagt er noch: Wenn Mozart seine Unzulänglichkeit gefühlt hätte und den wahren Trieb zur Kunstausbildung, so würde er barfuss nach Bologna gewandert seyn, um Martini, den Nestor der Musik, zu Rathe zu ziehen. (Man weiss übrigens, dass Mozart den Martini schon kannte und ihn im Jahre 1770 besucht hat.)

Anderswo **) heisst es, Mozart habe kaum den Beruf zu einem Clavierspieler, und die Kritik schliesst so: *Si puo far di più per far stonare à professori?* womit besonders der Anfang des Quartetts gemeint ist.

Rochlitz selbst sagt, dass Mozart in den Feldern seiner Kunst als Fürst herrschte und glänzte, dass es aber doch einige giebt, worin er sich als unbedachtsamer Wanderer verirrte.

Anderwärts ist er auch ein Sänger des Waldes ohne Idealität genannt worden.

---

*) Briefe über den Geschmack in der Musik, von J. B. Schaul, Königl. Würtemb. Hofmusicus. Carlsruhe. Maklot. 1809.

**) *Osservazioni critiche sopra un Quartetto di Mozart.* Von Sarti. Es ist dieses das Violin-Quartett, welches mit Adagio C ♯ $\frac{3}{4}$ beginnt, das Final ist C in Achtelnoten.

In Italien heisst es: Wir bewundern *tief* Mozart's Opern, aber nicht als Gesangmusik. (Dieses erklärt sich nun aus dem Sinne und Geiste der Nation, aus dem Stand und Gange ihrer musikalischen Cultur und aus ihrer Sprache.) Sie sagen: „seine Melodieen sind uns noch nicht fliessend genug: er lässt den Sängern zu wenig freyen Ausdruck, und wir haben Sänger, die sich darauf sattsam verstehen: er verstand die italienische Sprache nicht genug, oder ging zu willkührlich mit ihr um: er hat bey weitem zu viel und nicht leicht genug zu übersehendes Accompagnement, die Soloparthieen sind zu überladen: Alles ist nur *nach* reifer Ueberlegung vom Herzen zu geniessen. (Hier darf wohl zugesetzt werden: Mozart's Musik gut zu executiren, ist für Italiener zu schwer, denn in ganz Italien ist bis 1801 kein Orchester, das z. B. den Don Juan gut aufzuführen im Stande wäre.)

In Frankreich führt man nicht gern Mozart's Symphonieen auf, man kann sich ihren Geist noch immer nicht recht aneignen. Man sagt: Mozart ist allerdings als Instrumental-Componist *Haydn's Nebenbuhler,* aber weniger weiser Nebenbuhler: er beweis't weit mehr Genie, als Geschmack.

Der Italiener verlangt, der Gesang in der Oper solle deutlich und klar, nicht der künstliche Gesang der Kirche und frey von jenen kühnen gesuchten Modulationen seyn, die man in der Instrumental-Musik mit Vergnügen hört. Er giebt nicht zu, dass das Orchester den Sänger bedecke, um nur Künste des Tonsetzers und der Instrumente hören zu lassen, geht aber hier in seinen Forderungen zu weit, und will Alles gar zu plan und kahl. Daher machen die Opern, auf die Deutschland stolz ist, in Italien kein Glück. Die Zauberflöte und *La Clemenza di Tito* gefielen in Mailand nur wenig, und *Così fan tutte* fiel in Neapel gänzlich durch.

In Paris war 1823 ein Streit zwischen Mozart's und Rossini's Anhängern, wie einst über Gluck's und Piccini's. Alles nahm an dem Kampfe Theil. Die Musiker waren auf Mozart's Seite und die Dilettanten, die Literatoren und die meisten Journalisten auf Rossini's. Die letzte Parthey hatte dabey den Vortheil, Alles, was sie für ihre Meinung zu sagen wusste, leichter durch den Druck zur allgemeinen Kenntniss zu bringen. Die Musiker wurden damit abgefertigt: der Neid spreche aus ihnen.

Man sagt,*) die Rossini'sche Musik lasse keine solche tiefen Eindrücke im Gemüthe zurück, wie die Mozart'sche. Allein die Musik ist eine Monarchie, der Gesang der absolute Monarch derselben und die begleitenden Instrumente seine getreuen Unterthanen: Rossini'sche Opern werden daher dem Publicum immer besser als die Mozart'schen gefallen. Rossini's Musik wird allenthalben nachgesungen: wo sind die singbaren Arien in den Mozart'schen Opern, welche den Dilettanten gefallen? Ausser dem Duett: *Laci darem la mano,* welches übrigens so trivial ist, dass weder ein Liebhaber noch ein Kenner sich dessen erinnert, welch anderes Stück macht im Don Juan auf die Seele einen Eindruck? Die allgemeine Tinte sowohl dieser als aller anderen Opern Mozart's scheint mir ohne Haltung (*non sostenuta*); viel weniger jene der verschiedenen Empfindungen und Charaktere. Der Bauer singt oft wie der Held, und die ernsthafteste Person singt in einem trivialen Style. Die Scene des Geistes im Don Juan ist schrecklich und majestätisch; allein auf dem Theater *del Corso* fand man in ihr ein *Quantus tremor* und ein *Tuba mirum* der kältesten Puristen des verwichenen Jahrhunderts. Man behauptet, dass die Mozart'sche Musik einen hohen Grad Aufmerksamkeit und ein sehr empfängliches Gefühl erfordere, um in alle ihre Tiefen einzudringen; allein die Aufmerksamkeit findet nur da statt, wo Etwas wahres Interesse erregt; der Eindruck der Musik ist schnell und kann weder tief noch permanent seyn: der Mechanismus in der Musik erregt Langeweile und Gähnen.

---

*) *Cenni di una Donna già cantante sopra Rossini.* Bologna, Sassi. 1823. (Sie heisst: Carolina Giorgi Righetti aus Bologna.)

In Mailand hat's geheissen: die Zauberflöte hat gar keinen Gesang. Auch: sie hat Nichts, als Gesang, und das Orchester zu wenig zu thun. Auch: diese Oper hat eine *Musica scellerata.* Letzteres sagten diejenigen, die nur einer *Musica di piazza* huldigen.

Von *Clemenza di Tito* sagten einige Mailänder, dass sie in der Scala keinen Effect machen könne, weil sie eine *Miniatur-Musik* habe, denn die Oper hat kleine und kurze Stücke. (Duette, Terzette.) Andere erklären den Ausdruck so: die Harmonie ist bis ins kleinste Detail ausgearbeitet. (Ueber dem Einzelnen ist aber wohl das Ganze zurückgesetzt?—) — Noch ein Vorwurf, der dort Mozart gemacht wird, hilft ebenfalls Ort und Zeit, Urtheil und Geschmack bezeichnen. „Viele Stücke Mozart's endigen leise, das ist, wo nicht überhaupt unrecht, doch gegen den Effect.“ Und doch sagt man in Italien von jener lärmenden Cadenz, mit welcher fast alle Stücke der italienischen Oper endigen, sie sey eine Bettel-Cadenz, weil nämlich der Componist oder Sänger sich durch dieselbe den Beyfall des Publicums erbettele.

Es ist wohl nichts leichter, als jedem Stücke diess ewige Einerley anzufügen: allein ob dergleichen lärmende Schlusscadenzen *überall* am rechten Orte stehen, ist eine Frage, und Mozart wusste gewiss am besten, wo sie hingehörten. Will man letzteres nicht eingestehen, was sagt man zu der Erfahrung, dass sogar ein Finale, wie das erste im Titus, leise endigt und doch in Italien auf dem Theater den grössten Beyfall erregte? Und hat nicht das Terzett *Quello di Tito è il volto* bey jeder Vorstellung sehr grossen Beyfall erhalten, wiewohl es leise endigt?

„Musik, wie die Mozart'sche, bedarf keiner vorzüglichen Sänger.“ Was wird nicht hiermit ausgesprochen?

Einige in der Musik nicht unbedeutend seyn wollende Zuhörer von Mozart's Opern in Italien meinten, er hätte doch auch Vieles von anderen Meistern entlehnt, und citirten Opern zur Behauptung ihres Satzes. Als man ihnen aber sagte, diese Opern wären erst wenige Jahre alt, und Mozart sey seit 25 Jahre unter der Erde — war freylich die Sache anders.

Vala-Bregues sagte, dass Mozart im Grunde nicht für den Gesang habe gut schreiben können, weil er mit keinem guten Sänger zu thun gehabt hätte. „Er habe leben sollen, um die Bekanntschaft seiner Frau (der Catalani) zu machen.“

Die Opernarien Mozart's sind den Italienern auch desshalb zuwider, weil daraus Nichts anders gemacht werden kann oder muss, als was es schon selbst ist; und um eine Arie voll tiefer Seele, Empfindung und Ausdruck zu begreifen, dazu gehört gerade wieder tiefes Gefühl und Seele.

Die Bässe sämmtlicher Mozart'scher Opern liegen ausser dem Reiche der italienischen und französischen Kehlen: ihre Besetzung bietet unbesiegbare Schwierigkeiten.

Ueber Mozart's Modulations-Manier sagten die Italiener: Dieses plan- und zwecklose Herumschweifen ist nur Folge der Unbeholfenheit, sich glücklich auf dem Platze zu helfen, wo man eben ist. In den herrlichsten Werken der grössten Meister aller Zeiten betrachtet man die Einfachheit, Ruhe, Ordnung und Klarheit als die nicht geringsten Eigenschaften. — Aber auch darin, wie fast in Allem, ist Mozart Meister und wird es bleiben, wenn auch neuere Scribenten, die Niemand kennt, obgleich sie, sich zu nennen, den Muth haben, ihm Geist und Urtheilskraft absprechen und nur Kunstinstinct zugestehen. (*Risum teneatis* —)

Nägeli *) weis't der Instrumentalmusik zu: das Gefühlleben, die Bewirkung einer freyen Stimmung durch ein freyes Tonspiel; die Vocalmusik, das Gebiet der Affecte, der Situationen. Diese wendet sich an die Einbildungskraft und dringt selbst in den Geist und das Reich der Ideen. Er tadelt die falsche Cantabilität in der Instrumentalmusik, eine solche, die unvermittelt zwischen Instrumentalsätzen steht, um durch Gegensatz Effect zu machen. Er beschuldigt Mozart dieses Fehlers und misst ihm bey das Umsichgreifen eines musikalischen Unheils, das Anwenden eben dieser falschen Cantabilität und das Erregen von Affecten, durch Contrastirungen, da wo blos freyes Tonspiel zu Herbeyführung einer freyen Gemüthsstimmung herrschen sollte. Es kam so, weil, was bey ihm, besonders in den Symphonieen, aus Uebermaass des Reichthums geschehen, von wenigen begabten, als ächte Kunst nachgeahmt worden. Kaum vermochten seine unbedingten Verehrer unter den Zuhörern durch das Lob, das z. B. seinen Clavierconcerten und durch die Huldigung, die ihm als Schöpfer unsterblicher Opern gezollt wurde, mit jener frechen Kritik ausgesöhnt zu werden.

---

*) In seinen Vorlesungen über das Wesen der Musik, gehalten in Stuttgart 1824.

Einige halten den Don Juan, wiewohl für gross und harmonisch, doch aber mehr für schwer und kunstvoll, als gefällig und populär.

Rochlitz sagt, man könne wie Sterne die Reisenden, so die Musikhörenden und Beurtheilenden ebenfalls in vier Classen zerwerfen. In die zweyte setzt er die, welche nur mit dem Verstande hören und den Namen der Kunstkenner führen. — Die Einen lieben nur alte Musik und hören das Neue nicht gern. — Die Zweyten suchen ihre Freude bey dem Anhören der neuen berühmten Meister, falsche Quinten, verbotene Octaven zu finden.

Den ersten war Mozart zuwider sein ganzes Leben lang, und nur nach seinem Tode wurden sie mit ihm versöhnt durch sein Requiem, in welchem er sich dem ältern Kirchenstyle nähert. Den letzteren war er durch frühere Arbeiten interessant, weil sie in seinen damals nicht seltenen Vernachlässigungen der grammaticalischen Regeln Stoff zum Tadel des Meisters fanden und in seinem Beyfalle bey dem Publicum Stoff zu klagen über die Geschmacklosigkeit der Zeitgenossen.

In der Zauberflöte, die weniger wahren innern Werth hat als Don Juan, *Così fan tutte* etc. sind bey vielen einzelnen meisterhaften Scenen auch verschiedene Arien und dergl. in einem gar zu kleinlichen, beynahe niedrigen oder gemeinen Style geschrieben. Das Ganze hat daher nicht die gehörige Haltung, so wie man auch nicht selten Wahrheit oder richtige Darstellung des Charakters vermisst, z. B. wenn eine königl. Prinzessin und ein Vogelsteller sich auf ein und dieselbe Art ausdrücken. *Auch* beweisst es, dass Mozart's Stärke nicht in richtiger Declamation bestand. (Aus der allgem. deutschen Biblioth. so wie auch das folgende.)

Ueber den Schauspieldirector. Einzelne sehr schöne Züge machen, dass diese Operette, von einem minder als vorzüglich bekannten Tonsetzer componirt, allenfalls für ein Meisterstück gelten könnte; allein gegen M.'s übrige theatralische Arbeiten ist sie unbedeutend. Man findet darin nicht die ihm sonst eigene Originalität, ja sogar ganz gewöhnliche, zum Theil bekannte Gedanken. Ja, man möchte hier und da den Text für untergeschoben halten, wenn man nicht schon wüsste, dass es dem Verfasser in Absicht auf die Declamation zuweilen nicht glücken wollte. Auch die Modulation ist hin und wieder sehr gemein, und von kleinen Nachlässigkeiten gegen den reinen Satz ist diese Musik nicht durchgängig frey. (Uebrigens sehr hübsch.)

Siebigke sagt gegen zwey Aufsätze wider Mozart im Journal von und für Deutschland 1799, die wahrscheinlich von J. F. Reichard herrühren: eigentlich ist es freylich nicht zu entschuldigen; aber Mozart opferte *oft* lieber die Worte auf, als eine schöne Melodie, wofern diese nur auf die herrschende Hauptempfindung passt. Man verdankt bey ihm diesem Fehler die lieblichsten Melodieen. Die Hauptempfindung hält er vortrefflich.

Nägeli tritt, in der ganzen Welt allein, gegen die ganze Welt allein, gegen Mozart's Quartette auf, als gegen das Vollkommenste, was man irgend in dieser Gattung besitzt — weil er nun einmal aus eigener Machtvollkommenheit und wieder gegen die ganze Welt behauptet hat, die Instrumentalmusik solle blos durch freyes Tonspiel eine freye Stimmung herbeyführen: jene Quartette aber thäten mehr, drückten Affecte aus etc., und das gebühre ihnen nicht, sondern der Gesangsmusik: sie sängen zugleich und spielten nicht bloss: das aber wäre falsch und verwerflich. — (Wenn er nun einmal gegen diese Werke sich aufmachen will und Nichts gegen sie einzuwenden hat, als dass sie des an sich Guten, ja Vortrefflichen zu viel und auch aus anderen Gattungen musikalischer Werke enthalten — wie kann man den Meister besser preissen, als dadurch? —)

Mozart, ce génie de la douce mélancolie, cet homme plein de tant d'idées et d'un goût si grandiose, cet auteur de l'air: Non so più cosa son, cosa facciò, *a quelquefois un peu abusé des modulations. Il lui est arrivé de gâter les beaux chants, dont les premières mésures sont exactement les soupirs d'une ame tendre. En les tourmentant un peu vers la fin, souvent il les rend obscurs pour l'oreille, quoique dans la partition ils soyent clairs pour le lecteur. Quelquefois, dans ses accompagnemens, il met des chants trop différens de celui de l'acteur en scène: mais que ne pardonneroit-on pas en faveur du chant de l'orchestre, vers le milieu de l'air:* Vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio! (Figaro) — *chant divin, et que tout homme qui souffre d'amour se rappella involontairement.*

Dissonances) Les gens du métier Vous diront, que Mozart abuse surtout des intervalles de diminuée et de superflue.

Clementi, l'émule de Mozart, dans ses compositions pour le Piano, a publié à Londres, cette patrie des caricatures, un recueil de caricatures harmoniques, dans lesquelles il contrefait les plus celèbres compositeurs de Piano: quiconque a la connoissance la plus legère de manières de Mozart, Haydn etc., et entend ces petites Sonates, composées d'un prélude et d'une cadence, devine sur le champ le maître du quel on se moque; on y reconnoit son style, et surtout les petites affectations et erreurs dans lesquelles il est sujet à tomber.

Bey anderen Gelegenheiten heisst es: Mozart hat ungeachtet seines sonst bewunderungswürdigen Ge-

schmacks sich in seiner Bearbeitung des Messias, wobey doch die höchste Vorsicht nöthig gewesen wäre, Ueberladungen und Einschaltungen zu Schulden kommen lassen, welche der erhabene Schöpfer jenes Meisterstücks gewiss als störend verwerfen würde. Die herrliche Bassarie: das Volk, das im Dunkeln wandelt, ist tief melancholisch, und es gehört dazu eine ernste Ruhe in der Begleitung. Händel hat hier daher auch nur Violinen und Bässe (aber ohne Zweifel so *viele* tüchtige, als der Sänger erschreyen kann). Mozart dagegen hat unbedenklich die Flöten, Clarinetten und Fagotts zu Hülfe genommen. Gleich im vierten Tacte fallen sie ein, als ob jemand aufzuwecken wäre, brechen dann gleich ab, stellen sich aber der betrübten Malerey wegen wieder ein, wo die Worte: „ein grosses Licht" kommen, schweigen nochmals, kommen bald wieder etc. Man kann sagen dass auch dabey wieder Mozart's Genie erkennbar ist; aber Händeln hat er hier zu Grabe getragen und den ganzen Charakter des Stücks aufgehoben.

Der Verfasser von: Ueber Reinheit der Tonkunst schreibt: Mozart's Kirchensachen, in ein rein verliebtes leidenschaftliches Wehen ausartend, tragen ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der gesuchtesten und also der recht gemeinen Oper. (Er will wohl nicht vom *Ave verum corpus*, oder vom Requiem etc. sondern von seinen Jugendarbeiten diess gemeint haben.

Von einigen Mozart'schen Claviervariationen mit Violine sagt man: Schwierigkeiten folgen auf Schwierigkeiten und schnell beflügelte Sätze der rechten Hand wechseln mit solchen für die linke. Das giebt denn diesen Producten eine solche Einförmigkeit, dass wenn man eins gehört hat, man beynahe alle gehört hat. Zwar wird man diese Variationen immer gern hören und sie als Muster und Uebungsstücke schätzen; allein man vermisst doch in ihnen die sinnreichen Inversionen und Nachahmungen und die in der gebundenen Schreibart variirten Sätze, wodurch solche Compositionen allein einen wahren Werth erhalten können. Vergleiche ähnliche Arbeiten Bachs.

An anderen Orten heisst es, Mozart's *Misericordias Domini* sey nach einer gewissen Regel sehr melodisch gesetzt. Der Text besteht, wenn man so sagen will, aus zwey kurzen Sätzen: *Misericordias Domini* und *Cantabo in aeternum;* im Grunde aber nur aus Einem Satze. Man nimmt entweder das Eine oder das Andere als den Grundgedanken. Ist's ersteres, so muss auch das *Cantabo* sich mit beugen; ist's *Cantabo*, so muss der Begeisterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Der beliebten Malerey wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es Mozart so gemacht, dass das *Misericordias Domini* als *Grave* leise, das *Cantabo in aeternum* aber stark und in einem frischen Fugensatze gesungen werden soll. Ist die letzte Spindel abgewickelt, so kömmt wieder das *Grave*, und dann wieder die Fuge.

Was immer gegen Mozart's frühere Kirchenstücke gesagt werden mag, so sind am 15ten October 1825 zu Wien im St. Stephan und in der Hofkapelle zwey grosse Vespern von ihm aufgeführt worden, erstere durch Gänsbacher, welcher bezeugt, dass sie ganz das Gepräge von Mozart's Genius tragen. Beyde sind aus *C* für vier concertirende Singstimmen, zwey Violinen, Trompeten, Pauken, Orgel und Violon.

Auf eine Clavier-Sonate mit Violine von Mozart lautet das Urtheil dahin: Es wäre nur zu wünschen gewesen, dass er sich weniger vom Modegeschmack unsers Zeitalters fesseln liess. Er kann uns stärkere Speise vorsetzen. Der zweyte Theil ist in Vergleichung zum ersten viel zu lang. Zwar giebt es keine bestimmte Vorschrift, aber ein Unterschied von 3½ Seiten ist kein Verhältniss. Das Adagio ist voll sanfter Empfindung, wahrer Ausdruck schmachtender Liebe, und die Verwechselung der Klanggeschlechter, die Mozart sich in diesem Satze zweymal erlaubt, ist nicht nur ohne Härte, sondern auch von guter Wirkung.

Das Grosse der Kunst.

Kein Componist der Welt, unter den Alten wie unter den Neuen, hat das Grosse musikalisch glücklicher dargestellt, als der mächtige, unsterbliche Revolutionair unserer Musik — Mozart. Was auch dieser Strahlen werfende Genius in seiner Kunst versuchte, gelang zwar freylich mehr oder weniger, aber es gelang — jedoch hier, im Gebiete des Grossen, des Erschütternden, ist seine eigentliche Heimath. Und hier verweilte er auch, war es irgend zulässig, mit unverkennbarer Vorliebe — hier in einem Lande, wo fast immerwährende Stufen und Erdbeben ihn selbst nothwendig früh aufreiben mussten. Es haben andere vor ihm, wie Jomelli, und noch mehre nach ihm diess Feld mit ausgezeichnetem Glücke bearbeitet; aber keiner mit grösserem, wohl keiner mit gleichem Glücke. Und vornehmlich hat keiner sich auf diesem Boden so innerhalb der Grenzen des wahrhaft Schönen zu halten gewusst — so frey sich zu halten gewusst von allen beträchtlichen Abschweifungen in das Rohe oder Freche, oder in das Groteske, Bizarre, Widerhaarige. Man übersehe erst, höre dann und studire nun seine bedeutenderen Werke, besonders die Ouverturen, die Finalen und hierher gehörigen Scenen des Don Juan, mehre Stücke des Idomeneo, besonders das erste Finale und die Scene *Volgi intorno,* das erste Finale der *Clemenza di Tito,* die meisten seiner Symphonieen, seine Clavierconcerte, z. B. das aus *D*♭, *C*♭, *C*♮, *B*♮, von welchen die ersteren *posthuma* sind; dann verschiedene seiner Quartetten — man gehe über zur Kirchenmusik, zu seinen Motetten, z. B. zu der aus *D*♮ und zum ersten Satze der aus *D*♭, und nun besonders zu seinem Requiem: *Requiem aeternam, Dies irae, Rex tremendae* etc. — und man hat über die hier besprochene Gattung von Musik in Absicht auf zweckmässige Anwendung der Kunstmittel zugleich die schönsten Muster für das, was sich nicht mehr in Worte und Räsonnement einfangen lässt. Seine besten Nachfolger, Cherubini und Beethoven, haben bisher (1805) noch nicht vermocht, wie er, die Kunst der Natur zu bezwingen und sich überall vor Ausschweifungen zu bewahren.

Das Ideal.

Zum Erstaunen öffnete Mozart's Zauberhand mit einem Male die bisher fest verschlossenen Thore.

Er war es, der alle die herrlichen Zweige des grossen Baumes in ihrer eigenthümlichen Form und Farbenpracht überschauend, diesen Gesammteindruck in sich aufnahm, um als höchster schaffender Genius alle diese Form und Farbe nur als Masse zu betrachten, und daraus die erhabenen Werke zu bilden, in denen sich die Uebereinstimmung und Harmonie aller zu einem Zwecke verbundenen mannigfaltigen Theile in so hohem Grade vorfinden, dass nirgends eine einseitig hervorstrebende Kraft, ein prädominirendes, nicht aus der Urschönheit abgeleitetes Princip daran nachzuweisen ist, sondern alle schöne Form, Bewegung und Farbe in höchster Ruhe und Einheit verschmilzt, als freyes Product des schaffenden Geistes.

Parallelen zwischen Mozart und Anderen.

Will man zwischen *Mozart und* seinem Zeitgenossen *Jos. Haydn* eine Parallele ziehen, so ist wohl folgende thunlich. Wenn wir Haydn und Mozart zusammenstellen, so zeigt uns ein erfreulicher Blick die heilige Einheit in der individuellsten Mannigfaltigkeit; und die verschiedenen Verhältnisse Beyder stören das Fortschreiten ihrer Geister nicht, wenn wir schon in der Bestimmung des Schicksals Beyder auf merkliche Verschiedenheiten stossen. Musik der Väter weckte den Tonsinn der Söhne. Mozart war der Sohn eines musikalischen Vaters; Jos. Haydn weckten die Gesänge und Accorde der ländlichen Cither. Der Sohn des Musikers, dessen Genie früher gepflegt, sich früher entwickelte, hatte mit weniger Hindernissen zu kämpfen, als der Sohn des Radmachers Haydn. Mozart entwickelte sich früher, vollendete aber auch früher. Mozarts Genius wurde früh unter den gefälligen Musen Wiens gepflegt; Haydn lebte auch in Wien; aber seine Jugend verwundeten die Dornen, während Mozart auf ihren Rosen gewiegt wurde. Haydn kam nie nach Italien, wie Mozart, wohl aber in das Land des tiefsinnigsten Ernstes, England, wohin Mozart nicht kam. Mozart zeigte in seinen früheren Compositionen einen düstern Ernst, strengen Contrapunct, und leicht wär' ein zweyter Seb. Bach aus ihm geworden, hätten ihn nicht Wiens gefällige Musen umgeben und Italiens Zauber-Melodieen mit ihren Blumenketten umwunden. Aber dabey wirkte seine Kraft wohlthätig auf die Anmuth seiner Umgebungen, theilte sich ihnen mit, und so ward Mozart Schöpfer jenes neuen Styls, der italienische Anmuth mit deutscher Kraft verbindet. — Haydn's frühere Compositionen sind melodisch, tändelnd; denn er hörte nichts als gefällige Musik, und Porpora war ein Italiener. Dieser heitere melodische Genius reis'te nach England, und dort ward er, wie Mozart im Süden, der Schöpfer eines neuen Styls im Norden, der die Anmuth des Südens mit der Kraft des Nordens vereinigte. — Beyde bekamen ihre eigene Popularität, die sich in dem Maximum des Idealen umarmte. Mozart gab der südlichen Popularität nordische Gelehrsamkeit; die Grazie seiner gefälligen Melodie umwand aber der düstere Ernst der englischen Musik tiefer in Haydn, denn er gab der nordischen Gelehrsamkeit südliche Popularität. — In Beyden war vereint, was sie einander zu geben schienen. Mozart suchte seine Melodie mit der Kraft der Harmonieen zu begleiten, er gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens; Haydn beschenkte die Kraft des Nordens mit südlicher Anmuth. Haydn versteckt seine tiefen Harmonieen unter Rosen und Myrtengewinde seiner Melodie; Mozart drängt unaufhaltsam durch Tonströme, kämpfend wie der jugendliche Held. — Haydn wandelt gemüthlich, wie der jugendliche Weise, auf Blumengefilden der erquickenden Ruhestätte zu; Mozart erscheint plötzlich, prächtig und gross, majestätisch wie der Blitz oder die Sonne. — Haydn bereitet vor, wie ein Frühlingstag aus sanftem Morgenlichte, und schafft sich erst rings herum den Himmel, in dem sich seine Erwählten freuen sollen; Mozart tritt wie ein Sohn des Lichts plötzlich und unerwartet unter die Sterblichen und reisst sie mit allmächtigem Arme im unaufhaltsamen Fluge hoch empor zum Olymp. — Haydn's Genius sucht die Breite; Mozart's Genie aber die Höhe und Tiefe. — Haydn führt uns aus uns heraus; Mozart versenkt uns tiefer in uns selbst, und hebt uns über uns. — Aber beyde Genien stehen kraftvoll, gleich anmuthig da, und wandeln so in den Schatten, wie sie von uns ausgegangen sind. — Mozart starb in seiner schönsten Blüthenzeit und sein Geist schuf im Verscheiden noch ein vollendetes Meisterwerk des höchsten Ernstes; Haydn ging als ein lebenssatter Greis von hier und schuf, als solcher, — ein Jüngling am Geiste — eine neue Schöpfung, und einen neuen Frühling und einen glühenden Sommer im Winter seines Erdenlebens. — Jeder von Beyden behauptet seine Originalität, aber Beyde sind die Schöpfer eines guten Geschmacks.

Kindliche Einfalt, Naivetät, Unschuld, Bestreben des naturgemässen Ausdrucks der Empfindung ohne Ueberladung und Willkühr, Klarheit, Ordnung und Verständlichkeit machen die *Lichtseite* — Einförmigkeit, Steifheit, methodische Leere und Trockenheit aber die *Schattenseite* der Tonkunst vor Haydn aus. Er schliesst sich durch seine musikalische Ordnungsliebe, durch das Methodische und Planmässige seiner Werke, welche — die früheren vorzüglich — oft sogar den Anschein eines bestimmten Zuschnitts haben, und durch die kindliche Einfalt seiner Melodieen an die beschriebene Periode an. Aber durch den Reichthum seiner Gedanken, durch die unerschöpfliche Gewandtheit in der Ausführung derselben und in dem Gebrauche der Instrumente kann er als Stifter einer neuen musikalischen Epoche angesehen werden. Sein scherzendes, humoristisches Wesen verlor bey allen Spielen seines Geistes nie den entworfenen Plan aus den Augen. — *Mozart* nahm noch einen kühnern Flug; bey ihm schimmert nie oder nur höchst selten die Reflexion über seine Werke hervor, welche in Haydn's Werken von dem erfahrnen Kenner grösstentheils wahrgenommen werden kann; und doch bleibt auch Mozart darin höchst bewundernswürdig und im Ganzen unübertroffen, dass bey dem freyesten Gange seiner Tonweisen und bey der Ueppigkeit und Fülle seiner Harmonieen dennoch nie ein Mangel an Zusammenhang oder eine gesuchte willkührliche Verbindung, nie eine grelle Modulation, stets die tiefste seelenvollste Verkettung musikalischer Gedanken wahrgenommen wird. Seine Producte sind wahrhaft organisch zu nennen, indem sich alles Einzelne in ihnen mit Nothwendigkeit aus dem Ganzen entwickelt; und doch zeigen sie die Freyheit jedes wahren Kunstwerkes. Sie sind die Erzeugnisse eines tiefsinnigen Geistes, und doch verräth Nichts ihr Entstehen; man lebt, denselben hingegeben, in einer eigenen unsichtbaren Welt, und nur das Wiedereintreffen der Gedanken in die Wirklichkeit nach dem Verschwinden seiner Töne erinnert an den Künstler und die Kunst.

Scheint uns in Haydn's Werken die Phantasie dem Verstande noch unterworfen, so stehen beyde in Mozart's Tonstücken in so unauflöslicher Verbindung, dass sie fast nirgends einzeln und getrennt erscheinen.

Haydn und Mozart haben auch das mit einander gemein, dass auch nicht das unbedeutendste Denkmal ihre Grabstätten anzeigt — in dem Wien, in dem sie, der Stolz der deutschen Musik durch die ganze gebildete Welt, gelebt, gesungen, gestorben, sie, ehemals das Eigenthum dieser Kaiserstadt, wodurch sie ihre grosse Celebrität in Ansehung auf Musik erreicht hat.

Beyde haben in mehren ihrer Quartetten zuerst die gewöhnliche und auf die Stufenfolge menschlicher Empfindung consequent und gut berechnete, mithin der Wirkung auf das Gemüth sehr vortheilhafte Reihe der Sätze in so fern abgeändert, dass sie das *Scherzando* oder die humoristiche sogenannte Menuett nicht nach dem Andante folgen, sondern ihm vorgehen liessen. Diess wird jetzt zuweilen selbst bey Symphonieen (wo jene, wohl bedacht, es niemals thaten) keinesweges verständig nachgeahmt. Man thut es schon, an die Absichten jener Männer zu denken, ja nicht selten offenbar denselben entgegen. — Der psychologische Grundriss eines Quartetts im Ganzen seiner Sätze ist: Erstes Allegro, Andante oder Adagio, Scherzando etc. Nun schreiben aber jene Meister ihre Sätze nicht selten, ohne vom Hauptcharakter derselben abzuweichen, doch sehr ernst, in einfach edlen künstlerischen Verhältnissen, für ein sehr gemässigtes, wenigstens nicht rasches, nicht fliegendes Tempo und auch lang: da, fühlten sie nun, konnte das Andante, das sich jenem Satze, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung, nun einigermaassen nähert, nicht vollgültig wirken. Es musste erst etwas lebhaft Reizendes, etwas Feuriges folgen, um dann durch Contrast das Andante zu heben und den Zuhörer fähig zu machen, es nach Wunsch aufzunehmen: und darum nahmen sie das Scherzando vor, wodurch sie ihren Zweck erreichten. Hingegen nach einem heitern, raschen und glänzenden, feurigen ersten Allegro macht das Andante in unmittelbarer Folge gerade den schönsten Effect, und das Scherzando darnach ebenfalls.

Jene grossen Männer wurden wahrscheinlich, wie alle genialen Erfinder, mehr durch ihren innern Sinn als durch Reflexion auf jenen Gedanken gebracht und in der Anwendung desselben dahin gebracht, fast ohne alle Ausnahme auch hier das Rechte zu treffen. Den Nachfolgern liegt es ob, sich über das Warum ins Klare zu setzen und nur *in denselben Fällen* ihren Abweichungen zu folgen.

Gleich merkwürdig sind Mozart und Haydn wegen der Lauterkeit und Deutlichkeit ihres Styls und der auserlesenen Anordnung ihrer musikalischen Perioden. Der erste schien wegen seiner umfassenden Manier und Kenntniss des Effects, der andere in seiner edlen Empfindung und seinem ausgebildeten Ausdruck ausgezeichneter zu seyn.

Was Haydn und Mozart (später Beethoven und Romberg) in der Gattung der Symphonieen geleistet, und die Höhe, worauf diese Meister sie erhoben haben, macht es, man sollte fast glauben, (wenigstens in der Form) beynahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues auf diesem Felde der Composition zu erzeugen. In der gegenwärtigen Form, welche die Symphonieen (als Gattung überhaupt) nach und nach durch jene Meister erhalten hat, scheinen diese Alles erschöpft zu haben, was erforderlich ist, um sie als die vollendetste darzustellen.

Haydn und Mozart wagten es zuerst, bey äusserst leidenschaftlichen Stellen den Orgelpunct in die Höhe zu verlegen. Haydn brachte in einer seiner neusten (1798) und schönsten Symphonie aus *C* in den Schlusssatz eine Fuge; auch Mozart that diess früher in seiner furchtbaren Symphonie aus *C*♯ mit der Schlussfuge, worin er es bekanntlich ein wenig arg macht. Aber wie thaten diese Meister das? — Nun kam der Schweif des Löwen. Warum setzen die meisten modernsten Componisten die Hörner, offenbar ihrer Natur und eigenthümlichen Schönheit zuwider, Trompetenmässig, die Trompeten nicht selten, ebenfalls ihrer Natur zuwider, Hornmässig? Auch hier sind die *Duces gregis*, Mozart öfterer, Haydn seltener, vorangegangen; aber muss man denn gerade Alles blind nachahmen, oder vielmehr plump nachmachen? Und dann — wo haben jene Männer es gethan? wo es besonders frappiren sollte und musste.

Zur Instrumentalmusik gehört viele Phantasie und Eigenheit. Nachdem Haydn und Mozart eine Kunst erschaffen und auch gleich auf den höchsten Gipfel geführt haben, wie sie weder das Alterthum noch irgend eine Zeit gekannt, reicht Studium und Talent zur Melodie nicht mehr hin, um etwas Bedeutendes und Grosses in der Instrumentalmusik zu liefern.

Wo anders lies't man sogar von einem Feinde Mozart's: Haydn erschuf das Quartett aus der hellen reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozart's kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satze das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus: er war auch selbst mehr executirender Virtuose und muthete daher den Spielern weit mehr zu; setzte auch mehr Werth in künstlich durchgeführte Arbeit und bauete so auf Haydn's lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Pallast.

Mozart und Beethoven — der Tag und die Nacht. Es hat mich lange beunruhigt, dass ich so oft einen Widerspruch in mir wahrzunehmen glaubte, wenn ich anerkennen müsste, dass so Vieles in Mozart so viel vollkommener sey als in Beethoven, und dass der letzte mich dennoch wunderbarer — und tiefer ergriffe. Endlich fand ich im Verhältnisse des Tages zur Nacht eine ganz ähnliche geheimnissvolle Erscheinung; denn wir müssen Alle anerkennen, dass der Tag in seiner leuchtenden Klarheit, in der tausendfältigen Entwickelung aller Gegenstände der Natur, reicher und vollkommener ist, als die Nacht. Aber dennoch bleibt dem königlichen Herrscher ein gewisses Gebiet der Ahnung ganz verschlossen, und wir können es eben so gut begreifen, wie wir die Majestät des Tages anerkennen, dass der Dichter mit Recht unmuthig ausruft: „Dein allleuchtender Tag, Phöbos, ist mir verhasst,“ oder dass sich ein Anderer über „die gemeine Deutlichkeit der Dinge“ verächtlich äussert. Der Tag erreicht das höchste Ziel der Wonne, was in der Befriedigung liegen kann; die Nacht dagegen strebt nach dem, was nur im Wunsche und in der Ahnung empfunden wird, also nach einem Unendlichen. Und daraus entwickeln sich alle Erscheinungen, die durch Tag oder Nacht hervorgebracht werden. Der Tag gebiert die Ruhe, die Freude, die Lust, die Sicherheit seiner selbst, das Glück; denn er nährt sich von dem himmlischen Lichte der Sonne. Die Nacht dagegen erzeugt Bangigkeit, Wehmuth, Sehnsucht, verlangende heisse Liebe, Ahnung und Drang nach dem Höchsten, nach dem Unerreichbaren; denn kein Licht erhellt sie, aber jenseits der Finsterniss strahlen dem Hoffenden die ewigen Sterne, die mächtigeren Sonnen einer andern, aber fernen, unerreichbaren Welt. — Mozart, strahlender Sonnengott der Kunst, der Du uns mit Wärme, Leben und Wonne durchdringst, erfülle mich mit Deinem in göttlicher Freude schwelgenden

Geiste, wenn ich von Dir reden will! Wo wir hinblicken, entzückt uns der harmonische Geist der Ordnung des Beherrschers, der in allen Deinen Schöpfungen waltet. Alles dient dem Ganzen und ist darin gross, und doch hat es eigene herrliche Bedeutung. — Don Juan mit allen seinen Schauern und Schrecken ist in der That ein Werk, das mehr dem Tage, als der Nacht angehört. In die furchtbare, entsetzliche Geheimnisse bewahrende, Introduction fällt doch einiges Tageslicht. Sie gleicht einem durch Gewitterwolken schwarz und dräuend verhangenen Morgen, der aber mehr und mehr die feindlichen Gewalten besiegt. Plötzlich bricht der Feuerstrom der Sonne durch die zerreissenden Wolken und das Leben liegt vor uns in üppiger Herrlichkeit und Fülle und Kunst, schäumend und gewaltig, wie ein vollendeter Gebirgsstrom. Doch ist dieses Werk das mächtigste von allem, was Mozart je geschrieben. Der Schmerz der Anna geht in jene Welt hinüber und richtet sich aus der Nacht nach den Sternen hinauf. — Hier berühren sich beyde Meister. — Wie heilige Dämmerung noch das verglimmernde Sonnenlicht und zugleich schon die blinkenden bleichen Gestirne zeigt, so haben beyde ein gemeinschaftliches Element, darin schmelzen sich Wehmuth und Lust so wunderbar zusammen, dass das Ganze sich selbst nicht mehr kennt. Mit der einen Hand bieten wir der Nacht den Gruss des Willkommens, die andere drückt uns noch der schmerzlich Abschied nehmende Tag, und in diesem Momente, wo sie uns Beyde so nahe treten, erkennen wir sie als verwandte Geschwister. — Beethovens dämmernd hinaufsteigende Nacht ist Mozart's wehmüthig sinkender Tag; seine Abendröthe ist Beethovens Morgenröthe, die aber nicht den Tag, sondern die Nacht verkündet. Beethoven steigt daher in seinen hellsten Momenten nur bis zu der Zeit hinan, wo der erste entzündende Morgenstrahl des Lichts am hohen Berggipfel glänzt, während Mozart in seiner düstersten Tiefe doch immer noch einen Strahl des versinkenden Tags in das bange Herz fallen lässt. So das ewige Requiem; denn auch in dieser Musik erbleicht ihm die Sonne unseres Tages, und durch die dämmernde Nacht leuchten ihm schon die Gestirne des Jenseit und durchdringen das Ganze mit göttlicher Ahnung. Darum fasst es die Seele so wunderbar und erhebt sie, ohnehin sie zu beruhigen, und tröstet sie, ohne ihr den Schmerz zu nehmen. Leben und Tod ringen noch; das Himmlische wird aber schon geahnet empfunden; das Leben hält uns noch mit Liebe; es ist verklärender Todeskampf. — Ja der Sonnenaufgang, das Jenseit ist nahe. Die Nacht des tiefen, dunkeln Grabes wird durch rosige Lichtwolken dämmernd erleuchtet. Noch liegen die Todten in der Grufft; die Posaune des Gerichts donnert sie in dem erhabenen *Tuba mirum* auf; halb sind ihre Sinne noch irrdisch, schwer; aber in äusserster verschwebender Ferne vernehmen sie schon den süssen Laut der Engelstimmen; das *Benedictus* tönt herüber, wie wenn es die verklärte Cäcilie selbst seegnend hinhauchte. — Fürwahr, es bricht wirklich schon der Tag jener Welt herein, und hier geht der Meister weiter in der Ahnung, als Beethoven, dem nur die Sterne des Jenseit leuchten, da die Mozart'sche Nacht wenigstens durch eine Mondmorgenröthe erhellt wird. — Der wunderbare Genius stand, als er diess Werk erschuf, schon in jener Welt; sie erschien ihm wie ein Traum, der aber schnell bey dem Entstehen verschwindet. Beethovens ganzes Leben hingegen bewegt sich in dieser göttlichen Ahnung; und eben darum muss er der irrdischen Wirklichkeit so ganz fremd seyn. Denn er hat Nichts von dieser Erde, als den Staub, der seinen Leib bildet. Sein erhabener Geist lässt ihn nie sich zur irrdischen Tiefe hinunterbeugen. — Die Gewalt des leuchtenden, siegenden, triumphirenden Tages, die in Mozart wohnt, ist in keinem Werke so allmächtig, als in der Symphonie *C* ♮. Schon der erste Satz, obschon vielleicht der schwächste, ist ein herrlicher Sonnentag mit blauem wolkenlosem Himmel. Im Adagio umfängt uns die geheimnissvolle Nacht des Waldes; Sonne und Himmel äugeln freundlich in die duftige Dämmerung hinein; die Waldwässer rauschen leise schauerlich neben uns. Plötzlich deckt eine Wolke Phöbus leichten Schild, düstere bange Nacht droht uns zu begraben — da bricht das seelig wonnevolle Thema wie Sonnenstrahl durch die Gewölke und der goldene belebende Strom des Lichts dringt mit erquickender Wärme ins Herz. Aber vollends der Schlusssatz! diess ist ein Feyertag der Welt, ein Sonnenaufgang über weiten Wassern, wo Himmel und Erde in zurück strahlender herrlicher Verdoppelung erscheinen. Mit leichter Anmuth entfalten sich die ungeheuersten Kräfte, die vier Elemente der Themate bauen eine Welt aus ihren einfachen Grundstoffen auf Himmel, Erde, Meer und Sonne, die erhabensten Gedanken des Weltall's, die ungeheuersten Urmotive desselben, sind hier in solcher Uebereinstimmung und Harmonie gehalten, dass das Ganze leicht wie der Erguss des flüchtigen Augenblicks vor uns steht. Spielend stand dem Meister das Gewaltigste zu Gebote, wie ein Gott den Riesenschwung der Planeten um die Sonne zu einem lichten Tanz flammender Sterne macht. — Das ist aber die Tagesklarheit, die uns so vertraut mit dem Uebergrossen macht, indem sie es uns in seinem harmonischen Gteichgewichte darstellt, welches, indem es alle ungeheueren Kräfte gegen einander abwägt, immer in ruhiger Anmuth bleibt. — — Wie dagegegen die Nacht geringe Gegenstände zu einer erhabenen schauerlichen Grösse erheben kann, so weiss der unendlich tief schaffende Genius Beethoven's aus einem Senfkorn einen Riesenbaum zu entwickeln. Man denke an die Symphonie C^b, wie die kleine schmerzlich hingehauchte Figur aus zwey Tönen unter der erzeugenden Kraft des Meisters zu ungeheurer Kraft emporschwillt und als donnernder Waldstrom zuletzt den Hörer auf unerbittlichen Wogen dahinreisst. Anfangs ist's ein leiser Luftzug, der durch die Wipfel der Bäume malerisch streift und sie im blossen Strahle des versinkenden Mondes leicht bewegt; aber die Schwingen wachsen ihm gewaltig und plötzlich brausst es als Orcan durch den Wald, dass die alten Stämme scheu und bebend die Häupter gegen einander drängen und die stolzen Kronen furchtsam beugen. Aber noch soll die Vernichtung des jüngsten Gerichts nicht hereinbrechen; wie eine zauberische Elfenkönigin tritt die melodische Grazie wieder ein und beruhigt schmeichelnd den empörten

Sturm; Leucothea, die selige, welche das wild gehobene Meer wieder zum heitern Spiegel des Himmels und der tröstenden Gestirne ebnet. Leicht, ätherisch schwebend wiegt sie sich im Glanze des Mondes dahin, und unser Herz folgt ihr mit unendlicher Sehnsucht und Wehmuth; sie ist uns eine Geliebte, von der uns die Klufft des Lebens weit unerreichbar scheidet. — Wahrlich, kein Meister vermag das Geheimniss der Liebe so ergreifend in Tönen auszudrücken, als Beethoven, wie je aber auch die Nacht die Sehnsucht eines liebenden Herzens in die heftigste Wallung bringt. Wo ist eine süssere, seligere Nacht der Liebe, die nur im Uebermaass ihrer Entzückung wieder ihren Schmerz erzeugt, geschildert, als in der Adelaide? Senkt sich nicht der ganze wunderbare Hauch einer südlichen Nacht auf uns nieder? Hören wir nicht die Klage der Nachtigall? Rauscht die Welle nicht melodisch unserm Ohr entgegen? Lächeln nicht aus dem dunkeln Blau des Himmels ewige Sterne liebevoll herab? Und durchschauen wir nicht den Garten der Geliebten, die wir in jenem fernschimmernden Marmorschlosse süss ruhend wissen, ja, die von uns träumt? — Wahrlich, dabey werden wir erst unseres eigenen Herzens bewusst; wer nie geliebt hat, erkennt daraus die Seligkeit der Liebe.

Vielfältig hat man auch *Parallelen* gezogen *zwischen Tonkünstlern und Malern,* und hierin hat man Mozart verschieden verglichen. In dieser Beziehung behaupten Manche, dass, gleich grossen Malern, in Mozart's Erfindung poetischer und artistischer Reichthum, unerschöpflicher Reichthum und Glück, und er in seiner Ausführung bey weitem am glücklichsten in dem sey, was gross und prächtig, nicht so ganz auf dem Reinen in dem, was erhaben ist.

Carpani, der eine Vergleichung zwischen vielen Tonsetzern und vielen Malern angestellt hat, nennt unsern Mozart den Giulio Romano in der Musik.

Wo anders wird behauptet: Gleichwie *Raphael Sanzio's* einfache Grösse — Trockenheit, Kälte, störrige Reizlosigkeit eine Zeit lang in die romanische, Correggio's Farbenzauber leere Farbenspielerey, gezierte Licht- und Schattentändeley eine Zeit lang in die lombardische Schule brachte, so hat auch Mozart im Ganzen mehr Uebles als Gutes in seiner Schule veranlasst.

Der Vater Mozart's pflegte zu sagen: sein Sohn sey das in der Tonkunst, was *Klopstock* unter den Dichtern.

Man hat an *Shakespeare* gerühmt, und man kann es eben sowohl an *Mozart,* dass ihre Kunstschöpfungen auch auf das Volk Eindruck machen, dass sie auch den Ungebildeten Freude und Ergötzung gewähren. Von Mozart's grösseren Werken hat wohl nur die Zauberflöte wegen ihrer durch die meisten Parthieen verstreuten Anmuth, die die höchste Pracht gleichsam schonend verschweigt, allgemein gefallen. Den Don Juan ganz zu geniessen, ist schon mehr vonnöthen, aber man geniesst ihn wie den Hamlet, Macbeth, Romeo; man ahnet dunkel die lebendige Grösse, die göttliche Kraft, mit der hier die Geisterwelt in die irdische tritt, um sie zu zerstören. Idomeneo, *Così fan tutte* und Figaro haben dem Volke nie ganz behagen können, so wie Göthe's

Tasso, Iphigenie, Egmont und Claudine von Villabella.

Auch das Wunderbare wird in Shakespeare fast immer musikalisch vorbereitet, und dieses Dichters Geister sind gleichsam umgeben von seltsamen Tönen, durch die sie von der lebendigen Welt geschieden werden, und die selbst zu dem nüchternsten Gemüthe mit jenem süssen Schauder reden, den ausser ihm noch Niemand hervor zu rufen vermochte, als Mozart im Don Juan. Mozart ist denn auch der Einzige unter allen modernen Künstlern, der eine Vergleichung leidet mit Shakespeare. In ihnen Beyden erscheint uns das allseitige Leben in jenem warmen Glanze, der sich Niemanden beschreiben lässt, der ihn nicht selbst zu erblicken vermag; in ihnen Beyden ist kein Streit mehr zwischen dem Ideellen und Reellen, dem Intensiven und Extensiven, die hier in sicherster Vereinigung ruhen; in ihnen überhaupt ist von keinem Kampfe mehr die Rede, sondern wir erblicken nur die stille, ewig siegende Gewalt, die in sich selbst beschlossen ist, da sie das Uebersinnliche ergriffen hat. Sie ist bestimmt, begrenzt durch sich selbst, wodurch das Unendliche eine Erscheinung wird für die Phantasie. Das Vermögen dieser bestimmten sichern Begrenzung bey dieser Ansicht ist nur Mozart's und Shakespeare's Eigenthum.

Die Vorwürfe, die man dem grossen Britten gemacht hat, sind auch dem edlen deutschen Künstler zu Theil geworden. Das Komische und Tragische, sagt man von Shakespeare, liegt in seinen Werken auf eine seltsame Art durch einander geworfen, und eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, macht uns in wenig Augenblicken darauf durch einen bizarren Einfall oder barocken Ausdruck ihrer Empfindungen zu lachen, oder kühlt uns doch dergestalt ab, dass es dem Dichter hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, in der er uns haben möchte. Göthe hat Shakespeare gerechtfertigt. Nur von Mozart, der doch so ganz einig ist mit dem ersten der modernen Dichter, weil er der erste Musiker ist, dauert das Urtheil fort: selbst geistvolle Verehrer seines Genie's sprechen ihn nicht frey von dieser Vermischung des Tragischen und Komischen. Allein hier ist's gerade, wo sie irren, denn es ist nicht das Tragische und Komische, welches er zusammenstellt, sondern das Romantische mit der Parodie desselben, so wie diess auch bey Shakespeare der Fall ist, der nicht eigentlich Tragödien und Komödien, sondern romantische Dramen schrieb. Kurz, Shakespeare wird im Mozart angetroffen.

Mozart und Shakespeare kommen auch darin überein, dass sie die einzigen Künstler sind, die dem Sinne des Zuschauers einen Geist erscheinen lassen können, an dessen Unbegreiflichkeit das Gemüth zu glauben gezwungen wird. Auch ist's gerade das Begreifen dieser Unbegreiflichkeit allein, das uns mit jenem süssen Schauer erfüllt, wenn die dunkle Gestalt des dänischen Königs über die Bühne schreitet. Wir fühlen bestimmt, dass keine einzelne Function hinreichend war, um diesen Geist hervor zu rufen, und auch der nüchternste Mensch nimmt hier den einseitig klügelnden Verstand gefangen; damit er nicht die reine Receptivität des Gemüths störe. Doch fast noch allmächtiger wird der Geist des Gouverneurs im Don Juan wirken müssen, denn von ihm ist selbst die Sprache entfernt worden, durch welche Hamlets Geist uns näher befreundet wird. Jenen umgiebt eine Musik, für die die Sprache kein Wort zu sagen vermag, ausser dass sie keines für sie habe. Diese Töne des finstern Wesens sind durchaus grell geschieden von denen, die das klare Leben bezeichnen, auch wenn es, wie bey den meisten Personen dieser Oper, schon im Sinken ist. In der That, man dürfte den, der an dem Satze zweifelt, dass die Kunst die Darstellung des Unendlichen im Endlichen sey, nur in diese Oper führen, und er wird von der Wahrheit jenes Princips überzeugt werden müssen. Somit sind Shakespeare und Mozart die einzigen Künstler, die Geister auftreten zu lassen im Stande sind, welche sich wirklich als Geister geriren.

Tiefe, kühne, glückliche Griffe ins menschliche Herz und lebhafte Darstellung der Affecten sind ihnen Beyden gemeinschaftlich. Eben so der Hang und das Talent zum Grotesken, sowohl im Tragischen als im Komischen. Beyde trifft der Vorwurf einer gewissen Gleichgültigkeit gegen alte Kunstregeln: bey Shakespeare gegen die poetische Einheit, bey Mozart gegen den reinen Satz. Beyde hatten tiefes ästhetisches Gefühl, ohne ganz geläuterten Geschmack, aus Mangel wissenschaftlicher Bildung. Daher die öftere Verletzung des Schicklichen bey Shakespeare durch Anachronismen und Gräuelscenen, bey Mozart durch die häufigen Contraste des Komischen mit dem Tragischen und durch bizarre Tongänge. Indessen war hieran ihr Publicum auch nicht wenig schuld. Dagegen unterdrückt Shakespeare wieder die Stimme der Kritik durch frappante Situationen, und Mozart durch frappante Modulationen.

Verstümmelungen und Ausscheidungen hat sich Shakespeare in Frankreich müssen gefallen lassen: und eben so ist auch die Zauberflöte daselbst verstümmelt und zerrissen worden. Bey der Zauberflöte war indess der innere Zusammenhang der einzelnen Theile so klar und in die Augen leuchtend, dass es in der That von jenem unberufenen Umarbeiter eine arge ästhetische Myopie voraussetzt, die, so lange sie noch nicht durch gute Hülfe von aussen her den organischen Zusammenhang und die technische Untheilbarkeit eines Kunstwerkes zu entdecken im Stande ist, es nicht wagen sollte, über bedeutende Compositionen deutscher Meister, viel weniger über die eines Mozart zu urtheilen.

Mozart's Opern überhaupt.

Es mag wohl mancher schätzungswerthe Componist über die Wahl der Texte, welche Mozart zum Behufe seiner Compositionen getroffen, mitleidig gelächelt haben. Mozart hat eine Zauberflöte, einen Don Juan in Musik setzen können: würde er auch den französischen Tarare componirt haben? worauf aus innigster Ueberzeugung Nein zu antworten ist. Ein Componist von Talent und Genie, oder der, der Beydes und die Natur der Musik nicht muthwillig verkennt, kann unmöglich von dem

Beaumarchais'schen Pasquinaden-Witze begeistert werden.

Bey Betrachtung der Mozart'schen Opern lässt man sich gewöhnlich zu sehr von den grossen hervorragenden Hauptmassen hinreissen; man lässt die Detail-Schönheiten, in denen doch unendlich mehr des Verdienstes, der Geistesgrösse und der Schöpferkraft liegt, zu sehr ausser Acht. Aber der gebildetere Theil des Publicums sollte nicht Schönheiten übersehen, die nur diesem grossen Künstler eigen sind. Don Juan wird stets als sein grösstes Meisterwerk angegeben. Nach der gewöhnlichen Art zu urtheilen, ist diess natürlich: die Handlung verträgt eine Menge imponirender, stark erschütternder Stellen, die um so stärker wirken, als sie leicht deutlich gefasst werden können. — Was den meisten Menschen entgeht, ist die fein gefühlte Charakteristik, nicht allein der einzelnen Personen, sondern der ganzen Handlung einer jeden Oper.

Im Don Juan ist Mischung von Erhabenheit und Leichtsinn; im Figaro die joviale Haltung des Ganzen; in der Zauberflöte Munterkeit mit Würde und feyerlichem Ernste gepaart; in *Cosi fan tutte* die sanften Halbtinten der feineren Weltverhältnisse, diese süsse Schwärmerey, die von der Ouverture bis zum letzten Accorde das schönste, in allen Theilen harmonischste Ganze ausmachen, das je ein Künstler hervorzubringen vermochte; in der Entführung aus dem Serail diese National-Charakteristik in der erhabensten Darstellung — was überhaupt ein Vorzug Mozart's und nur bey ihm in dieser Grösse anzutreffen ist: diese Einheit des Charakters. — Wenn nun aber ein jedes seiner theatralischen Werke das grosse und seltene Verdienst der Einheit und Charakteristik, das Gepräge des feinsten Menschenkenners an seiner Stirne trägt, welchem soll ich den Vorzug geben? Wollte man aus dem Inhalte seiner Opern oder dessen Behandlung von Seiten des Dichters einen Vorzug herleiten — ist mehr Abwechselung der Situationen in einer dieser Geburten des Aberwitzes, was kömmt Mozart dabey zu Schulden, oder was hat er hier für Verdienst dabey? Daher gefällt mir von Mozart's Opern am besten diejenige, die ich zuletzt höre.

Zwar behauptet ein Theil, dass Mozart ein grösserer Instrumental- als Singcomponist gewesen sey, und er hätte oft die Worte *nur* mit glücklichen und angenehmen Instrumental-Sätzen bekleidet. Allein, wenn auch diess bisweilen der Fall ist, so ist es doch unleugbar, dass in Ansehung des Ausdruckes und dessen, was grosse prächtige Wirkung hervorbringen muss, Mozart immer Muster bleibt. Er besaass eine grenzenlose Phantasie: von ihrem Strome hingerissen, sah er nur auf das grosse Ganze, und so entstanden oft bey der Ausführung für einzelne Instrumente beynah unausführbare Schwierigkeiten.

Sevelinges sagt: von der einfachen Romanze bis zur lyrischen Tragödie, von dem Walzer bis zur Symphonie wird Mozart stets als derselbe, immer gleich gross gefunden. Nie ging er in Augenblicken der Begeisterung zum Claviere: so wie er die Feder ergriffen hatte, schrieb er schnell fort, dass es einer Uebereilung gleich sah. Das ganze Stück wurde empfangen, durchdacht und gereift in seinem Kopfe während er die Noten zu Papier brachte.

Bey Mozart hält die reiche Instrumentirung die Hauptideen desto enger zusammen, und lässt diese desto kleiner hervortreten; auch weiss er zu rechter Zeit aufzuhören, und sagt nicht Alles über ein Thema, was er wohl hätte sagen können.

Mozart erhebt durch seine Opern die Tonkunst zur höchsten Höhe und zeigt sie in ihrer höchsten Mannigfaltigkeit. Es scheint in denselben Alles so natürlich aufgefasst, dass wir uns manche wesentliche Verbindung zwischen der Musik und dem Gedichte vorstellen können, bis wir das Daseyn einer solchen Verbindung dadurch widerlegt finden, dass der Componist die nämlichen Melodieen auf verschiedene Texte anwendet, und überall damit dieselbe natürliche Wirkung hervorbringt.

Wenn die Vocalmusik, nach d'Alembert, Nichts ist, als eine Uebersetzung der Worte, auf welche man den Gesang schreibt, so folgt, dass diejenige Vocalmusik die schlechteste ist, die sich am weitesten von diesem Begriffe entfernt — und so grausam wird man gewiss nie einen Mozart lästern wollen — Mozart, gleich Raphael, den Seelenmaler, den Dolmetscher der innersten geheimsten Empfindungen, der den Accent jeder Leidenschaft so sehr in seiner Gewalt hatte, dass, fände man seine Gesänge, zumal die dramatischen, ohne Text, jeder richtig Fühlende dieselben Worte darunter schreiben würde, auf welche die Musik gesetzt war.

Der grosse Vereinigungspunct aller Style in der Musik fand sich in den Werken Händels. Manche derselben sind in der That merkwürdiger für scientifische Composition und sinnreiche Erfindung, als für Einfachheit der Wirkung. Er liebte die nachahmende Begleitung. Der Geschmack der späteren Meister war mit diesem Style sparsamer. Unter diesen wird Mozart's Name ewig als einer der angesehensten stehen, da er, mit nicht minderer Strenge als Händel und Andere, aber mit einem fruchtbarern, unbeschränktern Genie aus gediegenen und edlen Stoffen die grösste Neuheit und Mannigfaltigkeit der Effecte hervorzubringen verstand. Alle Vorzüge der neueren und älteren Schulen sind in ihm vereint.

Unter den Operntexten wählte Mozart nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen klassischen Opern, so paradox diess auch Manchem scheinen mag. Es ist übrigens ja Erfahrung, dass die poetischsten Componisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmässige romantische Stoff, der sie begeisterte, wovon die Zauberflöte ein Beyspiel seyn kann. Obiges gilt nun z. B. von *Così fan tutte,* weil (denn die Musik kann das Komische in allen seinen Nüancen ausdrücken) in dieser der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegt. — Figaro's Hochzeit ist mehr *Schauspiel* mit Gesang, als wahre Oper.

In der Behandlung der Geister hat sich Mozart in seinen Opern unübertrefflich gezeigt. Er lässt nämlich den Geist im zweyten Acte des Don Juan eine Melodie in fremden Intervallen und langen Noten, in feyerlichem Tempo und mit schauerlichem Accompagnement singen: er bietet allen Reichthum seines Genie's, und alle, auch die tiefer verborgenen Schätze der Harmonie auf, um Schauder zu erregen: lässt den, welcher dem Gange seiner zusammengepressten Ideen folgen und sich nur dem Total-Eindrucke überlassen will, unter deren Fülle, Kraft und Menge fast erliegen — und erreicht seinen Zweck vollkommen.

Da in der Oper der Gesang (ordentliche Melodie mit Harmonie verbunden) *Natur* ist, so hat Mozart seinen Geist natürlich, also, menschlich zu sprechen, wie einen Menschen behandelt. Gebe man den Gesang des Geistes einem erhabenen Menschen, z. B. einem würdigen Alten, und man findet nichts Anstössiges, nichts befremdendes. In der That hat auch ein steinerner Mann, der erst hübsch anklopft, dann zu Tische kömmt und einem Lüstlinge die Busspredigt hält, etwas sehr Menschliches. Nur durch die Hoheit der musikalischen Ideen und die Summe der vereinigten Mittel der Musik hebt Mozart seinen Erscheinenden vor den übrigen Personen heraus und giebt ihm einen Anstrich des Uebernatürlichen. Wer also von dem Dichter einen so menschlich gezeichneten Geist vorfindet, wie Mozart, der folge ihm! aber er hat eine *duram provinciam* erhalten: denn wem steht das unabsehbare Reich der Töne so zu Gebote, dass er, wie dieser Componist, darin schalten und walten kann, und also seine Absicht so gut, wie er, erreicht? —

La finta semplice. Opera buffa.

Mozart war erst 12 Jahr alt, wie ihm Kaiser Joseph (1768), vor dem er sich damals auf dem Pianoforte hören liess, auftrug, diese Oper zu schreiben. Sie erhielt den Beyfall des Dichters Metastasio und des Kapellmeisters Hasse, ist aber nicht aufgeführt worden.

Mithridate. Opera seria.

Dieses ist die erste Oper, welche von Mozart auf dem Theater erschien. Er schrieb sie in seinem 14ten Jahre 1770 für das Carneval zu Milano. Trotz dem, dass sie eine Jugendarbeit Mozart's ist, in welcher sich sein Talent erst zu entwickeln begann, so erhielt sie dennoch allgemeinen Beyfall bey der Aufführung und wurde wiederholt gegeben.

Lucio Sulla. Opera seria.

Der eingeerntete Beyfall voriger Oper bewegte Mozart zur Composition dieser zum Carnevall 1773. Er schrieb sie ebenfalls zu Milano schon 1772, und sie erhielt noch mehr Beyfall als die vorige, daher sie auch noch mehrmal wie jene gegeben wurde. Diese beyden Werke tragen den Styl der gewöhnlichen italienischen Opern, indess heben der feurige Gesang, das Leben und der warme Geist seiner lieblichen Melodieen sie weit über den Tross des welschen Gesanges. Sie behaupten noch den dreystimmigen Satz und zeigen wenig von jenen künstlichen Harmonieconstructionen, die späterhin in seinen Werken angestaunt werden. Die Chöre dieser beyden Opern zeigen noch eine Steifheit, die sich ängstlich noch an die Regel bindet und die man mehr von einem trockenen Componisten, als von dem sich entwickelnden Talente Mozart's erwartet.

La famosa Buonsolazzi era in quell' epoca la prima Donna del Teatro Ducale. Non conoscendo M. ella si meravigliò fortemente que fosse stato incaricato a scrivere l'opera, nella quale ella dovea sfoggiare i suoi rari talenti pel canto, poichè troppo giovine maestro lo reputava ed incapace di accommodarsi alla sua voce. Rese ella per mano M. e gentilmente pregholo di voler prima di tutto comunicare a lei le sue idee relativamente alle arie ed alle scene, nelle quale ella dovea cantare, soggiungendo, che ella avrebbe supplito alla composizione. M. rise seguentemente sull' orgoglio di questa donna e rispose che li avrebbe servita secondo i suoi desideri. Pocchi giorni dopo presentoli M. alle prove, e rivoltosi alla B. la chiede scusa, se aveva osato di scrivere tutta la composizione della prima aria. Prese in manola Cantante questa composizione, vi gettò un rapido sguardo, e confusa per le tante bellezze, ond' era sparsa e per la maestria, con cui era condotta a termine non potea finire di ricolmare d'elogi il giovinetto, e se stessa di rimproveri. M. sorridendo li diceva, che se quell' aria non li fosse piaciuta, ne aveva un' altra tutta differente ed espressamente composta per lei, e se anche la seconda non se tornava a genio, gliene poteva presentare una terza. E tutte queste arie dalla B. esaminate e sentite degli intelligenti si sono trovate un capo d'opera e questo fu per Mozart un trionfo privato come un publico.

Un celebre maestro e suonatore non voleva persuadersi, che M. fosse così celebre negl' improvisi come si diceva. Egli sfida lo in un pubblico ci-

mento, ed i due Professori ricorronsi nella chiesa della Passione (similmente a Milano) dove ritrovansi due organi. Immensa folle di gente vi accorse. M. dietro i temi, che l'altro Professore gli somministrava sul primo organo, improvisò sul secondo in un modo divino.

La bella finta Giardiniera. Opera buffa.

Dieses für Kaiser Joseph II. 1774 geschriebene gehört zu den früheren Kunstwerken Mozart's vor seiner classischen Periode. Sie übertrifft die vorigen bey weitem und es ist ihr Originalität und Regelmässigkeit nicht abzusprechen, wodurch sie manche italienische Oper weit hinter sich lässt. Hier entwickelt sich Mozart's Talent schon mehr als im vorigen, und der Styl zeichnet sich durch eine ganz besondere Weichheit und auffallende Zärtlichkeit aus. Manche wollen behaupten, es habe irgend eine arcadische Oper von Piccini oder Guglielmi ihm hierbey zum Modelle gedient. Vorzüglich lieblich ist hierin die Romanze aus *C♯* mit obligater Föte, die auch hier und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden ist. Man kennt sie unter dem deutschen Namen: die schöne Gärtnerin, oder: die Gärtnerin aus Liebe.

Idomeneo, Rè di Creta. Opera seria.

Diese Oper bildet den Uebergang der frühern Periode in die classische Mozart's. Er schrieb sie 1780 für den Fasching in München.

Die Ouverture ist prächtig und, ganz in demselben heroischen Style wie die Oper selbst, mahlt sie

Krieg und Sturm. Wild bewegen sich die Tonmassen durch einander, grosse Erwartungen nährend, auffordernd zum Streite in die donnernde Schlacht, zum Kampfe mit den im Sturme braussenden Elementen. Ohne ein vorausgehendes Adagio macht sie nur einen Satz und eilt mit Riesenschritten, wie Wetterwolken vom Sturme getrieben, einher. — Die erste Arie: *padre parenti* G♭ ist voller Ausdruck, und in den Worten: *Grecia caggion tu sei* in dem Uebergange in's *B* ♮ liegt viel süsse Schwermuth und Wahrheit.

Das Finale mit den Chören des Argonauten ist ganz besonders malend. Welcher Tumult! welch ein kriegerisches Lärmen! wie beweglich die Saiteninstrumente! wie wirkt gegen das Ende hin das schnellere Zeitmaass so vortrefflich!

Die Arie des Arbace im zweyten Acte: *Zefiretti lusingheri* etc. ist sehr sanft schmeichelnd, und das grosse Quartett in diesem Acte ist vielleicht in seiner Gattung eines der schönsten aller Zeiten und Meister. Die Tiefen der Harmonie sind unergründlich, der Styl der erhabenste und die Oeconomie der Stimmenvertheilung das Resultat des reifsten Nachdenkens, die Verwebung beinah unerforschlich.

Der Chor der Schiffer: *Placido è il mare: andiamo! tutto ci rassicura* etc. mit untermischtem Solo ist der reinste Abdruck der ruhigsten heitersten Seele; man scheint die blaue Spiegelfläche des stillen wellenlosen Meeres vor sich zu sehen, und mit dem Boote sanft über ihre Fluthen zu gleiten. Clarinetten und Fagotte coloriren vorzüglich dieses heitere Gemälde.

Wie ausdrucksvoll der tumultuarische Schlusschor des zweyten Finales, wie schön und deutlich die allgemeine Bestürzung in diesem fugirten Chore und in der sonderbaren, ungewöhnlichen Tactart. Das Ineinandergreifen, Abfallen, Einsetzen und Nachahmen der Stimmen unter und mit einander ist zum Erstaunen hinreissend, und wie gewaltig werden dabey die Hörer ergriffen! Man wird unwillkürlich mit dem Tonstrome fortgerissen, man fühlt sein ganzes Selbst in ängstlicher Eile vorwärts getrieben, und kann, wie von einer grossen Angst befreit, erst mit dem Fallen der Gardine beym Schlusse diesses furchtbaren Chores, freyer athmen.

Eben so reichhaltig an Schönheiten und interessanten Situationen ist der dritte Act, besonders die Scene mit Idomeneo und dem Oberpriester, die Auftritte im Tempel u. m. Endlich lös't der Orakelspruch Neptuns den Knoten. Der Schlusschor ist einer der erhabensten und feyerlichsten; und ein Vorzug dieser Oper besteht darin, dass sie sich bis zur letzten Note gleich bleibt: kein zweckwidriges Tempo, keine üppig melodischen Auswüchse vernichten hier die erhabenen Eindrücke; edle und anständige Freude und Jauchzen des Volkes beschliessen dieses heroische Stück.

Mozart composa cette musique sous les auspices les plus favorables. L'Electeur de Bavière, qui l'avait toujours comblé de graces et de préférances, lui avait demandé cet opéra pour son théatre, dont l'orchestre était un de mieux composés de l'Allemagne. Il se trouvoit alors dans toute la fleur de son génie, il avait 25 ans, et était eperdument *amoureux* (oder wenigstens zum ersten Male). *Il trouva dans ses sentimens pour sa Maîtresse les motifs des airs passionnés dont il avait besoin pour son ouvrage. L'amour et l'amour-propre du jeune compositeur* (sein Vater wollte ihn nicht die *Lange* heirathen lassen, weil sie Beyde nicht etablirt waren; es scheint, er habe ihm wollen zeigen, was er werth sey und erlangen könne: er meinte sicher, der Churfürst würde ihn anstellen) *exaltés au plus haut dégré, lui firent produire un opéra qu'il a toujours regardé comme ce qu'il avait fait de mieux, et dont il a même souvent emprunté des idées pour ses compositions suivantes.*

Die Entführung aus dem Serail,
oder: Belmont und Constanze.

Deutsches Singspiel in drey Acten.

Dieses componirte Mozart auf Befehl des Kaisers Joseph II. für das deutsche Nationaltheater in Wien 1782 nach Bretzners Texte. Es giebt dieses Stück zugleich einen schönen Zug Josephs, der den Geschmack an italienischen Opern durch deutsche Singspiele zu verdrängen suchte und mehr für das Vaterländische stimmte, wesshalb er die Composition dieses Stückes aufgab.

Dieses Kunstwerk schuf Mozart in seinem Bräutigamsstande, daher fühlt man auch den Einfluss, den diese Seelenstimmung auf diese Composition hat. Sie ist voll süsser Gefühle schmachtender Liebe, und hierin spricht sich auch Mozart's musikalisches Leben und Weben und seine Originalität aus. Im Ganzen hat dieses Stück noch den gewöhnlichen Zuschnitt deutscher Singspiele. Die Ouverture hat gegen Mozart's sonstige Gewohnheit noch ihre drey Sätze, Allo, Andante und Allo, und keine Finalen. Daher schadet die Ouverture durch die schleppende Verzögerung der Ueberraschung; und statt sonstigen Finalen schliesst der erste Act mit einem Terzette, der zweyte mit einem Quartett und der dritte nach Hillers und Standfuss hergebrachter Weise mit einem Rundgesange, wo jede Person zu guter letzt ihr Verschen singt.

Im Ganzen, abgerechnet die Fehler seines Zeitalters, ist der Plan dieses Singspiels vortrefflich und die Fabel vielleicht das vernünftigste aller übrigen Opernsujets. Die Charaktere sind, wie sich von Bretzner erwarten lässt, vortrefflich gezeichnet und von Mozart noch vortrefflicher colorirt.

Constanze ist ganz das leidende und treu liebende Mädchen; in ihrer Partie zeigt sie bange Sehnsucht und ist von Muth beseelt, wenn es darauf ankommt, ihrem Geliebten treu zu bleiben oder mit ihm zu sterben. Ihre Arie: Ach, ich liebte! war so glücklich! lebt ganz in der Phantasie der hellsten Erinnerung. Und welche Schwermuth, welcher nagende Kummer scheint die Musik in der zweyten Arie: Traurigkeit ward mir zum Loose etc. selbst zu verzehren in den Worten: Gleich der Wurm-zernagten Rose, gleich dem Gras im Wintermoose, welkt mein banges Leben hin. Welche Malerey in der letzten Zeile, welches lebendige Bild des Hinsterbens in der Instrumental-Begleitung, wo das Horn *decrescendo* fortsingt, der Fagott in ziehenden Noten schmelzt, und die Geigen wie die übrigen Instrumente sterbend abwärts sinken! — Wie wahr sind Musik und Worte: Selbst der Luft darf ich nicht klagen meiner Seele bittern Schmerz; denn unwillig sie zu tragen, haucht sie alle meine Klagen wieder in mein armes Herz!

Der Heroismus in der Arie: Martern aller Arten etc. ist ausserordentlich und charakterisirt die treue und standhafte Liebe. Und wessen Thränen flossen nicht beym letzten Duette, wo Belmont und Constanze sich, wechselnd tröstend, zum Tode bereiten?

Belmont ist ein schönes Ideal eines treuen Liebhabers. Wie malt sich sein Muth, für sein Mädchen Alles zu wagen, und die Angst, sie vielleicht für sich verloren zu sehen! Die malerische Arie: Ach wie ängstlich, ach wie feurig klopft mein liebevolles Herz etc. ist sie nicht die reinste Sprache des liebesehnenden Herzens! Wie schön malen die Violinen das Pulsiren des ängstlichen Herzens; und bey der Stelle: War das ihr Lispeln? war das ihr Seufzen? Wie passend steht das Flötensolo da! Die Declamation des kurzen Recitativs mit nachahmender Oboe ist so redend, als durch die Instrumentation eigenthümlich charakterisirt. — Die Melodie der zweyten Arie: Wenn der, Freude Thränen fliessen etc. ist schwärmerische Liebe, der Abdruck der zärtlichsten Empfindung. — Die dritte Arie: Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau, o Liebe, deiner Macht! etc. wird durch Zuversicht, durch starken Glauben der Liebe mit allmächtigem Odem beseelt, und bietet einen festen Glanz in der Melodie dar. Wie sicher tritt der Bass auf! welche Wärme und frohe, sich mit diesem Glauben verschwisternde Hoffnung malen die kurzen und heiteren Zwischenräume der Hörner und Clarinetten in die zuversichtliche Declamation? Sie bilden einen glänzenden Pallast werdender Seligkeiten, die gewisse Aussicht auf den süssen Lohn der Liebe, auf den festen, unwandelbaren Grund der Treue.

Blonde, die freie, auch in der Sclaverey das Gefühl ihrer Würde nicht verlierende Engländerin, entzückt durch Naivetät und erheitert durch ihre Launen. Solche naive Mädchencharaktere waren überhaupt Mozart's Lieblingsarbeit. — Die Arie: Welche Wonne, welche Lust! ist voller Feuer und athmet muntern Geist, daher bewegt sich die Melodie rasch und die Flöten charakterisiren das frohe Mädchen. Bey der Stelle in dem Duette mit Osmin: Ich gehe, doch rathe ich dir etc. kann man sich kaum des Lachens enthalten: wie drollig parodirt sie ihren alten grämlichen Osmin! Die Wirkung der meisterhaften Stellen Blondchens: Nicht so viel, du armer Geselle etc. und Osmins: Wahrhaftig nicht eh' von der Stelle etc. ist ganz der Natur abgeschrieben.

In Blondchens erster Arie: Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln etc. beweisst Mozart seine Meisterschaft im Gebrauche der Instrumente, wo er die blasenden weglässt, und Alles mit Geigen, Viola und Violoncello accompagnirt.

Pedrillo's lustigen, gewandten und feigen Charakter bezeichnet seine Arie: Frisch zum Kampfe etc., worin er sich Muth einsprechen will und doch seinen eigenen Worten nicht traut. Die Tonart der Entschlossenheit *D* ♯ will sich zwar geltend machen, aber das Accompagnement, und besonders die originell angebrachten Trompeten, die immer da schweigen, wo sie laut werden sollten, widerspricht dem Texte beständig, wie Pedrillo's inneres Gefühl seinen Worten. Wie zitternd accompagniren die Geigen bey den Worten: Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen? — Sogar der Declamation merkt man den bloss geborgten Muth an, hingegen die Stelle: Nur ein feiger Tropf verzagt etc. singt er aus völliger Ueberzeugung. Diese Arie ist überhaupt eine der durchdachtesten, die Mozart je componirte. — Der unerwartete Trompetenstoss bey Pedrillo's Stelle in der Fermate: Frisch zum Streite! etc. ist mehr ein Angstgeschrey, als wirkliche Aufforderung. Und die Angst in der Romanze: Im Mohrenland etc. ist unverkennbar, da sie sich in die entferntesten Töne verliert. Mit diesem sonderbaren Tonstücke wollte Mozart wohl nicht allein die Romanze und die Mitternachtszeit charakterisiren, sondern auch zugleich Rücksicht nehmen auf den Sänger und die Umstände, unter denen sie gesungen wird.

Osmin ist ganz, was er seyn soll, ein grober, niederträchtiger Türke. Sclavensinn und die ihm so nahe verwandte sinnlose Grausamkeit und läppische Brutalität charakterisiren diese orientaliche Nichtswürdigkeit in scharfen Umrissen. Wie grell hallt seine Grausamkeit durch den wilden Eisenton der Janitscharenmusik in dem, die Musik der Morgenländer charakterisirenden, wilden *A*♭: Erst geköpft und dann gehangen etc. wieder! Und wie ist der Ausdruck der wilden, barbarischen Grausamkeit mit schreyenden Farben aufgetragen bey der Stelle: Dann gespiesst auf heissen Stangen etc., was durch den Triangel unwillkürlich gemalt wird; man hört die Eisen klappern. Welche Wuth schwellt die wild in einander heulenden und winselnden Blasinstrumente bey der Stelle: Dann getaucht, dann gebunden etc. hier spricht schon die Musik allein. Die wilde rohe Schadenfreude in der Arie: Ha! wie will ich triumphiren! etc. ist empörend. Man wendet sich mit Abscheu von dem Ungeheuer und scheint selbst Mozart zu verkennen. Wie hart und unbeugsam ist der Gang der Melodie, und wie viel Wahres liegt in dem ersten Unisonosatze bis zu der Stelle: Und die Hälse schnüren zu etc. Der Accent, der auf das „und“ gelegt ist, so wie die schnelle Wiederholung des „schnüren zu“ ist voller Wahrheit und zeugt von tiefem Studium. — Die dritte Arie: Solche hergelauf'ne Laffen etc. giebt das einzelne Bild seiner rohen Schlauheit und abgeschmackten Brutalität. Er bemüht sich, dem listigen Pedrillo begreiflich zu machen, dass er gewaltig klug wäre, und betet ihm wiederholt vor: Ich hab auch Verstand! das Gewöhnliche jener Leute, die keinen haben, dass sie desto öfter damit prahlen. Die Wiederholung, und immer einen Ton höher, bis auf die Letzt das nachdrückliche „Ich“ unter dem Ruhepuncte, und hinterher — „hab' auch Verstand“ ist voller Wahrheit. Dann im schnellern Zeitmaase, mit eilends nach einander folgenden Sylben: Drum beym Barte des Propheten etc. ist ganz die Sprache solcher kleinen elenden Tyrannen, die bey jeder Gelegenheit ihren Untergebenen ihre Gewalt fühlen lassen. Alsdann die in schnell aufsteigenden Noten wiederholte Drohung:

Nimm dich in Acht etc. — Sogar in seinen Liedern der Liebe ist der Kerl fatal, wie in seinem schleppenden Vortrage des Liedchens: Wer sein Liebchen hat gefunden etc. wie ganz in seinem Charakter in *G b*, und wie träge schreitet Melodie und Zeitmaass! Alles deutet darauf hin, dass der Kerl gar nicht fühlt, was er singt, und dass er gedankenlos trällert. Auch sein „Trallera" ist höchst erbaulich und reizt mehr zum Einschlafen, als zur Freude. In diesem Liedchen erscheint Mozart allein schon als grosses Genie. Selbst das Ritornell ist ein Kunstgriff, indem er die Melodie des Schlusses angiebt. Hierdurch will er uns überreden, Osmin habe schon lange im Hause gesungen, eh' er herauskam, und was wir hören, sey bloss die Fortsetzung des Liedchens, das er inwendig anstimmte.

Dieser Osmin, so schläfrig bey Liebe und Freundschaft — was gar nicht in seinem Charakter liegt — wie ganz anders erscheint er, wenn vom Hängen und Spiessen die Rede ist, wie geräth er da in Feuer und Flammen! Man fühlt die grausamen Arien: Erst geköpft und dann gehangen etc. und: Ha! wie will ich triumphiren etc. wo der Charakter in grellen Zügen am Tage liegt.

Da das Stück irgend an einem Orte der Türkey spielt, so hatte Mozart Gelegenheit, Janitscharenmusik anzubringen: und wie vortheilhaft er diess that, beweisst die Ouverture, so wie die Partieen Osmins und der Türkenchöre, die ganz im asiatischen Style geschrieben sind und ausserordentlich wirken. Die Türkenchöre bey der Ankunft des Lustschiffes und am Schlusse athmen einen starken, kühnen Geist.

zumal das erstere: Singt dem grossen Bassa Lieder etc. Auch beym Trinkliede: Vivat Bacchus etc. ist die Janitscharenmusik sehr gut angebracht; sie tritt ein, sobald Osmin den ihm vorgesungenen Vers nachsingt.

Und nun das unnachahmlich schöne Quartett zum Schlusse des zweyten Actes. Welche Haltung der Charaktere! Welche Beleuchtung der Empfindungen, wie richtig gedacht und wie meisterhaft durchgeführt! Man müsste es vielmals hören und die Partitur auswendig lernen, um alle die namen- und zahllosen Schönheiten ganz zu verstehen, wie namentlich die feine Nuance in dem canonischen Satze: Ich verzeihe deiner Reue etc.

Blondchen ist ein edles Mädchen, Constanze ist aber in Hinsicht auf ihre Bildung und Empfindungen weit über sie erhaben; denn Constanze vergiebt eher als Blondchen, und diese scheint blos dem schönen Beyspiele ihrer Gebieterin zu folgen, indem sie ihr den angefangenen Canon abnimmt und ihrem Pedrillo die Hand zur Versöhnung reicht. Im Tutti bey: Nichts fache das Feuer der Eifersucht an etc. spielt die Trompete eine sehr vortheilhafte Rolle, denn indem sie diapasonisch mit der Singstimme geht, hebt sie den Ausdruck der Stelle gewaltig.

Die Scene vor dem Schlusschore zwischen Belmont und Constanze, wo sie sich wechselnd zärtliche Vorwürfe machen, dann wieder trösten und auf ihr Schicksal vorbereiten, ist der Triumph der ganzen Oper, das correcteste Gemälde liebender Leiden und erhabenen Duldens, von der traurigen Hoffnung überdämmert, dass ein gleiches Schicksal Beyde treffen werde.

Welcher Odem himmlischer Ahnung weht aus der Melodie und Begleitung der Stelle: Mit dem Geliebten sterben, ist seliges Entzücken. Mit wonnevollen Blicken verlässt man da die Welt.

Und nun eine Uebersicht der mannigfaltigsten Charaktere, der verschiedenen Situationen in dieser Oper; eine Parallele zwischen Constanze und Belmont, mit dem rauhen Osmin: welcher Unterschied! Dort die sanften Töne der zärtlichsten Liebe; hier der Ausbruch wilder und geistloser Brutalität! Und wie schön paaren sich alle diese Widersprüche zum vollendeten Ganzen!

In diesem Stücke schäumte gewissermaassen der junge Geist Mozart's auf; er fühlte zum ersten Male seine Kräfte, die plötzlich hervorgetriebenen Blüthen des jungen Kernstammes nach der wohlthätigen Erschütterung des ersten Frühlingsgewitters. Im Idomeneo versuchte er seine Schwingen; hier fliegt er kühn zum Olymp. In der Folge zieht sich die emporstrebende Kraft, nachdem sie einmal ihren Flug versucht hat, in die bescheidenen Schranken der Regelmässigkeit zurück.

Der orientalische Styl dieser Oper, der in späteren Opern Mozart's nicht wieder anzutreffen ist, darf hier nicht unberücksichtigt gelassen werden. Nirgends finden sich in anderen Werken Mozart's Reminiscenzen dieser Schreibart.

Der Schauspiel-Director.

Komisches Singspiel in einem Acte.

Dieses kleine Singspiel ist für Kaiser Joseph II. 1786 componirt und ist ein blosses Gelegenheitsstück für den Kaiserlichen Hof zu Schönbrunn. Nebst der Ouverture enthält es nur drey Arien und ein Finale. Zu ihm gehören die allbekannte Arie: Bester Jüngling, mit Entzücken etc. und: „Da schlägt die Abschiedsstunde“ etc., welche sehr schön sind und immer gern gehört werden.

Le nozze di Figaro.

Opera buffa in 4 Acten.

Damals machte Beaumarchais's Lustspiel: *Figaro* sein Glück und war der Klepperhengst aller Theater. Der Kaiser Joseph bestimmte Mozart, ihm, in eine welsche Oper umgeschaffen, auch auf Welschlands Bühnen durch seine Musik Celebrität zu verschaffen, und durch diese Veranlassung componirte Mozart sie 1786 für die italienische Oper zu Wien, die auch dann nicht allein in Wien, sondern auch an vielen anderen Orten Glück machte.

Die Bewunderung für den Verfasser dieser Oper ging so weit, dass Graf Johann Thun, ein grosser Kenner der Musik und der selbst eine vortreffliche Kapelle unterhielt, ihn nach Prag einlud und ihm Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause anbot. Mozart, zu sehr über die Wirkung seiner Musik auf die böhmische Nation erfreut, begierig, ein Volk mit solch einem Tonsinne kennen zu lernen, ergriff die Gelegenheit mit Freuden. Am Tage seiner Ankunft (im Februar 1787) wurde Figaro gegeben. Mozart erschien darin, und als sich der Ruf von seiner Anwesenheit im Parterre verbreitete, so applaudirte ihm das gesammte Publicum, als die Ouverture zu Ende ging.

Wüsste man auch beym Eintritte ins Schauspielhaus nicht, dass eine *Opera buffa* gegeben würde, so müsste man es doch an der Ouverture hören, die hier das ganze Stück charakterisirt. Der tändelnde Anfang ist überraschend; das Ganze ein Spiel der schönsten muthwilligsten Laune. Man sieht darin den verschmitzten Figaro mit seinen Sprüngen und Wendungen, noch ehe sich der Vorhang öffnet. Alles wirbelt und paukt durch einander; die Gedanken drängen sich und geben das treuste Bild froher Laune.

Dieses Tändeln geschieht aber nicht auf Kosten der Gründlichkeit. Vielmehr wusste Mozart mit dieser Anmuth so viel Kraft zu verbinden, dass Kenner und Liebhaber vollkommen befriedigt werden. Die Finalen und Sextetten sind unnachahmlich und voll tönender Harmonie. Figaro hat besonders den Vorzug, dass die mehresten Scenen für den Gesang bearbeitet sind, was ihn an Terzetten, Duetten, Quartetten und Sextetten vorzüglich reich macht. Das Genie des Künstlers erhielt dadurch Gelegenheit, sich auszubreiten und dem Ganzen mehr Einheit und Bestimmtheit zu geben.

Ohnstreitig ist diese Oper klassisch und das schönste Muster komischer Singspiele. In Ansehung ihrer Anlage, ihres Zusammenhanges, der Ausführung der Charaktere, scheint sie dem Don Juan weit vorzustehen. Das starke Personale bietet eine Menge verschiedener Charaktere dar, die richtig durchdacht und vom Hauptcharakter des Figaro bis zum episodischen Hannchen fein behandelt sind.

Figaro. — Leichtigkeit, Leben, Frohsinn mit Schlauheit gepaart, sind die Hauptzüge, welche sich gleich in der ersten Arie, sowohl durch die Wahl der Tact- als Tonart und Instrumentation deutlich herausheben. Figaro's Parthie hat gewöhnlich Tanz-Melodieen. So die Arie No. 3.: *Se vuol ballare Signor Contino* etc. — Selbst dem Verdrusse wusste Mozart den Anstrich von Laune zu geben; der leichte Figaro satyrisirt über sich selbst. Wie unendlich verschieden ist seine Eifersucht von jener des Grafen Almaviva! Wie gravitätisch zeigt sich dieser Spanier im Terzette, wo die Geigen in der Tiefe mit Pralltrillern anfangen und sich in demselben Verhältnisse hinaufwirbeln! Am schönsten ist er im Finale des zweyten Actes und im grossen Sextette des dritten behandelt.

In dem Richter Don Curzio hat Mozart seiner Satyre ungezügelten Lauf gelassen. Unwissenheit bläht sich mit der Würde des anvertrauten Amtes und sagt mit feyerlichem Ernste — allgemein anerkannte Abgeschmacktheiten. Wie Lachen erregend ist seine Arie aus *D*♮, und mit welcher Gravität, mit welchem Bombast von Instrumenten ist die Stelle aufgeführt: Sich zu rächen, welche Wollust für den Weisen etc.! Und dabey sieht es im Accompagnement so confus aus, wie im Kopfe des dummstolzen Amtmannes. Menschen solcher Art blähen sich nirgends mehr, als wenn sie Gelegenheit finden, die Würde ihres Amtes, gestützt von ihrer Oberherrschaft, gegen Schwächere zu missbrauchen, wie der Fall im Finale des zweyten Actes ist, wo er als Maschine des Grafen mit diesem auftritt und dummblähend sein Amt verwaltet. Es ist der vorletzte Satz, wo das Finale in *Es* ♯ modulirt, in welchem Mozart die Gravität dieser erlauchten, wohlweisen Gerichtsperson persifflirt. Die ernste Tonart ist komisch behandelt, und die Melodie, in ungleicher Bewegung fortrückend, giebt ein groteskes Bild lächerlicher Amtswürde.

Basilio's niederträchtiger kriechender Charakter liefert ein bedeutungsvolles Gegenstück zu dem vorhergehenden. Eben so abgeschmackt, wie jener, aber kriechend, geschmeidig, weil er nicht das Ansehen des Erstern hat, macht er den Liebediener von dem Grafen, den Kuppler, und verschiesst seine Bolzen. In seiner Arie im dritten Acte, in den Jahren, wo die Stimme der Vernunft vergebens spricht, liegt der ganze Cubus seines Charakters: Feigheit, Schmeicheley und Arroganz. Die abgestossenen Violinnoten des Accompagnements benehmen dem kühnen Gange der Melodie alle Kraft und scheinen die Worte Lügen zu strafen.

Der Page Cherubino ist eines der schönsten Gemälde in der Gallerie unsers Raphaels. Welches Schmachten, welche Sehnsucht! Und wie verschmilzt der zum Jüngling heranreifende Knabe zwischen Mann und Weib! Seine Melodieen führen einen sonderbaren Charakter. Es athmet in ihnen die emporkeimende Kraft des Jünglings, von jungfräulicher Schamhaftigkeit gebunden. Der Knabe fühlt, lernt seine Bestimmung — in der Schule lüsterner Weiber — kennen; seine Erfahrungen sind seinem Alter vorgerückt, wollüstige Gluth hat sein Herz entzündet, und noch kann er sie nicht stillen. Er wünscht der

Zeit Flügel, um Alles geniessen zu können, was er, aus dem bereits Erfahrenen, ahnet. Wie ist Alles diess gemalt in der schmachtenden Arie: *Voi che sapete che cosa è amor!*

Der Charakter der Gräfin, wie schön ist er behandelt! — Betrogene Hoffnungen, Kummer, freudenleere Tage, getrübt von der Eifersucht eines Mannes, der sie mit Liebe täuschte, und — betrog! Wie schön wusste Mozart den Ausbruch dieser Gefühle in dem edlen Charakter zum Theilnehmen erweckenden, erhabenem Dulden zu verwandeln! Wie edel und mit welcher Delicatesse ist diese Parthie behandelt in der ersten Arie des zweyten Actes *Es*♯! Selbst durch die lärmenden Finale, wenn der Strudel verworrener Gefühle Alles mit sich fortreisst, bleibt er sich gleich, durch die ganze Oper gut gehalten; selbst bey der verfänglichen Situation, wo sie zum Abentheuer willigt, mit welchem die Treue der Männer probirt werden soll, entschliesst sie sich nur schwer, und man fühlt, wie viel Ueberwindung ihr dieser Entschluss kostet. Unter allen weiblichen Charakteren, die Mozart zeichnete, ist dieses der vollendetste und edelste.

Susanna, das verschmitzte Kammermädchen, eine Zerline im Umgange mit der Welt, mit ihren Fehlern und Schönheiten bekannter, weiss ihren Mutterwitz besser zu brauchen, und handelt mit mehr Unbefangenheit; der Schleyer erborgter Unschuld ist durchsichtiger, als bey jener. Das Duett mit Marzelline im ersten Acte *A*♯, wo sich die eben so treffend gemalte Haushälterin mit ihr zankt, und die Beyden einander ziemlich plebej — doch aus der

Natur solcher Geschöpfe gegriffen — persifliren und mit steigender Galle auslachen, liefert die deutlichste Uebersicht beyder Charaktere.

Hannchen ist das weibliche Gegenstück des Cherubino, und, wenn schon als Gegenstück in schwächeres Licht gestellt, dennoch verhältnissmässig ausgeführt. Ihre kleine Ariette, womit der vierte Act beginnt, passt in der Wahl der Tonart und des Zeitmaasses völlig zu jener, jungen Mädchen in gewissen Jahren, ehe sie zur Liebe völlig erwachen, charakteristisch eigenen, ängstlichen Bedächtlichkeit. Und wie artig wusste Mozart das Suchen an der Erde zu malen: *„L'ho perduta — me meschina!"* — Die Melodie kriecht nur unmerklich vorwärts, wiederholt sich, fasst die kaum gehörte Notenfigur wieder auf, wie Einer, der Etwas sucht und immer wieder auf den Platz sieht, den seine Augen kaum verlassen haben, als müsse er es da und nirgend wo anders finden. Nur bey der Stelle, wo ihr einfällt, was der Graf, was der Pathe darüber sagen werde, erschrickt sie; die Noten werden geschwinder, die Melodie drängt sich im Verhältnisse mit dem Vorhergehenden bey den Worten: *„e il Signor!"* Aber sie findet nicht, was sie sucht, fällt in ihre vorige Trostlosigkeit zurück und schliesst ihre Ariette so traurig, bedächtlich und schleppend, als sie begann.

Ueberhaupt verdient diese Oper wegen der glücklich behandelten Nüancirung ihrer Charaktere, deren fast jeder sein Seitenstück darin findet, vorzüglich studirt zu werden. Man halte z. B. Don Curzio und Basilio, Susanne und die ältere Marcelline, Cherubin und Hannchen, die Schilderung der Eifersucht des

Grafen und Figaro's gegen einander — welche herrlich nüancirte Farbengebung im Verhältnisse zum Ganzen!

Italienische Componisten begnügen sich gewöhnlich, bey ihrer *Opera buffa* dem leichten plappernden Gesange ein eben so gehaltloses einzelnes Accompagnement unterzulegen. Betrachtet man dagegen die Volltönigkeit der Instrumentation, den schön geregelten Contrapunct, der den Quartetten und Sextetten hier zum Grunde liegt, die unüberzählbare Menge komischer Gedanken und Malereyen, und dabey die ganz einfache sangbare Melodie, so tändelnd, anschmiegend, so leicht zum Nachsingen — aller Wust italienischer Buffonaden sinkt in sein altes, längst verdientes Nichts. Hier ist keine Wiederholung, keine ekelhafte Monotonie, sondern Alles athmet hesperische Fülle und Neuheit; Blüthe drängt sich an Blüthe; wohin man blickt, lacht Jugend und Frühlings-Heiterkeit aus dem schönfarbigen Bilde.

Cosi fan tutte.

Opera buffa in zwey Acten.

Die Uebersetzung dieser Oper kennt man unter den Titeln: „Die Schule der Liebenden." — „Die Mädchen sind von Flandern." — „Die Wette." — „Eine macht's wie die andere." — „So sind sie Alle." — „Weibertreue." — — Sogar der wesentliche Gang der Fabel des Stückes ist nicht bey allen Theatern überein, daher man der Musik ganz veränderten Text unterlegte, von denen aber keiner sonderlich erbaulich ist. Man muss sich fast wundern, wie Mozart sich herablassen konnte, an so elendes Machwerk seine himmlischen Melodieen zu verschwenden. Es stand indess nicht in seiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der erbärmliche Text des Originals wurde ihm ausdrücklich aufgetragen. Er schrieb sie für die italienische Oper in Wien zu Ende des Jahres 1789.

Man kann in diesem Stücke weder Plan noch Anordnung finden, und es würde schwer halten, es als ein Kunstwerk zu beurtheilen. Es ist eine Sammlung einzelner Schönheiten, doch tragen sie grösstentheils das Gepräge froher, muthwilliger Laune. Jugendkraft und üppige Fülle blüht in ihr. Der Reichthum der Melodieen ist unerschöpflich. In dieser Hinsicht hat es viel Aehnlichkeit mit Figaro, doch strebt in ihm die heitere Laune weit höher an.

Die Charaktere der Damen sind naiv, flatterhaft und buhlerisch gezeichnet.

Der humoristische Educationsrath zeichnet sich vorzüglich aus. Mozart, dem überhaupt nie Etwas misslang, hat auch diesen Charakter mit vielem Glücke bearbeitet.

Die beyden Liebhaber sind frey gezeichnet, und über sie, wie über die anderen Charaktere, verbreitet sich eine leichte, etwas grelle Farbengebung.

Die Ouverture versinnlicht den Titel der Oper: „Die Mädchen sind von Flandern“ durch ihr beständiges Wechseln der Instrumente. Mit einer äusserst muthwilligen Laune giebt Mozart bald den Blas-Instrumenten, bald den Streich-Instrumenten die Melodie, und wechselt hierin so schnell und unversehens, dass das Gehör beständig getäuscht wird, und oft die Geigen noch zu hören wähnt, wenn schon die Blas-Instrumente an ihre Stelle gerückt sind, und so auch im Gegentheile mit den Violinen. Oft schweigen diese plötzlich und die Blas-Instrumente führen die Melodie und accompagniren zugleich. Die Melodie wandert, gleich den Mädchen von Flandern, von einem zum andern — Instrumente. In dieser, so wie in jeder andern Hinsicht ist diese Ouverture eine der künstlichsten und angenehmsten Compositionen Mozart's. Ihre Ausführung erfordert die äusserste Genauigkeit und den strengsten Tact.

In der ganzen Oper, so wie in der Ouvertüre, herrscht eine immerwährende Abwechselung, eine überaus liebliche Melodie und ausgesuchte Instrumental-Begleitung.

Man kann also nicht gerade zu sagen, dass diese Oper das unbedeutendste Werk Mozart's sey, freylich vielleicht von seinen theatralischen Werken als Ganzes betrachtet. Zu seiner Gestaltung hat somit die allzugrosse Einfachheit des Gegenstandes, die schwache Zeichnung der Charaktere von Seiten des Dichters, die Unwahrscheinlichkeit der Situationen, das Matte der Auflösung und vor Allem die erbärmlichen Uebersetzungen viel zu diesem Urtheile beygetragen. Um desto grösser waren daher die Schwierigkeiten, mit denen der Componist zu kämpfen hatte. Und wie hat er diese überwunden? Zuerst fällt in die Augen, mit welcher Delicatesse diese Oper instrumentirt ist; wie Mozart sich dabey aller ihm vorgeworfenen Ueberladungen enthalten hat; wie zweckmässig er sich aller Blas-Instrumente bedient. Man nehme dazu die Haltung des Ganzen, die Grazie in den einzelnen Gemälden, mit welcher Zartheit jede Empfindung behandelt ist; die Wahr-

heit des Ausdruckes! Die Handlung vertr
starke Colorirung, und doch diese feine Nü
der Charaktere! Das Ernste, Bestimmte der I
das Lichte, Frohsinnige der Dorabella; F
sanfte Schwärmerey; Guglielmo's fröhlich
Despina's Schlauheit, wie meisterhaft! Und
diesen Charakter-Schilderungen nicht einen
kleinen Widerspruch! Sollte man endlich d
zu flach finden (ohne des Dichters Schuld)
weisen einzelne Situationen das Gegentheil.
sächlich das Terzett: *Soave sia il vento*
Sextett: *Alla bella Despinetta* etc., die Ar
nie implacabili etc. etc.

Don Giovanni.

Oper in 2 Acten.

Man kennt diese Oper unter dem Titel
soluto punito, und nach der Uebersetzung: I
oder der steinerne Gast. Der Originaltext
Abbate di Ponte. Ausser der Schröderschen
derung in vier Acte und Nationalisirung
raktere hat man verschiedene Uebersetzung
Bearbeitung von Friedr. Rochlitz ist unstr
beste.

Mozart schrieb diese Oper bekanntlich
Prager Theater unter der Direction des b
Bondini, im Jahre 1787.

Wenn schon in Hinsicht der Compositi
Oper eines der vorzüglichsten Kunsterzeugn
zart's ist, so kann sie doch nichts weniger
Forderungen des Aesthetikers Genüge leist
man sie nicht als eine ganze Schönheit be

Handlung verträgt keine
h diese feine Nüancirung
Bestimmte der Fiordiligi,
r Dorabella; Ferrando's
ielmo's fröhliche Laune,
eisterhaft! Und in allen
gen nicht einen einzigen
e man endlich das Ganze
ichters Schuld), so be-
das Gegentheil. Haupt-
e sia il vento etc., das
tta etc., die Arie: *Sma-*

vanni.

Acten.

nter dem Titel: *Il dis-*
Uebersetzung: Don Juan,
er Originaltext ist vom
er Schröderschen Umän-
ationalisirung der Cha-
ne Uebersetzungen. Die
chlitz ist unstreitig die

per bekanntlich für das
Direction des bekannten

t der Composition diese
n Kunsterzeugnisse Mo-
nichts weniger als den
rs Genüge leisten, weil
ze Schönheit betrachten

kann. Die Gefühle sind zu verschieden, zu widersprechend, die Charaktere greifen nicht in einander und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte so meisterhaft gelös't sind, konnte hier nicht die Rede seyn. Mozart selbst hat diess gefühlt, aber er konnte nicht anders; der Text lag nun einmal da.

Bey dem Dichter und bey dem Componisten findet kein gutes Verhältniss zwischen den beyden weiblichen Hauptrollen Statt. Anna soll Hauptperson seyn, verhält sich aber überall nur leidend und hat doch die ausgeführtesten Gesangstücke. Elvira ist heroisch, überall thätig und hat zwar trefflich gearbeitete aber doch in Ansehung der Sängerin nicht so hervorstechende Stücke. Mozart's richtiges und feines Gefühl würde ihn schon vor dieser Inconvenienz gehütet haben, wenn er nicht, wie bey allen seinen Opern, auf viele Nebenumstände hätte Rücksicht nehmen müssen. Auch hier musste er die besonderen Kräfte der Sänger und Sängerinnen bey der Aufführung beachten und musste ihnen nachgeben; und bedenkt man, was er unter diesen Verhältnissen dennoch leistete, so wird man Stoff zu neuer Bewunderung genug finden.

Die Musik soll nicht malen, nicht einmal pittoresk seyn. Aber es giebt eine gewisse malerische Darstellung in der Musik, die gerade die vollendetsten Kunstwerke bezeichnet. Ich möchte sie die unsichtbare Malerey nennen; aber sie ist nur den erhabensten Genie's, einem Mozart, eigen. Aus einer ganz alltäglichen Phantasie wird durch den Don Juan ein romantisches Leben erscheinen, und alle seine wechselnden Gestalten werden sich vor dem innern Auge zu kühnen und bedeutenden Gruppen bilden, die sich immer kühner und immer bedeutungsvoller verdrängen, bis zuletzt die dunkle Ahnung erfüllt wird und eine unbekannte übermenschliche Kraft dieses Leben untersinken lässt, um ein anderes furchtbares hervorzurufen.

In dem Andante der Ouverture ergreifen einen die Schauer des furchtbaren, unterirrdischen *regno del pianto*; Grausen erregende Ahnungen erfüllen das Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klingt die jubelnde Fanfara im 7ten Tacte des Allo; man sieht aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrundes dünner Decke lustig tanzen. Der Conflict der menschlichen Natur mit den unbekannten grässlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, tritt klar vor die Augen des Geistes. Durch den Sturm der Instrumente leuchten wie glühende Blitze die aus ätherischem Metall gegossenen Töne. Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlich herzzerschneidenden Tönen. Das Terzett der Masken ist ein Gebet, das in rein glänzenden Stralen zum Himmel steigt, und der fugirte Chor ründet das Werk herrlich zu einem Ganzen.

Thut denn zur Oper das Gedicht mehr, als zum Gemälde die grundirte Leinwand? Wahr ist's: ohne Grund lässt sich eben nicht viel malen, aber das Grundiren kann auch allenfalls ein geschickter Farbenreiber hinlänglich besorgen. Solche poetisch musikalische Farbenreiber finden sich jetzt in allen Ecken: fänden sich nur auch die poetisch malenden Musiker!

— Mozart — Wetter noch einmal! der hat uns wahre Opern gegeben: aber wie wenige! und wie viele müssen wir auch von den wenigen abziehen! Idomeneo und die Entführung sind nicht übel — das versteht sich: doch aber nur jugendlich, gleichsam Versuche der Fühlhörner auskriechender, aufdämmernder Genie's. Figaro ist besser: aber nach Kaiser Josephs Geschmack; italienisirt und ohne Romantik. Den Titus musste der Meister in zwölf Tagen schreiben, einem seinem Wesen nicht zusagenden Texte sich bequemen, und fast Alles überdiess einem kleinen Häufchen italienischer Sänger auf den Leib zuschneiden. So blieben denn nur *Così fan tutte*, die Zauberflöte und Don Juan. Diese sind aber auch, sagt Jemand, nebst Cimarosa's *Matrimonio segreto*, die einzigen wahrhaft göttlichen, d. h. endlich doch die einzigen Opern, die die Welt hat.

Wenn Mozart Opern componirte, ward er für uns Dichter! Die Ouverture zu Don Juan lässt alle Schauder der Unterwelt ahnen. Die hohe Idealität Mozart's macht, dass man keinen Maassstab einer anderweitigen Vergleichung für sie findet. Alle genialen Kräfte des Menschen stehen in diesem schaffenden Geiste in ihrer höchsten Blüthe und geben jeder durch ihn gebildeten Form einen Abglanz vom Göttlichen, der dem Gefühle des Beschauenden die hohe Wonne schon von selbst mittheilt, aus deren zeugender Kraft jede seiner Melodieen entsprungen, jedes seiner grossen Tonbilder gleich einem organischen Keime entwickelt ist. Daher der, immer wieder auf's neue geweckte, Enthusiasmus bey jeder Aufführung; daher die ewige Jugend und reizende Anmuth der Ideen, und die bey den Werken des Genie's nur zu beobachtende Erscheinung, dass Jeder sie versteht, und wäre er auch ein Laye der Tonkunst.

Anna ist der höchste Charakter, den Mozart geschaffen, eines der edelsten weiblichen Gebilde, welches die Literatur der Tonkunst aufzuweisen hat. Vom ersten Auftritte an sehen wir sie in tragischer Bewegung. Man fühle die rhythmische und melodische Steigerung des Gesanges bey den Worten: *non sperar se non m'uccidi, ch' io ti lasci fuggir mai* etc. bis im letzten Tacte die Stimme in Zorneswuth wieder zurückgeschleudert wird — man höre den Sturm des Orchesters! Es ist nicht mehr zu verkennen, dass ein furchtbares Geheimniss Anna aus dem sichern Schlosse Don Juan nachreisst. Das Unglück kettet sich an die Schmach: Anna's Vater fällt: sie hat den Zweykampf und seinen Tod herbeygezogen. Nun ist für sie keine Ruhe und Rettung, daher ist nach dem bewusstlosen Schrecken ihr erster Gedanke, der neben den tiefsten Schmerzenslauten Sprache erringt, der Aufruf zur Rache. Ja, ehe er noch Worte findet, ahnet man es schon in dem für blosse Klage viel zu gewaltigen Ausbruche des Allegro: *Fuggi crudele fuggi, lascia che mora anch' io* etc., indem sich aus ihrem Gemüthe eine Kraft entfaltet, die selbst aus der leidenschaftlich stürmenden Introduction nicht zu ahnen war. Diese Kraft und das Beruhen in dem einen Zweck der Rache wird bewährt durch die ruhigere Haltung im Quartett. Aber Don Juan's letzte leidenschaftliche Worte zu Elviren verrathen ihn, vernichten ihre Hoffnung

— unfähig, sich und die Verhältnisse zu erkennen, ruft sie in dem heftigsten Ausdrucke der Angst nach Hülfe, Schutz: *Per pietà soccorretemi!* Nun kann sie nicht mehr schweigen — was verborgen war, wird nun offenbar, und nun ist ihr Geist jeder lastenden Fessel frey — erhebt sich über Unglück und Schmach — der Tod des Vaters wird nicht mehr beklagt. Die Glut der Leidenschaft bricht in helle Flammen aus (daher Schlag auf Schlag die Modulation von *A*^{b} nach *G* ♯, von *E*^{b} nach *G*^{b}, nach *E* ♯) und in gewaltigen Accenten werden die letzten Worte der Erzählung: *Compie il misfatto suo* — der erste Ruf zur Rache. Diese durchströmt die folgende Arie in einem unversiegenden Feuergusse: von ihr erfüllt, tritt Anna aus den Schranken ihres Geschlechts, steht als gerüstete Heldin da: jede Bewegung ist gross und voll sieggewisser Kraft, jeder Ton in dem ersten Satze der Arie: *Or sai chi l'onore* — ist ein herrschender Ruf. Die rollenden Bässe schlagen an, wie die Brandung an den Fels, nicht ihn erschütternd, sondern seine Unerschütterlichkeit bewährend. Wie ein Blitzstrahl schlägt der Racheruf: *Vendetta' ti chieggio* — die Seele und zwingt das aufgeregte Orchester, nachzuhallen. Selbst der Schmerz der Rückerinnerung: *Rammenta la piaga* etc. bis zum erstickenden Zorne, bis in der letzten Steigerung *Vendetta, vendetta ti chieggio* etc. der die Welt durchziehen möchte und in die Waffen rufen gegen Don Juan — und wo doch ein leiser Nachklang des tiefsten Wehe nicht unterdrückt wird. Der Ruf der Rache ist erhört, Anna's Pflicht erfüllt. In ihr, die nur reinen Sinn und Liebe kennt, musste der Gedanke der Rache geboren werden, um geheiligt zu seyn. Sie nicht soll das Werkzeug der Vollstreckung seyn; ihr Verlobter ist zu schwach; mächtigere Wesen vollbringen es. Anna hat nur noch das Gebet zum Himmel um Schutz und Rache.

Aber eben nun muss sie vergehen, das Geschäft ihres Lebens ist vollbracht, ihr Geschick ist nicht wieder herzustellen. Wenn sie im Sextette wieder erscheint, wird sie schon bey ihrem Eintritt als das Opfer verkündet als die unrettbar Hingeopferte — wer erkennt das nicht mit unbeugsamer Gewissheit in dem leisen Paukendonner, der in dem *Es* ♮ Satze bey der unerwarteten Wendung nach *D* ♮ auf *A* ahnungsvoll eintritt? Der arme Ottavio wollte trösten — da wendet sich der Gang aus dem hellern *Dur* nach *Moll* — der ahnungsvolle Donner rollt verhallend, und in langen Tönen haucht Anna ihren Schmerz und ihre Lebenskraft aus. Sie möchte den bald ganz Verlassenen noch ein tröstendes Lächeln schenken — daher die unendlich tief gefühlte Wendung nach *B* ♮. Aber nur einen Augenblick ist sie dieses Liebesopfers fähig: *Sol la morte il mio pianto può finir* etc. Noch nie ist das Vergehen im Schmerz und die zuverlässige Ahnung der nahen Auflösung so gesungen worden, wie hier von Mozart. Die nun folgende Scene der Anna ist der Rückblick der Scheidenden auf das blühende Leben — es ist der Sinn von Göthe's unsterblichem: So lasst mich scheinen, bis ich werde — dieses sind die Grundzüge des erhabensten, reinsten, edelsten Charakters, den Mozart geschaffen hat.

Auf vielen Bühnen ist Don Juan ein Wüstling, der armselig von einem Mädchen zu dem andern taumelt, mit kaltem Blute Menschen hinmordet, und der Gemordeten in gedankenloser Rohheit spottet, der in dieser tiefen moralischen Entwürdigung keine einzige Kraft, nicht einmal die einer tüchtigen Leidenschaft entfaltet — kurz, ein dumpfes Thier unter menschlicher Maske. Ob diess ein Gegenstand für die Kunst ist, den Mozart im Sinne gehabt, als er die edelsten Regungen seiner Seele in Tönen ergoss? Daran setzte er die höchste Kraft seines grossen Genie's? Im Werke selbst findet sich nicht ein einziger Zug eines gemeinen, niedrigen Charakters. Wir sehen Don Juan in der Introduction bedrängt, fast ausser Fassung — dennoch stolz. Ein Zug der Geringschätzung verräth sich in seinem Gesange nach dem blutigen Zweykampfe, aber zugleich in der ganzen Melodie eine gewisse Rührung. Vielleicht möchte Don Juan sich ihrer entäussern, vielleicht schämt er sich ihrer — doch kann er sie nicht unterdrücken. Wir finden ihn nachher lüstern bey Zerlina, heuchlerisch im Quartett und zweyten Terzette mit Elvira, scherzend mit Leporello, zu wilder Lust aufgeregt in der Champagnerarie, in hoher Bedrängniss im ersten Finale, wir sehen seinen furchtbaren Untergang — nirgends ist er der aller menschlichen Regung baare Wüstling.

Sein letzter Frevel ist der an Anna. In ihm und der Ermordung des Gouverneurs ist seine Bahn beschlossen, und wahrlich! es ist genug an dem doppelten Verbrechen, das Anna's Leben ganz zerstört. Ohne es zu wissen, hat Don Juan auch sein Geschick dabey entschieden. Er versucht sein frivoles Leben fortzusetzen in Ausgelassenheiten aller Art; Alles misslingt ihm: Alles drängt ihn immer näher zur Strafe. Die letzte Gewaltthat, die er an Zerlinen versucht, misslingt, wie Alles und treibt ihn in die Flucht. Diese führt ihn an das Monument des Gouverneurs. In dem wilden *E*♮-Duett packen ihn zuerst Ahnungen des bevorstehenden Untergangs; es scheint fast, als sey er des Treibens selber müde; sein Scherz mit dem Geiste, sein Hohn ist erzwungen, jene Regungen zu unterdrücken. Und dennoch giebt eben dieser Scherz die letzte Bestimmung über sein nahes Geschick.

So steht nach der Grundanlage des Drama Alles in nothwendiger Folge und im wirkungsreichsten Zusammenhange. Don Juan mit den edelsten Anlagen, mit einem Herzen voll liebender Glut, von Menschen umgeben, die ihm keine Befriedigung gewähren können, höher stehend, als sie alle, und doch nicht hoch genug, um in sich selbst und eignem thätigem Leben Genüge zu finden, um jene zu entbehren — wird seiner edlen Natur abtrünnig, fällt, und wenn er zuletzt dem Wesen naht, das allein seine Sehnsucht hätte befriedigen können, dann ist er durch den eigenen Abfall schon verderbt und nur fähig, auch sie zu verderben.

Ist dieser Untergang einer reichen Natur nicht hinlänglicher Stoff für ein Drama? — wozu die doppelte Mordthat am Monumente? Durch diese sinkt er unter die Banditen und Strassenräuber herab, die bestimmte Antriebe haben. Ein Mensch, der sinnlos mordet, kann nur Abscheu erregen, und ist kein Gegenstand für die Kunst. (Ist bey diesen Anlässen

Musik?) — Fast eben so störend ist der trockne Spaass mit dem Gläubiger. Es ist nun nicht mehr Zeit zu zerstreuenden Possen, Don Juan kann ihrer nicht mehr fähig seyn, und im Bacchanal, womit das Finale beginnt, sucht er nur sich zu betäuben. Wozu wären noch fremde Spässe?

Leporello ist ein Tropf, der, in der Schule der Nichtswürdigkeit seines Herrn, eingeweiht in die Geheimnisse der Verführungskunst, erborgten Witz mit origineller Dummheit paart, und — wie jedes Geschöpf dieses Schlages — nur klug erscheint, wenn sein Herr nicht zugegen ist. Daher hebt sich seine Partie nur immer da, wo er nicht mit seinem Herrn in Collision kömmt, wie in der Arie: *Madamina! il catalogo è questo* etc. und im grossen Sextett: *Sola, sola in bujo loco* etc. im zweyten Acte, wo er sich ganz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, dass sein Herr ihn mit seinen Albernheiten prostituire. Hingegen in Gesellschaft seines Herrn ist er nur das Echo des erstern, um doch etwas zu sagen, ohne sich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen sind unter anderm vorzüglich im ersten Finale. — Der Dichter hat freylich zu sehr auf diesen faden Spaasmacher gerechnet, dass durch ihn nicht selten der Totaleindruck mancher ernsthaften Scene geschwächt, oft gänzlich vernichtet wird, wie bey der Mordscene auf dem Kirchhofe und besonders bey der Geisterscene, wo er völlig zum Hanswurste herabsinkt. Die ganze Scene hätte sich selbst verderben müssen, hätte Mozart nicht Leporello's Partie als blos ausfüllendes Accompagnement, mit dem Basse gehend in: *La terzana d'avere mi sembra* etc. behandelt, worin er alle Aufmerksamkeit nur auf Don Juan leitet und Leporello's Worte nur mit den Triolen weniger bemerkt dahin rollen lässt.

Ottavio ist — ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen, und zittert bey dem Gedanken an die Möglichkeit, sein Leben dabey zu verlieren. Selbst das Schwankende seines Charakters malt Mozart vortrefflich in der Arie: *Il mio tesoro intanto* etc. Die ganze Musik seiner Partie malt den Jüngling, dessen Feuer, gebunden durch die süssen Bande der Liebe, nur hier und da noch auflodert, schnell aber wieder in den Busen zurückkehrt, wenn ihn sein Bräutigamsstand an die Pflichten für sein Mädchen erinnert. Anna's Besitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzlose, gefahrvolle Rache des — doch nun einmal todten — Vaters.

Masetto's Charakter erlangt seine meiste Bestimmtheit durch die späterhin eingelegte Arie: *Ho capito, signor si* etc. und mit dem Anfange des ersten Finals: *Presto presto! pria ch' ei venga* etc. Der Bauer ist in beyden Stellen in der Declamation sowohl, als im Accompagnement meisterhaft geschildert. — Der Gouverneur, so kurz seine Scene ist, so edel ist sein Charakter behandelt. Und wie schön malt Mozart die Stelle, wo der Verwundete nur mit äusserster Anstrengung spricht, da ihm der Stich die Luft versetzt, immer in abgebrochenen Noten, ein Achtel, ein Viertel, dann wieder Pausen. Endlich bey abnehmendem Athem bleiben die Achtel aus und die einzelnen abgebrochnen Athemzüge erscheinen in Gestalt einzelner Viertel zwischen Pausen in jedem Tacte. Erst wo die Singstimmen schweigen, malt

Mozart mit der klagend einfallenden Oboe das Winden und Krümmen des Sterbenden. Dieses Solo hebt sich auf dem trefflich gewählten Instrumente bey der schwachen Begleitung meisterhaft heraus; der Hörer selbst fühlt ein unwillkürliches Zusammenziehen in der Brust. Wie viel Ueberlegung herrscht in der Abnahme dieser Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier malerisch sagen: Mozart hat seine Farben trefflich in einander verschmolzen. Diese Scene ist überhaupt classisch.

Elvira, das treueste Bild eines edlen, gemisshandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks niedergebeugt, ihren traurigen Verhältnissen entfliehen will und nicht kann, ihren Verführer hassen, verabscheuen möchte, und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde, so wie ihre Schwermuth wird sehr wahr mit *Es* ♮ geschildert.

Zerline scheint ein Lieblings-Charakter von Mozart gewesen zu seyn, denn sie ist *con amore* bearbeitet und ganz das unbefangenene Naturmädchen mit einer gehörigen Gabe Vorwitz unter dem gewöhnlichsten Deckmantel der Sanftmuth und Eingezogenheit. Schon die Wahl der ruhigen Tonart *F* ♮ in: *Batti, batti o bel Masetto* etc. und der andern sanftfliessenden, tändelnden *C* ♮ in: *Vedrai carino* etc. charakterisiren sie hinlänglich.

Das Terzett in der fünften Scene, wo Elvira erscheint: *Ah chi mi dice mai* — drückt die Angst der Forschenden mit den lebhaftesten Farben aus. — Wie schön ist die Abwechselung im Accompagnement, welche Farbenmischung der Instrumente und welche Charakteristik in der Action in der allbeliebten Arie Leporello's: *Madamina! il catalogo è questo.* — Man fühlt gleichsam in den kurzen Achtelnoten das Hin- und Herdeuten mit dem Finger bald auf dieses, bald auf jenes Mädchen, und die staccato herunter burzelnden Läufer zeigen das Wegmessen ganzer Provinzen auf der Bandrolle. Da, wo er in der Erzählung schneller wird und die Mädchen geschwinder vorzeigt, häufen sich auch die Instrumente zum lärmenden Tutti: *V' han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v' han contesse, baronesse, marchesane, principesse.* —

Die später eingelegte Arie Elvirens: *In quali eccessi, o numi!* etc. ist ganz charakteristisch und unstreitig eine der vollendetsten, die Mozart je schrieb, und leistet allen Forderungen des Aesthetikers Genüge. In der Declamation liegt so viel Weichheit, und doch so viel Tiefe der Empfindung, in der Melodie so viel Ausdruck des edelsten Schmerzes; — sie reisst unwillkürlich mit sanfter Rührung allmälig zur innigsten Theilnahme hin. Sie packt nicht, aber ihr modificirter Stufengang wirkt desto sicherer, bleibender, schöner — wie es jedes vollendete Kunstwerk sollte.

In dem muntern Hochzeitchore: *Giovinette che fatte all' amore* etc. malt Mozart die reinste, innigste Freude, wie sich unschuldige und gute Naturmenschen freuen.

Elvirens Arie: *Ah fuggi il traditor!* etc. ist ein contrapunctisches Kunststück. Es scheint, als habe Mozart zeigen wollen, dass er auch in Bach'scher Manier schreiben könne.

Ihr Styl ist schön, aber von allen andern Piecen dieser Oper so unendlich verschieden, dass ihre Ausführung bey den Vorstellungen befremdet, und wie mit dem Schlage einer Zauberruthe in das goldene Zeitalter Bach's, Händels und Hasse's versetzt. In Ansehung des Tactes ist sie für manche Sängerin eine gefährliche Klippe, wesshalb man sie auch häufig weglässt.

Das grosse Quartett: *Non ti fidar o misera!* — gehört nicht allein zu den vortrefflichsten Compositionen im Don Juan, sondern auch in allen Werken seines unsterblichen Schöpfers. In ihm sind alle Forderungen eines guten Quartetts auf's angenehmste befriedigt.

Die Arie Don Juan's: *Fin ch' han dal vino calda la testa* etc. ist das Charakterstück der ganzen Rolle. Hier malt sich die wilde, taumelnde Freude des Wollüstlings unverkennbar, besonders in: *„Se trovi in piazza“* — wahre Tanzmusik; Alles schnurrt, geigt und pfeift lustig schwärmend durch einander; Alles dreht sich im Kreise und musicirt in vollem Athem. Eben so charakteristisch ist Zerlinens Arie: *„Batti, batti, o bell' Masetto* etc.

Das erste Finale ist wohl eines der vorzüglichsten vielleicht von allen, die je geschrieben wurden. — Man merkt es gleich, wenn der Dichter Etwas für den Componisten that, dass er es zehnfach zu vergelten wusste. Die Anlage ist wirklich brav und das einzige Gelungene im ganzen Texte. Alle Erfordernisse eines guten Finale's sind berücksichtigt: öftere Abwechselung, keine Leeren, das Ensemble gewählt und kein zweckloses Kommen und Gehen der Personen, die Vereinigung zum letzten Chore aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was Mozart für dieses Finale that, ist ausserordentlich! — Seine Schönheiten lassen sich nur empfinden und von Kennern beym Lesen der Partitur verstehen. Wie wechseln die Gefühle! welche Combination der Charaktere! Von der ersten Privat-Streitigkeit Masetto's mit seiner Braut an, bis zum allgemeinen Lärmen am Ende, durch alle Abwechselungen der Empfindungen consequent bearbeitet. Masetto — man sieht in ihm die Hauptperson des Finales — erneuert es immer fort durch alle Abwechselungen; bey der lustigsten Musik brütet er über Rache. Die Menuett und das Gespräch der verschiedenen Personen während derselben ist ganz aus der Natur gegriffen. Keines hat auf das andere Bezug und die Musik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunststück mit der Vereinigung dreyer verschiedener Tactarten verdient Bewunderung und giebt die schönsten Aufschlüsse über die Behandlung dieser Tactarten.

Der Schlusschor: *„Trema, trema scelerato!“* ist die Krone dieses Meisterwerkes. Wie malt die Behandlung der Geigen die Verwirrung! welches immerwährende Aufbrausen, Wogen und Stürmen in den Triolen! Die Blas-Instrumente vereinigen sich mit dem Chore, das Don Juan nicht zum Worte kommen lässt und immer schrecklicher hereinbraus't. Seine Wirkung ist einzig und das Ideal seiner Grösse unerreichbar! —

Das Terzett im zweyten Acte: *„Ah taci ingiusto core* etc. mit seiner sprechenden Declamation ist trefflich gearbeitet. Das Ganze gleicht einem italienischen Abendgemälde! —

Das Ständchen mit der Mandoline ist ganz im Geschmacke italienischer Serenaten. Welche süsse Töne überredender Liebe, welch warmer Odem im Gesange und Accompagnement!

Das grosse Sextett: *„Sola, sola in bujo loco palpitar il cor mi sento“* etc. ist ein erhabenes Gegenstück zum Quartette des ersten Actes und dem ersten Finale. Jede Forderung wird in ihm befriedigt; man muss es aber sehr aufmerksam studiren, wenn man die Enden des künstlichen Gewebes heraus finden will.

Der Choral, so wie die Gesangstellen der Statüe und Don Juan's, ist von ungeheurer Wirkung, und Mozart ist in Behandlung solcher Stellen ganz originell. Etwas Aehnliches hat der Orakelspruch Neptuns im Idomeneo.

Die Armuth des Dichters im zweyten Finale ist zu auffallend, und fürwahr! nur ein Mozart konnte ihre Blösse bekleiden. Er hat Alles aufgeboten, um die Zuhörer zu amüsiren, und wie schön ist es ihm gelungen! Ueberhaupt gelang Mozart Alles, sein schöpferischer Geist wusste aus Nichts ein schönes Etwas hervor zu rufen. Fürchterlich schön ist der Eintritt des Geistes, das Erscheinen eines mehr als menschlichen Wesens vortrefflich idealisirt. Hier stehen die Posaunen an ihrem eigentlichsten Platze.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, so wenig konnte Mozart wieder geben. Eben jenes Ineinandergreifen zu einem Zwecke, jenes ununterbrochene Fortstreben zum

Ziele und am Ende die scheinbar ruhige Freude, Alles diess war für Don Juan verloren. Wild brausen die widersprechendsten Gefühle im planlosen Style durch einander. — Wie war es möglich, aus diesem Plane ein schönes Ganze hervor zu rufen? Und dennoch ist Don Juan eins der reichsten Werke an Kunstschönheiten. Aber immer nur im Einzelnen. Jede Scene ist für sich schön und bildet ein einzelnes Kunstwerk, das nie auf das neben ihm stehende Bezug hat. Man beurtheile diese Oper nie als *ein* Kunstwerk. Don Juan ist kein schönes Ganze, es ist eine Bildergallerie einzelner Schönheiten.

Man muss erstaunen, wie Mozart bey solchen grotesken Sprüngen des Sujets dennoch so viel Grosses mit Kleinem, den grössten Schreck mit dem fadesten Spaasse zusammenstellen konnte! Denn man halte nur die Geisterscene gegen die Bauernhochzeit, die Mordscene gegen die Arie: *Fin ch'han dal vino* etc.! — —

Dass das Sujet, diese so abgeschmackte Farce, weiland jesuitischer Erfindung ist, ist bekannt. *) Nur zu bedauern, dass Mozart seine himmlische Musik daran verschwendet hat.

---

*) Die erste Veranlassung zu diesem Mährchen war ein politischer Roman, von einem portugiesischen Jesuiten verfasst, unter dem Titel: *Vita et mors sceleratissimi Principis Domini Joannis*, und hatte zum Zwecke, das Publicum mit den schlechten Streichen des damaligen Königs Alfons VI., eines Sohnes Don Joannes von Braganza, zu unterrichten und zur Empörung gegen ihn zu verleiten. Der darin aufgestellte Don Juan ist König Alfons selbst, gegen welchen sich seine eigene Gemahlin, die als Donna Elvira auftritt, mit seinem Bruder Don Pedro verband und ihn vom Throne brachte. Er wurde auf eine der azorischen Inseln gebracht, wo er

Die Zauberflöte.

Oper in 2 Acten.

Diese Oper hat den Kunstrichtern viel zu schaffen gemacht. Einige verwarfen das Gedicht als rein toll und abgeschmackt und sahen Alle (sich selbst mit), die sich darin geachtet zum Schauspiel drängten, als Verführte durch Mozart's Musik. Sie meinten, Mozart habe aus dem Unsinne Schikaneders nur erst Etwas gemacht, aber ein Etwas, das in Schikaneder gar nicht begründet, gar nicht zu ahnen gewesen wäre. Aber Mozart war kein Schikaneder und seine Opern sind nicht aufgesetzte Flicke, sondern die Beseelung der Gedichte im Elemente der

---

verhungern sollte, nach der Zeit aber, als der neue Regent nichts mehr von ihm zu fürchten hatte, wieder zurückgebracht und bis an seinen Tod in einem Thurme bey Lissabon verwahrt. Die Jesuiten machten dem Volke weiss, der Teufel habe ihn in den Lüften fortgeführt. Er war ein gleich schlechter Regent und beyspielloser Bösewicht, allen, selbst den unnatürlichsten Lastern mit Aufopferung seiner Gesundheit und seines Verstandes ergeben. Die Jesuiten, die am thätigsten zu seinem Unglücke mitgewirkt hatten, zogen aus dem Romane eine Komödie und liessen sie von ihren Schülern aufführen; wandernde Schauspielertruppen brachten sie als extemporirtes Stück nach Spanien und Italien, wo es als Ballet, Pantomime, Schauspiel, Farce, Oper und Marionetten-Komödie aufgeführt wurde. In letzter Qualität ergötzt es noch jetzt die Bauern im Oestreichischen. Goldoni bearbeitete es schon als skizzirtes Schauspiel für Venedig. Moliere führte es aus, und der Abbas di Ponte, Theaterdichter bey der italienischen Oper in Wien (Metastasio's Nachfolger), fertigte den Text für Mozart's Composition, wo Arien und Dialog, wie in den mehresten italienischen Opern, durchgängig gereimt sind. Man könnte sehr gut dieser Oper die Geschichte Alfons VI. unterlegen, ohne dass die Musik verrückt würde. Und auf diese Weise würde Mozart's Musik allenfalls noch gerettet.

Musik. Seine Zauberflöte ist das musikalische Leben der Schikanederschen. Andere hatten auch diese Ansicht und den Glauben an eine innere nothwendige Verknüpfung des Textes und der Musik, und so wenig sie mit jenem an und für sich anzufangen wussten, so galt er ihnen doch nur in seiner musikalischen Belebung. Aber solch ein Schatz von musikalischen Schönheiten, so mannigfache und tiefe Empfindungen, die Mozart dem Gedichte abgewonnen, waren denn doch wohl zu köstlich, um an ein blosses Zauberspiel, über dessen abergläubischen und inepten Inhalt verständige Leute nur lächeln, verschwendet zu werden? Was war denn die Absicht des Dichters gewesen? „Eine Parodie, eine Apotheose des Freymaurer-Ordens.“ Symbolisch: der Kampf der Weisheit mit der Thorheit — der Tugend mit dem Laster — des Lichtes mit der Finsterniss.

Ich ziehe vor, mich dem Künstler bey dem Genusse seines Werkes ganz hinzugeben und ohne Kopfbrechen nur das im Kunstwerke für mich gelten zu lassen, was sich daraus offen ergiebt. Versucht es, Euch dem Künstler und seinem Werke ganz hinzugeben, wie das Kind der Mutter. Vielleicht geben die Weisen des Künstlers Euch eine Ahnung, die höher schwebt, als Ihr auf dem Fittige des Textbuches empor flattern könntet. Ruft die Kindheit zurück, wenn Ihr die Zauberflöte verstehen wollt. Zertrümmert mir nicht sogleich die Feenpaläste mit rohem Geschrey, läutert, klärt mir nichts ab mit Greisen-Weisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderseele entzückend berauscht. Wahrlich, der

Gewinn ist nicht erheblich, zu ergründen, wie und warum die Fabel in dem Kinde entstanden: das Mährchen nur und der Glaube daran kann das Mährchen belohnen. So glaubt zwey kurze Stunden, oder entsagt dem Genusse des holden Wahnes.

Mozart hat es zuversichtlich nicht anders gemeint. Er hat nicht hochmüthig über Schikaneder gelächelt — wie hätte er ihn denn sonst componiren können? — oder in thörigter Weisheit die Tiefe gesucht, wo nur die Oberfläche in gleissender Farbenpracht entzücken und nur die Ahnung der Tiefe im Entzücken uns durchschauern konnte. Er ist mit Schikaneder Eins geworden; allem Vermögen des Kindes gebeut er, keiner Schwäche schämt er sich. Hört nur die Ouvertüre, wie ernst es ihm war, wie dem holden Kinde im Glauben an die Zauberwelt die erste Ahnung eines Göttlichen in feyerlichen und so kindlich süssen Weisen erwacht! Wie löset sich Tamino's verzweifelnde Angst und der Triumphgesang der Damen in die niedlichste Kinder-Koketterie, wie närrisch der Vogel Papageno die Bühne um das Publicum vergisst — und wie verliebt Tamino und wie majestätisch und klagenvoll die Königin thut — erst Tamino, und dann der Tochter gegenüber — und sich, so kinderhaft vergessen, in die zartesten Lerchentriller verirrt! Ueberall holdes Spiel, der köstlichste Selbsttrug mit Herzenskummer und Seelenquaal, und überall führen die Spuren zurück zur Kinderlust und zum herrlichen sorglosen Spiele mit dem ernsten Leben.

Wäre eine Truppe der kindlichsten Wesen zu finden, die sich und die Bühne und das Publicum vergässen, mit Mozart Kinder zu werden; eine musikalische Fee müsste an der Spitze stehen! Dann würde die Zauberflöte zum ersten Male und vollkommen verstanden.

In der Zauberflöte sind alle ästhetischen Aufgaben der Tonkunst gelös't, wenn man nämlich zur innern Schönheit eines dramatischen Tonstückes die Sittlichkeit mit zur Hauptbedingung des Wohlgefallens macht; wenn Harmonie im Gange der Handlung, reines Gefühl, ruhige, innige Freude am Ziele des Gebildeten Sinn erfreut: so ist die Zauberflöte gewiss der vorzüglichste Gegenstand des Wohlgefallens für den mit ächtem Kunstsinne begabten Kenner. In diesem Werke herrscht durchaus ein Hauptgefühl jenes ruhigen, aber ununterbrochenen Hinstrebens an das Ziel, und ruhige Freude bey Erreichung desselben.

Das Hauptgefühl ist durch die Ausdrücke von *Ergebung* in Widerwärtigkeiten, des ruhigen, aber kraftvollen und unablässigen Kampfes mit Widerwärtigkeiten, unnachahmlich schön colorirt, und mit anderen Gefühlen, wie z. B. dem des Ausbruches wilder Freude und unzweckmässigen Ringens, mit Schilderung unedler Lust und verbotener Wünsche auf's vollkommenste contrastirt. Dabey sind aber alle die verwandten und zur Hebung des Hauptgefühles dienenden Gefühle, bey aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darstellung, doch immer so gezeichnet, dass sie gleichsam im Schatten stehen, während sich jenes im vollen Lichte heraushebt, dass sie also nie den Haupteindruck im Zuhörer verlöschen, sondern immer nur auf die Hauptsache, auf die kindliche Sittlichkeit hindeuten und eine Sehnsucht nach dieser vermehren.

Desshalb ist dieses Meisterwerk vollkommen geeigenschaftet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben. Das Gefühl, dessen Schilderung das Thema des Ganzen ausmacht, ist sittlich im hohen Grade, ja es ist etwas Vollkommenes, und ist auch in einer sehr vollkommenen Darstellung ausgeführt worden. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohres ist durch Abwechselung jeder Art gesorgt. Die äussere Schönheit des Ganzen besteht zum Theil eben darin, worin die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird sie durch die immer wechselnde Theilnahme und die immer bestimmtere und hervorstechendere Zeichnung des Hauptgefühls bezweckt.

Was im Ganzen dem Künstler so wohl gelungen ist, hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleineren Stücke behaupten, so wie die grösseren, eine Einheit der Darstellung, die zur Bewunderung hinreisst. Noch mehr: man kann in Beurtheilung dieser Stücke nie übersehen, dass sie nur Theile eines Ganzen sind; so geschickt deuten sie beständig auf die Hauptsache hin, so richtig ist die Schattirung der einzelnen Partieen in jene des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, ein Chor etc. heraus, wo man will: es hat einen edlen, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, ist eine gemilderte Farbe, und die Freude, die es athmet, ist der stillen, ruhigen Freude des Weisen verwandt. Diess freylich mehr oder weniger, wie es der Zweck erforderte, denn die untergeordneten Personen durften nicht so edel empfinden als die Hauptpersonen; allein der

Ausbruch des Gefühls ist selbst bey den Ernsteren gleichsam durch die Verbindung, in welcher sie stehen, geadelt, und der Schauspieler, der den Monostatos oder Papageno spielt, muss ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Tonkünstler, freylich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe zu verbreiten wusste.

Was die Charaktere betrifft, so sind sie gleich gut gewählt und behandelt. Mozart bewiess sich darin als einen sehr gemüthvollen Zeichner; er hat die Scene gut gewählt, wenn gleich nur Schatten darauf zu spielen scheinen. Diese Schatten zu lebenden Gestalten zu erheben, das lebendige, aber nur zu verworrene Leben, welches diese Oper bezeichnet, zur blühendsten Romantik auszubilden, diese Aufgabe, welche Mozart bey der Bearbeitung dieses Stückes vorfand, hat er sehr glücklich gelös't. Mit ächt künstlerischer Willkürlichkeit hat er die halb verwischten und von Widersprüchen mitunter durchkreuzten Charaktere aufgegriffen und mit festem Sinne behandelt. Von der reizenden Fülle seiner Töne wie von einer goldenen Wolke umgeben, gekräftigt und gediegen, wie von einem Zauberstabe berührt, erscheinen sie jetzt in schöner Frische und üppiger Jugendlichkeit. Wenn die Personen zu reden anfangen, so kömmt es uns nicht anders vor als misslungene Ironie gegen sich selbst, wodurch das Stück indessen eine gar nicht uninteressante Duplicität bekömmt.

Die Ouverture ist die Ouverture aller Ouverturen, sie ist gewiss die erhabenste aller Ouverturen, die je componirt wurden — ja, man kann sagen — sie ist ein Monument, das Mozart dem unsterblichen Ruhme der Kunst und der Verzweiflung seiner Nebenbuhler errichtet hat.

Sarastro, der König und Oberpriester — ein Greis, ehrwürdig und weise, gut und streng, sanft und erhaben; sein Charakter ist sehr bestimmt. Grau geworden in den Lehren der Mystik bleibt er sich immer gleich; kein Ausbruch heftiger Leidenschaft entweiht die Zeichnung des Charakters des stillen, ruhigen, erhabenen Weisen. Mozart hat diesen Charakter äusserst richtig bearbeitet. Die Tonarten, die er ihm anwiess, athmen Ruhe und Sanftheit, wie in der Arie: In diesen heil'gen Hallen etc. Die Tempo's sind feyerlich, erhaben, sanft und voller Würde. Man nehme das Gebet: O Isis und Osiris etc. welche Inbrunst und edle Einfalt in Melodie und Ausdruck! Wie schön hebt sich sein Charakter in dem Terzette: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehn? und: Ihr werdet froh euch wiedersehn etc. Wenn gleich die Musik der anderen Sänger Unruhe und Angst ausdrückt, so verräth das Accompagnement doch hier und da einige innere Unruhe des Weisen über den ungewissen Ausgang der bevorstehenden Probe. Sein Trost ist mehr wohlgemeint als gründlich, und soll nur den Augenblick der Trennung erleichtern, was sich auch in der Folge und dem Schlusse entwickelt. — Die besänftigende Arie: In diesen heil'gen Hallen etc. hat so viel edle Einfalt, so viel namenlose Sanftmuth, und ihre Declamation ist so richtig und dem Charakter des erhabenen Weisen so anpassend, dass sie nicht schöner gegeben werden könnte. Die einfache Begleitung, das leidenschaftlose, ruhige Zeitmaass, die heitere Beruhigung einflössende Tonart. alles malt uns den ruhigen Greis durch Weisheit und Erfahrung von allen Leidenschaften geheilt, den väterlich Nachsichtigen, den Bemitleidenden, Lehrenden, Bessernden. Nicht strafen, nur bedauern, ist der Geweihten Pflicht. — Er nimmt an der Wuth des boshaften Weibes, selbst da sie ihrer Tochter den Dolch zu seinem Morde vertraut, keinen Antheil, sieht mit gleichgültigem Bedauern auf ihre machtlose Wuth herab, sein Herz schlägt nur für Menschenliebe — die wahre Weisheit. — Wie schön malt uns dies Mozart in derselben Arie: Den Müden reichen wir den Stab etc. oder: Man reicht sich treulich hier die Hand und hat die Rachsucht nie gekannt etc. Bey dieser Lehre wird das Herz des alten, silberlockigen Greises wärmer — die Melodie steigt aufwärts und verkündigt die wärmeren Pulse für Menschenwerth, die auch im Herzen des Greises nicht erstorben sind. Und seines Charakters eingedenk, schliesst die Arie doch so traulich sanft, als sie begann, als wollte der Weise die Wärme seines Herzens nicht laut werden lassen, und sein halbverhaltnes Feuer lässt uns nur die warmen Gefühle seines Herzens unter dem Priesterrocke — errathen, die er schnell verbirgt, sobald er merkt, dass sie dem Herzen überwallen. Welche ruhige, aber desto innigere, leidenschaftlose Freude webt und lebt in dem Recitativ, am Ende, wo die Königin der Nacht mit ihrem schwarzen Plane und ihrer Rotte unter Getöse in ihr finsteres Reich zurückstürzt, alles Ungemach verschwunden, alle Prüfungen glücklich überstanden sind! — Der Orcan der Instrumente schweigt; die Dissonanzen lösen sich; der wilde Chor verstummt, alles lös't sich in feyerliche Stille. Die Glücklichen sind am Ziele ihrer Prüfungen. — Traulich fasst sie der Weise bey den Händen: Es fliehen die Feinde, nun herrschet in Ruh'. Es geben die Götter den Seegen dazu etc. Und nun der sanfte, innige Chor — die Herzlichkeit der Theilnahme der Eingeweihten! — Hier ist kein wilder Uebergang, kein tändelndes Rondo, kein Gassenhauer, kein kindischer Alkagsschluss. — Nur die ruhige Freude des Weisen, innig liebender, erprobter, tugendhafter, guter Menschen ist am Ziele! Sie sehen die Belohnung ihrer Tugend; der Weise hat seinen schönen Zweck erreicht, der tugendhafte Jüngling seiner Wünsche Gegenstand errungen; die Weisen sehen einen würdigen Nachfolger ihres erhabenen Sarastro's, und Alles ist froh; eine allgemeine Heiterkeit verbreitet sich über alle, und alles Gewühl ist in die höchste Reinheit des Herzens aufgelös't. — Eine Freudenthräne im Auge, ein Druck der Hand und der kurze aber Inhaltschwere, einstimmige Wunsch: Ihr liebt euch — seyd glücklich und froh etc. — öffnet alle Herzen. Die Orcane sind vorüber, der Donner verhallt, zerrissen die finsteren Wolken, und die heitere Abendsonne lächelt am blauen Himmel im Thränen beperlten Hayne! —

An der Hand des grossen Weisen wallt ein schuldloses Mädchen, ihrer Mutter zum Glücke entrissen, Pamina. Wer will hier den Meister in der Zeichnung ihres Charakters verkennen? Welche Sanftheit, welche Unschuld verbreitet sich über das schöne Gebild; und wie wusste der Künstler ihren Charakter durchzuführen, wie nach allen so mannigfaltigen Verhältnissen zu motiviren, ohne dem geliebten Bilde auch nur eine einzige Grazie zu entziehen. Man nehme das Duett: Wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen etc. Welche Unschuld und Einfachheit! Welch argloses Anschmiegen der Melodie! Die Schuldlose empfindet, wie sie spricht; Worte und Gefühl haben nur einerley Gang. Schöner noch malt sich die Unschuld, wo sie mit Papageno entfliehen will. Sie fühlt den strafbaren Schritt, den sie gegen Sarastro's Gebot vor hat, aber Liebe treibt sie vorwärts. Furcht, Freude und Hoffnung durchstürmen ihr Herz in der Piece: Schnelle Füsse, rascher Muth etc. und: „nur geschwinde“ — Alles deutet auf Angst und Verwirrung eines schuldlosen Mädchens, das diesen Schritt zum ersten Male wagt. In der Folge sieht man deutlich, dass ihr schuldloses Herz mehr vor Uebertretung, als vor der Gewalt des Monostatos zittert; denn auch da, wo Papageno's Glockenspiel die Peiniger verscheucht hatte, verräth sich ihre Angst noch in der Melodie und die schwankende Bewegung zwischen Furcht, Hoffnung, Angst und Freude ist in der Begleitung meisterhaft dargestellt, die ein völlig unbestimmtes Gefühl charakterisirt und einigermaassen dem Texte zu widersprechen scheint in der Stelle: „Könnte jeder brave Mann.“ — Pamina möchte sich nämlich freuen über ihre unvermuthete Befreyung durch das magische Glockenspiel; aber der Gesang ihrer Freude ist nicht jener der Beruhigung, er wird in seinem Gange von innerer

Furcht unterbrochen. Um dieses ganz zu fühlen, declamire man sich die Stelle nach den Noten und überblicke zu gleicher Zeit die Begleitung der Instrumente. Schön zeichnet sich ihr fester Charakter und der ihr eingeflös'te Wahrheitssinn vor dem ängstlich verlegenen Alltagsmenschen Papageno in der Stelle desselben: „Sarastro kömmt, was werden wir nun sagen?“ Die Bewegung in der Musik, das ängstliche Rücken des Pulses in den punctirten Noten, und nun darauf Pamina: „Die Wahrheit“ wie mit einemmale die Melodie sanft gleichfliessend wird, und die Begleitung der Instrumente in lang gezogenen Noten fest steht! — Welcher Wahrheitssinn und welche Festigkeit! Wie schön contrastirt hier das gebildete Mädchen mit ihrem Wahrheitssinne gegen den gewöhnlichen Papageno, der, ganz im Charakter seiner Art, seine Zuflucht zum Lügen nehmen und sich mit Pamina auf eine Ausrede besinnen will: „Was werden wir nun sagen?“ — welche edle Zurückweisung in Pamina's Worten: „Die Wahrheit!“ —

Pamina's Charakter ist mehr leidend behandelt, und eben diese Passivität schöner Weiblichkeit ist es, die uns so sehr für sie interessirt. Mozart wollte uns ein sanftes Mädchen malen und er hat sein Gemälde trefflich vollendet. Einer Menge Klippen. die ihm der Dichter in den Weg stellte, ist er glücklich ausgewichen. Denn was wäre Pamina's Charakter unter den Händen eines minder denkenden, eines oberflächlich fühlenden Componisten geworden? — Ihr Gesang ist sanft fliessend und mehr unter Noten gelegte Declamation. Der fein fühlende Mozart wollte uns ja ein wohlgezogenes Frauenzimmer geben, die ihre Empfindungen nicht durch leidenschaftliche Ausbrüche entweiht, aber eben desto inniger fühlt, je minder Schwatzens von ihren Empfindüngen sie macht, und das ist eben das, was uns desto mehr für sie interessirt; diese halbverhaltene und halbverrathene Liebesunruhe, dieser innere Schmerz, die so sanfte Rührung schliesst uns an die Leidende, die wir bewundern und an ihrem Schicksale desto innigern Antheil nehmen, weil sie mit Ergebung duldet. — Was rührt wohl den moralischen Menschen mehr als stummes Dulden? Und was schmelzt die Herzen sicherer, als eine unterdrückte Thräne? — Wer übertreibt, sagt nichts, und alle die lärmenden Bravourarien, mit ihren Windsbräuten, Saussen, Quieken, Braussen und Toben von Instrumental-Begleitung, beleidigen das reinere und zartere Gehör, übertäuben den Text und machen nicht selten die leidende Königin zum tobenden Fischerweibe.

Pamina leidet, freut sich am Ziele, ja sogar Schwermuth und Wahnsinn bemeistert sich ihrer — und Mozart vergisst in keiner der mannigfaltigen Situationen, dass ein gebildetes Mädchen, eine Prinzessin, Alles dieses betrifft, die so gut wie andere Erdgeborne leidet, aber ihren Kummer zu verbergen, wenigstens mit Anstand zu tragen weiss. In der Scene des Wahnsinns, unstreitig der gefährlichsten Klippe für den Tonsetzer, zeigt sich Mozart in seiner ganzen Grösse *). — Hier: „O Dolch, du

---

*) Pamina's Arie: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden" etc. wird dem Publicum nicht selten langweilig, weil man das

bist mein Bräutigam!" hätte der Wahnsinn alle Schranken in einer Bravourarie durchbrechen können — wahrscheinlich wollte auch Schikaneder seinem schaulustigen Publicum in dieser Scene ein Spectakel geben, wollte vielleicht eine Rasende sehen lassen, die die Luft mit ihren Affecten zerfetzt — und Mozart gab uns eine süsse Schwärmerin, die wir auch mit ihrem kränkelnden Verstande lieben und bedauern. Kurz, Pamina's Charakter ist das schönste

---

rechte Tempo verfehlt und das allerlangsamste Andante-Tempo fast Adagio nimmt; sie muss in einem Tempo von 6" bis 7" rhein. genommen werden. So nahm sie auch Mozart selbst, als er dirigirte. — Gleichfalls auch das Terzett: „Soll ich Dich Theurer nicht" etc. nahm Mozart beynahe noch einmal so schnell, als es fast überall vorgetragen wird. Man hält sich an das Wort Andante und vergisst, dass der Meister den Allabreve-Tact vorzeichnete; die eigenthümliche Bewegung der Violoncelle und Fagotte, wobey Mozart immer das erste der drey Achtel etwas schärfer markiren liess, charakterisirt genau Pamina's ängstliche Gemüthsunruhe, die Freude, mit dem Geliebten sprechen zu dürfen, und den Schmerz, ihn wieder verlassen zu müssen — selbst das durch solchen Wechsel lebendigerer Gefühle hervorgebrachte kurze Athemholen, woran der Meister offenbar dachte. Ihre Besorgnisse: Du wirst dem Tode nicht entgehen, und der Vorwurf: O liebtest Du, wie ich Dich liebe, Tamino's männliche Hoffnung: Der Götter Wille muss geschehen, Sarastro's drängendes: Nun eile fort, Dich ruft Dein Wort. Die Stunde schlägt; der wehmüthige Abschied: Wie bitter sind der Trennung Leiden! — Kurz, Alles wird so das ächte Colorit erhalten und sich zu einem schönen Ganzen endigen, wenn man sich die Aufschrift *All° moderato* im $\frac{6}{8}$ Tact denkt. Beym letzten Lebewohl und dem tiefen, ernsten: Wir sehn uns wieder, mag man immerhin etwas langsamer werden; auch Mozart hielt ein wenig zurück, nahm aber das kurze Schluss-Ritornell wieder im ersten Zeitmaasse. Die Sänger mit wahrem Sinne für dramatische Darstellung werden gewiss auch hierin dankbar den Geist des grossen Compouisten verehren.

musikalische Bild des reinsten Ideals weiblicher Grazie, sanfter Empfindungen und ungetrübter Unschuld. Sie ist für jeden Componisten das vollkommenste Muster schöner Weiblichkeit.

Tamino, ihr Geliebter, ein Jüngling mit allen Männertugenden und Männerschwächen, der sich durch die Sirenenstimme eines listigen Weibes zu Mord und Entführung bereden lässt, und eben so schnell durch die Weisheit der Priester, die ihm das Ziel seines Ringens immer in einer gewissen Entfernung zeigen, ins rechte Gleis geleitet wird. Thatkraft, fester Wille für das Gute liegt in seiner Seele, aber ohne Plan, ohne Richtung. Erst als er in die Lehre der Priester kömmt, wird sein Charakter entwickelt und erhält seine feste Norm. Welche Sanftheit — doch von jener Pamina's und Sarastro's ganz verschieden — ist über den Jüngling verbreitet! Welche Anmuth mit männlicher Kraft gepaart! Die Arie: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön!“ wie richtig empfunden, wie aphoristisch der Anfang! Das Bild sehen und in diese Worte ausbrechen ohne Ritornell, bloss einige charakteristische Accorde, die nur dem Sänger den Ton angeben, und die Erschütterung der Seele beym Anblicke des reizenden Bildes ausdrücken und die Worte selbst blosse Noten der Declamation untergelegt — wenn der erste Ausbruch der Bewunderung vorüber ist und die Gefühle der Liebe allmählig in einander verschmelzen — von der Stelle: „Ich fühl's“ und das Fortarbeiten der Seele durch alle Nüancirungen bis zu der Frage: „Soll die Empfindung Liebe seyn?“ Wie schön versteht er nicht die abwechselnden Empfindungen zu malen! Und endlich der Uebergang zur völligen Gewissheit: „Pamina wird auf ewig Dein!“ — Der Strom der Empfindungen wird reissender, die Pulse gedrängter, die Musik eilt in gedrängten Noten vor- und aufwärts, man bemerkt den Stufengang der Empfindungen und wie die Seele zu jener schwindelnden Höhe des höchsten Erdenglücks exaltirt wird. Der Uebergang vom Adagio bis zum gedrängten Allegro ist so richtig gedacht; das Schwindeln und Schwärmen in dem erstern so schön durch alle Nüancen durchgeführt, dass der Zuhörer seinen Empfindungen von einer Stufe zur andern folgen kann. Diese Arie ist ein Beweis von der äussersten Delicatesse des Gefühls, von der Richtigkeit und Bestimmtheit seiner Empfindungen. Mozart giebt uns hier, wie immer, reines Gefühl ohne Ueberladung, richtig angelegt und auch richtig ausgeführt. Diese Arie ist ein classisches Modell, woran junge Tonsetzer den motiven Stufengang der Empfindungen studiren können.

Die sternflammende Königin — ein leidenschaftliches, ränkevolles Weib — Rachsucht in ihrer finstern Seele — wie sehr verschieden von dem Charakter ihrer schuldlosen Pamina! — Wer verkennt gleich in der ersten Arie die listige Verführerin, die erst Schrecken, dann Seufzer und Thränen, und endlich die dringendste Aufforderung mit schmeichelnden Versprechungen anwendet, den unerfahrnen Jüngling für ihren Plan zu interessiren. — Das Ritornell mit seinen majestätisch aufsteigenden Noten feyerlich in die Höhe wogend, malt ihr Aufsteigen von dem unterirdischen Reiche und bereitet auf was Grosses vor.

Tamino wird gespannt — und nun das Sirenen-Recitativ: „O! zitt're nicht, mein lieber Sohn, Du bist unschuldig, weise, fromm.“ Jetzt hat sie ihn gewonnen und fällt in die klagende Melodie ein, begleitet von dem schwermüthigen Fagotte. Wie malerisch beredt ist ihre Erzählung des Raubes ihrer Tochter, wie lebhaft die Unterbrechung: „Ach helft!“ um dem Zuhörer neue Spannung zu geben. Und nun wieder der Rückfall in die Erzählung *unisono* mit dem Fagotte: „War Alles, was sie sprach.“ — Jetzt hat sie den Prinzen auf dem Puncte, wohin sie ihn haben wollte; jetzt wird sie dringender, sie stürmt mit aller Macht auf ihn ein, verspricht ihm den Besitz der reizenden Pamina und verschwindet unter einem tobenden, prächtigen Orcan aller Instrumente, die, nachdem sie in der Begleitung einzelner Stellen, jedes besonders, ihre Beredsamkeit aufgeboten haben, jetzt mit vereinten Kräften hereinstürmen und den betäubten Jüngling zum festen Entschlusse fortzureissen suchen. Die Arie: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen!“ ist die grellste Schilderung der höchsten Wuth eines von Mordlust heissen Weibes. Alles kocht, Alles siedet, tobt und schäumt; Alles bläs't und tobt unter einander; die Rednerin selbst scheint sich im Gefühle ihrer Rache zu verwirren, die Wuth lässt ihr keine Zeit, die Worte auszusprechen. Diess giebt der Componist dadurch, dass er die Noten gleich anfangs verkürzt. Dann schöpft sie Odem zu neuen Lavaströmen ihrer Wuth. — Hier steht kein Punct, kein Sechzehntheil vergebens, und selbst die hohen Läufer bezeichnen das Wühlende, Zitternde ihrer

Rache bebenden Seele. Die Pralltriller und Doppelschläge thun hier eine allmächtige Wirkung, und dann der schnelle, kurz abgebrochene Schluss, von einem Sturme der Instrumente begleitet. — Sie versinkt, und die Erde scheint unter dem Hörer mit zu versinken. — Hier ist die Bravourarie im eigentlichsten Sinne an ihrem rechten Platze.

Monostatos ist ganz der niedrige, feige Sclav; sein untergeordneter Charakter ist im Geschmacke seiner Nation bearbeitet, was sich in dem Liedchen: „Alles fühlt der Liebe Freuden" etc. auffallend zeigt, da es von der übrigen Musik dieser Oper gänzlich abweicht. Die Melodie und die hohe Begleitung, die fliessende Tonart, Alles charakterisirt den Mohren, der, so feig er im ersten Acte erscheint, in groben, bäuerisch imponirenden, unmelodischen Noten der Königin vorschreibt, die sich seiner Hülfe bedienen muss: „Doch, Fürstin, halte Wort, erfülle! Dein Kind muss meine Gattin seyn."

Papageno ist ein ganz gewöhnlicher Alltags-Mensch, und Mozart componirte seine Lieder so, dass sie Jedermann nachsingt, tändelnd, leicht, aber nichts desto weniger wahr und gefühlvoll. Er zeichnet uns einen einfachen Natursohn, nicht einen Possenreisser, wie er auf manchen Bühnen gegeben wird. Nirgends findet sich in der Musik eine Spur, die auf Harlekinade hindeutete; sangbare Melodie und der — wie das bey Naturmenschen gewöhnlich ist — sich schärfer markirende Ausbruch der Freude, zeigt eben keinen Hanswurst an; daher muss der Schauspieler ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Componist, freylich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe verbreitete.

Im Priestermarsche, so wie im Gebete: „O Isis und Osiris!“ und demselben Priesterchore herrscht der schönste gereinigte Kirchenstyl, und Glucks und Händels Chöre bleiben weit hinter ihnen an edler Einfalt, Anmuth und Bestimmtheit des Charakters zurück.

Die Feuerprobe mit ihrem Chorale ist unstreitig das *non plus ultra* dramatischer Darstellung.

Die Zauberflöte, kann man sagen, trägt das Bild einer gereiften Frucht. Mozart musste erst seine vorigen Opern componiren, ehe er im Stande war, uns eine Zauberflöte zu schaffen; alle seine früheren Werke scheinen gleichsam Vorbereitungen zu diesem Meisterwerke, und selbst sein späteres Kind, *La Clemenza di Tito*, sagt ziemlich laut: mein Vater hat sich bey der Zauberflöte erschöpft. — Das Genie bringt erst seine üppigen Producte mit allen seinen Auswüchsen und Schönheiten, aber nur anhaltendes Studium bringt das Kunstwerk hervor. Mozart's frühere Opern sind gleichsam mehr oder minder Erzeugnisse des Genie's, als der überlegenden Kunst; die Zauberflöte aber ist das Werk gereifter Erfahrung, das Resultat lang vorbereiteten Studiums, ein reines Kunstproduct.

In der Zauberflöte scheint sich Mozart selbst übertroffen zu haben.

Titus der Gütige. (*La Clemenza di Tito.*)

Opera seria in zwey Acten.

Dieses ist Mozart's letzte Oper. Er schrieb sie bey hinschwindenden Kräften, wo schon sein Geist im Begriffe war, von seiner irdischen Hülle zu scheiden. Der Text ist von Metastasio und wurde von den böhmischen Ständen zur Krönung des Kaisers Leopold II. als böhmischer König bestellt. Er begann die Composition im Reisewagen von Wien nach Prag und vollendete sie innerhalb 18 Tagen in Prag 1791.

Der musikalische und dramatische Charakter dieses Stücks ist mehr poetisch als romantisch, daher nimmt die Vorstellung desselben, von Italienern ausgeführt, eine Physiognomie an, welche Deutsche dieser Oper nicht zu geben vermögen, eine Physiognomie, welche dem Werke eine Wirkung verleiht, die dasselbe, auch von den besten deutschen Sängern vorgetragen, nie macht.

Einige Italiener nennen diesen Schwanengesang Mozart's das Erhabenste, womit ihn die Musen je begeisterten. Sie vergleichen das erste Finale hinsichtlich der grossen Idee, des leidenschaftlichen Ausdrucks von Angst, Schreck, Mitleid und Schmerz mit den trefflichsten Scenen Shakespeare's und ziehen es allen vor. Freylich stattete der einzige göttliche Meister stets, und auch hier, die Nebenstimmen aus seinem nie versiegenden Schatze mit verschwenderischer Fülle aus. Als Mozart diese Oper in Prag aufführte, musste die Rolle des Titus einem Sänger ohne Stimme zugetheilt werden; daher lässt es sich entschuldigen, dass man ihr oft Compositionen anderer Meister einlegt.

Da Mozart's Geist beym Schreiben dieser Oper schon im Abschiednehmen begriffen war und sein siechender Körper die Energie des Geistes ermattete, so fühlt man deutlich, wie sich das musikalische Leben des Meisters auch hier noch trefflich ausdrückt, denn die einzelnere Instrumental-Begleitung, die stille Erhabenheit und — die Schwermuth in den Melodieen und im Charakter des Titus sprechen dafür.

Dass Mozart die von Metastasio gestellten drey Acte in zwey umschmolz, ist früher schon angegeben worden, und auch, wie meisterhaft er diess that. Statt dass er früher sich über Alles verbreitete und allenthalben die Schätze seines Genie's verschwenderisch austheilte, wurde er hier mit einem Male verdriesslich und karg. Dazu sind noch obendrein die dialogisirenden Recitative von einem seiner Schüler gefertigt, von ihm aber corrigirt worden.

Unter diesen Umständen erhielt diese Oper einen ganz eigenthümlichen Charakter und gleicht hierin keiner der anderen Arbeiten dieses Künstlers. In den Arien herrscht das Gefühl eines sinnenden, trauernden, stillen Geistes, und alle zärtlichen Empfindungen färben sich mit einer Farbe von Schwermuth an. Nur in den Finalchören rafft sich der im Scheiden begriffene Meister gewaltsam aus seinem hinsterbenden Schlummer empor. Es ist diess das letzte Auflodern des verlöschenden Lichts, was noch einmal alle seine Kräfte sammelt, ehe es in gänzliche Finsterniss versinkt. Daher mochte es kommen, dass auch der Mangel an zusammengesetzten Stücken, wie Quintetten, Sextetten etc. auffallend ist. Es sind meistens nur Arien und Chöre, und die Duetten sind nur sehr kurz. Man fühlt beym Anhören derselben die Leere und das Erschlaffen der Energie des grossen Meisters. Die Instrumente concertiren weniger, sind weit einzelner — was überhaupt von der ganzen Begleitung verstanden werden kann — als in seinen anderen Werken. Seine Lieblingsarbeiten, die canonischen Sätze, machen sich seltner.

An edler Einfalt hat das Ganze allerdings gewonnen; allein es ist bekannt, dass Mozart auch bey dem grössten Aufwande seiner Kunst, bey der reichhaltigsten Instrumentation dieses Gesetz nie aus den Augen verlor.

Viele schon, die diese Oper studirten und sie mit anderen Mozart'schen verglichen, fühlten diese angegebene Verschiedenheit auffallend, und konnten sich der Thränen nicht enthalten, wenn sie sich die Auspicien, unter welchen Mozart's Geist hier arbeitete, recht lebhaft vorstellten und die immer leerer werdenden Tactcolumnen der Blas-Instrumente den gebundenen Fittig seines Genius anzudeuten schienen. In dieser Stimmung beweisst sich die schwermüthige Arie: Ach! nur einmal noch im Leben etc. und die Arie: Nie wird mich Hymen lächelnd entzücken etc. Eine geheimnissvolle Ahnung scheint den Sänger umschwebt zu haben, dass auch ihm die holden Kinder des Frühlings nimmer wieder blühen würden.

Titus ist der Hauptcharakter und gewissermaassen mit einer ängstlichen Sorgfalt gezeichnet. Mit feinem Sinne fasste Mozart die Einfachheit, die Ruhe und stille Erhabenheit des Titus, mit Kummer schattirt, auf, und übertrug sie — damals wohl seine eigenen Empfindungen — in die Composition. Jeder Theil, selbst die gemässigte Instrumentalpartie, frägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zur schönsten Einheit des Ganzen.

Vitellia steht diesem schönen Charakter ganz entgegen. Mozart malte ihre Wildheit, ohne jedoch zu vergessen, was er der darstellenden Kunst schuldig war; und ist Vitellia gleich ein moralisches Ungeheuer, so schont Mozart doch das feine Gefühl des Zuhörers und zeigt uns die Unmenschliche immer noch menschlich genug.

Servilia, die Geliebte des Titus: welcher Edelmuth! welche immer wahre Grösse! Ganz das Seitenstück ihres erhabenen Geliebten! Ihr stummes Dulden, ihre gewaltsam unterdrückte Flamme, wie schön wusste Mozart diess in ihrem Gesange zu malen!

Sextus und Annius, das Bild der zärtlichsten Freundschaft, spiegelt sich in dem liebevollen Duette: „In deinem Arm zu weilen, Freund, welche Seligkeit!“

Die Ouverture ist im heroischen Style und enthält den ganzen Plan der Oper. — Alle übrigen Stücke verrathen den grossen Geist ihres Schöpfers. Das Finale des ersten Actes ist eine der vollkommensten Arbeiten Mozart's; es wetteifern Ausdruck, Charakter und Empfindung, um den grössten Effect hervorzubringen. Gesang, Begleitung, Instrumentation, Modulation und der Wiederhall der fernen Chöre bewirken bey jeder Aufführung eine bey Opern seltne Täuschung. Der Schlusschor des zweyten Actes ist gewiss unter allen Chören der fliessendste, erhabenste und ausdrucksvollste.

Der Genuss dieses Kunstwerkes erfordert eine reingestimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth. Auch wirkt es nur nach und nach, und nur wiederholtes und aufmerksames Hören weihet allmählig in seine erhabenen Mysterien ein.

Pianofortespiel.

Die Clavierstücke Mozart's enthalten einen solchen Reichthum der Ideen und sind so fein gebildet in ihren kleinsten Nüancen, dass der darin herrschende Charakter stets genug interessirt ist, um das Gemüth des Spielers und des Hörers anzuziehen. Sie sind zugleich von so zweckmässiger Natur, dass die wahre Bildung des Clavierspielers dadurch erreicht und die Ableitung nach schiefen Richtungen vermieden wird. Die *schöne* Haltung der Hand ist durch die abwechselnden Figuren und besonders die ordentliche Bewegung des Basses möglich gemacht, und dadurch wird theils die Beweglichkeit der linken Hand sehr befördert, theils die Ausbildung des Vortrags in Rundung und Schönheit nicht gehindert; denn seine Claviersachen enthalten keine Figuren, die durch unablässige Fortsetzung die Steifheit der Hand herbeyführen — oder durch eine Bewegung, der Behandlung des Claviers zuwider, die Ausführung mit Nettigkeit unmöglich machen — oder überhaupt, die nicht singen, ausgenommen die Arpeggio's welche dem Bau des Hammers und seinem Anschlage nicht angemessen sind. Mozart's Clavierwerke enthalten Tiefe und Klarheit, Einfachheit und Kunst, Reichthum der Ideen und Adel des Styls, Kraft und Lieblichkeit. Durch ihren geistreichen Styl erheben seine Sonaten das Gemüth und erfüllen das Herz mit starken oder sanften Empfindungen.

Die Anhänger des neuen Systems, wonach nur Schwierigkeiten geschätzt werden, behaupten: man könne durch die Ausführung Mozart'scher Claviersachen seine Fähigkeit nicht hinlänglich zeigen; indess weiss doch jeder, der eine gesunde Beurtheilung hat, dass man bloss mit Zeit, Geduld und Mühe anfangs unmöglich scheinende Schwierigkeiten zuletzt überwinden könne; dass aber weder Zeit noch Geduld genügen, Werke vorzutragen, die geläuterten Geschmack, tiefes Gefühl und richtigen Ausdruck verlangen.

Mozart schrieb, unbekümmert um den Schüler: Clementi's Schüler behalten nur das Instrument und den Spieler im Auge. — In wie vielen Arietten Mozart's ist edle Schwermuth des Künstlers, der aber nicht abgespannt ist, sondern dessen Geist wie mit erschwerten Flügeln in den trüberen Regionen der Dissonanzen verweilt. Welche Andante- und Adagio-Stellen Mozart's wären in jedem Betracht nicht himmlisch zu nennen. Alles, Alles ist schön, und Alles gleich schön. Die meisten seiner Claviersachen sind die vollendet'sten Arbeiten seines unerschöpflichen Genie's.

Obgleich sich Mozart's Phantasie in einigen Claviersachen vielleicht bisweilen etwas zu eingeschränkt fühlte, so haben sie doch einen ungeheuern Reichthum an neuen Gedanken, an glücklichen Melodieen, an beständig abwechselnden harmonischen Wendungen, und sein unermessliches Genie — wenn man gleich öfters in seinen Opern Fehler in der Declamation und Recitation, wohl nicht immer ohne Grund, rügt — bleibt ein Gegenstand der grössten Bewunderung selbst der Nachwelt.

Mozart's ehrwürdigster Zeitgenosse Jos. Haydn ist wohl auch hier ein competenter Richter. Dieser gemüthliche und herzliche Mann sagte einst einem seiner Freunde mit tiefer Rührung und thränenden Augen: „Mozart's Verlust ist unersetzlich, sein Spiel am Clavier vergesse ich in meinem Leben nicht: das ging an's Herz."

Mozart's Clavierconcerte sind voll blühender Composition und sie fliessen so leicht dahin, als hätte es gar keine Kunst erfordert, sie zu schaffen. Das ist aber eben die Kunst, das Werk zu zeigen ohne die Mittel sehen zu lassen. — In allen diesen schönen Werken herrscht eine richtige Applicatur in schwierigen Figuren, wie schwerlich bey neueren Clavier-Compositionen eine vorkommen wird, die sich nicht bey Mozart fände. — Aber es gehört zum richtigen und genauen Vortrage Mozart'scher Concerte mehr als richtige Fingersetzung, und die Folge davon, rundes und präcises Herauskommen der Passagen.

So wie überhaupt, so auch hierin hatte Mozart vor allen Tondichtern im hohen Grade die schöne Gabe, einen einmal gefassten Gedanken nicht wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet hatte.

Mozart schrieb gewissermaassen zwey verschiedene Arten von Clavier-Concerten. Die *eine* dieser Arten ist von ihm selbst geschaffen; und wollte man einzig auf den *Sinn* sehen, so könnte man sagen, Händel's Orgelconcerte wären Mozart'sche in der Kindheit. Diese Art bildete er aus und vervollkommnete sie dermaassen, dass kein Anderer, wer er auch sey, darin es ihm gleich gethan hat. Diese sind vollkommen ausgearbeitete Musikstücke für das Orchester mit obligaten Instrumenten, unter welchen nur das Pianoforte bey weitem am meisten vorherrschend auftritt. Dieses ist die edelste und kunstreichste Art. — Hiervon unterscheiden sich die Concerte Mozart's, mit welchen er seine letzten Reisen machte und die erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Diese gehören zu der *zweyten* Art: zu der populärsten, brillantesten. Diese Art bedient sich des allgemeinen Concertstyls und der gewöhnlichen Formen für Concerte überhaupt und wendet Beydes nur auf diess Instrument in seinen Eigenheiten, besonders auch den ungeheuern Fortschritten gemäss, an, die in der neuesten Zeit auf dem Claviere gemacht sind. Das Orchester bleibt, ausser in den Ritornellen (die hier mehr oder weniger symphonieartig ausfallen), fast nur auf's eigentliche, doch darum nicht uninteressante Begleiten beschränkt.

Manches kam von der einen Art für die andere zu ihrer Bereicherung herüber genommen werden. Auch hierin ist Mozart mit herrlichen Beyspielen vorausgegangen: in seinen letzten Concerten hat er, ohne sich selbst und der erwählten Gattung untreu zu werden, dem Pianofortespieler beträchtlich mehr und beträchtlich Glänzenderes zugetheilt, als vordem.

Mozart ging also von der bis auf ihn einzigen Form ab und schuf eine neue. Er erwählte das Gegentheil der bisherigen Theorie, nach welcher die Solostimme das einzige bedeutende — Alles war. Er nahm an, das Concert ist das höchste der Musik im *Zartern* (als Gegensatz der Symphonie, des Höchsten im *Grossen*): Alles, was zur Erreichung dieses Zweckes beyträgt, muss in höchstmögliche Bewegung gesetzt werden: mithin müssen alle Stimmen vollkommen gearbeitet seyn: der Solospieler muss nur die hervorstechendste unter diesen haben: die Ritornelle müssen grosse Erwartungen erregen, beflügeln: auch die natürlichen Reize aller Instrumente zum Accompagnement müssen in hervorstechendes, anmuthiges Spiel gesetzt werden. — Es ist bekannt, dass der für Wissenschaften und Kunstphilosophie so gar nicht gebildete Mozart diese Grundsätze nicht deducirte, die Pläne nicht entwickelte und berechnete, sondern ihm gab es in dämmernder Ahnung sein Gefühl — der Gott in ihm.

So wurden die in ihrer Art auch jetzt noch fast einzig dastehenden Werke geschaffen. In ihrem Charakter und ihrem Vollendetsten findet sich die grösste Aehnlichkeit in Geist, Tendenz und reinem Kunstwerthe mit den vollendetsten Quartetten Mozart's, so dass das, was dort als ganz vorzüglich und immer gelungen sich findet, auch hier ganz vorzüglich und immer gelungen erscheint.

Unser Meister hat den glücklichen Einfall gehabt, Fugen für zwey Claviere zu schreiben. Dabey hat theils der Lernende Gelegenheit, sich desto mehr im Tacte und im Pausiren zu üben; theils wird er durch das Spiel derselben allmählig um so viel leichter mit dem Fugenstyle vertraut, weil er hier nicht mit so grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, als bey den mehresten solcher Fugen, die bloss für *einen* Spieler bestimmt sind.

Das Eigenthümlichste und Individuellste in Mozart ist bekanntlich: Erfindung, poetischer und artistischer Reichthum, unerschöpflicher Reichthum und Glück. Daher steht er als dichtender Tonkünstler in seinem eigentlichen Fache nicht nur hoch, sondern einzig. Seine Compositionen haben auf den Gang und die weitere Ausbildung der Tonkunst den entschiedensten Einfluss gehabt — sie machen im reichsten Sinne des Wortes Epoche.

Wenn man die Menge derselben übersieht, so begreift man die Tiefe Vieler kaum; wenn man die Tiefe Vieler untersucht, begreift man die Menge kaum. So ist's natürlich, dass man viele vor genauerer Ansicht für untergeschoben halten, gegen die äusseren historischen Erweise der Aechtheit misstrauisch seyn kann. Aber nach genauerer Ansicht führen sie einen inneren Beweis, den es nicht schwerer ist zu fassen, als die Erkennung wahrhaft grosser Maler. Aber Bewunderung wird die Menge, bey der Verschiedenheit, immer erregen. Denn es giebt kein Fach, keine bisher entdeckte Form, in welcher Melodieen und Harmonieen gebildet werden können, worin er nicht — mit mehr oder weniger Glück gearbeitet hätte.

In mehren Mozart'schen Sonaten ist gleichsam ein liebevolles Umschlingen zweyer schönen Gestalten sichtbar, die sich in holder Anmuth einander nähern, und wo der männliche Theil, der Bass, die graziösen Bewegungen des weiblichen, der Sopran-Melodie, mit aller Zartheit und dennoch mit anziehender Stärke unterstützt und auf seinen Armen huldvoll dahin trägt. Die verschiedenen Wendungen Beyder, die Frucht der keuschen und doch seligen Annäherung ihrer Seelen bringt mit sich das innige Spiel der Geberden und die Beredsamkeit ihrer Blicke. Sie wandeln daher, ihre Geister-Verwandtschaft ahnend, bald sich mit gleichen Gefühlen entgegen kommend, durch zarte Scheu wieder in ihr Inneres zurückgedrängt und die Sehnsucht zu wonniger Vereinigung verbergend, bis dem kühnen Muthe des Mannes (des Basses) es endlich gelingt, die Zweifel zu lösen und die Verschlingung zweyer Seelen in wonnevoller Eintracht zu bewerkstelligen. — Diesen Geistervertrag lässt der Tonkünstler seine in Töne gehauchten Gestalten gewöhnlich auf dem Uebergange zur ersten Hauptcadenz schliessen; denn von da an entfaltet nun erst die seelenvolle Innigkeit und Einigkeit die Ausdrücke des Entzückens über die freudige Annäherung und Ahnung ihrer Verwandtschaft in dem Mittelsatze, welcher desshalb auch gewöhnlich ganz den Charakter des Graziösen, Wonnevollen annimmt. Die Melodieen sind dann hier gewöhnlich zarter und blühender und umschlingen sich schon mehr mit liebevoller Ergebung, die durch zarte Spiele des Scherzes, der Weigerung, der scheinbaren Annäherung zu verzögert wird, dass der poetische Musiker die zwey durch Liebe vereinigten Wesen oder Themata immer noch sich fliehen und in einem reizenden Kampfe begriffen sieht, bis endlich die Stärke den Reiz oder der Reiz die Stärke besiegt und Beyde durchdrungen und umschlungen nur dahin schweben in schöner schmiegsamer Vereinigung und ihre bewirkte Harmonie in triumphirender Wonne kund thun.

Hier ahmen sich Beyde oft schon scherzhaft, ja bisweilen ironisch mit naiver Laune einander in Gang und Bewegung nach, bis nach neuer Zögerung und sinnreichen Zweifeln sie endlich einander die Hände reichen zum festen Bunde in der Cadenz des ersten Theils. Mit anmuthigen Neckereyen, oft mit den Spuren einer schnell entstehenden Uneinigkeit, die sich in kurzen, geschwind beantworteten, doch leisen Vorwürfen ausspricht, beginnt der zweyte Theil. Plötzlich ergiesst sich der eine Theil in entflammtem Zorne in langen und schnellen Perioden, welche der andere mit Zwischenreden, die aus der ersten frühern Annäherung ihrer Geister hergenommen, also mit jenen analog sind, stellenweise nun unterbricht, um die Versöhnung zu bewirken. Kaum lässt der zürnende Theil ahnen, dass er besänftigt sich wieder nähern wolle, so verwechselt jener die Rolle und nimmt den Zorn des andern in sich auf und giebt dieselben Zweifel und Einwürfe nur in pikanterer Beziehung zurück, indessen jener das schöne Geschäft der Versöhnung übernimmt. Die mannigfaltigsten Gradationen der Empfindungen zeigen sich in den Perioden. Der eine Theil steigt in seiner Leidenschaftlichkeit, indess der andere mit scheinbarem

Phlegma sorglos und unbekümmert seinen Weg allein geht, aber doch einige Einwürfe macht, welche oft mit rhetorischer Kunst in kurze Absätze getrennt, nur nach und nach das Ganze aussprechen, oft nur einen Theil für das Ganze angeben, oft starke Zweifel erheben, plötzlich sich scheinbar zur Vereinigung nähern und doch wieder sich trennen, bis durch eine ganz unerwartete Wendung die Freyheit der Geister den Kampf zu beendigen und sich in schöner Eintracht einander zu nähern beschliesst, und Beyde nun im Hauptthema wieder harmonisch umherwandeln.

Hier nimmt der Mittelsatz schon eine weit beruhigendere Gestalt an, indem er in der Tonica des Stückes nun auftritt und die festeste Verbindung in der geahneten Conclusion kund thut.

Der wonnevolle Sieg über die gegenseitige Ergebung verkündigt sich hier in den brillantesten Figuren, in dem entzückungsvollsten Aufschwunge und der seligsten Umschlingung der Melodieen, in dem reichen und blühenden Schlusse der Tonstücke.

Auf diese Weise hat der Seelenmaler Mozart alle seine von seinem Geiste durch schöne Formen gezeichnete Tongebilde durch Mannigfaltigkeit der Bewegung, durch Reichthum an geistreichen Ideen und besonders durch ideale Schönheit und Einheit aller einzelnen Theile beurkundet.

Sehr viele andere seiner Claviersachen sind mit vieler Begeisterung erfunden und sehr sinnreich ausgeführt. Der Wechsel des Lebens in beyden Händen macht sie einem Dialoge ähnlich, worin immer Einer des Andern Wort nimmt, mit noch grösserer Beredsamkeit seinen Satz ausführt, und dann wird das Nachäffen und Ausspotten dessen, was Einer sagte, durch den Andern sehr jovial durchgeführt. Die *forte* angeschlagenen Accorde treten wie heftige Verneinungen zu obiger Rede, weil sie keine Beruhigung herbeyführen, und plötzlich übernimmt die zweyte Parthie das Gespräch, indess die erstere nur mit ihren schnellen Einreden dazu tritt.

Solche Aehnlichkeiten kann man finden, wenn man auch keine Phantasie hat; denn womit hat denn überhaupt eine Clavier-Sonate (im Allgemeinen alle Instrumental-Musik) mehr Aehnlichkeit, als mit dem mimischen Tanze? Die Form der Melodie in der Rechten und die harpeggirte Bewegung der Harmonie in der Linken gleichen dem Duette zweyer Tänzer, wo ein Theil seine Triller mit abwechselnden Füssen schlägt, indess der Andere in ganzen und gebrochenen Zirkeln bald die Hälfte seines Raumes zierlich misst, bald mit Entrechats kühn hervortritt und nach mannigfaltiger Wendung des Körpers in höchster Schönheit plötzlich *à plomb* steht.

Die Imitation ist im Ballette ganz aufzufinden; eben so die contrapunctische Verkehrung. In solchen Stücken hebt sich Mozart auf der von göttlichem Hauche beflügelten Sohle fast mit spanischer Leidenschaft und Gluth, ja, seine Themata schwingen in der Rechten stets die Castagnetten, wie man in seinen Pralltrillern sieht.

Andere seiner Stücke sind wieder von anderer Art. Gleich einem Bache stürzt sein Thema herab von der Höhe und rieselt dann in der Ebene fort. Er lässt dann bisweilen die Leidenschaft in höchste Wirksamkeit treten und führt den Bass so schön, dass er dem Wellenflusse gleichsam immer neue Hindernisse in den Weg schiebt, damit derselbe sie desto siegreicher zu überwinden in den Stand gesetzt werde. — Zur Wiedervereinigung des Thema's pflegte Mozart dann den Fluss in Achteln zu besänftigen, der nur durch Zögerung, Zweifel und allerhand künstliche Irrgewinde sich fortschlängelt, bis nach langem Zweifeln und Aufhalten er endlich seinen schnellen Strömen die Schleusen wieder öffnet und denselben in schöner Freyheit sich seiner Kraft entladen lässt.

So gross Mozart in Bearbeitung instrumentirter Singstücke war, wo ihm zum Ausdrucke der Gefühle jegliches Instrument zu Gebote stand, eben so gut verstand er, auch ohne das Rauschen derselben seinen Liedern mit Pianoforte-Begleitung Geist und Leben einzuhauchen. Manche von diesen sind ganz vorzüglich, und fast nie verfehlte er eins im Ganzen. Hierher gehören besonders: das Lied an Chloe; die Abend-Empfindung; das Veilchen; das Bändchen; der Abschied etc. Wie heisst der Talisman, der bey so geringen Mitteln so grosse Wunder wirkt, dass durch ein so einfaches Figurmanöuver der Finger durch überall angebrachte Harmonieenfolge das bey den Alltags-Erscheinungen der Zeit so verwöhnte Ohr noch den Klängen begierig lauschen kann, die, wie Urtöne der Kunst, in so schöner Einfachheit und doch mit so geistiger Kraft das Herz des Hörenden rühren? Wie heisst diese Wunderkraft? Etwa Genius?

Wie oft schrieb Mozart zum Abschiede eines Freundes oder einer Freundin ein Liedchen in ihr

Stammbuch! — Und trotz dieses fast immer schnellen Hinschreibens liegt in diesen kleinen Stücken so viel Ausdruck, Einfachheit, Anmuth und Empfindung, dass man behaupten kann, Mozart habe sich schon in diesem Fache unsterblichen Ruhm erworben. — In diesem Fache ist Zumsteeg mit Mozart classisch und Beyde verdanken nur ihrer edlen Einfachheit ihren Beyfall. Demnach: *die höchste Einheit, die edelste Einfalt, ist die höchste Schönheit!*

Man hört oft Zweckmässigkeits-Virtuosen Mozart tadeln, dass er so viele Sonatensätze nur zwey- oder dreystimmig geschrieben habe. Allein, wenn er z. B. den Faden der Melodie mit der Rechten in einer Linie fortspinnt, weil dadurch die Form entschiedener wird, indess die Linke arpeggirt und die Dreyklänge im Wechsel der Sechzehntheile harmonisch dazu anklingen lässt, ist das nicht voll genug? Ist es nicht vierstimmig? Soll etwa jede Mittelstimme singen? nur bisweilen, wo es der Ausdruck erfordert. Die Melodie ist ja aber der Contour, der durch den Bass als zweyte Linie geschlossen wird; die Mittelstimmen sind nur die Schattenfarben, Tinten. Sollen diese etwa, immer und gleich aufgetragen, neben einander hinfliessen? Müssen sie nicht gerade oft verschieden und einer scheinbaren Leere Platz machen, um den Contour (die Melodie) hervortreten zu lassen, die *da* gerade einen Glanzpunct haben soll?

An und für sich wäre es Thorheit, zu fordern, dass eine Sonate *immer* vierstimmig gehen soll, wenn man nicht gerade ein solches Kunstwerk beabsichtigt: sondern die Mittelstimmen sollen nur so hinzutreten, wie bey einem Gemälde, wo der Schatten oder die Farbe erfordert wird, wo also hier die Periode durch eigene Biegungen einen neuen Charakter annimmt, den sie vielleicht absichtlich zuvor ein- oder zweystimmig erst andeutete.

Namentlich berühmte Orgelspieler, die immer vollgriffig Alles haben wollen, weil es auf der Orgel nöthig ist, gerathen darüber in Eifer, dass Mozart nicht in einem fort vierstimmig geschrieben habe. Ganz recht ist's, dass einer, der seine Hände gewöhnen will, immer recht vielstimmig zu greifen, Tonstücke wählt, welche so ersonnen sind. Allein diess ist ja nimmermehr der Zweck der Claviersonate als Kunstwerk, dass man darin nur spielen lernen solle. Vorher soll man spielen lernen an Uebungsstücken, die die Zweckmässigkeit als ihren höchsten Vorzug zum Unterricht an sich tragen, die, vielleicht ohne Begeisterung geschrieben, nur immer die Hammerbewegung der Finger vor Augen haben, statt des höchsten Gesetzes der Schönheit, was in jedem Kunstwerke das erste Augenmerk des Schöpfers desselben seyn soll.

Uebrigens kann man auch bey dem Studium Mozart'scher Sonaten spielen lernen. Aber Mozart schrieb sie nicht desshalb, sondern weil er ein Seelengespräch in diese Form goss, das, durch tausend verschiedene Nüancen geführt, in eigenem Wechsel der Gestalt und Farbenmischung fortlebt und durch Vereinigung der verschiedenen einzelnen Theile zum harmonischen Ganzen so das höchste Postulat der Kunst erfüllt — die Einheit.

In einer an productiven Geistern so fruchtbaren Zeit, wo immer neue musikalische Werke einander verdrängen, ist es wohl der Mühe werth, einmal einen Rückblick zu thun auf die Werke, welche über das Schicksal des Verdrängtwerdens erhaben sind.

Mozart's Genius, der in allen Fächern der musikalischen Setzkunst mit so grossem Glücke sich bewegte, dass er in einem jeden beynahe ein Muster aufstellte, wie es seine Zeit noch nicht gesehen hatte, Mozart's Genius ist's, der auch in der Claviermusik einen so wunderbaren Cyclus von Werken schuf, welche, obgleich unendlich verschieden an Charakter, dennoch alle den Stempel der höchsten Vollendung an ihrer Stirn tragen. Besonders aber treten dadurch diese Werke aus allen anderen hervor, dass eine Seele in ihnen wohnt, welche alle Ahnungen des höchsten Schönen, von denen sie durchdrungen war, durch ihre Zauberkraft in dem Gemüthe, das sich ihrem Kreise nähert, wieder zu erwecken im Stande ist.

Ja, so viel des Guten auch gleichzeitige Meister geliefert haben, Mozart's Clavierwerke stehen immer durch ihre gemüthvolle Tiefe, durch den vollendeten organischen Bau ihres Innern, durch die Harmonie aller einzelnen Theile zum Ganzen bey so grossem Reichthume der Phantasie, und ganz besonders durch die ideale Schönheit ihres Styls allen anderen voran, welche die damalige Welt oft mit Recht neben ihnen bewunderte. Denn selbst des grossen Jos. Haydn's Clavierwerke (wir reden jetzt nicht von neuerer Zeit), welche doch allein durch ihre Genialität sich auf eine gleich hohe Stufe der allgemeinen

Bewunderung zu schwingen wussten, tragen überall doch mehr Spuren des Humors, oft des ausgelassensten an sich, und bleiben öfter noch auf der Stufe der Zweckmässigkeit stehen, indess Mozart's Clavier-Compositionen wahre Seelengespräche sind, die in ihrer zaubervollen Form das Gemüth des Spielers und des Hörers auf die innigste und oft erhabenste Weise berühren und denselben einen Eindruck zurücklassen, den nur die Anschauung des höchsten Schönen, das, rein von allem Nebenzwecke, in seiner eigenen geistigen Natur verklärt wird, denselben rein zurückzulassen im Stande ist.

Wie viel der reinsten Genüsse, also auch wie viel an geistiger Bildung und Erhebung die Menschheit der Beschauung dieser schönen Kunstgebilde verdankt, deren Anschaffung durch die häufigste Vervielfältigung im Drucke mit wenig Kosten verbunden, und deren Aufführung nicht mit so grossen Schwierigkeiten verknüpft ist, als andere Instrumentalmusik, diess zu ermessen, sey das freudige Geschäft solcher, welche in den engen Schranken dieses irdischen Lebens sich ein zweytes unendliches, durch keinen irdischen Einfluss zu störendes Leben in der Kunst zu schaffen wussten.

Unser sey das schöne Vergnügen, den organischen Bau der Mozart'schen Clavierwerke in seinem Innern zu beschauen, die geistigen Fäden der Verbindung zu ahnen, und so die Werkstatt des Meisters mit *dem* frommen Sinne zu belauschen, welcher die Entweihung durch allzudreiste Voreiligkeit dem kritischen Bewunderer unmöglich macht.

Desshalb fürchten wir auch nicht, dass diess Beginnen eine Blasphemie genannt werden dürfte, weil nur der Geist der Verehrung gegen diesen Genius uns in dieser nähern Beleuchtung seiner an wahrer Schönheit reichen Werke, einzig leiten und bestimmen wird. Auch ist das Jahrhundert so ziemlich inne geworden, was es an dem unter uns fortlebenden Geiste Mozart's besitzt, und daher erklärt sich das immerwährende Zurückkehren der Freunde an Claviermusik zu den Werken dieses Künstlers. Eine solche Analyse wird künftig *Kanne* uns schenken.

Instrumentalmusik.

Mozart's frühere Instrumentalstücke sind meistens in Salzburg oder auf seinen Reisen bis 1781 verfertigt, ehe Wien auf seinen Genius seine grosse und vortheilhafte Wirkung machte; denn Frankreich und Italien hatten *damals* weit weniger in diesem Betrachte gewirkt; Wien aber später sehr viel. Diese Stücke sind nun meistens in Pichl's Geschmack und Weise, so weit nämlich ein genialer Mensch die Weise und den Geschmack eines andern annimmt. Sie sind einfach, lebhaft, melodiös, klar, fast durchgängig sehr gut verbunden und auch schon mit unverkennbaren, wenn gleich noch flüchtigen Spuren des Sinnes und der Neigung für tiefere contrapunctische Combination und Ausarbeitung. Manche Leeren, die wohl erst seit jener Zeit geworden, kann man wohl hingehen lassen. Auszuführen ist Alles leicht und in den wenigen Blasinstrumenten sogar kinderleicht.

Es giebt eine Lehrlingsepoche, die jedes Genie durchwandeln muss. Denn es liegt in der Natur des menschlichen Gemüths, das von dem Einzelnen zur Zusammenstellung des Ganzen fortschreitet, dass es erst Theile auffassen muss, um zum Ganzen einer Vorstellung zu kommen, und das Genie sowohl als der bloss mechanische Kopf gehen im Anfange ihrer Laufbahn von einem Puncte aus, arbeiten nach denselben Regeln. In der Folge erst, wenn es seine Kräfte an einzelnen Schöpfungen nach schon vorhandenen Formen geübt und geprüft, schreitet es zur Schöpfung einer neuen allgemeinen Form. Auch diese Schöpfung hat aber auch ihre Periode, in der sie reifen und zeitigen muss, ehe die classische folgen kann. So sind nun Mozart's frühere Arbeiten aus seiner Lehrlingsperiode noch Nachahmungen von vorhandenen Formen und nichts weniger als classisch. Da, wo die Periode der beginnenden Steifheit allmählig eintritt, erscheint auch die Originalität kräftiger, und wenn man seinem Geiste vom ersten Producte bis zum letzten chronolgisch nachschleicht, wird die allmählige Ausbildung und Progression seines Genius klar, und selbst wie sich seine Form nach und nach in sich selbst und der innern Vollendung nähert, aus der die neueren Producte natürlich immer reiner, reifer und vollendeter hervorgehen mussten. Hierbey drängt sich einem unwillkürlich die Frage auf: Wie hat Mozart das vorhandene benutzt, und wer hat vor ihm so benutzt, wie er?

Die reine Instrumentalmusik verschafft sich ihren Text selbst, und in ihr wird ein Thema so entwickelt, bestätigt, variirt und contrastirt, wie der

Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe. Begleitend ist sie das Meer und die Luft, worin die Menschenstimme schwimmt und ihre Fittige schlägt. Für die Poesie ist sie das, was die Lebhaftigkeit des Colorits für eine gut entworfene Zeichnung oder der belebte Contrast des Lichts und Schattens für die Figuren ist. Dem Genie sagt die Instrumentalmusik am mehrsten zu, und es gehört zu ihr unstreitig mehr Erfindungskraft und Phantasie als zur Singcomposition. Daher vermögen Hunderte Verse von Texten leidlich zu componiren, da kaum *einer* von ihnen im Stande ist, ein erträgliches Instrumentalstück zu machen. Es steht sicher anzunehmen, dass Mozart und auch Haydn ihre Namen als musikalische Genie's mehr durch ihre Instrumental- als durch ihre Singsachen befestigt haben; wenigstens haben gewiss jene zur Ausbreitung ihres Namens am meisten beygetragen.

Mozart, der effectuirendste aller Orchestercomponisten, hatte aber auch unverkennbar vieles den ausübenden Meistern auf Bogeninstrumenten abgelauscht: und es ist bekannt, dass selbst die Menschenstimme durch nichts so sehr gehoben und getragen wird, als durch die moderne und namentlich die Mozart'sche Instrumentation der Bogeninstrumente.

So sehr nun auch in dieser Art Mozart Muster ist, so legen es doch seine Nachahmer zu häufig auf Fülle und Ueberfülle, auf stürmende, wohl auch scharf einschneidende, leidenschaftlich fortreissende Kraft, hartnäckig kunstvolle Verwebung und Ausführung an: es entgeht ihnen nämlich, dass Mozart bey aller Fülle klar und folgerecht bleibt, dass er seine leidenschaftlich gesteigerte Kraft stets durch edle würdige Mittel, nie durch bloss Rauschendes und Lärmendes, ausübt und geltend macht; dass er seinen kunstvollen Ausführungen stets eigenthümliche, fassliche und ausdrucksvolle Melodieen zu Grunde legt, bey denen lange zu verweilen der Mühe werth ist — Melodieen, die das Gemüth des Zuhörers sogleich ansprechen und es diesem damit erleichternden Meister durch alle seine Details zu folgen. Ihre Empfindungen sagen oft an sich und vor ihrer Ausarbeitung zu wenig aus und sprechen das Gemüth nicht an, oder auch, sie sind oft nicht eigentlich die ihrigen: sie sind nicht um diese sorgsam genug und übereilen sich: ihre gründliche in ihren Combinationen nicht selten bewundernswerthe Ausführung verdunkeln sie durch immerfort angehäufte Instrumente, so dass man ihnen nur mit angestrengtem Verstande, mithin nur einseitig folgen kann: dadurch, dass sie von einer ergriffenen Figur gar nicht ablassen, so lange sie sich nur etwas darüber aussinnen können, dehnen sie ihre Stücke zu lang aus und ermüden auch den aufmerksamsten Zuhörer. So machte es Mozart nicht. Seine Erfindungen sind schon an sich bedeutend, ansprechend und ganz sein eigen: seine reiche Instrumentirung ist so gestellt und gearbeitet, dass sie die Hauptideen nicht aus einander treibt, sondern nur um so enger zusammen hält, durch den Wechsel der Instrumente sie auch um so angenehmer und klarer hervortreten lässt. Endlich weiss er auch überall mit der Ausführung einzelner Theile wie mit dem Ganzen seiner Sätze zu rechter Zeit aufzuhören.

Mozart's Instrumentalsachen, insonderheit *seine Quartetten und Quintetten* haben gewiss zur Allgemeinheit seines Ruhms mehr beygetragen, als Viele denken mögen. Ein Tonkünstler kann in dieser Gattung am mehrsten Genie zeigen; denn nicht nur muss er hier ganz allein erfinden und sich selber allen Stoff geben, sondern er ist auch einzig und allein auf die Sprache der Töne eingeschränkt. Seine Gedanken haben ihre Bestimmtheit in sich selber ohne von der Poesie unterstützt zu seyn. Bey Niemandem unter den neueren Deutschen, ausser Haydn, lässt sich die Superiorität des musikalischen Genie's so sicher aus Instrumentalarbeiten deduciren, als aus den Mozart'schen, und daher haben sie auch so vielen Werth und bestimmten Einfluss auf Gefühl und Urtheil der musikalischen Welt gehabt.

Mozart handhabte mit Leichtigkeit grosse contrapunctische Kunst. Mit Leichtigkeit! Das ist der Probirstein der Vortrefflichkeit; denn man kann bald ein Thema finden, welches alle contrapunctischen Versetzungen zulässt, ohne dass es gerade desshalb ein Gegenstand der Kunst, ein Bild der Schönheit genannt werden kann. Den Fluss der Rede muss es in seinen Wellen spielend mit sich tragen und in so natürlicher Ungezwungenheit vorüber schweben lassen, dass die Seele des Spielers unwillkürlich sich hingezogen fühlt, diese interessante Wendung noch ein Mal zurückzurufen, um bey näherer Beschauung den innern organischen Bau näher zu betrachten. Bey Mozart ist aber eben diess immer der Fall, denn sein Geist schwebt stets in den Regionen der Harmonie und Melodie mit hoher Besonnenheit und genialer Freyheit und dem ersten Anscheine nach mit solcher Ungebundenheit, dass die technische innere Vollendung des Werkes erst bey genauerer Beschauung dem Kenner sichtbar wird, und er die Leichtigkeit, mit welcher Mozart solche intensive und kunstvolle Schönheiten hinzuzaubern wusste, zu bewundern gezwungen wird. — Die Steifheit und Gezwungenheit ist der Tod der Kunst, besonders der Tonkunst, wo alle Form in höchster Bewegung, alle Farben im höchsten Glanze und Wechsel und alle mannigfaltigen Reize im höchsten Einklange seyn müssen. Also geht daraus hervor, dass bey Mozart die Nothwendigkeit mit der Freyheit durch Einheit verbunden war.

Mozart's ,Quartetten und Quintetten sind eine wahre Zierde ihres Geschlechts. Selbst Haydn's Quartetten entgeht die Ründung, die bey Mozart, mit der ernsten Regel des Quadrosatzes gepaart, anmuthig den Hörer erfreut. Nur beym Studium und fleissigem Zuhören lassen sich diese Schönheiten fühlen und durch's Gefühl erklären; die Wortsprache ist hierzu nicht hinreichend. Sie sind mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit Correctheit geschrieben. Selbst die Menuetten darin sind mit seltenem Fleisse gesetzt und mit seltener canonischer Nachahmung gearbeitet. Sie zeichnen sich sämmtlich durch Heiterkeit, frohe Beweglichkeit und Jugendkraft vor ihres Gleichen aus. — Man kann sagen, Mozart's Quartetten und Quintetten, mit und ohne Clavier, sind fast ohne Ausnahme höchst bedeutend, von festem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerschütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenschaftlich. In diesen

Compositionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, geht sein Geist in seltener fremdartiger Weise gross und erhaben einher, wie eine Erscheinung aus einer andern Welt; und schmilzt er auf Momente in Wehmuth dahin, oder tändelt in fröhlicher Laune, so sind es *nur* Momente, nach denen er, wäre es auch nur auf Momente, sich wieder aufreisst in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu ersterben scheint. Damit man diess nicht für Schwärmerey halte, sondern gleich in Einem beysammen finde, so muss man sie fleissig studiren oder sie mit Aufmerksamkeit und wiederholt hören.

Wenn man ein Mozart'sches oder auch ein Haydn'sches Quartett hört, glaubt man einer Unterhaltung von vier geistreichen Personen beyzuwohnen. Die erste Violine ist ein liebenswürdiger junger Mann, der zu reden weiss, und daher die von ihm in Anregung gebrachten Ideen am lebhaftesten auseinander setzt. Die zweyte Violine ist sein Freund, der gern im Schatten steht, wenn er nur dem erstern ein paar Nebengedanken geben, oder durch seine Beystimmung den Hauptgedanken jenes grösseres Gewicht verleihen kann. Als recht gelehrter, weisheitsvoller, aber nicht redseliger Mann tritt der Bass auf. Was die erste Violine sagt, bekräftigt er mit ein oder zwey Worten, manchmal deutet er auch eben so lakonisch an, was die erste Violine schon von selbst gebracht haben würde, und übrigens hält er noch hübsch darauf, dass die Ideen nicht zu weit ausweichen, hübsch in der Association bleiben und keine Sprünge machen. Die Viole ist eine etwas geschwätzige Alte; viel Bedeutendes hat sie nicht zu sagen. Aber sie giebt doch gern ihr Wörtchen freundlich und redselig dazu, und füllt auch wohl eine kleine Pause aus, wo die anderen Leutchen Athem schöpfen wollen. Uebrigens hält sie es, weil sie schon in den Jahren vorgerückt ist, doch mehr mit dem weisen, ernsten Basse, als mit den Violinen, die nur allein das Wort führen wollen. Viele neuere Quartetten unterscheiden sich von den genannten dadurch, dass die erste Violine allein das Wort führt, und die anderen Instrumente Ja, ja, ja dazu sagen.

Mozart's *Tafel- und Nacht-Musiken* (Harmonieen) bezaubern auch das minder fühlende Herz. Die Nachtmusik für 13 Instrumente ist von ausserordentlicher Schönheit und unbeschreiblichem Eindrucke.

Die *grossen Symphonieen* sind diejenige musikalische Gattung, in welcher sich das Genie am freysten und verwegensten bewegen darf, wo es allgemeiner wirkt, wo es alles musikalische Zubehör als Mittel zu seinem Zweck aufbieten kann; — eine Gattung, von welcher sich also in Instrumentalmusik, wie vom Chor im Gesange, behaupten lässt, dass sie am sichersten den Künstler selbst darstelle. Mozart's Symphonieen (hier ist nur von denen aus reiferen Jahren die Rede) sind an Tendenz und Geist den Quartetten ähnlich, nur noch freyer, kühner, reicher, energischer, aber auch hin und wieder noch wilder, schneidender, drückender, so dass der Geist des Künstlers zuweilen mehr die Gährung, als das durch Gährung Abgeklärte, mehr die aus dem Chaos sich selbst gebährende, als die aus ihm neu geborne Schöpfung giebt. Der ordnende und geordnete Verstand dürfte sie also, mit Einwendung *des erst* hingerissenen, aber mit Einstimmung des *dann* gerührten Gefühls, in Ansehung des reinen Kunstwerthes den schönsten Quartetten Mozart's nachsetzen, und hier Haydn die Palme reichen.

Seine grosse Symphonie *C*♯ mit der Schlussfuge ist wohl die erste aller Symphonieen. In keinem Werke dieser Art glänzt der göttliche Funke des Genie's heller und schöner. Alles ist himmlischer Wohllaut, dessen Klang wie eine grosse herrliche That zum Herzen spricht und es begeistert, Alles die erhabenste Kunst, vor deren Gewalt der Geist sich beugt und staunt.

In Bezug auf seine Symphonie aus *G b* kann man sagen: wie viele von allen seit dieser Mozart'schen geschriebenen Symphonieen möchten wohl, also gleichsam entkleidet — gleich lebhaft colorirten Gemälden, auf eine einfarbige Zeichnung zurückgeführt — auch nur halb so viel für Einsicht, Empfindung und Geschmack darbieten? — Die in *Es* ♯ hat ein an sich unbedeutendes Thema, welches aber auf eine bewundernswürdig kunstreiche und angenehme Weise durchgeführt ist.

Im Ganzen genommen sind die Mozart'schen Symphonieen Kernwerke, die einen dauerhaften Genuss verschaffen, und die man von Zeit zu Zeit wiederholen kann, ohne ermüdet zu werden. Wie herrlich belohnt wird man für das, bey einigen vorzüglich schwere, Einstudiren, wenn man endlich die Schwierigkeiten glücklich überwunden hat, und dann aus diesen die einzelnen Schönheiten hervortreten und bemerkbar werden!

Die grosse Orchester-Symphonie ist durch Mozart und Haydn auf einen Gipfel gehoben worden, von welchem unsere Vorfahren sich nicht träumen liessen, und wofür auch jetzt noch selbst Nationen, wie die Italiener, keinen oder sehr wenig Sinn haben. — Sie ist seit Mozart und Haydn verlassen! — Wer kann ihnen ganz folgen: wer besitzt Mozart's Zartheit, Kraft und Tiefe? Wer kann ihnen folgen, wie Beethoven, der ihnen aber bisher (1803) nur Ein Mal hat folgen wollen?

Die Instrumental-Musik der Deutschen auf ihrer wundervollen Bahn, wie sich dieselbe vorzüglich in den Symphonieen der drey grössten Meister dieses Gebietes der Tonkunst entfaltet hat, möchte man mit der Sonnenbahn vergleichen. Haydn als den Morgen. Bey Mozart sind alle Hoffnungen, die uns jener Morgen verkündete, in Erfüllung gegangen. In voller Majestät prangt die Sonne im Zenith und giesst, ein Feuermeer, ihre erwärmenden leuchtenden Strahlen über die Welt. Zum Westen scheint sie geneigt bey Beethoven.

Haydn, Mozart und Beethoven in Sonaten und Symphonieen. Die Symphonie war auf dieser Stufe eine Sonate für Orchester. Doch schon bey dieser allgemeinen Bezeichnung ergiebt sich manches der Symphonie Eigenthümliche. — Daher erhielt die Symphonie im Ganzen statt des freyen und äusserlich (in einzelnen Gedanken) reicheren Flusses der Sonate einen gehaltenern, grossartigern Gang, und tiefern Inhalt, die Melodieen gestalteten sich kräftiger und bedeutender, die Harmonie wurde reicher und kunstvoller, die Modulation kühner, die Stimmführung war nicht durch die geringen Mittel eines oder weniger Ausführenden gefesselt; contrapunctische Verschlingung, ja die Form der eigentlichen Fuge treten auch in der neuern Form der Instrumental-Compositionen freyer in das Leben. In der Instrumentation wurden vor allem die Kräfte der verschiedenen Instrumente und in mehrem oder minderm Grade ihre Eigenthümlichkeit beachtet; die Saiteninstrumente galten als Hauptstimmen, deren sich die Blasinstrumente meist als Verstärkung und Ausfüllung zugesellten, und so oft auch namentlich Mozart (als Ausnahme des hier Behaupteten) einigen Blasinstrumenten Solo's übertrug, so wenig ist doch selbst von diesen Stellen zu verkennen, dass den Bläsern im Ganzen nur eine zweyte Rolle zuertheilt war.

Man muss diesen Symphonieen in Rücksicht auf ihre geistige Bedeutung und auf die Natur des Eindruckes, den sie hinterlassen, eine rein lyrische Tendenz zuschreiben. Dieselbe Gefühlsanregung, die von einzelnen ausgesprochen, oder von einer Masse ausgesprochen Hymne wird, gestaltet sich in der Musik nach Art der Ode zur Sonate, und nach Art der Hymne zur Symphonie. Diess ist es, was Mozart in seinen Symphonieen niedergelegt, was er zur Vollendung gebracht hat; und wer hätte es eher vermocht, als er, dessen Geist, dessen ganze Natur sich in die musikalische Empfindung aufgelös't hatte? Wir weisen auf seine Symphonie *G b* zurück, die durchgängig den Ausdruck einer unstäten, unruhigen Leidenschaft, eines Ringens und Kämpfens gegen mächtig eindringende Unruhe zeigt; auf die aus *Es* ♯, in der die Sprache weicher, nicht Thränen — aber auch nicht trostloser, vielmehr von manchem himmlischen Hoffnungsstrahle durchleuchteter Sehnsucht herrscht.

So gleichartig in dem bisher Angeführten die Symphonieen Haydn's, des Vorgängers Mozart's, der Hauptsache nach, den Mozart'schen sind, so ist in jenen doch noch eine Beymischung, die bey Mozart durchaus fehlt. Es scheint, es hätte seine Empfindung, besonders die kindliche, ungetrübte Freude, die so oft selbst unerwartet bey ihm hervorbricht, sich öfters bestimmter äusserer Gegenstände bemächtigt und ihre Darstellung in den Ausdruck des Gefühls selbst gemischt. Wer mit Empfänglichkeit z. B. das Scherzo der *C* ♭ Symphonie anhört, dem muss neben, fast vor dem allgemeinen Ausdruck der Fröhlichkeit eine ländliche Scene, ein ländlicher lustiger Reigen zu der dörflichen Weise des Violoncells aufgehen, und selbst des ausgelassenen Juchhe! ist in den Violinen nicht vergessen. — Diess sind die Grundzüge der Leistungen im Symphonieenfache vor Beethoven.

Beethoven begann im Sonaten- und Symphonieenfache auf der Mozart'schen Stufe: seine ersten Ergüsse sind lyrisch. Wenn sich in ihnen die Empfindung oft bestimmter, oft inniger aussprach, wenn auch als Nachklang der Haydn'schen Schule, mancher Moment frischer und heller hervorglänzte, als bey dem weichern Mozart, wenn sich endlich auch eine grössere, tiefer begründete Einheit in Beethovens Compositionen kund gab, so war doch der Grundgedanke derselbe. — In diese Periode gehören vor allen seine *C*♮ und *D*♮ Symphonieen; erstere geradehin Mozartisch zu nennen, letzere in ähnlichem Geiste geschrieben, aber grösser ausgebildet und desswegen schon dem Umfange nach über die Mozart'sche Symphonie hinausgehend. In Beethoven ist, nach Mozart, der grösste Fortschritt der Kunst sichtbar geworden. — Aus der unbestimmtern Lyrik der Mozart'schen Symphonieen ging zunächst Beethovens C^b Symphonie hervor, noch der Lyrik angehörend, allein nicht ein Gefühl, sondern eine Folge an Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit darlegend. — Diese Symphonie ist als die erste Erhebung über den Mozart'schen Standpunct anzusehen. Die eigentliche Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeit der verschiedenen Instrumente gingen dem unermüdet vorwärts strebenden Meister immer klärer auf. Bald waren sie ihm nicht mehr todte Mittel. Sie traten in voller festgezeichneter Persönlichkeit vor ihn, und das Orchester ward ihm ein belebter, in dramatischer Thätigkeit begriffener Chor. Aber jene ersteren Tendenzen wurden nicht aufgegeben, sondern nun vereinigte sich Alles in psychologische Entwickelung, geknüpft an eine Folge äusserer Zustände, dargestellt in einer durchaus dramatischen Thätigkeit der das Orchester bildenden Instrumente. — Und diess ist der höchste Standpunct, der in der Ausbildung der Symphonie erreicht worden ist.

Kirchen-Compositionen.

Die Kirchenmusiken, die Mozart in seinen früheren Jahren setzte, ehe er auf Reisen seine hohe Schule machte, sind zwar angenehm, zum Theil gar nicht unbedeutend, aber dennoch keine Kirchenmusik; später arbeitete er weniger in diesem Fache, aber auch zweckmässiger, und zuletzt sein himmlisches Requiem.

Bey aller Verschiedenheit in der Erfindung haben sie sämmtlich eine unverkennbare Familienähnlichkeit im Geschmacke, Styl und gewissen Zufälligkeiten. In dieser Hinsicht entwickeln sie sich aus der damaligen Zeit, aus dem örtlichen Geschmacke vorzüglich des Erzbischof's Colloredo, der auch darin schlechterdings seinen Willen haben wollte und von dem Mozart damals noch eine Versorgung hoffte, und aus den beschränkten Mitteln, die dem Componisten zu Dienste standen. Mozart's Vater, ein gründlicher Kirchen-Componist, der aber nichts wollte, als in und mit seiner Zeit achtbar einherschreiten, hatte den Sohn frühzeitig auch für diess Fach gleichfalls gründlich erzogen. Aber die Jahre, häussliches Leiden und eine gewisse Art und Gewohnheit seines Herrn, nach welcher derselbe nur das Fremde hoch hielt, das Heimische gleichgültig behandelte, wie damals noch viele deutsche Fürsten, dabey auch von den Seinen Viel verlangte und sie so schlecht als möglich besoldete — diess vereinigt hatte den Vater Mozart endlich ermüdet. Er schrieb Nichts mehr und zog sich bloss auf seine amtliche Pflicht zurück. Mozart, der Sohn, voll Liebe und Begeisterung für seine Kunst, ertrug das nicht; wiewohl noch ein Jüngling, seiner Kräfte sich bewusst, vorzüglich durch seine früheren Reisen und die Aufnahme seiner Arbeiten in Italien und Frankreich, überdiess hingehalten in der Hoffnung, dem Vater mit einigem Gehalte an die Seite gestellt zu werden — griff ein als Componist und Director. Da er aber am Orte fast nur Kirchenmusik zu öffentlichem Gehör, wenigstens nur zur Beachtung seines Fürsten, bringen konnte, warf er sich in diese und bequemte sich bey seinen Arbeiten aus den angeführten Rücksichten, nach den nun einmal entschieden ausgesprochenen Forderungen und aus Nothwendigkeit nach den nun einmal vorhandenen geringen Mitteln. Jene Forderungen liefen auf Folgendes hinaus. Die Kirchenmusik muss seyn höchst populär (nur eine Fuge wurde, gleichsam Ehrenhalber, gestattet), so kurz als bey gehöriger Anwendung aller Textesworte der Liturgie möglich und bey Verwaltung der gottesdienstlichen Handlungen thunlich (nur die Schlusssätze beyder Haupttheile der Missa durften und das Benedictus sollte länger ausgeführt werden); im Geschmack und der Schreibart sollte sie sich nicht, oder doch so wenig, als möglich, von dem entfernen, was man Gutes früher nun eben gewohnt worden war; in der Erfindung und dem Ausdrucke sollte sie (in den lebhafteren Sätzen nämlich) so heiter und fröhlich seyn als die Worte und die Kirche irgends zuzulassen schienen, wobey es sogar keinesweges ungern gesehen ward, wenn zuweilen etwas vorkam, das fast lustig hätte genannt werden dürfen; und in der Besetzung waren vorzüglich Trompeten und Pauken nicht zu schonen. Zu diesen Forderungen der Individualität setzte nun die Nothwendigkeit von Seiten der sehr beschränkten Mittel zur Ausführung noch hinzu: an den Sologesang müssen äusserst mässige Ansprüche gemacht, der Chorgesang muss sehr leicht und wie von selbst dahinfliessend, die Orchesterbegleitung wenigstens durchaus nicht schwer seyn.

In dieser Weise nun, aber freylich mit eigenem Geiste, regsamem Gefühle und vieler Sicherheit, lebendig, einfach, sehr anmuthig und schon mit wenig geübter Kunst schrieb Mozart alle seine ziemlich zahlreichen Kirchenstücke in Salzburg, bis ihn Umstände wegführten.

Hierher gehören aber nicht, wiewohl gleichfalls aus ziemlich frühen Jahren, seine vortreffliche Litaney und die in ihren Hauptsätzen dieser gleichzustellende Missa *F*♯, und auch eine spätere grosse Missa von ihm aus *C*, aus welcher Mozart später mehre Hauptstücke zu seinem *Davidde penitente* benutzte, die noch nicht gedruckt und vielleicht gar nicht mehr vorhanden ist. Zwey grosse Messen im ächten Kirchenstyle sind aus seinen reiferen Jahren.

Auf diese Weise muss dem grossen Manne von der urtheilenden Nachwelt auch in dieser Hinsicht sein Recht wiederfahren. Denn es ist schon geschehen, dass man auch in diesen Stücken einen Kirchenstyl, etwa wie in seinem Requiem, gesucht, und, da man diesen im geringsten nicht gefunden, gegen diese Stücke nicht nur, sondern selbst gegen den Meister achselzuckend abgesprochen hat.

Bey einer Gelegenheit wird in der Leipz. allg. mus. Zeitung über den schädlichen Einfluss des Opernstyls auf Kirchenmusik geklagt, wo es unter anderm heisst: „Treffliches enthalten die Messen von Mozart: aber *his non est hic locus.*“ — Mozart's Leben war zu kurz. Die kleinen Messen, welche er für seinen Erzbischof schreiben musste, konnten ihn nicht begeistern. In Wien hatte er mit anderen Dingen zu thun. Er musste leben. Bis zum Kapellmeister brachte er es kaum. Als er in München Idomeneo schrieb, dachte er vielleicht dort an Anstellung. Für einen Gehalt von 500 fl. wär' er geblieben. Aber alle Plätze waren besetzt. Es erging ihm wie dem Schiller'schen Poeten bey der Theilung der Erde. In seinem Requiem erscheint der grosse Mann, von welchem eine Reform der Kirchenmusik hätte ausgehen können. Es war aber zu spät.

Rochlitz sagt: Aus Mozart's Requiem sieht man, dass Mozart, wie so mancher grosse Mann, Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze war. Er war der Mann, die gesunkene religiöse Musik dahin zu erheben, wohin sie gehört — auf den Thron über alle Musik. In diesem Fache wär' er der erste Künstler der Welt geworden: denn diess sein letztes Werk gehört schon, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, selbst derer, die sonst nicht Mozart's Freunde sind, unter das Vollendetste, was die neueste Kunst aufzuweisen hat. Die vorhandenen Messen von ihm sind meistens frühe Arbeiten, die er wohl grossentheils mit Recht lieber vergessen wissen wollte.

Selbst der gewaltige Mozart erhielt sich (so wenig als Jos. Haydn) rein von der ansteckenden Seuche des weltlichen prunkenden Leichtsinns, der in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts in die Kirchenmusik eingedrungen war. Die Messen, die er aber nach vorgeschriebener Norm componirte, sind beynahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in Einem Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen. Und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstralt? Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat.

Unter seinen älteren Kirchenmusiken ist die Messe in *F*♮, welche in Paris bey Porro längst erschienen ist, aber in Deutschland wenig bekannt geworden zu seyn scheint, nach dem Requiem, mit seine bedeutendste Composition in diesem Fache, und kann den Freunden eines fliessenden und doch gründlichen Kirchenstyls nicht genug empfohlen werden.

In gleichem Maasse, wie Mozart, wie er gleich seinen Gesangmusiken, nach und nach freyeres Feld gewinnt, sich mehrer Mittel bemächtigen, sich mehr ausbreiten darf, werden seine Arbeiten für den Kirchenstyl auch charakteristischer, geistreicher, origineller, gediegener, folglich reicher an Effect, und selbst die Wortkritik hat dann weniger auszusetzen.

Seine Cantate: „Herr, Herr, vor deinem Throne“ etc. gehört ohne Zweifel zu seinen früheren Arbeiten, wie man diess aus dem Style, aus der Anlage und Behandlung der Harmonie und aus der Anwendung der Blasinstrumente schliessen kann. Sie enthält eine Menge der herrlichsten Ideen, und wird den, der wahre Kirchenmusik zu schätzen weiss, nicht unbefriedigt lassen. — Der zweyte Satz, Andante für vier Solostimmen, das zwar, vorzüglich in den Instrumenten verschiedene nicht moderne Figuren enthält, hat aber dennoch etwas sehr Liebliches. — Der vierte Satz enthält zwar auch mehre sehr ausdrucksvolle Stellen, scheint aber bey der öftern Widerholung der Hauptgedanken etwas zu gedehnt: wenigstens contrastirt seine Länge mit den anderen vergleichungsweise ziemlich kurz gehaltenen Sätzen. — Auffallend ist, dass der Verfasser die hier zwey Mal vorkommende Stelle, wo der Erlöser die Völker Wahrheit lehrt etc. absichtlich (denn was hätte wohl ein Mozart ohne Absicht gethan?) dunkel gehalten hat. — Sie enthält bey weitem nicht so viele Schwierigkeit für Sänger und Instrumente, als andere Werke Mozart's. Aus dieser Ursache, und weil einige Instrumente ohne bedeutenden Nachtheil weggelassen werden können, muss sie unbemittelten Orchestern willkommen seyn.

Von ähnlichem Werthe sind in diesem Fache noch seine Motette: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben" etc. seine Hymnen: „Preis dir Gottheit durch alle Himmel etc. und: „Gottheit, dir sey Preis und Ehre" etc. seine Cantate: „Heiliger, sieh' gnädig hernieder" etc. sein *Te Deum* und viele Andere. Eben so seine Messen aus *D* ♮, *B* ♮, *G* ♮, etc.

Seine Cantate: Das Lob der Freundschaft und sein *Ave verum corpus* sind aus seiner letzten Zeit und daher von ganz anderm, von jenen wesentlich verschiedenem Charakter.

Sein *Misericordias Domini* ist ein einziger, sehr langer, langsamer und im edelsten Kirchenstyle verfasster Chor. Mozart soll in seinen letzten Jahren gesagt haben, dass er diess Stück hoch hielte und bedauerte, (in seiner kindlichen Sorglosigkeit) keine Abschrift behalten zu haben. Keine aller seiner Kirchencompositionen kann indess den andächtigsten Sätzen des Requiem in diesem Betracht an die Seite gesetzt werden. Die Wirkung desselben ist unwiderstehlich: die tiefste Rührung, die frömmste, wahrhaft religiöse Stimmung wird das Stück allenthalben bewirken und vom ersten bis zum letzten Tone erhalten, wenn man es in der Kirche gut aufführt. Es ist dieses *Misericordias* schon vor 1784 geschrieben.

Das Requiem.

Durch das Dunkel, welches über die Bestellung dieses Requiem verbreitet war, und durch die übrigen Umstände bey seiner damaligen Gemüthsstimmung ward Mozart gleich innig ergriffen. Er versank vom Neuen in tiefes Nachdenken, hörte auf keine Zuredungen und forderte zu seiner Arbeit bald Papier und Dinte, und arbeitete sogleich anhaltend. Mit jedem Tacte schien sein Interesse daran zuzunehmen, denn er schrieb Tag und Nacht. Da sein Körper dieser Anstrengung nicht gewachsen war, so sank er bey der Arbeit wiederholt ohnmächtig hin. Als nach mehren Tagen es seiner Frau gelang, mit ihm in den Prater zu fahren, so fiel ihr auf, dass er immer still und in sich gekehrt saass. Endlich leugnete er nicht mehr, dass er gewiss glaube, er arbeite jetzt zu seiner eigenen Todesfeyer *).

---

*) Als Benedict Schack an Schikaneders Theater nach Wien kam, wurde er Mozart's Freund, Vertrauter, Hausgenosse,

Von dieser Idee war er nun nicht mehr abzubringen, und er arbeitete also wie Raphael Sanzio seine Verklärung, stets im Gefühle seines nahen Todes, und lieferte, wie dieser, die Verklärung seiner selbst. Ja, Mozart äusserte über die sonderbare Erscheinung und Bestellung des Unbekannten *) selbst andere,

---

und wusste von ihm eine Menge Züge, Anekdoten, die desselben Kunst- und häusliches Leben schildern und die gutmüthige Seele enthüllen. Für ihn wurde Tamino geschrieben, er konnte angeben, wie und auf welche Veranlassung, zu welcher Zeit, in welcher Lage jedes Stück der Zauberflöte entworfen, geändert und endlich ausgeführt worden. Die Composition des Requiem war ihm nicht fremd, da er immer um den Meister war, während derselbe sich mit dieser Arbeit beschäftigte. Sein Umgang war desshalb unterhaltend und belehrend. Man erfuhr, welche Wege und Irrwege auch das grösste Talent in der rauhen Wirklichkeit des Lebens zu durchwandern hat. Dieser erzählt, Mozart habe für die Composition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt erhalten. Den grössten Theil seines Requiem schrieb er auf der Laimgrube im Trattner'schen Garten. So bald er eine Nummer vollendet hatte, liess er sie sogleich singen und spielte dazu die Instrumentation auf dem Pianoforte. Selbst an dem Vorabende seines Todes liess er sich die Partitur des Requiem noch zum Bette hinbringen und sang (2 Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack sang Sopran, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle (später Bassist in Manheim) den Bass. Sie waren bey den ersten Tacten des *Lacrymosa*, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte und eilf Stunden später (um 1 Uhr Nachts, den 5ten December 1791) verschied.

Oft kam Mozart zu Schack, um ihn zu einem Spaziergange abzuholen, und während Schack sich ankleidete, setzte sich Mozart einstweilen an dessen Schreibtisch und componirte hier und da ein Stück in desselben Opern; daher kommen in Schack's Opern mehre Stellen von Mozart's eigener Hand und Genie vor.

*) Als Breitkopf und Härtel das Requiem herausgeben wollten, baten sie die Wittwe um ihre Copie: sie hätten schon mehre: das Werk wäre bekannt: sie wünschten es nach der besten

sehr seltsame Gedanken, und wenn man sie ihm auszureden versuchte, so schwieg er, aber unüberzeugt.

Es ist bekannt, dass auch Mich. Haydn, gleich Mozart, an einem Requiem in der dunkeln Ahnung und dem Vorgefühle, er schreibe zu seiner eigenen Todesfeyer, arbeitete und noch vor der Beendigung starb. Haydn ergriff schon bey der Stelle: „*Liber scriptus proferetur*“ die starre Hand des Todes, während die Parze Mozart's Lebensfaden erst beym *Sanctus* gänzlich abgesponnen hatte.

In solcher Gemüthsstimmung schuf Mozart also seinem eigenen Namen ein Denkmal. Die vielen Zerstreuungen kurz vor seinem Tode hatten seinen Muth noch einmal belebt und seinen Sinn noch einmal aufgeheitert bis zur leichten Fröhlichkeit — das Lämpchen flammte vor dem gänzlichen Erlöschen noch ein Mal hell auf und dann — nicht wieder. Er, nach allerley Anstrengungen entkräftet und des Gebrausses der Pracht überdrüssig, arbeitete selbst als schon halbverklärter, und schuf sein im Tode Ruhe verkündendes Requiem, dessen Geisterklänge die Seele ergreifen.

Copie herauszugeben. Herausgegeben wäre es immer worden: die Wittwe musste zu Ehren ihres Mannes wünschen, dass diess nach der besten Copie geschähe: über zehn Jahre war das Werk schon alt. Sie gab ihre Copie her. Indessen meldete sich der unbekannte Besteller des Requiem, Graf von Wallsegg (damals auf seinem Landgute Stuppach in Unteröstreich), durch den Wiener Advocaten Sortach an, beschwerte sich höchlich, drohte, und erbot sich, mit mehren abgeschriebenen Musicalien zum Ersatze sich begnügen zu wollen, die er auch erhielt.

In diesem sogenannten Schwanengesange herrscht die Sprache weiser, nicht thränender, auch nicht trostloser, vielmehr von manchem himmlischen Hoffnungsstrahle durchleuchteter Sehnsucht. — Sein erhabenes, tiefes Werk: *Misericordias Domini*, so wie sein *Davidde penitente*, scheinen wichtige Vorarbeiten und tiefe Studien des Requiem für diesen — den erhabensten und reinsten Styl zu seyn. — Ob wohl Händel, der das Utrechter *Te Deum laudamus* schrieb, und Astorga der Aeltere, der uns das *Stabat mater* hinterliess — wären diese zu Einem Manne zusammengeschmolzen und dieser hätte jetzt gelebt — uns das Requiem so geschrieben hätte, als es Mozart that? —

Dieses tiefe, überschwänglich herrliche Requiem Mozart's ist das Meisterwerk, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmucke der neuern verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentirung, als Muster gelten kann. Das *Tuba mirum* mag vielleicht der einzige Satz seyn, der in das Oratorienartige fällt: sonst bleibt aber die Musik reiner Cultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Accorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selber sind, in ihrer eigenthümlichen Würde und Kraft. Dieses Requiem aber im Concertsaale ist nie dieselbe Musik, da ist sie die Erscheinung eines Heiligen auf dem Balle — eine Predigt im Theater. Denn die für den Cultus bestimmte Musik ist selbst Cultus.

Es ist in diesem Werke eine Fülle der Kunst, gepaart mit dem seelenergreifendsten Ausdrucke, dessen Musik nur fähig ist. In ihm *malte* der grosse Meister wirklich mit hohem Sinne und mit erhabener Freyheit. Das ganze Wunderwerk bietet überall die schönsten Stellen dar, die für diese Hauptgattung sprechen, und welche bisher noch kein blasphemischer Tadler zu betasten wagte. Der Styl desselben ist der strengste Kirchenstyl; düsterer Ernst und finstere Melancholie sind seine Hauptcharaktere. Die Melodieen sind antik und tragen das Gepräge hoher Erhabenheit. Die Stücke sind durchgängig fugirte Sätze. Die Declamation ist so sprechend und der Gesang so ausdrucksvoll, dass alle Forderungen der strengsten Kirchen-Composition in diesem schönsten Producte seiner Gattung weit überstiegen sind. Jede Note dieses unerreichbaren Werkes trägt ihren bestimmten Gehalt! Jede Fuge ist Charakter, alles erhaben, gross und prächtig! Dieses Requiem ist die höchste Tendenz des erhabensten Kirchenstyls.

Schauerlich schön, furchtbar gross ist das Gemälde des jüngsten Gerichts: *Dies irae, dies illa* etc.

Das Posaunen-Solo: *Tuba mirum spargens sonum* macht einen grausenvollen Effect. — Man wird wohl ziemlich überall nicht leicht Jemanden finden, der das, was für die Posaune gesetzt ist, auf diesem unbehülflichen Instrumente gut genug heraus bringt: eine Erfahrung, die Mozart, der die Posaunen selbst zu seiner Zauberflöte in der Folge nicht dulden mochte, wenn er sein Requiem aufgeführt hätte, gleichfalls würde gemacht haben.

Die Stelle: *Rex tremendae majestatis* ist einzig in ihrer Art.

Ein Gleiches gilt vom *Recordare*.

Sehr meisterhaft ist das: *Confutatis maledictis*, und wie einzig schön ist die Malerey im Accompagnement der Violinen im darauf folgenden: *Oro supplex!* — Dieses *Confutatis maledictis* schildert die Ausbrüche der Verzweiflung der Verdammten im Gegensatze mit den Jubelsängen der Gerechten: dieser Contrast, der höchste musikalische Glanzpunct schafft der Musik grandiose Effecte. Man findet in diesem Stücke den Uebergang, welcher den Gesang Susannens in *Crudel! perchè finora* so angenehm herbeyführt. Das Werk ist von allen Fugen frey, deren Ausführung zu schwer seyn würde, und deren Verkettung das Publicum nicht folgen kann.

Das trauernde Chor: *Lacrymosa dies illa* etc. giebt die täuschendste Nachahmung einer ängstlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart G^b trägt nicht wenig zur Vollendung dieses schönen Gemäldes bey.

Aber das höchste Gefühl der Andacht beseelt das: *Domine Jesu Christe! Rex gloriae!* Wie ist es doch so hingebend und so betend! In seiner Tonart G^b*!* die dann in *Es* ♮ im: *Hostias et preces* etc. übergeht.

Und welche Zuversicht herrscht in der Fuge: *Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus in saecula!*

Das *Sanctus!* — So viel deren auch componirt worden sind, so kömmt doch diesem keines an Erhabenheit bey. Die immer absetzenden Chöre, der Donner der Pauke, der ihre Zwischenräume füllt, die mit den Vocalstimmen singenden Posaunen, Alles füllt die Seele mit Ehrfurcht vor dem, der da heilig ist! — Es ist ein feyerliches, wahrhaft heiliges *Sanctus!* Sehr zweckmässig wird es mit der kurzen Fuge: *Osanna* geschlossen und mit dem herrlichen gemüthvollen *Benedictus*, als ächtes Quartett behandelt. — In dem: *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* ist der äesthetische Lichtpunkt der Messe, wie es Mozart vortrefflich beobachtete, welcher uns hier die Herrlichkeit und Grösse des Schöpfers und der erhebenden Bestimmung alles Geschaffenen in dem majestätischen sich gegen alle übrigen gedämpften Tonarten so imposant hervorhebenden *D* ♮ verkündigt.

Das *Benedictus* ist ein wahres *Benedictus* aus *B* ♮, und das: *Osanna* darin ist ohnstreitig eine der schwersten und kritischsten Fugen.

Im *Agnus Dei* ergreift Mozart durch die kindliche Frömmigkeit das Gemüth; — durch das *Lux aeterna luceat eis* hebt er den Geist höher — und in dem: *Cum sanctis* entrückt er ihn dem Irdischen.

Wie genial es übrigens gedacht sey, die Fuge des *Kyrie* nun als Schlussfuge zu behandeln und auch so dem Werke Einheit und innern Zusammenhang zu verschaffen, wie beruhigend endlich der kurze, höchst einfache Schluss: *Quia pius es* sey, darf wohl kaum angedeutet werden.

Mozart's Requiem wird immer als einzig da stehen, bis ein Künstler erscheint, der mit Mozart's hoher Genialität und kindlich frommen Sinne sein richtiges, schönes und tiefes Gefühl verbindet und über die Kunst so unumschränkt herrscht, dass jede mehr im Innersten des Gemüths als im Geist empfangene Idee in jeder gewählten oder sich von selbst darbietenden, wenn auch noch so kunstreichen Form einfach, klar und natürlich sich ausspreche. Das Mozart'sche Requiem nimmt den ganzen Menschen, mit Leben und Tod, mit dieser und mit jener Welt, mit physischer Vernichtung und mit geistiger Unsterblichkeit in Anspruch. Man möchte bey dessen Anhörung gleichsam wünschen, schon in die ewige Ruhe übergegangen zu seyn, um das: *Ruhe will ich dir geben* mit Mozart'schen Tönen nachrufen zu lassen. Alles diess und noch eine ganze Welt anderer Gefühle fühlt man bey diesem Requiem.

Wäre Cherubini mit seinem trüben Genius im frohen Italien geblieben, er wäre der italienische Mozart geworden: seine Kraft hätte sich mit der nationalen Anmuth verschmolzen und jene glückliche Mischung des Geschmackes bezweckt, die Mozart bey seinen Landsleuten so glänzend realisirte. — Mozart's frühere Compositionen athmen ebenfalls Düsteres, Ernstes, Festes, Kirchliches, und unter anderen Verhältnissen wäre ein Bach aus ihm geworden. Nur seine Umgebungen im gefälligen Wien machten seine Compositionen heiterer und gaben ihnen den Ton des Leichten, Naiven, Gefälligen, ohne die innere Würde des Künstlercharakters mit sich fortzunehmen. Eben dieses würde der Fall bey Cherubini gewesen seyn. Die Anmuth seines Vaterlandes hätte die düsteren Falten des Ernstes geebnet, ohne der Kraft Abbruch zu thun, die aus den tiefsten Tiefen seiner Seele quoll.

Mozart (in seinem Requiem) mit seinem weichen, von Liebe überfliessenden Herzen betend, zagend, hoffend, kindlich schmeichelnd, umringt von engelschönen Knaben und Jungfrauen in einem offenen griechischen Tempel, der vom sanften Abhange eines Hügels in reiche Frühlingsthäler herab schaut. — Cherubini's Priester (in seinem Requiem) mit bleichem Gesichte, strenger, vererzter Miene, mit Augen, in denen Fanatismus und der harte Kampf der Selbstüberwindung verzehrend glühen, mit abgezehrter Gestalt und doch stolzer Haltung in unabsehlich langen dunkeln Fichtengängen wandelnd, mit vernichtendem Feuereifer die Gemeinde ängstigend, erschütternd, das Herz zerknirschend.

Denkmale W. A. Mozart's.

(Händel hat sein Grab unter den grössten Britten in der Westmünster-Abtey. Gluck ward in Paris mit einer Statue beehrt.)

1) Im Garten zu Tiefurt, bey Weimar, hatte ihm die verwittwete Herzogin zu Sachsen-Weimar, *Amalie,* 1799 ein von Klauer von gebranntem Thone verfertigtes Denkmal aufstellen lassen. Es stellte einen runden Altar vor, auf welchem eine Lyra aufrecht stand, an deren beyden Seiten eine tragische und eine komische Muse angelehnt waren. Am Altare steht: „Mozart und den Musen." — Die Abbildung und Beschreibung findet sich im November-Stücke des Journals des Luxus u. d. Mode 1799, und auch in der Allg. Leipz. musik. Zeitung, II. Jahrg. S. 239 u. 420. — Schade, dass diess nicht aus anderer Masse verfertigt war, denn es steht schon lange nicht mehr.

2) Zu Gräz, im Garten des Kaufmann Deyerkauf, ist ihm am 15ten May 1792 ein Denkmal er-

richtet. *Plafond:* Gott Apollo hält das Bildniss des Verewigten in der Höhe, Genien unterstützen es und die neun Musen frohlocken darneben hin. Die Fama verkündigt seine Unsterblichkeit. Der Waldgott Pan mit seinen Gehülfen bedeutet die schlechten Autoren, denen der Genius den Mund zuhält. Die freyen Künste sind mitunter angebracht. — An der Seite des Tempels, weil auf dem Plafond kein Raum mehr übrig war, erscheint die Göttin der Ewigkeit, die die Büste Mozart's krönt, und hinter ihr erscheint Minerva, welche mit ihrem Speere den Neid zu Boden schmettert. (Der personificirte Neid scheint auf Salieri zu deuten.) Zwey kleine Knaben erinnern durch Seifenkugelblasen an die Vergänglichkeit aller Dinge. — Die Buchstaben: *M T I A M* bedeuten: *Mirabilia tua in aeternum manebunt.*

3) Zu Roveredo, im Garten des Banquiers Jos. Ant. Bridi, der früher in Wien und Mozart's persönlicher Freund war, ist ihm und einigen anderen Musikern ein Denkmal errichtet, was Bridi auch in Kupfer hat stechen lassen. Die Inschriften lauten so: *Inscriptiones Joann. Petri Beltramii sacerd. robor. Pro aedicula musicae sacra in Suburbano Bridiorum sub quaque imagine musices magistrorum. — Christophorus Glucchius, natione Bohemicus, in modis musicis verbo aptissimis faciendis clarissimus. Decessit a. MDCCLXXXVII. — Georgius Fridericus Haendel, Magdeburgensis, musicae artis et musici organi pulsandi insignis magister. Decessit A. MDCCLVIIII. — Josephus Haydenus, natione Germanus, vel ob ejus modos musicos de Deo creante deque Christo in cruce loquente toto*

orbe clarissimus. Decessit A. MDCCCVIIII. — Wolfgangus Amadeus Mozartus, Salisburgensis, qui a sola natura musice doctus, musicae est artis princeps. Decessit A. MDCCLXXXXI. — Antonius Sacchinius, Domo Neapoli, musices insignis magister, musicae suavitatis exemplum. Decessit A. MDCCLXXXVI. — Nicolaus Jomellius, Neapolitanus, musicae artis reparator cui grex musicorum plurimum se debere fatetur. Decessit A. MDCCLXXIIII. —

4) In Mariagrün, einem sehr romantisch gelegenen Belustigungsorte bey Gräz,*) der bey schöner Jahreszeit stark besucht wird, wo eine kleine Kirche und ein kleiner Park mitten in Waldungen liegen, sind zwey Monumente Haydn und Mozart errichtet. Die Büsten selbst sind aus Stein gehauen und bronzirt. Sie sind in gehöriger proportionirter Grösse, in römisches Costüm gekleidet, und sollen, nach Kenner-Aeusserungen, gut getroffen seyn. Mozart's Büste steht auf einer kleinen Anhöhe, mit immerblühenden Rosen umgeben, und auf einer entgegengesetzten Seite steht Haydn's Büste, mit Wintergrün umgeben. Am Piedestal Mozart's stehen in Marmor die Worte: *Gross, erhaben, unerreichbar* und *unvergesslich. A. Mozart.* — Unter Haydn's Büste steht gleichfalls in Marmor: *Immer neu, originell* und *unerschöpflich. J. Haydn.* — Der jetzige Besitzer des Berggutes Mariagrün, Jos. Seidl, pflanzte hinter jede Büste eine schöne Thränenweide, die die unvergesslichen Geister umschatten.

---

*) Der damalige Besitzer war Kargl, Verwalter der deutschen Ordens-Commende am Lech.

Anm. Steiner et Comp. in Wien luden im April 1819 in der Wien. allg. musik. *Zeit.* zur Subscription auf ein Denkmal für Haydn und Mozart ein. Die Einladung wurde mit reichlichem Erfolge gekrönt. Diess Denkmal wäre allerdings in Wien am passendsten, wo Beyde lebten, ihre Werke schufen, und starben. Seit jener Einladung weiss man aber nichts Weiteres über die Ausführung.

Denkmünzen.

1) Carl Emanuel Bärend zu Dresden hat 1796 eine Denkmünze verfertigt. Auf der einen Seite befindet sich Mozart's Brustbild, mit der Unterschrift seines Namens; auf dem Revers: Orpheus, auf der Leyer spielend, dem ein Löwe zuhört, mit der Umschrift: *Auditus saxis intellectusque ferarum sensibus.* Sie ward in Silber, 2½ Loth schwer, für 3⅓ Thlr. und in Zinn für 1⅙ Thlr. verkauft.

2) Eine Denkmünze von Mozart soll auch der Münzgraveur Krüger zu Dresden verfertigt haben.

In Kupfer gestochene und in Holz geschnittene Bildnisse.

1) Mozart und die Familie. Folio, gemalt von L. C. de Carmontelle, gestochen von De la Fosse in Paris 1764.

2) Mozart. Folio. Gestochen von Quenedey in Paris.

3) Mozart. Quer-Folio, an einem Monumente von trauernden Genien umgeben. Gestochen von Rossmässler.

4) Mozart, in Octav. Gemalt von C. J. Posch, gestochen von Mannsfeld 1789.

5) Mozart. Octav. Gestochen von Nabholz 1796.

6) Mozart. Gestochen von Nettling, befindlich vor: Mozart's Geist. Erfurt, 1803.

7) Mozart. Gestochen von Kohl. Wien, 1799. Befindlich vor: Mozart's Leben. Gräz.

8) Mozart, in Duodez, befindlich auf dem Titelblatte der Mozart'schen Clavierwerke bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

9) Mozart, in Duodez, befindlich auf dem Titelblatte der Mozart'schen Gedächtnissfeyer von Cannabich. München, bey Falter, 1797.

10) Mozart, in Duodez, gestochen von J. Berka, befindlich auf dem Titelblatte: Mozart's grosse Symphonie, ins Clavier gesetzt und Herrn F. Duschek gewidmet von Jo. Wenzel zu Prag. Leipzig, bey Hoffmeister.

11) Mozart, in Duodez. Nachstück in Siebigke's Museum.

12) Mozart, auf H. de Janoty Parnass, auf welchem 27 Bildnisse von Musikern vorgestellt sind, worunter Haydn und Mozart obenan stehen. Dieser Parnass hat die Unterschrift: *J. Lundseer sc. P. S. de Loutterbourg del. The likenesses from Miniature Cameos by H. de Janoty. Dublished* 18 *Jan.* 1801.

13) Mozart, in Klein-Folio. Wien, bey Artaria et Comp.

14) Mozart, in Octav, lithographirt von J. B. Clarot, in A. Schlosser's Biographie Mozart's. Prag, 1828.

In Kupfer gestochene Silhouetten.

1) Mozart, in 8., bey dem Rath Bossler in Speyer.

2) Mozart, in Octav, bey Hofmeister in Wien.

Gemälde.

1) Eins für den Padre Martini gemacht und ihm damals zugesandt. 1777.

2) Die Wittwe besitzt sein Bildniss mehre Male in Oel gemalt von verschiedenen Jahren und alle auffallend ähnlich.

Büsten.

1) Eine in Wachs, sehr gut getroffen, von Posch in Wien verfertigt.

2) Professor Bosch verkauft seine Büste klein in Wachs und in Gyps.

3) Am Sterbetage drückte der Eigenthümer des Kunst-Cabinets zu Wien, Graf Deym (unter dem Namen Müller), Mozart's Gesicht in Gyps ab.

Gedichte auf W. A. Mozart.

Auf Mozart sind sehr viele mehr und minder schöne Gedichte gemacht worden; vielleicht sind mehre davon den Verehrern des grossen Meisters nicht unwillkommen, wesshalb wir folgende zu geben uns unterstehen:

Mozart.

So süss wie Liebeshauch vom Rosenmunde,
So fühl' ich Mozart's Töne mich umschweben,
Als säh' ich sanft der Jungfrau Brust sich heben,
So sinkt's und steigt's im Harmonieen-Bunde.

Doch plötzlich schlägt die Geisterstunde.
Ha! da beginnt ein ahnungsvolles Leben!
Ich soll dem Geist die Hand zum Pfande geben:
Er bringt aus seiner Welt mir grause Kunde.

Wie Töne in des Aethers Meer verhallen,
So kamst auch Du, ein Meteor, hernieder;
Zu bald sah'n wir entflieh'n den Sphärenboten.

Doch fort soll Dein Gesang auf Erden schallen;
Du hauchtest Deinen Geist in heil'ge Lieder,
Und sangst noch scheidend: „Ew'ge Ruh' den Todten!“

Sonettenkranz. *Mozart.*

Auf gleichen Boden hat mit Dir gestellet
Die Wiege mir des mächt'gen Schicksals Hand,
Und dunkle Thränen hat im Jugendland
Dein Blitzesstrahl mir wunderbar erhellet.

Um's zarte Herz, von hoher Lust geschwellet,
Schlangst Du Dein zaub'risch Harmonieenband,
Und hobst empor bis an der Sterne Stand
Auch mich mit Tausenden, von Dir beseelet.

So weit ein Ton an Ohr und Herzen schläget,
In einer Brust der heil'ge Funken glühet,
Bist Du die Sonne nun der Sängerwelt!

In Deinem warmen Himmelsstrahl' erblühet,
Was sich an's Licht aus stillem Busen weget,
Sich Deinem Geiste strebend nun vermählt.

An Mozart's Geburtstags-Feyer.

Wen sich die Himmlischen mit Göttersegen
Zu ihrem treu'sten Liebling ausersehn,
Dem ziehen sie am ersten Tag' entgegen
Und mögen gern an seiner Wiege stehn;
Sie folgen ihm auf seines Lebens Wegen
Und führen ihn zu ihren heit'ren Höh'n.
Beglückt, wen die Unsterblichen so lieben,
Dass keines Gottes Gunst ihm ausgeblieben!

Du, Mozart, hast diess schöne Glück erfahren:
Kaum da die Muse Dich als Kind geküsst,
Da nahen auch die andern Götterschaaren,
Nicht einer ist, der Dich nicht freundlich grüsst.
Dich lehrt Apoll Geheimes offenbaren,
Merkur verlieh erfindungsreiche List,
Den Grazien magst Du Huld und Anmuth danken,
Minerva gab die Tiefe der Gedanken.

So lebtest Du im Ganzen und im Schönen,
Da ward ein jedes Werk ein Götterbild;
Du hast uns nicht mit unbestimmtem Sehnen,
Mit trüber Ahnung nur die Brust erfüllt,
Und locktest Du in uns're Augen Thränen,
Nie liessest Du das Hoffen ungestillt;
Aus Tönen schufſt Du wirkliche Gestalten,
Die ewig sich der Jugend Reiz erhalten.

So lange Menschenherzen fühlend schlagen,
Wird Don Juan sie rühren und erfreun;
Des Titus Milde, wie Constanzens Klagen,
Den Meistern werden sie ein Vorbild seyn.
Spät in der Zeiten allerfernsten Tagen
Wird man der Zauberflöte Scherz erneu'n,
Und Engel werden mit der Tuba Klängen
Am Weltgericht' zuletzt die Gräber sprengen.

Da wir nun aber hier beym Gläserklange
Am heit'ren Tag' Dein schönstes Fest begehn,
So sey begrüsst mit fröhlichem Gesange,
Mit Saitenspiel und munterem Getön;
Heut' war uns nicht um guten Vorrath bange,
Du hast uns mit dem Trefflichsten versehn,
Und die Dir sonst mit Ruhm und Liebe dienen,
Du riefſt, da sind sie Alle gern erschienen.

Susanna wird, die Zarte, heut' nicht fehlen,
Und Donna Anna mit der Stimme Pracht;
Donna Elvira mit dem Ton' der Seelen;
Im Strahlenkranz' die Königin der Nacht.
Wir dürfen auf Belmont, Octavio zählen;
Sarastro hat gewiss sich aufgemacht;
Auch Don Juan, der nirgends seines Gleichen:
Sie Alle wollen Dir den Lorber reichen.

Und wie sich alle Herzen zu Dir neigen,
Zu Dir, wie nach dem schönsten Sterne, schau'n,
So nennet Deutschland Dich mit Stolz sein eigen,
Wir werden ewig uns an Dir erbau'n.
Du trägst den Kranz von immer grünen Zweigen,
Und gilt es Kampf, wir dürfen Dir vertrau'n.
Heil, Mozart, Dir, der uns den Sieg geschenket,
Und Heil dem Vaterland', das Dein gedenket! —

An Mozart gesandt.

Wenn ängstig und fieb'risch Dein Saitenspiel bebt,
Durchfrieren uns Schauer und Angst. Doch belebt
Uns Freude, wenn Töne sich necken und scherzen.
Wenn wimmernd und dumpf, wie des Grabes Getön,
Die klagenden Lieder die Ohren umweh'n,
Ertönen auch Wehmuth die Saiten der Herzen.

Sieh! Deutschland, Dein Vaterland, reicht Dir die Hand,
Nach Sitte der Deutschen, und löset das Band
Der Freundschaft mit Fremdlingen auf, und verehret
In Dir nun den deutschen Apoll, und versöhnt
Sich so mit Germaniens Musen, und höhnt
Des schielenden Neides, der selbst sich verzehret.

*(Im Namen einer zahlreichen Gesellschaft
Musikfreunde aus Prag.)*

Zur Ouvertüre von Mozart's Don Juan.

Es zucken Blitze durch des Himmels Höhen,
Es rollen Donner durch der Erde Tiefen,
Gewecket sind die Todten, die da schliefen,
Dass sie hervor zum Werk' der Rache gehen.
Doch Paukenschall, Trompetenklänge wehen
Die Schrecken fern, die Juan kalt umliefen,
Und, Gott und Engeln trotzend, die ihn riefen,
Wagt er zugleich, der Hölle Macht zu schmähen.
So steht er da, der rasende Verbrecher,
Obwohl verflucht, doch gross in seinen Sünden —
So fährt er hin in ew'ge Flammenquaalen.
Diess Bild, zu trüb', zu fürchterlich dem Sprecher,
Darf nur Musik geheimnissvoll verkünden,
Darf Mozart nur, der Herr der Töne, malen.

An Mozart.

Bey Vorstellung seiner Oper: Figaro. 1785.

Was soll ich die Musen, begeistert von Dir,
Um Beystand beschwören? Sey Muse Du mir!
Sey Du mir des Pindus berauschende Quelle!
Ich hört' Dich, melodischer Denker, und priess
Dein Schopfertalent, und in's Wonnemeer riss
Mich bald der Empfindungen mächtigste Welle.

Zwar rollen bey Deinem Getöne nicht Wald,
Nicht Felsen herbey; nicht fabelhaft hallt
Dein sprechendes Spiel dem gefrässigen Tiger.
Doch bist Du der Fühlenden Orpheus mehr,
Bist Herrscher der Seelen, Dir fröhnt das Gehör
Der Kinder, der Mädchen, der Männer, der Krieger.

Wenn Liebe Dein schmelzendes Saitenspiel tönt,
Sucht trunken der Jüngling sein Liebchen, und stöhnt,
Und heftiger hämmert der Busen dem Liebchen.
Sie winkt den Geliebten zum Göttergenuss,
Und mit in Dein Saitenspiel lispelt ein Kuss
Von Lippen des Jünglings, von Lippen des Liebchen.

Bey Erblickung des Kupferstichs von Mozart.

Ein Strahl, entströmt den lichten Regionen,
War Mozart's Geist. Die Götter senden ihn,
Verwandte Geister, so im Staube wohnen,
Durch himmlisches Getön empor zu zieh'n.
Doch Mozart's Geist hielt kein Gewand vom Staube;
Der Strebende die Hülle früh zerbrach.
Nach seiner Heimath eilt' er wie die Taube:
Wir seh'n ihm wonnetrunken weinend nach.

Ich soll Mozart und Rossini vergleichen? — Dieser ist
Eine schöne Tulpe; Mozart eine Aloe, die nur alle hundert Jahre blüht.

„Solch ein Genius, solch ein Kind!" O wahrlich, ich sag' Euch:
Werdet ihr so nicht, ihr kommet nie in den Himmel der Kunst.

Mozart's Operschöpfungen.

Vor herrscht hier der Gesang? Das Orchester? Dir, ewiger Mozart,
Ist, allgrosse Natur! Alles Ein innigstes All.

Nur Er.

Anderer Dichtung durchgründ' ich allmählig: Du, Shakespear-Mozart,
Beutst mir, wie die Natur, unerschöpflichen Stoff.

Text am Jahrestage von Mozart.

Musik von Danzi.

Die Tonkunst trau'rt. In dumpfen Klagetönen
Beginnt ihr Saitenspiel ein feyerliches Lied:
Der Liebling unter ihren Söhnen,
Ihr Mozart war's, der heute schied.
Er schied. Doch seines hellen Geistes Spuren
Liess er als Studium der Kunst, zum Erbtheil für die Nachwelt.
Wer staunt nicht dieses Geistes Fülle in seinen Werken an?
Sie sind der Nachwelt Eigenthum,
Und unvergänglich ist sein Ruhm.
Ja, unvergänglich. Wie sichtbar ist in ihnen das schöpferische Werde,
Wodurch sein Saitenspiel
Gedanken, Anmuth und Gefühl
Und Leben manchem Dichterwerke gab,
Das längst vergessen wäre,
Wenn seine Zauberharmonie
Nicht allgemeinen Reiz hineingelegt.
Der Zeitgenoss hat ihn geehrt;
Die Nachwelt fühlt noch seinen Werth:
Und diess Gefühl von seinem Werth vereinigt uns in diesen kleinen Zirkel, den Manen
Dieses grossen Mannes ein feyerliches Jahresfest zu weih'n.
Es steige in schwellenden Tönen
Das Loblied des Edlen empor!
Mit seiner allmächtigen Leyer
Besänftigt und rührt er die Herzen,
Weckt wieder zum Scherz und zur Freude
Nach Stürmen des Schicksals sie auf.
Diesem Geber froher Stunden
Weih'n wir uns're Dankbarkeit,
Und für das, was wir empfunden,
Lohne ihn Unsterblichkeit!

Mozart.

In Salzburg war ein Wunderknabe,
Dem seine Muse früh erschien.
Beschenkt mit ihrer Himmelsgabe,
Schwand jedes Spielwerks Reiz für ihn.

Mit kühner Dichtung süsser Töne
Beflügelt er sich seine Zeit,
Vorahnend, dass dereinst ihn kröne
Der Lorber der Unsterblichkeit.

Fünf Lenzen blühten erst dem Kleinen;
Da war er am Clavier ein Held.
Jetzt sollt' er als ein Stern erscheinen,
Sein Vater führt' ihn in die Welt.
Umstaunt beherrscht' er wie ein Meister
Von Land zu Land das Saitenspiel;
Doch war der Jubel roher Geister
Kein Ehrenlohn, der ihm gefiel.

Er sagte kühl: Was kann mir frommen
Der Layen wüstes Lobgeschrey!
Den grössten Meister lasst mir kommen;
Und was ich gelte, sag' er frey!
Kam nun ein Fürst der Kunst und lauschte,
Und sprach ein Wörtchen mild und hold,
Das hob sein Herz und er vertauschte
Des Kenners Beyfall nicht um Gold.

In Welschland hört' er einst, dass leise
Bey seinem Spiel die Rede ging:
Der Deutsche zwingt geheimer Weise
Durch seinen mächt'gen Zauberring.
So raunten kunstbeflissne Jünger
Von Neid befangen sich in's Ohr:
Er aber zog den Ring vom Finger
Und spielte schöner, als zuvor.

Die Jahre stärkten ihm die Schwingen,
Und leicht und kräftig flog der Aar,
Der Bühne manchen Schatz zu bringen,
Voll Urgeist aber sonnenklar.
Wie glänzt die gold'ne Liederkette,
Die er dem span'schen Wüstling schuf!
Diess Wunderwerk der Tonkunst hätte
Allein verewigt seinen Ruf.

Der Kummer floh von jeder Wange,
Und das Gemüth war frey von Schmerz,
Betrat er nur mit einem Klange
Die Brücke zwischen Ohr und Herz.

Der König ward von ihm erheitert,
Das Hirtenmädchen sang sein Lied.
So hatte Keiner noch erweitert
Der edlen Tonkunst Machtgebiet.

Doch schwankend neigte sich zur Erde
Des grossen Geistes enges Haus,
Und dass es bald verfallen werde,
Sprach ahnendes Gefühl ihm aus.
Es flog ihn an, als in sein Zimmer
Einstmals ein Unbekannter trat
Und dringend mit des Goldes Schimmer
Um eine Seelenmesse bat.

Der Künstler, lenksam zum Gewähren,
Gelobte sie: der Fremde schied.
Und jener sprach mit leisen Zähren:
Ich dichte mir mein Todtenlied.
Und noch vom alten Geist durchdrungen,
Der Ruhm und Herzen ihm erwarb,
War schier sein Schwanenlied gesungen,
Dann neigt er sanft sein Haupt und — starb.

In diesen Stunden sank er nieder
Auf seiner halben Erdenbahn,
Und Schaaren seelenvoller Lieder,
Sie flohen mit ihm Himmelan.
Wer seiner Töne Zauber hörte,
Beklagt, dass sein Geschick ihn rief,
Und eine heit're Welt zerstörte,
Die noch in seinem Busen schlief.

Ihm prangt kein Denkmal, starr bewundert,
Ihn zeigt kein Standbild hoch und hehr.
Doch von Jahrhundert zu Jahrhundert
Lebt er unsterblich wie Homer.
Wenn Tausend gleichen Flug auch wagen,
Sie holen seinen Flug nicht ein.
Er wird, so lange Herzen schlagen,
Der Liebling jedes Herzens seyn.

(Zu seiner Todtenfeyer am 5. Decbr. 1821.)

Bey Anhörung des Mozart'schen Requiem.

In schwarzer Trauer tiefer Nacht gehüllet
Steh'n bang' die Freunde an dem Grab und weinen.
Kein Hoffnungsstrahl will ihrem Schmerz erscheinen,
Kein Trost ist, der der Liebe Klagen stillet.

Des Weltgerichtes Schreckenstag erfüllet
Mit bangem Schauer selbst den Geist des Reinen:
Es zittern um des Todten Ruh die Seinen,
Dass bebend ihr Gesang zum Himmel quillet.

Und drey Mal zu dem Heiland dringt ihr Sehnen:
Lamm Gottes, gieb dem Todten ew'gen Frieden!
Da schwebt der Geist herab auf heil'gen Tönen.

Des Himmels Ruh' erquickt die Schmerzensmüden,
Zur leisen Klage wird ihr lautes Stöhnen,
Und ihres Todten Asche ruht im Frieden!

Vom Requiem.

Von Heldenkraft erzeugt in glüh'nder Stunde,
Kühn hingeworfen der Natur in Schoos,
Ob er, der Sohn, ergeben seinem Loos,
Er sterbe, ob er zum Unsterblichen gesunde.

Und er erwuchs, der Heldensohn. Vom Bunde
Des Hergebrachten reisst sein Arm sich los:
Kühn blickt sein blaues Aug', auch schmachtend gross
Steht er und hört aus kalter Richter Munde:

Verweg'ner, wühlst Du auf der Menschheit Grauen?
Nur Kreuz, nicht Palme lässt Dein Glaube schauen,
Nur seine Thräne, ohne sein Vertrauen?

Nacht deckt mich, doch vom Stern der Lieb' erhellt
(Ihr seht den nicht) so bin ich aufgestellt,
Ein Bild des Werdens überird'scher Welt.

Das Requiem.

Amadeus sitzt im kleinen Zimmer,
Still und eigen in sich selbst gekehrt.

Durch die Scheiben blinkt des Mondes Schimmer,
Kühl der Nachtwind durch die Blumen fährt.
Stumm ist's allzumal,
Und in süsser Quaal
Zucken dumpfe Schmerzen durch die Brust.

Plötzlich wird er leise angerühret,
Und es steht vor ihm ein später Gast.
„Wer hat nur Dich noch herein geführet?
Ist es doch um Mitternacht schon fast. —“
„„Thür und Angel wich;
Als ich kräftiglich
Pochte, ward mir aufgethan.

Bin der Diener eines grossen Herren.
Kennst ihn wohl, und er weiss auch von Dir.
Weltlust konnte Dich nicht von ihm zerren.
Höre nur, was er gebeut, von mir.
Einen Todtensang,
Einen Trauerklang
Sollst Du setzen, Amadeus, schnell.

Dreyer Tage Licht ward Dir gegeben,
Nach drey Tagen schau'st Du mich auf's Neu'.
Auf! o Amadeus, und das Leben
Setze gern an diese Melodey:
Deiner Künstlerschaft
Krone, Blüth' und Kraft
Lod're d'raus in ew'gen Flammen her.

Denn an eines grossen Todten Grüften
Soll's ertönen wie ein Sphärenlied.
Sagen soll es den entzückten Lüften,
Dass ein Himmelssohn von hinnen schied.
Herrlich ist der Lohn.
Du, mein lieber Sohn,
Lebe wohl; sey meines Spruchs gedenk.““

Leise, wie er kam, so geht er wieder,
's ist, als wehte ihn die Nachtluft fort.
Amadeus starrt zur Erde nieder:
„Wer war dieser? — Welch ein seltsam Wort!
Floss es nicht wie Licht
Von dem Angesicht?
Blitzt' es nicht wie Sterne durch die Nacht?

Wem soll ich zur ew'gen Ruhe tönen?
Wer ist dieser hohe Himmelssohn?
Warum zählt mich dieser zu den Söhnen?
Und was ist des Werkes Preiss und Lohn?“
Also quält und fragt
Er sich, bis es tagt,
Und ein kurzer Schlummer ihn umfängt.

Wie nun Helios in bunten Lichtern
Deinen heil'gen Graus, o Nacht, begräbt,
Sagt der Töne Meister leis' und schüchtern
Trauter Gattin, was er hat erlebt.
„Liebes Herz, das hat
Irgend ein Magnat
Dir geboten, folge dem Geheiss.“ —

„„Frau, mit nichten; dieser Jüngling mahnet
An ein hohes, ewig fernes, Bild.““ —
„Herzchen, wie Du schwärmst! Was mir nun ahnet,
Ist ein Beutel, reich mit Gold gefüllt.
Mach' es gut und schön,
Und wir werden seh'n,
Wie der fremde Herr die Kunst belohnt.“ —

Und der leichten Rede leichte Wellen
Spülen tief'res Ahnen aus der Brust.
Heiter geht er zu der Kunst Gesellen,
Ruft den Tönen in gewohnter Lust.
„Schon zwey Tage hin —
Denk' an den Gewinn,
Denke uns'rer Noth und eile Dich.“

„„Noch war nicht die Stund', o Frau, gekommen:
Tagelöhnern kann ich einmal nicht.
Ist der Weihe Funken erst entglommen,
Strahlt es schnell hervor in Feu'r und Licht.
Aber Mühe dringt —
Aber Sorge ringt
Keine Töne ab dem Genius.““

Und der zweyte Abend schwimmt im Rothe,
Und die Hand ist nicht an's Werk gelegt.
„Kehrt nun morgen wieder jener Bote,
Traun! mit vollem Flug' sein Zorn sich regt.“

„„Eine Nacht ist mein —
Wirst nicht thörigt seyn —
Gieb *den* Kuss mir noch — Nun, gute Nacht!““

Drauf verschliesst er sich in seine Klause,
Da wird ihm so hoch und ernst und weh.
„Dunkel waltet nun im ganzen Hause;
Aber gülden blickt's von jener Höh'.
Himmel, gross und hehr!
Erde, schwarz und schwer!
Du, mein Herz, immitten voll und heiss!“

Silbern durch den Garten Lilien glänzen
Glühwurm zieht die kleine helle Spur.
Droben kreisen nun in ew'gen Tänzen
Leyer, Schwan und Wagen und Arctur.
Manche Blüthe keimt,
Und die Erde träumt
Von verlorner Unschuld Paradies.

Amadeus kühlt den Brand der Wange
An dem offnen Fenster — blickt hinauf,
Blickt hinab, und steht und sinnet lange,
Endlich rinnt der Thränen milder Lauf.
„Ach vielleicht wie bald
Lieg' ich stumm und kalt
In dem engen Breterkämmerlein.

Leben, Leben, wie die Blase nichtig!
Tod, Du unerbittlich finst're Macht!
Irdisch spielen, eitel, leer und flüchtig!
Der langen, langen, stummen Nacht!
Lange währt die Nacht,
Aber in ihr lacht
Von drey Lichtern rosenroth der Schein!

Glaube, Liebe, Hoffnung, heil'ges Scheinen!
Winkt vom Himmelsbogen sanft mir zu.
Lasst, ihr müden Augen, ab vom Weinen:
Christus lebt und schenkt euch süsse Ruh'.
Kommt, ihr Klänge, gleich:
Ich beschwöre euch,
Tönet, tönet mir von Tod und Grab.“

Zu dem Tische treibt es ihn zu schreiten.
Aus den Augen gluht Begeist'rung vor.

Wundersame Weisen ihn umgleiten,
Achtsam lauschet das entzückte Ohr.
Ob's von innen singt,
Ob's von draussen klingt,
Scheiden die entflammten Sinne nicht.

Was er hört, das muss er emsig schreiben;
(So ersteht der Töne dauernd Bild)
Kann vor süssem Schmerze fast nicht bleiben,
Durch die Adern jagt das Blut ihm wild.
Doch er lässt nicht ab,
Riss' es ihn in's Grab,
Müsst' er geben d'rum sein Leben hin.

Rastlos schreibt er fort durch manche Stunde.
Zu dem Zeichen fügt das Zeichen sich.
Eins! ertönet aus der Glocke Munde,
Eben zieht die Hand den letzten Strich.
Nun erschöpft zurück
Sinkt er, und sein Blick
Heftet brechend sich an's hohe Werk.

Horch! Da schallen ernste Harfentöne,
Dämmernd fällt's hinein wie Morgenroth.
Leuchtend in erhab'ner Himmelsschöne
Steht der Fremdling da, der ihm gebot.
Gold'ner Haare Licht
Kränzt das Angesicht,
Von den Schultern sinkt ein Flügelpaar.

Kein Gewand verhüllt die schlanken Glieder,
Um die Ferse fliesst ein gold'ner Dunst.
Lock' und Licht und mächtiges Gefieder
Künden Dich, o Engel schöner Kunst!
Aber mild und weich,
Einer Flöte gleich,
Oeffnet bald die hohe Lippe sich:

„Amadeus, Du hast Wort gehalten,
Sollst empfahen den verheiss'nen Lohn.
Muss der Leib auch eine Weil' erkalten,
Gehst Du selber doch zu Vaters Thron.
Morgen Abend bringt —
Morgen Abend singt
Dich zuerst Dein Requiem in Ruh.

Würdig so, vom Schwanenlied umklungen,
Mein erwähltes Kind hinüber zieht.
Andre Meister hätten's nicht gesungen,
Welch ein helles Licht der Kunst verglüht!
Sangst es selber vor
Dir im Trauerchor,
Und Dein Engel heischte dieses Lied.

Sage Lebewohl der grünen Erde,
Schau sie froh und kräftig noch 'mal an!“
Spricht's, und küsst mit liebender Geberde
Sanft die Stirne dem verzückten Mann.
Schnell das Leben weicht,
Seine Wange bleicht,
Schmerzlos sinket Amadeus hin.

Mittag ist's. Die Gattin weint und klaget,
An der festverschloss'nen Thüre drückt.
„Sagt, ihr guten Leute, mir, o saget:
Habt ihr meinen Gatten nicht erblickt?“
Jünger, fromm und treu
Ahnend, wo er sey,
Stemmte an die Pforte sich vereint.

Endlich wankt die festgefügte Platte,
Schloss und Riegel springt — hinein die Schaar.
Und was Jeder schwer gefürchtet hatte,
Schauen sie, schau'n ihn des Lebens bar.
Lächelnd, unentstellt
Mit der Rechten hält
Fest an's Herz er ein beschrieb'nes Blatt.

Zahllos strömen bitterheisse Thränen
Aus des Grames dunklem, tiefem Born.
„Musstest Du so frühe Dich verklären,
Gatte, Vater, Meister, Ziel und Sporn?
Lässt uns einsam stehn,
Lässt uns traurig gehn,
Und wir blicken ewiglich nach Dir.“

Sanft der ält'ste Jünger ihm entwindet,
Was die Hand gefasst im Todesstreit,
Und mit schmerzlichem Entzücken findet
Er die Weise von der Ewigkeit,

Zeigt sie Allen hin:
„Wer hegt frommen Sinn,
Bringt sie Meisters letzter Ehre dar."

Ernsthaft stehn des Domes weite Hallen
In der Kerzen, in der Ampeln Glanz.
Süsse Weihrauchdüfte wehn und wallen,
Auf dem schwarzen Sarge grünt der Kranz.
Vor dem Hochaltar
Weilt der Jünger Schaar,
In den Gängen ein unzählig Volk.

Jetzo hauchen wehmuthreiche Flöten
Und Clarinen sanftes Klaggetön.
„Tod, warum das frische Leben tödten?
Glüht's und blüht's von Blumen doch so schön!
Blume, Frucht und Laub,
Werden soll's ein Staub?"
Fragen lange bange weinend sie.

Plötzlich schmettert; dass die Hallen zittern,
Der Trommete Ruf durch diesen Laut:
„Schweig', o Klag'! In leuchtenden Gewittern
Naht der Todtenrichter. Aufgeschaut!
Sünder, schüttelt euch,
Fromme, freuet euch!
Das Verborgene wird offenbar."

Aber milde, wie ein Maienregen,
Fliesset nun das Friedenslied herab.
Alle Töne künden frey den Seegen,
Den der Mittler uns am Kreuze gab.
„Hölle, Deine Macht
Ist zu Schanden bracht,
Fried' im Himmel und auf Erden spriesst."

Stille wird's, da redet Keiner Worte,
In gewalt'ger Rührung bricht das Herz,
Schaurig öffnet sich die dunkle Pforte;
Doch nach Oben blickt der heil'ge Schmerz.
Nieder sinkt der Sarg,
Aber den er barg,
Hört im Blau der Engel sel'gen Chor.

Auf Mozart's Tod.

Wohin, nach seinem Tod', wohl Mozart's Geist geeilet,
Bleibt jedem Grübler unbewusst;
Ward er dem düstern Ort der Busse zugetheilet,
So wandelt ihn sein Spiel alsbald zum Ort der Lust;
Und kam er in das Reich der Freuden,
So müssen seine Kunst die Seraphim beneiden!

Mozart's Tod.

Der Herr der Götter öffnete die Himmel
Und blickte auf das irdische Gewimmel,
Als Phöbus aus dem Meere stieg.
Hier hob die Freude jubelnd ihre Arme,
Dort stöhnt der Jammer flehend sein „Erbarme!“
Und ihre Laute mischen sich.
Durch Jammerruf und Freudenjubel dringen
Sich Saitentöne, die sich aufwärts schwingen
Bis zu der Götter hohem Haus.
Was sind die Töne, die so rein erschallen
Und durch die Wolken zu den Himmeln wallen?
Ruft Jupiter voll Staunen aus.
Ist Orpheus auf die Unterwelt gestiegen?
Sind's Phöbus Töne, die zum Himmel fliegen?
Wer zaubert diesen Himmelslaut?
Nicht Orpheus, spricht Merkur, stieg auf die Erde,
Und Phöbus leitet seine Sonnenpferde
Dahin, im weiten Göttersaal'.
Die Saitentöne, die so rein erschallen,
Und durch die Wolken zu den Himmeln hallen,
Schuf Mozart dort im Donauthal'.
Da sendet Zeus mit flüchtigem Gefieder
Den Götterboten zu der Erde nieder,
Den Sterblichen zu holen zum Olymp;
Der nah't sich ihm auf leisen, luft'gen Schwingen,
Doch als des Meisters Harmonie'n erklingen,
Eilt er zurück zum Götterthron'
Und spricht: Herr, dessen Töne dort erklingen,
Er ist ein Gott! ich kann ihn Dir nicht bringen,
Unsterblich ist er, Göttersohn!

Da sendet Zeus von seinem Himmelsthrone
Der Tonkunst sanfte Göttin zu dem Sohne,
Ihn abzuholen zum Olymp.
Die weht ihm Schlummer auf die Augen nieder,
Wiegt ihn in Schlaf und singt ihm Himmelslieder,
Und schlummernd raubt sie ihn der Welt.
Am Götterthron' verhallen ihre Lieder,
Er öffnet die geschloss'nen Augen wieder
Und staunt den Glanz der Gottheit an.
Zu gross war'st Du, für Menschen nicht geboren,
Und Deine Harmonie'n bestimmt für Götterohren,
Spricht Zeus, d'rum rief ich Dich.
Die Erdenhülle hemmt des Geistes Flügel,
Dort schiebt der Körper schwere Eisenriegel
Vor's Heiligthum der Grazien!
Vernimm nun hier die Sphären-Harmonieen
Und töne Deine reinen Melodieen
In aller Sterne Feyer-Tanz.

Mozart's Ende.

1.

Schon neigt sich dämmernd meines Lebens Tag,
Schon seh' ich seine frischen Farben schwinden;
Es kündet mir des Herzens matter Schlag:
Bald wird mein Geist den Weg zum Lichte finden.
So sey es denn! Was auch da kommen mag,
Des Höchsten Wille lässt sich nicht ergründen;
Doch heimwärts, fühl' ich, strebet meine Seele,
Zu flieh'n des Leibes morsche Kerkerhöhle.

2.

Ich habe nicht gegeizet mit dem Leben,
Die süsse Gabe hab' ich rasch verzehrt;
Nicht fesseln konnt' ich meiner Kräfte Streben,
Des Blutes Trieben hab' ich nicht gewehrt.
Wer aber kann an dem Einförm'gen kleben,
Der im Gemüth' unlöschbar Feuer nährt?
Und frühe liess ich reich in Tönen blühen,
Was liebend mir mein Genius verliehen.

3.

In deinem Schooss', o Kunst, ward ich geboren,
Mit weih'nder Huld hast du mich angeblickt;
Es tranken deine Zauber meine Ohren,
In deinem Himmel ward ich früh entzückt;
Dir hab' ich frühe heil'ge Treu' geschworen,
Und täglich ward ich mehr in Dir beglückt;
All meiner Kindheit goldgewebtes Träumen
Erging' sich nur in deinen heitern Räumen.

4.

Du locktest oft des weichen Knaben Thränen,
Sein regsames Gemüth belebtest du;
Ich dachte, fühlte, träumt' und wacht' in Tönen,
In dir nur fand ich Wirken, fand ich Ruh'.
Nur deine Blüthen sollten einst mich krönen,
D'rum schloss mein Herz ich allen Dingen zu,
Die an Alltäglichkeit den Menschen ketten,
Die deine Huld mir leicht entzogen hätten.

5.

So sprosst' ich auf, als wie genährt von Klängen,
Und mir erschien die Welt ganz Harmonie;
Es drohte fast des Knaben Brust zu sprengen,
Was mir, o Göttin! deine Huld verlieh;
Es strebte frühe sich an's Licht zu drängen,
Was mir lebendig schuf die Phantasie;
Ich reifte schnell, es durften meine Schwingen
Früh nach des Ruhmes steilem Gipfel ringen.

6.

Doch war ich nie vom stolzen Wahn' befallen,
Als käm', was ich geleistet, nur aus mir:
Vernahm ich, Knabe noch, mir Beyfall schallen
In fernen Reichen, er gehörte dir.
In meinem Ring' ist Thoren eingefallen
Zu wähnen Zauberkraft; ich that von mir
Des Fingers Schmuck, damit ich ihnen zeigte,
Dass reiner Liebe nur die Kunst sich neigte.

7.

Ermessen hab' ich, Tonreich, deine Tiefen,
Des Neuen und des Grossen viel gestaltet;

Viel Zauber, die noch ungehört da schliefen,
    Die dunkel mir im Innersten gewaltet,
Die an das Licht nicht Gluck noch Händel riefen,
    Und deren Macht mir selbst das Herz gespaltet:
Ich rief sie, weckte sie, und wie sie rauschten,
So schien mir oft, als ob die Engel lauschten.

8.

O Liebe, hab' ich nicht dein glüh'ndes Sehnen,
    Hab' ich nicht alle deine Zärtlichkeit,
Dein Schmachten, deine Wonne, deine Thränen
    An meiner Lieder bunten Kranz gereiht?
Auch süssen Scherzen, Tändeley'n und Wähnen
    Hab' ich manch zart gehauchtes Lied geweiht;
Und wie mich selber deine Gluth durchdrungen,
Hab' ich sie Andern tief ins Herz gesungen.

9.

Gleich Blumen, die auf Wiesen dar sich bieten,
    Verjünget sie der Lenz mit frischem Segen;
So kam, wenn deine Flammen mich durchglüh'ten,
    Begeisterung! gern jeder Ton entgegen.
Wie Westhauch, der um Blumen spielt, wie Wüthen
    Des Wettersturms, gleich raschen Donnerschlägen
Ist mir's geglückt, die Hörer zu erschüttern;
Ich sah' sie schmachten, weinen, jubeln, zittern.

10.

So lange wohl Thaliens Tempel stehen,
    Wo tiefe Regung sich, Gefühles Drang
Des menschlichen Gemüths begleitet sehen
    Von recht gewähltem seelenvollem Glanz:
Wird, hoff' ich, nie mein Name untergehen,
    Wird mit den Meistern von dem ersten Rang,
So lang' die Muse wandelt hier auf Erden,
Mit Lieb' und Achtung stets genennet werden.

11.

Dir selbst, Allhöchster! reicht' ich Feyerklänge,
    Sie durften in der Kirche hehren Hallen
Zu Deinem Preiss bey festlichem Gepränge,
    Und zur Erweckung heisser Andacht schallen.
Ein schwacher Dank nur sollten die Gesänge
    Für Deine Vaterhuld zum Himmel wallen:

Da alle Kunst nur dann erst froh gedeih't,
Wenn sie ihr Streben Deiner Ehre weih't.

12.

Nimm meinen Dank! Durch Dich ist mir's gelungen,
Was ich zu schaffen feurig war bemüh't;
Durch Deine Huld hab' ich das Ziel erschwungen,
Nach welchem schon mein Knabenherz geglüh't.
Dein Engel hielt mich liebevoll umschlungen,
Liess mich, von schönern Träumen stets umblüht,
Die Harmonie'n der seel'gen Geister hören,
Und nicht der Erde Tand mein Herz bethören.

13.

Ein weich gestimmtes Kind bin ich geblieben,
Und lebte, wie die Laune mir's gebeut;
Nachgiebig meinen wandelbaren Trieben,
Hab' ich den kalten Ernst von mir gescheut.
Ich fühlt' es brennend mir in's Herz geschrieben,
Dass ich nicht lebte für die Spanne Zeit,
Die mir auf Erden hier war zugemessen,
D'rum hab' ich ihrer Güter leicht vergessen.

14.

Du, treue Gattin! hast es wohl erfahren,
Wie ich das Leben sorglos hingeträumt;
Dass ich ein and'res suchte zu bewahren,
Als was mir tönend in der Brust gekeimt.
Ach Deiner Liebe, der unwandelbaren,
Bedurft' ich sehr, da Alles ich versäumt,
Was von dem Mann und Gatten heischt das Leben
An Sorgfalt, Müh' und häuslicherm Bestreben.

15.

Wie schnell war alles oft der Hand entronnen,
Die ich stets offen zum Verschwenden hielt,
Was meine Kunst an frohem Lohn gewonnen,
Mit Allem hatt' ich kinderhaft gespielt;
Versäumt, vertändelt hatt' ich unbesonnen,
Wonach der selbstbedachte Fleiss nur zielt.
Und alle Sorgen meidend, alle Plagen,
Liess ihre Last ich Dich, o Gute! tragen.

16.

Verzeihe mir, wenn ich nun früh erblasse,
Den leichten Sinn, der nicht mich sorgen liess,
Dass ich die Gattin, die ich bald verlasse,
Und der mein Ruhm ein glücklich Loos verhiess,
Bedroht vom herben Mangel hinterlasse.
Doch wenn die Welt nicht heuchelnd meist mich priess,
So wird sie, denk' ich, selber sich zu Ehren,
Von Dir, Constanze! Noth und Kummer wehren.

17.

O schone nun der Thränen! Diesen Waffen,
Geliebtes Weib! erliegt mein sieches Herz.
Lass mich den letzten Muth zusammenraffen,
Dass nicht absinge mir der Trennung Schmerz:
Lass schauen mich auf das, was ich geschaffen,
Damit ich freudig schaue himmelwärts;
Denn was in mir gelebt, ich hab's ergossen:
So sey denn meiner Tage Kreis geschlossen.

18.

Zwar hätt' ich gern noch Grösseres vollendet!
Denn Grösseres noch, als ich je vollbracht,
Wozu dem Himmel ich die Tön' entwendet,
Was nur das Ohr der Seraphim gedacht,
Hätt' ich der Welt zum Abschied gern gespendet;
Es reget sich in mir mit heft'ger Macht;
Das Niegehörte möcht' ich gern noch wagen,
Doch was es ist, ich weiss mir's nicht zu sagen.

19.

Allein der Funken hat nun ausgeglühet,
Der Himmelsfunken, der mich einst belebt;
Das Reich der heitern Phantasie verblühet,
Des Geistes Flügel, der so hoch gestrebt,
Er ist erlahmt! Des Leibes Bürde ziehet
Zur Grufft mich, wo kein süsser Laut mehr schwebt.
Ermattet, ach! gebrochen ist die Kraft;
So sprenge denn, o Seele, Deine Haft!“

* * *

20.

Still saass, die blassen Wangen feucht von Thränen,
Der Meister an der lieben Gattin Hand;

In seinem Auge glüht' ein tiefes Sehnen,
Zum Himmel blickt' es lang' und unverwandt.
Es war ja leider! auch kein eitles Wähnen,
Was er im Innern jetzt so wahr empfand:
Ganz hingegeben seinem Todesahnen
Erging sein Geist sich schon auf lichtern Bahnen.

21.

Constanzen war nicht aller Trost entschwunden,
Es dämmert ihr noch schwacher Hoffnungsschein,
Der theure Gatte könne noch gesunden,
Es sey noch Hülf' in kräft'gen Arzeney'n.
Die zarte Pflege lindert ihre Wunden,
Die stets um ihn sie hiess geschäftig seyn.
Ach, Hülfe, so wir Leidenden erzeugen,
Sie heisst des Busens eig'ne Leiden schweigen.

22.

Da pocht es an der Thüre mit drey Schlägen;
„Was für Besuch am Morgen früh? Herein!“
Rief Meister Wolfgang sanft, und ihm entgegen
Tritt eine hohe Mannesbildung ein.
Schwarz, wie wir es um Tode trauernd pflegen,
War sein Gewand, und bleich wie Mondenschein
Sah das mildernste Antlitz; in den Zügen
Und Blicken schien geheimer Schmerz zu liegen.

23.

Den Meister fasst ein ungewohntes Bangen,
Wie Grabes Hauch umweh'ts ihn leis und kalt;
Zu Schnee entfärben schnell sich seine Wangen,
Doch freundlich nahend spricht die Mannsgestalt:
Mich treibt zu Dir, o Meister! ein Verlangen,
Das Du nur, der den Scepter der Gewalt
Im Tonreich führt, vermagst recht zu erfüllen;
Vernimm denn ruhig meinen Wunsch und Willen.

24.

Es lös'te, ferne Dir, die ird'sche Bande
Von einer hohen Seele jüngst der Tod,
Sie heim zu führen in des Friedens Lande,
Wie es der ew'ge Vater ihm gebot.
Sie flog empor aus ihrem Nachtgewande,
Sie schwang sich froh zum schönern Morgenroth.

Doch hier auf Erden liess sie tiefe Trauer
Ob ihres frommen Wandelns kurzer Dauer.

25.

Der Abgeschied'nen oft noch zu gedenken,
Zu sänftigen der Hinterlass'nen Schmerz,
Sollst Du der Welt ein herrlich Denkmal schenken,
Das bleibender, als Marmor sey und Erz.
Weg von der Erde nach dem Himmel lenken
Soll es der Menschen sündenbanges Herz,
Soll es versöhnen mit den Machtgedanken
An seines Daseyn's engbemess'ne Schranken.

26.

Wie Rauch und Nebel soll vor ihm zerfliessen
Der Erdengüter bunte Flitterpracht;
Der Zukunft Pforte sich dem Geist erschliessen,
Damit er, wie aus schwerem Traum erwacht,
Froh den Verklärungsmorgen möge grüssen,
Zum Licht eingehend aus der trüben Nacht;
Ermuthigt und ersehnend Gott zu schauen,
Von sich abwerfe Todesfurcht und Grauen.

27.

Und solch erhab'nes Denkmal zu vollenden,
Hat Deine Kunst die Reife nun erlangt,
Da Deine Blicke sich nun heimwärts wenden,
Da nach dem Ew'gen Deinen Geist verlangt.
Ermanne Dich! Gott wird noch Kraft Dir spenden,
Vollbring' es kühn, wie auch davor Dir bangt:
Tod und Gericht, Verklärung und Vernichtung
Sey Deiner Muse letzte schönste Dichtung.

28.

Und mit dem letzten Wort war er verschwunden.
Woher er kam, wohin sein Fuss ihn trug?
Man hatte nimmer eine Spur gefunden.
Doch in des Meisters bange Seele schlug
Ein heller Blitz; er meinte zu gesunden,
Er fühlt sich stark genug, den höchsten Flug
In's Zauberreich der Töne noch zu wagen,
Und gält' es auch den Rest von seinen Tagen.

29.

Lang' saass er sinnend, tief in sich versunken,
Die Hände faltend über seine Brust;
Sein Auge glänzt von neuen Lebensfunken,
Er schien kaum halb sich seiner selbst bewusst.
Dann blickt er aufwärts, ganz gedankentrunken,
Und lächelt wie entzückt in Himmelslust,
Bis er aufathmend, wie nach tiefem Schlafen,
Umschauet und sein Weib die Blicke trafen.

30.

Er sprach: Woher ist dieser Traum gekommen,
Da mich umleuchtet klar des Tages Licht?
Hab' ich nicht deutlich jedes Wort vernommen?
Noch tönt es mir, wie seine Stimme spricht.
Mein ganzes Inn're fühl' ich heiss entglommen!
Tod, Untergang, Verklärung und Gericht
Soll ich in nie gehörten Weisen singen —
Ach, müder Geist, wie wirst Du diess vollbringen!

31.

Ein Todesengel bist Du mir erschienen,
Du fremde, düsterfreundliche Gestalt!
Ein ernstes Mahnen sprach aus seinen Mienen,
Es fasste mich mit heimlicher Gewalt.
Der schönste Kranz soll meinen Sarg umgrünen,
Mit dem die Kunst je Lieblingen vergalt:
Was ich geahn't, es wird nun doch geschehen,
Wie ich es soll, ich hab' es jetzt ersehen.

32.

Klar schwebt mir vor das Werk, das ungeheu're,
Es rauscht ein Strom, der alle Ufer brach,
Dass ich dadurch den eig'nen Hintritt fey're,
Ich glaub' es fast, geliebtes Weib! denn ach!
Auch mir hat es gegolten, mir, o Theure!
Was ernst des Todesboten Lippe sprach;
Ich bin der Schwan, der mit melod'schen Schwingen
Sein schönstes Lied, sein Sterbelied soll singen.

33.

So schlagt denn auf noch einmal lichterlohe,
Ihr letzten Flammen meiner Lebenskraft!

Noch einmal fasse mich, o Himmels frohe
Begeist'rung, die mich oft empor gerafft;
Hauch' Glut mir ein, dass ich das Ziel, das hohe
Erflieg', eh' mir zerfällt der Seele Haft;
Ein'n Riesenstrom soll der Gesang hinrauschen,
Die Erd' erstaunt an seinen Ufern lauschen.

34.

Vergiss mein Ohr nun üppig weicher Klänge,
Mit welchen ich die Herzen süss durchdrang;
Erfinden will ich niegewagte Gänge,
Zu singen, was kein Sterblicher noch sang.
Lasst mich belauschen eure Festgesänge,
Lasst mich umrauschen eurer Harfen Klang,
O Engel, die ihr singt auf gold'nen Sternen
Des Höchsten Lob durch alle Himmelsfernen!

35.

Er eilt an's Werk, von muthigem Vertrauen
Auf höh'ren Beystand, glühend angefacht;
Den Prachtpallast von Tönen aufzubauen,
Gönnt' er sich keine Ruhe Tag und Nacht;
Gern möcht' er durch des Grabes Dunkel schauen
Um jener Harmonieen Schreckensnacht,
Die, wenn die Welten einst in Staub versinken,
Erbraussen werden — kühnen Ohr's zu trinken.

36.

Der grossen Arbeit Hälfte zu vollbringen —
Es war dem Meister bald und schön geglückt;
Doch galt es wohl ein stetes heises Ringen
Mit schwerem Siechthum, so ihn niederdrückt:
Da brachen, ach! des Geistes muth'ge Schwingen,
Er liegt der Blume gleich, vom Sturm zerknickt,
Der, ob sie wohl das welke Haupt schon neiget,
Im Sterben auch noch süsser Duft entsteiget

37.

Im Kampf mit immer wachsend herben Leiden,
Mit einem Fuss schon auf des Grabes Rand,
Will er doch nicht der Arbeit Zehrglut meiden,
Wie auch die Kraft ihm stündlich mehr entschwand,
Bis er zuletzt sich schmerzlich muss bescheiden,
Und trauernd legt die Feder aus der Hand;

Da pocht es an der Thüre mit drey Schlägen,
Und ernst tritt ihm der Todesbot' entgegen.

38.

Er spricht: Bald ist nun Deine Zeit verronnen:
Noch fehlt im Kranze, den Du Dir gewunden,
Die schönste Blum', erblüht an wärmern Sonnen,
Ihr stilles Thal, Du hast es aufgefunden;
Halb hat die unverwelkliche gewonnen
Dein frommer Muth in trüben Leidensstunden;
Lass nimmer ab, vollendet soll es werden,
Womit sich Deine Wallfahrt schliesst auf Erden.

39.

„So werd' es, möge Gott mir Kraft noch senden!“
Rief Mozart aus, von Himmelsgluth durchweht.
Wie nun auch bittend Freund' an ihn sich wenden,
Wie trostlos ihn die treue Gattin fleht,
Er wolle kurze Rast sich manchmal spenden:
Vergebens; denn der Todesbote steht
Nur sichtbar ihm, nun stets vor seinen Blicken,
Nichts kann sein hohes Ziel ihm mehr entrücken.

40.

So steigt in dunkler Nacht die Sternrakete
Mit raschem Aufschwung in den Aether auf;
Hoch in den Lüften, wähnet man, nun tödte
Ein Hauch sie, schon geendet sey ihr Lauf:
Sie fällt; und sieh', wie gold'ne Morgenröthe
Schliesst jetzt sie stralend erst ihr Inn'res auf;
Die halb verlosch'ne prangt in blauen Fernen
Erst wunderherrlich noch mit tausend Sternen.

41.

„Geschaffen ist's, vollendet, darf ich sehen
Mein liebstes Werk! Ich dank' es höh'rer Macht.
Nimm jetzt mich, Herr! Dein Wille soll geschehen,
Durch Deine Hülfe hab' ich es vollbracht.
Schon fühl' ich Himmels Lüfte mich umwehen,
Von meinem Auge sinkt der Erde Nacht;
Wie strebt und sehnet sich mein Geist zu fliehen
Empor in's Reich der ew'gen Harmonieen.

42.

Du siehst mich an, o Werk! dem Leichensteine
Vergleichbar, welcher meinen Staub verschliesst;
Auf dem, bald wandelnd über mein Gebeine,
Der Fremdling des Entschlaf'nen Leben lies't.
Nur einen Wunsch, Allgütiger! verneine
Mir nicht, eh' mich der starre Schlaf umschliesst:
„Die Töne, so da seelenlos nun schweigen,
Lass sie belebt vor mir zum Himmel steigen.“

43.

So Mozart: Zu erfüllen sein Verlangen,
War eifrig schnell der Freunde Schaar bemüht;
Denn solcher Schöpfung Labsal zu empfangen,
War sehnlich wünschend Jeder längst entglüht.
Auch sah'n sie ja mit kummervollem Bangen,
Dass nur unwillig noch sein Geist verzieht,
Auf diesem Tönesturm sich zu erheben
Und in der Ruhe stille Welt zu schweben.

44.

Und eines Morgens sah man alle Söhne
Euterpen's, die das künstlerische Wien
Herbergte, wo die holde Ton-Kamöne
Gern thronte, nach des Domes Hallen zieh'n,
Zu wecken hier das kühne Heer der Töne,
Das auf den Pulten rings zu schlummern schien,
Damit an seiner letzten, schönsten Gabe
Des Meisters krankes Herz sich scheidend labe.

45.

Da kommt er selbst mit zögernd wankem Schritte,
Ach! leichenblass, von Freunden sanft geführt;
Noch ein Mal seh'n sie ihn in ihrer Mitte,
Ihn, dessen Wink sie feurig sonst regiert;
Jetzt naht' er ihnen mit der letzten Bitte,
Wie innig waren Alle sie gerührt!
Und als sie ihn gegrusst mit vielem Neigen,
Ergoss sich tiefes, feyerliches Schweigen.

46.

Und horch! es tönt wie leise Wehmuthsklage,
Wie sanftes Geisterfleh'n in hoher Luft,

Das nach dem frohen Auferstehungstage,
Das um Erbarmen auf zum Himmel ruft;
Als ob es vor's Gericht die Seufzer trage
Der Todten, so nun steigen aus der Gruft,
Und, gleich als mehrte sich stets ihre Menge,
So schwellten immer voller die Gesänge.

47.

Und in ein brünstig lautes Gnaderufen
Geht über bald das leise, scheue Fleh'n;
Es dringt bis an des höchsten Thrones Stufen,
Es will die Wolken fort vom Himmel weh'n.
Der Andacht Brunst, so diese Töne schufen,
O wie erbaut's den Meister, sie zu seh'n!
Er selber betet, Blick und Händ' erhoben,
Und höret kaum, wie alle Freund' ihn loben.

48.

Doch plötzlich, wie mit hundert Ungewittern,
Vom Sturm getragen, und umhüllt die Nacht,
Von Donnern, die der Erde Grund erschüttern,
Umhallt, verlöschend Sonn' und Sternenpracht,
Erscheint der Tag, dem alle Wesen zittern,
Der Tag des Zornes der allmächt'gen Macht,
Der ew'gen Macht, auf deren schrecklich Winken
In Asche muss das Welten-All versinken.

49.

Wer liess Dich diese Schreckenstöne hören?
Wann lauschtest Du der Welten Untergang?
Ha! furchtbar tobend brauset das Zerstören,
Es wendet sich das Herz bey jedem Klang.
Ach! horcht, wie Erd' und Himmel sich empören!
Lass ab, eh' wir erliegen dem Gesang;
Du selbst erliegst, Du kannst es nicht ertragen,
Was Du so kühn zu singen konntest wagen.

50.

Mit mächt'gem Schalle dröhnet durch die Lüfte
Des Weltgerichts Posaune wunderbar;
Da bersten rings der weiten Erde Grüfte,
Auf wacht der Todten zahllos bleiche Schaar;
Es spalten krachend sich der Berge Klüfte,
Das Tiefverborg'ne wird nun offenbar.

Der ernste Ruf, er ruft zu Gottes Throne,
Zur ew'gen Qual, so wie zum ew'gen Lohne.

51.

Ach! süss aufweinend hör' ich nun Dich fragen,
Was werd' ich meinem Richter, wenn er nah't,
Was werd' ich Armer! dann dem Strengen sagen?
Doch finden diese Töne nicht den Pfad
Zu seinem Ohr, *wie* sollen wir denn klagen?
Mit welchem Wort' anrufen seine Gnad'?
In diesen Tönen schmilzt die ganze Seele,
Und fleht Verzeihung, reuig ihrer Fehle. —

52.

Wer widersteht euch, zaubervolle Laute?
Wo ist ein Auge, das nicht heisse Fluth
Erbarmung fleh'nder Thränen niederthaute?
Ein Herz, das nicht zerschmolz in Feuergluth?
Und doch, wie vor dem Richterstuhl ihm grau'te,
Vor dem auch sinket des Gerechten Muth,
Wo aller Sünden Buch liegt aufgeschlagen,
Sich nicht von Hoffnung fühlt empor getragen.

53.

Wie Sturm den Hain durchrauscht mit Ungestüme
Gleich eines Stromfall's lautem Donnerschall,
Verkündet jetzt, es nahe Gott im Grimme
Der Majestät, der Töne hoher Schwall:
Doch Engel weinen nur mit solcher Stimme
Beklagend einer Seele tiefen Fall,
Wie jetzt aufsäuselnd flehen die Gesänge
Um Heil und Rettung, statt gerechter Strenge.

54.

Auf neuen Flammen will der Geist sich schwingen
Anbetungsvoll zum Thron des Herrn empor,
Da man das dreymal Heilig höret singen
Als tönt aus Lüften hoch der Seel'gen Chor;
Es wirbeln Pauken, die Trommeten klingen,
Und hingerissen lauschet jedes Ohr;
Demüthig hat sich jedes Knie gebeuget,
Als in die Wolken das Osanna steiget.

55.

Wie wenn das Meer vorher von Nacht umzogen,
Von wilder Wuth der Winde laut umbrüllt,
Bis an's Gewölbe hob die finstern Wogen,
Das Mond und Sterne düster ihm verhüllt;
Nun aber, da die Wolken fortgeflogen,
Der Sturm verhallt, das Toben sich gestillt,
Und auf der Spiegelfläche sich die Stralen
Der schimmernden Gestirne friedlich malen:

56.

So schwinden Todesgraus und Furcht und Beben;
Vorüber ist das schreckliche Gericht!
Und süsser, froher Jubellaute Schweben
Ergiesst um uns ein morgenhelles Licht.
Sie preissen ihn, der uns den Weg zum Leben
Geebnet, der die Macht der Hölle bricht;
Gebenedeyet schallen sie dem Frommen,
Der in des Herren Namen ist gekommen!

57.

O Meister! Herrlich ist das Werk gelungen,
Das Dich Dein hoher Genius gelehrt;
In Wonn' und Wehmuth hast Du jetzt gerungen,
Des Lebens Mark hat es Dir aufgezehrt!
Er achtet kaum der vielen Huldigungen
Von allen, so es staunend angehört;
Ihn bald bewundern, glühend in Entzücken,
Bald Trennung ahnend schmerzvoll auf ihn blicken.

58.

Die letzten Thränen muss sein Auge thauen,
Als die Gesäng' um ew'ge Ruhe fleh'n.
Da fühlt' er von des Paradieses Auen
Des Friedens Palmen kühl herüber weh'n.
Es strebt sein Geist das ew'ge Licht zu schauen,
Er sieht die Erde neblig untergeh'n:
Sanft lös't sein Engel ihm die ird'schen Bande
Und er entschwebt zum lichten Sternenlande.

Mozart's Grab.

Wo ist Dein Grab? Wo duften die Cypressen?
Wo prangt der wappenstolze Marmorstein?
Hat denn die Welt den heil'gen Ort vergessen,
Der Deine Hülle schliesst in Dunkel ein?
Hat sie geglaubt, es wäre zu vermessen,
Dir eines Denkmals ird'sche Zier zu weih'n?
Und Jeder spricht: „Vergeblich ist Dein Fragen;
Durch jenes Thor ward er hinaus getragen."

Wo ist ein Land, das rühmt sich Deines Gleichen,
Das einen Solchen hat der Welt geboren,
Dem Deinen Kranz die Nachwelt müsste reichen,
Weil sie Dein Bild aus ihrem Aug' verloren,
Weil Deine Glorie vor ihm erbleichen
Sie sah dort an des Tempels Strahlenthoren?
Und leise hallt's: „Wohl prangen neue Sterne,
Doch Mozart strahlet fort in hoher Ferne."

Wo ist Dein Lohn, die Schätze, die Juwelen,
Die Deine Zeit als armen Dank Dir gab?
Wo der Palast, dess Mauern mir erzählen:
„Hier schwang der Meister seinen Zauberstab"?
Wollt Ihr mir neidisch Alles denn verhehlen?
Ein Jeder wendet schweigend sich mir ab.
Da sprach's: „Um dessen Stirn der Lorber pranget,
Dem ziemt es nicht, dass er nach Gold verlanget."

So ist nur Prüfung Künstlers Erdenwallen,
Ob er in Feuersgluth bestehet rein?
Ob er entsagen kann den Freuden allen,
Die auch der ärmste Sterbliche nennt sein?
Ob ihm's genügt, zu wandeln in den Hallen,
Durch die das Weltgeräusch nicht dringet ein,
Durch die nur leise Geisterworte dringen,
Die nieder aus den hohen Sphären klingen?

Du gingst im Wald und mit Dir Deine Töne:
Du stand'st am Meer', sein Brausen ward Gesang:
Du hörtest in den Wogen Angstgestöhne,
Im Geist des Weltgerichts Posaunenklang:
Du lasest in der Sterne Wunderschöne
Auch da der Sphären-Melodieen Gang:

Im Becherklang vernahmst Du süsse Lieder,
Im Taubenruf Cythereus Stimme wieder.

So schwebtest Du auf leichten Aetherwogen
Immitten durch des Zeitrads Brausen fort.
Von Himmelsahnung sanft hinauf gezogen,
Vernahmst Du, ach zu früh! das Schicksalswort.
Seht, wo die Leyer prangt am Himmelsbogen,
Dahin entfloh der Geist. Ich ahn' ihn dort.
D'rum lob' ich Dich in Deiner hohen Ferne,
In stiller Nacht, Du schönstes Bild der Sterne!

Verzeichniss derjenigen Werke,

die über Mozart *ex professo* erschienen sind, oder in denen gelegentlich von ihm mit einiger Ausführlichkeit gehandelt wird.

1) Mozart's Leben, in Schlichtegroll's Nekrolog. Gotha, 1791.

2) Mozart's Leben, von Sonnleithner *jun.*, in seinem Wiener Theater-Almanache für 1794.

3) Mozart's Leben, mit seinem Bildnisse. Grätz, 1794. (Nachdruck des Nekrologs.)

4) Mozart's Biographie in musikalischer Hinsicht, von N.. Br. Prag, 1797.

5) Mozart's Leben, von Niemtschek. Prag, 1798. Zweyte Auflage. 1808.

6) Kurze Darstellung des Lebens und der Manier Mozart's, von Siebigke, in seinem Museum berühmter Tonkünstler. Breslau, 1801.

7) Mozart's Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Erfurt, 1803.

8) Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung, in welcher viele Anekdoten von Mozart, namentlich vom Hofrath Rochlitz zu Papiere gebracht sind. Jahrg. I. Seite 17, 49, 81, 113, 145, 147, 289, 560. — Jahrg. II. Seite 641. — Jahrg. III. Seite 450, 493, 590. — Jahrg. VIII. No. 29. über Musik und Poesie. — Jahrg. XI. S. 793. — Ausserdem über ihn und seine Werke fast in allen Jahrgängen.

9) *Account of a very remarcable young Musician,* von Barrington. *Philosophical Transactions* Vol. *LX.* London, 1770.

10) *Anecdotes sur Mozart,* in *Mélanges de littérature, de Suand. Tom.* 2. 1804. pag. 337—347.

11) *Notices sur Mozart, par Winckler,* in *Magaz. encyclopédique. VII. année. T. III. Paris,* 1801. *rédigé par Millin.* pag. 29—72.

12) *Cramer Anecdotes sur Mozart. Traduites. Paris,* 1801, *chez l'éditeur, rue des bons enfans.* (Sind die erwähnten Rochlitz'schen mit einigen Anmerkungen.)

13) *Notice sur Mozart, par Ginguené. Decad. Philos. T.* 31.

14) *Notice sur Mozart, par Sevelinges.* Nach dem Titelblatte des 1805 vom Pariser Conservatorium herausgegebenen Mozart'schen Requiem.

15) *Memorie intorno la vita e gli studj del celebre Mozart,* in *Novelle politico-literarie di Mantova 4 Gennaro* 1806. Unter der Rubrik: *Varietà letterarie.*

16) *Mémoire encyclop. romane. T. I.* 1806.

17) *Cenni biografici intorno a Mozart,* von Lichtenthal. Milano, 1816.

18) *Elogio storico di Mozart*, von dem Grafen Schizzi. Cremona, 1817.

19) Mozart und Haydn. Nachträge zu ihren Biographieen. Versuch einer Parallele. Erfurt, 1810.

20) Biographie Mozart's, in *An account of the first Edinburgh musical festival, by Graham. Edinburgh*, 1816.

21) *Bombet. Lettres écrites de Vienne sur Haydn, suivies d'une vie de Mozart. Paris, Didot l'ainé.* 1814.

22) *Bombet. Lifes of Haydn and Mozart, in a series of letters, translated from the french. London, Murrey*, 1817.

23) *Vies de Haydn, Mozart et Metastase, par Stendhal.*

24) *Vie de Rossini, par Stendhal.* Ist ohngefähr die Uebersetzung August Wendt's in Rossini's Leben und Treiben.

25) Holländische Uebersetzung der von Rochlitz gelieferten Anekdoten in der Leipz. Allgem. musik. Zeitung.

26) *Discours tenu le* 11. *Octobre* 1766 *à Lausanne* (über Mozart). In *Aristide ou le citoyen N. XVI. à Lausanne, chez François Grasset et Comp.*

27) Dieselbe Rede deutsch. 1771.

28) Oesterreichischer Plutarch.

29) Neuer Plutarch, nach Peter Blanchard, fortgesetzt von Kraft, im ersten Bande. Pesth, 1815.

30) Geschichte der Tonkunst, von Jones, übersetzt u. s. w. von Mosel. Wien, 1821.

31) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, von Schubart. Wien, 1806.

32) Allgemeine Geschichte der Musik, von Busby, übers. von Michaelis. 2ter Band. Leipzig, 1822.

33) Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst. Leipzig. 2 Bände.

34) Cäcilia. Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz, 1824. ff.

35) Wiener allgemeine musikalische Zeitung.

36) Lexikon salzburgischer Künstler, von Pillwein. Salzburg, 1821.

37) Gerber's Tonkünstler-Lexikon, altes und neues. Leipzig, 1790. 1812.

38) Conversations-Lexikon, 6ter Band der 5ten Aufl. Leipzig, 1820.

39) Baierisches Musik-Lexikon, von Lipowsky. München, 1811.

40) Lebensnachrichten von Mozart, in der musikalischen Correspondenz. Speyer, 1792.

41) Gallerie historischer Gemälde aus dem 18ten Jahrhunderte, von Baur. 4ter Theil. Hof, 1805.

42) Mozart, ein dramatisches Gedicht, von *D.* Hoffbauer. Grätz, 1823.

43) Mozart's Tod, ein Original-Trauerspiel, von A. von Schaden. Augsburg, 1825.

44) Mozart's eigener thematischer Katalog. Offenbach a. M.

45) Gretry's Versuche über die Musik, von Spazier. Leipzig, 1800.

46) Geschichte der Musik, nach dem Französischen der Frau von Bawr, frey bearb. von August Lewald. Nürnberg, 1826.

47) Allgemeine deutsche Bibliothek, Recension des zweyten Bandes vom Nekrolog 1791.

48) Recensionen der Schriften über Mozart in der Jenaischen, Hallischen und Leipziger Literatur-Zeitung.

49) Ueber Reinheit der Tonkunst. Heidelberg 1826. zweyte Auflage.

50) Journal Deutschlands von 1799. Zwey tadelnde Aufsätze über Mozart, wahrscheinlich von J. F. Reichardt.

51) W. A. Mozart, eine begründete und ausführliche Biographie von J. A. Schlosser. Prag, 1828.

Ausserdem wird mehr und weniger von Mozart in folgenden Schriften gesprochen:

Joseph Haydn's Biographie. Erfurt, 1810.
Dittersdorf's Biographie, von ihm selbst. Leipzig.
Cherubini's Biographie. Erfurt, 1810.
Winter's Biographie. Erfurt.
Paesiello's Biographie. Daselbst.
Hiller's Leben von ihm selbst.
Hiller's Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, erster Band. Leipzig.
Griesinger's biographische Notizen von Joseph Haydn. Leipzig, 1810.
Forkel's musikalischer Almanach 1782. ff.
Bossler'sche Zeitung, 1789. 1791.
Musikalisches Taschenbuch von Werden. Leipzig, 1803.
Aeltere und neuere Berliner musikalische Zeitung.
Reichardt's Briefe über Italien in der musikalischen Monatsschrift.
Reichardt's Reise nach Wien 1790. 1791.
Gallerie der berühmtesten Tonkünstler. Erfurt, 1810.

Burney's musikalische Reisen, dritter Band.
Burney *General History of Music*, vierter Band 1788. Vol. 3. 1789. Vol. 4. 1789. Vol. 2. 1782.
Cramer's Magazin der Musik.
Förkel's Literatur der Musik.
Forkel's Geschichte der Musik.
Meusel's Museum für Künstler.
Meusel's Künstler-Lexikon.
Wiener Jahrbücher der Literatur, 1821. Enthält einen Aufſatz von Mosel.
Lucian Bonaparte's Rede im Conservatorium 1799.
Journal des Luxus und der Moden. November 1799. No: 29. 33. 1825.
Augsburger Intelligenzblätter 1762. Ein Brief aus Wien über Mozart's Kinder.
Mozart's Briefe an die Duschek, 1781. Mscr.
Grimm's und Diderot's Correspondenz, besonders aus den ersten Jahren Mozart's.
Stadler's Geschichte der Musik in Oesterreich.
Salieri's Biographie von Mosel. Wien.

Und nächstdem giebt es eine Menge kleiner Aufſätze über Mozart und dessen Werke in sehr vielen periodischen Blättern.

Schliesslich erfülle ich noch die liebe Pflicht, denjenigen Mozart'schen Verehrern und namentlich dem Hrn. Kapellmeister und Ritter Spontini in Berlin, Hrn. Chor-Director A. Jähndl in Salzburg, Hrn. *D. jur.* Hoffbauer in Gräz, Hrn. Musik-Director Weber in Prag, Hrn. Hofrath André in Offenbach a. M., Hrn. Banquier A. Bridi in Roveredo, Hrn. *D. med.* Lichtenthal in Mailand, Hrn. Postoff. C. Dannhausen in München, Hrn. Apotheker Fenderl in Innspruk, Hrn. *D. med.* Feuerstein in Pirna und Baronesse Eggers in Copenhagen etc. die theils durch gütige und wichtige Beyträge und theils auf andere Weise bemüht waren, diese Biographie möglichst zu vervollständigen, auch zugleich im Namen meiner beyden Kinder und meines seeligen Nissen's den schuldigsten, tiefgerührtesten und unversiegbarsten Dank hier öffentlich abzustatten. Möge ihnen für die vielen Beweise ihrer Liebe und Verehrung um die Manen des Meisters Gott das lohnen, was ich nicht weiter vermag! —

Zugleich scheint nöthig und zweckmässig zu seyn hier zu bekennen, dass ich früher weder Notizen von Mozart's Leben, noch auch Beyträge zu den schon erschienenen Biographieen Mozart's zum Behuf der öffentlichen Bekanntmachung gegeben habe.

So wie ich mich unterstand diese Biographie mit meines Nissen's Portrait zu beginnen, so vermag ich nicht zu unterlassen sie mit der Abbildung seines hier in Marmor errichteten Monumentes und den daran befindlichen Inschriften zu beschliessen. Mögen mir die hochverehrten Leser dieses entschuldigen und das trauliche Liebesopfer in dem Sinne mit hinnehmen, als es gegeben ist.

Salzburg, zu Michaelis, 1828.

Constanze,
verwittwete Etatsräthin von Nissen,
früher Wittwe Mozart.

Bayer.
Staat...
Mü...

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt:

Seite

Verzeichniss von *Mozart's* hinterlassenen Werken 3
Mozart und die Eigenthümlichkeit seiner Werke 23
Das Grosse der Kunst 46
Mozart's Opern überhaupt 66
Insbesondere:
Mitridate, Opera seria 72
Lucio Sulla, Opera seria 72
La bella finta Giardiniera, Opera buffa 74
Idomeneo, Rè di Creta. Opera seria 74
Die Entführung aus dem Serail, oder *Belmont und Constanze*, deutsches Singspiel 77
Der Schauspiel-Director, komisches Singspiel 85
Le Nozze di Figaro, Opera buffa 86
Così fan tutte, Opera buffa 92
Don Giovanni, Opera 95
Die Zauberflöte, deutsche Oper 112
La clemenza di Tito (Titus der Gütige) Opera seria . . 130
Mozart's Pianoforte-Spiel und seine Compositionen dafür . 134
— *Instrumental-Musik* 149
— *Kirchen-Compositionen* 162
— *Requiem* 168
Denkmale W. A. Mozart's 176
Denkmünzen auf ihn 179
Mozart's Bildnisse, in Kupfer gestochen und in Holz geschnitten 179
— Silhouetten 180
— Gemälde — Büsten 181
Gedichte auf Mozart 181

Auf der Vorderseite.

GEORG NICOLAUS

VON

NISSEN,

KÖNIGL. DÄNISCHER WIRKLICHER ETATS-RATH,
RITTER DES DANNEBROGK-ORDENS,

GATTE
DER WITTWE MOZART,

GEB. ZU HARDENSLEBEN IN DÄNNEMARK
D. 22. JÄNNER 1761.

STARB HIER DEN 24. MÄRZ 1826.

Auf der rechten Seite.

Zeuch, Du Holder, zeuch im Pfad der Sonne,
Lächle weiter der Vollendung zu,
Lösche nun den edlen Durst nach Wonne,
Gramentbund'ner, in verklärter Ruh.
Fahr' denn wohl, Du Trauter meiner Seele,
Eingewiegt von meinen Segnungen,
Schlummre ruhig in der Grabeshöhle,
Schlummre ruhig bis auf's Wiedersehn.

Auf der Hinterseite.

DEM
WOHLTHÄTER
DER
FAMILIE MOZART
GEWIDMET
VON SEINER GATTIN
UND SEINEN
DANKBAREN STIEFSÖHNEN
CARL UND WOLFGANG MOZART.

Auf der linken Seite.

Wieder aufzublüh'n werd' ich gesä't,
Der Herr der Erndte geht,
Und sammlet Garben,
Uns ein — uns ein, die starben!

Wolfgang Amad. Mozart.

Eine
begründete und ausführliche

Biographie

deſſelben.

Herausgegeben
zur
Gründung und Errichtung eines Monuments für den
Verewigten
von

Joh. Aloys Schloſſer.

Prag:
bei Buchler, Stephani und Schloſſer.
1828.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Der

ehmaligen würdigen Gattinn

Mozarts,

jetzigen verwittweten königlichen däniſchen Etatsräthinn

Frau von Nyſſen,

gebornen

Marie Conſtanze Weber,

hochachtungsvoll gewidmet

von dem

Herausgeber.

Wenn auch der Menſch mit wunderähnlichen Gaben und Fertigkeiten von der Natur beſchenkt, ſelten ein allgemeines Muſter zur Nachahmung für Andere iſt, da ſo wie ſeine Vollkommenheiten uns Uebrigen unerreichbar ſind, auch ſeine Fehler nicht zu unſerer Entſchuldigung dienen können: ſo bleibt doch das Andenken deſſelben uns unbeſchreiblich ſchätzbar und wichtig.

Solche Menſchen ſind Phänomene, die man anſtaunt, und deren treue Abbildung der Forſcher der Menſchennatur als ſchätzbare Kabinetsſtücke anſieht, zu denen er oft zurückkehrt, um an ihnen den unbegränzten Umfang des menſchlichen Geiſtes zu bewundern.

Zu ihnen gehört Mozart, ein Wunder an Anlagen und von früher Entwickelung derſelben.

Wäre er aber auch weniger dieſer Wundermenſch geweſen, ſo würde eine Beſchreibung ſeines Lebens doch ſchon um deßwillen für Viele wichtig werden, weil er ein Wohlthäter für ſie geworden.

Wer von den Tauſenden, denen er durch ſeine Werke himmliſche Genüße verſchaffte, und wer von unſern Nachkommen, welchen ſie noch gleiche verſchaffen werden, wird nicht wünſchen, mit ihm ſelbſt genau bekannt zu werden?

Wohl haben ſchon Mehrere etwas zu liefern geſucht, wodurch dieſer Wunſch erfüllt werden ſollte; es genügte aber ſelbſt die ſchätzbare Biographie in Schlichtegrolls Nekrolog nicht ganz. Sie ſprach nur über Mozart's Jugend ausführlich. Außerdem erſchien ſie eben ſo, wie das Intereſſante, welches Herr Hofrath Rochlitz zu Leipzig und Herr Dr. Reinhard zu Frankfurt a. M. in Zeitſchriften, ſo wie Herr Hofſekretär Gerber zu Sondershauſen in ſeinem Lexikon aus dem ältern Leben mittheilten, unter Anderes gemiſcht, daß nicht Alle, die Mozarts Leben kennen zu lernen begehrten, mitkaufen konnten und mochten.

Dem laut gewordenen Verlangen nach einer Sammlung jener Lieferungen wurde aber noch nicht entſprochen.

Die öftere Erneuerung dieſes Verlangens beſtimmte mich hieran Hand anzulegen, und weder Mühe noch Auslagen zu ſchonen, um ſowohl hier als in Salzburg Berichtigungen und Ergänzungen zu ſammeln und mich der beſten aus authentiſchen Quellen geſchöpften Materialien zu verſichern.

Ich verwandte nun die freien Stunden des Winters dazu, das, was mir glaubwürdige Zeugen beſtätigt, oder weiter mitgetheilt, den Freunden Mozart's hier in einem Werke zu übergeben, von deſſen Ertrag dem Verewigten, der nicht bloß als ein Raphael in ſeiner Kunſt obenan ſteht, ſondern auch als Menſch nicht minder intereſſant iſt, ein ihm würdiges Monument errichtet werden ſoll.

Wien den 21. März 1827.

J. A. Schloſſer.

Wolfgang Amad. Mozart.

Auf

Mozart's Tod.

Orpheus hatte ſchon lang die Schattenreiche durchwandelt,
Und durch der Leyer Geſang Helden und Götter entzückt,
Als er wieder die Erde zu ſehen verlangte. Die Hohen
Lächelten heimlich dem Wunſch; liehen den Sterblichen ihn.
Mozart nannt ihn die Welt. Dem Erwecker aller Gefühle
Gab die ganze Natur ihren beſeelendſten Ton.
Doch auf Erden verkannt, und jenſeits Lethe vermiſſet,
Rieſen die Himmliſchen früh ihren Gelieb'nen zurück.

Freiherr v. Gerning,
Landgräfl. Heſſen-Homburgiſcher geheimer Rath und Geſandter am Bundestage.

Wolfgang Amadeus *) **Mozart** wurde zu **Salzburg** am 27. Januar 1756 geboren.

---

*) **Mozart's** Vornamen werden häuſig anders angegeben. Hofr. **Schlichtegroll**, Herr Dr. **Reinhard** und Herr Hofſekretär **Gerber** nannten ihn: **Johannes Chryſoſtomus Wolfgang Gottlieb**; das **Brockhaus'ſche Converſations-Lexikon: Johannes Chryſoſtomus Wolfgang Amadeus.** Auf manchem ſeiner Werke ſteht: **Johann Wolfgang Amad. Schlichtegroll** und Herr Dr. **Reinhard** behaupteten, daß die von ihnen genannten Namen authentiſch ſeyen. Ich habe vergeſſen, mich in **Salzburg** darüber zu unterrichten. In der **Wiener Zeitung** vom Jahre 1791 lautet aber die Nachricht von **Mozart's** Tode ſo: „Verſtorbene zu Wien in der Stadt: Am 5ten Dez. Herr Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Kapellmeiſter und Kammerkompoſiteur, alt 36 Jahre, in der Rau-

Sein Vater, Leopold Mozart, war der Sohn eines Buchbinders zu Augsburg, ſtudierte zu Salzburg, kam daſelbſt 1743 als Hofmuſikus in die fürſtliche Kapelle, und wurde 1752 Vice-Kapellmeiſter. Er beſchäftigte ſich neben ſeinem Dienſt am Hof und in der Metropolitankirche mit der Unterweiſung auf der Violine, und mit Komponiren. Im Jahre 1756 gab er den Verſuch einer gründlichen Violinſchule heraus, welcher, umgearbeitet und mit der Lehre vom guten Vortrage verbunden, 1770 zu Leipzig zum zweiten Mal, und 1792 zu Augsburg zum dritten Mal aufgelegt wurde *).

Die Mutter war Anna Maria Pertlinn.

Die Eltern unſers, für die Harmonie ſo aus-

---

henſteingaſſe Nro. 970." Ich nahm dieſe Namen auf, da es ſehr unwahrſcheinlich iſt, daß von der Zeitung andere gegeben worden, als bei der Taufe.

*) Außer dieſer Violinſchule ſind von Leopold Mozart noch folgende Werke erſchienen: 1) Baſtien und Baſtienne. Operette. 2) La Cantatrice ed il Poeta. Intermezzo à 2 Personne. 3) Muſikaliſche Schlittenfahrt, arrangirt für das Pianoforte.

gezeichnet organiſirten Künſtlers galten für das **ſchönſte Ehepaar** in **Salzburg**.

Von ſieben Kindern aus dieſer Ehe blieben nur eine Tochter, **Maria Anna**, und unſer **Wolfgang** am Leben.

Der Vater gab die Unterweiſung auf der Violine und das Komponiren im ſiebenten Jahre der Tochter auf, um auf die muſikaliſche Erziehung derſelben alle, von ſeinem Dienſte freie Zeit wenden zu können.

Sie entſprach der väterlichen Unterweiſung ſo gut, daß ſie in der Folge bei den Reiſen der Familie die Bewunderung, welche man dem Sohne zollte, durch ihre Geſchicklichkeit theilte.

Sie heirathete den **Reichsfreiherrn von Berchtold zu Sonnenburg**, und lebte von jetzt an, ohne als Künſtlerin weiter in der Welt aufzutreten, in anſpruchsloſer Stille den ſchönen Pflichten der Gattin und Mutter allein.

In den letzten, im väterlichen Hauſe zugebrachten Jahren ihres ledigen Standes gab ſie einigen jungen Frauenzimmern in der Stadt **Salzburg** Unterricht im Klavierſpielen, und noch jetzt ſtehen dort die geſchickten Schülerinnen der Nannette Mozart allen andern Künſtlerinnen durch Nettigkeit, Präciſion und wahre Applikatur vor.

Der Sohn Mozart war, als der Vater die Tochter auf dem Klaviere zu unterweiſen begann, gegen drei Jahre alt, und zeigte ſchon damals Spuren ſeines außerordentlichen Talents. Er unterhielt ſich häufig lange mit Zuſammenſuchen der Terzen beim Klavier, und äußerte, indem er ſie anſtimmte, große Freude, die Harmonie gefunden zu haben.

Im vierten Jahre des Knaben begann der Vater, ihn ſpielend einige Menuetten und größere Stücke auf dem Klavier zu lehren. Zum Lernen einer Menuet wurde eine halbe, zu einem größeren Stücke eine Stunde nöthig. Beide konnten nun mit größter Nettigkeit und mit dem feſteſten Takte geſpielt werden.

Der Kleine ſchritt ſo eilig vor, daß er in ſeinem fünften Jahre ſchon niedliche Stücke komponirte, die er ſeinem Vater vorſpielte, und von dieſem zu Papier bringen ließ.

Der Vater wagte noch keine Forderung an ihn, auch andere Inſtrumente zu lernen; er verſuchte aber für ſich, auch mit der Geige umzugehen. Dieſe

Verſuche trieb er jedoch nur, wenn ſein Vater nicht zu Hauſe war; Herrn von Murr ließ er aber ſchon in ſeinem vierten Jahre welche heimlich hören.

Wie man den Kleinen wegen ſeines muſikaliſchen Talents bewundern mußte, ſo mußte man ihn wegen ſeiner Gutthätigkeit und Herzlichkeit lieben. Er hing ſich an Alle, die ſich mit ihm abgaben, mit Innigkeit, und bat jeden mit Flehen, daß er ihn doch immer gern haben möge. Wurde die Erfüllung dieſer Bitte ſcherzend in Zweifel geſtellt, ſo traten Zähren in des Abgewieſenen Augen.

Vor der Zeit, ehe er Muſik lernte, war ſein lebhaftes Temperament für jede Kinderei, wenn ſie nur mit etwas Witz gewürzt war, ſo empfänglich, daß er Eſſen und Trinken darüber vergeſſen konnte.

Aber von der Zeit an, da er Muſik lieb gewonnen, verlor er allen Geſchmack an den bisherigen Spielen. Sollten ihm dieſelben noch etwas gewähren, ſo mußten ſie mit Muſik begleitet ſeyn. Trugen z. B. er und ein Freund vom Hauſe, der ſich viel mit ihm abgab, Spielzeug aus einem Zimmer in das andere, ſo mußte der, welcher leerer ging, einen Marſch ſingen, oder ging er ganz leer, auf der Geige ſpielen.

Auch ging er nie gern zu Bette, ohne vorher geſungen zu haben. Er komponirte dazu eine eigene Melodie. Sein Vater mußte ihn auf einen Seſſel ſtellen, auf welchem er dieſelbe vortrug, während der Vater die Sekunde dazu abſang. Ohne daß dieſe Feierlichkeit vorgegangen war, und er darauf Vater, Mutter und Schweſter recht herzlich geküßt hatte, ſchlief er nie ruhig und bald ein.

Aber nicht bloß in der Muſik, ſondern auch in andern Dingen zeigte Wolfgang große Lernbegierde. Was ihm ſein Vater aufgab, trieb er mit größtem Eifer. Als er ſchreiben lernte, ſchien er alles Andere, ſelbſt die Muſik darüber zu vergeſſen. Die Eile aber, mit der er ſchrieb, ließ keine ſchöne Züge entſtehen. Er klagte ſich ſelbſt darüber an; aber nur die erſten Zeilen der neuen Schrift verriethen den Vorſatz zur Beſſerung, keineswegs die folgenden. Auch als er rechnen lernte, lebte er durch die erſten Wochen nur in Zahlen, und es wurden Tiſch, Seſſel, Wände, ſogar der Fußboden voll Ziffern geſchrieben.

Eines Tages traf ſein Vater, als er mit einem Freunde aus der Kirche nach Hauſe kam, den Kleinen mit der Feder beſchäftigt an.

„Was machſt Du da?" fragte der Vater.

„„Ein Konzert für das Klavier. Der erſte Theil iſt bald fertig.""

„Das wird was Sauberes ſeyn. Laß ſehen!"

„„Nein, erſt, wenn es fertig iſt.""

Der Vater nahm das Geſchriebene mit Gewalt weg, und zeigte ſeinem Freunde Noten, die man kaum leſen konnte. Der Kleine hatte jedes Mal bis auf den Grund des Tintenfaſſes getaucht: der zu vollen Feder waren immer Klecks entfallen, die Wolfgang weggewiſcht, und darauf fortgeſchrieben hatte.

Beide Freunde lachten Anfangs über den Galimathias von Noten. Als aber der Vater die Kompoſition mit mehr Aufmerkſamkeit betrachtete, entfielen ſeinem Auge Thränen der Bewunderung und der Freude.

„Sehen Sie Freund," ſagte er mit Lächeln und Rührung, „wie Alles richtig und nach der Regel geſetzt iſt. Leider nur, daß man es nicht brauchen kann, weil es ſo außerordentlich ſchwer iſt, daß es kein Menſch ſpielen kann."

„„Dafür,"" fiel Wolfgang ein, „„iſt es auch ein Konzert; man muß ſo lange exerciren, bis man es herausbringt.""

Er ſetzte ſich ans Klavier, fing an zu ſpielen und ſagte: „Sehen Sie, ſo muß es gehen." Allein er konnte nur ſo viel herausbringen, daß man gewahrte, welches ſeine Ideen geweſen waren. Das Ganze war zu ſchwer geſetzt.

Als Wolfgang im ſechsten Jahre ſeines Alters in der Kunſt ſo weit gekommen, daß es Unrecht von dem Vater geweſen wäre, wenn er nicht auch andere Städte und Länder zu Zeugen des außerordentlichen Talents deſſelben hätte machen wollen, ſo reiſete er mit ihm, ſeiner Frau und Tochter nach München. Beide Kinder ließen ſich vor dem Kurfürſten hören, und wurden mit Beifall und Lob überhäuft.

Im Herbſt dieſes Jahres 1762 ging die Familie nach Wien, wo die beiden kleinen Virtuoſen dem kaiſerlichen Hofe vorgeſtellt wurden.

Kaiſer Franz und die Kaiſerin Maria Thereſia ſprachen ſehr lang und äußerſt liebevoll mit den Kleinen.

Kaiſer Franz ſagte im Scherz zu dem Knaben: „Es iſt keine Kunſt mit allen Fingern zu ſpielen; aber nur mit einem Finger oder auf einer verdeckten Klaviatur zu ſpielen, das verdient Bewunderung."

Wolfgang wurde durch dieſe Zumuthung nicht im mindeſten betroffen, ſondern ſpielte ſogleich mit einem Finger ſo nett, als es möglich war; ließ ſich dann die Klaviatur bedecken, und ſpielte mit ſolcher Fertigkeit, als wäre er ſchon lange daran gewöhnt.

Als er ſich am Tage der eigentlichen Produktion an das Klavier ſetzte, und der Kaiſer ſich neben ihm ſtellte, ſagte er zu demſelben: „Iſt Herr Wagenſeil nicht hier? der ſoll herkommen; der verſteht es."

Der Kaiſer ließ ſogleich Wagenſeil an ſeine Stelle treten. Wolfgang ſagte zu ihm: „Ich ſpiele ein Konzert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden."

Die Ausführung geſchah mit ſolcher Vollkommenheit, daß alle Zuhörer in Erſtaunen geſetzt wurden. Die kaiſerliche Familie überhäufte die Kleinen mit Gnade.

Wolfgang hatte noch keinen Unterricht auf der Violine erhalten. Bald nach der Rückkehr der Familie nach Salzburg kam ein geſchickter Geiger und Anfänger in der Kompoſition, Wenzl, zu dem Vater Mozart, und bat ſich deſſen Urtheil über ſechs Trios aus, welche er während ſeiner Abweſenheit geſetzt hatte.

Schachtner, ein Trompeter in Salzburg, den der kleine Mozart beſonders liebte, war eben gegenwärtig.

„Der Vater," ſo erzählt dieſer glaubwürdige Augenzeuge, „ſpielte mit der Viole den Baß, Wenzl die erſte Violin und ich ſollte die zweite ſpielen."

„Wolfgang hatte in Wien eine kleine Geige geſchenkt bekommen. Er kam mit derſelben und bat, daß er die zweite Violin ſpielen dürfe."

„Der Vater verwies die Bitte als kindiſch. „„Du haſt noch keinen Unterricht auf der Violine gehabt, und würdeſt Dich nur lächerlich machen."" Der Kleine erwiederte: „„daß, um die zweite Violine zu ſpielen, man es ja wohl nicht gelernt zu haben brauche.""

„Der Vater halb im Unwillen hieß ihm fortzugehen, und uns nicht weiter zu ſtören."

„Der Knabe fing bitterlich zu weinen an, und lief mit ſeiner kleinen Geige davon."

„Ich bat für ihn, daß er mit mir ſpielen dürfe, und der Vater willigte endlich ein."

„„Nun ſo geige nur mit Herrn Schachtner,"" ſagte er, „„aber ſo leiſe, daß man Dich nicht hört. Höre ich Dich, ſo mußt Du gleich fort.""

„Wir ſpielten, und das Kind geigte mit mir."

„Bald bemerkte ich, daß ich ganz überflüßig ſey. Ich legte meine Geige weg, und ſah den Vater an, dem Thränen der Verwunderung und der Rührung über die Wangen rollten."

„Wolfgang ſpielte ſo alle Trios durch."

„Nach Endigung derſelben wurde er durch unſern Beifall ſo kühn, daß er behauptete, auch die erſte Violin ſpielen zu können."

„Wir machten zum Scherz einen Verſuch, und mußten herzlich lachen, als das Kind auch dieſe, wiewohl mit lauter unrechten Applikaturen ſpielte, doch aber wenigſtens ſo, daß es nie ſtecken blieb."

Der Vater begann nun, dem Kleinen Unterricht in der Violine zu geben, und er ſchritt im Spielen derſelben ſo ſchnell vor, als es beim Klaviere der Fall geweſen war.

Ueberhaupt zeigte ſichs immer mehr, daß Wolfgangs Ohr ganz für die Muſik gebauet war.

Er bemerkte die feinſten Unterſchiede der Töne, und jeder Mißklang, ja ſogar jeder rauhe, durch Zuſammenſtimmung nicht gemilderte Ton ſpannte ihn auf die Folter.

So hatte er in dieſer Zeit der Kindheit und faſt bis in ſein zehntes Jahr eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn ſie allein, ohne andere Muſik geblaſen wurde. Wenn man ihm das Inſtrument nur vorhielt, ſo that es ſchon die Wirkung auf ihn, die eine geladene, auf's Herz geſetzte Piſtole macht.

Sein Vater wollte ihm dieſe kindiſche Furcht durchaus benehmen, und befahl einmal, trotz den flehenden Bitten des Kindes um Aenderung des Willens, daß ihm entgegen geblaſen werden mußte. Das Kind wurde beim erſten Tone bleich und ſank zur Erde, und es würde in Verzuckungen gefallen ſeyn, wenn man fortgefahren hätte.

Von ſeinem frühen feinen Gefühl noch folgenden Zug.

Noch in ſeinem ſechsten Jahre ſpielte Wolfgang einmal auf Schachtners Geige, und lobte ſie ſehr wegen ihres ſanften Tons. Er gab ihr dieſes Tones wegen den Namen Buttergeige.

Einige Tage darauf traf Schachtner den Knaben, als er ſich eben auf ſeiner eigenen Geige unterhielt.

„Was macht Ihre Buttergeige?“ fragte Wolfgang, und fuhr dann in ſeinen Phantaſien fort. Bald darauf dachte er einige Augenblicke nach, und ſagte dann zu Schachtnern: „Wenn Sie Ihre Geige doch ſo, wie ſie war, als ich darauf ſpielte, geſtimmt ließen; ſie iſt um einen Viertelton tiefer, als meine da.“

Man lachte über dieſe Angabe. Aber der Vater, der ſchon mehrere Proben von der außerordentlichen Feinheit des Tongefühls, und von dem Gedächtniſſe des Kindes hatte, ließ die Geige holen, und die Angabe traf zum Erſtaunen der Geſellſchaft richtig ein.

Der täglichen Erfahrungen von dem Erſtaunen und der Bewunderung der Menſchen über ſeine Geſchicklichkeit, ungeachtet, blieb Wolfgang doch das beſcheidendſte Kind.

Auch war er überaus folgſam und gefällig. Er beachtete jeden Wink ſeiner Eltern und befolgte ihn. Er nahm nicht das mindeſte, von Andern ihm Angebotene, ſelbſt keine Speiſe an, ohne Erlaubniß von den Eltern dazu erhalten zu haben. Hatte er ſich ſchon den ganzen Tag hindurch hören laſſen müſſen, ſo ſpielte er doch noch Jedem ohne Unwillen vor, wenn ſein Vater es begehrte.

Im Juni 1763, alſo im ſiebenten Jahre des Knaben, unternahm die Mozart'ſche Familie die erſte große Reiſe.

Es ging zuerſt nach München, wo Wolfgang ein Konzert auf der Violine vor dem Kurfürſten ſpielte. Er präambulirte dazu, zur allgemeinen Verwunderung, aus dem Kopf.

In Augsburg, Manheim, Frankfurt a. M., Mainz, Coblenz, Köln, Aachen und Brüſſel gaben die Kinder entweder muſikaliſche Akademien für das Publikum, oder ſpielten bei verſchiedenen Großen mit ausgezeichnetem Beifall.

Im November kamen ſie in Paris an.

Sie ließen ſich vor der königlichen Familie zu Verſailles hören. Auch ſpielte Wolfgang in der dortigen Kapelle vor dem Hofe die Orgel. Für das Publikum gaben ſie zwei große Akademien in einem Privattheater.

Sie fanden hier ſehr ihre Welt. Gleich nach der

Ankunft waren der Vater und die beiden Kinder in Kupfer geſtochen worden. Die Auflage wurde ſchnell vergriffen und es mußte ein neuer Stich geſchehen. Auch wurde die Familie überall aufs Ehrenvolleſte behandelt.

Wolfgang verfertigte hier in ſeinem ſiebenten Jahre ſeine beiden erſten Werke. Das erſte dedicirte er der Madame Victoire, der zweiten Tochter des Königs; das andere der Gräfinn Teſſe. Beide Stücke wurden in Paris geſtochen.

Nachdem ſich die Familie ein und zwanzig Wochen in Paris aufgehalten hatte, reiſte ſie am 10. April 1764 über Calais nach England, wo ſie ſich bis in die Mitte des folgenden Jahres aufhielt.

Am 24. deſſelben Monats ließen ſich die Kinder vor den beiden Majeſtäten hören; eben ſo wieder im folgenden Monat, wo Wolfgang auch die Orgel des Königs ſpielte.

Sein Orgelſpiel wurde mit noch weit mehr Bewunderung aufgenommen, als ſein Klavierſpiel.

Die Kinder gaben nun eine große Muſik, wobei alle Symphonien von der Kompoſition Wolfgangs waren, zu ihrem Vortheile; eine andere zum Nutzen des Hoſpitals der Wöchnerinnen.

Der König und die Königin ſprachen mit der Familie deutſch. Der König empfahl aber beſonders dem Knaben, während ſeines Aufenthalts in England auch engliſch zu lernen.

In Chalſen brachte ein gefährliches Halsweh den Vater an den Rand des Grabes. Während der Krankheit durften die Kinder zu Hauſe kein Klavier anrühren. Um ſich zu beſchäftigen, komponirte Wolfgang ſeine erſte Symphonie mit allen Inſtrumenten; ſeine Schweſter mußte ſie, neben ihm ſitzend, abſchreiben, und er trug ihr auf, ihn oft dabei zu erinnern, daß er den Pauken, Trompeten und Waldhörnern was rechts zu thun gebe. Als die Krankheit überſtanden war, kehrte die Familie nach London zurück.

Als die Kinder noch einmal vor der königlichen Familie ſpielen mußten, redete ſie der König wieder in deutſcher Sprache an, Wolfgang aber antwortete zur größten Ueberraſchung und Freude des Monarchen in engliſcher.

In andern großen Häuſern ſpielten die Kinder Konzerte zuſammen auf zwei Klavieren, die beſondern Beifall erweckten. Auch ſang der Knabe Arien mit einer Empfindung, die ebenfalls Bewunderung erregte.

In Paris und in London legte man ihm verſchiedene ſchwere Stücke von Bach, Händel, Paradies und andern Meiſtern vor, die er nicht nur vom Blatt ſpielte, ſondern auch aufs erſte Mal ſchon in dem angemeſſenen Takte und mit aller Nettigkeit vortrug.

Als er zum letzten Mal beim König von England ſpielte, nahm er eine Baßſtimme, und ſpielte eine vortreffliche Melodie darüber.

Joh. Chriſtian Bach *), Kapellmeiſter und Lehrmeiſter der Königinn, nahm darauf den Kleinen zwiſchen die Kniee, und ſpielte einige Takte, dann ließ er den Knaben fortfahren, und ſo ſpielten ſie eine ganze Sonate mit ſolcher Präciſion, daß, wer nicht zugeſehen, hätte glauben müſſen, das Stück werde von einem geſpielt.

Während des Aufenthalts in England, folglich im achten Jahre Wolfgangs, komponirte

---

*) Der jüngſte Sohn von Joh. Sebaſtian Bach, geboren zu Leipzig 1735, geſtorben zu London im Anfange des Jahrs 1782.

er ſechs Sonaten, die er in London ſtechen ließ, und der Königinn widmete.

Im Juli 1765 fuhr die Familie wieder nach Calais über, und reiſte durch Flandern, wo Wolfgang ſich häufig auf den Orgeln der Kloſterkirchen und der Kathedralen hören ließ.

Nach einer im Haag überſtandenen ſchweren Krankheit war Wolfgangs erſte Arbeit, daß er ſechs Sonaten für das Klavier ſetzte, und mit einer Zuſchrift an die Prinzeſſinn von Naſſau-Weilburg ſtechen ließ.

Im Anfang des Jahres 1766 brachte die Familie vier Wochen in Amſterdam zu.

Von Amſterdam rief das Inſtallationsfeſt des Prinzen von Oranien wieder in den Haag. — Wolfgang ſetzte für dieſe Feſtlichkeit ein Quodlibet für alle Inſtrumente, und verſchiedene Variationen. Darauf komponirte er einige Arien für die Prinzeſſin.

Vom Haag ging die Reiſe wieder nach Paris, und dann wurde die Straße über Lyon und durch die Schweiz zum Weg nach der Heimath eingeſchlagen.

In München ſang der Kurfürſt dem Knaben ein Thema vor, daß er es ſogleich ausgeführt zu Papier ſetze. Er that es in Gegenwart des Kurfürſten, ohne ſich dazu einer Geige zu bedienen. Als er fertig war, ſpielte er es ſo vortrefflich, daß der Kurfürſt und jeder, der es hörte, in Erſtaunen geſetzt wurde.

Nach einer Abweſenheit von länger als drei Jahren, kam die Familie am Ende des Novembers 1766 wieder zu Salzburg an, und blieb bis zum Herbſt des folgenden Jahres zu Hauſe.

Wolfgang ſchritt unterdeſſen durch ſtetes Studium dem Ziele der Vollkommenheit, das er ſo bald erreichte, näher.

Im Jahre 1768 ſpielten die Kinder in Wien vor dem Kaiſer Joſeph.

Der Monarch trauete der Geſchicklichkeit des Knaben gleich ſo viel zu, daß er ihm den Auftrag gab, die Opera buffa: Finta semplice in Muſik zu ſetzen. Es geſchah, und der Kapellmeiſter Haſſe und Metaſtaſio bewunderten das Werk; es wurde jedoch nie aufgeführt.

Bei den Kapellmeiſtern Bonno und Haſſe, bei dem Dichter Metaſtaſio, dem Herzoge von Braganza, dem Fürſten Kaunitz und Andern ließ der Vater nach Gefallen italieniſche Arien wählen, zu denen der Sohn in Gegenwart der Wählenden die Muſik mit allen Inſtrumenten ſetzte.

Es ſollte eben die Waiſenhauskirche eingeweihet werden, und Wolfgang ſetzte dazu das Amt, das Offertorium und ein Trompetenkonzert. Als zwölfjähriger Knabe dirigirte er dieſe feierliche Muſik in Gegenwart des kaiſerlichen Hofes.

Das Jahr 1769 brachte die Familie bis zum December wieder in Salzburg zu. Der Sohn wurde in dieſer Zeit, alſo in ſeinem dreizehnten Jahre, Konzertmeiſter beim Salzburgiſchen Hoforcheſter.

Im December dieſes Jahres trat der Vater mit dem Sohne allein eine Reiſe nach Italien an.

Hatte Wolfgang in andern Ländern die ausgezeichneteſte Aufnahme gefunden, ſo wurde ſeiner Erſcheinung in Italien, wo Muſik, wie in eigenem Boden gedeiht, und Kunſt unter die erſten Verdienſte gezählt wird, doch mit noch mehr Enthuſiasmus gehuldigt.

Er komponirte in Mayland Verſchiedenes, erndtete unbeſchreiblichen Beifall, und erhielt die Scrittura zur erſten Oper für das Karneval 1771.

In Bologna ſetzte Wolfgang den großen Kontrapunktiſten, den Pater Maeſtro Martini dadurch, daß er über jedes Fugen-Thema, welches dieſer hinſchrieb, die dazu gehörigen Risposta nach dem Rigore modi angab, und die Fuge augenblicklich auf dem Klaviere ausführte, außer ſich.

In Florenz vermehrte es nicht weniger die Bewunderung, daß der junge Künſtler die ſchwerſten Fugen und Themata, welche ihm der dortige Muſikdirektor und ſtarke Kontrapunktiſt, Marcheſe Ligneville vorlegte, ſogleich vom Blatt ſpielte.

Er machte in Florenz eine Bekanntſchaft mit einem Knaben aus einem ſehr reichen Hauſe in England, Thomas Linley, die ihm bis zum Grabe ſchätzbar blieb. Thomas war ein Schüler des berühmten Violiniſten Nordini. Er war, wie Wolfgang, erſt 14 Jahre alt, aber auch ſchon Virtuos. Die Freundſchaft beider Knaben verrieth nicht gewöhnliche Knabenanhänglichkeit, ſondern die Zärtlichkeit zweier tieffühlenden, übereinſtimmenden

Seelen. Sie achteten ſich als Künſtler, und betrugen ſich wie Männer. Am Tage der für beide äußerſt bittern Trennung brachte Linley ſeinem Freunde ein Gedicht, das er von der Dichterin Korilla auf denſelben hatte fertigen laſſen. Er gab es mit Thränen, und es wurde mit Thränen genommen, und erregte noch nach langen Jahren bei Mozarten neue.

In der Charwoche kamen Vater und Sohn zu Rom an, und gingen Mittwochs Nachmittags in die Sixtiniſche Kapelle, das berühmte zweichörige Miſerere des Antonio Allegri zu hören. Wolfgang hatte ſich, da es den päpſtlichen Muſikern unter der Strafe der Excommunication verboten war, dieſe Muſik abcopiren zu laſſen, vorgenommen, ſie zu Hauſe aus dem Gedächtniſſe aufzuſchreiben. Er that es, und nahm ſein Manuſcript, als dieſes Miſerere am Charfreitage wieder gegeben wurde, mit in die Kapelle, um in demſelben, es im Hute haltend, noch einige Verbeſſerungen anzumerken. Dieſes wurde bemerkt, bald weiter bekannt, und allgemeines Aufſehen in Rom erregt. Man drang in ihn, es in einer Akademie bei'm Klaviere zu ſingen.

Es war der Kaſtrat Chriſtophori, der es in der Kapelle geſungen hatte, zugegen, der durch ſein Erſtaunen Mozarts Triumph vollkommen machte.

Als er in Neapel in dem Conservatorio alla pietà ſpielte, fielen ſeine Zuhörer auf den abergläubiſchen Gedanken, es müſſe in ſeinem Ringe Zauberei ſtecken. Als dieſes Mozart erfuhr, zog er den Ring ab, und nun wurde die Verwunderung gränzenlos. Seine in Erſtaunen ſetzende Fertigkeit und Geſchwindigkeit der linken Hand hatte er ſich beſonders durch das fleißigſte Studium der Bachiſchen Klavierwerke erworben.

Nachdem er in Neapel noch eine große Akademie beim kaiſerlichen Geſandten Grafen Kaunitz gegeben hatte, kehrte er nach Rom zurück, wo ihn nun auch der Papſt zu hören verlangte *), den

---

*) Ich erzähle hier nach Schlichtegroll's und Reinhard's Angaben, welche Andere, denen Mozart ſelbſt erzählte, beſtätigten. Hofrath Rochlitz behauptet aber, daß Mozart ſchon bei ſeiner frühern Anweſenheit in Rom von dem Papſte gehört worden ſey. Es geſchieht dieſes, indem er die, das bewundernswürdige Gedächtniß Mozarts für Muſik

er hoch entzückte, und von dem er das Kreuz und Breve als Militiae auratae eques erhielt.

---

beurkundende Geſchichte mit dem Miſerere folgendermaßen erzählt:

„Als vierzehnjähriger Knabe (1770) war Mozart mit ſeinem Vater in Rom. Clemens XIV. (Ganganelli) war ihm gewogen, und ließ ihn mehrmals auf ſeinen Zimmern ſpielen. Es war gegen die Oſternzeit. Vater und Sohn hatten viel von der Feier der ſtillen Woche auch in Hinſicht auf Kirchenmuſik, namentlich von dem unſterblichen Meiſterwerke des Antonio Allegri, dem zweichörigen Miſerere, das jedes Jahr dann vorgetragen wird, erzählen gehört, und der Knabe in ſeiner Unbefangenheit bat den Papſt um eine Abſchrift. „Das kann nicht ſeyn, mein Sohn;“ war die freundliche Antwort: „dieſe Werke ſind nicht mein Eigenthum, ſondern der Kirche.“ Der Knabe ging in die einzige Probe, die gehalten ward, hörte mit größter Aufmerkſamkeit, eilte nach Hauſe und ſchrieb das Werk nieder. Zur öffentlichen Aufführung nahm er ſein Manuſcript mit, füllte gleichfalls nach dem Gehör die Lücken aus, verbeſſerte manchen Gang der Mittelſtimmen, beſaß nun das Werk, ganz wie es iſt, auf dem Papiere, und war keck genug, es dem

In Bologna wurde er einſtimmig als Mitglied und Maestro della Academia filarmonica aufgenommen. Um dieſes werden zu können, hatte man ihn allein eingeſchloſſen, und

---

Papſte in Abſchrift zu zeigen. „Nun," ſagte dieſer lächelnd, „was du ſelbſt davon trägſt, kann ich dir nicht nehmen. — Es iſt wahr, daß die Strophen einander ſehr ähnlich ſind, wodurch das Auffaſſen im Gedächtniß erleichtert wird: es iſt aber auch wahr, daß dieß Auffaſſen durch den eigenthümlichen, von neuerer Muſik ganz abweichenden Gang der Mittelſtimmen erſchwert wird. Mozart ließ ſpäter mehrere Bekannte Abſchrift nehmen. Auch an Doles in Leipzig war durch die dritte Hand eine ſolche Abſchrift gekommen; und dieſer ließ nun uns Schüler den Pſalm gewöhnlich am grünen Donnerſtage in der Kirche ausführen. Als hernach Burney das Werk nach einer Copie des Originals — wie er nun dazu gelangt ſeyn mochte — öffentlich bekannt machte; da fand ſich's, daß auch nicht Eine Note anders als bei Mozart ſey." S. Ein guter Rath Mozarts, in 2ten Bande: „Für Freunde der Tonkunſt von Friedrich Rochlitz."

ihm eine Antiphona vierſtimmig zu ſetzen gegeben. Er war in einer halben Stunde damit fertig, und erhielt nun das Diplom.

Vater und Sohn eilten jetzt nach Mayland zurückzukommen, weil ſich der Sohn zur Kompoſition der erſten dortigen Karneval-Oper verbindlich gemacht hatte. Wäre das nicht geweſen, ſo hätte er die Scrittura zur erſten Oper auch in Bologna, Neapel und Rom erhalten.

Am Ende des Octobers 1770 kamen ſie zu Mayland an. Hier komponirte der Sohn in ſeinem vierzehnten Jahre die Opera seria, Mitridate. Sie wurde zum erſten Mal am 26. December, und dann mehr als zwanzig Mal nach einander aufgeführt. Der allgemeine Beifall, den dieſe Arbeit erhielt, erhellt auch noch daraus, daß die Impresa ihm ſogleich den ſchriftlichen Akkord auf die erſte Oper für das Jahr 1773 gab.

In Verona überreichte man dem jungen Künſtler ebenfalls das Diplom als Mitglied von der filarmoniſchen Geſellſchaft.

So verließ er Italien, allenthalben mit Ehre ausgezeichnet, und mit dem ihm beigelegten Namen: Il Cavaliere filarmonico.

Da Mozart mit ſeinem Vater wieder in Salzburg eintraf, fand er einen Brief vom Grafen Firmian in Mayland, der ihm im Namen der Kaiſerin Maria Thereſia die große theatraliſche Serenate zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand zu ſchreiben auftrug.

Die Kaiſerin hatte den älteſten unter den Kapellmeiſtern, den berühmten Haſſe, zur Kompoſition der Oper: Ruggiero, beſtimmt *), für die Serenate: Ascanio in Alba, wählte ſie den jüngſten aus.

Mozart übernahm den Auftrag, und reiſte im Auguſt mit ſeinem Vater wieder auf einige Monate nach Mayland. Obgleich der Vater nicht den

---

*) Johann Adolph Haſſe, königl. polniſch. und kurfürſtl. ſächſ. Oberkapellmeiſter, geboren am 25. März 1699 zu Bergedorf zwei Stunden von Hamburg, geſtorben am 25. December 1785 zu Venedig. Ruggiero war die letzte Oper, welche er ſchrieb.

mindeſten Einfluß mehr auf die Werke des Sohnes nahm, ſo war er von dieſem doch unter dem ſchmeichelnden Vorwande, daß er nur unter ſeiner Leitung etwas Gutes leiſten könne, dringend zur Begleitung aufgefordert worden; auch ſuchte der Sohn überall glauben zu machen, daß das Beſte, was er liefere, ihm von ſeinem Vater eingegeben werde. Während den Vermählungs-Feierlichkeiten wurde ſtets mit der Oper und Serenate abgewechſelt.

Im Jahre 1772 ſetzte Mozart zur Wahl des neuen Erzbiſchofs von Salzburg die Serenate: Il sogno de Scipione.

Den Winter darauf brachte er mit dem Vater in Mayland zu, wo er die übernommene Opera seria: Lucio Silla, für das Karneval 1773 ſchrieb, die 26mal nacheinander aufgeführt wurde.

Im Frühling 1773 war er wieder in Salzburg.

Dieſes und die drei nächſten Jahre brachte er theils zu München, theils zu Wien, theils zu Salzburg zu. Sein Il he pastore, welchen er 1775 am letzten Orte ſchrieb, ließ ſchon den hohen Genius ahnen, der in ſeinen letzten Werken durchaus herrſcht.

Sein Ruhm war jetzt durch alle Länder von Europa verbreitet. Welche der größern Städte er nun auch wählen mochte, um in ihr ſeine ſeltenen Talente der Unterhaltung des Publikums zu widmen, ſo war er einer ihm entgegenkommenden Aufnahme gewiß.

Es ſchien der damalige große Marktplatz aller ausgezeichneten Talente in den ſchönen Künſten, Paris, der ſchicklichſte Ort für ihn. Er war dort ſchon allgemein bekannt, er fand dort ein ſchon für ihn begeiſtertes Publikum, und er reiſte deßhalb im September 1777 mit ſeiner Mutter nach dieſer Hauptſtadt.

Es würde ſehr zu ſeinem pecuniären Vortheil geweſen ſeyn, wenn er in Paris geblieben wäre; der Tod ſeiner Mutter im folgenden Jahre verleidete ihm aber die Stadt, und er reiſte im Anfang 1779 um ſo mehr mit Sehnſucht wieder zu ſeinem Vater zurück, da er an der franzöſiſchen Muſik keinen Geſchmack fand.

Er hatte in Paris eine Symphonie für das Concert spirituel und einige andere Stücke verfertigt.

Im November 1780 ſchrieb er in München eine Opera seria für das folgende Karneval: Idomeneo, Re di Creta.

Von München reiſte er nach Wien, wohin ihn ſein eben dort ſich aufhaltender Fürſt, der Erzbiſchof von Salzburg, berufen hatte.

Seit dieſer Zeit, alſo ſeit ſeinem vier und zwanzigſten Jahre, lebte er größten Theils in und für Wien. Einige Reiſen nach Prag, Leipzig und Berlin entfernten ihn nur auf kurze Zeit.

Er war nicht lange in Wien, ſo wurde er als Kapellmeiſter in kaiſerliche Dienſte aufgenommen, jedoch nur mit Anwartſchaft auf einträgliche Stellen, noch nicht mit fixem Gehalt.

Es ſcheint, daß Mozart bis zu ſeiner Niederlaſſung in Wien ſich noch keiner beſondern Manier ergeben, und noch keinen der großen Komponiſten zum Muſter ſeiner Nacheiferung erwählt habe. Von dieſer Zeit an nahm er aber Joſeph Hayd'n zu ſeinem Vorbilde, nannte ihn ſeinen Lehrer und dedicirte ihm ſechs Violinquartette, die zu dem Herrlichſten und Höchſten dieſer Gattung gehören.

Späterhin ſtudierte er Georg Friedrich Händels Chöre. Die Gelegenheit zur innigen Bekanntſchaft dieſes Meiſters gab der verewigte Baron van Swieten *), zu deſſen Privatkonzerten Mozart Händels Acis und Galathea, den Meſſias, die Cäcilia und das Alexandersfeſt in den Jahren 1788 — 1790 inſtrumentiren und für den Geſchmack unſers Zeitalters einrichten mußte. Eine Probe von dieſen Bemühungen beſitzen wir in den zu Leipzig gedruckten Partituren des Meſſias und des Alexandersfeſtes.

Mozart verheirathete ſich zu Wien mit Conſtanze Weber, einer Schweſter der Schauſpielerin Lang. Er fand in ihr die würdigſte, liebevollſte Gattin, und eine wahre Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern.

---

*) Gottfried Freiherr van Swieten, k. k. wirklicher geheimer Rath und Präſes der kaiſerl. Hofbibliothek, war ein groſer Freund der Tonkunſt und hatte ſehr viel Umgang mit Mozarten und Haydn. Er ſtarb am 29. März 1803 in einem Alter von 69 Jahren.

So groß ſeine Kunſt war, ſo gering blieb doch bis nahe an ſeinen Tod ſein Einkommen. Zwar erhielt er im Jahre 1788, als ihn Kaiſer Joſeph zum Kammerkomponiſten ernannte, auch einen fixen Gehalt; es konnte ihn aber dieſer, da er nur in 800 Gulden beſtand, der Sorge um Auskommen nicht überheben, und er blieb genöthigt, um ſeiner Familie Hülfe zu verſchaffen, Unterricht in Privathäuſern zu geben und für Kunſthändler zu arbeiten. Erſt im Jahre 1790 gewann er eine Ausſicht in eine von Nahrungsſorgen freie Zukunft. Er erhielt ein Anſtellungsdecret zum Kapellmeiſter in der Stephanskirche mit allen Emolumenten, und zugleich Beſtellungen für das Wiener und Prager Theater, ſo wie auf periodiſche Lieferungen nach Amſterdam und Ungarn.

Dieſe Ausſicht kam aber leider zu kurz vor ſeinem Tode, als daß er den Seinigen weiter etwas hätte hinterlaſſen können, als den Ruhm ſeines Namens, und die Aufmerkſamkeit eines großen Publikums auf ſie, das die Schuld für die ſüßen Freuden ſeiner Muſe noch den Erben mit Dank abzutragen ſuchte.

Es wird ſich kein Forſcher der menſchlichen Natur wundern, wenn ein großer Künſtler, dem man von dieſer Seite die allgemeinſte Bewunderung zollte, ſich über gemeine Verhältniſſe des Lebens wegſetzte. Menſchen, die Beweiſe von Mozarts Gleichgültigkeit gegen Dinge, welchen die Alltagswelt eine ſolche Wichtigkeit beilegt, daß ſie für dieſelben ihr Daſeyn berechnet, in ſeinem Leben aufſuchen, und dieſe als Fehler an ihm tadeln, kann man nur mit Recenſenten vergleichen, die den Gegenſtand ihrer Kritik ſo wenig zu faſſen verſtehen, daß ſie ihn bloß als ein Exercitium eines Schülers behandeln, und die fehlenden Kommata oder andere Schreibfehler aufſuchen — um ihren pedantiſchen Geiſt beweiſen zu können. Ein wirklicher Kunſtrichter überſieht ſolche Dinge, weil er etwas Wichtigeres zu beachten hat.

Allerdings iſt es wahr, daß Mozart für häusliche Ordnung, wie ſie bei einem Hausvater, der weiter nichts iſt, als dieſes, gefunden werden kann, keinen Sinn hatte; wahr, daß er ſeinen Vortheil ſehr oft aus den Augen verlor; wahr, daß er häufig gegen Konvenienz und Mode verſtieß — aber iſt denn dieſe Welt die, in welcher und für welche der Künſtler lebt? Mozart's Geiſt kannte eine höhere Beſchäftigung. Und welcher ſeiner Feinde könnte ſeine Gleichgültigkeit gegen die Außenwelt eine Liederlichkeit nennen, wodurch ſich ſo mancher Afterkünſtler zum wahren ſtempeln will? — Weder Verſchwendung, noch Ausſchweifung wurde ja ſeine Gewohnheit.

So ſchön auch Mozart's Eltern waren, und ſo vielen Einfluß dieſe Schönheit auf die glückliche Organiſation des Sohnes gehabt haben mag, ſo zeichnete er ſich doch durch keine beſonders angenehme Körperbildung aus.

Außerdem war ſein Körper in beſtändiger Bewegung: immer mußte Mozart etwas mit den Händen oder Füßen zu ſpielen haben. Darum hatte er auch gewöhnlich ein Billard auf ſeinem Zimmer, auf dem er ſich, wenn er keine Geſellſchaft hatte, allein unterhielt. Selbſt ſein Geſicht verrieth durch ſtete Ungleichheit den innern Zuſtand ſeiner Seele, in welcher die Phantaſie über die weitern Kräfte das Uebergewicht hatte.

Erſt, wenn er ſich an's Klavier ſetzte, ſpannte ſich ſein Geiſt ungetheilt auf den einen Gegenſtand, für den er geboren war, auf die Harmonie der Töne; er ſchien ein höheres Weſen zu werden. Selbſt ſeine Hände hatten eine ſo beſtimmte Richtung für das Klavier und die Geige, daß er ſie für etwas anders nur ungeſchickt brauchen konnte. Er ſchnitt ſich ſogar mit Mühe und ungern bei Tiſche das Fleiſch, und bat darum gewöhnlich ſeine Frau um dieſe Gefälligkeit.

Von ſeiner Kindheit an ſpielte er am liebſten bei der Nacht. Wenn er ſich Abends um 9 Uhr vor das Klavier ſetzte, ſo brachte man ihn ſicher nicht vor Mitternacht davon. Auch dann mußte man ihn halb zwingen, ſonſt würde er die Nacht fort phantaſirt haben.

Früh von 6 oder 7 Uhr an bis 10 Uhr komponirte er, und zwar mehrentheils im Bette; dann ſetzte er durch den Tag nichts mehr, es mußte dann etwas Dringendes zu verfertigen ſeyn.

So ausgezeichnet ſeine Laufbahn war, ſo kurz war ſie auch. Und wie konnte dieß auch anders ſeyn! Zu früh gereifte Früchte haben keine lange Dauer. In dem zarten Alter, wo die Natur noch am Sammeln und Hervorbringen der Lebenskräfte arbeitet, hinderte er ihre Verrichtung nicht nur durch ſeine ſitzende Lebensart, ſondern auch dadurch, daß er anhaltend einen Theil ſeiner Lebensgeiſter durch ſein ununterbrochenes Komponiren verzehrte. Geraume Zeit vor ſeinem Tode bemerkte er ſchon eine mächtige Abnahme ſeiner Kräfte, und er ſchrieb dieſe Abnahme fälſchlich auf erhaltenes Gift. Dennoch muthete er dem geſchwächten Körper und Geiſte noch die größte Anſpannung zu. Er lieferte in den letzten vier Monaten 1) die Kantate: Die ihr des unermeßlichen ꝛc., 2) die Zauberflöte, 3) la Clemenza di Tito, 4) ein Klarinett-Konzert für Herrn Stadler, 5) eine Freymaurer-Kantate, und endlich 6) ſein herrliches Requiem, und nicht etwa mit ſo leichten Partituren, wie Pergoleſe und Haſſe, ſondern in ſeiner Manier, d. h. mit der reichen, vollen Behandlung der Stimmen.

Er ſtarb am 5. December 1791, kaum 36 Jahre alt. So frühe er aber auch in die Erde ging, ſo hat er ſich doch auf ihr einen Namen gemacht, der nicht untergehen wird, ſo lange nur ein Tempel der Tonkunſt noch ſtehen wird.

Man feierte ſein Andenken zu Wien mit Würde. Noch mehr zeichnete ſich Prag aus. Hundert und zwanzig Tonkünſtler führten am 24. des Sterbemonats zu ſeinen feierlichen Exequien das Requiem von Roſetti unter der Direktion des Johann Strohbach in der St. Niklaskirche auf. In der Mitte der Kirche ſtand ein herrlich beleuchtetes Trauergerüſte, und um daſſelbe ertönten dumpf drei Chöre mit Pauken und Trompeten. Das Zeichen zum Anfange dieſer Feierlichkeit gaben eine halbe Stunde hindurch alle Glocken der Pfarrkirche.

Auch im übrigen Deutſchland ſtellten die meiſten Theater und muſikaliſchen Geſellſchaften ähnliche Feierlichkeiten auf Bühnen und Konzertſälen an, und Herr Weſſely, zuletzt Kapellmeiſter zu Rheinsberg, und Herr Cannabich ſetzten eigene Trauerkantaten, davon die erſte zuerſt in Berlin und dann in Hamburg, die zweite aber in Manheim kurz nach Mozart's Tode unter der Direktion der Kompoſitöre öffentlich aufgeführt wurden. Andere Freunde der Tonkunſt feierten auch in der Folge noch den Todestag Mozart's. Es geſchieht dieß noch jährlich in dem Erlanger Konzertſaale, bei der Freiin von Heedwig zu München und bei dem Kaufmann Herrn Deyerkauf zu Grätz.

Ein Denkmal anderer Art ließ die, um ihrer Verehrung der Künſte und Wiſſenſchaften ewig verehrt bleibende Herzogin Amalie von Weimar, Mozarten in dem Garten zu Tiefurt bei Weimar errichten *). Die Zeichnung davon findet man im zweiten Jahrgange der muſikaliſchen Zeitung.

Auch bei der Reiſe, welche Mozart's Wittwe im Jahre 1796 durch Deutſchland unternahm, wurde es kund, wie allgemein ihr verewigter Gatte geachtet werde. Wer erinnert ſich nicht noch der ausgezeichneten Aufnahme, welche ſie zu Prag, Dresden, Leipzig, ja allenthalben, beſonders aber in Berlin erhielt, wo ihr König Friedrich Wilhelm II., von dem Mozart für einige überſandte

---

*) Es iſt ſehr zu bedauern, daß dieſes ſchöne Denkmal nur aus gebrannter Erde verfertigt, und darum einer frühen Zerſtörung unterworfen iſt.

Quartetten im Jahre vor ſeinem Tode eine goldene Doſe mit 100 Friedrichsd'ors erhalten hatte, die Hülfe der königlichen Kapelle und das große Opernhaus zur Aufführung der Clemenza di Tito zu ihrem Vortheile bewilligte. Es hieß in dem Kabinetsſchreiben, welches dieſe Bewilligung gab: „Seine königl. Majeſtät machen ſich ein wahres Vergnügen, durch Gewährung des Wunſches der Wittwe Mozart zu beweiſen, wie Sie das Talent ihres verſtorbenen Mannes geſchätzt, und die ungünſtigen Umſtände bedauert haben, welche ihn, die Früchte ſeiner ſchönen Werke einzuärndten, verhinderten.” Bei der Aufführung der Oper war das Haus gedrängt voll, und die ganze königliche Familie zugegen.

Die Angabe des Herrn Hofſekretärs Gerber, daß der Bar. v. S. ſich der bedürftigen Familie Mozart's angenommen, und auch in der Folge Vatersſtelle bei den Waiſen vertreten, ſomit das Andenken Mozart's am höchſten geehrt habe, iſt leider unbegründet. Die Kinder wiſſen wohl, daß der Bar., da er ihrem Vater für viele Gefälligkeiten Dank ſchuldig geweſen, ſich ihrer anzunehmen verſprochen habe, auch, daß er Vermögen genug gehabt, was er verſprochen, zu halten, ſie wiſſen aber nicht, daß er ſein Verſprechen erfüllt habe.

Die ehemalige Steiner'ſche, jetzt Haßlinger'ſche Kunſt- und Muſikalienhandlung zu Wien forderte vor mehreren Jahren zur Errichtung eines Denkmals aus Marmor zu Wien für Mozarten auf. Es ſollte ſich zugleich auf ſeine Zeit- und Kunſtgenoſſen Haydn und Gluck richten. Die Handlung erbot ſich, die Subſcriptionen dazu anzunehmen. Die Unterzeichnungen, welche bis jetzt geſchahen, reichten aber noch nicht zur Ausführung hin, obſchon der Kaiſer zu derſelben eine bedeutende Summe bewilligt hat. Vielleicht, daß der in Zeichnung dem Publikum vorgelegte Entwurf zum Denkmal zu wenig Beifall erhielt, vielleicht auch, daß die böſen Zeiten hinderten. Es ſollte das Denkmal in der ſchönen Karlskirche in der Vorſtadt Wieden errichtet werden. Die Koſten waren zu 30,000 Gulden C. M. angeſchlagen. Noch iſt bei weitem nicht der vierte Theil unterzeichnet worden.

Die Wittwe Mozart's trat im dritten Jahre ihres Wittwenſtandes in eine zweite Ehe. Sie verband ſich zu Wien ſehr glücklich mit dem, damals als königl. däniſcher Geſchäftsträger dort angeſtellten, verdienſtvollen Herrn von Nyſſen, und lebte, als er ſpäter zum königl. Staatsrath erhoben wurde, viele Jahre mit ihm zu Copenhagen. Eine Kränklichkeit führte ihn dazu, das Gaſteiner Bad zu gebrauchen, und ſie kam dadurch wieder in ihr Vaterland. Sie verlor ihren geliebten, allgemein verehrten Gatten im April des vorigen Jahres, und lebt ſeitdem mit ihrer, auch zur Wittwe gewordenen, durch Augenſchmerzen aufs höchſte leidenden Schwägerin, der Reichsfreiin von Berchtold wieder zu Salzburg.

Der ältere Sohn Mozart's, Carl, erlernte die Handlung, und hat ſich zu Mayland mit einem berühmten Hauſe verbunden.

Der zweite, die Vornamen ſeines Vaters führende, Sohn hat ſich der Tonkunſt gewidmet, und iſt, wie Jeder, der eines ſeiner gegebenen Klavierkonzerte gehört hat, bekennt, in Hinſicht auf Virtuoſität ein trefflicher Nachfolger ſeines Vaters geworden. Er hat zu Lemberg eine Singſchule errichtet, welche ſehr geſchätzt wird, gibt außerdem auf dem Klaviere Unterricht und komponirt. Im vergangenen Jahre beſuchte er ſeine gute Mutter, und hielt ſich darauf einige Zeit in Wien auf. Ich erhielt dabei Gelegenheit, ihn perſönlich kennen zu lernen.

Anekdoten
und manches Andere
aus
Mozart's
älterem Leben,
mit
Urtheilen von ihm und über ihn.

Züge aus Mozart's älterem Leben.

1.

Mozart kam auf ſeiner letzten Reiſe nach Berlin gegen Abend daſelbſt an. Kaum war er ausgeſtiegen, ſo fragte er den, ihn nicht kennenden Kellner: „Gibt's dieſen Abend nichts von Muſik hier?"

„„O ja,"" ſagte der Menſch, „„ſo eben wird die deutſche Oper angegangen ſeyn.""

„So? Was geben ſie heute?"

„„Die Entführung aus dem Serail.""

„Charmant!" rief Mozart lachend.

„„Ja"" — fuhr der Menſch fort — „„es iſt ein recht hübſches Stück. Es hat's komponirt — wie heißt er nun gleich?"" —

Mozart eilte im Reiſerocke fort. Er blieb ganz am Eingange des Parterre ſtehen, und wollte da unbemerkt lauſchen.

Aber bald freuete er ſich zu ſehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wurde er unzufrieden mit den Tempo's, bald machten ihm die Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleien — wie er's nannte; kurz ſein immer mehr erregtes Intereſſe drängte ihn immer näher und näher dem Orcheſter zu. Indem er bald dieſes, bald jenes, bald leiſer, bald lauter brummte und murrte, gab er den Umſtehenden, die auf das kleine, unſcheinbare Männchen im ſchlichten Ueberrocke herabſahen, einen Stoff zum Lachen, wovon er nichts bemerkte.

Es kam endlich zu Pedrillo's Arie: Friſch zum Kampfe, friſch zum Streite ꝛc. Die Direction hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder — man hatte verbeſſern wollen und der zweiten Violin bei den oft wiederholten Worten: Nur ein feiger Tropf verzagt — Dis ſtatt D gegeben. Hier konnte ſich Mozart nicht länger halten; er rief faſt ganz laut:

„Verflucht! — wollt ihr D greifen!“

Alles ſah ſich um, auch viele aus dem Orcheſter. Es erkannten ihn einige von den Muſikern, und nun ging es wie Lauffeuer durch das Orcheſter und von dieſem auf's Theater: Mozart iſt da!

Einige Schauſpieler, beſonders die ſehr ſchätzbare Sängerin Mad. B., welche die Blonde ſpielte, wollten nicht wieder heraus aufs Theater.

Dieſe Nachricht lief rückwärts an den Muſikdirektor, und dieſer ſagte in der Verlegenheit Mozarten davon, der nun ſchon bis hart hinter ihm vorgerückt war.

Im Augenblick war Mozart hinter den Kuliſſen. „Madame!" ſagte er zu B. „Was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich geſungen — und — damit Sie's ein ander Mal noch beſſer machen, will ich die Rolle Morgen mit Ihnen einſtudieren!"

2.

Als es in Berlin bekannter wurde, daß Mozart anweſend ſey, wurde ſeine Bekanntſchaft von allen Seiten geſucht. — Auch Friedrich Wilhelm II. nahm ihn äußerſt günſtig auf. Dieſer Fürſt ſchätzte und bezahlte bekanntlich Muſik nicht nur ungemein, ſondern war ſelbſt — wenn auch nicht Kenner — doch geſchmackvoller Liebhaber derſelben.

Mozart mußte ihm faſt täglich vorphantaſiren; oft mußte er auch mit einigen Kapelliſten Quartette in des Königs Zimmer ſpielen.

Als er einmal mit dem König allein war, fragte ihn dieſer, was er von der Berliner Kapelle halte?

Mozart, dem nichts fremder war, als Schmeichelei, antwortete: „Sie hat die größte Sammlung Virtuoſen in der Welt; auch Quartette habe ich nirgends ſo gehört, als hier; aber wenn die Herren alle beiſammen ſind, ſo könnten ſie es doch noch beſſer machen.“

Friedrich Wilhelm freuete dieſe Aufrichtigkeit, und er erwiederte lächelnd: „Bleiben Sie bei mir — Sie können es dahin bringen, daß ſie es noch beſſer machen! Ich biete Ihnen einen jährlichen Gehalt von 3000 Thalern an.“

„„Soll ich meinen guten Kaiſer verlaſſen?““ ſagte Mozart gerührt und nachdenkend.

Man bedenke, daß Mozart von dem Kaiſer, den er nicht verlaſſen wollte, damals noch keinen fixen Gehalt bezog.

Auch der König ſchien gerührt, und ſetzte nach einer Weile nur noch hinzu: „Ueberlegen Sie ſich's. — Ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erſt kommen ſollten!“ —

3.

Mozart reiſete, voll von dieſem Vorſchlage, nach Wien zurück. Er wußte, daß ihn hier Neid und Kabale mancherlei Art erwarteten.

Seine Freunde redeten ihm zu, in Friedrich Wilhelms Vorſchlag einzugehen — er wurde zweifelhaft, was er thun ſollte.

Es beſtimmte ihn endlich ein gewiſſer Umſtand, daß er zum Kaiſer ging und um ſeine Entlaſſung bat.

Joſeph, dieſer ſo edle Fürſt, liebte Muſik, und beſonders Mozartiſche Muſik von Herzen. Er ließ Mozarten ausreden, und antwortete dann: „Lieber Mozart — Sie wiſſen, wie ich von den

Italienern denke: und Sie wollen mich dennoch verlaſſen?"

Mozart ſah ihm ins ausdrucksvolle Geſicht, und ſagte gerührt: „Euer Majeſtät — ich empfehle mich zu Gnaden — ich bleibe!" Und damit ging er nach Hauſe.

„Aber Mozart" — ſagte ein Freund, den er da traf, und dem er den Vorgang erzählte — „warum benutzteſt Du denn nicht die Minute, und verlangteſt wenigſtens feſten Gehalt?"

„„Der Teufel denke in einem ſolchen Augenblicke daran!"" ſagte Mozart unwillig.

4.

Kaiſer Joſeph beſtimmte aber ſich ſelbſt, Mozarten, der bis jetzt nur Anwartſchaft auf einträgliche Stellen und einen Titel gehabt, für die Entſagung eines ihm gebotenen Gehaltes einen Erſatz zu gewähren. Mozart hatte ihm aber nicht angegeben, wie viel ihm Friedrich Wilhelm zugeſagt, und er wußte nicht, was Mozart bedurfte, um ſorgenfrei leben zu können. Er fragte darum einen Herrn, wie viel er anweiſen ſollte. Dieſer Herr war Mozarten nicht günſtig, und ſchlug 800 Gulden jährlich vor. Der Kaiſer war es zufrieden, und die Sache war abgemacht. Dieſe 800 Gulden beſtritten nur Mozart's Miethzins. —

Wie gern würde ihm der edle Kaiſer mehr bewilligt haben, hätte er darum nachgeſucht und ſeine Bedürfniſſe und das dargebrachte Opfer angegeben. Aber Mozart fürchtete, daß es dann ſcheinen möchte, als lege er auf die Zuneigung, welche der Kaiſer gegen ihn hegte, nicht den Werth, welchen er wirklich darauf legte.

5.

Daß Mozart ſich auch überzeugt hielt, daß er für das, was er dem Hofe leiſte, nicht mehr begehren könne, erhellt aus Folgendem.

Er ſchrieb, als er ſein Einkommen, wie es im Oeſterreichiſchen heißt, fattiren mußte, in ein Billet, das verſiegelt eingegeben wurde: „Zu viel für das, was ich leiſte; zu wenig für das, was ich leiſten könnte.“

Es gab nämlich der Hof Mozarten in ſeiner Eigenſchaft, als Kammerkompoſiteur (wofür er 800 Gulden hatte) nie einen Auftrag.

6.

Man hat Mozarten oft ſeine Nachläſſigkeit und Leichtſinn in Anwendung des Geldes vorgeworfen, welche Fehler jedoch von der Individualität eines ſolchen Mannes nicht getrennt gedacht werden können. Da man ſich indeß nur immer Geſchichtchen erzählt, wie er Geld unbedachtſam vertändelt und weggeworfen habe, ſo ſollen hier einige folgen, aus denen noch mehr, als früher ſchon angegeben worden, erhellt, daß er nicht ſo viel Geld eingenommen, als man glaubt.

Bei weitem die meiſten Klavierſachen brachten ihm nicht einen Kreuzer ein. Er ſchrieb ſie aus Gefälligkeit gegen Bekannte, die etwas Eigenhändiges und zwar zu ihrem Gebrauch von ihm haben wollten. —

Aus dem Letztern kann man ſich erklären, warum nicht wenige derſelben, beſonders unter den Soloklavierſachen, ſeiner unwürdig ſind. Er mußte ſich, wenn er befriedigen wollte, nach der Faſſungskraft, nach der Liebhaberei, nach den Fähigkeiten und Fingerfertigkeiten derer richten, für die er hinwarf. Es wußten ſich dann ehrloſe Muſikalienhändler Abſchriften zu verſchaffen, druckten, ohne Mozarten zu fragen, friſch ab, und machten die einträglichſten Geſchäfte, ohne dem, dem ſie ihr Einkommen ſchuldig waren, zu danken.

Einſt kam ein Freund zu Mozart: „Der A— hat wieder eine Partie Variationen für's Klavier von Ihnen gedruckt; wiſſen Sie davon?"

„„Nein!""

„Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk?"

„„Ei was ſoll man viel Redens machen; er iſt ein Lump!""

„Es iſt aber hier nicht bloß um das Geld, ſondern auch um Ihre Ehre zu thun."

„„Nun — wer mich nach ſolchen Bagatellen beurtheilt, iſt auch ein Lump! Nichts mehr davon!""

7.

Ein **Schauſpieldirektor** — der wohl genannt zu werden verdiente — war theils durch eigene Schuld, theils durch Mangel an Unterſtützung des Publikums, ganz heruntergekommen.

Halb verzweifelt kam er zu **Mozart**, erzählte ſeine Umſtände und beſchloß damit, daß nur Er ihn retten könne.

„Ich? — Womit?" —

„„Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geſchmack des heut'gen **er Publikums. Sie können dabei dem Kenner und ihrem Ruhme auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vornehmlich auch für die niedrigern Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Dekorationen ſchaffen u. ſ. w. Alles, wie man's jetzt haben will."" —

„Gut! — ich will's übernehmen!"

„„Was verlangen Sie Honorarium?""

„Sie haben ja nichts! Nun, wir wollen's ſo machen. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie können und wollen; aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen, daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Direktionen. So wird Ihnen geholfen, und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen."

Der Herr Theaterdirektor ſchloß den Vertrag mit Entzücken und den heiligſten Betheuerungen.

Mozart ſchrieb emſig, ſchrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper; der Zulauf war groß, ihr Ruf flog in Deutſchland umher, und nach wenigen Wochen gab man ſie ſchon auf auswärtigen Theatern, ohne daß ein einziges die Partitur von Mozarten erhalten hatte. Der Theaterdirektor hatte ſie dorthin verkauft.

8.

Bei einer der Sonntagsmuſiken, welche bei Mozart gehalten wurden, war ein polniſcher Graf zugegen, der über ein neues Quintett mit Blasinſtrumenten und Klaviere, ſo wie alle Zuhörer aufs Höchſte entzückt wurde. Der Graf bezeigte ihm dieſes und äußerte den Wunſch, daß Mozart gelegentlich ein Terzett für die Flöte für ihn machen möchte.

Mozart verſprach es gelegentlich thun zu wollen.

Der Graf ſchickte Mozarten, ſo bald er nach Hauſe kam, hundert halbe Souveraind'ors (333 Kaiſergulden), mit einem ſehr verbindlichen Billet, das nur wiederholte Dankſagungen für das genoſſene Vergnügen enthielt, und das beikommende Geld für einen bloßen Tribut der Bewunderung, für eine thätige Erkenntlichkeit gegen Mozart's ihm bewieſene Höflichkeit ausgab.

Mozart war erkenntlich, und ſchickte dem Grafen die Original-Partitur des erwähnten Quintetts, wozu er, da das Geld ohne Bedingung eines Gegengeſchenkes geſendet worden, keineswegs verbunden war, und erzählte ſeinen Freunden mit Rührung des Grafen ſchönes Verfahren.

Der Graf verreiſte, kam nach einem Jahre wieder zu Mozarten, und fragte nach ſeinem Terzett.

Mozart entſchuldigte, daß er nicht ſogleich dienen konnte, damit, daß er ſich noch nicht ſo aufgelegt gefühlt hätte, daß er etwas dem Grafen Würdiges habe komponiren können.

Der Graf erwiederte: „So mögen Sie ſich jetzt aufgelegt fühlen, mir die hundert Souverain-d'ors, die ich Ihnen dafür voraus bezahlte, wieder zu geben.“

Mozart gab ihm das Geld.

Der Graf nahm es, behielt die Original-Partitur, und einige Zeit darauf erſchien das Quintett als Klavier-Quartett mit Begleitung einer Geige, Bratſche und Violoncell, ohne Mozart's Wiſſen.

9.

Mozart ließ ſich nicht durch Undankbarkeit von weitern Dienſten und Gefälligkeiten abhalten, kaum minutenlang wurde er darüber unwillig.

Als er die Betrügerei des Theaterdirektors, von dem oben die Rede war, erfuhr, war Alles, was er ſagte: „Der Lump!“ — und damit war es vergeſſen.

Ein Anderer, der vermöge ſeines Amts jährlich zwölf Violinduette liefern mußte, verlor die Luſt und die Ideen, die zwei letzten zu ſchreiben. Er bat Mozarten um die Gefälligkeit, ihm auszuhelfen. Mozart ſchrieb die fehlenden Duette ſogleich. Auch ſie wurden nach etlichen Jahren ohne Mozart's Wiſſen als Mozartiſche Arbeiten bekannt gemacht, und doch diente er dem Manne ſpäterhin noch ein Mal.

10.

Man hört oft, auch von Perſonen, welche Mozarten gekannt haben wollen, daß ihn nichts weiter in der Welt intereſſirt habe, als Muſik. Ob dieſe Beſchuldigung ſehr demüthigend für den Künſtler ſey, möchte wohl bezweifelt werden dürfen; allein ſie hat auch keinen Grund. Sie ſcheint auf oberflächlicher Beobachtung ſeines Sinnes, und folglich auf einem Mißverſtändniß zu beruhen. Schönheiten der Natur, anderer Künſte als der ſeinigen u. ſ. w. intereſſirten ihn, wie jeden Feinfühlenden, aber ſie ſtellten ſich ihm gleichſam nur in der Form ſeiner Kunſt dar, und zogen ihn nur ſo an.

Freilich war er mit der Befriedigung ſeiner körperlichen Bedürfniſſe aller Art gar bald und ohne alle Weitläufigkeiten und Umſtände fertig; auch überſah er ſich in deren Befriedigung, oder vielmehr Abfertigung, allerdings mehr, als ihm gut war. Aber welchen ſchönen uneigennützigen Sinn er für Freundſchaft, für Wohlwollen u. ſ. w. hatte, davon iſt ſchon Einiges angeführt worden, und davon könnte noch Mehreres angeführt werden, wenn Erlaubniß von andern dabei intereſſirten Perſonen gegeben würde.

Wie Vieles arbeitete er bloß aus Gefälligkeit für bloße Bekanntſchaft! Wie weit Mehreres für ſeine Freunde! Wie oft verwendete er ſich mit Aufopferung für arme reiſende Virtuoſen! Wie oft ſchrieb er für ſolche Konzerte, von denen er ſelbſt keine Abſchrift behielt! Wie oft theilte er mit ihnen, wenn ſie ohne Geld und Bekanntſchaft nach Wien kamen, Wohnung, Tiſch u. ſ. w.!

11.

Als ſich Mozart bei einem kurzen Aufenthalt in Leipzig auf der dortigen Thomasſchule umſah, und das Chor ihm zu Ehren einige achtſtimmige Motette ſang, geſtand er: „Solch ein Chor haben wir in Wien nicht.“

Unter den vierzig Sängern gefiel ihm beſonders ein Baſſiſt. Er ließ ſich mit ihm in ein Geſpräch ein, und drückte dann dem jungen Manne, ohne daß Jemand der Anweſenden es bemerken konnte, ein für ihn ſehr anſehnliches Geſchenk in die Hand.

Ein alter braver Klavierſtimmer hatte ihm einige Saiten auf ſein geliehenes Inſtrument gezogen.

„Lieber Alter — ſagte Mozart, was bin ich Ihnen für Ihre Mühe ſchuldig? Morgen reiſe ich ab.“ —

Der alte Mann, der, wenn er mit Jemand ſprach, immer in Verlegenheit war, ſtotterte: „Ihre kaiſerliche Majeſtät — wollt' ich ſagen: Ihrer kaiſerlichen Majeſtät Herr Kapellmeiſter — ich bin freilich zu verſchiedenen Malen hier geweſen — ich bitte mir aus — einen Thaler.“ —

„„Einen Thaler?““ ſagte Mozart, „„dafür ſoll ſo ein guter Mann ſich nicht ein Mal zu mir bemüht haben,““ — und damit drückte er dem Alten mehrere Dukaten in die Hand.

„Ihre kaiſerliche Majeſtät“ — fing der Mann erſchrocken an —

„„Adieu, lieber Alter! adieu!““ rief **Mozart**, und ging ſchnell ins andere Zimmer.

12.

Man hatte **Mozarten** gebeten, in **Leipzig** ein öffentliches Konzert zu geben, und er fand ſich bereitwillig dazu. Es war auffallend, daß die Verſammlung nicht zahlreich wurde, um ſo mehr, weil Alles, was ihn kannte, Freibillets erhalten hatte, und gewiß die Hälfte der Zuhörer mit ſolchen eingetreten war.

Mozart achtete nicht im geringſten darauf. Er hätte nicht beſſer geſtimmt ſeyn können, wenn der Saal gedrängt voll von lauter Bezahlenden geweſen wäre.

Da er kein Chor gab, ſo waren der Sitte nach, die ziemlich zahlreichen Chorſänger von der freien Entree ausgeſchloſſen. Verſchiedene kamen und fragten bei dem Billetier nach. —

„Ich will,“ ſagte dieſer, „bei dem Herrn Kapellmeiſter fragen.“

„„O,““ ſagte dieſer, „„laſſen Sie ja herein! Clericus clericum non decimat. Es ſind ja auch Muſiker.““

13.

Was oben von Mozart's eigener, aber dem wahren Künſtler natürlichen Art des Genuſſes der ſchönen Natur u. dergl. geſagt wurde, wird durch folgenden Zug ſeines Weſens deutlicher werden.

Als Mozart einſt mit ſeiner Gattin durch ſchöne Gegenden reiſete, ſah er aufmerkſam, aber ſtumm in die ihn umgebende Welt hinaus. Sein gewöhnlich mehr in ſich gezogenes, und düſteres Weſen heiterte ſich aber nach und nach auf, und dann fing er — zu ſingen, oder vielmehr zu brummen an, bis er endlich ausbrach: „Hätte ich dieß Thema doch auf dem Papier!“

Seine Frau meinte, das würde ja wohl zu machen ſeyn.

„Ja, mit der Ausführung — verſteht ſich! Es iſt ein albern Ding, daß wir unſere Arbeiten auf der Stube vollenden müſſen!“

Auch dieſer kleine Zug iſt für den, der Kunſtſinn kennt, nicht unbedeutend.

14.

Zu dem, was in 10 behauptet wurde, gibt auch Mozart's innige Liebe zu ſeiner Gattin Beweis. Davon nur folgendes Einzelne.

Sie wurde ſehr krank. Mozart mußte ſeiner Geſundheit wegen, auf Befehl des Arztes, täglich ausreiten. Er verlegte während der Krankheit ſeiner Frau das Ausreiten auf fünf Uhr Morgens, um durch den Tag über immer bei ihr ſeyn zu können. Aber auch da verließ er das Haus nicht, ohne ein Papier in Form eines Receptes vor dem Bette der Kranken zu laſſen. Dieſes enthielt folgende liebevolle Vorſchriften: „Guten Morgen, liebes Weibchen! Ich wünſche, daß du gut geſchlafen habeſt, daß dich nichts im Schlafe ſtöre, daß du nicht zu früh aufſteheſt, dich nicht erkälteſt, dich mit keinem Dienſtboten erzürneſt! Ich komme um — zurück ꝛc.“

So lange die Krankheit dauerte, empfing er jeden Beſuchenden mit dem Finger auf dem Munde, und dem leiſen Ausruf: Bſt! Es war ihm dieſes ſo zur Gewohnheit geworden, daß er noch in der erſten Zeit der Beſſerung ſeinen Bekannten mit dem Finger auf dem Munde ein Bſt! zuzuflüſtern, und ſich dabei auf die Zehen zu heben, fortfuhr.

15.

Von der ſehr gewöhnlichen Virtuoſen-Grille, ſich nur nach überſchwenglichem Bitten und Flehen hören zu laſſen, war Mozart vollkommen frei. Es machten es ihm ſogar viele hohe Herrn in Wien zum Vorwurf, daß er vor Jedem, der ihn gern höre, ſo bereitwillig ſpiele, als vor ihnen.

Auch in N. willigte Mozart ſogleich ein, als ihn der kunſtliebende ** bat, bei ihm vor einer kleinen Geſellſchaft zu ſpielen. Mozart hielt die verſammelten Herren und Damen für Kenner oder doch für gebildete Liebhaber der Tonkunſt. Er fing alſo, theils um ſich ſelbſt zu erheben, theils um den Geiſt der Zuhörer mit ſich empor zu tragen, im langſamen Tempo einfacher Melodie, noch einfacherer Harmonie, die nur nach und nach intereſſanter wurde, an.

Die im Halbzirkel ſitzende Geſellſchaft fand das alltäglich.

Mozart wurde jetzt feuriger.

Dieß fand man ganz hübſch.

Nun wurde er ernſt und feierlich, ſeine Harmonie wurde frappant, groß und ſchwer.

Dieß kam den meiſten langweilig vor. Es fingen verſchiedene Damen an, einander Kritiken zuzuflüſtern, bald ſprach die halbe Geſellſchaft leiſe.

Der wirklich kunſtliebende Wirth war ſchon lange in Verlegenheit, als Mozart die Wirkung ſeiner Muſik auf das Auditorium auch zu bemerken begann. Er ließ den bisher ausgeführten Hauptgedanken nicht fahren, bearbeitete ihn aber mit der Heftigkeit, zu welcher ihn das Benehmen ſeiner Umgebung gereitzt hatte.

Als darauf auch nicht gemerkt wurde, fing er erſt leiſe, dann immer lauter an, auf das unbarmherzigſte auf ſein Auditorium mit Worten loszuziehen, faſt zu ſchmähen.

Zum Glück, daß die Sprache, welche ihm gerade in den Mund kam, die italieniſche war, welche nur zwei in der Geſellſchaft verſtanden. Doch bemerkten auch die Andern den Unwillen, und ſchwiegen beſchämt.

Mozart lachte, als ſein Zorn herausgepoltert war, heimlich über ſich ſelber, gab ſeinen Ideen nun eine galantere Wendung, und fiel endlich in die damals auf allen Straßen gangbare Melodie des Liedchens: Ich klage dir ꝛc. ein. Er trug dieſe niedlich vor, varirte ſie zwölf Mal mit Fingerhexerei und affektirter Süßlichkeit abwechſelnd, und ſchloß damit.

Nur Wenige erriethen, daß er damit zum Beſten haben wollte — die Andern waren voll Entzücken.

Mozart ging gleich darauf weg, lud den Hausherrn und einige alte Muſiker der Stadt zu ſich zum Abendeſſen, und phantaſirte dieſen allein mit Vergnügen bis nach Mitternacht vor.

16.

Von welcher richtigen Seite Mozart, bloß von ſeinem Genius geleitet, die Dinge der Muſikwelt anſah, bezeugt folgende kleine Anekdote.

Er kam auf ſeinen Reiſen zu einer ſehr vornehmen Familie, in welcher der Vater die Muſik ſehr ſchätzte, und der jetzt berühmte Sohn, damals in einem Alter von 13 Jahren, ſchon ſehr brav Klavier ſpielte.

„Lieber Herr Kapellmeiſter," ſagte der Knabe, „ſagen Sie mir doch, wie ich's anfangen ſoll, ich möchte ſo gern zuweilen ſelbſt etwas komponiren?"

„„Damit müſſen Sie warten, mein Freund,"" antwortete Mozart.

„Sie haben aber doch ſchon viel früher komponirt."

„„Aber nicht gefragt, wie ich's machen ſoll. — Wenn man den Geiſt dazu hat, ſo quält's und drückt's; man muß es machen und macht's auch, und fragt nicht, wie man's machen ſoll.""

Der Knabe ſtand beſchämt und traurig da, als Mozart dieß herausgepoltert hatte. — Er ſagte: „Wollen Sie mir auch kein Buch vorſchlagen, woraus ich's recht machen lernen könnte?"

„„Sehn Sie"" — antwortete Mozart freundlicher, indem er dem Kleinen die Wangen ſtreichelte, — „„das iſt wieder nichts! Hier, hier, hier! (er zeigte auf Ohr, Stirn und Herz) iſt Ihre Schule. — Iſt's da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und ſteht's auf dem Papier — hernach einen verſtändigen Mann gefragt, ob's recht gemacht worden iſt, oder wie's anders hätte werden ſollen.""

17.

Als die Generalprobe des Don Juan am Tag vor der Aufführung in Prag vorbei war, ſagte Mozart zu ſeiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouverture ſchreiben, ſie möge ihm Punſch machen, und bei ihm bleiben, um ihn munter zu erhalten.

Sie that's, erzählte ihm Mährchen von Aladins Lampe, von Aſchenbrödeln ꝛc., die ihn Thränen lachen machten.

Der Punſch machte ihn aber ſo ſchläfrig, daß er nickte, wenn ſie pauſirte, und nur arbeitete, wenn ſie erzählte.

Da das öftere Nicken und Zuſammenfahren ihm die Arbeit gar zu ſchwer machte, ſo bat ihn ſeine Frau, daß er eine Stunde auf dem Kanape ſchlafen möchte.

Er that's, da ſie ihm verſprach, ſie wolle ihn in einer Stunde wieder wecken.

Er war aber ſo feſt eingeſchlafen, daß es die Gattin nicht über's Herz bringen konnte, ihn vor 5 Uhr zu ermuntern.

Um 7 Uhr war der Kopiſt beſtellt, und um 7 Uhr war die Ouverture fertig.

Es haben Einige behauptet, daß die Momente des Nickens und Zuſammenfahrens in der Ouverture bemerkt werden könnten.

18.

Als Mozart im Jahre 1782, auf Kaiſer Joſephs Befehl, die Entführung aus dem Serail komponirte, und das Stück allgemeinen Beifall gefunden hatte, fürchteten die Italiener, daß ein ſolcher Kopf ihrem Geklingel bald gefährlich werden könnte.

Der Monarch, dem ihre Sprache darüber zu Ohren gekommen, der aber von der tief eindringenden neuen Muſik entzückt war, ſagte zu Mozart: „Zu ſchön für unſere Ohren, nur gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“

„„Gerade ſo viel, Euer Majeſtät, als nöthig ſind!““ — antwortete Mozart. Und Joſeph bekam ihn der geraden Antwort wegen noch lieber.

19.

Mozart war gegen diejenigen ſeiner Werke, welche er ſchätzte, ſtrenger, als man gewöhnlich glaubt. Er nahm ſpäterhin eine ſtrenge Reviſion der im Jünglingsalter geſchriebenen Entführung vor, änderte und kürzte beſonders viel davon ab.

Man hörte ihn eine Hauptarie der Konſtanze, ſo wie ſie geweſen, und wie er ſie geändert, ſpielen, und bedauerte einige weggeſtrichene Stellen.

„Für's Klavier hätte ſie bleiben können,“ ſagte Mozart, „aber fürs Theater durfte ſie nicht. Als ich ſie ſchrieb, hörte ich mich ſelbſt zu gern, und konnte immer kein Ende finden.“ —

20.

Mozart ließ ſich Einwendungen und auch Tadel ſehr gern gefallen. Nur gegen eine einzige

Art des letztern war er ſehr empfindlich, gegen die, welche ihm gerade am öfterſten gemacht wurde — gegen Tadel ſeines zu feurigen Geiſtes und ſeiner zu hoher Phantaſie. Wäre dieſer Tadel gegründet geweſen, ſo hätte das Eigenthümlichſte und Ausgezeichneteſte ſeiner Werke nichts getaugt, und ſie hätten in ſeinen Augen allen Werth verlieren müſſen.

21.

Man hat Mozarten oft den Vorwurf gemacht, er habe ſich nur allein mit ſeinen Werken beſchäftigt, und nicht um das bekümmert, nicht das gekannt, was andere, gleichfalls verdienſtvolle Männer, in ſeiner Kunſt geleiſtet hätten.

Schränkt man dieſen Vorwurf auf Mehr oder Weniger ein, ſo kann Mozart allerdings nicht frei davon geſprochen werden. Die Schuld davon lag aber weit weniger an ihm, als an ſeinen Verhältniſſen, indem er faſt ſtets auf Reiſen oder komponirend, größten Theils nur Neues oder ſich ſelbſt hören und kennen lernen konnte. Stieß ihm etwas wirklich Gutes auf, ſo wußte er es voll Freude zu ſchätzen.

Nur von der beliebten Mittelmäßigkeit, von der geiſtloſen Nachahmerei, von dem gedankenloſen Manierierten war er ein abgeſagter Feind. Worin er nicht Etwas von eigenem Geiſte fand, das warf er mit den Worten hin: „Es iſt nichts darin!" —

War er nicht der erſte, ſo war er doch einer der erſten, die den Deutſchen das Vorurtheil benahmen, der Sitz der wahren Muſik ſey noch jetzt in Italien. Er ereiferte ſich oft gegen die meiſten neueſten italieniſchen Komponiſten, noch öfter gegen die italieniſchen Virtuoſen, noch mehr gegen die Vorliebe für die italieniſchen Sänger in Deutſchland, und am allerhäufigſten gegen den jetzigen herrſchenden Geſchmack der Hauptſtädte Italiens in der Muſik — alles, nachdem er es an Ort und Stelle gefunden hatte.

Doch thut man ihm Unrecht, wenn man behauptet, er habe nur kunſtvolle Harmonie, nur gelehrte Arbeit an Andern geſchätzt. — Er ließ der durchſichtigſten Muſik — nur mußte ſie etwas Geiſt und Eigenthümlichkeit haben — Gerechtigkeit wiederfahren.

So ſprach er z. B. von Paiſiello, deſſen Arbeiten ihm ſehr wohl bekannt waren, ſehr vortheilhaft. „Man kann dem," ſagte er, „der in der Muſik nur leichtes Vergnügen ſucht, nichts beſſers empfehlen, als die Kompoſitionen dieſes Mannes."

Unter den ältern Komponiſten ſchätzte er viele Italiener, die man jetzt leider vergeſſen hat.

22.

Von Haſſe und Graun *) hielt Mozart weniger, als dieſe Männer verdienen. Vielleicht, daß er die meiſten Werke des letzten nicht kannte.

Jomelli **) ſchätzte er hoch. „Der Mann," ſagte er, „hat ſein Fach, worin er glänzt, und ſo, daß wir's wohl werden bleiben laſſen müſſen, ihn bei dem, der's verſteht, daraus zu verdrängen."

---

*) **Karl Heinrich Graun**, k. preuß. Kapellmeiſter, geb. 1701 zu Wahrenbrück in Sachſen, geſt. am 1ten Auguſt 1759.

**) Nicolo Jomelli, Oberkapellmeiſter des Herzogs von Würtemberg zu Stuttgard, geb. zu Atelli 1714, geſt. zu Neapel am 28ten Auguſt 1774.

Von Martin,*) der, als Mozart in Leipzig war, die ganze Liebhaberwelt zu bezaubern anfing, prophezeihete er: „Wenn auch Vieles in ſeinen Sachen ſehr hübſch iſt, ſo wird doch in zehn Jahren kein Menſch mehr von ihm Notiz nehmen.“ Die Prophezeihung iſt genau eingetroffen.

23.

Von Mozart's Bekanntſchaft mit Sebaſtian Bach's Werken und ſeiner Achtung derſelben ſagt uns Herr Hofrath Rochlitz Folgendes:

„Auf Veranlaſſung des verſtorbenen Doles, Kantors an der Thomasſchule zu Leipzig, überraſchte Mozarten das Chor dieſer Schule mit der Aufführung der zweichörigen Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied ꝛc. von dem Altvater deutſcher Muſik, von Sebaſtian Bach." *)

---

*) Vinzenzo Martin, kaiſ. ruſſiſcher Hofrath, Kapellmeiſter und Komponiſt am ruſſiſchen Theater zu Petersburg, geb. 1754 zu Valenzia in Spanien. Er ſchrieb während ſeines Aufenthaltes zu Wien 1) Il Barbero di buon cuore. 2) Una Cosa rara. 3) L' Arbore di Diana. Die beiden letzten Stücke erwirkten ſeinen Ruf nach Petersburg.

„Mozart kannte dieſen Albrecht Dürer der deutſchen Muſik mehr vom Hörenſagen, als aus ſeinen ſelten gewordenen Werken. Kaum, daß das Chor einige Takte geſungen hatte, ſo rief Mozart: „„Was iſt das?"" und man ſah ihm an, daß ſeine ganze Seele in Bewegung gerieth."

„Da der Geſang zu Ende war, rief Mozart voll Freude: „„Das griff tief ein, da gibts zu lernen.""

„Man ſagte ihm, daß die Schule die vollſtändige Sammlung der Motetten ihres ehemaligen Kantors beſitze, und als eine Art Reliquien aufbewahre."

„„O geben Sie her!"" rief Mozart." —

„Man hatte aber keine Partitur der Geſänge; Mozart ließ ſich alſo die ausgeſchriebenen Stimmen

---

*) Johann Sebaſtian Bach, Muſikdirektor zu Leipzig und kurf. ſächſ. Hofkomponiſt, geb. am 21ten März 1685 zu Eiſenach, geſt. am 28ten Juli 1750 zu Leipzig.

geben, und nun war es eine Freude mit anzuſehen, wie er die Stimmen um ſich herum, in beide Hände, auf die Knie, auf die nächſten Stühle vertheilte, und alles Andere vergeſſend, nicht eher aufſtand, bis er Alles, was von Bach da war, durchgegangen hatte.“

„Er wurde über eine erbetene Kopie entzückt, und es kann dem Kenner der Bach'ſchen Kompoſitionen und des Mozart'ſchen Requiem, beſonders der großen Fuge: Christe eleison, das Studium, die Werthſchätzung, und die volle Auffaſſung des Geiſtes jenes alten Kontrapunktiſten nicht entgeben.“

Daß Mozart auch zur Begleitung eines Chorals in der Zauberflöte eine Idee Bach's wählte, den Choral nämlich: Du, deſſen Augen floßen, ſobald ſie Zion ſah'n, ꝛc. wird in N. 40. erwähnt.

24.

Ausnehmend achtete Mozart auch Joſeph Hayd'n. *)

---

*) Den leider nun auch verſtorbenen Dr. der Muſik,

Wie ſchon erwähnt worden, widmete er ihm eine Sammlung ſeiner ſchönſten Quartette. Sie gehören nicht nur unter das Allervorzüglichſte, was Mozart ſchrieb, ſondern was überhaupt in dieſer Gattung exiſtirt. Seine ſpätern Quartette ſind galanter, konzertirender, in jenen aber iſt jede Note gedacht. *)

---

fürſtl. Eſterhazyſchen Kapellmeiſter, und Mitglied der königl. ſchwediſchen Akad. der Muſik und des Nationalinſtitutes zu Paris, geb. zu Rohrau im Oeſterr. am 31 März 1733.

*) Doch wurde das zweite dieſer ſechs Quartette unter Umſtänden verfertigt, die nicht zum Notendenken geeignet waren. Mozart machte es gerade, als ſeine Frau zum erſten Mal in Kindesnöthen war. Da er nie am Klavier komponirte, ſondern die Noten zuvor ſchrieb, und den Satz erſt probirte, wenn er vollendet war, ſo beläſtigte er nicht, indem er in dem Zimmer arbeitete, wo ſie lag. So oft ſie Leiden äußerte, lief er auf ſie zu, um ſie zu tröſten und aufzuheitern; und wenn ſie etwas beruhigt geworden, ging er wieder zu ſeinem Papier. Nach ihrer eigenen Erzählung wurden die Menuet und das Trio gerade bei ihrer Entbindung komponirt.

Mozart's Dedikation iſt ein ſchöner Beweis ſeiner Beſcheidenheit und ſeiner innigen Verehrung des großen Hayd'n. „Das war Schuldigkeit," ſagte er — „denn ich habe von Hayd'n erſt gelernt, wie man Quartette ſchreiben müſſe."

Nie ſprach Mozart ohne die lebhafteſte Achtung von dieſem Meiſter, ungeachtet es beiden, an einem Orte lebend, an Veranlaſſungen zu gegenſeitiger Eiferſucht nicht fehlte. „Keiner," ſagte Mozart häufig von Hayd'n, „keiner kann ſo Alles

---

Dieſe ſechs Quartette wurden Anfangs hier und da ſehr ungünſtig beurtheilt. Sie wurden dem verſtorbenen Artaria, als er ſie nach Italien geſandt hatte, zurückgeſchickt, „weil der Stich zu fehlervoll wäre." Man hatte dort die vielen fremden Akkorde und Diſſonanzen für Stichfehler gehalten. Der verſtorbene Fürſt Gr. in Wien ließ dieſe Quartette von einigen Spielern ſeiner Kapelle aufführen. Er rief dabei ein Mal über das andere: „Sie ſpielen falſch!" Als man ihn durch Vorlegung der Noten vom Gegentheile überzeugte, wurde er über dieſelben ergrimmt und zerriß ſie.

— ſchäkern und erſchüttern, Lachen und tiefe Rührung erregen — und Alles gleich gut, als Er."

25.

Unter allen Komponiſten ſchätzte Mozart aber Händel'n *) am höchſten. Er hatte die vor-

---

*) Georg Friedrich Händel, geb. am 24ten Februar 1685 zu Halle im Magdeburgiſchen, ſchon im ſiebenten Lebensjahre ein ausgezeichneter Orgelſpieler, vom 10ten an öffentlich auftretend mit Kirchen-, vom 15ten mit Opernkompoſitionen und als Muſikdirektor der Oper in Hamburg, vom 19ten die Bewunderung des ganzen Italiens, als Komponiſt und Virtuos, vom 25ten Kapellmeiſter des Kurfürſten von Hannover, nachmaligen Königs von England, Georgs I., und von nun an bis zu ſeinem Tode im 75ten Lebensjahre (1759), ſo wie von da bis heute, ein Fürſt der Tonkunſt, monarchiſch regierend in Britannien, föderativ in Deutſchland, ſteht in der geſammten Geſchichte der Tonkunſt in jeder Hinſicht von Allen vor und nach ihm geſondert da, eine in ihrer Art wahrhaft einzige, heroiſche, ja koloſſale Erſcheinung.

züglichſten Werke dieſes in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meiſters ſo inne, als wäre er Direktor der Londoner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Muſik geweſen. Als Herr Stadler nach dem Tode Mozart's den muſikaliſchen Nachlaß desſelben ordnete, fand er eine Menge Beweiſe von dieſem emſigen Studium der Händelſchen Werke.

Mozart ſagte: „Händel weiß am beſten, was großen Effekt thut. — Wo er das will, ſchlägt er ein, wie ein Donnerwetter.“

Es ging Mozart's Liebe zu Händeln ſo weit, daß er Vieles — wovon jedoch nur Einiges bekannt geworden iſt, — in deſſen Manier ſchrieb. Nach der in der Folge vorkommenden Behauptung Herrn Stadlers benutzte er Händel's Werke auch bei der Verfertigung des Requiem. Er nahm nicht bloß das Motiv zu dem Requiem aus denſelben, ſondern auch das zum Kyrie.

Mozart ging noch weiter, als die meiſten unſerer heutigen Muſikkenner gehen möchten; er ſchätzte und liebte nicht allein Händel's Chöre, ſondern auch viele ſeiner Arien und Solo's. „Wenn Händel darin auch manchmal nach der Weiſe ſeiner Zeit hinſchlendert," ſagte er, „ſo iſt doch überall Etwas darin." —

Er hatte ſogar die Grille, eine Arie in ſeinem Don Juan in Händel's Manier zu ſetzen, und ſchrieb dieß ſeiner Partitur offenherzig bei. Es iſt dieſelbe aber überall bei der Aufführung weggelaſſen worden.

Händel's größter Zeitgenoſſe, Johann Sebaſtian Bach, ſagte von demſelben: „Das iſt der Einzige, den ich ſehen möchte, ehe ich ſterbe, und der ich ſeyn möchte, wenn ich nicht der Bach wäre!" Als dieſes ſeinem größten Nachkömmlinge, Mozarten erzählt wurde, rief er aus: „Wahrlich, ſo würde ich auch ſagen, wenn ich hier mitreden dürfte."

26.

Mozart ſchätzte unter ſeinen Werken keine höher, als Idomeneo und Don Giovanni.

Zwar ſind die Verfaſſer vorzüglicher Werke nicht ſtets die richtigſten Beurtheiler derſelben. Sie bringen oft die darauf verwandte Arbeit ſtärker in An=

ſchlag, als der Kunſtrichter, der nur das Werk beurtheilt, oder es wird bei den Gedanken an das Werk ein Andenken an ihnen intereſſante Umſtände, unter welchen ſie es verfertigten, erregt, wie Tizian mehrere ſeiner vollendeteſten Werke in ſpätern Jahren gleichgültig, und andere weit weniger werthe Jugendarbeiten viel höher ſchätzte. Aber Mozart's Urtheil über beide Opern iſt ſicher das richtigſte, indem beide, wie keine andere, die eigenſte Individualität und den Charakter des Genius des Verfaſſers aufs reinſte und feſteſte darſtellen.

Wohl ſprach Mozart nur ſehr ungern und ſehr kurz von ſeinen Werken, ſprach er aber darüber, ſo drückte er immer das angegebene Urtheil aus. — Ueber Don Giovanni ſagte er: „Für die Wiener iſt dieſe Oper nicht geſetzt, für die Prager eher, am meiſten aber für mich und meine Freunde.“

Es iſt faſt unbegreiflich, ob es gleich zuverläſſig iſt, daß die Ouverture in wenigen Stunden ſo kurz vor der Ausführung geſchrieben worden, daß das Orcheſter ſie ohne Probe ſpielen mußte; denn mit Recht wird ſie für die vortrefflichſte, die er geſetzt, anerkannt.

Der ganze Don Giovanni iſt ein Werk, in dem Alles erſchöpft iſt, was die Seele des Menſchen in ihrer tiefſten Tiefe ahnet und empfindet, aus welchem uns der ewige Geiſt der Welt ſelbſt mit ſeinem Hauche von Glauben, Liebe und Hoffnung anwehet; ein Werk, das ſelbſt in ſeiner ſittlichen Tendenz zu einem jüngſten Gerichte für alle Verruchtheit wird, zu deren Gewiſſen die Poſaune — denn was iſt die mit der Erſcheinung des Geiſtes ertönende Muſik anders? — in ſchrecklichen, Alles zermalmenden Tönen redet.

Idomeneo war einzig für das damals ſich durch Vortrefflichkeit auszeichnende Münchner Theater beſtimmt. Der Kurfürſt forderte Mozarten zum Schreiben auf, bezahlte ihn ſehr gut, und gab ihm andere Beweiſe ſeiner Achtung. Mozart konnte der vorzüglichſten der damaligen Kapellen viel zumuthen und darum dem Fluge ſeiner Phantaſie ohne äußere Beſchränkung folgen. Er war in der ſchönſten Blüthe ſeines Lebens, im fünf und zwanzigſten Jahre, und wurde dabei noch durch die innige erwiederte Liebe zu ſeiner nachmaligen Gattinn, um ſo mehr erhoben, da ihm von Seiten der Familie Hinderniſſe gemacht wurden. Er wollte ſich durch die Oper einen Namen machen, der ihm erwerben helfen ſollte.

Seine Vorliebe für dieſes Werk bewies Mozart auch dadurch, daß er mehrere Hauptideen deſſelben zur Grundlage, beinahe zu noch mehr, bei einigen ſeiner beſten ſpätern Arbeiten machte. Man vergleiche, um dieſes einzuſehen, z. B. mit der Ouverture des Idomeneo die Ouverture der Clemenza di Tito — mit der unvergleichlichen Scene: Volgi intorno, lo squardo, o sire im Idomeneo das gleichfalls ganz vortreffliche Finale des erſten Akts der Clemenza di Tito — die rührende Arie des erſten: se il padre perdei mit der Arie: Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön, und dem Andante der Arie: Zum Leiden bin ich auserkoren, in der Zauberflöte — den Marſch im dritten Akte des Idomeneo mit dem Anfange des zweiten Akts der Zauberflöte u. ſ. w.

Man hat Mozarten darüber Vorwürfe gemacht, aber mit Unrecht. Er konnte ſeine frühere Arbeit mit Recht ſo benutzen, nicht bloß, weil ſie ſo vortrefflich, ſondern auch, weil ſie, ſo lange er lebte, wie ein vergrabener Schatz verborgen lag.

27.

Es iſt oben angegeben worden, mit welcher Achtung Mozart über Haydn ſprach. Jetzt auch einige Urtheile Haydn's über ihn.

Als Mozart's Vater den Sohn im Jahre 1785 zum letzten Mal in Wien beſuchte, und über deſſen traurige Verhältniſſe mit Haydn in Unruhe ſprach, tröſtete ihn dieſer mit folgenden Worten: „Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Komponiſten anerkenne, von dem ich noch Etwas gehört habe. Er hat den feinſten Geſchmack und beſitzt die gründlichſten Kenntniſſe in der Kompoſition. Seine Lage muß ſich ändern, und bald aufs beſte."

28.

Don Juan gefiel anfänglich in Wien nicht beſonders. Als er zum zweiten Mal aufgeführt worden war, hatte der kunſtliebende Fürſt N— eine zahlreiche Geſellſchaft bei ſich. Es waren ſehr viele Muſikkenner gegenwärtig, auch Joſeph Haydn. Mozart war nicht gekommen. Man ſprach viel über das neue Produkt. Nachdem ſich die meiſten Herren und Damen ausgeſchwatzt hatten, nahmen einige Kenner das Wort.

Sämmtliche erklärten es für ein ſchätzbares Werk eines reichen Genius, einer unerſchöpflichen Phantaſie; aber, dem einen war es zu voll, dem andern zu chaotiſch, dem dritten zu unmelodiſch, dem vierten zu ungleich gearbeitet u. ſ. w.

Es hatten alle geſprochen, nur — Vater Haydn nicht. Man forderte endlich den beſcheidenen Künſtler auf, auch ſein Urtheil zu fällen.

Er ſagte mit der ihm gewöhnlichen Behutſamkeit: „Ich kann den Streit nicht ausmachen, aber" ſetzte er ſehr lebhaft hinzu, „das weiß ich, daß der größte Komponiſt, den die Welt jetzt hat, Mozart iſt."

Die Herren und Damen ſchwiegen.

29.

Folgender Brief, welchen Joſeph Haydn im Jahre 1787 an einen Freund in Prag ſchrieb, welcher eine Kompoſition für das Theater von ihm verlangt hatte, kann die vorigen Urtheile des gültigen Richters beſtätigen.

„Sie verlangen eine Opera Buffa von mir; herzlich gern, wenn ſie Luſt haben, von einer Singkompoſition etwas für ſich allein zu beſitzen.“

„Aber um ſie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießmal nicht dienen, weil alle meine Opern zu ſehr an unſer Perſonale gebunden ſind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz anders wäre es, wenn ich das Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dortige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich einen Andern zur Seite haben kann. Denn könnte ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's ſo tief und mit einem ſolchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfinbung in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde, ſo würden die Nationen wetteifern, ein ſolches Kleinod zu beſitzen. Prag ſoll den theuern Mann feſt halten, aber auch belohnen; denn ohne dieſes iſt die Geſchichte großer Genien traurig und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Beſtreben — weßwegen leider ſo viele hoffnungsvolle Geiſter darnieder liegen. Mich zürnt es, daß dieſer einzige Mozart noch nicht bei einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe engagirt iſt. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleiſe komme. Ich habe den Mann zu lieb. Ich bin ꝛc. ꝛc."

30.

Herr Stadler ſagt in der, Ihm ſo ſehr als Mozarten zur Ehre gereichenden Vertheidigung der Echtheit des Mozart'ſchen Requiem:

Joſeph Haydn pflegte öfters zu ſagen, wie ich ſelbſt aus ſeinem Munde gehört: „„Wenn Mozart nichts anders komponirt hätte, als ſeine Violinquintetten und für die Kirche das Requiem, wäre er ſchon dadurch allein unſterblich geworden.""

So geben immer große Männer andern ihr Recht. Nur wer ſich heimlich ſchwach fühlt, ſucht dem, der über ihm ſteht, eine Schwäche abzulauern, um ihn, da er unfähig iſt, ſich zu ihm zu erheben, wenn es möglich ſeyn könnte, zu ſich herabzuziehen.

31.

Folgende Anekdote möge den in Nr. 21 erwähnten Aerger Mozart's über die Vergötterung italieniſcher Sänger in Deutſchland beurkunden.

Mozart beſuchte die Reſidenz eines deutſchen Fürſten, wo er von Mehreren dringend angegangen wurde, ein Konzert zu geben, und dazu einwilligte.

Am Abend ſeiner Ankunft ließ ſich eine bekannte ſehr ſchätzbare Sängerin K., aus dieſer Reſidenz gebürtig, und auf dem Theater einer größern engagirt, öffentlich hören.

Die Verſammlung war nicht ſehr zahlreich, obſchon das Entrée zu ſehr niedrigem Preiſe geſtellt war.

Der erſte Geſang bezauberte Mozarten: er ging zu der Sängerinn, und erbot ſich, da ihm der

Spieler des Klaviers ſie nicht zu faſſen geſchienen, die folgenden Arien begleiten zu wollen.

Kenner bemerkten, daß der Geſang des Mädchens bei dieſer Begleitung noch herrlicher wurde, aber die Verſammlung ging, ohne der Sängerinn Dank zu ſagen, ſtille aus einander.

Mozart bat das Mädchen, ihm die erſte Arie zu Hauſe bei ſeiner Begleitung noch einmal hören zu laſſen.

Er fand die Familie ſehr niedergeſchlagen, ſie hatte großen Beifall gehofft; es war aber nicht ein Mal applaudirt worden.

Was Mozart den Eltern aus voller Ueberzeugung ſagte, ſtellte ſie endlich zufrieden, noch mehr that es ſeine Bitte, daß Louiſe in ſeinem Konzerte ſingen möchte.

Spät am Abend kam im Gaſthauſe Mozart's eine italieniſche Sängerinn an, deren Talente berühmt, deren Charakter berüchtigt war. Ihre Ankunft war am nächſten Morgen kaum bekannt geworden, als es ſtrömte, das Wunderkind zu ſehen. Obſchon ſie, gleich nach ihrer Ankunft, beim Wirth verrathen hatte, daß ſie mit dem Plan, ein

Konzert zu geben, nach ** gekommen wäre, ſo ließ ſie ſich doch bitten, ehe ſie den Wünſchenden zuſagte, und ſie that es nicht eher, bis ihr ein ſehr anſehnliches Auditorium bei ſehr hohem Entrée zugeſichert worden war.

Es wurde der folgende Abend zum Konzert feſtgeſetzt. Die Zwiſchenzeit benutzten die angeſehenſten Familien, um das Glück zu ringen, ſie in ihren Häuſern anbeten zu können.

Zum Konzert ſtellten ſich wenigſtens vier Mal ſo viel Zuhörer ein, als Louiſe gehabt hatte.

Man wartete ſelten das Ende einer Arie ab, ſondern fiel mit Bravo und Klatſchen mitten ein; die Sängerinn erhielt den Namen die Einzige. Man ging ſo weit, daß man Louiſen hören ließ: der würde wohl nie wünſchen, ſie noch ein Mal zu hören, welcher die Italienerinn gehört. Ihr Geſang könne in gar keine Vergleichung geſetzt werden.

Mozart ſtand eben neben Louiſen, als Einige dieſe Aeußerung laut gethan hatten. Sie wurden nun ſo unverſchämt, ſich ihr noch mehr zu nähern, und Mozarten um ein Urtheil anzugeben.

Er antwortete: „Ich theile Ihre Meinung, daß der Geſang der Fräulein K. ſehr verſchieden von dem der Italienerinn ſey."

Nach dem Ende des erſten Theils wurde Mozart dem Fürſten präſentirt. Die Fürſtinn ſagte zu ihm: „Sie ſollten doch den ſchönen Abend durch Ihr Spiel noch mehr verherrlichen."

Mozart ging zu der Italienerinn, legte es ihr aber ſelber in den Mund, daß das Konzert zu lange werden würde, wenn er auf einen Theil der Zeit Anſprüche machen wollte, und man kam davon ab.

War die Italienerinn vorher mit Ehrenbezeugungen überhäuft worden, ſo geſchah es nach dem Konzerte noch mehr. Sie wurde auch an den Hof geladen.

Nach Louiſen fragte Niemand, als ihre nächſten Verwandten.

Mozart dachte auf Beſchämung. Er ging die Italienerinn an, daß ſie in ſeinem Konzerte noch ein Mal ſingen möchte. Sie willigte ein, und erbot ſich zu zwei Arien, die ſie vorſchlug.

Beide Arien waren Mozarten genau bekannt. Er ſetzte ſie eiligſt zu Hauſe um, und ließ ſie ſo

Louiſen einſtudieren. Niemand erfuhr, daß dieſe auch ſingen werde — auch machte die Italienerinn die Probe allein mit.

Als dieſe bei der Aufführung die erſte Arie geſungen, und den reichſten Beifall eingeerndtet hatte, führte Mozart Louiſen zum Singen auf.

Alles blieb, da Louiſe geendet hatte, ſchweigend. Mozart ſetzte ſich ſchnell wieder, eine Sonate zu beginnen, kehrte ſich aber dabei um und rief ganz laut: „Und wie einzig!“

Die Italienerinn zog vor der zweiten Arie ab. Sie klagte, als ſelbe beginnen ſollte, über Uebelſeyn, und eilte nach Hauſe.

Mozart ging, als er geendet, unter das Auditorium und erklärte mit einer weit vernehmbaren Stimme: daß es ihn freue, daß Mad. S. der Louiſe Gerechtigkeit habe wiederfahren laſſen. „Nur,“ ſetzte er hinzu, „hätte ſie bleiben, und ſie noch ein Mal hören ſollen, um zur Ueberzeugung zu kommen, daß ein Geſang aus dem Himmel kommen müſſe, wenn er himmliſch ſeyn ſolle.“

Man fühlte gewiß, was Mozart ſagte, aber forderte ihn doch auf, ſich deutlicher zu erklären.

„Ja," ſagte er, „da hapert's, daß ich Alles ſo klar geben könnte, als ich's in mir fühle. Aber doch Etwas! Die S. hat eine Kehle, die die Natur ſehr gut gebauet hat. Auch ihre Bruſt iſt ſo gut, wie die der Fräulein K. Sie würde eine vortreffliche Sängerinn geworden ſeyn, wenn auch das dritte Haupterforderniß jedes Singkünſtlers, das Organ aller Organe, in ihr geläutert und von Gott gefüllt worden wäre. Sie hat Noten leſen und wieder geben gelernt, hat Meiſter gehabt, die ihr Vortrag und Manieren gelehrt; aber feſt iſt ſie doch nicht. Sie fiel zwei Mal um $\frac{1}{4}$ Ton, und ein Mal ſogar um $\frac{1}{2}$ Ton aus dem Gleiſe, das die Fräulein K. nie thut, nie thun kann. Die Italienerinn kann nur die geſehenen Noten ſingen, die Fräulein K. ſingt nach gefühlten. An einem rein geſtimmten Klavier kann ich, wenn mir die Klänge gefallen, nichts weiter loben, als den Meiſter, der es gebauet hat. Der Künſtler, der gut geſetzt hat, iſt wieder etwas Anderes, und der, welcher das gut Geſetzte gut ſpielt, hat, wenn er weiter nichts dazu thut, kein Verdienſt, als daß er gut leſen lernte. Wer mit fremden, erlernten Manieren aushelfen will, muß nicht wiſſen, daß jedes Stück oder Lied ſeine eigene Art des Vortrags verlange. Fremde Manieren, wenn ſie gut ſind, müſſen ſtudirt, aber nicht kopirt werden. Der gebildete Geſchmack muß, was dem einzelnen Stücke gebührt, aus ſich ſelber finden. Dieſe Eingebung muß von keinem Andern, ſondern aus dem eigenen Herzen kommen. Wer nur Noten wieder zu geben, und Vortrag nach Anderer Manier gelernt, von dem kann man nur ſagen, daß er Talent gehabt, etwas zu lernen. Aber Talent," ſagte Mozart etwas ſatyriſch, „halte ich nur für etwas Zufälliges, man kann es nur ſchätzen, es hat einen Marktpreis, und es gebührt ihm nichts weiter, als dieſer Preis, aber keine Achtung. Ich ziehe für das bloße Talent nur den Beutel, aber nicht den Hut. Ganz anders iſt es, wenn mir ein edles, gereinigtes Herz, ein ſchöner, begründeter Charakter erſcheint, da ſchlage ich an meine Bruſt und mag anbeten. Dieſe bringt man nicht mit auf die Welt, ſie ſind nichts Zufälliges, das die Natur gegeben, ſie müſſen erworben werden — nur ſie verdienen Feier und Achtung. Es kann keinen großen Künſtler geben, ohne ihren Beſitz. Nur aus einem ſolchen reinen Herzen, wie das der Fräulein K., kann eine himmliſche Muſik kommen, die wieder zu Herzen geht. Die Gaukelei der Italienerinn geht nicht weiter, als in die Ohren."

„Doch ich rede, und Sie laſſen mich auch reden als ſtände ich auf der Kanzel."

„Alles, was ich ſagte," fuhr er beißender fort, „haben Sie alle ſchon ſelbſt geſagt. Indem Sie der Fräulein K. kein lautes Zeichen des Beyfalls gaben, ſondern in ſich gekehrt, ſtille blieben, ſo gaben Sie ihr das größte. Sie geſtanden ihr, daß ſie Töne in Ihnen erregt habe, die Sie gern noch lange vernehmen möchten. Und da Sie der Italienerinn Bravo riefen und klaſchten, ſo warfen Sie ihr zugleich vor, daß ihr Geſang nicht einmal in ihren Ohren geblieben ſey."

Der größte Theil der Geſellſchaft nahm die letzte Erklärung für eine galante Wendung; nur der kleinere fühlte, was Mozart damit geſagt und gewollt hatte.

Jetzt war aber auch alle Erbitterung aus Mozarten heraus. Er bat nun die aufs innigſte bewegte Louiſe die zweite Arie zu ſingen, die man im Konzert der Italienerinn anders geſetzt, ſchon von dieſer gehört hatte, und man drängte ſich, als ſie geendet, ohne Bravo zu rufen, herbei, um ſie mit Dank um eine Wiederholung zu bitten. Mozart zeigte ſich erkenntlich und bat, als Louiſe willfahrt hatte, noch um Aufgaben für ihn, und exekutirte weit über die gewöhnliche Konzertzeit hinaus Alles, was man von ihm verlangte.

Eine Unpäßlichkeit des Fürſten hatte ihn und die Fürſtinn verhindert, in Mozart's Konzert zu kommen. Der Vorgang war aber berichtet worden, und am folgenden Tage wurde Mozart und Louiſe zu Hof geladen. Auch wetteiferte man nun allgemein, Louiſen Beweiſe von Achtung und Dankbarkeit zu geben, und es ihr bemerken zu laſſen, daß es ſehr freue, daß ſie aus ** gebürtig ſey.

Die Italienerinn war noch am Abend des Konzerts weggefahren.

32.

So lange Mozart lebte, wurde ihm oft, mehr aus unverſtändigem Preis, als aus neckendem Uebelwollen nachgeſagt, er werfe ſeine Werke, auch die vortrefflichſten ſchnell hin; nach dem Sprüchwort: er ſchüttle ſie aus dem Aermel. Auch in die frühern Notizen aus ſeinem Leben, nachdem er geſtorben war, iſt dieß Wort übergegangen; und Bekannte, die nur ſeines äußern Thuns geachtet, beſtätigten es.

Herr Hofrath Rochlitz hat dies Wort durch Folgendes berichtigt und widerlegt. *)

Mozart ſchrieb allerdings nicht gern: nämlich; das Wort im buchſtäblichen Sinne, bloß vom Stillſitzen und Federführen, verſtanden. Dazu mußte er oft erſt veranlaßt, wohl auch gedrängt werden. Ward er das aber, und war er erſt warm dabei; ſo ging's ſchnell, oft ſehr ſchnell! und doch zugleich, wenigſtens in ſpätern Jahren, mit ſo beharrlichem Zuſammenfaſſen aller geiſtigen Vermögen, daß er ſelten Etwas, und kaum etwas Weſentliches zu verbeſſern fand.

Aber darum arbeitete Mozart nicht ſo ſchnell; nicht, wie es den Anſchein hatte, leichthin und

---

*) S. Ein guter Rath Mozart's, im 2ten Bande des trefflichen Werkes: Für Freunde der Tonkunſt von Friedrich Rochlitz.

gleichſam ſpielend. Was er ſchrieb, wenn es in's Große oder doch in's Bedeutende gehen ſollte, kam ihm ſelten erſt in dieſer Stunde zu, und nicht, als fiele es von ungefähr vom Himmel herab; viel weniger war dieß mit der Anordnung und Geſtaltung des Erfundenen der Fall.

Es war ſo: Mozart, war er allein, oder mit ſeiner Frau, oder mit Andern, die ihm keinen Zwang auflegten, vor Allem aber auf ſeinen vielen Reiſen im Wagen — hatte die Gewohnheit, faſt unausgeſetzt, nicht nur ſeine Phantaſie auf neue melodiſche Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu laſſen, ſondern auch ſeinen Verſtand und ſein Gefühl gleich mit der Bearbeitung eines ſolchen Fundes zu beſchäftigen; wobei er, ohne es zu wiſſen, oft ſummete, ja laut ſang, glühend heiß ward, und keine Störung duldete.

So machte er ganze Muſikſtücke im Kopfe fertig und trug ſie nachher mit ſich herum, *) bis er

---

*) Von Mozart's bewunderungswürdigem Gedächtniſſe für Muſik wurde ſchon S. 22. durch ſein treues Behalten des Allegriſchen Miſerere Beweis

zum Niederſchreiben veranlaßt ward, oder auch in eigenem Drange ſich ihrer entledigen wollte.

Daher, und da jenes vorhergegangen, konnte ſeine Arbeit hernach leicht und ſchnell von Statten gehen, er hatte es ſogar gern, wenn beim Niederſchreiben um ihn her Allerley geplaudert wurde, *) wozu er dann wohl auch ſein Wort, meiſt ſcherzend und neckend gab.

Um dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergeſſen oder zu vermiſchen, bedurfte ſein ausgezeichnetes Gedächtniß für Muſik nichts weiter, als kurze Andeutungen, Schwarz auf Weiß; und zu dieſen mußte er ſtets, vorzüglich aber auf Reiſen in einer Seitentaſche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen nun jene Notizen, jene fragmentariſchen Grundriſſe anvertrauet wurden, und welche Blättchen in einer Kapſel wohl aufbewahrt,

---

geführt; die zwei folgenden Numern werden es noch mehr beurkunden.

*) Man erinnere ſich, wie es nach N. 17. bei dem Schreiben der Ouverture zum Don Juan, und nach der Note zu N. 24. bei der Verfertigung des zweiten der, Haydn dedicirten, Quartette herging.

ſein Reiſetagebuch eigener Art ausmachten. Dieſes ganze Verfahren war ihm, wie es mußte, höchſt wichtig; er entzog ſich ihm nie ohne Noth; und wo es von ihm abhing, litt er durchaus nicht, daß Andere ihn demſelben entzogen: die Sache war ihm, wie man ſich jetzt ausdrückt, heilig. *)

Herr Hofrath Rochlitz benutzt dieſe Anga-

---

*) Herr Abbeé Stadler ſagt, indem er in der Vertheidigung der Echtheit des Mozart'ſchen Requiem erzählt, daß er den muſikaliſchen Nachlaß des Verſtorbenen geordnet: „Ich fand dabei, wie fleißig Mozart in ſeiner Jugend war, wie er nicht nur ſeine eigenen originalen Ideen, ſondern auch von andern Meiſtern, die ihn beſonders anreizten, zu Papier brachte, um ſie ſpäterhin auf ſeine eigene Art auszuführen, und wie man ſagt, in succum et sanguinem zu verwandeln."

Auch hat Mozart's zweiter Sohn mehrere geiſtvolle Notizenblättchen aus dem Fache der contrapunktiſchen Studien und Vorübungen Mozart's aus deſſen muſikaliſchem Reiſetagebuche dem Herrn Hofrath Rochlitz mitgetheilt, welche dieſer mit N. 18 der Leipziger muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1820 dem Publikum im Abdruck übergeben hat.

be des Mozartſchen Verfahrens zu einem ſehr guten Rath für unſere Tonkünſtler. Er ſagt:

„Durchgehen wir die Kompoſitionen deutſcher Tonkünſtler aus den letzten 15 — 20 Jahren, ſo müſſen wir anerkennen, daß die Kunſt reicher und gründlicher Ausführung, oft bis zu bewundernswerther Beharrlichkeit; die Kunſt geſchickter Handhabung der Formen, auch der ſeltenen und ſchwierigen, der angemeſſenſten, ſorgfältigſten Inſtrumentirung, und alles deſſen, was, nach dem Vorgange großer Muſter, durch treulich angewendetes Talent, viele Uebung und ausdauernden Fleiß errungen und geleiſtet werden kann — daß dieſe Kunſt jetzt unter Vielen ſo rühmenswürdig herrſchend geworden iſt, wie ſie es vordem, und ſeit langer Zeit, nur unter den erſten Meiſtern und wenigen ihrer vorzüglichſten Schüler und Nachfolger geweſen; ſo daß auch, wer ſich in dieſer Hinſicht ſchwach oder nachläßig zeigt, nicht mehr geachtet wird, und keinen Eingang findet, wo, ihn zu finden, dem Künſtler am Herzen liegen, und wird er gefunden, erfreulich ſeyn kann."

„Dagegen: an Erfindung, vornehmlich an melodiſcher; an dem, was man zu nennen pflegt die Ideen oder Gedanken an ſich, abgeſehen von der Bearbeitung — ſind bei weitem die meiſten unſerer Komponiſten, auch der ſonſt wahrhaft ausgezeichneten gegen die frühere Zeit gehalten, eher ärmer als reicher, ganz zuverläßig aber weniger originell und ſelbſtſtändig, weniger bezeichnend und ausdrucksvoll, daher auch viel weniger mannigfaltig und anſprechend geworden; und ſo iſt denn zwar eine gewiſſe Untadelhaftigkeit der Werke, aber auch bei aller Verſchiedenheit der Bearbeitung des Einzelnen, eine gewiſſe Monotonie im Ganzen bemerkbar, von welcher man bis zur Trockenheit nicht eben gar weit hat."

„Dieß fühlt man wohl auch im Geheim, obgleich man's übel nimmt, wenn Andere es bemerken; um ihm abzuhelfen oder doch es zu verdecken, greift man zu auffallenden, gewaltſamen, aber entweder nur mechaniſchen, oder künſtlichen und überkünſtlichen — mithin in beiden Fällen wieder zu erlernbaren Hilfsmitteln: zu unſtetem, den Nichtmuſiker verwirrendem Moduliren, zu lärmenden Effekten des Einzelnen, wobei ein eigentliches Ganze gar nicht Statt finden kann, zu Anhäufung der Inſtrumente und deren nicht ſelten betäubendem Geräuſch, zu höchſt ſchwierigen, durch Schwierigkeit ſpannenden Figuren — kurz, zu Aeußerſtem in Aeußerm."

„Aber jedes Aeußerſte, gewöhnlich angewendet, wirkt nicht als ein Aeußerſtes, ſondern nur als ein Gewöhnliches; jedes Aeußere ſättigt bald die Sinne, und geſättigte Sinne verlangen immer noch ſchärfere Reize: dieſe aber herzuſchaffen, wehrt endlich die Natur; denn nur der Geiſt iſt unendlich und das Gefühl."

„So kommt es denn, daß wir nicht ſelten erfahren, daß den Zuhörern für ein Werk oder ſeine Ausführung durch jene Hilfsmittel, ſind ſie nicht ohne Geiſt angewendet, zwar ein Intereſſe beigebracht wird, aber daß ihnen Alles dünkt, als hätten ſie es ſchon gehört; daß ihnen zwar nicht kalt, aber auch nicht warm dabei wird; daß ihnen die ganze Muſik, bald bloß in's Ohr, bald bloß in den Kopf geht, und mit dem letzten Tone verhallt, ohne daß Phantaſie oder Gefühl etwas Namhaftes, ohne daß ſelbſt die Erinnerungskraft etwas bekommen hätte, das Feſtfüße, deſſen man gern wieder gedächte, das man deshalb öfter zu vernehmen und noch beſſer zu faſſen ſich ſehnete."

„Woher kommt nun dieß Verarmen an Erfindung?"

„Es gibt allerdings mehrere Urſachen, die Haupturſache aber iſt, wie unſere Künſtler gemeiniglich *beim Schreiben zu verfahren* pflegen."

„Wie verſchieden auch die Veranlaſſung oder ſonſtige Anregung ſey: ihr Verfahren kommt auf Folgendes hinaus."

„Sie tragen mit Vorliebe für jede Gattung ein gewiſſes *allgemeines* Vorbild in ſich, das aus Bekanntſchaft mit einer Menge *einzelner* Vorbilder derſelben Gattung ſich von ſelbſt geſtaltet hat. Gewiß der äußern Kunſtmittel (der reinen Schreibart, der Symmetrie der Theile, der Inſtrumentenkenntniß u. dergl.) und geübt in deren Anwendung, ſetzen ſie in unzerſtreueter Stunde, oftmals kaum nur die innerliche Erhebung und entſchiedene Richtung ihrer Kräfte nach einem gewiſſen Zwecke abwartend, ſich hin, legen Notenpapier zurecht, und fangen getroſt an, frühern Erfahrungen vertrauend, ſie werden ſchon über dem Schreiben ergriffen werden, und etwas

Gehöriges und Taugliches, etwas Achtbares und nicht Mißfallendes zu Stande bringen."

„Dieß gelingt nun auch ſicherlich, ſteht es mit ihnen ſonſt nur, wie es ſeyn ſoll; aber immer wird das Produkt auch nur etwas Gehöriges und Taugliches, Achtbares und nicht Mißfallendes ſeyn, oder, wird es dennoch mehr, wird es bedeutender und lebendiger, ſo erreicht es dieß — entweder durch Gründlichkeit, der Ausarbeitung, oder durch überraſchende Effektſtellen, durch Reize der Inſtrumentation u. dergl., zuverläßig aber, und faſt ohne Ausnahme, nicht durch die Erfindung, durch die Ideen an ſich, abgeſehen von ihrer Bearbeitung; denn dieſe, wie untadelhaft, anſtändig, wohl auch zum Zweck paſſend ſie ſeyn mögen, werden doch nicht wahrhaft neu, wahrhaft bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch nur ſehr ſelten mannigfaltig und für ſich ſchon anſprechend ſeyn."

„Und das iſt auch gar nicht anders möglich; den einzelnen Fall ausgenommen, daß in ſolcher Schreibſtunde wie durch ein Wunder, der Geiſt unmittelbar zum allerhöchſten Aufſchwung emporgeriſſen würde, von ihm alles jene Hindernde der Gewöhnung u. ſ.

w. plötzlich abfiele, das Allerbeſte und Allerſchönſte plötzlich herbeikäme, ja Stand hielte und treu bliebe bis zur Vollendung wenigſtens der Hauptſachen der Darſtellung: ein Fall, der unter Tauſenden kaum Einigen, eben den eminenteſten Genies, und auch dieſen bei weitem nicht immer, ja nicht einmal oft begegnen kann: ein Wunder, ein wahres Wunder — mithin ein Ereigniß, worauf nie irgend ein Menſch rechnen kann, worauf darum auch kein Beſonnener ſich jemals verläßt."

„Eben darum haben ſelbſt die größeſten, gerade auch in der Erfindung größeſten Genies, wenn ſie nicht zugleich leichtſinnige, läßige, oder durch Eitelkeit verblendete, ſondern beſonnene und klare Männer waren, darauf nicht gerechnet, ſondern die Momente erſter, rein geiſtiger, unmittelbarer Erfindung, als eine Gabe Gottes, achtſam, freudig und dankbar wahrgenommen, von den Stunden des Ausarbeitens und Vollendens ganz unterſchieden, und, weil jene Momente ſo ſchnell verfliegen, weil, was ſie gebracht, ſo leicht verdampft; ſo haben ſie Hilfsmittel angewendet, es ſogleich im Augenblick zu fixiren, um es hernach in den Stunden der Arbeit zu benutzen; ſie haben es ſo gemacht, mit kleinen zufälligen Abweichungen in der Art und Weiſe, wie oben von Mozart berichtet worden iſt, wie es von Joſeph Hayd'n und Gluck *) gleichfalls bekannt iſt, und wie es

---

*) Joſeph Hayd'n — eben an Erfindung vielleicht der reichſte Geiſt, deſſen je die Muſik ſich zu erfreuen gehabt — als er nach London ging, um in jedem von Salomen's Konzerten kontraktmäßig mit irgend einem neuen Stück aufzutreten, nahm ſolcher Stücke ſchon verſchiedene, fertig gearbeitet, mehrere in vollſtändigen Entwürfen, und außerdem in einem Taſchenbuche eine Menge Themata und Andeutungen mit: gleichwohl fehlte es ihm einmal, und alles Ringens und Abmühens ungeachtet, konnte er, da jene Hilfsmittel an eben hier Paſſendem erſchöpft waren, auf keine Erfindung zum Andante einer Symphonie kommen; ſo daß er endlich genöthigt war, das ſchöne Andante eines ſeiner Trios für Pianoforte, Violin und Violoncell hervorzulangen, und es mit wenigen Abänderungen für das Orcheſter zu inſtrumentiren. Man findet es in ſeiner Londoner Symphonie aus B dur. Keine Frage, daß er, aller Kunſt- und Darſtellungsmittel wie irgend Einer mächtig, hundert Andante's hätte ſchreiben können, wenn er hätte verfahren

Beethoven *) und andere hier zunächſt zu nen-

---

wollen, wie eben die meiſten unſerer jüngern Komponiſten, und nichts damit leiſten, als was ſie dann leiſten. —

Gluck, dem der Quell der Erfindung bei weitem nicht ſo ergiebig floß, trug ſich mit einem Operngedicht zuweilen länger, als ein halbes Jahr, in allen Stunden ſeiner Einſamkeit, auf Spaziergängen u. ſ. w, bis er für jeden Satz den Hauptgedanken, melodiſch und harmoniſch, in ſeinem Tagebuche hatte. Dann ſagte er zu ſeinen Freunden: „Meine Oper iſt fertig!" obgleich noch keine Zeile in Partitur ſtand; dann erſt machte er ſich gegen die Theaterdirektion verbindlich, und dann ſchrieb er ſo ziemlich in einem Zuge.

*) Daß Herr van Beethoven es wirklich ſo machte als Herr Hofrath Rochlitz eben vorausſetzt, davon wurde ich bei meinem vorletzten Beſuche Wiens Augenzeuge. Er ſpeiſte häufig in dem Gaſthofe, wo ich wohnte. Kam er von einem einſamen Spaziergange an den Tiſch, ſo holte er immer ſogleich ein Blatt aus der Taſche und trug, meiſtens ſummend, ein, was ihm ſein Genius im Freien eingegeben hatte. Der Kellner wußte ſchon, daß er dann nicht eher fragen durfte, was er ſchaffe, bis er fertig war. Ich bemerkte zuweilen, daß B. während dieſes Schreibens Thränen entfielen.

nende Meiſter gewißlich nicht anders machen werden. Aber, wie ſchon geſagt, bei weitem die meiſten, vornehmlich unſerer jüngern Komponiſten machen's in den meiſten Fällen anders: ſie beachten nicht, oder doch nur ſelten „die Gunſt des Augenblicks;" vergeſſen, daß er „der mächtigſte von allen Göttern" iſt; vertrauen der ſelbſtgewählten Stunde und ſich, und verſchmähen jene Hilfsmittel oder vernachläßigen doch ihre Anwendung."

33.

Daß Mozart's Gedächtniß für die Muſik bewundernswürdig war, iſt ſchon aus ſeinem ſchnellen Behalten des Allegriſchen Miſerere entfallen. Was Herr Hofrath Rochlitz in Folgendem erzählt, liefert weitern Beweis dafür.

Einmal ſchrieb er ſehr lange. Ein Freund von ihm, der neben mir ſaß, liſpelte mir zu: „Heute iſt er gewiß auf mehr als einem Berge geweſen. Er hat viel mit heim gebracht. Je mehr er herumläuft, um ſo mehr iſt Hoffnung, daß wir bald etwas Neues von ihm erhalten."

„Mozart ſpielte in der Akademie, welche er drei Jahre vor ſeinem Tode zu Leipzig gab, zwei Konzerte von ihm: das ſanft heiternde, reizende aus B. dur, mit den Variationen aus G. moll, das bald darauf geſtochen ward, und das glänzende, prachtvolle aus C. dur, das nach ſeinem Tode herauskam.“

„Was machten wir Anweſende für Augen, als er, in der Probe, wie dann am Konzertabende, ſtatt der Soloſtimme für ſich, einen bloßen Baß, hin und wieder mit Bezifferung, Andeutung der Eintritte und Anfang einiger Hauptfiguren, auf's Notenpult hinlegte!“

„„„Die Soloſtimmen,“““ ſagte er, „„„ſind wohlverſchloſſen in Wien. Auf Reiſen muß ich's ſo machen: ſie ſtehlen mir ſonſt Abſchriften und drucken ſie friſch weg.“““

„Hätte er auf dieſer großen Reiſe, wie ſonſt Virtuoſen pflegen, überall nur dieſelben Kompoſitionen vorgetragen; ſo wäre davon kein Aufheben zu machen, es wäre ſogar kein beſonderes zu machen, wenn er auch noch jene Baßſtimme weggeworfen hätte. Aber er ſpielte von ſeinen vielen Kompoſitionen dieſer Gattung an jedem Orte die, welche er eben für dieß Auditorium am geeignetesten hielt; und dann, welch ein Unterschied auch für das Festhalten im Gedächtniß! Konzerte, wo, wie gewöhnlich, die Solostimme, beginnt ſie einmal, durch einen Abſchnitt hindurch die Haupt-Melodien und Figuren allein fortführt, und Konzerte, wo, wie bei Mozart, die Solostimme, auf's Engste verſchlungen mit allen andern, nur die erste unter gleichen bildet!"

34.

Noch mehr Beweis für dieſes Gedächtniß liefert das Gelingen folgenden Pochens auf dasſelbe.

Die ausgezeichnete Violinſpielerin Strinasacchi aus Italien, die als Madame Schlick in Gotha in herzoglichen Diensten gestorben iſt, kam nach Wien, ſpielte mit vielem Beifall bei Hofe und kündigte nun ein öffentliches Konzert an, wozu ihr Kaiser Joseph ſein italieniſches Hoftheater bewilligt hatte.

Sie wollte gern auch mit einem noch unbekannten vorzüglichen Soloſtück, und wo möglich mit einem von Mozart und neben ihm auftreten, und ging darum den Meiſter um Kompoſition und Spiel an.

Mozart gefällig und ſchnell zur Hand, wie immer, verſprach beides.

Er ſann die große, treffliche, von einem feierlichen Adagio eingeleitete Sonate aus B. dur für Violin und Pianoforte aus. Das Ausſinnen ging ſchnell, mit dem Aufſchreiben wollte es aber nicht gehen.

Der Tag des Konzertes nahete ſich, aber noch hatten die Bitten der Frau, Mozarten nicht zum Schreiben gebracht.

Erſt am Abend vor dem Konzerttage erpreßte ſie ihre Stimme von ihm, um ſie am folgenden Vormittag noch einſtudieren zu können.

Dieß Einſtudieren geſchah jedoch ohne Begleitung von Mozart. Er ſah die Frau erſt im Konzerte ſelbſt wieder.

Hier ſpielte er die Sonate mit ihr zum höchſten Entzücken des Publikums über Kompoſition und Vortrag.

Der Kaiſer lorgnirte aus ſeiner Loge auf die Spielenden herunter, und es ſchien ihm, als habe

Mozart ein leeres Blatt vor ſich liegen. Er ließ es abfordern, und ſahe, daß er richtig geſehen hatte.

„Haben Sie es wieder einmal darauf ankommen laſſen?“ ſagte der Kaiſer.

„„Euer Majeſtät — ja,““ antwortete Mozart, „„es iſt aber doch keine Note ausgeblieben.““

Hätte Mozart das Stück, wenn auch nicht eingelernt, doch mehrmals geſpielt gehabt, ſo hätte er nicht mehr gewagt, als was jedes gute Gedächtniß wagen kann. Es erſchien aber ſein Gedächtniß als ein bewundernswürdiges, da er das Stück mit der Virtuoſinn nicht ein einziges Mal probirt, und es ſogar mit der Violin noch nicht gehört hatte.

35.

Von dem in Nr. 12 und 33 erwähnten, von Mozart in Leipzig gegebenen Konzerte verdient auch die Probe einer Erwähnung. Herr Hofrath Rochlitz erzählt von derſelben Folgendes:

„Ueber Nichts klagte Mozart mehr, als über Verhunzung ſeiner Kompoſitionen bei öffentlichen

Aufführung durch **Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempo's.**"

„„Da glauben ſie, hierdurch ſoll's feurig werden,"" ſagte er. „„Wenn das Feuer nicht in der Kompoſition ſteckt, ſo wird's durch Abjagen ſicher nicht hineingebracht.""

„Beſonders unzufrieden war er deßhalb mit den meiſten neuen italieniſchen Sängern." — „„Sie jagen, oder trillern und verſchnörkeln,"" — ſagte er, „„weil ſie nicht ſtudieren und keinen Takt halten können.""

„Am Abend vor der Probe ſeines öffentlichen Konzerts zu **Leipzig**, hörte ich ihn gerade über dieſe Punkte ſehr lebhaft deklamiren."

„Als ich am folgenden Tag in die Probe kam, bemerkte ich jedoch, daß er den erſten Satz, der probirt werden ſollte — es war das Allegro einer Symphonie von ſeiner Kompoſition — ſehr, ſehr ſchnell nahm."

„Kaum waren zwanzig Takte geſpielt, als — was leicht vorauszuſehen war — das Orcheſter das Tempo zurückhielt, und ſchleppte."

„**Mozart** machte Halt, ſagte, worin man fehle, rief Ancora, und fing noch ein Mal eben ſo geſchwind an."

„Der Erfolg war derſelbe."

„Er that Alles, das Tempo gleich fortzuhalten; ſtampfte einmal den Takt ſo gewaltig, daß ihm eine prächtig gearbeitete ſtählerne Schuhſchnalle in Stücke zerſprang: aber Alles war umſonſt."

„Er lachte über ſeinen Unfall, ließ die Stücke liegen, rief nochmals Ancora, und fing zum dritten Mal in demſelben Tempo an."

„Die Muſiker wurden unwillig auf das fremde Herrchen, das ſie ſo hudelte; arbeiteten erbittert darauf los, und nun ging es."

„Alles Folgende nahm Mozart gemäßigt."

„Ich geſtehe es — ich nahm jenes ſchon für eine kleine Uebereilung, bei der Mozart nicht ſowohl aus Rechthaberei, ſondern mehr, um ſich ſein Anſehen nicht gleich Anfangs zu vergeben, auf ſeinem Sinn beſtanden ſey."

„Aber nach der Probe ſagte er einigen Kennern beiſeits: „„Wundern Sie ſich nicht über mich; es war nicht Kaprice: ich ſah aber, daß die meiſten Muſiker ſchon ziemlich bejahrte Leute waren. — Es wäre des Schleppens kein Ende geworden, wenn ich ſie nicht erſt ins Feuer getrieben und böſe gemacht hätte. Aus lauter Aerger thaten ſie nun ihr Möglichſtes.""

„Da Mozart dieſes Orcheſter noch nie hatte ſpielen hören; ſo zeigte das ja wohl von nicht geringer Menſchenkenntniß; ſo war er doch wohl nicht in Allem, was nicht Muſik war, ein Kind, was man ſo oft ſagte und ſchrieb."

„Noch mehr, der brave Mann wollte ſich nun auch die Liebe des erzürnten Orcheſters wieder gewinnen, ohne jedoch die gute Wirkung ſeines Eifers zu verſcherzen. Er lobte alſo nun das Akkompagnement und ſagte: „„Wenn die Herren ſo zu ſpielen vermögen, brauche ich meine Konzerte nicht zu probiren; denn die Stimmen ſind richtig geſchrieben, Sie ſpielen richtig und ich auch: was braucht's beim Akkompagnement mehr?""

„Und das Orcheſter akkompagnirte wirklich bei der Aufführung das angeführte, äußerſt ſchwere und intrikante Konzert ohne Probe, und zwar nun vollkommen richtig — denn es ſpielte mit Ehrfurcht gegen Mozart — und mit möglichſter Delikateſſe — denn es ſpielte mit Liebe zu ihm."

36.

Das Journal general etc. lieferte vor Kurzem folgenden, in mehr als einer Hinſicht äußerſt intereſſanten Brief Mozart's, und behauptete, daß derſelbe früher noch nicht in Druck erſchienen ſey. Es wird in ihm Vieles, was die vorigen Numern über den Verewigten geſagt, durch ſeine eigenen Worte beſtätigt. Auch macht er, was dieſe Biographie ergänzt, mit Mozart's Schreibart und Briefſtyl bekannt. *) Wahrſcheinlich wurde der Brief im Herbſt des Jahres 1790 von Prag aus geſchrieben."

„Hierbei ſende ich Ihnen, mein lieber, vortrefflicher Baron, Ihre Partituren wieder zurück. Wenn Sie mehr durchgeſtrichene Stellen als Noten darin finden, ſo werden Sie ſich das aus

---

*) Ich bemerke hierbei noch, daß die Schrift Mozart's fein, aber doch ſehr leſerlich war. Auch die Noten ſchrieb er, bei aller Geſchwindigkeit, mit welcher er ſie ſchrieb, ſehr klein und deutlich.

dem, was ich Ihnen hier weiter ſage, erklären können."

„Die Ideen in ihrer Symphonie haben mir ſehr gefallen; allein dieſe Kompoſition wird wenig Effekt machen. Es iſt ordentlich ein Haufen von Ideen darinnen, die man aber alle nur ſtückweiſe hört. Wenn ich wüßte, daß Sie mir hierüber böſe werden könnten, ſo hätt' ich hundertmal lieber geſchwiegen, oder die Freimüthigkeit unterdrückt. Doch ſoll Sie dieß nicht abſchrecken; denn es geht allen Denen ſo, welche nicht von Jugend auf unter einem polternden Lehrmeiſter und ſeiner Zuchtruthe und närriſchen Laune ſchwitzten, ſich dennoch aber einbilden: bei etwas natürlichen Anlagen und Liebe zur Kunſt könne man auch mit dem Komponiren fertig werden. Manchen gelingt es denn auch, etwas Leidliches herauszubringen, aber meiſt doch nur durch das Zuſammenflicken von ein paar Gedanken, die ſie andern geſtohlen haben, weil ſie ſelbſt keine hatten. Andere haben wohl auch Ideen, können ſie aber nicht richtig auffaſſen und wiedergeben, und in dieſem Fall befinden Sie ſich. Aber im Namen der heiligen Cäcilia bitte ich Sie, nehmen Sie mir's ja nicht übel, daß ich ſo mit Ihnen umgebe. In Ihrem Thema iſt ein ſchöner Geſang, und die liebe Fränzel muß es ſehr oft ſingen; ich wünſchte alsdann, daß Sie dabei wären, und ſie hörten und ſähen. — Die Menuet des Quartetts iſt gar nicht übel, bis zur Stelle, wo ich ein Zeichen anbrachte; aber das Coda wird mehr Lärm als Effekt machen. Sapienti sat und auch nihil sapienti. Ich meine mich nämlich ſelber damit, der ich mich nicht darauf verſtehe, viel darüber zu ſchreiben. Unſer einer machts lieber ſelber."

„In meiner Freude habe ich Ihren Brief wohl hundertmal geküßt. Nur hätten Sie mich nicht ſo viel loben ſollen. Ich kann's wohl noch anhören, wenn mir einer etwas Schmeichelhaftes ſagt; denn man wird dergleichen wohl am Ende gewohnt; aber leſen thue ich's nicht gern. Ihr guten Leute macht viel, zu viel Weſens aus mir. Ich und alle meine Kompoſitionen ſind's nicht werth."

„Aber, liebſter Baron, was muß ich zu Ihrem Präſent ſagen? Es iſt ſo gerade zu rechter Zeit gekommen, wie der Stern in der dunkeln Nacht, oder wie ein Blümchen in der Mitte vom Winter, oder wie ein Gläschen Madeira, wenn einer einen verdorbenen Magen hat, oder wie . . . wie . . . Schreiben Sie ſich ſelber hier noch bei, was Sie meinen, das man noch ſagen könnte. — Gott weiß es, wie ich mich plagen muß, um meinen Unterhalt zu verdienen, und Conſtanze *), die bedarf denn auch noch was.“

„Wenn ich nur wüßte, wer Ihnen geſagt haben könnte, daß ich faul ſey. Geben Sie ihm nur, ich bitte Sie gar ſchön — denn einem Baron iſt ja ſo etwas erlaubt — von meinetwegen ein paar tüchtige Maulſchellen dafür. Ich wollte ja herzlich gern in einem fortarbeiten, wenn man mir nur erlauben wollte, bloß ſolche Sachen zu komponiren, die ich will und kann, und mit denen ich bei mir ſelbſten Ehre einlege. Vor drei Wochen habe ich eine Symphonie geſchrieben, und mit der morgigen Poſt biete ich Hofmeiſtern drei Quartette für's Klavier an, wenn er ſie mir bezahlen will.“

„Ach, wenn ich doch ein großer Herr wäre, da würde ich ſagen: „Mozart, jetzt ſchreibſt du für

---

*) Mozart's Frau.

meine Rechnung, aber ſo gerade das, was dir auch ſelber gefällt und ſo gut, als du's nur immer kannſt. Du bekömmſt keinen Kreuzer, bevor du nicht etwas fertig gemacht haſt; aber ich kaufe dir alle deine Manuſkripte ab, und du brauchſt ſie nun nicht mehr auf'm Markt herum zu tragen, wie ein Fratſchlerweib." — — — —

„O Gott! wie trübſinnig und wild macht es mich oft, ſo viele Dinge in der Welt zu ſehen, die ganz anders ſind, als ſie ſeyn könnten und ſollten."

„Glauben Sie, daß es ſich ſo verhält, wie ich Ihnen hier ſchreibe; aber böſen und dummen Leuten müſſen Sie nichts glauben. Meinetwegen aber gehe Alles a la casa del Diavolo!"

„Jetzt komme ich zum ſchwerſten Theil Ihres Briefes, den ich lieber ganz und gar überſchlagen möchte, weil es meiner Feder in ſolchen Sachen nicht gelingen will. Doch will ich Ihnen auch darauf antworten, und ſollten Sie auch über meine Schreiberei lachen müſſen."

„Sie wünſchen zu wiſſen, wie ich es anfange, wenn ich etwas Gutes oder Kraftvolles komponire.

Je nun, das will Ihnen, wie Sie es gleich leſen ſollen, expliciren, aber beſſer kann ich's nicht."

„Wenn ich gut aufgelegt und ganz in meinem Fache bin, wenn ich in einem Wagen fahre, oder nach einem guten Mittageſſen einen Spaziergang mache, oder wenn ich im Bette liege und nicht einſchlafen kann, dann kommen mir die Ideen haufenweiſe; wo ſie herkommen, oder wie ſie kommen, dieß kann ich Ihnen nicht ſagen. Die mir aber gefallen, die halt ich feſt im Gedächtniß, zuweilen trillere ich ſolche (wie mir Andere ſchon oft ſagten) ſo vor mich hin. Wenn ich ſie einmal feſt gepackt habe, ſo gelingt es mir dann auch nach und nach aus dem ganzen Teige eine Paſtete zu kneten, nach den Regeln des Kontrapunkts und nach der Natur und Beſchaffenheit eines jeden Inſtruments. Ich gerathe dann darüber in Begeiſterung; wenn ich nicht geſtört werde, ſo erweitern ſich meine Ideen, entwickeln ſich und werden immer klarer, und ſo iſt die ganze Kompoſition in meinem Kopfe ſchon ſo weit zu Ende gebracht, daß, ſo groß und bedeutend ſie auch ſeyn mag, ich ſie im Geiſt mit einem Blick überſehe, gerade ſo, als wie das Ganze eines ſchönen Gemäldes oder einer hübſchen

Figur ſich vor meine Blicke ſtellt. Ich höre in meiner Einbildungskraft das Ganze auf ein Mal, nicht etwa nach und nach, wie es doch nachher nur gehört werden kann. Dann genieße ich einen wahren Schmauß. — Die Verrichtung des Erfindens und der Fertigung geht in mir vor, wie ein ſchöner Traum. Aber das Vermögen, Alles ſo auf ein Mal hören zu können, dieß iſt das Allerſchönſte dabei. Was ich einmal ſo aufgefaßt habe, vergeſſe ich nicht leicht wieder, und dieß iſt die größte Gabe, die mir Gott verliehen hat. Wenn ich alsdann anfange, niederzuſchreiben, ſo ziehe ich aus meinem Hirnkaſten das hervor, was auf die Art, wie ich's Ihnen beſchrieben habe, hineingekommen iſt. Und weil alſo ſchon vorher das Ganze in meinem Kopfe war, ſo geht es auch mit dem Niederſchreiben aufs Papier ſehr geſchwind. Ich kann deswegen wohl auch dabei geſtört werden, und Alles um mich her vorgehen laſſen, ich arbeite dabei fort, und kann während der Arbeit auch wohl mit Einem von Hühnern und Gänſen ſprechen."

„Aber wenn Sie mich fragen, wie es zugeht, daß alle meine Arbeiten die ihnen eigenthümliche Mozart'-

ſche Manier haben, und in nichts, auch nur im Mindeſten, den Charakter der Kompoſitionen anderer Meiſter tragen, ſo kann ich Ihnen dieß auf keine andere Art erklären, als daß es ſich damit gerade ſo verhält, als wie mit meiner Naſe, welche durch ihre Biegung und Länge die ächte Mozart'ſche Naſe iſt, und die von allen andern Naſen unterſchieden iſt. Ich ſuche die Originalität nicht, kann Ihnen aber auch von der meinigen keine genauere Erklärung geben. Warum ſollte es denn in der That nicht ganz natürlich ſeyn, daß die Menſchen, von denen ein jeder ſeine eigene Phyſiognomie hat, auch im Innern ſich eben ſo von einander unterſcheiden müßten, wie ſie im Aeußern von einander unterſchieden ſind? Ich weiß wenigſtens, daß, was meine innere Phyſiognomie anbelangt, ich mir ſie eben ſo wenig, als meine äußere gegeben habe.“

„Nun aber, liebſter Freund, bitte ich Sie gar ſchön, laſſen Sie mich für immer in Ruhe, und glauben Sie aber auch, daß ich, wenn ich dieſe Bitte thue, keinen andern Grund dazu habe, als weil ich nicht im Stande wäre, Ihnen noch ein Wort mehr darüber zu ſchreiben. Sie ſind ein gelehrter Herr, und werden kaum eine Vorſtellung ſich davon machen können, was ich für Mühe gehabt habe, um Ihnen nur ſo viel darüber zu ſchreiben. Einem Andern hätte ich gar nichts darauf geantwortet, und hätte bei mir ſelbſt gedacht: mutschi, buschi, quittle, etsche, mollap, nevving." —

„Während meines Aufenthalts in Dresden iſt nichts Beſonders vorgefallen; die bilden ſich dort ein, ſie hätten Alles aufs Beſte, weil ſie vor Zeiten einmal etwas Gutes gehabt haben. Ausgenommen ein paar ordentliche Leute, wußten ſie weiter nichts von mir, als daß ich in Paris und London in der Bubenmütze ein paar Konzerte geſpielt habe. In der Oper bin ich nicht geweſen, denn der Hof war im Sommer auf dem Lande. Neumann hat mir eine von ſeinen Meſſen in der Kirche gegeben; ſie war ſchön, ſie haben ſie gut aufgeführt, aber es war eine gedehnte Kompoſition und ein bißchen froſtig, wie Ew. Excellenz manchmal zu ſagen pflegen. Es kam ſo auf die Art von Haſſe heraus, aber ohne ſein Feuer, und die Melodie neuer. Ich habe vor den Herren dort ſehr oft geſpielt, aber ſie wurden dabei nicht weiter hitzig, und ſagten mir nichts, als fades Zeug, das ich ſchon tauſendmal gehört habe. Sie forderten mich auch auf, auf der Orgel zu ſpielen; (die Orgeln, die ſie dort haben, ſind prächtig). Ich ſagte ihnen, was auch wahr iſt, daß ich nicht gewohnt ſey, auf der Orgel zu ſpielen; doch ging ich mit. Ich bemerkte bald, daß ſie einen Orgelſpieler von Profeſſion in Petto hatten, durch deſſen Spiel ſie mich herunterzuſetzen gedachten. Er ſpielte brav, aber ohne Einbildungskraft und ohne originelle Gedanken. Ich nahm mich nun zuſammen, um etwas aufzutiſchen, das Hände und Füße habe. Zum Schluße ſpielte ich eine Doppelfuge im gravitätiſchen Styl hübſch langſam; damit ſie die Fortſchreitung aller Stimmen hören könnten. Jetzt hatten ſie genug und wollten nichts weiter haben. Häßler *), auf den ich's eigentlich gepackt hatte, lobte mich am herzlichſten und aufrichtigſten. Er hüpfte vor Freude in die Höhe und wollte mich alle Augenblicke küſſen, auch aß und trank er mit mir in

---

*) Ein Kompoſiteur, der in der **Bach'ſchen Manier** komponirte.

meinem Wirthshauſe. Die Andern, die ich auch einlud, gingen nicht mit.“

„Jetzt, lieber Freund und Gönner, iſt mein Papier ſchon ganz voll gekritzelt, und die Flaſche Weins, die meine Portion für den ganzen Tag ſeyn ſollte, wird gleich ausgeleert ſeyn. Seit dem Brief an meinen lieben Herrn Schwieger-Papa, wo ich um ſeine Tochter anhielt, habe ich keine ſo lange Litanei geſchrieben. Werden Sie nur nicht böſe. Im Plaudern und Schreiben muß ich mich zeigen, wie ich bin, oder das Maul halten und die Feder wegwerfen. Behalten Sie mich lieb, das ſoll mein letztes Wort ſeyn.“

„O, mein Gott! könnte ich Ihnen doch auch einmal ſo eine Freude verſchaffen, als Sie mir machten! Ich ſtoße mit mir ſelbſt an, und rufe dabei aus: Auf die Geſundheit meines guten und treuen B***! Amen!

37.

Mozart war, wie ſich pſychologiſch leicht erklären läßt, immer furchtſam. In der letzten Zeit ſeines Lebens, in welcher er an einem kränkelnden Körper und beſonders an zu ſtarker Reizbarkeit der Nerven litt, wurde er ſehr häufig von Todesgedanken beunruhigt.

Er arbeitete jetzt ſo viel, daß es ſchien, er wolle ſich dadurch den peinlichen Gedanken entflüchten. Seine Anſtrengung ging dabei ſo weit, daß er oft ganz entkräftet zurück ſank, und zu Bett gebracht werden mußte.

Man ſuchte ihn davon abzubringen, aber alle Verſuche blieben vergeblich. Er lebte nur in ſeinen Phantaſien, es mußte denn ein Schauder vor dem Tode, der ſich ſchon um ſeine Gebeine zu winden anfing — ihn daraus erwecken. Seine Gattin beſtellte oft Perſonen, die er lieb hatte, heimlich zu ihm. Sie ſchwatzten ihm vor, er hörte aber nichts, oder gab kurze Antwort, ſchrieb aber immer fort.

Schon über der Zauberflöte, welche er in der damaligen Zeit verfertigte *), verſank er, wenn

---

*) Das Uibrige, was Mozart außer der Zauberflöte in den letzten vier Monaten ſeines Lebens leiſtete, iſt S. 56 angegeben worden.

ihn der Genius ergriff, in öftere Ermattung und minutenlange ohnmächtige Bewußtloſigkeit. Seine Kränklichkeit hatte dabei ſo zugenommen, daß er die Aufführung, die zu Wien im erſten Jahre hundert Mal geſchah, nur neun Mal dirigiren konnte.

Eines Tages, da er auch in ſchwermüthige Phantaſie verſunken ſaß, fuhr ein Wagen vor, und ein Fremder ließ ſich melden. Ein ſtattlicher, ernſthafter, etwas bejahrter Mann, von ſehr würdigem Anſehen, den weder Mozart noch ſeine Gattinn kannten, trat ein, und ſagte: „Ich komme als Abgeſandter eines ſehr angeſehenen Mannes zu Ihnen, welcher wünſcht, nicht bekannt zu werden."

„„Gut, was verlangt er von mir?""

„Es iſt ihm eine Perſon geſtorben, die ihm ſehr theuer war, und ewig bleiben wird; er wünſcht, jährlich ihren Todestag würdig zu feiern, und bittet Sie, ihm das Requiem dazu zu komponiren."

Mozart war durch das Dunkel, welches über die Sache verbreitet wurde, durch den feierlichen Ton des Mannes innig ergriffen; er verſprach, dem Verlangen zu willfahren.

Der Fremde fuhr fort: „Arbeiten Sie mit allem Fleiß; der Mann iſt Kenner. Wie viel Zeit beſtimmen Sie ungefähr?"

„„Vier Wochen.""

„Und wie viel für Ihre Mühe."

Mozart antwortete leicht hin: „„Hundert Dukaten.""

„Hier ſind ſie" — ſagte der Fremde, legte die Rolle auf den Tiſch und ging.

Mozart verſank von Neuem in tiefes Nachdenken, forderte dann Feder, Tinte und Papier und fing ſogleich an, zu arbeiten.

Sein Intereſſe an der Sache ſchien mit jedem Takte zuzunehmen. Er ſchrieb Tag und Nacht. Sein Körper hielt die Anſtrengung nicht aus; er ſank über dem Arbeiten einige Mal in Ohnmacht.

Alles Zureden zur Mäßigung war vergebens. Erſt nach einigen Tagen erhielt es die Gattinn von ihm, daß er mit ihr in den Prater fuhr. Er ſaß aber ſtill und in ſich gekehrt.

Endlich verläugnete er es nicht mehr, er glaube gewiß, er arbeite dies Stück zu ſeiner eigenen Todesfeier. Er ließ ſich von dieſer Idee nicht abbringen, und arbeitete ſo, wie Raphael ſeine Verklärung, indem er, wie dieſer, die Verklärung ſeiner ſelbſt lieferte.

Auch über das ſonderbare Erſcheinen und Beſtellen des Fremden äußerte er auffallende Gedanken.

Es näherte ſich indeſſen die Abreiſe Leopolds zur Krönung in Prag. Die Operndirektion, welche erſt ſpät daran gedacht hatte, die Feierlichkeiten durch eine neue Oper zu vermehren, wendete ſich jetzt an Mozart.

Es war dieſe Beſtellung ſeiner Gattinn und ſeinen Freunden ſehr angenehm: ſie hofften, daß ihn die Arbeit zu Zerſtreuungen führen werde.

Es war die Oper: Clemenza di Tito von Metaſtaſio zur Kompoſition vorgeſchlagen worden. In der zu kurzen Zeit konnte der Kranke die unbegleiteten Recitative nicht ſelber ſchreiben, auch mußte er jeden gelieferten Satz ſogleich in Stimmen ausſetzen laſſen. Gezwungen, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk, oder nur die Hauptſätze ſehr gut, die minder intereſſanten aber nur leichthin und bloß dem Zeitgeſchmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten, wählte er das letzte *).

So krank Mozart nach Prag abgereiſet war, ſo half doch die Reiſe, daß er ſich gleich nach

---

*) Mozart legte hierbei einen Beweis für die Richtigkeit ſeines Geſchmacks und ſeiner Theater- und Publikumskenntniß ſowohl dadurch ab, daß er die in Ewigkeit gedehnte Verwechſelung, welche bei Metaſtaſio ziemlich den ganzen mittlern Akt füllt, wegſchnitt, wodurch die Handlung raſchern Gang bekam, das Ganze mehr konzentrirt, dadurch weit intereſſanter und in zwei mäßig langen Akten vollendet wurde, als auch dadurch, daß er, um mehr Mannigfaltigkeit in die einförmige ſtete Abwechſelung von Arien und Recitativen zu bringen, mehrere dergleichen Sätze gegen das Ende des erſten Akts zuſammenſchmolz, und daraus das große Meiſterſtück, das Finale des erſten Akts bildete — eine Kompoſition, die, wie in N. 26. bemerkt worden, im Ganzen zwar nach einer Scene Idomeneo angelegt iſt, aber Mozart's Shakeſpear'ſche, allmächtige Kraft im Großen, Prachtvollen, Schrecklichen, Furchtbaren, Erſchütternden ſo unverkennbar, und ſo bis zum Haaremportreiben darlegt, als kaum das berühmte Finale des erſten Akts ſeines Don Giovanni.

der Ankunft etwas beſſerte. Die Menge der Arbeiten regte die Kräfte ſeines Geiſtes noch mehr auf, und die vielen Zerſtreuungen erheiterten ſeinen Sinn — es flammte das Lämpchen vor dem Erlöſchen noch einmal hell auf. Dieſe Anſtrengung entkräftete ihn aber auch deſto mehr, und er kehrte noch kränker nach Wien zurück, als er es verlaſſen hatte.

Doch fiel er mit Heißhunger über die Fortſetzung der unterbrochenen Arbeit an dem Requiem her.

Kaum, daß er wieder begonnen hatte, ſo waren die von ihm beſtimmten vier Wochen vorüber, und der fremde Mann erſchien.

„Ich habe nicht Wort halten können,“ ſagte Mozart.

„„Ich weiß es,““ — war die Antwort. „„Sie haben recht gethan, ſich nicht zu binden. Wie lang beſtimmen Sie nun die Zeit?““

„Noch vier Wochen — die Arbeit iſt mir immer intereſſanter geworden; ich führe ſie viel weiter aus, als ich Anfangs wollte.“

„„Brav! — Sie müſſen deshalb auch mehr Bezahlung haben. Hier ſind noch hundert Dukaten. In vier Wochen bin ich wieder bei Ihnen.“ —

Man gab Acht, wohin er ging: die nachgeſchickten Leute wurden aber irre geleitet — ſie erfuhren nichts.

Mozart war jetzt feſt überzeugt, der Fremde ſey ein ungewöhnlicher Menſch, der mit jener Welt in näherer Verbindung ſtehe, und ihm zugeſandt worden, ihm ſein Ende anzumelden.

Er entſchloß ſich nun noch ernſtlicher, ſeinem Namen ein würdiges Denkmal zu ſtiften. Mit dieſen Ideen arbeitete er weiter, und ſo war es wohl kein Wunder, daß er das vollendetſte Werk lieferte.

Mozart ſank während der letzten Arbeit in immer größere Ermattung. Eine Ohnmacht verdrängte die andere. Er war vor dem Ende der vier Wochen fertig, aber auch — entſchlummert.

38.

So erzählten Herr Hofrath Rochlitz und Herr Dr. Reinhard, im Ganzen übereinſtimmend und nur in Nebendingen von einander abweichend, die Entſtehung des Requiem. Nach beiden hinterließ Mozart dasſelbe vollkommen fertig.

Dieſe Angabe iſt aber unrichtig, ſo wie auch manches Andere in der Erzählung.

Die Sache verhielt ſich ſo:

Drei Monate vor Mozarts Tode brachte ihm ein Mann einen Brief, in welchem Mozart gefragt wurde, ob er die Kompoſition eines Requiem übernehmen wolle? was er dafür fordere? und wann er damit fertig zu werden gedenke?

Der Brief war ohne Unterſchrift, und der Mann, welcher ihn brachte und Mozarten und ſeiner Gattinn auch unbekannt war, verweigerte es, den Verfaſſer zu nennen, indem er erklärte, daß derſelbe unbekannt bleiben wolle.

Mozart ſagte zu, begehrte hundert Dukaten und verlangte gegen vier Wochen Zeit zur Verfertigung.

Der Mann ging, um Entſchließung zu holen.

Er kam gleich wieder, brachte die hundert Dukaten, die Mozart erſt nach Vollendung des Werks bedungen hatte, im voraus, verſprach, daß bei Empfang deſſelben noch ein beträchtlicher Zuſchuß erfolgen ſolle, und entband Mozarten von genauer Haltung der geforderten Zeit.

Mozart fragte jetzt, wohin er die Partitur, wenn ſie fertig geworden, ſchicken ſolle.

„Ich werde ſie ſchon ſelbſt abholen,“ war die Antwort. „Geben Sie ſich keine Mühe, den Beſteller zu erfahren, ſie würde vergeblich ſeyn. Es kann Ihnen gleichgültig ſeyn, wer er ſey: Sie ſind gedeckt. Arbeiten Sie nur mit allem Fleiße, er ſoll nicht unbelohnt bleiben!“

Es fiel **Mozarten** das Dunkel, in welchem der Name des Beſtellers gehalten wurde, ausnehmend auf. Der Auftrag wurde ihm deshalb um ſo intereſſanter.

Er ſchritt ſogleich zum Entwurf, und begann dann die Ausführung mit ſolchem Eifer, daß ſein ſchon geſchwächter Körper bald noch ſchwächer wurde.

Er war noch nicht weit gekommen, als er den Auftrag erhielt, zu **Kaiſer Leopolds** Krönung in **Prag** die Oper Clemenza di Tito zu komponiren.

Der Auftrag war um ſo willkommener, da er Erheiterung und Geneſung durch eine Reiſe verſprach.

Indem ſich Mozart zu derſelben bereitete, ſo erſchien der Sprecher des Beſtellers des Requiem, und fragte: wie es nun mit dem Werke werden werde?

Mozart antwortete, daß es ihm wohl wegen der Verzögerung der Vollendung, und wegen ſeiner Freude an der Arbeit leid thue, ſich von ihr auf einige Wochen trennen zu müſſen; er hoffe hingegen, daß die Trennung ſehr vortheilhaft für das Requiem werden werde. Beſſere es ſich durch die Reiſe mit ſeinem Körper, ſo werde er nach der Zurückkehr in größerer Heiterkeit des Geiſtes mehr leiſten und auch fleißiger arbeiten können. Doch müſſe er es dem Beſteller überlaſſen, ob er ſo lange warten wolle.

Der Mann ſicherte dieſes Warten zu.

Nach der Rückkehr von Prag wurde Mozart noch ſchwächer, als er vor der Hinreiſe geweſen war. Doch ließ er ſich dadurch nicht abhalten, mit ſolchem Fleiße an dem Requiem fortzuarbeiten, als wäre er geſund. Die Anſtrengung erſchöpfte ihn jedoch ſo, daß ſeine Gattinn in die peinlichſte Sorge gerathen mußte.

Sie that das Möglichſte zu ſeiner Zerſtreuung, aber es half nichts. Auf einer Fahrt in den Prater fing er endlich an, ihr zu eröffnen, daß er täglich mehr fühle, daß er bald von ihr ſcheiden müſſe. Er behauptete mit Thränen in den Augen, er habe Gift erhalten, und fand in der Aufforderung zum Requiem, die Aufforderung ſeines Todesengels, es für ſich zu ſetzen.

Dieſer Furcht die Nahrung zu entziehen, entwand ihm die Gattinn nach der Heimkehr die Partitur. Auch wurde dadurch und durch ärztliche Hülfe einige Beſſerung erwirkt. Mozart wurde aufgelegt, die bekannte Freimaurer-Kantate zu verfertigen.

Die gute Aufnahme, welche dieſelbe fand, erhob zu noch größerer Heiterkeit, und es hielt es die Gattinn nun nicht mehr für bedenklich, in die wiederholte Bitte um Rückgabe des Requiem zu willigen.

Leider dauerte aber die Beſſerung nur kurze Zeit. Sobald Mozart an ſeinem Lieblingswerke wieder zu arbeiten begonnen hatte, fiel er in ſeine Melancholie zurück, und nach wenigen Tagen nahm die Krankheit ſo zu, daß er das Bett nicht mehr verlaſſen konnte.

Doch forderte er am Morgen vor ſeinem Tode die Partitur noch einmal. Er überließ ſie mit naſſen Augen, und legte ſie darauf mit dem wehmüthigen Abſchied weg: „Du wurdeſt für mich geſchrieben."

Er verſchied in der darauf folgenden Nacht.

Das Werk war aber noch keineswegs, wie die Erzählung N. 37 ſagt, vollendet.

Eben ſo wenig wurde es auch, wie Herr Hofſekretair Gerber *) und das Brockhaus'ſche Converſations-Lexikon angeben, unvollendet an den Beſteller **) übergeben.

---

*) S. Neues hiſtoriſch-biographiſches Lexikon der Tonkünſtler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken muſikaliſcher Schriftſteller, berühmter Komponiſten, Sänger, Meiſter auf Inſtrumenten, kunſtvoller Dillettanten, Muſikverleger, auch Orgel- und Inſtrumentenmacher älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält; von Ernſt Ludwig Gerber, fürſtlich Schwarzburg-Sondershauſiſchen Hofſekretair zu Sondershauſen. 4 Thle. Leipzig 1813.

**) So viel ich weiß, wurde der Beſteller des Requiem noch nie öffentlich genannt. Selbſt in Wien

Die Wittwe erſuchte den Kapellmeiſter Süßmayer, das noch Fehlende zu bearbeiten, und händigte die Partitur erſt dann dem Beſteller ein, nachdem dieſe Ergänzung geſchehen war. Es ließ ihr dieſer darauf noch hundert Dukaten übermachen.

Die Ergänzung durch Süßmayer wird ſchon allein zur Genüge durch folgenden von demſelben bei Verkauf des Werks an die Breitkopf- und Härtel'ſche Handlung zu Leipzig, an die Käufer geſchriebenen Brief beſtätigt.

„Wien, am 8. Sept. 1800.“

„Mozart's Kompoſition iſt ſo einzig, und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonſetzer ſo unerreichbar, daß jeder Nachahmer, beſonders mit untergeſchobener Arbeit noch ſchlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der ſich mit Pfauenfedern ſchmückte.“

---

iſt er noch Wenigen bekannt. Auch Herr Stabler nannte ihn nicht. Es ließ es der Graf Wallſegg zu Stuppach bei Wiener-Neuſtadt, ein Beſitzer mehrerer Herrſchaften dortiger Gegend, durch einen Beamten beſtellen.

„Daß die Endigung des Requiem, welches unſern Briefwechſel veranlaßte, mir anvertrauet wurde, kam auf folgende Weiſe.“

„Die Wittwe Mozart konnte wohl vorausſetzen, die hinterlaſſenen Werke ihres Mannes würden geſucht werden; der Tod überraſchte ihn, während er an dieſem Requiem arbeitete. Die Endigung dieſes Werkes wurde alſo mehreren Meiſtern übertragen; einige davon konnten wegen anderer Geſchäfte ſich dieſer Arbeit nicht unterziehen, andere wollten aber ihr Talent nicht mit dem Talent Mozart's compromittiren. Endlich kam dieſe Arbeit an mich, weil man wußte, daß ich, noch bei Mozart's Lebzeiten, die ſchon in Muſik geſetzten Stücke öfters mit ihm durchgeſpielt und geſungen, daß er ſich mit mir über die Ausarbeitung dieſes Werkes ſehr oft beſprochen und mir den Gang und die Gründe ſeiner Inſtrumentirung mitgetheilt hatte.“

„Ich kann nur wünſchen, daß es mir geglückt haben möge, wenigſtens ſo gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren ſeiner unvergeßlichen Lehren darin finden können.“

„Zu dem Requiem ſammt Kyrie, Dies irae,

Domine Jesu Christe — hat Mozart die vier Singſtimmen und den Grundbaß ſammt Bezifferung ganz vollendet; zu der Inſtrumentirung aber nur hin und wieder das Motiv angezeigt. Im Dies irae war ſein letzter Vers: qua resurget ex favilla, und ſeine Arbeit war die nämliche, wie in den erſten Stücken. Von dem Verſe an — judicandus homo reus — iſt das dies irae, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ganz neu von mir verfertiget; nur habe ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verſe cum Sanctis zu wiederholen ꝛc."

„Süßmayer."

39.

Wenn nach N. 37 Einige irrig angaben, daß Mozart das Requiem ganz allein vollendet habe, ſo iſt hingegen vor Kurzem von Herrn Gottlieb Weber zu Darmſtadt, der auch ein Requiem komponirt und herausgegeben hat, fälſchlich in Zweifel geſetzt worden, daß irgend ein Theil des Mozart'ſchen gänzlich von Mozart verfaßt worden ſey. Er ſagt in der muſikaliſchen Zeitſchrift Cäcilia: „Von allen Werken unſers herrlichen Mozart's genießet kaum irgend eines ſo allgemeine, ſo vergötternde Anbetung, als ſein Requiem. Dieß iſt aber ſehr auffallend, und beinahe wunderlich, indem gerade dieſes Werk ohne Anſtand ſein unvollkommenſtes, ſein wenigſt vollendetes, ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen iſt. Dieſe Aeußerung wird, ich zweifle nicht, allgemein auffallen, weil die Thatſache, ich weiß es wohl, allgemein vergeſſen iſt." Herr Weber nimmt an, Mozart habe nur flüchtige Umriſſe, Skizzen ꝛc. hinterlaſſen, nach welchen Süßmayer das Requiem bearbeitet habe, und glaubt eine kaum mehr zu bezweifelnde Gewißheit erlangt zu haben, daß das ganze Werk größten Theils Süßmayer's, und kein einziges Stück rein Mozart's Arbeit ſey.

Dieſer Behauptung iſt ſchon durch den in der vorigen Numer vorgeführten Brief Süßmayer's widerſprochen worden. Noch ausführlicher, und faſt zu ausführlich, da das Werk es ſelbſt genug thut, hat ſie aber ein Freund Mozart's, der würdige

Abbé Stadler zu Wien in zwei oben ſchon erwähnten Schriften *) widerlegt.

Herr Stadler konnte am ſicherſten entſcheiden, was in dem Requiem, wie wir es haben, Mozart's und was Süßmayer's Arbeit iſt.

Er wurde, wie ſchon erwähnt geworden, von Mozart's Wittwe erſucht, den muſikaliſchen Nachlaß ihres verſtorbenen Gatten zu ordnen und einen Catalog darüber zu verfertigen. Dabei kam ihm auch das Requiem in die Hände, an welchem er Mozarten in deſſen letzten Lebenswochen noch ſelbſt hatte arbeiten ſehen.

Es war keine Skizze, ſondern eine förmliche von Mozart ſelbſt auf welſchem Papier mit 12 Linien geſchriebene Partitur. Herr Stadler ſah,

---

*) Vertheidigung der Echtheit des Mozartiſchen Requiem. Allen Verehrern Mozart's gewidmet von Abbé Stadler. Wien bei Tendler und von Manſtein 1826.

Nachtrag zu der Vertheidigung der Echtheit des Mozartiſchen Requiem v. Abbé Stadler. Wien 1826.

Die erſte Schrift mußte ſchon die 2te Auflage erhalten. Ein Beweis, wie groß die Anzahl der Verehrer Mozart's iſt.

daß das künſtliche und himmliſche Requiem mit dem Kyrie, das gewaltige Dies irae, das große Rex gloriae, das angenehme Recordare, das fürchterliche Confutatis mit dem beruhigenden Voca me, das herzdurchdringende Ora supplex und Lacrymosa bis zu dem Verſe: Huic ergo parce Deus, das Domine mit dem tief eingreifenden Quam olim allein aus Mozart's Feder gefloſſen waren. Die letzten Worte, welche er geſchrieben, waren Quam olim da Capo *).

Der erſte Satz Requiem mit der Fuge, und der zweite Dies irae bis Lacrymosa waren von Mozart größten Theils ſelbſt inſtrumentirt. Auch bei dem Anfang des Lacrymosa hatte Mozart die Violinen ſelbſt aufgeſchrieben. Eben ſo hatte er bei dem dritten Satze: Domine in ſeiner Partitur, wo die Singſtimmen ſchweigen, die Violinen ſelbſt ge-

---

*) Herr Stadler ſagt: „Es iſt ſehr merkwürdig, daß Mozart's letzte Worte in dem Domine nach dem Hostias, die er geſchrieben, Quam olim da Capo waren, als hätte er anzeigen wollen, daß er nun ſelbſt zum ewigen Leben übergehe, welches Gott dem Abraham und ſeinem Geſchlecht verhießen.

ſchrieben, wo aber Singſtimmen einfallen, die Motive deutlich für die Inſtrumente angezeigt. Vor der Fuge Quam olim hatte er den Violinen 2 und ½ Tact allein auszuführen gegeben, bei dem Hostias hatte er die Violinen durch 2 Takte vor den eintretenden Singſtimmen, bei dem Memoriam facimus durch 11 Takte geſchrieben. Erſt nach dem geendigten Hostias war von ſeiner Feder nichts weiter zu ſehen, als das: „Quam olim da Capo.“

Herr Stadler konnte alles dieſes noch jetzt um ſo gewiſſer behaupten, da er aus Mozart's eigener Handſchrift ſowohl das Requiem und Kyrie, als auch das ganze Dies irae mit allen Theilen bis Lacrymosa in Partitur für ſich abgeſchrieben hatte. Außerdem war auch die Urſchrift Mozart's vom ganzen Dies irae bis Lacrymosa bei einem Freunde Herrn Stadlers, und die vom Domine bis Quam olim da Capo bei dem Kapellmeiſter Eybler noch zur Einſicht vorhanden. *)

---

*) Herr Stadler vermuthet mit vielem Grunde, daß auch die Urſchrift des Requiem und Kyrie noch von einem Verehrer Mozart's als eine Reliquie aufbewahrt werde.

n, die Mo-
t. Vor der
en 2 und ½
m Hostias
den eintre-
n facimus
em geendig-
weiter zu ſe-
."

s noch jetzt
ozart's ei-
und Kyrie,
Theilen bis
rieben hatte.
art's vom
nem Freun-
omine bis
eißer Eyb-

Grunde, daß
rie noch von
liquie aufbe-

Da
ler aus
aus fün
Mozar
N. 1 bi
beſicht a
Lacryn
Quam
haben d

Die
er'n z
thun.
ſtrument
machte ſ
dem er
eingetrag

---

*) J
H
D
E
iſt
A
de
we

Das Requiem und Kyrie, welche Herr Stadler aus der Urſchrift in Partitur abſchrieb, beſtehen aus fünf Bogen, und jedes Blatt hat, wie die von Mozart's eigner Hand, ſeine eigene Numer, von N. 1 bis inclus. 10. Die Urſchrift des Dies irae beſteht aus 11 Bogen von N. 11 bis N. 32. Das Lacrymosa fängt Nro. 33 an. Das Domine, Quam olim, Hostias, Quam olim da Capo haben die N. von 34 bis 45 *).

Dieſen Angaben gemäß blieb alſo Süßmayer'n zur Vollendung des Werks ſehr wenig zu thun. Er füllte, nach Herrn Stadler, die Inſtrumente nicht in Mozart's Urſchrift aus, ſondern machte ſich eine gleiche Partitur, in welcher er, nachdem er Note für Note, was das Original enthielt, eingetragen, der Anleitung zur Inſtrumentirung auf's

---

*) Ich freue mich ſehr, daß es mir vergönnt war, den Herrn Abbé Stadler perſönlich kennen zu lernen. Dieſer ins achtzigſte Jahr tretende, allgemein verehrte Greis hat mich ſehr angeſprochen. Bei einem Beſuche iſt mir auch das Vergnügen geworden, nicht bloß ſeine Abſchrift des Mozart'ſchen Requiem, ſondern auch die oben erwähnten Urſchriften zu ſehen, welche ſich jetzt in Herrn Stadler's Händen befinden.

genaueſte nachging, und dann den letzten Vers im Lacrymosa: Huic ergo parce Deus, das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei durch ſeine Kompoſition ausführte.

Nachdem von dieſer Partitur zwei Kopien gemacht worden, wurde die Handſchrift Süßmayer's dem Beſteller eingehändigt. Die eine Abſchrift wurde der Breitkopf- und Härtelſchen Handlung in Leipzig zum Druck geſandt, die andere zum Ausſchreiben für die erſte Aufführung in Wien benutzt, welche zum Beſten der Wittwe im Jahn'ſchen Saale geſchah. *)

Die Wittwe, ſagte Herr Stadler, hätte auf Mozart's Schreibepult noch einige Zettelchen mit Muſik gefunden, welche ſie Süßmayer'n übergeben habe. Sie wußte aber nicht, ob dieſelben Ideen enthalten hätten, welche derſelbe zu ſeinen Nachträgen habe benutzen können.

Es kommt indeß hierauf nicht an. Es iſt genug,

---

*) „Bei dieſer Aufführung," erwähnt Herr Stadler, „war allen Sängern und Inſtrumentiſten genau bekannt, was in dem Werke von Mozarten, und was von Süßmayern herrühre."

daß Herr **Stadler** bewieſen hat, daß **Süßmayer** den drei erſten Sätzen, den Vers im Lacrymosa „Huic ergo parce Deus" ausgenommen, nichts weiter beizufügen gehabt habe, als was jedem nicht ganz unwiſſenden Notiſten hätte zugemuthet werden dürfen, indem es nichts weiter war, als die Begleitung hier und da fortzuſetzen, die **Mozart** nur nicht ausgeſchrieben, aber doch vorgeſchrieben hatte. Daß **Süßmayer** dabei aufs beſte verfahren, läßt ſich um ſo mehr vorausſetzen, da ihm nicht bloß ſchriftliche, ſondern auch mündliche Anleitung **Mozart's** zu Hilfe war. Uebrigens kann, wenn man den Geiſt und den hohen Werth, welche in den Nachträgen liegen, mit einer weitern Muſik von **Süßmayer'n** vergleicht, gewiß nicht bezweifelt werden, daß er auch bei dieſen Nachträgen auf ähnliche Weiſe von **Mozarten** geleitet worden ſey.

40.

Der Rechtfertigung der Echtheit des **Mozart'ſchen Requiem** fügt Herr **Stadler** Folgendes über daſſelbe bei.

„Mozart nahm das Motiv zum Kyrie aus einem Händel'ſchen Oratorium, und das Motiv zum Requiem aus Händel's anthem for the Funeral of queen Caroline, composed in the Year 1734."

„Mozart fand in dieſem Anthem eine ſehr geeignete Idee zu einem Requiem, benutzte ſie, wie das einige Blätter des Nachlaſſes bezeugten, führte ſie nach ſeiner eigenen Art aus, fügte das Kyrie nach Händel's Idee hinzu, und da ihm nun der Auftrag gemacht wurde, ein Requiem zu komponiren, ſo ſuchte er hervor, was er ſchon früher entworfen, brachte Alles in eine neue Partitur, und führte Alles meiſterhaft aus."

„Wahre Kenner werden ſich gewiß einen köſtlichen muſikaliſchen Genuß verſchaffen, wenn ſie Händel's Anthem und Mozart's Requiem vergleichen. Sie werden ſehen, wie künſtlich und ſchön beide Meiſter ihren verſchiedenen Choral bearbeiteten, und das ganze Motiv ausführten. Sie werden beide bewundern, und nicht wiſſen, welchem ſie den Vorzug einräumen ſollen."

„Das Kyrie kann weder Uebungsſtück noch

Nachahmung genannt werden; es iſt eine meiſterhafte Ausarbeitung der aufgefaßten Idee. Alle Kunſtkenner haben von jeher ſowohl den Anfang des Requiem, als die darauf folgende Fuge als ein wahres Meiſterſtück anerkannt. Mozart's Arbeit ſtehet als ein klaſſiſches Nebenſtück der Händel'ſchen gegenüber."

„Es iſt viel ſchwerer, ein fremdes, als ein eigenes Thema durchzuführen. Mozart's Genie war ſo reich, daß er nicht nöthig hatte, von Andern zu borgen; allein er zeigte eben dadurch, daß er es in der Tonkunſt ſo weit, als die größten Meiſter aller Zeiten und Völker gebracht habe. Hätte mancher Kompoſiteur etwas dergleichen verſucht, ſo würde er ohne Zweifel größere Fortſchritte gemacht haben."

„Wer hat wohl dem großen Mozart übel gedeutet, daß er ein Motiv zu ſeinem Miſericordias von ſeinem Meiſter Eberlin wählte? Wer würde wohl wagen, die Kompoſition der Zauberflöte ihm abzuſprechen? Indeſſen iſt allgemein bekannt, daß Schikaneder ihm manche Melodie, z. B. der Vogelfänger bin ich ꝛc., bei Männern ꝛc. vorſang, welche Mozart als Mozart auffaßte, und zu Papier brachte. Noch mehr, Mozart hat in dieſer Oper einen Choral eingeſchaltet, der nicht ſeine Erfindung war; aber auch zur Begleitung deſſelben wählte er eine Idee des berühmten Sebaſtian Bach's. Um dem Herrn Weber die Mühe zu erſparen, durch Briefe Bach's Choral aufſuchen zu laſſen, will ich ihm auf Kirnberger's Kunſt des reinen Satzes, Berlin 1774 Seite 243 hindeuten. Nur iſt noch zu bemerken, daß Mozart zu eben dieſem Choral ſchon vorher eine ganz andere Begleitung von ihm ſelbſt ſetzte, die ich in ſeiner Handſchrift beſitze. Allein Mozart wußte in ſeinen letzten Lebensjahren die großen Meiſter noch ſo zu ſchätzen, daß er Ideen von ihnen ſeinen eigenen vorzog. Wer beide Chorale mit einander vergleicht, wird die Verſchiedenheit dieſer herrlichen Begleitung von ſelbſt einſehen. *) Auch Jo-

---

*) Es iſt ſchon in N. 23 angegeben worden, daß Herr Stadler hier von dem Chorale: „Du, deſſen Augen floſſen, ſobald ſie Zion ſah'n," ſpricht. Er läßt unerwähnt, worauf Herr Gerber aufmerkſam gemacht hat, daß Mozart in der Zauberflöte auch noch einen andern Choral aus dem

ſeph Haydn ſtudierte fleißig die alten Klaſſiker. Wie ſehr deutet ſein: Es werde Licht! in der Schöpfung auf jenes von Händel im Samſon? Wie ähnlich ſind ſeine Baßarien in den Jahreszeiten den Händelſchen im Judas Machabäus? Durch dergleichen Studien

---

Geſangbuche der Proteſtanten benutzt hat. Herr Gerber ſagt in der zweiten Ausgabe ſeines ſchätzbaren Lexikons: „Den ausgebreitetеſten Ruf erwarb ſich Mozart durch ſeine Zauberflöte. Die theatraliſche Beſchaffenheit dieſer Oper mochte freilich mit dazu beitragen. Denn nur der kleinere Theil wußte wohl die Muſik gehörig zu würdigen. Einen Beleg hierzu kann Folgendes geben. Am Ende des Jahres 1793, nachdem ich ſchon manchen Bewunderer dieſes Stücks geſprochen und noch mehr zu deſſen Ruhm geleſen, wohnte ich einer Aufführung deſſelben zu Leipzig bei. Wie horchte ich auf, als die geharniſchten Männer, unterſtützt von Poſaunen und Fagotten, die alte Choral-Melodie von Wolf Heintz: „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam," anſtimmten! Daß nun über den Gebrauch, welchen hier Mozart von dieſer Melodie gemacht, bei allen Zergliederungen der Zauberflöte noch Niemand ein Wort hatte fallen laſſen, mußte mich ſehr in Verwunderung ſetzen."

ſind Mozart und Haydn wirklich in das Heiligthum der wahren Kunſt eingedrungen. Ueberhaupt lehret uns die Geſchichte der Muſik, daß bei Entſtehung der figurirten Muſik die erſten Meiſter immer einen einfachen Choralgeſang wählten, den ſie als Cantus firmus mit mehreren Stimmen begleiteten. Sie lehret uns, daß lange vor Präneſtini die erſten Meiſter in den Niederlanden, Hobrecht, Ockenheim, Josquin de prés, Mouton u. ſ. w. zu ihren Meſſen ſogar weltliche Melodien wählten, welche ſie contrapunktiſtiſch und canoniſch begleiteten, als Malheur me bat depuis qu'une jeune fille, Princesse d'amorette etc. Die Geſchichte lehret uns, wie von Zeit zu Zeit eine Idee von einem Meiſter zum andern überging, wie alle, z. B. Bach und Händel ihre Vorgänger hatten, wie Haydn und Mozart das Vorhergehende auffaßten, erweiterten, und immer auf höhere Gipfel der Kunſt führten. Wer wird wohl behaupten, daß einer dieſer ein bloßer Abſchreiber, oder Nachahmer geweſen ſey?"

41.

Daß Joſeph Haydn ganz anders über Mozart's Requiem urtheilte, als Herr Weber, erhellt aus N. 30. Weſſen Urtheil hat aber mehr Gewicht?

Der berühmte Hiller ſtaunte über das Werk, als es nach Leipzig kam, mit gefalteten Händen. Er ſchrieb ſich als Greis die Partitur ſelbſt ab, legte eine deutſche Uiberſetzung unter, ſetzte auf den Titel mit zollhohen Buchſtaben: Opus summum viri summi W. A. Mozart, veranſtaltete eine feierliche Aufführung zum Vortheil der Wittwe, und wiederholte dann dieſe Aufführung mehrmals in Leipzigs proteſtantiſchen Kirchen.

Ernſt Theod. Wilh. Hoffmann machte ſich erſt Mozart's Requiem auf das genaueſte eigen, dann ſchrieb er zu ſeiner Bildung, Uebung und Befeſtigung auch eines, jenem an Umfang faſt gleich, in ähnlichem Sinne gedacht, und ſo weit er es vermochte, in ähnlichem Style verfaßt.

Herr Hofrath Rochlitz ſagt: „Aus Mozart's Requiem ſieht man, daß er — wie ſo mancher große Mann — Zeit ſeines Lebens nicht an ſeinem eigenthümlichen Platze war. Er war der Mann, die jetzt ſo geſunkene religiöſe Muſik dahin zu erheben, wohin ſie gehört — auf den Thron über alle Muſik. In dieſem Fache wäre er der erſte Künſtler geworden: denn jenes ſein letztes Werk gehört ſchon, nach dem einſtimmigen Urtheile aller Kenner, ſelbſt derer, die ſonſt Mozart's Freunde nicht ſind — unter das Vollendetſte, was die neueſte Zeit aufzuweiſen hat."

Herr Stadler ruft über den letzten köſtlichen Nachlaß Mozart's aus: „Ja, er hat das Requiem für ſeinen Ruhm, für ſeinen ewigen Ruhm, geſchrieben. So lange figurirte Muſik in den katholiſchen Kirchen beſtehen wird, wird dieſes Rieſenwerk oben an ſtehen, und jungen Tonſetzern zum vorzüglichſten Muſter dienen."

42.

Zum Schluſſe noch ein wichtiges Urtheil über Mozart's Verdienſte im Ganzen, gefällt vom Herrn Hofſekretär Gerber.

„Faſt kann man ſich der paradox ſcheinenden Bemerkung nicht enthalten, daß Mozart zu früh auf dem Schauplatze erſchien und zu früh wieder abtrat. Noch hatte er uns nicht alle Schönheiten in ihrer vollkommenen Entwickelung gezeigt, die ſo zu ſagen, in den Falten ſeines Genius verborgen lagen, als er ſtarb; und doch war das, was er uns bei ſeinem kurzen Verweilen auf der Erde gab, groß und erhaben genug, um öfters an das Unbegreifliche zu gränzen. Er war ein Meteor am muſikaliſchen Horizonte, auf deſſen Erſcheinung wir noch nicht vorbereitet waren; noch klimmten wir an den Bergen, welche uns auf unſerer muſikaliſchen Laufbahn zurückhielten, als er dieſelben mit einem Rieſenſchritte überſprang, uns zurückließ, und uns gleichſam von der Ferne her die Vollkommenheit ſchon zeigte, zu der wir uns noch in unbeſtimmter Erwartung der Zukunft, auf dem langſamen Wege der Natur entwickelten. Die Vollkommenheiten und Schönheiten, welche wir an ſeinen Kunſtwerken empfanden, bezauberten und begeiſterten in dem Grade, daß der Geſchmack beinahe für andere, minder geniale Muſik verwöhnt wurde, und Manche in ihrem Enthuſiasmus zu vergeſſen anfingen, was Haſſe, Graun, Hiller, Benda Schulz und andere Meiſter in ihrer Art Großes und Schätzbares geleiſtet hatten. Noch ſchritten die Künſtler mit Fleiß und Thätigkeit ruhig auf dem ſichern und geraden Weg der Kunſt fort, und näherten ſich ihrer

Vollkommenheit nach den Geſetzen der Natur, zwar langſam, aber auch um ſo ſicherer und wirkſamer, als plötzlich Mozart erſchien, und durch den Schwung ſeines Genies plötzlich eine allgemeine Revolution in dem Kunſtgeſchmack bewirkte. Mit einer Einbildungskraft, die, um das Ganze einer empfindungsreichen Situation in einem Bilde zuſammenzufaſſen, jedes einzelne Gefühl bis zu ſeiner unbemerkteſten Nuance verfolgte, unterſtützt durch ein Genie, das dieſe Bilder ordnete und mittelſt einer allumfaſſenden praktiſchen Kunſtkenntniß und Fertigkeit den ganzen Umfang des Tonſyſtems mit ſcharfem Ueberblick beherrſchte, um die Bilder ſo vollkommen darzuſtellen, wie ſie ihm Gefühl und Phantaſie vorhielten, mit dieſen Hilfsmitteln, ſage ich, lieferte er Kunſtwerke, die von allem dem, was man bisher von praktiſcher Anwendung der Kunſtgeſetze gehört und geſehen hatte, weit abzuweichen ſchienen. Da herrſchte ein Reichthum an Erfindung, eine Fülle und Kraft der Darſtellung, deren Schönheit nur Wenige kunſtmäßig entwickeln und zergliedern — die Meiſten nur fühlen konnten."

„Zu dieſen letztern gehört unter andern der große

Troß von Nachahmern, die alle mit dem Fluge des Ikarus die Höhe zu erſtreben ſuchten, zu der ſich Mozart auf den Fittigen ſeines göttlichen Genies emporgeſchwungen hatte, aber faſt alle ohne Ausnahme das Schickſal ihres unglücklichen Vorgängers erfuhren — indem ſie ſich dem glänzenden Zielpunkte, in welchem Mozart's Genie ſtrahlte, näherten, fielen ſie verblendet in die Tiefe hinab. So tummelte ſich das, mit Horaz zu ſprechen, servum pecum imitatorum, auf dieſem neu eröffneten Felde mit einer Freiheit herum, die nothwendig in Zügelloſigkeit und Ungebundenheit ausarten mußte, wenn ſie nicht durch die Leitung eines Mozartiſchen Genies im Geleiſe gehalten wurde. Denn das bloße Gefühl war ein zu unſicherer Führer auf dieſem noch ſo ungebahnten Wege, um gegen jenes grundloſe Schwanken zu ſichern, das nicht wenig Aehnlichkeit mit der Anarchie eines Staates hat, in welchem blinde Willkühr ſtatt poſitiver Geſetze herrſcht. Darum ſollten ſie ſich warnen laſſen, dieſe Nachahmer durch die Erfahrung, die uns Horaz ſchon über ein ähnliches Verhältniß mittheilt. In Mozart's Namen ruft er ihnen zu:

Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede; und wer hier, um mit Mozart in gleicher Höhe über Andere wegzuragen, erſt nöthig hatte, auf die Schultern ſeiner Vorgänger zu treten, der reichte bei weitem noch nicht an den erſtrebten Punkt."

„Dieſe große Revolution im muſikaliſchen Geſchmacke hat ſich aber mit ihren Folgen noch weiter verbreitet; denn außerdem, daß ſie die Talente des Künſtlers erſchöpfte, indem ſie dieſelben zu Uiberſpannungen ihrer ohnmächtigen Kräfte ſpornte, verleitete ſie Andere, das Publikum, für die ihm bisher aufgetiſchten kunſtvollen und gewürzten Gerichte, durch eine Menge von oft nur zu faden Walzer-Opern in nur zu reichem Maße ſchadlos zu halten. In Italien, wo es vielleicht an geſchickten Ausführern oder an hinlänglich gebildetem Kunſtſinne für Mozart's Werke fehlte, ſcheint ſein Kunſtgenius faſt ohne Einfluß *) geblieben zu ſeyn, und man

---

*) Herr Gerber hätte in Bezug auf Mozart's ſpätere Meiſterwerke auch „unbewundert" hinzu ſetzen können. Deſto mehr gefielen aber die erſten Jugendarbeiten. Ich kenne ſie nicht, es ergeht aber aus

hat immerfort ſich mit den Reizen und Schönheiten für das Ohr allein begnügt, welche die Werke der

---

einer Aeußerung Mozart's über dieſelben, daß ſie nur für Italien, d. h. Würde und Ausdruck hintanſetzend, hauptſächlich für's Ohr berechnet waren. Er ſagte von ihnen: „Stimmen auch meine Kinderwerke in den Klingklang der Italiener ein, ſo ergeht doch aus ihnen, daß mir als Kind ſchon dieſer Klingklang zuwider war." Auch konnte damals von Mozart noch keine vorzügliche Rückſicht auf Würde, Gehalt und Ausdruck begehrt werden. Hätte er ſich dazu verſtehen können, ſeine ſpätern Opern auf ähnliche Weiſe, als Gluck ſeine erſte auf italieniſchen Theatern erſcheinen zu laſſen, ſo würden, wenigſtens die meiſten, hohe Bewunderung unter Beſchämung erweckt haben.

Als Gluck bei ſeinem erſten Beſuche Italiens 1738 im Hauſe des Prinzen Melzi zu Mayland Engagement gefunden, und ſeine Talente durch dieſen bekannt geworden waren, ſo trug ihm das daſige Theater die Kompoſition einer großen Oper auf. Er überließ ſich bei der Arbeit ſeinem Genie ganz, ohne Jemand um Rath zu fragen; entfernte ſich aber deßhalb auch völlig von der Bahn der übrigen Komponiſten, indem er Alles, was Herkommen und Mode forderten, dem Ausdrucke opferte. Bei der Probe, welcher eine Menge Neugieriger beiwohnte, fehlte noch eine Arie, zu der ältern und neuern italieniſchen Meiſter, von Pergoleſe an bis zu Parſiello auszeichnen.“

„Mozart's große Virtuoſität auf dem Pianoforte

---

die Worte erſt umgeändert werden ſollten. Gluck bemerkte, daß man ſeine Muſik ausnehmend tadelte, ſchwieg aber, und ſchrieb nur die Arie, ohne die geringſte Rückſicht auf ihren Charakter und ihre Beziehung auf das Ganze des Stücks zu nehmen, ganz nach dem italieniſchen Leiſten, bloß dem Ohre zu ſchmeicheln. Da ſie probirt wurde, that ſie Wunder auf die Zuhörer. Man raunte ſich zu, ſie ſey nicht von Gluck, ſondern von dem damals in ganz Italien allgemein angebeteten Sanmartini. Endlich rief man dieſes laut. Gluck ſchwieg wieder. Bei der Vorſtellung der Oper änderten ſich die Urtheile gänzlich. Man bewunderte die Vortrefflichkeit der Muſik des Ganzen aufs Höchſte, und tadelte nur die fade und unpaſſende Manier der einzelnen Arie. Alles ſchrie, dieſe entſtelle die ganze Oper, und man ruhete nicht, bis Gluck ſie umſetzte. Von dem Augenblicke an, da dieſes geſchehen war, wurde Gluck allgemein weit über Sanmartini erhoben.

Don Juan würde jedoch auch bei ſolchem Maneuvre in Italien kein Glück gemacht haben. Ueber den uns erſchütternden Text wurde dort gelacht.

hat ebenfalls zur Erweiterung der Kunſt in dieſer Hinſicht weſentlich beigetragen. Und der Geſchmack und die Einſicht, womit er ſein glänzendes Talent anwandte, in dem die Uiberwindung der Schwierigkeiten immer den Regeln der Harmonie und Melodie, dem Ausdruck, dem Reize der Neuheit und überhaupt der angenehmen und ſchönen Wirkung untergeordnet war, entfernen von ihm den Vorwurf, die ſogenannte muſikaliſche Charlatanerie oder Seiltänzerei befördert zu haben. Nicht jedem gab die Natur Anlagen zu ähnlicher Virtuoſität; aber, wem ſie ſolche gab, auf den hat auch Mozart's Beiſpiel vortheilhaft gewirkt, ohne deswegen eine nachtheilige Ueberſchätzung dieſer Fertigkeiten nothwendig zu machen."

„Um Mozart's Größe ganz zu würdigen, bedenke man, wie außerordentlich viel er in der kurzen Periode ſeines Lebens in allen Gattungen und Arten der Muſik, vom Kleinſten bis zum Größten, vom Einfachſten bis zum Zuſammengeſetzten und Verwickeltſten, in ſo mannigfaltigen Werken geleiſtet hat. Hätte man unter dieſen zahlreichen Schöpfungen ſeiner genialen Einbildungskraft und ſeines durch Studium und Erfahrung gebildeten Kunſtſinnes, womit ſich die vertrauteſte Kenntniß aller Kunſtmittel verband, hätte man unter dieſen Produkten nur in jeder Gattung, ja nur in einer, eines der vorzüglichſten; kennte man z. B. nur eine ſeiner herrlichen Symphonien, wie die hinreißend große, feurige, kunſtreiche, pathetiſch erhabene in C; nur eines ſeiner ſchönen Klavierkonzerte; nur eins ſeiner ausgezeichneten Quartetten, Quintetten, Trio's; nur eine ſeiner im Ernſten wie im Heitern und Romantiſchen gleich bewundernswerthen Opern, z. B. ſeine Entführung aus dem Serail, oder ſeinen Don Giovanni, das anerkannte Meiſterſtück der theatraliſchen Muſik; unter ſo manchen würdigen und ſchönen Kantaten und andern Kompoſitionen für die Kirche, z. B. ſein erſtaunenswürdiges Requiem: ſo würde man ihn ſchon für eins der größten Genies der neuern Zeit und des verfloſſenen Jahrhunderts erkennen müſſen. Und nun hat er ſich in allen dieſen verſchiedenen Fächern mit ſo hoher Originalität der Erfindung, mit ſo viel Geſchmack, Einſicht und meiſterhafter Gewandtheit zugleich hervorgethan!"

„Dazu kommt, daß Wenige, wie er, die Gründlichkeit, den Ernſt und tiefen Gehalt der antiken Muſik mit den Reizen und der Anmuth der modernen ſo glücklich vereinigten. Der Anbeter eines Joh. Sebaſt. Bachs war ſelbſt der gewandteſte Kontrapunktiſt, und zugleich ein anderer Gluck in der pathetiſchen dramatiſchen Muſik. Er verband den Gehalt und die Würde der deutſchen mit dem Zauber und der Lieblichkeit der italieniſchen Meiſter, ohne deswegen minder original zu bleiben."

„Rechnet man hinzu jene große glänzende Virtuoſität auf dem Pianoforte, und, von Seiten ſeiner Denkungsart, ſeine bei allem richtigen Selbſtgefühl für andere große Künſtler, wie Joh. Seb. Bach, Händel, Gluck, Joſeph und Mich. Haydn u. a. bewieſene Hochachtung, ſeine Gefälligkeit, die Wünſche der Kunſtfreunde zu erfüllen, und überhaupt das Sanfte und Menſchenfreundliche ſeines Charakters: ſo wird man mit Bewunderung und Rührung das Andenken eines Künſtlers feiern, welcher der Stolz Deutſchlands und des ganzen gebildeten Europas bleiben wird, ſo lange der Sinn für geiſtvolle Ausübung der Tonkunſt in ihrem ganzen Umfange, frei von tadelſüchtiger Einſeitigkeit und Beſchränktheit die Gemüther der Gebildeten belebt und erwärmt."

Mozart's

hinterlaſſene

Werke.

Es iſt unnöthig, daß ich die in Druck erſchienenen, oder ſeiner Wittwe in Manuſcript hinterlaſſenen Werke Mozart's einzeln aufführe, indem dieſes von dem Käufer des ganzen Mozart'ſchen Nachlaſſes an Manuſcripten, Herrn Andre in Offenbach, ſchon in zwei Heften, auf deren erſten Seiten der Titel der Werke mit dem Datum ihrer Entſtehung, und auf denen gegenüberſtehenden die dazu gehörigen Themata in Noten geliefert worden ſind, bereits geſchehen iſt. Ich wünſche nur zu zeigen, daß Mozart viel ſchrieb *), und daß er in ſeinen frühern

---

*) Wie Vieles ſchrieb Mozart auch noch, das hier nicht aufgeführt werden kann, weil er es, ohne eine Kopie für ſeinen Nachlaß davon zu nehmen, an Freunde verſchenkte. Möchten dieſe ſich doch noch dazu verſtehen, das Beſte davon durch Druck mitzutheilen! Da Herr

Jahren viel ſchreiben mußte, um uns in den ſpätern Meiſterwerke übergeben zu können, und dazu genügt ein ſummariſches Verzeichniß. Die Notizen, welche demſelben beigefügt wurden, werden für den größten Theil der Leſer genügend ſeyn.

Die von Herrn Andre aufgeführten Werke beſtehen:

I. in drei Oratorien. Zwei davon gehören noch zu Mozart's Jugendarbeiten, und nur das dritte, vom Jahre 1783, Davidde penitente verdient beſondere Achtung.

II. ſechs und dreißig Meſſen, Litaneien, Offertorien, Pſalmen, Motetten u. dergl., die größten Theils in den ſiebenziger Jahren zu Salzburg geſchrieben wurden. Es verdienen davon vorzügliche Auszeichnung ein Stabat ma-

---

Stadler ſagt: „Ich bin ſo glücklich, ein mir ſehr ſchätzbares Werk zu beſitzen, nämlich einen Unterricht in der Kompoſition, welchen Mozart meiner Kouſine ertheilte, und den ich als Andenken von ihm erhielt," ſo kann ſich mein Wunſch auch an ihn richten. Viele würden ſehr danken, wenn ſie durch ſeine Gefälligkeit mit dieſem Unterrichte bekannt würden!

ter à 5 Soprani von lauter Kanons, dann die Antiphona à 4 voci, welche Mozart 1770 zu Bologna als Aufgabe zur Aufnahme in die dortige filarmoniſche Geſellſchaft in einer halben Stunde ſchrieb, und die größte ſein Requiem, das bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig in Partitur gedruckt, und bei Andre in Offenbach im Klavierauszüge erſchienen iſt.

III. zwanzig Opern, theils ernſthaften, theils komiſchen, zu deutſchen, italieniſchen und lateiniſchen Texten.

Sie ſind:

1) Apollo und Hyacinth, ein Drama. Manuſcript in Mozart's eilftem Jahre geſchrieben, 1767 in lateiniſcher Sprache aufgeführt.
2) Bastien e Bastienne. Operette. 1768. Manuſcript.
3) La finta semplice. Op. buffa. 1768. Zu Wien auf Kaiſer Joſephs Befehl geſchrieben.
4) Eine unvollendete Oper, in welcher die Namen der Perſonen ſind: Bettina, Don Astrubale, Pulcherio und Bocconio.

5) Eine unvollendete Oper, von der jedoch die beiden erſten Akte fertig ſind. Sie ſoll in der Manier Aehnlichkeit mit der Entführung haben.

6) Mitridate. Op. ser. 1770 zu Mayland geſchrieben, und mehr als zwanzig Mal hintereinander aufgeführt.

7) Ascanio in Alba, dramatiſche Serenate. 1771 zu Mayland mit Haſſens Oper Ruggiero wechſelsweiſe aufgeführt.

8) Il sogno di Scipione, Serenate. 1772 zur Inſtallirung des Erzbiſchofs zu Salzburg geſchrieben und gegeben.

9) Lucio Silla. Op. ser. 1773 zu Mayland geſchrieben und ſechs und zwanzig Mal hinter einander aufgeführt.

10) La finta Giardiniera. Op. buffa. 1774 zu München geſchrieben und aufgeführt. In Leipzig iſt ein Klavierauszug von dieſer Oper mit deutſchem Texte, unter dem Titel: die Gärtnerin aus Liebe erſchienen.

11) Il Re Pastore. Pastorale. 1775 zu

Salzburg geſchrieben. In dieſem Werke fing ſich ſchon der hohe Genius zu zeigen an, der in Mozart's letzten Werken durchaus herrſcht.

Es iſt nur eine Arie daraus zu Braunſchweig geſtochen worden.

12) Zwiſchenakte und Chöre zum Schauſpiele: Thamos von Aegypten, für 4 Singſtimmen und Orcheſter.

13) Idomeneo, Re di Creta. Op. ser. 3 Atti. 1780 in München für das folgende Karneval geſchrieben.

Dieſe Oper iſt drei Mal geſtochen worden:

a) Aggiustato per il Cembalo di G. Wenzel. Prag 1797.

b) Fürs Klavier mit deutſcher Ueberſetzung vom Herrn Oberkammerrath v. Appell. Bonn, bei Simrock.

c) Mit italieniſchem und deutſchem Text von A. F. Müller. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

14) Belmont und Konſtanze, oder die Entführung aus dem Serail. 1782

auf Kaiſer Joſephs Befehl komponirt und zu Wien zum erſten Mal gegeben.

Man hat dieſe Oper

a) im Klavierauszuge von Stark. Mainz 1785.

b) „ „ v. A. F. Müller. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

c) im Klavierauszuge. Berlin, bei Rellſtab.

d) als Violinquartett. Wien.

e) als Quintett für 2 V. 2 Bratſch. u. B. Wien.

15) Der Schauſpieldirektor. 1786 auf Kaiſer Joſephs Befehl geſchrieben.

Für's Klavier von Siegfr. Schmiedt ausgezogen, Leipzig 1792.

Zu Weimar nahm man 1797 Mozart's Kompoſition dieſer Oper zu der Operette: Theatraliſche Abentheuer zuſammen, und es fand die Verbindung vielen Beifall.

16) Le Nozze di Figaro. Op. buſſa in 4 Atti. 1786 für Wien geſchrieben.

Dieſes Werk iſt geſtochen:

a) von Neefe fürs Klavier arrangirt mit italieniſchem Text und Knigge's Ueberſetzung ins Deutſche. Bonn, bei Simrock 1796.

b) fürs Klavier von Siegfr. Schmiedt. Leipzig.

c) Als Quintetti à 2 V. 2 A. e. B.

d) Als Violinquartett.

17) Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni. Op. b. 1787 für Prag geſchrieben.

Dieſes Meiſterwerk iſt ſehr oft geſtochen.

a) In Partitur mit ital. und von Rochlitz ins Deutſche überſetztem Text, nebſt ſämmtlichen vom Komponiſten ſpäter eingelegten Arien. Leipzig 1802.

b) Fürs Klavier mit ital. und deutſchem Texte. Ebend. 1794.

c) Fürs Klavier von Zulehner. Mainz 1793.

d) Fürs Klavier. Wien.

e) Fürs Klavier, mit Schröder's Ueberſetzung von Neefe. Bonn.

f) Fürs Klavier. Berlin bei Rellſtab.

g) Als Violinquartett. Bonn.

h) Neu bearbeiteter ganz vollſtändiger Klavierauszug von A. F. Müller. Leipzig bei Kühnel.

18) Cosi fan tutte, ossia la Scuola degli Amanti. Drama giocoso in 2 Atti, 1790 für Wien auf Kaiser Josephs Befehl geſchrieben.

Die Muſik dieſer ebenfalls unter Mozart's Meiſterwerke gehörenden Oper iſt herausgekommen:

a) Fürs Klavier von Siegfr. Schmiedt. Leipzig 1795.
b) Als Violinquartett. Bonn.
c) Als Quartett für Fl., V., Br. u. B. Bonn.

19) Die Zauberflöte. Sie wurde 1791 für Schikaneder's Theater zu Wien geſchrieben und daſelbſt binnen Jahresfriſt 100 Mal aufgeführt. Ins Italieniſche überſetzt wurde ſie 1794 zu Dresden, und ins Franzöſiſche überſetzt 1801 zu Paris aufgeführt.

Die Muſik iſt erſchienen:

a) Fürs Klavier. Wien.
b) = = Manheim.
c) = = von Zulehner. Mainz.
d) = = Leipzig. 1794.
e) = = von Kunike. Bonn. 1793.

f) Fürs Klavier, von Joh. Wenzel. Prag 1793.

g) „ „ Offenbach.

h) „ „ mit ital. Text. Leipzig 1794.

i) „ „ Berlin bei Rellſtab.

k) Für Klavier und Violine, ohne Text. Offenbach.

l) Als Sextett für blaſende Inſtrumente. Paris.

m) Als Violinquartett. Wien bei Artaria.

n) Als dergleichen München.

o) Als dergleichen Berlin bei Hummel.

p) Als Quartett für Fl., V., Br. u. B. Wien.

q) Als dergleichen Flötenquartett. Manheim.

r) Als dergleichen Mainz.

s) Als Trio für Fl., V. u. B. Bonn.

t) Als Duett für 2 V. oder Fl. Wien.

u) Im vollſtändigen Klavierauszug nach der Originalpartitur von A. F. Müller. Leipzig, bei Kühnel.

20) La Clemenza di Tito. Op. seria. 1791 für Prag zur Krönung Kaiſer Leopold's geſchrieben. Die Kürze der Zeit, welche Mozart zum Schreiben hatte und ſeine

Schwächlichkeit nöthigten ihn, die ſimpeln Recitative von einer andern Hand ſetzen zu laſſen.

Die Muſik dieſes Werkes iſt erſchienen:

a) Als Klavierauszug von Siegfr. Schmiedt mit ital. u. deutſchem Texte. Leipzig 1795.
b) Als Klavierauszug von A. F. Müller mit ital. u. deutſchem Texte. Hamburg.
c) Als Klavierauszug Wien, bei Artaria.
d) = = Mainz.
e) = = Darmſtadt.
f) = neuer Klavierauszug von A. F. Müller Leipzig 1803.
g) Violinquartett, Wien 1799.

Zu Weimar wurde Titus in freier deutſcher Ueberſetzung aufgeführt.

IV. vier Kantaten. Von dieſen iſt geſtochen worden: die Maurer-Freude, Kantate für eine Tenorſtimme und ein Chor in Partitur. Wien bei Artaria 1791, und im Klavierauszuge mit einem Text zum Reformationsfeſte. Leipzig bei Kühnel.

V. vier Chöre für vier Singſtimmen und volle

Orcheſter, worunter zwei zu Litaneien gehörige Fugen und zwei bloß mit der Orgel.

VI. ſechszig italieniſche Arien, Duette und Terzette, mit und ohne Recitative, mit vollem Orcheſter, für beſondere Sänger und verſchiedene Stimmen geſchrieben.

VII. zehn Kanons mit und ohne Texte zu drei und vier Stimmen. Auch einige Solfeggi zur Geſangs-Uebung.

VIII. ſechszehn Klavier-Lieder.

Auch dieſe ſind vielfältig geſtochen und gedruckt. Die vollſtändigſte Ausgabe davon iſt bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig erſchienen.

IX. neun und dreißig Orcheſter-Symphonien. Viele davon ſind zu Wien, Offenbach u. ſ. w. herausgegeben worden.

X. fünfzehn Oper-Ouverturen. Sieben ſind davon zu Offenbach fürs Orcheſter geſtochen worden, alle wurden aber fürs Klavier und andere Inſtrumente arrangirt.

XI. ein und vierzig Divertissementa für mehrere und wenigere Inſtrumente. Auch

Harmonie-Suiten, von welchen mehrere herausgegeben worden ſind.

XII. acht Quintetti à 2 V. 2 A. e B. Alle dieſe Quintetten ſind zu Wien, Leipzig, Offenbach ꝛc. in Stich gekommen.

XIII. acht und zwanzig Quartetti. Sechs und zwanzig davon ſind à 2 V. A. e B. Eins iſt mit Hoboe, eins mit Flöte.

Auch dieſe Quartetten ſind ſämmtlich theils zu Wien, theils zu Leipzig, Offenbach u. ſ. w. herausgegeben worden.

XIV. zehn Violintrios, von welchen eines für V. A. u. B. mehrmals geſtochen worden iſt.

XV. vier Ballette und Pantomimen.

XVI. fünf Violinkonzerte. Eins davon iſt zu Offenbach geſtochen worden.

XVII. ſechs Hornkonzerte. Drei davon kamen ebenfalls daſelbſt heraus.

XVIII. ein Fagottkonzert. Auch dieſes iſt zu Offenbach erſchienen.

XIX. ein Klarinettkonzert, kurz vor Mozart's Tode für Herrn Stadler geſchrieben und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig geſtochen.

XX. neun und zwanzig Klavierkonzerte. Viele davon ſind zu Wien, 23 zu Offenbach geſtochen, mehrere zu Leipzig gedruckt worden.

XXI. fünf Klavierquartetten. Alle ſind zu Wien, Offenbach u. ſ. w. herausgekommen.

XXII. ein Quintetto p. Armonica acc. di Fl. Ob. Viola e Vc. Leipz. 1799. Dieſes nur aus zwei Sätzen beſtehende Quintett wurde für Dem. Kirchgeßner geſchrieben.

XXIII. drei und zwanzig Klaviertrios. Mehrere davon ſind zu Wien, Offenbach u. ſ. w. geſtochen worden. Die ganze Sammlung aber enthalten die Oeuvr. compl., welche zu Leipzig gedruckt, und zu Braunſchweig geſtochen erſchienen ſind.

XXIV. ein und dreißig Klavierſolos, von welchen viele zu Wien, Leipzig, Offenbach u. ſ. w. herausgekommen ſind.

Mozart's erſte und zuerſt geſtochene Sonaten ſind: 1) Sonate p. le Clav. Op. 1. dédiée à Mad Victoire. Paris 1764. 2) Son. p. le

Clav. Op. 2. dédiée à Mad. la Comtesse Tesse. Paris 1764. 3) VI Sonates p. le Clav. Op. 3 dédiées à Mad. la Reine de Gr. Bretagne. London 1765. 4) VI Sonates p. le Clav. Op. 4 dédiées à la Princesse de Nassau-Weilburg. Haag 1764.

IV Sonates p. le Clav. à 4 mains ſind zu Wien, Leipzig, Braunſchweig u. ſ. w. herausgekommen. II Stücke für 2 Klaviere: eine Sonate und eine Fuge ſind zu Wien und Offenbach geſtochen worden; viele Themata variirt fürs Klavier ſind zu Wien, Leipzig, Offenbach und Braunſchweig, und IV Rondeaux p. le Clav. an mehreren Orten erſchienen.

Ich laſſe nun zum Schluſſe noch ein Verzeichniß folgen, welches Mozart ſelbſt vom 9ten Februar 1784 bis zum 15ten November 1791 über die in dieſer Zeit von ihm verfertigten Werke verfaßt hat, indem daſſelbe manchen ſeiner Verehrer in mehrerer Rückſicht intereſſiren, alle aber belehren kann, in welcher Folge dieſe Werke erſchienen ſind. Es iſt faſt Alles, was es enthält, vor das Publikum gekommen.

1784.

Im Februar. 1) Conc. p. Pf. — Es. $\frac{3}{4}$ Takt.

Im März. 2) Conc. p. Pf. — B. $\frac{4}{4}$ Takt. 3) Conc. p. Pf. — D. dur, $\frac{4}{4}$ T. 4) Quint. p. Pf. av. Oboe, Clar. etc. — Es. $\frac{4}{4}$ T.

Im April. 5) Conc. p. Pf. — G. $\frac{4}{4}$ Takt. 6) Sonate p. Pf. et V. — B. $\frac{4}{4}$ Takt.

Im Auguſt. 7) Variat. p. Pf. Unſer dummer Pöbel.

Im September. 8) Conc. p. Pf. — B. $\frac{4}{4}$ Takt.

Im Oktober. 9) Sonate p. Pf. — C. min.

Im November. 10) Quat. p. 2 V. A. Vc. — B. $\frac{6}{8}$ Takt.

Im Dezember. 11) Conc. p. Pf. — F. $\frac{4}{4}$ Takt.

1785.

Im Januar. 12) Quat. p. 2 V. A. Vc. — A. $\frac{3}{4}$ T. 13) Quat. p. detti — C. $\frac{3}{4}$ T.

Im Februar. 14) C. p. Pf. — D. min. $\frac{4}{4}$ T.

Im März. 15) Aria: A te fra tanti. 16) Conc. p. Pf. — C. $\frac{4}{4}$ T. 17) Aria: Fra l'oscure. 18) Maurerlied: Die ihr einem neuen Grade.

Im April. 19) Andante p. V. princ. — H. $\frac{2}{4}$ T. 20) Kantate: Die Maurer-Freude. — Es. $\frac{4}{4}$ T.

Im Mai. 21) 22) 23) Drei deutſche Lieder. 24) Fantaisie p. Pf. — C. min.

Im Junius. 25) Lied: Das Veilchen.

Im Julius. 26) Maureriſche Trauermuſik. 27) Quat. p. Pf. — G. min. $\frac{4}{4}$ T.

Im November. 28) Quat. p. l'Opera: Villanella. 29) Terzetto p. le même Op.

Im Dezember. 30) Son. p. Pf. et V. — Es. $\frac{3}{4}$ Takt. 31) Conc. p. Pf. — Es. $\frac{4}{4}$ T.

1786.

Im Februar. 32) Der Schauſpieldirektor. Oper.

Im März. 33) Conc. p. Pf. — A. $\frac{4}{4}$ T. 34) Duetto p. Idomeneo: Spiegerti. 35) Scena con Rondo av. V. oblig. 36) Conc. p. Pf. — C. min. $\frac{3}{4}$ Takt.

Im April. 37) Le Nozze de Figaro. Opera.

Im Junius. 38) Quat. p. Pf. V. A. Vc. — Es. 4/4 T. 39) Rondeau p. Pf. — F. 2/4 Takt. 40) Conc. p. Corn.

Im Julius. 41) Trio p. Pf. V. et Vc. — G. 4/4 Takt.

Im Auguſt. 42) Son. à 4 mains. 43) Trio p. Pf. Clar. et A. — Es. 6/8 T. 44) Quat. p. 2 Viol. A. Vc. — D. 4/4 T.

Im September. 45) Variat. p. Pf.

Im November. 46) Variat. à 4 mains. 47) Trio p. Pf. V. Vc. — B. — B. 4/4 T.

Im Dezember. 48) Conc. p. Pf. — C. 4/4 T. 49) Sinfonie. — D. 4/4 T. 50) Scena con Rondo, c. Pf. oblig.

1787.

Im Februar. 51) VI deutſche Tänze.

Im März. 52) Rondeau p. Pf. 53) Scena et Aria: Non so d'onde viene. 54) Aria: Mentre ti lascio.

Im April. 55) Quint. p. 2 V. 2 A. Vc. — C. 4/4 Takt.

Im Mai. 56) Quint. p. 2 V. 2 A. Vc. — G. min. $\frac{4}{4}$ T. 57) 58) 59) 60) Vier deutſche Lieder. 61) Son à 4 mains p. Pf. — — C.

Im Junius. 62) Muſ. Spaß für 2 V. A. 2 Hörner u. B. 63) Lied: Abendempſindung. 64) Lied: An Chloe.

Im Auguſt. 65) Kleine Nachtmuſik für 2 V. A. B. 66) Son. p. Pf. et V. — A. $\frac{6}{8}$ Takt.

Im Oktober. 67) Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni. Opera.

Im November. 68) Scena: Bella mia fiamma. 69) 70) Zwei Lieder.

Im Dezember. 71) Lied: die Spinnerin.

1788.

Im Januar. 72) Sonate p. Pf. — F. 73) 74) II Contredances. 75) VI deutſche Tänze.

Im Februar. 76) Conc. p. Pf. — D. $\frac{4}{4}$ T.

Im März. 77) Aria: Ah scia ciel. 78) Lied:

Ich möchte wohl der Kaiſer ſeyn. 79) Adagio p. Pf. — H. min.

Im April. 80) Aria p. l' Op. Don Giov. Della sua pace. 81) Duetto p. detta Opera. Per quelle tue manine. 82) Scena e Rondo p. detta: Mi tradi.

Im Mai. 83) Arietta: Un bacio di mano.

Im Junius. 84) Trio p. Pf. V. Vc. — E. $\frac{3}{4}$ T. 85) Sinfonie. — Es. $\frac{4}{4}$ Takt. 86) Kleiner Marſch f. Orch. 87) Sonate facile p. Pf. — C. 88) Adagio in C. min. à 2 V. A. Vc. p. une Fugue.

Im Julius. 89) Sonatine p. Pf. et V. — F. $\frac{4}{4}$ T. 90) Trio p. Pf. V. Vc. — C. $\frac{4}{4}$ T. 91) Canzonetta: Più non si trovano. 92) Sinfonie. — G. min. $\frac{4}{4}$ T.

Im Auguſt. 93) Sinfonie. — C. $\frac{4}{4}$ T. 94) Lied: Beim Auszug in das Feld.

Im September. 95) VIII. Canoni. 96) II Canoni. 97) Trio p. V. A. Vc. — Es. $\frac{4}{4}$ Takt.

Im Oktober. 98) Trio p. Pf. V. Vc. — G. $\frac{4}{4}$ Takt. 99) II Contredances.

*Im November Händel's Acis und Galathea bearbeitet.

Im Dezember. 100) VI deutſche Tänze. 101) 12 Menuetten.

1789.

Im Januar. 102) Arie: Ohne Zwang.

Im Februar. 103) Son. p. Pf. — B. $\frac{3}{4}$ Takt. 104) VI deutſche Tänze.

*Im März Händel's Meſſias bearbeitet.

Im April. 105) Variat. p. Pf. sur Menuet de Duport.

Im Mai. 106) Kleine Ghigue f. Klavier.

Im Junius. 107) Quat. p. 2 V. A. Vc. — D. $\frac{4}{4}$ Takt.

Im Julius. 108) Son. p. Pf. — D. $\frac{6}{8}$ Takt. 109) Rondo p. Op. Figaro: Al desio.

Im Auguſt. 110) Aria: Alma grande.

Im September. 111) Arie: Schon lacht der holde Frühling. 112) Quint. p. Clarinette, 2 V. A. V.c — A. $\frac{4}{4}$ T.

Im Oktober. 113) Aria: Chi sà chi sà. 114) Aria: Vado, ma dove?

Im Dezember. 115) Aria: Rivolgeti à me. 116) 12 Menuetten. 117) 12 deutſche Tänze.

1790.

Im Januar. 118) Cosi fan tutte. Opera.

Im Mai. 119) Quat. p. 2 V. A. Vc. — B. $\frac{4}{4}$ Takt. 120) Quat p. detti. — F. $\frac{4}{4}$ Takt.

*Im Julius Händels Alexanderfeſt und Cäcilia bearbeitet.

Im Dezember. 121) Quint. p. 2 V. 2 A. Vc. — D. $\frac{3}{4}$ T. 122) Ein Stück für eine Spieluhr. — F. min. $\frac{4}{4}$ T.

1791.

Im Januar. 123) Conc. p. Pf. — B. $\frac{4}{4}$ Takt. 124) Drei deutſche Lieder. 125) 6 Menuetten. 126) 6 deutſche Tänze.

Im Februar. 127) 4 Menuetten und 4 deutſche Tänze. 128) 2 Kontratänze. 129) 2 Menuetten und 2 deutſche Tänze. 130) Kontra-Tanz und 6 Ländler.

Im März. 131) Stück für eine Spieluhr. — F. min. $\frac{4}{4}$ T. 132) 2 Tänze. 133) Aria: Per questa bella. 134) Variat. p. Pf. Ein Weib iſt das ꝛc.

Im April. 135) Quint. p. 2 V. 2 A. Vc. — Es. $\frac{6}{8}$ Takt. 136) Coro: Viviamo felici.

Im Mai. 137) Stück für eine Orgelwalze. — F. $\frac{2}{2}$ T. 138) Quint. p. Harmonica etc.

Im Junius. 139) Ave verum corpus.

Im Auguſt. 140) Kantate: Die ihr des unermeßlichen Weltalls. 141) Die Zauberflöte. Oper.

Im September. 142) La Clemenza di Tito. Opera seria. 143) Ouverture und Prieſtermarſch zur Zauberflöte. 144) Conc. p. Clarinette.

Im November. Kleine Maurerkantate. — C. $\frac{4}{4}$ Takt.

Das Requiem konnte Mozart leider nicht mehr eintragen.

Ganze Sammlungen von Mozart's Werken ſind: Die Collection complette de tous les Oeuvr. p. le Fp. du Mozart. Braunſchweig auf der Höhe. Sie enthält in 30 Heften: 3 Klavierquartetten, 23 Trio's, 11 Solo's, 4 Sonaten für 4 Hände, 1 Sonate für 2 Klaviere, 21 Thémes variés, 4 Rondo's, 1 Kantate, 1 Hymne und 10 Lieder.

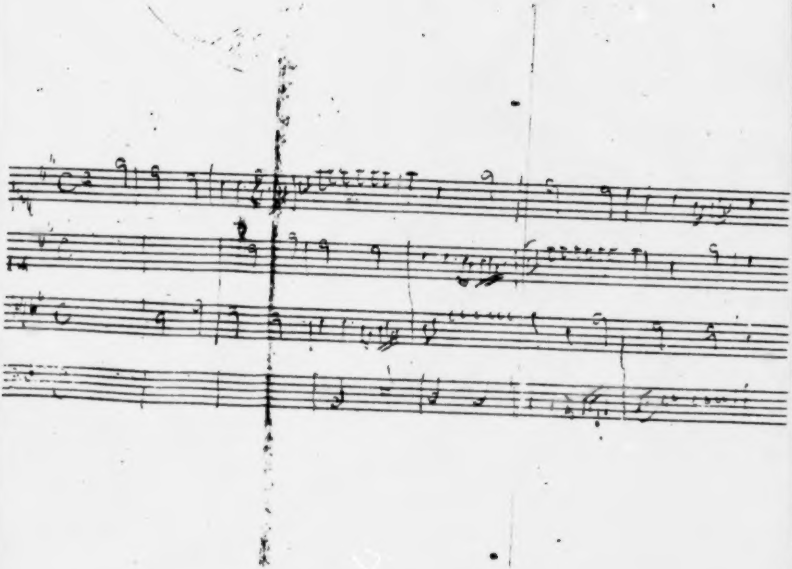
Ungleich ſtärker aber iſt der Breitkopf- und Härtelſche Verlag zu Leipzig an Mozart'ſchen Werken. Man findet da nicht bloß alle Klavierſachen, auch Klavierkonzerte, ſondern auch faſt alle Opern von Mozart.

Herr Andre zu Offenbach hatte im Jahre 1802 ſchon bis 109 Mozart'ſche Werke nach den Numern auf dem Titel, und viele ohne Numern ſtechen laſſen.

In Herrn Kühnels Bureau de Musique wurden Mozart's Violinquartetten und Quintetten, auch die Klavierwerke im Stich auf Pränumeration herausgegeben.

Im Jahre 1803 unternahm Herr Simrock zu Bonn eine vierte Ausgabe der ſämmtlichen Mozart'ſchen Klavierſachen.

Gedruckt in der Sommerſchen Buchdruckerei.



Mozart's Leben,

nebſt einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyſe der Hauptwerke Mozart's,

von

Alexander Oulibicheff,
Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

Für deutſche Leſer bearbeitet
von
A. Schraishuon.

Erſter Theil.

◆

Stuttgart.
Ad. Becher's Verlag.
1847.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Gedruckt bei Blum und Vogel.

Vorrede.

Es exiſtiren zwanzig und noch mehr Biographieen Mozart's; man kennt Mozart's Leben bis auf die unbedeutendſten Einzelnheiten hinaus; Tauſende von Schriftſtellern haben ex professo von dem großen Muſiker und ſeinen Werken geſprochen; tauſend Andere thaten es gelegentlich, und jeden Tag lieſ't man noch in den muſikaliſchen Blättern von ihm. Der Gegenſtand iſt alſo ſo erſchöpft als möglich. Dieß Alles wird man wahrſcheinlich im Publicum ſagen, wenn man mein Buch angekündigt leſen wird.

Wir beſitzen allerdings von gedruckten Sachen über Mozart: biographiſche Notizen, Artikel in Journalen, Handbücher, Mittheilungen von Zeitgenoſſen, Sammlungen von Anekdoten, techniſche Analyſen, die in verſchiedenen Werken veröffentlicht wurden; aber eine vollſtändige, in's Einzelne gehende Biographie konnte es keine geben, ehe die, im Jahre 1828 in Leipzig herausgekommene, erſchienen war.

Der Verfaſſer dieſer Biographie, Herr v. Niſſen, ſchien ganz beſonders dazu berufen zu ſeyn, ſie zu ſchreiben. Er war im Jahre 1791 bei der däniſchen Geſandtſchaft am Wiener Hofe angeſtellt, und hatte, wie es ſcheint, Mozart, durch häufigen Umgang mit ihm, ſehr genau kennen gelernt, denn ihm wurde unter der Leitung des Abtes Maximilian Stadler die Aufnahme des Mozart'ſchen Nachlaſſes übertragen, der in nichts als muſikaliſchen Handſchriften beſtand. Achtzehn Jahre ſpäter, das heißt im Jahre 1809, heirathete Herr v. Niſſen, der indeſſen wirklicher Etatsrath und Ritter des Danebrog-Ordens geworden war, die Wittwe Mozart's, adoptirte ſeine beiden Söhne, und ließ ſich mit ſeiner Familie in Kopenhagen nieder. Durch dieſe Verbindung gelangte er in den Beſitz einer umfangreichen Correſpondenz, die durch einen längern Zeitraum und zwar ziemlich regelmäßig fortgeführt worden war, ſo daß ſie einen faſt zuſammenhängenden Leitfaden für die Ereigniſſe von 1762 bis 1786 abgab. Leopold Mozart, der Vater unſeres großen Meiſters, hatte alle dieſe Materialien aufbewahrt und in der Abſicht geordnet, ſelbſt die Geſchichte ſeines Sohnes zu ſchreiben. Dieſer Plan kam zwar nicht zur Ausführung, dafür fand aber Herr v. Niſſen Hilfsquellen im Ueberfluſſe in ihnen zu dem Werke, mit dem er ſich trug, und zu welchem ihm, vielleicht erſt in Folge dieſer Entdeckung, der Gedanke gekommen war. Ueberdieß beſaß er in ſeiner Frau eine lebende Quelle, durch welche er die koſtbarſten Aufſchlüſſe erlangen konnte. Da aber ſowohl die Erinnerungen dieſer, als die Familienbriefe noch viele Lücken in der Geſchichte Mozart's übrig ließen, ſo ſuchte Herr v. Niſſen durch Ueberlieferungen, Bücher, Journale und Ausſagen von Augenzeugen das zu ergänzen, was ihm an authentiſchen Belegen fehlte. Endlich fügte er ſeiner Arbeit, zu möglichſter Vervollſtändigung in jeder Beziehung der Materialien, die er im Laufe mehrerer Jahre geſammelt hatte: 1) den Hauptkatalog der vollendeten und nicht vollendeten Werke Mozart's; 2) eine ausführliche Sammlung von Auszügen aus beinahe allen Schriftſtellern, die Mozart und ſeine Werke beſprochen hatten; 3) eine Sammlung von Gedichten, die zu Mozart's Preiſe gefertigt worden waren, in Geſtalt eines Supplements hinzu.

Herr v. Niſſen ſtarb im Jahre 1826, und zwei Jahre ſpäter ließ ſeine Wittwe das Werk bei Breitkopf und Härtel in Leipzig drucken, das ſie mit den Bildern ihrer beiden Gatten und ihrer zwei Söhne erſter Ehe, ihrem eigenen Bilde und vielen anderen Blättern, Facſimiles, Muſikbeilagen u. ſ. w. illuſtrirte.

Es liegt etwas ziemlich Romantiſches in den Umſtänden, die wir ſo eben berührt haben, und denen wir die Veröffentlichung dieſes Werkes verdanken. Die Wittwe Mozart mußte etwa fünfzig Jahre zählen, als ſie zum zweiten Male in die Ehe trat; ſie war ohne alles Vermögen und weder ſchön noch ſonſt hübſch geweſen, wenn anders ihr Bild getroffen iſt, das ſich aus dem Jahre 1782, alſo aus der Zeit ihrer erſten Ehe herſchreibt. Welcher Grund konnte Herrn v. Niſſen vermocht haben, eine ſolche Verbindung einzugehen, ihn, deſſen geſellſchaftliche Stellung als Geſchäftsträger, wirklichen Etatsrath und Ritter, von der ihrigen ſo verſchieden war? Geſchah es aus begeiſterter Verehrung für das Andenken eines großen Mannes; warum wartete er dann achtzehn Jahre lang? Was der Grund geweſen ſeyn mag, genug, Herr v. Niſſen entrichtete für ſich allein die Schuld der civiliſirten Welt, indem er die in Vergeſſenheit und im Elende ſchmachtende Wittwe heirathete, und den Erben des ruhmvollſten Namens unter den Muſikern eine Erziehung gab. Als Wohlthäter der Familie Mozart und Verfaſſer einer, durch die in ihr enthaltenen Notizen koſtbaren Biographie, verdient Herr v. Niſſen in dieſer doppelten Eigenſchaft die ewige Dankbarkeit aller wahren Freunde der Muſik.

Seyen wir vor Allem dankbar; hernach aber ſeyen wir gerecht. Entſprach die Arbeit des Verfaſſers, welchen die Vergangenheit, gleichſam als Entſchädigung für ſein edelmüthiges Verfahren, bevollmächtigte, eine Biographie Mozart's zu ſchreiben; der Erwartung und dem allgemeinen Intereſſe, das ein, unter ſolchen Auſpicien veröffentliches Buch erwecken mußte? Es ſchmerzt, die Frage verneinend und zwar durchaus verneinend beantworten zu müſſen. Wie groß auch das wohlwollende Vorurtheil beſchaffen ſeyn mag, mit dem man dieſes Buch zu leſen beginnt, ſo überzeugt man ſich doch bald, daß das ſchriftſtelleriſche Talent und die ſpeciellen Kenntniſſe, die dazu nöthig geweſen wären, um es gut zu machen, Herrn v. Niſſen gänzlich fehlten. Die Wahrheit zu ſagen, ſo findet ſich Nichts in dem Werke, was eigentlich von ihm iſt. In dem hiſtoriſchen Theile hat Herr v. Niſſen, ſtatt aus der Familien-Correſpondenz und anderen Quellen die Elemente ſeiner Erzählung zu ziehen, die Quellen ſelbſt wörtlich wieder gegeben. Er glaubte genug gethan zu haben, wenn er die zu ſeiner Verfügung ſtehenden Materialien wie einen Actenſtoß zuſammenlegte. Dabei iſt nicht zu überſehen, daß die Familien-Correſpondenz durchaus nicht dazu beſtimmt war, veröffentlicht zu werden. Die Schreiber dieſer Briefe ſprechen darin von dem, was ſie intereſſirt, ohne ſich je darum zu kümmern, was einen künftigen Biographen intereſſiren könnte. Finanzielle Berechnungen einer kleinen bürgerlichen Haushaltung, öffentliche oder private Beziehungen eines Muſikers, der reiſ't, um Geld zu verdienen, oder ſeinen Sohn in der Welt weiter zu bringen, das iſt es, was dieſe Correſpondenz zu drei Viertheilen umfaßt und ſie Jedem, der nicht weiter als eine Lectüre ſucht, tödtlich langweilig macht. Zuweilen folgen ſich zwanzig, dreißig Seiten, deren Hauptinhalt der Biograph leicht in ebenſo vielen Linien hätte geben können.

Der kritiſche Theil des Werkes iſt noch viel mangelhafter und bildet wo möglich noch weniger ein zuſammenhängendes Buch, als der erzählende Theil. Man denke ſich einen lärmenden Haufen Muſiker und Nichtmuſiker, Schriftſteller und Journaliſten von allen Nationen und von allen Farben, von denen jeder für ſich ſelbſt von Mozart's Werken ſpricht, ohne ſeine Nachbaren rechts und links zu hören, die er nicht kennt und die er nicht einmal zu kennen verlangt. Es bietet das vollſtändige Bild des Thurmbaues zu Babel. Man ſieht, daß Herr v. Niſſen geglaubt hat, das Zuſammentragen von Materialien heiße ein Buch machen; und das Compiliren alles deſſen, was über die Muſik Mozart's geſagt worden ſey, ſowohl dafür als dagegen, heiße muſikaliſch kritiſiren. Einen leitenden Gedanken, Einheit, Plan, Redaction, Styl und Logik, ſind lauter Dinge, die man vergebens in dem Buche ſucht. Dieſe Biographie iſt demnach keine Biographie, dieſes Buch iſt demnach kein Buch, ſondern nur das rohe Material zu einer Biographie und zu einem Buche. Weit entfernt, daß der Gegenſtand darin erſchöpft worden wäre, lag vielmehr für jeden ſchriftſtellernden Muſiker eine Art von Aufforderung darin, ſich der Materialien zu ſeiner Bearbeitung zu bemächtigen.

Das Sammelwerk des Herrn v. Niſſen fiel zu einer Zeit in meine Hände, welche in dem Leben des Menſchen eine ſcharfe Abgrenzungslinie zwiſchen der Vergangenheit und der Zukunft bildet. Es war im Jahre 1830; ich hatte kurz zuvor den Dienſt verlaſſen und die Freuden der glänzenden Hauptſtadt (Petersburg) mit der Einſamkeit eines entfernten Landgutes im Gouvernement Niſchnei-Nowogorod vertauſcht. So ſehr mir Anfangs meine Lage, ſchon um ihrer Neuheit, des Lebenszweckes, den ich hier verfolgte, und der herrlichen Umgebung willen gefiel, in der ich lebte, ſo fühlte ich doch bald eine gewiſſe Leere, die mich quälte. Man verſetze einen enthuſiaſtiſchen Muſikfreund in ein Paradies, in dem nicht muſicirt wird, und er wird ſich bald langweilen; und vor zehn Jahren waren die muſikaliſchen Hilfsmittel unſerer Stadt Niſchnei beinahe Null. Weil ich keine Gelegenheit mehr fand, Muſik zu hören, und noch weniger, welche zu machen, ſo ſuchte ich meinen Notendurſt dadurch zu ſtillen, daß ich die, dieſer geliebten Kunſt gewidmeten Journale und Bücher begierig verſchlang. Damals beſchäftigte Herr v. Niſſen's Werk meine Mußeſtunden. Sogleich ſtieg der Gedanke in mir auf, was ein Jeder, der nur die Feder zu halten im Stande wäre, aus dieſer formloſen Compilation zu machen vermöchte, welche ſo koſtbare Materialien in ſich ſchloß. Die Aufgabe, welche Herr v. Niſſen ſeinen Nachfolgern hinterließ, ſchien mir ebenſo angenehm, als leicht zu ſeyn. Man brauchte nichts, als unter den Materialien die authentiſchen zu ſichten; die anderen dagegen, welche Traditionen und die Erzählungen der Zeitgenoſſen geliefert hatten, der Prüfung der muthmaßenden Kritik zu unterwerfen; ſodann, nach Scheidung der Spreu vom Korne, hatte man nur das Ausgeleſene in Ordnung zu bringen, und auf dieſe Weiſe eine Biographie Mozart's zu Tag zu fördern, die wahrer, umſtändlicher und in jeder Hinſicht genügender ausfallen mußte, als die großen und kleinen Bände, die bis jetzt unter dieſem Titel erſchienen waren.

Ich glaubte, etwa drei oder vier Monate damit zu thun zu haben, als ich mich im Herbſte 1830 an's Werk machte und heute, den vierzehnten Juni im Jahre der Gnade 1840, ſchreibe ich die Vorrede zu einer zehnjährigen Arbeit. Als jung und unverheirathet fing ich das Buch an, welches ich auf dem Wendepuncte des Lebens, verheirathet und als Familienvater, beendige. Ich geſtehe meinen Leſern offen, daß ich bei'm Beginne nicht die entfernteſte Idee von dem hatte, was aus dem Buche werden würde, das ich ihnen jetzt biete. Ich muß daher den auffallenden Verſtoß eines Dilettanten erklären, der zu ſeiner Unterhaltung einen leichten, kleinen Band Erzählung zu ſchreiben beabſichtigt, und ſich nach und nach ganz gegen ſeine Abſicht in eine Arbeit verwickelt ſieht, welche tiefes Nachdenken und lange Zeit erfordert; eine Arbeit, welche, je weiter man damit kommt, Kenntniſſe verlangt, die man nur ſehr mangelhaft beſitzt, und die zu gelehrten Studien veranlaßt, zu denen man niemals zuvor Luſt gezeigt, noch ſich Zeit genommen hatte. Dieſes offenherzige Geſtändniß wird dem Leſer den Schlüſſel zu dem Buche geben und der Kritik den Standpunct liefern, von welchem aus ſie es zu beurtheilen hat.

Seit meinem ſiebenten Jahre treibe ich Muſik, ſpiele ziemlich erträglich die Violine, ſinge auch, wenn es nöthig iſt, bin in die Grundſätze der Compoſition eingeweiht und endlich auch Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in Petersburg*), in Folge einiger Artikel, die ich in den Journalen veröffentlichte, und ſo glaube ich ohne Anmaßung, mich auf der Höhe meiner Aufgabe als Biograph zu befinden. Mozart's Werke kenne ich von Deutſchland her, wo ich erzogen wurde. Das war, wie ich meinte, mehr als genu[illegible] um eine Biographie Mozart's ſchreiben zu können.

---

*) Dieſe Geſellſchaft iſt das ſchönſte muſikaliſche Inſtitut unſeres Landes. Sie wurde zu einem wohlthätigen Zwecke gegründet, um den Wittwen und Waiſen von Muſikern, welche die Ihrigen ohne Vermögen hinterließen, Penſionen und Unterſtützungen angedeihen laſſen zu können. Der Grundſtock der Geſellſchaft bildet ſich aus den jährlichen Beiträgen, welche die wirklichen Mitglieder, lauter Künſtler von Gewerbe, beiſteuern, namentlich aber durch den Ertrag der Concerte, welche ſie während der großen Faſtenzeit geben. Da hört ein großes und wahrhaft muſikliebendes Publicum die Meiſterwerke der heiligen Muſik und andere claſſiſche Productionen, zu deren würdiger Aufführung ſich nirgends ſonſt ausreichende Mittel vorfänden. Dieſe großen muſikaliſchen Feierlichkeiten vereinigen die Elite der Künſtler und Dilettanten. Die Chöre ſingen gewöhnlich die Sänger des Hofes, hundert die beſten aus dem ganzen weiten Reiche zuſammengeſuchte Stimmen und die wie ein Mann zuſammen wirken: der Stolz der Eingeborenen und die Bewunderung der Fremden.

Ehemals wurden von der philharmoniſchen Geſellſchaft keine Symphonieen aufgeführt, was aber jetzt glücklicher Weiſe anders iſt.

Die Ehrenmitglieder ſind Liebhaber, welche vermöge ihrer Stellung in der Welt, ihr Vermögen oder ihr Talent, in der Lage waren, ſich der Geſellſchaft nützlich zu machen. Als ich im Jahre 1827 das Diplom als Ehrenmitglied erhielt, hatte ich nur drei oder vier Perſonen zu Collegen. Die gegenwärtige Zahl kenne ich nicht.

Sobald ich aber damit begonnen hatte, den Stoff meines erſten Bandes, den geſchichtlichen Theil, zu verarbeiten, ſo entdeckte ich zu meinem großen Erſtaunen zwiſchen mehreren Werken Mozart's und den biographiſchen Umſtänden, die ſich daran knüpfen, dieſelbe wechſelſeitige Beziehung, wie die, welche in der Geſchichte des Requiems einen ſo ſtarken Eindruck macht und uns mit ſo großem Erſtaunen erfüllt. Je weiter ich dieſe Prüfung verfolgte, je mehr ich den Charakter des Meiſters ſtudirte, und je mehr dieſe Aehnlichkeiten nach Zahl und Wichtigkeit ſich vermehrten, um ſo mehr entfaltete ſie mir eine Kette von Urſachen und Wirkungen, die in jeder Beziehung ſo augenſcheinlich und eng zuſammenhingen, daß man unmöglich in dieſer Laufbahn eines Menſchen und Künſtlers die Leitung eines höhern Willens mißkennen kann. Und dieſer Punct war es, wo ich auf die erſte, bei meiner Arbeit nicht vorhergeſehenen Bedingung ſtieß, nämlich die, derſelben eine philoſophiſche Grundlage zu geben, die ich nicht geſucht hatte, die aber meiner Ueberzeugung ſich mit der Macht unwiderſtehlicher Ueberzeugung aufdrängte. Die Anwendung dieſer Idee konnte mich übrigens weder aufhalten, noch ſehr in Verlegenheit ſetzen. Die Thatſachen ſprachen von ſelbſt.

Dagegen machte mir ein anderer Umſtand mehr zu ſchaffen. Nach dem ich die Vorherbeſtimmung als Grundlage in meinem Buche zugelaſſen, oder vielmehr gezwungen angenommen hatte, ſo mußte ich mir natürlicher Weiſe darüber Rechenſchaft ablegen, zu was Mozart vorher beſtimmt worden ſey. Man wird mir ſagen, daß Jedermann weiß, daß Mozart in der muſikaliſchen Kunſt eine große Revolution zu Wege gebracht hat. Ganz gewiß; ich wußte es ſo gut, wie Jemand; aber ich wußte es nur vermöge der Behauptung Anderer, das heißt, ich wußte nicht genau, in was dieſe Revolution oder dieſe Reform beſtand. Wie alle Liebhaber, für welche die Beiwörter alt oder ſchlecht, beinahe gleich bedeutend ſind, wenn es ſich von Muſik handelt, ſo hatte auch ich bisher mich nur mit den muſikaliſchen Neuigkeiten beſchäftigt. Meine hiſtoriſchen Kenntniſſe erſtreckten ſich kaum weiter zurück, als auf das Ende des vorigen Jahrhunderts; ſie fingen mit Mozart ſelbſt und ſeinen berühmteſten Zeitgenoſſen an, ſtatt daß ich durch Umkehren der Zeit bei ihnen aufgehört, und bei dem Entſtehen der Muſik angefangen hätte. Dieß war eine zweite ganz unvorhergeſehene Bedingung für meine Arbeit, eine Bedingung, welche die Unerſchrockenſten unter den Muſikern meiner Art hätte abſchrecken können, denn ſie nöthigte mich, die umfangreichen Gräber Burney's und Forkel's zu öffnen, mich in das Leſen der alten Partituren und alten Theorieen des Contrapunctes zu vertiefen, zu lernen mit den Augen zu hören, und eine lange Zeit, ganze

Jahre, auf dieſe Studien zu verwenden, wenn ich Nutzen daraus ziehen wollte.

Nachdem ich geſehen hatte, wie die Muſik vor Mozart beſchaffen war, mußte ich zeigen, zu was ſie Mozart gemacht hatte; das heißt, ich mußte die Meiſterwerke Mozart's analyſiren, ihnen beſondere Abſchnitte widmen; dieß war die dritte, ebenſo läſtige Bedingung, die ebenfalls bei meiner urſprünglichen Idee von dem Buche, und zwar vermöge eines zweifachen Fehlers in meinem Calcul, nicht in Betracht gekommen war. Ich glaubte nämlich, es wäre über dieſe Meiſterwerke Alles geſagt, als wenn es möglich wäre, einen ſolchen Gegenſtand jemals zu erſchöpfen. Sodann dachte ich nicht daran, daß ein Ausſchließen der kritiſchen Beleuchtung ſeiner Werke aus der Biographie eines Muſikers, ſo viel heiße, als über die hauptſächlichſten Handlungen ſeines Lebens zu ſchweigen, die eben dieſe Werke bilden. Jedenfalls ſchien dieſer unvermeidliche Theil meiner Aufgabe, die Tauſende vor mir und darunter Einige mit Glück ſchon verſucht hatten, ſehr ſchwierig zu löſen.

Ich geſtehe, daß bei dieſen unvorhergeſehenen Schwierigkeiten, dieſen mühſamen und langwierigen Studien gegenüber, der Muth mich mehr als ein Mal zu verlaſſen drohte. Mehr als ein Mal ließ ich eine Arbeit, mit dem Entſchluſſe, ſie nicht mehr aufzunehmen, liegen, die nur einen Zeitvertreib hatte abgeben ſollen, und nun nach und nach zu einer ernſthaften Beſchäftigung meines Lebens geworden war. Reiſen und mannichfache Geſchäfte veranlaßten mich oft, die

Feder niederzulegen; aber der Gedanke an Mozart verfolgte mich fortwährend, und trieb mich immer wieder an, ſie von Neuem zu ergreifen. Die Zeit, welche ich bereits dem Buche geopfert hatte, der Vorwurf der Muthloſigkeit, den ich mir machte, und der ſtets am mächtigſten die mit einiger Energie begabten Menſchen antreibt; eine die Trägheit überwiegende Neugierde, auf was ich wohl ſtoßen werde, wenn ich mit Fleiß und Ausdauer fortfahren würde; dieß Alles zuſammen und noch mehr die zunehmende Begeiſterung, mit der mich der Gegenſtand meiner Studien erfüllte, erlaubten mir endlich das, was ich etwas leichthin begonnen hatte, ſo wie ich es gewollt, zu Ende zu bringen.

Ich habe mein Buch in zwei Theile getheilt, die drei Bände bilden. Der erſte Band, der den erzählenden Theil enthält, wurde großentheils aus den, von Herrn v. Niſſen geſammelten Materialien gemacht; die beiden anderen ſind das Reſultat der Studien, denen ich mich weihen mußte, um den analytiſchen Theil gehörig ſchreiben zu können. Dieſe Studien gründen ſich auf die Geſchichte der Muſik, weniger aber auf den Text der Hiſtoriker, als auf Beiſpiele in Noten, die dieſe bringen; auf die Partituren der großen Meiſter, die Mozart vorangingen, und auf die von Mozart ſelbſt. So oft ich mit einem Schriftſteller in irgend einem Puncte zuſammentraf, habe ich ihn ſelbſt citirt, oder zeigte ich wenigſtens an, daß dieſe Bemerkung oder jene Sache ſchon vor mir geſagt oder angeregt worden ſey; meiſtens habe ich aber mehr aus mir ſelbſt, als aus anderen geſchöpft, wovon der Leſer ſich überzeugen kann. Es iſt eine ausgemachte Sache, daß bei Gegenſtänden der Kunſt und des Geſchmackes die offenbarſte oder vielmehr einzige Wahrheit, welche ein Autor dem Publicum zu bieten vermag, im Ausſprechen ſeiner perſönlichen Anſicht liegt, vorausgeſetzt, daß der Autor Alles gethan hat, ſo weit er es vermochte, dieſe Ueberzeugung gründlich aufzuklären und darzulegen. Dann hat er aber auch das Recht, in ihrem Namen zu ſprechen, und es gibt für ihn keine andere Autorität, als die anerkannten Richter, deren Anſicht mit der ſeinigen übereinſtimmt. Allein auch nur in dieſem Falle vermag die Uebereinſtimmung der Eigenliebe zu ſchmeicheln, weil ſie uns beweiſ't, daß wir, obgleich unparteiiſch beurtheilend, dennoch richtig beurtheilt haben.

Dankbarkeit und Freundſchaft legen mir die Pflicht auf, die Perſonen zu erwähnen, welche mir in meiner Arbeit eine zwar indirecte, aber nichts deſto weniger ſehr werthvolle Hilfe angedeihen ließen. Eine lange Uebung hatte mich zwar in Stand geſetzt, Partituren ziemlich geläufig zu leſen, das heißt die Muſik im Geiſte zu hören; aber dieſes geiſtige Hören konnte doch nicht immer das wirkliche Hören erſetzen; ebenſo wie das Hören allein auch nicht hinreicht, um Werke, die im contrapunctiſchen und fugirten Style geſchrieben ſind, zu beurtheilen. Der Zufall führte aber mehrere ausgezeichnete Dilettanten in unſere Stadt Niſchnei, unter anderen den Collegienrath Koudriawzeff, einen trefflichen Violoncelliſten und den Oberſten Verſtowsky, der ausgezeichnet die Violine, und im Nothfall auch das Violoncell und den Contrebaß ſpielt. Dieſe ſchloſſen ſich den bereits Anweſenden an, die aus dem Herrn Averkieff, der beinahe alle Saiteninſtrumente, namentlich aber die Violine vortrefflich ſpielt, den Brüdern Zwanzoff, beide gute Muſiker, und meiner Wenigkeit, als Violiniſten beſtanden. So hatten wir alſo ein Quartett und Quintett. Um aber größere muſikaliſche Werke in Angriff nehmen zu können, mußten wir einen Dirigenten haben, und dieſer fand ſich in Herrn Kindt, Capellmeiſter des Reſerve-Infanteriecorps, wie wir keinen beſſern hätten wünſchen können, und welcher mit ſeinen ungemeinen Kenntniſſen für jedes Theaterorcheſter eine ausgezeichnete Acquiſition wäre. Dem Liebhaber-Quartett ſchloſſen ſich einige Muſiker unſeres Theaters an, und ſo hatten wir ein vollſtändiges Orcheſter. Zu den Geſangspartieen nahmen wir zu den Sängern des Herrn Erzbiſchofs von Niſchnei-Nowogorod unſere Zuflucht, der die Güte hatte, ſie zu meiner Verfügung zu ſtellen, und ſo waren wir im Stande, unſer Repertoir weit über meine Erwartungen auszudehnen und mannichfaltig zu machen. So führten wir im vergangenen Winter folgende Werke auf: Das *Stabat Mater* von Paleſtrina (allein für Singſtimmen); Bruchſtücke aus Händel's Meſſias, einzelne Nummern aus Mozart's Requiem; das letzte der ſieben Worte von J. C. mit Singſtimmen, welche Händel dieſem Werke beigefügt; einen Chor von Sarti und viele andere Chöre; die Symphonie aus C von Beethoven (die erſte); die Symphonieen aus C major (mit der Fuge), und aus G minor von Mozart; die Ouverturen zu Don Juan, der Zauberflöte, den Hugenotten und anderen Opern. Außerdem ſpielten wir noch die Quartetts und Quintetts der drei Väter (ſo nennen wir nämlich in unſerm muſikaliſchen Jargon Haydn, Mozart und Beethoven), beinahe alle Werke dieſer Gattung von Onslow; die Quartetts von Cherubini, Spohr, Ries, Mendelſohn-Bartholdy und anderen; endlich auch das Octett des letztern Componiſten (für vier Violinen, zwei Bratſchen und zwei Violoncells), das trotz ſeiner Schwierigkeiten ſehr gut ging. Ich hatte auch die Quintetts Boccherini's kommen laſſen, allein meine Freunde, welche weniger antiquariſch geſinnt als ich waren, und auch nicht mein Intereſſe dabei hatten, wollten ſie nicht ſpielen.

Auf dieſe Weiſe gelang es mir, in der guten Stadt Niſchnei-Nowogorod, deren herrliche Lage nicht weniger Intereſſe verdient als ihre kaufmänniſche Bedeutung, am Sitze des Weltmarktes, in der Königin der Wolga und Oka, mehrere Meiſterwerke zu hören, die ich nie zuvor gehört hatte, und den Eindruck zu vervollſtändigen, den ſie bei'm Leſen auf mich gemacht hatten.

Der Verfaſſer.

Inhalt.

Seite
Erſtes Capitel. 1756–1762 . . 3
Zweites Capitel. 1762–1763 . . 10
Drittes Capitel. 1763–1766 . . 17
Viertes Capitel. 1766–1768 . . 31
Fünftes Capitel. 1768–1771 . . 44
Sechſtes Capitel. 1771–1775 . . 70
Siebentes Capitel. 1775–1777 . . 79
Achtes Capitel. 1777–1778 . . 87
Neuntes Capitel. 1778 . . . 112
Zehntes Capitel. 1778–1779 . . 142
Eilftes Capitel. 1779–1780 . . 152
Zwölftes Capitel. 1780–1781 . . 158
Dreizehntes Capitel. 1781 . . . 172
Vierzehntes Capitel. 1781–1782 . . 181
Fünfzehntes Capitel. 1782–1784 . . 197
Sechzehntes Capitel. 1785–1786 . . 205
Siebenzehntes Capitel. 1786–1788 . . 216
Achtzehntes Capitel. 1788–1789 . . 231
Neunzehntes Capitel. 1789–1791 . . 254
Zwanzigſtes Capitel. 1791 . . . 257
Einundzwanzigſtes Capitel. 1791 . . . 266
Zweiundzwanzigſtes Capitel. 1791 . . . 271
Hauptinhalt der Controverſe über die Echtheit und den hiſtoriſchen Urſprung des Requiems von Mozart . 276

Vorläufige Anzeige des:
Inhalts des zweiten und dritten Bandes,
welche in kurzen Zwiſchenräumen geliefert werden ſollen:

Einleitung; enthält einen kurzen Abriß der Geſchichte der Muſik von den älteſten Zeiten bis auf Mozart.
Mozart's irdiſche Miſſion, die Haupteigenthümlichkeiten ſeiner Individualität und ſeiner Werke. Seine Beſtimmung.
Idomeneo, Re di Creta osia Ilia e Idamante. Heroiſche Oper in drei Acten.
Misericordias domini. Offertorium.
Mozart als Virtuoſe und Improviſator.
Die Entführung aus dem Serail. Komiſche Oper in drei Acten.

Die Haydn gewidmeten Quartetts.
Le Nozze di Figaro. Opera buffa in vier Acten.
Il dissoluto punito, osia il Don Giovanni. Opera buffa in zwei Acten.
Die Violin-Quintetts.
Symphonieen.
Verſchiedene Piecen für den Geſang mit Begleitung des Clavieres.
Die reſtaurirten Partituren Händel's.
Cosi fan Tutte. Opera buffa in zwei Acten.
Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Acten.
La Clemenza di Tito. Opera ſeria in zwei Acten.
Die Ouverture zur Zauberflöte.
Das Requiem.
Schluß.

Oulibicheff,

Biographie Mozart's.

Erſter Band.

Erſtes Capitel.

1756—1762.

Johann Chryſoſtomus Wolfgang Amadeus Mozart wurde den 27. Januar 1756 in Salzburg, der Hauptſtadt des nach ihr benannten Erzbiſchofthums, geboren. Er war das jüngſte unter ſieben Kindern, von denen er und eine um fünf Jahre ältere Schweſter allein am Leben blieben. Es ſey uns vergönnt, zuerſt einige Worte über ſeinen Vater zu ſagen, der wohl verdient, daß man von ihm ſpricht, und welcher überdieß in unſerer Lebensbeſchreibung eine wichtige Rolle ſpielt. **Leopold Mozart**, der Vice-Capellmeiſter des damaligen Erzbiſchofs von Salzburg war, zeichnete ſich als Menſch und Künſtler ſo ſehr aus, daß er vermöge ſeines Charakters, ſeines Geiſtes, ſeiner Religioſität und ſeiner mannichfachen, und wie ich glaube, für einen Muſiker jener Zeit ſehr ſeltenen Kenntniſſe, eine Zierde jedes andern Standes geweſen ſeyn würde. Er war ein Freund der Literatur und verſtand Latein, ſo wie auch mehrere lebende Sprachen. Seine Violinſchule, nach welcher ſich beinahe alle deutſchen Virtuoſen des vorigen Jahrhunderts gebildet haben, mehrere mit Recht geſchätzte Compoſitionen von Kirchenmuſik und eine große Meiſterſchaft auf ſeinem Hauptinſtrument, der Violine, bezeugen hinreichend den Umfang und die Gründlichkeit ſeines muſikaliſchen Talents. Sein hauptſächlichſtes Verdienſt beſtand aber in ſeiner vorzüglichen Lehrmethode, denn ſein Sohn hatte keinen andern Lehrer auf dem Claviere und in der Compoſition als ihn.

Aus dem Briefwechſel, den Leopold Mozart mit ſeiner Familie geführt hat, kann man ihn ganz erkennen lernen. Er war ein Deutſcher von ächtem Schrot und Korn, ernſt, überlegt, methodiſch, arbeitſam, äußerſt ſparſam, ein faſt pedantiſcher Freund der Ordnung und gewöhnt, mit feſter Hand die Zügel des Hausregiments zu führen; ein Mann von unerſchütterlicher Ausdauer und Rechtlichkeit. Den Großen gegenüber, mit welchen ihn ſein Beruf ſo viele Jahre hindurch in Berührung brachte, beobachtete er ein ehrerbietiges Benehmen, bei welchem er ſich aber im mindeſten nichts vergab; gegen Leute von ſeinem Stande war er zurückhaltend, ſtets höflich, aber kalt. Niemand hatte einen würdigern Begriff von der Kunſt und dem hohen Berufe eines Künſtlers, wie er; nichts deſto weniger ſetzte er einen größern Werth auf eine klingende Kundgebung des Enthuſiasmus von Seiten des Publicums, als auf jede andere Art von Anerkennung, womit daſſelbe ihn an den Tag zu legen pflegt. Das Poſitive und Gegenwärtige beſchäftigte ihn mehr als die Ungewißheit, wie die Nachwelt urtheilen würde. Unter den ihm angeborenen Eigenſchaften dürfen wir vielen Scharfblick und Klugheit nicht vergeſſen. Bei jedem Geſchäfte, in dem es ſich um ſeine Intereſſen handelte, zeigte Leopold Mozart eine auffallende Gewandtheit, Anderen in die Karten zu ſehen, und wir finden ihn häufig geneigt, da etwas Verborgenes vorauszuſetzen, wo nichts zu finden war. Bei Allem, was er that, zeigte er ſtets die ängſtlichſte Vorſicht. So hütete er ſich unter Anderem in den Briefen, die er während ſeines Aufenthaltes in Italien an ſeine Frau ſchrieb, den Betrag ſeiner Einnahmen dieſer mitzutheilen, weil eine Frau Dinge der Art nicht verſchweigen könne, und da, wie er ſagte, die lieben Salzburger, welche die Reiſekoſten und andere Auslagen nicht zu ſchätzen vermöchten, ihn nach dieſen Einnahmen für viel reicher halten würden, als er es in der That wäre. Obgleich er ſich in ſeiner Correſpondenz ſtets von Politik fern hielt, ſo hatte er doch mehrere, ſehr ſchwer zu enträthſelnde Chiffren erfunden, die er in dem Falle anwandte, wenn in einem ſeiner Briefe von ſeinen Verhältniſſen zu hochgeſtellten Perſonen die Rede war. Ohne dieſe diplomatiſche Vorſicht hätte er es nie über ſich vermocht, einem Freunde die Mittheilung zu machen, daß ſein Erzbiſchof ihn ſchlecht behandle und noch ſchlechter bezahle.

Meine Leſer werden aus dieſem wohl erſehen haben, wenn ſie es nicht zuvor ſchon wußten, daß der Compoſiteur des Don Juan dieſem Muſter eines vollendeten Spießbürgers nicht ſehr gleichen konnte. Sie werden im Gegentheile die Individualität des Sohnes im ſchneidendſten Gegenſatze zu der des Vaters ſich entwickeln ſehen, indem beide nichts mit einander gemein hatten als jene Offenheit und Rechtſchaffenheit, die ſie, einen wie den andern, ſo ehrenvoll auszeichnete. Allein dieſe Contraſte, ſowohl nach Gemüthsart als Temperament, zwiſchen zwei Weſen, deren Fähigkeiten ſo verſchieden ausfielen, während doch ihre gegenſeitige Verbindung unumgänglich nothwendig war, zeigten eigentlich doch nichts Anderes, als die vollkommenſte Uebereinſtimmung zwiſchen den

Mitteln und dem Zwecke. Die Summe der Fähigkeiten des Einen ſtellt den reinen Genius dar, die Menſch gewordene muſikaliſche Kunſt, das Fleiſch gewordene Vermögen überſinnlicher Begriffe. Die Summe der Fähigkeiten des Andern ſtellt, wie man finden wird, alles das vor, was durchaus nothwendig war, um dieſen Genius auf den äußerſten Punct der Möglichkeit des Vollbringens zu erheben, um dieſe überſinnlichen Begriffe praktiſch in eine Menge Meiſterwerke zu verwandeln. Einen geeignetern Vater hätte der Sohn gar nicht haben können.

Die Stellung, welche L. Mozart in der erzbiſchöflichen Capelle einnahm, machte ihm viel zu thun, obgleich deren Beſoldung kaum zur Deckung ſeines Lebensunterhaltes hinreichte. Muſikunterricht und der Verkauf ſeiner Werke mußten das Fehlende erſetzen, ſo daß er ſich mit den Seinigen durchzubringen vermochte. Natürlicherweiſe blieb ihm auf dieſe Art wenig Muße übrig. Schüler und Muſikalienhändler wurden aber von dem Augenblicke an vergeſſen, als der kleine Wolfgang die himmliſche Sprache zu ſtammeln anfing, die kein Sterblicher wie er ſprechen ſollte. Der Vater hätte ſelbſt den Dienſt darüber vergeſſen, wenn es möglich geweſen wäre, die Fortſchritte des Kindes zu überwachen, ohne es ernähren zu müſſen. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß L. Mozart mit ganzer Seele Katholik war. Er war daher ſogleich mit ſich im Reinen, wem er das Wunder, das er vor Augen hatte, zuzuſchreiben habe; er erkannte ſogleich das in dem Kinde, was wir heutzutage in demſelben erkennen; und weil er vollkommen überzeugt war, daß die

Vorſehung ihn zum Werkzeuge einer außerordentlichen Erſcheinung erkoren habe, ſo weihte er ſein ganzes Ich der Pflege dieſer Wunderblume, welche Gottes Gnade ihm hatte erblühen laſſen.

Wie wir bereits geſagt haben, ſo beſaß Wolfgang eine ältere Schweſter, deren ebenſo frühzeitige Talente viel mehr Aufſehen in der Welt erregt hätten, wenn ſie nicht durch die des Bruders verdunkelt worden wären. Anna Maria, die man in der Familie Nannerl nannte, war ſieben Jahre alt, als ihr Vater mit ihr den Clavierunterricht begann. Wolfgang zählte damals deren drei. Bis dahin hatte man nur eine ungeſtüme Lebhaftigkeit und eine große Vorliebe für alle Spiele ſeines Alters bei ihm wahrgenommen, die in dem Knaben die den Kindern ſeines Alters eigene Naſchhaftigkeit weit überwog; auch hatte er ſtets eine große Empfindlichkeit an den Tag gelegt. Jeden Augenblick fragte er die Perſonen und die Bekannten des Hauſes, ob ſie ihn liebten, und wenn ſie dieß verneinten, fing er an zu weinen. Von dem Tage an, an welchem Nannerl's Unterricht anfing, wurde der Kleine ganz anders. Geſpannt und aufmerkſam wartete er, bis das Clavier frei wurde, um ſogleich ebenfalls ſich zu üben. Wenn man ihn ungeſtört ließ, ſo ſah man ihn ganze Stunden damit hinbringen, Terzen zu ſuchen, und ſein Geſicht ſtrahlte von Entzücken, wenn er einen übereinſtimmenden Ton berührte. Der Vater beobachtete ihn, und wußte nicht, ob er Gewicht darauf legen ſolle oder nicht. Doch wollte er einen Verſuch machen. Man legte dem Kinde einen ſehr kurzen Menuet vor. Nach einer halben Stunde ſpielte das Kind den Menuet ſo gerundet und im Tacte, als man es nur erwarten konnte. Zu etwas längeren Muſikſtücken brauchte er eine Stunde, und kaum war ein Jahr verfloſſen, ſo dictirte Wolfgang ſeinem Lehrer Stücke, die er erdacht hatte. Er componirte, ehe er eine Note ſchreiben konnte*). Noch zwei Jahre und der Kleine hätte den guten Clavierſpielern ſeiner Zeit beigezählt werden können.

Der Lehrer, welchen ſolche Fortſchritte im höchſten Grade überraſchten und faſt beunruhigten, ſuchte ihn mehr zurückzuhalten, als anzutreiben. Er wagte nicht, ihn ſo frühzeitig mit den Regeln der Compoſition bekannt zu machen. Vergebliche Vorſicht, denn bereits beſchäftigte der Plan zu einem Clavier-Concert dieſen jungen Kopf, aus dem ſpäter die Vervollſtändigung und Feſtſtellung der wahren Regeln der Kunſt, ſowie die Verwerfung ſo vieler ſeither giltigen Grundſätze hervorgehen ſollte, welche ſo lange die Autorität der berühmteſten Theoretiker aufrecht erhalten hatte. Wolfgang fing an, daran zu ſchreiben, aber ein unerwartetes Hinderniß ſchien die Ausführung unmöglich machen zu wollen. Weil er ſeine Feder immer bis auf den Grund des Tintenfaſſes eingetaucht, hatte er ſtatt Noten lauter Kleckſe gemacht. Dieß machte ihm Vieles zu ſchaffen; er weinte, doch ließ er ſich darum nicht abhalten, fortzufahren. Er wiſchte die Flecken mit der flachen Hand ab, und fuhr, nur mit den Gedanken beſchäftigt, die er im Kopfe hatte, mit dem Schreiben fort. Welches Ausſehen das Notenblatt bekam, kann ſich Jedermann ſelbſt vorſtellen. Der Vater, welcher von dem Vorhaben ſeines Sohnes nichts wußte, trat in dieſem Augenblicke mit einem Bekannten in das Zimmer. „Was machſt denn Du da?“ fragte er ihn. — „Ein Clavier-Concert; der erſte Theil iſt bald fertig.“ — „Laß ſehen, das muß was Schönes ſeyn.“ — „Nein, nein, es iſt noch nicht fertig.“ — Der Vater nahm es ihm aber weg und brach bei'm Anblicke dieſes Geſchreibſels in ein lautes Lachen aus. Als er aber die Compoſition aufmerkſamer durchſah, nahm ſein Geſicht einen ganz andern Ausdruck an; Thränen der Freude und Bewunderung rollten über ſeine Wangen. „Sehen Sie,“ ſagte er zu ſeinem Freunde, „wie Alles richtig und nach den Regeln geſetzt iſt; nur kann man es nicht brauchen, weil es ſo außerordentlich ſchwer iſt.“ — „Dafür iſt es auch ein Concert,“ erwiderte der kleine Componiſt, der der Meinung war, daß Concert ſpielen und Wunder hervorbringen ſo ziemlich gleich bedeutend wäre. — „Man muß es ſo lange üben, bis man es herausbringt. Sehen Sie, ſo muß es gehen.“ — Er fing nun an zu ſpielen; allein wenn es ihm auch nicht recht damit glücken wollte, ſo brachte er wenigſtens ſo viel heraus, daß ſeine Zuhörer daraus erſehen konnten, was er damit gewollt hatte. Das Concert war in der That unausführbar, doch war es ganz correct und für ein ganzes Orcheſter mit Trompeten und Pauken beſetzt*).

---

*) Alle dieſe Einzelnheiten ſind authentiſch. Herr v. Niſſen hat ſämmtliche Muſikſtücke, die L. Mozart ſeinen Sohn lernen ließ, ſowie die, welche ſpäter der Schüler ſeinem Meiſter dictirte, chronologiſch aufgezeichnet.

---

*) Der Engländer Holmes, deſſen mit vielem Fleiße geſchriebene Biographie Mozart's im vergangenen Jahre erſchie-

Aber nicht allein in der Muſik, ſondern in Allem, was man den kleinen **Wolfgang** lehrte, zeichnete er ſich aus. Ein ganz beſonderes Talent zeigte er aber namentlich für die Mathematik, die dem muſikaliſchen Genius ſo nahe verwandte Wiſſenſchaft; er wurde auch in der Folge ein gewandter Rechner, und löste leicht die verwickeltſten arithmetiſchen Aufgaben im Kopfe auf. Sein Gedächtniß, von dem er ganz merkwürdige Proben ablegte, war in der That ebenſo auſſerordentlich als ſein Genius.

Unſer Held ging in ſein ſechstes Jahr, als der Vater ſeine beiden Schüler für weit genug in der Kunſt vorgeſchritten hielt, um mit ihnen in der Welt aufzutreten, und zwar in einer glänzendern Welt, als Stadt und Hof von Salzburg in ſich ſchloſſen.

Zweites Capitel.

1762 – 1763.

Von dieſer erſten Reiſe **Mozart's** ſind keine Einzelnheiten auf uns gekommen, auch erſieht man nichts darüber in

---

nen iſt, bemerkt bei dieſer Stelle, daß eine Partitur für das ganze Orcheſter mit Trompeten und Pauken, wohl nur eine biographiſche Ausſchmückung von Seiten **Niſſen's** war, deren ein Wunder dieſer Art nicht bedurft habe. Sämmtliche Partituren, welche **Wolfgang** vor ſeinem zehnten Jahre geſchrieben hat, und welche auf uns gekommen, ſind nur auf praktiſchen Gebrauch berechnet und tragen durchaus keinen Stempel der Oſtentation an ſich. Ueberhaupt wandte er ſelten andere Blasinſtrumente, als Oboes, Fagote und Hörner an, womit auch die Orcheſter jener Zeit am beſten beſetzt waren. D. B.

den Briefen ſeines Vaters. Alles, was man davon weiß, iſt, daß L. Mozart zu Anfange des Jahres 1762 mit ſeinen Kindern nach München ging; daß die beiden jungen Virtuoſen den glänzendſten Beifall einernteten, daß ihnen vergönnt wurde, vor dem Kurfürſten zu ſpielen, und ſie, nach einem Aufenthalte von drei Wochen, dieſe Hauptſtadt wieder verließen.

Im Monat September deſſelben Jahres begab ſich die ganze Familie nach Wien, wo ihr mehrere einflußreiche Gönner bald Zutritt nach Hofe verſchafften. Kaiſer Franz I., ein Freund und Liebhaber der Kunſt, unterhielt ſich mehrmals mit dem kleinen Wolfgang, den er mit Gunſtbezeugungen überhäufte, indem er ihn unter Anderen auch mit einem Galakleide nach franzöſiſchem Geſchmacke beſchenkte, das für den Erzherzog Maximilian angefertigt worden war. Man kann ſich nichts Drolligeres denken, als das Bild unſeres kleinen Helden in dieſem glänzenden Coſtüme, das in einem mit Borten beſetzten Rocke, mit breiten, weit nach hinten abſtehenden Schößen, einer ebenfalls galonnirten, bis auf die Kniee herabfallenden Weſte, gepuderten, in einen Beutel zuſammengefaßten Haaren, Aermelverzierungen, größer als der Kopf deſſen, der ſie trug, kleinem dreieckigem Hütchen und einem Degen an der Seite beſtand*). Eines Tages ſagte der Kaiſer zu dem Knaben: „Es iſt keine große Kunſt mit allen Fingern zu ſpielen; aber nur mit einem Finger und auf einem verdeckten Claviere zu ſpielen, das würde erſt Bewunderung verdienen.“ Statt einer Antwort ſpielte das Kind mehrere ſehr ſchwierige Paſſagen mit einem Finger; dann ließ er ſich auch die Claviatur bedecken und ſpielte dennoch ſo gut, daß ſeine Zuhörer hätten glauben können, er habe ſich durch lange Uebungen auf dieſe Art von Prüfung vorbereitet. Es war aber das erſte Mal, daß er es verſucht hatte. Folgende, nicht weniger beglaubigte Anekdote, ſcheint mir aber noch merkwürdiger, weil ſie bereits einen der in Mozart's Charakter hervorragenden Züge durchblicken läßt. Er ſaß am Claviere, der Kaiſer neben ihm und ringsum befanden ſich eine Menge Herren vom Hofe, die er eben nicht für die beſten Kenner hielt. Wenn er ſich vor Leuten hören laſſen mußte, die nichts von Muſik verſtanden (und darüber war es nicht möglich ihn zu täuſchen), ſo ſpielte er nur Contretänze, Menuets und andere Kleinigkeiten, die von den Fingern eines Virtuoſen, denen gegenüber, welche ihn hören wollen, wie die bitterſte Ironie klingen. In dieſem Falle durfte er aber ſeiner Gewohnheit nicht folgen, er ſagte daher zu dem Kaiſer: „Iſt Herr Wagenſeil*) nicht hier? der ſoll kommen; er verſteht es.“ Der Kaiſer willfahrte dieſem Wunſche und ließ Wagenſeil an das Clavier treten. „Es iſt mir ſehr lieb, daß Sie da ſind;“ ſprach der Knabe, „ich ſpiele ein Concert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden.“

---

*) Dieſes Portrait befindet ſich unter den Illuſtrationen, die Herr v. Niſſen ſeiner Biographie beigegeben hat.

Wolfgang's Talente und originelle Laune machten ihn auch zum Liebling der Erzherzoginnen, der Töchter Maria Thereſia's. Zwei derſelben führten ihn zur Unterhaltung in den Gemächern des Schloſſes umher; weil aber der Knabe nicht gewöhnt war, ſich auf den glatten Parketböden zu bewegen, ſo fiel er hin. Die ältere der beiden Princeſſinnen beachtete den Unfall nicht; die andere dagegen, welche ungefähr ſo alt wie unſer Held war, hob ihn liebkoſend auf. „Sie ſind brav," ſagte er zu ihr, „ich will ſie heirathen." Die Princeſſin theilte pflichtſchuldigſt dieſe Erklärung ihrer erhabenen Mutter mit, worauf die Kaiſerin Wolfgang zu ſich rufen ließ und ihn fragte, was ihn zu dieſem, für ihre Tochter ſo ſchmeichelhaften Entſchluß bewogen habe. „Die Dankbarkeit," erwiderte der Kleine, ohne ſich zu beſinnen; „ſie war gut gegen mich, während ihre Schweſter ſich nichts um mich bekümmerte." Dieſe junge Erzherzogin, welche Mozart hatte heirathen wollen, war Maria Antoinette, die nachmalige Königin von Frankreich.

---

*) Er war früher Muſiklehrer der Kaiſerin Maria Thereſia.

Als unſer junger Clavier-Virtuoſe wieder in ſeiner Heimath war, kam ihm der Gedanke ein, noch ein anderes Inſtrument zu erlernen. Er hatte in Wien eine kleine Geige zum Geſchenk erhalten und auf dieſer fing er an, ohne Vorwiſſen ſeines Vaters ſich zu üben*). L. Mozart gab damals einem Violiniſten Namens Wenzl Unterricht in der Compoſition und dieſer brachte ſeinem Lehrer ſechs Trio's, die er während ſeiner Abweſenheit gemacht hatte. Ein anderer Muſiker, Schlachtner, durch den man eben dieſe Geſchichte erfahren hat, war anweſend. Man wollte die Trio's probiren, Wenzl ſollte die erſte, Schlachtner die zweite Violine und L. Mozart mit der Viola den Baß ſpielen. Mit einem Male kam Wolferl (Verkleinerung von Wolfgang) mit ſeiner kleinen Geige und bat, Schlachtner's Partie ſpielen zu dürfen. Der Vater, der in dieſem Wunſche nichts als ein unzeitiges kindiſches Verlangen erblickte, erklärte ihm, daß es einfältig wäre, mitſpielen zu wollen, ohne das Inſtrument zuvor erlernt zu haben. Wolfgang erwiderte, daß, um die zweite Violine zu ſpielen, man es nicht zuvor erſt erlernt haben müſſe, worauf der Vater ihn unwillig bedeutete, er ſolle das Zimmer verlaſſen. Er entfernte ſich weinend, als aber die beiden Ande-

---

*) Herr Holmes bemerkt bei dieſer Anekdote Folgendes: „v. Niſſen und andere Biographen Mozart's behaupten, er habe dieſes Inſtrument zu Ende des Jahres 1762 von Wien mitgebracht, und habe ſich zuerſt heimlicher Weiſe darauf eingeübt. So unwahrſcheinlich dieſe Angabe an und für ſich iſt, ſo wird ſie überdieß ganz deutlich durch einen Brief von L. Mozart, der auf der Reiſe nach Wien geſchrieben wurde,

---

widerlegt, in welchem er erzählt: daß der Knabe einen Zollbeamten durch eine Menuet erweicht habe." Dieſe Stelle widerlegt die Anekdote völlig, wir müſſen alſo, um ſie nicht ganz fallen zu laſſen, die Wahrheit in der Mitte ſuchen, die wohl darin zu finden ſeyn dürfte, daß der Vater ſeinen Sohn, der bereits auf dem Claviere ſich einen Ruf erworben hatte, vor Dritten nicht als Stümper auf einem Inſtrumente erſcheinen laſſen wollte, das er jedenfalls noch nicht lange genug ſpielte, als daß er hätte erwarten können, ihn etwas völlig Neues, ohne Fehler vom Blatte ſpielen zu ſehen. Seine Rührung und Freude waren deßhalb doch ganz ungekünſtelt, als er zu ſeiner Verwunderung ſehen mußte, daß er ſich geirrt und auch dießmal ſein Sohn ſeine Erwartung weit hinter ſich gelaſſen habe. D. B.

ren ſich für ihn verwendeten, wurde ihm endlich ſeine Bitte zugeſtanden. „Du magſt meinetwegen mit Herrn Schlachtner ſpielen,“ ſagte der Vater, „aber ſo leiſe, daß man Dich nicht hört; ſonſt mußt Du ſogleich fort.“ Man beginnt und bald bemerkt Schlachtner zu ſeiner Verwunderung, daß er ganz überflüſſig iſt. Er legt ſtillſchweigend ſein Inſtrument bei Seite und blickt den Vater an, der bei dieſer neuen Ueberraſchung ebenſo vor Freude weinte, wie damals, als er das Clavier-Concert durchgeſehen hatte. Die ſechs Trio's wurden ganz durchgeſpielt, ohne daß die zweite Violine auch nur bei einer Note gefehlt hätte. Die Beifallsbezeugungen der Mitſpielenden ermuthigten den Anfänger ſo, daß er meinte, auch die erſte, natürlich viel ſchwierigere erſte Stimme ſpielen zu können. Man machte zum Scherz einen Verſuch und alle Anweſenden mußten recht herzlich lachen, als er auch dieſe, wiewohl mit lauter unrichtigen und unregelmäßigen Applicaturen ſpielte; doch aber ſo, daß er wenigſtens nie ganz ſtecken blieb.

Bis in ſein zehntes Jahr hatte Mozart einen faſt unüberwindlichen Widerwillen gegen die Trompete; ſchon der bloße Anblick dieſes Inſtrumentes war ihm ein Gräuel. Um dieſen Widerwillen bei ſeinem Kinde zu überwinden, ließ der Vater einmal einen Trompeter kommen, der demſelben mit aller Macht in die Ohren blaſen mußte. Dießmal hatte er ſeine ſonſtige Klugheit aus den Augen geſetzt. Bei'm erſten Tone ſchon erblaßte der Kleine, fiel zur Erde und wahrſcheinlich hätte der Verſuch verderbliche Folgen gehabt, wenn man ihn länger fortgeſetzt hätte. Später gelang es ihm, eine Schwäche zu bemeiſtern, die ihren Grund in ſeiner zarten Organiſation hatte, und Niemand verſtand es beſſer als er, die Trompeten im geeigneten Augenblicke und mit mehr Erfolg im Orcheſter anzuwenden, als er.

Je älter unſer Held wurde, um ſo deutlicher, gebieteriſcher, ausſchließlicher zeigte ſich ſeine einſtige Beſtimmung. Die Liebhabereien der Kindheit, ſowie andere weniger wichtige Neigungen, die mehr zu Reife hätte gedeihen und Früchte tragen können, verloren ſich nach einander in ihm, oder gingen vielmehr in der einen Leidenſchaft für die Muſik unter, die jede andere verſchlang. Bald mußte man ihm die Zeit beſtimmen, welche er am Claviere zubringen dürfe; es trat bei ihm der völlig umgekehrte Fall ein, denn während man andere Kinder zur Arbeit antreiben muß, war man genöthigt, ihn zu ermahnen, ſich Erholung zu gönnen. Später entſchädigte er ſich für dieſen Zwang. Denn als Niemand mehr da war, der ihn in's Bett zu gehen nöthigte, trieb er es ſo weit, ſelbſt den Schlaf als eine völlig müſſige Erholung anzuſehen.

Deutſchland, in ſeiner damaligen Lage, war ein viel zu enger Schauplatz für ein ſo außerordentliches Talent wie das unſeres Helden. L. Mozart ſah dieß ein, auch wußte er überdieß, daß ein Prophet zu Hauſe nie etwas gilt, und ſo glaubte er, daß die Zeit gekommen wäre, ſeine Kinder nach Paris zu führen, wo die Köpfe ſich viel ſchneller erhitzen und die Börſen ſich raſcher öffnen, als in irgend einem Orte des ruhigen, überlegenden und ſparſamen Deutſchlands. Doch ſchlug er nicht den nächſten Weg ein, ſondern ging über München, Augsburg, Stuttgart, Mainz, Frankfurt, Coblenz, Aachen und Brüſſel. Während dieſer Reiſe ſchrieb L. Mozart fleißig Briefe in die Heimath, die er an einen Kaufmann Hagenauer, den Eigenthümer des Hauſes, das er in Salzburg bewohnte, richtete. Auſſer einer Liſte fürſtlicher und ariſtokratiſcher Namen, und einem Verzeichniſſe der werthvollen Geſchenke, mit denen die beiden Virtuoſen auf ihrem Wege überſchüttet wurden, enthalten dieſe Briefe faſt nichts als Einzelnheiten über die finanzielle Lage der Reiſenden, die wohl für Herrn Hagenauer von Intereſſe ſeyn konnten, uns aber im mindeſten nicht anſprechen können, weßhalb ich den Leſer mit denſelben verſchone und die Familie wohlerhalten im Herbſte 1763 in Paris ankommen laſſe.

Drittes Capitel.

1763 — 1766.

Unter den zahlreichen Empfehlungsbriefen, welche unſere Reiſenden nach Paris mitbrachten, befand ſich auch einer an Herrn Grimm, den Secretair des Herzogs von Orleans. Wer kennt nicht den innigen Freund Rouſſeau's und Diderot's, den Verfaſſer der literariſchen Bulletins für mehrere deutſche Fürſten, den unerſchrockenen Kämpfer der **coin de la reine** (Ecke der Königin), und den geiſtreichen Verfaſſer des **petit prophète de Boehmesbrod**. Ein Muſikfreund wie Grimm konnte Landsleute, die an ihn empfohlen waren, nicht anders als auf die zuvorkommenſte Weiſe aufnehmen. Nachſtehendes ſchrieb er an einen deutſchen Fürſten über die ſalzburger Familie, deren Beſchützer und Führer er in Paris machte.

„Die ächten Wunder ſind zu ſelten, als daß man nicht gern davon plaudern ſollte, wenn man einmal das Glück gehabt, ſo etwas zu ſehen. Ein Capellmeiſter von Salzburg, Namens Mozart, iſt hier ſo eben mit zwei ganz allerliebſten Kindern eingetroffen. Seine eilfjährige Tochter ſpielt das Clavier auf eine brillante Manier; mit einer erſtaunlichen Präciſion führt ſie die größten und ſchwierigſten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erſt ſieben Jahre alt ſeyn wird, iſt eine ſo außerordentliche Erſcheinung, daß man das, was man mit eigenen Augen ſieht und mit eigenen Ohren hört, kaum glauben kann. Es iſt dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der größten Genauigkeit die allerſchwerſten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es iſt unglaublich, wenn man ſieht, wie es ganze Stunden hindurch phantaſirt und ſo ſich der Begeiſterung ſeines Genius und einer Fülle entzückender Ideen hingibt, welche es mit Geſchmack und ohne Wirrwar auf einander folgen läßt. Der geübteſte Capellmeiſter kann unmöglich eine ſo tiefe Kenntniß der Harmonie und der Modulationen haben, welche es auf den wenigſt bekannten, aber immer richtigen Wegen durchzuführen weiß. Es hat eine ſolche Fertigkeit in der Claviatur, daß, wenn man ſie ihm durch eine darüber gelegte Serviette entzieht, es nun auf der Serviette mit derſelben Schnelligkeit und Präciſion fortſpielt. Es iſt ihm eine Kleinigkeit, Alles, was man ihm vorlegt, zu entziffern; es ſchreibt und componirt mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit, ohne ſich dem Claviere zu nähern und ſeine Accorde darauf zu ſuchen. Ich habe ihm ein Menuet aufgeſetzt und es erſucht, den Baß darunter zu legen; das Kind hat die Feder ergriffen, und ohne ſich dem Claviere zu nahen, hat es dem Menuet den Baß untergeſetzt. Sie können wohl denken, daß es ihm nicht die geringſte Mühe koſtet, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponiren und zu ſpielen, aus welchem Tone man es verlangt. Allein Folgendes, was ich geſehen habe, iſt nicht weniger unbegreiflich. Eine Frau fragte ihn letzthin: ob er wohl nach dem Gehöre und ohne ſie anzuſehen, eine italieniſche Cavatine, die ſie auswendig wußte, begleiten würde? Sie fing an zu ſingen. Das Kind verſuchte einen Baß, der nicht nach aller Strenge richtig war, weil es unmöglich iſt, die Begleitung eines Geſanges, den man nicht kennt, genau im Voraus anzugeben. Allein, ſobald der Geſang zu Ende war, bat er die Dame, von vorn wieder anzufangen, und nun ſpielte er nicht allein mit der rechten Hand das Ganze, ſondern fügte zugleich mit der Linken den Baß ohne die geringſte Verlegenheit hinzu; worauf er zehnmal hinter einander ſie erſuchte, von Neuem anzufangen, und bei jeder Wiederholung veränderte er den Charakter ſeiner Begleitung. Er hätte noch zwanzigmal wiederholen laſſen, hätte man ihn nicht gebeten, aufzuhören. Ich ſehe es wahrlich noch kommen, daß dieſes Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es nur noch ein einziges Mal, und es macht mir begreiflich, wie ſchwer es ſeyn müßte, ſich vor Wahnſinn zu bewahren, wenn man Wunder erlebt.“

Unter der Leitung dieſes eifrigen und einflußreichen Freundes mußte der Aufenthalt unſerer Reiſenden in Paris mit Erfolg gekrönt werden. Sie gaben Concerte, erhielten Einladungen in die erſten Geſellſchaften, wurden dem Könige, der ganzen königlichen Familie und auch der Frau v. Pompadour vorgeſtellt. Alle drei fanden ihre Rechnung dabei. L. Mozart ſchien mit den Louisdor's, die er einnahm, zufrieden zu ſeyn; Nannerl erhielt hübſche Geſchenke und Wolfgang durfte Leckerbiſſen von dem Teller der Königin naſchen, und Ihrer Majeſtät auf deutſch Alles ſagen, was ihm durch den Kopf ging. Sein Geplauder, welches die Königin Ludwig XV. überſetzte, unterhielt ſelbſt dieſen blaſirten Monarchen. Sollte man es glauben, daß unſer Held die Verwegenheit hatte, ſich ſelbſt über Frau v. Pompadour zu äußern, weil ſie ihn nicht hatte küſſen wollen. „Wer iſt denn die da,“ fragte er, „daß ſie mich nicht küſſen will? Hat mich doch die Kaiſerin geküßt!“*) Von allen Seiten regnete es Gedichte auf „dieſe von den Göttern und den Königen geliebten Sterblichen;“ und ein ausgezeichneter Kupferſtich ſtellte die ganze Familie in einer Gruppe dar, den Vater Violine ſpielend, den Sohn am Claviere und die Tochter zum Singen den Mund geöffnet. Durch ſo vielfache Huldigungen ermuntert, entſchloß ſich jetzt Leopold

---

*) Herr v. Niſſen erzählt nämlich, daß die Kaiſerin ihn auf den Arm genommen und geküßt habe.

Mozart, die Verſuche des jungen Componiſten herauszugeben. Die erſten Werke unſeres Helden erſchienen in Paris. Es ſind dieß vier Clavier-Sonaten mit Violinbegleitung ad libitum, wovon zwei Madame Victorie de France, der jüngern Tochter des Königs, und die beiden anderen der Frau Gräfin von Teſſé gewidmet waren.

Nach einem Aufenthalte von fünf Monaten in Frankreich wandten ſich die Reiſenden dem Lande der Guineen und der alten Muſik zu. Der Ruf war ihnen bereits vorangeeilt. Kaum waren ſie in London angekommen, als ſie auch gleich Zutritt bei Hof erlangten, alſo an den Ort, an welchem ſie in jedem neuen Lande, das ſie beſuchten, ſogleich feſten Fuß zu faſſen gewöhnt worden waren. Der Empfang, der ihnen hier zu Theil wurde, übertraf nach L. Mozart's Ausſage, alle die Beweiſe von Wohlwollen, die ihnen an anderen Höfen zu Theil geworden war. Georg III. war Liebhaber und Kenner der Muſik. Seine Gemahlin, Caroline von Mecklenburg, galt für eine treffliche Virtuoſin. In ganz Europa hätte unſer Held keine ausgezeichneteren und fähigeren Richter, ihn zu beurtheilen, finden können. Ich glaube auch, daß örtliche Einflüſſe mitwirkten, ſeinen Eifer anzuſpornen. Er befand ſich an dem Orte, wo Händel's Andenken noch herrſchte, welchem die Dankbarkeit Alt-Englands in der Weſtmünſter-Abtei, neben königlichen Grabmälern, zwiſchen denen von Newton und Shakeſpeare ein Monument errichtet hatte. Unter den Lebenden ſah aber Mozart einen andern berühmten Landsmann, den damaligen Lieblingstonſetzer der Engländer, einen Sohn

Sebaſtian Bach's *). Vielleicht halten es viele meiner Leſer für unwahrſcheinlich, daß Einflüſſe der Art auf den Geiſt eines Kindes von acht Jahren hätten einwirken können; dieſe aber bitte ich, in Betracht zu ziehen, daß dieſes Kind in allem, was ſeine Kunſt betraf, ein Mann war, und zwar ein ſolcher, mit dem wenige, ſelbſt damals, einen Vergleich auszuhalten im Stande waren. „Er weiß jetzt ſchon Alles," ſchrieb ſein Vater, „was man nur von einem Profeſſor von vierzig Jahren verlangen kann." Die Namen großer Muſiker machten ihn bereits jetzt ſchon vor Wetteifer und Begeiſterung erbeben. Wie dem auch ſeyn mochte, der kleine Zauberer glaubte durch ganz andere Mittel die Begeiſterung für ſich in St. James bewirken zu müſſen, als er bereits angewendet hatte, um die Muſikliebhaber in Wien und Paris für ſich zu gewinnen. Er fing an vom Blatte und ohne Fehler Fugen von Bach und Händel zu ſpielen! Das übertraf ohne alle Zweifel alle ſeine früheren Bravourſtücke. Hierauf nahm er einmal eine der Inſtrumentalſtimmen, zu einer Händel'ſchen Arie, die zerſtreut auf dem Claviere lagen, auf gut Glück heraus. Es war eine Baßſtimme, die er, ohne eine Note zu verändern, mit der ſchönſten Melodie ergänzte. Alle, welche ſchon beim Anblicke eines Notenblattes erblaßt ſind, wiſſen, daß dieſe Aufgabe ungleich ſchwerer zu löſen iſt, als wenn es ſich nur darum handelt, einen Baß unter eine Melodie zu ſetzen. Man kann ſich das Erſtaunen der

---

*) Dieſer erhielt zum Unterſchiede von ſeinen Brüdern den Beinamen „der engliſche." D. B.

Künſtler vorſtellen, als ſie vermöge augenblicklicher Eingebung ein Problem auf ſo glänzende Art gelöst ſahen, daß die wirkliche Melodie dieſes Baſſes, das Werk tiefer Ueberlegung des Compoſiteurs, bei einem Vergleiche kaum gewann. Bach konnte nicht mehr an ſich halten; er eilte auf den kleinen Nebenbuhler Händel's zu, um ihn zu umarmen, hierauf ſetzte er ihn auf die Kniee und fing an, die erſten Tacte einer Sonate zu ſpielen, die auf dem Pulte lag. Mozart ſpielte die folgenden Tacte, und ſo wechſelten ſie bis an's Ende derſelben mit einem Einverſtändniß und einer Genauigkeit ab, daß die entfernter ſitzenden Perſonen kaum bemerkten, was eigentlich vorgehe. Man glaubte, Bach habe allein geſpielt. Einige Tage hernach ſpielte unſer Virtuoſe die Orgel des Königs, und in Paris wie in London ſtimmte das Urtheil der Kunſtverſtändigen darin überein, daß ſeine Meiſterſchaft auf der Orgel noch mehr als auf dem Claviere zu bewundern ſey.

Ein ſehr intereſſanter Bericht über Mozart findet ſich im 60. Bande der Transactions philosophiques, aus dem Jahre 1770. Derſelbe iſt von Daines Barrington, Mitgliede der königlichen Geſellſchaft in London und an den Secretär eben dieſer Geſellſchaft gerichtet. Der gelehrte Verfaſſer beſpricht darin das Wunder, das er vor Augen hat, in muſikaliſcher und pſychologiſcher Beziehung. Nachdem ſich Barrington zuerſt über mehrere Einzelnheiten ausgelaſſen, die ich übergehe, um nicht zu wiederholen, erzählt er mehrere Thatſachen, von denen er Zeuge geweſen war. Eines Tages überbrachte er Mozart ein Duett, das von einem Engländer, mit Begleitung zweier Violinen und eines Baſſes, auf einen Text von Metaſtaſio componirt worden war, und veranlaßte ihn, daſſelbe zu ſpielen. Um denen meiner Leſer, welche die Schwierigkeiten des Leſens einer Partitur nicht kennen, einen Begriff von der Leiſtung des Knaben zu geben, will ich ihnen den eben ſo genialen als richtigen Vergleich anführen, welchen Herr Barrington machte. Er ſagt, man ſolle ſich fünf unter einander ſtehende Linien denken, von denen die erſte einen Text von Shakeſpeare und die vier unteren die Commentare zu dieſem Texte enthalten; alles wäre aber ſo geſchrieben, daß die Buchſtaben des Alphabets auf jeder Linie verſchiedenartig ausgeſprochen würden; daß auf einer z. B. ein a, auf der zweiten aber ein b und auf der dritten ein c bedeutete. (Barrington will damit die verſchiedenen Schlüſſel andeuten.) Man denke ſich nun, fährt der Verfaſſer fort, ein Kind von acht Jahren, das auf den erſten Anblick eine ſo verwickelte Zuſammenſtellung aufzufaſſen im Stande iſt, den Text mit der Fertigkeit eines Garrick vorträgt und den Hauptinhalt der Commentare auf jeder Linie zugleich andeutet, oder vielmehr aus den verſchiedenen Zeichen überſetzt, und man wird einen Begriff von den Fähigkeiten deſſen erhalten, von dem ich ſpreche. Kaum die größten Meiſter vermöchten ein Duett auf dieſe Art zu ſingen und zu ſpielen, wie es dieſes Kind that; das heißt aus der Partitur heraus vom Blatte ein Muſikſtück ganz im Sinne und im Geiſte der Compoſition mit Rundung und Präciſion vorzutragen. Aus Herrn Barrington's Bericht erſehen wir auch, daß Mozart ſingen konnte und zwar entzückend ſchön. Zwar war ſeine Stimme allerdings ſchwach und durchaus kindiſch; aber ſeine Methode war reizend und von claſſiſcher Reinheit. Es befand ſich damals ein ausgezeichneter Sänger, Namens Manzuoli, in London, auf den unſer Held ungemein viel hielt. Zur Vervollſtändigung ſeiner muſikaliſchen Unterſuchung gab Barrington Mozart zu erkennen, daß er einmal eine Liebesarie von ihm hören möchte, ſo wie ſein Freund Manzuoli eine in der italieniſchen Oper ſinge. Der Kleine ſah ihn ſchelmiſch an und fing ſogleich mit einem Jargon, in Form eines Recitativs an; daran knüpfte er ein Ritornell, als ganz paſſende Einleitung zu einem erotiſchen Geſange. Sodann ſpielte er eine Symphonie, welche einer Arie, über das einzige Wort Affetto (Liebe) entſprechen konnte. Hierauf verlangte man von ihm einen Zorngeſang, den er eben ſo raſch improviſirte, und in derſelben Form und mit aller Leidenſchaftlichkeit, welche das Wort Perfido (der Ungetreue) verlangte, vortrug. Bei dem Vortrage ſchien Mozart ſich einem ihm gänzlich neuen Eindrucke hinzugeben. Die dramatiſche Begeiſterung wirkte dergeſtalt auf ſeine Nerven, daß er wie ein Beſeſſener auf die Taſten ſchlug und einige Male von ſeinem Stuhle ſich in die Höhe ſchnellte. Obgleich dieſe improviſirten Compoſitionen keine Meiſterſtücke genannt werden konnten, fährt Barrington fort, ſo erhoben ſie ſich doch weit über die Mittelmäßigkeit in dieſer Gattung und zeugten von einer außerordentlichen Erfindungsgabe. — Das Wunder eines ſolchen Talents, das ſiegreich alle Proben beſtand, welche der gelehrte Engländer mit ihm anſtellte, ließ ihn an das Vorhandenſeyn eines gedoppelten Phänomens bei dem Individuum glauben, welches er ſtudirte. Er meinte nämlich, daß Mozart's Geſtalt, die ſelbſt für einen Knaben von acht Jahren klein zu nennen war, ebenfalls eine Ausnahme von der Regel, wie ſein Genius wäre. Möglicherweiſe konnte der Vater das Alter des Sohnes, der aller Wahrſcheinlichkeit nach ſeine fünfzehn bis ſechszehn Jahre haben mochte, verbergen, und die eine Hälfte des Wunders auf Koſten der andern geheim halten. Ein Zufall warf aber dieſe Hypotheſe des gelehrten Herrn mit einem Male über den Haufen. Es kam nämlich eines Tages, als er gerade anweſend war, eine Katze in's Zimmer; Wolfgang, der dieſe Thiere ſehr liebte, lief ihr, ohne ſich weiter um Muſik noch um Barrington zu kümmern, nach. Ein ander Mal fiel es ihm plötzlich ein, auf dem Stocke ſeines Vaters zu reiten. Dieß war nun freilich ein ſtarker Gegenbeweis gegen die vorgefaßte Meinung, denn ein derartiges Benehmen ſtimmte vollkommen mit der kleinen Geſtalt und den kindiſchen Zügen überein. Beinahe alle Muſiker Londons theilten die Zweifel unſeres Gelehrten, ohne ſich aber deßhalb ſo viele Mühe wie er zu geben, ſie aufzuklären, der ſich nicht eher beruhigte, bis es ihm gelungen war, durch den Grafen Haslang, dem britiſchen Geſandten am bayri'ſchen Hofe, ſich einen Auszug aus dem Kirchenbuche des Ortes zu verſchaffen, in dem Wolfgang Mozart geboren worden war. Nachdem dieſer Punct zur Ehre des Vaters und Sohnes aufgeklärt war, veröffentlichte Barrington den Bericht, aus dem ich das Hauptſächlichſte angeführt habe, und den er mit einem Vergleiche zwiſchen Händel und Mozart ſchließt. Der Erſtere ſpielte mit ſieben Jahren das Clavier und fing im neunten an zu componiren, wonach der Verfaſſer den Schluß zieht, daß der Zweite, deſſen Talente ſich noch frühzeitiger entwickelten, ſeinem großen Vorbilde wohl gleich kommen könnte, wenn er ſo lange lebe als Händel, der in einem Alter von achtundſechszig Jahren geſtorben war. Die Prophezeihung mußte namentlich in England ſehr gewagt erſcheinen, und doch wie weit iſt ſie hinter der Wirklichkeit zurückgeblieben!

Unter den Werken, welche Wolfgang in England componirte, findet ſich auch eine vierhändige Sonate. L. Mozart behauptet zwar in ſeinen Briefen, daß es die erſte dieſer Art geweſen ſey, welche er geſchrieben habe, was ich aber dahingeſtellt ſeyn laſſen will.

Von London begab ſich die Familie nach dem Haag, wo Wolfgang und ſeine Schweſter gefährlich erkrankten, und erſt nach vier Wochen wieder hergeſtellt wurden. Die Princeſſin von Naſſau-Weilburg, auf deren Einladung L. Mozart ſich entſchloſſen hatte, die Reiſe über Holland zu machen, gab den Kindern während ihres Krankſeyns die rührendſten Beweiſe von Aufmerkſamkeit und Zärtlichkeit. Wolfgang bezeugte ihr ſeine Dankbarkeit durch die Widmung von ſechs Sonaten. Außerdem componirte er noch einige Arien, und zu dem Feſte der Inſtallation des Prinzen von Oranien, Bruders ſeiner Beſchützerin, ein Quodlibet, in welchem alle Inſtrumente des Orcheſters concertirend behandelt waren, und nach einander Variationen zu ſpielen hatten. Von hier machten unſere Reiſenden einen Ausflug nach Amſterdam, wo ihnen erlaubt wurde, zwei Concerte zu geben, obgleich Faſtenzeit war und alle öffentlichen Luſtbarkeiten geſetzlich verboten waren. Die Ausnahme wurde deßhalb geſtattet, weil, wie es in dem Beſchluſſe lautete: „die Verbreitung der Wundergaben der Kinder zu Gottes Preiſe dienten.“

Im Frühlinge des Jahres 1766 kamen unſere Künſtler wieder nach Paris zurück. Hören wir noch einmal ihren Freund Grimm, um ihre Fortſchritte beurtheilen zu können *). „So eben haben wir hier die beiden liebenswürdigen Kinder Herrn Mozart's, Capellmeiſter bei dem Fürſt-Erzbiſchof von Salzburg, geſehen, die ſo vielen Beifall während ihres Aufenthalts in Paris 1764 gehabt haben. Ihr Vater iſt achtzehn Monate in England und ſechs Monate in Holland geweſen, und hat ſie vor Kurzem hieher zurückgebracht, um von hier nach Salzburg zurückzukehren. Ueberall, wo ſich dieſe Kinder einige Zeit aufgehalten haben, iſt nur Eine Stimme zu ihrem Vortheile geweſen, und ſie haben alle Kenner in Erſtaunen geſetzt. Mademoiſelle Mozart, jetzt dreizehn Jahre alt, übrigens ſehr von der Natur begünſtigt, hat die ſchönſte und glänzendſte Ausführung auf dem Claviere, nur ihr Bruder allein vermag die Stimme des Beifalls ihr zu rauben. Dieſer wundervolle Knabe iſt jetzt neun

---

*) Nachfolgender Brief, von dem Herr v. Niſſen nicht angibt, an wen er gerichtet wurde, iſt in franzöſiſcher Sprache geſchrieben.

Jahre alt. Er iſt faſt gar nicht gewachſen, aber er hat ungeheure Fortſchritte in der Muſik gemacht. Er hat ſchon vor zwei Jahren Sonaten componirt; ſeitdem hat er ſechs Sonaten für die Königin von Großbritannien ſtechen laſſen; ſechs andere hat er in Holland für die Princeſſin von Naſſau-Weilburg herausgegeben, er hat Symphonieen für ein großes Orcheſter componirt, die aufgeführt und mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden ſind. Er hat ſogar mehrere italieniſche Arien geſchrieben, und ich gebe die Hoffnung nicht auf, daß, noch ehe er zwölf Jahre alt iſt, ſchon eine Oper auf irgend einem Theater Italiens von ihm zur Ausführung kommen wird. Er hat Manzuoli in London einen ganzen Winter hindurch gehört, und dieſes ſo gut benutzt, daß er, obgleich ſeine Stimme außerordentlich ſchwach iſt, doch mit eben ſo viel Geſchmack als Gefühl ſingt. Aber das Unbegreiflichſte iſt jene tiefe Kenntniß der Harmonie und ihrer zarteſten Uebergänge, die er im höchſten Grade beſitzt, und wovon der Erbprinz von Braunſchweig, der giltigſte Richter in dieſer Sache, ſo wie in vielen anderen, geſagt hat, daß viele in ihrer Kunſt vollendete Capellmeiſter ſtürben, ohne das gelernt zu haben, was dieſer Knabe in einem Alter von neun Jahren leiſtet. Wir haben ihn anderthalb Stunden lang Stürme mit Muſikern aushalten ſehen, denen der Schweiß in großen Tropfen von der Stirne rann, und die alle Mühe hatten, ſich gegenüber von einem Knaben aus der Sache zu ziehen, der den Kampf ohne Ermüdung verließ. Ich habe ihn geſehen, wie er auf der Orgel Organiſten, die ſich für ſehr geſchickt hielten, beſiegte und zum Schweigen brachte.

In London nahm ihn **Bach** zuweilen zwiſchen ſeine Kniee, und ſie ſpielten ſo zuſammen abwechſelnd auf dem nämlichen Claviere zwei Stunden lang in Gegenwart des Königs und der Königin. Hier hat er dieſelbe Probe mit Herrn **Raupach** beſtanden, einem geſchickten Tonkünſtler, der lange in Petersburg geweſen iſt, und mit großer Gewandtheit phantaſirt. Man könnte ſich lange von dieſem außerordentlichen Phänomen unterhalten. Uebrigens iſt er eines der liebenswürdigſten Weſen, die man ſehen kann; alles, was er ſagt und thut, iſt voll Geiſt und Gefühl, vereint mit der Anmuth und dem holden Weſen ſeines Alters. Er benimmt ſogar durch ſeine Munterkeit die Furcht, die man hat, daß eine ſo frühreife Frucht vor der Zeit abfallen möchte. Bleiben dieſe Kinder am Leben, ſo werden ſie nicht in Salzburg ſich feſthalten laſſen. Bald werden Souveraine ſich um ihren Beſitz ſtreiten. Der Vater iſt nicht nur ein geſchickter Tonkunſtler, ſondern er iſt auch ein Mann von Verſtand und Geiſt, und noch nie ſah ich einen Mann von ſeinem Stande, der mit ſeinem Talent ſo viele Verdienſte in ſich vereinigte."

Auf der Durchreiſe durch die Schweiz nach Hauſe machte die Künſtlerfamilie die Bekanntſchaft **Salomon Geßner's**, welcher derſelben ein Exemplar ſeiner Werke ſchenkte, auf deren Titelblatt er in der Zueignung **Wolfgang Mozart** „die Ehre Deutſchlands und die Bewunderung der Welt" nannte.

Endlich, nach einer Abweſenheit von drei Jahren, kam die Familie **Mozart** wieder in der Heimath an.

Viertes Capitel.

1766—1768.

Jedermann in Salzburg wollte jetzt die Salzburger ſehen, die als unbekannte Menſchen abgereiſ't waren und berühmt zurückkamen. Es ging ihnen, wie es Vielen in ähnlicher Lage ergeht, man drängte ſich um ſie, zeigte ſich zuvorkommender, freundlicher gegen ſie, und war ihnen im Herzen weniger gut als zuvor. Unter anderen Beſuchern kam auch eine Notabilität der Stadt, ein Baron, der nicht wußte, wie er die Künſtler anreden ſollte. Sie, ſchien ihm in Hinſicht des Abſtandes, der damals zwiſchen dem Adel und Bürgerſtande in Deutſchland herrſchte, zu viel; das beliebte Er glaubte er aber bei Künſtlern, die in die intimen Kreiſe von Königen und Fürſten Zutritt erhalten hatten, doch nicht anwenden zu dürfen, und ſo meinte er einen glücklichen Mittelweg gefunden zu haben, indem er ſeine Anrede folgendermaßen einkleidete: „Nun, wir ſind weit herumgereiſt; Wir haben viel Ehre eingelegt ....“ Wolfgang unterbrach ihn aber mit den Worten: „Verzeihen Sie, Herr; aber ich erinnere mich nicht, Sie je wo anders als in Salzburg geſehen zu haben.“ Dieſe Anekdote, welche die Schweſter unſeres Helden nacherzählt, beweiſ't, daß das Kind nicht nur Genie, ſondern auch Geiſt beſaß.

Das Jahr 1767 verdiente in den Jahrbüchern der Muſik eine goldene Ziffer zu tragen. Mozart brachte es ruhig zu Hauſe zu, und verwendete ſeine Zeit zum höhern Studium der Compoſitionen von Sebaſtian und Emanuel Bach, von Händel und Eberlin. Ich las irgendwo, daß Letzterer, welcher damals Capellmeiſter in Salzburg und folglich ein College L. Mozart's war, unſerem Helden Unterricht im Contrapuncte gegeben habe. Er war in der That ein berühmter Contrapunctiſt und Organiſt. Aber auch den berühmten italieniſchen Meiſtern wandte Wolfgang ſeine Aufmerkſamkeit zu. Man findet nirgends die Namen dieſer Meiſter verzeichnet; wenn aber eine aufmerkſame Vergleichung von Mozart's Styl mit den Schöpfungen der verſchiedenen Epochen der italieniſchen Schule, dieſes Ueberſehen der früheren Biographen zu vervollſtändigen vermag, ſo glaube ich für meinen Theil, daß die italieniſchen Meiſter, denen unſer Held am Meiſten zu verdanken hatte, diejenigen ſind, welche den Uebergang vom ſiebenzehnten zum achtzehnten Jahrhunderte bilden, und es namentlich Stradella, Cariſſimi, vor Allen aber A. Scarlatti, Leo und Durante waren. Wie dem auch ſeyn mag, ſo viel ſteht feſt, daß dieſes gedoppelte, gründliche Studium, das jedes National-Vorurtheil fern hielt, von höchſter Wichtigkeit war. Wir finden darin weſentlich den Schlüſſel zu Mozart's Werken, worauf wir ſeiner Zeit zu ſprechen kommen werden.

Im Herbſte dieſes Jahres nahmen unſere Virtuoſen ihr wanderndes Leben wieder auf. Sie begaben ſich nach Wien, von wo ſie aber die Blattern eben ſo ſchnell wieder vertrieben, die viele Verheerungen anrichteten. Die Kinder entgingen aber der Krankheit doch nicht; ſie befiel ſie in

Ollmütz, wo ſie ſie zwei Monate hinhielt. Als die Gefahr vorüber war, kehrten ſie wieder nach Oeſterreichs Hauptſtadt zurück. Am Hofe Joſeph's II. wurde ihnen die ſchmeichelhafteſte und ausgezeichnetſte Aufnahme zu Theil. Die einflußreichſten Perſonen, wie der Graf Kaunitz, der Herzog von Braganza, Fräulein von Guttemberg, die Günſtlingin der Kaiſerin Mutter und auch Metaſtaſio, ſchienen ſich lebhaft für ſie zu intereſſiren. Wie viele Ausſicht auf Erfolg! Und dennoch wurde der dießmalige Aufenthalt in Wien für die Familie eine fortgeſetzte Kette von Unannehmlichkeiten, Plackereien und Täuſchungen. Wir werden ſehen, warum.

Wolfgang hatte nahezu das Kindesalter hinter ſich, ein Alter, das ſo ganz geeignet iſt, wohlwollende Geſinnungen zu erwecken, und welches ſelbſt den Neid entwaffnet. Mag ein Kind auch mit noch ſo hervorragenden Talenten ausgeſtattet ſeyn, ſo iſt man doch ſtets geneigt, daſſelbe mehr als eine Sache, als eine Perſon zu betrachten. Es iſt nichts als ein ſeltener und bewundernswerther Gegenſtand, und keineswegs ein uns überlegenes, ebenbürtiges Weſen. Bei einem Kinde bleibt ferner dem neidiſch Geſinnten der Troſt, ſich ſagen zu können: dieſe kleinen Wunder werden in der Regel ſehr gewöhnliche Menſchen oder bleiben nicht am Leben. Der Fall wird aber ſchon ernſter, wenn das Wunder, bereits in das Jünglingsalter getreten, zu- ſtatt abnimmt, und ſo die heimliche Hoffnung der Nebenbuhler, die nur dem Kindesalter verziehen hatten, zu Nichte macht. Der junge Mozart kam als ein Muſiker von zwölf Jahren in eine Stadt, die bis zu den Dachſtuben mit

Clavierſpielern und Componiſten angefüllt war. Dieſer junge Menſch von drei ein halb Fuß Höhe ſtellte ſich bereits den erſten Künſtlern an die Seite und zeigte ſich als der ſtärkſte Improviſator ſeiner Zeit. Nur zu ſichere Anzeichen waren vorhanden, daß er mit der Zeit noch mehr als dieſes werden würde. Daraus erklärte ſich hinreichend die Unruhe im Lager der gewerbsmäßigen Muſiker, die gegen den gemeinſchaftlichen Feind den gegenſeitigen Haß und die heimiſchen Eiferſüchteleien bei Seite ſetzten. Alle vereinigten ſich gegen einen Feind, der ihnen ihr bereits ſchon ſehr knappes Brod vollends zu rauben drohte. Weil nun die würdigen Herren die Thatſachen nicht in Abrede zu ziehen vermochten, ſo gaben ſie ſich gegenſeitig das Wort, alles Zuſammentreffen mit den Mozart's zu vermeiden; die Folgen davon ergaben ſich dann von ſelbſt; denn wenn man einen derſelben aufforderte, ſeine Meinung über den jungen Menſchen auszuſprechen, ſo bedauerte er zuerſt leichthin, ihn noch nicht gehört zu haben, lächelte ſodann fein, machte ſich über die Modewelt luſtig, und ſchien von der Ueberzeugung auszugehen, daß dieſelbe weder ſo unwiſſend noch ſo leichtgläubig wäre, um an alle die Fabeln zu glauben, die man ſich erzählte. Die Leute aus der großen Welt, ihres vermeintlichen Irrthums ſich ſchämend, glaubten dann den Künſtlern dagegen die Verſicherung geben zu müſſen, daß ſie gewiſſermaßen die Erſten geweſen ſeyen, die über die Sache gelacht hätten, und baten um aufrichtigen Aufſchluß, was denn eigentlich daran wäre. Dann vertraute man ihnen unter dem Siegel der tiefſten Verſchwiegenheit, daß der Vater ein ſehr gewandter

Charlatan und der Sohn ein trefflich abgerichtetes kleines Geſchöpf ſey, um damit Geld zu verdienen und Anderen einen blauen Dunſt vorzumachen. Auf dieſe Art mußten die Verſchworenen ihre Abſichten erreichen, ohne daß man ſie der Verläumdung beſchuldigen konnte, denn im ſchlimmſten Falle konnten ſie immer ſagen, daß man ſie ſelbſt ſo berichtet habe, und daß ſie keine Gelegenheit gehabt, ſich vom Gegentheile zu überzeugen. L. Mozart kam aber dieſer Taktik auf die Spur, und es gelang ihm, durch einen Meiſterſtreich ſie zu Schanden zu machen. Er erfuhr, daß einer der Angeſehenſten unter den Verſchworenen in einem ſehr zahlreichen Kreiſe von Muſikliebhabern ein Concert von ſeiner Compoſition, das noch Manuſcript und als das non plus ultra von Schwierigkeiten zum Voraus angekündigt und ausposaunt worden war, zu ſpielen beabſichtige. Was that nun unſer ſchlauer Salzburger; er ging in das Haus des Muſikfreundes, in welchem die Production ſtattfinden ſollte, und bot ihm die Dienſte ſeines Sohnes für den feſtgeſetzten Abend, jedoch mit der ausdrücklichen Bedingung an, daß er Niemandem ein Wort davon ſagen dürfe. Der Andere, welcher in dieſem Anerbieten nur ein vermehrtes Vergnügen für ſeine Gäſte erblickte, nahm daſſelbe mit Freuden an. Am feſtgeſetzten Abende erſcheint der vermeintliche Held des Feſtes in dem ſelbſtzufriedenen Bewußtſeyn des ſicher zu erwartenden Beifalles. Bereits liegt das Manuſcript auf dem Pulte; ſchon haben ſich die Liebhaber um das Clavier gruppirt und warten mit geſpannter Aufmerkſamkeit auf den bevorſtehenden Genuß. Der Profeſſor ſetzt ſich, räuſpert und ſchnäuzt ſich. In dieſem Augenblicke wird die Thüre geöffnet. — Ohne Zweifel ein Gaſt, der ſich verſpätet hatte. Welche Ueberraſchung, welche Hinterliſt! es iſt der gefürchtete Salzburger, er ſelbſt, der Geiſt Banko's bei Macbeth's Mahle. Jetzt gab es keine Möglichkeit, ihm zu entgehen. Der Herr des Hauſes, der Nichts ahnete, drückt ſein Vergnügen aus, das ihm zu Theil werde, zwei ſo ausgezeichneten Virtuoſen Gelegenheit zu verſchaffen, ſich gegenſeitig kennen zu lernen. Man ſagt ſich die ſchmeichelhafteſten Dinge, wie man es ſtets bei ſolchen Gelegenheiten zu halten pflegt. Während aber der wiener Profeſſor und L. Mozart ſich in Artigkeiten erſchöpfen, geht Wolfgang, der in ſeinem Leben nie lernte Complimente zu drechſeln, auf die Hauptſache, das heißt, auf das Clavier zu, und ſpielt das Concert vom Blatte weg, und zwar wie eine Compoſition, die man zuvor mit allem Fleiße für den öffentlichen Vortrag einſtudirt und auswendig gelernt hat! Um aber dem Componiſten des Concerts Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, müſſen wir berichten, daß ſein Gewiſſen, durch die Bewunderung erweckt, ſein Uebelwollen nicht länger mehr die Oberhand behalten ließ. Er konnte nicht umhin, öffentlich zu bekennen: „daß er als ehrlicher Mann eingeſtehen müſſe, daß dieſes Kind der größte Meiſter ſey, der jetzt auf der Welt lebe. Er habe es zuvor nicht glauben können.“

Es war aber nicht hinlänglich, einen einzelnen Widerſacher auf eine ſo edle Art beſiegt zu haben, die ganze furchtbare Verbrüderung mußte überwunden und das wiener Publicum ſelbſt in den Stand geſetzt werden, zwiſchen Mozart und ſeinen Gegnern zu entſcheiden. Dazu bot ſich eine Gelegenheit, wie man ſie nicht beſſer hätte wünſchen können. Kaiſer Joſeph hatte dem jungen Maeſtro zu erkennen gegeben, daß er eine komiſche Oper von ihm zu hören wünſche. Dieſer Wunſch war ein Befehl, dem man mit größtem Vergnügen gehorchte. Die Oper, welche **La Finta simplice** (die einfache Liſt) betitelt wurde, war in einigen Wochen geſchrieben und erhielt Haſſe's und Metaſtaſio's Beifall. Allein die Compoſition derſelben war dieſes Mal die geringſte Schwierigkeit. Kaum waren die Verſchworenen von der Gefahr unterrichtet, mit der ſie bedroht waren, als ſie Himmel und Erde in Bewegung ſetzten, um die Aufführung zu hintertreiben. Es gelang ihnen. Das italieniſche Theater war an einen gewiſſen Affligio verpachtet, und zwar unter der Bedingung, alle die Sänger, die zuvor vom Hofe ihre Gage erhalten hatten, fortzubezahlen, und ſämmtlichen Perſonen des Hofes freien Eintritt zu gewähren. Da auf dieſe Art der Impreſſario die Gefahr des Unternehmens ganz allein zu tragen hatte, ſo hatte er ſich, wie natürlich, vollſtändige Freiheit, ſein Repertoir zu machen, vorbehalten; von ihm allein hing die Annahme oder Verwerfung aller neuen Stücke ab, und der Hof hatte ihm in dieſer Beziehung gar nichts vorzuſchreiben. An dieſen armen Mann machte man ſich nun, den der Gedanke an einen nahe bevorſtehenden Bankerott ohnehin faſt zu Boden drückte, und brachte ihm die Anſicht bei, daß er mit der Darſtellung der **Finta simplice** ſich ſelbſt den Todesſtoß verſetzen würde; daß das Publicum im höchſten

Grade Aergerniß daran nehmen würde, einen Jungen von zwölf Jahren als Dirigent am Claviere eine Oper leiten zu ſehen, nachdem den Tag zuvor ein Gluck dirigirt habe; daß ſein unfehlbarer Ruin die augenblickliche Folge ſeyn würde, und was dergleichen mehr war. Affligio ließ ſich dergeſtalt einſchüchtern, daß er nur daran dachte, ſich ſeiner Verbindlichkeiten gegen unſern Helden auf gute Art zu entledigen, dem er ein Honorar von hundert Ducaten zugeſichert hatte. Die Hauptaufgabe war nur die, ihn, ohne ihm förmlich abzuſagen, los zu werden, um den Hof nicht aufzubringen, der die Oper beſtellt hatte und zu ſehen wünſchte. Die Maſchinen, welche beſtimmt waren, den erſten dramatiſchen Verſuch Mozart's zu vernichten, mußten künſtlich angelegt werden. Zuerſt durfte der Dichter mit den für nöthig erachteten Aenderungen im Libretto nie fertig werden: dann kamen die Sänger und erklärten, daß ſie die Arien nicht zu ſingen im Stande wären, die ſie in den, bei dem Maeſtro angeſtellten Proben ihren Stimmmitteln völlig anpaſſend gefunden hatten. Nach dieſen kam das Orcheſter. Konnten die im Dienſte grau gewordenen Veteranen ſich unter einen unbärtigen Director ſtellen? Welche Schmach! Während der Impreſſario gegen ſich ſelbſt conſpirirte, blieben die Individuen, deren Werkzeug und Opfer er war, nach Auſſen ebenfalls nicht müßig. Sie gaben ſich alle Mühe, die neue Oper zum Voraus in Mißcredit zu bringen, und ſchrieen ſie überall als abſcheulich aus, was ſie als Kenner zu beurtheilen verſtehen müßten. Dieß war aber, wie man ſich auszudrücken pflegt, ein in die Luft geführter Hieb. Mozart hatte bereits in einigen der ausgezeichnetſten Häuſern Wien's ſeine Arbeit auf dem Clavier Preis gegeben, und Alle, die ſie gehört hatten, ſtimmten in ihrem Lobe überein. Die Verſchworenen änderten nunmehr ihr Syſtem des Angriffes, indem ſie überall herumliefen und die Nachricht verbreiteten, daß dieſe Muſik ein Werk des Vaters ſey, indem der Sohn kein Wort italieniſch verſtehe und kaum das A B C der Compoſition weghabe. L. Mozart, dem es nie an Gegenmitteln fehlte, verzieh ſeinen Gegnern von Herzen eine Lüge, die ſeinem Sohne eine neue Gelegenheit zum Triumphe verſchaffen ſollte. In Gegenwart von vielen Zeugen nimmt er einen Band von Metaſtaſio's Werken, öffnet ihn auf gut Glück, und man übergibt dem jungen Maeſtro das Gedicht, welches zufällig aufgeſchlagen worden war. Wolfgang beſann ſich nicht einen Augenblick, ſondern ſchrieb, wie wenn man ihm dictirt hätte, innerhalb einer Stunde etwa, den Geſang und die Begleitung dazu, ſo daß man ſie ſogleich hätte produciren können. Eine ähnliche Probe wurde bei dem Grafen Kaunitz, bei dem Herzoge von Braganza, bei Haſſe, bei dem Capellmeiſter Bono, und ſelbſt bei Metaſtaſio vorgenommen, und jedesmal zog ſich Wolfgang mit gleichem Erfolge und mit derſelben Schnelligkeit aus der Sache. Gegen dieſe ſchlagenden Beweiſe vermochte die Cabale nichts mehr einzuwenden, ſie verſtummte, fuhr aber nichts deſto weniger fort, im Geheimen zu wirken. So verfloſſen Monate, und an die Stelle trügeriſcher Verſprechungen waren leere Ausflüchte getreten, ohne daß aber daran gedacht wurde, **La Finta simplice** in die Scene zu ſetzen. Endlich ging L. **Mozart** unter dieſen ewigen Plackereien, und ermüdet von den vergeblichen Schritten, die Geduld aus; denn, ſtatt ſeine Umſtände zu verbeſſern, mußte er täglich ſeine Caſſe immer mehr abnehmen ſehen. Er verfügte ſich zu dem ſogenannten Grafen **Affligio**, hielt ihm mit kräftigen Worten den Contract vor, den er mit ſeinem Sohne abgeſchloſſen habe, und bedrohte ihn, für den Fall, daß er ihn zu hintergehen beabſichtige, mit einer Klage. Der Italiener, den die deutſche Derbheit etwas auſſer Faſſung brachte, ſuchte nach Ausflüchten; als er aber ſah, daß er damit nicht ausreiche und nicht ausweichen könne, eine entſcheidende Antwort zu geben, ſagte endlich: „wohlan, wenn Sie durchaus Ihren Sohn ſich **proſtituiren** ſehen wollen, ſo mag es ſeyn, ich werde dagegen ſeine Oper auspfeifen laſſen.“ Der Vater unſeres Helden wußte nur zu wohl, daß **Affligio** der Mann wäre, dieſes Mal Wort zu halten, und wollte ihn deßhalb nicht auf die Probe ſetzen. *La finta simplice* wurde nicht gegeben.

Ich geſtehe, als ich bei'm Durchleſen der Briefe L. **Mozart's** auf dieſe Einzelnheiten ſtieß, die ich bedeutend abgekürzt habe, ich mich des Gedankens nicht zu erwehren vermochte, daß das Unrecht des Unternehmers **Affligio** am Ende doch nicht ſo groß geweſen ſeyn dürfte, und daß der erſte dramatiſche Verſuch unſeres Helden doch noch zu ſchwach war, als daß er verdient hätte, in Scene geſetzt zu werden. Dieſen Zweifel widerlegte ich mir aber ſpäter ſelbſt durch gründlichere Prüfung der Umſtande. Nach allen Antecedentien von Seiten **Mozart's**, nach denen man hauptſächlich ſchließen muß, erhob er ſich weit über die mittelmäßigen Componiſten ſeiner Zeit; ſodann ſtimmten alle Dilettanten, die in Wien den Ton angaben, und die Oper am Claviere gehört hatten, in der Anſicht überein, daß die Muſik vermöge ihres Werthes Beifall erhalten müßte; ferner der begeiſterte Beifall der Sänger ſelbſt, ehe ihnen unterſagt worden war, aufrichtig zu ſeyn, endlich, und zwar vor allem Andern beweiſ't das uneigennützige Zeugniß zweier großen Kenner, daß die Aufführung der *Finta simplice* den Ruhm ihres Componiſten *alle stelle* (zu den Sternen) erhoben haben würde. Haſſe und Metaſtaſio ſprachen ihre Bewunderung für das Werk aus, und erklärten, daß ſie in Italien dreißig Opern hätten glücken ſehen, die in keiner Beziehung ſich mit der Mozart's meſſen könnten. — Es unterliegt keinem Zweifel, daß *La finta simplice* heut' zu Tage nicht ſehr, oder gar nicht gefallen würde; aber gerade aus dieſem Grunde hätte ſie wahrſcheinlich im Jahr 1768 Beifall erhalten. Das Genie unſeres Helden beſtand damals, und ſogar lange nachher noch, in ſeinem Gedächtniſſe; der Maeſtro von zwölf Jahren ſtand noch nicht hoch genug, um einen Durchfall zu wagen auf die Gefahr hin, nicht verſtanden zu werden; ſein Styl war noch nicht der Mozart'ſche Styl; er folgte den Irrthümern der Lieblings-Componiſten ſeiner Zeit, wie heute ein junger Menſch ſeines Alters damit beginnen würde, Roſſini oder Beethoven nachzuahmen, wie groß auch immer die Originalität ſeyn möchte, welche er in ſpäterer Zeit entwickeln dürfte. Alle, welche Partituren italieniſcher Opern geſehen haben, die vor dem Idomeneo geſchrieben worden ſind, werden wiſſen, daß zwiſchen der Zeit vor und nach Mozart ein Abgrund liegt, in welchem der frühere dramatiſch-lyriſche Geſchmack für immer begraben lag. Die italieniſchen Opern des achtzehnten Jahrhunderts, welche ſich im Andenken und in der Zuneigung der Muſikliebhaber erhalten haben, ſind ſämmtlich während der letzten Lebensjahre Mozart's oder nach ſeinem Tode componirt worden *).

Dadurch, daß die Verſchworenen unſerm Helden das Theater verſperrt hatten, erreichten ſie dennoch nur zur Hälfte ihren Zweck, der namentlich darauf hinauslief, ihm einen öffentlichen Triumph unmöglich zu machen. Mozart nahm ſich aber ſeine Revanche. Eine neue, zum Waiſenhauſe gehörige Kirche, war um dieſe Zeit fertig geworden. Der Director deſſelben beauftragte Mozart, zur Einweihung dieſer Kirche eine ſolenne Meſſe, ein Offertorium und ein Poſaunen-Concert zu componiren, welche Werke der junge Maeſtro in Perſon dirigiren ſollte. Der ganze Hof war bei der Aufführung zugegen; der Zudrang von Menſchen war ungeheuer, und Kaiſer Joſeph wurde endlich das Vergnügen zu Theil, das er ſich verſprochen hatte, als er die Oper beſtellt hatte, nämlich den Kleinen an der Spitze eines ganzen Orcheſters zu ſehen. Ein ſchönes Geſchenk von Seiten der Kaiſerin bezeugte dem Maeſtro die Zufriedenheit ſeiner erlauchten Zuhörer.

---

*) Dahin gehören z. B. Fioravanti's Sängerinnen auf dem Lande; Cimaroſa's heimliche Ehe u. ſ. w.

Der berühmte Mesmer, der damals in Wien lebte, gehörte unter die eifrigſten Freunde der Mozart'ſchen Familie. Ein Wunder, wie er hier eines vor Augen ſah, mußte die Sympathie des Vaters oder vielmehr Erneuerers des Magnetismus erwecken. Mesmer liebte die Muſik, zuerſt um ihrer ſelbſt willen, vielleicht aber auch als Arzt, weil er in ihr häufig ein nützliches Hilfsmittel für ſeine magnetiſchen Curen fand. Er wollte Affligio und der ganzen Cabale zum Trotz eine Oper von ſeinem jungen Freunde dargeſtellt ſehen. Um den Wünſchen des Vaters zu entſprechen, wählte man eine aus dem Franzöſiſchen überſetzte Operette, die Wolfgang in Muſik ſetzte, welche in Mesmer's Hauſe geſpielt wurde, und von dem Erfolge begleitet war, der ſtets auf Liebhabertheatern ſtattfindet. Das Stück hieß: *Bastien et Bastienne.* So viel ich weiß, iſt Herr v. Niſſen der Einzige, der dieſes Werkchen erwähnt, das ſich nicht im Hauptverzeichniſſe der Werke Mozart's vorfindet und von dem auch die Briefe ſeines Vaters kein Wort enthalten. Ein ſo gewiſſenhafter Mann, als der däniſche Biograph iſt, hat nichts erfunden, das unterliegt keinem Zweifel; aber vermöge des Geſetzes, das er ſich auferlegt hat, ſehr wenig zu behaupten, wo Andere nicht für ihn ſprechen, beſpricht Herr v. Niſſen die Sache in zwei Linien, ohne die Quelle anzugeben, aus der er geſchöpft hat, und überläßt, vermöge eines ebenſo unveränderlichen Grundſatzes, die Reflexionen und den Commentar dem Leſer. — Gerber zählt in ſeinem neuen Lexikon der Tonkünſtler die Oper *Bastien et Bastienne* unter den Werken Leopold Mozart's und nicht unter denen ſeines Sohnes

Wolfgang auf. Wer von Beiden Recht hat, Herr v. Niſſen oder das Lexikon, erlaube ich mir nicht zu entſcheiden.

Die Familie blieb auf dieſe Art vierzehn Monate in Wien, welche der Vater unſeres Helden als doppelt verloren betrachten mußte, weil er ſeine Erſparniſſe hatte angreifen müſſen und ſein Sohn die Koſten für ſeine Partitur verloren hatte.

Fünftes Capitel.

1769–1771.

Mozart hatte jetzt München, Wien, Paris, London, Holland und die Schweiz beſucht, aber er war noch nicht in Italien geweſen. Er hatte alſo noch Nichts geſehen. Eine Reiſe nach Italien war damals für einen Componiſten etwas unumgänglich Nothwendiges; heutzutage iſt es ganz dem Ermeſſen anheimgeſtellt und dem Grade der Neugier eines Jeden überlaſſen. Dieſes Land gab damals in der ganzen Welt den Ton bei Kunſtwerken jeder Art, namentlich aber in der Muſik an. In ihm war dieſe Tochter des Himmels auf den Altären der Chriſtenheit geboren worden und hatte ſich unter ihrem neuſchaffenden Einfluſſe, in der gedoppelten Form, der Melodie und Harmonie entwickelt; einer Form, welche der profanen alten Welt ebenſo unbekannt geblieben, als ſie es noch heutzutage allen nicht chriſtlichen Völkern iſt. Eine Zeitlang waren die Belgier die Erſten geweſen, aber um die Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts überholten ſie die Italiener durch Paleſtrina, von dem man die Aera der wahren Muſik datiren kann, nämlich der, welche das Herz und die Ohren beſticht, und die er an der Stelle der griechiſchen Theorieen und der oft genialen und tiefen Combinationen aufbrachte, die aber nur auf das Nachdenken und die Sinne berechnet war. Die Oper, welche bald darauf Italien ebenfalls ihre Entſtehung und Vervollkommnung verdankte, trug dazu bei, die muſikaliſche Oberherrſchaft dieſes Volkes noch mehr zu befeſtigen. Nur Frankreich und England machten Anſprüche auf ein nationales lyriſches Theater. Was war aber das für ein Theater, guter Gott! Hier hörte man nichts als Lully und Rameau, und Rameau und Lully, klägliche Pſalmodieen, abgeſchmackte Triller von kreiſchenden Stimmen herausgeſchrieen, die den Zuhörern, deren Ohren von Horn waren *), nie genug ſchreien konnten. Dort handelte es ſich um nichts als um Gebirgslieder. Das übrige Europa kannte keine andere Oper als die italieniſche. Eine Menge ausgezeichneter italieniſcher dramatiſcher Componiſten folgten in Italien von Generation zu Generation auf einander, und zwar ebenſo regelmäßig, wie der gewöhnliche Menſchenſchlag. Zahlreiche Conſervatorien, welche Talente aller Art groß zogen, verſorgten die ganze Welt mit Maeſtro's und Sängern. Hier wurden die großen Sänger für die päpſtliche Capelle gebildet, die ſich durch eine Reinheit des Vortrags und eine Meiſterſchaft in der Ausführung auszeichneten, der Nichts gleich zu kommen vermochte. Unter den Hallen von Sanct Peter lagen die Schätze der älteren

---

*) Ausdruck eines Italieners.

Meiſter, als Manuſcripte, die Niemandem mitgetheilt werden durften, ja deren Einſichtnahme ſogar nicht Eingeweihten bei'm Bannſtrahle der Kirche unterſagt war und welche nur ein Mal im Jahre, während der Paſſionszeit, aufgeführt wurden *).

Ich habe bereits geſagt, daß die Triumphe der italieniſchen Opern-Componiſten Alles, was ſich neben ihnen und über ſie erhob, in Schatten ſtellten. Schon fingen die Barbaren, welche Italien die Herrſchaft der Welt entriſſen hatten, an, ihm auch die Oberherrſchaft in der Muſik ſtreitig zu machen. Sie hatten ſich bereits gezeigt. Es waren Händel, Bach, Gluck und Haydn; aber die Mitwelt hatte ſich noch nicht zu Gunſten dieſer Männer ausgeſprochen, die eine ſo lange Zukunft erwartete, ſondern hing den Helden des Tages an, die damals in Europa den Vorzug hatten. Händel's Ruhm umſchloß der Ocean von allen Seiten. Sebaſtian Bach, der unpopulärſte aller Meiſter, die in dem Genre ſchrieben, den er vorzugsweiſe bearbeitete, ein Genre, der an und für ſich ſchon ſehr unzugänglich iſt und die große Maſſe des Publicums gleichgiltig läßt, zählte nur eine ſehr kleine Anzahl Eingeweihter unter ſeinen Bewunderern. Europa kannte ſeinen Namen kaum. Gluck war unter ſeinen Zeitgenoſſen eine weit größere Berühmtheit als Bach, aber dieſe Berühmtheit erlangte er erſt in Frankreich, wohin er die wahre muſikaliſche Tragödie noch nicht verpflanzt und einheimiſch gemacht hatte, deren Schöpfer er war und von

---

*) Jetzt ſind ſie veröffentlicht.

der er im Jahre 1768 in Wien die erſte Probe ablegte. Ja, die kritiſche Einſicht des Jahrhunderts, ſelbſt in Frankreich, wo Gluck förmlich fanatiſche Anhänger zählte, war noch der Art, daß man dem Kampfe zwiſchen Gluck und Piccini zuſah, ohne daß man zu entſcheiden wagte, wem der Sieg verbleiben würde. In beiden Lagern wurde das Te deum angeſtimmt, und wir dürfen nicht verhehlen, daß Piccini die gewichtigeren Stimmen für ſich hatte! Ich bin übrigens der Anſicht, daß eine andere, ſehr natürliche Urſache am Meiſten dazu beitrug, den Stoß, welchen früher oder ſpater Gluck's Werke der alten italieniſchen Schule beibringen mußte, zu ſchwächen. Die Dilettanten intereſſiren ſich viel mehr für die Muſik als für das Drama, und von jeher verſtehen die Dilettanten mehr die Aufführung als die Compoſition einer Oper zu beurtheilen. Weil nun Gluck deutſche oder franzöſiſche Sänger verwendete, ſo mußte den italieniſchen Künſtlern, deren Talente häufig eine mittelmäßige Muſik ihrer Meiſter geltend zu machen verſtehen, der Unterſchied ungeheuer erſcheinen. Denn damals verſtanden die Italiener allein zu ſingen. Man darf ſich daher nicht verwundern, daß lange Zeit vor und ſehr lange Zeit nach Gluck die Liebhaber noch fortwährend in Europa behaupteten, daß es auſſer der italieniſchen Muſik kein Heil gebe.

Was Joſeph Haydn anbelangt, der ſowohl der Vorläufer als der berühmteſte Nachfolger unſeres Heros war, ſo konnte dieſer ohne Widerſpruch für den erſten Inſtrumental-Componiſten der Welt, vor dem Jahre 1768 gelten, bis zu welchem wir mit unſerer Erzählung gelangt ſind. Das will aber für eine Zeit, in welcher die höhere Bedeutung der Inſtrumentalmuſik noch in ihrer Kindheit lag, nicht viel beſagen. Wir dürfen bei den unzähligen Schöpfungen Haydn's zwei völlig verſchiedene Epochen nicht überſehen. Im Augenblicke haben wir es nur mit dem Haydn vor Mozart zu thun, mit dem Componiſten der erſten Quatuors und der erſten Symphonieen, die Niemand mehr ſpielt; und dieſe Verſuche, ſo ſehr ſie zu jener Zeit bewundernswerth waren, berechtigten deßhalb doch Niemanden zu dem Glauben, daß die Symphonie nicht neben der Oper ihren Rang einnehmen würde.

Von dieſem Haydn, bis zum Componiſten der Schöpfung, war noch ein großer Abſtand, wie man ſieht. Der Weg, der von dem einen zum andern führte, mußte ſeinen Gang durch die claſſiſche Periode Mozart's hindurch nehmen.

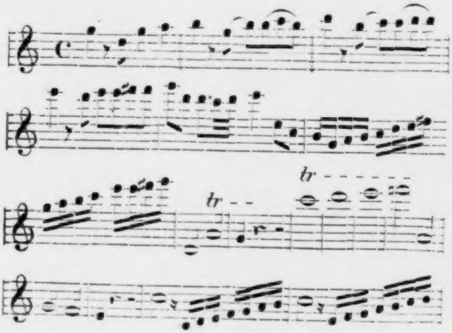
Schließlich müſſen wir noch bemerken, daß die großen Componiſten, von denen die Rede war, ſo wie einige andere ſehr geſchickte und noch heutzutage geſchätzte Künſtler, die zerſtreut in Deutſchland lebten, nur einen ſehr theilweiſen Einfluß übten, den ſie allein ihrem Genius verdankten und der ſich darum um ſo langſamer entwickeln mußte, weil er erſt eine völlige Veränderung in den Anſichten und entſchiedenere Reformen in der Tonſetzkunſt hervorzubringen hatte. In Italien dagegen bildete die muſikaliſche Welt eine geſchloſſene Phanlanx, eine compacte, homogene, in den Principien einige, alles überfluthende und intolerante Maſſe, die ihre Apoſtel und Miſſionaire in alle Welt ſandte und ihre Lehren mit einer Ueberlegenheit und einer unwiderſtehlichen Macht predigen ließ, weil ſie allein das Monopol des Geſanges beſaß. Aus dieſem raſchen Ueberblicke, den wir auf die Verhältniſſe der muſikaliſchen Welt um das Jahr 1769 geworfen haben, werden die Leſer von ſelbſt erſehen, warum die Muſiker aus allen Theilen Europas damals nach Italien ſtrömten. Alle durften ſicher ſeyn, dort wie von ihrer gemeinſchaftlichen Mutter aufgenommen zu werden. Sie zog die Ausländer ſogar zuweilen ihren berühmteſten eigenen Kindern vor, war ſtolz auf ihre Siege und adoptirte ſie liebevoll; natürlich aber nur dann, wenn ſie zu lernen und nicht zu lehren kamen, und nachdem ſie aus ihrem Unterrichte hinreichend Nutzen gezogen hatten, um im reinſten italieniſchen Styl ſchreiben zu können. Händel und Gluck hatten auch in Italien ihre Sporen verdient und, wie alle Anderen ihrer Lehrerin den erſten Tribut der Nachahmung gezollt, die ſchmeichelhafteſte Ehrerbietung, die man ihr erzeigen konnte, die ſie aber auch am unnachſichtigſten verlangte. Wehe aber dem Muſiker, der den barbariſchen, das heißt den ausländiſchen Doctrinen Geltung zu verſchaffen geſucht hätte. Er wäre, gleich dem armen Jomelli, durch Anatheme und Pfeifen zu Tode gehetzt worden. Welche Süßigkeiten, welche Zärtlichkeit, welche Lorbeeren und Triumphe erwarteten dagegen die gelehrigen und ihrer muſikaliſchen Orthodoxie feſt anhängenden Schüler! Welch' ſchmeichelhafte und ruhmvolle Beinamen entſchädigten die Fremden, denen die Ehre zu Theil wurde, Naturaliſationsbriefe zu erhalten. **Hasse, il caro Sassone, Amadeo Mozart, il cavaliere filarmonico!** Wog ſo Etwas nicht das Ordensband bei einem Muſiker auf!

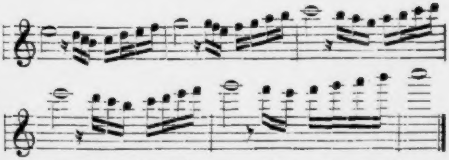
In der Folgezeit ließ unſer Heros ſeine Adoptivmutter die Zärtlichkeit, die ſie für ihn in ſeiner Kindheit gehabt, bitter bereuen; vor der Hand handelte es ſich aber darum, ſie zu verdienen. Schon lange beſchäftigte L. Mozart der Gedanke an dieſe Reiſe, welche die Erziehung ſeines Sohnes vollenden und ſeinen Ruf vollends feſt begründen ſollte. Man kehrte deßhalb nach Salzburg zurück, ſtudirte dort über Hals und Kopf den Contrapunct und die italieniſche Sprache; und als man endlich nach Ablauf eines in Zurückgezogenheit verlebten Jahres ſich für hinreichend ausgerüſtet hielt, um vor dem oberſten Gerichtshofe in Bologna, dem der Pater Martini vorſtand, zu erſcheinen, beſchloß man, ſich auf den Weg zu machen. Die Mutter und Schweſter Mozart's blieben dieſes Mal zu Hauſe. Vor der Abreiſe wurde Wolfgang noch zum Concertmeiſter der erzbiſchöflichen Capelle ernannt, was beweiſt, daß er damals ſchon die Violine nicht ſchlecht geſpielt haben muß. Von dem Gehalte, den er dafür bezog, werden wir ſpäter ſprechen.

Wir übergehen die Einzelnheiten unter Wegs auf dieſer erſten italieniſchen Reiſe, welche achtzehn Monate dauerte. Die Anführung derſelben Erfolge, derſelben Darlegungen der Bewunderung, würden der Erzählung eine Monotonie verleihen, welche die Nebenumſtände dabei nicht auszugleichen vermöchten. Die reiſenden Künſtler thun, wohin ſie kommen, faſt überall daſſelbe. Beſuche, Einladungen, muſikaliſche Abende, Veranſtalten von Concerten, Vertheilen von Billets, Annahme von Geſchenken, Eincaſſiren guter oder ſchlechter Einnahmen, das ſind die Achſen, um die ſich ihre ganze Exiſtenz in einem Kreiſe dreht, der an einem Thore aufhört, um an dem nachſten von Neuem zu beginnen. Der Unterſchied liegt allein in den Orten und den Eigennamen. Die Reiſe, von der wir ſprechen, macht allerdings eine Ausnahme in dieſer Beziehung, ſie iſt von größerm Intereſſe; aber bloß aus dem einzigen Grunde, weil der Reiſende ſelbſt eine Ausnahme einzig in ſeiner Art war. Allein dieß iſt gerade ein Grund mehr, nur intereſſante Details und charakteriſtiſche Thatſachen anzuführen, die weder zuvor noch nachher bekannt gewordene Beiſpiele in ſich ſchließen, die allein der Geſchichte eines Mozart und nicht der aller Virtuoſen angehören, die ein neues Land ausbeuten.

Der Enthuſiasmus der Italiener iſt in ſeiner Kundgebung ſehr verſchwenderiſch, weil er von Herzen geht. Nirgends fand unſer Heros ſo ſehr wie bei ihnen eine herzliche Aufnahme, ein allgemeines Wohlwollen, eine augenblickliche Anerkennung, ein Gefolge von Freunden und Beſchützern, das ſich in allen Städten, wo er verweilte, aus freien Stücken bildete, und die keine anderen Geſchäfte, als die ſeinigen, zu haben ſchienen.

Kaum hatte Mozart den Fuß auf italieniſchen Boden geſetzt, als man ihm auch ſchon die Anerkennung zu Theil werden ließ, die man ihm in Wien ſo hartnäckig verweigert hatte. Der Unternehmer des Theaters in Mailand beſtellte ſogleich eine Oper für den nächſten Carneval bei ihm. Weil aber der Maeſtro noch ſieben bis acht Monate vor ſich hatte, ſo wandte er dieſe Zeit dazu an, die Hauptſtädte der Halbinſel zu beſuchen, und ſo reiſ'te er zuerſt nach Bologna, dem Sitze der gelehrteſten Contrapunctiſten, an deren Spitze der berühmte Vater Martini: das muſikaliſche Orakel ſeiner Zeit ſtand. Als unſere Reiſenden durch Parma kamen, machten ſie die Bekanntſchaft der Signora Agujari oder Ajugari, Baſtardella genannt. Sie hatten von dieſem Geſangeswunder ſprechen hören, ohne ganz daran zu glauben; die Signora lud ſie aber zum Eſſen ein und hob bei dieſer Gelegenheit mit großer Gefälligkeit ihre Zweifel. Sie ſang ihnen einige Arien, von denen Wolfgang mehrere Paſſagen in einem Briefe Nannerl mittheilte. Man würde es mir nicht verzeihen, wenn ich dieſes Fragment der Neugierde meiner Leſer, namentlich aber meiner ſingenden Leſerinnen vorenthielte. Nachſtehendes hat uns Mozart aufbewahrt.





Aller Wahrſcheinlichkeit nach exiſtirte auf der Welt niemals eine Stimme wie dieſe, nach Tiefe und Höhe. In der Höhe ging ſie, wie man ſieht, eine ganze Octave über den Umfang eines Soprans. Die Töne dieſer überhoben Octave, ſagt L. Mozart, waren zwar etwas ſchwächer, wie die anderen, aber ſie klangen gleich einer Orgel weich und lieblich.

Der Areopag, der unſern Heros in Bologna erwartete, war, gleich dem in Athen, der verführeriſchen Sprache der Beredtſamkeit nicht zugänglich. Weder das Blendwerk einer vollendeten Virtuoſität, noch das Talent des Improviſirens, noch die bewunderungswürdigſte Fähigkeit, Partituren zu leſen, vermochten vor dieſen ſtrengen Richtern zu genügen, deren Gerichtsbarkeit da anfing, wo nothwendiger Weiſe die des Publicums aufhört. Mozart hatte deßhalb keine Urſache, ſich zu beklagen, daß er durch die, welche ihn prüften, als Schüler behandelt wurde. Im Gegentheile, man ſchien ihm ſagen zu wollen: Sie kündigen ſich als ein Wunder an, und wir wiſſen wohl, daß Sie ſehr gut Clavier ſpielen, daß Sie nicht übel improviſiren und ziemlich geläufig Muſik leſen. Man ſagt ſelbſt, daß Sie im Begriff ſtehen, eine Oper für das Theater in Mailand zu ſchreiben. Das iſt

Alles ſehr viel für Ihr Alter; aber alles dieß geht nur das Publicum an, mit dem wir Nichts zu ſchaffen haben. Weil Sie ſich aber vor unſern Richterſtuhl ſtellen, ſo dürfen Sie es nicht übel nehmen, daß wir von Ihnen verlangen, daß Sie Ihre Anſprüche auf ein Wunder durch Proben rechtfertigen, die vor unſere Competenz gehören. Man legte ihm hierauf eine Antiphona aus dem Antiphonarium vor, die er vierſtimmig ſetzen mußte. Mozart löste aber die Aufgabe mit ſolcher Meiſterſchaft und in ſo kurzer Zeit, daß er den höchſten Beifall ſeiner Richter erntete und den alten Pater Martini für immer ſich zum Freunde machte. Einige Monate hernach wurde er mit Stimmeneinheit zum Mitgliede der philharmoniſchen Geſellſchaft ernannt.

In Bologna machte Wolfgang die Bekanntſchaft eines berühmten Sängers, des Cavaliere Broschi, Farinelli genannt, von dem er eine Einladung erhielt, und deſſen Lebenslauf und Geſchichte ebenſo einzig in ſeiner Art, wie ſein Talent waren. Als Sänger und Arzt curirte er den Wahnſinn eines Monarchen, des Königs von Spanien, Philipp's V.; als Sänger und Premiermiſter regirte er Spanien, mit einer Weisheit, die ihm alle Ehre machte; verſchaffte ſeinen Läſterern Penſionen, und ſtattete die Mädchen aus, die durch ihn Mutter geworden zu ſeyn vorgaben, durch ihn, den armen Sopraniſten! Und als der Wind bei Hofe wechſelte, dankte er von ſeiner Macht mit eben ſo viel Ruhe ab, als er Mäßigung gezeigt hatte, ſo lange er ſie beſeſſen, kehrte mit einem ungeheuern Vermögen in ſein Geburtsland zurück und lebte ſeitdem auf einer herrlichen Villa, die er ſich in der Nähe von Bologna hatte erbauen laſſen. Er war es, der den Pater **Martini** aufforderte, eine Geſchichte der Muſik zu ſchreiben und ihm die Mittel dazu verſchaffte, indem er ihm eine muſikaliſche Bibliothek ſchenkte, die er auf eigene Koſten geſammelt hatte, und die die bedeutendſte war, die damals in Europa exiſtirte. Sie zählte 7000 gedruckte Werke und 300 Manuſcripte.

Es liegt etwas beſonders Merkwürdiges in dieſem Zuſammentreffen zweier Menſchen, wie **Farinelli** und **Mozart**, der beiden hervorragendſten Menſchen ihrer Gattung, die ſich berühren, wie die Abenddämmerung und die Morgenröthe in einer ſchönen Sommernacht; der eine kaum ein Jüngling, der andere ſchon an der Neigung einer Laufbahn, deren die Literatur ſich rühmt, auf welche aber die Muſik, das Theater und ſelbſt die Politik ebenſo ehrenvoll ihren Antheil in Anſpruch nehmen; der nun im Genuſſe von Glücksgütern und Auszeichnungen aller Art ſich des **otium cum dignitate** erfreute, worauf er in jeder Beziehung Anſpruch zu machen hatte.

Das Herannahen der heiligen Woche rief unſere Reiſenden nach **Rom**, wo ſie den 11. April 1770 ankamen. Ich habe bereits erwähnt, welchen Werth der heilige Stuhl darauf legte, im alleinigen Beſitze der Werke zu bleiben, die man alle Jahre in den Paſſionstagen aufführt, und die erſt in neuerer Zeit unter dem Titel: **Musica sacra, quae cantatur quot annis per hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio***) herausgegeben worden ſind. Lange Zeit war es, wie man glaubt, unter Androhung der Excommunication, den Sängern verboten, dieſe Werke zu copiren, ihre Parthieen mitzunehmen und ſie irgend Jemandem zu zeigen. Trotz dieſes Verbotes verſchaffte ſich unſer Held dennoch eine Copie von einer der berühmteſten Compoſitionen, nämlich das Miserere von Allegri, und durch welches Mittel? durch eines, welches der ganzen Welt zu Gebote ſtand. Er ſchrieb es aus dem Gedachtniſſe, nachdem er es nur einmal am Gründonnerſtage, am Tage ſeiner Ankunft, gehört hatte. Am Charfreitage wurde das Werk wiederholt, Mozart nahm ſein Manuſcript unter den Hut und notirte unter demſelben heimlich, was noch fehlte, um die Copie ſo genau als möglich zu machen. Als viele Jahre hernach dieſelbe mit der authentiſchen Copie verglichen wurde, die ſich Burney von dem Capellmeiſter Santarelli zu verſchaffen wußte, ſo ſoll, nach Ausſage des Erſtern, auch keine Note gefehlt haben.

---

*) Die heilige Muſik, welche jährlich in der Charwoche in Rom in der päpſtlichen Capelle geſungen wird.

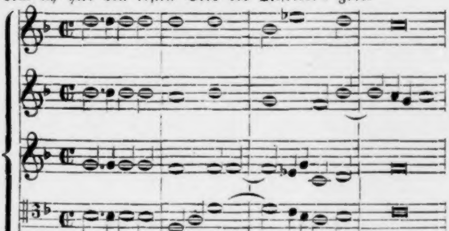
Obgleich dieſe Anekdote ſchon lange und ſehr allgemein bekannt iſt, ſo ſcheint dieſelbe ſo wenig glaubwürdig, daß ich ſie lange Zeit, ich geſtehe es, nur als eine hyperboliſche Ausſchmückung der Geſchichte Mozart's betrachtet habe, weil ich wohl weiß, wie gern man da noch zu ſteigern pflegt, wo bereits der Anſchein des Wunderbaren vorliegt. Das Sammelwerk des Herrn v. Niſſen hat mich aber von der Wirklichkeit der Thatſache überzeugt, weil ſie darin in einem Briefe L. Mozart's an ſeine Frau berichtet wird. Ich habe meine Meinung nicht leichthin aufgegeben, aber wenn ich noch zweifeln ſollte, ſo müßte ich unter zwei Umſtänden einen zugeben: entweder hätte L. Mozart eine abgeſchmackte Fabel erfunden, bloß um ſich den Spaß zu machen, ſeine Frau zu myſtificiren auf die Gefahr hin, als der ſchamloſeſte Charlatan dazuſtehen, im Fall ſein Brief anderen Perſonen gezeigt würde, und der, welcher ihn geſchrieben, nicht in der Lage geweſen wäre, ſeinen Inhalt zu beweiſen; oder es müßte der Herausgeber der Correſpondenz, Herr v. Niſſen, ein Betrüger ſeyn. Es iſt aber weder die eine, noch die andere Vorausſetzung denkbar, einmal, weil ſie das Andenken zweier ehrenwerthen Männer beſchimpfte, und weil man ſie mit Nichts erweiſen könnte. Sodann darf man nicht vergeſſen, daß die Sache noch vor der Veröffentlichung des Briefwechſels allgemein als wahr anerkannt war. Wenn nun die beſt beglaubigten Traditionen auf ſolche Art mit, vermöge ihrer Natur völlig unverdächtigen, Documenten übereinſtimmen, ich meine damit die, durchaus nicht zum Drucke beſtimmten Familienbriefe, deren Aechtheit und Wahrhaftigkeit in jeder Hinſicht unangreifbar ſind, ſo muß ſich aus dieſem Zuſammentreffen aller Zeugniſſe, die hiſtoriſche Wahrheit ergeben, oder ſie iſt nirgends ſonſt zu finden. Die Stelle über die Geſchichte des Miſerere in L. Mozart's Briefe lautet folgendermaßen. Nachdem er nämlich zuerſt von den unüberwindlichen Hinderniſſen geſprochen, die im Wege ſtehen, um ſich eine Abſchrift der in Frage ſtehenden Werke zu verſchaffen, ſagt er: „Trotz all' dieſem haben wir das Miſerere von Allegri ſchon. Wolfgang hat es aufgeſchrieben, und wir würden es mit dieſem Briefe nach Salzburg geſchickt haben, wenn nicht unſere Gegenwart, um es zu machen, nothwendig wäre. Ich glaube, daß die Art der Production mehr dabei thun muß, als die Compoſition ſelbſt. Ueberdieß wollen wir es auch nicht in andere Hände laſſen, dieſes Geheimniß, ut non incurremus mediate vel immediate in censuram ecclesiae*).“ Die außerordentliche Zurückhaltung, die ſich in L. Mozart's Mittheilung bemerklich macht, läßt uns in ihm nicht nur den vorſichtigen Diplomaten, ſondern auch den wahren Katholiken erkennen, der ſich inſofern in ſeinen Briefen kundgibt, als er mehrmals ſeine Verwunderung ausſpricht, unter den Lutheranern ſo viele brave Leute zu finden, dabei aber nie vergißt, ſeine Frau, oder auch andere Perſonen anzugeben, in irgend einer Kirche, welche er beſtimmt, Meſſen zum Heile ihrer Seelen leſen zu laſſen.

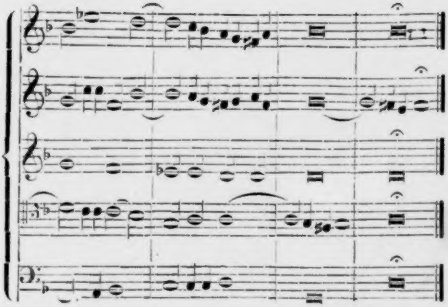
Es ſcheint aber, daß die Unvorſichtigkeiten des Sohnes alle Vorſichtsmaßregeln des Vaters überflüſſig machten. Die Nachricht von dem wunderbaren Diebſtahle verbreitete ſich in Rom, man ſuchte die Wahrheit zu ergründen und der Schuldige lieferte ſelbſt den Beweis, indem er Chriſtofori das Miſerere Note für Note vorſpielte, das dieſer wenige Tage zuvor in St. Peter geſungen hatte. Chriſtofori wußte ſich vor Erſtaunen faſt nicht zu faſſen, was der Leſer wohl ſehr begreiflich finden wird, namentlich wenn er berückſichtigt, daß die im alten Kirchenſtyl geſchriebene Muſik eines Allegri ganz andere Schwierigkeiten darbietet, als eine einfache Operncompoſition. Und wie Wenige vermöchten ſelbſt nur eine ſolche nachzuſchreiben. Ein Beiſpiel mit

---

*) Daß wir weder mittelbar noch unmittelbar in Kirchenbuße verfallen.

Noten wird einen Satz beſſer als alle Worte erläutern, indem ich hier den erſten Vers des Miſerere's gebe.





Ich glaube nicht zu viel zu ſagen, wenn ich behaupte, daß, wenn man Mozart Alles abſpräche, ſowohl den Virtuoſen, als wie den Componiſten, und man ihm nur das Verdienſt ließe, das Miſerere fehlerlos nachgeſchrieben zu haben, man ihn dennoch als das größte muſikaliſche Genie anerkennen müßte.

Von Rom begab ſich Wolfgang mit ſeinem Vater nach Neapel. Von ſeinem Aufenthalte daſelbſt iſt nichts Weiteres als ſein Beſuch im Conſervatorium della Pietà zu melden. Sein Spiel auf dem Claviere, das er bereits zu einer, bis jetzt in Italien nicht bekannten Meiſterſchaft gebracht hatte, gab den Zöglingen daſelbſt zu allerhand Vermuthungen Veranlaſſung. Endlich glaubten ſie das Geheimniß ſeiner Kunſtfertigkeit in einem Ringe gefunden zu haben, den er am Finger der linken Hand trug. Die Eleven gaben ihrem Gaſte zu verſtehen, daß ſie ſich nicht mehr länger täuſchen ließen, indem ſie wohl errathen hätten, daß der magiſche Ring ihm über alle Schwierigkeiten weghelfe. Mozart legte hierauf den Talisman ab und fuhr zu ſpielen fort. Jetzt kannte die Bewunderung der Ungläubigen keine Grenzen mehr.

Während dieſer ganzen Reiſe ſchrieb Wolfgang regelmäßig an ſeine Schweſter. Seine Briefe lauteten meiſtens ſo ſonderbar, daß, wenn ſie eine andere Unterſchrift trügen, man nur den Ausdruck einer Intelligenz, weit unter der eines ganz gewöhnlichen Kindes von vierzehn Jahren, das einige Erziehung genoſſen, finden würde. Sie enthalten ein Gemiſch von deutſchen, italieniſchen, franzöſiſchen und im ſalzburger Provinzial-Dialecte gehaltener Phraſen, die gar keinen Zuſammenhang unter ſich, und öfters nicht einmal einen Sinn haben. Um dem Leſer eine Probe von dieſem Briefſtyl zu geben, will ich das Ende einer von Neapel datirten Zuſchrift ihm vor Augen führen, die aber noch mehr Zuſammenhang hat, als die meiſten anderen. Es heißt darin: „Schreibe mir und ſey nicht ſo faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! je te casserai la tête . . . Mädli las da ſaga, wo biſt dan gweſa he? Die Oper hier iſt von Jomelli; ſie iſt ſchön, aber zu geſcheut und zu altväteriſch für's Theater. Die de Amicis ſingt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand geſungen hat. Die Tänze ſind miſerabel pompös. Das Theater iſt ſchön. Der König iſt grob neapolitaniſch auſerzogen, und ſteht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Biſſel größer als die Königin ſcheint. Die Königin iſt ſchön und höflich, indem ſie mich gewiß ſechs Mal auf dem Molo auf das Freundlichſte gegrüßt hat.“ Man erſieht daraus ganz klar, daß Wolfgang bei dieſer Art zu ſchreiben an Alles eher, als an den Inhalt ſeiner Briefe dachte. Dieſe Beſchäftigung waren für ſeinen, auſſer in der Muſik, noch ganz kindiſchen Geiſt, das, was Laufen und Springen für das Phyſiſche eines Knaben von ſeinem Alter ſind. An ſeine Schweſter zu ſchreiben, um ihr in ernſter Weiſe etwas mitzutheilen, oder zu erzählen, wäre für ihn die mühſeligſte Arbeit geweſen, und er wollte ſich nur dabei unterhalten. Halb Italiener ſeiner Natur nach, war er von einer auſſerordentlichen Luſtigkeit und Lebhaftigkeit; er fühlte ſich unwiderſtehlich zu Späſſen hingezogen. Sein überſprudelnder Geiſt mußte ſich irgendwo Luft machen; und weil die Abgemeſſenheit ſeines Vaters und der zahlreichen Künſtler, mit denen er in Berührung ſtand, gegenüber den großen Herren, Wolfgang keine Gelegenheit gab, ausgelaſſen zu ſeyn, ſo benutzte er die Correſpondenz mit Nannerl, um ſich nach Herzensluſt auszutoben. Alle dieſe Witze, Sprünge, burlesken Redensarten und Ungereimtheiten ſprechen eigentlich einen ganz andern Gedanken aus, nämlich den, in Feld und Wald herumzurennen, wenn er es anzugreifen gewußt hatte. Das arme Kind beluſtigte ſich nur in der Phantaſie! Mozart wurde in ſeinem ganzen Leben kein Freund des Briefſchreibens. Als er aber ſpäter genöthigt war, ſeinem Vater Dinge mitzutheilen, welche beide gleich ſehr intereſſirten, ſo zeigte er, obgleich ganz unwillkürlich, daß er ſeine Gedanken, wenn auch nicht mit Zierlichkeit, doch wenigſtens mit Genauigkeit, zuweilen mit einer gewiſſen eindringlichen Kraft, und faſt immer mit Originalität, zu Papiere zu bringen verſtand. Wenn es ſich aber um rein Muſikaliſches handelte, ach! dann war er gar nicht mehr derſelbe Menſch. Wenn wir zu dieſem Zeitraume gelangt ſeyn werden, ſo wird der Leſer in Mozart's Briefen, trotz der gewöhnlichen Vernachläſſigung des Styls, einen muſikaliſchen Denker und Kritiker erſten Ranges erkennen.

Auf der Rückreiſe durch Rom erhielt Wolfgang den päpſtlichen Spornorden, den auch Gluck einige Jahre zuvor empfangen hatte; doch trug er ihn ſpäter nie und bediente ſich auch des Titels, Ritter, nicht, wie der Componiſt des Orpheus.

Sämmtliche Städte Italiens wetteiferten unter einander, welche dem jungen Manne am meiſten Ehrenbezeugungen zu Theil werden laſſen könnte. Die philharmoniſche Akademie in Bologna wählte ihn, wie bereits erwähnt, mit Stimmeneinheit zu ihrem Mitgliede; und bald darauf nahm ihn auch die philharmoniſche Akademie in Bologna als Capellmeiſter in ihren Schooß auf.

Gegen Ende October kehrten unſere Reiſenden nach Mailand zurück. Hier ſollte Mozart ſeine ewig denkwürdige dramatiſche Laufbahn mit einer Opera ſeria: **Mithridate Re di Ponto**, beginnen. So lange die Triumphe des **Cavaliere filarmonico** — wie ihn die Italiener nannten — ſich nur auf das Innere der Akademieen und der Concertſäle beſchränkt hatte, ſcheint der Componiſt, der Improviſator, der gelehrte Contrapunctiſt, bei den Italienern keine anderen Empfindungen, als des glühendſten Enthuſiasmus und des höchſten Wohlwollens erregt zu haben. Der Neid ſchlummerte oder wagte wenigſtens ſich nirgends kund zu geben. Er erwachte aber, ſobald ein Ausländer, der kaum vierzehn Jahre vorüber war, auf Bühnentriumphe Anſprüche machen wollte, weil dieſe alle Claſſen der Geſellſchaft ergreifen, und vielleicht die waren, welche allein in Italien ernſtlich geſucht wurden. Zuerſt ſchrie man über die Schande und Lächerlichkeit, daß man die **scrittura** (den Text) einer italieniſchen Oper, einem unbärtigen Componiſten, der noch überdieß ein Deutſcher ſey, anvertrauen wolle. Es ſey eine Abgeſchmacktheit, ſagte man, von einem Kinde die Kenntniß des **chiaro ed oscuro** (Licht und Schatten) zu erwarten, welche die Werke für das Theater erfordern. Ein dienſtfertiger Freund drückte gegen die Primadonna, Signora Bernasconi ſeine lebhaften Beſorgniſſe über eine Vorſtellung aus, die ihren Ruf als Sängerin bloßſtellen könnte. Man weiß, daß in Italien eine Primadonna eine tyranniſche Macht iſt, von der der Maeſtro Alles zu hoffen hat, wenn er gehorcht, und Alles zu fürchten, wenn er ſich als rebelliſcher Sklave zeigt. Dieſer Freund hatte in ſeiner eifrigen Vorſorge zugleich einen ganzen Pack neu componirter Arien mitgebracht, welche er, um Gottes und ihrer ſelbſt willen. die Signora bat, ſtatt der des Knaben ſingen zu wollen. Glücklicherweiſe ſind die Frauen ſehr ſchwer zu täuſchen, wenn es ſich um Dinge handelt, bei denen ihre Eigenliebe in's Spiel kommt. Die Bernasconi hatte bereits die Nummern geſehen, die Mozart ihr beſtimmte und ſich überzeugt, daß ihr ſouverainer Wille noch nie beſſer begriffen und verſtändiger ausgeführt worden ſey. Der Maeſtro hatte den individuellen Mitteln der Sängerin gemäß eine eben ſo bedeutende als glänzende Parthie geſchaffen, ſo daß man ihm gänzlich vergab, daß er hinſichtlich der Melodie und Inſtrumentation ſich ſelbſt nicht ganz vergeſſen hatte. Mozart hatte damals die Gewohnheit, die Arien den Stimmmitteln der Sänger ſo genau anzupaſſen, wie ein guter Schneider die Kleidern der Taille ſeiner Kunden. So lautete ſein eigener Ausdruck. Die Intrigue ſcheiterte an der Primadonna völlig; eben ſo wenig wollte es ihr bei dem Primouomo, Santorini glücken, der ebenfalls mit ſeiner Parthie vollkommen zufrieden und voll Vertrauen auf den Beifall des Publicums war. Noch andere glückliche Vorbedeutungen trugen dazu bei, Vater Mozart zu beruhigen; was den Sohn anbelangt, ſo ſcheint es, daß er nie das Fieber kannte, welches in Componiſten, den Tag vor einer erſten Vorſtellung zu wüthen pflegt. Das Geſicht des Copiſten ſtrahlte vor Vergnügen, und dieß erſchien als ein gutes Zeichen, indem dieſe Leute eine bewunderungswürdige Gabe hatten, die Accidenzien vorher zu ſchätzen, welche ihnen eine neue Oper verſprach. Wenn wir L. Mozart glauben dürfen, ſo trugen die Abſchriften und der heimliche Verkauf der Muſikſtücke, welche furore gemacht hatten, dem Copiſten weit mehr ein, als das Honorar des Componiſten betrug. Bei der erſten Orcheſterprobe malte ſich der nahe Sieg des

Maeſtro auf den langen Geſichtern Derjenigen ab, welche den Vater durch ihre böswilligen Prophezeihungen ſo ſehr beunruhigt hatten. Die Sänger und die Profeſſoren des Orcheſters (die Muſiker) erklärten einſtimmig, daß die Muſik klar, verſtändlich und leicht zu ſpielen ſey. Letzteres war ein Hauptpunct für die Profeſſoren eines italieniſchen Theaters zu jener Zeit. Der Erfolg war ganz vollſtändig. Beinahe alle Nummern wurden ſtürmiſch beklatſcht; mehrere wurden zweimal verlangt, was Beides eine zweifache Ausnahme von den hergebrachten Gewohnheiten am Theater in Mailand bildete, wo ſonſt am Tage einer erſten Vorſtellung die Muſik mit Stillſchweigen angehört wird. Das Rufen **evviva il maestro! evviva il maestrino!** (Es lebe der Meiſter! Es lebe das Meiſterchen!) ertönte fortwährend durch das Haus. Die folgenden Abende nahm die Oper ihren Weg alle stelle (zu den Sternen), wie ſich die Italiener auszudrücken pflegen.

Die **Gazetta di Milano** vom 2. Januar 1771 gibt aus Veranlaſſung des Mithridates ein intereſſantes Muſter von der Art, wie damals die Artikel der muſikaliſchen Kritik beſchaffen waren. Sie ſagt nämlich: Vergangenen Mittwoch fand die Eröffnung des **Theatro ducale** durch die Darſtellung eines Dramas ſtatt, das Mithridates, König von Pontus heißt. Dieſes Drama wurde mit allgemeinem Beifalle aufgenommen, ſowohl wegen der geſchmackvollen Decorationen, als der Vortrefflichkeit der Muſik und der Gewandtheit der Darſteller. Mehrere von der Signora Antonia Bernasconi geſungene Arien drücken lebhaft die Leidenſchaft aus und rühren das Herz. Der junge Capellmeiſter, der noch nicht fünfzehn Jahre alt iſt, ſtudirt das Schöne an der Natur, und drückt es mit ſeltener Anmuth aus.“

Trotz des Ausdruckes, des Studiums des Schönen an der Natur, muß man ſich aber nicht einbilden, daß Mithridates ein Meiſterſtück in dem Sinne ſey, wie man das Wort heut' zu Tage gebraucht. Davon konnte keine Rede ſeyn, ſondern die einſtimmigen Lobſprüche der Sänger und Muſiker, die Leichtigkeit und Allgemeinheit des Erfolges, der Artikel in der Mailänder Zeitung beweiſen auf's Bündigſte, daß unſer Held damals noch ſeinen Pegaſus an einen Karren ſpannte und den tiefen Geleiſen folgte, die Tauſende ſeiner Vorgänger ſchon ausgefahren hatten. Mithridates hat mit den claſſiſchen Opern Mozart's durchaus nichts gemein. Sie iſt weiter noch nichts, als eine italieniſche Oper nach dem alten Schlage, eine jener Opern, die nicht fortlebten und die keinen Eindruck hinterließen, und weder auf das Eine noch auf das Andere Anſpruch machten; welche ihre Entſtehung rein dem zufälligen Zuſammentreffen einer Primadonna mit einem Primouomo, und ihren ganzen Erfolg lediglich den individuellen Mitteln derſelben verdankten, nur durch ſie und für ſie exiſtirten, und demgemäß ſogleich untergehen mußten, ſobald das Perſonal wechſelte, um anderen Werken, die für andere Paare geſetzt waren, Platz zu machen. Gluck war der Erſte, der die Bedingungen der Arbeit in der Aufgabe des Gedichtes und die Elemente des Erfolges in der richtigen Auffaſſung des dramatiſchen Componiſten ſuchte, und ſomit die Stellung zwiſchen den

Sängern ſich vermittelte. Er war der Herr, ſie die Diener. Von da an hörten die dramatiſchen Productionen auf, Gelegenheitswerke zu ſeyn; ſie gewannen unter der Feder von Männern von Genie einen innern Werth, und dadurch eine Dauer, die ſie zuvor nicht gehabt hatten. Die Copiſten bereicherten ſich nicht mehr durch den Verkauf der Opernbruchſtücke. Man wollte Alles haben und ſo druckte man die Opern.

Wie unvollſtändig und undramatiſch uns aber auch heut' zu Tage das von den Italienern angenommene Syſtem der Compoſition einer Opera ſeria erſcheinen mag, nach welchem der Held im Sopranſchlüſſel ſang, und nach welchem, die Arien der erſten Subjecte ausgenommen, der übrige Theil der Muſik nichts als ein Lückenbüßer war, auf den Niemand hörte, ſo konnte doch ſelbſt bei dieſem Syſtem ein großer Erfolg nur vermöge einiger wirklichen Schönheiten erreicht werden. Mithridates verdankte den ſeinigen einigen Melodieen, die voll Geiſt und Lieblichkeit waren. Ueberhaupt erhob ſich das Werk weit über die Menge der tragiſchen Opern, wie man ſie damals in Italien machte. So ſprechen ſich wenigſtens alle die Kritiker aus, welche, glücklicher als ich, die Partitur des Mithridates ſich haben verſchaffen können. Wenn ihre Anſicht gegründet iſt, woran ich nicht zweifle, ſo dürfen wir daraus ſchließen, daß Mozart vor ſeinem vierzehnten Jahre, alſo von ſeinem erſten Auftreten an, gleichen Schritt mit den Geſchickteſten auf einem Wege hielt, auf welchem ſich die Menge der Componiſten in dem muſikaliſchſten Lande der Welt drängte.

Die Direction des Theaters in Mailand konnte dem jungen Maeſtro nicht beſſer beweiſen, wie zufrieden ſie mit ihm war, als, indem ſie ihm eine zweite Oper für den Carneval von 1773 zu ſchreiben auftrug. Mozart hatte die Wahl, die Directionen der erſten Städte Italiens machten ihm gleichfalls ſehr vortheilhafte Anerbietungen. Er entſchied ſich aber für das Publicum, das er bereits kannte und das ihn mit ſo vieler Gunſt aufgenommen hatte.

Bevor die Reiſenden Mailand verließen, begegnete ihnen noch ein muſikaliſches Curioſum, das L. Mozart in einem ſeiner Briefe erzählt. Zwei Bettler, ein Mann und eine Frau, ſangen auf der Straße. Die Mozart's, welche ſie in einer gewiſſen Entfernung hörten, glaubten Anfangs, daß es zwei verſchiedene Arien wären, die Jedes für ſich ſinge. Als ſie aber näher kamen, überzeugten ſie ſich zu ihrem Erſtaunen, daß die beiden Leute ein Duett in lauter Quinten ſangen. So lebten alſo die Traditionen des eilften Jahrhunderts noch in den Straßen von Mailand fort.

Von Mailand begaben ſich unſere Reiſenden nach Venedig, wo ſie einen Monat unter fortwährenden Feſtlichkeiten verlebten, und täglich mit neuen Schmeicheleien, Geſchenken und Auszeichnungen überſchüttet wurden. Die Nobili kamen ſelbſt ſie abzuholen, und führten ſie in ihren Gondeln wieder nach Hauſe. Unter den Familien, welche ſie auf dieſe Art auszeichneten, findet man die berühmteſten Namen der venetianiſchen Ariſtokratie: die Cornaro, Grimani, Moncenigo, Dolfini, Valiero u. ſ. w.

Nach einem Aufenthalte von fünfzehn Monaten kehrte Mozart auf kurze Zeit in ſeine Geburtsſtadt wieder zurück, wohin er einen Schatz von neuen Kenntniſſen und einen Ruf mitbrachte, welchen die Huldigungen des kunſtverſtändigſten Volkes in den Augen Europas vermehrt und feſt begründet hatten.

Sechstes Capitel.

1771 – 1775.

Von jetzt an war Wolfgang's Lernzeit vorüber. Die Werke der alten Contrapunctiſten, Bach und Händel, hatten ihn tief in die Geheimniſſe der Wiſſenſchaft eingeweiht; die neueren italieniſchen Componiſten hatten ihn erkennen gelehrt, welcher Zauber in der Vocalcompoſition liege. Als Schüler aller Nationen, die damals einen Namen in der Muſik hatten, und deren Geſchmack und Grundſätze er nach und nach ſtudirt hatte, fingen bereits alle Schulen an, ſich in ihm zu einem Ganzen zu bilden, um ſpäter als ſein ihm allein eigenthümlicher Styl zum Vorſcheine zu kommen. Schon ſeit lange hatte ſein Vater ſich aus einem Lehrer in ſeinen bloßen Reiſegefährten verwandelt. Das Jahrhundert hatte dem jungen Manne Alles geſagt, was es ihm über die Muſik ſagen konnte. Von nun an hatte Mozart nur noch aus ſich ſelbſt zu lernen.

Als Wolfgang gegen Ende März in Salzburg ankam, fand er einen Brief des Grafen Firmian vor, den er während ſeiner Anweſenheit in Mailand hatte kennen lernen, und welcher ihm, auf Befehl der Kaiſerin Maria Thereſia, den Auftrag ertheilte, für die Feſte, welche die bevorſtehende Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Erbprinceſſin von Modena mit ſich bringen würden, eine theatraliſche Serenade*) zu componiren. Indem die Kaiſerin Mozart dieſe Arbeit zuwandte, ſcheint ſie die Abſicht gehabt zu haben, den jüngſten der dramatiſchen Componiſten mit dem Senior der Maeſtri, Haſſe, in die Schranken zu führen, bei welchem zu eben dieſen Feierlichkeiten eine Oper beſtellt wurde. Mozart beeilte ſich, einem ſo ehrenvollen Rufe nachzukommen, und reiſ'te im Monat Auguſt mit ſeinem Vater wieder nach Mailand zurück, wo das Beilager ſtattfinden ſollte. Die Wohnung, welche man ihnen daſelbſt bereit hielt, war vortrefflich ausgewählt, um darin eine Arbeit, die Eile hatte, zu Stande zu bringen. Ueber ihnen wohnte ein Violiniſt; ein anderer unter ihnen; nebenan ein Geſanglehrer, der ſeine Schüler bei ſich empfing und gegenüber ein Hoboiſt, die alle den ganzen Tag zu Hauſe waren und fleißig ſtudirten. „Das iſt luſtig zum Componiren," ſchrieb Mozart; „das gibt Gedanken."**) In dieſe Serenade, **Ascagno in Alba**, waren Tänze eingelegt, auch hatte ſie zwei Theile. Die Muſik dauerte ſo lange, wie die der Oper, ſo daß zwiſchen beiden Werken der einzige Unterſchied in der Benennung lag. **Ascagno** war eigentlich nichts Anderes, als eine mythologiſche Oper, die aus verſchiedenen Arien,

---

*) Unter einer **Serenada** verſtanden die Italiener eine Cantate, der ein dramatiſches Spiel zu Grunde lag. D. V.

**) Seine ſchönſten Werke ſpäterer Zeit ſchrieb er meiſtens in Augenblicken, in welchen es ſehr gerauſchvoll um ihn zuging.

Recitativen mit und ohne Inſtrumentalbegleitung, acht Chören und überdieß aus Tanzmuſik beſtand. Trotz ſeiner Nachbarn hatte Mozart Alles innerhalb drei Wochen fertig. **Ascagno** wurde bis in die Wolken erhoben. „Die Serenade hat die Oper ganz niedergeſchlagen,“ ſagt L. Mozart, indem er über die Niederlage des berühmten Veteranen Haſſe ſein Bedauern ausdrückt, deſſen Aufrichtigkeit ich dahin geſtellt ſeyn laſſe*). Zu Anfang December verließen Vater und Sohn Mailand wieder. Die beiden Jahre, welche auf die Rückkehr der Reiſenden in ihre Heimath folgten, ſind ziemlich arm an hervorragenden Einzelnheiten. Weil in dem biographiſchen Faden ſich hier einige Lücken finden, indem die brieflichen Nachrichten theils mangelhaft ſind, theils ganz fehlen, ſo muß ich mich darauf beſchränken, die wenigen Thatſachen, die in dieſe zwei Jahre fielen, in chronologiſcher Ordnung anzuführen.

Den 14. Marz 1772 war Hieronymus, aus der fürſtlichen Familie von Colloredo Wallſee und Möls zum Erzbiſchofe von Salzburg erwählt worden, und Mozart erhielt den Auftrag, zum Feſte ſeiner Inthroniſation eine Serenade von Metaſtaſio: **Il sogno di Scipione** (der Traum des Scipio) zu componiren. Ich habe den neuen Herrn, welchen das Geſchick Salzburg gegeben hatte, bei ſeinem Namen, ſeinen Titeln und mit ſeinem Vornamen genannt, denn er verdient dieſe traurige Berühmtheit ſo gut wie alle Diejenigen, welche Wi-

---

*) Als Haſſe die Probe von **Ascagno** hörte, ſprach er ſich öffentlich dahin aus: „dieſer Knabe wird uns alle verdunkeln.“

derſacher großer Männer geweſen ſind. In ſpäteren Capiteln werden wir finden, wie er ſeine Heerde, deren Hirte er war, behandelte, und welchen Werth er auf das glückliche Ungefähr legte, Wolfgang Amadeus Mozart unter ſeine Diener zählen zu dürfen.

Im Herbſte deſſelben Jahres begab ſich Mozart nach Mailand, um ſeinen Verbindlichkeiten nachzukommen, die er mit dem Theaterunternehmer eingegangen hatte. Der Vorwurf zu der neuen Oper, die er componiren ſollte, war ebenfalls der römiſchen Geſchichte entnommen. Auf Mithridates folgte ein noch viel furchtbarerer Feind der Republik, Lucius Sylla. Es konnte nicht fehlen, daß der Dictator, mit Hilfe der Beſchützerin, welche der Zufall ihm beigeſellt hatte, die Stadt Mailand an ſeinen Siegeswagen feſſelte. Dieſe war die Signora de Amicis, eine der größten Sängerinnen, ja vielleicht die größte jener Zeit, nach den auſſerordentlichen Lobſprüchen zu urtheilen, welche ihr L. Mozart in ſeinen Briefen und Burney in ſeiner Geſchichte der Muſik ſpenden. Burney ſagt von ihr: „daß ſie nicht eine Bewegung gemacht, die nicht hingeriſſen und keinen Ton geſungen, der nicht das Ohr entzückt hätte.“ Man kann mit wenigen Worten nicht mehr ſagen. Mozart ſchrieb für ſie eine Arie voll neuer, ungeheuer ſchwerer Paſſagen, welche, nachdem ihr die Ehre zu Theil geworden war, eine Lieblingsarie zu werden, von einer Menge Sängerinnen vorgetragen wurde, von denen einige damit einen Beweis ihres Talents ablegten, die meiſten aber nur den Grad ihrer Anſprüche dadurch beurkundeten. So geht es faſt immer mit Favorit-Arien.

Der römiſche Dictator triumphirte in ſechsundzwanzig aufeinander folgenden Vorſtellungen unter der mächtigen Aegide der Signora de Amicis, worauf er glorreich zu Grabe getragen werde.

In Herrn v. Niſſen's Buche findet man nachſtehende Bemerkungen über dieſe Oper. „*Mithritade* und *Lucio Sylla* unterſcheiden ſich weder im Plane, noch in der Inſtrumentation von den damals gewöhnlichen Opern. Nur der feurige Geſang, das Leben und der warme Geiſt ihrer Melodieen heben ſie weit über den Troß der übrigen. Sie behaupteten, wie die meiſten italieniſchen Opern, den dreiſtimmigen Satz, und beſitzen nur wenig von den künſtlichen harmoniſchen Conſtructionen, die man an ſeinen ſpäteren Arbeiten anſtaunt. Eine auffallende Erſcheinung bei den Chören dieſer beiden Opern, ſo wie bei ſeinen früheren Meſſen, iſt eine Steifheit, die ſich ängſtlich an die Regel bindet, und die man eher von einem alten trockenen Componiſten, als von dieſem emporkeimenden Talent erwartet hätte.“ Ich geſtehe, daß mich dieß nicht überraſcht. Für einen Componiſten von ſechzehn Jahren, der ſo eben erſt die gefährlichſte Laufbahn der Kunſt betreten hat, iſt es eine Hauptſache, Kenntniſſe an den Tag zu legen, durch welche er das Frühzeitige ſeines Auftretens zu rechtfertigen ſucht. Ehe man wagen darf, die Regeln hintanzuſetzen, muß man nothwendiger Weiſe zuerſt zeigen, daß man ſie kennt und im Stande iſt, ſie zu befolgen. Die Regeln bilden die Autorität der

Erfahrung; ſie ſind die Garantieen des Erfolges, die ſich auf die Beiſpiele gründen, denen unſere Vorgänger ihren Ruhm verdankten; ſie ſind die Schranken der theoretiſchen und praktiſchen Kenntniſſe einer gewiſſen Epoche. Um ſich zu erlauben, dieſe Regeln zu überſchreiten, das heißt, um überzeugt zu ſeyn, daß man es beſſer als die Anderen machen könne, indem man es anders macht als ſie, und ſich herausnimmt, was ſie nicht wagten, muß man entweder ungemein viel oder gar nichts wiſſen. Kann man daher mit ſechszehn Jahren, in denen die Ideen nichts weiter als Gedächtniß ſind, hoffen, in einer ſo weitverzweigten und ſchwierigen Kunſt, wie die des Componirens, Neuerungen mit Glück einführen zu können!

Im Frühjahre 1773 kamen Vater und Sohn wieder nach Hauſe, nachdem Erſterer vergebliche Schritte in Florenz gethan hatte, für ſich oder ſeinen Sohn eine Anſtellung dort zu erhalten.

Im Laufe des Sommers 1773 begab ſich L. Mozart mit ſeinem Sohne nach Wien, wo ſie ſich ungefähr zwei Monate aufhielten, um dort Pläne, welche, weiß ich nicht, zu verfolgen, die nicht glückten. Aus ſeinen Briefen wenigſtens iſt nichts Sicheres abzunehmen, da dieſe diplomatiſcher als je gehalten ſind. Man kann nur errathen, daß er, unzufrieden mit ſeiner Lage, in Salzburg eine Anſtellung für ſich oder für ſeinen Sohn ſuchte, und, weil er weder das Eine noch das Andere zu erreichen vermochte, in ziemlich gedrückter Stimmung wieder nach Hauſe kam, wo er ein ganzes Jahr in Ruhe hinbrachte. Wolfgang brachte aber dieſe Ruhe nicht ganz unthätig hin, wie man leicht begreifen wird. Er gebrauchte ſeine Feder ſo gut, daß wir im Winter 1774 unſer reiſendes Paar auf dem Wege nach München, beladen mit einem ganzen Packe neuer Werke, finden, die zum Theil ſchon ganz vollendet, zum Theil erſt angefangen waren, und unter welchen ſich zwei Meſſen, ein Offertorium, die Muſik zu einer Veſper **de Dominica** und einer komiſchen Oper befanden, ſämmtliche Werke für die Capelle und das Theater des Kurfürſten von Bayern, Maximilian Joſeph, beſtimmt.

Die Oper, welche ***La bella finta Giardiniera*** (die ſchöne verſtellte Gärtnerin) hieß, wurde den 14. Januar 1775 aufgeführt, und mit einer Begeiſterung aufgenommen, an welche ſelbſt die Lebhaftigkeit der Beifallsbezeugungen der Italiener den Componiſten nicht gewöhnt hatte. Ein donnernder Applaus und das Rufen von **viva il maestro** folgten lange anhaltend auf jede Nummer, und nachdem der Vorhang gefallen war, dauerte der Lärmen noch fort, bis das auf die Oper folgende Ballet ſeinen Anfang nahm. Die anweſenden fürſtlichen Perſonen ſtimmten in den allgemeinen Beifall mit ein. Wolfgang erzählt ſelbſt den Hergang bei dieſer erſten Vorſtellung in einem Briefe an ſeine Schweſter.

La finta Giardiniera hat ſich nicht auf dem Theater gehalten; ſie iſt ein längſt vergeſſenes Werk, das ſelbſt Muſikliebhaber kaum dem Namen nach kennen. Ich kenne ſie ebenfalls nicht, übrigens ſchließt der Plan meines Buches die Analyſe aller derjenigen Compoſitionen aus, die heut zu Tage einzig nur noch hiſtoriſches Intereſſe haben. Für Muſiker aber, welche der allmähligen Entwickelung des Genius unſeres Heros folgen wollen, dürfte das Studium derſelben nicht ohne Intereſſe ſeyn. Einige Kritiker finden darin das Erwachen der Originalität des Componiſten; ſie entdecken in ihr die erſten Schlaglichter des ſtrahlenden Geſtirnes, das bald darauf im Idomeneo glänzend am dramatiſchen Himmel leuchten ſollte. So viel ſcheint jedenfalls ſicher zu ſeyn, ſo weit ich es zu beurtheilen vermag, und um die widerſprechenden Anſichten darüber in Einklang zu bringen, daß *La finta Giardiniera* den Charakter des Ueberganges und des Unbeſtimmten trägt, der die Folge des Kampfes zwiſchen den ganz neuen Ideen, die in dem Kopfe des Componiſten gährten, und der Gewohnheit war, die ihn gegen ſeinen Willen zu ſeinen früheren Irrthümern zurückführten. Vielleicht gelingt es dem Leſer beſſer als mir, aus Nachſtehendem ſich ein richtiges Urtheil zu bilden.

„Dieſe Oper, welche urſprünglich für Kaiſer Joſeph II. (?) componirt war, reiht ſich an die Werke, die unmittelbar der claſſiſchen Periode Mozart's vorausgehen. Sie ſteht weit uber Mithridates und Sylla, und man findet darin eine Originalität und eine Regelmaßigkeit, die mehr als eine italieniſche Oper hinter ſich zurücklaſſen. Mozart's Talent drückt ſich darin mehr als in irgend einer ſeiner früheren Compoſitionen aus, und der Styl zeichnet ſich durch eine ganz eigenthümliche Weichheit und ſeltene Zartheit aus.“ An einer andern Stelle heißt es: „Als Mozart *La finta Giardiniera* ſchrieb, hatte er ſich irgend eine Hirten-Oper von Piccini oder Guglielmi zum Muſter genommen.

Es iſt eine köſtliche Romanze in C dur, mit obligater Flötenbegleitung darin, die in einigen Theilen Deutſchlands ganz volksthümlich geworden iſt.“ Anderswo ſteht zu leſen: „In der Oper *La finta Giardiniera* ſcheint Mozart's muſikaliſche Knoſpe aufzuſproſſen, die ſich ſpäter im Idomeneo als friſche Blume entfaltet;“ und gleich darauf heißt es: „Im Jahre 1789 iſt dieſe Oper, zwar noch unter dem Titel: die verſtellte Gärtnerin, zu Frankfurt aufgeführt worden, ſie mißfiel aber durchaus. Das Stück iſt gewiſſermaßen abgeſchmackt und langweilig, und Mozart's Satz iſt faſt immer ſchwer und künſtlich, indem er ſich über die Faſſungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinweg zu ſchwingen ſcheint, ſo majeſtätiſch und launig er in einzelnen Stellen, und ſo voll ſtarker Harmonie auch das Ganze iſt, dieſe Muſik iſt mehr für den Kenner, der ihre Feinheiten zu entwickeln verſteht, und weniger für den Dilettanten, der ſich bloß von ſeinen natürlichen Gefühlen leiten läßt, und bloß nach dem erſten unmittelbaren Eindruck entſcheidet.“ Das iſt Alles, was man in der Sammlung des Herrn v. Niſſen über dieſe Oper findet, und Herr v. Niſſen, dieſe Anerkennung ſchulden wir ihm, hat zuſammengetragen, was zuſammenzutragen war. Es handelt ſich nun weiter darum, zu erfahren, wie das Theater in München zur erſten Aufführung eines Werkes kam, das für den Kaiſer Joſeph II. componirt war; wie eine Muſik, die ſich durch eine ganz beſondere Weichheit und ungemeine Zartheit auszeichnete, zugleich ſo ſchwerfällig und gelehrt ſeyn konnte, daß ſie ſelbſt über die Faſſungskraft der Dilettanten ging; in wie fern dieſe ſo ſchwer verſtändliche Muſik an die Opern Piccini's oder Guglielmi's erinnern kann, die nur zu leicht zu verſtehen ſind; aus welchem Grunde endlich der erſte Eindruck, den ſie auf die Dilettanten in München im Jahre 1775 machte, ſo ganz verſchieden von dem war, den ſie auf die Dilettanten in Frankfurt im Jahr 1789 hervorbrachte, dieß Alles muß man Herrn v. Niſſen fragen. Er würde aber wohl die Antwort ſchuldig bleiben.

Siebentes Capitel.

1775—1777.

Mozart trat jetzt in ſein zwanzigſtes Jahr. Europa, welches mit einer Art von Betäubung den Gang des Wunders beobachtet hatte, das den Genius vor der Vernunft in dem Kopfe des kleinen Zauberers ſich hatte entfalten und das Wiſſen wie von ſelbſt in dem knabenhaften Contrapunctiſten entſtehen geſehen, der über ein gegebenes Thema improviſirte und gleich darauf wieder auf dem Stocke ſeines Vaters herumritt; daſſelbe Europa ſah jetzt den jungen Mann mit Glanz die dramatiſche Laufbahn betreten, die herrlichſten Gaben auf die Altäre der Kunſt niederlegen, mit ſeinen Schöpfungen alle Zweige der Muſik bereichern, und in jedem derſelben den berühmteſten Meiſtern ſeiner Zeit den Ruhm ſtreitig machen. Es ſah ihn und fragte ſich, wohin dieſes Vorgreifen der verſchiedenen Lebensalter, dieſe außerordentliche Kindheit, dieſer mit den Früchten des Herbſtes geſchmückte Frühling, dieſe die ganze Ordnung der Natur überſtürzende

Haſt führen ſolle, als wenn die Zeit ſelbſt etwas zu verſäumen fürchtete. Noch einige Schritte und Mozart war auf der Grenze des Möglichen angekommen. Wenn er die Aufgabe des gereiften Mannes bereits gelöst oder vielmehr ſchon voraus ſich weggenommen hatte, was blieb ihm dann noch als ſolcher übrig? Sollte er dann wohl ſtehen bleiben, oder war zu befürchten, daß ſein Stern eben ſo frühzeitig und raſch untergehen würde, als ſeine Fortſchritte reißend geweſen waren? In jeder Kunſt, welche noch nicht den Culminationspunct erreicht hat, erſcheint uns nur das, was wir kennen, möglich, und Mozart hatte das Bekannte in jeder Hinſicht ausgebeutet. In den Augen ſeiner Zeitgenoſſen mußte demnach der beſſere Theil ſeiner Ernte eingebracht erſcheinen. Aber er hatte die Felder, welche der Zukunft der Muſik vorbehalten waren, noch nicht einmal auszubeuten begonnen. Die Werke der erſten Jugend Mozart's fanden nur deßhalb ſo vielen Beifall bei ſeinen Zeitgenoſſen, weil ſie in jeder Gattung und mit einem ſeltenen Talent die Lieblingsvorbilder des Jahrhunderts reproducirten. Schülerſtudien, welche von den vollendeten Muſtern ganz verdrängt werden mußten, die, unter allen Künſten, die Muſik allein noch nicht beſaß, und mit denen ſie Mozart endlich beſchenken ſollte. Was die erſtaunliche Haſt anbelangte, mit der unſer Heros der Erfüllung ſeiner Beſtimmung entgegen ging, ſo verſtehen wir jetzt dieſe grauſame Eile nur zu gut. Acht Jahrhunderte hatten auf den Mann gewartet und der Mann ſollte nur kurze Zeit verweilen. Ach, warum folgte er nicht dem Blumen beſtreuten Wege, den ihm ſeine erſten Triumphe ebneten! Er wäre reich, bewundert, geehrt, wohlgenährt, ohne Zweifel Capellmeiſter an einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe, Ritter mehrerer Orden und was weiß ich Alles noch geworden. Statt ſeinen Werken zu erliegen, hätte er ſie wahrſcheinlich überlebt und uns die Mühe erſpart, uns an ſeiner Geſchichte, nach zwanzig anderen Biographen, auch noch zu verſuchen.

Als Beleg, welche Meinung um dieſe Zeit die competenteſten Richter von den Werken des jungen Componiſten hatten, und wie weit er entfernt war, ſeine Verdienſte zu übertreiben, mag hier ein Brief, den er an den Pater Martini richtete, und die Antwort deſſelben, darauf folgen.

Salzburg, 7. September 1776.

„Die Hochachtung und Ehrerbietung, die ich gegen einen ſo würdigen Mann hege, veranlaßt mich, Ihnen ungelegen zu ſeyn und Ihnen ein ſchwaches Stück meiner Compoſition zu Ihrer Prüfung zu überſenden. Ich ſchrieb voriges Jahr zum Carneval eine komiſche Oper, *La finta Giardiniera*, zu München. Wenige Tage vor meiner Abreiſe verlangte der Kurfürſt eine contrapunctiſch ausgearbeitete Muſik meiner Compoſition zu hören. Ich war daher gezwungen, dieſe Motette in Eile zu ſchreiben, und noch eine Abſchrift von der Partitur für Se. Durchlaucht zu verfertigen und die Stimmen ausſchreiben zu laſſen, damit das Stück am nächſten Sonntage während der großen Meſſe als Offertorium aufgeführt werden könnte. Liebſter, theuerſter Herr Pater! ich bitte Sie inniglich, mir frei und ohne Rückhalt Ihre Meinung darüber zu ſagen. Wir leben ja in dieſer Welt, um immer weiter zu kommen, und beſonders auch dadurch, daß Einer den Andern durch ſeine Anſichten aufklärt, wie überhaupt auch in den Wiſſenſchaften und ſchönen Künſten immer mehr zu lernen. Wie oft wünſche ich Ihnen näher zu ſeyn, um mit Ihnen zu reden und Ihnen meine Anſichten mitzutheilen! Ich lebe in einem Lande, wo die Muſik jetzt ſehr wenig Glück macht. Aber ungeachtet derer, die uns verlaſſen haben, beſitzen wir doch noch brave Künſtler, und beſonders gründliche, wiſſenſchaftliche und geſchmackvolle Componiſten. Was das Theater betrifft, ſo iſt es in Rückſicht der Sänger ſchlecht beſtellt. Wir haben keine Caſtraten, und werden ſie auch ſo leicht nicht haben, da ſie gut bezahlt ſeyn wollen, und die Freigebigkeit unſer Fehler nicht iſt. Ich beſchäftige mich indeſſen, für die Kammer und Kirche zu ſchreiben. Hier ſind noch andere zwei Contrapunctiſten, nämlich die Herren Michael Haydn und Cajetan Adlgaſſer. Mein Vater iſt Capellmeiſter an der Metropolitan-Kirche. So iſt mir Gelegenheit verſchafft, für dieſe zu ſchreiben, ſo viel ich will. Da übrigens mein Vater dieſem Hofe bereits 36 Jahre dient, und weiß, daß der Erzbiſchof nicht gern alte Leute ſehen kann, noch mag, ſo bekümmert er ſich wenig um Muſik-Aufführungen, und hat ſich auf die Literatur dieſer Kunſt, als ſein Lieblingsſtudium, verlegt. Unſere Kirchenmuſik iſt von der in Italien ſehr verſchieden; um ſo mehr, da eine Meſſe mit **Kyrie**, **Gloria**, **Credo**, der Epiſtel-Sonate, dem Offertorium oder **Motette**, **Sanctus** und **Agnus Dei**, auch an den größten Feſten, wenn der Fürſt ſelbſt die Meſſe lieſ't, nicht länger, als höchſtens drei Viertelſtunden dauern darf. Da braucht man für dieſe Art Compoſition ein beſonderes Studium, und doch muß es eine Meſſe mit allen Inſtrumenten ſeyn, auch mit Kriegstrompeten! So? Ja, theuerſter Herr Pater. O wie wohl würde es mir thun, Ihnen recht viel zu erzahlen! Ich empfehle mich ergebenſt allen philharmoniſchen Mitgliedern, bitte Sie immer herzlicher um Ihre Gewogenheit, und höre nicht auf, mich zu betrüben, ſo weit von jenem Manne entfernt zu ſeyn, den ich in der Welt am meiſten liebe und verehre."

An dieſer ungekünſtelten Sprache würde man die aufrichtige Beſcheidenheit auch dann nicht verkennen, ſelbſt wenn man nicht wüßte, daß der Verfaſſer des Briefes ſich ſtets gegen den erſten Grundſatz, welchen Erziehung und Geſellſchaft vorſchreiben, aufgelehnt hätten, und der ſich auf das bekannte Sprichwort zurückführen läßt: *nur Dummköpfe und Kinder ſagen ſtets die Wahrheit.* *Mozart* war kein Dummkopf, aber in vielen Beziehungen blieb er immer Kind. Er geſtand dem Pater *Martini*, daß er derzeit ſeiner Rathſchläge und ſeines Beifalles bedürfe mit derſelben Naivetät, die er in der Folge zeigte, als er es nicht verbarg, daß er ſich über jedes Urtheil der Mitwelt erhaben glaubte. Es ſind aber in dieſem Briefe noch zwei Dinge zu bemerken; zuerſt die Gleichgiltigkeit, welche an Verachtung grenzte, mit der der Erzbiſchof von Salzburg den alten *Mozart* behandelte; ſodann die, in der That ſonderbaren Bedingungen, welche dieſer Prälat den Muſikern auferlegte, welche den Dienſt in ſeiner Metropolitan-Kirche verſahen. Wir werden ſpäter nähere Bekanntſchaft mit dieſem Kirchenfürſten machen, der eben ſo die Kirchenmuſik verſtand, wie er die Künſtler zu würdigen wußte. Für jetzt begnüge ich mich, eines der Hinderniſſe anzudeuten, welche den Aufflug unſeres Heros in der Gattung der heiligen Compoſitionen hemmten, für welche ſich ſein hoher Beruf erſt am Ende ſeiner Laufbahn völlig herausſtellte.

Hier folgt nun die Antwort des Pater Martini:

Bologna, 18. December 1776.

„Mit Ihrem angenehmen Schreiben habe ich zugleich die Motette erhalten. Mit Vergnügen habe ich ſie vom Anfange bis zum Ende durchgegangen, und ich ſage Ihnen mit aller Aufrichtigkeit, daß ſie mir gar ſehr gefällt, indem ich darin Alles finde, was die moderne Muſik erheiſcht; gute Harmonie, reife Modulation, angemeſſene Bearbeitung der Violinen, natürlichen Fluß der Stimme und gute Durchführung. Ich freue mich beſonders, daß, ſeit ich das Vergnügen hatte, Sie zu Bologna auf dem Claviere zu hören, Sie ſo große Fortſchritte in der Compoſition gemacht haben. Fahren Sie unabläſſig fort, ſich zu üben, denn die Natur der Muſik fordert Uebung und großes Studium, ſo lange man lebt u. ſ. w.“

Wenn dieſer Brief eine andere Unterſchrift trüge, ſo würde er nicht viel heißen: ſein Inhalt erſchiene ſogar ſehr trocken im Vergleiche mit der offenen und herzlichen Zuſchrift Mozart's. Allein wir dürfen vor Allem nicht überſehen, daß der Pater Martini damals 70 Jahre zählte; daß antiquariſche und contrapunctiſtiſche Studien ihn ſein ganzes Leben hindurch in Anſpruch genommen hatten, was Alles zuſammen nicht dazu beitrug, ihn wortreich und leicht empfänglich für Begeiſterung zu machen. Namentlich dürfen wir aber nicht vergeſſen, in welchem Anſehen dieſer Gelehrte ſtand; mit welcher unterwürfigen Ehrerbietung die Männer der Kunſt ſich an ihn wandten. Große Meiſter, wie Jomelli zum Beiſpiel, wandten ſich auf dem Gipfel ihres Ruhmes an ihn, um ſich ſeinen Rath zu erbitten; eine Beifall ſpendende Linie von ſeiner Hand galt ſo viel als das pomphafteſte akademiſche Diplom; er war mit einem Worte, wie wir bereits geſagt haben, das muſikaliſche Orakel ſeiner Zeit.“ Pater Martini war ſich deſſen bewußt, und es war aus dieſem Grunde jedes ſeiner Worte überlegt und wohl abgewogen. Was er ſagte, wurde nie in dem Sinne von den in der Welt üblichen complimentirenden Redensarten genommen. Pater Martini lobte und tadelte nie; er ſprach Urtheile aus und wußte wohl, daß die Sprache der Geſetze klar, concis, lakoniſch, frei von allen Hyperbeln und allen Sprachwendungen ſeyn muß. Aus dieſem Geſichtspuncte betrachtet, erſcheint der Brief erſt als das, was er war, als ein Certificat, und zwar als das ſchmeichelhafteſte, ruhmvollſte Certificat, das irgend ein Muſiker als Beleg ſeiner Kenntniſſe vorzulegen im Stande war. — Der Pater Martini erklärt die Motette tadellos, was ſchon an und für ſich aus dem Munde eines ſolchen Mannes unendlich mehr ſagen will, als alle poſitiven Lobſprüche, die er derſelben hätte ertheilen konnen; denn man brachte ihm die

Arbeiten nicht darum, daß er ihre Schönheiten auseinanderſetze, ſondern daß er auf die Fehler in denſelben aufmerkſam machen möchte. Er lehrte die Geheimniſſe des Contrapunctes, und nicht die Art, wie man ſich Genie verſchaffen könne. Es fragt ſich nun, was der Gelehrte in Bologna damit ſagen wollte, daß er in Mozart's Arbeit Alles finde, was moderne Muſik erheiſche. Verſtand er darunter den damals allgemeinen Styl, die Art und Weiſe der Männer des Tages oder Augenblickes, die muſikaliſchen Modewendungen? Sicher, nein. Für Theoretiker und Gelehrte hat dieſes Wort einen viel ausgedehntern Begriff; es bezeichnet die Summe der Fortſchritte der vergangenen und gegenwärtigen Zeit, die Totalität des Weges, den die Kunſt zurückgelegt hat, den Punct, über welchen hinaus man noch nichts bemerkt. Auf dieſe Art muß ein in dieſer Weiſe abgefaßtes und mit Martini unterzeichnetes Atteſt gewürdigt werden *).

Unſer Heros und ſein Vater, die wir noch in München wiſſen, beeilten ſich nicht, eine Stadt zu verlaſſen, welche ſie ſo gut aufgenommen hatte. Es gefiel ihnen aber auch noch in vielen anderen Beziehungen daſelbſt. Nichts deſto weniger mußten ſie aber doch nach dieſem leidigen Salzburg zurück, und kaum waren ſie zum Thore der erzbiſchöflichen Stadt herein, als auch Mozart ſogleich in Anſpruch

---

*) Herr Holmes bemerkt, daß L. Mozart dieſen Empfehlungsbrief, den der Pater Martini ſeinem Sohne geſchrieben hatte, höher als die Diplome der Akademieen in Bologna und Verona anſchlug. D. V.

genommen wurde. Der Erzbiſchof erwartete einen erlauchten Gaſt, den Erzherzog Maximilian, Kurfürſten von Cöln, zu deſſen feſtlichem Empfange Mozart eine dramatiſche Serenade, Il Re pastore (der Hirtenkönig) componiren ſollte. Obgleich dieſe Arbeit ſehr übereilt werden mußte, ſo erhielt ſie doch glänzenden Beifall, und ein neuerer Kritiker ſetzte ſie weit über Alles, was der Componiſt bis dahin geſchrieben hatte.

Achtes Capitel.

1777—1778.

Wir ſind jetzt an einem der intereſſanteſten Zeitabſchnitte der Geſchichte Mozart's angelangt; ich meine ſeine letzte Reiſe nach Frankreich, die den Anfang zahlloſer Täuſchungen mit ſich brachte, welche das Geſchick ihm bereitete. Bis jetzt haben wir ihn nur als Künſtler kennen gelernt, der Menſch kam noch kaum zum Vorſcheine. Mozart, der ſtets der feſten und etwas rauhen Hand ſich gehorſam gezeigt, welche ſeine Kindheit und erſte Jugend geleitet, kannte keinen andern Willen und keine andere Thätigkeit, als an ſeinem Claviere. Seine Willkür erſtreckte ſich nicht weiter, als auf die Wahl der Noten und Zeichen, welche er auf ſein linirtes Papier machen wollte. Aber die Zeit war gekommen, in der die väterliche Ueberwachung bei dem geliebten Zöglinge ihr Ende nehmen mußte. Wolfgang war ein großer Junge geworden, L. Mozart dagegen fing an zu altern; es war daher nöthig, an eine Verſorgung des jungen Mannes zu denken. Wo ſollte dieſe aber gefunden werden? In Wien? Dort waren alle früheren Bemühungen geſcheitert. In Salzburg bei dem Erzbiſchofe? Da hatte er ſchon eine Anſtellung, aber was für eine, gerechter Himmel! und welchen Herrn! überdieß war Salzburg der Ort, an den man im ſchlimmſten Falle immer wieder zurückkehren konnte. Endlich wandte L. Mozart ſeine Blicke nach München und Paris. München, den Schauplatz der neueſten und verdienteſten Triumphe ſeines Sohnes; Paris, den Hauptſammelplatz der Berühmtheiten jeder Art, das häufig ihr Adoptivvaterland wurde, Paris, wo die Familie Mozart ein glänzendes Andenken hinterlaſſen hatte, und wo ſie ſich ſchmeichelte, mehr als einen Freund und Beſchützer ſich bewahrt zu haben. Es wurde daher beſchloſſen, daß Wolfgang in der einen oder der andern Hauptſtadt ſein Glück verſuchen ſolle. So wehe es dem Vater that, ſich von ihm zu trennen, ſo mußte er doch der Nothwendigkeit dieſes ſchmerzliche Opfer bringen. Die Reiſe ſollte lange Zeit dauern, und er hatte dieſes Mal nicht wagen dürfen, dabei zu ſeyn, ohne ſich dem Zorne des Erzbiſchofes auszuſetzen, der über ſeine häufige Abweſenheit ſehr ungehalten war, und den Verluſt einer Anſtellung zu riskiren, an der ihm ſehr viel lag, ſeitdem er erkennen gelernt hatte, wie ſchwer es halte, eine andere zu bekommen. Er zitterte für ſein Brod im Alter, das zwar mehr hingeworfen als gegeben war, das oft bitter ſchmeckte, auf das er aber ſicher rechnen durfte. Scharfſichtiger Greis, hätteſt du vorausgeſehen, daß dein Sohn, der Stolz ſeiner Nation, die unvergängliche Zierde der Muſik, weniger glücklich als du werden würde; daß er in dieſem Deutſchland, bei ſeinen vielen Fürſten vergebens um Arbeit und Nahrung nachſuchen würde!

Ein Künſtler von zwanzig Jahren hätte eigentlich wohl allein nach Paris gehen können; aber der Vater befürchtete, daß der Uebergang von gänzlicher Abhängigkeit zu unumſchränkter Freiheit ſeinem Sohne nicht taugen könne. Er meinte, derſelbe müſſe dadurch vorbereitet werden, wenn an die Stelle des väterlichen Anſehens eine weniger imponirende, weniger ſtrenge, jedoch ebenſoſehr für das Wohl des Individuums ſich intereſſirende Ueberwachung trete. Seine Mutter war der neue Mentor, den man Mozart gab, um in einer Stadt ihm zur Seite zu ſtehen, in welcher man bei jedem Schritte auf Fallen ſtößt. Man kann ſich wohl von ſelbſt denken, daß L. Mozart, als er im Begriffe ſtand, ſich zum erſten Male von ſeinem geliebten Wolfgang zu trennen, dieſem einen fortwährenden und möglichſt ausführlichen Briefwechſel anempfahl. Er ſollte die ganze Reiſeroute ſeines Sohnes, die Erzählung ſelbſt der unbedeutendſten Begebenheiten, eine genaue Auseinanderſetzung ſeiner Beziehungen mit allen Perſonen, mit denen er zu thun bekomme; die Rechnungsablage aller ſeiner muſikaliſchen Einnahmen und die Zechen der Gaſtwirthe enthalten; ferner ſollte der Sohn in allen ſchwierigeren Fällen, welche Ueberlegung erforderten, und in welchen weder der Kopf einer Frau, noch der eines Genies ſich zurechtfinden und möglicherweiſe eine andere Wahl treffen könnten, als die, welche dem berechnenden

Kopfe des alten Diplomaten in Salzburg zuſagen dürfte, ſich Inſtructionen bei ihm einholen. Dieß war keine kleine Aufgabe für Mozart, deſſen Feder zwiſchen den Fingern vertrocknete, wenn ſie Buchſtaben ſtatt Noten niederſchreiben mußten; aber das Familienhaupt hatte ſeine Leute ſo gut gezogen, und, wie wir hinzuſetzen dürfen, der Sohn war von dem, was er ſeinem Vater verdankte, ſo tief durchdrungen, daß er die Befehle deſſelben buchſtäblich befolgte. Dieſem Gehorſame verdankt man das Vorhandenſeyn koſtbarer Documente, deren Veröffentlichung ſämmtliche Muſiker für immer zum lebhafteſten Danke verpflichtet. Zu glücklich, meiner Erzählung den höchſten Grad von Intereſſe verleihen zu können, deren ſie fähig iſt, indem ich den Heros ſelbſt an die Stelle des Biographen treten laſſe, werde ich Mozart ſelbſt redend einführen, nicht immer, wie es Herr v. Niſſen gethan hat, ſondern nur dann, wenn ſeine eigenen Worte von der Nachwelt gehört zu werden verdienen, ſo oft ſie überhaupt für Andere, als nur für ſeinen Vater von Intereſſe ſind und beſonders dann, wenn ſie ein neues Licht auf ſeinen Charakter als Menſch werfen und analytiſche Aufſchlüſſe über den Componiſten Mozart geben.

Wolfgang und ſeine Mutter machten ſich gegen Ende des Septembers 1777 auf den Weg. Gleich nach ihrer Ankunft in München eilte Mozart zu dem Hofintendanten, Grafen von Seau. Mozart, der keine lange Umſchweiſe zu machen verſtand, ſagte ihm gerade heraus, „daß er gekommen ſey, um dem Kurfürſten ſeine Dienſte anzubieten, weil er wiſſe, ‚daß es der Münchener Capelle an einem guten

Componiſten fehle." Wenn ſein ehemaliger Führer bei ihm geweſen wäre, hätte Wolfgang allerdings ſein Geſuch anders vorgebracht. Der Herr Intendant gab die Wahrheit dieſer für ihn nicht ſehr ſchmeichelhaften Behauptung zu, und ertheilte Mozart den Rath, ſich direct an den Kurfürſten ſelbſt zu wenden, und, im Falle, daß er keine Audienz zu erlangen vermöge, ſein Geſuch ſchriftlich einreichen. Andere einflußreiche Perſonen verſprachen, ſich bei der Kurfürſtin zu ſeinen Gunſten zu verwenden.

Ein Graf Schönborn und ſeine Gemahlin, eine Schweſter des Erzbiſchofs von Salzburg, reiſ'ten um dieſe Zeit gerade durch München. Man hatte ihnen geſagt, daß Mozart den Dienſt bei dem geiſtlichen Fürſten verlaſſen habe. Sie waren darüber verwundert, aber ſie ſtaunten noch mehr, drückt ſich Mozart aus, „als ſie erfuhren, daß ich nur 12 Gulden 30 Kreuzer ſeligen Andenkens gehabt habe." Das war ſein Jahresgehalt als Concertmeiſter des Fürſt-Biſchofs von Salzburg.

Die Schritte, welche die Hofleute thaten, die den jungen Muſiker mit ihrer vorgeblichen oder wirklichen Protection beehrten, förderten aber ſeine Angelegenheit nicht ſonderlich. Einer dieſer Mäcene, der Fürſt von Zeil, ſagte endlich zu Mozart: „ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten. Ich habe allein mit dem Kurfürſten geſprochen, und er erwiderte mir: jetzt iſt es noch zu früh. Er ſoll gehen, nach Italien reiſen, ſich berühmt machen. Ich verſage ihm Nichts, aber jetzt iſt es noch zu früh." So wußte alſo Maximilian Joſeph*) dieſer wahrhaft aufgeklärte, patriotiſch geſinnte, und, was in dieſem Falle noch mehr iſt, Muſik verſtändige Fürſt, Nichts von den europäiſchen Triumphen eines Deutſchen; er forderte von dieſem eine Berühmtheit, die dieſer in eben jenem Italien ſchon längſt erworben hatte, wohin man ihn, wie einen Schüler, wies; ſo groß waren damals die National-Vorurtheile, welche einem fremden Volke den ausſchließlichen und niemals beſtreitbaren Vorzug in dieſem oder jenem Zweige des menſchlichen Wiſſens einräumten. Zu den Zeiten eines Klopſtock, Leſſing, Herder und Goethe, Gluck, Haydn und Mozart, glaubte das ariſtokratiſche und modiſche Deutſchland die wahre Literatur und Poeſie nur in franzöſiſchen Büchern finden zu können, und ein Italiener ſchien demſelben zur Leitung einer Oper eben ſo nothwendig, als ein Schweizer, um ſeine Paläſte zu bewachen. Nur konnte der Schweizer aus Franken, Schwaben oder Bayern ſtammen; was aber den Italiener anbelangte, der mußte durchaus aus Italien ſeyn.

Die Antwort des Kurfürſten ſchreckte aber Mozart durchaus nicht ab. Er ſah nichts als einen Irrthum darin, den er leicht aufklären zu können meinte. Beſaß er denn nicht die Diplome von Bologna und Verona, das Certificat des Pater Martini und die Partituren zweier Opern, über deren glänzende Erfolge die Mailänder Blätter ſich ausgeſprochen hatten. „Der Kurfürſt kennt mich nicht,“ ſagte er zu einem Herrn am Hofe. „Er weiß nicht, was ich kann. Er mag alle Componiſten von München verſammeln; er ſoll welche aus Italien, Frankreich, Deutſchland, England und

Spanien kommen laſſen, ich ſtelle mich allen gegenüber.“ An einer andern Stelle deſſelben Briefes, aus dem Obiges entnommen iſt, ſagt er: „Ich bin hier ſehr beliebt, und würde es noch mehr ſeyn, wenn es mir gelänge, das lyriſche Theater meines Volkes ſo zu heben, wie ich die Ueberzeugung habe, es zu können.“ Dieſe Stellen ſind bemerkenswerth. Der Componiſt der Oper, die Entführung, ſpricht hier im Vorgefühle, daß er es iſt, welcher die dramatiſche Muſik ſeines Landes gründen muß; er ſpürt die Kraft in ſich, gegen alle lebenden Muſiker in die Schranken zu treten, und erklärt ſich mit eben ſo wenig Umſchweifen für den erſten Muſiker in der Welt, als wenn er zu ſagen gehabt hätte, daß er den Schnupfen habe. Sämmtliche Belege des Aufenthaltes in Italien, und was er dort Großes geleiſtet, wurden Mozart von ſeinem Vater zugeſchickt. Nachdem der Graf von Seau Einſicht davon genommen hatte, ſprach er ſein Entzücken darüber aus, daß ein Künſtler von ſo anerkanntem Talente München die Ehre widerfahren laſſen wolle, ſich daſelbſt niederzulaſſen, und als er den Bittſteller verabſchiedete, „rückte Se. Excellenz ſogar ſeine Schlafmütze.“ Einige Tage nachher wurde Mozart mitgetheilt, daß keine Stelle vacant ſey. Dieſer ſah nun endlich ein, daß, um in München Capellmeiſter zu werden, es anderer Dinge als eines von ganz Europa anerkannten Talents und vielen Freimuthes bedürfe, und ſetzte ſeine Weiterreiſe nach Augsburg fort. Sein Vater hatte ihm anempfohlen, zu dem Syndicus dieſer Stadt zu gehen, den er in früheren Zeiten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hatte. Ein Vetter

Mozart's, ein ehrbarer Bürger, führte in bei Herrn Langenmantel, ſo hieß dieſer vornehme Mann, ein, oder beſſer geſagt, bis an die Hausthüre, und erwartete ihn auf der Treppe. „Ich ermangelte nicht,“ ſagt Mozart, „dem Herrn Erz-Stadtpfleger gleich Anfangs die unterthänigſte Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte ſich allergnädigſt auf Alles, und fragte mich: „„Wie iſt's dem Herrn immer gegangen?““ Ich ſagte gleich darauf: „„Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen ſeyn?““ Er wurde noch höflicher und ſagte „Sie“ und ich ſagte „Euer Gnaden,“ wie ich es gleich von Anfang gethan hatte. — „Meine Gewohnheit iſt, mit den Leuten ſo zu ſeyn, wie ſie ſind, ſo kommt man am beſten hinaus.“ — Als die Familie Langenmantel, die trotz ihrer Schwächen doch die Muſik ſehr liebte, Mozart phantaſiren und Alles, was ihm unter die Hände kam, vom Blatte ſpielen hörte, benahm ſie ſich außerordentlich höflich gegen ihn. Der Sohn des Hauſes erbot ſich, ihn ſelbſt zu dem berühmten Clavier- und Orgelmacher Stein zu führen, an den unſer Reiſender ein Empfehlungsſchreiben hatte. Mozart kam der Gedanke, ſich unter dem Namen Trazom, Schüler des Pianiſten Sigl in München, dem Herrn Stein vorſtellen zu laſſen. Dieſer nahm den Empfehlungsbrief, welchen er ihm zugleich überreichte und wollte ihn erbrechen, um zu ſehen, welchen Empfang er ihm angedeihen zu laſſen habe; aber Mozart hielt ihn mit den Worten davon ab: „Was wollen Sie denn jetzt da den Brief leſen? Machen Sie dafür auf, daß wir in den Saal hinein können, ich bin ſo begierig, Ihre Pianoforte zu ſehen." — „Nun, meinetwegen, es ſey, wie Sie es wollen." Und damit öffnete er die Thüre. Ich lief ſogleich auf eines der drei Inſtrumente zu, die in dem Zimmer waren und ſpielte. Er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwieſen zu ſeyn; er las nur die Unterſchrift. „O!" rief er aus und umarmte mich und war ſehr erfreut. **Mozart** war mit **Stein's** Pianos eben ſo zufrieden, wie dieſer mit ſeinem Spiele. Die Beſchreibung, welche er davon macht, wäre ohne Intereſſe, da heut' zu Tage dieſe Inſtrumente ſich überall vorfinden, und man noch überdieß viele neue Verbeſſerungen daran angebracht hat *). Hierauf wollte **Mozart** auch auf der berühmten Orgel mit 43 Regiſtern ſpielen, welche **Stein** für die Carmeliterkirche angefertigt hatte. „Was, ein ſolcher Mann wie Sie, ein ſolcher Clavieriſt will auf einem Inſtrumente ſpielen, wo kein Douceur, keine Expreſſion, kein Piano noch Forte ſtattfindet, ſondern Alles immer gleich fortgehet?" — „Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgel iſt doch in meinen Augen und Ohren der König aller Inſtrumente." — „Nun, meinetwegen." Wir gingen nun zuſammen in die Kirche. Ich merkte ſchon an

---

*) Man muß einen großen Unterſchied zwiſchen dem frühern Claviere und dem jetzigen Pianoforte machen, namentlich, wenn man beide Bezeichnungen, wie es jetzt der Fall iſt, als gleichbedeutend annimmt. Allein obſchon das Clavier als Vorläufer des Pianoforte betrachtet werden muß, ſo iſt erſteres doch eigentlich ein für ſich beſtehendes Inſtrument. **Stein** gab dem Fortepiano einen Grad von Vollkommenheit, welches ihm von da an allgemein den Vorzug über alle anderen Arten von Clavieren gab. D. V.

ſeinem Discours, daß er glaubte, ich würde nicht viel auf ſeiner Orgel machen; ich würde bloß völlig Claviermäßig ſpielen. Er erzählte mir, er hätte auch Chobert auf ſein Verlangen auf die Orgel geführt, und es war mir ſchon bange (ſagte er), denn Chobert ſagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; denn ich glaubte halt, der Menſch wird voll Geiſt, Feuer und Geſchwindigkeit ſeyn, und das nimmt ſich nicht aus auf der Orgel, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meinung.“ — Ich ſagte nichts als: „Was glauben Sie, Herr Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgel?“ — „Ach, Sie! das iſt ganz was Anderes.“ Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er ſchon; dann eine Fuge. „Das glaube ich,“ ſagte er, „daß Sie gern Orgel ſpielen, wenn man ſo ſpielt.“

Aus den weiteren Berichten Mozart's an ſeinen Vater erſehen wir, daß er einen Tag bei frommen Muſikfreunden im Kloſter zum heiligen Kreuze zubrachte, wie ſehr er die Gaſtfreundſchaft der guten Väter rühmte und auf's Neue ſein ungemeines Talent als Improviſator bewährte. Nachdem eine Symphonie von ſeiner Compoſition von dem Orcheſter des Kloſters ziemlich ſchlecht geſpielt worden war, ließ ſich Mozart in zwei Violinconcerten hören, wovon das eine von ihm, das andere von Vanhall war. Hierauf brachte man ein kleines Clavier. „Ich präludirte und ſpielte eine Sonate und Variationen von Fiſcher. Dann flüſterten die übrigen dem Herrn Dechanten in's Ohr, er ſolle mich erſt orgelmäßig ſpielen hören. Ich ſagte, er möchte mir ein

Thema geben, und da er nicht wollte, gab mir einer aus den Geiſtlichen eines an. Ich führte es ſpazieren, und mitten darin (die Fuge ging aus G **minor**) fing ich **major** an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, aber umgekehrt; endlich fiel mir ein, ob ich das ſcherzhafte Weſen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — Ich fragte nicht lange, ſondern machte es gleich, und es ging ſo accurat, als wenn es ihm der Daſer*) angemeſſen hätte. Der Herr Dechant war ganz auſſer ſich vor Freude. „Das iſt vorbei, da nützt nichts," ſagte er, „das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe! Sie ſind ein ganzer Mann!" Ohne Zweifel wird der Leſer die contrapunctiſtiſche Extaſe des guten Mönches von Herzen gern theilen; aber vielleicht gelingt es ihm nicht ganz zu begreifen, wie zwei Themas, das eine in **majore**, das andere in **minore** harmoniſch vereinigt werden, und ſich in einer Reihenfolge von Accorden entwickeln können. Eine genaue Auseinanderſetzung würde zu vielen Raum wegnehmen, und am Ende den, welcher einer Erklärung bedarf, doch nicht völlig in's Klare ſetzen. Es genüge daher die Verſicherung, daß die Sache möglich iſt, wenn die Themas in wechſelſeitiger oder wenigſtens nahe verwandter Weiſe gegeben ſind, wobei noch zu beobachten iſt, daß die aus ihrer Vermiſchung entſtehende Harmonie ganz verſchieden von der ſeyn muß, die man vereinzelt bei jedem derſelben gehört hat. Aber etwas durch bloße Inſpiration, gleichſam wie ſpielend herauszufinden, was dem ſcharfſinnigſten Contrapunctiſten eine Arbeit einer ganzen Nacht gekoſtet, und den folgenden Tag Kopfſchmerzen eingetragen hätte, zeugt von einer unglaublichen, übermenſchlichen, wunderbaren Ueberlegenheit und freien Willenskraft. Die Gefälligkeit Mozart's gegen ſeine Zuhörer oder ſelbſt auch nur gegen einen Einzelnen derſelben, war, wie wir weiter unten ſehen werden, unermüdlich. Es brachte Jemand eine fugirte Sonate, die ſehr ſchwierig war. Mozart ſagte: „Meine Herren, das iſt zu viel, die Sonate werde ich nicht gleich ſo ſpielen können." — „Ja, das glaube ich auch," ſagte der Dechant mit vielem Eifer, aus dem die wohlwollende Befürchtung ſprach, ſein Gaſt möchte ſeine ſeitherigen Leiſtungen dadurch in Schatten ſtellen, „das iſt zu viel, da gibt es Keinen, dem das möglich wäre." — „Uebrigens," ſagte ich, „will ich es doch probiren." Er theilt uns nicht mit, wie er es machte, ſondern wir erfahren bloß, daß der Dechant, der hinter ihm ſtand, immerfort ausgerufen habe: „O Du Erzſchuftli! O Du Spitzbube!"

---

*) Wahrſcheinlich ein Schneider.

Mozart gab in Augsburg ein öffentliches Concert und reiſ'te Ende Octobers nach Mannheim ab*).

In vieler Beziehung wiederholte ſich für ihn in Mannheim daſſelbe, was ihm in München begegnet war. Schmeichelhafte Aufnahme bei Hofe, glänzender Beifall, zahlreiche *Protectionen, Verſprechungen und geſchmeidige Redensarten* von Seiten des Hofintendanten, Geſuch um eine Anſtellung und Verweigerung derſelben rund heraus; mit einem Worte, er hatte in dieſer Komodie nichts als den Schauplatz und die handelnden Perſonen geändert. Der einzige Unterſchied beſtand darin, daß er bei Hofe etwas mehr Weihrauch zu koſten bekam. Das Andenken, welches er in dieſer Hauptſtadt zurückgelaſſen, als er vierzehn Jahre früher ſie berührt hatte, lebte noch unter den Liebhabern der Muſik. Man drängte ſich um das kleine Wunder. Cannabich ſtellte ihn den Muſikern der Capelle, die er dirigirte, vor. „Ich glaubte mich des Lachens nicht enthalten zu können,“ ſagt Mozart. „Einige, die mich par renommée gekannt haben, waren ſehr höflich und voll Achtung; Einige aber, die weiter nichts von mir wiſſen, haben mich groß angeſehen, aber auch ſo gewiß lächerlich. Sie denken ſich halt, weil ich klein und jung bin, ſo kann nichts Großes und Altes hinter mir ſtecken; ſie werden es aber bald erfahren.“ Nachdem Mozart dem Intendanten, Grafen Saviola, einen Beſuch gemacht hatte, ward es ihm vergönnt, bei Hofe zu ſpielen. Der Kurfürſt von der Pfalz, Karl Theodor (ſpäter Kurfürſt von Bayern) geruhte, ihn auf eine für jene Zeit ſehr huldreiche Art mit den Worten anzureden: „Es iſt jetzt glaube ich fünfzehn Jahre, daß Er nicht hier war?“ — „Ja, Euer Durchlaucht, fünfzehn Jahre, daß ich nicht die Gnade gehabt habe.“ — „Er ſpielt unvergleichlich.“ Der Kurfürſt bewies, wie ſehr er in Wahrheit zufrieden war. Er hatte vier natürliche Kinder, einen Sohn und drei Töchter, welche Muſik lernten. Der Intendant erhielt ſogleich den Befehl, Mozart zu ihnen zu führen.

---

*) Mannheim war damals die Hauptſtadt des Kurfürſten von der Pfalz. Nach Ausſterben des bayer'ſchen Mannsſtammes wurde bekanntlich Bayern mit der Pfalz vereinigt. D. B.

Mozart begab ſich zu ihnen, kam den nächſten und die folgenden Tage wieder, ſo daß ſeine Beſuche ſich nach und nach in förmlichen Unterricht verwandelten. Der Kurfürſt wohnte demſelben bei und unterhielt ſich über mancherlei Dinge mit dem neuen Lehrer. Variationen, die er für den jungen Grafen, und ein Rondo, das er der kleinen Gräfin componirte, wurden ganz entzückend gefunden. „Apropos, Sie bleiben den Winter in Mannheim?“ ſagte die Gouvernante in dem Tone, welcher in dem Munde unſerer Beſchützer oder Vorgeſetzten eine angenehme Nachricht unter der Form einer Frage errathen laſſen. Mozart erwiderte, daß ihm noch nichts davon bekannt ſey. — „Das wundert mich. Mir ſagte es neulich der Kurfürſt ſelbſt. Apropos, ſagte er, der Mozart bleibt den Winter hier.“ Voll der glänzendſten Hoffnungen eilte Mozart ſogleich zu dem Grafen Saviola. Da der Kurfürſt ihn zurückbehalten wollte, ſo konnte es gewiß nicht in der Abſicht geſchehen, daß er ſein Geld im Gaſthofe verzehre, ſondern damit er den Unterricht fortſetze, den er ſeither aus freien Stücken ertheilt hatte. Der Intendant ſchätzte ſich glücklich, ſeinen ganzen Einfluß zu Gunſten des Schützlings der Frau Gouvernante in Bewegung zu ſetzen. Von anderer Seite ließ man Mozart hoffen, daß er leicht den Titel und die Anſtellung als Kammer-Componiſt erhalten könnte, da die beiden Capellmeiſterſtellen ſchon beſetzt ſeyen. Seine Angelegenheit ſtand alſo ganz nach Wunſche. Es handelte ſich jetzt nur noch um die Unterſchrift des Kurfürſten, der ſicher vor Begierde brannte, dieſelbe unter ein Decret zu ſetzen, welches ihm die

Acquiſition des unvergleichlichen Künſtlers ſichern ſollte. Zuerſt traten aber einige Galatage hindernd in den Weg, an denen es dem Intendanten unmöglich wurde, mit Sr. Durchlaucht zu ſprechen. Nach dieſen verzögerte eine Jagd zur ungelegenen Zeit den Abſchluß der Sache. Die Zeit verfloß und Mozart verlor die Geduld. Ach! während er ſich die Sohlen ablief, um eine ſeit zwei Monaten erbetene entſcheidende Antwort zu erhalten, hatten ſeine Kunſtgenoſſen, die zwar den Contrapunct nicht wie er verſtanden, dafür aber den Hof beſſer kannten, die Gunſt, welche ſich immer mehr ihm zuzuwenden ſchien, zu unterminiren gewußt. Man hatte Karl Theodor's väterliche Liebe zu beunruhigen geſucht, indem man auf die ungünſtigen Folgen aufmerkſam machte, welche die Veränderung des Lehrers auf die Schüler ſtets hervorzubringen pflege. Weiter ſetzte man hinzu, wer iſt denn dieſer Mozart, dem man den ſeitherigen Lehrer, der ein alter erprobter Diener iſt, opfern will? Ein kleiner Abenteurer, ein Charlatan, mit zwölf Gulden Gehalt, den der Erzbiſchof von Salzburg aus ſeinem Dienſte gejagt hat, weil er nichts kann, und den er hätte nach Neapel ſchicken ſollen, um in dem Conſervatorium daſelbſt die Muſik zu erlernen*). Und ein ſolches Subject ſollte Kammer-Componiſt an einem kurfürſtlichen Hofe werden! Er ſollte, was er ſelbſt nicht verſteht, die Kinder Sr. Durchlaucht lehren! Dieſe und ähnliche Redensarten erreichten vollkommen den Zweck, den man beabſichtigte. Mozart bemerkte, daß der Graf Saviola ihm auszuweichen anfing; er verlangte daher kategoriſch eine Antwort. Der Graf zuckte die Achſeln. „Was, noch keine Antwort?“ — Bitte um Vergebung, aber leider Nichts.“ — „Eh bien, das hätte mir der Kurfürſt eher ſagen können. Uebrigens bitte ich Sie, Herr Graf, im Namen meiner bei'm Kurfürſten zu bedanken, für die zwar ſpate, doch gnädige Nachricht.“

---

*) Worte des Erzbiſchofs ſelbſt, die L. Mozart dem Pater Martini in einem Briefe mittheilte.

Unter denen, welche den Boden des Hofes unter den Schritten des jungen Mannes zu unterminiren geſucht hatten, ſcheint der Abt Vogler, Vice-Capellmeiſter in Mannheim, der thätigſte und gehäſſigſte geweſen zu ſeyn. L. Mozart ſpricht dieß wenigſtens in einem ſeiner Briefe ganz beſtimmt aus. Weil aber dieſe Behauptung ſich durchaus durch keine Thatſache erweiſen läßt, ſo konnte ſie auch wohl nur auf einer Vermuthung beruhen; aber eine Thatſache ſteht feſt, nämlich der tiefliegende Widerwille Mozart's gegen eben dieſen Abt Vogler. Er traf in Mannheim häufig mit ihm zuſammen und beurtheilte ihn ſowohl hinſichtlich ſeines Spieles, ſowie als Compoſiteur, Theoretiker und Menſch mit gleicher Strenge. Wir müſſen uns etwas dabei verweilen, und zwar aus zwei Gründen. Erſtens genießt der Abt Vogler in der muſikaliſch gebildeten Welt ein dreifaches Renommée, in ſeiner Eigenſchaft als Componiſt, Theoretiker und ausgezeichneter Orgelſpieler, während Mozart ihm in jeder Beziehung förmlich Alles abſpricht. Der andere, aber viel wichtigere Grund iſt der, daß, wenn es einen Menſchen auf der Welt gab, der die Muſiker, geſtorbene ſowohl wie lebende, mit höchſter Unparteilichkeit und einer Einſicht, die unveränderlich über den Ideen und Vorurtheilen ſeiner Zeit ſtand, beurtheilte, dieſer Menſch Mozart war, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden. Wir ſtoßen alſo hier auf einen Widerſpruch, oder wenigſtens auf eine ſcheinbare Ungerechtigkeit, zu welcher ihn perſönliche Gründe verleiteten und der er ſich dennoch ein Mal in ſeinem Leben ſchuldig gemacht hätte. Und doch täuſchte ſich Mozart in Vogler nicht, auch war er eben ſo wenig ungerecht gegen ihn. Hören wir ihn ſelbſt, was er von ihm ſagt: „Der Vice-Capellmeiſter Vogler iſt ein muſikaliſcher Spaßmacher, ein Menſch, der ſich recht viel einbildet und nichts kann. Das ganze Orcheſter mag ihn nicht. Seine Hiſtorie iſt kurz die. Er kam miſerabel nach Mannheim, producirte ſich auf dem Claviere und machte ein Ballet. Man hatte Mitleiden, und der Kurfürſt ſchickte ihn nach Italien. Als der Kurfürſt nach Bologna kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler. „O! Altezza, questo é un gran uomo u. ſ. w.“ (O Durchlaucht, dieß iſt ein großer Mann u. ſ. w.) Er fragte auch den Pater Martini: „Altezza é buono, ma poco a poco quando sera un poco piu vecchio, più sodo si farà, si farà. Mo bisogna che si lengi molto.“ (Durchlaucht, er iſt gut, aber nach und nach, wenn er erſt noch ein wenig älter geworden ſeyn wird. Er muß ſich aber tüchtig abſchleifen.) Als Vogler zurückkam, wurde er geiſtlich und gleich Hofcaplan. Er producirte ein Miſerere, welches, wie mir Jedermann ſagt, nicht zu hören iſt, denn es gehe Alles falſch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte, und ging alſo zum Kurfürſten und beklagte ſich, daß das Orcheſter ihm zum Fleiß und Trotz ſchlecht ſpielte; mit einem Worte, er wußte es ſo gut herum zu drehen (ſpielte auch ſo kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern), daß er Vice-Capellmeiſter geworden iſt. Er iſt ein Narr, der ſich einbildet, daß nichts Beſſeres und Vollkommeneres ſey, als er. Sein Buch dient mehr zum Rechnen, als zum Componiren lernen. Er ſagt, er mache in drei Wochen einen Compoſiteur, und in ſechs Monaten einen Sänger. Man hat es aber noch nicht geſehen. Er verachtet die größten Meiſter; gegen mich ſelbſt hat er den Bach verachtet! Ich habe geglaubt, ich müßte ihn bei'm Schopfe nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, ſagte nichts und ging weg." Mit folgenden Worten ſpricht ſich Mozart über eine Meſſe Vogler's aus: „So Etwas habe ich mein Lebetag nicht gehört, denn es ſtimmt oft gar nicht. Er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen bei den Haaren hineinreißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine beſondere Art, nein, ſondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar nichts ſagen. Denn jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel iſt, — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — ſondern er wird bald — ſchön? — Gott behüte! — übel und ſehr übel, und das auf zwei oder dreierlei Manieren, nämlich, daß kaum dieſer Gedanke angefangen, kommt gleich etwas Anderes und verdirbt ihn, oder er ſchließt den Gedanken nicht ſo natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er ſteht nicht am rechten

Orte, oder er iſt endlich durch den Satz der Inſtrumente verdorben.“ Nicht weniger ſtreng als ſeine Compoſition beurtheilt Mozart ſein Orgelſpiel. „Er iſt, ſo zu ſagen, nichts als ein Hexenmeiſter; denn ſobald er etwas majeſtätiſch ſpielen will, ſo verfällt er in's Trockene, und man iſt ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und es mithin nicht lange dauert; allein was folgt hernach! — Ein unverſtändliches Gewäſch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo ſechs Noten auf einen Ton waren und Preſto *). Da ging ich hinauf zu ihm, denn ich will ihm in der That lieber zuſehen, als zuhören.“ Der Abt Vogler hatte Mozart mehrmals eingeladen, ihn zu beſuchen. Da dieſer aber nie kam, ſo entſchloß ſich der Capellmeiſter, ihm den erſten Beſuch zu machen, ſo viel lag ihm daran, die Stärke des jungen Mannes auf dem Claviere kennen zu lernen; namentlich aber auch zugleich, um ihm die ſeinige zu zeigen. Er ſpielte ein Concert Mozart's vom Blatte. „Das erſte Stück ging Preſto; das zweite Allegro und das Rondo wahrlich Preſtiſſimo. Den Baß ſpielte er meiſtens anders als er ſtand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. So ein Prima viſta ſpielen, und — — iſt bei mir einerlei. Die Zuhörer (ich meine Diejenigen, die würdig ſind, ſo genannt zu werden) können nichts ſagen, als daß ſie Muſik und Clavier ſpielen — geſehen haben. Sie hören, denken

---

*) Auf der Orgel! Das konnte wohl einen Zuhörer wie Mozart vertreiben.

und — empfinden ſo wenig dabei — als er. Sie können ſich leicht vorſtellen, daß es nicht zum Ausſtehen war, weil ich nicht umhin konnte, ihm zu ſagen: „Viel zu geſchwind.“ Uebrigens iſt es auch viel leichter, eine Sache geſchwind, als langſam zu ſpielen *). Man kann in Paſſagen etliche Noten im Stiche laſſen, ohne daß es Jemand merkt; iſt es aber ſchön? Man kann in der Geſchwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand ſieht und hört; iſt es aber ſchön? — Und in was beſteht die Kunſt, Prima viſta zu leſen? In dieſem: das Stück im rechten Tempo, wie es ſeyn ſoll, zu ſpielen, alle Noten, Vorſchläge ꝛc. mit der gehörigen Expreſſion und Guſto, wie es ſteht, auszudrücken, ſo daß man glaubt, Derjenige hätte es ſelbſt componirt, der es ſpielt. Seine Applicatur iſt auch miſerabel. Er ſpielt alle Läufe herab mit der rechten Hand, mit dem erſten Finger und Daumen.“

Vor Allem ſpringt in die Augen, daß ſämmtliche Kritiken Mozart's, ſo weit ſie das Spiel Vogler's betreffen, genügend mit Gründen belegt ſind, und daß ſie ſich auf ein Hervorheben anſtößiger, und jedem Muſiker auffallender Fehler gründen; und dieſe Kritiken ſchreibt er ſeinem Vater, alſo an den Mann, den er am wenigſten täuſchen wollte und den er auch nur ſehr ſchwer hätte täuſchen können. Ohne aber Mozart die innere Ueberzeugung ſeiner Urtheile beſtreiten zu wollen, könnte man vielleicht einwenden, daß er ſie hier mit einiger Härte ausgeſprochen habe.

---

*) Das heißt im entſprechenden Tempo.

Allein er verſtand es eben ſo wenig, die Wahrheit zurückzuhalten als ſie zu verſüßen. Dieß war ſtets ſein größter Fehler und ſein größtes Unglück. Da er immer die Sprache des Mannes redete, der ſtets Recht hatte, ſo darf man ſich nicht wundern, daß es ihm in der Welt nicht beſſer erging als dieſem. Es fragt ſich nun aber, ob ſich dieſe Sprache hinſichtlich Vogler's als Theoretiker und Componiſt keine Blöße gegeben hat? Ehe wir dieſen Punct unterſuchen, müſſen wir uns über die Zeit verſtändigen, in der dieſe Urtheile gefällt wurden. Im Jahre 1777 war der Abt Vogler noch nicht der Mann, welcher er ſpäter wurde; erſt nach Mozart's Tode, der ſieben Jahre jünger wie er war, erlangte er in Deutſchland ſeinen Ruf. Damals kannte man noch nichts von ihm, als ſeine erſten Compoſitionen und ſein Buch. Ueberdieß liegt, ſo viel ich glaube, das, was Vogler in der Geſchichte der Muſik auszeichnete, nicht ſowohl in ſeinem überlegenen Genie als Künſtler, ſondern in dem Zuſammentreffen mehrerer, dem Muſiker unentbehrlicher Talente, die dieſen originellen und forſchenden Geiſt beſonders heben; ein ſpeculativer Kopf und eine Maſſe verſchiedenartiger Kenntniſſe, von denen einige nicht gerade in das Gebiet der Muſik gehörten, aber doch als Hilfswiſſenſchaften ſich an dieſe knüpften. Wenn er wirklich Genie hatte, ſo war es für die Muſik und die Mechanik, was ſein Syſtem der Vereinfachung der Orgel und das ſchöne, Orcheſtrion genannte, Inſtrument beweiſen, das von ihm erfunden wurde. Es konnte alſo Mozart zu einer Zeit, in der man von all' dieſem noch nichts oder wenig wußte, dieſen

Mann nur nach ſeinen damaligen Leiſtungen beurtheilen. Mozart war Muſiker in des Wortes weiteſter Bedeutung, aber er war auch nichts als dieſes. Er hatte es mit dem Componiſten, dem ausübenden Künſtler und dem Verfaſſer einer muſikaliſchen Theorie zu thun; als letzterer fiel er noch viel weniger in ſeine Competenz, als in den beiden erſteren Beziehungen. Unſer Heros verachtete alle Theorie, und vielleicht, wenn man die prüft, die zu ſeiner Zeit Geltung hatte, mag man ſeine Geringſchätzung ziemlich gerechtfertigt finden. Angenommen, dieß verhalte ſich ſo, ſo dürfen wir glauben, daß der Abt Vogler ſpäter Fortſchritte in der Compoſition machte; wir dürfen auch annehmen, daß er ſich auf der Orgel mehr mäßigte und die Claviermuſik auf eine, die Eigenliebe des Compoſiteurs weniger verletzende Art vortrug. Es iſt alſo ſehr wahrſcheinlich, daß Mozart ſpäter ſein Urtheil gemildert hätte; aber hätte er ſchwarz in weiß verwandelt? Daran zweifle ich ſehr und zwar aus folgenden Gründen. Wenn man die biographiſchen Notizen und die Zeugniſſe der Schüler Vogler's zu Rathe zieht, unter welche namentlich Gottfried Weber gehört, ſo findet man, daß die Originalität des gelehrten Abtes bis zur Bizarrerie ging, und daß ſeine Entwürfe leicht an das Paradoxe ſtreiften. Sehr oft aber, und das iſt das Schlimmſte, verbergen Bizarrerie und Paradoxen bei ihm nichts als reinen Charlatanism' und zwar ziemlich ſchlecht. So kündigte er, zum Beiſpiel, um eine ſogenannte Anwendung ſeiner Theorie der nachahmenden Muſik zu machen, auf den Programmen ſeiner Concerte, ein Seegefecht, den Fall der Mauern von Jericho, das Ausſtampfen des Reiſes in Afrika, und andere Ton-Malerrien dieſer Art an, deren Aehnlichkeit das Publicum, ohne die Ankündigungen mit großen Buchſtaben, nie errathen hätte. Vogler beſaß auch die Sucht, die Muſik der Alten wieder aufleben zu machen. Er wußte davon ſo viel, als wir Alle, das heißt wenig oder gar nichts. Gleichviel, er kündigte der Kunſtwelt ſeine Abſicht an, die Vortrefflichkeit dieſer Muſik zu beweiſen. Wie benahm er ſich aber dabei? Er ſuchte einige Choralmelodieen aus, die im alten Kirchenſtyl geſchrieben waren, den man den griechiſchen zu nennen beliebt hat, und weil die Steifheit und auſſerordentliche Armuth dieſer Melodieen, welche aus Tonleitern zuſammengefügt ſind, welchen alle ſyſtematiſche Verbindung und Grundlage fehlt, ſich den üblichen Ausweichungen nicht fügten, ſo mußte man, um ſie anderen Theilen anzupaſſen, zu einer ganz eigenthümlichen Combination von Accorden und den ungewöhnlichſten Uebergängen ſeine Zuflucht nehmen; man mußte ſogar etwas finden, was man noch gar nicht verſucht hatte. Leute vom Fache wiſſen nun wohl, daß mit ſolchen Mitteln es keine Melodie gibt, mag ſie auch noch ſo abgeſchmackt ſeyn, aus der man mit Hilfe des Genies nicht etwas Schönes, ja ſogar etwas ſehr Schönes machen kann. Was wäre z. B. die Partie des Geiſtes im Don Juan, wenn man ihr die Begleitung nähme. Man würde durchaus keinen muſikaliſchen Sinn darin finden. Auf dieſe Weiſe brachte der Abt Vogler, vermittelſt einer gelehrten und ausgeſuchten Harmonie, den Effect hervor, welchen die Melodieen des Chorals an und für ſich nicht haben konnten; wogegen die ſo eingekleideten eben ſo überraſchend als majeſtätiſch klangen. **Vogler** aber ſprach: Sehen Sie, meine Herren, das war die griechiſche Muſik; die Getäuſchten erſtaunten übek die unvergleichliche Schönheit derſelben, und die Kritiker nahmen Veranlaſſung, über die moderne Muſik zu ſchreien, die in ihrer Armuth nichts aufzuweiſen habe, als die fortwährenden Uebergange zweier Tonarten in einander, von Dur in Moll, während die Alten, die weder das eine noch das andere gehabt, auf jede Tonleiter ein anderes toniſches Syſtem gebaut hätten, wovon jedes in das authentiſche und feierliche Gebiet getheilt geweſen, und daß ſie endlich außer der diatoniſchen und chromatiſchen Tonart, das wunderbare Geheimniß der enharmoniſchen*) Tonart beſeſſen haben, die ſeitdem unſeren plumpen Ohren unzugänglich geworden ſey, weil ſie durch Vierteltöne fortſchreitet! Die Myſtification iſt zu beluſtigend, ſo daß man **Vogler** zu verzeihen geneigt iſt, in dieſer Hinſicht ein Taſchenſpieler geweſen zu ſeyn. Myſtification iſt aber der bezeichnende Ausdruck. **Vogler** wußte beſſer als Jemand, daß ein undurchdringliches Dunkel über der Muſik der Alten ruht; es konnte ihm eben ſo wenig unbekannt ſeyn, daß unter dem Chaos von Ungewißheit und unerklärlichen Widerſprüchen, die unſer ganzes Wiſſen hinſichtlich der antiken Muſik ausmachen, eine Thatſache feſt ſteht, nämlich, daß die Griechen die Harmonie gar nie gekannt haben. Um uns alſo Geſchmack an dieſen ſogenannten griechiſchen Melodieen beizubriggen, zwingt er ſie in die Regeln des vielſtimmigen Geſanges hinein, bereichert ſie mit den raffinirteſten Zugaben der modernen Kunſt.

welche die Alten entfernt nicht kannten, weil es ſcheint, daß ſie nur Uniſono und in der Octave geſungen haben.

Dieſer Hang zum Charlatanism' mag ſich bei Vogler in ſeiner Jugend, namentlich ſo lange ſeine wirklichen Anſprüche auf die Achtung der muſikaliſchen und gelehrten Welt noch nicht ſo anerkannt waren wie ſpäter, noch weit bemerklicher gemacht haben. Man ſieht ihn daher nach Effecten haſchen, die den wahren Grundſätzen zuwiderlaufen und die nur Unwiſſende blenden können. Als Kirchencomponiſt bringt er Alles bunt durcheinander vor, und wirft ſeine Ideen, eine nach der andern hin, ohne ſie zu entwickeln. Als Organiſt verzerrt er durch einen übertriebenen Vortrag das erhabenſte und feierlichſte Inſtrument. Als Dolmetſcher der Gedanken Anderer, verändert er ſie willkürlich, verwechſelt und verwirrt ſie, durch übertriebene Schnelligkeit, und zwar unter den Augen des Componiſten, den er im juridiſchen Sinn des Wortes executirt. Als Lehrer der Compoſition ſtellt er allgemeine Regeln auf, welche das Componiren unmöglich machen. Iſt das nicht genug, um den Widerwillen Mozart's zu rechtfertigen, den ihm Vogler einflößte; ihm, dem Feinde alles Charlatanism', unter welcher Geſtalt er ſich zeigte. Mozart errieth den Charlatanism' aus Inſtinct, er verachtete ihn bis an ſein Ende; ja ſeine Verachtung für jede Art von Berechnung, die ſich auf die Unwiſſenheit der Zuhörer gründete, ſo wie für jedes Hervorbringen eines Effects, den ein ſtrenger Geſchmack nicht hatte gelten laſſen, ging ſo weit, daß er ſelbſt ſein eigenes Wohlergehen und ſeine Popularität lieber zum Opfer zu bringen im Stande war, als daß er ſein Intereſſe über ſeine muſikaliſche Ueberzeugung hätte Herr werden laſſen. Ein Menſch, der Bach*) zu verachten ſich anſtellte, und der ſich rühmte, in drei Wochen einen Compoſiteur zu bilden, konnte kein Mann nach Mozart's Herzen ſeyn. Er mußte ſeinen Antipoden in ihm erblicken. „Vogler iſt ein muſikaliſcher Spaßmacher,“ ſagte er in ſeiner etwas derben Sprache und dieſes Wort drückt auf die kräftigſte Art den feindlichen Gegenſatz, die gänzliche Unverträglichkeit der beiden Naturen aus.

Neuntes Capitel.

1778.

Von dem Kurfürſten abgewieſen, blieb Mozart nichts übrig als ſeine Reiſe weiter fortzuſetzen. Seine Freunde machten ihn auf die Jahreszeit aufmerkſam (man befand ſich mitten im Winter), was ihn aber wahrſcheinlicher Weiſe nicht zurückgehalten hätte, wenn man nicht gewichtigere Gründe, als das ſchlechte Wetter und die verdorbenen Wege in die Wagſchale gelegt hätte. Cannabich verſprach ihm Schüler und zwar recht viele zu verſchaffen; ein Anderer bot ihm freien Tiſch, ein Dritter Wohnung an; ein reicher Holländer endlich, der ein großer Muſikfreund war, bot ihm 200 Gulden für drei kurze und leichte Clavier-Concerte und zwei Compoſitionen für die Flöte an. Auch ſuchte man ihn zu veranlaſſen, einige Duette für Clavier und Flöte zu ſchreiben, die auf Subſcription herausgegeben werden ſollten. Das gab Arbeit für wenigſtens zwei Monate, und da die Anerbietungen ihm annehmbar zu ſeyn ſchienen, ſo entſchloß er ſich zu bleiben. Kurze Zeit nachher machte er einen Ausflug nach Kirchheim-Boland, wo die Princeſſin von Weilburg-Oranien wohnte, deren Vorliebe für die Muſik allgemein bekannt war. Er brachte acht Tage daſelbſt zu, die, wie man ſich leicht vorſtellen kann, in voller Thätigkeit verfloſſen. Aber trotz der angenehmen Verbindungen, die er in Mannheim angeknüpft hatte, und trotz noch viel anziehenderer Gründe, die ihn hätten zurückhalten können, drängte es ihn doch nach Paris. „Ich bin Compoſiteur,“ ſchreibt er ſeinem Vater, „und bin zum Capellmeiſter geboren, und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott ſo reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth ſo ſagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals), nicht ſo vergraben, und das würde durch die vielen Scholaren der Fall werden. — Das Opernſchreiben ſteckt mir ſtark im Kopfe, franzöſiſch lieber, als deutſch, und italieniſch lieber, als franzöſiſch und deutſch. Bei'm Wendling*) ſind ſie Alle der Meinung, daß meine Compoſition auſſerordentlich in Paris gefallen würde, denn ich kann ſo ziemlich, wie Sie wiſſen, alle Arten und jeden Styl von Compoſitionen annehmen und nachahmen.“

---

*) Dieſer Bach iſt Johann Chriſtian, der vierte unter den berühmt gewordenen Söhnen Johann Sebaſtian Bach's. Seine Inſtrumentalmuſik, die damals in Anſehen ſtand, weil ſie leicht auszuführen war, iſt nun vergeſſen. — Holmes's Leben Mozart's. D. B.

---

*) Orcheſter-Director in Mannheim.

Mozart's Hoffnungen ſchienen ſich in der That gleich bei ſeiner Ankunft in der großen Stadt verwirklichen zu wollen. Die Frau Fortuna, die in Deutſchland vor ihm auf der Heerſtraße hergeſtoben war, ſchien ihn an den Thoren von Paris zu erwarten. Ein Geſicht von guter Vorbedeutung, das eines bewährten Freundes, war eines der erſten, das ihm aufſtieß, als er den Ort wieder betrat, in welchem ſeine ruhmvolle Kindheit ſo viele Lorbeern geerntet hatte. Grimm, deſſen ſociale Stellung ſeit einiger Zeit ſich bedeutend geändert hatte, war gegen ſeinen alten Bekannten immer der Gleiche geblieben. Der Schriftſteller, der nun Geſandter, und der Bürgerliche, der baroniſirt worden war, liebte Mozart noch immer. Sein Einfluß und ſeine Verbindungen in der großen, ſo wie in der muſikaliſchen Welt, wurden von Neuem für den jungen Muſiker geltend gemacht. Mozart wurde der Tiſchgenoſſe von Madame d'Epinay, von Noverre und Le Gros, der nicht weniger berühmt als die beiden Erſteren, aber für Mozart eine ungleich wichtigere Perſon war, weil er Director des Concert ſpirituel war. Die Gelegenheiten, bei denen man ſeiner bedürfen zu können glaubte, waren zahlreich, und ſie blieben auch nicht lange aus. Capellmeiſter Holzbauer in Mannheim hatte vor Kurzem ein Miſerere von ſeiner Compoſition dem Concert ſpirituel zugeſchickt, damit es in der Charwoche aufgeführt würde. Der Componiſt hatte ſeine Muſik dem

Perſonale in Mannheim angepaßt, wo die Choriſten ſchlecht und in kleiner Anzahl vorhanden waren, in Paris waren ſie dagegen zahlreich und vortrefflich. Le Gros forderte aus dieſem Grunde Mozart auf, andere Chöre zu componiren, die mehr im Verhältniſſe zu den Mitteln ſtünden, über die das Concert ſpirituel zu verfügen hatte. Der Auftrag war ſehr ehrenvoll, aber es waren nur noch einige Tage bis zur Charwoche; das Miſerere mußte von Anfang bis zu Ende überarbeitet werden, und zu aller Unbequemlichkeit mußte die Arbeit nicht zu Hauſe, ſondern im Cabinet des Directors vollführt werden. Der Grund, warum, iſt in der Correſpondenz nicht angegeben. Mozart, der keine Hinderniſſe kannte, noch ernſtlich in Verlegenheit gerieth, wenn es ſich um's Componiren handelte, mochten auch die Bedingungen beſchaffen ſeyn wie ſie wollten, wurde noch vor der gegebenen Zeit fertig.

„Ich ſage, daß ich recht froh bin," ſchrieb er ſeinem Vater, „daß ich mit dieſer Schreiberei fertig bin; denn wenn man nicht zu Hauſe ſchreiben kann, und noch dazu preſſirt wird, ſo iſt es verflucht." Man zeigte dieſe Chöre Goſſec, der die Compoſition bewundernswürdig fand. „Goſſec iſt ein ſehr guter Freund und ein ſehr trockener Mann;" und, hätte Mozart hinzuſetzen dürfen, der Mann in Frankreich, welcher ihn am beſten zu würdigen verſtand. Beurtheiler, wie er, waren in Paris ſelten. Sobald das Miſerere in Ordnung war, beſtellte man bei Mozart eine concertirende Symphonie für vier Künſtler des Concert ſpirituel: Wendling (Flöte), Ramm (Oboe), Punto

(Waldhorn) und Ritter (Fagot); Noverre nahm es über ſich, ihm mit Hilfe eines Dritten, dem er den Plan und die Ideen mittheilte, einen Operntext zu verſchaffen. Dieſer hatte bereits den ganzen erſten Act fertig und war nur noch nicht im Reinen, wie man die Oper benennen ſollte. Mozart meinte, daß ſie Alexander und Roxane heißen würde. Der Brief, in welchem er dieſe wichtigen Neuigkeiten nach Hauſe mittheilt, ſchließt folgendermaßen: „Baron Grimm und ich laſſen oft unſern muſikaliſchen Zorn über die hieſige Muſik aus, NB. unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Braviſſimo, und da klatſcht man, daß einem die Finger brennen. — Was mich am meiſten bei der Sache ärgert, iſt, daß die Herren Franzoſen ihren Goût nur in ſo weit verbeſſert haben, daß ſie nun das Gute auch hören können. Daß ſie aber einſahen, daß ihre Muſik ſchlecht ſey — ei bei Leibe! — Und das Singen! — oimé! — Wenn nur keine Franzöſin italieniſche Arien ſänge, ich würde ihre franzöſiſche Plärrerei noch verzeihen, aber gute Muſik zu verderben, das iſt nicht auszuſtehen!“ Auf dieſes erwiederte der Vater Mozart gleich einem Orakel: „Daß die Franzoſen ihren Guſto noch nicht ganz geändert haben, höre ich nicht gern: allein, glaube mir, es wird doch nach und nach geſchehen, denn es iſt keine kleine Sache, eine ganze Nation umzuſchmelzen. Es iſt ſchon genug, daß ſie das Gute auch hören können, ſie werden nach und nach auch den Unterſchied merken.“ Heut' zu Tage kennen ſie ihn; aber weder Vater noch Sohn war es vorbehalten, Zeugen des großen und wunderbaren Ereigniſſes ihrer muſikaliſchen Umwandlung zu ſeyn.

Grimm wollte Mozart der Princeſſin von Bourbon in's Gedächtniß zurückrufen, die ihn als Kind gekannt hatte. Er übergab ihm zu dieſem Behufe ein Empfehlungsſchreiben an die Herzogin von Chabot, eine der Damen der Princeſſin. Der Brief wurde übergeben und Mozart auf acht Tage ſpäter beſchieden. Am bezeichneten Tage fand er ſich ein. Es ſcheint ſehr kalt geweſen zu ſeyn, denn er ſchreibt darüber: „Ich mußte eine halbe Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne Kamin verſehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich, mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den übrigen zugerichtet ſey, ich möchte es verſuchen. Ich ſagte, ich wollte von Herzen gern Etwas ſpielen, aber jetzt ſey es unmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde vor Kälte, und bat ſie, ſie möchte mich doch wenigſtens in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer ſey, führen laſſen. „**O oui, Monsieur, vous avez raison.**“ Das war die ganze Antwort. Dann ſetzte ſie ſich nieder und fing an eine ganze Stunde zu zeichnen **en compagnie** anderer Herren, die alle in einem Cirkel um einen großen Tiſch herumſaßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenſter und Thüren waren offen, ich war nicht allein in Händen, ſondern im ganzen Leibe und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an weh zu thun. Da war alſo **altum silentium**, und wußte nicht, was ich ſo lange vor Kälte, Kopfweh und Langerweile anfangen ſollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, ſo ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu ſeyn, ſpielte ich auf dem elenden miſerabeln Pianoforte. Was aber das Aergſte war, daß die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, ſondern immer fortmachten, und ich alſo für die Seſſel und Tiſch und Mauern ſpielen mußte. Bei dieſen ſo übel bewandten Umſtänden verging mir die Geduld — ich fing alſo die Fiſcher'ſchen Variationen an, ſpielte die Hälfte und ſtand auf — da waren eine Menge Eloges. Ich aber ſagte, was zu ſagen iſt, nämlich daß ich mir mit dieſem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir ſehr lieb ſey, einen andern Tag zu wählen, wo ein beſſeres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr kam. Der aber ſetzte ſich zu mir und hörte mit aller Aufmerkſamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfweh, und ſpielte ungeachtet dem elenden Clavier ſo — wie ich ſpiele, wenn ich guter Laune bin."

Mir ſcheint die naive Art des Berichtes unter mehr als einem Geſichtspuncte ein helles Schlaglicht auf den Charakter Mozart's zu werfen. Noch nie war ihm wahrſcheinlich eine ſolche Aufnahme zu Theil geworden. Man läßt ihn wie einen Lakaien warten, ſagt ihm kein Wort über die Veranlaſſung ſeines Beſuches, ſondern deutet nur mit dem Finger nach einem Meubel im Zimmer, das ein Clavier vorſtellt. Man ſchien ihm damit andeuten zu wollen: Sie verſtehen doch Nichts als dieß; gehen Sie dorthin, während wir uns mit anderen

Dingen beſchäftigen wollen. Er beklagt ſich über die Kälte; man verlacht ihn und läßt ihn ſich erkälten. Und zu was für einer Zeit nahm ſich Frau v. Chabot heraus, einen berühmten Künſtler auf ſolche Art zu behandeln? zu einer Zeit, in welcher der Adel in Frankreich ſtolz darauf war, ſich Gelehrten und Künſtlern beizugeſellen, deren Ruhm er thörichter Weiſe theilen wollte, und die lächerlichen Anſprüche machte, dieſen durch ein vierzeiliges Verschen, ein Paſtellbildchen oder ein Liedchen ſich anzueignen. Man denke ſich einen franzöſiſchen Muſiker von Ruf an Mozart's Stelle, und ſtelle ſich die in höflicher Form vorgebrachten epigrammatiſchen Redensarten, die ehrerbietigen Sarkasmen vor, mit denen die Frau Herzogin ihre Unverſchämtheit hätte abbüßen müſſen. Ein anderer deutſcher Muſiker hätte ihr ſeine Meinung weniger höflich geſagt, oder hätte ihr, ohne ein Wort zu verlieren, den Rücken gekehrt. Und Mozart, der unter allen Menſchen das geringſte Talent zum Hofmanne beſaß, Mozart, der eine ſo hohe Meinung von der Würde der Kunſt und ein ſo lebhaftes Gefühl von ſeiner perſönlichen Würde hatte, was thut er, als er ſich wie einen muſikaliſchen Automaten behandelt ſieht? Er wartet eine Stunde lang geduldig. Was verhinderte ihn wegzugehen, oder eines jener ſchneidenden Worte hören zu laſſen, die er ſelbſt Souverainen nicht ſchenkte, wenn er glaubte, daß ſie es verdient hätten? Befürchtete er, der Herzogin zu mißfallen; war ihm bange, der Audienz und des Geſchenkes der Princeſſin von Bourbon verluſtig zu gehen? Nein, Mozart ſchluckt die Beleidigung hinunter, weil er ſeinen Freund Grimm zu betrüben oder zu compromittiren fürchtet. Einen jener Gründe vorzuſchützen, die Niemanden fehlen, wenn man eine Geſellſchaft verlaſſen will, die einem mißfällt, ein ſo einfaches Mittel, die Rückſichten, die man der Freundſchaft ſchuldet, mit den Pflichten gegen ſich ſelbſt in Einklang zu bringen, kam entfernt nicht in ſeinen Sinn. Jede Art von Lüge, ſelbſt wenn ſie unter dem verführeriſchen Gewande einer unſchuldigen Liſt ſich ihm aufdrängte, und wenn das Verbergen der Wahrheit faſt unumgänglich nothwendig wird, verſchmähte ſeine reine Seele. Der Ausgang dieſes Abenteuers iſt aber noch charakteriſtiſcher. Man weiß, was in der Regel die Eigenliebe eines Künſtlers zu bedeuten hat, die Herren Künſtler ſind an dieſer Stelle ſo leicht verwundbar, daß ein abgemeſſenes Lob, ein Compliment ohne Uebertreibung, eine Vergleichung, die man für ſchmeichelhaft für ſie hält, ſie zuweilen wie eine offenbare Beleidigung verletzen können. Sie beſitzen namentlich für Leute ein ſehr getreues Gedächtniß, die ihnen nicht mit der Aufmerkſamkeit zugehört haben, wie ſie ſie erwarteten. Es iſt ſehr ſchwer, oft unmöglich, dieſes Verſehen bei ihnen wieder gut zu machen. Hier haben wir nun einen Künſtler, der in der guten Meinung von ſich keinem andern ſeiner Genoſſen nachſteht, indem er ſich für einen Menſchen ohne ſeinesgleichen hält, und nur darin ſich unterſcheidet, daß er ſich über dieſen Punct weniger täuſcht, als viele Andere. Dieſer Künſtler wird auf alle Arten grauſam gedemüthigt, und zu dem moraliſchen Dulden, dem er ſich unterwerfen muß, geſellt ſich noch phyſiſches Unbehagen. Gewiß hatte er alle Urſache zu grollen; aber da kommt Jemand, der Vergnügen daran zu finden ſcheint, den Künſtler zu hören, und der Künſtler vergißt ſein Unbehagen, ja ſelbſt die Beleidigungen, die ihm ſeit zwei Stunden zu Theil werden, und ſetzt ſich zum Spiele an einem ſchlechten Spinet nieder und ſpielt, wie wenn er es that, wenn er in beſter Laune war. Erkennt man darin nicht ein Kind vom glucklichſten Naturell, das ungerecht gezüchtigt, zwiſchen ſeine Thränen hindurch, dem nächſten beſten Vorübergehenden zulachelt, der es liebkoſt. Hiebei muß ich bemerken, daß das Vergnügen, ſeine Zuhörer zu feſſeln, bei Mozart weit mehr eine Sache des Gefühles, als der Eigenliebe war. Es war dieß, wie wir an anderer Stelle ſehen werden, eine Folge von ſeiner Leidenſchaft für die Muſik, die ihm ſelbſt mehr Genuß machte, wenn er Anderen welchen verſchaffte. Er ſagt in demſelben Briefe auch: „Geben Sie mir das beſte Clavier von Europa, jedoch Leute von Zuhörern, die nichts verſtehen oder doch nichts verſtehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich ſpiele, ſo werde ich alle Freude verlieren.“

Unter allen jungen Reiſenden, welche Neugierde oder Geſchäfte je nach Paris führten, gibt es vielleicht keinen, den die Freuden dieſes Ortes ſchneller und mehr anekelten, als Mozart. Die Pariſer Sitten ſagten ſeiner deutſchen Geradheit nicht zu; er fand die Franzoſen weit weniger liebenswürdig, als ſie es vor fünfzehn Jahren waren; ihr Nationalcharakter ſchien ihm voller Fehler, die, als in einer Hauptbeſchwerde gegen ſie zuſammenlaufend, ſich in dem kurzen Satze ausſprechen ließen: daß die Franzoſen die Muſik nicht verſtünden. Es gab Alles in Paris, außer einer Oper, in der geſungen wurde und einem Publicum, das keine Ohren von Horn hatte; für **Mozart** gab es alſo nichts. Häufige und energiſche Klagen verrathen die Unbehaglichkeit, die er fühlte. So ſchreibt er unter Andern: „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz, zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Muſik verſtünden und Guſto hätten, ſo würde ich von Herzen zu allen dieſen Sachen lachen, aber ſo bin ich unter lauter Vieher und Beſtien (was die Muſik anbelangt). Wie kann es aber anders ſeyn? Sie ſind ja in allen ihren Handlungen, Leidenſchaften und Paſſionen auch nicht anders — es gibt ja keinen Ort in der Welt, wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausſchweife, wenn ich von der hieſigen Muſik ſo rede. Wenden Sie ſich, an wen Sie wollen — nur an keinen geborenen Franzoſen — ſo wird man Ihnen (wenn es Jemand iſt, an den man ſich wenden kann), das Nämliche ſagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten, und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit geſundem Guſto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier ſtandhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutſchen Nation Ehre mache, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umſtänden zu helfen, und daß wir bald zuſammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können."

Die franzöſiſche Sprache, welche **Mozart** ſo ziemlich geläufig ſprach, war ihm unausſtehlich, weil ſie, wie Jedermann weiß, die wenigſt ſingbare in Europa iſt. „Wenn ich eine Oper ſchreiben ſoll, werde ich viele Widerwärtigkeiten zu bekämpfen haben; allein das macht mir keine Sorgen, weil ich ſchon daran gewöhnt bin. Aber daß dieſe verdammte franzöſiſche Sprache ſo hundsföttiſch für die Muſik iſt, das iſt zum Verzweifeln! Das Deutſche iſt im Vergleiche mit ihr noch göttlich. Und die Sänger, mein Gott, die Sänger! Man ſollte ſie gar nicht Sanger heißen, denn ſie ſingen nicht, ſie ſchreien und heulen, daß einem die Ohren gellen.“ Wenn Mozart ein Freund der Complimente geweſen wäre, ſo hätte er in Paris ihrer überdrüſſig werden können, wo man ihm ſeine Beſuche häufig nur mit dieſer falſchen Münze bezahlte. „Die Leute beſtellen mich auf den und den Tag, da ſpiele ich, dann heißt es: O, c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant! und hiemit Adieu!“ (O, es iſt ein Wunder, es iſt unfaßlich, es iſt erſtaunlich!)

Trotz dem Entſchluſſe, den Mozart gefaßt hatte, ſich nicht um Unterricht zu bewerben und ſeinen äußerſten Widerwillen gegen den Stand eines Muſiklehrers, nahm er doch drei Schüler an, unter welchen er die Tochter eines Herzogs von Guines namentlich anführt. Dieſer Herzog blies die Flöte vortrefflich, und das junge Fräulein ſpielte die Harfe nicht minder gut. Der Vater wünſchte, daß ſie die Compoſition ſtudiren möchte. Seine Anforderungen waren aber in dieſer Hinſicht außerordentlich beſcheiden. Ich will, ſagte er zu Mozart, aus meiner Tochter keine große Componiſtin machen; ſie ſoll keine Opern, keine Arien, keine Concerte, keine Symphonieen, ſondern nur große Sonaten für ihr Inſtrument, wie ich für das meinige, ſchreiben. Schon nach vier Lectionen gab der Lehrer ſeiner Schülerin das glänzende Zeugniß, daß ſie die Regeln leicht faſſe, daß ſie den Baß richtig unter ein Menuet geſetzt habe, von dem er ihr die Melodie angegeben habe, und daß ſie bereits dreiſtimmig zu ſchreiben anfange. Das war allerdings fur vier Lectionen ſehr viel, und ein anderer Lehrer hatte über ſolche Fortſchritte laut in die Poſaune geſtoßen. **Mozart** aber verzweifelte an Fraulein von **Guines**. „Sie hat keine Gedanken, ſchreibt er von ihr, es kommt Nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt: unter Anderm kam mir auch in den Sinn, einen ganz ſimpeln Menuet aufzuſchreiben, und zu verſuchen, ob ſie nicht eine Variation darüber machen konnte. — Ja, das war umſonſt. — Nun dachte ich, ſie weiß nicht, wie und was ſie damit anfangen ſoll. — Ich fing alſo nun den erſten Tact an zu variiren, und ſagte ihr, ſie ſolle ſo fortfahren und bei der Idee bleiben — das ging endlich ziemlich. Wie das fertig war, ſo ſprach ich ihr zu, ſie möchte doch ſelbſt Etwas anfangen, — nur die erſte Stimme, eine Melodie — ja, ſie beſann ſich eine ganze Viertelſtunde — und es kam Nichts. Da ſchrieb ich alſo vier Tacte von einem Menuet und ſagte zu ihr: „Sehen Sie, was ich fur ein Eſel bin; jetzt fange ich den Menuet an, und kann nicht einmal den erſten Theil zu Ende bringen, haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Das glaubte ſie unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam Etwas an den Tag. Wenn die Gedanken ihr nicht kommen, und bis jetzt iſt ihr noch keiner gekommen, ſo weiß Gott, daß ich ihr keine geben kann.“ Vater Mozart, der gerade die Eigenſchaften in hohem Grade beſaß, die ſeinem Sohne gänzlich fehlten, vor Allem die Geduld, jene erſte Tugend eines Muſiklehrers, ſodann die Kunſt, Menſchen und Umſtände ſich zu Nutzen zu machen, machte Wolfgang ernſtliche Vorſtellungen über die Ungereimtheit ſeiner Anſprüche. „Du haſt der Mademoiſelle des Herzogs erſt die vierte Lection gegeben, ſchreibſt Du, und Du willſt, daß ſie ſchon ſelbſt Gedanken aufſchreiben ſoll? Meinſt Du, alle Leute haben Dein Genie?“ Noch mehr verwunderte ſich aber der Vater darüber, wie ein junger Mann, der ſein Glück in Paris zu machen ſuche, und dem das Glück zu Theil wurde, von dem Herzoge von Guines gekannt und geſchätzt zu ſeyn, nichts von der großen Gunſt wiſſen ſollte, in der dieſer bei'm Könige ſtehe; ein Umſtand, den man durch die Zeitungen ſelbſt in Salzburg wiſſe! „Das Fräulein hat keine Gedanken! dagegen beſitzt ſie ein außerordentliches Gedächtniß *). Nun, mit Hilfe einer gewandten Anleitung wird es leicht werden, ſie ſtehlen, oder höflich appliciren zu laſſen.“ Wie groß wird das Vergnügen des Vaters ſeyn, wenn er die Compoſitionen ſeiner Tochter, von ihr ſelbſt geſpielt, hören wird! Kann dieſer einflußreiche Mann dem Lehrer etwas abſchlagen, der ihm einen ſolchen Genuß verſchaffte; müſſen nicht alle Wege zum Ruhme und Glücke ſich dieſem glücklichen Meiſter eröffnen?“

---

*) Sie ſpielte zweihundert Stücke auswendig.

Leopold Mozart hoffte, daß die Pforten der königlichen Akademie der Muſik, die auch für Gluck und Piccini die zu dem Tempel des Ruhmes geweſen waren, ſich bald ſeinem Sohne öffnen müßten. Dort mußte die große Feuerprobe beſtanden werden, deren glücklichen Erfolg man ſich durch alle erdenkbare Vorſicht ſichern mußte. Der kluge, umſichtige Greis vergaß keine. „Studire den Geſchmack der Nation,“ drückt er ſich aus; „höre ihre Opern; ich kenne Dich; es gibt Nichts, was Du nicht nachzuahmen verſtehſt. — Uebereile Dich nicht im Schreiben; überlege die Materie wohl; durchlies die Poeſie mit Baron Grimm und wegen der Expreſſion der Affecte verſtändige Dich mit Noverre. Entwirf zuerſt Skizzen und lege ſie ihnen vor. Jedermann macht es ſo. Voltaire lieſt ſeine Stücke ſeinen Freunden vor. — Namentlich im Geſange mußt Du Dich nach dem Geſchmacke der Nation richten. Durch Deine Modulation und Stimmenſetzung kannſt Du Deine Arbeit erheben und ſie von der Anderer unterſcheiden. Wenn man nur Beifall findet und Geld verdient, ſo mag der Teufel das Uebrige haben.“ Es gibt Rathſchläge, die gut gemeint ſeyn können, die man aber beſſer nicht befolgt, je nach der Perſon, von der ſie kommen oder an den ſie gelangen, die des alten Mozart, ſo richtig ſie an und für ſich waren, durften kein Gehör finden; wenigſtens nicht alle. Unſer Heros, der bereits für die nahe bevorſtehende Compoſition des Idomeneo reif war, legte doch etwas mehr Werth auf das Uebrige, das glücklicher Weiſe der Teufel nicht holte. Für dieſes Mal ſollten aber die väterlichen Rathſchläge aus einem andern

Grunde überflüſſig werden. Mozart ſchrieb in Frankreich keine Oper. Ich bin auſſer Stande, mit Beſtimmtheit die Klippe anzugeben, an welcher ſeine innigſte Hoffnung trotz der directen Vermittelung Noverre's, des Einfluſſes und der dienſtfertigen Freundſchaft Grimm's und mehrerer anderer bedeutender Protectionen ſcheiterte. Die Briefe theilen uns über dieſen Punct beinahe nichts mit. Nachſtehende Stellen allein beziehen ſich darauf. „Man findet ſehr ſchwer ein gutes Poëme; die alten, welche die beſten ſind, ſind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen ſind alle nichts werth; denn die Poeſie, welche das Einzige war, worauf die Franzoſen ſtolz ſeyn können, wird jetzt alle Tage ſchlechter, und die Poeſie iſt eben das Einzige hier, was gut ſeyn muß, weil ſie die Muſik nicht verſtehen. — Es ſind nur zwei Opern, die ich ſchreiben könnte, eine **en deux actes**, die andere **en trois actes**. Die **en deux actes** iſt **Alexandre et Roxane** — der Poet aber, der ſie ſchreibt, iſt noch in der Campagne. Die **en trois actes** iſt Demophon, (von Metaſtaſio) überſetzt und mit Chören und Tänzen vermiſcht, und überhaupt für das franzöſiſche Theater arrangirt, von dieſer habe ich auch noch nichts ſehen können.“ Warum componirte Mozart Demophon nicht; warum war es ihm nicht möglich, ſich das Libretto zu verſchaffen? Wir wiſſen es nicht, und die Briefſteller ſcheinen es ebenfalls nicht zu wiſſen. Wie ſie, müſſen wir uns alſo auf Vermuthungen beſchränken.

Der Leſer wird nicht vergeſſen haben, daß Mozart gleich bei ſeiner Ankunft in Paris den Auftrag erhalten hatte, die Chöre eines Miſerere von Holzbauer zu überarbeiten und eine Symphonie-Concertante für Flöte, Oboe, Fagot und Waldhorn zu ſchreiben. Er wird ſich ebenfalls erinnern, daß die erſtere Arbeit Goſſec's Beifall erhielt; die zweite wurde von den Künſtlern, für die ſie beſtimmt war, bis in die Wolken erhoben. Als aber der Tag erſchien, an welchem das Miſerere aufgeführt werden ſollte, ſtand Mozart's Name nicht auf dem Anſchlagzettel, und von vier neu componirten Chören ließ man die zwei ſchönſten weg, ſo daß der Componiſt, den man ſo ſehr gedrängt und für dieſe Arbeit ſo zu ſagen an die Kette gelegt hatte, ein mühſames Geſchäft umſonſt gethan ſah. Die Symphonie-Concertante hatte ein noch viel unglücklicheres Geſchick, denn ſie wurde gar nicht aufgeführt. Mozart hatte die Partitur Le Gros zugeſtellt, damit er ſie dem Coriſten übergäbe. Einige Tage hernach ſah er ſie noch auf dem Tiſche des Directors liegen und endlich am Abende vor dem Concerte, als er ſie nicht mehr fand, ſuchte er nach ihr und entdeckte ſie unter einem Stoße Notenhefte. Erſtaunt über dieſe Nachläßigkeit begab ſich Mozart, ohne ſich jedoch ſeinen Verdruß anmerken zu laſſen, zum Director und fragte ihn, ob er ſeine Symphonie zum Abſchreiben gegeben habe, worauf dieſer, ohne eine weitere Entſchuldigung hinzuzufügen, erwiderte: „nein, ich habe es vergeſſen. Man hatte noch zwei Tage Zeit, in denen man dieſes auffallende Vergeſſen wieder gut zu machen im Stande geweſen wäre. Mozart, der nicht wußte, was er von einer ſo lakoniſchen Antwort denken ſolle, begab ſich frühzeitig in's Concert, als Punto und Ramm hitzig auf ihn zukamen und fragten, warum die Symphonie vom Programm ausgeſtrichen werden wäre. „Das weiß ich nicht,“ erwiderte Mozart, „das iſt das Erſte, was ich höre.“ In dem Briefe an ſeinen Vater fügt er hier noch bei: „Ich glaube, da iſt der Cambini, ein welſcher Maeſtro hier, Urſache; denn dieſem habe ich unſchuldiger Weiſe die Augen in der erſten Zuſammenkunft bei'm Le Gros ausgewiſcht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Mannheim gehört habe, die recht hübſch ſind, und die lobte ich ihm dann, und ſpielte ihm den Anfang: da waren aber der Ritter, Ramm und Punto, die ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiß, ſelbſt dazu machen. Da machte ich es denn alſo ſo, und Cambini war ganz auſſer ſich, und konnte ſich nicht enthalten zu ſagen: **Questa é una gran testa!** (das iſt ein großer Kopf!) Nun, das wird ihm alſo nicht geſchmeckt haben.“ Das Verfahren Le Gros gegen einen jungen Compoſiteur, deſſen Talente und guten Willen er nicht mißkennen konnte, erſcheint allerdings ſehr auffallend; iſt es aber wohl wahrſcheinlich, daß ein bewährter Muſiker, der Director des Concert ſpirituel, die Intereſſen dieſes berühmten Inſtituts, die auch die ſeinigen waren, einzig darum auf die Seite geſetzt habe, um ſich einem Signor Cambini gefällig zu erweiſen, den er zum erſten Male ſah? Ein Mann von Ueberlegung, was unſer Mozart keineswegs war, hätte bald die Richtigkeit dieſer Vermuthung eingeſehen. Leopold Mozart theilte ſie wenigſtens durchaus nicht. Der alte Diplomat ſah in dem zweideutigen Benehmen des Directors ein verdecktes Spiel, welches weit einflußreichere Perſonen, als der Maeſtrino Cambini eine war, gemiſcht hatten. Die Muſiker, welche einträgliche Stellen inne hatten und in der Gunſt des Publicums ſtanden, Leute von großem Rufe, die Piccini, Gretry*), dieſe mußten Mozart fürchten: dieſe mußten darauf hinarbeiten, ihm alle Wege zu verſperren. Das war eine viel wahrſcheinlichere Vorausſetzung ſchon an und für ſich, welcher aber ein auffallender Umſtand einen noch viel höhern Grad von Wahrſcheinlichkeit verleiht. Während der ſechs Monate, welche Mozart in Paris zubrachte, findet man nirgends, daß er auf irgend eine Art mit Gretry und Piccini in Berührung gekommen wäre. Beide mußten ihn aber doch kennen; ſie hatten gewiß von dem muſikaliſchen Wunder ſprechen gehört, das vor fünfzehn Jahren ganz Paris angezogen hatte. Auf ihrer erſten Reiſe nach Italien hatten Vater und Sohn Piccini ſogar beſucht. Warum vermieden alſo dieſe beiden Herren, ſtatt die Bekanntſchaft eines ſo ausgezeichneten Genoſſen zu ſuchen oder zu erneuern, denſelben im Gegentheile ſo gefliſſentlich, daß ſie ihn nirgends trafen. Uebrigens weiß man, daß Gretry Mozart nicht liebte, was aus der lächerlichen Diſtinction hervorgeht, die er ſpäter zwiſchen dieſem und Cimaroſa aufſtellte. Cimaroſa, ſagt er, ſtellt die Statue auf die Bühne und das Fußgeſtell in's Orcheſter. Mozart ſtellt die Statue in's Orcheſter und das Fußgeſtell auf die Bühne. Es glückt manchmal gewiſſen Ausſprüchen, wenn ſie aus dem Munde eines in Anſehen Stehenden kommen, daß ſie allgemein bekannt werden, Beifall finden, ja ſogar zu einer Art von Autorität gelangen, bis es endlich Einem in den Kopf kommt, den wahren Sinn derſelben zu prüfen. Dann erſtaunt man, daß der Kern dieſer ſententiöſen Phraſe nichts als eine große Albernheit, ein **irish bull** (widerſinniges Zeug) in des Wortes weiteſter Bedeutung war. Dieſer Art iſt die gegebene Metapher Gretry's in ihrem Gegenſatze. Man könnte ſie nicht ganz verwerfen, oder vermöchte ſie wenigſtens zu begreifen, wenn ſie ſich auf gewiſſe Opern der jetzigen Zeit bezöge, in welchen augenſcheinlich die Stimmen dem Orcheſter zum Opfer gebracht werden. Was ſollen aber Statue und Fußgeſtell im Gegenſatze, Mozart gegenüber, bedeuten, dem ſingbarſten der Componiſten, deſſen Vocalmelodieen ſich dem Ohre am tiefſten einprägen und am beſten darin verbleiben, weil es im Allgemeinen keine natürlichere, klarere und ausdrucksvollere gibt.

---

*) Gluck war nicht mehr in Frankreich.

Daß Mozart in Paris eine Menge geheime und offene Feinde unter ſeinen Kunſtgenoſſen gefunden, ſcheint allerdings wahrſcheinlich; daß eine eiferſüchtige, ihm unſichtbare Hand, ihn vom Theater ausgeſchloſſen habe, darf man ebenfalls mit vieler Zuverſicht annehmen; aber nachdem ich die Vermuthungen erwähnt habe, die man darüber in Paris und Salzburg aufſtellte, halte ich es für nothwendig, einige Betrachtungen hinzuzufügen. Mir ſcheint es, daß man, ohne Jemanden perſönlich zu beſchuldigen, durch allgemeine Urſachen und auf eine viel befriedigendere Art die Gründe zu erklären im Stande iſt, warum Wolfgang den Zweck ſeiner letzten Reiſe nach Frankreich verfehlte und verfehlen mußte. Die Journale und andere Documente aus jener Zeit beweiſen vor Allem durch ihr Stillſchweigen ſehr klar, daß Mozart damals gar kein Aufſehen erregte, während bei ſeiner erſten Anweſenheit Jedermann mit Begeiſterung von ihm ſprach. Sollten die Franzoſen von 1763 beſſere Muſiker, als die von 1778 geweſen ſeyn? Durchaus nicht; ſie hatten im Gegentheile einige Fortſchritte gemacht, wenigſtens in der Concertmuſik; ſie bewegten ſich bereits vorwärts, aber ſo langſam, daß man es faſt nicht gewahr wurde, ſo daß der Unterſchied zwiſchen den beiden Epochen in dieſer Beziehung beinahe Null war. Aber es war ein ſehr großer Unterſchied vorhanden, der Mozart ſelbſt betraf. Was ſah man, ich ſage nicht, hörte man, im Jahre 1763? Einen kleinen Jungen, der auf dem Claviere die auſſerordentlichſten und überraſchendſten Kunſtſtücke ausführte, über einer Serviette ſpielte und die Geſchickteſten zu Schanden machte. Dann ſang er herrliche Arien mit einer Stimme, die nicht viel mehr als gar keine war; überhaupt war er das anmuthigſte, beſt abgerichtete Geſchöpf. Dieß Alles zuſammen mußte in Paris anziehen. Hof und Stadt wollten den Kleinen ſehen, der für ſein Alter ſo Vieles konnte; man überhäufte ihn mit Geſchenken und Liebkoſungen; man feierte ihn in Verſen und Proſa; man verfertigte ſein Bild, wie man vor einigen Jahren das der Giraffe machte, und deren Berühmtheit in unſeren Tagen der ſeinigen wenigſtens gleich kam; und um dieſem Bilde noch mehr Charakter zu geben, malte man auch ſeinen Führer mit ſeiner Violine in der Hand dazu. Unter welcher Veränderung nun zeigte ſich fünfzehn Jahre ſpäter ein ſo ſehenswerthes und unterhaltendes

Ding wieder? Unter der Geſtalt eines übelſichtigen, kleinen, ſchwächlichen jungen Mannes, der ſehr ſchlecht (franzöſiſch) ſprach, kaum zu grüßen verſtand, Niemanden Artigkeiten ſagte und nichts als ein Talent für ſich hatte, das das franzöſiſche Publicum nicht mehr zu beurtheilen verſtand, und im Bewußtſeyn deſſen der Künſtler es unter ſeiner Würde gehalten hätte, zur Intrigue ſeine Zuflucht zu nehmen, ſelbſt wenn er gewußt hätte, was intriguiren ſey. Dieß Alles zuſammen konnte in Paris nicht anziehen. Mozart fühlte ſelbſt, daß er durchaus am unrechten Orte ſey. Man kann keinem Volke, das in eine Art muſikaliſcher Barbarei verſunken iſt, mit Erfolg die vereinten Schätze aller muſikaliſchen Schulen bieten. Wenn die Franzoſen nur unwiſſend geweſen wären, ſo möchte es noch hingegangen ſeyn; man hätte ſie belehrt; denn Unwiſſenheit iſt in allen Dingen unſer natürlicher Anfangspunct; aber ihr Geſchmack war durch ein Syſtem lyriſcher Declamation durchaus verdorben, das ſie mit Trugſchlüſſen vertheidigten und an welchem ihre National-Eitelkeit hing, für ſie das ſtärkſte aller Bande. Ihre Ohren waren unwiederbringlich durch das abſcheuliche Schreien ihrer Sänger verdorben; alle Elemente ihrer intellectuellen und ſocialen Exiſtenz jener Zeit enthielten eben ſo viele Principien des Todes, und für die wahre Muſik. Gottloſer Charlatanism' in den Häuptern der Literatur und ſyſtematiſche Unmoralität unter den Menſchen der großen Welt; bedauernswürdige Unkenntniß fremder Sprachen und Literatur; Verachtung aller edlen Glaubensſätze, aller beſtändigen Neigungen, ſelbſt der Liebe, wenn es ſich nicht gerade um die bandelte, von welcher Buffon ſpricht; kurz Unglauben, Frivolität, Halbwiſſen dienten den Sitten und Meinungen zur Richtſchnur. Meine Abſicht kann natürlicher Weiſe nicht dahin gehen, die zahlloſen Tiraden gegen das Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts zu vermehren, ſondern ich berühre die nur zu bekannten Wahrheiten, wegen der zufälligen, aber ſehr wichtigen Einwirkung, die ſie auf meinen Gegenſtand übten. Der Geiſt der Philoſophie wirkte wie ein Peſthauch auf die ſchönen Künſte, namentlich auf die Muſik. Denn wenn Jemand behauptet, nicht an Gott zu glauben, wenn, bei der Betrachtung der großen Scenen der Natur, der Geiſt nur chemiſche Zuſammenſetzungen herausfindet und nicht zugleich von der erhabenen und religiöſen Poeſie durchdrungen wird, der ſie belebt, mit einem Worte: wenn die Ueberzeugung jede Wahrheit zurückweiſ't, die nicht mathematiſch ſich erweiſen läßt, ſo frage ich, was vermag einem ſolchen Menſchen die Muſik zu ſagen, ſie, die gar nichts beweiſ't.

Ich ſehe einen Einwurf voraus, der nicht ausbleiben kann. Man wird mir ſagen, daß Gluck, der ein ſehr großer dramatiſcher Compoſiteur war, und Piccini, der auch ſehr viel Talent beſaß, ihren Ruf vorzugsweiſe dem Beifalle der Pariſer und gerade der Epoche verdankten, von der die Rede iſt. Das iſt vollkommen richtig; was ſoll aber daraus geſchloſſen werden? Etwa, daß Mozart, wenn er in Paris geblieben wäre, derſelbe Beifall und dieſelben Triumphe zu Theil geworden wären? Nie, und um ſich davon zu überzeugen, braucht man nur die Geſchichte des berühmten Streites zwiſchen der Ecke des Königs und der Ecke der

Königin*) nachzuſchlagen und ſich den ungeheuern Unterſchied zwiſchen Mozart und den beiden Componiſten zu vergegenwärtigen, deren Nachfolger er geworden wäre. Im Allgemeinen lieben die Franzoſen die Muſik wie viele junge Leute das Tanzen lieben, das heißt als Mittel und Gelegenheit, und nicht als Zweck. Sie wollen viel lieber über Muſik ſprechen, ſchreiben und ſtreiten, als welche machen und hören. Zweierlei Meinungen lagen damals im Kampfe, wovon die eine unter das nationale Panner Lully's und Rameau's, die andere unter die ausländiſche Fahne Vergoleſe's ſich reihten. Man klagte ſich gegenſeitig der Unwiſſenheit an, und weil bei dem einen, wie bei dem andern Theile dieſer Vorwurf nur zu gegründet war, ſo gingen einige Literaten einen Schritt weiter, und bewieſen, daß, um Muſik zu beurtheilen, man ſie durchaus nicht zu verſtehen nothwendig habe. Was läßt ſich nicht Alles beweiſen! Dieſe Lehre, welche ſeitdem ſtets Beifall gefunden, wurde von einer Menge Volontairs, die weder Kenner, noch Liebhaber waren, mit Freudengeſchrei aufgenommen, welche nun die Reihen der beiden Heere verſtärkten; ſo ſehr iſt die Kriegsluſt der Franzoſen fortwährend bereit, ſich Luft zu machen. Die elegante, wie die gelehrte Welt nahm ebenfalls an dem Streite Theil. Während dem langte Gluck in Paris an, und gleich nach ihm kam Piccini. Erſterer wurde vom Hofe und beſonders von Marie Antoinette begünſtigt, deren Lehrer er geweſen war. Um den zweiten ſchaarten ſich die berühmten Literaten und Alle, welche im Rufe ſtanden, feine Kenner zu ſeyn. Gluck und Piccini wurden auf dieſe Art, und ohne es zu wollen vielleicht, die Repräſentanten, oder vielmehr die Inſtrumente der Krieg führenden Meinungen. Gluck's Muſik wurde als die vervollkommnete franzöſiſche Muſik betrachtet, was ſie auch in der That iſt. Zu Parteiführern erhoben, durften unſere Muſiker verſichert ſeyn, Glück zu machen; doch ich drücke mich unrichtig aus, denn dadurch war ihr Glück bereits gegründet, welcher Art auch immer der innere oder vergleichsweiſe Gehalt ihrer Partituren hätte ſeyn mögen. Das war im Grunde das Wenigſte, um was man ſich kümmerte. Man hatte Veranlaſſung ſich zu ſtreiten, Epigramme zu ſchleudern, ſich fortwährend Sarkasmen und Schmähungen an den Kopf zu werfen; man konnte ſprechen, viel ſprechen, fortwährend ſprechen, ohne genöthigt zu ſeyn, ſich zu verſtändigen. Das war die Hauptſache. In Frankreich, wo ſo viele Leute Geiſt haben oder Jedermann welchen haben möchte, iſt die Lage derer, denen es daran fehlt (und dieſe bilden unglücklicher Weiſe überall die Mehrzahl), in der That ſehr ſchlimm. Von einer Eitelkeit geplagt, die ſchon lange in Europa ſprichwörtlich geworden iſt, fühlen ſich die Franzoſen im höchſten Grade unbehaglich, wenn ſie keinen Gegenſtand haben, durch den ſie dieſe vorherrſchende Neigung befriedigen können. Aus dieſem Grunde haben die Factionen und Parteien ſtets in Frankreich ſich ſchnell vermehrt. Die Mittelmäßigkeiten und Nullitäten fallen ihnen in Maſſe und mit Leib und Seele zu. Wenn man Parteimann iſt, hat man wenigſtens eine Zahl; der hohlſte Kopf zählt unter ſeinen Brüdern und Freunden, wie er unter einer Heerde Schafe auch zählen würde. Man kann ſich unter dieſen Umſtänden wohl denken, mit welchem heißhungerigen Eifer ganze Haufen Müſſiger, die unter ihrem Nichts erlagen, ſich einer Controverſe zuwandten, die ihnen die Ausſicht eröffnete, Etwas zu werden, indem ſie ſich entweder zu Gluckiſten oder Picciniſten machten. Ihre Thorheit hatte dieß Mal wenigſtens die gute Folge, daß ſie zwei Künſtlern Ehre und Geld eintrug, die vielleicht ohne eine andere Unterſtützung, als die ihres Talents, weder die eine noch das andere erlangt hätten.

---

*) In einer Ecke des Theaters befanden ſich die Anhänger Gluck's, in der andern die Piccini's.

Offenbar konnten die oben erzählten Umſtände ſich für Mozart nicht wieder erzeugen. In den damals einflußreichſten Claſſen fehlten ihm die Beſchützer, ich meine damit die Hofleute und die Schriftſteller. Es gab weder Claſſen, noch Individuen, deren Eigenliebe es erheiſcht hätte, Rühmens von ihm zu machen, und ihn zu halten. Mozart, ſo wie ihn meine Leſer bereits zur Genüge kennen werden, war gewiß der Menſch, der am wenigſten fähig war, einer Partei zu dienen. Was hätte man auch mit dieſem Tölpel gemacht, der ſtets die Wahrheit ſagte, und den Charlatanism' nicht weniger verachtete, als er die Cabale haßte. Er hätte ſich ungeſcheut über die Leute von Geiſt luſtig gemacht, die jeden Tag von ihrem Lehrſtuhle der Muſik Aphorismen hören ließen, wie zum Beiſpiel: die muſikaliſche Periode iſt die Tochter der Unwiſſenheit und des ſchlechten Geſchmackes*). Ueberdieß repräſentiren eine Partei mit ihrem Haupte ſtets irgend eine Meinung, eine bereits beſtehende und bekannte Doctrin. So entſprachen die Namen Gluck's und Piccini's der franzöſiſchen und italieniſchen Oper, den einzigen Syſtemen theatraliſcher Compoſition. die es damals auf der Welt gab, da die deutſche Oper noch nicht geboren war. Die Werke dieſer beiden Meiſter, die wetteifernd dargeſtellt wurden, zeigten deutlich die Gegenſätze der beiden Schulen; Schönheiten und Fehler ſprangen auf dieſe Art viel deutlicher in die Augen und lieferten jeden Tag den Rednern der beiden Ecken neue Beweiſe in die Hände. So nahm die Hitze und das Intereſſe des Streites immer mehr zu, und je mehr dieß der Fall war, um ſo beſſer für Gluck und Piccini. Uebrigens muß ich bemerken, daß trotz der Unwiſſenheit, die man mit ſo vielem Rechte der Maſſe des franzöſiſchen Publicums vorwerfen dürfte, es in derſelben Leute gab, die vollkommen im Stande waren, die muſikaliſchen Rivale zu beurtheilen. Gluck's Compoſition, obgleich ſie weit höher, als die der eingeborenen Meiſter ſtand, war, ich wiederhole es, dennoch ganz franzöſiſch. Sie verletzte nie den Geſchmack der Nation, den ſie an den declamatoriſchen und Schreieffecten hatte. Was den italieniſchen Styl anbelangt, ſowohl den alten wie den neuen, ſo zeigt der ausſchließliche Geſchmack daran nichts als einen untergeordneten Culturgrad des Ohres an. Nach den Volksgeſängen, den Vaude-

---

*) *La Harpe*, cours de littérature.

ville's, den Märſchen und Tänzen iſt die italieniſche Oper die am leichteſten verſtändliche, und aus dieſem Grunde die, welcher man am ſchnellſten Beifall ſchenkt. Viele Franzoſen waren damals ſchon ſo weit.

Welche Meinung, welche Geſchmacksrichtung, welches Syſtem hätte aber Mozart repräſentiren ſollen? Was hatte er außer ſich ſelbſt, das heißt der einzigen wahren Muſik zu bieten, von der Niemand etwas wußte. Was hätten die Franzoſen von 1778 geſagt, wenn ſie eine Oper im Style des Idomeneo z. B. gehört hätten. Dieſe Muſik hätte wie hebräiſch in den Ohren der Franzoſen des achtzehnten Jahrhunderts geklungen.

Es mußten erſt viele Jahre darüber hingehen, ehe es Mozart gelang, die Länder jenſeits des Rheines und der Alpen für ſich zu gewinnen. Er ſchlief lange Jahre hindurch ſchon den ewigen Schlaf, als erſt ſein Name und ſeine Werke in Haydn's Gefolge Eingang fanden. Es mußte zuerſt das herrlichſte muſikaliſche Inſtitut Europa's, das Conſervatorium ſeine Früchte getragen haben; der Nationalgeſchmack mußte erſt nach und nach durch die Werke eines Daleyrac, Mehul, Berton, Boyeldieu, Nicolo und Spontini gereinigt werden; es mußte vor Allem die wahre Kritik, nämlich die, welche ſich auf poſitive Kenntniß der Compoſition und Ausführung gründet, in die Journale gedrungen ſeyn, ehe die gute Sache bei dieſem ſäumigen Volke völlig ſiegen konnte. Erſt in den Jahren 1805 oder 1806 fing man, ſo viel ich mich erinnere, in Paris an, Mozart's Opern zu geben. Und welche Barbarei knüpfte ſich an den erſten Beifall, den Frankreich dem Genius unſeres Heros zollte! Welche Verſtümmelungen mußte ſich die Zauberflöte gefallen laſſen, welche bedauernswürdige Veränderungen wurden vorgenommen, bis man ſie der Scene der großen Oper angepaßt hatte! Worte, die in gar keiner Uebereinſtimmung mit dem urſprünglichen Texte und folglich auch mit der Muſik ſtanden; eine Hauptperſon, die Königin der Nacht, wurde ſammt der glanzendſten Geſangspartie des ganzen Werkes daraus weggeſtrichen, Duette wurden in Trio's verwandelt, viele Nummern ganz ausgelaſſen oder durch Stücke von anderen Componiſten erſetzt, ſo wurden die Mystères, oder wie einige Spaßvögel ſagten, die Misères d'Isis*) gegeben. Das will aber noch nichts gegen eine vandaliſche Handlung heißen, die einem Muſikfreunde die Haare zu Berge treiben kann. Jedermann kennt Saraſtro's Arie: In dieſen heiligen Hallen, eine Arie, deren charakteriſtiſche Schönheit ein nachahmender Baß ausmacht.

---

*) Unter dem Titel: **Mystères d'Isis** (die Geheimniſſe der Iſis), wurde noch im Jahre 1827, vielleicht auch ſpäter noch, was ich nicht weiß, die Zauberflöte in Paris gegeben; auch die in Sceneſetzung war noch dieſelbe, wie ſie der Herr Verfaſſer aus den Jahren 1805 oder 1806 angibt. Die Franzoſen waren alſo in zwanzig Jahren um keinen Schritt weiter gekommen. Wer das Unglück hatte, dieſe Oper ſo verſtümmelt zu ſehen, wird wohl begreifen, daß die Umwandlung der Geheimniſſe, durch Auslaſſung des Buchſtabens t in Armſeligkeiten, vollkommen gerechtfertigt erſcheint. Weber's Freiſchütz, unter dem Titel **Robin des bois**, hatte, wenn auch nicht in ſo hohem Grade, doch theilweiſe daſſelbe Schickſal, indem er ebenfalls jämmerlich verbalhornt wurde.

D. B.

Statt dieſer wundervollen Figur ſchlagen die Bäſſe das h einige Male an. **O tempora, o mores!** Heut' zu Tage hat ſich dieß etwas geändert. An keinem Orte der Welt würde man jetzt es mehr dulden, daß die ſchamloſe Hand eines Schmierers eine Partitur Mozart's berühren dürfte.

Unter ſolchen Umſtänden mußte Frankreich die Hoffnungen Mozart's eben ſo täuſchen, wie es die deutſchen Länder gethan hatten, deren Fürſten ſeine Dienſte verſchmähten. Ach! das verheißene Land, das er ſuchte, fand er Nirgends. Das ihm verheißene Land war die Menſchheit des neunzehnten Jahrhunderts. Sein irdiſcher Pilgerlauf hätte ihn nach Verlauf von vier und vierzig Jahren dahin geführt; eine, aus lauter Schülern von ihm gebildete Generation hatte den Meiſter an der Schwelle unſeres Zeitalters erwartet. Könige und Nationen hätten ſich um den Beſitz eines ſolchen Schatzes geſtritten, um mit J. Haydn zu reden. Lange Zeit hätte er noch die nimmer endende Maſſe ſeiner Bewunderer den Orten zuſtrömen ſehen können, die er zu ſeinem Aufenthalte erwählt hätte. Jeder Muſiker, jeder Muſikliebhaber hatte dieſes muſikaliſche Mekka beſuchen wollen. Noch heutigen Tages*) wäre es möglich, daß wir uns, vor ſeinen, mit der Achtung der ganzen Welt gekrönten Jahren verbeugen könnten. Manche vor ihm geborene Menſchen, die umſonſt lebten, ſind noch vorhanden! Doch ich laſſe mich, wie ſo viele Schriftſteller von unüberletztem Bedauern, von verwegenen Klagen hinreißen, und vergeſſe darüber ganz, daß Derjenige, welcher uns Mozart ſchenkte, allein weiß, unter welchen Bedingungen er ihn uns geben konnte.

---

*) Er wäre jetzt 91 Jahre. Ueberdieß ſchrieb der Herr Verfaſſer dieſe Stelle ſchon vor mehreren Jahren. D. B.

Zehntes Capitel.

1778–1779.

Ehe Mozart Paris wieder verließ, wohin er nicht wieder zurückkehren ſollte, wollen wir ihn ſeinen einzigen und zwar ziemlich unbedeutenden Triumph, den er dort erlebte, auf ſeine Art erzählen laſſen. Er hatte eine große Symphonie zur Eröffnung des Concert ſpirituel componirt, das am Frohnleichnamstage ſtattfinden ſollte. „Bei der Probe war es mir ſehr bange, denn ich habe meine Lebenszeit nichts Schlechteres gehört; Sie können ſich nicht vorſtellen, wie ſie die Symphonie zwei Mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. — Mir war wahrlich bange, ich hätte ſie gern noch einmal probirt, aber weil man allezeit ſo viel Sachen probirt, ſo war keine Zeit mehr. Ich mußte alſo mit bangem Herzen und mit unzufriedenem, zornigem Gemüthe in's Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entſchloſſen, gar nicht in's Concert zu gehen! da es aber Abends gut Wetter wurde, entſchloß ich mich endlich, mit dem Vorſatze, daß, wenn es ſo ſchlecht, wie bei der Probe ging, ich gewiß auf das Orcheſter gehen werde, und dem erſten Violinſpieler die Violine aus der Hand nehmen und ſelbſt dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, und **Ecce**! die Symphonie fing an; Raff*) ſtand neben mir, und gleich mitten im erſten Allegro war eine Paſſage, die ich wohl wußte, daß ſie gefallen müßte: alle Zuhörer wurden davon hingeriſſen, und war ein großes Applaudiſſement. — Weil ich aber wußte, wie ich ſie ſchrieb, was das für einen Effect machen würde, ſo brachte ich ſie zuletzt noch einmal an. — Da ging es nun an ein **da capo**. Das Andante gefiel auch, beſonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegro's, wie die erſten, mit allen Inſtrumenten zugleich, und meiſtens uniſono anfangen, ſo fing ich es mit den zwei Violinen allein piano nur acht Tacte an — darauf kam gleich das Forte. Sie das Forte hören und in die Hände klatſchen, war Eins. Ich ging alſo gleich vor Freude nach der Symphonie in's Palais Royal, nahm ein gutes Gefrorenes, — betete den Roſenkranz, den ich verſprochen hatte, und ging nach Haus." Mozart ſah die Aufnahme voraus, welche dieſer Compoſition zu Theil werden würde, weil ſie bis zu einem gewiſſen Grade dem franzöſiſchen Geſchmacke angepaßt war. In einem frühern Briefe ſagte er: „Ob ſie aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu ſagen — liegt mir ſehr wenig daran; denn wem wird ſie nicht gefallen? — Den wenigen geſcheuten Franzoſen, die da ſind, ſtehe ich gut dafür, daß ſie gefällt: den Dummen,

---

*) Der berühmte Tenoriſt, der die Partie des Idomeneo bei der erſten Aufführung ſang.

— da ſehe ich kein großes Unglück, wenn ſie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Eſel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den **premier coup d'archet** nicht verfehlt! — Und das iſt ja genug. Da machen die Ochſen hier ein Weſen daraus! — Was Teufel! — ich merke keinen Unterſchied — ſie fangen auch zugleich an — wie in anderen Orten. Das iſt zum Lachen!" — — — Le Gros erklärte dieſe Symphonie für die beſte ſeines Repertoirs. Er ließ ſie noch ein zweites Mal aufführen, mit einem neuen Andante, das Mozart auf ſein Verlangen ſchrieb, und zeigte von dieſem Augenblicke an dem jungen Componiſten die wohlwollendſten Geſinnungen.

Ein trauriges Ereigniß trug dazu bei, Mozart's Ekel und Widerwillen, die er in Paris verſpürte, zu vermehren. Seine Mutter, die er auf's Zärtlichſte liebte, und deren Abgott er war, ſtarb im Laufe des Monat Julius 1778. Bei dieſer betrübten Veranlaſſung gab ihm Grimm neue rührende Beweiſe einer Freundſchaft, die ſein Andenken eben ſo ehrt, als ſeine Verbindungen mit den Philoſophen. Er veranlaßte den jungen Mann, ſeine Miethwohnung, Straße du Gros-Chenet, zu verlaſſen, in ſein Hotel zu ziehen, ſchrieb nach Salzburg und übernahm die Beſorgung aller der Details, welche die Umſtände mit ſich brachten. Eine der ausgezeichnetſten Frauen damaliger Zeit, Madame d'Epinay, ſchloß ſich ihrem alten Anbeter Grimm an, um den Verlaſſenen zu tröſten. Nun bekämpfte auch L. Mozart den Wunſch nicht länger, den ſein Sohn ausſprach, Frankreich verlaſſen zu dürfen. Der verſtändige Greis willigte aber dennoch nicht eher ein, bis es ſeinem unaufhörlichen Bemühen gelungen war, ihm eine Stellung in Salzburg zu verſchaffen. Die Sache ging folgendermaßen zu. Der Erzbiſchof hatte vor Kurzem zwei Muſiker aus ſeiner Capelle verloren, Lolli und Adelgaſſer, von denen der Erſtere Componiſt, der Zweite Organiſt war, beides Leute von Verdienſt, deren Abgang ſchwer zu erſetzen war. In ſolchen Fällen mußte ſich der geiſtliche Hirte unwillkürlich ſeines verlorenen Schafes, des jungen Thoren erinnern, der die Unbeſonnenheit begangen hatte, ſeinen Dienſt zu verlaſſen und auf ein nährendes Einkommen, auf eine gute, lebenslängliche Stelle mit 12 Gulden 30 Kreuzer zu verzichten. Dieß hieß gewiß ihn nach Verdienſt bezahlen; übrigens ſpielte er nicht übel auf dem Claviere und der Orgel; er verſtand es, ein Orcheſter zu leiten, mit der Violine in der Hand; der Erzbiſchof mußte ſich auch eingeſtehen, daß es ihm nicht ganz an Talent für die Compoſition gebreche, und daß er im Nothfalle für Kirche, Kammer und Theater zu ſchreiben vermöge; mit einem Worte, daß er von Allem ein wenig verſtehe. — Es fragte ſich nur, auf welche Art man dem verwegenen Schafe der Gemeinde, das ſeinem Hirten getrotzt hatte, dem undankbaren Unterthanen, der dem beſten und freigebigſten aller Herren davon gelaufen war, volle Verzeihung zukommen laſſen könne. Die Nothwendigkeit brachte endlich die Sache in Ordnung. Zuerſt wurden L. Mozart durch den Intendanten der Capelle einige indirecte Eröffnungen gemacht. Unſer alter Diplomat ſah ſich hier auf ſeinem Boden; er errieth bei'm erſten Worte, was man wollte, ſpielte fein und gewann die Partie. Er antwortete dem Erzbiſchofe durch eine Bittſchrift, die er an ihn richtete, und in der er unter Anderm ſagte: „daß er ſich nach ſo vielen vorwurfsfreien Dienſtjahren zu Gnaden empfehle.“ Die Ausdrücke waren bewunderungswürdig gewählt und klangen ſo zweideutig als möglich. Hof und Stadt geriethen in Angſt; man glaubte, L. Mozart gehe damit um, ſich zurückzuziehen, und wenn er fehlte, ſo ſah man die erzbiſchöfliche Capelle in ihren Grundpfeilern wanken. Ueberdieß war er der einzige Clavierlehrer, den es in Salzburg gab; die Beweiſe lagen vor, daß ſeine Unterrichtsmethode nicht ſchlecht war; die Töchter des Intendanten zählte er unter ſeine Schülerinnen, und der würdige Mann verlangte nicht mehr als einen Ducaten für zwölf Stunden! Ein Lehrer, den man von Wien hätte kommen laſſen, hätte wenigſtens vier Ducaten verlangt. Die Umſtände waren, wie man ſieht, dringend; man mußte nothwendigerweiſe förmliche Vorſchläge machen. Der Alte, der über den Erfolg ſeines Planes in's Fäuſtchen lachte, hatte bereits ſein Ultimatum vorgeſehen. Er gab den Unterhändlern zu verſtehen, daß ſein Sohn ein unſinniges Geld in Paris verdiene, wo der arme Junge ſich für Le Gros und Noverre, ohne einen Kreuzer zu erhalten, faſt zu todt arbeitete. Kurz, man trug ihm die 500 Gulden an, welche Lolli gehabt hatte, und für ſeinen Sohn Adelgaſſer's Stelle mit eben demſelben Gehalte. Das war es, was er gewollt hatte. Der Vertrag wurde auf dieſe Baſis mit der weitern Clauſel abgeſchloſſen, die einem der Contrahenten. Wolfgang Mozart, das Recht einräumte, alle zwei Jahre nach Italien zu gehen, wohin ihm der Erzbiſchof jedesmal eigenhändig geſchriebene Empfehlungsſchreiben mitzugeben verſprach. Mit welcher Zufriedenheit kündigte der Vater dem Sohne ein Reſultat an, das alle ſeine Hoffnungen übertraf und das Maximum ſeiner Wünſche erreichte. Wie berechnete der gute Vater Gulden für Gulden die Summe, welche das Wohl ſeiner glücklichen und faſt reichen Familie begründen würde! Tauſend Gulden jährlich ſey, ohne die Nebenaccidenzien und den Verkauf ſeiner Violinſchule, deren Abſatz ungefähr fünfzig Gulden im Jahre betrug, eine ſchöne Summe. Ferner verdiente Mademoiſelle Nannerl mit ihrem Muſikunterrichte zehn Gulden monatlich, mit denen ſie die anſtändigſte Garderobe in Salzburg beſtreiten konnte. Der Bruder durfte auch im Genuſſe der Verdienſte bleiben, die er ſich etwa nebenher zu machen im Stande wäre. Der alte Mann meinte nämlich: „Wenn man nicht ſo genau auf's Geld ſehen muß, ſo darf man ſich ſchon auch etwas erlauben.“ So war im Allgemeinen das Loos der eingeborenen Muſiker in Deutſchland beſchaffen, daß eine aus drei Individuen beſtehende Familie, von der das Eine ein vollendeter Meiſter in der Muſik und Verfaſſer eines Unterrichtswerkes, das in ganz Deutſchland für claſſiſch galt, das andere ein ausgezeichneter Pianiſt war und das dritte den Namen Wolfgang Amadeus Mozart trug, daß eine ſolche Familie, ſage ich, ſich glücklich ſchätzte, eine Stellung erlangt zu haben, welche ihr eine Einnahme von zwei- bis dreitauſend Gulden in Ausſicht ſtellte!

Kaum hatte Mozart dieſe gute Nachricht erhalten, als er ſich auch ſogleich beeilte, Paris zu verlaſſen. Ehe er dieß thut, wollen wir aber noch die Werke angeben, die er während ſeines letzten Aufenthaltes in Frankreich componirte: ſechs Sonaten für das Clavier; zwei Quatuors für die Flöte, ein Concert für die Harfe; die Symphonie-Concertante, von der im vorhergehenden Capitel die Rede war; die große Symphonie in D, die **symphonie parisienne** geheißen, die im Concert ſpirituel aufgeführt wurde, und einige andere Stücke von geringerer Wichtigkeit, denen noch die Chöre beizufügen ſind, welche dazu beſtimmt waren, die des Miſerere's von Holzbauer zu erſetzen, und die Hälfte eines Ballets, zwölf Muſiknummern umfaſſend, welche Mozart auf Noverre's Bitte aus Gefälligkeit componirt hatte. Alles dieß wurde innerhalb ſechs Monaten geſchrieben und trug dem Componiſten, mit Ausnahme von ſechs Sonaten, wofür ihm ein Muſikalienhändler fünfzehn Louisd'ors gab, faſt nichts ein.

Mozart hatte keine zu große Eile, des Glückes ſeiner neuen Stellung theilhaftig zu werden, denn er blieb drei Monate unter Wegs, ehe er am väterlichen Herde eintraf. In Straßburg gab er eine muſikaliſche Soiree und ein großes Concert, von welchen beiden ihm nach Abzug der Unkoſten ſechs Louisd'ors übrig blieben. „Wenn ich mir," ſchreibt er, „mit geſunder Vernunft hätte vorſtellen können, daß ſo wenige Leute kommen würden, ſo hätte ich das Concert gern gratis gegeben, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu ſehen. Denn bei meiner Ehre, es iſt nichts

Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Couverts und nur drei Perſonen zum Eſſen. Um aber den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, ſo habe ich für meine Unterhaltung recht viel geſpielt, — habe um ein Concert mehr geſpielt, als ich verſprochen habe, — und zuletzt lange aus dem Kopfe.“ Uebrigens war Mozart an dieſem Tage guter Laune, weil ſein dünn geſäetes Publicum aus der Blüthe der Muſikliebhaber des Elſaßes beſtand, und dieſe den Saal von Bravo's dergeſtalt ertönen ließen, als wenn er ganz voll geweſen wäre. Mit einem ſolchen Publicum tröſtete er ſich leicht über die ſchlechte Einnahme.

Als Mozart nach Mannheim kam, machte man ihm den Antrag, ein Duodrama zu ſchreiben. (Ein Drama, in welchem die Muſik das Sprechen begleitet, d. h. ein Melodram im jetzigen Sinne des Wortes). Zwei Werke dieſer Gattung: Medea und Ariadne hatten auf ihn den lebhafteſten Eindruck gemacht. „Sie wiſſen,“ ſchreibt er dem Vater: „daß Benda unter den lutheriſchen Capellmeiſtern immer mein Liebling war; ich liebe dieſe zwei Werke ſo, daß ich ſie bei mir führe. — Wiſſen Sie, was meine Meinung wäre? — Man ſollte die meiſten Recitative auf ſolche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Muſik auszudrücken ſind, das Recitativ ſingen.“ Und an einer andern Stelle: „Wenn Sie ſie (Benda's Melodramen) nur einmal am Claviere hören werden, ſo werden ſie Ihnen ſchon gefallen, — hören Sie ſie aber einmal in der Execution, ſo werden Sie ganz hingeriſſen, da ſtehe ich Ihnen gut dafür. — Allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordern ſie.“ Und vor Allem einen guten Compoſiteur, hätte er hinzuſetzen ſollen; denn ſicher gibt es nichts Elenderes, als unſere gewöhnliche Melodramen-Muſik, ich meine damit jene abgeriſſenen, bunt durcheinander gewürfelten und heterogenen Muſikſätze, zu denen die Handlung während der Pauſen den Commentar liefert, deren ſie ſo ſehr bedürfen. Der Fehler liegt aber nicht in der Gattung, wie die Erfinder derſelben J. J. Rouſſeau und Georg Benda zur Genüge bewieſen haben. Die Mithilfe der Inſtrumentalmuſik bringt häufig ſelbſt in der Tragödie ganz bewunderungswürdige Effecte hervor, was zur Genüge bei mehreren bekannt iſt, in welchen ſie angewendet wird. Was aber den Gedanken betrifft, das melodramatiſche Verfahren an die Stelle des Recitativs in der Oper treten zu laſſen, ſo ſcheint es nicht, daß Mozart je darauf zurückgekommen wäre, oder Nutzen daraus zu ziehen verſucht hätte. Der geſprochene Dialog, mit Begleitung des Orcheſters, wäre allerdings dem widrigen Stoffe noch vorzuziehen, den der Uebergang von einer ſo erhabenen Poeſie, wie ſie eine gute Muſik iſt, zu der nackten Proſa des Sprechenden bildet. Es iſt dieß eine der unerträglichſten und jede Täuſchung raubenden Gewohnheiten, ein Ueberreſt wahrhafter Barbarei, da wo man in der Oper noch ſpricht. Ich gebe zu, daß die mit den Worten verbundene Inſtrumentalharmonie, das Herbe dieſes, jede poetiſche Wahrheit zerſtörenden, und die Nerven des Zuhörers angreifenden, Gegenſatzes etwas mildern würde; was aber ganz gewiß mehr als dieſe Zuſammenſetzung werth iſt, ſind jene obligaten Recitative, wie

Gluck und Mozart ſie zu machen verſtanden und die mit der ganzen Macht der Muſik, die Macht der wahrhaftigſten, kräftigſten und leidenſchaftlichſten Declamation verbinden, die man möglicher Weiſe hören kann, und zwar eine Declamation, die mit dem Orcheſter ein völlig homogenes Ganze bilden. Es handelt ſich hier nur um die muſikaliſche Tragödie, denn in der komiſchen Oper wäre weder das melodramatiſche Verfahren, noch die inſtrumentirte Declamation anwendbar, und man muß, in Ermanglung von etwas Beſſerem, das man vielleicht nicht erfinden wird, ſich mit dem einfachen Recitativ, mit dem monotonen Anſchlagen des Claviers und den näſelnden Accorden des Violoncells begnügen.

Das melodramatiſche Verfahren wurde übrigens in unſeren Tagen mit großem Erfolge und Glücke für die Oper angewendet, wofür ich nur die Teufelsſcene im Freiſchütz und eine köſtliche Scene in der Schweizerfamilie anführen will.

Hinderniſſe, die wir nirgends aufgeklärt finden, traten der Ausführung der Arbeit, welche der Director des Theaters in Mannheim Mozart vorgeſchlagen hatte, entgegen. Der Antrag ſtimmte aber ſo ſehr mit den Wünſchen Mozart's zuſammen, und ſein Eifer, für eine jetzt unnöthig gewordene Arbeit war noch ſo groß, daß er den ganzen Act des Melodramas für ſich componirte, wie er ſich ausdrückt. Der Titel des Stückes hieß Semiramis. Dieſe Compoſition muß, wie viele andere, verloren gegangen ſeyn; wenigſtens iſt ſie nicht in dem Hauptkataloge enthalten, in welchem die muſikaliſchen Entwürfe und Fragmente verzeichnet ſtehen, die man unter Mozart's Nachlaß gefunden hat.

Das gar zu lange Verweilen ſeines Sohnes in all den größeren Städten, die er auf ſeinem Wege berührte, machte endlich den Vater ungeduldig. Drei Monate, um von Paris nach Salzburg zu kommen, war offenbar zu viel, ſelbſt für einen, der ſehr bequem reiſ't. Eine ſehr ſcharfe Epiſtel, in der der Capellmeiſter den Herrn Hof- und Dom-Organiſten aufforderte, ſich unverzüglich auf ſeinen Poſten zu begeben, nöthigte dieſen endlich, ſeine Reiſe zu beſchleunigen, ſo daß er gegen die Mitte des Januar 1779 zu Hauſe eintraf *).

Eilftes Capitel.

1779—1780.

An dieſer Stelle müſſen wir einen wichtigen Theil der Correſpondenz Mozart's, welche wir übergangen haben, nachholen. Man wird ſich noch erinnern, daß er ſich auf dem Wege nach Paris mehrere Monate in Mannheim aufgehalten hatte, und man hat aus den Auszügen aus ſeinen Briefen geſehen, welche Gründe ihn ſo lange dort zurück-

---

*) Herr Holmes macht über den verfehlten Zweck der Reiſe Mozart's nach Paris, die ſehr wahre Bemerkung: „Sein Fleiß und Genius, die ſich überall bewährten und ihm Bahn brachen, würden mit der Zeit auch in Frankreich anerkannt und belohnt werden ſeyn; aber das Schickſal hatte ihn zu etwas Größerm beſtimmt, als nur franzöſiſche Muſik zu reformiren und zu verbeſſern; er hatte ein Werk zu vollbringen, das auf den Geſchmack von ganz Europa ſeinen Einfluß üben ſollte.
D. B.

hielten. Er hatte aber geglaubt, den Haupt-, wenn auch nicht den beſten Grund, warum, verſchweigen zu müſſen. Er hatte nämlich in Mannheim die Bekanntſchaft eines Beamten, Herrn **Weber's**, gemacht, der eine Tochter von fünfzehn Jahren hatte, welche einen tiefen Eindruck auf ſein Herz machte. Welcher Art war aber dieſe Demoiſelle **Weber**, die zum erſten Male unſern Heros ſeiner Muſe ungetreu machte? Ungetreu? nicht ſo ganz, denn gerade um dieſer willen liebte er die andere; in der Muſik betete er ſeine Geliebte an. Aloyſia **Weber**, die ſpäter unter dem Namen einer Madame **Lange** ſehr berühmt wurde, war dazu beſtimmt, eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit zu werden. Sie trat damals zum erſten Male auf dem Theater in Mannheim auf; **Mozart** ſchrieb Nachſtehendes von ihr: „Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann ſie auf jedem Theater die Primadonna machen .... Sie ſingt die Arie mit den fürchterlichen Paſſagen, die ich für die De **Amicis** gemacht habe, ganz vortrefflich.“ Mehr ſagt **Mozart** ſeinem Vater kein Wort, weder von ihrer Geſtalt, noch ihren Eigenſchaften, am allerwenigſten aber etwas von ſeiner Abſicht, ſie zu ſeiner Frau machen zu wollen, mit der er in der That ſehr ernſtlich umging. Auch er war der jungen Dame nicht gleichgiltig. Ihr Vater ſah die wachſende Neigung der jungen Leute nicht ungern, indem er die daraus entſtehenden glücklichen Folgen berechnete! Zu welchen Erwartungen berechtigte die Ausſicht, wenn **Mozart** ſeine goldene Feder **Aloyſia** weihte, während die herrliche Stimme derſelben **Mozart** eine ſeiner Schöpfungen ſtets würdige

Ausführung verſprach; auf welche Triumphe durfte Eines durch das Andere hoffen! Allein die Herzensangelegenheiten ordnen ſich nicht immer ſo raſch, als man wünſcht. Mademoiſelle Weber erntete damals die Ducaten noch nicht in der Menge, wie zehn Jahre ſpäter; Mozart hatte ebenfalls faſt ganz leere Taſchen, eine Gewohnheit, die ihm, obgleich ganz gegen ſeinen Willen, ſein ganzes Leben nachging; überdieß mußte er nach Paris, in der Hoffnung, daß er dort dieſe fatale Gewohnheit ablegen ſollte. Die Befehle von Salzburg aus waren, was dieſen Punct anbelangte, unwiderruflich, und ſo trennte man ſich unter den bei ſolchen Veranlaſſungen üblichen Gemüthsbewegungen und Verſprechungen. Wenn wir der Sage Glauben ſchenken dürfen, ſo wurden ſogar auch einige Thränen vergoſſen. Der Abſchied hielt ſich aber in den Schranken des Pathetiſchen, denn man war von der gegenſeitigen Treue überzeugt! Wie Schade, daß ein, ganz nach allen Regeln angelegter Roman, mit einer Myſtification für den Leſer endigte. Man klage aber deßhalb Niemand als das Schickſal an, den ungeſchickteſten Romantiker, Dinge dieſer Art auf eine Weiſe in's Reine zu bringen, daß ſie Intereſſe erwecken. Mozart langweilte ſich in Paris, was ein Grund mehr war, an Aloyſia zu denken; Aloyſia dagegen, welche alle Tage mehr Beifall an der Oper zu Mannheim einerntete, deren erſte Zierde ſie zu werden auf dem Wege war, ſchwelgte im Vorgenuſſe eines großen Rufes, und fand deßhalb nicht ſo viel Zeit, an Mozart zu denken, als ſie gern gethan hätte. Bald darauf führten ſie die politiſchen Ereigniſſe nach München, wohin ſie Carl Theodor nachfolgte, der ungefähr um dieſelbe Zeit den Kurhut von Bayern geerbt hatte, als Mozart aus Frankreich zurückkam. Weil er ſeine Schöne nicht mehr in Mannheim fand, ſo ſuchte er ſie in München auf. Eine Abweſenheit von acht Monaten bringt zuweilen bei einer Primadonna bedeutende Geſinnungsänderungen gegen einen Freier hervor. Gleich bei'm erſten Beſuche war das Schickſal des unglücklichen Liebhabers entſchieden. Man erinnerte ſich ſeiner kaum noch; die Bekanntſchaft mußte förmlich erneuert werden. Es ſcheint, daß die kleine Geſtalt unſeres Heros, ſeine Magerkeit, ſeine lange Naſe und vielleicht auch ſein rothes Kleid mit ſchwarzen Knöpfen, das er, nach der damals in Paris üblichen Mode, wegen der Trauer um ſeine Mutter trug, einen durchaus ungünſtigen Eindruck auf die junge Perſon machten, die ebenſowohl vergeßlich, als auch unterdeſſen eine beſſere Beobachterin geworden ſeyn konnte. Blick und Gruß zeigten Mozart deutlich an, daß er förmlich verabſchiedet ſey. Er faßte ſich aber ſchnell, machte Aloyſia weder Vorwürfe, noch erinnerte er ſie an ihre Schwüre, ſondern eilte, ohne ein Wort zu ſprechen, an das Clavier, und ſang mit klarer, vernehmlicher Stimme der treuloſen Sängerin in's Ohr: „Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will *).“

---

*) Aloyſia heirathete ſpäter den Schauſpieler Lange. Die Ehe wurde ſehr unglücklich. Ihre Hauptglanzperiode fiel aber erſt in die Zeit nach Mozart's Tode, deſſen Compoſitionen ſie ihre ſchönſten Triumphe verdankte. Sie geſtand auch ſpäter ein, daß ſie ſeinen Genius nicht geahnt und früher nur den kleinen, unbedeutenden Mann in ihm geſehen habe. D. V.

Man wird fragen, woher wir dieſe Geſchichte wiſſen. Wir haben ſie von einem Augenzeugen, und zwar von einem, den die Entwickelung näher als irgend Jemandem anging. Aloyſia hatte eine Schweſter, deren Name ſchon ein Unterpfand war, daß ſie wenig moraliſche Aehnlichkeit mit der Sängerin hatte. Conſtanze ſang gar nicht oder nicht viel, aber ſie ſpielte Clavier. Mozart hatte ihr einige Lectionen gegeben; die Schülerin hatte Mitleiden mit dem Lehrer, und es iſt eine bekannte Sache, daß vom Mitleiden zur Liebe nur ein Schritt iſt. In Mozart's Wunſche lag es, ſich mit der Familie Weber zu verbinden, und da es fünf Töchter in derſelben gab, ſo war ſeiner Wahl immer noch ein großer Spielraum gelaſſen. Wenn ihm auch Aloyſia entging, ſo konnte ſie durch Conſtanze erſetzt werden; und ſo war es auch, denn einige Jahre nachher wurde Conſtanze Mozart's Frau. Herr v. Niſſen ſcheint zu glauben, „daß ſie für das Talent ihres erſten Gatten mehr als für ſeine Perſon gefühlt habe.“ Ich bin auſſer Stande, die Richtigkeit dieſer Anſicht zu erweiſen, aber ich begreife, wie viel Beruhigendes und Schmeichelhaftes für einen gewöhnlichen Menſchen darin liegen muß, der die Wittwe eines großen Mannes geheirathet hat. Wenn man eine Frau dazu gebracht hat, einen ruhmvollen Namen abzulegen, ſo iſt der Gedanke ſüß, daß nur Bewunderung in die Urſache geweſen ſey, welche deſſen Annahme veranlaßt habe, und daß ſie den neuen und beſcheidenern Namen, den Liebe gegeben, mit eben ſo viel Vergnügen tragen werde.

So viel iſt gewiß, daß Liebe, die ihrer Natur nach Alles ausgleicht, auch den Ruhm auszugleichen vermag.

Nachdem Mozart ſeine Stelle als Hof- und Dom-Organiſt (ſo lautete ſein Titel) angetreten hatte, brachte er zwei Jahre unausgeſetzt in Salzburg zu. Dieſer Zeitraum bietet nichts, was der Erzählung werth wäre. In dieſer Epoche aber vollendete ſich der große Umſchwung in ihm, welcher nach und nach die Ideen Mozart's von dem Sauerteige der Routine und dem Zuſatze des Geſchmackes der damaligen Zeit reinigte und ihn durch eine allmählige Läuterung zu jenen originellen, ebenſo melodieenreichen als gründlichen Formen führte, die für immer der Typus des Schönen in der Muſik ſeyn werden. Die, durch ſo viele ſchöne Blüthen angekündigte Frucht fiel endlich, in voller Reife prangend und durch ihren Duft berauſchend, herab. Mit ihr beginnt die claſſiſche Periode Mozart's, und zugleich die wichtigſte und ohne Zweifel die letzte der großen Revolutionen in der Muſik, im Sinne des richtig verſtandenen Fortſchritts; man müßte denn außer der Melodie, Harmonie, der Declamation und des Rhythmus, noch einmal ein neues Element in der Kunſt entdecken, von deſſen Exiſtenz wir noch gar keine Ahnung haben.

Zwölftes Capitel.

1780—1781.

Carl Theodor, jetzt Kurfürſt von Bayern, hatte, trotz der Vorurtheile, welche man ihm früher gegen den jungen Muſiker beizubringen geſucht, deſſen Dienſte er auch zurückgewieſen hatte, dennoch Mozart ein wohlwollendes Andenken erhalten. Dieſer Fürſt liebte die Muſik; das Orcheſter in München war vielleicht das beſte in Europa, dem ſich eine Geſellſchaft der beſten Sänger anſchloß. Der Kurfürſt glaubte, dieſer Capelle keine ihres Rufes und ihrer Talente würdigere Aufgabe ſtellen zu können, als wenn er ihr die Ausführung einer Oper von Mozart anvertraute. Dieſer wurde deßhalb ausdrücklich von Seiten Sr. Durchlaucht aufgefordert, für den Carneval des nächſten Jahres 1781 eine Opera Seria zu ſchreiben. Mozart ſagte zu, erhielt aber nur mit vieler Mühe einen Urlaub von ſechs Wochen, und reiſ'te im Monat November nach München ab. Bei einer großen lyriſch-dramatiſchen Arbeit war vor Allem Abſprache mit dem Poeta, dem Maeſtro und den Sängern nöthig, bei welchem Geſchäfte der Erſtere ſich ſtets als der Willfährigſte zeigte, wie alle kleinen Mächte, die mit den großen unterhandeln. Das Gedicht ſollte heißen: **Idomeneo re di Creta osia Ilia e Idamante** (Idomeneo, König von Creta oder Ilia und Idamante). Der Verfaſſer des Stückes, ein Abbate Varesco, der in Salzburg wohnte, konnte ſich aber nicht nach München begeben. Mozart war auf dieſe Weiſe genöthigt, ſich durch Vermittelung ſeines Vaters mit ihm in's Vernehmen zu ſetzen, der dem Dichter die Bemerkungen des Muſikers zuſandte und an dieſen wieder die Texttheile ſchickte, ſowie ſie fertig wurden, oder nach den angegebenen Bemerkungen abgeändert worden waren. Mozart's Briefe zeigen bei dieſer Veranlaſſung an mehreren Stellen dieſen ausgezeichneten Tact für das, was für die Bühne paßt, der unter andern auch einen der zahlloſen Verdienſte ſeiner Partituren ausmacht. Sie werden ſelbſt denen, welche die Muſik des Idomeneo gar nicht kennen, beweiſen, daß von ſeinem Eintritte an in die Laufbahn des muſikaliſchen Reformators, Mozart in Gluck's Fußtapfen trat, inſofern er Denker und Logiker war; daß er den dramatiſchen Effect im Vereine mit dem muſikaliſchen Effect tief durchdachte. Wir wollen einige Stellen aus ſeinen Briefen hier anführen:

„Ich habe nun eine Bitte an den Herrn Abt: die Arie der Ilia im zweiten Acte der zweiten Scene möchte ich für das, was ich brauche, ein wenig verändert haben. — **Se il padre perdei, in te la ritrovo**: dieſe Strophe könnte nicht beſſer ſeyn. Nun aber kommt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich ſchien, nämlich das aparte Reden. Im Dialoge ſind dieſe Sachen ganz natürlich, man ſagt geſchwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es übele Wirkung."

„Das zweite Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie ſehen wohl, wenn Sie die Scene überleſen, daß ſelbe durch eine Arie oder Duett matt und kalt wird, und für die anderen Acteurs, die ſo hier ſtehen müſſen, ſehr génant iſt — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwiſchen Ilia und Idamante zu lange, und folglich ſeinen ganzen Werth verlieren. —

Der Abbate Varesco legt dem Könige von Kreta eine Cavatine zwiſchen die Chöre ein, welche das Ende des zweiten Actes ausfüllen. „Hier," bemerkt Mozart, „wird es beſſer ſeyn, ein bloßes Recitativ zu machen, unter welchem die Inſtrumente gut arbeiten können. Wenn in dieſer Scene, die, wegen der Action und der Gruppen, wie wir ſie kürzlich mit Legrand verabredet haben, die ſchönſte ſeyn wird, wird ein ſolcher Lärmen und ſolche Confuſion auf dem Theater ſeyn, daß eine Arie eine ſchlechte Figur auf dieſem Platze machen würde, und überdieß iſt das Donnerwetter und das wird wohl wegen der Arie des Herrn Raff (Idomeneo) nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwiſchen den Chören iſt ungleich beſſer.“

„A propos! Die Scene zwiſchen Vater und Sohn im erſten Acte, und die erſte Scene im zweiten Acte, ſind beide zu lang; ſie ennuyiren ganz gewiß. Beſonders, weil in der erſten Beide ſchlechte Acteurs ſind, und in der zweiten es einer iſt; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem iſt, was die Zuſchauer ſchon ſelbſt mit Augen geſehen, haben. Die Scenen werden gedruckt, wie ſie ſind. Nur wünſchte ich, daß der Herr Abbate mir anzeigen wolle, wie ſie abzukürzen ſind, und zwar auf das Kürzeſte, denn ſonſt muß ich es ſelbſt thun; denn ſo können die zwei Scenen nicht bleiben — verſteht es ſich in der Muſik.

Idomeneo, dem das Orakel des Neptun den Sohn zurückgegeben hat, welchen ſein Gelübde der Rache der himmliſchen Mächte geweiht hatte, ſpricht ſein Glück in einer Arie aus, die am Ende des Stückes angebracht iſt. „Dieſe Arie," ſchreibt Mozart, „gefällt weder Raff noch mir. Sie iſt überhaupt gar nicht ſo, wie wir ſie gewünſcht haben; nämlich ſie ſoll nichts als Ruhe und Zufriedenheit zeigen, und das zeigt ſie hier nur erſt im zweiten Theile: denn das Unglück, welches er Alles auszuſtehen gehabt hat, haben wir die ganze Oper durch genug geſehen, gehört und gefühlt, aber von ſeinem gegenwärtigen Zuſtande kann er wohl reden."

Hier folgt eine wichtigere Bemerkung. „Finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdiſchen Stimme (das Orakel des Neptun) zu lang iſt? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie ſich das Theater vor, die Stimme muß ſchreckbar ſeyn, — ſie muß eindringen — man muß glauben, es ſey wirklich ſo — wie kann ſie das bewirken, wenn die Rede zu lang iſt, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von deſſen Richtigkeit überzeugt werden? — Wäre im Hamlet die Rede des Geiſtes nicht ſo lang, ſie würde noch von beſſerer Wirkung ſeyn." Ein Schriftſteller von gutem Geſchmacke würde ſich eleganter, aber gewiß nicht richtiger ausdrücken; und doch, wie ſonderbar! Derſelbe, der ſich ſo ausſprach, ſollte eines Tages eine Erſcheinung auf die Bühne bringen, die viel länger als die Shakſpeare's darauf zu verweilen hat, und die lange Dauer dieſer Erſcheinung, ſollte, weit entfernt dem Effecte Eintrag zu thun, ihn vielmehr auf eine Höhe der Täuſchung und des geſpenſtiſchen Schreckens ſteigern, den weder ein Dichter, noch Romanſchreiber, noch Muſiker je erreichten und wahrſcheinlich auch nie erreichen werden. Was iſt daraus zu ſchließen? In der Kunſt gibt es keine noch ſo ausgemachte Wahrheit, welche der Genius nicht zuweilen umzuſtoßen vermöchte. Uebrigens bin ich eben ſo überzeugt, daß es der Muſik allein zukam, einer Ausnahme dieſer Art die Weihe zu ertheilen.

Die beiden erſten Acte des Idomeneo erregten bei den Proben einen ſolchen Enthuſiasmus unter den Muſikern und Kennern in München, daß Mozart's Freunde das Schickſal des dritten Actes zu befürchten anfingen, der noch nicht vollendet war. Das finis coronat opus ſchien faſt unmöglich und es war ſogar zweifelhaft, ob der Componiſt ſich bis an's Ende auf gleicher Höhe zu halten im Stande wäre. Mozart ſelbſt befürchtete nichts, dagegen verdoppelte er ſeine Anſtrengungen. „Kopf und Hände ſind mir ſo voll," ſchreibt er, „von dem dritten Acte, daß es kein Wunder wäre, wenn ich ſelbſt zum dritten Acte würde. Der allein koſtet mehr Mühe, als eine ganze Opera, denn es iſt faſt keine Scene darin, die nicht äußerſt intereſſant wäre." An einer andern Stelle heißt es: „der dritte Act wird wenigſtens ſo gut ausfallen, als die beiden erſten, — ich glaube aber unendlich beſſer, und daß man mit Recht ſagen könne: Finis coronat opus." Mozart täuſchte ſich auch nicht. Der dritte Act ſtand bei weitem höher, als die beiden erſten, und wenn er ihn allein mehr Mühe koſtete, als eine ganze Oper, ſo wird man vielleicht auch finden, daß er allein alle tragiſchen Opern des letzten Jahrhunderts aufwiegt.

Die Proben gingen vortrefflich; der Kurfürſt wohnte denſelben bei, und unterhielt ſich auf die herablaſſendſte Weiſe mit dem Maeſtro. „Es freut mich ſehr, Ihn wieder zu ſehen,“ ſagte er bei'm erſten Zuſammentreffen zu ihm, und einige Tage nachher: „die Oper wird charmant werden. Er wird gewiß Ehre davon haben. — Man ſollte nicht meinen, daß in einem ſo kleinen Kopfe ſo was Großes ſtecke.“ Die Muſiker, meiſtens Leute von vielem Wiſſen und Talent, ſprachen laut ihre Bewunderung für ein Werk aus, das Alles, was ſie ſeither gehört hatten, ſo weit übertraf. Mozart ſelbſt ſchwamm in einem Meere von Glückſeligkeit, die ſich ſichtbar in allen ſeinen Briefen ausdrückt. Die Schmeicheleien der Großen, die Huldigungen der Standesgenoſſen, die berauſchenden Regungen des Genius, der ſich in ſeinem erſten Werke erkennt, das untrügliche Vorgefühl eines unſterblichen Ruhmes und zu all' dieſem noch die Liebe, die erwiderte Liebe, die glückliche Liebe; war das nicht in der That Alles, was die menſchliche Seele von Seligkeiten zumal zu ertragen und zu koſten vermag?

Man wird ſich auf dieſe Art nicht verwundern, daß der unter ſolchen Verhältniſſen entſtandene Idomeneo ſtets eines der geliebteſten Kinder ſeines Vaters geblieben iſt. Mozart verbarg ſeine Vorliebe für den Erſtgeborenen ſeines Genius nie; ja, er ſetzte ihn an Don Giovanni's Seite, jenen furchtbaren Nachgeborenen, deſſen Wuchs für Niemand einen vortheilhaften Vergleich zuzulaſſen ſchien. War es eine Selbſttäuſchung in Folge der ſchönſten Erinnerungen des Lebens, oder eine Bevorzugung, die ſich auf den wahren Werth des Werkes gründete? Wir werden dieß an gehörigem Orte ſehen.

Seitdem die Proben der Oper ihren Anfang genommen, hatten ſich die Gerüchte von ihrer außerordentlichen Schönheit immer mehr verbreitet. In München und den nahe liegenden Städten ſprach man von nichts als von der zu erwartenden Erſcheinung, welche eine neue Aera für die Muſik verſprach. Bald gelangten dieſe ſchmeichelhaften Gerüchte auch nach Salzburg und kamen zu L. Mozart's Ohren, indem ſie die directen Nachrichten, die er ſowohl von ſeinem Sohne, als durch andere Correſpondenten erhielt, beſtätigten. Alle lauteten im höchſten Grade beruhigend. Der am meiſten dabei Betheiligte, der Maeſtro, zweifelte durchaus nicht am Erfolge. Der am meiſten Betheiligte? ich vergaß, daß es etwas gibt, was noch über das perſönliche Intereſſe geht und mehr Sorgen, als die Eigenliebe macht. Während Mozart ſich in vollem Vertrauen wiegte, dachte ſein Vater an nichts, als durch ſeine Vorherſicht und ſeine Rathſchläge, den tauſenderlei unglücklichen Wendungen zuvorzukommen, deren Möglichkeit er ſich, trotz der günſtigſten Voranzeigen nicht aus dem Sinne zu bringen vermochte. „Du weißt,“ ſchreibt er ſeinem Sohne, „daß man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und ein Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweite Act ſo neu und gut, als der erſte Act ausfallen werde? Da nun dieſer Zweifel gehoben iſt, ſo werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige ſeyn werden, die zweifeln werden, ob dieſe Muſik in Scene auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? — und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orcheſters. Suche nur das ganze Orcheſter bei guter Laune zu erhalten, ihnen zu ſchmeicheln, und ſie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bei allen Inſtrumenten die unausgeſetzteſte, erſtaunlichſte Aufmerkſamkeit dazu, und es iſt eben kein Spaß, wenn das ganze Orcheſter wenigſtens drei Stunden mit ſolchem Fleiße und ſolcher Aufmerkſamkeit angeſpannt ſeyn muß. Jeder, auch der ſchlechteſte Bratſchiſt, iſt auf's Empfindlichſte gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerkſamer, und ſo eine Höflichkeit koſtet Dich nichts." In einem andern Briefe ſagte er: „Ich empfehle Dir, bei Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das muſikaliſche, ſondern auch für das unmuſikaliſche Publicum zu denken. Du weißt, es ſind hundert unwiſſende gegen zehn wiſſende Kenner*); vergiß alſo das ſogenannte Populaire nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Auf dieſes erwiderte der Sohn. „Wegen des ſogenannten Populairen ſorgen Sie nicht, denn in meiner Oper iſt Muſik für alle Gattungen von Leuten — ausgenommen für lange Ohren nicht."

---

*) Wenn ſich das Verhältniß ſo günſtig für München herausſtellte, ſo muß man geſtehen, daß es nie eine ſo mit Kennern angefüllte Stadt gegeben habe.

Der alte Mozart wartete nicht lange erſt auf den Bericht von der erſten Vorſtellung des Idomeneo; denn wenn er ſich das Vergnügen geraubt hätte, derſelben anzuwohnen, ſo hätte er den Lohn für zwanzigjährige Sorgen und Mühen nur unvollſtändig geerntet. Er kam mit ſeiner Tochter den 26. Januar, alſo den Tag vor Wolfgang's Geburtsfeſte und dem für die erſte Vorſtellung anberaumten Abende an. Auch aus ſeiner Vaterſtadt hatte die Oper eine große Anzahl Menſchen nach München gezogen, um der Aufführung der bewunderungswürdigen Arbeit ihres Landsmannes anzuwohnen. Die Oper gewann einen ungeheuern Beifall; das Publicum ſchrie und klatſchte mit Händen und Füßen. Wer vermag aber die Gefühle unſeres Greiſes beſchreiben, den ich mir in einer Ecke des Orcheſters ſitzend denke, wo er lauſchte, ohne ſeinen eigenen Ohren zu trauen, ſich in dem rieſenhaften Entwurfe des Quartett's*) und in den großartigen Chören verlor, bei denen die Bravo's des Publicums mit Neptun's Zorne in die Wette donnerten. Man denke ſich einen Mann, dem endlich, nachdem er mehr als ſechzig Jahre durchlebt, die größte Freude ſeines Lebens zu Theil wird; einen gelehrten Muſiker in der Entzückung, in den ihn eine Compoſition verſetzt, von deren Schönheit weder er noch ſonſt Jemand die leiſeſte Ahnung hatte; den Lehrer Mozart's, dem erſten Unterrichte der Univerſalmuſik anwohnend, welchen die Welt von ſeinem Schüler empfängt; von dem Schüler, deſſen kleine Finger er damals geführt, als ſie noch zu ſchwach waren, das zu ſchreiben, was ein Kopf von fünf Jahren entworfen hatte; von dem Schüler, den Gott ihm anvertraut hatte, welcher der Zweck ſeines Lebens, ſein Ruhm, ſein Stolz, ſein Glück, ſein Alles, kurz ſein einziger Sohn war! Von nun an war die Aufgabe des Greiſes zu Ende; hier war die Gränze des väterlichen Anſehens und der gänzlichen Abhängigkeit zwiſchen einem Vater und einem Sohne, den Idomeneo mehr als ſeine vierundzwanzig Jahre vollends emancipirt hatten. Mit dieſem nehmen wir ſo gut wie Abſchied von L. Mozart, für die Tage, die er noch zu leben hat, indem er von nun an nicht mehr ſo unmittelbar in die Geſchichte unſeres Heros eingreift. Man wird es ihm nicht verübeln, daß er ſo lange den Schauplatz mit Letzterm getheilt hat. Außerdem daß L. Mozart die Hauptperſon war, ſo weit es ſich um die Handlung drehte, ſo wird er, wie ich mir ſchmeichle, auch die Achtung und Freundſchaft des Leſers ſich erworben haben. Als trefflicher, mit ſeltenen Eigenſchaften ausgeſtatteter Menſch, weihte er mit einer Ausdauer, einem Scharfblicke und einer bewunderungswürdigen Aufopferung, die Fähigkeiten, welche ihm der Himmel verliehen, dazu an, die den ſeinigen weit überlegenen Fähigkeiten ſeines Sohnes auszubilden. Gerade ſo macht es der Steinſchneider, der die gewöhnlichen Diamanten zu Pulver zerreibt, um den unvergleichlichen und unſchätzbaren Solitaire damit zu ſchneiden und zu poliren, der die Krone eines Kaiſers zu ſchmücken beſtimmt iſt*).

---

*) Im dritten Acte.

Mozart's Genius für die heilige Muſik kündigte ſich zu derſelben Zeit mit der Umgeſtaltung der lyriſch-dramatiſchen Kunſt an. Das berühmte Offertorium, ***Misericordias Domini***, ſtammt aus derſelben Zeit wie Idomeneo. Dieſes Fragment einer Meſſe, das für die Capelle in München componirt wurde, iſt nach dem Requiem das Vollkommenſte, was Mozart im großen Kirchenſtyle geſchrieben hat. Er ſelbſt war dieſer Anſicht, ſpäter bedauerte er es ſehr naiv, daß er ſein Manuſcript nicht habe copiren laſſen, deſſen Original in München geblieben war. Das iſt ausgemacht, daß, wenn nur ein Mozart ſo viele ſchöne Sachen zu componiren im Stande war, auch nur er allein vergeſſen konnte, ſeine Meiſterwerke abſchreiben zu laſſen und zu veröffentlichen. Glücklicher Weiſe waren Andere vorſorglicher und ein Muſikalienhändler würde ſich heut' zu Tage ſehr ſchlecht empfehlen, wenn ſich das verlorene Offentorium nicht in ſeinem Magazine vorfände.

Mozart hatte in ſeiner Wonne in München ganz vergeſſen, daß ſein Urlaub bereits ſeit drei Monaten zu Ende war, als ein Befehl des Erzbiſchofes ihn nach Wien berief, wohin ſich dieſer Prälat begeben hatte. Der Uebergang von einem freien, gefeierten und vergnügten Leben unter die erzbiſchöfliche Zuchtruthe war gar zu raſch, als daß der Unterſchied nicht um ſo ſchneidender geworden wäre. Mozart kommt Morgens neun Uhr in Wien an, man kündigt ihm ſogleich an, daß er ſich regelmäßig um halb zwölf Uhr zu Tiſche einzufinden habe, weil um dieſe Stunde zu Mittag gegeſſen werde. Er hat um dieſe Zeit noch keinen Hunger; indeſſen iſt es beſſer ohne Appetit, als gar nicht zu Mittag zu eſſen. Wer ſind aber ſeine Tiſchgenoſſen? Die zwei Leib-Kammer-Diener des Erzbiſchofes, welche die erſten Plätze einnehmen; zwei Köche, ein Zuckerbäcker, ſodann Cecarelli und Brunetti, Muſiker aus der ſalzburger Capelle. Die culinariſchen Künſtler würzen das Mahl mit kräftigen Späßen, denen Mozart nur durch gänzliches Stillſchweigen zu entgehen vermag. Die liebenswürdige Geſellſchaft, welcher der Erzbiſchof ihn zugeſellt hat, konnte für ihn, der an fürſtlichen Tafeln geſeſſen, nichts Anziehendes haben. Abends wurde Muſik gemacht. Brunetti theilte ſeinem neu angekommenen Cameraden mit, daß ſämmtliche Leute aus der Capelle ſich der eingeführten Gewohnheit unabänderlich zu unterwerfen haben, und entweder bei ihrem Gebieter, wenn er einen muſikaliſchen Abend gebe, oder bei einem andern gnädigen Herrn ſpielen müßten, dem der Erzbiſchof ſeine Leute zu leihen geruhe. Ein Kammerdiener des Prälaten hielt ſich ſtets an der Thüre in die Empfangszimmer auf, der, ſobald er einen Muſiker nahen ſah, einen Lakaien herbeirief, der dieſen einführen und ihm eine Ecke im Salon zeigen mußte, wo er ſich unbeweglich zu halten hatte, bis das Concert ſeinen Anfang nahm. Dieſe Art von Etiquette war eben ſo wenig nach Mozart's Geſchmack, als die des Mittageſſens. Der Componiſt des Idomeneo meinte, daß er, um in einen Salon zu treten, keines Ceremonieenmeiſters in Livree bedürfe. Er dachte es und handelte darnach. Den folgenden Tag gab ein in Wien lebender vornehmer Ruſſe, der Fürſt Galitzin, ein Concert. Obgleich weder der Adel noch der Kaiſer den Erzbiſchof ausſtehen mochten, ſo war er doch eingeladen, weil dieß der einzige Weg war, ſeine Leute zu bekommen. Mozart begibt ſich allein in die Geſellſchaft; er ſteigt die Treppen hinauf, geht an dem Kammerdiener vorbei, überholt den herbeigerufenen Lakaien, eilt durch die Gemächer und tritt gerade auf den Fürſten zu, „machte ihm ſein Compliment,“ und verbleibt auf dem Ehrenpoſten, den er ſich mit ſo vieler Bravour erobert hatte. Während er ganz ungezwungen mit dem Herrn des Hauſes ſich unterhält, erblickt er ſeine Cameraden Brunetti und Cecarelli, die in einer Ecke des Orcheſters ſitzen und weder Hand noch Fuß zu rühren wagen. Eine ſolche Verwegenheit erregte den Zorn des Erzbiſchofes im höchſten Grade, der es ſich von nun an als eine Verletzung ſeiner Pflichten vorgeworfen hätte, wenn er Mozart im Mindeſten etwas an der Buße nachgelaſſen haben würde, die er ihm von dieſem Augenblicke an auferlegen zu müſſen meinte. Täglich mußte er die beleidigendſten Beiwörter hören, und um ihm alle Gedanken an Hochmuth zu benehmen, welche weltliche Beifallsbezeugungen ſo leicht in uns erwecken, und um die Verſuchungen abzuſchneiden, denen uns eine wohlgeſpickte Börſe ausſetzt, ſo verweigerte er ihm die Erlaubniß, ein Concert geben zu dürfen. Ja, man ging ſo weit, ihm nicht einmal geſtatten zu wollen, in einem

---

*) Leopold Mozart ſtarb den 28. Mai 1787.

Concerte, zum Nutzen der Wittwen der Muſiker, in einer, aus ſämmtlichen Künſtlern und Dilettanten Wien's gebildeten Geſellſchaft, gratis ſpielen zu dürfen. Dießmal verwendete ſich aber der ſämmtliche Adel für den Büßenden. Man ſtellte dem Erzbiſchofe vor, daß, wenn er der Geſellſchaft das dem Wiener Publicum ganz neue Talent vorenthalte, dieß ſo viel wäre, als wenn er den Pfennig der Wittwe angreife, von dem er als Hirte der Wächter wäre. Eine Anſpielung dieſer Art mußte ihm in's Gedächtniß rufen, daß Mildthätigkeit zum äußern Anſtande gehöre, und er hielt etwas auf dieſen äußern Anſtand. Mozart erhielt endlich die Erlaubniß, an dieſem Acte der Wohlthätigkeit Theil nehmen zu dürfen. Ein Pianiſt, wie Mozart, der damals keinen ſeines gleichen auf der Welt fand, feierte in Wien, dem claſſiſchen Boden des Piano's, ein herrliches Debut. Das Publicum nahm ihn mit Begeiſterung auf. Seine Freunde wünſchten ihm Glück und drangen in ihn, ein Concert zu ſeinem Nutzen zu geben. Die Damen wollten es über ſich nehmen, die Billets unterzubringen. Vergebens: das Verbot des Erzbiſchofes blieb unwiderruflich.

Schon ſeit einiger Zeit dachte Mozart daran, den Dienſt des Erzbiſchofes auf immer zu verlaſſen. Die Härte und der Geiz dieſes Prälaten, die Mißachtung, welche er den Künſtlern ſeiner Capelle an den Tag legte, die unartigen Ausdrücke, deren er ſich fortwährend gegen ſie erlaubte, hatten endlich Mozart's Geduld erſchöpft. Er hatte dieſe Lage nur aus Liebe zu ſeinem Vater ertragen: aber es gibt Gränzen, wo die kindliche Aufopferung aufhört und aufhören muß. Die Launen eines Tyrannen, denen er gehorchen mußte, beraubten ihn der einzigen Hilfsquelle, die dem Künſtler Brod gibt. Ein einziges Concert in Wien hätte ihm das Doppelte des elenden Gehaltes eingetragen, den er in Salzburg bezog. Er wußte dieß, und doch ſchien er noch zu ſchwanken. Es mußte erſt bis zu den äußerſten Mißhandlungen kommen, ehe er ſich entſchließen konnte, die Bande zu brechen, die ihn an ſeinen unwürdigen Herrn ketteten. Die Worte Bube, Schurke, Burſche, liederlicher Kerl ertönten in ſeine Ohren; dieſe ſchändlichen Worte galten dem Componiſten des Idomeneo, und der, welcher ſie ausſtieß, war ein Erzbiſchof, ein Verkündiger des heiligen Evangeliums! In Folge dieſes Auftrittes mußte Mozart zwei Tage das Bett hüten; ehe er ſich aber hineinlegte, hatte er ſeine Entlaſſung eingereicht.

Dreizehntes Capitel.

1781.

Von dieſem Augenblicke an verzichtete Mozart auf Anſtellungen, die er nicht mehr ſuchte, und die ihn erſt auf ſeinem Todtenbette aufſuchten, und vertauſchte ſein umherirrendes, abenteuerliches Leben mit der häuslichen Exiſtenz eines angeſeſſenen Bürgers. Er ließ ſich in Wien nieder. Vermöge ſeines freien offenen Charakters, ſeines Hanges zur Geſelligkeit, als ein Freund der hübſchen Frauen, des guten Eſſens und Trinkens, mußte Mozart mit einer Bevölferung ſympathiſiren, deren Hauptgeſchäft das Vergnügen und das größte Vergnügen die Muſik iſt. Wenn man Mozart im Prater, auf dem Maskenballe als Arlequin oder Pierrot*) verkleidet, um ein Billard in einem Kaffeehauſe ſich herumtreiben, in Geſellſchaft von Theaterdamen, oder mit Schikaneder**) Champagner trinken ſah, ſo war er in der That ein ganzer Wiener. Dieſe Stadt konnte aber auch ihn, den Clavier-Virtuoſen und den Componiſten ſo vieler Muſikſtücke, die ſeine Zuhörer unwiderſtehlich zur Freude und Liebe einluden, eben ſo als den übrigen in Anſpruch nehmen. Aber ſo wie wir ihn ſpäter ſehen werden, war in Mozart noch ein zweiter, von dieſem ſehr verſchiedener Menſch; ein im höchſten Grade ſchwermüthiger Menſch, der alle Tage an den Tod dachte, welcher ganze Nächte an ſeinem Claviere zubrachte, und ſich auf den Schwingen der Phantaſie zu den unbekannten Regionen aufſchwang, deren Geheimniſſe nur der Tod löſ't. Dieſen andern Menſchen wußte die Stadt Wien lange nicht zu begreifen, weder ihn ſelbſt, noch ſeine Werke.

Abgeſehen von den Sitten und dem Charakter ſeiner Bewohner, bot die Hauptſtadt Oeſtreichs einem Künſtler wie Mozart noch andere, nicht weniger wünſchenswerthe Annehmlichkeiten dar. Wien war der Sammelplatz aller Virtuoſen Europas, ſowohl wegen der gaſtfreien Aufnahme, die ſie ihnen angedeihen ließ, als wegen der aufgeklärten und wohlwollenden Würdigung ihrer Leiſtungen und der zahlreichen Genüſſe, die ſie dort trafen. Hier war der gewöhnliche Aufenthaltsort Haydn's und Gluck's, zweier Meiſter, welche Mozart ſich zu Vorbildern und Freunden zu machen für paſſender fand, als Nebenbuhler in ihnen zu erwecken. Er verſtand es zu wählen. Die geographiſche und topographiſche Lage der Stadt ſcheint eben ſo ſehr ganz dazu geſchaffen zu ſeyn, aus ihr den behaglichſten Aufenthaltsort für einen Muſiker zu machen. Ein herrliches Klima, eine köſtliche Lage, Umgebungen, welche die Natur ſelbſt zu einer ausgedehnten und herrlichen Promenade geſchaffen zu haben ſchien; auf einer Seite Italien, auf der andern Böhmen, das Land der Muſik, wenn es eines auf der Erde gibt. Endlich beſaß Wien ein italieniſches Theater, für welches die berühmteſten Componiſten der Zeit ſchrieben und deſſen Poeta Metaſtaſio, der König der Librettomacher war. Bald ſollte auch eine eingeborene Truppe, reich an Talenten, der es nur an Gelegenheit, das heißt an einem Componiſten fehlte, ſie geltend zu machen, an den Ufern der Donau, die erſten Geſänge der nationalen Muſe ertönen laſſen, die bis auf Mozart nur einige ſchwache Melodieen, ohne Charakter und ohne Nachklang in Europa geſtammelt hatte.

---

*) Dieſe Masken nahm er meiſtens vor.

**) Der Verfaſſer des Buches zur Zauberflöte.

Aus dem Geſagten ſollte man, wie der Verfaſſer des Lexikons der Tonkünſtler, Gerber, den Schluß ziehen, daß Mozart's Styl in Wien ganz naturlicher Weiſe jenen Grad von Popularität und Anmuth habe erlangen müſſen, der ihm ſpäter in allen Herzen Eingang verſchaffte. Derſelbe Biograph ſetzt noch hinzu: „Die früheren Werke Mozart's leiden an einer gewiſſen Steifheit und an einem Mangel an Politur und Colorit, die ſie im Vergleiche mit den neueren Werken ungenießbar machen. Sein Styl verrieth Anlagen, die aus ihm einen düſtern und verwirrten Contrapunctiſten hätten machen können. Wenn die gefälligen und tändelnden Muſen Wiens ihn nicht bei Zeiten mit ihren Roſengewinden umſtrickt hätten, ſo wäre er unfehlbar in die Manier von Friedemann Bach *) verfallen. Seine Meſſen, namentlich die in D und in B major, aber mehr als dieſe, ſein Requiem beweiſen dieß ganz unumſtößlich **).“

Ich weiß nicht, was dieß für Mozart's Styl beweiſen ſoll; ſo viel iſt aber gewiß, daß es für die Ideen und die Logik des guten Gerber Etwas beweiſ't. Es wäre alſo, wenn man die Behauptung glauben wollte, Idomeneo ein ungenießbares Werk, weil es vor der Zeit geſchrieben wurde, in welcher Mozart ſeinen Wohnort verändert hatte. Das iſt wohl weder ganz die Anſicht des Verfaſſers, noch, wie ich vorausſetze, die der heutigen Muſiker. Sodann, ſagt man uns, wäre Mozart in Bach's Manier verfallen, wenn er nicht glücklicherweiſe noch zu rechter Zeit durch die Roſengewinde umſtrickt worden wäre. Um zu erweiſen, daß dieß wirklich der Fall geweſen ſey, citirt man das Requiem wahrſcheinlich als das Werk Mozart's, in dem die urſprüngliche Neigung des Componiſten, ein Nacheiferer Bach's, ein ſicherer und verwirrter Contrapunctiſt zu werden, ſich am Stärkſten ausſpricht. Daraus geht klar hervor, daß die tändelnden Muſen Wien's allein ſeinen Fall verhütet haben, denn in Wien war es, und zwar gegen Ende ſeines Verweilens ſelbſt und überhaupt auf Erden, daß er ſein Requiem componirte. Welch herrlicher und des Eingangs würdiger Schluß.

---

*) Der älteſte und begabteſte Sohn Sebaſtian's. D. B.

**) Herr Holmes bemerkt bei dieſer Stelle ſehr treffend: Die Art, wie Mozart den Verhältniſſen ſeinen Styl anzupaſſen verſtand, iſt ganz merkwürdig. Was er Auffallendes, Neues oder Schönes in den Werken Anderer traf, ließ einen Eindruck in ihm zurück, und häufig reproducirte er dieſe Effecte: — nicht ſklaviſch, ſondern indem er ſeine eigene Natur und Gefühle damit vermiſchte — auf eine eben ſo überraſchende als entzückende Weiſe. Durch ſeinen Idomeneo ſchimmert ſeine Bekanntſchaft mit Benda's Melodramen, ſowie in eben dieſer Oper und in Don Juan ſeine Bekanntſchaft mit Gluck's Opern, in der Zauberflöte, daß er mit Bach's Choral-Motetten bekannt war.

Mozart, der in einem Alter von vierundzwanzig Jahren ſich in Wien niedergelaſſen, hatte von dieſer Zeit an in der Compoſition ungeheuere Fortſchritte gemacht, was Niemand in Abrede ziehen wird; aber es hieße doch dem Unterrichte der Wiener Muſen zu viele Ehre erweiſen, wenn man dieſe Fortſchritte ihnen zuſchreiben wollte. Ja wir dürfen es ſogar als ganz zuverſichtlich annehmen, daß der Mozart'ſche und der Wiener Styl in fortwährendem Streite lagen. Zur Begründung dieſer Behauptung braucht man bloß ſich zu erinnern, daß die vorzüglichſten dramatiſchen Werke Mozart's, Figaro, Don Juan und *Cosi fan tutte* in Wien durchaus nicht durchdrangen und mehr bekrittelt als gelobt wurden, daß man ſeine Violin-Quartette für von Fehlern wimmelnd erklärte;

daß ſeine herrlichſten Symphonieen faſt unbeachtet blieben, und daß endlich der außerordentliche Erfolg der Zauberflöte die Folge einiger Conceſſionen gegen das Wiener Publicum war, zu denen ſich Mozart in ſeinem eigenen Intereſſe nie verſtanden hätte, die er aber notoriſch einem zu Grunde gerichteten Theaterunternehmer zu Liebe machte.

Wenn ein Muſiker ohne Anſtellung iſt, ſo muß er privatiſiren, und ſo privatiſirte Mozart in Wien. Das will ſo viel heißen, als, er trieb, um leben zu können, Alles, was ein Muſiker treiben kann; dabei nehmen wir den Ausdruck Muſiker in der weiteſten Bedeutung des Wortes, der ſich eben ſo wohl auf den Künſtler und den erhabenen Maeſtro, als auf den elendeſten Hudler anwenden läßt, der von einem Tage zum andern von dem lebt, was der Zufall ihm abwirft. So gab Mozart Akademieen (öffentliche Concerte) und Lectionen auf dem Piano für einen Thaler; er machte Opern, gab Sonaten auf Subſcription heraus, und arbeitete für Muſikalienhändler gegen ein beſtimmtes Honorar für die Seite; nahm jede Beſtellung, die ihm zukam, an: italieniſche Arien, deutſche Lieder auf gegebene Texte, Symphonieen oder Stückchen für Spieluhren, Requiems oder Contretänze, Alles bunt durch einander. Häufige Einladungen zu muſikaliſchen Abenden bei dem Adel endlich vermehrten ebenfalls ſeine Einnahmen durch die Geſchenke an Geld und Pretioſen, die er dort davontrug. Man weiß nicht, wie hoch ſich im Ganzen ſeine Einnahmen belaufen haben dürften, aber ſo viel weiß man ganz ſicher, daß ſie dem unermüdlichen Künſtler nie ausreichten; der eben ſo unermüdlich in der Arbeit, als, wie wir vielleicht wohl ſagen dürfen, in ſeinen Ausgaben war.

Gegen Ende des Jahres kam der Großfürſt Paul von Rußland, unter dem Namen eines Grafen von Norden, mit ſeiner Gemahlin, der Großfürſtin Maria, nach Wien. Wohin die hohen Reiſenden kamen, ſuchte man ſie mit dem, was jedes Land Eigenthümliches und Ausgezeichnetes zu bieten vermochte, zu unterhalten, und ſo konnte es nicht fehlen, daß in Wien, wo es nichts Nationaleres als die Muſik gibt, Kaiſer Joſeph ſie mit einem Wettkampfe der Künſtler zu fetiren ſuchte, einem Kampfe auf Leben und Tod, in des Wortes vollſter Bedeutung, welcher, nach den den Kämpfern auferlegten Bedingungen, nur mit dem Tode des einen oder des andern endigen konnte. Die Kämpen waren Mozart und Clementi *), der zehn Jahre älter als er war. Ein Brief an L. Mozart enthält die Einzelnheiten über dieſen merkwürdigen Zweikampf zwiſchen den beiden größten Pianiſten ihrer Zeit. „Der Kaiſer that bei dem Concert (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausſpruch, daß Er (Clementi) zu ſpielen anfangen ſollte. **La santa chiesa catholica**, ſagte der Kaiſer, weil Clementi ein Römer iſt. — Er präludirte und ſpielte eine Sonate. — Dann ſagte der Kaiſer zu mir: **Allons**, d'rauf los! — Ich präludirte auch und ſpielte Variationen. — Dann gab die

---

*) Clementi war kurz zuvor erſt aus Italien angekommen, und die Freunde der Italiener und ihrer Muſik in Wien meinten, er werde Mozart die ſeither behauptete Palme entreißen. D. B.

Großfürſtin Sonaten von Paiſiello (miſerabel von ſeiner Hand geſchrieben) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondo ſpielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf zwei Pianoforten aus. — Merkwürdig iſt dabei, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun *) geliehen, ich aber nur, als ich allein geſpielt, darauf geſpielt habe, weil es der Kaiſer ſo gewollt hat. — Das andere Pianoforte war verſtimmt und drei Taſten blieben ſtecken. — „Es thut nichts," ſagte der Kaiſer. „Ich nehme es ſo, und zwar von der beſten Seite, daß nämlich der Kaiſer meine Kunſt und Wiſſenſchaft in der Muſik ſchon kennt, und mir den Fremden recht hat verkoſten wollen. Uebrigens weiß ich von ſehr guter Hand, daß er recht zufrieden war, denn der Kaiſer war ſehr gnädig gegen mich, und hat Vieles heimlich mit mir geſprochen, — auch ſogar von meiner Heirath." Mozart's Urtheil über Clementi ſcheint mehr ſcharf als unparteiiſch zu ſeyn. Er ſagt nämlich: „Er iſt ein braver Cembaliſt, damit iſt aber auch Alles geſagt. — Er hat ſehr viele Fertigkeit in der rechten Hand, — ſeine Hauptpaſſagen ſind die Terzen, übrigens hat er um keinen Kreuzer weder Geſchmack noch Empfindung, ein bloßer Mechanicus." Entweder hatte Clementi damals noch nicht den hohen Grad von Meiſterſchaft ſich angeeignet, die ihm nachher die gerechte Bewunderung der Kenner in Frankreich und England erwarb, oder erkannte

---

*) Mozart's Schülerin.

ſich Mozart, deſſen Gewohnheit es war, Alles nach ſich zu bemeſſen, als ſeinem Gegner für überlegen an, in den Eigenſchaften, die er bei einem Künſtler für die weſentlichſten hielt, nämlich: Geſchmack, Methode, Ausdruck und gleiche Stärke in beiden Händen. Daß aber der erklärte Bewunderer Gluck's und Haydn's auf Clementi eiferſüchtig geweſen ſeyn ſollte, vermag ich nicht zu glauben. Hören wir, was die Zeitgenoſſen unſeres Heros über ſein Spiel ſagten, und was vielleicht noch einige Kenner ſagen, die ihn gehört haben: „Eine unglaubliche Fertigkeit, namentlich in der linken Hand, eine ausnehmende Zartheit, den herrlichſten, ſprechendſten Ausdruck und ein Gefühl, das zum Herzen drang, das waren die Eigenſchaften, welche Mozart's Spiel auszeichneten, und welche, verbunden mit dem Reichthume ſeiner Ideen, der Erhabenheit ſeiner Compoſition, ſeine Zuhörer hinreißen mußten, und aus ihm den erſten Clavierſpieler ſeines Jahrhunderts machten.“ Fügt man hiezu noch die Gabe des Improviſirens, das vielleicht kein Muſiker, nach dem Zeugniſſe eben dieſer Zeitgenoſſen, in ſo hohem Grade beſaß, ſo wird man finden, daß er mehr als eine Saite auf ſeinem Bogen hatte, und daß Mozart als Componiſt und Improviſator ſtets den Sieg entſchieden hätte; wenn man auch dem Künſtler Mozart denſelben ſtreitig gemacht hätte. Wie hätte ſich alſo Clementi ihm gegenüber halten können, als beide daſſelbe Thema aus dem Kopfe und zwar abwechſelnd zu variiren hatten. Trotz der Ueberlegenheit der Waffen mußteſt du, armer römiſcher Athlet, im Kampfe unterliegen; der Kaſten deines Pianos dient dir zum Grabe, und ich glaube, daß die Erde dir leicht war *).

Vierzehntes Capitel.

1781 – 1782.

Joſeph II., der eben ſo großartig in ſeinen Abſichten, als andere Souveraine in ihren Handlungen, war, hatte ſelbſt das lyriſche Theater in ſeine Reformprojecte eingeſchloſſen. Sein edler Patriotismus gab ihm den Gedanken ein, eine nationale Oper neben der italieniſchen zu gründen, welcher Deutſchland tributpflichtig war. Er hatte den Mann herausgefunden, der ſein Vaterland vom Joche des Auslandes befreien ſollte. **Joſeph** berief deßhalb die beſten eingeborenen Sänger in ſeine Hauptſtadt, gab ihnen **Mozart** zum Maeſtro, und dieſem ein artiges Stück von **Bretzner** zum Texte einer Oper. Der Titel derſelben hieß: **die Entführung aus dem Serail** oder auch: **Belmonte und Conſtanze**.

Die Abſichten des Kaiſers wurden durch den glänzendſten Erfolg gekrönt. Die erſte dieſes Namens würdige deutſche

---

*) Herr **Helmes** ſucht den Grund, warum **Mozart Clementi** in dem Briefe an ſeinen Vater ſo ſcharf abfertigte, auch darin, weil er gewünſcht habe, dem alten Manne die Sorge zu benehmen, daß ſeine Gunſt bei Hofe durch dieſen Gegner Noth leiden und der Vater ſodann weniger geneigt ſeyn möchte, ſeine Einwilligung zu ſeiner projectirten Heirath zu geben.
D. B.

Oper wurde mit Begeiſterung aufgenommen, und bald darauf auf den erſten Theatern Deutſchlands gegeben. Es war dieß die glücklichſte Reform Joſeph's II., in der Hinſicht nämlich meine ich, als ſie die dauerhafteſte war.

Bretzner's Stück war in ſeiner urſprünglichen Form eine Operette oder Komödie mit Arien. Um eine wirkliche Oper aus ihr zu machen, mußte ſich Mozart erſt zuvor an einen Herrn Stephani wenden, der die nöthigen Einſchiebungen unter ſeiner eigenen Leitung ausführte. Jeder Muſiker, Künſtler oder Liebhaber wird gewiß mit großem Intereſſe den Brief leſen, den unſer Componiſt an ſeinen Vater ſchrieb, nachdem er ſich an die Bearbeitung der Entführung gemacht hatte. Er iſt eines der werthvollſten Stücke ſeiner Correſpondenz, vielleicht das einzige Bruchſtück von ſeiner Hand, in welchem Mozart ſich die Mühe gab, ſeine eigene Arbeit zu erklären und zu zergliedern. Ich will daſſelbe ganz geben, allein ich mache den Leſer darauf aufmerkſam, daß, um es völlig zu verſtehen, derſelbe die Muſik der Oper ganz im Gedächtniß oder vor Augen haben muß.

Wien, am 26. Sept. 1781.

„Die Oper hatte mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephani, eine kleine Ariette daraus zu machen, und daß, anſtatt nach dem Liedchen des Osmin die zwei zuſammenſchwatzten, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fiſcher zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßſtimme hat, obwohl der Erzbiſchof zu mir geſagt, er ſinge zu tief für einen Baſſiſten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächſtens höher ſingen, ſo muß man ſo einen benutzen, beſonders da er das hieſige Publicum ganz für ſich hat. — Dieſer Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu ſingen, und ſonſt nichts, auſſer in dem Terzett und Finale. Dieſer hat alſo im erſten Acte eine Arie bekommen, und wird auch im zweiten noch eine haben. Die Aria habe ich dem Herrn Stephani ganz angegeben, und die Hauptſache der Muſik davon war ſchon ganz fertig, ehe Stephani ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang daran und das Ende, welches von guter Wirkung ſeyn muß. — Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. — In der Ausführung der Aria habe ich ſeine ſchönen tiefen Töne ſchimmern laſſen. — Das: d'rum bei'm Barte des Propheten ꝛc. — iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten — und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß, da man glaubt, die Arie ſey ſchon zu Ende — das Allegro aſſai — ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den beſten Effect machen; denn ein Menſch, der ſich in einem ſo heftigen Zorne befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt ſich nicht — und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſeyn müſſen, und die Muſik, auch in der ſchaudervollſten Lage, das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Tone der Arie), ſondern einen befreundeten, aber nicht den nächſten, D minore, ſondern den weitern A minore dazu gewählt. — Nun die Arie von Belmonte in A dur: O wie ängſtlich, o wie feurig ꝛc. wiſſen Sie, wie es ausgedrückt iſt — auch iſt das klopfende Herz ſchon angezeigt — die Violinen in Octaven. — Dieß iſt die Favorit-Arie von Allen, die Sie gehört haben — auch von mir — und iſt ganz für die Stimme des Adamberger geſchrieben. Man ſieht das Zittern, Wanken, man ſieht, wie ſich die ſchwellende Bruſt hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt iſt; man hört das Liſpeln und Seufzen, welches durch die erſten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Uniſono ausgedrückt iſt. — Der Janitſcharen-Chor iſt als ſolcher Alles, was man verlangen kann, kurz und luſtig und ganz für die Wiener geſchrieben. — Die Arie von der Conſtanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiſelle Cavalieri aufgeopfert. — Trennung war mein langes Loos, und nun ſchwimmt mein Aug' in Thränen — habe ich, ſo viel es eine welſche Bravour-Arie zuläßt, auszudrücken geſucht. — Das Hui habe ich in ſchnell verändert, alſo: doch wie ſchnell ſchwand meine Freude ꝛc. Ich weiß nicht, was ſich unſere deutſchen Dichter denken; wenn ſie ſchon das Theater nicht verſtehen, was die Opern anbelangt, ſo ſollen ſie doch wenigſtens die Leute nicht reden laſſen, als wenn Schweine vor ihnen ſtünden.“

„Nun das Terzett, nämlich den Schluß vom erſten Acte. Pedrillo hat ſeinen Herrn für einen Baumeiſter ausgegegeben, damit er Gelegenheit habe, mit ſeiner Conſtanze im Garten zuſammen zu kommen: der Baſſa hat ihn in ſeine Dienſte genommen; Osmin, als Aufſeher, und der davon nichts weiß, iſt, als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden, impertinent, und will ſie nicht in den Garten laſſen. Das Erſte, was ich angezeigt, iſt ſehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, ſo habe ich es ſo ziemlich gut dreiſtimmig geſchrieben; dann fängt aber gleich das Major pianiſſimo an, welches ſehr geſchwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das iſt ja Alles, was zu einem Schluſſe von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je beſſer, — je kürzer, je beſſer, — damit die Leute zum Klatſchen nicht kalt werden. — Die Ouverture iſt ganz kurz, wechſelt immer mit Forte und Piano ab, wo bei'm Forte allezeit die türkiſche Muſik einfällt, — modulirt ſo durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht ſchlafen können, und ſollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geſchlafen haben.“ —

„Nun ſitze ich wie der Haſe im Pfeffer. — Ueber drei Wochen iſt ſchon der erſte Act fertig, und eine Arie im zweiten Acte, und das Sauf-Duett, welches in Nichts, als in einem türkiſchen Zapfenſtreiche beſteht, mehr kann ich aber nicht daran machen, weil jetzt die ganze Geſchichte umgeſtürzt wird, und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes iſt ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieſes möchte ich aber lieber zum Schluſſe des zweiten Actes haben *). Um dieß bewerkſtelligen zu können, muß

---

*) Der zweite Act ſchließt mit einem Quartett und nicht mit einem Quintett.

eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden, und Stephani hat über Hals und Kopf Arbeit.“

„Nun wegen des Textes von der Opera. — Was des Stephani ſeine Arbeit anbelangt, ſo haben Sie freilich Recht, doch iſt die Poeſie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemeſſen. — Ich weiß wohl, daß dieſe Versart darin nicht die beſte iſt; doch iſt ſie ſo paſſend mit meinen muſikaliſchen Gedanken, die ſchon vorher in meinem Kopfe herumſpazierten, übereingekommen, daß ſie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bei deſſen Aufführung nichts vermiſſen wird. Was die in dem Stücke ſelbſt ſich befindende Poeſie betrifft, ſo könnte ich ſie wirklich nicht verachten. — Die Arie von Belmont: O wie ängſtlich ꝛc. könnte faſt für die Muſik nicht beſſer geſchrieben ſeyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schoß' (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, iſt die Arie auch nicht ſchlecht, beſonders der erſte Theil; — und ich weiß, bei einigen Opern muß ſchlechterdings die Muſik gehorſame Tochter ſeyn. — Warum gefallen denn die welſchen komiſchen Opern überall, ſammt all dem Elend, was das Buch hat? — ſogar in Paris, wovon ich ſelbſt ein Zeuge war? — Weil da ganz die Muſik herrſcht und man darüber Alles vergißt; um ſo mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Muſik geſchrieben ſind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch bei Gott zum Werthe einer theatraliſchen

Vorſtellung, es mag ſeyn, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen), Worte ſtehen, oder ganze Strophen, die des Componiſten ganze Idee verderben. — Verſe ſind wohl für die Muſik das Unentbehrlichſte — aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichſte; die Herren, die ſo pedantiſch zu Werke gehen, werden immerhin ſammt der Muſik zu Grunde gehen. Da iſt es am beſten, wenn ein guter Componiſt, der das Theater verſteht, und ſelbſt Etwas anzugeben im Stande iſt, und ein geſcheiter Poet, als ein wahrer Phönix zuſammenkommen — dann darf Einem vor dem Beifalle der Unwiſſenden auch nicht bange ſeyn. — Die Poeten kommen mir faſt vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspoſſen; wenn wir Componiſten immer ſo getreu unſeren Regeln (die damals, als man noch nichts Beſſeres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, ſo würden wir eben ſo untaugliche Muſik, als ſie untaugliche Bücher verfertigen. — Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geſchwatzt."

Wenn man halbweges wollte, ſo könnte man einen ganzen Band als Commentar zu dieſem Briefe ſchreiben. Ich begnüge mich aber, nur einige Schlußfolgerungen daraus zu berühren, auf welche ich mich ſpäter zu ſtützen veranlaßt ſehen werde.

Vor Allem wird man bemerkt haben, wie Mozart ſeine Poeten zu leiten verſtand, oder vielmehr, wie er ſie ihr Gewerbe lehrte und ſelbſt den wichtigſten Theil ihrer Aufgabe ausarbeitete; und, wenn der Leſer die Muſik zur Entführung genau kennt, ſo wird ihm auch nicht entgangen ſeyn, daß der originellſte lyriſche Charakter des Stückes, eine der ausgezeichnetſten Schöpfungen des komiſchen Genius, mit einem Worte, Osmin allein von dem Componiſten geſchaffen worden iſt. Ohne das Duett und die beiden wundervollen Arien, die er dieſer Perſon gab und deren poetiſche Grundzüge er dem Dichter vorſchrieb, hätte Osmin muſikaliſch gar nicht exiſtirt. Und doch beſaß Mozart zur Beurtheilung des Verſes nichts als ſein Ohr, zur Beurtheilung der Handlung nur ſeinen geraden Verſtand; aber dieſes Ohr täuſchte ſich nie, da wo es ſich um Wohlklang handelte, und ſein gerader Verſtand zeigte ſich als eine hohe literariſche und kritiſche Intelligenz, ſobald es ſich darum drehte, die Beziehungen ſeiner Kunſt mit der dramatiſchen, auf die für den Muſiker vortheilhafteſte, die einzige gute, die einzige wahre Art in der Oper zu ordnen. Die Analyſe der Arien Osmin's und Belmonte's beweiſ't uns, wie überlegt der Muſiker bei ſeiner Arbeit zu Werk ging und welchen Werth er auf die Wahrheit des Ausdruckes hinſichtlich der Worte legte. Aber während er Alles dem Grundſatze der dramatiſchen Wahrheit unterordnet und dieſe völlig zur rationellen Baſis in ſeinen Opern nimmt, zeigt er zugleich, welche Rückſichten bei Befolgung dieſes Princips genommen werden müſſen, damit es nicht in einem ganz unbeſchränkten, oder wenigſtens übertriebenen Grade angewendet werde. Die Muſik, ſagt er, muß, ſelbſt in den furchtbarſten Situationen, ſtets dem Ohre wohltönen, ſtets Muſik bleiben; darin liegt es auch, daß Mozart's Opern ſyſtematiſch weder in die Claſſe der franzöſiſchen Opern der alten Schule, die von Gluck mit eingeſchloſſen, noch in die italieniſcher Opern, älterer oder moderner, gehören. Das in ſeinen claſſiſchen Werken unabänderlich beobachtete Princip des Wohlklanges unterſcheidet dieſe vollkommen von den Schöpfungen der erſtern Schule, die in ihrem Haſchen nach dramatiſcher Wahrheit häufig das Ziel verfehlte, weil ſie darüber hinausging, was ſtets zu geſchehen pflegt, ſobald die Muſik aufhört Muſik zu ſeyn, und in Geſchrei und reinen Lärmen der Inſtrumente ausartet. Das möglichſt getreue Wiedergeben des Sinnes der Worte, das den Perſonen und der Situation getreue Anpaſſen der Muſik unterſcheiden Mozart's dramatiſche Werke nicht weniger ſcharf von denen der italieniſchen Meiſter, für welche der Text einer Oper nur beiläufig als Leitfaden dient, welche die Coſtüme nur als eine Maskerade behandeln, und die muſikaliſchen Situationen als Mittel benützen, um die individuellen Talente der Sänger, je nach der Modeſchreibart und den Anforderungen des vorherrſchenden Geſchmackes glänzen zu laſſen.

Hinderniſſe verſchiedener Art veranlaßten das Verſchieben der Darſtellung der neuen Oper bis zum 12. Juli des Jahres 1782. Mozart verlor bei dieſem Zuwarten nichts. Belmonte und Conſtanze wurde mit rauſchendem Beifalle aufgenommen; die meiſten Stücke mußten wiederholt werden. Eine ziemlich verzweigte Cabale wagte es nicht, ihre Mißtöne durch die allgemein erſchallenden Applauſe und Bravo's hören zu laſſen; die Ueberzahl der Gutgeſinnten war zu bedeutend, als daß man ihr ungeſtraft hätte entgegen treten können. Die Neider tröſteten ſich aber mit der Hoffnung, ein ander Mal eher durchdringen zu können, was ihnen auch in Figaro's Hochzeit gelang. Allem Anſcheine nach hatte man darauf hingearbeitet, die Entführung bei dem Kaiſer in Mißcredit zu bringen, was für die Wohldiener unter den Maeſtri's um ſo leichter war, als Joſeph ſelbſt Kenner ſeyn wollte. Er ließ auch nach der Aufführung den Componiſten zu ſich rufen und ſagte zu ihm: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart.“ — „Gerade ſo viel, Eure Majeſtät, als nöthig iſt.“ „Wie ſonderbar!“ bemerkt v. Niſſen. „Als Bonaparte die vortreffliche Compoſition auf den Tod des General Hoche gehört hatte, richtete er an Cherubini dieſelben Worte, wie der Kaiſer, auf die der berühmte Componiſt dieſelbe Antwort wie Mozart gab.“

Prag iſt die einzige Stadt der Welt, in welcher Mozart's Werke bei ſeinen Lebzeiten ſchon ſo beurtheilt wurden, wie es die Nachwelt zwanzig Jahre nach ſeinem Tode that. Profeſſor Niemetſchek, der Verfaſſer einer Biographie Mozart's in Anekdoten, erzählt uns, welches Aufſehen die Entführung in der Hauptſtadt Böhmens und bei den wahren Kennern erregt habe. „Alles war hingeriſſen, Alles ſtaunte über die neuen Harmonieen, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinſtrumente. Es war, als wenn das, was man bisher gehört und gekannt hatte, keine Muſik geweſen wäre.“

Ein ſolcher Beifall mußte alle Diejenigen aufſchrecken, deren Eigenliebe Mozart's nationaler Triumph kränkte, deren Credit oder deren Exiſtenzmittel ſogar dadurch bedroht wurden. Es bedarf wohl keiner Verſicherung, daß Mozart eine Maſſe von Feinden hatte; denn auſſer ſeinem täglich wachſenden Ruhme machte man ihm auch ſeine etwas herb ſchmeckende Freimüthigkeit und ſeine Vorliebe für das Kritiſiren, welche ſich ſo offen in ſeinen Briefen kund geben, und welche er auch in Geſellſchaft nicht zügelte, zum Vorwurfe. Er ſprach ſich gegen Jedermann und über Alles ganz freimüthig aus, als wenn ſein ungemeines Talent nicht an und für ſich ſchon tödtliche Beleidigung genug für alle die geweſen wäre, deren Werke und Spiel er bekrittelte. Unter den italieniſchen Meiſtern, welche in Wien lebten, gab es mehrere, die weit genug blickten, um einzuſehen, daß Mozart auf ihr Verderben losarbeite; daß ſeine deutſche Oper der erſte Streich ſey, den er gegen die Univerſal-Monarchie der italieniſchen Oper geführt habe, und daß die deutſchen Barbaren ihnen zuletzt ebenſo den muſikaliſchen Scepter aus den Händen winden würden, wie die Vorfahren derſelben Italien den Scepter der Welt geraubt hatten. Die Wunden, welche man auf dieſe Weiſe dem Nationalſtolze ſchlug, der ſich aus ſeinen letzten Verſchanzungen vertrieben und in ſeiner Eigenliebe an der verwundbarſten Stelle getroffen ſah, mußten tief und unheilbar ſeyn. Viele deutſche Muſiker, welche die einfältige Eitelkeit beſaßen, auf Mozart eiferſüchtig zu ſeyn, machten mit den Italienern gemeinſchaftliche Sache. Unter allen dieſen Anfeindungen, die ſich gegen den großen Mann erhoben, iſt aber nur eine, welche hiſtoriſch geworden iſt, nämlich der Haß Salieri's. Als Schüler Gluck's, und gelehrter als alle die Opernſchreiber unter ſeinen Landsleuten, mußte Salieri eben aus dieſen Gründen der unverſöhnlichſte Feind Mozart's werden. Der ſchmeichelhafte Irrthum, in Folge deſſen man in Paris ſeine Oper, die Danaiden, für ein Werk Gluck's gehalten hatte, ſeine Stellung als erſter Capellmeiſter am kaiſerlichen Hofe, ſein großer Ruf und ſeine zahlreichen dramatiſchen Triumphe, Alles dieß zuſammen mußte ſeinen Widerwillen gegen einen jungen Mann ohne Titel und Anſtellung, den armſeligen Muſiklehrer, der, wie er ſich nicht verbergen konnte, ihn und alle Anderen überragte, auf's Höchſte ſteigern. Bald vermehrten aber noch viel gefährlichere Feinde, welche jederzeit die Rache in ihren Händen, oder vielmehr Kehlen haben, die ſchon an und für ſich hinreichende furchtbare Phalanx. Es waren dieß die italieniſchen Sänger, die ſich um ihre Maeſtri **pro aris et focis** ſchaarten. Sie konnten Mozart viel Uebles zufügen, was ſie auch nicht unterließen. Waren die Anderen weniger glücklich? gibt es vielleicht nicht noch eine ſchwarze That von denjenigen ſeiner Mitgenoſſen zu berichten, über die Mozart ſich zu beklagen hatte? Wenn man einer Sage Glauben ſchenken will, die noch heut' zu Tage Nachhall findet, ſo würde ſich einer durch eine gräßliche Handlung bemerklich gemacht haben; Salieri hätte, dieſer zu Folge, Mozart vergiftet. Glücklicherweiſe für das Andenken an Italien entbehrt dieſe Sage ebenſo ſehr aller Begründung als Wahrſcheinlichkeit, und iſt eben ſo abgeſchmackt als abſcheulich. Nein, der Haß allein gebiert heutigen Tages unter Menſchen der gebildeteren Claſſen ſehr ſelten ſolche Verbrechen. Er gibt ſich nicht in Meuchelmorden, Vergiftungen oder anderen dramatiſchen Kataſtrophen und Effecten kund. Glückliches Zeitalter! das ſeine Aufklärung ſelbſt über die Menſchen verbreitet hat, welche ſich ſo recht von Herzen haſſen. Die Feinde grüßen ſich, ſprechen mit einander, drücken ſich die Hände und flüſtern einander in die Ohren, es ſind gute Bekannte, Zunftgenoſſen oder Mitbrüder in Apollo, beinahe Freunde; man ſieht ſie und beſucht ſie, wie Mozart Salieri ſah und beſuchte, der ihn ſtets auf die herzlichſte Art empfing. Der Teufel verliert aber bei dieſem Verfahren nichts gegen das frühere. Denn ſtatt phyſiſch den Menſchen zu morden, wird er nun moraliſch um's Leben gebracht, und dieſe Kunſt verſtanden Mozart's Feinde aus dem Grunde. Sie gingen aber in ihren Machinationen mit ſo vieler ſtrategiſcher Kunſt zu Werke, daß unſer Freund nur die Folgen davon empfunden zu haben ſcheint, ohne daß es ihm je gelungen wäre, den geheimen Urſachen auf die Spur zu kommen. Auf dieſelbe Weiſe wurden, trotz der günſtigſten Ausſichten, ſeine Plane auf ein dauerndes Glück in Mannheim und München durch Hände über den Haufen geworfen, die ihm ſtets unſichtbar blieben. Ebenſo erklären weder er, noch ſeine Biographen gründlich die Urſachen, warum Joſeph II., trotz der Verehrung für ſeine Talente und der Vorliebe, die er für ſeine Perſon hegte, es nur bei leerem Wohlwollen bewenden ließ. In Wien begnügte man ſich nicht damit, ihm die Gunſt und die Ausſicht auf eine Anſtellung abzuſchneiden, das Publicum konnte ihn hier für das Vergeſſen des Hofes entſchädigen, man mußte ihn alſo auch in der Meinung des Publicums vernichten. Auf welchem Wege war aber dieſes Ziel am leichteſten zu erreichen? Sein Spiel anzugreifen, wäre ſchwer geweſen; eher hätte es mit ſeinen Compoſitionen gelingen mögen, obgleich ſelbſt von dieſer Seite der Verſuch ſehr gewagt war, denn es gab doch gar zu viele Ohren, die der Haß nicht taub gemacht hatte! Sollte aber nicht der Menſch für den Künſtler entgelten können? Der Menſch war eines der beſten, edelſten und vernünftigſten Geſchöpfe. Gleichviel, wenn der Neid einmal, weil er nichts Anderes findet, die Sitten und den Charakter ſeiner Opfer angreift, ſo wird er Keinen finden, der ganz unverwundbar wäre. *Mozart* ſuchte nach der Arbeit Zerſtreuung; ſein Herz war den Verlockungen der Liebe nicht unzugänglich; er liebte das mouſſirende Getränk, das die Nerven des Muſikers und des Dichters anregt. Seine, Freunden ſtets offene Börſe, deren Wahl eine beſſere hätte ſeyn können, war, wie nicht zu läugnen, oft leer und beinahe immer leicht. Er entlehnte nach allen Seiten und oft zu wucheriſchen Zinſen. Weit weniger, als Alles dieß, hätte hingereicht, um einen Menſchen ganz ſchwarz zu malen, um ihn als Trunkenbold, Wüſtling und zügelloſen Verſchwender hinzuſtellen. Der Haß ſuchte alſo dem Publicum ſein trübes Mikroſkop herzuleihen, in welches daſſelbe aus Neugierde blickte. Viele fromme und kluge Leute ſchüttelten den Kopf, ſcheinbar ſehr entrüſtet, innerlich aber ſehr befriedigt über eine Entdeckung, die ſtets mittelmäßigen Menſchen angenehm iſt, ſelbſt wenn ſie nicht neidiſch ſind. — Es gibt nichts Tröſtlicheres, als wenn man ſich ſagen kann: ich beſitze allerdings die Talente oder den Geiſt dieſes Menſchen nicht, aber ich ſchätze mich nichts deſto weniger glücklich, daß ich ihm nicht gleiche. Man glaubte alſo: die Einen, weil ſie leichtgläubig waren, die Anderen, weil ſie es gern glaubten; die Mehrzahl aber, weil ihnen die Sache nicht werth dünkte, aufgeklärt zu werden. Eben auf dieſe Gleichgiltigkeit ſpeculiren die Verläumder, und durch ſie gelangen ſie an's Ziel. Ihr Sieg über Mozart war vollſtändig, und zwar ſo, daß ſeine Spuren ſelbſt theilweiſe bei der Nachwelt haften geblieben, und wie ich fürchte, unverwiſchbar geworden ſind. Vergebens wird der Biograph die Thatſachen ſprechen laſſen; vergebens wird er ſagen, daß ein Menſch, der ſo jung ſtarb und deſſen Werke allein eine ganze muſikaliſche Bibliothek zu füllen im Stande wären, wenige Zeit ſeinem Vergnügen habe widmen können; daß ein Gatte, der ſeine Frau leidenſchaftlich liebte und von dieſer ſtets geliebt wurde, der in einer neunjährigen Ehe ſechs Kinder zeugte, kein Wüſtling von Gewerbe ſeyn konnte; daß ein von Jedermann geſuchter Künſtler, der jeden Tag in die ausgewählteſte Geſellſchaft Zutritt hatte, nicht die Gewohnheit haben konnte, ſich täglich zu berauſchen. Im Gegentheil, wenn man ſich über Etwas zu wundern hat, ſo mag es darüber ſeyn, daß ein Familienvater, deſſen Einkommen kaum dem Erwerbe eines mittlern Gewerbsmannes gleichkam, der bei keiner Art von Ausgabe knickerte, der ſeinen Freunden, ohne Ausſicht auf Wiedererſtattung, lieh, und zu all' dem doch noch ſo viel erübrigen konnte, um ſeinem alten Vater von Zeit zu Zeit Erſparniſſe von 20 bis 30 Ducaten zu ſchicken, daß dieſer Mann, ſage ich, bei ſeinem Tode nicht mehr Schulden, als die elende Summe von 3000 Gulden hinterließ! Immerhin! In den Augen der

Mehrzahl, die ſich nicht beſſer unterrichten will, wird Mozart immer ein Menſch bleiben, den man mit dem Worte Taugenichts bezeichnet.

Der Haß legte ſich nicht ein Mal mit Mozart zu Grabe. Auſſer dem unſterblichen Vermächtniſſe ſeiner Werke blieb noch Etwas von ihm zurück, eine Wittwe und zwei unmündige Kinder. Wie die Liebe, ſo hat auch der Haß ſeinen Glauben. Der Haß wie die Liebe bilden ſich gern ein, daß man durch Verfolgung oder Wohlthätigkeit gegen Weſen, in welchen ſich ein erloſchenes Leben fortpflanzt, unſichtbare Bande berühre, die ſelbſt im Tode vielleicht noch fortbeſtehen. Allem Vermuthen nach durfte man vorausſetzen, daß die Lage der Wittwe Mozart's einen Fürſten wie Leopold II. intereſſiren würde, man wußte aber auch, daß die Verhältniſſe, zur Zeit, in welcher Joſeph's Nachfolger auf den Thron gelangte, dieſem vor Allem eine ſtrenge Sparſamkeit auferlegten. Was that man nun? Man ſetzte eine Null an die Zahl der Schulden Mozart's, und dieſe lügenhafter Weiſe, um einen Zehner vermehrte Zahl ſchreckte, wie man erwartet hatte, den Kaiſer ab. Eine Dame von hohem Range, und ehemalige Schülerin Mozart's, erfuhr dieſe Schändlichkeit und ſetzte die Wittwe davon in Kenntniß, dieſe erbat ſich ſogleich eine Audienz bei dem Kaiſer, erhielt dieſe, klärte dieſen über die Wahrheit auf, und erlangte dadurch augenblicklich eine Penſion von zweihundert und fünfzig Gulden des Jahres. Durch ein Concert, deſſen Ertrag die Freigebigkeit des Kaiſers garantirte, war man im Stande, die Schulden zu bezahlen.

Ich bin den Ereigniſſen vorangeeilt, weil ich von einer Claſſe Menſchen zu ſprechen hatte, die ſo mächtig auf Mozart's Geſchick einwirkten, nicht durch Handlungen, welche man genau und nach der Reihenfolge anzugeben vermöchte, ſondern durch im Verborgenen ſchleichende Ränke und ihre ſtete Bereitwilligkeit, ihm zu ſchaden. Ich wollte Alles, was ſich über dieſen traurigen Gegenſtand ſagen läßt, mit einem Male kurz abmachen*).

Fünfzehntes Capitel.

1782 – 1784.

Zu der Zeit, in welcher wir nun angelangt ſind, als mit den erſten Vorſtellungen der Entführung eine neue Aera der dramatiſchen Muſik in Deutſchland zu beginnen anfing, kümmerte ſich Mozart weniger als je um das Geſchrei der Neider, die ſein Glück zu ſtören ſuchten. Er ſtand im Begriffe, ſich mit ſeiner geliebten Conſtanze Weber zu verbinden. Die Heirath kam aber nicht ohne Hinderniſſe zu Stande. Der Vater des jungen Mannes ließ ſich lange bitten, ehe er ſeine Einwilligung gab; endlich gab er nach; aber die Mutter des Fräuleins weigerte ſich, warum, weiß man nicht, hartnäckig. Mozart-Belmonte war genöthigt, ſeine Conſtanze, wie in der Oper, zu entführen. Er führte ſie zu der Baronin v. Waldſtetten, wo die Liebenden, beide vor Wonne weinend, den ehelichen Segen erhielten. Die Baronin gab ein fürſtliches Souper, bei dem eine ſechszehnſtimmige Harmoniemuſik gemacht wurde, deren ſämmtliche Nummern von Mozart componirt waren. Den folgenden Tag aßen die Neuvermählten bei Gluck zu Mittag. Zwei Tage zuvor war die neue Oper auf ausdrückliches Verlangen des berühmten Veteranen gegeben worden, der, als ein über Eiferſucht erhaben ſtehender Mann, ſeinen Nebenbuhler darüber beglückwünſchte.

---

*) Holmes ſagt: Wenn man bedenkt, daß Mozart den ganzen Morgen bis zwei Uhr Unterricht gab, dann zu Mittag aß, nach Tiſche von ſeiner Anſtrengung wenigſtens eine Stunde auszuruhen genöthigt war, um die Abende, die er überdieß ſehr häuſig in Soireen zubringen mußte, zu ſeinen zahlreichen Compoſitionen verwenden zu können, ſo blieb ihm keine Zeit für das ausſchweifende Leben, das man ihm zur Laſt legte.

Seine Verheirathung brachte für Mozart Ausgaben mit, für die er nur durch eine verdoppelte Thätigkeit die Mittel anzuſchaffen im Stande war. Aus ſeinen Briefen iſt zu erſehen, wie er ſeine Zeit verwendete. Der ganze Morgen wurde den Schülern gewidmet, die Lectionen fingen um neun Uhr an und gingen um zwei Uhr zu Ende. Nach dem Mittageſſen ruhte Mozart eine Stunde lang aus. Abends war er beinahe immer in irgend eine muſikaliſche Geſellſchaft eingeladen, am häufigſten zu den Fürſten Eſterhazy und Galitzin. Seine zahlreichen Bekanntſchaften in der großen Welt und die Gunſt, in der er bei den Muſikfreunden ſtand, erlaubten ihm häufig Soireen und öffentliche

Concerte (Akademieen, wie man ſie nannte) im Theater zu veranſtalten.

Als die Zeit herankam, in welcher Mozart Vater werden ſollte, gelobte er, in der Freude ſeines Herzens, wenn Alles gut vorübergehe, eine Meſſe zu componiren; und wie der Augenblick der Entbindung ſeiner Frau nahte, begab er ſich in das Zimmer der Dulderin, und brachte Dinte, Feder und Notenpapier mit ſich. Wie, in einem ſolchen Augenblicke und unter ſolchen Umſtänden wollte er arbeiten? Ja, er ſchrieb und zwar mit ſeiner ſtets gewohnten Schnelligkeit. Er hört ſchreien, wirft die Feder weg, eilt zu ſeiner Frau, umarmt, tröſtet und ermuthigt ſie, und als er ſie ruhiger werden ſieht, kehrt er zu ſeinem Geſchäfte zurück. Sollte man dieß für möglich halten? Erhoben ſich ſeine Fähigkeiten über die Grenzen, innerhalb welcher es anderen Menſchen möglich iſt, Meiſterwerke zu ſchaffen; brauchen nicht ſelbſt die größten Genie's dazu Ruhe, Stille und Sammlung? Und an was arbeitete Mozart, während er das Schmerzensbett vor Augen hatte, und herzzerreißende Laute an ſein Ohr tönten? An einem der ſechs Violinquartetts, die er Haydn widmete. Das Menuet ſammt Trio des zweiten Quartetts war eben fertig geworden, als der Erſtgeborene des durch Nichts zu erſchütternden Muſikers das Licht der Welt erblickte. Wir verdanken dieſe Anekdote der Wittwe Mozart's ſelbſt. Man wird wohl fragen, wie er im Stande war, unter ſolchen Umſtänden zu arbeiten? Wenn Mozart ſeine Muſik ſchrieb, war er faſt nichts Anderes, als beinahe ein bloßer Abſchreiber. Er componirte im Kopfe, ohne bei ſeiner Arbeit ſich um Ort oder Stunde zu kümmern, ohne ſein Piano zu Rath zu ziehen; denn wenn er ein Mal die Feder zur Hand nahm, ſo war das, was er componiren wollte, ſchon ganz vollendet, und er hatte es eigentlich nur noch in's Reine zu ſchreiben. Aus dieſem Grunde findet man in Mozart's Manuſcripten, ſelbſt in ſeinen Skizzen nur wenige Correcturen und Durchſtriche.

Nach dem Wochenbette ſeiner Frau beſuchte Mozart mit ihr Salzburg. Dieſe Reiſe kam aber beinahe durch einen Vorfall nicht zu Stande, welcher einen tiefen Blick in die nichts weniger als blühenden finanziellen Verhältniſſe des Meiſters zuläßt. Einer ſeiner Gläubiger, den er für den Augenblick nicht zu befriedigen vermochte, wollte ſich ſeiner Abreiſe widerſetzen. Nur mit großer Mühe gelang es Mozart, ſich dieſen Menſchen vom Halſe zu ſchaffen, und man weiß heute noch nicht, durch welches Mittel es ihm gelang, ob durch Bitten, oder das Verſprechen höherer Intereſſen, oder ob er dadurch, daß er ihm etwas vorſpielte, ſein Felſenherz erweichte, oder, was wahrſcheinlicher iſt, daß er ſich durch Anleihen anderwärts half. Kurz, man machte ſich auf den Weg. Die zu bezahlende Summe betrug dreißig Gulden Reichswährung.

Die Freude, ſeinen alten Vater nach einer zweijährigen Trennung wieder zu ſehen, ließ Mozart das Gelübde, das er zu erfüllen hatte, nicht vergeſſen. Die Meſſe, ex voto, war ſchon in Wien angefangen worden; ſie wurde in Salzburg vollendet und in der St. Peterskirche daſelbſt ausgeführt.

Kaum hatte der Componiſt ſeine Feder niedergelegt, die ein bedeutendes Werk vollendet hatte, zu dem ihn religiöſes und zärtliches Gattengefühl angetrieben, als die Freundſchaft ihn veranlaßte, ſie wieder zu ergreifen. Einer ſeiner ehemaligen Genoſſen, Michael Haydn, ein Bruder Joſeph Haydn's, hatte vom Erzbiſchofe den Auftrag erhalten, Duetts für Violine und Bratſche zu componiren. Haydn erkrankte aber ſo ſchwer, daß er außer Stande zu arbeiten war. Als die zur Anfertigung beſtimmte Friſt abgelaufen war, verlangte man die Duetts. Der Kranke entſchuldigte ſich mit ſeinem Zuſtande, allein der Erzbiſchof, der keine Entſchuldigungen liebte, befahl ſogleich den Gehalt Haydn's zurückzuhalten, weil dieß das ſicherſte Mittel iſt, die Wiederherſtellung eines Menſchen zu beſchleunigen, der nichts als ſeinen Gehalt zur Befriedigung des Arztes und Apothekers hatte*). Mozart, der den Kranken täglich beſuchte, fand dieſen in Verzweiflung, und erhielt auf Befragen den Beſchluß des Erzbiſchofes mitgetheilt. Er liebte es nicht, zu Tröſtungen ſeine Zuflucht zu nehmen, wenn er helfen konnte. Ohne ſeinem armen Freunde ein Wort zu ſagen, ſetzt er ſich zu Hauſe hin, und bringt ihm zwei Tage nachher die Duetten, völlig in's Reine geſchrieben, auf deren Vorderblatt nichts mehr als der Name Michael Haydn geſetzt werden durfte, um ſie dem Erzbiſchofe überreichen zu können. Das Geheimniß wurde von beiden Theilen bewahrt, und der Erzbiſchof wünſchte ſich Glück über die Art, wie er es verſtanden, den Genius des Componiſten zu erwecken und dem Kranken die Geſundheit wiederzugeben. — Zwei Schüler von Michael Haydn, Schin und Otter erzählen dieſe Anekdote in einem Lebensabriſſe ihres gelehrten Meiſters. „Noch oft ergötzen wir uns,“ ſagen ſie, „in der ſpätern Zeit mit dieſem trefflich gerathenen Liebeswerke, das auch unſer Meiſter als ein Heiligthum im Original aufbewahrte, und darin immer Mozart's unſterbliches Andenken ehrte.“ Dieſe Duetten erſchienen einige Jahre ſpäter in Offenbach unter dem Namen ihres wirklichen Verfaſſers, der aber deßhalb doch dieſer Veröffentlichung ganz fremd blieb.

---

*) Der Leſer wird billig fragen, wie es komme, daß Künſtler, wie ſie die Salzburger Capelle aufzuweiſen hatte, ſich eine ſolche Behandlung gefallen ließen, darum führe ich die Gründe an, welche Herr v. Niſſen angibt. Dieſer ſagt: „Was ſie anzog und hielt, war die, obgleich geringe Verſorgung der Wittwen, die Umgebung des Hofes und das behagliche und wohlfeile Leben.“ Das Behagliche kann aber bei ſolcher Behandlung doch wohl keinen andern Sinn haben, als daß der Dienſt nicht anſtrengend war. D. V.

Nach einem Aufenthalte von drei Monaten kehrten die Gatten von Salzburg wieder nach Hauſe zurück.

Im folgenden Jahre (1784) lenkte ſich die Aufmerkſamkeit der Wiener Muſikliebhaber in hohem Grade einer Signora Strinaſſacchi zu, einer Künſtlerin auf einem Inſtrumente, welches ſelten die Finger einer Frau mit Glück handhaben. Sie war eine ſehr berühmte Violinſpielerin ihrer Zeit. Nachdem ſie ein Concert bei Hofe gegeben hatte, erhielt ſie die Erlaubniß, ein Concert im italieniſchen Theater veranſtalten zu dürfen. Die Signora wünſchte mit einem neuen Concertſtücke aufzutreten, in dem ſie mit einem andern Künſtler, der in Hinſicht des Rufes und Talents dieſes Wettkampfes würdig wäre, in die Schranken treten könnte. Zu dieſem Zwecke vermochte ihrer künſtleriſchen Eigenliebe Niemand beſſer zu dienen, als Mozart, denn es gab keinen Namen, an deſſen Seite ſich der ihrige auf dem Programm beſſer ausnahm; den Vortheil ganz abgerechnet, daß ſie bei einem Partner, wie er war, nicht lange erſt nach einem Componiſten ſich umzuſehen hatte, der das Concertſtück, auf eine den Mitteln, Wünſchen und Abſichten der Dame anpaſſendere Art zu ſchreiben verſtanden hätte. Sie wandte ſich daher an Mozart mit der Bitte, eine Sonate für Violine und Clavier zu componiren und mit ihr zu ſpielen. Es ſcheint, daß Mozart Geſuche dieſer Art nie abgeſchlagen habe, mochte der, welcher ſie an ihn richtete, die Gewährung als Künſtler und Menſch verdienen oder nicht. Er arbeitete für Diejenigen umſonſt, welche ihn nicht bezahlen konnten und wollten; obgleich die öftere Wiederholung von dergleichen Beſtellungen ihm manchmal ungelegen kamen, und ſelbſt unangenehm waren. Sie nahmen ihm Zeit weg und vermehrten weder ſeinen Ruhm noch ſeine Einnahmen. Viele dieſer Stücke, deren willfährige Ausführung den Katalog der Werke Mozart's unnöthigerweiſe vergrößerte, ſind Kleinigkeiten, die den Stempel der Eile und Nachläſſigkeit an ſich tragen; einige zeigen augenſcheinlich, daß ſie auf die perſönliche Schwäche der Künſtler oder Liebhaber berechnet waren, für die ſie gemacht wurden. Die Sonate, welche die Signora Strinaſſacchi von ihm verlangte, erforderte größere Sorgfalt. Die Signora beſaß wirklich eine große Stärke, und überdieß ſollte er ſelbſt mit ihr ſpielen. Allein, ſey es, daß es ihm an Zeit gebrach, oder daß er ſich zu dieſer Arbeit nicht aufgelegt fühlte, er verſchob ſie von einem Tage auf den andern. So war der Tag vor dem Concert herangekommen und es war noch nichts fertig. Als die Signora erfuhr, daß die Sonate bis jetzt nur auf den Zetteln beſtehe, die bereits gedruckt und ausgetheilt waren, eilt ſie ganz außer ſich zu Mozart, den ſie glücklicher Weiſe zu Hauſe trifft, und erklärt ihm, nicht eher von der Stelle zu gehen, bis er wenigſtens die Violinſtimme geſchrieben habe. Zum Studiren derſelben bleibt ihr nur noch die Nacht und der folgende Morgen; überdieß mußte ſie allein ſich einüben. Mozart, der wie immer viel zu thun hatte, vergißt die Probe und läßt ſich erſt im Concert ſehen. Vorwürfe hätten zu nichts geholfen, die Gefahr war groß, aber ſie war unvermeidlich. Man nimmt die Sonate vor. Das Publicum, das von Nichts weiß, bewundert das treffliche Zuſammenſpiel der beiden Künſtler, in welchem ſie die ſchwierigſten Paſſagen vortragen. Der Kaiſer befindet ſich in ſeiner Loge und bemerkt, daß Eines der Spielenden, man erräth wohl welches, nur ein weißes Blatt vor ſich liegen hat. Se. Majeſtät täuſcht ſich nicht. Mozart, welcher ſeine Partie ſich in Gedanken aufgeſetzt hatte, hatte den ganzen Tag über keine Zeit gefunden, ſie zu Papiere zu bringen. Joſeph verlangte die Muſik zu ſehen und erblickte in der That auf den doppelten Linien für das Clavier nichts, als die Tactſtriche. „Haben Sie es wieder ein Mal darauf ankommen laſſen?" ſagte der Kaiſer. — „Ja, Euere Majeſtät," erwiderte **Mozart**, „es iſt aber doch keine Note ausgeblieben." Wir dürfen ihm kecklich auf's Wort glauben.

Sechzehntes Capitel.

1785—1786.

Hier hört die Familien-Correſpondenz, die ſeit dem häuslichen Niederlaſſen **Mozart's** in Wien nach und nach immer ſpärlicher geworden war, ganz auf, und mit ihr verſchwindet die Quelle der authentiſchen und nicht zu erſetzenden zuſammenhängenden Nachrichten, aus der ich die hauptſächlichſten Elemente bis zu dieſem Capitel gezogen habe. Von nun an werden wir weniger Details haben, indem ſich die Berichte nur noch auf Sagen, geſchriebene Zeugniſſe der Zeitgenoſſen, koſtbare, wiewohl ſehr oft unvollſtändige Erinnerungen des Herrn v. Niſſen und auf die chronologiſche Reihenfolge der hervorragendſten Werke Mozart's zu ſtützen vermögen.

Zu Anfange des Jahres fünfundachtzig gab der alte Mozart ſeinem Sohne den Beſuch zurück, den ihm dieſer einige Jahre zuvor abgeſtattet hatte. Er kam gerade recht, um die drei letzten der ſechs, Haydn gewidmeten, Quartetts zu hören. Dieſe unſterbliche Arbeit war endlich vollendet worden. Nur die Vergleichungen des Datums zeigten, mit welcher Sorgfalt der Componiſt ein Werk zur Reiſe und Vollkommenheit gedeihen laſſen wollte, das unter den Auſpicien Joſeph Haydn's erſcheinen ſollte. Er, der weniger Zeit dazu brauchte, eine Oper zu componiren, als ein italieniſcher Sänger Zeit nöthig hatte, ſie einzuſtudiren, verbirgt keineswegs die Mühe und lange Arbeit, welche ihn ſechs nicht allzulange Piecen koſteten, in denen er nur zwei Violinen, eine Viola und ein Violoncell verwendete*). Aber dießmal war der Vater und das bis dahin einzige Vorbild dieſer Gattung ſein Richter; die Billigung Haydn's ſollte ſeine Belohnung ſeyn. Es handelte ſich darum, daß die Widmung des Meiſters ebenſo würdig wäre, als des Schülers. Nachdem die Quartetts ganz durchgeſpielt waren, ging Haydn auf Mozart's Vater zu, und ſprach die feierlichen Worte: „Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Componiſten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe.“ Wie groß erſcheint er ſelbſt, der Vorläufer und Fortſetzer Mozart's, wenn man ihn ſo die Gerechtigkeit der Nachwelt, einem Manne gegenüber, zum Voraus üben ſieht, welchen die Nachwelt ſtets über ihn ſtellen wird.

Es exiſtirt noch ein Brief Haydn's, welcher darthut, daß ſeine Anſicht über Mozart ſich nie änderte. Er iſt an einen in Prag wohnenden Freund gerichtet, und trägt das Datum vom December 1787. Ich kann nicht umhin, ihn meinen Leſern mitzutheilen. „Sie verlangen eine Opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Luſt haben, von meiner Sing-Compoſition Etwas für ſich allein zu beſitzen. Aber um ſie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unſer Perſonale (das des Fürſten Eſterhazy) gebunden ſind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dortige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich Jemand andern zur Seite haben kann*). Denn, könnt' ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den großen Herren, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde, ſo würden die Nationen wetteifern, ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen." Mozart dagegen ſtellte Haydn über alle Componiſten, geſtorbene und lebende. „Keiner von uns," ſagte er, „kann Alles wie Vater Haydn: ſchäkern und rühren, zum Lachen und Weinen bringen, und Eines wie das Andere gleich gut."

---

*) Mozart ſagt ſelbſt in der Widmung ſeiner Quartetts, „daß ſie die Frucht einer langen und mühſamen Arbeit ſeyen.“ —

Unter den Componiſten Wien's befand ſich ein thätiger Mann, aber ein ſehr mittelmäßiger Kopf, mit Namen Kotzeluch, wenn ich nicht irre, der in Folge eines ſehr allgemeinen Fehlers meinte, ſeinen Werken dadurch Geltung zu verſchaffen, wenn er die eines großen Meiſters herabſetze. Wo er konnte, ſuchte er Haydn's Ruhm zu ſchmälern. Dieſer Menſch glaubte an Mozart einen eben ſo bereitwilligen Verbündeten zu finden, ſeine Plane befördern zu helfen, als er im Stande geweſen wäre, denſelben zu dienen. In dieſer Abſicht brachte er ihm häufig Quartetts und Symphonieen von Haydn, und machte mit triumphirender Miene auf einige jener grammatikaliſchen Schnitzer aufmerkſam, welche das Ohr beinahe nie bemerkt, wie verdeckte Quinten zum Beiſpiel, die aber nichts deſto weniger in den Bereich der pedantiſchen Kritik gehören. Die Jagd auf Quinten gehörte unter die Leidenſchaften des vergangenen Jahrhunderts. Ein geübter Jäger konnte überall welche entdecken. Es gab deren offene und verborgene; einige, welche man nur ſehen, andere, die man nur hören konnte; wieder andere, welche weder für das Ohr, noch das Auge bemerklich waren, Einſchiebsquinten, alſo eingebildete Quinten. Mozart, der dieſe lächerliche Pedanterie von Herzen verachtete, ſuchte Anfangs den kritiſchen Bemerkungen des Herrn Kotzeluch auszuweichen; als er aber ſah, daß ſie der einzige Zweck ſeiner gar zu häufigen Beſuche waren, konnte er nicht mehr länger an ſich halten, und ſagte ihm eines Tages gerade zu: „Herr, und wenn man uns Beide zuſammenſchmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus!“ Dieſer Ausfall befreite ihn zwar von einem Zudringlichen, dagegen hatte er auch einen Feind mehr.

---

*) Dieſer befand ſich nämlich gerade in Prag. D. B.

Die Annalen der Kunſt bieten wenige Beiſpiele, welche den Stand des Künſtlers ſo ſehr ehren, und auf die edelſte Art die wahre Ueberlegenheit des Talents charakteriſiren, als die beſtändige und ergebene Freundſchaft, welche zwiſchen den beiden größten Muſikern der Welt beſtand. Die hohe

Achtung, die ſie ſtets gegenſeitig für einander ausſprachen, und, mehr als Alles dieß, die zwiſchen ihnen beſtehende gegenſeitige Belehrung: Mozart erklärte von Haydn gelernt zu haben, wie man Quartetts mache, und Haydn, daß er von dem Univerſal-Muſiker Mozart das gelernt habe, wodurch er im Stande geweſen ſey, ſpäter ſeine letzten Symphonieen, die Schöpfung und die Jahreszeiten zu ſchreiben.

Es bleibt mir noch übrig zu ſagen, wie die, Haydn gewidmeten Quartetts aufgenommen wurden, als ſie neu waren. Der Muſikverleger Artaria, der das Manuſcript gekauft hatte, ſchickte eine Anzahl Abdrücke zum Verkaufe nach Italien, von wo man ſie ihm aber mit der Bemerkung zurückgeben ließ, daß man eine Ausgabe nicht verkaufen könne, „deren Stich ſo fehlerhaft wäre.“ Sie war aber ganz correct!! Das war aber noch nicht Alles. Ein ungariſcher Edelmann, der Fürſt Graſſalkowitſch, ein großer Muſikfreund und Kenner, ließ eben dieſe Quartetts von den Muſikern ſeiner Capelle aufführen; kaum hatte er aber etwa zwanzig Tacte gehört, als er die Noten zerriß, in Ermangelung einer directen Rache, die er gern am Componiſten und dem Verleger genommen hätte, die ihn ſo ſchändlich betrogen hätten. Noch mehr: der beſt bezahlte, wenn auch nicht verdienſtvollſte Capellmeiſter ſeines Jahrhunderts, Sarti, gab über eines der Quartetts kritiſche Bemerkungen heraus, die mit dem Satze ſchließen: **si puo far di piu per stonare gli professori?** (Kann man mehr thun, als die Spielenden aus dem Tone bringen?)

Das waren alſo die Ehrenbezeugungen, welche den geliebten Kindern zu Theil wurden, nachdem ſie ihr Vater unter dem Schutze Haydn's in die große Welt geſchickt hatte *). So wurde alſo bei ſeinem Entſtehen ein Werk verſtanden, das der ewige Typus dieſer Gattung ſeyn wird, ein Wunder der Tonſchöpfung, in der die erhabene Kunſt Bach's, neu erſtehend, ſich mit allen Blendwerken der modernen Muſik verbindet. An wem lag der Fehler? an Mozart ohne allen Zweifel. Als er dieſe Quartetts ſchrieb, dachte er zu viel an Haydn und zu wenig an die Verleger, die Dilettanten, die ausübenden Künſtler, ſeine Zeitgenoſſen.

Die Vorſteher des Penſions-Vereins für die Wittwen und Waiſen der Künſtler erſuchten Mozart, für das jährlich ſtattfindende Concert (1785) um ein Oratorium. Die Zeit war kurz zugemeſſen. Ein neues Werk von der Länge zu ſchaffen, daß es einen ganzen Abend ausgefüllt hätte, wäre phyſiſch unmöglich geweſen; weil aber Mozart nicht der Mann war, bei der Art Veranlaſſungen ſeine Mitwirkung zu verweigern, ſo ſchlug er einen Ausweg ein, den die Nothwendigkeit allein rechtfertigen konnte. Er nahm das Kyrie und Gloria aus der Meſſe, die er in Salzburg aus Gelöbniß componirt hatte, und fügte zwei Arien, eine für Sopran, eine andere für Tenor, und überdieß ein Trio hinzu. Das Ganze wurde, wohl oder übel, einem italieniſchen Texte angepaßt, welchen die Geſellſchaft ihm lieferte. Aus dieſem Flickwerke entſtand **Davidde penitente**, ein Werk, deſſen auſſerordentliche Schönheit, und namentlich deſſen prachtvolle Chöre, es ohne allen Zweifel Mozart's claſſiſchen Werken anreihen, obgleich daſſelbe uns nicht den vollkommenen Maßſtab abgibt, was der Componiſt im Gebiete der Oratorien zu leiſten im Stande geweſen wäre, wenn er Zeit und Gelegenheit gehabt hätte, eines zu ſchreiben *). Das Oratorium hat, wie Jedermann weiß, einen ganz eigenthümlichen Styl, der im Allgemeinen zwiſchen dem für die Kirche und für das Theater die Mitte hält, wozu noch beſonders die Eigenthümlichkeiten des Gegenſtandes kommen, den es behandelt. Ein Bruchſtück alſo aus einer Meſſe, das anderen Worten als denen des Rituals angepaßt wird, bleibt deßhalb doch immer Kirchenmuſik, und kann folglich vernünftiger Weiſe nur in Hinſicht auf den urſprünglichen Text beurtheilt werden. **Davidde penitente** iſt alſo zwar nach Titel und Dichtung, aber nicht in Betracht der Muſik, ein Oratorium.

---

*) Worte der Widmung.

Im folgenden Jahre (1786) hatte Mozart den Schauſpiel-Director zu ſchreiben, eine Komödie mit Geſang in einem Acte. Dieſe Arbeit beſtellte der Kaiſer für ein Feſt in Schönbrunn bei ihm. Weil es nicht in meiner Abſicht liegt, auf dieſes Werkchen im analytiſchen Theile meines Buches zurückzukommen, ſo will ich hier einige Worte darüber ſagen, wie ich es mit der Oper Idomeneo gehalten habe. Das Stück zählt nur vier Muſikſtimmen: die Ouverture, zwei Arien und ein Trio, das zugleich das

---

*) Mozart hat zwar allerdings andere Oratorien geſchrieben, allein es ſind dieß Werke ſeiner erſten Jugend, oder vielmehr Kindheit, und jetzt gar nicht mehr gekannt.

Finale bildet. Die Ouverture iſt ſehr bekannt, das Uebrige dagegen viel weniger. Ein Streit zwiſchen zwei Sängerinnen, welche jede von ſich behauptet, die erſte und beſte Sängerin zu ſeyn, bildet den ganzen Inhalt des Stückes; was aber dieſer dramatiſchen Kleinigkeit ein ziemlich pikantes Intereſſe verlieh, war der Umſtand, daß Mlle. Cavaglieri und Mad. Lange, Mozart's ehemalige geliebte Aloyſe, ſich ſelbſt unter den fingirten Namen von Herz und Silberklang darſtellten. Sie waren die beiden erſten Sängerinnen Wiens, das heißt, jede war die erſte in ihrem Genre und die zweite in dem ihrer Rivalin. Das Stück, welches ſie in Schönbrunn zuſammen dem Hofe vorführten, diente gleichſam zum Urtheilsſpruche in letzter Inſtanz in dem großen Proceſſe, in welchem das Tribunal des Publicums zu keiner Entſcheidung gelangen konnte, weil die Richter unter ſich uneins waren. Die Pflicht gebot dem Componiſten bei dieſer merkwürdigen Gelegenheit, die Wage ganz gleich zu halten, keinen Theil dem andern gegenüber zu bevorzugen, ſondern, ſo viel er konnte, die Mittel jeder der beiden Sängerinnen gehörig geltend zu machen. Mozart erfüllte dieſe Pflicht mit ſo ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit, daß aus der Muſik unmöglich zu erſehen iſt, ob die Herz oder Silberklang ſeine Verwandte, und ach! ehemals der Gegenſtand ſeines Herzens war. Mlle. Cavaglieri hatte eine Arie, Madame Lange ebenfalls eine, beide Nummern hatten ihr Andante und Allegro, beide waren gleich ſchön, obgleich in verſchiedenem Charakter gehalten. Im Terzett iſt Geſang und Bravour mit mathematiſcher Genauigkeit ausgetheilt; Achtel, Sechzehntel, Viertelpauſen, Achtelpauſen, Alles war mit dem Cirkel abgemeſſen. Nur wenn es an die Rouladen und die aufſteigenden Tonleitern kommt, ſieht ſich der unbeſtechliche Compoſiteur genöthigt, ſich in den Gernzen der Stimmmittel zu halten, und dieſe Grenzen waren nicht gleich. Die Stimmen ſteigen, ſteigen und gehen nur herab, um einen Anlauf zu nehmen, um noch höher zu ſteigen; ein Klettermaſt, an dem ſich zwei gleich gewandte und kräftige Turner verſuchen. Endlich gelangt die Silberklang zum hohen D; aber in demſelben Augenblicke nimmt die Herz in einer kühnen Terze das hohe F. Sie hat den Preis, welcher an der Spitze des Maſtes befeſtigt iſt. Die Herz hat geſiegt! Welche war aber die Herz, Mlle. Cavaglieri oder Mad. Lange? Ich bin auſſer Stande, es poſitiv auszuſprechen. Allein ich meine, es müſſe Mad. Lange geweſen ſeyn, weil die Arien in der Entführung und in *Davidde penitente*, welche für die Cavaglieri geſchrieben ſind, nur bis in's hohe D, alſo bis zu dem Tone gehen, mit welchem die Paſſagen der Silberklang ſchließen.

Im Ganzen kann man ſagen, daß der Schauſpiel-Director ein recht niedliches, kleines Stück iſt, das ſelbſt heute noch mit zwei Sängerinnen von großem Stimmenumfang und großer Bravour gefallen dürfte. Mozart iſt aber nicht darin zu ſuchen. Er hat zwar ſeinen Namen darauf geſetzt, aber er vergaß ſein Siegel beizudrücken.

Der Grund, warum Mozart ſeinen Schauſpiel-Director nicht mit ſeinem ſonſtigen Fleiße ausarbeitete, liegt darin, daß derſelbe der Mühe nicht verlohnte, und weil ihm ein Werk von ganz anderer Wichtigkeit im Kopfe ſteckte. Beaumarchais' Figaro beſchäftigte damals Jedermann mit ſeinen Abenteuern. Nachdem der Barbier von Sevilla ſeines Herrn Vermählung zu Stande gebracht hatte, wollte er ſelbſt ſich auch verheirathen. Es gelang ihm dieß trotz Almaviva und Cenſur, und ſeine Hochzeit wurde auf allen Theatern gefeiert, und ſcandaliſirte Europa ebenſo ſehr, als ſie es unterhielt. Figaro war eine große literariſche Berühmtheit geworden, und ſo kam man auf den Gedanken, auch eine muſikaliſche Berühmtheit aus ihm zu machen. Mozart wurde dazu auserſehen, ihn mit dem Talente des Geſanges auszuſtatten, dem einzigen, das ihm vielleicht noch fehlte. Ob der Auftrag nach Mozart's Geſchmacke war oder nicht, kam nicht in Betracht; der Kaiſer wollte es, und er mußte gehorchen. Wir bedauern ſehr, daß uns hier die Nachrichten fehlen, wie wir ſie bei ſeinen Unterhandlungen mit Stephani zu geben im Stande waren; aber ſo viel weiß man, daß Mozart ſeinen neuen Librettomacher, den Abbate da Ponte ebenſo leitete, wie er es bei dem andern gehalten hatte; daß er ihm den Plan des Buches, ſowie die ſceniſche Eintheilung, ſoweit ſie auf die richtige Vertheilung der Muſik Bezug hatte, auf's Genaueſte vorzeichnete. Der Plan iſt an und für ſich ein Meiſterſtück; und was die Partitur der *Nozze di Figaro* anbelangt, ſo glaube ich, dem Leſer nichts Neues mit der Behauptung zu ſagen, daß Mozart wenig Schöneres, und nichts, was ſchwieriger zu componiren war, geſchrieben hat.

Wie kommt es nun, daß dieſes unnachahmliche Meiſterwerk

a terra (durchfiel) ging? und wie, daß ***la Cosa rara*** von Martin, die zur ſelben Zeit in Wien gegeben wurde, ***alle stelle*** ſtieg (in die Wolken erhoben wurde)? Ein ſeltenes Beiſpiel eines ſolchen Sieges neben einem ſolchen Durchfalle! Wie es zuging, will ich ſogleich auseinanderſetzen. Salieri, der Ober-Director, protegirte Martin, von dem er nichts zu fürchten und viel zu hoffen hatte, wenn er mit Mozart in die Schranken trat. Die Sänger protegirten dieſen Maeſtro ebenfalls, der ihr ſehr ergebener und gehorſamer Sklave, gleich allen Maeſtri's auf der Welt war. Hiezu kam, daß die Muſik zur **Cosa rara**, in welcher ſich das Talent eines ganz gefälligen Componiſten kundgibt, Jedermann ſehr leicht in die Ohren fiel. Figaro dagegen iſt eine der Opern, die niemals Jedermann gefallen werden, und die namentlich den italieniſchen Sängern, aus vielen Gründen, auf die wir an einem andern Orte zu ſprechen kommen werden, unerträglich ſeyn mußte. Ein Zuſammentreffen anderer günſtiger Umſtände für die anti-mozart'ſche Partie, deren Haupt Salieri*) war, durfte man nicht unbenützt vorübergehen laſſen. Mozart, welcher ſein Werk einer Geſellſchaft anvertraute, die ihm vom Oberdirector bis zum letzten Sänger herab entſchieden feindlich geſinnt war, gab ſich auf dieſe Art förmlich in die Hände ſeiner Henker. So wurden auch die beiden erſten Acte**) der Oper auf eine ſchändliche Art dargeſtellt. Der Componiſt eilte, wie man ſagt, voll Entrüſtung in die kaiſerliche Loge, um den Schutz Sr. Majeſtät anzuflehen, die ſelbſt über das, was vorging, indignirt war. Joſeph ließ den Schuldigen eine ſtrenge Zurechtweiſung zugehen, der übrige Theil der Oper ging etwas beſſer, aber der Streich war bereits geglückt. Das Publicum hörte bis an's Ende mit Kälte zu. Figaro fiel und konnte ſich lange Zeit von ſeinem Falle in Wien nicht mehr erholen.

---

*) L. Mozart, der damals noch in Wien war, ſpricht es ganz unumwunden in einem Briefe an ſeine Tochter aus. D. B

**) Bekanntlich hat dieſe Oper, die jetzt meiſtens in zwei Acten gegeben wird, deren vier. D. B.

Siebenzehntes Capitel.

1786—1788.

Nichts deſto weniger fand die verdammte Oper gerechtere oder compentetere Richter. Alle die Werke Mozart's, an die ſich der Wiener Geſchmack nicht gewöhnen konnte, nahmen natürlicher Weiſe ihren Weg nach Böhmen, wo ſie gewiß ſeyn durften, eine Aufnahme zu finden, wie ſie jenen edelen Verbannten aus Athen und Rom bei den fremden Nationen zu Theil wurde, bei denen ihr undankbares Vaterland ſie nöthigte, ein Aſyl zu ſuchen. Figaro wandte ſich an das Prager Publicum, das ihm die glänzendſte Genugthuung zu Theil werden ließ. Hören wir darüber einen Augenzeugen, den Profeſſor Niemetſcheck, den wir ſchon ein Mal anzuführen Gelegenheit hatten.

„*Le nozze di Figaro* wurden im Jahre 1786 von der Bondini'ſchen Geſellſchaft, die abwechſelnd in Leipzig, Warſchau und Prag ſpielte, in letzterer Stadt auf das Theater gebracht, und gleich bei der erſten Vorſtellung mit einem Beifalle aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es iſt die ſtrengſte Wahrheit, wenn ich ſage, daß dieſe Oper faſt ohne Unterbrechung dieſen ganzen Winter geſpielt ward, und daß ſie den traurigen Umſtänden des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hat. Der Enthuſiasmus, den ſie bei dem Publicum erregte, war bisher ohne Beiſpiel; man konnte ſich nicht genug ſatt daran hören. Sie wurde bald von einem unſerer beſten Meiſter in einen guten Clavierauszug gebracht, in Partieen für Blasinſtrumente, in's Quintett für Kammermuſik, in deutſche Tänze verwandelt: kurz, Figaro's Geſänge wiederhallten auf den Gaſſen, in den Gärten, ja ſelbſt der Harfeniſt auf der Bierbank mußte ſein *Non più andrai* tönen laſſen, wenn er gehört werden wollte."

„Dieſe Erſcheinung hat freilich größtentheils in der Vortrefflichkeit des Werkes ſeinen Grund; aber nur ein Publicum, welches ſoviel Sinn für das wahre Schöne in der Tonkunſt, und ſo viel gründliche Kenner unter ſich beſitzt, konnte den Werth einer ſolchen Kunſt auf der Stelle empfinden. Dazu gehört auch das unvergleichliche Orcheſter der damaligen Oper, welches die Idee Mozart's ſo genau und fleißig auszuführen verſtand. Denn auf dieſe verdienten Männer, die zwar größtentheils keine Concertiſten, aber deſto gründlichere Kenner und Orcheſter-Subjecte waren, machte die neue Harmonie und der feurige Gang des Geſanges den entſchiedenſten und tiefſten Eindruck. Der nunmehr verſtorbene, rühmlich bekannte Orcheſter-Director Strohbach verſicherte oft, daß er ſammt ſeinem Perſonale bei der jedesmaligen Vorſtellung ſo ſehr in's Feuer gerathe, daß er trotz der mühſamen Arbeit mit Vergnügen von vorne wieder anfangen würde.“

„Die Bewunderung für den Verfaſſer dieſer Muſik ging ſo weit, daß einer unſerer edelſten Cavaliere und Kenner der Muſik, der Graf Joſeph v. Thun, der ſelbſt eine vortreffliche Capelle unterhielt, ihn nach Prag zu kommen einlud, und ihm Wohnung, Koſt und alle Bequemlichkeiten in ſeinem Hauſe anbot. Mozart war zu ſehr über die Wirkung erfreut, die ſeine Muſik auf die Böhmen machte — zu begierig, eine Nation von einem ſolchen Muſikgefühle kennen zu lernen, als daß er die Gelegenheit nicht mit Freuden ergriffen hätte. Er kam im Februar 1787 nach Prag: am Tage ſeiner Ankunft wurde Figaro gegeben und Mozart erſchien bei der Vorſtellung. Allſogleich verbreitete ſich die Nachricht von ſeiner Anweſenheit im Parterre, und ſo wie die Symphonie zu Ende ging, klatſchte ihm das ganze Publicum Beifall und Willkommen zu.“

Einige Tage nachher gab Mozart in demſelben Opernhauſe ein Concert, in welchem er ſich dem böhmiſchen Publicum während der Aufführung ſeines Werkes gezeigt hatte. Der ausübende Künſtler fand eben ſo ungeheuern Beifall, wie der Compoſiteur, und die Vereinigung dieſer beiden Talente, ſetzt ein anderer Zeitgenoſſe *) hinzu, brachte auf die

---

*) Stiepaneck, der den Don Juan in die böhmiſche Sprache überſetzte.

Zuhörer einen Eindruck hervor, welcher einer ſüßen Bezauberung glich. Zum Schluſſe des Abends ſetzte ſich Mozart noch an's Clavier und phantaſirte über eine halbe Stunde. Ein Ausmalen des ungeheuerſten Enthuſiasmus der endloſen Beifallsbezeugungen, des Suchens nach Ausdrücken, die ſich unvermeidlich um die banale Wendung drehen müſſen, daß es keine gebe, in welcher man ein unausſprechbares Vergnügen auszuſprechen vermöge, iſt eine eben ſo unnöthige als langweilige Sache, zumal wenn es ſich um ein vor mehr als ſechzig Jahren gegebenes Concert handelt. Was aber angeführt zu werden verdient, iſt, daß Mozart nie zuvor vielleicht ſo vortrefflich phantaſirt hatte. Das läßt ſich begreiſen, die Seele des phantaſirenden Künſtlers iſt ein Inſtrument, auf das die moraliſche Temperatur, in welche es verſetzt wird, einen entſcheidenden Einfluß ausübt und deſſen Umfang die Stimmung des Publicums zu vermehren oder zu verringern vermag. Die inneren Saiten ertönen viel vernehmlicher und reiner, je größer die Anzahl gleichgeſtimmter Saiten iſt, die ſie im Publicum erwecken. Durch die Lebhaftigkeit und die zu rechter Zeit geſpendeten Beifallsbezeugungen, theilen die Zuhörer dem Künſtler die Erſchütterungen mit, die ſie durch ihn zu fühlen bekommen, und ſteigern und nähren die Quelle der Inſpiration. Dazu kommt noch, daß die Böhmen, die natürlichen Richter einer Kunſt, die ſelbſt in den unterſten Volksclaſſen *) heimiſch iſt, noch nie etwas gehört hatten, was Mozart gleichkam, während

---

*) Haufig trifft man claſſiſche Muſik, ſelbſt bei Bauern.

er noch nie vor einem Publicum geſpielt hatte, das ſo würdig war, ihn zu hören. Künſtler und Publicum wirkten alſo gewiſſermaßen zuſammen, indem ſie ſich gegenſeitig kennen lernten. Man ſtritt ſich in dieſer Stadt der Muſik darum, wie man dieſen König unter den Muſikern ehren wollte. Jeder wollte ihn in der Nähe ſehen, mit ihm ſprechen, und wem es gelang, der liebte ihn wo möglich noch mehr, als zuvor. Wie einfach, wie gemüthlich war der große Mozart, der Jedem vorſpielte, wie wenn ein Monarch ihn darum angegangen hätte; wie bürgerlich waren ſeine Manieren, wie höchſt naiv war ſeine Sprache, er, der erhabene Künſtler! So war Mozart. Wie kommt es aber, daß ſein Charakter, der ihm in Wien ſo viele Feinde erweckt hatte, ihm in Prag lauter Freunde, wahre, warme, ergebene, begeiſterte Freunde erwarb? Keiner ſeiner Biographen hat dieſe Frage berührt, und ſo will ich ſie beantworten, da es keine ſchwierige Sache iſt. In Wien wurde Mozart nur halb verſtanden; in Prag verſtand man ihn aber vollkommen, und deßhalb konnte Niemand ein ſolcher Thor ſeyn, ſich eiferſüchtig auf ihn zu zeigen. Er dagegen, der ſich von lauter Künſtlern und Dilettanten umgeben ſah, die ſchon durch die auſſerordentliche Bewunderung, welche ſie für ihn an den Tag legten, den hohen Grad ihrer muſikaliſchen Kenntniſſe beurkundeten, der von allen Seiten nur Angenehmes und Schmeichelhaftes zu hören bekam, fand keine Veranlaſſung, ſeinen kritiſchen Geiſt kund zu geben, und ſomit konnte er Niemanden durch ſeinen rückſichtsloſen Freimuth verletzen. Sein wohlbekannter Freimuth gereichte ihm hier ſogar zum Vortheile, weil er ſeinen neuen Freunden eine Bürgſchaft für die Wahrhaftigkeit ſeiner Zuneigung für ſie war. Die Muſiker des Orcheſters waren ihm mit Leib und Seele ergeben; ſie ſpielten ihn bewunderungswürdig, und nirgends gingen ſeine Opern ſo gut zuſammen, als in Prag. Zuſammen, ſage ich? waren denn die italieniſchen Sänger in Prag beſſer mozartiſch geſinnt als ihre Kunſtgenoſſen in Wien? Ich weiß es nicht, ob ſie es mehr waren oder nicht, aber es lag wenigſtens in ihrem Intereſſe, ihre Schuldigkeit zu thun. Die *Nozze di Figaro* hatte ihre Caſſe gefüllt, und für lange Zeit ihrem Director die Mittel verſchafft, die Gagen richtig zu bezahlen. Aus dieſem Grunde thaten ſie ihr Möglichſtes, Mozart's Opern gut zu ſingen. Darin liegt das ganze Geheimniß, warum Jedermann in Prag unſerem Meiſter freundlich geſinnt war. Böhmen und Italiener, Muſiker von Gewerbe und Dilettanten, das Orcheſter und die Bühnenmitglieder, der Adel und der Bürgerſtand. Ich wiederhole alſo, nichts war natürlicher, als dieß. Wenn Mozart heute wieder aus ſeinem Grabe erſtünde, ſo wäre die ganze Welt ſein Prag, weil die Muſiker aller Länder ihn im Jahre 1847 verſtünden, wie ihn die Prager im Jahre 1786 verſtanden haben.

Mein etwas längeres Verweilen bei dieſen Einzelnheiten gründet ſich aber entfernt nicht darauf, daß ich meinte, ein localer Succeß, der einem großen Componiſten und Künſtler zu Theil geworden ſey, verdiene vor tauſend anderen Erinnerungen dieſer Art dem beſondern Andenken der Leſer eingeprägt zu werden, ſondern ich lege darum ein beſonderes

Gewicht darauf, weil er ein ungeheueres Reſultat zur Folge hat, welches ihn für immer in den Annalen der Muſik heiligen muß.

Mozart, tief bewegt von der Aufnahme, welche ihm die Einwohner Prag's hatten angedeihen laſſen, durchdrungen von der Aufrichtigkeit ihrer Begeiſterung und zugleich erſtaunt, zum erſten Male in den Maſſen ein ſo lebhaftes Verſtändniß des Schönen in der Kunſt zu finden, beſchloß durch ein glänzendes Zeugniß ihnen ſeine Erkenntlichkeit und ſeine hohe Achtung zu beweiſen. „Weil die Prager mich ſo gut verſtehen, will ich eine Oper ganz für ſie ſchreiben,“ ſagte er, und der Impreſſario Bondini nahm ihn bei'm Worte, und ſchloß einen Vertrag mit ihm, in Folge deſſen Mozart ſich anheiſchig machte, zu Anfange des künftigen Winters eine Oper zu liefern. Die Wahl des Libretto wurde dem Componiſten überlaſſen. Als Mozart wieder in Wien zurück war, wandte er ſich an denſelben Abbate da Ponte, der ihm ſchon ein Mal bei Figaro ſo gut gedient hatte. Da Ponte hatte gerade einen lyriſchen Entwurf fertig gebracht, den er einem alten ſpaniſchen Drama des Tirſo de Molina: **El Combidado de piedro** (der ſteinerne Gaſt) entnommen hatte. Molière und Goldoni hatten dieſen Stoff ſchon früher behandelt, der aber in der Form einer Komödie, die ſie ihm gegeben hatten, nicht anſprechen wollte. Den Verſuch, eine Oper daraus zu fertigen, machte da Ponte vielleicht nur zu ſeiner Unterhaltung; vielleicht ſuchte er auch durch ſpaniſche Autoren ſeine Phantaſie neu aufzufriſchen, welche durch die Anſtrengungen in ſeinem Dienſte erſchöpft worden war. Er war nämlich Hofpoet und Nachfolger **Metaſtaſio's** geworden. Dem ſey wie ihm wolle, le Dissoluto punito osia il Don Giovanni (der beſtrafte Wüſtling oder Don Juan), ſo hieß die Oper, war von Niemanden bei ihm beſtellt worden. Als **Mozart** zu dem Abbate kam, zeigte er ihm ſeinen Entwurf mit der Frage: „Wollen Sie ihn?“ Der Meiſter hat uns ſeine Anſicht über das Libretto nicht geſagt, aber ſo viel iſt ſicher, daß er nach keinem andern mehr fragte. Sollte er im Stande geweſen ſeyn, bei'm erſten Ueberblicke den unermeßlichen Spielraum zu ermeſſen, den dieſes Thema einem Muſiker gewährte; konnte er nicht ſogleich fühlen, wie ſehr es ſeinem ſich innerlich gegebenen Verſprechen zu Hilfe komme, ſich ſelbſt übertreffen zu wollen, weil er einem aus den erſten Kennern beſtehenden Publicum, eine eigends für daſſelbe beſtimmte Oper zu ſchreiben im Begriff ſtand.

Die Compoſition war ſchon beträchtlich vorgerückt, als **Mozart** ſich im Monat September wieder nach Prag begab, wo er bei ſeinem Freunde **Duſſek** (**Duſchek**) abſtieg, der ein Landhaus beſaß, das mitten unter den Weinbergen von Koſſir (Koſobirz), unweit der Stadt lag. Hier wurde die Partitur des **Don Giovanni** vollendet, dieſes achte Weltwunder, welches die Muſikfreunde vollkommen dafür entſchädigt, daß man die ſieben anderen nicht mehr beſitzt. **Mozart** ging alle Tage in die Stadt; die Sänger ſtudirten ihre Rollen unter ihm ein, und zugleich dirigirte er auch die Clavierproben. Nach der erſten Hauptprobe machte **Mozart** mit **Kucharz**, dem Orcheſter-Director, einen Spaziergang, auf dem die Unterhaltung, wie natürlich, ſich dem Gegenſtande zuwandte, der ſie beide beſchäftigte. „Was halten Sie von meiner Muſik zum Don Juan?“ fragte Mozart. „Wird ſie ſo gefallen, wie Figaro? Sie iſt von einer andern Gattung!“ — „Wie können Sie daran zweifeln?“ erwiderte Kucharz. „Die Muſik iſt ſchön, originell, tief gedacht. Was von Mozart kommt, wird den Böhmen gewiß gefallen.“ — „Ihre Verſicherung beruhigt mich, ſie kommt von einem Kenner. Aber ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen laſſen, für Prag etwas Vorzügliches zu leiſten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunſt ſo leicht geworden iſt. Ich verſichere Sie, lieber Freund, Niemand hat ſo viel Mühe auf das Studium der Compoſition verwendet, als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meiſter in der Muſik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchſtudirt hätte.“ Hört dieſe Worte Mozart's, ihr jungen Meiſter, die ihr Genie genug zu haben glaubt, und euch der Studien enthoben wähnt.

Bei der erſten Hauptprobe kamen zwei komiſche Zwiſchenfälle vor. Die Signora Bondini, welche die Rolle der Zerline ſang, fehlte jedesmal an der Stelle, bei der ſie im Finale des erſten Actes um Hilfe zu rufen hat. Sie ſchrie weder zu rechter Zeit, noch ſtark genug, woraus leicht eine völlige muſikaliſche Verwirrung entſtehen, und, in Betracht der Dringlichkeit der Lage, ein nicht mehr gut zu machendes dramatiſches Unglück entſtehen konnte. Mozart ſteigt ungeduldig auf die Bühne, läßt die letzten Tacte des Menuets wiederholen, und, im Augenblicke, in welchem Zerlinen's Stimme hinter den Couliſſen gehört werden muß, packte er die Sängerin mit aller Macht um die Hüften, ſo daß dieſe für dieß Mal ganz natürlich aufſchrie. „*Brava Donella!* So müſſen Sie ſchreien.“ Als man zu der Scene auf dem Kirchhofe kam, ließ Mozart inne halten, weil eine der Poſaunen, welche den Geſang des Gouverneurs zu begleiten hatte: *Di rider finirai*, gefehlt hatte. Man repetirte die Stelle ein, zwei, drei Male und immer fehlte es wieder an dieſer Stelle. Der Maeſtro verläßt ſeinen Platz, geht zu dem unverbeſſerlichen Poſauniſten und erklärt ihm, wie er die Stelle ausgeführt wünſcht. Der Mann erwidert ihm ganz trocken: „das kann man nicht ſo blaſen, und von Ihnen werde ich es auch nicht erſt lernen.“ — „Dafür ſoll mich Gott bewahren, mein Lieber,“ erwiderte Mozart lachend. Er verlangte eine Feder und Papier, und ſetzte ſogleich der Begleitung zwei Oboen, zwei Clarinetten und zwei Fagote hinzu.

Der Tag der Aufführung war herangekommen, und Mozart ſchien die Ouverture vergeſſen zu haben. Den Abend zuvor ſah Mozart eine heitere Geſellſchaft von Freunden um ſich, in der auf den glücklichen Erfolg des Don Juan getrunken wurde. Einer derſelben erinnerte ihn daran, daß die Oper ohne Ouverture nicht gegeben werden könne. Dieſe ganz richtige, obgleich etwas ſpäte Bemerkung, verſetzte Alle in Unruhe; Mozart ſelbſt wurde bedenklich und ſah auf die Uhr, die auf Mitternacht zeigte. Es war keine Zeit mehr zu verlieren. Er zieht ſich in das Zimmer nebenan zurück, und den folgenden Morgen, faſt mit Tagesanbruch, werden die Copiſten geweckt, um ſich eiligſt an die Arbeit zu machen, die ſie aber noch nicht beendigt haben, als bereits die Stunde zum Beginn der Oper geſchlagen. Endlich bringt man die Stimmen faſt noch naß und voll Streuſand, und die Muſiker müſſen ſie *prima vista* ſpielen.

Auf dieſe Art erzählt Herr v. Niſſen den Hergang und citirt ihn, wie ſo viele andere Vorfälle, als einen Beweis der ungemeinen Leichtigkeit, mit der Mozart arbeitete. „Die Ouverture zum Don Juan wurde innerhalb vier oder fünf Stunden componirt und geſchrieben.“ Der däniſche Biograph hätte aber dennoch alle früheren Verfälle überbieten und ein an und für ſich ſchon hinlänglich großes Wunder noch ſteigern können, ohne ſich im Mindeſten von der Wahrheit zu entfernen. Die Anderen hatten Mozart in dem Zimmer nicht arbeiten ſehen, in das er ſich nach Mitternacht zurückgezogen hatte. Dagegen hat ihn Herr v. Niſſen, oder was auf daſſelbe herauskommt, Frau v. Niſſen, geſehen, welche ihm in dieſer merkwürdigen Nacht Geſellſchaft leiſtete. Frau v. Niſſen erzählt, daß, während Mozart dieſe herrliche Ouverture ſchrieb, ein Glas mit Punſch vor ihm auf dem Tiſche geſtanden habe, dieſer habe ihn aber ſo ſchlafrig gemacht, daß er jeden Augenblick den Kopf auf das Papier habe ſinken laſſen. Um die Einwirkung des verrätheriſchen Getränkes zu bekämpfen und den Compoſiteur wach zu erhalten, habe ſie ihm allerlei muntere Sachen, von Aladdin's Wunderlampe, Aſchenbrödel u. dgl. erzählt. Da aber die Anſtrengung, die Schlafrigkeit und das öftere Nicken und Zuſammenfahren ihm die

Arbeit gar zu ſchwer gemacht, ſo habe ſie ihn ermahnt, ein wenig zu ſchlafen, und ihm verſprochen, ihn nach einer Stunde wieder zu wecken. Da er aber ſo feſt geſchlafen, habe ſie es nicht über ſich vermocht, und ihn erſt nach zwei Stunden erweckt. Dieß war um fünf Uhr Morgens; um ſieben Uhr war der Copiſt beſtellt, und um dieſe Stunde war die Ouverture fertig. Die Ouverture zum Don Juan in einem Mittelzuſtande zwiſchen Schlaf und Wachen componirt! Darin liegt die Leichtigkeit, mit der **Mozart** arbeitete. Welches Wunder! Was hätte er erſt geliefert, großer Gott, wenn er im vollen Gebrauche ſeiner geiſtigen Fähigkeiten ſich befunden hätte!

Sollte denn die Behauptung wahr ſeyn, daß Jemand, der ein Buch ſchreibt, nicht unumgänglich nothwendig habe, nachzudenken! Man erwäge alle Umſtände dieſer Geſchichte, wie ſie erzählt wird, genau, bringe damit andere, die materiell in die Augen fallen, in Verbindung, und entſcheide dann ſelbſt. Man befindet ſich am Vorabende der Vorſtellung einer Oper und der Compoſiteur dieſer, ſo feierlich zugeſagten, mit ſo vielem Aufwande des Genies geſchaffenen, mit ſo vieler Ungeduld erwarteten Oper, hat noch nicht ein Mal an die Ouverture gedacht; einer ſeiner Zechbrüder muß ihn erſt daran erinnern, daß die Ouverture noch nicht fertig ſey, und der Maeſtro ſchlägt ſich vor die Stirn und eilt, ſeine Gedanken ſich aus einem Glaſe Punſch zu erholen. Die Sache iſt ziemlich unglaublich, nicht wahr? Dennoch will ich ſie Euch, Ihr Herren Biographen, zugeſtehen; aber nur unter der Bedingung, daß Ihr ſo gefällig ſeyd, mir bei einer kleinen Rechnungsaufgabe zu folgen. Um Euretwillen habe ich die Tacte der Ouverture zum Don Juan gezählt. Sie hat deren dreihundert ungefähr, welche, multiplicirt mit den zwölf Linien innerhalb der Klammern, eine Zahl von etwa dreitauſend ſechshundert, theils leere, theils ausgefüllte Tacte geben, die geſchrieben werden müſſen. — Merket ferner, daß das Andante und das Allegro vier Tempi hat; daß das Andante meiſtens aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigſteln und das Allegro faſt ganz aus Achteln beſteht. Ich habe in meinem Leben ſchon ſo viele Muſik gekritzelt, daß ich wohl zu beurtheilen vermag, ob die geübteſte und geläufigſte Hand, ſelbſt mit Anwendung der üblichen Abkürzungszeichen im Stande iſt, ein Notenheft von dieſem Umfange, nur halbweges leſerlich in weniger als fünf oder ſechs Stunden zu ſchreiben. Mozart hat aber zum Componiren und Schreiben nicht mehr gebraucht. Die geiſtige Arbeit, die ein Werk von dieſer Ausdehnung erforderte, ein Werk, das in der Form des gelehrteſten Styls gehalten iſt, dieſe Arbeit hat ihn auch nicht eine Minute Nachdenken gekoſtet! Allein ſelbſt dieß iſt nicht ganz unmöglich. Auch dieß will ich zugeben, und ſo bleibt mir nur noch ein Wort hinzuzufügen. Der ganze Don Juan, nicht wahr, war mit Ausnahme der Ouverture fertig? Ja ganz gewiß, bereits fertig, gelernt und einſtudirt, da man ihn ja am folgenden Tage geben wollte. Das Andante der Ouverture, Ihr erinnert Euch doch, iſt nichts als eine Reproduction des Hauptgedankens einer Scene aus der Oper, der furchtbaren Scene des unterbrochenen Nachteſſens. Das

Andante war alſo wenigſtens fertig, als ſich Mozart zum Schreiben niederſetzte. Sollte daſſelbe nicht zufälliger Weiſe auch mit dem Allegro der Fall geweſen ſeyn?

Sämmtliche Biographen, Herr v. Niſſen mit inbegriffen, haben uns ein Langes und Breites von der Art erzählt, wie Mozart zu arbeiten pflegte; ſie haben uns geſagt, daß er die größten Werke im Kopfe componirt; daß er ſie zuweilen lange Zeit in ſeinem wunderbaren Gedächtniſſe herumgetragen, ohne eine Note zu verlieren, und, weil er einen gewiſſen Widerwillen gegen die mechaniſche Arbeit des Schreibens gehabt, ſeine Werke erſt im letzten Augenblicke auf's Papier geworfen habe, das heißt, wenn er die Ausführung abzuliefern hatte. Hier liegt das ganze Geheimniß. Jetzt begreife ich das Glas Punſch, die Schlafſucht des Componiſten und die Aufmerkſamkeit, die er den Fabeln zuwendete. Er war mit einer rein mechaniſchen, für ihn höchſt langweiligen Arbeit beſchäftigt. Er copirte.

Die Geſchichte Mozart's iſt ſo außerordentlich an und für ſich, meine ich, daß der Biograph nicht nöthig hat, die Gegenſtände durch eine Loupe zu betrachten, die durch die Vergrößerung entſtellt. Suchen wir keine Wunder, wo keine ſind; aber ſehen wir ſie da, wo ſie wirklich vorhanden ſind. Dieß Mal iſt das Wunder auf Seiten des Prager Orcheſters, welches die Ouverture zum Don Juan vom Blatte ſpielte und zwar zur Zufriedenheit des Maeſtro. „Es ſind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture iſt doch recht gut von Statten gegangen;“ ſind Mozart's eigene Worte. Er hatte Recht, ein Orcheſter ſein zu nennen, das ein ſo übergroßes Vertrauen und eine ſolche Kühnheit des Componiſten rechtfertigte. Gott hatte beide augenſcheinlich für einander geſchaffen. Die vom Blatte geſpielte Ouverture erregte im Publicum ungeheuere Begeiſterung, und ein lang anhaltendes enthuſiaſtiſches Rufen; das ganze Werk wurde ebenſo verſtanden, wie die erhabene Einleitung, und von dieſem Tage an (4. November 1787), hat ſich Don Juan, der ſogleich von den Böhmen zu dem Range erhoben wurde, welchen die Oper aller Opern verdient, bei ihnen mit unveränderlicher Gunſt erhalten, ſo daß die Einwohner Prags, unſere Zeitgenoſſen, ſich immer des unſterblichen Geſchenkes würdig zeigen, das Mozart ihren Vätern gemacht hat.

In Wien wurde Don Giovanni ein ganz anderes Schickſal zu Theil. Schlecht in die Scene geſetzt, ſchlecht einſtudirt, ſchlecht geſpielt, ſchlecht geſungen und noch ſchlechter verſtanden, wurde er gänzlich vom Axur von Salieri*) verdunkelt, gerade wie es Figaro mit *Cosa rara* ergangen war. Ich überlaſſe den Pſychologen die Mühe der Entſcheidung, ob der Tag, an welchem Salieri über Mozart öffentlich triumphirte, der ſchönſte oder grauſamſte Tag ſeines Lebens war. Er triumphirte in Wahrheit, Dank ſey es der Unwiſſenheit der Wiener und ſeines Talents als Muſikdirector, vermöge welcher er das Werk ſeines Nebenbuhlers faſt bis zur Unkenntlichkeit entſtellt hatte, und Dank ſey es der Ergebenheit ſeiner Untergebenen. In all' dieſen Beziehungen mußte er zufrieden ſeyn; allein Salieri war nicht nur neidiſch: er war auch ein großer Muſiker. Er hatte die Partitur des Don Giovanni geleſen, und es iſt bekannt, daß die Werke, welche man am aufmerkſamſten lieſ't, die unſerer Feinde ſind. Mit welch' verzweiflungsvoller Bewunderung mußte ſich bei dieſer Lecture die Seele eines Künſtlers erfüllen, der noch mehr nach dem wahren Ruhme, als nach Ruf geizte! welches Urtheil mußte er ſich in ſeinem Innern ſprechen! welch' neue Schlangen wanden ſich ziſchend in der Lorbeerkrone, die man ihm ſo eben auf das Haupt geſetzt hatte.

---

*) Axur iſt auch ein Stück von Beaumarchais; aber das Sujet iſt bei weitem lyriſcher, als die Hochzeit des Figaro. Ich kenne die Partitur des Axur. Sie iſt eine der ſchönſten der alt italieniſchen, von Gluck verbeſſerten Schule.

Trotz dem Fiasco, welchen ſeine Oper gemacht hatte, und den er vorausgeſehen zu haben ſchien, oder welchen er wenigſtens mit vieler Ruhe ertrug, vermehrte Mozart, ohne Zweifel glücklicher als ſein Beſieger, die Partitur um einige meiſterhafte Nummern, indem er auf den Wunſch der Wiener Sänger vier Piecen hinzuſetzte. Wir werden in der Folge darauf zu ſprechen kommen.

Achtzehntes Capitel.

1788—1789.

Die Ausarbeitung neuer Meiſterwerke, und die Umarbeitung älterer, beſchäftigten Mozart, als er wieder in ſeine Heimath zurückgekommen war. Der Baron v. Swieten*), ſein Freund, und gleich ihm ein begeiſterter Bewunderer Händel's, ſprach oft und mit Bedauern mit ihm, von der Vergeſſenheit, in die dieſer Meiſter in Deutſchland gerathen war. Beide erkannten allerdings an, daß die ungeheueren Fortſchritte, welche die Inſtrumental-Muſik ſeit fünfzig Jahren gemacht hatte, nicht wenig dazu beigetragen habe, Händel zu veralten. Eben ſo mußten ſie auch zugeben, daß die melodiſchen Formen und der Zuſchnitt der Arien ebenfalls ſehr hinter dem modernen Geſchmacke zurückgeblieben ſeyen. Wenn nun ſchon Eingeweihte wie ſie, nicht umhin konnten, Händel's Cantilenen etwas lang und matt zu finden, ſo waren die Profanen gewiß zu entſchuldigen, daß ihnen eben dieſe Cantilenen entſetzlich langweilig vorkamen. Der Muſik liebende Baron und Mozart ſannen nach, ob es denn kein Mittel gebe, Händel zu verjüngen, ohne daß dadurch die Größe und majeſtätiſche Einfachheit beeinträchtigt würde, welche ſeine Oratorien und Cantaten auszeichnete; daß eine Verjungung ſeiner Opern dagegen rein unmoglich ſey, ſahen beide vollkommen ein. Mozart übernahm dieſe ſchwierige Aufgabe auf die dringenden Bitten des Barons, und überarbeitete innerhalb dreier Jahre die Partituren von Acides und Galatea (eine Serenade), des Meſſias und des Alexander-Feſtes. Die Prüfung dieſer reſtaurirten Arbeiten ſoll ihre Stelle in unſeren Analyſen finden.

Aus dem Jahre 1788 ſchreiben ſich unter anderen Original-Compoſitionen die Symphonieen aus G minor und C major mit der Fuge, die ſchönſten, die Mozart uns zurückgelaſſen hat.

---

*) Conſervator an der kaiſerlichen Bibliothek in Wien und Verfaſſer der Worte zu Haydn's Schöpfung.

Im Frühjahre 1789 regte ſich in Mozart auf's Neue wieder der Reiſetrieb, und zwar dieß Mal mit um ſo mehr Macht, als nicht nur die ſchöne Jahreszeit, ſondern auch bedeutende finanzielle Verlegenheiten in's Spiel kamen. Einer ſeiner Schüler, der Fürſt Lichnowsky, bot ihm ſeine Begleitung und ſeinen Wagen bis Berlin an. Man hatte Leipzig und Dresden zu paſſiren, welche beide Städte Mozart noch nicht beſucht hatte. Von Dresden wiſſen wir nichts zu berichten; aber ein Mann, der Mozart oft in Leipzig geſehen hat, hat über ſeinen Aufenthalt in dieſer Stadt Nachrichten aufbewahrt, die uns aus keiner beſſern Quelle zufließen konnten. Dieſer Zeitgenoſſe iſt der im Jahre 1842 in Leipzig verſtorbene Hofrath Rochlitz, ein Kritiker voll Wiſſen und Geſchmack, ein ausgezeichneter Schriftſteller und Gründer der Leipziger muſikaliſchen Zeitung, welche er bis zum Jahre 1819 redigirte. Kaum war Mozart angelangt, als ihn alle muſikaliſchen Notabilitäten der Stadt beglückwünſchten, und ihm den Wunſch zu erkennen gaben, ihn öffentlich zu hören. Es wurde ein Concert angekündigt und Rochlitz, der einer unter den erſten die Bekanntſchaft des berühmten Reiſenden zu machen gekommen war, fand ſich bei der Probe ein. Einige Tage zuvor hatte ſich Mozart in ſehr kräftigen Ausdrücken beklagt, daß man ſeine Werke durch Uebertreibung der Schnelligkeit „verhunze.“ „Da glauben ſie, hierdurch ſoll's feurig werden;

ja wenn's Feuer nicht in der Compoſition ſteckt, ſo wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hineingebracht.“ Seine Kritiken trafen namentlich die italieniſchen Sänger. „Sie jagen oder trillern oder verſchnörkeln, weil ſie nicht ſtudiren und keinen Ton halten können.“ Rochlitz bemerkte aber, daß Mozart bei der Probe das Tempo des erſten Allegro's einer Symphonie ſehr ſchnell nahm. Kaum waren zwanzig Tacte geſpielt, als das Orcheſter das Tempo zurückhielt und ſchleppte. Mozart rief halt! und ſagte, worin man fehlte, rief **Ancora**, und fing eben ſo geſchwind wieder an. Der Erfolg war derſelbe. Er that Alles, um das Tempo gleich fort zu halten, und ſtampfte ein Mal den Tact ſo gewaltig, daß ihm eine Schuhſchnalle in Stücke zerſprang. Alles umſonſt. Er lachte über ſeinen Unfall, rief nochmals **Ancora** und fing zum dritten Male in demſelben Tempo an. Die Muſiker wurden unwillig über das kleine blaſſe Männchen, das ſie ſo hudelte, arbeiteten darauf los, und nun ging es. Alles Folgende nahm er gemäßigt. Mozart wollte ſich nun auch wieder die Liebe des Orcheſters gewinnen, ohne jedoch die gute Wirkung ſeines Eifers zu verſcherzen. Er lobte alſo nun das Accompagnement und ſagte: „Da die Herren ſo feſt ſind, ſo brauche ich meine Concerte nicht zu probiren; denn die Stimmen ſind richtig geſchrieben; Sie ſpielen richtig und ich auch. Was braucht es mehr?“ Das Orcheſter, das zuerſt durch das Blaſen des Boreas gepeitſcht, dann aber durch Phöbus Strahlen, gleich dem Reiſenden in der Fabel, wieder ermuthigt worden war, fühlte ſich durch dieſen doppelten Stachel angetrieben. „Es accomvagnirte," ſagt Rochlitz, „das äuſſerſt ſchwere und intricate Concert ohne Probe und zwar nun vollkommen richtig, denn es ſpielte mit Ehrfurcht gegen Mozart und mit möglichſter Delicateſſe, denn es ſpielte aus Liebe zu ihm." Nach der Probe wandte ſich Mozart an einige Kenner mit den Worten: „Wundern Sie ſich nicht über mich. Es war nicht Caprice; ich ſah aber, daß die meiſten Muſiker bejahrte Leute ſind; es wäre des Schleppens kein Ende geweſen, wenn ich ſie nicht erſt in's Feuer getrieben und böſe gemacht hätte. Vor lauter Aerger thaten ſie nun ihr Möglichſtes." Dieſer Kunſtgriff, welcher ebenſo einzig in ſeiner Art, als genial war, beweiſt, daß dieſer ſonſt ſo ſchlichte und zerſtreute Mann auch Beobachter werden, als Pſycholog berechnen, die Menſchen behandeln konnte, wenn es darauf ankam im Intereſſe der Kunſt, dem einzigen Intereſſe, das er je recht begriffen hatte, zu handeln.

Die Stücke, welche Mozart vor dem Leipziger Publicum ſpielte, waren alle von ſeiner Compoſition und beinahe ſämmtlich noch Manuſcripte. Um auf ſeinen Reiſen dem damals gewöhnlichen Stehlen ſeiner Arbeit, nämlich dem heimlichen Abſchreiben ſeiner Concert-Manuſcripte vorzubeugen, ſpielte er von einer Clavierſtimme, die nichts als einen bezifferten Baß enthielt, über der nur die Hauptideen ausgeſchrieben, die Figuren und Paſſagen leicht angedeutet waren; ſo ſehr konnte er ſich auf ſein Gedächtniß und auch auf ſein Gefühl verlaſſen. Auf dieſe Art ſah man ihn in Leipzig zwei Concerte, eine Phantaſie, Variationen und einige andere, ſchon vor mehreren Jahren componirte Stücke ſpielen.

Der Abend brachte ihm zwar viele Beifallsbezeugungen ein, die Einnahme dagegen deckte kaum die Koſten. Alle, welche den Beneficianten kannten, hatten Freibillete erhalten; an der Caſſe zeigten ſich wenige Liebhaber. Mozart ſpielte aber für die Freibillets, in einem halbvollen Saale, alles, ja ſogar noch mehr, als er auf dem Zettel verſprochen hatte. Es lag nicht in ſeinem Charakter, die Anweſenden, ſo wenig es ihrer auch waren, das Unrecht derer entgelten zu laſſen, die nicht gekommen waren. Sein kleines, faſt aus lauter Muſikern von Gewerbe oder Künſtlern aus Liebhaberei gebildetes Publicum, verſtand ihn, und ließ ihm Gerechtigkeit angedeihen. Bedurfte es für ihn mehr, um ihn in die beſte Laune zu verſetzen?

Auf Bitten ſeiner Freunde, der Inhaber von Freibillets wahrſcheinlich, ſpielte Mozart auf der Orgel der St. Thomaskirche. Ein Schüler Sebaſtian Bach's, der alte ehrwürdige Doles, hatte nach ſeinem Meiſter die Anſtellung als Cantor (Muſik- und Geſanglehrer) an der berühmten Thomasſchule erhalten. Mozart's Spiel brachte auf dieſen einen ſchwer zu beſchreibenden Eindruck hervor. „Ich meinte," ſagte dieſer, „der alte Bach ſey wieder aufgeſtanden." Doles nahm den lebhafteſten Antheil an dem Manne, deſſen mächtiges Talent zum erſten Male ſeit vierzig Jahren *) mit dem glorreichen Andenken rivaliſirte, welches er heraufbeſchworen hatte. Die Erkenntlichkeit des guten alten Mannes, für eine ſo große Freude, veranlaßte ihn auf ein Mittel

---

*) Bach ſtarb 1750.

zu ſinnen, durch welches er Mozart einen Gegendienſt zu leiſten vermochte. Endlich glaubte er eines gefunden zu haben. Zu jener Zeit waren Bach's Werke noch in wenigen Händen. Mozart ſelbſt, der ſie ſein ganzes Leben hindurch ſtudirte, ſcheint nur die Fugen und die Präludien für Orgel und Clavier, nicht aber die Vocalcompoſitionen des Patriarchen des deutſchen Geſanges gekannt zu haben. Doles ließ daher ſeine Schüler die Motette mit Doppelchor ihm vorſingen: „Singet dem Herrn ein neues Lied, ohne ihm zu ſagen, von wem es wäre." Gleich bei den erſten Tacten ſtutzte Mozart: nach einigen weiteren Tacten aber rief er aus: „Was iſt das?" Und nun ſchien ſeine ganze Seele in ſeinen Ohren zu ſeyn. Als die Motette zu Ende war, ſagte er, mit vor Freude ſtrahlendem Geſichte: „Das iſt doch einmal Etwas, aus dem ſich was lernen läßt." Man ſagte ihm, daß die Thomasſchule die ganze Sammlung der Motetten Bach's beſitze, und daß ſie dieſelben wie eine Reliquie betrachte. „Das iſt recht, das iſt brav! ich möchte ſie ſehen," rief er aus. Weil aber dieſe Motetten nicht in Partitur vorhanden waren, ſo ließ er ſich die einzelnen Hefte bringen. Es war eine Freude für den ſtillen Beobachter, zu ſehen, wie eifrig ſich Mozart ſetzte, die Stimmen um ſich herum, auf den Knieen und auf die nächſten Stühle vertheilte, was er nicht in den Händen halten konnte, und, alles Andere vergeſſend, nicht eher aufſtand, bis er Alles, was von Bach da war, durchgeſehen hatte. Er erbat ſich eine Copie, hielt dieſe ſehr hoch, und — wenn ich nicht ſehr irre, kann dem Kenner der Bach'-

ſchen Compoſitionen und des Mozart'ſchen Requiems, beſonders etwa der großen Fuge: **Christe eleïson** — das Studium, die Werthſchätzung und die volle Auffaſſung des Geiſtes des alten Contrapunctiſten nicht entgehen.

Mozart wollte einen kleinen Ausflug nach Dresden machen und dann wieder nach Leipzig zurückkehren. „Am Vorabende ſpeiſ'te er bei Doles, und war ſehr aufgeräumt. Als er weggehen wollte, vermochte Doles ſeine Betrübniß nicht zu verbergen, und wandte ſich mit den Worten an ihn: „Wer weiß, ob wir Sie wieder ſehen: geben Sie uns eine Zeile von Ihrer Hand." Mozart, gegen jedes Bewillkommnen und Abſchiednehmen ziemlich gleichgiltig, hielt ſich über das ſentimentale Weſen auf, und wollte ſchlafen gehen, ſtatt zu ſchreiben. Zuletzt ſagt er doch: „Nun, Papa, geben Sie mir ein Stück Papier!" Dieſes war gleich da, Mozart riß es in zwei Hälften, ſetzte ſich und ſchrieb fünf oder ſechs Minuten. Dann gab er dem Vater die eine und dem Sohne*) die andere Hälfte**). Auf dem erſten Blatte war ein dreiſtimmiger Canon in halben Noten, ohne Worte. Der Canon war trefflich und ſehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war gleichfalls ein dreiſtimmiger Canon, aber in Achteln und auch ohne Worte; wir ſangen ihn und fanden dieſen trefflich und ſehr drollig. Jetzt bemerkten wir und freuten uns, daß beide zuſammen geſungen werden konnten, und alſo ein ſechsſtimmiges Ganzes ausmachten. „Nun die Worte," ſagte Mozart, und ſchrieb unter den erſten: „Lebet wohl, wir ſeh'n uns wieder," und unter den zweiten: „Heult noch gar wie alte Weiber." So wurden ſie noch ein Mal durchgeſungen, und es iſt nicht zu ſagen, welch' eine lächerliche und doch tief, faſt ergrimmt einſchneidende, alſo vielleicht erhaben-komiſche Wirkung dieß auf uns machte, und irr' ich nicht, auch auf ihn ſelbſt; denn mit etwas wilder Stimme rief er: „Adieu Kinder! und — war fort." Nach einem reichlich genoſſenen Abendeſſen, innerhalb fünf bis ſechs Minuten, ein muſikaliſches Rechenexempel zu löſen, wie die Compoſition eines ſechsſtimmigen Canons iſt, und mit dieſer an und für ſich ſchon verwickelten Aufgabe eine äſthetiſch noch weit ſchwierigere zu verbinden, Weinen und Lachen in dieſelben Accorde zu zwingen, das würde jeden Glauben überſteigen, wenn nicht unſer Vertrauen in Mozart durch vorangegangene, nicht weniger überraſchende und ebenſo beglaubigte Beiſpiele feſt ſtünde.

---

*) Doles' Sohn ohne Zweifel.

**) Man wollte ſpäter entdecken, daß dieſe Fuge eine Etude nach Händel ſey. Wir werden ſpäter ſehen, was daran iſt.

Mozart erfüllte das gewiſſermaßen im Canon gegebene Verſprechen, indem er bald wieder zu ſeinen Freunden nach Leipzig zurückkehrte. Die meiſte Zeit während ſeiner Anweſenheit hielt er ſich in Doles' Hauſe auf, wo ſich immer die ganze Familie um ihn verſammelte. Eines Tages war die Unterhaltung auf einen der lebenden Componiſten gefallen, und man ſtritt ſich über die Verdienſte eines Muſikers, der offenbar Talent für die komiſche Oper hatte, aber irgendwo als Kirchen-Compoſiteur angeſtellt war *). Vater Doles, der überhaupt etwas mehr, als recht und billig war, auf den Theaterſtyl bei den für die Kirche beſtimmten Werken hielt, nahm jenes Componiſten Partie gegen Mozart's ſtetes „Iſt ja all' nichts!“ ſehr lebhaft. — „Und ich wette, Sie haben noch nicht Vieles von ihm gehört,“ fiel Doles ebenfalls ein. „Sie gewinnen,“ antwortete Mozart; aber das iſt auch nicht nöthig; ſo Einer kann nichts Rechtes dieſer Art machen. Er hat keine Idee in ſich. Herr, wenn der liebe Gott mich ſo in die Kirche und vor ein ſolches Orcheſter geſetzt hätte **)!“ — „Nun, Sie ſollen heute noch eine Miſſa von ihm haben, die Sie mit ihm ausſöhnen wird.“ — Mozart nahm die Meſſe und brachte ſie den folgenden Abend wieder. — „Nun, was ſagen Sie zu der Miſſa?“ — „Läßt ſich all' gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werden's nicht übel nehmen, ich habe bis zum Credo einen andern Text unterlegt, ſo wird ſich's beſſer machen. Nein, es muß ihn Keiner vorher leſen! Wollen's gleich aufführen!“ — Er ſetzte ſich an's Fortepiano, theilte die vier Singſtimmen aus; wir mußten ihm ſchon zu Willen ſeyn; wir ſangen und er accompagnirte. Eine poſſierlichere Aufführung der Miſſa hat es nie gegeben. Die Hauptperſonen — Vater Doles mit der Altſtimme, die er unter ſtetem ernſten Kopfſchütteln über das Scandal doch ſo trefflich abſang; Mozart immer die zehn Finger voll in den Trompeten- und Pauken-reichen Sätzen, unter ausgelaſſener Freude immer wiederholend: „Na, geht's nicht ſo beſſer z'ſammen? Und nun der arge und doch herrlich angepaßte Text — z. B. das brillante Allegro zu Kyrie Eleiſon: „Hol's der Geier, das geht flink!“ Und zum Schluſſe die Fuge: „Cum sancto spiritu in gloria Dei patris!“ Das iſt geſtohlen Gut, ihr Herren nehmt's nicht übel.“

---

*) Rochlitz nennt dieſen Componiſten nicht. Ich glaube, daß es Naumann war.

**) Wahrſcheinlich meinte Mozart das von Dresden, woher er eben kam.

Es lag in ſeiner Reizbarkeit, launig zu ſeyn, und in der Stimmung ſeines Gemüthes, nicht ſelten unmittelbar von einem Extrem zum andern überzugehen. Nachdem er in jener ausgelaſſenen Luſtigkeit noch eine Weile verblieben war, und, wie öfters, in ſogenannten Knittelverſen geſprochen hatte, trat er an's Fenſter, ſpielte, wie gewöhnlich, Clavier auf dem Fenſterpolſter, und ſchwärmte, ohne auf die an ihn gerichteten Reden etwas zu geben, als gleichgiltige Antworten, faſt ohne Bewußtſeyn. Das Geſpräch über Kirchenmuſik war allgemeiner und ernſthafter geworden. „Unerſetzlicher Schade,“ ſagte Einer, „daß es ſo vielen großen Muſikern, beſonders der vorigen Zeit, ergangen iſt, wie den alten Malern: daß ſie nämlich ihre ungeheueren Kräfte auf meiſtens nicht nur unfruchtbare, ſondern auch Geiſt-tödtende Sujets der Kirche verwenden mußten!“ — Ganz umgeſtimmt und trübe wendete ſich Mozart hier zu den Anderen und ſagte — dem Sinne nach, obſchon nicht auf dieſe Weiſe: „Das iſt nun auch einmal wieder ſo ein Kunſtgeſchwätz! Bei Euch, aufgeklärte Proteſtanten, wie Ihr euch nennt, wenn Ihr Eure Religion im Kopfe habt — kann etwas

Wahres darin ſeyn; das weiß ich nicht. Aber bei uns iſt das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das ſagen will: **Agnus Dei, qui tollit peccati mundi, dona nobis pacem.** Aber wenn man von früheſter Kindheit, wie ich, in das myſtiſche Heiligthum unſerer Religion eingeführt iſt; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit ſeinen dunkelen, aber drängenden Gefühlen hinſollte, in voller Inbrunſt des Herzens ſeinen Gottesdienſt abwartete, ohne zu wiſſen, was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wiſſen, was man gehabt habe: wenn man Diejenigen glücklich pries, die unter dem rührenden **Agnus Dei** hinknieeten und das Abendmahl empfingen, und bei'm Empfange die Muſik in ſanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden ſprach: **Benedictus, qui venit etc.**; dann iſt's anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren; aber — wenigſtens iſt mir ſo — wenn man nun die tauſend Mal gehörten Worte nochmals vornimmt, ſie in Muſik zu ſetzen, ſo kommt das Alles wieder, und ſteht vor Einem und bewegt Einem die Seele. Mozart ſchilderte nun einige Scenen jener Art aus ſeinen früheſten Kinderjahren, dem Alter, in welchem die religiöſen Empfindungen ſich ſo ganz mit der jungfräulichen Reinheit des Herzens verſchmelzen und daſſelbe mit einem entzückenden Zauber erfüllen. Mit beſonderm Intereſſe verweilte er dann bei der Erinnerung an die Zeit, als die Kaiſerin Maria Thereſia ihm als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen hatte, das **Te Deum** zur Einweihung eines Krankenhauſes oder einer ähnlichen Stiftung, zu componiren, und an der Spitze der ganzen kaiſerlichen Capelle ſelbſt aufzuführen. „Wie mir da war! — wie mir da war!“ — rief er einmal über das andere. „Das kommt doch all' nicht wieder! Man treibt ſich umher in dem leeren Alltagsleben“ — ſagte er, ward bitter, trank viel ſtarken Wein und ſprach kein vernünftiges Wort mehr.

Dieſe ganze Erzählung des Herrn Rochlitz ſchien mir ſo intereſſant, ſelbſt bis auf ihre unbedeutendſte Einzelnheit herab, und ſo reich an den wichtigſten Schlußfolgerungen aus derſelben für den Verfaſſer einer philoſophiſchen Biographie Mozart's, daß ich jede Phraſe gern mit Gold aufgewogen hätte, wenn ich nicht Alles um einen mäßigen Ladenpreis hätte haben können.

Unſer Reiſender konnte ſich nicht rühmen, in Leipzig glänzende Geſchäfte gemacht zu haben, dennoch verläugnete ſich ſein gutes Herz nicht. Im Augenblicke der Abreiſe ſieht er einen alten Clavierſtimmer bei ſich eintreten, der eine kleine Forderung an ihn zu machen hatte. Dieſer Mann ſtammelte. — „Nun, was verlangen Sie, Alter?“ fragte Mozart. — „Eu—e—e—re kai—kaiſerliche Majeſtät, i—ich wo—wollte ſagen, Herr Ca—Capellmei—meiſter Sr. kaiſerlichen Majeſtät, i—ich bi—bin mehrmals dageweſen, und wei—eil die Zeiten hart ſind, ſo—o mei—ein—ne ich, ein Tha—aler wäre nicht zu viel.“ — „Ein Thaler! man ſoll nicht ſagen, daß ein ſo braver Mann wegen eines Thalers zu mir gekommen ſey. Hier;“ und damit drückte er einige Ducaten in die Hand des erſtaunten alten Mannes. „Eu—eu—re Ma—a—je—jeſtät, ich wo—ollte ſa—agen...“

„Adieu, Alter, lebt wohl;“ und damit ſprang er in den Wagen.“

Ich vermag die Quelle dieſer Anekdote nicht anzugeben, aber ſie iſt Mozart's Charakter ganz angemeſſen; es iſt aber ein Umſtand dabei, der Aufklärung erheiſcht; nämlich der Titel Capellmeiſter, mit dem ihn der ſtotternde Clavierſtimmer anredete. Mozart war, wie wir geſehen haben, ohne Anſtellung, aber durch ein Decret vom Jahre 1787 war er zum Kammer-Componiſten Sr. kaiſ. königl. Majeſtät ernannt worden, was zwar nur ein Ehrentitel, mit dem aber doch ein Gehalt von 800 Gulden verbunden war. Der Hof machte nie eine Beſtellung bei ihm, zu welcher er vermöge dieſes Titels hätte verbunden ſeyn können. Er ſagte deßhalb auch von dieſem Gehalte: „Viel zu groß für das, was ich leiſte, und viel zu klein für das, was ich leiſten könnte.“

Bei ſeiner Ankunft in Berlin, gerade um die Stunde, in der das Theater ſeinen Anfang nimmt, erfährt Mozart, daß eine ſeiner Opern, Belmonte und Conſtanze, gegeben werde. Sogleich eilt er dahin, ohne ſich zum Umkleiden Zeit zu nehmen. Er horcht, horcht und zwar ſo aufmerkſam, daß er nach einigen Minuten Alles um ſich vergißt, und laut zu denken anfängt. Bald freut er ſich zu ſehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er wieder unzufrieden mit dem Tempo, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viele Schnörkeleien. Der Beifall und Tadel des Maeſtro ſprechen ſich Anfangs nur in Geberden und durch eine Art von Brummen aus; bald aber übermannt ihn das muſikaliſche Fieber. Er drängt ſich, ohne es zu wiſſen, immer näher und näher dem Orcheſter zu, ſtößt ſeine Nachbarn, vergißt ſich zu entſchuldigen, brummt und ſummt die Melodieen des Werkes vor ſich hin, das er in Gedanken ſelbſt leitet, und läßt bei jedem Fehler ein kräftiges Wort ertönen oder ſpricht ſein Mißfallen aus. Alle Augen folgen dem kleinen, unſcheinbaren Männchen im ſchlechten Oberrocke, das ſich während der Darſtellung ſo auffallende Freiheiten herausnimmt. Einige lachen ihm in's Geſicht, andere, welche er im Genuſſe ſtörte, werden ärgerlich. Schon ſpricht man davon, den Störenfried zum Theater hinaus zu werfen, der es wagt, in der Vorſtellung einer Oper Mozart's einen ſolchen Lärmen zu machen. Er merkt nichts, hört nichts als die Sänger und das Orcheſter. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie. „Friſch zum Kampfe, friſch zum Streite ꝛc." Die Direction hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder fehlten die Muſiker, genug, die zweiten Violinen griffen bei den Worten: „Nur ein feiger Tropf verzagt," jedes Mal Dis ſtatt D. Hier konnte Mozart ſich nicht länger halten; er rief in ſeiner, freilich nicht ſehr verzierten Sprache aus Leibeskräften: „Verflucht! wollt Ihr D greifen?" Alles ſah ſich um, auch mehrere aus dem Orcheſter wollten wiſſen, wer ſie ſo ſchonungslos angeredet hatte. Einige Muſiker erkannten den Mann in dem alten Ueberrocke. Die Nachricht von ſeiner Anweſenheit verbreitet ſich wie ein Lauffeuer durch das ganze Theater, und vom Orcheſter auf die Bühne, wo ſie große Unruhe verbreitet. Die Sängerin, welche die Rolle Blondinens hat, erklärte, daß ſie nicht weiter ſinge, indem ſie eine plötzliche Unpäßlichkeit vorſchützt. Als die Nachricht an den Muſikdirector gelangt, weiß dieſer ſich nicht anders mehr aus ſeiner Verlegenheit zu helfen, als daß er ſich an den Urheber der ganzen Unordnung wendet, welcher unterdeſſen bis in ſeine Nähe vorgedrungen iſt. In einem Augenblicke iſt Mozart hinter den Couliſſen und tritt mit den Worten zu der eingeſchüchterten Sängerin: „Madame, was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich, vortrefflich geſungen, und damit Sie's ein andermal noch beſſer ſingen, will ich die Rolle mit Ihnen einſtudiren.“ Dieſes Compliment ſammt dem Verſprechen befreite die Muſikfreunde aus der Gefahr, die ihnen drohte.

Den folgenden Tag ſprach man in Berlin von nichts, als von der Veranlaſſung, welche beinahe die Vorſtellung unterbrochen hätte. Mozart iſt hier, hieß es überall. Er wurde bei Hofe vorgeſtellt und von dem Könige Friedrich Wilhelm II. äußerſt gnädig aufgenommen. Dieſer Fürſt ſchätzte und bezahlte nicht nur die Muſiker ungemein, ſondern war, wenn auch nicht tiefer Kenner, doch geſchmackvoller Liebhaber, und es hätte, wie man ſagt, nur von Mozart abgehangen, das außerordentliche Wohlwollen zu benützen, welches er ihm zu Theil werden ließ. Es verging faſt kein Tag, an welchem er nicht in die Gemächer des Königs gerufen wurde, wo er entweder allein ſpielen oder mit einigen Mitgliedern der Hofcapelle Quartetts vorzutragen hatte. Friedrich Wilhelm wünſchte ſeine Meinung über dieſe Capelle, eine der erſten in Europa, zu hören. Mozart erwiderte: „Sie hat die größte Sammlung von Virtuoſen in der Welt; auch Quartett habe ich nirgends ſo gehört, als hier; aber wenn die Herren alle beiſammen ſind, könnten ſie es noch beſſer machen.“ Der König freute ſich über ſeine Aufrichtigkeit und ſagte ihm lächelnd: „Bleiben Sie bei mir, Sie können es dahin bringen, daß ſie es noch beſſer machen! Ich biete Ihnen jährlich dreitauſend Thaler Gehalt an.“ Dreitauſend Thaler für einen, der nicht mehr als achthundert Gulden ſicheres Einkommen hatte. Ueberdieß ſprach ſich in den Worten des Königs die Abſicht deutlich aus, daß er ihm die Stelle eines erſten Capellmeiſters zu geben beabſichtige. Endlich ſollte er die ſeiner würdige Stellung erlangen, um die er ſich ſo lange und ſtets vergeblich bemüht hatte. Man kann es faſt nicht begreifen, wie Mozart auf ein eben ſo verführeriſches als ehrenvolles Anerbieten mit Rührung erwidern konnte: „Kann ich meinen guten Kaiſer verlaſſen?“ Der König, welcher ſeine Verhältniſſe in Wien wohl kannte, wurde bei dieſer Antwort ebenfalls gerührt, und ſetzte nach einer Pauſe hinzu: „Ueberlegen Sie ſich die Sache; ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erſt kommen ſollten.“ Mozart kam aber nicht.

Das Wahre kann zuweilen nicht wahrſcheinlich klingen. Was ſollen wir von dieſer Unterhaltung denken. Sie als wahr anzunehmen, wäre ſchwer; ſie für eine reine Erfindung zu halten, wäre es vielleicht noch mehr. Erwägen wir einmal, was Mozart durch ſeine freie Wahl ſich erhielt und was er zum Opfer brachte.

In Wien mußte er Unterricht geben, für Muſikverleger, ja für den Erſten Beſten, dem es in den Sinn kam, ein Lied oder einen Walzer zu beſtellen, alſo förmlich in der Frohne arbeiten. — In Berlin konnte er alle dieſe elenden Aushilfsmittel, die für einen muſikaliſchen Gewerbsmann, aber nicht für einen Künſtler, wie er, paſſend waren, gegen eine ehrenvolle Stellung und einen Gehalt nebſt Nebeneinkünften vertauſchen, welche ſeine Einnahmen ſogleich verdreifacht haben würden. — In Wien mußte er Jedermann zu Dienſten ſtehen, und ſeufzend über ſeine Sklaverei, in den, dem Schlafe abgebrochenen Stunden, die Zeit einbringen, welche er den Tag über zum Broderwerbe auf die traurigſte Art von der Welt hatte verwenden müſſen. — In Berlin hätte er keinen andern Herrn als den König, ſeinen Wohlthäter, gehabt; keine anderen Pflichten, als ſolche, welche mit ſeinem hohen Berufe und ſeinen Neigungen übereingeſtimmt haben würden; keine anderen Befehle auszuführen gehabt, als Meiſterwerke zu ſchreiben, was er auch ohne Befehl von ſelbſt gethan haben würde. — In Wien waren ſeine dramatiſchen Werke ganz in den Händen einer nie ruhenden Cabale, die unumſchränkt über ſämmtliche materielle Hilfsmittel des Theaters, über das Orcheſter und die Sänger verfügte. — In Berlin ſicherte eine Geſellſchaft von Geſangs- und Inſtrumentalkünſtlern, deren oberſte Direction er erhalten ſollte, denſelben Werken die glänzendſte und beſt verſtandene Ausführung. — In Wien war, wie ihm wohlbekannt, die Meinung des Publicums über ihn ſehr getheilt, weil die Leute, welche den muſikaliſchen Ton in der Geſellſchaft angaben, alle ſeine

Feinde, Neider und Läſterer waren. — In Berlin konnte er ſelbſt den Commandoſtab ſchwingen, ſelbſt den Ton bei einem Publicum angeben, das aufgeklärter, überlegter und reifer für ſeine Entwürfe war, als dasjenige, welches *Cosa rara* einem Don Juan vorzog. — Mit einem Worte, in Wien war er arm, abhängig, erniedrigt, verfolgt und mißkannt; in Berlin dagegen wäre er reich, mächtig, frei von jeder ſeiner nicht würdigen Beſchäftigung, anerkannt, bewundert, geehrt und ſtets gegen jede Cabale und allen Neid, wenn dieſe je zum Vorſcheine zu kommen gewagt hätten, geſchützt geweſen.

Konnte unter ſolchen Umſtänden von einem Schwanken in der Wahl die Rede ſeyn? Man müßte geradezu an ſeinem Verſtande zweifeln, wenn er, zwiſchen allem erdenklichen Elende auf einer Seite und einer vollkommen glücklichen Lage auf der andern, in der Wahl hätte verlegen ſeyn können. Daß Mozart in dem Augenblicke, in welchem ihm der Vorſchlag gemacht wurde, den Kaiſer Joſeph zu verlaſſen, ſich mit Rührung der huldreichen Worte erinnerte, die dieſer ſchon an ihn gerichtet hatte, war bei ſeinem weichen und gefühlvollen Herzen ganz natürlich. Allein ſollte durch dieſe Kundgebung ſeiner Empfindung nicht Alles, was dieſer Fürſt für ihn gethan hatte, der ihn nur als Ueberzähligen in ſeiner Capelle beibehielt, und ihm unter einem Titelchen ohne Functionen ein Almoſen ausgeworfen hatte, ausgeglichen worden ſeyn? Der Kaiſer hatte der Aufführung des Figaro und Don Juan angewohnt und Beifall gezollt *), aber dennoch blieben die Italiener im Beſitze der erſten Stellen, in einer deutſchen Stadt, in der ſich kein Platz für Mozart fand. Und Mozart ſollte dem freigebigen Monarchen, der ein lange geübtes Unrecht und die Tücke, mit welcher ihn das Schickſal verfolgte, gut machen wollte, ein Nein geantwortet haben? Der Künſtler und Familienvater ſollte ſeinen künftigen Ruhm und das Wohl ſeiner Kinder ſo geopfert haben? Und wem hatte er beides zum Opfer gebracht? Offenbar nichts Anderem, als dem Vergnügen, gebackene Hähnel im Prater eſſen, und dem unſchätzbaren Vortheile, ſeine Uhr nach der der Stephanskirche richten zu können.

---

*) Figaro war Joſeph's II. Lieblings-Oper.

Dieſelben Schlüſſe, wie ich, werden ganz gewiß auch meine Leſer ziehen, die wir uns ſämmtlich für Leute von Verſtand halten. Allein ſoviel iſt ebenfalls gewiß, daß weder ſie noch ich im Stande ſind, einen Don Juan, oder die Ouverture zur Zauberflöte, oder das Requiem zu machen. Derjenige aber, der alles dieß gemacht hat, konnte aus eben dieſem Grunde auch andere Schlüſſe machen, und anders handeln wie wir. Was zuerſt das Geld anbelangt, ſo hing es nur von Mozart ab, ſich viel davon zu verſchaffen, ohne erſter Capellmeiſter des Königs von Preußen zu werden. Er durfte nur auf ſeine Kindheit zurückgehen und eine italieniſche Opernfabrik im Geſchmacke des Zeitalters anlegen. Das Stück hätte ihm die Arbeit einer Woche gekoſtet, und der Abſatz in ganz Europa wäre ungeheuer geweſen. Sein Ruf würde ſich mit ſeinem Vermögen in gleichfortſchreitendem Verhältniſſe vermehrt haben; und der Vorrath ſeines Genies, deſſen ungemeine Verſchwendung ſeine Lebensgeiſter ſehr raſch erſchöpfte, wäre dabei beinahe unberührt geblieben. Er wollte aber nicht *). Auf der andern Seite erſcheint die Anhänglichkeit an einen Monarchen, deſſen geborener Unterthan er nicht einmal war, und der ihm nicht einmal die wohlverdienteſten Gnadenbezeugungen zukommen läßt, in den Augen eines practiſch denkenden Menſchen als ein ſchwaches Band, weil er durch das Verlaſſen dieſes Fürſten an Ehre und Belohnung viel gewinnen konnte. Ich denke darüber ebenſo; aber ich wiederhole nochmals, Mozart war, weit entfernt, kein practiſch denkender Menſch. Er hatte für Kaiſer Joſeph eine Herzens-Zuneigung, er liebte ihn wie einen Freund. Warum hätte er ſeinem Freunde Joſeph nicht ebenfalls ein Geldopfer bringen ſollen, ſo gut wie jedem ſeiner anderen Freunde, ſo lange er noch einen Gulden in der Taſche hatte. Dazu kommt noch in Betracht, daß, wenn ihm der Kaiſer auch wenig gab, er ihm wenigſtens nichts nahm, während die anderen ihn ſcham- und mitleidlos ausplünderten. Und wer weiß, ob die Uhr von St. Stephan und der Prater nicht viel auf die Entſchließungen eines Menſchen einwirkten, der vom Practiſchen des Lebens ſo wenig verſtand. Auch mochte die Atmoſphäre einer lutheriſchen Stadt ihm nicht ſo gut behagen wie die der katholiſchen Stadt Wien. Die Sitten und Gewohnheiten der Wiener ſagten in mehr als einer Hinſicht ſeinen Sitten und Gewohnheiten mehr zu, als der militairiſche und wiſſenſchaftliche Ton, der in Berlin herrſchte. Ein angenehmeres Klima, eine viel ſchönere Na-

---

*) Was ſpäter bewieſen werden ſoll.

tur, der gemüthliche Menſchenſchlag; namentlich aber die drallen, runden Wienerinnen, die ſüße Macht der Gewohnheit, alles dieß zuſammen konnte ihn wohl an einem Orte zurückhalten, wo ſeine höheren Intereſſen allerdings möglichſt tief verletzt wurden, der aber ſeinem Geſchmacke vollkommen zuſagte.

Es bleibt uns jetzt noch etwas Weſentliches zu prüfen übrig, nämlich das Zeugniß, auf welchem die Angabe dieſer Unterhaltung zwiſchen Friedrich Wilhelm und Mozart beruht, und welches wir, als Biograph, weder verwerfen, noch als vollgiltig annehmen dürfen. Unſere Autorität iſt Herr v. Niſſen, der im Namen ſeiner Frau ſpricht. Er ſagt folgendes: „Der König erzählte nachher dieſes Geſpräch verſchiedenen Perſonen, unter anderen auch der Gattin Mozart's ſelbſt, als ſie nach ihres Mannes Tode nach Berlin kam, und von dem Gönner ihres verſtorbenen Mannes ſehr anſehnlich unterſtützt wurde.“

Es iſt alſo die Wittwe Mozart ſelbſt, welche behauptet, vom Könige eine Sache erfahren zu haben, welche derſelbe ſchon mehreren Perſonen zuvor erzählt hatte. Wir haben keine Veranlaſſung, an der Wahrheitsliebe der Frau v. Niſſen im Allgemeinen zu zweifeln, und wenn wir ſie in der Folge auch einmal von der Wahrheit abweichen ſehen, ſo iſt dieß in einem Falle, in dem wir Alle uns von ihr entfernen, das heißt, wenn wir vor dem Publicum ein an und für ſich unbedeutendes Unrecht zu verbergen haben. Hier lag es aber nicht im Intereſſe der Frau v. Niſſen, Etwas zu erfinden. Im Gegentheile, die Ablehnung einer

Anſtellung mit dreitauſend Thalern mußte der Mutter einer Familie, die nahezu darbte, völlig als Wahnſinn erſcheinen. Wie hätte ſie es überhaupt wagen können, einem Könige Worte in den Mund zu legen, welche tauſend Zeugen zu widerlegen ſich bemüht hätten. Bei Hofe erfährt man Alles, die Wände haben Ohren.

Nachdem der däniſche Biograph die eben beſprochene Unterredung erzählt hat, ſetzt er hinzu, daß Mozart ſpäter, man merke ſich wohl, ſpäter, vom Kaiſer Joſeph aus freiem Antriebe, wahrſcheinlich um unſeren Helden für ſeine Ergebenheit mit der ſtets ſichern Münze dramatiſcher Gerechtigkeit zu entſchädigen, eine Stelle in ſeiner Capelle erhielt. Und was war das für eine Stelle? achthundert Gulden und nichts dafür zu thun. Hierauf folgt ein Brief, in welchem Mozart dieſe Ernennung ſeiner Schweſter anzeigt. Der Brief iſt vom Auguſt 1787 datirt, und die Unterredung, die uns ſo lange aufgehalten, fällt in das Jahr 1789. Iſt es nicht für einen Geſchichtſchreiber ein Unglück, an den glänzendſten Stellen ſeiner Ueberſicht mit der einfältigen Chronologie in Widerſpruch zu gerathen.

Unter vorliegenden Umſtänden bleibt mir nichts übrig, als den Leſer zu bitten, das Für und Gegen zu erwägen, und ſelbſt zu entſcheiden, was er von obiger, ſo oft erwähnten Unterredung denken ſoll.

Neunzehntes Capitel.

1789—1791.

Für den Zeitraum von etwa zwei Jahren, welchen wir jeßt zu beſchreiben haben, tritt ein großer Mangel an biographiſchem Material ein; ſo daß wir faſt nicht viel mehr als das Datum einiger Begebniſſe und einiger Werke zu geben vermögen.

Als Mozart im Juni 1789 von ſeinem Ausfluge nach Hauſe zurückgekehrt war, machte er ſich ſogleich an die Arbeit, um als Erkenntlichkeit für die gute Aufnahme, welche ihm der König von Preußen hatte angedeihen laſſen, für dieſen ein Violinquartett zu componiren. Es iſt dieß das ſchöne Quartett aus **D dur**, mit concertirender Partie für Violoncell (Werk 4. Nr. 10, Ausgabe von Pleyel). Zwei andere von derſelben Art, die Nr. 11 u. 12, wurden erſt zwei Jahre ſpäter componirt. Der König dankte ihm durch die Ueberſendung einer Tabatiere nebſt hundert Friedrichsd'or.

Zu Anfange des Jahres 1790 ſchrieb Mozart ſein fünftes dramatiſches Meiſterwerk für das italieniſche Theater in Wien; *Cosi fan tutte osia la scuola degli amanti* (So machen ſie's Alle, oder die Schule der Liebenden), komiſche Oper in zwei Acten. Wir kennen durchaus keine Einzelnheiten über die erſten Vorſtellungen von *Cosi fan tutte*, woraus man ſchließen muß, daß die neue Oper keines großen Beifalles von Seiten der Liebhaber in Wien ſich zu rühmen hatte.

Wenn man dem franzöſiſchen Stücke, nach welchem die *Nozze di Figaro* bearbeitet worden war, zu viele Auswüchſe des überſprudelnden Geiſtes vorwerfen konnte, ſo war dagegen der Text von *Cosi fan tutte* ſo abgeſchmackt und langweilig, daß es vielleicht unmöglich wäre, in der Maſſe der italieniſchen Librettos, welcher Zweig der Literatur, wie Jedermann weiß, ſo überreich iſt, ein zweites ähnliches zu finden. Dieſe Ausgleichung war zwar, ich geſtehe es, nichts weniger als glücklich, aber da es Mozart gelungen war, ſo viele muſikaliſche Schönheiten, ſo vieles Gefühl den Worten Figaro's zu verleihen, ſo konnte er, und zwar noch viel leichter möglicher Weiſe, vielen Geiſt in eine Poſſe bringen, die ganz ohne Sinn war, die aber einige lyriſche Situationen und eine Art von Komik enthielt, die muſikaliſch viel leichter wieder zu geben war, als die von Beaumarchais. Alſo im Ganzen genommen war *Cosi fan tutte* als Text eben ſo viel werth, als Figaro, womit ich aber nicht ſagen will, daß eines dieſer beiden Librettos den Componiſten mehr angezogen habe, als das andere. Das eine wie das andere wurde ihm durch zwei große Mächte aufgedrungen: Figaro durch den Kaiſer Joſeph; *Cosi fan tutte* durch die Nothwendigkeit. Die Direction des italieniſchen Theaters in Wien wird eine ihrer Einſicht würdige Wahl getroffen und Mozart's Gläubiger werden ſich beeilt haben, ſie zu unterſtützen.

Nie ſcheinen aber die Verhältniſſe Mozart's in betrübterm Zuſtande geweſen zu ſeyn, als zur Zeit des Todes Joſeph's II., der den 20. Februar 1790 erfolgte. Gequält um einiger, was weiß ich, wie elender Summen willen, und von dem Wunſche beſeelt, die ungeſtümen Mahner befriedigen, oder ihnen wenigſtens aus dem Wege gehen zu können, eilte er nach Frankfurt, wo die Kurfürſten beiſammen waren, um ein neues Oberhaupt des Reiches zu wählen. Auf dem Wege von Frankfurt nach München ſah er ſich überall gut aufgenommen, gefeiert und bewundert; aber überall zog er nach ſeiner Gewohnheit mit leeren Taſchen ab. Das, was ich mühſam in wenige Worte zuſammengefaßt habe, findet ſich, mehr dem Sinne als den Worten nach, in ein paar weitläuftigen und lamentabeln Briefen, welche Mozart während ſeiner Reiſe ſchrieb, und in welchen faſt nichts verſtändlich iſt, als daß er kein Geld hatte und um jeden Preis welches haben ſollte. Aus dem von Mozart eigenhändig geſchriebenen Kataloge ſeiner Werke [*]), der faſt mein einziger Leitfaden durch die Leerheit dieſes Capitels war, geht hervor, daß er gegen Ende des Jahres 1790 wieder zu Hauſe eingetroffen ſeyn mußte Man findet unter den Monaten September, October und November (dieſe brachte er auf der Reiſe zu) nichts darin aufgezeichnet, dagegen findet ſich im December das große Violinquartett aus D dur. Seine älteren Brüder, die Quintetts aus C dur und G moll entſtanden im Jahr 1787 einige Monate vor Don Giovanni.

---

[*]) Angefangen im Jahr 1784, mit thematiſch geordneter Angabe der Werke, geführt bis zum 15. Nov. 1791 u. 1805 von J. A. André in Offenbach herausgegeben.

Zwanzigſtes Capitel.

1791.

So wären wir alſo zu dem zweiten Semeſter des verhängnißvollen Jahres einundneunzig, dem letzten in Mozart's Leben, gelangt, in welchem er noch eine übermenſchliche Fruchtbarkeit und einen Reichthum himmliſcher Phantaſieen entwickelte, welche durch die Schöpfungen der Zauberflöte, des Titus und des Requiems, das ganze, lange Leben eines andern Muſikers auszufüllen und zu verherrlichen vermögend geweſen wären. Glücklicherweiſe fehlen hier die Materialien nicht. Wir wollen ſogleich an das Hiſtoriſche dieſer drei Meiſterwerke gehen, welche das Leben Mozart's krönen und ſein Grab mit einem ewigen Strahlenkranze umſchließen.

Es lebte um dieſe Zeit in Wien ein Original mit Namen Schikaneder, Theaterunternehmer, Schauſpieler, Dichter in gebundener und ungebundener Sprache, Librettomacher, Decorateur und ſehr häufig auch Componiſt für die tragiſch-komiſch-lyriſch-tanzende Geſellſchaft, deren Director er war; ein Menſch, unerſchöpflich an Hilfsmitteln jeder Art, der ſowohl auf der Bühne als auch außerhalb derſelben Genieſtreiche machte, und weder in Geſchäften noch in der Wahl ſeiner dramatiſchen Combinationen zuverläſſig, ſonſt aber, wie man ſich auszudrücken pflegt, ein guter Kerl war. Ich vergaß zu ſagen, daß dieſer Zögling ſämmtlicher Muſen, dieſes Univerſalgenie, auch ſang, und daß ſeine Stimme, nach dem

Zeugniſſen der Muſikfreunde ſeiner Zeit, die Mitte zwiſchen dem Knarren einer Wetterfahne und der eines Bratenwenders hielt. Trotz ſeiner ſeltenen Talente behandelte ihn Dame Fortuna ebenſo, wie er ſelbſt ſich zuweilen erlaubte, Andere zu behandeln. Die blinde Göttin betrog ihn ſo, daß er eines Tages ſeine Caſſe völlig leer ſah. Es blieb ihm nichts übrig, als ſein Haus zu ſchließen und die Rechnungen zu ordnen, welche das Gefängniß ſicher liquidirt hätte. Unſer Mann ſchien verloren. Allein noch iſt nicht Alles verloren! Er iſt Dichter, und zwar ein Dichter, dem es eben ſo wenig Mühe macht, die auſſer-dramatiſchen Ereigniſſe zu lenken, als die Stücke auf dem Theater. Die Kataſtrophe, die ihn bedroht, ſoll eine bewunderungswürdige Entwickelung erhalten, die ihn in beſſere Umſtände, als je zuvor, und ihn, Schikaneder! unſterblich machen ſoll. Dazu bedurfte es aber der Beihilfe eines intimen und ganz ergebenen Freundes. Das iſt kein Hinderniß. Schikaneder war der Pylades aller Oreſte, bei denen es Etwas zu ſchmauſen und zu trinken gab. Seit vielen Jahren konnte er das Eine oder das Andere bei Mozart finden. Er hat den Charakter deſſelben gründlich ſtudirt; er kennt ihn alſo genau und ſieht ſich folglich gerettet, denn das Publicum wird ihm wieder zuſtrömen, ihm Beifall zollen, und dabei kann es nicht fehlen, daß er halb im Rauſche ſeinen Namen auf die Nachwelt vererbt. Er geht zu Mozart, und ſtellt dieſem in paſſendem Pathos ſeine verzweiflungsvolle Lage vor, und ſchließt mit der Erklärung, daß er auf ihn ſeine letzte Hoffnung ſetze.

„Womit kann ich Ihnen helfen?" — „Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geſchmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Decorationen ſchaffen u. ſ. w., Alles, wie man's jetzt haben will." — „Gut, ich will's übernehmen." — „Was verlangen Sie zum Honorar?" — „Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache ſo machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie wollen, aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen, daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Directionen, und das ſoll meine Bezahlung ſeyn." — Man kann ſich denken, mit welcher Freude und unter welchen Betheuerungen unverbrüchlichen Einhaltens dieſer edelmüthigen Bedingungen, der Handel von dem bedrängten Theaterunternehmer eingegangen wurde. — Mozart machte ſich an's Werk; er arbeitete Tag und Nacht, wobei er ſeine Gefälligkeit ſo weit trieb, daß er ſogar einige Nummern mehrmals umarbeitete, die dieſem ſchwer zu befriedigenden Richter nicht zuſagten. Es blieb ihm übrigens keine andere Wahl, weil er ſonſt zu befürchten gehabt hätte, daß Schikaneder, wie es einmal ſeine unſaubere Art war, ſeine Partitur durch Einflicken von Stücken nach ſeinem Geſchmacke verdorben hätte. Die Zauberflöte erntete einen beiſpielloſen Beifall, der immer mehr zunahm, und den auch bald andere Städte theilten; denn in kurzer Zeit wurde ſie ſchon auf mehreren auswärtigen Theatern gegeben, ohne daß eine Direction ſich deßhalb wegen der Partitur an Mozart gewendet hätte! Ein Werk, das lange Zeit beinahe allen, die von Muſik in Deutſchland lebten, bis auf den unbedeutendſten Copiſten hinaus, Geld genug einbrachte, ertrug ſeinem Componiſten nichts oder faſt ſo viel als nichts! Was that aber Mozart, als er den Streich erfuhr, den ihm ſein Pylades geſpielt hatte? „Der Lump!“ rief er aus, und den folgenden Tag ſetzte ſich Schikaneder, wie früher, an ſeinen Tiſch.

Es iſt wohl Keiner unter meinen Leſern, dem die Geſchichte des Requiems nicht bekannt wäre. Sie wurde mit tauſend Abweichungen erzählt, in tauſend Werken veröffentlicht, und hat eine Menge Menſchen mit dem Namen Mozart bekannt gemacht, welche zu ernſt, zu ſehr mit ſoliden Dingen beſchäftigt ſind, als daß ſie ſich mit Muſik befaſſen könnten, welche aber nichts deſto weniger gern wunderbare Geſchichten am warmen Ofen erzählen hören oder leſen. Der Mann im ſchwarzen Mantel, ſein dreimaliges, feierliches Erſcheinen, wovon das letzte mit dem Tode Mozart's zuſammenfiel, die Natur ſeiner Botſchaft, das undurchdringliche Geheimniß, das ihn allen ſpäteren Nachforſchungen entzieht, Alles dieß zuſammen machte eine Art von Legende daraus, welcher eine Notorität und ein Glaube während vierzig Jahren jede Anfechtung benommen zu haben ſchienen. Allein die Wahrheit verjährt ſich nicht, und ein Biograph heutigen Tages iſt genöthigt, ſtatt eine Art von Geſpenſtergeſchichte zu erzählen, was ſo ganz nach unſerm Zeitgeſchmacke wäre, ſich in ein Labyrinth kleinlicher proſaiſcher Begebenheiten zu vertiefen, wo er überall auf Dunkelheiten, Ungewißheit, Widerſpruch, Tücken und Unwahrheiten ſtößt. Der unerforſchliche Bote ach! iſt an's Tageslicht gezogen worden; er iſt vor den Nachforſchungen, die Herr Gottfried Weber angeſtellt hat, gleich den Phantomen, mit denen er ſo viele Aehnlichkeit hat, und welche bei'm erſten Strahle der Morgenröthe unſichtbar werden, verſchwunden.

Die berühmte Controverſe, auf welche ich ſo eben anſpielte, und welche die Echtheit und den Urſprung des Requiems betrifft, hat ſeit 1826 eine Menge Federn von muſikaliſchen Literaten und Dilettanten in Bewegung geſetzt. Ohne Zweifel haben viele meiner Leſer von dem großen Proceſſe ſprechen gehört, ohne daß ſie aber vielleicht die Acten deſſelben genau kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Meine Pflicht iſt es, ſie damit bekannt zu machen, damit die Fragen, welche in demſelben beſprochen, leider aber nicht entſchieden worden ſind, von dieſer Zeit an einen mit der Biographie Mozart's eng verwebten Theil bilden. Ich werde aber das Ganze in einem eigenen Capitel zuſammenfaſſen, welches ich in der Form eines Anhanges dem erſten Bande einverleiben will; ich ſage aber zum Voraus, daß es zum Leſen das langweiligſte Capitel bilden wird, wie es, auch ohne allen Vergleich, am ſchwierigſten und mühſamſten unter allen zuſammenzuſtellen war.

So viel mir bekannt iſt, hat ſich bis jetzt noch nirgends ein Zeugniß oder ein Beweis vorgefunden, welche die urſprüngliche Sage über die Entſtehung des Requiems widerlegt hätten, ſo wie ſie die Wittwe **Mozart** erzählt hat, mit Ausnahme des Wunderbaren daran, welches das unter ihrer Leitung abgefaßte Buch enthält, und deſſen Quelle ſie wahrſcheinlich ſelbſt iſt. Indem wir ihren Bericht als den meiſt authentiſchen annehmen,* wenn auch nicht in allen, doch wenigſtens in den hauptſächlichſten Einzelnheiten, wollen wir ihn auch als Leitfaden bis zum Schluſſe des Bandes, mit Ausnahme des Anhanges, ſammt allem, was er Zweifelhaftes oder ſelbſt der Wahrheit offenbar Zuwiderlaufendes enthält, benützen.

Mozart arbeitete noch an der Zauberflöte, als er einen anonymen Brief erhielt, welcher den Auftrag in ſich ſchloß, eine Todtenmeſſe zu componiren und die Anfrage, um welchen Preis und binnen welcher Zeit er ſie liefern könne. Da er nicht den geringſten Schritt ohne ſeine Frau zu thun pflegte, erzählte er ihr den ſonderbaren Auftrag und äußerte dabei ſeinen Wunſch, ſich in dieſer Gattung auch einmal zu verſuchen, um ſo mehr, da der höhere pathetiſche Styl der Kirchenmuſik immer ſein Lieblingsſtudium war. Seine Frau rieth ihm zur Annahme des Auftrages, und **Mozart** ſchrieb dem unbekannten Beſteller zurück, daß er das Requiem für ein gewiſſes Honorar verfertigen werde. Die Zeit der Vollendung könne er nicht genau beſtimmen, doch wünſche er den Ort zu wiſſen, wohin er das vollendete Werk abzuliefern habe. Nach einiger Zeit erſchien derſelbe Bote wieder, brachte nicht nur das bedungene Honorar mit, ſondern auch das Verſprechen einer beträchtlichen Zulage bei Uebergabe der Partitur, da er mit ſeiner Forderung ſo billig geweſen ſey. Uebrigens möge er ganz nach Laune ſeines Geiſtes arbeiten. Doch ſolle er ſich gar keine Mühe geben, den Beſteller zu erfahren, indem es gewiß umſonſt ſeyn werde.

Während dem erhielt Mozart den ehrenvollen und vortheilhaften Antrag, für die Prager zur Krönung des Kaiſers Leopold die Opera ſeria: **La Clemenza di Tito** zu ſchreiben, welchen er auch annahm.

Eben als er mit ſeiner Frau in den Reiſewagen ſtieg, ſtand der Bote gleich einem Geiſte wieder da, zupfte die Frau am Rocke und fragte: „Wie wird es nun mit dem Requiem ausſehen?“ Mozart entſchuldigte ſich mit der Nothwendigkeit der Reiſe und der Unmöglichkeit, ſeinem unbekannten Gebieter davon Nachricht geben zu können; übrigens werde es bei ſeiner Zurückkunft ſeine erſte Arbeit ſeyn, es käme nur auf den Unbekannten an, ob er ſo lange warten wolle" und damit war der Bote gänzlich befriedigt.

Dieß iſt Wort für Wort die Angabe der Frau v. Niſſen hinſichtlich der Entſtehungsart des Requiems. Sie iſt ſehr einfach, ganz natürlich, nur etwas lakoniſch, und, wie wir bereits bemerkt haben, vermochten die von Herrn G. Weber geſammelten und zuſammengeſtellten Zeugniſſe ihr keineswegs etwas anzuhaben. Im Gegentheile, die wichtigſten Zeugenausſagen haben nur neue Gründe für deren Glaubwürdigkeit geliefert.

Mozart, deſſen Geſundheit ſchon bedeutend erſchüttert war, als er Schikaneder's Oper angefangen hatte, kam ganz krank und durch die übermenſchliche Anſtrengung ſeines [illegible], das er ſelbſt während der Reiſe nicht ausſetzte, in Prag an. **La Clemenza di Tito** hatte mit ihm auf der Heerſtraße Fortſchritte gemacht, ſo daß achtzehn Tage genügten, ihm die Oper vollenden zu laſſen.

Mozart's Freunde bemerkten mit Unruhe ſeine matten Augen und das Leidende, das ſich in allen ſeinen Zügen ausdrückte; doch dachten ſie entfernt nicht daran, daß das Uebel ſo traurige Folgen haben ſollte. Er blieb nicht zu Hauſe, man ſah ihn arbeiten, Beſuche abſtatten, die Proben leiten, ſich unterhalten, Muſik machen, wie wenn er über Nichts zu klagen hätte; kaum ſagte er Jemand, daß er einen Arzt gebrauche. Die Abende brachte er gewöhnlich am Billard in einem benachbarten Kaffeehauſe zu. Dieſes Spiel liebte er leidenſchaftlich. Einſtmals, als er ſich eben wieder demſelben mit all' der Aufmerkſamkeit zugewendet hatte, die man einem Lieblingsvergnügen ſchenkt, hörte man ihn mehrmals auf irgend eine Melodie hum hum hum vor ſich hin ſummen. Als der Stoß an ſeinen Gegner kam, zog er ein Stückchen Papier aus der Taſche, warf einen raſchen Blick darauf, ſpielte dann weiter, wobei er auf's Neue hum hum trällerte. Nachdem er zwei oder drei Tage hinter einander daſſelbe gethan hatte, ſagte Mozart mit einem Male zu ſeinen Freunden: „jetzt kommt und hört." Was war es? Es war das köſtliche Quintett im erſten Acte der Zauberflöte, das er während des Billardſpielens componirt hatte, und das eben mit hum hum anfängt, weil Papageno durch ſein Schloß am Munde ſtumm iſt. Damals arbeitete Mozart Hals über Kopf an ſeinem Titus, und es ertönten in einem und demſelben muſikaliſchen Kopfe zu gleicher Zeit die coquetten Phraſen der drei Damen und die pathetiſchen Laute Vitellia's, das drollige Geplauder des Vogel-Menſchens, und das Geſchrei des Abſcheues und der Verzweiflung, welches die Römer bei'm Anblicke des brennenden Capitols und ihres geliebten Fürſten ausſtoßen, den ſie von dem Eiſen eines Mörders getroffen ſehen; und dieſe beiden Productionen, nämlich das Finale in Titus und das Quintett in der Zauberflöte, bilden die ſich vollig entgegenſtehenden Extreme der theatraliſchen Muſik; und jedes der beiden Gemälde iſt von höchſter, unnachahmlichſter Vollendung; und Mozart war bei all' dem doch nur ein Sterblicher! Warum machte er aber ſich die an und für ſich ſchon hinreichend ermüdende Arbeit noch verwickelter? Fühlte er vielleicht ſchon jetzt die Nothwendigkeit ſich zu beeilen? Aus der außergewöhnlichen Rührung, die er nicht bergen konnte, als er ſich von ſeinen Freunden in Prag verabſchiedete, ſollte man es beinahe vermuthen. Er vergoß bei einer Veranlaſſung Thränen, die er ſonſt immer ſo leicht genommen hatte.

La Clemenza di Tito ſprach als Neuigkeit nicht beſonders an. Der Eindruck, den ſie machte, wurde durch die Feſtlichkeiten und Bälle, die aus Veranlaſſung der Krönung ſtattfanden, verwiſcht. Die Muſik iſt von dem Augenblicke an Nichts mehr, ſobald ſie aufhört, für den Zuhörer Alles zu ſeyn, und nur als obligate Zugabe zu Luſtbarkeiten anderer Gattung erſcheint. Unter ſolchen Verhaltniſſen ziehe ich die ſchlechteſte, oder, wenn man will, die trivialſte Muſik vor, weil dieſe dann wenigſtens an ihrem Platze iſt, und das zerſtreute Ohr durch Nichthören gewinnt.

Einundzwanzigſtes Capitel.

1791.

Sobald Mozart wieder zu Hauſe in Wien war, wo ihn dieß Mal ein glanzender Triumph, Anſtellung, Ausſichten auf glücklichere Verhältniſſe — und der Tod erwarteten, legte er die letzte Hand an das Populärſte ſeiner Meiſterwerke. Die Ouverture zur Zauberflöte und der Prieſtermarſch zu Anfange des zweiten Actes, wurden zwei Tage vor der Aufführung, welche den 30. September ſtattfand, componirt oder wenigſtens geſchrieben. Titus war am 6. deſſelben Monates in Scene geſetzt worden.

Vom 30. September an (die Daten werden hier von äußerſter Wichtigkeit) konnte demnach Mozart, weil ihn kein anderes Geſchäft mehr in Anſpruch nahm, ſeine ganze Sorgfalt dem Requiem widmen, welches der Unbekannte bei ihm beſtellt hatte. Weil er die Bezahlung zum Voraus empfangen hatte und ihn noch überdieß „der Wunſch, ſich in dieſer Gattung auch einmal zu verſuchen“ antrieb, ſo arbeitete er Tag und Nacht an dem Requiem mit unermüdlichem Eifer und einem Intereſſe, welches keines ſeiner früheren Werke ihm einzuflößen vermocht hatte, und welches die Fortſchritte ſeines Uebels nicht zu erkalten im Stande waren. Die Ohnmachten, welche ſich öfters eingeſtellt hatten, während er an der Partitur der Zauberflöte ſchrieb, erneuerten ſich wieder, ohne daß er aber durch ſie von ſeiner Arbeit ſich hatte abhalten laſſen. Seine Anſtrengungen nahmen mit ſeiner Schwäche zu und jeden Tag wurden die Zufälle häufiger und ſchwerer. Seine Frau, durch dieſe Symptome, ſo wie durch die auffallende Schwermuth des Kranken beunruhigt, gab ſich alle Mühe, ihn aufzuheitern und zu zerſtreuen, und begleitete ihn an einem ſchönen Herbſttage im Wagen in den Prater. Hier ſprach ſich Mozart über das Geheimniß des Requiems gegen ſie aus. „Ich ſchreibe es für mich ſelbſt," ſagte er weinend. „Mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben." Centnerſchwer fiel die Rede auf das Herz ſeiner armen Frau. Sie ſuchte ihn zu überreden, daß ſolche Gedanken nur in ſeiner Einbildung lägen. Man rief einen Arzt herbei, welcher dem Kranken anbefahl, die verhängnißvolle Partitur bei Seite zu legen. Mozart unterwarf ſich dem Ausſpruche, wurde aber nur noch trauriger, denn er fühlte wohl, daß dieſes Opfer ihn nicht zu retten vermöge. Er ſah ſich nun in's Zimmer gebannt und durfte nicht einmal mehr arbeiten. Während er hier traurig und unthätig ſitzen mußte, brachten die fortgeſetzten Darſtellungen der Zauberflöte, von denen er einige ſelbſt noch dirigirt hatte, die ganze große Stadt Wien in freudige Aufregung. Alles wollte dieſe Oper ſehen. Es regnete Geld in die Theatercaſſe, man zankte ſich um die Billets. Der Saal des Schauſpielhauſes ertönte fortwährend von Beifalls- und Freudengeſchrei, das Auſſen wiederhallte! Faſt alle Echo's Deutſchlands ſchien der Genius der Zauberflöte zumal erweckt zu haben. Was macht aber der Meiſter, während ſein Werk ſo viele reich und glücklich macht, und Jedem die ſchönen Augenblicke ſeines

Lebens vermehrt. Man ſucht ihn im Orcheſter; ein Anderer führt den Tactirſtab. Man ſucht ihn im Opernhauſe; der Meiſter iſt nicht darin, aber ſein Geiſt ſchwebt noch über dem Kampfplatze, den er durch ſo viele unſterbliche Triumphe verherrlicht hatte. Einſam, die Augen auf die Uhr gerichtet, folgt er der Vorſtellung in Gedanken. „Jetzt," ſpricht er zu ſich, „iſt der erſte Act zu Ende. — Jetzt ſingt man den Schwur: Dir große Königin der Nacht..." dann fällt ihm ein, daß für ihn Alles aus ſeyn werde, und ſeine Augen wenden ſich mit Schauder von dem Zeiger weg, der plötzlich viel raſcher ſich zu bewegen ſcheint.

Einige Tage erzwungener Ruhe verſchafften ihm jedoch einige Linderung. Am 15. November fühlte er ſich ſo erträglich, daß er im Stande war, eine kleine Cantate: das Lob der Freundſchaft zu ſchreiben, die für eine Freimaurer-Loge beſtellt worden war. Mozart war Mitglied dieſer Brüderſchaft. Die gute Aufführung, und der große Beifall, mit dem ſie aufgenommen wurde, ſchien ſeinen Geiſt noch mehr zu beleben. Er verlangte nun dringend die Rückgabe der Partitur des Requiems. Seine Frau, welche ihn jetzt außer Gefahr glaubte, nahm keinen Anſtand, ſie ihm zurückzugeben, doch kaum hatte er auf's Neue Hand an dieſes Werk des Todes gelegt, als ſowohl ſeine moraliſchen als phyſiſchen Leiden ſich wieder mit doppelter Macht einſtellten, und alle Ausſicht auf Hoffnung verſchwand. Dießmal ſollte der Kampf nicht lange dauern, und fünf Tage nach dem maureriſchen Feſte ſank Mozart auf ſein Lager, von dem er ſich nicht mehr erheben ſollte, auf welchem er ſich aber fortwährend mit den erhabenen Vorbereitungen beſchäftigte, die er zu ſeinem Leichenbegängniſſe traf.

Während Mozart mit aufgeſchwollenen Gliedern, und am ganzen Körper von einer ſchlagartigen Unbeweglichkeit gelähmt auf ſeinem Todtenbette lag, brachte man ihm ſeine Ernennung zum Capellmeiſter an der Kathedrale von St. Stephan. Dieſe Stelle hatte der Magiſtrat von Wien zu vergeben, und es waren von alten Zeiten her ein ſehr bedeutender Gehalt und beträchtliche Nebeneinkünfte damit verbunden. Bald ſtritten ſich auch die erſten Theater Deutſchlands, welchen die glänzenden Einnahmen, die ihnen die Zauberflöte verſchafft, die Augen geöffnet hatten, um den Beſitz des Compoſiteurs derſelben, um jeden Preis, den derſelbe fordern würde. Zu gleicher Zeit liefen aus Preßburg und Amſterdam Briefe ein, in welchen man ihm den Antrag machte, gegen ein anſehnliches Honorar, periodiſche Arbeiten von verſchiedener Gattung, muſikaliſche Miscellaneen, zu liefern.

Als Mozart alle dieſe unerwarteten Glücksfälle, die ſich ſo raſch hinter einander folgten, erfuhr, rief er aus: „Eben jetzt ſoll ich fort, da ich ruhig leben könnte! Jetzt meine Kunſt verlaſſen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefeſſelt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig ſchreiben würde, was mein Herz mir eingibt! Ich ſoll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande geweſen wäre, für ihr Wohl beſſer zu ſorgen! Habe ich es nicht vorhergeſagt, daß ich dieß Requiem für mich ſchreibe?"

Während der vierzehn Tage, binnen welchen ihn die furchtbaren Schmerzen der Krankheit quälten, der er unterlag und welche die Aerzte für eine Gehirnentzündung erkannten, oder wenigſtens zu erkennen glaubten, verläugnete ſich die bewunderungswürdige Güte und die Sanftmuth ſeines Charakters keinen Augenblick. Er zeigte ſich vollkommen ergeben, wenn gleich ein nagender Schmerz an ſeinem Herzen fraß. Mozart wußte den Tag ſeines Todes voraus. Als am Abende des 5. Decembers Sophie Weber, ſeine Schwägerin, kam, um nach ſeinem Befinden ſich zu erkundigen, ſagte der Kranke zu ihr: „Gut, daß Sie da ſind: heute Nacht bleiben Sie bei mir: Sie müſſen mich ſterben ſehen." Als ihm ſeine Schwägerin dieſen Gedanken ausreden wollte, fuhr er fort: „Nein, nein, es iſt vergebens. Ich habe ja ſchon den Todtengeſchmack auf der Zunge, ich rieche den Tod, und wer wird meiner Conſtanze beiſtehen, wenn Sie nicht bleiben?" Sophie eilte ihre Mutter zu benachrichtigen und kam ſogleich wieder. Sie traf Süßmayer*) am Bette des Sterbenden ſtehend. Die Partitur des Requiems lag aufgeſchlagen auf der Bettdecke. Nachdem Mozart einige Zeit darin geblättert und ſein Werk mit feuchten Augen betrachtet hatte, gab er ſeinem Schüler Anweiſungen, deren Geheimniß, das jetzt zwei Gräber beſiegeln, einige dreißig Jahre ſpäter, ſo viele Debatten und ſo vieles Aergerniß veranlaſſen ſollte. Hierauf wandte ſich Mozart an ſeine Frau und empfahl ihr ſeinen Tod ſo lange geheim zu halten, bis ſie Albrechtsberger habe benachrichtigen können. „Denn ihm," ſagte er, „gehört mein Dienſt von Gott- und Rechtswegen*). „Unterdeſſen kam ſein Arzt, der kalte Umſchläge um den brennenden Kopf verordnete, welche aber den Kranken ſo erſchütterten, daß er augenblicklich Bewegung und Sprache verlor. Seine Gedanken waren aber noch beiſammen, was er durch eine letzte Handlung beurkundete. Man ſah die bleichen Lippen und Wangen des Sterbenden ſich aufblaſen, wie um Süßmayer an einen gewiſſen Effect, den er mit den Pauken im Requiem hervorbringen ſolle, zu erinnern. Die erhabene Seele Mozart's flog der Quelle alles Lichtes und aller Harmonie zu.

---

*) Schüler Mozart's und Vollender des Requiems.

Zweiundzwanzigſtes Capitel.

1791.

Den Tag, welcher auf dieſe thränenvolle Nacht folgte, erzählt Sophie Weber, kamen die Menſchen ſchaarenweiſe unter die Fenſter der Wohnung des Verſtorbenen, welche laut um ihn weinten und ſchrieen; ſie beweinten Mozart, wie man ihn in ſeiner Familie beweinte. Es iſt dieß nicht der gewöhnliche Tribut der Trauer, welche Muſikfreunde dem Andenken eines großen Muſikers zollen; ſondern es iſt dieß die wahrhafteſte und ſchönſte Leichenrede, jener allgemeine Schmerz, der ſtets mit unwiderlegbarer Beredtſamkeit bei dem Tode eines Wohlthaters des Menſchengeſchlechtes ſich kund gibt. Es leben zu viele Menſchen, deren Daſeyn die Muſik verſchönert, veredelt oder welchen ſie zum Troſte gereicht. „La sua vita era, così dire, una fortuna publica; una publica calamità la sua morte*)“ ſagte von ihm, ich weiß nicht welcher Italiener, und noch nie iſt ein wahreres Wort geſprochen worden.

---

*) Albrechtsberger, einer der gelehrteſten Theoretiker und Profeſſoren der Compoſition ſeiner Zeit, Beethoven's Lehrer, erhielt auch in der That die Stelle, zu der Mozart ernannt worden war.

Prag zeichnete ſich durch die höchſte Theilnahme aus, welche man den Manen eines Privatmannes an den Tag legen kann. Sobald die traurige Nachricht bekannt geworden war, vereinigten ſich ſogleich aus freiem Antriebe ſämmtliche Muſiker des Theaters und alle Tonkünſtler der Stadt zur Abhaltung feierlicher Exequien für den Geſtorbenen. Man wählte zu dieſer Feier, welche in der Pfarrkirche St. Nicolaus ſtattfand, ein Requiem von Rösler. Den Tag zuvor wurden die Einwohner Prag's durch gedruckte Anzeigen davon in Kenntniß geſetzt. Am Tage der Feierlichkeit ſelbſt wurden eine halbe Stunde lang alle Glocken der Pfarrkirche geläutet. Faſt die ganze Stadt ſtrömte hinzu, ſo daß weder der ſogenannte welſche Platz die Wagen, noch die ſonſt für beinahe viertauſend Menſchen geräumige Kirche die Verehrer des Verklärten alle faſſen konnte. In der Mitte der Kirche ſtand ein herrlich beleuchteter Katafalk; zwölf Schüler des Gymnaſiums, mit quer über die Schulter hangenden Flören und Fackeln in der Hand, ſtanden um denſelben her. Das von **Strohbach** dirigirte Orcheſter zählte hundertundzwanzig der erſten Tonkünſtler. Dieſe Leute, von denen ein Theil zum erſten Male und zwar vom Blatte, die Ouverture zu Don Juan geſpielt hatte, executirten die Todtenmeſſe mit einer Einmüthigkeit und einem Ausdrucke des Gefühles, welches eine ganze Stadt mit ihnen theilte. Als man um die ewige Ruhe deſſen flehte, der den Anweſenden ſo großes und edles Vergnügen bereitet hatte, floßen die Thränen der Freundſchaft und Dankbarkeit vereint. Auf dieſe Art wurde Mozart's Andenken in ſeinem lieben Prag geehrt. Was hätte das Publicum erſt empfunden, wenn es ſtatt einer Muſik Rösler's, den Schwanengeſang des Sterbenden ſelbſt gehört hätte, den er mit ſeinem letzten Athemzuge ausgehaucht. Sein **Lacrymosa dies illa** hätte allein an dieſem wahren Tage der Thränen ertönen ſollen. Der Meiſter wußte wohl, daß er allein im Stande ſey, den Ausdruck eines unendlichen Schmerzes, eines Schmerzes, der dem glich, welchen die ganze Welt erlitten hatte, in der Muſik hervorzubringen.

---

*) „Sein Leben war, ſo zu ſagen, ein allgemeines Glück, ſein Tod ein allgemeines Unglück.“

Während man in Prag einem leeren Sarge Ehren erwies, wie ſie nur Verſtorbenen vom höchſten Range zu Theil werden, wußte die Familie des Dahingeſchiedenen in Wien nicht, womit ſie ſeine Begräbnißkoſten beſtreiten ſolle.

Der Preis eines eigenen Platzes auf dem Kirchhofe überſtieg die Kräfte der Erben und ſo wurde Mozart's Leichnam in einer gemeinſchaftlichen Grube beerdigt!

Einige Fremde, welche ſich im Jahr 1808 in Wien befanden, wünſchten den Ort kennen zu lernen, wo ſeine Gebeine ruhen. Man konnte ihn nicht angeben. Andere Todte hatten von dieſen Gräbern Beſitz genommen, die von Zeit zu Zeit geleert werden! Doch was liegt am Ende an der Stelle, an der ein wenig Staub ruht? Wer dächte daran, auf derſelben ein Monument zu errichten? Ich für meinen Theil zöge wenigſtens eine Blume auf dieſer Stelle vor, die von der Aſche befruchtet und jedes Frühjahr neu erblühend, das Sinnbild der muſikaliſchen Geſchlechter bildete, die an dem intellectuellen Leben Mozart's ſich nähren werden, ohne Gefahr zu laufen, es je zu erſchöpfen.

Von zwei Söhnen, welche Mozart hinterließ, wählte der jüngere, Wolfgang Amadeus, geboren im Jahr neunzig oder einundneunzig, die Laufbahn, welche ihm gewiſſermaßen ſein Familien- oder Taufname vorzeichnete. Er wurde Muſiker. Verſchiedene Blätter haben ſeiner als eines talentvollen Pianiſten und Compoſiteurs gedacht. Als ſein Vater eines Tages Muſik machte, hörte er ihn in dem Tone ſchreien, aus welchem geſpielt wurde. Das wird ein Mozart, ſagte der Vater lachend. Es möchte ſich aber ſehr fragen, ob die im Scherze ausgeſprochene Prophezeihung in Erfüllung gegangen wäre, ſelbſt wenn dem Kinde der unſchätzbare Vortheil des väterlichen Unterrichtes zu Theil geworden wäre. Die Natur ruht lange aus, ehe ſie ein ähnliches Geſchöpf wieder hervorbringt. Ueberdieß macht ſie keine unnöthigen Ausnahmen in ihren beharrlichſten Geſetzen; und bei dem gegenwärtigen Stande der Muſik iſt es ſehr zweifelhaft, ob ein zweiter Mozart, das heißt eine allgemeine muſikaliſche Reform, je nöthig werden dürfte. Wenn die Tonſetzkunſt verloren gegangen wäre, ſo würde der erſte hinreichen, ſie uns in ihrem ganzen Umfange und ihrer ganzen Schönheit wieder aufzufinden.

Hauptinhalt
der
Controverſe über die Echtheit und den hiſtoriſchen Urſprung des Requiems von Mozart.

Man wußte allgemein, daß, als Mozart ſtarb, ſein letztes Werk, das Requiem, noch nicht vollendet war, und daß drei Nummern, das *Sanctus*, das *Benedictus* und das *Agnus Dei*, eine Arbeit Süßmayer's ſeyen, der durch ſie die Partitur vervollſtändigte. Nichts deſto weniger war der Umſtand der Nichtvollendung einige dreißig Jahre ſpäter gewiſſermaßen in Vergeſſenheit gerathen, ohne daß ſie jedoch zuvor je beſtritten oder in Zweifel gezogen worden wäre, weil die verſchiedenartigen Ausgaben das Requiems ſtets unter dem alleinigen Namen Mozart's erſchienen waren, mit welchem man es in der Unterhaltung, in den Zeitſchriften und in den Ankündigungen allein zu bezeichnen pflegte. Der längſt vergeſſene Umſtand wurde aber im Jahr 1825 in Nr. 11. der Cäcilia, einem neuen Journal für Muſik, das Herr Gottfried Weber, ein berühmter Kritiker und Verfaſſer einer Theorie der Tonſetzkunſt gegründet hatte, und redigirte, wieder angeregt. Herr Weber ließ darin einen Brief von Süßmayer, den derſelbe unter'm 8. September 1800 an die Herren **Breitkopf** und **Härtel**, Muſikalienhändler in Leipzig, gerichtet hatte, und welche denſelben im Laufe deſſelben Jahres veröffentlichten, abdrucken. Dieſer Brief war folgenden Inhalts:

„**Mozart's** Compoſition iſt ſo einzig, und ich getraue
„mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonſetzer
„ſo unerreichbar, daß jeder Nachahmer, beſonders mit
„untergeſchobener Arbeit, noch ſchlimmer wegkommen würde,
„als jener Rabe, der ſich mit Pfauenfedern ſchmückte. Daß
„die Endigung des **Requiems**, welches unſern Briefwechſel
„veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weiſe.
„Die Wittwe **Mozart** konnte wohl vorausſehen, die hinterlaſſenen
„Werke ihres Mannes würden geſucht werden; der
„Tod überraſchte ihn, während er an dieſem Requiem arbeitete.
„Die Endigung dieſes Werkes wurde alſo mehreren Meiſtern
„übertragen; einige davon konnten wegen Geſchäften ſich
„dieſer Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent
„nicht mit dem Talent **Mozart's** compromittiren.
„Endlich kam dieſes Geſchäft an mich, weil man wußte, daß
„ich noch bei Lebzeiten **Mozart's** die ſchon in Muſik geſetzten
„Stücke öfters mit ihm durchgeſpielt und geſungen,
„daß er ſich mit mir über die Ausarbeitung dieſes Werkes
„ſehr oft beſprochen, und mir den Gang und die Gründe
„ſeiner Inſtrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur
„wünſchen, daß es mir geglückt ſeyn möge, wenigſtens ſo
„gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige
„Spuren ſeiner unvergeßlichen Lehren darin finden können.
„Zu dem *Requiem* ſammt *Kyrie — Dies irae — Domine Jesu*

„*Christe* — hat Mozart die vier Singſtimmen und den „Grundbaß ſammt der Bezifferung ganz vollendet; zu der „Inſtrumentirung aber nur hin und wieder das Motiv „angezeigt. Im *Dies irae**) war ſein letzter Vers — „*qua resurget ex farilla* (der zweite Vers des *Lacry*„*mosa*), und ſeine Arbeit war die nämliche, wie in den „erſten Stücken. Von dem Vers an — *judicandus homo* „*reus est*, iſt das *Dies irae*, das *Sanctus, Benedictus* „— und *Agnus Dei* ganz neu von mir verfertiget; nur „habe ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit „(er will ſagen, mehr Einheit) zu geben, die Fuge des *Kyrie* „bei dem Verſe — *cum Sanctis etc.* zu wiederholen.“

In Betracht, daß dieſes Document der ganzen Controverſe zur Grundlage gedient hat, mit der wir uns hier beſchäftigen, und Süßmayer's Worte das einzige hiſtoriſche, auf genaue Kenntniß der Verhältniſſe begründete Zeugniß in dem muſikaliſchen Theile der Frage bilden, nämlich den, welcher die Echtheit und die Vollendung des Requiems betrifft, ſo müſſen wir uns gründlich darüber ausſprechen, was von dem Inhalte des Briefes zu halten iſt. Süßmayer, der 1791 kaum fünf und zwanzig Jahre zählte, war, wie allgemein anerkannt iſt, Mozart's liebſter Schüler, ſchon ſeit mehreren Jahren ſein vertrauter Freund, der Eingeweihte in alle ſeine muſikaliſchen Gedanken, ſein Copiſt, ſein Gehilfe, ſein Mitarbeiter ſelbſt und beinahe ein Mitglied ſeiner Familie. Er begleitete Mozart auf ſeiner letzten Reiſe, und er war es, der die Recitative zu Titus ſchrieb, weil der Meiſter keine Zeit fand, ſie aufzuſetzen. Ihm ſchreibt man auch allgemein zwei Nummern dieſer Oper zu, eine Arie, ich weiß nicht welche, und das hübſche Duettino aus C dur, zwiſchen Sextus und Annius zu. Ja, noch mehr, wenn wir der Angabe Herrn Seyfried's*), eines andern Schülers von Mozart, aber viel jünger als Süßmayer, Glauben beimeſſen wollen, ſo hätte der Meiſter überhaupt in der Partitur der *Clemenza di Tito* nichts als die Ouverture, die Terzette und die beiden Finale ſelbſt geſchrieben; alles Uebrige wäre unter ſeiner Anleitung durch Süßmayer inſtrumentirt worden, und dieſer habe die Arien der Servilia, des Publius und Annius ganz allein componirt. Herr Seyfried hat dieſe Einzelnheiten von Duſſek, dem Freunde, bei welchem Mozart in Prag gewohnt hatte. Ich glaube, daß damit zur Genüge ausgeſprochen iſt, daß Süßmayer ein Muſiker von großem Talent war, unzweifelhaft eine bedeutende techniſche Gewandtheit, eine nicht gemeine Intelligenz beſaß, und daß er vor Allem ganz in die Geheimniſſe des Mozart'ſchen Styls eingeweiht war; denn alle die Eigenſchaften mußte er beſitzen, um einen Mozart zu veranlaſſen, ihn bei der Compoſition einer ſeiner Opern zu verwenden. — Aus Gerber's **Lexikon** erſehen wir überdieß, daß Süßmayer, nachdem er Capellmeiſter am National-Theater in Wien geworden war, für daſſelbe ſechzehn Werke componirte, wovon eines „der Spiegel von Arkadien“ in ganz Deutſchland Succeß erlangte und volksthümlich wurde. Ein anderes Werk, *I due gobbi* (die beiden Buckligen), das er 1796 mit Paer zuſammen componirte, machte in London Furore. Wenn ſeine Laufbahn länger gedauert hätte, wäre er vielleicht einer der erſten dramatiſchen Componiſten ſeines Vaterlandes geworden; er ſtarb aber in einem Alter von ſiebenunddreißig Jahren, alſo faſt ſo jung wie ſein Meiſter.

---

*) Um die Andeutungen meinen Leſern deutlicher zu machen, muß ich bemerken, daß unter der Benennung **Dies irae**, man nicht nur die Nummer verſteht, die mit dieſem Verſe anfängt, ſondern auch das **Tuba mirum**, das **Rex tremendae majestatis**, das **Recordare**, das **Confutatis** und das **Lacrymosa**. Die Fuge **Quam olim** und das **Hostias** machen einen Theil des **Domine**, welches Süßmayer für Mozart's Arbeit erklärt, ſowie das **Requiem**, ſammt **Kyrie** und dem **Dies irae** bis zum ſiebenten Tacte des **Lacrymosa**, das Süßmayer folglich vollendet hätte.

---

*) Derſelbe, welcher das Werk: Beethoven's Studien herausgegeben hat.

Solcher Art war der Vollender des Requiems und kein unwiſſender Copiſt, wie ihn mehrere Gegner des Herrn Weber darzuſtellen ſich bemühten, welche demnach der Vorwurf der Unwiſſenheit mit weit mehr Rechte träfe. Man iſt ſehr verſucht, an die Aufrichtigkeit eines Mannes zu glauben, welchen Mozart gewiſſermaßen adoptirt hatte; allein es fragt ſich, ob man bei einigem Nachdenken und etwas Urtheilskraft ſämmtliche, in Süßmayer's Briefe enthaltenen Verſicherungen gelten laſſen kann? Einige derſelben ſcheinen allerdings unbeſtreitbar zu ſeyn und ſind es auch in der That. Beginnen wir mit dieſen. Süßmayer hatte mehrmals mit Mozart die bereits fertigen Nummern durchgegangen; nämlich das *Requiem* ſammt dem *Kyrie*, das *Dies irae* und das ***Domine,*** alſo mehr als vier Fünftheile des Werkes nach ſeinem jetzigen Beſtande, die Endnummer nicht einmal mit eingerechnet, die Nichts als eine Wiederholung der Nummer 1. von dem Verſe: ***Te decet hymnus*** an gerechnet iſt. Mozart hatte ihm den Plan und die Grundzüge der Inſtrumentation mitgetheilt; die vier Vocalſtimmen waren bereits geſchrieben; ein Baß in Chiffern ſchrieb den ganzen Gang der Harmonie vor und die Figuren des Orcheſters fanden ſich auf dem Original-Manuſcripte je an ihrem Anfange vorgezeichnet. Daraus folgt, daß Süßmayer, um Mozart's Manuſcript ſo zu vervollſtändigen, wie er es ſelbſt gethan hatte, nur ſein Gedächtniß ein wenig zu Hilfe zu nehmen hatte, und man kann leicht erſehen, daß er dieß nicht unterlaſſen hat, wenn man die Inſtrumentation der in Frage ſtehenden Nummern unterſucht. Augenſcheinlich war Niemand außer Süßmayer im Stande, ein Werk zu vervollſtändigen, das für den größten Theil der lebenden Tonſetzer ſo unerreichbar, für ihn aber leicht und faſt nur eine mechaniſche Arbeit war. Und doch ſchreibt man Anderen eher als ihm die Vollendung des Requiems zu! Und er, der Verwahrer des Gedankens des Meiſters, er, der alles, was auf der Partitur weiß geblieben war, auswendig wußte, ſoll mit unbegreiflichem Phlegma und Gleichgiltigkeit abgewartet haben, bis endlich, nachdem Andere abgelehnt hatten, der Vorſchlag an ihn gelangte, ſtatt daß er ſich ſogleich ſelbſt angeboten hätte, eine ruhmvolle Arbeit zu vollenden, die er allein zu vollbringen im Stande war! Er ſieht zu und macht ſich nichts daraus, daß das Meiſterwerk den Verſuchen einer, durch Niemand geleiteten Hand dem traurigen Umhertappen einer Conception Preis gegeben werde, welche in Jahrhunderten vielleicht mit der urſprünglichen Conception nicht zuſammentreffen durfte!! Was wird man mir einwenden, wenn ich hinzuſetze, daß es ſich in dieſer Sache bei Süßmayer um die heiligſte Pflicht handelte! Das Meiſterwerk wurde ihm auf's Gewiſſen gegeben; er war vor Gott und dem ganzen chriſtlichen Europa dafür verantwortlich. Aus welchem Grunde hatte ſich Mozart ſo lange über das Requiem mit ihm beſprochen; wozu hatte er ihm ſo ſorgfältig den Plan und die Grundzüge ſeiner Inſtrumentation auseinander geſetzt, warum ſprach er noch eine Stunde vor ſeinem Tode mit ihm davon; wozu, wenn nicht deßhalb, weil er ſein nahes Ende voraus ſah, und gewiß war in dem verhängnißvollen Augenblicke noch nicht fertig zu ſeyn, in welchem Falle Süßmayer die Vollendung des Werkes übernehmen ſollte. Und die Wittwe ſollte ſich an Andere gewendet haben, während ſie ſich nur an ihn wenden konnte und durfte; und Süßmayer ſpricht von einem ſo auffallenden Verfahren, als wie von einer ſich von ſelbſt verſtehenden Sache! Sein Benehmen erſcheint ebenſo unerklärlich wie das der Wittwe. Die Folge erklärt vielleicht das des einen, wie der andern.

Ich komme nun zu einem zweiten Puncte. Süßmayer gibt an, daß das *Lacrymosa*, eine der ergreifendſten und melodiſchſten Nummern, ſein Werk ſey, und zwar von dem Verſe: ***qua resurget ex favilla***, das heißt alſo vom ſiebenten Tacte an. Das Original-Manuſcript, wie wir es kennen, geht allerdings nicht weiter; aber es exiſtirt ein viel unparteiiſcherer Zeuge als **Süßmayer**, nach deſſen Ausſage man annehmen darf, daß das *Lacrymosa* noch zu Mozart's Lebzeiten fertig geworden war. Dieſer Zeuge iſt Benedict Schack*), erſter Tenoriſt an Schikaneder's Theater, für welchen auch die Rolle des Tamino in der Zauberflöte geſchrieben war. Als Freund und häufiger Tiſchgenoſſe Mozart's zu jener Zeit, waren ihm alle, das Requiem betreffenden Einzelnheiten vollkommen bekannt. Er erzählt Folgendes über dieſen Gegenſtand. „Sobald ein Stück des Requiems fertig war, ſetzte ſich Mozart an's Clavier und ließ es durch ſeine Freunde probiren. Selbſt noch den Tag vor ſeinem Tode ließ er ſich die Partitur bringen, und, obgleich er zu Bette lag, ſang er doch die Altſtimme; Schack ſang den Sopran; Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor und Görl (für den die Partie des

---

*) Das vertraute Verhältniß zwiſchen dieſem ausgezeichneten Sänger und Mozart beweiſ't eine, unter den Muſikern Wien's allgemein bekannte Thatſache. Schack machte Opern, ob gute oder ſchlechte, weiß ich nicht, obgleich ich mich erinnere, eine davon, die beiden Anton's gehört zu haben, in der ſich eine Melodie vorfindet, welche vor zwanzig Jahren in Deutſchland ſehr volksthümlich war: Einſt verliebte ſich ein Jüngling u. ſ. w. Oft kam Mozart zu Schack, um ihn zu einem Spaziergange abzuholen, und während Schack ſich ankleidete, ſetzte ſich Mozart einſtweilen an deſſen Schreibtiſch und componirte oder überarbeitete hier und da ein Stück, welches er daſelbſt liegen fand, zum Zeitvertreibe. Daher kommen in Schack's Opern mehrere Stellen vor, in welchen, wie man ſagt, Mozart's Zeitvertreib ſich ſehr bemerklich zeigt.

Saraſtro geſchrieben war), den Baß. Man war am Anfange des *Lacrymosa*, als Mozart zu weinen anfing und das Heft fallen ließ. Eilf Stunden nachher hatte er zu leben aufgehört." In dieſer Erzählung trägt Alles den Stempel der Wahrheit. Die Mitſingenden waren lauter bekannte Leute und ſind ſämmtlich mit Namen genannt. Man hielt bei den erſten Tacten des *Lacrymosa* inne, es fragt ſich nun, ob auch Mozart's Arbeit hier aufhörte. Schack ſpricht dieß nicht aus, und es iſt um ſo unwahrſcheinlicher, als das *Domine*, die Fuge *Quam olim* und das *Hostias*, die nach dem *Lacrymosa* kommen, ſich bereits im Originalmanuſcript eingetragen fanden, was Süßmayer ſelbſt zugibt. Ueberdieß, und dieß iſt ein viel ſchlagenderer Grund, probirt man nur fertige Stücke, oder wenigſtens die, welche ſo weit vorgeſchritten ſind, daß ſie wenigſtens einige vollſtändige muſikaliſche Sätze enthalten. Hätte man alſo wohl mit dem *Lacrymosa* angefangen, wenn es nicht wenigſtens bis zum erſten Satze fortgeführt geweſen wäre, der aber ſchon mit dem achten Tacte zu Ende geht? Gewiß nicht. Man hält inne, weil die Schrecken des Todes den Componiſten bei'm Beginne dieſes thränenvollen Geſanges ergreifen.

Nachdem vier Fünftheile des Werkes dem Schöpfer deſſelben in pleno zugeſichert ſind, bleibt noch eine Frage, die wichtigſte, oder beſſer geſagt, die einzige Frage, unter allen, welche hinſichtlich der Vollendung des Requiems aufgeworfen wurden, übrig, nämlich: iſt Süßmayer der einzige und wirkliche Componiſt des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus?* In dieſer Hinſicht ſind ſeine Angaben ſo poſitiv als möglich.

Er ſagt: „das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* ſind von mir ganz neu componirt worden,“ und es liegt hier weder ein Beweis für die Thatſache, noch ein widerſprechendes Zeugniß dagegen vor, noch vermögen wir logiſche Schlüſſe, oder materielle Schwierigkeiten vorzubringen, mit einem Worte, wir haben Nichts entgegen zu halten. Wenn bei Kunſtgegenſtänden die Richter ein Urtheil fällten, wie bei Gegenſtänden des Civilproceſſes, ſo würde das Eigenthumsrecht der oben genannten drei Nummern ohne Anſtand Süßmayer zugeſprochen werden, weil Niemand da iſt, der ihm ſein wirkliches oder angemaßtes Recht ſtreitig zu machen ſucht. Aber die Kritik iſt nicht an das Verfahren der Tribunale gebunden. Für ſie liegen die wahren Beweiſe für die Authenticität eines Meiſterwerkes in dieſem ſelbſt; und um einen bedeutenden Diebſtahl zu entdecken, reicht es bei ihr in den meiſten Fällen aus, den Plagiarius dem Plagiat gegenüber zu ſtellen. Dem Großſprecher, der ſich rühmt, in Rhodus den außerordentlichen Sprung gemacht zu haben, kann die Kritik zurufen: und warum ſpringſt Du nicht auf dieſer Stelle, ſo weit oder ſo hoch, wie Du in Rhodus geſprungen biſt? — Man wird mich nicht anklagen, gegen Süßmayer ungerecht geweſen zu ſeyn, aber unter den zahlreichen Werken, die er gemacht hat, und von welchen mehrere unter ſeinem Namen erſchienen ſind, hat keines ihn überlebt, ſelbſt nicht einmal der Spiegel von Arkadien, der am meiſten anſprach. Man darf ihn höchſtens den Componiſten zweiten Ranges gleichſtellen, und ſeine jetzige Berühmtheit verdankt er allein Herrn Weber. Wenn aber Süßmayer, als ein ſo junger Mann noch, drei Nummern des Requiems zu componiren im Stande war, welche, obgleich ſie in gewiſſer Hinſicht unter den vorhergehenden ſtehen, weder durch die Gedanken, noch den Styl, noch die Färbung, von einer Partitur abſtechen, welche anerkanntermaßen das höchſte Meiſterwerk des größten muſikaliſchen Genies aller Jahrhunderte bildet, ſo muß man nothwendiger Weiſe unter zwei Dingen eines zugeben, entweder hat Süßmayer damit angefangen, Mozart zu ſeyn, und hat damit aufgehört, Süßmayer zu werden; oder der Geiſt des Meiſters hat ſich vom Himmel zu dem Schüler herabgelaſſen, um ihm den Schluß des Requiems einzugeben; und dann muß man anerkennen, daß er ihm nie mehr, als einen Beſuch gemacht hat. Wenn ein Wunder ſtattfand, ſo gebe ich dem letzten den Vorzug.

So ſind wir alſo ſelbſt über den letzten Punct beruhigt. Wir ſind gewiß, ſoweit überhaupt eine moraliſche Sicherheit bei irgend einer Sache ſtattfinden kann, daß Süßmayer das ***Sanctus***, ***Benedictus*** und ***Agnus Dei***, „nicht ganz neu angefertigt“ habe. Ob er eine niedergeſchriebene Anweiſung zu den Grundgedanken dieſer Nummern vorgefunden, oder ob er ſie geradezu am Claviere, nebſt einer mündlichen Erklärung Mozart's über die Inſtrumentation gehört habe, das läßt ſich jetzt nicht mehr völlig aufhellen, ſo viel bleibt aber gewiß, daß einige Andeutungen ſeiner Arbeit zum Leitfaden gedient haben. Ich gehe ſogar weiter, und behaupte, daß bei Prüfung der Stücke, welche der Fortſetzer ſich zuſchreibt, leicht die Stellen erkenntlich ſind, bei denen die Andeutungen zureichend waren, ebenſo aber auch die, bei denen ſie es nicht waren, und endlich die, bei denen ſie gänzlich fehlten. So ſcheint z. B. in dem *Benedictus* und *Agnus* Mozart's Gedanke hinreichend klar vorgezeichnet geweſen zu ſeyn, ſo daß es möglich war, dieſe Stücke in der ihnen urſprünglich beſtimmten Ausdehnung durchzuführen. Bei'm *Sanctus* dagegen iſt dieß nicht der Fall, welches nur bei'm Anfange verſpricht, jedes andere *Sanctus* an Erhabenheit zu übertreffen. Welche Größe! Wie feierlich! Man ſchickt ſich an, mit ganzer Seele zu lauſchen, die Gehörnerven ſpannen ſich an, aber in einem Augenblicke iſt Alles vorbei. Wer wäre ſo freigebig, dieſe zehn Tacte Süßmayer zum Geſchenk zu machen? Niemand beſaß ſie, auch ſelbſt Herr Weber nicht. Die Fuge des *Hosianna*, die nachher kommt, iſt auch nur der Anfang einer Fuge, die erſte Expoſition des Sujets in den vier Geſangſtimmen, ohne irgend eine contrapunctiſtiſche Analyſe oder Entwickelung. Ueberdieß fehlt ihr das Gegenthema, welches nach der Anlage der Geſangspartieen im Orcheſter ſich hätte finden ſollen; das Orcheſter thut aber nichts, als die Stimmen verdoppeln. Mir ſcheint es, daß der Satz des *Hosianna*, welcher an die ſchönſten Thematas Händel's erinnert, ganz dazu geeignet war, einem andern Satze, von derſelben Machtigkeit gegenüber geſtellt zu werden; es lohnte auch der Mühe, entwickelt zu werden; und, wenn der Fortſetzer im Stande geweſen wäre, auf dieſem Felde etwas zu leiſten, was mit den herrlichen Fugen des *Kyrie* und *Quam olim* einen Vergleich aushalten konnte, ſo war jetzt, oder nie der Augenblick dazu da. Dabei iſt noch zu bemerken, daß das

Hosianna ſich nach dem *Benedictus* in einem andern Tone wiederholt. Nun, den Anfang der Fuge, den wir zuerſt aus D gehört haben, hören wir auch in B, ohne daß eine Note hinzugekommen oder geändert worden wäre.

Süßmayer ſelbſt hat darauf hingedeutet, wo ihm der Leitfaden ausging. Wo der Meiſter ſtehen bleibt, hält auch der Schüler inne. „Um dem Werke mehr Einförmigkeit (?) zu geben, habe ich mir erlaubt, mit dem Verſe *cum sanctis* die Fuge des Kyrie zu wiederholen.“ In der That eine ſchöne Art, dadurch einem Werke mehr Einheit zu geben, daß man es mit dem Anfange ſchließt.

Dieſe Bemerkungen, auf welche mich die Prüfung der Partitur geführt hat, und die für mich mehr als bloße Muthmaßungen ſind, finden ganz auffallend in folgender Stelle eines Briefes des Herrn Seyfried, Mozart's Schüler, an Herrn Gottfried Weber, ihre Beſtärkung. Nach der allgemeinen Meinung (er ſpricht von der in Wien herrſchenden Meinung, wo unſer Meiſter lebte und ſtarb) hat Mozart ſein Requiem, bis einſchließlich des *Hostias*, ganz ausinſtrumentirt hinterlaſſen. Süßmayer hat das Uebrige aus vorgefundenem Brouillon vollendet. Nach dem *Benedictus* wollte Mozart die *Hosianna*-Fuge (wohlgemerkt) in B major umarbeiten; aber Süßmayer, um den Nachlaß möglichſt unverfälſcht zu geben, beſchränkte ſich darauf, dieſen Satz aus dem *Sanctus* zu wiederholen, und aus demſelben Grunde verfolgte er eben dieſen Weg am Schluſſe (das heißt er wiederholte eine Hälfte des *Requiem aeternam* und die Fuge des *Kyrie*), wiewohl Mozart hiezu ein neues Thema, für die Compoſition der Schlußnummer im Kopfe trug.“

Aus all' dieſem erhellt, mit welch' außerordentlicher Sorgfalt Süßmayer es vermied, in dieſe Arbeit der Vollendung, die ihm anvertraut war, und nur ihm allein zukommen konnte, mehr von ſich hinzu zu thun, als unumgänglich nothwendig war. Er wollte nicht, daß man „den Raben unter den Federn des Pfaues“ erkenne, und die Welt ſchuldet ihm ewige Dankbarkeit dafür. Ich glaube Alles erſchöpft zu haben, was ſich über ſeinen Brief ſagen läßt. Kommen wir alſo wieder auf Herrn Weber zurück.

Wenn bei der Veröffentlichung dieſes Briefes Herr Weber keine andere Abſicht gehabt hätte, als eine vergeſſene, aber unbeſtreitbare Thatſache in Erinnerung zu bringen; wenn er der Bekanntmachung deſſelben einen Commentar angehängt hätte, wie man ihn von einem gelehrten Profeſſor der Muſik und einem Schriftſteller, wie er, erwarten durfte, ſo hätte man ihm nichts zu antworten, oder vielmehr, man hätte ihm mit Dankſagungen geantwortet. Niemand hätte die angegriffenen Rechte Mozart's mit mehr Geiſt, Talent, Wiſſen und Logik vertheidigt, wie er. Aber dieß lag nicht in Herrn Weber's Abſicht. Er machte es wie J. J. Rouſſeau in der von der Akademie von Dijon aufgeſtellten Preisfrage, und erklärte ſich für das Paradoxon. Süßmayer's Brief erweckte einen Verdacht ganz anderer Art in ihm, als er eigentlich in Unbefangenen hätte erwecken ſollen. Er diente ihm als Text und Anhaltspunct, um das ganze Requiem anzugreifen, um beinahe das Ganze

Süßmayer zuzuſchreiben. Ich will ſeine eigenen Worte anführen.

„Von allen Werken unſeres herrlichen Mozart's genießt kaum irgend Eines ſo allgemeine, ſo vergötternde Anbetung, als ſein Requiem."

„Das iſt aber eigentlich ſehr auffallend und beinahe wunderlich zu nennen, indem gerade dieſes Werk ohne Anſtand ſein unvollkommenſtes, ſein wenigſt vollendetes, — ja kaum ein Werk von Mozart zu nennen iſt."

Wenn ein Mann von Geiſt es wagt, derartige Gedanken in's Publicum zu werfen, ſo ſucht er ſtets ſie durch Beweiſe irgend einer Art zu unterſtützen; denn daran erkennt man allein den vernünftigen Menſchen von dem, welcher ein Narr geworden iſt. Herr Weber beginnt mit einer völlig willkürlichen Muthmaßung, die formell ganz dem Texte des Briefes entgegenſteht, und bald durch die Beweiſe der Thatſachen ſich widerſpricht. Er nimmt an, daß Süßmayer das ganze Werk nach Bruchſtücken, Skizzen und Entwürfen ausgeführt habe; nach Papierfetzen, die ſich zufälliger Weiſe in Mozart's Nachlaſſe gefunden, und welche die Wittwe ganz der Willkür des Ordners überlaſſen habe. Das hieß mit einem Male die Echtheit des Requiems in ſeinem Zuſammenhange ſowohl, als auch die Sage hinſichtlich ſeines hiſtoriſchen Urſprunges, angreifen. Eine in die Luft geſtellte Hypotheſe hätte die Verwegenheit des Angriffes nicht gerechtfertigt; dieß fühlte Herr Weber vollkommen; und, in Ermangelung jedes materiellen Beweiſes, betrat er einen, an und für ſich ganz vortrefflichen Weg, der allein Diejenigen auf die Wahrheit zu führen vermocht haben würde, welche ihn ohne Vorurtheil aufgeſucht hätten. Er ließ die verſchiedenen Theile des Requiems eine kritiſche Muſterung paſſiren. Wie aber ſtellte er dieſe Prüfung an, er, dem wir ſo viele treffliche Artikel über Muſik, ſo viele gründliche und lichtvolle Abhandlungen über faſt alle theoretiſchen und praktiſchen Zweige der Kunſt, verdanken. Meine Leſer ſollen ſelbſt urtheilen; nur bitte ich diejenigen, welche Herrn Weber's Schriften nicht kennen, nach den Proben, welche ich hier gebe, nicht ihn ſelbſt zu beurtheilen, wenn ſie keine Gelegenheit haben, ſich bei anderen Veranlaſſungen mit ſeinen Kritiken und ſeiner Schreibart bekannt zu machen. Man könnte ebenſo leicht das Sonnenlicht während einer völligen Sonnenfinſterniß beurtheilen. Herr Weber prüft das *Kyrie*. „Es würde mir z. B. wehe thun, glauben zu müſſen, Mozart ſey es geweſen, der den Chor-Singſtimmen Gurgeleien der Art wie folgende habe aufbürden mögen (hier folgt nun eine Citation des Gegen-Themas der Fuge). Alle Sänger und Beurtheiler würden Zeter und Mordjo ſchreien, wenn dieſe wilden **gorgheggi** (Gezwitſcher, Getriller) ihnen in einem *Kyrie* von einem weniger ehrfurchtgebietenden Namen als Mozart, von einem Roſſini zum Beiſpiel, dargeboten werden wollten." Vom *Tuba mirum* ſprechend ſagt er: „in dieſem würde ich ebenfalls, nach dem Poſaunen-Solo Süßmayer die Ehre laſſen, das gräßliche Bild des Urtheiles der Lebendigen und Todten, durch Melodieen wie folgende ausgedrückt (folgt nun die Citation der Inſtrumental-Muſik, die mit dem achten Tacte des *Tuba mirum* beginnt), und durch ſüßliche Anklänge, ein in ſeinen Grundzügen ſo grandioſes und ernſtes Gemälde entmannt zu haben. Dieſer Tadel trifft namentlich die neun letzten Tacte des Stückes, deren Text der Kritiker anführt. „Himmel! was würde man ſagen, wenn ein Anderer als Mozart ſo etwas gemacht hätte. So iſt aber heut' zu Tage unſere muſikaliſche Welt: ſie ſitzt in einem Concertſaale wie in der Kirche, und iſt vor Wonne außer ſich über das anmuthige ſchmelzende Tonſpiel bei den Schauerworten (die ſie nur, wir denken's zu ihrer Ehre, größtentheils nicht verſtehen), während Mozart ſich Zähneknirſchend in ſeinem Grabe umwenden würde, wenn er hören könnte, unter welcher Form man ſeine großartige und tiefe Conception vorträgt und er wüßte, daß man ſie ihm zuſchriebe." — Man muß ſtets gerecht ſeyn, vor Allem aber gegen ſeine Gegner. Ich gebe alſo zu, daß das Ende, alſo das Sopran-Solo und das Vocalquartett des Tuba mirum, mir allerdings als der am wenigſten kirchliche und überhaupt ſchwächſte Theil im ganzen Requiem erſcheinen, obgleich die ganze Nummer von Mozart iſt. Herr Weber kommt nun an das Confutatis, von dem er ſowohl Text wie Muſik verwirft. „Eben ſo wenig kann ich mich entſchließen, unſerem Mozart die Art und Weiſe zuzuſchreiben, mit der dieſer Text behandelt wurde und in welchem ſich die ganze Niederträchtigkeit con amore kundgibt. Zuerſt dieſes wild hetzende Uniſono der geſammten Maſſe der Bogeninſtrumente, wie um den Weltenrichter recht anzutreiben, die vermaledeite Sünder-Canaille nur gleich recht weit in den tiefſten Abgrund der Hölle zu ſtürzen, um dernach ihn, den Sänger, zu den lieben Gebenedeiten zu berufen; (**voca me cum benedictis**), welches letztere die im abſtechendſten Contraſte wunderſüßlich eintretenden Flöten *) nur gar zu treulich, ſchmeichleriſch und kriechend ausdrücken.“ Ich frage, ob die Phantaſie einen ſchärfern Contraſt zu erſinnen vermag, als die ewigen Qualen der Verdammten, der ewigen Glückſeligkeit der Auserwählten gegenüber? Herr Weber macht alſo an dieſer Stelle Mozart den Vorwurf, und zwar auf eine Weiſe, welche jeder meiner chriſtlichen Leſer zu würdigen wiſſen wird, die Worte des *Confutatis* wieder gegeben zu haben, während er ihm kurz zuvor vorgeworfen hatte, die des *Tuba mirum* nicht wieder gegeben zu haben. Wie muß man es alſo machen, um Herrn Weber's Beifall zu erringen? „Ebenſo mag ich auch überaus gern Süßmayer'n die Ehre laſſen, daß *„Quam olim“* zu einer, wie ſie oft gerühmt wird, höchſt gründlich durchgeführten Fuge verarbeitet, und nicht ein, — ſondern zwei Male vorgeführt zu haben. Niemand war wohl weniger als Mozart der Mann dazu, unnöthig breit und weitſchweifig zu werden, zumal über bloße Nebengedanken, oder gar die Regel zu vergeſſen, daß vernünftiger Weiſe nur gerade die ausgezeichnetſten Hauptideen des Gedichtes zu ausführlichen Fugen verarbeitet werden können.“ *Quam olim* ſoll Süßmayer gemacht haben! In der That, man braucht ihm nur noch das ***Recordare*** zuzuſchreiben, um einen Mann aus ihm zu machen, der Händel, Bach, und, es fehlte wenig, ſelbſt Mozart überragte. Ueberdieß erſcheint es ſehr auffallend, daß Herr Weber den Sinn des Textes als Nebengedanken angeſehen wiſſen will: ***Quam olim Abrahame et semini ejus promisti***, alſo den Gedanken an die Verheißungen, welche Gott Abraham gemacht, der die Grundlage des alten und neuen Teſtaments bildet, Verheißungen, an welche ſelbſt der Islamismus ſeine Glaubensſätze anzuknüpfen ſucht, und aus welchen die drei Hauptreligionen fließen, welche die Welt theilen. Mozart hatte dennoch allen Grund **Quam olim** als Fuge zu entwickeln, wie es auch ſeine Vorgänger gethan, und zwar ganz conform mit eben der Regel, von welcher Herr Weber behauptet, daß ſie verletzt worden ſey. Er hatte auch vollkommen Recht, uns dieſe Fuge zweimal, ſtatt nur einmal hören laſſen. Kein Muſiker wird mich um das Warum fragen. Auch das ***Hostias*** verſchonte Herr Weber mit ſeiner Kritik nicht. Er tadelt den häufigen Wechſel des Forte mit dem Piano, ebenſo den nichts ſagenden Gang der Melodie, welche in unregelmäßigen Sprüngen von der Höhe in die Tiefe, und von der Tiefe in die Höhe geht. Der Fehler fällt, wie ganz natürlich und wie immer, dem nur zu glücklichen Süßmayer zur Laſt. Auch hier ſagte er wieder, eben ſo wenig möchte ich u. ſ. w.

---

*) Im ganzen Requiem kommen keine Flöten vor. Man bemerkte dieß Herrn Weber, welcher in ſeiner Antwort darauf bemerkte, daß dieß ein Druckfehler ſey. Wir ſind ſehr geneigt, dieß zu glauben.

Ich habe mich nicht auf alle Ausſtellungen des Herrn Weber eingelaſſen, weil ein Anderer, von dem ſogleich die Rede ſeyn wird, mit viel mehr Autorität, als ich es vermöchte, darauf geantwortet hat. Ich habe mich auf eine kleine Zahl von Bemerkungen beſchränkt, welche jener außer Acht gelaſſen hat.

Man ſollte meinen, daß Herr Weber, nachdem er den Nummern des Requiem, welche Niemand vor ihm Mozart ſtreitig gemacht hatte, den Stab gebrochen, die Stärke ſeiner Hiebe verdoppeln würde, wenn er an die Stücke gekommen ſeyn würde, deren Eigenthum Süßmayer ſich allein zuſchreibt, und die in ihrer Totalität die ſchwächſten des ganzen Werkes ſind, wenn auch nicht hinſichtlich der Grundgedanken, aber hinſichtlich der Harmonie und des Styls. Weit entfernt! Herr Weber findet durchaus nichts gegen das ***Sanctus***, ***Benedictus*** und ***Agnus*** einzuwenden; ja er gefällt ſich ſogar darin, Blumen in denſelben zu finden, die ihm nicht in Süßmayer's Garten gewachſen zu ſeyn ſcheinen. „Ich erinnere nur an den,“ bemerkte er, „man möchte ſagen, des Allerhöchſten ganz würdigen Anfang des ***Sanctus***, — nur an den Eintritt der Bäſſe, mit dem unbeſchreiblich wirkenden z $\overline{\text{C}}$ bei „*Pleni*“ — dann an das wunderherrliche, kindlich fromme, und doch ſo edel erhabene ***Benedictus****).“

Man kann dieſer Taktik des Herrn Weber die Gewandtheit nicht abſprechen. Indem er die Nummern, an welchen ein mehr oder minder großer Antheil Süßmayer nicht beſtritten werden kann, lobt, gibt er ſich den Anſchein von Unpartheilichkeit, während dadurch zugleich die Nummern, die er gegeißelt hat, die reine Arbeit Mozart's, dadurch nur noch mehr verdächtigt werden. Dieſer Tadel einer-, dieſe Lobſprüche andererſeits, ſollen dieſe nicht deutlich zu verſtehen geben, daß die erſten Nummern des Requiems, durch die vervollſtändigende Arbeit noch viel bedeutendere Verſtümmelungen erlitten haben als die drei letzten?

---

*) In dieſen gerechten Bemerkungen erkennen wir den Weber vor und nach der Controverſe, den wahren Gottfried Weber wieder.

Bei Veranlaſſung dieſer Prüfung berührt Herr Weber im Vorbeigehen die Frage des hiſtoriſchen Urſprunges des Requiems, der ihm in eine gewiſſe myſtiſche und romantiſche Dunkelheit gehüllt zu ſeyn ſcheint. Er ſchließt mit dem Bedauern, daß die Originalentwürfe oder Skizzen Mozart's, wie er ſie nennt, verloren gegangen ſeyen, und in einem Aufrufe an alle Freunde der Kunſt, welche ſein Journal leſen, ermuntert er, dieſe Entwürfe oder Skizzen aufſuchen zu helfen; und bietet für den Fall, daß die Nachforſchungen bei irgend Einem zu einem glücklichen Erfolge führen ſollten, die Spalten der Cäcilia an, die ſich glücklich ſchätzen werde, die autographiſchen Bruchſtücke Mozart's in einem Fac-Simile zu geben.

Dieß iſt der Hauptinhalt des erſten Artikels des Herrn Weber, aus dem ich nur ſo viel entnommen habe, was mir zu meiner Darſtellung unumgänglich nothwendig war.

Sogleich nach Veröffentlichung dieſes Artikels wandte ſich der Verfaſſer deſſelben in einem Circulare nach und nach an verſchiedene Perſonen, die vermöge ihrer früheren Verhältniſſe, ihrer Bekanntſchaften oder ihrer jetzigen Stellung, am beſten über die Fragen unterrichtet ſeyn konnten, die er in Nummer 11. ſeines Journals angeregt hatte. Er forderte ſie darin auf, ihm alle Nachweiſungen zukommen zu laſſen, die ſie darüber beſitzen oder ſich zu verſchaffen im Stande ſeyn möchten.

Unter dieſen Perſonen war auch der Abt Stadler, derjenige unter Mozart's Zeitgenoſſen und überhaupt derjenige unter allen noch Lebenden, der am Erſten in der Lage war, dem Wunſche nachzukommen, welchen das Circular ausſprach. Er war acht Jahre älter als Mozart, hatte ihn von Kindesbeinen an gekannt, und war, bis zu ſeinem Tode, einer ſeiner innigſten Freunde und leidenſchaftlichſten Verehrer geweſen; auch war er ein Freund Haydn's und Albrechtsberger's, welche vier Menſchen ein Band umſchloß, das ſich auf die edelſte Zuneigung und die herrlichſten Talente gründete, wie die ganze Welt kein ähnliches aufzuweiſen hatte. Die Wittwe Mozart hatte ihn aufgefordert gehabt, den muſikaliſchen Nachlaß des Verſtorbenen zu ordnen, aus welchem Grunde er lange das Original-Manuſcript des Requiems in Händen hatte. Er hatte es Note für Note copirt; und er bewahrte dieſe Copie gleich einer Reliquie. Er wußte auch, zu welcher Zeit und unter welchem moraliſchen Einfluſſe das Requiem componirt worden war; der Name deſſen, welcher das Werk beſtellt hatte, war eben ſo kein Geheimniß für ihn. Dabei dürfen wir nicht überſehen, daß nach einer Laufbahn von vierundachtzig Jahren (er ſtarb den 8. November 1834) der Abt Stadler ein Andenken, eben ſo rein und geehrt zurückließ, als ſein Leben als Menſch, Profeſſor*), Künſtler und Prieſter über jede Anfechtung erhaben geweſen war. Dieſe Eigenſchaften ſtehen ſeinem Zeugniſſe hinſichtlich der Controverſe gegen die Thatſachen oder den hiſtoriſchen Theil der Frage zur Seite. Was den kritiſchen oder den muſikaliſchen Theil anbelangt, ſo hatte Herr Weber ſicher den rechten Mann in ihm, den Neſtor der Muſiker in Wien, gefunden. Stadler war einer der erſten Organiſten und Pianiſten ſeiner Zeit, einer der gelehrteſten Muſiker Europa's, einer der großen Componiſten des vergangenen und unſeres Jahrhunderts, mit einem Worte, ein durch und durch claſſiſch gebildeter Mann, der ſich mit Glück in beinahe allen Gattungen von Compoſitionen verſucht hatte, und deſſen bewunderungswürdiges Oratorium: die Befreiung Jeruſalems, ſich unmittelbar Haydn's Oratorien anreiht. Ein Mann wie er hatte ſicher auch einiges Recht, ein Urtheil über Mozart's Requiem abzugeben, deſſen Buſenfreund und ganz legitimer Bruder in Apollo er war.

---

*) Während eines Zeitraumes von zehn Jahren nahm er abwechſelnd die Lehrſtühle der Moral, der Kirchengeſchichte und des kirchlichen Rechtes ein.

In einem Briefe, in welchem unter der Unterſchrift die Worte ſtanden, **inimicus causae, amicus personae***) entſchuldigte ſich Stadler die Nachweiſungen, welche Herr Weber verlangt habe, ihm nicht direct zukommen laſſen zu können, weil er ſeine Antwort auf den Artikel in der Cäcilia, bereits, ehe er das Rundſchreiben des Herrn Weber erhalten habe, in Form einer Broſchüre habe erſcheinen laſſen.

Wir wollen die Analyſe des kleinen, nur dreißig Seiten ſtarken Werkchens geben, welches den Titel führt: **Vertheidigung der Echtheit des Requiems von Mozart. Wien 1826.**

---

*) Feind der Sache, Freund der Perſon.

Kaum war der Artikel der **Cäcilia** in Wien bekannt geworden, als eine Menge Bewunderer **Mozart's** — und wer iſt dieß nicht heut' zu Tage — zu **Stadler** kamen, ihm denſelben mittheilten, und, nachdem ſie von ihm gehörigen Aufſchluß erhalten hatten, in ihn drangen, ſeine Erklärungen durch die Preſſe zu veröffentlichen. Er unterzog ſich ohne Bedenken der ehrenvollen Aufgabe, die man ihm vorſchlug.

Die Beſchreibung, welche **Stadler** von dem Zuſtande des Original-Manuſcripts macht, ſtimmt vollkommen mit der von **Süßmayer** überein. Das *Requiem*, mit der Fuge des *Kyrie* und das ganze *Dies irae* bis zu dem Verſe: *judicandus homo reus**) ſind darin ſo inſtrumentirt, daß **Süßmayer** faſt nicht viel mehr beizuſetzen hatte, als was die meiſten Compoſiteure den Copiſten überlaſſen. Die Inſtrumentation des *Domine* iſt weniger vollſtändig, jedoch hinreichend angedeutet. Nach dem *Hostias* hatte **Mozart** mit eigener Hand geſchrieben: „**Quam olim da capo,**“ wie wenn er damit hätte ſagen wollen, „daß er ſelbſt bald in jenes ewige Leben eingehen würde, welches Gott Abraham und deſſen Nachkommen verſprochen hatte.“ Hier ſchließt das Mozart'ſche Manuſcript. Die eigentliche vervollſtändigende Arbeit Süßmayer's beginnt mit dem *Lacrymosa*, und auch in dieſem hatte Mozart in den ſechs erſten Tacten die Hauptfigur des Orcheſters niedergeſchrieben, welche der erſten Violine zugetheilt und durch das ganze Stück durchgeführt iſt.

---

*) Sey es aus Vergeſſenheit oder Zerſtreuung, genug, der Verfaſſer ſagt an einer andern Stelle, daß nur der letzte Vers des ***Lacrymosa**: **fluit ergo parce Deus*** von **Süßmayer** ſey. Wenn es ſich ſo verhielte, ſo hörte das **Mozart'ſche** Manuſcript nicht bei'm ſiebenten, ſondern bei'm vierzehnten Tacte auf, und ſomit wäre die Nummer faſt ganz von **Mozart**, inſofern die Worte zu Anfange ſich nach dem oben erwähnten Verſe wiederholen.

Stadler läßt es unentſchieden, ob der Fortſetzer einige Mozart'ſche Gedanken bei der Compoſition des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* benützt habe oder nicht. Nur hatte ihm die Wittwe geſagt: „daß ſich nach Mozart's Tode auf ſeinem Schreibpulte einige Papierſtreifen mit Noten vorgefunden haben, welche ſie Süßmayer übergeben habe, ohne daß ſie aber anzugeben vermöchte, was ſie enthalten und welchen Gebrauch Süßmayer davon gemacht habe.“ Wir wollen verſuchen, den Lakonismus des Abtes bei dieſem Hauptpuncte zu vervollſtändigen. Ein anderer Umſtand, den wir dem Leſer angelegentlichſt in's Gedächtniß rufen müſſen, iſt, daß die Singſtimmen ſich im ganzen Original-Manuſcript geſchrieben vorfinden; ein bedeutendes Argument gegen Herrn Weber, wie man bereits bemerkt haben wird.

Süßmayer hat alſo nicht nach Bruchſtücken und Skizzen das Requiem vervollſtändigt, ſondern er hatte eine correcte und regelmäßige Partitur vorliegen, die auf numerirte Blätter und ganz ſauber auf ſchönes italieniſches Papier mit zwölf Linien geſchrieben war.

Nachdem der Abt den Grundirrthum des Herrn Weber berichtigt hat, geht er auf die Beweiſe deſſelben hinſichtlich der Verfälſchung und Verſtümmelung über, welche dieſer aus ſeiner äſthetiſchen Prüfung des Requiems folgern zu dürfen gemeint hat. „Herr Weber," ſagt er, „hat ſeine Kritiken mit dem *Kyrie* begonnen, wahrſcheinlich hätte er aber ſchon bei'm *Requiem aeternam* damit angefangen, wenn er gewußt hätte, daß das Motiv deſſelben einer Trauer-Cantate von Händel entnommen iſt, welche im Jahre 1737 aus Veranlaſſung des Leichenbegängniſſes der Königin Caroline componirt worden war; auch das *Kyrie* iſt von Händel entlehnt (die beiden Thema's des *Kyrie* ſind aus dem Oratorium Simſon). Die Stellen, welche Herr Weber mit Gurgeleien zu bezeichnen beliebt, und die Händel zugehören, können nur dann ſo benannt werden, wenn man ſie auf eine plumpe, gemeine Art im *Staccato* vortrüge; wenn man ſie aber wie hier (in Wien) mit Geſchmack und Rundung vorgetragen hört, ſo wird man durch dieſe Paſſagen in einen Wirbel von Harmonie hineingezogen, der höher und immer höher ſteigend, einen, ſo zu ſagen, zum Throne des Ewigen emporträgt." Alle Muſikfreunde mögen ihre Erinnerung zu Hilfe nehmen und mir ſagen, ob, wenn ihnen das Glück zu Theil würde, eine treffliche Ausführung des *Kyrie* zu hören, ſie nicht das beſtätigt gefunden haben, was der Abt Stadler hier mit ebenſo wahren, als chriſtlichen Worten ausſpricht.

„Nach Weber's Anſicht," fährt der Abt fort, „hätte Mozart einen großen Fehler begangen, daß er ſein *Tuba mirum* mit lieblichen Geſängen durchwebte. Jeder Zug des Gemaldes muß furchtbar ſeyn, wenn wir daran glauben ſollen.

Er erlaube mir aber, ihm eine Frage vorzulegen. Wer ſind denn Diejenigen, welche die Poſaunen des Gerichtes aufruft? Es ſind die Lebendigen und Todten, alſo die Gerechten und Ungerechten, die Guten und Böſen, die Auserwählten und die Verworfenen. Ruft bei dieſen Allen die Poſaune denſelben Eindruck hervor? Wird ſie dem Gerechten, den ſein Gewiſſen nicht anklagt, und dem Unglücklichen, welcher das Gefühl des ihm ſo ungleich zugemeſſenen Maßes in ſich trägt, gleich furchtbar ertönen? Ich glaube es nicht. So furchtbar der Tag der Auferſtehung für die Verworfenen ſeyn wird, eben ſo viele Hoffnungen wird er auch den Auserwählten bringen, und das iſt der Geſichtspunct, von dem Mozart in ſeinem Werke ausgegangen iſt." Es braucht wohl nicht in Erinnerung gebracht zu werden, daß der Anblick des Richters, der die Gedanken abwiegt, und vor deſſen Richterſtuhle ſelbſt der tugendhafteſte Menſch nicht mit einer, vom Erdenſchmutze freien Seele erſcheinen kann, ſchon in der vorhergehenden Nummer vergegenwärtigt worden iſt, in dem: *Dies irae, dies illa,* unter den furchtbaren und majeſtätiſchen Farben, die, jedoch nicht ausſchließlich, in dem Enſemble eines ſolchen Gemäldes vorherrſchen müſſen, und die noch mit den vom Texte verlangten Schattirungen und Modificationen, in den folgenden Nummern des *Dies irae: Rex tremendae majestatis, Confutatis* und *Lacrymosa* vorherrſchen müſſen. Nur das *Recordare* iſt von ſanfterer Färbung, wie es die Worte ausdrücklich vorſchreiben."

Was der Abt Stadler von Herrn Weber's Urtheil über das *Confutatis maledictis* denkt, gleicht zu ſehr dem, was ich ſelbſt geſagt habe, und was, ohne Zweifel, Jedermann denkt, als daß ich nöthig hätte, es hier anzuführen. Eben ſo wenig werde ich dem Verfaſſer in ſeinen Bemerkungen über die Stücke des Requiems folgen, die Herr Weber nicht zergliedert hat. Die Luſt, das Requiem zu loben, iſt zwar eine große Verführung, welcher zu widerſtehen aber mir meine gegenwärtige Aufgabe vorſchreibt. Hier iſt nicht der Ort dazu.

Mozart's Vertheidiger antwortet auch auf die Bemerkungen hinſichtlich der Fuge *Quam olim:* „Alle katholiſchen Componiſten haben dieſen Text auf dieſelbe Art wie Mozart behandelt, und wie es auch die Kirche vorſchreibt. In den Requiems von Vogler und Winter wiederholen ſich die Worte *Quam olim* noch viel öfter. Mozart erblickte einen tiefen Sinn darin. Er wußte, daß dieſe Worte das unerſchütterliche Vertrauen des Chriſten in die Verheißungen Gottes ausdrücken, und aus dieſem Grunde hat er das *Quam olim* mit weit erhebenderem Nachdrucke als ſeine Vorgänger wiedergegeben.“ Stadler hielt es beinahe nicht für der Mühe werth, die Kritik gegen das *Hostias* zurückzuweiſen, welche, wenn auch nicht gerade die irrigſten, aber jedenfalls die unbedeutendſten Ausſtellungen Weber's in ſich ſchließt.

Nachdem der Abt ſeine thatſächlichen und kritiſchen Beweiſe ſiegreich durchgeführt, ſetzt er ſeinem Gegner auch noch mit Argumenten ad hominem zu. „Sie glauben,“ ſagt er, „daß das Requiem das wenigſt vollendete, das unvollkommenſte

Werk Mozart's ſey? Wohlan, ich, Maximilian Stadler, behaupte, daß es das vollendetſte und vollkommenſte Werk Mozart's in den drei erſten Theilen, alſo in Vierfünftheilen ſeines ganzen Umfanges iſt. Und da ſind Joſeph und Michael Haydn, Winter, Beethoven, Cherubini, Eibler, Krommer, Gyrowetz, ſelbſt Salieri*) und tauſend Andere, die ebenſo denken und wie ich ſprechen. Unter dieſen Namen gibt es vielleicht einige von ebenſo gutem Klange wie der Ihrige, Herr Gottfried Weber; vielleicht wiegt die Anſicht der beiden Haydn, Cherubini's, Beethoven's und Winter's die Autoritäten aller muſikaliſchen Journale der Welt, die Cäcilia mit inbegriffen, auf. Ueberſehen Sie aber dabei nicht, daß, um in dem Requiem ein authentiſches und zugleich das ſchönſte Werk Mozart's zu erkennen, dieſe ausgezeichneten Kenner nicht zuvor erſt auf materielle Beweiſe gewartet haben. Sie wären vor dem Gedanken erröthet, die Inſertion eines Fac-Simile in ein Journal verlangen oder zuvor ſchriftſtellernde Experten zu Rathe ziehen zu ſollen, ehe ſie zu entſcheiden vermöchten, ob das Werk das eines Schülers oder das Meiſterſtück ihrer aller Meiſter wäre. Nein, daraus hätten ſie ihre Ueberzeugung nicht zu ſchöpfen vermocht. Die Beweiſe für ſie lagen in dem ganzen innern Baue, in der Erfindung, in der Ausführung, in der tiefgedachten Entwickelung der Gedanken, mit einem Worte in dem innern Werthe der Partitur."

---

*) Es ſcheint alſo, daß der Tod Salieri mit Mozart verſöhnt habe.

Gründe, welche im weitern Verlaufe unſerer Darſtellung ſich nur zu klar herausſtellen werden, haben leider Stadler eine zu beklagende Zurückhaltung über alles das auferlegt, was den hiſtoriſchen Theil dieſes Streites anbelangt. Er hatte, der Erſte, in ſeinem Privatſchreiben an Herrn Weber, den Beſteller des Requiems genannt; es war ein Graf Wallsegg. In ſeiner Broſchüre nennt er ihn nicht, was aber eine überflüſſige Vorſicht war, da die Cäcilia ſeinen Brief ſpäter veröffentlichte.

Folgendes ſind die wenigen Einzelnheiten, deren Mittheilung er ſich erlaubte.

Ehe man dem Unbekannten (dem Grafen v. Wallsegg) Süßmayer's Manuſcript übergab, nämlich die vervollſtändigte Partitur des Requiems, wurden zwei Abſchriften davon genommen. „Die eine wurde in eine Muſikalienhandlung in Leipzig geſendet, um dort gedruckt zu werden; die andere blieb in Wien, wo bald darauf das Werk zum Beſten der Wittwe aufgeführt wurde.“

Der Verfaſſer hat hier eine Thatſache von einer andern ziemlich zweideutigen, wie man ſehen wird, getrennt, obgleich eine augenſcheinlich wechſelſeitige Beziehung zwiſchen beiden beſteht, wie weiter unten bewieſen werden wird.

Kurze Zeit nach Mozart's Tode erfuhr der Anonymus, oder Unbekannte, den wir aber bereits kennen, daß das Werk, das er beſtellt und freigebig bezahlt hatte, nicht ganz von dem Verblichenen ſey. „In Folge dieſes ſandte er das Manuſcript an einen ſehr berühmten Advocaten in Wien, mit dem Auftrage, genaue Erkundigungen über die

Sache einzuziehen. Als die Wittwe darüber befragt wurde, bat ſie Herrn v. Niſſen und mich, die wir beide am meiſten in die Sache eingeweiht waren, zu dem Advocaten zu gehen. Mit Bereitwilligkeit unterzogen wir uns dem Auftrage. Die Partitur wurde uns vorgelegt. Ich bezeichnete das, was von Mozart, und das, was von Süßmayer war. Damit hatte die Sache ihr Bewenden; das Manuſcript wurde dem Eigenthümer zurückgeſchickt, und der Unbekannte gab ſich zufrieden.“

Hier fängt aber ein dunkeles Labyrinth voll Lücken und Widerſprüchen an, die mit jedem Schritte vorwärts ſich vermehren, und durch welche ein armer Referent, wie ich, zu ſeiner Leitung nur den dünnen Faden der Logik hat, der jeden Augenblick in ſeinen Händen zu zerreißen droht. Man bemerke nur, wie Vieles in den wenigen Linien, die ich ſo eben angeführt habe, mit Stillſchweigen übergangen iſt. Ein Advocat, und noch dazu ein berühmter, begnügt ſich damit, daß man ihm die Buchſtaben M. und S. zeigt, die auf ein Muſikheft notirt ſind. Dieß könnte etwa ein obſcurer Advocat hingehen laſſen, aber auch dann nur, wenn er ein großer Muſikkenner wäre, in welchem Falle aber, ich muß geſtehen, er ſeine ganze Sorgfalt und Aufmerkſamkeit zu Hilfe nehmen müßte. Sodann ſchickt die Wittwe an dieſe Notabilität von Rechtsgelehrten, Herrn Stadler und Herrn v. Niſſen, als die am beſten von der Sache unterrichteten Männer. Ich meine aber doch unmaßgeblich, daß es einen noch beſſer Unterrichteten gab, als dieſe Beiden es waren. Süßmayer lebte ja noch, und man hatte ihn nicht weit zu ſuchen, da er in Wien wohnte. Ihn hätte die Wittwe zu dem Advocaten ſchicken müſſen, vorausgeſetzt, daß der Auftrag deſſelben ſich darauf beſchränkte, Erkundigungen einzuziehen; allein Süßmayer kam gar nicht zur Sprache. Man bringe dieſen Umſtand mit gewiſſen Stellen des berühmten Briefes in Zuſammenhang, in denen von der Wittwe die Rede iſt, und man wird ſich überzeugen, daß die Verſchiedenartigkeit oder vielmehr das Widerſtreitende ihrer Intereſſen in dem ganzen Handel ſie ſeit Mozart's Ableben entzweit hatte.

Was war aber aus dem Original-Manuſcripte des Requiems, der unvollendeten Partitur Mozart's geworden, das Stadler vor einigen dreißig Jahren unter den Händen gehabt hatte, und welches er Note für Note abgeſchrieben hatte? Der Abt weiß nicht, „ob das Mozart'ſche Manuſcript des *Requiem* mit dem *Kyrie* und *Dies irae* noch exiſtirt und wo es ſich befindet, obgleich er darüber einigen gegründeten Verdacht hege. Was das *Lacrymosa* und das *Domine* anbelangt, ſo ſind dieſe Stücke ſo erhalten worden, wie Mozart ſie geſchrieben hatte." So war alſo die Original-Partitur zerſtückelt worden, und war unmittelbar nach dem Tode ihres Componiſten verſchwunden. Wie ging das zu? Ein wenig Geduld und wir werden ſehen.

Nichts deſto weniger müſſen wir bemerken, daß Stadler ſich nicht von der Wahrheit entfernt; aber er hält mit einem Theile derſelben zurück, denn er konnte nicht anders handeln. Damit ſind wir mit der Analyſe der Broſchüre zu Ende.

Die Erwiderung des ehrwürdigen Abtes war für Herrn Weber niederſchmetternd. Er ſah ſich der Verläſterung Mozart's angeklagt und überwieſen, und, was noch ſchlimmer iſt, überwieſen, Mißgriffe gemacht zu haben, die ein Profeſſor der muſikaliſchen Aeſthetik ſich nicht hätte zu Schulden kommen laſſen ſollen. Dieſe kritiſchen Blitze, welche nach einer zu gewagten Richtung geſchleudert worden waren, fielen centnerſchwer auf den Meiſter, ſtatt daß ſie Süßmayer trafen, der als bequemer Ableiter die Schwäche ausgehalten hätte, ohne daß irgend Jemanden großes Leid dadurch zugefügt worden wäre. Es wurde klar, wie der Tag, daß Mozart, und zwar Mozart allein, die Schuld an allen dieſen verurtheilten Nummern und Paſſagen trage. Er war es, der im *Kyrie* den Choriſten dieſe gurgelnden Rouladen zugemuthet hatte; er, der das *Tuba mirum* widerlich und kraftlos gemacht, indem er ſüßliche Geſänge darunter gemiſcht hatte; er, der durch ein wild hetzendes Uniſono den höchſten Richter gegen die vermaledeite Sündercanaille aufgebracht hatte, um ſein eigenes Heil beſſer zu ſichern, der elende Selbſtſüchtige, der er war; er, der die Inconſequenz begangen hatte, aus *Quam olim* eine gelehrte Fuge zu machen, und die Dummheit ſich hatte zu Schulden kommen laſſen, dieſe Fuge zu wiederholen, indem er mit eigener Hand geſchrieben hatte: *Quam olim da capo;* er endlich, welcher die Singſtimmen im *Hostias* herumirren ließ. Leider ja, Mozart hat alles dieß gethan, ohne ſich im Mindeſten um die „eben ſo wenig kann ich, möchte ich" des Herrn Gottfried Weber zu bekümmern.

Ich habe geſagt, daß die Antwort Stadler's niederſchmetternd war; aber ſein Gegner ſchien davon noch mehr niedergeſchmettert zu ſeyn, als er es hätte ſeyn ſollen. Es ſtanden Herrn Weber zwei Wege offen: zu widerrufen und ehrenvolle Abbitte zu thun, oder offen für ſeine Kritiken einzuſtehen, und dabei einen Irrthum zu bekennen, der ja doch ſeinen Grund in der Achtung hatte, die er ſtets für Mozart zu haben bekannte. War es nicht ganz natürlich, daß, nach Herrn Weber's Anſicht, Alles das, was in dem Requiem mangelhaft oder verfehlt war, Süßmayer zuzuſchreiben wäre, ſo lange der wirkliche Verlauf der Sache noch zweifelhaft war; nachdem dieß aber nicht mehr der Fall war, nachdem die kritiſirten Stellen wirklich als Mozart's Arbeit anerkannt worden waren, wurden ſie denn dadurch beſſer? Sollte Mozart unter allen Sterblichen allein das Vorrecht der Unfehlbarkeit beſeſſen haben? Gewiß nicht. Was mich betrifft, ſo bin ich ſoweit davon, dieß zu glauben, daß ich, trotz meiner, im Vergleiche mit Herrn Weber, ſehr geringen Einſicht, mir kein Gewiſſen daraus machte, Mozart zu tadeln, und zwar überall, wo er nach meiner Ueberzeugung einen Tadel verdiente *). Ich gehe dabei von dem Grundſatze aus, daß in Kunſt- und Geſchmacksſachen ein unabhängiger Schriftſteller ſeinen Leſern keine andere Wahrheit, als ſeine perſönliche Ueberzeugung zu bieten vermag. Was wäre die Kritik, wenn ſie nur vor der Autorität von Eigennamen kriechen und ſich unter das Joch von einmal

---

*) Die folgenden Bände meines Buches werden es beweiſen.

angenommenen Anſichten beugen müßte? Herr Weber hatte, wie Jedermann, das Recht, ſeine eigene Anſicht zu haben, und wir wollen gern glauben, daß ſeine Anſicht über das Requiem, ſo unbegreiflich ſie auch erſcheint, dennoch ſeine wirkliche war. Er ſchlug aber keinen dieſer Wege ein, auf welche ſeine Wahl beſchränkt zu ſeyn ſchien; er wollte den Kampf auf dem ſeitherigen Terrain fortführen; er wollte gegen die Augenſcheinlichkeit kämpfen, ein für Jedermann ſtets ungleicher Kampf. Wir ſehen ihn daher in ſeiner langen Erwiderung auf die Vertheidigung der Echtheit des Requiems von Mozart zu verzweifelten Argumenten greifen, ich meine damit ſolche, die kaum mehr als ganz unhaltbar waren, denn ſie ließen ſich mit einer Leichtigkeit und einem Erfolge gegen ihn ſelbſt gebrauchen, die für einen Dialektiker eben ſo intereſſant als unterhaltend ſind. In dieſer Erwiderung fiel mir namentlich auf, daß die Broſchüre des Abtes Stadler eine Schmähſchrift, voll der gröbſten Verläumdungen, der beleidigendſten Perſönlichkeiten und der abſcheulichſten Schimpfworte gegen Herrn Weber genannt wird; eine Flugſchrift, die in der Abſicht geſchrieben worden ſey, um die Wuth der Dummköpfe und der Fanatiker gegen ihn zu erwecken. Meine Leſer, welche, wie ich vorausſetze, nichts Derartiges in der Analyſe der Vertheidigung, welche ich ihnen vorgeführt, gefunden haben werden, werden mit Erſtaunen fragen, welche Stellen in dieſer Broſchüre die Anwendung ſolcher Ausdrücke rechtfertigen, oder ſelbſt nur begreifen laſſen. Meine Pflicht iſt es, ihre Neugierde zu befriedigen.

Vermöge eines ſehr unklugen Zuſammentreffens enthielt die Nummer 10 der Cäcilia, alſo die, welche dem Artikel über Mozart's Requiem vorausging, einen Artikel, in welchem Herr Weber, nachdem er in allgemeinen Umriſſen ſeine Anſichten über den Text und die Compoſition einer Todtenmeſſe dargelegt hatte, von einem Requiem ſpricht, das er ſelbſt geſchrieben. Seit ſeiner früheſten Jugend, ſagt er uns, habe er einen unwiderſtehlichen Drang in ſich gefühlt, ein Requiem zu componiren; da ihm aber der von dem Ritus der katholiſchen Kirche vorgeſchriebene Text nicht zugeſagt, habe er ſich genöthigt geſehen, einen andern zu machen, ohne welchen er außer Stande geweſen wäre, ſeine Todtenmeſſe in Muſik zu ſetzen. Was ihm mißfiel, wurde durch deutſche Choräle erſetzt, welchen er ſpäter eine lateiniſche Ueberſetzung beifügte *). Auf dieſe Art verſchwanden ganze Strophen des *Dies irae:* unter anderen das *Confutatis*, das Herr Weber, wie bereits bekannt, für eine vollendete Niederträchtigkeit und einen empörenden Egoismus hält. Herr Weber geht ſodann ſeine eigene Arbeit durch, bei der er, mit etwas zu vieler Wohlgefälligkeit vielleicht, ſich verweilt.

---

*) Sollte man nicht glauben, daß Herr Weber, als kleiner Reformator, erwarte, daß der Papſt ihm ſeinen Dank zu erkennen geben, und daß Se. Heiligkeit ſogleich decretiren ſolle, daß der neue Text, den er an die Stelle deſſen ſetzt, welchen der Ritus vorſchreibt, ſogleich angenommen werde?

Es iſt nicht zu läugnen, daß zwiſchen dieſem und dem unmittelbar darauf folgenden Artikel eine ſo offenbare Verwandtſchaft ſtattfindet, daß ſie ſelbſt den Kurzſichtigſten, und zwar dieſen mehr als allen Anderen, in die Augen fallen mußte. Die Meiſten zogen den Schluß daraus, daß Herr Weber dadurch, daß er Mozart's Requiem herabſetze, dem ſeinigen um ſo höhere Geltung zu verſchaffen ſuche; ein Schluß, der, gerade weil er gar zu nahe liegt, nicht wohl zuläſſig iſt. Ich glaube, damit nichts Paradoxes zu ſagen. Wie kann man glauben, daß ein Mann, der als Theoretiker mit Recht eine bedeutende Berühmtheit beſaß, als Componiſt dagegen nur einen ſehr untergeordneten Ruf genoß, daß ein Mann von geſundem Verſtande, wie ſich Herr Weber ſtets zeigt, ſich in den Kopf geſetzt haben könne, Mozart's Statue über den Haufen zu werfen, um ſie zum Schemel ſeiner eigenen Apotheoſe zu machen. Das hieße ihn, mit anderen Worten, für einen Narren erklären. Wenn aber auch dieſe theilweiſe Narrheit ſich in ſeinem Gehirne feſtgeſetzt hätte, wäre ihm dann nicht im Uebrigen hinreichende Urtheilskraft übrig geblieben, um wenigſtens mit einiger Geſchicklichkeit die Ausführung eines ſo tollen Planes zu betreiben? Allein zu gleicher Zeit zwei Artikel zu veröffentlichen, von denen einer das von ihm ſelbſt geſungene Lob des Herrn Weber's, der andere eine Kritik Mozart's enthält, und zwar beide, um zu beweiſen, daß man über Mozart ſtehe, das wäre keine theilweiſe Narrheit mehr, von der ich ſo eben ſprach, ſondern das wäre der vollendetſte, außergewöhnlichſte und unheilbarſte Wahnſinn, von dem je ein Individuum unſeres ſchwachen Geſchlechtes heimgeſucht worden iſt:

Der Artikel in Nr. 10 konnte einem katholiſchen Prieſter ſo wenig gefallen, als der Artikel in Nr. 11 einem gelehrten Muſiker und Bewunderer Mozart's. Deſſen ungeachtet knüpft der Abt Stadler, der am Eingange zu ſeiner Broſchüre einen Auszug davon mittheilt, keine für Herrn Weber beleidigende Bemerkung daran. Er begnügt ſich, ihm den Vorwurf zu machen, daß er ſich zum Reformator des katholiſchen Ritus aufwerfen wolle, was nur zu richtig iſt. „Hier iſt ein ganz vollendetes Gebäude, ſagt er, Text, Muſik, Recenſion, alles von Herrn Weber. Die Zeit wird lehren, ob er auf Granit oder auf Sand gebaut hat.“ Und am Ende ſeiner Broſchüre ſagt der Abt noch: „So muß man es machen. Wenn man ein neues Gebäude aufrichten will, ſo muß man zuerſt den Platz von Allem, was bei'm Bauweſen hinderlich ſeyn könnte, reinigen.“ Bedarf es wohl einer Erklärung, daß die Metapher eines neuen Gebäudes ſich hier nicht auf die Muſik, ſondern auf den Text des Requiems des Herrn Weber bezieht, da vor dieſem Requiem hundert andere exiſtirten, die alle von einander abwichen, das heißt, deren Muſik neu war, welche aber alle einen und denſelben Text hatten. Endlich bemerkt noch der Abt Stadler, indem er die Stellen bezeichnet, welche Mozart in Nr. 1 ſeiner Todtenmeſſe von Händel entlehnt hat, daß Herr Weber ebenfalls die Melodie ſeines *Agnus* einer Arie aus einer alten Oper (der dumme Anton) entlehnt, und ſetzt hinzu, daß Mozart über eben dieſe Arie ſehr ſchöne Variationen gemacht habe. Dieß iſt, bei meiner Ehre, Alles, was die Vertheidigung Beſchimpfendes und Verläumderiſches gegen die Perſon des Herrn Weber enthält. Demnach war es Herr Weber ſelbſt, der in der Hitze und in ſeinem Aerger einen Schluß ſeinem Gegner in den Mund legte, den er nirgends aus der Vergleichung der beiden Artikel zu ziehen geſucht hatte. „Wie", ruft er aus, „man klagt mich an, der Läſterer Mozart's zu ſeyn! Man traut mir den Wahnſinn zu, eiferſüchtig zu ſeyn!" Stadler hat, wir wiederholen es, nichts dergleichen geſagt; wenn es aber Andere geſagt oder geſchrieben hätten, ſo hätte es nur von ihnen abgehangen, den Punct, in welchem ſie ſich zu weit gewagt, ſogleich zu ihrem Vortheile zu benützen; in eine ſo falſche und ſchlimme Lage hatte ſich Herr Weber geſetzt. Auf Mozart eiferſüchtig! nein, hätte man ihm erwiedern können, das wäre eine Art von Wahnſinn, deren wir weder Sie, noch ſonſt Jemanden auf der Welt für fähig hielten; darum handelt es ſich aber auch nicht. Für Sie iſt das Requiem beinahe ausſchließlich das Werk Süßmayer's, eine, in einigen ihrer Grundzüge zwar ſehr ſchöne Conception, die aber durch eine Schüler-Schmiererei möglichſt verändert, verſtümmelt, entſtellt, durch einander geworfen und unkenntlich geworden iſt *). Sie glauben ohne Zweifel im Ernſt daran, weil Sie es mit gedruckten Buchſtaben in Ihrem Journale ausſprechen. Wenn Sie aber auch im Ernſte daran glauben, ſo

---

*) Herr Weber hat eine Menge Ausdrücke, Wendungen, Vergleiche und Bilder gebraucht, die Alles dieß und noch mehr beſagen.

liegt keine ſo große Anmaßung darin, über Süßmayer einen Sieg davon zu tragen und eine Sache beſſer gemacht zu haben, die ein Anderer ſo elendiglich verdorben hat.

Herr Weber war, wie ich weiter oben geſagt habe, entſchloſſen, den Streit auf dem Terrain ſeines erſten Artikels hinter den Verſchanzungen ſeiner alten Zweifel, die keine Zweifel mehr waren, fortzuſetzen. Wie ſollte er es aber jetzt anſtellen? Die Augenſcheinlichkeit anzugreifen, die materiellen Thatſachen abläugnen, die Beſchreibung des Mozart'ſchen Manuſcripts für verfälſcht zu erklären, während ein Bruchſtück noch vorhanden war und ein anderes noch aufgefunden werden konnte, das war nicht möglich. Ueberdieß ſtand der Charakter des Abtes Stadler in zu ehrenvollem Rufe, an ſein Zeugniß knüpfte ſich zu viel Vertrauen. Weil man alſo den Stier nicht bei den Hörnern faſſen konnte, ſo mußte man zu einer andern Taktik die Zuflucht nehmen und den Feind umgehen, das heißt: die Augenſcheinlichkeit. Herr Weber entſchloß ſich dazu. Alles, was im Hintergrunde ſeiner frühern Argumentation lag, läßt ſich auf folgenden Satz zurückführen, der den logiſchen Pfeiler bildet, und ſie ganz in ſich ſchließt. Sobald bewieſen iſt, daß die Stücke und Paſſagen des Requiems, welche Herr Weber verurtheilte, nicht von Mozart's Hand ſind, ſo iſt *ipso facto* damit auch bewieſen, daß dieſelben keinen Theil der Arbeit bilden, welche Mozart für die ſeinige auszugeben beabſichtigte; daß übrigens dieſe Muſik, welche nicht verdiente, unter dem Namen ihres wahren Schöpfers zu erſcheinen, für den Zweck, zu welchem ſie beſtimmt war, immer noch gut genug war. Weil aber der letzte Theil des Satzes ganz änigmatiſch erſcheint und man mir den Vorwurf machen könnte, daß ich in ſeiner Zuſammenſtellung ihm eine falſche Auslegung gegeben habe, ſo will ich ſeine eigenen Worte anführen. Indem Herr Weber auf einen bisher geheim gehaltenen Umſtand anſpielt, den aber viele Perſonen in Wien, und wie er meint, Herr Stadler zuerſt, wußten, ein Umſtand, der bald für das Publicum kein Geheimniß mehr ſeyn wird, ſobald zwei Augen ſich geſchloſſen haben werden, fährt er fort: „wird man erfahren, warum und in wie fern die unvollendete Arbeit Mozart's eine ganz andere Beſtimmung hatte, als die, der Welt als ein Requiem von ſeiner Compoſition gegeben zu werden ..... Dann wird man vielleicht eine ganz natürliche Erklärung von all' dem finden, was man aus ſo tief äſthetiſchen oder ſo erhaben religiöſen Gründen zu vertheidigen gemeint hat. Kurz, man wird über dieſe Geſchichte viel lachen." Das klingt noch viel räthſelhafter. Ich vermag nicht beſtimmt anzugeben, welches dieſer geheimgehaltene Umſtand iſt, und worin dieſe lächerliche Geſchichte beſteht; ich glaube aber mit einiger Zuverſicht, ſie errathen zu haben.

Aufklärungen von einem ſpätern Datum als der Artikel, den wir hier durchgehen, haben einige, an und für ſich freilich wenig beweiſende Umſtände an's Licht gebracht, welche aber, von anderen bekannten Umſtänden getrennt, auf die Vermuthung führen könnten, daß der Graf Wallsegg, der nicht viel von Muſik verſtand, dagegen aber die Manie hatte, für einen großen **Kenner** zu gelten, und ſelbſt als großer Componiſt zu erſcheinen, den Gedanken hatte, das für die Exequien ſeiner Gemahlin beſtimmte Requiem vor der Welt als einen Beweis ſeiner ehelichen Trauer und zugleich ſeines ungemeinen muſikaliſchen Genies erſcheinen zu laſſen. Eine der Bedingungen des Vertrages zwiſchen dem Grafen und Mozart mußte alſo nothwendiger Weiſe das Gelöbniß tiefſter Geheimhaltung des Namens des Componiſten ſeyn. Herr Weber, welcher ohne Zweifel eine derartige Mittheilung erhalten hatte, ohne daß ihm jedoch erlaubt worden wäre, ſie zu veröffentlichen, mußte mit vielem Vergnügen eine Hypotheſe aufnehmen, die ſeinen Vertheidigungsplan, in der kritiſchen Lage, in welche ihn ſein erſter Feldzug gegen das Requiem verſetzt hatte, ſo ſehr zu Statten kam. Was ließ ſich an die glückliche Hypotheſe nicht Alles anreihen.

Daß dieſes die lächerliche Geſchichte iſt, auf die Herr Weber anſpielt, unterliegt keinem Zweifel, wenn ich zu den bereits angeführten Worten noch einige andere beifüge, die er in ſehr engem Zuſammenhange mit den obigen ausſpricht. „Man wird ſehen, aus welchem Grunde Mozart, ohne ſeinem Künſtlerruhme zu ſchaden, in der Compoſition des Requiems ſich Vieles erlauben konnte, was er ſich ſonſt nicht herausgenommen hätte, und warum er namentlich ſeine Jugendſtudien*) für gut genug hielt, um ſie zu den Nummern 1 und 2 des Werkes zu benützen.“ Und einige Linien weiter unten: „Mozart, in welchem der göttliche Künſtler und der Lebemann ſich vereinigt vorfanden, hatte auch menſchliche Bedürfniſſe; er verſtand es, Geld zu gebrauchen und auszugeben, namentlich aber das voraus bezahlte Geld.“

---

*) Man wird ſogleich ſehen, was Herr Weber unter Jugendſtudien verſteht.

Geſtehen wir Herrn Weber eine Genugthuung zu; ſie koſtet uns wenig. Das Requiem ſoll, wie er behauptet, ein Werk ſeyn, das Mozart nicht dazu beſtimmte, oder nicht dazu beſtimmen konnte, unter ſeinem Namen zu veröffentlichen, was im Grunde möglich, ja ſelbſt wahrſcheinlich ſeyn kann. Geben wir ſelbſt zu, was aber nicht der Fall iſt, daß er den Grafen Wallsegg autoriſirt hätte, das Requiem für ſeine Arbeit auszugeben. Daraus folgte, daß Mozart in dieſem Falle zum erſten und einzigen Male in ſeinem Leben als unehrlicher Mann gehandelt, und den Grafen betrogen habe; denn die verſprochene Geheimhaltung war im höchſten Grade verletzt. Süßmayer weiß, daß Mozart das Requiem gemacht hat; Frau Mozart weiß es; Fräulein Sophie Weber weiß es (kann man noch von einem Geheimniſſe ſprechen, das zwei Frauen kennen?), der Abt Stadler weiß es; Hofer, Schack und Görl wiſſen es, weil ſie das Requiem geſungen haben; ſämmtliche Mitglieder des Theaters wiſſen es, und folglich die ganze, große Stadt Wien; und wenn Wien es weiß, ſo wird bei der erſten Aufführung die ganze Welt es erfahren. Der arme Wallsegg iſt um ſeine voraus bezahlten Ducaten geprellt, aber Mozart iſt dafür für ſein Werk verantwortlich geworden! Einen Umſtand ſcheint Herr Weber als Proteſtant ganz überſehen zu haben, deſſen Gewicht aber Katholiken, römiſche oder griechiſche, nach ihrem ganzen Umfange erkennen. Für einen Menſchen wie Mozart war die Compoſition einer Meſſe durchaus nicht ein bloßes Kunſt- oder Geldgeſchäft, ſondern ſie war auch ein Gegenſtand der Religion. Vergeſſen wir nicht, denn das iſt ohne Zweifel der wichtigſte Punct, daß Mozart, als er die Todtenmeſſe ſchrieb, ſein Ende nahen fühlte; daß er ſie für ſich ſelbſt zu componiren glaubte; daß er in einem Augenblicke daran arbeitete, in dem die Ehrgeizigſten anfangen, ſich nicht mehr viel um ihren Ruhm zu kümmern; daß er unter dem Einfluſſe der erhabenſten Gedanken, der feierlichſten und zugleich furchtbarſten Eindrücke arbeitete, welche den Geiſt des Menſchen erfaſſen und ſeine Seele im tiefſten Innern zu erſchüttern vermögen: Gott, der Tod und die Ewigkeit! welches Glück für den Biographen, daß die beiden Hauptmomente, ich meine der Zeitpunct, in welchem das Requiem geſchrieben wurde, und der tödtliche Zuſtand deſſen, der es ſchrieb, in Folge einer für das Uebrige vergeblichen und müßigen Controverſe, die Gewißheit einer hiſtoriſchen Wahrheit erlangt haben, welcher keines der für die Ueberzeugung nothwendigen Elemente fehlt, um ſie geltend machen zu können. Wenn irgend ein Zeugniß vermögend geweſen wäre, einen oder den andern dieſer Momente umzuſtoßen, oder nur ihn zu verdächtigen, ſo wäre die Baſis meines Buches zuſammengeſtürzt, und ich hätte das angefangene Manuſcript in's Feuer geworfen. Allein glücklicher Weiſe iſt dieß, Gott ſey es gedankt, nicht der Fall. Alle, welche mit Mozart auf vertrautem Fuße lebten, und welche ſein Todtenbett umſtanden, ſeine Wittwe, Süßmayer, Sophie Weber, Stadler, Schack und eine Menge in Wien lebender Perſonen, auf die ſich Stadler beruft, lauter unverwerfliche Zeugen, und zwar die einzigen, die man als ſolche anſehen kann, beantworten die beiden großen Fragen bejahend. Ja, ſagen ſie, während der letzten Tage ſeines Lebens arbeitete Mozart an dem Requiem; die Wittwe, die Schwägerin und Stadler ſetzen hinzu: und er glaubte, daß er es für ſich ſelbſt componire. Was wird nach all' dieſem aus der kleinen Geſchichte zum Lachen, welche Herr Weber für uns in Petto behält?

Das Verſprechen, eines Tages einen lächerlichen Umſtand aufzudecken, konnte aber, ſtatt der hiſtoriſchen Beweiſe gegen die Echtheit des Requiems, nicht genügen. Weil dieſe gänzlich fehlten, ſo mußte man zu neuen kritiſchen Beweiſen ſeine Zuflucht nehmen, um die erſten zu verſtärken, die Herrn Weber ſo ſchlecht geglückt waren. Dießmal lieferte ihm ſein Gegner die Waffen ſelbſt in die Hände. Stadler geſtand ein, daß die Thema's des *Requiem* und *Kyrie* von Händel herrührten. Er geſtand eine Sache ein, die Herr Weber gar nicht wußte; er geſtand es ohne alle Umſchweiſe, ohne im Mindeſten dazu genöthigt worden zu ſeyn, und, wenigſtens dem Anſcheine nach, ganz den Intereſſen ſeiner Sache entgegen. Herr Weber beeilte ſich, ſogleich Händel's Werke kommen zu laſſen, in welchen ſich die fraglichen Thema's befanden, und ſie den Augen aller Neugierigen in der Cäcilia vorzuführen. Man ſehe, man vergleiche; ſind ſich beide Arbeiten nicht ganz, oder faſt völlig gleich. Nachahmung Händel's, Copie von Händel, nichts als Jugendſtudien nach Händel; eine Schülerarbeit, welche Mozart, der Meiſter, nie einem Werke einverleibt hätte, das es für das ſeinige auszugeben beabſichtigte. Man urtheile nun ſelbſt, wer am meiſten das Andenken an den göttlichen Meiſter verunglimpft hat: unſere Gegner, die ihn eines ſchamloſen Plagiats anklagen, oder wir, die wir dieſen beſchimpfenden Verdacht mit aller Macht unſerer Ueberzeugung, mit dem ganzen Ernſte unſerer Ueberzeugung zurückzuweiſen bemüht ſind.

In dieſer Art des Raiſonnements des Herrn Weber liegen zwei Puncte, über die Jeder erſtaunen muß, welcher nur entfernt Anſpruch darauf macht, für einen Menſchen zu gelten, der Muſik verſteht und nachzudenken pflegt. Wie kann vor Allem ein Profeſſor der Compoſition und von einigem Verdienſte den Unwiſſenden in dieſem Puncte ſpielen? Dann, wie war es möglich, daß ein polemiſcher Schriftſteller, der beſſer als alle Anderen die Finten und Feinheiten des literariſchen Zweikampfes kennen mußte, ſich in einer ſo ſchlecht verſteckten Falle fangen laſſen konnte, wie ſie der Verfaſſer der Vertheidigung ihm hinhielt? Hätte wohl ein alter Practicus wie Stadler, ihm aus freien Stücken die Waffen geliefert, wenn ſie der Art geweſen wären, daß man einen Gegner damit hätte durchbohren können? Daran dachte Herr Weber nicht, was ihm ſchlecht bekam.

Wenn man ſich einmal in einem Paradoxen verfangen hat, ſo erhitzt man ſich immer mehr durch das Aufrechthalten der irrigen Anſicht; eine innere Stimme, gleichſam das geiſtige Gewiſſen, flüſtert uns zuweilen zu, daß wir im Irrthume ſeyen, aber Leidenſchaft und Eigenliebe laſſen ſie nicht aufkommen. Aller Wahrſcheinlichkeit nach hatte ſich dieſe innere Stimme bei Herrn Weber hören laſſen: wenigſtens ſcheint er die Unzulänglichkeit ſeiner logiſchen Waffen gefühlt zu haben; denn ſtatt ſeine ſchlagendſten Gründe bis an's Ende ſeiner Beweisführung aufzuſparen, wie es jeder gute Advocat zu halten pflegt, ſchließt er ſeine Vertheidigungsrede mit einem ſehr ausführlich durchgeführten Bilde, in welchem er durch ſechs Seiten das Requiem mit einem nicht fertig gewordenen Bilde Rafael's vergleicht, das ein Schüler deſſelben vollendet habe. Herr Weber hatte ſich ohne Zweifel einen großen Erfolg von dieſer Vergleichung verſprochen, denn er verwendete die auſſerſte Sorgfalt auf die Ausführung derſelben; er ſagt uns darin alles Schöne und Vortreffliche, was uns ein Kenner der Malerei bei'm Anblicke dieſes furchtbar verdorbenen Bildes hätte ſagen können; dann erzählt er, wie die fanatiſchen, aber unwiſſenden Rafaeliſten auf den Markt gelaufen ſeyen, und dort das Volk aufgereizt hätten, den Kenner zu ſteinigen, weil der Kenner bewieſen hatte, daß er, mehr als irgend Einer auf der Welt, Rafael verſtehe und bewundere. Nicht zufrieden mit dieſem übertriebenen Bilde, vergleicht Herr Weber das Requiem noch mit dem reſtaurirten Torſo eines Apollo von Belvedere und dem Laokoon, und zwar immer, was wir nicht überſehen dürfen, in der Abſicht, uns zu uberzeugen, daß das Requiem ein Werk ſey, welches Mozart für unwürdig gehalten habe, unter ſeinem Namen erſcheinen zu laſſen! O, welches Siegesgeſchrei hätte ich bei dieſen herrlichen Vergleichungen ertönen laſſen, wenn ich unter Stadler's Banner gefochten hätte. Aber welcher ſchelmiſche Kobold hat ſie auch Herrn Weber eingeblaſen, und welcher boshafte Geiſt hat ſeine Feder in dem Augenblicke zurückgehalten, in welchem er das, was er in unbegreiflicher Zerſtreuung geſchrieben, wieder ausſtreichen wollte. Ein unvollendetes Gemälde Rafael's! Erinnert dieß nicht im Augenblick Jeden an die Verklärung Rafael's? Die Umſtände bei dieſem Gemälde und dem Requiem ſind in der That von einer merkwürdigen Aehnlichkeit. Rafael ſtarb in einem Alter von ſiebenunddreißig Jahren, ehe er das Gemälde vollenden konnte, wie Mozart in dem Alter von ſechsunddreißig Jahren ſtarb, ehe er ſeine Todtenmeſſe zu Ende gebracht hatte. Ein Schüler Rafael's war es, der das erſte vollendete, gleich wie ein Schüler die zweite vollendete; die Verklärung gilt für das erſte Meiſterſtück in der Malerei, gerade wie das Requiem für das erſte Meiſterſtück in der Muſik betrachtet wird. Gibt es wohl ein überraſchenderes, oder beſſer geſagt, wunderbareres Zuſammentreffen. Ebenſo werden der Apollo von Belvedere und der Laokoon, einiger reſtaurirten Glieder an ihnen ungeachtet, als die ſchönſten Meiſterwerke alter und moderner Bildhauerkunſt betrachtet; auch ſie ſtellen mit einer ſelten ſo genau zuſammentreffenden Analogie die reſtaurirte Partitur des Requiems vor. Der Torſo endlich, ein Stück der vollendetſten Ausführung, das je aus den Händen eines Bildners gekommen iſt, welcher keine Zugabe moderner Arbeit enthält, ſtellt ebenſo, gar nicht übel, das unvollendete Originalmanuſcript Mozart's vor, nur mit dem einzigen Unterſchiede, daß die Statue weit mehr verſtümmelt iſt, als die Partitur. Alles dieß ſtimmt auf bewunderungswürdige Weiſe zuſammen. Wie verhält es ſich aber dann mit den gelehrten Bemerkungen des Kenners der Malerei des Herrn Weber und der Bemerkung des Herrn Weber ſelbſt, daß, unter allen Schöpfungen Mozart's, das Requiem die wenigſt vollendete ſey, und daß man es kaum ein Werk Mozart's nennen könne?" Ich habe die Verklärung geſehen, ich habe auch den Apollo von Belvedere, den Laokoon, den Torſo geſehen; ich habe das Requiem mehrmals gehört, und ich ſage dieß nur aus dem Grunde, weil ich ſehr froh bin, daß ich die Anſicht der ganzen Welt über dieſe erhabenſten Kundgebungen des künſtleriſchen Genius theile.

Die neuen Argumente des Herrn Weber und die Beleidigungen, die er ſich gegen den Abt Stadler, unter dem Schutze einer armſeligen rhetoriſchen Erdichtung*) erlaubt hatte, nöthigten dieſem eine zweite Antwort ab. Sie erſchien im Jahre 1827, unter dem Titel: Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'ſchen Requiems. Der Ton in dieſer Broſchüre, von nur achtzehn Druckſeiten, iſt weniger gemäßigt, als in der erſten. Stadler, der wohl einiges Recht hatte, ärgerlich zu ſeyn, fragt die Leſer der Vertheidigung, ob ſie eine der Beleidigungen und Verläumdungen darin gefunden haben, über die ſich Herr Weber mit ſo vielem Zorne und Bitterkeit beklagt. Er fragt auch darin, was „Herrn Weber zu dem salto mortale gegen das Requiem“ veranlaßt habe, eine Frage, die, ich geſtehe es, viel ſchwieriger zu entſcheiden iſt, als die, welche von der Echtheit und dem Urſprunge des fraglichen Werkes handelte. Einige Freunde Stadler's

---

*) Herr Weber ſtellt ſich, als glaube er, daß der Verfaſſer der Vertheidigung in Folge ſeiner achtundſiebenzig Jahre kindiſch geworden ſey, und ſich darauf beſchränkt habe, nur das hiſtoriſche Material zu dieſer unwürdigen Flugſchrift zu liefern, deſſen Redaction ohne Zweifel das Werk einiger ungeſchickten Freunde wäre. Er ſetzt ſogar voraus, daß Stadler ſeine Broſchüre nicht einmal durchgeleſen habe, ehe ſie gedruckt wurde. Wenn es anders wäre, fährt Herr Weber fort, „ſo müßte man den Abt für den doppelzüngigſten Menſchen und tückiſchſten Heuchler halten, der je einen ehrenhaften Brief unterzeichnet hat." Dieß iſt eine Anſpielung auf

---

den mit inimicus causae, amicus personae gezeichneten Brief, der nichts als einige Entſchuldigungen und einige Complimente für Herrn Weber enthält, die ungefähr ebenſo viel heißen wollen, als Ihr ganz ergebenſter und gehorſamſter Diener, was man unter eine Ausforderung ſetzt. Herr Weber iſt in ſeinem verſtellten oder nicht verſtellten Glauben ſehr unglücklich. Wie, ein ehemaliger Profeſſor der Rechte und der Geſchichte wäre nicht im Stande geweſen, einen ſo einfachen Stoff, wie die Vertheidigung, zu verfaſſen! Ein Mann, der offenbar noch ſeine vollen Geiſteskräfte beſaß, da man ihn zu Mozart's Vertheidiger erwählte, ſollte nicht geleſen haben, was unter ſeinem Namen gedruckt wurde! Das iſt denn doch zu ſtark, ſelbſt für eine Hyperbel. Und weil der Abt in einem ſehr kurzen Briefe ſagt, daß er bedauere, Herrn Weber's Meinung nicht theilen zu können, hält ſich Herr Weber für berechtigt, ihn der Doppelzüngigkeit und Heuchelei zu beſchuldigen! Man muß geſtehen: alles dieß könnte man eher in dem Tone der Schmähſchrift, als in den beiden Broſchüren des Abtes Stadler finden.

verſuchten ihm darauf zu antworten; weil aber ihre Angaben außer der Sphäre unſeres Gegenſtandes liegen, und ſie überdieß mehr oder minder beleidigend für Herrn Weber ſind, ſo glauben wir ſie hier übergehen zu können. Ueberdieß erklärt der Abt, daß er ihnen perſönlich fremd ſey. Dagegen kommen wir nun an die neuen Thatſachen und Raiſonnements, welche die zweite Broſchüre enthält.

Das Original-Manuſcript, welches der Verfaſſer im Jahre einundneunzig geſehen und ganz abgeſchrieben hatte, das aber gleich darauf, einiger Liebhaber wegen, zerſtückelt wurde, welche die Fragmente kauften, wurde im Jahre 1827 mit Ausnahme der Nr. 1. ***Requiem*** und ***Kyrie*** wieder zuſammengetragen. Alles Uebrige, nämlich ***Dies irae*** mit dem Anfange des ***Lacrymosa***, ferner ***Domine***, ***Hostias*** und die Fuge ***Quam olim***, wurde, gewiſſermaßen als Beweisſtücke in dem großen Proceſſe, den er führte, bei Stadler niedergelegt. Zu ihm verfügte ſich eine Art muſikaliſcher Unterſuchungscommiſſion, um zu prüfen, was von der urſprünglichen Partitur des Requiems noch vorhanden wäre. Dieſe bildeten: Beethoven, die Capellmeiſter Eybler und Gänsbacher, die Hofräthe v. Moſel und v. Kieſewetter, die Herren Gyrowetz, Haslinger, Carl und Joſeph Czerny, der Baron Doppelhof-Dier, Mozart's jüngerer Sohn und viele Andere. „Alle erkannten ſogleich Mozart's Handſchrift; alle bewunderten die Präciſion der (materiellen) Arbeit, die Genauigkeit der Chiffern u. ſ. w. u. ſ. w., und, nachdem ſie laut ihre Befriedigung ausgeſprochen, beglaubigten ſie einſtimmig die gewiſſenhafteſte

Wahrhaftigkeit der Nachweiſungen, welche in der Vertheidigung der Echtheit des Requiems enthalten waren.

Nach dieſer, eigentlich überflüſſigen Beſtätigung deſſen, was man zur Genüge überzeugt war, würdigt der Abt den Werth der Beſchuldigung des Plagiats, deſſen ſich, nach Herrn Weber, Mozart ſchuldig gemacht haben würde, wenn er das Requiem für ſeine Arbeit ausgegeben hätte. Wir werden in dem Grundgedanken des Raiſonnements nichts ändern, dagegen erlauben wir uns, ihn mit anderen Worten unſeren Leſern wieder zu geben, denen wir einige Bemerkungen beifügen wollen, wodurch die Erwiderung des Abtes den Dilettanten klarer und faßlicher werden wird. Unterrichtete Muſiker vermöchten Stadler mit halben Worten zu verſtehen.

Herr Weber führt ſeinen Leſern zwei Themas von Händel und zwei Themas des Requiems vor Augen, alle vier aber ohne ihre Ausführung. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß die erſteren Mozart die zweiten geliefert haben *). Offenbares Plagiat! Herr Weber möge uns entſchuldigen, aber wir können nicht umhin, mit Stadler zu ſagen, daß dieß ſeinen Leſern Sand in die Augen ſtreuen, oder vielmehr auf ihre Unwiſſenheit ſpeculiren heißt. Was will denn ein Thema einer Fuge ohne die Fuge beſagen; es iſt nichts als ein allgemeiner Gedanke, eine Art von Gemeinplatz, den Jeder mit vollem Rechte ſich aneignen und nach ſeiner Art behandeln kann. Dadurch, daß Mozart einen Gedanken

---

*) Wir werden ſehen, was daran iſt, wenn wir an die Analyſe des Requiems gekommen ſeyn werden.

Händel's benützte, dieſen aber contrapunctiſch bearbeitete, wodurch erſt der weſentliche Unterſchied des Genius und des Styls der beiden Meiſter hervortrat, war Mozart weder Plagiarius, noch ſelbſt nur Nachahmer; die Fuge des *Kyrie* iſt keine Jugendſtudie, oder eine Schülerarbeit, ſondern ein von allen Gelehrten anerkanntes claſſiſches Meiſterwerk; es war ein Wettkampf mit Händel, gerade wie zwiſchen zwei großen Dichtern, denen man daſſelbe Thema aufgegeben. Zu allen Zeiten war ein ſolches Entlehnen erlaubt und im Gebrauche geweſen. Die alten belgiſchen Contrapunctiſten, die vor Paleſtrina exiſtirten: Hobrecht, Ockenheim (Okegem), Mouton, Joſquin de Près, brachten in ihre Kirchencompoſitionen nicht nur Motive, die ſchon vor ihrer Zeit vorhanden geweſen waren, ſondern, was heut' zu Tage nicht mehr erlaubt wäre, ſie ließen auch Volksmelodieen mit unterlaufen, die ſie als **canto fermo***) behandelten, und mit einer Vocal-, contrapunctiſchen und kirchengemäßen Begleitung umgaben. Das berühmte Lied *L'Homme armé* zum Beiſpiel diente vielen Kirchencompoſitionen als Thema, die von berühmten Meiſtern des fünfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts geſchrieben wurden, wie man in Burney finden kann. Ebenſo hielten es Bach und Händel mit ihren Vorgängern, und Haydn und Mozart wieder mit Bach und Händel, die nun ihre Vorgänger geworden waren. Ein Engländer, dem ich tiefe muſikaliſche Kenntniſſe zutraue, hat mich auf's Bündigſte verſichert, daß das Motiv zu Anfange des Chores: die Himmel erzählen, das ſchönſte in der Schöpfung, von Händel ſey; und dabei iſt nicht zu überſehen, daß dieſes Motiv kein Thema zu einer Fuge, ſondern ein ſehr melodiöſer Geſang iſt, und an und für ſich ſelbſt einen großen Werth hat. Mozart hat ſich in ſeinem Requiem und bei anderer Veranlaſſung dieſelbe Freiheit ebenfalls genommen. Das Thema ſeines Offertoriums ***Misericordias Dei*** iſt von Eberlin entnommen, den Stadler Mozart's Lehrer nennt. Wäre dieß alſo wohl ein Grund, dieſes Meiſterwerk in die Claſſe der Studien und Uebungen zu ſetzen? Ja, noch mehr; eine der bewundernswertheſten, Mozart's würdigſten Nummern in der Zauberflöte, der Choral mit der ihm als Begleitung dienenden Fuge, gibt das Beiſpiel eines doppelten Entlehnens, was in den Augen des Herrn Weber ein zweifaches Plagiat wäre. Der Choral iſt von Wolf Hainz, einem Componiſten aus dem ſechszehnten Jahrhundert, und in der Inſtrumentalfuge hat Mozart einen Gedanken Bach's vorzugsweiſe vor einem eigenen benützt, zu welchem er Anfangs eine Begleitung geſchrieben hatte, und von dem Stadler das eigenhändige Manuſcript beſitzt. Das war für Herrn Weber etwas Neues, der bis dahin ſich noch nicht viel mit alter Muſik beſchäftigt zu haben ſcheint. Eben ſo leicht hätte es ihm einfallen können, Veranlaſſung daraus zu nehmen, die Echtheit der Zauberflöte anzugreifen, oder zu behaupten, daß auch ſie ein Werk ſey, welches Mozart nicht beſtimmt habe, unter ſeinem Namen erſcheinen zu laſſen. Hat endlich nicht Herr Weber das Motiv zu ſeinem *Agnus* einer alten Oper, der dumme Anton entlehnt, und hat ihn dieß abgehalten, ſein Requiem unter dem Namen des Herrn Gottfried Weber erſcheinen zu laſſen? Ob es aber mit dieſer Behauptung ſeine Richtigkeit hat, vermag ich nicht zu gewährleiſten, weil ich nie den dummen Anton, noch das fragliche Requiem gehört habe. In ſofern aber Herr Weber ſich ſo wenig geizig mit muſikaliſchen Citationen gezeigt hat, weil er in der Cäcilia die Themas von Händel und Mozart vor Augen geführt hat, um zu beweiſen, daß beide eines wären, ſo hätte er wohl auch die Melodieen ſeines *Agnus* und die der Arie, welche ſein Text in der Vertheidigung bezeichnete, zum Beſten geben können, um zu beweiſen, daß die Melodieen verſchieden wären. Ganz ſicher wäre dieß beſſer und überzeugender geweſen, als den Abt Stadler zu verunglimpfen und zu ſagen, man habe ſein ganzes Requiem in die Kategorie trivialer Gaſſenhauer geſtellt. Ausdrücke, an welche der Abt nie gedacht hat, ſo wenig, als es ihm je eingefallen iſt, irgend ein Urtheil über dieſe Schöpfung des Hrrrn Weber abzugeben.

---

*) Die ruhige feſte Singweiſe der Italiener, welche ſich dem Recitativ nähert.

Wir haben noch eine letzte Bemerkung Stadler's anzuführen, welche er mit aller Erfahrung und perſönlichen Autorität eines gelehrten Contrapunctiſten ausſpricht; nämlich, daß entlehnte Themas ohne allen Vergleich viel ſchwieriger zu behandeln ſind, als Themas von eigener Erfindung. Da Stadler's Schrift für Muſiker beſtimmt war, ſo hatte er nicht nöthig, hinzuzufügen, daß die Aneignung der Gedanken Anderer nur bei Werken, die im contrapunctiſchen und fugirten Styl gehalten ſind, bei denen der Werth der Gedanken vorzugsweiſe von ihrer Entwickelung und ihrer Zuſammenſetzung mit anderen Motiven abhängt, erlaubt iſt. Derſelbe Fall trifft aber bei den Compoſitionen nicht zu, die zu der melodiſchen Gattung gehören, bei denen nämlich, bei welchen eine einzige Hauptmelodie vorherrſcht, die häufig deren einziges Verdienſt und einzigen Reiz ausmacht. In ſolchem Falle nennt man das Entlehnen Diebſtahl, und zwar mit vollem Rechte.

Unſerer Anſicht nach hätte der Abt Stadler dabei ſtehen bleiben ſollen. Die Ehre des Kampfes war auf ſeiner Seite, ohne daß er die Grenzen einer anſtändigen Polemik, die alle Perſönlichkeiten verſchmäht, überſchritten hätte. Die Frage der Echtheit, die einzige, welche ihn anging, war gänzlich erſchöpft. Nach ſeiner zweiten Broſchüre hätte er nicht mehr auf den Gegenſtand zurückkommen ſollen; aber der gute alte Mann war Menſch; er fühlte die Verunglimpfung tief, die man dem ruhmvollen und unſterblichen Andenken ſeines Freundes zugefügt hatte; er ſelbſt war auf's Tiefſte beleidigt worden. Wie viele Gründe um eine Handlung, die er ſich ſpäter erlaubte, in milderem Lichte erſcheinen zu laſſen, wenn nicht gar ganz zu entſchuldigen. Ich meine damit die Veröffentlichung eines Briefes nach Beethoven's Tode, den dieſer an Stadler geſchrieben hatte, der nichts Neues über die lange beſprochenen Fragen enthielt, in welchem aber Herr Weber's Requiem ein elendes Machwerk genannt wird. Dieſes Urtheil, welches ſich übrigens auf Nichts ſtützte, bewies um ſo weniger gegen

Herrn **Weber**, als es den Anſchein einer Gegenbeſchuldigung trug. Zehn Jahre vorher hatte Herr **Weber** eine Symphonie von **Beethoven**, die Schlacht von Vittoria, kritiſch beleuchtet und ſtreng beurtheilt. Aus ſeinem Artikel, den ich nicht mehr vor Augen habe, iſt mir nur ſo viel erinnerlich, daß er auf mich den Eindruck eines trefflich geſchriebenen kritiſch muſikaliſchen Aufſatzes machte. Er nannte dieſe Symphonie ein verfehltes Werk, und das iſt ſie hinſichtlich der rationellen Conception und der artiſtiſchen Ausführung. In der Conception, weil man einen Feind, den man auf dem Schlachtfelde beſiegt hat, nicht verächtlich und lächerlich zu machen ſuchen muß, was **Beethoven** thun wollte. Der Marlborough-Marſch, der in Muſik die franzöſiſche Armee vorſtellt, und den man im Anfange voll Geräuſch und Kraft gehört hat, kommt gegen das Ende ganz verſtümmelt, elendiglich, ganz in Fetzen, kaum ſich noch hinſchleppend, ſo zu ſagen, den Geiſt aufgebend, wieder vor, ſo daß die Zuhorer unwiderſtehlich zum Lachen fortgeriſſen werden. Die Symphonie war aber nicht weniger verfehlt hinſichtlich einiger ihrer Effectmittel, weil **Beethoven** das Orcheſter durch einen akuſtiſchen Apparat, eine ungeheure Maſchine, verſtärkt hatte, welche den Kanonendonner nachahmen ſollte. Herr **Weber** tadelte dieſe Erfindung als unäſthetiſch, und nie war wohl ein Tadel begründeter. Das hieß die Wirklichkeit mit der künſtleriſchen Nachahmung vermiſchen, die Statue mit Seide oder Sammet drapiren, emaillirte Augen in gemalte Köpfe ſetzen, oder die Gewänder auf einem Gemälde vergolden. Es hätte übrigens ein

Mittel gegeben, Beethoven und Herrn Gottfried Weber zu verſöhnen. Hätte man ihnen nicht z. B. ſagen können, daß die lutheriſche Meſſe *pro defunctis* des Herrn Weber gerade für die Seelen der Hingeſchiedenen geſchrieben worden ſey, mit deren Leichnamen die am unrechten Orte angebrachte Kanone Beethoven's die Orcheſter-Pulte beſäet habe.

Damit wiſſen meine Leſer Alles, was man je über die Frage der Echtheit des Requiems erfahren hat, oder möglicher Weiſe erfahren wird; ebenſo ſind uns die Hauptumſtände des hiſtoriſchen Urſprunges des Requiems bekannt. Nur muß ich bemerken, daß ich über die eine, wie über die andere Frage Aufſchlüſſe gegeben habe, welche zum Theil von ſpäterm Datum ſind, als der Zeitabſchnitt der Controverſe, zu dem wir nun gelangt ſind. Ich habe dieß gethan, um in meinen Bericht eine geordnetere Reihenfolge und mehr Klarheit zu bringen, um Wiederholungen zu vermeiden, und namentlich um, ſo viel es in meiner Macht ſtand, eine Abhandlung abzukürzen, die man bereits zu lang finden wird. Eigentlich könnte ſich meine Aufgabe hier ſchließen; weil es aber in meiner Abſicht liegt, einen ganz vollſtändigen Abriß dieſer Streitſache zu liefern, welche drei bis vier Jahre lang ſo großes Aufſehen erregte, ſo muß ich, mit einem Muthe gewaffnet, den meine Leſer vielleicht nicht haben, dieſelbe bis an's Ende verfolgen, den Kelch bis auf die Hefe leeren, und von den reellen Entdeckungen ſprechen, auf welche man in Folge des Artikels der Cäcilia ſtieß. Dieſe Entdeckungen waren zwar bedauerlicher Art, aber ganz verſchieden von denen, welche Herr Weber durch ſeinen Kreuzzug gegen das Requiem von Mozart zu machen gehofft hatte.

Die Nachweiſe, um die er gebeten hatte, kamen ihm in Maſſe zu. Gleich einem Schneeball, der auf ſeinem Wege immer größer wird, ſo häuften ſie ſich von Nummer zu Nummer in der Cäcilia. Bald bildeten ſie eine coloſſale Anhäufung von Erzählungen, Muthmaßungen, myſtiſchen Mittheilungen, nebelhaften Offenbarungen, Sagen und widerſprechenden Aufklärungen, zwiſchen welchen man Anfangs nicht klarer als in dem Chaos zu ſehen vermag. Es wäre Grauſamkeit, den Leſer Schritt für Schritt durch dieſe Finſterniß zu führen, über welche das Wort: es werde Licht nun ſchon ſeit langer Zeit ausgeſprochen worden iſt.

Vor Allem muß ich auf einen Umſtand aufmerkſam machen, daß nämlich viele der Perſonen, an welche das Rundſchreiben des Herrn Weber's gerichtet war oder gerichtet werden konnte, und welche gerade die beſt Unterrichteten waren, in ihren Erwiderungen Geheimhaltung entweder ihres Namens, oder auch eines Theiles oder gar des Ganzen ihrer Mittheilungen verlangten. Einige wollten ſogar, daß das Publicum gar nicht erfahre, daß ſie Herrn Weber geantwortet haben, was zwar dem Verfaſſer des Rundſchreibens ſehr unbequem zu ſeyn ſchien, was wir aber heut' zu Tage vollkommen zu begreifen im Stande ſind. Dieſe Männer hatten entweder Mozart gekannt, oder hatten ſie Geſchäfte halber mit einer Perſon zu thun gehabt, die ihm durch die engſten Bande angehört hatte. Ihr ſehr natürlicher Widerwille, etwas aufzudecken, was dieſe Perſon ziemlich ſtark compromittirt hätte, ſchloß ihnen den Mund, oder brachte in ihre Antworten jenen Zwang und jene Verlegenheit, die wir bereits in einigen Mittheilungen des Abtes Stadler wahrgenommen haben. Uns hingegen, die dieſe Rückſichten nicht binden, kann Nichts abhalten, die Wahrheit bekannt zu machen, wie hart es uns auch ankommen mag, ſie auszuſprechen.

Unter den beſſer Unterrichteten, welche auf das Rundſchreiben ſich eingelaſſen hatten, finden wir auch einige, die durch eben dieſe Rückſichten gebunden waren, und die, ſtatt zu ſchweigen oder die Wahrheit entweder ganz oder theilweiſe zu ſagen, das Publicum zu hintergehen ſuchten, indem ſie halbe Mittheilungen machten und Hypotheſen voranſtellten, die, wie ſie beſſer als irgend Jemand wußten, ſich auf gar Nichts gründeten und die Fragen noch mehr verwirrten, welche ſie aufzuklären berufen waren. Unter denen, welche dieſen Ausweg ergriffen, müſſen wir vor Allem Herrn André, Muſikalienhändler in Offenbach nennen.

Herr André, der im Jahre neunundneunzig in Wien war, hatte beinahe alle Manuſcripte gekauft, die ſich in Mozart's Nachlaſſe vorfanden. Die Wittwe hatte ihm den Vorſchlag gemacht, auch das Originalmanuſcript des Requiems zu kaufen, das lange in den Händen dieſes Verlegers blieb, und welches er wahrſcheinlich auch mit nach Offenbach nahm. Aus Gründen, welche man nicht kennt, erſtand aber Herr André daſſelbe nicht, denn das Manuſcript wurde in einzelnen Nummern an Liebhaber oder Speculanten in Wien verkauft und von dieſen ohne Zweifel ſehr oft wieder verkauft, colportirt und verſchachert, ehe es Eigenthum der jetzigen Beſitzer wurde. Wie ganz natürlich, war auch eines der Rundſchreiben an Herrn André gerichtet worden. Seine Antwort lautete ſehr ſonderbar. Er meinte darin, oder that wenigſtens dergleichen, daß das Requiem ein Werk wäre, das vor dem Jahre 1784 begonnen worden ſey, und das Mozart nicht habe vollenden wollen. Wollte ſich Herr André über Herrn Weber oder über das Publicum durch dieſe Behauptung luſtig machen*)?

Ich will den Hauptinhalt einiger anderer, ſpäterer und traurig ſeltſamer Nachweiſungen von Seiten dieſes Verlegers geben, wobei ich aber den Leſer und mich ſelbſt mit einer Menge überflüſſiger Einzelnheiten und empörender Widerſprüche verſchonen, und nichts ſagen werde, als was ſich begreifen, zuſammenräumen, oder mehr oder weniger errathen läßt.

Herr André verließ Wien, ohne, wie es ſcheint, hinſichtlich des Requiems etwas abgeſchloſſen zu haben. Unterdeſſen erſchien die Leipziger Ausgabe**), und faſt zu gleicher

---

*) Herr André gründet dieſe abſurde Behauptung auf den Umſtand, daß das Requiem ſich nicht in dem thematiſchen Kataloge vorfinde, der mit dem Jahre vierundachzig beginnt. Herr Weber hat zur Unterſtützung ſeiner verſchiedenen Hypotheſen denſelben Grund geltend gemacht. Man hat ihm darauf erwidert, daß Mozart kein Werk in ſeinen Katalog habe eintragen können, das bei ſeinem Tode noch nicht vollendet geweſen ſey.

**) Wir kennen die Urſachen nicht, welche ſo lange die Veröffentlichung des im Jahre zwei oder dreiundneunzig an die Herren Breitkopf und Hartel verkauften Werkes verzögerten.

Zeit ſehen wir von Seiten des Herrn **André** die Unterhandlungen wieder anknüpfen, der einen Clavier-Auszug veranſtalten wollte. In einem Briefe vom 28. November 1800, trägt ihm die Wittwe nicht mehr den Ankauf des Original-Manuſcripts des Requiems, ſondern das vollſtändige und ſchon zweimal verkaufte Werk*) an, von dem ſie mehrere Exemplare beſaß. Weil der Umſtand des erſten Verkaufes an **Breitkopf** und **Härtel** nothwendiger Weiſe auf den Ankaufspreis ſeinen Einfluß üben mußte, ſo bemühte ſich Frau **Mozart**, Herrn **André** zu überzeugen, daß die Copie, nach welcher die Leipziger Ausgabe gefertigt worden ſey, von den gröbſten Fehlern wimmle, daß ſie aber eine andere, correctere und von kunſtgeübter Hand durchgeſehene beſitze (?)**); daß in dieſem Exemplar die Mittelſtimmen anders geſchrieben ſeyen, was ſie zu dem Glauben veranlaſſe, daß der Fortſetzer (**Süßmayer**) ſie zweimal componirt habe (!!) Alles dieß iſt, wie man ſieht, für **Süßmayer** und ſelbſt für den Abt **Stadler** nicht ſehr ſchmeichelhaft. Was die Behauptung anbelangt, daß **Süßmayer**, der allem Anſcheine nach bereits mit Frau **Mozart** ſchlecht ſtand, die Mittelſtimmen des Exemplars, das der Frau **Mozart** gehörte, ganz gegen die Abſicht des Meiſters geändert haben ſoll, ſo halte ich mich bei derſelben gar nicht auf, um ſo mehr, als

---

*) Zuerſt an den Grafen **Wallsegg** und dann an die Muſikalienhandlung in Leipzig.

) Und doch war das Exemplar von **Breitkopf und **Härtel** von der Originalpartitur von **Süßmayer** copirt, und die Partitur vom Abte **Stadler** ſorgfältig durchgeſehen worden.

dieſe Behauptung, in der Form des Zweifels vorgebracht, noch viel abgeſchmackter erſcheint. Man würde mit den widrigen Ungereimtheiten, die ſich auf jeder Linie dieſer bedauerungswürdigen Aufſchlüſſe vorfinden, gar nie in's Reine kommen. Dagegen verdient ein anderer Punct unſere Aufmerkſamkeit, das ſind die Verbeſſerungen, die eine kunſtgeübte Hand, die weder die Süßmayer's, noch Stadler's war, in der Partitur des Requiems gemacht haben ſoll. Veranderungen waren damit gemacht worden, oder ſollten vorgenommen werden, das iſt ſicher, weil man ſie, und zwar mit Details Herrn André angegeben hatte. Ein Muſikverleger und guter Muſiker wie Herr André wird ohne Zweifel nichts Dringenderes zu thun gewußt haben, als ſich von dieſen Abänderungen durch Collationiren mit der Leipziger Ausgabe zu überzeugen, als ihm das neue Manuſcript zwei Monate hernach zugeſchickt wurde. Auf dieſe Weiſe hat ſich Frau Mozart vielleicht unfreiwillig zur Mitſchuldigen einer unwürdigen Entweihung gemacht. Sollte dieſe kunſtgeübte Hand, die ſich aber gleich der Hand eines Diebes verbirgt, und welche in dem Augenblicke, in welchem ſie die Feder ergriff, hätte verdorren ſollen, nicht am Ende die Veranlaſſung der (übrigens ziemlich unbedeutenden) Abweichungen ſeyn, die man in den verſchiedenen Copieen und Ausgaben des Requiems findet, und welche Herr Weber mit unter die Beweiſe gegen die Echtheit dieſer Compoſition aufnimmt *). In ihrem Briefe empfahl

---

*) So geht zum Beiſpiel in der neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel, die ich beſitze, das Poſaunen-Solo im

Frau Mozart noch das tiefſte Stillſchweigen über die Nichtvollendung und den Antheil, den ein Anderer an der Arbeit, an dem Requiem gehabt, was Herr André auch genau befolgte. Sechsundzwanzig Jahre lang glich das Geheimniß dem in der Komödie, wie ſich Herr Sievers ausdrückt, und der unausforſchbare Verleger ſchwieg noch immer.

Während ſich die Sache einer Seits auf dieſe Weiſe geſtaltete, hatte Süßmayer die berüchtigte Erklärung vom September 1800 an Breitkopf und Härtel geſchickt, die ſie im Laufe des darauf folgenden Jahres veröffentlichten. Das war nun freilich für die Wittwe und Herrn André ein unangenehmer Zwiſchenfall. Ich meine, daß man ohne zu großen Scharfſinn die ſich kreuzende Handlungsweiſe dieſer Perſonen leicht errathen kann. Frau Mozart läßt durch eine kunſtgeübte Hand auf ihrem Manuſcript Fehler corrigiren, die nicht vorhanden ſind, weil ein im Rufe größerer Correctheit ſtehendes Werk auf eine höhere Bezahlung von Seiten des Verlegers Anſpruch machen

---

Tuba mirum nur bis zum dritten Tacte, und mit dem fünften beginnt ein Fagot-Solo, das Herr Weber getadelt hat. Der Abt Stadler ſagt aber ganz beſtimmt, daß dort kein Fagot zu finden ſey, weder in dem Mozart'ſchen Manuſcript, noch in der von Süßmayer vervollſtändigten Partitur, und daß in einem wie in dem andern die Poſaunen den Geſang der Baßſtimmen bis an das Ende, das heißt bis zum achtzehnten Tacte des *Tuba mirum* begleiten. Dieß iſt unter allen Abweichungen des Requiems die bedeutendſte und vielleicht iſt ſie nicht unentſchuldbar. Dieſes Solo von achtzehn Tacten wäre, wie ich glaube, ſelbſt heute noch auf einer Poſaune ſehr ſchwer zu blaſen; alſo um wie viel mehr mußte dieß vor fünfzig Jahren der Fall ſeyn.

kann: Herr André hält das gelobte Stillſchweigen, weil ein ganz von Mozart herrührendes Werk ſich beſſer abſetzt, als eines, das halb von Mozart und halb von Süßmayer herrührt. Der Letztere endlich, ein junger Componiſt, der ſich erſt einen Ruf in der Welt gründen muß, läßt ſich den leicht erworbenen Ruhm nicht rauben, den ihm die Vollendung eines wundervollen Meiſterwerkes verſchafft hat. Die Wittwe ſpeculirt auf Koſten des Herrn André, Herr André ſpeculirt auf Koſten des Publicums; Süßmayer, glücklicher als Beide, gelingt es, ganz Europa zu myſtificiren, indem er es die ganze Wahrheit beinahe wiſſen läßt. Nur die Herren Breitkopf und Härtel handeln in dieſer Sache loyal. Keine Furcht, ihrem Intereſſe zu ſchaden, hält ſie ab, eine Erklärung zu veröffentlichen, die der Art war, daß ſie für den Abſatz und den Nutzen an dem Werke befürchten mußten, von welchem ſie ſich als die erſten Erwerber anſehen konnten.

Sechsundzwanzig Jahre ſpäter, im Jahre 1826 nämlich, werden neue Unterhandlungen in Betreff des Requiems zwiſchen Herrn André in Offenbach und Frau Mozart, die unterdeſſen Frau v. Niſſen geworden war, angeknüpft. Herr André bekommt wieder einen Brief, dießmal aber nicht von der Frau, ſondern von Herrn v. Niſſen, was, wie der Leſer denken wird, auf Eins herauskommt. Nicht ſo ganz; denn im erſten Briefe habe ich etwas verſtanden, und habe mich bemüht, mich verſtändlich zu machen. Der zweite geht aber ganz über mein Faſſungsvermögen. Herr v. Niſſen war Diplomat; ich habe dieſelbe Laufbahn eingeſchlagen, und glaube auch etwas von den doppelſinnigen Phraſen, den langen Umſchreibungen, Uebergehungen und anderen Feinheiten des Metiers zu verſtehen; aber zu meiner Schande muß ich geſtehen, daß ich außer Stande war, aus dieſem Briefe eines Collegen einen Gedanken, ein Raiſonnement, eine Mittheilung, ein Zugeſtändniß, ein Geſuch oder irgend etwas herauszuleſen. Es ſcheint, daß die Unterhandlung ebenſo kitzeliger als zarter Natur war, und daß die Umſtände den höchſten Grad von Aufmerkſamkeit erforderten. Herr v. Niſſen entwickelte ſeine ganze Gewandtheit. Trotzdem, daß ich kein Wort von dem Briefe verſtehe, ſo glaube ich doch, eine tief durchdachte diplomatiſche Abſicht darin zu wittern, vermöge welcher er ſo und nicht anders abgefaßt war, und wäre dieß am Ende nur meiner gekränkten Eigenliebe wegen. Herr André hatte geglaubt, Alles geſehen zu haben, was man von Manuſcriptſtücken von dem Requiem beſaß. Wer konnte wiſſen, was ihm davon ſchon zu Geſichte gekommen war. Es handelte ſich alſo darum, Herrn André zu überzeugen, daß er noch nicht Alles geſehen habe, und daß man noch mit Einigem zurückhalte. Aus dieſem Grunde hüllt Herr v. Niſſen, mit ſehr vieler Kunſt, die glückliche, natürliche Dunkelheit ſeines Styls als Unterhändler in noch tieferes Dunkel, verwirrt die Ausdrücke, Original und Copie ſo gut, daß die an und für ſich ſehr klaren Gedanken ſich bald in dem Geiſte des Leſers verwirren. Es regnet Originale aus der Feder des Herrn v. Niſſen. Zuerſt ſind die zerſtückelten Blätter der Partitur Mozart's Original; es gibt ein Original des Anonymus (des Grafen Wallsegg); ein Original, das für die Leipziger Ausgabe benützt worden war; ein Original des Herrn André mit den Buchſtaben M. S. bezeichnet; endlich gibt es ein Original, das viel mehr Original als alle dieſe iſt, welches Original im Jahre 1826 erſt zehn Jahre zählte, und das in folgender, noch viel originaleren Weiſe beſchrieben iſt: „Das zu Hauſe und auf Reiſen von Vielen durchblättert, wer weiß, ob nicht gar auf Stündchen, und wenn auch etwa nur von einem Zimmer in das nächſte ausgeliehen (?), Schickſale gehabt haben kann, immer Zufällen unterworfen geweſen iſt, deren Wirklichkeit von den Eigenthümern der früheren zwei und der ſpäteren vier Hände (Eigenthümer mit vier Händen!), in denen es übrigens ruhte, vermöge ihrer Ungelehrſamkeit, es ſey denn durch in die Augen ſpringende Verſtümmelung, nicht ſichtlich oder gar nicht zu entdecken war.“ Sind wir nun mit den Originalen zu Ende? Noch nicht; denn es bleibt uns noch die vereinigte Ur-Partitur übrig, die, wie ich meine, das Hauptoriginal iſt, der Köder, an welchem Herr André mit ſeiner Börſe anbeißen ſollte. Was verſteht man aber unter einer vereinigten Ur-Partitur? Das mögen Gott und die Contrahirenden allein wiſſen.

Dabei dürfen wir nicht überſehen, daß dieſe ſchöne Correſpondenz des Herrn und der Frau v. Niſſen mit Herrn André der Letztere veröffentlicht hat. Warum hat er es aber gethan? Warum, weil nach ſechsundzwanzig Jahren eines beiſpielloſen Schweigens man ihn ſeiner Schwüre entbunden habe, ſagt er uns; wir aber ſagen, weil Dame Cäcilia ihn am Ohre genommen und ermahnt hatte, das zu ſagen, was er wiſſe. Herr André in Offenbach wollte ebenſo den Diplomaten ſpielen, wie Herr v. Niſſen; auch er machte Anſpruch darauf, zwei Wahrheiten zu beſitzen, wovon er die gute für ſich behielt und die andere dem Publicum Preis gab; weil aber Herr André kein Diplomat war, ſo fing er damit an, Nichts zu ſagen, was ſicher kein ſchlechter Anfang war, und ſchloß damit, daß er nicht mehr wußte, was er ſagte, was einem Diplomaten durchaus nicht zu verzeihen iſt.

Unter allen Zeugniſſen, welche ſich in der Cäcilia vorfinden, iſt ohne allen Vergleich das des Herrn Krüchten, Landes-Advocaten in Peſth, das wichtigſte, dem Herr Weber ſein Rundſchreiben nicht zugeſandt hatte, weil er ihn gar nicht kannte, der ihm aber aus eigenem Antriebe ganz authentiſche und ſehr genaue Details über die Entſtehung, und ſelbſt über die erſte Aufführung des Requiems mittheilte. Herr Krüchten ſcheint in dem Hauſe des Grafen Wallsegg ein ſehr vertrauter und nothwendiger Mann geweſen zu ſeyn. Von einigen ſeiner Mittheilungen verlangte er, daß ſie geheim gehalten würden, wogegen er Herrn Weber bevollmächtigte, die übrigen, die mit einer umſtändlichen Genauigkeit und faſt in der Form eines Gerichtsprotocolls abgefaßt ſind, zu veröffentlichen. Die Gräfin von Wallsegg, ſagt er uns, war 1791 in Stuppach, einem Landgute in Unter-Oeſterreich, beiläufig vier eine halbe Poſt von Wien, dem gewöhnlichen Wohnorte des Grafen, geſtorben. Dieſer, ein leidenſchaftlicher Muſikfreund, beauftragte ſeinen Verwalter Leutgeb, bei Mozart ein Requiem für die Exequieen ſeiner Gemahlin zu beſtellen; aus gewiſſen Gründen (die ſich nicht mittheilen laſſen) erhielt aber Leutgeb den Befehl, den Auftraggeber nicht zu nennen, der auf dieſe Weiſe Mozart unbekannt blieb. Nachdem die Partitur dem Boten übergeben worden war, ließ der Graf das Werk in Wieneriſch-Neuſtadt, im Hauſe des nun verſtorbenen Herrn Obermeyer, Arzt des Grafen Wallsegg und Onkel des Herrn Krüchten probiren. Die Mitglieder der Familie Obermeyer, die alle ſehr gut muſikaliſch waren, nahmen an der Aufführung Theil, ſo wie auch ein Herr Trapp, Regens des Muſikchors, mit dem Perſonale, dem er vorſtand, und mehrere Dilettanten des Ortes. Thereſe, die älteſte Tochter des Arztes, ſang den Sopran in dieſer Probe ſowohl, als bei der Aufführung des Requiems für die Exequieen der Gräfin Wallsegg, die in Wieneriſch-Neuſtadt unter großen Feierlichkeiten in der Kirche der Ciſtercienſer-Abtei (gewöhnlich Neukloſter genannt) ſtattfanden.

So viel ſich Herr Krüchten erinnert, fand die Aufführung des Requiems im Spätherbſte des Jahres 1791, das heißt alſo vor Mozart's Tode ſtatt, wie es Herr Weber auffaßt.

Alle Wahrſcheinlichkeiten, die dazu beitragen, das, was man eine moraliſche und hiſtoriſche Gewißheit nennt, zu bilden, vereinigen ſich hier zu Gunſten des Zeugniſſes des Herrn Krüchten. Wir ſehen in ihm einen Mann, dem kaufmänniſche Calculationen in dieſen Angelegenheiten eben ſo fremd waren, als jene kleinlichen Intereſſen und Rückſichten, welche auf die Sprache der Muſiker von Gewerbe Einfluß üben mußten, ſey es um der Wittwe, ſey es um Herrn Weber's willen, deſſen Collegen, gute Freunde oder Gegner ſie waren. Herr Krüchten iſt ein Beamter; er hatte weder mit Mozart noch mit der Wittwe in Verbindung geſtanden, dagegen kennt er die Verhältniſſe des Grafen von Wallsegg ganz genau. Seine Angabe trägt den Charakter vollkommenſter Echtheit; ſie klingt faſt wie actenmäßig, ſo genau ſind Perſonen und Orte genannt und bezeichnet. Sein Onkel Obermeyer, in deſſen Hauſe die erſte Probe ſtattgefunden hatte, ſtand ebenfalls in öffentlichen Functionen; er war Landesphyſikus und Civilarzt im Cadettenhauſe in Neuſtadt. Endlich lebte Thereſe, Obermeyers Tochter, die bei dieſer Probe und bei den Exequien der Gräfin den Sopran ſang, damals noch, als Herr Krüchten ſeine beiden Briefe an Herrn Weber ſchrieb, die vom December 1825 und Januar 1826 datirt ſind.

Zwei Dinge könnten uns in dieſen im Uebrigen ſo zufrieden ſtellenden Mittheilungen aufhalten. Der erſte und bedenklichſte Umſtand iſt der, daß Graf Wallsegg, der Mozart unbekannt bleiben will, Leutgeb zu ſeinem Beſteller auserſieht, welchen der Meiſter kannte, weil er ihm zu verſchiedenen Zeiten mehrere Werke componirt hatte, wovon eines, ein Concert für das Waldhorn, ſich in dem thematiſchen Kataloge mit dem Namen dieſes Mannes eingetragen findet. Wenn wir ſagen, für ihn, ſo war es wahrſcheinlich für ſeinen Herrn geweſen. Wenn alſo Mozart dieſen Leutgeb, oder nach der Orthographie des Katalogs

Leitgeb, kannte, ſo iſt auch alle Wahrſcheinlichkeit vorhanden, daß er wußte, in welchen Dienſten er ſtand, und zwar um ſo mehr, weil Graf Wallsegg, faſt an den Thoren von Wien lebend, wie es ſcheint, ſehr reich, ein großer Muſikfreund war, und auf großem Fuße lebte, da er eine eigene Capelle beſaß, und folglich keine Perſon ſeyn konnte, von der ein Muſiker in Wien nie hätte ſprechen hören ſollen. Einige Correſpondenten machten auf dieſen Umſtand aufmerkſam, wogegen andere Zeugen behaupteten, daß nicht Leutgeb, ſondern der Graf ſelbſt nach Wien gekommen ſey und incognito das Requiem beſtellt habe. Daß aber Mozart den Grafen nie geſehen haben ſollte, erſcheint ſehr unwahrſcheinlich. Ich glaube vielmehr, daß Wallsegg ſeinen Verwalter beauftragte, einen untergeordneten Vertrauten zu dieſer Commiſſion zu verwenden. Die erſte Schwierigkeit iſt, wie man ſieht, nicht ſchwer zu heben. Die zweite beſteht eigentlich nur in Herrn Weber's Augen, der aus dem Zeugniſſe des Herrn Krüchten ſchließen will, daß die Partitur zu Mozart's Lebzeiten vollendet geweſen ſey, da die Aufführung des Requiems im Herbſte des Jahres 1791 ſtattgefunden habe, während Mozart erſt den 5. Decbr. deſſelben Jahres geſtorben ſey. Herr Krüchten ſagt aber nicht, durch wen die Partitur dem Boten des Grafen übergeben worden ſey, und dann iſt der Ausdruck Spätherbſt von den Worten, ſo viel ich mich erinnere, begleitet, der einzigen zweifelhaften Wendung, der er ſich bei ſeiner ſonſt ſo poſitiven Darſtellungsart bediente. Doch gehen wir weiter und geben wir zu, daß ſein Advocaten-Gedächtniß ſich nicht um einige Wochen hinſichtlich einer Muſikprobe geſtoßen habe, die vor fünfunddreißig Jahren ſtattgefunden; vergeſſen wir aber dabei ebenfalls nicht, daß Herr Krüchten im Styl eines Anwaltes ſchreibt, und zwar ganz mit derſelben Genauigkeit, mit welcher Proceßacten abgefaßt werden, ſo werden wir finden, daß er unter Spätherbſt die Zeit bis zum 22. December verſtehen konnte, an welchem Tage im weſtlichen Europa der Herbſt erſt ſein Ende erreicht. Es klingt faſt lächerlich, ich weiß es, einen Einwurf gegen die Nichtvollendung des Requiems bekämpfen zu müſſen, während doch dieſer Umſtand ſo erwieſen wie irgend einer auf der Welt daſteht. So viel ſteht feſt, wenn wir Herrn Krüchten glauben wollen, und es iſt nicht möglich, ihm die Glaubhaftigkeit zu verſagen; ſoviel ſteht feſt, ſage ich, daß das Requiem unmittelbar nach dem Tode ſeines Componiſten aufgeführt worden iſt. Auch die Wittwe beſtätigt es, wie wir weiter unten ſehen werden, daß unmittelbar nach dem Tode ihres Gatten der Bote gekommen ſey, um die Partitur zu verlangen, welche man ihm auch ſogleich ausgefolgt habe. Dieß ſchneidet die Frage durch, gleich Alexander's Schwert den gordiſchen Knoten; das iſt hauptſächlich entſcheidend; das ſpricht für die Echtheit des Werkes durch Beweiſe, die noch weit über die des Abtes Stadler gehen, denn ſie rauben Süßmayer ſelbſt den Schatten eines Antheils an den drei erſten Theilen des Requiems. Die Schlüſſe, die ein Kind aus dem von Krüchten angegebenen annähernden Datum ziehen könnte, werden wir uns bis zu Ende unſerer Folgerungen aufheben, die ſich demnach auf das parteiloſeſte, wichtigſte und glaubwürdigſte unter allen Zeugniſſen ſtützen werden, welche die Cäcilia geſammelt hat.

Ich durchlief ſeiner Zeit das endloſe Labyrinth dieſer Controverſe, abwechſelnd von tödtlicher Ungeduld, leidenſchaftlicher Neugierde und bitterer Täuſchung gequält, welche nur Menſchen, die die Muſik über Alles lieben, zu begreifen vermögen. Ich war gerade daran, die geiſtreiche Broſchüre des Herrn Sievers: Mozart und Süßmayer*), die im Jahre 1828 erſchien, zu leſen, als die muſikaliſchen Zeitſchriften eine neue Biographie Mozart's, von ſeiner Wittwe herausgegeben, ankündigten. Man denke ſich meine unausſprechliche Freude! Endlich, ſprach ich zu mir ſelbſt, wird ſich Alles aufklären. Endlich, nach mehr als einem Drittel Jahrhundert, hat man ſich zu beichten entſchloſſen; doch beſſer ſpät als gar nicht. Es iſt von Wichtigkeit, daß man ſich erinnert, daß das Werk des Herrn v. Niſſen im Jahr 1828 erſchien, alſo ungefähr drei Jahre nach dem Artikel in der Cäcilia, der ſo viele andere Artikel hervorrief. Herr v. Niſſen war im Jahre 1826 geſtorben, allein man hatte ſeine Arbeit augenſcheinlich bedeutend vermehrt, was um ſo leichter war, als ſein Buch nichts als eine Zuſammenſtellung von noch überdieß ſchlecht geordneten Materialien iſt. Man könnte bei dieſem Werke wegnehmen, hinzuſetzen, ändern, kurz Alles, was man wollte mit ihm vornehmen, ohne daß die Eintheilung deſſelben im Mindeſten Noth litte. Die Redaction des Herrn v. Niſſen, wenn man den Mangel an aller Redaction ſo nennen kann, iſt ihrer ganzen Natur nach nicht über den Haufen zu werfen. Die Perſonen, welche der Wittwe bei der Veröffentlichung einer Biographie Mozart's an die Hand gingen, konnten ſicher nicht in Unwiſſenheit hinſichtlich der, Mozart betreffenden, Fragen ſeyn, die damals mit ſo vielem Aufſehen abgehandelt wurden, und Herrn v. Niſſen, den Verfaſſer eben dieſes Buches, ſo ſchwer compromittirten. Was konnte man von einem Werke dieſer Art Anderes erwarten, das unter ſolchen Umſtänden und Auſpicien erſchien, als entweder eine freimüthige und unumwundene Aufklärung über Alles, was man ſeither verborgen hatte, oder, vorausgeſetzt, daß nichts verborgen worden wäre, eine poſitive Zurückweiſung aller dieſer ſcandalöſen Sagen, die durch alle muſikaliſchen Zeitſchriften weiter verbreitet wurden, und welche ebenſo den Ruhm der Todten als den Ruf der Lebenden beeinträchtigten. Ich war feſt überzeugt, das Eine oder das Andere darin zu finden. Endlich bringt man mir das lang gewünſchte Buch; ſeine Dicke preßt mir einen Freudenſchrei aus; es hat beinahe 1000 Seiten mit 38 Linien auf jeder. Welches Glück! es wird mich über Alles aufklären. Ich beginne mit dem Bande, ich leſe, ich verſchlinge ihn, und ſtoße auf der letzten Seite auf Herrn v. Niſſen's Grabſchrift, welche ich eigentlich nicht geſucht hatte; hierauf, in der Meinung, einen böſen Traum gehabt zu haben, fange ich von vorne wieder an: durchleſe und durchblättere die tauſend Seiten von Neuem: vergeſſe nochmals Eſſen und Schlafen, und finde mich zuletzt wieder bei den Trauerworten der Frau v. Niſſen, die auf das Monument des Herrn v. Niſſen eingegraben ſind! Nein, ich hatte nicht geträumt! Keine Phraſe, kein Wort, keine Sylbe über Fragen, die ein wichtiges Capitel hätten ausfüllen ſollen!! Alle die Puncte, welche in die Controverſe hereingezogen wurden, ſind darin ohne allen Commentar, mit einer bemerkenswerthen Kürze, einer vollkommenen Ruhe und im Tone einfacher Beſtätigung erzählt, wie wenn nie ein Zweifel über irgend etwas rege geworden wäre. Herr Weber und ſein Journal finden ſich nirgends genannt, ja nicht einmal nur angedeutet. Völliges Stillſchweigen über die Einzelnheiten, welche die Debatten, ſeit den drei Jahren, welche ſie ſchon dauerten, aufgedeckt hätten: dagegen aber die handgreiflichſten Widerſprüche, die empörendſten Unwahrheiten! Ich weiß nicht, ob die Annalen der Literatur ein Beiſpiel von einer weiter getriebenen Frechheit aufzuweiſen vermögen. Gewiß, es wäre ein grauſames Unrecht, alles dieß einer armen, alten, in der Literatur ſchlecht bewanderten, Frau von ſiebenzig Jahren zur Laſt zu legen, die nicht Alles geleſen haben mag, was man ſagen und drucken ließ. Herr v. Niſſen hat noch weniger Antheil daran. Wenn er auch kein bedeutender Schriftſteller war, ſo war er doch ein Mann von ehrenwerthem und allgemein geſchätztem Charakter. Die Schilderhebung gegen das Requiem hatte kurze Zeit vor ſeinem Tode begonnen; er kannte wahrſcheinlich einige Einzelnheiten ſelbſt nicht, und jeden Falls hätte er ſeinem Buche noch ein Capitel beigefügt, das demſelben unentbehrlich geworden war. Die Schmach fällt alſo einzig Denjenigen zur Laſt, welche dieſe Veröffentlichung leiteten, und welche weder ich, noch meine Leſer kennen zu lernen wünſchen werden.

---

*) Mein literariſches Gewiſſen legt mir die Pflicht auf, zu erklären, daß ich dieſe Broſchüre ſtark benützt habe, namentlich da, wo ſie von Herrn André's Mittheilungen handelt.

In dem Sammelwerke des Herrn v. Niſſen iſt das Hiſtoriſche des Requiems auf das Wenige beſchränkt, was wir im zwanzigſten Capitel unſerer Biographie erzählt haben, und was wir als wahr oder wenigſtens der Wahrheit ſehr nahe kommend betrachten. Nach dieſer kurzen Erzählung findet man aber noch Folgendes: „Gleich nach Mozart's Tode meldete ſich der geheimnißvolle Bote, verlangte das Werk, ſo wie es unvollendet war, und erhielt es. Von dem Augenblicke an ſah ihn die Wittwe nie mehr und erfuhr nicht das Mindeſte, weder von der Seelenmeſſe, noch von dem unbekannten Beſteller. Jeder Leſer kann ſich leicht vorſtellen, daß man ſich alle Mühe gab, den räthſelhaften Boten auszuforſchen, aber alle Mühe und Verſuche waren fruchtlos.“ Unſere Leſer dagegen ſehen ſchon, daß dieſe ſo beſtimmten, mit ſo vieler Zuverſicht aufgeſtellten Behauptungen, zwei Hauptunrichtigkeiten enthalten. Wir wiſſen bereits, daß nicht das unvollendete Manuſcript Mozart's, ſondern die von Süßmayer vervollſtändigte Partitur dem Boten des Grafen Wallsegg übergeben wurde. Das Mozart'ſche Manuſcript konnte nicht zur Aufführung benützt werden, weil die vier letzten Nummern, ferner ein Theil des *Lacrymosa* fehlten, und die Inſtrumentation nicht vollſtändig geſchrieben war. Der Anonymus würde es ſo zurückgeſchickt und ſein Geld wieder verlangt haben. Eine zweite, wo möglich noch viel augenfälligere Unrichtigkeit, findet einen förmlichen Widerſpruch, und zwar wo? wird man mich fragen. In dem Werke des Herrn v. Niſſen ſelbſt. „Von dem Augenblicke der Uebergabe der Partitur an hörte man weder mehr von der Todtenmeſſe ſprechen, noch von dem Unbekannten, welcher demnach immer unbekannt blieb.“ Dieß lieſ't man Seite 566 des erſten Theiles des Sammelwerkes, und folgendes ſteht auf den Seiten 169 u. 170 in dem Anhange zu demſelben: „Als Breitkopf und Härtel das Requiem herausgeben wollten, baten ſie die Wittwe um ihre Copie; ſie hätten ſchon mehrere; das Werk wäre bekannt, ſie wünſchten es nach der beſten Copie herauszugeben. Herausgegeben wäre es immer worden: die Wittwe mußte zu Ehren ihres Mannes wünſchen, daß dieß nach der beſten Copie ihres Mannes geſchehe: über zehn Jahre war das Werk ſchon alt. Sie gab ihre Copie her. Indeſſen meldete ſich der unbekannte Beſteller des Requiems, Graf v. Wallsegg (damals auf ſeinem Landgute Stuppach in Unteröſterreich), durch den Wiener Advocaten Sortſch an, beſchwerte ſich höchlich, drohte und erbot ſich, mit mehreren abgeſchriebenen Muſikalien zum Erſatze ſich begnügen zu wollen, die er auch erhielt.“ Wir begreifen nun, warum der Anonymus einen berühmten Advocaten und keinen gewöhnlichen annahm; es handelte ſich darum, Diejenigen gerichtlich zu verfolgen, welche ſein Eigenthumsrecht beeinträchtigt hatten. Bei dieſer Veranlaſſung erfahren wir auch den Namen, Rang und Wohnung Deſſen, der ſtets unbekannt geblieben war. Aber außer dieſen zwei Umſtänden, welche dieſe Stelle aufklärt (den Auftrag des Advocaten und das Incognito des Beſtellers), den einen, um den Preis eines demüthigenden Geſtändniſſes, den andern, durch das Einflechten einer groben Lüge, wie viele andere Umſtände, ſucht eben dieſe Stelle dunkel zu machen oder zu verfälſchen. Wie geſchraubt iſt Alles in dieſen ſchlecht geſchriebenen, nur in einer Anmerkung hingeworfenen Linien, in denen jedes Wort genau abgewogen iſt, in der Abſicht, einen begangenen Fehler zu rechtfertigen, den man nicht mehr verbergen kann, und aus welchem Grunde man die verſchiedenen Epochen unter einander zu bringen und die Thatſachen zu verwirren ſucht, Alles aber, ohne daß es den Anſchein davon haben ſoll. Nicht im Jahre 1801, ſondern 1792 oder ſpäteſtens 1793 war das Requiem an Breitkopf und Härtel verkauft worden. Nicht Breitkopf und Härtel hatten von der Wittwe eine Copie des Requiems verlangt, ſondern die Wittwe war es, die ihnen dieſe Copie zuſandte, noch ehe ſie eine Ahnung von dem Vorhandenſeyn eines Requiems von Mozart hatten; die Wittwe, welche bald darauf nach Leipzig kam, um mündlich mit dieſen Verlegern zu unterhandeln *). Es war bei der Veröffentlichung des Handels von Wichtigkeit, glauben zu machen, daß das Werk wenigſtens ſchon zehn Jahre alt ſey, weil es ſonſt eine Ungereimtheit geweſen wäre, Breitkopf und Härtel ſagen zu laſſen, daß ſie mehrere Copieen von

---

*) Angabe des Herrn Rochlitz, der Augenzeuge war.

dem kaum fertig gewordenen Werke beſäßen, und das vollſtändige Werk nur in drei Exemplaren exiſtire, wovon man eines dem Grafen Wallsegg geſchickt hatte, und zwei andere betrügeriſcher Weiſe in den Händen der Wittwe geblieben waren. Endlich datirt ſich der Auftrag des Advocaten Sortſch ebenfalls nicht aus unſerem Jahrhunderte. Der Abt Stadler ſagt uns, daß der berühmte Advocat kurz nach Mozart's Ableben ſich gemeldet habe, wahrſcheinlich alſo gleich, nachdem Wallsegg den Verkauf des Requiems an die Verleger in Leipzig erfahren hatte.

Aber ſelbſt angenommen, daß zur Zeit dieſes Verkaufes, den man um acht bis neun Jahre ſpäter geſchehen läßt, unrechtmäßiger Weiſe gemachte Copieen in Circulation waren, und daß es unmöglich war, deren Veroffentlichung zu verhindern, ſo findet man die Wittwe in die Lage zwiſchen zwei Pflichten verſetzt, welche ſich nicht mit einander vereinigen laſſen. Einer Seits mußte ſie zur Ehre des Hingeſchiedenen wünſchen, daß die Ausgabe nach dem correcteſten Manuſcript veranſtaltet werde, anderer Seits verbietet ihr das ausſchließliche Recht Wallsegg's, das Manuſcript einem Muſikalienhändler zu überlaſſen. Das Uebel iſt aber geſchehen, ohne daß ſie die Schuld daran getragen hätte; das Werk wird entſtellt, unkenntlich erſcheinen; der große Name Mozart's wird wie an einem Schandpfahle davor ſtehen. Nun blieb keine Wahl mehr übrig; ſie liefert das correcteſte nach dem noch correctern Manuſcript, das ſie für Herrn André in Offenbach aufbewahrt, aus. Mögen nun Client und Advocat kommen; mögen ſie ihre

Stimmen vor Gericht noch ſo laut erheben; die Wittwe erwartet ſie, ſie iſt vorbereitet. Mit einer Hand deutet ſie nach dem Himmel, wo ihr Gatte wohnt, mit der andern auf die Partitur des Requiems, welche ohne einen frommen Betrug für die Chriſtenheit verloren geweſen wäre. Und Alle zollen Beifall, das Publicum, die Anwälte und die Richter. Selbſt der berühmte Advocat, der ſeine donnernde Rede bereits fertig hat, wiſcht ſich eine Thräne ab, indem er ſich anſtellt, als nähme er eine Priſe Taback.

Die Erklärung des Räthſels, welches die beiden, unſeren Leſern vorgeführten Stellen enthalten, iſt folgende: Herr v. Niſſen ſchrieb die erſte noch in voller Sicherheit, ehe die Nummer 11 der Cäcilia erſchienen war. Die zweite Stelle wurde aber erſt nach ſeinem Tode, unter dem tyranniſchen, wiewohl nie zugegebenen Einfluſſe der Artikel des Herrn Weber, und was dieſen Alles nachgefolgt war, verfaßt. Aus Ueberſehen, oder um vielleicht dem Leſer die Annehmlichkeit der eigenen Wahl zu verſchaffen, hatte man den beiden Texten eingeräumt, unter demſelben Dache zu leben, jedoch ziemlich weit von einander, damit ſie nicht zu ſehr mit einander in Conflict gerathen ſollten. Das Haus war ja geräumig.

Dieſe traurigen Aufſchlüſſe, nebſt einem andern von größerem Werthe, das Zeugniß Schack's, gruppiren ſich wie zufällig in Form einer Verabſchiedung vom Leſer, um ein ganz an das Ende des Bandes geſetztes Ding, das einer Art von äſthetiſcher Analyſe des Requiems gleichſieht. Was für eine Analyſe iſt dieß aber, gerechter Gott! Der Merkwürdigkeit wegen mag hier ein Muſter derſelben folgen: „Alle Stücke des Requiems ſind fugirte Sätze.“ (Alle, höchſtens die Hälfte, und dieſe kaum.) „Ein düſterer Ernſt und eine finſtere Melancholie ſind ſeine Hauptcharaktere.“ (Ja, aber nicht die einzigen, was einige der ſchönſten Stücke, wie das *Recordare* zum Beiſpiel, in dem weder düſterer Ernſt, noch finſtere Melancholie, ſo wenig wie in *Benedictus* und *Sanctus* zu finden ſind.) „Die Stelle: *Rex tremendae majestatis* iſt einzig in ihrer Art.“ (Nichts weiter.) „Ein Gleiches gilt vom *Recordare*.“ (Auch dieß iſt Alles, was vom *Recordare* geſagt wird.) „Der trauernde Chor des *Lacrymosa* gibt die keuſcheſte Nachahmung einer ängſtlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart G b (!) trägt nicht wenig zur Vollendung dieſes ſchönen Gemäldes bei.“ (Das iſt Alles, und ſelbſt dieß iſt zu viel. Man hätte nicht von der Tonart ſprechen ſollen, die aus D minor und nicht aus G minor geht.) Und nun genug davon, denke ich.

Was die Frage der Echtheit anbelangt, ſo lieſ't man in derſelben Analyſe: „daß die Parze Mozart's Lebensfaden bei'm *Sanctus* abgeſponnen habe.“ (Claſſiſcher Styl, wenn ſchon das unentbehrliche Beiwort, der unerbittlichen, der Parze fehlt.) An einer andern Stelle heißt es im Vorbeigehen, „daß Süßmayer das Requiem vollendet habe.“ Man ſuche keine Linie weiter über dieſen Gegenſtand auf den 1000 Seiten des Bandes.

Man ſieht folglich, daß mit Ausnahme des Zeugniſſes Schack's und einiger werthvollen Einzelnheiten über die letzten Augenblicke **Mozart's**, die wir **Sophie Weber** verdanken, der Verfaſſer, oder vielmehr die Verfaſſer des Buches, uns von dem, was wir wiſſen möchten, nichts mittheilen, wenn ſie in der Abſicht ſprechen, etwas davon zu ſagen. Dagegen finden wir in dem Buche, das nichts als eine Compilation iſt, in welchem die Materialien zu einer künftigen Biographie **Mozart's** aufgehäuft wurden, zwar nicht mit der Auswahl einer Biene, ſondern mit der Gleichgiltigkeit eines Lumpenſammlers, der Alles in ſeinen Korb ſchiebt, Goldſtücke ſowohl, wie die ſchmutzigſten Fetzen, eine Bemerkung, die ohne beſondern Zweck und ohne rückhaltigen Gedanken hingeworfen wurde, die ſcheinbar in gar keiner Beziehung zu **Weber's** Controverſe ſteht, und die nichts deſto weniger ein neues Licht auf den einzigen zweifelhaften Punct der Echtheit zu werfen ſcheint. Auf ſeinen Reiſen, heißt es, hatte **Mozart** ſtets kleine Stücke Notenpapier und ein Bleiſtift bei ſich, um ſogleich die muſikaliſchen Gedanken, die ihm unter Weges aufſtießen, darauf notiren zu können. Dieſe Blättchen warf er dann, wenn er die darauf enthaltenen Gedanken verarbeitet hatte, in eine Capſel von Blech, die er ſeine Reiſetagebuch nannte. Dieſe Papierſtückchen nehmen eine bemerkenswerthe Stelle in unſeren Folgerungen, zu denen wir endlich gelangen, ein, bei welchen wir verſuchen werden, die Geſchichte des Requiems neu zuſammenzuſtellen, mit Hilfe der Thatſachen, welche als gänzlich erwieſen und unangetaſtet aus dem Streite hervorgegangen ſind, den wir auseinandergeſetzt haben, und welche vermöge einiger Muthmaßungen, die aus eben dieſen Thatſachen geſchöpft wurden, deren unmittelbarſte und natürlichſte Folgerungen ſie bilden, wie ich mir ſchmeichle, die Augenſcheinlichkeit ziemlich nahe bringen ſollen. Damit dürfte eine wichtige Lücke in Mozart's Biographie ausgefüllt werden.

Der Graf Wallsegg, ein reicher Privatmann und großer Muſikfreund, wird Wittwer und ſchickt einen ſeiner Leute, Leutgeb, oder einen andern, an Mozart, um ein Requiem bei ihm zu beſtellen. Gründe ſehr problematiſcher Art, an denen uns aber wenig liegt, ſie zu ergründen, veranlaſſen ihn, zu wünſchen, unbekannt zu bleiben. Verlangte er aber auch, daß der Name des Componiſten für die Welt ein Geheimniß bleiben ſolle, und erhielt er dieſes Verſprechen? Man muß glauben, daß dieß nicht der Fall war, weil ein ſo ehrenwerther Mann, wie Mozart war, kein Geheimniß aus der Compoſition des Werkes machte; dagegen iſt es mehr als wahrſcheinlich, daß einer der zwiſchen dem Boten und Mozart abgeredeten Puncte die Beſtimmung enthielt, daß das Requiem das ausſchließliche Eigenthum des Beſtellers würde, und daß der Componiſt auf keine Weiſe, ohne Gutheißen deſſelben oder ſeiner Rechtsnachfolger, darüber verfügen könnte. Mozart nimmt die Beſtellung an, ohne Anfangs etwas Weiteres, als eine jener Beſtellungen darin zu erblicken, wie ſie täglich bei ihm gemacht wurden. Bald darauf rufen ihn ſeine Geſchäfte nach Prag, und an ſeinem Wagenſchlage ſieht er denſelben Mann, in Trauer gekleidet, der nach dem Requiem fragt. Wallsegg wünſchte wohl dringend ein Werk zu erhalten, das er vorausbezahlt hatte; es drängte ihn, die Exequien ſeiner Gemahlin zu feiern, die ſchon einige Monate zuvor geſtorben war. Da er ganz nahe bei Wien wohnte, und vielleicht gerade in der Stadt anweſend war, ſo konnte er leicht den Tag wiſſen, an welchem ſich Mozart auf den Weg machen würde. Dieſe zweite Erſcheinung des Boten kann wohl auf die ohnehin lebhafte Einbildungskraft Mozart's einen Eindruck gemacht haben, der ſich bereits krank fühlte. Er kommt kränker zurück, als er abgereiſ't war, und beginnt mit dem Requiem; dieſe Arbeit flößt ihm ein ganz beſonderes Intereſſe ein, das wir ganz natürlich finden. Erſtens, weil es nichts Großartigeres gibt, als den Text einer Todtenmeſſe in Muſik zu ſetzen, zweitens weil eine Arbeit dieſer Art ganz identiſch mit dem geiſtigen Zuſtande eines Mannes war, der mehr als je den Gedanken an den Tod und einer finſtern Melancholie nachhing. Der Kopf des Muſikers wird immer überſpannter, je mehr ſeine Kräfte abnehmen. Weil er ſich ſterbend fühlte, ſo glaubt er in der Beſtellung des Requiems einen Wink des Himmels ſelbſt zu finden. Und wer würde zu behaupten wagen, daß Mozart ſich täuſchte!

Nun iſt das Weſentlichſte, zu wiſſen, wie er es angefangen hat, dieſe Arbeit auszuführen, die ſein ganzes geiſtiges Weſen in Anſpruch nahm und die Zerſtörung ſeines materiellen Seyns beſchleunigte, und wie viele Zeit ihm übrig blieb, dieſelbe zu vollenden. Darüber müſſen wir die Daten zu Rathe ziehen. Mozart kommt gegen Ende Septembers von Prag zurück, die tödtliche Kriſis ſeiner Krankheit zeigt ſich erſt in den letzten zehn Tagen des Novembers, und er hütet vierzehn Tage das Bett. Er hat alſo mehr als ſechs Wochen vor ſich. Das war für die ungemeine Leichtigkeit, mit der er arbeitete, viel. Titus, deſſen Partitur, ohne die einfachen Recitative viel ſtärker iſt, als die des Requiems, war in achtzehn Tagen componirt worden. Während dieſer ſechs Wochen hatte Mozart keine andere Arbeit vorliegen, und er widmete ihr Tag und Nacht. Hier mögen meine Leſer ſich erinnern, daß Mozart gewöhnlich ſeine Muſik nicht eher ſchrieb, bis er ſie bis auf die letzte Note im Kopfe vollendet hatte; und aus dieſem Grunde machte er keine Skizzen und keine Entwürfe, wie es die meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen thun. Ein anderer, noch entſcheidenderer Beweis iſt der, daß die im Original-Manuſcripte eingetragenen Nummern ganz complet fertig waren, daß Mozart ſie durch ſeine Freunde ſingen ließ, während er die Orcheſter-Begleitung auf dem Claviere ſpielte. Bloße Skizzen, das heißt erſte, nicht ausgeführte Entwürfe, ließen ſich auf dieſe Weiſe nicht probiren. Der Leſer wird ſich auch erinnern, welchen Widerwillen Mozart gegen die materielle Arbeit des Schreibens hegte, ein Widerwille, den ſein Zuſtand der Schwäche und Erſchöpfung nothwendigerweiſe noch vermehren mußte. Daraus folgte, daß er, um ſich eine phyſiſche Ermüdung, die ihn faſt gänzlich erſchöpfte, zu erſparen, nur die Geſangspartieen und mehr oder weniger die Hauptfiguren des Orcheſters aufſchrieb. Wir folgen gewiſſermaßen auf ſeinem Manuſcript den Fortſchritten ſeines Uebels. Das *Requiem, Kyrie* und *Dies irae* ſind ſo inſtrumentirt, ſagt uns Stadler, daß ein geübter Copiſt das hinzuſetzen konnte, was daran fehlte. Im *Domine* wird die Inſtrumentirung ſchon ſeltener; die Linien werden nach und nach immer lichter. Wenn man aber nur ſo leicht hin eilf Nummern von einer gewiſſen Ausdehnung, vom gelehrteſten Styl mit vier Geſangſtimmen und großem Orcheſter, auf's Papier wirft, läuft man Gefahr, viele Einzelnheiten und vielleicht ſelbſt den Grundgedanken zu vergeſſen, von dem ſie ausgegangen ſind. Sollte ſich Mozart dieſer Gefahr und dieſem Zeitverluſte ausſetzen, da er nur zu ſehr fühlte, daß ſeine Augenblicke gezählt ſeyen, und er ſeine Arbeit auf Koſten der wenigen beſchleunigte, die ihm noch zu leben übrig blieben; ſollte er dieß thun, da es ein Mittel gab, dieſem zweifachen Uebelſtande vorzubeugen und den Zeitpunct der Uebergabe der Partitur zu beſchleunigen, welchen der Componiſt nicht mehr zu erleben befürchtete. Dieſes beſtand darin, die Nummern, ſobald ſie im Original-Manuſcript eingetragen waren, einem muſikverſtändigen Copiſten zu übergeben, dem der Meiſter den Plan und den Gang ſeiner Inſtrumentation mitgetheilt hatte, und die er ſich nur zur Reviſion vorlegen zu laſſen brauchte. Dieſer Copiſt, dieſer Muſiker, dieſer Famulus, dieſer Eingeweihte in die Gedanken des Meiſters, war kein Anderer, als Süßmayer. Und ein ſo nahe liegender Gedanke ſollte einem Manne nicht gekommen ſeyn, der ſich aufreibt, um eine Verbindlichkeit zu erfüllen! Welchen Zweck hätte es dann gehabt, dem Copiſten Alles auseinander zu ſetzen, und dieſen dann erſt an's Werk gehen zu laſſen, wenn man nicht mehr da iſt, um ſeine Fehler corrigiren zu können. War es nicht viel vernünftiger, ſicherer und die Sache förderlicher, ihn ſogleich Hand anlegen zu laſſen, unter ſeinen Augen, und ſo lange alle die Erklärungen ihm noch friſch im Gedächtniſſe und in den Ohren waren. Man wird mir einwerfen, daß, wie richtig dieſes Raiſonnement ſeyn möge, es doch immer nur ein Raiſonnement bleibe. Ich weiß es; was wird man aber ſagen, wenn Mozart den Gedanken, welchen ich ihm unterſtellte, wie nicht zu bezweifeln, bereits ſchon vorher gehabt; wenn er das Mittel, das ich bei ihm vorausſetze, bereits in Anwendung gebracht hatte, und zwar nicht ſpäter, als einige Wochen, ehe er mit dem Requiem begann; welches Auskunftsmittel er erſann, um die Vollendung des Titus zu beſchleunigen. Er ſchrieb eigenhändig die Ouverture, die Terzette und die Finales dieſer Oper ganz; bei allem Uebrigen begnügte er ſich, die Singſtimmen mit einer Angabe der Orcheſterfiguren zu ſchreiben, welche Süßmayer unter ſeinen Augen ausführte. Man wird hoffentlich die völlige Aehnlichkeit der Umſtände bei einer wie bei der andern Arbeit nicht in Abrede ziehen, welche eine ſolche Hilfeleiſtung unentbehrlich machten. Er war krank, während er den Titus componirte; er war aber noch viel kränker, als er an dem Requiem arbeitete. Das Schreiben ermüdete ihn ſchon zu Anfang Septembers ſehr, im October und November ging dieſe Anſtrengung faſt über ſeine Kräfte; der Termin der Aufführung der Oper, der von einem beſtimmten, mit einer großen politiſchen Feierlichkeit verknüpften Zeitpuncte abhing, war ſehr karg zugemeſſen; aber die Zeit, welche ihm der Tod gelaſſen hatte, der bereits die Arme nach ſeinem Opfer ausbreitete, und im Begriffe ſtand, es zu faſſen, war noch karger zugemeſſen. Dennoch beſteht ein Unterſchied zwiſchen dieſen ähnlichen Fällen. Die *Clemenza*, ein Gelegenheitswerk, gehört unter die claſſiſchen Opern Mozart's, in welchem dem Zeitgeſchmacke, neben der eigenthümlichen Manier des Meiſters am meiſten eingeräumt iſt. Außerdem verwenden die Componiſten ſtets eine beſondere Sorgfalt auf die hervorragenden muſikaliſchen Scenen und auf die Stücke, welche ſie für die erſten Sänger beſtimmen. Das Uebrige vernachläßigen ſie mehr oder weniger, je nachdem die untergeordneten Rollen beſſer oder ſchlechter beſetzt ſind. Ehemals waren ſie gewöhnlich ſehr ſchlecht, und aus dieſem Grunde vernachläßigten ſie ſie mehr, als es heut' zu Tage der Fall iſt. Die Opern Mozart's machen hierin, etwa Figaro, und namentlich Don Juan abgerechnet, keine Ausnahme, aber in Titus trägt eine große Anzahl Arien, die Hälfte vielleicht, ſo ſehr den Stempel der Zeit, und ſo wenig den Stempel Mozart's, daß ſie in den Augen der Kenner eben ſowohl für eine Arbeit jedes andern Meiſters zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts gelten könnten, und daß wir, ohne alle Schwierigkeit, die Hand Süßmayer's, des vermeintlichen Componiſten der Arien des Annius*), Publius und der Servilia daran zu erkennen bereit ſind. Wir wollen ihm ſogar gern einige Arien des Titus, erſter Tenor, einräumen. Dieſe Rückſichten fallen aber bei einem Werke für die Kirche ganz weg. Da gibt es keine erſten, zweiten und dritten Sänger; die Solos für jede einzelne Stimme werden von demſelben Subject vorgetragen. Da gibt es keine Stücke, die von höherer Wichtigkeit und größerem Intereſſe ſind, als die übrigen. Der ganze, durch den Ritus geheiligte Text macht einen Theil des Gottesdienſtes aus; und jeder Theil deſſelben verlangt dieſelbe fromme Aufmerkſamkeit von Seiten der Zuhörer. Sollte Mozart, der in achtzehn Tagen die Partitur des Titus bewältigte, in ſechs Wochen die des Requiems, das ein Drittheil weniger Umfang hatte, nicht zu vollenden im Stande geweſen ſeyn. Auch nicht eine Nummer des Requiems wurde, ſo lange Mozart am Leben war, Süßmayer anvertraut, und es iſt auch nicht eine dabei, welche man, ohne ein völliger oder auch nur vorübergehender Narr zu ſeyn, einem Andern als Mozart zuſchreiben könnte.

---

*) Ich nehme eine aus: „Torna di Tito a lato," die mir ſicher von Mozart zu ſeyn ſcheint.

Was ſagt man endlich dazu, wenn die Wittwe auf die beſtimmteſte Weiſe erklärt, daß die Partitur des Requiems (und wir wiſſen, daß darunter die vollſtändige Partitur verſtanden iſt) gleich nach dem Tode des Componiſten dem Boten des Grafen überantwortet worden ſey. Man zweifelt an den Worten der Wittwe. Gut, da iſt aber Einer, deſſen Worte weniger einer Bürgſchaft bedürfen, Herr Krüchten, der erklärt, „daß das Requiem im Spätherbſte 1791 zum erſten Male aufgeführt worden ſey," das heißt alſo wenige Tage nach dem Ableben Mozart's. Ich frage, was noch an der Augenſcheinlichkeit der Thatſache fehlen ſollte, daß die Arbeit des Componiſten und des Copiſten, das Original-Manuſcript und die vervollſtändigte Partitur, zu gleicher Zeit und in gleichem Schritte vorrückten, und daß alle Nummern des Requiems bis zum *Sanctus* ganz von Mozart ſind.

Ueberdieß reicht ein Augenblick des Nachdenkens hin, uns zu überzeugen, daß das Datum der Uebergabe des Werkes genau das ſeyn mußte, welches uns Herr Krüchten und Herr v. Niſſen angeben. Sobald Graf Wallsegg Mozart's Tod erfahren hatte, der ihm nicht lange ein Geheimniß bleiben konnte, und den er allem Anſcheine nach ſchon den folgenden Tag erfahren hat, wird er ſogleich nach dem Werke geſchickt haben, das zu beſitzen er ſehr beeilt war. Wenn man ihn ſo lange hätte warten laſſen, als man Zeit brauchte, um das Original-Manuſcript ganz umzuſchreiben, die Inſtrumentirung zu vervollſtändigen, und die drei oder gar vier Nummern neu zu componiren, welche ſich Süßmayer zuſchreibt *), was immerhin einige Wochen Zeit erfordert haben würde, ſo würde Wallsegg über die Echtheit des Werkes Verdacht geſchöpft haben, oder vielmehr er hätte ſogleich die Gewißheit einer muſikaliſchen Fälſchung erlangt. Seine Zweifel tauchten aber erſt viel ſpäter, in Folge der Beeinträchtigung ſeines Eigenthumsrechtes auf, das damals weder beeinträchtigt war, noch es ſeyn konnte.

Es bleibt jetzt noch übrig, auf hiſtoriſchem Wege zu prüfen, wer das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* gemacht hat. Ich drücke mich aber nicht richtig aus, indem ich hätte ſagen ſollen, bis wie weit dieſe drei Nummern das Werk des Meiſters ſind. Thatſachen werden uns wieder antworten, zwar nicht mit derſelben Genauigkeit, doch aber immer noch auf eine ziemlich zufriedenſtellende Weiſe.

---

*) Das *Lacrymosa* mit inbegriffen, von dem Süßmayer ebenfalls einen großen Theil gemacht zu haben behauptet.

Mozart liegt zu Bette, und iſt genöthigt, die regelmäßige Arbeit an ſeiner Partitur zu unterbrechen. Seine geiſtigen Fähigkeiten verbleiben ihm aber, und wenige Stunden vor ſeinem Tode ſehen wir, daß er Kräfte genug beſitzt, um eine Probe ſeines Requiems anzuſtellen, und es mit ſeinen Freunden zu ſingen. Das Componiren mußte ihm offenbar leichter fallen als das Singen. Componiren hieß bei ihm leben, und ſein Geiſt lebte bis zum letzten Augenblicke in ſeinen letzten vierzehn Tagen. Als man ihn zu Bette brachte, fehlten noch vier Nummern an dem Werke, das ihn ſo ausſchließlich, ſo tief beſchäftigte, an welches er ſeinen ſchönſten Nachruhm in dieſer, und vielleicht die Hoffnung auf die Vergebung ſeiner Sünden in jener Welt knüpfte. Mozart war Chriſt. Iſt es wohl wahrſcheinlich, daß ſein Geiſt, aus dem ſo zu ſagen eine ununterbrochene muſikaliſche Schöpfung ſtrömte, vierzehn Tage ganz müſſig geweſen, und daß alſo ſein größtes Meiſterwerk unvollendet geblieben ſeyn ſollte? Sagt uns nicht Seyfried, daß, nach einem ziemlich allgemein unter den Muſikern Wiens verbreiteten Glauben, Mozart die Fuge des *Hosianna* ganz in B habe umarbeiten wollen, woraus deutlich hervorgeht, daß ſie bereits in D dur nach dem *Sanctus* gemacht worden war. Dann finden wir Süßmayer am Bette des Sterbenden ſtehen, der ihm erklärt, wie das Requiem vollendet werden ſolle. Vollendet? aber von *Quam olim da capo*, wo das Original-Manuſcript aufhört, iſt es noch weit bis *Lux aeterna* und die Worte allein werden Niemand über die muſikaliſchen Abſichten in's Klare ſetzen, die nur im Kopfe des Componiſten beſtehen. Wenn ich mich ein wenig meinen Muthmaßungen überlaſſen wollte, ſo könnte mich nichts abhalten, anzunehmen, daß die Vorbilder des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* ſchon vor den letzten vierzehn Tagen gemacht, erklärt und dem Copiſten übergeben worden ſeyen. Alle Wahrſcheinlichkeiten wären noch für mich, da ſelbſt der große Verläſterer des Requiems, Herr Gottfried Weber, in dieſen Stücken Blüthen entdeckt, welche einem andern Boden, als dem Süßmayer's entſproſſen wären. Ich ſchließe aber abſichtlich von meinen, rein auf Thatſachen gegründeten Schlüſſen, Beweiſe, die ſich nur auf die Kunſt ſelbſt gründen, aus, weil deren Augenſcheinlichkeit nicht für Jedermann dieſelbe iſt, und welche ſtets Einigen die Wahl zwiſchen dem Für und Gegen laſſen, die ſich genau die Wage halten. Wir müſſen etwas viel Materielleres, Poſitiveres haben, Etwas, was man mit der Hand greifen kann, und dazu dienen uns gerade die kleinen Papierſtreifen, die man auf Mozart's Schreibtiſche fand, und welche die Wittwe ſogleich Süßmayer übergibt. Was konnten dieſe letzten Blätter des Reiſetagebuches enthalten? Sie waren noch nicht in die blecherne Capſel gekommen; ein Beweis, daß ſie ſich auf eine noch nicht vollendete Arbeit bezogen; ſie lagen auf dem Schreibtiſche des Componiſten herum; ein Beweis, daß ſie die Gedanken für das Geſchäft enthielten, das ihn im höchſten Grade in Anſpruch nahm; ein Beweis endlich, daß die Streifen die Grundgedanken der drei Nummern enthielten, welche dem Originalmanuſcripte fehlten. Was Mozart in ſeinem Wagen gethan hatte, konnte er auch in ſeinem Bette noch thun, und wird es auch nicht unterlaſſen haben. Was endlich die vierte und letzte der fehlenden Nummern anbelangt, die mit *Lux aeterna* anfangen mußte, ſo hatte die Hand des Componiſten nicht mehr die Kraft, eine Andeutung aufzuzeichnen, obgleich das Motiv derſelben in Gedanken ſchon gefunden, und wahrſcheinlich ausgeführt worden ſeyn mochte. Ich möchte auch glauben, daß Mozart's letzte Erläuterungen nur die Final-Nummer zum Gegenſtande hatte, die er lieber durch einen Theil der Nr. 1 gegeben wiſſen, als deren Compoſition einem Andern anvertrauen wollte. Süßmayer, der ſich ganz der Willensmeinung des Meiſters fügte, die ihm, als von einem Sterbenden kommend, doppelt heilig war, bemühte ſich, in ſeinem Briefe nicht den Grund zu wiſſen zu thun, was in dieſem Falle dieſen Willen veranlaßte. Um dem Werke mehr Einheit zu geben, ſagt er uns, habe er es mit dem Anfange deſſelben geſchloſſen, habe er dieſelbe Muſik bei zwei Texten angewendet, die Fuge des ***Kyrie*** bei dem Verſe ***Cum Sanctis***. Welcher vernünftige Menſch läßt ſich mit einem ſo ärmlichen Grunde abſpeiſen. Wenn der vorgebliche Fortſetzer im Stande war, drei unter den fehlenden Nummern neu zu componiren, ſo unterliegt es keinem Zweifel, daß er auch die vierte neu componirt hätte.

Sollte es wohl nothwendig ſeyn, unſere Erklärung auch auf ſpätere Thatſachen auszudehnen? Dieſe bedauernswerthen Thatſachen ſprechen hinreichend für ſich ſelbſt. Bei dieſen bedarf es keiner Wendungen in muthmaßenden Phraſen, im Tone des Zweifels oder der Beweisführung. Hier können wir dieſe logiſchen Krücken bei Seite werfen, und ohne Beweiſe das ſagen, was leider nur zu ſehr erwieſen iſt.

Mozart hinterließ bei ſeinem Tode ſeine Wittwe im hilfloſeſten Zuſtande. Sie beſaß nicht einmal ſoviel, um ihren Mann anſtändig begraben zu laſſen; Mozart's Leichnam wurde in die allgemeine Grube geworfen. Die ganze Erbſchaft beſtand in dreitauſend Gulden Schulden, welche der Ertrag eines Concerts deckte, und in einigen Manuſcripten von geringem Werthe, die Herr André in Offenbach größern Theils ankaufte, und welche zuerſt den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig angetragen worden waren. Dieſe Letzteren thäten aber der Wittwe zu wiſſen, daß das Beſte von dem, was ſie ihnen anbiete, ſchon ſeit lange gedruckt ſey. Mit Idomeneo war dieß noch nicht der Fall. Frau Mozart wollte ihn auf dem Wege der Subſcription herausgeben, ſie fand aber keine Subſcribenten. Ein noch nicht herausgegebenes Clavier-Concert, das ſie dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen widmete, trug ihr, nach ihrer Verſicherung, ebenfalls nichts ein, und Alles, was ſie herausſchlagen konnte, war eine Penſion von zweihundertundfünfzig Gulden, welche ſie Kaiſer Leopold verdankte. Das Elend ach! iſt der mächtigſte Verſucher. Ein Manuſcript war noch da, koſtbarer als Alle, aber dieß war ſchon verkauft. Die arme Frau ſtreckte die Hand nach Etwas aus, was ihr nicht gehörte. Schmach dem Jahrhunderte, deſſen Vernachläſſigung die Wittwe Mozart's mit ihren zwei Waiſen in zartem Alter zu dieſem äußerſten Schritte zwang. Das eigenhändige Manuſcript des Requiems ging an Speculanten über, die es im Ganzen, unter dem Siegel der Verſchwiegenheit, gekauft, und, auf eine viel geheimnißvollere Art, zerſtückelt es wieder verkauft haben mögen. Das Requiem wurde die Hauptnahrungsquelle der Wittwe. Auf ihr Verlangen veranſtaltete Süßmayer eine zweite, ganz genau dem Exemplare Wallsegg's ähnliche Copie, welche er vielleicht ſchon zu Mozart's Lebzeiten und ohne ſein Wiſſen angefertigt gehabt hatte. Jedenfalls war es ihm leicht, etwas zum zweiten Male zu ſchreiben, was noch ſo friſch in ſeinem Gedächtniſſe lebte. Süßmayer fand unter mehr als einer Hinſicht ſeine Rechnung ebenfalls dabei. Wie natürlich nahm er Theil an dem ungeſetzlichen Verkaufe des Werkes, und behielt noch überdieß den Ruhm der Vollendung für ſich allein. Aber dieſer doppelte Nutzen ſtimmte mit den Plänen der Wittwe nicht zuſammen. Um dem Werke einen großen Ruf und den möglichſt großen Abſatz zu verſchaffen, mußten zwei Dinge geſchehen: über den Urſprung des Requiems mußte jene romantiſche und myſtiſche Färbung verbreitet werden, zu welcher die Umſtände bei der Beſtellung an und für ſich ſchon viel beitrugen, und die Theilnahme eines Andern an Mozart's Arbeit mußte ſorgfältig verheimlicht werden, ein Antheil, deſſen Art und Ausdehnung die Wittwe ohne Zweifel nicht einmal kannte. Mit anderen Worten, man mußte zwei Eigennamen verſchweigen: den des Beſtellers und den des Fortſetzers. Hier mußten die Intereſſen der Wittwe und Süßmayer's, die Anfangs Hand in Hand gegangen waren, weil ſie ſich jetzt trennten, eine gegenſeitig feindſelige Stellung einnehmen. Man hat geſehen, wohin dieſer elende Intereſſenſtreit führte, der ſich über die Grenzen des Rechtes und der Wahrheit hinaus verbreitete. Daher ſchreiben ſich die Widerſprüche, Dunkelheiten, Zweideutigkeiten, Auslaſſungen und Unwahrheiten in den Angaben der intereſſirten Partieen; daher auch die Zurückhaltung und das Stillſchweigen, welches Rückſichten für heilige Erinnerungen und Freundſchaft anderen Zeugen auferlegten.

Dieſer Art endlich war das Reſultat der nur zu berüchtigten, durch Herrn Gottfried Weber hervorgerufenen Unterſtützung; dieſer Art die Entdeckungen, auf die eine Polemik ausläuft, welche in ihrem Prinzip nichts Geringeres beabſichtigte, als ein Werk in die Claſſe verfehlter und unzuverlaſſiger Productionen zu werfen, das die Welt einſtimmig als das größte Wunder muſikaliſcher Kunſt, und als die ſchönſte Blume im Kranze ſeines Schöpfers einſtimmig beurtheilt. Wenn Herr Weber's Behauptung triumphiren könnte, ſo iſt die Stimme der ganzen Welt nichts als ein Vorurtheil, der Titel eines Kenners nichts als ein Spottname voll Ironie; Niemand wird mehr einen Heller um Kritiken geben, die des Herrn Weber nicht ausgenommen; die Lehre des Schönheitsſinnes, in allen Gattungen der Kunſt, einer der Inſtincte der Menſchheit, wird zum abgeſchmackten Hirngeſpinnſte, und wir werden neue Theorieen auftauchen ſehen, die beweiſen werden, daß ein Affe ein äſthetiſch viel ſchöneres Ding ſey, als ein Apollo von Belvedere. Statt deſſen haben aber die Bemühungen des Herrn Weber nur ein neues, und zwar ſehr trauriges Capitel zu dem Buche über die Ausgleichungen hinzugefügt. Ihm verdanken wir die Beweisführung, daß nicht nur ein verhängvolles Geſchick auf hervorragenden Menſchen laſtet, und gewiſſermaßen die Größe ihres Berufes durch das Elend ihres Daſeyns auszugleichen ſucht, ſondern daß das Schickſal ſie ſelbſt noch in ihren Angehörigen verfolgt, wenn ſie nicht mehr da ſind. Die Frau, welche Mozart's Namen trägt, iſt, um Mozart's Söhne ernähren zu können, genöthigt, zu Hilfsmitteln zu greifen, die noch ſchlimmer ſind, als betteln zu müſſen; das iſt es, was das Herz ſchmerzlich ergreift und niederdrückt, und das iſt es, was Herrn Weber zu beweiſen gelungen iſt. Vermöge einer andern Wirkung des Geſetzes der Ausgleichungen iſt die Echtheit des Requiems für Jedermann etwas klarer geworden, als ſie es zuvor war, was, bis auf einen gewiſſen Grad für den Ueberdruß und den Ekel entſchädigt, die jede Seite dieſer tödtlichen Controverſe erregen. So peinlich auch vorſtehende Arbeit für mich war, ſo halte ich ſie doch nicht für ganz vergeblich, wenn ſie dazu beitragen ſollte, daß Muſiker, welche ſie leſen, und, welche durch Herrn Weber's Sophismen etwas wankend geworden ſeyn ſollten, durch ſie nun in ihrem Glauben beſtärkt worden ſind. Am Requiem zu zweifeln, iſt dieß für einen Muſiker nicht ein faſt ebenſo großes Unglück, als für einen ſtreng Gläubigen, an einem Lehrſatze ſeines Glaubens zweifeln zu ſollen*)?

---

*) Ich weiß nicht, ob nach der Veröffentlichung des Werkes des Herrn v. Niſſen die Controverſe während der Jahre 1829 und 1830 fortgeſetzt worden iſt. Dienſtgeſchäfte hielten mich damals ab, die Blätter zu verfolgen, die mich darüber hätten belehren können. Ueberdieß hatte ich auch an der ſeitherigen genug. Erü im Jahre 1831 abonnirte ich mich wieder auf die muſikaliſche Zeitung in Leipzig, in der ich aber Nichts mehr fand, was auf die Fragen über die Echtheit und den Urſrrung des Requiems Bezug hatte.

Mozart's Leben,

nebſt einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyſe der Hauptwerke Mozart's,

von

Alexander Oulibicheff,
Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

Für deutſche Leſer bearbeitet
von
A. Schraishuon.

Zweiter Theil.

* * *

Stuttgart.
Ad. Becher's Verlag.
1847.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Gedruckt bei Blum und Vogel.

Inhalt.

Einleitung 1

Irdiſche Miſſion Mozart's, die Haupteigenthümlichkeiten ſeiner Individualität und ſeiner Werke. Seine Beſtimmung 256

Idomeneo Rè di Creta ossia Ilia e Idamante. Heroiſche Oper in drei Acten 361

Misericordias domini. Offertorium 407

Mozart als Virtuoſe und Improviſator 414

Die Entführung aus dem Serail. Komiſche Oper in drei Acten 428

Vorwort des Bearbeiters.

Es wird wohl keinem Muſikverſtändigen in den Sinn kommen, einen Anſtoß daran zu nehmen, daß ein Ausländer uns Deutſchen die Schöpfungen unſeres großen Landsmannes Mozart kritiſch vorführt, denn die Muſik iſt eine Univerſalſprache und jeder ihrer Adepten, mag er Ruſſe, Franzoſe, Engländer oder Italiener ſeyn, iſt folglich im Stande ſämmtliche Werke aller Nationen, welche dieſe Kunſt treiben oder getrieben haben, zu ſtudiren und das gleichmäßige Verſtändniß derſelben iſt an keine Nationalität und deren Sprache gebunden.

Dagegen können zwei andere Fragen ſich erheben, die für den Werth des Werkes maßgebend ſeyn dürften, und über welche der Bearbeiter ſeine Anſicht auszuſprechen ſich verpflichtet fühlt.

Die erſte iſt die: ob ein Ausländer die Gefühls-, Denk-

und Handlungsweiſe eines Deutſchen ebenſo richtig aufzufaſſen im Stande ſey, wie ein demſelben Volksſtamme Angehöriger?

Bei dem reichen Material, das über Mozart, über ſein Leben und ſein Wirken vorhanden iſt, reichte vielleicht die Kenntniß der deutſchen Sprache aus, um dieſen Theil der Aufgabe zur Zufriedenheit zu löſen. Daß Herr Dulibicheff mit dieſer genau vertraut iſt, geht daraus hervor, daß er nicht nur das Hauptſächlichſte, was über Mozart geſchrieben worden iſt, im Original, ſondern auch, wovon der Leſer ſeines Werkes ſich ſelbſt überzeugen kann, unſere Claſſiker geleſen hat. Ueberdieß kennt er auch Deutſchland ſelbſt hinlänglich, denn er erhielt, wie er an einer Stelle ſeines Werkes ſagt, ſeine Erziehung in dieſem Lande. Die kosmopolitiſche Natur des Ruſſen iſt zu bekannt, als daß es noch einer Verſicherung bedürfte, daß, unter dieſen Verhältniſſen, der Herr Verfaſſer ſich auch eine ſo richtige Anſchauung von dem National-Charakter der Deutſchen gebildet, daß ihm die Aufgabe, welche er ſich geſtellt hat: Mozart aus ſeinen Werken pſychologiſch zu erklären, ausgezeichnet geglückt iſt. Herr Dulibicheff hätte das Werk wohl eben ſo gut auch in deutſcher Sprache ſchreiben können; daß er es nicht that, mag wohl ſeinen Grund darin haben, weil er urſprünglich mit der Bearbeitung deſſelben nur ſeine Mußeſtunden auszufüllen beabſichtigte, und folglich das Idiom wählte, das ſeiner Feder am Geläufigſten war, und erſt, nachdem er ſo viele Zeit und Mühe darauf verwendet hatte, auf den Gedanken kam, es öffentlich erſcheinen zu laſſen. Wir begrüßen alſo in dem Buche eines der jetzt immer ſeltener werdenden Werke, welche ohne alle Nebenabſichten bloß der reinen Inſpiration ihr Daſeyn verdanken. Eine Eigenſchaft, die jedenfalls einem günſtigen Vorurtheile für daſſelbe förderlich ſeyn muß.

Die zweite und wichtigſte Frage bleibt aber immer die: ob Herr Oulibicheff ſich in ſeinen Kenntniſſen auf die Höhe erhoben habe, um die Werke eines Mozart kritiſch behandeln zu können?

Der Herr Verfaſſer ſagt in ſeiner Vorrede Alles, was auf die Entſcheidung dieſer Frage Bezug hat. Er hatte geglaubt, die Arbeit in einigen Monaten zu Stande bringen zu können, und war ſpäter genöthigt, ein Jahrzehnt darauf zu verwenden, weil er, um ſie zu ſeiner eigenen Zufriedenſtellung zu vollenden, eine Menge Dinge erſt erlernen oder gründlicher ſich aneignen mußte. Ob ſeine ausgeſprochenen Anſichten des Beifalls der Muſiker vom Fach ſich ganz, theilweiſe oder gar nicht zu erfreuen haben werden, wagt der beſcheidene Herr Verfaſſer nicht zu entſcheiden, und der unterzeichnete Bearbeiter, welcher entfernt keine Anſprüche auf Competenz macht, will dieß ebenfalls dahin geſtellt und das Werk für ſich ſelbſt ſprechen laſſen. Mag aber das Urtheil ausfallen wie es will, ſo werden ſämmtliche Leſer darin übereinſtimmen, daß die geiſtreiche Auffaſſung und die Behandlung des Stoffes die vollſte Anerkennung verdienen.

Ich möchte Herrn Oulibicheff Mozart's Lichtenberg nennen, und zwar ſagt mir dieſes Gleichniß am Meiſten zu, weil dieſer ein Deutſcher und Hogarth ein Engländer war, und folglich wie hier verſchiedene Nationalität den Commentator und den Meiſter trennten. Warum ſollte alſo Etwas, was in der Malerei möglich war, in der Muſik unmöglich ſeyn!

Zu meiner Rechtfertigung als Bearbeiter, wenn dieſe überhaupt nothwendig ſeyn ſollte, habe ich noch hinzuzufügen, daß ich auf vorſtehendes Werk durch Herrn Aloys Fuchs, Mitglied der K. K. Hofcapelle in Wien, deſſen Competenz in Beurtheilung muſikaliſcher Authenticität keinem Muſikkenner unbekannt iſt, und welcher namentlich einen reichen Schatz Mozart'ſcher Original-Werke beſitzt, deren Verzeichniß aus dem Anhange zu erſehen iſt, das er ſelbſt die Güte hatte, mir zuzuſenden — wofür ich ihm, ſowie für die mancherlei Winke, die er mir zukommen ließ, hier meinen Dank öffentlich auszuſprechen mich verpflichtet fühle —, aufmerkſam gemacht worden bin. Zugleich kann ich nicht umhin, eine Stelle aus einem Briefe anzuführen, den Herr Fuchs nach Ueberſendung des erſten Theils der Biographie an mich richtete, weil das Urtheil eines Mannes wie er mehr beſagt, als Lobſprüche aus dem Munde von hundert Anderen:

„Mit Worten kann ich Ihnen meinen Dank und meine Freude nicht ausdrücken, welche Sie mir durch Ueberſendung des erſten Bandes der von Ihnen für deutſche Leſer bearbeiteten „Biographie Mozart's“ des Al. Oulibicheff, bereitet haben. Ich habe dieſen Band im eigentlichen Sinne verſchlungen, und wollte Ihnen nicht eher meinen ſchriftlichen Dank für Ihre beſondere Güte gegen mich darbringen, bis ich den ganzen Band durchgeleſen hatte ....

„Meine Vermuthung von der Vortrefflichkeit des Buches von Oulibicheff, welche durch einige vorher erſchienene Fragmente in mir erzeugt wurde, finde ich nach dem bisher Erſchienenen noch weit übertroffen! und freue mich wie ein Kind auf die nächſten zwei Theile. So hat ſeinen Helden nicht bald Jemand erkannt und begriffen, als Herr Oulibicheff unſern Mozart; und ich bewundere den Mann in ſeiner Logik — in ſeinem Ideen-Reichthume, und in der *ruhigen Haltung*, mit welcher er ſein Materiale geſichtet, behandelt und verarbeitet hat. Ich fühle die größte Sehnſucht, Herrn *Oulibicheff* näher (und wo möglich) *perſönlich* kennen zu lernen, einen Mann, welcher mit meinem Intereſſe ſo nahe verwachſen iſt, und *mit mir* ſo ſehr ſympathiſirt .... Wie bewunderungswürdig und verdienſtlich iſt ſein Unternehmen, daß er, vom Schauplatze der Handlung *ſo weit* entfernt, die entſtellten Facta und Irrthümer, bloß allein mit den *Waffen* der *wahren Kritik*, nämlich: Scharfſinn — Geiſt — den nöthigen materiellen Kenntniſſen in der Muſik — und Redlichkeit der Geſinnung, geprüft, und den *Weizen von der Spreu* zu ſondern bemüht war, welches ihm auch vortrefflich gelungen, wie noch Keinem *vor* ihm ...

„Merkwürdig iſt es übrigens, auf welche geſchickte Art ſich Herr *Oulibicheff* aus dem Chaos von Verwirrungen, Widerſprüchen und Unſinn herausgezogen hat, welche über „*die Geſchichte des Requiem's*“ in Umlauf ſind; und auch *hier* hat er wieder „*den Nagel auf den Kopf getroffen.*“ ....

Aber auch Ihnen, Geehrteſter! müſſen alle Verehrer *Mozart's* hoch verpflichtet ſeyn für Ihre Bemühung, wodurch Sie dieſes ſchätzbare Werk der deutſchen Leſewelt zugänglich gemacht haben ... Sorgen Sie nur dafür, daß die übrigen Bände ſchnell und ohne lange Unterbrechung erſcheinen, denn von dieſen hoffe ich erſt einen großen Genuß, indem Herrn Dulibicheff da das Feld der äſthetiſchen Kritik offen ſteht, auf welchem er ſich mit ſo vielem Glück bewegt.“

Zu weiterm Belege, welche Anerkennung Herrn Dulibicheff's Werk findet, verweiſe ich zum Ueberfluſſe auf die in Leipzig erſcheinende Zeitſchrift für Muſik, welche in Nr. 2. Bd. 25 einen Auszug aus dem Werke gibt, und in welchem der Redacteur in einer Anmerkung ſagt: daß, nach ſeiner Anſicht, noch kein Tonkünſtler eine ſo vortreffliche Biographie erhalten habe, wie Mozart durch dieſe Schrift.

Eine weitere Pflicht gebietet mir auch gegen Herrn Wilhelm Häſer allhier, den würdigen Veteranen und Geſangskünſtler vom alten Schrot und Korn, wie ſie heut' zu Tage immer ſeltener werden, meinen verbindlichſten Dank auszuſprechen, indem er die Güte hatte, eine Super-Reviſion zu leſen, da es mir, als Dilettanten, ſonſt ſehr ſchwer gefallen ſeyn würde, die ſchwierigen techniſchen Ausdrücke ſo concis wieder zu geben, daß ein Muſiker von Fach ſich befriedigt gefunden hätte.

Unter dieſen Umſtänden zweifle ich keinen Augenblick an dem großen Aufſehen, welches das Buch in ganz Deutſchland erregen wird, vorausgeſetzt, daß es mir gelungen ſeyn ſollte, den Geiſt des Herrn Verfaſſers getreu wieder zu geben, und daß nicht in manchen Stellen meine Kräfte hinter meinem guten Willen zurückgeblieben ſind.

Stuttgart im Auguſt 1847.

Albert Schraishuon.

Oulibicheff,

Biographie Mozart's.

Zweiter Band.

Einleitung.

Im erſten Theile haben wir das Bild der geſchichtlichen Ereigniſſe, welche **Mozart's** äußeres Leben ausmachen, ſo genau und ausführlich geſchildert, als es die verſchiedenen Quellen zuließen, aus denen wir das Material zu unſerer Arbeit geſchöpft haben. Damit wäre Alles geſagt, wenn wir das Leben irgend eines Heros der poſitiven Welt, eines Fürſten, Kriegers oder Miniſters zu ſchildern hätten, denn die Männer der That zeigen ſich in den Ereigniſſen, welche den Inhalt ihrer Geſchichte bilden. Welche andere Ereigniſſe kann man aber in dem Leben eines Künſtlers ſuchen, als die Aufzählung der Erfolge ſeines geiſtigen Wirkens? Die hauptſächlichen, die wahren Ereigniſſe in dem Leben eines Künſtlers ſind ſeine Werke. Eine Biographie **Mozart's**, die ſeine Schöpfungen nicht berührte, gliche einer Geſchichte **Carl's** XII., in der ſeine Schlachten nicht beſchrieben, oder der Geſchichte eines **Chriſtoph Columbus**, in der, zu größerer Bequemlichkeit des Leſers, die geographiſchen und nautiſchen Details ausgelaſſen wären. Nichts deſto weniger gewinnen die Ereigniſſe eine große relative Wichtigkeit, ſobald man nachforſcht, in wiefern und in welchem Grade ſie auf die Schöpfungen eines großen Künſtlers ihren Einfluß geübt haben. Wer ſieht alſo die Unzulänglichkeit einer Erzählung, wie die, welche wir in unſerm erſten Bande gegeben haben, nicht ein. Hier erwartet aber eine weit ſchwierigere Aufgabe den Biographen. Seine Pflicht iſt es, die erzählten Ereigniſſe auf den ſpeciellen Geſichtspunct zurückzuführen, der ihm angedeutet worden iſt, das heißt, er hat den Einfluß zu prüfen, der den Arbeiten hinderlich oder förderlich war, das Streben gefördert oder niedergehalten hat. Ueberdieß hat er die Beziehungen zwiſchen dem Werke und die hiſtoriſchen Umſtände, die ſich daran knüpfen, zu erklären und durch eine, auf das Werk ſelbſt gegründete Analyſe ganz klar erſichtlich zu machen.

Eine Prüfung dieſer Art wird namentlich dann unumgänglich nothwendig, wenn es ſich um einen Mann wie Mozart handelt, der, wie wir glauben, von der Vorſehung zu einer wichtigen Sendung beſtimmt worden war. Würden die Ereigniſſe nicht ihre ganze Bedeutung verlieren, wenn man nicht zeigte, daß dieſe ſchon zum Voraus einem großen Zwecke untergeordnet waren? Wie wäre es überhaupt möglich, eine richtige Schilderung von dem Menſchen zu geben, ohne den Muſiker zu ergründen, der das ganze moraliſche Weſen in Mozart beherrſchte, und wie könnte dagegen wieder der Muſiker verſtanden werden, wenn nicht pſychologiſche, auf die Prüfung ſeiner Schöpfungen gegründete Studien, in denen ſich Mozart's Geiſt tauſendmal mehr, als in ſeinen Handlungen und Geſprächen ausprägt, dieſe wundervolle Organiſation erſchlöſſen, welche alle Conkrafte der menſchlichen Natur in ſich zu vereinigen ſcheint Ja man gelangte nicht einmal zu einer einfachen kritiſchen Würdigung der Meiſterwerke Mozart's, wenn man den äußeren und moraliſchen Einflüſſen nicht Rechnung trüge, deren beider Siegel ihnen aufgedrückt iſt.

Gehen wir ſogar noch weiter. Eine Beſchreibung, ohne Analyſe, würde uns nicht nur eine unvollſtändige Idee von unſerem Meiſter liefern, ſondern uns ſogar der Gefahr ausſetzen, eine völlig irrige Anſicht von ihm zu erlangen. Wenn wir einen ſo außergewöhnlichen Menſchen in einem Kreiſe kleinlicher und bürgerlicher Verhältniſſe ſich bewegen ſehen, ſo könnte man ſich verführen laſſen, ihm Geſinnungen und Gründe, ſeyen dieſe gut oder ſchlecht, zu unterſtellen, welche die Handlungsweiſe gewöhnlicher Menſchen in analogen Fällen leiten. Auf dieſem Wege würde man meiſtens in die Irrthümer verfallen, welche Biographen, die nur einfach erzählen, nicht vermeiden können und wollen, weil ſie gierig nach der oberflächlichen oder ſcheinbaren Seite der Dinge greifen, wo es viel zu loben, wenig zu tadeln Veranlaſſung gibt. Wir wiſſen, daß Biographen gern Lobredner werden. Mozart, würde man zum Beiſpiel ſagen, war der uneigennützigſte und der beſte Menſch. Er that Niemandem Böſes und ſo viel Gutes als er konnte. Niemand bat ihn vergebens um Beiſtand, wenn er helfen konnte. Als ehrerbietiger und gehorſamer Sohn, zärtlicher Gatte, edelmüthiger und ergebener Freund, liebenswürdiger Geſellſchafter, mit ſeinem Talente freigebiger Künſtler für Alle, welche daſſelbe genießen oder Nutzen daraus ziehen wollten, vereinigte

Mozart einige der ſchönſten moraliſchen und geſellſchaftlichen Eigenſchaften in ſich. Uebrigens, würde der Biograph hinzuſetzen, legt uns unſere Unparteilichkeit die Pflicht auf, zu erklären, daß auch einige beträchtliche Fehler dieſen vielen guten Eigenſchaften beigemiſcht waren. Mozart lernte in ſeinem Leben nie die Menſchen kennen, oder einen vernünftigen Gebrauch vom Gelde machen. Was auf einen Monat hätte ausreichen ſollen, verſchwendete er oft in einem Tage mit ſeinen Bekannten, von denen einige ſchamloſe Schmarotzer, andere Schelme waren. Der Genuß ſinnlicher Freuden, denen er ſich mit zu wenig Maß und Ziel hingab, ſchadete ihm ebenfalls ſehr. Endlich, ſo ſchwer es uns auch fällt, ſo müſſen wir ihm doch auch jene Zügelloſigkeit der Zunge zum Vorwurfe machen, die nur zu oft keuſche Ohren verletzte und noch mehr aber jene unüberlegte und unzeitige Freimüthigkeit, die ihm den Weg zum Glücke verſperrte, ihm ſo viele Feinde erweckte und den Haß, deſſen Gegenſtand er war, ſo unverſöhnlich machte.

Dieß würde unſer unparteiiſcher Biograph, im Vertrauen auf ſeine aufrichtige und wahrhafte Erzählung ſagen. Was kann man darauf erwidern? durchaus nichts. Der Leſer müßte übereinſtimmend mit dem Buche zugeben, daß, wenn Mozart, ſtatt ſtets für ſeine Freunde offene Tafel und Börſe zu haben, ſich eine wohlverſchloſſene Sparbüchſe gehalten hätte, wenn er immer mit ehrerbietigem Lächeln oder lächelnder Ehrerbietung auf die Bemerkungen geantwortet hätte, die man von Oben herab über die Muſiker und die Muſik an ihn richtete, wenn er mit ſeinen Vertrauten im Tone eines Predigers auf der Kanzel geſprochen, wenn er nur Waſſer getrunken und keiner Frau außer der ſeinigen den Hof gemacht hätte, ſo würde er ſich ſicher beſſer befunden haben und die Seinigen ebenfalls. Die Wittwe würde ihr Witthum, die Söhne eine Erbſchaft und er ſelbſt Vermögen, irgend eine gute Anſtellung und etwa ein dreißig Jahre länger zu leben gehabt haben. Wer zweifelt daran; allein dann hätte man wahrſcheinlich von dieſem Spießbürger keinen Don Juan verlangen dürfen, ein ſo vortrefflicher Familienvater er auch geweſen wäre.

Kann man aber auf dieſe Weiſe einen Menſchen beurtheilen und ließe ſich an einen Wolfgang Amadeus Mozart ſtreng das Normalmaß legen, das wir für unſere Nachbarn und Gevattern ſtets in der Taſche haben? Würde ſich dieſes Ungeheuer von Genie, wie ihn die Italiener nannten, in eines jener kleinen numerirten Felder zwängen laſſen, in welche wir nach ihrer moraliſchen Geſtaltsbezeichnung die Millionen Individuen claſſificiren, welche Gott auf die Erde wirft, um dieſe damit zu bevölkern. An Menſchen, welche auf dieſer Welt eigentlich mit anderen ihres Gleichen nichts gemein haben, und welche die Vorſehung nur ſendet, um die Intereſſen der Menſchheit zu fördern, muß man einen andern Maßſtab anlegen. Deßhalb iſt Alles, was unumgängliche Bedingung oder das natürliche Reſultat des Erfolges ihrer Sendung iſt, legitim, das heißt nothwendig. Vermöge dieſes Grundſatzes werde ich ebenſo wenig verſucht ſeyn, Mozart ſeine Schwächen zum Vorwurfe zu machen, als ſeine guten Eigenſchaften anzurühmen, die einen wie die anderen entſprangen aus Neigungen, die niemals bekämpft wurden und ebenſo wenig bekämpft werden durften, weil die Totalität des Phänomens gerade aus dem Zuſammentreffen eben dieſer Eigenſchaften mit eben dieſen Fehlern entſpringen ſollte.

Hier beginnt erſt für mich die wahre Arbeit des Autors, da der erſte Band nichts als eine neue Zuſammenſtellung bekannter Materialien enthält, die Jeder, Muſiker oder nicht, ebenſo gut hatte ordnen können. Nachdem wir die chronologiſche Reihenfolge der Hauptmeiſterwerke Mozart's gegeben haben, gehen wir jetzt zur Prüfung dieſer Meiſterwerke ſelbſt über; nachdem wir die Grundzüge der äußern oder ſcheinbaren Individualität unſeres Heros gezeichnet haben, wie ſie aus den Thatſachen ſich ergibt, wollen wir ſeine innere Biographie beſchreiben und verſuchen, zu dem Ich des innern Richterſtuhles durchzudringen. Wir wollen den Künſtler durch das moraliſche Individuum, und dieſes durch den Künſtler erklaren; ihre vollkommene Wechſelbeziehung oder vielmehr ihre völlige Identität erweiſen; die muſikaliſche Analyſe mit der pſychologiſchen Hand in Hand gehen laſſen, und zwar der Art, daß beide im Zuſammenhange mit einander ſich gegenſeitig unterſtützen; endlich da Andeutungen geben, wo eine augenſcheinliche Einwirkung der Umſtände auf die Werke ſtattfand. Das iſt der ſchwierige Plan, den ich mir vorzeichnete; möge er mir zur Befriedigung meiner Leſer gelungen ſeyn.

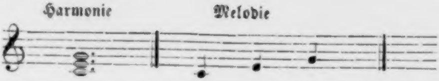
Damit, daß ich geſagt habe, was ich gewollt, habe ich den Geſichtspunct angedeutet, von dem aus man den analyriſchen Theil meines Buches zu beurtheilen hat. Die Welt hat ſchon ſeit einem halben Jahrhunderte Mozart's Schöpfungen beurtheilt; eine Menge Schriftſteller haben ſchon tauſendmal in ihren Werken das Urtheil der Welt hinterlegt. Ich kann deßhalb weder die naive Anmaßung beſitzen, hinſichtlich des innern Gehaltes dieſer Meiſterwerke viel Neues ſagen zu können, noch von der ſtolzen Anmaßung ausgehen, mich beſſer als die Kritiker vor mir ausdrücken zu können; allein man wird einſehen, daß meine Arbeit von der der Anderen darin abweicht, daß ich namentlich geſucht habe, die Werke Mozart's unter Beziehungen zu beurtheilen, die mir früher weder gründlich genug entwickelt, noch ſelbſt hinreichend klar in's Auge gefaßt worden zu ſeyn ſchienen.

Da wir die Vorherbeſtimmung zum Grundgedanken, oder wie ein Muſiker ſich ausdrücken würde, zum thematiſchen Gedanken gemacht haben, ſo wird man uns vor Allem fragen, zu was Mozart vorher beſtimmt worden ſey. Dieſe Frage kurz und bündig zu beantworten, ſcheint uns unmöglich. Mozart's Sendung ging dahin, die Regeln, einer bis auf ihn unvollkommenen Kunſt, feſtzuſtellen; wie können aber dieſe definirt werden, ohne daß man zuvor einen Rückblick auf die Vergangenheit dieſer Kunſt wirft; wie kann man eine Reform würdigen, wenn man das, was vorherging, nicht kennt. Von dem Standpuncte aus, auf welchen Mozart's Werke die muſikaliſche Compoſition erhoben haben, erſcheint ihr Schöpfer ſehr groß, viel größer als alle Andere; allein auch nur von da aus vermag man die Höhe ſeines Kopfes zu meſſen; um aber die ganze Körpergröße des Koloſſes meſſen zu können, muß man nothwendiger Weiſe bei ſeinen Füßen anfangen. Mit anderen Worten, man könnte Mozart nicht begreifen und noch weniger ihn erklären, wenn man ſeine Vorbilder und ſeine Verwandtſchaft mit den hervorragendſten ſeiner geiſtigen Vorgänger nicht kennt, von denen jeder ihm ſeinen Erbantheil aus jedem Jahrhundert hinterließ, damit die Totalität des Nachlaſſes in ſeinen Händen ſich vereinigt fände.

Ich bin genöthigt, den Leſer aufmerkſam zu machen, daß die Betrachtungen, zu denen mich die Grundidee des Buches gewaltſam führt, durchaus die hiſtoriſchen Kenntniſſe nicht vervollſtändigen, die der Leſer vielleicht nicht beſitzt, ſondern dieſe vielmehr bis auf einen gewiſſen Grad bei ihm vorausſetzen. Es iſt nicht meine Aufgabe, das zu lehren, was man in Burney, Forkel, Kieſewetter und vielen Anderen ſuchen muß. Da ich einen ſpeciellen und von dieſen Schriftſtellern ganz verſchiedenen Zweck verfolge, ſo muß ich die hiſtoriſchen Thatſachen ausſuchen und ſie meinem Gegenſtande beigeſellen, dem ſie, ſo zu ſagen, als Einleitung dienen. Ich werde mit dem Leſer davon ſprechen, nicht um ſie ihm in einem lehrenden und zuſammenhängenden Vortrage zu erzählen, ſondern um mich mit ihm vertraut über Dinge zu unterhalten, von denen ich vorausſetze, daß er ſie ſo gut wie ich ſelbſt kennt, weßhalb ich mich auch weit weniger mit dem materiellen Theile der Geſchichte, als den Betrachtungen beſchäftigen werde, zu denen ſie die Veranlaſſung gibt. Ich verberge mir die großen Hinderniſſe nicht, die aus der Vorausſetzung der Kenntniß einer Wiſſenſchaft für diejenigen erwachſen, welchen die Geſchichte und die Theorie der Muſik fremd geblieben iſt; allein ich kann ſie ihnen nicht erſparen. Dieſe mögen meine Einleitung überſchlagen; ja ſelbſt wenn ſie alles Uebrige überſchlagen, werden ſie nicht viel verlieren. Dafür werden mir dieſe vorausgeſchickten Betrachtungen bei den unterrichteten Muſikfreunden den Vortheil gewähren, einige Aufſchlüſſe genau beſtimmen, einige Grundſätze entwickeln zu können, die, weil ſie in der Folge eine Menge Vorfragen zum Voraus löſen, mir meine Arbeit und dem Leſer das Verſtändniß des analytiſchen Theiles dieſer Biographie ſehr erleichtern werden.

Einerſeits bezeugen die Jahrbücher der Völker, daß die Muſik ſchon vor der Sündfluth gekannt war und geübt wurde; andererſeits zeigen die Jahrbücher der Muſik ſelbſt, daß ſie erſt von geſtern herrührt und kaum eine Exiſtenz von vier Jahrhunderten zählt. Dieſes hohe Alter und dieſe außerordentliche Jugend laſſen ſich leicht in Uebereinſtimmung bringen, wenn man einen Unterſchied macht, den die Hiſtoriker zu ſehr vernachläſſigt zu haben ſcheinen, einen Unterſchied, der viele dunkele oder ſelbſt unerklärliche Dinge im Texte dieſer Hiſtoriker erklärt. Es gibt eine Muſik im natürlichen und eine Muſik im künſtlichen Zuſtande; die eine, ſo alt wie die Welt, iſt dem Menſchen ſo natürlich als die Sprache; die andere aber ſuchte man lange, ehe man ſie fand. Das, was man bei den Völkern des Alterthumes oder des Mittelalters Geſchichte der Muſik nannte, iſt nichts Anderes als eine mehr oder weniger muthmaßliche Behauptung, und es iſt wohl anzunehmen, daß alle Verſuche, eine ſolche wirklich aufzufinden, bis vor der Epoche unfruchtbar bleiben werden, in welcher ſie ſich unter den Auſpicien und dem Schutze der römiſch-katholiſchen Kirche in Europa erneuerte.

Die Muſik im Zuſtande der Natur und die im Zuſtande der Kunſt, weichen hinſichtlich ihres Elementarprincips durchaus nicht von einander ab. Beide entſpringen aus dem Gefühle eines Naturgeſetzes, welches der harmoniſche Dreiklang oder der vollſtimmige Accord iſt, und welches ſich in der doppelten Form der Reihenfolge und des gleichzeitigen Zuſammentreffens, das heißt in der Melodie und in der Harmonie kund gibt. Die zu gleicher Zeit gehörten Intervalle ſind die Harmonie; hört man ſie einen nach dem andern, ſo hat man die Melodie.



Man ſieht alſo, daß urſprünglich die Melodie nichts als ein auseinander gelegter Accord, und der Accord ein zu einem Ganzen vereinigtes Bruchſtück von Melodie iſt. Die Melodie ſtellt die Form, die Harmonie die Materie vor. Jede Melodie, die nicht aus einem Accorde entſpränge und nicht irgend einem Baſſe anſchließend gemacht werden könnte, würde durchaus den Anſprüchen des Gehörs widerſtreben; ſie hätte keine gleichartige Uebereinſtimmung mit irgend einer Empfindung der Seele, ſie würde keinem Gefühle, keinem muſikaliſch ausdrückbaren Gedanken entſprechen und wäre folglich keine Melodie. Es haben deßhalb der ausgebildetſte

Geſang, ſo wie die barbariſchſten Nationalgeſänge ihren Urſprung im Accord. Ich habe wenigſtens keine Ausnahme davon gefunden, weder in den Beiſpielen chineſiſcher und canadiſcher Muſik, welche ſich in J. J. Rouſſeau's Dictionnaire vorfinden, noch in den türkiſchen und perſiſchen Liedern, welche ich von Eingeborenen ſingen hörte. Im Gegentheil, die Geſänge und Tänze der Wilden Canada's würden ſich den Grundſätzen der einfachſten und natürlichſten Verhältniſſe der Harmonie fügen, vorausgeſetzt, daß man ſie genau aufnotirte. Ein Kind würde den Baß dazu finden.

Man wird hier weder von Rameau's noch Kardini's Syſtem ſprechen wollen. Die phyſikaliſch-mathematiſche Frage berührt uns nicht. Die Hauptſache beſchränkt ſich darauf, daß man weiß, daß die Zuſammenſtellung der drei Töne, welche den vollkommenen Dur-Accord bilden, ihren Typus in der Natur hat, und daß das nach und nach von den Componiſten aus Inſtinct errathene oder aufgefundene Geſetz, einige Jahrhunderte ſpäter, durch die Entdeckung des Phänomens, harmoniſche Bildung genannt, eine unwiderrufliche Geſetzeskraft erhielt. Wenn aber auch dieſes Phänomen erſt noch zu entdecken wäre, ſo bliebe die muſikaliſche Wahrheit, wie zweifelhaft ſie auch in den Augen der Gelehrten erſcheinen möchte, dennoch für die Muſiker eine erwieſene Sache; denn die Beweiſe in der Kunſt haben mit denen in der Wiſſenſchaft nichts gemein. Unſer Beweis beruht auf der Thatſache, daß Alles in der Muſik aus dem Accord entſpringt, weil ſich Alles auf dieſen zurückführen

Tar

läßt, von dem Geſange des Wilden an, bis zur Ouverture zur Zauberflöte einſchließlich.

Obgleich ich den muſikaliſchen Inſtinct der Menſchheit an das Bewußtſeyn eines geheimen Naturgeſetzes knüpfte, ſo habe ich doch nicht vergeſſen, daß die Natur allein den Durton liefert, und daß der Mollton in dem urſprünglichen Geſange vorherrſcht. Wir dürfen aber nicht vergeſſen, daß in dem Zuſtande der Unvollkommenheit, in welchem ſich die Menſchheit befindet, die phyſiſchen Geſetze der Schöpfung ſich nicht immer ganz genau auf die materiellen Bedürfniſſe unſeres Geſchlechtes zurückführen laſſen. Eben ſo war das Geſetz der Harmonie nie mit allen Empfindungen der Seele in vollkommenem Einklange, oder es hat aufgehört, dieſe Eigenſchaft zu beſitzen. Man mußte es theilen, um es vollſtändig zu machen. Neben die Dreizahl aus Dur ſtellte ſich eine andere, welche die Form und die Intervalle zum Vorſchein brachte; aber die Terz wurde um einen halben Ton herabgeſtimmt, und vermittelſt dieſer ergiebigen Modification, deren Urbild in einer andern Natur, als in der des menſchlichen Herzens lag, konnte die Muſik mit allen Bedingungen der Exiſtenz auf dieſem Jammerthale in Einklang gebracht werden. Sie ſollte eines Tages den Ausdruck für alle Leidenſchaften darin finden, für alles Elend, durch welches wir fühlen, daß wir leben, gleichwie ſie auch die Tröſterin der Seele werden ſollte, indem ſie ſich zu dem getreueſten Echo derſelben machte.

Ich habe geſagt, was die natürliche und die künſtliche Muſik gemeinſchaftlich haben; wir müſſen nun auch den

Unterſchied unterſuchen, die jede für ſich hat und ſtets haben wird. Der Naturmuſiker beſitzt nur ein unbeſtimmtes Gefühl von dem Geſetze der Harmonie, das ihm genügt, um ſeinen Geſang in der Form eines aufgelöſten Accords vorzutragen, was ihm aber keine Kenntniß des Accords ſelbſt verſchafft. Er kann wohl die Tonart feſtſtellen und dieſe nach den Verbindungen der richtigen Tonleiter gebrauchen, ohne aber je dieſe ſelbſt ganz zu kennen. Die unterſcheidenden Noten, die Septimen, fehlen ihm faſt immer. Bei der ſehr kleinen Zahl von Ausweichungen, bei welchen ihm ſein Ohr aushilft, beſchränkt er ſich, je nach der Klingfähigkeit auf die zunächſt liegenden Töne. So geben zum Beiſpiel die ruſſiſchen Lieder, von denen einige mit allem Rechte, ſowohl wegen ihrer außerordentlichen Einfachheit als wegen ihres augenſcheinlich ſehr alten Textes, der urſprünglichen Muſik beigezählt werden dürfen, ſehr häufig aus Dur in den darauf bezüglichen Mollton (von C in A), oder aus Moll in den Mollton der Quinte (von A in E) und umgekehrt über. Wenn die Melodie ſich ſo zwiſchen drei oder vier vollen Accorden, ohne Vermittlung der Septimen bewegt, ſo muß ſie nothwendiger Weiſe unbeſtimmt, arm und monoton erklingen, ſo angenehm auch ihr Ausdruck, namentlich den Einheimiſchen erſcheinen mag.

In der Muſik, im Naturzuſtande, kann die Vocal- wie Inſtrumental-Executirung, je nach den mechaniſchen Fortſchritten, die ſie gemacht hat und der mehr oder minder großen Schwierigkeiten, die ihre Erlernung erfordert, wohl an und für ſich eine Kunſt ausmachen; aber dieſe Kunſt hat mit der der Compoſition nichts gemein, mit der wir es hier allein zu thun haben und die nur dann in Wirklichkeit beſteht, wenn ſie auf eine poſitive Kenntniß und ein ausgebildetes Gefühl der Harmonie gegründet iſt.

Der erſte Schritt zu der Compoſition geſchah von dem Augenblicke an, in welchem die Muſiker anfingen, die Intervalle in harmoniſcher Form zuſammen zu fügen. Von da, bis zu den Anfängen der Kunſt ſelbſt, war es aber noch ſehr weit, wie wir ſehen werden. Der Accord blieb ſtets der Ausgangspunct des muſikaliſchen Wiſſens, ſein Führer durch die bedauerlichen Irrpfade der Theorie, der richtige Maßſtab ſeiner Fortſchritte und der Endpunct ſeiner techniſchen Entwickelung. Nachdem einmal das Princip aufgefunden war, ſo brauchte man nur die allmäligen Folgerungen und Anwendungen daraus herzuleiten; die Eingebungen des Ohres einem immer ausgedehntern Commentar zu unterwerfen; neue Accorde nach den gegebenen Verhältniſſen des Dreiklanges zuſammenzuſetzen und die diatoniſche Tonleiter feſtzuſtellen. Jede Entdeckung dieſer Art bereicherte die Harmonie, wie ſie damals war; und da es unter den Haupt- oder natürlichen Accorden keinen gibt, der, entwickelt, ſich nicht in ein Glied eines melodiſchen Satzes verwandelte, ſo bereiteten eben dieſe Entdeckungen für die Zukunft ebenſo viele neue Formen und Ausdrücke vor; woraus folgt, daß die vervollkommnete Melodie, die Melodie im Zuſtande der Kunſt, nur das Reſultat der vervollſtändigten Kenntniß der Accorde war und ſeyn konnte. Die ganze Geſchichte der Muſik beſchränkt ſich auf die Beweisführung dieſer Wahrheit.

Eine andere Wahrheit, die ſich ſowohl in der Theorie als in der Praxis bewährt, iſt die, daß jeder andere Weg zur Muſikkunſt, nicht zum Ziele führt, und daß jedes Syſtem der Muſik, das auf einer andern Baſis als dem Accorde ruht, nicht die Kunſt iſt. Ja, ein ſolches Syſtem würde nothwendiger Weiſe Reſultate geben, die noch unter denen der natürlichen Muſik ſtünden, welche der Inſtinct des Geſetzes der Harmonie ſelbſt noch in ihren plumpſten Eingebungen leitet und von welcher die wahrhafte Kunſt nur die Ergänzung, aber keineswegs die Verneinung iſt. Das muſikaliſche Alterthum, welches die Griechen vertreten, verirrte ſich auf dieſen falſchen ſyſtematiſchen Wegen; ebenſo auch das Mittelalter.

Eine merkwürdige Erſcheinung des vorigen Jahrhunderts war der ernſthafte Streit, welcher über die alte und neue Muſik, das heißt über das Bekannte und Unbekannte geführt wurde. Dabei ſind zwei Dinge zu bemerken. Erſtens geſtehen die, mit dieſem Gegenſtande vertrauteſten Männer, Burney und Forkel, welche viele Jahre ihres Lebens geopfert oder vielmehr verloren hatten, um eine Geſchichte der griechiſchen Muſik zu ſchreiben, ein, daß ſie eigentlich nicht recht wüßten, was griechiſche Muſik wäre. Zweitens, und das iſt das Merkwürdigſte, ſtimmten die Anhänger der Alten und die Anhänger der Neuen ſelbſt während des hitzigſten Streites darin überein, daß die Griechen die Harmonie nicht gekannt haben, ſo augenſcheinlich war dieſe Sache für Jedermann. Dieß allein mußte aber die Frage entſcheiden. Wenn die Griechen die Harmonie nicht kannten, was wußten ſie alſo von der Muſik? Wenn ſie die Harmonie nicht kannten, ſo hatten ſie auch keine Melodie, oder ſie konnten wenigſtens nicht mehr davon haben, als die Muſiker im Zuſtande der Natur. Sie hatten aber doch ein eigenes Syſtem, das viel gelehrter und verwickelter als das unſrige war. Um ſo ſchlimmer für ſie; denn ſie mußten dann unter dem Naturzuſtande ſtehen, was ich für ſehr wahrſcheinlich halte, und was ſogar ſicher ſo ſeyn mußte, wenn wir die Ueberſetzung in moderne Noten für getreu annehmen wollen, welche die Hiſtoriker uns in einigen, bis auf uns gekommenen Bruchſtücken griechiſcher Muſik, gegeben haben. Ich garantire durchaus nicht für die Genauigkeit der Entzifferung; aber kann man es begreifen, wie der begeiſtertſte Bewunderer dieſer Muſik, J. J. Rouſſeau, den auf dieſe Weiſe entzifferten muſikaliſchen Text einer Hymne auf die Nemeſis und einer Ode Pindar's, faſt neben ein canadiſches Lied geſtellt hat, gleichſam wie um alle Ohren des Univerſums von der ungeheuern Ueberlegenheit der irokeſiſchen Componiſten über die von Athen oder Korinth zu überzeugen. Man begreift viel leichter den Irrthum der gelehrten Philologen und Archäologen, die keine Muſiker wie J. J. Rouſſeau waren. Dieſe mußten ſich für die griechiſche Muſik erklären, erſtens und hauptſächlich, weil ſie griechiſch war; zweitens, weil ſie ſie nie gehört hatten; drittens und zum Ueberfluſſe endlich, weil es, nach Voltaire's Behauptung, nur den Tauben zuſteht, über Muſik zu urtheilen, und hier die Unwiſſenheit die Taubheit aufwog. Seyen wir aber billig. Wie hatten die Helleniſten, für welche die wahre Muſik vielleicht das allerunangenehmſte Geräuſch war, der Verführung einer reichen griechiſchen Nomenclatur, der lexikographiſchen Wichtigkeit und der enormen theoretiſchen Verwickelung zu widerſtehen vermögen, welche bei dem civiliſirteſten Volke des Alterthumes die Stelle der muſikaliſchen Kunſt einnahm. Eine Zeichenlehre oder Methode der Bezeichnung, welche mehr als 1500 Zeichen umfaßte, nach Provinzen eingetheilte Tonarten, ſo daß es beinahe eben ſo viele weſentlich von einander verſchiedene Syſteme der Muſik, als Territorialbenennungen in der helleniſchen Conföderation gab; die in verbundene und getrennte Vieraccorde, in feſte und bewegliche Intervalle getheilten Tonleitern, von welchen die Abwechſelung zwiſchen den drei Gattungen, den diatoniſchen, chromatiſchen und enharmoniſchen abhing; dann jede Note des großen Syſtems, das heutzutage ſehr klein erſcheint, mit einer beſondern und wohlklingenden Benennung bezeichnet: Paränete hyperboleon, Trite ſynnemenon, Lychanos hypaton, Proslambanomenos! Wie ſchön klingt das, und welch' ärmliche Figur ſpielen unſere modernen C, unſere D und unſere G dagegen!

In all' dieſem vermag ein Muſiker nichts als eine Willkür künſtlicher Geſetze an der Stelle des Naturgeſetzes zu erkennen. Was will eine Muſik heißen, die, wenn ſie den Ort wechſelt, damit auch die Tonleiter wechſelt, die ihren Gang durch Quarten nimmt*), die faſt keine andere Melodie als die in Noten geſetzten Modulationen der Sprechſtimme, keinen andern Rhythmus als die Langen und Kürzen des poetiſchen Sylbenmaßes kennt; eine Muſik, die jeden Fortſchritt verabſcheut, welche keine weiteren Saiten der Leier hinzuzufügen erlaubt, ſelbſt wenn dieſe Vermehrung von den Spielenden als nothwendig anerkannt wird; welche die öffentliche Moral bei der Aufrechthaltung der Hinderniſſe betheiligt glaubt, welche ſie durch ihre Principien aufſtellt, die nur den Stempel einer dogmatiſchen, das heißt ganz falſchen Wiſſenſchaft an ſich tragen. Mir ſcheint es aber, daß die Alten in der Muſik mehr eine nationale und politiſche, als eine natürliche Einrichtung, eine Allerweltsſprache, deren Grundprincipien ſtreng in ihr ſelbſt begründet ſind und die jede Uebereinkunft, außerhalb ihrer eigenen Geſetze zuruckweiſ't, erblickten. Weil die griechiſche Muſik ſich weder im Zuſtande der Natur, noch im Zuſtande der Kunſt befand, ſo mußte ſie auch mit den ſpeciellen Bedingungen ihres Daſeyns, welche Nationalvorurtheile und die Proſodie der Landesſprache ihr geſchaffen hatten, untergehen.

---

*) In der enharmoniſchen Gattung.

Wie ſoll man aber die wunderbaren Effecte dieſer Muſik erklären? Laſſen wir die Wunder bei Seite, die man nur dann zugeben muß, wenn der Glaube uns dazu zwingt; übergehen wir Thaletas von Kreta, der die Lakedämonier vermittelſt ſeiner Leier von der Peſt befreite; ebenſo die Flöte, als Hilfsmittel gegen das Hüftweh; verſuchen wir ebenſo wenig zu ergründen, ob die Sklaven, welchen man, während ſie die Baſtonnade erhielten, griechiſche Muſik zu hören gab, bei dieſer philanthropiſchen Aufmerkſamkeit ihrer Herren eine weſentliche Erleichterung fühlten; geben wir aber dagegen zu, daß die alte Muſik ſichtbare Effecte hervorzubringen vermochte, die denen der muſikaliſchen Kunſt in ihrer höchſten Vervollkommnung gleichkamen und wahrſcheinlich dieſelben ſogar übertrafen. Es handelt ſich bloß darum, zu unterſuchen, auf welche Weiſe dieß geſchah.

Forkel bemerkt mit Recht, daß der Rhythmus Alles bei der alten Muſik war. Das mußte ſo ſeyn. Weil ſie keine Harmonie, und folglich auch keine Melodie in dem ſpeciellen Sinne, den wir dieſem Worte beilegen, hatte, ſo mußte wohl der Rhythmus, dieſes dritte Element der Muſik, die Stelle der beiden anderen vertreten. Die Geſchichte beweiſ't das Uebrige. In dieſem Puncte zeigt ſie uns klar und beſtimmt, daß die griechiſchen Capellmeiſter den Tact mit eiſenbeſchlagenen Sohlen ſchlugen, während man auf der Scene ihn mit Kieſelſteinen oder Auſterſchalen in beiden Händen angab und das Orcheſter die Theile mit Klappern und Schallbecken unwandelbar markirte. Darauf beſchränkte ſich das muſikaliſche Vergnügen der Griechen. Und konnte dieß dieſen leidenſchaftlichen Muſikfreunden genügen? Ja, weil ſie nur ein Mittel zur Steigerung ihres Genuſſes war, weil die Erhabenheit ihrer wohlklingenden Sprache, die Melodie und Harmonie erſetzte; weil ihr ſtets nach langen und kurzen Sylben gemeſſener muſikaliſcher Rhythmus, mit dem poetiſchen Rhythmus vermengt, der Declamation mehr Kraft und Ausdruck, mehr Genauigkeit und Feuer der Action ihrer Schauſpieler, mehr Deutlichkeit dem Gedanken des Dichters verlieh. Weiteres verlangte man nicht von ihr. Ein ſolcher Rhythmus wurde gerade durch ſeine Dienſtbarkeit und ſeine Nullität, das gewöhnliche und nothwendige Steigerungsmittel der Genüſſe, auf welche die Griechen am meiſten erpicht waren, welche die ſchönſte Sprache der Welt redeten und die Dichter zum Range der Götter erhoben. Da ſie auf dieſe Weiſe die Eindrücke der Poeſie mit denen der Muſik verſchmolzen, ſo ſchrieben ſie letzterer nur darum ſo außerordentliche Effecte zu, weil ſie eigentlich in Wirklichkeit gar nicht exiſtirte. Man hörte eine Art von Recitativ, die Melopoie, welche der Declamation und der Cadenz der Verſe das möglichſte Relief verlieh; man war von dieſer poetiſchen Harmonie bezaubert; man war phyſiſch durch das Geräuſch der Inſtrumente und das noch geräuſchvollere Schlagen des Tactes bewegt, und dieſes Zuſammentreffen der Empfindungen hieß Muſik, und dieſe Muſik beſaß, um außerordentlich zu gefallen, ein unfehlbares Mittel, um dem letzten unter den Zuhörern zugänglich zu ſeyn. Die wahrhafte Muſik der Griechen beſtand in ihrer Sprache.

In unſeren Tagen wird man nirgends mehr jene gänzliche Auflöſung der Elemente der Muſik in denen der Poeſie finden, in welcher einige Schriftſteller den Triumph der beiden Künſte im Vereine erblickten, und welcher in der That nichts Anderes, als der gänzliche Mangel unſerer Kunſt war. Uebrigens iſt ſelbſt heute noch der Rhythmus, der die Seele der Muſik der Alten war, für eine Menge Menſchen der Hauptgenuß. Einer, der nichts von Melodie und Harmonie verſteht, der bei der Muſik einſchläft und zwar um ſo bälder, je beſſer ſie iſt, erwacht den Augenblick und wird von dem Rhythmus einer Tanzmuſik oder eines Marſches ganz hingeriſſen. Das einzige Vergnügen, deſſen ſehr viele recht anſtändige Leute, im Concert und in der Oper, fähig ſind, beſteht darin, den Tact zu empfinden und zu ſchlagen, deſſen ſie aber die Muſik im Zuſtande der Kunſt häufig beraubt. Denn mit der ausgebildeten Harmonie und Melodie herrſchte der Rhythmus nicht mehr allein und fortwährend vor; anſtatt allein auf die Nerven einzuwirken, wollte die Muſik zu der Seele, der Phantaſie, ja zum Geiſte ſprechen, und zwar ohne Beihilfe der Worte, welche ſie ebenſo zu entbehren gelernt hatte, wie die Worte ſie entbehren konnten. Die Muſik entkörperte ſich gewiſſermaßen und verlor dadurch, wie ganz natürlich, ihren reellen Einfluß auf die Maſſen und ihre ſichtbare Macht über die Individuen, welche am beſten dazu gemacht ſind, ſie zu verſtehen. Von ihrem reellen Einfluſſe, ſage ich, denn die edelſten und erhabenſten Style in der muſikaliſchen Kunſt ſind viel ſchwerer zu verſtehen, als die Effecte, welche nur eine Nervenaufregung zu Wege bringen; von ihrem reellen Einfluſſe, ſelbſt auf die, welche ſie verſtehen, denn Eindrücke, welche die Sinne ſtark aufregen, zeigen ſich nach außen ſtets mit mehr Energie als die inneren, aber zuſammengeſetzten Gefühlserregungen, an denen zugleich ſinnliches Vergnügen, Freuden des Herzens und die reinen Genüſſe des Geiſtes Theil haben. Unter zehntauſend *aufrichtigen* Verehrern von *Strauß* wird man kaum einen *aufrichtigen* Verehrer *Bach's* finden, und es bedarf wohl keiner Verſicherung, daß der berühmte Wiener Walzerkönig ſein Publicum ganz auf andere Weiſe elektriſirt, als der ehrwürdige Leipziger Organiſt es je im Stande geweſen wäre, ſelbſt wenn er vor dem in pleno verſammelten Conſervatorium geſpielt hätte. Ja, wenn wir ſelbſt noch viel weiter herabſteigen, bis zu den wandernden Truppen von Muſikanten und Zigeunern, ſo ſehen wir dieſe manchmal begeiſterte Beifallsbezeugungen einernten, wie ſie entfernt nie einem Oratorium von Haydn, einer Oper Mozart's oder einer Symphonie Beethoven's zu Theil wird, und ich glaube in Folge dieſer Bemerkung keinen zu gewagten Satz auszuſprechen, wenn ich ſage: daß häufig, je mehr die Muſik ſich veredelt und erhebt, um ſo mehr die reelle und augenfällige Macht ihrer Effecte abnimmt. Man würde in unſerer muſikaliſchen Welt ſich weniger herumſtreiten, wenn man ſtets dieſer Wahrheit eingedenk bleiben wollte.

Sobald wir das griechiſche und römiſche Alterthum verlaſſen, das dem fabelhaften Alter der Muſik gleich kommt, gerathen wir ſogleich in die Anfänge des Mittelalters, einer für die Muſik noch viel unergiebigern Epoche. Die nebelhaften Lehren der griechiſchen Theorie, im Geleite von zwei oder drei hieroglyphiſchen Fragmenten, im Gewande von Beiſpielen, öffneten bei dieſer wenigſtens den Nachforſchungen und Muthmaßungen der Gelehrten ein ziemlich weites Feld. Sie konnten die verloren gegangene Muſik darauf ſuchen, ungefähr wie die Mathematiker die unbekannten Größen durch x und z vorgeſtellt, aufſuchen. Sie konnten ſie uns eines Tages eben ſo wohl erhalten übergeben, als die Gerathſchaften von Pompeji. Aber die Periode zwiſchen dem fünften und neunten Jahrhundert chriſtlicher Zeitrechnung bietet uns nicht einmal die Entſchädigung der unauffindbaren x und z. Damals gab es weder Melodie noch Harmonie, weder Theorie noch Praxis, weder Monumente noch Publicum, noch Liebhaber, weder Concerte noch Opern. Es gab nichts als den Choralgeſang der erſten Kirche und einige Grundgeſetze für die Tonarten und die Aufzeichnung derſelben. Dieſen verdankten St. Ambroſius, Erzbiſchof von Mailand, und der Papſt St. Gregor, ihre muſikaliſche Berühmtheit.

Wir haben bereits geſagt, daß die Entſtehung der Muſik von dem Augenblicke an ſich ankündigte, in welchem die Männer der Kirche, des ewigen Pſalmodirens im Uniſono und in der Octave müde, andere Intervalle in harmoniſcher Form zuſammenzuſetzen ſuchten. Wann, wo und durch wen aber dieſe Verſuche zum erſten Male gemacht wurden; ob auf der Orgel oder durch die Sänger; ob Nachdenken, oder, was wahrſcheinlicher iſt, der Zufall und Inſtinct allein den Ausſchlag gaben, alle dieſe zweifelhaften oder ganz dunkelen Puncte der Geſchichte, alle dieſe Fragen liegen außerhalb dem Bereiche unſeres Gegenſtandes. Wollte man zu den erſten Erfindern zurückgehen, ſo würde man vergeſſen, daß es keine einzelnen Individuen, ſondern viele zuſammen waren, die noch überdieß meiſtens verſchiedenen Ländern und ſelbſt verſchiedenen Zeitaltern angehörten. Unbedeutende Verſuche, ſo unbeſtimmt und ohne ſichern Halt ſie bei ihrem Entſtehen ſind, gelangen zuletzt zu irgend einem poſitiven Reſultat; ſodann kommen die Theoretiker und beſtätigen die beſtehende Praxis und erheben die Thatſache zum Princip; die Geſchichte beginnt mit den geſchriebenen Denkmalen.

Dieſe ſpeculativen Menſchen, die man häufig mit Unrecht mit dem Titel der Geſetzgeber beehrt, ſtiften natürlicher Weiſe mehr Uebles als Gutes, wenn nämlich die Praxis ſchlecht iſt und die Sache auf einem Vorurtheile beruht. Man folgerte noch wenig zur Zeit des Königs Dagobert; man machte noch weniger Verſuche; das Dogma regelte die Meinungen, die Autorität vertrat die Stelle der Logik; und wenn man die Natur zu Rathe zu ziehen hatte, befragte man die Alten, vorausgeſetzt, daß man ſie leſen konnte. Das: er hat es geſagt, mußte ſich auf die Muſik wie auf alles Andere ausdehnen. Man fand Boethius auf, den römiſchen Commentator der griechiſchen Theorieen, deſſen originelle Abhandlungen, unter den Trümmern der heidniſchen Welt begraben, den Tag der Auferſtehung erwarteten, der für ſie noch nicht angebrochen war. Boethius rühmte die Vortrefflichkeit der Quarten und der Quinten, und verdammte die Terzen und Sexten, weil er aus der kanoniſchen oder muſikaliſchen Arithmetik der Griechen, die ſo falſch wie ihre Muſik ſelbſt war, folgerte, daß die Terzen und Sexten Diſſonanzen ſeyen. In Wahrheit, Boethius, der von der Harmonie eben ſo viel wußte, als ſein Meiſter Ariſtoxenes, das heißt gar nichts, verſtand gar nichts zu behandeln als die melodiſche Verwendung der Intervalle. Gleichviel, da einmal die Quarte und Quinte nach der Octave die vollkommenſten Gleichlaute in der Reihenfolge waren, ſo mußten ſie auch in der Harmonie nicht weniger vollkommen ſeyn und folglich wurden ſogleich Progreſſionen in Quinten und Quarten conſtruirt. Es war gräßlich, aber es war gelehrt, griechiſch; man bewunderte und verſtopfte ſich die Ohren.

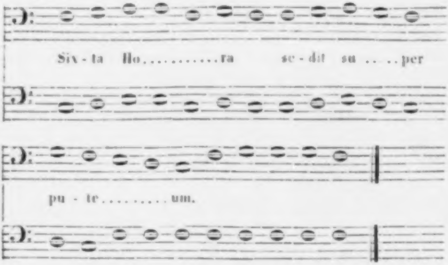
Hucbald, ein flandriſcher Mönch und der zu berühmte italieniſche Mönch Guido von Arezzo, gaben dieſer abſcheulichen Tonlehre durch die Autorität ihres barbariſchen Lateins die Weihe.

Wenn es je einen großen Ruf ohne Grund, ein eingefleiſchtes hiſtoriſches Vorurtheil, einen ohne Grund wohlklingenden Namen gab, ſo war es der Guido's. Einige Schriftſteller des ſiebenzehnten Jahrhunderts ſahen nichts Geringeres in ihm als den Erfinder der Muſik! Andere, die zu ſcrupulös oder zu claſſiſch geſinnt waren, als daß ſie gewagt hätten, einen ſolchen Ruhm Jubal, Apollo oder den Muſen zu rauben, beſchränkten ſich darauf, ihm die Tonleiter, den Contrapunct, die ſieben Buchſtaben des gregorianiſchen Geſanges, die Noten auf und zwiſchen den Linien, das Monochord, das Organum, von dem ſogleich die Rede ſeyn wird, die Schlüſſel, die Eintheilung der toniſchen Leiter im Hexachord, ſelbſt das Clavier und was weiß ich Alles, zuzuſchreiben. Damit nichts zum Ruhme des Mönches von Pompoſa fehle, ſagte Graf Orloff von ihm*): „Die Muſik bedurfte eines Mannes, eines Genius, der von Neuem die Geſetze feſtſtellte, wie Newton die Geſetze der Phyſik feſtſtellte, und Guido Aretinus erſchien.“

Das Compliment iſt für Newton ſehr ſchmeichelhaft und es handelt ſich bloß darum, zu unterſuchen, auf welche Art **Guido** von Neuem die Geſetze der Muſik feſtſtellte, die zuvor weder feſt, noch bekannt geweſen waren. Zwei Linien mit Noten werden darüber mehr Aufſchluß geben, als ganze Bände mit Commentaren.

---

*) In ſeiner Geſchichte der Muſik Italiens, die ich nicht ſowohl um ihres belehrenden, als vielmehr unterhaltenden Inhaltes willen den Muſikern zu leſen anempfehle.



Da haben wir **Guido** von Arezzo; das iſt die Frucht der erſten Verſuche, die man anſtellte, um eine Art von zwei- und mehrſtimmigem Geſange zu componiren; **Diaphonia, Symphonia, Polyphonia, Discantus** oder **Organum**, wie man all' das benannte. Von einer Melodie findet ſich, wie man ſieht, keine Spur; vom Tacte ebenſo wenig, weder wirklich bezeichnet noch gewiſſermaßen ſich von ſelbſt verſtehend; der Inſtinct des harmoniſchen Geſetzes iſt daran mehr verläugnet, als es je bei den wildeſten Völkern der Fall war; alle Elemente der Muſik zumal fehlen darin und ſind durch die hölliſchſte Katzenmuſik erſetzt; und der, welcher ſie gemacht hat, gilt für den großen Geſetzgeber der Muſik. O wie tief ſtand er unter dem letzten Minſtrel ſeiner Zeit, der hinreichendes Gehör beſaß, um die rohe Melodie einer Ballade zu erlernen und genug Stimme hatte, um ſie ſingen zu können.

Allein ſelbſt die traurige Ehre, die Geſetze des Organums feſtgeſtellt zu haben, kann man nicht einmal Guido laſſen, dem unſchuldigen Uſurpator ſo vieler wirklichen oder eingebildeten Entdeckungen, die vor und nach ihm gemacht wurden. Hucbald hat um ein ganzes Jahrhundert die Priorität vor ihm. Hucbald iſt der erſte, der von Symphonieen in Octaven, Quinten und Quarten ſpricht, und der erſte, welcher Beiſpiele von Compoſitionen zu zwei, drei und bis zu fünf Stimmen aufſtellt. Nur gibt der italieniſche Mönch dem Gange in Quarten dem in Quinten den Vorzug, während der flamänder Mönch ſie gleich gut findet. **Nostra** (der Gang in Quarten) **autem mollior** ſagt der erſte. Jeder hat ſeinen eigenen Geſchmack, allein für menſchliche Ohren iſt dieſe ſpitzfindige Unterſcheidung ungefähr dieſelbe, wie der Unterſchied der Schmerzen, welche ein Schlag mit einem Stocke oder mit einem Pfahle hervorzubringen vermag.

Guido vervollkommnete das zu ſeiner Zeit übliche Notenſyſtem, aber er war es nicht, der die Puncte mit und ohne Schwänzchen, oder richtiger geſagt, die Noten erfand. Es ſcheint noch, daß er eine neue und wichtige Methode erfand, die Chorknaben den Choralgeſang zu lehren. Darin beſtehen die nützlichen Dienſte, die er der Muſik leiſtete.

Alle Geſchichtsſchreiber haben von dieſen Verdienſten geſprochen; beinahe alle haben deren Größe und Wichtigkeit übertrieben; aber keiner hat, ſo viel ich weiß, das unberechenbare Uebel, das Guido durch ſeine lächerlichen Doctrinen von der Harmonie angerichtet, ſo augenſcheinlich dargelegt, als Herr Kieſewetter. In ſeiner vortrefflichen Abhandlung*) weiſ't derſelbe gründlich nach, daß die Ausſprüche dieſes muſikaliſchen Orakels den Aufflug der Kunſt durch mehrere Jahrhunderte lähmten, und daß ſeine Autorität den Componiſten noch bedeutend im Wege ſtand, als man endlich zu componiren verſtand. Darüber war ich ſeiner Anſicht, noch ehe ich ihn geleſen hatte; aber in der Vermuthung erlaube ich mir nicht mit ihm übereinzuſtimmen, daß die Erfinder des Organums, ſich nie mit eigenen Ohren von dem Effecte deſſelben überzeugt haben. „Denn," ſagt er, „man würde eine ſolche Buße ſelbſt für ein Kloſter zu hart gefunden haben." Daß Guido als Theoretiker, Geſanglehrer, Chordirigent die Muſik ſo ausführen ließ, wie er ſie erdacht und geſchrieben hatte, kann wohl keinem Zweifel unterliegen, auch ſang noch lange nach ihm ein großer Theil der europäiſchen Chriſtenheit in Quarten und Quinten, weil ſonſt die barbariſchen Worte quartiren und quintiren keinen Sinn hätten. Und ſind die beiden Bettler, deren ſich der Leſer noch erinnern wird und welche Mozart in den Straßen von Mailand ſingen hörte, nicht ein ſingender Beleg, in dieſem Falle wohl der giltigſte, daß die harmoniſchen Traditionen des eilften Jahrhunderts, wie durch ein Wunder ſich bis gegen das Ende des achtzehnten fortgepflanzt hatten?

---

*) Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen oder unſerer heutigen Muſik. 1834.

Indeſſen keimten außerhalb der ſcholaſtiſchen Doctrinen und zugleich mit ihnen, ohne Zweifel ſogar lange vor ihnen, andere Grundſätze der Harmonie, deren Reſultate fortſchritten und viel fruchtbringender wurden. Wir dürfen für gewiß annehmen, daß der mehrſtimmige Geſang aus dem Stegreife dem geſchriebenen Organum vorging. Welcher Art war aber dieſer mehrſtimmige Geſang? Die Geſchichte ſchweigt darüber, aber es gibt Fälle, in denen man die Geſchichte leicht durch untrügliche Beiſpiele, die der Praxis der Muſik in ihrem Naturzuſtande entnommen ſind, ergänzen kann. So gibt es z. B. in Rußland Kirchenſänger, die ſicher keine beſſern Muſiker ſind, als es die Mönche aus den erſten acht Jahrhunderten waren und die den griechiſch-ruſſiſchen Kirchengeſang aller Wahrſcheinlichkeit nach ebenſo wie zur Zeit der Regierung Wladimir's ausführen. Ebenſo gibt es einen, weit von allen größeren Städten entfernten Volksſtamm, deſſen Melodieen und Singweiſen augenſcheinlich den urſprünglichen Stempel tragen, und wenig von denen abweichen werden, wie ſie von den älteſten Zeiten her üblich waren. Wenn man die Chöre des ruſſiſchen Kirchengeſanges und die Chöre der Volkslieder hört, ſo wird man auf Terzen ſtoßen, die mit anderen Gleichlauten vermiſcht ſind, und faſt immer wird man die Quinte auf der Dominante hören, wodurch in den urſprünglichen Nationalliedern die Endcadenz erſetzt wird, und was der Grund iſt, warum dieſe nicht ſchließen und nur aus Mangel an weiterm Text zu endigen ſcheinen. Das iſt der Urſprung des mehrſtimmigen Geſanges aus dem Stegreiſe in ganz Europa; denn in dieſer Hinſicht verändern weder Zeiten noch Orte die Organiſation des Menſchen. Was dieſe Akoluthen und Bauern aus Inſtinct anwenden, konnten wohl auch die Sänger **Gregor's** und **Carl's** des Großen inſtinctartig anwenden, und dieſe, einem analogen Falle entnommene Annahme, gewinnt die Augenſcheinlichkeit des genaueſt erwieſenen hiſtoriſchen Factums, wenn man ſelbſt **Hucbald** und **Guido** in den Progreſſionen ihres **Organums**, die Terzen, wie *nebenbei* zu laſſen, ſieht; eben dieſe übel klingenden, in der Muſik der Griechen geächteten Terzen. Mußte nicht die muſikaliſche Wahrheit ſehr ſtark ſeyn, daß ſie ſich heimlich in die Glaubensſätze dieſer griechiſch geſinnten Mönche ſo einſchleichen konnte, daß ſie mit einer gewiſſen Ueberzeugung ſelbſt in ihren Ohren von Horn tönte!

Die Muſiker im Stande der Natur machten Terzen und Sexten, wie Herr **Jourdain** Proſa, ohne es zu wiſſen; aber um Terzen ſyſtematiſch zuſammenzuſtellen, mußten die unmittelbaren Nachfolger **Guido's** auf dem Wege zum Accord, zu der Harmonie, mit einem Worte zu der Muſik vorwärts ſchreiten. Je weiter man auf dieſem Wege kam, um ſo mehr traten nach und nach das Zufällige, die Ausnahmen oder die Freiheiten, das heißt die wahren Fortſchritte an die Stelle des **Organums**; der ſcholaſtiſche Sauerteig, der ſo lange jeden weitern Ausfluß verſperrt hatte, löste ſich auf; man verdammte ſogar förmlich die Hucbaldiſchen und Guido'ſchen Gänge und der ſtets zunehmende Abſcheu, den dieſelben einflößten, ſprach ſich in der Folge durch das berühmte Geſetz aus, welches alle gleichlaufenden Octaven, Quinten und Quarten verbot, welches Geſetz von nun an die ganze Kunſt der Compoſition in ſich zu ſchließen ſchien, wie ſie ehemals ganz in dem unabänderlichen Feſthalten an eben dieſen Progreſſionen enthalten geſchienen hatte.

Während die ungewiſſe und verwirrte Theorie durch tauſend Umwege dem Ziele langſam entgegen ging, und dem Ohre einige Zugeſtändniſſe machte oder zum Opfer brachte, entlehnte man von der natürlichen Muſik etwas Anderes, was mächtig dazu beitrug, die Entſtehung der Kunſt zu beſchleunigen. Es war dieß der *Canto fermo*, die einzige Art von Geſang, der von dem Volksgeſange abwich, in dem nichts abgemeſſen war, oder der keine andere Eintheilungen hatte als die Längen und Kürzen der lateiniſchen Proſa, der alſo richtig geſprochen ohne muſikaliſchen Rhythmus war. Nichtsdeſtoweniger hatte der Rhythmus nirgends ſich je ganz verlieren können. Zu jeder Zeit und überall hat man Lieder geſungen, in denen ſich eine Melodie bemerklich machte, und ohne Rhythmus iſt keine Melodie möglich. Auch denke ich mir, daß man zu allen Zeiten und überall getanzt hat, und ohne einen ſcharf bezeichneten muſikaliſchen Rhythmus iſt kein Tanz möglich. Von dieſer Seite hatten die Theoretiker nichts zu erfinden und ihre übrigens ſehr wichtige und ſehr ſchwere Aufgabe beſchränkte ſich darauf, für das, was von jeher und bei allen Völkern der Erde beſtand, Zeichen zu erfinden.

Aus der Anwendung des Rhythmus auf die Verſuche der beſſer verſtandenen Harmonie, von denen weiter oben die Rede war, ging natürlich die Compoſition mit vielfachen Zeichen oder der figurirte Contrapunct hervor. Man hatte dadurch ſchon eine Art ſchätzbarer Harmonie, nicht durch die Aufeinanderfolge der Accorde, die man nicht kannte, aber durch die der Intervalle; der verſchiedene Werth der Noten ſtellte, wenigſtens für die Augen, eine Art von Melodie vor; endlich repräſentirten die Regeln der Quantität, welche man mit den Noten verband und vielleicht auch einiger Unterſchied in dem Charakter des vollkommenen und unvollkommenen Tempos, das heißt des doppelten und Seſqui-altera (dreifachen), eine Art von Tact. Die muſikaliſche Kunſt war in ihren Zuſtand des Embryo getreten.

Schon fingen einige Muſiker an, ihre Entdeckungen zu verfolgen und zu analyſiren. Sie bemerkten bald, daß einige harmoniſche Stufen eine Neigung zum Steigen hatten, und daß der Hang anderer Intervalle zum Fallen nicht weniger fühlbar war. Daher ſchreibt ſich jene alte Regel, weil ſie bis auf Franco von Cöln zurückführt, daß man mit der Bewegung der Stimmen wechſeln müſſe, indem man die eine ſteigen läßt, während die andere fällt oder auf der Stelle bleibt u. ſ. w., was gerade das Gegentheil der Beiſpiele von Hucbald und Guido iſt, bei denen die Stimmen, ſtets aus iſochroniſchen Noten zuſammengeſetzt, beinahe immer einen gleichlaufenden Gang einhalten. Man erkannte auch ſpäter, daß eine Reihenfolge von Conſonanzen, vollkommene genannt (die Octave, Quarte und Quinte), keinen guten Effect mache; daß das Vorrecht, auf einander zu folgen, nur den Conſonanzen gebührte, die man die unvollkommenen nannte (die Terzen und Sexten) und daß die Progreſſion angenehmer (natürlicher) durch die Vermiſchung der Conſonanzen mit den Diſſonanzen werde. Dieſe letzteren entſtanden gelegentlich aus der Verſchiedenheit der Quantität der Noten, die man einander gegenüberſtellte, und ſie zählten Anfangs nur als Noten zu Ausweichungen, die Theorie der Diſſonanzen, als harmoniſche Intervalle oder als Haupttheile betrachtet; die Kunſt, ſie vorzubereiten und aufzulöſen, die auf natürliche Weiſe herbeigeführten Synkopen waren viel ſpäteren Zeiten vorbehalten.

Ich habe mit wenigen Worten die wirklichen und wichtigen Fortſchritte angegeben, welche Franco von Cöln, Marchetto von Padua und Johann von der Mauer unſterblich machten; ohne daß man ſie aber deßhalb ſelbſt als die Urheber dieſer Entdeckungen und Anwendungen betrachten dürfte, welche ſich an ihre Namen knüpfen, ſondern weil ſie ſie geſammelt, zuſammengeordnet und in ihren Werken ſo gut ſie es verſtanden, erklärt haben.

Allein obgleich die Theorie einige Wahrheiten anzunehmen gezwungen wurde, ſo beharrte ſie doch dabei, das veraltete griechiſche und lateiniſche Weſen, den Anfang und das Ende aller muſikaliſchen Weisheit, als Baſis aller Lehren beizubehalten. Es iſt in der That ein ſonderbares Schauſpiel, ſehen zu müſſen, wie ein Syſtem, von dem jeder neue Fortſchritt ein Stück wegnahm, Schritt für Schritt vertheidigt wurde; wie man ſich in Anſtrengungen erſchöpfte, um die immer mehr zunehmenden Anſprüche des Ohres, mit dem immer gebieteriſchern Veto unſerer Herren und Meiſter, der Griechen, in Einklang zu bringen; wie man ſich in Spitzfindigkeiten verlor, um nach jedem Schlage, mit dem eine Neuerung in ihre Lehren Breſchen machte, darzuthun, daß die Neuerung bereits a priori in Boëthius und Ariſtoxenos liege und von ihnen geweiht ſey. So viel iſt richtig, man konnte in dieſem verwirrten Gewäſche Alles ſehen und Alles finden, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil man nichts darin ſah und nichts darin iſt.

In der Kunſt ſind nur die Theorieen von Nutzen, welche aus der Praxis entſpringen; dieß weiß Jedermann und aus dieſem Grunde erſcheinen die guten Werke dieſer Gattung immer in ſolchen Epochen, in welchen die Kunſt, deren Grundſätze ſie entwickeln, ſchon einen ganzen Cyklus durchlaufen hat, in den Epochen der Reife oder ſelbſt des Verfalles. Nur die muſikaliſche Kunſt hatte das auffallende Unglück, daß die Theoretiker vor den Componiſten erſtanden, und daß man Muſik lehrte, ehe man Etwas davon verſtand. Die unvermeidliche Folge konnte nicht ausbleiben. Von Hucbald bis auf Paleſtrina und von Paleſtrina bis auf Mozart, gab es keinen Fortſchritt, keine Verbeſſerung, keine Eroberung der Wiſſenſchaft und des Genie's, mit einem Worte keine Wahrheit, welche die Theorie nicht unbedingt verurtheilt und welche zu bekämpfen die Kritik nicht ſich zur Pflicht gemacht hätte. Die Vorſchriften, welche auf die Kenntniß des Wenigen, was da war, nie aber auf die Vorausſicht deſſen, was ſeyn könnte oder ſollte, gegründet waren, wurden unter allgemeine Regeln gebracht, die entweder ganz falſch oder nur in ſehr wenigen Fällen richtig waren. Wenn ein Mann von Genie dieſen hemmenden Codex zu durchbrechen wagte, ſo fiel man ihn von allen Seiten an; wenn aber die Neuerung durch das Ohr und den Gebrauch allgemein und nun ebenfalls zur Regel geworden war, ſo pflanzte die Theorie ſeufzend ihre Herculesſäulen etwas weiter zurück auf, bis ſie auch von da durch eine neue Erfindung vertrieben wurde. Auf dieſe Weiſe ſahen ſich die Theoretiker, die Männer des Widerſtandes, unausgeſetzt von den Componiſten, den Männern der Bewegung, in ihrer majeſtätiſchen Ruhe beunruhigt, hinter welche ſie ſich gern verſchanzt hätten und ſahen die Verfaſſungen, welche ſie der Muſik in saecula saeculorum hatten geben wollen, weil ſie auf die verderblichen Fundamente der Doctrinen a priori und auf den dogmatiſchen Empirismus gebaut waren, nach und nach zuſammenſtürzen. Die Gerechtigkeit verlangt, daß ich zugebe, daß die Theorie der Compoſition mit Wucher all' das Uebel zurückgab, das dieſe ihr zufügte. Man trug lange ihre Ketten, ohne ſie zu ſchütteln; und hatte man ſie endlich an irgend einem Ringe gebrochen, ſo war ſie gleich dabei, den Schaden auszubeſſern und aus ihrer Niederlage ſelbſt das Material zu einem neuen Joche zu ſchmieden; ſo daß ſie, obgleich ſtets überholt und beſiegt, immer wieder die Bewegung, welche ſie fortzog, aufzuhalten und zu paralyſiren verſtand. Sie herrſchte immer.

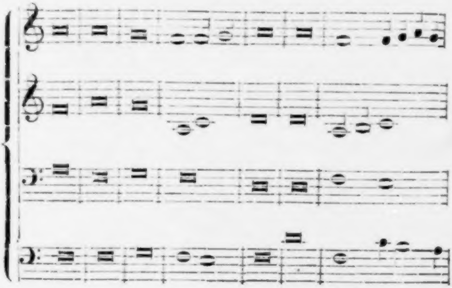
So war es und ſo wird es ſeyn bis die muſikaliſche Kunſt in allen ihren Elementen vervollſtändigt iſt. Erſt nach durchaus vollkommenen Meiſterwerken kann es rationelle Theorieen geben. Heut' zu Tage, nachdem die Muſik in allen Theilen definitiv feſtſteht, die größte und letzte Reform keine Widerſacher mehr findet und ſeit einem halben Jahrhundert hinſichtlich der Accorde und Modulationen es nichts Neues mehr zu entdecken gibt, können wir endlich eine gute und logiſchere Grammatik erwarten, als in irgend einer lebenden Sprache eine exiſtirt und bei der man beſſer daran thut, ſie auf zwanzig Seiten als in fünfzig Bänden zu ſchreiben, wenn man nichts darin auslaſſen will. Bis zum Erſcheinen derſelben haben ſich die Beiſpiele, welche das Ohr gut heißt, ſo vermehrt und die Regeln dergeſtalt ſich ausgedehnt, daß ſich ſchwer eine Kühnheit in der Compoſition denken ließe, die, vermöge der noch ſehr unbeſtimmten Principien, die uns leiten, nicht harmoniſch möglich und nicht auf eine oder die andere Weiſe zu rechtfertigen wäre. Man könnte jetzt die ſieben Noten der Tonleiter, die Tonleiter im Accord einem zumal hören laſſen, ohne die Regel zu verletzen. Es gibt nichts Abſolutes mehr; und während die Theoretiker der alten Zeit den zahlloſen allgemeinen Obſervanzen und allgemeinen Verboten unterlagen, ſo müßten die unſerigen jetzt den Ausnahmen erliegen, wenn ſie ſie alle vorauszuſehen und einzuhalten hätten. Mozart hat die Theorie von ihrem Throne geſtoßen. Er ſagte: die Theorie bin ich, und er nahm ihre Stelle und ſie die ſeinige ein. In den Beiſpielen der großen Meiſter ſuchen die Theoretiker jetzt die Löſung in ſchwierigen oder zweifelhaften Fällen*), weil ihnen ein ſtreng wiſſenſchaftliches oder rationelles Syſtem der Harmonie fehlt, das man vielleicht eines Tages auffinden wird, und das in einer Kunſt nicht unauffindbar erſcheint, welche in ihrer Baſis und ihren Elementen die abſtracten Wiſſenſchaften ſo nahe berührt. Bis dahin bleibt das Ohr des Muſikers das höchſte, wiewohl ſehr unvollkommene Geſetz, vermöge welchem man entſcheiden kann, was in der Compoſition zu verwerfen oder zuzulaſſen iſt.

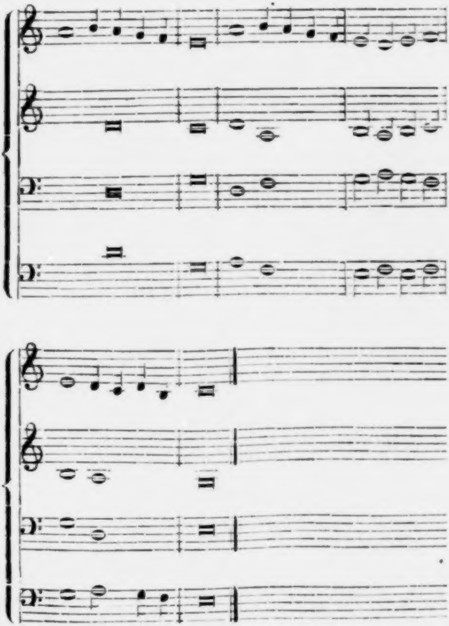
Man zählt ungefähr vier Jahrhunderte von Hucbaldus bis zu den älteſten, uns bekannten contrapunctiſchen Werken, deren Auffindung und koſtbare Mittheilung die gelehrte Welt erſt in neuerer Zeit den Herren Fetis, Kalkbrenner und Kieſewetter verdankt. Dieſe vier Jahrhunderte waren die ſcholaſtiſche oder dogmatiſche Epoche der Kunſt, in welcher die Theorie Alles und die Praxis aus dieſem Grunde Nichts oder weniger als Nichts war. Man wollte die Sprache der Muſik ſprechen; man wollte ſie ſchreiben und doch waren ihre Worte noch nicht gefunden; man wollte Grammatiken machen und doch fehlten alle Elemente der Sprachweiſe. Die berühmteſten Gelehrten befragten das Alterthum, und das Alterthum, das ſo bewundernswerth in ſeinen Bauwerken und Bildhauerarbeiten, in ſeiner Proſa und Poeſie war, das Alterthum, in dem ſich die Elemente zur Wiederbelebung der Philoſophie, der Literatur und der

---

*) Dieß beweiſ't die Abhandlung über die Theorie der Tonſetzkunſt von Gottfried Weber.

Malerei lagen, wurde für die Muſik die Quelle der größten Barbarei. Menſchen ohne Namen wagten ſich auf die Wege der Verſuche und entdeckten vieles Wahre und Nützliche. Man mußte die alten Scharteken mit der Natur, die unentwirrbaren Puncte der Archäologie mit dem allgemeinen Gefühle, das Ohr mit Boëthius, die claſſiſchen Lehren des Organums mit den romantiſchen der Terze und Sexte in Einklang bringen. Viele Männer des Mittelalters erſchöpften ſich in Bemühungen, dieſe unnatürliche Vereinigung zu Stande zu bringen, die ſich endlich im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts auf folgende Art verwirklichte. Ich gebe hier ein Bruchſtück eines ***Gloria***, das einer Meſſe entnommen iſt, welche Meiſter Machault im Jahre der Gnade 1364, für die Salbung und Krönung Carl's V, Königs von Frankreich, componirte:





Meiſter Guillaume' Machault, Dichter und Muſiker, war ein vollkommener Eklektiker, ein unparteiiſcher und gegen Jedermann gefälliger Künſtler, wie man aus dem Beiſpiele erſieht, in welchem das alte Organum des Hucbaldus, in Octaven, Quinten und Quarten den Fortſchritten, welche Johann von der Mauer dreißig Jahre zuvor in dem Vaterlande des Componiſten gelehrt hatte, brüderlich die Hand reicht. Machault hatte gehörigen Nutzen daraus gezogen! Das Beiſpiel iſt darum merkwürdig, weil es beweiſ't, daß die Muſiker damaliger Zeit, obgleich ſie vierſtimmig ſchrieben, doch keine richtige Kenntniß von der Harmonie, ich meine die Harmonie vermittelſt der Accorde, beſaßen. Kaum beſaßen ſie eine Ahnung davon. Wir entdecken zwar hier einige Dreiklänge, aber nur als eine abgenöthigte Folge der Zuſammenſtellung zweier Intervalle, als ein zufälliges und erfolgloſes Ereigniß und nicht als ein Grundgeſetz, dem Alles hätte entfließen und ſtets wieder zuſtrömen ſollen. Man brachte die Noten in Conſonanzen und Diſſonanzen zuſammen, ohne die einen und die anderen von der harmoniſchen Totalität abhängig zu machen, zu welcher alle hätten beitragen müſſen. Die alten Contrapunctiſten dachten ſo wenig daran, den Accord auszufüllen, daß öfters, wie man ſieht, die vier Stimmen zuſammen nichts als in einer Terz, Quinte oder gar im Uniſono ſich kundgeben? Dieſe Harmonie des vierzehnten, ja man darf ſogar ſagen, des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts, iſt ſie nicht viel leerer und weniger befriedigend für das Ohr, als das einfache Uniſono oder die Octaven der Naturſänger?

Eine Frage drängt ſich hier auf, der man, wie ich vorausſetze, weder das Intereſſe noch das Verdienſt abſprechen wird, daß ſie von jeder Prüfung beinahe unberührt geblieben iſt. Mit den Kenntniſſen, welche die Muſiker jener Epoche beſaßen, oder vielmehr mit denen, die ſie nicht beſaßen, denn es fehlten ihnen beinahe alle, was konnten ſie, was ſollten ſie thun? Eine neue Frage iſt eine Art von Glücksfall, den kein Schriftſteller zurückweiſ't. Man wird mir daher verzeihen, wenn ich ihn ſo gut wie ein Anderer benütze.

Als neu geborenes, ſchlecht gebildetes, gebrechliches und kränkliches Kind verfolgte die muſikaliſche Kunſt im vierzehnten Jahrhunderte einen ſcheinbar der Natur zuwiderlaufenden Weg. Sie wandte ſich von dem Zuſammengeſetzten zum Einfachen, vom kanoniſchen Contrapuncte zu den Accorden und von den Accorden zur Melodie. Warum fing ſie nicht mit der letztern an, welche die weſentliche und überdieß die nächſtliegende Sache in der Muſik iſt. Die Natur übernimmt es ſelbſt, die Melodie zu lehren; ſie beſtimmt ihre Wendungen und ihren Charakter mit einer unerſchöpflichen Mannichfaltigkeit und oft mit einem Reize im Ausdrucke, je nach der Proſodie der Sprachen, den Einflüſſen des Klimas und anderen ſpeciellen Verhältniſſen des phyſiſchen und intellectuellen Lebens der Nationen. Das heitere Hirtenliedchen (Villanella), die naive Barcarole, die idyliſche Sicilienne (Schäfertanz), der Tyrolergeſang mit ſeinen Doppelſtimmen, der als Echo an den Bergen wiederhallt, die franzöſiſchen Wiegenlieder, die engliſche Ballade, die Oſſianiſchen und ſchwermüthigen ſchottiſchen Melodieen, die klagenden und zarten ruſſiſchen Melodieen und andere Nationalgeſänge, in welchen ſich der urſprüngliche, durch die jetzige Civiliſation beinahe verwiſchte Genius der Stämme ausſpricht, wie viele glückliche und fruchtbare Gedanken, welche poetiſchen Schätze liegen darin! Schätze, welche Jedem zu Gebote ſtehen. Was der Jäger der Alpen, der Hirte der Apenninen und des Aetna, der Ackersmann an den Ufern der Wolga und des Don, was dieſe ungebildeten Menſchen, und zwar ohne Mühe fanden, ſollten Menſchen, welche ſich ſpeciell auf das Studium der Muſik geworfen hatten, ebenſo viel leichter und ohne Zweifel viel beſſer finden können. Ein wenig Nachdenken wird hinreichen, um zu beweiſen, daß ſie es nicht konnten.

Von dem Augenblicke an, in welchem die Kunſt an die Stelle der Natur, die methodiſche Lehrzeit an die des unmittelbaren Bewußtſeyns tritt, verliert der Künſtler die Fähigkeiten der inſtinctiven Inſpirationen unwiederbringlich, er iſt gehalten, nach den Regeln zu produciren, die er ſich gemacht hat, denn ſonſt würde er aufhören, Künſtler zu ſeyn, Rückſchritte nach jenem Standpuncte machen, von welchem wegzubringen gerade der Zweck der Kunſt iſt. Nachdem dieſes feſtgeſtellt iſt, ſo fragen wir, wie die Muſiker des vierzehnten Jahrhunderts eine Melodie auf den ihnen gekannten und ihnen geläufigen Wegen hätten zu Stande bringen ſollen. Bei der Muſik im Zuſtande der Kunſt, iſt die Harmonie, ſagten wir, die Materie, die Melodie die Form. Ohne Materie gibt es keine Form, und die Materie, das heißt die Accorde, fehlten den Arbeitern. Ihre Arbeit richtete, bewährte und beurtheilte ſich nach der Aufeinanderfolge der Intervalle oder der je zu zwei und zwei combinirten Töne. Da nun aber die Verbindung zweier Töne auf das Ohr nur einen unbeſtimmten und ſtets zweideutigen Eindruck macht, weil man immer einen dritten Ton braucht, der entweder wirklich vorhanden, oder darunter begriffen ſeyn muß, um eine vollſtändige, beſtimmte und in ſich ſelbſt begründete Harmonie hervorbringen zu können, ſo vermochten die Muſiker mit einer ſolchen Methode die Beziehungen der Tonart und der Modulation, welche allein die Melodie ſchaffen, nicht zu entdecken. Ihre Stimmen wurden nach Zufall und nach dem Sinne dieſer blinden Verfahrungsweiſe zu Papier gebracht. Das war das erſte Hinderniß, welches nicht der Art war, um Dauer zu verſprechen. Durch Selbſtläuterung brachten die Progreſſionen der Intervalle ſo häufig den Accord hervor, daß ſie endlich von ſelbſt die harmoniſche Dreiheit unveränderlich und allen Arbeiten der Compoſition gemeinſchaftlich zur natürlichen Baſis gaben. Die Theorie ſchwieg über dieſe außerordentliche Entdeckung ſehr lange; ſie wartete Rameau ab, um gehörig erklärt zu werden; aber vom fünfzehnten Jahrhundert an ſehen wir bereits ganze Reihen Accorde nach und nach die zweifüßigen Gänge erſetzen, welche ſonſt die Regel bildeten. In den Werken der erſten flammändiſchen Schule, der älteſten von allen Schulen, fängt das Gefühl des harmoniſchen Geſetzes deutlich hervorzubrechen und die melodiſche Anlage verbeſſert ſich nach Verhältniß. Aber in den Stimmen, welche in der Abſicht entworſen waren, um irgend einen muſikaliſchen Sinn hervorzubringen, fand ſich durchaus keiner vor. Hinderniſſe, welche noch langſamer zu entfernen waren, als die bloße Unwiſſenheit, die noch hartnäckiger waren, weil ſie ihre Wurzeln in den eingefleiſchten theoretiſchen Vorurtheilen hatten und ſelbſt die Inſtitutionen der Kirche berührten, mußten die Melodie für mehr als zwei Jahrhunderte noch unmöglich machen.

Die acht Kirchentöne aus dem Gregorianiſchen Geſange waren die einzigen, welche von Alters her im Gebrauche waren, und auch die einzigen, welche die Theorie anerkannte. Sie hatten die dreifache Weihe für ſich, die der Zeit, der aufgeſtellten Theorie und des katholiſchen Ritus. Dieſen an und für ſich ſchon ſo impoſanten Garantieen fügte Glareanus (Heinrich Loritus, ein Theoretiker des ſechszehnten Jahrhunderts) noch die legislative und ſtets hochverehrte Autorität der Alten hinzu. Er identificirte die Kirchentöne mit den griechiſchen Tonweiſen und gab ihnen die Namen doriſch, phrygiſch, lyriſch u. ſ. w., woran weder St. Ambroſius, noch St. Gregorius je gedacht hatten. Alles trug auf dieſe Weiſe dazu bei, aus der Inſtitution der kirchlichen Tonweiſen ein unangreifbares muſikaliſches Dogma und gleichſam einen Supplement-Artikel des Glaubens zu machen, den Niemand offen zu läugnen oder zu übertreten ſich erlaubt hätte.

Meine Leſer wiſſen, daß dieſe Tonarten, welche man den Griechen zuſchrieb, nichts Anderes als die normale diatoniſche Tonleiter aus CDur, in Octaven eingeſchloſſen, war, welche auf anderen Noten als die Tonica anfingen und endigten. Sie wiſſen auch, und vielleicht noch beſſer, daß von der Stelle, welche die halben Töne auf der Majore- und Minore-Leiter einnehmen, die Verbindungen abhängen, welche die Tonart ausmachen. Weil aber in allen Kirchentönen dieſe Stelle jedesmal ſich veränderte, je nach der willkürlichen Note, mit welcher die Tonleiter anfing, ſo war die Folge die, daß die weſentlichen Corden mehr oder weniger allen authentiſchen oder feierlichen Tonarten fehlten; daß die doriſche zum Beiſpiel, welche mit einem D anfing, in Ermangelung eines Cis, weder den unmittelbar unter dem Grundtone liegenden halben Ton für die Melodie, noch einen Dominanten-Accord für die Harmonie hatte; daß die lydiſche, die mit einem F anfing, auf den Dreiklang ſtatt auf die Quarte ſtieß, wie es auf der vierten Stufe hätte ſeyn müſſen und ſo fort. Man ſieht auf den erſten Blick die Unmöglichkeit irgend eine natürliche Melodie mit dieſen Tonleitern ohne feſte Grundlage zu Wege zu bringen. Wir glauben aber auch, daß man die Kirchentöne in ihrer theoretiſchen und grammatikaliſchen Reinheit nie anwendete. Die Sänger mußten ſie aus Inſtinct corrigiren und modificiren, wie heut' zu Tage die Sänger in den griechiſch-ruſſiſchen Kirchen es machen, indem ſie Kreuze und BB, die im Buche nicht vorgezeichnet ſind, überall da anbringen, wo das Ohr es verlangt. Auf dieſe Weiſe konnten die Kirchentöne, ſo wie ſie waren, lange Zeit dienen und ſich ſo lange einen Anſchein von Realität bewahren, als der Canto fermo nur im Uniſono und in der Octave ausgeführt wurde. Mit der Harmonie wurde aber alles dieß eine reine Täuſchung. Mit der Harmonie gab es weder eine doriſche, noch phrygiſche, noch andere derartige Tonart mehr; es gab das Majore und Minore, welche fühlbare und charakteriſtiſche Noten verlangen, das heißt, die wahren Tonleitern und die transponirten Schlüſſel, das heißt Kreuze und BB, ferner einen natürlichen Geſang, das heißt eine natürliche Modulation, das heißt mit einem Worte Alles, was die Kirchentöne nicht gewährten. Das Hinderniß war unüberſteiglich. Man mußte es durch tauſend Subtilitäten, durch tauſend Umwege umgehen; und gerade wie man ſich ehemals abgemüht hatte, die Hucbald'ſche Progreſſion mit den erlaubten Gängen in Einklang zu bringen, was ſehr ſchlimm, aber wenigſtens ausführbar war, ſo erſchöpften ſich jetzt Wiſſen und Genius der Componiſten an der unmöglichen Aufgabe, die Harmonie mit den Kirchentönen zu verſöhnen, welche ſie unbeſiegbar abſtieß. Was geſchah auch deßhalb? Aus lauter Achtung und Schonung für dieſe ehrwürdige Einrichtung kam es dahin, daß die Componiſten, ohne daß ſie daran dachten, ſie gänzlich zu Grunde richteten und endlich ganz erſtaunt auf ihren Trümmern die 24 Töne der modernen Muſik fanden, das Reſultat der vervollkommneten Harmonie und Melodie.

Der erſte Ausweg, auf den man ſann, war der, das H der lydiſchen Tonart geſetzlich in ein B zu verwandeln, welches H mit der Tonica einen Dreiklang oder eine falſche Quarte bildete, ein kaum zuvor noch mit Abſcheu betrachteter Intervall und heut' zu Tage einer der ausgezeichnetſten und nützlichſten Diener des harmoniſchen Reiches. Auf dieſe Weiſe hat man alſo die griechiſche Tonweiſe ganz genau auf die Verhältniſſe der modernen Tonleiter zurückgeführt und ſie iſt gezwungen, unſerer aus FDur, faſt noch etwas mehr als ein Tropfen Waſſer, dem andern zu gleichen. Sie allein hatte unter allen Kirchentönen dieſen unſchätzbaren Vortheil, bei'm Schreiben wenigſtens, und ich mache dieſe Bemerkung mit um ſo mehr Intereſſe, weil ſie die ganz beſondere Vorliebe der Componiſten des ſechszehnten Jahrhunderts ſehr gut erklärt, welche ſie als bereits gelehrte Harmoniſten für dieſe Tonart hatten. Beinahe alle Beiſpiele ihrer Arbeiten, welche Burney gibt, ſind aus B vorgezeichnet.

Es war freilich wenig, ein B zugegeben zu haben. Man mußte danach moduliren, die weſentlichen Corden berühren, in andere Töne übergehen. Hier fand ſich aber eine neue Verlegenheit vor. Die lydiſche Tonart in eine Majore-Tonleiter umgewandelt, hatte zwar alle Corden, die ſie in den Grenzen ihrer Tonica haben mußte; aber ihr Schlüſſel reichte nicht mehr aus, um ſelbſt den nächſten Uebergang hervorzubringen. Wollte man z. B. aus F in BDur übergehen, oder in D Moll oder A Moll, ſo verlangte das Ohr in erſterm Falle die Charakteriſtica Es; im zweiten den halben Ton unter dem Grundtone Cis; im dritten Gis; lauter offenbare Verfälſchungen der kirchlichen Tonarten, lauter augenſcheinliche Uebertretungen des aufgeſtellten Syſtems. Das Moduliren war nicht möglich; nicht zu moduliren war ebenſo unmöglich. Was ſollte man alſo thun? Geduld, da kommt der berühmte Franchinus Gaforio, Gaforus oder Gaforius, der es uns in ſeiner Abhandlung lehren wird; Practica musicae genannt, Capitel 13, De musica ficta contrapuncto. Weiß der Leſer, was dieſe fictive Muſik war? Nichts mehr und nichts weniger als die wahrhafte Muſik, die Muſik für das Ohr mit Leib und Seele; die Nothwendigkeit, Kreuze und BB zu ſetzen, wo man ſie brauchte, ohne daß es aber deßhalb je erlaubt geweſen wäre, ſie auf das Papier zu ſchreiben, denn, heißt es dabei, das hieße die Reinheit der Tonarten ändern. Alles wäre verloren, wenn die Augen ſähen, was das Ohr hören ſoll. Welch' ein Caſuiſt war dieſer Gaforius! Welch' vollendeter Jeſuit, obgleich Loyola's Kinder noch nicht geboren waren. Die Kreuze und BB anzuwenden, iſt erlaubt, wenn man nicht anders kann, ſie zu ſchreiben, iſt aber Sünde. Eine treffliche Doctrin, die ſich auf viele andere Dinge als nur auf BB und Kreuze anwenden läßt.

Vermöge dieſer Fiction, welche die Gewiſſen der Zeitgenoſſen auf Koſten künftiger Geſchichtsſchreiber beruhigte, die von Amtswegen die alte Muſik entziffern müſſen, blieben die Muſiker in gutem Glauben, daß ſie auf griechiſchen oder kirchlichen Tönen operirten, während ſie nichts mehr und nichts weniger als Majore und Minore machten. Deſſenungeachtet hatte dieſes Vorurtheil einen großen Einfluß auf die Praxis, ſo lange es in der Theorie beſtand. Der Geſang, ſtatt auf den weſentlichen Corden eines Majore- oder Minore-Tones zu ruhen, fuhr fort, auf den willkürlichen Grenzen in den verſchiedenen Tonleitern des Canto fermo ſich zu bewegen. Das Diatoniſche galt als Regel; das Chromatiſche als eine verdrüßliche, aber unvermeidliche Ausnahme, der man ſich ſo wenig als möglich bedienen ſollte. Daher ſchrieben ſich alle Convenienzen im Gefolge der alten Muſik, der Mangel an Klingfähigkeit, die Armuth und Unbeholfenheit der Modulationen, die der Natur zuwiderlaufenden Ruhepuncte und Cadenzen und eine ängſtliche Sorgfalt, die Tonarten zu vermeiden, deren Anwendung zu viele Kreuze und BB, das heißt zu viele Ausnahmen und Licenzen herbeigeführt hätte! Summa Summarum: die Melodie war gleich 0. Man wird ſehen, wie ſehr die Regeln des Kanons, wovon wir ſpäter ſprechen werden, die Hinderniſſe eines toniſchen Syſtems, das an und für ſich ſchon ſo widerſpenſtig gegen die Anforderungen der Kunſt war, erſchweren mußte.

Für die Muſiker im Zuſtande der Natur beſtand nicht ein einziges dieſer Hinderniſſe. Ihnen machten weder Tonleitern noch Modulationen Schwierigkeiten. Sie ſangen das Majore correcter als irgend Einer der Gelehrten, welche in die Geheimniſſe des *cantus durus* und des *cantus mollis* eingeweiht waren; ſie ſtimmten das Minore richtiger an als der Kukuk; ſie ſetzten die Kreuze und BB mit unfehlbarem Tacte, und ſie ſchliefen darum nicht weniger ruhig, die glücklichen Sterblichen. Die Melodie ſtrömte reich und fließend von ihren Lippen; die Tanzmuſik belebte flink und wohl cadenzirt ihre unbeholfenen Bogen; ihre Unwiſſenheit verſtand dem Ohre zu ſchmeicheln, die Sinne aufzurühren, das Herz zu bewegen, als die Wiſſenſchaft noch weit davon entfernt war, ſich träumen zu laſſen, daß es außerhalb dieſer drei Bedingungen keine Muſik gebe. Die Künſtler verachteten die beſcheidenen Collegen, welche viel weiter waren als ſie ſelbſt, und doch miſchte ſich ein geheimer Neid, ein Wunſch der

Nachahmung, den ſie ſich ſelbſt nicht zugeſtanden, in ihre Verachtung für die natürliche Muſik, in jenen Genuß, deſſen man ſich ſchämt und den man nichtsdeſtoweniger ſehr angenehm findet. Sie verachteten ſie und doch waren ſie ſtets wieder genöthigt, mit ihrer Unfruchtbarkeit und ihrer Unmacht bei ihnen Zuflucht zu ſuchen. Ich bemühe mich, die Beweiſe dieſer Thatſache zu ſammeln, je nachdem ſie ſich ergeben. Sie iſt ſehr wichtig und die Geſchichtsſchreiber verſtanden nicht, ſie zu ſehen.

Während nämlich die Gelehrten damit beſchäftigt waren, den Kirchen-Tonarten griechiſche Namen zu geben, machten ſie die Bemerkung, daß die Inſtrumentiſten aus keiner dieſer Tonarten ſpielten. Wer von Inſtrumentiſten ſprach, wollte zu jener Zeit einen Fiedler und eine Art von Handwerker damit bezeichnen, der nicht würdig war, unter den Muſikern zu zählen. Weil dieſe Parias in der Muſik gewöhnlich aus CDur ſpielten, ſo nannte man ihre plebejiſche Tonart ***modo lascivo*** (unzüchtige Tonart). ***Modo lascivo***, CDur! der vortrefflichſte natürliche Ton. Iſt dieß nicht eine unendlich ſonderbare Benennung? Noch nie wurde der Wahrheit ein aufrichtigerer Lobſpruch, in weniger zweideutiger Abſicht, ſie zu beſchimpfen, ertheilt. Wie angenehm mußte dieſe Tonart die Ohren kitzeln, welche aus Princip den härteſten Kreuzigungen geweiht waren, daß ſie mit dem Beiworte unzüchtig gebrandmarkt wurde! Man wird mir ſagen, daß die Componiſten in der verbeſſerten lyriſchen Tonart dieſelbe Tonleiter in die Quarte transponirt hatten. Ja, aber wir haben geſehen, daß ſie mit aller Macht die Folgerungen aus dieſen normalen

Tonleitern vermieden, ſowohl hinſichtlich des Geſanges als der Modulation; die Fiedler dagegen nahmen ſie gern und willig auf. Darin liegt der Unterſchied. Sie ſündigten ſchamlos gegen die griechiſchen Tonarten, ohne durch Vermittelung der Gaforius und anderer Caſuiſten mit dieſer Gattung ſich zu vergleichen zu ſuchen. Das Ohr fand ſeine Rechnung dabei und die höchlichſt beunruhigte Theorie ſchrie Anathema über ſo ſchuldvolle Genüſſe. *Modo lascivo* donnerte ſie! Dieſer Art war der Geiſt der Schule, und dieſer Art, ſetzen wir hinzu, war der Geiſt der Zeit. Ein ſinnliches Vergnügen, ſo unſchuldig es an und für ſich war, konnte, weil es zu lebhaft empfunden wurde, in Verſuchung führen und den Böſen erwecken, der alle Formen anzunehmen verſteht, ſelbſt die der Majore-Tonleiter.

Wir kommen auf unſere Frage zurück, die nach dem, was in's Gedächtniß gerufen wurde, ſich von ſelbſt entſcheiden wird. Was ſollten, was konnten die Muſiker machen, welche zuerſt nach dem Berufe als Künſtler ſtrebten? Melodie? Aber die Kunſt, wie ſie war, lieferte ihnen keine, und die Grundſätze, die ſie leiteten, machten ſie lange Zeit unmöglich. Harmoniſche Reihenfolgen von einigem Werthe? Aber Tonart, Accord, Modulation, alles dieß war für ſie eine **terra incognita**. Konnte man von ihnen wohl rein rhythmiſche Effecte verlangen? Vielleicht hätten ſie welche gefunden, wenn ſie für die Trommel componirt hätten; aber ſie componirten für die Stimme und in der ganzen Muſik, in der mehr als nur Rhythmus iſt, iſt derſelbe, — ich verſtehe darunter den, welcher den Effect hervorbringt — von der Melodie unzertrennlich. Sicher beſaßen die Componiſten des vierzehnten Jahrhunderts keines der Elemente, deren Anwendung ihnen erlaubt hätte, die Muſik wie eine der Formen der Poeſie zu behandeln. Der äſthetiſche Theil der Kunſt, welcher die Kunſt ſelbſt iſt, kam ihnen nicht in den Sinn, und wie hätte er auch, frage ich, hineinkommen ſollen? Da es ihnen gänzlich an jedem Mittel gebrach, zu rühren und zu gefallen, wie hätten ſie ſich träumen laſſen ſollen, daß Gefallen und Rühren die einzigen und wahrhaften Endzwecke der Muſik ſeyen. Das hätte ſo viel geheißen, als ſich zum Nichtsthun zu verdammen und ſie mußten doch Etwas thun? Die Antwort liegt in ihren Werken.

Vermöge ihrer zuſammengeſetzten Natur zeigt die Muſik zwei weſentlich unterſchiedene Geſichtspuncte, wovon der eine glücklicherweiſe nicht über den Horizont des Mittelalters ging. Die Muſik iſt eine Kunſt, aber ſie iſt auch in des Wortes weiteſter Bedeutung eine Wiſſenſchaft, weil ſie auf der Berechnung beruht. Mit Ausnahme des Kanons, durch den man ſich aber heut' zu Tage vernünftiger Weiſe nicht mehr ſehr in Verlegenheit ſetzen läßt, gibt es melodiſche Stufen zu zählen, rhythmiſche Diſtancen zu meſſen, harmoniſche Intervalle zu verbinden, vermehrte Gänge zu combiniren, was Alles durch Zahlen ausgedrückt iſt. Unter dieſem Geſichtspuncte betrachtet, löſen ſich alle Probleme des Ohres in numeriſchen Formeln auf und das war die Seite, welche die Contrapunctiſten, die noch keine Muſiker waren, packen konnten, und derer ſie ſich auch wirklich bemächtigten. Die Muſik erſchien ihnen völlig als ein Zweig der angewandten

Mathematik; und als ſolchen behandelten ſie ihn auch. Das Beiſpiel Machaut's hat uns gezeigt, auf was ſich ihre erſten Caculs beſchränkten: nämlich, die Intervalle zu berechnen, den Werth der Noten zu unterſcheiden, die Zeichen auf den Linien bei den verſchiedenen Stimmen durch Vermiſchung gleichlaufender, obliquer oder entgegengeſetzter Tacte zu vermannichfaltigen. Es war dieß wenig. Bald begriffen die Muſiker, daß man dem mathematiſchen Princip, dem einzigen von Werth, das ſie leiten konnte, die möglichſt größte Ausdehnung geben müſſe; daß ſie irgend eine erzeugungsfähige Regel einer Unendlichkeit des Calculs erfinden müßten, die entweder tief genug wäre, oder hinreichend Schwierigkeiten bereite, um die Adepten der muſikaliſchen Wiſſenſchaft würdig zu beſchäftigen.

Seitdem die Welt beſteht, gab es wahrſcheinlich nur zweierlei Arten, im Chore zu ſingen. Entweder ſingen Alle zugleich an, oder ein Einzelner intonirte als Führer den Geſang und die Anderen ſchloßen ſich ihm nach einer kürzern oder längern Pauſe entweder im Uniſono oder in der Harmonie an. Sollte es keine andere Art als dieſe geben, und laſſen ſich nicht dieſelben Sätze, Geſang und Worte, eines nach dem andern, der Reihe nach in Angriff nehmen, wird ſich, man weiß nicht wo und wann, einer der zu großen Entdeckungen — und zur Vergeſſenheit — prädeſtinirten Menſchen gefragt haben. Ein ſehr einfacher Gedanke, nicht wahr, aus dem aber drei Jahrhunderte ihre Weisheit ſchöpfen ſollten, und welche einen Paleſtrina, Bach und Mozart im Keime trägt, an welche drei glänzende Ringe die ganze Zukunft, das ganze Heil der Muſik, die Kette der Jahre ſich knüpfen. Jeder meiner Leſer wird bereits den Kanon genannt haben.

Die unmittelbarſte Folge dieſes Gedankens war, die Stimmen ſo zu ordnen, daß es ſchien, als ſtöße die eine vor der andern; denn während die zweite die Worte der erſten wiederholt, iſt dieſe, ohne ſich aufzuhalten, zu einem andern Satze übergegangen, den ſie verläßt, ſobald die Stimme, welche noch zurück iſt, an dieſe Stelle kommt. Sind es mehr als zwei Stimmen, ſo tritt bei der dritten daſſelbe Verhältniß zur zweiten, der vierten zur dritten und ſofort ein. Weil keine ihren Gang beſchleunigt, keine zurückbleibt und alle in demſelben Zeitmaße, getrennt durch gleichförmige Diſtanzen, fortſchreiten, ſo entſteht daraus ein Wettlauf gegen einen Vereinigungspunct, der unmöglich iſt, das heißt eine endloſe Fuge, ein Kanon. Von der buchſtäblichen Wiederholung des Subjects zu der eigentlichen Nachahmung war es nicht weit. Statt alſo das Thema Uniſono oder in der Octave zu behandeln, konnte man es in der Quarte, der Quinte und allen Intervallen behandeln; ſtatt genau die melodiſche Form des Themas auf anderen Stufen der Tonleiter zu reproduciren, konnte man die Ordnung der Noten, aus denen es zuſammengeſetzt iſt, umkehren, es auf entgegengeſetzte Art reproduciren und ihm einen retrograden Gang geben; man konnte mit dem Ende anfangen und mit dem Anfange endigen; man konnte es der *Erweiterung* oder der *Verminderung* unterwerfen, es mit Noten von der längſten oder kürzeſten Dauer auf's Neue zuſammenſetzen;

man konnte noch tauſend andere Dinge thun. Ich brauche die Regeln des Kanons nicht zu erklären, welche ich bei dem Leſer als bekannt vorausſetze; aber das Wenige, was ich ſage, wird ſelbſt denen, die es nicht wiſſen, von der zahlloſen Menge, der unendlichen Mannichfaltigkeit und den ungemeinen Schwierigkeiten der Combinationen, die darin lagen, einigermaßen einen Begriff geben. Man denke ſich den Eifer, mit dem die Muſiker eine Erfindung aufnahmen, die ſo ganz zu den Ideen und den wirklichen Bedürfniſſen der Epoche paßten. Welch' ein Ocean von Calculs ohne Ufer und von unergründlicher Tiefe. Alle ſtürzten ſich mit geſchloſſenen Augen, und zugeſtopften Ohren namentlich, hinein.

Während einer Periode von etwa 250 Jahren geſtaltete ſich der Kanon bei den Muſikern immer mehr zum allgemeinen und oberſten Geſetze; er war der ausſchließliche Gedanke ihrer Forſchungen und ihres Strebens, der einzige Maßſtab für ihre Talente und die Bedingung sine qua non ihrer Berühmtheit; er verſchlang Alles, ſowohl die Kirchenmuſik, als das Wenige, was es von weltlicher Muſik gab. Der gefangene Gedanke formte ſich ſo gut nach der kanoniſchen Sklaverei, die für ihn das oberſte Geſetz geworden war, daß er in eine abſolute Unfähigkeit verfiel, irgend etwas Anderes als Kanones hervorzubringen. Jede Melodie, welche in dem Kopfe eines Muſikers keimte, wurde zum Kanon verarbeitet. Heilſamer Zwang, glückliche Sklaverei für die, welche die Freiheit nicht zu benützen wußten. Etwas weniger Zwang, und der muſikaliſche Gedanke jener Zeit wäre auf Nichts zurückgeführt geweſen.

Gleichwie der Kanon der Probirſtein des Wiſſens der Componiſten war, ſo diente er auch dazu, die muſikaliſchen Kenntniſſe und den Scharfſinn der Sänger darzuthun. Man ſchrieb beinahe nie die Stimmen ganz aus, ſondern überließ das Werk unter einer räthſelhaften Form, und gewöhnlich mit einer Art von Deviſe, welche die Löſung der Räthſel enthielt, der Aufführung; z. B.: **Trinitatem in unitate veneremur; Nigra sum sed formosa; Cancrisat** (retrograde Nachahmung oder Krebsgang); **Crescit et decrescit in duplo, triplo etc.** (Nachahmung durch Vermehrung, oder doppelte oder dreifache Verminderung); **Descende gradatim** (wahrſcheinlich die Nachahmung der untern Secunde.) **Contraria contrariis curantur.** Ich verſtehe zwar den Sinn dieſer letztern Maxime nicht ganz, doch halte ich ſie für durchaus ungefährlich in der Muſik. Selbſt der große Hahnemann würde zugeben, daß ſie nie tödtlich wirken könne. Auf dieſe Weiſe mußte man ein ebenſo guter Mathematiker ſeyn, um einen Kanon ſingen, als einen componiren zu können, und das Muſikmachen zu den Zeiten Carl's V. und Franz I. war keine kleine Kopfzerbrechende Arbeit. Auf dieſe Weiſe rächten ſich die Componiſten an den Sängern ihrer Zeit und an den ſpätern Geſchichtsſchreibern für die unſägliche Mühe, die ihnen ihr Gewerbe als Kanoniſten machte.

Wenn man heut' zu Tage dieſe Meiſterwerke der Geduld und des Scharfſinnes ſieht, dieſe Calcule, bei denen der Melodie und Harmonie nicht die entfernteſte Rechnung getragen iſt, dieſe Probleme, in deren Löſung man nie etwas findet, was einer Muſik gleicht, dieſe mühſame Arbeit, die ſo ganz nach Lampe, Octaven und Quinten riecht, iſt man verſucht, zu fragen, Kanon, was willſt du von mir? wie es ein gelehrter Franzoſe unlängſt bei einer Sonate machte. Da ich dieſelbe nicht kenne, ſo weiß ich nicht, was dieſe darauf geantwortet hat. Was aber den Kanon anbelangt, ſo erwidert dieſer ſehr klar und verſtändlich: ich will, daß man in mir das Product eines nothwendigen Strebens erkenne, das allein die Kunſt an das Ziel ihrer hohen Beſtimmung zu leiten vermochte. Ich verlange von den Muſikfreunden Achtung und Dankbarkeit. Man nenne mir irgend etwas Großes und Dauerhaftes unter den gewöhnlich ſo ephemeren Productionen der Muſik, ohne daß mir ein großer Theil daran zukäme. Ich bin, wohl verſtanden, der Grundpfeiler der erhabenen Kirchenmuſik, der großen Inſtrumentalmuſik und guten Kammermuſik, und Diejenigen, welche mich ganz aus der Theatermuſik verbannen wollen, verurtheilen ſich ſelbſt dazu, jung zu ſterben. Wenn ich auch im fünfzehnten Jahrhundert lächerlich und ärmlich erſcheine, ſo liegt der Grund darin, daß ich zu meiner Stütze weder Accorde, die man kaum, noch Melodie hatte, die man gar nicht kannte. Konnte ich ihre Hilfe entbehren und für mich allein Muſik werden? Eben ſo wenig als der Granit, der Marmor, der Kitt und das Eiſen einen architektoniſchen Riß entbehren können, um ſich zu einem Palaſt oder Tempel zuſammenzufügen. Ebenſo, was wären Palaſt und Tempel, wenn es keine Steine, kein Eiſen und keinen Kalk gäbe? Was hätten die großen Baukünſtler der Harmonie, Bach, Händel, Haydn und Mozart angefangen, wenn nicht geſchickte und ausdauernde Arbeiter zwei Jahrhunderte lang die Steinbrüche ausgebrochen, die Minen ausgebeutet, und das ſolide Material hergerichtet, behauen, geformt und geſchmiedet hätten, welches ich, der Kanon, mit meinen Nachahmungen, meinen Wiederholungen, meinen Inverſionen, meinen thematiſchen Analyſen und meinem doppelten Contrapuncte ſo getreu darſtelle? Was ſie gemacht hätten! Hübſche Gartenhäuschen von gemaltem Holze, deren Karnieſe aus Geſangsverzierungen und deren Frieſe aus Rouladen beſtanden hätten; friſch und glänzend für eine Stunde, worauf die Mode darüber weggeblaſen, und Alles bis auf die letzte Spur verwiſcht hätte.

Ich gebe zu, daß dieſe Erwiderung des Kanons etwas pedantiſch und übermüthig klingt; ſie riecht etwas nach ſeinem Alter, und es wird ſehr viele Menſchen geben, denen ſie in jetziger Zeit mißfallen wird. Die Antwort iſt aber in gewiſſen Puncten nichtsdeſtoweniger richtig, ja ſogar belehrend und es thut mir leid, daß Leute, die ſo viel über den Kanon nachgedacht, ſo viel von ſchlechtem Geſchmacke, gothiſchem Styl, flammändiſcher Barbarei u. ſ. w. geſprochen haben, ſie nicht beſſer verſtanden haben. Sie würde ihnen bewieſen haben, daß die muſikaliſche Kunſt ganz logiſch den Gang verfolgte, den ſie einſchlagen mußte, indem ſie vom kanoniſchen Contrapuncte zur Harmonie, und von der Harmonie zur Melodie überging, ſtatt daß ſie bei letzterer anfing. Machten die Sprachen nicht denſelben Weg, nachdem ſie einmal ſich bis zur Literatur aufgeſchwungen hatten. In allen erſt in der Ausbildung begriffenen Sprachen kamen die

Verſe eher als die Proſa und die Form herrſchte vor dem Gedanken. Ueberall übten Uebereinkunft und Autorität eine unumgänglich nothwendige Vormundſchaft in der Kindheit des practiſchen Wiſſens der Vernunft und des Geſchmackes, die zuſammen größer werden und ſtets gleichen Schritt halten. Die Entwickelung der modernen Sprachen bietet im Vergleiche mit der muſikaliſchen Sprache eine Reihenfolge von Uebereinſtimmungen, die ſowohl hinſichtlich ihrer Menge, ihrer allmähligen wechſelſeitigen Beziehungen, der hiſtoriſchen und logiſchen Verkettung und der vollkommenen Genauigkeit, hinſichtlich der Grenzen ihrer Analogie durchaus nicht zu verkennen iſt. Der urſprüngliche und kunſtloſe Geſang entſpricht vollkommen der urſprünglichen und kunſtloſen Poeſie, die ihm zum Texte diente; der Contrapunct im Allgemeinen iſt die geſchriebene und ſchon auf einige Regeln zurückgeführte Verſification; der Kanon, insbeſondere, gibt uns den Geiſt und das Bild einiger beſonderen Gattungen von Verſification, gerade aus demſelben Zeitalter wie er, die auf nicht minder ſchwierige, nicht weniger willkürliche und kindiſche, und zuweilen mit den ſeinigen ganz identiſche Combinationen gegründet waren. Dieſer Art ſind die Endreime, die Akroſtichen, die leoniniſchen Verſe, die ſich in der Mitte und dem Ende reimten, die alte Balladenform, der Königsgeſang, das Sonett, die Sextine und die vielen anderen verſchiedenen Gattungen von Weiſen, in denen der Dichter mehr oder minder große Schwierigkeiten zu beſiegen hatte; mit einem Worte die ganze Poeſie, deren einziges Verdienſt in Ueberwindung der Schwierigkeiten beſtand; eine Poeſie für die Augen, gleichwie die gleichzeitige Muſik nur eine Muſik für die Augen war. Später ſtellen die moderne toniſche Fuge und der contrapunctiſtiſche Styl, ſowohl hinſichtlich ihrer Analogie als der Zeit ihrer Entſtehung, eben ſo getreu die Poeſie der civiliſirten Nationen und der ausgebildeten Sprachen, die von allem ſchwerfälligen und willkürlichen Herkommen freigewordene Verſification dar, welche nur noch vereinfachten Grundregeln unterworfen iſt, die bloß darum beſtehen, um die Proſodie des Idioms oder des Ohres zu erhöhen. Um endlich eine Vergleichung ganz zu erſchöpfen, deren Grenzen ſich von ſelbſt ergeben, ſo ſehen wir in dem harmoniſch-melodiſchen Styl das vollkommene Aequivalent jener leichten, gefälligen, anmuthigen und correcten Proſa, die überall das Reſultat der Entwickelungen der Sprache war. Der melodiſche Styl kennt keine anderen Geſetze als die des reinen Satzes an, ohne den keine Muſik beſtehen kann. Ebenſo richtet ſich die Proſa allein nach den Geſetzen der Grammatik und der Syntax, welche der Gebrauch vervollſtändigt, und, wo es nöthig iſt, verbeſſert hat, und ohne welche man weder gut ſprechen noch ſchreiben könnte. Ein Umſtand iſt übrigens zu bemerken; daß nämlich die Sprache-Proſa das Recht und oft die Pflicht hat, proſaiſch zu ſeyn. Die muſikaliſche Proſa kann nie die Poeſie entbehren; ſie bedarf derſelben eben ſo ſehr und mehr noch als im fugirten Styl, obgleich dieſer die Verſification in der Muſik vorſtellt; allein das, was ſonſt einen Unterſchied veranlaßt hätte, wird heut' zu Tage ein neuer Punct der Aehnlichkeit. Iſt man denn darüber nicht im Reinen, daß die heutige Proſa viel poetiſcher iſt als die heutigen Verſe, und ſehen wir nicht aus unſeren Dichtern Proſaiker werden, um mit größerer Leichtigkeit Dichter ſeyn zu können.

Wir haben ſo eben die auffallenden Analogieen in den Effecten angedeutet. Wer zu den Urſachen hinaufſteigen wollte, müßte ſie in der allgemeinen Geſchichte der Menſchheit ſuchen. Dort würde ſich der Zuſammenhang vollkommen offenbaren, welcher der Literatur und den Künſten das Siegel des Jahrhunderts aufdrückt, und ihnen unter ſich eine Familienähnlichkeit verleiht und ſie ihrer gemeinſchaftlichen Mutter, dem jeweiligen Zeitgeiſte, gleichmacht. Unſere Aufgabe, als Muſiker, geht dahin, zu prüfen, warum die Dinge in den Grenzen unſerer Kunſt ſo ſich zutragen mußten.

Wenn vom vierzehnten Jahrhunderte an die Componiſten ſich auf die Melodie verlegt hatten, ſo wäre die Kunſt vom Augenblicke ihrer Geburt an ſtationär geworden, wie ſie es bei den Alten war, und wie ſie es noch bei allen Völkern iſt, welche Europa nicht in den Kreis ſeiner Civiliſation gezogen hat. Die Melodie übt eine ſo mächtige Anziehungskraft, daß, ſobald man ſie in die Compoſition aufgenommen hatte, die beſten Köpfe unter den Muſikern ſich nur noch mit ihr beſchäftigt haben würden. Was hätte man aber für ſie gethan? Ich ſollte aber billig zuerſt fragen, woher hatte man ſie genommen? Sollte man ſie dem Volke entnehmen, wie man es zwei Jahrhunderte ſpäter that, als ein ſolche Anleihe ohne Gefahr und ſelbſt mit Nutzen für die Kunſt geſchehen konnte, die ſchon aus eigenen Mitteln reich war. Das wäre aber zur Zeit der älteſten Contrapunctiſten das Verderben der Muſik geweſen, da dieſe noch nicht einmal die Mittel beſaßen, den einfachſten Geſang zu begleiten. Man hätte unter ein Trinklied irgend einen griechiſchen Baß geſetzt, dem der richtige muſikaliſche Sinn der Zuhörer bald ſein Recht hätte widerfahren laſſen, und dann hätte man ohne Begleitung geſungen und geſpielt; die Kunſt wäre, wenn man will, auf den Standpunct des Volkes geſtiegen oder zurückgegangen; von dort wäre aber kein Fortſchritt mehr möglich geweſen; die Thüre wäre für immer vermauert geblieben. Der Dilettantism, der, gleich der Melodie, im Naturzuſtande war, der ſich damals nur um die Troubadours, Menſtrels und andere Muſiker, die keine Künſtler waren, gruppirte, hätte gebieteriſch auf die Werke der Componiſten eingewirkt; mit der Börſe in der Hand hätte er von ihnen Melodie, und nichts als Melodie, gleichviel, ob gute oder ſchlechte verlangt; die, welche man hat, iſt immer vortrefflich, ſo lange man keine andere kennt. Welcher Muſiker, der Künſtler war, hätte dem Rufe des Publicums Widerſtand geleiſtet? Wer hätte ſich noch den Kopf zerbrochen, um einen kanoniſchen Contrapunct zu Wege zu bringen, den Niemand gewollt hätte, während Gold, Ruhm und obendrein die Befriedigung dem Ohre angenehme Dinge zu ſchreiben, ſich mit viel weniger Aufwand erwerben ließen? In dieſem Falle wäre der Keim der gelehrten Muſik in der populären Muſik untergegangen, und die Kunſt wäre untergegangen, ohne je wieder erſtehen zu können.

Danken wir der heiligen Cäcilia, unſerer ſeligen Patronin, daß ſie in ihrer hohen Vorausſicht den alten Doctoren jenen Haß für alles, was ~~nicht~~ natürlich war, einflößte, wodurch ſie eine Klippe vermieden, an welcher alle vorhergehenden Syſteme der Muſik geſcheitert waren. Seit Tauſenden von Jahren waren die Menſchen auf den Wegen der inſtinctiven Melodieen, die ſo anziehend, ſo blumicht und doch ſtets ſo unfruchtbar waren, gewandelt. Mit ihr haben alle Völker des Alterthumes begonnen und geendet. Sie hegten ſie von dem Zuſtande ihrer Wildheit an, bis zu den Zeiten ihres Glanzes und bis zu den letzten Perioden ihrer politiſchen Exiſtenz. Was folgte daraus? nichts, was für die Tonſetzkunſt urſprünglich geweſen wäre. Man wende die Augen nach Aſien, und man wird dort nichts als die Fortſetzung derſelben negativen Effecte, die aus denſelben Urſachen herrühren, finden.

Wenn nur zu den Zeiten eines Dufay und Binchois ein Rameau gekommen wäre, der ihnen den Fundamental-Baß und die Bildung des Accords vermittelſt übereinanderliegender Terzen erklärt hätte; wenn andere Theoretiker ihnen die wahren Tonleitern und die diatoniſche Harmonie gelehrt hätten (das ganze Syſtem an Terzen, Quarten und Quinten, in denen die Stufen der Tonleiter in Majore und Minore enthalten ſind), dann hätte man ſich nur an's Werk zu machen gebraucht; die Componiſten hätten ſich ſogleich in Muſiker verwandelt, und in zehn Jahren hätte die Kunſt mehr Fortſchritte gemacht,. als zuvor in vier Jahrhunderten. Geſtehen wir, daß Alles, was man weiß, außerordentlich dem Eie des Columbus gleicht, obgleich zwiſchen Columbus und Rameau der Unterſchied iſt, daß das Ei ſchon auf ſeiner Spitze ſtand, als der zweite kam. Er würde ſich wohl gehütet haben, vorher zu kommen. Wenn Speculation je die Arbeit der Jahrhunderte erſetzen könnte, ſo bliebe der Zeit nichts mehr zu thun übrig. Durch Routine und Herumtappen mußten alſo die Muſiker die Theorie der Accorde und die bedingten Verhältniſſe vervollſtandigen; und nichts, meine ich, konnte ſie ſicherer dahin führen, als die Grundregeln des fugirten Syſtems; ja noch mehr, konnte ſie allein dahin führen.

Die Regel des Kanons legte dem Muſiker einen gezwungenen Gang auf, den die proportionalen Diſtanzen, die Stufe und die ſpecielle Gattung der Nachahmung ſchon zum Voraus beſtimmten. Die ganze Schwierigkeit, die freilich zuweilen groß war, beſtand darin, die Aufgabe mit dem Wenigen, was man von Harmonie oder reiner Compoſition wußte, in Einklang zu bringen. Dem Ohre zu ſchmeicheln, konnte und durfte nicht das Hauptgeſchäft der Kanoniſten ſeyn, wie wir bereits geſagt haben; überdieß fürchteten ſie, durch eine zu häufige Anwendung von Diſſonanzen das Ohr zu beleidigen, und ihre Scrupel in dieſer Beziehung waren im höchſten Grade übertrieben. Indem ſie auf dieſe Weiſe einem Grundſatze gehorchten, der an und für ſich mit den Regeln der reinen Compoſition nichts gemein hatte, konnten ſie bei'm Beginnen nicht immer vorausſehen, zu welchen harmoniſchen Reſultaten ſie der Kanon führen würde, und ſo ſtießen ſie jedesmal an, ſobald ſie einer andern Zuſammenſtellung der Noten, als dem vollkommenen Accord, Majore oder Minore, begegneten. Unter dieſen unvorhergeſehenen oder zufälligen Combinationen gab es welche, die man als Ausweichungstöne in ihren diſſonirenden Stufen dulden zu können glaubte. Andere dagegen trafen das Ohr ſo hart, daß man ſie kaum unter dem Titel als Ausweichungstöne paſſiren laſſen wollte. Je mehr ſich der Styl des Kanon verfeinerte, um ſo mehr Entdeckungen machte man in der Claſſe der geduldeten Accorde; allein um ſo mehr vermehrten ſich auch die wehethuenden Diſſonanzen, und es bedurfte ſo wenig, um in der Einbildung Ohren zu verletzen, die Alles fürchteten, was in den Büchern nicht den Namen von Conſonanzen führte. Es ergaben ſich eine Menge Fälle, in denen die Regel des Kanons, ja, die der Harmonie Nein ſagte. Das gab hinreichenden Stoff zum Streite. Auf welche Seite zweier Mächte ſollte man ſich ſtellen, die beide den Schwur der Treue von Seiten der Muſiker erhalten hatten? Die Harmonie opfern und das Ohr zerreißen, dazu war man nicht mehr barbariſch genug; die Geſetze des Kanons einzuſchränken, die vor Augen liegende Symmetrie und die mathematiſche Genauigkeit zu ſtören, dazu war man noch zu einfach, um daran zu denken. Wenn man aber dieſe beiden Puncte nicht in Uebereinſtimmung brachte, ſo verſchwand das Verdienſt, eine Schwierigkeit beſiegt zu haben und die Arbeit verlor jeden Werth in den Augen der Beurtheiler. Die Nothwendigkeit iſt die Mutter der Erfindung. Man ſuchte nach Auswegen, und nach und nach, im Laufe langer Zeiten fand, man die Vorbereitungen, die Auflöſungen, die Synkopen oder Bindungen, die Anticipationen, die Retardationen, die Regeln, welchen die Ausweichungstöne, Fermaten u. ſ. w. unterliegen, lauter Entdeckungen von der höchſten Wichtigkeit, die Anfangs wie eine Art von Vertrag zwiſchen den Anforderungen der Harmonie und dem eigenſinnigen, aber nicht weniger unumſchränkten Eigenwillen der Fuge galten. In dieſen Kunſtgriffen der erhabenen Compoſition erblickten unſere Vorältern ein Heilmittel, keineswegeſ aber eine Nahrung für das Ohr, von dem ſie, als weiſe Aerzte, mit großer Mäßigkeit und Sorgfalt Gebrauch machten. Aber ſobald das Ohr einmal die verbotene Frucht der Diſſonanzen gekoſtet hatte, ſo gewöhnte es ſich mit der Zeit ſo gut daran, daß das, was wehegethan, in Luſt, und die techniſche Nothwendigkeit in eine äſthetiſche ſich verwandelte. Von da an wurden die mit Vorbedacht eingeführten und durch das Wohlgefallen daran vermehrten diſſonirenden Verwickelungen, die Seele der vervollkommneten contrapunctiſchen Muſik.

Wenn ich mich aber nicht unrichtig ausgedrückt habe, ſo muß der Leſer begriffen haben, daß der Kanon die Quelle des ganzen harmoniſchen Reichthums iſt, und daß nie dergleichen Entdeckungen ſtattgefunden hätten, wenn man von Anfang an den Irrthümern des melodiſchen Styls oder der freien Inſpiration gefolgt wäre.

Nachdem der Kanon einige Zeit von den Adepten der Muſik nur zu profanen Zwecken, und als ein ſeltenes und unterhaltendes Curioſum[*]) benützt worden war, wurde er auch in die Kirchencompoſition aufgenommen. Dort konnte er ſich mit dem römiſchen Choralgeſange verbinden, den er ſpäter durch eine Reihe von Verträgen, die, ſoweit ſie die Form betrafen, annehmbar, für das Weſen aber verderblich waren, aus ſeiner unumſchränkten Herrſchaft vertrieb. Der Choralgeſang ſollte fortwährend die Mittelſtimme ſingen, wie er es ſeither gethan, Note für Note, während der Kanon die anderen Stimmen für ſich in Anſpruch nahm. Aus dieſer Uebereinkunft ging die älteſte Form der Kirchenwerke, ſoweit ſie den Contrapunct betraf, hervor; man konnte dabei den *Canto fermo* noch deutlich darin heraushören; dann kamen aber die mannichfaltigen Abwechſelungen des Kanons, die, immer mehr ſich vermehrend, die Stimme des traditionellen Geſanges deckten und endlich ganz unterdrückten. Damit war es nicht abgethan, daß eine Scheidungsmauer zwiſchen dem Ohre und dem Kirchengeſange errichtet worden war, die nur für die Augen beſtand; bald erlaubten ſich die Muſiker Mittelſtimmen von ihrer Erfindung und noch viel häufiger populäre Melodieen an ſeine Stelle zu ſetzen. Der Gebrauch, die ganze Muſik einer Meſſe auf einen ganz profanen Geſang zu gründen, iſt beinahe eben ſo alt, als die Entſtehung des Contrapunctes. Herr Kieſewetter, der die flammändiſche oder belgiſche Schule in das glorreiche Recht des höhern Alters wieder eingeſetzt hat, welches ihr andere Geſchichtsforſcher abgeſprochen hatten, gibt uns Beiſpiele der Arbeiten eines Dufay, Eloy und Faugues, den Häuptern einer Schule vor Ockenheim, welche die Erſten waren, denen man ohne zu große Uebertreibung den Namen von Componiſten beilegen kann. Dufay, der älteſte dieſer Dreie, hat eine Meſſe über das Lied **l'homme armé** geſchrieben. Josquin, der Heros des fünfzehnten, und Paleſtrina, der Heros des ſechszehnten Jahrhunderts, haben über daſſelbe Lied ihre gelehrteſten, wenn nicht ihre ſchönſten Kirchenwerke geſchrieben.

---

[*]) Der älteſte Kanon, den Burney anführt, iſt auf einen weltlichen Text componirt: Sumer is icumen in Lhude ſing Cuccu.

Burney läßt ſich über dieſen Gebrauch heftig aus. Gibt es etwas Ungereimteres und Anſtößigeres als die Meſſe nach Straßen- und Kneipenliedern ſingen zu laſſen? Es gibt Bemerkungen, vor denen ein verſtändiger Mann ſich hüten muß, gerade weil ſie Jedermann macht. Vor Allem hätte aber der gelehrte Doctor daran denken ſollen, daß dieſe Gewohnheit, ſo profan und abgeſchmackt ſie auch erſcheinen mag, ſich drei Jahrhunderte lang erhielt, was für eine Abſurdität, die ſich nicht verbirgt und nicht entſchuldigt, ein außerordentlich langes Leben iſt. Sodann hätte Burney einſehen ſollen, und zwar beſſer als irgend ein Anderer, daß hier die Inconvenienz in der Idee von der Sache und nicht in der Sache ſelbſt liegt. Die für den **canto fermo** angenommene Volksmelodie wurde nicht in der Art verwendet, wie eine heut' zu Tage ſogenannte Hauptmelodie, und ſie übte nur geringen Einfluß auf den Charakter des Werkes, dem ſie zur Baſis diente. In die Mittelſtimme verwieſen, geändert und variirt, vermehrt oder vermindert, je nach den Anforderungen des Kanons, häufig durch lange Pauſen unterbrochen, zerriſſen und frei zwiſchen den anderen Stimmen nachgeahmt, oben und unten vom Contrapuncte gedeckt, wurde dieſe Melodie ſelbſt für die unkenntlich, welche ſie alle

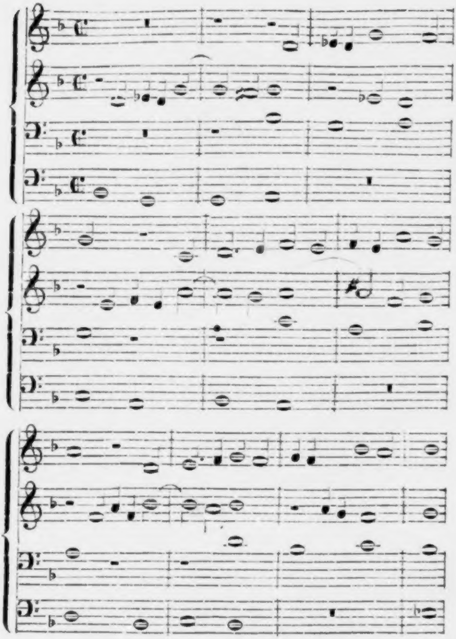
Tage ſangen. Es war alſo, wenigſtens für das Ohr, nichts Anſtößiges dabei.

Dieſer Gebrauch hätte an und für ſich wohl verdient, die ernſteſte Aufmerkſamkeit der Geſchichtsſchreiber in Anſpruch zu nehmen. Burney und ſeine Mitgenoſſen hätten nachforſchen ſollen, welche techniſche Nothwendigkeit, eine dem religiöſen Geiſte jener Zeit ſcheinbar ſo fremde und zuwiderlaufende Gewohnheit, drei Jahrhunderte lang aufrecht halten konnte; ſie hätten ſich fragen ſollen, welches Wunder den ſcholaſtiſchen Pedantism veranlaßt habe, eine Sache aus der muſikaliſchen Praxis des Volkes zu entlehnen, die er ſo ſehr verachtete, ein Pedantism, ſagen wir, der mehr als in jeder andern Kunſt und Wiſſenſchaft, in der Muſik einen unüberſteigbaren Berg von griechiſchen und lateiniſchen Worten anhäufte, die entweder keinen Sinn hatten, oder nur falſche Begriffe erweckten, und meiſtens mit der Muſik gar nichts gemein hatten; ein Pedantism, der wie ein Alp auf ihr laſtete und ſie faſt zu erdrücken drohte. Wer vermag uns dieſen ungeheuern Widerſpruch zu erklären? Ich ſchmeichle mir, ihn in All' dem, was ich bereits über die natürliche Muſik und die urſprünglichen Hilfsquellen der Muſik geſagt, erklärt zu haben.

Die Componiſten, welche lange Zeit und nothwendiger Weiſe außer Stand waren, Etwas zu erfinden, was einer Melodie glich, hatten zur Aufführung ihres contrapunctiſchen Gerüſtes einen erſten und unbeweglichen Vorwurf nöthig, den man aus dieſem Grunde *canto fermo* nannte. Man entnahm ihn zuerſt dem Choralgeſange der Kirche;

nachdem aber die Kenntniß des Contrapunctes und der Harmonie bedeutende Fortſchritte gemacht hatte, wovon die Schöpfungen der alten flammändiſchen Schule Zeugniß ablegen, ſah man wohl, daß der Choralgeſang mit ſeinen unnatürlichen Tonleitern eine beengte und läſtige Operationsbaſis wäre. Was ſollte man aber an ſeine Stelle ſetzen? erfinden war ſchwer; glücklich erfinden noch ſchwieriger, wenn nicht gar unmöglich. In dieſer Verlegenheit mußten die Muſiker, wohl gegen ihren Willen ohne Zweifel, erkennen, daß die Volkslieder, die viel ſingbarer und hinſichtlich der Klingfähigkeit und des Rhythmus viel charakteriſtiſcher waren, als alles, was die Kunſt hervorzubringen im Stande war, ſich bei weitem leichter zu den verſchiedenen Entwickelungen des fugirten Contrapunctes hergaben. Viele anſtändige Leute ſind durch die Noth ſchon zu Dieben geworden, aber zu ſchamhaften Dieben, welche die Entdeckung mehr fürchteten, als die Strafe für den Diebſtahl. Das iſt die Geſchichte der alten Contrapunctiſten. Sie verbargen dem Volke ſeine Lieder und verſtanden es, ſich gegen die Anklagen des Ohres zu verwahren, denn ſie ſündigten nicht in der Abſicht, um ihre Kirchenwerke melodiſcher zu machen, ſondern, ich wiederhole es, einzig im Intereſſe des Contrapunctes, und dieß zeichnet ſie vor einigen Modernen des ſechszehnten Jahrhunderts aus, welche eben dieſe Lieder nahmen und Begleitungen, der Melodie zu Liebe, das heißt den Liedern zu Liebe, hinzufügten.

Nichtsdeſtoweniger fing auf dieſe Weiſe das melodiſche Element des in die Arbeiten der Contrapunctiſten ſich einzuſchleichen. Mit einer ſingbaren Mittelſtimme mußten die anderen Stimmen, die mehr oder weniger nach ſeinem Vorbilde gemacht waren, auch ein wenig ſingen. Ueberdieß hatte man gegen ein armes, ſeines weltlichen Textes entkleidetes Liedchen nicht dieſelben Rückſichten zu beobachten, als gegen den traditionellen Choralgeſang. Man nahm ſich gegen daſſelbe alle Freiheiten heraus, von denen wir bereits geſprochen haben; man zerſtückelte es und conſtruirte mit ſeinen Trümmern den Kanon. Dieſe neue Art, den *canto fermo* zu behandeln, die ihn ſeiner Unantaſtbarkeit entkleidete und ihm nichts als ſeinen Namen ließ, war den Bedürfniſſen des contrapunctiſchen Styls beſſer angepaßt und darum auch der Melodie günſtiger, weil der Geſang, der ſonſt Gefangener der Mittelſtimme war, vermittelſt der Nachahmung von einer Stimme auf die andere überging. Ein Beiſpiel wird die Sache ganz deutlich machen. Wir entlehnen es bei Josquin de Prés, Josquinus oder Jodocus Pratenſis, jenem großen Manne mit doppeltem hiſtoriſchen Antlitze, jenem Genius des Ueberganges, der die Liſte der Notenberechner ſchließt und die der wahren Componiſten eröffnet. Josquin, der ſich in der Jahreszahl geirrt hatte, erſchien, wie Jeder weiß, zweihundert und etliche Jahre unter dem Namen und der Geſtalt des Johann Sebaſtian Bach wieder. Der Verſtoß in der Zeitrechnung glich ſich dadurch wieder aus; der Menſch zeigte, was er Alles leiſten könne.



Es iſt dieß das Hoſianna einer Meſſe, die aus *faisans regrès*, einem Liede gemacht iſt, welches Baß und Mittelſtimme in einen ſtrengen Kanon unter ſich theilen, und deſſen obere Stimmen eine Art von umſchriebener, aber hinſichtlich der Harmonie ſehr uncorrecter Fuge darſtellen. Die Cadenzen vom dritten auf den vierten, und vom neunten auf den zehnten Tact, mußten ſelbſt die Ohren damaliger Zeit zerreißen.

Es gibt in der Geſchichte der Muſik ein berühmtes Factum, das eigentlich mit früheren Vorgängen im Widerſpruche zu ſeyn ſcheint. Josquin, ſagt man uns, war ein Genius erſten Ranges; er verdunkelte alle ſeine Vorgänger und ſeine Werke dienten ſelbſt den Componiſten in der zweiten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts zum Muſter. Fielen aber nicht auch in dieſe Epoche die Klagen des Concils zu Trient über den Verfall der Kirchenmuſik. Klagen, deren Richtigkeit die Geſchichtsſchreiber nicht in Abrede zu ziehen verſucht haben, da ſie ſie uns melden. Sie waren nur zu wohl begrundet. An wem lag alſo die Schuld dieſes Verfalls, als in den Schülern der flammändiſchen Schule, den Zöglingen deſſelben Josquin, den Burney ſogar den Vater der modernen Harmonie nennt, obgleich er nichts weiter als der Großvater, der Vater des wahren Vaters iſt, welcher ſich Paleſtrina nennt. Wie konnte alſo zu gleicher Zeit Fortſchritt und Verfall ſtattfinden? Man prüfe den Notentext, welchen ich vor Augen geführt habe und er wird viel deutlicher antworten, als die Proſa der Hiſtoriker. Man wird zuerſt einen ungeheuern Fortſchritt darin gewahr werden, ſoweit es ſich um die Tonſetzkunſt handelt, die unter der Feder des großen Joſquinus Pratenſis bereits in den Zuſtand der Muſik überging; dann wird man aber auch ſehen, über was ſich die Väter des Conciliums von Trient, und mit ihnen alle gute Katholiken beklagten, die in die Kirche gingen, um die Meſſe zu hören. Sie beklagten ſich nicht gerade über den Verfall einer noch zu jungen und vor Allem zu unvollkommenen Kunſt, als daß ſie Zeit gehabt hätte, ſich zu verderben, ſondern darüber, daß der contrapunctiſche Styl den alten Kirchengeſang getödtet habe, und daß er die Worte des Ritus nicht mehr zu hören erlaube, vor lauter Fugen, Nachahmungen und anderen kanoniſchen Spielereien, in denen ſie wie in einem Wirbel untergingen. Eine ſolche Kunſt, wie groß auch ihr Werth in den Augen der Kunſtverſtändigen war, artete in ihrer Anwendung in offenbaren Mißbrauch aus, und darum mußte der nicht harmoniſche Gregorianiſche Choralgeſang, der die Kirchenmuſik im Zuſtande der Natur vorſtellt, vor dem andern den Vorzug zu verdienen ſcheinen.

Der Compoſitionsſtyl, der ſo gerechte Klagen hervorrief, hätte auch noch zu anderen Beſchwerden Veranlaſſung geben können. Abgeſehen von dem Schaden, welchen die Kanoniſten den Worten zufügten, verfehlte ſich die Muſik an und für ſich gegen alle Rückſichten, die ſie den religiöſen Acten ſchuldete, welche ſie bekleidete; allein darüber konnten ſich weder die Männer der Kirche, noch die Componiſten, noch ſonſt Jemand damals beunruhigen. Dazu hätte ein Urtheil des Charakters der Muſik gehört, und die der damaligen

Zeit beſaß noch keinen; man hätte von der harmoniſch-mathematiſchen Wiſſenſchaft etwas verlangen müſſen, was die poetiſch-muſikaliſche Kunſt allein hätte liefern können, und dieſe Kunſt war noch unbekannt. Der Ausdruck beſtand noch gar nicht, oder wenn er ſich irgendwo fand, ſo konnte dieß nur in der Ausführung der Fall ſeyn. In der Anordnung der Noten ſieht man nicht den Schatten davon.

Unbedeutendheit, das iſt der bezeichnendſte und allgemeinſte Charakter dieſer zweiten Periode der Muſik, die einen Cyclus von ungefähr dreihundert Jahren umfaßt, und welcher bei den älteſten Monumenten des geſchriebenen Contrapunctes beginnt und mit Paleſtrina, dem erſten unter den ausdrucksvollen Componiſten ſich ſchließt. Er war die Zeit der gallo-belgiſchen Suprematie, welche durch mehrere Generationen von Contrapunctiſten begründet und aufrecht erhalten wurde, von der Dufay, Ockenheim, Josquin und Willaert die Meiſter, die Häupter und Repräſentanten waren. Eine Reihenfolge ununterbrochener Fortſchritte reihen ſich in der That an die ziemlich regelmäßig gemeſſenen chronologiſchen Diſtanzen, welche dieſe vier Regierungen der älteſten muſikaliſchen Dynaſtie trennen, deren Geſetze Europa anerkannt hat. Man könnte ſie alſo in die verſchiedenen Epochen eintheilen, wie es die Hiſtoriker gethan hatten und thun mußten; aber von unſerem Geſichtspuncte aus, der nicht der ihrige iſt, bemerkt man durch die Daten, die Eigennamen und die Fortſchritte hindurch nichts als die fortgeſetzte Entwickelung einer einzigen und derſelben Periode. Welcher Unterſchied des Wiſſens auch zwiſchen Dufay und

Josquin beſtand, ſo bringt ſie eine noch viel hervorſpringendere Aehnlichkeit in den Augen der Modernen einander nahe. Wir ſetzen Beide in eine und dieſelbe Kategorie von Muſikern, weil in der That weder der Eine noch der Andere dieſen Namen verdiente. Bei ihnen befand ſich der muſikaliſche Sinn anderswo, als in der Anerkenntniß der Ohren; denn ſie ſuchten ihn außerhalb der Harmonie, Melodie und des Rhythmus. Sie glaubten Noten combiniren zu können, wie man Zahlen combinirt; und ſtatt dieſer ordnete man die Noten wie die Wörter einer unbekannten Sprache, über die man nach beſtimmten Regeln ihrer Zahl und Symmetrie verfügte, wie es den Augen zuſagte; ein Verfahren, welches dem geraden Verſtande derer, zur Zeit, in welcher daſſelbe geübt wurde, abſurd erſcheinen mußte, was aber heut' zu Tage nicht mehr der Fall wäre, da wir ſelbſt ſeine entfernteſten Folgen zu würdigen wiſſen. Dieſe ſcheinbar ganz müßige Arbeit, deren erſte Erfolge ſo geringfügig, ſo barbariſch und ſo gothiſch waren, um uns des Ausdruckes der Hiſtoriker zu bedienen, war in Wirklichkeit keine andere als eine Lehrlings- oder Entzifferungsarbeit, auf die ſich die Contrapunctiſten mit allem Eifer warfen, ohne deren Erfolg zu kennen, welcher der Zukunft angehörte. Gott allein wußte es. Vermöge der Nöthigung, die nicht verſtandenen Wörter der muſikaliſchen Sprache auf alle Arten anzubringen, zu verſetzen, umzukehren, zu gruppiren und zu combiniren, entlockte man ihnen nach und nach das Geheimniß ihrer Bedeutung; und nachdem man einmal ihren Sinn durchſchaut hatte, ſo gab dieſer von ſelbſt die melodiſch-logiſchen und harmoniſch-grammatikaliſchen Conſtructionen an, die von nun an erforderlich waren, um ihn hervorzubringen. Von der Gerichtsbarkeit der Augen ging die Muſik ſtufenweiſe an die nur zu lange müßig gebliebene Gerichtsbarkeit des Ohres, vom Zuſtande der völligen Schmarotzerpflanze in den Stand der Poeſie über. Im ſechszehnten Jahrhundert wurde die Muſik endlich Muſik; denn dieſes denkwürdige Jahrhundert ſprach den menſchlichen Geiſt mündig!

Das Mittelalter vermachte bei ſeinem Erlöſchen den Zeiten der Civiliſation, die heraufgezogen kamen, zwei Formen, welche Alles enthielten, was es bis dahin von gelehrter Muſik gegeben hatte: den Choralgeſang und den Kanon. Dieſe Formen beſaßen nichts, was dem Ohre hätte ſchmeicheln können, mochte man ſie vereinigen oder trennen. Der Choralgeſang ohne den Kanon war noch keine Muſik; mit dem Kanon hörte er auf zu ſeyn, und letzterer ſelbſt war noch nichts Weiteres, als ein ſonores Geräuſch, welches das Latein der Liturgie verſchlang; ein Verluſt, der um ſo mehr zu bedauern war, da keine muſikaliſche Interpretation des Sinnes der Worte an ſeine Stelle trat. Die Dinge gingen von Tag zu Tag ſchlechter, bis endlich gegen die Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts die Geduld der Zuhörer endlich ermüdete, weil die Vernunft zu erwachen anfing. Alles ſchrie gegen eine Muſik dieſer Art, mit Ausnahme derer, die ſie machten. Weg mit dem Kanon! hieß es, und wahrſcheinlich dachten die Muſikfreunde im Stillen, auch weg mit dem Choralgeſang! Allein der Choralgeſang war beinahe ſo alt, als das Chriſtenthum; auch der Kanon zählte viele Jahre. Konnte man mehrere Jahrhunderte lang einen wiſſenſchaftlichen Weg verfolgt haben, der jetzt ganz unnütz und entſchieden unfruchtbar für die Zukunft ſeyn ſollte? Das hieße zugeben, daß die Menſchheit ihre Zeit ebenſo verlieren dürfe, wie ein einzelner Menſch, was nicht der Fall iſt. In dem allgemeinen Streben des menſchlichen Geiſtes gibt es nichts abſolut Unnützliches; allein wir beurtheilen das, was vor unſerer Augen und Ohren vorgeht, häufig falſch, wie der Leſer eines Buches ohne den Schluß, oder der Zuſchauer eines Dramas ohne deſſen Entwickelung urtheilen würden. Wenn das Buch unverſtändlich, das Drama abgeſchmackt und unmoraliſch erſcheinen, ſo liegt der Grund darin, daß uns die letzten Capitel und die letzten Acte fehlen, die Alles erklären und rechtfertigen würden: und deßhalb iſt die gleichzeitige Geſchichte, handle ſie von Muſik oder einer andern Sache, ſtets ſchwer zu ſchreiben. Wer als Muſikfreund die Verdienſte, die zeugungsfähige Kraft des römiſchen Choralgeſanges vor Paleſtrina hätte beurtheilen wollen, würde ſich ſehr getäuſcht haben, nicht wahr; wer als Profeſſor der Aeſthetik die Bedeutung der Fuge vor Händel und Bach, oder ohne ſie zu kennen, wie J. J. Rouſſeau es gemacht hat, hätte prüfen wollen, würde ſich nicht weniger getäuſcht haben; und dieſe Irrthümer im Urtheile würden um ſo größer erſcheinen, ein je beſſerer Beurtheiler derſelbe für ſein Jahrhundert geweſen wäre.

Vermöge der Arbeiten der belgiſchen und flammändiſchen Meiſter hatten die Contrapunctiſten endlich jene Sicherheit und mechaniſche Fertigkeit erlangt, welche ihnen erlaubte, trotz der enormen Gewichte, die jeden ihrer Schritte zu hemmen ſchienen, dennoch mit einer gewiſſen Leichtigkeit und Anmuth ſich zu bewegen. Bereits waren der Contrapunct gefügiger und die Harmonie etwas geläutert geworden und im Stande zu dem wahren Zielpuncte der Muſik mitzuwirken. Die Stunde einer glorreichen Wiedergeburt ſchlug für die Muſik, vor Allem aber für den Choralgeſang; er war der Aeltere und wartete ſeit mehr als tauſend Jahren darauf. Das war nicht mehr als billig!

Im Jahr der Gnade 1565 befahl Gott ſeinem Knechte Aloyſius von Präneſte den Choralgeſang, dieſe träge Form, mit dem Hauche des Genius zu beleben; und Aloyſius erwiederte: Herr, Dein Wille geſchehe; und der umgewandelte Kirchengeſang ertönte gleich dem Chore der Engel wieder; die erhabene Kirchenmuſik erſchien in heiligem Strahlenkranze. Der Papſt, die Cardinäle, das ganze Volk warfen ſich vor der Unſterblichen zu Füßen. Verneigen auch wir uns vor dem großen Namen Paleſtrina, der Ehre der katholiſchen Kirche und dem Ruhme Italien's. Heil dem göttlichen Menſchen, den Griechenland unter ſeine Götter erhoben hätte, wenn es einer ſeiner Söhne geweſen. Er kam und die Handlanger der Harmonie machten dem Baumeiſter Platz; durch ſeine Stimme einigen ſich die unförmlichen, mit ſo vieler Mühe ſeit Ambroſius und Gregor geſammelten Materialien zu einem Tempel von impoſanteſter Majeſtät: die Muſik, kaum noch ſtumm, obgleich wohlklingend, fängt an zu ſprechen und die menſchliche Seele antwortet ihr. Sie ſpricht von Gott, wie um vor Allem ihm zu danken, daß er ihr eine Sprache verliehen hat. Der muſikaliſche Scepter, den die Niederlander proviſoriſch geführt hatten, ging von dieſem Zeitpuncte an in die Hände der Italiener über, um während zweier Jahrhunderte vermöge der legitimſten und am wenigſten angefochtenen Anſprüche in denſelben zu bleiben.

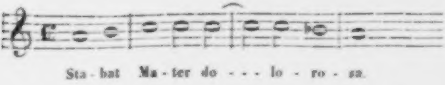
Paleſtrina könnte ſich in mehrere große Muſiker vertheilen. Man findet zuerſt in ihm den Schüler der flammändiſchen Schule, der als Contrapunctiſt alle ſeine Lehrer übertraf; ferner den Madrigaliſten, welcher zuerſt vielleicht dahin ſtrebte, die Worte auszudrücken, und ferner den Schöpfer des Styls, der ſeinen Namen trägt und ehemals alla Capella genannt wurde. Wir haben nur in dieſer letztern Eigenſchaft von ihm zu ſprechen, in einer Beziehung alſo, welche einen in ſeiner Art einzigen Menſchen aus ihm macht. Für das Uebrige war die Zeit noch nicht reif, weder für die Fuge, noch für die ausdrucksvolle Melodie. Für uns iſt Paleſtrina der Harmonie gewordene Choralgeſang nach dem wahren Charakter der Kirchenmuſik, ſo wie wir ihn in den Improperia und mehr noch im Stabat Mater finden, das am Palmſonntage in der Sixtiniſchen Capelle in Rom geſungen wird. Weil wir durch ihn auf die erſte große Umwälzung der Kunſt, die Entſtehung der wahren Muſik ſtoßen, und weil Paleſtrina das Band bildet, durch welches die todten Werke des Calculs ſich an die durch das Gefühl, den Geſchmack und die Phantaſie eingegebenen Werke knüpfen, ſo müſſen wir unterſuchen, worin der Styl alla Capella ſich von dem Vorangegangenen unterſchied, und in was er ſich von der modernen Muſik unterſcheidet.

In ſeiner äußern Form reproducirte der Styl alla Capella den vereinigten Contrapunct des vierzehnten Jahrhunderts, welchen die Meiſter des fünfzehnten anzuwenden verſchmähten, oder nur ſehr ſelten anwendeten, und den ſie mit einer gewiſſen Verachtung stylo familiare nannten. Paleſtrina brachte aber eine inniger verbundene und correctere Harmonie in demſelben an; er miſchte eine leichte Doſis kanoniſcher Würze darunter, welche die Compoſition hob, ohne den Worten zu ſchaden; und ſtatt den canto fermo in die Mittelſtimme zu verlegen, verſetzte er ihn in die obere Stimme, wo er ſich freier entfalten und die Aufmerkſamkeit des Ohres mehr feſſeln konnte. Das hieß den Hauptgeſang in ſein Recht zu ſingen wieder einſetzen, und einen Weg eröffnen, den Keiner der Vorgänger des römiſchen Schwanes zuvor durchlaufen hatte. Der Unterſchied zwiſchen den modernen Tonſetzern, die für Paleſtrina mit den Melodiſten des ſiebenzehnten Jahrhunderts beginnen, liegt namentlich in der Wahl der Accorde.

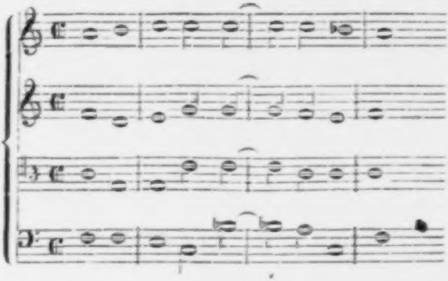
Damit einige Einheit der Melodie und des Tones in ein Werk komme, was eine faſt unumgänglich nothwendige Bedingung jeder modernen Muſik iſt, muß die Harmonie hauptſächlich aus den verſchiedenen Gattungen der Dreiklänge, Septimen und Nonen-Accorden zuſammengeſetzt ſeyn, die ihren Sitz in den diatoniſchen Intervallen der Tonart haben, welche der Componiſt gewählt hat. Geht man in eine andere Tonart über, um einige Zeit darin zu verweilen, ſo folgt eine andere Familie von Accorden auf die erſte und beherrſcht einſtweilen die Modulation, bis zur Rückkehr des Grundtones, deſſen Abweſenheit nie zu lange dauern darf, weil das Ohr ſich ſonſt ein fremdes Land angewöhnen, und ſich in dem ſeinigen, wenn es dahin zurückkehrte, nicht mehr erkennen würde.„ Das iſt das Syſtem der modernen Klingfähigkeit, das wahrhafte und vollſtändige Syſtem, das für jede Dur-Tonleiter 15 Haupt- oder radicale Accorde und 12 für jede Moll-Tonleiter gibt*), welche Accorde, multiplicirt mit all' ihren reſpectiven Verſetzungen, dem Componiſten unermeßliche Hilfsmittel zur Verfügung ſtellen, vermöge der er die Harmonie in den Grenzen der Tonart variiren kann, ohne daß er nöthig hätte, eine einzige ihm fremde Corde anzuſchlagen. Die ganze Maſſe dieſer Hilfs- und verwandten Accorde, welche nur eine abhängige Exiſtenz und eine relative Bedeutung haben, die nicht durch ſich ſelbſt beſtehen, und immer im vollkommenen Accord der Tonart endigen, in dem ſie ihre Löſung und ihr Ende finden, ſtellen die kreisförmige Bewegung eines Syſtems um das Centrum ſeines Schwerpunctes vor; ſie machen die Einheit und die Gleichartigkeit eines Stückes in harmoniſcher Beziehung aus. Eine Melodie vermöchte nichts zu ſagen oder irgend Etwas an und für ſich auszudrücken, wenn ſie nicht aus dem Gefühle der modalen Verhältniſſe fließt, von dem wir geſprochen haben; weil es aber andererſeits in jeder Melodie unbeſtimmte Töne gibt, welche das Ohr über ihren Urſprung in Unſicherheit laſſen, weil ſie mehrerer, oft ſehr verſchiedenartiger Auslegungen fähig ſind, ſo iſt das Vorhandenſeyn der Accorde unumgänglich nothwendig, um ihren Sinn und Charakter beſtimmen zu können. Hierin liegt das ganze Wiſſen des Harmoniſten. Ein ſolcher Reichthum hinſichtlich der Mittel des Ausdruckes durch die Harmonie war der Zeit, in welcher Paleſtrina lebte, noch unendlich fern, eben ſo fern als die Präciſion, Kühnheit, Mannichfaltigkeit und Anmuth der Contouren, die in den Umriſſen der modernen Muſik glänzen. Die meiſten Hilfs-Accorde waren ihm unbekannt. Er kannte wohl den dominirenden Septimen-Accord; er hat ihn ſogar ohne Vorbereitung und mit allen ſeinen Intervallen angewendet; aber dieſe Art von Harmonie erſcheint in ſeiner Muſik nicht anders, als ein ſeltener Zufall oder als eine Sache des Inſtincts. Sein gewöhnlicher und ſyſtematiſcher Gang beſteht in einer Reihenfolge von vollkommenen Dur- und Moll-Accorden, vermiſcht mit einigen Sexten-Accorden, zwiſchen welchen eine ſo geringe modale Affinität beſteht, daß man die Tonart nicht daraus erkennt. Kaum daß von Zeit zu Zeit ein unmittelbar unter dem Grundtone liegender halber Ton, oder eine Septime auf die Tonart des Stückes hinzudeuten ſich erlauben. Nichtsdeſtoweniger iſt Paleſtrina's Harmonie im Allgemeinen rein, vermöge der großen Correctheit im Gange der Stimmen. Die Noten werden alles dieß viel beſſer ſagen. Ich denke mir, ein heutiger Muſiker ſollte über folgende vier Tacte des Choralgeſanges eine harmoniſche, aber ganz einfache und natürliche Erklärung von ſich geben.

---

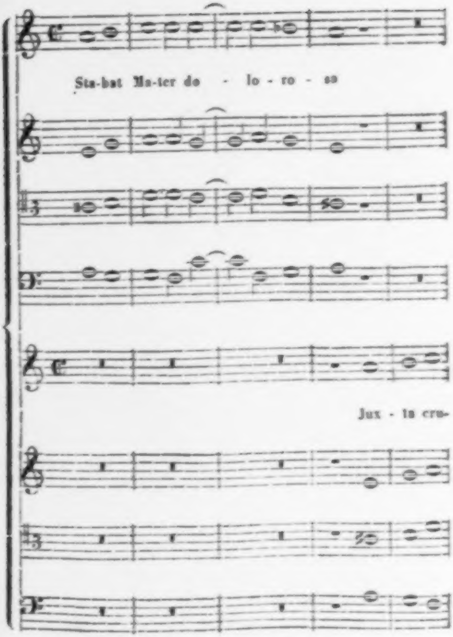
*) Nach der Claſſification des Herrn G. Weber, die mir bis jetzt als die beſte erſcheint.



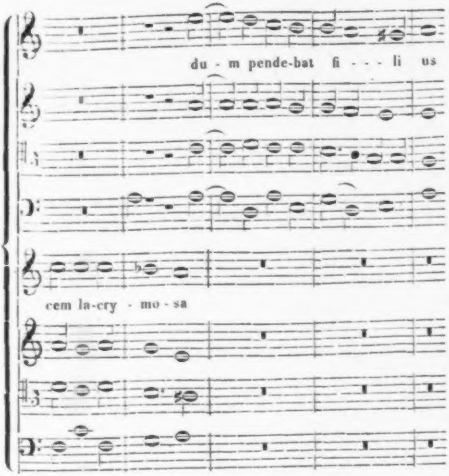
Man ſieht, daß nichts unbeſtimmter iſt als die Tonart dieſes Fragments. Geht es aus C, oder aus F, oder aus GDur, oder gar aus A Moll? Es mag darum ſeyn. Ich entſcheide mich für F, und fülle ſchnell meine vier Linien aus.



Das iſt ſehr einfach, ſehr natürlich. Ganz ſicher, wird man mir erwidern und zwar dergeſtalt, daß es kaum der Mühe verlohnt, es anzuhören. Unbedeutende Melodie, gewöhnliche Harmonie. Wohlan, weil man mit meiner Arbeit nicht zufrieden iſt, ſo höre man Paleſtrina; vielleicht wird man es mit dieſem mehr ſeyn.



Sta-bat Ma-ter do - lo - ro - so
Jux - ta cru-



Wie klingt dieß? — Schön, erhaben, göttlich! Dieſe Muſik ſtammt nicht von dieſer Erde; ſie kommt in der That vom Himmel. Ja, Paleſtrina iſt gerade wegen der Kenntniſſe erhaben, welche die Muſiker ſeiner Zeit nicht hatten, wie die Bibel durch all' Das erhaben iſt, was dem Reichthume der Sprachen und der metaphyſiſchen Ausbildung des

Geiſtes, zu den Zeiten, in welchen ſie geſchrieben wurde, abging. Man bemerke wohl, daß mit melodiereicheren und ausdrucksvolleren Cantilenen eine Harmonie wie die Paleſtrina's unmöglich wäre; ſie geht nur im Choralgeſange, der ſeinerſeits als trivial und gewöhnlich alle Combinationen von Accorden zurückweiſ't, die der zierlichen Melodie angehören. Paleſtrina macht noch keine Abtheilung der Wortſätze; der Effect ſeiner rein harmoniſchen Geſänge gleicht den Eindrücken einer Aeolsharfe. Seine feierlichen Dreiklänge fallen in gleichen Intervallen, ohne charakteriſtiſchen Rhythmus auf einander und tönen wie Gottes Stimme wieder, jenes dreieinigen Gottes, von welchem der harmoniſche Dreiklang eines ſeiner unergründlichſten materiellen Sinnbilder zu ſeyn ſcheint. Da ſind keine oder faſt keine jener verbindenden Accorde, um vermittelſt derſelben eine Cauſalität und eine Abhängigkeit zwiſchen den großen Offenbarungen des Abſoluten zu Wege zu bringen; keine jener üppigen oder pathetiſchen Diſſonanzen, das Bild unſerer Glückſeligkeit eines Augenblickes, unſerer vorübergehenden, weichen oder aufgeregten Stimmung; kein Rhythmus, der dem Fluge der Zeit folgt, nach den Pulſationen eines ſterblichen Herzens gemeſſen; mit einem Worte, nichts, was einen weltlichen Gedanken erweckte und die Sprache fleiſchlicher Leidenſchaften ſpräche. Das iſt eine Kirchenmuſik, wie nie Jemand eine wahrhaftere componirte. Sie enthält durchaus keine profane Beimiſchung, ſie iſt von einer ewigen Schönheit, weil ſie auf etwas Unwandelbarem, ſo zu ſagen auf der elementaren Verwendung des Accords ruht; ſie iſt antik, und das iſt einer ihrer koſtbarſten Vorzüge, weil ihre Antiquität kein Alter kennt, die Alles vergrößert und ſo mächtig zu der Verehrung beiträgt, die man für heilige Dinge hegt. Und in der That, die Zeit hat Paleſtrina verjüngt. Seine heut' zu Tage ſo originelle und frappante Modulation mußte es im ſechszehnten Jahrhundert viel weniger ſeyn, oder war es vielleicht gar nicht, als man allgemein auf dieſe Weiſe modulirte. Sich vermittelſt der Jahre zu verjüngen, iſt das nicht ein ganz außerordentliches Geſchick, namentlich für einen Muſiker!

Auf dieſe Weiſe wurde der älteſte und der erhabenſte aller Ausdrücke der Muſik zur Wirklichkeit, der religiöſe oder chriſtlich-kirchliche Ausdruck. Es war nicht mehr wie billig, daß eine auf den Altären der Chriſtenheit geborene Kunſt, deren lange und gebrechliche Kindheit die Kirche allein, gleich einer zärtlichen Mutter, beſchützt hatte, die Erſtlinge ihrer Mündigkeit als Opfergabe auf die Altäre derſelben niederlegte. Sie that damit nichts Anderes als ihre ebenfalls durch die Kirche neu erweckten Schweſterkünſte, die Malerei und Baukunſt, und zwar ganz nach dem wahrhaften chriſtlichen Geiſte **ad majorem gloriam Dei.**

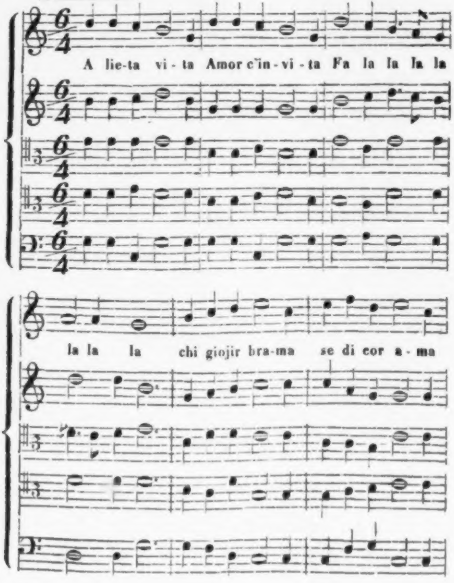
Im Vorbeigehen müſſen wir noch bemerken, daß das ſechszehnte Jahrhundert die Epoche des kurzen Ruhmes einer Nation war, die heut' zu Tage um anderer Titel willen Geltung erlangt hat, und ſich leicht darüber tröſtet, keine großen Künſtler hervorbringen zu können, weil ſie beſſer wie jede andere die fremden bezahlen kann. Wenn Paleſtrina Nebenbuhler zu ſeiner Zeit hatte, ſo müſſen wir ſie in England ſuchen. Dort glänzten der bewundernswerthe Tallis und ſein noch bewunderungswürdigerer Schüler William Bird. Er war Organiſt der Königin Eliſabeth und konnte folglich als Proteſtant unter dem Einfluſſe des reformirten Cultus ſich nicht zu der grandioſen Einfachheit und dem ſo erhabenen kirchlichen Ausdrucke des römiſchen Meiſters aufſchwingen; dagegen war er vielleicht als Contrapunctiſt Paleſtrina überlegen. In ſeinem fugirten Geſange liegt mehr Charakter, Melodie und Klingfähigkeit, als ich in dem von irgend einem Componiſten jener Zeit entdecken konnte, aus welchem Grunde ſeine Harmonie ſich zuweilen auch mehr der modernen Harmonie nähert. Dasjenige unter ſeinen Werken, welches Burney erwähnt, wäre in jeder Beziehung eines Organiſten unſerer Zeit würdig. vorausgeſetzt, daß einer jetzt noch im Stande wäre, vierzigſtimmig zu ſchreiben. In nur vierzig Stimmen, nicht weiter!

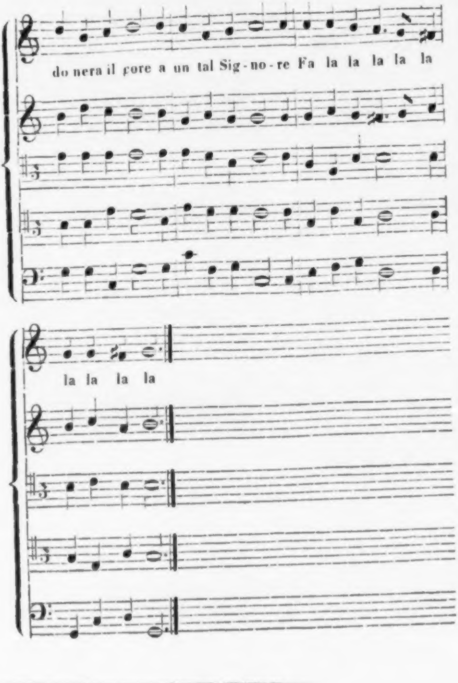
Bald nach Tallis und Bird erlag die engliſche Muſik, die mit der italieniſchen Muſik gleichen Schritt hielt, der vandaliſchen Wuth der Puritaner. Dieſe müſſen Alles bis auf die Wurzel ausgerodet haben, denn es wuchs Nichts mehr nach. Nur Purcell entging der allgemeinen Verwüſtung. England, welches fünfzig Jahre lang nur ſeufzte und pſalmodirte, hielt dieſen Anfangs für einen Gott; allein Purcell leuchtete nur einen Augenblick, gleich einem Regenbogen nach einem Gewitter, um von den Strahlen Händel's, jenes großen Lichtes, das zu Anfang des letzten Jahrhunderts über Albion aufging, verdunkelt zu werden.

Die Kirchenmuſik ſollte nicht lange das bleiben, zu was ſie die Patriarchen der Harmonie gemacht hatten, rein und ernſt, gleich einem Gemälde Holbein's, von den beiden entgegengeſetzten Seiten das Unendliche berührend, ſowohl durch die Großartigkeit des Effects des Ganzen, als durch die wundervolle Zartheit des Einzelnen, wie die gothiſchen Tempel, in denen ſie eine chriſtliche Zuhörerſchaft erbaute. Sie verband ſich mit den Fortſchritten der Kunſt und mit dem Geiſte der Zeiten, die darauf folgen. Die zierlichen Cantilenen, die Geſangs-Solos, wurden in ihren Werken zugelaſſen, ſo daß ſie nach und nach, gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, ſchön wie die Oper wurde, und zwar ſo ſchön, daß die Dilettanten darüber vergaßen, zu Gott zu beten, ſo ſchön daß ſie heut' zu Tage nur als eine Profanation des ſchlechten Geſchmackes und als ein beklagenswerthes Monument der Schwäche der Componiſten erſcheint. Sagt nicht Jomelli, der Gelehrte ſeiner Zeit, der ſich Unterricht im Contrapuncte vom Pater Martini, dem letzten Ueberbleibſel der Contrapunctiſten vom alten Schlage erbettelte, nicht genug, wie ſehr die gründlichen muſikaliſchen Studien damals im Vaterlande der Paleſtrina, Alexander Scarlatti und Leo vernachläſſigt waren. Der Mißbrauch des melodiſchen Styls tödtete die Muſik der römiſchen Kirche ebenſo, wie früher die Uebertreibung des kanoniſchen Styls ſie getödtet hatte. Sie ging unter, weil ſie von der verbotenen Frucht der Muſik des Theaters gekoſtet hatte, die übrigens, nach den gleichzeitigen Partituren zu urtheilen, nicht auf dem Baume der Weisheit wuchs. Nun wurde einem zweiten Paleſtrina, der größer als der erſte war, denn er war ein allgemeiner Reformator, der Auftrag zu Theil, der Muſik der lateiniſchen Kirche ihre antike Heiligkeit zurückzugeben, indem er ihr die modernen Reichthümer nicht nur erhielt, ſondern ſogar verzehnfachte. Der Tempel der Wahrheit mußte eine über allen weltlichen Stimmen erhabene Stimme haben; eine Stimme, welche mit Hilfe der vereinten Gewalt der Fuge und des kirchlichen Geſanges, der ausdrucksvollen Melodie und der bis in die unterſten Tiefen erſchütternden Harmonie, der Orgel und des Orcheſters, als ein großes Ganzes, von Gottes Größe mit derſelben Pracht und derſelben verführeriſchen Gewalt predigte, wie die ſchweigſamen Wunder der Malerei und der Architektur zu den Seelen der Getreuen ſprachen. Die Muſik erhielt ihren Rafael und Michel-Angelo in einer Perſon vereint, wie ſie zwei Jahrhunderte früher ihren Holbein und Albrecht Dürer gehabt hatte.

Zu derſelben Zeit, in welcher die Werke der heiligen Gattung zu dem wahren religiöſen Ausdrucke gelangten, wurde die weltliche Muſik ebenfalls eine unabhängige und reele Sache, und zwar vermöge des ihr eigenthümlichen harmoniſch-melodiſchen Styls. Gewöhnlich bringt man die Entſtehung dieſes Styls mit der Gründung des muſikaliſchen Drama's in Italien in Zuſammenhang. Das iſt aber ein Irrthum. Der melodiſche Styl beſtand bereits und war von dem Choralgeſange und der Fuge des ſechszehnten Jahrhunderts gänzlich geſchieden, auch war er das Product der nothwendigerweiſe thätigen Urſachen, welche bereits in dieſer Einleitung erwähnt wurden, und nicht einer zufälligen Urſache, wie es der Gedanke und die Begründung des Schauſpieles, das man jetzt Oper heißt, waren. Sobald man hinreichend Harmonie verſtand, um den Geſang auf nur halbwegs correcte und natürliche Weiſe begleiten zu können, ſo mußte das urſprüngliche und bis dahin unausgebildete Element der Muſik, ſeine zwar vergeſſenen aber nicht verjährten Rechte wieder einnehmen. Es ging mit dem Bedürfniſſe, Melodieen zu haben, wie mit all' den Bedürfniſſen, die vermöge fortſchreitender Civiliſation entſtehen: man fühlte es, ſobald den Componiſten die Möglichkeit gegeben war, es befriedigen zu können. Die Erfindung eines ausdrucksvollen Geſanges war aber für die Meiſter des ſechszehnten Jahrhunderts eine noch ſehr ſchwierige Sache, ſo daß ſie anfingen, dieſen neuen Styl an bereits fertigen Melodieen, das heißt an Volksliedern zu erlernen. Die Zeitgenoſſen Paleſtrina's wagten als Melodiſten noch nicht, mit Leichtigkeit und Anmuth die Eingebungen der einfachen Natur zu bezwingen. Man arrangirte neapolitaniſche Lieder mehrſtimmig; *(Canzonette, Villote* und *Villanelle alla Napolitana);* man variirte andere Nationallieder für Inſtrumente; man componirte *balletti* oder Tanz-Arien, die man ſpielen und nach denen man tanzen konnte. Von den erſten Tönen der Sing- und Tanzmuſik an, der Muſik für Jedermann, wurde Jedermann Muſiker; die Muſikfreunde erſtanden ſchaarenweiſe, gleich den Fliegenſchwärmen, welche die erſten Strahlen der Frühlingsſonne hervorlockt. Man wird es mir ohne Zweifel danken, wenn ich ein Muſter der Muſik gebe, welches die Dilettanten des ſechszehnten Jahrhunderts entzückte. Ein *balletto* von Gaſtoldi de Carravaggio (es befindet ſich in einer 1581 herausgekommenen Sammlung) wird zeigen, welcher Art die vielſtimmigen Piecen des eleganten Styls jener Zeit waren.

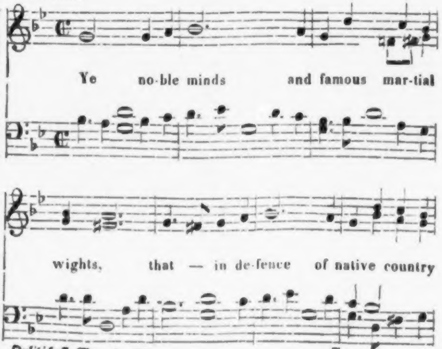
L'innamorato.

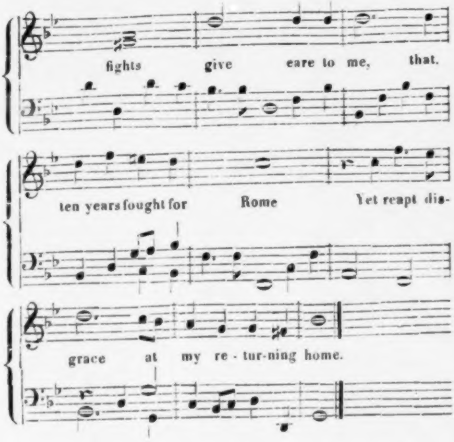

A lie-ta vi - ta Amor c'in-vi - ta Fa la la la la
la la la chi giojir bra-ma se di cor a - ma


do nera il core a un tal Sig-no-re Fa la la la la la
la la la la

Das klingt beinahe wie moderne Muſik, wie man ſieht, ſowohl was Melodie als was Harmonie anbelangt. Man verändere einige vollkommene Accorde, die gegen die modale Verbindung anſtoßen, in Septimen-Accorde, und man wird einen kleinen, melodiſchen, wohl cadenzirten, ganz correct geſchriebenen Chor unſerer Zeit haben, deſſen Ausdruck zwar ziemlich gewöhnlich iſt, der aber vor 250 Jahren ſehr originell ſeyn konnte. Das Folgende iſt aber noch viel merkwürdiger und intereſſanter; es iſt eine alte engliſche Ballade für eine Stimme, mit Begleitung des Claviers. Sie wurde von Bird inſtrumentirt und variirt.

Fortune.


Ye no-ble minds and famous mar-tial
wights, that — in de-fence of native country


fights give eare to me, that.
ten years fought for Rome Yet reapt dis-
grace at my re - tur-ning home.

Dieſe, einem Muſikbuche (**Virginal-Book**) der Königin Eliſabeth entnommene Piece, erſcheint mir in mehr als einer Hinſicht bemerkenswerth. Obgleich die Melodie von ***Fortune***, ſelbſt zu Eliſabeth's Zeit für alt galt, ſo möchte man ſie doch, vermöge ihrer Wendung und ihres Ausdruckes, für eine von geſtern halten. Die Tonart derſelben iſt ſo präcis, die Modulation ſo beſtimmt angegeben, daß Bird, trotz der harmoniſchen Ueberlieferungen des ſechszehnten Jahrhunderts, ſich hier in keinem Accorde geirrt hat, daß er den Geſang ganz auf moderne Weiſe bekleidete, und ſelbſt dem Baſſe jenen charakteriſtiſchen Gang gegeben hat, der ihn vor den anderen Stimmen auszeichnen muß, und den er nie zuvor gehabt hat. Melodie und Baß umſchlingen ſich hier in fruchtbarer Vereinigung, um ſich nie wieder zu trennen, um von nun an einen Leib und eine Seele auszumachen. Ein großer Moment in der Geſchichte der Muſik. Hier ſehen wir die Muſik den ungeheuern Kreislauf ihrer Elementar-Fortſchritte vollenden, und dadurch, daß ſie an ihren Ausgangspunct gelangt, ihr Ziel erreichen: hier vereinigen ſich die beiden Elemente der Muſik, eines durch das andere gereinigt, verbeſſert und vervollſtändigt, auf ihr gemeinſchaftliches Princip zurückgeführt, in ein unauflösliches Ganzes, nachdem ſie Jahrhunderte lang gleich zwei heterogenen und feindlichen Fractionen geweſen waren, wovon die eine eine unvollkommene Wiſſenſchaft, und die andere eine unfruchtbare Natur vorſtellte. Der lange Antagonism der Muſik im Zuſtande der Natur und der Muſik im Zuſtande der Kunſt erliſcht in der wundervollen Romanze, die ich oben gegeben habe, und welche ich mit Recht ſo benenne, denn man könnte ſie heute noch ſingen, ohne daß Jemand ihr Alter erriethe.

Das muſikaliſche Drama, an welches wir jetzt gelangen, und welches gerade mit dem ſiebenzehnten Jahrhunderte ſeinen Anfang nimmt, war ſo weit davon entfernt, bei ſeiner Entſtehung zur Vervollkommnung des melodiſchen Styls beizutragen, daß es im Verlaufe von fünfzig Jahren weder einen Chor, noch eine Cantilene hervorbrachte, welche ſich nur entfernt mit den oben angeführten Beiſpielen meſſen könnten. Um etwas Beſſeres zu finden, muß man bis auf Stradelli und Cariſſimi herabgehen.

Wie ſchwach, wie unbedeutend und wie wenig im Verhältniſſe zu ihren Endreſultaten auch die erſten lyriſch-dramatiſchen Verſuche waren, welche die Oper erzeugten, ſo verdienen ſie doch nichtsdeſtoweniger unſere ernſteſte Aufmerkſamkeit. Wenn auch die Idee des lyriſchen Drama's nicht die nothwendige Urſache war, ſo war ſie doch in ihren entfernten und im Anfange vollkommen unvorhergeſehenen Folgen das thätigſte Beförderungsmittel dieſes außerordentlichen Anſtoßes, der im achtzehnten Jahrhunderte die Kunſt ſo hoch und ſo weit erhob, und von welchem das unſrige den Zweck zu definiren und das Ziel zu beſtimmen hatte, über welchen hinaus man ſchon einen weitern Fortſchritt erkennt, der ſchon mehrmals gewechſelt hat, noch wechſelt, fortwährend wechſeln wird, welcher aber nichtsdeſtoweniger ein unbeſtreitbarer Fortſchritt in allen Zweigen der Compoſition ſeyn wird, wie ſie es bis zu Mozart's Zeiten einſchließlich war.

Der Gedanke des muſikaliſchen Drama's gebar zuerſt das Recitativ, welches eine ſeiner erſten Bedingungen war; ſodann, als dieſe beſſer begriffen wurde, ſah man nach und nach daraus entſtehen: die dramatiſche Melodie, welche allein die Gattung feſtſtellen konnte, und die Inſtrumentalmuſik in großer Symphonie, welche zur Begleitung des Geſanges in einem großen Schauſpielhauſe unumgänglich nothwendig geworden war, ſeitdem der Geſang einer einzelnen Stimme übertragen werden, und endlich die Virtuoſität mit all' ihren Blendwerken. Unter der ausſchließlichen Herrſchaft des contrapunctiſchen Styls beſchränkte ſich das Talent der Ausführung natürlicher Weiſe darauf, im Tacte zu bleiben und nicht zu detoniren.

Ich kenne keinen Schriftſteller, der ſich die Mühe gegeben hätte, bemerklich zu machen, daß ein ſo fruchtbringender Gedanke, dem Geiſte der Menſchen, welche ihn faßten, nur als eine literariſche und der Muſik nur wenig günſtige Verbeſſerung erſchien, wie der Leſer weiter unten ſelbſt ſehen wird. Es ſcheint mir, daß man dieſen Umſtand nicht ohne eine Bemerkung und ungeprüft übergehen kann.

Die Verwendung der Muſik zu den theatraliſchen Vorſtellungen geht ſo weit zurück, als dieſe Vorſtellungen ſelbſt. Schon bei den Griechen war die Muſik von der Tragödie und Komödie unzertrennlich; im Mittelalter füllte ſie zum Theil die heiligen Poſſenſpiele aus, die man Myſterien, geiſtliche Stücke und ſacramentliche Handlungen nannte; ſpäter verwendete man ſie zu den Zwiſchen- und Maskenſpielen! bei den Balleten mußte man ſie haben; und nachdem die Stücke überhaupt einen regelmäßigern Charakter angenommen hatten, diente ſie, wie in unſeren Tagen, dazu, die Zwiſchenacte auszufüllen. Zuweilen nahm man ſie auch bloß als eine Zugabe oder als Epiſode in ein Werk auf. Aber keine dieſer Verwendungsarten der Muſik bei Theaterſtücken brachte das muſikaliſche Drama hervor, oder war auch nur der Anfang deſſelben. Keine war ein Theil des Fundamental-Princips, daß der Geſang die natürliche

Sprache oder die einzige Form des Wahren in der Oper ſey, wie es die Verſe in einer Tragödie in gereimter Sprache ſind, und folglich aus dieſem Grunde nie unterbrochen werden dürfe, wenn nicht ein poetiſcher Widerſinn und eine Lüge daraus entſtehen ſolle. Uebrigens fehlte es mehr daran, daß man nicht wußte, wie man es angreifen ſolle, als an den richtigen äſthetiſchen Begriffen. Es gab noch keinen für das Theater paſſenden Styl, und Niemanden, der das Bedürfniß deſſelben verſtanden hätte. Der dramatiſche Styl war ohne Nutzen, ſo lange die Muſik ſich nicht mit der Handlung identificirte und gleichſam nur als eine Zugabe erſchien, die man nach Willkür mitlaufen laſſen oder weglaſſen konnte. Hymnen und Chöre der Teufel im Choralgeſange, Volks-Melodieen, Arien zum Tanzen, ein Untereinander der Inſtrumente und zuweilen eine Art von muſikaliſchem Recitiren, voll der poſſierlichſten Ungereimtheit, wie das *Ballet comique de la Royne* zum Beiſpiel*), mehr verlangte der Geſchmack des Publicums nicht, und Alles ſtimmte in dieſem Schauſpiele vollkommen mit einander überein. Poet und Muſiker konnten ſich als Brüder umarmen; Keiner hatte dem Andern Etwas vorzuwerfen, noch brauchten ſie ſich zu beneiden.

Im Ganzen war dieſe Art noch beſſer als der madrigaliſche Styl, der gegen das Ende des ſechszehnten Jahrhunderts auf dem Theater vorherrſchte, wovon der *Antiparnasso d'Orazio Vecchi*, der in Modena im Jahre 1581 geſpielt wurde, einen Beleg bildet. In dieſer *commedia* armonica ſind Chöre und Monolog ſämmtlich in Madrigalen geſchrieben. Man denke ſich den Helden des Stückes, der ſeine Leiden oder ſeine Liebe in einer fünfſtimmig fugirten Arie hererzählt. Die Sänger befanden ſich hinter den Couliſſen, und der Schauſpieler, der um der größern Täuſchung willen ſich ebenfalls ſingend ſtellen mußte, führte, wie ich vorausſetze, eine entſprechende Pantomime aus.

---

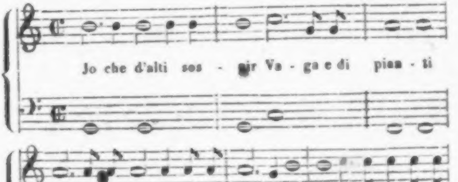
*) Am Hofe Heinrichs III., Königs von Frankreich, 1581 gegeben.

Einige adelige Florentiner, Leute von Geiſt und Geſchmack, an deren Spitze Giovanni Bardi, Graf von Vernio ſteht, fühlten lebhaft das Lächerliche der Verwendung des Madrigal-Styls auf dem Theater und den Nachtheil, der daraus für die dramatiſche Kunſt erwachſen mußte. Der Graf Vernio und ſein zahlreicher Anhang von Freunden und Schützlingen bildeten einen literariſchen Cirkel unter ſich, eine jener tauſenden von Akademieen mit und ohne Namen, mit denen ſich damals die Halbinſel zu bedecken anfing. Alle dieſe Leute waren Helleniſten, Latiniſten, Belletriſten, Philologen und Archäologen, auch Dilettanten; aber es ſcheint, daß dieſe ſämmtlichen Mitglieder weit mehr im Sophokles und Euripides, als im Contrapuncte bewandert waren. Aus dieſem Grunde mußten ſie auch weniger wie Andere Geſchmack an der gelehrten Muſik ihrer Zeit finden, welche den Dilettantism ſo wenig begünſtigte und deren Anerkennung die Studien und ſpeciellen Kenntniſſe eines Mannes vom Fache erforderte. Namentlich mißfiel ihnen die mehr als unmenſchliche Behandlung, welche die Contrapunctiſten den Dichtern angedeihen ließen. Wir haben bereits geſehen, wie zerſtörend der alte Fugenſtyl, nicht allein auf die poetiſche Harmonie, ſondern auch auf die ganze grammatikaliſche Conſtruction einwirkte. Man wiederholte die Worte bis in's Unendliche; man verlängerte die Sylben ohne Maß und Ziel; man veränderte die Längen in Kürzen und umgekehrt; man zerriß die Sätze ohne alles Mitleiden; man warf einem zu gleicher Zeit den Anfang, die Mitte und das Ende eines Satzes in's Ohr; der Text war nichts als ein verſtümmelter und unkenntlich gewordener Cadaver, von dem man faſt ohne Metapher hätte ſagen können: *disjectae membra poetae*. Schon ſeit lange erweckte die beleidigende Verachtung oder vielmehr dieſe Taſchenſpielerei mit den Worten den gerechten Unwillen der Literaten. Den Mißbrauch der Muſik, wie ſie war, zu verbeſſern, wäre von geringen Folgen geweſen; die Fuge war ihrer Natur nach unverbeſſerlich. Man mußte ſie vernichten; man mußte eine neue Muſik ſchaffen, die anders als der Contrapunct und anders als die Volksmelodieen lautete, welche nicht würdig waren, mit der edeln und claſſiſchen Poeſie verbunden zu werden, wie ſie, ohne allen Zweifel, unſere Schöngeiſter von Florenz ſie machten. Wo ſollte man aber die Elemente dieſer Neuerung hernehmen? Welches Vorbild ſollte man erwählen? Mit wem anders ſollte man ſich gegen die lebenden Muſiker verbinden, wenn nicht mit den todten, von denen alle Weisheit und alles Licht herrührte? Man beſchwor alſo den Geiſt der griechiſchen Muſik herauf in den Saal der akademiſchen Brüderſchaft des Palaſtes Vernio, wie es die alten Geſetzgeber der Harmonie ſechs oder ſieben Jahrhunderte zuvor auch gethan hatten. Dießmal antwortete das Geſpenſt unverſtändlich auf die an daſſelbe gerichteten Fragen. Man gefiel ſich nämlich nicht mehr darin, Boethius zu commentiren; man ließ die Theorie bei Seite, und hielt ſich einzig an einige Begriffe, die ebenſo gewiß ſchienen, als ſie deutlich waren, und aus welchen man einen unmittelbaren und praktiſchen Nutzen ziehen konnte. Es war alſo klar erwieſen, daß die Griechen ihre Theaterſtücke mit Muſikbegleitung von Anfang bis zu Ende recitirten; daß ſie Inſtrumente beſaßen, welche die Stimme ſtützten und begleiteten; daß die Chöre bei ihnen im Chore und die Hauptperſonen allein ſangen; daß ihre Geſangſprache ſich nicht ſehr von dem Fallen und Steigen der Worte entfernte; daß ſie, ſo zu ſagen, keinen eigentlichen Rhythmus hatten u. ſ. w. u. ſ. w. Nach dieſen Anhaltspuncten und unter der perſönlichen Leitung des Grafen Vernio machte Vincenzio Galilei, der Vater des großen Galilei und einer der eifrigſten Vorkämpfer gegen die zeitgenöſſiſche Muſik, die Verſuche zu einer Monodie (einſtimmiger Geſang, Solo) oder Declamation vermittelſt Noten. Er recitirte, ſo gut er konnte, ein Bruchſtück aus Dante, die Epiſode des Grafen Ugolino, wobei er ſich mit der Laute begleitete; und die ganze Akademie klatſchte mit Entzückung, der, dießmal echten Wiedergeburt der Alten, Beifall zu. Alle meinten, daß der moderne Contrapunct vor dieſem Schattenbilde in Staub zerfallen müſſe, das eben ſo wenig Form als Subſtanz hatte, und das mit dem Namen stilo nuovo, stilo *rappresentativo* oder *recitativo* und *musica parlante* getauft wurde. Es gab, wie uns die Geſchichte berichtet, viele Perſonen, die ſich über Galilei und ſeinen rauhen Styl ſehr luſtig machten. Es waren dieß Ignoraten, Contrapunctiſten und Melodiſten, die Nichts von der ſprechenden Muſik verſtanden, weil ſie griechiſch mit ihnen ſprach, was dieſen Leuten hebräiſch klang.

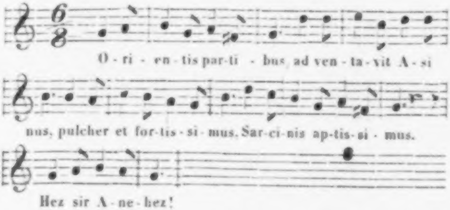
In hohem Grade ermuthigt durch dieſen Succeß im kleinen Kreiſe, entſchloß ſich die Geſellſchaft Bernio, die erhabene Erfindung im Großen auszubeuten, ſie in ihrer wahren Beſtimmung anzuwenden, nämlich auf dem Theater, das ſie neu geſtalten ſollte, indem ſie die Muſik zum Schweigen und die Poeſie zum Singen brächte, die ſchon lange nicht mehr ſang, obgleich ſie beharrlich behauptete, daß ſie ſinge; der Plan wurde ebenſo raſch ausgeführt als entworfen. Rinuccini, einer der Dichter der Geſellſchaft, machte die Gedichte; zwei andere Glieder, die ſich Muſiker nannten, Peri und Caccini, denen ſich Monteverde ſpäter anſchloß, ſetzten die Declamation und die Orcheſterbegleitung in Noten, und ganz Florenz klatſchte voll Bewunderung den auf einander folgenden Vorſtellungen von *Dafne*, *Euridice*, *Arianna*, *Orfeo* und anderen Stücken Beifall zu, die man mit Recht als den Anfang der Oper betrachtet, obgleich kein Schauſpiel auf der Welt derſelben weniger gleichen kann. Man urtheile ſelbſt.

Prolog zur Euridice,

geſungen durch die Tragödie ſelbſt und durch ſieben Stanzen wiederholt.


Jo che d'alti sos - pir Va - ga e di pian - ti
Spars' or di Doglia, or di minaccieil Vo-to Fei negl' ampi Te-
atri al po-pol' fol - to scu-lo - rir di pie - tà vol-
ti e sem bian-ti.

Zieht aber nicht jeder Muſikfreund dieſer Muſik, welche ſpricht und durchaus Nichts ſagt, dieſem harmoniſchen und melodiſchen Nichts, dieſen mörderiſchen Octaven und Quinten folgendes vor:


O - ri - en - tis par-ti - bus ad ven - ta - vit A - si
nus, pulcher et for-tis - si - mus. Sar-ci-nis ap-tis-si - mus.
Hez sir A - ne - hez!

jenes ſteinalte Lied, das man das ganze Mittelalter hindurch bei gewiſſen Feſten ſang.

Wir dürfen dabei nicht überſehen, daß es zu den Zeiten des Giovanni Bardi ſchon die Werke von Paleſtrina und Allegri gab; es gab Kirchen-Concerte von Viadana, die, ohne deßhalb aufzuhören, kirchlich zu ſeyn, doch ſehr melodiſch waren; es gab die Madrigale von Lucca Marenzio, in denen durch die Fuge einige Anmuth und Zierlichkeit durchſchimmerte; es gab die Madrigale von Monteverde, die noch mehr und beſſern Geſang hatten, als die von Marenzio; es gab die hübſchen neapolitaniſchen Lieder und andere, von denen wir geſprochen haben; mit einem Worte, es gab gute Muſik. Um ſich alſo mit einer ſo ärmlichen Entdeckung als der *stilo nuovo* zu brüſten, um ihn anderen Productionen weit vorzuziehen, von denen einige vorzüglich, die anderen genial und voll Kunſt, wieder andere ſelbſt für Jedermann angenehm und verſtändlich waren, mußte man ſich nicht allein nichts um die Muſik kümmern, ſondern ſie gar nicht empfinden. Es ſtellt ſich demnach klar heraus, daß der Gedanke der Neuerer auf eine literariſche Verbeſſerung hinauslief, deren Folgen die Muſik tödten mußten und nur das Wort am Leben erhalten hätten. Man wollte an den Muſikern das Wiedervergeltungsrecht üben.

Aber, wird man mir einwerfen, da der Graf Vernio und ſeine Freunde ſo wenig Muſikliebhaber waren, warum ließen ſie auf dieſe Weiſe die Theaterſtücke ſingen, während doch die ſchlechteſte gewöhnliche Declamation hundertmal beſſer geweſen wäre? Man vergeſſe jedoch nicht, daß dieſer Beſchützer der Schriftſteller ſelbſt ein ſehr eifriger Helleniſt war, und daß er in dieſer Eigenſchaft die Vervollkommnung der dramatiſchen Kunſt in einer unauflöslichen Verbindung der Poeſie mit dem Geſange erblicken mußte, einem Geſange jedoch, der Sklave des Wortes, ohne Melodie und ohne Harmonie, gerade wie der der Griechen war. Er täuſchte ſich, wie man ſieht, ſowohl in ſeiner Anſicht über das Drama im Allgemeinen, als über die Mittel des lyriſchen Drama's im Beſondern; er täuſchte ſich über Alles; und eben ſeine Irrthümer, ſeine Vorurtheile als Gelehrter waren es, die ihn zu dem ſo wahren und ſo logiſchen Schluſſe, in einem entgegengeſetzten Sinne führten, nämlich: daß man vor Allem auf der Scene einer ſprechenden Muſik bedürfe (allerdings ſprechend; das heißt nachahmend, analog, ausdrucksvoll an ſich ſelbſt (alſo gerade das Gegentheil von der ſeinigen); und, daß zweitens die Muſik niemals eine Unterbrechung erleiden dürfe, ſobald ſie einmal weſentlich in die Handlung eingreife. Für Vernio bedeutete dieß ſoviel als keine Harmonie, keine Melodie und keinen muſikaliſchen Ausdruck. Uns bedeutet aber dieß deren unausgeſetzte Fortdauer. Den Erfindern der Monodie wurde alſo der ſonderbare Ruhm zu Theil, die wahren Grundſätze zwar aufzuſtellen, dieſe aber verkehrt auszulegen, und, wo möglich noch ſchlechter anzuwenden. Es ging ihnen gerade wie den Alchemiſten. Sie fanden Nichts von dem, was ſie ſuchten, weder die antike Geſangſprache, noch die griechiſche Tragödie, noch ihre wundervollen Effecte, aber die Verfolgung dieſer Art von Stein der Weiſen, öffnete die Wege zu ſehr intereſſanten und koſtbaren Entdeckungen anderer Art. Abgeſehen von den archäologiſchen Träumereien und der Abgeſchmacktheit der Mittel, deren ſie ſich bedienten, lag in dem Grundgedanken der Florentiner Gelehrten etwas ſehr Vernünftiges. Dem Dichter ſein Recht zurückzugeben, verſtanden zu werden, und die Muſik an das Stück durch fortdauernde und unauflösliche Bande zu knüpfen, deren Nothwendigkeit bis jetzt Niemand begriffen hatte, das hieß den großen Grundſatz der lyriſch-dramatiſchen Wahrheit in ſeiner ganzen Ausdehnung ausſprechen. Ein erleuchteter und fruchtbringender Grundſatz, der nothwendiger Weiſe in einer ſpätern Epoche und in geſchickteren Händen Meiſterwerke zu Tage fördern mußte. Für die gelehrte Welt war es genug, von dem Wege geſprochen zu haben, der einzuſchlagen wäre; dabei mußte ſie ſtehen bleiben und nicht die Marſchlinie vorzeichnen wollen. Alles Uebrige war Sache der Muſiker.

Es iſt wahr, es gab einen ſehr berühmten und ſehr gelehrten Mann, Monteverde, der von Anfang an ſich in das Unterfangen des *stilo nuovo* miſchte. Monteverde war der Erneuerer einer andern Gattung, und als Solcher dem Tadel ſeiner Mitbrüder ausgeſetzt. Der Verdruß, welchen ihm dieſe Kritiken verurſachten, die oft nur zu verdient waren, die Hoffnung ſich in einer neuen Laufbahn auszuzeichnen, und vielleicht irgend ein Teufel, der ihn antrieb, veranlaßte ihn ſprechende Muſik zu machen, und, weil er Peri und Caccini hatte übertreffen wollen, ſo ſprach er noch viel ſchlechter, als dieſe*). Es war dieß eine gerechte Züchtigung für ſeine Abtrünnigkeit. Er hatte um eines eiteln Götzenbildes willen den Cultus des Contrapunctes aufgegeben, zu welchem ihn ſein Beruf und ſeine wahren Gefühle führten. Der unerträgliche Theater-Componiſt wurde ſpäter ein vortrefflicher erſter Capellmeiſter an der St. Marcuskirche in Venedig.

Während die florentiniſche Geſellſchaft den darſtellenden Styl am profanen Drama in Anwendung brachte, machte ein römiſcher Edelmann, Emilio del Cavaliere, einen Verſuch am heiligen Drama oder Oratorium. Die Genie's begegnen ſich zuweilen ebenſo wie die ſchönen Geiſter. Das Oratorium war eine Fortſetzung der alten Myſterien oder heiligen Handlungen, die man nicht mehr ſpielte, welche man aber, um die Menge herbeizuziehen, noch immer in einigen Kirchen Rom's ſang. Durch eine Ausnahme aber, oder eine Vergünſtigung, deren Grund uns die Geſchichte nicht mittheilt, wurde das heilige Drama Cavaliere's, welches *l'Anima et il Corpo* hieß, in Rom mit Tänzen, Decorationen und allen Bedingungen eines wirklichen Schauſpiels auf einem Theater aufgeführt, das in nächſter Umgebung der Kirche *Santa Maria della Vallicella* liegt, ~~aufgeführt~~. Cavaliere's Recitativ erſcheint mir etwas weniger ſchlecht, als das der Florentiner, inſofern es ſich mehr dem Kirchengeſange nähert. Die Chöre verdienen die Mühe nicht, daß man von ihnen ſpricht.

---

*) Ich urtheile ſo nach den Beiſpielen, die ſich in Burney vorfinden.

Eine dritte Gattung, deren ſich die darſtellende Muſik bald bemächtigte, war die Kammer-Cantate oder das recitirende Drama, welches, von Anfang an mit dem Geſchicke der Oper verbunden, nach und nach die verſchiedenen Umformungen davon annahm, Meiſterwerke unter den Federn von Cariſſimi und Scarlatti hervorbrachte, und als Gattung in dem bewunderungswürdigen *Orfeo* von Pergoleſe erloſch.

Das Auftreten der ſprechenden Muſik hatte einen gleich ungeheuern Erfolg in dem heiligen wie in dem profanen Drama. Wie ſoll man ſich den Beifall dieſer monotonen und einſchläfernden Recitation, dieſes ermüdenden Pſalmodirens erklären, deren Form und Accent die ruſſiſchen Bettler allein beibehalten zu haben ſcheinen. Es iſt dieß, ich geſtehe es, nicht die anmuthigſte Art, um Almoſen zu betteln, aber ich behaupte, daß es das ſicherſte Mittel iſt, eines zu erhalten. Der erklärteſte Geizhals vermöchte einer ſolchen Aufforderung nicht zwei Minuten zu widerſtehen. Und doch hielt die ſchöne Welt des ſiebenzehnten Jahrhunderts dieſen Geſang aus, der ganze Stunden lang fortdauerte, ja ſie applaudirte, war entzückt, begeiſtert, bezaubert davon? War es die Muſik von Peri und Caccini, die dieß hervorbrachte? Nein, gewiß nicht; man müßte mehr als leichtgläubig ſeyn, um dieß zu glauben. Die Menſchen von damals hatten Nerven wie wir; und wenn ihnen etwas in der Oper gefiel, ſo war es ſicher nicht die Muſik, ſondern viele andere Dinge, die ihr Intereſſe und ihre Empfindungen in Anſpruch nahmen, ſie verhinderten, den ganzen Eindruck dieſer Muſik zu faſſen und ſie wie gefühllos machten. Die Oper jener Zeit war eine Beluſtigung für Fürſten, ein ſeltenes und prächtiges Schauſpiel, das nur für feierliche Gelegenheiten vorbehalten war, bei welchen der ganze Pomp des Hofes und der Glanz der feſtlichſten Gala entfaltet wurde. Euridice, zum Beiſpiel, wurde während der Feſtlichkeiten aus Veranlaſſung der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria von Medicis gegeben. Wenn man die Ehre hatte, zu Feſten dieſer Art zugelaſſen zu werden, ſo fühlte man ſich zu behaglich und zu glücklich, namentlich waren die Augen viel zu beſchäftigt, als daß man die Elemente eines Schauſpiels mit jener ruhigen Aufmerkſamkeit und jenem kritiſchen Geiſte analyſirt hätte, welche uns die Gewohnheit verleihen, das jetzt ein tägliches Vergnügen für Jedermann geworden iſt. Das Ganze des Schauſpiels entzückte die Zuſchauer, und dieſes Entzücken erſtreckte ſich auch auf die Muſik, auf die man nicht hörte.

Es ſteht übrigens eine Thatſache feſt, welche bis zur

Evidenz beweiſ't, in welche Verachtung die ſprechende Muſik von dem Augenblicke an bei den Italienern ſank, als ſie aufhörte, etwas Neues zu ſeyn. Nachdem die Oper aus ihrer hohen Sphäre herabgeſtiegen war, und ſich in eine induſtrielle Unternehmung, die *Impresa* verwandelt hatte, was etwa um die Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts der Fall war, bemerkten die Unternehmer auf ihren Ankündigungen weder den Namen des Dichters, noch den des Componiſten. Dagegen las man den Namen des Maſchiniſten mit großen Buchſtaben gedruckt. Worte und Muſik zählten alſo in der Oper für nichts! Natürlich, ein auf die eine oder andere Weiſe ſo gänzlich leeres Schauſpiel konnte nur durch großen ſceniſchen Aufwand intereſſiren und ſich halten. Man mußte zu all' den Kindereien, welche die Augen beſtechen, ſeine Zuflucht nehmen; man ſah die mythologiſchen Gottheiten an Seilen vom Himmel herabfahren und mittelſt Verſenkungen aus dem Tartarus heraufſteigen; die Scene wimmelte von Nymphen, Satyren, deren Spiele, Gelächter, Scherze und Liebeständeleien, das Publicum entzückten; und um alle dieſe Wunder zu krönen, ließ man ganze Schwadronen Cavallerie auf dem Theater in den Stücken manövriren, in welchen die Heroen der griechiſchen und römiſchen Geſchichte erſchienen; das Publicum intereſſirte ſich mehr für die Pferde als für die Reiter, wie auch nicht anders zu erwarten war. Zwiſchen dieſen zwei Claſſen von Perſonen war die Partie nicht gleich. Die Sänger ſangen nicht und ſpielten kaum, während die Pferde des ſiebenzehnten Jahrhunderts wohl ſchon einige Talente der unſrigen beſitzen konnten.

Das Schauſpiel in Italien war alſo gerade ebenſo beſchaffen, wie das ſpätere in Frankreich, welches die Zeitgenoſſen Ludwig's XIV. als den allgemeinen Vereinigungspunct der ſchönen Künſte und als das Wunder der Wunder betrachteten. Quinault, die 24 Violinen des Königs und vor Allem das Geld des Königs, gaben in der That Baptiſte Lulli einigen Vortheil vor ſeinen italieniſchen Vorgängern; Boileau war darum nicht weniger der beſte Beurtheiler in Frankreich, als er ſagte, daß man ſich Nirgends mit ſo großen Koſten langweilen könne, als in der Oper.

Wir können nicht allen Verbeſſerungen, Fortſchritten und Umwandelungen des lyriſchen Drama's folgen. Dieß iſt die Aufgabe der Geſchichte. Die unſere beſteht darin, in Kürze den Geiſt der Epochen zu ſchildern und ſchließlich anzudeuten, in welcher Hinſicht jede derſelben dazu beigetragen habe, die Mozart'ſche Epoche vorzubereiten. Wir laſſen die Thatſachen und Eigennamen in den Hintergrund treten, welche wir bei dem Leſer als bekannt vorausſetzen, und ſprechen nur von den allgemeinen Tendenzen, welchen das lyriſche Drama bei den Italienern und Franzoſen gehorchte, den einzigen Völkern, welche ſich bis auf Mozart rühmen konnten, eine National-Oper beſeſſen zu haben.

Italien, welches bereits von ausgezeichneten Muſikern und einſichtsvollen Dilettanten wimmelte, beeilte ſich die unerträgliche Laſt eines ewigen Recitativs ohne Charakter und ohne Inſtrumentation abzuſchütteln. Schon waren Stradella, Cariſſimi, Ceſti, Cavalli erſchienen; Scarlatti folgte ihnen. Lauter jedem Muſikfreunde theure

Namen. Sie brachten der Welt das wahrhafte, das große Geheimniß des dramatiſchen Styls; ein Recitativ, das bereits anfing, ſich der grammatikaliſchen, logiſchen und redneriſchen Betonung zu fügen; ein Recitativ, das die natürliche Sprache redete, und außerdem noch etwas Beſſeres, die Melodie, die Arien. Das ſeither rein Natürliche in der Melodie geſtaltete ſich zum Idealen, das heißt zum Natürlichen in höchſter Vollkommenheit, das ſowohl über dem urſprünglichen Geſange vermöge der Euphonie, der Schönheit der Formen und der Mannichfaltigkeit des Ausdruckes, als nach der Zahl und der Auswahl der Accorde, aus denen ſie abſtammte, ſtand. Durch ſie allein wurde die Theatermuſik zu jener wunderbaren, bezaubernden, allmächtigen Kunſt für alle fühlenden Seelen, die man zwar früher ſchon geahnt, aber nie gekannt hatte. Die Italiener warfen ſich vor dieſem neuen Gott zu Boden, der ihnen die Welt unterwerfen ſollte; ſie führten den Geſang in der Oper ein; nach und nach opferten ſie ihm alle ihre alten Götzen auf, ſowohl den Olymp, wie den Tartarus, die Maſchinerieen und den Tanz, ja ſelbſt die Pferde. Noch einige Zeit und wir werden ihm ſelbſt das Drama zum Opfer bringen ſehen.

Die außerordentliche Begeiſterung, welche die oben genannten Componiſten ihren Mitbürgern einflößten, darf uns nicht überraſchen. Dieſe Menſchen entſprechen in der Reihenfolge des melodiſchen Fortſchrittes Paleſtrina. Im Gegentheil, man erſtaunt, wenn man die Geſangscompoſitionen von Cariſſimi durchgeht, dieſe, trotz ihrer großen Einfachheit, friſcher und von glücklicherer Erfindung, als eine Menge Arien zu finden, die ſich aus dem achtzehnten Jahrhundert herſchreiben. Ein einfacher chiffrirter Baß begleitet ſie, und es liegt zuweilen in dieſem Baſſe mehr Harmonie als in den Orcheſtern aus einer Epoche, deren ſehr alte Leute ſich noch erinnern könnten. Unſere Aufgabe kann nur darin beſtehen, die Urſachen dieſer relativen und localen geringern Beſchaffenheit in dem muſikaliſchſten Lande der Welt anzudeuten, zu einer Zeit, als die Kunſt bei anderen Völkern, welche vorher nur eine ſehr beſcheidene Rolle in der Geſchichte der Muſik geſpielt hatten, einen unermeßbaren Aufſchwung genommen hatte.

In dem Verhältniſſe, in welchem die dramatiſche Melodie durch neue Wendungen und Paſſagen ſich bereicherte, entwickelte ſich das Talent des Geſangsvortrages mit ihr, und fing an, auf die Arbeit der Componiſten zurückzuwirken. Die Sänger, welche ehemals mit dieſen nur eine Seele ausgemacht hatten, bildeten bald eine für ſich beſtehende Claſſe. Sie hatten ihr eigenes, von dem Maeſtro und Poeta ſtreng geſchiedenes Intereſſe, wodurch ſie Einen wie den Andern bald zu beherrſchen wußten. Unter allen Entzückungen, welche die Muſik zu verſchaffen vermag, ſteht das Vergnügen, welches eine ſchöne Stimme im Verein mit glänzender mechaniſcher Fertigkeit, die man Virtuoſität nennt, oben an, oder wird wenigſtens am Allgemeinſten empfunden. Wenn einmal die Dilettanten dieſen Genuß gekoſtet haben, ich verſtehe darunter den großen Haufen der Dilettanten, die den Künſtlern ihren Ruhm und ihre Einnahmen verſchaffen, ſo werden ſie in der Regel für alles Uebrige ziemlich gleichgiltig. Wenn nur die Muſik der Art iſt, daß ſie dem Lieblingskünſtler erlaubt, alle ſeine Mittel der Verführung und des Zaubers in Anwendung zu bringen; wenn nur das Drama, gleichviel auf welche Art, Gelegenheit zu Arien und Duetts für den erſten Sänger und die Primadonna bietet, ſo wird die Muſik für hinreichend gut, das Stück für hinreichend vernünftig erklärt werden. Die Sänger begriffen ihren Vortheil und machten ihn auch geltend. Da ſie beſſer wie der Maeſtro, ſowohl den Umfang ihrer perſönlichen Mittel, als die Möglichkeit des Solfeggiren's im Allgemeinen, und alle Feinheiten des Gewerbes kannten, vermittelſt welcher es gelingt, das Publicum für ſich zu gewinnen, ſo wurde ihnen bald ein großer Antheil bei der Compoſition einer Oper eingeräumt. Was ſie von dem Maeſtro als Cantilenen erhielten, gaben ſie ihm in Ausſchmückungen oder Fiorituren und Bravour-Paſſagen, welche unter ihrer Eingebung der Partitur einverleibt wurden, zurück. Kaum war man im Beſitz des unumgänglich Nothwendigſten für den Geſang, als ſich auch ſchon der Luxus der Paſſagen kundgab, was man aus *l'Orontea* von Ceſti erſehen kann, wo man in den erſten Theater-Arien, die componirt worden ſind, welche vorfindet.

Dieſes wachſende Ueberwiegen der Intereſſen der Ausführung über die vereinten Intereſſen der Partitur und des Buches hatte bei den Italienern die unvermeidliche Folge ihrer Ueberlegenheit in der Geſangskunſt, die ſie geſchaffen, in der ſie ſich ſo früh ſchon auszeichneten, und welche ſie ſo leidenſchaftlich liebten. Sie erklärt vollkommen das Geſchick der Oper in ihrem Lande.

Die Melodiſten des ſiebenzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hatten mit Sängern zu thun, die noch Kinder waren und kaum das ABC der Bravura kannten. Weit entfernt, ſich ihrem Einfluſſe zu unterwerfen, bildeten ſie ſie im Gegentheil durch ihren Unterricht und ihre Beiſpiele heran. Sie waren die Meiſter in Allem; ſie folgten frei ihren Eingebungen als intelligente und ſchaffende Künſtler, und zwar um ſo mehr, als die italieniſche Muſik noch nicht jene feſt beſtimmten Formen hatte, die ſie ſeitdem ſo auszeichneten und ihr ein nationales Siegel aufdrückten. Neben einem ſchönen Geſange konnten ſich die Maeſtri in anderen Hinſichten, in den Accompagnements, den Chören und Duetts als gewandte Leute zeigen; denn wir müſſen bemerken, daß Stradella, Cariſſimi, Scarlatti und nach ihnen der unſterbliche Leonardo Leo ebenſo gute Melodiſten, als gelehrte Harmoniſten und Contrapunctiſten waren. Sie waren für ihre Zeiten vollkommene Leute. Daher kommt es auch, daß ſie trotz ihres ehrwürdigen Alters ſich ein jugendliches Anſehen erhalten haben, und noch heute den Künſtlern zur Bewunderung und den Muſikern zum Studium dienen.

Einen ſehr weſentlichen Theil des Geſanges vernachläſſigten aber dieſe großen Melodiſten doch, wir meinen die Rhythmopöie (Tact-Ordnung). Ihren zuſammengezogenen und durch zu häufige Cadenzen*) gleichſam von einander vereinzelt ſtehenden Stimmſätzen fehlte es an Symmetrie und ſie fügten ſich nicht in Perioden. Ebenſo verhielt es ſich mit den Arien im Ganzen. Die Schüler Scarlatti's und Leo's halfen dieſem Uebelſtande ab; ſie gaben dem Stimmſatze die Entwickelung, welche er verlangte; ſie theilten die *Aria* in zwei Theile; ſie brachten das ***da capo*** oder die Wiederholung des erſten Theiles auf; ſie verlangerten die Ritornell's am Anfange und am Ende, und die Melodie verſchönerte ſich durch neue Reize in den Werken von Vinci, Pergoleſe, Haſſe und einer Menge anderer ausgezeichneter, aus der glänzenden neapolitaniſchen Schule hervorgegangener Componiſten.

---

*) Ich muß bei dieſer Stelle bemerken, daß ich das Wort Cadenz immer nach ſeiner Etymologie gebrauche, und Schlußfälle, das heißt Ruhepuncte der muſikaliſchen Periode darunter verſtehe.

Auf dieſe glücklichen Ergänzungen, welche die dramatiſche Melodie vollends in ihre Rechte einſetzte, mußte eine Umwalzung, ſowohl in der Tonſetzkunſt, die ſie in manchen Beziehungen vereinfachten, als in der Geſangskunſt, welche ſie bereicherten und der ſie eine unberechenbare Wichtigkeit verliehen, die Folge ſeyn. Die kleinen zerſtückelten Sätze der alten Meiſter verlangten noch Nachahmung und eine Vermiſchung von fugirtem Styl mit den Opernſtücken, was die Sänger zu einer genauen und buchſtäblichen Executirung der Muſik nöthigte; bei regelmäßigen, zahlreichen und reichlich entwickelten Perioden waren aber die nachahmenden Formen und ein verwickeltes Accompagnement nicht anwendbar, oder ſchien es wenigſtens nicht zu ſeyn. Man glaubte daher wohl daran zu thun, das Accompagnement auf ſeinen einfachſten harmoniſchen Ausdruck zurückzuführen. Ein verſtändiger und ſogar der einzig richtige Gedanke. Das Beſſere in dieſer Gattung wäre damals ebenſo über die Einſicht wie die Kräfte ſämmtlicher lebenden Componiſten gegangen. Die Vereinfachung der Begleitung, das war der Weg, um den weiteren Fortſchritten der Vocalmelodie eine freie Bahn zu öffnen; damit ließ ſie aber auch auf der andern Seite den Sängern ganz freies Spiel und gründete die Herrſchaft der Nebenſache, indem man dem Künſtler auf der glatten und elaſtiſchen Baſis einer Reihenfolge natürlicher Accorde das Mittel in die Hand gab, Alles unternehmen und ausführen zu können. Von da an gewannen die Sänger dem Maeſtro entſchieden den Rang ab, und im Beſitze des Vorrechtes des da capo gewöhnten ſie ſich daran, die Partitur als eine Sammlung von Thema's zu betrachten, deren Verdienſt allein von den Variationen abhing, welche die Wiſſenſchaft, das Talent und der erfinderiſche Geiſt des Executirenden ihnen beizufügen verſtand.

Die Art von Mitwirkung, welche einem Sänger bei der Compoſition einer Oper vorbehalten iſt, braucht wohl nicht definirt zu werden. Der Sänger kann und darf fordern, daß man ſich nach ſeinen Mitteln richte und daß man dieſen Geltung verſchaffe, ohne daß dabei andere Anſprüche verletzt werden, weil davon großen Theils das Gelingen des Werkes abhängt. In dieſer Hinſicht ſind die Intereſſen des Componiſten mit den ſeinigen eng verwebt, und es kann zwiſchen ihnen zu keinem Conflict kommen; ein friedliches Einvernehmen ſichert Beiden ihre gegenſeitigen Vortheile und Alles geht vortrefflich. Dieſe, auf die Natur der Sachen gegründete Verbindung, wurde in Italien bald umgekehrt.

Die Sänger, welche als Virtuoſen immer größer wurden, je unwiſſender ſie als Muſiker wurden, fühlten ſich mit einem Male hinreichend ſtark, um den Componiſten, nach welchen ſie executirten, den Zuſchnitt, die Intentionen, die Verzierungen, die Ausdehnung, die ganze Oekonomie der Muſikſtücke vorſchreiben zu können. Sie befahlen mit einem Worte wie der Meiſter dem Geſellen. Wenn man mit einem Blicke die Folgen des Wechſels der Rollen überſehen will, ſo braucht man ſich nur zu vergegenwärtigen, was der gnädige Wille des Sängers im Allgemeinen repräſentirt (der häufig Nichts als eine Maſchine iſt), der die wichtigſten Rechte des Künſtlers vertritt und der den geiſtigen Theil der Arbeit übernimmt. Dieſer gnädige Wille repräſentirt unabänderlich die Geſchmacksrichtung der Zeit, die angenommenen Formen, die gern gehörten Wendungen und Paſſagen, die Mittel, welche der Erfahrung zufolge gefallen; er repräſentirt die Routine und ſonſt Nichts. Denn es iſt eine ausgemachte Sache, daß, weil das Publicum Nichts wollen kann, als was ihm gefällt, und dem Nichts gefallen kann, als was es kennt, die Sänger ihrerſeits ein ewiges Wiederkauen, das von unfehlbaren Beifallsbezeugungen begleitet iſt, neuen Conceptionen ſtets vorziehen werden, die vielleicht entweder nicht gefallen, oder wenn ſie gefielen, dem Meiſter mehr Ehre einbringen könnten, als ihnen ſelbſt. Ich weiß, daß das Ohr ebenſoſehr ein Gewohnheitsding, als unbeſtändig iſt; erſteres, weil es an Eindrücken, die ihm ungewohnt ſind, leicht ſich ſtößt; letzteres, weil die ewige Wiederholung einer und derſelben

Sache es leicht ermüdet. Da waren aber die Sänger, welche noch viel beſſer als die Maeſtri das Bedürfniß nach zeitweiſen Neuerungen befriedigen konnten, ohne die Formen, welche Routine nach und nach geheiligt und gewiſſermaßen national gemacht hatte, zu verletzen. Da die Geſangskunſt im Fortſchritte begriffen war, ſo kam jede Generation von Virtuoſen mit einem Vorrathe von Verzierungsmelodie, Geſangsverzierungen und Bravourſtücken zum Vorſchein, welche nach Quantität und Qualität den Vorrath ihrer Vorgänger weit überwogen. Die Componiſten waren gezwungen, ſich dieſen neuen Bedingungen zu fügen. Andere Sänger, andere Muſik; ſo hieß in Italien die Regel, welche ſelbſt der einſichtsvolle Burney ohne die mindeſte Einſchränkung unterſchreibt. Auf dieſe Art wurde die Oper zum großen Theile aus melodiſchen Gemeinplätzen, die ſich nicht veränderten und aus einer gewiſſen Menge ſtets veränderlicher Fiorituren fabricirt, weil ſie von der Summe der Ausführungsmittel und den Capricen der Mode abhing. Wenn eine Primadonna, ein *Musico* von Ruf den Schauplatz des Theaters oder der Welt verlaſſen hatten, ſo nahmen ſie ſämmtliche Werke ihres Ruhmes mit an den Ort ihrer Zurückgezogenheit oder in ihr Grab. Werke dieſer Art veröffentlichen zu wollen, wäre folglich ganz unnöthig geweſen. Man copirte ſie, vertheilte ſie, ſo lange ſie Beifall fanden, an Dilettanten entweder ganz oder in einzelnen Nummern, und faſt nie wurden ſie gedruckt. Ehe noch eine Ausgabe fertig geworden wäre, hätte ſie ſchon Niemand mehr gewollt. Daß mit dieſen Elementen und dieſem Syſteme der Compoſition, die Muſik nie friſcher, anſprechender, mehr der augenblicklichen Zeit angepaßt war, als die der italieniſchen Oper des achtzehnten Jahrhunderts, wird man unter dieſen Umſtänden leicht begreifen. Immer dieſelbe und immer neu; aber eben darin lag auch der Grund, warum dieſe Muſik leerer und fader als die irgend einer andern Epoche erſcheint. Die Mode von geſtern erſcheint auch immer älter als die von vor hundert Jahren.

Was wurde aber aus der muſikaliſchen Tragödie, aus dem antiken Schmerze, unter der Oberherrſchaft der modernen Orpheuſe? Die Tragödie, als ſie ſah, daß Niemand mehr an ſie dachte, weder der Poeta, noch weniger aber der Maeſtro, am Allerwenigſten aber die Sänger, ſo verließ ſie den lyriſchen Schauplatz, kaum nachdem der Prolog zur Euridice ſie dahin gerufen hatte, indem ſie in ihrem Unwillen ſchwur, keinen Fuß mehr in ein italieniſches Theater zu ſetzen; und ſie hat getreulich Wort gehalten. Man wünſchte ihr glückliche Reiſe und ſetzte die Opera ſeria an ihre Stelle, die ebenſo gefügig, als die Tragödie ungefügig, bald Geſellſchaft, bald Concert war, in der die Sänger zur Beruhigung ihres Gewiſſens, was weiß ich für erotiſche und heroiſche Poſſen vorbrachten, während die Zuſchauer von Loge zu Loge ſich herumtrieben, Erfriſchungen zu ſich nahmen, ſich unterhielten oder den Damen den Hof machten. Aber aufgepaßt! Das Concert nimmt ſeinen Anfang. Der *Soprano* tritt, durch ein pompöſes Ritornell angekündigt, auf. Die tiefſte Stille tritt ein, Jedermann lauſcht, und ſobald die Nummer zu Ende iſt, folgt ein ſtürmiſcher Applaus, worauf Jedermann zu ſeiner frühern Unterhaltung zurückkehrt, welche die Muſik einen Augenblick unterbrochen hat. Wie natürlich hoben Maeſtro und Sänger ihre ganze Kraft für die wenigen Hauptnummern auf, welche die ganze Oper ausmachten, während die übrigen nur dazu dienten, um den Reſt des muſikaliſchen Abends, der ſehr lang währte, auszufüllen und die Geſpräche, welche geführt wurden, für die Nachbarn unhörbar zu machen. Der Maeſtro fertigte deßhalb auch die *arie di sorbetti* (Arien während welcher man Gefrorenes aß) ſehr leichthin ab, welche für die untergeordneten Subjecte beſtimmt, und immerhin noch gut genug waren, da man nicht auf ſie hörte. Daher kommt es auch hauptſächlich, daß trotz vieler ſchöner und lieblicher einzelner Nummern das alte italieniſche Repertoir keine einzige der Art gehaltene Arbeit enthält, daß die verſchiedenen Theile derſelben ein Ganzes von einigem Werthe ausmachten; daher auch die außerordentliche Fruchtbarkeit der Meiſter jener Zeit, von denen Einige bis auf 200 Opern componirten, ohne daß eine einzige ſie überlebt hätte.

Man darf alſo mit Wahrheit ſagen, daß die italieniſche Oper, als theatraliſche Action oder als Zweig der dramatiſchen Kunſt, ſich auf dem Wege des Verfalles befand, noch ehe ſie eigentlich Oper war, da die erſten Caſtraten, welche auf der Bühne ſangen, Zeitgenoſſen von Peri und Caccini waren. Bedarf es wohl eines andern Beweiſes, daß die Italiener das muſikaliſche Drama nie ernſtlich genommen haben. Schon der Anblick dieſer Helden und Liebhaber, die nicht einmal Männer waren, zerſtörte ſelbſt den Schatten von Täuſchung und verwandelte ein ernſtes und edles

Schauſpiel in eine unanſtändige Parodie; oder, wenn auch ſolche Geſchöpfe zuweilen Theilnahme erweckten, ſo war es ſicher nicht die tragiſche Theilnahme. Ich finde keine Ausdrücke, dem philantropiſchen Bedauern ein Wort beizuſetzen, welches die Geſchichtsſchreiber dieſer Unglücklichen den Opfern der Muſik, wie ſie behaupten, zu Theil werden laſſen, aber es liegt mir daran, die Muſik von einem Vorwurfe zu reinigen, den ſie entfernt nicht verdient. Die Muſik war nicht allein unſchuldig an dieſer Infamie, ſondern ſie proteſtirte auch mit aller Macht gegen einen Gebrauch, deſſen erſtes Opfer ſie war. Kann man denn in Wirklichkeit den Vortheil oder das Vergnugen begreifen, das die Italiener darin fanden oder noch finden, Männer-Rollen der höchſten Stimmlage zu überlaſſen? Den Frauen gehören der Sopran und Contralt; den Mannern Tenor und Baß; das iſt die natürliche Ordnung, welche unter allen Zuſammenſtellungen des Vocal-Accords, die vortheilhafteſte bei der vierſtimmigen Compoſition, ſowie ſie auch ohne allen Vergleich, die dem Ohre angenehmſte iſt. Was gewinnt man dadurch, wenn man an die Stelle einer unumgänglich nothwendigen Mittelſtimme eine andere erſte darüber ſetzt? Was man damit gewinnt, iſt für mich, ich wiederhole es, ein Geheimniß; was man dadurch verliert, iſt nur zu augenſcheinlich. Ein Hauptnachtheil liegt ſchon darin, daß die Arien der erſten Subjecte alle über den Leiſten einer Stimme geſchlagen ſind. Ein zweiter Nachtheil iſt der, daß die Duetts und Trios an Färbung und Effect verlieren. Der Tenor fehlt entweder ganz oder iſt er in eine untergeordnete Partie verwieſen, wo er in den Enſembleſtücken mit dem Baß den Zorn der Tyrannen oder die Gefühle väterlicher Liebe auszudrücken hat, und ganz ſeiner Natur zuwider von der Rolle des erſten Liebhabers ausgeſchloſſen iſt, welche alle dramatiſchen und muſikaliſchen Convenienzen ihm zuweiſen. Dieß iſt der dritte Nachtheil, den Nichts auszugleichen vermag, denn der Tenor iſt die vor Allem von der Natur zum Ausdruck der Liebe beſtimmte Stimme; er iſt unter allen Klängen, welche Natur und Kunſt hervorzubringen vermögen, der köſtlichſte und eindringlichſte. Endlich iſt, um das Maß der Nachtheile voll zu machen, die Baßſtimme, dieſer wahrhafte Grundpfeiler der Harmonie, dieſer mächtige Ausdruck majeſtätiſcher und furchtbarer Rollen, ganz aus der Opera ſeria verbannt!!! Man ſucht vergebens nach einer Urſache ſo großer muſikaliſcher Barbarei und Einfalt, da man aus Erfahrung weiß, daß die ſchönſten künſtlichen Stimmen nie einer ſchönen weiblichen Stimme gleichkommen und gleichkommen können, und daß folglich, eine Albernheit gegen die andere, der jetzige Gebrauch, nach welchem die erſte männliche Partie, einer Altiſten gegeben wird, dem weit vorzuziehen iſt, den Sopran in die Hände eines Halbmannes zu legen. Mit einigen vierzig Jahren bin ich doch alt genug, daß ich noch die ſchönen Ueberreſte einer ſonſt ſo blühenden Inſtitution habe ſehen können. Ich habe mehr als einen *musico* gekannt, und unter Anderen in Dresden den berühmten Saſſaroli, der ſeiner Zeit vielleicht die ſchönſte künſtliche Stimme in Europa beſeſſen hat. Ich geſtehe, daß dieſe Stimme in der Kirche von außerordentlichem Effect war, weil die ungeheure Reſonanz des Locals ihre Gewalt verdreifachte und die Qualität verbarg; aber auf dem Theater klang ſie faſt unerträglich; ſie hatte, wie die faſt aller Caſtraten, den ſehr ſtarken und ſpitzigen männlichen Falſetklang. Armer Saſſaroli! ich glaube ihn noch mit dem Helme des Curiatier's auf dem Kopfe vor mir zu ſehen, jene enorme Maſſe, dieſe cyclopiſche Körperbildung, **rudis indigestaque moles**, den Boden mit großen Schritten meſſend, wie eine Rieſenmarionette geſticulirend, dabei girrend wie eine im Bauche eines Contrabaſſes verborgene Flöte, und dieß Alles Benelli (Horatius) gegenüber, dem größten Sänger und größten Schauſpieler nach Talma, den ich geſehen und gehört habe. Einer glücklichen, obſchon ſehr ſonderbaren Anomalie zufolge ließen die Italiener, welche die Caſtraten in der Opera ſeria nicht miſſen konnten, dieſelben ſo viel ich weiß, in der Opera buffa nicht zu, wo ſie wenigſtens eine Bouffonerie mehr geweſen wären.

In Folge dieſer Mißbräuche und dieſer bizarren Gewohnheiten war die Muſik des italieniſchen Theaters zu einer Art von Formalismus herabgeſunken, von dem ſie ſich ſeitdem nie erhoben hat. Sie hatte einen nationalen Typus angenommen, der ihren Anhängern als der Typus der Vollkommenheit erſchien und noch erſcheint. Vor Gluck und Mozart war dieſer Irrthum zu entſchuldigen. Die italieniſche Oper war die beſte, die man kannte, oder vielmehr ſie war die einzige, die wirklich Muſik war. Die Muſikfreunde hatten alſo keine Wahl, und es iſt etwas ganz Natürliches, das Beſte was man kennt, mit dem Beſten, was möglich iſt, zu verwechſeln. Wenn ich aber heut' zu Tage mit einem gewiſſen Stolze oder aus einem gewiſſen patriotiſchen Wunſche von einer nationalen Opernmuſik ſprechen höre, mag es, in welchem Lande es will, der Fall ſeyn, ſo verſtehe ich in Wahrheit nicht mehr, was man damit ſagen will. Es gibt zwei Arten von Muſik, von welchen immer eine zuverläſſig national iſt und von welchen die andere es ſeyn ſollte: die Volksmelodieen und der Kirchengeſang. Die einen, weil ſie ein natürliches Product, und, bis auf einen gewiſſen Grad, der Ausdruck des innern Lebens des Volkes ſind, das ſie ſingt, und folglich eben dieſem Urſprunge ihre Macht, ihr Verdienſt und ihren Reiz verdanken. Sie beſitzen die Tugend der Vergegenwärtigung, eine heraufbeſchwörende Macht, welche der Seele die theuren und heiligen Bilder des Vaterlandes vorführen, ſobald wir ſie in gewiſſen Lagen hören, in welche Jeder ſchon verſetzt worden ſeyn konnte. Der innere Gehalt einer Melodie übt keinen Einfluß auf die Macht des Eindruckes, den ſie als Nationalgeſang zu erwecken vermag. Ein ſchweizer Organiſt, der entfernt von ſeinen Bergen lebt, wird zu manchen Zeiten den Kuhreihen allen Präludien von Bach und Händel vorziehen. Und mehr oder minder werden dergleichen Empfindungen bei jedem Menſchen rege, mag er einem Volke angehören, welchem er will, namentlich wenn er ſolche Melodieen hört, die ihm entweder gewiſſe Gegenden, die ihm vor Allen theuer ſind oder die Erinnerung an Begebenheiten in ihm erweckt, bei welchen er ſie vorzugsweiſe zu hören bekam.

Ganz analoge Urſachen ſichern oder ſollten wenigſtens bei Völkern, welche an ihrem Cultus hängen, die ſpecielle Organiſation des Kirchengeſanges ſicher ſtellen. Mag dieſer Geſang an und für ſich gute oder ſchlechte Muſik ſeyn, ſo paßt er doch da, wo er ſchon lange beſteht, am Beſten. Ueberall haben ſich die geiſtlichen Melodieen mit der nationalen Religion identificirt; man kennt ſie ſeit ſeiner Kindheit; ſie hört man bei den feierlichſten Stadien des Lebens; in ihnen liegt die Macht ſelbſt in den gleichgiltigſten Seelen, den Gedanken an ein hohes und geheimnißvolles Alter, den Gedanken an Etwas was iſt, war und immer ſeyn wird, zu erwecken. Wenn auch die Zuhörer nicht im Stande ſind, eine gelehrte Kirchencompoſition als Kunſtwerk zu würdigen, ſo empfinden ſie ſie doch im Tiefſten ihres Herzens als den Ausdruck des chriſtlichen Gedankens. Menſchen, welche ſich zum Gebete zu Gott verſammeln, hören die Muſik nicht mit dem kritiſchen Ohre eines Beurtheilers, oder mit dem ſchwer zu befriedigenden Ohre eines Dilettanten an. Selbſt die beſten Kenner, wenn ſie Chriſten ſind, oder nur einfach einigen Geſchmack haben, würden an jeder Zerſtreuung Anſtoß nehmen, die ſie zu direct zu ihren profanen Genüſſen zurückführte. Eine Abänderung von Grund aus der Kirchenmelodieen, wie man es nur zu oft im achtzehnten Jahrhundert und in unſeren Tagen gethan hat, iſt demnach nichts Anderes als eine Zerſtörung des am Compacteſten und Mächtigſten auf die Einbildungskraft wirkenden Ideengangs; es iſt mit einem Male eine Zerſtörung der Poeſie des nationalen Cultus. Es iſt nicht nöthig, auf andere Weiſe dieſes Axiom zu begründen, daß die Kirchenmuſik zum Theil ihre

Eigenſchaften und ihre Macht aus ihrem Alter herleitet, während bei'm weltlichen Styl der umgekehrte Fall eintritt, der gewöhnlich nur durch ſeine Neuheit beſteht und ſich erhält.

Zwei Branchen der Muſik und zwar gerade die extremſten, der Volksgeſang, bei welchem die Kunſt auf Null ſteht, und der der heiligen Gattung, auf welchen in einigen Ländern alle der Kunſt zu Gebot ſtehenden Mittel verwendet werden, haben alſo das Recht und die Nöthigung national zu ſeyn, was ſie glücklicherweiſe von dem Tribut befreit, den andere Branchen der Mode bezahlen. Wie machen ſie es aber, um ſich in dieſem Zuſtande der Stabilität zu erhalten? — Wie wir es geſehen haben, durch die Aſſociation moraliſcher Gedanken, welche ſie erwecken und welche ſie vorzuſtellen die Fähigkeit beſitzen. Weder der Genuß der Erbauung, welchen die bei ihrer gemeinſchaftlichen Zuſammenkunft eingeführte Kirchenmuſik den Chriſten verſchafft, noch das patriotiſche Vergnügen, mit dem wir bei gewiſſen Veranlaſſungen den Geſang unſeres Landes hören, ſind rein muſikaliſche Genüſſe. Mit der ihr eigenthümlichen Eigenſchaft ausgeſtattet, Erinnerungen heraufzubeſchwören, mit denen ſie im Zuſammenhange ſteht und die Gemüthsbewegungen zu ſteigern, wirkt die Muſik nicht mehr allein nur durch die ihr eigenthümliche Gewalt, ſondern auch, und zwar vorzugsweiſe, als Vehikel einer Thätigkeit der Seele, von der ſie nur die mittelbare ſecundäre Urſache iſt.

Mit Ausnahme der beiden Fälle, in denen der Eindruck der Muſik ſich mit dem nationalen und religiöſen Gefühle vermengt, iſt nirgends abzuſehen, was ſie dadurch gewänne, wenn ſie deutſch, ruſſiſch, franzöſiſch oder italieniſch würde, wenn ſie nur durch ihre eigenen Hilfsmittel ſich geltend zu machen braucht. Iſt es denn nicht ihr koſtbarſter Vortheil vor allen Sprachen, die geſprochen werden, daß ſie eine Univerſalſprache iſt, deren Elemente in der Natur und in den allgemeinen Geſetzen der menſchlichen Organiſation liegen, und die weder in theoretiſcher noch äſthetiſcher Hinſicht irgend eine Uebereinkunft, noch Verſchiedenheiten zwiſchen den Völkern zulaſſen? Im Zuſtande der Natur iſt die Muſik ſtets ſpeciell, weil ſie noch ſehr unvollkommen iſt; je mehr ſie ſich aber vervollkommnet, um ſo allgemeiner ſucht ſie zu werden. Die Allgemeinheit, die ein Attribut ihres Weſens iſt, iſt auch der Zielpunct, nach dem ſie ſtreben muß. Verſtändigen wir uns. Vermöge der in ihr liegenden Eigenſchaften vermag die Muſik den verſchiedenen Empfindungen der Seele nur auf eine allgemeine und ſo zu ſagen abſtracte Art zu entſprechen. Wenn es ſich darum handelte, dem Zuhörer den Eindruck, oder, um mich genauer auszudrücken, um das muſikaliſche Aequivalent irgend einer Empfindung beizubringen, ſo zeigt unſere Kunſt kein Object, welches dieſe in uns erwecken könnte, wie es Poeſie und Malerei vermögen; ſie wendet weder vermittelnde Elemente, noch künſtliches Blendwerk an; ſondern ſie berührt unmittelbar das Princip, aus dem alle Empfindungen der gegebenen Gattung fließen. Man hört zwei oder drei Sätze einer Melodie, eine harmoniſche Reihenfolge einiger Accorde, und man ſagt: dieſe drücken Freude, dieſe Verzweiflung, dieſe Liebe aus. Dieß vermag die Muſik ohne die Verdolmetſchung eines Textes und ohne ſich der repräſentativen Bedeutung zu bedienen, welche Gewohnheit mit gewiſſen Melodieen verbunden haben mag. Die äußeren Symptome und die moraliſchen Schattirungen, welche den Ausdruck der Leidenſchaften nach Sitten, religiöſen und ſocialen Ideen, Sprache und Klima modificiren, gehören in die Domaine der Literaturen, von welchen ſie die nothwendige Specialität oder Nationalität feſtſtellen. Die Muſik an und für ſich beſitzt kein Mittel, dieſe auszudrücken, oder wenn es ihr zuweilen auch gelingt, ſo geſchieht es nur vermittelſt der Ideen-Aſſociationen, von denen wir in unſeren obigen Bemerkungen geſprochen haben. Alle dieſe Malereien ſchließen ſich in einen rein pſychologiſchen Kreis ein, und geben nie etwas Anderes als das menſchliche Ich. Was man dramatiſche Charaktere nennt, iſt für den Muſiker nichts Anderes als das Temperament oder Naturel der Perſon, welche ſich in den Situationen des Stückes bewährte und beſtimmt werden; nicht nach dem, was die Perſon thun, ſagen, denken oder wollen könnte, ſondern einzig dadurch, was ſie zu fühlen vermag; und zwar weil die muſikaliſchen Analogieen nicht auf directe Weiſe den inneren und verborgenen Triebkräften der Leidenſchaften, das heißt auf ihr Princip antworten. Dieſes Princip iſt aber bei allen Menſchen daſſelbe. Und dieß iſt der Grund, warum die Herrſchaft der Muſik alle Länder, alle Claſſen der Geſellſchaft, alle Stufen der Civiliſation, alle Gradationen der Intelligenz umfaßt, und ſich weit über die geographiſchen und intellectuellen Grenzen erſtreckt, wo das Reich der anderen Künſte aufhört. In der Theorie iſt dieſes allgemeine Begriffenwerden das ſchönſte Vorrecht des Componiſten; in der Praxis aber, namentlich aber in der Praxis des Theaters, iſt man ſtets genöthigt, theilweiſe darauf zu verzichten, mag man wollen oder nicht. Jede Nation und jede Epoche haben ihren eigenen Geſchmack, der ſich nothwendiger Weiſe den Muſikern mittheilt, welche ſie hervorbringen. Dieſer Geſchmack iſt ſeiner Natur nach ſpeciell, und was ſpeciell iſt, kann nie ganz mit dem Ausdrucke abſoluter Dinge in Einklang gebracht werden, wie zum Beiſpiel die menſchlichen Leidenſchaften vom Standpuncte ihres Princips aus. Daraus folgt, daß die Nachahmungen der dramatiſchen Muſik gewöhnlich nur einen relativen Werth, eine vorübergehende und locale Aehnlichkeit mit den dargeſtellten Objecten, das heißt mit den Gefühlen der Perſonen haben; eine Aehnlichkeit, welche einerſeits ſich immer mehr vermindert, je nach Maßgabe der Veränderung im muſikaliſchen Geſchmacke, und welche andererſeits für fremde Zuhörer gar nicht vorhanden iſt. Die Specialität des Zeitgeſchmackes iſt eine Urſache der Veraltung für die Muſik, und die Specialität des Localgeſchmackes eine Urſache, welche in den Localitäten, an welchen ein verſchiedener Geſchmack vorherrſcht, das Verſtändniß und die Anziehungskraft ſchwächen. Weiter bringt man es nicht, wenn man die Univerſalſprache des Gefühls machen will, als die Sprache ſeiner Zeit oder die ſeiner Zuhörer hervorzubringen. Weil es aber die Muſiker nicht anders machen können, ſo wollen wir ſehen, wie es die Muſiker in ihrer Eigenſchaft als Eingeborene anſtellen, um dem Publicum und ſich ſelbſt in ihren Werken zu gefallen. Wenn man ſich überzeugen will, ſo wird man vier Arten finden, die Partitur einer Oper zu nationaliſiren oder zu localiſiren. Die erſte und dem Anſchein nach einfachſte Art iſt die, die Muſik auf die Mühle des nationalen Geſanges zu bringen; dann wird die Oper auch ganz national. Gewiß, aber da ſtellen ſich zwei kleine Schwierigkeiten in den Weg. Es gibt Länder, welche keinen eigentlichen Nationalgeſang beſitzen, und dann kenne ich kaum einen Nationalgeſang, der ſich den verſchiedenartigen Ausdrücken der dramatiſchen Muſik, ſey ſie ernſter oder komiſcher Art, fügte. Die Fälle, in denen ſich Volksmelodieen der lyriſchen Scene anpaſſen laſſen, gehören immer unter die Ausnahmen. Das iſt dann der Fall, wenn der Geſang für das gegeben wird, was er wirklich in einer Oper iſt, oder wenn die Nationalität ſelbſt eines Volkes und eines Individuums den Hauptgegenſtand des Stückes bildet. So hat Weigl mit ſeltenem Glücke Schweizer Arien in ſeiner Oper, die Schweizerfamilie, benützt, deren Gegenſtand das Heimweh bildet. Eine Ausnahme dieſer Art kann aber nie zur Regel werden.

Ein zweites Mittel, um der Theatermuſik einen einheimiſchen Beigeſchmack zu verleihen, beſteht darin, daß man überall gewiſſe melodiſche Wendungen, Paſſagen, Rhythmen und Formen im Accompagnement anbringt, die, ohne gerade aus einer nationalen Quelle geſchöpft zu ſeyn, in Folge einer ſtillſchweigenden, aber nichtsdeſtoweniger feſt bindenden Uebereinkunft zwiſchen dem Componiſten, den Sängern und dem Publicum ſich feſtgeſtellt haben. Das iſt die conventionale

Form, welche ſich in der alten wie in der neuen italieniſchen Oper bemerklich macht.

Das dritte Mittel beſteht darin, ſyſtematiſch das Gleichgewicht der Elemente der Oper zu Gunſten eines derſelben zu zerſtören; indem man zum Beiſpiel die Declamation der Melodie, das Orcheſter dem Geſang, die Wahrheit dem materiellen Effect, den Ausdruck der Bravour und umgekehrt zum Opfer bringt, daraus kann man, wenn man dieſe ausſchließlichen Tendenzen kennt, wenn man weiß, in welchem Theile derſelben die Componiſten einer Nation ſich auszeichnen und welchen ſie die Gewohnheit haben fallen zu laſſen, die Muſik beurtheilen und ſagen: das iſt franzöſiſche, deutſche, italieniſche Muſik.

Endlich gibt es noch ein viertes Mittel, deſſen Anwendung dazu beiträgt, die nationale Färbung am augenſcheinlichſten zu machen. Es beſteht darin, wenn man der Muſik einen Charakter verleiht, der mit irgend einer Eigenſchaft, ja ſelbſt mit irgend einer beſonders bemerklichen Schwäche, welche ein Volk vor dem andern auszeichnet, in Rapport ſteht. Wir ſehen zum Beiſpiel, daß das, was heut' zu Tage die Deutſchen zu den erſten Muſikern macht, der poetiſch-metaphyſiſche Genius der Nation, welcher den erhabenen Inſpirationen der reinen Muſik ſo günſtig iſt, ſie nicht immer in der poſitivſten Anwendung dieſer Kunſt, ich meine damit das muſikaliſche Drama, ebenſo gut leitet. Wir erkennen dieſe vorherrſchende Neigung zum Ultra-Romantiſchen und Hyper-Originalen in einigen ihrer berühmteſten Opern; an den öfters gar zu umſchleierten Geſängen;

an Intentionen, die ſich vor lauter Feinheit im Umbeſtimmten verlieren; an einer gewiſſen Miſchung von Ruhe und ſentimentaler Träumerei, welche ſelbſt die heißeſten Leidenſchaften ihrer Natur erſchlafft; an einem Wiſſen, das nicht immer ſehr klar, noch ſehr dramatiſch iſt; überall aber ſtößt man auf das Gepräge des Nachdenkens, der wahren Originalität und Individualität, welches alle künſtleriſchen Productionen des Landes ſtempelt.

In Frankreich verhält ſich die Sache ganz anders, und ſelbſt die Deutſchen ſchreiben dort in einem völlig andern Style. In der franzöſiſchen Oper, wie ſie jetzt beſchaffen iſt, ſcheint offenbar das Beſtreben charakteriſtiſch hervorzutreten, eine Steigerung der Effecte mit allen bekannten und möglichen Mitteln hervorbringen zu wollen. Viel Aufſehen, welches aber häufig nur dem Glanze des Flittergoldes gleicht; ein Aufwand an Paſſagen und Bravourſtücken, die noch über die italieniſchen gehen; eine Rührigkeit der Inſtrumente, die noch die der Deutſchen übertrifft; Männerrollen, die in einer Stimmlage geſchrieben ſind, um einen Arzt ſchaudern zu machen; Geſangspartieen von einem im höchſten Grade franzöſiſchen Ausdrucke, halb ritterlich, halb gascogniſch; einen Rhythmus, der mit dem Lande in gleichem Schritte geht oder rennt; einen Charlatanism in den Modulationen von einer Tonart in die andere, eine Menge dramatiſcher und ſehr ſchöner Effecte, wenig Tiefe, Originalität faſt gar keine, das iſt es, was ich bei'm Durchleſen der Werke der berühmteſten Opernmacher unſerer Zeit zu entdecken glaubte.

In Italien liegt die nationale Phyſiognomie, die ſich von jeher am Sichtbarſten in der Oper abgeſpiegelt hat, im Dilettantism, in der Leidenſchaft ſelbſt für die Muſik. Als geborene Muſiker, Kenner, was die Ausführung anbelangt, weder beſſere noch ſchlechtere Beurtheiler der Compoſition als der große Hauſe des Publicums anderswo, gleichgiltig für die dramatiſche Verwickelung, dagegen ausgezeichnete **orechianti** (muſikaliſches Gehör), verlangen die Italiener von einer Oper nichts als Wohlklang mit einer ſtarken Doſis Lärmen, den ſie ehemals weniger liebten, geläufige Rouladen, die Erweckung eines angenehmen Kitzels, einer berauſchenden Erſchütterung, ein wollüſtiges Schwelgen. Bei ihnen iſt die Muſik dem Klima nachgebildet. Die Leute des Nordens liebten es, wie man weiß, ſich an ihrer glühenden Sonne zu wärmen, und wenn ſie heut' zu Tage nicht hingehen können, um dieſe aufzuſuchen, ſo ſuchen ſie dieſen Mangel durch die Glut ihrer Muſik zu erſetzen.

Aus unſeren Bemerkungen folgt, daß aus den vier Arten, den localen Urſprung einer Oper anzugeben, welche alle Unterpfänder des Erfolgs bei den Einheimiſchen werden können und es auch ſind, es keine gibt, welche in dem Urtheile des fremden unparteiiſchen Kenners wirklich einen Fehler, eine Unvollkommenheit, oder gar eine Negation in der Muſik bezeichnete. Und doch reihen ſich die Opern der Mehrzahl nach, nach unſerer Behauptung ſogar alle, in einer dieſer vier Kategorieen irgend einer Nationalität an. Es gibt auch keinen Zweig der Kunſt, in welchem der Geſchmack und die Anſichten ſo verſchieden ſind als in der dramatiſchen Muſik, und es gibt auch keinen, welcher ſo viel durch die Zeiten zu leiden gehabt hätte. Es gibt nur eine Oper, welche ſich über alle Einflüſſe der Zeit und der Local-Verhältniſſe erhebt, und in unermeßlicher Höhe die äußerſten und glänzendſten Regionen der unvermiſchten Pſychologie beherrſcht. Dieſe kann keine Nation als ihr ausſchließliches Eigenthum anſprechen. Der Text iſt italieniſch, das Sujet ſpaniſch, der Componiſt ein Deutſcher; denn man muß wohl eine Sprache wählen, um ein Theaterſtück zu ſchreiben, die Handlung muß an irgend einem Orte ſpielen und der Muſiker irgendwo geboren ſeyn. Was aber die Partitur anbelangt, ſo haben der Beifall der Welt, welche darin übereinſtimmt, das erſte Meiſterſtück der lyriſchen Scene darin zu erkennen, und ein halbes Jahrhundert, welches jede ſeiner Schönheiten nur vermehrt zu haben ſcheint, dahin entſchieden, daß die Partitur weder ausſchließlich deutſch, noch italieniſch, ſpaniſch, ruſſiſch oder franzöſiſch iſt. Sie iſt univerſell!

Alle meine Leſer haben dieſe Oper genannt, und indem ſie ſie nannten, werden ſie auch begriffen haben, warum ich einen Gegenſtand berührte, der nicht einen Augenblick den Faden unſerer hiſtoriſchen Betrachtungen unterbricht, und zwar weil er ſich ſehr weſentlich an den Zielpunct anknüpft, auf den ich losgehe. Nun werden wir ſehen, welche Geſchicke die Oper in Frankreich erwarteten.

Die Verſchiedenartigkeit ihrer Schickſale bei den Italienern und Franzoſen erklärt ſich vollkommen durch die Verſchiedenartigkeit der beiden Völker. Die erſteren waren das muſikaliſchſte Volk in Europa; die zweiten das in der Literatur beſt bewandertſte im ſiebenzehnten Jahrhundert. Dieſen Fundamental-Unterſchied mußten die Abhängigkeits-Verhältniſſe unter den drei Claſſen von Producenten, deren Zuſammenwirken eine Oper ſchafft, umkehren, und jedes der beiden Völker zu Reſultaten führen, die ſich ganz diametral entgegen ſtanden.

Als das muſikaliſche Drama, unter dem Cardinal Mazarin, in Frankreich eingeführt wurde, gab es noch keine franzöſiſche Muſik. Was Lulli bis dahin componirt hatte, war ungefähr derſelben Genre wie der in dem Peri und Caccini geſchrieben hatten, denen Lulli nur in ſeinen Ouverturen und ſeinen Tanz-Arien überlegen war, welche auch eine Zeitlang in ganz Europa als Muſter galten und die ſelbſt Italien von ihm entlehnte. Bald gewannen aber die Italiener den Vorſprung; ſie fingen an zu ſingen, während die Franzoſen zu pſalmodiren fortfuhren, was man ihnen billiger Weiſe nicht zum Vorwurfe machen kann. In der Muſik waren ſie noch ein Volk in der Kindheit; es fehlte ihnen an hiſtoriſchen Vorgängen; ſie beſaßen weder Componiſten noch Sänger, und die wenigen unter ihnen verbreiteten Kenntniſſe verdankten ſie den Ausländern, deren Schuldner ſie für die Totalſumme der Fortſchritte, die ihre lyriſch-dramatiſche Schule in edeln oder ernſten Opern illuſtrirt haben, bis auf unſere Tage geblieben ſind. Das Glück für dieſe Schule war, daß ſie im Schooße der Barbarei geboren wurde und aus Mangel an einheimiſchen Talenten lange darin verblieb. Als die Italiener den glänzenden Aufflug nahmen, der ſie in der melodiſchen Compoſition und in der Geſangskunſt ſo hoch ſtellte, während er ſie zugleich mehr und mehr von den Bedingungen des Drama's entfernte, vermochten die Franzoſen ihnen nicht zu folgen. Als geiſtreiches Volk machten ſie aber aus der Noth eine Tugend und ſetzten einen Ruhm darein, den Ohren aus Grundſatz wehzuthun; aus Eitelkeit und Sucht nach Auszeichnungen aller Art, beehrten ſie mit dem Namen einer nationalen Muſik die wieder erweckte florentiniſche Geſangsſprache, welche die Italiener längſt aufgegeben hatten und die auch keine Muſik war. Indem ſie aber dieſe unerträgliche recitirende Manier bei ſich naturaliſirten, ſchloßen die Franzoſen mit dem rationellen Princip, das dieſelbe in's Leben gerufen hatte, einen eben ſo loyalen Vertrag. Der Gedanke der Gründer des lyriſchen Drama's konnte ſich im Vaterlande eines Corneille und Racine nicht verlieren, wie er in Italien verloren gegangen war. Auf den damals ſo claſſiſchen franzöſiſchen Boden geworfen, blieb er lange als koſtbarer Saame verſcharrt; endlich ging er auf und die Ernte fiel, je länger ſie auf ſich hatte warten laſſen, nur um ſo ſchöner aus.

Ich bin feſt überzeugt, daß die Zuhörer der alten franzöſiſchen Oper nichts als dramatiſche Gemüthsbewegungen und den Tanz in derſelben ſuchen konnten; denn man kann es nie oft genug wiederholen, das florentiniſche Pſalmodiren, oder, was kaum mehr werth iſt, die Recitative von Lulli und Rameau, haben nie Jemandem als Muſik Intereſſe einflößen können. Sie gefielen in Frankreich als eine Art Verſtärkung des Effects. Man war hier an das abſcheuliche falſche Geſchrei der Sänger gewöhnt; das Ohr war dort noch ſo uncultivirt, daß man nicht davon verletzt wurde, und deßhalb wurde eben dieſes Geſchrei, dieſer **urlo francese** (franzöſiſches Geheul), nur als der exaltirte Ausdruck der Leidenſchaften aufgenommen. Den muſikaliſchen Genuß, den aber die Zuhörer nicht in der dramatiſchen Muſik ſuchten, welchen man aber doch in der Oper nicht ganz entbehren kann, fand man in den Arien, welche getanzt wurden, bei welchen immer einiger Rhythmus und einige Melodie, das heißt immer etwas wahre und der Faſſungskraft der Zuhörer entſprechende Muſik enthalten iſt. Daher waren die Ballete und Divertiſſements ſtets unzertrennlich von der muſikaliſchen Tragödie. Man hält ſelbſt heute noch feſt daran, während die Muſikfreunde ein ſolches Aushilfsmittel gern entbehren würden.

Das Princip der lyriſch-dramatiſchen Wahrheit herrſchte alſo vom Anfange an in der großen Oper vor; allein es herrſchte ohne Vorwiſſen der Ausländer, weil die Anwendung deſſelben beinahe noch ebenſo ſchlimm war als zur Zeit des Giovanni Bardi. Ausländer, die Etwas von Muſik verſtanden, begriffen dieſes Schauſpiel gar nicht; ſie hörten nichts als fortwährend eine lange und monotone Jeremiade ohne Melodie und Rhythmus, in der man unmöglich das Recitativ des **arioso** unterſcheiden konnte, und welche eine Ohren zerreißende Execution, ein gothiſches Trällern, lächerliche Verzierungen, meckernde Cadenzen noch viel unerträglicher machten. Die Eingeborenen, auf welche die Sache einen ganz andern, rein dramatiſchen Eindruck machte, erklärten mit verächtlichem Lächeln, daß die Fremden nicht auf der Höhe ihrer Oper ſtünden.

Dieſer Stand der Dinge brachte, wie wir bereits bemerkt haben, Verhältniſſe und Folgen zu Wege, die ganz umgekehrt wie die waren, welche die Entwickelung des muſikaliſchen Drama's bei den Italienern bezeichneten. Der Dichter, von welchem das Publicum ſeine Hauptgenüſſe erwartete, und welchen ein gut ausgearbeiteter Operntext ebenſo zum Ruhme führen konnte wie eine gute Tragödie, ging mit dem Componiſten gleichen Schritt, wenn er nicht dem Letztern noch vorausging. Der Componiſt, für welchen die Wahl des Gedichtes oder des Versmaßes die gleichgiltigſte Sache von der Welt war, weil ſeine Muſik ſich Jedem gleich gut, das heißt gleich ſchlecht anpaßte, konnte nie ernſtlich mit dem Verfaſſer der Worte in Streit gerathen. Mit den Sängern noch weniger. Dieſe beſaßen im höchſten Grade das, was ſie nöthig hatten, um Alles auszuführen, was nicht Geſang war; und da Niemand daran dachte, ihnen einen ſolchen anzubieten, ſo nahmen ſie eine Partitur mit derſelben Folgſamkeit oder derſelben Gleichgiltigkeit auf, mit der der Componiſt das Gedicht aufnahm. Was lag ihnen daran, ob die Noten ſo oder ſo zuſammengeſtellt waren? Ihre Kunſt beſchränkte ſich auf die Annehmlichkeiten des franzöſiſchen Geſanges: Das Schleifen, das Liebliche, das Trillern u. ſ. w. und dieſe Dinge laſſen ſich ebenſo wie das Schreien überall anbringen. So lebten Dichter, Muſiker und Sänger in Frankreich in ſüßeſter Eintracht, einig in ihren Intereſſen, Mitteln und Zweck. Die Ordnung, in welcher wir ſie genannt haben, bezeichnete den Grad ihrer reſpectiven Wichtigkeit. Bei den Italienern verwandelte das genau umgekehrte Verhältniß den Dichter in einen Handlanger, den Maeſtro in einen Sklaven und die Sänger in Deſpoten. Daher kommt ein contraſtirendes und auffallendes Reſultat in der Geſchichte des lyriſchen Theaters bei dieſen beiden Völkern. In Italien überlebte eine Oper das zufällige Zuſammentreffen von Sängern nie, für welche ſie componirt worden war; ſie dauerte eine *stagione* oder eine Theater-Saiſon. In Frankreich folgten ganze Generationen von Sängern in den Gedichten von Quinault und in der Muſik von Lulli. Es bedurfte keines geringern Mannes als Gluck's, um endlich dieſer muſikaliſchen Mumie die Grabesruhe zu verſchaffen, welche den Thron der großen Oper ſeit ihrer Gründung eingenommen hatte.

In der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts führte aber eine Geſellſchaft komiſcher Opernſänger in Frankreich den Geſchmack für die wahre Muſik ein, die ſich nur zu zeigen braucht, um ſogleich Proſelyten zu machen. Die geſcheidten Menſchen, wie Mozart ſich auszudrücken pflegte, die Muſikfreunde fühlten ſogleich, daß dieß der Genuß ſey, den ſie vergebens in der National-Oper geſucht hatten; aber dieſe Menſchen waren damals noch ſelten in dem Lande und ihre Begeiſterung, die bei den Franzoſen von dem Geiſte der Propaganda ſtets unzertrennlich iſt, mußte auf eine furchtbare Oppoſition ſtoßen. Die guten Patrioten, die keine Ohren hatten, machten es ſich zur Pflicht, den Einfall der fremden Muſik zurückzutreiben; die große Oper cabaliſirte; die komiſchen Opernſänger wurden weggeſchickt. Ihr Aufenthalt in Frankreich trug aber dennoch ſeine Früchte. Junge

Muſiker von Talent, Philidor, Monſigny und Gretry ſuchten in ihren komiſchen Opern den Styl der *Serva padrona* nachzuahmen, welche die Liebhaber im italieniſchen Theater ſo hoch entzückt hatte. Dieſe glücklichen Verſuche, welche nach und nach die franzöſiſchen Ohren an wahre Muſik gewöhnten, ſo ſchwach ſie auch waren, bereiteten die Ankunft Gluck's vor, welchen die muſikaliſche Tragödie erwartete, um an die Stelle des trügeriſchen Götzenbildes zu treten, das ſie ſeit mehr als anderthalb Jahrhunderten repräſentirte.

Gluck war ein noch größerer Denker als ein großer Muſiker. Aus Gründen der Ueberlegung ekelte ihn die Opera ſeria an, der er in Italien ſeinen vom glänzendſten Erfolge begleiteten Jugendtribut entrichtet hatte, und ſo dachte er gründlich über die Bedingungen der lyriſchen Tragödie nach, verſuchte dieſe in ſeinem *Orfeo* in Anwendung zu bringen, und entwickelte ſie ſchriftlich in der Vorrede zu ſeiner *Alceste*, die er dem Großherzoge von Toscana widmete. In dieſem merkwürdigen Stücke, in dem die Regel an der Spitze des Beiſpiels ſteht, deutet Gluck alle Fehler der muſikaliſchen und poetiſchen Compoſition der italieniſchen Oper an und entwickelt ſein Syſtem, welches er auf das Princip der lyriſch-theatraliſchen Wahrheit gründete, deſſen Anwendung er auf alle Theile der Oper ausdehnt, welche er ſtreng mit einander verband, alle Nebenausſchmückungen als unnöthig ausmerzte, den genauen Ausdruck der Worte an die Stelle der Formen ſtellte, die im Intereſſe der Routine und der Sänger eingeführt worden waren, den Gang der Muſik nach dem der Handlung ordnete und aus dem Dichter in allen Dingen den nothwendigen Rathgeber und den unzertrennlichen Führer des Muſikers machte. — Dieſe Maximen, zu welchen die Partituren Gluck's den beſten Commentar und heut' zu Tage die beſte Kritik darüber liefern, was Uebertriebenes in ihnen liegt, enthielten eigentlich nichts Anderes als die Grundſätze der franzöſiſchen Componiſten. Der Unterſchied zwiſchen ihnen und Gluck beſteht aber darin, daß ſie ſich völlig in den Mitteln der Ausführung vergriffen und daß Gluck nicht der Mann war, ſich darüber zu täuſchen. Die Nachfolger Lulli's bildeten ſich ganz aufrichtig ein, daß man nur materiell den Tonfall und die Nuancen der Stimme nachzuahmen brauche, welche eben dieſe Leidenſchaften im täglichen Leben charakteriſiren. Wenn ſie Zorn, Gewiſſensbiſſe und Rache hatten heulen laſſen, wenn ſie die Gemüthsbewegungen, wie Niedergeſchlagenheit, Bedauern und Trauer in dumpfen Tönen angedeutet hatten, ſo glaubten ſie Alles gethan zu haben, und nicht Einer dachte an den melodiſchen Sinn oder Unſinn, der aus der Zuſammenſtellung ihrer hohlklingenden und kreiſchenden Noten erwachſen könnte; die Auswahl der Accorde kümmerte ſie ebenfalls nicht viel mehr, wenn ſie nur immer voll und lärmend waren. Weiter hatten ſie bemerkt, daß die Leidenſchaften in der Wirklichkeit nicht allein durch die Bewegung, ſondern auch durch die höheren oder tieferen Töne der Stimme ſich kundgeben; daß die einen ſich ſchnell, andere ſich langſam ausdrückten, und daß man im Allgemeinen bei'm Sprechen nicht einem beſtimmten

Rhythmus folge. Daraus ſchien ihnen klar hervorzugehen, daß, wenn ſie bei jedem Worte Bewegung und Tact änderten, den Rhythmus dergeſtalt untereinander würfen, ſo daß jeder Eindruck zerſtört würde und aus den Muſikſtücken jede Empfindung der Einheit verſchwände, man den höchſt möglichen Grad von Wahrheit erreiche. Auf dieſe Weiſe zogen die franzöſiſchen Componiſten ihre Schlüſſe, in Folge einer falſchen Theorie ihrer Zeit, welche die Muſik in die Reihe der ſogenannten nachahmenden Künſte ſetzte, und was ſie, die Aufführung ganz bei Seite gelaſſen, den Ausländern ſo unerträglich machte.

Der Ausſpruch, daß ein Muſiker wie Gluck keine ſo argen Mißgriffe habe machen können, wäre noch kein großes Compliment für ihn. Gluck, der nicht nur die wahre, mannichfaltigere und kräftigere Declamation beſſer verſtand, als alle die Meiſter, die vor ihm dageweſen waren, wußte auch, daß die Haupt-Effecte und die weſentlichſte Bedeutung der Muſik in den ihr eigenthümlichen Elementen liegen, und daß alſo, um die muſikaliſche Tragödie zu begründen, es nicht damit abgethan ſey, das Recitativ und die abgemeſſene Declamation, die einzige Geſangsgattung, die eine freie und faſt ideale Intonation der ſprechenden Stimme zuläßt, zu vervollkommnen; ſondern daß man, und zwar vorzugsweiſe Arien, Chöre und Enſembleſtücke brauche, deren dramatiſcher Ausdruck durch die Melodie, die Accorde und den Rhythmus hervorgebracht wird; alſo durch lauter Dinge, die durchaus keine materielle Aehnlichkeit mit dem Geſpräch haben.

Wenn man das Verzeichniß der muſikaliſchen Statiſtik Europa's zu Rathe zieht, von der Zeit, in welcher Gluck ſeinen Reform-Plan entwarf, ſo wird man ſich leicht überzeugen, daß Frankreich das einzige Land war, das ihn annehmen konnte und wollte. Italien hätte den Urheber deſſelben gleich einem Anſtifter von Ketzerei mit dem Bannfluche belegt, das Publicum hätte ſich über ihn luſtig gemacht und die Sänger hätten ihn gerade ebenſo behandelt, wie die Bacchantinnen den Helden ſeines Wiener Drama's *Orfeo*. Deutſchland, das in der Oper Italien noch tributpflichtig war, Haſſe's Deutſchland hätte ebenſo gezögert Gluck anzuerkennen, wie es zwanzig Jahre ſpäter Mozart verkannte. Frankreich dagegen war völlig bereit den neuen lyriſch-dramatiſchen Coder anzunehmen, der nichts als eine Ergänzung und eine Vervollkommnung des ſeinigen war. Die regierenden Herren ſeiner königlichen Akademie, die zahlreichen Bataillone ſeines Orcheſters, ſeiner Sänger, ſeiner Choriſten und ſeiner Tänzer, die Federn ſeiner Dichter, ſchienen nur einen Muſiker zu erwarten. Gluck kam und führte das aus, wovon die Florentiner geträumt hatten; er löſ'te das große Problem der lyriſchen Tragödie, ſoweit es überhaupt möglich war. Man denke ſich ſelbſt, mit welcher Begeiſterung und mit welcher Trunkenheit ein Volk, für welches die dramatiſchen Gemüthsbewegungen das höchſte geiſtige Vergnügen ausmachten, die Wirklichkeit eines muſikaliſchen Drama's aufnahm, nachdem es ſchon den Schatten deſſelben in den unförmlichen Productionen ſeiner eingeborenen Componiſten angebetet hatte. Die nationale Partei, weit entfernt über die Triumphe eines Ausländers in Unruhe zu gerathen, erkannte ihn freiwillig als ihren Dolmetſcher und ihr Haupt an, ein Beweis, daß Gluck es von Grund aus verſtanden hatte, den Gedanken und Geſchmack der Nation zu faſſen; den Gedanken, welchen man wohl begriffen hatte, ohne ihn aber realiſiren zu können, den Geſchmack, welcher den Wechſel annahm, weil er damit ſich zu befriedigen glaubte. Es war dieß ein ungeheurer, in den Annalen des Theaters unerhörter Erfolg, der ſich bis zum Wahnſinn und zur Raſerei ſteigerte. Als die gelehrte Welt ſah, daß man Racine's Tragödieen unbarmherzig zerſtückelte, um Opern daraus zu machen, daß Iphigenia bereits unter die Scheere eines Arrangirers gefallen war, die noch tauſend Mal grauſamer zu Werke ging, als Kalchas Eiſen, ſtieß ſie ein Geſchrei des Unwillens und des Schreckens aus. Laharpe fürchtete ſchon, daß ſämmtliche Götter des franzöſiſchen Parnaſſes, in eine Hekatombe zuſammengeworfen, auf den Altären des deutſchen Götzen geſchlachtet würden. Laharpe wurde Picciniſt, wie man ehemals Mönch wurde, um den Abſcheu an Tag zu legen, den einem die Gräuel des Zeitalters einflößten. Und wer waren Diejenigen, welche ihre beinahe wahnſinnigen Beifallsbezeugungen einem Componiſten ſpendeten, deſſen Neuerungen die muſikaliſchen Nationen als Angriffe auf die ſouveraine Orthodoxie der italieniſchen Oper verworfen hätten? Es war die Maſſe des franzöſiſchen Publicums, die unwiſſendſten und barbariſchſten Menſchen, wahre Böotier, um mich muſikaliſch auszudrücken! Und Gluck's Gegner, die Picciniſten, wer waren dieſe? Die Muſikfreunde aus der großen Welt, junge Muſiker, die Hoffnung des Vaterlandes, Literaten, welche den Ton angeben. J. J. Rouſſeau, Theoretiker und Componiſt, Grimm, die Perle der Dilettanten, Laharpe, Marmontel; es war die Elite der Pariſer Geſellſchaft, welche jene Menge, den höheren Claſſen angehöriger Ausländer verſtärkte, die unaufhörlich, in einer ſtets gleich bleibenden Maſſe der Pariſer Bevölkerung ſich anhängt. Dieſe ganze Welt der Kenner war ohne Ausnahme Picciniſten. Die Böotier dagegen erklärten ſich einſtimmig für Gluck.

Heute, nachdem ſiebenzig Jahre muſikaliſcher und anderer Revolutionen über dieſen berühmten Streit hingezogen ſind, welcher Frankreich und ganz Europa in den Kampf zwiſchen zwei Muſikern mit hineinzog, was ſoll die Nachwelt davon denken, was darüber berichten? Wenn dieſe nur die Muſik im Auge behalten wollte, ſo würde ſie nicht einmal begreifen, daß hier eine Meinungsverſchiedenheit herrſchte. Wenn jetzt Jemand, mit der Brille auf der Naſe, die Krieg führenden Partituren vor ſich auf dem Tiſche liegen und den Kopf voll von heutiger Muſik hat, ſo wird er fragen, ob es wahr, ob es glaublich, ob es möglich war, daß die Wage zwiſchen zwei Männern wie Gluck und Piccini als tragiſche Componiſten habe ſchwanken können! Wie vermöchte man zu begreifen, wie zwiſchen zwei Männern, von denen einer nur darum etwas war, weil man ihn für einen Nebenbuhler des andern gehalten, die Unwiſſenden wie Kenner, und die Kenner wie Unwiſſende geurtheilt haben! Die einzige Zuſammenſtellung, wird man ſagen, die zwiſchen dieſen beiden Muſikern möglich iſt, iſt die, daß Gluck der Vater der lyriſchen Tragödie und Piccini der Vater der Buffo-Oper war, die ich von Herzen liebe, und von welcher mir die *Cecchina* oder die gute Tochter, als das erſte vollſtändige Muſter ſich darſtellt.

Das ganze Wunder dieſer paradoxen Thatſache verſchwindet aber bei der Prüfung. Obgleich die unwiſſende Menge Gluck den Vorzug gab, ſo blieb ſie deßhalb doch was ſie war, unwiſſend, unfähig die Muſik außerhalb des Theaters zu beurtheilen, ebenſo taub für die Schönheiten wie für die anſtößigſten Fehler in der Ausführung; allein wir haben bereits geſagt, daß in dieſer auf dramatiſche Gemüthsbewegungen gierigen Menge, das Stück und die Künſtler beinahe ebenſo viele aufgeklärte Richter fanden, als der Saal Menſchen enthielt. Gluck's Declamation trug den lyriſch-dramatiſchen Effect ſoweit als es möglich war; die Sänger, deren muſikaliſcher Sinn nur eines Componiſten bedurfte, um erweckt zu werden, mußten mehr in den Geiſt ihrer Rollen eingehen; ſie ſangen, oder wenn man will ſchrieen mit mehr Seele und Energie; ſie wurden beſſere Tragöden, indem ſie ſich den für ſie ganz neuen Eindrücken einer feurigen, raſchen, leidenſchaftlichen, unendlich wahren und begeiſternden Muſik hingaben, bei welcher Blicke, Geberden und Stellungen ſich mit den Noten zu verwachſen ſchienen. Das war es, was das Publicum entzückte. Andererſeits beförderten dieſe Werke auch die muſikaliſche Erziehung der Franzoſen beträchtlich, zu welcher die komiſche Oper bereits den Grund gelegt hatte. Die großartigen und doch ſo einfachen

Gedanken Gluck's, ſeine ſo feierlichen Melodieen, dieſe ſo feſſelnde und doch ſo natürliche Harmonie fanden Eingang in den franzöſiſchen Ohren, obgleich ſie, nach italieniſchem Ausſpruche, von Horn waren; ſie fanden um ſo raſchern Eingang, als Gluck's Styl nicht ſchwer zu verſtehen iſt. Zum erſten Male lernte das auf ſeine Oper ſo hartnäckig verſeſſene Volk, daß die Muſik ein Genuß an und für ſich ſey und zwar der lebhafteſte den es gibt. Welche Auszeichnungen, welche Beifallsbezeugungen reichten für den Mann hin, der es mit einem neuen Sinne begabte! Die Menge urtheilte inſtinctartig und irrte ſich nicht, was unfehlbar der Fall geweſen wäre, wenn ſie dem Aufſluge eines Händel oder Mozart hätte folgen müſſen. Gluck kannte aber das Maß ihrer Kräfte und begnügte ſich, das Drama mit Energie, Adel und Treue wieder zu geben, ohne dabei den Anſpruch zu machen, es zu einer Gewalt der Poeſie zu erheben, die über der Poeſie des Wortes ſtand.

Die Muſikfreunde, welche nicht als Kenner, ſondern als Halbkenner urtheilten, zogen Piccini aus den Gründen, die gewöhnlich bei Zeitgenoſſen entſcheiden, vor; aus denſelben Gründen, welche ſeit langer Zeit die Muſik dieſes Meiſters in Vergeſſenheit haben gerathen laſſen und die bis zum heutigen Tage Gluck's Muſik am Leben erhielten. Der italieniſche Componiſt gab der Ausführung Melodieen, die mehr entwickelt, in ihrer Neuheit viel brillanter waren, und vor fünfzig Jahren den Modegeſchmack von Europa bildeten. Gluck dagegen vermied eben dieſe Formen, weil ſie zu ſeinen pſychologiſchen Inductionen oder zu dem Streben nach dem Wahren, das ihn bei ſeiner Arbeit beſtändig leitete, nicht paßten. Er erſchien den Dilettanten weniger angenehm, weniger zeitgemäß. Dieſer Art iſt immer die Ueberlegenheit, welche die Menſchen einer Epoche, oder die Repräſentanten des augenblicklichen Geſchmacks über die Menſchen aller Zeiten haben.

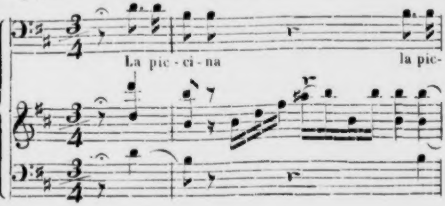
Gluckiſten und Picciniſten leben und bekämpfen ſich noch immer unter anderen Namen, wie die Syſteme, die ſie repräſentiren. Jedes hat das Recht zu leben; eine Fortſetzung des Streites wäre aber ohne Nutzen, weil es Mittel gibt, ſich zu verſtändigen. Die beiden Syſteme entſprechen aber zu verſchiedenartigen Bedürfniſſen, als daß ſie ſich ausſchließen oder nur mit einander in Concurrenz treten müßten. Wenn man Theater und Muſik zugleich liebt, und ſich darin gefällt, den Sänger über der Perſon zu vergeſſen, ſo wird man Gluck und ſeine legitime Nachkommenſchaft hören, Mehul, Cherubini, Spontini, Weber und ſelbſt Meyer-Beer in ſeinen ſchönen Momenten. In ihrer Schule wird Rom und Griechenland, der Orient der Patriarchen und der Occident der Zauberer, Achilles und Licinius, Joſeph und Simeon, Max und Agathe Einem zur Seele ſprechen, gleich dem Geiſte der poetiſchen Alter der Welt und dem Geiſte der wunderbaren Sagen; es liegt genug darin, um Alles, was man an Gefühl und Einbildungskraft, an dramatiſcher Intelligenz und muſikaliſcher Leidenſchaft beſitzt, in Anſpruch zu nehmen; und, das iſt ein Genuß. In einer Opera ſeria ſuche man aber nichts dergleichen, die ein Libretto für zehn Thaler zum Vorwurf hat, und was ſelbſt dieſe nicht werth iſt. Dagegen hat ſie Subjecte aufzuweiſen, die man mit achtzigtauſend Franken bezahlt, welche aber nicht den vierten Theil dieſer Summe erhielten, wenn ſie ihre Stimmleiſtungen darauf beſchränkten, was die Wahrheit der Situation oder eines Charakters verlangt, und Subjecte, deren Talent der Art iſt, wie wir ebenfalls zugeben müſſen, daß man die Perſon und das Stück ganz über dem Sänger vergißt, und bei denen man über die theatraliſche Illuſion ſehr ungehalten wäre, wenn ſie es wagte, ſich zwiſchen den Künſtler und das Publicum zu ſtellen. Sänger hören zu können, welche den Gipfel der mechaniſchen und äſthetiſchen Vollkommenheit ihrer Kunſt erſtiegen haben, iſt aber auch ein Genuß und zwar ein ſo großer, daß es keinen gibt, den man lieber und theurer bezahlte. Von dieſen beiden Genüſſen kann man einem oder dem andern aus Geſchmack oder aus Princip den Vorzug geben; ich meine aber, daß man beide lieben und abwechſelnd genießen kann, ohne daß ſie ſich gegenſeitig ſchaden.

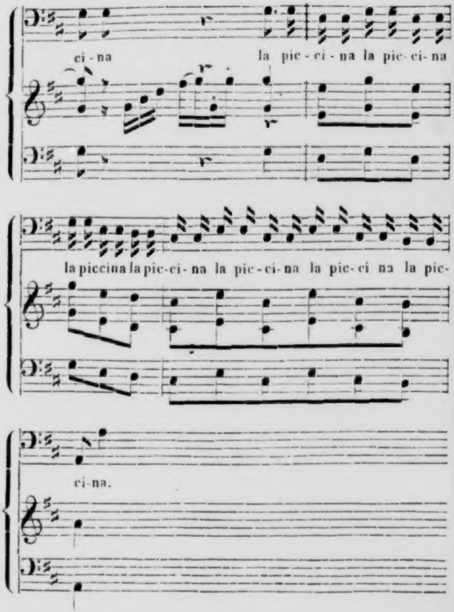
Ich habe mich bei Gluck aufgehalten und zwar aus guten Gründen. Es gab Muſiker von größerm Genie, aber keinen, wie ich glaube, deſſen Werke nützlicher für die Zukunft geweſen wären. Er iſt der Gründer der erhabenen Theatermuſik und der Erſte, welcher uns in den dramatiſchen Opern Denkmale in ſeinen Partituren hinterlaſſen hat. Alle Formen der Declamation und des Accompagnements, die er geſchaffen hat, ſchimmern noch in den gediegenſten Opern unſeres Zeitalters durch, und die Zeit hat die ſeinigen ſo geachtet, daß man ihn mitten unter ſeinen Schülern des neunzehnten Jahrhunderts nur für den ältern unter ſeinen Brüdern halten würde.

Die Opera buffa, auf die wir nun zu ſprechen kommen, vermengte ſich Anfangs mit der Opera ſeria, wie Shakeſpeare's Poſſen mit ſeinen hiſtoriſchen Dramen. Als ſie ſpäter in die Zwiſchenacte verwieſen wurde, nahm ſie den Namen Intermezzo an und gelangte erſt zuletzt zu einer Unabhängigkeit, als Schauſpiel und als Gattung, durch die Werke von Logrescino und namentlich von Piccini. So wenig die alte Opera ſeria dazu gemacht war, je bei den Ausländern populär zu werden, eben ſo ſehr lag es in dem Charakter der Opera buffa, ſo wie ſie die beiden Meiſter geſchaffen hatten, überall zu gefallen, wo man gern lacht und gute Muſik hört. Ich glaube, daß kein Volk ſo viel Talent zu der Poſſe beſitzt als die Italiener. Welch' eine unbezahlbare Originalität liegt in ihren Uebertreibungen, wie viel Geiſt in ihren Albernheiten, welche Phantaſie in den Thorheiten des Coſtums und der Maske, und, in Verbindung mit dieſen, welche hinreißende Natürlichkeit in dieſen Stücken, die mehr Werke des Schauſpielers, als des Verfaſſers zu ſeyn ſcheinen, und bei denen man wirklich froh iſt, keinen Schatten eines vernünftigen Gedankens darin zu finden. Gewiß, wenn es ein Mittel gegen die Leiden der Erde im Allgemeinen, und gegen den Spleen des Nordens insbeſondere gibt, ſo iſt es die Opera buffa, mit Subjecten wie Bonaveri in Dresden, oder Zamboni in Petersburg. Dieſe Leute ſind wahre Wohlthäter der Menſchheit!

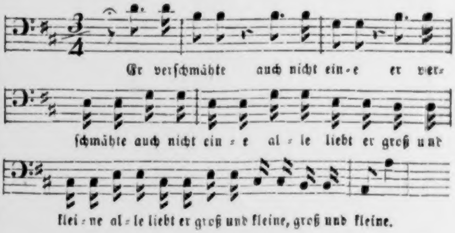
Es wäre nicht richtig, wenn man auf die Opera buffa im Allgemeinen die Gedanken anwenden wollte, welche wir ausgeſprochen haben, als wir den univerſalen Charakter berührten, welche die Muſik in der Tragödie haben kann und ſoll. Unſere Kunſt, welche durch ſich ſelbſt die leidenſchaftlichen Empfindungen ausſpricht, beſitzt keinen Ausdruck für die Komik, deren Effecte ſtets das Reſultat einer Vergleichung, das heißt einer Operation der Intelligenz ſind, an welche ſich der Muſiker nicht ohne vermittelnde Elemente wenden kann. Obgleich meine Anſicht nicht die von Jedermann iſt, ſo ſcheint mir doch der Beweis für meine Behauptung in der Thatſache zu liegen, daß die eigentliche Komik nicht in der Inſtrumentalmuſik liegt. Man kann fröhlich, unterhaltend, phantaſtiſch, ſelbſt lächerlich darin ſeyn, komiſch aber nie, ohne ein geſchriebenes, oder in der Phantaſie des Publicums liegendes Programm. Um komiſch zu werden, muß der Muſiker nothwendiger Weiſe das Wort zu Hilfe nehmen, und die Intonationen und Accente der Rede, noch mehr als im Recitativ und in der tragiſchen Declamation zu Hilfe nehmen; er muß zu der vertrauten Declamation herabſteigen, was die Italiener das ***parlando*** nennen. Dieſe Art von ſylbenweiſem Geſang bringt aber nur dann Effect hervor, wenn die Proſodie der Sprache in ihren Umriſſen durchſcheint, dann wird auch die **Muſik local**, wie das Wort, mit dem ſie ſich zu vermengen ſtrebt. Und das iſt ein großer Vortheil, weil das komiſche Element, wie im Luſtſpiele auf die der Localität eigenthümlichen Charaktere, Sitten und Lächerlichkeiten ſich gründet und im Intereſſe der Täuſchung nichts Beſſeres thun kann, als eine muſikaliſche

Sprache in Anwendung zu bringen, welche die Dinge, die ſie vorführt, noch mehr particulariſirt. Ich nehme aber die Nummern aus, welche Gefühle ausſprechen und für die erſten lyriſchen Subjecte beſtimmt ſind, und bei denen die Muſik in ihr Recht der Univerſalität des Ausdruckes tritt. Wenn es wahr iſt, daß ein Luſtſpiel, welches die Gewohnheiten eines Landes zum Vorwurf hat, unüberſetzbar iſt (und bis jetzt hat mir noch kein Ueberſetzer das Gegentheil bewieſen), ſo ſind es die muſikaliſchen Poſſen Italien's in zweifacher Beziehung, ſowohl als Stücke, wie als Muſik. Ich geſtehe, daß mich die fremden Sänger und Schauſpieler gleich ſehr dauern. Der geſprochene Geſang geht nur in Italien, weil das Italieniſche an und für ſich ſchon Geſang iſt. Andere Völker ſind daher genöthigt, zu der traurigen Aushilfe des Dialogs in ihren komiſchen Opern ihre Zuflucht zu nehmen. Das einfache Recitativ und die vertraute muſikaliſche Declamation wären unerträglich in denſelben. Man überzeuge ſich ſelbſt, wie das köſtliche *parlando* unter den ungeſchickten und unmächtigen Verſuchen eines Ueberſetzers ſich umgeſtaltet. Zuerſt das Original:




ci - na
la pic - ci - na la pic - ci - na
la piccina la pic - ci - na la pic - ci - na la pic - ci na la pic-
ci - na.

Es iſt klar, daß der Gedanke des Componiſten nur das Wort *piccina* ausdrücken will, das eben ſo anmuthig klingt, als unerſetzbar iſt, weil es die Sache andeutet wie ſie iſt und mit welchem Alles in der Muſik übereinſtimmt, ſowohl das kurz Abgeriſſene des Geplauders der Singſtimme, als die muthwillige Anmuth der kleinen Orcheſterfigur; denn man hört deutlich, daß die Violine in ihrer Art ebenfalls ſagt: *la piccina! — la piccina!* Auf welche Art ſoll man aber *la piccina, la piccina, la piccina, la piccina* überſetzen? Sollte man etwa ſagen und die Kleine oder nur die Kleine? Das klänge wohl ſehr ſchlecht. Etwas mußte man aber doch dafür geben und ſo half ſich der Ueberſetzer damit, daß er ſagte:


Er verſchmähte auch nicht ein-e er ver-
ſchmähte auch nicht ein-e al-le liebt er groß und
klei-ne al-le liebt er groß und kleine, groß und kleine.

Es iſt nicht beſſer und nicht ſchlechter als hundert andere Verſionen derſelben Stelle in verſchiedenen Sprachen. Wo bleibt aber der Gedanke des Componiſten, wo der Effect? Er verſchmähte auch nicht eine, wie ſchlecht klingt dieß, und der Gang der Violinen hat keine Bedeutung mehr. Groß und kleine, welch' ungeheuerer Widerſinn! *La grande maestosa*, iſt ſie nicht ſchon in crescendo gehaltenen Tönen, von Fanfaren begrüßt, einen Schlepprock nach ſich ziehend, ſo lang wie der Schweif eines Kometen an uns vorübergegangen. Dieſes Beiſpiel, ſowie tauſend andere beweiſen, daß es Fälle gibt, in denen die Muſik mit der Sprache nur eins ausmacht, und daß, wenn man das wohlklingende, bezeichnende und nachahmende Wort wegnimmt, welchem der Componiſt ſie angepaßt hat, dieß ſoviel iſt, als dieſe zerſtören.

Mozart, der ſich darauf verſtand, änderte in den italieniſchen Libretti's, die er zu componiren hatte, nichts an den Worten der Opera buffa. Er ſah vollkommen ein, daß das, was in der tragiſchen Compoſition fehlerhaft war (wir meinen damit die dem Lande eigenthümlichen Formen und den ihm eigenthümlichen Geſchmack), in einer auf die italieniſche Nationalitat baſirten Gattung nothwendig ſey, deren Hauptverdienſt darin beſteht, die originellſten Züge dieſer Nationalität auf die drolligſte Art wieder zu geben.

Man kann die Opera buffa nicht mit der franzöſiſchen komiſchen Oper vergleichen. Obſchon die Namen ſich gleichen, ſo ſteht die Sache ſelbſt im Gegenſatze. Die komiſche Oper gereicht dem muſikaliſchen Frankreich unſeres Jahrhunderts zum unbeſtreitbarſten Ruhme. Dieſelbe iſt ſo anmuthig, daß ſie die Literaten wie die Muſiker gleich ſehr befriedigt, und alle Meiſter, welche dieſe Gattung berühmt gemacht haben, oder durch ſie berühmt geworden ſind, ſind

Franzoſen: Mehul, d'Alayrac, Iſouard, Boieldieu und Auber. Ihre Opern ſind mehr oder weniger geiſtreiche oder vernünftige Luſtſpiele; die Muſik iſt national, und aus dieſen beiden Gründen läuft man nicht Gefahr, ſie mit den italieniſchen Stücken und Partituren zu verwechſeln. Werke wie ***Il Matrimonio segreto, Il Turco in Italia, l'Italiana in Algeri,*** können die Muſikfreunde ſelbſt ohne Worte unterhalten und intereſſiren. Die franzöſiſchen Stücke würden aber unter dieſen Umſtänden zu viel verlieren; dagegen iſt die komiſche Oper unendlich leichter überſetzbar als die Opera buffa, ebenſo iſt ſie auch in einer Ueberſetzung leichter zu ſpielen und zu ſingen. Die Schwierigkeit iſt nicht groß, einen franzöſiſchen oder deutſchen Text in eine andere Sprache zu überſetzen, wenigſtens ſo weit es für die Muſik von Wichtigkeit iſt.

Nach dem Ueberblick, den wir auf die vierte Epoche der muſikaliſchen Kunſt geworfen haben, welche die der Entwickelung der Melodie in der Theatercompoſition war, bleibt uns noch eine Bemerkung übrig zur Vervollſtändigung unſerer flüchtigen Darſtellung. Auch hier fuhr die Kunſt wie in den vorangegangenen Epochen fort, einen Weg zu verfolgen, der, trotz ihrer ſcheinbaren Abweichung von der rechten Fährte, ihr durch die natürliche und logiſche Reihenfolge ihrer Fortſchritte vorgezeichnet war. Wir haben den Contrapunct im Verlaufe von zwei Jahrhunderten heranwachſen, und je mehr er ſich vervollkommnete, mit ſeiner urſprünglichen Beſtimmung immer unvereinbarer werden ſehen. Ebenſo hätte die Melodie ſich nicht anders entwickeln und ſo glänzende Blüthen treiben können, als indem ſie Zweige im Ueberfluſſe hervorbrachte, welche bald den zu ihrer Cultur beſtimmten Boden verbargen, den dramatiſchen Boden nämlich, den ſie hätte verſchönern und nicht maskiren ſollen. Die Sache konnte aber nicht anders gehen. Wenn die Contrapunctiſten des fünfzehnten, und die Melodiſten der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts viel an die Anwendung gedacht hätten, die einen ſie mit der Kirchenmuſik, die anderen ſie mit der des Theaters in Uebereinſtimmung zu bringen, ſo würde dieſe vorgefaßte Meinung ſie von der Aufgabe abgebracht haben, zu der ſie die nothwendigſten Bedürfniſſe ihrer Zeit riefen. Mit den Materialien, über die ſie zu verfügen hatten, würden ſie ebenſowenig in der Kirche zu erbauen, als die Leidenſchaften kräftig auf der Bühne auszudrücken im Stande geweſen ſeyn. Vor Allem mußte man damit anfangen Materialien in hinreichender Quantität zu gewinnen, die Elemente der Kunſt zu vervollkommnen, ſie mit neuen Combinationen und Formen zu bereichern, und ſie ſoweit heranzubilden, daß ſie zur Verwendung tauglich waren. Dieſes war und mußte die Aufgabe der alten Contrapunctiſten und Melodiſten ſeyn. Die Anwendung fiel ihren Nachfolgern zu. Die Arbeiten unſerer Vorfahren waren nothwendig, aber ſie waren nur vorbereitend und ſie mußten vor den Endreſultaten zuſammenfallen, wie das Gerüſte vor dem vollendeten Monumente, zu deſſen Erbauung es gedient hatte. Nachdem die flammändiſche Schule ihre Beſtimmung erfüllt hatte, indem ſie Paleſtrina erzeugte, ſo ſtarb ſie; nachdem die alte italieniſche Melodie das geboren hatte, deſſen Keim ſie in ſich trug, Gluck und Mozart, ſo ſtieg ſie zu dem alten belgiſchen Contrapunct in's Grab hinab. Man konnte hier wohl ſagen, daß ſie zu den Vätern ging, inſofern die Melodie in gerader Linie vom Contrapuncte abſtammte. — Mißbrauchen wir aber keine rhetoriſchen Figuren. Alles ändert ſich, aber Nichts ſtirbt auf der Welt. Weit entfernt zu ſterben, regenerirte ſich vielmehr die Melodie des achtzehnten Jahrhunderts. Die Schulen Italiens, vor allen aber die von Neapel, hatten eine Menge Vocalformen oder Wendungen geſchaffen, die, nachdem ſie Gemeingut der Kunſt geworden waren, mit einigen Modificationen, welche die Verſchiedenartigkeit des Nationalgeſchmackes eingeführt hatte, ebenſo die Baſis unſeres Operngeſangs bleiben, als nach Kieſewetter's Bemerkung die modernſte Muſik im Allgemeinen noch immer neapolitaniſche Muſik bleibt. Weniger glückliche Wendungen, überflüſſige Sätze, Endungen, welche bald veralten mußten, im höchſten Grade verſchwenderiſch angebrachte Gemeinplätze, mit einem Worte die Routine vermiſchte ſich etwas mit ſo vielem Reichthume. Der Zeit und dem Genius mußte es überlaſſen bleiben, den Waizen von der Spreu zu ſondern. Gluck begann dieſes Werk der Reinigung, vielleicht ging er aber in den Beſtimmungen, welchen er die dramatiſche Melodie unterwarf, zu weit. Dieſe ſollte in ihrer ganzen Herrlichkeit und von allen Zuthaten befreit, erſt in den Partituren des allgemeinen Reformators der Kunſt glänzen.

Die Regeneration des fugirten Styls ging der des melodiſchen voraus. Man war mit der Melodie erſt bei Pergoleſe und Haſſe angekommen, als der alte Baum des Contrapunctes ſeine ganze Kraft in Hervorbringung der Früchte erſchöpfte, die ihn nach einem Wachsthume von acht Jahrhunderten krönten.

Eine ſtets erweiterte Anwendung der Melodie bei'm fugirten Style führte dieſen nach und nach aus dem Zuſtande der Unbedeutendheit zu dem des Ausdrucks. Statt wie ehemals ganze Reihen von Noten willkürlich an einander zu reihen, die Stimme zu ordnen, wie es der Zufall mit ſich brachte oder ſie bloß aus dem Grunde zu wählen, um das contrapunctiſche Verfahren zu erleichtern, mußten die Fugiſten Thema's oder Subjecte combiniren, das heißt kurze melodiſche Sätze, die an und für ſich eine Form, einen Sinn, einen Charakter hatten, weil ſie bereits der modernen Tonart entnommen waren. Man entdeckte bald, daß, wenn die kanoniſche Nachahmung ein Princip unerſchöpflicher Mannichfaltigkeit ſey, es noch ein nicht weniger productives gebe, den Contraſt, nämlich den, welcher aus der Verbindung oder der Oppoſition zweier oder mehrerer durch ihre Anlage verſchiedener Thema's entſpringe. Aus dieſem doppelten Princip entſprangen natürlicher Weiſe nach und nach alle Geſetze unſerer Fuge, die man die periodiſche nennt. Das Subject und die Antwort, welche zur Nachahmung beitrugen, vereinigten ſich in einem Gegenſubjecte, das dazu diente, den Contraſt zu liefern. Da es nicht zu vermeiden war, daß das Subject, wenn man es immer wieder hören mußte, das Ohr ermüdete, ſo mußte man Ruhepuncte anbringen und daſſelbe ad interim durch ein drittes

Agens erſetzen, welches man vermittelnde Harmonie nannte. Die Dauer dieſer Unterbrechungen, das Wiedereintreten des Subjects in Folge einer neuen Entwickelung, die Ordnung, in welcher *Dux* und *Comes* (Führer und Gefährte) in allen Theilen, aus denen die Fuge beſteht, auf einander folgen und abwechſeln müſſen, wurden den Geſetzen des Wiederſchlags unterworfen. Endlich, um die Verſetzungen oder die Verwechſelungen der Figuren zwiſchen den Stimmen zu regeln, fügte man dem Geſetzbuche der Tonſetzkunſt ein Ergänzungs-Capitel hinzu, welches von dem doppelten Contrapuncte handelt. Dieſer Art ſind die Hauptelemente und die weſentlichſten Geſetze der periodiſchen Fuge. Man kann eine Menge gelehrter Combinationen hineinbringen, die ſchwierigſten Feinheiten des alten Kanon's einverflechten, was ſogar bis auf einen gewiſſen Grad unvermeidlich iſt, wenn die Fuge aus mehreren Thema's beſteht und viele Entwickelungen hat, oder das contrapunctiſche Intereſſe immer *crescendo* gehen muß. Dieß nennt man eine ausgearbeitete Fuge, *fuga ricercata.* Es gibt übrigens wenige Componiſten, welche auf Josquin's Wege das Schöne gefunden haben, ſo daß ich faſt etwas Ueberflüſſiges zu ſagen fürchte, wenn ich mit Boileau wiederhole: Es gibt nur etwa deren drei, die ich nennen könnte.

Italien gebührt wieder die Ehre, die größten Componiſten des ſiebenzehnten Jahrhunderts hervorgebracht zu haben: Allegri, Benevoli, die beiden Bernabei und einige Andere, vor Allen aber Frescobaldi, den ehrwürdigen Stammvater der Fugiſten und Organiſten, welche nach ihm in dem, durch die Melodie regenerirten contrapunctiſchen Style ſich hervorthaten. Die Werke dieſer Männer werden ſtets die ernſteſten Studien verdienen, obgleich ihre Fugen heut' zu Tage die Probe der Ausführung nicht aushalten würden. Die Effecte würden ihnen abgehen, Erſtens weil die Thema's zu wenig melodiſch und aus dieſem Grunde nicht charakteriſtiſch genug wären, und Zweitens, weil die glücklichſten Erfolge dieſer Gattung von denen der Inſtrumental-Muſik mit großem Orcheſter abhingen, das zu jener Zeit beinahe noch nichts war. Unſerm jetzigen muſikaliſchen Gehör könnte eine Fuge nicht ſehr zuſagen, wenn ſie ſich nicht in einer impoſanten Maſſe von Stimmen und Inſtrumenten oder Inſtrumenten allein entwickelt. Außer dem materiellen Effect, der hier von größerer Wichtigkeit als anderwärts iſt, beſteht auch noch ein Vortheil, dieſe Gattung in weitgedehnten Verhältniſſen und mit Zuziehung aller klingfähigen Inſtrumente zu behandeln, darin, daß die Thema's deutlicher hervortreten und daß man mehr Hilfsmittel hat, den Vorwurf zu variiren, wenn die Verbindungen und Gegenſatze zwiſchen dem Chore und dem Orcheſter liegen. Es gibt eine Menge Inſtrumental-Figuren, welche die Sänger nicht ausführen können, während das Orcheſter durch die Mannichfaltigkeit ſeiner Inſtrumente, durch die Möglichkeit ſieben Octaven in Anwendung bringen zu können, und weil daſſelbe heut' zu Tage faſt gar keine unüberſteigliche Schwierigkeiten des Mechanismus mehr kennt, Alles ausführt und die Sänger in allen Fällen ergänzt.

Für uns wird die Fuge immer nur hiſtoriſches Intereſſe haben und ſie fängt erſt mit Bach und Händel an, ein muſikaliſcher Genuß zu werden, wie wir ihn verlangen. Mit ihnen endigt ſie auch, möchte man ſagen, denn ſie ſind für uns dergeſtalt die Perſonification der Gattung in der ganzen Reinheit ihrer Formen und nach der Strenge ihrer Geſetze, daß man nach Bach und Händel faſt Niemanden als immer wieder Bach und Händel ſieht. Sie ſtehen ihren Vorgängern und Nachfolgern gegenüber vereinzelt da und beherrſchen in ihrer urſprünglichen Erhabenheit das Jahrhundert, welches in den Annalen der Muſik auf ſie folgte.

Zwei Männer wie dieſe erfordern einen größern Raum als ich ihnen in der Biographie eines Andern einräumen könnte. Ueberdieß haben ſie ihre eigenen Biographen, auf welche ich die Leſer zu verweiſen für meine Pflicht halte, wenigſtens hinſichtlich Bach's, deſſen Leben Forkel beſchrieben und deſſen Styl er mit einem Talent analyſirt hat, das des Hiſtorikers der Muſik würdig iſt*). Als Ausländer aber kann ich aber nicht alle Folgerungen annehmen, zu denen ihn ein zu weit getriebener Patriotismus und eine Art von nicht ſehr philoſophiſcher Verachtung gegen den eleganten, oder wie man ſich ehemals in Deutſchland auszudrücken pflegte, galanten Styl führen, den Forkel zwar nicht zugeſteht, das iſt wahr, aber ſchlecht verhüllt. In ſeiner Uebertreibung geht er ſo weit, Bach den größten muſikaliſchen Dichter, und, was ganz unbegreiflich iſt, den größten muſikaliſchen Declamator zu nennen, der je gelebt hat. Bach ein Declamator! Er ſelbſt hat gewiß nie ein ſolches Lob erwartet.

---

*) Ueber J. S. Bach's Leben, Kunſt und Kunſtwerke 1802.

Burney iſt in ſeinem Urtheile über dieſe beiden Meiſter viel unparteiiſcher, die für ihn Ausländer waren. Die Vergleichung, zu der ſie ihm Veranlaſſung gaben, iſt ſehr kurz, ja ſogar ſehr oberflächlich; doch liegt ein Fond von Wahrheit darin, der mich veranlaßt, die wenigen Linien hier wieder zu geben, aus welchen er wenigſtens ebenſo viele Seiten in ſeiner allgemeinen Geſchichte hätte machen ſollen. „Unter allen großen Fugiſten war vielleicht Händel der einzige, der kein Pedant war. Es begegnete ihm ſelten, daß er ungefällige oder magere Subjecte behandelte. Beinahe alle ſeine Thema's ſind angenehm und natürlich. Sebaſtian Bach dagegen verachtete, wie Michel-Angelo in ſeinen Malereien, die Leichtigkeit dergeſtalt, daß er ſich nie mit dem, was leicht und anmuthig war, befaßte. Ich habe nie eine Fuge dieſes gelehrten und gewaltigen Componiſten geſehen, die ſich auf ein natürliches und ſingbares Motiv gegründet hätte, noch ſelbſt ein Paſſage, ſo leicht und alltäglich ſie ſeyn mochte, welche Bach nicht mit ſchweren und mühſamen Accompagnements beladen hätte.“ Ohne damit behaupten zu wollen, eine Vergleichung zu erſchöpfen, welche lange Commentare erfordern würde, ſo muß ich doch ſagen, daß der von Burney angedeutete Contraſt, ebenſo die Folge der Verſchiedenheit des Genius der beiden Meiſter, als die ihrer gegenſeitigen Stellung war. Händel würde als Opern-Componiſt, Director der Opern und Lieblings-Tonſetzer der Nation, für die er arbeitete, ſich bemüht haben, populär zu ſchreiben, ſelbſt wenn die Kl[illegible]heit ſeiner Gedanken und ſeines Styls nicht ſchon an und für ſich dieſe Folge gehabt hätten. Bach dagegen, den keine Intereſſen des Ruhmes und des Geldgewinns mit dem großen Publicum in Berührung brachten, ſuchte keine Popularität, deren Bedürfniß er nicht fühlte. Ueberdieß hätte ſeinem Charakter als Menſch und ſeiner Natur als Künſtler nichts ſo ſehr widerſtrebt, als die Mittel, welche ſie ihm hätten verſchaffen können. Er liebt es, die unbekannten Tiefen der Harmonie zu erforſchen, alle mögliche Combinationen, hinſichtlich des contrapunctiſchen Verfahrens, der Accorde und Modulationen zu verſuchen, mochte das Ohr auch zuweilen ſich dagegen auflehnen. Er iſt durch und durch gelehrt; zeigt eine Kraft, die faſt oft in Härte ausartet, eine Neuheit, die bis in's Befremdende, eine Tiefe, die weit über die Intelligenz des gewöhnlichen Zuhörers geht, groß und erhaben wie kein Muſiker vor ihm.

Wenn wir Bach und Händel unter ihrer hiſtoriſchen Bedeutung in Betracht ziehen, ſo finden wir, daß der erſtere dazu berufen war, das Problem des Oratoriums zu löſen, das hundert und einige Jahre zuvor zur Mitbewerbung aufgetreten war, wie Gluck das Problem der muſikaliſchen Tragödie, das zur ſelben Zeit aufgeworfen wurde, etwas ſpäter löſ'te. Der Eine wie der Andere beſaßen im höchſten Grade die ſpeciellen Talente, welche ihre verſchiedenartige Neigung erforderte.

Bach beſchäftigte ſich an und für ſich weniger mit den formellen Anwendungen der Muſik, als mit der Muſik ſelbſt, aus dem Geſichtspuncte ihr[illegible] Unabhängigkeit und der Tiefe der ihr eigenthümlichen Geſetze. Die Quelle dieſes Meiſters geht weiter zurück als die Händel's, weil er gewiſſermaßen der Fortſetzer der flammändiſchen Schule iſt, welche die Kunſt in demſelben Geiſte behandelte und ſie auch mit derſelben Kraft behandelt hätte, wenn der Stoff dazu vorhanden geweſen wäre. Drei Jahrhunderte des Fortſchrittes, welchen der Genius Bach's allein das Aequivalent eines vierten Jahrhunderts hinzufügte, erlaubten ihr endlich die alte gothiſch-contrapunctiſche Kunſt zu der Höhe zu erheben, von welcher aus ſie in ihrer äuſſern und geheimnißvollen Majeſtät jenen Denkmälern gleichkommt, welche Zeugen ihrer Geburt waren, die ihr zur Wiege gedient, und die, wie ſie, das Beiwort gothiſch früher in verächtlichem Sinne gebraucht und heut' zu Tage als gleich bedeutend mit Allem, was die Architektur Großartiges, Kühnes und Bewundernswerthes aufzuweiſen hat, annehmen. Bach iſt der muſikaliſche Patriarch des Lutherthums. Seine Kirchenwerke drücken im Vergleich mit den großen katholiſchen Meiſtern getreulich den Geiſt der beiden Culte aus, zu einer Zeit, in welcher die Reformation in Deutſchland noch Etwas von ihrer urſprünglichen Härte bewahrte.

Das ſind ungefähr im Allgemeinen die Reſultate der Burney entnommenen Parallele, welche ich mit einigen unerläßlichen Zügen verſtärken zu müſſen geglaubt habe. Selbſt in den ſchönſten Partituren Händel's findet man Trümmer; in den Meiſterwerken Bach's gibt es keine, und doch iſt Bach von älterer Färbung als Händel. Der

Grund liegt darin, weil der Modemuſiker ſich um den Beifall ſeines Publicums bewarb, und daß der Cantor an der Thomaskirche in Leipzig denſelben dem ſeinigen erließ, das aus Schülern und Untergebenen beſtand, deren Pflicht es erheiſchte, ihm zu gehorchen, und außer dieſen aus Künſtlern und Kennern, deren Intereſſe verlangte, daß ſie ihn verſtünden. Der Eine war genöthigt viel im Geſchmacke ſeiner Zeit zu ſchreiben: der Andere ſchrieb von dem Augenblicke an, in welchem er in ſeine claſſiſche Reife trat, nie anders als in ſeinem eigenen Geſchmacke. Ein Glück, wir wiederholen es, das er ſeiner Stellung und ſeinem Charakter verdankte, und welchem ſeine Werke ihre ewige Neuheit verdanken. Gleich bewunderungswürdig in ihren Fugen und in ihren fugirten Chören, obſchon durch verſchiedene Mittel, zeigt ſich, wie ich glaube, Bach als größerer Künſtler, Händel als größerer Dichter. Der Schöpfer des Meſſias muß mehr und namentlich allgemeiner bei'm Hören gefallen; der Verfaſſer des gemäßigten Claviers und der chromatiſchen Phantaſie wird aber bei'm Leſen tiefer intereſſiren und wird die Bewunderung der Muſiker, welche das Studium ihrer Kunſt ſoweit als möglich verfolgen wollen, in viel höherm Grade erregen. Die Arien ſind die ſchwachen Seiten des einen wie des andern Meiſters. Die Händel's ſündigen in der Regel nach Art der alten Weiſen durch eine Förmlichkeit, die uns nicht mehr zuſagt; unter denſelben finden ſich aber einige, die ſehr ſchön ſind, und welche jetzt noch Kennern Vergnügen verſchaffen können. Die Arien und Duo's von Bach, zum Beiſpiel die in ſeiner berühmten Cantate: Eine feſte Burg iſt unſer Gott, ſündigen ſehr oft durch einen ganz entgegengeſetzten Fehler. Sie ſcheinen gar keiner Epoche anzugehören, ſo ſchwer iſt es, ſich vorzuſtellen, daß irgend Jemand je einen großen Genuß darin gefunden hätte, ſie anzuhören. Sie ſind nicht veraltet, denn das, was keine Jugend und keine Gegenwart hatte, kann nicht veralten; ſie ſind widerlich und ſeltſam. Allein obſchon Bach nur ſeiner perſönlichen Inſpiration folgte, ohne je ſich darum zu bekümmern, was gefallen möchte oder nicht, ſo traf es ſich doch, daß er auch Melodieen fand, die durch ihre Neuheit, Anmuth, Friſche und ihren Ausdruck ſicher die ſchönſten Arien hinter ſich zurücklaſſen. Gibt es denn etwas Wundervolleres unter anderm, als die Nummer 26. der Paſſion, eine Tenor-Arie mit Chor, und die Nummer 33. deſſelben Werkes: Arie von Zion, das heißt ein fugirtes Duett zwiſchen Sopran und Contralt, auf das der erhabene Chor folgt: Sind Blitze, ſind Donner in Wolken verſchwunden! Das iſt ganz moderne Muſik und welche Muſik!

Bach, Händel und Gluck, drei Namen, welche keine deutſche Feder ohne Stolz niederſchreiben wird, bezeichnen den Eintritt oder die Obergewalt eines neuen Volkes in die Geſchichte der Muſik. Ich ſage ein neues Volk und nicht eine neue Schule, denn wo ſollte man auf der Welt zwei Menſchen finden, die weniger den Anſchein haben, Brüder einer Schule zu ſeyn als Bach und Gluck. Sie contraſtiren in allen Dingen. Was ſie unter ſich gemein haben, iſt, daß ſie zugleich mit Händel zu definitiven Reſultaten in der Tonſetzkunſt gelangt ſind. Bis auf ſie hatte die Muſik nichts Definitives als den Choralgeſang Paleſtrina's. Sobald die Entwickelungen irgend eines äſthetiſchen Strebens ihren Zielpunct erreicht haben, treten die Schöpfungen, als der Inbegriff der Totalſumme und als Denkmäler der vollſtändigen und vollendeten Schönheiten der Gattung, aus dem Uebergangszuſtande und erſtarken in der claſſiſchen Stabilität der Muſterwerke, denen die Zeit nichts anzuhaben vermag, weil nichts mehr daran zu ändern iſt. Die Zeit wird mit den monumentalen Partituren ebenſo verfahren wie mit griechiſchen Statuen, welche andere Verwüſtungen als die ihrigen verſchont haben. Sie wird zwar deren Farbe dunkeler machen, allein ſie wird die Formen beſtehen laſſen, an welchen die Künſtler, trotz all' ihres Bemühens das Beſte zu Stande zu bringen, ſtets den Typus der Vollkommenheit anzuerkennen genöthigt ſeyn werden. Es war ein unermeßlicher Vortheil für die Deutſchen, daß ſie zuletzt kamen. Sie waren immer den Ton angebenden Nationen, den Belgiern und Italienern, auf dem Fuße gefolgt; ſie brauchten alſo bloß einen Anlauf zu nehmen, um dieſe zu überholen, und dieſer Anlauf brachte ſie an's Ziel.

Alle Zweige und Beſtrebungen der Kunſt gelangten, mit Ausnahme der Inſtrumentalmuſik, gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, vereinzelt zu ihrer Vollkommenheit. Der fugirte und melodiſche Styl, welche zu amalgamiren den Beſtrebungen einiger Meiſter nicht ſo, wie ſie gern gewollt, hatte gelingen wollen, ſtießen ſich jetzt noch ſtärker ab, ſeitdem beide für ſich wahre Meiſterwerke hervorgebracht hatten. Eine ſehr ſtrenge Scheidelinie trennte die Contrapunctiſten von den Melodiſten, und ſo theilten ſich die Tonſetzer in zwei Lager. Das Hauptquartier der Erſteren war in Deutſchland; das der Letzteren in Italien. Es beſtand eine Rivalität und eine gewiſſe Leidenſchaftlichkeit zwiſchen ihnen, welche ſich in den didaktiſchen und polemiſchen Schriften jener Zeit kundgibt. Selbſt die Hiſtoriker ließen ſich von dieſem Parteigeiſte hinreißen. Burney neigt ſich auf die Seite der Oper, die beinahe ſeinen ganzen vierten Band (das ganze 17. und 18. Jahrhundert), zu großem Nachtheile des Leſers und des Werkes, ausfüllt und für ſich in Anſpruch nimmt. Die Vorliebe Forkel's für die contrapunctiſche Gattung iſt noch viel fühlbarer. Der Theoretiker J. J. Rouſſeau ächtet die Fuge als einen Ueberreſt muſikaliſcher Barbarei. Der Theoretiker Marpurg ſieht mitleidig auf die galante Muſik herab. — Nach unſeren jetzigen Anſichten wären ein Contrapunctiſt, der in ſeiner Kunſt nur den Contrapunct, ein Melodiſt, der nur die Melodie vor Augen hätte, nur halbe Componiſten, und wenn ſich eine Controverſe zwiſchen ihnen erhübe, die ſich auf die Verſchiedenartigkeit ihrer Beſchäftigung, ihres Wiſſens und ihres Geſchmackes gründete, ſo wüßten wir, die wir ſowohl gegen den Einen wie gegen den Andern ſtarke Angriffswaffen beſitzen, zum Voraus, daß dieſe unvollſtändigen Muſiker gleich ſchwach wären, ſich zu vertheidigen. Dieß bewieſen ſchon die Ausſchließlichen des vorigen Jahrhunderts und beweiſen es noch die des unſrigen, die nicht die Entſchuldigungsgründe Jener für ſich haben.

Für uns handelt es ſich nicht um eine Controverſe; dagegen liegt uns viel daran, eine nähere Unterſuchung darüber anzuſtellen, wie die contrapunctiſche und melodiſche Gattung im Zuſtande völliger Trennung, zu der Zeit, welche Mozart's Erſcheinen unmittelbar voranging, beſchaffen war. Gegenwärtige Betrachtungen veranlaſſen uns zu dieſer Prüfung, welche uns überdieß der Hauptzweck dieſes Buchs zur Pflicht macht. Indem wir eine Frage der Kunſt beantworten, ſchicken wir uns zugleich an, eine biographiſche Frage vom höchſten Intereſſe zu löſen. Sie iſt folgende:

Allen großen Componiſten, welche wir die Muſterung haben paſſiren laſſen, wurden ſeit dem Entſtehen der Kunſt, bei ihren Lebzeiten die Ehren zu Theil, welche ſie verdient hatten; Alle genoſſen ihren Ruhm, ſowohl Diejenigen, deren Anſprüche die Nachwelt beſtätigte, als die viel größere Anzahl Derjenigen, deren Talente von ihren Zeitgenoſſen überſchätzt worden waren. Paleſtrina ſah die ewige Stadt ſich vor ihm verbeugen, und was noch ſchmeichelhafter war, ſelbſt ſeine Nebenbuhler, wenn er welche hätte haben können. Die Inſchrift Musicae Princeps ſchmückt ſein Grab, das ihm unter den Marmorplatten von St. Peter am Fuße der Altäre geöffnet wurde. Bird, Hoforganiſt und Compoſiteur der Königin Eliſabeth, erhielt in ſeinem Lande Alles, worauf er Anſprüche machen konnte. Cariſſimi und Scarlatti wurden als die erſten Erzieher ihrer Epoche geehrt, welche mit Luſt aus ihrem Unterrichte Nutzen zog und ihre Lehrer mit Erkenntlichkeit und Begeiſterung bezahlte, ohne dabei aber das Klingende zu vergeſſen. Leo, der Director des Conſervatoriums in Neapel, ſah ſich ebenfalls als der erſte Muſiker auf dieſem claſſiſchen Boden der Muſik anerkannt. Bach galt ſtets im Kreiſe der Eingeweihten, deren Brennpunct zu ſeyn ſein Streben war, für ein Orakel. Händel beherrſchte vierzig Jahre lang Alt-England; und Frankreich, das auch einen Fremden als National-Componiſten adoptirte, war nicht weniger verſchwenderiſch an Ehrenbezeugungen und Belohnungen gegen Gluck, der ein Vermögen von dreimalhunderttauſend Gulden als materiellen Ertrag ſeiner Lorbeeren hinterließ. Das ſind etwa alle gekrönte Häupter in der Muſik bis auf Haydn, wenn mich mein Gedächtniß nicht trügt, und Haydn fand, wie die Anderen, bei Lebzeiten Anerkennung.

Nach dieſen kommt ein Muſiker, der größte von Allen, weil er Alle in ſich faßt, der Univerſalerbe der Jahrhunderte. Dieſen vernachläſſigt ſein Vaterland und überläßt ihn ſich ſelbſt; Europa kennt ihn kaum. Burney hält ſich bei Mozart Sohn, in ſeiner Geſchichte, die 1789 erſchien, gar nicht auf; er citirt ihn nur unter den deutſchen Muſikern, deren Namen er geſammelt hatte. Eine einzige Stadt ſpendet *Don Giovanni* ihren Beifall; ein einziger Menſch erkennt die Alles überragende Stellung an, welche der Gegenſtand dieſes Werkes unter den Todten und Lebenden einnimmt. Alle Entſchädigungen, welche das Jahrhundert ihm ſchuldig zu ſeyn glaubt, beſtehen in einer Stelle als Ueberzähliger, um leben und in der gemeinſchaftlichen Grube, um ſich darin begraben laſſen zu können! Wer vermag uns ein ſo auffallendes Geſchick zu erklären? Biographiſche Thatſachen können uns darüber nichts ſagen; die Partituren antworten allein; aber die Antwort wird uns um ſo weniger klar erſcheinen, je mehr wir im Stande ſind, ſie zu verſtehen; und zu ihrem Verſtändniſſe bedarf es vor Allem eine richtige Würdigung deſſen, was man gemeinhin gelehrte und leichte Muſik nennt. Dieß wird den Gegenſtand unſerer Reflexionen bilden, von denen wir geſprochen haben und die nun folgen ſollen.

Um in derartigen Dingen zu einem zufriedenſtellenden Reſultate zu gelangen, müſſen wir den fugirten und melodiſchen Styl aus einem doppelten Geſichtspuncte prüfen, jeden an und für ſich und nach ſeinen relativen Eindrücken auf den Zuhörer, von der objectiven und ſubjectiven Seite. Es liegt nicht in meinem Plane zwiſchen Peter und Paul zu entſcheiden, deren individueller Geſchmack, in Syſteme gebracht, nie etwas beweiſen wird; meine Abſicht geht dahin, zu zeigen, warum eine Sache, die Paul gefällt und gefallen muß, Peter mißfällt und nothwendiger Weiſe mißfallen muß.

Es iſt eine aus der Geſchichte erwieſene und durch die tägliche Erfahrung erwieſene Thatſache, daß die contrapunctiſchen Formen natürlicher Weiſe dem Ohre feindlich klingen; daß ſie ohne Ausnahme Dem widerſtehen, der ihr Geheimniß nicht kennt, und ſie nicht gewöhnt iſt, und daß, ſo lange ſie mit Ausſchluß der Melodie herrſchten, es keine Muſikliebhaber oder Freunde, im jetzigen Sinne des Wortes gab. Die Menſchen, welche die Muſik liebten, ohne ſie erlernt zu haben, hielten ſich an die des Volkes. Anderer=

ſeits iſt es ebenſo erwieſen, daß, als die melodiſche Gattung und mit ihr der Dilettantism erſchien, die gelehrteſten Theoretiker und die größten Tonſetzer, bis auf Händel und Bach einſchließlich, fortfuhren, die Fuge als das ſchönſte und edelſte Product der muſikaliſchen Kunſt zu betrachten.

Unter dieſen Umſtänden wird man einſehen, daß der Streit zwiſchen den gelehrten Muſikern und den, nur nach dem Gehör Urtheilenden, mit dem Grafen Vernio und den Madrigaliſten ſeinen Anfang nehmen mußte; was auch in der That der Fall war. Alles, was je darüber geſagt worden iſt, wie überzeugend es von einer Seite iſt und wie viel Schein auf der andern liegt, läßt ſich etwa auf Folgendes zurückführen: „Wem ſteht es zu, die Muſik zu beurtheilen, uns, die wir ſie zum Studium unſeres Lebens gemacht haben, die wir von den Eurigen bei unſeren Fahnen zählen, und von denen einige die Regeln entworfen haben, oder Euch, die Ihr kaum die erſten Elemente der Muſik kennt, wenn Ihr überhaupt etwas davon verſteht.“ Das war, iſt und wird ſtets die Quinteſſenz der Sprache der Gelehrten ſeyn. Das erſcheint ziemlich vernunftig; aber man höre was die Nichtgelehrten antworten: „Ja, wenn es ſich um die Integralrechnung oder um die transcendentale Metaphyſik handelte, ſo hättet Ihr Recht; allein es handelt ſich um eine Kunſt und zwar um welche? um die Muſik, die Gott offenbar nicht für Euch allein gemacht hat. Poeſie, Malerei, Bildhauerkunſt, Architektur haben auch ihre Kunſtgeheimniſſe. Hindert dieß aber die ſelbſt gewöhnlichſten Geiſter einen Racine, Schiller, Byron, Rafael und Michel Angelo zu verſtehen und aufrichtig zu bewundern? Die Eigenthümlichkeit des wahrhaft Schönen liegt eben darin, daß es gleich der Sonne, dem Lichte aller Augen, jeder Intelligenz leuchtet. Jedermann fühlt dieß. Verhält es ſich mit Euren Fugiſten ebenſo? Ihr ſagt, daß wir ſie nicht verſtehen; gut, aber eben dieß bricht ihnen den Stab. Wir beſitzen wie Ihr das Gefühl des harmoniſchen Geſetzes, welches ein Naturgeſetz und ganz mit der menſchlichen Organiſation übereinſtimmend iſt; dieſes Gefühl hat ſich in uns durch den fortgeſetzten Genuß entwickelt, welchen die melodiſche und ausdrucksvolle, mit einem Worte die wahre Muſik gewährt; inſofern aber trotz häufigem Anhören Keinem von uns ein Genuß durch die Fuge zu Theil geworden iſt, ſo folgt daraus, daß dieſe Gattung in klarem und fortwährendem Widerſpruche mit eben dieſem Naturgeſetze ſteht, und folglich nichts als ein Ueberreſt muſikaliſcher Barbarei, ein mit den Muſikern alt gewordenes Vorurtheil iſt, und daß ſie keinen andern Werth als den ihrer Schwierigkeit für den hat, der ſich mit ihr befaßt. Die Fuge iſt das undankbare Meiſterſtück eines guten Harmoniſten. Einer der Eurigen hat dieſen Ausſpruch gethan, Rouſſeau, der Theoretiker und Compoſiteur, einer, der Eure Einſichten hatte, ohne Eure Vorurtheile zu beſitzen. Basta." Sie haben ebenſo Recht, wird man vielleicht ſagen. Nein, nicht ſo ganz, verehrter Leſer. Wenn Du ſelbſt ein Urtheil dieſer Art gefällt hätteſt, ſo würde ich Dir vor Allem ſagen, daß Du von irrigen Prämiſſen ausgehſt. Die Muſik iſt eine Kunſt. Man darf aber nicht vergeſſen hinzuzuſetzen, und eine Wiſſenſchaft, was Deine Schlüſſe ganz verändert hätte. Die Einwendung, daß die anderen Künſte auch ihre techniſche oder gelehrte Seite haben, beweiſ't nichts weiter als daß man, um ſie genießen zu können, ebenfalls die erforderlichen Kenntniſſe haben müſſe. Sie beweiſ't alſo gegen Dich. Um den Dichter zu verſtehen, muß man zum Wenigſten die Sprache kennen, in der er geſchrieben hat; denn keine Ueberſetzung wird Dich ihn je kennen lehren. Um einen Maler zu verſtehen, muß man ſich wenigſtens einen Begriff von den Geſetzen der Perſpective und der Optik angeeignet haben; aber mit dieſen Vorkenntniſſen biſt Du trotzdem noch weit entfernt, alle Typen des idealen und ſichtbaren Schönen unterſcheiden zu können, wenn Dir die tieferen Kenntniſſe fehlen. Der Unterſchied zwiſchen der Muſik und den anderen Künſten liegt darin, daß die Kenntniſſe, die ſie erfordert, um in der Totalität ihrer Typen begriffen zu werden, weit weniger allgemein ſind, weil ſie außer allem Verhältniß viel ſchwieriger zu erwerben ſind. Wenn Du ſagſt, Jedermann ſey im Stande, Schiller, Rafael und Michel Angelo zu beurtheilen, ſo gebrauchſt Du eine rhetoriſche Figur, Synekdoche genannt, vermöge der man das Ganze für den Theil oder umgekehrt ſetzt. In der Logik iſt die Rhetorik überflüſſig. Dein Jedermann iſt der millionſte Theil des Menſchengeſchlechts; er beſteht aus der Claſſe der Reichen, Gebildeten und Gelehrten, welche Bibliotheken beſitzt, Gemälde ankauft und ſich elegante Wohnungen einrichtet, aus der Claſſe, der Du ſelbſt angehörſt. Aber befrage das Volk; leſe Schiller's Reſignation einem ehrbaren Wurſtfabricanten vor und er wird ausrufen: Was Teufel iſt das! Gib einer Gemüſehändlerin einen Apollo zu bewundern, ſo wird ſie ſagen, daß der Bildner ein Dummkopf und der Gott blind ſey. Weitere, noch viel empfindlicher verletzende Bemerkungen über den Geliebten Daphne's wird ſie vielleicht ausſprechen oder für ſich behalten. Zeige ein Gemälde von der gelehrteſten Conception irgend einem chineſiſchen Mandarin, Beſchützer der ſchönen Künſte; er wird in ein Lachen ausbrechen, denn die Geſichter werden ihm auf einer Seite rein und auf der andern mit ſchwarz und blau beſchmiert erſcheinen; die Felder des Gemäldes werden ſich für ihn zu einer Art von Etagère geſtalten, und die Geſtalten, welche er für Rieſen und Zwerge halten wird, werden ihm auf einander herumzutanzen ſcheinen. Er wird Dir mit gezwungenen Complimenten ſagen: mein Herr, Sie machen ſich über die Leute luſtig.

Wenn es nun aber Dir, der Du ein Mann von Welt biſt und hinreichende Kenntniſſe Dir erworben haſt, und in der Literatur, den Künſten, der Malerei, der dramatiſchen und concertirenden Muſik auf dem Laufenden biſt, hinſichtlich der Fuge eben ſo ginge, wie dem Chineſen mit dem Gemälde?

Ungeübte Augen ſehen in dem Bilde etwas ganz Anderes, als ſie ſehen ſollten. Es iſt leicht zu beweiſen, daß die Auffaſſungen des Gehörorgans denſelben materiellen Irrthümern unterworfen ſind, nur vermag der Geiſt bei'm Anſchauen ſie ſchneller und leichter zu verbeſſern als bei'm Hören.

Zwei Urſachen, welche durch die enge Verbindung und die gegenſeitige Reaction ihre Effecte ſich vermengen, machen die Fuge zu einem wahrhaften Ungeheuer im Ohre eines nicht ſehr muſikaliſchen Zuhörers. Die erſte iſt die vielfache oder zuſammengeſetzte Einheit der Fuge; die zweite iſt die Gattung von Accorden, welche dieſe Einheit mit doppelter Außenſeite hineinbringt. Die eine unterdrückt den Sinn der Muſik für den Zuhörer, von dem wir ſprechen; die andere thut mehr; ſie macht ſie ihm verhaßt, und beide tragen dazu bei, materiell verſchiedene Eindrücke von dem, was er hören ſollte, hervorzurufen.

In der melodiſchen Gattung, bei welcher die Einheit der Compoſition in der Einheit der Hauptmelodie liegt, machen Geſang, Accorde und die Figuren des Accompagnements eigentlich nur Eines aus. Man trennt ſie ſo wenig in den Eindrücken, die man empfängt, als eine ſchöne Frau von den verſchiedenen Gegenſtänden ihrer Toilette, bei dem Totaleindrucke, den ſie macht, wenn ſie ſich zeigt. Mit dieſer einfachen Einheit koſtet es keine Mühe, um ſie zu begreifen. Man gibt ſich dem Fluſſe der Hauptmelodie hin; man hört ganz paſſiv zu und der Genuß ſucht uns von ſelbſt auf, ohne daß man nöthig hätte danach zu laufen.

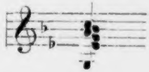
Die Fuge legt dem Zuhörer ganz andere Bedingungen auf. Da iſt keine melodiſche und rhythmiſche Einheit, die einen auf unfehlbare Weiſe leiten könnte. Zwei, drei, vier Thema's kommen hier zum Vorſchein, von denen jedes ein anderes Ausſehen und einen andern Gang hat; jedes nimmt einen gleichen Theil von Aufmerkſamkeit des Ohres in Anſpruch, und, um unſern vorigen Vergleich fortzuſetzen, es iſt nicht mehr ein Kopf oder ein einfaches Portrait, welche man vor ſich hat; es ſind künſtlich geordnete Gruppen, in welchen die Figuren nach Charakter, Ausdruck und Wichtigkeit mit einander wetteifern. Dieß verurſacht bei einem Bilde keine Schwierigkeiten, ich weiß es wohl; man hat Muße eine unbewegliche Leinwand zu ſtudiren. Die Figuren eines Componiſten bedienen ſich aber unglücklicher Weiſe ihrer Beine; ſie laufen einem davon, ſchnell wie der Gedanke, indem ſie jeden Augenblick Mienen und Stellungen wechſeln. Man nehme ſich in Acht; welches Thema man auch als Leitfaden aus dieſem beweglichen Labyrinthe erwählen mag, ſo wird es einen nicht beſſer als ein Irrlicht leiten, wenn man die anderen Thema's, ſeine Begleiter, aus den Augen verliert. Man ſuche ſie im Fluge zu erhaſchen; man präge ſich im Kopfe ſowohl ihre individuellen Züge als ihre Collectiv-Phyſiognomie ein; man verfolge ſie durch alle labyrinthiſchen Krümmungen und die ſcheinbare Divergenz ihrer Gänge nach dem äſthetiſchen Zielpuncte, nach dem ſie alle ſtreben, und man wird den Sinn des muſikaliſchen Gemäldes finden, die zuſammengeſetzte Einheit, das *idem* und *varium*, das ſeine Deviſe iſt.

Um aber auf dieſe Weiſe Mehrere, die zugleich ſprechen, verſtehen zu können, muß das Ohr etwas von der Fähigkeit Cäſar's beſitzen, der ſieben Briefe eben ſo vielen Schreibern zu gleicher Zeit dictirte. Man muß ein muſikaliſches Unterſcheidungsvermögen beſitzen, welches die glücklichſten Anlagen nicht verleihen, wenn ſie nicht durch praktiſche Uebung und theoretiſches Studium der Kunſt ausgebildet worden ſind. Nur ein guter Muſiker kann ſo ſeine Aufmerkſamkeit theilen, und nach Belieben die Einzelnheiten hören, ohne je das Ganze zu verlieren. Ich nenne dieß das gelehrte oder thätige Zuhören, das ſich ſeines freien Willens und der Macht, ihn gebrauchen zu können, bewußt iſt. Es gibt übrigens Werke, welche die Gewandteſten ſelbſt nicht mit einem Male oder ſelbſt nach mehrfachem Hören ganz faſſen können. Was thut aber dann der Muſiker? Er ſchickt die Augen den Ohren zu Hilfe; er lieſ't das Werk in der Partitur; er executirt es im Kopfe, ſo oft es ihm beliebt, wodurch das Werk ihm ſo klar wie ein Menuet oder ein Lied wird. Verſteht er es dann nicht mit all' den Mitteln, die zum Verſtändniſſe nothwendig ſind, ſo liegt der Fehler nicht an ihm. Was verbleibt aber von einer Fuge einem Dilettanten, der nicht im Stande iſt, ſie ſo zu hören, wie ſie gehört werden muß, und der noch weniger im Stande iſt, eine im contrapunctiſchen Styl geſchriebene Partitur zu leſen. Unbeſtimmte und total falſche Eindrücke, Dunkelheiten, durchaus nichts. Das einzige Werk in dieſem Styl, in deſſen Bedeutung er einzudringen, ja vielleicht noch über dieſe hinaus zu gehen vermag, iſt vielleicht das Chaos von Haydn.

Ich habe die Urſache angegeben, welche die Fuge dem großen Haufen der Zuhörer unverſtändlich macht; unterſuchen wir nun auch den Grund, der ſie denſelben verhaßt und widrig macht, ja ihnen ſogar phyſiſchen Schmerz verurſacht.

Bei der Abhandlung über den Kanon haben wir bereits bemerkt, daß die contrapunctiſchen Verhältniſſe, welche das Fundament dieſer Gattung bilden, dem Componiſten keine

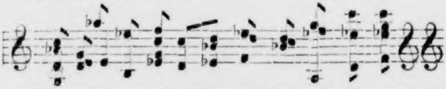
Freiheit in der Wahl ſeiner Accorde laſſen. Er iſt genöthigt, die Harmonie ſo anzunehmen, wie die Combination der Fuge ſie ihm zuführt, beladen mit einer Menge unregelmäßiger und antieuphoniſcher Accorde, die aus den Gängen und Gegengängen, aus den verſchiedenen Subjecten, dem Zuſammentreffen und Kreuzen der Stimmen entſtehen. Die Kunſt des Componiſten beſteht darin, dieſe Agglomerationen von zufälligen und ſchlechtklingenden Noten dem Ohre zugänglich und ſogar angenehm zu machen, durch die Mittel, die er kennt und von denen wir oben geſprochen haben. Die Dinge beſtehen in Wirklichkeit nur durch ihre Negationen oder ihre Contraſte für uns. Ohne Schatten gibt es kein Licht; ohne Arbeit keine Ruhe; ohne Diſſonanzen keine Harmonie. Je weiter die Zufriedenſtellung des Ohres, welches auf den vollkommenen Accord wartet, hinausgeſchoben wird, um ſo lebendiger und vollſtändiger iſt ſie. Aus dieſem Grunde ſchrecken die Muſiker vor dieſen Diſſonanzen nicht mehr zurück; man vermehrt ſie nach Gefallen, und ſelbſt einige Regeln, wie die über die Fermaten, ſcheinen nur in dieſer Abſicht aufgeſtellt worden zu ſeyn. Man braucht Diſſonanzen bei allen Gattungen und Stylen der Compoſition; allein die, welche man gewöhnlich bei'm melodiſchen Styl anwendet, ſind natürliche und an und für ſich ſehr angenehme Accorde; auch brauchen ſie nicht vorbereitet zu werden. In der Fuge gibt es aber außerdem eine Menge zufälliger Diſſonanzen, die in Wirklichkeit diſſoniren und mehr thun, wie wir bereits geſagt haben. Man ſtößt auf welche die auf den erſten Anblick unmöglich erſcheinen, was aber, wie folgender Accord darthut, nicht der Fall iſt:



Er iſt von Mozart und correct. Die Vorbereitung und die Löſung rechtfertigen ihn auf dem Papiere wie für das Ohr. Das iſt noch nicht Alles; in gewiſſen Fällen verwickeln ſich die Löſungen ſelbſt, indem ſie mit neuen Diſſonanzen zugleich einfallen, die ſie durchkreuzen; und dieſe kühnen Combinationen der Harmonie bilden gerade die ausgeſuchteſten Genüſſe des Kenners. Man denke ſich nun an die Stelle eines Zuhörers, der unfähig iſt, den Gang der Stimmen zu entwirren und zu verfolgen, folglich die Effecte der Vorbereitungen und der Retardationen nicht fühlen kann und der dieſes Untereinander von Diſſonanzen in ſeinen Ohren erklingen hört und zwar ohne die Milderungsmittel, die dazu dienen, ihre natürliche Härte zu mäßigen. Wird er nicht gerade ſo davon ergriffen werden, als wenn es weder Vorbereitungen noch Retardationen gäbe; wird er nicht das ganze Wehe fühlen, ohne das Hilfsmittel, welches es in Genuß verwandelt hätte.

Jedermann mag darüber ſeine eigene Erfahrung zu Rathe ziehen, welche die beſte, oder vielmehr die einzige Autorität iſt, wenn es ſich um individuelle Eindrücke handelt. Ich kann alſo wohl einige Worte von mir ſelbſt ſagen, ohne fürchten zu müſſen, der Sucht von ſich ſelbſt zu reden angeklagt zu werden. In einem Alter von dreizehn oder vierzehn Jahren las ich ziemlich geläufig Muſik und hatte ſogar die Vermeſſenheit in Dilettanten-Concerten öffentlich Werke von Rhode und Kreutzer herunter zu ſtreichen; ich hielt mich mit einem Worte für einen Muſiker. Es war dieß in Dresden. Eines Abends erlaubte man mir der Vorſtellung der Zauberflöte anzuwohnen, welche ich noch nicht gehört hatte. Ich brauche wohl nicht zu ſagen, in welche Extaſe mich die hinreißenden Melodieen dieſer Oper verſetzten, namentlich einige derſelben, welche heute ach! mir nur noch wie Liebesbriefe erſcheinen, welche ich vor fünfundzwanzig Jahren empfangen und abgeſchickt habe. Als im zweiten Acte die Scene des Chorals mit der Fugenbegleitung kam, öffnete ich meine Augen weit und fragte meinen Lehrer, der neben mir ſaß, was dieſe abſcheuliche Grabesmuſik mitten unter ſo vielen köſtlichen Nummern zu bedeuten habe. Ich verabſcheute förmlich die Fugen. Die von Corelli, welche ich einige Jahre zuvor zur Strafe und um zählen zu lernen hatte ſpielen müſſen, hatten mich manche Thräne gekoſtet. Mein Lehrer lächelte ſtatt aller Antwort.

Ich habe mit Muße über meine Empfindungen nachgedacht, ſeitdem ſich Schwarz in Weiß bei mir verwandelt hat und ich denſelben Choral, als eine der erhabenſten Zierden der Oper zu erkennen gelernt habe, der mir Anfangs als ein widerlicher Flecken erſchienen war. Endlich gelang es mir, mich zu überzeugen, daß der Hauptgrund meines Mißfallens in gewiſſen zufälligen Diſſonanzen liege, von denen ich die motivirte Verbindung deſſen, was ihnen vorausging und folgte, nicht fühlte. Von Zeit zu Zeit fühlte ich es unverſehens wie Dolchſtöße in den Ohren, abgemeſſene und deutliche Stöße, weil das Thema abgeriſſene Achtel im Tempo des Adagio anſchlägt, wobei die unbedeutendſten Nebengänge der Harmonie ſehr fühlbar werden:



Das iſt 'es, was ich hörte, und das ſind alle dieſe Mißgeſtalten, welche unerfahrenen Augen in dem weiſe componirten und colorirten Gemälde entgegentreten müſſen, in welchem man die Verkürzungen, die Effecte der Perſpective und die kräftigen Gegenſätze von Schatten und Licht vervielfacht hätte.

Möge mein demüthiges Bekenntniß den Herren Dilettanten beweiſen, daß einige ihrer hartnäckigſten Widerſprüche von einem Nicht recht Verſtehen herrühren. Und wie könnten ſie ſich je unter einander verſtehen, wenn dieſelbe Muſik, die dem Einen den ausgeſuchteſten Genuß verſchafft, das Ohr eines Andern zerreißt, und zwar dann um ſo mehr, ein je richtigeres und feineres Gehör er hat? Wirkt die klarſte und wohltönendſte Harmonie nicht gerade ebenſo auf die primitiven Muſikfreunde, die keine Ahnung von Accorden haben.

Läßt ſich mein techniſcher Beweis nicht mit gleicher Richtigkeit auf alle Fugen anwenden? Er bezieht ſich ſpeciell auf die Fuge mit mehreren Subjecten, auf die gedrängte Nachahmung, auf den contrapunctiſchen Styl Bach's zum Beiſpiel und noch mehr auf den Mozart's in einigen ſeiner Werke. Die Fugen-Compoſitionen Händel's und Haydn's ſind bei Weitem populärer; und wenn auch viele Zuhörer ſie noch nicht ſo auffaſſen, wie es ſeyn ſollte, ſo können ſie ſie doch wenigſtens ohne zu großes Mißfallen anhören.

Nachdem wir angedeutet haben, was die Gattung hinſichtlich ihrer Effecte für ungebildete Ohren iſt, müſſen wir auch unterſuchen, was an ihr ſelbſt iſt: ihre allgemeine Bedeutung, die Vortheile, welche ſie dem melodiſchen Styl verſchafft, und ihre negative Eigenſchaften, welche eine mehr als hinreichende Entſchädigung zu Gunſten des letztern begründen.

Die Schwierigkeit und vielleicht die Unmöglichkeit eine gute Definition der Muſik zu geben, war eine Urſache der größten Irrthümer der Schriftſteller des vergangenen Jahrhunderts, die ſie ex professo behandelt haben. Nach der Theorie von Batteux war ſie einzig und allein eine Kunſt der Nachahmung, wie die Poeſie, die Malerei und die Bildbauerei. Dieſe Theorie iſt eben ſo unzuläſſig als abſurd. In Wirklichkeit ahmt die Muſik nichts nach als abgemeſſene Töne; und da ſie gerade die Wiſſenſchaft der abgemeſſenen Töne iſt, ſo folgt daraus, daß die Muſik nichts als Muſik nachahmen kann. Dieſe Kunſt hat keine Blendwerke, keine Illuſionen, keine fictiven Größen, weil ſie an und für ſich eine Realität iſt. Sie exiſtirt im Princip, ganz unabhängig von Allem, was nachahmbar iſt, und man kann ſie deßhalb nicht unter die nachahmenden Künſte rechnen, deren

Exiſtenz von den Objecten oder dem Ideale abhängt, das ſie vorſtellen. Die Muſik entſpricht den verſchiedenen Gemüthsbewegungen, vermittelſt einer innigen und unerklärbaren Analogie, wie die natürlichen Wunder ihr entſprechen, weil das harmoniſche Geſetz ſelbſt eines jener Wunder iſt. Kann man denn ſagen, Sonne, Mond, Sterne, Wolken, Waſſer, Berge und Bäume ſeyen Elemente einer nachahmenden Kunſt, die auf großem Fuße von dem Schöpfer geübt werde? Gewiß nicht, und warum? Weil die Scenen der Natur uns nicht das Bild oder die Copie des innern Menſchen zeigen; ſie bieten uns das Aequivalent; etwas ſehr Aehnliches und doch wieder etwas weſentlich Anderes. Wir fühlen die intime und tiefe Richtigkeit dieſer Analogie, allein wir begreifen eben ſo gut, daß die Grenzen der Vergleichung in ihrer ſpeciellen und unabhängigen Realität auch dann beſtehen würden, wenn die Vergleichung nicht gemacht worden wäre. Ebenſo verhält es ſich mit der Muſik.

Ja, noch mehr! Jedermann weiß, daß es außerhalb der formellen und poſitiven Analogieen, zu denen ſich unſere Kunſt herbeilaſſen kann, eine unendliche Menge rein muſikaliſcher Bezeichnungen gibt, die man in keiner Sprache zu definiren und zu analyſiren wüßte. Aber weil ſie der Analyſe entgehen, ſind ſie darum weniger ſchön, weniger erhaben oder weniger tief, jene Bezeichnungen, welche die Muſik mehr als jede andere Kunſt beſitzt, gleichſam als Entſchädigung für das, was ihr in der Ordnung der rationellen Annahme fehlt? Gerade im Gegentheile; der Sinn der Muſik iſt manchmal gerade um ſo erhabener und tiefer, je weniger er definirt oder überſetzt werden kann.

Dieſe Wahrheit, welche die Menſchen zu allen Zeiten gefühlt haben müſſen, verſetzte die Theoretiker aus der Schule von Ariſtoteles und Batteux in die äußerſte Verlegenheit. Und in der That, wenn die Muſik nichts als eine nachahmende Kunſt iſt, was iſt dann die, die weder Gefühl noch Object nachahmt, für welche es beſtimmte Ausdrücke in der Sprache gab. J. J. Rouſſeau hebt die Schwierigkeit kurzweg auf eine Art, welche eines Muſikers ganz würdig iſt, welcher in allen Briefen ſchrieb: die Harmonie iſt eine gothiſche und barbariſche Erfindung; was übrigens das getreue Réſumé und eine vollkommen logiſche Schlußfolgerung aus dem Ganzen ſeiner Doctrin iſt, trotz der Widerſprüche, die er hineingemiſcht hat. Nach ihm beſchränkt ſich jene nicht nachahmende Muſik „auf das Phyſiſche der Töne, und, weil ſie nur auf die Sinne wirkt, dehnt ſie ihre Eindrücke nicht bis auf das Herz aus, und vermag nur mehr oder minder angenehme Eindrücke zu erwecken. Dieſer Art iſt die Muſik der Lieder, der Hymnen, der geiſtlichen Geſänge, aller Geſänge, die nichts als melodieuſe Combinationen ſind, und überhaupt jede Muſik, die nur harmoniſch iſt.“ Folglich iſt die Kirchenmuſik nichts als ein phyſiſcher Genuß, und das Theater hat die ganze Moral unſerer muſikaliſchen Genüſſe für ſich allein zuſammengerafft. Außerdem ſagt auch Rouſſeau: „Wenn die Muſik nur durch die Melodie malt, und aus ihr ihre ganze Macht zieht, ſo folgt daraus, daß jede Muſik, die nicht ſingbar iſt, wie harmoniſch ſie auch ſeyn mag, nicht nachahmend iſt, und, weil ſie mit ihren ſchönen Accorden nicht rühren noch malen kann, bald das Ohr ermüdet und das Herz kalt läßt. Daraus folgt weiter, daß, trotz der Mannichfaltigkeit der Stimmen, welche die Harmonie eingeführt hat und welche man heut' zu Tage ſo ſehr mißbraucht, ſobald zwei Melodieen ſich zu gleicher Zeit hören laſſen, beide einander verwiſchen und effectlos bleiben, ſo ſchön ſie auch vereinzelt geweſen ſeyn mochten." Heut' zu Tage, im neunzehnten Jahrhundert widerlegt man ſolche Ungereimtheiten gar nicht mehr. Man kann aus dem letzten Satze beurtheilen, mit welchem Auge Rouſſeau die Fuge anſah, oder mit welchem Ohre er ſie hörte.

In Bach's Vaterlande dachte man ſehr verſchieden darüber. Die Kirnberger, Marpurg, Forkel und Koch hatten die größte Achtung vor der Fuge, welche ſie als das ſchönſte Meiſterſtück des Componiſten betrachteten; dagegen hielt ſie dieſe unglückliche Theorie der ſchönen Künſte, die auf ein einziges Princip zurückgeführt war, eine Theorie, an welcher ſie in gleichem Grade hingen und aus welcher ſie den Ausweg nicht fanden, wie in einen fehlerhaften Kreis gebannt. Um ihre Ueberzeugung oder ihren muſikaliſchen Geſchmack in Einklang bringen zu können, mußten ſie theoretiſch einen analogen Sinn deduciren, welcher den Vorrang rechtfertigte, den man der Fuge vor allen Schöpfungen der muſikaliſchen Kunſt einräumte. Forkel unternahm es, dieſen Lehrſatz zu begründen; ſeine Beweisführung iſt zu lang, um hier gegeben zu werden, ſie läßt ſich aber in folgenden

Satz ganz faſſen: Ebenſo wie eine Arie oder eine einzige Melodie die Gefühle eines Individuums ausdrückt, ebenſo drückt die Fuge als Vereinigung mehrerer Melodieen die Empfindungen eines ganzen Volkes bei der Nachricht eines großen Ereigniſſes aus. Was iſt aber ein Individuum im Vergleich mit einem ganzen Volke? Sobald dieſe Vorderſätze feſtgeſtellt ſind, ſo ergeben ſich die Folgerungen von ſelbſt, welche der Verfaſſer daraus ziehen will und die er con amore entwickelt, nämlich die Ueberlegenheit der Fuge, als Ausdruck eines allgemeinen Gefühls, über das melodiſche Werk, als Ausdruck eines individuellen Gefühls.

Forkel iſt ein anderer Menſch als Rouſſeau. Man ſchätzt ihn immer als Muſiker und als Gelehrter, ſelbſt wenn man nicht ſeiner Anſicht iſt. Man muß ihm folglich antworten: die erſte Bemerkung, welche ſich einem bei'm Leſen dieſer Definition der Fuge aufdrängt, iſt die, daß die Fuge demnach augenſcheinlich in die Sphäre der Theatermuſik zu weiſen wäre. Ein ganzes Volk in Bewegung in Folge einer großen Neuigkeit, das iſt das Drama. Die Bemerkung iſt unvermeidlich, und ſie iſt auch der Haupteinwurf, den man dem Verfaſſer machen kann. Wenn es wahr wäre, daß die Vocal- oder Inſtrumentalfuge genau den Ausdruck der Gefühle einer Menge darſtellte, die ſich einer großen Freude und einer großen allgemeinen Calamitat überläßt, mit anderen Worten der Ausdruck einer leidenſchaftlichen Menge, ſo müßten alle Opern-Chöre, da ſie dergleichen Situationen auszudrücken haben, fugirt geſchrieben werden. Warum ſind ſie dieß beinahe nie? Aus tauſend Gründen, die Forkel hätte kennen ſollen, die er aber nicht ſehen wollte. Wenn es ſich von Leidenſchaft in der Muſik handelt, welches ſind die gewöhnlichen Mittel des Componiſten? Entweder bedient er ſich einer ausdrucksvollen Declamation, oder der Entwickelung einer Melodie, einer Satzeintheilung, welche die Fuge nicht zuläßt; ferner klarer und energiſcher Accorde, welche die Fuge eben ſo wenig zu liefern vermag. Die Leidenſchaft verlangt, daß der Muſiker die Worte überſetze und ſie deutlich hören laſſe; aber die Fuge überſetzt die Worte nicht; ſie verſchlingt ſie. Man braucht Poſitives, mit einem Worte, und die Fuge laßt ſich in keiner Weiſe dazu herbei. Dieß ſind einige der greifbarſten Verſchiedenheiten hinſichtlich des analogen Sinnes, auf welchen Forkel ſie zurückführen möchte. Nein, darin liegt nicht das Bild der Leidenſchaften des Volkes. Man ſehe wie ſich das Volk benimmt in dem Finale des erſten Actes des Titus. Es laßt von Zeit zu Zeit ein herzzerreißendes Geſchrei hören, einfache Accorde, aber dieſe Accorde zermalmen einen unter den Schrecken einer gräßlichen Kataſtrophe; ſie machen das Blut in den Adern gerinnen; ſie halten einem den Athem zurück, und nie war ein Volk, das dazu berufen wurde, eine Rolle bei einem großen Ereigniſſe zu ſpielen, wahrer und erhabener in der Muſik. Wir fragen, was wäre dieſer Chor, wenn die Römer ihr Unglück nach den Geſetzen einer ſtricten und regelmäßigen Fuge beklagt (und Forkel ſpricht nur von dieſer), mit einem Führer und Begleiter, mit Antworten und Nachahmungen, mit Theſis und Arſis? Hätte man nicht vorausſetzen müſſen, daß dieſer methodiſche Schrecken und dieſe gelehrte Verzweiflung etwas Anbefohlenes an ſich trage!

Unſere theoretiſchen Antipoden, ich meine damit Rouſſeau und Forkel, wären nicht in Extreme gefallen, die gleich weit von der Wahrheit entfernt waren, wenn ſie den klaren Grundunterſchied zwiſchen der angewandten und der reinen Muſik beſſer gekannt hätten. Jeder muſikaliſche Gedanke ſtellt vor allem Andern eine in ſich ſelbſt begründete Bedeutung vor, das heißt eine rein muſikaliſche Bedeutung, ohne welche der Gedanke kein Gedanke wäre. Unter dieſen Bedeutungen gibt es welche, die poſitiver Analogieen fähig ſind, die das Wort wiedergeben, nämlich die Empfindung oder das Bild, welche dieſe Worte ausdrücken, die den moraliſchen Effect ausdrücken, oder fühlbare Gegenſtände nachahmen, vermöge des Rapports, in welchem die Phänomene der äußern Welt zu denen der Seele ſtehen. Das iſt die Sphäre der angewandten Muſik, deren Gang und Entwickelungen ſich nach dem Texte, der Handlung oder dem Gemälde richten, die ihr als Programm dienen. Andere Bedeutungen dagegen laſſen ſich wenig oder gar nicht zu dieſen Arten von Nachahmungen vermöge der Analogie herbei. Wenn alſo der Componiſt einige von dieſen zur Baſis ſeiner Arbeit genommen hat, ſo richtet ſich die Muſik nicht mehr nach den Andeutungen eines relativen Sinnes, eines Programms oder irgend eines rückhaltigen Gedanken; ſondern ſie geht und richtet ſich allein nach dem ihr eigenthümlich Paſſenden und Logiſchen, nach dem abſoluten Sinne, welchen die muſikaliſchen Gedanken als Melodie und als Harmonie haben. Und das iſt es, was wir reine Muſik nennen. Ein Beiſpiel wird dieſe ſehr große Verſchiedenheit klar machen, welche zwiſchen dieſen beiden Gattungen von Compoſition beſteht. Unter allen Arten der Verwendung unſerer Kunſt iſt die poſitivſte und ausgebreitetſte die in dem Drama. Man gebe eine vortreffliche Theater-Partitur, etwa eine Oper Gluck's durch; man nehme ihr den Text und die Sänger und gebe ſie Liebhabern zu hören, die keine Idee von ihrer frühern Beſtimmung haben, ſo wird dieſe auf der Scene ſo ſchöne, ſo ſprechende, ſo ausdrucksvolle, ſo maleriſche Muſik wenig ſagen, und in dieſem Wenigen wird weder Ordnung, noch Zuſammenhang zu finden ſeyn. Und doch bleiben die Gedanken des Componiſten unberührt; man hat weder an der Melodie noch an den Accorden Etwas geändert. Der materielle Effect aber, wird man mir einwerfen, iſt dieſer für gar nichts zu zählen? Ich zähle ihn für Viel, aber nur Geduld, hier iſt ein Quartett von Mozart, das von denſelben Inſtrumentiſten executirt wird. Hinſichtlich der Executirung ſollen die Kräfte gleich ſeyn. Iſt aber hier nicht Alles verbunden und motivirt? vereinigen ſich die Gedanken nicht in einen Guß der ſtrengſten Logik und der überzeugendſten Beredtſamkeit im Verein mit der erhabenſten Poeſie? läßt dieſe Muſik einen das Orcheſter, die Sänger und das Drama vermiſſen? bedarf ſie eines Dolmetſchers? Da wir alſo darin mit einander übereinſtimmen, ſo ſage man, was das Quartett bedeutet? Es bedeutet! ja, ich fühle es wohl; aber in Worten weiß ich es nicht zu geben. Das läßt ſich eigentlich nicht ſagen.

Nichts beweiſ't mehr, daß die Muſik zweierlei Arten von Werth und ſehr verſchiedenartige Bedeutungen hat; wovon die einen relativ und Convenienzen unterworfen ſind, welche nicht eigentlich ſich auf die Natur der Kunſt gründen, die anderen aber abſolut und rein muſikaliſcher Art ſind. Mit dieſen Begriffsentwickelungen, welche ich in die einfachſten und klarſten Worte zu kleiden geſucht habe, laſſen die contrapunctiſche Gattung im Allgemeinen und die Fuge in's beſondere ſich erklären, definiren und ihr Vorhandenſeyn, ſowie die Annahme, ſie die reine Muſik zu heißen, rechtfertigen. Was iſt alſo eine Fuge? ein muſikaliſcher Satz, der einfach oder contradictoriſch auseinander geſetzt wird, je nachdem er eines oder mehrere Subjecte hat, ſammt den Argumenten, welche allein aus den Convenienzen der Harmonie und des Contrapunctes hergeleitet werden; eine Muſik, welche auf eine ſinnreiche und ſo zu ſagen abſtracte Art mit ihren Elementen ſpielt. Der Zweck des Spiels iſt das Spiel ſelbſt und die Fuge bedeutet vor Allem das, was ſie in ihrer Eigenſchaft als Fuge bedeuten ſoll. Iſt ſie gut, ſo wird man ſie gut finden; mehr verlange man nicht von ihr; man hat dann den Sinn des Werkes. Dieſer Sinn liegt niemals in dem Texte der Vocal-Fuge. Man gibt ihr ſo wenige Worte, daß dieſe einem nicht dazu verhelfen können, und ſie ſelbſt vermöchte keinen Nutzen daraus zu ziehen. Die Worte dienen nur dazu, um den Sängern Sylben zu liefern. ***Kyrie Eleison*** oder ***Hosianna in Excelsis***, das ſind alle Worte, welche die entwickeltſte und längſte Fuge braucht.

Man wird ſagen, daß die contrapunctiſche Gattung vermöge der Analogie die Fähigkeiten und Geſetze des Verſtändniſſes auf das Feld der Gefühle hinüberſpielt. Ebenſo entſpricht die Ordnung und die motivirte Reihenfolge der muſikaliſchen Gedanken, die Schönheit der thematiſchen Entwickelung den Folgerungen, Beweiſen und Folgeſätzen, die ein gewandter Logiker aus irgend einem ergibigen Satze zu ziehen weiß. Die Combination zweier oder mehrerer Thema's, die durch ihre melodiſche Anlage und ihren rhythmiſchen Gang contraſtiren, gibt das Bild jener Annäherung zwiſchen Gedanken, die Anfangs nichts mit einander gemein zu haben ſcheinen und aus deren unvorhergeſehener Berührung plötzlich ein Entwurf ſich bemerklich macht, der durch ſeine Neuheit entzückt und durch ſeine Klarheit überraſcht. Iſt endlich die Einheit des ſtreng aufrecht erhaltenen und weiſe mit allen zufälligen und epiſodiſchen Details verbundenen Subjectes nicht ein für den Schriftſteller, den Redner und den Contrapunctiſten gemeinſchaftliches Verdienſt? Ordnung, Methode, Klarheit, Kraft und richtige Combination, natürliche Grenzen des Gegenſtandes, Logik, kurz alle Ausdrücke, die man ohne Unterſchied anwendet, mag man von Werken der Muſik oder des geſchriebenen oder geſprochenen Wortes reden. Beweiſ't die Idendität der Bezeichnungen hier nicht die vollkommene Genauigkeit des Rapports?

Und doch, wie ſonderbar! je mehr eine Compoſition vermöge Analogie ſich den Gattungen jener Beredtſamkeit nähert, welche man deliberirend oder demonſtrirend nennt, um ſo weniger läßt ſich der Sinn des Werkes zu Commentaren durch das Wort herbei. Woher kommt dieß? Das folgt daraus, daß zwiſchen der Logik des Wortes und der der Muſik immer der Unterſchied des Denkens und des Fühlens liegt. Je beſſer eine Wahrheit des abſtracten Gefühls in der Sprache des Gefühls analyſirt und erwieſen worden iſt, um ſo weniger wird die Sprache der Vernunft, das Wort, in dieſe Reihenfolge von Corollarien in Noten eingreifen, die nie etwas beweiſen, wenn ſie ſich nicht in eine Erregung des Herzens und in einen Genuß für die Ohren auflöſen. Gerade ebenſo verhält es ſich in einer andern Sphäre, in der reinen Mathematik, in welcher die Wahrheiten ebenfalls der Logik der Worte entgehen und nur durch algebraiſche und in Zahlen ausgedrückte Formeln gegeben werden können. Die Muſik und die Mathematik, dieſe Extreme, welche ſich an ihren Baſen berühren, ſcheinen auch an ihren Spitzen zuſammenzulaufen.

Unter den Werken des contrapunctiſchen Styls gibt es ohne Zweifel viele, deren allgemeiner Charakter ſich definiren läßt. Es gibt düſtere und traurige Fugen, es gibt wieder andere, die in jubelnden und heiteren Tönen erklingen; aber weder dieſe Trauer noch dieſe Freude haben den poſitiven, dramatiſchen und leidenſchaftlichen Ausdruck, den ſie haben müßten, wenn ſie durch eine dieſer äußeren Triebfedern hervorgebracht würden, welche die Umwälzungen in der Seele veranlaſſen. Man fühlt nichts Cauſales in dem pſychologiſchen Zuſtande, welchen die Fuge ausdrückt; man erkennt leicht den Aufſchwung der Leidenſchaft nach ihrem Gegenſtande. Sie iſt eine Dispoſition der Seele, die entweder gewöhnlich oder freiwillig iſt, und welche, in Ermangelung äußerer Nahrung, ſich auf ſich ſelbſt zurückzieht und durch ſich ſelbſt wirkt; eine Vermiſchung von Gefühl und Nachdenken, von Träumen und Begeiſterung, ein Zuſtand folglich, deſſen Modificationen, Phaſen und Nuancen ſich nicht analyſiren laſſen.

Wenn man über alle dieſe Merkmale der Muſik nachdenkt, von denen einige ſoweit in die der Intelligenz und dem Worte unzugänglichſten Tiefen der Seele eindringen, ſo ſieht man vor Allem, wie ſehr ſie ſich der Natur der religiöſen Gefühle nähern und warum der contrapunctiſche und fugirte Styl hauptſächlich bei'm Kirchendienſte angewendet wurden; die einzige directe Verwendung der Muſik, die bis zur Identität der beiden Bedeutungen und des beiderſeitigen Werthes führte, wovon wir den Unterſchied zu zeigen uns bemüht haben. Welcher Muſiker hätte nicht die ewige Uebereinſtimmung der erhabenen Kirchenmuſik, mit der erhabenen Handlung, die ſie begleitet, gefühlt. Man höre dieſe Stimmen, die ſich eine nach der andern in langſamen und gedehnten Tönen erheben: die ſich vermiſchen und theilen gleich den Spiralen des Duftes, der ſich aus dem Rauchfaſſe erhebt, indem ſie immer wieder dieſelben klagenden Worte, bald in höheren, bald in tieferen Lauten erklingen laſſen. Das iſt nicht der Ausdruck eines leidenſchaftlichen Schmerzes, eines jener quälenden Schmerzen des Fleiſches und Blutes; ſondern es iſt die heilige und poetiſche Trauer, die ſich in den alten Kathedralen kund gibt; es iſt das Ausſprechen unſeres gemeinſchaftlichen Elends am Fuße des Kreuzes, das ſtets wiederholt wird und ſtets daſſelbe iſt. — Das Allegro einer jubilirenden Fuge folgt auf das Andante. Iſt dieß der Wiederklang eines weltlichen Feſtes, der kriegeriſche Ausdruck des Triumphes, oder wohl die Verkündigung irgend eines glücklichen Nationalereigniſſes durch tauſende von Stimmen aus dem Volke? Nichts von all' Dem. Dieſer Chor drückt die Feier des Tages des Herrn aus, er feiert ein ganz myſtiſches Feſt; er ſingt mit allen chriſtlichen Seelen zuſammen, die, ermüdet vom Geräuſch der Welt, gekommen ſind, um die Hymnen des Königs der Propheten und die Concerte des himmliſchen Jeruſalem's zu hören.

Man hat bemerken können, daß die Hinderniſſe, welche ſich zwiſchen die Werke des contrapunctiſchen Styls und die Mehrheit der Zuhörer ſtellen, häufig bei der Kirchenmuſik nicht zu beſtehen ſcheinen; die Unwiſſenden ſcheinen ſie eben ſo zu verſtehen, wie die Eingeweihten. Wir haben bereits eine der Urſachen dieſer Ausnahme angegeben; es gibt aber eine noch viel allgemeinere, denn ſie wirkt ohne Unterſchied auf die Zuhörer, welchem Lande oder welcher Glaubensgemeinde ſie auch angehören. Dieſer liegt eine akuſtiſche Urſache zu Grunde.

Die ausgezeichnete Reſonanz in den, dem Cultus geweihten Gebäuden, ſchwellt das toniſche Volumen an und macht eine Menge Einzelnheiten unvernehmlich; ſie vereinfacht gewiſſermaßen die Muſik und verſchafft dem materiellen Effect eine Gewalt, die fähig iſt, den Zuhörer zu erſchüttern, und zwar ganz ohne alles Zuthun der Compoſition, vorausgeſetzt, daß die Ausführung gut iſt. Kaum beginnt man, ſo gibt man ſich ſchon erbebend jener unwiderſtehlichen Gewalt der Accorde, die hundert ausgeſuchte Stimmen, verſtärkt durch eine Menge Symphoniſten, hervorbringen und zwiſchen welchen der harmoniſche Sturm der Orgel brauſ't, dem Erzittern des ganzen ſonoren Gebäudes hin. Und man wird wie Robert ſagen: das iſt Gottes Stimme. Ja, es iſt Gottes Stimme, die ſich durch eines der anbetungswürdigſten Geſetze ſeiner Schöpfung kundgibt.

Indem die harmoniſchen Effecte auf dieſe Weiſe in großen Maſſen ſich abrunden und verdichten, wird das Ohr nicht mehr viel durch Einzelnheiten verwirrt, die es irre gemacht hätten, wenn ſie ihm deutlicher zugekommen wären. Das geht ſo weit, daß eine Meſſe, welche auf die einfachſte Art der Möglichkeit ihrer Aufführung zurückgeführt, und in einem Zimmer im Quartett oder Quintett gehört wurde, häufig derſelbe Zuhörer nicht mehr zu erkennen vermöchte, den ſie während des Gottesdienſtes hingeriſſen hatte. Ja ſie könnte ihm ſogar als Compoſition mißfallen. Nur muß ich bemerken, daß es in dieſem Falle nicht immer der Fehler der Muſik iſt, wie bei einer Oper im Auszuge. Für den Kenner hängen die Schönheiten eines Meiſterſtückes im Kirchenſtyle weder von der Art ihrer Verwendung, noch von dem materiellen Effect ab.

Dieſe Bemerkungen klären viele Dinge in der Vergangenheit und in der Gegenwart der Muſik auf. Wir wiſſen nun, warum der fugirte Contrapunct, welcher immer mehr verleidete und nach und nach aus allen profanen Compoſitionen ausgeſchloſſen wurde, nach Bach und Händel ſeine letzte Zufluchtsſtätte in den Tempeln fand; warum er in der Kirche gefiel und anderswo mißfiel, und warum, ſeit ſeiner Wiedereinführung, die Maſſe der Dilettanten ihm in der Kammermuſik noch keinen Geſchmack haben abgewinnen können. Wenn man in unſeren Tagen viele freiwillige Märtyrer des contrapunctiſchen Styls ſieht, welche ſich die Buße auferlegen, ein Quartett abarbeiten zu hören, ſo liegt der Grund darin, daß der Titel eines Dilettanten eine Art von Stand in der Welt geworden iſt, eine Eintrittskarte, welche einem viele Thüren öffnet, die außerdem für einen verſchloſſen geblieben wären. Man iſt genöthigt, wohlwollender und geduldiger Zuhörer von Muſikern zu ſeyn, die gratis ſpielen. Man ſchnäuzt ſich, wenn einen der Drang zu gähnen gar zu heftig ankommt und man läßt von Zeit zu Zeit die Ausrufungen köſtlich! bewunderungswürdig! göttlich! ertönen, wie die Schildwache ihr Wer da! um zu zeigen, daß ſie wach iſt.

Wie viel leichter lebt es ſich dagegen in der Oper, in dem Lande muſikaliſcher Freiheit, in dem die Zuhörer wieder ihre volle natürliche Unabhängigkeit erlangen. Jeder iſt dort für ſein Geld, Jeder iſt ſouverainer Richter über das Vergnügen, das er erkauft; und wenn die große Menge dieſes Vergnügen nicht dort findet, dann wehe dem Compoſiteur oder den Spielenden. Man hat das Recht, die zu mißhandeln, die uns beſtehlen. Hier herrſcht das Publicum deſpotiſch und der Geſchmack der Menge war von jeher das oberſte Geſetz. Im Theater gibt es keine Appellationen gegen die Entſcheidungen des Publicums; der Spruch wird in demſelben Augenblicke vollzogen, in dem er gefällt wird und die Verurtheilten haben immer Unrecht.

Was ſollte man von einem Componiſten denken, der Narr genug wäre, in ſeinen Werken Gedanken und Formen des Styls zu vermehren, von denen er aus ganz ſicherer Erfahrung weiß, daß ſie das ſicherſte Mittel wären, durchaus ſeinen ſouverainen Richtern zu mißfallen? Ein ſolcher Narr, den man für durchaus unmöglich halten ſollte, hat doch einmal exiſtirt. Er hieß Mozart.

Ich habe mich über die contrapunctiſche Gattung ſehr weit ausgelaſſen; ich habe vielleicht zu viel davon geſagt, ich that es aber aus dem Grunde, weil berühmte Schriftſteller mir weder genug, noch wie ſie es hätten thun ſollen, davon geſprochen haben. Inſofern aber dieſer Zweig der Muſik der ſchwierigſte, der wenigſt verſtandene, der wenigſt erklärte und überdieß der iſt, an welchem mir am Meiſten lag, eine richtige Idee davon zu geben, ſo möge man meine Weitſchweifigkeit entſchuldigen. Der andere Styl verlangt kaum, daß wir uns in dieſelben Erläuterungen einlaſſen. Die Melodie iſt der Boden für Jedermann. Wer die Muſik liebt, liebt auch die Melodie, und für das Menſchengeſchlecht in Maſſe macht die Melodie die ganze Muſik aus. Ueberdieß habe ich bereits gewiſſermaßen ihre negativen Eigenſchaften aufzuzählen geſucht, indem ich mich bemüht habe, die Sphäre und die Grenzen des fugirten Styls erkennen zu lehren. Alles was dieſer nicht kann, vermag die Melodie mit Hilfe der auf das Accompagnement zurückgeführten Harmonie. In dieſer vereinfachten Form, wenn die Melodie ſich frei bewegen kann, verleiht ſie allen poſitiven Empfindungen, ja ſogar den Bildern ſichtbarer, nachgeahmter und in ihren poetiſchſten Einflüſſen gefühlter Erſcheinungen Ausdruck; ſie verdolmetſcht das Wort und verleiht ihm dadurch eine unbekannte Gewalt; ſie entzündet auf dem Theater alle Leidenſchaften in uns, die ſie zu malen und zu erregen weiß; ſie liefert den executirenden Talenten die Mittel zu ihren Triumphen, ſie ergießt Ströme von Wonne durch das Organ einer wohlklingenden Stimme oder durch die Vibrationen eines Inſtrumentes, und verſetzt ein ganzes Publicum in jene Begeiſterung, deren offene Kundgebung die Anweſenheit eines Virtuoſen erſten Ranges darthut. Iſt es nicht wieder die Melodie, welche die theuerſten Schatten der Vergangenheit heraufbeſchwört, und mit einigen magiſchen Noten in die Zeiten eines verſchwundenen Glückes zurückverſetzt, oder Entfernungen wegräumt, und die trauernde Seele in ihre Heimath führt? Iſt ſie es nicht, die den Muth des Kriegers aufrecht hält und ihn inmitten des Kampfes begeiſtert? Sie, welche unſeren heiterſten Feſten den Schwung verleiht? Sie, welche auf dem geradeſten Wege zu der Quelle leitet, an welcher die arme Menſchheit am gewöhnlichſten Vergeſſenheit und Troſt für ihre Leiden ſchöpft; die uns ſo anmuthig von Liebe ſpricht und uns für dieſelbe noch empfänglicher macht? Es iſt immer wieder die Melodie. *Und wenn ich nicht der Liebe mich hingeben kann, mache ich wenigſtens Muſik*, ſagt Jemand irgendwo, und dieſes *wenigſtens* bezeichnet ganz trefflich die Uebereinſtimmung dieſer beiden

Beſchäftigungen. Es iſt dieß, was die Redekünſtler das Erhabene des Gedankens nennen.

Neben dieſen Attributen des harmoniſch-melodiſchen Styls erſcheinen die Genüſſe des Contrapunctes ſehr ſchwach und ſehr unbedeutend. Aber Alles gleicht ſich auf dieſer Welt aus. Wenn die Melodie ein ewiges Princip für die Verjüngung der Muſik iſt, ſo iſt ſie zugleich auch eine ſtets nahe Urſache ihres Verderbens und Todes. Die Leichtigkeit, mit der ſie alle Färbungen annimmt, ſich in alle Formen bringen läßt, ihre Unterwürfigkeit gegen die launenhafteſten und vorübergehendſten Einflüſſe machen, daß durch die Melodie das Syſtem der Compoſition hinſichtlich der Zuhörer, entweder national oder fremd, als veraltet oder neu erſcheint. Sie begründet den augenblicklichen Geſchmack und zerſtört ihn. Die dieſem Elemente der Muſik eigenthümliche Unbeſtändigkeit war mit einer flachen und faſt uranfänglichen Harmonie, wie die in der Mehrzahl der italieniſchen Opern des achtzehnten Jahrhunderts, noch viel größer. Da ſie allein herrſchte, ſo war die Macht der herrſchenden Melodie Anfangs um ſo größer; aber bald verlor ſie ihre Anziehungskraft, weil ſie ſich mit zu weniger Zurückhaltung den Wünſchen des Ohres hingegeben hatte, ohne weder die Ausſchmückungen und Verſchleierungen zu bewahren, welche die Anziehungskraft dieſer ſo vorübergehenden und blinden Neuheit hätte vervollſtändigen können. Die Werke in dieſem Style, homophoniſche (Einſtimmigkeit des Tonſatzes) das heißt rein melodiſche genannt, nützen ſich im Allgemeinen ſehr ſchnell ab; wir ſehen ſie in ihrem Verfalle eine umgekehrte Progreſſion von der verfolgen, welche ihre wachſende Gunſt bezeichnet hatte; die traurige Progreſſion der Gleichgiltigkeit zur Ueberſättigung, und von der Ueberſättigung zum Ekel. Man liebte ſie immer mehr, weil man ſie genau kannte; und hört auf ſie zu lieben, weil man ſie zu gut gekannt hat. Dann iſt aber auch die Muſik nichts Anderes mehr als eine vertrocknete Blume, die ihre Farben und ihren Geruch überlebt, ein edler Wein, der ſeinen gewürzhaften Geruch verloren hat.

Dieſes traurige und nur zu getreue Bild unſerer Genüſſe gibt den richtigen Maßſtab für die beiden Style der Muſik, aus dem Geſichtspuncte ihrer Gegenſätze und ihres Gleichgewichtes, weil beide ein Für und ein Gegen haben. Die Genüſſe, welche die Melodie erzeugt, ſind ohne allen Vergleich viel lebendiger, jene des Contrapunctes dagegen weit dauerhafter. Die einen erhält man gratis, die anderen wollen durch Arbeit und Studium erkauft ſeyn, gleich den Genüſſen des Geiſtes, die ſie in der Muſik repräſentiren, ſoweit es überhaupt möglich iſt, ſie darin zu repräſentiren. In den Aehnlichkeitsverhältniſſen des melodiſchen Styls finden wir Alles wieder, was die Sprache an Ausdruck und Kraft der Empfindung vermag, die Leidenſchaften mit ihren Freuden und ihren Leiden. Der Contrapunct nimmt die entgegengeſetzte pſychologiſche Domaine ein; ſeine ernſten Ausdrücke harmoniren nicht ſehr mit der Sinnlichkeit, ſie berühren auf allen Seiten das Unendliche; ſie richten unausſprechbare Worte an die Seele; ſie reden mit ihr die erhabene Sprache der Poeſie, welche in feurigen Zeichen von dem gewölbten

Firmamente ſtrahlt; und man verfällt leicht auf den Gedanken, daß, wenn die Geſtirne eine hörbare Stimme hätten, wie ſie eine ſichtbare haben, die mathematiſchen Geſetze, welche wohlklingend geworden wären, die Combinationen der Fuge fortpflanzen würden und daß die Harmonie der Sphären dann der Geſang einer unzähligen Menge von Thema's würde, ſo viele getrennte, aber doch unter ſich vereinte Welten es gäbe, um das Lob des Vaters der Welten zu ſingen.

Die Behauptung: jedes Alter hat ſeine Freuden, läßt ſich auch auf die Muſik ausdehnen. Erkennen wir damit eine ziemlich traurige Wahrheit an, welche aber nicht viele Muſikfreunde gern zugeben werden, die alle Tage das Lob ihrer geliebten Kunſt ertönen laſſen. Aber die Leidenſchaft für die Muſik, wenn ſie auf einen extremen Grad getrieben wird, nützt die Sinne und das Herz ebenſo, wie jede andere Leidenſchaft ab; ſie hat wie jede andere ihr Uebermaß und ihre Gefahren. Die Lebhaftigkeit der muſikaliſchen Eindrücke artet bei gewiſſen Temperamenten in eine Heftigkeit aus, und die Gewohnheit, ſich ihnen hinzugeben, kann in die Länge nichts als eine Störung des moraliſchen Gleichgewichts und einen Verluſt der Fähigkeit des Genuſſes herbeiführen. Dieß trifft übrigens nur hinſichtlich der dramatiſchen und concertirenden Muſik zu, welche leidenſchaftlicher und ſinnlicher als jede andere iſt. Wenn man aber endlich an ſich dieſe traurige Erfahrung gemacht hat, wenn die Melodie mit dem ganzen Anhange ihrer Verlockungen uns das nicht mehr ſagt, was ſie uns ehemals ſagte, ſo geſchieht es oft, daß der Geſchmack mit dem Alter wechſelt; ein Alter, das ſich aber nicht immer nach der Zahl der Jahre bemeſſen läßt. Glücklicherweiſe ſchließt die Muſik auch das Heilmittel gegen das Uebel in ſich, welches ſie angerichtet hat. Ohne ſie deßhalb weniger zu lieben, kann man ſie anders lieben; der Genuß kann durch Intereſſe das wieder gewinnen, was ſie an wollüſtigem Feuer verloren hat, und andere Werke laden uns dann zu ruhigeren Gemüthsbewegungen ein, indem ſie die Muſik den Genüſſen des Geiſtes anreihen, und ihr wenigſtens immer die Wärme erhalten, welche ſtets die Sprache des Gefühls haben und das Herz erfreuen muß, ohne es zu entnerven. Dieſe Genüſſe ſind ihrer Natur nach die dauerhafteſten, und die Werke, denen wir ſie verdanken, ſind nicht den traurigen Veränderungen der Leidenſchaft unterworfen, die heute das geringſchätzt, was ſie geſtern anbetete. Man war nur Dilettant und iſt Kenner geworden.

Die den Fugen zuerkannte lange Lebensdauer liegt nicht, wie Forkel uns verſichert, in der äſthetiſchen Ueberlegenheit der Gattung. Es kann, ich wiederhole es, nicht von einem abſoluten Vorrange unter den beiden Theilen der muſikaliſchen Kunſt die Rede ſeyn, von welchen Jeder die Hälfte ihrer Hilfsquellen in ſich ſchließt, und welche ſich nicht ergänzen können. Dieſe lange Dauer liegt augenſcheinlich in der Structur und in den techniſchen Geſetzen der Fuge. Das veränderliche und vergängliche Element, die Melodie, iſt in ihr auf ihren geringſten Werth zurückgeführt. Sie iſt Nichts, als ein Subject, ein Thema, ein muſikaliſcher Satz, der ſich gewöhnlich auf drei oder vier Tacte beſchränkt. Ueberdieß iſt die Erfindung des Subjects kein Gegenſtand der Willkür, denn man muß eines finden, welches ſich der contrapunctiſchen Analyſe fügt, der man es unterwerfen will. Es iſt nie, weder nach der alten, noch nach der neuen Mode gekleidet, aus eben dem Grunde, welcher es ihm unmöglich macht, irgend einer zu folgen. Die Mode bricht ſich an ihm, wie eine Grille vor der Nothwendigkeit weicht. Wenn es dem Formalism nicht gelingt, in die melodiſche Anlage des Subjects ſich einzuſchleichen, um wie viel unmächtiger muß es dem ganzen Werke gegenüber ſeyn. Die Combinationen, die Nachahmungen, die kanoniſchen Spiele, die vielen ſich kreuzenden Anlagen, aus denen die Fuge beſteht, geben eine abgerundete und compacte Maſſe, welche den Schlägen der Zeit eben ſo widerſteht, wie in einer belagerten Stadt die aus gehauenen Steinen conſtruirten Kirchen den Kugeln der Bomben, welche die weniger ſolid conſtruirten Gebäude zerſchmettern. Denn dieſe gleichen einer einzigen Melodie, der harmoniſche Bau bildet einen ſehr weit vorgeſchobenen und ſehr ſchmalen Vorſprung, der den Verheerungen der Zeit von allen Seiten freigegeben iſt.

Außerdem, daß die Werke des fugirten Styls in der natürlichen Kraft ihrer Zuſammenſetzungsart die Garantieen einer langen Exiſtenz finden, ſo entgehen dieſelben noch aus einer andern Urſache dem Verfalle, alſo einem Unglücke, welches wohl das größte nach dem iſt, im juridiſchen Sinne des Wortes executirt zu werden. Dieſe Werke werden nie dadurch geſchändet, daß ſie in die Mode kommen; ſie werden nicht dadurch abgenützt, daß man fortwährend und ohne alle Barmherzigkeit im Theater, im Concert, in den Salons, wo ein Clavier ſteht, auf den Promenaden, auf der Parade ſie hören muß. Wer hat nicht ſchon hundertmal ſolche Mode-Arien verflucht, denen er Tag und Nacht unter allen möglichen Formen begegnete, und die er ſelbſt da treffen mußte, wo er eine ernſtere Muſik erwartete.

Zu der Zeit, in welcher Contrapunct und Melodie ſich in dem Zuſtande der Trennung befanden, in dem wir ſie ſo eben unterſucht haben, mußten die Muſiker, das heißt die Contrapunctiſten und die Melodiſten, in dem Bilde der ſpeciellen Gattungen ſehr verſchiedene, aber völlig ſich ausgleichende Geſchicke erblicken. Die Melodiſten erwarben ſich den Ruhm der Nation und Europa's, den Beifall der Menge, die Schmeicheleien der Mode, deren Prieſter, Götzen und Opfer ſie zu gleicher Zeit waren; den Lorbeerzweig, der welkte, ſobald er auf das Haupt des Triumphator's geſetzt wurde; das Geld, das eben ſo raſch wieder hinausging, als es leicht gewonnen wurde, die Volksthümlichkeit mit all' ihren Vortheilen und Laſten. Die Contrapunctiſten erwarben ſich die ruhigen Ehrenbezeugungen, welche die Gelehrten für ihre Arbeiten entſchädigen und die ſich auf ihren Kreis beſchränken. Eine Stelle als Capellmeiſter an einer Kirche oder eines Organiſten, wenn das Glück ihnen ganz beſonders wohl wollte; mäßige Einkünfte, angeſtrengtes Arbeiten, einige Schüler als eigennützige Bewunderer, ſchwer zu befriedigende Collegen zu Richtern, und ein ſchweigſames Kirchen-Publicum zu ihrer Aufmunterung. Die Welt kannte ſie kaum. Aber dieſe Menſchen konnten frei ſchreiben, wie Gott und ihr Herz es ihnen eingab, wie Mozart ſo ſehr gewünſcht hatte, immer thun zu können; ſie hatten das Bewußtſeyn ihres Verdienſtes und das Vorgefühl eines fernen aber dauerhaften Ruhmes, und ſie beneideten ihre glücklichen und berühmten Nebenbuhler, die Melodiſten, nicht. Sie waren frei! Dieß erklärt Alles, ſowohl ihren Glauben an die Zukunft, als den Stoicismus, den ſie der Gleichgiltigkeit ihrer Zeitgenoſſen entgegenſetzten. Das Beſte ihres Habens beſtand in einer Tratte auf die Nachwelt, zahlbar, wenn ſie ſelbſt Nichts mehr bedurften. So lebten im Innern und Aeußern jene philoſophiſchen Muſiker, deren Prototyp Johann Sebaſtian Bach für alle Zeiten ſeyn wird.

Einige privilegirte Menſchen ernteten die Vortheile, die einer oder der andern Claſſe von Componiſten zukam. Sie machten heilige und profane Muſik mit gleichem Talent und gleichem Erfolge. Bei ihren Lebzeiten machten ſie ſich durch ihre Opern, die vergeſſen ſind, berühmt, und durch ihre Meſſen und Oratorien erwarben ſie ſich die Unſterblichkeit. Dieſe waren Leo, Pergoleſe und einige Andere unter den Italienern und unter den Deutſchen, Händel, der ſich nur zu ſeiner Selbſterhaltung mit der Oper befaßte. Händel war Unternehmer der italieniſchen Oper in London, und das Herkommen wollte, daß er ſich bei dieſer Unternehmung zu Grunde richtete, was er auch nicht zu unterlaſſen ſich bemühte.

Es bleibt uns noch übrig, einen Blick auf die Vergangenheit der Inſtrumentalmuſik zu werfen, des jüngſten von allen Zweigen der Kunſt, ſo jung, daß unſere Großältern die Erſten waren, welche ihre Meiſterwerke hörten, und die bereits jetzt auf einen Grad von Vollkommenheit gediehen iſt, daß man ſich kaum denken kann, daß die Zukunft noch Etwas hinzuzufügen vermöchte.

Bis zum ſiebenzehnten Jahrhundert gab es faſt keine Inſtrumentalmuſik im Zuſtande der Kunſt. Als Begleiterin der Vocalmelodie vegetirte ſie, wie dieſe, im Zuſtande der Natur, indem ſie ſich einem rohen Geſange anſchloß oder dieſen vervollſtändigte. Sie hatte keine unabhängige Exiſtenz als Tanzmuſik, Militairmuſik und als nothwendiger Anhang bei gewiſſen öffentlichen Feſten und Ceremonieen. Der Landmann, der keine Stimme hatte, blies auf ſeinem Dudelſacke oder ſeiner Schalmei ſeine kunſtloſen Balladen; der Troubadour ſuchte nach dem Gehöre auf ſeiner Harfe, der Nichts mehr und Nichts weniger als die Saiten mit halben Tönen fehlten, eine Begleitung, die er entweder erfunden, oder nach der Tradition erlernt hatte; und es hat allen Anſchein, daß Beide die Accorde, die ebenfalls traditionell waren, beſſer fanden, als die Theoretiker ihrer Zeit. Märſche und Fanfaren führten die Krieger in den Kampf, ohne daß ein Regiments-Capellmeiſter ſich viel in die Sache miſchte. Eine ganz mechaniſche Routine führte auf dem Halſe des verachtetſten unter den Inſtrumenten die Finger der Fiedler, welche eben ſowohl dem Fräulein in ihrem feudalen Schloſſe zum Tanze, als den Landleuten zu ihren Sprüngen auf dem Raſenplatze aufſpielten. Ehre übrigens dieſen braven Spielleuten, den Vorfahren eines Lafont und Paganini! Sie allein beſaßen, wie wir geſehen haben, das Geheimniß der richtigen

Tonleitern, während die Gelehrten noch mit dem Phantom der griechiſchen Tonarten kämpften.

Zu einer Corporation vereinigt, und eine der wenigſt geachteten bürgerlichen Claſſen bildend, hatten die Inſtrumentiſten nicht den Vortheil, unter die Muſiker gezählt zu werden, welchen Titel die Componiſten und Muſiker für ſich allein in Anſpruch nahmen. Sie hatten zwar, wie alle Handwerker, ihre Gebräuche, ihre Lehrzeit, ihre Stufen und ihre Meiſterrechte; Einige legten auch ohne Zweifel Proben von einer gewiſſen mechaniſchen Fertigkeit oder einem wahren Talent ab; weil aber alles Dieß mit der Tonſetzkunſt nichts gemein hatte, welche Tradition, Inſtinct und Routine ergänzten, ſo kann man in ihnen nur Muſiker im Naturzuſtande erblicken, wie man noch heut' zu Tage, und zwar in ihrer Art recht geſchickte Leute, in den Ländern und an den Orten trifft, wo der Gebrauch der Harmonie noch unbekannt geblieben iſt.

Ein Inſtrument, das älteſte von allen, weil es dem Namen, wenn auch nicht der Wirklichkeit nach, bis in das Alter des Heidenthums zurückgeht, die Orgel, wurde zeitig von jener Art von Bann ausgenommen, welche auf der Inſtrumentalmuſik laſtete. Man datirt die Einführung der Orgel in den Kirchen des Abendlandes in's achte Jahrhundert zurück. Dieſes Alter iſt aber gänzlich für die Geſchichte der Fortſchritte der Compoſition verloren, da kein Denkmal in Noten auf uns gekommen iſt, aus dem wir erſehen könnten, auf welche Art man die Orgel vor Frescobaldi ſpielte. Indeſſen nimmt man als für gewiß an, daß vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhundert die Verrichtungen des Organiſten ſich darauf beſchränkten, den Chorgeſang zu verdoppeln und den Sängern den Ton anzugeben. Was hätte man mehr thun können bei dem Zuſtande, in dem ſich die Muſik im Mittelalter befand, ohne Melodie und beinahe ohne Accorde. Aber von dem Augenblicke an, in welchem die Fortſchritte des Contrapunctes, verbeſſert durch die Melodie, die Grundlagen der periodiſchen Fuge verwiſcht hatten, diente die Mitwirkung der Orgel mehr, als zu bloßem Ausfüllen; das Wiſſen und das ſpecielle Talent des Organiſten mußten ſich nach und nach bilden und von da an war es, wie ich glaube, daß man das Bedürfniß einer beſondern Bezeichnung in Noten für dieſes Inſtrument fühlte, deſſen erſte gedruckte Tabulaturen im Jahre 1513 erſchienen, die aber verloren gegangen ſind.

Die Inſtrumentalmuſik fängt alſo mit der Orgel an, wie die Vocalmuſik mit dem Choralgeſange. Die Kirche iſt ihre gemeinſchaftliche Wiege. Unſere Kunſt, welche ſo ganz aus dem Chriſtenthume hervorging, erinnert unaufhörlich Den, welcher es vergeſſen könnte, an ihren Urſprung. Mag es ſich von der Compoſition oder Execution, von Inſtrumenten oder Stimmen handeln, ſtets wird die Muſik da, wo ſie zu ihrer Quelle zurückgeht, den höchſten Grad ihrer Effecte erreichen. Auch übertrifft die Orgel, welche alle anderen Inſtrumente durch ihr Alter, durch die wunderbare Kunſt ihrer Bauart, durch ihre coloſſalen Dimenſionen und die Schönheit ihrer äußeren Formen hinter ſich läßt, ebenſo ſehr durch die Großartigkeit, die Pracht und die Mannichfaltigkeit ihrer akuſtiſchen Reſultate. Aber dieſes Orcheſter im Kleinen, das viel vermögender, als das Orcheſter ſelbſt, iſt, gehört allein der Kirche an; nur der ernſte Styl ſagt der Orgel zu; der feierliche Geſang und Thema's, deren Tiefe eine Analyſe zuläßt; denn eine ſo kräftige Stimme darf ſich nur darum hören laſſen, um uns große Dinge zu ſagen.

Vor dem Virtuoſen auf der Orgel ſchrumpfen die anderen Virtuoſen gewiſſermaßen zu den kleinlichen Verhältniſſen ihrer Inſtrumente, im Vergleiche zu dem ſeinigen, zuſammen. Der Organiſt iſt der vollſtändige Muſiker, ja wir würden ſagen, der ideale, unauffindbare Muſiker, wenn einige Menſchen nicht gelebt hätten. Mit der Wiſſenſchaft des Fugiſten muß er den ſalbungsreichen und erhabenen Ausdruck des Chorführers verbinden, welcher die Hymnen der chriſtlichen Gemeinde leitet; er muß nicht nur Componiſt, ſondern auch Improviſator ſeyn; zahlreiche Regiſter und eine doppelte Claviatur nehmen unausgeſetzt ſeine Finger, und die donnernden Bäſſe des Pedals ſeine Beine in Anſpruch. Fünf bis ſechs wirklicher Stimmen, welche nach den ſtrengſten Geſetzen zuſammengeſetzt ſind, müſſen in demſelben Augenblicke executirt werden, in dem ſie in dem Kopfe des Muſikers entſtehen. Das Alles war es, was man von einem Meiſter-Organiſten, ehemals wenigſtens, vor ſehr langer Zeit verlangte, und dafür wurde ihm nach den ſtrengſten Prüfungen, vor unerbittlichen Richtern, deren prüfenden Ohren nicht der leichteſte Fehler entging, eine Stelle zu Theil, die etwa hundert Thaler eintrug.

Dieſe alte Kunſt der Organiſten, deren Spuren man heut' zu Tage kaum noch findet, hatte ſich während des ſiebenzehnten Jahrhunderts in Deutſchland verbreitet und ſo zu ſagen centraliſirt. Es ſcheint aber, daß ſie ſchon zu Anfang des achtzehnten in Verfall gerieth, weil Rheinek, ein renommirter Organiſt, damals aber ſchon etwa hundert Jahre alt, als er den jungen Sebaſtian Bach hörte, ausrufen konnte: dieſe Kunſt iſt alſo nicht verloren, wie ich ſeit ſo langer Zeit geglaubt habe. Nein gewiß, ſie war nicht verloren, ſondern ſie erreichte im Gegentheil erſt ihren Culminationspunct. Händel und Bach waren die Herren der Orgel, weil ſie die des Contrapunctes und der Fuge waren, und weil hier der Genius des Componiſten die erſte Bedingung des Executirenden iſt. Nach ihnen trat ein offenbarer Verfall in all' Dem ein, worin ſie ſich hervorgethan hatten. Mit dem Aufkommen der philoſophiſchen Ideen zog ſich die chriſtliche Kunſt zurück, um einem Voltaire Platz zu machen. Es gab keine Maler, keine Architekten, keine Dichter, keine Muſiker mehr nach dem Herzen Gottes. Die Flamme des Genius ſchien verloſchen. Aber ſie glimmte unter der Aſche, und einige Jahre ſpäter leuchtete ſie in Deutſchland in ihrem hellſten Glanze neu auf.

Die wahren Muſikfreunde konnten für die großen Verluſte, die ſie erlitten hatten, keinen Erſatz in den zweideutigen Geſchenken finden, welche ihnen die Apoſtel des Jahrhunderts des Lichtes brachten, und ſie mußten den Verluſt der großartigen Muſik in jener wunderbaren Kunſt des Organiſten tief empfinden, welche mit Bach in's Grab geſunken zu ſeyn ſchien. Man glaubte den alten Sebaſtian auf immer begraben, bis etwa dreißig Jahre nach ſeinem Tode ſein Nachfolger Doles ihn in Leipzig in der Perſon Mozart's gerade ebenſo wieder auferſtehen ſah, wie der alte Rheinek, als er den jungen Bach hörte, ſich ſelbſt wieder auferſtehen zu ſehen glaubte. Die Wiederauferſtehung unſeres Heros haben wir aber noch zu erwarten, ohne jedoch uns zu großer Hoffnung hingeben zu dürfen, daß dieß je der Fall ſeyn werde.

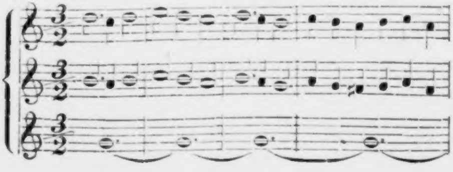
Zwei andere, ebenfalls ſehr alte Inſtrumente, theilten vom vierzehnten Jahrhunderte an mit der Orgel die Ehre, von den gelehrten Muſikern cultivirt zu werden: das Clavier, *deſſen Erfindung man Guido zugeſchrieben hat*, obgleich es erwieſenermaßen jünger als er iſt, und die Laute, welche Boccaccio ſchon kannte, weil er in ſeinem Decamerone davon ſpricht. Bei ihnen trifft ſich derſelbe Mangel an Denkmalen wie bei der Orgel. Herr Kieſewetter ſagt uns, daß zu Anfang des ſechszehnten Jahrhunderts das Clavier nur zu häuslichem Gebrauche gedient, daß man es zu Studien benützt habe (zu ſolchen des Componiſten denke ich); er läßt uns aber nicht wiſſen, ob es zu jener Zeit ſchon geſchriebene Claviermuſik gab und ob von dieſer noch Etwas vorhanden iſt. Die älteſten Beiſpiele von Compoſitionen für das Spinett oder Docken-Clavier, die ſich in Burney befinden, ſind dem Muſikbuche der Königin Eliſabeth von England entnommen. Wenige heutige Pianiſten könnten oder möchten die Stücke des Doctor John Bull, Phantaſieen genannt, ſpielen, und jeder Dilettant, der kein Antiquar iſt, würde davonlaufen, wenn man ſie vortrüge. Man kann ſich nicht vorſtellen, wie ſchwer und geſchmacklos ſie ſind. Selbſt Burney geſteht trotz ſeinem Patriotismus ein, daß man lieber das Klappern einer Mühle oder das Rollen eines Poſtwagens hören möchte. Dieſe hätten aber füglich das Recht, gegen die Vergleichung Proteſt einzulegen, denn beide hört man manchmal ſehr gern. Die heroiſche Fürſtin, der dieſe Phantaſieen gewidmet waren, nahm ſie als würdige Tochter Heinrich VIII. auf; ihre Nerven überſtanden alle Prüfungen, wie die Geſchichte uns lehrt. In ihrem Speiſeſaale ſtellten ſich täglich zwölf Trompeter und zwölf Paukenſchläger mit einer verhältnißmäßigen Anzahl Tambours und Pfeifern auf, die eine halbe Stunde lang aufſpielten, wie wenn ſie an die äußerſten Enden der britiſchen Inſeln die glückliche Neuigkeit zu tragen gehabt hätten, daß ihre Majeſtät ſich zur Tafel ſetze. Dieſe mehr als männliche Kraft der Conſtitution ſcheint manche Acte der Regierung Eliſabeth's zu erklären.

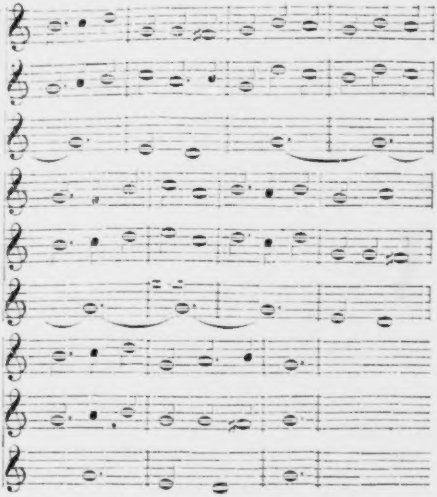
Es gab Clavierſpieler vor Bach, und unter dieſen ſelbſt berühmte, wie der eben genannte John Bull in England, Couperie in Frankreich, Frobberger und einige andere in Deutſchland; weil aber die biographiſchen Handbücher nur allein noch ihrer erwähnen, und Niemand mehr ihre Werke kennt, noch Etwas dabei gewinnen würde, ſie kennen zu lernen, ſo müſſen wir, die Nachwelt, Bach für den Gründer der wahren Methode, das Clavier zu ſpielen, erklären, gerade wie wir ihn bereits als Contrapunctiſten und Organiſten ohne Seinesgleichen anerkannt haben. Wie viele Kronen auf einem Haupte!

Während der Madrigalenſtyl in der Mode war, gab es eine Art von inſtrumentaler Kammermuſik, die dieſen Namen nicht verdiente, weil ſie nur die Vocalmuſik erſetzen ſollte. Fehlte es an Sangern zum Recitiren des Madrigal, ſo ſpielte man es auf Violen mit ſechs Saiten von verſchiedener Größe, die in Quarten zuſammengeſtimmt waren, die dem Umfange der Stimmen entſprachen und deßhalb Violen über dem Tenor und Baß genannt wurden. Von dieſen ſtammen unſere jetzigen Bratſchen, Violoncelle und Contrabäſſe, nicht aber die Violine ab, welche viel älter iſt.

Wir ſehen die Orcheſtermuſik mit dem lyriſchen Drama in die Höhe kommen. Oper und Orcheſter erſtarkten zu gleicher Zeit, eines durch das andere, und nun brachten die Componiſten, die an die Stelle der Spielleute traten, das, was man bis dahin der blinden Routine des Gewerbes überlaſſen hatte, in kunſtgerechte Regeln. Anfangs verband man die Orcheſtermuſik nicht mit dem dramatiſchen Geſange. So ſchwach ſie war, ſo verſuchte ſie doch ihre erſten Schritte allein. Ein einfacher Baß begleitete die einzelne Stimme oder das Recitativ, und das hinter die Coaliſſen geſtellte Orcheſter ließ ſich nur in der Ouverture (toccata), in den Ritornell's, und ſpäter in den Balletten hören. Peri und Monteverde ſchloßen die Violinen aus ihrem Orcheſter aus und ließen nur die Violen zu, was um ſo auffallender iſt, als es zu jener Zeit bereits einige Virtuoſen auf der Violine gab; ja es waren ſchon zuvor welche dageweſen. Der bekannteſte iſt der berühmte Baltazarini, Mr. de Beau Joyeulx genannt, deſſen Bogen und fruchtbare Erfindungsgabe die Genüſſe am Hofe **Heinrich** III., wie ein Jahrhundert ſpäter, ein anderer Italiener, **Lulli**, die Feſte **Ludwig's** XIV. leitete. Ueberdieß waren die Violinen nach Form und Gehalt bereits in Italien, durch die Brüder **Amati**, auf eine möglichſt hohe Stufe der Vollendung gebracht worden; ein Beweis, daß die ſonſt ſo verachtete Fiedel ſchon damals bei den Muſikkünſtlern in Ehren ſtand.

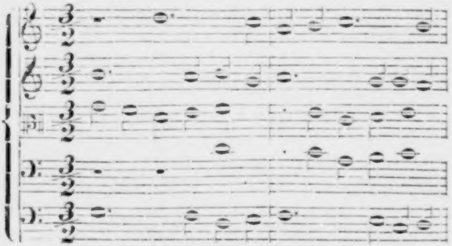
Ich habe meinen Leſern ein Beiſpiel der erſten Geſänge vor Augen geſtellt, welche man auf der lyriſchen Scene recitirte; ich habe ihnen den Anfangspunct der Oper und den Weg angegeben, welcher ſie in weniger als zwei Jahrhunderten zu Don Juan führen ſollte. Die Orcheſtermuſik, welche ſo zu ſagen im Geleite der Oper vorwärts ſchritt, vollendete ihre Laufbahn in derſelben Reihe von Jahren. Es dürfte nicht unintereſſant ſeyn, namentlich für Geiſter, die gern den Anfang und das Ende der Dinge prüfen, die Ouverture zur *Eurydice* von **Peri** und ein Ritornell in *Orfeo* von **Monteverde**, zum Vergleiche neben die Ouverture der **Zauberflöte** zu ſtellen. Das Werk zu großem Orcheſter von **Peri** iſt aus drei Flöten zuſammengeſetzt und ſeine ganze Länge beſteht aus fünfzehn Tacten:

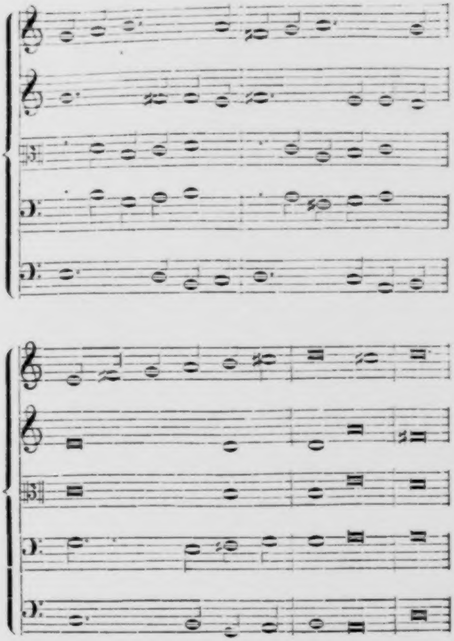


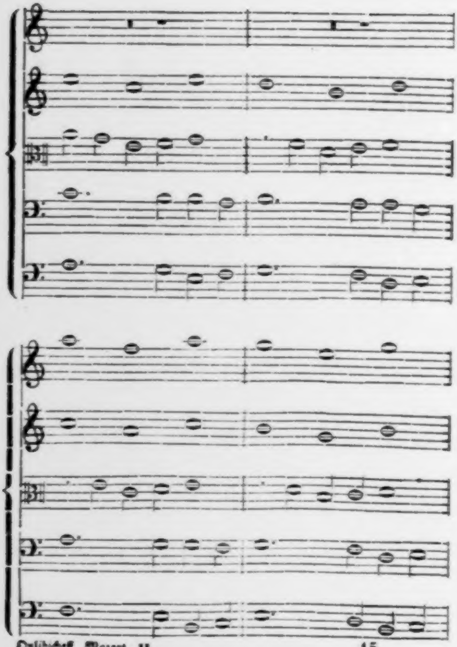


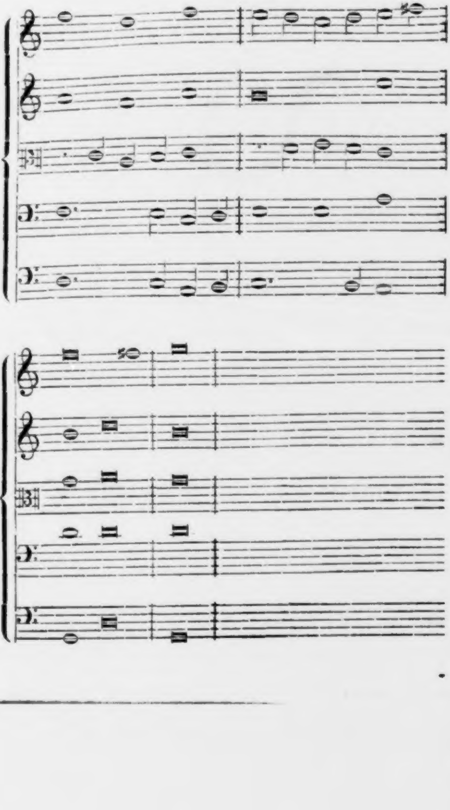
Liegt darin nicht etwas Schäferartiges, und ſollte man nicht glauben, die Piece ſey für einen Dudelſack componirt?

Einige Schriftſteller haben Monteverde den Mozart ſeiner Zeit genannt; aber er war ein zu früh geborener Mozart, weil er zwei Jahrhunderte vor der rechten Zeit zur Welt kam. Dennoch war er Einer der bemerkenswertheſten Beförderer in der zweiten Umwälzung der Muſik, nämlich der, welcher nach dem ſiebenzehnten Jahrhunderte, das allgemeine Syſtem der Tonarten veränderte oder deſſen Veränderung vollendete. Mehrere Compoſitionen von Monteverde, unter anderen ſein Madrigal zu fünf Stimmen, das Burney bringt: ***Stracciami pur il core***, nähern ſich bereits ſehr der modernen Muſik, ſowohl hinſichtlich der Melodie, als der Auswahl der Accorde. Monteverde bereicherte auch die Melodie mit einigen neuen und werthvollen Combinationen; aber als unüberlegter und in manchen Hinſichten zu frühreifer Neuerer verdiente er auch gerechten Tadel, indem er in ſeine Werke Diſſonanzen einführte, die ewig das Ohr beleidigen werden. Das oben erwähnte Madrigal liefert den Beweis dafür und wir finden einen andern noch viel ſtarkern in dem Ritornell in ***Orfeo***, welches Burney für ein Meiſterſtück der kanoniſchen Kunſt ausgibt, und welches dieſen Namen auch in der That verdiente, wenn die Harmonie weniger abſcheulich wäre. Hier folgt es:









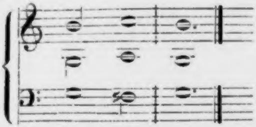
Es iſt ſonderbar anzuſehen und wäre noch ſonderbarer anzuhören. Die Tonart ſchwankt zwiſchen C- und GDur; die Modulation zwiſchen dem ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhundert; viele Accorde gehören gar keiner Epoche und keiner Tonart an. Ganz den Grundſätzen zuwider, die Monteverde an anderen Stellen ſelbſt befolgte, häuft er hier ohne alle Vorbereitung die unerträglichſten, die abgeſchmackteſten Mißtöne in den ſchwachen Tempo's und bringt ſie, Gott weiß wie, in den kräftigen in Sicherheit*). Sind das nicht

---

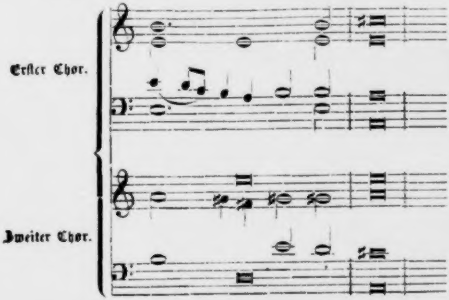
*) Dieſe hiſtoriſche Einleitung war ſchon ſeit zwei Jahren geſchrieben, als ich mit der ſchönen und gelehrten Arbeit des Herrn Fetis: ***Esquisse de l'histoire de l'harmonie*** (Umriß der Geſchichte der Harmonie) bekannt wurde, welche die ***Gazette*** und ***Revue musicale*** in Paris in mehreren Artikeln veröffentlicht haben. Herr Fetis betrachtet Monteverde als den Gründer der modernen Tonarten, weil er zuerſt ohne Vorbereitung und mit allen ſeinen Intervallen den Hauptſeptimen-Accord getroffen hatte. Die Folgereihe der falſchen Quinte, die ſich in dieſem Accorde in der Terz auflöſ't, erſcheint ihm als das die moderne Tonart begründende Princip, was ganz richtig und wahr iſt. Sodann ſetzt Herr Fetis hinzu, daß dieſes Aufeinanderfolgen allen Muſikern bis zu Ende des ſechszehnten Jahrhunderts unbekannt geblieben ſey. Was aber dieſe Bemerkung anbelangt, ſo möge der Herr Director des Conſervatoriums in Brüſſel mir erlauben, ihm, mit aller Achtung des Schülers vor dem Meiſter, deſſen hoher Einſicht und tiefem Wiſſen er ſeine Bewunderung zollt, einige Zweifel entgegen zu halten.

Zuerſt ſehe ich, daß die fragliche Reihenfolge ſchon von Peter Aaron, Theoretiker aus der erſten Hälfte des ſechszehnten Jahrhunderts gekannt und gutgeheißen war, was folgendes, Burney entnommenes Beiſpiel, Gen. Hist. Theil 3 pag. 156, beweiſ't.

weniger als zwei Symphonieen für das Orcheſter, die eine im melodiſchen und die andere im contrapunctiſchen Style?



Sodann finde ich, bei Paleſtrina nicht allein, eine Menge Fälle, wo der unmittelbar unter dem Grundtone liegende halbe Ton (**Subsemitonium modi**) ſteigt, während die charakteriſtiſche Septime (der vierten Klangſtufe der Tonart) herabgeht, ja ich finde auch den vollſtändigen Septimen-Accord, ohne Vorbereitung und mit einem Cadenzzeichen ſich endigend, das ſo charakteriſtiſch als möglich iſt: **Stabat mater**, Tacte 72 – 73.



So mußten ſich die Dilettanten damaliger Zeit ebenſo in Periſten und Monteverdiſten theilen, wie wir uns vor noch nicht langer Zeit in Mozartiſten und Roſſiniſten theilten.

Endlich findet ſich die Reihenfolge, die Befruchterin ſämmtlicher modernen Tonarten, bei nahezu allen Componiſten derſelben Epoche, was man ohne Zweifel in der Romanze von Bird bemerkt haben wird, der viel älter als Monteverde war.

Soweit es meine ſchwachen Einſichten zulaſſen, darüber zu urtheilen, ſo glaube ich, daß der Erfinder des Hauptſeptimen-Accords nicht viel leichter zu entdecken ſeyn dürfte, als der Erfinder des vollkommenen Accords ſelbſt. Es iſt der muſikaliſche Inſtinct der Menſchheit, welcher dieſe Dinge auffindet, wenn ſie auffindbar ſind. Sobald die künſtliche Melodie, die Melodie mit Begleitung aufkam, mußte ſich der Septimen-Accord den Muſikern von ſelbſt, wie der Schlußnagel zur Compoſition, aufdringen; denn er iſt es, welcher mit ſeinen modernſten Ableitungen hauptſächlich alles Das in ſich ſchließt, was die Melodie ausmacht: den rhythmiſchen Zuſchnitt oder die Cadenzen, die muſikaliſche Phraſeologie, die Modulation. Ich frage Herrn Fetis, ob man nicht in den Productionen des ganzen ſechszehnten Jahrhunderts einen immer deutlicher hervortretenden Kampf bemerkt, der je länger je glücklicher geführt wurde, gegen die Tonarten des Chorgeſangs, der eigentlich nichts Anderes, als der gänzliche Mangel an Tonarten war. Was war denn dieſer Vorzug, welchen die Componiſten dieſer Zeit ſo allgemein dem fünften Kirchentone einräumten, der durch das Herabſtimmen ſeiner Quarte in eine wirkliche Dur-Tonleiter verwandelt wurde; und dieſe Kreuze und BB, die ſich immer mehr vermehren; und dieſe Cadenzzeichen, welche, vermöge des zum Grundton aufſteigenden unterhalben Tones ſchon ſo haufig hervorgebracht wurden; dann die Zulaſſung der falſchen Quinte und des Dreitons, Intervalle, welche den alten Doctoren ein wahrer Abſcheu waren; was war dieß Alles Anderes, als offenbare Angriffe gegen die Kirchentöne, bei denen es weder Kreuze noch BB, weder unterhalbe noch charakteriſtiſche Töne, und folglich auch keine wirklichen Cadenzen gab? Das Jahrhundert gehorchte einer

Aus dem Thun und Laſſen Baltazarini's geht hervor, daß die Virtuoſität der Inſtrumentiſten, welche der der Sänger den Vorrang ablief, nur ſo lange zuwartete, bis die Melodie den Standpunct der Kunſt erreicht hatte. Welcher Art konnte ein Violinſolo in jener Zeit ſeyn? Aus Mangel an Beiſpielen ſchweigt die Geſchichte hierüber; da es aber unmöglich iſt, daß die concertirende Muſik Geſang und Paſſagen entbehren kann, ſo müſſen wir von zwei Dingen Eines zugeben: entweder machten ſich die Soliſten die Melodieen, welche ſie brauchten, ſelbſt, oder, was viel wahrſcheinlicher iſt, entnahmen ſie ſie den Arien, den Tänzen und den Volksliedern, und variirten ſie.

Die blendende Virtuoſität fing mit der Violine an, die noch heut' zu Tage das Inſtrument iſt, auf dem die größten Wunder bewirkt werden. Hundert Jahre nach dem Herrn Beau Joyeur finden wir Meiſter Thomas Baltzar von Lübeck, der älteſte Typus jener Violiniſten, welche leichte Subjecte, lärmende Cameraden, Trunkenbolde und Hexen-

---

nothwendigen Tendenz; es ging den wahren Tonarten zu, ohne es ganz gewiß zu wiſſen, allein trotz all' Dem ging es vorwärts; und wenn Monteverde in dieſer Beziehung mehr that, als Andere, ſo lag der Grund darin, daß er nach tauſend Anderen kam. Auch war er es nicht, von dem die Muſter einer ganz reinen, das heißt ganz natürlichen Harmonie herrühren. Dieſer Ruhm war Cariſſimi und Stradella vorbehalten, die entweder zu Monteverde's Zeiten oder kurz hernach lebten. Wir ſehen demnach die modernen Tonarten beinahe hundertundfünfzig Jahre im Kampfe gegen das Phantom der Kirchentöne, ehe ſie ſich feſtſetzen konnten; und Monteverde war es nicht, der die erſten oder die letzten Schläge gegen daſſelbe führte.

meiſter waren, eine jetzt beinahe erloſchene Race, die aber mehr als einen berühmten Namen in ihrer Mitte zählt, und denen die Gaukler des Mittelalters mit ihren Bogen einige Züge ihres Familiencharakters vermacht zu haben ſchienen. Dieſer Baltzar ging nach England, wo ihm die Direction der königlichen Capelle von Carl II. übertragen wurde. In Oxford hörte ihn der Doctor Wilſon, der erſte Kenner im Reiche, und nachdem er ihn gehört hatte, warf er ſich ihm zu Füßen, wie um einem übernatürlichen Talente ſeine Ehrfurcht zu bezeugen, in der That aber um zu ſehen, ob die Fußbekleidung des Künſtlers nicht einen Pferdehuf verberge. Auf dieſe Weiſe ſind Rhode und Paganini nicht die erſten, welchen die Ehre zu Theil wurde, für Teufel gehalten zu werden. Welcher Art waren denn die Teufeleien im Jahre 1658? Ich will es dem Leſer ſagen, wenn derſelbe nicht am Schwindel leidet. Meiſter Baltzar, der an Kühnheit dem erſten Seefahrer oder ſelbſt dem erſten Luftſchiffer gleichkam, wagte es über den Hals der Violine zu greifen, was zuvor noch nie geſehen worden war; er erreichte, o Wunder, die fürchterliche Höhe des obern D auf der Quinte; er war der Sauſſure oder der Pallas der Violine, wenn nicht gar der Teufel ſelbſt. Das doppelt unterſtrichene D, welcher Ararat! Ein Maulwurfshügel, den jeder Schüler von acht Jahren jetzt ohne die geringſte Schwierigkeit überſteigt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Virtuoſen im Allgemeinen und die der Violine insbeſondere, die Corelli, Geminiani, Tartini, Pugnani und Andere viel zu den

Fortſchritten der Compoſition beigetragen haben; aber mit Ausnahme Corelli's trugen ſie nur auf indirecte Weiſe bei, indem es weniger durch ihre Werke, als dadurch geſchah, daß ſie den Mechanismus der Inſtrumente, welche ſpäter im Orcheſter verwendet werden ſollten, vervollkommneten und erweiterten. Dadurch, daß ſie ſich in ihrer Specialität abſchloßen, eine Menge materieller Hinderniſſe hoben, die Summe der techniſchen Möglichkeiten der Ausführung vermehrten, bahnten ſie der großartigen Inſtrumentalmuſik den Weg; ſie machten das unermeßliche Feld urbar, welches Emanuel Bach, Boccherini und Haydn zuerſt und ſo glücklich bebauten.

Wir müſſen eine genaue Erläuterung darüber geben, was wir unter großartiger Inſtrumentalmuſik verſtehen. Die beiden Intereſſen, welche wir bei der Oper gefunden haben, theilen auch die Inſtrumentalmuſik in zwei weſentlich unterſchiedene Zweige. Es gibt die concertirende Gattung, bei der die Aufmerkſamkeit des Zuhörers ſich auf eine vorherrſchende Stimme, nämlich die des Soliſten richtet; und es gibt eine Muſik, bei der der Componiſt die Hauptaufmerkſamkeit für ſich in Anſpruch nimmt, nämlich für das Ganze eines ernſten, in allen ſeinen Theilen durchgearbeiteten Werkes. Dieſes iſt die großartige Inſtrumentalmuſik, als Gattung betrachtet, welche wir in der Folge beſſer zu definiren Gelegenheit haben werden.

Eine Zeitlang ſah man die Compoſition und Execution ſich gegenſeitig ſtützen und in gleicher Linie dem Fortſchritte entgegen gehen. So konnte es nicht immer bleiben; denn obgleich die Wege parallel liefen, ſo waren doch die Zielpuncte auf ſehr ungleiche Entfernungen geſtellt. Sobald die Wiſſenſchaft der Tonſetzkunſt ihren höchſten Punct erreicht hatte, verließ ſie die aufſteigende Linie, die mit dem letzten Jahrhundert ihr Ende erreichte und wandte ſich auf ſich ſelbſt zurück, um hernach unmerklich wieder herabzuſteigen. Die Ausführung, welche noch eine unermeßliche Laufbahn vor ſich hatte, fuhr ihrerſeits fort, vorwärts zu ſchreiten. Daher ſchrieb ſich die unvermeidliche Folge in unſerer Zeit, daß die muſikaliſche Kunſt in gewiſſer Beziehung den ganzen zurückgegangenen Weg wieder zurücklegen mußte, den ſie in anderer Beziehung ſchon durchlaufen hatte.

Die Chronologie, die ſtets mit dem allgemeinen Gange des Fortſchrittes im achtzehnten Jahrhundert übereinſtimmt, führt uns endlich zu dem berühmteſten Fürſten der Muſik, dem Meiſter und Vorläufer deſſen, welcher ſo vielerlei Gebiete in eine Univerſal-Monarchie vereinigen ſollte. Jeder meiner Leſer wird errathen haben, daß ich Haydn damit meine. Wir haben es hier nicht mit dem erhabenen Greiſe, dem Componiſten der Schöpfung zu thun; denn dieſer war ein Schüler Mozart's, welcher zuvor der ſeinige geweſen war. Wir haben von Haydn in ſeinen jüngeren Jahren zu ſprechen, dem, ſo jung er war, der Ruhm zu Theil wurde, der Vater der Inſtrumentalmuſik genannt zu werden. Dieſer mit ſo vielem Rechte verdiente Titel verlangt übrigens eine hiſtoriſche Erläuterung, ohne welche die Gerechtigkeit, welche Zeitgenoſſen und Nachwelt für Haydn übten, meinen Leſern als übertrieben erſcheinen dürfte.

Als wir von der Orgel und dem Claviere ſprachen, haben wir bereits an das erinnert, was Bach und Händel für dieſe Inſtrumente gethan hatten. Mehrere Ouverturen Händel's ſind aber auch als Orcheſter-Compoſitionen empfehlenswerth. Es gab alſo doch auch vor Haydn gute Inſtrumentalmuſik. Ganz gewiß; aber dieſe Muſik war entweder Nichts, als eine Zugabe zu dem Cultus, oder wenn ſie weltlich war, beſchränkte ſie ſich noch zum großen Theile in die Grenzen des fugirten Styls. Die ſchönſten Ouverturen Händel's haben faſt nur in ſoweit Werth, als ſie Fugen bleiben, und dieß iſt genug geſagt, da ihnen jede Art von dramatiſchem Charakter, wie ſie Oper oder Oratorium verlangen, denen ſie vorangehen, fehlt. In den Clavierſtücken von Bach fühlt man noch mehr den Mangel anmuthiger und ausdrucksvoller Melodieen, wenn man nicht die Melodieen der Contretänze, der Allemanden, der Correnten, Giguen, Sarabanden und Menuette, welche der große Contrapunctiſt ſeiner Gelehrſamkeit einverleibte, wenn er gerade in ſeiner nachſichtigen Laune für die menſchlichen Schwächen war. Uebrigens ſcheinen dieſe Piecen für immer das Brevier der Componiſten und das Handbuch der Pianiſten bilden zu ſollen, und aus eben dieſer Urſache werden ſie mit in die Sphäre der muſikaliſchen Genüſſe bringen, in welcher eine geputzte Welt die ihrigen ſucht. Sie wären ſelbſt für Kammermuſik zu ſchwer und zu ernſt.

Die Inſtrumentalmuſik mußte wohl eine andere Beſtimmung haben als nur bei verſchloſſenen Thüren ſtudirt und bewundert zu werden; bereits hatte ſie ſich einige Popularität zu verſchaffen gewußt und verſucht, mit der Oper gleichen

Schritt zu gehen. Dieſe ehrgeizige Abſicht ſchien auch Anfangs unter den Auſpicien Corelli's zu gelingen, allein ſie ſcheiterte völlig durch die Ungeſchicktheit der Nachfolger dieſes glücklichen Muſikers. Corelli's Sonaten ſind in ihrer Art das, was die Vocalmuſik Scarlatti's in der ihrigen war; es waren nahezu claſſiſche Werke, und ſie ſtanden jedenfalls weit über der Orcheſter- und Kammermuſik, die folgte und bis Boccherini und Haydn Geltung hatte. Dieſe Epoche war ein wahres Interregnum der guten Inſtrumentalmuſik, deren elende und gänzlich vergeſſene Productionen eben ſowohl von der Unmacht der Componiſten als von Irrigkeit der Principien, denen ſie anhängen, Zeugniß ablegen.

Die Italiener hatten den Grundſatz aufgeſtellt, daß die Inſtrumentalmuſik ihrer Natur nach unter der Vocalmuſik ſtehen müſſe, eine Anſicht, welche damals nicht beſtritten war, noch werden konnte. Beim Zuſammenwirken muß die erſte nothwendigerweiſe der zweiten ſich unterordnen; getrennt waren die Inſtrumentiſten, ſo geſchickt ſie auch ſeyn mochten, noch nicht ſo weit, um mit den Sängern rivaliſiren zu können. Andererſeits zeigte die contrapunctiſche Muſik, ſelbſt in dem Lande, in welchem ſie mit dem meiſten Erfolge cultivirt worden war, ebenſo einen geringern Gehalt in der Inſtrumentalgattung. Ein fugirter Chor von Händel, eine Motette von Bach überragten weit die ſchönſten Dinge, welche dieſe Meiſter für die Orgel, das Clavier und das Orcheſter geſchrieben hatten. Mit einem Worte, in der Concertmuſik blieb die menſchliche Stimme immer das ſchönſte und ausdrucksvollſte aller Inſtrumente. Man ging von dieſen Wahrheiten auf die Thatſache über, um nicht ohne einigen Schein von Billigkeit den Schluß zu ziehen, daß die Inſtrumentalmuſik ohne Geſangsbegleitung und auf ihre eigenen Hilfsmittel angewieſen, nur ein Surrogat der Vocalmuſik ſey, und daß aus dieſem Grunde die Inſtrumentiſten, als Diener ohne Herren, gleich dem Lakaien in der Komödie die Manieren dieſes abweſenden Herrn annehmen, und ihren Styl der Compoſition und der Ausführung nach den Arien, Duetten und Chören in der Oper modelliren mußten; daß ſie mit einem Worte die Sänger nachahmen mußten, ſoweit die vergleichsweiſe Schwäche es zulaſſe. Dieſer Art waren die Grundſätze in Italien und folglich auch in Europa, wie man es aus Allem erſieht, was über dieſen Gegenſtand in den Büchern des achtzehnten Jahrhunderts und namentlich in Rouſſeau's Dictionnaire, dem angeſehenſten Organe der ultramontanen Anſichten, geſagt iſt. Die erſte Folge dieſer Theorie war die, daß von dieſer als untergeordnet verworfenen Gattung jeder Componiſt entfernt wurde, der einiges Talent in ſich fühlte, und daß die Inſtrumentalmuſik in die Hände von Leuten fiel, die perſönlich von ihrer Mittelmäßigkeit überzeugt waren. Die zweite Folge war die, daß dieſe Mittelmäßigkeit in der Gattung, auf welche ſie ſich aus Entmuthigung oder Beſcheidenheit warf, noch unter ſich ſelbſt herabſtieg. Auf dieſe Weiſe ſchien die Theorie durch die Praxis nur zu ſehr gerechtfertigt.

Man empfiehlt noch heut' zu Tage die Nachahmung des Vocalſtyls, ſowohl denen, welche concertirende Solo's componiren, als denen, welche ſie executiren. Warum nicht, da hier der Inſtrumentiſt die Rolle des Sängers vertritt? Unter den Fingern eines Virtuoſen werden die Violine, das Violoncell, die Viola, die Flöte, das Clarinett, das Fagott und die Oboe eine Cavatine mit eben ſo vieler Seele, Geſchmack und Methode vortragen, als der vollendetſte Sänger. Es wird Nichts als das Wort fehlen; dieſen Nachtheil wird der Virtuoſe aber durch die Hilfsmittel auszugleichen wiſſen, welche ihm die Ausdehnung ſeiner drei oder vier Octaven liefert, durch einen Aufwand an Fioritūren, eine Kühnheit der Gänge, einen Reichthum, eine Mannichfaltigkeit, durch genügende und vollendete Paſſagen, vor welchen alle Bravour des Vocalgeſangs erbleicht. Paganini ſchlug, wie man weiß, der Malibran einen Wettkampf vor, und als galanter Ritter erbot er ſich, nur den vierten Theil ſeiner Kraft in Anwendung zu bringen, nämlich die einzige G-Saite, gegen eine Sängerin, die mit einem außerordentlichen Stimmumfange die glänzendſte Bravour in unſerer Epoche verband. Man weiß aber auch, daß der Wettkampf nicht angenommen wurde. Man ſieht alſo, daß ſelbſt in der concertirenden Muſik der Inſtrumentiſt, obgleich er den Sänger nachahmt, mehr als der Sänger thun muß. Ein Adagio des Violoncell's muß etwas mehr ſeyn, als ein Cantabile des Tenor's, wenn es dieſem Cantabile gleichkommen will, und ein Allegro der Violine etwas mehr, als eine Bravour-Arie des Sopran's, um ebenſo glänzend als dieſe Bravour-Arie zu ſeyn. Wenn es anders wäre, wenn der Inſtrumentiſt ſich darauf beſchränkte, die für die Stimme ausführbaren Stücke zu ſpielen, ſo würde er natürlicher Weiſe ſtets unter dieſer bleiben, und aus dieſem Grunde waren die Inſtrumentiſten des achtzehnten Jahrhunderts, deren mechaniſche Mittel kaum die der Sänger ihrer Zeit übertrafen, nicht ihre Nebenbuhler, ſondern ihre Doubletten. Damals war wenigſtens der Vocalſtyl, den ſie in ihrer Eigenſchaft des Soliſten anwendeten, nicht mehr am unrechten Orte, als er es heut' zu Tage iſt. Was ſollte aber die Anwendung dieſes Styls, die Formen und die Phraſeologie der Oper, in der nicht concertirenden Orcheſter- oder Kammermuſik hervorbringen, wo das Intereſſe von dem Einzelnen Allen, vom Executirenden dem Componiſten ſich zuwendet? Ich will die ſcharfſinnigen Bemerkungen hier anführen, welche Gerber über dieſen Punkt in ſeinem Lexikon der Tonkünſtler bei dem Artikel J. S. Bach macht, einem der beſten des Werkes und einem der wenigen, deſſen Stoff die compilatoriſche Ader des unermüdlichen Lexikographen bis zum Raiſonnement erwärmt hat. „Der Compoſitionsſtyl,“ ſagt er, „in dem die Melodie umſchränkt herrſchte, hatte im achtzehnten Jahrhunderte die Oberhand und dehnte ſich endlich auf alle Arten von Muſik und folglich auch auf die Inſtrumentalmuſik aus. Weil die Componiſten damals ihr Ideal des melodiſch Schönen und ſelbſt die Materialien ihrer Arbeit nur im Theatergeſange ſuchten, und weil andererſeits dieſe Geſänge ſich nach den Situationen des Gedichtes richten mußten, nach welchen die Empfindungen, die auszudrücken waren, oft auf jeder Linie wechſeln, ſo folgte daraus, daß die Inſtrumentalſtücke, die über dieſen Leiſten geſchlagen wurden, uns in die Lage Derer verſetzten, die eine unbekannte

Oper als Quartett arrangirt hören. Man vernahm Nichts, als dieſe heterogenen, verſtümmelten und bizarr contraſtirenden Ideen, die einem auf's Gerathewohl mit Körnern von ungleichen Dimenſionen und aus allen erdenklichen Farben zuſammengeſetzten Roſenkranze glichen."

Ja dieſe buntſcheckige Moſaik, dieſes Aufeinanderfolgen unzuſammenhängender Melodieen, als Programm einer Handlung, die nicht exiſtirt und die Niemand darunter zu verſtehen vermöchte, das Libretto mit weißen Blättern, dieſe ganze angepaßte Muſik, die zu Nichts paßt, alles Dieß mußte wohl ſehr elend ſeyn! Welche Leute von Geſchmack hätten nicht eine Opernmuſik, die ſie verſtanden, einer Muſik, die keinen Sinn hatte, vorgezogen!

Darin beſtand der ungeheuere Vortheil, welchen damals die dramatiſchen Componiſten vor den Inſtrumentiſten hatten. Jene fanden in dem Gedichte die unfehlbare Richtſchnur und den ausführlichen Plan zu ihrer Arbeit vorgezeichnet; Dieſen fehlte jede Richtung gänzlich. Seitdem ſie das Joch des kanoniſchen Contrapunctes abgeſchüttelt hatten, wußten ſie durchaus nicht, was ſie mit ihrer Freiheit anfangen ſollten. Sie ahnten nicht, daß ſie, um mit den dramatiſchen Componiſten in die Schranken treten zu können, es ganz anders machen und unendlich mehr wie ſie leiſten mußten; daß ſie, um die Reize der ſprechenden Muſik, den Ausdruck der Leidenſchaften in Tönen, die Genüſſe der Augen im Verein mit denen des Geiſtes aufzuwiegen, ſich zu Höhen erheben mußten, welche der Oper unerreichbar waren, daß ſie dem relativen Werthe, welcher mit der Anwendung der Muſik im

Drama verbunden iſt, einen abſoluten oder rein muſikaliſchen Werth entgegenſetzen mußten, nämlich den, deſſen Charakter wir definirt haben, als wir die Fuge abhandelten. Bis daher waren aber nur die Contrapunctiſten im Stande geweſen, eine ohne Programm verſtändliche Inſtrumentalmuſik zu liefern, die klar und deutlich durch ihre eigene Logik war, weislich mit ihren Vorräthen Haus hielt, ſtets abwechſelte und immer in ſich ſelbſt folgerichtig war. Es war alſo nicht möglich, daß die großartige Inſtrumentalmuſik durch Verfolgen der Spuren der Theatercomponiſten, ſondern dadurch, daß ſie ſich dem Verfahren der Fugiſten anſchloß, in die erſtaunenswerthe Laufbahn eintrat, an deren Ziel ſich die Ouverture zur Zauberflöte findet, und bei welcher ſelbſt die Wiſſenſchaft der Compoſition ihr Ende erreicht zu haben ſcheint. Auf welchem Wege ſollte aber der melodiſche Styl zu der Nationalität und zu der ſtrengen Einheit der Fuge gelangen, und doch dabei ſeine Unabhängigkeit, ſeine Reize, die Kraft und Mannichfaltigkeit ſeines poſitiven Ausdrucks beizubehalten? Darin beſteht eben Haydn's Geheimniß.

Nichts in der Kunſt geſtaltet ſich durch Sprünge und ohne einen Uebergang, ſo wenig, als dieß in der Natur der Fall iſt. Immer kündigen einige mehr oder weniger glänzende Anfänge große claſſiſche Meiſterwerke an, die ſie vorzubereiten gedient haben. Die Anwendung der Verfahrungsart in der Fuge bei der ausdrucksvollen Melodie, oder mit anderen Worten, die Annäherung der in der Muſik ſich entgegenſtehenden Extreme, bot ſeiner Natur nach ein unendliches Feld, und eine ſolche Menge von Abſtufungen, welche ein Muſiker allein nicht alle durchlaufen konnte. Auch Haydn war weder der Ausgangs- noch der Endpunct des Styls der Inſtrumental-Compoſition, die er auf eine ſo hohe Stufe der Vollkommenheit brachte. Emanuel Bach war ſein unmittelbarer Vorgänger und ſein Muſter; Boccherini war ſein Mitbewerber, und Gluck, der etwa zwanzig Jahre älter war, wie er, componirte die Ouverture zur Iphigenie in Aulis zu einer Zeit, in welcher er Haydn Nichts ſchulden konnte.

Gluck iſt, ſo viel ich weiß, der Erſte, welcher claſſiſche Stücke für's Orcheſter in nicht fugirtem Style ſchrieb. Unter dem Ausdrucke claſſiſch verſtehen wir hier, ſowie überall, Werke, die nicht vergänglich ſind, welcher Gattung ſie angehören und welchen Charakter ſie tragen mögen. Selbſt die Picciniſten in ihrer übermüthigen Verachtung der Inſtrumentalmuſik geſtanden ohne Schwierigkeit ein, daß Italien keinen Inſtrumental-Meiſter beſitze, der ſich mit Gluck vergleichen könne. Sie ſetzten eine Art von Stolz in dieſes Geſtändniß. Jede Nation hat ihren eigenthümlichen Genius, ſagte Laharpe. Den Franzoſen die dramatiſche Kunſt; den Italienern der Geſang; den Deutſchen die Inſtrumentalmuſik: **Suum cuique!** Der Theil Gluck's, obgleich bei Weitem der beſcheidenſte in der Meinung dieſes Ariſtarchen, war dagegen der klarſte unter allen dreien, da die beiden anderen noch im Streite lagen. Der der Franzoſen war denſelben bereits durch die Engländer und die Deutſchen zu Gunſten Shakſpeare's ſtreitig gemacht worden; der der Italiener durch Gluck ſelbſt, welcher behauptete, daß ſein tragiſcher Geſang etwas mehr werth ſey, als der ihrige.

In der Ouverture zur Iphigenie in Aulis, eines der wahren und älteſten Muſter des großen Inſtrumentalſtyls, hat die Nachahmung desjenigen Verfahrens, welches den Geiſt der Fuge charakteriſirt, nur erſt den erſten Schritt gemacht; ſie beſchränkt ſich darauf, Einheit und einen klaren Sinn in das melodiſche Werk zu bringen. Wir haben auch die Jahre dieſes Meiſterſtücks, das unſeren Ohren noch ſo neu klingt, verſchont! Welch' ſchwermüthige Erhabenheit in der Introduction, welch' großartige Majeſtät im Allegro; wie glücklich in muſikaliſcher Beziehung motivirt und wie bewundernswürdig den Grundlagen des Gedichts angepaßt, iſt dieſe Miſchung von kriegeriſchen und pathetiſchen Gedanken, die auf einander folgen und ſich ohne Unterbrechung, raſch und gedrängt gleich den Wogen eines reißenden Stromes, ablöſen. Agamemnon's Stolz, Achilles' Zorn, Iphigenien's Thränen, Alles ſpricht ſich darin aus. Und was macht das Verdienſt des Gemäldes aus? Der Umſtand, daß die Empfindungen, auf welche die Ouverture hindeutet, ohne ſie zu individualiſiren, ſich auf der Scene unter denſelben Formen ausdrücken und ausdrücken könnten. Da iſt auch nicht ein Satz, der dem Vocalgeſange gliche; nicht einer, der den Text zu Hilfe rufen und das Programm nöthig zu machen ſcheint. Wenn man auch die Ouverture von der Oper trennt, und der Zuhörer Nichts von den Beziehungen wüßte, welche ſie einigt, ſo würde das Stück doch die ganze Integrität ſeiner muſikaliſchen Bedeutung ſich bewahren. Es iſt der

Intention nach angewandte Muſik und der Ausführung nach reine Muſik. Welcher Art wären aber nichtsdeſtoweniger die kritiſchen Bemerkungen, welche das Meiſterwerk Gluck's heut' zu Tage veranlaſſen dürfte? Man wird ihm vorwerfen, daß es zu lang, das heißt etwas monoton ſey. Die Ouverture zu Don Juan iſt viel länger, und man findet durchaus nicht, daß ſie zu lang ſey. Der Grund liegt darin, daß Gluck, welcher mit ſeinen Gedanken ſparſam umging, ſie im ganzen Verlaufe des Werkes, nach Art der Fugiſten, wieder reproducirte, und folglich kaum ein anderes Princip als die Modulation dabei verwendete. Ein ſolches Mittel reicht bei einem Werke von dieſer Ausdehnung nicht hin. Ob ein Satz im Grundton, wörtlich in der Dominante oder umgekehrt wieder vorkommt, ſo bleibt er doch ſtets derſelbe Satz. Das Ohr, welches ſich in der neuen Tonart daran gewöhnt hat, verſpürt keinen Unterſchied.

Haydn, der in Erfindung und Wiſſen Gluck überragte, ging in der Anwendung der Behandlungsart der Fuge bei'm eleganten Style viel weiter. Er nahm die contrapunctiſche Analyſe der Ideen zu Hilfe, welche die Seele der großartigen Inſtrumentalmuſik geworden war, und welche die Löſung des großen Problem's der Einheit in ſich ſchloß, vereint mit der Progreſſion des Intereſſes und einer unerſchöpflichen Abwechſelung. Er ſchuf oder vervollkommnete wenigſtens den Compoſitionsſtyl, den man den melodiſch-thematiſchen nennen könnte. Hören wir das Ende der Bemerkungen Gerber's, von denen wir nur die Hälfte gegeben haben.

„Das Gefühl für das Schöne und Wahre, das unſern trefflichen Haydn ſo tief bewegte, gab ihm die Vorbilder ein, welche die Inſtrumentalmuſik regeneriren ſollten. Statt einige durchaus nicht zuſammenpaſſende Fetzen zuſammenzuflicken, wie man es ſeither gehalten hatte, zeigte er, wie man ein Ganzes voll Größe und Schönheit, mit einem einzigen muſikaliſchen Gedanken, der unter verſchiedenen Seiten entwickelt und analyſirt wurde, aufbauen könne. Das führte uns zum Studium der reinen Muſik, welche man ſeit ſiebenzig Jahren nur zu ſehr vernachläſſigt hatte, und welche in der Kunſt beſteht, ein ergiebiges Thema zu erfinden, es zu zergliedern und mit ſeinen Theilen ein motivirtes und vollſtändiges Ganzes zu conſtruiren, gleichviel ob der Compoſiteur im melodiſchen Style und nach den Anforderungen des Zeitgeſchmackes arbeitet, oder ob er den Regeln des Contrapunctes und der Fuge folgt. In einem wie im andern Falle wird die Einheit des Werkes um ſo augenſcheinlicher hervortreten, als man von Anfang bis zu Ende den muſikaliſchen Ausdruck einer und derſelben Empfindung gefühlt hat.“

Mir ſcheint es, daß man nie klarer und in weniger Worten die letzte der progreſſiven Revolutionen in der Muſik erklärt hat; eine Revolution (in Beziehung auf die Compoſition), deren hervorragendſter Beförderer Haydn war und welche Mozart bis in ihre äußerſten Conſequenzen durchführte.

Mit Ausnahme einiger wenigen Gegner ſtellt die allgemeine Meinung heut' zu Tage Haydn über alle Muſiker, die vor ihm da waren, und nie ſchien mir eine Meinung beſſer begründet. War nicht er es, der zuerſt in ſeinen Werken die ganze Elementar-Kraft der Compoſition vereinigte, und die ſich entgegenſtehenden Vortheile der ſo lange unverträglichen Gattungen zu vereinigen wußte, indem er ſie auf die Wege der Conceſſionen und des gegenſeitigen Entlehnens brachte, wodurch er die natürliche Gebrechlichkeit der einen und die etwas ſyſtematiſche Steifigkeit der andern ausglich? Bei Wem vor Haydn findet man einen größern Reiz des Ausdruckes im Vereine mit der größten Solidität der Arbeit, die Popularität mit der Wiſſenſchaft gepaart, die Pfänder des vorübergehenden Erfolgs mit all' Denen einer langen Zukunft! Glücklicher als Mozart fand Haydn's Ruhm Anerkennung, ehe er in's Grab ſtieg; ſeine Zeitgenoſſen überhäuften ihn mit Beweiſen ihrer Bewunderung, welche die Zeit zwar nicht zu vermindern vermocht hätte, die er aber mit einem Andern hätte theilen ſollen. Dieß iſt ein anderer Gegenſatz in der Geſchichte der beiden Muſiker. Die Größe unſeres Heros fand erſt nach ſeinem Tode Anerkennung. Ohne bemerkt zu werden und wie vor den Augen ſeines Jahrhunderts verborgen, verblieb Haydn der ganze Ruhm einzig und allein, auf dem hohen Gipfel des muſikaliſchen Parnaſſes zu ſtehen. Heut' zu Tage iſt er nicht mehr allein, und der Kopf eines jungen Mannes erſcheint dort noch in einem viel hellern Strahlenkranze als das patriarchaliſche Haupt des Sängers der Schöpfung.

Es findet ſich in Burney eine ſehr bemerkenswerthe Stelle, welche ein Zeugniß von der Begeiſterung ablegt, welche Haydn den Erleuchtetſten ſeiner Zeitgenoſſen einflößte, und von der Bedeutendheit der bis dahin unbekannten Macht der auf ihre eigenen Kräfte angewieſenen Inſtrumentalmuſik. Der Leſer wird mir erlauben, ihm in Erinnerung zu bringen, daß Burney auf ſeinen Reiſen und auch in London alle großen Sänger der an ſolchen Talenten ſo reichen Epoche gehört hatte; daß er die alte wie die moderne Muſik von A bis Z kannte; daß er in ſeiner doppelten Eigenſchaft als Engländer und Gelehrter ein leidenſchaftlicher Bewunderer Händel's war; und daß ſein perſönlicher Geſchmack ihn trotz all' Dieſem zur italieniſchen Oper hinzog. Er ſpricht ſich auf folgende Art aus: „So wäre ich denn glücklich zu dem Theile meiner Erzählung gelangt, in dem ich von Haydn zu ſprechen habe, dem unvergleichlichen Haydn, deſſen Werke einem muſikmüden Greiſe wie mir mehr Vergnügen gewährt haben, als ich je zuvor empfunden, ſelbſt in den Jahren der Unwiſſenheit und Begeiſterung meiner Jugend, als mir noch Alles neu war und die Fähigkeit des Genuſſes weder durch den kritiſchen Geiſt noch durch Ueberſättigung in mir geſchwächt war.“ An einer andern Stelle ſagt er: „Einige Adagio's von Haydn ſind durch Gedanken und Harmonie ſo erhaben, daß ihre wortloſen Sätze einen weit ſtärkern Eindruck machen, als je zuvor der ſchönſte Operngeſang mit einem Texte der ausgeſuchteſten Poeſie.“ In ſeinen langen Ueberſichten über Todte und Lebende aus allen Ländern und von allen Zeiten hat Burney bei keinem Andern ſo leidenſchaftlich lobende Ausdrücke gebraucht.

Wir würden uns für berechtigt halten, nach ſo entſcheidenden Worten aus dem Munde eines ſolchen Mannes eine

Frage zu entſcheiden, welche ſo oft unter den Dilettanten abgehandelt worden iſt, nämlich: ob die Vocal- oder die Inſtrumentalmuſik mehr Genie bedürfe? Die Ausſchließlichen entſcheiden immer leicht, weil ſie immer nur eine Seite der Dinge ſehen oder ſehen wollen; uns aber, deren Geſichtspunct in der Mitte liegt, von wo aus wir uns gern nach allen Seiten umſehen möchten, ſcheint das Für und Gegen ſo genau ſich aufzuwiegen, daß wir uns gar nicht ausſprechen werden. Es iſt nicht zu bezweifeln, daß der Styl, welcher in dem Weſen der großartigen Inſtrumentalmuſik liegt, an und für ſich der ſchönſte und reichſte von allen iſt; ebenſo gewiß iſt es, daß der Inſtrumentiſt, der Mitwirkung der menſchlichen Stimme beraubt, im Kampfe gegen die Blendwerke des Theaters und die hinreißende Evidenz der muſikaliſchen Bedeutung, die ſich auf einen Text ſtützen, unfehlbar in dem Kampfe unterliegen würde, wenn er nicht dem Vereine mehrerer Künſte muſikaliſche Schönheiten, die höher als die Oper ſtehen, Schönheiten, die von jeder Täuſchung, ſowie von jeder vorher zu beſtimmenden Auslegung unabhängig ſind, entgegen zu ſetzen hätte. Erkennen wir nach dieſem an, daß dem Inſtrumentiſten die Mittel nicht fehlen, die Partie auszugleichen, vorausgeſetzt, daß dieſe ihm nicht perſönlich abgehen. Mit einem Orcheſter, wie wir ſie jetzt beſitzen, hält ihn keine mechaniſche Schwierigkeit auf; keine dieſer tauſend Rückſichten und Verlegenheiten, welche den Muſiker umlagern, der die Poeſie des Wortes mit der Pflicht zu überſetzen hat, dieſe zu verſchönern, ſtören und zerreißen den Faden ſeiner glücklichſten Conceptionen. Der muſikaliſche

Grund bildet allein ſein Geſetz. Frei und ohne das geringſte Hinderniß alles Das auszuführen, was er zu faſſen vermag, iſt er gewiſſermaßen das menſchliche Ich in Perſon; Gefühl und Phantaſie ſind ſeine Dolmetſcher, das Unendliche ſeine Grenzen und die Totalität der Hilfsmittel der Kunſt dient ihm dazu, den pſychologiſchen Rahmen auszufüllen, welcher weder das Wort, noch eine beſtimmte Handlung zuläßt.

Wenn man daher die Werke des dramatiſchen und des Inſtrumental-Componiſten nur als Partituren beurtheilte, das heißt, wenn man nur Noten darin ſähe, ſo würde man finden, daß eine Symphonie, ein Quintett oder ein gearbeitetes Quartett, Gegenſtände von größerm Werthe ſeyen, als eine Arie, ein Duett, ein Enſemble oder der Chor einer Oper. Es wäre aber auch ein großes Unrecht, einen Dramatiker nur nach der Ueberſicht der Partituren, oder ſelbſt auch nach dem Hören ſeiner Muſik außerhalb des Theaters zu beurtheilen. Man könnte ebenſo gut irgend ein Decorationsſtück in ſein Zimmer bringen laſſen, um dort den optiſchen oder perſpectiviſchen Effect zu beurtheilen, den es auf der Scene hervorbringen würde. Der Vergleich iſt ganz genau, weil ſtets Täuſchung bei den Effecten der Theatermuſik mit unterläuft, und dieſe häufig allein den Ausſchlag gibt. Manches Nichts, wenn man nur die Noten betrachtet, bringt zuweilen Wunder hervor und wird bei ſeiner dramatiſchen Verwendung zu einem genialen Einfall. Der Inſtrumentiſt gehorcht nur ſeiner Kunſt, das heißt ſich ſelbſt; der, welcher für das Theater arbeitet, gehorcht ganz anderen Meiſtern. Sein erſtes und wichtigſtes Geſetz iſt die dramatiſche Wahrheit oder die Richtigkeit der Anwendung; das zweite Geſetz, das Intereſſe der Sänger je nach ihren Leiſtungsfähigkeiten im Auge zu behalten, iſt, weil es einer willkürlichen Auslegung unterliegt, nur um ſo tyranniſcher; endlich kommt noch ſein eigenes Intereſſe oder der abſolute Werth des Werkes, als Partitur betrachtet in's Spiel. Wie viele Anforderungen, die Launen des Local= oder Zeitgeſchmacks gar nicht gerechnet, der hier mehr als anderswo herrſcht. Endlich dürfen wir nicht vergeſſen, daß die menſchliche Stimme, deren Ueberlegenheit überall, wo ſie mitwirkt, in Betracht gezogen werden muß, weder den Umfang, noch die Mannichfaltigkeit, noch die Macht des Mechanismus der Hauptinſtrumente des Orcheſters beſitzt; daß ihr Gang ſich auf eine verhältnißmäßig ſehr kleine Anzahl von Sätzen und melodiſchen Formen beſchränkt, was die Urſache iſt, daß es bei Weitem ſchwieriger iſt, neu und originell in der Oper zu ſeyn. Wäre es erlaubt, bei ſo vielen Schwierigkeiten, ſo vielen Beſchränkungen, ſo vielen ſich widerſtreitenden Rückſichten, welche den Dramatiker umgeben, ihm hinter irgend einem Andern ſeinen Platz anzuweiſen, vorausgeſetzt, daß er nahezu Alles beſiegt und ausgeglichen hat? Iſt der Muſiker nicht den erſten Männern beizuzählen, er, der die ſchwachen Umriſſe eines Libretto aus ihrem Nichts herauszieht, ſie mit einem poetiſchen Antlitze bekleidet und ihnen das Leben der Leidenſchaften einhaucht; der das Herz durch den Reiz und die Kraft ſeiner Gemälde zu bewegen, den Geiſt durch die Treue ſeiner muſikaliſchen Ueberſetzung zu befriedigen und das Ohr dadurch zu entzücken vermag, indem er Motive hervorbringt, welche die ganze Welt durchlaufen und von jedem Munde wiederholt werden:

> Allen Ohren klingend,
> Keiner Zunge fremd.

Daß dieſe Muſiker nicht allzu häufig ſind, wird man mir zugeben, ſowie daß ſie in keiner Hinſicht hinter irgend Jemandem zurückſtehen. Daraus folgt, daß die Muſik mit Worten und die ohne Worte, wovon die eine einen zuſammengeſetzten, die andere einen einfachen Zweck hat, um ganz vollkommen behandelt zu werden, verſchiedene Eigenſchaften erfordert und ſich nicht nach denſelben Regeln beurtheilen läßt. Man richtet den Inſtrumentiſten nach dem, was er gemacht hat und den Dramatiker nach dem, was er unter den gegebenen Bedingungen hat machen können; man muß ihm ſogar das in Anrechnung bringen, was er nicht gethan hat. Bei dem Einen iſt nur eine Sache zu berückſichtigen, die Partitur; bei dem Andern kommen drei Dinge in Betracht: die Partitur, das Drama und das Perſonal der Sänger, welche dem Maeſtro zu Gebot ſtanden. Da der Werth eines Inſtrumentalwerkes ſich ganz ausſchließlich in der Muſik concentrirt, ſo verlangt es verhältnißmäßig eine viel größere Macht der Erfindung, einen größern Reichthum von Ideen und ein viel tieferes Studium des Contrapunctes. In einer Oper wird der muſikaliſche Werth durch eine Art von Compromiß zwiſchen klar ausgeſprochenen und gleich gebieteriſchen Nothwendigkeiten vermindert; aber eben dieſer Compromiß bildet den Triumph des Dramatikers. Um aber dieſe Art von ultradiplomatiſchem Geſchäft zu gutem Ende zu führen, bei dem Alle dadurch gewinnen müſſen, was Jeder einzeln verliert, braucht er mehr Nachdenken, mehr Berechnung, mehr äſthetiſchen Tact, mehr Geſchmack und Geiſt als der Inſtrumentiſt; wenn das Verdienſt des Einen darin beſteht, bei ſeiner Arbeit vergeſſen zu machen, daß die Kunſt ihre Grenzen hat, ſo liegt das des Andern darin, ohne Ueberſchreitung die Grenzen auszufüllen, mit welchen ſich zu begnügen er bei Annahme des Libretto zum Voraus ſich bereit erklärt hat. Darin liegen für ihn die Elemente des Erfolgs und die Unterpfänder der glänzendſten und ehrenvollſten Popularität, auf welche ein Muſiker Anſpruch machen kann; die Popularität eines Gluck, Cimaroſa und Weber. Niemand hat ein ſo zahlreiches Auditorium als der dramatiſche Componiſt; kein Ruhm erſchallt ſo laut wie der ſeinige. Der Kreis des Inſtrumentiſten iſt viel kleiner; aber ſeine Zuhörer hören ihn viel länger. Eine Symphonie überdauert eine Oper, aus dem Grunde, weil kein Werth, den man einem muſikaliſchen Werke zu verleihen vermag, dem rein muſikaliſchen Werthe gleichkommt.

Die Eigenſchaften, welche den diſtinctiven Genius dieſer beiden Claſſen von Muſikern ausmachen, treffen ſich ſelten in gleichem Grade in demſelben Individuum; wir meinen damit die ſchöpferiſche Fähigkeit oder die Erfindung, an welche man zu ausſchließlich die Eigenſchaften des Genius, ſowohl die kritiſche Fähigkeit, als die Reflexion und den Geſchmack anknüpft. Selten findet man ſie in gleichem Grade, und im höchſten Grade bei Niemandem, würde ich hinzuſetzen, wenn ich den Muſiker vergeſſen könnte, deſſen Geſchichte ich ſchreibe. Aber mit Ausnahme dieſer Ausnahme weiß ich Keinen, der in der Inſtrumentalmuſik und in der Oper zugleich den erſten Rang eingenommen hätte, obgleich die erſten Celebritäten der neueren Zeiten beinahe alle nach dieſer doppelten Krone geſtrebt haben. Haydn's Opern ſind ſeit langer Zeit vergeſſen. Beethoven's Fidelio beweiſ't, trotz ſeiner wirklichen und zahlreichen Schönheiten, daß der Rieſe der Symphonie ſich in einem dramatiſchen Rahmen beengt fühlte. Ferner hat er nur dieſe eine Oper geſchrieben, ein Beweis, daß die Oper nicht ſein Beruf war. Die Inſtrumentalmuſik Weber's hätte ohne den Freiſchütz ſeinen Namen nicht europäiſch und unſterblich gemacht. Was ſoll ich von den Violinquartetten Roſſini's ſagen! Wir haben ſie einmal durchgeſpielt und konnten kaum glauben, daß ſie von Roſſini wären. Der Componiſt des *Barbiere* mag beſſer wie ein Anderer wiſſen, was ihm Alles fehlt, um Violinquartetts machen zu können.

Damit wären wir mit dieſer langen, aber unumgänglich nothwendigen Einleitung zu Ende. Ich mußte eine Geſchichte der Muſik als Grundlage der nachfolgenden Arbeit vorausſchicken, weil die Werke Mozart's, an deren Prüfung wir uns nun machen wollen, dieſe Geſchichte von Josquin bis auf Haydn in ſich ſchließen. Ich frage, ob es mir erlaubt wäre, die Thatſachen und die Gedanken zu recapituliren, die dieſer Einleitung zum Grundpfeiler dienen.

Die Muſik zerfällt der Hauptſache nach in eine natürliche und künſtliche. Die eine geht aus dem Inſtinct des Accords hervor, die andere beruht auf einer poſitiven Kenntniß der Harmonie. Von allen Zeiten her und überall exiſtirte die Muſik im Zuſtande der Natur, wie ſie noch auf neun Zehntheilen der bewohnten Erde exiſtirt; die wahre muſikaliſche Kunſt zeigt ſich erſt im ſechszehnten Jahrhundert, und zwar nur in einigen Theilen Europa's. Es gab alſo nie eine Wiedergeburt der Muſik, was auch die Bücher darüber ſagen mögen. So vieler Widerſpruch auch zwiſchen der gelehrten und natürlichen Muſik vorhanden iſt, ſo war die erſte doch keine Kunſt; ſie war nichts als ein Nachſtreben oder ein Aufſuchen. Ihre erſten Fortſchritte ſchreiben ſich aus der Zeit ihres Entlehnens von ihrer ältern Schweſter her, deren Anleihen ſie nach und nach der Wahrheit näherten und mit einer vollſtändigen Ausſöhnung der Wiſſenſchaft, mit dem Inſtincte, das heißt mit den Accorden und der Melodie endigten. Der Gang der muſikaliſchen Kunſt war beſtändig logiſch, ohne durch Beweiſe unterſtützt worden zu ſeyn. Der kanoniſche Contrapunct erzeugte die Accorde und die Accorde erzeugten die Melodie, eine Verkettung, die ſo vollkommen conſequent iſt, daß ſie gar nichts hervorgebracht hätte, wenn es in der Macht irgend eines Menſchen gelegen wäre, deren Ordnung zu ändern. Man mußte damit beginnen, die Muſik zu cultiviren, ohne alle Rückſicht auf ihre Anwendung, um die Anwendung überhaupt möglich machen zu können. Ohne die Mißbräuche des contrapunctiſchen Styls, worüber ſich die Kirche beklagte, und welche die reellen Fortſchritte der Gattung waren, der Weg, welcher ihn zum Standpuncte der Kunſt führt, hätte es gar keine Kirchenmuſik gegeben. Ohne die Mißbräuche des melodiſchen Styls, welche das Drama in Italien zu erſticken drohten, und die noch nichts waren, als die natürliche und nothwendige Entwickelung dieſes Styls, hätten Gluck und Piccini nichts vorgefunden, worauf ſie das Wahre und Schöne hätten gründen können, der eine in der lyriſchen Tragödie, der andere in der Opera buffa. Nachdem ſie lange getrennt und ſcheinbar gar nicht zu vereinigen geweſen waren, reproducirten der Contrapunct und die Melodie zwei verſchiedenartige Werthe in den Werken der Muſik. Der Fuge gehörte die motivirte Reihenfolge und die logiſche Combination der muſikaliſchen Ideen an, als Reſultat einer gewaltigen und dauerhaften Arbeit; der Melodie die Gewalt des Ausdrucks, der Reiz, der in den muſikaliſchen Analogieen der leidenſchaftlichen Gefühle liegt. Endlich näherten ſich dieſe äußerſten Extreme; der Contrapunctiſt und der Melodiſt fingen an ſich in einen Menſchen zu verſchmelzen, den man heut' zu Tage ganz einfach den Componiſten nennt.

Indem ich verſuchte, einen philoſophiſchen Blick auf die Geſchichte der muſikaliſchen Kunſt zu werfen, habe ich, offen geſtanden, auf eine Nachſicht gerechnet, welche man billiger Weiſe individuellen und aufrichtigen flüchtigen Darſtellungen nicht verſagen kann. Ich habe auf einigen Seiten die Frucht der Studien mehrerer Jahre gegeben. Mögen meine

Richter, die unterrichteten Muſiker, mir Beifall ſchenken oder mich verdammen, ſo werden ſie wenigſtens nicht vergeſſen, daß auf nicht gebahnten Wegen die erſten Schritte immer ſchwierig ſind und daß ein Blatt aus ſich ſelbſt, in einer ſo neuen Materie, oft mehr geiſtigen Aufwand erfordert, als ein ganzer Band von Compilationen und Auszügen.

Irdiſche Miſſion Mozart's,

die Haupteigenthümlichkeiten ſeiner Individualität und ſeiner Werke.

Seine Beſtimmung.

Als faſt unbemerkbares Bächlein vom Urſprunge an und ſpäter zum Strome angewachſen, an dem Puncte, wo wir ſie verlaſſen haben, ſah die Muſik ihre Elemente ſich in mehrere Arme theilen, die wie verſchiedene Flüſſe dahingleiteten und durch die Tribute der Zeitalter ſich vermehrten, ohne daß man aber zu ſagen im Stande geweſen wäre, ob ſie irgend einem unbekannten Ocean von Harmonie zuſtrömten oder ob ſie ſich in dem Sande der Epochen des theilweiſen Verfalls verliefen, wie es bereits mit der Kirchenmuſik der Fall geweſen war. Schon war jede Gattung vereinzelt nahezu an den Zielpunct ihrer Entwickelung gelangt oder hatte ihn gar erreicht. Der Choralgeſang war ſeit Paleſtrina in ſeiner majeſtätiſchen Einfachheit und ſeinen durchaus kirchlichen Ausdruck eingeſetzt worden; die regelmäßige Fuge hatte mit Bach ihren Zielpunct erreicht; die Hauptformen des dramatiſchen Geſangs waren in der tragiſchen und in der Buffo-

Oper feſtgeſtellt worden; der contrapunctiſche und melodiſche Styl hatte die Quinteſſenz von dem gegeben, was ſie vereinzelt liefern konnten, und die Tonſetzkunſt ſchien bei Bach und Händel, bei Gluck und Piccini ſtehen bleiben zu wollen, wie die Geſangskunſt in Wirklichkeit vielleicht bei Farinelli, Caſarelli, Pacchiarotti und Marzuoli ſtehen geblieben war. Haydn und Boccherini endlich hatten die Inſtrumentalmuſik auf den guten und einzigen Weg gebracht, auf welchem ein Fortſchritt noch möglich war. Alle Zweige der Muſik hatten ihre Früchte getragen; jede ihrer partiellen Tendenzen war um das Jahr 1780 zur Reife gelangt. Jetzt trat Mozart auf und machte ſeine Anſprüche geltend, zu denen ihn ſeine irdiſche Sendung berechtigte.

Welchen Schritt hatte die Muſik noch zu machen? Ich werde meine Antwort durch eine andere Frage beginnen. Woher kommt es, daß keiner der Muſiker, von denen in unſerer Einleitung die Rede war, Haydn ſelbſt inbegriffen (wohlverſtanden der Haydn vor Mozart), nicht mehr ganz, noch immer, die Muſikfreunde unſerer Zeit zu befriedigen vermag, wenn nicht Neugierde aus Liebhaberei oder ein hiſtoriſches Intereſſe bei dem Leſen oder Hören ihrer Werke in's Spiel kommen? Und doch waren Bach, Händel und Gluck Componiſten, die in ihrer Art nicht übertroffen worden ſind. Auch Piccini und Sacchini haben Beide ihre Verdienſte. Unſere Bewunderung für ihren Genius bleibt ungeſchwächt, und doch vermöchten wir ſie nicht zwei bis drei Stunden hinter einander zu hören, ohne uns ganz leiſe einzugeſtehen, daß wir uns ermüdet fühlen. Der

Grund liegt darin, daß die Ueberlegenheit dieſer Leute nur eine Seite, oder wenigſtens nur eine Hauptſeite hat. Drei Stunden lang Declamation und tragiſche Ariettchen, drei Stunden lang ſüßliche und ſaftige Melodie, drei Stunden lang Vocalfugen, harmoniſche und contrapunctiſche Gelehrſamkeit am Claviere anhören zu müſſen, geht über den Genuß; das vermag keinen Abend auszufüllen. Man wird nun Mozart's Miſſion begriffen haben.

Seine Beſtimmung ging dahin: die ſtreitenden Schulen unter ſich zu verſöhnen, indem er ihre Farben und Deviſen unter einer Fahne ſammelte; die Zukunft der Muſik durch die Vereinigung ihrer Vergangenheit mit ihrer Gegenwart feſt zu begründen; die Macht und Ausdehnung dieſer Kunſt, durch gleichmäßige und genau abgewogene Mitwirkung aller ihrer Elemente, die gleichzeitige Entwickelung aller ihrer Hilfsmittel und die wohl überdachte Combination aller Kräfte zum Hervorbringen von Effecten zu vermehren, ſo viel wie möglich aus den muſikaliſchen Productionen die localen und temporellen Einflüſſe, die conventionellen und verſchiedenen Schulen angehörigen Formen auszumerzen, und an deren Stelle die reinen Analogieen der Gefühle und Gedanken zu ſetzen, mochten ſie beſtimmbar oder nicht beſtimmbar ſeyn, welchen die Muſik entſprechen muß; ſeine Aufgabe war es, die Muſik zu einer Einheit und univerſal zu machen, wie das Geſetz des harmoniſchen Dreiklangs, aus welchem ſie fließt, und wie die Poeſie der Seele, deren vertrauteſte und vollſtändigſte Dolmetſcherin ſie iſt; endlich Werke zu ſchreiben, welche ſich der Vollkommenheit näherten, ſoweit es überhaupt einem

Menſchen möglich iſt, derſelben nahe zu kommen, Muſterwerke für jeden Styl, jede Gattung, jeden Gebrauch, ob öffentlich oder privatim, religiös oder profan, wo überhaupt die Muſik angewendet werden kann; der Art, daß die genannten Werke ſämmtliche Beiſpiele in ſich ſchlöſſen, welche die Tonſetzkunſt nöthig hat, in techniſcher und äſthetiſcher Hinſicht, und welche namentlich die oben erwähnten Gattungen, Style und Verwendungsarten erfordern.

Die auf dieſe Weiſe gegebene Definition der Miſſion Mozart's iſt keine rhetoriſche Figur. Wenn ſie es wäre, ſo würde man nur die ausſchweifendſte Hyperbel darin finden, ſo ſehr erſcheint ſie unglaublich, fabelhaft, allen Lehren der Erfahrung widerſprechend, ſo angemeſſen überſchreitet ſie das bekannte Maß der menſchlichen Kräfte und Fähigkeiten. Eine ſolche Miſſion könnte nur durch die Thatſache ihrer buchſtäblichen Erfüllung anerkannt und zugeſtanden werden. Dieß war aber bei ihr der Fall.

Die Annalen der Literatur und der Kunſt weiſen durchaus nichts Aehnliches, ja ſogar nur Annäherndes auf. Wo iſt der Dichter, der in allen Gattungen der Poeſie den anderen Dichtern überlegen geweſen wäre? Wo iſt der Maler, der in allen Gattungen der Malerei geglänzt und die Anderen überragt hätte? Man frage nur, wer der erſte Dichter aller Jahrhunderte geweſen ſey, und kein verſtändiger Menſch wird darauf antworten. Die großen Dichter, wird man ſagen, waren ſtets der allgemeinſte Ausdruck ihres Zeitalters oder ihres Landes. Sie haben die zerſtreuten Grundzüge derſelben in ſich geſammelt und nach ihrer Individualität oder ihrer Natur als Dichter dieſelben in Bildern wiedergegeben; neben dem Schönen und Wahren aller Zeiten haben ſie Formen hervorgebracht, welche wie die Sprache ſelbſt wechſeln, Gedanken, welche die Phaſen der Civiliſation und der Sitten modificiren. Eine Entſcheidung der Frage, ob Homer oder Dante, Sophokles oder Shakſpeare, Horaz oder Goethe größer geweſen ſey, enthält nichts Weiteres, als die Erklärung, daß man ſich für die antike oder moderne Geſellſchaft dieſer oder jener Epoche ausſpricht. Sodann werden alle Nationen, welche Dichter erſten Ranges aufzuweiſen haben, dieſe immer den Dichtern des Auslandes vorziehen, gerade wie man ſein Heimathland allen anderen Ländern, und ſeine Sprache allen anderen Sprachen vorzieht. Wer kann alſo competenter Schiedsrichter zwiſchen literariſchen Völkern ſeyn, von denen jedes ſeinen ſpeciellen Geſichtspunct oder ſeine einheimiſche Kritik hat? Wenn daher ein Geiſt der Reaction, der in ſeinem Princip ganz gerechtfertigt, heut' zu Tage aber zwecklos iſt, ſich bemüht, Shakſpeare auf einen Univerſalthron zu erheben, der hoch über allen poetiſchen Berühmtheiten des Alterthums und der neuen Zeit ſteht, ſo würden die Perſonen, welche zwar dem claſſiſchen und romantiſchen Streite, nicht aber der Ausbildung der Wiſſenſchaften und der Kenntniß der Sprachen fremd geblieben ſind, Nichts als einen lächerlichen Fanatismus, dem man nicht einmal recht trauen würde, in dieſem höchſten Cultus erkennen, den man einem engliſchen Dichter des ſechszehnten Jahrhunderts weihte, von dem man nicht behaupten wird, daß er ſeine Nationalität oder ſein Zeitalter verleugnet habe; denn ſonſt wäre er weder der Dichter des Hofes der Königin Eliſabeth, noch der bis jetzt nationalſte Dichter England's geweſen.

Aber die Frage der abſoluten Ueberlegenheit wird logiſcher Weiſe nicht auf demſelben Puncte entſchieden, wenn es ſich um Maler und Muſiker handelt. Dieſe nehmen ihre Typen aus einer univerſalen und unbeweglichen Ordnung der Dinge; die Einen aus der ſichtbaren Natur, die Anderen aus den Beziehungen eines Naturgeſetzes zu dem Princip unſerer Gefühlsfähigkeiten. Hier führen die Vergleichungen aller Zeiten und aller Orte zu annehmbaren Reſultaten und man kann, ohne ſich in der Anſicht bei irgend Jemand zu ſchaden, fragen, wer der größte Maler aller Jahrhunderte geweſen ſey. Man wird allgemein antworten: Rafael. Rafael war der Erſte, und zwar in der erſten aller Gattungen, in der der Geſchichte, und der Erſte in der Compoſition und im Ausdrucke, welches die erhabenſten Eigenſchaften eines Malers ſind. In den anderen Gattungen aber hat er ſich nicht einmal verſucht. Im Colorit iſt er hinter Titian und Correggio zurückgeblieben; hinſichtlich der Phantaſie und der Kraft hinter Michel Angelo, und ein ganzes Element der Kunſt, die Perſpective, fehlte ihm, wie bei ſeiner Verklärung zu erſehen iſt. Rafael wird deßhalb aber nichtsdeſtoweniger als ein außerordentlicher Menſch von allen Malern und allen Liebhabern der Malerei betrachtet.

Nehmen wir an, daß die Muſik in ihren beiden Haupttheilen, in der Compoſition und der Ausführung, ebenſo viele Anlagen und Studien erfordert, als die Kunſt Verſe zu machen oder die der Malerei — und dieß iſt wohl das Wenigſte, was man ihr einräumen kann — nehmen wir ferner dieſe unbeſtreitbare und faſt ſchon abgedroſchene Wahrheit an, daß die Werke des Genius ſtets mehr oder weniger die Individualität ihrer Verfaſſer abſpiegeln; fügen wir übrigens hinzu, daß die Gattungen und Style genau mit einander correſpondiren und identiſche moraliſche Kräfte in allen Sphären der Poeſie üben, und fragen wir uns hernach, was man von einem Menſchen denken ſoll, der in der muſikaliſchen Sphäre chriſtlicher oder kirchlicher, tragiſcher, komiſcher, epiſcher, erotiſcher und bacchiſcher Volksdichter war, und überall bewunderungswürdig, überall Muſter, überlegen oder wenigſtens ebenbürtig Allen, welche am Beſten ausgeſtattet oder in irgend einer Hinſicht oder einer Sache, welcher Art ſie ſeyn mochte, am Gewandteſten waren, ſowohl vor, als nach ihm, in Allem der größte Componiſt aller Zeiten und der erſte Virtuoſe ſeiner Zeit geweſen iſt.

Es gehörte in der That dieſes unerhörte Ueberſchreiten der Geſetze dazu, welche die Claſſificirung der Intelligenzen und Talente regeln, um mich zu veranlaſſen, die Vorherbeſtimmung zur Grundlage meines Buches zu machen, eine Grundlage, deren Kühnheit ich mir ſo wenig verſchwieg, als die ſcharfen Einwendungen, welche ſich dagegen erheben könnten, auf welche mich aber, als auf die einzig wahre Baſis, Alles hinzuweiſen ſchien, ſowohl die Analyſe der Werke, als die Analyſe des Charakters, als die Uebereinſtimmung mit allen hiſtoriſchen Thatſachen. Dieß zu beweiſen iſt die Aufgabe dieſes Capitels.

In welcher Epoche müßte der Muſiker geboren werden, welcher der Muſik eine definitive Conſtitution geben ſollte? In der Epoche, in welcher die Elemente dieſer Kunſt, welche den divergirenden Linien des Fortſchrittes gefolgt waren, gehörig vorbereitet und hinreichend gereift waren, um aus dem Zuſtande der Vereinzelung in den der Vereinigung überzugehen. An welchem Orte mußte er geboren werden? Die Wahl des Ortes war auf Italien und Deutſchland beſchränkt. Ueberall ſonſt wäre Mozart's Berufung verfehlt geweſen. Das wäre ſie ſogar in Italien ſelbſt geweſen, und zwar aus dem ſehr einfachen Grunde, weil die Italiener aus fremder Muſik ſich Nichts machten, und weil ihr Vorurtheil in dieſem Puncte ihrer Unwiſſenheit gleichkam. Deutſchland dagegen verachtete Nichts, weil es Alles kannte, damals, wie jetzt. Mozart war alſo ein Deutſcher aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Seine Wiege ſtand in einem katholiſchen Lande, zwiſchen Italien's und Böhmen's Grenzen, zwiſchen München und Wien, in einer Reſidenz, in welcher die Muſik eine nothwendige Prachtzugabe des Hofes eines Fürſt-Biſchofs war. Der Ort konnte nicht beſſer gewählt ſeyn! Er bildete gerade den Mittelpunct der muſikaliſchſten Gegenden der Welt, welche alle dem Katholicismus anhingen.

Aber weſſen Händen werden ſo große Hoffnungen anvertraut, welche werden das anvertraute Gut zum Treiben von Früchten bringen? Man nehme Alles zuſammen, was den Erfolg für die Zukunft zu ſichern vermag, wähle einen Lehrer, wie ihn die Pädagogik in ihren ſchönſten Träumen nur zu erſinnen vermag; dieſer Mentor, ein Meiſter in der Muſik, ſey ein Mann von gebildetem Geiſte, von der ſtrengſten Moralität, mit der er einen ſeltenen Scharfſinn und eine ſeltene Klugheit verbinde, der Theorie, Praxis, Lehrmethode und Literatur ſeiner Kunſt aus dem Grunde verſtehe; der keinem Vorurtheile irgend einer Schule huldige, weder individuelles noch patriotiſches Vorurtheil beſitze, der die alte und neue, italieniſche und deutſche Muſik nach ihrem wahren Werthe zu würdigen verſtehe. Ob ein ſolcher Mentor ſelbſt heut' zu Tage, ja ſogar mit Diogenes' Laterne leicht zu finden wäre, will ich dahingeſtellt ſeyn laſſen; allein dieſer Art war Zug für Zug Mozart's Meiſter; und dieſer Meiſter war ſein Vater, der intelligenteſte und nothwendiger Weiſe auch der eifrigſte unter allen Meiſtern. Wenn Leopold Mozart nicht ausdrücklich dazu berufen erſcheint, die Erziehung ſeines Sohnes zu leiten, ſo müſſen wir aufhören, an Endurſachen zu glauben.

Sobald das Kind die Finger auf das Clavier geſetzt hat, erkennt der Vater als Chriſt und Muſiker das Wunder an; er ſieht ein, welche Methode mit einem ſolchen Schüler einzuſchlagen iſt; er läßt Spiel und Compoſition gleichen Schritt mit einander gehen; der Schüler ſpielt und ſtudirt alle Tonſetzer ohne Unterſchied, wie ſie ihm in die Hände fallen. Wozu ſollte man auch eine Auswahl treffen, warum dieſes doppelte Studium ſtufenweiſe weiter führen! Was das Kind ſieht, ſpielt es auch; was man ihm erklären will, weiß es bereits. Mit zwölf Jahren kennt Mozart Bach und Händel, Haſſe und Graun, wie auch die alten und neuen italieniſchen Componiſten auswendig. „Es gibt keinen Meiſter, ſo wenig er auch bekannt ſeyn mag," ſagt er uns, „den ich nicht ein oder mehrere Male in meinem Leben ſtudirt hätte." Reiſen ſollten Das vollenden, was dieſe univerſale Erziehung begonnen hatte. Zwanzig Jahre lang ſehen wir **Mozart** faſt unaufhörlich umherirren, die Länder beſuchend, in denen es Etwas für ihn ſich anzueignen gab, wobei er ſie durch die Praxis mit dem muſikaliſchen Genius der Nationen vertraut machte, welche ſich nach Geſchmack und Syſtemen von einander unterſchieden, ſich in allen Stylen verſuchte, ſich in allen Gattungen einübte, alle Weiſen ſich zu eigen machte: Italiener in Mailand, Franzoſe in Paris, Deutſcher in Salzburg, Engländer in London, Melodiſt für das Publicum, Fugiſt vor dem Tribunale des Pater **Martini**, überall Virtuoſe und Componiſt nach der Mode und bald darauf die Mode mit Füßen tretend, brach er auf immer mit dem Glücke, um dem Rufe des Geſchickes zu gehorchen, welches beſchloſſen hatte, daß er unbekannt leben und jung ſterben ſolle.

Niemand zweifelt daran, daß die Werke des Genius, die wahrhaft originellen Werke, das Bild ihrer Autoren wiederſpiegeln. Man erkennt in den Hauptzügen, welche die Weiſe eines hervorragenden Künſtlers auszeichnen, die Eigenthümlichkeiten ſeiner Seele, die Art von Eindrücken, denen er ſich vorzugsweiſe hingibt, und häufig ſelbſt die Spuren ſeines äußern Geſchickes. Je größern Einfluß gewöhnlich ein Künſtler auf den Geſchmack ſeiner Zeit und die allgemeine Richtung der Kunſt geübt hat, um ſo mehr iſt dieſer individuelle Eindruck bei ihm ſelbſt ſichtbar. Wir brauchen dafür keinen andern Beweis, als die beiden Männer, welche die gegenwärtige muſikaliſche Epoche, jeder in ſeiner Art, bezeichnet, ſich in ihren Werken mit einer ſo erſtaunlichen Treue abgemalt haben: Beethoven und Roſſini, welche Extreme, im Guten wie im Schlimmen, drücken ſich in dieſen zwei Namen aus! Roſſini, das verhätſchelte Kind ſeines Jahrhunderts, ſtrotzend von Geſundheit und Kraft, ein ſchöner Mann, wenn wir den Abbildungen, die von ihm exiſtiren, Glauben beimeſſen dürfen, dem das Glück nach allen Seiten lächelte, wie ſeine Biographen verſichern, lebhaft und ſprudelnd und geiſtig wie der Champagner, ein Freund von Reiſen, auf denen er die goldenen Lorbeeren erntete, die unter der Melodie ſeiner Schritte wuchſen; ein Künſtler, der keine anderen Götter kannte, als den Erfolg, das Vergnügen und das Geld. Man wende aber die Blicke und ſehe auf den andern Muſiker, der ſein ganzes Leben lang auf einen Fleck feſtgebannt bleibt, wo er Wurzel gefaßt und traurig vegetirt zu haben ſcheint, gleich einer kranken Pflanze; ohne Familie und beinahe ohne Umgebung zu Hauſe, abgeſchloſſen von der Welt durch ein Gebrechen, welches, wie kein anderes, der Geſelligkeit im Wege ſteht, eine völlige Taubheit, ein Junggeſelle, der nie ein Liebesverhältniß gehabt hatte, ein Hypochonder, deſſen Seele, in einem von Leiden niedergedrückten Körper mehr einer Gefangenen als einer Bewohnerin gleichend, durch die Macht ſeines erhabenen Genius in die Geheimniſſe der künftigen Exiſtenz drang, welche ihm die Muſik enthüllte; der melancholiſchſte unter allen Menſchen, der unter einer eiſigen Rinde das wärmſte Herz und die edelſten Eigenſchaften verbarg; ein Stoiker aus Syſtem und ein wohlthätiger Murrkopf aus Grundſatz*). Die Werke Beethoven's und Roſſini's bilden das reinſte Spiegelbild ihres Ichs. Man ſieht ſie. man kennt ſie, man iſt der Begleiter auf ihrem Lebenswege und ihr innigſter Vertrauter, wenn man ſie hört.

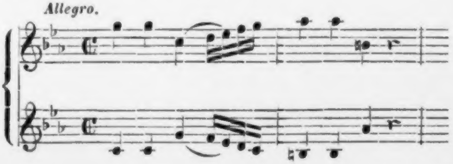
Wir begreifen dieſe beiden Menſchen und Muſiker, die beiderſeits ſo ganz mit ſich ſelbſt übereinſtimmten. Was finden wir aber, wenn wir Mozart's Charakter nach Thatſachen und Ueberlieferungen ſtudiren? Wir finden dieſen Charakter der Art, als wenn er aus einer Reihe pſychologiſcher, aus den fabelhaften Arbeiten des Muſikers gezogener Folgerungen hervorgegangen wäre; eine ebenſo fabelhafte Individualität, die Gabe einer reichen Phantaſie, die ihm nach Belieben zu Gebot ſtand, vermittelſt der er den Schlüſſel zu einem Räthſel zu geben im Stande war, das ſonſt keinen gehabt hätte. Leicht entzündbare Sinne und ein philoſophiſcher Geiſt, ein von Zärtlichkeit überfließendes Herz und ein für den Calcul wunderbar organiſirter Kopf; auf einer Seite Hang zum Vergnügen, eine Mannichfaltigkeit von Liebhabereien und Neigungen, welche ein ſanguiniſches Temperament charakteriſiren, auf der andern Seite dieſe hartnäckige Beharrlichkeit in der Arbeit, dieſe Tyrannei einer ausſchließlichen Leidenſchaft, dieſe Tod bringende Uebertreibung der geiſtigen Arbeit, welches die Attribute der melancholiſchen Temperamente ſind, den Tag über vom Strudel ſich hinreißen laſſen, in dem er lebte; die Nacht bei'm Scheine einer Lampe hinbringend, welche der Dämon der Inſpiration bis zum Anbruche der Morgenröthe angezündet hielt; abwechſelungsweiſe überſpannt und ausſchweifend, hypochondriſch und drollig, devoter Katholik und luſtiger Zechbruder — dieſer Art ungefähr war Mozart, der unerklärbare Menſch, weil er der Univerſalmuſiker war, der ſeiner Kunſt mit einer bis zur Selbſtaufopferung gehenden Willenskraft oblag und in allem Andern als der lebendige Widerſpruch und die perſonificirte Schwäche ſich zeigte. Welcher Art iſt ein derartiger Charakter, und wie vermag man dieſen auf eine Einheit zurückzuführen? Wo ſoll man einen vorherrſchenden Zug entdecken, wenn alle Extreme vorherrſchen? Man verſuche die Umriſſe des moraliſchen Individuums zu entwerfen, mit Linien, welche ſich gewiſſermaßen perpendicular durchkreuzen! Allein auch nur mit einem ſo ungewöhnlichen Charakter war es einem Menſchen möglich, den Don Juan und das Requiem zu machen. Man ſieht alſo, daß in Mozart's Geſchichte Alles logiſch iſt, gerade weil Alles darin wunderbar iſt.

---

*) So wird Beethoven von ſeinen Biographen geſchildert.

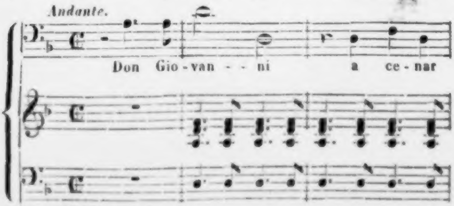
Die Zeit, in welcher unſer Heros zur Welt kam, der Ort ſeiner Geburt, die Erziehung, welche er erhielt, ſein Vater, ſeine Reiſen erſcheinen uns auf dieſe Weiſe vor Allem als Fügungen der Vorſehung, die ſeine Miſſion vorbereiteten, deren Natur beſtimmten und mit unfehlbarer Vorausſicht den Erfolg derſelben gewährleiſteten.

Gerade wie die literariſche Wiedergeburt, von der unſere Zeit Zeuge war, ſo erfüllte ſich auch die muſikaliſche Wiedergeburt, durch das Zurückkehren zu der Vergangenheit. Es lag im Geiſte des achtzehnten Jahrhunderts, das Mittelalter und ſeine Schöpfungen zu verachten, das man allgemein mit dem Beiworte gothiſch oder barbariſch brandmarkte. Da aber die Muſik um einige tauſend Jahre jünger iſt, als die anderen Künſte, ſo fing ihr Mittelalter mit dem fünfzehnten Jahrhunderte an und endigte mit dem ſiebenzehnten. Alle Berühmtheiten dieſer Zeit lagen alſo vergeſſen unter dem Staube der Bibliotheken, zu der Zeit, in welcher Mozart's erſtes Meiſterwerk, Idomeneo, erſchien. Bach und ſelbſt Händel waren nahezu gothiſche Menſchen geworden; man kannte ſie weder in Italien noch in Frankreich; in Deutſchland hatte man ſie faſt vergeſſen, und nur England weihte Händel eine Begeiſterung, die vererbt oder traditionell geworden war, und ſich mehr auf ſeinen Titel als National-Componiſt, als auf das Verdienſt ſeiner Werke gründete. Es gibt jedoch, wie wir bereits bemerkt haben, kein allgemeines wiſſenſchaftliches, künſtleriſches oder literariſches Streben, das, wie unnützlich es auch für die Gegenwart wäre, für alle Zukunft ganz unproductiv bleiben ſollte. Paleſtrina und einige ſeiner Zeitgenoſſen hatten dem Choralgeſange ſein Recht widerfahren laſſen; Bach hatte die flammändiſche Schule gerechtfertigt, die italieniſchen Meiſter des achtzehnten Jahrhunderts und vor Allen Gluck, hatten Monteverde's ſprechende Muſik zu Ehren gebracht, die noch viel geſchmackloſer war, als der alte Choralgeſang und der alte Kanon. Auch liegt das, was uns überraſcht und uns vor Allem bei der Würdigung des Styles von Mozart, dem großen Neuerer, beſchäftigen muß, in der theilweiſen Rückkehr zu den Formen und dem Geiſte der Muſik des Mittelalters, von Josquin angefangen, der das älteſte Streben repräſentirt. Nicht allein findet ſich die kanoniſche Form in den Haupt-Meiſterwerken Mozart's wieder und herrſcht darin mehr oder minder vor; ſondern dieſer gefällt ſich darin, die ſchwierigſten Spitzfindigkeiten der Gattung zu reproduciren, welche die Componiſten ſeit Bach den Theoretikern überlaſſen hatten, und welche man allgemein für ſchwere Albernheiten hielt. Werfen wir zum Beiſpiele einen Blick auf das gelehrteſte Violinquartett, die Fuge genannt, und bemerken wir darin neben anderen Combinationen, die eines Josquin und Bach würdig ſind, das Subject, das gleichzeitig Note gegen Note in ſeiner urſprünglichen Geſtalt und al riverso ſich hören läßt:



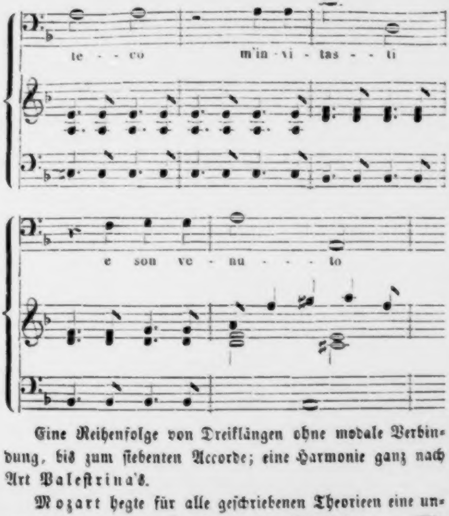
Der zweite Muſiker, der in den Annalen der Kunſt Epoche macht, und mit dem, nach unſerer Anſicht, die wahre Muſik ihren Anfang nimmt, iſt Paleſtrina, deſſen *Stabat Mater* und *Impropria* Mozart in Rom während der Charwoche hatte aufführen hören, und die er ohne Zweifel zuvor ſchon ſtudirt hatte. Schon lange aus der weltlichen

Muſik und der Fuge verbannt, lebte die Modulation Paleſtrina's noch in dem Chorale fort; aber ſie hatte ihre alte Einfachheit nicht in demſelben bewahrt, und Bach, ebenſo wie Vogler, ein Verbeſſerer*), indem er vorgab, griechiſche Tonweiſen zu Grund zu legen, ſuchten ſie durch künſtliche Harmonie und eine Auswahl von Accorden, die Paleſtrina durchaus nicht kannte, auf die modernen Tonarten zurückzuführen. Mozart aber, der beſſer wie Andere die Majeſtät und Gewalt der Reihenfolge durch Dreiklänge kannte, zögerte nicht, ſie in der profanen Muſik und ſelbſt in der Oper mit den Veränderungen einzuführen, die nöthig waren, um ſie weniger hart und correcter zu machen. Er näherte ſich der Harmonie des ſechszehnten Jahrhunderts viel ungezwungener als Bach und Vogler, und ohne ſie für griechiſche Muſik auszugeben, verſtand er es, aus dieſer kühnen Neuerung Effecte hervorzubringen, welche der Leſer an dem erhabenen und allgemein bekannten Beiſpiele beurtheilen mag, das ich ihm hier vor Augen ſtelle:



---

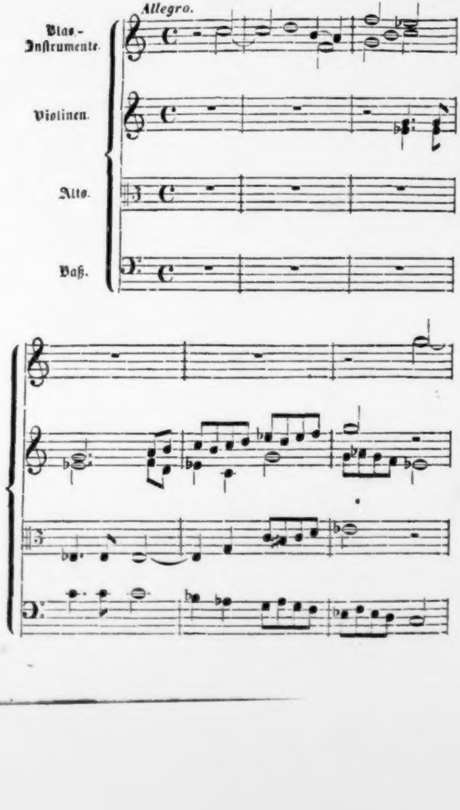
*) Vogler maßte ſich an, Bach's Harmonie zu verbeſſern, indem er ſie griechiſch machte.

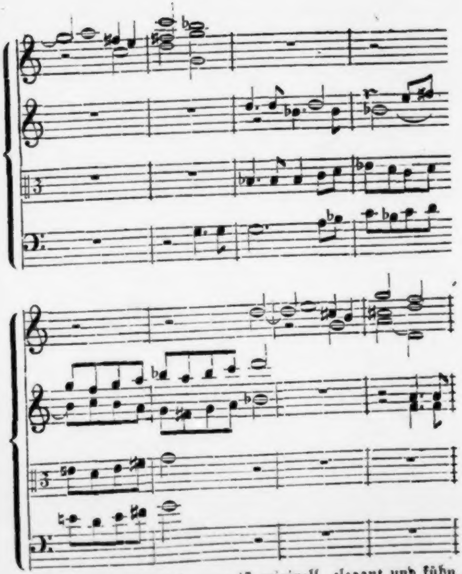


Eine Reihenfolge von Dreiklängen ohne modale Verbindung, bis zum ſiebenten Accorde; eine Harmonie ganz nach Art Paleſtrina's.

Mozart hegte für alle geſchriebenen Theorieen eine ungemeine Verachtung. In einem ſeiner Briefe ſagt er: „Wir würden, meiner Treu, ſchönes Zeug machen, wenn wir es ſo machten, wie es uns die Bücher angeben.“ Er konnte wohl ſo ſprechen, weil er eine lebende Theorie beſaß, die ſämmtliche Fälle, Regeln und Ausnahmen, in ſich ſchloß.

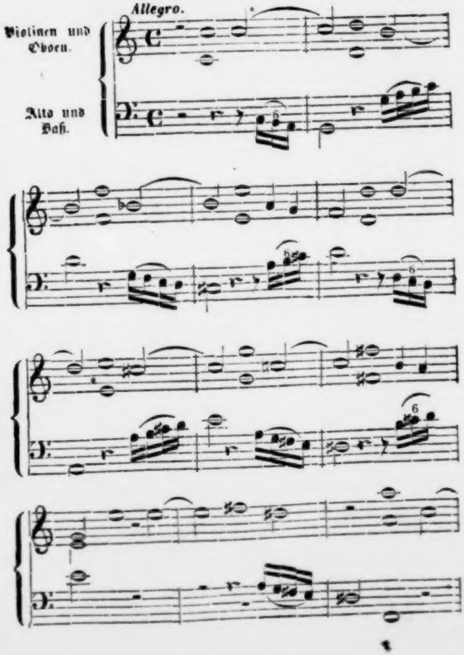
Sein Ohr lehrte ihn alle die Schranken durchbrechen, welche der beſchränkte Blick und der ſyſtematiſche Geiſt der Theoretiker um die Modulation gezogen hatten. Jeden gegebenen Punct überſchreite ich, wo und wie ich will, und wenn ich ihn durchaus nicht überſchreiten kann, ſo mache ich es, wie die Renner des Olymp, und ſpringe in einem Satze an das äußerſte, entgegengeſetzte Ende des Horizontes der Modulation. So dachte, ſo handelte Mozart. Er verwendete nur mit vieler Zurückhaltung, und eben dadurch mit ſtets ſicherm Erfolge, das enharmoniſche Verfahren, deſſen Mißbrauch ebenſo bequem iſt, als er in der Muſik Ekel erregend werden kann; zuweilen ſehen wir ihn aber den einfachſten Uebergang auf eine Weiſe zu Stande bringen, die mehr Genie beweiſ't, als alle B der Welt, welche durch alle Kreuze der Welt erſetzt werden, zur großen Verwunderung der Unwiſſenden. Wir können hier nur auf Beiſpiele geſtützt weiter gehen. Ich nehme daher an, man habe hinter einander dieſelben Sätze in C-Moll, in G-Moll und in D-Moll, mit Originalität, Eleganz und Kühnheit zu reproduciren. Der Uebergang von einem dieſer Töne in den andern iſt eine ſo leichte und gewöhnliche Sache, daß ſie unter dieſen Bedingungen ſehr ſchwierig wird; nicht wahr? Mozart vollführte die Aufgabe auf folgende Art:

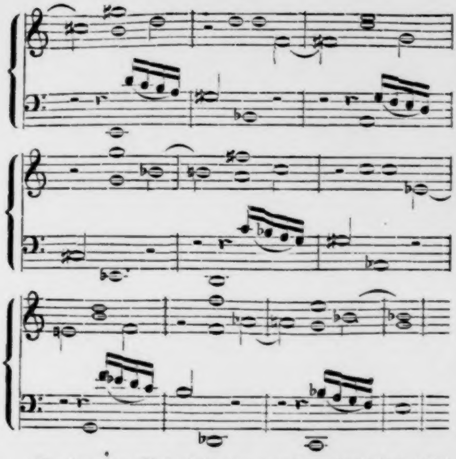

Allegro.
Blas.-
Inſtrumente.
Violinen.
Alto.
Baß.



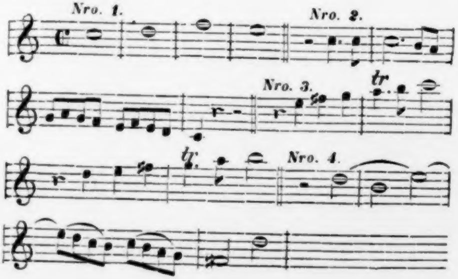
Dieſer doppelte Uebergang iſt originell, elegant und kühn, da er in wenigen Schritten einen ſo weiten Weg zurücklegt, und dem überraſchten Ohre eine ſo entfernte Perſpective aufdeckt und doch einen Augenblick hernach in dem Tone zunächſt endigt, von dem er ausgeht. Man merke aber wohl, daß dieſer Gang kein Gang der Phantaſie iſt. Die Blasinſtrumente haben das Thema einer zergliederten Fuge, während das Saiten-Quartett, **motu contrario**, ein ganz anderes, verſchiedenartiges Thema hat. Ich will mich nicht mit Ausrufungen verunköſtigen; man brauchte deren zu viele bei der Analyſe des Mozart'ſchen Styls.

Ehemals modulirten die Fugiſten mit vieler Umſicht und großem Ernſte. Sie gingen Schritt für Schritt, von einem Haltpuncte zum andern, von einem Tone zu dem nächſten über, und die Sprünge lagen ihnen ebenſo fern, als einer Magiſtratsperſon jener Zeit, wenn ſie die Treppen zum Rathhauſe hinaufſchritt. Gewiſſe Gänge des Baſſes, gewiſſe Combinationen der vollkommenen Accorde mit den Septimen-Accorden gaben bekannte und durch die Theoretiker geheiligte Serien. Bei Mozart war es ſchwer Etwas vorauszuſehen und Etwas über dieſen Punct feſtzuſetzen. Seine Arbeit warf alle Vorſchriften über den Haufen, die man bis dahin gehabt hatte, eine Fuge zu componiren, und Marpurg hätte ſich wahrſcheinlich die Augen ausgerieben, wenn er dieſe neue harmoniſche und contrapunctiſche Analyſe des Thema's hätte ſehen können, welches in unſerm vorgehenden Beiſpiele der Flöte überlaſſen war.


Allegro.
Violinen und Oboen.
Alto und Baß.
6
6
6
6



Eine derartige Reihenfolge hat etwas Unglaubliches, ſelbſt in unſeren Tagen. Geſchah es, um dieſe wundervollen Accorde hervorzubringen, daß das Thema unter der dreifachen Darſtellung, welche wir in den Violinen und Baſſe finden, vom eilſten Tacte an gerechnet producirt wurde; oder war dieſe contrapunctiſche Darſtellung, die nicht weniger wundervoll, als die Harmonie iſt, der Grundgedanke, ſo daß die Accorde Nichts als eine ungefähre Folge ſind. Der Zufall wäre ſehr glücklich. Man möchte die beiden Dinge unabhängig von einander halten, ſo ſchön iſt jedes für ſich. Wer könnte aber die Gräuel alle aufzählen, welche die Gelehrten der damaligen Zeit in dem Stücke finden mochten, dem wir unſere beiden Beiſpiele entnommen haben (dem Finale der Symphonie aus C). Wie mußte die furchtbare Fuge mit vier Subjecten ihrem armen Gehirne heiß machen. Dieß war weder Bach noch Händel, es war Niemand von ihrer Bekanntſchaft; es war Mozart. Wo hätten ſie einen Maßſtab für den finden können, der ihr Richtſcheit und ihren Compaß zertrümmerte? Einige ihrer Kritiken ſind auf uns gekommen als Denkmale ihrer Betäubung; die beiden Fragmente, welche wir dem Leſer vor Augen geführt haben, werden ſchon hinreichen, eine Idee von der Verſchiedenheit zu geben, die zwiſchen der alten Fuge (der ſtricten und regelmäßigen) und der freien oder Mozart'ſchen beſteht, welche ſich durchaus nicht den methodiſchen Satzungen der Gattung unterwirft und die Miſchung der Style zuläßt. Indem wir von der Einheit im Vereine mit der Abwechſelung ſprachen, als weſentlichen Bedingungen der Fuge, haben wir erkannt, daß die Mannichfaltigkeit zwei Principien dabei bedinge: die kanoniſche Nachahmung und den Contraſt der Melodieen. Bach hatte das erſte Mittel erſchöpft; Mozart verſtand es, dem zweiten einen Vortheil abzugewinnen, der mehr, als alles Andere, dazu beitrug, der Muſik eine neue Geſtaltung zu verleihen. Mozart, der nicht weniger ſcharfſinniger Kanoniſt als Bach, dabei aber viel erfinderiſcher und ohne allen Vergleich kühner wie dieſer war, verflocht in das contrapunctiſche Gewebe Melodieen, die dergeſtalt von einander verſchieden waren, daß man nur mit Mühe an die Möglichkeit denkt, daß ſie auf geſetzliche Weiſe neben einander beſtehen könnten; und wenn das Auge ſich endlich überzeugt hat, ſo fragt man ſich, ob das Ohr dadurch befriedigt werden könne. Ein verzeihlicher Fehler, den aber die Ausführung bald in Begeiſterung verwandelt. So beſteht das Finale, aus dem wir unſere Beiſpiele genommen haben, aus vier Thema's, die ſicher nicht ſo ausſehen, als wären ſie geſchaffen worden, um beiſammen zu leben. Man überzeuge ſich ſelbſt:

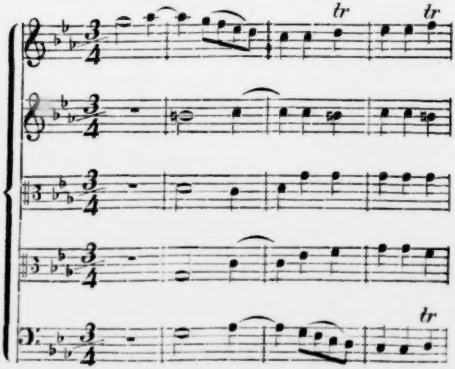


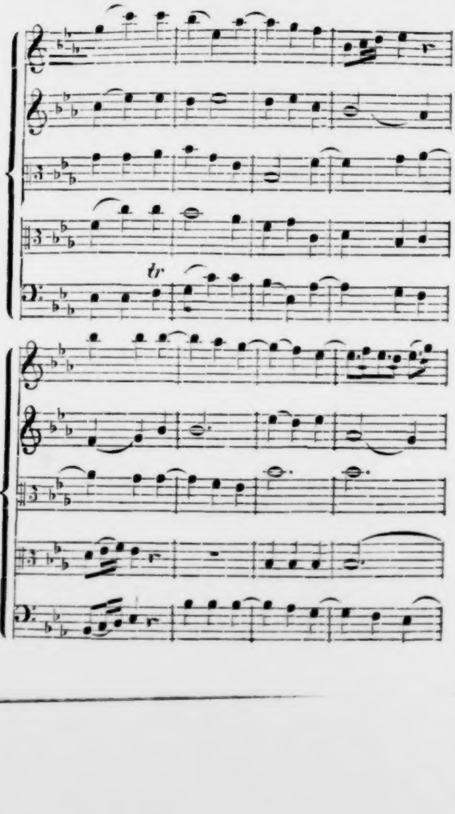
Am Ende des Stücks führt ſie der Componiſt alle vier vor, und die Antwort ermangelt keines derſelben. Die Nachahmung und der Contraſt im Verein könnten ſicher nicht weiter gehen.

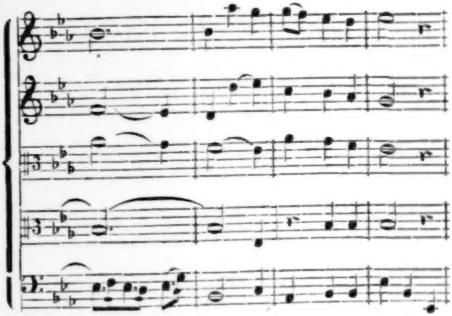
Mit dieſer Modulation voll Kühnheit und Genie, mit dieſer Freiheit des Styls, mit dieſer unglaublichen Gewalt der Combination, mit Thema's, die nach Zeichnung und Charakter ſich ſo entgegenſtehen, mit einer Orcheſterbegleitung endlich, die aus 15 bis 20 Stimmen beſteht, und auf Mozart'ſche Weiſe inſtrumentirt iſt, mußte die Fuge natürlicher Weiſe ihre Effecte ausdehnen und ihre Verwendung weit über die Grenzen hinaus möglich machen, welche die alten und neuen Contrapunctiſten ſich je gedacht haben. Die Fuge iſt nicht mehr allein der abſtracte Ausdruck irgend einer Empfindung; ſie kann auch Gemälde werden, ſich in Handlung verwandeln, einen Kampf oder irgend etwas Poſitives malen, ohne je Gefahr zu laufen, in die Gattung zu verfallen, die eines Programms bedarf. Um bei unſerem Beiſpiele zu bleiben, was iſt denn dieſes Finale der Symphonie aus C, welche die, welche ſie leſen, blendet und die Hörenden ſchwindeln macht? Mir ſcheint es, daß dieſes Allegro die Folge des *Grave* iſt, mit welchem die Schöpfung von Haydn anhebt. Das Licht hat den Abgrund erleuchtet; die Geſetze der Schöpfung treten in Vollzug; plötzlich verſuchen die Elemente, erzürnt über das neue Joch, eine rieſenhafte Revolution, um die alte Anarchie wieder zu erobern. Das Feuer, die Luft, die Erde und das Waſſer verlaſſen nach und nach ihre angewieſenen Plätze und vermengen ſich in einem Wirbel, in welchem die aufkeimende Ordnung auf Immer unterzugehen ſcheint; ein erhabenes Schauſpiel zum Anſehen, wie jeder große Aufruhr der Materie gegen den Geiſt, der ſie beherrſcht. Aber dieſer Drang, in das Chaos zurückzukehren, iſt vorher geſehen worden; er dient, wie die Ordnung ſelbſt, den Endzwecken der ewigen Weisheit. Wohl mögen die Elementarkräfte ſich in einer unentwirrbaren Maſſe verſchmelzen (die fugirten Theile des Stücks), ſie hören aber eine Stimme, die ihnen zuruft: „Bis hieher und nicht weiter“, und in einem Augenblicke entwirrt ſich Alles, und das junge Univerſum geht ſiegreich und ſchöner mitten aus dieſer furchtbaren Verwirrung hervor (die im melodiſchen Style, mit denſelben Motiven componirten Theile).

Wir ſehen hier den fugirten Styl aus dem pſychologiſch Unbeſtimmten und dem abſtracten Ausdrucke herausgezogen, in welchen er ſich bis dahin eingeſchloſſen hatte, und durch ſeine Verbindung mit dem einfachen Style, herrliche Analogieen hervorbringen, zu welchen weder der eine, noch der andere vereinzelt hätte gelangen können. Mozart erſcheint uns auf dieſe Weiſe als das letzte Wort der flammändiſchen Schule, der primitiven Tendenz der muſikaliſchen Kunſt. Bach, welcher die Fuge ſoweit vervollkommnete, als es in den ſtrengen Grenzen und den theilweiſe conventionellen Formen möglich war, welche ihm die Contrapunctiſten des ſiebenzehnten Jahrhunderts vorgezeichnet hatten, brachte die Gattung auf eine ſehr erhabene Stufe der Größe und der Wiſſenſchaft. Unſer Heros vermehrte dieſe Größe und dieſe Wiſſenſchaft durch die Wunder ſeiner Orcheſterbegleitung und durch die Ausdehnung, welche er den Principien des Contraſtes gab. Er verſtand es, die Fuge höchſt melodiſch und ausdrucksvoll zu machen, indem er ſie frei machte. Die alte ſcholaſtiſche Form zerbrach in ſeinen Händen, und bei'm Zuſammenbrechen entſtand ihr letzter und reichſter Schatz, die Königin der Fugen, das Werk der Werke, die Ouverture zur Zauberflöte mit einem Worte.

Wer hätte glauben mögen, daß ſelbſt der ſtricte und buchſtäbliche Kanon ſich unter Mozart's Feder mit den Sätzen der Anmuth, Zierlichkeit und zuweilen mit all' der Leidenſchaft, die man möglicher Weiſe in irgend eine Opern-Arie, oder in ein Meiſterwerk der reinen Melodie bringen kann, ſich zu entwickeln vermöge. Ein pathetiſcher Kanon! Man muß ihn ſehen, um es zu glauben.




tr



Hier machen der Contrapunct und der ausdrucksvolle Geſang, die Poeſie und die Berechnung nur noch eine und dieſelbe Sache aus, wie wir zwei Jahrhunderte zuvor die Muſik im Zuſtande der Kunſt und in dem der Natur geſehen haben; das heißt, wie Melodie und Accorde ſich annehmen und in der Romanze von William Bird ſich verſchmelzen. Der älteſte dieſer Gegenſätze exiſtirt heut' zu Tage für Niemand mehr; der andere hörte aber nur für Mozart auf, ganz zu exiſtiren.

Frei in ſeinen Gängen, wie die Melodie ſelbſt, vermengte ſich von nun an der kanoniſche Contrapunct mehr oder weniger mit allen Werken unſeres Heros, verſchönerte oder verſtärkte überall den muſikaliſchen Ausdruck, verlieh ſelbſt den leichteſten Sachen einen dauernden Werth, gab ſich mit gleicher Geſchmeidigkeit zu dem Erhabenen wie zu dem Anmuthigen her, zum Tragiſchen wie zum Komiſchen, ſchuf eine Menge neuer Analogieen, maleriſcher Hilfsquellen und pſychologiſcher Nuancen, welche ſeine Beiziehung allein hervorzubringen vermochte, und fand immer, wenn es ſeyn mußte, ſeine abſtracte Tiefe und ſeine alte kirchliche Bedeutung, mit aller Strenge ihrer alten Formen ausgedrückt, wieder. Die Fugen des Requiem's ſind methodiſch, wie die von Bach und Händel.

Das ſiebenzehnte Jahrhundert lieferte dem Reformator der Muſik als ſeinen Beitrag ſeine Kirchenmelodieen, jene wahrhaft chriſtlichen und von jenem faden Operngeſange ſo ganz verſchiedenen Melodieen, welcher, ohne alle Farbe, ſie in der Folge erſetzte und der ſo jämmerlich mit dem Latein der Meſſe zuſammenſtimmte. Mozart ſuchte dieſe ehrwürdigen Melodieen in Rom auf; er faßte ſie in den Rahmen des gründlichen Wiſſens eines deutſchen Organiſten und umgab ſie mit den Schätzen ſeiner Inſtrumentation gleich einer Einfaſſung von funkelnden Edelſteinen; und die Kirchenmuſik ſtieg in dem Requiem zum höchſten Range, von wo ſie berufen iſt, die ganze Bewegung der Kunſt zu beherrſchen, deren unbeweglichen Pol ſie bildet.

Es war von Werth, auch die italieniſchen Melodiſten zu Rathe zu ziehen, welche den Uebergang von dem ſiebenzehnten in das achtzehnte Jahrhundert bezeichnen. Mozart verdankte ihnen mehr als eine nützliche und koſtbare Lehre. Einige ſeiner Duette mit kanoniſchem Gange erinnern an die Cantaten von Alexander Scarlatti, die von Durante zweiſtimmig arrangirt worden ſind.

Für die Oper und Orcheſtermuſik waren die Zeitgenoſſen Mozart's Vorbilder; einerſeits die Italiener in Maſſe genommen, als Repräſentanten der Vocalmelodie, auf der andern Seite ſeine berühmten Landsleute und Freunde, Gluck und Joſeph Haydn. Zwiſchen die Intereſſen des Geſangs und des Dramas geſtellt, lag ſeine Aufgabe darin, die rivaliſirenden Anſprüche in Einklang zu bringen, indem er ſie einem dritten Intereſſe unterordnete, welches ſein ihm eigenthümliches war. Mit anderen Worten, er hatte mit aller ihm zu Gebote ſtehenden Macht das Princip der lyriſch-dramatiſchen Wahrheit aufrecht zu erhalten; den Mitteln der Execution einen bedeutenden und glänzenden Antheil anzuweiſen, ſobald die Sänger mehr hatten, als was nothwendig war; nämlich und hauptſächlich der Theatermuſik einen von ihrer Anwendung unabhängigen Werth zu verleihen, ſo daß ein Stück, aus ſeiner Situation und ſeinem Texte herausgenommen, immer noch ſchöne und gute, klare und ausdrucksvolle, mit ſich ſelbſt übereinſtimmende Muſik wäre, wie ſie es mit dem Libretto war. Nirgends führte Mozart eine ſo große Anzahl neuer Combinationen ein und entwickelte er eine ſo wunderbare Mannichfaltigkeit von Talenten, als in der Oper, was uns nöthigt, über dieſen Gegenſtand in viel ausgebreitetere und umſtändlichere Einzelnheiten einzugehen, als bei allem Uebrigen.

Man hat behauptet, Mozart's Opern ſeyen ein Gemiſch von italieniſcher Muſik und franzöſiſcher Declamation. Das iſt richtig, und doch gleichen die claſſiſchſten Stellen Mozart's weder Gluck's Opern, nach denen der Italiener des letzten Jahrhunderts, noch irgend einer von denen, die man in unſeren Zeiten gemacht hat. Der Grund liegt darin, daß bei'm Studium der Meiſter Mozart das Princip der Schule oder die Tendenz derſelben weit mehr als die individuelle Weiſe ſtudirte; weil er bei'm Entlehnen aus allen Zeitaltern der Muſik Nichts copirte, ſondern Alles nach der Natur ſeines univerſellen Geiſtes, und nach den Bedingungen, unter welchen ſich die harmoniſche Mitwirkung dieſer verſchiedenen Anleihen realiſiren konnte, modificirte. Die Wiſſenſchaft des Contrapunctes war unter ſeinen Händen eine ganz andere geworden, als ſie es zuerſt geweſen war. Ebenſo verhielt es ſich mit der franzöſiſchen Declamation, ebenſo mit der italieniſchen Melodie.

Jede Art des Geſangs hat in dem muſikaliſchen Drama ihre zuſtändige und beſtimmte Stelle, welche die Natur der Dinge ſelbſt ihr anweiſ't. Die Converſation und der Monolog werden als einfache Recitative behandelt; eine gewiſſe Wärme und ein Intereſſe in der Handlung geben zu dem obligaten Recitativ Veranlaſſung, welches ſodann, in ganz natürlicher Folgerung, den wahren lyriſchen Moment herbeiführt, den Moment des leidenſchaftlichen Erguſſes, in dem der melodiſche Geſang vorherrſcht. Wenn das Recitativ in die Muſikſtücke einverleibt und einem poſitiven Rhythmus unterworfen iſt, nimmt es ſpecieller den Namen der Declamation an. Es gibt eine Menge Fälle, in denen die Declamation vorzugsweiſe vor der Melodie angewendet werden muß. So oft man daher ſpricht, ohne dabei ſtark bewegt zu werden, oder wenn man im höchſten Grade aufgeregt iſt, oder wenn die Handlung dem Gange der Worte folgen muß, oder wenn ein lebendiger und gedrängter Dialog der Muſik nicht geſtattet, ſich in Perioden abzurunden, oder wenn die Lage zu dringend iſt, als daß man ſich lange bei dem aufhalten könnte, was man empfindet, wird der declamatoriſche Gang im Allgemeinen einen viel dramatiſchern Effect hervorbringen, als der melodiſche Geſang. Der einfachſte geſunde Menſchenverſtand macht uns klar, daß ein Menſch, der weiß, daß er ſicher ſeinem Untergange entgegengeht, wenn er eine Minute länger dableibt, wo er iſt, nicht lange damit ſich aufhalten wird, in einer Arie oder einem zärtlichen Duett ſeine Empfindungen auszuſprechen, wenn jede Note die Gefahr vermehrt und der Illuſion einen tödtlichen Streich verſetzt. Und dieſes ſind die Abgeſchmacktheiten, welche man ſo viel und ſo oft dem lyriſchen Drama vorgeworfen hat, als wenn die Gattung für die Dummheiten der Textmacher und Muſiker verantwortlich wäre.

Es iſt Thatſache, daß man es ſowohl in Italien wie in Frankreich noch nicht verſtand, den Dialog und die Muſikſtücke, die Declamation und den Geſang ſo einzutheilen, daß die Muſikfreunde dadurch befriedigt worden wären. Die Italiener vermehrten die Arien ganz nach dem Belieben der Sänger, ohne ſich um die dramatiſche Urſache zu kümmern, was ſie aber deſſen ungeachtet nicht abhielt, ihre Recitative in der Opera ſeria entſetzlich lang und langweilig zu machen. Gluck wandte die Arien nie unrichtig an; aber er verwies eine Menge Situationen, in welchen die Muſik mit Vortheil ſich hätte entwickeln können, in den Dialog. Die große franzoſiſche und die große italieniſche Oper, ſo verſchieden ſie dem Princip nach waren, hatten doch einen Fehler gemein: das Recitativ nahm einen viel zu großen Raum darin ein. Woher ſchreibt ſich dieſer Mangel an Verhältniß zwiſchen den Theilen, welche das muſikaliſche Drama ausmachen und dieſe überwiegende Breite einer Geſangsform, die ihrer Natur nach am Wenigſten gefällt? Die Frage iſt leicht zu beantworten. Man verſtand es, Cavatinen, Bravour-Arien und Chöre, ſelbſt Duetts, wenn gleich dieſe weniger gut, zu machen. Was aber weder die eine noch die andere Schule verſtand, waren die Enſembleſtücke. Selbſt Gluck hat darin keine ſehr bemerkenswerthe Gewandtheit gezeigt. In Folge dieſes Uebelſtandes behandelte man eine muſikaliſche Situation, ſobald ſie ſich zwiſchen drei und vier Perſonen theilte, im recitirenden Dialog, und ſelten benützte man ſie zu einem Terzett oder Quartett. Die Literaten triumphirten bei einer derartigen Gelegenheit. Seht, riefen ſie den Freunden der Muſik zu, was aus dem Verſe des Arkas in der Iphigenie wird:

„Il l'attend à l'autel, pour la sacrifier!“*)

Vergleicht den Effect der tragiſchen Scene mit dem Effect der lyriſchen Scenen, und meßt dann an dieſer Vergleichung die relative Macht der beiden Künſte, welche ihr auf eine Stufe ſtellt. Leider hatten ſie ſehr Recht, nicht der Muſik, wohl aber Gluck gegenüber. Racine's Blitzſtrahl, welcher auf einige Fetzen von Recitativ fällt: **mon époux! mon père! son père! ô désespoir! ô crime!** (mein Gatte! mein Vater! ſein Vater! o Verzweiflung! o Verbrechen!) bringt gerade den Effect einer verpufften Petarde hervor. Mit einem magern Recitativ gegen die tragiſche und harmoniſche Gewalt eines großen Dichters kämpfen zu wollen, iſt in der That ein Streit zum Lachen, in welchem der Muſiker ſich der Scheide ſtatt der Klinge bedient.

---

*) „Er erwartet ſie am Altare um ſie zu opfern!“

Nur Geduld; da kommt Einer, der dem Geſchrei der muſikfeindlichen Kritiker ein Ende machen und beweiſen wird, daß die idealſte Form des Drama's auch die wahrſte iſt. Die *Nozze di Figaro* und *Don Giovanni* gaben endlich den Normalplan an, wie ein Libretto und eine Partitur, ſowohl im Tragiſchen wie im Komiſchen zu machen ſeyen. Dichter und Muſiker lernten an ihnen ein neues Metier. Alle muſikaliſchen Situationen ſowohl in der Bewegung, als in den Ruhepuncten, waren darin für die Muſik zugeſchnitten: Arien, Duetts, Terzetts, Quartetts, Quintetts und Sextetts, Chöre und Finale's; das auf das unumgänglich Nothwendige zurückgeführte Recitativ wurde ſeines Rechtes entſetzt, welches es beinahe zwei Jahrhunderte lang in ſo vollem Umfange geübt hatte, zu ermüden und zu langweilen; ſtatt die Hälfte einer Oper und darüber einzunehmen, füllte es nur noch einen ſehr unbedeutenden Theil aus. Auf den 590 Seiten der Partitur des Don Juan (Leipziger Ausgabe), finden ſich nicht mehr als 45 für das einfache wie das obligate Recitativ vor. Jetzt erſt konnte man eine vernünftigere Vergleichung zwiſchen dem geſprochenen und geſungenen Drama anſtellen.

Es war aber immer noch wenig, das Recitativ nur abgekürzt zu haben; man mußte es auch verſchönern, ihm einen Grad von muſikaliſchem Intereſſe verleihen, den es an und für ſich nicht hat. Porpora und Gluck hatten die Declamation vervollkommnet; ſie hatten ſie auf den Punct der Wahrheit und Genauigkeit geführt, wo ſie ſo wenig, wie die natürlichen Biegungen der Stimme, welche ſie nachahmt, oder wie die Accorde, einem Wechſel mehr unterworfen iſt. Mag das Recitativ auch noch gut declamirt werden, ſo hat es doch nur als reine Muſik Werth; die Harmonie und Inſtrumentation vermögen ihm allein denſelben zu verleihen. Gluck hatte in dieſer Beziehung Viel gethan; Mozart that viel mehr. Bei dem einen iſt die Inſtrumentation noch Nichts, als ein mehr oder weniger figurirtes Accompagnement, das ſich glücklicherweiſe dem Texte anpaſſ't und ohne ihn Nichts wäre. Bei dem andern dagegen iſt es eine ganze Welt muſikaliſcher Gedanken für ſich, die an und für ſich ſelbſt ſchon ſchön ſind und noch viel ſchöner durch die ungeheuere Beihilfe werden, welche ſie dem Drama leiſten; es liegt eine Mannichfaltigkeit und ein Reichthum von Figuren darin, die einer Symphonie, eine Menge von Details und eine contrapunctiſche Tiefe, die eines gearbeiteten Quartetts würdig ſind. Um genau zu beurtheilen, was Mozart im Recitativ leiſtete, braucht man nur die Partitur des Idomeneo zu betrachten, in welcher der Dialog bei Weitem mehr Raum einnimmt, als in ſeinen anderen Opern.

Aber wenige Liebhaber jetziger Zeit kennen Idomeneo; dagegen ſind die Recitative der Donna Anna, die erhabenſten Muſter der Gattung, in Jedermanns Gedächtniſſe, was mich der Beweiſe und Beiſpiele zur Unterſtützung meiner Bemerkungen überhebt.

Wenn die Situation declamatoriſche Effecte in den Muſikſtücken verlangte, bemühte ſich Mozart nicht, den Text gefällig ſingbar zu machen, ſondern er überließ in ſolchem Falle dem Orcheſter das Intereſſe oder die Luſt für die Ohren, das, was man, richtig geſprochen, den muſikaliſchen Sinn heißt. Während die Stimme ihre Rede in einem Athem und ſelbſt mit der natürlichen Intonation des Wortes recitirt, commentirt das Orcheſter die Situation, drückt ihren Totaleffect aus und deckt den innern Gang des Gefühls auf, der ſich äußerlich durch Declamation und Geberde kundgibt. Auf dieſe Weiſe verwirklicht die Muſik das Drama ſowohl in ſeiner poetiſchen, als in ſeiner maleriſchen und pſychologiſchen Form, die ihr ausſchließlich gehört; ſie zeigt es zugleich als Subject und Object; ſie ſtellt es unter allen reellen, ſichtbaren und verborgenen Seiten dar, die es in der Natur hat. Ein kleines Duett zwiſchen Figaro und Suſanne: *Aprite presto, aprite,* ſoll uns als Beiſpiel dienen. Almaviva, der ganz wüthend iſt, ſoll den Augenblick kommen. Wenn der Graf den Pagen im Cabinet der Gräfin findet, ſo tödtet er ihn auf der Stelle und die Gräfin ebenfalls; aber die Thüren ſind feſt verſchloſſen. *Che risolvere, che far?* Den Hals dem wüthenden Gatten hinſtrecken oder zu riskiren, ihn durch einen Sprung aus dem

Fenſter zu brechen? Das Dilemma iſt nicht zu vermeiden, und ſicher iſt es jetzt für Cherubin und Suſanne nicht an der Zeit, einen Ton auszuhalten oder in Terzen und Sexten verliebt zu girren. Einige abgeriſſene Sätze mit einer Stimme hervorgeſtoßen, deren Gebrauch das Uebermaß der Bewegung der Sprechenden kaum zuläßt, das war hier am Platze und der Maeſtro war nicht der Mann, hier einen Mißgriff zu machen. Sein Duett iſt ein raſches, ängſtliches Zwiegeſpräch, das ſchneller verläuft, als das Wort, und nur eine Minute dauert. Das Orcheſter deutet die Gefahr an und ſpielt eine Figur, in der die Lage ſich von Anfang bis zu Ende abmalt. Dieſe Figur ermahnt, ermuntert, treibt die Perſonen an und zieht ſie durch die Krümmungen der Modulation, durch welche es mit ihnen entkommen möchte; zuletzt weiß es, wie ſie, nicht mehr, wo ihm der Kopf ſteht, erklettert das Fenſtergeſims, es ringt in Todesangſt. Es gibt nichts dramatiſch Wahreres, als dieſes Duett, und nichts Logiſcheres als einfache Entwickelung eines muſikaliſchen Gedankens. Die Declamation auf dieſe Weiſe mit Geſang und Orcheſter verbunden, vereint folglich alle Vortheile der angewandten Muſik mit den Verdienſten der reinen Muſik. Bewundern wir alſo die Weisheit der Kritiker, welche Mozart vorgeworfen haben, die Stimme dem Inſtrumente geopfert zu haben, er der ſangbarſte aller Componiſten, ſobald er, ohne abgeſchmackt zu ſeyn, ſingen konnte.

Wir haben geſagt, daß die italieniſche Melodie ebenfalls in Mozart's Opern den Charakter geändert habe; aber die Aenderung, die er mit ihr vornahm, iſt eins der Dinge, welche auf eine poſitive und rationelle Art zu erklären die Kritik aufgeben muß. Greiſe, welche ſeit vierzig Jahren *Voi, che sapete*, *Vedrai carino*, *Mi tradi quell' alma ingrata*, *Fin c'han dal vino etc. etc.* gehört haben, erbeben noch vor Luſt bei dieſen faſt hundertjährigen Melodieen, und wie wunderbar! Junge Muſikfreunde finden, daß es ihnen wie ihren Großältern ergeht! Dieß iſt ſchwer zu begreifen! Es gab eine Zeit, in welcher *Nel cor più non mi sento*, *Una fida pastorella*, *Di tanti palpiti*, *Una voce poca fa* und viele andere Piecen, welche ſeit Mozart alle bei'm Publicum in Gunſt ſtanden, mir wenigſtens den ſchönſten Arien des letztern gleich zu kommen geſchienen haben. Welch' ein Unterſchied heute! Die *Molinara* iſt eine zahnlückige Alte geworden, die in ihrer Mühle um Almoſen bettelt. wenn ſie nicht bereits geſtorben iſt. Von Paer's Opern iſt nur er ſelbſt übrig geblieben*); der Bart des Helden *Tancredi* färbt ſich zuſehends grau; Ninette, obgleich ſehr hübſch, iſt nicht mehr in ihrer erſten Jugendblüthe. Sie ſind vorübergegangen oder gehen vorüber, alle dieſe vom Publicum verzogenen Kinder, welche Italien im neunzehnten Jahrhundert geboren hat. Und ihre älteren Geſchwiſter, Mozart's Kinder? Man ſehe ſie an. *Giovanni* beſitzt noch die ganze Macht ſeines bezaubernden Blickes; *Elvira* iſt noch immer die treueſte Liebende; *Ottavio* der melodiſchſte der Tenore und der zärtlichſte Bräutigam; *Anna* noch immer erhaben in ihrem Schmerze, ihrer Leidenſchaft und Energie; *Cherubino* iſt noch ſo friſch, wie am Tage, an dem er der Gräfin Almaviva vorgeſtellt wurde. Er verſpricht noch immer, was er vor fünfzig Jahren verſprach, und er hat als aufkeimender Don Juan im *Dissoluto punito* vortrefflich Wort gehalten. Aber was ſage ich, alle dieſe mit Jahren belaſteten Leute ſcheinen noch im Wachsthume begriffen zu ſeyn. Wie alte Freunde, gewinnen ſie immer mehr die Sympathie der Seele, die ſich in ihnen wie in dem klarſten und getreuſten aller poetiſchen Spiegeln betrachtet.

---

*) Er lebte noch, als ich dieß ſchrieb.

Worin liegt denn das Geheimniß für dieſe fabelhaft lange Lebensdauer von Opernarien? Das Geheimniß, ich wiederhole es, wird ſtets ein Geheimniß für alle Anderen, als für Muſiker von Genie bleiben, die in Mozart's Fußtapfen treten. Was ſich vielleicht ganz im Allgemeinen darüber ſagen läßt, iſt, daß die Vocal-Melodie, die nicht veraltet, die iſt, welche frei von allem Formenweſen, in Beziehung auf Situation und Worte den Charakter abſoluter Wahrheit trägt. So zeigen uns Mozart's ſchönſte Arien das reine und einfache Reſultat, die muſikaliſche Analogie in höchſter Vollkommenheit der Eindrücke, die abwechſelnd die bewegliche und wechſelvolle Natur beherrſchten, deren zahlloſe Außenſeiten unaufhörlich, ganz nach den Einflüſſen des Augenblicks ſich wendeten und wechſelten. Waren die Worte für die Melodie geeignet, gingen ſie gerade zu Herzen oder erregten ſie die Phantaſie, ſo begeiſterte ſich unſer Heros am Text; er arbeitete mit Feuer; er warf auf das Papier ein Stück ſeines Ichs, welches ſich ſogleich in ein melodiſches

Meiſterwerk verwandelte. Hatte er dagegen einen jener Stoffe in Arbeit, die weder für den Geſang noch für die Declamation gut ſind, eine jener Tauſende in Reflexionen verarbeiteter Lappalien, Maximen und Gemeinplätze unzüchtiger Moral, wie ſie die Textmacher den Perſonen in den Mund legen, wenn dieſe Nichts zu ſagen haben, ſo ſtieg Mozart auf den Standpunct des Reimmachers herab, vergaß ſich und vernachläſſigte ſich mehr, als es ein großer Künſtler je thun ſollte. Daher rühren mehrere gewöhnliche, unbedeutende und heut' zu Tage veraltete Melodieen in ſeinen Opern, und eine noch größere Anzahl ſeiner Lieder. Er ſchlief zuweilen den homeriſchen Schlaf, und zwar ſehr tief, wie wir zugeben müſſen. Doch wußte er ſeine Augenblicke zu wählen.

Der Muſiker, welcher in ſeinem Compoſitionsſtyle alle Tendenzen der Muſik, aus der vergangenen und ſeiner Zeit aufnahm, konnte aus der Oper die Bravour-Arie nicht ganz ausſchließen. Gluck hatte ſie verbannt und zwar aus guten Gründen; er hatte es mit franzöſiſchen Sängern zu thun. Die Sänger Mozart's hingegen glänzten in Rouladen und Fiorituren wenigſtens eben ſo ſehr, als im Ausdrucke. Er wäre ſchlecht berathen geweſen, wenn er den Sängern die bewährteſten Mittel ihres Erfolges und ihrer Exiſtenz, dem Publicum einen ſeiner Lieblingsgenüſſe, und der Oper ſelbſt eine unumgänglich nothwendig gewordene Zierde geraubt hätte. Mozart nahm alle Nothwendigkeiten des lyriſchen Drama's an und opferte keine derſelben auf. Die ausdrucksvollen Arien wurden für die ausgewählten Situationen aufgeſpart; die, welche den Sängern zu

Liebe componirt worden waren, bezeichnen die Ruhepuncte im Drama, was beinahe unvermeidlich iſt, wenn man, wie wir, etwas Mehr auf die Muſik, als auf das Stück hält. Oft that Mozart noch mehr; er ließ die Bravour mit dem Ausdrucke zuſammenwirken, und ſelbſt die Rouladen bedeuteten etwas. Die ſchönſte, glänzendſte, melodiſchſte und ausdrucksvollſte aller Tenorarien, die ich kenne: ***Il mio tesoro intanto,*** iſt Nichts mehr und Nichts weniger, als eine Bravourarie.

Gehen wir zu den Duetten, Terzetten und Enſembleſtücken über. Die Anſicht J. J. Rouſſeau's über das dramatiſche Duett verdient bemerkt zu werden, weil ſie von einem Theoretiker des achtzehnten Jahrhunderts herrührt, in welchem der ausſchließliche Geſchmack für italieniſche Muſik zuweilen durch den kritiſch-philoſophiſchen Geiſt des franzöſiſchen Gelehrten gedämpft wurde. Nach ihm iſt die weſentliche Form des Duetts der Dialog; die Verbindung der Stimmen und ihr Gang in Terzen und Sexten ſind ſeltene und kurze Ausnahmen, die ſich durch die hinreißende Gewalt der höchſten Leidenſchaft motiviren. Dieſe Ausnahmen zu verlängern und zu vermehren hält er für die größte Unſchicklichkeit, inſofern die Könige, Fürſtinen, Helden und ihr Gefolge, überhaupt alle wohlgezogenen Leute, wiſſen müſſen, daß es unanſtändig iſt, wenn zwei oder mehrere Perſonen zu gleicher Zeit ſprechen. Vom Terzett ſagt er Nichts, und das wahre Quartett erklärt er für unmöglich. Wir würden ſchönes Zeug machen, wenn wir es ſo machten, wie es uns die Bücher lehren. O, Mozart hatte ſehr Recht! Er, der nur eine bürgerliche Erziehung erhalten hatte, ſchrack vor der plumpen Unſchicklichkeit nicht zurück, zwei, drei oder vier Perſonen in zwei, drei oder vier verſchiedenen Melodieen zugleich ſprechen zu laſſen. Ganz im Gegenſatze zu der alten Theorie, je mehrere Sprechende er zu gleicher Zeit zu beſchäftigen hatte, um ſo mehr unterſchieden ſie ſich durch die Contraſte des Gefühls und des Charakters, das heißt durch die Mannichfaltigkeit der melodiſchen Anlagen und der rhythmiſchen Gänge, und um ſo mehr gewann das muſikaliſche Gemälde an Schönheit, Reichthum, Wichtigkeit und Intereſſe. Die Enſembleſtücke, die ehemals Nebenſache waren, nur zufällig und ziemlich ſelten vorkamen, auch meiſtens nur geringen Effect in der Oper machten, wurden zu einer der Hauptſachen. Man hatte vor Mozart ſehr ſchöne Chöre componirt; aber von einem Chore bis zu einem Enſembleſtücke iſt es noch ſehr weit. Der Chor iſt ein collectives Weſen, das nur einen Gedanken, ein Gefühl, einen Text hat. Das Enſembleſtück vereinigt individuelle Weſen, deren gleiche oder contraſtirende, freundlich oder feindlich geſinnte Leidenſchaften ſich neben einander und in voller Freiheit kund geben, wie es Charakter und Situation vorſchreiben, die Jedem gegeben ſind. Und alle dieſe verſchiedene Individualitäten, all' dieſe manchmal ſo vielfache Wirklichkeit beleben dieſelben Accorde und machen einen Theil deſſelben muſikaliſchen Gedankens aus. Nichts iſt ſo ſchwierig, aber auch Nichts iſt ſo ſchön, als die glückliche und vollkommene Löſung eines ſolchen Problems. Man braucht ſich nur an das Quartett in Idomeneo, das Terzett bei'm Tode des Commandeurs, das Terzett der Maſken, das Quartett, das Sextett und das erſte Finale im Don Juan, das erſte Finale in ***Cosi fan Tutte*** und an ſo viele andere Meiſterwerke des muſikaliſchen Styls zu erinnern, welche die erſtaunenswürdigſten Wunder der Opern Mozart's und das Höchſte, was eine Theatercompoſition zu leiſten vermag, ausmachen.

Wenn es ein Studium gibt, welches den Muſiker anziehen kann, ſo iſt das, zu ſehen, wie Mozart die muſikaliſche Einheit mit den launenhafteſten Zwiſchenfällen im Drama, in den Enſembleſtücken, wo die Handlung vorwärts geht, in Einklang zu bringen verſtanden hat. Gibt es zum Beiſpiel etwas dieſer Einheit ſcheinbar mehr Zuwiderlaufendes, als die Scene, welche das Andante des Sextetts in Don Juan bildet? Leporello ſucht ſich aus dem Staube zu machen, da kommen Anna und Octavio, und nach ihnen Maſetto und Zerlina, alle von Rachegedanken gegen das Individuum erfüllt, das ſie für Giovanni halten; Elvira, die ihren Irrthum theilt, bittet um Gnade für ihren Ungetreuen. Ein peremptoriſches Nein weiſ't ihr Flehen zurück. Leporello wird erkannt und bittet nun für ſich ſelbſt um Gnade. Allgemeines Erſtaunen. Jeder ſpricht hier die Sprache des Gefühls, das ihn beherrſcht und doch bleibt Jeder ſeinem Charakter als tragiſche oder komiſche Perſon getreu, welcher Art auch das Band der Einheit zwiſchen dieſen diſparaten Fragmenten von Melodie und Declamation ſeyn mochte; auf welcher gemeinſchaftlichen Baſis auch ſich nach und nach oder zu gleicher Zeit die pathetiſche Beſtürzung Elviren's, der Unwille der beiden beleidigten Liebespaare, die groteske Feigheit Leporello's, das Staunen Aller, als die Fackeln den Bogel unter dem Geſieder des Adlers erhellen, den man ſelbſt zu halten glaubte, kundgeben mochte. Dieſes Band und dieſe Paſſs umſchlingt eine Inſtrumentalfigur, deren Modulation und Zeichnung Alles in ſich faſſen, und aus einem Meiſterſtücke einer natürlichen und lebendigen Scene ein Meiſterſtück der Compoſition, ganz abgeſehen von dem Drama, machen. — Außerdem liegt die Einheit in einem Redeſatze, der mit bewunderungswürdiger Gewandtheit von Neuem gebracht, und durch die unmittelbar darauf folgende Wiederholung von Seiten des Orcheſters ſo zu ſagen dem Ohre eingeprägt wird, ſich in dem Gedächtniſſe des Zuhörers feſtſetzt, ihn wie an einem Faden durch Dialog und Handlung hindurchführt, und ihn durch ſeine Wiederholungen erinnert, daß er aus dem Ideenkreiſe nicht hinausgetreten iſt, in welchem ihn der Muſiker herumführt. Dieſer Art iſt namentlich die köſtliche Phraſe in Don Juan: ***Te vuol tradir ancor***, welche man ſogleich als den muſikaliſchen Drehpunct dieſes Enſembles erkennt. Wir kämen nicht zu Ende, wenn wir alle Mittel auseinanderſetzen wollten, welche Mozart, um dieſe Einheit hervorzubringen, aufwendete, dieſe weſentliche Bedingung der reinen Muſik oder Kunſt an und für ſich, die aber ſo ſchwer mit den Bedingungen des theatraliſchen Styls in Einklang zu bringen iſt.

Es hat Jemand ſehr wahr geſagt, daß Mozart ſeine Opern nicht gemacht hätte, wenn nicht der Stoff zu einem großen Kirchencomponiſten in ihm gelegen hätte. Wir ſetzen aber hinzu, daß er ſie noch weniger gemacht hätte, wenn er nicht der größte Inſtrumentiſt geweſen wäre.

Der erſte Dienſt, den er der Inſtrumentalmuſik leiſtete, beſtand darin, daß er das Orcheſter materiell verſtärkte. Ehemals beſaß die italieniſche Oper faſt kein anderes Accompagnement, als das Saitenquartett; die Mitwirkung der Blasinſtrumente reducirte ſich faſt auf Null, in Ermanglung tauglicher Subjecte. Gluck, welcher wahrſcheinlich zahlreichere und gewandtere Symphoniſten fand, benützte dieſen, bis jetzt vernachläſſigten Theil des Orcheſters mehr, als man es ſeither gethan hatte, aber doch immer mit einer gewiſſen Aengſtlichkeit. Mozart aber war durch keine jener Rückſichten gebunden, welche die Verwendung der Blasinſtrumente in Italien und Frankreich beſchränken konnten. Er war keinesweges verlegen, fünfzehn und zwanzig Stimmen in einer Klammer zu vereinigen; er kannte die Stärke und Schwäche jeder der Orcheſterſtimmen und er lebte in einem Lande, in welchem die Symphoniſten jeder Gattung nicht mehr ſelten waren. Wir erſehen aus den Partituren des Idomeneo, Don Juan und Titus, was für Bläſer es bereits in München und Prag gab. Mozart inſtallirte alſo für immer in ſeinem Orcheſter die Flöten, Oboen, Clarinette, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, die bald in den Muſikſtücken abwechſelten und bald ſich zu einem großen vollſtändigen Ganzen vereinigten. Das auf dieſe Weiſe eingerichtete Orcheſter theilte ſich in zwei Abtheilungen, deren jede ihren beſondern Dienſt hatte. Im Allgemeinen ſcheint der Ton der Blasinſtrumente, die nicht von Metall gemacht ſind, etwas viel Einſchmeichelnderes zu haben, als der der Saiteninſtrumente; es iſt aber notoriſch, daß in einem längern

Muſikſtücke ſich das Ohr im Verlaufe mehr mit den letzteren befreundet, weil ſie noch überdieß den Vortheil eines freiern, umfangreichern, beweglichern und ohne allen Vergleich mannichfaltigern Mechanismus voraus haben. Aus dieſem Grunde entwickelten ſich die Fundamentalgedanken der Inſtrumentation in dem Quartett; den Blasinſtrumenten wurden die Nebenfiguren zugewieſen. Da ihre rechtzeitigen Effecte namentlich von ihrem Schweigen zur rechten Zeit abhängen, ſo ſprachen ſie nicht immer; Mozart rief ſie an den auserſehenen Stellen zu Hilfe; ſie vermehrten das Intereſſe eines wiederholten Satzes; ſie fielen eines nach dem andern in dem *Crescendo* ein; ſie vereinigten ſich im *Forte;* ſie dialogiſirten unter ſich oder mit dem Quartette, vereinzelt oder in Gruppen; endlich in den Stücken im fugirten Style ſehen wir ſie in langgehaltenen Noten den Accord tragen, die Synkopen verbinden, die Auflöſungen entwirren, die harmoniſche Reihenfolge in ihre elementaren Sätze zurückführen, während die Violinen, große und kleine, die Figur des Contrapunctes bearbeiten. Es wäre unmöglich, alle Functionen dieſer beiden Abtheilungen aufzuzählen; aber eine Beſonderheit der Mozart'ſchen Inſtrumentation müſſen wir hervorheben, die ohne Zweifel ihre guten Gründe hat. In den Arien, in welchen die Inſtrumente mit der Stimme concertiren, war die Rolle des Soliſten immer einem Mitgliede der blaſenden Partie und nie der Violine anvertraut. Sollte es nicht aus dem Grunde geſchehen ſeyn, weil die Violine, in den Händen eines Virtuoſen, jeden Sänger vernichtet? Ich habe viele Amenaiden, deutſche wie italieniſche, gehört, und darunter einige von großem Talente. Wenn nun die fatale Arie kam, ſo wurde die herrlichſte Stimme, die anmuthigſten und fließendſten Rouladen von den erſten Bogenſtrichen eines Lafont oder Böhm verdunkelt. Die Mitwirkung einer Flöte, eines Clarinett's, einer Bratſche oder eines Violoncells iſt der Stimme bei Weitem nicht ſo ſchädlich; ſie kann ihr ſogar von großem Vortheile ſeyn. Ebenſo räumte Mozart unabänderlich den Blasinſtrumenten vorzugsweiſe die Soli ein, welche er in ſeine Symphonieen und Ouverturen vermiſchte. Das iſt ganz natürlich. Das Quartett bildet die Grundlage des Orcheſters, und folglich hebt ſich das Solo als ſolches weit beſſer hervor, wenn es einem epiſodiſchen Inſtrumente anvertraut iſt.

Mozart, der ſtets auf alle Erfindungen und Vervollkommnungen Bedacht nahm, welche das Inſtrumental-Colorit mit einer neuen Schattirung bereichern konnten (man denke nur an die Baſſethörner in ſeinen beiden letzten Opern und im Requiem), verfolgte ſeine Entdeckungen auch rückwärts und zog einige wohlklingende Inſtrumente aus ihrer ungerechten Vergeſſenheit. Mozart ließ die Poſaunen wieder erſtehen. Kommt einer ſeiner Anſprüche auf Ruhm dieſem gleich? Muſiker aller Nationen und aller Schulen, geht und errichtet mit eigenen Händen Dem eine Statue, welcher euch die Poſaune geſchenkt hat. Was würden wir heut' zu Tage ohne Poſaune machen? Leider blieb aber das Uebel in ihrem Gefolge nicht aus. Der Reſtaurator dieſes Inſtrumentes des Mittelalters hatte es in einigen Scenen ſeiner Opern, in der Ouverture zur Zauberflöte und im Requiem angewendet. Der

Erfolg war überraſchend, und weil ein zweimaliges Anbringen dieſen Effect machte, ſo glaubte man noch mehr zu Wege zu bringen als **Mozart**, wenn man die Doſis verſtärke. Weil in einer Scene des *Don Giovanni* und in dem Requiem die Poſaunen gleich denen des Weltgerichts erklangen, ſo mußten die durch eine ganze Partitur wirkenden Poſaunen, wenigſtens die Mauern von Jericho, einſtürzen. Das war aber nicht der Fall; kein Stein rührte ſich; dagegen ermüdeten unſere Componiſten das Ohr durch ein Effectmittel, das, mäßig und namentlich zu rechter Zeit angewendet, wie es Mozart that, ſtets ſeine Macht bewahrt hätte. Mit ſolchen Hilfsmitteln konnte Mozart ſeine Begleitung ſo viel er wollte vervielfältigen und alle mögliche Formen erſchöpfen, von der Nacktheit des manchmal ſo kräftigen Uniſono an bis zu dem blendenden Prachtaufwande der vier concertirenden Stimmen; von dem natürlichen Accorde, voll angeſchlagen oder in Arpeggien gebrochen, bis zu dem buchſtäblichen auf eine Viertelspauſe gehaltenen Kanon. Und wenn man alle dieſe Formen prüft, ſo wird man immer einen ausgeſuchten Geſchmack und eine tiefe Berechnung finden; man wird nicht Einen treffen, welcher nicht den Vocalgeſang in das angenehmſte Gewand kleidete und zu dem Drama den getreueſten Commentar lieferte, den man hätte auswählen können, um die Melodie damit auszuſtatten und die Situation zu verſinnlichen.

Heutigen Tages, nachdem das Material und die Haupteinrichtungen dieſes Orcheſters Gemeingut der Muſik geworden ſind, haben Mozart's Werke aufgehört, unter mehreren

Puncten, welche wir angedeutet haben, Originale zu ſeyn. Einige ſeiner Nachahmer ſtehen ihm hinſichtlich des Reichthums der Inſtrumentation und der Kenntniß der akuſtiſchen Tonmalerei gleich: eine große Anzahl hat ihn noch überboten und iſt über das Ziel hinausgekommen, ſtatt es zu erreichen. Wenige der jetzigen Meiſter, und zwar nur die großen unter denſelben, haben die negative Seite der Mozart'ſchen Inſtrumentation ſtudirt, wir meinen damit die gelehrte und tief berechnete Einfachheit, die in einigen Stücken ſeiner Opern herrſcht. Warum ſind ſo viele Accorde da, denen einer oder mehrere Intervalle fehlen; ſo viele Stimmen die feiern; ſo viele leere Colonnen und andere die ſo wenig ausgefüllt ſind? Man befrage die Italiener darüber, die Schiedsrichter in Sachen des melodiſchen Geſchmacks und des Wohlklangs. Ihre Schule lehrte, daß das Schwierigſte bei der Begleitung das wäre, zu wiſſen, nicht was man Alles im Orcheſter anbringen, ſondern das, was man weglaſſen könne. Mozart, der kühnſte unter den Fugiſten, der vollendetſte und glänzendſte Inſtrumentiſt, war von dieſer Wahrheit ſo durchdrungen, daß er das Orcheſter häufig auf eine Guitarre-Begleitung beſchränkte. Man hätte glauben können, er accompagnire nach dem Gehöre, wie einer der die Muſik nicht erlernt hat. Hie und da ein kleiner Strich von zwei Noten; ein Ton der ſich in den Blasinſtrumenten fortpflanzt, Pauſen, ſo viel wie Nichts, und die Bezauberung hat ihren höchſten Grad erreicht und der Effect dringt einem durch Mark und Bein. Um nicht die Beiſpiele unnöthig zu vermehren, berufe ich mich auf das Fragment der Regiſter-Arie, das ich anderwärts citirt habe.

Ehre dem Ehre gebührt! Derjenige unter den gegenwärtigen Meiſtern, der in ſeinen Accompagnements am beſten dieſe anbetungswürdige Anmuth und wundervolle Einfachheit hervorgebracht hat, iſt Giacomo Roſſini. Wie ſehr hat er nicht immer, wie ſein Vorbild, die Grenzen reſpectirt, welche in dem muſikaliſchen Drama die poetiſche Nachahmung von der pittoresken oder interpretativen Nachahmung, den Vocalgeſang von dem Orcheſter getrennt. Die Stimme ſoll nicht wie ein Inſtrument ſingen. Stimmen, die ganz mit kleinen Figuren in Sechszehnteln und Zweiunddreißigſteln eingefaßt ſind, mit gebundenen oder punktirten Arpeggien. Staccato's u. ſ. w. können ihren Werth und ihre Bedeutung im Orcheſter haben; wenn man ſie aber einem Sänger zumuthet, ſo verändern dieſe Dinge die Reinheit der Vocalmelodie und zerſtören deren dramatiſchen Ausdruck; ſie werden widerſinnig und verfallen in das, was wir Formalismus nennen.

Dadurch, daß die Muſik Mozart's einige der Kennzeichen verloren hat, die ſie im achtzehnten Jahrhunderte völlig neu machten, ſcheint ſie dennoch nichts verloren zu haben. Seine Meiſterwerke halten ſich ſiegreich gegen die Nachahmung im Ganzen und das Plagiat im Einzelnen, die ſich ſeit fünfzig Jahren an dieſelben knüpfen. Man ahmt wohl die äußere Form oder den Umriß nach; aber man ahmt keinen univerſalen Geiſt und keine Wiſſenſchaft eines univerſalen Styls nach. Das iſt der Grund, warum Don Juan, das Requiem, die Ouverturen, die Symphonieen, die Quintett's und Quartett's Mozart's, noch wie in den erſten Tagen gegen alle Productionen alter und moderner Muſik abſtechen.

Wir müſſen aber der Wahrheit die Ehre geben und ſagen, daß die dramatiſchen Arbeiten Mozart's nicht frei von Fehlern ſind. Mit Ausnahme eines einzigen Werkes findet man ſchwache Stücke, triviale oder ſelbſt mit den Worten nicht übereinſtimmende Melodieen darin. Aber, was iſt Schuld daran? Er mußte leben, und um dieß zu können, mußte dem Zeitgeſchmack ein Opfer gebracht werden. Niemand gehorchte weniger als Mozart dieſer Nothwendigkeit; Niemand beklagte ſich mehr darüber als er. Er beklagte ſich noch auf ſeinem Todbette darüber; die Ehre zufälliger Weiſe ein Muſiker nach der Mode geweſen zu ſeyn, quälte ſein Gewiſſen wie eine Todſünde, und er hatte doch dieſe Schuld ſo wenig auf ſich geladen.

In der Inſtrumentalmuſik befreite ſich Mozart gänzlich von einem Joche, das ihm ſo unerträglich war. In ihr trifft man keine Beimiſchung, keine Spur eines vorübergehenden Geſchmacks, keine veraltete Note; in Allen findet ſich der ungeheure Schwung, der nie matt wird, Gedanken, welchen unabänderlich das Siegel einer unvergänglichen Diſtinction und Eleganz aufgedrückt iſt; wundervolle Arbeiten. Es handelt ſich von den Werken, welche von 1784 bis 1791 componirt worden ſind. Wann wir einzeln die Symphonieen, die Quintett's und Quartett's zu prüfen haben werden, ſo werden wir ſehen, welche Schranken Mozart zwiſchen dieſen drei Gattungen aufgeſtellt hat.

Das ſind, ſo viel mir möglich war, in einer einfachen techniſchen Analyſe anzudeuten, einige der Hauptmerkmale von Mozart's Styl, Merkmale, welche ſich in zwei Worten ausdrücken laſſen: Allgemeinheit und Ueberlegenheit. Mit dieſen Attributen wurde die Muſik endlich Alles, was ſie werden konnte und was ſie zuvor noch nie geweſen war: eine Poeſie aller Zeiten und aller Orte, eine vollſtändige und abſolute Poeſie, die nicht den Menſchen entzweit, um ihn ſich zu unterwerfen, ſondern die ihn durch das Ganze ihrer Leiſtungsfähigkeiten, durch den Geiſt und die Sinne, das Herz und die Einbildungskraft beherrſcht; ein materieller Genuß, der bis in den Grund aller Sympathieen der Seele dringt und ſeinen geheimnißvollſten Inſtincten antwortet; die Sprache des Herzens, die, ich weiß nicht welches harmoniſche Gefühl der Geſetze der Welt in uns erweckt, das unausgeſprochene Wort, das man allein noch hört, in ſeinen hohen pſychologiſchen Regionen, wenn die ſpeculative Vernunft und die Erfahrung zum Schweigen gebracht ſind.

Aus demſelben Grunde, aus welchem Mozart's Muſik univerſal iſt, ſowohl hinſichtlich der menſchlichen Organiſation als in Beziehung der Epochen der Kunſt, von der ſie hiſtoriſch und äſthetiſch den verſchiedenartigen Genius und die vielfachen Tendenzen in ſich ſchließt, gehörte dieſe Muſik nie einer beſondern Epoche an. So lange Mozart lebte, waren die berühmteſten und beliebteſten Componiſten Europa's Haydn, Gluck und einige andere italieniſche Meiſter. Nach ihm ſehen wir die Oper beherrſchen: Paiſiello, Cimaroſa, Fioravanti, Winter, Paer, Simon Meyer, Cherubini, Spontini, Roſſini, Weber, Bellini, Meyerbeer, von vielen anderen gar nicht zu ſprechen; und in der Inſtrumentalmuſik Beethoven.

Mozart war nie der Liebling irgend eines Publicums und wird es auch nie ſeyn. Ein Publicum iſt deutſch, franzöſiſch oder italieniſch; man iſt immer aus ſeinem Lande und wenn's hoch kommt, aus ſeinem Jahrhundert. Darum theilen ſich auch die Sympathieen der Maſſen immer zwiſchen den nationalen Meiſtern und den Häuptern der Schulen der Gleichzeit. Nie vermag die claſſiſchſte, aber in einem andern Geiſte componirte Muſik als unſere Zeit es verlangt, die großen Haufen der Zuhörer ſo zu erregen, wie eine Muſik die ihre Nationalität oder ihre Epoche abſpiegelt, ebenſo wie nie, weder die Griechen, noch die Römer, noch Shakeſpeare, noch Calderon, noch Molière, noch Racine für den großen Haufen der Leſer die Anziehungskraft jener von der Wirklichkeit ſtrotzenden Bücher haben werden, wie man von den Büchern behauptet, die Jeder von uns aus dem Herzen und dem Kopfe geſchrieben hätte, wenn Jeder von uns zu ſchreiben verſtünde. Jedermann iſt aus ſeiner Zeit, ich wiederhole es, mit Ausnahme derer, die ihre Zeit gemacht haben. Die Greiſe, die Nichts mehr empfinden, ziehen häufig die alte Muſik vor, welche ſie empfunden zu haben ſich erinnern. Es tritt bei ihnen eine Art von Täuſchung ein; ſie verwechſeln das Herz mit dem Gedächtniſſe. Wenn ſelbſt die aufgeklärteſten Muſikfreunde, wenn ſelbſt die verſtändigſten Componiſten ſich nicht ganz gegen die Einflüſſe des Zeitgeſchmacks, des ſchlechteſten ſogar ganz verwahren können; wenn dieſe Einflüſſe gewaltſam in die Arbeiten dieſer und in den Geſchmack jener eindringen, wie ſollte dann das Publicum davon unberührt bleiben, das keine Mittel hat, ſie von ſich abzuhalten, noch ein Intereſſe, es zu thun.

Es iſt klar, daß nach dem Charakter, den wir in Mozart's Meiſterwerken erkannt haben, dieſen alle Bedingungen der Popularität ehemals noch mehr als heut' zu Tage fehlen mußten; allein vermöge einer Ausgleichung, die nicht weniger natürlich als dieſe Popularität ſelbſt iſt, wurde Mozart in der Meinung der Muſiker bis auf dieſe Stunde immer größer. Er figurirt gewöhnlich in zweiter Linie auf dem muſikaliſchen Repertoir Europa's; dagegen hält er ſich darauf trotz aller Umwälzungen im modernen Geſchmacke, ſo daß er, obgleich ſtets in den Augen der Menge, durch die herrſchende Mode verdunkelt, immer anmuthiger und auserleſener erſcheint, als die Mode die vorübergeht.

Dieſes *Crescendo* des Ruhmes, das nun ſchon ſeit einem Jahrhunderte anhält, läßt vorausſetzen, daß Mozart's Ruf mit einem *Piano* anfing. Und in der That, die vielen Componiſten, die viel höher in der Achtung der Zeitgenoſſen ſtanden, wie er, die kalte Aufnahme ſeiner Opern in Wien, das ſeinen Don Juan zurückwies, welchen Europa gar nicht kannte, weil er Jahre lang innerhalb der Grenzen Deutſchland's und Böhmen's, gleich einer von der Douane confiſcirten verbotenen Waare zurückgehalten wurde; ferner die traurigen Auskunftsmittel, zu denen unſer Heros ſeine Zuflucht nehmen mußte, um leben zu können; alles dieß beweiſ't, wie ſehr er trotz ſeiner Berühmtheit, die er bereits genoß, mißkannt war, und welche er dem Tadel ſeiner Läſterer wenigſtens ebenſo als den Huldigungen ſeiner Feinde verdankte. Im Hinblick auf dieſen Umſtand werden meine Leſer mit einigem Erſtaunen, in das ſich ein gewiſſer Stolz miſchen dürfte, auf den Abſtand zwiſchen einem Publicum von ehemals und von heute blicken. Alle Hauptmeiſterwerke der lyriſchen Scene, welche unſer Jahrhundert hervorgebracht hat, ſind ſogleich und einſtimmig in Europa mit Beifall aufgenommen worden; die Gerechtigkeit, welche das Publicum den Autoren ſchuldet, ließ nie länger als über die erſten Vorſtellungen hinaus auf ſich warten. Aus dieſer ſchnellen und allgemeinen Erkenntniß des Schönen wird man auf die Schwäche, die Ungewißheit und häufig auf das Lächerliche in den Urtheilen ſchließen, welche die Liebhaber des achtzehnten Jahrhunderts fällten; ferner auf die äſthetiſche Taubheit, von welcher ſie heimgeſucht geweſen zu ſeyn ſchienen, daß dieſe Dinge ſpurlos an ihnen vorübergingen, welche ſie in den ſiebenten Himmel hätten verſetzen ſollen. Mozart hatte wohl Recht ſie lange Ohren zu nennen. Ich ſage aber Nein; Mozart hatte Unrecht, gleich denen die jetzt auf dieſe Weiſe urtheilen. Die Liebhaber des vergangenen Jahrhunderts hatten keine längere Ohren wie wir, und ſie urtheilten ſo, wie wir es an ihrer Stelle gerade ebenſo gethan hätten. Zwiſchen ihnen und uns liegt nur der Unterſchied des Standpunctes. Unſerer geht von den Werken Mozart's ſelbſt aus, die unſere Ausgangspunkte in der Muſik bilden, und die ſich noch immer als der Haltpunkt zeigen, den noch Niemand bis jetzt überſchritten hat. Von da aus iſt es für uns leicht, alles Das richtig zu ſehen und zu urtheilen, was ſich dieſer Höhe naht, ohne zu ihr heraufzureichen; wir ſehen von Oben nach Unten, während die Muſikfreunde vor uns von Unten nach Oben, durch jenen Nebel ſahen, welchen ich durch Analyſiren des Eindrucks der contrapunctiſchen Muſik auf ein uncultivirtes Ohr zu definiren geſucht habe. Von 1780 bis 1791 ging der muſikaliſche Standpunct hinſichtlich der Werke für das Theater von den Werken eines Piccini, Sacchini, Martin, Paiſiello und höchſtens eines Gluck und Salieri aus. Wenn wir alſo gegen die Liebhaber des vergangenen Jahrhunderts gerecht ſeyn wollen, ſo müßten wir irgend eine dieſer Partituren vornehmen und ſie bis in das geringſte Detail herab und durch alle Beziehungen mit der Partitur des Don Juan vergleichen. Aus dieſem ebenſo intereſſanten als heut' zu Tage leichten Studium würde die Rechtfertigung der Zeitgenoſſen Mozart's hervorgehen, und unſer Erſtaunen, das ſich einem andern Gegenſtande zuwenden würde, wäre nichts weiter als eine tiefe Verehrung für das Prager Publicum. Wir würden finden, daß Mozart zu ſeiner Zeit die kühnſten Erwartungen und alle Gewohnheiten des Ohres irre machte; daß er ſeinen Zuhörern eine Menge wundervoller, verwickelter Gefühle einflößte, die man von der Bühne aus nicht gewohnt war; daß ſeine Melodie häufig ſonderbar und ſeine Harmonie äußerſt hart klingen mußte. Statt einen einzigen Hauptgeſang vorzuführen, warf er den Zuhörer in eine ausgedehnte Combination verſchiedenartig gezeichneter und abgemeſſener Stimmen, die in melodiſcher Wichtigkeit mit einander wetteiferten und die Accorde wie in einer Fuge mit mehreren Subjecten verwickelten. Dieß Alles ſetzte die erſten Zuhörer in Verwirrung und in ägyptiſche Finſterniß, in ein Labyrinth ohne leitenden Faden, in welchem die Aufmerkſamkeit ſich verlor, weil ſie nicht ſich zu vertheilen gelernt hatte. So vielfache Formen mußten unzuſammenhängend, antieuphoniſch, unerträglich klingen, weil ſie nicht weiter als bis zu dem materiellen Organ und nicht bis zum Geiſte drangen, welcher ſie nach ihren gegenſeitigen Beziehungen geordnet und der durch die unendliche Mannichfaltigkeit der Einzelnheiten hindurch die erhabene Einheit des Enſembles erfaßt hätte. Man ſah den Wald vor lauter Bäumen nicht. Aber nicht allein für die große Maſſe des Publicums mußte Mozart in vielen ſeiner Compoſitionen unverſtändlich ſeyn, ſondern viele Männer, welche die Tonſetzkunſt verſtanden, hielten ſich ſowohl auf die Autorität ihrer Bücher, als wie auf das Urtheil ihres Ohres hin, für berechtigt, ihn zu verdammen. Ich erinnere in dieſer Hinſicht an eine bekannte Anekdote. Haydn befand ſich eines Tages in Geſellſchaft von Kunſtgenoſſen, in der man von einer Oper ſprach, welche in Wien gegeben worden war. Alle Stimmen vereinigten ſich im Tadel gegen dieſelbe; man nannte ſie eine mit gelehrter Harmonie zu ſehr überladene, eine ſchwerfällige, ungleich ausgearbeitete, zu chaotiſche Muſik. Zu chaotiſch, man merke wohl: „Was meinen Sie, Vater Haydn?“ „Ich kann die Sache nicht entſcheiden; Alles, was ich weiß, iſt, daß Mozart der größte Componiſt auf der Welt iſt.“ Dieſe verurtheilte Oper hieß: ***Don Giovanni osia il Dissoluto punito.*** Ein andermal unternahm es Sarti ſchriftlich zu beweiſen, daß Mozart das Componiren nicht verſtehe. Vielleicht handelte er in gutem Glauben*). Endlich haben wir geſehen, daß man in Italien die Haydn gewidmeten Quartett's wegen der zahlloſen Fehler zurückwies, von denen das Original wimmelte. Dieſer Art war die Stellung der Zeitgenoſſen den hervorragendſten Werken des Reformators der Kunſt gegenüber. Man braucht alſo nicht weiter nachzufragen, ob ſie, wie wir, eine Sprache verſtanden, die uns von Kindheit an geläufig iſt, und die für ſie unerhört war, ſondern ob ſie ihre eigene Sprache ebenſo gut verſtanden, wie wir die unſrige; ob die Componiſten, wenn ſie nach dem Geſchmacke und dem Verſtandsvermögen von damals arbeiteten, ebenſo gewürdigt wurden, wie die, welche nach dem heutigen Geſchmacke und Verſtändnißvermögen arbeiten. Eine ſo geſtellte Frage kann man auf die beſtimmteſte Weiſe mit Ja beantworten. Ja gewiß, Haydn, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, Martin und Paiſiello wurden ebenſo von ihrer Zeit gewürdigt, gut gefunden, bewundert und gerühmt, wie ihre berühmteſten Nachfolger in unſeren Tagen; ebenſo wurden ſie auch ſogleich von ihrem Publicum begriffen. Die Gewohnheit ſpielt in der Muſik eine große Rolle, wir müſſen es zugeben. Sie dient den Unwiſſenden ſtatt des Verſtehens und ſie iſt in gewiſſen Fällen ein ſicherer Führer als ſelbſt das Verſtehen, weil man mit Wahr-

---

*) Der Wahrheit zu Ehren muß ich zugeſtehen, daß eine der Ausſtellungen Sarti's nur zu gegründet iſt, ohne jedoch die Entſcheidung auf mich zu nehmen, ob dieſer Tadel Mozart oder die Herausgeber trifft. Sie bezieht ſich auf die Introduction des Quartetts aus C Adagio $^{3}/_{4}$. Vielleicht gibt es keinen Violiniſten, der, wenn er auf der erſten Violine das H im zweiten Tacte gegriffen hat, nicht glaubte, daß die Mitſpielenden oder er ſelbſt falſch ſpiele; aber dieſer Mißton liegt in der Compoſition, und kommt in einem andern Tone auf einem G im neunten Tacte wieder vor. Das iſt was man eine relatio non harmonica, auf deutſch einen Querſtand nennt. Die Paſſage hat Veranlaſſung zu ſehr gelehrten Streitigkeiten gegeben und man hat unter Andern in der Leipziger muſikaliſchen Zeitung eine lange Abhandlung veröffentlicht, um Sarti zu widerlegen (man hat ihm in der That an anderen Puncten Unwiſſenheit oder Unredlichkeit nachgewieſen) und namentlich zu beweiſen, daß das fragliche Verhältniß unter die erlaubten Querſtände gehöre. Es mag ſeyn; allein erlaubt oder nicht, ſo iſt ſo viel gewiß, daß er Jedermann weh thut, und daß er, trotz der gelehrten Artikel, welche ihm dem Ohre gegenüber Recht geben, nicht ſchöner klingt. Endlich, erſt ganz neuerdings, hat Herr Fetis den Fehler dadurch, daß er ihn verbeſſerte, erwieſen, und ich vermag nicht zu ſagen, mit welchem Intereſſe und welcher Bewunderung ich meine Augen auf ſeine Verbeſſerung richtete, welche ſo einfach und evident iſt, daß man nur erſtaunen muß, ſie nicht vor ihm ebenfalls gemacht zu haben. Man braucht nur die beiden verletzenden Noten, das H und das G auf dem dritten Tempo des Tactes, ſtatt auf dem zweiten, wie es geſchrieben ſteht, zu nehmen; dadurch verſchwindet nicht allein das falſche Verhältniß um einer ſehr angenehmen Harmonie Platz zu machen,

---

ſondern ſelbſt die Anlage der Nachahmung wird dadurch correcter. Ich ſpiele nunmehr die Introduction des Quartetts aus C immer auf dieſe Weiſe, das nun von Anfang bis zu Ende bewundernswerth und erhaben iſt, Dank ſey es der glücklichen Verbeſſerung des Herrn Fetis, der ſehr wahrſcheinlich Nichts als den urſprünglichen Text Mozart's wieder hergeſtellt hat.

heit ſagen kann, daß Mozart heut' zu Tage von den Unwiſſenden beſſer verſtanden wird als von den Gelehrten des vorigen Jahrhunderts.

Unter allen Fürſten in der Muſik, von Josquin an bis auf Paleſtrina, hatte Mozart allein das Unglück mit ſeiner Epoche und ſeinen Richtern in fortwährendem Streite zu liegen. Dieſes Unglück war ſein Geſchick, und dieſes Geſchick, welches den Menſchen zu Boden drückte, führte den Künſtler dahin, daß er Punct für Punct die Inſtructionen der Vorſehung ausführte, deren Inhalt wir zu Anfang dieſes Capitels auseinander geſetzt haben.

Ein Umſtand, den man durchaus nicht außer Acht laſſen darf, und der am Leichteſten zu erweiſen iſt, iſt der, daß kein Componiſt weniger frei in der Auswahl ſeiner Arbeiten handeln konnte, als Mozart. Wir kennen ſeine Vorliebe für die Werke der Bühne und darin ſtimmte ſein Geſchmack vollkommen mit ſeinen Intereſſen überein. Die Exiſtenz eines dramatiſchen Componiſten in der Mode war im achtzehnten Jahrhunderte glücklich und glänzend, obgleich ſeine Einnahmen ſich weniger als heut' zu Tage dem Gehalte der Sänger näherten und die Tyrannei einer Prima-Donna oder eines Primo-Uomo mehr auf ihm laſtete. Dagegen überlebten ſich die Opern ſchneller, wurden in größerer Anzahl und mit weniger Aufwand fabricirt; die Berühmtheit erwarb ſich auf eine viel wohlfeilere Art. Hatte ein Maeſtro in Neapel, Rom, Mailand oder Venedig einen Erfolg gewonnen, ſo kamen ihm die Beſtellungen von allen Seiten zu; das Ausland berief ihn; er konnte wählen, wie es ihm und ſeiner

Laune zuſagte und arbeiten ſo viel es ſeine Kräfte erlaubten. Wollte er ſich irgendwo niederlaſſen, eine ehrenvolle und einträgliche Stelle annehmen, ſo konnte er unter den muſikliebenden Höfen Deutſchland's wählen, die ihm um die Wette die Directionen ihrer Capellen und Theater anboten. Hundert und mehr Opern konnten leicht die Spuren einer ſolchen Laufbahn bezeichnen, die Kirchenmuſik und die im Opernſtyle geſchriebene Concert- und Kammermuſik gar nicht gezählt. Mozart bemühte ſich lange um eine ſolche Stelle, er, der eben ſo raſch Opern zu componiren im Stande war, als ſeine Mitbrüder in Italien, und ſie dabei ebenſo gut machte als manches Meiſterwerk aus unſeren Tagen, das ſeinen Autor mehrere Jahre Arbeit gekoſtet hatte. Mozart fehlte es aber als dramatiſchem Componiſten an Arbeit. Während der zwölf Jahre, die er in Wien verlebte, wurden nur drei Stücke für das kaiſerliche Theater bei ihm beſtellt: die Entführung, die *Nozze di Figaro* und *Cosi fan Tutte*. Was das erſte Werk anbelangte, ſo konnte man nicht wohl einen Andern als einen Deutſchen damit beauftragen, weil es darum ſich handelte, eine nationale Oper zu gründen; was die beiden anderen Libretti betrifft, ſo darf man wohl glauben, daß wenige italieniſche Meiſter ſie gewollt hätten. Das Ausland zeigte ihm dieſelbe Gleichgiltigkeit. Italien, welches das Kind adoptirt hatte, verleugnete den Mann; kein *Impressario* würdigte den Componiſten des *Idomeneo* einer Unterhandlung. Frankreich hatte ſelbſt den Namen Mozart vergeſſen. In Deutſchland hatte dieſer Name zwar einigen Klang; allein die Unternehmer der eingeborenen Geſellſchaften ſcheinen ebenſo wenig daran gedacht zu haben, daß es von Nutzen ſeyn könne, den Componiſten von Belmonte und Conſtanze zu verwenden. Nicht Einer machte ihm bis zum Jahre 1791 einen Vorſchlag. Mit Ausnahme von Wien, wo er lebte, beſtellte nur eine Provinzial-Hauptſtadt zwei Opern für ihr italieniſches Theater.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß wenn Mozart von ſeinem Publicum beſſer verſtanden worden wäre, er ſich ausſchließlich einer Gattung von Arbeiten, der glänzendſten und einträglichſten von allen zugewendet hätte, für welche er ebenſo großen Beruf als Luſt in ſich verſpürte. Er hätte nur Opern gemacht und hätte keine Zeit gefunden, etwas Anderes zu ſchaffen. Aber durch die Compoſition eines Libretto alle zwei Jahre würde er kaum das tägliche Brod verdient haben. Man weiß ja, welche Honorare ihm ſeine beſten dramatiſchen Werke eintrugen. Don Juan brachte ihm hundert Ducaten ein, und die Zauberflöte gar nichts, wenn wir Herrn v. Niſſen Glauben ſchenken wollen. Weil Mozart keine Stelle und kein feſtes Einkommen außer einem kaiſerlichen Almoſen von achthundert Gulden hatte, mußte er ſich nach den Umſtänden richten, dem Publicum im Einzelnen dienen, weil es ihm in der Maſſe verſagt war; er mußte Kunden aller Art ſuchen und ſich zu allen Dingen herbeilaſſen, bei welchen man zu einem Manne ſeines Gewerbes ſeine Zuflucht nimmt. Seine Verhältniſſe zu dem Publicum machten ihn den Künſtlern des Mittelalters gleich, die gewiſſermaßen Arbeiter in Malerei, Bildhauerei und Muſik wie die Schreiner und Maurer zünftig waren. Wie dieſe, hielt er ſeinen

Laden, in welchem Compoſitionen, Spiel und Unterricht feil waren. Es fehlte Nichts als der Aushängeſchild: Hier werden alle Sorten muſikaliſcher Waaren von beſter Qualität und um feſten Preis gefertigt und verkauft. Namentlich der letzte Punct zog Kunden in Menge herbei. Meiſter! ich brauche deutſche Lieder für meine Tochter, die Worte dazu habe ich bei mir. — Ich möchte gern eine italieniſche Arie mit obligatem Contrebaß für meine Frau. — Und ich möchte für meine Schwadron gern einige Trompeterſtückchen und Signale. — Ich möchte aber ein hübſches Stückchen aus F Minore, ich liebe dieſe Tonart gar ſehr, für eine Spieluhr. Doch bitte ich um den billigſten Preis. — He, Meiſter Wolfgang! ein halb Dutzend Menuetts, ebenſo viele Contretänze und Ländler; es hat aber Eile, denn ſie ſind für den nächſten Ball beſtimmt, der bei dem Fürſten X. ſtattfindet. — Mein Anliegen iſt noch viel dringender: ich gebe morgen einen muſikaliſchen Abend, es iſt mein Namenstag. Bringen Sie Ihr Beſtes mit, ich laſſe es an Nichts fehlen: Sie erhalten fünf Ducaten und das Nachteſſen! — Nun, mein Lieber, wie ſteht es mit dem Flötentrio, das ich bei Ihnen ſchon voriges Jahr beſtellt und den Preis voraus bezahlt habe. (Dieſer Kunde log, wie wir ſpäter ſehen werden.) — Und die Cantate, Bruder, die wir bei unſerm Maurerfeſte ſingen wollen, haſt Du daran gedacht? Es findet übermorgen ſtatt. — Ein letzter Kunde erſcheint ſorgfältig in ſeinen Mantel gehüllt auf der Schwelle des Ladens. Ich handle nicht, ich kann warten. Ich brauche eine Todtenmeſſe; für wen werden Sie bald erfahren, ohne daß ich es Ihnen zu ſagen brauche. — Und allen dieſen Leuten erwiderte Mozart, den einen: Mein Herr oder meine Dame, ich ſtehe zu Ihren Befehlen; den andern: ich werde mein Möglichſtes thun Ihnen zu dienen; dieſen: Ihre Beſtellung liegt bereit; jenem: haben Sie gefälligſt noch Geduld. Die Leſer werden ſich erinnern, daß außer den Beſtellungen, welche Geld eintrugen, Mozart eine Menge Dinge für ſeine Freunde und Cameraden machte, wofür er nie Etwas annehmen wollte, und die ſich ſelbſt ein Gewiſſen daraus gemacht haben würden, ihn anders als durch ein „ſchön' Dank" zu bezahlen. Seine Schüler, ſowie ſeine Kunden theilten ſich in zwei Claſſen, eine zahlende und nicht bezahlende, je nachdem ſie die Muſik aus Liebhaberei oder gewerbmäßig trieben. Zu den einen ging er; die anderen kamen zu ihm. Für die Schüler in der Compoſition brauchte er Beiſpiele; für die Schüler auf dem Piano Stücke mit ſtufenweiſe ſich mehrenden Schwierigkeiten. Das machte weitere Geſchäfte. Mit all' dieſen Auskunftsmitteln verband Mozart noch eine andere, ſeiner würdigere Einnahmsquelle; nämlich öffentliche Concerte, muſikaliſche Abende in den Geſellſchaften des hohen Adels und Akademieen auf Subſcription, wie man ſich ehemals auszudrücken pflegte, zu geben. Wir wiſſen nicht, wie hoch ſich der Betrag dieſer Einnahmsquellen belief, aber ſo viel geht daraus hervor, daß Mozart ſich eine ungeheure Arbeit dadurch auflud. Er gehörte nicht unter die Künſtler, welche ſechs Monate im Jahre damit hinbringen, ein Stück zu ſtudiren und die ſechs anderen, es zu ſpielen.

In dieſen Concerten mußte Alles von ihm und neu ſeyn; ein treffliches Mittel das Publicum vor Ueberſättigung des Talentes eines Künſtlers zu bewahren, den man oft zu hören Gelegenheit hat, obgleich es, wie man zugeben wird, etwas ſchwierig in der Anwendung iſt.

Der Umſtand, daß der größte Kirchen-, Theater- und Kammer-Componiſt genöthigt war, nach Marken Unterricht zu ertheilen, Kindern die Tonleiter zu lehren, für feſtliche oder ländliche Bälle zu arbeiten, krumenweiſe ſein tägliches Brod zu ſammeln, iſt ſicher der außerordentlichſte und auffallendſte in ſeiner Biographie. Wer ſieht aber nicht auf den erſten Blick, wie ſehr dieſe Bedingungen, um leben zu können, die einem Manne wie er ſo eigenthümlich und wieder ſo fremd waren, und in welchen er ſelbſt nur die Wirkung einer bedauerungswürdigen Nothwendigkeit ſah, die Entwickelung ſeines univerſalen Genius begünſtigten und ganz gerade auf das Ziel ſeiner Miſſion zuführten!

Auf die Weiſe erklärt ſich uns, mit Beiziehung anderer biographiſcher Einzelnheiten, der Hauptkatalog Mozart's, dieſes außerordentliche Document, in dem das Wunder der Quantität dem der Qualität den Rang ſtreitig macht, und von dem wir hier eine nach Stoffen geordnete gedrängte Ueberſicht geben.

I. Kirchenmuſik.

Meſſen, Litaneien, Offertorien, Motetten, Pſalme, heilige Cantaten und ein Requiem, im Ganzen 36 Werke.

II. Oratorien.

Gerber zählt deren drei auf; nennt aber nur Davidde penitente.

III. Theatermuſik.

15 oder 16 Opern, ernſte, komiſche und romantiſche; zwei Serenaden und ein dramatiſches Schäferſpiel; mehrere Ballet's, Pantomimen, Zwiſchenacte, Intermezzo's und einzelne Chöre. Unter dieſe Rubrik gehören noch 43 Arien, einzelne italieniſche Duett's und Terzett's mit Orcheſterbegleitung.

IV. Inſtrumentalmuſik mit großem Orcheſter.

33 Symphonieen und 15 Opern-Ouverturen.

V. Concertmuſik.

29 Concerte für das Pianoforte; 5 Violin-Concerte; 6 Concerte für das Waldhorn; 1 Concert für das Fagott und 1 Concert für das Clarinett. 41 Divertiſſements (concerti grassi) für das Orcheſter und Harmoniemuſik. Einige derſelben haben bis zu 16 Stimmen. Außerdem eine Menge Solo's und Variationen für das Piano mit und ohne Orcheſter; Concertante's für zwei Claviere; Solo's für die Violine, das Violoncelle, die Viola da gamba, die Flöte u. ſ. w.

VI. Kammermuſik.

10 Violin-Trio's, von denen nur eines gekannt iſt; 28 Quartett's und 8 Quintett's für die Violine; 23 Trio's, 5 Quartett's und eine Menge Sonaten und andere Piecen

zu zwei und vier Händen für das Clavier; zwei Quintett's, halb für Saiten- und halb für Blasinſtrumente; ein Quintett für die Harmonica mit Begleitung der Flöte, der Oboe, der Bratſche und des Violoncell's.

VII. Nicht dramatiſche Vocalmuſik.

16 drei- und vierſtimmige Kanon's, mehrere Cantaten und eine Sammlung italieniſcher und deutſcher Lieder, 30 an der Zahl, die bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen ſind.

VIII. Tanzmuſik.

Menuett's, Walzer, Ländler, Contretänze und Allemanden.

IX. Militairmuſik.

Märſche, Trompeterſtückchen und andere Piecen für Trompeten und Pauken für die Reiterei.

X. Serenaden-Muſik.

Ein Notturno, als Violinquartett arrangirt und ein muſikaliſcher Spaß, in welchem Mozart ſich darin gefiel, die Straßenmuſikanten nachzuahmen. Dieſes Stück iſt für zwei Violinen, eine Bratſche, zwei Hörner und einen Baß.

XI. Zum Unterrichte beſtimmte Muſik.

Solfeggien, leichte Sonaten und Sonatinen; Kanon's und einzelne Fugen; Studien und Uebungen des Contrapunctes; eine kurz gefaßte Generalbaß-Schule, die Mozart für eine Nichte des Abtes Stadler ſchrieb.

XII. Arrangirte Muſik.

Der Meſſias, Acys und Galathea, Cäcilia und das Alexandersfeſt, ſämmtlich Werke von Händel.

Eine ſehr große Anzahl dieſer Compoſitionen iſt noch nicht veröffentlicht worden. Diejenigen, von welchen der Componiſt ſelbſt ein chronologiſches Regiſter mit Angabe ihres Stoffes führte, fangen erſt mit dem 9. Februar 1784 an nnd gehen bis zum 15. November 1791. Dieſer ſelbſt geſchriebene Katalog umfaßt 145 Nummern. Der übrige Theil ſchließt alles Das ein, was man bis jetzt veröffentlicht hat und Alles, was man in Manuſcripten von früheren Werken Mozart's, vom Jahre 1764 an, hatte ſammeln können. Nichts beweiſ't aber, daß dieſe Sammlung ſchon ganz vollſtändig iſt, und man hat ſogar allen Grund, das Gegentheil zu glauben, wie wir bald ſehen werden.

Außer den vollendeten Werken haben ſich in den hinterlaſſenen Papieren Mozart's verſchiedene Projecte und Fragmente von Werken aller Art, 95 an der Zahl, vorgefunden. Der Abt Stadler hat davon ein Inventarium, mit Erläuterungen und Bemerkungen begleitet, verfertigt. Das war die ganze Erbſchaft. Mit Inbegriff dieſer unvollendeten Werke würde ſich, nach Herrn v. Niſſen, als Totalſumme der Compoſitionen Mozart's die Zahl 800 und darüber ergeben. Wenn man nur die vollendeten Werke zählen wollte, ſo müßte man erſtens in Betracht ziehen, daß Mozart nicht immer die aus Gefälligkeit und unentgeldlich ſeinen Freunden gefertigten Stücke in den eigenhändigen

Katalog eintrug; zweitens, daß es ihm nie an Freunden, ſo wie an Gefälligkeit in dieſer Hinſicht fehlte; und drittens, daß viele dieſer Piecen nicht veröffentlicht und unbekannt in den Händen ihrer Beſitzer geblieben ſind; wodurch in Betracht der Wichtigkeit und des Umfangs einiger dieſer Fragmente, die von Herrn v. Niſſen angenommene Schätzung nicht nur erreicht, ſondern ſogar noch übertroffen würde. Unter den Werken, welche weder der eine noch der andere Theil des Katalogs aufführt, befinden ſich ſogar einige, von welchen wir im erſten Bande zu ſprechen Gelegenheit fanden. So finde ich zum Beiſpiel das Concertante nicht, welches Mozart 1784 für die Signora Strinaſacchi componirt hatte, noch die ſchönen Duo's für Violine und Bratſche, welche er für den kranken Michael Haydn gemacht und unter deſſen Namen dem Erzbiſchof von Salzburg überreicht hatte, und eben ſo wenig das gelehrte Quartett, die Fuge genannt, welches längſt veröffentlicht worden iſt. Auch treffe ich nirgends die Chöre und Zwiſchenacte, die zu dem Drama: König Thamos in Aegypten, componirt worden waren, welche Arbeit man in das Jahr 1783 wird datiren dürfen, und welche man den erhabenſten Schöpfungen Händel's und Gluck's gleichſtellt. Herr v. Niſſen ſagt uns, daß dieſe Muſik Kirchentexten angepaßt worden ſey, und daß man ſie noch in Prag bei feierlichem Gottesdienſte als Graduale und Offertorien executire. Endlich findet ſich ſelbſt das Requiem nicht in dem eigenhändigen Kataloge eingetragen. Neue, bis jetzt ganz unbekannt gebliebene Werke ſcheinen ganz neuerdings entdeckt worden zu ſeyn. Die Leipziger Zeitung hat unter Anderm von einer Oper von Mozart *La Villanella rapita* (das geraubte Landmädchen) geſprochen, die ihm nie zuvor Jemand zuerkannt hatte. In dem eigenhändigen Kataloge ſteht nur unter'm November 1785 ein Quartett für die Oper *La Villanella rapita* eingetragen. Aber ob dieß eine zur Arbeit eines andern Meiſters hinzugefügte Piece iſt, was als ſehr wahrſcheinlich erſcheint, oder ob ſie einer nicht erſchienenen Partitur Mozart's hinzugefügt wurde, oder ob es ein Fragment einer ſeiner nicht vollendeten Opern iſt, von denen Gerber ſpricht, ohne aber deren Titel zu bezeichnen, vermag ich nicht zu entſcheiden*).

---

*) Eine dieſer Opern, ***Zaide***, iſt ganz vor Kurzem veröffentlicht worden. Herr André in Offenbach hatte die Partitur mit den anderen von Mozart hinterlaſſenen Manuſcripten gekauft, wie er es ſelbſt in ſeiner Vorrede zur ***Zaide*** ſagt. Er fügt weiter hinzu, daß all' ſeine Nachforſchungen, herauszubringen, zu welcher Zeit dieſe Oper geſchrieben worden, wer der Verfaſſer des Textes ſey, u. ſ. w. u. ſ. w. ganz vergeblich geweſen ſeyen. Er meint, das Werk ſey mit Ausnahme der Ouverture und des letzten Finale's, welche beide fehlen, vollendet geweſen, welches André, durch eine Ouverture und ein Finale nach ſeiner Art ergänzt hat, damit Nichts fehle. Das iſt in der That wunderbar. Wie kam es aber, daß Herr André in Offenbach, der ſeit dem Jahre 1799 Beſitzer einer nicht veröffentlichten und gänzlich unbekannten Oper Mozart's geweſen iſt, mit deren Herausgabe bis zum Jahre 1838 gewartet hat? Das findet Herr André nicht für gut uns mitzutheilen.

Zaide zählt im Clavierauszuge 117 Seiten und 16 Muſiknummern, die Ouverture und das Finale des Herrn André nicht mit inbegriffen. Was den Text betrifft, ſo fehlte dieſer Anfangs ganz, weil das Buch, wenn je eines verhan-

Dieſer Art iſt der Katalog der Werke Mozart's beſchaffen, und er erwartet noch ſeine Vervollſtändigung. Man meſſe das Leben des Muſikers mit dieſem rieſenhaften Documente. Achthundert Compoſitionen, von denen einige Hefte von 600 Seiten füllen, und welche nur für eine Nummer zählen! Ziehen wir von dieſer Totalſumme die Verſuche der Kindheit, die Arbeiten der erſten Jugend, die vernachläſſigten und mittelmäßigen Producte ab, ſo bleibt doch zur Ausfüllung der 12 Rubriken des Katalogs eine Menge von Muſterwerken in allen Gattungen der Muſik; entweder eine gelehrte und gewiſſenhafte Arbeit bei der arrangirten Muſik; oder wenigſtens bei den untergeordneten Gattungen, das Verdienſt einer voll-

---

den war, ſich nicht vorfand, und weil außer der Abgabe eines Dialogs in Proſa auch viele Verſe unter den Vocalſtimmen fehlten. Man glaubte aber an den Fetzen des poetiſchen Textes zu erkennen, daß das Sujet der ***Zaide*** daſſelbe ſeyn müſſe, wie das in der Entführung. Auf dieſes hin ſchrieb ein Dichter Namens Carl Gollmick ein neues Drama nach dem Plane von Belmonte und Conſtanze, füllte die Lücken des poetiſchen Textes aus und verſah die Oper ***Zaide*** mit Allem, was ſie brauchte, um in Scene geſetzt werden zu können. Das war, wenigſtens dem Publicum gegenüber, eine überflüſſige Arbeit, wie mir ſcheint. Ich zweifle nicht daran, daß ***Zaide*** ein authentiſches Werk iſt, das aber aller Wahrſcheinlichkeit nach aus derſelben Zeit wie ***Sylla*** und ***La belle jardinière*** herſtammt, und heut' zu Tage keine Darſtellung zuläßt, obgleich es in zwei Hinſichten ſehr intereſſiren kann, ſowohl als hiſtoriſche, wie als biographiſche Studie. Es könnte zwar noch eine dritte Beziehung geben, aber dieſe kann nur Herrn André von Offenbach und ſeine Mitbrüder intereſſiren. Der Clavierauszug der ***Zaide***, die Niemand ſingen noch ſpielen will, koſtet den doppelten Preis, um den man den Clavierauszug des Don Juan kaufen kann.

kommenen Uebereinſtimmung mit ihren reſpectiven Beſtimmungen; denn ſelbſt bis auf den Ländler und das Wiegenlied herab trifft man Compoſitionen, welche Muſter ihrer Gattung ſind. Achthundert Werke in einem Leben von fünfunddreißig Jahren, von dem die erſten acht nicht zählen, von welchem die Reiſen zwei Drittheile in Anſpruch genommen und in die ſich auch noch die Geſchäfte des Unterrichts und die weltlichen Zerſtreuungen theilten; ein Leben, in welchem kaum mehr Raum übrig zu ſeyn ſchien, als ſelbſt der unermüdlichſte Menſch zu ſeiner Ruhe unumgänglich nothwendig hat! Statt dieſer Ruhe findet man aber eine ganze muſikaliſche Bibliothek, eine Univerſalbibliothek!

Wie ſoll man die materielle Möglichkeit dieſer wunderbaren Fruchtbarkeit mit der Lebensweiſe Mozart's, der nichts weniger als viel zu Hauſe war und mit ſeinen vielen verſchiedenartigen Beſchäftigungen in Einklang bringen. Die Morgen gehörten den Schülern; die Abende den Einladungen, dem Theater, den Concerten und Geſellſchaften von Freunden. Für die Compoſition blieben demnach nur die früheſten Morgenſtunden und die Nacht. Mozart ſtand ſehr frühzeitig auf und doch arbeitete er aus Gewohnheit und mit beſonderer Vorliebe Nachts, wenigſtens ſah man ihn zu dieſer Zeit am Häufigſten an ſeinem Schreibtiſche oder an ſeinem Piano. Wie Schiller, ſo fand auch unſer Heros, daß die äußere Ruhe, die Einſamkeit, das Verſchwinden der ſichtbaren Welt und der Zuſtand nervöſer Begeiſterung, welche das Entbehren des Schlafs hervorbringt, mächtige Behikel für die Inſpiration ſeyen. Er wendete überdieß, wie der Dichter andere Reizmittel an, die der Geſundheit nicht weniger verderblich waren. Man könnte alſo wohl mit gleichem Rechte auf alle beide die Verſe Goethe's auf das frühzeitige Ende ſeines hochberühmten Freundes anwenden:

Er wendete die Blüthe höchſten Strebens
Das Leben ſelbſt, an dieſes Bild des Lebens.

Nichtsdeſtoweniger würde die ungeheuere Zahl von 800 Werken, die in ſo wenigen Jahren geſchaffen wurden, ſtets unerklärbar bleiben, wenn Mozart nur an ſeinem Piano, oder mit der Feder in der Hand, oder wenn er von allen anderen Geſchäften frei geweſen, gearbeitet hätte. Allein die Auflöſung des Räthſels liegt darin, daß er Tag und Nacht, Morgens und Abends, bei Tiſch und im Wagen, allein oder in Geſellſchaft, bei der Flaſche und während der Pein des Lehrens der Tonleiter componirte und ſtets componirte. Man wird ſich auch erinnern, daß ein großer Theil der *Clemenza di Tito* auf dem Wege nach Prag vollendet wurde; daß mehrere Stücke im Don Juan bei'm Kegeln entſtanden, und daß ein Quintett in der Zauberflöte zuerſt unter obligater Begleitung von Carambolagen die Phantaſie des Schöpfers deſſelben füllten. Hören wir zu weiterer Beſtätigung in dieſer Beziehung eine Erzählung, in welcher die koſtbarſten Einzelnheiten mit einer Natürlichkeit dargelegt ſind, welche keinen Zweifel über die Glaubwürdigkeit des Erzählenden zulaſſen. Wir verdanken ſie Sophie Weber, derſelben, welche man in dem großen Proceſſe des Requiem's hat figuriren ſehen.

„Ich ſah meinen Schwager immer guter Laune, aber ſelbſt in der beſten ſehr nachdenkend, einem dabei ſcharf in's Auge blickend, auf Alles, er mochte heiter oder traurig ſeyn, überlegt antwortend, und doch ſchien er dabei an ganz etwas Anderem tiefdenkend zu arbeiten. Selbſt wenn er ſich in der Frühe die Hände wuſch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig ſtehen, ſchlug dabei eine Ferſe an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tiſche nahm er oft eine Ecke ſeiner Serviette, drehte ſie feſt zuſammen, fuhr ſich damit unter der Naſe herum und ſchien in ſeinem Nachdenken Nichts davon zu wiſſen, und öfters machte er dabei noch eine Grimaſſe mit dem Munde. Seine Hände und ſeine Füße waren beſtändig in Bewegung, er ſpielte immer mit Etwas, z. B. mit ſeinem Hute, in ſeiner Taſche, mit ſeinem Uhrbande, mit Tiſchen und Stühlen gleichſam Clavier, u. ſ. w. u. ſ. w.“ Dieſe Erzählung bedarf keines Commentars. Andere Zeugen ſetzen hinzu: „Wenn Mozart allein, oder mit ſeiner Frau, oder auch mit anderen Leuten zuſammen war, deren Gegenwart ihm keinen Zwang auferlegte, ſo hatte er die Gewohnheit zu trällern und ſelbſt mit lauter Stimme zu ſingen, ohne daß er es wußte. Sein Geſicht bedeckte ſich dann mit brennender Röthe und er duldete nicht, daß man ihn in dieſen Momenten ſtörte.“ Die Umſtände, an die ich ſo eben erinnert habe, wie die mit dem Billard und Kegelſpiele beweiſen, daß ſelbſt die geräuſchvollſten Zerſtreuungen den Faden ſeiner Ideen nicht immer zu unterbrechen vermochten. Man darf aber ebenſo wenig glauben, daß bei Veranlaſſungen dieſer Art Mozart ſich darauf beſchränkt habe, die Motive oder die Hauptgedanken des projectirten Werkes zu ſuchen, und daß er die Arbeit der Entwickelung und Inſtrumentirung derſelben auf gelegenere Zeit aufſparte. Nein, er trennte bei'm Componiren die Details nie von dem Ganzen. Er arbeitete Alles im Großen aus, wie es, glaube ich, alle großen Contrapunctiſten machten. Sobald ein Gedanke in ihm aufſtieg, ſo erfaßte er ihn ſogleich in allen ſeinen Folgerungen und in ſeinem ganzen harmoniſchen Geleite. Der Geſang, der Baß, die Mittelſtimmen, Alles ertönte in ſeinem Kopfe, zuerſt verwirrt, dann mit zunehmender Genauigkeit; je mehr die Seele Ohr wurde. Alles entſtand zu gleicher Zeit, combinirte und entwickelte ſich ohne Verwirrung, ordnete ſich nach den Regeln der Modulation und des Contrapunctes, und theilte ſich zwiſchen den Geſangs- und Orcheſterſtimmen, wie vermöge einer äſthetiſchen Nothwendkgkeit, eines außerordentlichen Inſtinctes, der ſich aber nie über das Schöne täuſchte.

. Man wird mich ohne Zweifel fragen, wie ich es angeſtellt habe, um auf dieſe Weiſe in das Geheimniß der geiſtigen Operationen einzudringen, deren Reſultat Mozart's Muſik war. Er ſelbſt hat uns über dieſes Geheimniß aufgeklärt, und zwar in einem Briefe, den die Leipziger muſikaliſche Zeitung vor vielen Jahren ſchon veröffentlicht hat. Ich bedauere ſehr, daß das Blatt nicht mehr in meinen Händen iſt, welches ihn enthält; aber ſeinen Inhalt hat mein Gedächtniß bewahrt, und ich bin feſt überzeugt, deſſen Sinn, wenn auch mit anderen Worten, getreu wieder gegeben zu haben. Mozart ſagt darin noch weiter, daß der

Moment des lebendigſten Genuſſes für ihn der geweſen ſey, wenn er das vollendete Werk zum erſten Male in Gedanken, mit allen ſeinen Stimmen und allen ſeinen Einzelnheiten ſo deutlich gehört habe, als wenn es wirklich aufgeführt würde. Der Brief iſt an einen Schüler gerichtet, der unter Anderem wiſſen wollte, warum der Styl ſeines Meiſters ſo ſehr von dem aller anderen Componiſten abweiche. Mozart erwiderte darauf: „Man könnte mich ebenſo gut fragen, warum meine Naſe mir und nicht einem Andern gehöre.“

So unzweifelhaft dieſer Brief iſt, ſo bedarf es dennoch ſeines Zeugniſſes nicht, um ſich die Ueberzeugung zu bewahren, daß Mozart ſeine Werke im Ganzen ausarbeitete, was ihr Bau dem Auge und dem Ohre jedes Muſikers bis zur Evidenz beweiſ't; und daß er ſie ſodann im Kopfe vollendete, beweiſen die Fac-Simile's ſeiner Entwürfe, die mit einer Reinlichkeit geſchrieben und mit einer Genauigkeit ausgeführt ſind, daß man ſie für in's Reine geſchriebene Copieen halten könnte. Ich bemerke im Vorübergehen den Unterſchied, welcher in dieſer Beziehung zwiſchen Mozart und Beethoven beſteht, deſſen Manuſcripte unleſerlich ſind. So natürlich die Arbeit des erſten Gedankens oder des erſten Entwurfs dem Einen zu ſeyn ſcheint, ebenſo ſehr ſcheint der Andere die Gewohnheit gehabt zu haben, ſeine Conceptionen einer ſorgfältigen Ueberarbeitung unterwerfen zu müſſen. Daraus entſtand die zweifache Klippe, welche die beiden Meiſter nicht immer zu vermeiden wußten. Mozart, der ſich auf ſeine beiſpielloſe Leichtigkeit des Arbeitens verließ, wurde zuweilen in den Werken von geringerer Wichtigkeit, welche er ſo leicht hinwarf, trivial. **Beethoven**, der ſtets darauf ausging, etwas Neues und Außerordentliches zu ſuchen, was ſich nicht immer mit dem Schönen in Einklang bringen läßt, wurde dadurch immer bizarrer und verdarb ſich am Ende ſeine eigene Arbeit*).

Ein ganz ſpecielles Geſetz der Organiſation **Mozart's** lehrt uns die Urſache dieſer fortgeſetzten und unwillkürlichen Arbeit des Geiſtes kennen, welche die merkwürdigen, oben angeführten Beweiſe belegen. Von der Natur hatte er das liebevollſte Herz und die erregbarſten Sinne erhalten, dabei war aber ſein ganzes Weſen der Art beſchaffen, daß er keine ſeiner Fähigkeiten ohne einen mehr oder minder directen Antheil ſeines muſikaliſchen Organs auszuüben vermochte. Jedes Ereigniß, das ihn berührte, jeder nur etwas lebhafte Eindruck von Außen, erweckten ſympathetiſche Saiten des Schatzes von Harmonie, den er in ſeinem Innern bewahrte, und von dem aus ſogleich die Thema's ſich bildeten, welche der Impuls des Augenblicks erweckt hatte. Zeigte ſich zum Beiſpiel eine, von einer lieblichen Fruhlingsſonne erleuchtete ſchöne Landſchaft **Mozart** auf ſeinen Reiſen, ſo betrachtete er ſie zuerſt mit ſtummer Bewunderung; ſeine ſonſt ſo ernſten und gedankenvollen Züge hellten ſich auf; ſein inneres Orcheſter fing an zu ſpielen; das Echo deſſelben trat auf ſeine Lippen und mit funkelnden Augen rief er endlich aus: Ach, *wenn ich dieſes Thema auf dem Papiere hätte!*

---

*) Was ſeine letzten Violinquartett's beweiſen.

Sobald der Rapport des Objectes zu dem Individuum angefangen hatte, ſich mit der Form zu bekleiden, die ihm definitiv verbleiben ſollte, ich meine damit, wenn die durch die Wirklichkeit hervorgebrachten Eindrücke ſich in muſikaliſche Bilder auflöſten, vergaß Mozart das Object und dachte nur noch an das Bild. Dadurch kann man vollkommen begreifen, warum er, trotz ſeines entzündbaren Temperaments und ſeiner ungemeinen Empfänglichkeit, doch eigentlich keine wirkliche Leidenſchaft außer der Muſik hatte. Dagegen hatte er viele Liebhabereien, welche alle zuſammen zur Nahrung und zum Gegengewichte dieſer einzigen Leidenſchaft dienten. Er liebte das weibliche Geſchlecht, eine gute Tafel, den guten Wein, das Billard, die Canarienvögel, das Reiten, den Tanz und was weiß ich Alles. Als Schüler des ältern Veſtris that er ſich auf ſein Tanzen und ein ſchönes Bein etwas zu gut. Man ſagt auch, daß er als Arlequin und Pierrot, das ſeine Lieblingsmasken waren, ſich ausgezeichnet habe. Alle dieſe Genüſſe, denen er ſich gern hingab, dienten, wie wir ſagten, ſeiner einzigen Leidenſchaft als Nahrung und Gegengewicht; als Nahrung, inſofern ſein muſikaliſches Organ auf ſeine übrigen Fähigkeiten eine Gewalt der Aſſimilation übte, welche alle andere in ihm concentrirte, ſo daß auf dieſe Weiſe die Freuden und Leiden, das ganze Gefühls- und Geiſtesleben des Künſtlers zum Beſten der Kunſt mit beitrugen. Andererſeits mußte eben dieſe Leidenſchaft durch Mittel irgend einer Art bekämpft werden, wenn ihr Uebermaß nicht ſchnell tödtlich wirken ſollte. Tag und Nacht von dem Dämon der Inſpiration beſeſſen und unfähig ihm den Widerſtand eines feſten Willens entgegenzuſetzen, der ihm gänzlich fehlte, ſuchte Mozart ihm auf Augenblicke zu entfliehen, was ihm aber nicht immer gelang, mochte er zu Fuß ſeyn oder zu Pferde ſitzen.

Zerſtreuungen aufzuſuchen war demnach ein ſo gebieteriſches phyſiſches Bedürfniß für ihn, daß er es um jeden Preis befriedigen mußte, wenn er nicht zu Grunde gehen oder in Wahnſinn verfallen wollte. Das iſt ſo wahr, daß, je mehr die Leidenſchaft oder die Wuth der Arbeit ſich in ihm vermehrten, und dieſe nahmen immer mehr zu, in demſelben Verhältniſſe auch das Bedürfniß, ſich zu zerſtreuen, ſich in ihm vermehren mußte. In ſeiner erſten Jugend ſcheint Mozart vernünftiger, geordneter, haushälteriſcher geweſen zu ſeyn, als während der letzten ſieben oder acht Jahre ſeines Lebens, zu einer Zeit alſo, in welcher die Meiſterwerke eines um das andere aus ſeiner claſſiſchen Feder floſſen, und in der die fortgeſetzten erhabenen Inſpirationen ihm endlich häufige Ohnmachten zuzogen.

Dadurch, daß Mozart abwechſelungsweiſe aus dem exaltirten und faſt fieberhaften Zuſtande, welcher im Gefolge des Schaffens von Meiſterwerken ſich vorfindet, in den der Berauſchung überging, welchen die geräuſchvollen Zerſtreuungen und die ſinnlichen Genüſſe verſchaffen, und ſich gewiſſermaßen von einem Exceſſe durch einen entgegengeſetzten Exceß erhielte, ſo konnte er nie den Schlummer der Seele, die Trägheit des Körpers, das **far und sentir niente** (das nichts Thun und nichts Fühlen), die lange Weile kennen lernen; lauter Dinge, über die wir uns ſo ſehr gegen uns ſelbſt beklagen, und die ſo trefflich dazu dienen, um unſere ſchwache Maſchine auszuruhen zu laſſen. Mozart nützte auf dieſe Weiſe nach und nach alle Spannkraft ſeiner gebrechlichen Organiſation in der Verfolgung des Schönen ab, zu welchem er ſich bald auf den feurigen Flügeln der Extaſe aufſchwang, und das er bald in den gelehrteſten Tiefen der Berechnung ſuchte. Wenn er ermüdet war, ſo trachtete er an der Quelle der Genüſſe ſeinen Durſt zu löſchen, und er trank auch den Tod aus dieſer Quelle. Die Erſchöpfung kündigte ſich ſchon mit dem dreißigſten Jahre an. Allmälig verſank Mozart in eine Art von ſchwarzer Hypochondrie, die ihn bald mehr, bald weniger quälte, ſeinem Humor aber keinen Eintrag that, ſobald der Anfall vorüber war; welcher jedoch, wunderbarer Weiſe, ſeine bereits übermäßige Thätigkeit noch mehr anſpornte und ohne Zweifel die moraliſche Urſache ſeiner erhabenſten Schöpfungen wurde.

Wer kennt nicht Schiller's Theilung der Erde. Zeus ſagt zu den Menſchen: ich gebe euch die Welt; kommt und theilt ſie brüderlich unter einander. Alle kamen herbei, der Landmann, der Kaufmann, der Edelmann, der Prieſter, der König. Jeder nahm ſeinen Antheil. Erſt als die Welt ſchon vertheilt war, kam der Dichter. Warum kommſt Du ſo ſpät, wenn ich Dir Nichts mehr geben kann?

„Mein Auge hing an Deinem Angeſichte,
An Deines Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih' dem Geiſte, der von Deinem Lichte
Berauſcht, das Irdiſche verlor."

Das hieß ſich wenigſtens als Dichter entſchuldigen. Zeus.

entzückt, von einem Sterblichen die wahre Sprache der Götter reden zu hören, erwidert ihm darauf: wohlan, da die Erde vergeben iſt, ſo ſchwinge Dich, ſo oft es Dir gefällt, zu mir in meinen Himmel auf.

Niemand machte häufigern Gebrauch von dem den Söhnen Apollo's von Jupiter zugeſtandenen Vorrechte. Er begnügte ſich nicht damit, ſich nur zuweilen an den Hof der Götter aufzuſchwingen, ſondern er ſchlug ſeine bleibende Wohnung daſelbſt auf. Darf man ſich nach dieſem noch verwundern, daß er auf dieſer Welt hienieden Alles vernachläſſigte, was einer Induſtrie gleich ſah. Jeder meiner Leſer war, wie ich denke, auch ſchon einmal wenigſtens in ſeinem Leben in den Olymp zugelaſſen; Jeder hat ſchon ſeine Augenblicke gehabt, in denen er über eine Sache, eine Idee, eine Perſon, für die er geſchwärmt hat, das Irdiſche vergaß. Dann befand auch er ſich im Olymp, Jupiter gegenüber. Zwiſchen uns und Mozart iſt aber nur dieſer eine kleine Unterſchied, daß wir den Gott der Götter ſehr ſelten ſahen, Mozart aber immer mit ihm zuſammenlebte. Für uns haben die Gunſtbezeugungen Jupiter's meiſtens Nichts als Täuſchungen und Spöttereien zur Folge. Die Klügeren merken dieß bald und ziehen ſich in ihre Schaale zurück, gleich der Schnecke, die zur Unzeit ihre Hörner herausgeſtreckt hat. Für Mozart aber war es eine Reihenfolge herrlicher, himmliſcher Geſchenke, welche den Dichter hundertfach dafür entſchädigten, daß er von der Theilung auf Erden ausgeſchloſſen worden war.

Wenn man Mozart's Charakter nach allen Seiten hin ſtudirt, ſo glaubt man auch weniger das Bild eines Individuums, als den Typus des generiſchen Charakters darin zu erkennen, den man jener Claſſe von Menſchen zuſchreibt, welche Gott zu Dichtern oder Künſtlern beſtimmt hat. Eine ungemeine Gleichgiltigkeit gegen das Poſitive; eine unausſprechliche Verachtung gegen alle Weltklugheit, oder vielmehr eine vollendete Unkenntniß ihrer Maximen; eine rückſichtsloſe Freimüthigkeit, weil ſie kein Intereſſe kennt, irgend Etwas zu verbergen; eine blinde Freigebigkeit, weil ſie den Werth deſſen nicht kennt, was ſie gibt und nie die Folgen berechnet, denen ſie ſich ausſetzt; endlich, als Folge von all' dieſem eine unverbeſſerliche Anlage, ſich bei jeder Gelegenheit betrügen und hintergehen zu laſſen. Dieſe Eigenſchaften, ſchlimmer als Laſter in den Augen eines Mannes von Welt, obgleich ſie oft Nichts als das Unterpfand des poetiſchen Berufs ſind, fanden ſich im höchſten Grade bei Mozart vereinigt, und zwar aus dem Grunde, weil nie Jemand ſo ſehr Dichter wie er war. Wir müſſen aber einen Zug beifügen, der ihm allein eigen iſt und der ſelbſt die abſtracte Idee oder das Ideal übertrifft, das man ſich gewöhnlich von dem Charakter von Seinesgleichen entwirft. So gleichgiltig man gewöhnlich die poetiſchen Gemüther gegen ihre poſitiven Intereſſen hält, ſo gibt es doch eines, welches ſie immer und zwar in hohem Grade beſchäftigt. So ſehr ſie nur für die Zukunft zu leben ſcheinen, ſo ſieht man ſie doch auch mit eifrigem Streben den Ruhm in der Gegenwart aufſuchen, und dieſer Wunſch iſt ſtets als eines der edelſten Attribute ihrer Künſtler- und Dichternatur angeſehen worden. Ueberdieß führt in allen Ständen und in dem des Muſikers mehr, als in irgend einem andern, der Ruhm, das heißt der Beifall der Mehrzahl, zum Wohlſtande; und da der Wohlſtand die Folge des Ruhmes iſt, ſo iſt es wahrſcheinlich, daß die eifrigſten Gäſte des Olymps ſich ſtets gutwillig darein ergeben werden, der Sache zu Liebe ſeine Wirkung hinzunehmen. Bei Mozart war es aber gerade umgekehrt. Er hätte recht gern die Wirkung angenommen, aber die Sache widerte ihn an; es war dieß aber nicht ſowohl der Ruhm bei ſeinen Zeitgenoſſen, ſondern die Mittel, mit denen derſelbe erworben wird; was am Ende auf Eins herauskommt, denn wer den Zweck will, muß auch die Mittel dazu wollen. Hofmeiſter, ſein Verleger, ließ ſich in ſeiner kaufmänniſchen Correſpondenz mit den Worten gegen ihn vernehmen: „Schreib' populärer, ſonſt kann ich Nichts mehr von Dir drucken und bezahlen.“ Worauf ihm Mozart erwiderte: „Nun, ſo verdien' ich Nichts mehr und hungere, und ſcher' mich doch den Teufel darum!“

Wir kennen noch einen andern Muſiker, der die Popularität verachtete und nur zur Befriedigung ſeines Gewiſſens arbeitete; aber dieſer Muſiker, der große **Bach**, konnte, ohne ſeinen Intereſſen zu ſchaden, der Mode Trotz bieten. Er hatte eine ruhige, ſichere, ehrenvolle Anſtellung, die ihm hinreichend eintrug, um ſich und ſeine zwanzig Kinder zu ernähren. Unabhängig in dieſer Hinſicht von dem Publicum, entzog ihn auch die Gattung ſeiner Arbeiten der Competenz gewöhnlicher Richter. Mozart hing aber ganz von dem Publicum ab, das ihm ſeinen täglichen Lebensunterhalt reichte; er arbeitete für das Theater. Dem Publicum zu gefallen oder nicht, war für ihn die Frage Hamlet's: to be or not to be (Seyn oder Nicht-ſeyn), und da er ſeine Opern in der Abſicht ſchrieb, daß ſie gegeben und gehört würden, ſo begriff er wohl, daß er dem Geſchmacke ſeiner Richter gehorchen oder zu ſeyn aufhören müſſe. Unglücklicherweiſe trug das Naturell, oder wenn man will, das Gewiſſen des Künſtlers über die Dringlichkeit der Lage den Sieg davon. Mozart ſtrengte ſeinen Genius an, ſo wenig als möglich zu gefallen, was ihm auch vollkommen gelang.

Was hätte er nicht darum gegeben, wenn er ſich der verhaßten Sklaverei hätte entziehen können, in welche ihn ſeine ungewiſſe Lage verſetzte. Lange Zeit bemühte er ſich um eine erſte Capellmeiſterſtelle an irgend einem deutſchen Hofe. Mit geſicherten Exiſtenzmitteln und dem Commandoſtabe in der Hand, hätte er ſeinem Publicum die Geſetze vorgeſchrieben, ſtatt daß dieſes ihm welche auferlegte, und er hätte ihm das Schöne auferlegt, gleichwie Andere, welche den Ton angeben, ihm Mittelmäßiges auferlegen. Iſt es nicht ſehr merkwürdig zu ſehen, auf welche Art er ſich benahm, um an das Ziel ſeiner Wünſche zu gelangen. In München beſucht er den Intendanten Grafen v. Seau und ſagt zu ihm: „Es geht Ihnen hier wirklich ein rechter Compoſiteur ab; ich glaube daher Ihnen einen Dienſt zu erweiſen, wenn ich Ihnen den meinigen anbiete." In Wien beglückwünſcht ihn ein Monarch, der die Muſik liebt und ſich für einen Kenner hält, über den Erfolg der Entführung; doch ſetzt er hinzu: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart."

„Gerade ſo viel, Ew. Majeſtät, als nöthig iſt." In Berlin fragt ihn der König, was er von ſeiner Capelle halte, die eine enorme Summe koſtete und auf welche Se. Majeſtät ebenſowohl, weil dieſelbe Geſchmack daran fand, als aus Eigenliebe, ſehr viel hielt. „Es ſind ſehr viele Künſtler darin, das iſt wahr; aber wenn ſie beiſammen ſind, könnten ſie es beſſer machen." Unſer armer Mozart fand weder in München, noch in Wien, noch in Berlin eine Anſtellung. Dabei glaube man aber ja nicht, daß er, wenn er ſo ſprach, ſich anſtellte, aufrichtiger zu ſeyn, als es ſich gehörte. Es war kein Schatten von Verſtellung in ihm. Wenn er ſich ſo ausſprach, ſo meinte er Nichts zu ſagen, was nicht ganz paſſend, ganz am rechten Orte wäre und was ihm nicht im Geiſte Derer nützen müßte, die ihn hörten. Er ſagte immer die Wahrheit, aus demſelben Grunde, aus welchem die Kinder ſie ſagen, weil ſie den Nutzen der Verſtellung und Unwahrheit nicht kennen.

Bei ſo weniger Rückſicht auf den Geſchmack des Publicums und einer ſo gar nicht hofmäßigen Sprache an den Höfen der Fürſten hätte Mozart wenigſtens eine dritte Macht für ſich gewinnen ſollen, von welcher vorzugsweiſe das Glück ſeiner Werke für das Theater abhing; wir meinen damit die italieniſchen Sänger. Ach, dieſe große und despotiſche Macht brachte er aber gerade am Meiſten gegen ſich auf. Die jetzt noch beſtehenden Urſachen des Widerwillens dieſer Sänger gegen Mozart's Muſik ſind zu allgemein bekannt, als daß es nöthig wäre, ſie auseinander zu ſehen. Es wird genug ſeyn, wenn man ſagt, daß dieſe Muſik ihnen zum großen Theile die Mittel raubte, denen ſie gewöhnlich ihren Erfolg verdankten, und dagegen Kenntniſſe in der Muſik und dramatiſche Talente von ihnen verlangte, die man ſelten bei ihnen traf. Es geſchah auch deßhalb, was Mozart wohl hätte vorausſehen ſollen. Die Künſtler behandelten ihn in ihrem Unwillen als Feind und Rebellen, ſie thaten ihr Möglichſtes ihn da zu verderben, wo ſie ihn zu ſingen genöthigt waren, nämlich in Wien; in Italien aber, wo ſie die unumſchränkten Herren waren, hätten ſie es nicht geduldet, daß man ihnen dieſe verhaßte Muſik zumuthe, die überdem ebenſoſehr der Nationalgeſchmack abwies. Aus dieſen Gründen geſchah es, daß Mozart trotz ſeines großen Ruhms und ſeiner frühzeitigen Triumphe in Mailand doch nie eine Beſtellung von einer italieniſchen Direction erhielt, ſeitdem die Manier des Componiſten des *Mitridate* nach und nach in die des *Figaro* und *Don Giovanni* ausgeartet war.

Da die Sachen einmal ſo ſtanden, ſo wäre Mozart nur um ſo mehr freie Zeit übrig geblieben, für das lyriſche Theater ſeiner Nation zu ſchreiben, deſſen Gründer er in gewiſſer Art geweſen war. Die Entführung hatte in Deutſchland Glück gemacht und die einheimiſchen Künſtler hatten nicht dieſelben Gründe wie ihre italieniſchen Mitbrüder, Mozart's Opern zu haſſen. Sie waren bei Weitem weniger Virtuoſen und verſtanden die Muſik beſſer; welcher Urſache ſoll man alſo das Vergeſſen zuſchreiben, in welchem Deutſchland den einzigen nationalen dramatiſchen Componiſten ſchmachten ließ, den es außer Dittersdorf gab*)? Es ließe ſich mehr als ein Grund dafür auffinden; ich will mich aber auf den beſchränken, der mir als der entſcheidendſte erſcheint. Die deutſche Oper beſtand damals nur in dem Zuſtande des Embryo. Keiner der eingeborenen großen Meiſter vor Mozart hatte es für gut gefunden, für das einheimiſche Theater zu arbeiten. Die Opern Händel's, Gluck's, Haſſe's und Graun's waren auf italieniſche Texte componirt worden: mehrere auf franzöſiſche und engliſche Texte. Andererſeits befand ſich die Theorie des muſikaliſchen Drama's bei den Deutſchen noch in der Einfalt der Kindheit; die Textmacher ſuchten den Geſang gewiſſermaßen zu entſchuldigen; ſie ordneten nämlich den Gang der Handlung ſo an, daß der Sänger zu ſingen aufgefordert wurde, oder daß er in ſich ſelbſt eine Veranlaſſung fand, dieß zu thun, ohne daß die Wahrſcheinlichkeit darunter Noth litt. Daraus entſtand eine Komödie mit kleinen Arien (Operette), die ihrer Gattung nach noch unter dem Vaudeville ſtand. Dann gab es noch Feenopern, ganz gemeine Poſſen, die meiſtens einer Volksſage entnommen, mit nationalen Liedern und Tänzen ausgeſtattet wurden, und die man die Wiener Art hieß. Gleich den guten Componiſten weihten die guten Sänger des Landes ihre Talente ebenfalls nur der italieniſchen Oper. Es war alſo ganz natürlich, daß die wahren Muſikfreunde kein anderes Schauſpiel als dieſe kannten. Die nationale Oper, oder was dieſe vertreten ſollte, überließ man dem Volke. Auf ſolche Stücke folgte die Entführung, eine Muſik, welche abwechſelnd melodiſch, glänzend, pathetiſch und komiſch, aber von einer originellen und gelehrten Komik iſt. Im Ganzen war das Werk leichter zu verſtehen als *Idomeneo* und einige der nachfolgenden Opern Mozart's. Nichtsdeſtoweniger wich ſie ſo unendlich weit von Allem ab, was die einheimiſchen Beſucher der Oper bis dahin gekannt und geliebt hatten, daß viele Jahre darüber hingehen mußten, bis der Geſchmack der Menge ſich bis auf den Standpunct dieſes Compoſitionsſyſtems zu heben vermochte. Ehemals glaubte man im Vaterlande eines Bach und Mozart, daß die gute Melodie die ſey, welche Jedermann bei'm Herausgehen aus dem Theater mit ſich nimmt und ſingt. Forkel meint dagegen, daß dieſe Melodieen immer von der gemeinſten Gattung ſeyen. Nach meiner Anſicht leiden aber dieſe beiden Regeln zu viele Ausnahmen, als daß ſie, die eine wie die andere, als allgemeines Princip aufgeſtellt werden könnten. *Marlborough* iſt eine ſehr triviale Melodie, *God save the king* hingegen gar nicht, und doch ſind beide in gleichem Grade populär. Mochte es ſeyn, wie es wollte, die Arien des Belmonte, der Conſtanze und des Osmin, gehörten nicht unter die, welche Jedermann leicht behält, und noch weniger unter die, welche Jedermann ſingen kann. Die Kenner erhoben ohne Zweifel das Werk ſehr, aber die Theaterdirectoren waren wahrſcheinlich anderer Anſicht, nachdem ſie ihre Caſſire zu Rath gezogen hatten, für ſie die untrüglichſten Kritiker.

---

*) Dittersdorf componirte von 1786 bis 1798 fünfzehn oder ſechszehn deutſche Opern. Mozart componirte nur deren zwei, aus Mangel an Veranlaſſung, nicht des guten Willens.

Es ſcheint ausgemacht, daß der Geſchmack für geringfügige Dinge damals im deutſchen Publicum vorherrſchte. Der ehrbare Dilettant vom Comptoir und aus dem Laden liebte es auf der Bühne die Ariettchen wieder zu hören, welche ihm ſeine Tochter mit Begleitung der zwei Accorde, die ſie auf ihrer Guitarre oder auf ihrem Spinett mit vier Octaven ſpielen gelernt hatte, vortrug, und er liebte es weiter, ſeinem Hannchen oder Gretchen Etwas aus dem Theater nach Hauſe bringen zu können, wodurch deren Liedervorrath vermehrt wurde. Es war dieß auch die gute alte Zeit, in welcher Jeder mit Entzücken Gellert und Salomon Geßner las. Die Muſik aus einer gewiſſen Zeit iſt ein nicht weniger getreuer Spiegel, als die Literatur aus derſelben: Geßner und Byron — Hiller und Beethoven — liegt zwiſchen dieſen nicht der ganze Abgrund, welcher die jetzige Welt von der unſerer Väter trennt?

Der außerordentliche Beifall der Zauberflöte beweiſ't durchaus nicht, daß der Geſchmack des Publicums von 1782 bis 1791 viel ſich verändert hätte. Wir haben es ſchon im erſten Bande geſehen, und werden es noch mehr ſehen, wenn wir an die Analyſe dieſer Oper gekommen ſeyn werden, daß die Ehre des Zulaufs weit mehr Schikaneder als Mozart zukam.

Auf dieſe Weiſe deckt ſich den Nachforſchungen des Biographen die von der Vorſehung auserſehene Verkettung von Umſtänden auf, welche den größten dramatiſchen Componiſten verhinderte, ſich ganz der Laufbahn für das Theater zu widmen, welche aus Nothwendigkeit einen univerſalen

Menſchen aus ihm machte und den Weg zum Wohlſtande und zu Ehrenſtellen dem fleißigſten unter den Muſikern verſperrte, damit er immer mit demſelben Eifer arbeite, durch den doppelten Stachel der Noth und des Genius angetrieben.

Wir bedauern, nicht genau den Ertrag des jährlichen Einkommens Mozart's zu wiſſen, deſſen merkwürdige Eingangsart man oben geſehen hat. In Ermanglung genauer Angaben müſſen wir einige zerſtreute Details zuſammenbringen, die ſich in Herrn v. Niſſen's Sammelwerke vorfinden, aus welchen man ſchließen könnte, daß unſer Heros ein ziemlich anſtändiges Einkommen hatte, das aber freilich in Händen, die Jedermann ſich öffneten, ſtets ungenügend war. So erfahren wir, daß ihn ſeine Wohnung in Wien 800 Gulden koſtete, alſo gerade den Betrag der Penſion, die er von Kaiſer Joſeph, in ſeiner Eigenſchaft als Titular-Capellmeiſter, ausbezahlt erhielt. Während der ſchönen Jahreszeit miethete er ein kleines Landhaus und alle Morgen war er gewöhnt, einen Spazierritt zu machen. Von Natur aus ſchon gaſtfrei, übte Mozart ſeine Gaſtfreundſchaft gerade wie ein großer Herr, indem er an ſeinem Tiſche Schmarotzer und Spaßmacher fütterte. So qualificirt wenigſtens Frau v. Niſſen die täglichen Gäſte des Hauſes, die ſie geradezu Blutegel nennt. Die Tiſch- und Zechbrüder gefallen einer Hausfrau nie ſehr. Endlich befand ſich in Mozart's Budget ein Artikel geheimer Ausgaben, deren Geheimniß aber ſchlecht bewahrt war. „Mozart vertraute ſeiner Frau Alles an, ſelbſt die kleinen Untreuen, die er ſich zu Schulden kommen ließ; man konnte ihm aber darüber nicht gram werden: er war ſo gut.“ Und Frau Mozart war ebenfalls ſo gut, werden alle meine verheiratheten Leſer im Chorus ausrufen.

Alle dieſe edelmänniſchen Gewohnheiten beweiſen, daß Mozart zu leben gehabt hätte, wenn er vernünftiger gelebt hätte. Mit Ordnung und Sparſamkeit, mit der geringſten Kenntniß der weltlichen Angelegenheiten, wäre er, der unermüdliche und raſche Arbeiter, wenn auch nicht gerade zu Reichthum, aber wenigſtens zu Wohlhabenheit gelangt. Freilich, wäre er unabhängiger geweſen, ſo hätte ſeinen Eifer zur Arbeit ſein nicht weniger großer Eifer im Aufſuchen von Genüſſen überwogen; er hätte mit Auswahl, er hätte weniger componirt, doch wer weiß, ob er immer mit dieſem Feuer und dieſer Beweglichkeit der Einbildungskraft componirt hätte, welche der Wechſel einer beengten, unruhigen Exiſtenz, bei der die Einnahmen immer von der Hand in den Mund gingen, ganz gewiß zu unterhalten beitragen mußte. Ein gewiſſer unſicherer Zuſtand in den Lebensverhältniſſen ſcheint der Natur des Genius zuzuſagen. Ging die Fluth ſeiner Finanzen hoch, hatte er den Preis einer guten Beſtellung eingenommen, hatte ihm ein Concert, in welchem ihm das Publicum nicht ausblieb, etwas Erkleckliches eingetragen, ſo war er immer zu einem neuen Meiſterwerke aufgelegt, deſſen Inauguration alle ſeine Freunde, alle Künſtler und Liebhaber anzuwohnen eingeladen wurden. *È aperto a tutti quanti, viva la libertà.* Er ſagte dann: *S'io spendo i miei denari, mi voglio divertir.* (Wenn ich mein Geld ausgebe, will ich mich auch unterhalten.) Was dieſen Punct anbetrifft, ſo ließ es Niemand daran fehlen, denke ich, weder er, noch ſeine Freunde, noch ſeine vornehmen Beſchützer, die Muſikfreunde aus der großen Welt. Gutes Eſſen und Trinken, italieniſche, deutſche Sängerinen, Muſik von Mozart, von Mozart und den erſten Virtuoſen Wien's vorgetragen. Wenn er dann auf dieſe Weiſe dem Publicum alles Geld wieder erſetzt hatte, das er von ihm durch die Muſikalienhandlungen, im Theater, in den Akademieen auf Subſcription und durch die Bezahlung der Marken am Ende des Monats erhalten hatte, dann fing die babyloniſche Troſtloſigkeit bei ihm wieder an, dann mußte unſer Amphytrion von allen Seiten entlehnen, verſetzen, was verſetzbar war, und eben dieſelben Freunde zum Auffinden von Geld ausſchicken, welche zu ihrem Leidweſen es auf's Neue wieder ihm aufzehren helfen mußten. Dieſe Wechſel zwiſchen der guten und ſchlechten Lage waren entfernt nicht von gleicher Dauer. Das Geld wird nie ſo ſchnell verdient, als ausgegeben, wenigſtens nicht ſo ſchnell wie die Börſe unſeres Heros, welche keinen beſſern Boden als das Faß der Danaiden hatte, und die klingende Münze durchlaufen ließ, ſtatt ſie feſtzuhalten. Warum iſt er nicht ſo alt geworden, um Robert der Teufel noch ſehen zu können? Wie hätte er den Verſen in der Sicilienne Beifall geklatſcht. Ja das Gold iſt nur Chimaire, d'rum verſteh' i's zu brauchen ſein. Ein Mann, der in der Praxis die Moral des Herrn Scribe ſo gut anzuwenden verſtand, mußte beſſer wie ein Anderer erkennen, wie ſchwer es iſt, eine Chimaire zu entbehren, welche die erſte Bewegkraft der runden Maſchine iſt.

Ich habe in einem muſikaliſchen Blatte einen Artikel über ein Inſtitut geleſen, welches Verein der Muſikfreunde zu Wien heißt. Dieſe Art von Conſervatorium, in welchem mehr als 200 Schüler Unterricht genießen, beſitzt eine Sammlung von Notenmanuſcripten, koſtbaren Büchern und Autographen von faſt allen einheimiſchen Muſikern. „Ich betrachtete mir,“ ſagt der Verfaſſer des Artikels, „mit einem Gefühle von Verehrung und Pietät dieſe Reliquien der großen Künſtler; doch konnte ich nicht umhin, zu lachen, als ich in dem erſten geſchriebenen Blatte von Mozart, das mir in die Hände fiel, einen Brief an einen ſeiner Freunde erkannte, in welchem er ſich bitter darüber beklagt, daß er kein Geld habe und dieſen bittet, ihm ſchleunigſt mit welchem auszuhelfen.“ Wer hätte aber auch darüber nicht gelacht?

War endlich unſer Heros wieder auf die eine oder die andere Art bei Caſſe, ſo fing das Leben wieder von vorne an. Er glich darin in Mangel an Vorausſicht und kindiſcher Sorgloſigkeit dem Wilden, der Morgens ſein Bett verkauft und Abends darüber weint. Es iſt übrigens eine ebenſo traurige wie ſpaßhafte Sache, mit anzuſehen, wie ſeine Freunde, die Künſtler und Andere dieſen Charakter eines Kindes mißbrauchten. Ich will zwei darauf bezügliche Anekdoten mittheilen, welche man uns für echt verbürgt*). Folgende iſt die erſte.

Ein gewiſſer polniſcher Graf befand ſich in einer der muſikaliſchen Soireen, welche gewöhnlich Sonntags bei Mozart ſtattfanden. Er ſchien von dem neuen Quintett für Clavier und Blasinſtrumente, das man dieſen Tag ſpielte, ganz bezaubert zu ſeyn. Nachdem er dem Componiſten und Virtuoſen ſeine ganze Bewunderung ausgedrückt hatte, bat der Muſikfreund ihn, ihm ein Flötentrio in demſelben Style zu componiren. Mozart verſprach, ſich, ſobald er Muße fände, damit zu beſchäftigen. Den folgenden Tag erhielt er von Seiten des Grafen ein in den ſchmeichelhafteſten Ausdrücken abgefaſſtes Billet, dem 150 Ducaten beigeſchloſſen waren, als Beweis ſeiner Erkenntlichkeit für das bei ihm genoſſene Vergnügen. Es war ſehr ſchwer, bei Mozart den Freigebigen zu ſpielen, und ſo ſandte er dem polniſchen Edelmanne als Dankbezeugung von ſeiner Seite die Originalpartitur, welche noch nicht publicirt worden war, von dem Quintett, das ſeinen Beifall erhalten hatte. Das hieß an Höflichkeit nicht im Rückſtande bleiben. Einige Zeit darauf verließ der Pole Wien, und als er nach Verlauf eines Jahres wieder kam, erkundigte er ſich nach dem Flötentrio, das er beſtellt hatte. „Entſchuldigen Sie, Herr Graf, aber ich habe mich noch nicht aufgelegt gefühlt, etwas eines Kenners, wie Sie, Würdiges zu ſchreiben.“ — „In dieſem Falle werden Sie dann ſich aufgelegt finden, mein lieber Mozart, mir meine 150 Ducaten zurückzugeben.“ Mozart zahlte ihm, ohne ein Wort zu verlieren, das Geld heraus. Von dem Quintett war nicht weiter mehr die Rede; aber bald darauf erſchien das Werk bei Artaria, als Quartett für Clavier, Violine, Bratſche und Baß arrangirt. Der Comvoniſt hatte durchaus keinen Antheil an dieſer Veröffentlichung. Es war dieß ein neuer Beweis der Erkenntlichkeit und Bewunderung von Seiten des edeln Grafen.

---

*) Mozart's Wittwe erzählt ſie.

Folgende iſt die andere Anekdote. Mozart hatte einmal, ich weiß nicht aus welcher Veranlaſſung, 50 Ducaten vom Kaiſer erhalten. Der Clarinettiſt Stadler, einer ſeiner Vertrauten, und nicht mit dem Abte Maximilian Stadler zu verwechſeln, erhielt von dieſer guten Neuigkeit Wind. Er geht ſogleich zu Mozart mit Thränen in den Augen, und ſagt ihm, daß er verloren ſey, wenn nicht ein edelmüthiger Freund ihm 50 Ducaten, nicht mehr nicht weniger, vorſchieße. Mozart hatte ſelbſt, wie immer, ein ſehr dringendes Bedürfniß mit dieſem Gelde zu decken; aber der arme Stadler ſchien ſo ganz in Verzweiflung zu ſeyn. „Hier haſt Du zwei goldene Repetiruhren; verſetze ſie, bringe mir die Quittung und vergiß nicht, ſie zu rechter Zeit wieder einzulöſen.“ Der Termin kommt heran; Stadler hat aber keinen Kreuzer und Mozart hätte nicht gern ſeine Uhren verloren, die Geſchenke waren, und ihn an glückliche Tage erinnerten. „Was iſt zu machen?“ „Nichts iſt einfacher, mein trefflicher Wohlthäter. Du brauchſt mir nur die 50 Ducaten ſammt den Intereſſen zu geben, und ich bringe Dir die Uhren im Augenblicke.“ — „Es ſey.“ Und Stadler lief damit ſo ſchnell, daß die 50 Ducaten unterwegs verloren gingen, und nie in die Hände des Wucherers gelangten. Was that aber Mozart? Er ließ ſeinen intimen Freund herunterlaufen und dann?... Dann gab er ihm ein Clarinett-Concert aus A Dur (Nummer 144 des thematiſchen

Katalogs), ſammt dem nöthigen Gelde zur Reiſe nach Prag und Empfehlungsſchreiben, die ihm eine gute Stelle verſchafften; denn dieſer Stadler hatte Talent, ein ſo großer Taugenichts er ſonſt war.

Uebrigens ſchien Mozart an dieſe Gaunerſtreiche gewöhnt zu ſeyn und ſich völlig darein ergeben zu haben. Dieſe Dinge kamen ihm zu oft vor, als daß er ſich viel dadurch hätte beunruhigen laſſen. So oft er einen Streich dieſer Art erfuhr, einen Raub an Geld oder Muſik, rief er aus: Der Lump! und den Augenblick hernach dachte er nicht mehr daran. Es gab vielleicht nie einen Menſchen, welchen der Haß weniger beherrſcht hätte. Es fehlte ihm aber nicht allein der Zorn gegen Freunde von Stadler's Schlage, ſondern er vergalt nicht einmal den Leuten, welche ihm übelwollten und ihm notoriſch alles mögliche Böſe thaten. Mozart rühmte ſich deſſen nicht, daß er ihnen verzieh'. Das wäre eine große moraliſche Anſtrengung geweſen, und die Anſtrengungen des Genius waren die einzigen, deren er fähig war. Er beſchäftigte ſich nicht mit ſeinen Feinden, ihre Anſchläge und Ränke waren ihm ganz gleichgiltig, und das war Alles. Salieri erhielt ſehr häufig Beſuche von Mozart, der ihn immer mit freundlicher Miene anredete und in ſeiner gewohnten gemüthlichen Weiſe zu ihm ſagte: „Papa, wollen Sie mir nicht irgend eine alte Partitur aus der kaiſerlichen Bibliothek holen laſſen.“ Man brachte die Partitur, und Mozart ließ ſich in einer Ecke des Gemaches nieder, wo er ſich ſtundenlang in ſeiner Lectüre vergaß, wie wenn er zu Hauſe geweſen wäre, in ſeinem Schlafrocke, neben ſeiner Frau, und nicht in dem Cabinete einer officiellen Perſon, eines Generaldirectors der Muſik, ſeines erklärten Feindes. Ein Augenzeuge, ein Schüler Salieri's, hat dieſe Thatſache in der Leipziger muſikaliſchen Zeitung veröffentlicht.

Je weniger böſe Leidenſchaften in dem Herzen unſeres Heros Wurzel zu faſſen vermochten, um ſo reicher war daſſelbe an wohlwollenden, zärtlichen und liebevollen Gefühlen. Dieſe überwogen bei ihm dergeſtalt, oder vielmehr es fehlte ihm das nothwendige Gegengewicht gänzlich, weil er nicht einmal den Unwillen und die Verachtung kannte, den ein Schurke einem rechtſchaffenen Manne einflößen muß. Das Beiſpiel Stadler's und ſo vieler Anderer beweiſ't, daß bei Mozart, ſelbſt in der Freundſchaft, die Zuneigung die Achtung überlebte. Einen Menſchen von ſich zu entfernen wegen ſeiner Niederträchtigkeit, eine Arbeit oder eine Hilfeleiſtung in Geld zu verweigern, welche man von ihm verlangte, hätte ihn mehr gekoſtet als eine elende Handlung zu vergeſſen, die Feder zu ergreifen oder die Hand in die Börſe zu ſtecken. Bei dieſer Handlungsweiſe gab er aber nur einer Neigung nach, wir wiederholen es nochmals, und gehorchte nie einem Princip. Mit ſo vieler Schwäche mußten ſeine beſten Eigenſchaften eine unaufhörliche Quelle von häuslichen Widerwärtigkeiten und Verlegenheiten werden, was auch nicht ausblieb. Seine Wittwe weiht uns einigermaßen darin ein. Ich begreife den Kummer der Hausmutter; ich würdige die Aufrichtigkeit des hiſtoriſchen Zeugen; allein welche Frau würde einem ſtets liebevollen Gatten nicht verzeihen, wie ſie den ihrigen beſchreibt. Unter den vielen Beweiſen ſeiner außerordentlichen Zuneigung, welche Herr v. Niſſen, ohne große Anſtrengung, zu ſammeln im Stande war, will ich nur einen anführen. Wenn Mozart ſeine Spazierritte machte, was während der ſchönen Jahreszeit alle Tage um fünf Uhr Morgens der Fall war, ſo verließ er das Haus nie, ohne an dem Bette ſeiner noch ſchlafenden Frau ein Papier zu hinterlaſſen, das in einer Art von Vorſchrift, nachdem er ihr vor Allem ein frohes Erwachen gewünſcht, ausführlich das enthielt, was ſeine theure Conſtanze bis zu ſeiner Rückkehr, die er ganz genau beſtimmte, vermeiden ſolle, was ihre Geſundheit und gute Laune gefährden könnte. Hätte der zärtlichſte Liebhaber mehr thun können? Ich ſpreche hier nicht von den Liebhabern, die ihr Leben unter Schreiben hinbringen, ſondern von einem, der gegen das Briefſchreiben einen ſo erklärten Widerwillen wie Mozart hatte. Für ihn gab es aber kein Opfer, ſobald es ſich um einen Drang des Herzens handelte. Dieſe überfließende Zärtlichkeit erſtreckte ſich bis auf die Thiere. Man hat Mozart über den Tod eines Canarienvogels weinen und dieſem ein Denkmal mit einer Grabſchrift nach ſeiner Art errichten ſehen.

Einige dieſer Umſtände erſcheinen gewöhnlich und kleinlich, vielleicht gar lächerlich. In meinen Augen haben ſie aber einen unſchätzbaren Werth. Und wenn es ſich auch nur um unſere nächſten Vorgeſetzten oder unſere Nachbarn handelte, ſo würden ſolche Charakterzüge ſchon die Aufmerkſamkeit verdienen, indem ſie einen abſoluten Contraſt gegen den vorherrſchenden moraliſchen Typus des menſchlichen; und vor Allem aber des männlichen Geſchlechtes, den Egoismus bilden. Ueberdieß handelt es ſich um Mozart, in welchem der Muſiker ſich am Reinſten im Menſchen abſpiegelt. Man erinnere ſich nur an Belmonte, Ottavio, Saraſtro, an ſo viele Vocal- und Inſtrumental-Melodieen, welche eine ſo unendliche Zärtlichkeit, eine ſo begeiſterte Ergebenheit und jenes himmliſche Wohlwollen athmen, welches das ganze Menſchengeſchlecht in einem Gefühle gemeinſchaftlicher Bruderliebe umfaſſen möchte; lauter Eigenſchaften, welche ich nie in demſelben Grade in den Compoſitionen irgend eines andern Meiſters gefühlt habe. Was ſind dieſe Geſänge Anderes, als das offene Geſtändniß eines Individuums, das der ergebene Diener aller Derer war, die einen Dienſt von ihm verlangten, das nie aufhörte, für ſeine Frau der zärtlichſte Liebhaber zu ſeyn, das in dem Cabinete ſeines Todfeindes las und ſtudirte, das einen Canarienvogel beweinte und nur in Muſik zu ſprechen verſtand. Die Wohnung Saraſtro's, dieſe heilige Halle, in der man die Rache nicht kennt, war dieſe nicht die Seele Mozart's?

Die pſychologiſche Skizze, welche wir ſoeben gegeben haben, zeigt uns übrigens Nichts als das äußere moraliſche Temperament, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, oder den ſichtbaren Menſchen. Einige der Eigenſchaften Mozart's, ich ſpreche von den weniger guten, waren, wie wir geſehen haben, nichts als eine unvermeidliche Reaction des Phyſiſchen auf das Moraliſche; andere, wie die Freigebigkeit und die Gewohnheit, die Wahrheit ſelbſt dann zu ſagen, wenn Höflichkeit und Klugheit es verboten, löſen ſich bei Prüfung derſelben in reine Negationen auf, die Folgen einer völligen

Gleichgiltigkeit gegen die Intereſſen, welche die Welt uns bietet. Dieſe Außenſeite des Charakters Mozart's zeigt uns auf dieſe Weiſe das glücklichſte und liebenswürdigſte Naturell, das man ſich denken kann; ein edeles und gutes, aber kein großes und tugendhaftes Weſen, denn die Tugend iſt ein ſiegreicher Kampf gegen uns ſelbſt, und Mozart wurde Das, was er war, nur dadurch, daß er immer ſeiner Natur nachgab. Es war aber noch ein anderer Menſch in ihm, der dem erſten entgegen zu ſtehen ſchien, und zwar gerade aus dem Grunde, weil er nur einen mit ihm ausmachte. Der Künſtler war auf den Bürger oder umgekehrt gegoſſen, gerade wie eine Denkmünze auf ihren Prägſtock, ſo daß Alles, was ſich auf dieſem hohl zeigt, auf jener erhaben zum Vorſchein kommt. Man verzeihe mir dieſe bizarre Vergleichung, welche aber meinen Gedanken völlig darſtellt. Das Verhältniß zwiſchen Dem, was man die reale und die ideale Welt nennt, fand ſich in unſerm Heros umgekehrt vor. Die Kunſt war ſeine wirkliche Welt, ſein ernſtliches und reales Leben; die poſitive Welt dagegen ein Schatten, der ihn zuweilen unterhielt, ohne ihn aber je viel zu beſchäftigen. Aber auch in dieſer ſuchte er nur die poetiſche Seite auf, die Liebe, Freundſchaft und den Genuß. In Folge davon mußten alle ſeine moraliſchen und intellectuellen Kräfte, welche er in ſeiner Eigenſchaft als Bürger einer idealen Welt entwickelte, durch ein Nichtvorhandenſeyn oder eine Negation, die mit eben dieſer Kraft im Verhältniſſe ſtanden, im Laufe des täglichen Lebens ſich kundgeben. Je mehr er alſo Berechnung und Logik auf eine Compoſition verwandte, um ſo weniger blieb ihm für ſein Hausweſen übrig; je tiefer er die Geheimniſſe des menſchlichen Herzens in ihrer muſikaliſchen Analogie ergründet hatte, ym ſo leichter täuſchte man ihn über das Proſaiſchſte, was es auf der Welt gibt, über die Geldintereſſen. Ebenſo ließen ſeine unerhörten und beharrlichen Anſtrengungen, ſein unerſchütterlicher Wille in Verfolgung des Ziels, das er ſich als Künſtler geſteckt hatte, ihm nicht mehr Willenskraft und Energie übrig als die ſeiner Neigungen, wenn es ſich darum handelte, ſociale Pflichten zu erfüllen. Augenſcheinlich hatte ſein anderes Ich kaum Gelegenheit, ſich in ihm zu erkennen zu geben, weder in ſeinen Geſprächen, welche nicht mehr werth waren als der geſprochene Dialog in der Oper, noch in ſeinen Handlungen, die auf die enge Sphäre eines Induſtriellen beſchränkt waren, der müheſam von ſeiner Arbeit lebt. Mozart konnte zuweilen ſein Inneres zeigen, ohne daß er es wollte. Die ſentimentale Sprache widerte ihn an, wie viele Menſchen, welche ein tiefes Gefühl haben. Er liebte es nicht, von ſeinen Gefühlen zu ſprechen, und er bemühte ſich, dieſelben unter einer barſchen und vertraulichen Sprache zu verbergen. Es geſchah nur ſehr ſelten, in Augenblicken der Exaltation, daß man ihn eine tief gefühlte Anſicht, wenn auch in ſchlecht gewählten Worten über Dinge ausſprechen hörte, welche ſich an die ernſteſten Seiten des menſchlichen Daſeyns und deſſen Beſtimmung knüpfen. Dann erleuchteten einige plötzliche Schlaglichter das verborgenſte Innere des Individuums. Aber Ergießungen dieſer Art waren unwillkürlich. Man könnte ſogar ſagen, daß, wenn ſich Mozart auf dieſe Weiſe hatte gehen laſſen, er eine gewiſſe Scham empfand; er verfiel ſehr ſchnell wieder in ſeine drollige und poſſenhafte Sprache, füllte ſein Glas, und dann war es nicht mehr möglich, ein vernünftiges Wort weiter aus ihm herauszubringen, wie Herr Rochlitz ſich ausdrückt. Scheint es nicht als ob Mozart gefühlt hätte, daß er an der muſikaliſchen Improviſation oder an dem linirten Papiere, die allein würdig waren, vertraute Mittheilungen über derlei Dinge zu empfangen, einen Diebſtahl begehe. In dieſen und zwar in ihnen allein darf man den wahren Menſchen, die ernſten Handlungen ſeines Lebens, ſeine Gewalt, ſeine Größe und ſeine Tugenden ſuchen. Ja, ich ſcheue mich nicht, die Arbeiten Mozart's den tugendhafteſten Handlungen, ſowohl nach dem moraliſchen Princip, das ſie hervorgerufen hat, als hinſichtlich der Opfer aller Art, die ſie gekoſtet haben, und der Reſultate, die ſie für immer für ſeine Mitmenſchen gehabt und haben werden, gleich zu ſtellen. Wie viele Menſchen haben Mozart geſegnet und ſegnen ihn noch, als den wohlthätigen Genius, dem ſie einige ihrer edelſten Genüſſe, ſowie die Erinnerungen an die ſüßeſte Vergangenheit verdanken, oder als den unſterblichen Zauberer, der in ihrer Seele einen Hauch der Poeſie neu erweckt, wenn die Poeſie ſchon von allen Seiten todt iſt!

Nachdem wir die allgemeinen Beziehungen zwiſchen dem Berufe Mozart's und ſeinem Geſchicke, ſeinem Charakter und der Harmonie ſeiner Werke unter ſich feſtgeſtellt haben, wollen wir es verſuchen, dieſelben Uebereinſtimmungen zwiſchen den hervorragendſten Phaſen ſeines Lebens, den ſpeciellen

Zügen ſeiner Individualität und ſeiner hauptſächlichſten Werke, die wir ſo, wie ſie ſich folgen, und in jedem der Zweige der Kunſt, in welchen ſie Muſter geblieben ſind, prüfen werden, wieder aufzufinden. In dieſer letztern Hinſicht habe ich geglaubt, aus meiner Ueberſicht die Muſik für das Piano und im Allgemeinen die Concertmuſik Mozart's ausſchließen zu müſſen, nicht weil es in dieſer Maſſe von Werken nicht Vieles gäbe, was zu bewundern wäre, ſondern um des der Concertmuſik eigenthümlichen Unſterns wegen, daß jeder neue Fortſchritt in der Ausführung ſie in ihrer Baſis, das heißt in der Hauptſache über den Haufen wirft. Man ſucht mehr den Virtuoſen als den Componiſten darin, und in den Concerten Mozart's würde man ihn in den Zeiten eines Kalkbrenner, Moſcheles, Chopin, Thalberg und Lißzt nicht mehr finden.

Idomeneo Rè di Creta

ossia

Ilia e Idamante.

Heroiſche Oper in drei Acten.

Unausgeſetzte Studien, dazwiſchen unaufhörliche Reiſen, Verſuche in Compoſitionen aller Art, Zerſtreuungen, welche mit dem Leben eines umherwandernden Virtuoſen verbunden ſind, zu all' dem aber noch die ſtrenge Aufſicht eines Vaters, der ihn wie ſein Schatten begleitete, verzögerten bei Mozart das Alter der erſten Liebe. Die Kunſt nahm ungetheilt ſeine Kindheit und die erſten Jahre ſeiner Jugend in Anſpruch. Um Virtuos und Compoſiteur zu werden, war es nicht zu viel, alle ältere und neuere Meiſter von Grund aus zu ſtudiren und kennen zu lernen. Mozart fing alſo erſt dann an zu lieben, als er nichts mehr zu lernen hatte. Damals emancipirten auch die Umſtände den jungen Mann, zum großen Leidweſen ſeines väterlichen Mentors. Sobald er Muße fand, etwas Anderes als ſein Notenheft und die Taſten ſeines Claviers zu betrachten, ſah' er Aloyſe, ſah' er Conſtanze und viele Andere noch, welche ſeine Biographen nicht nennen.

Bis zum Alter von vierundzwanzig Jahren war Mozart einer der bemerkenswertheſten Muſiker ſeines Jahrhunderts, und ſicher auch der außerordentlichſte, vermöge ſeiner Geſchicklichkeit in allen Stylen zu componiren und durch die vereinigte Eigenſchaft eines vollendeten Virtuoſen mit der Gabe des Improviſirens, und ſeiner Fähigkeit die Muſik leichter als irgend Jemand leſen zu können. Er machte Alles, aber mehr oder weniger wie Jedermann; ich meine damit nur die mit ihm auf einer Linie ſtehenden Componiſten. Dieſe Linie war aber noch weit davon entfernt, den erſten Rang unter den Zeitgenoſſen zu bezeichnen. Mozart kam weder Gluck noch Piccini in ihren ernſten und komiſchen Opern, noch Joſeph Haydn in ſeinen Symphonieen und Quartetten, noch Michael Haydn in ſeiner Kirchenmuſik gleich. Er war ein ſehr glänzender aber nicht ſehr origineller Componiſt, ein Künſtler wie alle Künſtler, der auf Erwerb und Beſchützer ausging, Erfolg zu erringen ſich bemühte, übrigens noch ſo kindlich war, als man es mit zwanzig Jahren und darüber ſeyn kann. Die Kriſis, welche ſeine intellectuelle Mannbarkeit herbeiführen ſollte, kam endlich; ſein Herz und ſein Genius erwachten zu gleicher Zeit bei den melodiſchen Tönen der Aloyſe Weber. Aloyſe verrieth ihn zwar, doch galt dieß gleich; hatte ſie ihm doch ein neues Leben verliehen, und Mozart, der das proviſoriſche Ich ablegte, in dem er ſeither gelebt hatte, wurde mit einem andern Menſchen bald auch ein anderer Künſtler. *Idomeneo* war das erſte ſichtbare Zeichen dieſer Umwandlung.

Nichts iſt ſo ſonderbar als das Schickſal dieſer Oper. Obgleich ſie als neu mit Beifall aufgenommen wurde, hatte ſie doch nur einen vorübergehenden und localen Erfolg, der ſich auf einige Vorſtellungen beſchränkte, welche der Componiſt ſelbſt in München leitete. Seitdem ſah' ſie Mozart auf keinem Theater je wieder geben und das Werk blieb in ſeiner Mappe als ein geflüchteter Schatz, beſtimmt die Nachwelt zu bereichern, ohne Zweifel. (?) Keineswegs. *Idomeneo* entgeht uns, wie er ſeinen Zeitgenoſſen entgangen war. Man weiß, daß er exiſtirt, aber man kennt ihn nur dem Namen nach; man ſieht ihn weder im Theater, noch hört man ihn bei muſikaliſchen Abenden, noch in Concerten; er hat ſich in die Bibliotheken geflüchtet und ſeine wenigen Bewunderer können ihm Nichts als die ſtille Ehrerbietung des Leſens zu Theil werden laſſen. Es ſind nun beinahe ſechzig Jahre, daß dieſe Art von Zauber auf dem Meiſterwerke laſtet und die Annäherung den Dilettanten unterſagt. Was müſſen wir daraus ſchließen? Daß der große Ruf des Werkes wohl nichts als ein Vorurtheil ſeyn könnte, und daß man in der That nicht ſehr darüber erſtaunen dürfe, warum eine allem Anſcheine nach wirklich geſtorbene Muſik ſo ſchwer wieder zu erwecken ſey. Der Componiſt beurtheilte ſich demnach ſehr unrichtig, daß er *Idomeneo* und *Don Gioranni* über alle ſeine dramatiſchen Productionen ſetzte. Wie haben es denn die anderen Opern angeſtellt, daß ſie ein halbes Jahrhundert lang auf allen Theatern der Welt geſpielt wurden, und wie machte es *Idomeneo*, daß er faſt im Augenblicke der Geburt aufgegeben wurde.

Der Zweifel erſcheint erheblich und die Frage ſchwer zu entſcheiden. Um ſie beantworten zu können, wollen wir die

Oper prüfen und zwar ſo im Einzelnen und mit der Aufmerkſamkeit, welche ein ſo großes Werk verdient, welche aber die Kritik ihm bis jetzt verweigert zu haben ſcheint. Selbſt Herr v. Niſſen, welcher Alles zuſammengeſucht hat, vermochte Nichts als drei oder vier Seiten nichtsſagender und unzuſammenhängender Bemerkungen über *Idomeneo* zu ſammeln.

Weil in der Geſchichte des *Idomeneo* keine Liebe vorkommt, und weil ohne eine Liebe eine Oper für unmöglich gehalten wurde, ſo erfand der Abbate Varesco, der Verfaſſer der Worte, vor Allem eine Ilia, Tochter des Priamus (ich ſage nicht der Hekuba), welche, als Gefangene auf die Inſel Kreta geführt, ſich in Idamante verliebt, der ihr, man weiß nicht wie, das Leben gerettet hat, bei dieſer Gelegenheit von demſelben Pfeile getroffen wurde und ſich zum Sklaven ſeiner Gefangenen gemacht hat (Styl des italieniſchen Dichters). Hierauf erdachte ſich Varesco, daß Elektra, Agamemnon's Tochter und etwas mehr als die andere Prinzeſſin bekannt, die Braut von Idamante ſey, und daß ſie nach Sidon gekommen ſey, um die Angelegenheit in's Reine zu bringen. Der gelehrte Abbate wollte nämlich Cydonia ſagen, das er mit Sidon, der alten phönikiſchen Stadt verwechſelt. Dieſe Elektra iſt eine wüthende und eiferſüchtige Perſon. Folgendes iſt der Gang des Stückes. — 1. Act. Arbaces, der Vertraute von Idomeneo hat die falſche Nachricht von dem Tode des abweſenden Königs gebracht. Idamante beweint ihn als guter Sohn; doch regiert er von dieſem Augenblicke an und Nichts ſteht ſeiner Verbindung mit Ilia mehr im Wege. Elektra verzweifelt;

Sturm und Rückkehr des Idomeneo. Der König hat, wenn ſein Leben erhalten bleibt, das Gelübde gethan, Neptun den erſten, welchen er am Ufer begegnet, zu opfern. Damit hat er den Tod ſeines Sohnes ausgeſprochen. — 2. Act. Wie Agamemnon, behält Idomeneo ſein unſeliges Geheimniß für ſich und wie dieſer möchte er das Opfer erſparen. Idamante ſoll mit Elektra auf das griechiſche Feſtland abreiſen. Der Fürſtenſohn, der den Grund ſeiner Verbannung nicht begreift, überläßt ſich ſeinem Schmerze; rührender Abſchied, welchen der Chor der erſchrockenen Kretenſer unterbricht. Ein Ungeheuer, welches Neptun geſchickt hat, iſt auf den Wogen erſchienen. Man ſieht es im Hintergrunde des Theaters ſich hin- und herbewegen. Der Donner, als Rächer des Meineids rollt über Idomeneo und ſeinen Leuten; Alles flieht und zerſtreut ſich. — 3. Act. Idomeneo, in dem die Stimme der Natur ſtärker ſich regt als die Furcht vor den Strafen des Himmels, beſteht darauf, ſeinen Sohn zu entfernen, ſtatt ihn zu opfern. Die Abſchiedsſcene erneuert ſich noch viel herzbrechender zwiſchen den vier Hauptperſonen. Nachdem Idamante fort iſt, kommt der Oberprieſter des Neptun und entwirft dem Könige ein Bild des Jammers, der ſein Volk in Verzweiflung bringe, indem das Ungeheuer die Gegend mit ſeinem Hauche verpeſte und alle die auffreſſe, welche von der Anſteckung verſchont blieben; alle Kretenſer ſeyen dem Tode geweiht. Idomeneo iſt beſiegt; er geſteht ſein Gelübde ein und nennt das Opfer. Man begibt ſich nach dem Tempel und dort erfährt man, daß Idamante das Ungeheuer getödtet hat; er ſelbſt kommt, bereit zu dem Opfer. Auch Ilia erſcheint; ſie will für ihn oder mit ihm ſterben. Langer Wettſtreit des Edelmuthes und endliche Löſung. Das Orakel Neptun's ſpricht aus, daß Idomeneo des Thrones verluſtig ſey und Idamante denſelben beſteigen ſolle, was er auch mit Ilia thut. Neuer und noch heftigerer Ausbruch der Wuth der Elektra; rührende Anrede des alten Königs an ſeine ehemaligen Unterthanen und endlich allgemeine Zufriedenheit, die ſich in einer Anrufung an Amor und Hymen kundgibt.

Ohne ein Kritiker von Profeſſion zu ſeyn, wird man leicht beurtheilen können, daß dieſer Vorwurf ſich nicht eigentlich zur Tragödie eignet. Das Meer, der Sturm, die ſichtbaren Wunder und namentlich das Volk, ſpielen eine gar zu bedeutende Rolle darin, womit das recitirende Drama Nichts zu machen wüßte. Für all' dieſe Dinge, wenn ſie auf die Bühne gebracht werden, braucht man nur einen Decorateur und einen Maſchiniſten, und, um das Volk vorzuſtellen, ein Dutzend ſtummer Statiſten, oder nach der modernen Weiſe ebenſo viele Perſonen, deren Rollen ſich auf einen Satz beſchränkten, oder abwechſelungsweiſe ſprechende Chöre, wie die in Schiller's Braut von Meſſina. Derlei Auskunftsmittel ſind aber meiſt armſelig und lächerlich! Auf der Bühne gibt es eigentlich keine wahrhafte Darſtellung des Volkes, als den muſikaliſchen Chor; er allein ſtellt eine Perſon vor, und zwar die wichtigſte von allen, wenn es ſeyn muß. In dieſer Beziehung iſt die Oper alſo wahrer als die Tragödie. Und der Aufruhr der Natur, welches Bild vermag dieſer zu geben ohne Mitwirkung der Muſik;

ferner das Wunderbare, was vermag, außer ihr, die Seele dafür empfänglich zu machen. Man denke nur daran, welche Figur der Geiſt in Hamlet neben dem Commandeur ſpielt. Racine hat uns von der Erſcheinung erzählt; Mozart konnte ſie uns zeigen, und das muſikaliſche Gemälde gibt der Erzählung des Dichters Nichts nach. Vom künſtleriſchen Standpuncte aus ſtehen beide gleich; hinſichtlich des Bühneneffects aber, welch' ein Unterſchied zwiſchen der Erzählung und der Handlung!

Das Libretto des Idomeneo ſteht zwiſchen dem Epos und der Tragödie mitten inne, und wir werden beide mit gleichem Glanze in den erhabenen Partieen der Arbeit Mozart's leuchten ſehen.

Ehe wir an die Partitur gehen, wollen wir uns noch einen Augenblick bei den biographiſchen Umſtänden verweilen, die ſich daran knüpfen. Mozart kommt von Paris zurück mit den Opern Gluck's in den Ohren und brennend vor Begierde, in Deutſchland dieſelbe ruhmvolle Bahn, wie dieſer in Frankreich, zu durchlaufen. Salzburg, in welcher Stadt ihn kindlicher Gehorſam einige Zeit zurückhält, iſt nicht der Ort, an welchem er hoffen kann, daß ſie ſich ihm öffne, dagegen iſt der Hof von München da, der die beſten Sänger und das erſte Orcheſter in Deutſchland zu ſeiner Verfügung hat, der eine Oper bei ihm beſtellt, und dieſe Oper iſt genau das Pendant zur Iphigenie in Aulis. Es finden ſich ebenfalls Erinnerungen an Troja darin; da iſt ebenfalls ein Vater, der gezwungen iſt, das Opferbeil über dem Haupte ſeines Kindes zu ſchwingen; ferner die Thränen der Ilias, liebend und aufopfernd wie Iphigenie; Elektra's Wuth, das lebende Bild ihrer Mutter Klytemneſtra; und um dieſe höchſt tragiſchen Geſtalten gruppirt ſich eine durch den Zorn der Götter decimirte Bevölkerung, ein von furchtbaren Ungeheuern heimgeſuchtes Königreich, Jupiter mit ſeinem Donner und Neptun, deſſen Waſſer toben — welch' eine Aufmunterung für den jungen Athleten, dem ſeine müßigen Kräfte keine Ruhe laſſen, und der ſie endlich in einem Ringkampfe mit dem Rieſen Gluck, dem berühmten Gründer der lyriſchen Tragödie, meſſen darf.

Wenn der Genius erwacht, ſo nimmt er gewöhnlich ſeinen Aufſlug zu dem, was es Edeles, Ernſtes, Großes und ſelbſt poetiſch Uebertriebenes in den realen oder idealen Wechſelfällen des menſchlichen Geſchickes, im Spiele der Leidenſchaften und in der Ausübung der freien Willkür gibt. Das Heroiſche und Wunderbare nimmt eine junge Phantaſie mächtig für ſich ein; denn beides möchte die Jugend verwirklichen, wenn ſie handelt, und malen, wenn ſie dichtet. Einem reifern Alter, einer reichern Erfahrung, gehört die Komödie an, ſey ſie literariſch oder muſikaliſch behandelt, welche die proſaiſche Seite unſerer Natur, unſere Lächerlichkeiten und unſere Schwächen zeigt. Ich mache dieſe alte Bemerkung nur aus dem Grunde, um damit das Paſſende der Beſtellung einer Tragödie, und überdieß einer Tragödie wie *Idomeneo*, bei einem Muſiker anzudeuten, deſſen Phantaſie und Wünſche ſo ganz mit dem Vorwurfe übereinſtimmen mußten.

Es ſind in *Idomeneo* ſechsundzwanzig Muſiknummern, ohne die obligaten Recitative, die ſehr zahlreich und ſehr lang ſind. Mit Ausnahme eines Duett's, eines Terzett's und eines Quartett's bildet das Uebrige Nichts als eine Verkettung von Arien, einfachen und inſtrumentirten Recitativen, Chören und Märſchen. Denkt man ſich hiezu noch den Abgang von Geſangbäſſen bei den mitwirkenden Perſonen und die Rolle des Idamante für einen Mann, in der Stimmlage des Mezzo-Sopran's geſchrieben, ſo wird man ſchon einige der Urſachen begreifen, welche heut' zu Tage ein Werk von der Scene ausſchließen, das von der Erbſünde der alten Opera ſeria angeſteckt war.

Dieſer Zuſchnitt des Libretto, der ſowohl hinſichtlich der Formen, als der Vertheilung der Muſikſtücke heut' zu Tage ſo unvortheilhaft iſt, war nichtsdeſtoweniger damals eines der Elemente des urſprünglichen Erfolgs des *Idomeneo*, und er erleichterte auch die Arbeit des Componiſten ſehr. Mozart hatte ſeine Schulſtudien vollendet; ſein Genius hatte ſich zu ſeiner ganzen Größe erhoben, allein er konnte ſich nicht anders nach allen ſeinen Seiten entwickeln, als in der, nach dieſer zweiten Erziehung vorgeſchriebenen Ordnung, nach welcher der Genius, nachdem er die Muſiker ſtudirt hat, ſich ſelbſt ſtudiren und aus jedem ſeiner Werke eine neue Lehre für ſein nächſtfolgendes Werk ziehen muß, ſo immer weiter ſchreitend, bis er die Summe ſeiner Erfahrungen und ſeiner Entdeckungen vollſtändig gemacht hat. Dieſe zweite Erziehung fing aber für den Componiſten des *Idomeneo* erſt an, und die Oper ſelbſt iſt die Probe derſelben. Mozart hatte das Joch der Routine noch nicht abgeſchüttelt; der Zeitgeſchmack war in vielen Beziehungen auch noch der ſeinige;

bereits trug er zwar alle Style in ſich, aber ihr Amalgam zu einer neuen, von ihren Elementen verſchiedenen Subſtanz, war noch nicht vollſtändig vor ſich gegangen. Es befand ſich in dem Kopfe des Componiſten, ſo zu ſagen, ein Fach für die Melodie, ein anderes für den Contrapunct, ein drittes für die Declamation; und dieſe Materialien combinirte er nicht immer, ſo daß ihr Mangel an Uebereinſtimmung und das Heterogene in ihrer Natur dadurch ausgeglichen worden wäre. Beiſpiele werden dieß darthun. Wären die Schwierigkeiten der Arbeit nicht mehr als doppelt geweſen, wenn Mozart', der ſchon ſo viele Dinge geſchaffen hatte, und ſich zum erſten Male in einem aus allen Stylen zuſammengeſetzten Style verſuchte, überdieß auch noch die Erziehung ſeines Dichters obgelegen hätte, und er dieſem den neuen Rahmen hätte angeben müſſen, in dem heut' zu Tage der Operngeſang vertheilt wird. Er befolgte der äußern Form nach die Muſter, denn woher hätte er welche nehmen können für Etwas, was nicht exiſtirte? Wir glauben ſogar, daß er bei ſeinem Eintritte in die Laufbahn des neu ſchaffenden Muſikers mit einem Libretto, nach Art des *Figaro* und *Don Giovanni* geſcheitert wäre.

Vom kritiſchen Standpuncte aus könnte man die Partitur des *Idomeneo* ganz natürlich in drei Claſſen von Stücken theilen: in diejenigen, in welchen mehr oder weniger Gluck nachgeahmt wurde, die inſtrumentirten Recitative, die Mehrzahl der Chöre und die Arien Elektra's; in die, in welchen mehr oder weniger der italieniſche Geſchmack der damaligen Zeit vorherricht, die Arien des Idomeneo, des Idamante und Arbaces; und endlich in die, deſſen Anlage und nie dageweſene Schönheit der Muſik eine neue Aera eröffneten, einige Cavatinen, einige Chöre und beinahe der ganze dritte Act. In den nach dem Vorbilde der beſtehenden Schulen componirten Piecen, theilt Mozart natürlicherweiſe das Schickſal derſelben. Sämmtliche Blätter, welche Gluck ihm inſpirirt hatte, ſind noch Das, was ſie an dem Tage waren, an welchem ſie geſchrieben wurden; neu, voll Wahrheit und Ausdruck. Alles, was dagegen den Stempel der italieniſchen Form jener Zeit trägt, widerſtrebt dem jetzigen Geſchmacke, und wir finden die dramatiſche Bedeutung nicht mehr darin, welche dieſe Arien ehemals hatten. Weder der noch nie gehörte Reichthum der Begleitung, noch die noch überraſchendere Neuheit der Harmonie und der Modulation, noch die contrapunctiſche Kenntniß, welche der Verfaſſer in einigen derſelben entwickelt hat, konnten ſie vor dem Unglücke des Veraltens bewahren. Wenn einmal die Melodie hinfällig iſt, ſo kann ſie Nichts mehr halten; das ganze muſikaliſche Gebäude ſtürzt über den Haufen.

Aber trotz der Nachahmung des Styls von Gluck und der Italiener, verbeſſerte ſie Mozart oder vervollſtändigte einen durch den andern, und legte bei dieſer Verbindung der beiden Schulen den Grund zu ſeinem eigenen Syſtem. So vereinigen die Arien der Ilia mit dem Reize einer faſt immer vom Formalismus rein gehaltenen italieniſchen Arie, die Wahrheit und die Kraft des Ausdrucks der declamatoriſchen Schule. Ebenſo verrathen zwar die Arien der Elektra, in denen eine wüthende Declamation vorherrſcht, Gluck's

Manier; Mozart aber hat ihnen die Verhältniſſe und die Entwickelung der großen italieniſchen Bravour-Arien gegeben. Gluck hatte faſt ganz die periodiſche Wiederkehr der muſikaliſchen Sätze verbannt, um eine zu häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden; Mozart hütete ſich aber wohl, ihn darin nachzuahmen. Von der zu rechter Zeit und geſchickt herbeigeführten Wiederholung des muſikaliſchen Satzes hängt ein großer Theil ſeines Eindrucks auf den Zuhörer ab; nur darf man nicht, wie die alten italieniſchen Meiſter, dieſe Wiederholungen ſo oft wieder vorbringen, daß ſie am Ende unerträglich und lächerlich werden.

Wir haben geſagt, daß die meiſten Chöre unſerer in Frage ſtehenden Oper nach denen von Gluck modelirt worden ſeyen. Man trifft allerdings die Gänge und rhythmiſchen Anlagen dieſes Meiſters darin, und zwar bis auf die kleinen Zwiſchenräume, welche er gewohnt war, den Soloſängern oder Koryphäen nach der franzöſiſchen Methode zu geben. Wie in den Arien ſteht die eigene Schöpfung hier neben der Nachahmung. Die Chöre in *Idomeneo* unterſcheiden ſich im Allgemeinen von denen von Gluck durch eine breitere Entwickelung der Melodie, durch grandioſere Formen, mannichfaltigere Anlagen und namentlich durch eine Inſtrumentation, welche die von Gluck ebenſo weit hinter ſich zurückläßt, als Iphigenie und Alceſtes die der Italiener hinter ſich gelaſſen hatten.

Uebrigens war dieſe Annäherung oder ſelbſt Verſchmelzung der melodiſchen und declamatoriſchen Schule nur ein Spiel gegenüber der andern Verbindung, welche für die Meiſter zu Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts und ſelbſt für Händel ein Stein des Anſtoßes geweſen war; die Verbindung, welche ihre Nachfolger für rein unmöglich gehalten hatten, nämlich des contrapunctiſchen Styls mit dem theatraliſchen, der gelehrten oder intricaten Harmonie mit der ausdrucksvollen und maleriſchen Melodie. Dieſes war unter allen Gedanken des Reformators der Muſik der großartigſte, der an wunderbaren Reſultaten fruchtbarſte, zugleich aber auch der, wie es ſcheint, für jeden Andern außer ihm, am Wenigſten ausführbare. Einige Scenen in *Idomeneo* bieten die vollſtändige Löſung des Problems; die Stücke, von denen wir geſagt haben, daß Nichts zuvor ihnen in der Compoſition und Schönheit gleichkomme. Niemals ſind dieſe Stücke in tragiſcher Erhabenheit übertroffen worden und Mozart ſelbſt hat ſie (mit Ausnahme des Don Juan) niemals wieder erreicht, als in dem Final-Quintett der **Clemenza di Tito**.

Die auffallendſte Neuerung für die Liebhaber von 1781 mußte aber ohne allen Zweifel die großartige und glänzende Orcheſterbegleitung in Idomeneo ſeyn. Mozart hat keine ſeiner übrigen Opern ſo voll und mit ſo vielem Aufwande inſtrumentirt. Die Recitative zeugen von einer erſtaunenswerthen Arbeit, die ebenſo vollendet, ſorgfältig behandelt, ausgearbeitet und geſchmückt iſt wie eine Malerei in einem Meßbuche. Die Muſikſtücke und namentlich die Chöre ſtrotzen von Figuren, und die Blasinſtrumente, in eine Phalanx von acht bis zehn Stimmen vereinigt, wetteifern darin mit der Thätigkeit des Quartett's. Ueberall herrſcht Reichthum, der häufig an Ueberfluß grenzt; der Maeſtro hatte noch nicht gelernt, mit Noten Haus zu halten. Andere Zeiten, andere Sorgen. Man mußte zuerſt damit anfangen, alles Das zu haben, was man in dem Orcheſter anbringen kann, wo die Italiener Nichts anwendeten, ehe man die negative Seite der Wiſſenſchaft zu ergründen vermochte. Ebenſo begriff Mozart ſpäter, daß die Freskomalerei, die groben und markirten Züge im Allgemeinen mehr als das Miniatur-Gemälde für das dramatiſche Orcheſter paſſen.

Nach den Gebräuchen und Gewohnheiten der alten Opera ſeria, welche weder Introduction noch Finale's kannte, fängt das Stück mit einem inſtrumentirten Recitativ an, auf welches eine Arie der Ilia folgt: ***Padre, Germani addio!*** G Minore $^3/_4$. ***Andante con moto.*** Die Tochter des Priamus macht ſich Vorwürfe über die Liebe, die ſie für einen Griechen gefaßt hat. Ergreifende Declamation, angenehme Melodie, ſorgfältige Begleitung, entſprechende Bäſſe voll Effect; Alles trägt das Gepräge einer ſanften und ergebenen Melancholie, welche der lyriſche Charakter der Darſtellerin iſt. Nichts iſt veraltet, vielleicht mit Ausnahme des Trillers in der Schlußcadenz.

Folgende Arie iſt ganz verſchieden von der vorhergehenden: ***Tutte nel cor vi sento furie del crudo Averno,*** ein feuriges Allegro, welches den ſtärkſten dramatiſchen und muſikaliſchen Gegenſatz zwiſchen der ſanften trojiſchen Sklavin und der eiferſüchtigen und zornigen Tochter des Königs der Könige bildet. Die Schlangen der Eumeniden dehnen ſich aus und rollen ſich ziſchend im Orcheſter in Knäuel zuſammen; die Vocalſtimme hält bei jedem Zwiſchenſatze, wie in Folge einer convulſiviſchen Anſtrengung inne; ſie zittert vor Wuth, und die furchtbarſte Eiferſucht macht ſich im hohen B Luft, das ſich, mit einem außerordentlichen Effect, in der gleich darauf folgenden Wiederholung des Satzes, auf den Worten *vendetta e crudeltà* in ein H verwandelt. Victoria! Elektra hat Klytemneſtra übertroffen und **Gluck** iſt mit ſeinen eigenen Waffen geſchlagen worden.

Ein Ritornell verbindet dieſes Stück mit einem Chor der Schiffbrüchigen, den man von Weitem vom Meere her hört, zugleich und abwechſelnd mit einem andern Chore vom Ufer aus. Das Tempo bleibt daſſelbe, Allegro assai; aber das ſtürmiſche Ritornell iſt aus D Minore in C Minore übergegangen. Auf einer Begleitung hin- und hergewiegt, in welcher ſich der Sturm immer mehr mit ſeinem Getöſe und ſeinen Schrecken entwickelt, ſuchen ſich die beiden Chorgruppen im Kanon, gleich den Unglücklichen, die in der Finſterniß umherirren. Dieſe nachahmenden Gänge erſcheinen mir für die Situation etwas matt und gar zu methodiſch; ich hätte an dieſer Stelle einen etwas ſtrengern Contrapunct gewünſcht. Dem Rufen des am Ufer verſammelten Volks antworten die Gefährten Idomeneo's durch den Verzweiflungsſchrei *pietà*, der dreimal auf derſelben Note wiederholt wird, begleitet von einer chromatiſchen Progreſſion von Diſſonanzen im Orcheſter, in welcher ſich Angſt und tödtlicher Schrecken ausſprechen. Endlich erſcheint Neptun auf den Wogen und gebietet dem Sturme Stillſchweigen;

der König von Kreta iſt gerettet. Erhebt ſich nicht Mozart in dieſem bewunderungswürdigen Chor wie Neptun über die Oberfläche ſeiner Zeit, um das Stillſchweigen der Bewunderung den Muſikfreunden und das der Verzweiflung ſeinen Nebenbuhlern zu gebieten.

Ich kenne wenige Situationen auf der Bühne, welche mit der Wiedererkennung Idomeneo's und Idamante's zu vergleichen wären; der eine mit beſtürzten Blicken das Opfer ſuchend, welches ſeinem gräulichen Gelübde fallen ſoll; der andere zur Hilfe der Schiffbrüchigen herbeieilend und den erſten, welchen er begegnet, um Nachrichten von ſeinem Vater befragend. Agamemnon, Griechenlands Oberhaupt, iſt umgeben von dem Glanze des Thrones und des Oberbefehls, im Kampfe gegen die Götter, welche ihm gebieten, ſeine Tochter zu opfern, eine höchſt tragiſche Geſtalt; wie viel tragiſcher aber iſt dieſer andere Held, der, von dem beſiegten Ilium heimkehrend, auf ſeinen heimathlichen Boden gleich einem Ueberreſte ſeiner zerſtörten Flotte und ſeiner todten Gefährten geworfen wird, der zehn Jahre des Unglücks über dem Gedanken an das Wiederſehen des Sohnes vergißt, den er auf dem Schooße ſeiner Mutter zurückgelaſſen hat und der dieſen Sohn nun wieder findet, um deſſen Henker zu werden. Und iſt der Vater Idamante's nicht tauſendmal mehr zu beklagen, als der Iphigenien's? Er hat nicht den Troſt, den Göttern Nichts vorzuwerfen zu haben; er allein iſt ſchuldig. Leider ging dieſe Scene für die Muſik verloren. Welche Scene und welches Duett hätte Mozart geſchaffen, wenn er das Werk fünf bis ſechs Jahre ſpäter zu componiren gehabt hätte, wann er gelernt gehabt hätte, über den Rahmen des Libretto ebenſo zu verfügen, wie die Colonnen der Partitur auszufüllen. So aber durch die Behandlungsweiſe nach den Formen der alten Opera ſeria, bot ihm die Situation Nichts als ein einfaches Recitativ, ein obligates Recitativ und eine ziemlich mittelmäßige Arie: *Il padre adorato ritrovo e lo perdo,* während welcher dieſer **padre**, der Nichts zu thun und zu ſagen hat, in großer Verlegenheit ſich befinden muß, was er mit ſeiner Perſon anfangen ſoll. O Elend!

Der erſte Act endigt auf franzöſiſche Art mit einem Divertiſſement oder einem Chor mit Tanz vermiſcht: ***Nettuno s'onori,*** D Majore $^3/_4$, tempo di Ciaconna. Alexander der Große hätte ſicher keine andere Muſik für ſeinen Einzug in Babylon gewählt. Im Chore finden ſich überall frohe Geſänge; im Orcheſter ein triumphirender Jubel. Die Violinen, welche über Sechszehntel wegeilen, die ſie in nachahmenden Abſätzen unter ſich theilen, ſcheinen bald einen edeln und zugleich lebhaften Tanz auszuführen, bald ſingt das Orcheſter, wie verlockt durch die Verführungen der Vocal-Melodie, mit dieſer oder liebkoſ't ſie in Liebe athmender Begleitung. Später ändern ſich Ton und Tact. G Majore $^2/_4$ ***Allegretto.*** Die Koryphäen, zwei Soprane, preiſen in Majore und Minore die Gottheiten des Meeres, hierauf fällt die Ciaconne im Tutti wieder ein. Ein **Crescendo**, welchem ſich nach einander die Inſtrumentalſtimmen und die jeweiligen Triolen des Baſſes anreihen, und die die ſingenden Perſonen aufmerkſam machen, ihre Verbeugung abzuſtatten, beſchließen dieſen ſo majeſtätiſchen, glänzenden und feurigen Chor.

Wir haben im erſten Acte nur die Scenen und Nummern geprüft, welche uns Mozart's würdig, oder wenigſtens eines Studiums werth erſchienen waren, um von ihnen aus die Fortſchritte des Componiſten an ſpäteren Werken zu bemeſſen. Dieſe Behandlungsart empfiehlt ſich von ſelbſt, und wir haben ſie für dieſen Artikel wie für alle folgenden angenommen.

Im zweiten Act finden wir zuerſt eine Arie der Ilia: ***Se il padre perdei***, nach meiner Anſicht die beſte ohne allen Vergleich. Ilia, deren Ketten Idamante gebrochen hat, bezeugt dem Könige ihre Dankbarkeit und läßt ihn das Geheimniß ihres Herzens errathen.

Se il padre perdei
La patria, il riposo
Tu padre me sei,
Soggiorno amoroso
È Creta per me.

Die entzückend ſchöne Melodie und der eben ſo entzückende Ausdruck dieſer, durch die Liebe ſelbſt modulirten und durch die Grazien inſtrumentirten Cavatine, ſcheint in Mozart tiefe Erinnerungen zurückgelaſſen zu haben, dr ganz wörtlich einen Satz in der Arie des Tamino (Zauberflöte), und in dem göttlichen Andante der Symphonie in G Minore wieder vorbrachte.

Die Arie hat als Hauptbegleitung die Flöte, die Oboe, das Horn und das Fagott concertirend; das Quartett wirkt hier untergeordnet, ohne jedoch von den Figuren ausgeſchloſſen zu ſeyn, welche im Dialog in alternirenden Stellen und in verbundenen Gängen vertheilt ſind.

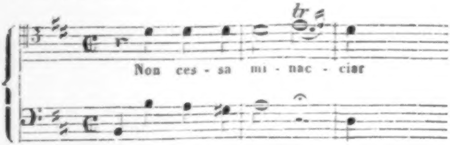
Nach den Eingangsworten, welche ich angeführt habe, trübt eine Wolke der Schwermuth, ein Schatten der Vergangenheit den Geiſt des Mädchens, die ſich aber ſogleich im Hinblick auf die glückliche Gegenwart verlieren. Welche andere Sprache, außer der Mozart's, vermag je dieſe wollüſtige Trauer der Erinnerung ſo auszuſprechen, welche ſo viele bittere Thränen verbirgt, die die Liebe getrocknet hat. Man ertappt ſich noch über Thränen, es ſind aber Thränen der Wonne. Der Leſer vermag aus dieſem Beiſpiele zu ſehen, wenn er die Partitur betrachtet, wie viel die Kanonform, mit der Harmonie im Bunde, dem an und für ſich ausdrucksvollen Geſange an weiterm Ausdrucke zu verleihen mag.

Inſtrumentirtes Recitativ. Der König erräth den Sinn deſſen, was er hört; das Orcheſter führt ihm fragmentariſch die Erinnerungen an die vorhergehende Arie zurück. Kein Zweifel mehr; ſie lieben ſich und ſtatt eines Opfers finden ſich nun deren zwei. Die Figuren, welche die Verhältniſſe enthüllt haben, löſen ſich auf, und nehmen die Färbung der Empfindungen an, welche in Folge dieſer Entdeckung ſich des unglücklichen Vaters bemeiſtern. Ein geniales Mittel, das Orcheſter an die Stelle des Libretto treten zu laſſen, welches man ſeit Mozart ſchon oft angewendet hat. Hat er es erfunden? Ich weiß es nicht; aber ſicher bediente ſich Niemand deſſelben mit mehr Glück als er.

Nach dieſem Recitativ kommt die berühmte Tenor-Arie:

Fuor del mar, ho un mar in seno, welche der Componiſt für die ſchönſte in der ganzen Oper hielt, wie ſie ohne Widerrede die glänzendſte, herrlichſt inſtrumentirte, die ſchwierigſte und beſt durchgearbeitete iſt. Mozart folgte in ſeinen Fortſchritten dem Gange, welchen wir die Hauptentwickelungen der muſikaliſchen Kunſt ſelbſt haben leiten ſehen. Er war ein großer Contrapunctiſt und ein großer Harmoniſt, ehe er ein großer Sänger wurde; die Reiſe des Genius ging der des Geſchmackes in ihm voran, was übrigens ſchon ſeine Anſicht über die Nummer, von der wir ſprechen, an und für ſich beweiſen würde. Dadurch, daß er in dieſer Arie Alles anbrachte, wollte er ſich ſelbſt übertreffen; dramatiſchen Geſang, Bravour, Wiſſenſchaft, muſikaliſche Malerei, antiken Contrapunct, moderne Fioritufen; aber er verdarb ſie eben dadurch, daß er zu viel gethan hatte. Zu ſeiner Entſchuldigung müſſen wir ſagen, daß der Text unter die unerträglichſten gehört, welche man einem Componiſten bieten kann. Es iſt ächt italieniſche Librettopoeſie, ſich ein Meer zu denken, welches Idomeneo in ſich trägt, das noch viel verderblicher iſt, als das wirkliche Meer, und einen Schiffbruch, womit Neptun ſein Herz zerbricht, das gleich den Schiffen zu zerſchellen droht. Der Muſiker, jung wie er war, ging in den Gedanken dieſer Pointen ein; er ſpielte mit den Worten *mar* und *minacciar* und gab den metaphoriſchen Sinn ſtatt des wirklichen.

Eine Fluth von verbundenen Sechszehnteln hat das Orcheſter überſchwemmt und die Drohungen Neptun's ſind in der Vocal-Partie durch einen Strom von Rouladen hörbar geworden, in welchem die Stimme und der Athem des Sängers allerdings ſehr Gefahr laufen, Schiffbruch zu leiden. Während der kurzen Augenblicke der Ruhe, welche dieſes innere Meer und dieſe Drohungen in Läufen ſich gönnen, executirt das Orcheſter den Schluß einer Fuge, welche weder figürlich noch in Wirklichkeit mit dem Texte etwas gemein hat. Es mag dieß noch der contrapunctiſchen Halbheit willen hingehen; aber der Hauptfehler der Arie liegt darin, daß die alten Gänge der Melodie, die alten melismatiſchen Anlagen und die alten Cadenzen in Trillern, eine Grundurſache des Verderbens hineingelegt haben, welche das Ganze zerſtört. Dieſe ganze ſchöne Arbeit, welcher die Kritik trotz ihres Bedauerns die Bewunderung nicht verſagen kann, iſt für die jetzigen Liebhaber für immer verloren. Logen und Parterre würden bei einem Schluſſe wie folgender in ein ſchallendes Gelächter ausbrechen:



Eine ſehr gothiſche Cadenz, nicht wahr? Ja, man darf aber nicht überſehen, daß dieſes Aushalten am Schluſſe ehemals dem Sänger Gelegenheit gab, die ſchönſten Mittel ſeiner Stimme nach Bequemlichkeit geltend zu machen, ohne weder durch die Begleitung, noch durch den Rhythmus ſich eingeengt zu fühlen. Es war dieß für Menſchen wie Raff die Schlußrede des Virtuoſen, der höchſte Moment des Triumphes. Die Inſtrumental-Virtuoſen hatten ebenſo den Brauch, eine Cadenz zu machen, wenn ſie ihr Stück ſchloſſen.

Ein ſehr ſchöner Marſch, den man hinter den Couliſſen hört, macht uns aufmerkſam, uns an den Hafen von Cydonia zu verfügen, wo Alles ſchon zur Abreiſe Elektra's und Idamante's bereit iſt. Die Matroſen ſingen in Erwartung des Signals zur Abfahrt in F Majore: ***Placido è il mar; andiamo***, ein Chor, welcher den glücklichſten Contraſt zwiſchen den vorhergehenden und folgenden Scenen bildet. Das Bild der ſüßeſten Einflüſſe der Natur gegenüber den ſchmerzlichſten Gemüthsbewegungen im Leben. Ein glänzendes und dunkles Blau färbt dieſe klare Harmonie; die Flöten und Clarinette tragen einem die friſche Seeluft entgegen: das Quartett deutet das Schwanken der Wogen an; der Sechsachtel-Tact wiegt einen, wie auf einem Nachen. Schon durchläuft man in Gedanken mit der Reiſe beſchäftigt den endloſen Horizont des Meeres, und verliert ſich in der unbegrenzten Ferne. Auf einmal ſchweigt aber der Chor, denn ein Sirenengeſang iſt zu den Ohren der Matroſen gedrungen. Es iſt Elektra's Stimme, die in einer köſtlichen Melodie, in Tönen, noch einſchmeichelnder als der Hauch des Zephyr's, und noch balſamiſcher als Flora's Athem um günſtige Winde fleht. Man halte mir Zephyr und Flora zu gut, denn wir behandeln einen mythologiſchen Gegenſtand. Die leidenſchaftliche Seele Elektra's verleiht ihr Herrſchaft über die Elemente. Ihr Wille magnetiſirte ſie, wie man heut' zu Tage ſagen würde. Bald eilen die Eumeniden bei'm Klange ihrer Stimme herbei; die lieblichen Zephyre werden ſich nicht weniger gelehrig zeigen. Wir hören ihr ſanftes Murmeln in den darauf folgenden Sexten-Accorden, welche ſich, an ein Ritornell anſchließend, den Chor: ***placido è il mar*** zurückführen. Ja, ruhig, lieblich, friſch und ſüdlich, Alles zuſammen, köſtlich zu hören, köſtlich einzuathmen, in der That von Mozart's erſter Qualität.

Idomeneo kommt, um die Abreiſe ſeines Sohnes zu beſchleunigen, ***Troppo t'arresti,*** ſagt er zu ihm. Der Prinz und die Prinzeſſin nehmen von dem Könige Abſchied und er verabſchiedet ſich von ihnen. Dieß geſchieht in einem Terzett, das ſich in zwei Tempi theilt. Der Geſang des Andante iſt melodiſch und von ziemlich reinem Geſchmacke; die Inſtrumentation ſchön und gelehrt, wie überall. Das ***addio*** wiederholt ſich in wundervoll modulirten Ausrufungen; im Allegro liegt hinreißende Gewalt und Feuer. Im Ganzen iſt aber dieſe Nummer weit entfernt von den claſſiſchen Enſemble's Mozart's. Die Verſchiedenartigkeit der Charaktere ſpricht ſich darin nicht aus, was aber die faſt unveränderliche Gleichförmigkeit eines und deſſelben Textes für die drei Perſonen auch nicht wohl anders zuläßt. Ueberdieß kommt dieſelbe Situation im dritten Act vollſtändiger und rührender durch das Mitwirken der Ilia noch einmal vor.

Kaum iſt dieſes Terzett vermittelſt eines der banalſten italieniſchen Schlußſätze (auch Bettel-Cadenz genannt) zu Ende, ſo geht die Tonart von Dur in Moll über; das Tempo wird raſcher; die wallende Bewegung im Orcheſter kündigt das Ungeheuer an. Es erſcheint und die wellenförmigen Figuren der Violinen hören ſogleich auf.

Bei'm Anblicke des Ungeheuers, deſſen gräuliche Geſtalt ganz der Phantaſie des Decorateurs anheimgeſtellt iſt, ruft das Volk aus: *Quel nuovo terrore!* Die Violinen ſtürmen und die Blasinſtrumente laſſen ſich in langgedehnten Seufzern hören. Die Tonleiter aus G (die Dominante der Tonart, welche aus C Minore geht) läßt ſich überall hören, von Unten nach Oben und von Oben nach Unten; dann im Quartett zuſammenlaufend, ſteigt ſie in chromatiſchen Stufen, und wenn ſie bei der Sexte von dem Grundtone angelangt iſt, ſpringt ſie ganz unerwartet wie der Blitz und unwiderſtehlich wie eine Lawine auf den Ton B Moll über. Ein furchtbarer Schrei ertönt aus dem Orcheſter; die Querpfeife zerreißt mit ihrem ſchrillenden Tone die toniſchen Maſſen*). Ein Sturm, gegen welchen der im erſten Acte vergleichsweiſe nur ein Säuſeln war. Der ganze Chor, vor Schrecken wankend, ermattet in einem verminderten Septimen-Accord, der in einer Fermate ausgehalten wird. Dieſer Schluß oder Stillſtand wiederholt ſich dreimal und zwar in Folge enharmoniſcher Verwandlung bringt er die Töne Gis Minore, Fis Minore und F Majore in immer tieferer Ausweichung, bis das F, in ſeiner Eigenſchaft als Dominante, uns in die Tonart wieder zurückführt, von der wir ausgegangen ſind. Mozart drückt auf dieſe Weiſe die tödtliche und ſtets wachſende Angſt aus, welche in der Frage liegt: *Il rè qual è?* Wie unausſprechlich ſchön und von welchem Effecte iſt dieſer Satz!

---

*) Es iſt dieß das einzige Stück in der Oper, in welchem die Querpfeife (flauto piccolo) angewendet iſt.

Idomeneo erklärt unter dem Krachen des Donners, in einem herrlich inſtrumentirten Recitativ, daß er ſelbſt der Schuldige ſey. Er weiht ſein Haupt den unterirdiſchen Mächten und beſchwört Neptun, den Unſchuldigen zu verſchonen.

Bei dieſen Worten ertönen die Pauken in dumpfen Schlägen. Idomeneo iſt nicht das Opfer, welches die Götter verlangen. Irgend etwas Finſteres ſcheint vom Orcheſter her im Anzuge begriffen zu ſeyn, Etwas, was immer näher kommt und gleich einem dunkeln auf den Flügeln des Sturmes getragenen Meteor immer größer wird. In denſelben Intervallen ſteigende und fallende Figuren bringen im Vereine mit den raſchen Bewegungen eines $^{12}/_{8}$ Tactes, eine Art von furchtbarem Schwanken hervor, das Bild der durch Neptun's Schläge wankenden Erde. Das Volk ſucht ſein Heil in der Flucht. ***Corriamo! Fuggiamo!*** Aber nicht Alle vermögen gleich ſchnell zu entfliehen; ein Hagel von Triolen fällt auf die Fliehenden; Finſterniß umgibt ſie; der Sturm treibt ſie in verſchiedenen Richtungen auseinander; die Blitze blenden ſie durch ihr Leuchten. Es iſt nicht möglich beiſammen zu bleiben. Es rette ſich wer kann, und Alles ſtäubt auseinander. Die Furcht bringt die Menge ganz außer Faſſung; ſtatt vorwärts zu kommen, wendet ſie ſich um. Die Harmonie löſ't ſich völlig auf. Während die, durch vier Hörner verſtärkten Bäſſe gedämpft das A aushalten, fallen die Soprane in ein Fugenthema in B, die Tenore laſſen die

Antwort in H hören, und die Altſtimmen, die ſich in ſynkopirten Tönen bewegen, vermehren durch ihr Retardiren die ſonderbaren und gräßlichen Diſſonanzen. Eine Durchführung auf dieſe Weiſe weiß ſelbſt nicht wohin ſie geht. Sie ſchwimmt zwiſchen mehreren Tonarten auf unbeſtimmten Accorden, ſtößt jeden Augenblick auf ſchwierige Nebenvorzeichnungen in der Harmonie, auf harte große Septimen, ohne irgend eine Tonart feſtzuhalten. Nach dieſen verzweiflungsvollen Anſtrengungen vereinigen ſich endlich die Stimmen im urſprünglichen Uniſono wieder, der Sturm, welcher ſich etwas gelegt hat, erlaubt Jedem ſein heimathliches Dach aufzuſuchen. Man trennt ſich wieder, aber dießmal ganz ſachte. Einige Nachzügler laſſen noch hier und da ihr *Corriamo! Fuggiamo!* hören. Dieſe Rufe laſſen ſich hinter den Couliſſen vernehmen und der Chor endigt **pianissimo** in Majore, mit der Feierlichkeit einer Kirchencadenz. Der Vorhang fällt. Unvergleich erhaben! Ehre, ewige Ehre dem Meiſter, der zuerſt die Fuge bezwang und ſie mächtig und gefügig, dem Drama dienſtbar machte. Welche Compoſition im melodiſchen Style vermöchte wie der fugirte Chor den unausſprechlichen Tumult und Schrecken einer ſolchen Scene wieder zu geben! Wer hat aber auch je von einer ſolchen Fuge geträumt! Ich habe ſo ſehr wie Jemand das Finale des zweiten Actes in der Veſtalin bewundert. Man ſtelle aber einmal die beiden Chöre, welche wir ſo eben unterſucht haben, neben einander, und dieſes Finale wird wie ein Walzer, wenn gleich etwas ernſter als die Walzer gewöhnlich ſind, erſcheinen.

Der zweite Act des Idomeneo iſt reicher an Schönheiten als der erſte, und der dritte weit ſchöner als der zweite, ein auf der lyriſchen Scene ziemlich ſeltener Fortſchritt. Bei'm Aufgehen des Vorhangs ſehen wir Ilia im königlichen Parke luſtwandeln, wobei ſie dem Zephyr eine Botſchaft an ihren Geliebten aufträgt. Bei einem ſolchen Courier braucht man ſeine Depechen nicht zu ſiegeln. Ilia dictirt ſie ihm eben mit lauter Stimme in einer im zärtlichſten Briefſtyle gehaltenen Melodie (eine hübſche Cavatine aus CDur), als Idamante's Dazukommen ihr ein directeres und ſichereres Mittel zur Correſpondenz darbietet. Das nun folgende Duett könnte noch eine ſehr angenehme und ſehr friſche italieniſche Muſik aus Paiſiello's und ſelbſt Paer's Zeiten ſeyn; heut' zu Tage erſcheint ſie unter den Formen und Verhältniſſen jener Muſik zu ſtehen, wie ſie Roſſini, wohlverſtanden nach Mozart, uns gemacht hat. Einige Jahre ſpäter componirte Letzterer ein anderes Duett (Nummer 34 des thematiſchen Katalogs) und legte es der Partitur des Idomeneo mit der Bemerkung bei, daß man es ſtatt des erſtern ſingen könne. Die Wahl kann in der That nicht ſchwer fallen. Zwiſchen dieſen Piecen liegt der ganze Abſtand des Mozart von 1780 und des Mozart von 1785. Das andere Duett iſt ein kleines Meiſterwerk an Ausdruck und Anmuth, eine jener zarten Blumen, welche der Hauch der Mode nicht ſo leicht zu tödten vermag.

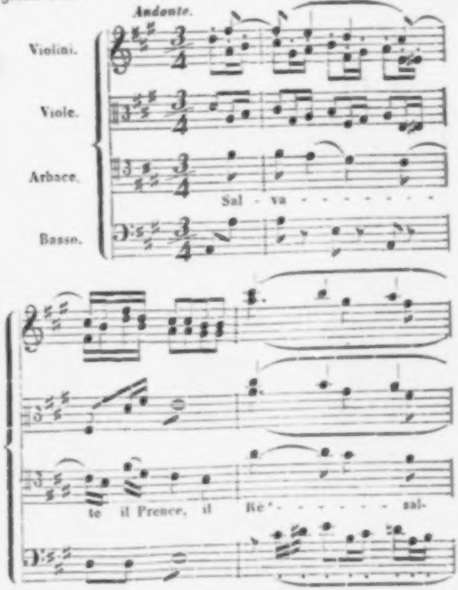
Der König, von Elektra gefolgt, ſtört das Zuſammentreffen der Liebenden, indem er wiederholt in ſeinen Sohn dringt, abzureiſen. Idamante will den Tod in der Verbannung ſuchen; Ilia will ihm folgen; Elektra möchte ſich an ihrer Nebenbuhlerin rächen; der unglückliche König weiß nicht, was er thun, zu was er ſich entſchließen ſoll. Quartett aus EsDur 4/4 Allegro, das erhabenſte und erſtaunungswürdigſte Wunder des ganzen Werkes. Man ſieht darin in einem, auf eine einzige Situation ohne alle Handlung entworfenen Rahmen, harmoniſch alle Elemente der Tonſetzkunſt, alle alten und modernen Beſtrebungen, die einſchmeichelndſten wie die ernſteſten, alle dieſe allgemeinen Mittel des Ausdrucks und Effects ſich verſchmelzen; in ihm finden ſich zum erſten Male ſeit die Welt ſteht, ein im höchſten Grade melodiſcher Geſang, der nie aufhören wird, melodiſch zu ſeyn, eine pathetiſche Declamation, eine harmoniſche und contrapunctiſche Wiſſenſchaft, die ſelbſt Bach verwirrt hätte, Instrumental-Stimmen, ſo entworfen und combinirt, wie man ſie in den ſchönſten Scenen Don Juan's trifft, die muſikaliſche Einheit und die dramatiſche Wahrheit, mit einem Worte die reine Muſik in ihrer ganzen Freiheit, Pracht und Größe, und die angewandte Kunſt mit all' ihrem Reize und ihrer unwiderſtehlichen Gewalt vor. Ich glaube nicht, daß irgend etwas Vollkommneres in dieſer Gattung je aus der Feder eines Componiſten gefloſſen iſt.

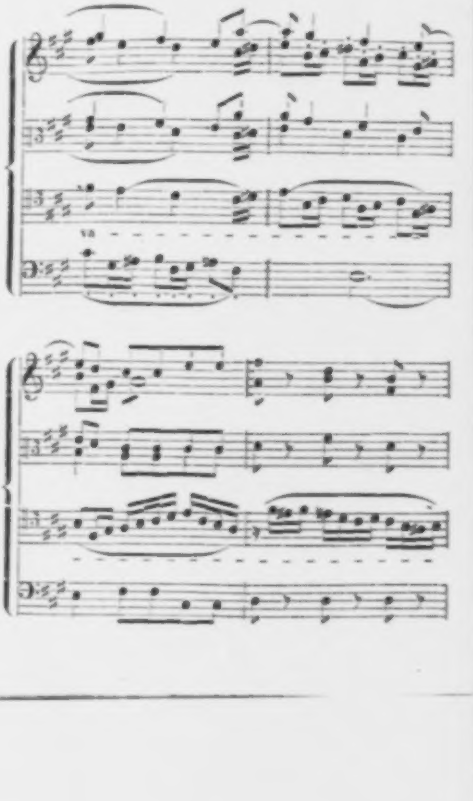
Nach einem kurzen, aber ſehr ausdrucksvollen Ritornell fängt Idamante allein an, und das Orcheſter folgt dem geheimnißvollen Geſpräche, das eine Anſpielung auf das fatale, von der redenden Perſon noch nicht gekannte Geſchick iſt. Ilia fällt mit Ergießungen der Zärtlichkeit, Elektra mit Wuth- und Rachegeſchrei, Idomeneo mit Ausrufungen der

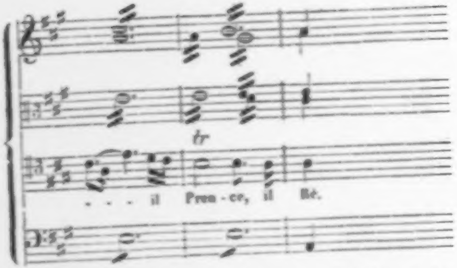
Verzweiflung ein. *Serena il ciglio tuo,* ſprechen die Liebenden zu dem unglücklichen Monarchen. Sie rufen es ihm im ſanfteſten Tone, zuerſt in Terzen und in der zweiten Hälfte des Stücks in Sexten zu. Vergebliche Worte, deren Eindruck der tiefe, in der folgenden Phraſe ausgeſprochene Schmerz dämpft, welchem auch Idomeneo ſich anſchließt: *Ah il cor mi si divide.* Welch' ein Satz! Die blutende Seele der handelnden Perſonen zeigt ſich offen, ihre Thränen fließen, ſo wie auch die unſerigen. Bald durchlaufen die Singſtimmen, ſich in lange und klagende Accorde preſſend, Tonarten, die von fünf und ſieben B umſchleiert ſind, um in einem herzzerreißenden Halt zu endigen; bald zerſtreuen ſie ſich und irren traurig und klagend durch die Wendungen einer labyrinthiſchen Nachahmung; hierauf knüpfen ſich ihre Melodieen wieder an einander, wie durch die Bande der Verzweiflung, welche ſie Alle fühlen. Außerdem iſt es noch ein zerſtückelter Dialog, aufeinander folgende Ausrufungen und Antworten, während welcher die figurirten Gänge des Baſſes von Tact zu Tact eine unerhörte, erhabene Modulation ausführen, von welcher der vermehrte Sexten-Accord das hauptſächlichſte Agens iſt. Man ſehe die Partitur nach und werfe ſich vor ihr zu Boden. Die äußerſten Beſtrebungen der Wiſſenſchaft und des Genius wurden für den Schlußſatz aufgeſpart. Die Stimmen, auf ſyllabiſche Achtel vertheilt, fallen unmittelbar eine nach der andern ein, indem ſie ſich in der Secunde wiederholen: *peggio di morte* in Es, *peggio di morte* in F, *si gran dolore* in G, *si gran dolore* in As etc. Die Clarinette und Flöten, welche den Kanon in längeren Noten darſtellen, bringen Synkopen und neue Verſchlingungen hinein; die kräftigen Striche des Baſſes tragen das ganze Tempo; die Muſik nimmt einen unbeſchreibbaren Charakter von Majeſtät und Feierlichkeit an. Man glaubt wohl, daß das Quartett hier endige? Nein, es endigt mit einem Solo Idamante's, der es begonnen hat, und außerdem mit einer Sonderbarkeit, über welche ich mit mir nicht völlig im Reinen bin; die Stimme hält nämlich bei'm fünften Tacte auf einem Accorde, der nicht ſchließt, inne. Das Orcheſter vollendet die Periode in der geheimnißvollen Sprache des Ritornell's am Eingange.

Mozart hat einige contrapunctiſche Gedanken dieſes Quartett's in dem Sextett in *Don Giovanni* benützt; vielleicht hat er ſie dort ſogar noch ſchöner angebracht. Deſſen ungeachtet gleicht das Quartett dem Sextett durchaus nicht, noch irgend einer andern Compoſition ſeines Verfaſſers. Es iſt ein Werk für ſich, von welchem Demjenigen, welcher es nicht kennt, Nichts einen Begriff zu geben vermag.

„In meiner Oper iſt Muſik für alle Gattungen von Leuten — ausgenommen für lange Ohren," ſchrieb unſer Heros ſeinem Vater. Ohne Zweifel geſchah es um der am Alten Klebenden willen, daß er Nummer 22, eine Arie für Arbaces componirte, die „keine weitere Begleitung als die des Quartett's hat, und ſelbſt für die damalige Zeit als veraltet erſchien. Dieſe Piece iſt eine negative Lection; es zeigt wie der contrapunctiſche Styl in einer Oper nicht angewendet werden ſolle, nachdem das Quartett gezeigt hat, wie er angewendet werden ſoll und muß. Die Compoſition iſt an und für ſich ſo merkwürdig, daß ich einige Tacte davon hier geben will:


Andante.
Violini.
Viole.
Arbace.
Sal - va - - - - - - - -
Basso.
te il Prence, il Re' - - - - - - sal-


va



Es iſt gut als contrapunctiſche Uebung auf einer in der Manier des *Canto fermo* gegebenen Melodie, unzuläſſig aber als dramatiſche Muſik. Eine Phantaſie oder ein rückhaltiger Gedanke derſelben Art findet ſich auch in der Partitur des Don Juan wieder. Ich meine damit die Arie der Elvira, die in Händel's Styl componirt iſt: *Ah fuggi il traditor*, welche die Kenner als ein Meiſterſtück rühmen.

Mit Hilfe einiger Auslaſſungen, von welchen einige ſchon von Anfang an in München beliebt wurden, bilden die nach dem Quartett folgenden Nummern, die ſich meiſtens aneinander reihen, beinahe ein ganz modernes Finale. Wenn man alſo die Nummer 22 ſtreichen würde, ſo würde ſogleich der Oberprieſter Neptun's mit dem Chore der Prieſter und des Volkes kommen. Eines der bewunderungswürdigſten Recitative in *Idomeneo* iſt das, in welchen der heilige Mann dem Könige das Bild des Elends entwirft, das über Kreta hereingebrochen iſt. Eine majeſtätiſche Inſtrumentalfigur begleitet in verſchiedenen Tönen jeden Satz der Rede. Eine unwandelbare und unerbittliche Figur, eine Figur ohne Antwort, gleich dem Willen der Götter, deren Organ der Oberprieſter iſt. *A Nettuno rendi quello c'he suo.* Idomeneo kann das verhängnißvolle Gelübde nicht länger mehr geheim halten, er nennt Idamante; das Recitativ erſtirbt in einem ſchmerzvollen Gemurmel. Nun folgt ein Adagio, welches in Triolen mit einem gedämpften Baſſe, den Effect einer ungewiſſen und ſchwierigen chromatiſchen Modulation erhöht, und ſich endlich in dem Tone C Minore auflöſ't. Sobald dieſe den Thränen geweihte Tonart eingetreten iſt, ruft das Volk in tiefſter Beſtürzung aus: *O voto tremendo! Spettacolo orrendo!* Wieder ein Stück aus der Zahl derer, welche den Verfaſſer rechtfertigen, daß er *Idomeneo* der Oper gleichſtellt, der Nichts gleichkommt. Wie groß, wie erhaben iſt dieſer Chor und wie ſehr iſt man zu beklagen, ihn, ſtatt hören zu dürfen, analyſiren zu müſſen. Wie vermag ich es, dieſen hinſterbenden Rhythmus, dieſe ſchwere Grabesharmonie, welche mit dem ganzen Gewichte eines unüberwindlichen Fatum's auf der Seele laſtet, dieſe durch Sordinen gedämpften Trompeten und den Effect dieſer bedeckten Pauken, welche wie die Todtenglocke einer ganzen Nation zu ertönen ſcheinen, und die Schrecken dieſes mit dem Tode ringenden Volkes zu beſchreiben, das den Abgrund zu ſeinen Füßen erblickt: *d'abbisso le porte spalanca crudel.* Der Schlund bleibt neun Tacte lang offen und ſchließt ſich erſt mit dem zehnten. Wenn es etwas

Schöneres gibt als dieſen, mit ſo vieler Kunſt und ſo vielem Genie hinausgeſchobenen Schluß, ſo habe ich Unrecht. Ein Prieſter-Solo, das in ganz prieſterlicher Weiſe durchgeführt und accompagnirt iſt (die Striche des Violoncell's fehlen darin nicht), ſchneidet den Chor in der Mitte durch. Der zweite Theil, in Majore, ſchließt ſich an einen Satz des Orcheſters an, der von hinreißendem Effect iſt und den Uebergang zu dem Prieſtermarſche bildet, welchen Mozart in der Zauberflöte in neuer, durchgeſehener, verbeſſerter und vermehrter Ausgabe wieder gegeben hat.

Wir ſind nun im Tempel, der Statue Neptun's gegenüber, und lauſchen entzückt dem Gebete, welches der König von Kreta an dieſen Gott richtet: *Ascolta o Rè del mar i nostri voti;* eine Cantilene von köſtlicher Reinheit, welche mit den claſſiſchſten Melodieen Mozart's verglichen werden darf. All' die lachenden und poetiſchen Bilder des heidniſchen Cultus ſcheinen ſich im Orcheſter zuſammengefunden zu haben. Die Violinen begleiten Pizzicato in Sechszehnteln; die Blasinſtrumente zu einem Ganzen vereinigt, umſchreiben die Figur in je zwei und zwei verbundenen Noten, während ſie aber noch andere der anmuthigſten Verzierungen auszuführen haben. Ausgeſuchte Inſtrumentation, und ganz dazu gemacht, ſich mit einer Melodie zu verbinden, die in einem Bache von Milch und Honig dahinfließt. Idomeneo's Geſang wird durch einige Tacte des Prieſter-Chors unterbrochen, die ſich in einer einzigen Note durch eine Modulation hinziehen, welche unaufhörlich mit den Sätzen des Orcheſters wechſelt, worauf das ſeitherige Tempo innehält, und das Ganze geheimnißvoll in gedehnten halben Noten, auf der in der Oper ſo ungewöhnlichen Cadenz, im Moll-Accorde der Quarte, der unmittelbar vor dem Dur-Accord des Grundtons verwendet wird, endigt. Daſſelbe Bruchſtück von Chor ſchließt das Gebet. Was mochte wohl der Dichter dabei gedacht haben, daß er vermittelſt dieſer ernſten Erinnerung an die chriſtliche Kirche das poetiſche Gemälde der Ceremonien eines andern Cultus krönte? Die Abſicht ſcheint klar zu ſeyn. Ueber dieſe vorläufigen Götter in der Fabel, welche in dieſem Gebete aufleben, zeigt ſich die ewige Macht, welche das heidniſche Alterthum unter dem Namen und den finſtern Attributen des Fatums anbetete.

Daſſelbe, was wir bei der Unterſuchung des erſten Actes ſagten, müſſen wir bei den Scenen wiederholen, in welchen Idomeneo ſich vorbereitet, das Opfer zu vollbringen, und in welchen die beiden Liebenden für einander ſterben wollen. Alles dieß iſt als Recitativ recht ſchön, ohne allen Zweifel, für uns aber gibt es kein Recitativ mehr, welches die Enſembleſtücke in Enſemble-Situationen zu erſetzen vermag. Idamante's Arie, welche zwiſchen dieſen beiden Scenen ſich befindet, wurde mit Genehmigung des Componiſten unterdrückt. Sie iſt nicht viel beſſer als die im erſten Acte: *il padre adorato*. Augenſcheinlich verließ die Muſe Mozart, oder vielmehr verabſchiedete er die Muſe, wenn er für den elenden Caſtraten Del Prato zu ſchreiben hatte, den er uns als einen Sänger ohne Mittel und ohne Schule, und als einen unerträglichen Darſteller ſchildert. Raff war ebenfalls nur eine Statue nach dem Ausſpruche unſeres

Heros. In dieſem alten Automaten befanden ſich aber noch die Ueberreſte eines Virtuoſen erſten Rangs *). Mit den Schweſtern Wendling dagegen, welche im Beſitz der Rollen der Elektra und Ilia waren, war Mozart ſehr zufrieden. Daraus erklärt ſich, warum in Idomeneo die weiblichen Arien über denen der Männer ſtehen.

Das Orakel des Neptun, von welchem es eine achtmal kürzere Abweichung als die erſte Verſion gibt, iſt ein gebundenes Recitativ mit der Begleitung von drei Poſaunen und zwei Hörnern, hinter den Couliſſen. Es iſt weniger um ſeiner ſelbſt willen bemerkenswerth, als weil es den erhabenen Choral der Statue des Commandeurs geliefert hat, deſſen Keim es in ſich trug. Als Mozart den Gott der Meere ſprechend einführte, ſuchte er den Effect nur in materiellen Reſultaten oder im Klange der Inſtrumente. Später verband er den akuſtiſchen Effect mit dem harmoniſchen und ſchuf ein Orakel, welches in der muſikaliſchen Welt bis an das Ende aller Dinge forttönen wird.

Elektra, bei dieſer allgemeinen Zufriedenheit unglücklicher als je, verfällt wieder in ihre Ausbrüche der Wuth wie im erſten Acte. Es war dieß bei ihr ein Familienunglück. Es ſchien für den Muſiker eine ebenſo unbequeme als verdrieß-

---

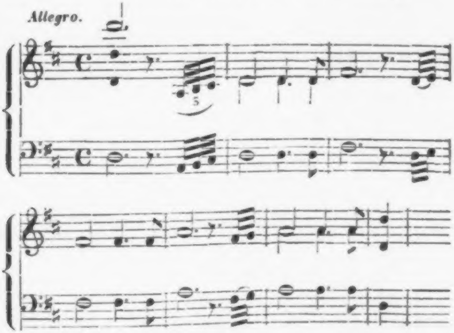
*) Raff, der 1713 oder 1714 geboren wurde und ein Schüler Bernacchi's war, galt für den erſten Tenoriſten Deutſchlands, um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts. Er war alſo beinahe ſiebenzig Jahre alt, als er den Idomeneo ſang, und zwar hatte er dieſe Rolle nur aus Vorliebe für dieſe Muſik übernommen, denn er hatte ſich ſchon ſeit langer Zeit vom Theater zurückgezogen.

liche Sache zu ſeyn, eine ſo geſteigerte Situation noch einmal vorführen zu müſſen, die er bereits ſo vortrefflich behandelt hatte. Kleinigkeit! nachdem er zwei Stürme und zwei Abſchiedsſcenen geſchaffen und zweimal bewieſen hatte, daß man ſich weit übertreffen könne, ſelbſt wenn man etwas ſehr gut gemacht hat, ſo vermochte eine Aufgabe weiter ihm keine Schwierigkeiten zu verurſachen. Um aber die erſte Arie Elektra's übertreffen zu können, mußte der Tragödien-Styl auf die äußerſten Grenzen der Leidenſchaft und des Zornes geſteigert werden. **Mozart** ſtand aber eine Sängerin zu Gebot, für die Nichts zu ſchwer war und unerſchrockene Symphoniſten, die ihm in die Hölle gefolgt wären, in deren Nähe er eben im Inbegriffe ſtand, ſie zu führen. Alles glückte vortrefflich. Elektra übertraf ſich ebenſo ſehr ſelbſt, als ſie ihre Mutter Klytämneſtra übertroffen hatte. Noch nie waren die Verwünſchungen der Verzweiflung mit ſolcher wahnſinnigen Kraft auf der Bühne zum Ausbruch gekommen, als in der Arie: *d'Oreste, d'Ajace ho in seno i tormenti*, dem Vorbilde jedes vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen *Agitato*. In der Singſtimme folgen ſich unaufhörlich herzzerreißende Ausrufungen und Seufzer, wahnſinnige Declamation ohne alle Beimiſchung eines *Cantabile*. Aus dem Orcheſter ertönen fortwährend bunt durcheinander convulſiviſche Figuren, die ſich in Seufzern brechen und in Trillern abquälen. Die auf's Neue heraufbeſchworenen Eumeniden antworten deutlicher auf die Anrufungen Elektra's, ſelbſt die Inſtrumentation wird zum Texte. Komme, eile, ſingen in klagenden Accorden die ehernen Lippen; die Biſſe unſerer Schlangen ſchmecken ſüß im Vergleich mit den Feuern, die Dich verzehren. Ein verzweiflungsvolles Bravourſtück krönt dieſen gräßlichen Ausbruch wahnſinniger Wuth, oder um uns zarter auszudrücken, dieſen heftigen Nervenkrampf. Die Wuth könnte kaum höher ſteigen; ſie erreicht das hohe C und nach dieſem ſteigert ſeine chromatiſche Progreſſion abwärts den Effect auf den höchſten Grad und führt die Nummer zu ihrer Schluß-Cadenz. Noch einige Tacte und es wäre Erſtickung eingetreten. Obgleich in dieſer Arie Alles auf's Aeußerſte getrieben iſt, ſo wurde der Wohlklang dennoch den Anforderungen der Situation nicht zum Opfer gebracht. Mozart ſagte, Muſik müſſe immer Muſik bleiben, von welcher Grundregel er ſich faſt nie entfernte.

Nach ſo vielem, außerordentlich Schönen, erſcheinen das Quartett, das Recitativ des Oberprieſters, der Chor aus C Minore, das Gebet Idomeneo's und Elektra's Arie, die Scenen des Glücks, welche folgen, natürlicher Weiſe ſchwach, wie alle Scenen, in welchen die Muſik das Stück überlebt. Nichtsdeſtoweniger iſt der Schlußchor: *Scenda Amor, scenda Imeneo* ein würdiges Seitenſtück zu dem, welcher den erſten Act ſchließt.

Die Ouverture zum Idomeneo, von der wir noch zu ſprechen haben, mußte den Zuhörern vom Jahre 1781 als ein außerordentliches Werk, als ein Wunder der Inſtrumentation und Harmonie erſcheinen, denn eine wie die andere war damals ganz neu. Wir aber dürfen ſie nicht von dem Standpuncte aus, von dem, was nicht mehr iſt, beurtheilen; wir müſſen ſie an und für ſich und mit Hinblick auf die claſſiſchen Werke Mozart's in dieſer Gattung betrachten, welche den jetzigen Geſichtspunct feſtgeſtellt, und der muſikaliſchen Kritik die ſicherſte und beſte Baſis der Würdigung geliefert haben, welche bis auf dieſen Augenblick exiſtirt. Die Ouverture zu Idomeneo beſteht, wie zur Iphigenie in Aulis aus einer Verbindung pathetiſcher und kriegeriſcher Gedanken, zwiſchen welchen da und dort ein anmuthiger und ſanfter Geſang ertönt. Von dieſen Gedanken beziehen ſich die einen auf das Drama, die anderen ſpielen auf frühere Begebenheiten der Hauptperſon an; aber die Andeutung auf den Inhalt tritt vor der Erinnerung an Ilium in den Hintergrund und wird von dieſer beinahe verwiſcht, was ſo viel heißen will, als daß der Charakter der Symphonie mehr heroiſch als tragiſch iſt. Ich hätte ohne Rückhalt Alles daran gelobt, ſowohl den Reichthum der Inſtrumentation als die kriegeriſche Schönheit der Thema's, die friſche Schönheit einiger Melodieen, die feurigen Tonfälle, in welchen ſich unausgeſetzt das Geräuſch der Waffen und der Kampf der Elemente folgen; lauter Dinge, die für jene Zeit äußerſt bewunderungswürdig waren und es noch heute ſeyn würden, wenn Mozart nicht auch andere Ouverturen componirt hätte.

Das heroiſche Element in dem Stücke iſt der Art, daß nicht nur Niemand es zu begreifen wagen wird, ſondern es ſpricht ſich ſogar nur zu viel aus, und das iſt ein Fehler. Es iſt, wie man ſehen wird, ein Heroismus aus DDur, welcher durch die Hände des Tanz- und Fechtmeiſters gegangen iſt, welcher mit dem Kopfe in die Höhe, die Kniee geſtreckt, die Bruſt heraus, mit Grundſätzen des **Point d'honneur** ausgerüſtet und mit Tiraden bewaffnet einherſchreitet; mit einem Worte: der galliſch-helleniſche Heroismus des Achill Racine's und der des Achill Gluck's. Die Noten werden aber deutlicher ſprechen als ich es vermag.



Wenn man wiſſen will, auf welche Weiſe man mit demſelben Vorrathe kriegeriſcher Gedanken, die im melodiſchen Style immer etwas an Gemeinplätze ſtreifen, wahren Heroismus und erhabene muſikaliſche Kämpfe darzuſtellen vermag, ſo betrachte man die Ouverture zu Titus, namentlich den mittlern Satz und man wird bei'm Anblicke des claſſiſchen Werkes von 1791 unſere Strenge gegen das zehn

Jahre ältere Werk begreifen, welches ihm zum Muſter gedient hat.

Wir haben nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen unſere Aufgabe als Kritiker zu löſen verſucht; wir haben die Partitur des *Idomeneo* befragt und ſie hat uns in beſtimmten Ausdrücken alle Fragen beantwortet, welche wir Eingangs unſeres Artikels aufgeſtellt haben, nämlich: warum das Werk keine weiteren Vorſtellungen außer München erlebt hat; warum es in unſeren Zeiten nicht mehr gelingen will, es wieder auf die Bühne zu bringen*), und warum endlich Mozart eine Oper in ſeiner Meinung ſo hoch ſtellte, die in ihrem Enſemble ſo weit von Claſſicität entfernt iſt. An ein Werk, das in ſeiner Ausführung ſo ungeheuere Schwierigkeiten bot, namentlich für die Symphoniſten von ehemals, konnte und wollte keine andere Capelle als die von München ſich wagen. Als ein nach dem Muſter der alten Opera ſeria zugeſchnittenes Werk, deren Männer-Geſangspartieen überdieß faſt ganz veraltet ſind, fände *Idomeneo* bei den Muſikfreunden unſerer Zeit keinen Anklang mehr und die meiſten Scenen in demſelben hätten ſelbſt für Kenner nur ein hiſtoriſches Intereſſe. Daß Mozart, wie viele Väter mit zahlreicher Nachkommenſchaft, eine gewiſſe Schwäche für

---

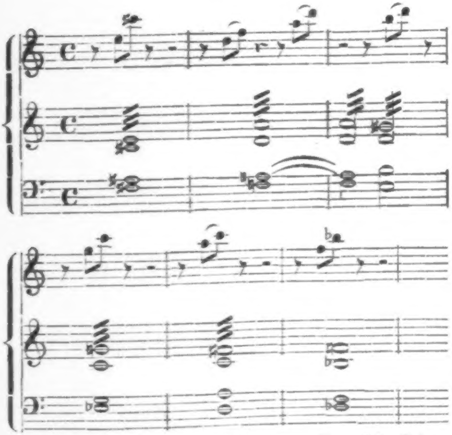
*) Im Jahre 1814 oder 1815 verſuchte, ſo viel ich mich erinnere, die deutſche Truppe in Petersburg den *Idomeneo* in Scene zu ſetzen. Ich habe nie einen unglücklichern Verſuch mit angeſehen, und ſo wurde das Werk nur einmal gegeben*).

*) Wenn ich nicht ſehr irre, wurde der Verſuch vor ganz kurzer Zeit auch auf einem Theater in Deutſchland gemacht; wie er aber ausfiel, weiß ich nicht anzugeben. D. V.

ſeinen Erſtgeborenen hatte, mag allerdings nicht ungegründet ſeyn, damit ſoll aber nicht ausgeſprochen werden, daß ſein Urtheil über *Idomeneo* von Parteilichkeit oder durch Irrthum geleitet wurde. Es geziemt ſich, dieſem Urtheile die Auslegung zu geben, welche die Thatſachen begründen. Mozart war ſo weit davon entfernt, gegen die Unvollkommenheiten ſeiner Oper blind zu ſeyn, daß er bald darauf für die Arien eine ganz andere Schreibart annahm, und daß unter allen den zahlreichen Anleihen, die er für ſeine anderen Werke für das Theater ohne den geringſten Scrupel bei dem unbekannten Meiſterſtücke machte, ſich nicht eine vorfindet, bei denen er nicht ſowohl den Gedanken ſelbſt wie die Form vervollkommnet hätte. Im Jahre 1780 componirte Mozart ungefähr ebenſo wie Pierre Corneille ſchrieb. Er war groß im Großen, erhaben in den erhabenen Situationen. Außerdem redete er, ich will nicht gerade ſagen die incorrecte und häufig ordinäre Sprache des Verfaſſers des Cid, aber die in jener Zeit für ſchön gehaltene melodiſche Sprache. Später redete er ſeine eigene Sprache, die in allen Jahrhunderten ſchön klingen wird, und war in kleinen wie in großen Dingen bewunderungswürdig. Daraus geht der Beweis hervor, daß er nicht die ganze Partitur des *Idomeneo*, ſondern nur die erhabenen und unvergänglichen Theile des Werkes hoch hielt.

Ich ſchließe meinen Artikel mit einigen grammatikaliſchen Bemerkungen. Als Nacheiferer und leidenſchaftlicher Bewunderer Bach's führte Mozart in ſeine Arbeit gewiſſe harmoniſche Combinationen ein, die ſehr hart klangen, und welche ſelbſt an die Fehler dieſes großen Contrapunctiſten erinnern. Dieſe Härten finden ſich durchaus nicht in den ganz claſſiſchen Partituren unſeres Heros, und als er ſpäter wieder zu denſelben Combinationen ſeine Zuflucht zu nehmen hatte, ſo behandelte er ſie mit unendlich mehr Kunſt und Schonung für das Ohr. Nach der Ausdehnung, welche einige Theoretiker, geſtützt auf Bach's Autorität, der Regel über den Orgelpunct gegeben haben, ſo gäbe es keinen Accord, welchen der Baß, der auf dieſe Weiſe in der Harmonie für Null gerechnet wird, nicht ohne Klage und Murren tragen mußte. Andere Theoretiker ſetzen dieſer Ausdehnung Grenzen. Sie behaupten, daß der Orgelpunct nur eine Fiction ſey, welche zu weit getrieben eine wirkliche Qual verurſachen könne, und um ſich davon zu überzeugen, ſagen ſie, brauche man nur zum Beiſpiel den FisDur- oder ADur-Accord, auf ein gedämpft gehaltenes C anzuſchlagen. Wir ſind ganz ihrer Anſicht. Die Ouverture zu *Idomeneo* zeigt einen dieſer übertriebenen Fälle, der um ſo auffallender, das heißt um ſo härter erſcheint, als der Baß, ſtatt in ſummender Weiſe ſich hinaus zu ziehen, in Achteln geht, und Note um Note auf Tongängen anſchlägt, in welchen man gar keinen Zuſammenhang mit ihm erkennt. Das macht gerade denſelben Eindruck, wie wenn das Orcheſter falſch ſpielte.

Unſere zweite und letzte Bemerkung bezieht ſich auf eine kühne Modulation, die aber ſo gewagt iſt, daß wir die Verantwortung nicht dafür übernehmen möchten. Sie findet ſich in einem Recitativ, und da die Worte Nichts dabei ausmachen, ſo wollen wir ſie ohne Text geben:



Eine harmoniſche Progreſſion, deren ſämmtliche Cadenzen ſich mit Gängen des Grundbaſſes ſchließen, in der großen Terze herabſteigend, iſt ſicher eine ſehr auffallende Progreſſion. Bemerke man weiter, daß vom erſten auf den zweiten Tact die Septime ſteigt und der Leitton fällt, was in einer Cadenz nicht weniger auffallend iſt. Uebrigens ſteht dieſes Beiſpiel einer auf dieſe Weiſe conſtruirten Progreſſion vereinzelt da, und findet ſich in keinem der Werke, die ich von Mozart kenne, wieder vor.

Mögen meine Bemerkungen dazu beitragen, die Neugierde und das Intereſſe der Liebhaber auf ein Meiſterwerk zu lenken, von welchem die meiſten derſelben nie eine Note gehört haben, welches ſeit ſechzig Jahren in den Bibliotheken ruht und nur das Zeichen eines Orcheſter-Dirigenten erwartet, um ſich in der ganzen Größe ſeiner homeriſchen Geſtalt zu erheben. Ich habe die Hinderniſſe angegeben, welche einem in die Sceneſetzen ſich entgegenſtellen würden; allein man könnte es in Fragmenten geben, oder was noch beſſer wäre, die ſchönſten Scenen herausnehmen und dieß in Concerten vorführen, wofür ſich die Muſikfreuude gewiß erkenntlich zeigen würden.

Misericordias Domini.

Offertorium.

Während Mozart an der Oper arbeitete, welche die Reihe ſeiner dramatiſchen Meiſterwerke eröffnete, nährte er den Wunſch und die Hoffnung, an die Spitze dieſes ausgezeichneten Orcheſters in München geſtellt zu werden, dem, wie er ſagt, Nichts als ein Chef fehlte. *Idomeneo* ſollte ihn als Theatercomponiſten empfehlen. Das Werk, mit welchem wir uns jetzt beſchäftigen wollen, wurde zu gleicher Zeit mit der Oper gefertigt, damit Carl Theodor auch die Fähigkeiten des Autors für die Kirchenmuſik kennen lerne. Mozart hatte in Salzburg bereits mehrere Meſſen geſchrieben, die er aber den Anforderungen des Erzbiſchofs Colloredo hatte unterordnen müſſen, mit deſſen muſikaliſchem Geſchmacke es nicht zum Beſten beſtellt war. Der geiſtliche Herr wollte ſich bei'm Hören nicht anſtrengen; er verabſcheute die Wiſſenſchaft der Fugiſten, welche mit ihren endloſen Entwickelungen ihn ermüdeten. Daher verlangte er, daß die Meßgebete ſo kurz als möglich ſeyn ſollten; die Muſik mußte ſo klar und leicht als möglich ſeyn und den

Hirten und die Heerde in eine heitere Stimmung verſetzen. Ueberall mußten Trompeten und Pauken angebracht werden. Mozart bediente den Erzbiſchof nach Wunſch für die zwölf Gulden dreißig Kreuzer Beſoldung, welche ihm deſſen Freigebigkeit zukommen ließ. Die Arbeit war faſt der Beſoldung würdig.

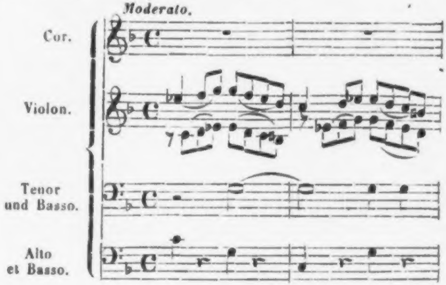
Einem Kurfürſten von Bayern, dem freigebigen Fürſten, welcher als Kenner dem *Idomeneo* begeiſterten Beifall gezollt hatte, durfte Mozart nicht wagen, eine Kirchenmuſik zu bieten, wie er ſie, um ſeine Sünden abzubüßen, in Salzburg machte. In München hatte er keine Rückſichten auf den Erzbiſchof zu nehmen; es war ihm vergönnt, nach ſeiner Ueberzeugung als Künſtler zu handeln, ſich durch ſeinen chriſtlichen Glauben zu inſpiriren und ein Werk für die Kirche in jenem wahren Kirchenſtyle zu ſchreiben, der ſich mehr und mehr in den oberflächlichen und anti-religiöſen Tendenzen der damaligen Zeit verlor. Der hohe Beruf des jungen Muſikers für die heilige Gattung kündigte ſich alſo zu derſelben Zeit wie ſein Genie für das Theater an, und weil nach einer unſerer früher gemachten Bemerkungen Mozart in ſeinen Fortſchritten in kurzem Auszuge die ganze Geſchichte der Muſik reproducirte, weil er ein großer Contrapunctiſt und ein großer Harmoniſt war, ehe er ein großer Melodiſt wurde, ſo können wir daraus ſchließen, daß im Jahre 1780 ſeine Arbeiten für die Kirche mehr ſich der Vollkommenheit näherten, als ſeine dramatiſchen Werke. Man kann in Wahrheit einen vereinzelten Chor, wie das *Misericordias Domini*, mit einer Oper in drei Acten, wie

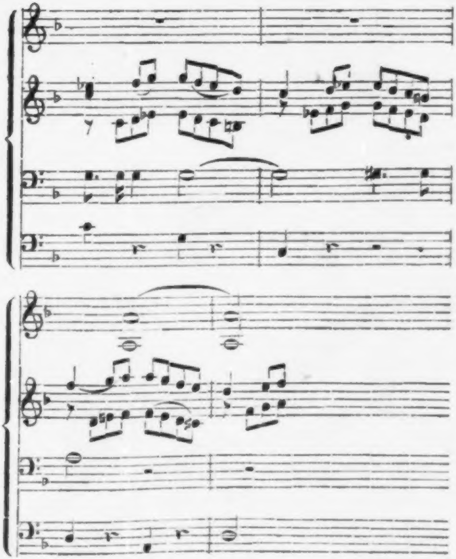
Idomeneo nicht vergleichen; aber weil der Kirchenſtyl in ſeinen weſentlichen Merkmalen und ſeinen radicalen Formen bei Weitem beſchränkter als der Theaterſtyl iſt, ſo reicht auch eine geringe Anzahl Blätter aus, um den Componiſten danach bemeſſen zu können; und es iſt ſicher, daß wenn Mozart eine ganze Meſſe ſtatt eines Offertoriums zu componiren gehabt hätte, das Werk nicht dieſe ungeheueren Ungleichheiten aufzuweiſen gehabt haben würde, welche wir zwiſchen den Scenen ſeiner Oper gefunden haben.

Das Offertorium iſt nicht veraltet und es wird nie eine Note daran veralten, weil Alles darin alt iſt. Alles iſt Fuge oder Chorgeſang darin. Der Text beſchränkt ſich auf:

Misericordias Domini
Cantabo in aeternum.

Dieſe zwei Glieder des Satzes, von welchem das erſte **piano** geſungen wird, nach Art des Chorals, und das zweite die Fuge und das **Forte** mit ſich bringt, wechſeln unaufhörlich von Anfang bis zu Ende, und wenden, ſo zu ſagen, die Compoſition um ſich ſelbſt herum. Um die Monotonie zu vermeiden, welche ſo oft auf einem Subjecte wiederholte Worte in einem Stücke von 160 Tacten, in einem langſamen Tempo vorgetragen, hervorbringen mußten, beſaß der Componiſt unerſchöpfliche Hilfsmittel der Modulation und der contrapunctiſchen Analyſe. Er verwendete ſie mit dem Wiſſen eines Bach, mit dem ſalbungsreichen Ernſte der katholiſchen Meiſter des ſiebenzehnten Jahrhunderts, mit dem tiefen Gefühle und dem Geſchmack, die nur Mozart eigen waren. Der größern Mannichfaltigkeit wegen verband er mit den alten Formen eine moderne Form, die aber der Art war, daß die ſtrengſten Puriſten ſie ohne allen Scrupel als Kirchenſtyl annehmen mußten. Bald iſt der Choralgeſang in vier Stimmen auf die Intervalle des Accords vertheilt; bald hält die Hälfte des Chors, einmal die der hohen, ein andermal die der tiefen Stimmlagen, eine einzige Note, während das Orcheſter zu wiederholten Malen einen melodiſchen Satz ausführt. Dieſe Paſſage, ſo wie der vierſtimmige Choralgeſang, und ebenſo die Fuge kommen in verſchiedenen Tönen wieder vor. Einmal hören wir ſie in C Minore und gleich darauf in D Minore, in einer Modulation, die an und für ſich nicht ſehr empfehlenswerth, jedoch mit ſolcher Kunſt herbeigeführt und ſo originell und grandios durch die Vermittelung einer Note wird, welche dem einen wie dem andern Tone fremd ſcheint, ſo daß ich mir das Vergnügen nicht verſagen kann, ſie hier anzuführen.





Läßt man das Gis in den Singſtimmen aus, ſo iſt die Modulation nicht mehr zu ertragen; die falſchen Quinten des Inſtrumentalbaſſes und der Stimmen laſſen ſich in ihrer ganzen Blöße hören. Man ſieht, dieſes Gis, eine ſo zweideutige und trügeriſche Note, wie es eine gibt, eine wahre Chamäleonsnatur, iſt durchaus kein Gis, ſo lang man es hört. Es verläßt ſeine falſchen Merkmale nicht und wird erſt das wirklich, was es zu ſeyn ſcheint, in dem Augenblicke, in welchem man es nicht mehr hört. Es iſt dieß ein ganz wundervoller Effect.

Die fugirten Theile des Chors erinnern ſehr an den Anfang des Requiem's, ohne aber dieſen zu erreichen. So viel bleibt gewiß, daß nach den Stücken des Requiem's, in welchen die urſprünglichen Elemente der Kirchenmuſik mehr vorherrſchen, als der melodiſche Geſang, Mozart nichts Reineres, nichts Erhabeneres, nichts Erbaulicheres, mit einem Worte nichts der Kirche Würdigeres geſchrieben hat, als ſein *Misericordias Domini*. Dieſe Anſicht theilte er ſelbſt auch, und wir ſtimmen ihr ganz einfach bei.

Mit Ausnahme der Stelle, welche wir citirt haben, und bei welcher das Orcheſter eine unabhängige und nothwendige Rolle ſpielt, könnte man den Chor ohne Begleitung ſingen. Die Inſtrumente verdoppeln nur die Stimmen, nach der gewohnten Weiſe der alten Meiſter.

Vielleicht wäre zu wünſchen geweſen, daß die Stimmen des Chors im Choralgeſange, ſtatt einer Reihenfolge von ziemlich gewöhnlichen, obſchon ſehr wohlklingender Accorden, ſich mehr der Harmonie des ſechszehnten Jahrhunderts genähert hätten. Das Werk hätte dabei gewonnen, denke ich. Wenn dieß eine Ausſtellung iſt, ſo umfaßt ſie die ganze Summe der mißbilligenden Bemerkungen, welche wir über das Meiſterwerk zu machen wüßten, von welchem Mozart ſo naiv bedauerte, keine Abſchrift behalten zu haben.

Der Kurfürſt von Bayern ſchien von ***Idomeneo*** entzückt worden zu ſeyn. Nie, ſagte er, habe eine Muſik einen ſolchen Eindruck auf ihn gemacht. Nun, dieſes ***Misericordias Domini*** verbürgte demſelben die Acquiſition eines vollendeten Capellmeiſters, eines Maeſtro, wie es keinen zweiten auf der Welt gab. Mozart wurde mit Ehrenbezeugungen und Lobeserhebungen überſchüttet; Hof und Stadt wünſchten ihm Glück, dann aber mußte er zu ſeinem Erzbiſchof nach Wien ſich verfügen und mit den Dienern des heiligen Mannes an einem Tiſche ſpeiſen! O göttliche Vorſehung!

Mozart als Virtuoſe und Improviſator.

Wir können das zweifache Talent Mozart's nicht mit Stillſchweigen übergehen, welches ihm einen ſo glänzenden und frühzeitigen europäiſchen Ruf erwarb, und zwar lange ehe ſein Genie für die Compoſition erwacht war; ein Talent, das ihm ſeinen ſicherſten Lebensunterhalt verſchaffen, und ihm einerſeits ebenſo viel Popularität und Gunſt erringen ſollte, als er andererſeits durch ſeine nicht verſtandenen Meiſterwerke verlor. Heut' zu Tage iſt dieſes Verhältniß umgekehrt. Der Virtuoſe Mozart iſt für uns nur noch eine dunkele Sage, ein Räthſel, über das uns ſeine Concertmuſik kein Wort mittheilt. Die Materie, auf welcher er ſein ſo wunderbares Talent ausübte, die Noten ſind wohl noch vorhanden, aber die Methode, der Anſchlag, der Ausdruck, die Verzierungen, die unzähligen Nuancen, welche man auf dem Papiere durch Zeichen nicht ausdrücken kann, mit einem Worte die Seele und der Genius der Execution, alles dieſes exiſtirt nicht mehr. Die magiſchen Töne des Virtuoſen ſind verklungen, ohne weitere Spuren zurückzulaſſen als die Blumen, welche die Luſt mit ihren Wohlgerüchen erfüllten, als die jugendlichen Reize, welche die Augen vor fünfzig Jahren bezauberten. Einige ſeltene und alte Ueberbleibſel aus dem vergangenen Jahrhundert, einige achtzigjährige Muſikfreunde erinnern ſich noch allerdings des Spieles von Mozart. Einer derſelben ſprach mit mir noch vor wenigen Jahren davon, als von ſeinem ſchönſten Frühlingstraume *). Andere Ohrenzeugen haben es verſucht, Mozart als Virtuoſen und Improviſator zu beſchreiben; was will aber die mündliche oder ſchriftliche Erzählung von einem Spiele beſagen? Hören wir indeſſen in Ermangelung von etwas Beſſerem, was die Zeitgenoſſen ſagten:

Alle Zeugniſſe ſtimmen darin überein, Mozart als den vollendetſten Pianiſten ſeiner Zeit darzuſtellen. Er ſelbſt ſetzte ſich ohne Weiteres über Clementi, den einzigen Nebenbuhler, den ein Theil des Wiener Publicums ihm gegenüber geſtellt zu haben ſcheint. Wir dürfen ihm dabei auf's Wort glauben, und zwar um ſo mehr, als Dittersdorf, der nie mit Mozart in näherer Verbindung ſtand, über die beiden Virtuoſen ein ähnliches Urtheil gefällt hat und daſſelbe auf die nämlichen Beweggründe ſtützte, indem er ſagte, „daß der italieniſche Virtuoſe nur Kunſt beſitze, der deutſche dagegen Kunſt und Geſchmack.“ Der Ausſpruch iſt ſehr mager zuſammengefaßt; aber er kommt im Grunde auf daſſelbe heraus, was unſer Heros ſelbſt von Clementi ſagt. Wir wollen nochmals die herzlichen und weit bezeichnenderen Worte Haydn's anführen, [illegible] die Erinnerung an ſeinen verſtorbe-

---

*) Herr Spring, Violiniſt und Componiſt.

nen Freund eines Tages bis zu Thränen rührte. „Ach, Mozart's Verluſt iſt unerſetzlich! Nie in meinem Leben werde ich ſein Spiel vergeſſen. Das ging zu Herzen.“ Ein Pianiſt, der Haydn's Herz rührte, beſaß wohl Mittel, um alle die Kunſtſtücke aufzuwiegen, mit welchen unſere modernen Pianiſten, die Niemandem zu Herzen dringen, die Ohren und namentlich die Augen zu blenden ſuchen.

Wie vollkommen aber auch Mozart's Spiel geweſen ſeyn mochte, ſo dürfen wir doch annehmen, daß ſein Talent des Improviſirens die Welt weit mehr in Erſtaunen und Bewunderung verſetzen würde, wenn er wieder käme. Die Gabe des Improviſirens ſtellte ſich bei ihm mit der Sprache ein. In jenen Augenblicken der guten Laune, oder vielmehr wenn ihn ſeine tolle Luſtigkeit anwandelte, gerade wie in ſpätern Jahren die tiefe Schwermuth, ſprach Mozart häufig in Verſen, wenn er ſeiner Rede einen gewiſſen Nachdruck verleihen wollte. Es ſchien ihm dieß ſogar leichter zu fallen als lange Zeit in Proſa zu ſprechen. Das Metrum und die Cadenz brachten dieſes Weſen, das ganz Harmonie und Rhythmus war, zur Hälfte wieder in ſein natürliches Element zurück. Die Schwierigkeit des Reimens kannte er ſo gar nicht, daß man ihn, ohne die Feder abzuſetzen, Briefe in Verſen mit Echo ſchreiben ſah. Es iſt einer von dieſer Art noch vorhanden, der nicht weniger als drei Seiten füllt, und zwar ſehr geiſtreich, aber voller Zoten iſt. Herr v. Niſſen hat uns den Text eines andern Briefes gegeben, der mit Verſen ſchließt, welche Mozart an ſeine Schweſter richtet, in welcher er ihr zu ihrer bevorſtehenden Heirath

Glück wünſchte*). Die Regeln des Versbaues, welche das Ohr allein den Muſiker gelehrt hat, ſind fehlerlos darin beobachtet; dagegen ſind die, welche guter Geſchmack und Decenz vorſchreiben, durchaus nicht eingehalten, aus welchem Grunde ich es um meiner Leſerinnen willen, wenn ich deren finden ſollte, unterlaſſe, die Zuſchrift wieder zu geben. Um ſchließlich Alles zu ſagen über Mozart's meiſtens nicht gekannte poetiſche Ader, führe ich noch an, daß ich oft in Deutſchland mit meinen Mitſingſchülern zwei komiſche Kanon's ſang, deren Text und Muſik von ihm waren; der erſte hieß: „O Du eſelhafter Martin! o Du martinhafter Eſel!“ Der zweite: „Ik armes welſches Teuferl, ik kann nit mehr marſchir.“ Die Texte ſind äußerſt originell und mit einigen Zoten geſalzen; die Muſik iſt ein Meiſterſtück von toller Laune.

) Geboren 1751 heirathete Maria Anna Mozart im Jahre 1784 einen Baron von Berchtold zu Sonnenburg, Hofrath und Curator des Kloſters St. Gille, wo ſie mit ihm bis zum Jahre 1801 lebte. Um dieſe Zeit wurde ſie Wittwe und kehrte nach Salzburg zurück, wo ſie durch Unterricht auf dem Piano ihren Lebensunterhalt zu verdienen ſuchte).

*) In wie dürftigen Umſtänden ſie lebte, geht aus einer Anmerkung hervor, welche Herr Holmes macht. „Im Jahre 1829 befand ſich die ausgezeichnete Künſtlerfamilie Novello auf einer Kunſtreiſe in Salzburg, und erfuhr die traurige, hilfloſe Lage von Mozart's Schweſter. Sogleich veranſtaltete dieſelbe eine Sammlung unter ihren engliſchen Freunden, deren Ertrag der Wittwe unter dem Vorwande eines Andenkens an dem Namenstage, von einigen Freunden ihres Bruders zugeſtellt wurde. Das arme Nannerl, die treu ergebene Schweſter Mozart's, konnte damals das Bett nicht mehr verlaſſen und war ſtockblind; ihre Stimme war ſo ſchwach, daß man, um ſie zu verſtehen, das Ohr ganz in die Nähe ihres Mundes bringen mußte. In dem kleinen, aber reinlichen Zimmer ſtand das alte Clavier, auf dem ſie und ihr Bruder ſo oft zuſammen geſpielt hatten, und auf dem Notengeſtell lagen einige Compoſitionen von ihm, welche ſie vor ihrem Erkranken geſpielt hatte. D. B.

Die mündliche Improviſation war aber gewöhnlich nur die Einleitung zu den wahren Genüſſen in den Freundeskreiſen, deren Seele unſer Heros war. Sein Wörterbuch war zu arm, der Kreis ſeiner in Worten ausdrückbaren Gedanken zu beſchränkt, ſeine Muſe mit einem Worte zu plump, als daß der erſtaunenswürdige poetiſche Inſtinct, welchen er von der Natur empfangen hatte, ihm zu etwas Anderm hätte dienen können, als Stegreifgedichte, wie ſie bei einem Zechgelage zum Vorſchein kommen, und Liebesworte, die nur in trunkenem Zuſtande laut werden zu reimen. Hatten die Poſſen einmal ihren Anfang genommen, ſo ging es damit fort, bis das grobe Geſchütz erſchöpft war; dann ſetzte ſich Mozart an's Clavier und ſetzte dort ſeine Redensarten fort. Hier war es aber gerade, als ob ein Ausländer ſeine Mutterſprache wieder fände, nachdem er lange in einem Idiom ſich abgemüht, das er kaum verſteht; denn der ſchlüpferige Poſſenreißer verwandelte ſich in einen Mann, der auf ſeine Art zu ſcherzen verſteht, und der burleske Reimdrechsler wurde zum komiſch-ſatyriſchen großen Dichter. Seine witzigen Einfälle, in plumpe Worte gehüllte Edelſteine, reinigten ſich im Feuer der Harmonie und erglänzten in tauſend Strahlen. Die Taſten ſeines Claviers ertönten von einem phantaſtiſchen kleinen Drama. „Wenn er ſo phantaſirte, wie leicht wurde es ihm da, ein Thema ſo zu bearbeiten, daß es hier poſſierlich, dort gravitätiſch, nun halsbrechend und ſpitz, oder flehentlich und miſerabel auftretend, oder hervorlauſchend, oder ſich hindurch arbeitend ſich zeigte und deuten ließ, ſo daß er mit ſeinen Zuhörern machen konnte, was er wollte.

Das — gerade das vielleicht hat vor und nach ihm nie ein Clavierſpieler in dieſem Maße vermocht.

Ebenſo übte Niemand mit ſo vieler Leichtigkeit die Manier und den Styl anderer Meiſter nach. Das iſt ganz natürlich; weil ſein Styl der Inbegriff und die Quinteſſenz aller Syſteme alter und neuer Tonſetzkunſt in allen Zweigen der Kunſt war. Um irgend einen Muſiker nachzuahmen, brauchte er nur herabzuſteigen, ſeine Univerſalität nach den Verhältniſſen und ſpeciellen Formen deſſen zu beſchränken, weſſen Bild oder Caricatur er geben wollte. Wer Alles kann, kann auch ſtets das Geringere. Wenn es Mozart recht darum zu thun war, das Zwerchfell zu erſchüttern, wandte er ſein Nachahmungs-Talent dazu an, die dramatiſchen Werke, welche gerade in der Modegunſt ſtanden, zu parodiren; die Opern Aleſſandri's z. B., ferner von Gazzaniga und anderen Schmierern dieſes Schlages. Er improviſirte Text und Muſik, große Bravour-Arien, in welchen dieſe Meiſter vom Scheitel bis zur Sohle lächerlich ähnlich erſchienen. Der Verfaſſer getraute ſich jedoch nicht, ſeine muſikaliſchen Sätze zu Papier zu bringen, aus Furcht vielleicht, daß das Publicum ſie für Ernſt aufnehmen und ihnen Beifall zollen möchte, ſtatt darüber zu weinen. Eine einzige derartige Arie iſt aber doch in Noten auf uns gekommen; ſie iſt für eine Prima-Donna geſchrieben und beſteht aus einigen Lieblings-Melodieen damaliger Zeit. Auf den erſten Anblick möchte es ſcheinen, daß der Maeſtro ſich alle Mühe gegeben habe, großen Effect damit hervorzubringen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß, gut geſungen, die Arie furore gemacht hätte. Der Text darf ebenfalls nicht überſehen werden. Hat wohl je ein italieniſcher Operndichter mehr Genie in einem Libretto für zehn Thaler aufgewendet?*) Dove, mai dove son io? rief ungefähr die erhabene Prinzeſſin aus. Oh Dio! questa pena! och prence! och sorte!... io tremo ... io manco ... io moro ... o dolce morte! (Wo bin ich? — O Gott! dieſe Qual! O Fürſt! O Schickſal ... ich zittere ... ich wanke ... ich ſterbe ... o ſüßer Tod!) Da fällt, gleich einer Bombe in's Haus, der entlegenſte Accord brauſend d'rein, und die Schöne ſingt, zuſammenfahrend: Ah quel contrasto! barbare stelle! Traditore! Carnifice! (Ach welch' ein Contraſt! grauſame Sterne! Verräther! Cannibale!) und ſo geht es fort. Das Ganze iſt reich ausgeſtattet mit all' den Effectmitteln, welche die Dilettanten hinzureißen vermögen. Die a piacere, imposante, morendo, rinforzando, smorzando, vibrando etc. etc., alle dieſe Recepte des Metiers finden ſich alphabetiſch geordnet und mit großen Buchſtaben überſchrieben vor. Man glaubt unfehlbar in allen Ecken des Saales: herrlich! köſtlich! murmeln, und dann die Rufe bravo! bravo! bravissimo! ancora! ancora! ertönen zu hören.

Seit dem Tage, an welchem jenes eigenſinnige, eitele, erregbare und ſtörrige Geſchlecht zum erſten Male ſich zeigte, welches man Virtuoſen nennt, gab es wohl keinen, der ſich mehr wie Mozart von dem Geſchlechts-Typus von Seinesgleichen entfernt hätte. Man brauchte ihm nur den Wunſch zu erkennen zu geben, ihn zu hören, und er ſtand zu Befehl, ohne zu fragen, wer man ſey und woher man komme. Dieſer Wunſch war an und für ſich ſchon eine mächtige Empfehlung bei ihm. Die vornehmen Herren in Wien machten ihm deßhalb auch den Vorwurf, daß er dem Nächſten, Beſten umſonſt ein Talent preisgebe, welches ſie vermittelſt einer Belohnung von einigen Gulden zur Verſchönerung ihrer ariſtokratiſchen Geſellſchaften zuließen. Mozart ließ ſie ſchwatzen, ſteckte ſein Geld ein, und kümmerte ſich nicht viel um die Aufmerkſamkeiten, die man ihm erzeigte; denn ungeſchickter wie ihn gab es Niemand im Claſſificiren ſeiner Zuhörer nach Rang und Stand in der Welt. Er unterſchied weder Adelige noch Bürgerliche, weder Würden noch Reichthum unter ihnen. Was er allein dort ſah, waren Kenner oder Ignoranten, aufrichtige Muſikfreunde oder muſikaliſche Tartüffe, Nichts mehr aber auch Nichts weniger. Der kleine Knabe, welcher zu Kaiſer Franz ſagte: „Laſſen Sie Wagenſeil kommen, der verſteht es, hatte in dieſer Beziehung nie mehr als ſieben Jahre. Es verdient bemerkt zu werden, daß Mozart viel lieber in Gegenwart von Muſikern vom Fach ſpielte. Folgendes ſagt uns Herr Rochlitz über dieſen Punct. „Am Abende ſeines öffentlichen Concerts in Leipzig nahm Mozart den alten Violiniſten Berger bei Seite und ſagte zu ihm: Kommen Sie mit mir, guter Berger! Ich will Ihnen noch ein Weilchen vorſpielen. Sie verſtehen's ja doch beſſer, als die Meiſten, die mir heute applaudirt haben. Nun nahm er ihn mit ſich, und phantaſirte nach einem kurzen Mahle vor ihm bis Mitternacht, worauf er dann nach ſeiner Weiſe raſch aufſprang und rief: Nun, Papa, habe ich's recht gemacht? Jetzt haben Sie erſt Mozart gehört. Das Uebrige können Andere auch. Er meinte damit die mechaniſche Fertigkeit, welche in ſeinen Augen nur eine Eigenſchaft zweiten Ranges bei einem Virtuoſen war.*

---

*) Roſſini's feſter Preis, wie man ſagt, für jedes ſeiner italieniſchen Gedichte.

Wenn Mozart nicht in allen Dingen ein ganz eigener Menſch geweſen wäre, ſo müßte es ſehr auffallen, ja es wäre faſt unglaublich, daß er mehr Vergnügen daran gefunden haben ſolle, vor dem alten Berger allein, als vor dem Leipziger Publicum zu ſpielen, das ihn mit ſo vielem Beifalle aufgenommen hatte. Ein Muſiker iſt immer viel ſparſamer mit ſeinen Beifallsbezeugungen gegen einen Kunſtgenoſſen, als es die Dilettanten ſind, und zwar, abgeſehen von Brodneid und Gewerbseiferſucht, aus zwei Gründen: Erſtens weil der Künſtler vom Fach in der Regel mehr Kenner als der Dilettant iſt, und folglich in Compoſition und Spiel eine Menge Fehler entdeckt, von denen der Andere Nichts ahnt; und weil er, Zweitens, von den Genüſſen der Muſik bei Weitem mehr überſättigt iſt, in ſofern ſie zu ſeinen Geſchäften gehören. Ich erinnere an dieſe triviale Wahrheiten, um einer andern, noch trivialern Wahrheit dadurch Geltung zu verſchaffen; daß nämlich die Herren Virtuoſen es ohne allen Vergleich vorziehen, ihre Meiſterſchaft vor einer eleganten Menge Unwiſſender und Halbkenner zu produciren, die ihnen ihren Lebensunterhalt verſchafft, ſie in

Salon's und Journalen preiſ't, die ſie zum Eſſen einladet und mit Weihrauch und Champagner tractirt, daß ſie dieß mehr lieben, ſagen wir, als ihre Finger oder Lungen, um irgend eines alten Papa's Berger, eines beſcheidenen Veteranen in der Kunſt willen zu ermüden, von dem ſie höchſtens einen ruhigen Lobſpruch, wenn nicht gar Rathſchläge zu erwarten haben, die einer Beleidigung gleich ſehen. Sie haben meiner Treu Recht, und ich dächte an ihrer Stelle wie ſie. Mozart dachte aber nicht ſo. Das Studium, das wir mit ſeinem innern Menſchen angeſtellt haben, erklärt dieſe Sonderbarkeit vollkommen. Wir haben geſehen, daß die Muſik nicht allein die große, oder vielmehr einzige Beſchäftigung ſeines Lebens war, ſondern, daß ſie ſogar keinen andern Geſchmack, keine andere Leidenſchaft neben ſich aufkommen ließ, und daß alle ſeine anderen Neigungen nur dazu beitrugen, die Liebe zu ihr zu unterhalten und zu verſtärken. Unter ſeinen muſikaliſchen Genüſſen ſtand bei ihm das Phantaſiren am Claviere oben an; es war dieß die vertrauteſte Unterhaltung, welche er mit ſich und mit Anderen haben konnte, eine Art von Beichte, welche den Zuhörern die Geheimniſſe ſeiner Seele, die Schätze ſeiner Gedanken, ohne Verſtellung, ohne Rückhalt, ohne Zweideutigkeit und in einer Sprache öffneten, in welcher ſich leicht die zarteſten Nuancen des pſychologiſchen Zuſtandes ausdrücken laſſen, aus welchem die Phantaſie floß. Um Alles zu ſagen, gebrauchte er die Sprache der Töne, wie wir unſere Mutterſprache gebrauchen, um darin die Gefühle der Freundſchaft und Liebe auszudrücken. Sicher wäre nun Nichts ſo ſehr den Ergießungen dieſer Art hinderlich, als wenn unſere Freunde beiderlei Geſchlechts ſich in die Unmöglichkeit verſetzt ſähen, aus Mangel an gehöriger Kenntniß der Sprache, die wir reden, ſo darauf zu antworten, wie ſie gern möchten. Viele meiner Leſer haben gewiß dieſe Erfahrung ſchon gemacht. Daraus wird man erſehen, warum es für Mozart wohlthuender war, den alten Berger ſich lauſchen zu hören, als von dem ganzen Leipziger Publicum Beifallsſpenden zu ernten. Es war deßhalb, weil der alte Berger, der ſeine Sprache beſſer wie die Anderen verſtand, ihm mit dem Herzen antworten und ihm durch ſeine, unter Muſikern ſo leicht verſtändlichen Blicke, zu wiſſen thun konnte, daß er ihn doch da vollkommen verſtehe, wo das Leipziger Publicum ihn durchaus nicht verſtanden hätte. Die Bravi's der Menge ſtellten ihn zufrieden, eine völlige Sympathie mit ſeinem Zuhörer machte ihn glücklich. Als Muſiker von Fach und berühmter Virtuoſe ſtanden dennoch für ihn die Genüſſe des reinen Dilettantism unter den Genüſſen der Eigenliebe. Er war nicht nur der größte Künſtler, ſondern zugleich auch der leidenſchaftlichſte Muſikliebhaber. Ueber was beklagte er ſich denn am Meiſten und mit der größten Bitterkeit, wenn er von den Verbindlichkeiten ſprach, welche ihm ſeine Verhältniſſe zum Publicum auferlegten? Meiſtens darüber: daß man von ihm mechaniſche Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerſtücke verlange. Das will man ſehen, und man will nicht meinem Ideengange folgen.

So gefallig ſich Mozart gegen die zeigte, welche ihn zu hören wünſchten, ſo ſehr verließ ihn ſein ſanfter und geſelliger Humor, wenn man während der Muſik Geräuſch machte. Es war dieß vielleicht die einzige Veranlaſſung auf der Welt, welche ihn ernſtlich in Harniſch bringen konnte, und dann genirte er ſich auch durchaus nicht. Er kannte den Werth von dem, was er gab; er gab es gern und verlangte dagegen Nichts, als Aufmerkſamkeit und Stille. Verſagte man ihm dieſe, ſo mußte er das empfinden, was Jeder von uns dann empfinden würde, wenn die Perſon, welche wir der Mittheilung unſerer innerſten Gedanken gewürdigt haben, ſtatt des Intereſſes, auf welches wir gerechnet haben, uns nur Kälte und Zerſtreuung zeigen würde. Menſchen von Welt verſtellen ſich in ſolchem Falle, aber Mozart verſtand es nicht, ſich zu verſtellen. Es iſt dieß ein Grund für uns, ihn nicht nach dem Geſetzbuche der feinen Lebensart zu beurtheilen, wenn er, auf die verletzendſte Art an der empfindlichſten Stelle ſeines ganzen Weſens verwundet, ſein Mißvergnügen mit mehr Lebhaftigkeit als ein Anderer ausdrückte. Seinen Stuhl plötzlich mitten in einem Concerte verlaſſen und ohne Abſchied weggehen, war nicht die einzige Lehre, welche er nicht ſehr aufmerkſamen Zuhörern zu Theil werden ließ. Manchmal ging es nicht ſo gelind ab, wie nachſtehender Vorfall beweiſen mag. Auf ſeinen Reiſen in Deutſchland wurde Mozart in irgend einer Stadt *) zu einem glänzenden muſikaliſchen Abende eingeladen, der ausdrücklich um ihn zu hören arrangirt worden

---

*) Wahrſcheinlich in Dresden oder Berlin.

war. Die Geſellſchaft, welche aus dem hohen Adel des Landes beſtand, war ſehr zahlreich. Mozart, der nur fremde Geſichter ſah, glaubte ſich in guter Geſellſchaft zu befinden, das heißt im Kreiſe von lauter wahren Muſikfreunden, unter denen vielleicht ſogar mehrere Kenner wären. Sein Vater hatte ihm ſchon dieſen Denkſpruch gelehrt, ſtets das Beſte vorauszuſetzen, ſo lange das Schlechte nicht klar zu Tage liege. Dieſem gemäß handelte er, als er ſich an das Piano ſetzte. Er fing mit einer ſehr einfachen Melodie und mit einer noch einfachern Harmonie, Adagio, an, was ungefähr dem Augenblick des Stillſchweigens vor einer Anrede gleichkommt, während welchem der Redner ſich zu ſammeln ſucht. Die Damen, beunruhigt über dieſes Debut, glaubten, der Muſiker wäre ſchon auf die Materie ſelbſt eingegangen und er möchte in dieſem Tone fortfahren. Mozart belebte ſich und die Damen wurden wieder beruhigt; hübſch, recht hübſch, in der That; aber es dauerte nicht lange. Feierliche Accorde, eine frappante, originelle aber etwas ſchwerfällige Harmonie trat an die Stelle deſſen, was ſo hübſch geſchienen hatte. Wie langweilig, guter Gott! Die Zungen der Profanen, welche in unſeren Geſellſchaften immer am Schwerſten zu zügeln ſind, brachen nun ein Joch, das ihnen unerträglich ſchien. Man flüſterte ſich in die Ohren; die Bemerkungen über die Haltung des Nachbars und das Kleid der Nachbarin fingen an; das anſteckende Geplauder nahm immer mehr überhand. Die Männer machten ſich zu Mittheilnehmern an der Sünde oder dem Verbrechen des verletzten Zuhörens. Das war genug, um der Improviſation eine andere Färbung zu geben.

Wüthend, obgleich noch ſich bezwingend, verarbeitete Mozart ſeine Ideen mit der Heftigkeit des Unwillens, der ihm ſein Blut in den Adern ſieden machte. Das Auditorium ließ ihn gewähren und fuhr fort, motu contrario die weit intereſſanteren Themata, welche dieſe Damen angegeben hatten, zu entwickeln. Der Herr des Hauſes, der ein Liebhaber und guter Muſiker war, wünſchte die Geſellſchaft zu allen Teufeln. Was that aber der auf ſo einfältige Art mißverſtandene Improviſator? Er verfiel auf ein ſelten gebrauchtes Mittel, das aber in ähnlichen Fällen öfter angewendet werden ſollte. Er ſetzte ſeinen bisher auf dem Piano durchgeführten Hauptgedanken fort, bearbeitete ihn aber jetzt mit der Heftigkeit, mit welcher ſein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als aber darauf nicht geachtet wurde, fing er an, erſt ganz leiſe, dann immer lauter auf das Unbarmherzigſte auf ſein Auditorium loszuziehen und faſt zu ſchimpfen. Zum Glück war die Sprache, welche ihm zuerſt in den Mund kam (aus anderer Urſache gewiß nicht) und ihm ſo geläufig wie das Deutſche war, die italieniſche, und nur wenigen Mitgliedern der Geſellſchaft war in dieſer ſo bewandert, daß ſie Ausdrücke verſtanden, welche man vergeblich in den Dictionnairen ſuchen würde. Dieſes melodramatiſche Crescendo fand weit leichter Eingang, als alles Vorangegangene. Es entſtand eine tiefe Stille. In Mozart's Natur lag es, leicht von einem Extreme zum andern überzugehen, denn kaum hatte er ſich des Eindrucks verſichert, den er auf ſein Auditorium hervorgebracht hatte, als ſein Aerger ſogleich wieder der Luſt wich, über die Geſellſchaft wahrſcheinlich, und auch ein wenig über ſich ſelbſt zu lachen. Mozart wandte ſeinen Pegaſus, gab ſeinen Ideen wieder eine andere Wendung und ſiel endlich in eine damals auf allen Straßen geſungene Melodie des Liedchens: „Ich klage Dir Du dummes Thier,“ das ſelbſt zu meinen Zeiten noch in Deutſchland gehört wurde. Dieſe trug er niedlich vor, variirte ſie zehn oder zwölf Mal, abwechſelnd mit Fingerhexerei oder affectirter Süßlichkeit und ſchloß damit. Alles war nun voll Entzücken, und nur Wenige hatten errathen, wie grauſam er ſeine Leutchen zum Beſten gehabt. Er ſelbſt ging bald weg, ließ ſeinen Gaſtwirth und einige alte Muſiker der Stadt kommen, behielt ſie bei'm Abendeſſen und phantaſirte auf den ſchüchtern ausgeſprochenen Wunſch ſeinen Gäſten mit unermüdlichem Feuer und unverſiegbarer Gefälligkeit bis nach Mitternacht vor.

Die Entführung aus dem Serail.

Komiſche Oper in drei Acten.

Die Geſchichte Belmonte's iſt Mozart's Heirathsgeſchichte, die in derſelben Zeit ſpielte, in welcher die Oper componirt wurde: eine ausdauernde, über alle Prüfungen erhabene Liebe, die alle Hinderniſſe beſiegt und endlich zu einem glücklichen Ziele führt. Belmonte hatte mit der Eiferſucht eines türkiſchen Paſcha's zu kämpfen, von welchem er geſpießt oder gehängt zu werden Gefahr lief. Mozart kämpfte ſeit zwei Jahren gegen den Widerſtand eines berechnenden Vaters und gegen den Eigenſinn einer zukünftigen Schwiegermutter, die in ihrem Hauſe dem Paſcha an Despotiſmus Nichts nachgab; er riskirte, wenn er Fräulein Weber heirathete, ſich dem äußerſten Mangel preisgegeben zu ſehen, die traurigſte Ausſicht für eine angehende Haushaltung. Der Eine wie der Andere, nämlich der Ritter und der Muſiker, durchſchnitten durch eine Entführung den gordiſchen Knoten ihrer Liebe und ſetzten ſich in den Beſitz ihrer Conſtanze, deren Name die glücklichſte Vorbedeutung des ehelichen Glückes für Beide war.

Die Aehnlichkeit des Geſchicks zwiſchen dem Helden und dem Verfaſſer des Stücks wirkte ſehr entſcheidend auf die Bearbeitung der Entführung. Um Belmonte zu zeichnen, brauchte Mozart nur ſich ſelbſt zu zeichnen. Die Rolle des Belmonte iſt aber auch eine der individuellſten, das heißt eine der ausdrucksvollſten und ſchönſten, welche Mozart geſchaffen hat. Er machte aus ihr eine wirkliche erſte Tenorpartie. Idomeneo war nur ein Tenor der Opera ſeria, in welcher die hohe männliche Stimmlage vorzugsweiſe da verwendet wurde, wo man nicht gerade durchaus den Tenor unumgänglich nothwendig braucht. Wenn dieſe Stimme gehörigen Klang und Umfang hat, ſo bietet ſie die ſüßeſten Töne, welche Kunſt und Natur hervorzubringen vermögen, und dann charakteriſirt ſie auch die Mannheit in ihrer Blüthe; ſie wird das Organ der leidenſchaftlichen, tugendhaften Liebe, einer Liebe, die an die eheliche Verbindung und zwar ohne den rückhaltigen Gedanken an die Ausſteuer denkt. Gerade wie die Harmonie ſich dem Ohre durch die Töne kundgibt, aus denen ſie beſteht, ebenſo ſcheint Alles, was in dem Herzen des Menſchen Edeles und Poetiſches liegt, aus einer ſolchen Liebe zu fließen, unter ihrem Einfluſſe zu vibriren, und jedem ihrer Ausdrücke ſich beizugeſellen. So iſt Belmonte, ſo iſt auch Ottavio. Ich habe von Muſikern ſagen hören, daß Almaviva und Don Juan ſehr dabei gewonnen hätten, wenn Mozart erſte Tenore aus ihnen gemacht hätte. Nach meiner Anſicht wäre dieß ein großer Mißgriff geweſen, der beide Rollen verdorben hätte.

Aber der Liebhaber iſt nicht die einzige Rolle im Stücke, welche uns das perſönliche Bild des Componiſten vorführt. Es ſcheint uns, daß dieſes Bild in der Entführung zweifach ſich abſpiegelt, und daß die Züge deſſelben ſich zwiſchen Belmonte und einer andern Perſon theilen, deren dramatiſche und muſikaliſche Phyſiognomie auf die entſchiedenſte Weiſe mit dem erſtern contraſtirt. Sollte man es glauben? Osmin, der Barbar, der blutdürſtige Osmin, iſt ebenfalls Mozart. Und wie das? Man wird den Inhalt des vorhergehenden Artikels nicht vergeſſen haben. Als Mozart den Auftrag erhielt, die Entführung zu componiren, flößten ihm die Schwierigkeiten, die ſeiner Heirath im Wege ſtanden, keine ernſtlichen Sorgen mehr ein. Er überließ ſich ganz der Hoffnung ſeines nahen Glückes, zugleich aber auch der Luſt an einer nationalen Oper zu arbeiten, deren Beſtellung er mit außerordentlicher Freude angenommen hatte. In dieſer Gemüthsſtimmung mußte das ſeiner Natur innewohnende komiſche Element, welches wir in Verſen und burlesken muſikaliſchen Improviſationen zum Vorſchein haben kommen ſehen, mit Begierde die Gelegenheit ergreifen, ſich einmal auf dem Theater entwickeln zu dürfen. Der Verfaſſer des Stücks, der unter Mozart's Direction arbeitete, hatte ihm hinreichend Stoff dazu bereitet, was wir gerechter Weiſe anerkennen müſſen. Osmin iſt ein höchſt origineller und ſpaßhafter Buffo, der es freilich viel weniger wäre, wenn man ſtatt auf der Bühne, ihn in irgend einem Paſchalik, im Kleide eines türkiſchen Beamten träfe. Dieſer Osmin iſt ein drolliger Burſche! Er träumt von Nichts als von Pfahl und Galgen, Köpfen, Erwürgen, im Sack in's Meer werſen, u. ſ. w. u. ſ. w. Er liebt die Hinrichtungen, wie wir die Muſik, und als Kenner oder überſättigter Dilettant iſt er in dieſen Genüſſen ſehr ſchwer zu befriedigen. Er findet, daß man ſelbſt in der Türkei noch ſehr weit in dieſen Dingen zurück ſey. Eine einzige Execution für jeden Patienten, wie elend! Er wünſcht, daß ſeine Kunden mit mehr Umſtänden und Rückſichten behandelt würden; zuerſt geſpießt, dann erwürgt, dann gehängt, dann geköpft, verbrannt und zu guter Letzt in's Waſſer geworfen. Unſer Türke iſt ein wahrer Sybarite. Nach den Unterhaltungen dieſer Gattung liebt Osmin Nichts mehr als Blonde, Conſtanzen's Kammerjungfer, welche er auch vom Paſcha als Belohnung für ſeine vielen und treu geleiſteten Dienſte zu erhalten hofft. Im Grunde hat dieſer Charakter eigentlich an und für ſich Nichts ſehr Komiſches; aber Osmin iſt alt, er iſt taub, iſt verliebt und iſt eiferſüchtig; aber man täuſcht und berauſcht ihn; auch liegt ſeine Bosheit glücklicherweiſe nur in ſeiner Abſicht, ſo daß der Stoff eines ausgezeichneten Opern-Buffo ſich in ihm findet, womit ich nicht ſagen will, daß er eine erträgliche Komödien-Figur abgebe. Nur die Muſik konnte ſich Osmin's bemeiſtern.

Mozart, dem dieſe groteske Skizze außerordentlich zuſagte, gefiel ſich darin, ihn mit unvergleichlicher Laune und Muthwillen, mit einem unerhörten Talent für die Gattung von Caricatur zu beleben, bei welcher ſich die Aehnlichkeit aus der Uebertreibung ſelbſt ergibt, und dadurch nur um ſo frappanter wird. Der lächerliche und doch zugleich grauſame Osmin ſtellt ſich neben Leporello unter die Muſter des Buffo-

Styls. Uebrigens könnte man nicht zwei einander mehr diametral entgegenſtehende Typen von Poſſenreißern finden, als den Diener Don Giovanni's und den liebenswürdigen Anbeter Blonde's.

Dadurch, daß die Sympathieen des Componiſten ſich vorzugsweiſe den Männerrollen zuwenden, leiden die der Frauen etwas darunter, ohne daß ſie aber ein Recht haben, ſich darüber zu beklagen, da ſie in *Idomeneo* dagegen ganz im Vortheile geweſen waren. Conſtanze wurde von einer Sängerin mit bedeutenden Stimmmitteln und großer Bravour dargeſtellt. Das brachte der Rolle Unglück, von welcher Mlle. Cavaglieri mehr als die Hälfte zu Gunſten ihrer Rouladen und ihrer hohen Töne in Anſpruch nahm. Was Blonde's Arien anbelangt, ſo hat ſie deren zwei, welche unter das Mittelmäßigſte gehören, was Mozart geſchrieben hat, um mich keines andern Beiwortes zu bedienen; die Melodieen derſelben ſind trivial, ſchneidend und veraltet. Die Unbedeutendheit des Textes derſelben entſchuldigt den Componiſten bis auf einen gewiſſen Grad.

Blonde und Pedrillo, die Soubrette und der Diener, welche zur Intrigue nothwendig ſind, deren hauptſächlichſte Triebfedern ſie bilden, haben eigentlich keine weitere muſikaliſche Wichtigkeit, als durch ihren Antheil an den Enſembleſtücken. Doch ich vergaß Pedrillo's Romanze, was allerdings eine große Zerſtreuung iſt.

Es befindet ſich in der Entführung noch eine ſechste Perſon, Selim, Paſcha und Renegat, den man ſtreng genommen eigentlich gar nicht zählen darf, denn er ſingt durchaus Nichts. Er handelt faſt eben ſo wenig, und ſein ganzer lyriſch-dramatiſcher Nutzen beſteht darin, daß er durch ſeine zarten Bewerbungen Conſtanzen's abſchlägige Antworten hervorruft, und daß er ihre Bravour-Arien anhört. Welch' eine Rolle für einen Paſcha von drei Roßſchweifen. Zur Rechtfertigung dieſer perſonificirten Maſchine müſſen wir ſagen, daß das Unpaſſende einer handelnden Perſon im muſikaliſchen Drama weniger fühlbar iſt, als da, wo der Dialog geſprochen wird. Wenn man ſich von den fictiven oder idealen Verhältniſſen entfernt, auf welche die ſchönen Künſte all' ihre Wunder gründen, und welche in der Oper in dem unausgeſetzten Singen liegen, ſo muß man auf die fortwährende Täuſchung Verzicht leiſten und ſich der periodiſch wiederkehrenden Enttäuſchung unterwerfen, welche der geſprochene Dialog mit ſich führt. Selim iſt übrigens ebenſo gutmüthig als der andere Türke bösartig iſt. Er gleicht ſeine lyriſche Stummheit durch die ſchönſten moraliſchen Eigenſchaften aus, indem er den beiden Liebespaaren ihren Entweichungsplan verzeiht, in ihre beiderſeitige Verheirathung willigt, ihnen ſeinen Segen als Renegat ertheilt und ſie, entzückt über ſein Benehmen und voll Erkenntlichkeit gegen ſeine Güte, abreiſen läßt.

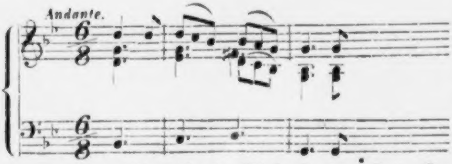
Der alte Zuſchnitt der Operette oder des Singſpiels findet ſich noch bis auf einen gewiſſen Grad in der Entführung vor, wie an der alten Opera ſeria in *Idomeneo.* Weder Introduction noch Finale's; dagegen aber Duett's und Enſembleſtücke, da, wo die Handlung vorwärts ſchreitet. Bei'm Vergleiche dieſer beiden Werke fällt einem zuerſt der ungeheuere Fortſchritt auf, den der Compoſiteur als Melodiſt in dem Zeitraume von zwei Jahren gemacht hatte, die dazwiſchen liegen. Mehrere Melodieen in der Entführung, und zwar gerade die ſchönſten, entfernen ſich ganz von den Formen des italieniſchen Geſangs und beurkunden einen Charakter, welchen die Vocalmuſik nirgends zuvor gehabt hatte, nämlich den romantiſchen Charakter, aus welchem, wie man wohl ſagen darf, die deutſche Oper entſprang und ſich entwickelte, und welcher in unſeren Tagen eine ſo tiefe Scheidungslinie zwiſchen den beiden Schulen gezogen hat, in deren gegenüber ſtehenden Syſteme ſich die Vorliebe der Dilettanten theilt und welche die Veranlaſſung zu ihren Streitigkeiten geben. Dieſer Charakter iſt ſo verſchieden von Allem, was ihm nicht eigen iſt, ſo leicht erkennbar für die Seele, daß es wohl eine überflüſſige Mühe wäre, ihn definiren zu wollen. Man höre einige Scenen aus Don Juan, einige Scenen aus der Zauberflöte, den ganzen Freiſchütz, und man wird wohl nicht nöthig haben zu fragen, was muſikaliſche Romantik ſey. Der deutſche Genius perſonificirte ſich in Mozart, ſobald Mozart für ſein Vaterland zu arbeiten hatte. Bereits waren auch ihrerſeits die Repräſentanten der neuen deutſchen Poeſie: Goethe, Wieland und Schiller erſtanden. Ob Noten oder Worte, derſelbe Geiſt gab ſich darin kund.

Bei'm Aufziehen des Vorhangs ſehen wir Belmonte den Fuß an's Ufer ſetzen, auf welchem ſeine Geliebte in dem Gefängniſſe eines Harems ſchmachtet. Hier ſoll ich Dich denn ſehen, Conſtanze! ſind die erſten Worte, die er ausſpricht und die er zu ſagen hat. Mozart danken wir es, daß er es in Muſik thut*). Dieſe Cavatine iſt dem Andante der Ouverture entnommen. So kurz ſie auch iſt, ſo führt ſie uns doch ſogleich in die romantiſche Sphäre ein. Der neue Geiſt, welcher der artiſtiſchen und literariſchen Welt eine neue Geſtalt geben ſollte, verkündigt ſich hier durch eine Wendung der Melodie und eine Combination von Accorden, deren unausſprechlicher Reiz bis dahin für alle Muſiker ein Geheimniß geweſen war.

Belmonte hat Erkundigungen einzuziehen, zu welchem Zweck er eine Gelegenheit ſich verſchaffen muß, Pedrillo, ſeinen ehemaligen Diener zu ſprechen, welcher, um ihm behilflich zu ſeyn, geſucht hat, das Vertrauen des Paſcha zu gewinnen, was ihm auch gelungen iſt. In dieſem Augenblicke kommt Osmin, der gerade in guter Stimmung iſt; er hat gegeſſen, geſchlafen und bei ſeinem Erwachen hat er ein Liebeslied angeſtimmt, das er auf dem Wege ſeiner Rundſchau fortſetzt; denn er iſt Oberaufſeher der Gärten des Serails. Wir ſagen, daß er geſchlafen und ſchon ehe er die Scene betrat, geſungen habe, zwei ſehr intereſſante Umſtände, welche der Componiſt uns ohne Hilfe des Libretto's zu wiſſen zu thun verſtanden hat. Folgende ſind die erſten Tacte des Liedes:

---

*) Bretzner's Stück fängt mit einem Monolog an.



Man fängt nicht leicht ein Stück mit einem Sexten-Accord an. Es iſt dieß aber auch nicht der Anfang, ſondern der Schlußſatz des Liedes dieſes Trallalera am Ende, welches hier das Orcheſter wiederholt; und da dieſes Trallalera auch nichts Anderes als ein langes und entſetzliches Gähnen iſt, ſo ſchließen wir mit völlig logiſcher Sicherheit, daß er ſchon mehrere Verſe geſungen die man nicht gehört hat, und ſodann ſchließen wir mit nicht minderer pſychologiſcher Gewißheit, daß Osmin ſo eben ſeinen Mittagsſchlaf vollendet hat. Wie vieler Geiſt liegt in dieſem Liede! Die Melodie iſt ſo einfach und faſt barbariſch, daß man ſie für eine der urſprünglichen Melodieen halten möchte; ſie charakteriſirt in einer bewunderungswürdigen Weiſe ſowohl das Land, als das Individuum, und iſt dabei doch reizend. Sie zeigt, daß die Liebe trotz der individuellen und der verſchiedenartigſten localen Färbung ſtets Liebe, das höchſte Gut der Seelen bleibt. Menſchen und Thiere erkennen ihre Macht an, und in Folge davon fühlt ſelbſt Osmin ſich bei dem Gedanken an die zärtlichen Gefühle weicher geſtimmt, die er für Blonde hat, und die er unter ſeiner Peitſche und ſeinen Riegeln ſich wünſcht: Und um treu ſie zu erhalten, ſperr' man Liebchen ſorglich ein. Das iſt freilich das wahre Mittel.

Belmonte wartet das Ende des erſten Verſes ab, bis er den Sänger fragt, ob der Palaſt, den er hier vor ſich ſieht, der des Paſcha iſt. Statt einer Antwort hebt Osmin den zweiten Vers mit einer andern Figur des Accompagnements und einer etwas verſchiedenen Harmonie an. Der Fremde wiederholt ſeine Frage. Man wirft ihm einen wilden Blick zu und fährt mit dem dritten Verſe fort. Wenn Belmonte nicht mehr Eile als wir hätte, ſo würde er mit Entzücken den neuen und anmuthigen Wendungen lauſchen, welche dieß Mal den Blasinſtrumenten überlaſſen ſind. Belmonte aber, der ganz andere Dinge im Kopfe hat, verliert die Geduld, und in den Schlußſatz einfallend, wie um den Türken zu verhöhnen, geht er unmittelbar von da in ein Allegro $^4/_4$ auf BDur über, wodurch der Natur-Geſang dramatiſch wird. Verdammt ſeyſt Du mit Deinem Singen! willſt Du mir endlich antworten. Wenn man bei Osmin einen ſolchen Ton anſchlägt, ſo darf man ſicher ſeyn, daß er eine ſolche Höflichkeit mit gleicher Höflichkeit vergelten wird. Das Duett beginnt mit brutalen Redensarten einerſeits, auf der andern mit ungeduldigen Fragen. Iſt hier des Paſcha's Haus? — Hm! lautet die Antwort auf demſelben Tone. Freund, ſeyd Ihr in des Paſcha Dienſt? — Hm! erwidert abermals der Taube. Herrliche, unbezahlbare Komik. Von Frage zu Frage kommt Belmonte endlich zu der wichtigſten: er fragt nämlich in recitirender Weiſe, ob es kein Mittel gebe, mit Pedrillo zu ſprechen.

Dießmal hat unſer Tauber ihn vollkommen verſtanden. Wie, dieſen Elenden? ihn ſprechen! was fällt Euch ein, Freund. Die Galle der Sprechenden fließt über; das Wortgefecht beginnt; ſie binden mit einander an und verfolgen ſich von Ton zu Ton, von Kanon zu Kanon, ohne daß eine Stimme der andern einen Ausdruck oder eine Beleidigung einen Augenblick lang ſchuldig bleibt, ſo daß die Partie zwiſchen Tenor und Baß ſich vollkommen ausgleicht. Da der Tenor auf dieſe Weiſe ſich nicht in Vortheil zu verſetzen vermag, und von ſeinem Gegner ebenſo viele Galgenſchwengel einerntet, als er ihm grobe Bengel an den Kopf wirft, ſo nimmt er ſeine Zuflucht zu einer komiſch klagenden Melodie, um durch ſie zu verſichern, daß das Individuum, nach dem er fragt, Pedrillo, ein ganz braver Mann ſey. — Ja, ein ſo braver Mann, daß der Pfahl ihn ſchon längſt erwartet und ſein Kopf eine Stange zieren ſollte. Bei dieſem ergötzlichen Bilde wird Osmin's Geſang raſcher, ſein Puls ſchlägt in Achteln: Auf einen Pfahl gehört ſein Kopf, während der Tenor in ſeinen ſchönen hohen Tönen auf das Rührendſte zu Gunſten Pedrillo's ſpricht. Osmin kann nicht länger mehr an ſich halten: er macht ſich in einem Preſto $^6/_8$ DDur Luſt, in einer Art von Fuge, deren Text die Androhung einer tüchtigen Baſtonnade enthält, wenn man ſich nicht ſogleich aus dem Staube macht. Nach dieſem peremtoriſchen Winke bleibt dem armen Belmonte keine andere Wahl, als ſeine Antwort in Quinten zu geben und ſich in Erwartung einer günſtigern Gelegenheit zurückzuziehen.

Wenige Scenen haben mich ſowohl in dramatiſcher wie in muſikaliſcher Hinſicht mehr als dieſes Duett, ein Meiſterſtück des Contrapunctes und der Natürlichkeit, voll Gelehrſamkeit und Munterkeit, Originalität und Wärme, ſoweit es ein komiſches Duett ſeyn kann, unterhalten. Es verlangt allerdings, wie überhaupt alles, was Belmonte und Osmin zu ſingen haben, einen ſehr hohen Tenor und einen Baß, wie er ſelten zu finden iſt. Ueberdieß müſſen Beide gute Schauſpieler ſeyn. Die Rolle des Belmonte ſang Adamberger, ein wahrer Profeſſor des Geſanges, der in Italien, in Deutſchland, in England glänzte, und deſſen Verdienſt Burney beſtätigt. Die des Osmin war für Fiſcher geſchrieben und damit iſt Alles geſagt. Man denke ſich einen Sänger, der Baſſiſt, Baritoniſt oder Tenor zugleich war, der vom tiefen D bis zum eingeſtrichenen A, alſo zwei Octaven und eine Quinte mit Bruſtſtimme ſang, einen Sänger, deſſen volltönendes Organ in gleichem Verhältniſſe zu deſſen Umfang ſtand, und der ein vollendeter Künſtler war; einen Schüler Raff's, der die Vocal-Traditionen Bernacchi's geerbt hatte; einen Sänger endlich, der ebenſo ſehr im tragiſchen wie im komiſchen Fache ſich auszeichnete, wenn man alſo einen ſo außerordentlichen Künſtler ſich denkt, ſo hat man eine Idee von Ludwig Fiſcher*), der Perle des ſingenden Deutſchlands zu Ende des vorigen Jahrhunderts.

Eine Art von Inſtinct läßt Osmin errathen, daß der ausfragende Abenteurer in ſchlimmen Abſichten gekommen iſt; wahrſcheinlich um eines Frauenzimmers willen. Ehre dem Verſtande, der das Complot ſchon von Weitem gewittert hat; Tod ſeinen Urhebern! Dieß iſt der Sinn der Arie: Solche hergelaufene Laffen, die nur nach den Weibern gaffen, ebenſo ſehr der Perſon, die dargeſtellt werden ſoll, als des Sängers würdig, der einzig, wie Beide, daſteht. Im erſten Theile der Nummer wiederholt ſich der Satz: Ich hab' auch Verſtand dergeſtalt zur Ueberſättigung, daß er dadurch gerade das Gegentheil von dem beweiſ't, was er ſagt. Der Geſang hört nicht auf, dramatiſch, noch die Declamation wahr zu ſeyn, und doch verleihen eine gewiſſe Unabhängigkeit und eine gewiſſe contrapunctiſche Kühnheit in der Wahl der Figuren, eine gelehrte thematiſche Arbeit, gleichſam Spielerei in den Nachahmungen des Orcheſters, bis auf die Anlage des Motivs herab, dieſer Compoſition einige Aehnlichkeit mit einem Inſtrumental-Muſikſtücke.

---

*) Und von ſeinem Sohne Ludwig, der würdig in die Fußtapfen ſeines großen Vaters trat. D. B.

Hie und da hören wir ungeheure Noten, welche der Sänger unerwartet gleich Vierundzwanzigpfündern ſchleudert, um Pedrillo zu zerſchmettern, der zuhört. Er wird ſterben dieſer arme Pedrillo; Osmin ſchwört es bei'm Barte des Propheten. Der Schwur in einem raſchen parlando ausgeſprochen, in welchem keine anderen melodiſchen Intervalle vorkommen, als der Sprung in der Quinte abwechſelnd mit der in der Octave, deren Accent und Wirkung eine punctirte Note beſtimmt. Man höre, die Stimme verſagt dem Recitirenden; die Wuth hat ihm die natürlichen Töne genommen; er röchelt, der Unglückliche, er erſtickt. Iſt dieß nicht äußerſt komiſch? Pedrillo unterbricht ihn: Was habe ich Dir gethan, daß Du mir ſo viel Böſes wünſcheſt? (Dieß wird geſprochen.) — Was Du mir gethan haſt? Du haſt eine Galgen-Phyſiognomie, das iſt genug. (Geſprochen.)

Mit Nichten; den wahren Grund wird der Componiſt ſagen. Rhythmus und Tonart wechſeln; die Bewegung wird raſcher. Alle Kunſt ſcheint aus der Muſik zu weichen; das Minore beginnt in ſeiner originellen Schärfe, indem es auf zwei Accorden der Tonica und der Dominante ſich feſtſtellt; Triangel und Pauken, Querpfeife und große Trommel ſchlagen gleich dem Geklirre von Folterinſtrumenten an das Ohr; die türkiſche Nationalität macht ſich augenſcheinlich Luft. Dieß erklärt beſſer, als alles Andere, den Haß des alten Muſelmannes gegen Pedrillo, der zu allen perſönlichen Beſchwerden hin noch überdieß ein Ausländer und Chriſt iſt. Welche Muſik war würdiger, mit einem Texte verbunden zu werden, als mit dem, für welchen man ſie gemacht hat:

Erſt geköpft und dann gehangen,
Dann geſpießt auf heiße Stangen,
Dann verbrannt und dann gebunden,
Dann getaucht, zuletzt geſchunden.

Es gibt keine Schlange und kein ſcheußliches Ungeheuer, das nicht, vermöge der nachahmenden Kunſt den Augen gefällig gemacht werden könnte — und dem Ohre ſetzen wir hinzu; einen Beweis hievon liefert wenigſtens dieſes Fragment von Poeſie und türkiſcher Muſik, welche einem die Haut ſchaudern machen und zugleich zu unſinnigem Gelächter hinreißt.

Wir haben der Analyſe des lyriſch dramatiſchen Charakters von Osmin einen großen Platz eingeräumt, Erſtens, weil er gänzlich Mozart's Schöpfung iſt, nach Text und Muſik; ſodann um klar darzuthun, wie viel Geiſt und Berechnung in dieſer Schöpfung liegt, ganz abgeſehen von dem Genius, den man nicht zergliedern kann; und Drittens, weil wir Nichts, durchaus Nichts kennen, was, weder in den Werken des Verfaſſers, noch in denen eines andern Meiſters, demſelben gleichkommt.

Nach der wildeſten aller Baß-Arien kommt die ſentimentalſte und melodiſchſte Tenor-Arie: Conſtanze Dich wieder zu ſehen, Andante aus ADur $^3/_4$. In einem ſeiner Briefe hat Mozart den Sinn dieſer Arie erklärt, die er allen anderen in dieſer Oper vorzog. Wir ſind ſo ziemlich ſeiner Anſicht. Der durch kurze Einſchiebſätze unterbrochene Vocalgeſang drückt das Schlagen eines Herzens aus, das von Hoffnung und Zweifeln pocht: O wie ängſtlich, o wie feurig ſchlägt mein liebevolles Herz. Für die Hoffnung das Majore, und das Minore für das Bangen. Belmonte fühlt ſich gedrückt, eine ſchwere Diſſonanz und ängſtliche Figuren in Zweiunddreißigſteln verrathen, wie beklemmt er iſt. Wenn er glaubt, einen Seufzer oder ein leichtes Geräuſch zu hören, das er für die Schritte ſeiner Geliebten hält, ſo täuſcht ihn das Orcheſter durch betrügeriſches Geflüſter und murmelt gleich dem Eſpenlaube. Viele, wenn gleich intelligente Muſiker, und ſelbſt Mozart, verſtanden es nicht immer, den Fehler zu vermeiden, der darin beſteht, vereinzelte Worte mit den Bildern, die ſich daran knüpfen, wieder zu geben, wenn dieſe Worte und dieſe Bilder nicht weſentlich mit dem Hauptgedanken des Stückes zuſammenhängen. Hier aber fanden ſich glücklicherweiſe die maleriſchen Bilder mit dem pſychologiſchen und muſikaliſchen Thema identificirt; die Einheit verlor Nichts dabei und der Ausdruck gewann dadurch. Mozart hat in dieſer göttlichen Arie Tropfen für Tropfen das Entzücken deſtillirt, welches ſein Herz am Vorabende des ſchönſten Tages ſeines Lebens erfüllte. Er erwartete; liegt darin nicht die ganze Leidenſchaft der Liebe? Er verlangte Conſtanze von der ganzen Natur; und die Natur, die von undenklicher Zeit her den Liebenden nur ein Bild zurückwirft und ihnen nur einen Namen zuſtammelt, antwortete ihm, wie die Oboe dem Rufe des Tenors, mit: Conſtanze! Conſtanze! Wie innig mußte der Muſiker lieben, der dieſe beiden Sätze des Recitativ's gemacht hat.

Ueber die erſte Arie Conſtanzen's iſt Nichts zu ſagen: Ach ich liebte, war ſo glücklich, außer daß ſie eine italieniſche Bravour-Arie mit deutſchen Worten nach der Art von 1782 iſt. Die wenigen Tacte des Adagio ſind von Mozart; das Uebrige iſt von Mlle. Cavaglieri.

Der erſte Act endigt ſehr angenehm mit einer komiſchen Scene. Belmonte und Pedrillo wollen, ich weiß nicht wo, in den Garten oder Palaſt des Paſcha eindringen. Osmin ſtellt ſich vor ihnen auf, um ihnen den Weg zu verſperren. Daraus entſteht Zank und Streit, in einem trefflich dialogiſirten kanonartigen Terzett von bewunderungswürdiger Compoſition. Dießmal hat aber unſer Türke ſeine Kräfte überſchätzt. Einer gegen zwei, das iſt ihm entgangen. Mag ſich Osmin noch ſo heiſer ſchreien, die Stimmen der Tenore und ihre ihm an Geläufigkeit weit überlegenen Zungen bringen ihn aus der Faſſung und betäuben ihn. Mag er mit der Baſtonnade drohen; man ſpottet über ihn und kommt ihm zuvor; Belmonte's kräftiger Arm wirft ihn während der Schluß-Cadenz auf zehn Schritte bei Seite. Victoria! die Feſtung, welche die lebenden Schätze des Paſcha birgt, iſt im Sturme genommen.

Blonde entwickelt den lyriſchen Charakter, der ihren Arietten fehlt, in einem Duett im zweiten Acte, das ſie mit Osmin zu ſingen hat. Wir lernen eine ſehr ſchelmiſche Soubrette in ihr kennen, welche als Frau einmal den häuslichen Scepter an ſich reißen wird. Osmin zeigt ſich ihr gegenüber demüthig und unterwürfig, wie ein Bär gegen ſeinen Führer, oder wie ein junger Gatte von ſechzig Jahren gegen ſeine liebenswürdige junge Frau, deren Großvater er ſeyn könnte. Die Grundzüge in dieſem Duett ſind ächt komiſch, auch ſind die Motive anmuthig, namentlich zu Anfang des Andante; aber das Verhältniß der Stimmen zu einander, die öfters drei Octaven von einander entfernt ſingen, klingt nicht immer ſehr angenehm für das Ohr. Die eine brummt in den gewichtigen Tönen des Baſſes, die andere zwitſchert auf der Quinte der Violine, wodurch gleichſam eine ungeheuere Leere in der Harmonie entſteht.

Nach der Bravour-Arie mußte Conſtanzen eine ſentimentale Arie gegeben werden, um dadurch, nachdem ſich die Primadonna gezeigt, auch die trauernde Geliebte hören zu laſſen. Geſchah es aus Mangel an Inſpiration oder in Folge von Bequemlichkeit, genug Mozart bearbeitete dieſen Text nicht nach völlig neuen Gedanken. Traurigkeit ward mir zum Looſe, iſt Nichts als die Paraphraſe einer Arie in **Idomeneo**: ***Padre, Germani addio!*** Daſſelbe Tempo, **Andante con moto**, derſelbe Rhythmus $^2/_4$, dieſelbe Tonart, **G** Moll, dieſelben ſynkopirten Sätze in der Vocalmuſik, ähnliche Anordnung des Accompagnements; endlich derſelbe Charakter von Zärtlichkeit und Melancholie, nur drücken ſich dieſe in der Arie in der Entführung tiefer gefühlt und durch eine romantiſchere Färbung aus. Dieſe beiden Zeichnungen haben jede ihre Verdienſte; die eine wie die andere laſſen aber etwas zu wünſchen übrig. Mozart ſcheint dieß ſelbſt gefühlt zu haben, weil er in der Zauberflöte zum dritten Male auf ſeinen Gedanken zurückkam. Damals hatte aber der moraliſche Zuſtand des Componiſten ſich bedeutend geändert. Schon ſeit lange waren die Eindrücke einer bald träumeriſchen und ſanften, bald finſtern und qualvollen Melancholie in ſein ganzes Weſen übergegangen; ſeine Seele hatte Geſchmack an dieſer Gewohnheit gefunden und ſo konnte er folglich dieſes Sinnbild in ſeiner idealen Vollkommenheit verwirklichen: das Sinnbild nämlich eines Mädchens, das aus Liebesgram ſtirbt. Ach ich fühl's, es iſt verſchwunden (Cavatine der Pamina).

Kaum iſt dieſer elegiſche Erguß in klagenden Echo's im Orcheſter verklungen, als Selim kommt, um ſeine Erklärungen zu wiederholen, oder wie ich mich eigentlich ausdrücken ſollte, der Odaliske, die ihn verſchmäht, ſein Ultimatum zu wiſſen zu thun. Arme Conſtanze! es handelt ſich kurz und einfach um die Wahl zwiſchen wirklichem Dienſte im Harem oder dem Tode. Neue Arbeit für die Sängerin und was für eine Arbeit! eine ultra-heroiſche Bravour-Arie: Martern aller Art, mögen meiner warten, mehr als 200 Tacte lang. Das Ritornell am Anfange zählt allein deren 60. Es iſt daſſelbe eine Art von Concertante für das Orcheſter. Was macht Kleopatra, die Schöne, während dieſes ewig langen Ritornell's, fragen wir mit der Küchen-Primadonna des Capellmeiſters von Paer. In der That, die Mittel der Cavaglieri waren außerordentlich. Sehr wenige Sängerinnen dürften im Stande ſeyn, dieſe fürchterliche Nummer ſo zu ſingen, wie ſie geſchrieben ſteht, welche übrigens ebenſowohl hinſichtlich der Gedanken und der Ausarbeitung des Maeſtro, als der Schwierigkeiten in der Ausführung über der erſten Arie Conſtanzen's ſteht. Das Motiv iſt voll Originalität und Feuer und die Declamation von ganz beſonderer Kraft; der Geſang hat hie und da etwas Veraltetes, aber viele Paſſagen haben deßhalb doch eine glückliche Wendung und der Schluß, ein ungeſtümer Strom, muß alle Zuhörer außer ſich bringen, wenn die Sängerin in einem Athem und mit der nöthigen Bravour, dieſe rieſenhafte Roulade, die zweimal, und mit Begleitung des ganzen Orcheſters vorkommt, zu überwinden vermag. Ein prächtiger Schluß.

Es gibt Muſiknummern für die Bühne, deren Effect dergeſtalt von der Handlung abhängt, daß man ſie nicht davon trennen kann, ohne ſie zu vernichten. Dieſer Art iſt das Bacchus-Duett zwiſchen Osmin und Pedrillo, das man durchaus ſehen muß, wenn man es recht verſtehen will. Man muß dieſe Perſonen auf türkiſche Weiſe auf dem Boden kauernd ſitzen ſehen, den ſauertöpfiſchen Osmin und den verſchlagenen Pedrillo, die nun Cameraden geworden waren; den Einen vorſichtig den Wohlgeruch des verbotenen Getränks einſchlürfend, während er den Andern, der ihn aufmuntert ſeinem Beiſpiele zu folgen, mit Blicken anſieht, in denen ſich mit einem Ueberreſte von Zorn, Mißtrauen und Lüſternheit ausſprechen; ſodann in einem ſo ernſten Tone, als der Gegenſtand es erfordert, ſich fragt, ob Allah Zeuge ſeyn dürfe von dem, was man ihm vorſchlägt, dann in langen Zügen in den für das Leeren der Flaſche aufgeſparten Pauſen trinkt, und endlich, nachdem er gethan, was er nicht laſſen konnte, in den fröhlichen Schluß-Vers mit einſtimmt: Vivat Bacchus, Bacchus lebe, Bacchus war ein braver Mann, den eine Janitſcharen-Muſik begleitet. Gut geſpielt und gut geſungen muß dieſe Scene die Stirne des ärgſten Miſanthropen aufhellen; aber, wie ich ſagte, der muſikaliſche Effect iſt von dem dramatiſchen unzertrennlich.

Wir kommen jetzt zu dem Hauptſtücke der Oper, zu dem Quartett, welches den zweiten Act ſchließt und die Reihe dieſer wundervollen Mozart'ſchen Enſembleſtücke eröffnet, bei denen die Handlung vorwärts ſchreitet, in welchen die handelnden Perſonen ihre individuelle und genau unterſchiedene Phyſiognomie beibehalten, in welchen ſich die Charaktere zu gleicher Zeit unter dem Geſetze derſelben Accorde abzeichnen, und die Muſik, gewiſſermaßen die Macht der Poeſie und der bildenden Künſte in ſich vereinigend, nämlich die Bewegung und die Gruppen, das Aufeinanderfolgen und das Zuſammentreffen, und dadurch nach unſerer Anſicht zur vollſtändigſten und wahrſten Form im lyriſchen Drama insbeſondere und im Drama überhaupt wird. Der muſikaliſche Chor hat uns, im Vergleich mit den ſtummen Figuranten der Tragödie, den Beweis geliefert, daß zuweilen in der Oper ſich mehr Wahrheit vorfindet, als in dem geſprochenen Drama. Wir finden einen ganz andern, ebenſo ſchlagenden Beweis in dem Quartett der Entführung. Gibt es etwas Kühleres und Widerſinnigeres, das heißt etwas Unnatürlicheres in einer Komödie, als dieſe gedoppelten Handlungen, die gleichförmig in einem zwiſchen vier Perſonen ganz genau vertheilten Dialoge vorwärts ſchreiten, zwei Liebespaare zum Beiſpiel, Herren und Diener, die ſich jedes unter ſich ſtreiten und wieder verſöhnen, und welche die Pauſen zu zählen ſcheinen, um die Antworten a tempo geben zu können. Je mehr der Autor gewöhnlich Geiſt in Scenen dieſer Art zu bringen geſucht hat, um ſo mehr Widerwillen empfindet der Zuhörer. Unſer Quartett beruht aber auf einer ähnlichen Situation und doch ſcheint es nicht, als ob es je bei den Liebhabern der Muſik Ekel erregen ſollte. Warum? weil Mozart vor Allem ſich gehütet hat, in den Dialog eine die Illuſion zerſtörende Symmetrie zu bringen, welche der Dichter nicht vermeiden konnte. Bei ihm führt das ariſtokratiſche Paar ſeine Unterredung in ſchöner muſikaliſcher Sprache, ohne ſich um die Handlungen und Geberden des plebejiſchen Paares zu kümmern, welches ſich ebenſo wenig um die ihrer Gebieter kümmert, und den Handel ſo abmacht, wie es ihn verſteht. In der Muſik können Alle zugleich ſprechen und zwar Jedes auf ſeine Rechnung, wie es bei dergleichen Veranlaſſungen in Wirklichkeit der Fall wäre.

Endlich überſehe man nicht, daß die Theilung der lyriſchen Handlung, ſtatt das Auditorium zu zerſtreuen und ſeine Aufmerkſamkeit doppelt in Anſpruch zu nehmen, dieſe vielmehr durch den Zauber des Total-Effects ſtets zur Einheit zurückführt. Worin dieſer vom Drama unabhängige und über dieſem ſtehende Zauber liegt, brauche ich wohl nicht zu ſagen. Es iſt auffallend, daß, je mehr alſo die fictiven Verhältniſſe, welche die Grundlage aller nachahmenden Künſte ſind, ſich von dem poſitiv Realen entfernen, um ſo mehr erreichen ſie das wahre Ideale; je größer die Täuſchung, um ſo größer iſt der Genuß. Doch kommen wir zu unſerm Quartett zurück.

Weil die Situation eine Reihenfolge von dramatiſchen Phaſen durchlief, die unter ſich ſehr verſchieden ſind, ſo mußte auch die Muſik ſich in mehrere Stücke theilen, die ſich in Rhythmus, Tempo und Ton von einander unterſcheiden, wodurch eine Art von kleinem Finale entſteht. Anfangs herrſcht große Freude ſich wieder zu ſehen, welche ſich in einem feuerigen und leidenſchaftlichen Allegro kundgibt. Nachdem der erſte Freudentaumel vorüber iſt; ſteigen in den Männern betrübende Zweifel auf, die, in Betracht der Umſtände, ziemlich natürlich ſind. Conſtanze und Blonde, beide junge und hübſche Mädchen, ſeit lange Gefangene in der Türkei, ſollten ſie wohl dem türkiſchen Geſetze entgangen ſeyn? Der Herr bringt zuerſt, wiewohl zitternd, einen ſo zarten Gegenſtand zur Sprache: *Man ſagt, doch zürne nicht*; er zögert, ſeufzt, hält bei jedem Satze inne. Der Diener geht directer auf die Sache los. Hier fand der Componiſt Gelegenheit, dieſe Kunſt der gemeinſchaftlichen und doch contraſtirenden Melodieen zu entwickeln, welche er in der Partitur des Don Juan auf's Höchſte brachte. Pedrillo, Belmonte, und Blonde, Conſtanzen gegenüber, waren ſeine Verſuchsarbeit in dieſer Gattung. Die beiden Liebhaber forſchen zugleich derſelben Sache nach, nur thut es Belmonte in anſtändigen Ausdrücken, während Pedrillo es in gemeinen Ausdrücken thut; eine Verſchiedenheit der Sprache, welche dem Componiſten die der Gefühle aufwog. Wie viel Reiz und Adel liegt nicht in der Melodie des erſten Tenors: Ich will, doch zürne nicht, und welche plumpe Trivialität in der Declamation der zweiten Stimme, mit ihren komiſchen Frageſätzen! Derſelbe Contraſt findet zwiſchen den Frauen ſtatt. Conſtanze wird traurig; Blonde antwortet durch einen derben Schlag auf Pedrillo's Wange, und dieſe Rechtfertigung wird von beiden Theilen als genügend anerkannt. Die Frauen halten ſich deßhalb für nicht weniger beleidigt; die Männer wünſchen ſich Glück über den Zorn ihrer Gebieterinnen, weil er ihnen deren Treue verbürgt. Sie glauben es wenigſtens, die Armen. Dadurch entſteht ein doppeltes bei Seite Singen, in welchem ſich die Stimmen in ADur, Andante $^{6}/_{8}$, vereinigen. Hinreißende Melodie, mit einer Färbung ſentimentaler Gefallſucht und erzwungener Schelmerei, herrlich gewählte Accorde. Beſiegt, und ſehr zufrieden, es zu ſeyn, flehen die Tenore die Nachſicht ihrer Beſieger, der Soprane an. Wie gewöhnlich laſſen ſich dieſe Damen ein wenig am Ohre ziehen, namentlich Blonde, die fortfährt ſich in $^{12}/_{8}$ zu zanken, während die anderen in

*/4 ſingen, und die Prima-Donna nur zarte und melodiſche Vorwürfe, die Vorläufer einer allgemeinen Amneſtie vorträgt. Die Verzeihung wird endlich den Schuldigen in feierlichen halben Noten kanonartig zu Theil: man gibt ſich den Friedenskuß; ein lebendiges und feueriges Allegro ſchließt das Stück ebenſo munter und in demſelben Tone, in welchem es angefangen hat. Welch' ein Quartett! Ebenſo erſtaunenswürdig hinſichtlich ſeiner gelehrten Auffaſſung, ſowohl in muſikaliſcher wie pſychologiſcher Beziehung, in allen ſeinen Theilen mit einer überlegenen Kenntniß der ſceniſchen Effecte angelegt und verbunden, mit einer unnachahmlichen Anmuth und Natürlichkeit dialogiſirt, ſprühend von Geiſt, Munterkeit, dichteriſchem Feuer und Schelmerei. Es iſt ein wahres Meiſterſtück des Muſikers, und, um die Wahrheit zu ſagen, auch des Dichters.

Der letzte Act iſt der kürzeſte, aber nicht der wenigſt ſchöne unter den dreien. Beinahe alle Piecen, aus denen er beſteht, ſind auserleſene Nummern. Zuerſt kommt die Arie Belmonte's: Ich baue ganz auf Deine Stärke, die weder in Melodie noch im Ausdrucke der im erſten Acte aus ADur nachſteht, und noch überdieß viel glänzender iſt. In einigen Stunden wird Belmonte ſich auf ſeinem Schiffe befinden, Conſtanze den Barbaren entführt haben, und für immer der Glücklichſte unter den Sterblichen ſeyn. Auf das Bangen der Hoffnung und der Beſorgniſſe iſt ein blindes Vertrauen und eine zu voreilige Freude über den Erfolg des Unternehmens gefolgt. Die Flöten, Clarinette, Fagotte führen in EsDur das triumphirende Thema aus, welches im

Gange eines Marſches auf der Abtheilung des Rhythmus vorwärts ſchreitet, der regelmäßig in Viertelnoten durch die Violinen angeſchlagen wird. Wie viele Leidenſchaft und Glück ſprechen ſich in dieſem Geſange aus, von dem alle Sätze zur Seele dringen und in dem Ohre einen unauslöſchlichen Eindruck zurücklaſſen. Alle Diſſonanzen, alle declamatoriſchen Effecte, alle Moll-Accorde ſind aus dieſem Stücke ausgeſchloſſen. Nichts als die fließendſte Melodie, die ihren Ueberfluß in's Orcheſter ergießt und ebenſo dem Sänger Gelegenheit gibt, ſich geltend zu machen, als ſie zur Charakteriſtik der Darſtellenden beiträgt. Es beweiſ't dieß, daß gut gewählte und an richtiger Stelle angebrachte Rouladen, ebenſoſehr zum Ausdrucke beitragen, als das Cantabile ſelbſt. Mozart hat nichts Glänzenderes für den Tenor geſchrieben, außer: *Il mio tesoro intanto*, die Perle aller alten und neuen Tenor-Arien.

Schon iſt aber die Nacht weit vorgerückt, die Zeit drängt, und die zu entführenden Schönen erſcheinen noch nicht. Um ſie zu benachrichtigen, daß man da iſt, ergreift Pedrillo ſeine Guitarre und ſingt eine alte Romanze, welche von einem jungen Mädchen erzählt, welches von den Ungläubigen gefangen gehalten, durch einen aus fernen Landen hergekommenen tapfern Ritter befreit wird. Mozart begriff vortrefflich, welchen ganz beſondern Charakter für dieſe Romanze, ſowohl die gefährliche Lage der Perſonen, als die halbmitternächtliche Stunde, und die etwas veraltete Form dieſes Solo's erforderе. Er theilte den Vers in drei muſikaliſche Sätze, welchen ein Ritornell vorangeht, das, wie das übrige Accompagnement *pizzicato* geſpielt wird, welches die Guitarre nachahmen ſoll. Das Ritornell fängt in H Moll an und geht dann in D über; der erſte Satz wird aus demſelben Tone D geſungen und endigt mit der Quinte A; der zweite iſt eine buchſtäbliche Wiederholung des erſten, aber in CDur, und ſchließt mit der Quinte G; der dritte ſpringt durch eine Art von ganz unvorhergeſehenen inganno in Gis Moll über, eine Tonica, die ſich bald in die Dominante verwandelt, und die anfängliche Tonart wieder bringt, indem ſie ſich dem Ritornell anſchließt. Dieſer ſonderbare Bau nach Rhythmus und Modulation beraubt das Stück ſeiner Schluß-Cadenz, und läßt die Tonart durchaus unbeſtimmt und ſchwimmend. Man fühlt ſich unwillkürlich in jene Zeiten der alten Legenden und Balladen zurückverſetzt, von denen man hier eine jener damals gebräuchlichen Melodieen zu hören glaubt. Allein dieſe Erinnerung an eine längſt dahin gegangene und nebelhafte Vergangenheit, dieſes Echo aus den Kreuzzügen, verhindert nicht, daß die Romanze nicht mit derſelben analogen Treue auf den gegenwärtigen Augenblick paſſe. Ihre Accorde verlieren ſich in einander, wie die Gegenſtände mitten in der Finſterniß; ihre Melodie fordert zu geheimnißvollem Stillſchweigen auf; ihr Rhythmus verräth die Beklemmung deſſen, der ſingt und derer, die zuhören. Vortrefflich! man kann es nicht beſſer machen.

Osmin, der auf ganz merkwürdig ſchnelle Weiſe wieder nüchtern geworden iſt, hat mit Luchsaugen die Bewegungen der beiden Verbündeten bewacht. Er braucht nur zu winken, ſo werden ſie ergriffen und ſtrangulirt; die türkiſche

Juſtiz iſt expedit. Dieß iſt der Augenblick für unſern Mann, oder nie, zu ſingen: Ha! wie will ich triumphiren, wenn ſie Euch zum Richtplatz führen, und die Gurgeln ſchnüren zu. Das iſt der unwiderſtehliche Schrei des Herzens, die Natur in ihrer wahren Geſtalt. Alle Epiſoden dieſer Arie ſchließen mit dem liebenswürdigen Thema: Ha! wie will ich triumphiren; es kommt immer wieder und ſtets in Begleitung des **Flauto piccolo** zum Vorſchein, das es in der dreigeſtrichenen Octave bläſ't. Iſt Osmin nicht ganz mit ſeinem Thema beſchäftigt? In der Freude ſeines Herzens überläßt er ſich den muthwilligſten Einfällen; Sprünge in Octaven, Rouladen, er ſchlägt ſeine tiefſten Töne an, und die Allgewalt ſeines tiefen D beherrſcht acht Tacte lang das Spiel des Orcheſters mit der Gewalt eines großen Baß-Fagott*). Wie zufrieden, wie behaglich er ſich fühlt; wie ſchwelgt er im Vorgenuſſe des Feſtes, das ſich für die Geier und für ihn vorbereitet. Ha! wie will ich triumphiren, ruft er noch einmal aus, und das Thema, das den Anfang bildete und die Luft erfüllt hat, dient ihm ebenfalls zum Schlußſatze. Nie zuvor hat man einen ähnlichen Schlußſatz, eine ſo ſchreckliche Onomatopöie gehört, in welcher das Wort ſchnüren auf eine Art ſich wiederholt, um ſo ſehr als möglich den Vollzug des Erdroſſelns nachzuahmen: ſchnüren, ſchnüren zu, ſchnüren, ſchnüren, ſchnüren, ſchnüren, u. ſ. w. u. ſ. w.

---

*) Daraus kann man abnehmen, wie Fiſcher's Stimme beſchaffen war.

Wie abſcheulich! Wem ſoll man den Vorzug geben, dem Osmin in der Wuth, oder dem Osmin, dem glücklichſten der Sterblichen, wie Belmonte es vor einem Augenblicke noch war? Ich für meinen Theil ziehe aber doch den erſten vor, das iſt aber Geſchmacksſache. Der eine wie der andere ſind ganz *Mozart's* Werk, welcher dem Librettomacher *Stephani*, den Text zu den beiden Arien, den beiden Duett's und dem Terzett angab. In *Bretzner's* Buche hatte Osmin nur das Lied im erſten Acte.

Belmonte und Conſtanze bereiten ſich vor zu ſterben. Dieſe Situation war ſchon ſo oft von den dramatiſchen Componiſten behandelt worden, daß ſie zu einer Art von Gemeinplatz der Opera ſeria geworden war. *Mozart* verjüngte ſie aber, indem er ihr eine Färbung verlieh, welche ſie wahrſcheinlich nie zuvor unter der Feder irgend eines Muſikers gehabt hatte. Zuſammen zu ſterben heißt für zwei tugendhafte, treu ſich liebende Weſen ſo viel, als für ewig, in einer beſſern Welt die Bande enger knüpfen, die ſie auf dieſer Welt aneinander ketten. Dieß iſt der muſikaliſche Sinn des Duett's. Man findet deßhalb weder ein klagendes Adagio, noch ein pathetiſches Agitato, noch ein herzzerreißendes Geſchrei, noch eine auffallende Anhäufung von verminderten Septimen-Accorden; weder Verzweiflung im Geſange, noch in der Inſtrumental-Begleitung, ſondern einen himmliſchen Geſang, einen Geſang von jenſeits des Grabes, wenn man ſich ſo ausdrücken darf, welcher der Seele jenes unausſprechliche Glück und die Ueberzeugung ihrer Unſterblichkeit einflößt. *Mit dem Geliebten ſterben iſt ſeliges Ent-*

zücken. Dieſem Allegro geht aber ein Recitativ und ein Andante voran, in welchen die beiden Liebenden der menſchlichen Schwäche ihr Recht angedeihen laſſen. Belmonte klagt ſich als Urheber des Todes von Conſtanzen an und Conſtanze, die ſich endlich zu der ganzen lyriſchen Höhe erhoben hat, deren ihre ſchöne Rolle fähig iſt, macht ſich denſelben Vorwurf hinſichtlich Belmonte's; ein erhabener Dialog. Beider Muth, der einen Augenblick gewankt hat, ſtärkt ſich auf's Neue; es gelingt ihnen, den Tod als das Mittel zu einer Verbindung für die Ewigkeit zu betrachten; ihre Stimmen vereinigen ſich in eine Hymne der Tröſtung und der Hoffnung, welche nach und nach den Zuſtand des Entzückens im Allegro vorbereitet. Selbſt die am Wenigſten an das Vergießen von Thränen gewöhnten Zuhörer werden von der allgemeinen Rührung mit hingeriſſen.

Ueberall in der Welt iſt im Grunde die Liebe ſich gleich; überall hat ſie nur ein und daſſelbe Ziel vor ſich. Was ihr aber einen ſo mannichfaltigen Charakter und ſo verſchiedenartige Schattirungen verleiht, je nach der Sprache, die ſie ſpricht und der Gegend, welche ſie bewohnt, jene Urſache, durch die ſie nothwendigerweiſe in alle Sphären der Kunſt eindringt und ſie beherrſcht, das liegt lediglich in dem Wege, welchen die Phantaſie durchläuft, ehe das Ziel erreicht wird. Hat die Liebe es einmal bis zum ehelichen Verhältniſſe gebracht, ſo gleicht ſie ſich überall und wird von da an für Dramatiſten, Romantiker und Theater-Compoſiteure unergibig, mit Ausnahme von außerordentlichen Fällen, die ſie etwa in der Ruhe ihres Beſitzes zu ſtören vermögen. Es gibt aber kein Volk, bei welchem die leidenſchaftliche Liebe, das heißt das Glück in der Erwartung, mit dem Gedanken an die Heirath mehr poetiſche und romantiſche Gedanken erweckt, als bei den Deutſchen. Bei ihnen gefällt ſich die Liebe darin, die Grenzen des Daſeyns zu überſchreiten, ihren Flug nach den Geſtirnen zu nehmen, ſich in ſentimentale, metaphyſiſche Tiefe zu ſtürzen. Wenn aber auch dieſes Bild der Liebe, mit dem Stempel der Deutſchen, den Ausländern nicht immer in den geſchriebenen Werken, welche dieſe Leidenſchaft behandeln, gefallen kann, wenn die Helden eines Auguſt Lafontaine*) ihnen auch übertrieben und etwas lächerlich erſcheinen, ſo wird doch der wahre Ausdruck dieſes Gefühls ſtets für Jedermann in der Muſik hinreißend erklingen, weil die Muſik daſſelbe unmittelbar der Seele mittheilt, ſtatt ſie in irgend einer Sprache, je nach dem Geſchmacke und den Ideen dieſes oder jenes Leſers zu beſchreiben. Belmonte in ſeiner ganzen Rolle und Conſtanze in dem Duett, ſind deutſche Verlobte, alſo Weſen voll Begeiſterung und Poeſie. Sie drücken die Liebe aus, wie ſie Mozart damals verſtand und fühlte; aber wie Alle, die einmal Siegwarte und Werther waren, und durch die Ehe geheilt worden ſind, ſo ſollte auch Mozart von ſeiner platoniſchen Ueberſchwänglichkeit zurückkommen und jene andere Liebe kennen lernen, die einzige, welche der große Gotteslăſterer Buffon zugibt. Almaviva und Don Giovanni geben uns bedeutende Aufſchlüſſe darüber; für jetzt handelt es ſich aber um die *Entführung*.

---

*) Der bekannte fruchtbare deutſche Romanſchreiber, deſſen Werke zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ſehr beliebt waren. D. B.

Weil die Entwickelung einer komiſchen Oper *Selim* nothwendigerweiſe Milde und Nachſicht als Tugend und unerläßliche Pflicht vorſchreibt, ſo wird Jedermann vom Paſcha verziehen und Alles ſingt das Lob deſſelben in einem Schlußgeſange, eine Verfahrungsart, welche *Hiller* und andere der erſten deutſchen Operettenmacher in ihrem Vaterlande heimiſch gemacht hatten. Die Melodie dieſes Schlußgeſanges iſt ſehr angenehm, ſehr ſangbar und erinnert mehr als irgend ein anderes Tonſtück, das *Mozart* gemacht hat, an die franzöſiſche Muſik. Jeder Vers wird im Chor wiederholt. Wenn die Reihe an Osmin kommt, ſo bemerkt man von den erſten Noten an, daß dieſe europäiſche Melodie in ſeine Kehle nicht recht paßt, und daß ihr die Worte geläufiger ſind: *Verbrennen ſollte man die Hunde* u. ſ. w. Zum Teufel deßhalb mit dem Schlußgeſange, und plötzlich hören wir... was? die wüthende Muſik des Preſto: *Erſt geköpft, dann gehangen*, mit ihrem Texte und dem Lärmen der Janitſcharen-Inſtrumente. Es klingt dieß wie bei einem Vogel, der unwillig die ihm eingeorgelte Melodie pfeift und auf einmal ungeduldig in ſeinen Waldgeſang verfällt. Damit will ich aber nicht behaupten, daß Osmin's Geſang gerade dem eines Canarienvogels gleiche.

Die Oper hat zwei Chöre, den einen in der Mitte des erſten Actes, den andern am Schluſſe des Stückes. Sie ſind in einem Geſchmacke geſchrieben, den man den aſiatiſchen nennen könnte, wenn die Orientalen in der Muſik irgend

einen Geſchmack hätten. Ich ſpreche hier von der Muſik im
Zuſtande der Kunſt, der bei ihnen ſich nicht vorfindet. Ge-
wiß würden weder Perſer noch Türken ſich in dieſen Janit-
ſcharen-Chören erkennen; wir Europäer erkennen ſie vollkom-
men darin, während an der Stelle dieſer, für ſie unver-
ſtändlichen Muſik, wirkliche türkiſche oder perſiſche Melodieen,
Nichts ausdrücken und Nichts malen würden, und zwar aus
dem ganz einfachen Grunde, weil ſie keinen ihnen eigenthüm-
lichen muſikaliſchen Sinn haben, und weil ſie deßhalb auf
die Zuhörer nur den Eindruck von National-Geſängen her-
vorbringen würden. Ich ſpreche hier aus Erfahrung. Es
bedurfte der Kunſt und zwar vieler Kunſt, um die Barbarei
in der Kunſt, das Bild oder den Ausdruck der geiſtigen
Barbarei zu verſinnlichen; eine muſikaliſche Analogie hervor-
zubringen, in welcher ſich das Ganze der poetiſchen Farben
abſpiegelt, unter welchen die Männer des Orients unſerer
Phantaſie erſcheinen. Obſchon im Weſentlichen ideal, ſo
kann doch ein Gemälde dieſer Art einige allgemeine, der
Wirklichkeit entnommene Züge nicht entbehren, welche hier
die Muſik im Naturzuſtande iſt. Aus dieſem Grunde ver-
flocht Mozart in ſeine Arbeit häufige und lang anhaltende
Uniſono's und einige der charakteriſtiſchſten Modulationen des
primitiven Geſanges; das Minore und Majore wechſeln un-
aufhörlich mit einer Art von wildem Jubel und einer der
Melancholie verwandten Luſtigkeit ab, wie man es im Orient
trifft. Ungewöhnliche und faſt barocke Sätze ſind da und
dort eingeſtreut, wie um das Ohr irre zu führen und die
Phantaſie weit aus der europäiſchen Sphäre wegzuziehen.

Dem Componiſten iſt dieß vollkommen gelungen. Eine glänzende Inſtrumentation trägt bedeutend zur Erhöhung des Effects dieſer Chöre bei, welche in ihrer Art das ſind, was die komiſche Rolle in der Oper in der übrigen iſt; bewunderungswürdig und einzig. Mit dem grandioſeſten Charakter, mit der treffendſten Originalität, mit der höchſten Wahrheit von Analogie, verbinden ſie den ungemeinen Reiz, welchen die Kunſt den primitiven Melodieen zu verleihen vermag, indem ſie ſie in ihren Formen idealiſirt, und ihrer natürlichen Armuth, durch die Hilfsquellen der Harmonie und durch den Glanz der Inſtrumentation aufhilft. Die ruſſiſchen Lieder, welche die Ausländer mit ebenſo viel Vergnügen hören, als die Eingeborenen, ſey es am Piano oder auf der Bühne, oder durch einen Sänger-Chor aufgeführt, welcher die Muſik erlernt hat, dieſe Lieder, ſage ich, ſind zugleich die ideale und wahre Muſik, von der wir ſprechen. In ihnen liegt die ruſſiſche Nationalität, und nicht in dem barbariſchen Geheul, welches man bei einem Feſte auf irgend einem Dorfe hören kann*).

Die Ouverture zur Entführung trägt daſſelbe aſiatiſche Gepräge, wenn gleich fühlbar modificirt und gemildert. Ihre Beziehungen zu dem Stücke beſchränken ſich darauf, den Ort, wo die Handlung ſpielt, zu bezeichnen. Ein Andante, welches ſie nach unſerer Anſicht entbehren könnte, ſcheidet ſie in der Mitte und kommt in der erſten Cavatine Belmonte's in Dur wieder vor. Mozart fürchtete nicht, daß man bei'm Anhören ſeiner Ouverture einſchlafe, gewiß nicht; ſie ſcheint im Gegentheile dazu gemacht, ſelbſt die Schläfer von Profeſſion wach zu erhalten, welche gewöhnt ſind, auf ihren Lehnſtühlen in der Oper ihre Sieſta zu halten. Die große Trommel, die Querpfeife, der Triangel, die Cymbeln, das ganze türkiſche Contingent, verſtärken die doppelte Phalanx des Orcheſters, das vollſtändig auf dem Kriegsfuße, mit Trompeten und Pauken an der Spitze, beiſammen iſt. Nur die Poſaunen fehlen. Luſtig und munter läuft und hüpft das Preſto von einer Tonart zur andern, ohne je ſeine Thema's loszulaſſen, von denen einige wie Freudengeſchrei erklingen, während andere, im Vorbeigehen, einige Seufzer der Wolluſt und Liebe ertönen laſſen. Es iſt ein großer Abſtand zwiſchen der Ouverture zu der Entführung bis zu der zu Figaro, zu *Don Giovanni*, zu Titus und zu der Zauberflöte. Ganz gewiß; aber ſo, wie ſie iſt, bleibt ihr noch ſo viele Friſche, ihr Gang iſt ſo ungezwungen und ſo voll Geiſt und Feuer, ſie hat eine ſo muntere und anſpruchsloſe Weiſe, welche ihr ſo wohl anſteht, daß wir nicht wünſchen, ſie möchte mehr ihren jüngeren Schweſtern gleichen. Wenn ſie gelehrter wäre, ſo hätte ſie einen Theil ihrer ſchlafvertreibenden Eigenſchaft verloren, welche ſie allen Claſſen von Dilettanten anempfiehlt.

---

*) Mehr als eine melodiſche Wendung und mehr als eine Modulation in der Entführung, laſſen mich vermuthen, daß Mozart den ruſſiſchen Nationalgeſang kannte. Er beſuchte in Wien häufig das Haus eines Fürſten Galitzin, der ohne Zweifel ein großer Muſikfreund und vielleicht ſelbſt Muſiker war. Dort hörte er wahrſcheinlich ruſſiſche Lieder.

Vielleicht habe ich in dieſer Analyſe die Vorliebe durchblicken laſſen, welche ich von jeher für die Entführung gehabt habe. Die Werke, an welche ſich glückliche Jugenderinnerungen knüpfen, behalten im reifern Alter immer ein gewiſſes Vorrecht. Deſſenungeachtet war ich gegen dieſe unwillkürliche Parteilichkeit auf meiner Hut; hier, wie an anderen Orten habe ich mich bemüht, ſo viel wie möglich das beſonders hervorzuheben, was aus individuellem Gründen mir perſönlich gefällt, gegenüber von dem, was vermöge der allgemeinen Geſetze des Schönen und Wahren gefallen muß. Dieſe Unterſcheidung iſt von der höchſten Wichtigkeit, welche die meiſten Liebhaber und Kritiker nicht machen. Sollte dieß denn unmöglich ſeyn? Ein Maler kann das Geſicht ſeiner Geliebten jedem andern Geſichte vorziehen, und dennoch anerkennen, daß es deren viel ſchönere gebe. Warum ſollte einem Muſiker in der Sphäre ſeiner Kunſt eine analoge Unterſcheidung verſagt ſeyn? Dieß zugegeben, ſo glauben wir ohne alle Illuſion ahnen zu dürfen, daß das Sujet der Entführung eines der beſt gewählten iſt, die es im ganzen Repertoir der komiſchen Oper gibt, daß die Intrigue gut durchgeführt iſt, die Charaktere gut gezeichnet ſind, und daß das Ganze dem Componiſten die glücklichſte Miſchung von ſentimentalen und komiſchen Scenen bot. Was die Partitur betrifft, ſo iſt ſie, die Wahrheit zu ſagen, nicht ſo vortheilhaft arrangirt, als ſie es ſeyn könnte. Sie räumt dem Dialoge zu großen Spielraum ein. Die nachfolgenden Opern Mozart's ſind viel reicher an Muſik; einige ſind ſorgfältiger bearbeitet. Die Entführung ſcheint uns dieſe unbeſtreitbaren Vorzüge aufzuwiegen durch den Zauber ihrer Tenor-Arien, durch die Originalität und die Kraft der Baß-

Arien, durch eine Friſche der Inſpiration, eine Fülle von geiſtigem Schwung und komiſcher Kraft, welche man nicht in demſelben Grade in irgend einer andern Oper unſeres Heros trifft, mit Ausnahme der, in welcher alle Ausdrücke in der Muſik auf die höchſte Stufe ihrer Mächtigkeit erhoben ſich finden. ***Idomeneo*** und Titus, Figaro und ***Cosi fan tutte*** ſtimmen in manchen Beziehungen überein. Don Juan entſpricht der Totalität der lyriſch-dramatiſchen Kunſt. Die Entführung, ſo wie auch die Zauberflöte wurden über eine ſpecielle Form gegoſſen.

Mozart's Leben,

nebſt einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyſe der Hauptwerke Mozart's,

von

Alexander Oulibicheff,
Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

Für deutſche Leſer bearbeitet
von
A. Schraishuon.

Dritter Theil.

Stuttgart.
Ad. Becher's Verlag.
1847.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Gedruckt bei Blum und Vogel.

Inhalt.

Die Haydn gewidmeten Quartetts 1

Le Nozze di Figaro. Opera buffa in vier Acten . . 38

Il dissoluto punito, osia il Don Giovanni. Opera buffa in zwei Acten 85

Die Violin-Quintetts 251

Symphonieen 284

Verſchiedene Piecen für den Geſang mit Begleitung des Claviers 329

Die reſtaurirten Partituren Händel's 339

Cosi fan Tutte. Opera buffa in zwei Acten 365

Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Acten . . . 398

La Clemenza di Tito. Opera ſeria in zwei Acten . . 451

Die Ouverture zur Zauberflöte 481

Das Requiem 502

Schluß 543

Berichtigungen 549

Oulibicheff,

Biographie Mozart's.

Dritter Band.

Die Haydn gewidmeten Violinquartetts.

Man hört und lieſ't ſehr oft die Behauptung, daß es nichts Schwierigeres gebe als ein Quartett zu ſchreiben; daß das Quartett der Probierſtein der Kenntniſſe des Componiſten ſey. Dieſe Bemerkung bedarf den unterrichteten Muſikern gegenüber keines Beweiſes; aber ſie muß von ihrer Evidenz bei denen verlieren, die dieß nicht in hinreichendem Grade ſind, und nach den Anſichten der Mehrzahl dürfte ſogar eine Art von Widerſpruch darin liegen. Warum ſollte es einem Maeſtro, der zwanzig Vocal- und Inſtrumentalſtimmen in einer Nummer mit großem Orcheſter zu vereinigen verſteht, nicht gelingen, vier Stimmen in einem Quartett zu bewältigen? Die Beantwortung dieſer Frage erfordert die Erklärung der nothwendigen Bedingungen dieſer Gattung, und dieß zu thun, ſcheint uns das einzige Mittel, um zeigen zu können, wie Mozart dieſelben erfüllt hat.

Vor Allem halten wir die genaueſte Feſtſtellung des Begriffes von einem Quartett für nothwendig, wie der Ausdruck in dieſem Falle zu verſtehen iſt, weil er auch in mehreren anderen ſehr verſchiedenen Fällen und zwar manchmal ganz ungeeignet gebraucht wird. So nennt man z. B. in der Oper das Zuſammenwirken von vier Singſtimmen ein Quartett, ebenſo auch eine gewiſſe Anzahl Stimmen im Orcheſter. Auch gibt man dieſen Namen einem für das Clavier und drei andere Inſtrumente componirten Stücke. Aber wenn das Clavier allein zu drei oder vier Stimmen geſpielt wird, ſo entſteht daraus kein Quartett, ſondern mehr. Fangen wir daher mit der Anerkennung an, daß ein wahres Quartett nie mehr als vier Stimmen hat. Reicht aber dieſe Begriffsbeſtimmung aus, um es als unabhängige, für ſich allein beſtehende Gattung feſtzuſtellen? Prüfen wir ſelbſt. Man vertraut den Geſang einer vorherrſchenden oder Hauptſtimme an und füllt die Accorde mit den drei übrigen aus: dann iſt es eine Arie, ein Lied irgend einer Melodie, eine Phantaſie, ſind es Variationen, oder iſt es etwas Anderes, mit Begleitung von drei Inſtrumenten. Theilt man die Hauptmelodie ſo ein, daß jede Stimme abwechſelnd vor den anderen vorherrſcht, ſo iſt es ein **concerto grosso** oder eine concertirende Symphonie im Kleinen. Allein damit begnügt man ſich nicht; man verſteht es auch die Leidenſchaften zu malen. Durch den ſchöpferiſchen Hauch des Genius beleben Liebe und Haß, Freude oder Verzweiflung, vier Maſchinen von wohlklingendem Holze. Die Violine wird pathetiſches Geſchrei ertönen laſſen; die Viole wird dumpf ächzen; das Violoncell wird die thränenfeuchten Augen zum Himmel aufſchlagen. Herrlich! Dann hat man das dramatiſche Inſtrumentalquartett*), nämlich die Oper ohne Handlung, ohne Worte, ohne Sänger und ohne Orcheſter; das heißt wir haben den Froſch, der ſich zum Ochſen ausdehnen will. Auf jede dieſer Weiſen erhält man alſo nichts als ein Inſtrument an der Stelle der menſchlichen Stimme, oder ein Diminutiv von concertirender Muſik, oder ein ſehr unvollkommenes Surrogat für Theatermuſik, eine untergeordnete Gattung folglich, eine Nachbildung, die man in Ermangelung des Originals ſich gefallen läßt. Das wahre Quartett aber muß einen von der großen Inſtrumentalmuſik unterſchiedenen und unabhängigen Zweig bilden; es muß aus ſich ſelbſt und um ſeiner ſelbſt willen beſtehen, und nicht um etwas Beſſeres und Vollſtändigeres als es ſelbſt iſt, zu erſetzen. Das Quartett, wie wir es verſtehen, iſt in den Grenzen des melodiſchen Styls unmöglich, oder ein geringerer Werth wäre nach jeder Hinſicht ſein Loos. Es kann weder die Anwendung des thematiſchen noch des fugirten Styls entbehren. Damit ſtoßen wir ſchon auf eine erſte Schwierigkeit, welche ſich mehr als einem berühmten dramatiſchen Componiſten, der es nicht ſchwer nimmt, die Klammern der koloſſalſten Partituren auszufüllen, in den Weg ſtellen dürfte. Es iſt richtig, daß die guten Contrapunctiſten zu keiner Zeit gefehlt haben. Reicht aber dieſe Eigenſchaft aus, um ein gutes Quartett zu ſchreiben? Wir glauben es nicht. In dem Syſtem der Tonſetzkunſt, welches Haydn und Mozart gegründet haben, iſt die ausdrucksvolle Melodie vom Contrapuncte unzertrennlich; heut' zu Tage gibt es keine Wiſſenſchaft mehr, die das Recht hätte, aus der Muſik den Geſang, der ihre Seele iſt, auszuſchließen. Man muß alſo zu ſingen verſtehen, wenn man ein Quartett machen will, ebenſo gut zu ſingen, aber wieder ganz anders als in der Oper, was eine zweite, weit größere Schwierigkeit als die erſte iſt.

---

*) Man hat ſchon Violinquartetts unter dieſem Titel erſcheinen ſehen.

Bis hieher haben wir auf das Quartett nur die allgemeinen Regeln der reinen Muſik angewendet; es gibt aber noch beſondere, und wie wir glauben, nicht weniger wichtige und weit ſchwieriger einzuhaltende Regeln, ohne welche das Quartett nicht als unabhängige Gattung exiſtiren würde. Durch was ſoll man es vom Quintett, Sextett, Septett und der Symphonie mit großem Orcheſter unterſcheiden? durch die Anzahl der Inſtrumente wird man mir ſagen. Wenn aber nur dieſer eine Unterſchied beſtünde, ſo wäre das Quartett der Erſatz für die Symphonie und für jede Inſtrumentalcompoſition von mehr als vier Stimmen, wie wir in anderen Fällen es die Concert- und Theatermuſik haben erſetzen ſehen. Unter welchen Anſprüchen alſo begründen wir ſeine Unabhängigkeit? Dieſe Anſprüche ſind folgende:

Zwiſchen den muſikaliſchen Gedanken und den materiellen Mitteln, die man nothwendig hat, um ſie wiederzugeben und ſie auf die vortheilhafteſte Weiſe dem Gehöre zugänglich zu machen, beſteht ein natürlicher Rapport, welchen Kenner leicht begreifen. Dieſer oder jener Gedanke kann hinreichend auf den Taſten eines Piano oder auf dem Halſe einer Guitarre ausgeführt werden, während mehr Geräuſch ihm ſchaden würde. Ein anderer Gedanke verlangt die volle Unterſtützung der Singſtimmen und des Orcheſters. Vierhundert Muſiker, ja ſelbſt tauſend, wenn man will, wären nicht zu viel, um Händel's Halleluja oder das Finale des erſten

Theiles der Schöpfung auszuführen. Im Allgemeinen, je mehr die Gedanken des Componiſten poſitiven Ausdruck haben, um ſo mehr werden ſie die energiſchen und leidenſchaftlichen Empfindungen mit in's Spiel bringen, um ſo mehr werden ſie ein lebhaftes Bild irgend einer Sache, die ſich definiren läßt, reproduciren, und um ſo weniger können ſie die materiellen Hilfsmittel entbehren, welche die Melodie und Harmonie in der Zahl der Inſtrumente und in der Verſchiedenartigkeit ihrer Klangfähigkeit finden, da die toniſche Kraft der Ausführung ſich immer zu dem muſikaliſchen Gedanken in ein richtiges Verhältniß ſetzen muß, wie der Ton des Sprachorgans mit dem Sinne der Worte. Daraus folgt, daß die Motive, welche ſich am meiſten dem Charakter der dramatiſchen Muſik nähern, ſpeciell zu einer Ouverture oder Symphonie ſich eignen, und daß, um den logiſchen Zuſammenhang der Gedanken mit den Mitteln der Ausführung aufrecht zu erhalten, der Componiſt progreſſiv von eben dieſen charakteriſtiſchen Merkmalen nach dem Maßſtabe ſich entfernen muß, als die materiellen oder ſonoren Mittel ſich verringern; ſo daß alſo das Inſtrumental-Septett oder Sextett weniger poſitiv ſeyn wird, als die Symphonie, und das Quintett weniger als das Sextett. In Folge dieſer Abſtufung in herabſteigender Linie iſt das Quartett der auf ſeinen einfachſten Ausdruck zurückgeführte und auf das unumgänglich Nothwendigſte beſchränkte muſikaliſche Gedanke, und es dient daſſelbe hinſichtlich des materiellen Effects nicht nur nicht als Erſatz für die Symphonie, ſondern es ſteht dieſer vermöge ſeiner pſychologiſchen Tendenzen geradezu entgegen. Das

Quartett, ſagen wir, iſt der auf ſeinen einfachſten Ausdruck zurückgeführte Gedanke des Componiſten. Mit weniger als vier Stimmen kann man den Accord nicht mehr ausfüllen, wenn man nicht zu Arpeggien und Doppelgriffen ſeine Zuflucht nehmen will, was aber im melodiſchen Style unzureichende, und im fugirten ſo gut wie gar nicht zählende Aushilfsmittel ſind. Das Violin-Duo und Trio machen keine Gattung für ſich aus. Es gibt deren ſehr ſchöne; ich weiß es; inſofern aber das Hinzufügen von einer oder zwei Stimmen, das heißt eine vollſtändige Harmonie ſie noch ſchöner gemacht hätte, ſo kann man jedenfalls nichts anderes in ihnen ſehen als einen Behelf für Liebhaber, welche nicht in hinreichender Anzahl vorhanden ſind, um ein Quartett zu machen.

Die Wahl der Ideen, das iſt das Weſentlichſte und Schwierigſte bei der Gattung, mit der wir uns beſchäftigen. Die Aufgabe für einen Muſiker, welcher ein Quartett zu componiren beabſichtigt, beſteht darin, aus ſeiner Arbeit jeden dramatiſchen Ausdruck zu verbannen, vor Allem aber den, welcher am meiſten Einfluß auf das Gemüth des Zuhörers übt; den blendenden Glanz der Concert-Bravour zu vermeiden; auf eine Art zu ſingen, ohne je an den Sänger zu erinnern; nur in Themas von dem wenigſt definirbaren und abſtracteſten pſychologiſchen Charakter ſich zu bewegen (denn ſolche muß man unſerer Theorie zufolge auswählen) und dennoch uns auf's Höchſte für das Werk zu intereſſiren, uns dergeſtalt zu befriedigen, daß kein Wunſch mehr außer dem, was man hört, übrig bleibt, ſowohl in Beziehung auf die Muſik an und für ſich ſelbſt, als auf die Mittel der Ausführnng. Mehr als irgend ſonſt iſt hier der Componiſt auf ſeine eigenen Kräfte angewieſen. Es verbleibt ihm nicht ein einziges jener Hilfsmittel, welche ſo häufig den beſten Theil am Erfolge in Anſpruch nehmen. Im wahrhaften Quartett ſchwindet auch das Blendwerk der Ausführung beinahe ganz, weil der Effect der muſikaliſchen Gedanken, ſtets abhängig von den Combinationen des Enſembles, in keiner Stimme zu viel hervortreten kann und darf. Der materielle oder akuſtiſche Effect beſchränkt ſich auf den Ausfluß von vier gleichartigen Inſtrumenten. Dem Auge endlich zeigen ſich nichts als vier Spielende, die, wie zu einer Whiſtparthie um einen Tiſch herumſitzen, und welche man während der Ruhepuncte eine Priſe Tabak nehmen oder mit ihren Taſchentüchern die Gläſer ihrer Brillen reinigen ſieht, wenn ſie nicht ihre Bogen mit Kolophonium einreiben.

Außer dem zu poſitiven und zu ſtarken Ausdruck muß man im Quartett eine Menge fertiger Sätze, melodiſcher und harmoniſcher Gemeinplätze, bekannter und geräuſchvoller Schlüſſe vermeiden, die in der Oper und Symphonie zuläßig ſind, wo alles dieß angeht und zuweilen mit Hilfe der materiellen Reſultate einen großen Effect hervorbringt. Was iſt zum Beiſpiel das ſo viel bewunderte *fiat lux* in Haydn's Schöpfung? Nichts Anderes als der von allen Orcheſterſtimmen ff genommene Cdur Accord. Mit vier, der Violine verwandten Inſtrumenten, gäbe dieſe blendende Offenbarung des Lichtes im Allgemeinen nicht mehr Helle als eine Blendlaterne; es wäre weniger als nichts, ein verfehlter Effect.

Es bleibt uns noch übrig, einige Worte uber die techniſchen Schwierigkeiten der Gattung zu ſagen. Alle Quartetts, ich meine natürlich nur die guten damit, enthalten Theile, die im melodiſchen, und andere, welche im fugirten Style geſchrieben ſind. Die beſten ſind die, bei welchen dieſelben Motive zu der Melodie und zu der contrapunctiſchen Entwickelung dienen; die beſten ſagen wir, und zugleich die, welche am ſchwierigſten zu machen ſind; der Grund iſt folgender. In den fugirten Theilen dieſer ſtreng thematiſchen Compoſitionen hat jede Note eine doppelte Bedeutung; ſie füllt einen Intervall des Accords aus und trägt mit zu der Zeichnung der Figuren und zu den Nachahmungen bei, mit dem Unterſchiede jedoch, daß der Componiſt, ſtatt in den, je nach den Convenienzen des fugirten Styls beſonders ausgewählten Themas ſich zu bewegen, genöthigt iſt, den Geſang, welcher den melodiſchen Theil des Werkes ausmacht, denſelben gelehrten Analyſen zu unterwerfen, was eine ungleich ſchwierigere Arbeit iſt. Dieſe innere Structur des Quartetts beruht auf muſikaliſchen Analogieen, welche man erkennen und wohl beſtimmen muß.

Für den Componiſten eines Quartetts handelt es ſich nicht um eine in derſelben inbegriffene Handlung, oder um eine nicht ausgeſprochene Erzählung, oder um eine, durch eine äußere Triebfeder hervorgebrachte Bewegung, oder um irgend ein pittoreskes Bild. Er muß es vermeiden, handeln, vortragen, erzählen, fühlbare Gegenſtände malen zu wollen, weil alles nur dahin führen würde, ein Erſatzwerk für die Oper, eine dramatiſche Ouverture oder eine Symphonie mit Programm zu ſchaffen, wodurch folglich eine den anderen Zweigen der Kunſt untergeordnete Tonſchöpfung zu Tage gefördert würde. Der Verfaſſer eines Quartetts hat einzig und allein irgend einer ſich von ſelbſt ergebenden Gemüthsſtimmung, irgend einem freien Spiele der Phantaſie zu entſprechen, welche, ganz ſich ſelbſt überlaſſen durch die Träume, denen ſie ſich hingibt, in eine von äußeren Dingen unabhängige Lage ſich verſetzt. Es muß eine Tendenz und eher eine mehr oder minder charakteriſtiſche Neigung zu irgend einer Empfindung, als die motivirte und poſitive Ausübung eben dieſer Empfindung ausdrücken. Angenommen, man gehe von einer melancholiſchen, traurigen, muthloſen, oder von einer, dieſen Empfindungen völlig entgegengeſetzten Stimmung aus. Man hört das Motiv, welches zuerſt einfach und allein, das heißt als Melodie auftritt. Die unterſtellte Empfindung greift um ſich, ſie durchläuft den pſychologiſchen Kreis in den Grenzen, innerhalb welcher ſie entſtanden iſt; auf ihrem Wege trifft ſie auf andere Themas, welche zu Haupt- oder Nebengedanken werden, je nach dem Grade der Sympathie, welche man ihnen mit der Grundidee zuerkennt, und zuweilen auch nach dem Gewichte ihrer Verſchiedenartigkeit, welche dieſe mit ihr in Oppoſition zu ſetzen ſcheinen. Nachdem dieſe verſchiedenen Aſpecte, Modificationen, Schattirungen, Commentare, Epiſoden oder Widerſprüche des pſychologiſchen Grundgedankens nach einander an dem Geiſte vorübergegangen ſind, ſtellt ſie dieſer zuſammen und vergleicht ſie. Daraus entſpringt die Nothwendigkeit, den contrapunctiſchen Styl zu Hilfe zu nehmen. Die muſikaliſche Einheit hört auf, einfach zu ſeyn; die vier Stimmen individualiſiren ſich; ſie ſcheinen wie ein Geſpräch unter ſich anzufangen. Bald hört man ſie in demſelben Sinne ſich auszuſprechen, indem jede zur Unterſtützung der allgemeinen Empfindung ihre beſondere Gründe vorbringt und bald ſtreiten ſie ſich; zwei gegen zwei, drei gegen eine oder alle unter einander. Es gibt keine Muſik, die mehr einer Unterhaltung gliche, als das wahre Quartett; um ihm aber dieſe Aehnlichkeit zu verleihen, muß man nothwendigerweiſe Ideen auswählen, die eine aus der andern zu fließen ſcheinen; der Gegenſtand der Unterhaltung muß der Seele vollkommen verſtändlich ſeyn und trotz der entſchiedenſten Meinungsverſchiedenheiten muß der Zuhörer doch erkennen, daß Alle von derſelben Sache ſprechen; die Combination und Analyſe der muſikaliſchen Gedanken muß die Wahrhaftigkeit des Gefühles mit ebenſo vieler Folgerichtigkeit, Präciſion und Klarheit darlegen, als die rationelle Dialektik die des Geiſtes. Wir haben bereits in unſerer Einleitung, von der erſtaunenswürdigen Analogie geſprochen, durch welche der contrapunctiſche Styl in der Sphäre des Gefühles die logiſchen Formen des Gedankens zu reproduciren ſcheint; und wir haben zugleich gefunden, daß, je mehr ein muſikaliſches Werk den Charakter eines einfach oder contradictoriſch auseinander geſetzten, unterſtützten, bekämpften und endlich bewieſenen Satzes an ſich trägt, um ſo mehr der Sinn des Werkes den Definitionen des Wortes entſchlüpft. Dieſe Bemerkung betrifft hauptſächlich das Quartett. Mehr als irgend eine Gattung in der Muſik ſcheint dieſe ſich an die Intelligenz zu wenden, und aus dieſem Grunde gibt es keine, die eine mehr motivirte Auswahl der Themas, eine logiſchere

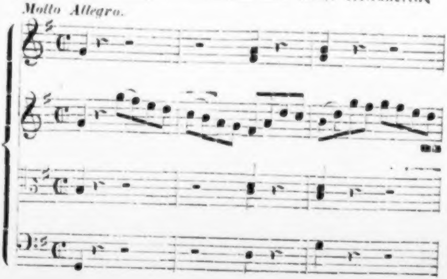
Verkettung, eine ſtrengere Correctheit des Styls und ſo viele melodiſche und harmoniſche Erfindung verlangt, um das auszugleichen, was ihr einerſeits hinſichtlich des materiellen Effectes, und andererſeits hinſichtlich des ſtarken und energiſchen Ausdruckes fehlt, auf welchen ſie vernünftigerweiſe niemals Anſpruch machen kann und ſoll. Verſtändigen wir uns übrigens. Es befinden ſich allerdings in den Haydn gewidmeten Quartetten einige energiſche, erregende und höchſt leidenſchaftliche Sätze; aber dieſe bilden weder die Hauptthemas noch den allgemeinen Charakter eines derſelben; ſie gehen ſchnell vorüber, wie jene glücklichen Aufwallungen, welche uns ohne Veranlaſſung mitten im ruhigſten Zuſtande anwandeln, oder wie jene augenblicklichen und ſchneidenden moraliſchen Schmerzen, die zuweilen uns am Herzen nagen, ohne daß wir ſie uns zu erklären wiſſen. Dieſe ſeltenen Blitze einer nicht motivirten (nicht in den Themas begründeten) Leidenſchaft können durch das Quartett laufen, weil ſie gerade in der pſychologiſchen Sphäre leuchten, welche wir als ihr Grundeigenthum bezeichnet haben.

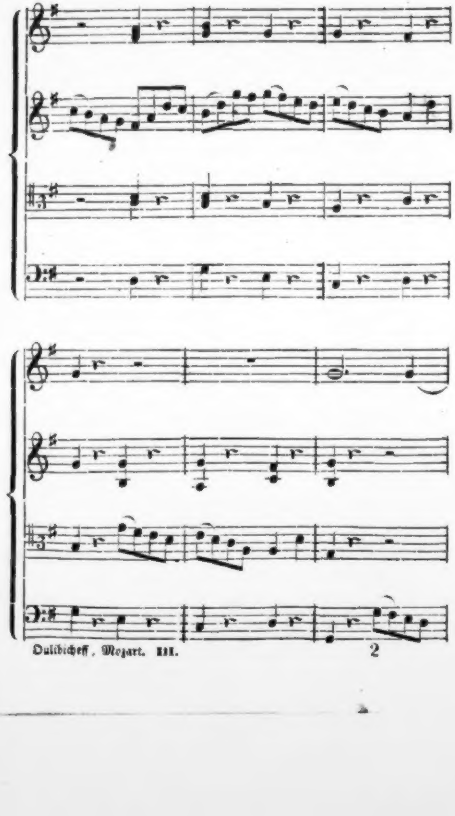
Das iſt der kurze Inhalt der Theorie des Quartetts, welches man das gearbeitete nennt, zum Unterſchiede von allen anderen vierſtimmigen Inſtrumental-Compoſitionen; eine Gattung, von welcher Haydn die Ehre hatte, der Gründer zu ſeyn, und welche Mozart auf den höchſten Grad gedenkbarer und möglicher Vollkommenheit gebracht hat, eine Gattung, welche vermöge ihrer Bedingungen und Attribute, wie allgemein anerkannt, der Probierſtein der Kenntniſſe eines Componiſten, die Lieblingsmuſik der Kenner, dagegen aber er Popanz und das Schreckbild der muſikaliſchen und nicht muſikaliſchen Damen iſt. Wir haben dieſe Theorie nicht aus uns ſelbſt geſchöpft; wie alle Theorie in der Kunſt, in welcher etwas Wahres liegt, fließt die unſere unmittelbar aus der Praxis; ſie wurde Stück für Stück und Wort für Wort aus den vorhandenen Muſtern der Gattung, namentlich aus den Quartetts von Mozart, den vollkommenſten, welche exiſtiren, hergeleitet und ausgezogen. Wir haben nichts gethan als auf den Wegen der Speculation zu beweiſen und geſucht, durch ein ſyſtematiſches Band Regeln zuſammenzuſtellen, welche man nicht aufgefunden hätte, wenn das Beiſpiel nicht zuvor da geweſen wäre. Wenn alſo irgend eine Richtigkeit in unſerm kurzen Ueberblicke iſt, ſo wird es uns leicht fallen, die Ueberlegenheit der Quartetts Mozart's über alle anderen zu beweiſen, nicht vermittelſt einer Vergleichung ihrer Schönheiten mit vielleicht gleichen Schönheiten, welche die Werke anderer Meiſter auszeichnen, wodurch kein Reſultat erzielt wurde, weil es keine Waage gibt, auf welcher man die muſikaliſchen Schönheiten nach dem Gewichte abwägen kann, ſondern dadurch, daß wir den Beweis auf negative Weiſe führen, und durch Beiſpiele zeigen, daß die Gewandteſten zuweilen in gewiſſen Dingen von den theoretiſchen Grundbedingungen der Gattung abgewichen ſind, während Mozart ſich nie dagegen verfehlte.

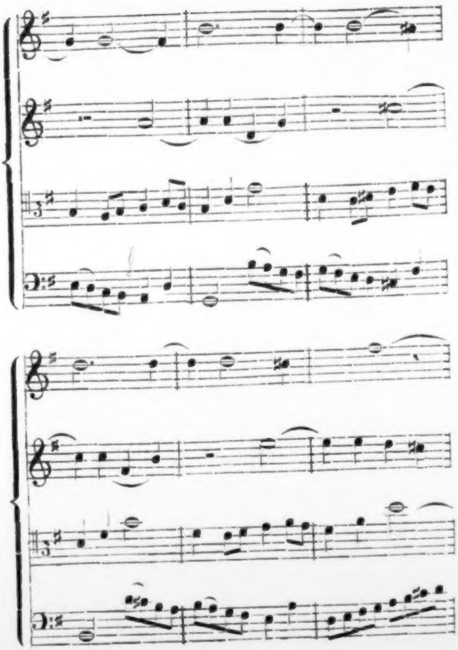
Wenn man von Nebenbuhlern Mozart's im Quartett ſpricht, ſo kann es ſich nur um zwei Muſiker neben ihm und um nicht mehr handeln; Haydn, Mozart, Beethoven! Die drei größten Namen in der Muſik, welche die Zunge am geläufigſten ausſpricht und das Ohr am liebſten hört.

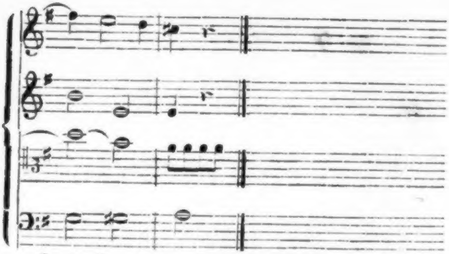
Ehemals zog man allgemein Haydn Mozart vor; heut zu Tag gibt man allgemein Beethoven den Vorzug. Haydn hat eine Art von Humor, der ihn ſelbſt mittelmäßigen Intelligenzen verſtändlich macht; er liebt es, mit ſeinen Zuhörern ſich zu beluſtigen und zu lachen, wofür ihm dieſe dankbar eingedenk ſind. Mozart erſetzt dieſe liebenswürdige und mittheilſame Heiterkeit durch ſeine Erhabenheit und Tiefe; er ließ Bach wieder aufleben, aber den um ein halbes Jahrhundert reifer gewordenen Bach, der zum größten Melodiſten geworden war und aus ſeinem Grabe, oder beſſer geſagt, aus dem Himmel neue Harmonieen mit ſich brachte, an welche unſer armer Planet lange ſich nicht gewöhnen konnte. In dieſem Grunde liegt das verſchiedenartige Geſchick der beiden Meiſter. Einer war der Abgott ſeiner Zeitgenoſſen und, vermöge einer ſeltenen Gnade, welche Gott ohne Zweifel dem Sänger ſeiner Schöpfung ſchuldete, zählt Haydn noch unter ſeinen Bewunderern alle unterrichteten und verſtändigen Muſiker unſerer Tage; der Andere ſah ſeine Quartetts aus Italien zurückgewieſen wegen Fehler im Copiren, die nicht vorhanden waren; durch einen Profeſſor kritiſirt, wegen Fehler in der Compoſition, welche, mit Ausnahme eines einzigen vielleicht, neue und originelle Schönheiten waren; und im Concert zerriſſen, wegen Fehlern, die man Anfangs dem Spielenden zuſchrieb! und alles dieß, weil ſie zu vollkommen waren. Man wird ſich ſelbſt überzeugen.

In den meiſten Quartetts von Haydn wechſeln das Cantabile und die Paſſagen mit einer gewiſſen Regelmäßigkeit ab, welche die Gattung durchaus nicht zuläßt, welche den thematiſchen Werken den falſchen Schein von concertirender Muſik gibt, und der Arbeit des Componiſten im Intereſſe des erſten Violiniſten Eintrag thut. Bei Mozart ſpringen die Hauptgedanken weniger hervor, ſie vermengen ſich mehr mit den Themas und theilen mit ihnen die Combinationen, welche die Anwendung des fugirten Styls mit ſich bringt. Dadurch verbinden ſie ſich eng mit dem Grundgedanken, und gewinnen eine Wichtigkeit und eine Bedeutung, welche die gewöhnlichen Verzierungen in der Melodie oder die Bravourpaſſagen nie haben können, die in eine thematiſche Compoſition eingeſchoben werden, um den Executirenden geltend zu machen. Es liegt ein unendlicher Reiz für Geiſt und Ohr zugleich darin, wenn man einen einfachen melismatiſchen Gedanken, eine leichte Fioritur, welche die Harmonie weniger begleitet als hörbar macht, ſich einen Augenblick hernach in eine contrapunctiſche Figur voll Anmuth, Rationalität und Kraft verwandelt.

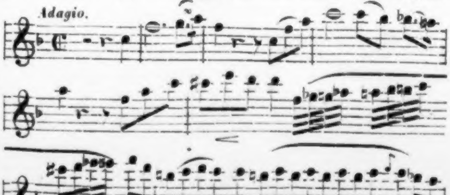


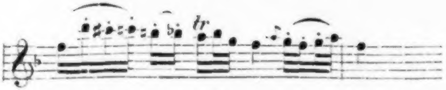






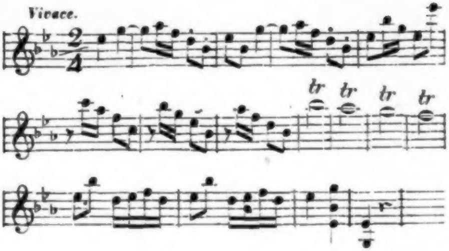
Zweite Bemerkung. An vielen Stellen nähert ſich der Geſang der Quartetts Haydn's fühlbar der Vocalmuſik; er erinnert an die Schöpfung und an die Jahreszeiten, wenn er keine ſchon veraltete melodiſche Formen in ſich ſchließt. Adagio und Andante von **Haydn** ſind von Anfang bis zu Ende wahrhafte Cavatinen, bei denen die erſte Violine den Sänger erſetzt. Es fehlt nichts als der Text dabei, zum Beiſpiel:





Man gehe Mozart's Quartetts durch und man wird nie, von einem ganzen Stücke gar nicht zu ſprechen, aber nicht einmal einen Satz finden, der an die Oper erinnert, oder den ein Sänger gebrauchen könnte. Und doch, welche erhabene Definition, welche unausſprechbare Anmuth, welche pſychologiſche Tiefe, welches Gepräge der Unſterblichkeit glänzen in dieſen Melodieen, die man mit der Stimme nicht ſingen könnte! Und woher kommt es, daß man ſie mit der Stimme nicht ſingen kann? Weil ſie keinen Text zulaſſen. Und warum laſſen ſie keinen zu? — Weil die Dinge, welche ſie einem ſagen, ſo wenig ausdrückbar oder erzählbar ſind, daß in allen Sprachen der Welt die Worte dazu fehlen und nur einen lächerlich verkehrten Sinn, höchſtens eine plumpe Annäherung, nie aber eine getreue Ueberſetzung der Muſik geben würden.

Dritte Bemerkung. Wir haben den ſehr augenfälligen Grund angeführt, aus welchem die Gemeinplätze, welche in den Orcheſter-Compoſitionen zuläſſig ſind, bei denen ſie ſchwer immer zu vermeiden wären, vom Quartett ſorgfältig ausgeſchloſſen bleiben müſſen. Haydn geſtattete ihnen aber Zutritt, zwar ſelten, das iſt wahr und gewiſſermaßen wie aus einer Art von Unachtſamkeit, wie folgendes Beiſpiel zeigt:



Die vier erſten Tacte geben uns, ſelbſt bis auf den Rhythmus hinaus, ganz genau die Melodie, welche Almaviva in ſeinem Duett mit Suſannen ſingt: ***Mi sento di contento. pieno di gioja il cor;*** eine Melodie, welche Mozart ſicher Haydn geſtohlen, wenn nicht der umgekehrte Fall ſtattgefunden hat. Das darauf Folgende iſt eine der bekannteſten und abgenützteſten Formen der Opernſchlußſätze. Man darf in der ganzen Mozart'ſchen Sammlung nachſuchen, und man würde nicht einmal den Schatten eines Gemeinplatzes dieſer oder irgend einer andern Art finden.

Paſſagen, welche mehr in's Ohr fallen, das heißt eine Hinweiſung zur concertirenden Muſik; ſangbarere Melodieen, nämlich eine Hinneigung zur Vocalmuſik; ein populärerer, das heißt ein weniger gelehrter Styl; leichter faßlich, nämlich weniger erhabene und tiefe Gedanken, — das ſind die Gründe, warum man ehemals den Quartetten Haydn's vor denen Mozart's den Vorzug gab, und welchen viele Liebhaber ihnen noch heut' zu Tage einräumen, wenn ſie es auch nicht immer eingeſtehen.

Gerade wie Haydn dem beſten und erleuchtetſten Geſchmacke ſeiner Zeit entſprach, ſo iſt Beethoven der Muſiker im höchſten Sinne des Wortes der gegenwärtigen Zeit. Hier haben wir ihn aber nicht aus dem Geſichtspuncte der Tendenzen und Sympathieen ſeiner Mitwelt zu beurtheilen, ſondern wir haben ſeine Violinquartetts mit denen von Mozart, und zwar einzig und allein hinſichtlich der Anwendung der theoretiſchen Grundſätze, welche wir aufgeſtellt haben, zu vergleichen.

Eine Wahrheit, in welcher man allgemein übereinſtimmt, iſt die, daß Beethoven in der Inſtrumentalmuſik der einzige Mann iſt, den man Mozart hinſichtlich der Erhabenheit der Gedanken oder der melodiſchen Erfindung an die Seite ſetzen könne. Eine weitere Wahrheit, welche keines Beweiſes bedarf, weil ſie eine Thatſache iſt und nicht von Anſichten oder dem Geſchmacke abhängt, iſt aber die, daß Beethoven als Contrapunctiſt ſeine beiden großen Vorläufer nicht erreicht. Die fugirten Stellen in ſeinen Werken ſind gewöhnlich die ſchwachen Theile derſelben, es fehlt ihnen häufig der Wohlkang und die Klarheit. Viele Menſchen verwechſeln ſelbſt jetzt noch die Harmonie mit dem Contrapuncte. In dieſem Irrthume liegen eine Menge Mißverſtändniſſe. Es gab ſchon vom fünfzehnten Jahrhunderte ab, als die Harmonie im eigentlichen Sinne noch gar nicht beſtand und man noch nicht einmal einen genauen Begriff vom Accorde hatte, geſchickte Contrapunctiſten. Beethoven, ein ſo erhabener Harmoniſt und Melodiſt er war, hat ſich nach allgemeiner Anſicht, in der Wiſſenſchaft der Josquin, Bach und Händel nicht beſonders bemerklich gemacht, welche alle drei von Mozart übertroffen wurden, der in meinen Augen der größte Contrapunctiſt aller Jahrhunderte war. Der Contrapunct aber, das kräftige und dauerhafte Element, iſt, wie wir ſchon ſo oft wiederholt haben, der Repräſentant der Intelligenz in den Schöpfungen unſerer Kunſt; er iſt die muſikaliſche Logik. Wir ſehen daher vor Allem, daß die Werke Beethoven's nicht in demſelben Grade wie die Mozart's jenen Charakter äſthetiſcher Nothwendigkeit an ſich tragen, in Folge welcher die Arbeit des Contrapunctiſten ſich von ſelbſt geordnet hat, und vermöge welcher ſie nicht anders geordnet ſeyn konnte. Die ausſchließlichſten Verehrer Beethoven's räumen dieſe Art von Ueberlegenheit unſerem Heros ein, weil es überhaupt ſehr ſchwer fallen dürfte, ſie ihm unter Muſikern zu beſtreiten; ſie werden aber ohne allen Zweifel hinzuſetzen, daß dieſes Verdienſt, das erſte unter allen in den ſcholaſtiſchen Zeiten der Kunſt, heut' zu Tage nur in zweiter Linie ſtehe; daß der Genius der Wiſſenſchaft vorangehe; daß nur ſehr wenige Zuhörer ſich um die Logik in der Muſik kümmern, von denen überhaupt die meiſten kaum wiſſen, was ſie bedeute, während Jedermann angeregt werden will. Auch haben die Quartetts Beethoven's etwas Erregenderes als die Mozart's; wenn ſie auch weniger beweiſen, ſo rühren ſie dagegen mehr, und man wird zugeben, daß in der Muſik wenigſtens dieſe Ausgleichung hinreichend iſt. Ich gebe die Prämiſſen zu, ziehe aber die Folgerungen in Abrede.

Allerdings tragen mehrere Quartetts Beethoven's, unter anderen die aus CMoll und FMoll das Gepräge eines leidenſchaftlichern Charakters als irgend eines der Quartetts Mozart's, aber daraus entſpringt nach unſeren Grundregeln nur eine zweite Gattung von relativ geringerm Werthe. Der Compoſiteur des Don Giovanni beſaß ſicher eben ſo viel Leidenſchaft, als der Schöpfer des Fidelio, weil es ſich aber hier nur von Inſtrumentalmuſik handelt, ſo nehmen wir das Allegro, das Menuet und das Finale der Mozart'ſchen Symphonie aus GMoll. Ich frage, ob Jemand eine pathetiſchere, energiſchere und tiefer eindringende Compoſition wie dieſe, im Finale namentlich, gehört habe. Dieß beweist, daß Mozart ſo gut, wie je ein Menſch, ſich erweichen und warm werden konnte, wenn er wollte. Wenn er bei ſeinen Quartetten nicht ſo feurig wurde, geſchah es nur aus dem Grunde, weil hier nicht der Ort dazu war. Er wollte nicht, daß ſeine Quartetts, welche all' dem, was er ſonſt geſchrieben hatte, gleich ebenbürtige Meiſterwerke waren, zu Symphonieen für zwei Violinen, Bratſche und Baß ausarten ſollten, weil eine ſolche Inſtrumentation für ein Werk dieſer Art höchſt unzureichend iſt, wie Jedermann zugeben wird. Beethoven iſt weit davon entfernt, dieſen Grundſatz ſich ebenſo klar und deutlich gemacht zu haben. Als großer Symphoniſt, vor allen Anderen, geſchieht es ihm, daß er in die Kammermuſik die Gänge der Orcheſtermuſik bringt, zu welcher er den höchſten und entſchiedenſten Beruf hatte. Man hört in derſelben einen wohl entwickelten und völlig charakteriſirten Geſang, liebliche und ſanfte Sätze, deren natürliche Dollmetſcher die Flöte, das Fagott oder das Clarinett wären, wenn dieſe Inſtrumente mitwirkten. An anderer Stelle ſcheint ein impoſantes Thema alle Kräfte der Streich- und Blasinſtrumente in Anſpruch nehmen zu wollen, die als ebenſo tapfere wie getreue Hilfstruppen Niemand beſſer befehligt hat, als der Generaliſſimus*) Beethoven, und mit welchen man ſtets ſicher iſt zu ſiegen und nie zu unterliegen. Aber das Gros der Armee iſt dießmal zurückgeblieben, und dem Maeſtro ſtehen zum Vollziehen ſeiner Befehle, zur Ausführung der ungeheueren Conceptionen ſeines Genius nur vier arme, ihrer Schwäche ſich ſchämende Inſtrumente zu Gebote. Ein gewiſſes Etwas ſagt einem, daß dieß nicht die Ideen eines Quartetts ſind: daß zwiſchen Zweck und Mitteln ein Mißverhältniß beſtehe. Man ſehe zum Beiſpiel das letzte Allegro des Quartetts aus C Dur (Nummer 3 unter denen, welche der Verfaſſer dem Grafen Razoumowsky gewidmet hat), ein Stück, in welchem man ſogleich eine Compoſition für ein großes Orcheſter erkennt, welchem aber nichts als gerade das Orcheſter fehlt. Das macht einen Lärmen, ich ſage nicht wie von vier, ſondern wie von acht Inſtrumenten wenigſtens. Man wünſcht aber deren fünfzig zu hören. Es iſt eine reine Symphonie von Anfang bis zu Ende.

Wenn auch die productive Gabe, der Genius, bei beiden Meiſtern, welche wir vergleichen, ungefähr gleich groß iſt, ſo trifft dieß bei der kritiſchen Fähigkeit oder im Geſchmacke nicht zu, welche beide zur Schöpfung von Meiſterwerken durchaus nothwendig ſind, und ſo wenig wie der Genius ſelbſt entbehrt werden können. Ein alter Grundſatz, der vielen Angriffen Widerſtand geleiſtet hat. Der Genius findet die Ideen, der Geſchmack ordnet ſie. Alle die Ideen, welche Mozart zuſammengeſtellt hat, ſcheinen für einander gemacht zu ſeyn; ihre Verbindung, ſowie ihre Entwickelung bilden etwas Organiſches; ſie gleichen ſich wie die Blätter eines Baumes an den Zweigen, denen am Stamm, der ſie hervorgebracht hat. Das iſt jene äſthetiſche Nothwendigkeit, von der wir ſo eben ſprachen und welche, wie wir ſagten, bei Beethoven nicht immer mit derſelben Augenfälligkeit, ſelbſt in ſeinen reinſten Meiſterwerken, ſich zeigte, ſelbſt als noch nicht eine gedoppelte Gebrechlichkeit, in phyſiſcher und moraliſcher Hinſicht ihn unmerklich von den Wegen des Schönen abgebracht hatte, das er in Mozart's Fußtapfen zu erreichen ſtrebte. Vielleicht gibt es nichts Großartigeres in ſeiner Kammermuſik für die Violine, als ſein Quintett aus C dur, Werk 29. Welcher Muſikfreund, der es je gehört hat, vermöchte den geheimnißvollen Anfang des erſten Allegro zu vergeſſen, jenes Thema, das einem einen heiligen Schauer einflößt, gleich den Gedanken eines Propheten, der eine wichtige Offenbarung in ſich ſchließt. Es iſt erhaben! Was ſoll man aber zu der Figur in Triolen ſagen, die unmittelbar darauf folgt, und die ebenfalls ein Hauptthema bildet. Man braucht nur dieſe beiden Themas zu hören, eines nach dem andern, um ſogleich zu erkennen, daß ſie nicht zuſammen paſſen. Ihre Unverträglichkeit wird zu Anfang des zweiten

---

*) Dieſen Titel legte er ſich ſelbſt in ſeiner vertrauten Correſpondenz im Scherze bei.

Theiles noch viel deutlicher, wo ſie der Verfaſſer in den Formen des contrapunctiſchen Styls vereinigt hat, eine Combination, welche mir, offen geſtanden, nie gefallen hat, weder bei'm Hören noch bei'm Leſen.

Nach unſeren Grundſätzen müſſen die gewöhnlichen Abtheilungen eines Quartetts oder Quintetts, das erſte Allegro, das Andante oder Adagio, das Menuet oder Scherzo und das Finale, wenn ſie auch nicht das wechſelnde Gepräge eines und deſſelben Charakters an ſich tragen, wenigſtens ein Aufeinanderfolgen von Zuſtänden zeigen, welche einer aus dem andern entſpringt, ſo daß es möglich iſt, eine Totalität in dieſen Fragmenten, ein intellectuelles Band zwiſchen dieſen verſchiedenen pſychologiſchen Bildern zu entdecken. Sonſt würde jedes Stück ein Werk für ſich bilden. Wie verſchiedenartig auch der Charakter dieſer Hauptabtheilungen des Werkes beſchaffen ſeyn mag, ſo muß jede derſelben wenigſtens ſich ſelbſt getreu bleiben, das heißt, ſie muß ſich von Anfang bis zu Ende durch die Entwickelung und die Combination ihrer Motive erklären, und Alles verwerfen, was eine andere Art von Erklärung nothwendig machen könnte. Dieſem zufolge iſt jede nicht vorbereitete Veränderung des Tempos, des Rhythmus, des Tons und Charakters im Verlaufe eines und deſſelben Stücks, in der Theorie unzuläſſig, weil eine ſolche Veränderung zum Programme führt, und weil die reine Muſik das directe und indirecte Programm ausſchließt. Dieſes Verfahren gehört allein der dramatiſchen Muſik an. Beethoven hat es einige Male in der Inſtrumentalmuſik angewendet; Mozart nie. Das fragliche Quintett bietet uns ein Beiſpiel von einer ſolchen plötzlichen, unerwarteten, nicht motivirten und nicht in den Themas begründeten Veränderung, die ſich auf einen rückhaltigen Gedanken des Componiſten gründet. Mitten in dem wundervollen Finale, Preſto $^6/_8$ aus CDur, hört man plötzlich ein Andante aus ADur $^3/_4$. Dieſes Andante iſt anmuthig, originell; es iſt allerliebſt, aber was ſoll es heißen? Weil es für den Zuhörer unmöglich iſt, den mindeſten logiſchen Rapport zwiſchen dieſer Arie ohne Text und den elektriſch-magnetiſchen Wirkungen des Preſtos zu entdecken, ſo iſt er gezwungen, in ſeiner Phantaſie irgend ein Band zu ſuchen, um dieſe diſparaten Gedanken zu vereinigen; und das iſt es, was ich das indirecte oder imaginaire Programm nenne. Wenn der Compoſiteur uns dieſe Mühe erſparen will, und ſelbſt die Bedeutung ſeiner Muſik mit großen Buchſtaben preisgibt, ſo haben wir das directe Programm. So finden wir unter Beethoven's Quartetten ein Stück, das er *La malinconia* (Melancholie) betitelt hat. Ein ſehr chromatiſch gehaltenes Andante $^2/_4$ wechſelt mit einem Allegretto quasi allegro $^3/_8$ von beinahe ſchäkernder Gangweiſe, welches gegen das Ende ſich faſt in ein Preſtiſſimo verwandelt. Die Melancholie geht mit verhängten Zügeln durch; es halte ſie auf wer kann.

Indem wir die Beziehungen andeuteten, in welchen Beethoven uns unter Mozart zu ſtehen ſcheint, haben wir zugleich die Urſachen aufgezählt, welche dem Componiſten der Paſtoral- und heroiſchen Symphonie mit Chören den Beifall der Zeitgenoſſen der Mehrzahl nach zuſicherte. Vermöge der Richtung ſeines Genius und ſelbſt in Folge ſeiner Fehler, hat Beethoven ein größeres Publicum als Mozart, wie Haydn zu Ende des vergangenen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts ein größeres Publicum hatte. Der Mann aller Epochen konnte nicht auch der Mann einer beſondern Epoche ſeyn.

Wir wünſchten aber nicht, daß der Leſer unſere Bemerkungen mißdeute. Dadurch, weil wir ſo zu ſagen mit dem Mikroſkop die ſeltenen und kleinen Fehler aufgeſucht haben, welche man in den beſten Quartetten Haydn's und in denen findet, welche Beethoven vor ſeiner geiſtigen Abnahme componirte, haben wir keinesweges beabſichtigt, Mozart auf Koſten ſeiner Nebenbuhler zu erheben. Der Genius, die charakteriſtiſchen Schönheiten eines Jeden, ſind bei unſerer Parallele von der Frage ausgeſchloſſen geblieben. Wir haben nichts beabſichtigt, als durch Beiſpiele die Theorie zu bekräftigen und klar zu machen, die ungeheuern Schwierigkeiten der Gattung anzudeuten, die faſt unvermeidlichen Klippen zu zeigen, die ſie von allen Seiten umgeben, und ſchließlich zu beweiſen, daß unter den drei Meiſtern des Quartetts Mozart unter gleich Ebenbürtigen als der erſte anzuerkennen ſey, weil er dieſe Schwierigkeiten beſſer begriffen und überwunden, und weil er dieſe Klippen glücklicher und conſequenter, als irgend ein Anderer, vor und nach ihm vermieden hat.

Da Männer wie Haydn und Beethoven, die Mozart gleichſtanden, den Grundſätzen gegenüber ſich nicht immer tadellos gezeigt haben, was ſollen wir oder vielmehr was ſollen die Grundſätze von einigen der berühmteſten Muſiker ſagen, die noch heute dieſen Zweig der Kunſt cultiviren? Da iſt zuerſt das dramatiſche Quartett, in welchem die Violine ein Recitativ ſingt, das ſo ausdrucksvoll iſt, daß es articulirt, ſpricht oder faſt gar erzählt. Vortrefflich in der That, wenn aber eine Primadonna es vorzutragen hätte, ſo verſtünde man die Worte doch wohl beſſer. — Weiter findet man das Quintett mit directem Programm: das Fieber, das Delirium, die Geneſung, die völlige Wiederherſtellung. Man rufe ein Auditorium von Aerzten zuſammen und alle würden ganz regelgerecht alle Symptome und Phaſen dieſer verſchiedenen Zuſtände darin erkennen. Die Aerzte vielleicht. Jedenfalls würde aber ein Sänger, der das Fieber, dicht in ſein Bettzeug gewickelt, das Delirium im Hemde oder in Naturalibus, die Geneſung im Schlafrocke und die völlige Wiederherſtellung im Ballkleide beſänge, uns ein viel klareres Bulletin von der Krankheit geben. — Da iſt das Quatuor brillant, ohne Anſprüche auf wiſſenſchaftliche Behandlung; ein Solo mit einer einfachen Begleitung. Mit dieſem haben die Grundſätze nichts zu ſchaffen. Wenn ein Soliſt im engern Kreiſe ſpielt, ſo muß in Ermangelung des Orcheſters ihm etwas die Accorde liefern, gleichviel ob drei der Violine verwandte Inſtrumente oder das Clavier. — Dagegen findet man das Quatuor brillant mit Anſpruch auf wiſſenſchaftliche Behandlung, das heißt eine Hauptviolinſtimme, die ſchwieriger iſt, als man ſie in einem Concerte findet, überladen mit chromatiſchen und enharmoniſchen Paſſagen. Zwei Gattungen von Muſik in einer und derſelben Compoſition, das iſt zuviel für das Ohr, ſagen die Grundregeln. Sie haben vergeſſen, werden dieſe zu dem Componiſten ſagen, daß der contrapunctiſche und der concertirende Styl ſich vermöge ihrer gegenſeitigen Antipathie ausſchließen, welche aus ihren diametral ſich entgegen laufenden Anforderungen entſpringt. Der eine erringt ſeine Erfolge durch die enge Verbindung der Stimmen unter ſich, der andere durch die völlige Vereinzelung einer unter denſelben. Sie haben gewiß damit angefangen, zuerſt ihre violino primo zu ſchreiben, und dabei haben Sie als Melodiſt gedacht. Hierauf hat es Ihnen gefallen, auch die Wiſſenſchaft hereinzuziehen; Sie haben nach den Regeln der muſikaliſchen Arithmetik nachgegrübelt, welche Anlagen und welche Nachahmungen man ſtreng genommen in die anderen Stimmen bringen könne; und weil Sie ein geduldiger Berechner ſind, ſo iſt Ihnen Ihre Aufgabe am Ende gelungen. Erlauben Sie uns aber die Bemerkung, daß dieß ſo viel heißt, als hintendrein wiſſenſchaftlich ſeyn zu wollen. Die wahren Contrapunctiſten componiren nicht auf dieſe Weiſe. Sie denken ſich das Ganze zumal aus, und arbeiten mit Inſpiration und Feuer, ohne zuvor Ihre Gedanken an Bedingungen der Virtuoſität zu knüpfen, welche ihrem Zwecke gänzlich fremd ſind. Bei dieſen ergibt ſich die Berechnung von ſelbſt, ohne daß ſie daran denken. Ihre Berechnung dagegen iſt das Reſultat ängſtlichen Umhertappens und mühſamer Nachtarbeiten. Sie iſt ganz exact für die Augen, denn die Regeln der Harmonie ſind dehnbar und das Papier iſt geduldig, wie man ſagt; aber das Ohr iſt anſpruchsvoller.

Was entſteht alſo daraus? Eine dem Anſchein nach ſehr auffallende, in Wirklichkeit aber ſehr natürliche Thatſache. Nämlich die, daß Ihr Quartett allein von der erſten Violine geſpielt, häufig einen beſſern Effect hervorbringt, als wenn es von Vieren geſpielt wird.

Aus all' dem, was wir hier auseinander geſetzt haben, ziehen wir den Schluß, welcher ſich auf die Theorie gründet und durch die Praxis ſich bewährt, daß die in der Form einander am meiſten ſich entgegenſtehenden Zweige in der muſikaliſchen Kunſt, die Oper und das gearbeitete Violinquartett ſind. Sie ſind es ſo weit, daß das moraliſche Temperament und die künſtleriſche Eigenſchaft, welche eine dieſer beiden Gattungen für ſich in Anſpruch nimmt, geradezu die abſolute Negation des Temperaments und der künſtleriſchen Eigenſchaft der andern Gattung zu ſeyn ſcheint. Gab es aber einen tragiſcheren Muſiker als den Schöpfer des Idomeneo? Einen heiterern, Liebe wärmern und ſangbarern Muſiker als den Componiſten der Entführung? Scheint ein ſo augenſcheinlicher Beruf für Arbeiten für das Theater, im ernſten wie im komiſchen Fache, nicht alle anderen Arten von Arbeiten auszuſchließen? Aber eben dieſer Componiſt iſt es wieder, der ſich unter allen Inſtrumentiſten zur höchſten muſikaliſchen Abſtraction erhoben, der am beharrlichſten jede Form des Vocalgeſanges und ſelbſt den Schatten eines Programms vermieden hat; der mit mehr Glück mit der Oper, das heißt mit ſich ſelbſt gewetteifert hat, indem er mehr als irgend ein anderer Meiſter auf die wirkſamſten Mittel der dramatiſchen Muſik verzichtete: die heftige Leidenſchaft, das Recitiren, das pittoreske Gemälde, die Handlung, die ſangbare Melodie, den Zauber der Ausführung und die auf die Macht des wohlklingenden Effects berechneten Reſultate. Hier wie überall läßt ſich der Muſiker nur durch den Menſchen erklären. Beſaß Mozart, der heitere Geſellſchafter, nicht einen contemplativen Geiſt, eine träumeriſche und bereits zur Melancholie ſich hinneigende Einbildungskraft. Der Dichter-Muſiker, der ſo viele epiſche und tragiſche Größe in den Chören in Idomeneo und eine ſo heiße Leidenſchaft in den Arien Belmonte's beurkundete, ließ er ſich nicht eben ſo leicht zu den verwickeltſten Calculationen in Zahlen herbei, berührten ſich nicht alle Contraſte der menſchlichen Natur in ihm?

Die Haydn gewidmeten Quartetts, von denen die drei erſten im Jahre 1783, das vierte 1784 und die beiden letzten 1785 geſchrieben wurden, ſtellen entſchieden im ſiebenundzwanzigſten Lebensjahre Mozart's den Anfang ſeiner claſſiſchen Periode feſt. Dieſe Meiſterſtücke von Inſtrumentalmuſik zeigen nicht mehr, wie die vorhergehenden Opern, jene Miſchung des Schönen mit dem Mittelmäßigen, noch jene Spuren des Zeitgeſchmackes, welche das Alter mit Roſtflecken zu bedecken drohte. Nichts in den Quartetten verräth das Datum ihrer Compoſition, Alles daran iſt und wird zu allen Zeiten von geſtern ſeyn. Die Kritik bleibt entmuthigt vor dieſen Werken ſtehen, an denen es nichts zu kritiſiren gibt und deren Charakter überdieß gar keine poſitive Analyſe zuläßt. Ich wüßte mich freilich aus der Sache zu ziehen, wenn ich als Mitarbeiter an einem muſikaliſchen

Blatte, mit einem Honorar nach der Bogenzahl, einen detaillirten Bericht über die Quartetts Mozart's zu liefern hätte. Es gibt einen allgemein angenommenen Gang, wie Artikel dieſer Art fabricirt werden. Man gibt die Tonart, das Tempo und den Rhythmus an; man bezeichnet den äſthetiſchen Charakter durch ein oder mehrere vom Zufalle entlehnte Beiwörter, wenn die Sprache nicht von ſelbſt welche liefert, die hieher paſſen; man hebt einen Satz des Geſanges hier, einen Gang des Baſſes dort hervor; ferner, wenn der kritiſirende Meiſter auf einige Gelehrſamkeit Anſpruch macht, ſo erklärt er die Art von doppeltem Contrapuncte, welche die Verbindung und den Wechſel der Themas des Mittelſatzes geleitet hat, er deutet auf die verdächtigen Quinten, auf die unſicheren Octaven, auf die Accorde, welche ſchwanken und die Intervalle, welche ſich in ihrem Gange verirren u. ſ. w. u. ſ. w. Alles dieß iſt nicht ſehr ſchwierig; welcher Nutzen entſpringt aber daraus für den Leſer; was ſagt man ihm, was ihm die einfache Durchſicht der Muſik nicht ebenſo gut und noch weit beſſer lehren könnte; welche Gemeinſchaft beſteht zwiſchen dem grammatikaliſchen Skelete, welches man ihm zeigt und dem inne wohnenden Geiſte des Werkes. Es iſt dieß ebenſo, wie wenn man bei Prüfung eines Gedichtes ſeine Bemerkungen auf den Versbau beſchränkte, und den Gegenſtand und die Gedanken des Dichters bei Seite ließe. In vielen Fällen könnte es die muſikaliſche Kritik nicht anders machen; ſie iſt darauf beſchränkt, zwiſchen dieſen unfruchtbaren Analyſen und ganzlichem Stillſchweigen zu wählen, wenn ſie nicht zu einem verworrenen Styl ihre Zuflucht nehmen will. Oeffnen wir auf gut Glück die Sammlung der Quartetts, welche im Einzelnen geprüft werden ſollen. Der Zufall hat uns gut gedient; wir haben das Andante des Quartetts Nr. 4. EsDur vor Augen. Was wird die Kritik darüber ſagen? Sie wird ſagen, daß es ein Andante con moto aus AsDur 6/8 iſt; daß ſich viele Synkopen, Retardationen und Nachahmungen darin vorfinden; daß es ein vortrefflich gearbeitetes Stück ſey, eine myſtiſche Färbung habe, von erſtaunlichem Effect ſey, und das iſt Alles, was ſich Poſitives darüber ſagen läßt. Aber auf welchen Zuſtand der Seele, bekannt oder möglich, auf die Gegenwart gegründet oder der Zukunft vorbehalten, ſoll man den Eindruck des Stückes übertragen. Iſt es ein Traum, eine Viſion, eine Verzückung; iſt es ein Reſultat magnetiſchen Hellſehens, welches die Weiſe unſeres Vorſtellungsvermögens verändert und die Organe an deſſen Stelle ſetzt, oder der Anfang von Wiedergeburt, in welcher bereits die Bedingungen der Zeit und des Raumes verſchwinden? Ein ungreifbares Thema, ohne Sätze und Contouren, ſchwimmt in der Harmonie und durchdringt ſie ganz, gleich einem melodiſchen Fluidum. Von einer Stimme zu der andern übergehend, läßt es in der, welche es aufgibt, eine Art von langem nebelhaftem Schweif zurück und dadurch knüpft es ſich immer wieder an ſich ſelbſt an, und erzeugt in ſeinen Combinationen mit anderen Figuren eine Reihenfolge verhüllter Bilder, ſchwebender Schatten, in welchen die Seele die Embleme unbekannter Dinge zu erkennen glaubt, von der ſie geträumt, oder welche ſie dunkel vorhergefühlt hat.

Mitten aus dieſer dämmerhaften Harmonie, die mit rathſelhaften Phantomen angefüllt iſt, erhebt ſich von Zeit zu Zeit eine Frage aus der Tieſe, mit einem gewiſſen Seufzen begleitet, wie wenn die Seele einen Anlauf nähme, um den Zauber zu durchbrechen, der ſie beherrſcht und ſie verhindert, zu dem klaren Bewußtſeyn deſſen durchzudringen, was ſie wahrnimmt. Der Rhythmus bezweckt das Aufhören der äußern Bewegung; die verbundenen und accentuirten Achtel in den tiefen Tönen des Baſſes rauſchen, wie das Stillſchweigen in dem Ohre, die zahlreichen Retardationen, welche der Melodie ihre Contoure und den Accorden ihre natürliche Klarheit rauben, bringen wie eine Art von Verwiſchen der ſichtbaren Gegenſtände hervor. Alles iſt ruhig und ſtumm; Alles ruht äußerlich. Die Viſion iſt rein geiſtiger Art. Welch' ein Stück! Selbſt Beethoven, der große Kundſchafter der Geheimniſſe der Seele, hat nichts übernatürlich Wahreres, nichts göttlich Myſtiſcheres erſonnen.

Ich ſchmeichle mir, daß der Leſer mich verſtanden haben wird. Durch den Verſuch, eine ſo überſinnliche reine Muſik zu analyſiren, wollte ich die Unmöglichkeit einer ſolchen Analyſe beweiſen. Ich wollte zeigen, wie mit den beſten Abſichten von der Welt ein armer Kritiker Gefahr läuft, in Unſinn zu verfallen, wenn er es verſucht, mit dem Worte Empfindungen und Bilder deutlich machen zu wollen, die ihrem Weſen nach niemals ſich ausſprechen laſſen. Aus dieſem Grunde kam mir auch von jeher der Jargon des literariſchen Ultraromontiſm wie ein unmächtiger Kampf gegen die muſikaliſchen Effecte, wie ein unfruchtbarer und unglücklicher Verſuch der Sprache in Worten vor, etwas ohne Hilfe logiſcher Ideen ſagen zu wollen, wie es die Sprache der Töne thut. Aber wir, welche pflichtſchuldigſt dieſes unüberſetzbare Idiom, Muſik genannt, überſetzen, wie könnten wir immer jenen Gallimathias vermeiden, deſſen ſich die Herren Romantiker und Dichter ſo häufig bedienen, während ſie doch gar nicht nöthig haben, ihre Zuflucht zu derſelben zu nehmen. Dieß ein für allemal geſagt, wagen wir es, die Schwierigkeiten des Styles, welche der muſikaliſchen Kritik eigenthümlich ſind, uns zu Nutzen zu machen, um die Nachſicht des Leſers ganz beſonders aus dieſem Grunde für uns in Anſpruch zu nehmen.

Bei dieſer Veranlaſſung muß ich in Erinnerung bringen, daß der Inhalt des vorſtehenden Artikels ganz ſpeciell die ſechs Haydn gewidmeten Quartetts angeht. Diejenigen, welche Mozart früher componirte, zählen nicht unter ſeinen claſſiſchen Werken, und die, welche 1789 durch den König von Preußen beſtellt wurden, ſo ſchön ſie alle drei ſind, das erſte namentlich, aus DDur, welches Bewunderung verdient, weichen etwas von den Bedingungen des gearbeiteten Quartetts ab. In ihnen iſt nicht durchaus ganz reine Muſik. Ein Violoncell, das in der Stimmlage des Contraalts ſingt und mit der erſten Violine concertirt, wogegen die Viola deſſen Functionen im Baß zu übernehmen hat, bringt in dieſe Werke ein Element, das den Geſetzen der Gattung, welche wir zu definiren geſucht haben, fremd iſt. Das Solo thut dem Ganzen Eintrag, die glänzenden Cantilenen und Paſſagen ſtören die pſychologiſch-rationelle Entwickelung der

Themas, der Hauptzweck findet ſich zuweilen einer untergeordneten Intention aufgeopfert und daraus folgt, daß die dem Könige von Preußen gewidmeten Quartetts ſchwach in Styl und etwas leer an Harmonie neben den vollendeten und erhabenen Compoſitionen erſcheinen, deren Widmung Haydn allein würdig war, weil er der einzige unter allen Lebenden, ſeinem Jahrhundert ſo weit voran war, um ſeinen jungen Nebenbuhler zu würdigen, und hinreichende Größe der Seele beſaß, ſich für beſiegt anzuerkennen.

Le Nozze di Figaro.

Opera buffa in vier Acten.

So lange Mozart's zweite Lehrzeit dauerte, eine Lehrzeit, die über das hinausging, was ihm ſeine Meiſter und ſeine Vorbilder gelehrt hatten; ſo lange der Geiſt der Nachahmung gegen den ſchöpferiſchen Geiſt einen täglich ungleicher werdenden Kampf beſtand, hatte Mozart nur für die Muſik günſtige Opern-Sujets zu componiren. Idomeneo und die Entführung waren jedes in ſeiner Art vortreffliche Stoffe. So bald aber der Lehrling, der bereits durch dieſe beiden Werke die Reform in der Kunſt begonnen hatte, ſich in den Haydn gewidmeten Quartetts zum Meiſter erklärt hatte, ſchien das Schickſal ihm das Unmögliche oder etwas, was wenigſtens der Unmöglichkeit gleichzukommen ſchien, zuzuweiſen. Er ſollte die Hochzeit des Figaro componiren.

Diejenigen, welche in Beaumarchais' Stück gelacht hatten und Mozart beauftragten, es in Muſik zu ſetzen, glaubten ſicher, daß die Oper ſie eben ſo ſehr, wenn nicht gar noch mehr als die Komödie, unterhalten werde. Sie bedachten nicht, daß alles das, was das Verdienſt und den Werth der Hochzeit des Figaro ausmacht, nothwendigerweiſe bei der in Muſik geſetzten Hochzeit deſſelben Individuums verſchwinden müſſe, nämlich: der Geiſt, der Styl und der Dialog des franzöſiſchen Autors. Es blieb nichts als die Handlung oder die Fabel und die Charaktere. Die Fabel iſt eine Verſchwörung intriguanter Diener gegen einen lockern Herrn, ein Gewebe von Liſt und Kniffen, eine dürftige und proſaiſche Grundlage, welche ſelbſt in der Komödie nur um der gegen die Geſellſchaft damaliger Zeit gerichteten Diatriben willen durchgehen konnte. Die Charaktere ſind alle auf die Spitze getrieben und auf Selbſtſucht gegründet. Die hervorragendſten derſelben zeigen uns nichts, als ein fortwährendes Geſpötte über ſich und über Andere, oder kalte berechnete Unſittlichkeit. Man nehme ihnen die glücklichen Einfälle, die Epigramme, die Ungezogenheiten nach gutem Ton, und ſie hören auf, ſelbſt in der Komödie ſpaßhaft zu ſeyn. Was hatte aber alles dieß mit der Muſik gemein?

Die Theorie des muſikaliſchen Dramas hatte zu Ende des letzten Jahrhunderts noch geringe Fortſchritte gemacht. Es war dieß die Epoche der großartigen Production, die immer der erhabenen Kunſtbeurtheilung vorausgeht, wie die Urſache der Wirkung; die Epoche der Gluck, Mozart und Cimaroſa. Man ſah noch nicht recht ein, warum das komiſche Element, welchem ſich die Oper am beſten fügt, dasjenige iſt, welches ſich mehr an die Einbildungskraft als an die Reflexion wendet, das Populär-Komiſche, das Buffonartige und Groteske, lächerlich phantaſtiſch Uebertriebene, weit mehr als das mit einer gewiſſen Feinheit der Beobachtung behandelte Lächerliche. Osmin, Leporello, Geronimo, Bucephalo, der Kaimakan in der Italienerin in Algier, der Dummkopf von Ehemann im Türken in Italien, der **poeta miserabile** von Corradino der Baron Monteſiascone u. ſ. w. u. ſ. w., das ſind Geſtalten, wie ſie der Compoſiteur braucht, um vortreffliche Muſik zu machen und wie ſie das muſikaliſche Publicum zu ſeiner Unterhaltung liebt. Alle dieſe blaſſen und flachen Caricaturen im Libretto, alle dieſe poetiſchen Skizzen, welchen das geiſtige Leben verſagt iſt, werden wunderbar belebte Geſtalten, wenn ihnen die Muſik das rein ſinnliche Leben verliehen hat, das ihnen zukömmt.

Von dieſem Geſichtspuncte aus wird man vergebens in der Hochzeit des Figaro die Elemente einer Buffo-Oper ſuchen, man wird ſie nirgends darin finden. Auf welche unter den handelnden Perſonen wird der Muſiker die **vis comica** übertragen, welche wird der **Basso parlante**, der muſikaliſche Spaßmacher ſeyn, um das Publicum zu jenem unwiderſtehlichen Lachen hinzureißen, welches den Genuß der Muſikfreunde und der Götter ausmacht? Figaro gewiß nicht. Der geiſtreichſte Menſch im Stücke, der wiedergeliebte Liebhaber Suſannen's gibt keine Veranlaſſung, auf ſeine Koſten zu lachen, was ſchon gar nicht ſeyn dürfte. Bartolo und Baſilio, die beide ſich vortrefflich in Geſellſchaft des Barbiers von Sevilla und Lindoro's ausnehmen, haben nach Roſinen's Vermählung Stellung und Charakter geändert*). Als Diener eines vornehmen Herrn, als Kuppler und Liebesboten haben ſie aufgehört, komiſche und lächerliche Figuren zu ſeyn; ſie ſind nur noch unmoraliſch und verächtlich. Der Richter Curtio und der Gärtner Antonio ſind nur epiſodiſche Perſonen, deren Rollen ſich beinahe auf Nichts reduciren; und was ihren Herrn, den Grafen Almaviva, anbelangt, ſo kann von dieſem entfernt nicht die Rede ſeyn, daß er zum Primo buffo verwendet würde. Findet man vielleicht im weiblichen

---

*) Ich erwähne als eines ſonderbaren Umſtandes, daß unter den beiden dramatiſch-biographiſchen Stücken von Beaumarchais, der Barbier von Sevilla und die Hochzeit des Figaro, das erſte, nach Situationen und Charakteren, ſich den Anforderungen des muſikaliſchen Dramas fügte, während das andere in beiden Beziehungen demſelben widerſtrebte. Im Barbier von Sevilla ſingt ſich die köſtliche Rolle der Roſine von ſelbſt; Almaviva iſt ein erſter Tenor, wie ein Maeſtro ihn ſich nicht beſſer wünſchen könnte, denn er iſt bis zum Wahnſinne verliebt, munter und glänzend, Alles zuſammen. Baſilio iſt eine muſikaliſche Caricatur, die man ausdrücklich für die Muſik erſchaffen wähnen könnte; die Verläumdungs-Arie findet ſich ganz in der Komödie vor und iſt vortrefflich gehalten. Bartolo, alt, lächerlich, jähzornig und eiferſüchtig, iſt ebenfalls ein vortrefflicher Buffo. Was Figaro, den Barbier, anbelangt, eine unterhaltende Geſtalt, welche ſelbſt bei Beaumarchais dem Figaro in der Hochzeit wenig gleicht, wo er nur als Verſtandesmenſch auftritt, dieſer Barbier ſteht in ſeiner Art Almaviva ganz gleich. Dieſer war ebenſo ein unbezahlbarer Basso cantante und parlante. Endlich ſind alle Situationen im Barbier von Sevilla im höchſten Grade muſikaliſch. Iſt es alſo dieſem nach zum Verwundern, daß Roſſini's Meiſterwerk weit mehr Effect auf der Bühne macht, als das von Mozart?

Perſonale eine Geſtalt, die ſich zum komiſchen Element im Stücke herbeiließe? Eben ſo wenig. Die alte Marzeline, welche mit ihrem alten Liebhaber complottirt, um ihren eigenen Sohn zu veranlaſſen, ſie zu heirathen, führt allerdings eine komiſche Erkennungsſcene herbei, welche aber in der Oper ganz unproductiv iſt. Es gibt keine Noten, welche das älterliche Verhältniß und die kindliche Ehrfurcht lächerlich machen können.

Sehen wir, ob der erotiſche und ausdrucksvolle Theil des Werkes dem Muſiker mehr Hilfsmittel bietet als der komiſche, der gar keine Ausbeute gewährte. Liebesverhältniſſe ſind im Stücke genug vorhanden, ja ſogar zu viele. Figaro liebt Suſanne und Suſanne liebt Figaro, in Ermangelung eines andern Gegenſtandes; eine Vorzimmerliebe. Der Graf liebt Suſannen ebenfalls, eine vorübergehende Liebe, ein Spiel der verirrten Phantaſie, welche aber mit einer Myſtification endigt. Barbarina liebt Cherubin, eine verliebte Kinderei, weiter nichts. Die Gräfin liebt den Grafen. Das iſt einmal Etwas. Eine junge Gattin, welche über verrathene Liebe weint, das kann ſehr intereſſant und ſehr rührend werden; das kann Stoff zu ſchönen Arien, zu ſchönen ehelichen Duetten geben. Ganz gewiß; aber wenn eben dieſe Gattin in ihrem tiefſten Kummer ſich beiläßt, der Verkleidung eines Pagen anzuwohnen, wenn die Anmuth dieſes Kindes, welches durchaus kein Kind mehr iſt, und ſeine weiße Haut der ſchönen Trauernden zur heilſamen Zerſtreuung dienen; und wenn man bei'm Kommen des Gemahles dieſes unſchuldige Kleinod bei ſich einſchließt, dann ändert ſich die Geſtalt der Dinge, und es iſt zu wetten, daß wir nicht mehr mit der Frau Gräfin weinen können. Man ſieht daraus, daß der Muſiker ſich fragen mußte, wo er unter allen dieſen Amouren, Amouretten, Phantaſieen, ſentimentalen vorübergehenden Launen und Zerſtreuungen, die Liebe anbringen ſolle.

Eine andere Leidenſchaft, welche in das Gebiet der Muſik einſchlägt, iſt die Eiferſucht, mag man ſie von ſpaßhafter oder von ernſter Seite nehmen. Stets muß ſie aber deſſen ungeachtet in dieſer gedoppelten Geſtalt ſich mit Kraft ausſprechen und ſich, wie jede wahre Leidenſchaft, nur mit ihrem Gegenſtande beſchäftigen. Es kommen in dem Stücke zwei Eiferſüchtige vor: Almaviva und Figaro. Der erſtere wäre im Ernſte ein Eiferſüchtiger, wenn er es nicht zu gleicher Zeit auf ſeine Gemahlin und Suſanne wäre, auf die er noch in keiner Hinſicht Anſprüche zu begründen vermag. Figaro wäre ein komiſcher Eiferſüchtiger, wenn er nicht zu viele Philoſophie beſäße, als daß er um des alltäglichen Laufes der Dinge willen, von dem er ſich bedroht ſieht, außer ſich gerathen wäre, und wenn er nicht zu vielen Geiſt hätte, um je den betrogenen Ehemännern auf dem Theater gleichen zu können. Aus dieſen Gründen war aus dieſen beiden Eiferſüchtigen nichts zu machen.

Dem Mangel eines Buffo füge man noch den einer Primadonna und eines erſten Tenors hinzu, die beide trotz der Menge von handelnden Perſonen nicht zu finden ſind, von denen keine wirklich komiſch, noch wirklich leidenſchaftlich iſt, und von welchen keine ſich die Theilnahme des Zuſchauers erwirbt. Die erſten lyriſchen Geſtalten fehlen alle! Ein unerhörter Fall in den Annalen der Oper, welcher beweiſ't, wie wenig das Sujet nur den einfachſten Anforderungen des muſikaliſchen Dramas, ſeinen Elementaranforderungen alſo entſprach. Offenbar konnte man aus dem Grafen Almaviva keinen erſten Tenor machen. Die ſteife Excellenz, der kleinmeiſterliche gnädige Herr, der ausſchweifende Gatte, der durchgefallene Liebhaber, der abgewieſene Diplomat Beaumarchais' konnte nicht wie Belmonte und Ottavio ſingen. Schon ſeine Rolle ließ dieß nicht zu. Sie verlangt mehr einen recitirenden oder declamatoriſchen, als melodiſchen Geſang, und dieſe Partieen paſſen nicht für den Tenor, ſondern für den Baß. Nachdem alſo Almaviva zu dieſer Verwendung ſich nicht eignete, ſo wäre nur noch Cherubin übrig, der etwa Anſprüche darauf machen könnte. Aber wenn Cherubin zur Zeit, als Figaro's Hochzeit vor ſich ging, im Tenor oder Baß geſungen hätte, ſo wären die Dinge zwiſchen ihm und ſeiner ſchönen Pathin aller Wahrſcheinlichkeit nach nicht da ſtehen geblieben, wie ſie der Dichter uns vorführt. Mozart zog es vor, lieber einen erſten Tenor zu entbehren, als abgeſchmackt zu werden; die hohen männlichen Stimmlagen wurden Baſilio und Curtio übertragen, welche vermöge des Rechtes der Nothwendigkeit davon Beſitz nahmen. Außerdem würde ſelbſt der Vocal-Accord, der Tonſatz zu vier Stimmen, in Folge des ſchlechten Spaſſes im Libretto unmöglich oder wenigſtens ſehr ſchwierig geworden ſeyn. Die Rolle der Primadonna ſcheint, genau genommen, weder der Gräſin noch Suſannen zuzukommen. Die Lage Suſannen's iſt allerdings viel glänzender; ſie iſt von Anbetern und Prätendenten umgeben. Niemand dagegen ſeufzt für die Gräfin, außer der Page, der aber für Jedermann ſeufzt.' Andererſeits iſt Suſanne nur eine Soubrette, eine vollendete Kammerzofe, die es verſteht, den Herrn an der Naſe herumzuführen, die Gebieterin zu beſchützen, ſich Dank für Ohrfeigen zu erwerben, die ſie ihrem Zukünftigen gewiſſermaßen als Vorempfang der ehelichen Gunſt gibt, mit der ſie es eintretenden Falles nicht ſo genau nehmen wird; lauter ſehr koſtbare Eigenſchaften für ſie ſelbſt, die Gräfin und vielleicht auch für einen philoſophiſchen Gatten, wie Figaro, aber ohne allen Werth in einer gefühlvollen Arie. Roſine hat den Vortheil des gefühlvollen Weſens und der Würde für ſich. Es ſcheint, daß der ungetreue Lindoro noch in einem Herzen herrſcht, das ihm Niemand ſtreitig macht, was allerdings ein weiterer Gewinn für die Muſik, wenn auch nicht für den Gemahl iſt. Wer ſollte alſo Primadonna ſeyn?

Man denke ſich den Componiſten im Kampfe mit einem Texte, welcher der Opernmuſik keine Leidenſchaft und keinen Muthwillen zuläßt, welcher keine erſte Sängerin liefert und den Tenor unmöglich macht, einen Text, der weder der ernſten noch komiſchen Gattung angehört, der außerhalb der Geſchichte, der Mythologie, der Romantik, des innern und poetiſchen Lebens, außerhalb Allem, was muſikaliſch und ſingbar iſt, liegt. Kann ein ſolches Sujet etwas Anderes, als eine kalte Muſik hervorrufen, wenn ſie wahr ſeyn ſoll, und die unrichtig werden muß, ſobald ſie aufhört, kalt zu ſeyn? Selbſt Mozart wäre dieſem traurigen und unvermeidlichen Dilemma wenigſtens zum größern Theile nicht entgangen, wenn nicht ſein bereits für die letzten Zuſätze reifes Talent, welche die Organiſation der Oper erwartete, ihm einen neuen Weg angegeben hätte, und zwar den einzig möglichen, auf welchem er aus einem, auf den erſten Anblick nicht componirbaren Sujet, etwas Wahres und Schönes machen könnte. Der Genius hatte die Reform des muſikaliſchen Dramas begonnen, die Nothwendigkeit half ſie vollenden.

Prüfen wir was aus der Hochzeit des Figaro als Oper, nach dem altitalieniſchen und franzöſiſchen Zuſchnitte, geworden wäre. Ein italieniſcher Meiſter hätte eine endloſe Reihe von Arien und Duetten, einige Enſembleſtücke als Ruhepuncte gegeben; ein mageres Finale und das Recitativ hätten faſt ganz eine ſehr lange und ſehr verwickelte Handlung verſchlungen; es hätte zwei Drittheile der Partitur ausgefüllt. Die komiſche franzöſiſche Oper, die es noch nicht über die Operette hinaus gebracht hatte, würde ſich beſſer mit der Hochzeit des Figaro vertragen haben. Ein ſehr großer Theil des Dialogs konnte wörtlich in dieſer Art von Drama beibehalten werden, in welchem ſehr viel geſprochen und wenig geſungen wurde; eine einfache Arbeit des Abſchreibens. Einige hier und dort in die Scenen eingeſtreute Arietten, ohne muſikaliſchen Werth, und gerade aus dieſem Grunde geeignet, dem Texte Relief zu geben, hätten erſtens den neuen Titel des Werkes gerechtfertigt, aus dem eine Oper werden ſollte, und würden zweitens Beaumarchais' glückliche Gedanken in Proſa, in gereimten Schlagworten, in Vaudeville-Form wieder gegeben haben. Auf dieſe Weiſe wäre dem Stücke ſeine Integrität und ſein eigenthümlicher Werth, ohne Aufwand an Geiſt und Talent von Seiten des Bearbeiters und Muſikers, erhalten worden.

Aber der Componiſt der *Nozze di Figaro* war nicht der Mann, der in der offen eingeſtandenen Abſicht und in dem ſichern Vorherſehen, eine langweilige oder nur ſogenannte Oper zu ſchreiben, die Feder ergriffen hätte. In dieſem Falle konnte ihm weder das italieniſche noch das franzöſiſche Verfahren zuſagen; beide waren ihm nicht einmal geläufig, da er jetzt nur noch Meiſterwerke zu ſchaffen im Stande war. Wie ſollte er es alſo machen? — Nur Geduld, und man wird ſogleich ſehen, daß die Hinderniſſe in den Händen des Genius ſich zu Hebeln geſtalten. Mozart hatte fünf Komödien-Acte vor ſich liegen, eine Bahn, deren Breite in umgekehrtem Verhältniſſe zu dem lyriſchen Materiale ſtand, fünf Acte von einer tödtlichen Kälte und einer erdrückenden Langenweile, wenn ſie nach altitalieniſcher Weiſe zugeſchnitten und angelegt worden wären, welche faſt die ganze Handlung in das Recitativ verwies. Die Fabel hätte ſich in jenem monotonen und mit den wahren Formen der wahren Komödie ganz unverträglichen Geſange verloren; denn Figaro blieb doch ſtets eine Komödie mit oder ohne Muſik. Wenn man Figaro in Recitative gekleidet hätte, ſo wäre dieß ſo viel geweſen, als ihn in ein Leichentuch zu hüllen, und das zu ſeiner Hochzeit geladene Publicum hätte bei ſeinem Begräbniſſe gegähnt.

Einer ſolchen Aufgabe gegenüber mußte unſer Heros ſich in einer Ueberzeugung beſtärken, zu welcher ihn unvermeidlich ſowohl ſeine reifende Erfahrung als die Selbſtkritik deſſen, was er zuvor für das Theater componirt hatte, trieben. Er mußte mehr als je zur Erkenntniß gekommen ſeyn, daß in dem muſikaliſchen Drama die Muſik die allein wichtige Sache und die allein wahre Sprache ſey; daß der Muſik eben ſowohl jede ſceniſche Handlung gehöre, durch welche man zu intereſſiren und zu rühren vermöge, als die Scenen der Gefühlsergießungen und die lyriſchen Momente; daß das einſt obligate Recitativ, jene Baſtardſprache, welche nur vermöge einer Art von Uebereinkunft zwiſchen dem Geſange und der Rede, in Folge der Unmöglichkeit, alle Theile, aus denen eine Oper beſteht, muſikaliſch zu verbinden, nur unter dem Titel eines unvermeidlichen Uebels, folglich unter einem geringern Uebel als der geſprochene Dialog geſetzlich beſtehe: daß endlich und durch dieſes ſelbſt das Recitativ, weit entfernt, dazu berufen zu ſeyn, die Hauptſituationen auszufüllen, mochten dieſe ſich fortbewegen oder ruhen, ſie vielmehr nur herbeiführen und vorbereiten müſſe; mit anderen Worten, daß es ihnen zur Erklärung und Programm zu dienen habe. Je kürzer dieſes Programm iſt, um ſo beſſer iſt es. Vortrefflich, wo ſollte man aber einen hinreichend intelligenten und genugſam gefügigen Poeta finden, der in dieſe Anſichten einging und ein Libretto nach einem Plane bearbeitete, wie noch gar keiner exiſtirte. Wo ihn finden? Hier iſt er ja ſchon in Perſon, die Blume der Operndichter, der große lyriſche Dichter, der Mitverfaſſer der *Nozze di Figaro*, des *Don Giovanni*, des *Axur*, des *Matrimonio segreto*, der heilige Mann von Abbate, mit einem Worte Lorenzo da Ponte, welchen der ſtets vorherſehende und ſtets hilfreiche Zufall auserſehen hatte, unter der Leitung unſeres Heros zu arbeiten. Wir können ruhig ſeyn; die Aufgabe iſt in guten Händen.

Mozart gebührt die Ehre, die ausgedehnteſte Anwendung von den wahren Principien des muſikaliſchen Dramas gemacht zu haben, nicht aber die Ehre, das gefunden zu haben, was nöthig war, um ſie in der Praxis einzuführen. Die Italiener, welche Alles erfanden, indem ſie den Deutſchen die Sorge ließen, Alles zu vervollkommnen, hatten bereits in ihre Buffo-Opern das Finale, eine Reihenfolge von Scenen in Muſik eingeführt, welche nach Melodie, Tonart und Tempo, je nach den Situationen verſchieden waren, und ſich am Ende eines Actes mit einander verbanden. Dieſe Form war an und für ſich die vollſtändigſte Verwirklichung aller logiſchen und äſthetiſchen Bedingungen des geſungenen Dramas; aber von Logroscino an, welcher, wie die Hiſtoriker melden, ſie erfand, bis auf Mozart, der ihr ihre heutige Ausdehnung gab, merkte man dem Finale wohl an, wie wenig Geſchmack man in Italien an den Enſembleſtücken fand und namentlich aber auch, wie äußerſt ſchwach die Compoſiteurs als Inſtrumentiſten waren. Es nahm in der Partitur wenig Raum ein und erhöhte ihren Werth eben auch nicht ſehr. Die Arien blieben immer die Hauptſache für den Maeſtro. In einer Komödie, wie Figaro folglich, in welcher Niemand weder wirklich leidenſchaftlich, noch wirklich komiſch iſt, konnten die Arien, oder der Erguß der individuellen Empfindungen nicht das ganze Intereſſe des Stückes in ſich concentriren. Weil es ſich nicht auf die Perſonen übertragen ließ, ſo mußte dieſes Intereſſe, wir verſtehen darunter das muſikaliſche Intereſſe, ſich hauptſächlich an die Handlung ſelbſt knüpfen. Das war die Folgerung, zu welcher unſer Heros gelangte, und welche ihm die Nothwendigkeit klar machte, nicht allein sehr umfangreiche Finales für ſeine neue Oper zu ſchreiben, ſondern auch alle Situationen im Libretto zu Duetten, Terzetten, Sextetten zu benützen, Märſche und Tänze einzuſtreuen, und auf dieſe Weiſe den Finale-Styl wohl auf die Hälfte der Partitur auszudehnen, welcher unter ſeiner Feder der lyriſch-dramatiſche Styl in ſeiner höchſten Vollkommenheit werden ſollte. Halten wir an dem Culminationspuncte der Geſchichte des geſungenen Dramas ein, um einen Blick rückwärts zu werfen.

Zu Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts haben wir die aufkeimende Oper, ihre Exiſtenz und ihre Geſetze auf den Zuſammenhang des Recitativs gründen ſehen. Die Sprache des geſungenen Dramas beſaß damals das Verdienſt, vollkommen homogen zu ſeyn; weil ſie aber unglücklicher Weiſe durchaus falſch war, ſo brachte das fortwährende Recitativ auf die Zuhörer den Eindruck der unerträglichſten langen Weile hervor. Dieſe urſprüngliche Weiſe der Auffaſſung der Oper zeigt deutlich den rein literariſchen Geſichtspunct an, unter welchem ſeine Gründer, lauter Gelehrte, Dichter und Schriftſteller, aber ſehr ſchlechte Muſiker, ſie anſahen. Bald aber fing die *Aria*, dieſes glückliche Ereigniß, welches die Akademiker in Florenz nicht vorausgeſehen hatten, gleich einem

Sterne der Hoffnung und des Troſtes mitten durch dieſe Ohrenfinſterniß des ewigen Pſalmodirens an zu erglänzen. Einige Sätze melodiſchen Geſanges, von Cavalli und Ceſti geſtammelt, verſüßen auf Momente die Troſtloſigkeit eines Schauſpieles, welches weder Fabel, noch Geſchichte, noch Decorationen, noch Maſchinen, noch Pferde mehr zu halten vermögen. Die Musica nuova kommt in Gunſt, ſo oft ſie ſich vernichtet, und wieder zu alter Muſik, das heißt zur Melodie und Harmonie wird. Von Tag zu Tag gewinnen die Arien dem Recitative den Boden ab; von nun an will man nur ſie noch in der Oper hören; aber das Recitativ, welches dem Aufhören ſeines ununterbrochenen Fortganges in Folge der lyriſchen Momente entgegenſieht, verſchanzt ſich hinter die Handlungen als in eine uneinnehmbare Cidatelle. Daraus entſtand ein anderes Uebel. Die Sprache des geſungenen Dramas wird eine gedoppelte und theilt ſich in zwei weſentlich verſchiedene Theile; die Sänger ſingen für das Publicum; aber ſie recitiren und agiren nur noch für die vier Mauern. Die Oper wird zum Concert. Gluck erſcheint, der ſie wieder zum Schauſpiele machen, die Einheit zurückführen will, indem er ſo viel wie möglich die ſcharfe Scheidungslinie zu verſchwinden machen ſucht, welche die Melodie vom Recitativ trennt. Gluck iſt ein guter Sänger, großer Declamator, ziemlich guter Inſtrumentiſt und mehr als alles dieß, ein Mann des Nachdenkens. Es glückt ihm. Sein Geſichtspunct geht aber noch von dem der Literatur aus, modificirt durch die Fortſchritte, welche die dramatiſche Muſik ſeit hundertundfünfzig Jahren gemacht hatte. Für ihn iſt das

Recitativ noch immer der Hauptvehikel der Handlung; es bleibt noch immer die Regel in der Oper und der Geſang eine Ausnahme, von der man allerdings, ſo oft es unumgänglich nothwendig war, Gebrauch machte. Endlich erſchien Mozart, der den Lehrſatz umkehrte, die Ausnahme zur Regel erhob und als praktiſch angewendete Folgerung dieſer neuen Lehre uns zuerſt die *Nozze di Figaro* und dann *Don Giovanni* gab. Auf dieſe Weiſe wurde nach zwei Jahrhunderten von Ungewißheiten und Irrthümern das lyriſche Drama ſtufenweiſe auf den Standpunct des Muſikers geführt, auf welchem alle relative Wahrheit und Vollkommenheit der Gattung ſich befand, und dieß darum, weil man das antimuſikaliſchſte Buch ausgewählt hatte, das je geſchrieben worden iſt und geſchrieben wird. Bewundern wir darin ein weiteres Vorherſehen des Zufalles.

Ausgezeichnete Sänger hätten jene Menge von Enſembleſtücken, während des Ganges der Handlung, welche Mozart in die Partitur einführte, mit ſcheelem Auge angeſehen. Dieſe Muſik verlangt, daß man zu ſpielen verſtehe und erlaubt ſehr ſelten die Anwendung der Kehlfertigkeit; ſie verlangt das Gegentheil von dem, was die Virtuoſen können, und dafür das, was ſie in der Regel nicht können. Wenn Mozart die Hochzeit des Figaro für die Subjecte zu ſchreiben gehabt hätte, welche ihm den Beifall der Zeitgenoſſen für die Entführung verſchafft hatten, ohne daß dadurch dem Werke der Nachwelt gegenüber zu großer Eintrag geſchah; für Fiſcher, Adamberger und die Cavaglieri oder andere Geſanges-Berühmtheiten von demſelben Range, ſo würden die Stücke des Sängers an die Stelle der Stücke des Componiſten getreten ſeyn; die Anforderungen der Kunſt wären vor den tyranniſchen Anſprüchen des Metiers verſchwunden. Glücklicherweiſe für uns und ſehr unglücklicherweiſe für den armen Maeſtro gefiel ſich das Geſchick darin, in der italieniſchen Truppe, welche Figaro ſingen ſollte, ſo mittelmäßige Sänger zu vereinigen, als ſich je welche zuſammengefunden hatten, um ein Meiſterwerk zu ruiniren: die Damen Storace, Laschi, Mandini, Ruſſani und Gottlieb und die Herren Benucci, Mandini, Occhely und Ruſſani. Nicht ein Name, mit Ausnahme der Storace, welcher mit einiger Auszeichnung in den muſikaliſchen Handbüchern genannt wird, und eben ſo wenig findet ſich in der ganzen Oper eine Arie, welche von einer glänzenden mechaniſchen Fertigkeit und von einem beträchtlichen Umfange einer Stimme zeugte. Es war dieß, wir wiederholen es, ein glückliches Unglück. Mozart machte es umgekehrt wie jener griechiſche Maler, welcher ſeine Venus mit Verzierungen umgab, weil er ſie nicht ſchön zu machen im Stande war, indem er ſeine Arien ſchön machte, weil er ſie nicht zu verzieren nöthig hatte. Man wird ſich noch erinnern, daß Figaro unter dem Lärmen der Beifallsbezeugungen fiel, welche la cosa rara geſpendet wurden.

Mozart's Genius, ſagten wir, ſcheint in ſeinem Wachsthume den hiſtoriſchen Fortſchritt der ganzen muſikaliſchen Kunſt zuſammenzufaſſen. Man gebe ſich die Mühe, dieſe Bemerkung zu unterſuchen. Im Idomeneo zeigt ſich Mozart bereits als vollendeter Contrapunctiſt und Harmoniſt; die

Entführung ſtellt ihn als Melodiſten auf dieſelbe Höhe; endlich beweiſen die Haydn gewidmeten Quartetts, unter ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, und Figaro unter ſeinen Bühnenwerken, die vollſtändigſte Vollendung als Univerſalmuſiker; die unauflösliche Verbindung des Genius und des Geſchmackes; die innige Verſchmelzung und das vollkommene Gleichgewicht aller Elemente der Kunſt und das durch Anmuth ſtets gemäßigte und verſchönerte Wiſſen, die immer durch Nachdenken geleitete productive Kraft, und, was man hauptſächlich nicht überſehen darf, das abſichtliche oder inſtinctartige Ausſchließen beinahe aller melodiſchen Formen, welche keine Dauer verſprachen. Die Ouverture zu Figaro offenbarte auch in Mozart, was er bis dahin in keinem ſeiner früheren Meiſterwerke mit ſolcher Evidenz hatte zeigen können, den größten unter allen Orcheſter-Componiſten. Wenn er es nicht ſchon 1786 geweſen wäre, ſo wäre das Räthſel ſeiner dritten Oper nicht zu löſen. Nach dem Plane, den unſer Heros entworfen hatte, machten die Enſembleſtücke während der Handlung den beträchtlichſten und wichtigſten Theil der Arbeit aus. Die Fabel beſteht aber aus einer Menge verwickelter Zwiſchenfälle und Scenen, in denen es ſich für die Darſteller weit mehr um das Spiel als um den Geſang handelte. Die recitirenden Sätze, mit einigen melodiſchen Sätzen vermiſcht, mußten in Situationen dieſer Art vorherrſchen. Sie führten die muſikaliſche Sprache auf den vertraulichen, bürgerlichen oder häuslichen Converſationston, welcher der im Stücke vorherrſchende iſt, ſie verſchafften den Darſtellern eine Freiheit in Bewegungen und Geberden, welche ſich nicht mit dem melodiſchen Geſange in regelmäßigen Sätzen verträgt; ſie brachten die Handlung mit Hilfe des Sprechens vorwärts, was nicht allein ein Vortheil, ſondern eine Nothwendigkeit war; die Handlung im Figaro hatte keinen Augenblick zu verlieren, wenn man nicht den Effect der pikanteſten Scenen zerſtören und die Vorſtellung bis zum folgenden Tage hinausziehen wollte. Mit einem Worte, alle Convenienzen des Dramas ſtießen den Geſang der Vocalſtimmen zurück und verlangten die Declamation dafür. Wenn man aber die Melodie bei den Stimmen nicht anbringen kann, ſo geht ſie naturgemäß in's Orcheſter über, wie wir an anderer Stelle zu erklären geſucht haben, wo wir unſere Betrachtungen auf ein Beiſpiel gründeten, das dem Werke ſelbſt entnommen war, das uns hier beſchaftigt. Das Orcheſter ſchließt dann mehr als bloße Begleitung in ſich; es wird der Verwahrer der Hauptmelodie; es ſingt für die Sänger; in ihm hat der Ohrenſchmauß, oder, beſſer geſagt, das muſikaliſche Intereſſe ſeinen Sitz, das ſich ſtets irgendwo in einem Muſikſtücke finden muß. Hat der Meiſter in einem auf dieſe Weiſe angelegten Tonſtücke den Beweis von ſeiner Meiſterſchaft geliefert, ſo hat man das befriedigendſte und vollſtändigſte lyriſch-dramatiſche Schauſpiel vor Augen, das man ſich denken kann; eine Handlung, welche mit der Leichtigkeit und Natürlichkeit des geſprochenen Dramas ſich vorwärts bewegt, und eine Muſik, welche alle Bruchſtücke des Dialogs in eine harmoniſche Einheit vereinigt, die dem Zuſchauer alle offen ausgeſprochenen, ſo wie die rückhaltigen Gedanken der handelnden Perſonen ſagt, ihre Schliche und Lügen aufdeckt und ihm die Triebfedern des pſychologiſchen Mechanismus zeigt, welcher ſie bewegt und zum Sprechen veranlaßt. Denn dieſes innige Verſtändniß des Dramas, dieſes Verſtehen, das weit über jeder intellectuellen Analyſe ſteht, iſt nichts Anderes, als der lebhaft gefühlte muſikaliſche Genuß, denn man verſteht hier nur, wenn man genießt. Darin liegt eines der unerklarbarſten Geheimniſſe der Muſik. Nun iſt leicht zu begreifen, welche Rolle der Inſtrumentation in einer lyriſchen Komödie zukommen muß, in der außer Cherubino Niemand das ſagt, was er denkt, wo Alle möglichſt freies Spiel treiben und abwechſelnd betrügen oder betrogen werden. Man kann mit wenigen Worten die unglaublichen und unerſchöpflichen Hilfsmittel ſchildern, welche Mozart in dieſer Oper entwickelte, wenn man ſagt, daß die ganze Maſſe von Geiſt, deſſen Schleußen man dem Dialoge öffnen mußte, in vollen Ladungen in's Orcheſter geworfen wurde, ſo daß Beaumarchais, in Noten überſetzt, unter dem Schleier dieſer neuen Uebertragung, beinahe unangetaſtet blieb.

Wenn man heut' zu Tage irgend eine Muſik loben will, ſo vergißt man ſelten, ihr das Beiwort geiſtreich beizulegen. Es iſt dieß ein Modeausdruck, den Journaliſten, welche nicht Muſiker ſind, bei jeder Gelegenheit anbringen, weil ſie deſſen relativen Sinn nicht verſtehen, welcher aus dieſem Grunde völlig banal und unvermeidlich geworden iſt. Vor Allem müſſen wir aber dieſen Herren ſagen, daß es keine an und für ſich geiſtreiche Muſik gibt, ſo wenig als es geiſtreiche Gefühle, Empfindungen und Leidenſchaften gibt. Dem Beiworte fehlt alſo der Sinn, wenn man von einer Fuge von

Bach, einem Quartett oder einer Symphonie von Mozart, oder von irgend einer andern Production aus der reinen Muſik ſpricht. Für einen Componiſten beſteht der Geiſt einzig und allein in einer gewiſſen Anwendung ſeiner Muſik auf ein directes oder indirectes, wörtlich ausgeſprochenes oder darin begriffenes Programm. Welcher Art iſt aber dieſe Anwendung, und in welchem Falle kann man von der Muſik ſagen, daß ſie geiſtreich ſey? Reicht es hin, um ſo genannt zu werden, wenn ſie getreu den ganzen Inhalt des Programms ausfüllt, und nicht mehr und nicht weniger? Nein; denn in dieſem Falle iſt ſie nur wahr. Die Muſik, in welcher Geiſt liegt, iſt nach unſerm Dafürhalten eine ſolche, die über das Programm hinausgeht, welche einen nicht durch den Text gelieferten Sinn ausſpricht, und zwar auf eine Art, daß der Zuhörer ihn aufzufaſſen vermag. So liegt zum Beiſpiel ſehr viel Geiſt in Osmin's Liede, in welchem die Noten Mehreres andeuten, was die Worte durchaus nicht ausſprechen. Im Allgemeinen zeigt ſich der Geiſt des Muſikers in irgend einer Anſpielung auf Etwas, was man bereits geſehen oder begriffen hat. Bald iſt es ein Motiv, ein Satz, welche als Erinnerung wieder zum Vorſcheine kommen und eine ſinnige, Bedeutung an der Stelle erhalten, an welcher man ſie hörte, wie z. B. die Cavatine des Micheli: O Vorſicht leite meine Schritte! welche das Orcheſter in der Scene am Thore in Cherubini's Waſſerträger ſpielt; bald iſt es eine komiſche Verhöhnung der Wahrheit, welche aus dem formellen Gegenſatze der Muſik mit den Worten entſpringt, wie der glänzende Schlußſatz in der Arie: Ha! welche Luſt Soldat zu ſeyn! und die in einer verſtümmelten und lamentablen Melodie wieder vorgeführt wird, nachdem von gewiſſen Wechſelfällen die Rede geweſen, welchen der Soldat in ſeiner Abweſenheit ſich ausgeſetzt ſieht; oder auch anticipirt das Orcheſter den Augenblick der Gegenwart, und erweckt den Gedanken an eine drohendere Zukunft, mit der die Situation ſchwanger geht. Wer unter uns hätte bei'm Anhören des Abſchiedes, den Max von Agathe nimmt, in dem bewunderungswürdigen Terzett im zweiten Acte von Weber's Freiſchütz in den aufſteigenden Gängen des Baſſes den wiederholten Ruf der Unterwelt nicht erkannt, welche uns in der Scene der hölliſchen Geſpenſtererſcheinungen ihre ganze Pracht entfalten ſoll. Das ſind einige jener Mittel, durch welche der Geiſt, ganz unabhängig von Wahrheit und Ausdruck, ſich in der Muſik entwickeln kann. Sie ſind unzählbar, wie die dramatiſchen Texte und Programme und Alles, was an deren Stelle treten kann; allein beinahe immer hat der muſikaliſche Geiſt etwas von der Allegorie, inſofern er beſonders mit dem Verſtande vermittelſt Bildern, und mittelbarer oder unmittelbarer Anſpielungen verkehrt. Nichts deſto weniger gibt es Fälle, in denen die einfache Wiederholung des muſikaliſchen Satzes im Laufe eines Stückes, und die Wiederholung eines Textes, der Anfangs nichts beſonders Auffallendes hatte, ein vortreffliches Epigramm hervorbringt. Für dießmal entlehnen wir unſer Beiſpiel aus Figaro, um wieder auf den Gegenſtand des vorſtehenden Artikels zu kommen.

Almaviva belauſcht in einem Verſtecke die Unterredung zwiſchen Suſannen und Baſilio, welcher die Zofe beſchuldigt, daß ſie Wohlgefallen an dem Pagen finde, der ſogar ſeine Augen bis zu ihrer Gebieterin zu erheben wage. Der Graf zeigt ſich, und macht ſeinem Aerger Luft; das Terzett beginnt. Baſilio, ganz entzückt über das Unheil, das er angerichtet hat, ſpielt den Aengſtlichen; weil aber die Muſik nicht lügen kann, ſo ſingt der Verräther ſeine Entſchuldigungen in ziemlich munterer Weiſe. Suſanne, welche alle Urſache hat, zu zittern, haucht ihre Todesangſt in gebrochenen und halb erſtorbenen Tönen aus, welche gegen die Cadenz hin immer ſchwächer werden; der Eiferſüchtige fühlt ſich erweicht. Der getreue Diener ſtellt ſich, als wolle er die Aufwallung beſänftigen, die ihn ergötzt, und gießt Oel in's Feuer, indem er zu ſeinem Herrn ſagt: *Ah del paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto;* perfide Worte, die im bezeichnendſten Tone, mit dem Uniſono des Orcheſters geſungen, ihren Effect nicht verfehlen. Almaviva ſpricht die Verbannung des Pagen aus, und um die ſo ſtrenge Sentenz zu begründen, erzählt er in einer Art von Recitativ, wie er kürzlich den Pagen bei der Tochter des Gärtners unter einem Tiſche verborgen gefunden habe, und eben die Auseinanderſetzung dieſer Entdeckung führt eine andere herbei. Der Page war hier unſichtbar und gegenwartig, ebenſo bequem bei Suſannen verborgen, wie er es bei Barbarina geweſen war. *Cosa veggio!* ruft der Graf aus; *Ah crude stelle!* ſeufzt Suſanne. *O meglio ancora!* entſchlüpft Don Baſilio. Nach dieſen aufeinanderfolgenden Ausrufungen folgt ein Enſemble, in welchem die drei lyriſchen Charaktere ſich deutlich und ſcharf abzeichnen. Die Synkope des Satzes: *onestissima signora* klingt in Almaviva's Munde wie verzerrte Wuth; Suſanna iſt einer zweiten Ohnmacht nahe; Baſilio aber, dieſer Teufel im ſchwarzen Leibrocke, dieſer wahre Mephiſto aus dem Vorzimmer, hat ſich noch nie ſo behaglich gefühlt. Mit ſeiner hellklingenden Stimme ſtimmt er in der Höhe ein ſo pinſelhaft fauſtiſches Thema an, während es zugleich eine ſo herzliche Zufriedenheit ausdrückt, daß der Schurke vor lauter Bosheit faſt ein guter Menſch zu ſeyn ſcheint. *Cosi fan tutte le belle:* non c'è alcuna novità. Dieß ſpricht Baſilio bei Seite, worauf er ſich an den Grafen wendet und ihm Wort für Wort und Note für Note, aber um eine Quinte höher, wie wenn er fürchtete, nicht recht verſtanden zu werden, wiederholt: *Ah dell paggio quel che ho detto, era solo un mio sospetto.* In der Lage, ſeinen Satz, wann und ſo oft es ihm gefällt, zu wiederholen, konnte der Muſiker nichts Geiſtreicheres ſich erdenken, als die Wiederanwendung dieſes, und zwar in dem Augenblicke, in welchem das corpus delicti in einem Armſtuhl gefunden, den sospetto in einen Ueberführten in den Augen des Eiferſüchtigen verwandelt hat. Iſt das nicht allerliebſt!

Das Terzett, welches wir ſo eben analyſirt haben, iſt vielleicht die beſte lyriſche Situation in dem Stücke. Es iſt in jeder Hinſicht bewunderungswürdig. Seine Themas, die ſich auf das Enſemble der Stimmen und Orcheſterfiguren gründen, ſtets durch die Modulation variirt und auf köſtliche Weiſe zu rechter Zeit dem Ohre wieder vorgeführt werden; ſein Dialog, welcher mit ſo unnachahmlicher Natürlichkeit und ſo tiefer Kenntniß des komiſchen Effects eingetheilt iſt; die Contraſte der Charaktere, welche ſich darin ausſprechen; die Einzelheiten ſeiner Inſtrumentation, welche die getrennten Stimmen vereinigen und unaufhörlich die Einheit aufrecht erhalten; Alles macht dieſes Muſikſtück, das an und für ſich vortrefflich iſt, ebenſo wahr als geiſtreich vermöge der Anwendung. Das iſt die wirkliche Vollkommenheit der Gattung, oder ich müßte mich ganz tauſchen. Dieſes Terzett gibt uns eine allgemeine Idee von allen Enſembles in der Oper, und enthebt uns der Mühe, ſie im Einzelnen zu prüfen. Es iſt nicht eines vorhanden, in welchem nicht ein Verdienſt und ähnliche Schönheiten ſich mehr oder weniger vorfänden. Ueberall dieſelbe Anmuth, dieſelbe Natürlichkeit, daſſelbe Wiſſen, derſelbe Geiſt, dieſelbe tiefe Berechnung im Gewande derſelben Leichtigkeit. Dieſer Artikel würde dadurch allein zum Buche anſchwellen, wenn man ſorgfältig nachſuchen wollte, was von all' dieſen Eigenſchaften in einer Partitür von mehr als 500 Seiten zu finden iſt, und überdieß wäre ein ſolches Buch gar nicht zu machen. Ohne eine wunderbare Fruchtbarkeit, die der gleich käme, von welcher unſer Heros die Probe ablegte, indem er die vier Acte des Figaro ausfüllte, ohne faſt je zu ermüden und in Wiederholungen zu verfallen, könnte man hier die Formen der Analyſe nicht ſo vermannichfaltigen, wie Mozart in den Enſembleſtücken die Formen einer Muſik vermannichfaltigt hat, deren dramatiſcher Charakter, mit Ausnahme einiger Nuancen, ſtets derſelbe bleibt. Denn man wird bemerken, daß in dieſer Handlung, trotz der vielen Intriguen und Zwiſchenfälle, doch für den Muſiker eine große Einförmigkeit liegt. Iſt denn nicht in der That Almaviva ſtets in Wuth und eiferſüchtig, und macht nach allen Seiten derbe Ausfälle, die aber Niemanden treffen; Figaro immer mit einer dienſtfertigen Lüge oder irgend einer Liſt für ſeine Schützlinge zur Hand; Suſanne immer auf der Hut, Ungeſchicklichkeiten ihrer Gebieterin gut zu machen und den Verfolgungen eines Mannes zu entgehen, der ihr nicht gefällt; die Gräfin fortwährend in Unruhe, mißvergnügt und gelangweilt über das was vorgeht, gekränkt, ohne deßhalb in Zorn zu gerathen und ganz irre, wer ſie liebt oder nicht. Bei der heiligen Cäcilia! Jeder Andere als Mozart hätte über dem Verſuche, den Figaro zu componiren, den Kopf verloren. Doch nein, ein Maeſtro nach altem Schlage hätte ſich mit dem Recitativ und den Gemeinplätzen der italieniſchen Muſik aus der Sache gezogen; ein Compoſiteur heutigen Tages hätte das Sujet zu allen Teufeln gewünſcht; er hätte ſich auf die Phantaſiemuſik geworfen, hätte Walzer, Cabaletten, Crescendos, Solfeggir-Uebungen angebracht, ein Syſtem der Tonſetzkunſt, das ſich beinahe eben ſo wenig um die Worte kümmert, als das fugirte Madrigal im ſechszehnten Jahrhundert. Mozart verſtand es, den traurigen Rahmen, welchen man ihm übergeben hatte, von Anfang bis zu Ende muſikaliſch und dramatiſch auszufüllen; und mit welch' unzerſtörbarem Talent, mit welcher Ausdauer der Willenskraft, mit welcher Selbſtverläugnung hat er dieß gethan! Wie viele Sorgfalt mußte er anwenden, um den Aufſchwung ſeiner Begeiſterung zu dämpfen und um ſeine Muſik bis auf den von dem Libretto angezeigten Temperaturgrad zu mäßigen; wie viele Anſtrengung und Ueberlegung koſtete es ihn, um ſeinen Zuhörern weniger zu gefallen.

Die Arien und Duette der Oper, welche im Allgemeinen ebenſo ſchön und ebenſo gut bearbeitet ſind, als die Enſembleſtücke, beſchränken ſich wie dieſe letzteren auf die Grenzen des gemiſchten und gemäßigten Ausdrucks, welche das Sujet ſelten zu überſchreiten erlaubte. Einige derſelben machen aber in dieſer Hinſicht glückliche Ausnahmen, die ſich in den Enſembleſtücken weder finden noch finden konnten. Der Grund iſt folgender: die Verfaſſer der Oper hatten keine Macht über die Handlung in der Komödie, die ſie laſſen mußten, wie ſie war; dagegen konnten und mußten ſie die Charaktere in muſikaliſchen Sinn modificiren; ſie mußten Beaumarchais' Perſonen eine Seele einhauchen, ſie aus dem Zuſtande des perſonificirten Sarcasm, den ſie repräſentirten, in den Zuſtand menſchlicher Individualität bringen, indem ſie an die Stelle der Satyre nach altem Regime, die natürliche Sprache der Leidenſchaften und Intereſſen eines Jeden ſetzten. Wo ſollte aber dieſe unumgänglich nothwendige Umwandlung vorzugsweiſe bewerkſtelligt werden und ihre Früchte tragen? War es in den Numern, durch welche die Ereigniſſe des Stückes ſich entwickeln? Hier haben wir aber geſehen, daß die ſtets zur Täuſchung und Lüge verurtheilten Perſonen nur vermittelſt des Orcheſters mit der Seele der Zuhörer in vertrauten Rapport traten. Anders verhält es ſich mit den Arien. Hier hatten Da Ponte und Mozart freien Spielraum, außerhalb der Handlung Texte zu ſchaffen, in welchen die Perſonen unverſchleiert in der ganzen Wahrheit ihres Ichs ſich zeigten. Doch hatte dieſer Spielraum auch ſeine Grenzen. Man konnte zwar hier die Charaktere bis auf einen gewiſſen Grad modificiren, aber nicht immer bis auf den Grad von Wärme führen, daß ſie wahrhaft lyriſch geworden wären, weil die Grundzüge dieſer Charaktere mit dem Gange des Stückes verwachſen waren, welchen man nicht abändern durfte.

Es iſt bemerkenswerth, daß die beiden ſchönſten Arien Figaro's, oder die, welche wenigſtens der Mehrzahl der Dilettanten am beſten gefallen, gerade Hors-d'oeuvres ſind, nämlich Stücke, welche nicht eigentlich im Drama liegen: ***Non piu andrai*** und ***Voi che sapete.*** Die erſte zeigt das Bild des militairiſchen Lebens, von einem Menſchen entworfen, der nie Waffen getragen hat; weßhalb es ein Gemeinplatz, ein Hors-d'oeuvre ſeyn muß. Die zweite iſt nichts als ein Lied, auf der Scene mit Begleitung der Guitarre geſungen, eine Muſik, welche für das gegeben wird, was ſie iſt, ein Hors-d'oeuvre wie das andere. Das erſcheint ſonderbar, während es ganz natürlich und folgerichtig iſt. Man betrachte aber die Texte dieſes Liedes und dieſer kriegeriſchen Arie, die der Situation und den perſönlichen Gefühlen deſſen, der ſie ſingt, völlig fremd ſind, und man wird finden, daß in denſelben mehr und beſſerer lyriſcher Stoff zu finden iſt, als in irgend einer der im Drama begründeten Arien; ſo glücklich war die Wahl dieſes Dramas.

Sie war es in dem Grade, daß die Hauptperſon des Stückes in der Partitur beinahe auf Nichts ſich beſchränkt ſah. Figaro iſt Philoſoph und Schöngeiſt, wie man ſie vor der Revolution fand; zwei fatale Umſtände, welchen alles Talent des Muſikers nicht abhelfen konnte. Was ſollte man aus einem Individuum machen, das in ſeinen ſchlimmſten Augenblicken als überlegener Menſch dem Geſchicke entgegentritt, das ſich ſelbſt perſiflirt, wenn es ſich nicht über Andere luſtig machen kann. Mozart läßt Figaro tanzen; er gibt ihm faſt Roſſini'ſche Melodieen im $^{3}/_{4}$ Tacte, aber ohne Charakter und ohne Reiz. Unſer Mann tanzt immer, ſelbſt während man ihm den Tact auf die Schultern klopft. Das iſt etwas in der Welt, aber ſehr wenig in der Oper. Die kriegeriſche Arie entſprach glücklicherweiſe der entlehnten Nationalität und der eiteln Philoſophie des franzöſiſirten Spaniers und brachte ein Meiſterwerk an die Stelle der obligaten Flachheiten, welche, in Ermanglung von etwas Beſſerm, die antimuſikaliſche Natur der Perſon verſinnlichen. Man begreift die allgemeine Gunſt, welcher ſich dieſe Arie ſo lange zu erfreuen hatte. Sie vereinigt Alles in ſich, was Kenner entzückt und Alles, was nöthig wäre, um den muſikaliſchen Sinn ſelbſt der Abgeſtumpfteſten zu erwecken, einen angenehmen und leichten Geſang, eine nachahmende Declamation, die den Text völlig natürlich wiedergibt, eine Inſtrumentation voll Wohlklang, Leben und Bildern, mit einem Rhythmus, um hunderttauſend Mann in gleichem Tritte zu erhalten und einem Ausdruck, um den letzten der Troßknechte zu elektriſiren. Mozart beſaß den Geiſt und das Talent, das Bild des militairiſchen Lebens unter einem doppelten Geſichtspuncte darzuſtellen. Zuerſt faßte er es von der komiſchen und ſatyriſchen Seite auf, wie der Standpunct der Komödie es erheiſchte. Man hört die Stimme des inſtruirenden Officiers: *Collo dritto! Muso franco!* Man ſieht den Recruten vor ſich, unbeweglich, kerzengerade, mit geſpitztem Ohre. Die Accorde des Orcheſters, welche mit ganz militairiſchem Aplomb die

Pauſen ausfüllen, die zwiſchen den Commandoworten gelaſſen ſind und welche jedesmal eine neue Tonart herbeiführen oder vorbereiten, zeigen einem die verſchiedenen Evolutionen des Automaten. Er marſchirt rechts und links; er rückt vor, er zieht ſich zurück, er ſtößt ſeine Waffe auf den Boden, daß dieſer erzittert; hierauf nimmt er wieder die Stellung einer ägyptiſchen Statue an. An der Stelle *ed in rece del Fandango*, wird die Declamation weniger gebieteriſch; eine Erinnerung an den väterlichen Herd ſtimmt den Rekruten weicher, aber dieſe Thräne iſt bald abgewiſcht; die Modulation wendet ſich plötzlich in der Tonica: *una marcia per il fango* und der Marſch fängt zugleich an. Während der Geſang in ſyllabiſchen Achteln fortfährt, die kleinen Einzelnheiten des Dienſtes aufzuzählen, führt die vollſtändige Phalanx der Blasinſtrumente die edelen Bilder des Ruhmes und Kampfes vorüber. Die kriegeriſchen Triolen der Trompete rufen den Recruten unwiderſtehlich *alla rittoria, alla gloria militar*. Lebt wohl ihr Blumen und Bänder, lebt wohl ihr lieblichen Tänze, ihr Freuden der Liebe lebt wohl! Der Recrut hat den Ruf zum Ruhme gehört, der Recrut hat Alles vergeſſen. Das iſt entſchieden der Eindruck, welchen Du bei uns erwecken wollteſt, **maestro caro**! Aus der Proſa haſt Du Poeſie gemacht; die Ironie wurde durch Dich zur Begeiſterung! Ach wie viele Andere machen es gerade umgekehrt! In unſerer Bewunderung für Mozart dürfen wir aber den Dichter nicht vergeſſen, welcher ſo bewunderungswürdig den Text dieſer bewundernswerthen Arie reimte. Zum Beiſpiel:

Per montagni, per valloni,
Colla neve ed i sollioni,
Al concerto di tromboni,
Di bombardi, di canoni
Che le palle in tutti i tuoni
All' orecchio fan fischiar.

Verſe dieſer Art ſind an und für ſich Muſik. Die Arbeit des Componiſten iſt halb gethan.

Almaviva iſt nicht Franzoſe geblieben wie Figaro, nachdem er durch die Hand Mozart's gegangen war. Man erkennt ihn als einen echten und gerechten Spanier in der grandioſen Arie: *Vedrò mentr'io sospiro,* in welche ſich mit ſo vieler Majeſtät die Schwächen eines verliebten, Rache erfüllten und eiferſüchtigen Herzens hüllen. Das Stück gehört nicht zu denen, welche hinreißen, es greift in Nichts in den tragiſchen Styl ein, aber trotzdem rührt es tief. Es ſpricht abwechſelnd eine Entrüſtung aus, welche hervorbricht und eine im Innern verſchloſſene Wuth, welche dumpf murrt; es iſt ein Schmerz im Kampfe mit dem Stolze; eine weiche Stimmung, welcher man nicht erlaubt, ſich durch Thränen Luft zu machen; es iſt die Liebe (nicht die platoniſche) mit ihren herbſten Brandwunden und ihren ätzendſten Giften. Aber es bleibt Almaviva noch die Hoffnung; ſeine Stimme donnert den Schlußſatz heraus; ſie beſchwört mit der ganzen Energie einer ſüdlichen Leidenſchaft den Augenblick herauf, in welchem er das zweifache Bedürfniß der Liebe und Rache befriedigen kann. Wir ſagten es bereits, man kann nicht mehr Spanier ſeyn als Almaviva, aber auch nicht wahrer, tiefer und dramatiſcher als Mozart.

Es iſt bemerkt worden, daß die Gräfin und Suſanne gleiche Anſprüche auf den Rang der Primadonna, oder um mich richtig auszudrücken, gleich unvollſtändige Rechte zu haben ſcheinen. Mozart ſchloß ſehr richtig, daß bei zwei Frauenrollen, die ſich an Intereſſe und dramatiſcher Wichtigkeit ſo gleich ſtehen, keine die andere fortwährend in der Geſangspartie überwiegen dürfe; daß man die Primadonna theilen müſſe zwiſchen der Gebieterin und der Zofe; daß die geliebte, vorgezogene Suſanne überall da vorherrſchen müſſe, wo die beiden Damen zuſammen zu thun hatten, das heißt in den Scenen der Handlung und in den Enſemblenummern, wogegen die liebende Roſine in den Gefühlsnummern ſich zu entſchädigen habe. Ihr gehörten die großen Arien, die edelen Cantilenen. Das hieß mit viel Geiſt gegen die zahlloſen Hinderniſſe eines Sujets kämpfen, deſſen Geiſt ſein Hauptfehler war.

Die Gräfin hat im zweiten Acte eine Cavatine, im dritten eine ausdrucksvolle Arie, und eine Prunkarie im vierten, welche auf Verlangen der Signora Storace eingelegt wurde. Dieſe letztere iſt zu viel. Die Cavatine ***Porgi amor***; Es Dur Larghetto, haucht einen köſtlichen Duft von Zärtlichkeit und Melancholie aus. Man bedauert, daß dieſe entzückende Nummer nicht mehr als etwa vierzig Tacte zählt, das Ritornell mit inbegriffen.

Dove sono i bei momenti iſt eine Arie im großen Styl und vom edelſten Ausdrucke. Die Poeſie der ſüßen Rückerinnerung an die Flitterwochen, nachdem ſie ſo lange den bittern Kelch des Eheſtandes gekoſtet, belebt für einen Augenblick Roſinen's welkes Herz. Sie ſingt dieſe Erinnerungen in einer Tonart, ebenſo ſchimmernd als die Sonne an jenem Tage, an welchem ihr Lindoro, ſo rein und lieblich als der Gedanke an die Liebe in einem jungfräulichen Herzen, ſein Wort verpfändet hatte. Ach! wenn dieſer Mai des Lebens wiederkehren könnte, welcher leider nie zum zweiten Male erſcheint; *Ah se almen la mia Costanza etc.* Roſine gibt ſich den ſchmeichleriſchen Täuſchungen ihres Geſchlechtes hin; das Andante verändert ſich in ein Allegro, und die wiedererwachende Hoffnung gibt ihr eines jener anbetungswürdigen Themas ein, denen Niemand widerſtehen kann, außer die Ehemänner. Die anmuthigſten Gänge, in Terzen und Sexten von dem Hoboe und dem Fagotte geblaſen, antworten auf die Wünſche der Gattin oder richten ermunternde Zurufe an ſie; und wenn irgend ein ängſtlicher Zweifel durch die Modulation zu laufen ſcheint, welcher in dem hohen A der Vocalſtimme ſich kundgibt, und in chromatiſcher Stufenreihe auf das H herabſteigt, ſo verwiſcht ſich der traurige Gedanke ſogleich wieder in der Freude des Sieges, den der Schlußſatz ankündigt. Dieſer Sieg, arme Roſine, wird aber nie ein anderer als der der Kunſt ſeyn, welche dich ſo edel und ſchön und ſo würdig eines beſſern Looſes ſchuf.

Von den beiden Arien Suſannen's, von welcher die eine declamatoriſch gehalten und mit der Handlung verbunden, die andere melodiſch und ein Ruhepunct iſt, ziehen wir die erſte bei weitem vor: *Venite inginocchiateri.* Die Zofe iſt mit der Toilette des Pagen beſchäftigt, den man ankleidet, während die Gebieterin zu ihrer Unterhaltung zuſieht und die ebenſo intereſſante als maleriſche Gruppe betrachtet. Wenn man Nadeln zu ſtecken und einen Kopfputz aufzupaſſen hat, ſo fällt das Singen bei einer ſo ernſten Beſchäftigung etwas ſchwer, deßhalb ſingt auch das Orcheſter für Suſanne. Es war hier nicht der Ort für eine Vocalmelodie. Wie viele reizende Einzelnheiten, anmuthige Motive, geiſtreiche Worte und neckende Gefallſucht finden ſich in dieſem Dialoge der Violinen mit den Flöten und Conſorten.

Der Page iſt der einzige Charakter Beaumarchais', den aus Verſehen ein Hauch von Poeſie geſtreift zu haben ſcheint. Man brauchte nur den über der Rolle liegenden ſarkaſtiſchen Firniß wegzunehmen, der das ganze Stück deckt, und die Tonleiter der Ironie in die des Gefühles zu verwandeln (eine Umwandlung, die bei Cherubin leicht anging) und es verblieb ein rein muſikaliſcher und im höchſten Grade lyriſcher Typus. Es iſt dieſer nichts mehr und nichts weniger als Don Juan in der aufbrechenden Knoſpe, ja Don Juan ſelbſt, den wir in dem ***Dissoluto punito*** kommen ſehen werden, zum unvermeidlichen Schluſſe ſeiner Debuts in den ***Nozze di Figaro***, mit einer Liſte von 2065 Eroberungen in der Hand, das Cartel des Todes in Perſon annehmend, nachdem er ihn zum Nachteſſen geladen, wie wenn der Tod ein ſchönes Weib wäre. Die Identität dieſer beiden Perſonen ſcheint uns ſo klar zu ſeyn wie der Tag. Mit vierzehn Jahren, und mehr hat Cherubin ſicher nicht, fängt er an, dieſe Macht der Bezauberung auszuüben, welcher in der Folge Niemand widerſtehen ſoll. Bereits gefällt er allen Frauen und alle Frauen gefallen auch ihm, bis einſchließlich der alten Marzelline. Sagt nicht

Suſanne in der eben erwähnten Arie von ihm: *Se l'amano le femine, han certo il lor per chè.* Und ſpricht ſich nicht die andere Seite Don Juan's eben ſo deutlich in Cherubin aus? Mag ſein Herr, der allergnädigſte und ſehr mächtige Graf Almaviva ihn fortjagen, tödten oder ſchlagen wollen, der Page ſpottet des Eiferſüchtigen, ſticht ihn überall aus, trotzt ihm kühn, und ſetzt überall den echten Giovanni dem ſchlechten Abklatſch von ſich ſelbſt entgegen. Der Graf mag ſich vorſehen, dem Pagen in den Weg zu kommen, wenn er wirklich einmal den großen Schnurrbart trägt, den ihm Figaro prophezeite. Er wird ihm den Hals brechen und ihm einen Erben geben, um das Unheil, ſo weit es möglich war, wieder gut zu machen. Selbſt Beaumarchais hat theilweiſe vorausgeſehen, was geſchehen dürfte. Es iſt alſo im Keime ganz da, jenes wunderbare Weſen, welches ſich in einer nächſten Oper, unter dem neuen Namen von *Don Giovanni* entfalten wird.

Ich will es der Beurtheilung des Leſers überlaſſen, ob Mozart darin glücklich war, dieſen Haufen des reinſten Goldes unter dieſer Vermiſchung und all' dem Flittergolde von Beaumarchais zu finden*), daß er Cherubin con amore behandelte, daß er eine gewiſſe Vorliebe des Vaters und Muſikers für das liebenswürdige Kind hatte, dem jetzt ſchon alle weiblichen Herzen des Stückes gehörten. Man höre nur *Non so più cosa son, cosa faccio.* Man höre dieſe

---

*) Vermiſchung und Flittergeld in ſeiner Beziehung zu der Muſik, wohl verſtanden.

Sätze des klopfenden Herzens, welche der Geſang des Baſſes gleichſam wie in einer wollüſtigen Umarmung umflicht, dieſen fieberiſchen Rhythmus, dieſe unſichere und ſtets bewegte Inſtrumentation, das ganze erotiſche Delirium, welches noch zögernd in der Frau ſelbſt die Frau zu ſuchen, ſie von den Bäumen, den Bergen, den Quellen, von der ganzen Natur verlangt. Die ganze Natur trägt in den Augen des Pagen den Unterrock. Einige Tacte Adagio, eine Art von Unmacht, unterbrechen einen Augenblick lang gegen das Ende das **Allegro agitato.** Dieß bedarf keines Commentars. Der Page befindet ſich mit Suſannen allein.

In ***voi che sapete*** drückt ſich derſelbe Gedanke, denn Cherubin hat nur einen, auf eine ganz andere Art aus. Hier befindet er ſich der Gräfin gegenüber, der Frau, welche er allerdings am meiſten liebt, die aber auch die einzige iſt, welche ihm imponirt. Vergeſſen wir jedoch ſeine vierzehn Jahre nicht, und daß er im Sopranſchlüſſel ſingt. Bei Roſinen ſchüchtern, weil ſeine Liſte noch weiß iſt von A bis Z, ſpricht er ſeine Wünſche in einer Romanze aus, und das **Andante con moto** war das einzige Tempo, welches zu dieſer verſchleierten, übrigens ſonſt ziemlich klaren Bitte paßte. O Du freundlicher Leſer, der Du weißt, was die Liebe im vierzehnten Jahre heißen will, wenn das Daſeyn noch ein reizendes Räthſel zu ſeyn ſcheint, deſſen Löſung der ſchmelzende Blick einer Frau bald zu löſen verſpricht, wenn die Erwartung eines noch unbekannten himmliſchen Glückes Herz und Phantaſie in unbeſchreiblicher Wonne bewegt, wenn Du alles dieß kennſt, ſo wirſt Du die Romanze des Pagen begriffen haben, die durchaus keine Romanze iſt. Sie führt Dich von Neuem an die Thore des Paradieſes, das leider in dem Augenblicke verloren geht, in welchem man es betritt. Das iſt der Irrthum, welchen die Unbeſtändigkeit begeht. Man wechſelt oft, man wechſelt immer wieder, weil man immer wieder glaubt, an das unrechte Thor gekommen zu ſeyn. Das Lied, oder vielmehr die Cavatine, welche uns zu dieſer moraliſchen Betrachtung Veranlaſſung gegeben hat, iſt eines von den Dingen, welche gefühlt und nicht analyſirt werden müſſen. Amor ſelbſt hat dieſe Melodie dem Componiſten eingegeben; er ſelbſt hat in jene Röhren geblaſen, aus welchen die erſten Seufzer des Jünglings entweichen, er iſt es, welcher in der Mitte der Arie die Modulation ſo geordnet hat, daß jeder Tact auf eine neue Tonart fällt, und daß jede neue Tonart eine Steigerung der innern Bewegung und des Entzückens hervorbringt, Amor endlich iſt es, welcher Alles angeordnet hat, von dem Pizzicato des Quartetts und den Figuren der Blasinſtrumente an, bis zu dem üppigen Schmachten und der unwiderſtehlichen Verführung des Vocalgeſanges! Ein göttliches Stück, aber auch welche Lage! Man ſehe die kleine Schlange, welche vorerſt weder Gift, noch Bösartigkeit hat, ſich wollüſtig in den Strahlen der Schönheit ringeln! Sie zeigt ihre gefleckte Haut und ihren goldenen Rücken den Töchtern Eva's, die ſie verwundert betrachten. Sie ihrerſeits wirft ihr lüſtern glühendes Auge auf ihre künftige Beute. Die aufrichtige Schlange fragt ſich, wie ſie es anſtellen müſſe, um dieſelbe eines Tages faſſen zu können. Dieſe köſtliche Rolle hätte beinahe das Libretto gerechtfertigt, wenn es möglich geweſen wäre, ihr mehr Raum in der Partitur zu gewähren. Unglücklicherweiſe hat aber Cherubin nur dieſe zwei Arien und ein kleines, durch die Situation bedingtes Duett, in welchem ſich der Charakter verwiſchen muß.

Um der Hochzeit des Figaro den höchſten muſikaliſchen Werth zu verleiben, den man einem Werke dieſer Art geben konnte, zeigte ſich Mozart, ſelbſt bis auf die unbedeutendſte Geſangspartie herab, freigebig, und zwar mehr als in irgend einer andern ſeiner Opern, *Don Giovanni* ſtets und wie ganz natürlich ausgenommen. Die Arien des Bartolo und Baſilio, die man gewöhnlich bei der Aufführung wegläßt, ſind nichts deſto weniger zwei Stücke von geiſtreicher und tiefer Komik, welche den Geiſt ergötzt, ohne daß ſie aber das Zwerchfell erſchüttern. Sie konnten dieß auch nicht. Die eine, die Bartolo's, welche nur Gedanken an Rache und ein Sinnen auf neue Schliche enthält, iſt ein Meiſterwerk. *La vendetta, oh la vendetta!* ruft der Ex-Vormund Roſinen's aus, und ſeine Exclamation, welche das ganze Orcheſter, mit Pauken und Trompeten verſtärkt, unterſtützt, erſcheint wie ein Signal zu einem Kampfe auf Leben und Tod. Aber nach dieſem heroiſchen Debut kommt ſchleppend, ich weiß nicht, welche Orcheſterfigur, die falſch in den Rhythmus eingreift, und welche der Baß, motu contrario, auf die Entfernung eines Punctes vor einer Viertelnote nachahmt oder nachäfft. Was ſoll dieſer hinkende Gang bedeuten? Er ſpielt auf den Kampfplatz und die Wahl der Waffen an. Einige Tacte weiter unten erklärt uns Bartolo ſelbſt ſeinen Angriffsplan in geſchwätzigen Triolen, und man glaubt eine Conſultation mit einem Advocaten zu hören:

Se tutto il codice dovesse volgere,
Se tutto l' indice dovesse leggere,
Con un equivoco, con un Sinonimo
Qualche garbuglio si troverà.

An einer andern Stelle macht dieſe Geſchwätzigkeit einer überlegenden Sprache Platz, Sätzen, deren logiſcher und muſikaliſcher Sinn unausgeführt bleibt. *Con astuzia ... con arguzia, con giudizio, col criterio ... si potrebbe;* und das Orcheſter führt uns durch dieſe finſteren Entwürfe von Schlichen, welche ein fixer Gedanke, die Rache, beherrſcht, während der Ton von der Violine und dem Horne ausgehalten wird. Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit dieſen Mitteln, *il birbo Figaro vinto sarà* (der Schelm von Figaro beſiegt werden wird).

Die Arie des Baſilio, *In quell' anni*, iſt ein Muſter von Feigheit und Niederträchtigkeit. Der geheime Rath des Grafen Almaviva erklärt darin Bartolo ſein Syſtem practiſcher Philoſophie, in BDur und in Form einer Lehrfabel. Nach ſeiner Anſicht beſteht das wahre Lebensregime darin, ſich vom Kopfe bis zu den Füßen wohl in eine Eſelshaut zu wickeln. Von dieſer Aegide beſchirmt, trotzt er dem Sturme; der Blitz vermeidet das Lächerliche, auf einen Eſel zu fallen. Ein wildes Thier, deſſen Tatzen Baſilio bereits verſpürt, irgend ein kurzſichtiger Bär wahrſcheinlich, entfernt ſich wieder, getäuſcht von ſeiner Maske und weil er eine ſo ſchlechte Beute verachtete. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß wir ſowohl die Donnerſchläge des Gewitters, als das Brüllen des Thieres vernehmen. Lafontaine hätte uns alles dieß nicht angenehmer und maleriſcher erzählt. Endlich kommt, die Moral der Fabel. Die Moral iſt die: *Col cujo d'asino fuggir si può.* Man würde nie errathen, welchen Charakter Mozart dieſem Wahlſpruche der Feiglinge und Niederträchtigen gegeben hat. Er hat eine ganz militairiſche und triumphirende Melodie dazu gemacht, welche die Violinen, Flöten und Hörner in verſchiedenen Octaven verſtärken, daß nichts daran fehle. Iſt dieß nicht ein herrlicher muſikaliſcher Scherz, ein wahrhafter Sarkasm in Tönen, ein Witz ohne Worte und noch mehr als alles dieß, eine gründliche Charakterzeichnung. Baſilio iſt ein Feigling aus Syſtem, nicht vermöge ſeines Temperaments, was eine Art von philoſophiſchem Muthe iſt. Er trägt ſein Gewand der Schmach, die Eſelshaut, mit ebenſo vielem Stolze, als ein commandirender General ſeine Epauletts, oder mit dem, womit die Philoſophen aus einer andern Schule ſich mit dem Mantel des Zeno bedecken. Die Arien mit mehreren Tempo's ſind in den Opern Mozart's ſehr ſelten. Dieſe aber wurde in drei Theile getheilt: **Andante, Tempo di Menuetto** und **Allegro assai**, weil ſie zugleich erzählend, beſchreibend und didaktiſch iſt.

Kommen wir nun an Barbarina und an ihr unbedeutendes Liedchen aus **F** minor, das übrigens ſehr niedlich iſt, und ganz zu dem Uebergangsalter des kleinen Mädchens paßt, welches bereits das Weh junger Perſonen fühlt, und nach dem in ſolchem Falle üblichen Heilmittel trachtet. Barbarina iſt das weibliche Seitenſtück zu Cherubin, mit dem Unterſchiede jedoch, daß ſie nur ein Pröbchen ihrer Gattung iſt, während der Page der Typus der ſeinigen iſt.

Zählen wir zuſammen, ſo finden ſich ſieben Duette in den *Nozze*, und, ſey es aus Abſicht oder Zufall geſchehen, ſo trifft es ſich ſonderbarer Weiſe, daß Suſanne bei allen ſieben mitwirkt. *Crudel!* **perche finora** iſt das, welches man allgemein am meiſten liebt. Es iſt das einzige, in welchem ſich Leidenſchaft ausſpricht, aber dieſe nur auf einer Seite. Sie zeigt ſich ſchon in den erſten Sätzen Almaviva's, welche die Nummer in A Moll eröffnen. Die Antwort Suſannen's: *Signor, la donna ognora tempo ha di dir si*, ſcheint offenbar auf den wechſelbeziehlichen Dur-Ton ſich zu begründen; man bemerke aber, welche unſichere, doppelſinnige, künſtliche Harmonie die beiden erſten Tacte dieſes an und für ſich ſehr natürlichen Geſanges begleitet. Almaviva iſt bewegt; bei Suſannen iſt dieß durchaus nicht der Fall; der Eine iſt getäuſcht, die Andere täuſcht, und dieſer Gegenſatz macht ſich von Anfang bis zu Ende des Duetts fühlbar. *Verrai? non mancherai?* ein aus gepreßter Bruſt kommender Satz, deſſen Betonung auf ein vorübergehendes B fällt, welches Venus ſelbſt, oder einer ihrer Söhne, gleichviel welcher, vor das A geſetzt zu haben ſcheint, wo es ſich auflöſ't. Endlich ſchwindet der Zweifel; ſie wird kommen; ſie verſpricht es; ſie wiederholt es; das Majore der Tenica folgt auf das Minore und die Vorzeichnung der drei Kreuze gießt einen Flammenſtrom in die Melodie des Grafen: *Mi sento di contento pieno di gioja il cor.* Und Suſanne? Suſanne iſt kälter, ſpöttiſcher als je. *Scusate mi se mento*, ſagt ſie bei Seite für ſich. Die Muſik ſagt es uns von Anfang an, ſie, die ſich nie zur Mitſchuldigen der Lügen im Texte machen darf.

Dieſes Duett, ein Meiſterwerk von Gefühl und Anmuth, iſt vielleicht nicht ohne einige Beziehung zu dem Andante des *Là ci darem;* doch hat es nicht dieſen Reiz. **Giovanni** und **Zerlina** bewegt das gleiche Gefühl; ſie ſind Beide aufrichtig. **Giovanni** in ſeinen Begierden, **Zerlina** in der unwiderſtehlichen Neigung, die ſie zu ihrem Verführer hinzieht. Man könnte auch hier die Hauptmelodie nicht theilen, welche in den *Nozze* allein Almaviva zukommt; und es iſt dieſe dramatiſche Nothwendigkeit ſchon an und für ſich ein ungünſtiger Umſtand für ein Duett zwiſchen Sopran und Baß, die tiefe Stimme die hohe beherrſchen laſſen zu müſſen. In *Là ci darem* dagegen iſt nicht allein die Melodie getheilt, ſondern die ſchönſten und eindringlichſten Sätze kommen mit Recht Zerlinen zu. Wir meinen damit die Sätze, welche den Widerſtand und den Kampf mit dem hinneigenden Herzen ausdrücken ſollen. Dieſer Art iſt der Unterſchied zwiſchen den beiden Duetten und auf dieſe Weiſe beurtheilte Mozart ſeine Muſik.

Wir citiren das Duett zwiſchen Suſannen und Marzelline nur, um das Fehlen jenes Gegenſatzes der Charaktere bemerklich zu machen, welche ſich in dieſem, wie in dem andern hätten finden ſollen. Die junge, hübſche Soubrette, welche mehr perſiflirt, als ſich erzürnt, und die alte Duegna, die vor Gift und Galle ganz außer ſich iſt, hätten ſich nicht in dieſelbe Melodie theilen ſollen. Es iſt zu bedauern, daß zu Mozart's Zeiten die Stimme des Contr'alts unter den italieniſchen Sängerinnen nicht ausgebildeter war*). Fünf Damen, den Pagen eingeſchloſſen, ſind in der Oper beſchäftigt und alle ſingen im Sopran. Der Componiſt verlor dadurch ein koſtbares Mittel, mehr Mannichfaltigkeit und einen größern Contraſt zu entwickeln.

Seit Idomeneo hatte Mozart keinen Seinesgleichen mehr in der auf den dramatiſchen Geſang angewandten Inſtrumentirkunſt. Seit Figaro ſehen wir ihn auch den erſten Rang unter den Componiſten der reinen Inſtrumentalmuſik einnehmen. Welcher Meiſter aus dem letzten Jahrhunderte, Haydn ſelbſt nicht ausgenommen, hätte die Ouverture zu unſerer Oper geſchrieben; ja, welcher hätte nur den Fandango am Schluſſe des dritten Actes componirt? Wir wiſſen nicht, ob die köſtliche Melodie dieſes Tanzes von Mozart iſt, oder ob er ſie ſpaniſchen Nationalliedern entlehnte. Die Art aber, wie er ſie arrangirt hat, iſt ganz Mozartiſch. Der Geſang, welcher der Violine anvertraut iſt, und da und dort durch das Fagott und die Flöte verſtärkt wird, hat eine Art von Gegen-Subject zur Begleitung, das aus der Arie ſelbſt gezogen iſt und immer in vereinzelten Tönen von gleichem Werthe, aber in mehrfacher Anlage einherſchreitet, wodurch zu gleicher Zeit gleichlaufende, laterale und contraire Gänge hervorgebracht werden. Daraus entſteht eine Progreſſion in Sexten-Accorden, die den bezauberndſten Effect hervorbringen*). Dieſem gelehrten Gange füge man noch eine einfache und gleichſam primitive Modulation hinzu. Von A minore gehen wir in den Minoreton der Quinte, von da in C majore über, und ſchließen mit der Tonica, wie wir angefangen haben. Noch nie hat die Wiſſenſchaft eine ſo populäre Form angenommen; noch nie hat ſie ſich einer friſchern und natürlichern Nationalmelodie bemächtigt, nicht um ſie zu verderben, ſondern um ſie zum Range eines Meiſterwerkes zu erheben und um ſie ewig dem Gedächtniſſe der Liebhaber einzuprägen.

---

*) Im letzten Jahrhunderte war dieſe Stimmlage vorzugsweiſe den Caſtraten vorbehalten.

Die Ouverture zu Figaro zeigt ſich als die erſte dem Datum und als die dritte der Schönheit nach, unter den ruhmvollen dramatiſchen Werken, von denen ein einziges ſeinen Schöpfer unſterblich gemacht hätte, Muſterwerke, welche in ihrer Art weder je übertroffen wurden, noch ihres Gleichen fanden, Werke, welchen ſelbſt die Nachahmung nicht im Ernſte ſich gleichzuſtellen vermocht hat. Obgleich wir den Ouverturen zu Idomeneo und zur Entführung Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, die ſich bereits durch ein ſtrictes Feſthalten an den thematiſchen Gedanken und durch die Wahl eben dieſer Gedanken empfehlen, ſo haben wir doch anerkannt, daß der Componiſt, damals noch, nur in der Modulation das Grundgeſetz der Mannichfaltigkeit ſuchte, ohne welches die muſikaliſche Einheit in endloſe Wiederholungen und in Monotonie ausarten würde. Eine ſpätere Erfahrung, die Haydn gewidmeten Quartetts, belehrte Mozart, daß die contrapunctiſche Combination der Ideen, ſo wie ſie in der Fuge ſtattfindet, durchaus nicht unverträglich ſey mit den allgemeinen Formen und dem Ausdrucke des melodiſchen Styls; und nachdem er einmal eine ſo ſchöne Anwendung von dieſem andern Mittel der Mannichfaltigkeit in der Kammermuſik gemacht hatte, ſo verhinderte ihn auch nichts mehr, dieſes bei der großen Orcheſtermuſik anzuwenden, und ſo wandte er es in der That auch in der Ouverture zu Figaro an.

---

*) Einige Theoretiker verbieten dieſe Progreſſion, als den Geſetzen der Harmonie zuwider. Was hat man auf dieſer Welt nicht ſchon Alles verboten!

Nachdem die Oper fertig war, ſo mußte ſie gleichſam eine Erſparniß warmer Inſpirationen in ihm zurücklaſſen, welche ſehr gegen ſeinen Willen, auf Koſten ſeiner Arbeit erübrigt worden waren. Dafür wird man ſagen, wurde all' dieſer Ueberfluß an Begeiſterung zum Beſten der Ouverture verwendet. Woher mag Mozart ein Thema wie dieſes genommen haben? Vielleicht hat es ihm irgend ein Morgenlüftchen durch das offene Fenſter auf das Papier hereingeblaſen? Sobald Mozart dieſes glückliche Motiv auf ſeinem Tiſche gefunden, ſprach er zu ihm: geh', laufe, unterhalte dich, thue, was dir beliebt, ich miſche mich in nichts; und alsbald antworten die Oboen und Flöten mit freundſchaftlicher Aufrichtigkeit auf den fröhlichen Zuruf des Quartetts, das Orcheſter erwacht voll Geiſt und Feuer, und Alles fließt gleich einer Quelle. Alles vereinigt ſich in einen Strahl, Alles ordnet ſich nach der erſten Intention, Alles geht von ſelbſt. Seine Muſik, in ihrem ganzen Reichthume und ihrer Unabhängigkeit, von Programm keine Spur, und doch mitten unter dieſen Combinationen, welche man für unwillkürlich und unvorhergeſehen halten möchte, ſo natürlich und gelehrt ſind ſie, mitten unter dieſen Spielen, die ebenſo ſehr als Nothwendigkeit, wie als Laune erſcheinen, entdeckt die Einbildungskraft mit leichter Mühe den Rapport des Werkes mit einem Intriguenſtücke, wie Figaro eines iſt. Liſt gegen Liſt, Ausflüchte gegen Ausflüchte, Veränderung im Angriffsplane, Alternative, die von dem Erfolge oder dem Mißlingen im Gleichgewichte gehalten werden, endlicher Sieg der guten Sache; wir meinen damit die eheliche Angelegenheit,. mit einem Worte, das ganze Stück findet ſich in den contrapunctiſchen Scharmützel der Violinen und des Baſſes, und in den gewinnenden Melodieen, welche folgen. Doch ſtill! der Schlußſatz beginnt, die Violinen, die in gedrängten Achteln zum allgemeinen Stelldichein des Orcheſters eilen, reißen die Baßinſtrumente, wie ſie ſie unterweges treffen, mit ſich fort; die Menge vergrößert ſich auf jedem Schritte; ſie nimmt immer mehr zu, man hört ſtärker und ſtärker toben: **crescendo**, **crescendo**, **crescendo**, dann folgt ein donnernder Jubel, dann hört man Tonfälle, die Schlag auf Schlag von allen Stimmen des Orcheſters ausgehen, die über einander herfallen, voll Eifer, ſich in dem haſtigen Fluge zu erreichen, ſich ſtreitend, wer am höchſten herabfallen und die laut tönendſte Exploſion verurſachen wird. Welch' ein **crescendo** voll Begeiſterung und Genie in dieſer Compoſition! welcher Geiſt! welches Feuer! welche Pracht! welche Kühnheit! welche Anmuth! welche unglaubliche Vollkommenheit der Arbeit! Eine ſtets friſche Schönheit! ein ſtets neuer Genuß! es iſt zu wenig geſagt, daß Meiſterwerke dieſer Art nie veralten, nein, ſie haben die Eigenſchaft, daß ſie alte Muſikfreunde, die ſelbſt für das Neue abgeſtumpft ſind, verjüngen, während ſie ihnen doch nichts bieten, als was Jedermann ſeit einem halben Jahrhundert kennt. Ein zweifacher Sieg über die Zeit.

Unſere Bemerkungen über die *Nozze di Figaro* laſſen ſich in wenige Linien zuſammenfaſſen. Dieſes dramatiſche Werk, eines der vollkommenſten Mozart's, und ſelbſt nach Don Juan das vollkommenſte, macht deſſen ungeachtet einen geringern Eindruck als die anderen Werke auf das Theaterpublicum, und zwar aus dem ſehr natürlichen Grunde, weil Figaro eine muſikaliſche Komödie iſt, welche ſich nicht in eine wahrhafte Buffo-Oper umformen laſſen konnte, wie der Barbier von Sevilla zum Beiſpiel. Mag man auch Kenner ſeyn, mögen Geiſt und Geſchmack befriedigt, und mag das Ohr beſtändig entzückt werden; das aber, was man vor Allem von der dramatiſchen Muſik verlangt, ſind lebhafte Gefühlserregungen, das Herz muß bewegt, die Begeiſterung erweckt werden, oder es muß ſich jene Heiterkeit einſtellen, welche die Stelle der Leidenſchaft vertritt. Aber in dem Libretto lag nichts von all' dem, und Mozart wollte die glänzenden Fehler vermeiden, die er ſo leicht hätte begeben können, und welche noch leichter zu verzeihen ſind. Wäre das Werk weniger wahr, dagegen leidenſchaftlicher ausgefallen, ſo hätte es das an Beifall gewonnen, was es an Achtung und wahrer Bewunderung der Kenner verloren hätte.

Wir wollen aber nichts verbergen. Iſt es menſchenmöglich, im Laufe eines großen Werkes ſich immer jedes Ueberdruſſes zu erwehren, wenn der Genius überall den Zügel und faſt nirgends eine Anſpornung fühlt; bei dem die Anwendung der bewunderungswürdigſten Hilfsquellen der Muſik nur gemiſchte Eindrücke hervorrufen, und Reſultate zu Stande bringen mußten, welche durch die unverbeſſerliche Kälte des Stückes, die Ausnahmen abgerechnet, welche wir angedeutet haben, erkalten mußten. Daß mitten unter dieſer ſceniſchen Aufregung, die ſo leer an Leidenſchaft und für den Muſiker nichts als eine Art von flacher Ruhe war, ſein Feuer auf Momente nachließ, daß die Leichtigkeit, mit der er arbeitete, an die Stelle der entmuthigten Inſpiration trat, und ſich bei einigen Stücken in oberflächlichen Gedanken, in Melodieen ohne Farbe kundgab, das muß die Kritik zugeben; aber hätte ſie den Muth oder ſelbſt das Recht, Mozart einige ſchwache Noten zum Vorwurf zu machen, dieſe vereinzelten Flecken einer coloſſalen und von Schönheiten ſtrahlenden Partitur hervorzuheben!

Wenn Figaro als muſikaliſche Komödie auf die Sinne nicht denſelben Effect hervorbringt, als wie die lyriſchen Meiſterwerke, welche wahre Opern ſind, ſo iſt er dagegen eines der Werke, welche um ſo mehr gewinnen, wenn ſie geleſen und ſtudirt werden. Die Partitur ſchließt eine Menge mit Gründen belegter Einzelnheiten, feiner und genialer Züge, zarter und ſchillernder Nuançen in ſich; und all' dieſe koſtbare Vollendung verſchwindet leicht in der Perſpective des Theaters; gar Vieles entgeht dem Ohre und dem Geiſte, wenn man zugleich Hörer und Zuſchauer iſt. Dem geübten Auge aber entgeht nichts. Das Hören iſt ohne Zweifel weit angenehmer, als das Leſen; ja, aber das Leſen, nachdem man gehört hat, iſt das Sicherſte für Jeden, der es nützlich oder für angemeſſen findet, das Publicum in ſeine muſikaliſchen Anſichten einzuweihen. Sehr gut; aber die, welche nicht leſen können? Für die halten wir es für das größte Unglück, wenn ſie bei'm Anhören von Muſik ſich erinnern, daß ſie ſchreiben können.

Il Dissoluto Punito

osia

Il Don Giovanni.

Opera buffa in zwei Acten.

Den vierten April 1787 ſchrieb Mozart an ſeinen Vater, der erkrankt war, folgenden Brief:

„Wie ſehnlich ich einer tröſtlichen Nachricht von Ihnen ſelbſt entgegenſehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu ſagen, und ich hoffe es auch gewiß, obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmſte vorzuſtellen. Da der Tod, genau genommen, der wahre Endzweck unſeres Lebens iſt, ſo habe ich mich ſeit ein paar Jahren mit dieſem wahren, beſten Freunde des Menſchen ſo bekannt gemacht, daß ſein Bildniß allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, ſondern ſehr viel Beruhigendes und Tröſtliches! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit zu verſchaffen, ihn als den Schlüſſel zu unſerer wahren Glückſeligkeit zu betrachten. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht, ſo jung als ich bin, den andern Tag nicht mehr ſeyn werde. Und es wird doch kein Menſch von allen, die mich kennen, ſagen können, daß ich im Umgange mürriſch oder traurig wäre: und für dieſe Glückſeligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünſche ſie von Herzen jedem meiner Mitmenſchen.“

Einige Monate vor dem Datum dieſes Briefes hatte es Mozart übernommen, eine Oper für das Theater in Prag zu ſchreiben. Sein Vater ſtarb den 28. Mai in demſelben Jahre 1787.

Ein junger Mann von dreißig Jahren, voll Lebenskraft und auf dem Gipfel der Kunſt, der das Vergnügen liebt und es überall verbreitet, wo er ſich zeigen will, der munter bis zur Ausgelaſſenheit, ſogar ein wenig locker iſt und der den Tod zum Gegenſtande ſeiner täglichen Betrachtungen macht! Hier findet ſich durch ſein eigenes Geſtändniß jene Doppelheit der Natur förmlich beſtätigt, die zuweilen aus dieſem prädeſtinirten Muſiker einen gegen ſich ſo gleichgiltigen Menſchen machte. Mozart ſagte aber in einer Zuſchrift, welche die letzte ſeyn konnte, und auch wirklich war, ſeinem ſterbenden Vater nicht Alles. Man weiß, daß Mozart den Tod fürchtete, und daß dieſer ihm nicht immer unter der Geſtalt des lieblichen, trauernden Engels erſchien, welcher mit einer Hand die Fackel zu Boden ſenkt, während er mit der andern nach dem ewigen Lichte der Unſterblichkeit deutet. Darüber wird uns die Partitur, welche wir zu prüfen im Begriffe ſtehen, gründlichern Aufſchluß geben.

Der Gedanke an den Tod in unzertrennlicher Verbindung mit dem an die Zukunft und die Nachwelt, beherrſcht Alles, was Menſchen Großes und Dauerhaftes ſchaffen. Sey es, daß der Genius ſich auf das Feld des Poſitiven wirft, die Ausſaat für künftige Zeitalter, ſey es, daß er in die Abgründe metaphyſiſcher Abſtractionen ſich vertieft, ſo iſt immer der Tod da, welcher ſich zwiſchen den Entwurf und deſſen weit entfernte Erfüllung, zwiſchen die Speculation und die Unendlichkeit, wohin ſie ſich ſchwingt, ſtellen wird. Namentlich in der Kunſt bringt der Gedanke an den Tod große Reſultate hervor; vor Allem aber in der Muſik, die aus dem Chriſtenthume entſtanden iſt, die nie außer dieſer Sphäre beſtanden hat, noch beſtehen wird. Indem die Muſik mit ihrem luftigen Körper dieſe unbeſtimmten und geheimnißvollen Inſtincte der Seele bekleidet, für welche es in keiner Sprache Worte gibt, und welche das irdiſche Leben an eine unbekannte Zukunft zu knüpfen ſcheinen, ſchafft ſie das zur Wirklichkeit um, was in der Poeſie und in den nachahmenden Künſten nur als Fiction, als Ideal oder als Blendwerk erſcheint. Das Wunderbare und Uebernatürliche, jenes der Seele verheißene Land, nach welchem ein unnennbares Sehnen ſie unaufhörlich zieht, jenes unbekannte Land, welches ſo viele anmuthige Geſtalten und ſo furchtbare Schreckbilder bevölkern, iſt aber auch das Grundeigenthum, auf welchem die Muſik am glänzendſten und auf die ungetheilteſte Art herrſcht. Wer iſt aber der Wachter dieſes Grundeigenthumes? Der Wächter iſt die drohende Geſtalt, die uns ſtets in's Geſicht ſieht, nach welchem geiſtigen Geſichtspuncte man auch die Augen gerichtet halten mag. Der Tod ſagt zu dem Philoſophen: von den Räthſeln, welche Du vergeblich zu löſen ſuchſt, halte ich den Schlüſſel in der Hand. Sie ſpricht zum Dichter und Maler: dieſe ideale Welt, welche ihr durch Gedanken und Worte erbauen wollt, mit von dieſer Welt entlehnten Formen und Farben, wird nie etwas Anderes als ein mehr oder weniger durch irdiſche Dinge verſchönerter Reflex ſeyn; ich allein lüfte den Schleier, der andere Typen verbirgt. Zu dem prädeſtinirten Muſiker ſagt aber der Tod: glücklicher als Deine Nebenbuhler im Verfolgen des Unbekannten, wirſt Du es an der Quelle aufſuchen. Die Harmonie, welche Deine völlig chriſtliche Kunſt aus den Tiefen eines phyſiſchen Geſetzes geſchöpft hat, wo ſie ſeit der Schöpfung ſchlummerte, iſt die einzige reale Form des Unbekannten in der Art und Weiſe des Daſeyns, welche Eurer ſublunariſchen Welt angehört. Ein Hauch der Ewigkeit ſoll Deine Leier ſtreifen; ein Nachhall der himmliſchen Concerte ſoll in Deinen Geſängen wiedertönen. Verſuche es, Du kannſt es, wenn Du mich hörſt. Meine Stimme, welche Du zu früh gehört haſt, wird zwar Deine Organe zerbrechen, aber was liegt daran. Sicher nicht lange auf Dich warten zu müſſen, werde ich Dir die Melodieen von Oben mittheilen. Du wirſt ſie ſchreiben, wie ich ſie Dir dictire. Mozart unterzeichnete den Vertrag, durch welchen er gegen zwei wundervolle Partituren ſein Leben verpfändete. Er vermochte es nicht über ſich, ihn abzulehnen.

Drei Dinge nehmen hier unſere ernſteſte Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Die biographiſchen Umſtände und die moraliſchen Thatſachen, welche auf die Compoſition des Don Juan ihren Einfluß übten; die Perſönlichkeit der Zuhörer und des executirenden Perſonals, für welche das Werk beſtimmt war, und endlich der poetiſche Gedanke, welcher demſelben zu Grunde liegt. Beginnen wir mit Letzterm.

Wenn wir die Scenen des Libretto einzeln prüfen, ſo finden wir zuerſt einen Mangel an Zuſammenhang und eine Buntſcheckigkeit, welche die heterogenſten Elemente der dramatiſchen Poeſie in einen Sack geworfen und geſchüttelt zu haben ſcheinen, um ſie von dieſem gleich den Lottonummern herauszunehmen. Was ſehen wir denn eigentlich: eine muntere Hochzeit und einen blutigen Leichnam auf ihrem Wege; die Liebe, welche ihr erſtes Gelübde bricht und das dahinfliehende Leben in den letzten Zügen; eine Orgie in der Wohnung der Lebenden und auf dem Kirchhofe ein Grabmonument, das ſpricht; triviale Poſſen, die ſich unter Verſuche von Gewaltthaten, Mord, Verzweiflungsrufe, Racheſchwüre und Grabeserſcheinungen miſchen; ein mit Champagner und durch Muſik gewürztes Mahl, und den Tod in Perſon als Gaſt: Melpomene und Arlequin, Menſchen und Dämone, die auf demſelben Feſte tanzen! Dann, wenn dieſe ganze Menge in dieſem phantasmagoriſchen Kreiſe bis zum Schwindel ſich gedreht hat, wenn alle Contraſte der menſchlichen Natur in dieſen Saturnalien der Einbildungskraft ſich erſchöpft haben, zieht ſich Jeder zurück, ohne eigentlich zu wiſſen wohin, mit Ausnahme des Helden des Stückes, der zur Hölle fährt.

Kann man es begreifen, wie da Ponte, der Nachfolger Metaſtaſio's, der von Amtswegen beſtellte Dichter am Hofe zu Wien, der Dichter, welchen die Milch der geſundeſten claſſiſchen Doctrinen ernährt hatte, ſich im Jahre der Gnade 1787, in dieſem ſonderbaren Werke zur höchſten Romantik aufgeſchwungen haben ſoll, welches an die Myſterien des Mittelalters erinnert und das, außerhalb aller Traditionen der dramatiſchen Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts geſtellt, nur für ein Marionettentheater gut genug ſcheinen konnte! Schon waren viele Jahre ſeit dem in Sceneſetzen des Don Juan verfloſſen, als die Kritiker über die Ungereimtheit des Gedichtes ſchrieen, obgleich ſie zugaben, daß daſſelbe dem Componiſten den Stoff zu einer Muſik geliefert, wie man noch nie zuvor eine gehört habe. Sie erklärten dieſen Zufall nicht, weil der Zufall ſich nicht erklären läßt; übrigens hatten ſie Recht. Das Libretto ohne Muſik iſt ſo abgeſchmackt, als möglich, und doch machen dieſer abgeſchmackte Text und dieſe erhabene Muſik nur einen Leib und eine Seele aus, und doch wird es trotz dem Niemanden geben, der nicht anerkennte, wie weit die Gebilde des Muſikers die Contoure ihrer poetiſchen Umriſſe überragen, und wie wenig ſie ihnen zuweilen gleichen; Niemand wird in der Geſchichte des Don Juan, wie ſie ſich durch die Partitur geſtaltet, eine dem Inhalte des Libretto gänzlich fremde Ordnung der Dinge mißkennen.

Wir wünſchen den Leſer aufmerkſam zu machen, und ſo zu ſagen mit dem Finger auf die Verſchiedenartigkeit des Geſichtspunctes hinzuführen, von welchem der Muſiker und der Dichter ausgingen, deren Intention getheilt iſt, ja zuweilen ſogar ſich entgegenſteht, wenn man ſie einzeln betrachtet, und welche ſich in Allem verſtändigen und zuſammentreffen, ſobald man ſie vereinigt nimmt. Zu dem Ende denken wir uns nach Art des hiſtoriſchen Romanes, aber ohne allen Aufwand von Phantaſie, einen Dialog, in welchem die Verfaſſer des Don Juan ihren Gegenſtand beſprechen, der eine vom Buchſtaben ſeines Gedichtes, der andere vom Geiſte ſeiner Partitur ausgehend. Beide ſcheinen uns ſo klar zu ſeyn, ſo daß wir keine Gefahr zu laufen fürchten, wenn wir ihre Gedanken überſetzen.

Mozart. Mein lieber Abbate, ich brauche einen Operntext, aber geben Sie mir nicht noch einmal, ich bitte, eine franzöſiſche Komödie. Es handelt ſich dießmal weder um den Hof, noch um Wien. Ich werde für das Prager Publicum arbeiten, das jede Sylbe von mir verſteht, und für das Orcheſter in Prag, das mich vom Blatte ſpielt. Die Truppe iſt vortrefflich und die Sänger thun Alles, was ich will. Es iſt alſo gerade, wie wenn Mozart für Mozart arbeitete. Es handelt ſich darum, Ehre einzulegen. Ich möchte aber etwas Appartes haben. Helfen Sie mir dazu.

Da Ponte. Sie konnten nicht gelegener kommen. Da iſt gerade ein Text, den ich in Arbeit habe. Er iſt einer alten Komödie von Tirſo de Molina entnommen und heißt: der ſteinerne Gaſt, oder der Spottvogel von

Sevilla. Molière und Goldoni haben Komödien daraus gemacht; ich habe die Idee, eine Oper daraus zu machen. Es iſt die merkwürdigſte Teufelsgeſchichte*). Noch

---

*) Die **Revue de deux Mondes** hat über Tirſo de Molina einen Artikel veröffentlicht, in welchem ſich folgende Stelle befindet: „Man behauptet, daß dieſe Sage (von dem ſteinernen Gaſte) nicht ohne einige hiſtoriſche Grundlage iſt. Es exiſtirte in der That in Sevilla, wir wiſſen nicht genau zu welcher Epoche des Mittelalters, ein Don Juan Tenorio, der einer ſehr angeſehenen Familie Andaluſiens angehörte, und wegen ſeines unordentlichen Lebens und ſeiner Ausſchweifungen aller Art eine traurige Berühmtheit erlangt hatte: daß er in der That einen gewiſſen Commenthur getödtet habe, nachdem er ſeine Tochter entführt: daß dieſer Commenthur in dem Kloſter des heiligen Franziskus begraben worden ſey, wo man ihm ein mit ſeiner Statue geſchmücktes Monument errichtet habe, daß endlich die Mönche dieſes Kloſters, um dem zügelloſen Leben Don Juan's ein Ende zu machen, der ſie wahrſcheinlich einmal beleidigt hatte, ihn in einen Hinterhalt gelockt, in dem er den Tod gefunden, und dann das Gerücht verbreitet hätten, daß er in dem Augenblicke, in welchem er die Statue des Commenthurs inſultirt habe, in die hölliſchen Flammen geſtürzt worden ſey.“ Wir erſehen alſo aus dieſem Artikel, daß das Libretto zu **Don Giovanni**, eben ſo wie das Stück Molière's, von Tirſo de Molina entlehnt ſind, und nicht, wie Herr v. Niſſen in ſeinem Sammelwerke ſagt, einem lateiniſchen Romane aus dem ſiebenzehnten Jahrhundert: **Vita et mors sceleratissimi Principi Domini Johannis**, der von einem portugieſiſchen Jeſuiten herrührte, welcher unter der Regierung von Alphon's VI. lebte, auf den dieſer Roman eine ſatyriſche Allegorie ſey. Tirſo de Molina, im Jahre 1530 geboren, iſt viel älter als der Verfaſſer des genannten Werkes.

Es ſcheint, daß Mozart nicht der einzige Muſiker des vergangenen Jahrhunderts iſt, der das Sujet des Don Juan componirte, da wir in der Liſte der Opern Cimaroſa's: ***Il Convitato di Pietra***, Op. 6. 1790. Verona (man ſehe Gernie wurde den Dilettanten etwas Aehnliches geboten; nur fürchtete ich, es möchte kein Componiſt ſich damit befaſſen wollen.

Mozart. Laſſen Sie einmal ſehen, was an dieſer Teufelsgeſchichte iſt.

Da Ponte. Da findet ſich zuerſt eine Reiter-Statue, welche, zum Nachtmahle geladen, vom Pferde ſteigt, weil es ſich nicht recht ſchickte, in einen Salon, von vier Füßen getragen, einzutreten. Die Statue will nichts eſſen, dagegen hält ſie dem Herrn des Hauſes, einem großen Taugenichts, eine ſehr erbauliche Rede, worauf ſie ihn zur Hölle mit ſich nimmt. Das wird ſehr ſchön ſeyn, ich verſichere Sie. Ein Schauſpieler mit Kreide beſchmiertem Geſichte, einem Helme von Fayance, weiß glacirten Handſchuhen und einer vollſtändigen römiſchen Waffenrüſtung aus altem Linnenzeuge. (Er lacht.) Ferner blitzt es aus allen Verſchwindlöchern und Teufel gibt es von allen Farben. Nur Eins

---

ber's neues Lexikon) finden. Dieſes Datum, ſo nahe dem von 1787, in welchem das Mozart'ſche Werk erſchien, hat meine Neugierde lebhaft in Anſpruch genommen. Sollte Cimaroſa daſſelbe Librette bearbeitet haben; hätte er noch bei Mozart's Lebzeiten mit dieſem in die Schranken treten wollen; oder, was noch viel wahrſcheinlicher iſt, in Betracht der tiefen Vergeſſenheit, in welche der Convitato di pietra heut' zu Tage gerathen iſt, ſollte dieſe Oper nicht eine reine Poſſe, eine Parodie des *Dissoluto punito* ſeyn, welche Cimaroſa, ohne entfernt an eine Concurrenz zu denken, geſchrieben haben ſollte? Ich würde mich für ſehr verbunden halten, wenn mich Jemand darüber aufklären wollte, wie es ſich damit verhält; denn ich war außer Stande, um irgend einen Preis Cimaroſa's Oper aufzutreiben.

ſetzt mich in Verlegenheit, ſehen Sie. Es iſt dieß die Anrede des Geſpenſtes; denn obgleich ich mir ſchmeichle, mein Gewerbe ſo gut zu verſtehen, wie Einer, ſo bin ich doch nicht Shakſpeare, um Geiſter ſprechen zu laſſen.

Mozart. Es gilt gleich, was er ſagt. Der Tod wird in meinem Orcheſter ſprechen und zwar auf eine Art, daß man ihn verſtehen wird. Ich weiß es nur zu gut, wie er ſpricht. Vortrefflich! Es mag ſeyn um die Statue. Was gibt es weiter?

Da Ponte. Dann iſt ein ſchönes Fräulein da, deren Vater die Statue iſt, und von dem Briccone, der der Held des Stückes iſt, im Zweikampfe getödtet wurde. Die Signorina weint, iſt wie natürlich ganz troſtlos, und zwar um ſo mehr, als der Verräther ihr beinahe einen ſehr ſchlimmen Streich geſpielt hätte, ihr, der Tochter eines Commandeurs, und, was noch mehr iſt, der Verlobten des hübſcheſten Jungens in Andaluſien. Sie ſchwört, ſich zu rächen. Bis dahin geht Alles bene für Sie, Maeſtro, nun kommt aber das Schlimme. Der junge Mann, der heirathen ſoll, und dem die Sorge der Rache überlaſſen iſt, macht viele Verſprechungen; er zieht ſogar den Degen; aber in Gegenwart des Briccone, der entſchloſſen und muthig wie vier iſt, verliert er die Faſſung und der Degen benützt dieſe Gelegenheit, um ruhig wieder in die Scheide zu ſchlüpfen. Unſer Verliebter iſt, ich geſtehe es, ein armer Ritter. Man ſieht ihn immer den Schritten ſeiner Geliebten folgen, wie eine Verlängerung des Schleppes ihres ſchwarzen Kleides. Es gab kein Mittel, ihn anders darzuſtellen; ſo daß die Wehklagen der Signora und ihre Rachepläne durchaus nichts zu Wege bringen.

Mozart. Sie werden das Unmögliche zu Wege bringen! Sie werden die Gerechtigkeit des Himmels beſchleunigen! Sie werden die Todten aus ihren Gräbern erwecken! Man wird begreifen, daß es der gebieteriſche Schrei iſt, der übermenſchliche Schrei um Rache, der die Statue herbeiführt. Zwiſchen dieſen beiden Dingen beſteht eine augenſcheinliche Verbindung. Abbate, ich bin entzückt über unſere Primadonna; ich hätte ſie unter Tauſenden ausgewählt. Was den Bräutigam betrifft, ſo verdient er Ihre Vorwürfe nicht. Wie können Sie verlangen, daß der poverino Streit mit dieſem eingefleiſchten Teufel anfange, der dem Geiſte des alten Mannes, den er ermordet hat, ein Glas Wein anbietet. Der Tochtermann wäre dem Schwiegervater nachgefolgt, und dann hätten wir, wie im Figaro, keinen Tenor gehabt. Ein ſchöner Vortheil! Caro amico, Sie wiſſen noch gar nicht, was ein ſolcher Menſch iſt; ich verſtehe Ihren Taugenichts, aber Geduld! Wenn Sie ihn auf der Bühne ſehen werden, der Statue gegenüber, mit vor Verwegenheit blitzenden Augen, Ironie und Gottesläſterung auf den Lippen, während den Zuhörern die Haare zu Berge ſtehen (dafür will ich ſchon ſorgen); wenn er ſagen wird *parla! che chiedi? che vuoi?* Dann werden Sie ihn erkennen. Nein, nein, ein Briccone von dieſem Schlage kann nicht durch die Hand eines Lebenden gezüchtigt werden. Der Teufel würde darüber eiferſüchtig werden. Leib und Seele, der Teufel allein muß Alles haben; haben Sie alſo Mitleid mit dem jungen Manne.

Er verſpricht, er möchte, er verſucht ſelbſt, iſt das nicht Alles, was die Primadonna in ſolchem Falle von einem loyalen Tenor verlangen kann! Das Leben unſers Verliebten iſt ein völlig inneres, ſehen Sie: es geht ganz in ſeiner Liebe auf; es wird groß und ſchön ſeyn, ich ſtehe Ihnen dafür. (Das Manuſcript betrachtend.) Sie laſſen ihn bei den Augen ſeiner Geliebten, bei'm Blute des ermordeten Greiſes ſchwören. Welch ein Duett!

Da Ponte. Wahrhaftig, Maeſtro, Sie haben Recht. Wie vernagelt war ich, daß ich nicht einſah, wie vielen Geiſt ich hatte; das paſſirt Meinesgleichen ſelten! Werden Sie aber mit dem Uebrigen, was ich Ihnen vorzulegen habe, ebenſo zufrieden ſeyn? Dieſer Briccone iſt ein furchtbarer Weiberfreſſer. In Spanien allein hat er ſchon tauſendunddrei verſchluckt, und der Teufel von einem Menſchen iſt viel gereiſ't. Sie werden wohl einſehen, daß ich nicht alle dieſe Frauen auf die Scene bringen konnte; aber ich brauchte wenigſtens eine als die Repräſentantin dieſes Heeres von Opfern. Ich habe ſie aus Burgos genommen, wo unſer Mann ihr Herz bethörte, worauf er ſie, was weiß ich wo und wie, ſitzen ließ. Dieſe **Didone abandonnata,** Gattin, Wittwe oder Fräulein, denn das iſt ein Punct, den ich noch unentſchieden laſſe, kann aber ihren Unfall noch nicht verdauen. Sie läuft ihm über Berg und Thal nach, und fragt Jeden, dem ſie begegnet, nach ihrem Ungetreuen. Endlich findet ſie ihn angelegentlichſt mit einer Andern beſchäftigt. Statt ſich bei ihr zu entſchuldigen, lacht ihr der Briccone in's Geſicht und läßt ſie bei ſeinem Diener zurück. Die Dame verliert den

Muth durchaus nicht. Man bringt ſie dahin, Nachts mit eben dieſem Diener durch die Straßen zu wandeln, der ſich mit dem Barett und dem goldgeſtickten Mantel ſeines Herrn verkleidet. Sie bleibt dabei, den Verräther zu lieben, und nachdem alle Hoffnung verloren iſt, möchte ſie wenigſtens den bekehren, auf deſſen Beſitz ſie verzichten muß. Unter uns, Maeſtro, ſo glaube ich, daß ſie toll iſt. Sie ſehen, daß man ſonſt nichts aus ihr machen kann.

Mozart. O, die herrliche, anbetungswürdige Perſon! Toll ſagen Sie; ja für euch Dichter, die Ihr nichts als die Handlungen der Perſonen und die Worte, die Ihr ihnen bunt durch einander in den Mund legt, ſeht. Aber wie verſchiedenartigen Auslegungen ſind nicht die Worte, ja ſelbſt die Handlungen unterworfen? In's Herz muß man ſehen, und nächſt Gott kann nur der Muſiker hineinſchauen. Toll! höchſtens ſo gut iſt ſie, um eine plumpe Heiterkeit zu erwecken! Laſſen Sie ſie ſprechen, was Sie wollen, ich hoffe aber, daß wenn das Bild dieſer edelmüthigen und ergebenen Seele in meiner Muſik wie aus einem Spiegel zurückfallen wird, meine Freunde etwas ganz Anderes als eine Tolle in ihr ſehen ſollen. (Das Manuſcript durchſehend.) Sie kommt zu ſeinem letzten Mahle. Das iſt ganz bewundernswerth; die mißkannte Stimme des Schutzengels, die ſich vor der des Gerichts hören läßt. (Nach kurzem Nachdenken.) Ueberdieß iſt dieſe, leidenſchaftliche und thatkraftige Perſon das nothwendige Band zwiſchen den anderen Perſonen, von denen, wie ich bereits ſehe, die zwei hauptſächlichſten zu einer paſſiven Rolle beſtimmt ſind. *Didone abandonnata* wird die

Angel des Dramas ſeyn, und, was die Muſik betrifft, der Knoten der Enſembleſtücke. Sie wird uns Terzetts, Quartetts, vielleicht ſogar ein Sextett liefern, wenn es angeht. Ich habe am Sextett Geſchmack gefunden, ſeitdem wir es im Figaro verſucht haben, obgleich der lyriſche Stoff ſehr ſchlecht war. Iſt es nicht ſonderbar, mein Lieber; je beſſer Sie Ihre Sachen machen, um ſo weniger vermuthen Sie es!

Da Ponte. Mir iſt es ſchon recht, wenn Sie es ſo nehmen. Was das Sextett anbelangt, ſo gibt es Gelegenheit dazu; wir ſind mit unſeren Perſonen noch nicht zu Ende; da iſt eine, die Ihnen ſicher gefallen wird: eine junge ländliche Braut, die offenherzig, gefühlvoll, zwar ein bischen gefallſüchtig und zugleich etwas loſe iſt, jedoch nur aus Nothwendigkeit, wie Sie ſehen werden. Ein Ihrer würdiger Biſſen, galanter Maeſtro.

Mozart. Und Ihrer ſelbſt, heiliger Mann von einem Abbate*). Man kennt Sie.

Da Ponte. Der Taugenichts trifft ſie bei'm Hochzeitszuge, dem er begegnet. Er iſt ein Kenner, dieſer Taugenichts, dieſe Gerechtigkeit müſſen wir ihm widerfahren laſſen, und er hat ſtets alle Taſchen voll Ränke. Ein Augenblick genügt ihm, um die Hochzeitgäſte bei Seite zu bringen, ſo wie den Bräutigam, der ein Dummkopf, ein wahrer Einfaltspinſel iſt. Die Bäuerin iſt im Begriff, als armer geköderter Vogel in die Falle zu gehen, als ſie Jemand am Aermel zurückhält. Dieſer Jemand iſt ***Didone abandonnata***, die dem Briccone ſehr zu rechter Zeit den Rang abläuft. Der

---

*) Der Abbate gilt dafür, ein Weiberjäger geweſen zu ſeyn.

Meiſter in der Verführungskunſt hält ſich aber noch nicht für geſchlagen; er verſucht es, Gewalt anzuwenden, was ihm glücklicherweiſe nicht gelingt. Der Bräutigam, ein ſo großer Pinſel er iſt, wird aber doch ärgerlich und will ſich ſelbſt Recht verſchaffen; es geſchieht aber, ich weiß nicht recht wie, daß er, ſtatt Schläge auszutheilen, ſelbſt welche, und zwar wohl gemeſſen erhält. Er heult wie ein Beſeſſener. Die kleine Frau kommt auf ſein Geſchrei herbeigelaufen, unterſucht die Beulen und Wunden, die man dem lieben Manne beigebracht hat, mit dem Kolben ſeiner eigenen Flinte. Kleinigkeit! Die kleine Frau kennt ein Mittel, das ihn im Augenblicke herſtellen wird. Vergeſſen Sie nicht, Maeſtro, daß die beginnende Nacht die ihres Hochzeittages iſt. Sie errathen das Mittel, ha, ha, ha! Die Situation iſt etwas leichtfertig. Ein Dichter meines Schlages hätte ſie vielleicht vermeiden ſollen. Doch was läßt ſich machen, ich habe mich mit Ihnen entſchuldigt, **caro maestro**, und habe ſo etwas wie eine Cavatine geſchrieben.

Mozart. Laſſen Sie die Cavatine ſehen. (Er liest.) ***Vedrai carino*** u. ſ. w. Hm! eine ſehr armſelig verhüllte Zote. Schon gut, Sie konnten es nicht anders machen; aber meine Aufgabe, verſtehen Sie ſie? den ſüßeſten Augenblick des Lebens, die höchſte Wonne des Herzens in Muſik zu ſchildern! Ein anderer Dichter hätte geſucht, dieß in ſeiner Art auszudrücken und würde mir damit Alles verdorben haben; aber Sie, den ich wie meinen Augapfel liebe, Sie, mein ergebener Genoſſe, mein getreuer Pylades, Sie der wahre Dichter des Componiſten, Sie faſſen meine Hand, legen Sie auf ein vor Wolluſt klopfendes Herz und ſagen zu mir: ***sentilo battere.*** Nun ja, an mir iſt es, zu fühlen und fühlen zu laſſen. Alle Wonne der Liebe ſoll ſich in dieſer Cavatine ausſprechen; ſie ſoll glühend und keuſch ſeyn, trotz des Textes. Der Text drückt die Sprache der Bäuerin aus; ihr geziemt er; die Muſik wird ihre Seele ſeyn, die Seele Mozart's, wie er Conſtanzen zum Hochzeitbette führte. Sehen Sie, ich bin bereits toll verliebt in unſer Landmädchen.

Da Ponte (etwas außer Faſſung). Ich wußte wohl, daß Sie Ihnen gefallen würde.

Mozart (nachdem er auf's Neue nachgedacht hat). Aber lieber Abbate, welcher Gattung gehört denn unſere gemeinſchaftliche Arbeit an. Daraus wird offenbar keine Opera ſeria. Der große Taugenichts und Weiberfreſſer, **Didone abandonnata**, über die man ſich luſtig macht, der Tölpel, den man foppt und durchprügelt, ſelbſt die Statue, welche eine Einladung zum Nachteſſen annimmt, alles dieß ſcheint mir entfernt nicht in die heroiſche Gattung zu paſſen. Höchſtens könnten die Tochter des Commandeurs und ihr Liebhaber auf dem Kothurn einhergehen, und ihr hochberühmter Vorgänger, Signor Metaſtaſio, glorreichen und langweiligen Andenkens, hätte ſelbſt dieſe mit Verachtung zurückgewieſen, weil ſie weder Griechen noch Römer, weder Könige noch Prinzeſſinnen ſind. Andererſeits iſt ein Stück, das mit dem Tode der Hauptperſon endigt und deſſen Schlußdecoration die Hölle vorſtellt, ebenſo wenig eine Buffo-Oper. Was iſt ſie alſo dann?

Da Ponte (faſt zornig). **Corpo di Bacco!** bin ich denn ein Schöps, daß Sie glauben können, ich habe mit dergleichen Materialien eine Opera ſeria machen wollen. Ich beabſichtigte, ein dramma giocoso zu ſchreiben, und das komiſche Element fehlt durchaus nicht in dem, was ich die Ehre hatte Ihnen aus einander zu ſetzen. Aber Sie faſſen die Sache auf eine Weiſe auf...

Mozart. Erhitzen wir uns nicht. Bin ich denn nicht contentissimo mit Allem, was ſie mir geben. Dramma giocoso, es ſey darum; was liegt mir am Titel des Werkes; nach uns findet man vielleicht einen paſſendern dafür. Was mir das Wichtigſte iſt, iſt, daß alle Contraſte ſich darin vereinigt finden; Alles in dieſer Oper muß mit ſtarken Farben aufgetragen ſeyn. Die Narrheit darf nicht bläſſer erſcheinen als das Laſter, ebenſo wenig die Liebe bläſſer als der Unwille und die Rache. Sonſt würde die letzte Geſtalt, die des Todes, Alles zermalmen. Es iſt ſo etwas Schönes um das Lachen! In Figaro habe ich nur gelächelt; hier möchte ich aber ſo recht von Herzen lachen, mich förmlich ausſchütten; aber über wen und mit wem, das iſt mir bis jetzt noch nicht ganz klar. Sie kennen meine Anſicht über Ihre vermeintliche Närrin. Was den Tölpel anbelangt, ſo könnte er zwar das Publicum durch ſeine Rolle unterhalten, aber dieſe liefert der Partitur nicht vielen Stoff. Ein Tölpel in der Muſik iſt daſſelbe wie in der Welt poco oder niente. Haben Sie nicht vielleicht noch eine andere Perſon in Reſerve? Sie lächeln.

Da Ponte. Ich ſehe ſchon, ich muß zu meiner Selbſtvertheidigung auch das noch ausliefern, womit ich Anfangs zurückhielt, um Ihnen eine angenehme Ueberraſchung zu bereiten. Ja mein Lieber, wir haben einen Buffo ex officio, und ich willige ein, meine Anſtellung als Dichter bei der kaiſerlich königlichen Truppe in Wien zu verlieren, ja, ich verzichte auf meine Eigenſchaft als Italiener um ein Tedesco (Deutſcher) in des Wortes weiteſter Bedeutung zu werden, wenn der Buffo nicht nach Ihrem Geſchmacke iſt.

Mozart. Ich zweifle nicht daran. Ihr Italiener ſeyd Meiſter in Poſſen (Buffonerieen).

Da Ponte. Ihr Italiener! Und wer ſind Sie denn, Herr Componiſt der Hochzeit des Figaro?

Mozart. Ich ſchmeichle mir, Ihnen in gewiſſen Beziehungen, jedoch nicht in Allem, zu gleichen.

Da Ponte. Sollten Sie die Anmaßung haben, in der Muſik mehr als ein Italiener zu ſeyn!

Mozart. Wir wollen darüber ſchwatzen, wenn unſer gegenwärtiges Geſchäft beendigt ſeyn wird. Für den Augenblick handelt es ſich um den Buffo; und wenn es ſich der Mühe lohnt, werde ich bemüht ſeyn, mich ſo ſehr ich kann, zu Ihrem Compatrioten zu machen.

Da Ponte. Paiſiello würde mir die Hand küſſen, um ſeines Gleichen zu haben. Urtheilen Sie ſelbſt! Unſer Poſſenreißer iſt der Diener, der Secretair, der Aufſeher, das Factotum des Briccone. Nun, hier kann man ſagen: wie der Herr, ſo der Knecht. Dieſer ähnelt ſeinem Herrn faſt wie ein wohldreſſirter Affe dem Teufel gleichen konnte, bevor der rebelliſche Engel Bocksfüße und einen Schwanz hatte. Was die Moral anbelangt, ſo iſt er ein Feigling, Speichellecker, Vielmaul und Spaßmacher, übrigens der beſte Menſch von der Welt. Er tadelt aufrichtig das Betragen ſeines

Herrn; er beklagt aus Herzensgrunde die jungen Vögel, welche ſich durch ſeine Liebkoſungen und Liebäugeleien fangen laſſen; und dieſe Jagd, bei der er völlig unbetheiligt iſt, erſcheint ihm gleichwohl ſo beluſtigend, daß er nicht umhin kann, den Vogelſänger, deſſen Geſchicklichkeit ihm eine tiefe Bewunderung einflößt, mit allen ſeinen Mitteln zu unterſtützen. Alle Tage verwünſcht er die Beſchwerden, die langen Faſten und die Gefahren, denen ihn die Unternehmungen ſeines Herrn ausſetzen; alle Tage nimmt er Abſchied, und jeden Tag verwickeln ihn eine einfältige Narrheit, ein gewiſſer abenteuerlicher Geiſt, und mehr als Alles, ſeine Anhänglichkeit an ſeinen Herrn, welcher ihm zu gleicher Zeit ein ſo abſcheulicher Schurke und ein ſo bewundernswürdiger Mann zu ſeyn ſcheint, wider ſeinen Willen in die ſchlimmſten Händel. Sie bemerken ſeine Naſenſpitze überall, wo es Naſenſtüber ſetzt. Geht es über ſeine Haut her, entſchlüpft der Burſche, der geſchmeidig wie ein Aal iſt, unter den Fingern weg im Augenblicke, wo Sie ihn feſtzuhalten meinen. Wenn er den Teufel ſähe, würde er zuerſt die beiden Augen ſchließen, dann würde er das eine halb öffnen, weil der Teufel ein Ding iſt, das man nicht immer ſieht. Kurz es iſt eine Zuſammenſetzung von Gutmüthigkeit und niederträchtiger Heiterkeit, von Feigheit und leichtſinniger Unvorſichtigkeit, von ungeſchickter Nachäffung und inſtinktmäßiger Geſchicklichkeit, von natürlicher und origineller Dummheit und von einigem geborgten Verſtande. He! was ſagen Sie dazu, habe ich unſern Buffo nicht reichlich bedacht?

Mozart. Nicht zu bezahlen! Von Meiſterhand gezeichnet, der einzige Charakter, den Sie vollkommen aufgefaßt haben! Es bleibt mir nur übrig, die Farben darauf zu tragen; wenn ich diesmal Ihre Abſichten erfülle, bin ich glücklich.

Da Ponte. Ich vergaß, Ihnen zu ſagen, daß der luſtige Burſche Redacteur eines Privat-Journals iſt, wozu ihm ſein Herr den Stoff liefert. Ein ergötzliches Journal, eine ſchaurige Chronik, wie es niemals eine gab. Da ſind, nach dem Datum und dem Orte geordnet, die Namen, Vornamen, Eigenſchaften, das Alter und ein vollſtändiges Signalement aller Schönen eingetragen, welche der Patron mit ſeiner Aufmerkſamkeit beehrt hat. Ich nehme an, daß ſich darin in gleicher Weiſe ein hiſtoriſcher Abriß jeder Begebenheit findet. Denn das Journal bildet ſchon einen ungeheuren Folioband. Wie es ſich auch damit verhalten mag, iſt dieſer Diener als Redacteur ziemlich ſtolz auf ſeine Arbeit. Er lieſ't ſie Jedem vor, der ſie hören will und nicht will. Was die gute Wahl des Augenblickes und der Zuhörer anbelangt, ſo werden Sie ſehen, daß er auch hierin eben ſo geſchickt iſt, als irgend einer ſeiner Collegen, welche die Feder führen. Die verlaſſene Dido erwartet einen Aufſchluß; das iſt der Moment oder niemals, meint der Geſchichtſchreiber des Königs der Taugenichtſe. Sicherlich wird ſie nichts beſſer tröſten können, als die Lecture eines Werkes, wo es ein Capitel gibt, welches ihr beſonders gewidmet iſt; und ſchnell bereitet er ihr dieſe erbauliche Lecture. Iſt dies nicht komiſch?

Mozart. Komiſch freilich, aber ſchändlich und faſt grauſam. Ich werde bei den Zuhörern Fürbitte einlegen, daß ſie Ihnen dieſen Scherz verzeihen. Im Grunde iſt er freilich verzeihlich. Dido iſt eine gänzlich geopferte Perſon unter dem dramatiſchen Geſichtspuncte; ein Unrecht mehr, eine Beleidigung weniger, ſie iſt ſchon daran gewöhnt, die arme Frau. Es ſind dies Alles glühende Kohlen, welche auf dem Haupte des Briccone angehäuft werden! Wir könnten nicht genug Beſchwerden gegen ihn zuſammenbringen, um den Inhalt des Stückes mit der Entwickelung und dem Ausgange etwas in Uebereinſtimmung zu ſetzen. Aber, à propos! wie viel Acte hat die Oper?

Da Ponte. Zwei Acte, welche gewiß vier aufwiegen werden.

Mozart. Was werden wir für das Finale des erſten haben? Ich wünſchte ein großes Finale mit Chören und ſceniſcher Action.

Da Ponte. Daran ſoll es wahrlich nicht fehlen. Sie werden ein glänzendes Feſt haben, zu welchem der Briccone alle Vorübergehenden einladet. Sie werden Bauern, Bäuerinnen und Masken, Ball, Muſik, glänzendes Gaſtmahl haben. Da iſt der Schurke von einem Herrn, welcher die verdammteſten Streiche ausſinnt, und der Schurke von einem Knecht, welcher ihm den Weg dazu bahnt; Andere ſind mit Racheplänen beſchäftigt, die Menge trinkt und tanzt, mit Inbegriff des Schwächlings, den man eben ſo tanzen läßt, obgleich ſein Herz nicht bei den Violinen verweilt. Alles pêle-mêle, was wir im techniſchen Ausdrucke eine ſchöne Unordnung nennen. Plötzlich läßt ſich mitten unter dieſem Gewühle im Nebenzimmer ein durchdringendes Geſchrei vernehmen. Was gibt's denn? Man ſieht ſich um, und bemerkt die junge Frau nicht, auch Briccone iſt nicht da. Ha, der Verräther! Ha, der Erzböſewicht! Sie verſtehen.... Man ſchreit, man beſchwört, man beſtürmt, man ſchlägt an die Thüre mit Gewalt, ſie ſpringt auf und der Briccone tritt heraus mit dem Degen in der Hand und ſeinen Bedienten an den Haaren ziehend. — Das iſt der Schuldige! O nein! frecher Lügner. Er wird umgeben, umzingelt, gedrängt, beleidigt, betäubt, beſtürzt gemacht; hundert Stöcke erheben ſich über ſeinem Haupte. Der Tenoriſt zieht vom Leder, die Frauen unterſtützen ihn mit ihrem Geſchrei, wie es die alten Gänſe thun, wenn die Gänschen miteinander kämpfen; die Muſiker ſpringen über ihre umgeworfenen Pulte hinweg und ſuchen das Weite; ein Sturm, welcher zufällig vorbeiſauſ'te, kommt wie gerufen, um Theil an dem Heidenlärmen zu nehmen. Geſchrei und Verwirrung ſind im Uebermaße vorhanden. Ah, mein Herr! von unſerem Taugenichts wären wir alſo endlich befreit; der Krug geht ſo lange zu Waſſer bis er bricht. Nein, keineswegs! Unſer Briccone, welcher Augen wie ein Tiger macht, den bloßen Degen in der Rechten, mit der Linken Alles, was ſich ſeinem Wege entgegenſetzt, niederwirft, der Briccone prügelt die zu ſeinem Feſte Eingeladenen, erhält keine Wunde und verſchwindet hinter den Couliſſen, indem er ein teufliſches Lachen ausſtößt. Der Vorhang fällt; klatſchen Sie Beifall.

Mozart (indem er den Abbate mehrmals mit Entzücken umarmt). Freund! Bruder! Wohlthäter! welcher Dämon oder welcher Gott hat dies Alles in Dein armes Dichtergehirn eingegoſſen? Weißt Du wohl, daß Dir die Welt für dieſes Finale eine Bildſäule ſchuldig iſt. Sagen Sie mir weiter nichts; jetzt weiß ich die Sache beſſer als Sie. Sie ſind ein großer Mann. Sie ſetzen den Muſiker erſchrecklich auf die Probe, aber nie iſt aus dem Kopfe eines Künſtlers ein glänzenderes Opernſujet hervorgegangen, und nie wird mehr ein ähnliches daraus hervorgehen. Laſſen Sie mich Sie noch einmal umarmen, mein theuerſter Freund, und Ihnen danken im Namen der ganzen Facultät der Componiſten, Sänger, Inſtrumentaliſten und Dilettanten nunc et in saecula saeculorum!

Da Ponte (ſehr geſchmeichelt). O zuviel Güte, theuerer Maeſtro! Schonen Sie meine Beſcheidenheit. Nach Ihrer Meinung hätte ich alſo ein Meiſterwerk hervorgebracht?

Mozart (begeiſtert). Ohne den geringſten Zweifel. Sie oder die Beſtimmung Mozart's. Es bleibt uns jetzt noch übrig, die Enſembleſtücke zu combiniren. In Bezug darauf werden Sie von mir, wie für Figaro, die umſtändlichſten und genaueſten Inſtructionen erhalten. Ich liefere Ihnen auch den poetiſchen Gedanken der Arien, welche die Perſonen, ſo wie ich ſie auffaſſe, charakteriſiren ſollen. Was die Handlung anlangt, iſt nichts darüber zu ſagen.

Da Ponte. Mein Richtſcheid, mein metriſcher Compaß, meine Scheere und meine Feile ſtehen zu Ihren Dienſten, und ich werde Alles ſagen, was Sie werden thun wollen. Sie glauben alſo, daß unſere Oper zu den Sternen gehen wird?

Mozart. Ich weiß nichts davon, aber ich glaube, daß früh oder ſpät Don Juan einigen Lärm in der Welt machen wird."

Da Ponte*) und Mozart wußten zwar das Kind hervorzubringen, aber ſie verſtanden nicht, es zu taufen. Ein Drama, deſſen Knoten der Tod in Perſon, in einem von ihm ſelbſt vorgeſchriebenen Finalſtücke löſ't, hieß man und heißt man noch **Dramma giocoso**.

Wir wollten die Unterſuchung des Gedichtes unter einer weniger trockenen und weniger wortreichen Form, als die Analyſe, geben, und zugleich auch beweiſen, daß die Arbeit des Dichters nicht ganz unabhängig von der des Muſikers betrachtet werden dürfe. Je wunderbarer das von unſerm Heros errichtete Gebäude erſcheint, je weiter es ſich in ſeinen phantaſtiſchen Verhältniſſen von allen Denkmalen der Bühne entfernt, die vor oder nach ihm errichtet worden ſind; je mehr es ſie durch die Mannichfaltigkeit der Anordnung, den Reichthum der Materialien und den Glanz der Verzierungen übertrifft, um ſo mehr muß das Fachwerk dieſes Gebäudes bizarr erſcheinen, wenn man ihm ſeine Verkleidung wegnimmt. Man darf dem Dichter durchaus keinen Vorwurf über die Art machen, wie er ſeine Perſonen geſchaffen hat. Da Ponte wollte ganz einfach eine Opera buffa, ein dramma giocoso machen, wie er ſich ſelbſt ausdrückt, mit all den obligaten Anomalieen eines Sujets, in welchem die Poſſen mit einem Morde ihren Anfang nehmen und mit einer Statue, die ſpricht, endigen, das bewunderungswürdig, barok und außergewöhnlich den großen Haufen unterhalten ſollte, welcher in die Oper geht um zu ſehen, nicht um zu hören. Nachdem die Situationen einmal feſtgeſtellt ſind, ſo fragt man ſich, was der Verfaſſer eines komiſchen Libretto in dem Helden des Stückes Anderes erblicken konnte als einen verächtlichen Wüſtling; in Elviren eine Närrin, die auf den Straßen umherläuft; in Octavio einen kraftloſen, faden Galan, wenn man ihn nicht gar einen Poltron nennen will; in Zerlinen eine ländliche Coquette, und auf dem beſten Wege, noch etwas Schlimmeres zu werden; in Anna eine für die Liebe ihres Bräutigams nicht ſehr zugängliche Verlobte, die ganz von Gedanken der Rache erfüllt iſt, die ſie nicht zu vollbringen vermag; unfruchtbare Thränen, ein Zorn, der im Geiſte des Libretto nichts zu Wege bringt. Allein, wie wir bereits ſagten, ſo wird es keinen nur einigermaßen mit einem Sinne für das Schöne und wahrhaft Poetiſche begabten Zuhörer geben, der in dieſen Perſonen nicht noch etwas Anderes fände, als ſie zu ſeyn ſcheinen; nicht einen, der nicht im Verlaufe des Dramas eine verborgene und ideale Handlung erkennte, welche die materielle Handlung, welche man vor Augen hat, weit überragt; daß dieſer Rhapſodie, die halb der luſtigen Fabel, halb der Legende angehört, wie im Fauſt und Hamlet, ein allgemeines oder rein die menſchlichen Verhältniſſe berührendes Sujet zu Grunde liege, ein Sujet, das aber nur dem Muſiker zugänglich wäre. Wenn die Kritik die Arbeit eines Componiſten in einer Oper prüft, ſo muß ſie als unabänderliche Richtſchnur ihn in Allem, was die Charaktere betrifft, nach den Andeutungen des Gedichtes richten. Warum haben denn die zahlreichen Ausleger des **Don Giovanni** ſtets die Nothwendigkeit eingeſehen, die natürliche Baſis ihrer kritiſchen Würdigungen bis auf einen gewiſſen Grad fallen zu laſſen und die Erklärung des Hauptcharakters außerhalb des Textes zu ſuchen? Weil Alle dieſe pſychologiſche und dramatiſche Zweiſeitigkeit, dieſen Contraſt und dieſe Uebereinſtimmung gefunden haben, welche wir in der Unterredung zwiſchen den beiden Verfaſſern des Werkes klar zu machen geſucht haben.

---

*) In dieſem Augenblicke leſe ich in den Journalen, daß Lorenzo da Ponte im Monat December 1838 in New-York, im Alter von neunzig Jahren und im tiefſten Elende geſtorben iſt. Nachdem er dreißig Jahre lang in dieſer Stadt die italieniſche Sprache und Literatur gelehrt hatte, ſah er ſich von Jedermann verlaſſen, als ſeine Kräfte ihm nicht mehr erlaubten, zu arbeiten. Einige Monate vor ſeinem Tode hatte er an einen ſeiner Landsleute geſchrieben: „Wenn das Schickſal, ſtatt nach Amerika, mich nach Frankreich geführt hätte, ſo fürchtete ich nicht, daß meine Gebeine den Hunden zur Nahrung dienen würden; ich hätte immer Geld genug verdient, um meinem alten Körper die Ruhe im Grabe verſchaffen und mein Andenken vor gänzlichem Vergeſſen retten zu können.“ So hatten alſo die Verfaſſer des Don Juan, die Verfaſſer des erhabenſten poetiſchen Wunderwerkes aller Jahrhunderte, beide die Mittel nicht, ſich begraben zu laſſen.

Die ideale Natur Don Juan's iſt Gegenſtand einer Menge von Gloſſen geworden, die unter allen möglichen Formen, als Analyſen, Journalartikel, Romane, phantaſtiſche Erzählungen erſchienen ſind, die Schriften gar nicht gerechnet, welche den Gegenſtand nur vorübergehend berühren. Unter dieſen Gloſſen gibt es ſehr bemerkenswerthe, und Hoffmann's Erzählung namentlich iſt ein Meiſterwerk. Dennoch hat mich keine ganz befriedigt. Wir haben geglaubt, überall mehr oder weniger willkürliche oder falſche Auslegungen zu finden; willkürliche, wenn ſie ſich weder auf die Arbeit da Ponte's, noch auf die Mozart's gründeten, falſche, wenn ſie geradezu der Muſik zuwider liefen. So wird in einem deutſchen Romane, der denſelben Titel wie die Oper trägt und ſie erklären ſoll, **Giovanni** dargeſtellt, als wenn er, wie Fauſt, einen Pact mit dem Teufel gemacht hätte. Dieſe Verſion iſt völlig abſurd, welcher Buchſtabe und Geiſt des Mozart'ſchen Werkes widerſprechen. Eine andere Art, **Don Giovanni** auszulegen, welche die Autorität eines originellen Componiſten und berühmten Schriftſtellers, in der Perſon Theodor Hoffmann's vereinigt, für ſich hat, erſcheint uns zwar viel poetiſcher, aber durchaus nicht richtiger. Hoffmann ertheilt dem Muſterbilde unter den Wüſtlingen eine privilegirte Organiſation, eine glühende und begeiſterte Seele, eine hohe Intelligenz, die alle drei im Jagen nach einem nicht zu findenden Glücke ſich aufgerieben haben. In ſeiner Verzweiflung wirft ſich Don Juan der Wolluſt in die Arme, und ſinkt ſo immer tiefer, ohne darum glücklicher zu werden. Im Gegentheil, ſeine Miſanthropie vermehrt ſich und treibt ihn, ſich an dem weiblichen Geſchlechte für alles Uebel, was er ſich ſelbſt zufügt, zu rächen. Eines Tages ſieht er endlich Anna. Sie iſt es! ſein früherer Traum, ſein Ideal, das Glück, dem er ſo lange nachgejagt. Aber Anna kommt zu ſpät, Don Juan kann ſie nur verführen, er ſoll ſie nie beſitzen. In dieſer bittern Ueberzeugung ſingt er: **Fin c'han dal vino calda la testa**, und ſeine Stirn zieht ſich auf noch fürchterlichere Weiſe als gewöhnlich zuſammen. — Wir geſtehen, dieſe Geſtalt **à la Byron** entbehrt keinesweges der Größe, ja konnte zu ihrer Zeit höchſt originell ſeyn; ſie intereſſirt noch wie alle gefallenen Engel, wie alle hypochondriſchen Dämonen, wie alle tief enttäuſchten Menſchen, die an ihren letzten Illuſionen ſcheitern. Nur Schade, daß weder da Ponte noch Mozart von alle dem auch nicht das Geringſte ſagen. Dies Alles befand ſich einzig und allein in den wenigen Flaſchen, die der reiſende Enthuſiaſt um 3 Uhr früh, bevor er ſich in's Theater begab, geleert hatte. Wenn er die Gegenſtände nicht doppelt ſieht, ſieht er ſie wenigſtens verkehrt, der reiſende Enthuſiaſt oder der enthuſiaſtiſche Reiſende, Theodor Hoffmann. Erſtens hat der Don Juan Mozart's nicht einen Tropfen deutſchen oder engliſchen Blutes in ſeinen Adern, er hat weder den Spleen, noch hypochondriſche Zufälle, noch Ideale, noch Träume (die im Schlafe ausgenommen). Im Libretto iſt er zügelloſer Wüſtling ſonder Furcht und Sorge: giovine cavaliere estramamente licenzioso, wie er auf dem Perſonenverzeichniſſe bezeichnet iſt. In der Muſik ſehen wir ihn ſtolz, dann den Comthur verächtlich bemitleidend, verführeriſch und bald ſelbſt verführt bei Zerline, im Quartett von bewundernswerther komiſcher Unverſchämtheit, in der Champagnerarie durch die ausgelaſſenſte Laune bewundernswerth, bewundernswürdige Kühnheit im erſten Finale zeigend, männlich vor der Statue und ſonſt überall um die Vergangenheit und Zukunft unbekümmert, nur vom Augenblicke beherrſcht, Künſtler und Dichter nach ſeiner Art, in der Seele Muſiker, Buffo von unerſchütterlicher Fröhlichkeit, was auch immer kommen möge. Iſt dieß der Don Juan Hoffmann's?

Was die Tochter des Comthurs betrifft, ſo laſſen ſich auf dem Wege der poetiſchen Conjecturen zwiſchen ihr und Don Juan keine anderen Beziehungen entdecken, als daß Don Juan Anna zu beſitzen geſtrebt hat, wie er es mit allen Frauen, die ihm gefallen, macht; daß er aber, nachdem in der erſten Scene ſein Verſuch mißglückt iſt, nicht mehr daran denkt und Anna ſelbſt zu vermeiden ſucht. Von nun an richten ſich ſeine Angriffe gegen Zerlina. Liebt er Anna mehr als irgend Jemand, ſo bewahrt er wenigſtens ſein Geheimniß; nicht ein Wort, nicht eine Note verrathen ihn. Nun fragen wir, wie Hoffmann und ſeine Nachbeter uns haben überreden wollen, daß Anna verführt worden wäre. Der Textverfaſſer hat ihre Ehre bewahrt, und Mozart hat ſie als erhabene Heldin dargeſtellt. Warum will man alſo ſo mir nichts dir nichts den ſchönſten Charakter, den die Muſik je geſchaffen, herabwürdigen?!

Ohne Zweifel ſteht Jedem frei, ſich einen Don Juan nach ſeiner Phantaſie vorzuſtellen, aber dann ſoll man ihn nur nicht für den Don Juan Mozart's ausgeben.

Man erlaube mir, meinerſeits einen Charakter hinzuſtellen, der ſo wenig verſtanden worden und doch von Jedem, der ſich nur die Mühe geben will, ihn zu ſuchen, wo er iſt, in der Oper nämlich, leicht aufgefaßt werden kann. Wir müſſen Don Juan bei Cherubino wieder aufnehmen, wo wir bereits ſeinen Urſprung erkannt und feſtgeſtellt haben.

In der Jugend des Menſchen, in dem glücklichen Alter, wo die Poeſie allein herrſcht, gibt es ein gemeinſchaftliches Ziel, nach dem direct oder indirect alle unſere Pläne und Wünſche hinſtreben. So lange das Herz jung iſt, zeigt ſich der Traum des Glückes faſt immer im Bilde eines Weibes, ja wohl mehrerer. Nun verſchwindet für die Meiſten der Traum des Glückes unter dieſer allgemeinſten und anziehendſten Form ſehr ſchnell und läßt nichts zurück, als ein peinliches Erwachen, die Sorgen und Widerwärtigkeiten des Haushaltes oder die demüthigende Erinnerung an einige verächtliche Liebesverhältniſſe. Er realiſirt ſich wohl für einige Auserwählte in einer größern oder kleinern Summe von Genüſſen, aber niemals in einem ſolchen Verhältniſſe, wie ihn z. B. ein ungeheurer Egoismus und Stolz mit einer vulkaniſchen Organiſation und zügelloſen Einbildungskraft verbunden ſich wünſchen würden. Nun denke man dieſe Eigenſchaften in einem und demſelben Individuum vereinigt; man füge vollkommene Körperbildung hinzu, die glänzendſten Geiſtesgaben und einige der höchſten Seelenfähigkeiten, man füge einen magnetiſchen Blick hinzu, der verwirrt und bethört, bezaubert und anzieht, wie das auf die Beute gerichtete Auge der Schlange, man füge endlich einen Willen, den nur die Leidenſchaft leitet, und eine Leidenſchaft hinzu, die das ganze Geſchlecht als ein einziges Weib umfaßt, und man wird ſo den idealen Typus Don Juan's haben, eine moderne Variante eines Mythus, der ſo alt wie die Welt iſt. Die Fabel von den Titanen hat nach und nach die verſchiedenen Farben der Alter der Menſchheit angenommen. Es gab zuerſt Titanen des Ehrgeizes und Stolzes. Prometheus war der Titan der thätigen Intelligenz, Fauſt der Titan der philoſophiſchen Speculation, Don Juan iſt der Titan der Sinnlichkeit, der perſonificirte Senſualismus. Es iſt immer in einem oder dem andern Sinne der ſtolze Aufſtand des Geſchöpfes gegen den Schöpfer, der jedoch ſtets in der nämlichen Kataſtrophe wieder erdrückt und gleichſam begraben wird; denn die Poeſie, welche überall die Philoſophie in der Interpretation großer philoſophiſcher Wahrheiten überholt, hat ſtets eine Züchtigung der Vorſehung gegen das Verbrechen des Genius verhängt, welcher es wagte, die ungeheure Macht, die ihm verliehen worden, gegen Gott zu wenden.

Als da Ponte ſein Libretto ſchrieb, dachte er gewiß nicht daran, daß er jene hohe Ueberlieferung in den Kreis der muſikaliſchen Poeſie zu verſetzen hatte, und dennoch hat er in einigen Scenen die Handlung ſo angeordnet, als wenn er eine unklare Idee davon gehabt hätte. Prometheus und Fauſt (ich meine den Göthe'ſchen), die Titanen des Gedankens paßten nicht für die Muſik, aber nur die Muſik konnte Don Juan, den Titan des Fleiſches, würdig darſtellen. —

Die Organiſation Giovanni's, ſo wie wir ſie beſchrieben haben und ſo wie ſie ſich ſchon ſehr deutlich in Cherubino kundgibt, harmonirt ganz herrlich mit der materiellen Welt, die für ihn bald die einzige wahre Welt wird, weil ſeine Wünſche ihre Grenzen nicht überſchreiten und ſeine Fähigkeiten ſeinen Wünſchen entſprechen. Die Erde, nichts als die Erde, aber die ganze Erde! In dieſer Lebensanſicht verſchwindet das religiöſe und moraliſche Geſetz auf viel folgerichtigere Art, als im Fauſt. Alle beide, Giovanni und Fauſt, die ſich anderen Menſchen unendlich überlegen fühlen, obgleich in ſehr verſchiedenartigen Beziehungen, wollen herrſchen; aber welche Art von Herrſchaft wird Giovanni erwählen? Er verachtet die Menſchen viel zu ſehr, um nach ihrer Bewunderung zu geizen. In ſeinen Augen iſt daher die Wiſſenſchaft, welche das Leben beſchäftigt und abnützt, ohne je zu einem Endreſultat zu führen, eine lächerliche Täuſchung; der Ruhm ein leerer Schall; die Macht, welche der Dienſt im Staate verleiht, eine fruchtloſe Anſtrengung. Nein, Giovanni wird eine reellere, individuellere, ſeinem titaniſchen Stolze mehr zuſagende Herrſchaft ausüben, welche ſich im Egoismus concentrirt, den Beifall verachtet, vor Allem aber nutzbringender iſt, und mit ſeiner Logik mehr im Einklange ſteht. Die Menſchen, ſpricht er zu ſich, rennen darum nur Chimären nach, weil ſie unfähig ſind, die Wirklichkeit vollſtändig zu beſitzen. Ich bin aber befähigt dazu. Sie träumen von, was weiß ich, welchem Paradies, und ſehen nicht, daß das Paradies überall da ſich befindet, wo die Sonne warm, der Himmel blau, die Welle klar und mild, die Luft mit Wohlgerüchen erfüllt iſt; überall da, wo die Traube reift; und wo dieſe Elemente zum Glücke fehlen, überall da, wo es Frauen gibt. Die Frauen! ſagt mir dieſes eine Wort nicht beſſer den Grund, warum ich hier bin, als all' dieſer Wortkram, den man mit dem Titel Philoſophie beehrt? Wenn die Idee des Lebens ſich ganz in der des Genuſſes zuſammenfaßt, ſind dann nicht alle Genüſſe durch das Wort Frau ausgedrückt? Reizende Weſen, einzige Gottheiten, welche ich anerkenne und anbete, wie ſehr ſind dieſe einfältigen Träumer und dieſe elenden kränklichen Verſonen zu beklagen, welche noch das Glück ſuchen, nachdem ſie das gekoſtet haben, das ihr zu gewähren vermögt. Die Frauen! Warum ſollte ich dieſes höchſte Gut nicht ebenſo genießen, wie ich die Sonne, das ſaftige Grün, die Wohlgerüche und die Muſik immer und überall genieße. Die ganze Welt wird aber die Hand gegen mich erheben. Um ſo beſſer, ja, um ſo beſſer ſage ich, und zwar von Herzen. Wenn Alles mir geſetzlicher Weiſe gehörte, wie ſie ſagen, ſo möchte ich Nichts mehr und es bliebe mir nur übrig zu ſterben. Aber jeden Tag die Macht dieſer Fähigkeiten gegen die Hinderniſſe ohne Zahl, welche die Geſellſchaft einem Weſen meiner Art entgegenſetzt, zu verſuchen; alle Schranken vermittelſt Erfindungsgabe und Genie über den Haufen zu werfen; ſich vermittelſt Muth und Gewandtheit aus allen Gefahren zu erretten; die Seele ſtets von Freude und Stolz über den Triumph erfüllt zu ſehen, und bei jedem Siege durch die berauſchendſte Wonne entſchädigt zu werden, ach! das iſt es, was ich leben nenne. Die Dummköpfe und die Memmen werden ſagen, daß man, um auf dieſe Weiſe zu leben, zuerſt mit dem Teufel anbinden müſſe. Ich würde eine ſolche Hilfe verſchmähen, ſelbſt wenn ich daran glaubte. Den Schönen gegenüber kann ich ihn entbehren, und im Angeſichte des Feindes würde mir eine ſolche Hilfe die Gemüthsbewegung rauben, welche die Gefahr hervorbringt, und welche ich am meiſten liebe. Wird der Teufel mir einen Trank nach ſeiner Art bringen? Großen Dank, Herr Satan, Mephiſtopheles oder welchen Namen es Ihnen beliebt, anzunehmen, ich danke für Ihren Trank. Behalten Sie Ihr Geſchmier für unſern lieben Vetter Fauſt, den Einfaltspinſel von Doctor, der ſich zu todt berauſcht, indem er aus der Schale des Wiſſens trinkt, und der Sie ruft, um ſich zu berauſchen, der unmächtige Greis, der von der Magie verlangt, was ihm die Natur verſagt. Was mich betrifft, der ich kein Gelehrter bin, ich werde mich Ihnen nicht übergeben, um mehr zu erfahren. Sie ſind mir zu gar nichts nütze, nicht einmal um mir Angſt zu machen, ſelbſt wenn es Ihnen belieben ſollte, Herr Teufel, ſich eines Tages in großem Coſtume ganz mit Schwefel parfumirt, und im Gefolge von einer Legion gehörnter Ungeheuer und unſauberer Geiſter bei mir einzufinden. Ich werde mit Vergnügen Sie bei mir empfangen.

Das iſt der Don Juan da Ponte's und Mozart's, Zug für Zug nach dem Libretto ſkizzirt, und Note für Note nach der Partitur commentirt und ausgeführt. Nachdem die Grundlagen des Hauptcharakters feſtgeſtellt ſind, ſo läuft der übrige Theil des Dramas natürlich ab, und in denſelben zuſammen. Alles, was dieſer Sphäre von betäubender Bezauberung zu nahe kommt, deren Mittelpunct Giovanni iſt, wird in dieſen Wirbel hinabgezogen. Wenn dieſer Mann des Genuſſes ſtrahlend von Schönheit und Anmuth erſcheint, ſo geräth Alles in Bewegung bei ſeinem Anblicke; Alles nimmt ein feſtliches Ausſehen an; der Glanz, der ihn umgibt, zieht den Schwarm von Schmetterlingen an, der die Flamme ſo lange umfliegt, bis er von ihr aufgezehrt wird. Es bereiten ſich Feſte vor; die Narrheit ſetzt ihre Schellenkappe auf, in den Gläſern perlt der Wein, die helltönend an einander klingen; die Hände ſuchen ſich zum Drucke, Saal und Gemächer ſtrahlen von einem Meere von Flammen; die Sinnlichkeit wird in vollen Zügen geſchlürft. Und Du, ohne welche es keinen vollſtändigen Genuß auf unſerer Weltkugel gibt, Du Gottheit, ebenſo wohlthuend für Glückliche wie für Unglückliche, geliebte Muſik, Du konnteſt ebenſo wenig fehlen, wie Deine Begleiterin, der Tanz, bei dieſem allgemeinen Stelldichein irdiſcher Luſt. Konnte Mozart ſich ein Glück denken ohne Muſik! Damit haben wir einen Theil des Gemäldes; die Lichtſeite; die Schattenſeite ergab ſich von ſelbſt auf der Leinwand.

Jede Handlungsweiſe, welche die gewöhnlichen Schranken durchbricht und zu Gewaltthätigkeiten gegen die menſchliche Geſellſchaft in Maſſe führt, veranlaßt eine zu der Größe der Unordnung im Verhältniß ſtehende Reaction. Je mehr die Menſchheit in ihrem theuerſten Glauben und in ihren tiefſten Gefühlen verletzt worden iſt, um ſo mehr glaubt ſie durch das Organ eben dieſes Glaubens und dieſer Gefühle dagegen proteſtiren zu müſſen; je mehr das Unendliche in uns und außer uns auf eine ruchloſe Weiſe mißachtet worden iſt, um ſo deutlicher und offenbarer muß ſie ſich nach Innen und Außen kundgeben. So ſteigern die brutalen und unerbittlichen Liebesbewerbungen Giovanni's in rückwirkendem Einfluſſe die Zärtlichkeit der anbetenden Liebe, die leidenſchaftliche aber keuſche Verehrung, welche Don Ottavio perſonificirt; der abſolute Egoismus ſetzt die abſolute Ergebenheit, in Elvira perſonificirt, in Thätigkeit und in's rechte Licht; der wilde Muth eines ungeſtümen Blutes hat mit dem Heroismus der Seele, in Anna perſonificirt, einen Kampf zu beſtehen, und den Triumphen des Verbrechens ſtellt ſich eine außergewöhnliche moraliſche Kraft entgegen, welche das Unglück in einem jungen Mädchen zur Reife gebracht hat. Endlich trägt ein entſetzliches Wunder dazu bei, den Menſchen, welcher das Heiligſte mit Füßen tritt, zu vernichten.

Auf dieſe Weiſe erſcheint das Sujet des **Dissoluto punito**, deſſen Tiefen die geiſtige Anſchauung des Muſikers erkannt hat, aus einem andern Geſichtspuncte, wird großartiger, allgemeiner und gibt ſich der Seele als eine fortwährende und univerſale Thatſache zu erkennen, als eine Art von muſikaliſcher Kosmogonie, in welcher ſich in poetiſchem und logiſchem Vereine das Hohe und Niedrige in der menſchlichen Natur, das Tragiſche und Komiſche, das Erhabene und das Lächerliche, der Senſualismus und Spiritualismus, das Leben und der Tod unter all' ihren Geſichtspuncten vereinigt finden.

Wenn Don Juan ein eingebildetes Meiſterwerk wäre, wie man es zuweilen von Romanen vorausſetzt, welchen Charakter müßte man dem Verfaſſer dieſer, in allen ihren Theilen, mit einer abſoluten Wahrheit und Vollkommenheit verwirklichten Kosmogonie geben? Müßte man ſich nicht einen Menſchen von zweifacher und contraſtirender Individualität unter ihm denken, der das Leben und die Kunſt an den ſich entgegenſtehenden Extremen erfaſſe, und welcher ſich abwechſelungsweiſe in den Strom ſinnlicher Genüſſe und in die Abgründe der Melancholie ſtürze; einen Menſchen, in welchem das energiſche Gefühl der Exiſtenz unaufhörlich von den klarſten Vorgefühlen der Vernichtung bekämpft würde? Man hätte ganz andere Contraſte außerhalb der Wahrſcheinlichkeit erſonnen. Aber Don Juan exiſtirt und Mozart, den man auf dieſe Weiſe Zug für Zug geſchildert hätte, iſt keine Fiction.

In dem Augenblicke, in welchem der Compoſiteur die Wahl eines Gedichtes getroffen hat, wird ihm ein ſchwarz geſiegelter Brief eingehändigt. Er verkündigt ihm den Tod ſeines Vaters, eines Vaters, der ſein Lehrer, ſein Führer während zwanzig Jahren, der unzertrennliche Begleiter auf ſeinen jugendlichen Triumphen war. Dieſes Ereigniß, ſo natürlich und leicht vorausſichtlich es ſeyn mochte, mußte auf Mozart's liebende Seele und auf ſeinen bereits an die trübſeligſten Gedanken gewöhnten Geiſt einen ſtarken Eindruck machen. Man ſehe ihn aber einige Monate ſpäter, als er wieder in ſein geliebtes Prag zurückgekehrt war, das ihn vergötterte, und wo ein Feſt, ein Concert das andere jagte, ſich an dem Enthuſiasmus, den er einflößt, begeiſtern, drolliger als je in ſeinen Reden, bewundernswürdiger als je an ſeinem Claviere. Hunderte, ja vielleicht tauſende vertraute Freunde umgeben ihn; die ganze Stadt iſt ſein vertrauter Freund. Er befindet ſich inmitten einer Geſellſchaft italieniſcher Sänger, luſtiger Brüder und junger Liebhaber aus den erſten Claſſen, welche alle Tage ſich um ihn verſammeln, wie um den Centralpunct der Geſchäfte und des Genuſſes, und die wetteifern, wer unter ihnen das neue Meiſterwerk am beſten zu koſten vermöge, und welche jede neu geſchaffene Nummer durch Libationen in Champagner begrüßen. Eine Taufe, die eines Don Juan ganz würdig war, wie Jedermann zugeben wird. Mozart läßt den vollen Bechern, welche ihm die Freundſchaft reicht, volle Anerkennung zu Theil werden, und ohne allen Zweifel liefen in's geheim auch einige Liebeshändel mit unter. Die Beſuche, die Luſtpartieen, die muſikaliſchen Abende, die vertraulichen Sitzungen um den Punſchnapf, endlich auch die Proben, nehmen ihn den ganzen Tag über in Anſpruch. Wie gewöhnlich bleibt ihm nur die Nacht zum Schreiben. Da ändert ſich aber die Decoration: alle lachenden Bilder des Tages ſind verwiſcht; all' das lärmende Geräuſch iſt verſtummt; Mozart iſt allein, und er ſitzt hinter zwei Wachskerzen an ſeinem Arbeitstiſche bei ſeiner Partitur. Der Octoberwind pfeift in ſeine Ohren unter Begleitung der abgeſtorbenen Blätter, welche rauſchend herabfallen. Er fühlt mit Schaudern den Augenblick ſeiner täglichen Umwandlung kommen. Das Geſtirn, deſſen Rotation ſein intellectuelles Leben lenkt, kehrt ihm die nächtliche Seite ſeiner Scheibe zu, auf welcher ſtets daſſelbe Bild abgedruckt iſt. Er möchte dieſem unvermeidlichen Bilde entfliehen; er ſchreibt die jovialen, erotiſchen oder grotesken Inſpirationen nieder, welche die Eindrücke des Tages in ſeinem Kopfe erweckt und bereits gezeitigt haben. Er ſchreibt, aber plötzlich fällt ihm ein, daß der Held des Stückes, das lebende Sinnbild aller Freuden der Erde, ein dem Grabe geweihter junger Mann iſt, in das er mitten in der größten Thätigkeit ſeines verderblichen und nur zu verführeriſchen Genius ſteigen muß. Iſt aber dieſer Genius nicht der des Muſikers ſelbſt, der ſeinen höchſten Gipfel erreicht hat? Muß er nicht, nachdem er in ſo ungeheurem Verhältniſſe alle bekannten Grenzen überſchritten hat, auf eine Verderben bringende Art auf den Componiſten wie auf jene Geſtalt zurückwirken; erwartete nicht daſſelbe Loos alle Beide? Bei dieſen Grabesgedanken, welche die Schlafſucht, in Folge zu langen Wachens vielleicht in Bilder umgeſtaltet, bevölkert ſich die Einſamkeit des Muſikers mit Phantomen. Bald ruft ihn der Schatten ſeines Vaters durch die Stimme des Commandeurs; bald zeigt ſich die geliebte Muſe, die ihn ſo feſt an das Leben bindet, blaß, mit aufgelöſ'ten Haaren, in weiten Trauergewändern, unter Anna's Zügen, und flüſtert ihm ein Lebewohl zu, wie nur er es hören und wieder von ſich geben konnte: *Lascia almen alla mia pena etc.* (Sextett). Auf dieſe Weiſe lieferten die Eindrücke des Tages die Lichtſeiten des Bildes; die der Nacht gaben den Schatten.

Wie ſoll man nicht über alle Maßen betroffen ſeyn, wenn man den wunderbaren Rapport aller Gedanken des Gedichtes nicht allein zwiſchen den tiefſten und ſpeciellſten der Individualität Mozart's, ſondern auch zwiſchen den zufälligen Urſachen, welche ihn, den Componiſten, in Umſtände und Gemüthsſtimmungen verſetzten, welche ſo völlig analog waren mit den zahlreichen und einander ſo ſehr entgegenſtehenden Anforderungen ſeiner Arbeit. Wenden wir uns zu anderen, nicht weniger wichtigen Umſtänden.

Das einzige Publicum in Europa war das von Prag, welches Mozart's Muſik vollkommen verſtand; dieſes allein betrachtete den Menſchen mit den Augen der Nachwelt. „Was von Mozart iſt, wird ſicher immer den Böhmen gefallen,“ ſagte der Capellmeiſter Strobbach zu unſerm Heros. Und Mozart erwiderte: „Weil die Böhmen mich ſo gut verſtehen, ſo will ich ausdrücklich für ſie eine Oper ſchreiben.“ Das Orcheſter, welches die Ouverture zum Don Juan vom Blatte und zwar zur Zufriedenheit des Maeſtro ſpielte, war ein Orcheſter, wie man ſchwer ein zweites auf der Welt finden wird. Zur Vervollſtändigung des Zuſammentreffens aller glücklichen Umſtände gewährte das Geſchick Mozart eine Truppe italieniſcher Sänger, die Muſik verſtanden; eine Primadonna, Thereſa Saporeti, welche eine ausgezeichnete Stimme und Geläufigkeit beſeſſen haben muß, weil die Partie der Anna, an der ſo viele Sängerinnen ſcheitern, für ſie geſchrieben war. Der Tenor war ein Signor Baglioni, deſſen Partie des Ottavio ebenfalls von ſchönen Mitteln zeugt. Andererſeits müſſen wir den Schluß ziehen, daß bei einer Partitur, welche keine einzige Nummer enthält, in welcher die dramatiſche Wahrheit und der Ausdruck irgend einem untergeordneten Zwecke aufgeopfert worden wäre, die Prager Geſellſchaft ebenſo lenkſam als gut zuſammengeſetzt geweſen ſeyn muß. Mozart war der Liebling des Publicums, ein Maeſtro, der gute Einnahme verſchaffte. Sein Wille ſchrieb demnach das Geſetz vor. Die Hauptrolle wurde einem jungen Manne von der ſchönſten Geſtalt und zweiundzwanzig Jahren übertragen, der ein ſo guter Darſteller und Sänger war, als dieſe erforderte. Wenn man der Sage und dem Bilde des Signor Baſſi, im Coſtume des Don Juan, Glauben beimeſſen will, ſo hatte der Teufel der Verführung nie einen würdigern Repräſentanten in der Oper. Glücklich, dreimal glücklich ſind die Muſikfreunde zu nennen, welche den Don Juan von einem Baſſi oder **Garcia**, einem Spanier gleich der von ihm dargeſtellten Perſon geſehen haben. Was mich betrifft, der ich nicht ſo glücklich war, ſo habe ich immer das Werk in meiner Phantaſie beſetzt, um mich dafür zu entſchädigen, daß ich es auf der ruſſiſchen, italieniſchen und deutſchen Bühne, im Auslande und in unſeren beiden Hauptſtädten gehört habe. Ich habe wenigſtens einundzwanzig Subjecte ſich in der Rolle des Giovanni's abmühen oder dieſelbe parodiren ſehen. Alle waren unerträglich darin und jeder in ſeiner Weiſe. Nicht die geringſte Intelligenz, nicht das mindeſte Verſtändniß der Rolle. Der Eine machte aus Don Juan einen Lärmmacher und einen Menſchen, der nur ſchlechte Orte zu beſuchen gewöhnt iſt; der Andere einen nachläßigen faden Dandy, der Dritte einen widerlichen ſentimentalen Süßling; ein Vierter machte einen Hanswurſt aus ihm, indem er auf den Brettern herumſprang, und in dem Allegro von *Là ci darem* Entrechats machte. Wieder ein Anderer ging hinter die Couliſſen, ſich das Geſicht mit Puder einzureiben, um ja recht erſchrocken auszuſehen, wenn die Statue erſcheint; wodurch die Statue und das Orcheſter genöthigt wurden, einige Minuten zu warten und einſtweilen durch das Hohngeſchrei des Paterre's ſich erſetzen zu laſſen. Ich könnte dieſe Herren alle bei Namen nennen, aber einige davon ſind bereits geſtorben, darum Friede ihrer Aſche, die übrigen ſind alt und haben ſich von der Bühne zurückgezogen; alſo Friede ihrer Gebrechlichkeit*).

Wie iſt es denn möglich, ſo geiſt- und verſtandlos zu ſeyn, eine Geſtalt ſo ſehr zu parodiren, von der jede Bewegung anmuthig, jede Stellung eine Studie für den Maler, jeder Blick verführeriſch und ein muthiges Blitzen iſt, was Alles ſich ganz genau in der Melodie und im Rhythmus ausgedrückt findet. Giovanni muß ſich ſo geben, daß die Ruhe einer Frau und das Leben eines Mannes niemals in Sicherheit ſind, ſobald er ſich naht; der Art, daß ſeine dämoniſche Größe ſich noch mit einiger Wahrſcheinlichkeit dem Tode und der Hölle gegenüber ſich erhalten kann, welche ihn in Anſpruch nehmen. Wenn aber unſere Hiſtrionen dieß nicht begreifen, ſo ſollten ſie wenigſtens das begreifen, daß Don Juan ein cavaliere, ein Edelmann mit feinen Manieren iſt, der nichts mit einem burſchicoſen Studenten, noch mit den Kunden in Auerbach's Keller gemein hat, welche Mephiſto auf die bekannte berüchtigte Art regalirte.

Man verzeihe dieſe Abſchweifung der bittern Erinnerung eines Muſikfreundes, der in zwanzig Jahren nicht das Glück hatte, in dem Werke, das er analyſirt, weder einen Don

---

*) Unter den ſeltenen Ausnahmen vortrefflicher deutſcher und italieniſcher Darſteller des Don Juan iſt wohl Wilhelm Häſer, jetzt penſionirter würt. Hofſänger zu nennen, der mit reichen Mitteln den hohen Grad von Ausbildung vereinte, um in den Geiſt dieſer Rolle ſo einzudringen, wie der Herr Verfaſſer es wünſcht. In ſpäteren Jahren war er als Leporello ebenſo ausgezeichnet. Seine Glanzperiode fiel aber in eine frühere Zeit als die, von welcher hier die Rede iſt. D. V.

Juan, noch Octavio, noch Anna, noch Elvira, noch Zerlina geſehen zu haben, und welchem das Leſen der Partitur allein eine Idee von all' dieſen Leuten beigebracht hat. Ein einziges Mal glaubte ich Leporello unter Zamboni's Maske zu erkennen; aber ach, dieſer hinfällige Leporello machte den Eindruck auf mich, als wäre er vor ſeinem Vater geboren, und ſein Geſang war faſt nicht mehr hörbar.

Ein Umſtand tröſtet mich übrigens, und muß tauſend Muſikfreunde tröſten, welche Don Juan nicht beſſer geſehen haben als ich; nämlich die Schwierigkeit und vielleicht die Unmöglichkeit, dieſe Oper auf eine ganz zufriedenſtellende Weiſe in die Scene zu ſetzen. Dieſe Oper leidet hinſichtlich der in Sceneſetzung an einem Hauptfehler. Es gibt keine untergeordneten Rollen darin. Alle Rollen und alle Partieen mit Ausnahme der Maſetto's ſind von der höchſten Wichtigkeit; alle verlangen dramatiſche und muſikaliſche Talente erſten Ranges; und fügt man hiezu noch ein ausgezeichnet ſchönes Aeuſſere für Don Juan, einen donnernden Baß und eine monumentale Statur für den Commandeur, Eigenſchaften, welche dieſe Rollen gebieteriſch im Intereſſe der materiellen Illuſion und der moraliſchen Wahrſcheinlichkeit verlangen, ſo fragen wir, wo man drei Sänger und ebenſo viele Sängerinnen auftreiben ſoll, die auch nur entfernt der Idee dieſer ſechs Perſonen entſprechen, von denen jede der Typus ihrer Gattung iſt.

Meine Leſer mögen die außerordentlichen Glücksfälle wohl in Betracht nehmen, welche Mozart zu Statten kamen, als er die Oper der Opern, das Meiſterwerk der Meiſterwerke ſchuf. Ein Sujet, reicher und glücklicher gewahlt als alle möglichen lyriſch-dramatiſchen Stoffe, ein univerſales Sujet, wie der Genius, der es befruchtete; ein Zuſammentreffen von Umſtanden, welche der Muſiker perſönlich den vielfachen und einander entgegenſtehenden Eindrücken ausſetzen, deren Organ und Dolmetſcher er zu machen berufen iſt; eine italieniſche Truppe aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts, die kühn genug war, ſich an die gelehrteſte Partitur zu wagen, die exiſtirt, und muſikaliſch genug gebildet war, ſich mit Ehren aus einem, ſelbſt heute noch ſchwierigen Studium zu ziehen; Sänger und Sängerinnen, welche für ihre Rolle geſchaffen zu ſeyn ſcheinen; ein unvergleichliches Orcheſter und zur Vervollſtändigung von all' dem ein Auditorium, das aus begeiſterten Freunden beſtand, welche in der Würdigung einer wunderbaren Arbeit ganz Europa um dreißig Jahre voran waren! Noch nie traf es ſich, daß ein Componiſt weniger durch Schwierigkeiten und locale Rückſichten beengt, oder mehr inſpirirt wurde und ſich freier ſeinen Inſpirationen überlaſſen konnte; noch nie fand das Zuſammentreffen aller glücklichen Umſtände zu Gunſten irgend eines Werkes in dem Grade ſtatt, und man wird wohl annehmen dürfen, daß es ſich nie wieder erneuern wird. Die ungeheure Ueberlegenheit des *Don Giovanni* über alle alten und modernen Opern iſt eine längſt anerkannte Thatſache; unſere Pflichten als Biograph und Commentator nöthigten uns, die Urſachen dieſer Thatſachen aufzuſuchen; und wenn unſere Bemerkungen als ebenſo richtig anerkannt werden, als unſere Nachforſchungen gewiſſenhaft waren, ſo wird man begreifen, warum alle

Bühnenmuſik, mit Ausnahme, wie natürlich, der herrſchenden Neuigkeiten, neben dieſer erbleicht.

Streng genommen könnten wir uns eigentlich der Mühe entheben, die Partitur zu prüfen, unter dem Vorwande, daß es heut' zu Tage nichts Neues mehr darüber zu ſagen gebe. Wer hat aber über Don Juan Alles geſagt? Die kritiſche Ernte ſcheint uns ſo wenig hier vollendet, daß wir im Gegentheil nur eine Befürchtung haben, daß wir, nachdem wir hinter tauſend Anderen kommen, ſehr umſtändlich und noch viel umſtändlicher als unſere Vorgänger ſeyn müſſen. Dieſer Artikel droht, ſehr gegen unſern Willen, zu einem Buche im Buche auszuarten, weil er die eklektiſche Methode nicht zuläßt, welche wir bei den Prüfungen der anderen Opern Mozart's angenommen haben. Man kann in einer Partitur nichts auswählen, welche vom erſten bis zum letzten Stücke, faſt ohne Ausnahme, die vollkommenſten Muſter aller Style und aller Charaktere der Theatermuſik und ſelbſt einige Stücke von ſuperdramatiſcher Muſik bietet, wie man ſehen wird. Wir ſind daher genöthigt, das Werk vollſtändig die Muſterung paſſiren zu laſſen.

Was in einer Legende oder in einer poetiſchen Fabel, wie Don Juan, am meiſten auffällt, das iſt die Kataſtrophe. Es iſt daher ganz natürlich und ganz der Sache gemäß, ſie beim Beginne des Berichtes in Erinnerung zu bringen. Ich werde alſo mit den Abenteuern und dem ſchrecklichen Ende dieſes verwegenen Sünders anfangen, welcher weder Gott noch die Menſchen fürchtend, den Schatten des Greiſes bei ſich eintreten ſieht, den er ermordet hat, und lebendig durch

Dämone in ein Flammengrab geworfen wird. Die Fabel könnte ganz wohl damit anfangen und dieß iſt gerade der Eingang, den Mozart gewählt hat. Hört! leiht uns das Ohr! rufen einem die erſten Accorde der Ouverture entgegen, welche mit Kraft vom ganzen Orcheſter in Angriff genommen werden. Der in zwei ganz gleiche Hälften getheilte Rhythmus erzittert in Stößen auf der geheimnißvollen Modulation, die er führt; halbe Noten, welche in grauenvollen Octaven nachhallen, tauchen von allen Seiten auf, gleich den Geſichtern von Geſpenſtern, welche einen langen und matten Blick auf Einen richten, dann verſchwinden und anderen Geſtalten Platz machen. Von Zeit zu Zeit ertönen die Pauken in dumpfen Tönen, wie unterirdiſcher Donner. Was wollen aber dieſe klagenden Synkopen der erſten Violine und jene andere Stimme ſagen, die ſo ſchwach in der zweiten Violine wimmert, und ſich gleich einem zertretenen Wurme krümmt, der ſich gern erheben möchte und nicht kann. Das iſt eine menſchliche Stimme, eine erſterbende Stimme. Das Phantom antwortet ihr, und wenn dieſes mit ſeiner erſchrecklichen Anrede zu Ende iſt, ſo ſieht man einen ſchwarzen rieſigen Arm aus der Erde herauslangen und den Sünder ergreifen. Die Blechinſtrumente vollenden den Todeskampf in dem entſcheidenden vermehrten Sextenaccorde und das Tremolo der Violinen hat die letzten Zuckungen angedeutet. Nach dieſem erhabenen Eingange, welcher an den Tod Don Juan's erinnert, kommt die eigentliche Erzählung, das Allegro der Ouverture, welche die Ereigniſſe erläutert, das heißt wie der Held des Stückes gelebt hat. Indem wir den poetiſchen

Charakter Giovanni's analyſiren, haben wir ihm den Satz geliehen, der mit den Worten anhebt: „Jeden Tag die Macht der Fähigkeiten gegen die zahlloſen Hinderniſſe zu verſuchen, welche die menſchliche Geſellſchaft einem Weſen meiner Art entgegenſetzt ꝛc.“ Dieſer aus dem Geiſte der Ouverture geſchöpfte Satz wird zum genaueſten Programm, welches wir uns erdenken können. Gleich bei'm Beginn des Allegros bezeichnet das Dis der Violinen, gegenüber dem D des Baſſes, die feindliche Stellung Giovanni's gegen das Menſchengeſchlecht, oder vielmehr gegen das männliche Geſchlecht. Der reißende Wolf kommt heimlich herbeigeſchlichen; mit einem Satze hat er das Lamm ergriffen und die Trompeten begrüßten das glücklich vollführte Verbrechen mit ihren triumphirenden Fanfaren*). Die Nachricht von dem geraubten Lamme kommt in Umlauf und verbreitet ſich immer mehr; man ſchlägt Lärmen; man verſammelt ſich, um den Wolf zu vernichten (vom 16. bis zum 48. Tacte.) Von hier an fängt die Reihenfolge der zauberhaften Blendwerke an, welche aus dieſer Ouverture ein Werk einzig in ſeiner Art machen, wie die Oper ſelbſt, von welcher ſie Mozart unzertrennlich gemacht hat, indem er ſie mit der Introduction verband. Auf welche Art wurde dieſes Blendwerk zu Stande gebracht? Durch Mittel, die heut' zu Tage bei nicht Vielen mehr im Gebrauche ſind, vermittelſt zweier kleinen Figuren, welche unſere heutigen großen Männer nicht aufzuheben gewürdigt hätten, wenn ſie ſie auf dem Wege gefunden hätten. Die Figur Nro. 1.

---

*) Ein Hoffmann nachgeahmter Satz.

hat etwas Peremptoriſches und Drohendes; ſie ſtützt ſich auf das Uniſono ſämmtlicher Kräfte des Orcheſters. Die Figur Nro. 2. iſt leicht tändelnd und ſcherzhaft; ein einziges Inſtrument, die erſte Violine, iſt damit beauftragt. Das iſt Don Juan einerſeits; von den andern ſind es die Vater, Bruder, Gatten, Liebhaber, Vettern und Cicisbeen, die heilige Hermandad und ihre Sbirren, der aufgebrachte Haufe, welcher aus demſelben Tone ſingt. Zweimal rottet ſich dieſe Maſſe zur Verfolgung des Räubers zuſammen, der ihr aber entſchlüpft und ſie fliehend verhöhnt. Nun hält man es für zweckdienlich, ſeine Kräfte zu theilen. Das Quartett fängt den Tact an; die Oboen und Fagotte folgen im dritten Viertel; die Flöten im folgenden Tacte. Während dieſer Bewegung bleibt die auf dieſe Weiſe getheilte Nr. 1. deßhalb nicht weniger identiſch; die Nr. 2. iſt verſchwunden. Man eilt ihr nach. Alles geht Anfangs gut; die kanoniſch-ſtrategiſchen Bewegungen werden mit vollkommenſter Präciſion und Regelmäßigkeit ausgeführt; da verwirren ſich aber die Violinen; ſtatt eines Gis greifen ſie G, was die Modulation über den Haufen wirft und den Dingen eine ganz andere Wendung gibt. Voll Scham über ihren Mißgriff laſſen die Violinen die Partie im Stiche; die Anderen von ihren Oberen aufgegeben, beobachten nunmehr weder Ordnung noch Disciplin mehr; Jedes wiederholt den Satz nach ſeiner Art, und der ganze, anfangs ſo gut geleitete Angriff löst ſich in eine Minore-Cadenz vom köſtlichſten Effect auf. Der Feind hat den Preis ſeiner Kühnheit empfangen, den ſüßen Preis der Liebe, Jubel, Triumph, rauſchende und fröhliche Muſik. Im Mittelſatze erneuern ſich die contrapunctiſchen Spiele, aber anders, mit mehr Abwechſelung und noch mehr Kunſt. Dießmal ſind die kriegführenden Figuren auf eine Weiſe vereinigt, daß man ſie gleichzeitig hört; der durch ein Hilfscorps, die Clarinette, verſtärkte Angriff erneuert ſich, und die Nr. 2. theilt ſich zwiſchen der erſten und zweiten Violine. Daraus entſtehen ganz verſchiedene Combinationen, die Schnelligkeit der modulatoriſchen Bewegungen der Nr. 2, erlaubt Nr. 1. nicht mehr, dem kanoniſchen Gange im Uniſono und in der Octave zu folgen; man iſt genöthigt, in der Secunde, Terze, Sexte, Septime, im Minore und Majore zu antworten, den Feind auf allen Puncten anzugreifen; aber überall macht die Vertheidigung gegen den Angriff Fronte. Man glaubt ein Schwert zu ſehen, deſſen Funken nach allen Seiten blitzen, oder ein Irrlicht, das einen phantaſtiſchen Walzer um Einen herumtanzt. Das Ohr, das ſich in dieſem harmoniſchen Labyrinthe verwirrt, und die unentwirrbaren Fäden nicht zu faſſen vermag, überläßt ſich entzückt dem Totaleindrucke; dieſe wundervolle Ouverture hat keinen Schlußſatz. Nachdem der zweite Theil in der Tonica das reproducirt hat, was die erſte in der Dominante hatte hören laſſen, geht die Modulation in FDur über; das Orcheſter wird ruhiger, eine wollüſtige Schlafrigkeit folgt auf die rührigſte Energie; die Ouverture ſtirbt gewiſſermaßen da ab, wo die Introduction ihren Anfang nimmt. Wollte nicht **Mozart** auf dieſe Weiſe die nachahmenden Formen der reinen Muſik mit den der angewandten Muſik verbinden, und uns von der inſtrumentalen Erzählungsweiſe ebenſo unmerklich in die dramatiſche Handlung einführen, wie die Gedanken eines noch wachenden Menſchen nach und nach mit den Bildern eines ſchönen Traumes ſich verbinden und vermiſchen.

Der Vorhang rauſcht in die Höhe, und ich lade meine Leſer zu einer idealen Vorſtellung des Don Juan ein, zu einem Schauſpiele, an welchem die Kritik nichts auszuſetzen hat. Die Darſteller und die Darſtellerinnen machen ſowohl in moraliſcher, wie phyſiſcher Hinſicht mit den Perſonen nur Eins aus. Mit wundervollen Stimmen und einer claſſiſchen Schule ausgerüſtet werden ſie ſo ſingen, wie man es meiſt nur in der Phantaſie zu hören bekommt. Das Orcheſter, welches aus lauter Virtuoſen beſteht und die in Folge einer allerdings fabelhaften Ausnahme eben ſo gute Ripieniſten als Symphoniſten ſind, wird nie, auch nicht einmal um einen Viertelston oder eine Achtelspauſe ſich verfehlen. Die Decorationen werden ſchöner und wahrer ſeyn, als die Natur ſelbſt. Endlich wird man in mir einen jener dienſtfertigen und geſchwätzigen Nachbarn finden, bei denen es ſich vielleicht zuweilen trifft, daß ſie das verſtehen, was ſie erklären.

Man fängt an: wir ſehen den Garten einer ſpaniſchen Villa vor uns; rechts ein Gitter, die Façade eines Hauſes, links im Hintergrund ein mit Orangebäumen und Blumen umgebener Pavillon*). Aurora zeigt uns nur erſt den kleinſten ihrer roſigen Finger am Himmel; ein Individuum ſteht vor dem Pavillon Schildwache. Der Anfang unſerer Oper iſt ſo beſcheiden als Virgil's Arma virumque cano. Es iſt dieſes niemand Anderes, als ein Bedienter, der ſeinen abweſenden Herrn zu allen Teufeln wünſcht, als Entgegnung auf die Artigkeiten, die er alle Tage ſchlucken muß: *Notte e giorno faticar*, eine Melodie, die ſich auf den Intervallen des Accords ohne alle Harmonie wiegt. Dieſer Hochmuthspinſel wirft ſich in die Bruſt; er will auch den Herrn machen und das Orcheſter mit dieſer lächerlichen Unabhängigkeitserklärung überbieten. Wie trefflich iſt dieß! Ein träger, unverſchämter Lakai, der ſogar im Selbſtgeſpräche den Schwätzer und Prahler nicht verläugnet. Man hört Schritte nahen; der Eſel ändert oder ſtimmt den Ton herab und denkt an nichts Weiteres als ſeine Ohren in Sicherheit zu bringen. Unter Einer heftigen Exploſion des Orcheſters erſcheinen Giovanni und Anna, welche aus dem Pavillon herausgeſtürzt kommen. Wie bewunderungswürdig ſchön ſind alle beide! Er hält ſein Geſicht durch den Mantel verborgen, wobei er aber ſein Incognito durch den Adel in ſeiner Haltung und in ſeinen Bewegungen verräth; gezwungen, zu fliehen, wird er wollüſtig zurückgehalten durch die kleine Hand, die ſich Kraft genug zutraut, ihn aufhalten zu können; ſie klammert ſich zitternd mit aufgelöſ'ten Haaren, halb angekleidet, convulſiviſch an das furchtbare Weſen, deſſen Hauch ſie vernichten könnte. *Non sperar se non m'uccidi*, ein herrliches Terzett! Welch' ein Ausdruck, und welche Kraft in der Melodie, welch' energiſcher Pulsſchlag im Rhythmus; wie jagt dieſe Muſik das heiße raſche Blut durch die Adern des Zuhörers, da kommt Anna's Vater aus der Thüre zur Linken, nicht im Schlafrocke und in der Nachtmütze, wie man es ſo häufig ſieht, ſondern in einen ſpaniſchen Mantel gehüllt, den Kopf unbedeckt und in der Hand eine Fackel, welche ſein ehrwürdiges, von edelem Zorne entflammtes Geſicht beleuchtet. Sey es aus Stolz oder Mitleid, genug, Don Juan weigert ſich zum erſten Male in ſeinem Leben, ſich zu ſchlagen. Der Commandeur nennt ihn einen Feigen. Feiger ich! ruft Don Juan! Es gibt keine Worte noch Pantomime, um die muſikaliſche Erhabenheit in ſeiner Antwort wiederzugeben. *Misero!* eine gedehnte Ausrufung von Verachtung und Mitleiden, welche der Donner begleitet; *at-ten-di,* zwei monotone halbe Noten, auf die eine Pauſe folgt; ſodann die klagende Cadenz in Minore auf *se vuoi morir.* Dieſe Worte haben den unglücklichen Greis bereits aus der Liſte der Lebenden geſtrichen. Die Degen kreuzen ſich; funkelnde Tonſteigerungen ſprühen aus dem Orcheſter; die beiden Arme ſtrecken ſich aus, verkürzen ſich in umgekehrter Ordnung; das Eiſen trifft das Eiſen und die Funken fliegen bei'm Geklirre der Waffen. Der Kampf iſt leider zu ungleich und dauert nur einen Augenblick. Giovanni's Arm (die Striche der Violinen) ſucht die Stelle des Herzens, die Stöße fallen raſcher, immer näher ihrem Ziele. Eins, zwei, drei, und der Degen öffnet die tödtliche Wunde: der Baß, welcher drei Schritte zurückgemacht hat, fällt auf den herzzerreißenden Halt, den ſeine letzte Bewegung hervorgerufen hat. Es iſt nicht möglich, daß die nachahmende Muſik weiter gehen kann, denn es läßt ſich nicht läugnen, daß die Analogie viel ſtärker an Illuſion hier iſt, als das reelle Bild des nachgeahmten Vorganges, den man wirklich vor Augen hat. Zwei Schauſpieler, mögen ſie auch in der Fechtkunſt noch ſo erfahren ſeyn, werden ſich nie ſo natürlich ſchlagen, als wie man ſich im Orcheſter ſchlägt, in der Abſicht, ſich um jeden Preis zu tödten. Ton und Tempo ändern ſich; aus DMoll ſind wir durch einen unmerklichen, obgleich ſehr raſchen Uebergang in FMoll gekommen; langſam ſich abſondernde Triolen folgen auf die blitzenden Zweiunddreißigſtel und die Octave der Hörner verlängert ſich wie ein ſtöhnendes Echo, das aus der klaffenden Bruſt des Greiſes aufſteigt. *Ah soccorso!* Hier ſtreitet ſich das ſceniſche Gemälde mit dem muſikaliſchen. Die impoſante Geſtalt Giovanni's zeigt ſich in der Partitur unbeweglich, tief in ſeinen Mantel verhüllt, nachdenklich, mit noch verächtlichem Ausdrucke, aber doch erſchüttert. Sie trägt das Kainszeichen an der Stirne. Zu ſeinen Füßen liegt der Commandeur hingeſtreckt, mit einer Hand ſich auf den Boden ſtützend, und die andere, voll Blut auf ſeine Wunden gedrückt, und der mit einer Stimme, die ihm mehr und mehr ausbleibt, um Hilfe gegen den Tod ruft, welcher bereits ſeine Geſichtszüge zu entſtellen und ſeine Glieder ſtarr zu machen anfängt. Als Staffage ſieht man die ausdrucksvolle Maske Leporello's, in welcher ſich in ſchrecklicher Uebertreibung Erſtaunen, Schrecken, Abſcheu und Mitleiden malen. Dieſe drei Melodien von contraſtirenden Bäſſen heben ſich in einer erhabenen Gruppe, auf einer Grundlage eines ganz geſchloſſenen Accompagnements hervor. Der Vocalgeſang hat aufgehört, und der letzte Funke von Leben entflieht in dem Ritornell.

---

*) Was den materiellen oder pittoresken Theil der in Scene-Setzung betrifft, ſo deuten wir in dieſem Artikel die Dinge ſo an, wie ſie ſeyn ſollten, nicht wie wir ſie geſehen haben.

Wir haben dem Regiſſeur und Capellmeiſter unſerer Truppe anempfohlen, unmittelbar nach dieſem traurigen Terzett zur zweiten Scene überzugeben, welche ſich auf dieſe Weiſe an die Introduction anſchließen wird. Statt Giovanni und Leporello einige nichts ſagende und ganz am unrechten Orte ſtehenden Redensarten wechſeln zu laſſen, vollführen dieſe, ohne ein Wort zu ſprechen, ihre Flucht, und Donna Anna erſcheint ſogleich mit Octavio und den Comparſen. Sie trifft Niemanden als den Leichnam ihres Vaters. Der von den Violen ausgehende Allarm, welchem das plötzlich erwachende Orcheſter in kläglichem Geſchrei antwortet, erhebt ſich in dem Augenblicke, in welchem die Fackeln den Schauplatz der Trauer erhellen. *Padre! caro Padre!* Iſt es an uns, dieſe Energie zu ſchildern, welche in ihrem Schmerze noch erhabener iſt als in ihrem Unwillen, dieſe feurigen Worte, die in Thränen erſticken: dieſe ſtets ſich mehrende Bangigkeit, welche jeden Augenblick ſich an den äußerſten Grenzen des Leides ſich brechen zu müſſen ſcheint, und den Augenblick hernach uns noch ärgere moraliſche Qualen aufweckt: *Quel sangue — Quella piaga — Quel volto — tinto e coperto del color di morte;* dann dieſes Herz, welches plötzlich zu ſchlagen aufhört und ſo eiſig kalt wird, wie das des Leichnams: E' non respira piu... *Fredde le membra.* Hat nicht Jedermann dieſe grauenvolle Wonne ſelbſt gefühlt; wie möchte man alſo von uns verlangen, viele Worte über das Recitativ Donna Anna's zu machen. Anna iſt das höchſte Gebilde des Genius in der Malerei tragiſcher Leidenſchaften; ſie iſt die erhabene Tragödie von Fleiſch und Bein. Um Anna vollkommen darzuſtellen, braucht man nichts Geringeres als unſere imaginaire Primadonna: eine Frau, welche die Schönſte ihres Geſchlechtes iſt, die größte tragiſche Schauſpielerin und die erſte Sängerin auf der Welt.

Für jeden Andern als Mozart wäre das Recitativ, das man ſo eben gehört hat, eine Verlegenheit und beinahe ein Unglück geweſen. Ein Duett ſchließt die Scene, und wenn das Ende nicht das Werk krönt, ſo verderbt es dieſelbe. Mozart verdarb ſie aber nicht. Der Dichter hatte ihm einen herrlichen Rahmen geliefert, und der war ihm genug; das Duett der Duette folgt ganz natürlich auf das Recitativ der Recitative. Ehe wir aber dieſes Duett hören, ſprechen wir ein wenig von Anna's Partner, der darin zu debutiren hat. Octavio iſt die Perſon, welche die Kritiker am wenigſten begriffen zu haben ſcheinen, weil ſie ihn vorzugsweiſe in ſeiner dramatiſchen Bedeutung in's Auge gefaßt haben. Die wahre Liebe, jenes Gefühl, das uns in unſeren eigenen Augen und in der Achtung der Frau, welche wir lieben, ſo hoch erhebt, reicht nicht immer aus, uns ebenſo in den Augen der Welt zu erheben. Im Romane und ſelbſt im Drama ſchafft die Liebe ihre Helden nur mit Hilfe der moraliſchen Eigenſchaften, die ſie entwickelt und in Thätigkeit ſetzt. In der Wirklichkeit, wie in der Poeſie muß man, um etwas zu ſeyn, auch etwas zu Stande bringen: eine ſchöne Handlung, ein ſchönes Buch, eine ſchöne Partitur, ein ſchönes Gemälde oder wenigſtens ein ſchönes Kleid, oder muß man etwas haben: hunderttauſend Thaler Einkünfte zum Beiſpiel; oder muß man etwas werden: General, Miniſter, oder wenigſtens landwirthſchaftlicher Schriftſteller, der in Ermangelung von eigenen Gütern, die er umzutreiben hat, Artikel in Journale liefert. Mag außerdem ein Menſch noch ſo viele Seelengröße beſitzen, ſo wird er, wenn ſie ſich nicht äußerlich kund gibt, und wäre es auch ſelbſt nur in mißlungenen Werken, oder in Worten, welche der Wind mit ſich genommen hat, ſo bleibt er mißkannt, das heißt ein Träger, dem man meiſtens große Anſprüche und kleine Mittel zuſchreibt. Man intereſſirt vernünftige Leſer nicht einmal bei'm Leſen. Octavio thut nichts, oder kann nichts thun, was am Ende auf daſſelbe herauskommt, und wird deſſen ungeachtet doch das, was er ſchon war, der Verlobte ſeiner Geliebten. Für den Roman und das Drama wäre Octavio eine traurige Geſtalt. Die beredteſten Analyſen der Gefühle, die ihn beſchäftigen, würden ſeine Thatloſigkeit nicht ausgleichen. Er liebt; darin beſteht allein ſein Talent, ſeine einzige Tugend, was wir aber beides unmöglich im Libretto vollkommen würdigen können, weil es uns an Beweiſen und Zeugniſſen fehlt, außer den Worten, die er ſpricht, welche aber nichts beweiſen. Der Componiſt allein vermochte es uns einen Maßſtab dieſes Talents und dieſer Tugend zu liefern; er allein vermochte dieſes Gefühl durch eine Handlung zu überſetzen, das heißt durch eine Arie oder ein Duett, und dieſelbe mit aller Augenſcheinlichkeit und aller moraliſcher Schönheit auszuſtatten, welche in ihr liegt. In dieſem Falle konnte aus dem armen Octavio, trotz ſeiner paſſiven Rolle, ſeinem fruchtloſen Eifer und ſeinem fortwährenden Auftreten als Begleiter, wenn es dem Muſiker gefiel, der beſtbedachte Tenor geſchaffen werden. Die Muſik erklärte den mißkannten Menſchen und machte aus dem Helden in ſeinem Stillleben einen Helden, der auf alle Seelen einwirkt, welche mit der ſeinigen in Berührung kommen, durch die Macht einer Liebe, welche in ihrem innerſten Princip aufgedeckt wurde. Sehen wir ihn nun in dem Duett in Thätigkeit.

Anna, welche der Dichter gewandterweiſe nach der furchtbaren Gemüthsbewegung in dem Recitativ einen Augenblick irre reden läßt, glaubt den Mörder ihres Vaters zu ſehen: *Fuggi crudele, fuggi.* Allegro aus D Minore Octavio's göttlich modulirter Geſang im Minore-Tone der Quinte und Majore-Tone der Terz, voll der unausſprechlichſten Zärtlichkeit, bringt die Heißgeliebte wieder zu ſich ſelbſt. *Guardami un sol istante.* Sie blickt ihn an und erkennt ihn. *Ma il padro mio dov' è?* und das Orcheſter bemächtigt ſich ſogleich dieſes Satzes, den es commentirt und in düſteren Farben ausmalt; die furchtbare Wahrheit kommt durch den geiſtigen Schleier, der ſie deckte, an den Tag. *Hai sposo e padre in me,* erwidert Octavio. Wie ſehr athmet dieſer Fall auf die Septime, deren Initiative die Oboe ergreift, eine liebevolle Protection, eine begeiſterte Ergebenheit, einen tröſtenden Zauber; wie bereit iſt der zärtliche Octavio, wie glücklich würde er ſich fühlen, ſein Leben und ſeine Seele und noch mehr, wenn es möglich wäre, hinzugeben, um Anna's Thränen zu trocknen. Schwöre meinen Vater zu rächen, ſpricht ſie zu ihm, in einigen Tönen in gebieteriſchem Recitativ: *Giuro* und die ganze Religion der Liebe geht in dieſen feierlichen und ernſten Schwur über. Adagio. Das Feuer lodert auf's Neue in Anna's Herzen auf; (tempo primo) die Figuren in zwei Noten von der Violine, welche die Flöte in der Octave zurückwirſt, leuchten gleich Blitzen an dem ſturmbewegten Horizonte der Leidenſchaften; die Stimmen ſchließen ſich an einander an; Accorde von unbeſchreiblich zauberiſcher Wirkung, inſtrumentale Antworten, welche den klagendſten Tönen der Seele entlehnt ſind, begleiten ihre leidenſchaftlichen Worte und theilen ſie. Wenn die Worte des Schwures wiederkommen, bringt Mozart denſelben Gedanken unter ganz anderm Aſpect wieder vor. Er läßt das Tempo nicht mehr ralentiren, und die frappanteſten Modulationen folgen ſich Schlag und Schlag. So viele Feierlichkeit zuerſt in dem Verſprechen lag, ſo viele hinreißende Gewalt und Begeiſterung ſpricht ſich nun aus. Die großartige Seele Anna's erhebt einen Augenblick ihren Geliebten zu ihrer eigenen Größe: denn Entſchloſſenheit und Heroismus ſind in Octavio nur der Reflex von jener. Er hat nichts Perſönliches als ſeine Liebe. Wenn wir ſo vielen Schönheiten noch die weitere am Ende des Stückes hinzufügen, nämlich die ausdrucksvolle und nachahmende Paſſage *Vammi ondegiando il cor*, die kräftigen Synkopen des folgenden Satzes und den Sturm der Inſtrumente, der über den Schlußſatz hinbrauſ't, ſo haben wir ein ziemlich genaues Kriterium von dem erhabenſten aller Duette gegeben, die je componirt und geſungen worden ſind. Der Meiſter ſelbſt hat kein Zweites gemacht, das dieſem nur entfernt gleich käme.

Es iſt nun Zeit, daß die muſikaliſche Tragödie ruhe und der Buffo-Oper ebenfalls erlaube ſich bemerkbar zu machen.

In dem Streite zwiſchen den Claſſikern und Romantikern ſind wir ſtets der Meinung jenes Mannes geweſen, der auf die Aufforderung, ſich zu erklären, ob er dem ſchwarzen oder dem rothen Hammel den Vorzug gebe, erwiderte, daß er den, der am zarteſten ſchmecke, am meiſten liebe. Es liegt auch in der That nichts an der Farbe des Hammels, wenn nur das Fleiſch gut iſt. Ohne uns darum zu bekümmern, was Laharpe und Schlegel ſagen und denken mögen, von denen der Eine das Franzöſiſche ſehr ſchlecht und der Andere weder deutſch noch engliſch verſtand, erklären wir, daß wir ſtets für das waren und noch ſind, was uns intereſſirt, gefällt und bewegt: für die ſchönen Scenen Shakspeare's und Corneille's, für Racine und Schiller, für Byron und Goethe, für Chateaubriand und Walter Scott, für Puſchkin und Jukowski, mit der Obliegenheit jedoch, alle dieſe Herren in ihrer Sprache zu leſen, Scott allein ausgenommen, den man mit gleichem Vergnügen in allen Idiomen Europas leſen wird. Nichts deſto weniger hat uns eine Sache in einigen Dramen der romantiſchen Schule beſtändig angewidert, und widert uns noch an, nicht wegen unſeres Bekenntniſſes des literariſchen Glaubens, das wir nie abgelegt haben, ſondern in Folge eines unwillkurlichen, paſſiven und von jedem literariſchen Urtheile unabhängigen Eindruckes. Es iſt dieß nämlich die Vermiſchung des Tragiſchen und Komiſchen, welche nach unſerm Gefühle ſich ſtets auf eine Art neutraliſirte, daß wir weder gerührt wurden, noch von Herzen zu lachen vermochten, und nach und nach in eine Gleichgiltigkeit verfielen, bei der wir uns glücklich fühlten, wenn die Handlung noch einigermaßen das Intereſſe wach erhielt. Der größte Dramatiſt des vergangenen und unſeres Jahrhunderts, Schiller, welcher den Eindruck dieſer Miſchung auf das Publicum bemerkt hatte, ſchloß ſie gänzlich aus ſeinen Tragödien aus, nachdem er ſie in ſeinen Jugend-Dramas in Proſa angewendet hatte. Schiller iſt eine Autorität, welche die Romantiker nicht verwerfen werden.

Wenn aber gleich die Vermiſchung zweier Elemente, wie das Tragiſche und Komiſche einen unbeſiegbaren Widerwillen erregt, weil er in allen, nicht von den literariſchen Doctrinen blind eingenommenen Zuſchauern inſtinctartig liegt, ſo bringt ſie im muſikaliſchen Drama ganz andere Reſultate hervor. Die rein dramatiſchen Effecte wollen vorbereitet und durchgeführt ſeyn, wie Alles, was an die Intelligenz gerichtet iſt. Es bedarf einiger Zeit und vieler Kunſt, damit die moraliſchen Diſpoſitionen des Zuſchauers die Richtung annehmen, die man ihnen geben will. Miſcht man die Gegenſätze, ſo verdirbt man den Eindruck, den man hervorgebracht hat und zerſtört den Eindruck zum Voraus, den man hervorbringen will, wenn man nicht dieſelben durch lange und gelehrte Uebergänge verbindet, welche ſich aber faſt nie mit dem raſchen Gange eines Theaterſtückes vertragen. Und ſelbſt in dieſem Falle verzichtet der Autor auf den koſtbarſten ſeiner Vortheile, auf den Fortſchritt eines homogenen Intereſſes. Ganz anderer Art ſind aber die Bedingungen in der Oper. Der Muſiker wendet ſich geradezu an die Seele und wirkt ohne alle logiſche Vorbereitung auf ſie. Eine einfache Aenderung des Rhythmus, ein Uebergehen aus dem Durtone in den von Moll genügen bei ihm, uns ſogleich mit der neuen pſychologiſchen Weiſe vertraut zu machen, wie verſchiedenartig ſie auch von der ſeyn mag, welche man verlaſſen hat. Ja noch mehr, die unmittelbare Aufeinanderfolge der contraſtirendſten Effecte iſt, ganz unabhängig von aller Anwendung, in der Natur der muſikaliſchen Kunſt begründet. Violinquartetts und Symphonieen, oder heitere und lebendige Stücke können mit dem beſten Erfolge auf Stücke von entgegengeſetztem Charakter folgen. In der Oper iſt die Miſchung des Ernſten und Komiſchen nicht nur noch viel zuläſſiger, ſondern ſie iſt ihr im höchſten Grade vortheilhaft. Weil die Eindrücke der Muſik ohne allen Vergleich ſtärker ſind, als alle die Eindrücke des geſprochenen Dramas, ſo würden ſie ſich auch viel raſcher erſchöpfen, wenn man ſie nicht vermannichfaltigte. Die ſchönſten lyriſchen Tragödieen, Idomeneo, die beiden Iphigenien, die Veſtalin würden ohne die Tänze, die Intermezzos und andere Zugaben der Handlung etwas ermüden. Die beſten Buffo-Opern würden vom erſten Acte an zu unterhalten aufhören, wenn zwiſchen die Tollheiten nicht auch Gefühlsnummern eingeſtreut würden. Darin liegt der Grund, warum Don Juan, welcher die Quinteſſenz aller muſikaliſchen Effecte in ſich ſchließt, die höchſte Tragödie und die höchſte Komik, und diejenige Oper iſt, welche unter allen anderen den Kennern am beſten gefällt, und welche ſicher am wenigſten ermüdet.

Der lebendige und ſingende Uebergang des Erhabenen zum Lächerlichen iſt nun die ſchöne Dame, welche in dem Augenblicke die Scene betritt, von dem wir ſprechen, und welche wir zu betrachten bitten. Elvira zeigt zwei ſehr deutlich unterſchiedene Seiten, je nachdem man ſie hinſichtlich ihrer Rolle oder ihrer Partie in's Auge faßt, als Object oder als Subject. Vom objectiven Geſichtspuncte aus, welcher der der Rolle iſt, erſcheint dieſe Perſon nichts weniger als angenehm, namentlich in den Augen der Männer, die ſolche Verhältniſſe von lange her kennen. Es iſt der Kobold oder der Währwolf, der Einen in jüngeren Jahren überall hin verfolgt hat in der Geſtalt einer Geliebten, der man überdrüſſig geworden iſt, und welche Einem ſpäter unter der noch weit furchtbarern Geſtalt einer legitimen und tugendhaften Gattin wieder erſchienen iſt, um jedesmal zur ungelegenſten Zeit die unſchuldigſten Erholungen und die ſüß[illegible]en Zeitvertreibe zu ſtören. Wenn man aber Elvira aus dem ſubjectiven oder muſikaliſchen Geſichtspuncte betrachtet, ſo wird man eine ſeltene und auserleſene Natur, eine große und edele Frau in ihr erblicken. In ihr hat der Muſiker die unbedingte Ergebenheit, die über das Verlaſſen und Vergeſſen triumphirende Liebe, welche Demüthigungen, Beleidigungen und ſelbſt die Verzweiflung überdauert, repräſentirt. Das Ritornell der beginnenden Arie gibt uns die Geſtaltsbezeichnung eines höchſt leidenſchaftlichen Weibes. Eine imponirende Tonart, aus Es; ein feſter, majeſtätiſcher und beſtimmter Rhythmus; melodiſche Figuren, die wiſſen, was ſie gelten und Einem ſagen: blickt mich an: mein ſtattliches Ausſehen, meine edelen Bewegungen, mit einigem Anfluge von Coquetterie zwar, aber nach dem beſten Geſchmacke. Das Präludium des Orcheſters iſt ſo poſitiv, ſo glänzend, ſo charakteriſtiſch, es hat ſo den Anſchein, das Hauptthema zu ſeyn, daß man kaum erwartet.

ein anderes ihm vorgezogen zu ſehen. Kaum iſt es aber zu Ende, als der Componiſt es Note für Note wieder aufnimmt, um was daraus zu machen? die Begleitung der Singſtimme. Und die Geſangpartie zeichnet ſich melodiſch auf dieſer melodiſchen und ausgeſchmückten Grundlage, mit einer Natürlichkeit und Präciſion, welche ſie ſogleich dem Ohre einprägen. Darin erkennt man Mozart. *Ah chi mi dice mai quel barbaro dov'è?* Elvira hat ein orrendo seempio im Sinne (ſich furchtbar zu rächen), ſie will das Herz des empio durchbohren, wenn ſie ihn findet, nur aus dieſem Grunde iſt ſie von Burgos hieher geeilt. Wieder etwas Tragiſches! Nicht ſo ganz. Unſer Maeſtro ließ ſich weder von den Frauen, noch von dem Dichter, ihrem Mitſchuldigen, täuſchen. Man höre, wie er in der zweiten Arie die Worte überſetzt: *gli ro carar il cor* (reiß ich das Herz ihm aus). Er überſetzt ſie ſo: Weinend werde ich mich in ſeine Arme werfen, wenn er mich noch annehmen will. Was ſagen uns aber die nachahmenden Striche, welche wie Zeichen zwiſchen der erſten Violine, Viola und dem Baſſe gewechſelt werden, die das Ohr bezaubern und eine neugierige Erwartung erwecken! Sie ſagen, daß Don Juan da iſt, im Hintergrunde des Theaters und von Elviren nicht bemerkt. Man hat Mühe, den verderblichen Menſchen wieder zu erkennen, der in der Dunkelheit erſchienen und verſchwunden iſt, und einen Leichnam als Beweis, daß er hier geweſen iſt, zurückgelaſſen hat. Don Juan hat ſich die Hände gewaſchen; er iſt friſch und aufgelegt, in glänzendem Anzuge, voll neuer Verführungskünſte und in beſter Laune, wie es ſich für ſeine Morgenjagd geziemt; ſein zweifüßiger Spürhund folgt ihm, die Jagd ſcheint einen glücklichen Anfang zu verſprechen. Eine Frau, ganz allein, welche den Anſchein hat, als begriffe ſie, daß es nicht gut wäre, daß die Frau allein ſey, ſo wenig wie der Mann; das Alles läßt ſich trefflich an. *Poverina, poverina!* läßt Don Juan hören. *Cerchiam di consolar il suo tormento.* Und Leporello: *Cosi ne consolò mille e otto cento.* Man bemerke die neckende und ſpöttiſche Inſtrumentalfigur, welche ihre doppelte Note über dieſes erbauliche Zwiegeſpräch verlängert. Nachdem Donna Elvira ihre Nummer durch ein Bravourſtück geſchloſſen, und die claſſiſche Cadenz die gebräuchliche Vervollſtändigung hinzugefügt hat, redet Giovanni die Dame auf eine Weiſe an, wie man den Vögeln lockt: **Signorina! Signorina!** die ſchelmiſche Figur erſcheint wieder, noch neckender als zuvor, aber mit dem fünften Tacte halten Sänger und Orcheſter plötzlich inne, als wenn ſie das Haupt der Meduſa ſähen. Das Stück endigt hier, das heißt es endigt durchaus nicht. Der Galan und die Dame haben ſich erkannt. Bewundern wir aus Leibeskräften, genießen wir mit unſerm ganzen Heißhunger, verlieren wir aber keine Zeit mit Loben.

Don Juan, der durchaus nicht geneigt iſt, noch einmal Elvira's Eroberung zu machen, läßt ſie mit Leporello allein. Unſere Darſtellerin hat zu vielen Verſtand, um während des Vorleſens des Regiſters, wie ſo viele Andere, einem Departementchef zu gleichen, der dem dienſtlichen Berichte eines Untergebenen zuhört. Elvira hört gar nicht zu, ſondern ſie geht mit großen Schritten auf der Bühne auf und ab, läßt ſich endlich auf einer Bank nieder und vertieft ſich in ihre Gedanken. Leporello, der das Stillſchweigen ſeiner Zuhörerin für Aufmerkſamkeit hält, ein Mißverſtändniß, das manchem Autor begegnet, fängt ſeine Vorleſung pian pianino, mit dem Quartett allein an. Es handelt ſich nicht darum, den ganzen Folioband durchzugehen, ſondern nur die Totalſumme zu zeigen, welche Giovanni's Statiſtik von Europa umfaßt. Die Violine und der Baß wenden regelmäßig das Blatt um, zeigen die Königreiche und die Provinzen an, deuten mit dem Finger auf dieſen Paragraphen oder jenes Capitel, und Leporello lieſ't, je nachdem er das findet, was er ſuchte. *In Italia sei cento e quaranta.* Hier mit großen Buchſtaben, Sie ſehen wohl Madame. Und die Violinen laufen ganz erſtaunt mit den Flöten davon und ſchreien laut auf, während der Oboen und Hörner ſpaßhaftes Volk hohnlächelnd die ungeheuere Größe der Zahl beſtreitet. Wenn er an das Capitel Spanien kommt, ſo laßt unſer Hiſtoriograph, der bis dahin mit der Monotonie eines Meßgehilfen mit der Brille auf der Naſe geleſen hatte, die Stimme mehr und mehr ſinken und überſchreitet den Tact auf derſelben Sylbe, *ma-ma-ma in Ispagna.* Er iſt erſchrocken über das, was er zu ſagen hat und ſtockt. Es iſt dieß ein Kunſtgriff des Styls, die Erzählung in dem Augenblicke zu unterbrechen, in welchem die Zuhörer mit offenem Munde daſitzen, um das große Wort zu erhaſchen, das jetzt kommen wird. Nachdem der Coup auf dieſe Art vorbereitet iſt, nähert man ſich Einem und ſagt in ernſtem und geheimnißvollem Tone: *Ma in Ispagna, son già mille e trè.* Nun!

was ſagen Sie dazu? *Mille e trè*, wiederholen die Violinen; *Mille e trè*, wiederholen nach ihnen das Fagott und das Oboe. Jetzt, nachdem das Ohr ganz ſicher iſt, die unglaubliche Zahl recht verſtanden zu haben, wird die Erzählung wieder raſcher, und ſie fährt in ſyllabiſchen Noten fort: *V'han fra queste contadine, cameriere, citadine, v'han contesse, baronesse, marchesine, principesse.* Ja, ſie alle gehen dem Dienſtalter nach im Orcheſter vorüber. Der Zug iſt ungeheuer lang und beſteht ganz aus Frauen. Alles dieß ſpricht zu gleicher Zeit, plaudert und ſchwatzt, ſchreit und geſticulirt, daß man nicht weiß, wen man hört. Schluß. Die Vorleſung iſt zu Ende und Leporello will einige Sprichwörter und Maximen anhängen, die er dem moraliſchen Geſetzbuche entnimmt, von dem er die praktiſche Anwendung im Auszuge uns kennen gelehrt hat. Man geht vom Allegro in's Andante, und von der Declamation zur Melodie über. Es liegt ſo viele Augenſcheinlichkeit und Weisheit in den Aphorismen Don Juan's, daß das Orcheſter glaubt, nicht deutlich genug ſeine Beiſtimmung zu verſtehen geben zu können. Es entſteht ein Wetteifer, wer den Vocalgeſang mit der meiſten Gefälligkeit zu verſtärken, oder mit der meiſten Erbaulichkeit wiederholen, oder durch die überzeugendſten Gloſſen gewichtiger machen kann. Wir ſind übrigens an den Bildern der *grande maestosa* und der *piccina* ſtehen geblieben, nach welchen das der *vecchia* kommt. Man ſieht, was es koſtet, mit ſechzig Jahren jung ſeyn zu wollen. Der Fuß gleitet der alten Thörin aus; ſie fällt, ſie und ihre Perrücke über eine abgebrochene Cadenz aus BDur. Das Fagott, welches Mitleiden mit ihr hat, gibt ihr den Arm und führt ſie, indem es ihr aber einige ſehr bedeutungsvolle Worte über die Nothwendigkeit, ihr Teſtament zu machen, zuraunt. Ich bin zu Ende. Madame. Da Sie nun Alles wiſſen, ſo müſſen Sie vollkommen getröſtet ſeyn. Ich wünſche Ihnen einen recht angenehmen Tag. Die Arie des Regiſters iſt das vollendetſte Muſter des Buffo-Styls, was die Italiener ſelbſt zugeben, die natürlichen und competenteſten Richter in dieſer Materie, weil der Buffo-Styl zum Theil mit ihrer Sprache verwachſen iſt.

Aufgepaßt! da kommen ſehr brave Leute gar munter einher, in GDur und im Sechsachtel Tact. Die ländliche Hochzeit ſey gegrüßt! Es iſt dieß weder Ekloge noch Idylle, es iſt Maſetto in Begleitung ſeiner Freunde, ein Haufe Bauern und Bäuerinnen, in ihren Sonntags-Kleidern und Geſichtern, tanzend und ſingend; ein ſehr fröhlicher Chor, aber von einer Fröhlichkeit, die man gern im Ganzen und in der Perſpective ſieht, wie die Heerden in einer Landſchaft. Es iſt ganz der Volksgeſang, der ſich auch angenehmer in der Ferne als in der Nähe hören läßt. Das kleine Duett der Brautleute rahmt ſich mit gutem Effect in den lärmenden Uniſonos der Tutti: Trallala! Trallala!

Aber mitten unter dieſem ganz ländlichen Chore befindet ſich Jemand, der uns ſogleich ganz andere Töne ſingen wird. Dieſer Jemand iſt die Braut, Zerlina, in welche Mozart ſich verliebt zu haben ſcheint, wie Pygmalion in ſeine Statue. Sollte es wohl nicht ſchon mehreren meiner Leſer begegnet ſeyn, daß ſie bei einem ländlichen Feſte unter einer

Gruppe Bäuerinnen eine Geſtalt entdeckt hätten, welcher alle anderen nur als Einfaſſung und Folie dienten, eine jener Geſtalten, die man nicht leicht vergißt, wenn man ſie einmal geſehen hat. Ohne Zweifel hat ſich dann Jeder geſagt, daß hier ein Irrthum des Schickſals mit unterlaufe, und daß dieſe eine verkleidete Prinzeſſin ſeyn müſſe. Ohne allen Zweifel muß ſie Seele, Geiſt, Charakter, ehrgeizige Wünſche haben. Stets Bäuerin bleiben zu müſſen, wäre entſetzlich für ſie. Man dürfte doch wetten, daß eine genauere Bekanntſchaft mit dieſem Idole einige dieſer Vorausſetzungen zerſtört hätte, und eben darin unterſcheidet ſich Zerlina von der Mehrzahl der Bäuerinnen, die ihr äußerlich gleichen. Zerlina iſt gerade das, was man wünſcht, daß ſie ſeyn möchte. Sie beſitzt Seele, Geiſt und viele Eitelkeit. Mit einem Blicke hat Giovanni errathen, daß ſie alles dieß beſitzt. Eine ſolche Schönheit ſollte die Frau eines ſolchen Bauernlümmels werden? Wie er, der adeliche Cavalier ſollte dieß zugeben? Beſinne Dich nicht lange, meine Schöne, es handelt ſich nur darum, den Freier zu wechſeln. Giovanni für Maſetto, der Tauſch ſcheint annehmbar. Doch ſchwankt man noch, und da die Situation für die Muſik reif wird, ſo beginnt das köſtlichſte Duettino. Viele Muſikfreunde finden das Allegro von *La ci darem* etwas trivial, und weit entfernt nicht dem Andante entſprechend. Wir ſind auch ihrer Anſicht, aber ehe wir dieſe Bemerkung in einen Tadel verwandeln, wollen wir zuvor ſehen, ob der Componiſt nicht irgend einen guten Grund hatte, eine ziemlich gewöhnliche Melodie auf einen Geſang erſten Ranges folgen zu laſſen.

Die Unſchuld im Kampfe mit der Verführung und in dieſem immer ſchwächer werdend, iſt ein, wenn auch nicht gerade ſehr erbauliches, doch wenigſtens ſehr muſikaliſches Bild. Damit es wahr ſey, mußte die Verführung in der Seele der Zuhörer eben ſo bald gefühlt werden, als ſie in Zerlinen's Seele drang, und folglich lebte die moraliſche Würde der Perſon noch, ſo lange Worte und Muſik den Widerſtand ausdrückten. Aber von dem Augenblicke an, in welchem Zerlina ſagt *andiam*, iſt ſie ſo tief gefallen, als irgend eine der Frauen, welche das Regiſter anfüllen; und wenn ihr Name die Liſte nicht vermehrt, ſo verdankt ſie dieß einzig Umſtänden, die nicht von ihr abhingen. *Andiam, andiam. mio bene, a ristorar le pene d'un' innocente amor. Innocente* iſt gut; das Uebrige iſt ebenfalls nicht ſchlecht. Eine verführeriſche Melodie ſolchen Worten zu geben, eine mehr als alltägliche Situation mit einſchmeichelnden und anmuthigen Zügen zu verkleiden, wäre dieß nicht ſo viel geweſen, als ſich gewiſſermaßen zum Mitſchuldigen der Zügelloſigkeiten der Hauptperſon zu machen und ſo zu ſagen das Laſter zu verſchönern? Dafür hütete ſich Mozart weislich. Der Geſang ſeines Allegro drückt nichts als eine plebejiſche Trunkenheit aus; er zeigt uns den bei'm Anblicke eines ſchönen mit Gold und Federn reich geſchmückten Cavaliers und bei dem Gedanken an ſchöne Kleider, Edelſteine und Wagen und Pferde ganz ſchwindlich gewordenen armen Kopf einer Bäuerin. Sie ſieht ſich ſchon auf dem Balle. Man höre das unruhige pizzicato, welches die Modulation nach dem Tone der Quarte hinneigend macht und ſie ſodann wieder zur Tonica zurückführt, wie ein gewandter Tänzer, der mit Anmuth ſeiner Dame gegenüber balancirt. Roſſini hatte es nicht beſſer gemacht, aber Mozart blieb nicht dabei ſtehen. Mitten in einer fließenden und ganz natürlichen Melodie, die ſich auf einem Baſſe bewegt, der wie bei'm Dudelſacke ſchnarrt, hat er eine chromatiſche Paſſage einfließen laſſen, deren Effect ebenſo merkwürdig iſt als die Intention berechnet und tiefgedacht erſcheint. (Der ſiebente und achte Tact des Allegro.) Iſt dieſe harmoniſche Verwickelung, die nur einen Augenblick anhält, nicht ein Zeichen, durch welches der Muſiker uns alles das andeuten wollte, was Gefährliches und Mißliches in dieſer Situation liege, welche auf blumigtem Pfade direct zum Abgrunde führt. So iſt alſo das Allegro von *La ci darem* ohne Widerrede das ſchwächſte Stück in der Oper, dennoch ein Meiſterwerk von Wahrheit, von trivialer und ſehr bezeichnungsvoller Muſik, während der Text nur frivol iſt.

Die unvermeidliche Elvira entreißt aber die Taube den Klauen des Geiers, und klärt die junge Bäuerin über die ihr drohende Gefahr auf.

Wenige meiner Leſer haben wahrſcheinlich auf der Bühne den muſikaliſchen Sermon gehört, den die verlaſſene Frau an die geliebkoſ'te richtet, ich meine die Arie: *Fuggi il Traditor'*, der man zwar das Verdienſt einer ſchönen Arbeit nicht abſprechen kann, welche aber ſtets bei der Aufführung weggelaſſen wird. Und man thut wohl daran. Es wäre wohl intereſſant, zu wiſſen, warum Mozart es für paſſend fand, in eine Partitur wie Don Giovanni, eine Handel nachgeahmte Arie einzuſchieben, die ſich vor allem Andern ſo ſehr durch die veralteten Formen des Geſanges und der Begleitung, das Weglaſſen der Blasinſtrumente und in dramatiſchem Ausdrucke unterſcheidet; ein Stück, in welchem man eigentlich nichts als eine vortrefflich ausgearbeitete Studie des Contrapunctes auf gut Glück genommene Worte zu erkennen vermag. War es Phantaſie, Laune oder, am unrechten Orte angebrachte Ehrfurchtsbezeugung gegen Händel, was Mozart zu einer Nachahmung der Kirchenchöre veranlaßte, die ſonſt nirgends ſeine Muſter für Theaterarien waren? Vielleicht könnte man dieſe Frage durch eine andere beantworten und fragen, warum nach der Scene der Erſcheinung im letzten Finale, einer Scene, für welche das Wort erhaben noch viel zu ſchwach erſcheint, wir ein Duett von ächt alt-italieniſchem Zuſchnitte finden, in welchem Don Ottavio und Donna Anna in Terzen und Sexten girren: *Or che tutti, o mio tesoro?* Könnte man dieſes nicht für eine Lieblingscompoſition (vor fünfzig Jahren) von Guglielmi, Piccini, Sacchini oder Paiſiello halten? In der That, nichts gleicht mehr einem Scherze, ja ſelbſt einer Myſtification. Wenn aber zufälliger Weiſe unſer Heros die Abſicht gehabt hätte, für den Fall, daß das Stück an anderen Orten wie in Prag zur Aufführung kommen ſollte, ſeine Zuhörer zu myſtificiren; wenn Mozart durch die Unwiſſenheit der Zeitgenoſſen in ſeiner Eigenliebe, in ſeiner Ueberzeugung und in ſeinen pecuniären Intereſſen verletzt, der Nachwelt zugerufen hätte: Ihr Richter, die ich nicht mehr ſehen werde, hier iſt auf einer Seite der große

Händel, mein Meiſter im Kirchenſtyle, der aber ohne Zweifel beſſer daran gethan hätte, ſeinen dramatiſchen Styl nach dem von Gluck zu modeln, als Gluck mit ſeinem Koche zu vergleichen; auf der andern Seite ſeht meine Nebenbuhler, die man mir gegenwärtig alle weit vorzieht. Hört die engliſch-deutſche Arie und das welſche Duett; ſo arbeiteten die Geſchickteſten und Berühmteſten vor mir. Dann hört den übrigen Theil der Oper, der von Eurem gehorſamen Diener iſt. Urtheilt und ſprecht euch dann aus. Nachdem das Urtheil gefällt und die Vergleichung unnöthig geworden iſt, läßt man heut' zu Tage Arie und Duett weg, welche ihm zum Vergleiche gedient haben.

Der Tag hat ſchlimm für Don Juan angefangen und geht in dieſer Weiſe fort. Anna und Ottavio erſcheinen und bitten ihn, ihnen behilflich zu ſeyn, den Mörder des Commandeurs ausfindig zu machen; auch Elvira kommt wieder und klagt ihn, zwar nicht als Mörder an, denn davon weiß ſie nichts, ſondern als treuloſen Verräther am ganzen ſchönen Geſchlechte, was eine noch viel härtere Anklage iſt. Giovanni, der nicht mehr weiß, wie er ſich dieſe Nemeſis im Federhute vom Halſe ſchaffen ſoll, die ſich wie ſein Fleiſch gewordener Unſtern an ſeine Ferſen heftet und ihm ſeine Verbrechen vorhält, als wäre ſie ſein überlebendes Gewiſſen, begeht die Frechheit, ſie für verrückt zu erklären. Er geräth in Wuth und iſt doch gezwungen, Theilnahme zu heucheln. Anna und Ottavio theilen ſich in Zweifel und lebhaftem Intereſſe, welche ihnen dieſe Frau einflößt, die ſie nicht kennen. Darin liegt der Stoff zu einem Quartett, von welchem man vergeblich ein ähnliches, ſowohl nach Ausarbeitung als Ausdruck ſuchen würde; eine jener Scenen, die Jeder von uns in der Welt ſchon mit angeſehen haben kann, wenn eine der handelnden Perſonen, durch Leidenſchaftlichkeit hingeriſſen, die Maske der Convenienz weit von ſich geworfen hat, während die anderen verlegen oder bewegt ſich bemühen, ſie noch zu behalten. Elvire ſpielt darin die erſte Rolle, weil ſie allein ſich zeigt, wie ſie iſt. Die Melodieen Elviren's ſind immer ſanfter als ihre Worte: ***Non ti fidar o misera di quel ribaldo cor. Mi già tradi quel barbaro, te ruol tradir ancor.*** Der in den zwei letzten Tacten dieſes Solos enthaltene Satz, ***te ruoi tradir ancor*** iſt das Hauptmotiv, das, welches am meiſten die Einbildungskraft und das Ohr beſchäftigen muß. Er wird die obligate Endigung anderer, ſehr verſchiedener Wortſätze, und weil das Orcheſter ihn jedesmal wiederholt, ſo fangen neue Geſänge bei dieſer Wiederholung an, welche auf dieſe Weiſe zur Melodie und Begleitung, zum Ende und zur Verbindung der verſchiedenen Stimmen des Quartetts dient. So viele Mannichfaltigkeit und zarte Nuancen hinſichtlich der Gefühle und des jeweiligen Standpunctes der Perſonen die Scene darbietet, ſo viele muſikaliſche Hilfsmittel hat der Compoſiteur darin angewendet und zuſammengeſtellt. Schnelle Regungen der Leidenſchaftlichkeit bei Elvira, liebevolles Intereſſe, in das ſich einige Zurückhaltung miſcht in Ottavio und Anna; ſchelmiſche und halbe komiſche Frechheit in den Anreden Don Juan's an dieſe beiden, und ſchlecht verhaltener Zorn in ſeinen Zuflüſterungen an Elviren; alle dieſe ſpeciellen Beziehungen verſtand Mozart deutlich auszudrücken; alle dieſe Gegenſätze hat er wunderbar in dem Enſemble-Effecte zu vereinigen gewußt. Da herrſchen vereint die ausdrucksvollſte Melodie und die ſprechendſte Declamation, eine Modulation, die jedem Satze das individuelle Siegel deſſen, der ihn ausſpricht, aufdrückt; ein unaufhörlich abwechſelndes und ſtets bezeichnendes und directes Zuſammenwirken der Inſtrumente; da findet man kaum einen jener parallelen Gänge, welche gewöhnliche Liebhaber ſo ſehr entzücken, dagegen aber einen Contrapunct voll Kraft und Anmuth, Sätze von verſchiedener Länge, verſchiedener Anlage, verſchiedenem Rhythmus, alle in einander verflochten, daß ſie ein Wunder für Auge und Ohr ſind; vier Stimmen, welche mit voller Freiheit und voller Gleichheit ſich bewegen und die harmoniſchſte Conſiſtenz aufrecht erhalten, die je da war. Wie Schade, daß ein ſolches Problem nur in der Muſik gelöſ't werden kann. Mozart wollte, daß in der Oper der Opern Alles im höchſten Grade originell und voll Abwechſelung ſey. Alles bis auf die Form der Cadenzen und Endſchlüſſe der Stücke. So endigt das Quartett durch den Motivſatz des Anfanges. Die Flöte und das Clarinett prägen ihn nochmals *pianissimo* dem Ohre ein, durch zwei Accorde, die *pizzicato* geſpielt werden. *Te vuol tradir ancor.* Merkt Euch Elvira's Rath, ſie gibt ihn Euch auf ihre Koſten.

Die angebliche Närrin geht ab. Wie wenn es gefährlich wäre, ſie allein zu laſſen, erklärt Don Juan, ſie begleiten zu wollen und erneuert bei'm Abſchiednehmen von ſeinen Freunden ſeine Anerbietungen, ihnen behilflich ſeyn zu wollen. Seine letzten Worte, die er hauptſächlich an Anna richtet, erregen eine furchtbare Erinnerung in ihr. Der Ton der Stimme und der glühend auf ſie gerichtete Blick Giovanni's, laſſen ſie in ihm den Mörder des Commandeurs, ihres Vaters erkennen. Wir ſteigen wieder zum erhabenſten Tragiſchen durch ein Recitativ hinauf, das zwar weniger reich inſtrumentirt als das erſte, aber nicht weniger ausdrucksvoll iſt. Die Orcheſterfigur, welche dieſes Recitativ eröffnet und in zwei Sätze theilt, unterbricht ſich, und wiederholt ſich wie ein langer Schrei der Verzweiflung und des Abſcheues. Es iſt dieß ein gräßlicher Stoß in der Melodie, eine convulſiviſche Synkope, von Retardationen und ſchneidenden Diſſonanzen begleitet, weil, mit Ausnahme der Violinen, die anderen Inſtrumente einem natürlichen rhythmiſchen Gange ohne punctirte Noten oder Bindungszeichen folgen. In den Pauſen ruft Anna mit erſtickter Stimme aus: *O Dei! O Dei!* und nimmt dann das hohe A mit ſiegreicher Energie, welche den überwältigenden Schmerz niederdrückt. ***Quegli è il carnifice del padre mio.*** Eine vollkommene Recitativ-Cadenz. Das iſt ein oratoriſches Auftreten, um welches Beredtſamkeit und Poeſie ewig die Muſik beneiden werden. Der ganze übrige Theil der Erzählung entſpricht dieſem erhabenen Eingange. In Berückſichtigung der vielen Bilder, welche ſich in dem Texte des Recitativs drängten, hat Mozart eine häufige und kühne Modulation angewendet.

Or sai chi l'onore bezeichnet den Culminationspunct einer Rolle, welche an und für ſich, in ihrem Enſemble, die höchſte tragiſche Schöpfung Mozart's iſt. Dieſe Arie bereitet gewiſſermaßen die übernatürliche Einmiſchung vor und rechtfertigt ſie; ſie verleiht ihr Glaubwürdigkeit und Wahrſcheinlichkeit; ſie bringt dieſes zukünftige Element mit den anderen Elementen des Stückes in Einklang. Anna befindet ſich in einem jener Momente, in denen es ſcheint, daß die Macht des Willens die Geſetze der Natur verändern und ſelbſt auf das Vergangene zurückwirken muß. Hingeriſſen von ihrer Exaltation, berührt Anna die Grenzen jener verborgenen Macht, welche die Siegel des Grabes erbricht und in deren Beſitz ſie die furchtbare Energie ihrer Gelübde auf einige Zeit ſetzt. Sie iſt nicht mehr eine ſchwache Frau, die nur auf unfruchtbare Thränen und eine unergiebige Verzweiflung beſchränkt iſt; ſondern ſie iſt eine furchtbare Zauberin, welche durch ihre Beſchwörungsformeln das ewige Stillſchweigen nothigen wird, ihr zu antworten. Bereits bringen ihre Worte einen unbekannten Nachhall hervor. Bei ihrer Stimme, welche übermenſchliche Kraft belebt, erzittert das Orcheſter, die Tiefe bewegt ſich, feuerige Schatten huſchen gleich Blitzen im leeren Raume umher; die unſichtbaren Mächte erheben ſich: Königin, hier ſind wir, was willſt Du von uns? (Die Töne der Hoboe.) ***Vendetta ti chieggio!*** und dieſer oberſte Befehl, dieſer wunderbare Anruf, welche den Reiter von Marmor auf ſeinem unbeweglichen Pferde erbeben macht, tont ſogleich in donnerndem Echo in den Tiefen wieder. (Die nachahmenden Gänge des Baſſes.) Aber plötzlich verwandeln ſich dieſe mächtigen Anrufungen in Seufzer, Thränen überwältigen dieſe Stimme, welche dem Geſchicke Befehle ertheilt hat. ***Rammenta la piaga del misero seno.*** Woher kommt dieſer tief melancholiſche Uebergang, mitten in einen übernatürlichen Heroismus, welcher den Charakter des Stückes bildet? Anna iſt ſicher, gehört worden zu ſeyn; ihr durch Hellſehen erleuchtetes Auge hat den Nebel durchdrungen, welcher die Kataſtrophe bedeckt; ſie wird gerächt werden, ſie weiß es, aber ſie erräth auch zugleich, um welchen Preis. Dein Leben für das ſeinige, ſo lautet der Beſchluß der Unſichtbaren*). Die Tochter des Commandeurs ergibt ſich in ihr Schickſal, ihr mächtiges Wollen gibt ſich auf's Neue noch ſtärker kund, der Schrei nach *Vendetta* ertönt von Neuem wieder; er trifft Schlag auf Schlag wie der Blitz, und fortwährend begleiten ihn unterirdiſche Donner dumpf rollend. Vergebens vibriren im Schlußſatze andere Corden, welche unausſprechbare Schmerzen einer tödtlichen Wunde, irgend ein Unglück, noch gräßlicher als das furchtbare Ereigniß der Nacht andeuten, ein Geheimniß, das Anna vor ſich ſelbſt, vor Gott verbergen möchte ... Aber die Heldin marktet nicht um den Sieg; ſie iſt zu ihrem Opfer entſchloſſen. Rache an dem, der ihren Vater getödtet hat! Rache an dem, der einen Angriff auf ihre Ehre gewagt hat: Rache an dem, welchen ſie trotz ihres Haſſes nicht genug zu haſſen fürchtet, die Unglückliche! Das Orcheſter ſagt ſie ihr feierlich in einem kurzen Ritornell zu, und der vorletzte Accord, ſanft hinausgezogen in ganzen Noten, wirft wie einen geheimnißvollen

---

*) Mehrere Kritiker vor uns haben, wie wir, eingeſehen, daß Anna ſterben müſſe, nachdem ſie ihre Rache befriedigt hat. Dieß war augenſcheinlich Mozart's Gedanke, und wir werden die Beweiſe davon im weitern Verlaufe dieſer Analyſe finden.

Schleier auf dieſe Scene, aus welcher die erhabenſten Myſterien der Oper ihren Urſprung herleiten.

Während Giovanni's Untergang ſich vorbereitet, iſt er munter und guter Dinge, und mit der Vorbereitung zu einem Feſte beſchäftigt. Auch er erreicht einen jener Culminationspuncte ſeiner Natur in der Arie: ***Fin c'han dal vino calda la testa.*** Die höchſte Kraftäußerung der Sinnlichkeit im Gegenſatze zu der höchſten Energie des Gefühls. Es liegt, wie Jedermann weiß, ſelbſt in den gemeinſten materiellen Sinnengenüſſen ein gewiſſer Grad von Poeſie, welche das lebhafteſte Reizmittel und die gefährlichſte Verlockung in ſich ſchließt. Die Trunkenheit des Genuſſes wirkt gerade ſo auf den Menſchen, wie es der olympiſche Nektar, mit Waſſer aus dem Lethe vermiſcht, thun würde. Sie verjüngt Herz und Sinne, ſteigert die Einbildungskraft über das Maß und entledigt das Gedächtniß von der grauſamen Laſt des Poſitiven. Unſere übertriebenſten Hoffnungen, unſere unerreichbarſten Wünſche nehmen dann einen Augenblick die Stelle der abweſenden Wirklichkeit ein. Alle Männer und alle Frauen gehören uns; der Blick der Schönheit gewinnt eine unwiderſtehliche Anziehungskraft; man hört die heitere Muſik des Feſtes, wie wenn ſie aus uns ſelbſt herauskäme, die wirbelnden Tänze des Balles erheben uns in eingebildete Räume, welche man ganz nach Bequemlichkeit als König durchmißt, und der Schlaf verlängert endlich das Delirium, bis man mit ſchwerem Kopfe, ermüdetem Geiſte, in der übelſten Laune, mit erſchöpftem Körper und Schmerzen in allen Gliedern erwacht, und ſich in dem Zuſtande von vordem wieder findet.

Dieſer Art ſind die Wirkungen jener verdammten Poeſie, von welcher *Fin c'han dal vino* uns die Quinteſſenz bietet, weil ſie die dreifache Trunkenheit, des Weins, der Liebe und der rhythmiſchen Bewegung bietet. Es war nicht zu fürchten, daß eine ſolche Muſik ohne Einwirkung auf die armen Sündigen im Parterre und in den Logen bliebe. Es war dieß auch die erſte Nummer, an welcher Europa unter den Wundern unſerer Oper zuerſt Geſchmack fand, das man lange allen Uebrigen vorzog und die ſelbſt heute noch ohne allen Vergleich die zahlreichſten Verehrer unter allen Claſſen des Publicums findet. Die rhythmiſchen Eindrücke werden ſelbſt von den wenigſt muſikaliſchen Naturen gefühlt, und Mozart hat ihnen hier den entſcheidenden Antheil zugeſtanden, welchen der Text verlangte, ohne aber deßhalb, wie die Roſſini'ſche Schule, in die eigentliche Tanzmuſik zu verfallen. Don Juan iſt in herrlicher Laune und in beſter Ballſtimmung; aber er tanzt noch nicht, und überdieß iſt der Ball nicht die einzige Angelegenheit, die ihn beſchäftigt. Er koſtet in der Einbildung zum Voraus die Genüſſe einer tollen Bachanalie, einer Orgie, um Verſtand und Athem zu verlieren, und die Liebesheldenthaten, deren er allein fähig iſt. Das ganze Delirium des Sängers, das in der Melodie ſich ausdrückt, theilt ſich dem Orcheſter unwiderſtehlich mit. Da iſt auch nicht ein Inſtrument, das ſich nicht bewegt und ſich tummelt, ſelbſt der Baß folgt dem allgemeinen Impuls und macht ſeine Sprünge. Von Zeit zu Zeit läßt die Flöte ihre hohen Töne in einem rhythmiſchen Schlagworte hören, welches das Tempo, das man nicht ſchnell genug nehmen zu können meint, noch mehr anzufeuern ſcheint. Auf dieſe Tanzwuth, welche mit ſo vieler Anmuth und ſo ganz unumwunden die Sätze ausdrücken: ***c'hi'l minuetto farai ballar: chi la Folia farai ballar etc.*** folgt das köſtliche Minore, welches ein Delirium ganz anderer Art ſo herrlich charakteriſirt: ***Ed io frà tanto dall altro canto etc.*** Welch' hinreißende Gewalt, welcher Ueberreiz von Begeiſterung, finden ſich in dieſen häufigen Wiederaufnahmen des Motivs, von denen die letzte zu dem Schluß- und Hauptgedanken des Stückes führt: ***Ah la mia lista, doman-mattina, d'una dozzina deri aumentar.*** Wir glauben Giovanni in ſeiner athletiſchen Hoffnung auf's Wort; ein Gascogner könnte nicht ſo ſingen.

Die Analyſe des Werkes, Scene um Scene und Nummer um Nummer, wie wir es machen, iſt bei weitem leichter als bei irgend einer andern Oper, die nach demſelben Plane angelegt wäre. Eine ununterbrochene Reihenfolge von Meiſterwerken, welche alle in der Ordnung der muſikaliſchen Schöpfungen ſo hoch ſtehen, daß ſie Einen von allen Lobeserhebungen diſpenſiren, und dabei alle von ſo verſchiedenartigem Charakter, daß man nie Gefahr läuft, ſich weder in Gedanken noch Worten zu wiederholen. Ueberdieß zeichnet ſich jedes Stuck durch eine ſolche abſolute Klarheit des Sinnes und eine Treue in der Analogie aus, welche keinen Zweifel zulaſſen, was man darüber zu ſagen habe. Bei jeder Nummer iſt man verſucht, auszurufen: das iſt es! O! das eben iſt es! Mozart hat in dieſer Partitur alle Formen des Styls erſchöpft. Wir haben ſo eben eine Arie gehört, deren wunderbarer Eindruck einzig von der Melodie und dem Rhythmus abhängt, eine Arie mit ſehr einfacher Melodie und einer mit der Singſtimme faſt identiſchen Inſtrumentation. Nun folgt eine andere Arie: ***Batti, batti o bel Masetto***, welche einem Concertſtücke für das Orcheſter gleicht, hinſichtlich der Ausarbeitung der vorhergehenden ganz entgegengeſetzt, in der Wahrheit des Ausdrucks aber ihr ganz gleich. Man ſieht und hört eine Frau ihrem Richter gegenüber, die aus ihren letzten Verſchanzungen, dem Läugnen und den Thränen herausgetrieben, mehr zu überreden als zu überzeugen, und mehr zu verführen als zu überreden ſucht. Zerlinen's Aufgabe war für den Muſiker vortrefflich; hat er ſich aber nicht derſelben zu gut entledigt, wird irgend ein rigoriſtiſcher Kritiker fragen. Wozu dieſen Aufwand von Coquetterie und weiblicher Verführungskunſt, um eines Maſetto's willen, des Tölpels von einem Gatten! Der Gürtel der Venus gelehrt aus einander gerollt, um einem Bären einen Maulkorb anzulegen! Daran dachte wohl Meiſter Wolfgang nicht, daß in dieſer Arie mehr liegt, als es bedurfte, um ſelbſt einem Don Juan den Kopf zu verdrehen. Ganz richtig: mußte ſie aber den Zuhörer nicht ebenfalls verführen? Man wird ſich darüber wohl nie zu ſehr beklagen.

Zuerſt haben wir hier eine obligate Violoncellſtimme, welche ohne die mindeſte Unterbrechung von Anfang bis zu Ende dauert. Man hört dieſen hinterliſtigen Baß, wie er ſich dreht und windet, wie er brummt und näſelt, wie er den betrügeriſchen Kreis in's Unendliche um den armen Getäuſchten vergrößert. Auf dieſer verführeriſchen Harmonie girren die Violinen wie Turteltäubchen; die Flöte vermiſcht ihre ſüßeſten Seufzer mit ihren verliebteſten Trillern; wenn die Stimme ſchweigt, ſo ſprechen ihre Verbündeten und Gevattern, die Inſtrumente für ſie. Man gebe Achtung, ich bitte, auf dieſen Gang von vier Tacten, der in der Singſtimme das Motiv der Arie, durch Sechszehntel variirt, wieder herbeiführt, damit es ſich genau der Anlage des Ritornells anpaſſe. Es ſind fünf Inſtrumente: das Fagott, das mit dem Violoncell geht, in obligater und fortgeſetzter Stimme; die Flöte, welche ſie nachahmt, aber in contrairem Sinne; das Horn, welches die Note des Baſſes auszuhalten hat; und das Hoboe, welches in ſynkopirten Achteln die Tonleiter hinabgeht, und die flüchtigen Diſſonanzen mildert, die ebenſo ſchnell aufgelöst als gefühlt werden. Nichts kitzelt das Ohr köſtlicher als die Paſſage; was die Vocalmelodie anbelangt, ſo drückt ſie die rein ländliche Natürlichkeit und Offenherzigkeit aus, ſie iſt die unſchuldige kleine Zerlina, die an ihren lieben Maſetto die zärtlichſten Liebkoſungen verſchwendet und im treuherzigſten Tone fragt, was ſie denn eigentlich gethan habe, daß ſie ſo hart behandelt werde. Als beſcheidener, aber ſehr getreuer Repräſentant des ſtarken Geſchlechts bei dieſer Veranlaſſung, zeigt Maſetto nicht die geringſte Luſt mehr, zuzuſchlagen, kaum widerſteht er noch dem Wunſche, die Schelmin zu umarmen. Ach wer von uns war nicht ſchon tauſendmal für einmal in ſeinem Leben **masetto** und **masetissimo** (Pinſel). Das Allegro kündigt den großen Triumph der Frau an. ***Pace, pace o vita mia.*** Von dieſem Augenblicke an werden Kunſt und Künſtlichkeit, die im Andante entwickelt worden, unnöthig; das Violoncell gibt ſeinen ſchlangenförmig gewundenen Gang auf, und eilt in beſonderen Tonabſtufungen und unruhigen Arpeggien dahin; das Orcheſter begleitet nur noch; Zerlina überläßt ſich einer ausgelaſſenen Freude, und die Arie endigt mit den Strichen des Baſſes, welche die Stimme noch um einige Tacte überdauern, und wie ein fernes Hohnlachen pianissimo nachbrummen.

Wir ſind jetzt bei dem Finale des erſten Actes angelangt, das ebenſo ein Meiſterwerk des Muſikers wie des Dichters iſt. In dieſem, ewig als Muſter daſtehenden Finale, iſt die Handlung mit einer Kunſt geführt, welcher ſich der vollendetſte dramatiſche Autor nicht ſchämen würde. Die Situationen entwickeln ſich ganz natürlich aus einander; das Ernſte miſcht ſich mit dem Lieblichen, das Komiſche mit dem Tragiſchen, ohne allen Zwang und Verlegenheit. Jeder ſpricht in ſeiner Sprache und handelt ſo wie er muß; die Perſonen ſammeln und gruppiren ſich, nicht allein um des Publicums willen, welches da iſt, um ſie ſingen zu hören, ſondern auch um ihrer eigenen Angelegenheiten willen, was ſie nöthigt, nach beſten Kräften zu ſingen; und endlich, inmitten von all' dieſem eine wundervolle Steigerung, eine Reihenfolge von ſtets belebteren, intereſſanten und vollſtändiger werdenden Bildern, welche die Totalität der Hilfsmittel des Muſikers, gewiſſermaßen ein ſich ſelbſt Ueberbieten verlangen, und die am Schluſſe, wie auf die letzte Stufe an einer Leiter zur Höhe, das Maximum der Effecte ſtellt, das erreicht werden kann.

Dieſe herrliche und progreſſive Entwickelung legte den beiden Schöpfern des Finales die Pflicht auf, es gleich der Tonleiter mit dem unterſten Tone zu beginnen. Es iſt Anfangs nichts als neu ausgebrochener Zwiſt zwiſchen den Brautleuten, ein eheliches Duett, in welchem Maſetto einen mit ſeiner Rolle ganz übereinſtimmenden lyriſchen Charakter entwickelt. Mozart hatte ſicher gehört, wie die Bauern im Zorne mit ihren Pferden oder ihren Frauen reden, und wie die Frauen, ob Bäuerinnen oder nicht, ihren Männern antworten, wenn ſie nicht mehr wiſſen, was ſie ſagen ſollen. Ein Duett voll Originalität und Schalkhaftigkeit. Dießmal iſt der wirkliche Oberherr des Hausweſens genöthigt, ſeinen Willen dem des nominalen Oberherrn unterzuordnen. Don Juan erſcheint und mit ihm nimmt das Feſt in prächtigen Accorden ſeinen Anfang. ***Su corragio o buona gente.*** Unterhalte dich Geſindel, iß, trinke, tanze ſo viel dir beliebt. Und die guten Leute glauben, nicht tief genug ſich verbeugen, nicht genug ſchreien zu können, vor lauter Dankbarkeit über ſo freigebige Anerbietungen. Ein halb gebieteriſcher, halb gnädiger Wink fordert ſie auf in's Haus einzutreten. Die Menge verläuft ſich nach und nach, der Chor verliert ſich in der Ferne und es bleibt nur noch ein C übrig, in kurzen Strichen von der zweiten Violine markirt, als Tonica auf dem letzten Tacte des Chors und Dominante des folgenden Tactes, welches C ein anderes Duett, etwas weniges von dem erſten verſchieden, herbeiführt. Andante aus FMinore $^3/_4$. Giovanni, der mit Zerlinen allein geblieben iſt, findet bei ihr ſeine Stimme und ſeinen Ausdruck von ***Là ci darem*** wieder. Mag Zerlina auch ſingen: ***ah lasciate mi andar*** *via;* ihre Töne verrathen ſie; ihr Herz ſchlägt noch ſehr zärtlich bei'm Anblick des liebenswürdigen Cavaliers. Plötzlich zerſtört aber eine Modulation den Zauber, welche wie ein unangenehmer Mißton das Ohr trifft. Massetto! Si Massetto! erwidert die ungelegen erſcheinende Perſon. So komm doch, du Ungezogener: *La poverina non può più star senza di te.* Dieſe wohlwollende Anrede Giovanni's ſchließt mit einer Cadenz in Trillern vom komiſchſten Ernſte, welche Maſetto Note für Note ihm zurückgibt: *capisco si Signore.* Man kann ſich nichts köſtlicheres Komiſches denken. In dieſem Augenblicke ertönt die Ballmuſik (Allegretto $^2/_4$) aus dem Innern des Hauſes, deſſen Facade immer mehr erleuchtet wird, je mehr die Dunkelheit auf der Scene zunimmt. Fröhlicher Lärm und crescendo im Orcheſter. Die Brautleute vereinigen ſich mit ihren peblejiſchen Genoſſen und räumen guter Geſellſchaft das Feld. Anna, Elvira und Octavio erſcheinen maskirt und in ſchwarzen Domino's. Der Minoreton, der ſie ankündigt, beweiſ't, daß dieſe Perſonen nicht in der Abſicht, um zu tanzen, ſich zu dem Feſte begeben. Wie ſehr erkennt man gleich die Tochter des Commandeurs an den erſten Worten, die ſie in dieſe muſikaliſche Unterredung wirft: *Il passo è periglioso.* Stets groß und pathetiſch! Die Stimme des Balles dringt auf's Neue zu den Zuhörern; man ſpielt das berühmte Menuet auf, welchem ſich ſogleich ein köſtliches Geſpräch, komiſch von einer, ernſt von der andern Seite, zwiſchen Giovanni und Leporello, die ſich am Fenſter zeigen, und den Masken auf der Straße entſpinnt. Dieſe werden zu dem Feſte eingeladen, was ſie annehmen. Ehe ſie aber die Schwelle des Verderbens betreten, welche die Unſchuld nie ungeſtraft überſchreitet, rufen die Masken den Himmel an, ſie zu unterſtützen und zu kräftigen. Adagio aus B Dur $^4/_4$, bei dem das Quartett gänzlich ſchweigt. Auf den Accorden der Blasinſtrumente getragen, erheben ſich die Stimmen und ſtrahlen in dieſer ätheriſchen Harmonie. Der Erguß dieſer drei Seelen, welche daſſelbe Gelübde zuſammengeführt hat, obgleich ihre Grundſtoffe ſonſt ſehr verſchiedenartig ſind, vereinigt ſich im Gebete, ohne ſich aber darin zu vermengen. Elvira nimmt einen erhabenen Aufflug; aber nur Anna allein iſt fähig, ſich in dieſen hohen Regionen der Extaſe zu halten, in denen ihre Seele wie zu Hauſe iſt. Sie iſt es, welche die Anrufung mit dem vollen Vertrauen in die Gerechtigkeit Gottes leitet; ſie iſt der ſtrahlende Mittelpunct der Gruppe. Octavio's Partie, die wenigſt hervorragende unter den dreien, iſt ſo angelegt, daß ſie nur den beiden anderen das vortheilhafteſte Relief verleiht. Kein Meiſter hat je wie Mozart das Geheimniß der Combination der Perioden und das Verflechten der Partieen mit mehrfacher Anlage ſo verſtanden, wie Mozart; eine Kunſt, welche hauptſächlich den unausſprechlichen Effect des Terzetts der Masken, das lichtvolle Wogen, Ab- und Zuſtrömen der Melodie hervorbringt, welche uns das Gemälde des Muſikers wie eine lebende Malerei, in den Lüften von einer dreifachen Morgenröthe getragen, zeigt. Das in den gedehnten Accorden angelegte Accompagnement hat keine andere Figur als Arpeggien der Clarinette, in den tiefen Tönen des Inſtruments, welche da und dort mit dem Gange des Geſanges verbunden ſind. Im Ritornell hören wir den Schluß der Anrufung im Orcheſter von Mund zu Mund und fortwährend ſteigend gehen, wie wenn unſichtbare Mächte im Raume ſich ausbreiteten, um die Ergießungen des Herzens vor den höchſten Thron zu bringen.

Dieſe Scene iſt ein neuer Fortſchritt in der idealen Handlung, welche ſich hinter der materiellen Handlung des Dramas verbirgt, eine zweite Berufung der Wunder, welche ſich erfüllen ſollen.

Die Scene verändert ſich: wir ſind im Hauſe Don Juan's, mitten im Feſte. Ehe wir ſehen, was darin vorgeht, geziemt es ſich, einen Blick auf die Localitäten zu werfen und einige Worte über die ſceniſche Anordnung zu ſagen, die hier von der höchſten Wichtigkeit iſt. Auf manchen Theatern iſt die Anordnung gerade ſo, wie ſie nicht ſeyn ſoll, und geradezu der Anordnung Mozart's zuwider, ſo daß die originellſten Effecte der Ballſcene für die Augen ſowohl, wie für die Ohren verloren gehen. Mozart hat drei Tanzorcheſter auf der Bühne vorgezeichnet, während man manchmal gar keines trifft, und Alles in dem dramatiſchen Orcheſter vereinigt, das heißt Alles bunt durch einander findet. Mozart läßt zu gleicher Zeit drei Tänze ausführen, ein Menuet, einen Contretanz und einen Walzer, was natürlicher Weiſe drei in einander laufende Säle vorausſetzen läßt, denn es wäre ſehr ſchwierig, in demſelben Zimmer nach dem $^3/_4$, $^2/_4$ und $^3/_8$ Tacte zu tanzen. Muſiker und Tänzer müßten den Tact verlieren. Um dieſe Verlegenheit zu vermeiden, hat man auf Theatern, welche nur ein Gemach vorſtellen, nur das Menuet tanzen laſſen, ohne aber den Contretanz; und den Walzer im Orcheſter zu ſtreichen, woraus ein Untereinander entſtand, den Nichts dem Zuhörer erklärt. Außerdem führten nur eine oder zwei Violinen jeden dieſer Tänze aus, ohne die ſpeciellen Bäſſe, welche der Componiſt ihnen gegeben hat, und ſo kam es, daß nicht ein genau unterſcheidbarer Satz dieſer Inſtrumente, die ſich in der Maſſe des Orcheſters verloren, das Ohr erreichte. Sie dienten nur dazu, das Menuet zu verderben. Wir glauben, daß zum melodiſchen und rhythmiſchen Verſtandniſſe einer Combination, welche ſo wundervoll und ſo natürlich den Tumult der Orgie, die ihren höchſten Grad erreicht hat, die numeriſchen Kräfte des zweiten und dritten Orcheſters, aus der Hälfte der Muſiker beſtehen muß, welche im Hauptorcheſter ſpielen. Vier Violinen und ein Contrabaß für jedes, wenn zum Beiſpiel zwanzig Inſtrumentiſten im Menuet beſchäftigt ſind. Folgen wir nun unſerer imaginären Vorſtellung der Oper, welche das Fallen des Vorhangs nach dem Terzett einen Augenblick unterbrochen hatte, um uns die Unannehmlichkeit des Anblicks der Vorbereitungen zu erſparen. — Ein herrlich decorirter und beleuchteter Saal ſtößt im Hintergrunde an zwei andere Säle oder Gallerieen, die ſich in der Perſpective zeigen, und ebenſo erhellt und mit Menſchen angefüllt ſind. An jeder der Thüren, die dahin führen, ſteht eine Gruppe Muſiker; das Hauptorcheſter befindet ſich voran an der Scene. Dieſes Orcheſter iſt für die gute Geſellſchaft; es iſt vollſtändig; zwei Violinen, Bratſche, Baß, Hörner und Hoboen, lauter feine Herren, in großer Toilette aus dem vergangenen Jahrhunderte, gepudert und mit dem Degen an der Seite. Es ſind dieß Muſiker, wie man die Künſtler benennen würde. Die Nebenorcheſter ſind für das Vergnügen der Landleute beſtimmt; einige Violinen und ein Baß reichen hier aus. Da gibt es keine Herren mehr, weder rechts noch links, ſondern auf jeder Seite befindet ſich ein halbes Dutzend grotesker Geſtalten, mit zerriſſenen Ellbogen, ſichtbar werdenden Hoſenträgern und gerötheten Naſen. Jede Bande hat einen Tiſch vor ſich mit Pulten darauf, der Form wegen, und Weinbouteillen ohne Gläſer, das nothwendige Hilfsmittel für das Executiren. Dieß ſind Muſikanten, wie man dieſe Spielleute benennen würde. Die auf der Bühne zerſtreuten Gruppen ſtellen die maleriſche Unordnung eines Gemaldes von Teniers vor. Hier eine Geſellſchaft Trinker; oder ein zärtliches Pärchen, das ſeine Gefühle durch Pantomimen verräth; weiter entfernt einige Individuen, die Karten ſpielen; andere, die philoſophiſch ſich von Bacchus in Morpheus' Arme werfen; andere unter dem Tiſche ſind ſchon ſo weit, noch weiter einige mit Federn und Stickereien geſchmückte Tänzer, welche mit ihren ländlichen Damen am Arme auf- und abgehen, bis der Tanz wieder ſeinen Anfang nimmt. Auf allen Nähten galonnirte Lakaien gehen mit Erfriſchungen umher und bedienen dieſe Bauern in der Haltung des tiefſten Reſpects. Damen und Herren benützen ohne Bedenken die Gaſtfreiheit, welche ihnen geboten wird. Mitten in der Orgie bewegt ſich der, welcher die Seele derſelben iſt, in glänzendem Anzuge, der ſeine ſchöne Geſtalt noch mehr heraushebt, und ertheilt mit unnachahmlicher Anmuth eines Amphitryon Leporello, ſeinem Haushofmeiſter, ſeine Befehle. Dieſes ganze Gemälde entfaltet ſich von ſelbſt der Phantaſie, während des Allegros aus EsDur $^{6}/_{8}$, welches uns in die großen Gemächer Don Giovanni's einführt. Es iſt dieß eines jener Stücke in unſerer Oper, welches die größten Componiſten laut oder ſtillſchweigend über alle Beſtrebungen der Nachahmung und der Nacheiferung ſtellen; es gibt dagegen wieder andere, von denen Jeder glaubt, daß er ſie eben ſo gut zu machen verſtünde. Welche davon waren am ſchwierigſten zu machen? Wir werden es von dem Augenblicke an erfahren, ſobald Eines oder das Andere erreicht worden iſt. Im Gebiete der leichten Muſik erſcheint ſicher nichts leichter als dieſes Allegro $^{6}/_{8}$, das auf das erhabene und gelehrte Terzett der drei Masken folgt. Eine Muſik, welche, ohne gerade Tanzmuſik zu ſeyn, in den Zwiſchenacten eines Balles oder allein geſpielt werden könnte, weil ſie gleichſam unabhängig von den Geſangsſtimmen iſt. Die Stimmen ihrerſeits ſingen und declamiren nach dieſer vollſtändigen, in allen ihren Sätzen von Anfang bis zu Ende verbundenen Melodie, wie wenn ſie ebenſo wenig um das Orcheſter ſich bekümmerten, wie dieſes um ſie. Der Geiſt des Balles belebt die Inſtrumentation; in den Geſangspartieen finden ſich alle die kleinen Vorfallenheiten und Intriguen, die unzertrennlich mit einer tanzenden Geſellſchaft verbunden ſind, ausführlich beſchrieben. Wir haben den Eiferſüchtigen, der ſeine Frau überwacht und den Junggeſellen, der auf zierliche Weiſe Jagd auf ſie macht, ohne daß es aber den Anſchein hat. Giovanni und Leporello ſind dem

Aeußern nach mit nichts beſchäftigt, als bei ſich die Honneurs zu machen. *Ehi caffe!* ciocolate! *sorbetti! confetti!* Bei Maſetto will aber nichts anſchlagen. *La briccona fa festa*, das iſt es, was ihn beſchäftigt, ihn quält und ihm den Biſſen im Schlunde ſtecken bleiben macht. Wie Zerlina die verzerrten Geſichtszüge des lieben Mannes ſieht, ſo kann ſie nicht umhin, zu lächeln und Don Juan nachzuſprechen: *Quel Masetto mi par stralunato.* Schon wirkt der Ball bei ihr. Um ſo ſchlimmer für den, welcher die Dummheit beging, ſie hinzuführen. Wir kennen keine abgerundeteren Melodieen, leichtere Anmuth, vollkommenere Natürlichkeit, munterere Fröhlichkeit, keine täuſchendere dramatiſche Illuſion, als dieſes Tempo.

Maeſtoſo, $^2/_4$ aus CDur, das Orcheſter mit allen Inſtrumenten, Trompeten und Pauken. Leporello geht mit der hochtrabenden Wichtigkeit eines Ceremonienmeiſters den Masken entgegen, der den Auftrag hat, die Würdenträger, welche bei einer Hofgala figuriren, an ihre Plätze zu geleiten. *Venite piu avanti, vezzose mascherette.* Giovanni, welcher keine Damen im eigentlichen Sinne des Wortes erwartete, erkennt in den Angekommenen Leute ſeines Standes. Er empfängt ſie auf eine Weiſe, in welcher ſich die Würde des vornehmen Mannes ausſpricht, der ſich wohl bei dem Volke vergeſſen kann, wenn er ſeine Gründe dazu hat, nicht aber bei ſeines Gleichen. *E aperto a tutti quanti, viva la liberta.* Und der Chor fällt rauſchend ein: *Viva, viva la liberta!* Wenn die Anrufung der Freiheit mit dieſer Macht in der Menge ertönt, ſo entſteht nie etwas Gutes daraus, wie man weiß. Man wird es ſehen. Giovanni befiehlt, daß der Tanz wieder beginne und die Tänzer ſtellen ſich auf ihre Plätze; das dramatiſche Orcheſter pauſirt, und das erſte Orcheſter ſpielt das Menuet, das wir ſchon aus der Ferne gehört haben. Dieſes Mal geht es aus einem höhern Tone, aus G. Die im vordern Saale vereinigten Paare führen das Menuet im edeln und pompeuſen Schritte aus, in welchem der ältere Veſtris Stoff zu ſo tiefſinnigen Betrachtungen fand. Giovanni tanzt in Erwartung eines Beſſern mit Zerlinen und ſpricht mit ihr; Maſetto, welcher Leporello's beſonderer Aufmerkſamkeit anempfohlen iſt, und der ſich ihm als Partner aufzudringen ſucht, wehrt ſich gegen den Schelmen wie ein widerſpenſtiger Bock, den man an den Hörnern zerrt. Anna, welche dieſe Manoeuvres mit anſieht, kann ihren Unwillen nicht zurückhalten, und ſpricht ihn in dem energiſchen Satze aus: ***Resister non poss'io.*** Elvira und Octavio beſchwören ſie, ſich zu mäßigen. Unterdeſſen erfaßt die Tanzluſt alle Anweſenden in dem zweiten Saale; dort will man aber kein Menuet, ſondern verlangt einen Contretanz. Das Orcheſter Nr. 2 ſtimmt G, D, A, E. Das Baß brummt ſein G, um es etwas herabzuſtimmen, worauf nach einem Präludium der muntere $^2/_4$ Tact beginnt. Im dritten Saale will man einen Walzer. Das Orcheſter Nr. 3, nachdem es geſtimmt und präludirt hat, fällt in ein hölliſches Tempo; die Paare fliegen in dem Wirbel des $^3/_8$ Tactes umher, ſtoßen, treten ſich und fallen, durch das Zuſammentreffen und durch den reichlich genoſſenen Wein aus dem Gleichgewichte gebracht, zu Boden.

Wenn die Zuſchauer den Contretanz und den Walzer ſehen, ſo werden ſie auch die Muſik verſtehen. Und was geſchieht denn mit dem Menuet? Das Menuet, deſſen ſpaniſche Grandezza ſich keinen Augenblick um des Dramas willen aus der Faſſung bringen ließ, geräth auch durch die Sprünge in den anderen Sälen nicht in Unordnung. Mag die Welt neben dem Menuet in Trümmer gehen, ſo läßt es ſich doch nicht um ein Jota aus ſeinem Gange bringen. Und die Angelegenheiten der handelnden Perſonen? Dieſe gehen, wie man ſie immer in derlei Fällen gehen ſieht; das heißt, das dreifache Tempo des Balles, weit entfernt, irgend ein Hinderniß zu veranlaſſen, begünſtigt ſie!

Auf die angegebene Weiſe drei verſchiedene Rhythmen zuſammenzuſetzen, iſt in der Compoſition keine ſo außerordentlich ſchwierige Aufgabe. Das Kunſtſtück liegt aber auch nicht darin. Der große Zug des Genius in dieſer Gattung von muſikaliſchem Hexen-Sabbat iſt in der Erfindung der Melodie des Menuets zu ſuchen, welche Anfangs in ihrer Eigenſchaft als Hauptgeſang, einfach, klar, dem Ohre angenehm, vollkommen abgemeſſen und ganz dem Charakter des Schrittes, den ſie leitet, anpaſſend ſeyn mußte. Zweitens mußte ſie ſich mit wundervoller Geſchmeidigkeit zu den melodiſchen und declamatoriſchen Sätzen der Sänger herbeilaſſen, das heißt zu der Sprache der verſchiedenartigſten Leidenſchaften. Endlich mußte drittens dieſe Melodie die beiden anderen Inſtrumental-Melodieen tragen, die mit dem Menuet und unter ſich contraſtirten, nicht allein durch den Rhythmus, ſondern durch die Wahl der Figuren, und den äſthetiſchen Charakter jeder dieſer drei Tänze. Man trenne dieſe Melodieen und höre ſie vereinzelt. Die des Menuets geht im Proceſſionsſchritte; die des Contretanzes iſt lebhaft, ohne zu raſch zu gehen; die des Walzers geht wie der Wind. Dieſe außerordentliche Raſchheit kommt daher, weil der Walzer, in Beziehung auf die beiden anderen Rhythmen nicht ganz genau 3/8 Tact iſt. Seine punctirten Viertel haben in dem Haupttempo nur den Werth der einfachen Viertel, ſo daß ein Tact im Menuet gleich drei Walzertacten iſt.

Mit einem Male wird aber ein Geſchrei hinter den Couliſſen hörbar. *Gente ajuto!* Die drei Orcheſter und ſämmtliche Tanzende halten zugleich inne, und das dramatiſche Orcheſter, das während des Balles pauſirt hatte, fällt ungeſtüm mit einem Allegro assai 4/4 aus EsDur ein, das mit einem kräftigen Uniſono beginnt, welches Note für Note einer Scene aus Idomeneo entnommen iſt. Man ſtürzt der Seitenthüre zu, durch welche Zerlina entführt worden iſt. *Ora grida da quel lato, Ah gittiamo giù la porta.* Unter dieſe drohenden Sätze miſchen ſich, in bewunderungswürdiger Modulation, die klagenden Rufe des Opfers. Die Violinen nehmen in kräftigen Strichen die toniſchen und dominanten Accorde aus D Moll, die Thüre gibt nach. FDur, 4/4 Andante maestoso. Zerlina iſt gerettet; mit ihr erſcheint Don Juan, Leporello an den Haaren hereinſchleifend: *Ecco il birbo!* Ein elendes Poſſenſpiel, von dem Niemand ſich täuſchen läßt. Er weiß dieß wohl; denn für alle Fälle hat er Piſtolen in ſeinen Gürtel geſteckt. Die maskirten Perſonen nehmen die Larven ab; Giovanni erſchrickt etwas, wie er ſie erkennt. Schöne Sätze in kanoniſcher Nachahmung, vor Zorn erzitternde Worte, Sylben, die eine nach der andern fallen, wie um ſchwerer auf dem Gewiſſen des Miſſethäters zu wiegen. *Tutto tut-to gia-si sa.* Jeder bringt für ſich ſeine Beſchwerden vor. Bald findet aber der Unwille Aller eine gemeinſame Stimme; der großartige Sturm bricht endlich in dem Chore aus: *Trema, trema scellerato*, die Krone aller Finale's. CDur-Allegro. Die Heftigkeit des erſten Stoßes iſt ſo groß, daß ſelbſt Giovanni davon ergriffen wird: *E confusa la mia testa.* Seine in Antworten und Erwiderungen auf die immer ungeſtümer werdenden Anklagen des Chors zeigen uns dieſe Perſon in einem neuen Lichte. Bis jetzt hatte Don Juan nichts gethan, als mit der Menſchheit geſpielt; ein Mord, zwei Verführungsverſuche, das waren Kleinigkeiten. Nun erhebt er ſich, um dieſelbe zu bekämpfen in der ganzen Größe ſeiner titaniſchen Natur. Es wird keine verzweiflungsvolle Anſtrengung unverſucht gelaſſen, um ihn zu erſchüttern; es gibt keine Verwünſchung, die man nicht auf das Haupt des Schuldigen herabruft. Zuerſt vereinigt ſich dieſe zornige Maſſe in einem Uniſono, das ſich convulſiviſch auf die ſcharfe und unharmoniſche Intervalle der vereinigten Terze ſtützt: *fie-ro crudele;* dann trifft ſie wie der Blitz in der Octave *trema;* und kämpft endlich in einer herabſteigenden chromatiſchen Tonleiter mit wahnſinniger Beharrlichkeit gegen den Baß: *Trema, trema, trema o scellerato.* Der Verwünſchung des menſchlichen Geſchlechtes ſchließt ſich ſelbſt der Himmel gegen den Gottloſen an, der Sturm vermiſcht ſeine donnernde Harmonie mit der harmoniſchen Wuth des Chors und des Orcheſters; Blitze leuchten und kreuzen ſich in den Triolen der Violinen. Dieſer Sturm der Stimmen und Inſtrumente wächſ't immer mehr in Terzen und Quintenſprüngen und erhebt ſich mit Hilfe der Modulation höher und höher, wie wenn er bis zu den Wolken hinaufſteigen und ſich mit dem Donner vereinigen wollte. Es iſt nicht möglich, den Schöpfer einer ſolchen Muſik zu loben, aber dem Dichter müſſen wir danken, der ihn dazu inſpirirt hat.

Odi il tuon della vendetta
Che ti fischia d'oggi intorno
Sul tuo capo in questo giorno
Se suo fulmine cadra.

Don Juan, der Anfangs verwirrt, oder beſſer geſagt, ſich in ſeinen Erwartungen getäuſcht ſieht, wird im Angeſichte der Gefahr wieder ruhig. Der Anblick einer wüthenden Menge, die ihm an's Leben will, das Blinken eines gezogenen Degens, das Rollen des Donners geben ihn ſich ſelbſt wieder; er findet ſeine Faſſung wieder, je mehr die Welt unter ihm zu wanken ſcheint, und er ruft im vollen Bewußtſeyn ſeiner Kraft, er allein dem Chore, dem Orcheſter und dem Sturme die Wage haltend*: ***Se cadesse ancora il mondo. nulla mai temer mi fa.*** Wie vieler Größe bedurfte es, um das in dieſem Satze enthaltene Bild zu verwirklichen, welches an und für ſich nichts als eine ziemlich banale Hyperbel iſt, weil ſie für die Poeſie in Verſen zu viel ſagt. Wenn man aber dieſe donnernde Stimme hört, welche die Maſſen des Chors theilt und mit dem

Sturme wetteifert, welche den ganzen Chor nach ſich zieht und ihn in dem beſchleunigten und kanoniſchen Tempo kreiſeln macht, das ſie dem Stücke gegen das Ende einprägt, dann hört der oben erwähnte Text auf, metaphoriſch zu ſeyn. Das Eiſen blinkt in den Händen Giovanni's; ſein Blick gleicht dem der lebend gewordenen Meduſa; die Menge tritt unwillkürlich zurück, um ihm Platz zu machen. Nachdem er, ohne weiteres Hinderniß, bis in den Hintergrund der Bühne gekommen iſt, ſteckt er ſeinen Degen wieder ein, ſchießt ſeine Piſtolen in die Luft los und verſchwindet unter einem hölliſchen Gelächter, wie da Ponte es ſagte. Der Muſiker läßt ihm zu dieſer Pantomine neun Tacte im Ritornell.

In Erwartung des zweiten Actes überlegen wir mit dem Regiſſeur, wie und wo dieſer Act anfangen ſoll. Als Don Giovanni für die italieniſche Oper in Wien in die Scene geſetzt wurde, fügte Mozart vier neue Nummern hinzu, welche ſpäter in Form eines Supplements der Partitur einverleibt wurden, ohne daß aber die bezüglichen Stellen angegeben worden wären, welche ſie in dem Drama einnehmen ſollten. Dieſe vier Nummern ſind: 1) die Arie der Elvira, der ein obligates Recitativ vorangeht: *Mi tradi quell' alma ingrata.* 2) Eine Arie für Maſetto: ***Ho capito Signor.*** 3) Die Arie Octavio's: ***Dalla sua pace la mia dipende*** und 4) ein Duett zwiſchen Leporello und Zerlina: ***Per queste tue manine.***

Ho capito iſt eine Arie mit ebenſo galanter Wendung und einer ebenſo feinen Declamation, als die Phraſen Maſetto's zu Anfange des erſten Finale's; aber das Duett ***presto***

presto iſt beſſer als die Arie und charakteriſirt die Perſon auf viel originellere Weiſe. Es war unnöthig, das Signalement des Individuums zu wiederholen; denn eine Null mit einer Null multiplicirt wird immer wieder eine Null geben.

Was die Nummer 4) anbelangt, ſo ſieht man in der Partitur, daß ſie ſich der Arie Leporello's anſchließen muß. *Ah pietà, signori miei.* Es iſt dieß eine dem Muſiker abgezwungene Conceſſion, zu Gunſten des Localgeſchmackes des wenigſt fashionablen Theils ſeines Publicums. Herr Rochlitz gibt den Directionen, welche verſucht ſeyn ſollten, eine unſerer Oper ſo wenig würdige Scene zu benützen, folgenden Rath: „Zerlina trifft Leporello, gleich viel wo; ſie hält ihn feſt, gleichviel an was, Leporello entledigt ſich ſeiner Bande, gleichviel wie, und entwiſcht.“ Wir haben nie das Mißvergnügen gehabt, dieſe flache Poſſe auf irgend einem Theater zu ſehen.

Wenn die ſchönſte unter allen Tenor-Arien, *Il mio tesoro intanto*, die Mittel des Sängers überſteigen ſollte, ſo wäre die Cavatine, welche ſie auf dem Theater in Wien zu erſetzen hatte, eine recht ſchöne Nummer als Austauſch. Fließend, melodiſch, lieblich, leidenſchaftlich, Octavio's Perſönlichkeit herrlich zuſagend, zeichnet ſie ſich durch Originalität der Erfindung, durch auserleſene Bruchſtücke des inſtrumentalen Dialogs und durch eine Modulation aus EsDur in [illegible] Moll, die von hinreißendem Effect iſt, aus. Es gibt ſiche[illegible]inen Muſikfreund, der nicht die Erhaltung dieſer köſtli[illegible] Cavatine wünſchte, aber die Schwierigkeit iſt die, zu wiſſen, wo man ſie in einem Drama anbringen ſoll, in welchem die Muſik das Libretto ſo zu ſagen überflügelt. Wenn man aber durchaus darauf beſteht, ſo wollen wir ihm ſeine Reihenfolge nach dem Duett im zweiten Acte anweiſen: *Fuggi crudele, fuggi!* oder, wenn man lieber will, nach der Arie: *Or sai chi l'onore.* Sie wird ſich dort etwas beengt, ein wenig gedrückt fühlen vielleicht; allein man weiß ihr gewiß keine andere Stelle anzuweiſen.

Nun bleibt noch die große Arie Elvira's. Die Erhaltung derſelben zu bekämpfen oder die Unterdrückung eines ſolchen Stückes zu beantragen, wäre ein muſikaliſches Majeſtätsverbrechen erſten Ranges, deſſen wir uns ſicher nicht ſchuldig machen möchten. Dieſe Handlung oder vielmehr Frevelthat der Unterdrückung müßte in ihrer ganzen Abſcheulichkeit auf die zurückfallen, die die Schuld trifft; entweder auf die Regie des Theaters oder auf die Sängerinnen; wenn nicht eine höhere Macht ſie entſchuldigt, zum Beiſpiel die Unmöglichkeit, dieſe Arie ſingen zu können. Sie iſt in der That ſehr ſchwer und liegt ſehr hoch, wie Alles, was Mozart nach dem Willen der Cavaglieri geſchrieben hat. Für uns handelt es ſich allein darum, ihr die paſſendſte Stelle anzuweiſen. In ſeiner deutſchen Ueberſetzung des Don Juan weiſ't ihr Herr Rochlitz ihre Stelle nach der Regiſter-Arie an. In dramatiſcher Hinſicht iſt dieſe Stelle gut gewählt, aber nicht ſo gut, wie wir glauben, hinſichtlich der muſikaliſchen Convenienzen, weil die erſte Arie Elvira's: *Ah chi mi dice mai* unmittelbar der Regiſter-Arie vorangeht, und aus EsDur iſt, gerade wie auch *Mi tradì quell' alma ingrata.* Zwei ſo beträchtliche Nummern, die nur durch eine Scene getrennt, von derſelben Perſon und aus derſelben Tonart geſungen werden, ſind weder für die Sängerin, noch für das Publicum von Vortheil. Wir würden aus dieſem Grunde eine andere Wahl treffen und Elvira's Arie zu Anfang des zweiten Actes einſchieben, eine Anordnung, von der wir glauben, daß ſie Vortheile aller Art in ſich ſchließt. Erſtens gleicht ſie die beiden Acte der Oper hinſichtlich der quantitativen und qualitativen Vertheilung der Stücke mehr aus; ſie verleiht der Wiederaufnahme der Handlung einen impoſanten und grandiöſen Anfang; ſie gibt der Sängerin Zeit, Athem zu ſchöpfen zur Ausführung ihrer Haupt- und ſchwierigſten Arie, und erlaubt endlich dem Buffo-Duett, welches die erſte Nummer des zweiten Actes in der Partitur iſt, ſogleich nach Elviren's Abgang ſeinen Anfang zu nehmen, da die Tonart GDur ganz wohl auf die von EsDur, ohne vermittelnden Accord folgen kann.

Man beginnt. Die Bühne, ſchwach vom Monde beleuchtet, ſtellt einen mit Bäumen bepflanzten Ort dar, hinter denen ſich eine maleriſche Landſchaft bemerklich macht. Der Mond iſt nicht ſichtbar, ſondern man gewahrt ſeine Nähe nur durch den Wechſel des Lichtes auf einem Baumſchlage. Rechts befindet ſich ein Haus, an deſſen Façade ein Balcon angebracht iſt. Elvira, welche gegen eilf Uhr Abends ganz niedergedrückt von all' dem, was ſie bei dem abſcheulichen Feſte Don Juan's geſehen, nach Hauſe kommt, hat ſich ganz ſchwermüthig vor ihrer Thüre niedergeſetzt. Sie dachte an das Schickſal, welches der Undankbare ſich bereitet; ſie ahnte die furchtbare Strafe, der er unvermeidlich entgegen geht; und obgleich ſie

Rache auf ſein Haupt hernieder beſchwört, ſo zittert ſie doch vor dem Gedanken, daß ihre Wünſche erfüllt werden möchten. Dieſe Gedanken, welche ſie während des Zwiſchenactes beſchäftigt haben, machen ſich bei'm Aufziehen des Vorhanges in einem lyriſchen Erguſſe Luſt. Elvira erhebt ſich auch und declamirt mit bewegter Stimme das herrliche inſtrumentirte Recitativ: *In quali eccesi o Numi, in quai misfatti orribili, tremendi, è avvolto il sciagurato.* Man ſieht, wie ſehr der Text mit der Stelle übereinſtimmt, welche wir der Arie angewieſen haben: *Mi tradi quell' alma ingrata*, welche unter die gehört, welche am klarſten den Stempel ihres Verfaſſers tragen, und die am wenigſten irgend einer andern Arie, die wir kennen, gleicht. Die ſpecielle Anlage und der beſondere Charakter dieſes wundervollen Stückes liegen in etwas, was Mozart hier weder aus der dramatiſchen Situation geſchöpft hat, denn es iſt keine Situation im eigentlichen Sinne des Wortes vorhanden, noch aus den Worten, die ſich weder auf den pſychologiſchen Charakter der Perſon beziehen, noch beziehen konnten. Elvira, im Kampfe zwiſchen Liebe und Rache, in welcher völlig ſich entgegen laufende Empfindungen wogen, überläßt ſich denſelben nicht ſo, wie wenn unmittelbare und augenblicklich wirkende Urſachen dieſe nach einander in ihr erweckten; ihr Unglück datirt ſich von länger her. Elvira prüft ihr Inneres; ſie will ſich von dem Rechnung ablegen, was ſie empfindet; ſie beſchwört Erinnerungen herauf, die ſich mit den Eindrücken des Augenblickes vermiſchen; ſie befindet ſich in einem Zuſtande unvollkommener Ruhe, in welcher die Empfindſamkeit durch eine

Art von unbeſtimmter Meditation oder Träumerei gemildert iſt; mit einem Worte, Elvira iſt aus dem Gebiete der angewandten Muſik in das der reinen Muſik übergegangen; und Mozart, entzückt über dieſe Entdeckung, behandelte in Folge deſſen die Nummer nach den Formen eines Inſtrumentalſtückes. Die zierlich ſich windende Melodie, die er anwendete, herrſcht beinahe ohne Unterbrechung, auf verſchiedene Weiſe wieder vorgebracht und nachgeahmt, in der Vocal- und Orcheſterſtimme, in Majoren und Minoren, in allen verwandten Tönen der Tonica vor. Sie dreht ſich um ihre Achſe wie ein Cylinder, deſſen Fläche, mit mancherlei Farben bemalt, die Augen blenden würde, indem er ihnen durch die Bewegung der Rotation ein bis in's Unendliche vermehrtes Farbenſpiel zeigt. Außer dem, was die Inſtrumente und die Stimme gemeinſchaftlich haben, kommt letzterer noch Manches ganz eigenthümlich zu; Sätze von der edelſten Declamation und die rührendſte Melodie, eine Menge Rouladen, wenn man überhaupt Paſſagen, die dem Thema entnommen ſind, und welche wie daſſelbe in Achteln Allegretto $^{4}/_{4}$ gehen, Rouladen nennen kann. Wir würden ein Allegro ma non troppo vorziehen. Die Eindrücke dieſer Arie ſind ziemlich ſchwer zu beſchreiben, wie es im Allgemeinen bei allen Effecten der reinen Muſik der Fall iſt. Uebrigens wird Jedermann den Charakter einer ſanften und träumeriſchen Melancholie darin erkennen. Freuden der Jugend, goldene Träume, erſte Liebe und deren Hoffnungen, Schmerz über dieſes liebliche Alter, die einzige Poeſie, welche dem Menſchen übrig bleibt, welchen die Jahre und traurige Erfahrungen alt gemacht haben; das iſt es, wenn man will, was Dir, freundlicher Leſer, das Stück ſagen wird, wenn Du vierzig und Deine Gattin dreißig Jahre alt iſt. So wenig unterſcheidbar dieſe Bilder Anfangs ſind, ſo ſtrahlen ſie immer deutlicher, je mehr das Thema ſich entwickelt, gleich den Sternen bei zunehmender Dunkelheit, und der Endeindruck bleibt um ſo tiefer und dauernder, als der Effect durch eine Reihenfolge von Combinationen geſteigert wurde, welche alle ſtreng aus derſelben pſychologiſchen und muſikaliſchen Einheit ſich herleiten.

Unterdeſſen hat Don Giovanni, gezwungen auf ſeine Abſichten auf Zerlina abzuſtehen, bereits wieder einen andern Plan entworfen. Die Nacht iſt noch nicht weit vorgerückt, und eine Nacht zu verlieren, wäre für ihn ebenſo unglücklich geweſen, als für Titus einen Tag zu verlieren. Er durchſtreift mit Leporello die Straßen und kommt in dem Augenblicke auf der Scene an, in welchem Elvira ſie verlaſſen hat. Man hört hinter den Couliſſen die erſten Tacte des Duetts: *Eh via buffone*, eine allerliebſte Kleinigkeit, die ganz in dem Style des italieniſchen parlando componirt iſt. Lauter ſyllabiſche Noten. Leporello, der in dem Finale des erſten Actes für ſeine Dienſte ſo ſchlecht belohnt worden war, will ſich nicht mehr der Gefahr ausſetzen, zum Spaſſe getödtet zu werden; er will ſeinen Herrn verlaſſen. Giovanni ſucht ihn zurückzuhalten. Dieſes Duett iſt in ſeiner Art ſo vollkommen, daß es für die Sänger genügt, es richtig zu declamiren, um es ſo gut als möglich zu ſpielen. Die Stellung, der Blick, das Mienenſpiel, die lebhafte italieniſche

Geberdenſprache und die Art von Poſſen, die daraus entſtehen, alles dieß ſcheint deutlich in der Partitur vorgezeichnet. So wiederholt Leporello, nachdem er mit einer außerordentlichen Zungenfertigkeit die ſyllabiſchen Achtel: *no*, *no*, *no*, *no*, *etc.* durchlaufen hat, dieſes *no* in mehr bedeutungsvollem Tone auf einem Achtel, auf welches eine Pauſe folgt; nach dieſen letzten *no*, welches mit der vorhergehenden Note eine aufſteigende Terz bildet, ſieht man, wie Leporello plötzlich den Kopf erhebt und einen Blick voll Zorn und komiſcher Entſchloſſenheit auf Don Juan richtet. Mag der Andere auch ſagen: *va che sei matto, che sei matto, matto, matto*, *matto*, ſo erfolgt doch keine andere Antwort als daſſelbe *no*, das auf das zweite Tempo des Tactes ausgeſtoßen wird. Mit einer kräftigen und wohlklingenden Baßſtimme muß dieſes *no*, auf einem hohen D, den Effect von mehreren Piſtolenſchüſſen hervorbringen, welche nach dem Tacte abgefeuert werden. Man verlange aber dieſes Duett von Niemanden Anderem als von Italienern. Ueberſetzt hört es auf zu ſeyn.

Einige Goldſtücke ſtellen aber den Frieden zwiſchen Herrn und Diener wieder her, denn man wird wohl einſehen, daß zwiſchen dieſen beiden Individuen eine Trennung unmöglich iſt. Ohne Giovanni wäre Leporello nur eine träge und unnützliche Maſchine, deren Werth und Gebrauch Niemand kennte. Sobald unſere Leute wieder verſöhnt ſind, wird auch ſogleich der neue Feldzugsplan verabredet. Donna Elvira hat ein ſchönes und gefälliges Kammermädchen. Es handelt ſich darum, in die Feſtung einzudringen, indem man den Feind aus den Mauern herauslockt. Der Feind, das heißt Elvira, zeigt ſich oben am Fenſter; der Plan der Belagerer iſt eben ſo raſch ausgeführt, als entworfen. Sie wechſeln die Kleider. Das glänzende Barett Don Juan's wird auf Leporello's gemeinen Kopf geſetzt; der geſtickte Sammetmantel bedeckt die an die ſtrengſten Züchtigungen gewöhnten Schultern; aber wie dem Sprichworte zum Trotze, das Kleid macht nicht den Mann, übernimmt es Don Juan ſelbſt, die Puppe zu beleben, und für ſie zu ſprechen und zu geſticuliren, wie auf den griechiſchen Theatern, auf denen, wie man ſagt, für jede Rolle zwei Schauſpieler beſtimmt waren. Während dieſer Vorbereitungen ſtreitet ſich die arme Dame mit ihrem Herzen herum, das noch immer nach dem Undankbaren ſeufzt: *Ah taci ingiusto core.* Andante A Moll. $^{6}/_{8}$.

Die Situation, welche dieſem Terzett zu Grunde liegt, iſt an und für ſich nichts als eine Poſſe. Giovanni richtet an Elvira Worte der tiefſten Reue und Leidenſchaft; er will ſich tödten, wenn er ihre Verzeihung nicht erhält; er verzerrt Leporello's Glieder, um der Pantomime ſeines ſeltſamen Repräſentanten Ausdruck und Adel zu verleihen. Elvira, ſtets glücklich betrogen zu werden, gleich viel auf welche Weiſe, läßt endlich dieſem ingiusto core Recht widerfahren, und kommt auf die Straße herab. Sicher hätte es hier Gelegenheit gegeben, das Parterre heiter zu ſtimmen, wenn der Muſiker Elviren ſo aufgefaßt hätte, wie der Dichter; vergeſſen wir aber nicht, daß dieſe, im Libretto der Lächerlichkeit geweihte Perſon, einen edeln, großen und leidenſchaftlichen Charakter beſitzt, welcher in dem Enſembleſtücke aufrecht erhalten und ſelbſt da, wo die Convenienzen des Geſanges ihr die erſte Rolle anwieſen, vorherrſchen mußte. Andererſeits wendet Don Juan hier bald eine ironiſche und komiſche Declamation an, wie in dem Satze: ***Ah credi mi! o m'uccido***, bald ſingt er aber wieder wie ein wahrhaft Verliebter, wie es dieſe melodiſche Cantilene aus CDur beweiſt: ***Descendi o gioja bella.*** Wie? verliebt in Elvira! Das eben nicht. Aber in wen ſonſt? Man wende einige Blätter um und man wird ſehen, daß dieſe Cantilene von **gioja bella** Note für Note den Anfang des Liedes Nr. 3 enthält, welches Giovanni ſingt, um die Aufmerkſamkeit der Soubrette zu erregen, die nach dem Weggehen der Gebieterin allein im Hauſe zurückgeblieben iſt. Iſt alſo die Behauptung nicht richtig, daß mit dem Terzett ſchon Don Juan ganz bei ſeiner neuen Flamme iſt. Er beſchäftigt ſich mit Elviren nur in ſoweit, um ſie als Hinderniß zu entfernen, und er täuſcht ſie um ſo mehr, als er nicht nothwendig hat, das Gefühl zu heucheln, das er ausdrückt: er fühlt es ganz aufrichtig, aber nur für eine Andere. Erkennen wir an, daß Mozart bei weitem mehr Geiſt beſaß als ſein Poet, der übrigens ſehr vielen hatte. Nach dieſen Entwürfen des Componiſten iſt aus dem Terzett: ***Ah taci ingiusto core*** etwas ganz Anderes geworden, als was Text und Situation zu verſprechen ſchienen. Statt daß daraus ein Stück von der chargirteſten Komik geworden iſt, geſtaltete ſich dieſes Terzett zu einer höchſt romantiſchen Compoſition, gelehrt in der Form, gefühlvoll in der Grundlage, aber, dergeſtalt nuancirt von unterdrückter Munterkeit, umſichtiger Ironie, wollüſtigen Empfindungen und perfider Zärtlichkeit, daß wir es nicht wagen, ſeinen allgemeinen Charakter feſtzuſtellen. Da und dort durchziehen durchſichtige Schatten die Harmonie und miſchen die Farben der Erwartung und des Geheimniſſes hinein. Wenn man dieſe bezaubernde Muſik hört, ſo denkt ein Nordländer unwillkürlich an die Nächte in Sevilla oder Neapel, an dieſe warmen und balſamiſchen Nächte, welche die Liebe heißer, kühner machen, und ſie begünſtigen.

Sobald Elvira mit Leporello fort iſt, ſtimmt Don Juan ſeine Mandoline an, mit der er ſich ſchon zuvor verſehen hat, und als galanter Spanier fängt er an, unter den Fenſtern ſeiner Schönen zu ſingen. Wir wußten dieß, trefflicher Muſiker, von dem Augenblicke an, in dem er ſang: *Voi chi sapete*, als die Frauen ihm den Beinamen Cherubin gegeben hatten. Fünfzehn oder ſechszehn Jahre ſind ſeitdem verfloſſen. Das Kind iſt ein Mann geworden; der Sopran ein Bariton, der Cherubin ein Teufel; der Novize hat Myriaden von Frauen verſchlungen, mit Roſine angefangen, welche die erſte unter den tauſend und drei, in der Rubrike *Ispagna* iſt. Man wird begreifen, daß er nicht mehr ſo, wie ehemals ſingt. Die Romanze für den Pagen war mit der größten Sorgfalt componirt; dieſe galt einer Gräfin. In dieſem Augenblicke handelt es ſich aber um ein Kammermädchen, welche poetiſche und zu zierliche muſikaliſche Sätze nicht verſtünde; überdieß gibt ſich Giovanni ſchon lange nicht mehr mit geſchriebener Compoſition ab. Wenn er ein Lied, eine Serenade oder ein Notturno braucht, verläßt er ſich auf ſein Improviſations-Talent. Und wer improviſirte nicht das Lied: *Deh vieni alla finestra*, deſſen Melodie fließt wie der Honig, von dem im zweiten Verſe die Rede iſt, und dieſe Arpeggien der Mandoline, welche das Ohr Jedem einprägt. Es liegen aber gewiſſe Accorde und eine gewiſſe Modulation darin, welche den Kennern beweiſen würden, daß der Dilettant mehr verſteht, als er durchſcheinen laſſen will. Wären nicht dieſe Armſeligkeiten, dieſe kleinen harmoniſchen Kunſtgriffe, ſo würde man jeden Tag ein halbes Dutzend Piecen dieſer Art machen. Sicher, aber wie viele auf dieſe Weiſe verwendeter Tage bedürfte es, ehe man eine Melodie von ſechszehn Tacten trifft, die ſo glatt, ſingend und für Jedermann ſingbar iſt, dabei aber zugleich eine friſche und ſüdliche Melodie, voll wollüſtigem Schmachten und verliebter Ungeduld enthält; mit einem Worte, eine Melodie, welche die Blüthe ihrer Neuheit und ihres Zaubers noch fünfzig Jahre nach ihrem Gebrauche und Mißbrauche ſich erhält. Verſuche es, muſikaliſcher Leſer, und mögeſt Du lange genug leben, um den Erfolg dieſer Probe ſelbſt beurtheilen zu können.

Don Juan verfolgt aber heute ein Verhängniß, welches zu beſiegen ihm nicht mehr gelingen ſoll. Seine beſt angelegten Unternehmungen ſcheitern elendiglich. Niemand zeigt ſich am Fenſter, und ſtatt der Schönen ſieht der getäuſchte Galan einen Haufen bewaffneter Leute kommen, deren Abſichten ihm ſehr verdächtig vorkommen. Es iſt Maſetto und ſeine Freunde, die ihn nächtlicher Weiſe aufſuchen, um ihn umzubringen. Es iſt dieß eine Art von Entſchädigung, welche das Schickſal Don Giovanni zugeſteht, weil er auf das Vergnügen verzichten muß ſich unter vier Augen mit Elvira's Zofe zu unterhalten, ſo wird ihm dafür das Glück zu Theil, Maſetto eine Lection der Lebensart geben zu können; unter dem Schutze ſeiner Verkleidung ſchließt er ſich kühn dem Haufen an; gibt ſich für Leporello aus, billigt höchlichſt den Plan der braven Leute und bietet ſich an, ſie ſelbſt gegen ſich ſelbſt zu führen. Die ſtrategiſchen Anordnungen, das Loſungswort, die Art der Ausführung, das Signalement des Feindes, enthält die Arie Nr. 4. ***Metà di voi quà vadano***, ein auf drollige italieniſche Weiſe declamirtes Stück, das mit unendlich vieler Kunſt und Intereſſe inſtrumentirt, und voll feiner, boshafter und komiſcher Intentionen iſt. Es bringt aber deſſenungeachtet nur einen geringen Effect hervor, wenn der Sänger nicht auch Schauſpieler iſt, und wenn er ſich nicht bemüht, die Worte hervorzuheben. Eine deutliche Ausſprache macht das weſentliche Verdienſt der Singſtimme aus, weil die Melodie und die Figuren alle im Orcheſter ſind. Eben ſo nothwendig iſt es aber, daß die Comparſen aus ihrem maſchinenartigen Zuſtande heraustreten, eine menſchliche Geſtalt annehmen und ſich an der Handlung betheiligen. Sie müſſen es verſtehen, ihren neuen Chef anzuhören, ſich erſtaunt über die Dispoſitionen zu zeigen, welche er anordnet und vom beſten Geiſte und dem heroiſchſten Entſchluſſe ſich beſeelt zu zeigen, zu dreißig ſich gegen Einen zu ſchlagen. Endlich muß der Darſteller des Maſetto ſeinen Kunſtgenoſſen durch ausdrucksvolle und komiſche Pantomime unterſtützen. Ohne dieſe Beigaben, die offenbar in der Berechnung des

Componiſten liegen, und ohne italieniſche Worte, deren harmoniſche Proſodie die Geſangsſtimme ergänzt, geht, wir wiederholen es, der Effect dieſer rein ſceniſchen Arie ganz verloren.

Don Juan, der mit Maſetto allein zurückgeblieben iſt, entwaffnet dieſen, wirft ihn zu Boden, bläut ihn tüchtig durch, und läßt ihn für todt auf dem Platze liegen. Das iſt er nun aber nicht; ſein Geſchrei überzeugt uns nach dem Abgange des vorgeblichen Leporello davon. Auf dieſes kommt Zerlina herbei, unterſucht die Wunden und Beulen, und da ſie keine derſelben als durchaus unheilbar erkennt, ſo verſpricht ſie dem lieben Manne gänzliche Wiederherſtellung, wenn er in Zukunft vernünftiger ſeyn will.

Wir müſſen bemerken oder vielmehr uns erinnern, daß ſeit dem Finale des erſten Actes Zerlinens Herz ſich gänzlich verändert hat. Der Mann, welcher beinahe öffentlich ſie entehrt hätte, iſt ihr wahrhaft zum Abſcheu geworden; und da denn doch Maſetto einmal ihr Mann iſt, warum ſollte ſie alſo dieſen Maſetto nicht lieben. Der arme Teufel hat um ihret Willen ſo viel ausgeſtanden. Daher der außerordentliche Unterſchied zwiſchen der Arie: ***Batti batti*** und der Arie: ***Vedrai carino.*** Dieſe iſt bei weitem weniger ausgearbeitet, weniger ausgeſchmückt, und weit kürzer als die andere. Iſt ſie aber auch an Schönheit untergeordneter? Ich weiß es nicht; wenn ich aber zwiſchen den beiden Stücken zu wählen hätte, ſo würde ich nicht zögern, mich für das zweite zu entſcheiden. Viele Kenner mögen nicht meiner Anſicht ſeyn und vortreffliche Gründe für das Gegentheil anführen. Als Muſiker kann ich ihre Gründe errathen; als Kritiker unterſchreibe ich zum Voraus; als Dilettant ſpreche ich meinen individuellen Geſchmack aus und erkläre ihn unumwunden, damit der Leſer gegen die Parteilichkeit des Verfaſſers auf ſeiner Hut ſeyn kann. Noch nie hat eine Melodie einen ſo tiefgehenden köſtlichen Eindruck auf mich gemacht, als die von *Vedrai carino*. Ich kenne ſie ſeit meiner Kindheit, und ſie tönt noch immer mit demſelben unausſprechlichen Zauber in meinem Ohre und Gedächtniſſe, wo ſie ohne Nebenbuhlerin bis jetzt geblieben iſt.

Vedrai carino iſt, wie ſo viele Stücke unſerer Oper, ſuper-dramatiſche Muſik. Wenn man ſie hört, vergißt man den Text, vergißt man die Perſon. Es gibt weder eine Zerlina noch einen Maſetto. Etwas Unendliches, Abſolutes, wahrhaft Göttliches gibt ſich der Seele kund. Iſt es vielleicht nichts als die Liebe, dargeſtellt unter einer der unzähligen Modificationen, die ſie in jedem Individuum verſchieden machen, je nach den Geſetzen ſeiner Natur und den beſonderen Wechſelfällen ſeines Geſchickes? Nein; die Seele fühlt vielmehr ein directes Ausſtrömen des Princips ſelbſt, aus welchem alle Jugend, alle Liebe, alle Wolluſt, jede lebendige Reproduction fließt. Der Genius der Metamorphoſen des Frühlings, der nämlich, den die alten Theoſophen Eros nannten, welcher das Chaos entwirrte, der die Keime befruchtete und die Herzen vermählte, dieſer Genius ſpricht zu uns in dieſer Muſik, wie er ſchon ſo oft in dem Murmeln des Baches, der ſeinem eiſigen Gefängniſſe entflohen, im Rauſchen der jungen Blätter, in den melodiſchen Geſangen der Nachtigall, in den Wohlgerüchen, welche das beredete und begeiſternde Schweigen einer Mainacht durchdüften, zu uns geſprochen hat. Mozart hatte dieſe Grundaccorde dieſer univerſalen Harmonie erlauſcht und feſtgehalten, er arrangirte ſie für eine Sopranſtimme mit Begleitung des Orcheſters und machte die Arie einer Neuvermählten daraus. Zerlina ſingt umgeben von den Schatten der Hochzeitnacht, im Begriffe, die Schwelle zu überſchreiten, an welcher die Jungfräulichkeit ſtehen bleibt, bittend und zitternd die Beſtätigung des heiligen Titels Gattin erwartend. An dieſer Stelle wurde die Arie zur wahrhaften Liebesſcene, der Quelle des Lebens und der ewigen Verjüngung für die ganze Natur, der Liebe, des Frühlings der Seelen und der freigebigſten Kundgebung der Allgüte des Schöpfers. Sie iſt ein Hochzeitgeſang für Alles, was liebt, in demſelben univerſalen Geiſte entworfen, wie die Ode an die Freude von Schiller, mit Ausnahme der Verſchiedenheit des Tones und Styls, welcher zwiſchen der Dithyrambe und Ekloge beſteht. Das Thema, das Bild der reinſten Glückſeligkeit, verräth nichts deſto weniger jenen unerklärlichen und ſelten zugeſtandenen Aufſchwung, welcher in den ſchönſten, poetiſchen Stunden unſeres Lebens uns jenem unbekannten Gute zuführt, von welchem alle übrigen Güter der Erde nur der Schatten oder der Vorgeſchmack ſind. Ein Rhythmus ohne markirte Betonung, eine Harmonie ohne Diſſonanzen, eine Modulation, welche in der Tonica ruht und ſich vergißt, wie wenn ſie dort durch einen Zauber feſtgehalten würde, eine Melodie, welche ſich nicht aus ihrem unverwiſchbaren Motiv abſondern kann, dieſes ruhige Entzücken, dieſe ſanfte Extaſe, füllen die erſte Hälfte der Arie aus. Nach der Fermate fangen ſämmtliche Nachtigallen im Orcheſter an, im Chore zu ſingen, während die Stimme mit köſtlicher Monotonie murmelt: *Sentilo battere, toccami quà.* Dann werden dieſelben Worte mit dem Ausdrucke der Leidenſchaft wieder geſprochen; das Herz der jungen Frau ſchlägt ſtärker und ſtärker; die Seufzer des Orcheſters verdoppeln ſich, und der letzte Vocalſatz, mit dem Gepräge keuſcher Ergebung, läßt uns die Gattin ſehen, wie ſie ſanft ihrem Manne an den Buſen ſinkt. Mozart ſcheint den Wunſch des Ohres voraus geſehen zu haben, indem er das Orcheſter das ganze Motiv und die bezaubernden Sätze am Schluſſe noch einmal wiederholen läßt. Er wußte, daß man das Stück zu kurz finden würde, wie es auch in der That der Fall iſt. Mozart liebte im Allgemeinen nicht, ſich bei Gedanken, welche keine Entwickelung zulaſſen, lange aufzuhalten. Die Furcht, weitſchweifig zu werden, ließ ihn zuweilen in den gegentheiligen Fehler verfallen.

Die Decoration ändert ſich. Wir ſehen den *bujo loco* (dunkeler, heimlicher Ort), wohin Leporello Elvira geführt hat. Was iſt ein *bujo loco,* der im Libretto nicht anders bezeichnet iſt und aus dem unſere Decorateure nie etwas zu machen wußten? Auf unſerm Theater ſoll er eine verlaſſene und halbzertrümmerte gothiſche Capelle ſeyn, in der Nähe des Kirchhofes, den man durch ein ungeheures Fenſter bei der Beleuchtung des Mondes, mit ſeinen Grabdenkmalen und der Statue des Commandeurs ſieht, welche alle überragt.

Man wird ſpäter ſehen, warum wir dieſe Decoration jeder andern vorgezogen haben. Laſſen wir einige unumgänglich nothwendige Bemerkungen vorangehen, ehe wir das großartige Muſikſtück anhören, das jetzt beginnen wird.

Die guten Richter pflichten ziemlich allgemein der Anſicht des Herrn Caſtil-Blaze bei, welcher das Sextett im Don Juan, „als die erſtaunenswertheſte Schöpfung, welche der menſchliche Geiſt im lyriſch-dramatiſchen Styl hervorgebracht hat,“ betrachtet, und doch wurde das Allegro des Sextetts, welches das Sextett eigentlich iſt, in Deutſchland Gegenſtand mehrerer Kritiken, auf welche auf den erſten Anblick nichts zu entgegnen zu ſeyn ſcheint. Man hat geltend gemacht, daß die Situation, die ganz allein auf der Entwickelung einer lächerlichen Täuſchung beruhe, keine Veranlaſſung zur Anwendung des hohen tragiſchen Styls geben könne, der in dieſem Allegro herrſcht. Man hat hinzugefügt, daß, wenn es unter den handelnden Perſonen eine gebe, der es erlaubt wäre und für die es ſelbſt ſich ſchickte, bis zum Tragiſchen in Affect zu gerathen, dieſe Elvira ſey, der ſchändlich mitgeſpielt, und welche in den Augen der Zeugen erniedrigt worden; daß aus dieſem Grunde Elvira hier, wie in dem Quartett, die erſte Stimme haben müßte. Dieſe Rolle, welche in der Handlung ſo ganz vereinzelt daſteht, iſt aber nicht einmal in der Muſik individualiſirt. (Man ſpricht ſtets von dem Allegro.) Elvira iſt aber nichts darin als ein dritter Sopran. Ihre Partie, ſtets dominirt von anderen, mehr in die Ohren fallenden, ſo zu ſagen im Medium der Harmonie verborgen, hebt einzig die Combinationen des Enſembles, nie aber die Individualität der Perſon heraus. Man kann nicht richtiger ſchließen; ſelbſt Mozart wäre genöthigt geweſen, es lächelnd zuzugeben. Das Sextett wäre demnach nichts anderes als ein erhabener Fehler, welchen die Muſikfreunde Mozart verzeihen müſſen. Gehen wir aber nicht ſo raſch mit unſeren Schlüſſen.

Erkennen wir zuerſt an, daß der Stoff zu Nr. 6. einer der Gedanken iſt, den der Muſiker allein dem Dichter zu liefern vermag. Da Ponte war weder ſo geiſtlos, noch beſaß er ſo tiefe muſikaliſche Kenntniſſe, als daß er von ſelbſt den ſceniſchen Rahmen ſo geordnet hätte, wie er ſich in dem Libretto vorfindet. Wozu hätte der Dichter beinahe alle Perſonen in einer, dem Anſcheine nach komiſchen Situation zuſammengeführt und feſtgehalten, außer er hätte mit Hilfe des Maeſtro ſein Publicum erheitern wollen. Dann hätte er aber die Scene in Dialogen gegeben, ſtatt daß er den Perſonen einen und denſelben Text in den Mund legte.

Mille torbidi pensieri
Mi s'aggiran per la testa.
Che giornata o stelle è questa
Che impensata novità.

Das iſt weder tragiſch, noch komiſch, noch dramatiſch auf irgend eine andere Art; damit iſt gar nichts geſagt; ein Text, der gut für eine Fuge iſt, die keines Sinnes, wohl aber der Worte und Sylben bedarf. Mozart hatte es ſo vorgeſchrieben, und es iſt wohl keiner unter meinen Leſern, der den Grund nicht erräth. Mozart wollte den Stoff zu einer viel ausgedehntern, mehr entwickelten und gelehrtern

Compoſition haben, als es alle vorhergehenden Stücke waren; einer Compoſition, deren Text ihm die Ellbogen frei ließ, und ihm erlaubte, die Stimmen wie die Orcheſter-Partieen zu behandeln, mit der Freiheit ſie zu verlaſſen und wieder aufzunehmen, ſie zu trennen und zu gruppiren, je nachdem es ihm gefiel. Er wollte eine Art von Vocal-Symphonie, mit Begleitung von Inſtrumenten machen; er wollte ſich zeigen, wie man zu ſagen pflegt, und zwar auf die Art, daß man mitten unter den durch ſeine Phantaſie geſchaffenen Gruppen deutlich das Profil des Maeſtro, mit jener großen Mozart'ſchen Naſe hindurchſehe, welche alle die ſo wohl kennen, welche ein C von einem D zu unterſcheiden vermögen. Jeder ſollte bei'm Hören zu ſich ſagen: O das iſt er! er! er! Niemand Anderes als er auf der Welt! Es iſt alſo klar, daß Mozart nicht die Abſicht hatte, aus dem Sextett eine Muſik zu machen, die ſich gerade auf die Handlung beziehe, wenigſtens nicht auf die unbedeutende und nichtsſagende Handlung, welche der Zuſchauer vor Augen hat. Auf was könnte ſie ſich alſo beziehen? das ſoll mir der Leſer ſelbſt ſagen, nachdem er die beiden Theile des Stückes aufmerkſam angehört hat.

Elvira eröffnet die Scene mit einem edeln und halbpathetiſchen Geſange. *Sola sola in bujo loco, palpitar il cor mi sento.* Ein gewiſſer Schauer, der ſie dabei bewegt, wird durch die chromatiſchen Figuren der Saiteninſtrumente fühlbar. Leporello, der den Augenblick für günſtig hält, ſucht tappend die Thüre, ohne auf die etwas phantaſtiſchen Stimmen zu hören, welche in den Violinen und Clarinetten ſingen, das heißt in ihm ſelbſt, durch die Stille, die Finſterniß und die Angſt erweckt. *Piu che cerco, men ritrovo questa porta sciagurata.* Endlich ſtößt er an die ſo ſchwer zu findende Thüre, er will eben fliehen, als in der Harmonie eine Art von Kriſis vor ſich geht, welche uns plötzlich in DDur aus BDur führt, der ſchönſte, frappanteſte, beſt' herbeigeführte und einfachſte unter allen unharmoniſchen Uebergängen. Die Trompeten laſſen in der neuen Tonart einen feierlichen klagenden Satz ertönen, wie wenn ſie einen Leichenzug begrüßten; die Pauken laſſen ſich dumpf hören; Anna erſcheint in einen ſchwarzen Schleier gehüllt; ihre Leute, welche wie ſie in Trauer um den Commandeur gekleidet ſind, tragen Fackeln vor ihr her. Ein erhabenes Schauſpiel, durch die Erhabenheit der Muſik, deren Sinn, eine nicht in Worte gekleidete Prophezeihung, ſo klar wie der Tag iſt. Welcher Zuhörer erkennt hier nicht das zum Vollbringen des Opfers geſchmückte Weſen? Anna hat ſich den unterirdiſchen Mächten geweiht, gleich jenen großen Männern des Alterthumes, deren freiwilliger Tod das Wohl des Vaterlandes begründet. Giovanni's Stunde naht; und wenn dieſe geſchlagen haben wird, ſo kann ihn Anna weniger haſſen und ihm folgen. Bis dahin gibt es aber für ſie keine Ruhe mehr. Nachdem ſie das verruchte Feſt verlaſſen, hatte ſie das Bedürfniß gefühlt, in der verlaſſenen Capelle zu beten und zu weinen, die dem Orte nahe lag, an dem ihr Vater begraben worden war. Octavio, der ſie begleitet, verſucht ſie zu tröſten: *Tergi il ciglio o vita mia.* Nie wurden melodiſche Tröſtungen mit mehr Ergebenheit und Zärtlichkeit noch in ſchönerem Styl des italieniſchen Geſanges ausgeſprochen. Aber was vermögen ſie gegen den unermeßlichen Schmerz, deſſen Urſachen und geheime Qualen Octavio nie erfahren wird. Man höre Anna's Antwort, dieſe langen erſterbenden Noten, in düſteren und klagenden Lauten, aus denen der unwiderſtehliche Drang nach dem Grabe nur zu bemerkbar iſt; man höre dieſe Kraft, welche verſagt, dieſe Stimme, welche im Vorgefühle des Unterganges ſich bricht, dieſes Leben, welches in einem Strome von Thränen entflieht: *Sol la morte, o mio tesoro, il mio pianto può finir.* Man verſteht nur zu wohl, welche Seelenwunde dem prädeſtinirten Verfaſſer des Requiems dieſen himmliſchen Todtengeſang eingab; und man wird ebenſo begreifen, daß in Anweſenheit des geheiligten Opfers, dem nur noch wenige Stunden auf Erden zu verweilen vergönnt ſind, es keine Poſſen mehr geben kann. Mußte nicht jedes gemeine Intereſſe und jeder Egoismus ſich in ihrem Contact mit einer ſo erhabenen moraliſchen Größe verwiſchen, und konnte ein Enſembleſtück, an dem Anna Theil nimmt, und in der oberſten Hauptſtimme die Melodie leitet, etwas Anderes als ihren Seelenſchmerz ausdrücken? Darin liegen die hohen äſthetiſchen Gründe, welche vollkommen den Styl des Sextetts rechtfertigen, die ihn ſogar ſoweit rechtfertigen, daß der Componiſt einen ungeheuern Fehler begangen hätte, wenn er den ſcheinbaren Anforderungen der Situation gehorcht haben würde. An den letzten Satz von Anna's Solo knüpft ſich eine Inſtrumental-Figur, eine Art von chromatiſchem Tonfalle, welcher zur Baſis der verſchiedenartigſten Vocal-Combinationen wird. Auf dieſe gründen ſich und in ihr drücken ſich nach einander Elvira's Bitten zu Gunſten des vermeintlichen Don Juan's: *È il mio marito! pietà!* das Erſtaunen der übrigen Perſonen bei ihrem Anblicke: *È Donna Elvira questa chio vedo;* die allgemeine und peremptoriſche Weigerung: *No, no, no, no!* Der Schrei der Verzweiflung der armen Liebenden: *Pietà! pietà!* und gegen das Ende des Andante die allgemeine Verwunderung, wenn das Mißverſtändniß ſich aufklärt: *Stupido resto, che mai sarà;* und der Geſang in Minore des Leporello, in dem Augenblicke, in welchem er ſeine Geſichtszüge ſehen läßt, um nicht getödtet zu werden: *Perdon, perdono Signori miei*, aus. Mit welch' göttlicher Feigheit der Schelm ſich ſeiner Haut wehrt; wie er heult, um die Nerven zu erſchüttern, wenn nicht gar um das Herz zu erweichen; wie die ſemi-toniſchen Tonfälle weinend für ihn ſich in's Mittel ſchlagen; wie er ſich krümmt und zu Boden wirft und Jedermann die Füße küßt; wie rührend iſt er in ſeinem Selbſtmitleiden, wie bewunderungswürdig in ſeiner Niederträchtigkeit! Wer hätte den Muth, ihn zu ſchlagen? Ein Hund ſelbſt würde in dieſer Stellung begnadigt werden, wie ſehr er auch die Züchtigung verdient hätte.

Das Allegro molto unterbricht die Handlung und drückt die Collectiv-Empfindung der Perſonen bei der Entdeckung dieſes neuen Schelmenſtreiches aus, welcher Don Juan ihrer Rache entzieht. Iſt das wohl eine komiſche Situation, wie man ſie zu benennen beliebt? Komiſch, ja, für den gleichgiltigen und hämiſchen Zuſchauer; aber iſt ſie es auch für Anna, deren

Vater Giovanni getödtet hat und welcher er die Ruhe für immer geraubt hat? iſt ſie es für Octavio, deſſen Vermählung durch ihn in nicht zu berechnende Ferne gerückt worden iſt? für Zerlina, welche er an den Rand des Verderbens geführt hat? für Maſetto, deſſen koſtbarſte Rechte er ſich mit ſo vieler Unverſchämtheit anzumaßen geſucht, den er geſchlagen hatte, nachdem er ihn mit Höflichkeiten überhäuft, welche ſchlimmer als die Schläge waren? iſt ſie es endlich für Elvira, die nur zu unglückliche Elvira? Gewiß nicht! Im Gegentheile, Alle ſind entrüſtet über das, was ſie ſehen, und die Kundgebung der allgemeinen Empfindung muß natürlich die Gefühle der Perſon enthalten, welche zu der heftigſten Leidenſchaft berechtigt iſt, welche die allgemeinen Rachegedanken mit dem größten Eifer verfolgt, welche außer der ihr ſelbſt zugefügten Schmach auch die grauſame Beleidigung, die einer edeln Frau widerfahren, tief empfindet. Die Muſik nimmt deßhalb Anna's Charakter an; was ſie auch durchaus thun muß.

Ein einziges Individuum ſteht außerhalb der allgemeinen Gefühle und Worte, Leporello, für den es keine ***impensata novità*** gibt. Seine vereinzelte Stimme behält aus dieſem Grunde während des ganzen Allegros einen thematiſchen Charakter bei. Sie geht auf ſolche Weiſe, daß ihre iſolirten Perioden den fünf anderen Stimmen, welche den Chor bilden, den Schwung geben, wodurch Leporello gewiſſermaßen der Koriphäe des Sextetts wird. Er eröffnet das Stück durch ein einfaches und kräftiges Thema, das einem Fugenſubject gleicht: ***Mille torbidi pensieri***, was der Chor ſogleich wiederholt, aber verkleinernd, in drei ſtatt in fünf Tacten. Dieſer Dialog voll Wärme und Bewegung, Nachahmungen und Gegenſätzen geht auf dieſe Weiſe unter den mannichfaltigſten Formen fort, und bringt bei jedem neuen Satze des Chorführers und bei jeder Antwort des Chores irgend eine bewunderungswürdige Ueberraſchung, irgend einen neuen Zug des Genius zum Vorſchein. Man denke nur an den Ausbruch der pathetiſchen Diſſonanzen: ***Che giornata è questa*** und Leporello's ſyllabiſches bei Seite-Sprechen: *Se mi salvo in tal tempesta etc.*, während welches zwei kleine Inſtrumentalfiguren raſch in allen Orcheſterſtimmen motu contrario alterniren; man erinnere ſich des unausſprechlichen Effects des Accordes: D, As, Ces, F, mit einem Es als Grundlage, bei den Sätzen des Chores: *che impensata — novità*, und die ſo unerwartete, ſo ergreifende Modulation in DesDur, und die unvergleichliche Roulade, welche bei dieſem plötzlichen Wechſel des Tones ſich hören läßt und ſo vieler anderer Dinge, von denen man nicht weiß, wie man ſie loben oder wie man ſie ausdrücken ſoll. Und doch iſt der, welcher dieſe Muſik componirt hat, nur ein Menſch. Nachdem der Dialog durch alle ſeine Perioden ſich wiederholt hat, hört er auf; die Stimmen vereinigen ſich zu einer großen Bewegung im fugirten Styl; die beiden erſten Soprane ahmen ſich in der Secunde nach; der Tenor tritt in langen Synkopen auf einem hartnäckigen F hervor; der dritte Sopran und die Bäſſe ſpielen ſchaukelnd auf zwei Noten und die Violinen arbeiten darunter aus Leibeskräften. Aber welche unſichtbare Hand hat das Orcheſter aufgehalten? Man fühlt den Rhythmus nicht mehr; die Singſtimmen, welche in einem contrapunctiſchen Knäuel ſich fortbewegt hatten, entwickeln und verſchlingen ſich zu gleicher Zeit, durch jene Knoten und Windungen, welche das Ohr nicht feſthalten kann. Man möchte glauben, daß die einen aus den anderen entſtehen und ſich von ungefähr in der Luft zuſammenſetzen, gleich den Accorden der Aeolsharfe. Dieſer Eindruck, auf acht Tacte des Allegro beſchränkt, dauert nur einige Secunden; der Himmel öffnet und ſchließt ſich in demſelben Augenblicke wieder. Lange Zeit vor dem Alter, in welchem ſich der kritiſche Verſtand entfaltet, kam es mir immer vor, wenn ich dieſes Stück hörte, wie wenn etwas Außerordentliches und Uebernatürliches vorginge, das man nicht ſehe. Jetzt habe ich aber die Ueberzeugung gewonnen, daß der muſikaliſche Inſtinct meiner Kindheit die überlegte oder vielleicht ebenſo inſtinctartige Intention Mozart's errathen hat. Ja, es iſt die Seele des Commandeurs, die uns mit ihrem Hauche berührt hat. Anna's Vater hat die geſtirnten Regionen der Unendlichkeit verlaſſen; ſie hat ihren Flug nach dem Kirchhofe genommen, und hat im Vorbeiſtreifen einen Segen auf ſeine Tochter fallen laſſen. Alles, was die Geheimniſſe der Harmonie, des Contrapunctes und des Kanons Zartes, Ausgeſuchtes, im höchſten Grade Verfeinertes und hinſichtlich des Ausdruckes am wenigſten Analyſirbares bieten, wurde in dieſen acht Tacten vereinigt, um die leichte Berührung mit der unſichtbaren Welt zu bewerkſtelligen. Nach dieſem folgt raſch der Schlußſatz; aber ein ſo glänzender, volltönender Schlußſatz, der uns endlich ein wenig daran erinnert, daß wir uns in der Oper befinden. Jedermann muß Beifall klatſchen, denn der Maeſtro will für ſeine Mühe belohnt ſeyn.

Nachdem die Vocal-Symphonie zu Ende iſt, kommt das Capitel der Erklärungen. Wie Elender! wie Schändlicher! Mir die Knochen entzwei ſchlagen, während ich mir doch im Gegentheil vornahm, dieß Deinem Herrn zu Theil werden zu laſſen! Meinen Gatten zu verſtümmeln, nachdem er ſich kaum erſt verheirathet hat! Eine adelige Dame auf ſolche Weiſe zu compromittiren, welche glaubte, am Arme eines Edelmannes Luft zu ſchöpfen! Uns Alle zu verſpotten! ***Ah! pietà signori miei***, ruft darauf der Unglückliche aus, der auf den Knieen unter der Laſt der Anklagen beinahe erliegt, von denen einige, und zwar die ſchwerſten, Räthſel für ihn ſind. Weniger berühmt als die Regiſter-Arie, aber nicht weniger bewunderungswürdig, wird ihr ſelten auf dem Theater die Ehre zu Theil, daß ſie vorgetragen wird, und ſie ſcheint auch nicht gerade beſonders die Aufmerkſamkeit der Kritik auf ſich gezogen zu haben. Sie verdient indeſſen das banale, obgleich vollkommen gerechte Lob, das man beinahe allen Stucken der Oper ertheilen kann, wenn man ſagt, daß ſie einzig in ihrer Art iſt. Einzig iſt das Wort, denn wir beſitzen keine andere Arie im Buffo-Styl, die natürlicher, ſprechender, beſſer declamirt, mehr italieniſch, und zugleich ein Meiſterſtück des verwickeltſten und gelehrteſten italieniſchen Styls iſt. Geplauder eines Thoren in der Singſtimme, Feinheiten und Berechnung des Orcheſters. Die Identität findet ſich hier in der Verſchiedenheit, die zwiſchen der Sache, die man ſagt, und zwiſchen der Sache, die man denkt, beſteht, Sachen, die nicht dieſelben ſeyn können, wenn man ſpricht, um zu lügen und zu betrügen. Leporello wendet ſich nach einander an jeden ſeiner Verfolger, und bringt einen ganzen Schwall von Abgeſchmacktheiten mit außerordentlicher Zungenfertigkeit vor; er weiß ſelbſt nicht, was er ſagt, es liegt ihm auch nichts daran, was er ſagt, dagegen weiß er recht wohl, was er will; auszureißen, ſobald ſein Geplauder einen Augenblick die Vorſicht und Wachſamkeit einzuſchläfern vermag. Alle Feinheiten des Contrapunctes und der Fuge im Dienſte einer dramatiſchen Intention ſind darin entwickelt, um die Angſt des Taugenichts zu malen, die ſich in dem Eifer einer fruchtloſen Rechtfertigung verbirgt, ſeine Kunſtgriffe, ſeine Ausflüchte, ſein heimliches Ausſpähen der Localitäten, gleich einem Diebe auf der Lauer, und ſein vergebliches langes Bemühen, ein Mittel des Heiles zu finden. Das Orcheſter entrollt dieſes Gemälde einer belachenswerthen Trübſeligkeit mit einer Wahrheit des Eindruckes und einer Künſtlichkeit des Styls, daß ich meines Theils es nicht genug bewundern kann. Ich beſchränke mich darauf, die Haupt-Combination anzudeuten, welche dem Motiv entnommen iſt: ***certo accidente; di fuori chiaro, di dentro oscuro, non c'è riparo, la porta, il muro*** ... Das iſt der Text. Darauf hat Mozart einen Kanon zu zwei Stimmen gebaut, der ſich zwiſchen dem Sänger und allen Inſtrumenten theilt. Dieſe Stimmen, die im Tempo eines **Allegro assai** auf die Entfernung einer Viertelnote einherſchreiten, führen dieſelbe Figur aus, aber da, wo die rhythmiſche Betonung der Art ſich wendet, daß, wenn eine derſelben eine punctirte halbe Note nimmt, ein G zum Beiſpiel, gleitet die andere Stimme, ſie nachahmend auf das, um zwei Terzen verminderte G, und bringt dadurch den ganzen Werth der Betonung auf ein A, welches aber im Intereſſe eines H dieſelbe Reduction erfährt, an welches die erſte Stimme ſpäter kommt und ſo fort. Die Combination iſt damit aber noch nicht erſchöpft. Die Orcheſterſtimmen, die zuſammengingen, eilen einander nach; die, welche ſich verfolgten, vereinigen ſich; die Blasinſtrumente verlaſſen die kanoniſche Figur und nehmen ſynkopirte Gänge an, welche die Harmonie der zufälligen Accorde vermiſchen, während die Violinen und der Baß im Kanon fortfahren. Das ganze Orcheſter ſpielt Blindekuh, aber Leporello ſieht ein wenig unter der Binde durch. Er ſieht ſogar ſo gut, daß wir bald Maſetto nebſt zwei Comparſen auf dem Boden und den Gefangenen in einem ungeheuern Satze über ſeine drei Wächter weg der Thüre zueilend erblicken. *Il birbo ha l'ali ai piedi*, ſagt Maſetto aufſtehend.

Wir haben lange, ja zu lange auf die Tenor-Arie gewartet. Octavio hat nur eine Abſchlagszahlung geleiſtet an der Summe des Genuſſes, den er dem Publicum ſchuldet. Geduld! man verliert nie etwas bei'm Warten bei einem Schuldner wie Mozart; Capital und Intereſſen werden einem zumal zurückerſtattet. Unter allen Arien der Oper iſt *Il mio tesoro intanto andate a consolar* ohne allen Vergleich die glänzendſte für den Sänger. Eine anmuthige und glänzende Melodie, welche ſelbſt die mittelmäßigſte Stimme geltend macht, ausdrucksvolle Rouladen, gehaltene Noten, welche dem Sänger erlauben, einen Ton auszuhalten, ihn anzuſchwellen und nach und nach verklingen zu laſſen, oder ſelbſt darauf Triller zu machen, wenn er es verſteht; eine Fermate, in welcher ſich ſo leicht die Läufe, wie ſie Jeder zu machen verſteht, die Falſetſprünge, auf den vom Contr'alt uſurpirter Gorden, die Vocalſätze endlich, die ſich leicht zu den gewöhnlichen Ausſchmückungen hergeben, anbringen laſſen; das iſt es, was ſeit wenigſtens zwanzig Jahren aus *Il mio tesoro* das Paradepferd der Tenore, wie Non più andrai das der Baritone und Saraſtro's Arie das der Bäſſe gemacht hat. Die Mode vergeht, aber die Arie iſt nicht mit ihr vergangen; ſie iſt und bleibt die ſchönſte Tenor-Arie, weil weder Zeit noch die beklagenswerthe Gunſt der Mode, ihr die Schönheit der Arbeit und des Ausdruckes haben rauben können. Der Charakter begeiſterter Zärtlichkeit, welche Mozart über die ganze Rolle Octavio's ausgegoſſen hat, und welcher der Text hier einen gewiſſen Anſtrich von Heroismus gibt, verlangte den melodiſchſten Geſang in der Vocalſtimme und einen faſt kriegeriſchen Lärmen im Orcheſter. Heroismus und Liebe, gibt es etwas Glänzenderes und Wohlklingenderes, etwas Vortheilhafteres für einen Tenor? *Ditele che i suoi torti a rendicar io rado* u. ſ. w. Das verſpricht etwas, und die kriegeriſchen Striche der Violine verſprechen noch mehr. Mozart, der ſtets bei Worten vorſichtig war, wenn ſie nichts als Worte ſind und das Weſen des Individuums zu wohl kannte, hütete ſich ſehr, ihn auf einen feurigen Hengſt, mit dem Helme auf dem Kopfe und eingelegter Lanze zu ſetzen. Octavio hat nicht das derbe und choleriſche Temperament, welches im Allgemeinen die Helden macht, und die in der Oper ganz insbeſondere. Zu viele Bravour hätte ſeine zarte Bruſt angegriffen. Er waffnet ſich in der That; er feuert ſich zum Streite an; es gelingt ihm, ſeiner Seele einige Funken eines edeln Feuers zu entlocken; ſchon eilt er zu dem Stelldichein der Ehre, aber unterwegs nehmen ſeine Gedanken wieder ihre gewöhnte Richtung; und ſtatt des furchtbaren Gegners erblickt er Anna auf der Schwelle zum Kampfplatze. Nun iſt es aus mit den Gedanken an Blut. Octavio wird wieder er ſelbſt; die Liebe entſtrömt in ſprudelnden Rouladen ſeinem Buſen; er berauſcht ſich in dem Glücke ſie anzublicken, in der Hoffnung ſie zu tröſten, ihr ſtets zu gefallen, ihr ewig anzugehören: *Il mio tesoro intanto.* Und das unerbittliche Gelübde der Rache! und der Schwur! Ganz gewiß muß man ſie rächen; das wird ihr ihre Ruhe und ihre blühende Geſichtsfarbe wieder zurückgeben. Auf dich baue ich, mein guter Degen, auf dich! Der Degen ſcheint aber ein wenig kurz zu ſeyn; das Schwert der Gerechtigkeit wird etwas länger ſeyn. Man wird es überlegen, man geht ab, und das Orcheſter, welches die Verſprechungen des Helden vergeſſen hat, wiederholt ganz gerührt die Seufzer des Liebhabers, durch das Organ des Clarinetts und des Fagotts. Welch' köſtliches Parfum von Zärtlichkeit duftet aus dieſem Ritornell, welch' liebliches und angenehmes Ohr des leidenſchaftlichen Geſanges hat man gehört. Meiſter, wir erkennen den Gedanken eines Deiner glücklichſten und glänzendſten Meiſterwerke. Dein junger Mann iſt die Perle der Bräutigame, ſowie der Tenore. Wer zöge es nicht vor, eine angebetete und anbetungswürdige Geliebte zu heirathen, als mit dem Teufel anzubinden.

Octavio's Arie ſteht wie ein Markſtein zwiſchen den beiden Welten, welche das Drama in Bewegung ſetzt. Drohende und immer dichter werdende Schatten ſind im Begriffe, ſich auf die Scene herniederzulaſſen und Alles zu verſchlingen. Wir ſind bei'm Anfange des Endes angekommen. „Im Grunde iſt der Tod der wahre Zweck des Lebens,“ ſagte Mozart in dem letzten Briefe, den er an ſeinen Vater ſchrieb. Der Zweck durfte im Verlaufe ſo wenig wie die Moral in der Fabel, in einer Oper fehlen, welche das menſchliche Leben vollſtändig in ſich ſchließt. Der Tod wurde darin unter ſeinen verſchiedenen Geſichtspuncten, wie ein beſonders beliebtes Thema behandelt und analyſirt. Mit ihm fängt das Werk an, er beſchließt es auch. In der Ouverture war es der Tod, welcher ſich am Eingange des Themas darſtellt; in der Introduction ſtellt ſich der Tod dem Auge durch den Kampf dar, unter dem ein fliehendes Leben dahinſchwindet; im Sextett iſt es das Hinſterben eines tödtlich verwundeten Herzens, welches ſich nach dem Grabe, dem letzten Zufluchtsorte der Unglücklichen ſehnt. Es gibt aber noch ein drittes Bild des Todes, deſſen Anblick das fürchterlichſte iſt, was man ſehen kann; der perſonificirte Tod, der Tod der zu einem kommt, wie ein individualiſirtes Ding, wie das belebte Nichts, das einen in der Finſterniß ergreift, wenn man nicht ſchlafen kann, oder wenn man plötzlich an einem fürchterlichen Traume erwacht, das einen mit kaltem Schweiße bedeckt und einen lebend unter dem Gewichte der Erde zermalmt, die einen nicht decken wird. Dieſer Alp, tauſendmal furchtbarer als der phyſiſche Alp, beſuchte noch nie Jemand bei'm hellen Lichte der Sonne. Mozart, der dieſes Phantom oft ſah, wird ihm nun einen Körper verleihen; er wird es zur Auflöſung, zur moraliſchen Rechtfertigung, zur Entwickelung und zum Wunder eines Dramas benützen, das man nur unter dieſer Bedingung unternehmen konnte und ſelbſt durfte.

Das Theater verändert ſich nach Octavio's Abgange; es ſtellt das Innere eines Kirchhofes vor, den man ſchon zuvor in der Perſpective geſehen hat. Von beiden Seiten zeigen ſich in maleriſchem Untereinander Monumente, Urnen mit Inſchriften und Emblemen; da und dort einiges Buſchwerk. Eine verfallene Mauer, hier von der Höhe einiger Fuße, dort von der eines Mannes, wird durch die Bäume ſichtbar. Ganz im Hintergrunde die Statue des Commandeurs, ſcharf vom Monde beſchienen. Sobald die Decoration im Reinen iſt, ſieht man Don Juan, verfolgt von den Dienern der Gerichte oder vermuthlich auch von irgend einer ehemaligen Geliebten in leichtem Sprunge über die Mauer ſetzen. Die Mißgeſchicke des Tages haben ſeinen unzerſtörlichen Humor nicht geändert. Es iſt noch nicht ſpät, höchſtens zwei Uhr Morgens. Welch' herrliche Nacht, um Abenteuern nachzulaufen! Leporello, der ſeinen Herrn der Spur nach geſucht hat, kommt auf demſelben Wege wie dieſer herein. Große Freude unſerer Leute, ſich wieder beiſammen zu finden. Einvanni erzählt ſeinem Begleiter die Abenteuer, bei denen wir ihm nicht haben folgen können; und weil die Geſchichte ihm gut dünkt, weil ſie für den, der zuhört, ziemlich kränkend iſt, ſo bricht er in ein convulſiviſches Lachen aus, das ſich über alle Maßen verlängert, und auf dieſes convulſiviſche Lachen fallen die Worte des Choralgeſanges: *Di rider finirai pria d'ell aurora.*

Welche wahnſinnigen Conceptionen, welche unnatürliche Träume müßte die Phantaſie zu Hilfe nehmen, um mit Worten etwas Aehnliches hervorzubringen, wie den Eindruck der vier Tacte Adagio, dieſes furchtbaren Contraſtes, welcher den Uebergang aus der realen in die ideale Welt in unſerer Oper bezeichnet. — Man denke ſich einen phantaſtiſchen Carneval, einen blendenden und wohlklingenden Hexen-Sabbat, auf dem die Dämone des menſchlichen Herzens, die Leidenſchaften, Damen und Herren, einem ihre Schwindel erregenden Worte in's Ohr flüſtern. Man ſieht ſie an; aber unerhört, Maskerade ohne Beiſpiel, die Seelen erſcheinen an der Stelle der Geſichter. Man erkennt Niemand. Sodann wird man aber auf einmal aus dieſer mit Wohlgerüchen erfüllten und glühend warmen Luft, die aus einer Miſchung von Sauerſtoff und Gas aus Lebensluſt und Wolluſt beſteht, aus dieſem Lichte, in welchem alle prismatiſchen Farben ſpielen, in eine mit eiſiger Grabeskälte erfüllte Dunkelheit verſetzt. Ein finſterer Schlund nimmt einen auf, der gleich einer rieſigen Schlange einen anzieht und verſchlingt. Man ſteigt hinab, ſteigt immer hinab in dieſe endloſe Tiefe; die Verengung der Seitenwände des Abgrundes verurſacht

Beklemmungen, von welchen man fühlt, daß ſie in Ewigkeit immer mehr zunehmen müſſen. Da erhellt aber mit einem Male ein fahles Licht die Finſterniß und verbreitet den Geruch der Verweſung. Beides geht von einem Leichname aus, der vor einem liegt. Der Leichnam erhebt ſich ohne eine Muskel zu bewegen; er hält ſeine Augen, welche gleich am Feuer der Verdammniß gerötheten Dolchen erglänzen, feſt auf einen gerichtet. Der Leichnam öffnet die Arme, um einen in Empfang zu nehmen; man fällt hinein, während in unermeßlicher Höhe die letzten Accorde eines Todtenamtes in ungewiſſen Tönen in der Luft verklingen. Alles dieß trägt ſich in wenigen Secunden zu; denn anders verhält es ſich im normalen Zeitverlaufe, anders im Traume.

Du lachſt faſt ebenſo laut wie Don Juan, wohlwollender Leſer, und Du haſt Recht. Wir haben verſucht, Muſik in Worten zu machen nach Art gewiſſer Dichter, und unſer Wunder iſt ein verwirrtes Gewäſch geworden. Mozart's Wunder dagegen geht auf eine wahrhaft wunderbare Weiſe in Erfüllung, weil es eine muſikaliſche Wirklichkeit iſt, welche abgeſehen von ihrer Anwendung beſteht. Man hört leidensfreie, todte Worte aus dem Grabe heraus ertönen, denen eine Veränderung des Accordes auf jeder Sylbe, eine entſetzliche Zergliederung der Harmonie einen unbeſchreibbar ſeltenen Anſchein von Leben verleiht, welcher wie der abſolute Gegenſatz des Lebens ſelbſt iſt. Und darin liegt das Wunder, das heißt die Uebereinſtimmung von zwei weſentlich ſich widerſprechenden Gedanken. Die Stimme ſchließt, als wahrhaft geſpenſterartig, mit der Dominante der Tonart, mit der Majore-Terz angeſchlagen. Es iſt dieß eine Kirchen-Cadenz; ſie gehört der Ewigkeit an, die kein Minore kennt, das Bild irdiſchen Unbeſtandes. *Di rider finirai pria dell' aurora.*

Bei dieſem Orakelſpruche fühlt Giovanni zum erſten Male einen Schrecken, der bis in das innerſte Mark ſeiner eiſernen Leibesbeſchaffenheit dringt. *Chi va la! Chi va la!* und die Stimme, welche ſich entfernt, antwortet ihm in demſelben Tempo des Adagio, deſſen $^3/_4$ Tact durch die Entfernung verkürzt erſcheint: *Ribaldo, audace, lascia ai morti la pace.* Das belebte Nichts läßt ſich in einem zweiten Verſe noch furchtbarer ertönend hören, und auf's Neue ſchließt die Cadenz der Ewigkeit das halb geöffnete Grab. Das Accompagnement des Chorals hinter die Statue geſtellt, unterſcheidet ſich von allem Uebrigen nicht allein durch die akuſtiſche Färbung, als eben ſo ſehr durch die Harmonie. Die Oboen und Clarinette verſtärken die geiſterhafte Muſik in der obern Octave; die klagendſten Corden des Fagotts vermählen ſich in der Mitte mit den Seufzern der hohen Poſaunen, und die Baßpoſaune läßt ſich donnernd in gewichtigen Tönen in den Noten der Grundſtimme hören.

Der Effect dieſes Chorals iſt das Höchſte und Ergreifendſte, was man auf der Bühne hören kann; er iſt ſogar für gewiſſe Organiſationen, namentlich in der erſten Jugend, zu ſtark. Ich kenne Jemand, der im Alter von zwölf bis dreizehn Jahren Don Juan zum erſten Male hörte, und in Folge davon ſich mehrere Tage faſt wie krank fühlte. Der furchtbare Choral hatte ſich ſo in ſeinem Gehirne feſtgeſetzt, daß er ihm immer wieder von Vorne bis an's Ende ertönte; es iſt dieß eine Pein, ſelbſt wenn die Muſik einen angenehmen Charakter hat.

Man ſuche alle die Geſpenſter, Phantome, Geiſter und Kobolde hervor, die nach Mozart auf der lyriſchen Scene geſprochen haben; man vergegenwärtige ſich den ungeheuern Aufwand an Mitteln, welchen man entwickelt hat, um uns an dieſe Erſcheinungen glauben zu machen. Aber weder Decorationen und Maſchinerieen, noch die verſchiedenen Inſtrumente, welche man einzig und allein bei dieſen Veranlaſſungen in Anwendung bringt, noch Alles, was unſere modernen Componiſten mit all' den reichen, ihnen zu Gebote ſtehenden Mitteln verſuchen, ſind im Stande, den Eindruck, den Mozart zu machen verſtand, zu erwecken. Wir begnügen uns nur die berühmteſten unter denſelben zu citiren, die wir gehört haben, wie die Erſcheinung der Zauberin in der Geiſterinſel von Zumſteeg, die claſſiſche Erſcheinung des Ninus in Roſſini's Semiramis, den hölliſchen Tanz ſammt den anderen Teufeleien in Robert der Teufel, und die Teufeleien im Freiſchütz, welche letztere nach unſerer Anſicht weit über denen von Meyer-Beer und noch vieler Anderer ſtehen. Nun, wir wollen wetten, daß der Commandeur alle ſeine Nebenbuhler aus der andern Welt überleben wird, weil er ohne Widerrede der Todteſte in der ganzen Geſellſchaft iſt.

Unter allen Gedanken des Gedichtes iſt die Einladung zum Nachteſſen, welche Don Juan an die Statue richtet, ohne allen Zweifel der abgeſchmackteſte. Da Ponte erlaubte ſich ohne Weiteres dieſe Extravaganz und überließ es ſeinem Mitarbeiter, ſie wo möglich genießbar zu machen. Mozart hatte ſich aber von Anfang an darauf vorgeſehen. Don Juan, ſo wie die Muſik ihn geſchaffen hat, iſt etwas mehr und etwas weniger als ein Menſch. Alles Vorhergehende in der Rolle und im Charakter knüpft ſich muſikaliſch mit einer bewunderungswürdigen Logik an die Scene der Einladung an. Giovanni konnte ſich eines Erbebens bei den Worten des Geſpenſtes nicht erwehren; und dieſe innere, im Recitative ſchlecht verhüllte Bewegung iſt für ihn etwas Neues, was ihn bei weitem mehr beunruhigt und quält, als das Wunder, das er mit eigenen Augen geſehen hat. Er ſollte Furcht haben! er, der mit einer ſo mächtigen und wahren Ueberzeugung im Finale des erſten Actes ſagte: *Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temermi fa.* Der Stolz kommt dem wankenden Rieſen zu Hilfe. Lies die Inſchrift des Grabmales, ſagt er zu ſeinem zitternden Diener, und ſogleich erſcheint in feurigen Buchſtaben die Rache fordernde Inſchrift. Nein! nein! nein! ſpricht er hierauf zu ſich, all' dieſes eitle Blendwerk hat durch die Wiederholung ſeine Macht verloren. Du ſollſt zweimal beſiegt werden, armſeliger Greis! Ich werde vor Deinem grollenden Schatten ſo wenig zurückweichen, als vor Deinem ſchwachen Degen. Leporello! ſage ihm, er ſolle dieſen Abend zum Nachteſſen kommen. Iſt dieß nicht der höchſte Eigendünkel, das Delirium einer verkehrten Stärke, welche ſich ſteigert, weil ſie zu wanken im Begriffe ſtand. Eine blinde Wuth hat ſich Giovanni's Herzen bemeiſtert; ſein Blut, das einen Augenblick in ſeinen Adern geſtockt hatte, erhitzt ſich und kocht; er hat das Fieber und lacht immer; er ſcherzt und im bloßen Scherze will er ſeinen Diener erſtechen, der zu langſam ſeine unſinnigen Befehle ausführt. Wir haben geglaubt, die phyſiologiſchen Bemerkungen machen zu müſſen, um, ſoweit es möglich iſt, den undefinirbaren Charakter des Stückes, welches folgt, zu erklären; eine Compoſition, die nichts mit dem Effect gemein hat, welchen das Wunder auf jeden Andern als Don Juan hätte hervorbringen müſſen; eine Compoſition, die zugleich komiſch und furchtbar, glänzend und myſtiſch, voll Neckereien für das Ohr und Erinnerungen an das zweite Geſicht iſt; eine Poſſe, wird man ſagen, die bei Mondſchein, auf dem Kirchhofe, zur Unterhaltung der Hingeſchiedenen aufgeführt wird; etwas, das keinen Namen hat: *O statua gentilissima.*

Wenn man nur den Text und die Declamation der Vocalſtimmen betrachtet, ſo iſt der poetiſche Gedanke des Duetts ebenſo einfach, ~~obgleich~~ als er getreu und energiſch von dem Componiſten wiedergegeben wurde. Auf einer Seite Giovanni, der das ganze Decorum einer kalten und ſpöttiſchen Unerſchrockenheit ſich bewahrt, trotz der Gemüthsbewegung, welche er verſpürt, und welche übrigens die Lebhaftigkeit der Tempo's, die umherirrende Beweglichkeit der Inſtrumental-Figuren und ſelbſt die unentſchiedene Tonart aus EDur, ausdrücken; auf der andern Seite Leporello, welcher zwiſchen die ſprechende Statue und den Degen ſeines Herrn, ~~alſo~~ wie zwiſchen zwei Feuer geſtellt, keinen Grund hat, er, der arme Teufel, die zweifache Todesangſt zu verbergen, die ihn peinigt.

Contraſte dieſer Art waren für Mozart ſtets eine Gelegenheit zu einem herrlichen Triumphe. Im ganzen Duett haben beide Stimmen nur einen Satz gemeinſchaftlich: ***Colla marmorea testa ei fa cosi, cosi***, ein Satz, in welchem das Steigen und Fallen der melodiſchen Intervalle, im Vereine mit dem Rhythmus, die Bewegung des Kopfes der Statue wiedergeben. Aber obgleich die Darſteller dieſelbe Melodie ſingen, ſo müſſen ſie ihr doch einen ſehr verſchiedenartigen Ausdruck geben. Leporello ahmt maſchinenartig das nach, was er geſehen hat, wie es etwa ein erſchrockener Affe machen würde; Giovanni, der ihn ausſpottet, ſingt im Tone der verächtlichſten Ironie; ſein Kopf ſenkt und erhebt ſich ſtolz.

Das bis dahin, ſoweit die Muſik es zu leiſten vermag, verſtändliche und theatraliſche Stück, wird allein durch die Inſtrumentation phantaſtiſch und undefinirbar. Nur einen Augenblick, einen Tact lang wird das Duett durch das Ja des Commandeurs zu einem übernatürlichen Terzett. Dieſe Antwort des Geſpenſtes hat auf die Inſtrumentation influirt, wie es ſeyn mußte; ſie hat aber nur einige ziemlich kurze Spuren zurückgelaſſen, und, vorher wie nachher, hören wir einige Gänge im Orcheſter, die entſchieden weder auf den allgemeinen Effect der Situation, noch auf die drei ſprechenden Perſonen ſich beziehen: Figuren, die bald lebhaft und glänzend, bald muthwillig und phantaſtiſch ſind; Accorde der Blasinſtrumente, welche mit einer ganz beſondern Weiſe und einem myſtiſchen Zauber auf einer abgebrochenen Cadenz von HDur in CDur abſchließen, Bratſchenſtriche, welche auf der tiefſten Saite, gleich einem Baß-Phantome ſummen, mit einem Anſtriche von luſtiger Ruhe, die einem die Haut ſchaudern macht. Augenſcheinlich drückt das Orcheſter hier Beziehungen aus, welche in dem Drama nicht angedeutet ſind und ſelbſt nicht ſtillſchweigend darin begriffen ſeyn konnten. Hätte wohl Mozart etwas ſo bewunderungswürdig Schönes geſchaffen, ohne irgend einen Gedanken damit zu verbinden. Wie wäre es, wenn die Stimme aus dem Monumente Echo's in den umherliegenden Gräbern gefunden hätte; wenn bei den furchtbaren und Rache erfüllten Tönen des Schattens andere ſanftere Geiſter erwacht wären: Geiſter von Jungfrauen, welche vor der Zeit der Empfindungen der Liebe dahingeſchieden, Seelen kleiner Kinder, die am Buſen ihrer Ammen ſtarben, jener blaſſe und gleichgiltige, aber ſich glücklich fühlende Haufe, nicht mehr leben zu müſſen, welcher den Mann von Marmor umſchwebt und in matter Fröhlichkeit Scenen aus dem Leben betrachtet, von der er nichts verſteht.

Wir nehmen von Anna Abſchied in der Arie: *Non mi dir bell' idol mio,* die einzige in der ganzen Oper, in welcher Mozart in förmlicher Uneinigkeit mit ſeinem Dichter ſich befindet. Da Ponte glaubt an Anna's Vermählung und Mozart weiß, daß ſie unmöglich iſt; Da Ponte läßt ſie die Augen auf die Zukunft richten und der Muſiker überſetzt dieſe Hoffnung durch einen melancholiſchen Rückblick auf die Vergangenheit. Man ſage, ob Anna noch Anna in dieſer letzten Piece iſt? Wo iſt die erhabene Heldin des erſten Actes, die Göttin des Sextetts, wo dieſe Stimme, deren geringſte Accente ein tragiſches Fieber in uns erregten, welche die Stürme des Orcheſters hervorrief, den unſichtbaren Mächten gebot und gleich einem Auserwählten im Strahlenkranze des Ruhmes zum Himmel ſtieg? Ach! dieſer Stimme iſt kaum noch die Kraft geblieben, einige Seufzer hervorzubringen. Wie ſehr iſt das Recitativ: ***Crudele! ah nò mio bene*** von den beiden erſten verſchieden; welche Lebensmüdigkeit und welche Erſchöpfung liegt in den Inſtrumentalſiguren, gegenüber von einem Texte voll Zärtlichkeit und Hoffnung. Das Andante der Arie beſteht aus denſelben Figuren des Recitativs, welche die Trümmer der Perſon zu ſeyn ſcheinen, und welche, in die Vocalſtimme verſetzt, einen um ſo traurigern Geſang hervorbringen, als dieſe Traurigkeit ſich unter einer heitern Miene verbirgt. ***Calma calma il tuo tormento,*** ſagt die untröſtliche Anna, indem ſie den armen Octavio zu tröſten verſucht. Zuerſt ſagt ſie es ihm in ziemlich feſtem Tone; wie ſie es aber wieder zu ſagen verſucht, ſo bricht der klagende Strich der Violine, der im Recitativ kaum vernehmbar war und mit Gewalt unterdrückt wurde, allen Widerſtand und entwickelt ſich in einer Reihenfolge fern liegender mit **B** beſchwerter Töne, die ihm allmählig den Charakter der düſterſten Melancholie verleihen und den bewunderungswürdigen Schluß des Andante auf einer Fermate herbeiführen. Mozart hat den poſitiven und wirklichen Sinn des Textes ***calma calma il tuo tormento*** verlaſſen, und ihm den zukünftigen und bedingungsweiſen gegeben, der im zweiten Gliede des Satzes enthalten iſt: ***se di duol non vuoi ch'io moro,*** eine Anomalie, welche ganz klar die Verſchiedenheit der Anſichten zwiſchen dem Dichter und dem Muſiker beweiſ't. Dieſe Uneinigkeit ſetzt ſich fort und tritt in dem Allegretto noch deutlicher hervor: *Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me.* Der Dichter ſagte ſich, als er dieſen Text ſchrieb: da iſt die Flamme, die ſich neu entzündet. Er täuſchte ſich; und es war dieß nichts als das letzte Auflodern einer Flamme, wenn ihr Nahrungsſtoff aufgezehrt iſt, und welches völlige Dunkelheit verkündet. So läßt es uns die Muſik verſtehen. Das Allegretto iſt ein Aufſchwung in die unbekannten Regionen, wo die Ruhe wohnt, welche die Seele vorherfühlt und in ihren Leiden ſich wünſcht. Es iſt ein erhabenes Lebewohl, in welches ſich einige raſch vorübergehende Erinnerungen eines Lebens voll Liebe, Unſchuld und jungfräulicher Poeſie miſchen, die ein Tag zerſtört und in der Blüthe geknickt hat. Zierlich angelegte Rouladen, welche aber ebenſo unzeitig ſind als die in der Arie *Il mio tesoro intanto* es an rechter Stelle waren, haben dieſe hohe Elegie ein wenig verdorben. Allein was läßt ſich ſagen, Mozart mußte einige Gefälligkeit für eine Sängerin zeigen, welche ſo viele gegen ihn gehabt hatte. Die Saporeti war nur eine kleine Provinzial-Primadonna, beſcheiden und nicht ſehr anſpruchsvoll, dabei aber eine gute Muſikerin. Sie wollte wohl Anna ſingen, ſo wie ſie der Meiſter geſchaffen hatte, wenn er ſie dagegen durch einige Rouladen mit einem hohen *Staccato* vermiſcht, am Ende ihrer Rolle entſchädigen wollte. Das *Staccato* war wahrſcheinlich ihre Hauptſtärke. Konnte man ſo billige Bedingungen abſchlagen. Zwei Linien zu viel in einer Partitur von 500 Seiten, das war ein trefflicher Handel für den Componiſten. Man denke ſich, was aus der Oper der Opern geworden wäre, wenn Mozart mit den hohen ſingenden und Rouladen machenden Mächten zu thun gehabt hätte, welche die Gewohnheit haben dem Maeſtro ganz genau und in's Einzelne gebend, den Gang ihrer Arien vorzuſchreiben, ungefähr ſo wie eine Geſandten-Excellenz mit ſeinem Oberküchenmeiſter den Speiſezettel zu einem diplomatiſchen Diner entwirft.

Finale. **Allegro assai** DDur $^{4}/_{4}$. Man hat die erſten Scenen des Finale's getadelt, indem man ſie ſchwach in Muſik und leer an Handlung fand. Man hat dabei vergeſſen, daß ſie nur vorbereitend ſind; und als Vorbereitung halten wir ſie für die glücklichſte Erfindung. Der poetiſche Gedanke daran iſt bewunderungswürdig. Die meiſten der handelnden Perſonen haben von dem Zuſchauer Abſchied genommen; die edelen Neigungen und der edele Glauben ſind verſchwunden. Der Heros des Dramas bleibt allein, ſich an Nichts mehr haltend als an den Wurzeln des Egoismus, wie ein von Rinde und Blättern entblößter Baum. Eine letzte Anhänglichkeit, die durch Alles, was ſie zerſtören ſollte, ſich vermehrt, klopft noch einmal an dieſe Pforte, deren Schwelle bald das Kraut der Vergeſſenheit bedecken ſoll. Dieſes letzte Band bricht wie alle anderen an dem undurchdringlichen, verhärteten Felſenherzen. Unterdeſſen iſt es ſpät geworden; es ſind keine ungelegenen Beſuche mehr zu fürchten; nach dem Genuſſe eines gaſtronomiſchen Males und einer wollüſtigen Muſik, geht man zu Bett, um ruhig zu ſchlafen und morgen zu neuen Genüſſen zu erwachen. Man geht zu Bett, aber in dem Grabe; man ſchläft ein, aber um nicht wieder zu erwachen.

Nach ſo vielem Umherſchweifen und ſo vielen nächtlichen Abenteuern ſollte man denken, daß Don Juan, als er nach Hauſe kam, etwas ermüdet geweſen ſey. Doch nein, er iſt unermüdlich und überdieß Philoſoph, ſtets aufgelegt, den Genuß anzunehmen, unter welcher Form er ſich darbietet, als Austauſch oder Entſchädigung der Genüſſe, die fehlgeſchlagen haben. Im Ganzen war der heutige Tag ein verlorener; die Zahl des Regiſters iſt ſich gleich geblieben; dagegen hat ſich Giovanni einen vortrefflichen Appetit geholt, ***un barbaro appetito***, wie ſich ſein Diener ausdrückt. Glücklicherweiſe findet ſich das Nachteſſen, das aus Veranlaſſung der Hochzeit Zerlinens beſtellt worden war, noch unberührt; da weder Ball noch Hochzeit zu einem guten Schluſſe hatten geführt werden können. Um das Maß des glücklichen Zuſammentreffens voll zu machen, ſo ſind die Muſiker, welche man mitten im Tanze ſo plötzlich unterbrochen hatte, noch nicht weggegangen; ſie haben ſich an das Buffet zurückgezogen, wo ſie reichlich mit Speiſe und Trank verſehen wurden. Alles trifft ſich ſo vortrefflich, daß, als der Herr der Wohnung nach Hauſe kommt, er den Saal erleuchtet, das Mahl aufgetragen und das Orcheſter bereit befindet. Es bedurfte nicht ſo viel, um die ſo eben gehabten Erſcheinungen bis auf die Erinnerung zu verwiſchen; denn der idealſte Zug in Don Juan's Charakter iſt eine gänzliche Gleichgiltigkeit gegen die Vergangenheit und die Zukunft. Er gehört unter jene unauffindbare Sorte von Menſchen, die nur für den gegenwärtigen Augenblick leben. Was nicht mehr oder noch nicht iſt, gehört bei ihm nur zu den chimäriſchen Abſtractionen.

Das Finale fängt heiter und glänzend an. Aus vollem Orcheſter ertönen feſtliche Klänge, welche dazu einladen, den Platten und Flaſchen volle Gerechtigkeit wiederfahren zu laſſen. ***Già la mensa è preparata!*** Sobald Giovanni ſich zur Tafel geſetzt hat, beginnen die Muſiker ſogleich. Dieſe Herren, mit denen wir bereits während des Balles im erſten Acte Bekanntſchaft gemacht haben, ſind auf dem Laufenden mit dem Modegeſchmacke und den muſikaliſchen Neuigkeiten. Sie ſpielen, ohne ſich viel um die Satzübergänge zu bekümmern, eine Reihe von Lieblingsſtücken, welche den Opern entnommen ſind, die im Jahre 1783 in Gunſt ſtanden. Iſt dieß nicht ein außerordentlich glücklicher Gedanke, eine im höchſten Grade belehrende Lection in einer Oper, welche ſo lange dauern wird wie die Muſik ſelbſt, die Erinnerung an ephemere Productionen eingelegt zu haben, welche die Mode über Don Juan ſtellte. Würde ſich noch Jemand dieſer Melodieen erinnern, dieſer Schatten vergangenen Genuſſes, wenn Mozart ſie nicht als Tafelmuſik benützt hätte, als leichte Muſik, welche ſich vollkommen mit den gaſtronomiſchen Genüſſen verträgt, trotz des Sprüchwortes, daß ein hungeriger Magen keine Ohren hat. Und während man dieſe Muſik aufſpielt, ißt, lacht und trinkt man; Leporello lobt die Muſiker und den Koch; er bringt ein Stück Geflügel auf die Seite und der Herr, welcher den Diebſtahl nicht zu bemerken ſich den Anſchein gibt, befiehlt ihm mit ſeinen vollen Backen zu pfeifen. Um dieſe Poſſen ſo unterhaltend zu machen, als ſie ohne Muſik flach geweſen wären, hatte Mozart den Muth, eine der ſchönſten Arien aus ſeinem Figaro zu entnehmen*). Bereits hat aber der Hahn zum dritten Male gekräht. Es kommt Jemand die Treppe herauf. Wer kann noch ſo ſpät in der Nacht kommen, der ſich noch nicht zu Bett gelegt hat, oder vor der Morgenröthe ſchon wieder aufgeſtanden iſt. Es iſt Donna Elvira. Die Muſiker, welche die Gebräuche und Gewohnheiten des Hauſes kennen, machen ſich ſogleich davon, wie ſie eine Frau erſcheinen ſehen und das dramatiſche Orcheſter nimmt ein Allegro assai aus BDur $^3/_4$ Tact auf. Nie war Elvira edeler und rührender als in dieſer Scene. Sie kommt nicht mehr, um Giovanni zu bitten, Mitleiden mit ihr zu haben; für ihn ſelbſt beſchwört ſie ihn, auf den Knieen und mit welch' unwiderſtehlichem Ausdrucke: *Ah non deridere gl'affani miei.* Dieſe Stimme hätte die Reue Abadonna's, des gefallenen Engels beſchleunigt; ſie hätte Fauſt ſicherer bekehrt als Margarethen's Thränen. Und Don Juan? Stärker von Herzen und Logik als Fauſt, und vielleicht Mephiſtopheles ebenbürtig, wenn deſſen Körper, als Dämon in Menſchengeſtalt nicht ein ſchlechter Spaß wäre, Don Juan fühlt ſich, eben dieſes Unterſchiedes wegen, ergriffen; *Io ti deredire?* Nein, wahrhaftig, er denkt nicht mehr daran, über dieſe Frau zu lachen, die ihm noch nie ſo ſchön vorgekommen; und das verderbt eben die Sache. Denn man ſieht, daß Elvira's Augen, von Zärtlichkeit feucht und funkelnd von Begeiſterung, ihr anmuthiges Niederknien, ihre weißen Schultern, ihre ſchönen Arme, die ſich gerundet zur Bitte erheben, ſchon zum Voraus den Eindruck ihrer Rede zerſtören. In Ermanglung aller andern Geſellſchaft kann Giovanni nichts erwünſchter kommen, als die zurückzuhalten, die ſich bei ihm eingefunden, obgleich er ſie nicht erwartet hatte. Das kalte grobe Benehmen von Anfang verwandelt ſich in eine Art von Galanterie. Das *cosa volete,* womit Elvira bei ihrem Eintreten empfangen worden, war eine Unverſchämtheit, das *che vuoi mio bene,* das er nach einer kurzen Prüfung und einem augenblicklichen Ueberlegen an ſie richtet, klingt faſt zärtlich. Hierauf ſetzt er hinzu, mit einem Arme ſie um den Leib faſſend: *E se ti piace, mangia con me.* Sein unwürdiges Entgegenkommen wird mit Abſcheu zurückgewieſen. Ha! da ſie dieſen Ton gegen ihn annimmt, ſo zeigt ihr Giovanni, was man damit gewinnt, wenn man Morgens um drei Uhr den Leuten Moral predigen will. Sermon für Sermon, er kann ihr auch predigen: *Vivan le femine! viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità.* Epikur's Philoſophie und Anakreon's Poeſie verſchmelzen ſich in dieſer Melodie, welche in einigen Sätzen den vollkommenen Libertin, den Wüſtling aus Temperament und Syſtem zuſammenfaßt. Er iſt da, man hat ihn vor Augen, nachläßig hingeſtreckt in ſeinem Armſtuhle, ſein Glas gleich einem Paniere ausgeſtreckt, mit dem Ausdrucke der Wolluſt in den Augen, der unreinſten Freude im Herzen, zufrieden und ſtolz auf ſich ſelbſt, in ſeinen unzerſtörlichen Egoismus gehüllt, die Schleußen des Waſſers öffnend, ohne auf die zu achten, welche darin ertrinken. Er fürchtet Nichts, kümmert ſich um Nichts; er trinkt, er liebt, er ſingt, er genießt; er iſt der beſte Junge auf der Welt: *Vivan le femine! viva il buon vino.* Er iſt maleriſch in dieſer Scene, wie beinahe in allen, in welchen er erſcheint.

---

*) Dieß bringt uns unwillkürlich auf die wahre Bedeutung der Nozze, hinſichtlich der hiſtoriſchen und progreſſiven Ordnung der Werke Mozart's. Figaro enthielt im Keime den Charakter des Dissoluto punito und gab das erſte Muſter der Form und des lyriſch-dramatiſchen Zuſchnittes in dieſer letztern ab. Figaro war alſo nichts als eine große und ſchöne Studie, die an einem antimuſikaliſchen Libretto ausgeführt wurde, um zu Don Juan, dem muſikaliſchſten aller Dramas zu gelangen.

Nachdem der letzte Verſuch Elvira überzeugt hatte, daß keine Hoffnung vorhanden ſey, will ſie ſich auf immer von dem Orte des Verderbens entfernen; eine Art von Nebel verbreitet ſich im Orcheſter; die Lampen des Banquetts erbleichen und verlöſchen eine nach der andern; Elvira ſtößt einen furchtbaren Schrei aus und ſtürzt einer Seitenthüre zu. Don Juan, der dieſen Schrei gehört hat, befiehlt Leporello nachzuſehen, was es gebe. Daſſelbe nebelhafte **crescendo** begleitet die Schritte des Abgeſandten. Leporello prallt zurück, indem er in einem andern Accorde der verminderten Septime Elvira's Schrei wiederholt. *Che grido indiavolato!* Was gibt es denn? ſprich, ſprich, ſprich Unglücklicher! Giovanni's Fragen ſcheinen ziemlich ruhig; warum werden ſie aber in ſo raſcher Aufeinanderfolge wiederholt. Sollte er bereits die Antwort ahnen?

FDur, $^4/_4$. Allegro molto. Man verlange jetzt von Leporello keine Poſſen mehr. Dieſe Zeit iſt für ihn, wie für ſeinen Herrn vorbei, und möge das Geziſch des ganzen Parterres dem unedlen Hiſtrionen zu Theil werden, der ſich von jetzt an nur noch den geringſten Spaß erlaubt. Ein Darſteller in der Oper muß ſein Spiel ſtets nach der Muſik richten, und hier drückt die Muſik die höchſte Seelenangſt aus. *Ah signor, per carità, non andate fuor di quà.* Leporello ſtößt dieſe Worte keuchend aus; die Biegungen ſeiner Stimme möchten ſich gern nach einem convulſiviſchen Schrecken moduliren, deſſen innere Bewegungen unaufhörlich wechſeln; aber die Modulation ſtößt auf einen unbeſiegbaren Widerſtand. Welche Harmonie auch erſcheint, das obſtinate *F* des Baſſes ſchneidet ihr den Weg ab und wirft ſie ſogleich, von Diſſonanzen übertönt, zurück. Es gleicht jener Spannung der Bruſt, welche man verſpürt, wenn man lange Zeit aus Leibeskräften gelaufen iſt, und welche bei jeder Sylbe Schmerzen verurſacht, ſobald man zu ſprechen verſucht. Dieſer Geſang, obgleich abgeriſſen, bildet eine ſehr charakteriſtiſche Melodie, in welcher die vorübergehenden Kreuze, welche zugleich die natürliche Note mit der chromatiſchen von demſelben Werthe zieren, eine fahle und ſchillernde Färbung verbreiten, etwas halb Reales und halb Phantaſtiſches, gleich den erſten, noch etwas zweifelhaften Kundgebungen des Wunderbaren in einer Geſpenſtergeſchichte. Endlich findet Leporello den freien Gebrauch der Sprache wieder; aber die donnernden Schritte, die er auf der Treppe gehört hat, hämmern in ſeinem Gehirne, wie wenn ſein Schädel ein Amboß wäre. Der Schrecken hat eine tönende Maſchine daraus gemacht, welche vermöge eines phyſiologiſchen Geſetzes das abgemeſſene Geräuſch, das den Sitz der Empfindung erfaßt hat, mechaniſch wiedergibt. *Ta, ta, ta, ta;* und als ſein Herr ihm befiehlt, ſich deutlicher auszudrücken, antwortet er von Neuem *ta, ta, ta, ta*, was keine Poſſe, ſondern der Beweis iſt, daß Mozart in die Geheimniſſe der menſchlichen Organiſation eingedrungen iſt. Die Thüre wankt bei den Schlägen des Orcheſters. — Hören Sie es, lieber Herr? — Oeffne! — Dießmal verweigern aber die Beine des nur zu getreuen Dieners durchaus den Dienſt. Oeffne, ſage ich Dir! — Er könnte den Unglücklichen eher tödten, als daß er ihn von der Stelle brächte. Alles, was er herausbringen kann, ſind langgedehnte Seufzer, die von den Schlägen, die ſich verdoppeln, unterbrochen werden. Oeffne! aber nein, mit dieſem Elenden iſt nichts mehr anzufangen. Oeffnen wir alſo ſelbſt. Eine faſt vollſtändige Dunkelheit herrſcht jetzt auf der Scene; es bleibt jetzt nur noch das Licht zweier Wachskerzen übrig, die wie zu ihrem eigenen Leidweſen, in ihren ſilbernen Leuchtern, auf dem Speiſetiſche brennen. Giovanni ergreift einen dieſer Armleuchter, und mit dem entblößten Degen in der andern Hand ſchreitet er entſchloſſen der Thüre zu, welche er mit dem Fuße aufſtößt. Ein leuchtender Luftſtrom verlöſcht die Wachskerze; die Scene färbt ſich ſchwach mit einigen bläulichen Streifen. Blitze fahren im Zickzack an den gothiſchen Fenſtern herab, ein dumpfer Donner rollt unterirdiſch. In der Vertiefung der Decoration wird die rieſenhafte Geſtalt des Commandeurs ſichtbar, weiß, unbeweglich, von einem matten Lichtſcheine umgeben. Andante $^4/_4$ D Moll.

Bei dieſer Erſcheinung meint man, habe die göttliche Rache, Tropfen für Tropfen im Schweigen der ewigen

Geheimniſſe geſammelt und aufgehäuft, endlich den Rand des Gefäſſes erreicht, um auf ein verabredetes Zeichen überzulaufen, und in furchtbarer Ueberſchwemmung alle Schrecken des letzten Urtheils über die Zuhörer zu verbreiten. Wie war es möglich, daß der Kopf eines Menſchen, ohne zu zerbrechen oder wahnſinnig zu werden, dieſe Accorde hatte zur Welt bringen können, die Alles über den Haufen werfen und mit ſich fortreißen, welche auf der Seele wie das Gewicht des ganzen menſchlichen Elendes, in eine zerſchmetternde Maſſe vereinigt, wie das Bewußtſeyn der verderblichſten und nie mehr gut zu machenden Kataſtrophe, wie die Verwirklichung der Vorgefühle und Bilder laſten, welche man mit ſo vielem Abſcheu von ſich entfernt! Hier zerreißt der allegoriſche und immer lichter werdende Schleier, welcher die menſchliche Handlung des Dramas deckte; hier hört die Fabel, das Libretto auf. Das iſt der Beſuch in Perſon, welchen Jeder von uns ſeiner Zeit zu erwarten hat, dieſer Beſuch, die einzige reale Wirklichkeit, die einzige unfehlbare Gewißheit, die es in unſerm Leben gibt. Wie Don Juan müſſen wir ihm die Pforte öffnen und möge es Gott gefallen, daß der furchtbare Sänger uns bei unſerm letzten Concerte etwas Anderes vorzutragen haben möge.

Sobald das Geſpenſt erſcheint, wirft ſich Don Juan mechaniſch rückwärts; aber faſt ebenſo ſchnell ſich wieder faſſend, ſchreitet er in gemeſſenen Schritten dem andern Ende des Theaters zu, wirft ſeinen Degen weg und nimmt die Stellung eines Menſchen an, der entſchloſſen iſt, Allem zu trotzen. Die Bläſſe, die ihn bedeckt, iſt nichts als der Reſter der Todtenerſcheinung auf den Zügen des Lebendigen, der ſie betrachtet; die Seele iſt nicht erblaßt. Er weiß, daß er verloren iſt, verloren für Zeit und Ewigkeit, aber er entſchließt ſich nicht, um Gnade zu bitten. Die Unbußfertigkeit am Ende wird der letzte und höchſte Triumph ſeines Stolzes ſeyn. Er mag fallen, aber gleich dem Coloſſe von Rhodus, ohne die Knie zu beugen oder den Kopf zu ſenken. Auf dieſe Weiſe ſpricht ſich die Situation zwiſchen zwei redenden Perſonen aus, welche allein in dem ganzen weiten poetiſchen Univerſum eine ſolche Unterredung anknüpfen und zu Ende führen konnten. Es iſt dieß ein zweites Duell zwiſchen Don Juan und dem Commandeur; beide haben aber die Waffen gewechſelt. Dießmal kämpft der Greis mit dem Blitze, und Giovanni hat ihm nichts, als die erſtaunliche Energie ſeines verkehrten Willens entgegen zu ſetzen.

Wir haben dieſe Scene im Auszuge im Andante der Ouverture gehört. Wie furchtbar und impoſant die inſtrumentale Erinnerung an das Ereigniß auch geweſen ſeyn mochte, ſo ſchwach erſcheint ſie deßhalb doch neben der wirklichen Handlung. Statt des vollkommenen Minore-Accordes, mit dem die Ouverture anhebt, bilden hier Accorde der verminderten Septime den Anfang, welche zu gleicher Zeit, mit aller Macht, zwanzig Orcheſter-Stimmen in Angriff nehmen und nach welchen eine Harmonie erhabenen Choralgeſanges folgt. Die Octaven der Blasinſtrumente werden hier durch die Stimme des Phantoms erſetzt, was den dumpfen und myſtiſchen Schrecken in einen donnernden Schrecken verwandelt, und die wunderbare Dämmerung in eine von übernatürlichem Feuer erhellte Tagesnacht. Die mit ſparſamer Weisheit verwendeten Poſaunen haben dem Componiſten dieſen koſtbaren Vortheil verſchafft. Es hätten dieſe, heut' zu Tage ſo verſchwenderiſch verwendeten Poſaunen nicht gleich dem Rufe zum Gerichte getönt, wenn ſie Mozart nicht zum ſpeciellen und ausſchließlichen Accompagnement des Todes gemacht hätte; und wenn er, ihren Effect zum Voraus benützend, ſie das ganze Stück hindurch in Requiſition geſetzt hätte.

Gewöhnlich, wenn die Muſiker Schrecken erregen wollen, ſo ſuchen ſie nicht denſelben durch ein Enſemble von Effecten hervorzubringen, die noch unter ſich verbunden und einem untheilbaren Ganzen untergeordnet ſind; ſie häufen mehr die Effecte auf, als daß ſie ſie combiniren; ihre häufig ſehr glücklichen und ſehr ſchönen, aber beinahe immer ziemlich heterogenen Erfindungen haben keinen andern Rapport als ein immerwährendes Ueberbieten der einen über die anderen, was natürlich die Sachen zum Extrem treibt. Man könnte die Componiſten nicht darüber tadeln, wenn ſie damit ihren Zweck erreichten; und es möchte ſogar einem Menſchen von Talent ſehr ſchwer fallen, auf dieſem Wege fehl zu gehen. Durch dieſes Chaos von Diſſonanzen, dieſe wahnſinnigen Modulationen, dieſes wilde Brüllen des Orcheſters, dieſe Unordnung und dieſen Tumult muß nothwendiger Weiſe Schrecken zu Wege gebracht werden, aber ein äußerer und materieller Schrecken, ungefähr ſo, wie der im Melodrama. Wir citiren als Muſter den Schluß der phantasmagoriſchen Scenen im Freiſchütz. Nach dieſem Syſteme konnte und durfte die Erſcheinung in unſerer Oper durchaus nicht behandelt werden. Dann iſt ſie in allen ihren Theilen vollkommen homogen und vollkommen verbunden; die Abwechſelungen von Schatten und Licht, von forte und piano, von Diſſonanzen und Harmonie, folgen ſich regelmäßig; das gegen das Ende etwas beſchleunigte Tempo hört nicht auf mäßig zu bleiben. Alles dieß iſt regelmäßig und correct, und ſieht nicht ſehr ſchwarz und faſt ruhig auf dem Papiere aus. Und doch, was ſind die Schrecken der Wolfsſchlucht, was ſind alle poetiſchen und muſikaliſchen Schrecken zuſammen genommen, vor dieſem Schrecken, welcher gleich von Anfang an: *Don Giovanni a cenar teco m'invitasti e son venuto* den höchſten Grad erreicht zu haben ſcheint, dennoch ſich immer mehr ſteigert und einen unter dem Schatten ſeiner rieſigen Fittige begräbt, welcher zugleich die Sinne, das Herz und die Phantaſie durchdringt und zuletzt in ſeinem unerbittlichen Fortſchritte bis zur Sphäre der Intelligenz dringt, und unbeſiegbar düſtere und troſtloſe Gedanken erweckt. Man frägt ſich ſchaudernd, ob Alles, was in uns iſt, nicht ebenſo irgendwo außer uns ſich wieder finden muß, und ob die gräßlichſten Viſionen der Seele, welche ſich in der muſikaliſchen Analogie verwirklicht haben, nicht eines Tages ſich mit einem ſubſtantiellern Körper und noch poſitiveren Formen als dieſe Analogie bekleiden werden. Hört Ihr dieſe Accorde ſtets ſich wiegend auf einem gleichförmigen Rhythmus, die aber bei jeder Wiederholung der äußern Reden, welche aus dem Munde des Phantoms ertönen, kläglicher und herzzerreißender lauten; und dieſes Uniſono aus der andern Welt auf ungewöhnlichen Intervallen, die jeder menſchlichen Empfindungsart fremd ſind; und dieſes Erbeben des Orcheſters auf der gräßlichen Diſſonanz der Minore-Secunde, und dieſe langen, ſeufzenden Tonreihen, welche ſteigen und fallen, die heulen und vergeblich ſich mitten durch eine verzweifelnde Modulation, gegen die fatale Note abmühen, deren Unbeweglichkeit ſie verfolgt, drängt und erdrückt. Hört Ihr es wohl! Das iſt der Sinn des Geſpräches, das ſind die wahren Worte der Erſcheinung; das iſt der Tod, das Urtheil und die Verdammung; das iſt der Zielpunct und die Moral des ganzen Stückes. Welche Moral, großer Gott! Dieſe läuft wenigſtens nicht Gefahr, ſo ſchnell vergeſſen zu werden, als die anderen Beſchlüſſe, die von der dramatiſchen Juſtiz ausgehen, wenn ſie das Verbrechen beſtraft und die Unſchuld triumphiren läßt. Arme dramatiſche Gerechtigkeit! Wird das Verbrechen nicht ſtets zu ihr ſagen: Du biſt allerdings die Herrin, nach Belieben die Ereigniſſe eines Theaterſtückes zu ordnen und mich nach Deinem Gutdünken ſprechen zu laſſen. Ich, das Verbrechen, das nicht Komödie ſpielt, ich lache darüber. Geißele mich, ſo viel Dir beliebt mit moraliſchen Tiraden, die Du mir in den Mund legſt, hänge mich im Bilde auf, ich werde nicht verfehlen, zuerſt von meiner Loge oder von meinem Stuhle vom erſten Range aus Dir Beifall zu klatſchen, wenn es mir nur in der Welt gut geht, wie es ſo meiſtens meine Gewohnheit iſt. Was wird die dramatiſche Juſtiz ihm darauf antworten? Ich verſtehe nichts davon, ich weiß aber vollkommen, was der Componiſt des *Dissoluto punito* darauf hätte antworten können, und zwar folgendes: weit entfernt, Dich der Gerechtigkeit Anderer auszuliefern, überliefere ich Dich nicht einmal den Gewiſſensbiſſen, was Deine eigene Gerechtigkeit geweſen wäre. Im Gegentheile, in meinem Stücke trinkſt Du wohlgemuth und ungeſtraft die Menſchen mit Füßen. Niemand iſt ſtark genug, Dich zu ſtrafen. Ich ſinne nichts gegen Dich aus, ſondern ich ſchaffe eine Wirklichkeit außerhalb der Ereigniſſe, der Handlungen und der Worte; und in dieſer Wirklichkeit ſoll weder Du, noch irgend ſonſt Jemand das authentiſche Bild, den lebenden Abdruck einer tief verbrecheriſchen Seele mißkennen, in der Stunde, in welcher Alles ihr entwiſcht, Alles, ſelbſt bis auf die Hoffnung auf das Nichts. Die einzige Thatſache, welche ich vorausſetze, iſt das Kommen des weißen Mannes, und Du weißt, daß der weiße Mann für Dich, wie für Jedermann kommen wird.

Uebrigens, welche Vortheile hat Mozart dem Verbrechen eingeräumt, als er endlich den unvermeidlichen Beſucher einführte. Wo iſt der große Schuldbewußte, der ſich ſchmeichelte, ihn wie Don Giovanni zu empfangen? Um darüber urtheilen zu können, wollen wir die andere Hälfte des Dialogs prüfen, das Erhabene dem Erhabenen gegenüber. Von den beiden recitirenden Stimmen, die ſich wie im Duett vereinigen, ſtützt ſich die erſtere auf die Totalität der Kräfte des Orcheſters; es iſt dieß das Phantom mit den Schrecken im Gefolge, ausgerüſtet mit aller Gewalt eines Sachwalters der Vorſehung. Die andere Stimme iſt ſchwach accompagnirt. Das iſt der Menſch, in vollſtändigem Verlaſſenſeyn von dem, was ſeine äußere Kraft ausmachte, vertheidigungs-

und hoffnungslos dem eiſernen Arme der Nothwendigkeit überliefert. Nur der individuelle Wille hält ihn in dieſem furchtbaren Kampfe aufrecht; aber dieſer iſt gerade unter allen Kräften des Menſchen der reellſte und ſtärkſte, und er kommt hier in einer erhabenen Größe zum Vorſchein, der Giovanni's Rolle noch an keiner Stelle ſich genähert hatte. ***Non l'arrai giammai creduto, ma farò quel che potrò.*** Ein Ueberreſt von Angſt verräth ſich in dieſem Satze, dem erſten, welchen Don Juan an den Geiſt des Commandeurs richtet und während deſſelben hört man zwei Violinfiguren, die ſchon am Eingange der Ouverture ſich bemerklich gemacht hatten, wovon die eine melodiſch und klagend, die andere begleitend murmelnd iſt, gleich dem Nachtlüftchen, das über das Gras des Kirchhofes hinſtreicht. Sobald aber die lange Periode, in welcher ſich die furchtbaren Tongänge entrollen, zu Ende iſt, gewinnt Giovanni wieder ſeine Zuverſicht, ***parla dunque! che chiedi?*** che vuoi? Nie iſt etwas Größeres auf der Bühne ausgeſprochen worden. Und wenn er hinzuſetzt: ***parla, parla, ascaltando ti stò,*** ſo erreichen Mitleiden und Bewunderung den Gipfel, und es iſt nicht einer unter den Zuhörern, der ſich nicht verſucht fühlte, zu rufen: Gnade! Gnade dem großartigen Verbrecher. Während dieſes Satzes, der in A Moll ſchließt, ertönt der Grundton, gleich einer dumpfen und furchtbaren Todtenglocke, allein aus dem erſchrecklichen Schweigen der Singſtimmen heraus. Man erräth, daß unerhörte Dinge ſich vorbereiten. Plötzlich erwecken die Donner des Geſpenſtes, die auf dieſe monotone Todtenglocke treffen, eine Reihenfolge von Accorden, die ſelbſt für einen Sprachlehrer ſchwer zu analyſiren wären; eine Reihenfolge, in welchen das Chromatiſche und Enharmoniſche auf eine Weiſe vermiſcht und verſchmolzen iſt, daß das Ohr nicht mehr weiß, wo es iſt, noch woher es kommt, noch wohin es geht und in welcher die Einbildungskraft vollends unter der Schnelligkeit der Aufeinanderfolge und dem Schrecken der Bilder, von denen es erdrückt wird, erliegt. Sie gleicht einem innern Spiegel, in welchem ſich gedrängt und in zahlloſer Menge die Abſcheulichkeiten eines ganzen Lebens voll Verbrechen abſpiegeln. Jeder Schlag des Herzens erweckt ein neues Schreckbild, welches der Ocean des crescendo ſogleich wieder verjagt, um andere Schattenbilder an deren Stelle zu ſetzen, die ebenſo ſchnell wieder verjagt werden. Das Ganze kettet ſich wie zu einer beweglichen Linie furchtbarer in Flammen gegrabener Arabesken. Bei jedem Satze um einen halben Ton ſteigend, gelangt das Geſpenſt zu den höchſten Corden ſeiner Stimmlage und ſchließt dieſe unbeſchreibliche Periode auf der Dominate von B Moll. Nun kommt in dieſer neuen Tonart, im Charakter einer großartigen romantiſchen Reminiscenz die doppelte Figur der Violinen wieder zum Vorſchein; der Dialog wird gedrängter. Eine Stimme, welche die Wolken zu durchdringen und die Erde zu öffnen ſcheint, fragt Giovanni, ob er zur Reiſe bereit ſey? **Rĭ-sŏl-vi? Vĕr-rā-i?** Der Sünder antwortet: *Ho fermo il core in petto; non hò timor, verrò.* Ein dem Heroismus abgetrotzter Ausruf, der durch nachahmende Gänge von erſtaunlicher Kraft unterſtützt wird. Das Phantom, welches bis dahin unbeweglich geblieben war, ſtreckt

Giovanni die Hand hin, der ihm die ſeinige reicht. Eiſeskälte durchdringt die Adern des verwegenen Epikuräers. Der Schmerz entreißt ihm einen Schrei: Ohimè! Von dieſem Tacte an gewinnt das Tempo des etwas beſchleunigten Andante nach und nach die Lebhaftigkeit und das Feuer eines Allegro, durch den häufigern Wechſel der Sätze des Dialoges und durch das Wogen, welches ſich in den Inſtrumental-Figuren kundgibt. Das tremolo ergreift ſelbſt die Grundlage der Harmonie; der Abgrund geräth in Gährung in Erwartung ſeiner Beute. Gänge des Baſſes, die ganz genau an die Duellſcene erinnern, ſtürmen wüthend gleich ſteigenden Wogen einher, und fallen wie dieſe von ihrem höchſten Gipfel in die Tiefen zurück, aus denen ſie ſich erhoben haben. Bewundern wir die tief gedachten Gründe des Muſikers. Dieſe Baßſtriche, dieſe kräftigen Angriffe, das coloſſale Bild der letzten Handlung der Tapferkeit, welche der Arm des Commandeurs ausgeführt hatte, rufen keine Nachahmung mehr bei den anderen Stimmen hervor, das heißt ſie begegnen keinen Paraden mehr, wie bei dem irdiſchen Duell. Die Violinen, welche auf ſo mörderiſche Weiſe Giovanni's Degen geführt, ſind nicht mehr da, um dieſelben zurückzuweiſen. Jetzt liegt der Degen als unnöthiges Werkzeug zu den Füßen ſeines Herrn; denn er kann den Commandeur nicht zweimal tödten. Dieſen Adern iſt kein Blut zu entlocken und das Giovanni's iſt in der Hand ſeines unverwundbaren Gegners zuſammengeronnen. Die Wiedervergeltung iſt furchtbar. Der Sieger im erſten Acte wird aufgefordert ſeine Niederlage einzugeſtehen. Schon blinkt, in einem Haare hängend, das Schwert der ewigen Beſtrafung, das ſtets trifft und immer tödtet, über dem Haupte des Sünders. *È l'ultimo momento! pentiti scellerato! pentiti, pentiti;* und dieſe niederſchmetternde Aufforderung, auf welche Giovanni beſtändig mit *nò* antwortet, rollt jedesmal, gleich dem Echo der Hölle donnernd dahin, bis von der unſichtbaren Sanduhr, welche die Zeit des Aufſchubes bemißt, das letzte Korn abgelaufen iſt. Die Sendung des Commandeurs iſt zu Ende; der unwiderrufliche Spruch fällt auf den Verworfenen in ſchweren und langſamen Choral-Noten; die Harmonie erſtirbt im Uniſono; das Geſpenſt iſt verſchwunden.

Wenn der Beſchluß in dem Augenblicke ausgeführt worden wäre, in dem er ausgeſprochen wurde; wenn Giovanni todt zu den Füßen des Commandeurs niedergefallen wäre und der Vorhang mit ihm, ſo würde das Ende das Werk gekrönt haben, und Mozart, zu den Saulen des Hercules in der muſikaliſchen Kunſt erhoben, wäre da ſtehen geblieben, ubi defuit orbis, gleich jenen Erforſchern der hyperboräiſchen Länder, die ihre Reiſe nicht weiter fortſetzen konnten, weil die Welt zu Ende war. Gewiſſe Rückſichten erlaubten aber weder dem Dichter, noch dem Muſiker die Oper, oder wenigſtens die übernatürliche Scene auf dieſe Weiſe zu beendigen. Da Ponte, als gewandter literariſcher Arbeiter, der ſowohl das Publicum ſeiner Zeit als die Bedingungen des ſceniſchen Effects im Allgemeinen aus dem Grunde kannte, urtheilte ganz richtig, daß der Titel des Stückes: *Il Dissoluto punito* und die Erwartung, welche dieſer Titel erweckte, nicht ſehr gerechtfertigt erſcheinen würden, wenn man die Beſtrafung nicht ſähe; denn unter tauſend Individuen, welche es vollkommen verſtehen, in der Oper zu ſehen, iſt es ein Glück, wenn man deren zehn trifft, die zu hören verſtehen. Aus dieſem Grunde mußten die Verdammniß und die Hölle auch dem Auge ſichtbar werden. Der Dichter ließ daher auf den Mann von Marmor, der in ſeinem Libretto eine ziemlich armſelige Maſchine iſt, etwas Solideres und mehr in die Augen Fallendes folgen, *un coro di spettri* (Chor von Geſpenſtern), Geiſter, Larven, Furien, Teufel, den ganzen Hof Pluto's in großer Gala. Man weiß, welchen Genuß dieſer claſſiſche Pomp unſeren Vätern machte. Don Juan, welchen der Componiſt die furchtbarſten moraliſchen Qualen hat ausſtehen laſſen, wird nach dieſen auch den phyſiſchen Qualen überliefert: *Che m'agita le riscere!* ein gewagtes Bild, welches über da Ponte's Zeitalter hinausging, und bei welchem Mozart nicht ſtehen zu bleiben für nöthig hielt. Ihm, dem Muſiker, der das herzzerreißende Geſchrei in höchſter Natürlichkeit wiederzugeben verſtand, wäre es leicht gefallen, die verzweiflungsvollen Schmerzen aus dem innerſten Eingeweiden heraus ebenſo natürlich darzuſtellen; allein er war weit entfernt, zu vermuthen, welche fruchtbringende Ader dieſe mediciniſch-chirurgiſchen Operationen dem Theater öffnen würden. Wir haben die Gründe des Dichters angeführt, hören wir nun auch die des Componiſten. Mozart mußte anerkennen, daß es unmöglich ſey, das letzte Finale mit einer Scene im Tempo des Andante zu ſchließen, die allerdings die wichtigſte im ganzen Stücke iſt, und welche pp mit einigen ganzen Noten, von einer einzigen Stimme geſungen endigt, die im Orcheſter, gleich dem Schatten ſelbſt verſchweben. Ebenſo ſah er ein, daß nach einem Stücke von ſo erhabener pſychologiſcher Tiefe es paſſend ſey, die Seele wieder zu erheben, welche durch ſo viele furchtbare Stöße heruntergeſtimmt worden war, und daß man zum Schluſſe ein Feuerwerk für das Ohr abbrennen müſſe, gerade wie da Ponte das Bedürfniß eines glänzenden Schlußſatzes für die Augen gefühlt hatte. Aus dieſem Grunde hängte er dem Andante ein Allegro von fünfzig Tacten und nicht mehr, an; es iſt dieß eine Effectmuſik, welche der Lärmen auf den Brettern, und ebenſo der ſceniſche Lärmen verlangen, weil es keinen mächtigern Bundesgenoſſen gibt, als den muſikaliſchen Lärmen. Das iſt Alles recht gut; das dauert nicht lange und Jeder geht zufrieden weg. Es handelt ſich hier nicht mehr darum, zu wiſſen, welche Gattung von Schauſpiel man uns bieten wird, oder ob die Herren Regiſſeure, Decorateure, Theaterſchneider und Maſchiniſten noch immer fortfahren, ihre Welt nach dem Bilde eines Einfaltspinſels zu ſchaffen. Sie mögen mich wegen dieſes Ausdruckes entſchuldigen; aber iſt es glaublich, daß wir, die Zuſchauer des neunzehnten Jahrhunderts, die wir endlich begreifen, was Don Juan iſt, noch immer verurtheilt ſind, die Finalſcene des wunderbaren Meiſterwerkes in den mythologiſchen Tartarus verſetzt zu ſehen, der von einer Legion Comparſen überſchwemmt und förmlich dadurch lächerlich gemacht wird, indem ſie mit allen möglichen Farben beſchmiert ſind, ungeheuere Perrücken von Hanf auf dem Kopfe ſitzen haben, mit rauchenden und übelriechenden Fackeln um Don

Juan herumhüpfen, und welche gleich den einigen dreißig Kindern, männlichen und weiblichen Geſchlechtes, des der Vielweiberei angeklagten Rochus Pumpernickel, um ihren vorgeblichen Vater herumtanzen, der ſie zu allen Teufeln wünſcht*). Es bedürfte ſicher keines großen Aufwandes von Phantaſie, um an die Stelle dieſer unwürdigen Darſtellungsart eine andere weniger lächerliche und paſſendere zu ſetzen. Haben wir denn nicht die Phantasmagorie. Nun, ſo laſſe man im leeren Raume drohende Geſpenſter vorüberſchweben, gräßliche Larven, mit von Wuth verzerrten Geſichtszügen oder grinſend von teufliſchem Lachen; man miſche des Contraſtes wegen einen Zug junger und bleicher Frauenbilder darunter, die ihre Liebe zu Giovanni mit dem Leben gebüßt haben und die ihn betrachten, und über ihn zu weinen ſcheinen. Iſt dieſes Bild nicht nach dem Geſchmacke der Leſer, ſo iſt hier ein anderes. Die Verſchwindlöcher öffnen ſich, und ſpeien Ströme von Flammen aus; die Donnermaſchine thut ihr Möglichſtes in ihrer olympiſchen Remiſe; die entzündeten Couliſſen-Stücke der Decoration, welche ſich nicht verändert, fallen nach einander mit Lärmen ein; Phantome fliegen nach allen Richtungen durch dieſe Feuersbrunſt. Man darf die ſingenden Geſpenſter nicht ſehen, und ſtatt daß der Chor Uniſono vorgetragen wird, wie es vorgeſchrieben iſt, könnte man ihn in verſchiedenen Octaven ſingen. Wir glauben ſelbſt, daß Sprachröhren hier am Platze wären. In dieſem Lärmen drückt Giovanni, den Dämonen überlaſſen, jedoch nur innerlich und frei in ſeinen Bewegungen, noch mehr durch ſein Spiel als durch ſeinen Geſang, den man ſchwer gut hören könnte, die Qualen aus, die er erleidet. Und wenn die Schluß-Cadenz kommt, eine in die Länge gezogene Kirchen-Cadenz, ſtürzt die Mauer im Hintergrunde zuſammen, und läßt, bei den erſten Strahlen der Morgenröthe, den Geiſt des Commandeurs ſehen, der gen Himmel ſchwebt mit dem Bilde einer vor ihm knieenden Frau auf derſelben Wolke. Dieſe Frau hält eine Palme in der Hand und ein Schleier bedeckt ihre Geſichtszüge. Ein Blitz, der von dieſer himmliſchen Viſion ausgeht, trifft Don Juan, der todt unter den Trümmern ſeiner verdammten Wohnung zuſammenſtürzt.

---

*) Eine, dieſer Beſchreibung ähnliche Darſtellungsart dieſer Scene trifft man beinahe auf allen Theatern.

Wie ſonderbar! Obgleich beide Verfaſſer unſerer Oper bei ihrer Arbeit in Shakspeare's Fußtapfen getreten waren, indem ſie dem poetiſchen und theatraliſchen Styl ihrer Zeit Trotz boten, unaufhörlich das Komiſche mit dem Tragiſchen vermiſchten, ſo glaubten doch da Ponte und Mozart der willkürlichſten der Regeln, die ehemals dem lyriſchen Drama auferlegt war, ſich unterwerfen zu müſſen; der Regel nämlich, welche verlangt, daß ſämmtliche Perſonen ſich am Ende vereinigen und nach der Reihenfolge ihrer Stimmlage ſich in gerader Linie aufſtellen ſollen, um ſich bei dem Publicum für die Zeichen des Beifalls oder Mißfallens zu bedanken, welche ihnen während der Aufführung zu Theil geworden ſind. Allerdings konnten unſere Verfaſſer dieſer Vorſchrift der Höflichkeit nicht der ganzen Strenge nach nachkommen, weil der Held des Stückes todt war, und das Phantom keine zweite Sendung in der Abſicht bekam, dem Publicum ſeine Reverenz zu machen. Man begnügte ſich daher, die Lebenden zu verſammeln, daß dieſe ſängen und ſich verabſchiedeten, wodurch das Finale um drei überzählige Tempo's vergrößert wurde: ein **Allegro assai**, ein **Larghetto** und ein **Presto**. Wir werden ſie nicht prüfen; erſtens, weil man ſie nie auf dem Theater executirt; dann, weil ſie keinen Theil der Handlung mehr ausmachen; drittens, und das iſt das Schlimmſte, weil ſie eine abgeſchmackte Lüge hinſichtlich der handelnden Perſonen ſind. Wer ſieht nicht klar ein, daß dieſe ganze Welt von Leidenſchaften, Bezauberungen, Thorheiten und Wunder, ohne Wiederkehr mit dem untergegangen iſt, der der Mittelpunct und das bewegende Element derſelben war. Anna, die erhabene Reaction der moraliſchen Ordnung der Dinge gegen das Princip, deſſen Feindſeligkeit alle Grundlagen deſſelben zugleich angriff, iſt nicht mehr Anna. Sie hat mit der Urſache aufgehört, welche ſie hervorgebracht hat; ſie iſt erloſchen, wie das Feuer des Himmels erliſcht, nachdem es die verworfenen Städte verzehrt hatte, deren Grabſtätte das todte Meer bildet. Sobald Anna todt iſt, wird Octavio unmöglich. Seine Beſchaffenheit iſt der Art, daß er ſeine Geliebte nicht eine Minute überleben konnte, denn ſie machte ſein ganzes muſikaliſches und dramatiſches Daſeyn aus. Was Leporello betrifft, ſo werden einem die Aerzte ſagen, daß er während der beiden letzten Scenen ſo viel geſehen und gehört hat, daß er ſich die Rechte auf eine lebenslängliche Verſorgung in einem Irrenhauſe erworben habe. In der That, es handelt ſich wohl bei ihm darum, *all' osteria* (in's Wirthshaus) zu gehen und dort einen **padron miglior** (beſſern Herrn) zu ſuchen. Nein, nein, Leporello hatte und wird in ſeinem Leben nie mehr als einen Herrn haben. Soll ich von Elviren reden? Ach! Sie iſt bewußtlos niedergeſunken, als ſie von Don Giovanni weggegangen war. In dieſem Augenblicke liegt die arme Frau an einer Gehirnentzündung erkrankt zu Bette. Sie hat wenigſtens ſechs Wochen lang damit zu thun. Elvira verſammelt ihre Freunde und Verwandten um ſich, und ſagt ihnen: ***Io men vado in un ritiro a finir l'a vita mia*** (Ich werde mich in die Einſamkeit zurückziehen und dort mein Leben beſchließen), ſonſt nichts, und wir können dieſen frommen Entſchluß nur billigen, obgleich dieſer den Zuſchauer nichts angeht. Es bleiben jetzt noch Zerlina und Maſetto. Man nimmt gern mit dem Dichter an, daß die beiden Gatten an ihrem Hochzeittage mit einander gegangen ſind ***cenar in compagnia*** (zuſammen zu Nacht eſſen); doch muß man zur Ehre des Maſetto glauben, daß ihr Nachteſſen um die jetzige Stunde längſt vorüber ſeyn muß. Zerlina, bei welcher alle die Beziehungen aufgehört haben, welche aus ihr eine dramatiſche Perſon gemacht, iſt nicht die Zerlina Don Juan's, ſondern die Maſetto's, von nun an ſicher eine kleine muthwillige Klatſchbaſe, die ihren Mann an der Naſe herumführt. Auf dieſe Weiſe zieht die großartige Geſtalt Giovanni's Alles in ſeinen Fall hinein, was ihm zum Relief, zur Einfaſſung oder zum Contraſt gedient hatte. Alles ſtirbt oder verwiſcht ſich mit ihm.

Die drei letzten Tempi des Finale's ſind alſo ein ungeheurer Verſtoß gegen alle Principien der Kunſt; in ſofern aber nicht wohl ein Fehler leichter zu verbeſſern iſt und auch bei der Vorſtellung ſtets verbeſſert wird, ſo wäre das Uebel, ich gebe es zu, nicht ſehr groß, wenn die Muſik, die man unterdrückt, nicht beſſer als ihr Text wäre. Unglücklicher Weiſe verhält es ſich aber nicht ſo, und alle Liebhaber werden mit Bitterkeit die verlorene Arbeit des herrlichen fugirten Chores beklagen: *Questo è il fin di chi fa mal.*

Nachdem wir mit unſerm Artikel zu Ende ſind und die Seitenzahl gezählt haben, unterwerfen wir uns im Voraus den nur zu gerechten Vorwürfen, welche uns über ſeine außerordentliche Länge gemacht werden werden; andere Ausſtellungen gar nicht zu rechnen. Wie Vieles haben wir aber abgekürzt oder vielmehr der Nothwendigkeit geopfert, um damit zu Ende zu kommen; wie Vieles iſt uns entgangen, das Andere nach uns auffinden werden, gerade wie wir glauben, manche Lücken in den Bemerkungen unſerer Vorgänger ausgefüllt zu haben. Tauſende und tauſende von Federn haben ſich in Bewegung geſetzt, um die Dichtungen Homer's, Virgil's und Dante's, die griechiſchen und franzöſiſchen Tragödieen, Shakspeare zu commentiren, und doch haben ſie den Stoff nicht erſchöpft. Sollte Don Giovanni, die höchſte poetiſche Schöpfung des menſchlichen Geiſtes, der kritiſchen Ernte ein weniger fruchtbares und weniger weites Feld bieten? Das größte, ſagen wir, wenigſtens in Beziehung auf unſer Jahrhundert. Heut' zu Tage, da die Vernunft ohne Gängelband geht, und Gott weiß, wie gerade ſie geht, iſt man im Allgemeinen ein größerer Freund der Muſik als der Verſe und zwar nicht ohne Grund. In ſofern die Muſik unter allen Formen der künſtlichen Poeſie die kräftigſte, die ſeiner Natur vertrauteſte und am wenigſten widerſtreitende iſt, weil ſie nur in ihren Anwendungen und nicht in ihrem Princip Urtheilskraft verlangt, ſo ſagt ſie dem Jahrhunderte um ſo mehr zu, je mehr ſich daſſelbe in die Proſa und den Skepticismus vertieft, gerade wie die extremen Heilmittel bei verzweifelten Krankheitsfällen helfen. Man glaubt noch an die Muſik, weil es unmöglich iſt, nicht an die Wirklichkeit einer individuellen Empfindung zu glauben; und wenn zufälliger Weiſe dieſe Empfindung die intuitive Darſtellung irgend einer großen religiöſen oder moraliſchen Wahrheit iſt, ſo vermag der uns inne wohnende kritiſche Geiſt nicht, ſie zu brandmarken. Das iſt der Grund, warum die Muſik heut' zu Tage ſo hoch in Ehren ſteht.

So lange daher die muſikaliſche Kunſt beſtehen wird, ſo lange der Rhythmus, die Melodie und Harmonie deren Grundlage bilden wird, ſo lange wird Don Juan die erſte Stelle einnehmen. Mag er eines Tages von dem europäiſchen Repertoir verſchwinden, ja noch mehr, mag man das ganze Libretto deſſelben ausmerzen als eine unnützliche Umhüllung, ſo werden die wahren Liebhaber das Sujet auf dieſe Muſik neu componiren. Dann wird Jeder ſelbſt der Held des Dramas werden. Es wird dann eine vertraute Selbſtbiographie daraus, die in Noten geſchrieben iſt, und welche man unmöglich anders hätte machen können; eine Geſchichte, deren Epochen und Daten die Momente bilden werden, nach welchen wir innerlich unſere Exiſtenz berechnen; unſere leidenſchaftlichſten, ſüßeſten, ſtürmiſchſten und feierlichſten Stunden; unſere poetiſchſten Schmerzen, unſere berauſchendſten und leider zu oft auch die ſchuldigſten Genüſſe. Alle werden ſich in dieſem Werke erkennen, welches Mozart mehr als irgend ein anderes nach ſeinem Bilde ſchuf und welches ſo vollſtändig ein verſchwenderiſches und verhängnißvolles

Leben in ſich ſchließt, welchem nichts, was menſchlich iſt, fremd bleiben durfte. Einige werden vielleicht unter zauberiſchen und deßhalb für ſie um ſo troſtloſeren Farben, das verbrecheriſche Glück erblicken, welches ihrem Geſchicke fehlte, das ſie in allen ihren Träumen verfolgen: dem ſie im wachen Zuſtande unter den heißeſten Wünſchen nachjagten, und deſſen Abgang ihrem Leben, in der Jugend wenigſtens, die bitterſte Täuſchung bereitete. Unſinniges Bedauern, Wünſche, welche das Geſchick nie erhört, ohne uns grauſam dafür zu beſtrafen. Iſt der Tod nicht der wahre Zweck des Daſeyns, wie Mozart ſich ausgedrückt hat. O Ihr! die Ihr Giovanni gleichen möchtet und die Ihr es nicht konntet, hört die letzte Scene der Oper, eine Scene, ohne welche Don Juan das unmoraliſchſte der Meiſterwerke wäre, und welches dagegen die erhabenſte und realſte aller poetiſchen Lehren aus ihm macht; eine Scene, welche allein das Gegengewicht zweier langen Acte von Thorheiten, Verirrungen, Leidenſchaften und Verbrechen bilden, und alle vorhergehenden Eindrücke des Werkes verwiſcht und allein alle Schönheiten aufwiegt. Man denke ſich, daß eben dieſe Scene das Drama des Lebens für Jeden ſchließt, und dann, ſtatt thörichter Weiſe Giovanni als ein ideales Weſen zu beneiden, wird einen ein wohlthätiger Schrecken bei dem Grabmale des Commandeurs erfaſſen, und man wird ſich im Gebete mit ſeiner Tochter vereinigen und einem Glauben anſchließen, den man nicht abſchwören kann, ohne ſich ſeiner Würde als Menſch zu entkleiden.

Die Violin-Quintetts.

Es ſcheint, als ob die Arbeiten Mozart's, die Hauptumſtände ſeines Lebens, die Entwickelungen ſeiner Individualität und die Fortſchritte ſeines Genius bis zum Jahre 1787. nur ein aufſteigender Gang zu Don Juan, dem Meiſterwerke der Meiſterwerke geweſen wären. Von dieſer Epoche an, ſehr wahrſcheinlich, ſcheinen die Kräfte des Muſikers, welche bis dahin dem Uebermaße von Arbeit und den Anſtrengungen einer andern Gattung vielleicht, widerſtanden hatten, abgenommen zu haben, und daß phyſiſche Leiden nach und nach die moraliſche Krankheit verſchlimmerten, welche ſich im Alter von dreißig Jahren bei ihm kundgab, wie wir aus dem letzten Briefe an ſeinen Vater erſehen haben. Nach Maßgabe des immer wankender werdenden Geſundheitszuſtandes Mozart's mußte die Inſpiration, welche er aus den Reizen und Genüſſen, die ihm das Leben bot, ſchöpfte, mit den Quellen des Lebens ſelbſt verſiegen. Die dramatiſchen Werke, welche auf Don Juan folgten, beweiſen dieſe Abnahmen. *Cosi fan tutte*, die Zauberflöte und Titus ſind weit entfernt, in gleich hohem Grade die Energie und die Leidenſchaft auszudrücken, welche die ſchönen Scenen in Idomeneo, in der Entführung und dem *Dissoluto punito* ganz auszeichnen, obſchon in anderen Beziehungen das Talent des Componiſten nie ſchwächer wurde. Dieſe Energie und Leidenſchaft finden ſich nur in einigen muſikaliſchen Meiſterwerken wieder, die ſich aus den Jahren 1787 und 1788 datiren, namentlich: in den zwei Violin-Quintetts, und in den Symphonieen aus C Moll und G Moll. Sollte Mozart von da an abgenommen haben? Man könnte es glauben, wir geſtehen es, wenn *la Clemenza di Tito* ſeine letzte Arbeit wäre, da ſie es aber nicht war, ſo müſſen wir in dieſer ſcheinbaren Abnahme den nothwendigen Uebergang erkennen, um zum Requiem zu gelangen. Ja, während einiger Jahre ſchien Mozart herabzuſteigen und er ſtieg in der That in reißendem Schritte zum Grabe herab; es geſchah dieß aber nur, damit er am Rande des Grabes einen Stützpunct fände, der ihm helfen ſollte, mit lebendigem Leibe gen Himmel zu ſteigen, gleich einem zweiten Elias.

Wir wollen nun von einigen der berühmteſten Inſtrumental-Compoſitionen Rechenſchaft ablegen, welche ſich, ſo zu ſagen, um Don Juan gruppiren, weil ſie ſich aus derſelben Epoche datiren, und, was noch wichtiger iſt, ſich an dieſelbe Phaſe des intellectuellen Lebens ihres Verfaſſers knüpfen.

Nachdem wir in dem Artikel der Haydn gewidmeten Quartetts die Grundſätze auseinander geſetzt haben, welche Mozart unabänderlich zur Grundlage ſeiner Inſtrumental-Muſik machte, ſo werden wir jetzt von den Quintetts und hernach von den Symphonieen ſprechen. Wir folgen auf dieſe Weiſe der chronologiſchen ſowohl als der natürlichen Ordnung der Conſequenzen, die ſich aus eben dieſen Grundſätzen entwickelten. — Unter den Quintetten, welche ſich in der Ausgabe von Pleyel finden, trifft man vier, welche ſich wahrſcheinlich aus der erſten Jugend des Autors datiren, und welche man, aus dieſem Grunde, ſelten mehr ſpielt. Dann iſt ein ſchönes Quartett für das Piano dabei, welches von Mozart ſelbſt zu einem Violin-Quintett arrangirt wurde. Es bleiben demnach nur noch fünf originale und claſſiſche Werke übrig, die einzigen, mit denen wir uns zu beſchäftigen haben.

In ſofern nach unſerer Theorie, welche wir Wort für Wort der Mozart'ſchen Praxis entnommen haben, die Gedanken und der Charakter eines muſikaliſchen Werkes ſtets im Verhältniſſe zu den Mitteln ſeiner Ausführung ſtehen müſſen, ſo hält in dieſer Beziehung das Quintett die Mitte zwiſchen der vierſtimmigen Compoſition und der zu ſechs Stimmen, welche in der Regel für Werke für das Orcheſter ausreichen, abzüglich der Ausfüllungs-Inſtrumente, derer, welche die Hauptinſtrumente verſtärken, ſey es buchſtäblich, oder mit einigen wenigen leichten Veränderungen in den Figuren. Das Quintett wird daher melodiſcher, von poſitiverem Ausdrucke ſeyn, als das Quartett; es wird ſich ein wenig mehr dem Charakter der dramatiſchen Muſik nähern, hinſichtlich der Stärke der Empfindung, aus der es fließt, ohne daß es ihm aber deßhalb mehr erlaubt wäre, ſich mit den Formen zu bekleiden, welche die Erzählung und die Handlung charakteriſiren, oder ein Programm errathen laſſen. Auf andere Weiſe, wie wir bereits geſagt haben und hier wiederholen, würde die reine Muſik, die nie etwas Anderm als irgend einem pſychologiſchen Zuſtande, ſey derſelbe beſtimmt oder nicht, entſprechen darf, zur Opern-Muſik, für die Inſtrumente allein arrangirt. Mit dem Verluſte ihrer Unabhängigkeit würde ſie einen großen Theil ihres Werthes verlieren.

Dieſer Art iſt auch der Hauptunterſchied, welcher Mozart's Quintetts von ſeinen Quartetts unterſchied. Ihre Melodieen ſind einſchmeichelnder, ihr Charakter iſt poſitiver, widerſtrebt weniger der Definition und der Analyſe; ihr Geſang und ihre Gänge haben mehr Ausdruck und mehr Glanz; in Summe ſind ſie leichter zu verſtehen als die ſechs Haydn gewidmeten Meiſterwerke, obgleich ſie in demſelben Styl und mit demſelben contrapunctiſchen und harmoniſchen Wiſſen geſchrieben ſind. Der Grund liegt darin, weil das Hinzufügen einer fünften Stimme zu den vier übrigen, welche der Componiſt durchaus nöthig hat, um den Accord auszufüllen, ihm erlaubt, der Verkettung ſeiner Perioden eine melodiſchere Reihenfolge zu geben, und den Intereſſen der Ausführung mehr einzuräumen, indem er ſich ganz an die Geſetze des vielſtimmigen Styls hält, welcher, Jedem Freiheit laſſend, die Freiheit Aller zur Grenze ſetzend, verlangt, daß die Stimmen ſo viel wie möglich einen deutlich unterſcheidbaren Gang und einen gleichförmigen Charakter ſich bewahren. Aber abſolute Freiheit und Gleichförmigkeit ſind in der Muſik ſo wenig ausführbar, als überall ſonſt. Mag man auch machen was man will, ſo wird ein mittelmäßiger Menſch nie dem gleichkommen, der Genie hat, und ebenſo wenig wird eine zweite Altſtimme einer erſten Violine im Quintette gleichſtehen; und wie ein Millionair in ſeinen Handlungen viel freier iſt als ein armer Taglöhner, ebenſo gewiß genießt die Melodie, die ſingt, mehr Freiheit als der Baß, der ſie begleitet. Es ſpricht ſich immer irgend ein Vorzug aus, ſelbſt in der ſtricten Fuge; um wie viel mehr alſo in den Werken, in welchen der fugirte Styl mit dem melodiſchen verbunden iſt. In Mozart's Quartetts dominirt ſtets die erſte Violine; in den Quintetts theilt ſie dieſe oft beſtrittene und unterbrochene Herrſchaft des Oberhaupts der Republik mit der erſten Bratſche. Aus demſelben Grunde, aus welchem die Theile der Quintetts, welche in melodiſchem Styl gearbeitet ſind, mehr Geſang enthalten als die Quartetts, bieten die, welche einer contrapunctiſchen Analyſe unterworfen ſind, kräftigere und mannichfaltigere Combinationen. Gehen wir an die Bemerkungen im Einzelnen über, indem wir mit dem Quintett aus C anfangen. Wenn wir nicht nach der Reihenfolge der Ausgabe von Pleyel beginnen, in welcher die Werke ſich, nach, was weiß ich, welcher willkürlichen oder ihrer Chronologie zuwiderlaufenden Ordnung folgen, ſo fangen wir dagegen nach dem autographen Katalog Mozart's, und was noch mehr iſt, nach der Tonleiter an.

Das Thema dieſer prächtigen Compoſition iſt ein Dialog. Der Baß fängt das Geſpräch mit einer vereinzelten Figur, in kurzen Noten, auf den Intervallen des vollkommenen Accordes an. Die erſte Violine gibt eine kurze melodiſche und leidenſchaftliche Antwort. Durch andere Tonarten verlängert, unterbricht ſich dieſe Unterredung und knüpft ſich ſtets durch die Modulation vermannichfaltigt wieder an. Man möchte ſie einen großen Gedanken nennen, der ſich im Fluge auf den Genius herniederläßt, und ihn unverſehens erfaßt; eine neue Welt, die ſich in der Phantaſie eines Columbus aus dem leeren Oceane erhebt, oder auch das Sujet des ***Don Giovanni***, welches Mozart in einer begeiſterten Stunde ſich ganz enthüllte. Der Genius erhebt bei den wiederholten Anmahnungen an ſein Geſchick. Andere Sorgen möchten ihn zerſtreuen; andere Figuren, welche in Abweſenheit des Themas herrſchen, möchten es hintergehen und es an die Windungen ihrer ſich ſchlängelnden Achtel ketten; Geſänge voller Schleichwege halten ihm die Reize der ruhigen Genüſſe des Lebens vor; einige Verwickelungen einer flüchtigen Harmonie ſuchen ihm Verlegenheiten zu bereiten. Vergebliches Bemühen! Der große Gedanke triumphirt über alle dieſe Hinderniſſe! Immer kehrt er wieder und glänzt ih̄ den Augen des Genius, wie das ſtrahlende Geſtirn des Ruhmes und der Unſterblichkeit. Das iſt die erſte Hälfte des Allegro. Beim Beginne der zweiten gewinnen die Dinge ein anderes Ausſehen. Sie bringt das Motiv zurück, das Violoncell ſtreicht in Diſſonanzen und die Antworten ſcheinen Unſicherheit und Zweifel auszudrücken; die anderen, Anfangs bloß einfach begleitenden Stimmen des dominirenden Gedankens, nehmen für oder gegen das Thema Partei; ſie empören ſich, ſo daß die Sätze der erſten Violine in Klagen ausarten und endlich erſterben. Dann, nachdem das Motiv verſchwunden iſt, kommen die gegentheiligen Einflüſſe, die Figuren in verbundenen Achteln angeſtürmt, dießmal aber nicht mehr ſanft und einſchmeichelnd, mit guter Geſinnung und freundſchaftlichem Rathe, ſondern abgeriſſen, in Unordnung hadernd, aus verſchiedenen Tönen pfeifend, wie eine Legion erzürnter Schlangen. Die nach und nach von dieſem anarchiſchen Joche befreiten Stimmen bekämpfen die gewaltſam ſich eindrängende Figur, mit einer Menge Synkopen und Retardationen, aber es fehlt an Einheit und Zuſammenwirken, ſowohl dem Widerſtande als wie dem Angriffe. Die eine ſagt D in raſchem, die anderen Es in langſamem Tempo; die dritte gibt ein G an, welcher die vierte ebenſo in einer Nachahmung in der Minore-Secunde antwortet und ſofort. Ein unentwirrbares Chaos, das heißt eine auserleſene harmoniſche Gährung. Die von uns aufgeſtellte Analogie gibt ganz natürlich den Sinn dieſer bewundernswürdigen Arbeit. Es ſind dieß die unermeßlichen Schwierigkeiten, welche der Genius in der Begeiſterung ſeiner erſten Conception nicht bemerkt hatte, tauſendfache Verlegenheiten, eine augenblickliche, aber furchtbare Entmuthigung, endliches Mißtrauen ſeiner Kräfte, deren Umfang man nicht eher kennen lernt, als wenn man ſie in Ausübung gebracht hat. Es wächst der Menſch mit ſeinen größern Zwecken, ſagt Schiller. Bald fallen die geiſtigen Nebel, in welchem die zu gewagten Plane der Menſchen untergehen, welche nicht den Keim des Wachsthums in ſich tragen, von dem der Dichter ſpricht, vor den flammenden Blicken des Genius. Der Genius findet ſich wieder; er gelangt zur Klarheit, zum Bewußtſeyn ſeiner ſelbſt; das verdunkelte Thema erſcheint in ſeinem erſten Glanze wieder; die ſo eben noch ſo feindlichen Elemente geſtalten ſich gegen das Ende harmoniſch, um einen großen Triumph der Seele zu feiern. Jubel, der aber kein lärmendes Gepräge hat, weil er innerlich, verſchloſſen und darum um ſo tiefer iſt. Der große Mann hat unwiderruflich die Zukunft erobert. Er ſchweigt und ruht entzückt von dieſer Gewißheit aus.

Die anderen Theile des Quintetts, ohne, wie es uns ſcheint, hinſichtlich der Schönheit der Gedanken oder der melodiſchen Erfindung dem erſten Allegro zu gleichen, zeichnen ſich durch dieſelbe Vollkommenheit in der Arbeit aus, und bringen mit den eigenthümlichen Nuancen bei jedem Tempo den Hauptcharakter des Werkes wieder zum Vorſchein; eine gewiſſe nachdenkliche Ruhe und eine ruhige Freude, deren Urſache mehr im Verſtande, als im Herzen zu liegen ſcheint. Dieſer rationelle Ausdruck findet ſich ganz beſonders im Menuet, das aus zwei Figuren zuſammengeſetzt iſt, wovon die eine ernſt und förmlich, den Anſchein eines Beweiſes hat, die andere kurz und zweifelnd, wie eine Art von Einwurf hingeworfen zu ſeyn ſcheint. Das Menuet, welches aus dem Tone der Quarte FDur geht und viel verwickelter als das Menuet iſt, ſtellt einen Dialog in kurzen und abgeriſſenen Fragen und Antworten vor. Es iſt eine Auseinanderſetzung und kein Streit; im Ganzen ſcheinen die Sprechenden derſelben Anſicht zu ſeyn. Ein ebenſo originelles als angenehmes Stück.

Im Andante aus FDur herrſcht die Poeſie vor der Logik vor; eine ſentimentale Meditation, welches aber durchaus nichts Leidenſchaftliches hat, tritt dort an die Stelle der Beſprechung. Was die melodiſchen Umriſſe dieſes Andante beſtimmt und deſſen Hauptreiz ausmacht, iſt ein anhaltender Wettſtreit der Violine mit der Bratſche. Buchſtäbliche Wiederholungen derſelben Sätze, Umkehren derſelben, Austauſch der Figuren, vollſtändige und abgekürzte Nachahmungen, abwechſelnde oder nach den Regeln des Contrapunctes combinirte Paſſagen, welche ſogar mit dem — Doppeltriller endigen; kurz die beiden Nebenbuhler verſuchen Alles, um ſich zu übertreffen, und es gelingt ihnen beides ſo gut, daß der auf dem Papiere unentſchiedene Sieg endlich nur dem Gewandteſten unter den Executirenden verbleibt.

Wie man es an einigen anderen Quartetten und Quintetten Mozart's bemerken kann, ſo iſt auch das Allegro des Quintetts aus C hinſichtlich der Gedanken das ſchwächſte. Es gleicht aber dieſen relativ geringern Gehalt durch die ausgeſuchte Zartheit der thematiſchen Analyſen aus. Der Fall iſt ungefähr derſelbe wie eine jener Unterhaltungen über den Regen und das ſchöne Wetter, die zwiſchen Leuten von Geiſt und Welt, durch, man weiß nicht welche Uebergänge, zu den genialſten Bemerkungen, zu einem Austauſche und einer Combination der Ideen führen, welche in einem ſcherzenden Tone, aber auf eine neue, originelle Weiſe, und voll Tiefe ſich kund geben. Folgende Bemerkung iſt jedoch ſehr wichtig für die Herren Liebhaber auf der Violine, Viole und dem Violoncell. Bei der Vergleichung der einzelnen Stimmen des Quintetts (Pariſer Ausgabe) mit ſeiner Partitur, in Offenbach erſchienen, habe ich in dieſer den ungeheuern Unterſchied von 140 Tacten mehr für dieſes Allegro gefunden. Violin-Paſſagen, ganze Geſänge ſind durch die ungeheuren Ausſcheidungen des Pariſer Herausgebers verſchwunden, und nichts berechtigt uns zu dem Glauben, daß dieſe Ausſcheidungen von **Mozart** ſelbſt gemacht oder angedeutet worden wären. Das Stück iſt ziemlich lang, das iſt wahr; nachdem wir es aber mit unſeren Freunden nach dem Texte der Partitur geſpielt hatten, ſo fanden wir es einſtimmig weit intereſſanter als mit der Abkürzung.

Das Quintett aus GMoll, das beinahe zu derſelben Zeit wie das Quintett aus C entſtand, könnte als Beweis dienen, daß die Zwillingsgeſchwiſter ſich nicht immer gleichen. Dieſes Quintett aus GMoll iſt ein vollſtändiges kleines Drama, mit ſeiner Expoſition, ſeinen Verwickelungen und ſeiner glücklichen Auflöſung, welches zum Theater den innern Richterſtuhl und zur Handlung eine Reihenfolge pſychologiſcher Zuſtände hat, welche aus einander entſpringen und ſich gegenſeitig erklären. Welch' unausſprechlichen Genuß auch die Ausführung dieſes Meiſterwerkes den Dilettanten verſchafft haben mag, ſo muß man es doch bei'm Durchleſen ſtudiren, wenn man mit den ſüßeſten Rührungen des Herzens einen der lebhafteſten Genüſſe des Geiſtes verbinden will. Das Durchleſen allein läßt dieſes Wunder von einer Compoſition erkennen und begreifen, welche einem mit der alten contrapunctiſchen Wiſſenſchaft, mit den zarteſten Kunſtſtücken des Kanons und der Fuge auf allen Intervallen, Thränen entlockt. Das Thema des erſten Allegro, welches von der Violine auseinandergeſetzt und mit einigen Abänderungen von der Viole wiederholt wird, gibt ſich ſogleich für die Sprache einer Liebe zu erkennen, welcher Betrübniß und Abweſenheit den Charakter einer wahrhaft chroniſchen Krankheit der Seele verliehen haben. Dieſes Thema iſt aber nicht der einzige Hauptgedanke des Stückes. Eine andere Hauptidee, die noch viel bezeichnender iſt, iſt der Geſang, der mit dem 31. Tacte anfängt, ein entwickelter Geſang, mit zahlreichen Perioden, von melancholiſchem und leidenſchaftlichem Ausdrucke, der aber in gewiſſen Sätzen hart und unentſchieden wird. Das entſteht aus der häufigen und ſehr charakteriſtiſchen Verwendung der Minore-None, als melodiſcher Intervall und zugleich als Harmonie. Nach und nach zerreißt die Wolke der Betrübniß: die Modulation geht in das wechſelbezügliche Majore der Tonica über; Nebengedanken, welche aus dem ſangbaren Thema genommen ſind, erheitern die Seele wie mit einem Strahle von Hoffnung; Violinengange laſſen ſich in zuſammenhängenden Achteln hören, zu zwei und zwei, welche Bruchſtücke des erſten Themas begleiten, in die ſich die zweite Violine und der Baß theilen. Die fortſchreitende gute Laune führt eine andere Paſſage in Sechszehnteln herbei, worauf das Violoncell ſich des vorhergehenden Ganges bemächtigt, während die Bratſche es in der Figur erſetzt, welche es verlaſſen hat. Man ſieht, wie Mozart es verſtand, ſelbſt bei Stellen, welche der Concertmuſik am nächſten kommen, ſtets die Einheit aufrecht zu halten, indem er die Bedingungen des vielſtimmigen Styls oder mit mehrfacher Anlage erfüllte. Dieſe Freude ohne Grund, die nur zufällig in der Seele entſteht, kann zu keinem Schluſſe kommen. Sie endigt zweifelhaft in einer Reihenfolge fragender Sätze, und der erſte Theil des Allegro ſchließt mit einem förmlichen Stillſtande auf dem

Accorde H. As, F, D. Zweiter Theil. Ein Bruchſtück des urſprünglichen Themas erſcheint im Baſſe wieder in einer unerwarteten Tonart. Neue Figuren zeigen ſich in den oberen Stimmen, Verwirrung in der Harmonie, ungewiſſe Tonart; die wundervolle Analyſe des ſangbaren Themas fängt an. Welcher Andere als Mozart hätte dieſen ſo melodiſchen, ſo ausdrucksvollen, ſo leidenſchaftlichen Geſang aller Arten von Nachahmungen, Umgeſtaltungen, Zergliederungen und harmoniſchen Wiederzuſammenſetzungen gefügig gemacht, um ihn noch ausdrucksvoller und leidenſchaftlicher zu machen, welcher Andere hätte das Ohr durch eine ſanftere und anziehendere Steigerung der Effecte, zu der melodiſchen Einfachheit des Anfangs, das heißt zum erſten, in ſeiner erſten Form vergetragenen Thema geführt. Der Schluß des Allegro's iſt eine Art von duftiger Coda, in welcher die Bruchſtücke des Geſangsthemas ſich in Erinnerungen auflöſen, ſich in Echo's verlieren und in nebelhafter Ferne verlieren. Und die Spielenden legen ihre Bogen nieder, um ſich anzuſehen; und dieſer unüberſetzbare Blick ſagt, was ſie von dem Quintett halten.

Die Melancholie grenzt in dem Menuet an die Verzweiflung. Ein herber und ſtechender Schmerz, herzzerreißende und gebrochene Accorde, auf welche eine weicher ſtimmende Modulation aus DMoll folgt, welche wie Thränen Erleichterung ſchafft. Durch eine jener Inſpirationen, welche man mit Recht einen Glückszug des Genius nennt, wie dieſer klagende Satz aus Minore, welcher das Menuet ſchließt, und welchen die zweite Violine nach der erſten wiederholt, geht dieſer Satz mit einem Zuſatze von Schmerz in Majore über und wird das Thema des Trio's, ein Geſang des Troſtes, eine pſychologiſche Reaction, die das Uebermaß des Schmerzes hervorbringt. In dem zweiten Theile des Trio wurde dieſer Geſang nach Art eines Subjects behandelt und einer bewunderungswürdigen Erweiterung unterworfen. Häufige Cadenzen, welche durch die Synkopen der Figur retardirt und verwickelt werden, geben dieſer Entwickelung einen leichten Anſtrich von Kirchenmuſik.

Adagio $^4/_4$ EsDur, con sordini. Ein erhabener. religiöſer Gedanke geht durch dieſe Compoſition, ohne jedoch dahin zu gelangen, ſie zu beberrſchen. Die von Schmerz gedrückte und abgeſpannte Seele kann den erhabenen Aufflug nicht ertragen, den die Sätze zu Anfang bezeichnen. Nach vier Tacten verliert ſie die Sammlung; ſie verliert den Faden des Gebetes; ſie fällt in ſich ſelbſt verſunken zurück, eine Beute der Entmuthigung, von tauſend troſtloſen Ungewißheiten gequält, Fragen an ſich ſtellend, welche nur Zweifel beantworten. Dieß führt natürlicher Weiſe einen neuen und noch tiefern Rückfall in die Verzweiflung herbei. Die Violine ſtimmt einen Geſang voll des furchtbarſten Grames an, welcher die zweite Bratſche auf ihrer Baßſaite Seufzer entlockt, gleich der Stimme eines Sterbenden, und verliert ſich mitten unter peinlichen Klagen, welche die ſeinigen hervorgerufen haben, in den düſterſten Tonweiſen. Bis dahin iſt Alles ſchön, Alles erhaben. Iſt aber das, was hernach folgt, ebenſo? wir glauben mit Nein antworten zu dürfen. Der anmuthige und faſt heitere Gang, der mit dem 26. Tacte beginnt, ſcheint uns keinen pſychologiſchen Zuſammenhang, weder mit dem fürchterlichen Wehklagen des vorangegangenen, noch mit dem religiöſen Thema des Stückes zu ſtehen. Wenn der Gedanke, eine profane Hand an ein Meiſterwerk Mozart's zu legen, uns nicht ebenſo erſchreckte, wie ein Kirchenraub, ſo würden wir vom 25. Tacte zum 36. übergehen, welcher zur Wiederaufnahme des Themas führt, und ebenſo würden wir zu einer analogen Abkürzung im zweiten Theile des Adagio rathen. Es finden ſich aber ſo wenige allgemeine Fehler und Fehler der beſondern Gattung in Mozart's claſſiſchen Werken, daß die Kritik, von immerwährendem Loben und Bewundern müde, ſich Glück wünſcht, endlich einmal etwas zu entdecken, was unauffindbar ſchien.

Selten kommt ein Glück allein, ſagt das Sprüchwort; da wir einmal im Zuge ſind, zu tadeln, ſo wollen wir von einer andern Sünde Mozart's ſprechen, aber einer Sünde von nur 38 Tacten, eine Sünde, in die er nur einmal verfallen iſt, und zu welcher unſere modernen Componiſten ſich Glück wünſchen dürften, wenn ſie ſie begangen hätten. Nach dem Adagio aus Es folgt ein anderes Adagio, aus GMoll $^3/_4$, in einem Styl, der durchaus, weder dem gearbeiteten Quartett noch Quintett angehört. Es iſt dieß eine ſehr elegiſche Cavatine, von der erſten Violine geſungen, ohne Vertheilung der Sätze und Figuren, ſondern bloß begleitet wie eine Opernarie. Ein Eingriff in das Gebiet der dramatiſchen Muſik folglich. Uebrigens iſt dieſes Adagio nur eine Einleitung zu dem Schluß-Allegro aus GDur, $^6/_8$.

In der Seele, deren Leiden uns der Componiſt erzählt hat, iſt ein glücklicher Umſchwung vorgegangen. Geſchah es in Folge einer Prophezeihung des Herzens, des untrüglichen Vorgefühles einer guten Nachricht, oder der guten Nachricht ſelbſt, von Hoffnung oder Wirklichkeit, wir wiſſen es nicht: aber die erotiſche Trunkenheit des Motivs, die geräuſchvollen Gänge, im Gemiſche mit dem zärtlichen Geplauder der Figuren, die mit dem Hauptgedanken vorherrſchen, die fortwährenden Wiederholungen des Themas, welches man unausgeſetzt zu hören bekommt, Alles dieß zeigt Vereinigung, Glück an! Man hat hier eines jener einſylbigen Geplauder, das in Ausrufungen und Empfindungsausdrücken, in ſtets immer wiederholten Worten beſteht, in dem jeder Zuhörer eine Sprache erkennen wird, die er ſelbſt auch ſchon geſprochen hat, die beredte Sprache der Liebe. O mein Kind! meine Luſt! mein Leben, mein Herz! würden wir ſagen und zwanzigmal wieder ſagen, wenn es ſich darum handelte, das Motiv in unſere Sprache zu überſetzen; denn das ſind die bei ſolchen Veranlaſſungen üblichen und dazu beſtimmten Ausdrücke der Individuen aller Claſſen. Welche Zufriedenheit in gewählten Sätzen, und welche anmuthige Zärtlichkeit liegt in dieſer Muſik. Weder die eine noch die andere ſchließen aber die Wiſſenſchaft aus. Das anmuthige und zarte Geplauder der Melodie, beſteht nichts deſto weniger die Probe eines ſtrengen Contrapunctes und geht noch zarter und anmuthiger daraus hervor.

Indem wir immer der chronologiſchen Ordnung folgen, kommen wir an das Quintett aus DDur, vielleicht das ſchönſte der Quintetts Mozart's in ſeinem Enſemble. Es ſchreibt ſich vom Ende des Jahres 1790 her. Die Wahl der Tonart zeigt uns ſchon eine Compoſition, welche von denen, welche wir geprüft haben, ſehr verſchieden iſt. DDur iſt eine muntere, klare, glänzende Tonart, welche ſich ſehr leicht zu den Aeußerungen des Heroismus und aller lebhaften und heiteren Gefühle herbeiläßt. Sie iſt deshalb auch der claſſiſche Ton der Militairmuſik. Unſer Quintett hat aber durchaus nichts Kriegeriſches an ſich. Es fängt mit einem ziemlich myſtiſchen Larghetto 3/4 an, in welchem der Baß, in einer ungewiſſen Melodie einherſchreitend, jeden ſeiner Schritte zu leiten ſcheint. Führt uns der Compoſiteur in die Höhle des Trophonius, oder will er uns ganz einfach zu Freimaurern aufnehmen? Durchaus nicht, es iſt eine ganz andere Ueberraſchung, welche er uns vorbereitet. Durch die Windungen eines dunkeln Ganges gelangt man plötzlich an einen wohl hergerichteten, erleuchteten, parfumirten und behaglichen Ort, wie es nur ein Salon im Lande Eldorado ſeyn könnte. Allegro 4/4. Muſik einer heitern, geiſtreichen und intereſſanten Converſation. Die Gedanken ſind im Ueberfluſſe vorhanden und alle ſind ſo glücklich gewählt, ſo gut entwickelt, ſowohl getrennt als vereinigt, daß es ſehr ſchwer wird, die Haupt- von den Nebengedanken zu unterſcheiden. Man fühlt ſich gleich behaglich, wenn man in dieſes Allegro tritt, von welcher Seite man auch dahin gelangt. Violine, Baß oder Bratſche, man nimmt ſogleich an der Unterredung Theil. Man darf über Alles ſprechen; und die Anderen laſſen einen nicht nur Alles ſagen, ſondern ſie ſtimmen einem bei, und commentiren einen mit Wohlwollen; ſie wiederholen die Worte, die man geſprochen, wie wenn ſie von einem der Weiſen Griechenland's kämen, und das in der That darum, weil man immer gut ſpricht. Hier fällt kein Bonmot zu Boden, in Folge dieſer ſcheinbaren Zerſtreuung, welche ſich den Anſtrich gibt, nichts gehört zu haben, weil ſie nur zu gut verſtanden hat; Worte, die aus dem Herzen kommen, ſtoßen hier nicht auf jenes aufgeblähte, trockene und neidiſche Lächeln. Im Gegentheile, die glücklichen Einfälle fliegen wiederholt von Mund zu Mund, die herzlichen Worte werden mit Theilnahme und Mitgefühl wiederholt. O die köſtliche Geſellſchaft! Eine völlige Gleichheit herrſcht aber im Quintett ſo wenig wie in der Geſellſchaft. Die erſte Violine, welcher die Initiative der Stoffe zu ergreifen hat, erhält häufiger das Wort als die Anderen: das iſt ein Recht, das überall und immer dem Geiſtreichſten und Beredteſten zukommt. Die zweite Violine gehört zu ſehr zu ihren Freunden, als daß ſie dieſe Ueberlegenheit beſtritte, welche ſie im Gegentheile durch alle ihr zu Gebot ſtehenden Mittel geltend zu machen ſucht. Nicht ganz ebenſo verhält ſich's mit der erſten Bratſche. Dieſe macht einige Anſprüche auf Nebenbuhlerſchaft, ſie iſt von Natur etwas ſtreitſüchtig und rechthaberiſch, wovon wir uns ſpäter überzeugen können. Das Violoncell ſcheint gleich einem Kammerpräſidenten darüber zu wachen, daß man ſich nicht zu weit von der Frage entferne, denn der Baß war zu allen Zeiten der beſte harmoniſche Logiker. Die zweite Bratſche endlich gleicht jenen Leuten von Geiſt, welche aus Angewöhnung wenig ſprechen, die aber mit bewunderungswürdiger Geduld zuwarten und mit bewunderungswürdiger

Gewandtheit die Gelegenheit ergreifen, ein Wort am rechten Orte anzubringen. Die himmliſche Converſation würde am Ende ſchleppend werden, wenn Jedermann gleicher Anſicht wäre. Zu Anfang des zweiten Theiles verſucht die Violine das Thema in F Dur zu geben; aber dieſe neue Art von Anſicht des Gegenſtandes findet nicht allgemeinen Anklang; man antwortet durch verſchiedenartiges Geräuſch. Leicht erregbar von Natur, wie es gewöhnlich die Vielſprecher ſind, zeigt die Violine ihr Mißvergnügen durch eine gewiſſe unfreundliche Bitterkeit, welche einen lebhaften Streit in Triolengängen zur Folge hat. Der, welcher denſelben hervorgerufen hat, ſieht ſein Unrecht ein und gibt bald das Motiv, ſo wie man es verlangt hat, das heißt in D, worauf man daſſelbe einer neuen freundſchaftlichen Discuſſion unterwirft, in welcher man aber gründlicher und gelehrter die in der erſten Hälfte des Allegro beſtrittenen Materien unterſucht. Alles ſcheint geſagt zu ſeyn, was die Sprechenden ſo ſchön ausdrücken; und ſie würden noch ſprechen, wenn nicht eine Fermate ihnen Stillſchweigen auferlegte. Das geheimnißvolle Larghetto vom Anfange holt uns wieder ab und führt uns auf Umwegen, welche aber wenig von denen verſchieden ſind, auf welchen es uns geleitet hatte an jenen wonnevollen Ort. Hierauf macht das plötzliche Wiedereinfallen in das Motiv und in das Tempo des Allegro, einen raſchen, geräuſchvollen und ganz unerwarteten Schluß von acht Tacten.

Das Adagio, G Dur, $^3/_4$, eines der erhabenſten, welche Mozart je componirt hat, eine wahrhaft elyſaiſche Muſik, wir finden kein anderes Beiwort dafür, drückt einen Zuſtand der Ruhe und Glückſeligkeit aus, in welche ſich die Erinnerungen an eine unlängſt noch ſo leidenſchaftliche, thränenreiche Zuneigung miſchen. In dieſem Zuſtande wird ſelbſt die Melancholie eine Würze des Glückes und immer löſen ſich die Geſänge der Violine, auf dem Tone klagender und zärtlicher Erinnerungen modulirt, in eine entzückende Cadenz auf. Die Realität von ehemals iſt nur noch ein Traum, und die Träume der Vergangenheit ſind nun zur unausſprechlichen Wirklichkeit geworden. Wenn die Poeſie des Wortes in ihrer Sphäre etwas Analoges zu ſchaffen hätte, ſo müßte ſie abwechſelnd zwei Weiſen durchlaufen; den Ton der Elegie, welcher etwa das Echo einer dahingeſchwundenen Exiſtenz wäre, und den Ton der contemplativen Extaſe, als Charakter der Gegenwart. Die Muſik vermochte bei weitem mehr; ſie konnte dieſe beiden Weiſen vereinigen und zu gleicher Zeit die Bewegung des Herzens und die erhabene Heiterkeit des Gedankens ausdrücken. Das hat ſie auch gethan. Während die göttlichen Geſänge der Violine in langen Gefühls-Sätzen hervortreten, verfolgt der Gang des Baſſes, durch Achtel-Pauſen gehemmt, ~~die~~ in Gruppen von kleinen Noten in den drei Theilen des Rhythmus vertheilt ~~ſind~~, den Verlauf der erhabenen Meditationen, welche mit dem Adagio angefangen haben, in einer Reihenfolge von raſch ineinander greifenden, ebenſo thematiſchen als rationellen Figuren *). Dieſer merkwürdige Gang, welcher mit dem 17ten Tacte anfängt, und hinter einander dem Violoncell, der erſten Vio-

---

*) *Figuren für den Verſtand*, nennt ſie *Forkel*.

line und der Bratſche anvertraut iſt, iſt noch am Schluſſe bemerkbar, aber abgeſondert von dem elegiſchen Geſange, gegen welchen er ſich Anfangs vernehmen ließ. Hier ſtehen ihm aber nur noch zwei halbe Noten entgegen, ein F und ein E, welche ſich nach und nach in den hohen Corden der extremen Stimmen, mit ungemeiner Lieblichkeit erheben, die Modulation nach dem Tone der Quarte zu ſich neigen machen, wo ſie aber nur einen Augenblick ſich aufhält, um in kräftigem Falle auf die Tonica herabzuſteigen. Das Stück endigt oder verflüchtigt ſich vielmehr wie ein bezaubernder Traum.

Menuetto allegretto, DDur, $^3/_4$. Ein anderes Wunder. Wenn man dieſes Menuet entweder ſieht oder nur die erſte Violinſtimme deſſelben hört, ſo glaubt man eine rein melodiſche Compoſition darin zu erkennen. Die Verkettung der Perioden zeigt einen klaren und vollſtändigen muſikaliſchen Sinn; alle Accorde zeigen ſich folgerichtig in der Melodie enthalten; da iſt auch keine unentſchiedene Note, keine Lücke, aus welcher man auf Mit-Oberherrſchaft eines andern Inſtrumentes ſchließen könnte; mit einem Worte, dieſe vereinzelten Linien ſind voll Feuer, Geiſt, anmuthigen und zierlichen Gängen; das Wiedereinfinden des Themas durch eine Reihenfolge von Paſſagen, welche ſeine Rückkehr vorherahnen und wünſchen laſſen, und der Glanz des Schlußſatzes, grenzen an die Concert-Muſik. Wenn ſonſt eine vereinzelte Stimme dieſen Charakter zeigt, ſchließt ſie gewöhnlich den contrapunctiſchen Styl mit ſeinen vielfachen Anlagen aus; oder, wenn der Compoſiteur in der Begleitung ihm beſonders hervorragende Nebenbuhlerſchaften entgegenſetzt, ſo entſteht daraus eine Ueberladung, welche das Solo verdirbt. Eine Menge moderner Werke liefern dafür den Beweis. Wir haben bereits geſagt, was das Menuet dem Violiniſten, der es betrachtet oder in ſeiner einzelnen Stimme durchſpielt, ſeyn zu müſſen ſcheint; ſehen wir nun auf der Partitur nach, was es in Wirklichkeit iſt. Wenn die Violine, nachdem ſie das Thema im erſten Theile des Stückes auseinander geſetzt hat, im zweiten zu melodiſchen Figuren übergeht, die darauf folgen, ſo wiederholt der Baß daſſelbe, halb in Minore in ſeiner männlichen und ausdrucksvollen Sprache; die erſte Bratſche ahmt in der Octave die Figur der erſten Violine nach: die beiden übrigen Stimmen contrapunctiren abwechſelungsweiſe dieſelbe Figur, je nach dem Gange der Nachahmung. Das iſt ſchon ziemlich verwickelt; warten wir aber bis das Thema wieder an den Chorführer kommt, und wir werden dann ſehen, wie die Bratſche ſich ſogleich deſſelben bemächtigt und es ihm auf die Entfernung einer Achtel-Pauſe ſtreitig macht, mit förmlichem Umkehren des Ausdruckes des Rhythmus, wie wenn es der Violine ſagen wollte: du gehſt ganz verkehrt; ſo muß man gehen. Nach der Fermate miſcht ſich die zweite Violine ein und redet ihrem Kameraden das Wort; die Anderen erklären ſich für die Bratſche, und das Menuet wird buchſtäblich zum zweiſtimmigen Kanon. Augenſcheinlich ſind es die tiefen Stimmen, welche ſich bei dieſem Streite irren, Mozart aber irrte ſich nicht; er hat ſeine Melodie nicht durch die Wiſſenſchaft verdorben. Wäre das Menuet als einfacher Contrapunct behandelt worden, ſo wäre es eine ſehr angenehme kleine Compoſition geweſen; wie es aber iſt, ſo iſt es ein köſtliches Meiſterwerk, welches einen mit Bewunderung und Vergnügen erfüllt. Fürchten wir nicht, auf Etwas zurückzukommen, was wir bereits geſagt haben. Mozart, welcher Alles zuſammen war, ein alter und ein neuer Menſch, ein tiefer Berechner und ein großer Dichter, arbeitete ſo, daß das verwickeltſte Werk bei ihm nur aus einer einzigen Inſpiration hervorging, die alle Einzelnheiten umfaßte und befruchtete, ungefähr wie das Küchlein aus dem Ei hervorgeht, oder um uns eines edlern Vergleiches zu bedienen, wie Minerva mit vollſtändiger Rüſtung aus Jupiter's Haupte entſprang. Aus dieſem Grunde iſt die Poeſie in ſeinen Werken immer mit der Berechnung in Uebereinſtimmung, und die Klarheit ſeines Styls kommt der Tiefe darin gleich. Es gibt folglich kein Mittelding: entweder fügt die Anwendung der contrapunctiſchen Formen den Schöpfungen der zierlichen Muſik einen ungeheuern Werth hinzu, oder raubt ſie ihnen Alles, was ſie mit mehr Einfachheit und weniger Anſprüchen an eine Wiſſenſchaft gehabt hätten, die ſtets vergeblich iſt, wie wir glauben, wenn man genöthigt iſt, ſie zu ſuchen. — Als Mozart das Trio dieſes Menuets ſchrieb, ſcheint er an die Damen gedacht zu haben. Die Damen ſind während unſerer Quartett- und Quintett-Soireen ſehr zu beklagen, und zwar eben ſo ſehr, wie bei einem Diner auf engliſche Weiſe. Nichtsdeſtoweniger haben wir ſie noch immer ihre leiſen Geſpräche unterbrechen ſehen, um dieſem Trio zu lauſchen, deſſen Roſſini'ſcher Styl, leichte Anmuth und concertirende Bravour ſehr angenehm mit dem feurigen Ausdrucke und dem hinreißenden Ungeſtüm des Menuets contraſtirt.

Das Finale, Allegro, aus DDur, $^{6}/_{8}$, iſt das vierte und letzte Wunder des Quintetts. Wenn die Analogieen der reinen Muſik die Ordnung der fühlbaren Objecte berühren, ſo müſſen dieſelben nicht als wirklich und gegenwärtig dargeſtellt werden, ſondern wie ein Gedanke, ein Bild, ein Wunſch oder eine Erinnerung, welche die Seele beſchäftigen, und das pſychologiſche Gemälde mit gewiſſen beſonderen Tinten färben, durch welche die materielle Analogie ſich errathen oder erkennen läßt. Die Unterſcheidung, welche ich aufſtelle, erſchiene nur als eitle und unverſtändliche Spitzfindigkeit, wenn ſie in der Praxis nicht einen ſehr auffallenden und wichtigen Unterſchied hervorbrächte. Ich will damit ſagen, daß, wenn die Muſik ohne Worte die Objecte malen will, wie man ſie ſieht, ſo verfällt ſie unvermeidlich in den Theaterſtyl und ſetzt ſich an die Stelle des lyriſchen Dramas. Wenn dagegen der Muſiker weniger directe, weniger poſitive, weniger *ausmalende* Ausdrücke wählt, und mehr den Gedanken an den Gegenſtand zu erwecken, als uns demſelben gegenüber ſtellen will, ſo kann er dieſen Zweck innerhalb der Grenzen der reinen Compoſition erreichen, ſo wie wir ſie definirt haben, ohne die dramatiſchen Formen zu Hilfe nehmen zu müſſen, welche der Handlung, der äußern Bewegung, der realen Anweſenheit der Gegenſtände entſprechen. Beiſpiele werden meine Gedanken vollends klar machen. Nehmen wir das Scherzo der Paſtoral-Symphonie von *Beethoven: Luſtiges Beiſammenſeyn der Landleute.*

Hier hat man die Sache ſelbſt, ſo daß mit einem Texte dazu das Stück ein ſyllabiſcher, völlig ſingbarer Chor wird, ohne daß man eine Note zu verſetzen braucht. Nun ſehe man aber das Finale unſeres Quintetts, welches allerdings kein Programm enthält, über deſſen Analogie aber man ſich nicht leicht täuſchen kann. Jedermann wird ſogleich an ein ländliches Feſt denken, an eine fröhliche Vereinigung von Landleuten, wie in der Paſtoral-Symphonie. Ja, aber mit dem Unterſchiede, daß Beethoven's Ekloge in Handlung, die Mozart's aber in der Idee beſteht, was macht, daß man in letzterer nicht einen Satz findet, der zum Vocalgeſange taugt, und daß der Styl des Stückes der Theatermuſik gänzlich fremd bleibt. Und doch iſt die Mozart'ſche Ekloge bei weitem vollſtändiger. Die Phantaſie, welche von ländlichen Scenen träumt, läßt dieſe vor dem Seelenauge unter verſchiedenartigen Aſpecten vorübergehen, die ſich ganz genau in drei Bilder oder Wiederholungen theilen. Erſtes Bild: ein natürliches und anmuthiges Thema, ländlicher Ball, bei welchem der Rundtanz bei den Tönen des Dudelſackes ausgeführt wird, deſſen monotones Schnarren man hört; (ein gedämpfter Baß) muntere Worte der Hirten, Geſchäker der Hirtinnen; ein lebhaft genoſſenes Sonntagsvergnügen. Zweites Bild: Die Luſt nimmt immer mehr zu, bis es der erſten Violine einfällt, einen ländlichen Vers allein anzuſtimmen. Bei ſolchen Veranlaſſungen wird die Luſt im Chore einzuſtimmen Niemandem fehlen; es ſcheint aber, daß nicht Alle das Liedchen genau kennen, oder daß die Kehlen der guten Leute nicht gut zuſammenſtimmen.

Kurz, nach einigen mißlungenen Verſuchen gibt man die Sache wieder auf. Man wird errathen haben, daß der ländliche Vers ein Fugenthema und der verunglückte Chor eine fünfſtimmige Fuge, von völlig ſcholaſtiſcher Regelmäßigkeit iſt. Welch' anbetungswürdiger Pedant dieſer Mozart iſt. Die Fuge endigt mit einer Reihe von Accorden von bezaubernder Wirkung. Drittes Bild: Laßt uns etwas Anderes thun; erzählen wir uns Geſchichten. Allgemeine Pauſe: Das Ohr erwartet den Ton EDur, welcher durch ſeinen Dominanten-Accord angekündigt wurde. So weit ſind wir aber noch nicht; die untergeordneten vier Stimmen fallen in C und nehmen den Gang einer einfachen Begleitung an; die erſte Violine fängt an zu erzählen. Ihr melodiſcher Eingang iſt zu Ende; ſie will, durch die allgemeine Aufmerkſamkeit ermuntert, eben fortfahren, als ihr Kamerad zur Linken, ſie, ich weiß nicht auf welchem Puncte der Erzählung aufhält. Daraus entſteht ein Hader, in den ſich die Bratſche, unter dem Vorwande miſcht, die Meinungen wieder in Einklang zu bringen. Ihr kennt die Geſchichte beide nicht; ich will ſie Euch erzählen, und nun hört Jedermann der Bratſche zu, wie man der Violine gelauſcht hatte; die Bratſche kehrt aber die Umſtände der Geſchichte gänzlich um. Weißt denn Du, mein Lieber, ſelbſt was Du ſagſt, ruft ihr die Violine in ſpöttiſchem Tone zu. Die andere ſetzt aber ihre Erzählung fort, man ſtraft ſie noch härter Lügen; ſie antwortet; man erwidert ihr ſcharf, und die Modulation verdüſtert ſich mehr und mehr, ſo daß die Bratſche, ſtatt einen unbedeutenden Zwiſt zu dämpfen, ſich ſelbſt in einen bittern Streit verwickelt ſieht. Dieß begegnet Vermittlern ziemlich oft. Bis dahin hat das Violoncell an dem Hader keinen Theil genommen; es hat ſich ruhig und wie ſchlafend auf ſeiner Baßſeite gehalten; dann zeigten nur einige kurze Töne ſein Mißfallen an, welches dieſe Störung des Feſtes in ihm erregte; endlich verliert es die Geduld; und wie es allen phlegmatiſchen Leuten ergeht, wenn ſie einmal aus ſich ſelbſt heraustreten, daß ſie ſich viel aufgebrachter zeigen, ſo bringt das Violoncell ex abrupto ein Thema aus GDur zum Vorſchein, welches ganz wie jene energiſchen Ausrufungen ausſieht, von denen man nur die Anfangsbuchſtaben ſchreibt. O! nun wird die Sache ernſtlich. Die Redensarten des Baſſes ſind weit gewichtiger, als das Geplauder der Bratſche. Sie bringen deßhalb auch ſogleich den lächerlichen und ärmlichen Streit zu Ende, welchen die Bratſche um einer Kleinigkeit willen erhoben hatte; dadurch wird aber ein vereinzelter Streit zu allgemeinen Händeln, und von Worten kommt es zu Handgreiflichkeiten. Jeder waffnet ſich mit dem Motive, das gleich einer Fackel der Zwietracht mitten in die Geſellſchaft hineingeworfen wurde. Zerbricht ſie an einer Stelle, ſo wendet man ſie um und ſchlägt nur um ſo beſſer zu; die Schläge fallen hageldicht; Unordnung und Verwirrung ſind gräßlich. Endlich, wenn man nach Herzensluſt ſich gebalgt hat und die Doſis hinreichend erſcheint, ſo findet der Urheber des Tumultes, ſeiner Lebhaftigkeit ſich ſchämend, daß es Zeit ſey, dem Gezänke ein Ende zu machen. Den Wüthenden im Handgemenge Vernunft zu predigen, wäre Wahnſinn geweſen. Bei ſolcher Gelegenheit iſt ein kräftiger Arm, der den Gegner an eine Mauer drückt, die beſte Beweisführung. Der Baß bedient ſich dieſer unwiderſtehlichen Logik; er nimmt ſein tiefes A und hält es acht Tacte lang aus, während welcher die Anderen noch ihr Möglichſtes verſuchen, um es einander gleich zu thun und ſich herumzubalgen; aber gedrängt, keuchend unter der gewichtigen Note, die ihren böſen Willen kettet, ſind ſie genöthigt, ſich zum Zeichen der Verſöhnung die Hände zu reichen, die ſie nicht mehr erheben können, um ſich zu ſchlagen. Nach und nach kemmt man wieder zu beſſeren Geſinnungen, zum Frieden, zur Heiterkeit, zum Tanze, das heißt zum melodiſchen Thema am Anfange zurück. In einem dritten Fugenfragmente hat der Componiſt, auf Mozart'ſche Weiſe, alle Erinnerungen an das ländliche Feſt wieder zuſammengeſtellt, indem er die Hauptideen des Stückes verband. Wir hören zu gleicher Zeit das melodiſche oder Paſtoral-Thema, das Thema des Liedchens und das des Gezänkes, ferner zwei andere Sujets, ſich theilen und austauſchen zwiſchen den Stimmen, in einer Reihenfolge von Nachahmungen in der Quinte. Eine wirklich merkwürdige und bewunderungswürdige Sache. Nach dieſem kommt der Streit zwiſchen der Violine und der Bratſche noch einmal zum Vorſchein, um ſich aber auf freundſchaftliche Weiſe durch einen Doppeltriller auf der Cadenz zu beendigen. Das Stück ſchließt im Tone geräuſchvoller Heiterkeit, ganz dem Geiſte einer Sonntags-Zuſammenkunft angemeſſen. Die Bauern werfen jauchzend ihre Hüte in die Luft und gehen auseinander. — Dieſe Analyſe iſt etwas länger geworden, weil ich ſie ſo gemacht habe, wie wenn ich einen Text zu erklären gehabt hätte, an dem kein dunkles und zweideutiges Fleckchen iſt. Ich bitte den Leſer, meine Auslegung mit dem Originale zu vergleichen.

Das letzte Quintett Mozart's, hinſichtlich des Datums, iſt das aus EsDur, Allegro di molto, $^{6}/_{8}$. Es wurde im Jahre 1791 componirt. Man findet zwar die ſchöne Arbeit darin, aber nicht ganz die ſchönen Gedanken der vorhergehenden Werke, was uns erlaubt, es mit Stillſchweigen zu übergehen.

Es bleibt jetzt noch das Quintett aus C Moll übrig, deſſen Datum ich aber nur auf negative Art angeben kann, indem ich ſage, daß es älter als vom Jahre 1784 iſt, weil es ſich nicht in dem thematiſchen Kataloge aufgezeichnet findet. Die Pariſer Ausgabe ordnet es aber nichts deſto weniger unter die bekannten. Dieß iſt nicht allein bei allen Liebhabern der Fall, ſondern es wird ziemlich allgemein ſeinen Nachgeborenen vorgezogen, wovon ich mich ſehr häufig als Mitſpielender und Zuhörer zu überzeugen Gelegenheit fand. Dieſe Bemerkung iſt in dieſem Falle von großer Wichtigkeit. Das Quintett aus C Moll iſt älter als die claſſiſche Periode Mozart's; es wurde früher gemacht als die Haydn gewidmeten Quartetts, und die Prüfung der Partitur beſtätigt vollkommen das Datum ſeines Urſprunges. Man trifft darin allerdings dieſe glänzenden und kühnen Combinationen, jene contrapunctiſche Allmacht noch nicht, welche gleichſam das Siegel Mozart's iſt, und welche dem fugirten Style den freien Gang, den Ausdruck, den Reiz und die melodiſche Gewalt des Geſanges ſelbſt verleiht. Dagegen findet man etwas darin, was man in den claſſiſchen Quartetts und Quintetts nicht trifft; eine dramatiſch motivirte Leidenſchaft, theatraliſche Formen, Melodieen, die trefflich für einen Sänger ſind und welche ihre Texte in ſich ſelbſt haben, tiefnagende Melancholie, Erinnerungen, welche brennen, Klagen, welche verzehren, einen hoffnungsloſen Kampf gegen das Unmögliche. So iſt das erſte Allegro. Wenn Mozart vor ſeiner Zeitigung dieſes Meiſterwerk von dramatiſchem Ausdrucke und ſprechender Melodie hervorzubringen vermochte, und wenn derartige Charaktere wirklich der inſtrumentalen Kammermuſik angehörten, iſt dann wohl zu glauben, daß Mozart in ſeiner Vollſtändigkeit, der Verfaſſer des Don Giovanni hinter ſich ſelbſt ſollte zurückgeblieben ſeyn, in den Quartetts und Quintetts, welche aus ſeiner Reiſe datiren. Da er nun aber bei dieſen einen ganz verſchiedenartigen Styl anwendete, weil er in denſelben, mehr als irgend Jemand, auf die Formen der Theatermuſik Verzicht leiſtete, für die er mehr Genie als irgend ein Muſiker in der Welt hatte, müſſen wir daraus nicht den Schluß ziehen, daß Haydn und ſeine Logik ihn zur Erkenntniß der wahren Principien führten, die ſeine Zeit ſo wenig begriffen und die unſrige beinahe vergeſſen hat. Warum wurde Joſeph Haydn der Vater der Inſtrumentalmuſik genannt? Geſchah es nicht aus dem Grunde, weil er einen Styl ſchuf, der die Muſik ohne Worte ſtreng von der mit Worten ſchied, von welcher die erſtere ehemals nichts als die Nachahmung und das Echo war? Nun ſcheinen aber Componiſten und Kritiker auf das alte Syſtem zurückkommen zu wollen. Die Notenmacher wetteifern unter ſich, wer am dramatiſchſten iſt; die Phraſenmacher ohne Ueberlegung wetteifern darin, wen ſie am meiſten loben ſollen, weil er dramatiſch war. Ein ſchöner Fortſchritt in der That!

Das lange Studium der Meiſterwerke Mozart's muß mich ſehr ſtreng gemacht haben, weil ich den Muth habe, an einer Compoſition wie das Quintett aus C Moll Ausſtellungen zu machen, und zwar gerade aus dem Grunde, welcher ihm ſo viele Theilnahme und Beifall zuzieht, weil es nämlich das melodiſchſte und leidenſchaftlichſte der Quintetts iſt. Und doch wie oft habe ich es mehr als mit Worten gelobt; wie viele köſtliche Thränen hat es mir entriſſen. Ach! ſprach ich in dem glücklichen Alter zu mir, in dem man dieſe Freuden genießt, ohne daß man ſich Rechenſchaft darüber ablegt; welchen Effect müßten dieſe göttlichen Melodieen im Munde eines tragiſchen Sängers hervorbringen! Wie erſtaunt wäre ich geweſen, wenn mich Jemand belehrt hätte, welch' ſcharfe Kritik in meinem bewundernden Ausrufe liege.

Ein anmuthiges Motiv, Gänge der Violine von einfachem und zierlichem Geſchmacke, unter welchen das Thema in einer andern Stimme ſich wiederholt, Harmonie-Effecte von der pikanteſten Originalität, zeichnen das Andante des Quintetts aus EsDur, $^6/_8$ aus. Welchem Ohre wären dieſe Sätze entgangen, in denen die Bratſchen und der Baß, in ihren tiefen Tönen ſprechend, verſtärkt durch einen Effect mit Doppelgriffen auf dem Violoncell, eine ſo melodiſche Erwiderung der zweiten Violine hervorrufen. Es wäre ſchwer, ein wohlklingenderes, ergötzlicheres Reſultat zu erſinnen.

Das Menuet iſt ein Kanon zu zwei Stimmen, das ſich in der techniſchen Arbeit von keinem der tauſend anderen Individuen ſeiner Gattung auszeichnet. Wir haben daſſelbe in unſeren Betrachtungen über die Geſchichte der Muſik als ein bemerkenswerthes Beiſpiel der Verbindung des ſtrengen Kanons mit einem Geſange, der voll Ausdruck und ſelbſt in hohem Grade pathetiſch iſt, citirt. Es iſt dieß die alte Wiſſenſchaft in Verbindung mit der modernen Melodie, aber bei weitem noch keine wahrhaft Mozart'ſche Wiſſenſchaft. Ehe unſer Heros mit allen Schwierigkeiten des Contrapunctes zu ſpielen gelernt hatte, hält er darauf, darzuthun, daß er dieſe zu überwinden verſtehe. Es war ſchon viel, einen Geſang, wie den des Menuets, der kanoniſchen Regel dienſtbar gemacht zu haben; andererſeits war aber der Kanon an und für ſich von der leichteſten Gattung. Was iſt das, werden die alten Notenberechner ſagen, für welche der Geſang das gleichgiltigſte Ding in der Muſik iſt: **imitatio aequalis motus**, ein Kanon in der Octave, ein Kanon zu zwei Stimmen nur, das Minimum eines Kanons! Kinderarbeit! Nun, hier iſt, um Ihnen, meine Herren, von der lateiniſchen Terminologie, zu gefallen, das Trio meines Menuets, eine Arbeit, welche der große **Josquinus Pratensis** ſelbſt unterſchrieben haben würde; ein Kanon zu vier Stimmen, oder vielmehr zwei Kanons zu zwei Stimmen, die zuſammengehen in **contrarium stricte reversum**. Betrachten Sie wohl **stricte reversum**. Und wollen Sie ſich überdieß überzeugen, daß ich die Schwierigkeiten des Halsbrechers verzehntfacht habe, indem ich das hineinbrachte, an was die Kanoniſten des fünfzehnten, ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts kaum dachten, und aus dem dieſe ſich ſo wenig machten, als Sie; eine Kleinigkeit nämlich, welche man Muſik, ſonſt aber auch Wohlklang nennt. Das iſt ohne Zweifel die Intention dieſer paar Linien Muſik für die Augen, die ſich indeſſen nicht weniger gut anhören läßt. Es liegt etwas Unbeſtimmtes, Luftiges, Durchſichtiges, Geheimnißvolles und Ruhiges darin, in welchem kein Herzſchlag hörbar wird, ein Etwas, das ich nicht auszudrücken vermag und um deſſen Erklärung man Mozart befragen muß. Vielleicht wird er einem ſagen, daß er einſtmals den St. Stephansthurm betrachtend, bei einem matten Mondſcheine die Schatten der alten Organiſten, deren Erbſchaft er nicht ernten konnte, um die Kathedrale habe ſchweben ſehen, wobei ſie ſich das Vergnügen gemacht, das Murmeln des Zugwindes, welcher durch das ungeheuere Gebäude ſtreift, nach den Regeln des doppelten Contrapunctes zu ſtimmen.

Das Quintett ſchließt mit Variationen, Allegro aus C Moll, $^{3}/_{4}$, welche der allgemeinen Färbung des Werkes angepaßt ſind, und die Mitte zwiſchen melodiſchen und harmoniſch-contrapunctiſchen Variationen halten. Von dieſen beiden Gattungen, welche ſich im Princip weſentlich entgegenſtehen, obſchon ſie einer Annäherung fähig ſind, gehört die erſte der Concertmuſik, die zweite aber der hohen Kirchen- und Kammermuſik an. Die Variationen unſeres Quintetts ſind mit vieler Annehmlichkeit und vielem Reize geſchrieben; ſie glänzen mehr durch Ausdruck als durch den Glanz der Paſſagen, die Arbeit wird aber erſt etwa dreißig Tacte vor dem Majore bemerkbar, welches den Schluß des Stückes bildet. Von dieſem Allegro iſt es aber noch weit bis zu den Variationen des Quartetts aus A von Mozart, oder bis zu denen des Quartetts von Beethoven aus demſelben Tone oder bis zu Variationen aus G eines Quartetts von Haydn. Das ſind Variationen, wie wir ſie lieben, bewunderungswürdig und erhaben, während die gewöhnlichen Productionen dieſer Gattung flach, trivial und ekelhaft ſind. Gott bewahre einen vor gewiſſen variirten Arien, welche gewiſſe Virtuoſen ſpielen, in welchen aber die Doſis lange Weile nie variirt, welche das Publicum einnehmen muß.

Symphonieen.

Jede Poeſie theilt ſich zwiſchen dem Ich und dem nicht Ich, zwiſchen der äußern Welt und der Individualität des Dichters, zwiſchen der materiellen Thatſache und ihrem moraliſchen Eindrucke. Die Muſik in ihrem Princip, abgeſehen von ihrer Anwendung, das heißt als reine Muſik betrachtet, entſpricht der analytiſchen, contemplativen, individuellen oder innern Poeſie, der, in welcher die Ergießung an der Stelle der Handlung, der Beſchreibung, der Erzahlung vorherrſcht. Wenn man jetzt herabſtiege von Gattungen zu Arten, von allgemeinen Abtheilungen, zu beſonderen Unterabtheilungen, ſo würde man finden, daß die Symphonie, Kammer-Symphonie[*] genannt, mit der Ode in Wechſelbeziehung ſteht, indem die eine der Ausdruck und der reinſte Ausfluß der reinen Muſik, die andere der erhabenſte Ausfluß der lyriſchen oder unbegrenzten Poeſie iſt. Ihre Analogie wurde lange vor uns anerkannt. Sulzer, ein Schriftſteller des vergangenen Jahrhunderts, ſpricht ſich auf folgende Weiſe in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte aus.

---

[*] Oder Symphonieen kurzweg, um ſie von der concertirenden Symphonie und der der Kirche und des Theaters zu unterſcheiden, die heut' zu Tage ganz außer Gebrauch gekommen ſind, indem namentlich die Theater-Symphonie durch die Ouverture erſetzt worden iſt.

„Die Kammer-Symphonie, eine durch ſich ſelbſt beſtehende Gattung, weil ihre Werke weder zur Vorbereitung, noch zur Einleitung in eine andere Muſik dienen, erreicht ihren Zweck nur vermittelſt eines glänzenden und feurigen Styls. Die Allegros unſerer beſten Kammer-Symphonieen zeigen große und kühne Gedanken, welche unabhängig entwickelt werden, eine ſcheinbare Unordnung in der Melodie und Harmonie, mannichfache und ſtark ausgeſprochene Rhythmen, energiſche Baßgeſänge und Uniſonos, concertirende Mittelſtimmen, freie Nachahmungen, zuweilen fugenartig behandelte Subjecte, plötzliche Modulationen, welche um ſo mehr frappiren, als ſie die entfernteſten Töne einander nahe bringen; ferner ſehr auffallende Gegenſätze von forte und piano und endlich eine Anwendung des crescendo, welches den größten Effect hervorbringt, namentlich, wenn es bei einer aufwärtsſteigenden Melodie und einem progreſſiven Ausdrucke angewendet wird. Ein ſolches Allegro iſt in der Muſik das, was eine Pindar'ſche Ode in der Poeſie. Wie die Ode erſchüttert und erhebt die Symphonie die Seele des Zuhörers, und ſie verlangt von Seiten des Muſikers denſelben Geiſt, dieſelbe erhabene Phantaſie und dieſelbe techniſche Wiſſenſchaft."

Dieſe Charakterſchilderung der Gattung, welche Sulzer, oder vielmehr ſeine muſikaliſchen Mitarbeiter, ſicher aus den erſten Symphonieen Haydn's abſtrahirt haben, den einzig guten, die es damals gab, findet ſich ebenſo, nur in einem viel höhern Grade von Genie und Wiſſen, in den claſſiſchen Symphonieen Mozart's vor. — Nun werfen ſich zwei Fragen auf, wovon eine die Sachen, die andere die Perſonen betrifft. Wir fragen zuerſt, ob die Symphonie als unabhängige auf ſich ſelbſt gegründete Gattung, in ihren zukünftigen Beſtrebungen, die poetiſche Analogie übertreffen konnte, die wir in ihr anerkannt haben, wenn ſie mit den Theoretikern von ehemals übereinſtimmt. Sodann fragen wir, ob Einer weiter gegangen iſt, als Mozart, in dieſem Zweige der muſikaliſchen Kunſt, nach dem Geiſte der Ode behandelt, oder beſſer geſagt, nach den Geſetzen der reinen Muſik, ſeit die vollſtandigen Mittel der Ausführung ihr erlauben, ihre grandioſeſten Formen und ihren Charakter auf die energiſchſte Weiſe zu entwickeln. Mit dem Stellen dieſer letzten Frage iſt auch die Löſung derſelben zugleich erfolgt; die erſtere dagegen, welche Doctrinen berührt, die heut' zu Tage von großem Einfluſſe ſind, verdient ernſtlich geprüft zu werden.

Beethoven, der größte muſikaliſche Genius unſeres Jahrhunderts erſchien. Er kam nach Haydn und Mozart, zu einer Zeit, wenn auch nicht einer nothwendigen Abnahme, aber doch zu einer, in welcher die neuen Wege nicht mehr ſo leicht wie ſonſt zum directen Fortſchritte führten; in ſofern der Fortſchritt in den Künſten unüberſchreitbare Grenzen hat, was ihre Denkmale ſeit dreiundzwanzig Jahrhunderten beweiſen. Bei ſeinem erſten Auftreten, was ihm keinen geringen Anſpruch auf Ruhm verſchaffte, kündigte ſich Beethoven als der Fortſetzer und Nebenbuhler der beiden großen Meiſter an, welche ihm vorangegangen waren. Man darf ſich nur, unter anderen Meiſterwerken, an die ſechs erſten Violinquartetts, ohne allen Vergleich die ſchönſten, welche Beethoven je componirt hat, an das Sextett und an die bewunderungswürdige Symphonie aus CDur erinnern. Bald brachte ihn aber die Schwierigkeit, auf einem Wege immer weiter vorzuſchreiten, welcher der zur Vollkommenheit ſelbſt war, allmählig davon ab, und führte ihn auf andere Wege. Wir ſprechen hier nicht von ſeinen allerletzten Werken, welche er mitten unter ſeinen unaufhörlichen Leiden ſchuf, denen der Verfaſſer ausgeſetzt war, und welche den Stempel der moraliſchen Unordnung tragen, die deren Folge war. In dieſen Werken, welche die Adepten ſelbſt als änigmatiſch bezeichnen, finden wir übrigen Profanen nichts Anderes, als die traurigen und melancholiſchen Ueberreſte eines großen Mannes. Es gibt keine Muſik, die bei'm Anhören weher thut.

Die Neuerungen der gleichzeitigen Meiſter werden immer am Ende die Baſis des gleichzeitigen Geſchmackes, welcher ſeinerſeits die Grundlage der gleichzeitigen Theoretiker wird. Für die Paſtoral- und heroiſche Symphonie, für die Symphonie mit Chören, für die Schlacht von Vittoria, bedurfte es einer neuen Poeſie. Dieſe Werke konnten nicht mehr der Ode gleichgeſtellt werden, deren Verhältniſſe ſie weſentlich änderten und überſchritten. Wie ſollte aber die auf dieſen neuen Formen conſtruirte Symphonie beſchaffen ſeyn, und wem ſollte ſie gleichen? Die nach Beethoven's Schule gebildeten Kritiker haben es übernommen, uns darüber zu belehren.

„Beethoven nahm die Sonate und die Symphonie da auf, wo Mozart ſie gelaſſen hatte; er fing mit dem lyriſchen Erguſſe an . . . Aus dieſer Periode ſchreiben ſich hauptſächlich die Symphonieen aus C und DDur, von denen die eine ganz Mozartiſch, die zweite aber, in demſelben Geiſte componirt, aber viel entwickelter iſt und bereits durch ihre Ausdehnung Mozart's Compoſitionen übertrifft. Hier entdeckt man auf die beſtimmteſte Weiſe den Fortſchritt der Kunſt nach Mozart. Aus der unbeſtimmten Lyrik (oder lyriſchen Unbeſtimmtheit, wenn man lieber will) der Mozart'ſchen Symphonieen, iſt zuerſt die Symphonie aus C Moll von Beethoven herausgetreten, welche noch der lyriſchen Gattung angehört, welche aber, ſtatt ſich darauf zu beſchränken, einen Seelenzuſtand auszudrücken, mehrere mit einer tiefen pſychologiſchen Wahrheit ausmalt*). Dieſe Symphonie muß als der erſte Grad der Erhebung über den Mozart'ſchen Standpunct betrachtet werden. Die wahre Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeiten der verſchiedenen Inſtrumente, entfalteten ſich mehr und mehr vor dem Meiſter, der mit unermüdlichen Schritten den Weg des Fortſchrittes ging. Bald hörten die Inſtrumente für ihn auf, todte Mittel zu ſeyn!? ſie bekleideten ſich mit einer deutlich unterſchiedenen Perſönlichkeit, und das Orcheſter wurde zum belebten, einer völlig dramatiſchen Thätigkeit überlaſſenen Chor. Die alten Beſtrebungen der Symphonie wurden aber deßhalb doch nicht verlaſſen, aber alle vereinigten ſich von nun an in einer pſychologiſchen Entwickelung, welche mit einer Reihenfolge äußerer Zuſtände verbunden waren, welche die dramatiſche Thätigkeit der Inſtrumente ausdrückt, aus welchen das Orcheſter beſteht. Und dieß iſt der erhabenſte Standpunct, auf welchen ſich bis jetzt die Symphonie erhoben hat.

---

*) Die Diſtinction hat keinen Sinn, weil alle Quartetts und Quintetts, ſowie alle Symphonieen von Haydn und Mozart ebenfalls in den drei oder vier Stücken, aus denen ſie beſtehen, eine Reihenfolge ſtets wechſelnder und zuweilen ſehr verſchiedenartiger pſychologiſcher Zuſtände ausdrücken.

Dieſe wenigen Linien finden ſich in dem Sammelwerke des Herrn v. Niſſen, der ſie einem Schriftſteller entlehnte, den er nicht nennt, deſſen Autorität aber dieſem ſonderbaren Biographen von Mozart zu ſehr zu imponiren ſcheint, als daß er die geringſte Einwendung dagegen erhoben oder auch nur ein Wort als Commentar hinzugefügt hätte. Ich habe die Stelle angeführt, weil ſie mit ziemlicher Genauigkeit, wenn gleich in nichts weniger als gewählten Redensarten, die Anſprüche zuſammenfaßt, auf welche ſich die Ueberlegenheit Beethoven's in der Meinung einer Menge Muſiker und Kritiker unſerer Tage begründet. Das Syſtem der Mozart'ſchen Compoſition war alſo lyriſch, das von Beethoven iſt dramatiſch, und darin liegt der Unterſchied. Wenn man über die Ode hinausging, ſo blieb freilich nur noch das Drama übrig.

Das, was wir bereits geſagt haben, als wir von den Quartetts und Quintetts Mozart's ſprachen, wird unſere Antwort auf die Bemerkungen des eben angeführten Kritikers enthalten. Wir führen zuerſt ein thatſächliches Argument an, die Symphonie aus CDur von Beethoven, welche der Kritiker für ganz Mozart'ſch erklärt, folglich nach ſeiner Anſicht den nicht Mozart'ſchen Symphonieen, die auf dieſe folgten, nachſtehend, und welche andere Kritiker im Gegentheile für die zierlichſte und reinſte unter allen von Beethoven anerkennen. Wir ſetzen mit vollkommener Ueberzeugung hinzu, daß, wenn Beethoven immer und in vollem Maße die Lobſprüche des Kritikers verdiente, wenn er wirklich die Inſtrumente individualiſirte, wie die Theater-Componiſten in den Enſembleſtücken zu individualiſiren ſuchen, wenn ſein Orcheſter ſtets einem dramatiſchen Chore glich, und wenn das Enſemble ſeiner Symphonieen immer eine Reihenfolge von Zuſtänden oder äußeren Bildern geboten hätte, ſo würde ſich Beethoven ſicher nie neben Haydn und Mozart geſtellt haben; denn alle dieſe Dinge hätten ebenſo viele relative Unvollkommenheiten bezeichnet. Er iſt allerdings zuweilen, aus Syſtem, in die Fehler verfallen, welche eine neue Theorie zu Grundſätzen erheben will; aber ſicher hat er nicht in Folge dieſer Fehler ſo viele bewunderungswürdige Meiſterwerke geſchaffen. Beethoven's Genius war ſeiner Beurtheilung unendlich überlegen, und ſeine künſtleriſchen Inſpirationen waren tauſendmal mehr werth als ſeine Anſichten über die Kunſt. Alle Diejenigen, welche Beethoven's Werke ſtudirt haben, konnten ſich überzeugen, daß der Styl dieſes Meiſters nie größer und prächtiger iſt, als in den Stücken, in welchen die Gedanken ſich darſtellen, folgen und ſich entwickeln, je nach den Convenienzen eines rein muſikaliſchen Grundes, und ohne alle

Beimiſchung der der angewandten Muſik eigenthümlichen Formen, jener Intentionen, welche bei einem Inſtrumentalſtücke bei einem Zuhörer ſogleich die Frage erregen: was bedeutet dieß? Was will man mir ſagen, oder was will man mir zeigen? Die Stücke aber, welche in dieſem Geiſte und in dieſem Styl componirt ſind, ſind gerade das, was man reine Muſik nennt; ſie gehören der lyriſchen Gattung, der muſikaliſchen Ode an; ſie ſind wahrhaft Mozart'ſch. Dieſer Art iſt von Anfang bis zu Ende die Symphonie aus CDur. Uebrigens, wird man mir ſagen, gibt es unter den Symphonieen Beethoven's andere durchaus dramatiſche Stücke, welche nicht weniger bewunderungswürdig ſind, der Todtenmarſch in der Symphonia Eroica zum Beiſpiel, und namentlich der Sturm in der Paſtoral-Symphonie, der furchtbarſte, der herrlichſte unter allen Stürmen, die je in den Bäſſen gedonnert, in den Flöten und Querpfeifen gepfiffen, in den Poſaunen gebrummt und gebrüllt, in den Violinen geblitzt und gehagelt haben. Die Piece iſt erhaben; wir begreifen und fühlen alle Schönheiten ſo gut wie die excluſivſten Verehrer Beethoven's; wir unterſchreiben zum Voraus alle Lobeserhebungen, welche ſie machen können, denn man läuft nicht Gefahr, in Uebertreibung zu fallen, wenn man eine ſolche Muſik lobt; und doch kann man immer einen Einwurf machen, auf welchen man ſtets die Antwort ſchuldig bleiben wird. Der Todtenmarſch und der Sturm ſind in einem Styl gehalten, welcher erlaubte, dieſelben in jeder Oper anzuwenden, in der dieſe beiden Dinge ſich vorfinden. Der Marſch erforderte nichts als abgekürzt zu werden; der Sturm könnte bleiben wie er iſt, aber es wäre ebenſo leicht, einige Chorſätze, einige lange Stimm-Exclamationen in dem Accord anzubringen, der keine Note weder in der Melodie noch in der Harmonie des Stückes änderte*). Wenn man auf dem Theater das Begräbniß irgend eines hiſtoriſchen Helden ſähe, der in der Vertheidigung des Vaterlandes gefallen iſt, welches ihm ſein Heil verdankt, die Scene mit Emblemen der Trauer und des Krieges geſchmückt, die Familie und die Mitbürger des großen Mannes und ſeine Waffengefährten verſammelt, in ihrem gemeinſchaftlichen Schmerze und dem Leichenzuge folgend; wer zweifelte daran, daß der Todtenmarſch mit dieſem Schauſpiele noch mehr Effect hervorbringen würde, als mit ſeiner unſichtbaren Handlung und ſeinem idealen Programm. Nun ſtelle man ſich die Heldin eines Romans vor, eine junge und ſchöne Prinzeſſin, die auf der Flucht vor einem Tyrannen, der ſie liebt, und welchen ſie verabſcheut, an einem wilden und maleriſchen Orte von einem furchtbaren Sturme ereilt wurde, umgeben von einer Gruppe von vor Angſt halb todter Frauen, von unglücklichen Landleuten, welche ihre zerſtörte Ernte beweinen, und als Begleitung und Belebung dieſes Bildes, die erhabene Muſik Beethoven's, welche durch die Mitwirkung der menſchlichen

---

*) Eben daſſelbe hat Haydn gethan, indem er einen Vocal-Chor den ſieben Worten von J. C. hinzufügte, den er zuerſt für das Orcheſter allein componirt hatte. Es bedarf wohl keiner Verſicherung, wie viel alle Theile des Werkes und namentlich das Erdbeben, ein Stück von derſelben Gattung wie Beethoven's Sturm, obgleich er weit unter demſelben ſteht, durch dieſe Beigabe gewonnen haben.

Stimmen noch erhabener und eindringlicher geworden iſt. Wenn man nur halbwegs ein Freund der Wahrheit iſt, ſo wird man zugeben müſſen, daß der Sturm der Paſtoral-Symphonie, in dieſem oder in einem andern Rahmen, in einer dramatiſchen Scene noch weit ſchöner, als mit dem Orcheſter allein wäre. Und darin liegt, hundertmal für einmal, der unvermeidliche Fehler, die Erbſünde aller Muſik, welche ſich zum Drama erheben will, ohne durch das Wort gehalten, oder wenigſtens durch eine Pantomime unterſtützt, durch eine Decoration und eine Schauſtellung erklärt zu ſeyn. Wie ſchön und groß, wie maleriſch und ausdrucksvoll, wie erhaben endlich ſie ſeyn mag, ſtets wird ſie das Gefühl einer relativen Unterordnung, den Gedanken an All' das erwecken, was ihr fehlt, um vollſtändig das Ziel zu erreichen, nach dem ſie ſtrebt. Als Erſatz für das Drama kann eine ſolche Muſik nie eine für ſich beſtehende unabhängige Gattung bilden.

Ein franzöſiſcher Beurtheiler der Theorie, welche wir bekämpfen, geht viel weiter als unſer deutſcher Kritiker. Er theilt die Symphonie in zwei Arten ein, in die alte und neue: die Symphonie, der ein Gedanke zu Grunde liegt (das heißt ein directes oder indirectes, bezeichnetes oder darunter verſtandenes Programm) und in die Symphonie, bei welcher ſich keines findet. Daraus ſchließt er ſehr natürlich, daß die Werke, welche auf eine Idee ſich baſirten, eine viel edelere Gattung ausmachen, als die, welchen die Ideen fehlen!!! Der Mathematiker, welcher ſagte: was beweiſ't Alles dieß, um damit ſeine Anſicht über eine Tragödie auszudrücken, in welcher alle Anweſenden in Thränen zerfloßen, hätte ſicher keine lichtvollere Diſtinction entdecken können. Die eigentlichen muſikaliſchen Gedanken zu mißkennen und in einer Orcheſter-Compoſition nichts als rationelle Gedanken zu finden, welchen die Muſik ſich anpaſſen kann, iſt ſicher dasſelbe, als den Zweck der Tragödie einem logiſchen Beweiſe gleichſtellen zu wollen. Sonate, was willſt du von mir? ſagte, oder konnte wenigſtens mit der nämlichen lacherlichen Abgeſchmacktheit derſelbe Mathematiker ſagen; wenn aber dieſer Mathematiker zufalligerweiſe auch Muſiker wäre, ſo hätte das Wort aus ſeinem Munde vielleicht einen wahren und geiſtreichen Sinn, in Beziehung auf das Werk in ſich geſchloſſen, das ihm daſſelbe eingegeben. Sicher hätte er weder die Ouverture zur Zauberflöte zum Beiſpiel, noch die Symphonieen Mozart's gefragt: Sonate, was willſt du von mir, denn dieſe ſagen deutlich, was ſie wollen; ſie ſagen es der Seele klar und deutlich. Der Mathematiker hätte ſeine Frage an Werke der Muſik gerichtet, welche ohne Handlung Anſpruch auf Handeln machen, ohne Worte erzählen, die Gegenſtände zeichnen und malen, ohne ſichtbare Formen oder Farben, direct zu der Intelligenz dringen wollen, ohne die Mittel einer directen Communication mit ihr. Man muß ſich beinahe ſchämen, die in gewiſſer Hinſicht ſo abgedroſchene und längſt bekannte Wahrheit wiederholen zu müſſen, daß die Muſik auf eine ganz vollkommen verſtändliche Art weder handeln, erzählen noch malen kann, als vermittelſt der Verdolmetſchung eines Textes, einer Pantomime oder einer Decoration, und daß ſie dann, das iſt wahr, aber auch nur dann, ihren Mithelfern mit Wucher den ihr geleiſteten Vorſchub vergilt. Eine andere, aber viel weniger begriffene Wahrheit iſt die, daß die poſitive Anwendung der Muſik, die einen nicht in ſich ſelbſt begründeten Zweck hat, wie ſchön und wahr auch dieſe Anwendung ſeyn mag, immer den Verluſt eines Theiles des innern Werthes des Werkes nach ſich zieht. Wenn dem nicht ſo wäre, warum bringen die beſten Opern, zu Violinquartetts arrangirt, die Speiſe der gewöhnlichen Dilettanten, beinahe immer einen ſo unbedeutenden Erfolg zu Wege. Nehme man dagegen die Symphonieen Mozart's und die nicht dramatiſchen Stücke der Symphonieen Beethoven's, ſetze dieſe als Quartetts oder Quintetts, und man wird eine ſchöne und gute Muſik haben, wenn gleich die Zuhörer etwas Anderes als ein Quartett oder Quintett, wie dieſe beſchaffen ſeyn müſſen, darin erkennen werden.

Abgeſehen von ihrem äſthetiſchen Zwecke, haben die Werke der Kunſt ihre locale Beſtimmung und ihre beſondere Anwendung. Die Symphonie zum Beiſpiel hat die Beſtimmung, den Anfang eines Concertes zu machen, gleichwie die Ouverture eine Oper eröffnet. In Folge davon müſſen die Verhältniſſe eines Werkes dieſer Gattung ſich nach der gewöhnlichen Dauer eines öffentlichen Concertes richten und den Soliſten Zeit laſſen, ſich zu produciren. So verſtanden es Haydn und Mozart; ihre Symphonieen ſind nicht länger als ihre Quartetts. Beethoven, welcher die Gattung aus einem andern Geſichtspuncte betrachtete, und welcher dieſelbe dem Charakter der Oper annähern wollte, glaubte, man könne ihr auch die ganze Dauer derſelben oder wenigſtens nahezu geben. Das iſt es, was unſer deutſcher Kritiker die erſte Stufe der Erhebung über den Mozart'ſchen Standpunct nennt. Wahrhaftig, wenn Länge und Erhebung ſynonym wären, wie würden da die Leute eilen, ſich über Beethoven ſelbſt zu erheben. In dieſer Hinſicht ließe ſich Mozart's Unterordnung durch das ABC der Rechenkunſt beweiſen. Die umfangreichſte Symphonie Mozart's enthält nicht mehr als 934 Tacte, und die heroiſche Symphonie zählt deren 1900 ungefähr, was mit den Wiederholungen und in Betracht der außerordentlichen Länge des Adagio assai, einem ganzen Opernacte gleichkommt.

In Uebereinſtimmung mit dem falſchen Princip, welches der erhabenen Inſtrumentalmuſik die Tendenzen des Dramas zuſchreibt, dehnte Beethoven die Anwendungen immer weiter aus. Er fragte ſich eines Tages, warum man aus dem Orcheſter, das ſchönſte aller Inſtrumente, die menſchliche Stimme ausſchließe; und dieſe Frage oder vielmehr Idee, gab einer concertirenden Phantaſie für das Piano, mit Chören begleitet, ihre Entſtehung. In der Theorie war es das förmliche über den Haufen Werfen des Rapports, welcher zwiſchen den Sängern und dem Orcheſter beſteht. Wenn Maler, die für ein Modejournal arbeiten, ihre Figuren als Nebenſachen zeichnen, nur um denſelben die Form und Farbe des Kleides zu geben; wenn Bildner in Pappe Köpfe für Perrücken machen, ſo verſteht man den Nutzen dieſer Künſtler, aber es iſt in Wahrheit ſchwer, den Muſiker zu begreifen, der das Sujet mit dem Attribut verwechſelt, der den

Commentar an die Stelle des Textes und den Text an die Stelle des Commentars ſetzt, der das Clavier in eine Perſon und die Menſchen in Singmaſchinen verwandelt! Beeilen wir uns aber hinzuzuſetzen, daß die Abgeſchmacktheit ſich hier nur in der Idee und nicht in der Sache ſelbſt befindet. Die Oper oder die verkehrte Cantate iſt eine burleske Conception, die man nicht verwirklichen kann, außer in der Abſicht, ſchlechte Muſik zu machen. Die Phantaſie mit Chor iſt dagegen eine der glücklichſten Launen von Beethoven's Genius, eine köſtliche Compoſition, voll Zauber und Originalität. Können denn alſo menſchliche Stimmen, als Orcheſterſtimmen behandelt, ein Inſtrument mit Effect und Glück begleiten? Ich weiß es nicht, denn in dieſer Phantaſie hat Beethoven die Stimmen als Stimmen behandelt, das heißt, wie es die Anſprüche des guten Geſchmackes und des Ohres verlangen. Aus dieſem Grunde richtet ſich auch, ſobald der Chor ſich vernehmen läßt, unſere ganze Aufmerkſamkeit ihm zu, es iſt nicht der Chor, der begleitet, ſondern er iſt es, im Gegentheile, der als Souverain, der er iſt und ſeyn muß, herrſcht, und die Paſſagen des Pianiſten ſind nichts als ein glänzendes Accompagnement. Dann ſind wir aber bei den wahren Bedingungen der Vocalmuſik. Wir hören einen Opern-Chor, mit einer obligaten oder concertirenden Orcheſter-Stimme, nachdem wir eine Phantaſie für das Piano gehört haben, und dann weiß man nicht mehr, auf welche Einheit man das Enſemble des Werkes zurückführen, noch welchen Namen man ihm geben ſoll. Man hat zwei Dinge ſtatt einem. Gleichviel übrigens, da beide bewunderungswürdig ſind.

Dieſelben Bemerkungen, aber nicht von denſelben Entſchuldigungsgründen begleitet, laſſen ſich auf die letzte Symphonie von Beethoven anwenden, ein unmäßig großes Werk, deſſen Finale ein Chor bildet, auf die Worte des Liedes an die Freude von Schiller. Nach unſerer Anſicht war es ſchon ein ſchwerer und zweifacher Fehler, zu einem Chore dieſes unſterbliche Meiſterwerk zu wählen, das vermöge ſeines herrlichen, ſo vollendeten und ſo vollkommenen Styls, als Poeſie und Harmonie in Worten, ſich gerade darum ſo gar nicht eignet, der Muſik angepaßt zu werden. Die Muſik verlangt von der Poeſie nichts als den Stoff oder die Umriſſe; wenn aber der Dichter Alles geſagt hat, was er ſagen konnte, und ſo gut, als es dem Menſchen möglich iſt, es zu ſagen, dann iſt für den Componiſten kein Raum mehr da. Die Griechen konnten ihre Oden ſingen, weil ihr Geſang nichts als eine auf den langen und kurzen Sylben abgemeſſene Declamation, ohne muſikaliſchen Rhythmus, ohne Melodie und Harmonie war. Wir aber haben Alles dieß, und damit thut man dem Rhythmus und der poetiſchen Harmonie, häufig auch der Klarheit des Sinnes der Worte ſtarken Eintrag. Ein Muſiker, welcher zuſammengeſetzte Verſe überſetzen wollte, nicht um ſie in Muſik zu ſetzen, ſondern um die menſchliche Intelligenz zu preiſen und eine Sprache zu verherrlichen, dieſer Muſiker wird ſtets unter zwei Sachen eine zu wählen haben: ſich im Intereſſe des Dichters zu vernichten, obgleich dem Letztern dadurch kein reeller Nutzen erwüchſe, oder den Dichter unter der Entwickelung ſeiner muſikaliſchen Verſion zu erdrücken. Wenn die Ode an die Freude vernünftiger

Weiſe zum Texte eines Chores oder einer Cantate genommen weden könnte, ſo ſtünde ſicher nichts im Wege, Phädra, Athalie oder Wallenſtein's Tod, ſo wie Racine und Schiller ſie geſchrieben haben, ebenfalls in Opern umzuwandeln. Es iſt ein Glück, daß die Ode und Tragödie in Worten ſich in gleichem Grade dieſen Umwandlungen widerſetzen. Beethoven konnte nur den dritten Theil der Ode in das Finale ſeiner Symphonie zwingen, und doch hat die Ode weniger als hundert Verſe, und das Finale umfaßt mehr als hundert Seiten. Er wählte nur einige Strophen auf gut Glück aus, die er nach Willkür miſchte und wiederholte; er behandelte dieſe erhabenen Bruchſtücke, wie man die Fetzen eines italieniſchen Libretto behandelt. Wie bedauernswerth, wie traurig!

So oft die Poeſie die Muſik zurückſtößt, in Folge der ihr eigenthümlichen Eigenſchaften, ſo oft ſie vollſtändige Meiſterwerke, in der Sphäre des harmoniſchen Wortes und der Intelligenz ſchafft, muß die Muſik eine Schranke achten, die ſie nur um den Preis ihrer vollſtändigen Niederlage überſchreitet. Die Muſik darf die Poeſie nicht verderben, wenn ſie ihr nicht zu folgen vermag, noch ſich ſelbſt demüthigenden Vergleichungen ausſetzen. Aber das Lied an die Freude iſt an und für ſich eine außerordentlich muſikaliſche Inſpiration. Sie iſt es, ohne alle Widerrede im höchſten Grade; um ſie aber aus dem Zuſtande des Gedankens und des Gefühles in den Zuſtand des Werkes zu verſetzen, welche Form ſoll der Componiſt wählen. Der Dichter hatte ſeine ganze Freiheit nöthig, um die Ode an die Freude zu ſchreiben;

er hat das geiſtige Gebiet durchlaufen, nach welchem der Muſiker ihm nicht zu folgen vermag. Um alſo ein Aequivalent zu dem poetiſchen Meiſterwerke liefern zu können, brauchte der Muſiker ebenfalls ſeine ganze Freiheit; auch er hat ſein ſpecielles Gebiet, in welches die Schöpfungen des Wortes nie zu dringen vermögen. Er wird alſo die Verſe des Dichters nicht überſetzen, welche für ihn unüberſetzbar ſind, ſondern er wird den wunderbaren Aufflug der Seele überſetzen, welcher dieſe Verſe in unüberſetzbaren Noten ihrerſeits, in den Formen der Sprache nämlich geſchaffen hat, das heißt, er wird eine reine Muſik machen, eine muſikaliſche oder wortloſe Ode, wie der Dichter reine Poeſie, eine Dithyrambe gemacht hat. Alſo mit einem Worte, er wird eine wahrhafte Symphonie, ohne Programm und ohne Chor machen, etwas von der Art, wie die Symphonie aus C von Mozart zum Beiſpiel, eine, in Wahrheit etwas ſchwierigere Aufgabe, als die ſymphoniſtiſche Arbeit mit Chören und Programmen.

Beethoven, ſagten wir, iſt in einen doppelten Fehler gefallen, als er Schiller's Ode zur directen pſychologiſchen Baſis und zum Geſangs-Programm ſeines Inſtrumentalwerkes machte. Er täuſcht ſich hinſichtlich der allgemeinen Rückſichten, welche eine ſolche Wahl verdammen, und er betrog ſich auch hinſichtlich ſeiner ſelbſt. Wißt ihr, was die Ode an die Freude iſt, von der er den Geiſt wiedergeben und deren Flug er erreichen wollte? Faßt Ihr, welch' jugendlicher Enthuſiasmus und friſcher Glaube, welche mittheilende Kraft und Begeiſterung dazu gehörten, um dieſe Ode zu machen, welche man, ſelbſt in reiferm Alter, nicht wieder leſen kann, ohne daß einem Thränen in die Augen treten, und daß das Herz im Buſen klopft, wie es im Alter von zwanzig Jahren klopfte? Und dieß wollte während ſeiner ſtärkſten phyſiſchen und moraliſchen Abnahme der große Unglückliche componiren, der ſich Beethoven nannte. Vermochte er es, alt, kränklich, leidend und menſchenſcheu wie er war; waren die Corden, welche bei den Eindrücken des Glückes vibriren, nicht ſchon lange in ſeiner Seele verſtummt! Er ſelbſt wußte es wohl. Man ſehe, welch' trauriges Geſtändniß er uns in Noten über dieſen Gegenſtand gemacht hat, auf Seite 98 und 99 der Partitur, welche deren 226 hat. Ehe er mit dem Chore beginnt, verſucht er hinter einander die bereits gehörten Motive der Symphonie und verwirft ſie ſogleich wieder. Keines ſcheint ihm zum Ausdrucke der Freude zu paſſen, was ſehr wahr iſt, und was zugleich beweiſ't, daß die Symphonie dem Gedanken des Finale gänzlich fremd geblieben iſt. Iſt aber das Thema, welches der Componiſt endlich annimmt, glücklicher gewählt? Hat Schiller's Feuerwerk es eingegeben; ſpricht ſich mit einem Worte die große und erhabene Freude des Dichters darin aus? Leider nein; dieſes Thema iſt nichts als eine ſchmachtende Canilene, die ſich auf eine nimmer endigende Weiſe repetirt, und in welcher der Zuhörer nichts als das Bild der Erſchöpfung und des Alters zu erkennen vermag.

Nachdem man aber einmal das Recitativ und den Chor in die Symphonie eingeführt hat, warum ſollte man nicht ebenſo die Arie, das Duett, die Enſembleſtücke einführen;

warum ſollte man ihr nicht ſtatt eines einfachen Adjectivs zum Programm den Namen irgend eines bekannten Theaterſtückes, und die Dauer mehrerer Acte ſtatt eines geben; lauter natürliche Folgerungen nach den Beiſpielen, die Beethoven aufgeſtellt hat. Ich dachte gerade an die Möglichkeit dieſes neuen Fortſchrittes, als die **Revue et Gazette musicale de Paris** meine Logik rechtfertigte. Sie kündigte eine Symphonie unter dem Titel **Romeo et Juliette** an, welche ſich mit Begleitung von Chören, Arien und Recitativen entwickelt, die nicht weniger als drei Stunden dauern. Ich vermeſſe mich nicht, die Verdienſte dieſer Compoſition anzugreifen, welche ich durchaus nicht kenne, und der die **Revue musicale** unter ſehr großen Lobeserhebungen Erwähnung thut. Vielleicht iſt ſie ein wirkliches Meiſterwerk. Nur das glaube ich, daß Herr Berlioz weit beſſer daran gethan hätte, ſein Talent, oder ſelbſt ſein Genie, welches ihm Gott verliehen, dazu anzuwenden, eine neue Oper **Romeo et Juliette**, eine wahrhafte Oper mit einem Libretto, einer theatraliſchen Handlung mit Decorationen und Coſtumes zu ſchreiben. Iſt auf dieſe Art Beethoven nicht weit mehr übertroffen, als er je Mozart übertraf?

Auf dieſe Weiſe führen die Grundſätze der neuen Theorie; auf ihre äußerſten Conſequenzen getrieben, dahin, daß man den alten mangelhaften Kreis durchläuft, welcher die Symphonie ganz gerade und einfach zum geſungenen Drama zurückführt.

Man kann dieſe Wuth unſerer Zeit nicht genug beklagen — ich muß es ſagen und immer wieder ſagen — welche ſich darin gefällt, alle Compoſitionsſtyle zum Beſten einer einzigen Gattung zu entſtellen. Iſt dieß nicht im Grunde der Ruin der Kunſt und die Barbarei zu einem Syſtem erhoben? Vom achtzehnten Jahrhunderte an war die Kirchenmuſik bereits dramatiſch geworden, und das war ſicher das Traurigſte, was ſie werden konnte. Es iſt wahr, man macht ſich nicht mehr viel daraus, italieniſche Arietten den Worten des Ritus anzupaſſen; unſere Kritiker verdammen dieſe Profanalien von ſchlechtem Geſchmacke; ſie begehen aber die Inconſequenz, das dramatiſche Violin-Quartett und Quintett, die dramatiſche Symphonie zu loben, als wenn die erhabene inſtrumentale Kammer- und Concertmuſik nicht auch ihre beſonderen Regeln und Geſetze der Schicklichkeit hätten, die ebenſo ſehr in der Natur der Dinge begründet und ebenſoſehr von den Bedingungen des Theater-Styls entfernt ſind.

Nachdem wir Alles geſagt haben, was ſich über die falſchen Grundſätze anführen läßt, ſo wollen wir ſehen, wie Mozart die wahren bei der Gattung anwendete, deren äſthetiſche Geſetze und Unabhängigkeit durch die übertriebene Ausdehnung, welche man ihnen geben zu dürfen geglaubt hat, völlig vernichtet wurden. Die erſte Regel, welche wir der Mozart'ſchen Praxis entnommen haben, iſt die, daß der Charakter der muſikaliſchen Gedanken, und vor Allem der Themas, ſich immer nach der Stärke der Mittel zum Executiren richten ſolle. Tief und ſelbſt abſtract in ſeinen Quartetten, viel poſitiver und ſelbſt viel rühriger in ſeinen Quintetten, erreicht Mozart in der Symphonie den höchſten Grad von Feuer, Energie, Leidenſchaft und Begeiſterung.

Man darf nur die Themas in der vereinzelten erſten Violinſtimme betrachten, um ſogleich darin eine Compoſition für das große Orcheſter zu erkennen. Die Gänge oder Paſſagen der Mozart'ſchen Symphonieen unterſcheiden ſich auch von denen der Quartetts und Quintetts, indem ein großer Theil dieſer Paſſagen auf den wohlklingenden Effect berechnet iſt, den mehrere Symphoniſten hervorbringen, welche dieſelbe Stimme ſpielen. Die Solo's ſind nicht zahlreich und immer den Blasinſtrumenten anvertraut. Ueberdieß findet man in den Symphonieen eine verwegene, zuweilen unordentliche und excentriſche Modulation, die man ſonſt nicht bei Mozart trifft, weil ſie eigentlich nur der muſikaliſchen Ode zukommt. Endlich erſcheinen in dieſen Symphonieen neben den heftigſten Ausdrücken die coloſſalſten Combinationen; Verbindungen und Gegenſätze von Ideen, welche das Ohr verblüffen, Wunder des Contrapunctes und der Harmonie, welche noch kein wunderthätiger Muſiker uns wiederholt hat oder wiederholen wird. Wir haben bereits bemerkt, daß das Wiſſen in den Inſtrumentalwerken Mozart's immer in directer Beziehung zu dem Ausdrucke ſteht. Beide ſind in der Symphonie auf den höchſten Grad gebracht, weil der Componiſt hier über ſämmtliche Effectmittel gebot, welche die doppelte Phanlanx des Orcheſters in ſich ſchließt, und weil er, was die Anwendung des Contrapunctes anbelangt, dieſen bis zu acht wirklichen Stimmen in die kanoniſchen Nachahmungen und Fugen verwickeln konnte.

Die vier Symphonieen, welche in dem autographen Kataloge verzeichnet ſtehen, entſprechen hinſichtlich der Tonarten den Violinquintetts aus C, D, EsDur und GMoll. Wir werden über dieſe Meiſterwerke in einige Details eingehen, indem wir wie immer der chronologiſchen Ordnung folgen, welche hier eine herrliche Progreſſion zeigt, deren Ende, das heißt das Finale der letzten Symphonie, das **non plus ultra** der Gattung, vom Standpuncte des muſikaliſchen Aequivalents für die Ode iſt.

Die Symphonie aus D, die erſte, dem Datum nach, wurde im Jahre 1786, nach der Hochzeit des Figaro geſchrieben, von welcher ſie einige Reminiſcenzen an ſich trägt. Ich ziehe die Ouverture dieſer Oper, die ebenfalls aus D geht, dem erſten Allegro der Symphonie weit vor, in der man etwas ſchwache melodiſche Gedanken und ſehr gelehrt combinirte Nachahmungen, aber von vielleicht zu ſcholaſtiſcher Regelmäßigkeit findet. Dagegen iſt das Andante aus GDur, $^{6}/_{8}$, ein Stück von idylliſcher Einfachheit und bezaubernder Anmuth, melodiſch, leicht zu verſtehen und des Beifalles um ſo ſicherer, als einige ſeiner Sätze ſich zum Vocalgeſange herbeilaſſen und für das dramatiſche Orcheſter taugen würden. Es findet ſich auch eine köſtliche und ſehr originelle Modulation von EMoll in DMoll (in den Tacten 19—22). Dieſe Symphonie hat kein Menuet. Eine Reminiscenz an Figaro*) hat das Motiv zu dem Preſto am Ende geliefert, DDur, $^{2}/_{4}$, eine Piece, welche aus einem Guſſe, und faſt nur aus einem Gedanken beſteht; eine bewunderungswürdige thematiſche Arbeit, eine glänzende und feurige Muſik.

---

*) Inſtrumentalfigur des Duetts: *Aprite presto aprite.*

Man beurtheilt die Dinge nur durch Vergleichung und die großen Künſtler namentlich durch Vergleichung mit ihnen ſelbſt. Wenn auf die Symphonieen aus D nicht andere gefolgt wären, ſo würde unſer Bericht aller Wahrſcheinlichkeit nach ganz anders ausgefallen ſeyn. Aber mehr als irgend ein Anderer hat uns Mozart das Recht verliehen, wähleriſch zu ſeyn. Ohne die Symphonieen in Betracht zu ziehen, welche älter als das Jahr 1784 ſind, deren Zahl ſich auf 33 erhebt (die vier bekannten wahrſcheinlich mit eingerechnet), können wir die Symphonie aus D als ein Probeſtück unſeres Heros betrachten, nachdem er ſeine Studien als Componiſt an den Vorbildern Haydn's vollendet hatte. Das Werk beweiſ't uns, daß zu der Zeit, in welcher es geſchrieben wurde, Mozart durchaus mit Theatermuſik beſchäftigt, noch nicht mit ſolcher Klarheit von dem Unterſchiede durchdrungen war, von welchem ſeine folgenden Werke Zeugniß ablegen, der zwiſchen dem Orcheſter der Symphonie und dem Orcheſter der Oper beſteht. Ehe er ſich zu der muſikaliſchen Ode aufzuſchwingen vermochte, hatte er noch mit ſeinen Gewohnheiten als dramatiſcher Compoſiteur zu kämpfen. Er ſchritt demnach, wie man ſieht, in umgekehrtem Verhältniſſe gegen die Beſtrebungen und Richtungen vorwärts, welche die Theorie und die Praxis unſerer Tage geheiligt haben.

Die zwei Jahre ſpäter componirte Symphonie in Es, nimmt eine hohe Stufe unter ihresgleichen ein, ohne daß ſie jedoch den beiden erhabenen Productionen der nämlichen Gattung gleichkäme, die im Laufe deſſelben Jahres 1788 ſehr nahe folgten. Sie fängt mit einem Adagio $^4/_4$ an, das auf Art einer Präludie, in einem weiten und grandioſen Styl entworfen iſt, der die Aufmerkſamkeit und die Erwartung mächtig ſpannt, gleich einem Eingange, deſſen Sätze die Wichtigkeit wohl ahnen, aber den Gegenſtand des Geſprächs nicht errathen laſſen. **Mozart** liebt es, das zu halten, was er verſpricht, und das Allegro $^3/_4$ entſpricht der Introduction in würdiger Weiſe. Erhabenheit, Weiche und Adel, das iſt der Charakter, welchen das Motiv zeigt, und welchen abwechſelnd bezaubernde Melodieen und ſchmetternde, geräuſchvolle Paſſagen des Orcheſters erhöhen. Die Kraft und Präciſion der Tutti bildet den angenehmſten Contraſt mit dem Wohlklange und der leichten Anmuth der pizzicato begleiteten Geſänge und anderer Figuren, die ſich in zarten Umriſſen bemerklich machen. Endlich bringt die zweite Wiederholung Combinationen voll Zierlichkeit und Effect. **Mozart** hat für ſeine Symphonieen eine unabänderliche Form angenommen, welche alle Geſtalten und Gänge der hohen Inſtrumentalmuſik in ſich vereinigt. Zuerſt kommt die Auseinanderſetzung des Themas, die Gänge und Paſſagen des Orcheſters, die epiſodiſchen Geſange und zum Anfange der zweiten Wiederholung (der Mittelſatz) die Analyſe der Gedanken, die thematiſche und contrapunctiſche Entwickelung, hernach wiederholt ſich der Inhalt der erſten Hälfte in der zweiten mit mehr oder weniger Abänderungen und in einem andern Tone. Dieß iſt ungefähr auch die Form der Quartetts und Quintetts.

Das Andante unſerer Symphonie, AsDur, $^2/_4$, hat einen kurzen melodiſchen Satz zum Motiv, der von Anfang wenig heißen will, aber Geduld. Es iſt nicht möglich, weniger Hilfsgedanken anzuwenden, als Mozart es in dieſer Piece gethan hat, noch eine einfachere und ſtrengere Einheit, bei einer immer mehr hervortretenden Steigerung des Intereſſes hervorzubringen. Was die Hauptgedanken anbelangt, ſo gibt es nur deren zwei, welche als ſolche nach einander auftreten. Das Thema, eine ruhige und meditative Figur, mit ihren Zergliederungen und Verwandlungen, und eine andere leidenſchaftliche, elegiſche Figur, welche ſich ebenſo durch die Modulation, wie die erſte durch die Mannichfaltigkeit der Anlage, der Nachahmungen und der Theilung zwiſchen den Orcheſterſtimmen auszeichnet. In Folge des Alles zerrüttenden und progreſſiven Schmerzes, welchen ſie ausdrückt, führt dieſe Figur das enharmoniſche Verfahren herbei. Sie tritt auf die unerwartetſte Weiſe in HMoll hervor, und gelangt den Augenblick hernach an die äußerſte Grenze der mit B bezeichneten Töne, das Bild der kläglichſten Verzweiflung; wenn ſodann die Leidenſchaft ſich durch ihr eigenes Uebermaß erſchöpft hat, tritt die Vernunft wieder in ihre Rechte; das Thema erſcheint wieder und beruhigt einen ſogleich. Man ſieht an dieſem bewunderungswürdigen Andante, was die gründlich durchgenommene Erörterung eines Gefühlsſatzes Beweiſe für und gegen zu liefern vermag; welche Mannichfaltigkeit die contrapunctiſche und modulatoriſche Analyſe in Form und Ausdruck eines Sujets bringen kann, und welche Mittel und Hilfsquellen die Kenntniß der Entwickelungen bietet, um damit die doppelte Klippe der Monotonie und der Abſchweifung zu vermeiden.

Das Menuet mit ſeinen kurzabgeriſſenen Sätzen und ſeinem feurigen Tempo führt die Executirenden in Verſuchung, es **Allegro con brio**, ſtatt **Allegretto**, wie Mozart es gewollt, zu nehmen. Es iſt in rein melodiſchem Styl gehalten, voll Zauber und Schwung. Namentlich iſt die Melodie des Trio, welche ſich zwiſchen dem Clarinett, der Flöte und der Violine theilt, wahrhaft entzückend.

Im Allgemeinen ſcheinen **Mozart's** Symphonieen dieſen relativen Vorzug zu haben, daß die letzten Allegro's oder Finale's nicht die ſchwächſten Theile des Werkes ſind: eine Bemerkung, welche man, wie uns ſcheint, auf mehrere Quartetts und Quintetts des Autors anwenden könnte. In den Symphonieen dagegen vermehrt im Gegentheile das letzte Stück, weit entfernt unter den vorhergehenden zu ſtehen, immer die Präciſion oder ſteigert die Energie des Grundcharakters, welchen das erſte Allegro ankündigt. So ſteigert das Finale der Symphonie aus **Es** die innere Zufriedenheit, welche ſich von Anfang an kundgegeben, bis zum ſich ſelbſt Verlieren und zur Fröhlichkeit. Das Motiv athmet die herzlichſte und zu Herzensergießungen geneigte Munterkeit, denn alle Hilfsgedanken entſpringen mittelbar und unmittelbar aus ihm, wenn nicht die Tutti des Orcheſters ihm einige Ruhe verleihen. Was hat aber der Componiſt ihm in den verwickelten Theilen ſeines Werkes entgegengeſetzt? Nichts Anderes als ſich ſelbſt. Er hat es in Theile zerlegt, hat die Bruchſtücke zwiſchen den Blasinſtrumenten getheilt, er gab der Violine einen kräftigen Gang in Synkopen, um dagegen zu arbeiten; dann, mit Hilfe des Kanons, der enharmoniſchen

Modulation und der Minore-Töne mit Kreuzen, brachte er die Schatten des Gemäldes durch die Elemente ſelbſt hervor, aus dem er die Lichtſeiten genommen hatte, vermittelſt eines Motivs von guter Laune und Compoſition, wie man ſieht. Trotz einiger Anſpielungen an den elegiſchen Gedanken des Andante, iſt es doch ſchwer, eine Orcheſter-Compoſition mit freierem, heitererem Gange, einer charakteriſtiſcheren Lebhaftigkeit, und zugleich eine ſtrenger thematiſche Piece wie dieſe zu hören. Eine Fuge könnte es nicht mehr ſeyn. Ja, es gibt ſogar wenige, welche es in dieſem Grade ſind.

Nun kommen die letzten und vollkommenſten Schöpfungen Mozart's in der Gattung der Symphonie: die Werke aus GMoll und C. Es ſind faſt zwei Zwillingsſchweſtern, weil ſie nur einen Monat von einander entſtanden ſind. Obgleich dieſe Schweſtern unvergleichlich ſchön ſind, ſo unterſcheiden ſie ſich nichtsdeſtoweniger in den Zügen ebenſo ſehr als hinſichtlich ihres Charakters. Ein Dilettant des achtzehnten Jahrhunderts hätte die jüngere mit Minerva, von Apollo und den Muſen begleitet, und die ältere mit Venus, wie ſie den Tod des Adonis beweint, verglichen, und er hätte der einen alle Eigenſchaften des Herzens, der andern alle Gaben des Geiſtes zuerkannt.

Die Symphonie aus GMoll drückt, wie das Quintett aus demſelben Tone, die Bewegung der Leidenſchaft, die Wünſche und Leiden einer unglücklichen Liebe aus. Jedoch mit dem Unterſchiede, daß es ſich hier um eine, tief in der Seele verſchloſſenen Klage, die man höchſtens in den Buſen eines Freundes ausgießt, und einem rückhalts- und grenzenloſen

Schmerz, ~~handelt~~, welcher Angeſichts der ganzen Welt ausbricht und dieſe mit ſeinen Seufzern erfüllen möchte. Darin liegt der Unterſchied zwiſchen der Elegie und der elegiſchen Ode. Ein anderer Unterſchied, welcher zwiſchen den zwei Werken zu bemerken iſt, liegt darin, daß das pſychologiſche Drama des Quintetts eine glückliche Löſung findet, wie wir geſehen haben; dagegen bezeichnet das Finale der Symphonie den höchſten Grad des Leids, eine mit Wuth gemiſchte Verzweiflung. Es findet ſich darin ein Fortſchreiten, welches nur durch das Andante unterbrochen wird, deſſen Charakter ſtets fühlbar von dem der anderen Stücke abweichen muß, weil ſonſt die Zuhörer ermüdet würden und durch das immerwährende Zurückkommen auf denſelben Ausdruck der Effect verloren ginge. Man höre den Anfang des erſten Allegro, dieſes Motiv mit dem zauberiſch-melancholiſchen Ausdrucke, welcher daſſelbe allen Liebhabern eingeprägt hat. Es ſpricht Anfangs nichts als eine verſchleierte Trauer aus, eine ſanfte und zärtliche Schwermuth, die aber in der zweiten Wiederholung bitter und ſtechend wird. Unmittelbar nach dem Accorde der Tonica, mit welchem dieſe Wiederholung beginnt, kommt das Thema, durch einen Uebergang, in welchem ein **F** durch Verwandlung in ein **Es** einen wunderbaren Effect hervorbringt, in **Fes** zurück*). Es erſcheint wieder, aber zögernd und verlegen, eine Freiſtätte bei den verſchiedenſten

---

*) Als dieſe Symphonie das erſte Mal im Conſervatorium in Paris aufgeführt wurde, ſtieß der ganze muſikaliſche Areopag, wie Herr Fetis ſagt, bei dieſer erhabenen Modulation, einen Schrei der Bewunderung aus.

Tonarten zu ſuchen, ohne ſie zu finden; dann kämpft es verzweiflungsvoll mit einem furchtbaren Gegenſubjecte in den Violinen und im Baſſe; hierauf glaubt man, durch ſo viele ſchmerzvolle Anſtrengungen erſchöpft, es abnehmen, erlöſchen, in Stücke verfallen, langſam in einer Reihenfolge gebrochener Nachahmungen und verſchwebender Harmonieen hinſterben zu ſehen; endlich erſteht es in ſeiner erſten Form wieder, und die Symphonie fängt von Neuem an. Wie ſchön, erhaben! aber verdammt ſey die Sprache, welche mir keine anderen Beiwörter des Lobes und der Bewunderung, für dieſe mehr als bewunderungswürdige Compoſition des Mittelſatzes liefert.

Aber welcher Traum, aus den elfenbeinernen Thoren des Elyſiums hervorgegangen, oder welche unbeſtimmte und entfernte Hoffnung unterbricht den Lauf dieſes Schmerzes und tröſtet die Seele durch den himmliſchen Balſam, den ſie auf ſeine Wunden legt? Andante $^{6}/_{8}$ EsDur, eines jener unausſprechlichen Werke, in denen dem Gefühle Alles klar und dem Geiſte Alles Geheimniß iſt. Das Thema iſt von etwas unbeſtimmtem Umriſſe, in der Form zuſammengeſetzt, und eben daraus zieht das Stück den Zauber ſeines Eindrucks und einen himmliſchen Ausdruck, der an das Uebernatürliche ſtreift. Man muß es genau betrachten, um ſich zu überzeugen, daß dieſes Meiſterwerk, von ſo reicher und mannichfaltiger Anlage es zu ſeyn ſcheint, ganz allein aus den vier erſten Tacten des Anfangs, ferner aus einem andern, vom Thema unzertrennlichen Gedanken, obgleich dieſer ganz anderer Art iſt, conſtruirt wurde. Es iſt ein Figurine von Zweiunddreißigſteln, je zu zwei und zwei gruppirt, welche man unaufhörlich flattern hört, und die unaufhörlich ihr Schmetterlingsgeſumme mit den ernſteſten Synkopen, mit den unerwartetſten Gängen der Harmonie, mit den unvorhergeſehenſten Seitenſprüngen der Modulation, mit den abſtracteſten thematiſchen Analyſen vermiſcht. Hiezu füge man eine durchſichtige und prismatiſche Inſtrumentation, in welcher dieſelben Einzelnheiten in dem verſchiedenartigſten Farbenſpiele ſich zeigen, je nachdem ſie den Streich- oder Blasinſtrumenten anvertraut ſind; und mitten in dieſer harmoniſchen Gährung, Geſangſätze, welche; gleich den Stößen eines mit Wohlgerüchen angefüllten Lüftchens, vom Himmel zu kommen ſcheinen. Der Componiſt hat dieſes Stück mit ſämmtlichen Buchſtaben, in Fractur mit: Wolfgang Amadeus Mozart unterzeichnet; ebenſo wie er es bei dem Andante des Quartetts in EsDur, bei den Andante's der Quartetts in CDur und ADur, wie er es bei dem Adagio des Quintetts in D gethan hat. Werden wir je einen Menſchen finden, der geſchickt genug wäre, dieſe, bis jetzt unnachahmliche Unterſchrift nachzumachen?

Das Menuet, Allegro $^3/_4$, führt uns zu dem poſitiven Charakter und zu der Haupt-Tonart der Symphonie zurück. Welches Meiſterwerk in wenigen Linien iſt dieſes Menuet! wie ſehr athmet dieſer Minore-Geſang eine wilde Melancholie, durch eine hochmüthige Nachläßigkeit gemäßigt, die ich nicht zu benennen weiß! welch' hinreißendes Feuer und welch' pathetiſcher Schwung liegt in dem Kanon, der die andere Hälfte der Piece einnimmt, und welche der Muſiker aus dem in zwei Figuren zerbrochenen Thema conſtruirt und über ein doppeltes Thema, durch die naheliegenden Töne geführt hat; wie köſtlich ſchließt endlich nach der Heftigkeit und dem Tumult dieſer erhabenen Arbeit, eine klagende Coda der Blasinſtrumente das Stück, durch die Wiederholung des Themas mit halber Stimme und in einem chromatiſchen Baß. Wir kennen unter den Compoſitionen dieſer Gattung nichts Schöneres noch Rührenderes.

In den Mozart'ſchen Symphonieen iſt der Effect deſſen, was man das Trio nennt, auf eine relative und dem des Menuets untergeordnete Weiſe berechnet, in der Abſicht, damit eine Ablenkung oder einen Contraſt zu Wege zu bringen, ſowohl hinſichtlich des Ausdrucks als auch des Styls. Dieſe Trios haben immer einige Tacte Solo's, welche den Blasinſtrumenten anvertraut ſind, irgend eine anmuthige Cantilene im melodiſchen Styl. Man darf nicht vergeſſen, daß ſie die Mitte des Stückes einnehmen, und daß immer die Wiederholung des Menuets den Schluß bildet.

Auf die rührende, aber noch halb reſignirte Klage, welche das Menuet charakteriſirt, folgen in dem Finale, **Allegro assai** $^2/_4$, die Ausdrücke der Verzweiflung. Des Leidens müde, wird die Seele unwillig und empört gegen das Leiden; ſie überläßt ſich einem ungeſtümen Zorne, der durch die Betonung der Octaven und Triller in dem auf das Motiv folgenden Satze beinahe in Wildheit ausartet. Mit einer thematiſchen Baſis dieſer Art mußten die Nebengedanken natürlicher Weiſe ſanfter ſeyn, weil es unmöglich war, auf den Grundgedanken zurückzukommen, und weil das Geſetz der

Contraſte es überdieß ſo wollte. Uebrigens erkennt man ſie an den beſchwerlichen Hinderniſſen, welche dieſe Gedanken auf ihrem Wege treffen, an den Verwickelungen der Harmonie, welche ſie bei ihren Wiederholungen zu durchkreuzen haben, immer als nothwendige Epiſoden oder als obligate Varianten eines und deſſelben Geſanges des Flehens und der Verzweiflung. Ich zweifle, daß es in der Muſik etwas tiefer Einſchneidendes, grauſamer Schmerzliches, heftiger Beſtürztes, trotziger Leidenſchaftliches gibt, als die Wiederholung dieſes Finale's. Und um einen derartigen Ausdruck zu Stande zu bringen, hat Mozart faſt keine andere wirkende Kraft in Bewegung geſetzt als das Thema, deſſen im Anfange dargelegte Figur, auf den Intervallen des harmoniſchen Dreiklangs, ſich hier auf den Intervallen des Accords der Minore None und aus anderen harten Harmonieen entwickelt. Hier theilt ſich überdieß das Thema in kanoniſcher Form zwiſchen den beiden Phalanxen des Orcheſters, ſtößt in ſeinem wüthenden Gange bald gegen feindliche Gegenſubjecte, bald wird es durch ſie niedergeſchmettert; dann, ebenfalls Sieger, hört man es unerbittlich und unermüdlich eine Reihenfolge von chromatiſchen Corden anſchlagen, welche von Kreuzen zu Kreuzen, es zu dem ſeiner urſprünglichen Tonart entgegenſtehenden Extrem treiben, und das ſetzt ſich ſo während achtzig Tacten fort. Aus welchem Begegniſſe ſeines innern Lebens, aus welchem Paroxismus des Herzens hat Mozart dieſe wie irre redende und doch ſo claſſiſche Inſpiration genommen, und wie hat dieſer Ausfluß der Leidenſchaft den Ausfluß der Wiſſenſchaft überholt? Der zweite Theil des Finale's übertrifft noch den erſten, inſofern die epiſodiſchen Geſänge, welche zuerſt in der wechſelbezüglichen Tonart aus BDur ſich zeigten, hierauf in die Tonica zurückkommen, wo ihr rührenderer oder bewegterer Ausdruck viel entſchiedener zu der Hauptfärbung des Stückes zurückkehrt und dem Ohre weit beſſer gefällt. Es gibt kaum ein Finale, auf welches **finis coronat opus** anwendbarer, noch ein Werk, bei welchem es ſchwerer zu Stand zu bringen geweſen wäre, als in der Symphonie aus GMoll, einer Symphonie, welche gleich von Anfang ſo groß und energiſch auftritt.

Der Mann aller Gattungen, aller Ausdrücke, aller Contraſte, hat uns ein letztes Werk vermacht, in welchem wir ſtatt der elegiſchen Ode mit ihren ſchmerzlichſten Ergießungen, die auf den höchſten Grad der Pracht, der Begeiſterung, der erhabenen pindariſchen Verwirrung und Trunkenheit geſteigerte Dithyrambe finden. Die Symphonie aus C zeigt uns, welche glorreiche Inſpirationen Mozart's Seele von heute auf morgen aufrichteten, mitten unter den Leiden, welche er uns ſo eben erzählte, Leiden, welche von einem prädeſtinirten und bereits wankenden Leben unzertrennlich ſind, von dem jedes ſeiner Meiſterwerke einen Theil mitnahm, und deſſen nahes Ende er bereits zu fühlen anfing.

Man könnte glauben, daß die Symphonie aus C dazu beſtellt worden wäre, irgend ein außerordentliches Ereigniß in den Annalen der Welt, einen höchſt glücklichen und auf ewige Zeiten dem menſchlichen Andenken merkwürdigen Sieg zu verherrlichen! Das lauttönende Gepränge des Orcheſters, welches mit dem neunten Tacte in ſeiner ganzen

Macht ſich bemerkbar macht, deutet entſchieden die Fröhlichkeit des Sieges als den Grundcharakter des Werkes an; das Thema aber, welches dieſem Ausbruche der Siegesfreude vorangeht, iſt doppelt. Es beſteht aus einer Art von Anruf oder Fanfare, auf welche ein kleiner fragender Satz in verbundenen Noten folgt. Das iſt der Hauptgedanke, das fruchtbare Thema, welches durch ſeine Entwickelungen, dem großen Jubel des Allegro, einen ganz eigenthümlichen Stempel von Spiritualismus aufdrückt und ſich der Seele als ein fortgeſetztes Streben nach, was weiß ich welchen, intellectuellen Gipfeln kund gibt, welche der Dichter zu erreichen brennt, die er aber erſt gegen das Ende der Ode erreicht. Es gibt nichts Herrlicheres und Feierlicheres als die Erweiterungen, Umformungen und Analyſen der beiden Fragmente des Themas. Das eine ertönt gleich dem Sturze eines Waldbaches, den die Echo's der Berge in mehreren Tönen wiederholen; die andere Figur, welche immer unter verſchiedenen Formen das Ziel verfolgt, nach dem ſie ſtrebt, taucht bald in dem Baſſe unter oder ſchwimmt es oben auf der Melodie, und bald ſteigt es in einem kräftigen Uniſono geſammelt und macht ſich hartnäckig durch die von den extremen Stimmen des Orcheſters feſtgehaltenen Regiſter Bahn, welche die lang gezogenen Töne der Trompete unterhalten. Ein unausſprechlicher, erhabener Effect. Der Mittelſatz, eines der ſchönſten Muſter der gearbeiteten Muſik, iſt zum größern Theile aus einem Nebengedanken gemacht worden. Es iſt dieß der köſtliche, unvergeßliche Geſang der Violinen, mit einer Begleitung im pizzicato, welcher von der Dominante, wo man ihn zuerſt gehört, in EsDur transponirt und als Subject behandelt, hier den contrapunctiſchen Stoff liefert. Gegen den Schluß erſcheint dieſer Geſang in der Tonica als Melodie mit vermehrtem Zauber und neuen Reizen wieder.

Andante FDur, $^3/_4$. Mag das langſame Tempo auf ein Stück von energiſchem oder leidendem Ausdrucke, oder auf den Ausbruch eines jubelnden Enthuſiaſmus folgen, wie das erſte Allegro unſerer Symphonie, ſo bezeichnet es immer jenen Moment des Ausruhens, der Ruhe, der Entkräftung oder der Unterbrechung, welche auf die großen Gemüthsbewegungen ſich einſtellt. Hier gibt die Einſtellung der Ode, Andante, das Bild einer ruhigen Glückſeligkeit, der höchſten Bezauberung. Das Thema voll des hinreißendſten Ausdrucks und ſangbar, wie ein für die Stimme geſchriebener Satz, nimmt weniger Raum ein, als Mozart gewöhnlich dem Anfangsgedanken und ſeinen Abweichungen, in der Zuſammenſtellung des Stückes gewährt; und es kommt dieß von dem Ueberfluſſe der Nebengedanken, der Anzahl und dem beſondern Wohlklange der concurrirenden Motive her. Dieſe Menge ſchöner melodiſcher Einzelnheiten, welche mit langen Paſſagen von Zweiunddreißigſteln und Sextolen vermiſcht ſind, dieſe durch ſich ſelbſt vermehrten Sätze in den Wiederholungen und Nachahmungen, verbreiten über die Piece eine Art von Halblicht, indem das Ohr ſich mit Entzücken verliert, wie das Auge eines Zuſchauers in einem Boſquet, welches die Sonnenſtrahlen ſenkrecht durchdringen, beleuchten, entzünden und mit tauſend phantaſtiſchen Geſtalten bevölkern. Von Zeit zu Zeit verdunkeln aber einige große und undurchſichtige Wolken das Blau des Himmels. Die Seele fühlt den Stachel eines plötzlichen Schmerzes, peinliche Synkopen ſtören die Harmonie, das Minore tritt hervor und herrſcht in einer Reihenfolge von von Schrecken gebrochenen Sätzen; aber dieſe Dünſte ohne Waſſer, dieſe Schreckbilder ohne nachhaltigen Beſtand, die Spiele eines launigen Windes, verſchwinden eben ſo raſch wieder als ſie gekommen ſind. Die Sonne ſiegt über all' dieſen unmächtigen Halbwillen der ſchlechten Witterung, ihre ſtrahlende Scheibe erſcheint mit dem Thema wieder, und das Herz geht von Neuem in den Strahlen einer unverwiſchbaren Glückſeligkeit auf. Mozart mußte mit ſeinem Andante zufrieden ſeyn; wir ſind es auch und zwar ſehr, allein trotzdem müſſen wir, die Hand auf's Herz, geſtehen, daß wir das der Symphonie aus GMoll vorziehen.

Nachdem der Componiſt in dieſer ſentimentalen Betrachtung voll Zauber ausgeruht hat, entzündet ſich ſein lyriſcher Feuergeiſt von Neuem, und bricht mit ungeſtümer munterer Laune in dem Menuet, Allegretto $^3/_4$, aus, welches man gewöhnlich Allegro nimmt. Es iſt nach dem techniſchen Muſter des ältern aus GMoll gemacht, abgeſehen von der Verſchiedenheit der Ideen, welche ſehr groß iſt. Dieſelben flüchtigen und geräuſchvollen Motive füllen die beiden Theile des Stückes; aber in dem erſten ſind ſie in einer einfachen Melodie dargelegt, und in der zweiten, welche viel länger und intereſſanter iſt, ließ ſie der Componiſt die ſchwierige Probe bewunderunswürdiger contrapunctiſcher Spiele beſtehen, nach welchen eine Coda der Blasinſtrumente kommt, die nicht weniger bewunderungswürdig wie die im andern Menuet iſt. Das Trio iſt ein anmuthiges Geplauder, welches einige energiſche Sätze in Minore durchſchneiden, in welcher der obſtinate Ton, das E, in der Octave von den Trompeten geblaſen, den ſchönſten Effect hervorbringt.

Wir haben bereits an anderer Stelle Gelegenheit gehabt, von der erſtaunenswerthen Arbeit zu ſprechen, welche die Symphonie aus C beſchließt, und einige Bruchſtücke derſelben dem Leſer vor Augen zu legen. Wir haben eine materielle Analogie, mit den Arten, welche Haydn in der Ouverture zur Schöpfung angenommen hat, darin erkannt; weil aber alle muſikaliſchen Aehnlichkeiten dieſer Gattung nothwendigerweiſe ihre Wurzeln in einer pſychologiſchen Analogie haben, inſofern die Phänomene der Seele immer ihre Wechſelbeziehungen in den Phänomenen der äußern Welt finden, ſo könnten wir in dieſem Finale ebenſo die Unordnung eines ſchwankenden Gedankens unter der Zahl und der Größe der Bilder finden, welche ſie zu gleicher Zeit beſtürmen. Aus der lyriſchen Begeiſterung ging der Dichter in den Zuſtand der Extaſe und des Hellſehens über, was er Anfangs erzählte, ſieht er jetzt; ſeine Willenskraft, zuerſt thätig und einſichtsvoll, wird paſſiv und mechaniſch; er ſcheint einem außer ihm liegenden Einfluſſe zu gehorchen, der ihn unterjocht, hinreißt, ihn mit großartigem Blendwerke umgibt und ihm Worte einflüſtert, deren bloßes Echo er iſt. Das menſchliche Ereigniß, das er verherrlichte, verwandelt ſich in das zweite Geſicht des Dichters, mit der ganzen Reihenfolge der Urſachen, welche es herbeigeführt haben, mit der ganzen

Verkettung der Folgen, die daraus entſpringen müſſen; die Vergangenheit, die Gegenwart und Zukunft ſcheinen ihm vereinigt aber deutlich unterſcheidbar in dieſem untheilbaren Puncte, in welchem ſie ſich berühren, um ſich aus einander zu erzeugen und darauf zu ſterben. Der Geiſt erliegt der Betrachtung des Urſprungs der von der göttlichen Vorſehung angeordneten Thatſachen, der Triebfedern und Reactionen, der Kräfte und der gegenwirkenden Kräfte, der Beihilfe und des Kampfes der ſympathetiſchen und feindlichen Einflüſſe, des ganzen wunderbaren Mechanismus in dem er Anfangs nichts gewahr wird, als ein unentwirrbares Untereinander und eine rieſenhafte Verwirrung, deren Reſultat nichtsdeſtoweniger, nach unſerer erſten Analogie in der moraliſchen Ordnung ausläuft. Man ſieht, daß Nichts ſich mehr der Auslegung ſchmiegt als der ideale Sinn der reinen Muſik und insbeſondere der Sinn einer Fuge. Jeder kann ihn ſich nach ſeiner Art deuten, nach der Idee oder dem Bilde, welche das Anhören ihm gelegentlich erwecken; aber welche Auslegung man auch dem Finale unſerer Symphonie geben mag, ſo werden darin Alle übereinſtimmen, daß ſie Die blenden wird, welche ſie ſehen, und Denen, welche ſie hören, Schwindel verurſachen muß; einen Schwindel der Bewunderung und der Begeiſterung. Man muß nothwendig dieſe Muſik hören, um ſie für möglich zu halten; ſie ſcheint nicht zu ſeyn, wenn man ſie mit den Augen ſtudirt.

Eine unparteiiſche aber ſchüchterne Kritik könnte ſich vielleicht fragen, ob Mozart ſeinen Genius in dieſer ſonderbaren Compoſition nicht mißbraucht habe, um ſo zu ſagen, rieſenhaft und erhaben zu ſeyn; ob nicht ein Uebermaß von Kühnheit und hinreißender Gewalt, ein Uebermaß von Combinationen und Figuren, von harmoniſcher und kanoniſcher Gelehrſamkeit, eine ungeheure Größe in der Anlage des Planes und der Einzelheiten des Stückes, eine Ermüdung für die Aufmerkſamkeit, eine Ueberladung für das Ohr, und zuweilen eine augenſcheinliche und verdammungswürdige Verachtung der Regeln darin zu finden ſey, welche noch aufrecht ſtehen? Der Leſer darf glauben, daß wir mit aller Macht unſerer Ueberzeugung und unſerer muſikaliſchen Sympathieen, die Mitverbindlichkeit eines ſo ausgeſprochenen Urtheils zurückweiſen würden. Nun! gibt denn dieſe Muſik Einem nicht Alles, was man eigentlich von ihr verlangen kann. Iſt ſie denn nicht in der That eine Exaltation des Dreifußes, welche dem Delirium gleich zu kommen ſcheint, weil ſie einen Grad von intellectuellem Hellſehen bezeichnet, der dem normalen Zuſtande des Menſchen fremd iſt; iſt ſie nicht jene ungeheure und excentriſche Gewalt des Gedankens, welcher alle bekannten Formen der Sprache zerbricht, um ſie aus unerhörten Conſtructionen und Worten wieder zuſammenzuſetzen, wie die Sachen ſelbſt, welche der Dichter Einem zu ſagen hat; iſt ſie nicht, mit einem Worte, die durch die Muſik zu ihrer höchſten Mächtigkeit erhobene Dithyrambe! Nach unſerer Anſicht iſt die Fuge aus C das Meiſterwerk Mozart's in der Gattung der Symphonieen und der höchſte Ausdruck der Gattung ſelbſt: der höchſte Standpunct, wie der oben angeführte Kritiker, dießmal aber mit mehr Grund, ſagen würde. Sie iſt auch die letzte Arbeit unſeres

Heros in dieſem Zweige der Kunſt. Weil Mozart nicht mehr weiter zu gehen vermochte, ſo componirte er keine Symphonieen mehr, und überließ ſeinen Nachfolgern den Ruhm die Gattung bis zum Drama zu erheben, und deren Productionen durch Beiwörter zu charakteriſiren, an welche die Zuhörer nicht immer hätten denken können. Wenn aber der Maler unter ſeine Bilder geſetzt hat: Dieß iſt ein Baum, und dieß ein Palaſt, ſo kann man ſich über ſeine Intentionen nicht mehr wohl täuſchen. Ueberdieß kann kein Menſch Alles machen. Mozart hat wenigſtens, wenn er heut' zu Tage übertroffen wurde, den Troſt, ſich in ſeinem Grabe ſagen zu können, daß wenn er es auch nicht verſtanden habe, dramatiſche, heroiſche, pathetiſche, erotiſche, phantaſtiſche, phantasmagoriſche, diaboliſche, paſtorale, triumphirende, fatale, hölliſche, ſoldatiſche, ritterliche, burleske, oder mauriſche Symphonieen zu machen; wenn er Nichts von all' Dem erdacht habe, ſo haben dagegen die geſtorbenen oder noch lebenden Meiſter ſicher kein Stück ohne Adjectiv geſchrieben, oder werden ſie je ein ſolches ſchreiben, wie die Fuge aus C kurzweg. Jedem das Seine.

Häufig kommt man in die Lage das Bekannteſte in Erinnerung bringen zu müſſen. So kann ich meinen Artikel nicht ſchließen, ohne den Hauptgrund zu berühren, welcher heutigen Tages allgemein den Symphonieen Beethoven's, vor denen von Mozart, den Vorzug ſichert. Die einſichtsvollſten und geachtetſten Kritiker ſtimmen in dieſen, im Ganzen ſehr augenſcheinlichen Grunde überein. Unter allen Arten von Effecten, welche ein muſikaliſches Werk hervorzubringen vermag, iſt der materielle oder akuſtiſche Effect derjenige, welchen die Mehrzahl der Zuhörer am Beſten faßt, und welchen ihrerſeits die Componiſten am Leichteſten erreichen. Dazu brauchen die Einen nichts als ihre Ohren, mögen dieſe gebildet ſeyn oder nicht; die Anderen kommen damit zu Stande, wenn ſie in ihren Partituren gehörig Ausfüllungsinſtrumente anbringen, was ihnen keine große Verlegenheit bereiten kann. Ich bin weit entfernt, die Gewalt des materiellen Effects in Abrede zu ziehen oder zu mißkennen. Es liegen eine Menge muſikaliſcher Eindrücke darin, die auf Jedermann ſehr mächtig einwirken, es gibt ſehr große Schönheiten, die er allein hervorbringt; aber ich bin deßhalb doch der Anſicht, mit all' Denen, welche gewöhnt ſind, zu denken, daß die Schönheiten, welche aus der melodiſchen Erfindung, aus der Harmonie, der Wiſſenſchaft der Entwickelungen und der Combinationen entſpringen, von einer Schönheit erhabenerer Art ſind. Mozart ſuchte den materiellen Effect ebenſo auf wie alle möglichen Effecte in der Muſik. Gegen Ende des letzten Jahrhunderts und zu Anfang des unſrigen, zeichnete ſich ſein Orcheſter durch ſeine Vollſtändigkeit und numeriſche Stärke nicht weniger als in jeder andern Hinſicht aus, und der Vorwurf, daß er zu vielen Lärmen mache, wurde ihm nicht minder geſchenkt, wie alle übrigen Vorwürfe, die man gegen ihn vorbrachte. Die Leute von Talent und Wiſſen, die auf unſern Heros folgten, mußten aber ſicher erkennen, wie ſchwer es ſey, Mozart als Melodiſten, Harmoniſten, Contrapunctiſten und Declamator zu übertreffen. Und doch mußte man vorwärts ſchreiten, wenigſtens gehen; denn die progreſſive oder rückgehende Bewegung iſt das Geſetz jeder Kunſt, welche nicht untergehen will. Es blieb alſo nur noch ein Princip, deſſen Conſequenzen Mozart auszubeuten vernachläßigt hatte. Die Uebertreibung. Es blieb ein praktiſches Mittel, welches er nicht hätte erſchöpfen können, ſelbſt wenn er gewollt hätte, das Mittel, welches von den Fortſchritten und Entdeckungen einer andern Kunſt als die ſeinige abhing, und in der Vermehrung und Verſtärkung der klingfähigen Inſtrumente beſteht. Man ſehe aber, wie die gegenwärtigen Componiſten ſich in dieſe beiden Wege der Uebertreibung und des materiellen Effects ſtürzen, den ſie bis zum äußerſten Lärmen geſteigert haben. In den dramatiſchen Partituren findet man eine ganze Maſſe von neuen Inſtrumenten oder von ſolchen, welche man ſonſt nur im Freien angewendet hatte: die große und die kleine Trommel, des Tamburin (Tamtam), das Baßfagott, die Hörner mit Piſton und eine Menge Blechinſtrumente, deren Namen ſelbſt die Militair-Capellmeiſter nicht immer genau kennen. Unter den Sängern findet man dasſelbe Streben nach Uebertreiben. Dem Geſchmacke unſerer Epoche zufolge iſt es ganz natürlich, daß die Piecen der Inſtrumentalmuſik, welche am Meiſten Geräuſch machen, auch die geräuſchvollſten Bravo's hervorbringen. Lärmen um Lärmen nicht mehr als billig; das Publicum zahlt dem Componiſten ſeine Schuld. Mozart hat in ſeinen Symphonieen nie mehr als dreizehn oder vierzehn Orcheſterſtimmen angebracht, die vollkommen ausreichen, um alle erdenkbaren muſikaliſchen Gedanken wiederzugeben und ſogar noch mehr, welche aber auf unſere ermüdeten und verhärteten Ohren nur einen ziemlich mittelmäßigen Eindruck von Wohlklang machen. **Beethoven**, welcher bei Weitem mehr als **Mozart** nach materiellerm Effect trachtete, vereinigte öſters in ſeinen Symphonieen eine doppelte Anzahl Inſtrumente. So hat er zum Beiſpiel 24 Stimmen an der Stelle angewendet, welche die Paſſage, ~~das~~ Scherzo im Finale der Symphonie aus CMoll bezeichnet; was, wie man geſtehen muß, einen überraſchenden Effect hervorbringt, obgleich derſelbe rein materieller und wohlklingender Art iſt. Wie ſollte ein Stoß dieſer Art, ein Effect, der Jedermann, ſelbſt den Tauben einſchließlich, zugänglich iſt, nicht die Menge mehr rühren, als die gelehrten Schönheiten, von denen ſie nichts verſteht. Ganz ausſchließliche Verehrer **Beethoven's** haben mit mir von der fraglichen Paſſage geſprochen, als von dem Erhabenſten, was es in der Inſtrumentalmuſik gebe, und keiner Derſelben ſchien die Ungereimtheiten und die harmoniſche Abſcheulichkeit zu fühlen, welche die donnernde Exploſion herbeiführen*). Ein Beweis, daß mit zwei und zwar ſehr guten

---

*) Ich ſpreche von den 50 Tacten des Scherzo, welche dem Allegro $^4/_4$ vorangehen. Es findet ſich hier eine ſonderbare Melodie, welche mit einer noch ſonderbarern Harmonie im Baſſe, ein G und ein C, eine Art von abſcheulichem Miauen und von Mißklang hervorbringt, welche ſelbſt das wenigſt empfindliche Ohr zerreißt. Nicht wahr, **Beethoven** hat augenſcheinlich mit Abſicht in ſeine Muſik Combinationen hineingebracht, welche nichts mehr mit ihr gemein haben! Die Excluſiven können ſich die Mühe erſparen, mir zu antworten; ich werde es für ſie thun: denn dieſe Antwort kenne ich ſeit zwanzig Jahren. „Dergleichen Conceptionen (ſagten ſie, ſagen ſie und

Ohren, es einem doch an Ohr fehlen kann. Es darf jetzt nur ein Componiſt kommen, der die Zahl der Orcheſterſtimmen auf fünfzig bringt, und der die Pauken durch im Tacte abgeſchoſſene Kanonenſchüſſe erſetzt, wie es Sarti in ſeinem Te Deum in Petersburg gemacht hat, ſo wird ein ſolcher Componiſt mit ein wenig Talent und vielem Pulver Beethoven eben ſo entthronen, wie Beethoven Mozart entthront hat.

Geben wir eine ziemlich traurige Thatſache zu, nämlich: daß wir Alle, Kenner oder Nichtkenner, uns in der Lage der Opium-Trinker oder Raucher befinden, welche, um von dieſem Mittel ſtets denſelben Erfolg zu haben, genöthigt ſind, nach und nach die Doſen zu vermehren, bis endlich Wahnſinn oder Tod daraus folgen. Sagen wir noch, daß Mozart ſelbſt die Urſache dieſes unvermeidlichen Uebels iſt. Iſt es nicht Er, der der Gründer des modernen Orcheſters iſt, Er, der Händel's Oratorium durch Verdoppelung der Inſtrumentation verſtärkt hat, Er, der in ſeinem letzten inſtrumentalen Meiſterwerke in der Ouverture zur Zauberflöte den materiellen Effect ſo weit getrieben hat, als er zu ſeiner Zeit gehen konnte und ſelbſt in der unſern gehen kann; glauben wir denn noch an große Concert- und Theatermuſik ohne eine Steigerung derſelben durch Militairmuſik.

Wenn man alſo heut' zu Tage die Partie zwiſchen Mozart und Beethoven gleich machen wollte, um ſie ohne

---

werden ſie ſagen) überſteigen das Faſſungsvermögen des gemeinen Haufens, und das Jahrhundert ſelbſt iſt noch nicht reif ſie zu beurtheilen." Iſt es nicht ſo?

Täuſchung zu beurtheilen, ſo müßte man die Symphonieen des Erſtern durch Hinzufügen von fünf oder ſechs Ausfüllungs- und Lärminſtrumenten verſtärken, was ſehr leicht wäre; oder die Symphonieen des Einen wie des Andern auf ihren einfachſten melodiſchen und harmoniſchen Ausdruck zurückführen; das heißt ſie zu Violin-Sextetten arrangiren. Dann, wenn der materielle Effect beſeitigt wäre, ſo würde man ſehen, auf welcher Seite der meiſte innere Werth iſt: das hohe contrapunctiſche Wiſſen, die fortwährende Schönheit der Gedanken, die fortwährende Vollkommenheit der Arbeit, die vorwurfsfreie Reinheit des Geſchmacks, die Vermiſchung des Schönen mit Barockem und Ungefälligem, was mit Abſicht und wie aus Syſtem hervorgebracht worden, die nimmer endigenden Längen, die unnöthigen Wiederholungen; dagegen aber auch um ſo frappantere Erhabenheiten, ſo daß die weniger guten Dinge nur darum da zu ſeyn ſcheinen, um das Erhabene vorzubereiten und demſelben mehr Augenſcheinlichkeit und Relief zu verleihen.

Verſchiedene Piecen für den Geſang mit Begleitung des Claviers.

Das achtzehnte Jahrhundert hatte die Bewegung des Verfalls zugleich wie des Fortſchritts noch nicht beginnen ſehen, welche heut' zu Tage nach und nach die hohen Sphären der Poeſie und der Kunſt herabſtimmte und dagegen die Verhältniſſe der untergeordneten Gattungen erhob; ſo daß das Epos und der Roman, die Tragödie und das Melodrama, die Komödie und das Vaudeville, die Opern- und die Tanzmuſik, welche unter den Federn der Schriftſteller und Componiſten ſich ſo nahe gebracht worden ſind, einen gemeinſchaftlichen Standpunct in ſich entgegenlaufendem Sinne, in dieſer Verrückung ihrer reſpectiven Grenzen zu ſuchen ſcheinen. Wir haben jetzt Muſiker, welche ſich mehr Ruf und Geld mit den Walzern und Quadrillen erwerben, welche ſie machen, als die Werke von Bach und Mozart ihren Autoren je eintrugen. Man muß aber ſo gerecht ſeyn, anzuerkennen, daß man Strauß oder Lanner mit Vergnügen hört, ſelbſt wenn man nicht nach ihnen tanzt, auf was ihre beſcheidenen Vorganger keinen Anſpruch machen konnten. Auf anderer Seite hat Franz Schubert einen Rang unter den mit Recht berühmteſten Componiſten unſerer Zeit eingenommen, und doch hat er nichts als nur Lieder geſchrieben. Heut' zu Tage rivaliſirt aber auch das Lied mit der Cavatine; der Walzer thut mehr, er gibt den Ton in der Oper an, welche, um nicht zurückzubleiben, ihrerſeits das Repertorium der Bälle vermehrt.

Zu Mozart's Zeiten verlangte man von einer Tanzmelodie faſt weiter nichts, als daß ſie tanzbar ſey, von einem Liede, daß Jedermann, mit oder ohne Stimme, es ſingen könne. Mozart's Tänze und Lieder haben auch, im Allgemeinen geſprochen, kein anderes Verdienſt, welches ſie empfiehlt. Die Sammlung, von der wir ſprechen werden, liefert hinſichtlich der Vocal-Compoſitionen den Beweis. Sie wurde von Breitkopf und Härtel herausgegeben und umfaßt dreißig Nummern mit Begleitung des Claviers: deutſche, italieniſche und franzöſiſche Lieder; in den einen wiederholt ſich die Melodie bei jedem Verſe, die anderen ſind durchcomponirte Geſänge. Unter dieſen dreißig verräth mehr als die Hälfte vielleicht in nichts das tiefe Incognito, in welches Mozart ſich zu hüllen für gut fand, als er ſie ſchrieb. Die leichte, zuweilen triviale Melodie, die Unbedeutendheit des Accompagnements ſollten eher auf das Machwerk eines Dilettanten ſchließen laſſen. Die anwidernde Fadheit der Mehrzahl der Texte verdiente nichts Beſſeres, als daß unſer Heros ſich auf dieſe Weiſe an ſeinen Kunden rächte, welche die Geſchmackloſigkeit begangen hatten, ſie ihm aufzugeben. Er ſelbſt legte gar keinen Werth auf dieſe Kleinigkeiten, die er mechaniſch auf's Papier warf, während ſein Kopf ohne Zweifel mit anderen Dingen beſchäftigt war. Wer mich nach dieſen Bagatellen beurtheilen würde, wäre ein Lump, pflegte er zu ſagen.

Es ſtand aber in den Sternen geſchrieben, daß Mozart Alles in der Muſik leiſten, und in Allem Muſter liefern ſolle. Es gab noch kein deutſches Lied, weil man es ganz den Eingebungen der einfachen Natur überlaſſen hatte. Mit Hilfe einiger weniger einfältigen Texte, welche ihm in die Hand fielen, wurde Mozart in den Stand geſetzt, dieſe beſcheidene Gattung feſtzuſtellen und ſeinen Nachfolgern eine neue Laufbahn zu eröffnen. Der kleine häusliche Verbrauch am Claviere hatte auch ſeine Meiſterwerke von natürlicher und populärer Armuth, welche die Stelle nationaler Muſik bei einem Volke vertreten ſollte, welches zu muſikverſtändig iſt, um eine ſolche zu haben. Nichts, in der That, erinnert ſo ſehr an Deutſchland, wie mehrere dieſer Mozart'ſchen Melodieen. Wenn man zum Beiſpiel die Zufriedenheit hört, Nummer 2 der Sammlung, ſo iſt es ſchwer, das Land nicht zu erkennen, deſſen ſüße ſociale Einflüſſe und poetiſche Anſichten die Worte und den Geſang dieſes Liedes hervorgebracht zu haben ſcheinen.

Die Nummer 11, ein franzöſiſcher Chanson: ***Oiseaux si tous les ans, vous changez le climat,*** CDur $^{2}/_{4}$, zeichnet ſich durch eine angenehme und leichte Melodie aus, welche durch ein lebhaftes Gefühl im Minore-Satze in der Mitte nuancirt iſt. Man findet trotz ſeiner außerordentlichen Einfachheit eine bezaubernde Begleitung und einen ganz orignellen Effect darin, ein hohes G mit der rechten Hand in Sechszehnteln angeſchlagen, während die Stimme in Sexten mit dem Baſſe ſich wiegt. Man denkt dabei unwillkürlich an den Frühling mit ſeinen Reizen, man glaubt das Zwitſchern und Geflatter der kleinen gefiederten Sänger zu hören, denen der Muſiker ſeine Arbeit gewidmet hat.

Von all' den Liedern, deren Verſe ſich wiederholen, liebe ich die Nummer 9 am meiſten. Die Alte, EMoll $^{2}/_{4}$. ein wahres Meiſterwerk in ſeiner Art. Dieſe Alte beſingt die gute alte Zeit, und zwar ſingt ſie ſie in einer Jugendmelodie, aus welcher die gute alte Zeit wie aus der Leinwand herausſieht, auf der unſere Urgroßmutter im Hochzeitskleide abgebildet iſt. Halb klagend und halb erzählend muß dieſer Geſang ein wenig näſelnd vorgetragen werden. Er näſelt ſchon von ſelbſt auf dem Papiere. Häufige, mit kleinen Prall-Trillern geſchmückte Cadenzen in Händel's Weiſe, welche auf vollkommenen Accorden ſchließen, denen die Terz fehlt; eine Harmonie aus der Zeit jener melodiſchen Gruppirung, eine ſehr gothiſche und doch ſehr angenehme Abſchweifung in den Minoreton der Quinte; endlich eine der originellſten Appogiaturen gegen den Schluß; alles dieß verleiht dieſem Liedchen den Anſtrich eines köſtlichen Geplauders, macht es komiſch und doch wieder faſt rührend, gelehrt und populär, und überdieß bewunderungswürdig wegen der Anwendung einer veralteten Form zu einem jetzigen äſthetiſchen Zwecke.

Unter den Piecen, deren Text durchcomponirt wurde, gibt es welche vom edelſten und rührendſten Charakter, dieſe kann man nicht ſo eigentlich Lieder nennen; es ſind kleine Cantaten, Lieder in der ausgezeichnetſten Bedeutung des Wortes, wie ſie ſeitdem Schubert, Meyerbeer, Lindpaintner und andere deutſche Liedercomponiſten gemacht haben. Es iſt ohne Zweifel für einen großen Muſiker leichter, mit einem Liede mit Entwickelung Glück zu machen, das ſich mehr oder minder der dramatiſchen Form und deren Ausdruck nähert, als mit dem wirklichen Liede. In dieſem muß man den Vortrag, zugleich aber doch den Charakter der Melodieen im Auge behalten, welche das Volk ſingt; erfinden, wie wenn man nicht Muſiker wäre, um wahr zu ſeyn, und das Ohr der am Schwerſten zu Befriedigenden entzücken, um ſtets Künſtler zu bleiben. Das heißt, man muß wahrhaft populär und wahrhaft originell ſeyn. In dieſer Beziehung müſſen wir nach der Alten ein Wiegenlied anführen, das Herr v. Niſſen veröffentlicht hat. Mozart, welcher es ſicher für einen ſeiner Neugeborenen geſchrieben hatte, konnte nichts Beſſeres machen, ja ſelbſt die Amme nicht einmal, wie ich verſichern kann.

Gehen wir in der Prüfung der Sammlung weiter. Da iſt die Nummer 10. Unglückliche Liebe, welche weder ein Chanson noch ein Lied irgend einer Art iſt, ſondern eine Cavatine in hohem dramatiſchem Styl, würdig in irgend einer Oper des Verfaſſers zu figuriren, und welche man bedauert nicht an ihrer Stelle zu ſehen, wohin ſie gehört. Louiſe, ein junges Mädchen, übergibt die Briefe ihres Verführers den Flammen, und während ſie ſie brennen ſieht, richtet ſie ein Lebewohl voll Melancholie und Leidenſchaft an ſie. Ein ganz dramatiſcher Text, den Mozart ſo behandelte, wie er es erheiſchte.

Das Veilchen Nr. 4. Eine kleine Lehrfabel von Goethe, welche ganz zu der Gattung des Liedes mit muſikaliſcher Entwickelung gehört, GDur, Allegretto $^{2}/_{4}$. Mozart hat das Schickſal einer armen Blume ernſthaft genommen, welche, durch den Tritt einer Schäferin zertreten, ſich glücklich preiſ't, unter ihren Füßen zu ſterben. Eine bezaubernde Natürlichkeit charakteriſirt das Motiv, ſo wie den Refrain: Es war ein herzig's Veilchen. Wenn die Schäferin ſingend daherkommt, ſo läßt uns ein anmuthiges Ritornell ihr Lied hören; dann führen die Wünſche des beſcheidenen Veilchens, das ſie ſo ſchön findet, das Minore der Tonica und hierauf eine zarte Melodie in der wechſelbezüglichen Tonart herbei. Die Kataſtrophe kündet ſich ernſt an, und pathetiſch geht ſie in Erfüllung. Plötzlich hört man ff den Ton B anſchlagen; die Stimme wird declamirend: Das Mädchen kam, und das Piano wiederholt mit Schaudern: das Mädchen kam, und die grauſame Schäferin ſchreitet weiter, ohne auf das Veilchen zu achten; ihr Fuß tritt bei einer Fermate auf, und ein verminderter Septimen-Accord vernichtet dieſe arme vegetale Exiſtenz, welche nie nach einem Gefühlsleben hätte trachten ſollen. Man wird weinen; nein. Eine Blume iſt keine Perſon, eine Allegorie iſt keine dramatiſche Handlung, und ein Lied darf nicht ſo endigen, wie ein auf den Tod verwundeter Theaterheld. Der univerſale, oder in dieſem Falle ſpecielle Mann, wußte dieß wohl. Die letzten Worte des Veilchens bringen daher das Majore wieder; ſein Hingang iſt von der ſanfteſten Art; der naive Refrain: es war ein herzig's Veilchen ſchließt die Piece nach Art einer Leichenrede. Allerliebſt!

Nr. 7. An Chloe, Allegro $^4/_4$ EsDur, ein Lied, deſſen erotiſcher Charakter im Text etwas weit getrieben iſt, welches aber jeder Muſiker, mit der Bedeutung der Worte übereinſtimmend componirt zu haben, ſich glücklich ſchätzen würde. Die Melodie dieſes Liedes wird, wie ich denke, für eine ſüdlichere erkannt werden, als es irgend eine Gegend des deutſchen Reiches gibt. Sie ſtammt aus einer belebendern Sonne, aus einem reichern, üppigern Klima; dieſe fließende, ungezwungene, ausdrucksvolle Melodie, deren Sätze, bald durch energiſche Aufwallungen begeiſtert, bald weich und abgeſpannt, die Liebe… in ihrer glücklichſten Geſtalt malen, iſt italieniſch. Die Piece findet ihre Erklärung im Datum, ſie ſchreibt ſich vom 24. Juni 1787 her.

Obgleich wir eigentlich nur auf gut Glück in dieſer ſehr heterogenen Sammlung geblättert haben, ſo weit es ſich nämlich um den muſikaliſchen Werth handelt, den ſie in ſich ſchließt, ſo haben wir doch geſchickterweiſe die Vorſicht gebraucht, die Perle, den Diamanten, den unſchätzbaren Juwel dieſer Sammlung uns bis zuletzt aufzuſparen. Dieß iſt wenigſtens unſere beſcheidene Anſicht von der Nummer 6. Abendempfindung, Andante FDur $^4/_4$, welche in dem autographen Kataloge unter demſelben Datum wie Nr. 7. erſcheint.

Der Text zu dieſer Piece, welche in dem Verzeichniſſe nicht wie die anderen, den Namen ihres Verfaſſers trägt, könnte wohl von Mozart ſelbſt ſeyn. Er war etwas Reimmacher, wie man weiß, und wir finden in ziemlich ſchlechten Verſen die Eindrücke und Ideen, welche bereits einen ſo fatalen Einfluß auf ſeinen Geiſt übten. Die Abendempfindung iſt das Inſichkehren eines Menſchen, wenn er die Gegenſtände nach und nach in den Schatten der Abenddämmerung ſich verwiſchen ſieht, das Bild jener anderen Schatten, in denen das Leben ebenſo verſchwinden ſoll. Der Dichter erräth, daß dieſes Bild ihn ganz beſonders angeht: er ſagt ſeinen Freunden Lebewohl; er bittet ſie, dem Orte, wo er ruhen wird, eine Thräne zu weihen. Bei ſeinem Grabe wird er ſie erwarten und ihre Seelen ſollen ſeine Anweſenheit fühlen. Nichts mehr und nichts weniger als das vertraute Geſtändniß Mozart's, das im Texte ſkizzirt und in der Muſik ausgeführt iſt. Die vocalen und inſtrumentalen Werke unſeres Heros bezeugen ſtets in demſelben Grade die unwandelbare Erhabenheit ſeiner Inſpirationen, wenn er ſie aus dieſer Quelle ſchöpfte. Das Lied, welches uns beſchäftigt, macht davon keine Ausnahme, aber es iſt mehr als ein Lied, zuerſt wegen ſeiner Ausdehnung (es zählt nicht weniger als 110 Tacte) und dann wegen des Styls der Compoſition ſelbſt. Seine zahlreichen und ſehr mannigfaltigen Sätze, hinſichtlich der Anlage, machen eine ſtricte thematiſche Einheit bemerklich, eines Satzes wie der *ti vuol tradir ancor* des Quartett's in Don Juan, welcher Satz ihm auch als Vorzeichnung in der Singſtimme und als Ritornell im Accompagnement dient. Vom erſten bis zum achtundvierzigſten Tacte bringt dieſer Geſang einen Eindruck hervor, wie ihn etwa die Stimme eines abweſenden Freundes zu erwecken vermöchte, deſſen Lebewohl einem ein Abendlüftchen zuflüſtert. Langegehaltene Noten verklingen in geheimnißvollem Echo auf dem thematiſchen Satze, welcher jedesmal die Färbung der neuen Tonweiſen annimmt, durch die die Periode ſich gewunden hat. Es ſcheint als ob dieſe luftigen Cantilenen, dieſe Modulationen voll der tiefſten Melancholie und Extaſe, die Minoretöne ebenſo verkettete, wie die Worte eines Bewohners aus einer andern Welt, in welcher die Sprache der Seelen Muſik geworden iſt. Von dem Uebergange in EsDur an: Werdet ihr an meinem Grabe weinen, verliert die Melodie, die zwar immer edel und ſchön, aber beſtimmter und weniger duftig wird, ihren unauslöſchlichen, begeiſterten und ganz originellen Charakter, den ſie bis dahin gehabt hatte. Sie nähert ſich mehr dem Bekannten. Der Gedanke, durch welchen das Schauſpiel des Abends und die traurigen Bilder deſſelben, die er vorführt, eine Zeitlang eine andere Richtung erhalten, hat aufgehört, in unbeſtimmter Unendlichkeit und bei den Vorahnungen des Todes umherzuirren. Poſitive Neigungen erheben ſich mit Macht im Herzen des jungen Mannes, der ſich ſterbend fühlt; Liebe und Freundſchaft finden ihre irdiſche Sprache wieder, denn es handelt ſich darum, Abſchied von ihnen zu nehmen. Sie iſt es, welche natürlich das letzte und zärtlichſte Lebewohl empfängt, ſie, ſeine Gattin oder Geliebte, wir wiſſen es nicht. Auf dieſe Weiſe unterſcheidet ſich dieſe himmliſche Compoſition von der zweiten und bleibt, wie wir hinzuſetzen dürfen, nur wenig hinter dieſer zurück.

Es verdient wohl bemerkt zu werden, daß die ſchönſten und originellſten Stücke der Sammlung ſich aus dem Jahre 1787 herſchreiben: Abendempfindung; An Chloe; die Alte und Unglückliche Liebe. Das Jahr, welches Don Juan hervorbrachte, war fruchtbar! Mozart ruhte von ſeiner Arbeit an dem wunderbaren Meiſterwerke damit aus, daß er Muſter für das Violinquintett und das Lied hervorbrachte.

Endlich finden wir in eben dieſer Sammlung unter den Nummern 8., 13. und 19. ein komiſches Terzett in Wiener Mundart: Liebes Mandel wo iſt's Bandel, Worte und Muſik von Mozart; eine deutſche Cantate, mit Recitativ und mehreren Tempo's: die Ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt, und ein italieniſches Terzett: ***Mi lagnerò tacendo.*** Die erſte Piece iſt eine nicht übele muſikaliſche Poſſe; die Cantate iſt im großen Oratoriumſtyle gehalten; das italieniſche Terzett iſt in vortrefflichem italieniſchen Style geſchrieben. Wir werden nichts Weiteres mehr über dieſe muſikaliſchen Miscellen ſagen, welche wir nicht unter die Meiſterwerke zählen können, und welche überdieß nichts mit den Schöpfungen gemein haben, denen unſer Artikel ſpeciell gewidmet iſt.

Die reſtaurirten Partituren Händel's.

Einer der ehrenvollſten Züge in Mozart's Charakter war der, daß er gern allen großen Männern in der Muſik Gerechtigkeit wiederfahren ließ, ohne je in ſeiner Unparteilichkeit einen Unterſchied zwiſchen Ausländern und Landsleuten, Verſtorbenen oder Lebenden zu machen. Man hat in dem erſten Bande geſehen, in welchen Ausdrücken er von Haydn ſprach; man wird ſich ebenſo erinnern, daß Mozart im Jahre 1789, nachdem er bereits ſeine Quartetts und Quintetts für die Violine, alle ſeine Symphonieen und Don Juan componirt hatte, doch noch Zeit fand, an Bach's Muſik zu lernen. Händel zu Liebe ließ er ſich ſogar zu dem Metier eines Arrangirers herab. Und doch war Händel in Vergeſſenheit gerathen; von Bach wußte man nur noch den Namen, und der größere wie der beſſere Theil ſeiner Werke ſchlief als Manuſcripte in den Archiven der Thomasſchule in Leipzig; Bach! Händel! wir kennen dieſe Leute nicht, hätten einem die Kenner von 1789 erwidert. Spreche man uns von Paiſiello, dem Componiſten der *Molinara,* von Martin, dem Schöpfer von *Cosa rara;* das ſind göttliche Menſchen. Was ſagte aber von dieſen Männern der Epoche der Mann der Nachwelt, der gleich Caſſandra prophezeihte und wie ſie das Unglück hatte, ſtets anderer Anſicht als das Publicum zu ſeyn? Mozart ſagte von Paiſiello: Man kann den Dilettanten, welche in der Muſik nichts weiter als Unterhaltung ſuchen, Nichts mehr empfehlen. Von Martin ſagte er: Es finden ſich in der That ſehr hübſche Sachen in ſeiner Muſik; aber in zehn Jahren wird ſie vergeſſen ſeyn. Um das ganze Gewicht des Urtheils zu würdigen, welches den erſten der beiden Meiſter betrifft, muß man eine Folgerung darin vorausſetzen, welche in Mozart's Behauptung mit inbegriffen iſt. Die Zeit mußte dieſe Behauptung auf folgende Weiſe umkehren, um deren ganze Richtigkeit darzuthun: Niemand brauchte weniger als Paiſiello Denen empfohlen zu werden, welche in der Muſik nichts als eine Unterhaltung ſuchen, weil nämlich Niemand die Leute mehr unterhielt als er vor dreißig oder vierzig Jahren. Iſt das aber heut' zu Tage noch ſo und ſind wir nicht bereits tauſend Meilen von Paiſiello entfernt? Das Urtheil über Martin drückt eine analoge Meinung, aber mit viel beſtimmteren Worten aus. Ich ſah die *Cosa rara* im deutſchen Theater in Petersburg im Jahre 1825 oder 1826 darſtellen. Die jungen Muſikfreunde, unter die ich damals gehörte, kannten den Namen der Oper vom Hörenſagen, aber der Name ihres Componiſten war dieſer Hauptſtadt, die er ehemals ganz erfüllte, ganz fremd geworden. Wir gingen daher, dieſes Meiſterwerk zu ſehen, und das Publicum wurde dergeſtalt dadurch befriedigt, daß auf die erſte Vorſtellung keine zweite mehr folgte. Von da an erſchien ſie nimmer auf dem Repertoir.

„Aus Haſſe und Graun ſcheint Mozart nicht ſo viel gemacht zu haben als ſie verdienten. Vielleicht kannte er ihre Werke nicht.“ Herr v. Niſſen ſagt dieß ganz ernſthaft, er oder einer der tauſend Schriftſteller, deren Gedanken, Maximen, Sentenzen und Denkſprüche er geſammelt hat. Die Werke irgend Eines nicht kennen, das iſt wohl der beſte von allen denkbaren Gründen, um nichts darauf zu halten. Man vergeſſe nicht, daß einer derſelben, Haſſe, der Sachſe war, die größte Berühmtheit der damaligen Zeit, der Schöpfer von hundert Opern, welche ſeit mehr als einem halben Jahrhundert auf allen Theatern Italiens und Deutſchlands geſpielt wurden, Haſſe der Zeitgenoſſe Mozart's. Und Mozart hätte ſeine Werke nicht kennen ſollen! Es wäre ungefähr daſſelbe, als wenn ein Muſiker heut' zu Tage Roſſini nicht kennte. Glücklicherweiſe iſt Herr v. Niſſen immer das beſte Gegenmittel gegen ſich ſelbſt, wenn wir nur ein gutes Gedächtniß haben. Denn ſo leſen wir auf einer andern Seite ſeines Sammelwerkes, daß Mozart von ſeinem zehnten Jahre an Emanuel Bach, Haſſe, Händel und Eberlin, damals die vollkommenſten Meiſter ſtudirt habe; ebenſo erzählt er uns, wie Haſſe der Beſchützer unſeres Heros, bei ſeinem frühzeitigen Verſuche auf dem Theater geweſen ſey; endlich erzählt uns derſelbe Herr v. Niſſen, daß im Jahre 1771 der älteſte und jüngſte der dramatiſchen Componiſten, Haſſe und Mozart, den Auftrag erhalten haben, der erſte eine Oper, der zweite eine theatraliſche Serenade für die Vermählungs-Feierlichkeiten des Erzherzogs Ferdinand zu ſchreiben, und daß das Werk des knabenhaften Meiſters in den Ohren der Mailänder das Werk eines Graubarts, des Siegers in Schlachten, gänzlich verdunkelt habe. Das mag hinreichend beweiſen, daß Mozart Haſſe's Muſik kannte, wie er auch die von Graun, eines damals nicht weniger beliebten und berühmten Componiſten, gekannt hatte. Wenn er deſſen ungeachtet weder den einen noch den andern Bach und Händel gleichſtellte, welche das Jahrhundert Haſſe und Graun nachſetzte, ſo geſchah dieß nur darum, weil er vorherſah, daß Letztere trotz ihres unbeſtreitbaren Verdienſtes in der Wage der Nachwelt leicht erfunden werden würden.

Mozart legte für einige italieniſche Meiſter aus der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine hohe Achtung an den Tag, für Alexander Scarlatti, Durante, Porpora und Leo, deren Compoſitionen man häufig auf ſeinem Pulte ſah. Jomelli war der, welchen er auf die ehrenvollſte Weiſe unter den auf jene folgenden italieniſchen Meiſtern auszeichnete; Jomelli, jener muthige Kämpe, der zu ſeinem Unglücke dahin ſtrebte, was ein Anderer allein vollbringen ſollte und konnte, dieſer Johannes Huß der muſikaliſchen Reformation, deren Luther Mozart war. Man ſieht, daß Jomelli, der lange in Deutſchland gelebt, Geſchmack an der Muſik dieſes barbariſchen Landes gefunden hatte, daß er bei ſeiner Rückkehr nach Neapel in ſeinen Opern zwei bis jetzt unverſöhnliche Syſteme der Compoſition verſöhnen wollte, daß die Neapolitaner ſeine Bemühungen auspfiffen, und daß der Kummer dem armen Maeſtro einen Schlaganfall zuzog. Die Gleichförmigkeit in den Beſtrebungen und nahezu auch des beiderſeitigen Mißgeſchickes, denn es fehlte wenig, ſo wäre Figaro und Don Juan in Wien ebenfalls ausgepfiffen worden, mußte, abgeſehen von der Gerechtigkeit, die er den Talenten eines berühmten Kunſtgenoſſen ſchuldete, die Sympathie unſeres Heros erwecken. Wie dem aber ſey, ſo ſprach er ſein Urtheil über den Schöpfer der **Ifigenia in Aulide**, das gelehrte Werk, das für Jomelli ſo traurige Folgen hatte, in nachſtehenden Worten aus: Dieſer Mann hat einen Genre, in dem er glänzt und zwar der Art, daß wir ihn in der Meinung der Leute, die ſich darauf verſtehen, nicht darin überbieten können. Er hätte aber nicht darüber hinausgehen, und zum Beiſpiel im alten Kirchenſtyle ſich verſuchen ſollen.

Wenn man einer Anekdote Glauben beimeſſen darf, welche Herr Seyfried erzählt, ſo hätte Mozart das ungeheure muſikaliſche Glück, welches Beethoven machte, vorausgeſehen und mit derſelben kritiſchen Unfehlbarkeit angekündigt, welche wir in ſeinen Urtheilen über Menſchen, die ihm vorausgingen oder die ſeine Zeitgenoſſen waren, kennen. Nachdem er einmal Beethoven*) über ein gegebenes Thema hatte improviſiren hören, ſoll Mozart zu ſeinen Freunden geſagt haben: Gebt auf dieſen da wohl Acht. Dieſer wird euch eines Tages was erzählen.

Wenn man dieſe Orakel-Urtheile gehört hat, welche die Ausſprüche der Nachwelt, indem er denſelben vorauseilte, dictirt zu haben ſcheinen, muß man ohne Zweifel ſehr erſtaunt ſeyn, wie Schriftſteller unſerer Tage, welche übrigens Mozart bewundern und ebenſo ſehr lieben wie wir, ihn für eiferſüchtig und neidiſch haben halten können. Auf wen in der Welt hätte er können eiferſüchtig ſeyn und auf was? Auf den Genius, den wahren Ruhm, das Wiſſen? Aber er war der Freund und Bewunderer Gluck's, Haydn's Freund, den er ſeinen Lehrer nannte, der Freund Albrechtsberger's. War er auf den Succeß eiferſüchtig? warum machte er dann nicht, ſtatt ſich an Werken zu Tode zu arbeiten, welche das Publicum nicht verſtand, Arien wie die der unmächtig werdenden Prinzeſſin: *Dove oh dove io sono?* Dieſe Manier hätte ihn wenig gekoſtet und ihm viel eingetragen. Warum ſollte er ſie nicht dem Gelächter ſeiner Vertrauten preißgeben, während Andere einen Genuß anderer Art darin gefunden hätten, welchen ſie gern mit ihren Beifallsſpenden und ihrer Börſe bezahlt hätten. Eiferſüchtig auf den Succeß? Ein Mann, der ſeinem Verleger rund heraus erklärte, daß er lieber Hungers ſterben, als ſeine Feder nach dem Geſchmacke der Käufer erniedrigen würde!

---

*) Damals zwanzig Jahre alt.

Wäre es denn aber etwas ſo Außerordentliches, wird man mir ſagen, daß Mozart Diejenigen richtig beurtheilte, welche dieſelbe Kunſt, wie er, betrieben. Sind die Muſiker nicht immer die beſten Richter in der Muſik? Die beſten in vielen Fällen; die ſchlechteſten in einigen anderen. Will man Beweiſe und zwar ſchlagende, ſo höre man Folgendes: Händel ſagte, ſein Koch verſtehe die Compoſition beſſer als Gluck; Paiſiello fand in Haydn's Werken nichts als porcherie

tedesche (deutſche Schweinereien); Grétry behauptete gefunden zu haben, daß Mozart die Statue in's Orcheſter und das Fußgeſtell auf die Scene geſtellt habe. Die Italiener des achtzehnten Jahrhunderts ſprachen das Anathema über die Oper unſeres Heros, als monſtreuſe Neuerungen aus. Soll ich hinzuſetzen, daß Beethoven von Roſſini nur in verächtlichen Ausdrücken ſprach; daß er die Zauberflöte Don Juan vorzog, weil, wie er ſagte, Don Juan noch italieniſche Muſik, die Zauberflöte aber deutſche Muſik ſey!!! War aber die Sprache aller dieſer Leute ganz aufrichtig? Sicher mögen Neid und Haß die Ausdrücke Derer vergiftet haben, welche mehrere dieſer Urtheile fällten; der Charakter Einiger derſelben macht dieſe Vermuthung ſogar ſehr wahrſcheinlich; aber Andere, und zwar die größere Anzahl, handelte, wie wir überzeugt ſind, in ganz gutem Glauben, indem ſie auf dieſe Weiſe ſich ausſprachen; denn zwiſchen den Beurtheilern und den Beurtheilten ſcheint uns ein natürlicher und bedeutender Widerwille zu beſtehen, was ihre Werke beweiſen. Händel, der Muſiker, **quand même**, der höchſte Verächter der Texte zum Componiren, und Gluck, der mit ſeinen Dichtern ganz identificirt, zuweilen von ihnen ganz verſchlungen wurde; die Meiſter, welche aus Syſtem bei der Routine und dem Formalismus blieben, und Mozart, welcher gegen Routine und Form einen Krieg auf Leben und Tod führte; Beethoven endlich und Roſſini, Beethoven und der italieniſche Genre! Welche Gegenſätze des Geiſtes, der Talente und Anſichten, welch' abſtoßende Elemente, welch' feindliches Zuſammentreffen der Namen und Dinge!

Der Grund liegt darin, daß die Tonſetzkunſt unermeßlich iſt, eine Welt, deren Regionen nicht zu zählen ſind, welche ihre Pole, ihre eiſigen, gemäßigten und brennenden Zonen, ihre Antipoden hat. In dieſem weiten Univerſum der Harmonie wählen ſich die Componiſten eine oder mehrere Domainen, je nach ihrem Berufe oder ihren Intereſſen aus. Je nachdem ſie ſich für eine Gattung von Arbeiten entſcheiden, ſo entſcheidet dieſe Wahl einerſeits über ihre Competenz, andererſeits über ihre Vorurtheile. Es iſt natürlich, und ſelbſt unvermeidlich, eine ungeheure Wichtigkeit, die am Ende ganz excluſiv wird, auf Dinge zu legen, welche die Beſchäftigung unſeres Lebens ausmachen, und namentlich dann, wenn dieſe Dinge uns Ruhm und viel Geld eingetragen haben. Der Muſiker, welcher ſich in irgend einem Zweige ſeiner Kunſt berühmt gemacht hat, hat ſich darin ſpecielle Kenntniſſe erworben, welche ihn zum beſten Richter Derer machen, welche dieſelbe Bahn durchlaufen oder durchlaufen haben. Seine Urtheile verlieren an ihrer Autorität je mehr die Arbeiten, um die es ſich handelt, ſich von ſeiner eigenen Sphäre entfernen, und dieſe Autorität verſchwindet vollends da ganz, wo von einem Individuum zum andern die ungeheure Entfernung beſteht, welche die Antipoden der Compoſition, hinſichtlich der Gattungen und Style derſelben trennt. Zwiſchen dem, welcher im alten Kirchenſtyle und dem, welcher im dramatiſchen Style der neuen italieniſchen Schule arbeitet, zwiſchen dem, welcher Choräle, Kanon's und Fugen macht, und dem, welcher ſeine Noten Vaudeville-Verſen anpaßt, zwiſchen einem Verfaſſer eines gearbeiteten Violinquartetts und einer Symphonie im Style Mozart's und Beethoven's und einem Verfertiger von *Variations brillantes*; zwiſchen dem Contrapunctiſten, welcher kühn genug iſt, im Oratorium in Händel's Spuren zu treten, und dem Troubadour, der die klagende Romanze vorträgt und ſeufzt, und welchem ſchon der Geruch des Contrapunctes Ekel erregen würde; zwiſchen allen dieſen Künſtlern ſagen wir, iſt in der That nichts gemein, als der Name Muſiker.

Darin liegt die Haupt-, wenn auch nicht einzige Urſache, der Vorurtheile und Irrthümer, welche ſo oft die Männer der Kunſt in ihren Anſichten befangen macht, wenn ſie ihre Collegen beurtheilen ſollen. Es gibt aber auch noch eine Verſchiedenheit, wenn man vom philoſophiſchen Geſichtspuncte ausgeht; die Einen betrachten die muſikaliſche Kunſt als Materialiſten, die Anderen als Spiritualiſten, und wieder Andere ſehen darin nichts als eine Art von exacter Wiſſenſchaft, welche gleich der Mathematik ſich auf die Zuſammenſetzungen von Zahlen gründet. Die Letzteren ſind aber heut' zu Tage ſehr ſelten geworden. Außerdem gibt es aber noch Unterſchiede vermöge des Charakters, des Humors, des Temperaments, des Schickſals, des perſönlichen und nationalen Geſchmacks. Zwei Künſtler, deren Individualität und Schickſale einen bedeutenden Contraſt bieten, werden in ihren Werken nicht weniger contraſtiren und als Künſtler werden ſie ſich nur ſehr wenig an einander angezogen fühlen. Es kann ſogar zwiſchen ihnen eine ſo ſcharfe, ſo ſtreng diametral, in allen oben angegebenen Beziehungen, ſich entgegenlaufende Oppoſition beſtehen, daß ſie ſich vermöge eines Naturgeſetzes ebenſo abſtoßen, wie die feindliche Pole zweier Mageten. Der Leſer wird dieſe Antitheſe, in den einflußreichſten Muſikern unſerer Zeit perſonificirt, bereits ſich ſelbſt genannt haben, und daher begreifen, warum Beethoven Roſſini nicht lieben konnte.

Auf dieſe Weiſe hängen die Irrthümer der Muſiker zu gleicher Zeit von den Grenzen ihrer Individualität als Menſchen und Künſtler ab. Von Grenzen hinſichtlich des Genius und der Kenntniſſe, ſoweit dieſelben ſich nämlich in dem Umfange irgend einer ſpeciellen Domaine der Kunſt ſich erſtrecken; von Grenzen aus dem philoſophiſchen Geſichtspuncte, unter welchem im Allgemeinen die Kunſt ſich darſtellen kann; von Grenzen des moraliſchen Individuums, das heißt von der Miſchung, dem Ueberwiegen oder der ausſchließlichen Herrſchaft der angeborenen Neigungen und derjenigen äußeren Einflüſſe, welche aus dem Menſchen das machen, was er iſt; von Grenzen der Nationalität oder der innern Hinneigung der Ideen, von dem Geſchmacke und den Vorurtheilen, welche das Land, dem er angehört, intellectuell von allen anderen Ländern ſcheiden.

Nun denke man ſich einen Muſiker, für welchen keine dieſer Grenzen beſteht und der ſich nie über Jemand täuſchte. Vor ſechzig Jahren wäre unſere Art zu ſchließen mit allem Rechte ſehr auffallend erſchienen. Etwas als erwieſen anzunehmen, was noch in Frage ſteht, und die unzuläßigſte Hypotheſe gewiſſermaßen als Beweis voranzuſtellen, welch' ungeheurer Fehlſchuß. Nun, dieſe abgeſchmackte Hypotheſe iſt heut' zu Tage eine Thatſache, und dieſe Thatſache iſt Mozart. Gehen wir ſummariſch durch, was meine Leſer bereits wiſſen, und ſehen wir, wo für den univerſalen Muſiker die verſchiedenen Arten von Grenzen ſich hätten finden ſollen, welche wir angedeutet und definirt haben. Die Grenzen des Genius und der Kenntniſſe, hinſichtlich der Gattungen und Syſteme. Mozart hat durchaus Alles in der Muſik geleiſtet und in Allem iſt er Muſter. Für ihn gab es alſo keine Grenzen. Grenzen von dem Geſichtspuncte aus, der im Allgemeinen das Streben und den äſthetiſchen Charakter der Productionen der Kunſt beſtimmt. Mozart hat das Requiem componirt, ferner die erotiſchen und Bacchiſchen Scenen in Don Juan, das heißt das Mögliche, was man mit Noten Heiliges und Profanes ſchaffen kann. Er hat Osmin und Leporello, Cherubino und Zerlina, den Commandeur und Anna, das heißt alles das geſchaffen, was die Malerei der menſchlichen Empfindungen Heiteres, Ueppiges, Leidenſchaftliches, Tragiſches, Geheimnißvolles, Furchtbares, Hohes und Erhabenes im geſteigertſten Maße hervorzubringen vermag. Er hat das Finale der Symphonie aus C und das Wiegenlied componirt; er hat die Ouverture zur Zauberflöte, den höchſten Sieg der Wiſſenſchaft der Combinationen, und das Höchſte, was der Wohlkang hervorzubringen vermag, componirt, indem er in einem und demſelben Werke, die in der Muſik diametral ſich entgegenlaufenden Tendenzen vereinigte: die Doctrinen der **Orecchianti** (Muſik für das Gehör) oder Materialiſten und die der mathematiſchen Componiſten. Was die aus der Nationalität entſpringenden Grenzen anbelangt, ſo iſt es wohl unnöthig, zu ſagen, daß der Mann, welcher alle Zeitalter der Muſik umfaßte und alle Schulen in ſich vereinigte, den Einflüſſen des nationalen Geſchmacks und ſeiner Vorurtheile unzugänglich war. Von Idomeneo an iſt Mozart's Muſik weder deutſch, noch italieniſch, noch franzöſiſch, wie Herr Fetis in einem trefflichen Artikel, den wir ſo eben erſt geleſen haben*), ſehr gut bemerkt, dieſe Muſik iſt Mozart'ſch, das heißt univerſal. Was endlich das Moraliſche des Individuums anbelangt, ſo haben wir übrigens geſehen, daß der gewiſſermaßen etwas fabelhafte Charakter unſeres Heros eine Miſchung aller erdenkbaren Contraſte war. Weil Alles in ihm lag, ſo hatte Mozart zur Beurtheilung und Würdigung ſeiner Collegen eine ſehr einfache Regel. Er brauchte nur zu ſehen, ob in ihren Werken etwas von ſeinem Genius und ſeiner Natur ſich vorfinde. Entdeckte er eine intellectuelle Verwandtſchaft, ſo war das Werk, mochte es noch ſo leicht ſeyn, doch etwas in ſeinen Augen. S' iſt doch etwas d'rin. Fand ſich dieſe im Gegentheil nicht darin vor, mit anderen Worten, wenn der Componiſt kein Genie irgend einer Art zeigte, ſo ſah Mozart Nichts darin. Iſt ja all' nichts. Je wichtiger und zahlreicher die Beziehungen zwiſchen ihm und einem Andern waren, um ſo mehr ſchien ihm der Andere zu ſeyn; je geringer ſie waren, um ſo mehr näherte er ſich der Null. Daraus entſtand eine Art von claſſificirender Gerechtigkeit, die ebenſo unfehlbar in ihrem Princip als ſie

---

*) In der **Revue et Gazette musicale de Paris**, vom 29. September 1839.

billig eingetheilt und frei vor jedem engherzigen oder beſchränkten Vorurtheile in ſeinen Anwendungen war. Auf dieſe Weiſe, wird man ſagen, mußte ſich aber auch Mozart für den größten Muſiker der alten und neuen Zeit halten. Die Folgerung iſt zu logiſch, als daß ſie den geringſten Einwurf zuließe. Ja, Mozart theilte darin die Anſicht der Nachwelt und Joſeph Haydn's; und wenn er es wahrſcheinlich auch nie mit dürren Worten ſagte, ſo ſcheint er es doch auch nie verhehlt zu haben. Ein Mann von Genie weiß immer, was er werth iſt; aber trotz einer derartigen Anſicht von ſich ſelbſt, ſo gerecht ſie übrigens war, blieb Mozart doch ſein ganzes Leben hindurch der einfachſte und anſpruchsloſeſte Menſch, und das iſt das Außerordentlichſte. Wer dem nächſten beſten etwas vorzuſpielen, etwas zu ſchreiben vermag, ohne eine andere Entſchädigung als die Theilnahme des Zuhörers und das Vergnügen, ſich ihm verbindlich zu zeigen, zu erwarten, wer ſeinen Nebenbuhlern zum Ruhme Beifall klatſchen und ſie zu lieben vermag, beſitzt ſicher einen Charakter, deſſen Grundzüge die dem Hochmuthe entgegengeſetzteſten Eigenſchaften andeuten. Das Bewußtſeyn ſeiner Talente, ihrem ganzen Umfange nach, war alſo bei ihm nichts als eine ganz natürliche Würdigung einer erwieſenen Thatſache. Gerade wie wenn er eine Geſtalt von acht Fußes gehabt hätte, ſo würde er ſich für das größte unter den zweifüßigen Thieren ohne Federn, nach Plato's Definition, gehalten ahben. Wir müſſen aber ſagen, daß dieſes volle und gänzliche Bewußtſeyn deſſen, was er war, auf die entſcheidendſte Weiſe auf Mozart's Geſchick und Arbeiten ſeinen

Einfluß übte. Weil er wußte, daß er der erſte Muſiker auf der Welt war, ſo achtete er auch das Talent, welches Gott ihm verliehen, ſo hoch, daß er vor Allem nach dem Beifalle des erleuchtetſten der Richter trachtete, ſeines eigenen nämlich, und dieſen zu erreichen ſtrebte, und zwar auf Koſten alles deſſen, was gemeinem Ehrgeize und gemeinen Wünſchen ſchmeichelt; auf Koſten der Popularität und des Glückes, auf Koſten der Geſundheit und des Lebens. Wenn darin noch Eitelkeit liegt, ſo muß man wenigſtens zugeben, daß noch nie Eitelkeit ſo ſehr der Tugend ähnlich ſah.

Die Betrachtungen, in welche wir uns eingelaſſen haben, ſo fremd ſie dem Anſcheine nach unſerm Artikel erſcheinen, ſchließen ſich in der That demſelben ſehr eng an, weil ſie die Arbeit erklären, welche uns beſchäftigen wird. Unter allen Muſikern, alten und neuen, iſt Händel derjenige, bei welchem Mozart die meiſten Beziehungen mit ſich fand; den er nach Idee und Form am directeſten, nach Buchſtaben und Geiſt in ſeinen Kirchencompoſitionen nachahmte. Für keinen Andern hätte ſich Mozart der ebenſo mühſamen und undankbaren Aufgabe unterzogen, alte Partituren zu arrangiren und zu vervollſtändigen. Die vier Werke Händels, an welche er Hand anlegte, ſind: Acys und Galathea, der Meſſias, Cäcilia und das Alexanderfeſt.

Wir werden unſere Bemerkungen auf eines dieſer Werke beſchränken, welche man nicht für ſich ſelbſt zu prüfen braucht, ſondern nur in Hinſicht deſſen, was Mozart hinzuſetzte ub ausmerzte, weil er bei allen vieren eine und dieſelbe Methode anwendete. Unſere Wahl fällt natürlich auf den Meſſias, eine monumentale und erhabene Partitur, welche die Vor-Mozart'ſche Zeit in der ganzen Erhabenheit eines ihres Gegenſtandes würdigen Styles beherrſcht, und welcher die wahren Muſikfreunde einen begeiſterten Cultus weihen ſollten, als dem glänzendſten Pfande ihres Glaubens an die Fortdauer der Muſik. Es ſind jetzt hundert Jahre darüber hingegangen, daß der Meſſias componirt wurde (1741). Ich werde Niemanden ſagen, daß er hingehen ſolle das hundertjährige Meiſterwerk zu hören, denn ach! wo könnte man es hören; aber man leſe es wenigſtens, wenn man leſen kann, und verſichere ſich, daß es heut' zu Tage etwas leichter wäre, den Münſter in Straßburg noch einmal zu bauen, als dieſen Koloß von einer Partitur.

Als der Muſikfreund Baron van Swyten Mozart vorſchlug, die fraglichen Werke zu arrangiren, erinnerte er ſich, was dieſer, einmals von ihrem Verfaſſer geſagt hatte. Niemand beſitzt wie Händel das Geheimniß der großen Effecte. Wo er will, trifft er wie der Blitz; und wenn ſeine Arien und Solo's auch zuweilen etwas ſchleppend ſind, nach der Mode der damaligen Zeit, ſo findet man wenigſtens Etwas darin. Dieſe Worte wurden theilweiſe das Programm zu der Arbeit, die man von ihm verlangte. Da, wo Händel wie der Blitz trifft, das heißt in den Chören, änderte Mozart nichts; da wo er ſchleppend iſt, nach der Mode ſeiner Zeit, das heißt in den Arien, die gewöhnlich etwas gebrechliche Partie ſeiner Werke, erlaubte ſich der Arrangirende, die zu kalten und zu monotonen Cantilenen abzukürzen und ſie ſelbſt durch einige Linien Recitativ zu erſetzen. Das Quartett der Saiteninſtrumente, die faſt einzige Begleitung Händel's wurde gelaſſen wie ſie war, außer daß einige Nachläßigkeiten im Styl ausgemerzt wurden, welche einem Componiſten ſehr zu verzeihen waren, der, weil er nur ziemlich ſchlechte Orcheſter zu ſeiner Dispoſition hatte, ſein Hauptaugenmerk auf die Singſtimme richtete. Was das Wichtigſte und Schwierigſte war, war das Hinzufügen der Blasinſtrumente in dem Verhältniſſe, wie es die moderne Muſik, wie ſie Mozart ſelbſt gemacht hatte, erforderte. Man ſetzt leicht, wenn man will, eine oder mehrere Stimmen einem Texte von einer im melodiſchen Styl geſchriebenen Partitur hinzu; aber in den im Contrapuncte gearbeiteten Werken iſt dieſes Hinzufügen ein wahres Problem, deſſen Löſung meiſtens ſich zwiſchen zwei Klippen befindet. Entweder machen die hinzugefügten Stimmen nichts als eine Erweiterung und Verſtärkung der urſprünglichen Inſtrumentation aus, und dann ſind ſie nur Ausfüllſtimmen; oder man bringt in die Muſik, die man arrangiren ſoll, melodiſche Anlagen hinein, die zuvor nicht darin waren, Combinationen, welche dem Autor fremd ſind, und dann iſt es ein Sacrilegium, wenn derſelbe Georg Friedrich Händel heißt. Um dieſen Uebelſtand und dieſe Gefahr zu vermeiden, bedurfte es vielleicht nicht weniger als des ausgeſuchten Geſchmacks des Arrangirenden, eine bis zur Abgötterei getriebene Achtung vor dem Texte, eine über jede Anfechtung erhabene contrapunctiſche Gewandtheit; es bedurfte, ſagen wir, des ganzen Wiſſens und Könnens unſeres Heros und außerdem noch ſeiner ehrenvollen Schwärmerei für Händel. Ich zweifle, daß viele ſeiner eigenen Partituren ihm ſo viele Mühe verurſacht haben, als dieſe Arbeit des Arrangirens und Vervollſtändigens. In den Columnen der Blasinſtrumente findet man auch nicht einen Gedanken, einen Satz, eine Figur, einen Gang, der nicht Händel zugehörte. Dabei überſehe man nicht, daß dieſe Inſtrumente häufig eine thätige und perſönliche Rolle ſpielen, daß ihr Gang ſich von dem des Quartetts deutlich unterſcheidet, und daß ihre Zahl zuweilen die Totalität der harmoniſchen Kräfte auf mehr als zwanzig Linien in den Klammern trägt. Ich kann es gar nicht ſagen, mit welchem Intereſſe, und welcher Neugierde ich die Tauſende von Auswegen unterſucht habe, welche der Arrangirende ſich ausgedacht hat, um Händel auf das Syſtem moderner Inſtrumentation zurückzuführen, ohne ihm einen Zug ſeiner majeſtätiſchen und ſtrengen Phyſiognomie zu rauben, ohne ihn je durch irgend eine, einem andern Zeitalter der Muſik, einer andern Schule, einer andern muſikaliſchen Individualität entlehnte Färbung zu ändern. Der große Triumph Mozart's bei dieſer Gelegenheit beſtand darin, daß er Mozart nie erlaubte, eine Sache zu ſagen, die Händel nicht in den Kopf gekommen wäre, und doch war der Genius der beiden Meiſter, obſchon in vielen Hinſichten verwandt, doch in vielen anderen verſchieden.

Trotz der Reduction einiger Arien des Meſſias und der Umänderung einiger derſelben in Recitative, behielt Mozart eine Anzahl bei, welche, wie ich fürchte, den Liebhabern jetziger Zeit noch zu beträchtlich erſcheinen werden. Es bleiben noch 16 von 50 Nummern, welche das arrangirte Oratorium mit den Chören und Recitativen zählt. Alle dieſe Piecen wurden nicht überarbeitet. Einige derſelben zeigen ſich ohne alles andere Accompagnement als das Quartett, und wir müſſen bemerken, daß im Allgemeinen die Melodie und Harmonie Händel's nirgends eine Veränderung erlitten haben, weil die Vocalſtimmen, die Violinen und der Baß mit Ausnahme der Verkürzungen unangetaſtet geblieben ſind.

Sehen wir zuerſt, wie ſich Mozart bei den Solo's benahm. Wählen wir zum Anfange nicht aus; öffnen wir die Partitur auf gut Glück. Gut, hier finden wir die Nummer 8., eine Arie des Contralts, welche mit einer Flöte, zwei Clarinetten, zwei Fagotten und zwei Hörnern ausgeſtattet worden iſt. Die erſten Tacte des Ritornells, welche den Vocalgeſang andeuten, gehen in Achteln, welche aber die Violinen bald mit einer Figur in Sechszehnteln vertauſchen, die anmuthig das ganze Stück beherrſcht. Die Flöte ſchließt ſich in der hohen Octave an und die anderen Blasinſtrumente folgen, mit Ausnahme der Hörner, einem melodiſchen und rhythmiſchen Gange, der den Anfangsgedanken entnommen iſt. Bald wird die Figur mit Sechszehnteln von Allen zugleich geſpielt; bald vertheilt ſie ſich in Nachahmungen zwiſchen den beiden Phalanxen des Orcheſters, des alten wie des neuen, und bald füllt ſie die Lücken des urſprünglichen Textes da aus, wo der Baß den Stimmgeſang allein begleitet, was in Händel's Muſik ſehr häufig vorkommt. Die andere Figur ſteht ihr beſtändig gegenüber unter verſchiedenen Formen, ſo daß die Arie vollſtändig und köſtlich inſtrumentirt, ganz mit den Ideen und Motiven des Verfaſſers in Einklang gebracht iſt.

Gerade wie in ſeinen eigenen Werken, ſo hat Mozart auch hier den Reichthum der Inſtrumentation ſehr ungleich vertheilt, je nach dem Charakter und der Wichtigkeit der Stücke. So iſt zum Beiſpiel eine Baßarie da, die Nummer 14., welcher er nichts als eine Trompete und zwei Hörner beigefügt hat*). Der Text des Stückes, welcher ſich auf das letzte Gericht bezieht, verlangte die Beiziehung dieſer Inſtrumente, und der Charakter der Muſik erheiſchte es noch auf viel formellere Art. Die fragliche Arie erſcheint mir als eine der ſchwächſten in dem Oratorium. Der Ordner hat den Ausdruck eines Gemäldes nicht modificirt, welches er ſpäter mit ſo vieler Erhabenheit neu bearbeiten ſollte; aber er fügte das hinzu, was weſentlich dem Colorit fehlte, die Spiele der Blechinſtrumente und ihre Fanfaren, welche das Quartett in einer Muſik mit Orcheſter nicht erſetzen kann.

Man findet Stücke, welche noch viel ſparſamer bedacht worden ſind, wie unter anderen die Nummer 48., welche nur um einen einzigen Gang für das Fagott vermehrt wurde. Die Nummer 48. iſt eine Sopran-Arie, eines der ſchönen Stücke des Werkes, die melodiſch, ausdrucksvoll iſt, und ganz bewunderungswürdig wäre, wenn nicht zwei oder drei veraltete Cadenzen ſich darin befänden. Man findet in den Arien des Meſſias viele ſchöne melodiſche Gedanken: es iſt immer etwas d'rin, wie unſer Heros ſich ausdrückte; was ſie aber faſt immer verderbt, das iſt der Mangel der Vocalperiode und aus dieſem Grunde die Menge vollkommener, häufig ungefälliger und monotoner Cadenzen; die endloſe Wiederholung der Worte; die Ueberſchwemmung mit Trillerläufen oder kleinen geſchwänzten Noten, die auf dem Geſange wie eine Perrücke von ſchlechtem Geſchmacke ſitzen. Dieſe Fehler kommen übrigens Händel nicht perſönlich zu; ſie brachte der Formalismus ſeiner Zeit mit ſich. Um aber wieder auf die Nummer 48. zurückzukommen, ſo bemerken wir, daß ſieben auf einander folgende Tacte des Ritornells, welche oft im Laufe des Stückes vorkommen, eine gewiſſe melodiſche Leere, Accorde, welche kurz in dem geſteigerten Tempo angeſchlagen wurden, und auf welche Pauſen in dem langſamern Tempo folgten, darboten. Weil dieſe Accorde nichts Bemerkenswerthes für ſich ſelbſt bieten, ſo erräth man nicht, zu was eine ſo lang gedehnte Leere dienen ſoll. Mozart hat an dieſer Stelle eine contrapunctiſche Figur angebracht, welche dem Fagott übertragen iſt, ſich mit ſeltener Anmuth windet und bewunderungswürdig ſich der Wiederaufnahme der Melodie in den Saiteninſtrumenten anſchließt. Ah! da hat man einen Gang, wie man ſie von dem Ordner gewöhnt iſt. Nein, dieſer Typus gehört Händel zu. Man betrachte die Tacte 68. und 69. Der Ordner hat der Figur mehr Entwickelung gegeben; und wenn er ſich dieſe Freiheit genommen hat, ſo geſchah es darum, weil er Etwas an die Stelle ſetzen wollte, wo Nichts war. Uebrigens ſchmiegt ſich dieſe Figur dem Enſemble der Inſtrumentation, deren Hauptzierde ſie iſt, ſo vollkommen an, daß man ſie ſich gar nicht von ihr getrennt denken kann.

---

*) Die ſehr einfache und leichte Trompetenſtimme iſt vielleicht von Händel.

Indem aber Mozart für Händel's Arien that, was Menſchen möglich war, machte er entfernt nicht den Anſpruch, das unverbeſſerliche Unrecht der Jahre gut zu machen. Dieſe ſo reich ausgeſtatteten Arien, die aber immer nach der Mode ihrer Zeit waren, würden noch den Hof Georg's I. entzücken, wenn er wieder an's Licht käme, auf unſere Ohren würden ſie aber nicht denſelben Reiz üben. Wenn es ſich um Mode handelt, ſo ziehe ich doch die heutige vor. Mozart's Aufgabe wurde bei Weitem weniger undankbar in den Chören, dem ruhmvollen und unvergänglichen Theile von Händel's Werken, in welchen die Spuren des Zeitgeſchmacks ſich verwiſchen, um das wahrhaft Schöne, das aller Länder und Zeitalter, herrſchen zu laſſen. Dieſe Meiſterwerke wären ſtets geblieben, was ſie ſind, ſelbſt ohne Beihilfe der modernen Inſtrumentation, welche allerdings ihren Effect bedeutend zu erhöhen vermochte. Wenn man ſich eine allgemeine Vorſtellung von der Methode machen will, welche der Ordner zur Vervollſtändigung des Orcheſters bei den Chören Händel's befolgt hat, eine Methode, welche ihm die Natur der Dinge ſelbſt an die Hand gab, ſo braucht man ſich nur einer unſerer früher gemachten Bemerkungen zu erinnern. Wir haben geſagt, daß bei den contrapunctiſch gearbeiteten Stücken der facultative Zuſatz einer oder mehrerer reeller Stimmen ſtets Schwierigkeiten biete. Dieſe Schwierigkeiten werden größer je nach Zahl der zuvor componirten Stimmen und namentlich nach Maßgabe einer riguröſern Anwendung des fugirten Styls, das heißt nach einer mehr hervortretenden Verſchiedenheit im melodiſchen und rhythmiſchen Gange jeder dieſer Stimmen. Wenn nun dieſe Strenge auf's Aeußerſte getrieben iſt, wie in der ſtricten Fuge zum Beiſpiel, bei der alle Stimmen von gleicher Wichtigkeit ſind, wo Alles ſich hält, ſich verkettet und nach den allgemeinen und beſonderen Geſetzen der Gattung unter ſich übereinſtimmt; in einer gut conſtruirten Fuge (und die Händel's ſind bewunderungswürdig), welche nichts als das Nothwendige zuläßt, dieſes aber ganz verlangt, dann reducirt ſich die Möglichkeit eines Zuſatzes natürlicherweiſe für den Ordner auf Nichts. In Folge davon laſſen ſich die Chöre des Meſſias hinſichtlich der Arbeit, denen ſie unterworfen wurden, in drei Claſſen eintheilen: in die Chöre mit mehr oder weniger einfachem Contrapuncte, in die Chöre mit fugirtem Contrapuncte und in die eigentlichen Fugen. Mozart ſtand es frei, den erſteren viel hinzuzufügen, und er benützte dieſe Zwangloſigkeit, ſtets dem Grundſatze getreu, Händel nur durch Händel zu vervollſtändigen. In den Chören der zweiten Kategorie that er bald mehr, bald weniger, je nachdem die Muſik ſich mehr dem einfachen oder fugirten Style nähert. Den regelmäßigen Fugen fügte Mozart nichts bei, ſoweit es ſich um die reellen Stimmen handelte. Die Mehrzahl der Fugen ſind mit ihrer urſprünglichen Inſtrumentation geblieben; und wenn auch in dem herrlichen Finale, Amen, Nummer 50., das ebenfalls eine Fuge iſt, die Phalanx der Blasinſtrumente ganz zuſammenwirkt, ſo thut ſie doch nichts Anderes als die Stimmen und

Partieen des Quartetts zu verſtärken. Man ſieht, daß, je mehr Händel ſich der Domaine nähert, auf welcher ſein Genius in ſeiner ganzen Größe und Majeſtät glänzt, Mozart's Aufgabe in demſelben Verhältniſſe ſich zu verringern ſcheint. Sie verringert ſich, ohne allen Zweifel, wenn man dieſen Theil der Arbeit nur von dem Geſichtspuncte der Erfindung aus betrachtet; aber die Auswahl der Ausfüllungs-Inſtrumente und ihre akuſtiſche Verbindung, das gewiſſenhafte Aufſuchen der Stelle, wo man jedes am Vortheilhafteſten placiren konnte, die Vertheilung ihrer Gruppen, die Kunſt, ſie zur rechten Zeit ſprechen zu laſſen, die von ihrem rechtzeitigen Schweigen abhängt, die tiefe und gelehrte Berechnung alles Deſſen, was den materiellen Effect einer an und für ſich ſchon ſehr grandioſen Muſik erhöhen könnte, ſollte all' Dieß für Nichts zählen? Sicher nicht, und wir dürfen feſt behaupten, daß ein Zuhörer, welcher bei einem mager durch das Quartett accompagnirten Stücke Händel's kalt geblieben iſt, ſich auf die Kniee niederlaſſen würde, wenn er daſſelbe Stück in der Fülle und in dem Reichthume unſerer modernen Inſtrumentation hören würde. Was fehlte zum Beiſpiel der Nummer 21., einem Chore von düſterer und furchtbarer Majeſtät, durch deſſen ungleiche Harmonie von ſteigernden Retardationen eine Figur halb aus kurz abgeſtoßenen Sechszehnteln und Zweiunddreißigſteln beſtehend, welche abwechſelnd **Staccato** in den oberen und unteren Stimmen des Orcheſters angeſchlagen werden, ſich zieht. Es war hier nicht der Ort neue melodiſche Anlagen anzubringen, dagegen ließ dieſe bewunderungswürdige harmoniſche Reihenfolge ſich in verbundenen Noten vom längſten Werthe analyſiren, und Mozart trug nach ſeiner gewohnten Weiſe dieſe Analyſe den Blasinſtrumenten auf. Der Chor, ſo großartig er auch bereits ſchon war, hat unendlich dadurch gewonnen. Nehmen wir noch die Nummer 37., das berühmte Halleluja, dieſe ebenſo erhabene Hymne, welche an beiden Enden der Schöpfung mit der inſtrumentalen Kraft, welche ihr der Ordner gegeben hat, nachzutönen ſcheint. Würde ſie nicht heut' zu Tage um die Hälfte vermindert, wenn nicht gar vernichtet, dieſe unbegreifliche Macht dieſes Halleluja, wenn man der toniſchen Maſſe den Mozart'ſchen Beitrag entzöge; die Flöten, die Oboen, die Clarinetten, die Fagotte, die Hörner und vielleicht auch die Trompeten und Pauken.

Die Arbeit des Ordners, welche religiös dem Geiſte und dem Buchſtaben des Textes angepaßt iſt, vermiſcht ſich überall mit ihm, und zwar dergeſtalt, daß auch keine Spur von Einſchiebſeln oder Flicken die Verſchiedenheit der Handarbeit verräth. Noch nie zeigte ein altes Monument in neueren Zeiten vollendet oder reſtaurirt, in den hinzugefügten Theilen eine vollkommnere Uebereinſtimmung mit den Gedanken des erſten Baumeiſters, und täuſchte die Augen durch ein künſtliches Alter mehr als dieſe Arbeit. Wir fragen, an welcher Nummer, auf welcher Seite, an welchem Tacte erkennt man Mozart? Ueberall ſieht man nur Händel, den Componiſten Alt-England's, ſeine impoſante Geſtalt, ſeinen erobernden Blick, ſeine buſchigen Augenbrauen, ſeine ungeheure Perrücke und ſeinen verbrämten Rock*). Nur ſieht man ihn durch ſeine eigene Schönheit verſchönert, durch ſeinen eigenen Reichthum bereichert; ſeine Perrücke wurde neu gelockt und gepudert, und breitere und glänzendere Verbrämungen zieren ſein Hofkleid, deſſen Schnitt nicht angetaſtet wurde. Der ehrwürdige Hundertjährige ſingt noch die Cantilenen ſeiner Jugend, und zwar Note für Note, aber er ſingt weniger oft und weniger lang. Mußte man nicht im Intereſſe des großen Muſikers ſelbſt, deſſen Meiſterwerke man der Aufführung zurückgeben wollte, die Geduld der Liebhaber von 1789 ſchonen, welche Gluck, Piccini, Sacchini, Paiſiello, Salieri, Cimaroſa und Mozart vor Allen, an ganz andere Melodieen gewöhnt hatten?

---

*) Man vergleiche Händels Bild.

Wir haben gedacht, daß dieſe wenigen Bemerkungen über eine Arbeit, bei welcher Mozart zu dem Metier eines Arrangirenden herabſtieg, für den Muſiker von Intereſſe ſeyn dürften. Iſt es nicht einzig, iſt es nicht rührend, den productivſten, den hervorragendſten, den univerſalſten Genius, den es je gab, ſo viele koſtbare und gezählte Tage der Ausſchmückung umfangreicher Partituren ſich widmen zu ſehen, die nicht die ſeinigen waren; er, der in demſelben Zeitraume einen ebenſo großen Band von Original-Werken geliefert hätte. Und mit welcher Liebe, welcher Gewiſſenhaftigkeit, welcher perſönlichen Verläugnung hat er dieſe allerdings verdienſtlichen, aber ſchwierigen und undankbaren Arbeiten ausgeführt, wie ſie die Welt nennen wird, weil ſie ſeinen Ruf nicht vergrößerten und ſicher ſeiner Börſe nicht viel eintrugen. Jedenfalls viel weniger, als wenn er ſeine Zeit dazu verwendet hätte, Tänze für die Kneipen im Prater zu ſchreiben.

Uebrigens wußte Mozart ſelbſt nicht, zu welchem Endzwecke dieſe Arbeit ihm auferlegt worden war. Er wußte als junger Mann nicht, dem nur noch drei Jahre zu leben übrig blieben, daß bald Händel's Geiſt ihm den Werth ſeiner Aufopferung hundertfach zurückgeben werde. Bewundern wir die Wege der Vorſehung. In den Jahren 1788, 1789 und 1790 war es, daß Mozart Arbeiten unternimmt und verfolgt, deren Zweck dahin geht, ihn tief in die Geheimniſſe der Manier Händel's einzuweihen, einer der erſten unter den Doctoren des in die Harmonie überſetzten chriſtlichen Wortes. In eben dieſem Jahre 1789 kommt unſer Heros auch nach Leipzig und hört dort zufällig die Motetten von Bach, jene Muſik aus der Etwas zu lernen war. Er lernte in der That und zwar ſo viel, daß zwei Experten, deren Autorität ich ſo glücklich bin anführen zu können, Rochlitz und der Abt Stadler, die Spuren dieſes gründlichen Studiums der Vocalmuſik Bach's, der erſte im Requiem, der zweite in der Zauberflöte bezeichnet haben. Ohne mich mit ſolchen Richtern meſſen zu können, fürchte ich nicht, meinerſeits nach der Durchſicht der Partitur des Meſſias und nach Stadler's Ausſpruche ſelbſt, zu beſtätigen, daß eine der zahlreichen und außerordentlichen Bedingungen, unter welchen einem Sterblichen vergönnt ſeyn konnte, das Requiem hervorzubringen, mehr das Studium Händel's als Bach's war. Erſt im Jahre 1791 ſollte Mozart das Requiem componiren und ſterben!

Cosi Fan Tutte.

Opera buſſa in zwei Acten.

Das Jahr 1790 war eines der unglücklichſten und bewegteſten in Mozart's Leben. Es war auch eines der wenigſt productiven in ſeinen claſſiſchen Jahren. Der autographe Katalog zeigt unter dieſem Datum nur fünf Originalwerke, unter denen *Cosi fan tutte, osia la Scuola degli Amanti* das Beträchtlichſte iſt.

Um die Muſik dieſer Oper würdigen, um ihre Schönheiten und relativen Unvollkommenheiten beurtheilen zu können, ſind wir genöthigt, von einem Libretto zu ſprechen, das unter aller Kritik iſt. Das Gedicht von *Cosi fan tutte* iſt eine Art von Lehrfabel in Form eines Drama's; eine umgekehrte Lehrfabel, in der man glauben könnte, daß ein vierfüßiger Moraliſt die Individuen unſerer Gattung ſprechend und handelnd aufführe. Die Moral iſt die, daß alle Frauen betrügen, wenn ſie Gelegenheit dazu finden. Die Fabel iſt folgende: Zwei Officiere, Ferrando und Guglielmo, der eine Tenor, der andere Bariton, lieben zwei Schweſtern Fiordilidgi und Dorabella, erſte und zweite Sängerinnen. Dieſe vier Herzen haben ſich nach entgegenſtehender Stimmlage verbunden, denn der Bariton liebt die Prima-Donna und die Seconda-Donna wird von dem Tenor geliebt. Man wird ſogleich ſehen, daß, wenn der Muſiker dieſe nicht zuſammenpaſſende Bande knüpfte, er ſich nur in ſoweit dem Scheine nach von dem Gebrauche entfernte, um der That nach nur darauf zurückzukommen. Die Liebhaber glauben an die Treue ihrer geliebten Gegenſtände; aber ein Freund derſelben, Don Alfonſo, glaubt nicht daran, weil er Philoſoph iſt, und er iſt darum Philoſoph, weil er nicht daran glaubt; Alfonſo's ganze Weisheit beſteht darin. Die jungen Leute, welche die Worte des alten Mannes ärgern, bieten ihm eine Wette an. Der alte Mann geht darauf ein, und übernimmt es, die Probe zu leiten, welche die Wette entſcheiden ſoll. Die Officiere geben vor, den Befehl erhalten zu haben, abreiſen zu müſſen; ſie reiſen ab und kommen gleich darauf verkleidet wieder zurück. Andere Uniformen und falſche Bärte verändern ſie ſo vollkommen, daß die beiden Schweſtern ſie durchaus nicht erkennen und als Fremde ihnen den Zutritt in ihrem Hauſe geſtatten. Sobald die unbeſonnenen Wetter ſich bei ihren Schönen eingeführt haben, beginnt der Angriff ſogleich. Nur muß ich bemerken, daß, damit die Wechſelfälle des Kampfes intereſſanter würden und man ſich nicht der Langeweile ausgeſetzt ſieht, bereits vollkommen gemachte Eroberungen von Neuem nochmals anfangen zu müſſen, unſere Krieger beſchloßen, die Rollen zu vertauſchen. Der Tenor wendet ſich mit ſeinen Bewerbungen an die Prima-Donna; der Bariton an die Seconda-Donna, auf welche Weiſe Alles in die gewohnte muſikaliſche Ordnung zurückkehrt. Die erſten Subjecte treiben ſich zuſammen in ihren Duetten, in den Terzen und Sexten herum. Die zweiten machen es ebenſo. Nachdem die Erklärungen von allen Seiten erfolgt ſind, folgen die in dieſen Arten von Romanen vorhergeſehenen Sätze ſtufenweiſe; großer Aerger und heftige Vorwürfe, allmählige Beruhigung, Mitleiden, Verzeihung, Liebe für Liebe endlich, und doppelte Heirath. Sobald der Philoſoph ſeine Wette gewonnen hat, nehmen die Officiere ihre Bärte ab und geben ſich zu erkennen; ſie verzeihen ihren Geliebtinnen, daß ſie Frauen geweſen ſeyen, und es aus dieſem Grunde wie: „Alle gemacht zu haben,“ was ſehr logiſch iſt, worauf Jeder ohne Widerſtreit das in Beſitz nimmt, was ihm durch das Vorrecht des Alters zukam. Ferrando und Dorabella, Guglielmo und Fiordilidgi werden ſo glückliche Eheleute, als wenn ihre Liebe ſich nie gekreuzt hätte. Der Dichter blieb Ariſtoteles getreu; denn alle dieſe ſchönen Dinge gehen in weniger als vierundzwanzig Stunden vor.

Man überſehe nicht, daß ſich in dieſem Haufen von Flachheiten auch nicht ein Wörtchen zum Lachen vorfindet. Da iſt auch gar nichts komiſch, ſondern Alles nichts weiter als dumm. Es iſt klar, daß ein ſolches Libretto kaum den literariſchen Werth eines *Turco in Italia* und der *Italiana in Algeri* erreicht, zwei Stücke, in welchen der gänzliche Mangel an Geiſt ſich eben durch die ungeheure Extravaganz, durch eine Menge plumper und burlesker Caricaturen ausgleicht, und welche nur Roſſini's Muſik und das treffliche Spiel eines Buffo genießbar machen können. In *Cosi fan tutte* iſt von all' Dem, ſelbſt in dieſer Beziehung, nichts zu finden. Das einzige Komiſche in dieſem Stücke iſt ein junges Mädchen, Deſpina, das Kammermädchen der Fräuleins, welche als Arzt und Notar erſcheint, und welche die Fräuleins, ſtets taub und blind, für einen Arzt und Notar zu halten nicht ermangeln. Ein junges Mädchen als Urkunden- und Receptenverfertiger verkleidet! warum ſollte man einen ſolchen Verſuch der Dummheit am Ende nicht ebenſo bewundern als den Verſuch des Genies. Der Arzt und Notar waren in dem Plane des Dichters durchaus nothwendig. Es mag ſeyn, was wäre aber dann natürlicher geweſen als Don Alfonſo dieſe doppelte Rolle oder doppelte Aufgabe anzuvertrauen, welche ſo ganz mit ſeiner Philoſophie und den lateiniſchen Sentenzen, die er vorbringt, übereinſtimmen. Mit dieſer ganz einfachen Aenderung wären ganz augenſcheinliche Vortheile verbunden geweſen. Erſtens hätte der Umſtand, daß ein Mann an die Stelle einer Frau in Männerkleidern gekommen wäre, die materielle Täuſchung gerettet, ohne welche ein Effect auf der Bühne unmöglich iſt; zweitens hätte Don Alfonſo Gelegenheit gefunden ſich öfter, als es der Fall iſt, auf der Scene, ſowohl als Buffo-Sänger wie als Schauſpieler zu zeigen. Die ganze Oper hätte dadurch gewonnen. Wir wiſſen, welch' lächerliches und elendes Schauſpiel es in einer Opera ſeria iſt, eine Frau mit Schnurrbart, Hut auf dem Kopfe und einem Actenſtoße unter dem Arme zu ſehen. Hier findet man wenigſtens eine muſikaliſche Entſchädigung für die dramatiſche Abgeſchmacktheit. Man hört häufig ſehr ſchöne, ſehr melodiſche und ſehr gut geſungene Arien des Contralts; aber eine Frau in der Perrücke eines Doctors taugt in einer Opera buffa zu nichts. Die hohen

Stimmlagen geben ſich durchaus nicht zu muſikaliſchen Buffonnerieen her, und die ſtark aufgetragenen Caricaturen paſſen ebenſowenig für das Spiel einer Schauſpielerin.

Gehen wir zu den Charakteren des Stückes über, wenn überhaupt welche vorhanden ſind. Zuerſt hat der Dichter aus Ferrando und Guglielmo, Fiordiligi und Dorabella zwei Exemplare gemacht. Sie ſind nichts Anderes als Doubletten. Dieſes vierblätterige Kleeblatt verbindet ſich, macht gemeinſchaftliche Fortſchritte, verwickelt und entwickelt ſich mit ſo vieler Regelmäßigkeit und Symmetrie, daß deren Scenen beinahe den Figuren eines Contretanzes gleichen. Hier ſieht man die Herren auf einer Seite, die Damen ihnen gegenüber auf der andern. Zwei Texte reichen immerwährend für alle vier Perſonen aus. Es ſind dies die Enſembleſtücke. Dort ſieht man ein Paar, Herrn und Dame einen Pas de deux ausführen, während das andere Paar, welches denſelben Pas zu machen hat, hinter den Couliſſen zu warten hat. (Die Duette zwiſchen den verſchiedenen Stimmen und auf zwei Texte.) Später ſieht man die Herren allein; noch ſpäter die Damen allein; nicht mehr ſich gegenüber, ſondern nebeneinander, d. h. Duette auf dieſelbe Worte ſingend! Iſt der Contretanz zu Ende, ſo bieten die Cavaliere ihren Damen die Hand und die Damen nehmen die Hand ihrer Cavaliere und laſſen ſich von ihnen auf ihre Sitze führen. In Wahrheit die vier Perſonen ſind ſo gut charakteriſirt, daß wenn Fiordiligi ihr Kleid an Dorabella überließe, die ältere die jüngere Schweſter und umgekehrt würde, und wenn Ferrando ſeinen blonden Schnurrbart gegen den ſchwarzen Schnurrbart vertauſchte, er nahezu mit ſeinem Cameraden auch die Seele wechſeln würde. Als beſondere Individualität bleiben jetzt nur noch der Philoſoph und Despina übrig. Der Eine iſt als lyriſcher Charakter eine völlige Null; die Andere hängt mit dem Drama nur durch die abgeſchmackte Verkleidung zuſammen, von der ſo eben die Rede war. Beide empfehlen ſich aber dadurch, daß Jedes derſelben wenigſtens eine Seele und einen eigenen Willen hat, und weil ſie die Angel ſind, um die ſich das ganze Stück dreht. Vermöge des vereinten Genius des Philoſophen und der Soubrette, deren Verbindung muſikaliſch ein drittes Paar hervorbringt und zu ſechsſtimmigen Enſembleſtücken Veranlaſſung gibt, kommt da und dort ein wenig Handlung und Bewegung in die Geſchichte. Mag dieſelbe auch jeder Wahrſcheinlichkeit entbehren, was liegt daran; fand doch Mozart Gelegenheit, ein Sextett und die beiden Finale's daraus zu machen, wodurch er ſich einen Triumph und dem Dichter Abſolution zuſicherte.

Es finden ſich alſo in dem Libretto, wie man ſieht, weder geſunder Menſchenverſtand, noch wirkliche Handlung, noch Leidenſchaften, noch Charaktere, noch ſelbſt Buffonnerieen vor, welche man ſo unterhaltend hätte machen können, als wie die allergewöhnlichſten Caricaturen der italieniſchen Oper. Nichts als die nackte, reine Dummheit, ein vollſtändiges Nichts für den Componiſten. Auf was wird er alſo ſein Gebäude aufführen? Es lag wenig lyriſcher Stoff in Figaro, aber dieſer enthielt vielen Geiſt, und in Ermangelung von Gefühl bot der Geiſt einem Muſiker, der ſo vielen Geiſt wie Mozart beſaß, koſtbare Hilfsquellen. In *Cosi fan tutte* iſt gar kein Geiſt und noch weniger Gefühl als in Figaro zu finden, weil die Liebe darin wie eine immerwährende Lüge, wie eine plumpe Ironie behandelt iſt, und weil mit Ausnahme der Liebe keine andere Leidenſchaft ſich zeigt. Es iſt klar, daß wenn Mozart dieſen Rahmen mit der Achtung hätte ausfüllen wollen, die er gern der Arbeit ſeiner Dichter angedeihen ließ, wenn er vor Allem nach der dramatiſchen Wahrheit in einem Drama geſucht hätte, wo Alles gänzlich falſch iſt, ſo wäre von zwei Dingen Eines geſchehen. Mozart hätte entweder das Gedicht uncomponirbar gefunden und hätte es liegen laſſen; oder er hätte ſchlechte Muſik, eine Partitur ohne Geiſt und Seele machen müſſen, was für ihn wieder eine andere Unmöglichkeit geweſen wäre. In dieſem ſchwierigen Dilemma that unſer Heros aus Noth, was die italieniſchen Componiſten aus Gewohnheit und Syſtem thun. Er behandelte den Text leichthin und ſchien ihn zuweilen ganz zu vergeſſen. Wir behaupten aber nichtsdeſtoweniger, daß die zahlreichen Abweichungen vom Sinn, oder vielmehr von dem poetiſchen Unſinn in der Muſik von *Cosi fan tutte*, nicht von derſelben Art ſind, als wie der Widerſinn, den man ſo häufig Roſſini und ſeinen Nachahmern zum Vorwurfe macht. In den Opern der neuen italieniſchen Schule gibt es eine Menge Stücke, die grell mit der Situation abſtechen, die gerade das Gegentheil von dem ſagen, was die Worte ausdrücken, zum Beiſpiel: muntere Cabaletten bei einem Todesurtheile; ein Gebet zum Gotte Israel's im Gewande einer verliebten Klage; oder eine Sündfluth von Rouladen, welche ſtatt Thränen bei dem Leichname eines geliebten Gatten vergoſſen werden ꝛc. ꝛc. Nein, auf dieſe Weiſe iſt der Text von ***Cosi fan tutte*** nie parodirt. Die Muſik, das iſt wahr, ſtimmt nicht immer mit dem Geiſte der Situationen und mit den Gefühlen der Perſonen überein, ſo wie ſie der Dichter gegeben hat; aber ſie widerſpricht ihnen nie geradezu; ſie gibt ihnen nur eine verſchiedenartige, aber zartere, mannigfaltigere, dramatiſchere und mehr lyriſche Auslegung, die ſich aber ſtreng genommen gar wohl mit den poſitiven Gedanken des Sujets verträgt. So ging die erſte Sorge des Componiſten dahin, wie natürlich, den doppelten Perſonen ihre Doppelgeſtalt zu nehmen. Unter ſeiner Feder iſt Ferrando ein anderer Menſch wie Guglielmo, Dorabella, die jüngere Schweſter, von ihrer ältern ſehr verſchieden geworden. Der Bariton nimmt zum Beiſpiel die Sache von der philoſophiſchen Seite und amuſirt ſich dabei. Er unterwirft ſich willig Alfonſo's Axiomen und für ihn iſt die Prüfung nur ein Spiel. Das Geplauder herrſcht in Allem vor, was er ſingt, allein oder mit Dorabella zuſammen. Bei dem Tenor verhält es ſich nicht ſo, der zugleich leidenſchaftlich und flüchtig, eiferſüchtig und romantiſch, folglich ein durch und durch muſikaliſches Geſchöpf iſt. Der Verrath ſeiner Geliebten trifft ihn tief und uns auch. ***Jo sento che ancora quest'alma l'adora***, welch' rührende Melodie, welch' wahre Leidenſchaft. Ja, aber andere Melodieen in dem Duett: ***Fra gli amplessi***, die auf dieſe Arie folgen, beweiſen ebenfalls, daß Ferrando, ſelbſt verführt, während er die Rolle des Verführers ſpielt, nicht mehr an die verlorene Wette denkt. Weit entfernt, er wünſcht ſich Glück zu einem Unglücke, das ihm ſo ſüße Tröſtungen verſchafft; er macht ſich daran, Fiordilidgi ebenſo herzlich zu lieben, wie er die Andere geliebt hatte. Dieſe Scene iſt nicht die einzige, in welcher Mozart die Wahrheit des Gefühls gegeben hat, ſtatt der Parodie deſſelben wie der Text es vorſchreibt. In wie vielen Beziehungen hätte das Werk gewonnen, wenn dieſe innere Modification der Charaktere auf die Ereigniſſe des Stückes ſelbſt ihren Einfluß hätte üben können. Es wäre aus der Partitur ein anderes Drama hervorgegangen. Die jungen Leute, welche ihre Geliebtinnen in die Falle bringen wollen, müßten mit ihnen ſelbſt hineinfallen. Da das ein Unrecht auf beiden Seiten wäre, ſo würde auch gegenſeitiges Verzeihen nothwendig. Man würde ſich geſtehen, in der urſprünglichen Wahl ſich getäuſcht zu haben; man fände, daß die Secunda-Donna für den Bariton geſchaffen ſey, und daß der Himmel in Einklang mit den Anforderungen der Muſik, dem Tenor die Prima-Donna beſtimmt habe; der Philoſoph erntete den Dank und würde für den großen Dienſt, den er Allen erzeigt hat, bezahlt, und die Prüfung endigte mit einem Tauſche auf gütlichem Wege zwiſchen den Heirathsluſtigen. Die Oper hieße nicht mehr: ***Cosi fan tutte,*** ſondern ***Cosi fan tutti;*** immerhin ein Gemeinplatz, ein ſchlechtes Sprichwort, aber auf eine weniger einfältige, wenn nicht auf eine weniger abgeſchmackte Art dramatiſirt, und die Entwickelung wäre auf eine Weiſe vor ſich gegangen, welche das Stück nicht unter der Laſt ſeiner unglaublichen Flachheit erdrückt hätte.

Ebenſo wie die Liebhaber zeichnen ſich auch die jungen

Damen in der Muſik durch geſchickte Nuancirungen und geiſtreiche Contraſte aus. Hinſichtlich der Fiordilirgi iſt Mozart ſelbſt bis auf einen gewiſſen Grad in die Anſichten des Dichters eingegangen. Er hat die Prima-Donna mit einem demüthigen Ernſte behandelt, der offenbar nur Spott iſt. Ihre Arien, welche ganz nach dem Zuſchnitte der altitalieniſchen Bravourarien gemacht ſind, haben heute noch das dramatiſche Verdienſt, ſich vermöge ihrer Form, voll Oſtentation und Parade, der gezierten Sprache des Sprödethuns und der Gefallſucht anzupaſſen. Man höre dieſe Prinzeſſin, die fortwährend auf dem Paradepferde ihrer Grundſätze ſitzt, ſich unter Trompetengeſchmetter für eine unbeſiegbare Veſte, für das Gibraltar der Treue erklären. ***Come scoglio immota resto.*** Man höre wie dieſe hohe Stimme ſich anſtrengt, um die dem Contralt vorbehaltenen Corden herauszubringen, wodurch ſie eben ihre wenige Tiefe verräth; wie ſie hernach in einem Satze an das entgegengeſetzte Ende der Stimmlage ſpringt, ſich in prunkvollen Rouladen zeigt, wie ſie endlich zu ſagen ſcheint: „Da ſeht Ihr, wer ich bin und was ich vermag; ſchnell zu meinen Füßen Sklaven!“ Die Gefallſüchtige hält ſich für erhaben, wenn ſie an das Lächerliche ſtreift. Die andere Schweſter iſt von ganz anderer Beſchaffenheit; leicht entzündlich, wenig Werth auf das Ceremoniel der Präliminarien legend, flüchtig aber offen und natürlich, ein Mädchen das heftig liebt, ſo lange es liebt; eine jener italieniſchen Damen, mit einem Worte, die dem Portier befiehlt, den Freunden des Hauſes zu ſagen: die **Signora** nimmt weder heute, noch morgen, noch die ganze Woche

Beſuche an: die **Signora** iſt **innamorata** (verliebt). Mit dieſen vortrefflichen Eigenſchaften ſingt Dorabella immer wahr, mag ſie ſich betrüben oder ſich freuen. Sie verbirgt es nicht wie glücklich ſie iſt, in dem Duett das halb ſentimental und halb ſcherzhaft iſt: *Il core vi dono;* ebenſo verhehlt ſie ihren Schmerz und ihre Thränen in der Arie: *Smanie implacabili*, eine der ſchönſten Arien, wenn nicht die ſchönſte des Werkes. Auf dieſe Weiſe hat Mozart zwei Paare Marionetten in vier lebende Perſonen umgewandelt.

Sehen wir nun, was er für Don Alfonſo und ſeine Verbündete, Despina, gethan hat. Der Philoſoph hatte in einer komiſchen Oper daſſelbe Unrecht wie Figaro, der vernünftige oder wenigſtens der für vernünftig gehaltene Menſch des Stückes zu ſeyn, und das noch größere Unrecht ſich für die Ereigniſſe nur in ſeiner Eigenſchaft als Wettender zu intereſſiren. Der Dichter hat ihm zwei Arien-Texte gegeben, welche ſeine lyriſch-dramatiſche Nullität nicht heben konnten, weil ſie das moraliſche Weſen des Individuums nicht berühren. Beide ſind ſehr kurze Cavatinen, welche Mozart nur durch das Quartett begleiten läßt, und über die wir nichts zu ſagen wiſſen, als daß die eine aus FMoll, die andere aus CDur geht, und daß dieſe mit einer Pointe endigt, wie ein Vaudeville-Vers, aber wohl verſtanden mit einer muſikaliſchen Pointe. Wenn Alfonſo zu den Verliebten ſagt: *ripetete con me: cosi fan tutte*, ſo wiederholen alle im Chore das verwünſchte Sprichwort, in langſamem Tempo und in vereinzelten Accorden, welche in einer Cadenz des Choralgeſanges endigen, der ebenſo orignell wie geiſtreich iſt.

Gibt es etwas Erbaulicheres als die Moral des Stückes, die in ſeinem Titel zuſammengefaßt iſt? — In Ermangelung eines ſpeciellen Rahmens, in welchen man das Bild Alfonſo's hätte faſſen können, hat ihn der Muſiker ſehr glücklich in den Enſembleſtücken, durch einige humoriſtiſche Striche charakteriſirt. Das erſte Quintett, das Sextett und die Finale's erheben den Philoſophen, dem Texte zum Trotze, zum Range einer nach der Natur copirten Individualität. Jedermann hat wohl ſchon in der Welt, wir ſprechen nämlich von der großen Welt, einige jener alten Männer getroffen, welche ſich den Damen und jungen Leuten angenehm und nützlich zu machen verſtehen, mit denen ſie gewöhnlich umgeben; Paraſiten mit poſſenhaften Sentenzen, Orakel der Boudoirs, Rathgeber junger Thoren, ſelbſt veraltete und lächerliche Thoren, welche eitler Weiſe den Aushängſchild einer gezwungenen Weisheit vor ſich hertragen und die Trauben für zu ſauer erklären, während ſie doch lüſtern nach dem Weinſtocke ſehen. Alfonſo gehört dieſer ſpaßhaften Spielart des Menſchengeſchlechtes an, über die man ſich noch mehr luſtig machen würde als über unentzündliche Greiſe, wenn dieſen zuweilen nothwendigen Geſchöpfen, eben weil ſie zu nichts gut ſind, nicht gewöhnlich ein ſpöttiſcher Geiſt und ſchlagende Antworten zu Gebot ſtünden. Man begreift, daß ein ſolcher Charakter beſſer in die geſprochene als in die geſungene Komödie paßt; Mozart hat aber mehrere Züge mit vielem Geiſte und Gewandtheit aufgefaßt, wie unter Anderm die Zuverſichtlichkeit und den frivol dogmatiſchen Ton unſeres poſſenhaften Doctors, welche ſich in dieſem Satze im erſten

Quintett ausſprechen: ***Saldo amico finem lauda.*** Im Allgemeinen athmet Alfonſo's Parthie, in den Scenen mit Handlung eine boshafte und unterdrückte Freude, die von herrlich komiſcher Wirkung iſt. Iſt es das Vergnügen, welches aus einer Myſtification für den entſpringt, der ſie erfindet und leitet, oder iſt es das wahre Vergnügen des Weiſen, der ſich an den beiden Paaren dafür rächt, daß er ſelbſt weder jung noch liebenswürdig mehr iſt? Darüber ſagt der Text nichts. Wir können alſo die eine oder die andere Auslegung zulaſſen, oder alle beide zugleich.

Die meiſten unſerer Bemerkungen laſſen ſich auch auf Despina anwenden. Auch ſie hat kein perſönliches und directes Intereſſe an den Ereigniſſen des Drama's; aber ſie beſitzt einen Soubretten-Charakter, ein Talent für die Intrigue, welches ſich in ſeinen Werken gefällt; die Bosheit eines jungen Mädchens, welche der tückiſchen Bosheit des alten Mannes gegenüberſteht; endlich hat auch ſie, wie ihr Partner eine große lyriſche Wichtigkeit in den mehrſtimmigen Scenen. Despina's Arien, deren ſie zwei hat, beſtehen aus Ausfüllungstexten, wie man ſie in einer Menge italieniſcher und deutſcher Opern findet, banale und nichtsſagende Reflexionen, welche der Componiſt den untergeordnetſten Subjecten anzupaſſen hat. Eine Aufgabe die ſtets anwidert und ſelbſt in Verlegenheit ſetzt. Was ſoll man auf Worte machen, die nichts ſagen, für Sänger, die kaum zu ſingen wiſſen und für ein Auditorium, das nicht zuhört? In der That, ich habe immer Mitleiden mit einer zweiten und dritten Sängerin, wenn das Ritornell ihres Stückes anfängt. So ſehr man aber auch dieſe Opfer beklagt, ſo kann man nicht immer der anſteckenden Heiterkeit widerſtehen, welche das Publicum ergreift, wenn das Opfer heraustritt, das manchmal majeſtätiſch auf den Brettern einherſchreitet ohne gehen zu können; zuweilen auch unbeweglich und unentſchloſſen die Augen gen Himmel ſchlägt, wie um dieſen um etwas Stimme anzuflehen, dann eben dieſe Augen mit flehendem Ausdrucke auf den Orcheſter-Dirigenten richtet, wie wenn der Bogen desſelben für ſie ſingen könnte. Man lacht, und wenn man mich fragt warum, ſo weiß ich keine andere Antwort, als weil es ſelten iſt, daß die Maeſtri für eine dritte Sängerin zu ſchreiben, oder mit anderen Worten die Stimme zu entbehren wiſſen. Es iſt aber auch nicht leicht, wird man mir erwidern. Leicht nicht, aber möglich, was Despina's Arien beweiſen, die Niemand zum Lachen bringen, aber Jedermann gefallen werden. Beide haben daſſelbe Tempo, Allegretto, denſelben Rhythmus, in ſehr markirten Sechsachteln, und denſelben Charakter von Leichtigkeit und Schelmerei, eine fließende klare und namentlich unfehlbare Muſik, ſowohl für die Sängerin und das Orcheſter, als für die Dilettanten, welche die Gewohnheit haben an der Ausführung Theil zu nehmen, die Einen, indem ſie die Melodie trällern, die Anderen, indem ſie einfach den Tact ſchlagen. Wenn es etwas Leichteres gibt als die Arien der *bella Despinetta*, ſo ſind es die von Guglielmo, dem Bariton; aber dort ſtreift, wie wir geſtehen müſſen, die Leichtigkeit an die Trivialität. Stücke wie: *Donne mie la fate a tanti* und *Non siete ritrosi*, ſcheinen von gar zu armſeligem Styl ſelbſt für die Buffo-Oper.

Zwei bereits genannte Arien, *Smanie implacabili* und *Jo sento che ancora* ſind, meiner Anſicht nach, die einzigen wahrhaft ſchönen, die ſich in *Cosi fan tutte* finden. Sie ſind die einzigen, deren Texte einen etwas guten lyriſchen Stoff dem Componiſten lieferten. Die erſte drückt den Schmerz aus, welchen Ferrando's Abreiſe bei Dorabella erweckt, was ſehr natürlich iſt, da er ihre erſte Liebe iſt, und noch Niemand da war, der ſie hätte tröſten können. Dieſe Arie aus EsDur, Allegro agitato $^{4}/_{4}$, iſt voll Ausdruck und Adel, von feuriger Declamation, vortrefflich modulirt, und zeichnet ſich unter Anderm durch einige Gänge einer Art von trefflichen Dialogs zwiſchen der Stimme und der Flöte, durch das Fagott in der Octave verſtarkt, aus. In der andern Arie, welcher ein bewunderungswürdiges inſtrumentirtes Recitativ vorangeht, ſehen wir Ferrando die Untreue eben dieſer Dorabella beklagen, die er noch liebt, was nicht weniger natürlich iſt. *Jo sento che ancora quest'alma lädora; io sento per essa le voci d'amor.* Das war Etwas, was Mozart begreifen mußte, und was ihm einen ſo herzlichen Geſang, voll Leidenſchaft und Zärtlichkeit einflößen konnte. Eine ganze innere Revolution geht vor, die Liebe hat über das gerechteſte Rachegefühl den Sieg davon getragen, wenn dieſe leidenſchaftlichen Sätze, welche man anfangs aus Es und mit Begleitung des Clarinetts gehört hat, unerwartet aus C, durch die Oboen wieder zum Vorſchein kommen und zwar unter einem neuen Colorit und zugleich mit dem Glanze der neuen Tonart. *Maestro caro!* Du wußteſt vielleicht, gleich Vielen unter uns, welch' neue und unwiderſtehliche Reize der Verrath einer geliebten Frau verleiht, und wie man gerade in jenen gräßlichen Augenblicken, in denen man ernſtlich mit ſich zu Rathe geht, ob man ihr nicht das Leben nehmen ſoll, am Allergeneigteſten iſt, das ſeinige für ſie daran zu ſetzen.

Die anderen Arien der Oper, die zwar im Allgemeinen angenehm und melodiſch ſind, erſcheinen mehr oder minder ſchwach an Ausdruck, und erheben ſich nur etwa durch die Inſtrumentation etwas über den italieniſchen Muſikſtyl, der vor Roſſini in der Mode war.

Dieſer Styl herrſcht ebenfalls in den Duetten von *Cosi fan tutte* vor, nichtsdeſtoweniger bemerkt man aber doch an einigen die Löwenklaue. *Ah guarda sorella* z. B. iſt ein ganz Mozart'ſcher Gedanke. Dorabella, welche auf den Intervallen des toniſchen Accord's, A Dur, ſteigt, erreicht das hohe E, welches ſie neun Tacte lang aushält, während welcher Fiordiligi einen contrapunctiſchen Gang in den tiefen Tönen ihrer Stimmlage ausführt. Gleich darauf wiederholt ſich der Satz umgekehrt in den Stimmen; weil aber Fiordiligi eine Quarte höher angefangen hat, ſo gelangt ſie auf demſelben Wege zum hohen A, was den contrapunctiſchen Gang um eben ſo viel erhöht und den Ton D herbeiführt. Der erſte Sopran berührt auf dieſe Weiſe die Grenzen der doppelten Octave von A bis A, während der zweite ſtets die Mitte einnimmt! So einfach dieſe Combination auf dem Papiere erſcheint, ſo großartig, anmuthig, originell und voll Kühnheit iſt deren Effect. Wenn dieſe Paſſage gut ausgeführt wird, ſo kann ſie nie verfehlen, die Zuhörer zu elektriſtren. Das große Duett zwiſchen dem Tenor und der Prima-Donna bietet zwar keinen muſikaliſchen Gedanken ſo ausgezeichneter Art, aber der Reiz ſeines Ausdrucks und der Lieblichkeit ſeiner durchaus italieniſchen Melodieen ſchmeicheln dem Ohre. Wir erinnern an das Solo des Tenor's: ***Ed io di dolore meschinello io mi moro,*** jenes Geſangs in Minore, der die Worte ſo gut ausdrückt, daß man dieſelbe entbehren könnte; und an die rührende Antwort auf den Intervall des verminderten Septimen-Accord's: ***Cedi cara;*** und an jene leidenſchaftliche Trunkenheit, welche unwiderſtehlich im Majore des Larghetto $^3/_4$ hervorbricht; endlich an das ſchmachtende ſich Gehenlaſſen, welches der Charakter des letzten Tempo's, Andante, iſt, wenn der Widerſtand nach und nach aufhört, und die Stimmen ſich mehr anſchließend, abwechſelnd in Terzengängen und in mit Fiorituren geſchmückten Nachahmungen, ihr Entzücken vermiſcht mit ***abbraciamci caro bene*** ausdrücken. Um die Situation vollendet zu machen, hatte Mozart nicht nöthig, zu den Steigerungen einer Cabalette ſeine Zuflucht zu nehmen. Er führte ſie ſo aus, wie ſie die Natur von ſelbſt macht, vermittelſt einer innigen und lang dauernden Begeiſterung, Herz am Herzen, Mund am Munde. Die Muſik iſt in dieſem Falle nichts Anderes als die beredte Pantomime der Wirklichkeit in Fällen dieſer Art.

Wenn man die Enſembleſtücke prüft, ſo findet man die einen ziemlich mittelmäßig, während andere die volle Bewunderung des Leſers oder Zuhörers in Anſpruch nehmen. Das Libretto erklärt dieſen Unterſchied. Die ſchwächſten Stücke ſind die der Converſation, die ſo unſinnig iſt, als man ſie nur erdenken kann. So finden ſich gleich Anfangs drei Terzette hinter einander zwiſchen denſelben Perſonen, was ſchon an und für ſich ein Fehler iſt, den der Componiſt hätte verbeſſern ſollen. Er that es nicht; aber das Schlimmſte daran iſt, daß alle drei Nummern, ſo wie das Recitativ, das dazwiſchen liegt, ſich um einen elenden und ſehr nichtigen Streit drehen. Unſere Geliebtinnen werden uns treu bleiben. — Nein,. ſie werden Euch nicht treu bleiben. — Wohlan, wetten wir. — Wohlan, ich wette. — Nun, was geht das mich an, wird Mozart gedacht haben. Die großen Schönheiten des Werkes dagegen finden ſich beinahe alle in den Scenen der Handlung, in den Quintetten, im Sextett und in den Finale's. Hier handelte es ſich nicht darum den Sinn den Worten genau annähernd oder gleichbedeutend zu geben, da dieſe keinen für die Muſik hatten; da gab es Situationen, Bewegung, ein motivirtes und beſtimmtes Wollen, einen Zweck zu erreichen, mit einem Worte eine fortſchreitende Handlung, welche, abgeſehen von der Ungereimtheit der Mittel, die man erſann, um ſie auszuführen, dennoch für den Muſiker günſtig war. Nehmen wir das Sextett als Beiſpiel. Die Liebhaber haben, nachdem ſie ſich verkleidet, Despina gefunden, die mit im Complot iſt. Man ſcherzt über ihren Anzug. Darüber kommen die Fräuleins, welche einen großen Unwillen an den Tag legen, daß ſie ihre Kammerjungfer ſich mit Leuten dieſer Art unterhalten ſehen, während ſie ſelbſt die ***padrone*** in Betrübniß und Thränen ſind. Die Fremden entſchuldigen ſich bei dieſen Damen, indem ſie ſagen: daß ſie nur darum aus fernen Landen gekommen ſeyen, um ſich ihnen zu Füßen zu werfen und ſie anzubeten. Dieſe Rechtfertigung wird nach Verdienſt aufgenommen. Der Zorn der Damen vermindert ſich ſehr in der Muſik, das heißt in der Wirklichkeit, und ſteigert ſich in Worten, in einem für Novizen erſchreckbaren Verhältniſſe. Unſere Offiziere, die augenſcheinlich Novizen ſind, ſingen Sieg, während Despina und der Philoſoph bei Seite ſich weit richtigeren Reflexionen über dieſen Aufwand von Zorn überlaſſen: *Mi da un poco di sospetto quella rabbia, quel furor.* Da alles dieß ziemlich muſikaliſch iſt, ſo wurde das Sextett eine Compoſition voll Schönheit, bewundernswerth durch Melodie und Harmonie und ebenſo als dramatiſche Scene. Das Finale des erſten Actes war noch viel muſikaliſcher. Auf allen Puncten in dem Sextett geſchlagen, entwerfen die Verbündeten einen neuen entſcheidendern Angriffsplan. Ferrando und Guglielmo erſcheinen bei ihren Damen als Leute, die im Begriffe ſtehen, in die andere Welt zu gehen, und bitten um die Gunſt eines letzten Lebewohls. Sie haben Arſenik genommen und müſſen ſterben. Großer Schrecken! Der Arzt kommt herbei, magnetiſirt die Sterbenden, bringt ſie in's Leben zurück, und kaum ſind ſie dem Leben wiedergegeben, ſo verlangen ſie zur Vervollſtändigung ihrer Herſtellung einen Kuß. Der Doctor verordnet dieſen Kuß als herzſtärkendes Mittel. Alfonſo fordert die Damen zum Mitleiden auf; dieſe meinen aber, der Augenblick, mitleidig zu ſeyn, ſey noch nicht gekommen, weil das wahre Mitleiden ſich immer ohne Zeugen zeigt. Sie gerathen alſo auf's Neue in Zorn und zwar aus Leibeskräften. Während ſie alle

Arten von Verwünſchungen und Drohungen ausſtoßen, laſſen die Anderen Wünſche laut werden, daß dieſes ſchöne Feuer ſich bald in eine verliebte Flamme verwandeln möge. Der Vorhang fällt.

Mozart hat in dieſem Finale alle Intentionen des Libretto angenommen, trotz der großen Schwierigkeit, die darin liegt, ſie zu erfüllen. Die Miſchung des Gefühls und der Ironie, der Wahrheit und der Verſtellung, des Sprödethuns und der Liebe, des Schreckens, welche von einer Seite ſich unverholen kund gibt, und einer ſchlecht verhaltenen Lachluſt von der andern Seite, lauter Dinge, die ſich nothwendiger Weiſe in Situationen dieſer Art vorfinden mußten, hat die Muſik mit einem Fond köſtlicher Munterkeit vereinigt und vermiſcht. Nie vielleicht verbarg ſich die Mozart'ſche Arbeit unter ſo vielem Angenehmen; nie war die Manier des Componiſten blumiger und einſchmeichelnder. Wenig Declamation und viel Geſang, eine Melodie, welche, nach einem Bilde der Alten, wie Milch und Honig fließt, eine Begleitung, welche eine Feenhand geſchmückt zu haben ſcheint, einen unerſchöpflichen Wohlklang, Glanz, Feuer und überall einen klaren leicht faßlichen Sinn. Eine faſt Roſſini'ſche Muſik. Ja, aber dieſe üppige Muſik, welche nur dazu gemacht zu ſeyn ſcheint, die Sinne zu ergötzen, und welcher man keine poſitive Anwendung zutraut, gehorcht nichtsdeſtoweniger, mit bewunderungswürdiger Gelehrigkeit allen Bewegungen, allen Intentionen des Drama's, und wir haben geſehen wie mannigfaltig und verwickelt die Beziehungen der Perſonen unter ſich ſind. Es muß folglich Ueberlegung, Berechnung und ſelbſt Etwas von der alten Wiſſenſchaft in den Finale's und anderen analogen Stücken in unſerer Oper ſich vorfinden. Es findet ſich allerdings und zwar viel davon vor, und Niemand von uns zweifelt daran, meine Herren **orrecchianti** des italieniſchen Theaters. Man ſehe ein Wenig nach; der polyphoniſche Styl, jenes Ungeheuer mit unverträglichen Stimmen, der einem in den Fugen die Nerven ſo grauſam angegriffen hat, tritt einem hier mit heiterer Miene und in einem Aufputze der höchſten Eleganz entgegen, daß man ihn gar nicht erkennt und ihm, wie einer Cabalette freundlich die Hand entgegenſtreckt. Man gebe Acht, der kanoniſche Contrapunct, jener Störefried des muſikaliſchen Genuſſes, auch er findet ſich vor mit ſeinen krummen Gängen, ſeinen Synkopen, ſeinen Retardationen und anderen ungefälligen Dingen, deren Namen man nicht einmal weiß. Man beruhige ſich aber; in dieſem Falle thut er den Ohren nicht weh; es finden ſich keine rauhen und ungenießbaren Mißklänge vor. Der Contrapunct iſt zu Zucker und Honig geworden, um dem Zuhörer zu gefallen.

Ich wünſche die Aufmerkſamkeit meiner Leſer auf einige Stellen der beiden Finale's zu lenken, wo ſie am Beſten ſehen können, wie unſer Heros es verſtand, die Wiſſenſchaft populär zu machen, indem er ſtets klar und melodiſch, leicht und wahr blieb, und den Dramatiſten und den Contrapunctiſten mit den reinſten Ueberlieferungen des italieniſchen Geſangs in Einklang brachte. Wir ſind an dem dritten Abſchnitte des erſten Finale's, Allegro EsDur: ***Già che a morir vicini sono quei meschinelli.*** Die jungen Damen, bereits beſiegt ohne aber ihre Niederlage eingeſtehen zu wollen, ſind im Kampfe mit den Gemüthsbewegungen, welche der Anblick von Menſchen erweckt, welche bei uns und für uns ſterben. Ueberdieß muß ein ſo außerordentlicher und ſo ſchmeichelhafter Beweis von Liebe wie der Selbſtmord, ihr Bedauern und ihren Schrecken noch darum vermehren, weil ihr Gewiſſen ihnen ſagt, daß ſie dieſe exemplariſchen Anbeter nur durch einige Langſamkeit in der Form aufgeopfert haben. In dieſer Hinſicht mußten faſt tragiſche Corden berührt werden, die aber den anderen Perſonen gegenüber gemäßigt werden mußten, welche vor Lachen faſt nicht mehr an ſich zu halten wiſſen. Die Violinen bewegen ſich in Triolen, und auf dieſer bewegten Grundlage laſſen Dorabella und Fiordiligi die abgeriſſenen Sätze voll des edelſten Ausdrucks hören: ***Dei che cimento è questo,*** auf welche die Liebhaber erwidern: ***Piu bella comediola non si potea trovar;*** Sätze aus dem Buffo-Styl, die aber ſehr melodiſch ſind. Nachdem ſie das Compliment wiederholt haben, das der Dichter auf dieſe Weiſe ſich ſelbſt macht und das der Componiſt ſo ſehr als möglich rechtfertigt, geht die Modulation in den nächſten Minoreton über. In dem Saitenquartett erſcheint eine melodiſche Figur. Die Damen fragen ſich mit Schrecken was ſie thun ſollen. Sie prüfen von Weitem die Züge der Sterbenden: ***Che figure interessante!*** Sie nähern ſich; ſie legen die zitternde Hand auf dieſe ſchönen Köpfe: ***Ha freddissima la testa — Fredda, fredda ancora è questa. — Ed il polso? — Jo non lo sento.*** Welch' intereſſante Figur! werden auch wir ſagen bei'm Anblicke des Motivs, welches Mozart erwählt hat, um dieſe Fragmente des Dialogs an einander zu reihen und ſie zu einem vollſtändigen Gemälde, voll Zauber und Einheit zu verbinden. Halb in verbundenen und halb in einzelnen Noten hört man dieſes Thema abwechſelnd von den Stimmen der Inſtrumentalquartetts ſich zwiſchen der Melodie und dem Baſſe theilen, endlich ſich vereinigen, um im Uniſono zu erlöſchen. Jeder Satz bringt es in einem neuen modulatoriſchen Aſpect zum Vorſchein, der aber unter dieſen Verwandlungen ſtets identiſch bleibt, indem er die Vocalſtimmen nach ſich zieht und faſt, wie ohne es zu wollen, ſich den zarteſten Schattirungen einer Situation fügt, die allerdings die beſte und lyriſchſte in der ganzen Oper iſt. Die Scene ſchließt mit einem geſungenen Quartett, das vortrefflich contrapunctiſch gearbeitet iſt.

Da kommt der weibliche Doctor. GDur, Allegro $^{3}/_{4}$, plötzlicher Uebergang vom Schmerz zur Hoffnung. Das Ritornell kündigt uns ganz poſitiv an, daß die Sterbenden gerettet ſind. Dieß iſt der glänzende Theil der Despina, obgleich ein Tenor hier mehr am Platze geweſen wäre. Despina als Doctor bringt nichts als Gemeinplätze vor; ſie bedient ſich melodiſcher Redensarten, die ungefähr eben ſo viel werth ſind, als Sätze in der familiairen Sprache wie z. B.: Ich habe die Ehre Sie zu grüßen, mein Herr; faſſen Sie Muth, meine Dame u. ſ. w. Was aber ſehr merkwürdig daran iſt, iſt das, daß dieſe Gemeinplätze mit Originalität geſprochen werden. Es gibt nicht einen Beſucher der italieniſchen Oper, der nicht ſchon tauſend und tauſend Male Sätze gehört hätte wie: *Non vi affanate, non vi turbate, non vi turbate,* *non ri affanate* u. ſ. w., welchem Umſtande ſoll man alſo dieſe ganz beſondere Annehmlichkeit zuſchreiben, welche ſich in dem Satze kundgibt? Nichts Anderm als den leichten Retardationen, die der Componiſt bei jedem Tacte angebracht hat, und der pikanten Harmonie, welche daraus folgt. Während der darauf folgenden Pauſen verſtärkt das Orcheſter die Ermahnungen des Doctors mit Hilfe eines figurirten Baſſes und noch fühlbarerer Retardationen in den Blasinſtrumenten, ſo daß eine an und für ſich ſehr gewöhnliche melodiſche Figur, durch dieſe Kunſt in der Compoſition Intereſſe und eine ausgezeichnete Bedeutung gewinnt. Wir dürfen Mozart nicht allein in den großen Dingen ſuchen, ſondern es geziemt ſich auch, ihn in den kleinen zu erkennen. Einige Tacte ſpäter offenbart ſich Despina's poſſenhafte Verkleidung in der Muſik durch zwei Cadenzen mit Trillern, wovon die letzte auf einer Fermate ſich verlängert; und dieſe ſonderbaren Fälle, welche die Flöte und die Oboe in der obern Octave wiederholen, werden dadurch noch viel doctoren- oder perrückenartiger, wie man ſich heut' zu Tage ausdrücken würde.

Die Sterbenden öffnen die Augen: ſie glauben im Olymp zu ſeyn, und Pallas oder Aphrodite vor ſich zu ſehen, die ſie beſchwören, ſich in gewöhnliche Sterbliche zu verwandeln, und endlich ihren Leiden ein Ende zu machen. Die Göttinnen würden nichts lieber thun, aber Das: „was werden die Leute ſagen,“ hält ſie noch zurück. Andante B Dur $^4/_4$, eine jener köſtlichen Unterredungen zwiſchen den Singſtimmen, in einem ganz verſchiedenen Dialoge zwiſchen den beiden Phalanxen des Orcheſters, wie Mozart ſie zu machen verſtand;

ein Sextett in drei paar Stimmen getheilt und ſodann von einer Hauptſtimme beherrſcht; ein Stück voll Melodie, lieblicher als Honig und Süßholzſaft.

Das letzte Tempo Allegro DDur 4/4, ***Dammi un baccio, o mio tesoro*** hat wie der Chor oder vielmehr das Sextett in Don Juan, ***Trema scellerato***, den Vortheil dramatiſch und muſikaliſch das Finale zu krönen, das es ſchließt. Es iſt dieß ein Ausbruch der Fröhlichkeit, der durch Alles, was vorhergeht, herbeigeführt wird, ebenſo wie das andere Stück ein Ausbruch des Haſſes und der Wuth iſt, welchen die vorhergehenden Scenen ebenfalls vorbereiten. ***Dammi un baccio***, iſt der Ausdruck eines progreſſiven Entzückens, welches auf dem Puncte angelangt iſt, in welchem die gute Laune in glühende Trunkenheit ſich verwandelt und mit der Gewalt einer Leidenſchaft handelt. Leute, die ſich für Sterbende ausgegeben haben, und gleich darauf um einen Kuß bitten, ſind offenbar aus der Rolle gefallen. Die Luſt zu lachen erſtickt ſie beinahe und ſie würden auch ſicher ſterben, wenn ſie ſich nicht Luft machten. Das thun ſie auch. Der Componiſt hat deßhalb auch nicht nöthig, ſich in Acht zu nehmen. Sein bis dahin zurückgehaltenes Feuer, durch den Charakter wahren Gefühls des Betruges und der Täuſchung, welche in der Situation liegen, bricht nun ohne Zwang hervor und erhitzt ſich bis zur höchſten Glut. Man fühlt in dieſer Muſik Etwas von ***Don Gioranni.*** Ferrando und Guglielmo verlangen den Kuß mit Ungeſtüm auf dem hohen A des Tenors. Dieſe Herren, welche in den vorhergehenden Scenen Erziehung gezeigt hatten, glauben auf der Wachſtube zu ſeyn. Die Damen, verblüfft, ſie ſobald und vollſtändig hergeſtellt zu ſehen, und ernſtlich entrüſtet über ihre Unverſchämtheit, ſchicken ſie zu allen Teufeln: *Disperati attossicati ite al diavolo quanti siete.* Und mitten unter dieſem Geſchrei findet Mozart die geknickte Feder wieder, mit welcher er vor Kurzem für ſeine Freunde in Prag geſchrieben hat. Er findet ſie wieder, und das Papier entzündet ſich unter dem magiſchen Bruchſtücke. Wunderbare Farben drängen ſich in den Linien der Klammer; die Vocalſtimmen ſcheinen in ihren Feldern zu hüpfen; die Inſtrumente toben. Welche Mannigfaltigkeit, welcher Reichthum von melodiſchen Anlagen! Welche Bewegung! Welches Feuer! Welche Progreſſion! Hier kraftvolle Uniſono's, welche einen frappanten Uebergang in eine entfernte Tonart abſchließen; weiter chromatiſche aufſteigende Gänge, welche wie ein Berg von Harmonie auf einem Baſſe ſich erheben, der darüber brummt, ſtets an dieſelbe Note gekettet zu ſeyn; ſodann Gänge von ausgeſuchter Anmuth, in Majore und Minore, für die beiden erſten Geſangſtimmen; ein Wohlklang, der den wollüſtigen Roſſini'ſchen Ohrenkitzel erreicht; ein Feuer, um den Zuhörer in toller Freude ſeines Herzens auf dem Stuhle tanzen zu machen; und wenn das Entzücken den höchſten Grad erreicht hat, ſo kommt ein Preſto zum Vorſchein, das einen mit der reißenden Schnelligkeit eines Wirbelwindes mit ſich fortnimmt. Wir kennen dieſen Styl bereits, und der Federſtumpen war, wie man ſieht, noch fähig Dienſte zu leiſten. Seitdem berührte ihn Mozart nicht mehr, aber auch ſonſt Niemand nach ihm ſo viel ich weiß.

Das Finale des zweiten Actes iſt noch armſeliger an Handlung, dafür zählt es auch eine kleinere Zahl von großen muſikaliſchen Schönheiten. Folgendes iſt der poetiſche Rahmen. Despina bereitet in Eile ein Feſt vor, welches zu Ehren der Verlöbniſſe ihrer Gebieterin gefeiert werden ſoll. Die beiden Paare erſcheinen und empfangen die Glückwünſche eines Corps von Muſikern und Dienern. Man bringt die üblichen Toaſte aus. Alfonſo führt den Notar herein und kaum iſt das Leſen des Heiraths-Contracts zu Ende, als der militairiſche Chor, welcher die verſtellte Abreiſe der Liebhaber im erſten Acte accompagnirt hat, hinter den Couliſſen ſich hören läßt. Er kündigt die ebenſo unerwartete als unerwünſchte Rückkehr an. *Misericordia!* ruft Don Alfonſo aus. Die Officiere entwiſchen, um ſchnell Kleidung und Bärte zu wechſeln und zur Entwickelung zurückzukommen, welche unglücklicherweiſe die elendeſte Scene dieſes elenden Libretto bildet. Und doch welches Meiſterwerk iſt dieſes Finale! Die Glückwünſche des Chors, welcher mit dem Quartett der Verlobten abwechſelt; das *Misericordia* des Philoſophen, welches wie der Blitz auf ein Neſt von Turteltauben fällt; die erneute Unruhe der armen Schweſtern, ihre rührende und ſchelmiſche Reue; dann die Art, auf welche die verrathenen Liebhaber ihre Identität mit den glücklichen Geliebten darthun, indem ſie eine Scene aus dem erſten Finale und das Motiv des Duetts: *Il core vi dono* in Erinnerung bringen, Alles dieß iſt in köſtlicher Muſik wiedergegeben. In dieſem Finale finden ſich noch zwei Bruchſtücke vor, die wir nicht mit Stillſchweigen übergehen dürfen. Das erſte iſt ein

Larghetto, aus AsDur $^3/_4$. Die beiden Paare trinken auf das Vergeſſen der Vergangenheit und das Wohl der Gegenwart. *E nel tuo, nel mio bicchiero, sommerga ogni pensiero.* Eine vollſtändige, anmuthige und geſchmückte Melodie gibt dieſen Diſtichon, der acht Tacte füllt. Fiordiligi ſingt den Vers allein, hierauf geht ſie in eine verſchiedene, aber nicht weniger charakteriſtiſche Melodie über, welche ſich mit der erſten verbindet, bis unmittelbar darauf der Tenor ſie wieder aufnimmt. Sobald das Duett zu Ende iſt, ſtimmt Fiordiligi eine dritte Melodie an; Ferrando bemächtigt ſich der zweiten, und das Hinzutreten Dorabella's, welche ſogleich die zu Anfang aufnimmt, macht die Piece zu einem Terzett. Neue und letzte contrapunctiſche Bewegung. Fiordiligi ergreift wieder die Initiative, die zweite Melodie geht an Dorabella über, die dritte an den Tenor, und Guglielmo ſchließt ſich dem Schlußreime in der Weiſe des ſprechenden Baſſes an. Daraus entſteht ein Quartett, mit welchem ſich zwei Clarinette und ein Fagott zur Verſtärkung der Vocalſtimmen vereinigen, während die Violinen, die Viole und der Baß, die bis dahin allein accompagnirt hatten, dem Geſange eine Figur in vereinzelten Achteln, *pizzicato* entgegenſtellen. Dieſe bewunderungswürdigen, ſtets fortſchreitenden Verſe, welche durch daſſelbe Thema, dieſelbe harmoniſche Grundlage und durch ſtets gleiche rhythmiſche Eintheilung gegeben werden, haben in einer Hinſicht den Gang eines Kanon's, mit dem Unterſchiede jedoch, daß in einem Kanon die Stimmen nichts als die Wiederholung oder die Nachahmung der anderen ſind. Hier hat man aber drei ganz verſchiedene Melodieen, von welchen jede den Charakter des Hauptgeſangs in gleichem Grade wiedergibt. **Mozart** hat keinen ſeiner gewöhnlichen Kunſtgriffe des contrapunctiſchen Styls angewendet, um ſie zu vereinigen. Man findet weder Pauſen, noch berechnete Entfernungen, noch Synkopen, nichts dergleichen; die Stimmen gehen zuſammen, nach Maßgabe wie ſie ſich vereinigen, und die wechſelbezüglichen Glieder des Satzes laſſen ſich gleichzeitig in jeder der Stimmen hören. Es iſt ein merkwürdiges Kunſtſtück, ſo verſchiedenartige Melodieen auf allen Puncten verſchlungen zu haben, ohne daß irgend eine zufällige Diſſonanz den Fluß einer Harmonie ſtört, welche durchſichtig und ſüß fließt, wie der Inhalt in den Gläſern, aus welchen der Toaſt getrunken wird. Ein Allegro brioso kommt auf der letzten Note des Verſes zum Vorſchein, As in Gis verwandelt, wodurch wir auf ſinnreiche Weiſe in EDur verſetzt werden. Alfonſo kommt mit dem Notar, und wir hören das andere Bruchſtück, welches ſich in Erinnerung bringen wollte. Das Verleſen des Heirathscontractes, eines der angenehmſten Muſter jenes Accompagnementſtyls, welcher zum größern Theile **Roſſini's** Glück gegründet hat. *Per contratto da me fatto, sie congiunge in matrimonio etc.* Inſofern dieſe Art von Leſen weder vielen Ausdruck noch ſehr mannigfaltige Biegung der Stimme verlangt, ſo läßt **Mozart** Deſpina auf einer einzigen Note, dem H, das in regelmäßigen Intervallen mit dem E der höhern Quarte wechſelt, in raſchem Tempo ſingen. Es macht ſich dieß vortrefflich. Die Litanei geht 28 Tacte lang ohne Pauſe noch ohne irgend einen eingeſchobenen Satz fort. Die Violinen führen während dem einen Gang mit Variationen aus, der ſich trefflich macht, ein Gang, welcher allmählig vom Einfachen zum Zuſammengeſetzten übergeht und deſſen immer zierlicher und unruhiger werdendes Spiel das ſchelmiſche Mädchen unter der komiſchen Maske des Mannes des Geſetzes verräth. Despina als Notar iſt ebenſogut als Despina als Arzt.

Unter den ausgezeichneten Stücken von *Cosi fan tutte* müſſen wir noch das Terzett des erſten Actes zwiſchen Fiordiligi, Dorabella und Alfonſo anführen. ***Soave sia il vento, Andante moderato*** E Dur $^4/_4$. Es zeichnet ſich in der Partitur durch einen romantiſchen Anſtrich und einen Beigeſchmack der reinen Muſik aus, welche der übrige Theil des Werkes nicht zuließ. Mozart hatte hier eine Scene nach der Natur, ſtatt einer Scene des Drama's zu malen; die Perſonen vermiſchen ſich darin in der Einheit eines epiſodiſchen Textes: ***Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda.*** Welch' glückliche Neuheit für einen armen von der Proſa geſättigten Muſiker, der in einem kleinen ſchlechten Salon beinahe erſtickt, deſſen ziemlich zweideutige Damen, die Honneurs machen! Der Muſiker hat ſich die Gelegenheit nicht entgehen laſſen, etwas freie Luft zu ſchöpfen, er hat ſich in der Abenddämmerung an das Ufer des Waſſers begeben, von wo er uns in ergötzlichen Accorden ſeine lieblichen Eindrücke übermachte, welche die Ruhe, die Friſche und die Ausdünſtung des Waſſers in ihm erweckten. Alle Anlagen des Terzetts finden ſich in den Singſtimmen, und die Blasinſtrumente wiederholen ſie. Die Begleitung wogt ohne Figuren in den Violinen; ſie bewegt ſich kaum in verbundenen Sechzehnteln.

Von Zeit zu Zeit laſſen die Hörner ihre poetiſche Octave in gedehnten Tönen hören. Die Welle iſt ruhig; der Wind iſt eingeſchlafen; die Natur ruht. Nur die Seele des ſpäten Spaziergängers ſingt mitten in dieſem allgemeinen Schweigen. Entzückend!

Sprechen wir von der Ouverture von *Cosi fan tutte,* welche im langſamen Tempo, mit einem majeſtätiſchen und feierlichen Solo der Oboe anfängt. Eine Anrede zum Lachen. Alles endigt mit einigen mageren Accorden Sylbe für Sylbe den Titel des Stückes buchſtabirend; die Sache wäre indeß ſchwer zu errathen ohne die Cavatine Alfonſo's, in welcher dieſelben Noten die Worte des Anſchlagzettels: *Cosi fan tutte* wiedergeben. Man höre nun das Preſto und ſuche im Fluge, wenn es möglich iſt, das ſcherzhafte Thema zu erfaſſen, welches durch alle Tonarten herumflattert und ein Inſtrument um das andere mit ſo vieler Schnelligkeit und Gewandtheit verläßt, daß in dem Ohre der Eindruck einer Taſchenſpielerei zurückbleibt. Vergebens ſucht man es mit Gewalt oder Liſt feſtzuhalten. Es lacht über die Fallen, die man ihm ſtellt; es gleitet über die Hinderniſſe weg, wie ein Schrittſchuhläufer über das Eis; es iſt unerſchütterlich, weil es immer flatterhaft iſt. Der weibliche Genius nach dem Lehrſatze des Libretto; die Beſtändigkeit allein in der Unbeſtändigkeit. Dieſes Thema und eine andere lebhafte und ungeſtüme Figur, die unausgeſetzt mit ihm wechſelt, machen das ganze Stück aus. Damit hat ſich die Ouverture ſo zu zu ſagen von ſelbſt gemacht. In einem Federzuge geſchrieben, welcher das Motiv ganz nach ſeinen Launen lenkte, ſpringt ſie von Tonart zu Tonart und vom Majore zum Minore, mit der Leichtigkeit einer Sylphide und dem Ungeſtüm eines Kobolds, ohne ſich einen Augenblick Ruhe zu gönnen, oder ſich auch nur im Mindeſten unterbrechen zu laſſen, bis zur wiederholten Expoſition des berühmten Adagio, mit welchem das langſame tempo ſich endigt. Nachdem das Sujet auf dieſe Weiſe zweimal in didaktiſcher Form ſich angekündigt und in Form einer Erzählung ſich entwickelt hatte, brauchte man nur noch einen Schlußſatz, oder eine geräuſchvolle Coda hinzuſetzen, um den Vorhang in die Höhe gehen zu laſſen. Wie wir bereits geſagt, ſo koſtete dieſe Arbeit den Meiſter Nichts; ſie machte ſich vermöge eines erſten unwiderſtehlichen Impulſes, folglich ohne Wahl und durch eine Art von Nothwendigkeit. Ja, wir haben aber ebenfalls geſagt, daß die größten Meiſterwerke Mozart's Nichts beſitzen, was ſie mehr auszeichnet, als dieſer organiſche Bau und die Unmöglichkeit ſie anders aufzufaſſen, als er es that. Nichtsdeſtoweniger können wir bei der Ouverture von *Cosi fan tutte* des Gedankens uns nicht erwehren, daß der Componiſt mit den Materialien und der Handarbeit zu haushälteriſch zu Werk gegangen ſey, daß das Motiv und ſeine Hilfstruppen zu häufig zum Vorſcheine kommen, und daß ſie vielleicht dem Ohre eine leichte Ungeduld deßhalb verurſachen. Mozart hat darin die Gedanken nur einer kleinen Anzahl weſentlicher Modificationen unterworfen; er begnügte ſich, ſie durch die Modulation und durch den Klang der Inſtrumente zu variiren, mit Ausnahme einiger Gänge, in welchen das auseinandergelegte Thema ſich gegen eine Reihenfolge von Synkopen in den hohen Tönen hören läßt. Dieſe Gänge ſind bewunderungswürdig, und ſie ſind es, welche uns oben den Vergleich mit dem Schrittſchuhläufer geliefert haben, aber ſie variiren ebenfalls nicht mehr in Hinſicht der Combination, als die anderen Gedanken in ihrer melodiſchen Form. Uebrigens kann man von keinem Componiſten, wäre es ſelbſt Mozart, immer Ouverturen, wie die zu Figaro und Don Juan verlangen.

Wenn man die *Nozze* und *Cosi fan tutte*, die beiden theatraliſchen Partituren Mozart's, welche die meiſten Beziehungen unter ſich haben, mit einander zu vergleichen hätte, ſo würden wir ſagen, daß die erſtere Oper unbeſtreitbar, und zwar bedeutend in den Arien die Oberhand behalten würde, daß dagegen die zweite in den Enſembleſtücken ihre Revanche nimmt; daß die Duetten bei beiden ſich genau aufwiegen, und daß in Summa es ſich wohl treffen könnte; daß ein Dilettant die abgeſchmackte, einige Male aber ſehr muſikaliſche Dummheit eines dieſer Werke, dem ganzen dramatiſchen und lyriſchen Geiſte des andern vorzoge.

Die Zauberflöte.

Große Oper in zwei Acten.

Meine Leſer werden ſich noch erinnern, welche Art von Verhältniß ſich wie in Folge einer ſtillſchweigenden Uebereinkunft zwiſchen Mozart und einigen ſeiner intimen Freunde gebildet hatte. Von Seiten der Freunde ſtets erneuerte Bitten um Dienſtleiſtungen oder Geld; von Seiten Mozart's ſtets das Willfahren dieſer Bitten, ſo oft ſie auch an ihn gelangten. Ein ſonderbarer Vertrag, der aber von beiden Theilen mit unverbrüchlicher Treue eingehalten wurde, und von welchen die Compoſition der Zauberflöte den ſchlagendſten Beweis liefert. Schikaneder hatte zu Mozart geſagt: „Schreiben Sie für mein Theater eine Oper, ganz im Geſchmacke des heutigen Wiener Publicum's; Sie können dem Kenner und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Decorationen ſchaffen u. ſ. w., Alles, wie man's jetzt haben will.“ — „Ich will's übernehmen,“ hatte Mozart geantwortet. Dieſe merkwürdige Unterredung wird uns eine Baſis für die Prüfung des Werkes liefern, welches ſie veranlaſſe.

Durch Eingehen eines ſolchen Vertrags mußte Mozart, als Mann von Wort, im Intereſſe Schikaneder's in bedeutendem Umfange Das thun, was er immer nur mit Sparſamkeit und immer mit Widerwillen gethan hatte, wenn es ſich bloß um ſeine Intereſſen handelte. Aus Liebe für Schikaneder ließ ſich der ariſtokratiſchſte der Componiſten herab, dem Geſchmacke niedriger Menſchen aller Stände zu ſchmeicheln, „die langen Ohren zu kitzeln,“ alſo Etwas zu thun, was er ſogar früher ſeinem Vater verſagt hatte. Muth, ſprach er zu ſich ſelbſt, executiren wir uns auf anſtändige Weiſe. Und ſogleich bläst er in eine ſchlechte Flöte, um die Bewegung eines halben Dutzends Compariſen zu regeln, die auf vier Füßen gehen, ein für den Menſchen ſehr wenig natürlicher Gang, ſelbſt wenn er Comparſe iſt; er läßt bei den Tönen eines Glockenſpiels Mohren tanzen, denen es gar nicht darum zu thun iſt; er läßt einen Vogel-Menſchen und ſein Weibchen ein großes Duett auf die Sylbe ***pa, pa, pa, pa, pa, pa,*** und immer ***pa*** ſingen. Das iſt aber noch Nichts. Der Verfaſſer des ***Don Gioranni*** unterwirft ſeine Arbeit der Controle, den Zuſätzen, dem Veto Schikaneder's, weil derſelbe ſonſt die Partitur verunreinigt, weil er Stücke von ſeiner Erfindung hineingeflickt hätte. Mozart thut Alles dieſes und Wien ſtrömt in Maſſe herbei, ganz Deutſchland ruft **bravo**, es regnet Lobeserhebungen und Beſtellungen auf den mehr als gefälligen Muſiker, und die Welt erinnert ſich mit Bewunderung des außerordentlichen Kindes, deſſen Namen es beinahe vergeſſen hatte, ſeitdem daſſelbe ein noch viel außerordentlicher Mann geworden war. Zum erſten Male umgibt eine ungeheure Popularität dieſen berühmten Namen. So verdankte alſo Mozart den einzigen nationalen und faſt zu gleicher Zeit europäiſchen Triumph, der ihm in ſeiner dramatiſchen Laufbahn zu Theil wurde, der Verleugnung ſeiner Grundſätze als Künſtler, der Aufopferung ſeines lebhafteſten Widerwillens zu Gunſten eines Elenden, der ihm ſeinen Antheil am Nutzen ſtahl, wie im erſten Bande erzählt worden iſt.

Mozart war der Erſte, wie man uns ſagt, der ſich über die am Meiſten mit Beifall aufgenommenen Stücke ſeiner Oper luſtig machte; er lachte mit ſeinen Vertrauten ſich faſt zu Tode. Unſere gegenwärtigen Opernmacher begnügen ſich, wie ich vorausſetze, mit einem leichten Schmunzeln, wenn ſie daran denken, was ihnen zuweilen am meiſten Ruf und Geld einträgt.

Das Haupt der Unternehmung hatte ſeinem Cameraden gnädigſt erlaubt, daß er auch den Kennern das ihrige geben dürfe, wenn es ihm beliebe. Man wird gern glauben, daß Mozart dieſe Erlaubniß benützt hat. Je mehr er ſich von Scham und Schuld ergriffen fühlte, unter der Leitung Schikaneder's zu arbeiten, um ſo mehr mußte er ſuchen in den Theilen des Werkes, welche man ihm zu überlaſſen für gut gefunden hatte, ſich mit ſich ſelbſt auszuſöhnen. Die Entſchädigung fiel mehr als verhältnißmäßig gegenüber dem Opfer aus und doch verdarb ſie die Geſchichte nicht. Große muſikaliſche Schönheiten erſten Rangs gingen zu Gunſten der Decorationen und Maſchinen, der kleinen Couplet's und der großen Bravour-Arien hin; der Vogel-Menſch und die menſchlichen Vierfüßler erwirkten Gnade für Saraſtro und ſeine Mündel; der Chor der tanzenden Neger für die Chöre der Prieſter; die Pan's Flöte und die Glöckchen für die Ouverture, und ſo wußte unſer Heros es zu verhindern, daß ſein zukünftiger Ruhm nicht unter einem zu bedeutenden Zuwachs ſeines Rufes in der Gegenwart Noth leide. Wir müſſen auf dieſe Weiſe in der Oper zwei gänzlich von einander verſchiedene Partieen erkennen, deren Trennung ſchon durch den Text angezeigt, ſich noch mehr im Styl der Compoſition ausſpricht. Die eine, welche ſo zu ſagen zu Mozart's Lebzeiten und lange Zeit nach ſeinem Tode im Dunkeln geblieben iſt, umfaßt die Rolle des Saraſtro, Tamino und der Pamina; die Chöre und Märſche der Iſis-Prieſter; beinahe alle Enſembleſtücke, die Finale's (namentlich das Letztere) und die Ouverture. Im andern Theile finden ſich die Elemente des urſprünglichen Beifalls des Werkes: die Königin der Nacht mit ihren Bravour-Arien; Papageno und Papagena; Monoſtatos und ſeine Mohren, ferner deren Vettern, die muſikliebenden Löwen und Affen, welche herbeikommen, um das Flöten-Solo zu hören; mit einem Worte, alle die dem Gehirne Schikaneder's würdigen Gebilde, welche auf leichte und ſelbſt heute noch angenehme Melodieen gepfropft waren, und welche in ihrer Jugend es noch mehr ſeyn mußten. Dieſe waren es hauptſächlich, welche allgemein in Deutſchland in den Städten und auf dem Lande, im Salon und in der Kneipe Glück machten. Bald vergaßen auch ſelbſt die Pariſer Muſikfreunde Gluck und Piccini und ſangen ſo gut ſie konnten: la vie est un voyage, tâchons de l'embellir, was ſich mit erſtaunenswürdiger Treue im deutſchen Texte mit: ein Mädchen oder Weibchen wünſcht Papageno ſich ꝛc. überſetzen läßt.

Ein ſo lang anhaltender europäiſcher Ruf konnte in keinem Falle einer Muſik ohne Werth zu Theil werden. Man darf alſo als ſicher annehmen, daß die populären Stücke der Zauberflöte von einer großen Ueberlegenheit des Talents zeugten. Sie beweiſen, daß Mozart in einer Gattung, welche damals Jedermann practicirte, Beſſeres als die Anderen leiſtete; oder wie Montesquieu von Voltaire ſagte, daß er mehr von dem Geiſte beſaß, den Jedermann hat. Es iſt dieß ein Verdienſt, nach dem im Allgemeinen geſtrebt wird, das aber nichtsdeſtoweniger relativ und ſeiner Natur nach bedingt iſt, und welches aufhört in den Künſten gewürdigt zu werden, ſobald der Geiſt des Künſtlers nicht ſo wie der anderer Leute iſt. Aus dieſem Grunde hört man die Lieblings-Melodieen, welche in Deutſchland vor dreißig Jahren aller Orten ertönten, heut' zu Tage nur noch wie ein Echo der Vergangenheit.

Auf den erſten Anblick erſcheint das Libretto der Zauberflöte als das Product eines erkrankten Gehirns, eines Gehirns, das wohl nie ganz geſund war. Ein vorübergehendes Delirium eines Menſchen hätte wohl vielleicht auch ſo etwas Excentriſches, aber nie ſo etwas Flaches hervorgebracht. Man denke ſich eine Fabel, die wie ein ungeordneter Traum zuſammengeſtellt iſt, ohne Andeutung weder des Ortes noch des Zeitraums, in welchem die Handlung vorgeht; Perſonen ohne Charakter und ohne Nationalität; Scenen, die nur durch ihre Veränderungen auf der Bühne unter ſich ein Band bilden; Wunder, die nur das Auge ſieht, welche keine Wurzeln, weder in einem beſtehenden, noch in einem erloſchenen Glauben haben; Alles dieß vermag der Phantaſie eines Menſchen nichts zu bieten. Hiezu füge man noch den gänzlichen Mangel in der Poeſie der Form: einen Dialog von der empörendſten Trivialität, Verſe, welche den Deviſen der Zuckerbäcker entlehnt zu ſeyn ſcheinen, gemeine und abgeſchmackte Poſſen; Späße, in denen nicht ein Funken von Fröhlichkeit ſich vorfindet, und man hat einen Begriff von Schikaneder's Werke.

Man wird indeſſen weniger erſtaunen über den Grad individuellen Wahnſinns, welchen dieſes Werk vorausſetzen läßt, wenn man in Betracht zieht, daß Schikaneder nicht der Schöpfer, ſondern nur der Fortſetzer war; daß er nach dem Geſetze einer beſtehenden Gattung arbeitete, einer Gattung, deren zahlreiche Productionen aus lauter analogen Elementen beſtehen, und welche ſich alle durch dieſelbe ſtupide Unvernunft bemerklich machen, und alle in demſelben niedrigen Style geſchrieben ſind; eine Gattung, welche keinen Namen hat, und welche man in Ermanglung eines andern Beiwortes die Wieneriſche zu nennen genöthigt iſt. Darſtellungen dieſer Art, welche dazu beſtimmt ſind, Kinder jeden Alters und Leute aus allen Claſſen zu unterhalten, wie ſich Schikaneder ganz richtig ausdrückte, können die Muſik nie entbehren. Die Zuſchauer ſelbſt, welche nur ſehen können, würden am Ende von dieſer langen Schauſtellung realer und phantaſtiſcher Gegenſtände ermüdet werden, welche man doch nicht auf künſtleriſche Weiſe auf dem Theater nachahmen kann. Um ſelbſt die Volksclaſſe zu verhindern, daß ſie gähne, ſo hätte man zu dem dramatiſchen Intereſſe, und namentlich zu der Luſtigkeit ſeine Zuflucht nehmen müſſen, welche man auf dem Theater der hölzernen Marionetten findet; weil aber Schikaneder und Compagnie weit unter dem Polichinell ſtanden, ſowohl in einer wie in anderer Beziehung, ſo mußten ſie zur Muſik und zum Tanze ihre Zuflucht nehmen, um Etwas an die Stelle der Handlung, des Intereſſes, der Luſtigkeit, des Geiſtes und des geſunden Menſchenverſtandes zu ſetzen. Gewöhnlich, wenn nicht ſogar immer, war die Muſik des Textes werth. Da waren Gaſſenhauer, Walzer, Ländler u. ſ. w., da und dort vermiſcht mit einigen flüchtigen Unformen von Compoſitionen, nach Art der Duetts und Enſembleſtücke.

Das war es gerade, was Schikaneder von Mozart wollte, und es unterliegt keinem Zweifel, daß unter den Händen eines andern deutſchen Componiſten, ich meine damit Die, welche einen ſolchen Auftrag angenommen hätten, die Zauberflöte den Werken ähnlich geworden wäre, von denen die Rede war. Der Antheil, welchen Schikaneder zum Voraus der perſönlichen Zufriedenſtellung unſeres Heros zugeſtand, war augenſcheinlich eine unangenehme aber gezwungene Conceſſion, ohne welche Mozart, ſo gut er auch ſonſt war, Nein geſagt hätte. Warum wandte er ſich alſo nicht an einen Andern? Aus dem Grunde zuerſt, weil Mozart, obgleich in Wien ſchlecht verſtanden, doch bereits einen großen Ruf daſelbſt genoß; und dann, weil allem Anſcheine nach kein Anderer ſich in Geſchäften ſo willfährig gezeigt hätte.

Inſofern das Libretto keine ernſthafte Analyſe verdient, haben wir geglaubt, mit der Andeutung uns begnügen zu können, was der Autor wollte, ſtatt uns mit dem zu behelligen, was er gemacht hat. „Die Rolle des Vogelfängers, welche Schikaneder ſich ſelbſt vorbehalten hatte, enthielt eine Allegorie, deren Sinn ganz auf ihn ſelbſt anwendbar war. Der Vogelfänger mußte mit Geſchicklichkeit ſeinen Vogelleim und ſeine Schlingen zu legen verſtehen; denn wenn er keine Vögel fing, ſo mußte der Elende vor Hunger ſterben, wenn er nicht im Gefängniſſe leben wollte. Das unter ſolchen Auſpicien, aus der Phantaſie eines halbnärriſchen Hiſtrionen hervorgegangene Gedicht der Zauberflöte mußte ganz natürlich als literariſches Werk noch mehrere Grade unter *Cosi fan tutte* ſtehen, ſowohl nach Erfindung als hinſichtlich des Styls.

Als literariſches Werk ohne allen Zweifel; aber als Opern-Sujet, war die Zauberflöte nicht Etwas mehr werth, als *Cosi fan tutte*, wenn man von der Partitur aus ſchließen will? Das deutſche Stück hatte wenigſtens das Wunder zur Grundlage, das dem Componiſten anmuthige Scenen lieferte. Ich bewundere dieſe Scenen ſo ſehr wie Jemand, doch bin ich deßhalb nichtsdeſtoweniger überzeugt, daß wenn Mozart, ſtatt mit Schikaneder, mit einem etwas mehr wiſſenſchaftlich gebildeten Manne zu thun gehabt hätte, die Wunder in dem Sujet, oder jedes andere Wunder, bei Weitem mehr Effect hervorgebracht haben würden.

Weſen außerhalb der Wirklichkeit können nur innerhalb der Grenzen des moraliſch Möglichen ein poetiſches Leben haben. Sie können uns nur unter zwei Bedingungen intereſſiren: durch den Unterſchied, welcher zwiſchen ihnen und uns eine unveränderliche und tiefe Scheidungslinie zieht, und durch die Beziehungen, welche ſie mit dem menſchlichen Geſchlechte verbinden und bis auf einen gewiſſen Grad aſſimiliren. Gerade wie es uns nicht möglich iſt, geiſtig begabte Geſchöpfe anders als unter menſchlicher Geſtalt vorzuſtellen, ebenſo unmöglich iſt es für uns, ihnen eine Art von intellectueller Thätigkeit beizumeſſen, welche den Geſetzen unſeres Verſtandes zuwiderlaufen und die nicht mit den Triebfedern zuſammenhängen, aus welchen unſere Leidenſchaften entſpringen. Der Künſtler, ſey er Dichter, Maler oder Muſiker, erreicht hier die ideale Wahrheit nur durch die Verbindung der beiden Bedingungen, von denen ich geſprochen habe. Stets muß die Natur der übernatürlichen Weſen, wenn ſie dazu berufen werden, eine Rolle in irgend einem Kunſtwerke zu übernehmen, eines der Elemente reproduciren, welche ſich in dem menſchlichen Charakter vorfinden; ich meine damit, daß man darin vor Allem das erkennen muß, was die Gattung, welchem das phantaſtiſche Individuum angehören ſoll, an collectiven oder allgemein unterſcheidbaren Eigenſchaften beſitzt. Wenn das Sujet es erlaubt oder ſelbſt erfordert, ſo muß man ſelbſt einige individuelle Züge dabei anbringen. In dem Freiſchütz z. B. hat und konnte Samiel, der ſchwarze Jäger, keinen andern Charakter haben, als den, welchen man allen hölliſchen Geiſtern zuſchreibt, in

Robert der Teufel dagegen wird das Princip der Bösartigkeit, welches Bertram als böſer Geiſt beſitzt, durch die Vaterliebe bekämpft und neutraliſirt, die ſüßeſte und rührendſte aller menſchlichen Zuneigung. Die perſönlichen Gefühle bringen ihn auf dieſe Weiſe in ſcharfe Oppoſition mit dem Corpsgeiſt, wodurch er ein Teufel zum Auslachen, und ein höchſt ſonderbarer Vater wird, obſchon er ſehr intereſſant und zuweilen ſehr dramatiſch, namentlich in dem bewunderungswürdigen Terzett im fünften Acte, wird. Dem ſey wie ihm wolle, ſo erfüllt Bertram wenigſtens die weſentlichen Bedingungen jeder dramatiſchen Perſon, ſey ſie Menſch oder Dämon. Man weiß woher er ſtammt (eine Hauptſache, wenn man mit Geiſtern zu thun hat), wer er iſt, und was er will.

In der Zauberflöte fehlt Alles, bis auf die Grundbedingung. Die ſcheinbar realen oder menſchlichen Perſonen werden mit denen vermiſcht, welche einen übernatürlichen Keim in ſich tragen können. Die einen haben zu wenig Körper, um wirkliche Menſchen zu ſeyn; die anderen erſcheinen zu materiell, um auf den Rang von Geiſtern Anſpruch machen zu können. Es ſind unbeſtimmte, baſtardartige Automaten-Creaturen, ohne collective und individuelle Phyſiognomie, die ebenſo außerhalb dem Realen als dem Idealen ſtehen. So fällt die Königin der Nacht, dieſe Juno eines unbekannten Olymp's aus den Wolken; ſie trägt einen mit Sternen beſäeten Rock; in ihrem Geräthe-Magazin hat ſie Flöten und Zauberglöckchen; ſie beſitzt aber auch Dolche für ihre Rache, und eine heirathsfähige Tochter, welche ſie zuerſt einem Prinzen beſtimmt und hernach mit einem ſchwarzen Sklaven verheirathen will. Von ihren drei Geſellſchaftsdamen könnte man vermöge ihres Benehmens in der Introduction und ihres Geſchreis im Quintett des zweiten Actes allerdings vorausſetzen, daß ſie die Ehre haben, dem weiblichen Geſchlechte anzugehören; aber ſie tödten Ungeheuer und machen ſich durch das Verſchwindloch davon; auch haben dieſe drei Frauen nur eine Stimme und eine Geberde zuſammen; ihre Rolle iſt gleich Null; ihre Sprache die der Wiener Griſetten. Ob Feen oder einfache Sterbliche, ſo ſchienen ſie für den Muſiker von keinem großen Belang zu ſeyn, und doch haben ſie in der Introduction und im Quintett des erſten Actes einen bedeutenden Antheil.

Saraſtro, der ohne Zweifel zu einer Zeit lebte, in welcher das Geſetz gegen die Anhäufung von Stellen noch nicht exiſtirte, vereinigt in ſeiner Perſon die Functionen des Königs, Prieſters, Moral-Philoſophen und Wunderthäters; in ſeiner Eigenſchaft als König läßt er ſich von Löwen ziehen; in ſeiner Eigenſchaft als Prieſter verheirathet er junge Leute mit jungen Madchen, welche er ihren Aeltern raubt, und ſie als ſeine Adepten in Reſerve behält; in ſeiner Eigenſchaft als Wunderthäter befiehlt er dem Sturme zu brauſen und der Sonne zu ſcheinen, und augenſcheinlich läßt er in ſeiner Eigenſchaft als Moral-Philoſoph ſeinen Sklaven die Baſtonnade geben. Von dieſen ſo wohl unter einander gemiſchten Eigenſchaften hat ihm die Muſik nur eine, die unvertilgbarſte von Allen erhalten: ſeine Eigenſchaft als Prieſter nämlich.

Was die drei Genien betrifft (drei Knaben), ſo ging der äſthetiſche Zweck Schikaneder's, als er ſie ſchuf, dahin, ſie an einem Seile durch die Luft ſchweben zu laſſen. Wer ſind aber dieſe Genien? Diener des Siegels Salomo's oder der Wunderlampe Aladdin's? Schickt ſie uns der Orient? Sind ſie Bürger des Feenreichs, oder Glieder der Familie der Elementargeiſter? Nichts von alle Dem. Es ſind unbeſtimmte Weſen ohne Namen, welche man kommen und gehen ſieht, wie eine Mallepoſt, die zwiſchen den Staaten der Königin der Nacht und dem Sonnenreiche Saraſtro's eingerichtet iſt, und welche beiden kriegführenden Mächten zu Dienſten ſtehen. Die Genien zeigen ſich nie zu gleicher Zeit mit den Damen. Weil aber die Erſcheinung der Genien ſich an weniger triviale Situationen knüpfen, als die der Damen, und weil der Text ihres Geſanges weit weniger unedle Proſa enthält, ſo konnte ſie der Componiſt mit Formen bekleiden, denen weit weniger Materie anhängt. Er konnte es in einigen Scenen, aber nicht immer. Und das iſt das Wunder Schikaneder's!

Als beinahe natürliche oder menſchliche Perſonen bleiben noch Tamino und Pamina. Tamino der fadeſte aller Opernliebhaber, der dummſte unter allen Prinzen, der feigſte aller erſten Tenore, der beim Anblicke einer Schlange in Ohnmacht fällt, der mit einer Flöte den furchtbaren Magier Saraſtro bekämpft, weil man ihm das Bildniß einer Frau gezeigt hat, und der zum Feinde übergeht, weil dieſer ihm das Original verſprochen hat. Pamina iſt etwas beſſer. Was ſoll man aber von einem Mädchen von hoher Abkunft, einer ſentimentalen Prima-Donna denken, welche erotiſche Duetts mit dem Buffo Papageno, einer ſchlechte Variante des Wiener Caſperl, ſingt; welche einſchläft, um einem Mohren

Gelegenheit zu geben, ſie im Mondſchein zu küſſen, und welche ſich endlich ohne Weiteres tödten will, weil ein junger Mann, den ſie kaum einmal geſehen hat, in einem Augenblicke nicht mit ihr ſprechen will, in welchem ihm Stillſchweigen auferlegt worden war! Und das ſind die Helden des Drama's.

Man denke ſich in die Lage eines Muſikers, welchen der Dichter auf dieſe Weiſe in den unbegrenzten Raum hinausſtößt, und dort ſchweben läßt, ohne daß er je den Fuß auf die Erde ſetzen, noch ſich zu den Wolken aufſchwingen kann!

Wenn man an ein ſtets genaues Verhältniß der Muſik zum Libretto einer Oper glaubte, wie die, welche zwiſchen dem Erfolge und ſeiner unmittelbaren Urſache beſteht, ſo müßte man ſuchen, um jeden Preis in dem Plunder Schikaneder's einen Gedanken zu entdecken; einen Gedanken, der zwar tief verborgen, dagegen aber von ſehr hohem Werthe wäre, ſo daß er im Keime die ganze Partitur Mozart's enthalten könnte. Man findet immer, wenn man recht ſucht. So fand man alſo, daß der Gedanke des Dichters: die Apotheoſe des Freimaurerordens; ſymboliſch: der Kampf der Weisheit gegen die Thorheit, der Tugend gegen das Laſter, des Lichtes gegen die Finſterniß, geweſen ſey. Es iſt möglich, daß Schikaneder dieſer Gedanke vorgeſchwebt iſt; er wäre ſeiner würdig; nur wäre es ſchwer zu errathen, welchen Werth er für den Muſiker gehabt hätte. Vor Allem findet ſich der Contraſt des Lichtes und der Finſterniß, muſikaliſch geſprochen, in der Zauberflöte nicht vor. Diejenigen, welche die Finſterniß darin hätten perſonificiren ſollen, die Königin der Nacht, ihre drei Damen und Monoſtatos, wie ich mir denke, haben nichts Schwarzes an ſich, als ihre Kleider und ihre Haut; ihr Geſang erinnert durchaus nicht an die Finſterniß und konnte es auch nicht. Wenn man eine Dummheit durch die andere ausgleichen wollte, ſo war es noch das Beſte, die Perſonen ſtatt figürlich gerade ſo zu nehmen, wie ſie ſind, in ihnen die Helden einer ſchlechten Fabel und nicht allegoriſche Weſen in ihnen zu ſehen, die ſtets kalt in der Poeſie, in der Muſik unmöglich ſind. Und was ſollten, ich bitte, Saraſtro mit ſeinem Tempel der Weisheit, ſeinen Prieſtern und Myſterien vorſtellen? Eine Art von modernem Clubb, eine eſſende, trinkende, ſingende Brüderſchaft, welche Taſchenſpielerkünſte trieb, wenn ſie nicht gar Schlimmeres that. Eine ſchöne Weisheit in der That!

Sehen wir, ob es nicht ein Mittel gibt, einen andern Sinn in dieſem Werke zu entdecken; eine andere Urſache, welche die Wunder der Partitur geſchaffen hat; mit einem Worte, einen Gedanken, den man zulaſſen könnte, ohne ſich auszuſetzen, Schikaneder zu verleumden.

Mozart hatte nur noch einige Monate zu leben, als er es übernahm, die Zauberflöte zu componiren. Seine Kräfte hatten ſchon ſo ſehr abgenommen, daß ihn während des Schreibens häufige Ohnmachten anwandelten. Und doch arbeitet er unausgeſetzt an dieſer Oper, die ihn, trotz dem, was einen Andern angewidert hätte, ſehr zu intereſſiren ſcheint. Während dem findet ſich der verhängnißvolle Bote, der Beſteller des Requiem's ein. Für wen war dieſe geheimnißvolle Beſtellung? Und die furchtbare Stimme, die ſo häufig zu dem prädeſtinirten Manne ſprach, erwiederte: für dich ſelbſt! Von da an bemeiſterte ſich der Gedanke an Gift, welches er erhalten zu haben glaubte, ſeiner immer mehr, und beſchleunigte ſein Ende.

Bereits ſchon ſehr ſchwach und mit einem Fuße im Grabe, konnte Mozart nicht mehr wie ehemals von dem Sturme ſinnlicher Neigung ſich beherrſchen laſſen. Er war nicht mehr der Mozart des *Don Giovanni.* Dagegen iſt es nicht ſelten, daß bei jungen Kranken Empfindungen der Liebe ſich ſteigern, indem ſie reiner werden; daß ſie einen höhern Grad von Spiritualiſmus und Poeſie erreichen, je mehr die phyſiſche Erſchöpfung zunimmt. Wenn dieſe Abnahme hinreichend weit vorgeſchritten iſt, ſo daß dem Individuum, welches ſie zu erdulden hat, wenig Hoffnung bleibt, ſo flüchtet ſich die Liebe, welcher es an Kraft zu manchen irdiſchen Anwendungsarten derſelben fehlt, gern in das Gebiet der Erinnerung; ſie nimmt die Färbung des magiſchen Prisma an, durch welches wir die Vergangenheit ſehen; ſie durchläuft nach und nach alle elegiſchen Corden der Minore-Töne der Seele; und wenn die unabänderliche Ordnung der pſychologiſchen Modulation endlich eine Harmonie in Majore zurückgeführt hat, ſo ſtrömt die Liebe zu ihrer Quelle zurück. Sie erweckt geheimnißvolle Bilder; ſie gibt ſich in dem unauslöſchlichen Vorgefühle kund; ſie wird Religion und religiöſe Poeſie: der Cultus und der Wunſch nach dem unbekannten Schönen.

Es wird, wie ich glaube, keinen unter meinen muſikaliſchen Leſern geben, der nicht fühlen wird, bis auf welchen Grad der Charakter der ſchönſten Scenen in der Zauberflöte mit den moraliſchen Erſcheinungen übereinſtimmt, deren Urſprung und Folgen ich in Erinnerung gebracht habe. Derartige Analogieen hätten ſich aber in einer Theatermuſik nicht kundgeben können, wenn das Libretto nicht Veranlaſſung oder wenigſtens da und dort einen Vorwand dazu geliefert hätte, welches ich nun in Kürze in dieſer letztern Beziehung prüfen werde.

In dieſem Gemengſel von unzuſammenhängenden Scenen, welche der Dichter, um die Augen zu beſchäftigen, zuſammen erdacht hatte, hatten ſich wie aus Verſehen einige Gemeinplätze des Gefühls, einige jener lyriſchen Gedanken eingeſchlichen, welche in ihrer Abſtraction oder ihrer Allgemeinheit ſelbſt ſtets hinreichen, der Vocalmuſik die Färbung und den Ausdruck zu verleihen, die ihr am Günſtigſten ſind. Mit dieſen Gemeinplätzen vermag ein Mann von Genie immer ſchöne, wahre, ausdrucksvolle und ſelbſt erhabene Geſänge hervorzubringen; für die großen Effecte dagegen, welche ausſchließlich der Theatermuſik angehören, reichen aber die lyriſchen Momente allein nicht aus, wenn ſie nicht durch den Gang des Drama's herbeigeführt und motivirt ſind, und vermöge der Charaktere und Situationen auf einen gewiſſen Grad von Energie getrieben werden. Darin liegt der Grund, warum Muſiker zweiten Ranges mit vortrefflichen Vorwürfen ſehr dramatiſche Partituren hervorzubringen vermochten, während dieß Mozart nicht gelang, oder, um mich beſſer auszudrücken, ohne daß er mit einem an Situationen und Charakteren leeren Libretto daran gedacht hätte.

Welcher Art waren alſo die lyriſchen Gemeinplätze, welche da und dort in die beiden Acte der Oper eingeſtreut ſich vorfanden? Wenn wir genau unterſuchen, ſo können wir uns verſichern, daß beinahe alle ſich auf religiöſe und elegiſche Empfindungen gründen. Es ſprechen ſich darin Klage und Träumerei, ein Bedauern der Vergangenheit und ein myſtiſches Streben aus. Ein reiner Zufall in dieſem Werke der Thorheit! Wir geben dieß zu; ſammeln wir aber dieſe zerſtreuten Gedanken, ſo werden wir zu unſerer großen Bewunderung ſie um eine Art ſymboliſchen Brennpuncts ſich ſammeln ſehen, welcher Zug für Zug das Bild Deſſen uns zurückwerfen wird, welcher ſich darin erkennen mußte. Selbſt der Text, ſo flach er auch iſt, ſcheint beinahe immer eine Anſpielung auf den moraliſchen Zuſtand des Componiſten zu ſeyn:

Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön.
(Tenor-Arie).

Einer der ſüßeſten Zufluchtsorte einer kranken Einbildungskraft iſt die Erinnerung an die Tage der Jugend, zu welcher dieſer Text unſern Heros zurückführte, jener Tage, in welchen das noch jungfräuliche Herz ein Bild verfolgte, deſſen Typus die Augen nie geſehen haben und von welchem allein die Phantaſie in einigen jener begeiſterten Augenblicke des Hellſehens geträumt hatte.

Zum Ziele führt Dich dieſe Bahn).
(Finale des erſten Actes).

Mozart ſtand am Ende ſeiner Laufbahn; er ſah den Zielpunct vor ſich; das Grab, auf wenige Schritte in der Gegenwart; in der Zukunft einen unſterblichen Ruhm.

Ja ich fühl's, es iſt verſchwunden.
(Arie der Pamina).

Ja ich fühl es, daß Alles mit mir aus iſt! Iſt dieß nicht das traurige Thema, aus welchem damals alle Gedanken des Muſikers floſſen und in welchem ſie alle zuſammenliefen?

An anderen Stellen fanden die religiöſen Gedanken und Gefühle zu ihrem Erguſſe Texte mit einem wahrhaft chriſtlichen Anſtriche, über die man in einem Libretto dieſer Art mit Recht ſtaunt.

Saraſtro ruft den Schutz der Götter für Die an, welche in Todesgefahr ſchweben; dann fährt er fort:

Doch ſollten ſie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf;
Nehmt ſie in euren Wohnſitz auf!
(Anrufung an Iſis und Oſiris).

Wie Tamino vor die geheimnißvollen Pforten geführt wird, welche ſich nur einmal für den Eingeweihten öffnen, ſo hören wir:

Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er ſich aus der Erde himmelan.
(Finale des zweiten Actes).

Die Macht der Harmonie, welche die Zauberflöte repräſentirt, führt die Aſpiranten durch die Gänge der Finſterniß, in welche ſie ſich wagten:

Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düſtre Nacht.
(Finale des zweiten Actes).

Bei'm Anfange eben dieſes Finale's kündigen die Genien den Anbruch eines neuen Tages und das Glück der Eingeweihten an:

Dann iſt die Erd' ein Himmelreich
Und Sterbliche den Göttern gleich.

Hier nun zeigte ſich Mozart, doppelt inſpirirt durch an und für ſich ganz muſikaliſche Intenſionen und durch die erſtaunenswürdige Verwandtſchaft mit dem gegenwärtigen Zuſtande ſeiner Seele, ganz als ſich ſelbſt. Das iſt es, was heut' zu Tage im höchſten Grade anſpricht, und nebſt einigen anderen Stücken, welche analoge Texte begünſtigten, mit unſterblichem Glanze in der Partitur ſtrahlt. Das Komiſche und das Tragiſche des Sujets, d. h. die Handlung, das Drama ſelbſt, wurde mehr oder weniger etwas in den Hintergrund geſtellt, und wir ſehen heut' zu Tage die ſchwachen Theile des Werkes darin. Man dürfte alſo wohl mit Wahrheit ſagen, daß dieſe Oper die wenigſt dramatiſche unter den Opern Mozart's iſt, weil ihre hervorragendſten Scenen beinahe alle ſich an moraliſche Situationen knüpfen, welche wohl epiſodiſch in dem Drama zum Vorſcheine kommen dürfen, aber nie deren ganzes Weſen ausmachen ſollten. Das Drama verlangt Handlung und handelnde Leidenſchaft. Welcher Art iſt aber der Styl der größten Scenen der Zauberflöte? Der des Oratorium's und zuweilen ſelbſt der des hohen Kirchenſtyls, in der ganzen Größe und Strenge ſeiner alten Formen.

Hier finden wir endlich den Gedanken, der das Gedicht befruchtet und eine ſo wundervolle Ernte, dem unfruchtbarſten und ſcheinbar am wenigſten culturfähigen Boden abgezwungen hat. Dieſer, im Princip für Jedermann außer für Mozart verborgene Gedanke, war augenſcheinlich die Einweihung, zwar nicht in die Geheimniſſe der Iſis oder in die des Freimaurerordens, ſondern in die Geheimniſſe, welche jeder ſterbende Chriſt hinter den halbgeöffneten Pforten des Grabes erblickt; Saraſtro und ſeine Prieſter ſind wahre Prieſter in der Partitur, und das Zauberinſtrument, die Flöte, iſt ſie nicht ſelbſt das Symbol der unausgeſprochenen und intuitiven Offenbarung der Muſik von Gegenſtänden jenſeits des Grabes, von Offenbarungen, deren Gewicht Mozart ſicher beſſer fühlen mußte, als jeder Andere.

Suchen wir auf den Wegen der muſikaliſchen Kritik das zu beſtätigen, was wir in dieſer Art von Vorrede aufzuſtellen verſucht haben.

Don Juan und die Zauberflöte ſind die einzigen Opern des Verfaſſers, welche eine wirkliche Introduction haben. Die der letztern Oper iſt ein Meiſterwerk von Anmuth und Zierlichkeit. Bei'm Aufrollen des Vorhangs hört man ein **Allegro agitato** aus Minore. Man ſieht Tamino von der Schlange verfolgt. Die Angſt dauert nur einen Augenblick, und der Muſiker hat einen Beweis von ſeinem Geſchmacke abgelegt, indem er ein lächerliches Schauſpiel abkürzte, welches auf Würde Anſpruch macht. Es erſcheinen die drei

Damen, um das Ungeheuer zu tödten, Victoria zu ſingen und ſich herumzuſtreiten, welche von ihnen den ohnmächtigen jungen Mann bewachen dürfe. Ein ſehr armſeliger Stoff; ein fader Text, um den ſich Mozart nicht viel kümmerte, und aus welchem er ein köſtliches aber gelehrtes Geplauder, claſſiſch nach den Formen des Styls, romantiſch und leicht phantaſtiſch hinſichtlich ſeiner Färbung gemacht hat. Es iſt dieß ein Gezänke um ein Spielzeug zwiſchen kleinen Mädchen, welche ſich auf eine hartnäckige und gefallſüchtig ſchelmiſche Weiſe herumſtreiten. Dieſes Geplauder, welches dieſe Damen, halb unter ſich ſtreitend, halb bei Seite laut werden laſſen, verlangte den verwickelten Styl, die Nachahmung und Antworten des Satzes, und der Componiſt war nicht der Mann, es daran fehlen zu laſſen. Was aber vornehmlich den Terzetten der drei Damen und der Königin ein ideales Colorit voll Zauber verleiht, iſt die Rolle, welche der Contralt dabei ſpielt. Gewöhnlich hört man dieſe Stimme am Wenigſten aus dem Accorde in Stücken zu mehreren Stimmen heraus; weil ſie aber hier die tiefſte iſt, ſo hat man ihr den charakteriſtiſchen Gang einer Fundamentalſtimme gegeben, zuweilen ſogar mit Unterdrückung des Baſſes im Orcheſter und anderer Inſtrumente der männlichen Stimmlage, welche ihn gewöhnlich verſtärken. Der Effect dieſes weiblichen Baſſes, mit gelehrter und männlicher Kühnheit geführt, iſt ganz zauberhaft. Wenn der Contralt von ſchönem Klange iſt, ſo fühlt man durch ihn das Feenhafte des Sujets.

Die Nummer 4. iſt eine der lieblichſten und bewunderungswürdigſten Tenor-Arien, die es gibt. Anfangs nichts Entſchiedenes, keine Figuren und faſt keine Begleitung; ein unbeſtimmter Rhythmus. Kaum hat das Orcheſter die Tonart angegeben, EsDur, als die Stimme eine lange Ausrufung hören läßt: Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön! Eines jener Ach! welche ein ganzes Geſchick in ſich ſchließt, um in dem Jargon unſerer modernen Romantiker zu ſprechen. Einige bald gelöste Zweifel, über die Art des Gefühls, welches er empfindet, kreuzen die wachſende Gemüthsbewegung Tamino's; melodiſche Sätze wechſeln mit declamirten Sätzen, dazu kommen einige inſtrumentale Antworten; die Tonart ſcheint zu ſchwanken, wie wenn ſie nur abwartete, bis die Sache entſchieden wäre, um dann einen entſchiedenern Gang anzunehmen. Wenn aber endlich von Frage zu Frage über ſeinen Zuſtand der junge Mann zu der für ihn und für Mozart wichtigſten gelangt: Wenn das Original dieſes Bildes hier wäre, was würde ich thun, dann entwickelt ſich das menſchliche Ich in ſeinen geheimſten Tiefen; man ſieht es in der Arbeit der Antwort (Tacte 33. bis 42.) Wurde je mit dieſer pſychologiſchen Wahrheit, mit dieſem göttlichen Zauber jene Anwandlung von wollüſtiger Schwäche, in Begleitung jenes Zitterns und Bebens, welche eine jungfräuliche Organiſation bei ihrem erſten Verſuche, die Liebe zu errathen, empfindet, wiedergegeben; fühlt man nicht die Pulſation der zarteſten Faſern des Herzens in dem Accompagnement, und trifft ſich Etwas glücklicher als die allgemeine Pauſe, welche den 43. Tact ausfüllt? Tamino iſt endlich im Reinen; die immer ausdrucksvoller werdenden Augen des Bildes haben ihm das Räthſel gelöſt, aber der Athem vergeht ihm, wenn er es erfährt. Daher, wenn ſie da wäre? — O, wenn ſie jetzt käme, Tamino weiß, was er dann zu thun hätte. Er würde ſie an ſein Herz drücken und ſie wäre ewig ſein. **Bravissimo!** Das führt die Liebe an's Ziel und die muſikaliſche Progreſſion iſt zu Ende, welche bewunderungswürdig den lyriſchen Moment ſchließt, und dem Componiſten erlaubt, es ebenſo zu machen. Nach der Pauſe herrſcht kein Zweifel, gibt es keine declamatoriſchen und fragenden Sätze mehr. Es wird hell in der Seele des Sängers; ein unermeßliches Sehnen nach dem Beſitze erfaßt ſie; die Melodie fließt in Strömen dahin. Es gibt Nichts dieſer Arie Aehnliches, ſelbſt in Mozart's Repertoir.

Wenn wir der Ordnung der Nummern folgen, welche den Genuß der Kenner ausmachen, ſo kommen wir an das Quintett, welches in Prag auf dem Billard angefangen und beendigt wurde. Der poetiſche Stoff iſt hier wieder ſehr gering. Man legt Papageno ein Schloß an den Mund; die drei Damen übergeben Tamino eine Flöte, und dem Vogelfänger ein tragbares Glockenſpiel; ſie zeigen ihnen die Reiſeroute an, welche nach der Reſidenz Saraſtro's führen ſoll, und wünſchen ihnen ſchließlich glückliche Reiſe. Dieſer Text war nicht viel unbequemer als die ***impensata novità*** des Sextett's in ***Don Giovanni;*** er ließ dem Muſiker hinreichenden Spielraum, der aus dieſem Grunde ihm ſein eigenthümliches Siegel aufdrücken konnte. Das Quintett **Hum, hum** — iſt ſehr originell, und von jener anmuthig, romantiſch-phantaſtiſchen Originalität, welche beinahe allen Scenen dieſer Gattung in unſerer Oper eigen iſt. Seine leichten, gefälligen, faſt populären Melodieen fließen ſo natürlich in einander, daß man ſogleich die Gedanken der erſten Intention darin erkennt; die Figuren des Accompagnements ſind voll Anmuth, und die Modulation, obgleich unabänderlich in den Grenzen des Modegeſchmacks gehalten, wird frappant. Einige ſyllabiſche Sätze des Allegro, die angenehmſten nach meiner Anſicht, haben den Gang und die pikante Ungezwungenheit eines Inſtrumental-Scherzo: Silber — glöck — chen — Zau — ber — flöten u. ſ. w. Alles iſt zauberhaft und wundervoll in dem Andante, welches dieſes köſtliche Quintett ſchließt. Der Hauch der unſichtbaren Regionen dringt zu uns durch die Töne des Clarinett's und Fagott's in geheimnißvollen Dreiklängen, welche ſich in der kleinen harmoniſchen Diſtanz, aber nichtsdeſtoweniger auf eine ungewöhnliche und frappante Weiſe folgen, in Betracht der Miſchung der Sexten-Accorde mit den vollkommenen Accorden, und des Majore mit dem Minore. Dieſes Ritornell, ein Vorſpiel des Vocalgeſangs und identiſch mit demſelben, zeigt uns zum Voraus die luftigen Führer, welche Tamino und Papageno in's Land der Myſterien führen. Drei Knäbchen ꝛc.

In dem erſten Acte bis zum Finale einſchließlich, ſehen wir Mozart und Schikaneder abwechſelnd regieren und abdanken, wie es die beiden Könige von Sparta thaten. Nach dem Quintett Nr. 6. kommen das Terzett Nr. 7. und das Duett Nr. 8., auf welche das Haupt der Unternehmung ein ausſchließliches und unangreifbares Vorrecht hatte. Das Terzett fängt mit einem Anſchein von Ernſt an, und endigt bei dem Zuſammentreffen Papageno's mit Monoſtatos, die ſich gegenſeitig für den Teufel halten, mit Ausrufungen des Schreckens. Es hat das Verdienſt ſehr kurz zu ſeyn, und darin übervortheilte Mozart gewöhnlich ſeinen Cameraden. Was das Duett anbelangt, ſo iſt daſſelbe mit der beſten Tinte Schikaneder's, und mit einer eigends dazu geſchnittenen Feder geſchrieben, um das Jahrhundert und die Nachwelt zu belehren: Daß Männer, welche Liebe zu fühlen fähig ſind, ſtets ein gutes Herz haben; daß es dann die erſte Pflicht der Frauen ſey, dieſe ſüßen Triebe zu theilen; daß Mann und Frau, Frau und Mann an die Gottheit angrenzen.

Mann und Weib,
Und Weib und Mann
Grenzen an die Gottheit an.

Man wird einſehen, daß ein Text, in welchem eine ſo erhabene Moral in dem Glanze einer ſo erhabenen Poeſie ſtrahlte, ein Duett, das zugleich erotiſch und didaktiſch iſt, zwiſchen der Heldin und dem Komiker des Stückes, nicht der Diſcretion des Muſikers überlaſſen bleiben konnte. Man mußte dem armen Unwiſſenden zu Hilfe kommen; man mußte, ſagt uns Herr v. Niſſen, ſeine Arbeit ihn fünfmal umändern laſſen, und faſt für ihn arbeiten. Nach einer ziemlich allgemein verbreiteten Sage ſoll Schikaneder ſelbſt das Motiv zu dem Duett geliefert haben, wie er auch das Motiv zum Vogelfänger erfunden haben ſoll. Wenn die Sache wahr wäre, ſo könnte man höchſtens glauben, daß ein blindes Schwein auch zuweilen eine Eichel findet, denn das Duett iſt gerade das, was es ſeyn ſoll. Pamina, eine der edlen Rollen in der Partitur, und Papageno, eine niedrig komiſche Rolle, vermiſchen ihre Stimmen, um die Liebe zu preiſen. Die Liebe iſt das große Princip der Gleichheit; ſie erhebt den Menſchen des Volkes, und läßt die Großen von den Höhen ihrer geſellſchaftlichen Stellung herabſteigen. Die Entfernungen nähern ſich moraliſch und darum hat die Muſik eine richtige Mitte aufzufinden, in welcher ein Mädchen von hoher Geburt und hoher muſikaliſcher Würde, und der plebeiſche Komiker ſich vereinigen konnten; die Eine ohne aus der Rolle zu fallen, der Andere ohne den Adel eines erſten lyriſchen Sängers für ſich in Anſpruch zu nehmen, welchen ſeine Papageno-Natur ihm in keinem Falle je zu erreichen erlaubt hätte. Von dieſem Geſichtspuncte aus, vorausgeſetzt daß er richtig durchgeführt wurde, mußte eine für Jedermann zugängliche und Jedem angenehm tönende Compoſition entſtehen, die zwar äußerſt populär, aber nicht gemein und niedrig werden durfte, wie z. B. das Duett zwiſchen Papageno und Papagena, welches zwei homogene Weſen ſind. Dieſer Aufgabe entſpricht auch das Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen. Nie entzückte eine einfachere Melodie ihre Zuhörer. Sie gefällt noch immer, trotzdem daß man ſie ſo oft an öffentlichen Orten ſowohl, wie im häuslichen Kreiſe zu hören bekommen hat; denn es gibt keine Familienmutter oder Großmutter in ganz Deutſchland, welche ſich nicht erinnern wird, zuerſt mit ihrem Gatten, während der Flitterwochen, und ſpäter mit den Freunden des Hauſes, die mit einer erträglichen Tenorſtimme begabt waren: Bei Männern, welche Liebe fühlen, fehlt auch ein gutes Herze nicht, geſungen zu haben.

Mögen meine Leſer das Intereſſe theilen, mit dem ich mich bei dieſem Stücke aufgehalten habe. Gibt es aber auch etwas Merkwürdigeres als einen Muſiker von Talent, eingefleiſchtem Wiſſen und feurigem Geiſte, der eine Arbeit fünfmal neu anfangen muß, ſich wie ein einfältiger Schüler Abänderung gefallen läßt, welche der geringſte Notenſchmierer für eine Beleidigung gehalten hätte, der den muſikaliſchen Gedanken Schikaneder's annimmt, ſtatt ihm die Partitur an den Kopf zu werfen, und aus welchem Grunde? Um dieſen ſchamloſen Taugenichts nicht vor den Kopf zu ſtoßen, der ſeine Langmuth auf ſo unglaubliche Proben ſtellte!

Das Finale Nr. 9. fängt mit der Erſcheinung der drei Genien an. Ich ſage Erſcheinung, denn es iſt wohl eine in der Muſik; aber ebenſo ruhig und friedlich, als wie die in **Don Giovanni** ſchrecklich war. Eine ſanfte Feierlichkeit und zu gleicher Zeit, ich möchte es ein Lächeln ewiger Glückſeligkeit nennen, durchdringen dieſe durchſichtigen Accorde, die aus dem geheimnißvollen Tempel zu dringen ſcheinen. Unwillkürlich nimmt die Phantaſie ihren Flug in jene Zauberreiche, in jene fernen und unbekannten Länder, in welchen nichts untergeht, nichts ſich verändert; in welchem die Geſtirne weder Auf- noch Niedergang kennen; in welchen der Körper ſich von leuchtendem Nektar nährt, und die Seele aus einer unverſiegbaren Quelle von Poeſie ihren Durſt ſtillt. Zum Ziele führt Dich dieſe Bahn. Die wunderbare Färbung in dieſer durchſichtigen Harmonie entſpringt zum Theil aus der Anwendung eines Mittels, welches Mozart bereits mit ſo vielem Glück in den phantaſtiſchen Scenen in Don Juan verſucht hat, und welches in der fortgeſetzten Verlängerung einer Note beſteht. Man nehme aus dieſer toniſchen Maſſe das gehaltene G der Flöten, Clarinette und hohen Poſaunen weg, und die Piece wird völlig unkenntlich werden, obgleich Melodie und Harmonie durchaus dieſelben bleiben. Verſuchen wir uns über die analoge Macht dieſes Verfahrens Rechnung abzulegen, deſſen Verbindung oder wenigſtens glücklichſte Anwendungen unter zwei conträren Geſichtspuncten Mozart angehören.

Der Charakter einer Viſion mag ſeyn wie er will, lieblich oder ſchrecklich, himmliſch oder hölliſch, ſo iſt die Phantaſie ſtets geneigt, die Bewohner der andern Welt unter einer Art von Unbeweglichkeit ſich vorzuſtellen, welche beweiſ't, daß ſie nicht unſer organiſches Leben führen; oder wenn die Phantaſie ihnen irgend eine Geberde zuweiſ't, ſo wird dieſe verhängnißvolle Geberde ſtets irgend einen Beſchluß des Schickſals ausdrücken. Im Allgemeinen glauben wir, daß ihre Bewegungen nicht wie die unſeren von einem Acte der Willkür abhangen, ſondern von einer Laune der Elemente, welchen der Geiſt körperliche Subſtanz verliehen hat, um dem Geſichtsorgan ſich darſtellen zu können. Die Erſcheinung wird in einer Wolke oder bläulichen Flamme ſchwimmen, welche ihm als bewegliche Rahmen dienen, während die Züge des Geiſtes ſtets einen unbeweglichen Ausdruck und jenen fixen Blick beibehalten werden, in welchem kein Schlagen des Herzens ſich verräth, jenen langen Blick, welcher die lebende Creatur blendet, kettet, desorganiſirt und welcher dieſelbe entweder vor Entzücken oder vor Schrecken vernichten würde, wenn er zu lange auf ihr haften bliebe. Das iſt der Sinn der lang gehaltenen Note. Weil aber andererſeits die Muſik den Vortheil hat, die Dinge auf eine objective und ſubjective Weiſe zugleich darſtellen zu können, d. h. zugleich das Object und die Eindrücke deſſen, welcher ſie betrachtet, zu malen, ſo muß die gedehnte Note eine Harmonie durchlaufen, die den Fluctuationen der pſychologiſchen Bewegung folgt, welche die Anweſenheit des übernatürlichen Weſens hervorbringt. Wenn die Erſcheinung ſchrecklicher Natur iſt, wie im Don Juan und im Freiſchütz*), ſo iſt dieſe Bewegung fieberiſch, an Wahnſinn ſtreifend, von Symptomen begleitet, welche die Extreme berühren: fieberiſche Aufregung und kalter Schweiß, ſchlagartige Unbeweglichkeit und convulſiviſches Zittern. Dann hat die Modulation einen analogen Gang, voll Unruhe und Abſchweifung; die gehaltene Note wird dann unter ſehr verſchiedenartigen Andeutungen, den entfernteſten und wenigſt vorhergeſehenen, zum Vorſchein kommen. Wenn dagegen die Viſion glückſeliger Art iſt, ſo muß die Harmonie jene verborgene und köſtliche Ruhe zurückwerfen, in welche der äußere Menſch im Zuſtande der

---

*) Wir meinen damit den erhabenen Chor, welche die Scene der Beſchwörung in der Wolfsſchlucht eröffnet.

Begeiſterung vertieſt zu ſeyn ſcheint; und in ſolchem Falle muß die gedehnte Note auf ihre nächſte harmoniſche Bedeutung beſchränkt bleiben. So ſehen wir in dem Larghetto, welches uns beſchäftigt, ſie nur als Quinte des toniſchen Accords und als Grundton des Dominanten-Accords, mit und ohne die Septime. Wie einfach und doch welch' magiſcher Effect!

Nach dem Terzett der Genien findet man noch mehrere bemerkenswerthe Einzelnheiten in dem Finale des erſten Actes: ein ſchönes obligates Recitativ, und ſchöne Antworten des unſichtbaren Chors auf Tamino's Fragen; einen ſehr ſchönen zweiſtimmigen Kanon, einen mit vieler Kunſt und Lieblichkeit, auf einer gegebenen Inſtrumentalfigur conſtruirten Dialog: Nun ſtolzer Jüngling ꝛc. und den letzten Chor Preſto eine Art von Hurrah! Saraſtro zu Ehren, damit der Vorhang munter und glänzend fallen kann. Nichtsdeſtoweniger kann man dieſes Finale das ſchwächſte, das aus Mozart's Feder gefloſſen iſt, nennen. Der Grund liegt darin, weil in dem Libretto das Finale durchaus keinem Finale gleichſieht. Statt eines dramatiſchen Aneinanderreihens der Scenen, einer lebhaften compacten und progreſſiven Handlung, haben wir hier nichts als kleine Tableaux, jedes in ſeinem beſondern Rahmen und durch Veränderung der Decoration von einander getrennt. Ueberdieß ſind dieſe kleinen Tableaux im höchſten Grade elend, anti-dramatiſch und anti-lyriſch. Tamino bläſ't die Flöte und die Thiere hören mit zu; dann halten ſich der Vogelfänger und die Prinzeſſin, welche nichts Eiligeres zu thun haben als zu fliehen, damit auf, um in

Terzen die Vortheile hervorzuheben, welche ein paar gute Beine gewähren: Schnelle Füße ꝛc.; dann die Mohren, welche bei den Tönen des Glockenſpiels tanzen; ferner Saraſtro, der von der Jagd zurückkehrt und Monoſtatos die Baſtonnade zu ertheilen befiehlt, während man ſeine Weisheit, die er eben durch dieſe Baſtonnade ſo glänzend an den Tag legt, beſingt. Ich frage, wie ſoll man mit all' dieſem ein Finale machen, wie man ſie in *Don Juan* und *Cosi fan tutte* findet?

Der zweite Akt fängt mit einem Prieſtermarſche an, welchen Mozart ſeinem *Idomeneo* entlehnt hat, einem vergrabenen Schatze, aus welchem er ſich erlaubte, hie und da einige Goldſtücke herauszunehmen, um ſie in Circulation zu ſetzen. Wenn dieſe Selbſtplagiate einer andern Entſchuldigung bedurften, ſo würden wir ſagen, daß der Componiſt, wenn er auf ſeine eigenen Gedanken zurückkam, es nie unterließ, ſie dem Weſen nach zu bereichern, und der Form nach zu vervollkommnen. Wenn man die beiden Märſche vergleicht, ſo wird man finden, wie weit der in der Zauberflöte ſein Muſter überragt, ſowohl in Hinſicht der Anlage, als im Reichthume der Inſtrumentation, und durch die Majeſtät ſeines erhaben prieſterlichen Charakters. Die erſte Verſion iſt eine Skizze, die andere ein von Meiſterhand vollendetes Gemälde.

Auf den Marſch der Prieſter folgt eine Anrufung, gerade wie auch in *Idomeneo;* dießmal müſſen wir aber ſtatt ein neues Anlehen darin zu finden, einen ſehr bemerkenswerthen Gegenſatz hervorheben. So ſehr die Anrufung Neptun's an die Bilder des heidniſchen Cultus erinnerte, ſo ſehr die Arbeit des Orcheſters geſchmückt und der Styl blumenreich war, ebenſoſehr nähert ſich das Gebet zu Iſis und Oſiris, in ſeiner erhabenen Einfachheit, dem Choralgeſange, während der zahlreiche Periodenſatz und der melodiſche Fluß, den man ſo gern in einer Opern-Arie findet, darin bewahrt iſt. Die Harmonie iſt es, namentlich die des Chors, mitten und am Schluſſe dieſes göttlichen Geſanges, welche ihm den ſtark ausgeſprochenen Beigeſchmack von Kirchenmuſik verleiht. Das Accompagnement iſt der melodiſchen Anlage nur in breiten und vollzähligen Accorden, und im großartigſten Effect angehängt. Man hört keine Violinen, keine Flöten; aber Violen, ein Violoncell, Fagotte und Poſaunen, in ernſter und mächtiger Harmonie, durch welche die Stimme des Oberprieſters, gleich einer großen Wolke von Weihrauch allein gen Himmel ſteigt. Sie ertönt (d. h. ſie ſollte immer ertönen) gleich jenen mächtigen Stimmen, welche mit der Gewalt der Orgel rivaliſiren, die Gewölbe der alten Kathedrale erſchüttern, und ſo tiefen Nachhall in den Seelen der Gläubigen finden. Die muſikaliſche Rolle Saraſtro's erhält ſich unabänderlich auf dieſer Höhe.

Wir übergehen das Duett Nr. 12. und das Quintett Nr. 13., welche auf Worte componirt wurden, die gewiſſermaßen uncomponirbar ſind, um ein Wort über Nr. 14. zu ſagen. Es iſt dieß die Ariette des Mohren, welcher der eingeſchlafenen Pamina einen Kuß geben will, eine Ariette, welche ohne Widerrede ganz in Schikaneder's Domaine gehörte. Die Melodie derſelben iſt unbedeutend und gewöhnlich, doch verſtand es der Muſiker, ſie mit Hilfe der Inſtrumentation ziemlich originell zu machen. Die Violinen, welche in der doppelten hohen Octave mit der Stimme gehen, die Paſſagen der erſten Flöte, welche irgend eine Schauſtellung, das Zeigen eines gezähmten Bären z. B., anzukündigen ſcheinen, die Menge der Gänge in Sechszehnteln, welche das Orcheſter uniſono ausführt, das ganze Accompagnement von einer ſo ganz ungewöhnlichen Form, gibt dem Stücke einen Charakter von wilder Rohheit und plumper Fröhlichkeit, welche vollkommen mit den brutalen Abſichten und dem ſchwarzen Geſichte des Monoſtatos harmoniren.

Von hier an drängen ſich die großen Schönheiten im zweiten Acte und füllen ihn bis an's Ende aus, mit Ausnahme einiger leichten Unterbrechungen, welche ſowohl durch das buntſcheckige und unter ſich unvereinbare Gemengſel der Scenen, die ſich mit dem Erhabenen und Gemeinen im Drama vermiſchen, als durch die Grundbedingung im Contract, den der Muſiker mit dem Director eingegangen hatte, veranlaßt wurden. Die Königin der Nacht, deren Partie Mozart den außerordentlichen Mitteln ſeiner Schwägerin, **Hofer**, angepaßt, hatte ſich bereits im erſten Acte durch eine verzweiflungsvolle Bravour-Arie angekündigt. Aber die zweite Arie: Der Hölle Rache, an die wir jetzt kommen, iſt noch etwas ganz Anderes. Sie erlaubt der Sängerin keinen Mittelweg, wenn ſie dieſes furchtbare Stück ſingen will, wie es geſchrieben ſteht. Entweder ſteigt ſie zu den Sternen auf, wenn ihr hohes F rein genug iſt, ſie dahin zu tragen; oder, wenn ſie es nicht erreichen kann, ſo bleibt ihr nichts übrig, als die Schande und die Schmach ihres Sturzes in dem Verſchwindloche zu verbergen, welches der Dichter, in Vorausſicht eines ſo traurigen Falls ausdrücklich für ſie geöffnet hat. Das Transponiren bietet ein leichtes und allgemein gebräuchliches Mittel, um nicht dieſe Gefahr zu laufen, und dem Werke das einzige Stück kräftiger und dauernder Leidenſchaft zu erhalten, welches ſich darin findet. Es gibt nichts Schöneres als den declamatoriſchen Theil dieſer Arie und den recitirenden Satz, der ſie ſchließt. Für uns hat ſie aber den großen Nachtheil, daß ſie zu ſehr mit Gängen in *staccato* überladen iſt, welche man heut' zu Tage nicht mehr liebt, und zwar aus guten Gründen; es gäbe aber ein leichtes Mittel der Abhilfe, wenn man die punctirten Achtel in verbundene Sechzehntel auf der nämlichen melodiſchen Figur verwandelte, wodurch man herrliche Rouladen erhielte.

Unmittelbar nach dieſem wüthenden Rachegeſchrei gibt uns Schikaneder, als großer Moraliſt der er war, ein Gegengift gegen die blutdürſtenden Worte, welche die Königin der Nacht ſo eben herausgedonnert hat; einen Text voll Menſchenliebe, einen Fetzen von Predigt, welcher die Rache verdammt und den Menſchen anempfiehlt, ſich als Brüder zu lieben. Die Stimme, welche Iſis und Oſiris angerufen hatte, rief auch ihre göttlichen Lehren in Erinnerung. In dieſen heiligen Hallen, kennt man die Rache nicht. Larghetto, E Dur. Saraſtro ſtrebt leidenſchaftlich nach dem Glücke der Menſchheit, wie die Königin der Nacht nach der Rache; er läßt alſo die Zuhörer das empfinden, was ihm der Dichter nur als moraliſchen Gemeinplatz in den Mund legt. Daher ſchreibt ſich der tieſe Zauber und die unzerſtörliche Macht dieſer Arie, welche die liebevollſte Sanftmuth, die eindringlichſte Salbung athmet, und welche, würdig vorgetragen, viel ſicherer Thränen entlockt, als viele Stücke, in welchen die Mittel der Kunſt, pathetiſch zu wirken, auf's Aeuſſerſte getrieben ſind. Mozart hat aber hier nur ganz einfache Mittel angewendet; ein Geſang von 24 Tacten, welcher ſtreng in ſeiner Tonart, ohne irgend eine Modulation bleibt; nüchtern ausgewählte Orcheſter-Figuren; als Ausſchmückung einen nachahmenden Gang, motu contrario, und die Wiederholung einer Vocal-Periode durch die Flöte, während die Stimme in die tiefen Töne herabſteigt, welche vorher eben dieſer Periode als Baß gedient haben; das ſind die Elemente einer Compoſition, deren Macht ich für unzerſtörbar erklärt habe. In welchen Proben hat dieſelbe nicht ſchon Stich gehalten?

Seit nahezu einem halben Jahrhundert haben alle mit tiefer Stimme begabten Sänger dieſe Arie wiedergekäut, überall wo es ein Orcheſter, ein Clavier oder eine Guitarre gab, und ſelbſt auch ohne dieſe. Dabei vergeſſe man nicht, daß beinahe alle ſie carikirten, und zwar ſowohl aus Mangel an Schule, und ſodann, weil es den Baßſtimmen, wenn ſie auch den nothwendigen Umfang haben, um den Saraſtro und andere Partieen dieſer Art zu ſingen, ſehr häufig in der tiefen Quinte vom D bis zum A an Schönheit oder Kraft gebricht; und ſo geſchieht es manchmal, daß das Orcheſter die mangelnden Töne der Stimme ergänzen muß.

Nr. 17. Terzett. Die Flöte und die Zauberglöckchen, welche ohne Zweifel als verdächtige Waare an Saraſtro's Douane confiſcirt worden waren, werden von den Genien ihren Eigenthümern wieder zugeſtellt, wobei ſie ihnen zugleich eine Collation und Erfriſchung zukommen laſſen. Für die ermüdeten Reiſenden iſt dieſe Situation ganz ſchön; dagegen iſt ſie es weit weniger für den Componiſten. Als Haushofmeiſter und Kellner konnten die Genien, mit ſo proſaiſchen Functionen beauftragt, nicht mehr den Charakter zeigen, welcher ſie bei ihrem erſten Auftreten auszeichnet. In dieſem Terzett nahm Mozart in Ermangelung eines Beſſern zur muſikaliſchen Malerei ſeine Zuflucht. Er erinnerte ſich, daß die Genien Flügel hätten und er läßt dieſe Flügel im Orcheſter, in kleinen wiederholten Stößen, die ſo lebhaft und munter ſich bewegen, hören, daß man den launenhaften Flug einer Fliege ſchwirren und ſummen zu hören meint. Dieſe Form der Begleitung ſetzt ſich während der Pauſen der Stimmen bis an's Ende fort, und iſt von bezaubernder Anmuth.

Pamina war im erſten Acte ſo mißhandelt worden, wohlverſtanden durch den Verfaſſer der Worte, daß Mozart mit Begierde eine Gelegenheit ergreifen mußte, das dieſer intereſſanten Perſon angethane Unrecht zu rächen. Der Text der Nr. 18. gab ihm hiezu eine ſehr günſtige Veranlaſſung. Sie iſt eine der glücklichſten Zufälle im Libretto, in welchem das Gute immer nur zufällig iſt. Pamina beſchließt, einer Exiſtenz ein Ende zu machen, welche die Liebe kaum erſt in's Leben gerufen hat; nach ihrer Anſicht bleibt ihr keine Zufluchtsſtätte übrig, als das Grab. Dramatiſch genommen hat dieſes junge Mädchen ohne Zweifel ſehr großes Unrecht, für Nichts und wieder Nichts ſo ſehr zu verzweifeln; wer aber unter uns hat in ihrem Alter nicht ſchon oft, und mit der Aufrichtigkeit einer Schrecken erregenden Ueberzeugung zu ſich ſelbſt geſagt: „Ja, Alles iſt aus, Alles iſt verloren, auf ewig verloren, und ach! das Leben iſt ſo lang. Was ſoll ich damit machen?“ Und aus welchem Grunde haben wir dieſes klägliche Selbſtgeſpräch an uns gerichtet? Wegen eines verfehlten Stelldicheins vielleicht, oder um einer noch geringern Urſache willen. In dieſem Falle befindet ſich eben das junge Mädchen, und aus dieſem Grunde bewegt ſich natürlicher Weiſe ihre Arie in den klagendſten und melancholiſchſten elegiſchen Accorden. Ja, ich fühl's, es iſt verſchwunden: Andante, G Moll, $^6/_8$. Dieſe Arie oder Cavatine iſt von einem Ausdrucke, die der Muſiker aus dem tiefſten Innern ſeiner Seele hervorgeholt hat, aus welchem Grunde ſie auch immer zur Seele der Zuhörer dringen wird, ſo lange Lieben und Dulden das Loos der Menſchheit ſeyn wird. Vermöge ſeiner Endigung in der Vocalſtimme und der Einfachheit ſeines Accompagnements nähert ſich das Stück ein wenig dem Charakter der Romanze. Die Inſtrumental-Melodie läßt ſich nur von Zeit zu Zeit darin hören, und gleichſam nur wie ein flüchtiges Echo der Stimme. Man täuſche ſich aber deßhalb nicht; dieſe ſcheinbare Einfachheit verbirgt harmoniſche Schätze. Man ſehe wie die herbſten Diſſonanzen ſich mit den ſanfteſten Accorden in den Tacten 5. und 6. vermählen, wo der Majore Septimen-Accord ſo köſtlich mit dem vermehrten Sexten-Accorde abwechſelt. An anderer Stelle zeigt ſich die herbe Harmonie der Minore-None in zwei verſchiedenen Tönen, mit allen ihren Intervallen und einem bewunderungswürdigen Effect. Es findet ſich aber namentlich eine Stelle vor, ein harmoniſcher *Betrug*, mit welchem wir Nichts in ſeiner Art vergleichen können. Es iſt dieß eine vollkommene Cadenz, welche ſich im Geſange vorfindet, Tact 33., welche der Componiſt aber vermieden hat, indem er den Grundbaß um eine Quinte ſtatt um eine Quarte ſteigen läßt. Mußte man nicht *Mozart* ſeyn, um die Modulation zu unterbrechen und ſie auf dieſe Weiſe auf die Tonica zurückzuführen, auf welcher der Geſang in Thränen ſich auflöſt! Und welcher Schwung des Genius zeigt noch das Ritornell am Ende, dieſer chromatiſche Baß, welcher mit ſo vieler Anmuth, unter den ſchluchzenden Synkopen der Flöte und Violine dahinfließt. Die Schönheit des Styls und die Tiefe des Ausdrucks konnten in einer Piece von dieſem Charakter nicht weiter getrieben werden.

Der Text der Nr. 19. ein Prieſter-Chor, obgleich ſehr alltäglich auf *Sonne und Wonne* gereimt, folgte ſehr gut auf eine elegiſche Ergießung. Er fängt wie Nr. 11. mit *Iſis und Oſiris* an, ohne deßhalb aber eine Anrufung oder ein Gebet zu ſeyn. Die Eingeweihten, welche den guten Eigenſchaften des Novizen (Tamino) Vertrauen ſchenken, wünſchen ſich Glück, bald einen Bruder mehr zu zählen. *Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben*, Worte, welche dem Muſiker die Grundlage und äſthetiſche Färbung des Stückes geliefert haben. Das neue Leben, welches Tamino verſprochen iſt, läßt ſich in dem Geſange der Eingeweihten, welche es bereits angetreten haben, fühlen und begreifen. Die erhabene Heiterkeit, die geheimnißvolle Ruhe, der himmliſche Wohlklang, die ſtrahlende Größe, welche dieſes Muſikſtück auszeichnet, würden einen glauben laſſen, den Chor ſeliger Geiſter zu hören, welche in den Wolken ſingen, wenn man nicht die Blechinſtrumente und eine faſt Palaſtrina'ſche Harmonie zu hören bekäme, welche den Flug der Phantaſie auf die Umſchließung des Tempels beſchranken. Die Eingeweihten ſehen die Gottheit noch nicht anders, als durch die Bilder des Cultus und die Hülle der prieſterlichen Formen. Sie haben deßhalb auch nur einen Wunſch, welcher ſich mit der höchſten Erhabenheit des Ausdrucks in dem Worte bald concentrirt. Bald, bald, bald wird er unſrer würdig ſeyn, ein Satz, deſſen muſikaliſcher Sinn ſich ſehr gut durch ein maleriſches Bild überſetzen läßt. Man ſieht den Gerechten, welcher, ermüdet von ſeiner irdiſchen Laufbahn, die Hände und Augen gen Himmel erhebt und ſich in der Freude ſeines Herzens ſagt: Bald! Dieſer Chor iſt dreiſtimmig; die Harmonie iſt ohne Begleitung, **alla cappella**; die Trompeten und Poſaunen ertönen bei'm Uniſono der Vocalſtimmen; nur am Ende findet ſich ein Orcheſterſatz, ein unvergeßlicher Satz mit vier Noten. Er iſt ſchön bis zur Anbetung, ſalbungsreich bis zu Thränen, erhaben, göttlich.

Man findet ziemlich allgemein, daß unter allen Enſemble-Stücken der Oper, bei der Aufführung des Terzett Nr. 20. Soll ich Dich, Theurer, nicht mehr ſehen, den meiſten Effect macht. Ich werde nicht Nein ſagen, aber ich werde den Grund, warum, angeben. Dieſes Terzett umfaßt außergewöhnlicherweiſe eine wirklich dramatiſche Situation. Die Stunde der Prüfung iſt gekommen; die Liebenden ſollen ſich trennen; unter ihr Lebewohl miſcht ſich die Angſt vor Gefahren. Pamina gibt ſich ganz ihren Beängſtigungen hin; Tamino ſetzt ihr eine Reſignation entgegen, welche mehr in ſeiner Willenskraft, als in ſeinem Herzen ihren Grund hat; Saraſtro, deſſen imponirende Feſtigkeit durch ein väterliches Wohlwollen gemäßigt iſt, benachrichtigt die jungen Leute, daß die Zeit drängt, und ermahnt ſie zum Muthe. Dieß iſt ſicher ein vortrefflicher Vorwurf für ein Trio. Ein an und für ſich ganz lyriſcher Gedanke, individuelle Gefühle im Contraſt, Progreſſion und die für das Ohr angenehmſte Verbindung der verſchiedenen Stimmlagen des Sopran's, Tenor's und Baſſes. Andere Muſiker hätten vielleicht dem Stücke eine tragiſche und leidenſchaftliche Färbung gegeben; Mozart hat dieß nicht gethan. Das wäre ſo viel geweſen, als die Situation zu mißkennen und den Charakter der Pamina zu entſtellen, welche im ganzen zweiten Acte ſich als der wahre Typus junger, blaſſer, melancholiſcher, nervöſer, hyſteriſcher und des höchſten Eindrucks fähiger Mädchen der heutigen Romane zeigt. Außerdem handelte es ſich ja nicht um eine Trennung auf ewig, welche mit Gewalt mitten unter einem Haufen von Comparſen mit ſauertöpfiſchen Geſichtern bewerkſtelligt wird. Es handelt ſich um eine freiwillige Trennung von einigen Stunden; die Gefahr, welche nur in der Perſpective erſchrecklich ſcheint, iſt Nichts, als ein Phantom, welches vor einem feſten Entſchluſſe verſchwinden wird. Eine zu dunkele Färbung hätte demnach ein Gemälde verfälſcht, welches natürlicherweiſe die ſanfteſten Tinten verlangte. Wir hören Seufzer der Liebe, zärtliche Klagen, melancholiſche Vorgefühle, aber nie den Schrei einer grundloſen Verzweiflung. Das Orcheſter bewegt ſich in Arpeggien; und auf dieſer bewegten aber gleichförmigen Grundlage zeichnen ſich die entzückenden Vocalmelodieen auf bewunderungswürdige Weiſe ab. Man hört Anfangs einen Dialog zwiſchen der Frau, welche die Gefahr übertreibt, und den beiden Männern, welche ſie ermuthigen und tröſten. Bald verändert ſich aber die Combination. Tamino, der zukünftige Weiſe, fängt an mit ſeiner Braut in Terzen zu weinen: Wie bitter ſind der Trennung Leiden! Es bleibt alſo nur noch der Greis übrig, um Vernunft zu predigen oder zu ſingen. Das Enſemble der drei Stimmen wird zum kanoniſchen Contrapuncte, welcher mit fließenden melodiſchen Sätzen wechſelt. Dann kommt jene ſchöne Progreſſion, in welcher der Baß im tiefen **B** anfangend: Die Stunde ſchlägt, in aufeinander folgenden halben Tönen in das **D** hinaufſteigt, während jeder modulatoriſche Schritt immer ausdrucksvollere Antworten in den obern Stimmen hervorruft. Die erſtickenden Worte des letzten Lebewohls werden warm und mit klopfendem Herzen mitgefühlt, da, wo einige Tacte vor dem Schluſſe der Componiſt den Sopran und Tenor mit einer ſo großen contrapunctiſchen Meiſterſchaft in einander verflochten hat, in **a trully masterly manner** (auf ſo wahrhaft meiſterhafte Art), wie Burney ſagen würde. Welch' ein Terzett!

Der zweite Act ſteht höher als der erſte, ſelbſt in den Scenen trivialer und populärer Luſtigkeit, welche mit dem Erſcheinen des Vogelfängers verknüpft ſind. So hat die Arie: Ein Mädchen oder Weibchen Nichts von ihrer melodiſchen Friſche verloren, und das Glockenſpiel, welches die Verſe mit Variationen begleitet, übt auch auf das Parterre und die Galerieen dieſelbe magiſche Gewalt, welche es an anderem Orte auf Monoſtatos und ſeine Mohren geübt hatte. Ueberdieß iſt die Melodie dieſer Verſe ein vortreffliches Thema mit Variationen.

Die beiden Verfaſſer der Zauberflöte ſcheinen alle ihre Kräfte geſammelt zu haben, um in dem letzten Finale einen Hauptcoup auszuführen und ſich, jeder in ſeiner Art, ſelbſt zu übertreffen. Man könnte zugleich auch glauben, daß Beide, Jeder zu ſeinem Vortheile, ihre ganze Gewandtheit aufgeboten hatten, um den Contract zu umgehen, welcher ihre gegenſeitigen Intereſſen garantirte. Mir gehört das Finale, ſagte Schikaneder. Pamina, die, weil ſie der Schuh etwas drückt, wahnſinnig geworden iſt; der Vogelfänger, der ſich zur Unterhaltung des Publicums hängen will, und der ſich aber ſogleich wieder losmacht, ſobald er ſein mit Federn bedecktes Weibchen ſieht, deren Entbehrung ihm den Spleen verurſacht hatte; hernach die Geheimniſſe der Iſis in voller Thätigkeit, das ſeltene und herrliche Schauſpiel der Prüfungen im Feuer und im Waſſer; die Königin der Nacht, die mit ihrer ſchwarzen Bande kommt, und mit dieſer in den

Schlund des Tartarus geſchleudert wird; endlich der Triumph der Weiſen, die Moral des Stückes, d. h. eine ungeheure Sonne aus in Oel getränktem Papiere, welche den ganzen Hintergrund des Theaters einnimmt. Alles dieß war ſo ſchön, ſo blendend, und die Aufhäufung der Wunder war der Art, daß Mozart die Hand an die Stirne legen mußte, um zu ſehen, ob auch für ihn noch ein kleines Plätzchen übrig blieb. Glücklicherweiſe mußte man dem Maſchiniſten Zeit laſſen, die eben genannten Wunder vorzubereiten. Daraus entſtanden einige Scenen der Erwartung, welche ausgefüllt werden mußten, und die der Muſiker benützte. Es fand ſich allerdings in den einzelnen Theilen dieſes Finale's nicht mehr Zuſammenhang, als wir in dem des erſten Finale's entdeckt haben; ein Ganzes daraus zu machen, wäre daher ebenſo unmöglich geweſen; dagegen hatten aber einige dieſer vereinzelten Bilder trotz des Textes einen hohen lyriſchen Werth. Das war wieder einer jener glücklichen Zufälle.

Die Genien eröffnen dieſes Finale, wie das andere, durch einen Geſang, der vom Himmel zu kommen ſcheint; hierauf ſteigen ſie zur Erde nieder, und ſchließen ſich in wohlwollendem Geſpräche und als begleitende Stimmen der großen Pamina an. Dieſe Scene, aus welcher der Dichter etwas Aermlich-Tragiſches zu machen verſtanden hatte, faßte Mozart als großer Dichter auf. Den Dolch, den man ihm vorhielt, warf er, weil er nicht der Melpomene's war, weit von ſich. Er wußte, daß die ſanfte melancholiſche Pamina unfähig ſey, eine ſo verzweiflungsvolle Handlung wie den Selbſtmord zu begehen. Sie hält den Dolch, um ſich eine

Haltung zu geben und ſpricht davon, ſich tödten zu wollen, wie viele meiner Leſer, die ſich ſehr wohl befinden, ſeiner Zeit davon geſprochen haben. Wir müſſen übrigens anerkennen, daß Pamina ſehr unglücklich iſt; ſie ſingt, um einen Stein zu erweichen; deßhalb glaube man aber doch ja nicht, daß ſie wahnſinnig ſey, wie es dieſer Lügner von Schikaneder behauptet. Nein, Pamina iſt in den Zuſtand getreten, welchen ihre Cavatine ausſpricht, ſie hat deſſen äuſſerſte Grenze erreicht. Ihre Seele, von Zweifeln erdrückt, läßt keine Melodie, ihre Augen keine Thränen mehr fließen. Auf den elegiſchen Ausdruck ſind herbe Beklemmungen, peinliche Seufzer gefolgt; ihr Geſang iſt unbeſtimmt, ungeordnet, eigenthümlich: ein phyſiſcher Schmerz durchdringt den Buſen dieſes jungen Mädchens. Zu was braucht ſie einen Dolch? Sie wird von ſelbſt und zwar am gebrochenen Herzen ſterben. Ha! des Jammers Maß iſt voll. Die Rolle der Genien in dieſem bewunderungswürdigen Andante entſpricht vollkommen der, welche den Chor in der griechiſchen Tragödie ausfüllte. Sie ſprechen mit der handelnden Perſon, bedauern ihre Schmerzen, ermahnen und berathen ſie; ſie ſprechen aber nie zu gleicher Zeit mit ihr.

In dem Augenblicke, in welchem Pamina den Dolch erhebt, um ſich damit zu durchbohren, kündigt der Chor ihr an, daß ſie Tamino wiederfinden wird, der ſie noch immer liebe. Dramatiſche und muſikaliſche Entwickelung, Uebergang von der höchſten Trauer zur höchſten Freude. Man hört deßhalb ein Allegro im Dreiviertel-Tacte, wie man es noch heut' zu Tage machen würde. Aber dieſes Allegro gleicht einer Cabalette nur ſehr wenig. Mozart erlaubte der Verzweiflung der handelnden Perſon keinen tragiſchen Gang; ebenſo wenig wollte er aber auch, daß ſich ihr Glück in einer Tanzmuſik ausſpreche. Daher findet man wenig Lebhaftigkeit im Rhythmus, wenig Bewegung im Orcheſter, wenig Modulation, eine ziemlich ruhige Melodie. Der erhabene Sinn dieſer Muſik verbirgt ſich, ſo zu ſagen, unter den Noten. Es iſt die glaubende Liebe, ſtatt der leidenſchaftlichen Liebe, welche ſich in Don Juan ſo energiſch ausſpricht; eine Liebe, welche ſtatt als letzten Endzweck nach Genuß ſtrebt, ſich zum Sternengewölbe aufſchwingt und in der Unendlichkeit ausruht; eine Liebe, wie ſie gewiſſe Dichter verſtehen, und welche die drei Geiſter noch beſſer verſtehen und fühlen mußten, deren Stimmen ſich dem Geſange Pamina's anſchließen, um dieſelbe zu preiſen. Der erhabene Schwung, welchen der Schluß dieſer großen Scene herbeiführt, erhebt den Zuhörer mit der handelnden Perſon in den Himmel.

Die Einweihung beginnt. Wir ſehen vor uns die noch geſchloſſenen Pforten des zu den Prüfungen beſtimmten Ortes, und ſtoßen auf die vielleicht außerordentlichſte Seite, welche ſich in den frappanteſten Werken Mozart's vorfindet. Dieſes Wunder von Compoſition muß mit der ganzen Aufmerkſamkeit geprüft werden, welche es verdient. Wir geben zuerſt den Text:

Der, welcher wandert dieſe Straße voll Beſchwerden,
Wird rein durch Feuer, Waſſer, Luft und Erden.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er ſich aus der Erde himmelan.
Erleuchtet, wird er dann im Stande ſeyn,
Sich den Myſterien der Iſis ganz zu weih'n.

Die Art von Allegorie, welche dieſe ſechszeilige Strophe in ſich ſchließt, iſt ſo klar, daß ſie aufhört, eine ſolche zu ſeyn. Der mit Schwierigkeiten beſäete Weg iſt das Leben; die Belohnung, welche denen verſprochen iſt, welche muthig auf demſelben gewandelt ſind, iſt die Offenbarung aller Myſterien, deren Schlüſſel das Grab iſt. Lauter ganz chriſtliche Lehren und Verſprechungen.

Mozart, ſo wie Tamino, befanden ſich am Ende ihrer Laufbahn. Die furchtbaren Pforten, durch welche man nur einmal geht, ſollten ſich bald hinter ihnen ſchließen. Dabei bemerke man, daß die Perſonen, welche dazu beſtimmt waren, dieſen Text zu ſingen, völlig problematiſcher Natur waren. In dem Libretto werden ſie kurzweg: zwei geharniſchte Männer genannt. Sie erſcheinen mit herabgelaſſenem Viſir und flammenden Schwertern, eine Benennung und Attribute, welche der Phantaſie ein ziemlich weites Feld laſſen. Glaubt man nicht darin die Darſtellung des Schattens jenes andern Phantom's zu ſehen, welches bereits ſich naht, um Mozart ſeine letzte Stunde anzukündigen und ſeine letzte Arbeit bei ihm zu beſtellen!

Wenn man in Betracht zieht, daß die Bearbeitung des Stückes, die Compoſition eines ſolchen Textes durchaus ohne Beiſpiel in den Annalen des lyriſchen Drama's iſt, und daß dieſelbe in der Theatermuſik gänzlich fremd zu ſeyn ſcheint, ſo kommt man nur ſchwer dazu, nicht anzunehmen, daß Mozart bei Weitem mehr an den allegoriſchen Sinn der Worte, als an den directen Sinn derſelben gedacht hat; d. h. bei Weitem mehr an ſich, als an ſeine Oper.

Weil alle religiöſen Myſterien das gemein haben, ſowohl unter ſich, als mit den meiſten menſchlichen Inſtitutionen, daß die Zeit ihnen ihre feierlichſte Weihe verleiht, ſo ſcheint Mozart vor Allem dahin getrachtet zu haben, in ſeinen Zuhörern das Gefühl eines hohen Alters zu erwecken. Er ging bis in die erſten Zeitalter der Muſik zurück, um eine Geſangesform zu finden, die dieſer Abſicht entſprach, aber ſtatt den Geſangſtyl jener entfernten Epoche nachzuahmen, hielt er es für viel ſicherer, eine bereits fertige Melodie, eine alte Choral-Melodie zu wählen: Chriſt, unſer Herr zum Jordan kam, welche Wolf Heinz, einem Componiſten des ſechszehnten Jahrhunderts, zugeſchrieben wird, der ſie wahrſcheinlich ſelbſt in den urſprünglichen Geſängen der katholiſchen Kirche gefunden hatte. Welch ein Choral. Großer Gott! Das Pſalmodiren bei einem höchſt traurigen Begräbniſſe, ſo höchſt gothiſch, ſo ganz mit Staub bedeckt, aller Angewöhnung eines modernen Ohres zuwiderlaufend. Und um dieſen Charakter von Alterthümlichkeit und Ungefälligkeit noch zu erhöhen, ließ der Componiſt den Choral durch den Tenor und Baß von Anfang bis zu Ende in Octaven ſingen. Es durfte ſich zwiſchen Melodie und Begleitung kein Anachronismus einſchleichen. Das Stück mußte eine Form der Compoſition vorſtellen, wie man ſie vom fünfzehnten Jahrhundert an kannte, einen Choralgeſang in contrapunctiſchen Fugen. Weil es ſich aber darum handelte, dem *canto fermo* keine andere Geſangſtimmen, ſondern die Kräfte eines vollſtändigen Orcheſters entgegenzuſetzen, und weil weder das 15. noch das 16. Jahrhundert irgend ein Muſter von Inſtrumentalſtimmen bot, welches verdient hätte, nachgeahmt zu werden, ſo entlehnte **Mozart** den Gedanken zu ſeinem Accompagnement bei dem wahren Gründer dieſes Styls, bei Sebaſtian **Bach**, ~~der~~, wie uns der Abt **Stadler** ſagt, ~~denſelben~~ von **Heinz** angeliehen hatte. Aus dieſen verſchiedenen Anleihen entſtand hinſichtlich des Effects eine Sache, an welche weder **Heinz**, noch **Bach**, noch ſonſt Jemand je gedacht hat: eine äußerſt romantiſche und phantaſtiſche Compoſition; originell, eben weil ſie von einem anderen Zeitalter der Muſik entlehnt worden war, neu, weil Nichts älter ſchien, als ſie, theatraliſch und täuſchend im höchſten Grade, in Betracht der Situation, weil ſie reine Kirchenmuſik iſt; ein Abgrund all' des harmoniſchen Wiſſens, ein Meiſterſtück moderner Inſtrumentation, und im Ganzen genommen ein poetiſches Wunderwerk, welches die Phantaſie einen ungeheuern Weg durchbrechen läßt. Hat man je trauriger Pſalmodiren gehört, als dieſe beiden Stimmen, welche durch die brüllenden Stimmen der Poſaunen verſtärkt und durch den ganzen Chor der Blasinſtrumente getragen werden? Das geheimnißvolle Paar ſingt für ſich, während die Thema's der Fuge, ihrerſeits ebenfalls unabhängig, wie die Räder einer Uhr eingreifen, welche geht, und immerfort geht, auf deren Zifferblatt aber man weder Zahlen noch Zeiger ſieht. Der Schrecken ſchleicht ſich langſam in das Saitenquartett ein; er verbreitet und pflanzt ſich fort, theilt ſich jeder Stimme mit, ergießt ſich von einem Inſtrument in das andere. Er entwindet ſich aus dem Orcheſter wie eine Todtenklage, welche die Echo's der Nachahmung in dumpfem Wimmern, in erſtickten Seufzern in die Unendlichkeit tragen. Das durch dieſe fremdartige und hinſterbende Muſik in den Augen der Seele erweckte Schauſpiel vermiſcht ſich nach und nach mit dem auf der Scene und bringt eine Art intellectueller Phantasmagorie hervor. Die ſchwarzen Männer nehmen eine Aehnlichkeit mit jenen Geſtalten an, welche man auf den Gräbern alter Ritter liegend ſieht. Sie haben ſich von ihrem Steinlager erhoben, um eine alte Litanei anzuſtimmen; ihre Schwerter brennen ſtatt der Wachskerzen. Mit ihnen hat ſich der Geiſt der Zeit erhoben und ſchwebt über dem Auditorium; ein unbeſchreibliches Gefühl deſſen, was war, lange, ſehr lange Zeit vor uns war, durchdringt die Seele, und doch fühlen wir trotz dieſer Art von magnetiſcher Viſion oder von retrogradem Hellſehen, welche weder die Poeſie des Worts noch irgend eine andere Poeſie auch nur von Weitem zu erreichen vermag, jenen unüberſchreitbaren Zwiſchenraum, welcher uns von jedem erloſchenen Leben der Vergangenheit trennt, in welche die Muſik uns neu eintreten läßt. Wir fühlen die ganze Tiefe des Nichts, in welche ſie ſich vertieft hat.

Dieſer Art war die furchtbare Bezauberung, welche eine fixe Idee damals auf Mozart übte, daß er ſelbſt auf dem Theater in einer Schikaneder'ſchen Oper und aus Veranlaſſung von, was weiß ich, für abgeſchmackten Myſterien, plötzlich den Geſang der Hingeſchiedenen mit einer Stimme anſtimmte, welche man bis jetzt noch nicht an ihm gehört hatte, und welche aus den Grabesgewölben einer Kirche hervorzukommen ſchien.

Bis jetzt hat das magiſche Inſtrument Tamino's, die Flöte, durchaus keinen Einfluß auf die Handlung des Drama's geübt, und ſie war von keiner großen Beihilfe für den Componiſten geweſen. Sie hatte nur in der Menagerie Saraſtro's gedient. Gegen den Schluß des Endes aber gibt dieſe Flöte, obgleich auf indirecte Weiſe, Gelegenheit zu einem ſchönen lyriſchen Moment. Pamina, welche Erlaubniß erhalten hat, mit ihrem Geliebten die Gefahren und den Ruhm der Einweihung zu theilen, findet ihn in dem Augenblicke auf, in welchem die verhängnißvollen Pforten ſich öffnen ſollen. Sie erzählt ihm in ſehr guten declamatoriſchen und harmoniſchen Ausdrücken, daß ihr Vater ſeligen Angedenkens dieſe Flöte aus dem Stamm einer tauſendjährigen Eiche in einer Sabbatnacht beim Leuchten der Blitze gemacht habe. Dieſer melodiſche Talisman ſoll die von nun an unzertrennlichen Liebenden, gegen Schrecken und Tod, welche ſie auf ihrem Wege finden dürften, beſchützen. Sobald Pamina bei den beiden letzten Verſen ihres lyriſchen Monolog's angekommen iſt: Wir wandern durch des Tones Macht ꝛc. fallen Pamino und die beiden geharniſchten Männer zugleich mit ihr in den Text ein, wodurch ein Quartett entſteht. Das Problem, welches Mozart in dieſer Situation erblickt zu haben ſcheint, beſtand wohl darin, zu unterſuchen, unter welchem neuen Geſichtspunkte die große Frage des Todes ſich darſtellen laſſe, wenn die Ergebenheit und der Glaube an eine tugendhafte Liebe (durch Pamina perſonificirt) und die erhabenen Offenbarungen der Harmonie (durch Tamino, den Beſitzer der Zauberflöte, perſonificirt) ſich auf die Verſprechungen der Religion ſtützen. Da er die Macht ſeiner Kunſt zu feiern hatte, ſo entwickelte er alle Zauber derſelben in einem Raume von zweiundzwanzig Tacten. Ich werde meine Tinte nicht verſchwenden, um dieſes erhabene Quartett zu commentiren, zu loben, zu bewundern und zu preiſen. Man ſehe es ſelbſt durch; denn eine Muſik dieſer Art bezaubert die Augen faſt eben ſo ſehr, als ſie das Ohr entzückt.

Eine Sache iſt zu bemerken, welche, wie uns ſcheint, beweiſ't, wie ſehr Mozart die directen und poſitiven Intentionen des Libretto verachtete. Der Choral mit der Fuge und das Quartett, welches darauf folgte, ſollten Nichts als die Vorrede oder den Proſpectus der Myſterien der Iſis bilden. Der Dichter hat dieſe Scenen, gleich vorräthigen Steinen, für die ſchauluſtige Menge vertheilt. Während daher Schikaneder beſchäftigt iſt, ſeine Myſterien vorzubereiten, vollendet der Componiſt die ſeinigen in der Partitur. Bereits hat uns die Muſik Alles geſagt, ehe wir noch Etwas geſehen haben; bereits hat die Macht der Harmonie dem Zuhörer Alles geoffenbart, ehe noch Tamino das magiſche Inſtrument an den Mund geſetzt hat. Sobald die Myſterien ſichtbar werden, ziehen ſie ſich aus der Muſik zurück, welche plötzlich zu einer vollſtändigen Unbedeutendheit herabſinkt, wie um dem Pfeifen des Maſchiniſten zu gehorchen, und ſich auf den gleichen Standpunct eines elenden und kindiſchen Schauſpiels zu ſetzen. Man ſieht die Prüfung im Feuer und im Waſſer hinter einem eiſernen Gitter; Leinwand, welche umgedreht wird; roth und gelb angeſtrichene Flammen, welche ſteigen und fallen; und dabei ruht der Maeſtro aus.

* [illegible] Guitarren-
Muſik durch einen [illegible] Spannung [illegible]

* Man hört ein mageres Flötenſolo, das ſelbſt Schülern heut' zu Tage zu gering wäre; einen zweiſtimmigen Vocalgeſang in ſüßlichen Terzen; hierauf eine geräuſchvolle Fanfare, welche den Triumph der Eingeweihten verkündigt und den Componiſten erſchreckt aus ſeinem Schlafe erweckt. Das iſt Alles.

Nun heißt es Platz gemacht für den Vogelſänger, welcher große Eile hat; denn er muß ſich zuerſt hängen, dann Bekanntſchaft mit ſeiner Frau machen, und ſchließlich der Gewogenheit der Logen und des Parterr's ſich empfehlen. Um Alles dieß zu einem guten Ende zu führen, iſt eine Arie in Sechsachtel-Tact und ein Duett auf die Sylbe Pa, die Anfangsbuchſtaben ſeines werthen Namens, da. Die Arie gefällt uns beſſer als Alles, was Papageno zuvor geſungen hat. Sie iſt noch heut' zu Tage recht hübſch. Glückliche Motive, geiſtreiche Intentionen, und ein Accompagnement mit pikanter Sauce, welches Mozart'n ohne allen Zweifel von Roſſini geſtohlen worden iſt. Das Duett iſt eine Art von Kinderei, welchem ein drolliger Text, vereint mit dem komiſchen Zuſchnitte des Rhythmus, eine ziemlich originelle Munterkeit verleihen.

Die Königin der Nacht nähert ſich mit Monoſtatos und ihren drei Damen dem Tempel. Eine düſtere Minore-Tonart, ein inſtrumentales Thema, welches dumpf brummt, wie das Geräuſch, das einem Sturme vorangeht, zeigen irgend eine Kataſtrophe an. Ein ſchönes Enſemble der Stimmen, welches dieſem unterirdiſchen Gähren entſpricht. Der Schwur der Rache wird in den Vocalſtimmen in langen und majeſtätiſchen Accorden geleiſtet, aber ſtets unter den drohenden und vortrefflich ausgehaltenen Orcheſterfiguren. Plötzlich trifft ein Blitzſtrahl, eine muſikaliſche Exploſion aus einem herzzerreißenden Accorde, die Königin und ihr Gefolge, welche im Uniſono über ihre Niederlage aufſchreien und verſchwinden. Das Licht folgt auf die Finſterniß, eine göttliche Harmonie auf den Schrei der Verzweiflung. Der Chor der Eingeweihten, der dießmal aus allen vier Stimmen zuſammengeſetzt iſt, begrüßt den neuen Bruder in einer Sprache, in der ſich das palingeneſiſtiſche Reſultat der Einweihung, das glänzende Leben der Ruhe, der Milde, der erhabenen und reinen Betrachtung ausſpricht, welches der junge Erbe Saraſtro's ſo eben erworben hat. Dieſer Schlußchor umfaßt den verborgenen Sinn der Oper und ſpielt ſelbſt durch ſeinen Text darauf an. Tamino — Mozart ſieht den Zielpunct ſeiner wunderbaren Laufbahn. Die Beſchwerden des Weges ſind groß geweſen: unzählbar und faſt über die Kräfte eines Sterblichen gehend, waren die Arbeiten, welche ſeine Beſtändigkeit bewährt haben. Dieſe Beſchwerden hat er überwunden; aus dieſen Prüfungen iſt er auf eine Art hervorgegangen, welche ihm den Beifall Deſſen erwarben, welcher ihn unter die Menſchheit geſchickt hatte. Ruhm dem unerſchrockenen Bekehrungsboten, Ruhe dem ermüdeten Wanderer. Dank! Dank! rufen ihm bereits von allen Seiten die Eingeweihten der Muſik zu. Dank! wiederholen heut' zu Tage alle Echo's der civiliſirten Welt, und Dank! wird ihm noch die entfernteſte Nachkommenſchaft ſagen, indem ſie ſich der begeiſterten Hymne der Iſisprieſter anſchließt.

La Clemenza di Tito.

Opera seria in zwei Acten.

Metaſtaſio's Gedicht war ſeiner urſprünglichen Form nach dem Rahmen und den Verhältniſſen einer modernen Oper nur wenig entſprechend, indem es wenig Handlung durch drei Acte hindurch ſchleppte und Nichts, als eine Reihenfolge von Arien und Recitativen enthielt. Mozart ſah die Nothwendigkeit ein, daß das Libretto umgearbeitet werden müſſe, ehe er es componiren könne. Der Signor Marroli, Hofpoet des Kurfürſten von Sachſen, wurde mit dieſer Arbeit beauftragt, welche er nach dem Gedanken und unter der unmittelbaren Leitung des Muſikers ausführte. Man unterdrückte den zweiten Act als für die Handlung unnöthig; knüpfte den erſten an den dritten mit einigen Bruchſtücken deſſen an, der ausgemerzt worden war; und um die Einförmigkeit der auf einander folgenden Recitative und Arien zu unterbrechen, vereinigte man mehrere Scenen in dem Final-Quintette des erſten Actes, dem Hauptſtücke des Werkes, welches wir Mozart zweifach verdanken, weil er es war, welcher den poetiſchen Stoff vorbereitete und die Partitur deſſelben ſchrieb. Mittelſt dieſer Abkürzung gewann die Fabel an Schnelligkeit und Intereſſe; die kreuzenden Partieen der vier Liebenden, welche ſich ſtets bei Metaſtaſio vorfinden, wurden weniger ſchleppend, und was das Weſentlichſte iſt, man führte in das Libretto die Enſemble-Scenen ein, die immer ſo günſtig für die Entwickelung der großen Effecte der Bühnenmuſik ſind. Allein obſchon der Rahmen auf dieſe Weiſe ſehr verengt worden war, ſo blieb er doch noch ziemlich weit, und Mozart hatte nur achtzehn Tage, um ihn auszufüllen. Seine immer mehr abnehmenden Kräfte machten es ihm klar, daß die Sache für ihn unmöglich wäre, wenn er es unternehmen wollte, das ganze Werk in Mozart'ſchem Style zu ſchreiben. Zwiſchen dieſe traurige Ueberzeugung und gebieteriſche Verpflichtungen eingeengt, ſah er ſich in die Alternative verſetzt, entweder ein mittelmäßiges Ganzes zu liefern, oder die Zeit und die Kräfte, die ihm geblieben waren, für einige auserwählte Scenen aufzuſparen und den übrigen Theil des Geſchäftes im laufenden Style der italieniſchen Muſik abzufertigen. Die Wahl war nicht ſchwierig. Mozart ſchrieb con amore fünf oder ſechs Piecen, welche Meiſterwerke ſind; bei den anderen Scenen, die er nur ſkizzirte, verwandte er verſchwenderiſch den Firniß des Zeitgeſchmacks; und in Betracht des Drängens eines faſt fabelhaften Termins, beauftragte er Süßmaier, die nicht obligaten Recitative zu ſchreiben, und behielt ſich nur deren Durchſicht vor. Die Sage ſchreibt Süßmaier ſelbſt die beiden Nummern des erſten Actes, die Arie der Vitellia: *Deh si piacer mi vuoi* und das Duett des Sextus mit Annius: *Deh prendi un dolce amplesso*, zu.

Dieſe vorläufigen Bemerkungen ſchienen mir für Jemand, der die letzten dramatiſchen Arbeiten Mozart's richtig beurtheilen will, unumgänglich nothwendig. Sie erklären und rechtfertigen die Widerſprüche, zu welchen die *Clemenza di Tito* Veranlaſſung gegeben hat, je nachdem die Kritiker das Werk im Ganzen oder in ſeinen Einzelnheiten in's Auge gefaßt haben. In ihrem Ganzen iſt ſie unſtreitig die wenigſt vollkommene unter den ſieben claſſiſchen Opern des Verfaſſers. Man hat bemerkt, daß im Allgemeinen die Inſtrumentation im Titus ſehr arm im Vergleich mit den anderen Meiſterwerken Mozart's erſcheinen, was ſehr wahr iſt, und man hat hinzugeſetzt, um die augenſcheinliche Schwäche der beiden Tenorarien zu entſchuldigen (die des Titus), daß ſie für einen Sänger ohne Stimme geſchrieben worden ſeyen, was mir aber durchaus nicht erwieſen ſcheint. Ich ſehe im Gegentheil, daß eine dieſer Arien: *Se all' Impero amici Dei* ſehr ſchwierig zu ſingen iſt, und daß alle drei für einen hohen Tenor geſchrieben worden ſind, folglich für einen Sänger, der Stimme und Mittel beſitzen mußte. Die Kritik hat ferner die abgekürzten Dimenſionen mehrerer Stücke hervorgehoben, wodurch ſich eine ungeſtüme Ungeduld kundgebe, eine Arbeit zu beendigen, welche man nicht, ſo wie es ſeyn ſollte, an's Ziel führen kann. Dieſe Bemerkungen meiner Vorgänger werde ich durch folgende zu vervollſtändigen ſuchen.

Bis dahin hatte Mozart in ſeinem Kopfe ein Syſtem für ſich befolgt, welches die richtige und ſehr ſchwierige Mitte hinſichtlich deſſen, was man die lyriſch-dramatiſche Wahrheit nennt, zwiſchen den Italienern und Gluck befolgt. Obgleich er ſo viel als möglich die Intereſſen des Drama's mit denen der

Ausführung in Einklang zu bringen ſuchte, ſo ſetzte er nichtsdeſtoweniger ſein Intereſſe, als Meiſter, oder den Werth und die Bedeutung der Muſik an und für ſich ſelbſt über alles Andere. Weder Gluck noch die Italiener hätten damals die Intention eines Stücks begriffen, wie z. B. das Allegro des Sextetts in Don Juan. Dieſe richtige Mitte und dieſe Suprematie, welche den ſpeciellen Intereſſen des Componiſten eingeräumt geweſen war, finden ſich nur noch in einer ganz kleinen Anzahl von Scenen in ***La Clemenza.*** Die meiſten Arien dieſer Oper wurden nach den Kräften der Sänger gemeſſen, und zwar ſo, daß dieſe nicht das thun, was ſie ſollten, ſondern nur was ſie konnten. Was das Orcheſter anbelangt, ſo ſehen wir daſſelbe nur zu oft auf eine rein begleitende Harmonie beſchränkt; die Gegenſätze und Verbindungen der Figuren, welche die Inſtrumentation unſeres Heros auszeichnen, finden ſich ſelten darin. Dagegen trifft man in Titus zwei Arien mit obligaten oder concertirenden Stimmen, des Clarinetts und des Baſſethorns. Dieſe Arten von Duetten zwiſchen dem Sänger und einem Inſtrumente bringen zuweilen großen Effect hervor, aber ſie ſind bei der Bühnenmuſik von keiner Bedeutung, wenn nicht die obligate Orcheſterſtimme in einem klaren und directen Rapport mit der Situation ſteht, welche ſie nur in Art einer Anſpielung, einer formellen oder im Texte mit inbegriffener dramatiſcher Intention anzudeuten dient, und auf dieſe Weiſe ſich den allgemeinen Regeln des Accompagnements anſchließt. Dann aber wird das Inſtrumental-Solo nie mit der Stimme zum Duett, wie in der Arie des Sextus: ***Parto;*** ſondern es entwickelt ſich auf einer melodiſchen Anlage, welche jeden Gedanken an Concurrenz oder Nebenbuhlerſchaft mit der Singſtimme ausſchließt. Dieſer Art iſt z. B. die Rolle, welche dem Clarinett in einer lieblichen Scene der Schweizerfamilie, der Viole, in einer bewunderungswürdigen Romanze im Freiſchütz, und dem Violloncello in der Arie der Zerlina: ***batti, batti,*** angewieſen iſt.

Das, was wir ſo eben bemerkt haben, will mit anderen Worten ſagen, daß die in der Eile entworfenen und ausgeführten Theile des Werkes nichts Anderes, als die musica seria des letzten Jahrhunderts ſind, eine Muſik, welche nicht die Gedanken des Libretto feſtknüpfte, ſondern ſie nur mit weichen Contouren umgab, und folglich ebenſowohl auf etwas Anderes angewendet und mit ebenſo viel Vergnügen im Concert als im Theater gehört werden konnte. Aber der Muſiker hat nicht allein mehrere wahrhaft tragiſche Scenen des Stückes geſchwächt, ſondern er iſt ſogar ſo weit gegangen, da angenehm und ſüßlich zu werden, wo er pathetiſch und furchtbar hätte ſeyn ſollen; er hat ſich bis zum formellen Widerſinn hinreißen laſſen. Eine ſo ſchwere Anſchuldigung darf man nicht ohne Beweiſe machen. Die Arie des Sextus, an die man erinnert hat, liefert ſchon einen. Ich werde einen noch viel ſtärkern geben. Eben dieſer Sextus wird vor Titus, ſeinen Freund, ſeinen Wohlthäter und ſeinen Richter geführt, den er hatte ermorden wollen. Der Schuldige ſpricht die furchtbaren Gewiſſensbiſſe aus, die ihn zerfleiſchen und verlangt als letzte Gnade eine ſchnelle Hinrichtung. Es gibt ſicher nichts weniger Zweideutiges, als eine Situation dieſer

Art. Nun, wenn Sextus, deſſen Schweſter der Kaiſer im erſten Acte heirathen will, der mit ſo vieler kaiſerlicher Gunſt überhäufte Sextus ſeinen Herrn für ***di tante grazie*** (ſo viele Gnade) zu danken gehabt hätte, würde er wohl ein anderes Motiv gewählt haben als: ***Tanto affano soffre un cuore ne si muore di dolor ?*** An was dachte aber Mozart, als er daſſelbe wählte? Er dachte aller Wahrſcheinlichkeit nach an die Signora Perini, eine gute Sängerin vielleicht, aber wahrſcheinlich ſchlechte Schauſpielerin, jedenfalls aber eine Frau, welcher die Rolle des Sextus beſtimmt war. Auf Helden und tragiſche Verliebte, auf Verſchwörer und Königsmörder, deren Partie im Contralt-Schlüſſel geſchrieben iſt, ſollten die Regeln der muſikaliſchen Kritik nicht ſo ſtreng angewendet werden, wenn es ſich um dramatiſche Wahrheiten handelt, und ſo ſteht hier alſo Mozart außerhalb der Urſache.

Die Güte des Titus iſt eigentlich im Grunde die Güte des Auguſtus, welche unter anderm Namen für die lyriſche Scene arrangirt worden war. Titus, Sextus und Vitellia entſprechen genau Auguſtus, Cinna und Aemilia. Es fehlen dem italieniſchen Gedichte nur die Schönheiten der franzöſiſchen Tragödie, ohne welche die Aehnlichkeit vollſtändig wäre. Die Geſchichte iſt für die Muſiker eine ziemlich unproductive Mine, eine Wahrheit, welche in der Theorie auf ſo überzeugende Art bewieſen und in der Praxis ſo vollkommen anerkannt iſt, daß heut' zu Tage die Oper Nichts mehr mit der Geſchichte zu thun haben will, oder höchſtens Namen und Epiſoden von ihr entlehnt, wie es Walter Scott in ſeinen

Romanen gehalten hat. Es iſt in der That klar, daß Revolutionen, Eroberungen, Veränderungen der Dynaſtien, Hofintriguen ſich ebenſowenig mit der muſikaliſchen Kunſt vertragen, als Ehrgeiz und politiſche Intereſſen, die Hebel dieſer Ereigniſſe. Man hat überdieß noch das Unpaſſende hervorgehoben, die großen Männer der Geſchichte ſingend auf der Scene einzuführen; das iſt allerdings und zwar in hohem Grade der Fall; aber warum? Warum ſollen eben dieſe Männer, ohne gegen die Vernunft anzuſtoßen, das Recht haben, in Hexametern und in Jamben zu ſprechen? Große Schriftſteller, welche Nichts von Muſik verſtanden, ſcheinen mir dieſe Frage nicht ſchlecht beantwortet zu haben. So behauptet unter Anderen Laharpe, daß der Sänger ſich nie zu der Würde einer hiſtoriſchen Perſon erheben, noch ſich mit derſelben in der Einbildungskraft des Zuhörers identificiren könne, weil ſeine Kunſt ſtets an ſeinen Stand erinnere. Dagegen wäre kein Wort zu erinnern, wenn Alexander durch eine Frau und Cäſar durch einen Caſtraten, im Cabaletten-Styl, mit vielen Rouladen und Fermaten ad libitum geſungen würde. Wenn man aber Sänger gehört hat, welche auf der Höhe ihrer Rolle ſtehen, ſo wird man zugeben, daß ein großer Tragöde, welcher die Muſik wahrhaft tragiſch ſingt, durchaus nicht mehr an ſeinen Stand erinnert, und daß er eben ſo viele, ja ſogar noch mehr Illuſionen hervorbringt, als der große Tragöde, der die ſchönſten Tiraden declamirt. Nach unſerer Anſicht dürften die hervorragenden Perſonen der Geſchichte darum in Verſen ſprechen, weil den Heroen der Handlung und des Gedankens die Verſe dieſe doppelte moraliſche Ueberlegenheit bewahren können. In der Muſik tritt aber nicht derſelbe Fall ein, und zwar aus dem Grunde, weil dieſe ſich nicht direct an die Intelligenz und das Gedächtniß der Zuhörer wendet und folglich eben dieſe Männer nur in Gefühlshelden zu verwandeln vermag. Licinius, ein Triumphator in der Phantaſie, erſcheint in einigen Scenen der Veſtalin erhaben. Das iſt aus dem Grunde, weil wir keine andere reale Größe an ihm kennen, als die Macht ſeiner Liebe und die Majeſtät ſeines Zornes. Cäſar würde in denſelben Scenen durchaus nicht an ſeiner Stelle zu ſeyn ſcheinen.

Das Libretto der *Clemenza* entging übrigens den weſentlichen Inconvenienzen der hiſtoriſchen Gattung. Die Fabel und die Hauptperſonen (die leidenſchaftlichen Perſonen darin) ſind beinahe alle erfunden. Titus ſelbſt nahm und konnte in der Muſik nur einen untergeordneten Rang einnehmen. Er beſitzt alle Tugenden, was ein großes Glück für ſein Volk iſt, und keine Leidenſchaft, was kein Glück für unſern Maeſtro war.

Nachdem wir auf dieſe Weiſe die Kritik gehörig geübt haben, ſuchen wir, um billig zu ſeyn, uns zu überzeugen, daß nach *Idomeneo* und *Don Giovanni* keine Oper unſeres Verfaſſers ſo erhaben dramatiſche Schönheiten in ſich ſchließt, als eben dieſe *Clemenza di Tito*, welche von einem Kranken in achtzehn Tagen geſchrieben wurde, und 26 Muſiknummern enthält! Wir werden unſere Prüfung auf die Hauptſtücke beſchränken, welche für die ſchönſten Situationen componirt wurden, und auf die einzelnen Schönheiten, welche in den anderen weniger vollendeten Scenen zerſtreut ſich vorfinden.

Die Reihe der Meiſterwerke beginnt mit der Ouverture, deren Verwandtſchaft wir an anderm Orte mit der von ***Idomeneo*** bereits anerkannt haben. Sie iſt, wie dieſe letztere aus einem Guß, ohne weitere Einleitung, heroiſch von Anfang bis zu Ende, aber bei Weitem beſſer durchgearbeitet, und von einem viel glänzendern und mehr modernen Heroismus, Allegro, CDur $^4/_4$. Bald hört man die melodiſchen Töne des Triumphs, welche uns die combinirten Solo's der Blasinſtrumente zutragen; bald iſt es der Tumult des Kampfes, zu welchen die ***Tutti*** auf die hitzigſte Weiſe unter ſich führen. Mozart wolle an das große Bild Rom's erinnern, als Beſiegerin der Welt durch die Waffen und vielleicht auch an die kriegeriſchen Vorgänge des Titus Veſpaſianus, welcher der Beſieger und die Geißel Juda's war, ehe er den glorreichen Beinamen: ***Amor et deliciae humani generis*** verdiente. Die Schlacht iſt in dem Mittelſatze enthalten, in welcher die Modulation Schlag auf Schlag raſch, heftig, unbeſtimmt, mit ſcharfen Diſſonanzen vermiſcht, fällt, wie man es häufig in den Werken der inſtrumentalen Schule unſerer Tage trifft. Hier verhält ſich aber die Sache nicht ganz ebenſo. Die gegenwärtigen Componiſten moduliren zu häufig nur um des Vergnügens der Modulation willen; bei ihnen folgen ſich die Accorde auf eine Weiſe, daß das Ohr darüber erſtaunt und zuweilen davon verletzt wird, wie es die Neuerer des ſiebenzehnten Jahrhunderts thaten; ſie folgen ſich willkürlich in anarchiſcher Unordnung, ohne einem über ihnen ſtehenden Geſetze der Compoſition zu gehorchen, welches ſie leitete. Mozart geht aber nie auf dieſelbe Weiſe zu Werke, ſelbſt wenn ſeine Modulation auf die raſcheſte und kühnſte Weiſe wechſelt. So fängt das Bruchſtück, welches uns beſchäftigt, mit dem Motiv der Ouverture in *Es* reproducirt an, und von da gelangen wir nach dreißig Tacten in EDur durch die dazwiſchenliegenden Tonarten. Warum ſcheint dieſe ſo raſch dahineilende Modulation dennoch den einzigen ihr zuſtehenden Gang zu befolgen? Weil das in kanoniſcher Form zwiſchen den Orcheſterſtimmen getheilte Thema mit einem Gegenſubjecte kämpft, das ſtärker wie daſſelbe iſt, das ihm immer auf den Ferſen ſitzt, das es von der Melodie in den Baß und vom Baß in die Melodie verfolgt, je nachdem der Flüchtling in dem einen oder in der andern eine Zufluchtsſtätte gefunden hat. Gegen das Ende tritt noch eine dritte, große und kriegeriſche Figur dazwiſchen, welche man bereits in der erſten Hälfte der Ouverture gehört hat. Das modulatoriſche Ungeſtüm und das außerordentliche Feuer, welche dieſe herrliche Compoſition des Mittelſatzes auszeichnet, erſcheinen auf dieſe Weiſe als das Reſultat einer eben ſo gewandten als glänzenden Combination dreier Thema's, von denen zwei, voll Leidenſchaftlichkeit und Feindſeligkeit, das dritte tyranniſiren und es nöthigen, ganz ihrem deſpotiſchen Willen ſich zu unterwerfen. Es liegt alſo hier ein hinreichender muſikaliſcher Grund vor, der nicht allein die haſtigen Gänge der Modulation rechtfertigt, ſondern einen hohen techniſchen Werth einem Werke verleiht, das ohne denſelben durchaus keinen gehabt hätte.

Eine andere Beziehung, welche zwiſchen Idomeneo und Titus wahrgenommen werden kann, iſt die, daß die Arien der beiden Opern (die der Elektra ausgenommen) alle einen italieniſchen Zuſchnitt haben. In Idomeneo ſtreben aber die Arien mehr nach dramatiſchem Ausdrucke und erreichen denſelben häufiger. Dagegen ſind die Arien in Titus von weit überlegenerm, idealem Ausdrucke; im Allgemeinen ſind ſie rein von veralteter Form und reproduciren Nichts, als den weſentlichen Charakter der italieniſchen Muſik, welcher dieſelbe ſtets am Leben erhalten wird: Wohlklang, Lieblichkeit, Glanz, feſter, anmuthiger und gewählter Gang, mit einem Worte die vollkommene Singbarkeit dieſer Muſik.

Die Vergleichung der Clemenza und der Zauberflöte, Werke, die ſich durch die Daten berühren oder ſelbſt vermiſchen, wie man im erſten Theile geſehen hat, bietet Analogieen einer andern Art und von weit höherm Intereſſe. Wir erkennen ſichtbar die Spuren derſelben moraliſchen Einflüſſe darin. Einige der ausgezeichnetſten Geſänge in Titus gehören ebenfalls der Kirche an, und der elegiſche Ton darin läßt ebenfalls jenen andern Seelenzuſtand erkennen, welcher auf die Stunden der melancholiſchen Exaltation folgte und einen ruhigen und inſpirirten Blick über die Grenzen des irdiſchen Horizonts uns zu werfen erlaubte. Die merkwürdigen Anſpielungen auf das damals ſo nahe Ende des Componiſten fehlen in dem Libretto der *Clemenza* ebenfalls nicht, und es iſt wohl nicht nöthig, hinzuzuſetzen, daß dieſe Texte unter die gehören, welche Mozart mit der meiſten Inſpiration und dem meiſten Genie wiedergegeben hat. Wenn Sextus, welcher glaubt, den Gang zur Hinrichtung antreten zu müſſen, von Vitellia Abſchied nimmt, hat ihm Metaſtaſio Worte in den Mund gelegt, welche ich ſehr wenig römiſch, dagegen aber außerordentlich romantiſch für einen kaiſerlichen Poeta finde.

Se al volto mai ti senti.
Lieve aura che s'aggiri
Gli estremi miei sospiri
Quell' alito sarà.

Ganz der Gedanke der Abendempfindung. Man kann ſich denken, daß Mozart denſelben gut wiedergegeben hat; er hat vergegenwärtigt, was der Dichter nur von der Zukunft vorausſetzte. Die handelnde Perſon iſt bereits nicht mehr auf dieſer Welt. Ihre Stimme hat keine Thränen mehr; ihr von der Materie, von Leiden freies Weſen, von nun an ganz Harmonie und ganz Liebe, umſchwebt gleich einem Abendlüftchen Diejenigen, welche weinend zurückgeblieben ſind.

Vitellia's Arie, Nr. 23, mit obligatem Baſſetthorn, die ſchönſte des Werkes und auch eine der ſchönſten, die Mozart geſchrieben hat, enthält eine Anſpielung derſelben Art. Dieſe Bemerkung wurde ſchon vor mir gemacht: *non più di fiori vaghe catene etc.* und dann:

Stretta fra barbare
Aspre ritorte
Veggo la morte
Ver' me avanzar.

Mozart ſah ebenfalls das düſtere Bild zwiſchen ihm und der Jahreszeit der Blumen ſich erheben, welche nur auf ſeinem Grabe neu erblühen ſollten. Es gibt wenige uns bekannte Geſangſtücke, in welchen ſo viele edle muſikaliſche Ideen ſich vereinigt finden, als in dieſer Arie, wenige, deren Charakter ſchwieriger zu erklären iſt. Wenn ſie Nichts, als dramatiſch wäre, ſo wäre ſie nur traurig und kurz, ſie iſt aber lang und hat zwei Tempi, weil der Componiſt die Worte in's Unendliche wiederholt und ſie willkürlich vermiſcht nach den rhythmiſchen Convenienzen ihrer Perioden, nach italieniſcher Weiſe, was an und für ſich ein ziemlich zerſtörendes Verfahren des Drama's iſt; mag, wer da will, Mozart einen Vorwurf darüber machen, daß er die Verſe Metaſtaſio's wie einen alten Fetzen zerriſſen hat, wir vermögen es nicht. Die Arie iſt ſo wundervoll ſchön, die Klage iſt in dem freien Spiele der Phantaſie des Muſikers ſo köſtlich begründet, der unausgeſprochene Sinn des Motivs*) ſteht ſo hoch über dem der Worte, die Gänge des obligaten Inſtruments wiederholen in ſo ſanftem Echo die Vocalſätze, indem ſie dem Gedanken mit ſo vielem Zauber vorausgehen, oder denſelben commentiren, das Ganze athmet eine ſo erhabene ideale Größe, daß man in Wahrheit ein Barbar ſeyn müßte, wenn man wollte, daß Alles dieß im Intereſſe einiger poetiſcher Gemeinplätze nicht exiſtirte.

Andererſeits iſt es wahr, daß dieſe bezaubernde und göttliche Arie ſehr ſchlecht oder eigentlich gar nicht den Charakter der Vitellia ausdrückt, welcher der einer Närrin und eines

---

*) Eines dieſer Motive (Tact 101. des Allegro) hat in dem Buffo-Duett in Robert der Teufel eine Stelle gefunden mit einigen harmoniſchen Modificationen zwar, die es aber keineswegs verbergen.

Ungeheuers iſt. Einer Närrin, weil ſie ſich einbildet, Erbanſprüche auf den Thron des Kaiſers zu haben, wie wenn das römiſche Reich, eine moderne Monarchie, auf das Princip der Legitimität gegründet geweſen wäre; ein Ungeheuer, weil ſie die Leidenſchaft eines Mannes mißbraucht, den ſie nicht liebt, um ihn zum Mord des Kaiſers anzutreiben, den ſie liebt, oder den ſie wenigſtens ſehr geliebt haben würde, wenn Titus ſie zu ſeiner Gattin hätte machen wollen. Dieſen Charakter in der Muſik vollſtändig wiederzugeben, war rein unmöglich. Alles, was der Componiſt hätte thun können, wäre geweſen. dieſer Perſon eine große Energie der Gefühle zu verleihen, wie Donna Anna, und der Wuth, wie Elektra. Es ſcheint aber, daß die dahinſchwindende Kraft Mozart's die Malerei eines während zwei Acten aufrecht erhaltenen energiſchen Charakters nicht zugelaſſen habe. Ein einziges Mal erinnert Vitellia entfernt an die Tochter des Commandeur's in dem bewunderungswürdigen und pathetiſchen Terzett: *Vengo! aspettate!* was übrigens nicht einmal ein Terzett, ſondern nur eine Arie mit Beiziehung zweier begleitenden Stimmen iſt. Die Situation an ſich ſelbſt iſt ſehr ſchön. Sextus, beſiegt durch das blutdürſtige Beſtürmen ſeiner Geliebten, iſt hingegangen, das Verbrechen zu vollbringen. Noch eine Stunde und die Welt wird ihre Wonne verloren haben. Die grauſame Frau erwartet unter Bangigkeiten und Gewiſſensbiſſen den Ausgang ihres Complotts, als Publius und Annius erſcheinen, um ihr anzuzeigen, daß der Kaiſer ſtatt Berenice ſie zur Gattin gewählt habe. Welch' ein Augenblick für Vitellia! Sie ſieht ihre heißeſten Wünſche durch ihren eigenen Fehler vernichtet, die in dieſem Augenblicke in Erfüllung hätte gehen ſollen. Metaſtaſio drückt ihre Verzweiflung durch einen Ruf nach Einem aus, der ſie nicht mehr hören konnte: *Sesto! Sesto!* ein erhabener Schrei von Wahrheit und Schmerz. Diesmal war der Aufruf des Dichters hinreichend mächtig, um den Zauber der krankhaften Eindrücke, welche auf dem Genius des Muſikers laſtete, zu brechen. Mozart erhob ſich in ſeiner ganzen Größe und erreichte den Standpunkt der Situation. Metaſtaſio's Apoſtrophen donnerten in pathetiſchen Schlägen wieder; Vitellia widerrief ihre Rache faſt mit derſelben befehlshaberiſchen Autorität, mit welcher Donna Anna noch vor Kurzem die ihrige angerufen hatte; das Orcheſter aus einer langen Lethargie erwacht, war wieder Mozartiſch geworden, und nimmt einen vom Vocalgeſange unabhängigen Gang an, um den Effect beſſer zu unterſtützen; endlich herrſchte das erhabene Tragiſche auf der Scene. Dieſes Stück wäre ein vollkommenes Meiſterwerk, es würde ſich den pathetiſchſten Stücken in Don Juan nähern, wenn die unbedeutende und ſüßliche Melodie der beiden anderen Stimmen es nicht ein Wenig an den Stellen ſchwächte, an welchen ſie eintreten.

Die Partie der Vitellia umfaßt einen Umfang von zwei Octaven und einer Quinte, zwiſchen dem tiefen G und dem hohen D. Sie verlangt alſo einen doppelten Stimmumfang, wie ihn offenbar die Signora Marchetti-Fantozzi hatte, für welche die Partie componirt worden war.

Unter den drei Duetten in dieſer Oper geben wir entſchieden dem zwiſchen Servilia und Annio den Vorzug: *Ah*

perdona al primo affetto; es iſt ſehr einfach, ſehr kurz, ſehr melodiſch und voll der begeiſtertſten Zärtlichkeit. Das Duett: ***Deh prendi un dolce amplesso,*** welches man Süßmaier zuſchreibt, hat auch ſeine Reize, aber der Componiſt hat dem ſüßen Kuſſe nur 20 Tacte eingereiht. Es waren zwei Männer, die ſich umarmten. Andere Stücke ermüden die Aufmerkſamkeit der Zuhörer kaum mehr.

Die Enſemble-Scenen beſchränken ſich auf zwei Terzette und ein Quintett. Wir haben bereits den Anfang eines dieſer Terzette in Erinnerung gebracht: ***Se al rolto mai ti senti,*** deſſen Andante beſſer iſt, als das Allegro. Man kann daſſelbe von dem Andern ſagen: ***Questoè di Tito il rolto?*** zwiſchen Sextus, Titus und Publius. Das erſte Tempo Larghetto, SDur $^{3}/_{4}$, iſt vollkommen ſchön. Es iſt ein Dialog in gedehnten Perioden, in welchen die Stimmen ſich nicht vereinigen, aber in welchen ſich nach und nach die Empfindungen des von Scham und Gewiſſensbiſſen niedergedrückten Schuldbeladenen, der großmüthige Schmerz des Kaiſers, wie er die durch das Verbrechen ſo veränderten Züge ſeines Lieblings ſieht und die Gemäthsbewegung, welche der Anblick eines vor ſeinen Richter geführten Königsmörders verurſacht, ſich ausdrücken. Sextus Rede, welche das Stück eröffnet, ſpricht ſich in der Figur eines gebrochenen Tremolo aus, auf welches Tonfälle in Sechzehnteln im Baſſe und in den Violinen während des Beiſeite-Singens des Publius folgen. Ein bewunderungswürdiges Accompagnement! Welche Größe und welch' tragiſcher Adel liegt in dem Befehle ſich zu nähern: ***Aviccina ti non m'odi,*** welchen Titus dem Schuldigen ertheilt und wiederholt, und welch' tief ergreifender Pathos in dem Satze: *O voce che piombami sul core!* Wie ſehr entſpricht dieſer Dialog dem Charakter plaſtiſcher und idealer Einfachheit, welche in der Kunſt der Alten vorherrſchte. Nie vielleicht erinnerte die tragiſche Muſe beſſer an den antiken Schmerz und legte den Kothurn mit mehr Majeſtät an. Wir hätten ebenfalls Alles in dem zweiten Tempo, Allegro, gelobt, ſowohl die Zierlichkeit des Rhythmus als die doppelte Anlage der Melodie und die Anmuth der Nachahmung, wenn nicht Alles der Art wäre, daß man es eben ſo gut anderen ſehr verſchiedenen Situationen anpaſſen könnte.

Das Quintett dient als Finale des erſten Actes und krönt das ganze Werk, deſſen unſterbliche Ehre es ausmacht. Laſſen wir zuerſt den Signor Maroli oder vielmehr Mozart ſelbſt Gerechtigkeit wiederfahren, nach deſſen Gedanken der Dichter das Libretto Metaſtaſio's umarbeitete. Man kann ſicher nicht mehr Bühnenkenntniß zeigen, noch ein tragiſches Finale mit mehr Verſtändniß und Glück anordnen. Die Scene ſtellt das Forum bei Nacht vor, welches bald die Flammen des brennenden Capitol's erhellen. Sextus eröffnet das Finale durch einen Monolog, in welchem er ſich mit dem Gedanken des Vatermordes vertraut zu machen ſucht; die anderen Perſonen kommen nach und nach auch herbei, die einen von Gewiſſensbiſſen zerfleiſcht, die anderen von Abſcheu und Schrecken erfüllt; der Mörder geht ab und zu, als neuer Oreſtes mit den Furien hinter ſeinen Schritten; der Aufruhr tobt um den Platz herum, und das römiſche Volk, der Chor, läßt das Geſchrei der Verzweiflung hören, welches die erſte Rolle in dieſer zugleich epiſchen und tragiſchen Handlung ſpielt. Es kann nichts Schöneres und Muſikaliſcheres geben. Mozart blieb als Componiſt nicht hinter dem Mozart, dem Ordner des Libretto, zurück. Seine eigenen poetiſchen Gedanken belebten, erwärmten, inſpirirten ihn und zwar dergeſtalt, daß nie eine grandioſere Conception der Bewunderung von Menſchen geboten worden iſt, welche glücklich genug organiſirt ſind, um in demſelben Grade die beiden vollſtändigſten Formen künſtleriſcher Poeſie zu fühlen, und welche hinreichend gute Richter ſind, um die Mittel einer Verbindung zwiſchen zwei Poeſieen zu würdigen, in welchen der Beitrag der einen nicht dem der andern geopfert werden darf, ſondern welche im Gegentheile die Totalität ihrer Kräfte vereinigen müſſen. Dieß iſt ohne Widerſpruch das vollendetſte Schauſpiel. Man bemerke auch, wie ſehr ein Vertrag auf dieſer Baſis der Gleichheit, zwiſchen dem Drama und der Muſik, in dem Finale des Titus unumgänglich nothwendig war. Die Tragödie allein wäre nicht mit allen den Gedanken, die es enthält, fertig geworden. Sie hätte die fünf Perſonen ſprechen und handeln laſſen; was hätte ſie aber mit dem römiſchen Volke, dieſem großen, dieſem Hauptacteur gemacht? Sie hätte es dem Chorführer anempfohlen. Unglückliches Volk!

Nach den obligaten Recitativen der Donna Anna hat Mozart kein ſchöneres geſchrieben, als das, welches dieſes Finale durch den Monolog des Sextus eröffnet. An der Stelle, in welcher der Verräther, durch die Macht ſeiner Erinnerungen gezwungen, alle Tugenden des Fürſten aufzählt, den er zu ermorden im Begriff ſteht, läßt der Componiſt das Tempo ralentiren; das Recitativ wird beinahe ***arioso.*** Das iſt der repräſentative Styl, die ſprechende Muſik des ſiebenzehnten Jahrhunderts in ihrer höchſten Vervollkommnung.

Das Allegro des Quintetts wurde trotz ſeines außerordentlichen ſceniſchen Effects und der lärmenden Bewegung, die darin herrſcht, thematiſch conſtruirt. Die Einheit der Compoſition ruht in einem Vocalſatze, der in verſchiedenen Tönen, Majore und Minore, reproducirt wird, und welchen die Perſonen nach Maßgabe ihrer Ankunft auf der Scene in Angriff nehmen. Unter dieſe edel pathetiſchen, obgleich immer melodiſchen Sätze fallen herzzerreißende Ausrufungen des Chors hinter den Couliſſen. Man hört ſie gleich dem Todesſchrei einer Bevölkerung, unter deren Schritte die Erde ſich zu einem ungeheuern Grabe geöffnet zu haben ſcheint. Die ganze Maſſe des Orcheſters bricht ſich in donnernden Schlägen an den Accorden der Verzweiflung, welche man Anfangs von Zeit zu Zeit hört, und welche zuſammen ein ſchmerzvoll gedehntes Ah! hören zu laſſen ſcheinen! Weil dieſe Ausbrüche auf verſchiedenen Harmonieen der verminderten Septime ſtattfinden, ſo bringen ſie jedesmal eine neue Tonart hervor; die Stimmen des Volks nähern ſich allmalig immer mehr; die Accorde des Chors werden häufiger und folgen ſich zu zwei und zwei: Ah! Ah! Dieß iſt die techniſche Diſpoſition dieſes Allegro. Der Effect iſt über alle Beſchreibung erhaben. Man muß dieſe Muſik ſo ausgeführt gehört haben, wie ſie es ſeyn muß, durch Subjecte, die gute Schauſpieler und gute Sänger ſind, unterſtützt durch einen zahlreichen und trefflichen Chor und mit paſſender In-Scene-Setzung.

Mozart ließ ſich anſcheinend zuweilen von einem wunderbaren Geiſte zum Paradoxen hinreißen. Welcher Muſiker, frage ich, hätte ſich einfallen laſſen, das Finale durch ein Andante zu ſchließen, ohne daß ſich Etwas, wenigſtens dem Anſcheine nach, in der Situation geändert hätte. Wer hätte nicht vorausgeſehen, daß der mächtige Eindruck des lebhaften Tempo's ſich auf dieſe Weiſe verlieren, und die tauſende zum Applaus erhobenen Hände wieder auf die Knie der Zuhörer zurückfallen würden. Mozart kümmerte ſich nicht im Geringſten darum, ſondern hielt mitten im Allegro inne, um zwei oder drei Linien des einfachſten Recitativ's zu ſchreiben, worauf er ſein Andante ganz ruhig wieder anfing. Er wußte ſehr gut, was er that. Sein Gedanke war kühn, aber nicht parador; ja ſogar weit davon entfernt, er war vollkommen richtig. Die Situation ſchien nicht verändert, wie wir geſagt haben; materiell nicht, dagegen aber pſychologiſch in hohem Grade. Als zu Anfang des Finale's Sextus ſich entfernt, um ſein Opfer zu treffen, iſt die Verſchwörung bereits ausgebrochen, das Capitol ſteht in Flammen; das Volk, welches die Urſache und den Zweck deſſen, was es ſieht, nicht kennt, durchrennt unter Ausrufungen des Schreckens die Stadt. Sobald aber Sextus im Glauben, daß das Verbrechen vollendet ſey, zurückkehrt, muß die Nachricht der vermeintlichen Ermordung des Titus bereits mit Blitzesſchnelligkeit in ganz Rom verbreitet ſeyn. Das Volk weiß jetzt Alles, und weil der erſte Eindruck eines großen öffentlichen Elends die Geiſter betäubt, ſo muß ein allgemeiner Abſcheu, der Anblick erblaßter und unbeweglicher Geſtalten, eine Art moraliſcher Lähmung in der Muſik ſich ausdrücken. Dieſes Raiſonnement gehört nicht mir, ſondern Mozart. Das Andante iſt demnach Nichts, als eine ſtrenge Folgerung und zugleich eine eclatante Rechtfertigung. Es iſt noch erhabener, als das Allegro.

Hier iſt der Plan der Vocal-Anlage anders vertheilt. Der Chor, welcher auf der Scene anlangt, begnügt ſich nicht mehr mit Ausrufungen, ſondern er läßt regelmäßige und vollſtändige Sätze hören: *Oh nero tradimento! Oh giorno di dolor!* und durch das Sprechen mit den handelnden Perſonen bildet ſich ein anderer Chor. Eine dritte Gruppe aus Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken beſtehend, ſchlägt während der Pauſen der Stimmen einen kriegeriſchen und traurigen Rhythmus an. Man hört die Todtenglocke der öffentlichen Glückſeligkeit anſchlagen, die mit Titus zu Grabe gegangen iſt. Von dem Tacte an, in welchem Vitellia und Servilia die toniſche Leiter hinaufſteigend das Ces erreichen: *Oh — gior — no — di — do — lor,* iſt der Dialog des Doppelchors mit einer Kunſt eingetheilt, deren Geheimniß unſer Heros von Niemandem geerbt, das er aber auch Niemandem vermacht hat. Dreimal fällt die Cadenz, welche das Ohr erwartet, auf ſuſpendirende und zerreißende Accorde, ſo daß dieſe einzige und merkwürdigſte aller Perioden erſt mit dem zweiundzwanzigſten Tacte zum Schluſſe gelangt. Die Pauken ertönen dumpf auf dieſe Schlußcadenz, die Schreckensrufe dieſer verderblichen Nacht verlieren ſich unmerklich in den Schatten derſelben. Nie wurde die Majeſtät des Schreckens und der tragiſche Jammer auf der muſikaliſchen Scene weiter getrieben.

Es bleibt uns noch übrig, die vereinzelten Chöre der Oper in Betracht zu ziehen. Die Nr. 5., der ein ſehr ſchöner Marſch vorausgeht, iſt ein Jubelchor, bei'm Wiedererſcheinen des Titus auf der Scene; er iſt majeſtätiſch und glänzend. Die Nr. 15., ein mit Soli vermiſchter Chor, will wenig bedeuten. Die Nr. 24., die durch ein Ritornell ſich der großen Arie der Vitellia anſchließt, iſt ein ſehr bemerkenswerthes Stück, ein Meiſterwerk, bei dem wir uns aufhalten müſſen. Das Theater ſtellt den Platz vor, auf welchem Sextus und ſeine Mitſchuldigen hingerichtet werden ſollen. Der Senat und das römiſche Volk nehmen die Stufen eines ungeheuern Amphitheaters ein; überall ſieht man Adler, Fasces, Beile und andere Waffen. In Roth gekleidete Henker erwarten die Verurtheilten. Es ſchien uns nothwendig, dieſe Decoration in Erinnerung zu bringen, um dadurch den Chor Nr. 24. ganz verſtändlich zu machen, der Titus begrüßt und ihm Glück wünſcht, durch den Schutz der Götter gerettet worden zu ſeyn, während der Kaiſer anlangt und mit ſeinem Gefolge vorüberzieht.

Das Glück der Römer, wie ſie den wiederſehen, den ſie bereits beweint, und welchen eine Art von Wunder ihnen wieder zurückgegeben hatte, unter Umſtänden, wie wir ſie oben beſchrieben haben, darf nicht in Ausbrüchen geräuſchvoller Heiterkeit ſich kundgeben. Die Gemüther Aller leiden noch unter dem Einfluſſe des furchtbaren Attentats, welchen die Vorbereitungen zur Hinrichtung der Verſchworenen mit erneuter

Stärke in Erinnerung bringen. Es ſoll Blut vergoſſen werden, gleichviel weſſen. Fließt es, damit den Geſetzen Genüge geſchehe, ſo verhüllen ſich die Bilder der Gottheiten und ſchwermüthige Gedanken verbreiten ihre Schatten auf dem Antlitze des Menſchen, bei'm Anblicke des feierlich verhängten Todes. Daher ſchreibt ſich der eigenthümliche Charakter dieſes Stücks. Die urſprüngliche Melodie iſt im Orcheſter, eine ernſte und beharrliche Figur, welche ſich, nach Art eines Gegenſubjects und einer Umſchreibung, gegenüber den Stimmen des Chors entwickelt, die der Compoſition einen Beigeſchmack von Kirchenmuſik gibt. Die ganze melodiſche Anlage iſt ſo gewählt, ſo poſitiv, daß die Harmonie von ſelbſt daraus hervorzugehen ſcheint. Ja, aber nicht die, welche Mozart dabei angepaßt hat; man fleht zu den Göttern, man beglückwünſcht den Kaiſer und preiſ't ſeine Tugenden, welche ihn den Unſterblichen gleich machen. Aber die Götter haben noch nicht wieder ihre Blicke dieſer Erde zugewendet, welche der abſcheulichſte Verbrecher ſo eben in Schrecken geſetzt hat, und deſſen Blut dieſelbe bald röthen ſoll; und die Begeiſterung der Herzen für Titus ſtößt vermöge eines feierlichen Gedankens, von dem ſich die Menge nicht trennen kann, auf einen gewiſſen Widerſtand. Die Harmonie iſt noch nicht das, was ſie natürlicherweiſe ſeyn ſollte; es ſcheint gleichſam ein harmoniſcher Vorbehalt in ihr zu liegen. Hindernde oder retardirende Noten, welche man hier mit ſo vieler Hartnäckigkeit gegen den vollkommenen Accord kämpfen und ihn in verminderte, von der Septime und anderen zufälligen Harmonieen überwältigten Terzen verändern ſteht, ziehen ſich von Anfang bis zu Ende durch die Piece. Jedermann kann ſich überzeugen, wie ſehr dieſes harmoniſche Kunſtwerk, mit einer gewählten und originellen Modulation combinirt, den erhabenen Ernſt des Stückes erhöht, wie ſehr es die Bedeutung und den Werth deſſelben vermehrt.

Der letzte Chor Nr. 26., der nach Art eines Finale's abgetheilt iſt, gäbe einen glücklichen und bewunderungswürdigen Gegenſatz zu dem vorhergehenden. Titus verzeiht: ***Sia noto a Roma ch'io son lo stesso e ch'io tutto so, tutti asolvo et tutto oblio.*** Dieſe am Schluſſe eines Recitativs ausgeſprochenen Worte waren für den Componiſten gleichſam ein ***fiat lux.*** Götter und Menſchen mögen ſich jetzt freuen. Sextus, auf die Kniee niederfallend, beginnt das Finale. Titus antwortet ihm in einem andern Solo, welches neue Dankesbezeugungen herbeiführt, ***a trè,*** worauf die handelnden Perſonen und der Chor in Maſſe den Satz hören laſſen: ***Eterni Dei! regliate su i sacri giorni suoi,*** welcher in CDur, auf der gehaltenen hohen Dominante, unterſtützt von ſämmtlichen Kräften des Orcheſters, bei'm Donner der Pauken und den jubelnden Fanfaren der Blechinſtrumente ertönt. Eine Anrufung von ſolcher Mächtigkeit und ſolcher Erhabenheit mußte, das ewige Himmelsgewölbe durchbrechend, im Olymp gehört werden und die Götter zum Antheile an der Freude der Menſchheit geneigt ſtimmen.

Aus unſeren Bemerkungen geht hervor, daß nicht Alles in der ***Clemenza di Tito*** gleich vollkommen iſt, und wenn ein aufrichtiger, aber unparteiiſcher Bewunderer Mozart's heut' zu Tage genöthigt iſt, dieß einzugeſtehen, ſo wird ihn wenigſtens nichts hindern, anzuerkennen, daß es ſchwer ſeyn dürfte, eine heroiſche Oper würdiger zu eröffnen, als durch die Ouverture zu Titus; ſie beſſer zu unterbrechen, als durch das Quintett des erſten Actes, und ſie beſſer zu ſchließen, als durch das Chor-Finale des zweiten. Dieſe Stücke, ſo wie die letzte Arie der Vitellia und der vorletzte Chor finden entweder keine Aequivalente im Mozart'ſchen Repertorium, oder ſtehen weit über all' Dem, was man ihm gegenüberſetzen könnte.

Mozart hat ſieben Opern geſchrieben, die Verſuche ſeiner Kindheit und ſeiner erſten Jugend nicht mit eingerechnet. Sieben und nicht mehr, und die Sterne, aus denen dieſe glänzende Plejade beſteht, wurden auf eine Weiſe ausgewählt, daß ihre Gruppe nicht nur alle bekannten Gattungen der dramatiſchen Muſik des achtzehnten Jahrhunderts abſpiegelt, ſondern daß ſie auch zugleich die neuen Wege beleuchtet, auf welchen das muſikaliſche Drama unſerer Tage gehen ſollte. Man überzeuge ſich ſelbſt. *Idomeneo* gehört der Mythologie, Titus der Geſchichte an, zwei Minen, aus denen Dichter und Componiſten ehemals alle ihre Productionen der ſeriöſen Gattung zogen. Figaro gehörte der Natur ſeines Gedichtes nach der franzöſiſchen komiſchen Oper, der Komödie mit Geſang an, welche in der Regel um ſo mehr in der Muſik verderben wird, je beſſer das Stück als einfache Komödie geweſen wäre. Mozart war der Erſte, der dieſe Regel zu Schanden machte und zeigte, wie man Dinge der Art angreifen müſſe, wenn man ſie durchaus machen wolle, ohne dabei in das Vaudeville oder in die Komödie mit Arietten zu verfallen. — Die Entführung iſt die glänzende Initiative der deutſchen Schule, in einem Zweige der Theatermuſik, in welchem ſie bis jetzt die wenigſt ausgezeichneten Werke zählt. Dieſes Gedicht, das weit lyriſcher als die Mehrzahl der franzöſiſchen Komödien mit Arietten, und viel vernünftiger als die meiſten der italieniſchen Buffo-Libretti iſt, zeichnete den künftigen deutſchen Textmachern den Mittelweg zwiſchen dem Uebermaße von Proſa und von Unverſtand vor, den ſie von da an allgemein verfolgt haben. Seinerſeits gab Mozart den Muſikern das erſte Beiſpiel einer gemiſchten und romantiſchen Oper, in welcher der edle, leidenſchaftliche und heroiſch-abenteuerliche Charakter der Hauptperſonen, mit der gewöhnlichen Natur der Buffo- und Subaltern-Geſtalten die glücklichſten Gegenſätze im muſikaliſchen Drama abgibt.

Es handelte ſich noch darum, eine Gattung von Buffo-Oper zu liefern, der einzigen wahrhaft guten und wahrhaft dramatiſchen Theatermuſik, welche vor Gluck und Mozart in der Welt bekannt war. Als der Fall eintrat, die Muſik den Anforderungen eines rein literariſchen Werkes anzupaſſen, welches nicht für dieſelbe gemacht worden war, ſo ſpielte der Zufall Mozart das epigrammatiſchſte von allen, d. h. die wenigſt muſikaliſche unter allen franzöſiſchen Komödien, die Hochzeit des Figaro, in die Hände, und die Löſung dieſes undankbaren Problem's verlieh der modernen Oper ihren Zuſchnitt und ihre Verhältniſſe. Als es ſich aber im Gegentheil darum handelte, eine Buffo-Oper zu componiren, ein Schauſpiel, in welchem nach ſtillſchweigender Uebereinſtimmung die Muſik Alles und die Worte Nichts ſind, ſo lieferte derſelbe Zufall dem Componiſten ein Libretto, *Cosi fan tutte*, das einfältigſte und leerſte unter allen beſtehenden oder möglichen italieniſchen Libretti. Lauter Typen, wie man ſieht.

Idomeneo, die Entführung, Figaro, *Cosi fan tutte*, und Titus umfaſſen alſo alle poetiſchen und muſikaliſchen Formen der Oper des letzten Jahrhunderts. Weil aber alle dieſe Werke durch ihren Styl neu waren und auf verſchiedenen Wegen zu einer allgemeinen Umformung der Kunſt führten, ſo mußten ſie uns die Tradition der Vergangenheit bewahren, und werden ewig als Denkmale einer Epoche dienen, über deren lyriſch-dramatiſche Productionen, ſowohl in Italien als in Deutſchland die Zeit mit ihrer Sichel und ihrem Schwamme der Vergeſſenheit gefahren iſt. Gluck's franzöſiſche Opern ſtehen allein noch neben den Mozart'ſchen Partituren aufrecht da, auf den Ruinen jenes Zeitalters der Theatermuſik, welches mit Monteverde beginnt und mit dem Tode unſeres Helden ſchließt.

Aber welche Gattung, oder vielmehr welche lyriſch-dramatiſche Tendenz war der Initiative des großen Reformators allein vorbehalten? Brauche ich es wohl zu ſagen: die weſentlichſt muſikaliſche und die vor ihm wenigſt bekannteſte aller Tendenzen: die des Wunderbaren. Ehemals war das Wunderbare in der Oper eine Schauſtellung, die keinen Anklang fand, ein kindiſches Schauſpiel, mit welchem die Muſiker

Nichts zu thun haben wollten*). Mozart verlieh dieſer Phantasmagorie eine Seele, dieſen Geiſtern zum Lachen ein reales und poetiſches Leben: er ſchuf die Gattung, vor welcher alle anderen Gattungen erblaſſen ſollen, die romantiſche Oper auf das Wunderbare im Gefühle gegründet, die muſikaliſche Ueberſetzung des Wunders für die Augen dargeſtellt auf der Scene.

Indem das Wunderbare aus der Sphäre des Decorateurs, des Maſchiniſten, des Coſtümmachers in die des Componiſten überging, konnte ſich daſſelbe muſikaliſch unter zwei entgegengeſetzten Aſpecten wie in der Poeſie produciren: unter einem mächtigen und furchtbaren und unter einem lachenden Aſpecte, bei der Beleuchtung eines phantaſtiſchen Lichtes. Damals war aber die Theorie der neuen Gattung noch unbekannt, weil die Gattung ſelbſt noch gar nicht beſtand; alle großen Spectakel-Opern entnahm man der Mythologie und der alten Geſchichte, aus denen der muſikaliſche Romantismus ſich niemals herauswinden konnte. Es war wieder dem

---

*) Man könnte mir die hölliſchen Chöre von Gluck entgegenhalten. Der der Furien in ***Iphigenie en Tauride*** iſt allerdings bewunderungswürdig und ſehr tragiſch, aber er hat nicht das Gepräge des Wunderbaren, jenes ganz ſpecielle Gepräge, welches die phantaſtiſchen Scenen in Don Juan und in der Zauberflöte an ſich tragen, und welches ſeitdem Carl Maria v. Weber, Spohr, Meyerbeer, und andere deutſche Muſiker nachgeahmt haben. Der Beweis, daß Gluck dieſe Art von Effecten weder gekannt noch geahnt hat, iſt Diana's Erſcheinung bei der Entwickelung eben dieſer Iphigénie in Tauride. Nichts laßt die Anweſenheit einer übernatürlichen Erſcheinung fühlen. Die Göttin ſpricht einige Sätze in ſehr gewöhnlicher Recitativ-Form aus und verſchwindet.

Zufalle vorbehalten, die Entdeckung herbeizuführen. Zwei Gedichte fallen Mozart in die Hand, denen ihre Verfaſſer nicht einmal einen paſſenden Namen zu geben wiſſen*). So fremdartig waren ſie, daß mit denſelben keine der damaligen muſikaliſchen Notabilitäten ſich hätte befaſſen wollen. Eben dieſe fremdartigen Libretti enthalten nun gerade den doppelten Keim des Wunderbar-Romantiſchen. Mozart übertraf ſich in *Il Don Giovanni* und in einigen Scenen in der Zauberflöte, wie er alle geſtorbenen und lebenden Componiſten in ſeinen anderen Opern übertroffen hatte; und dieſes Glück verdankte er einer ſchlechten Fabel des 16. Jahrhunderts und den ungeräumten Hirngeburten Schikaneder's. Viele Componiſten haben mehr als hundert Opern geſchrieben, ohne je aus den beiden Gattungen der italieniſchen-dramatiſchen Muſik, dem Seriöſen und dem Buffo herauszutreten. Gluck's Meiſterwerke beſchränken ſich auf die lyriſche Tragödie, Mozart aber umfaßt alle bekannten Gattungen des muſikaliſchen Drama's in ſieben Opern: die er nicht auswählte, ſondern die ihm der Zufall in die Hände ſpielte!!!

Ehemals hielt die Kritik für eine Pflicht, und für ganz paſſend, in Klagen über Operntexte auszubrechen, welche ein unglücklicher und wie immer blinder Zufall dem Verfaſſer des Figaro, Don Juan, und der Zauberflöte auferlegt haben.

---

*) Don Giovanni wird: *Dramma giocoso* und die Zauberflöte: große Oper kurzweg genannt.

„Beklagen wir den großen Mozart, daß er genöthigt geweſen iſt, ſeine göttliche Muſik an dergleichen Sujets wegzuwerfen.“ Was meinſt Du, verehrter Leſer? Kommt Dir der Zufall wirklich auch ſo unglücklich und ſo blind vor, wie man es behauptet?

Die Ouverture zur Zauberflöte.

Die Zauberflöte trägt in dem authographiſchen Kataloge das Datum vom 17. Juni 1791. Die Ouverture wurde aber erſt gegen Ende Septembers, d. h. nach der *Clemenza di Tito* componirt; aber der chronologiſche Grund iſt es nicht hauptſächlich, welcher uns veranlaßt hat, ſie in unſeren Analyſen zu trennen. Weit wichtigere Rückſichten verlangten einen beſondern Artikel für das Werk, das wir zu prüfen im Begriffe ſtehen.

Vor Allem iſt es gar nicht nöthig, daß man die Ouverture zur Zauberflöte als integrirenden Theil des Drama's betrachtet, das ſie eröffnet. Sie kann nicht einmal als ſolches betrachtet werden, aus Gründen, die ich anführen werde. Ein Muſiker, welchem es mit ſeiner Arbeit Ernſt iſt, ſucht immer leicht erkennbare Rapporte zwiſchen den Hauptgedanken des Libretto und der introducirenden Symphonie aufzuſtellen. Er bemüht ſich, die Zuhörer auf den Inhalt des Stückes vorzubereiten, ſie zum Voraus durch eine Reihenfolge von rein muſikaliſchen Eindrücken mit der Sphäre des Gefühls oder der Gefühle die vorherrſchen, vertraut zu machen; das iſt der Zweck der dramatiſchen Ouverture. Er iſt derſelbe für Alle. Obgleich die Mittel der Ausführung natürlicherweiſe einer unendlichen Mannichfaltigkeit, ſowohl in der Idee als in der Form fähig ſind, ſo können ſie doch auf einen einzigen Unterſchied zurückgeführt werden. Entweder faßt man das Opern-Sujet im Ganzen, oder in ſeinen Einzelnheiten auf. Im erſtern Falle beſchränkt ſich die Inſtrumentalmuſik darauf, den Hauptcharakter des Drama's wiederzugeben, oder ſie ahmt das Drama in ihrer Weiſe, ideal, mit voller Freiheit, ohne Rückſicht auf den Gang der Handlung, ohne Etwas von dem Körper des Werkes zu entlehnen, nach. Ein Inſtrumentiſt von Wiſſen und Genie wird ſelbſt zu deutlich ausgeſprochene Aehnlichkeiten mit den Formen des Vocalgeſanges vermeiden, er wird ſein analoges Gebäude auf unabhängige Gedanken aufführen, auf Thema's, deren Entwickelungen und Modificationen, Verbindungen oder Kämpfe des Drama verallgemeinen und die charakteriſtiſchen Typen der Perſonen und Situation ohne Beimiſchung der Zufälligkeiten und Individualitäten zeigen werden. Nach unſerer Anſicht iſt dieſe Form der Ouverture, welche man die dramatiſch-thematiſchen nennen könnte, die ausgezeichnetſte, aber auch die ſchwierigſte von allen. Es gibt Wenige außer Mozart, die ſich darin ausgezeichnet haben. Uebrigens beſitzen wir andere Werke, von einer weniger ſtrengen Einheit und einer weniger gelehrten Arbeit, als die Mozart'ſchen Ouverturen, welche aber ebenſo der abſtracten Allgemeinheit des Drama's entſprechen, und welche gleichfalls Meiſterwerke ſind. Wir brauchen nur an die Ouverturen Cherubini's zu erinnern, die ſchönſten vielleicht, welche unſer

Jahrhundert hervorgebracht hat, an die von **Beethoven**, an einige von **Mehul**, von **Winter**, von **Spontini**, von **Spohr**, an die einiger anderen weniger berühmten oder jüngeren Meiſter. Was die dramatiſchen Symphonieen der zweiten Kategorie betrifft, die nämlich, welche das Libretto in ſeinen ſceniſchen Einzelnheiten umfaſſen und verfolgen, ſo iſt dieſer Gebrauch ziemlich modern. Man macht ſie aus Auszügen aus der Partitur, aus Motiven der Oper, welche man gewöhnlich aus den hervorragendſten Stellen des Stücks auswählt, und ſodann das Ganze mit einigen Nebengedanken zuſammenflicht. Dieſen gebührt, wie ich meine, ohne Zweifel der Beiname Programm-Ouverture. Das Andante der Ouverture zu Don Juan, das übrigens Nichts als die Introduction der Symphonie iſt, gehört in dieſe Claſſe, ebenſo das Andante der Ouverture zu *Cosi fan tutte*. Das ſchönſte, vollſtändigſte und auf die gewandteſte Weiſe ausgeführte dramatiſche Programm iſt die Ouverture zum **Freiſchütz**.

Es gibt Opern, die keine eigentliche Ouverture, ſondern nur eine kurze inſtrumentale Introduction haben, die mit der erſten Scene verbunden iſt. **Robert der Teufel** gibt dafür einen Beleg. Ouverturen dieſer Art im Kleinen laſſen ſich auch zuweilen mit vielem Erfolge in den Zwiſchenacten anbringen, wie z. B. in **Joſeph** und im **Waſſerträger**.

Wenn man recht nachſucht, ſo findet man noch eine vierte Art, eine Oper zu eröffnen. Man macht nämlich gar keine Ouverture. In **Moſes** hat **Roſſini** dieſe **Form** gewählt, die unbeſtreitbar die expeditivſte, wenn auch nicht die ſchwierigſte und beſte iſt.

Alle dramatiſchen Symphonieen, ich verſtehe darunter die guten, haben folglich das unter ſich gemein, daß ſie, aus den Inſpirationen des Sujets hervorgegangen, als integrirende Theile der Oper betrachtet werden müſſen, für welche die Verfaſſer ſie geſchrieben haben. Es fragt ſich nun, in welcher der vier oben aufgezählten Claſſen man die Ouverture zur Zauberflöte einzureihen habe; welcher Art ihre allgemeinen oder ſpeciellen Beziehungen zu dem Libretto ſeyen. Sie hat deren keine, und zwar zuerſt aus dem Grunde, weil Nichts ſich nie auf Nichts beziehen kann. Wenn man aber auch annähme, daß Schikaneder's Stück irgend Etwas bedeutet hätte, ſo würde die Ouverture, ſo wie ſie iſt, in keinem Falle weder den Gedanken noch die Einzelnheiten reproducirt haben. Sie iſt eine Fuge, und eine Fuge iſt immer zu unbeſtimmt in ihrem analogen Ausdrucke, als daß ſie ſich auf eine klare und poſitive Weiſe unter den Sinn irgend eines Drama's beugen ließe. O unberechenbare Macht des Zufalls! Werfen wir uns vor Dir zu Füßen, und beten wir Dich an. Als Mozart von Prag nach Hauſe kam, und ſich gedrängt ſah, eine Oper zu beendigen, welche nur noch auf die Ouverture wartete, um aufgeführt zu werden, überlegte er, wie er dieſe Ouverture zu machen habe. Er findet, daß keine der für Werke dieſer Art beſtehenden und gebräuchlichen muſikaliſchen Formen für ein Stück paſſen, das keine poetiſche Form beſitzt. In der Verzweiflung wählt er eine veraltete und ſeit langer Zeit deßhalb verlaſſene Form, weil dieſelbe ein unüberſteigliches Hinderniß den Anforderungen der Theatermuſik entgegenſetzte. Er wendet ſein ganzes unermeßliches Genie und ſeine contrapunctiſche Gelehrſamkeit an, um dieſe veraltete und widerſtrebende Form zu verjüngen, und ſiehe da, aus dieſem Nothbehelfe entſteht das außerordentlichſte und glänzendſte aller Meiſterwerke, und das geſchieht gerade aus dem Grunde, weil das Gedicht der Zauberflöte weder Kopf noch Fuß hat. Der Leſer wird nicht daran zweifeln, wenn er folgende Stelle lieſt, welche ich dem muſikaliſchen Lexikon von Koch, dem Artikel „Ouverture“ entnehme.

„Im Allgemeinen bedeutet dieſes Wort jedes inſtrumentale Stück von einiger Ausdehnung, welches zur Ouverture oder Introduction einer Oper, einer Cantate, eines Ballets u. ſ. w. dient. Im engern Sinne bedeutet es eine beſondere Gattung von Symphonie, die franzöſiſchen Urſprunges iſt, und die namentlich Lulli die charakteriſtiſche Form verdankt, welche ſie auszeichnet. Die Art von Ouverturen fangen mit einem nicht zu langen Grave 4/4 an, von majeſtätiſchem, feierlichem und belebtem Charakter, worauf eine Fuge folgt, deren Tempo raſch, und deren Rhythmus dem Ermeſſen des Componiſten anheimgeſtellt iſt. Gewöhnlich iſt es eine freie Fuge, welche in ihren Unterbrechungen von mehreren Nebengedanken durchzogen wird, welche alle nicht unmittelbar aus dem Thema und dem Gegen-Subjecte entſpringen *), und welche die Orcheſterſtimmen häufig in der Weiſe von Solo's vorführen.“

Dieſe Beſchreibung enthält Wort für Wort den techniſchen Plan unſerer Ouverture. Koch ſetzt noch hinzu:

---

*) Häufig waren dieſe Nebengedanken Tanz-Arien.

„Während der letzten 25 Jahre des ſiebzehnten Jahrhunderts wurde dieſe Gattung von Compoſitionen in Deutſchland eingeführt, wo ſie Telemann mit vielem Fleiße und Sorgfalt ausbildete. Haſſe, Graun und andere Componiſten, welche um die Mitte des letzten Jahrhunderts berühmt waren *), wandten ebenfalls dieſe Form in ihren Opern an. Gegen das Jahr 1760 fing man an ſie mehr und mehr zu verlaſſen, ſo daß heute (1802) man die nach dieſem Muſter ausgeführten Werke unter die veralteten Compoſitionen rechnen kann. Unter den Modernen hat Mozart in ſeiner Ouverture zur Zauberflöte dieſe Form aus der ungerechten Verachtung vollſtändig errettet, in welche ſie gefallen zu ſeyn ſchien.“

Dieſe ſcheinbare Verachtung war aber nicht ſo ungerecht, weil aus dieſer unzählbaren Menge von Introductionen nicht ein Muſter vorhanden iſt, welches würdig geweſen wäre, der Nachwelt die Erinnerung an dieſe Gattung zu bewahren. Kannte das muſikaliſche Publicum Deutſchland's im Jahre 1791 viele Ouverturen von Lulli? Kannte es die von Telemann beſſer, eines viel neuern Muſikers, und der nach Gerber's Behauptung deren mehr als 600 gemacht hat; ſprach man ſelbſt von den Ouverturen Händel's? Ich glaube es nicht. Warum ſollte alſo Mozart, der kühnſte und fruchtbarſte unter den Neueren, er, der die wahre Gattung der dramatiſchen Symphonie auf den höchſten Grad von Vollkommenheit gebracht hat, warum ſollte er, ſage ich, um ein Jahrhundert rückwärts ſchreitend, auf eine Erfindung Lulli's,

---

*) Der Verfaſſer dieſes Artikels hätte Händel vor allen Andern nennen ſollen.

eine gothiſche Form zurückgekommen ſeyn, welche das Drama abſtößt, wenn er nicht erkannt hätte, daß das Libretto Schikaneder's, d. h. das Nichts, ſeiner Seits die Mittel eines allgemeinen Ausdrucks zurückſtoße, durch welche allein das Orcheſter die Natur des Schauſpiels zum Voraus anzeigen kann und darf. Mozart hätte allerdings eine Programm-Ouverture machen können; aber dieſes Mittel hätte er ſicher verachtet, wenn er es gefunden oder gekannt hätte. Die Unverträglichkeit dieſer Weiſe mit dem Geiſte ſeiner inſtrumentalen Werke erſcheint zu klar.

Ein Mitarbeiter der muſikaliſchen Zeitung in Leipzig hat nichtsdeſtoweniger zwiſchen der Ouverture und der Oper Zauberflöte jenen directen Rapport entdecken wollen, der mir immer entgangen iſt. Er ſagte: „daß Mozart als er eine Fuge componirte, all Das, was vom Tempel ſey, gedacht habe, und daß hernach das Thema auf das Geplauder des Vogelfängers anſpiele." Trotz aller Achtung, welche ich dieſem Schriftſteller ſchulde, muß ich doch bemerken, daß hierin ein augenſcheinlicher Widerſpruch liegt. Wenn die Fuge an den Tempel erinnern ſoll, wie konnte dann das Sujet, das Weſen eben dieſer Fuge, zugleich an das Geplauder eines ſchlechten Buffo, wie Papageno einer iſt, erinnern? Die Wahrheit iſt, daß Nichts weniger der Kirchenmuſik gleicht, als unſere Ouverture, ſo ſehr ſie auch Fuge iſt. Sie bezieht ſich ebenſowenig auf den Vogelfänger, deſſen dramatiſche Wichtigkeit ungefähr dieſelbe iſt, wie die der Muſikliebenden Löwen und Affen in der Oper. Welche unbegreifliche Zerſtreuung hätte den Componiſten Tamino und Pamina, die Helden des Drama's vergeſſen laſſen, ſie deren Abenteuer und Liebe das Sujet ausmachen, wenn überhaupt von einem Sujet hier die Rede ſeyn kann. Springt nicht in der Ouverture der *Nozze* der liſtige Figaro vor dem Zuhörer herum und höhnt denſelben? Findet man nicht den Verführer ſo vieler Schönen, den Mörder des Commandeurs, der uns durch ſeine galanten Heldenthaten bezaubert und durch ſein klägliches Ende vor Schrecken ſtarr macht, in der Ouverture zu Don Juan? Sehen wir nicht die flatterhaften Liebenden in der Ouverture zu *Così fan tutte* herumſchwirren. Und endlich in der zu Titus, was hören wir Anders in unſere Ohren donnern, als die großen Waffenthaten des römiſchen Feldherrn? Das Princip, welches verlangt, den Sinn der Ouverture auf den Helden des Stückes oder auf die Haupthandlung des Drama's zu beziehen, iſt ſo natürlich, ſo vernünftig, daß man nicht erräth, warum Mozart, welcher es bis dahin immer beobachtet hatte, in der Zauberflöte ſich davon entfernt haben ſollte. Er entfernte ſich aber nicht davon, weil er ſchon zum Voraus auf jede poſitive Analogie Verzicht geleiſtet hatte. Ich ſage poſitiv, denn wenn man eine ſuchen wollte, die nicht aus einer willkürlichen Auslegung hervorginge, welche der muſikaliſche Sinn eines jeden Hörers augenſcheinlich Lügen ſtraft, ſo würde man wohl eine finden, die aber ſo unbeſtimmt und von einer ſo ausgedehnten Allgemeinheit wäre, daß das Eigenthumsrecht des Stückes an die Ouverture dadurch nicht beſſer hergeſtellt wäre. Das Wunder macht die Baſis der Oper aus; ſie bildet aber auch den Charakter der Symphonie, und das iſt die einzige

Beziehung, die zwiſchen ihnen beſteht. Sie iſt ſehr weit, wir wiederholen es, ſo weit, daß die Ouverture zur Zauberflöte jeder andern Oper ebenfalls dienen könnte, die ſich auf ein roſenfarbenes Wunder gründet.

Ich glaubte nicht genug Aufmerkſamkeit und Raum dem Beweiſe dieſer auffallenden Thatſache zugeſtehen zu können, daß, wenn nur ein Schatten von geſundem Menſchenverſtande in Schikaneder's Stücke läge, das erſtaunenswürdigſte Meiſterwerk Mozart's gar nicht exiſtirte und einer der authentiſchſten Titel ſeiner irdiſchen Miſſion verloren wäre.

Groß in allen Dingen, im Contrapuncte, wie in der Melodie, mußte Mozart natürlich der ſtricten Fuge die vorziehen, welche man die freie nennt, und welche, die Vermiſchung der beiden entgegengeſetzten Style zulaſſend, ein unbegrenztes Feld der Univerſalität ſeines Genius eröffnete. Seine ſchönſte Arbeit in dieſer Gattung war das Finale der Symphonie aus C geweſen. Viele Liebhaber finden, daß alle Fugen ſich gleichen. Das wird aber ſicher Niemand von dem Finale der Symphonie noch von unſerer Ouverture behaupten; denn dieſe beiden Werke haben nicht mehr Aehnlichkeit unter ſich, als mit den Tauſenden von Fugen, die ihnen vorangegangen oder gefolgt ſind, und man könnte ſie nur in ſoweit mit einander vergleichen, um deren abſoluten Contraſt um ſo mehr hervorzuheben. Das Finale beruht auf vier rivaliſirenden Thema's, deren Combination unwiderſtehlich und vor Allem das Bild eines rieſenhaften Kampfes hervorrufen. Der ſtrenge Geſchmack, die originelle Herbe des Contrapunctes läßt ſich darin in vielen Stellen finden, und die harmoniſche Gährung, welche aus dem Zuſammenſtoße dieſer feindlichen Elemente entſteht, und welche dem Ohre des Kenners ſo ſehr zuſagt, iſt für die Mehrzahl der Dilettanten nur ein Mißklang ohne Sinn, wie ich mich perſönlich zu überzeugen genugſam Gelegenheit fand. Es liegt kein leichter Ohrenkitzel darin. Das Werk ſcheint ſich eben ſo ſehr an die kritiſche Intelligenz als an die Phantaſie Deſſen, der es hört, zu wenden; und wenn es wenige Compoſitionen gibt, welche einen durch ihre Größe und ihre Kraft bis auf dieſen Grad ergreifen, ſo gibt es vielleicht keine, welche zu ihrem richtigen Verſtändniſſe eine ausgebildetere muſikaliſche Einſicht verlangt.

Wenn man das Gegentheil von dem annimmt, was ſo eben geſagt worden iſt, ſo wird man eine ganz genaue Idee von der Ouverture haben. Dieſe hat nur ein Thema, und eben in der Entwickelung dieſes einzigen Themas erſcheint das Wiſſen des Componiſten noch viel bewunderungswürdiger, wenn es möglich iſt, als es in den ungeheuerſten Bewegungen des Finale's geweſen war. Zwiſchen dem Thema und dem Gegen-Subject beſteht nicht ein Schein von Kampf, ja nicht einmal ein Schatten von Oppoſition. Alles iſt rein und klar. Alles iſt himmliſch in der Harmonie dieſer Fuge, Alles ſtrahlt im melodiſch'ſten Glanze, Alles darin iſt Genuß, Wohlklang, Entzücken, unausſprechlicher Zauber, ſowohl für den gelehrten Muſiker, als für die gewöhnlichen Liebhaber, mit einem Worte für ſämmtliche muſikaliſche Ohren. Mozart wollte, daß die Einleitung in das Stück die Aufmerkſamkeit mit einer zugleich feierlichen und myſtiſchen Autorität und mit dem eclatanteſten Wohlklange anbefehlen ſolle, wie wenn das langſame Tempo einem ſagte: Bereitet Euch vor, Etwas zu vernehmen, was Ihr noch nie gehört habt, und was Euch Niemand wieder zu hören geben wird.

Es wäre ein Irrthum, wenn Einer glauben wollte, daß der in ſeiner Art einzige Wohlklang und der magiſche Zauber, welche aus dem Allegro eine für Jedermann entzückende Muſik machen, bloß daher rühren, weil die Bedingungen des fugirten Styls darin gemildert worden ſind; mit anderen Worten, weil das Werk keine ſtricte und regelmäßige Fuge iſt. Das Werk iſt ſo gelehrt als irgend eines aus einem Kopfe hervorging, der von Nichts als von dem doppelten Contrapunct und dem Kanon wiſſen wollte. Mozart hat dem Hauptgeſetze der Gattung noch die Einheit des Gedankens hinzugefügt. Obgleich dieſe Fuge frei iſt, ſo iſt ſie doch beinahe ohne Unterbrechung; ſie wurde allein mit dem Subject gemacht; das Subject verläßt einen nicht einen Augenblick. In der Fuge hört man es als *Dux* und *Comes;* in dem melodiſchen Theile der Ouverture begleitet es die Geſangſätze, welche nach Art der Solo's erſcheinen, und ihr Bild iſt es wieder, welches mehr oder weniger in Bruchſtücken die Tutti des Orcheſters reproduciren. Ohne das Subject wäre keine der geringſten Einzelnheiten des Werkes denkbar! Dieſes Thema iſt ein wahrer Zauberer, es beſitzt die Gabe, ſich bis in das Unendliche zu verwandeln. Es nimmt alle Formen an; es ſprüht in Funken, es löst ſich in roſenfarb-ſchimmernde Tropfen auf, rundet ſich ab, zerſtreut ſich in Perlenregen, ſtrahlt in Diamanten und fließt über die grüne Fläche der

Felder in emaillirtem Blumenteppiche hin; oder ſteigt es als leichter Dunſt in die oberen Regionen. Wie verſchiedenartig auch der Glanz dieſer phantaſtiſchen Schöpfungen iſt, welche ſich durch daſſelbe hindurch ziehen, ſo iſt es ihm doch nicht gegeben, ſich ganz ſeiner originellen Form zu entkleiden. Mag es als Irrlicht oder als donnerndes Meteor erſcheinen, ſo erkennen wir, die hellſehenden Zuſchauer, es immer wieder. Wenn ſein Bild nur wenig oder gar nicht verkleidet iſt (das heißt, ſo lange die Compoſition Fuge bleibt), ſo regenerirt es ſich immer von ſelbſt wieder, wirft ſich zurück und verbindet ſich in's Unendliche; es ſchleicht ſich überall in Begleitung einer andern untergeordneten Form (das Gegenſubject) ein, welche wie der Gevatter oder um ehrerbietiger zu ſprechen, wie der Famulus des Magiers, ebenſo gewandt ſich verwandelt, wie er. Auf einmal jagt es aber in einer Menge kleiner Parcellen auseinander. Eine bezaubernde, glänzende Erſcheinung tritt an ſeine Stelle. Wahrhaftig, das iſt es nicht mehr! Es iſt es noch immer; man betrachte es nur genau und man wird die Trümmer ſeiner urſprünglichen Form, nach allen Richtungen geworfen, im Raume erzittern und gleichſam einen Lichtkreis um die Erſcheinung ziehen ſehen, in welche es einen Theil ſeiner Subſtanz verwandelt hat. (Die Solo's accompagnirt durch die Bruchſtücke der Fuge.)

Mit einem Male iſt Alles verſchwunden. Eine ernſte und feierliche Aufforderung dreimal in denſelben Ausdrücken wiederholt, ein peremtoriſcher Wille, vor welchem die Macht des Nekromanten ſich beugen muß, hat den Zauber zerſtreut. Das magiſche Schauſpiel iſt zu Ende? Nein, ſondern nur der erſte Act. Unſer Kobold von Thema muß das Princip der Progreſſion des Intereſſes kennen; wie ſoll es aber bereits dargeſtellte Wunder noch ſteigern? Wir werden ſehen. Das Allegro beginnt wieder und das Subject kommt zurück, diesmal aber unter einer ganz andern Phyſiognomie, in BMoll verkleidet. Das Gegen-Subject nimmt ebenfalls eine neue Form und einen neuen Gang an; hier beginnt der Mittelſatz und wir dringen in das Heiligthum des Zaubers ein, welchen man mit dem matten und ſanften Feuer eines Mondregenbogens beleuchtet glauben möchte. Woher kommen alle dieſe Syrenenſtimmen, die auf unbekannte Worte ſingen? An welchem Firmamente glänzen jene Sterne, die ſich in melodiſchen und myſtiſchen Conſtellationen in der Flöte und im Fagott gruppiren, welche in den Saiteninſtrumenten munkeln und in den Oboen wie ein langer Lichtſchweif hervortreten. Die Wonne eines unauslöſchlichen übernatürlichen Genuſſes dringt in die Seele und liebkoſ't ſie von allen Seiten. Bald beleuchtet der hellſte Tag die Scene. Das Thema ſammelt ſich in einem Brennpuncte, und das Gegenſubject, das ſeine Strahlen nach allen Weltgegenden auswirft, läßt ein Feuerwerk losbrechen, deſſen Petarden, Raketen, Granaten, römiſche Lichter nach und nach losgehen, in die Höhe ſteigen, krachen, praſſeln, blenden, erlöſchen und im Herabfallen einen mit einem Funkenregen übergießen, ſo daß man nicht mehr weiß, wohin man ſich wenden ſoll. Die Varianten des Thema's fliegen überall hin, vermiſcht mit den Piecen dieſes magiſchen Feuerwerks, oder wenn man lieber will, dieſes glänzenden Nordlichtes. Einige Fragmente der erſten Hälfte der Ouverture erſcheinen hierauf wieder, jedoch mit Veränderungen, wohlverſtanden, denn ſo wenig es in der Natur des Subjectes liegt, ſich je ganz verbergen zu können, ſo daß man es nicht mehr aufzufinden vermag, eben ſo wenig vermag es einen Augenblick ſich ganz gleich zu bleiben. Der Schlußſatz in melodiſchem Style und mit einem crescendo anfangend iſt von einem grandioſen und originellen Effect voll Widerhall und Majeſtät. Es kommt Etwas herbei, Etwas, was Anfangs klein iſt, was aber mehr und mehr anſchwillt, und bald zu einem enormen Volumen gelangt, und über die Zuhörer ſeine rieſigen Flügel ſchwingt, welche gleich dem Orkane brauſen. Mitten in dem heftigſten Sturme ertönt die Erinnerung an das Thema gegen den Schluß durch das lärmende Uniſono des ganzen Orcheſters.

Auf dieſe Weiſe wurde die Ouverture zur Zauberflöte die Krone der ganzen Inſtrumentalmuſik, nunc et in secula.

Sprechen wir nun von der pſychologiſchen Bedeutung des Werks; ſie läßt ſich aber kaum auf poſitive Weiſe in dieſer Beziehung commentiren. Der Gedanke der anderen Ouverturen Mozart's erklärt ſich immer auf untrügliche Weiſe durch den Inhalt des Gedichtes. Hier haben wir aber weſentlich reine Muſik, eine Muſik, die ſich in ihrer Entwickelung und ihren Effecten durch keine vorher beſtimmte Bedingung begrenzt ſieht. Der Commentar eines ſolchen Werkes wird immer richtig ſeyn, wenn jeder beim Hören ſich das ausmalt, was er Bezauberndes dabei gefühlt und Köſtliches geträumt hat. Vielleicht werden die individuellen Gloſſen in dieſer Beziehung bei den Menſchen nicht ſo ſehr von einander abweichen, bei welchen der poetiſche Inſtinct am ſichtbarſten durch eine lebhafte harmoniſche Tendenz ſich kund gibt. Vielleicht fände man, daß unſere Ouverture eine analoge Wurzel in den Träumen der Kindheit habe, welche ſich dem Alter der Reiſe nähert, wenn die Vernunft noch nicht ganz die Schaale durchbrochen hat, die Leidenſchaft noch ſchläft, bereits aber am Erwachen iſt, und die Phantaſie mit ihrer Vorliebe für das Wunderbare beinahe ohne Controle vorherrſcht. Jedes Alter hat, wie man weiß, ſeine charakteriſtiſchen Träume, welche ſich in den anderen Lebensaltern nicht zeigen. Wer von uns wäre ſo unglücklich, ganz die Erinnerung an die Träume verloren zu haben, welche er im Alter von 9 und 12 Jahren hatte; wer ſollte alle dieſe lieblichen Bilder, die ihn damals umſchwebten, ganz aus der Erinnerung verloren haben? Aber Niemand wird auch die bitteren Täuſchungen vergeſſen haben, welche auf das Erwachen folgten, und die Thränen, welche das Kiſſen des Kindes benetzt haben, das aus ſeinen entzückenden Träumen geriſſen wurde!

Hier wirft ſich eine Frage von höchſtem Intereſſe auf. Wie konnte eine Fuge, und zwar der gelehrteſten eine, ſich mit dem Charakter hinreißender Bezauberung verſchmelzen, die man darin findet? Darauf wiſſen wir keine Antwort. Wir können zwar wohl ſagen, daß der Fund des Subjects einer jener Glücksfälle des Genius war, die aber ſo ſelten ſind, daß ſie vielleicht ſelbſt dem Genie nicht zweimal aufſtoßen. Im Grunde hätte ein Dorforganiſt ebenſowohl wie Mozart die vier Tacte des Themas auffinden können. Was hätte er aber damit gemacht? Eines jener contrapunctiſchen Skelette mit zwei oder drei Beinen, wie Beethoven ſie im Scherze in den Bemerkungen nannte, die er auf den Falz ſeiner Studien ſchrieb. Die Perle würde ſich für den Hahn in ein Hirſenkorn verwandelt haben. Ich gehe noch weiter und frage, ob unter allen alten und modernen Contrapunctiſten ſich einer fände, der hinſichtlich dieſer Perle nicht ein Hahn geweſen wäre? Bach hätte eine Bach'ſche Fuge, Händel eine Händel'ſche Fuge daraus gemacht, woraus ſehr ſchöne und ſehr gelehrte Werke entſtanden wären, welche die Kenner höchlich bewundert, an denen aber die Profanen wenig Geſchmack gefunden hätten, die aber ſtets Fugen in den Ohren der ganzen Welt geblieben wären. Der einzige Steinſchneider, der fähig war, die Perle auf eine Weiſe herzurichten, daß Jedermann, d. h. alle Ohren ihren unſchätzbaren Werth erkennen konnten, nannte ſich Mozart. Er war es auch, der ſie fand.

Es darf nicht überſehen werden, daß der materielle Effect viel zur Popularität dieſes Wunderwerkes beitrug. Wenn auch die Inſtrumentation unſerer Tage einige Fortſchritte hinſichtlich der Symphonieen und Ouverturen vor Mozart gemacht hat, ſo wurden dieſe Fortſchritte in jeder Beziehung von der Ouverture der Zauberflöte überholt. Zuerſt hat Mozart ſämmtliche Inſtrumente darin vereinigt, welche zu Ende des letzten Jahrhunderts in dem Orcheſter verwendet werden konnten; er hat die Zahl der Stimmen auf mehr als zwanzig gebracht, etwas, was er nie zuvor in irgend einer ſeiner Inſtrumental-Compoſition gethan hat. Eine noch wichtigere Ausnahme iſt die, daß die Blasinſtrumente ebenſo beſchäftigt ſind, wie das Quartett, wenn ſie nicht gar noch mehr zu arbeiten haben. Endlich hat Mozart in keinem ſeiner anderen Werke weder die toniſchen Farben mit ſo vieler Annehmlichkeit und Verführung verbunden, noch die Rollen der Symphonie auf eine den ſpeciellen Talenten der Handelnden mehr anpaſſende Weiſe vertheilt. Von den Violinen und Flöten an, bis zu den Pauken ſind alle beſtändig auf die vortheilhafteſte Weiſe verwendet. Und darin liegt, wie wir ſagten, der ganze Fortſchritt des jetzigen inſtrumentalen Syſtems: ein blendender Wohlklang, eine tiefberechnete Kenntniß des materiellen Effects und das Verleihen einer Wichtigkeit für die jüngeren Orcheſter-Inſtrumente, die Blasinſtrumente nämlich, welche mehr als ein Jahrhundert lang den Saiteninſtrumenten untergeordnet geweſen waren. Man ſtudire die Gänge und Combinationen unſerer Ouverture und man wird finden, daß ſie als Muſter gedient haben für die reichſt inſtrumentirten Compoſitionen Beethoven's und anderer weit neuerer Meiſter.

Dieſer Art war die letzte weltliche Arbeit Mozart's*), die letzte und wunderbarſt vollkommene hinſichtlich des Styls. Seit Jahren ſchon erbleichte die Lebensflamme auf der Stirne des jungen Mannes und erloſch in ſeinem Buſen. Die productive Kraft des Künſtlers war ebenfalls in der Abnahme, obgleich viel langſamer und beinahe unmerklich. Aber dieſe erlöſchende Flamme ſcheint auf einmal einen neuen Glanz um ſich zu werfen; dieſe geſchwächte Kraft überſtrömt auf einmal mit einer Entwickelung von Pracht und Phantaſie, an welche ſelbſt Mozart ſeine Bewunderer noch nicht gewöhnt hatte; der Schwan hat den Abſchiedsgeſang angeſtimmt; der Sterbende ſpricht ſeine novissima verba aus, wie ſich die Alten ausdrückten, erhabene Worte, in welchen der Geiſt Mozart's, zur Hälfte aus ſeiner Hülle befreit, uns erſcheint, als wenn er bereits ſich zu verklären anfinge, und welche Jeder in dem *Requiem* und in der Ouverture zur Zauberflöte hört, die deſſen glänzendes und unſterbliches Vorſpiel war. Das Bild des Paradieſes verbindet ſich mit den Bildern auf dem Todtenbette!

---

*) Wir zählen zwei Piecen nicht, wovon die eine aus Gefälligkeit, die andere gelegentlich gemacht wurde: ein Clarinett-Concert für Stadler und eine kleine maureriſche Cantate, welche unter den Nummern 144 und 145, die letzten in dem Autographen-Kataloge, verzeichnet ſtehen.

Außer dieſer biographiſchen Bedeutung des Schwanengeſanges hat die Königin der Fugen noch eine andere, welche ihr eine ewig denkwürdige Stelle in den Annalen der Kunſt anweiſ't.

So wie Mozart das poetiſche Leben unter allen ſeinen Phaſen in der größten ſeiner Opern zuſammengefaßt hatte, ſo hatte er auch die Geſammtheit ſeiner Natur hinſichtlich der Mittel des muſikaliſchen Ausdrucks, der gleichſam die äußere Manifeſtation der Natur war, darin geſammelt. *Don Giovanni* bezeugte im Großen die irdiſche Miſſion unſeres Heros in den Augen der ganzen Welt; eine ſummariſchere und ſpeciellere Rechnungsablage vor den Leuten der Kunſt mußte auch die Allgemeinheit des Mozart'ſchen Styls in techniſchen und hiſtoriſchen Beziehungen zuſammenfaſſen. Wie lauteten die Verhaltungsvorſchriften des prädeſtinirten Muſikers? Die Ernte der Jahrhunderte zu ſammeln, und ſie in der Gegenwart, der Vergangenheit und Zukunft der Muſik zu vereinigen. Getreu dieſem Befehle und am Ende ſeiner Laufbahn angekommen, ſcheint Mozart für die Muſiker in Noten einen Bericht von etlichen und zwanzig Seiten abgefaßt zu haben: über die Weiſe, in welcher er die Inſtructionen der Vorſehung erfüllt hatte. Wir finden darin die klarſte Melodie, den idealſten Sinn, die einſchmeichelndſten Reſultate des materiellen Wohlklanges, die glänzendſte Inſtrumentation, neue und ewig moderne Effecte, im Verein mit der ſtrengen antimelodiſchen und antiausdrucksvollen Form der alten Fuge. Noch mehr, Alles dieß wurde ſtreng aus dieſer Form hergeleitet; ohne dieſe wäre Alles Nichts geweſen. Auf dieſen etlichen und zwanzig Seiten wurde das Grundgeſetz jedes Kunſtwerkes: Einheit und Mannichfaltigkeit mit einer ſo abſoluten Macht von Zuſammendrängung und Ausſtrömung in Strahlen beobachtet, daß ſich keine zwei Combinationen darin finden, deren Aehnlichkeit bis zur Identität ginge, und nicht eine, in welcher man nicht denſelben ſchöpferiſchen Gedanken zurückſtrahlen ſähe.

Ich ſchließe meinen Artikel mit der Angabe einer ohne Zweifel ziemlich ſeltſamen Thatſache. Jedermann weiß, daß die Nachahmung ſich an Meiſterwerke macht, gerade wie die Würmer an die Früchte, um ſie, ſoweit es ihnen möglich iſt, zu verderben. Wenn ein Schriftſteller oder Künſtler großen Succeß in der Welt erlangt, ſo ſieht man ſogleich eine Legion von Plünderern auf dieſelben Gedanken und Formen dieſes Künſtlers und Schriftſtellers ſich werfen, an denen ſie das Jägerrecht üben, um ſie zum Ekel zu verkauen und wieder zu kauen. Das dauert ſo etwa fünf, zehn und mehr Jahre. Kein Geiſt iſt originell, kein Talent ſchön genug, welchen dieſe Gedankendiebe nicht am Ende reellen Eintrag in der Vorliebe des Publicums thun. Man hat uns auf dieſe Weiſe Byron und Walter Scott, Beethoven und Roſſini, den Letztern namentlich verdorben. Mozart mußte mehr wie irgend ein Anderer den Unternehmungen dieſer Gladiatoren ausgeſetzt ſeyn; aber ſeine Waffenrüſtung, welche bis einſchließlich der Ferſe in die Waſſer des Styx getaucht war, erlaubten ihm, ſich beſſer zu vertheidigen. Es gibt keine Werke, ſeyen ſie alt oder neu, der Kirchen-, Kammer- und Theater-Muſik angehörig, welche Mozart ſo gleichen, wie alle unſere italieniſchen Opern Roſſini und eine ſo große Anzahl unſerer Symphonieen, Terzett's, Quartett's, Quintett's für Violine und Piano Beethoven gleichen. Wenn es alſo den Nachahmern bis jetzt nicht gelungen iſt, Mozart zu nahe zu treten, ſo iſt es ſicher nicht ihr Fehler. Alle ſeine klaſſiſchen Productionen waren und ſind noch heut' zu Tage eine unerſchöpfliche Quelle des Plagiat's. Nun komme ich aber an die ſonderbare Bemerkung, zu welcher ich gelangen wollte. Ein einziges Meiſterwerk Mozart's, ein einziges, das gewiß nicht das Geringſte in der Meinung der Kenner, noch dasjenige iſt, welches dem muſikaliſchen Publicum Europa's am Wenigſten zuſagte, blieb von allen Verſuchungen der Nachahmung verſchont; es flößte ſelbſt dem Geiſte der

Nachahmung Furcht ein, dem verwegenſten und unverſchämteſten aller Geiſter. Die Ouverture zur Zauberflöte, denn von dieſer ſpreche ich, erhält ſich ſeit einem halben Jahrhunderte in gleicher und wachſender Gunſt, überall da, wo es ein halb Dutzend Liebhaber und ein vollſtändiges Orcheſter gibt; mit ihr werden ſehr häufig die ausgewählteſten Concerte, die großen muſikaliſchen Feierlichkeiten eröffnet, ſie wurde auf alle mögliche Weiſen arrangirt; ſogar für die menſchlichen Stimmen mit unterlegtem komiſchem Texte, was freilich ein Spaß ſehr ſchlechter Art iſt; ſogar für Spieluhren hat man ſich derſelben als eines Lieblingsſtückes bemächtigt. Wenn das nicht ein Erfolg genannt werden kann, ſo müßte ich mich ſehr täuſchen. Trotz dem, daß dieſer Erfolg nun ſchon über fünfzig Jahre dauert, ſo hat doch noch Niemand verſucht, dieſes Werk nachzuahmen: Niemand wagte es noch, Mozart's alte Form der theatraliſchen Ouverture zu reproduciren. Ich erinnere mich noch einer Zeit, in welcher meine muſikaliſchen Kenntniſſe noch nicht weit über die Behandlung der Violine hinausgingen, daß dieſer Umſtand mir bereits auffiel. Ich fragte einen Mann von gediegenem muſikaliſchen Wiſſen, warum man keine Ouverturen dieſer Art mehr ſchreibe, die mir ſo unendlich gefiel. Er ſchien meine Frage zu überdenken und erwiderte ſodann: weil man Mozart ſeyn müßte, um dieß zu unternehmen. Die Antwort erſchien mir damals kurz und ſehr wenig zufrieden ſtellend. Seitdem bin ich ſoweit vorgeſchritten, um anzuerkennen, daß es unmöglich war, eine beſſere zu geben.

Das Requiem.

Es exiſtiren zwei Werke von Mozart, eine Oper und eine Todtenmeſſe, in welchem das Phänomen ſeines moraliſchen Individuums und ſeine Berufung als prädeſtinirter Muſiker ſich namentlich mit einer wunderbaren Evidenz für den Kritiker ſowohl als für den Biographen kundgeben. Wir haben geſehen, unter welchen Auſpicien Don Juan, die Oper der Opern, das Licht der Welt erblickte. Mozart ſchrieb ſie in ſeinen ſchönſten Tagen, mitten unter Genüſſen, umgeben vom Ruhme und im geſunden Zuſtande, und doch erreichte ihn zuweilen die große Stimme des Todes mitten durch dieſe Tauſende von bezaubernden Stimmen; ſie ſprach jede Nacht zu ihm. Don Juan erſcheint auf dieſe Weiſe als das Reſultat eines gleichen Kampfes, oder wie das Gleichgewicht zweier conträren Einflüſſe. Das Requiem verkündigt den entſchiedenen Sieg eines derſelben. Die Oper iſt das ganze Problem des in Muſik vor Augen gelegten Lebens; die Todtenmeſſe iſt deſſen Auflöſung: das eine hört mit dem Grabe auf, das andere fängt mit demſelben an. Indem die von Gottfried Weber hervorgerufene Unterſuchung den Anſchein des Wunderbaren oder die romantiſche Färbung zerſtörte, welche ſich an den hiſtoriſchen Urſprung des Requiem's knüpfte, ſo hat ſie dadurch feierlich das wahrhaft Wunderbare beſtätigt; ich meine damit den moraliſchen Rapport zwiſchen dem Werke und ſeinem Verfertiger. Sie hat mit der völligſten und unangreifbarſten Gewißheit zwei Hauptpuncte feſtgeſtellt: Erſtens, daß das Requiem die letzte Arbeit Mozart's war; zweitens, daß Mozart, als er es ſchrieb, es für ſich zu ſchreiben vermeinte. Was die anderen Fragen hinſichtlich des Hiſtoriſchen des Werkes anbelangt, welche die Unterſuchung nicht aufgeklärt hat, ſo ſind ſie in unſeren Augen weder von Intereſſe noch von irgend einem Gewichte; was liegt uns überhaupt daran, zu wiſſen, ob alle die Umſtände des Vertrags zwiſchen dem Beſteller und dem Componiſten des Requiem's getreu in der Ueberlieferung auf uns gekommen und in der Erzählung der Wittwe Niſſen gewiſſenhaft wiedergegeben worden ſind; ob das geheimnißvolle Individuum der Graf Waldſee, Leutgeb, oder ein anderer Bote war, ob Mozart denſelben gekannt habe oder nicht; ob endlich das Geheimhalten der Beſtellung verlangt worden ſey oder nicht. Wahrſcheinlich haben ſo gleichgiltige Dinge nur darum Intereſſe erweckt, weil man aus der Auswahl von Hypotheſen die Frage des moraliſchen Zuſtandes abhängig machte, in welchem der Muſiker ſich befand, als er das Requiem componirte. Es ſcheint mir, daß man ſich darüber täuſchte. Mozart, den der Gedanke an ſeinen nahen Tod ſehr lebhaft beſchäftigte, glaubt einen Wink des Himmels in der Beſtellung zu finden, die bei ihm gemacht worden iſt. Ein ſolcher Eindruck iſt höchſt natürlich, und man kann durchaus nicht abſehen, warum er mit mehr oder weniger Macht auf den Geiſt des Kranken hätte einwirken ſollen, wenn die Arbeit von einem ſeiner Bekannten ſtatt eines Unbekannten bei ihm beſtellt worden wäre. Vielleicht hat er aber Waldſee oder deſſen Boten für ein übernatürliches Weſen oder für den Todesengel in Perſon gehalten! Laſſen wir dieſe Phantaſie den Dichtern, welche die letzten Augenblicke Mozart's gefeiert haben; in einer Biographie können ſie keine Stelle finden, aus welcher, wie der Leſer bereits weiß, mehrere beglaubigte und ziemlich proſaiſche Thatſachen ſie verweiſen, wie z. B. die voraus bezahlten Ducaten, der zugeſtandene Aufſchub, das Anerbieten einer Honorar-Vermehrung. Man kann an Winke aus einer andern Welt glauben, ohne deßhalb ſich einbilden zu müſſen, daß das Individuum oder der Gegenſtand, welche uns als Vorbedeutung dienen, ſelbſt in das Geheimniß des Schickſals eingeweiht ſeyen. Hat man nicht ſchon Kranke bei'm Geſchrei einer Eule erblaſſen und andere ihr Teſtament machen ſehen, als ſie einen Hund unter ihrem Fenſter heulen hörten? Freilich erſcheint ein Individuum, welches eine Todtenmeſſe bei einem Muſiker beſtellt, der ſich am Rande des Grabes fühlt, als ein viel bezeichnenderes und des Glaubens würdigeres Vorzeichen des Todes, als ein vierfüßiges Thier, welches heult, und ein Vogel, der im Dunkel der Nacht ſchreit.

Es bleibt alſo auf ewige Zeiten in der Meinung der Menſchen die größte der göttlichen Anordnungen feſtgeſtellt, welche das Geſchick Mozart's dem Ganzen ſeiner Arbeiten beiordnete. Die größte und einzige, welche bis jetzt der Welt in die Augen gefallen iſt. Die ganze Welt hat Gottes Finger in den Einzelnheiten dieſes erhabenen Erſcheinens erkannt, welches beinahe ebenſo vielen Raum in den Annalen der Muſik, als das ganze Leben des Componiſten einnimmt; jenes Todes, der ein Daſeyn voll Wundern damit krönte, daß er das erhabenſte Meiſterwerk zu ſo vielen Meiſterwerken und das merkwürdigſte Blatt der Geſchichte hinzufügte, welche wir beſchreiben. Es iſt für uns ein Bedürfniß des Herzens und eine Pflicht des Schriftſtellers, hier auf die Einzelnheiten zurückzukommen, welche ſchon im erſten Theile, obgleich nur in der Form einer einfachen biographiſchen Erzählung, dargeſtellt worden ſind.

Man wird ſich erinnern, daß Mozart ſeine Freunde in Prag weinend umarmte, die er nicht mehr zu ſehen hofft. Sobald er wieder zu Hauſe iſt, vollendet er Das, was er an der Zauberflöte noch auszuarbeiten hat; er dirigirt ſelbſt die erſten Vorſtellungen dieſer Oper. Nun drängt es ihn, ſeinen Verbindlichkeiten nachzukommen und endlich in einem Werke von einiger Ausdehnung den hohen Kirchenſtyl anzuwenden, den er ſo ſehr liebte, und welchem er die ausdauerndſten Studien gewidmet hatte, wovon ſeine Kinder- und Jugendarbeiten Kunde geben, wie ſein ***Misericordias Domini*** und ſein ***Davidde penitente,*** die Auszüge aus Händel, welche er in ſeiner Mappe bewahrte und zuletzt ſein ***Ave verum Corpus*** und der Choral in der Zauberflöte es beweiſen. Mozart macht ſich daran, das Requiem anzufangen, als ein Gedanke, welcher ſeine Seele ohne Zweifel ſchon vom Tage der Beſtellung an erfaßt hatte, ſeine entſtehende Conception wie ein Blitz erleuchtete. Furchtbares Licht! Dieſes Grab, für welches man von ihm harmoniſche Thränen verlangt, iſt ſein eigenes. Kein Zweifel, keine Hoffnung mehr, er muß ſterben! Jeden Augenblick gewinnt dieſer niederdrückende Gedanke mehr Conſiſtenz und ſetzt ſich in dem Geiſte des Kranken feſter; aber die Inſpiration, welche er daraus ſchöpft, verleiht ihm bis dahin unbekannte unermeßliche, übernatürliche Kräfte. Er ſchreibt, und alles Uebrige iſt vergeſſen. Mag von nun an die Nacht auf den Tag, der Tag auf die Nacht folgen, für den Sänger der Ewigkeit gibt es keine Zeit mehr. Das Licht, welches wieder aufſteigt, ohne ihm Hoffnung zu bringen, die Dunkelheit, welche die Erde umhüllt, ohne ihn in Ruhe zu verſenken, verlaſſen und finden ihn immer wieder auf derſelben Stelle, ohne aufzuhören, nachdenkend, ſchreibend. Ein unausſprechliches Intereſſe, eine ſchmerzliche Begeiſterung ketten ihn an dieſe Arbeit, die ſein letztes Geſchäft in dieſer Welt iſt; und doch erblickt er den Tod am Ziele dieſer Arbeit; er ſieht ihn ſich gegenüber, wie er ſich bewegt, ſich nähert und immer mehr nähert, mit ſeinen hohlen Augen und dem gräßlichen Grinſen des Skelett's. Er ſieht ihn und die Furcht, die erhabene Hymne nicht mehr zu Ende bringen zu können, treibt ihn zu immer angeſtrengterer Arbeit. Die Seiten des Requiem's füllen ſich, und das Leben des inſpirirten Sängers ſchmilzt wie die letzten Reſte einer Wachskerze, welche vor dem Bilde des Heilands brennt, und die wie in Thränen der Anbetung tropfenweiſe ihr letztes Daſeyn aufzehrt.

So ſehr ſich aber auch der Muſiker beeilte, ſo war das unerbittliche Phantom doch noch ſchneller wie er; er konnte nicht vollenden.

Kaum hatte Mozart ſich auf ſein Todenbett gelegt, als wir eine plötzliche und glückliche Umwandlung in ſeinem Geſchicke vorgehen ſehen. Schon gewöhnt der populäre Succeß der Zauberflöte Deutſchland daran, ſeinen Namen mit Stolz auszuſprechen; bereits erbleichen alle gleichzeitigen Berühmtheiten vor ſeinem wunderbaren Geſtirne; noch einige Jahre und dieſes Geſtirn hätte mit ſeiner Unermeßlichkeit und ſeinem Glanze den ganzen muſikaliſchen Horizont Europa's erfüllt. Selbſt das Glück, müde und beſchämt, den großen Mann länger zu verfolgen, reichte ihm die Hand zur Verſöhnung. Man hatte ihm eine ehrenvolle Stellung gegeben; Beſtellungen liefen von allen Seiten ein. Und als ſich endlich die Laufbahn des Erfolgs, des Ruhmes und der Unabhängigkeit vor ihm zu eröffnen ſchien, welche Alles von der Wiege an ihm vorherſagte, und welche Muſiker ohne Zukunft, vor ſeinen Augen mit raſchen und triumphirenden Schritten durchliefen; als endlich das Glück ſeine Gunſt über ihn ausſtreuen wollte, ach, dann war es nicht mehr Zeit! Gott rief den Arbeiter zu ſich, in dem Augenblicke, in welchem derſelbe die Belohnung für ſeine irdiſche Arbeit in Empfang nehmen wollte! Gibt es etwas Schöneres und Dramatiſcheres in dem unendlichen Drama der menſchlichen Geſchicke, als dieſe Entwickelung, die mit der Kataſtrophe zuſammenfällt; als dieſen jungen Mann, der ſich Mozart nannte, und für welchen die ſpäte Gerechtigkeit der Zeitgenoſſen Nichts iſt als die erſte Huldigung der Nachwelt; als dieſen gekrönten und ſterbenden Athleten, der in der Bitterkeit ſeines Herzens ausruft: eben jetzt ſoll ich fort, da ich ruhig leben könnte! jetzt meine Kunſt verlaſſen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefeſſelt, den Regungen meiner Empfindungen folgen, frei und unabhängig ſchreiben dürfte, was mein Herz mir eingibt! Ich ſoll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande geweſen wäre, für ihr Wohl beſſer zu ſorgen! So ſprach er, und dieſe ſo rührende Sprache, ſo ganz dazu gemacht, Thränen zu entlocken, war doch nur ein Irrthum in dem Munde des prädeſtinirten Menſchen. Nein, Mozart war weder der Sklave der Mode noch der Spielball der Speculanten, ſondern das Werkzeug der Vorſehung. Wenn er auch nicht frei war in der Wahl ſeiner Arbeiten, ſo geſchah es darum, daß ſeine freie Wahl der Zukunft dem Glücke der Muſik nie ſo ſehr gedient hätte, als das Verhängniß der Umſtände, denen er gegen ſeinen Willen gehorchte. Er mußte fort, weil ſeine Miſſion zu Ende war; er mußte ſeine Kunſt verlaſſen, aber nicht eher, als bis er den höchſten Gipfel derſelben erreicht hatte. Was hätte er noch nach Don Juan, nach ſeinen letzten Symphonieen, nach der Ouverture zur Zauberflöte und nach dem Requiem machen ſollen? Er mußte als junger Mann zu leben aufhören, weil ſeine Lebenskräfte ſo zu ſagen durch das Hervorbringen übermenſchlicher Werke erſchöpft waren, deren ein alternder Genius unfähig geweſen wäre, und deren Bedingung und Preis nothwendigerweiſe ein frühzeitiges Ende ſeyn mußte. Er hinterließ ſeiner Frau und ſeinen Kindern Nichts, aber die Erbſchaft eines im Andenken der Nationen ewig theuren und glorreichen Namens, mußte ſich in den Händen der Vorſehung fruchtbringend geſtalten. Ein ehrenwerthes Loos wurde der Wittwe zu Theil; die Waiſen erhielten eine gute Erziehung. Ach, wenn unſer Heros muthiger oder ergebener, in dieſen furchtbaren Augenblicken an etwas Anderes als den annähernden Tod, an die mächtigſten und ſüßeſten Bande der Natur, die dieſe zu zerreißen drohte, hätte denken können; wenn es ihm möglich geweſen wäre, einen ruhigen Blick rückwärts zu werfen, und dieſes wunderbare Leben zu recapituliren, welches in zehn Jahren mehr als ein Jahrhundert in ſich ſchloß; wenn die glorreichſten Annalen der Kunſt, welche ſich in dem Kataloge ſeiner Werke einregiſtrirt finden, vor den Augen des Sterbenden in einer langen Perſpective unvergänglicher Harmonieen ſich entfaltet hätten, ſo würde Mozart ſein Geſchick begriffen haben; die Klage wäre auf ſeinen Lippen verſtummt und er hätte die Erde gleichwie der chriſtliche Triumphator das Schlachtfeld verlaſſen, welcher ſeine Handlungen der Gnade des Himmels empfiehlt.

Nachdem wir die letzten Tage und Augenblicke des Componiſten in's Gedächtniß zurückgerufen haben, haben wir auch zugleich die kritiſche Prüfung ſeiner letzten Arbeit begonnen.

Die biographiſchen Thatſachen beherrſchen hier nicht allein die ganze Analyſe, ſondern ſie machen den wichtigſten Theil der Analyſe ſelbſt aus; ſie allein können das Werk und ſeinen Effect, dem Nichts gleichkommt, wenn ich nach mir urtheile, und welcher in der That über Allem ſteht, was die Muſik hervorgebracht hat, wenn ich nach der Zahl der Zuhörer urtheile, auf welche es, ganz abgeſehen von den Orten, wo ſie es hören, dem religiöſen Glauben und, ſelbſt bis auf einen gewiſſen Grad, ganz abgeſehen von dem muſikaliſchen Culturzuſtande, auf dem ſich dieſelben befinden, mit unwiderſtehlicher Macht einwirkt, erklären. Ich habe das Requiem in verſchiedenen Epochen meines Lebens in der Kirche und in Concert-Sälen und ſelbſt in Privatwohnungen aufführen hören, und überall brachten gewiſſe Stücke deſſelben denſelben Eindruck auf Jedermann hervor. Wenige muſikaliſche Tragödien, im dramatiſchſten Style geſchrieben, mit dem höchſten Talente geſungen und geſpielt, werden dem Requiem gleichkommen, ſelbſt wenn der erhabene Act ſeiner Beſtimmung nicht vor Augen liegt und die Majeſtät des Tempels, der Anblick des Grabes, leidtragende Perſonen in tiefer Trauer und zuweilen auch der Anblick eines wirklichen und tiefen Schmerzes den Zuhörer zu leichterer Gemüthsbewegung ſteigern. Ich habe bei'm Anhören des *Confutatis* und des *Lacrymosa* Perſonen erbleichen und zittern ſehen, welche gar Nichts von Muſik verſtanden, und deren Ohren nicht einmal an den leichten italieniſchen Styl gewöhnt waren. Das Requiem in ſeinem Enſemble iſt aber viel gelehrtere Muſik als die irgend einer Oper. Wir haben aber bereits in einem andern Theile dieſes Buches die Bemerkung gemacht, daß ein Zuhörer, der durchaus außer Stande iſt, eine Kirchen-Compoſition als Kunſtwerk zu beurtheilen, dieſe deßhalb dennoch in der Wahrheit ihres chriſtlichen Ausdrucks fühlen kann; eine Bemerkung, welche ſich vor Allem und im höchſten Grade auf Mozart's Requiem anwenden läßt. Niemand täuſcht ſich über die Deutung dieſer Muſik: Gott, der Tod, das Gericht, die Ewigkeit! Man braucht deßhalb weder Katholik zu ſeyn, noch Latein zu verſtehen.

Man war ſchon vor Herrn Weber ziemlich allgemein überzeugt, daß ein Werk von dieſem Charakter, welches von Allen verſtanden wird, die an Gott und die Nothwendigkeit des Sterbens glauben, ganz abgeſehen von dem Genius des Muſikers nur das Reſultat eines verlängerten moraliſchen und materiellen Todeskampfes ſeyn könne. Ein deutſcher Schriftſteller, deſſen Namen ich leider nicht zu nennen vermag, drückt ſich darüber in folgenden Worten aus: „Während der letzten Jahre ſeines Lebens war Mozart auf dem Puncte angelangt, die Kunſt in ihrem Extreme zu erfaſſen, und Alles, was die Muſik auszudrücken vermag, mit der gleichen Vollkommenheit zu ergreifen und wiederzugeben. Aber die Erfahrung hat nur zu deutlich gelehrt, daß auſſerordentliche intellectuelle Kräfte ſelten mit den Bedingungen vereinbar ſind, von denen die Dauer des menſchlichen Lebens abhängt, weil ſie nur auf Koſten der phyſiſchen Kräfte ausgeübt werden und ſich entwickeln können .... Als Mozart ſein Ende herannahen fühlte, verfiel er in eine Art von Melancholie, welche vollends dazu beitrug, die Rapporte zu zerſtören, nach welchen die Coexiſtenz der beiden Principien unſerer Natur ſich richtet. Man könnte ſagen, daß er bereits nicht mehr lebte, als er das Requiem componirte, und daß dieſe Arbeit die übermenſchliche Thätigkeit eines Geiſtes ſey, welcher bereits zur Hälfte ſeine Hülle durchbrochen hatte. Nur auf dieſe Weiſe konnte Mozart ein Requiem componiren, gerade wie das ſeinige war. Wenn er unter anderen Auſpicien unter geringerer Fortdauer krankhafter Anſtrengung und Begeiſterung geſchrieben, und wenn er nicht den größten Theil der Nächte zu dieſer Arbeit verwendet hätte, ſo würde er nie etwas Aehnliches der Bewunderung der Nachwelt Werthes vermacht haben.“

Man hat geſagt, daß der Styl des Requiem's um mehr als ein Jahrhundert zurückdatirt zu ſeyn ſcheine, in Vergleich zu dem, welcher in der Kirchenmuſik zur Zeit Mozart's herrſchte und den er ſelbſt in dem für den Erzbiſchof von Salzburg geſchriebenen Meſſen angewendet hatte. Wenn die Bemerkung richtig ſeyn ſoll, ſo muß ſie bedeutend beſchränkt werden, weil ſie weder auf das Enſemble der Arbeit, noch auf die Totalität irgend eines Stückes, noch überhaupt auf die Inſtrumentation des Requiem's ſich anwenden läßt. Sie betrifft allein den Charakter und die Form mehrerer Vocalmelodieen, welche aus dem katholiſchen Choralgeſange herſtammend, allerdings an die Meiſter des ſiebenzehnten und an die zu Ende des ſechzehnten Jahrhunderts erinnern. Und ſelbſt noch in dieſer Beziehung gehören mehrere Stücke deſſelben durchaus der modernen Muſik an. Indeſſen ſcheint die Anwendung eines dem Oratorium und dem Drama ſich nähernden melodiſchen Styls nur eine Ausnahme in dem Requiem zu ſeyn, welche durch die Natur gewiſſer Texte motivirt iſt, wie wir weiter unten ſehen werden. Im Allgemeinen iſt die Färbung des Werkes alterthümlich. Es iſt alſo ſehr wichtig zu bemerken, daß Mozart, welcher dem lyriſchen Drama einen ganz neuen Aſpect verliehen hatte, welcher im Vereine mit Haydn die Symphonie, das Violin-Quartett und Quintett, die ganze Inſtrumental-Muſik reformirt, oder, beſſer geſagt, geſchaffen hatte, daß eben Mozart, als er im hohen Kirchenſtyle zu ſchreiben hatte, nichts Beſſeres zu thun wußte, als in die Vergangenheit zurückzugreifen, und hinſichtlich der Melodie auf das ſiebenzehnte und auf die erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zurückzugehen, d. h. auf Bach und Händel, ſo weit es ſich um die fugirten Chöre und die Fugen handelt.

In meiner Ueberſicht der Geſchichte der Muſik habe ich die Epochen des Uebergangs oder der Vorbereitung und die definitiven Reſultate angedeutet, zu welchen die Kunſt in einigen ihrer Zweige gelangt war. Dieſe Reſultate, wir meinen damit die Formen und Schöpfungen, welche noch am Leben und unbeweglich in der Muſik geblieben waren, ſeitdem ſie zu beſtehen angefangen hatte, waren für die heilige Gattung: 1) der Choral-Geſang Paleſtrina's und ſeiner Nachfolger; der Styl *alla Cappella*. 2) Die vervollkommnete inſtrumentirte Fuge von Bach und Handel, auf die moderne Ton-Art begründet. Die Kirchenmuſik war demnach die einzige, welche definitiv vor Mozart conſtituirt war, und aus dieſem Grunde wollte der große Reformator in mehreren Nummern des Requiems, welche weiter unten bezeichnet werden ſollen, weder die Melodie ſeiner Epoche als zu phraſenreich und von einer zu weltlichen Eleganz für die Kirche, noch die weltliche Fuge anwenden, ſo wie er ſie ſelbſt in den Finale's des Quartett's aus G, in der Symphonie aus C, und in der Ouverture zur Zauberflöte angewendet hatte. Dadurch iſt alſo erwieſen, daß für ihn der hohe Kirchen-Styl gleichbedeutend mit dem alten Kirchen-Style war.

Wenn es eine alltägliche und oft wiederholte Wahrheit gibt, ſo iſt es die, daß jede wahre Meinung die Mitte zwiſchen zwei extremen Meinungen hält, wie jede Tugend zwiſchen zwei Laſter geſtellt iſt. Dieſe wichtige Mitte trifft man aber ſeltener in der Sphäre der Muſiker, als irgendwo ſonſt. Es gibt der Excluſiven zu viele unter uns. Der Eine liebt nur die alte Muſik; der Andere zeigt eine tiefe Gleichgiltigkeit, wenn nicht gar eine ungemeine Verachtung für Alles, was dem achtzehnten Jahrhunderte vorangeht. Während man von einer Seite Mozart ein zu gewiſſenhaftes Ankleben an die Traditionen der katholiſchen Kirche verzuwerfen ſchien, während Herr Weber, der kein beſonderer Bewunderer der alten Muſik war, ihm eine Art von Criminal-Proceß an den Hals werfen wollte, weil er gewiſſe Texte des Requiems zu getreu wieder gegeben hatte, ſo behaupteten andere Kritiker, welche den Cultus für dieſe Muſik bis zum Fanatismus trieben, daß Mozart die Grenzen der heiligen Gattung überſchritten habe; daß die wahre Kirchenmuſik keine Melodie zulaſſe, als die Pſalmodie und den Choralgeſang, oder was dieſen gleiche; daß ſie weder Orcheſter noch irgend eine Inſtrumentation, ja ſelbſt nicht einmal die Orgel zulaſſe, daß nach dieſem die Meſſen Haydn's und Cherubini's keine Meſſen ſeyen, die von Beethoven noch viel weniger (was ich für meinen Theil nicht zu beſtreiten übernehmen will), daß in Mozart's Werken eigentlich Nichts kirchlich ſey, als das Requiem (d. h. die Theile des Werkes, welche nach alter Weiſe behandelt waren), daß aber die katholiſche Kirche die muſikaliſchen Intentionen des *Dies irae*, des *Tuba mirum* und des *Confutatis* verleugnen müſſe *).

Da dieſe Nummern diejenigen ſind, welchen man noch das *Lacrymosa* hinzufügen muß, in welchem ſich Mozart mehr oder weniger nie gänzlich von dem eigentlichen Kirchenſtyle entfernt hat, und weil es diejenigen ſind, in welchen er die ſiegreiche, leidenſchaftliche und lebhafte Melodie angewendet hat, ſo müſſen wir vor Allem ihre Texte unterſuchen. Was finden wir? Eine Art epiſcher und beſchreibender Poeſie, in welcher ſich die furchtbarſten Gemälde ſkizzirt vorfinden, die man möglicherweiſe der Phantaſie vorführen kann: der Tag des Zorns, der für die ganze Welt der letzte der Tage ſeyn wird: *Dies irae, dies illa;* die Poſaune, deren Ruf alle Gebeine in Bewegung bringt, alle

---

*) Alles Dieß wurde vor langer Zeit in der muſikaliſchen Zeitung in Leipzig abgedruckt. So unhaltbar wie dieſe Anſichten erſcheinen, ſo muß ich doch geſtehen, daß ſie mit muſikaliſcher Intelligenz und großem ſchriftſtelleriſchen Talent vertheidigt worden ſind.

Gräber erbricht: ***Tuba mirum spargens sonum;*** der in Schrecken geſetzte Tod ſeine Beute in Maſſe zurückzugeben: ***Mors stupebit;*** das Buch, welches Alles enthält, was ſeit der Schöpfung gethan, geſagt, gefühlt und gedacht worden iſt, öffnet ſich und zeigt Jedem der Abzuurtheilenden die ihn betreffende Seite: ***Liber scriptus proferetur;*** die Verdammten werden in die Flammen der Hölle geſtürzt: ***Flammis acribus addictis;*** die Auserwählten nehmen Beſitz von einer unausſprechlichen und endloſen Glückſeligkeit: ***Voca me cum benedictis.*** Man muß geſtehen, wenn es eine Kunſt gibt, die fähig iſt, eine Art von Realität dergleichen Gemälden zu verleihen, wenigſtens ſo viel als in dem für ſie zu engen Rahmen der menſchlichen Vernunft und Einbildungskraft möglich iſt, ſo iſt es die muſikaliſche Kunſt. Ich frage nun zuerſt, ob es eine Gattung von Vocalmuſik gibt, welche dem Componiſten verbietet, im Sinne der Worte zu ſchreiben, oder die ihn ſelbſt nur davon freiſpricht; dann frage ich weiter Jeden, der nur die geringſte Idee von der Verſchiedenheit der Compoſitions-Style und ihres reſpectiven Leiſtungsvermögens hat, ob es irgend ein Mittel gab, die angeführten Texte in die Form des alten Kirchenſtyls zu überſetzen. Jedermann muß anerkennen, daß dieſer Styl ganz bewunderungswürdig der demüthigen Bitte, den Ergießungen einer zerknirſchten Seele und der feierlichen Hymne ſich anpaſſen läßt, welche die Werke und den Ruhm Gottes preiſen. Es wurde deßhalb auch in dem Requiem Alles, was Bitte, Gebet, Anbetung, Lob, Meditation oder chriſtliche Klänge ſind, im fugirten Contrapuncte oder im einfachen Contrapuncte behandelt, wie das *Hostias* z. B., aber immer auf alten und rein kirchlichen Melodieen. Andererſeits iſt es nicht weniger gewiß, daß der Kirchenſtyl, ſo wie er im ſechzehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderte im Gebrauche war, durchaus den epiſchen und tragiſchen Charakter nicht geſtattet, welchen mehrere Nummern verlangen, aus denen das *Dies irae* beſteht. Man mußte alſo hier durchaus eine phraſirte und pathetiſche Melodie anwenden, mit einer Auswahl von Accorden und einer ebenſo modernen Modulation, und ein vollſtändiges Orcheſter, wobei aber, wohl verſtanden, jede directe oder ſelbſt entfernte Aehnlichkeit mit der Theatermuſik vermieden werden mußte, durch die Mittel, welche der Verfaſſer des Requiems gebrauchte und von denen wir hernach ſprechen werden. Wo iſt der Componiſt, der es heut' zu Tage übernähme, ein *Dies irae* für die Stimmen allein zu ſchreiben? Die Zulaſſung oder das Verwerfen der Inſtrumentalmuſik bei den Kirchenwerken kann keine Frage der Kunſt für irgend Jemand mehr ſeyn. Die Inſtrumente ſind bei den römiſchen Katholiken zugelaſſen; bei den griechiſchen ſind ſie es nicht. Das iſt aber ein Gegenſtand kirchlicher Disciplin, womit wir uns nicht zu beſchäftigen haben. Warum ſoll die katholiſche Kirche die muſikaliſchen Intentionen des *Dies irae* verleugnen, in welchen Mozart nichts Anderes gethan hat, als durch die einzigen Mittel, welche ſeine Kunſt ihm lieferte, Texte wieder zu geben, welche durch den Ritus der Kirche geheiligt ſind?

Wollen denn wirklich ernſte Männer, gelehrte Muſiker uns auf die Einfachheit von Paleſtrina und Orlando

Laſſo, d. h. in die Kindheit der muſikaliſchen Kunſt zurückführen? Weil man für die Kirche arbeitet, ſo ſoll man auf die ausdrucksvolle Melodie Verzicht leiſten, ſelbſt wenn ſie einen religiöſen Charakter in ſich ſchließt, Verzicht leiſten auf neun Zehntheile der anwendbaren Accorde, das Orcheſter verbannen, das zu Paleſtrina's Zeiten noch gar nicht beſtand, nur eine höchſt unbedeutende Fraction des ganzen techniſchen und äſthetiſchen Materials einer Kunſt annehmen, die durch drei Jahrhunderte des Fortſchrittes vervollſtändigt worden iſt. In Wahrheit, Menſchen, welche derartige Dinge ſchreiben und drucken laſſen, machen ſich über ihre Leſer luſtig. Fügen wir noch hinzu, wenn ihre Anſichten, mögen jene ſich nur ſo ſtellen, oder wirklich daran glauben, je auf die Praxis einen Einfluß üben könnten, ſo würde die Nachahmung der alten Meiſter in dieſem Sinne heut' zu Tage Nichts als werthloſe Nachbildung oder Abklatſche hervorbringen. Paleſtrina nachzuahmen, wäre gerade nicht ſo außerordentlich ſchwierig; woher nähme man aber den Geiſt Paleſtrina's, welcher der vor drei Jahrhunderten war.

Der Zweck dieſer polemiſchen Abſchweifung war kein anderer, als anzudeuten, wie die Texte und die Liturgie einer Todten-Meſſe bei den Katholiken übereinſtimmten, um aus dem Requiem eine Verbindungs-Brücke zwiſchen der alten und modernen Muſik unter der Feder eines Componiſten zu machen, wie Mozart einer war. Hier vermiſchen ſich und reflectiren im Brennpuncte eines univerſalen Geiſtes, dem Zeitgenoſſen aller Alter, die verſchiedenen Tendenzen, welche in der Kirchenmuſik, ſeit ſie in den wirklichen Zuſtand der

Kunſt getreten war, vorherrſchen. Da findet ſich die antike Melodie des Choralgeſangs, welche die römiſche Schule in Einklang mit dem Contrapuncte zu bringen den Ruhm hatte, indem ſie ihr das zurückgab, was ſie Erbauliches in ihrer hohen und urſprünglichen Einfachheit gehabt hatte; dort glänzen die Schätze der Harmonie, welche durch jene gelehrte Schule von Organiſten aufgehäuft wurden, welche in Deutſchland in Folge der Reformation entſtand und ſich fortpflanzte und deren ruhmreiche Repräſentanten Bach und Händel ſind. An anderer Stelle endlich findet man am rechten Orte und in unvergleichlich überlegenem Grade die Zierlichkeit und den melodiſchen Zauber, welche die heiligen Werke eines Pergoleſe und Jomelli auszeichnen, jedoch ohne die Beimiſchung der theatraliſchen und veralteten Formen, welche dieſe verunſtalten*).

Der Abt Stadler ſagte: „So lange die figurirte Muſik ſich in der katholiſchen Kirche halten wird, wird dieſes Rieſenwerk (das Requiem) die Krone derſelben ſeyn.“ Aber warum? Wäre es bloß aus dem Grunde, weil Mozart vermöge des Datums ſeiner Geburt weiter entfernt von der Quelle der Tradition die Verkettung bis zu den Grenzen geführt hatte, wo die religiöſe Kunſt endlich aufhörte, und weil er in einem einzigen Rahmen die großen Muſter des ſechszehnten, ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vereinigte? Wäre der hiſtoriſche Kosmopolitismus und eine vollſtändige Verſchmelzung der Elemente, welche Zeit und Ge-

---

*) Das ***Stabat Mater*** des Letztern namentlich.

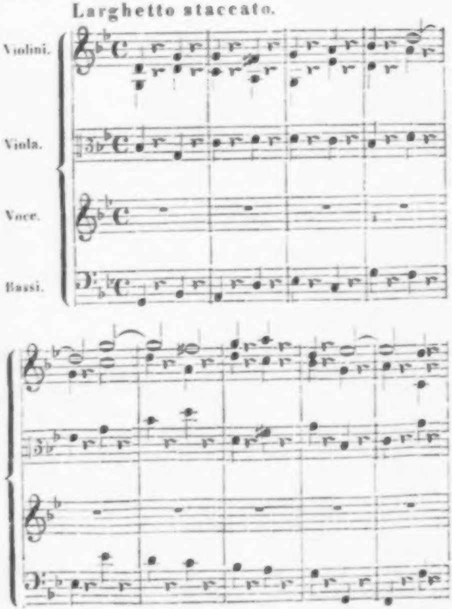
nius vorbereitet hatten, die einzigen Titel, vermöge welcher der Verfaſſer des Requiems ſich über alle Kirchen-Componiſten ſtellte? Sicher nicht; denn es iſt noch Etwas in dem Requiem, was Mozart im Allgemeinen und Weſentlichen vor allen Anderen auszeichnet; und Etwas, was ſelbſt er nur ein Mal zu geben im Stande war in Folge der außerordentlichſten Ausnahme.

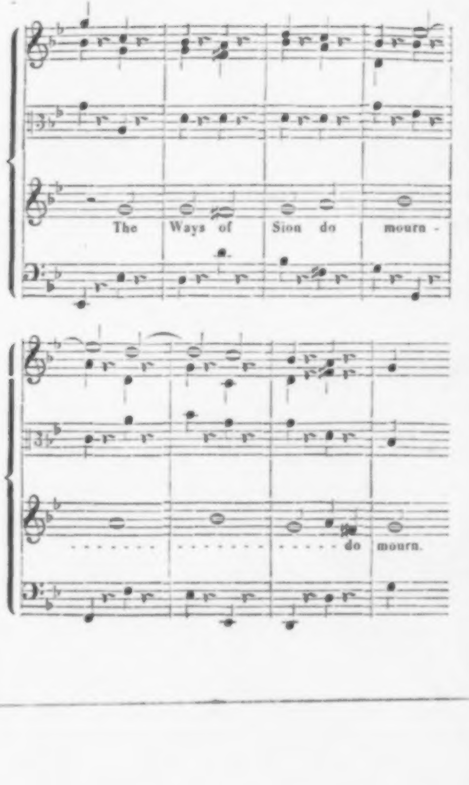
Wir wiſſen bereits, daß Händel Derjenige unter den alten Meiſtern iſt, von welchem Mozart am Directeſten entlehnte. Er hat oder ſoll von ihm den Gedanken der Nr. 1. *Requiem aeternam* entnommen haben, welche Jedermann als einen der erhabenſten des Werkes anerkennt, und Herr Weber hat in dieſem Umſtande ein ſo entſcheidendes, ſo ſiegreiches Argument zur Unterſtützung ſeiner unbegreiflichen Anſichten gefunden, daß er in Fragmenten den Text der beiden Piecen gegeben hat. Es ſchien mir zu originell, dieſe doppelte Citation zu reproduciren, nicht durch Verlängerung derſelben, was mir zu viele Vortheile über Herrn Weber verſchaffen würde, ſondern, indem ich ſie im Gegentheile verkürzte, und zwar aus dem Grunde, um eine diametral entgegengeſetzte Folgerung daraus zu ziehen, welche, wie ich mir ſchmeichle, alle meine muſikaliſchen Leſer als ſonnenklar anerkennen werden*).

---

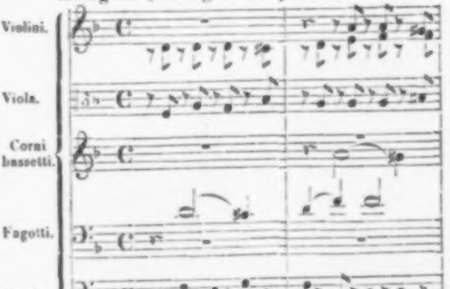
*) Man findet in der zweiten Citation nur das Ritornell der Nr. 1. des Ritornell's, es umfaßt aber in den Blasinſtrumenten die ganze Anlage des ganzen darauf folgenden Vocalgeſanges bis *Et lux perpetua*. Die wirkliche oder vergebliche Nachahmung Händel's geht nicht weiter.

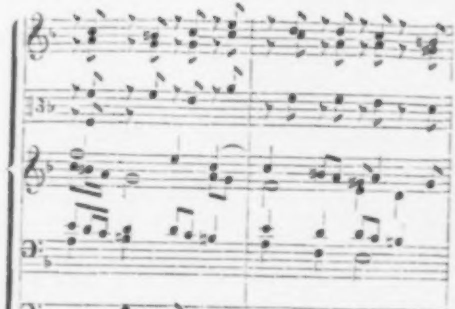
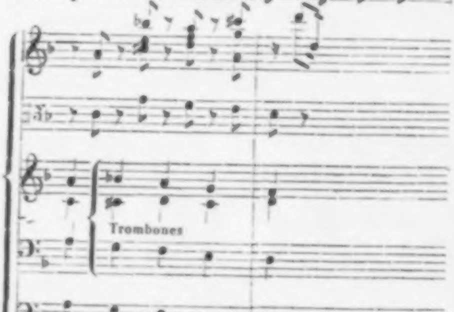
Antienne de Händel.


Larghetto staccato.
Violini.
Viola.
Voce.
Bassi.


The Ways of Sion do mourn -
do mourn.

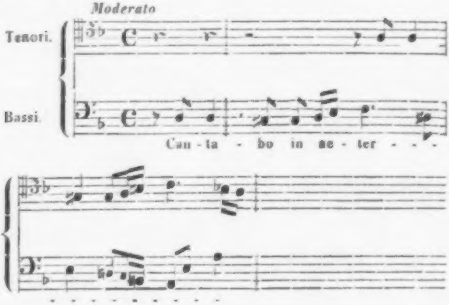
Adagio. (Anfang des Requiem's).


Violini.
Viola.
Corni bassetti.
Fagotti.
Bassi.



Trombones

Geben wir zu, daß der Gedanke genau derſelbe ſey, was ohne Zweifel ſchon ſehr viel zugeben heißt. Zwei Prediger haben über denſelben Text gepredigt; aber welcher Unterſchied ſchon von der Einleitung an. Wie viel erhabener und gelehrter iſt Mozart's Anfang! Wie ſehr athmet er jene erhabene evangeliſche Trauer, jene Thräne, jenen Wohlduft und jene antike Poeſie der römiſchen Kirche, welche ſtets Händel, ſowie der Mehrzahl der lutheriſchen Componiſten gefehlt haben. Und wenn mitten aus dieſem Trauerchor eine Stimme ſich erhebt, um: *te decet hymnus, Deus in Sion* anzuſtimmen, glaubt man nicht die Stimme eines Erzengels und der heiligen Cäcilie ſelbſt mit ihrer Orgel zu hören, ein fugirtes Accompagnement anſtimmend, welches die angeſtrengteſten Arbeiten der Sterblichen nie zu erreichen vermögen. Hierauf bemeiſtert ſich der Chor der Figur des Inſtrumental-Thema's, welches das Solo begleitet hat. Der Geſang gibt ſich in kanoniſchen Windungen kund, welche lang gedehnt gleich den Echo's einer Hymne aus den erſten Tagen des Chriſtenthums, durch die Galerieen und die Grabdenkmale einer ungeheuren Katakombe ertönen. Bei den Worten: *et lux perpetua*, das in alternirenden Sätzen wiederholt wird, ſteigt das Orcheſter majeſtätiſch im Uniſono auf den Intervallen des Accords herab: die Trompeten laſſen das erhabene Lebewohl ertönen; der Chor ſchließt mit einer ſanften und geheimnißvollen Feierlichkeit auf der Dominante: *luceat eis*. Ja er trat bereits in das für die Todten angerufene ewige Licht, Derjenige, der die eilf erſten Seiten des Requiem's geſchrieben hat, ſo ſehr ſcheinen ſie über gewöhnlicher menſchlicher Kraftäußerung zu ſtehen.

Und das ſind die ungeheuern Plagiate, unter deren Gewicht Herr Weber behauptet hatte, Widerſacher zerſchmettern zu wollen, welche, wie er ſagte, Mozart bei Weitem mehr beſchimpften, als er, wenn ſie annähmen, daß dieſer zu dieſen Jugend-Studien ſeinen Namen hergegeben habe!!! Wie wäre es aber, wenn der Plagiator durchaus nicht an die Antienne von Händel gedacht hätte, wenn er ſie vielleicht nicht einmal gekannt hätte. Man urtheile ſelbſt. Indem ich dieſe breiten Citationen abſchrieb, ſuchte ich in meinem Gedächtniſſe nach dem Thema des *Misericordias Domini*, welches Mozart Eberlin *) entlehnt haben ſoll; und o des Erſtaunens, dieſes Thema iſt gerade der Anfang des Requiems:



---

*) Der Abt Stadler ſagt es

Die Verwandtſchaft iſt hier viel klarer, weil ſie hinſichtlich der Geſangſtimme, d. h. des Subjectes ſelbſt und ſeiner Antwort in der Quinte bis zur Identität geht. Uebrigens gleicht das *Requiem aeternam* nicht mehr den verſchiedenen fugirten Entwickelungen des *Misericordias Domini*, als eine oder die andere dieſer Compoſitionen der Antienne von Händel. Wie der Abt Stadler uns ſagt, ſo gehören die thematiſchen Gedanken in den Werken des fugirten Styls ebenſo Jedermann an, wie die für den akademiſchen Concurs ausgeſetzten Subjecte. So oft Mozart ein entlehntes Thema auswählte, das ſchwerer zu behandeln war, als ein Thema eigener Erfindung, ſo hielt er den Gedanken für fähig, anders und ohne Zweifel beſſer entwickelt zu werden. Er hätte ihn ſicherlich nie verwendet, um ihn ſchlechter zu behandeln, als die, welche ihn bereits benützt hatten.

Das Allegro der Nro. 1, d. h. die Fuge des *Kyrie eleison* iſt des langſamen Tempo's würdig, welchem es durch die Anlage der Figuren in Sechszehnteln und den erhabenen feierlichen Charakter, der es auszeichnet, ſich anpaßt; es bietet aber auch Schwierigkeiten in der Ausführung, welche wenige Chöre ganz ſiegreich überwinden dürften. Es iſt zu bedauern, daß das Lächerliche das Erhabene in dieſem Meiſterſtücke von Choral-Compoſition ſo ſehr bedroht. Wenn das *Kyrie* ſchlecht oder mittelmäßig geſungen wird, ſo iſt es unerträglich, oder von einem mehr als zweideutigen Effect; bei vollendeter Meiſterſchaft in der Aufführung iſt es aber erhaben.

Mozart glaubte, das *Dies irae* in ſechs Muſikſtücke theilen zu müſſen, nicht als ob die Ausführung und Natur des Textes dieſe Eintheilung verlangte, ſondern um in dieſem herrlichen Gebete eine größere Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und der Form zu begründen. Nach dem *Requiem* und *Kyrie*, jenen Muſtern des erhabenſten und gelehrteſten Kirchen-Styls, kommt die Nro. 2., der Anfang oder gleichſam die Introduction des *Dies irae.* Für den Chor, im einfachen Contrapuncte, D Moll, *Allegro assai*, geſchrieben, iſt dieſes Stück von impoſantem und düſterem Charakter, von einem wunderbaren dramatiſchen Effecte, wenn man will, aber durchaus nicht theatraliſch. Der Componiſt hat es vermieden, durch die Cadenzen der Perioden, welche der Kirche angehören, an das Theater zu erinnern. Ich habe mich hinreichend als Feind des Formalismus in der Opermuſik und im Allgemeinen in jeder Muſik erklärt, aber Gründe, die an anderer Stelle angegeben ſind, ſtellen in dieſer Beziehung für die heilige Gattung eine ganz natürliche Ausnahme feſt. Die melodiſchen Formeln, ich verſtehe darunter die alten, ſind darin mehr als erlaubt, ſie ſind darin unerläßlich, wie die obligaten Endungen des lutheriſchen Chorals. Sie ſind das Siegel des ſechszehnten und ſiebenzehnten Jahrhunderts, und Nichts beſtimmt poſitiver den Charakter des Alters, der Unwandelbarkeit und der Heiligkeit, welche die ſchönſten und weſentlichſten Attribute der Kirchenmuſik ſind.

Das *Tuba mirum* bildet mit dem vorhergehenden Stücke einen Contraſt; Andante, B Dur, vier Solo's, welche durch ein Quartett von Soloſängern ausgeführt werden. Dieſe

Nro. 3. iſt bereits als ohne Vergleich die ſchwächſte im Werke anerkannt worden; und doch wäre ſie mit einem andern Texte und in irgend einem Oratorium ein Meiſterwerk. Nie haben Religion und Tod einem Muſiker eine erhabenere Melodie eingegeben, als das Tenor-Solo. Gibt es etwas Herrlicheres, als von ſchöner kräftiger Stimme das *Mors stupebit* zu hören? Welch' göttlicher Zauber! Welche elegiſche Erhabenheit! Man muß aber auch geſtehen, daß von dem Verſe an: *Quid sum miser tunc dicturus,* mit welchem das vierte Solo anfängt, die Kerzen erlöſchen; der Wohlgeruch des Weihrauchs verflüchtigt ſich und der Katafalk iſt verſchwunden. Wir befinden uns nicht mehr im Hauſe Gottes. Dieſe totale Verfinſterung des Kirchen-Styls dauert bis zum Ende von *Tuba mirum.* Ein Flecken von 23 Tacten in einer Partitur von 118 Seiten. (Ausgabe von Härtel.) Man ſollte nicht mit dieſer Strenge die heilige Muſik unſerer Zeit analyſiren, ſelbſt die der berühmteſten Meiſter nicht. Es heißt dieß mit nahezu wenigen Ausnahmen ſie vernichten.

Auf Einmal erſcheint aber in ſeiner ganzen Größe und Erhabenheit der Kirchen-Styl wieder: *Rex tremendae Majestatis,* G Moll, *Grare.* Dieſe Tonfälle, welche ſich in einem furchtbaren Uniſono überſtürzen, dieſe dreifache und erhabene Ausrufung des Chors: *Rex! Rex! Rex!* welche alle Metallſtimmen des Orcheſters verſtärken, zeigen ſie uns nicht die in ihrer Achſe erſchütterte Erde, und den Herrn der Heerſchaaren, welcher auf den Flügeln der Seraphim getragen, langſam aus dem Himmel herabſteigt.

Aus dem Trompetengeſchmetter des Gerichtes heraus hört man das allgemeine Gebet ertönen, ein Gebet in kanoniſchem Gange, langſam voll Ernſt und Demuth, ein durchaus chriſtliches Gebet. Endlich ſchweigen die Donner des Sinai, um zu den Füßen des Richters das letzte Gelübde, den letzten und ſchwachen Schrei der hinſcheidenden Menſchheit gelangen zu laſſen: ***Salva me! Salva me;*** der Schluß iſt im Minore-Tone der Quinte, damit er ſich beſſer verbinde mit:

Recordare Jesu pie, Andante, F Dur, für die Soloſtimmen wie das ***Tuba mirum.*** An der Stelle der Nro. 5. verlangte der Text des ***Dies irae*** natürlicherweiſe einen neuen Contraſt mit dem Vorhergehenden: ***Supplicanti parce Deus! qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.*** Es drückt dieß die Hoffnung des Sünders auf die Verdienſte des Kreuzes und des Blutes Jeſu Chriſti aus, aber eine Hoffnung von Zerknirſchung und Scham begleitet: ***Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus.*** Als Werk der Kunſt und des Wiſſens erſcheint mir das ***Recordare*** in der Vocalmuſik das zu ſeyn, was die Ouverture zur Zauberflöte in der inſtrumentalen iſt, ein Wunder ohne Vorläufer und das man ebenſowenig nachzuahmen verſucht hat. Hinſichtlich des Ausdrucks ſchließt es Alles in ſich, was es Kirchliches gibt, und zugleich iſt es aber höchſt ergötzlich für das Ohr. Alte Gelehrſamkeit und moderner Wohlklang auf die höchſte Stufe erhoben, und nach demſelben Ziele wetteifernd! Vergebens habe ich bei den Patriarchen und Doctoren Italien's und

Deutſchland's nach einem Muſter des *Recordare* nachgeſucht; ich darf aber ſicher überzeugt ſeyn, daß es ſich nirgends finden wird. Bemerken wir zuerſt, wenn man dem Geſange des Stückes ſeine Inſtrumentation nähme, ſo würde ſehr ſchöne Vocalmuſik übrig bleiben, welche man ohne Orcheſter in jeder Kirche und außerhalb derſelben executiren könnte. Dieſe Bemerkung, die an und für ſich immer ſehr wichtig iſt, wenn es ſich um heilige Compoſitionen handelt, läßt ſich aber auf die Mehrzahl der Stücke des Requiem's, ſowie auf die Werke anderer Meiſter anwenden, welche die Gattung mit vollkommener Kenntniß ihrer Geſetze behandelt haben. Was aber viel außerordentlicher iſt, iſt das, daß das Accompagnement des *Recordare* ohne irgend eine Beifügung und nur vermittelſt einiger Abkürzungen ein vollkommenes Meiſterwerk der Inſtrumentalmuſik liefern würde, ein bewunderungswürdiges kirchliches Zwiſchenſpiel für das Orcheſter oder für die Orgel, und es iſt unnöthig zu ſagen, daß die Figuren der Inſtrumentation ſich ganz unabhängig von den Geſangſtimmen darſtellen. Der Hauptgang dieſer iſt ein Kanon zu zwei Stimmen in der Secunde, oder, um mich genauer auszudrücken, in der untern Septime, welcher Kanon einerſeits zwiſchen dem Contre-Alt und dem Baß, andererſeits zwiſchen dem Sopran und Tenor wechſelt. Es iſt beinahe fugirter Choralgeſang. An den Stellen, wo die Worte Nuancirungen eines pathetiſchern Ausdrucks verlangen, nimmt die Melodie eine modernere Form an und die zum Quartett vereinigten Stimmen führen, mit einer bewunderungswürdigen Mannichfaltigkeit in der Anlage, Enſembles und Nachahmungen in freiem Style aus. Unter dieſen Gängen und Combinationen der Stimmen, verarbeitet das Orcheſter eine andere durchaus verſchiedene Fuge mit ſtrengſter Nachahmung. mit mehrfachen Subjecten voll Ausſchmückung und wunderbar durch die Hand des Meiſters geziert, aber voll Zauber und Anmuth aus der Quelle fließend. Von Zeit zu Zeit wird die Fuge unterbrochen, um einem einfachen Accompagnement Platz zu machen; dann hört man von Neuem jenen keinem andern vergleichlichen Baß, ſtets mannichfaltig und ſtets ſingend, welcher durch tauſend melodiſche Umwege und tauſend contrapunctiſche Verzweigungen den Faden einer ernſten, beharrlichen, in's Unendliche gehenden Meditation verfolgt, während die Violinen und die Bratſchen mit anderen gemüthlichen und myſtiſchen Commentaren die ehrwürdige, von den Sängern recitirte Rede einfaſſen. Der Effect dieſer unerhörten Combination zwiſchen den Stimmen und dem Orcheſter ſtreift an's Wunder, wie die Arbeit, die ſie hervorgebracht hat. Wie der Charakter in der Zauberflöte, ſo ſcheint das ***Recordare*** aus der älteſten aller Formen, der fugirten Muſik abzuſtammen: er iſt ein ***canto fermo*** mit den improviſirten Stimmen im fugirten Style; außerdem findet aber zwiſchen den beiden Stücken keine weitere Uebereinſtimmung ſtatt; ſie ſtehen ſich ſelbſt im Charakter diametral entgegen, und was die Ausarbeitung anbelangt, ſo erlaubt das ***Recordare*** mit nichts Anderm, was es auch ſeyn möge, eine Vergleichung.

Die Schrecken des ***Dies irae*** erreichen ihren Höhepunct in dem *Confutatis maledictis*, Andante A Minore. Hinſichtlich des Effects erinnert dieſes Stück lebhaft an die letzte Scene im Don Juan und Nichts gleicht ſich darin weniger hinſichtlich der Idee und des Styls; es iſt dieß die ſchönſte Lobeserhebung, welche man möglicherweiſe der Nro. 7. des Requiem's geben kann. Wie erſchütternd auch dieſe Compoſition, namentlich in dem vierſtimmigen Chore, der ſie ſchließt, ſeyn mag, ſo drücken ihr der Abgang declamatoriſcher Formen, die kanoniſchen Gänge, die alterthümlichen Endungen unwandelbar das Siegel der hohen Kirchenmuſik auf. Welch' ein Zug des Genius iſt dieſe Figur im Uniſono, welche ſteigend und zurückprallend gleich einer rieſigen Woge das brennende Lager der Verworfenen auszuhöhlen und aufzudecken ſcheint. Hat man je auf dieſe Weiſe die Soprane und Contre-Alte moduliren hören, als wie in derſelben Figur, nach *Voca me cum benedictis:* C Moll und G Dur; G Moll und D Dur; D Moll und A Dur; A Moll und E Dur; auf welche Weiſe die Minore-Accorde die Tonica und die Majore-Accorde die Dominante angeben, und das Schlag auf Schlag, auf jedem der vier Tempo's des Tactes, auf einer Inſtrumental-Anlage, welche erbeben macht. Die Baſſe des Chors und die Tenore, durch die Poſaunen verſtärkt, umfaſſen in langen alternirenden Sätzen die aufeinanderfolgenden Tonarten, welche dieſe gepaarten Accorde repräſentiren. Was ſoll man endlich von dem *Voca me* ſagen, wenn es in die Tonica des Stücks zurückgelangt, als Nachahmung mit einem figurirten Accompagnement der Violine allein entwickelt wird, und welches wie eine Erinnerung des *Recordare* erſcheint. Unverwiſchbare Melodie, geheimnißvolle Blume der Seele, welche durch die Stürme des Tages des Zornes niedergedrückt, endlich ihren zitternden Kelch bei den Strahlen der göttlichen Barmherzigkeit öffnet. Das ganze Orcheſter läßt ſich gegen den Schluß dieſes pianissimo ausgeführten Bruchſtückes hören; der bis dahin getheilte Chor vereinigt ſich: *Oro supplex;* die Kälte des Todes iſt in die Adern des Zuhörers gedrungen. Ja es iſt der Hauch des Grabes, das Nichts ſelbſt, das dieſe furchtbare harmoniſche oder unharmoniſche Auflöſung und dieſe Vocalperioden von vier Tacten belebt, welche regelmäßig auf ihre Cadenzen fallen (wahrhafte Phantome für das Ohr, ſo unerwartet kommen ſie), wie wenn der Chor der Lebenden, während er die letzten Worte jedes Verſes ſpricht, bereits ſchon nichts als Staub wäre. Es iſt das Erhabenſte des Erhabenen. Du haſt Dem Gnade angedeihen laſſen, mein Gott, der dieſe heilige Muſik zu Deinem Ruhme geſchrieben hat, und mögeſt Du uns ebenſo vergeben, wenn einſt unſere Stunde ſchlägt!

Das große und herrliche Gemälde des *Dies irae* konnte nicht glücklicher geſchloſſen werden als durch das *Lacrymosa*, der eindringlichſte unter allen kirchlichen und profanen Chören, welche exiſtiren, der mächtiger wie alle andere Zerknirſchung und Schrecken, den höchſten Schmerz und religiöſes Flehen ausdrückt. Selbſt Herr Weber mit ſeinen ſonderbaren Zweifeln und ſeinen noch ſonderbareren Kritiken hat ſich bei dem *Lacrymosa* aufgehalten, obgleich es Süßmaier vom neunten Tacte an für ſeine Arbeit ausgibt.

Ich hätte nicht ſo viele Nachſicht gehabt. Bei der entſchiedenen Abſicht, das Requiem Stück für Stück einzureißen, hätte ich einen Tadel für Nro. 7, wie für alles Uebrige zu finden gewußt und meine Kritik wäre nicht ſchlechter ausgefallen als die vieler Anderer. Ich hätte geſagt, daß die elegiſche und häufig hochpathetiſche Melodie des *Lacrymosa* nicht ſo eigentlich das ſey, was man Kirchenmuſik nenne; und ich hätte vermöge einer Ausnahme, die man ſelten bei Schriftſtellern findet, welche eine verzweiflungsvolle Partie ergriffen haben, die Wahrheit geſagt. Nachdem ich aber dieß geſagt hätte, würde ich mich ſehr gehütet haben, hinzuzuſetzen, daß der feierliche ernſte Rhythmus Larghetto $^{12}/_{8}$, die Orcheſterfiguren, das erhabene crescendo bei dem *judicandus homo reus*, die Zuziehung der Poſaunen, welche im Uniſono mit den Geſangſtimmen ſeufzen, eine ganz kirchliche Harmonie, die in den accentuirten Tempo's den natürlichen Accord der Diſſonanzen durch Verlängerung erſetzt, und endlich die erhabene Kirchen-Cadenz *Amen*, der Melodie den Charakter des dramatiſchen Pathos rauben, welchen es mit einer andern Inſtrumentation, einer andern Harmonie, einem andern Rhythmus hätte haben können, und die ihm denſelben ſo ſehr raubten, daß wenn man das *Lacrymosa* auf dem Theater, gleichviel auf welche Worte, zu hören bekäme, jeder Zuhörer von gutem Geſchmack als über eine Entweihung ſich entrüſten würde. Wollte man denn der Kirchenmuſik das Recht ſtreitig machen, heilſame und heilige Thränen hervorzubringen, welche, nicht zu unſerer Freude, über eingebildete Unglückliche vergoſſene, ſondern über uns ſelbſt geweinte Thränen wären, über das, was für Jeden von uns das Sicherſte auf der Welt iſt, den Tod!

Das Offertorium, d. h. das Gebet, welches in einer lateiniſchen Meſſe unmittelbar dem Genuſſe des Brodes und Weines vorausgeht, wurde in zwei Stücke getheilt: *Domine Jesu Christe* und *Hostias*, das eine wie das andere mit einer Fuge endigend: *Quam olim Abrahae*. Der Abt Stadler hat uns bereits belehrt, daß es unter den katholiſchen Meiſtern traditionell war, dieſen Theil des Textes in der Form einer regelmäßigen Fuge zu behandeln, und das Requiem von Cherubini beweiſ't uns ebenfalls, daß es gebräuchlich iſt, dieſe Fuge zum Schluſſe des Offertoriums zu wiederholen.

Das in den Chorſtimmen, aber mit Nachahmungen im Orcheſter, traurig, evangeliſch und grandios begonnene *Domine*, Andante G Moll, bildet eine wachſende Anhäufung von Anlagen und geht entſchieden in den fugirten Styl über bei dem Verſe: *Ne absorbeat eas Tartarus*, mit einem kräftigen Accompagnement in Sechszehnteln, um als Gegen-Subject zu den Singſtimmen zu dienen. Auf dieſen Chor folgt ein bewunderungswürdiges Quartett der Soloſänger, das ebenfalls regelmäßig fugirt iſt, aber auf ein anderes Thema, das wie ſtufenweiſe die nicht minder bewunderungswürdige Fuge von: *Quam olim* herbeiführt, deren Anfang das Einfallen der Poſaunen bezeichnet. Gewöhnlich verändert man hier das für die Nro. 8. vorgeſchriebene Andante in ein Allegro moderato und ich glaube, daß man Recht hat. Es wäre für die Executirenden ſchwierig, ſich durch den Schwung und das außerordentliche Feuer dieſer Fuge nicht ein wenig hinreißen zu laſſen, welche die impoſanteſte und pathetiſchſte unter allen mir bekannten Kirchenfugen iſt. Die Arbeit des Gegen-Subjects, welche ſich im Orcheſter befindet, iſt von ungeheurer Kraft; das in zwei Vocaltacte eingeſchloſſene Thema iſt eigentlich nichts Anderes als eine verdoppelte Ausrufung: *Quam olim Abrahae! Promisisti!* Die Entwickelung iſt möglichſt einfach, man ſehe aber mit welcher Kunſt und welchem Genie das Subject in dem Vocalbaſſe näher beſtimmt wurde (Tacte 15 und 28), um die rührendſten Antworten in den oberen Stimmen hervorzurufen, und wie der einzige Gedanke des Geſanges und der einzige Gedanke der Inſtrumentation die Fuge ganz ohne alle Unterbrechung ausfüllt. Es iſt ein Ganzes oder die Einzelnheiten laſſen ſich nicht bemerken. Ein Strom inbrünſtiger Inſpiration, welcher Einen unwiderſtehlich mit ſich fortreißt, und gleich darauf ſich verläuft.

Das *Hostias* iſt ein Larghetto, Es Dur, welches ſich nicht allein durch eine bewunderungswürdig ſchöne Melodie des Choralgeſangs, ſondern auch durch die treffliche, oder möchten wir ſagen, fromme Auswahl ſeiner Accorde auszeichnet. Man kann ſich kein andächtigeres katholiſches, kein heiliger chriſtliches Gebet denken, als die Nro. 9. des Requiem's. Paleſtrina hätte nicht anders componirt, wenn er Alles das gekannt hätte, was er in Beziehung auf die Harmonie noch nicht wußte. Da aber die Gebete einer Todtenmeſſe immer an irgend einer Stelle durch irgend Etwas von allen anderen kirchlichen Gebeten ſich unterſcheiden müſſen, ſo hat Mozart die ſalbungsreiche Demuth und die tiefe Sammlung ſeines *Hostias* mit Sätzen von pathetiſchem Charakter und modernerer Wendung vermiſcht; weil aber die von Anfang aufgeſtellte Inſtrumentalfigur, eine ſehr bewegte Figur mit Synkopen, nicht wechſelt, ſo bleibt die Einheit des Stückes unberührt, trotz des Zuwachſes an Ausdruck in dem Vocalgeſange, der übrigens bald wieder auf ſeinen erſten Gang zurückkommt und mit einer Fermate ſchließt.

Ich lade meine Leſer ein, die von Herrn Weber kritiſirte Paſſage des *Hostias* zu betrachten. Sie iſt erhaben, Nichts mehr, Nichts weniger (Tacte 23 bis 33). Wie, ſollte Herr Weber nicht bemerkt haben, daß das, was er, aus welchem Grunde weiß ich nicht, mit unſtetem Gange zu bezeichnen beliebt hat, d. h. den Sprung der Octave, ein in der Vocalmuſik ſo gewöhnliche Sache, hier nicht einmal der melodiſche Umſtand iſt, der das Ohr am Fühlbarſten trifft? Der Grund iſt augenſcheinlich. Er liegt darin, daß die Melodie hier ſich im Orcheſter befindet, und daß die Inſtrumentalfigur, indem ſie alle Intervalle des Accords, eine nach der andern durchläuft, die Lücke der durch den Sopran ausgeführten Octaven ausfüllt.

Ich weiß dem nichts hinzuzuſetzen, was über das *Sanctus* in dem Ergänzungs-Capitel des erſten Bandes geſagt worden iſt. Melodiſche Anlage, Harmonie, Modulation, Inſtrumentation, Alles iſt groß, Alles iſt wahrhaft heilig in einigen Tacten des Adagio, und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Nr. 10. unter die hervorragendſten Conceptionen des Werkes zu ſtellen wäre, wenn Mozart Zeit gehabt hätte, die Fuge des *Hosianna* zu entwickeln.

Das *Benedictus* für die Solo-Sänger componirt, und mit einer an und für ſich wenig kirchlichen Melodie, kehrt nichtsdeſtoweniger durch die gelehrten Formen ihrer Entwickelung in den Kirchen-Styl zurück, Andante B Dur. Mögen die Stimmen allein oder in der Nachahmung oder in dichten Accorden gehen, ſo bringen ſie die thematiſchen Ideen mit einer bewunderungswürdigen Mannichfaltigkeit und auf eine entzückende Weiſe zum Vorſchein. Man ſehe z. B. dieſen Gang in Terzen, zwiſchen dem Sopran und Tenor; es iſt nur ein Gang in Terzen und Sexten. Er entreißt Einem einen Schrei der Bewunderung. Im Ganzen iſt das *Benedictus* ein Gebet von ſanfter und rührender Feierlichkeit, eine Arbeit von derſelben Anmuth, und ein bewunderungswürdiges Meiſterwerk des vielſtimmigen Styls. Das iſt in der That viel für Süßmaier.

Im *Agnus Dei* die zwölfte und letzte Nummer, Larghetto D Moll, erkennen wir den Meiſter an der Erfindung, und zwar noch beſſer, als wir ihn in dem vorhergehenden Stücke an der Ausarbeitung erkannt haben. Welcher Andere als Mozart, hätte dieſe erhabene Figur des Accompagnements erfunden, in welcher die ganze Majeſtät des Tempels in ſeinen Tagen der Traurigkeit und Trauer, und die ganze Größe eines Verſcheidens ſich ausſpricht, welche die Religion geheiligt hat. Welcher Andere auf der Welt, wenn nicht der Componiſt, der unter den Eingebungen des Todes ſelbſt ſchrieb, hätte die vierſtimmigen Sätze gefunden: *Dona*

eis requiem und die Ritornell's, die darauf folgen. Die Engel, als Führer der Seelen, ſcheinen in dieſem Gebet für ſie zu bitten *). Man iſt wohl vollkommen berechtigt, mit dem verſtändigen und gelehrten Kritiker, Herrn Marx in Berlin zu ſagen, daß „wenn Mozart das ***Agnus*** nicht gemacht hat, ſo müßte der, welcher es gemacht hat, ohne allen Zweifel Mozart ſeyn.“

Wie ſonderbar! Wir wiederholen es nochmals. Süßmaier, der ſich für den Verfaſſer des ***Sanctus*** ausgibt, eine erhabene Compoſition in den zehn Tacten des Adagio, des ***Benedictus***, einer zum Allerwenigſten bewunderungswürdigen Compoſition, und des ***Agnus***, einer engelgleichen oder ſelbſt göttlichen Compoſition, Süßmaier vermeidet es, die Fuge des ***Hosianna*** zu entwickeln, deren herrliches Subject er zweimal erſcheinen läßt; und er gelangt zu dem Verſe des ***Agnus: Et lux aeterna luceat eis*** (wo ein neues Stück hätte anfangen ſollen nach dem Plane, der für die Eintheilung des Textes angenommen worden war), weiß Süßmaier nichts Beſſeres zu thun, als die Nro. 1. mit dem neunzehnten Tacte wieder aufzunehmen, und das Werk mit der Fuge des ***Kyrie*** zu beendigen, die bei den Worten: ***Cum sanctis tuis in aeternum*** angewendet wird? Ich frage noch einmal, iſt dieß nicht der ſtärkſte und ſchlagendſte aller denkbaren moraliſchen Beweiſe, daß **Süßmaier** ſich wohl gehütet hat, einen einzigen Gedanken in ſeine Arbeit als Fortſetzer oder vielmehr als einſichtsvoller Copiſt einzuführen, der nicht dem Meiſter angehörte?

---

*) Der Gedanke, daß Engel die Seelen der Hingeſchiedenen zu Gott tragen, findet ſich in dem Offertorium ausgedrückt: Sed signifer sanctus Michael repraesentat eas in lucem sanctam.

Trotz des Mangels an materiellen Beweiſen zu Gunſten der drei letzten Nummern des Requiem's hat Gott nicht gewollt, daß auch nur der geringſte vernünftige Zweifel auf einem Werke haften bleiben ſolle, welches ſowohl eines der ſchönſten Monumente ſeines Cultus als unter den hiſtoriſchen Lehren eine der glänzendſten Manifeſtationen ſeiner Vorherſehung iſt *).

---

*) Die ſechs letzten Monate in dem Leben Mozart's waren eine Epoche übermenſchlicher Fruchtbarkeit und himmliſcher Inſpiration, haben wir in unſerem erſten Bande geſagt. Wir ſetzen, von dem Requiem ſprechend, noch hinzu, daß der Tod des Componiſten in den Annalen der Muſik beinahe ebenſo viel Raum als ſein Leben einnimmt. Hat denn nicht in der That dieſer lange Todeskampf Mozart's mit dem Siegel religiöſer Erhabenheit oder erhabener Idealität alle Werke geſtempelt, welche vom Juni bis in die Mitte November 1791 componirt wurden. Die Zauberflöte und ihre Ouverture, Titus und das Requiem, Werke, welche dem Datum nach mit einer vereinzelten Piece anfangen, dem ***Ave verum Corpus***, das den 18. Juni geſchrieben wurde und welchem wir keinen beſondern Artikel gewidmet haben, weil es nicht mehr als 46 Tacte Adagio G Dur, 4/4 zählt. Wir zeigen es hier wenigſtens an, als eines der vollkommenſten Muſter des religiöſen Styls, welche exiſtiren. Dieſes Gebet, von wahrhaft himmliſcher Inſpiration, gleicht übrigens weder dem ***Misericordias Domini*** des Verfaſſers, von welchem der Choralgeſang und die Fuge die Hauptbeſtandtheile ausmachen, noch irgend einer der Nummern des Requiem's. Das ***Ave verum Corpus*** hat einen einfachen aber melodiſchen Geſang ohne irgend eine Beimiſchung von Fugen oder Nachahmung. Man könnte es bei'm erſten Anblick für ganz moderne Muſik halten. Ja, aber für die erhabenſte kirchliche, welche man möglicherweiſe hören kann, wie ich mir eingeſtehen mußte,

als ich ſie zum erſten Male hörte. Die Schönheit und Heiligkeit der Compoſition liegen vorzugsweiſe in den Accorden. Welch' harmoniſches Wiſſen gehörte dazu, um dieſe kindliche Einfachheit, dieſe engelgleiche Frömmigkeit auszudrücken! Welcher prieſterliche Ernſt und doch welche ſeraphiſche Glückſeligkeit! Welche ewige Trennungsmauer endlich beſteht zwiſchen dieſer Kirchenſtimme, welche die höchſte Reinheit ihres chriſtlichen Ausdrucks erreicht hat, und allen profanen Stimmen, welche ſie außerhalb des Tempels nachahmen möchten? Und als aus den geheiligten Gewölben das *Ave verum Corpus* zum erſten Male in das Land der Seligen drang, konnte Paleſtrina ſich ſagen: Ruhm und Ehre dem Höchſten! mein Werk iſt vollendet; man ſingt jetzt auf der Erde ſo, wie der Chor der Auserwählten in den Himmeln ſingt.

Schluß.

Nachdem ich an den Schluß meiner Arbeit gelangt bin, begrüße ich meine Leſer und danke ihnen, daß ſie mir ihre Aufmerkſamkeit bis zum Ende geſchenkt haben. Soll ich ſie um ihre Nachſicht angehen? Es iſt dieß der gewöhnliche Gebrauch der Dilettanten, die Nachſicht in Anſpruch zu nehmen. Welchen Nutzen würde ſie mir aber gewähren? Ein Dilettant, der ſchlecht über Dinge ſchreibt, die er nicht kennt, oder die er beſſer kennen ſollte, verdient ſicher weniger Nachſicht, als viele Männer vom Fach, welche in Ermangelung irgend eines Talents zu ſpielen, zu ſingen, zu componiren und zu unterrichten ſich auf der Literatur der Muſik herumtummeln, als wie auf dem einzigen Exiſtenzmittel, das ihnen verbleibt, und welche die anonymen Correſpondenten irgend einer Zeitung werden, wenn das Talent zu denken und zu ſchreiben ihnen eben ſo fehlt, wie die muſikaliſchen Talente. Dinge zu ſchreiben, welche geleſen zu werden die Mühe verlohnt, iſt eine ziemlich allgemeine Pflicht für Diejenigen, die von ſich etwas drucken laſſen; aber nicht Hunger zu ſterben iſt eine andere, noch viel allgemeinere und gebieteriſchere

Pflicht; und daran ſcheint die Kritik, ſowohl die muſikaliſche als die literariſche in ihrer Gerechtigkeit nicht immer zu denken. Da ich das Unglück habe, keine derartige Entſchuldigung für mich anführen zu können, ſo muß ich es für Recht erkennen, daß man mir die Wahrheit ebenſo frei ſagt, als ich ſie geſucht und ſelbſt geſagt zu haben glaube. Der Beifall unterrichteter Männer würde mir allerdings und zwar ſehr ſchmeicheln; aber ebenſo gewiß iſt es, daß ich mit ebenſo vielem Vergnügen als das Lob ſelbſt, eine wohlwollende Kritik aufnehmen würde, welche dazu diente, die Ungenauigkeiten in Thatſachen und die Irrthümer im Urtheile zu berichtigen, in welche ich in einer ſo ausgedehnten und ſo verwickelten Arbeit gefallen ſeyn dürfte. Das Intereſſe des Gegenſtandes, ſowie ich ihn aufgefaßt habe, iſt hinreichend groß, denke ich, um ſelbſt die Intereſſen der Eigenliebe des Verfaſſers zu überwiegen. In einem Werke dieſer Gattung iſt der Heros deſſelben Alles, der Biograph Nichts. Wenn ich einen literariſchen oder pecuniären Erfolg vor Augen gehabt hätte, ſo würde ich nicht zehn Jahre meines Lebens verloren haben, um drei Bände zu ſchreiben, welche in meinem Vaterlande etwa fünfzig Leſer zählen, welche ſie zu beurtheilen vermögen; ich hätte nicht für Anſchaffung von Büchern und Muſik, für die Koſten der Aufführung und anderer, damit unzertrennlicher Ausgaben eine Summe Geldes ausgegeben, welche der Abſatz des Buches mir nie einbringen wird; endlich hätte ich die an und für ſich ſchon ſo beſcheidenen Ausſichten des Erfolgs gewiß vermindert, indem ich an einige der in unſeren Tagen beliebteſten Anſichten anſtieß.

Indeſſen hatte ich, wie alle Diejenigen, welche ſchreiben, ebenfalls meinen Zweck bei'm Schreiben; einen Zweck, welcher, wenn er erreicht würde, mir ebenſo viele Freude verurſachte, als der ſchönſte literariſche Triumph, und einen Zweck, welcher mich alle Hinderniſſe überſehen ließ, die ich etwa in den theilweiſen Kritiken über meine Arbeit, ſo zahlreich und verdient ſie auch ſeyn mögen, begegnen dürfte. Eine unintereſſirte und tiefe Ueberzeugung, ein durch das Studium immer mehr aufgeklärter und verſtärkter Enthuſiasmus haben meine Feder geführt. Meine Abſicht ging dahin, Denen, welche mich leſen würden, einen Glauben beizubringen, welcher einen Theil meines perſönlichen Glückes ausmacht, nämlich: darzuthun, durch für Jedermann bündige Beweiſe, welchen erhabenen und einzigen Rang Mozart für ewige Zeiten auf dem muſikaliſchen Parnaß einnehmen wird. War aber dieſer Glaube nicht bereits feſtgeſtellt, dieſer Zweck nicht ſchon erreicht, lange vor der Veröffentlichung meines Buches? Sollte ich mir eine vergebliche Mühe gegeben haben?

Eine Menge Muſiker, unter welchen wir ſo glücklich ſind, die gelehrteſten Theoretiker und die größten Componiſten unſerer Epoche zu zählen, erweiſen ohne Zweifel Mozart die Verehrung, die ihm gebührt; beinahe alle wahren Muſikfreunde ſchätzen es ſich zum Ruhme, von unſerm Heros ſo zu denken, wie ein Cherubini, Marx und Fetis von ihm dachten; ich weiß es, ich weiß aber auch, daß ihre Meinung, auf Beweiſe des Gefühls und der

Kunſt gegründet, die ihrer Natur nach immer beſtreitbar ſind, noch nicht auf eine ſolch' feſt beſtehende Weiſe vorherrſcht, daß die Welt nicht jeden Tag ihre Götzen ihr entgegenſetzte; ſo daß der Parteigeiſt mit ſeinen Ausſchließungen, welche ſich in ſchneidenden Ausſprüchen kundgeben; die Unwiſſenheit, deren Ungewißheit und Verlegenheit etwas zu ſagen — weßhalb ſie ſich hinter Gemeinplätze muſikaliſcher Kritik verſchanzt — immer noch einen großen Einfluß üben. Sie herrſcht ſogar noch nicht einmal ſoweit vor, daß man nicht noch faſt alle Tage Vergleichungen zu völligem Nachtheile Mozart's hören muß, der vernünftigerweiſe eigentlich mit keinem Andern verglichen werden kann, als in ſpecieller Beziehung oder beziehungsweiſe in einzelnen Zweigen der Muſik.

Ich hatte gehofft, daß durch Zuſammenſtellung der biographiſchen Thatſachen mit den Werken, deren wunderbare Wechſelbeziehung auf die ſchlagendſte Weiſe in die Augen fallen würde; ich glaubte darzuthun, daß der Charakter und das Schickſal Mozart's mit ſeinen Arbeiten in ſo genauer Beziehung ſtünden, als die Mittel ſich auf einen Zweck beziehen können, und daß dieſer Zweck eine göttliche Miſſion geweſen ſey, welche mit derſelben Evidenz ſowohl die allgemeine Geſchichte der Muſik, als die Geſchichte des Menſchen insbeſondere in allen ihren Einzelnheiten beweiſen. Wenn nun die Muſiker ſehen, und zwar auf eine Weiſe, daß ſie nicht mehr daran zweifeln können, daß Nichts jemals dem Geſchicke, dem Talente und dem Charakter Mozart's glich, werden ſie dann nicht auch viel klarer und allgemeiner einſehen, daß Nichts den Werken gleichen könne, welche das Reſultat dieſer einzigen Individualität, dieſes univerſalen Genius, dieſes zum Voraus geordneten Schickſals waren?

Ich täuſche mich, oder ich ſchmeichle mir vielleicht; aber es ſcheint mir, daß mein Buch auf die Ueberzeugung ſelbſt Derjenigen einwirken müſſe, welche Nichts von Muſik verſtehen, wenn ausnahmsweiſe Nicht-Muſiker ſich entſchließen wollten, die für ſie unverſtändlichen Theile zu leſen. Ohne die Muſik zu kennen oder zu lieben, kann man ſich doch für Mozart als für ein intellectuelles und moraliſches Phänomen intereſſiren, das ſich noch nie wiederholt hat. Für ein Weſen, deſſen Exiſtenz von der Wiege bis zum Grabe das unabänderliche Gepräge eines erhabenen Verhängniſſes repräſentirte. Zu was wäre aber ein ſolches Gepräge, wenn nicht dazu, um die Auserwählten Gottes zu bezeichnen, die erhabene Intelligenz, welche, ſo zu ſagen, die Sphäre der Handlung oder den Zweig der menſchlichen Kenntniſſe, auf die ſie ſich geworfen haben, in ſich perſonificirt.

In der That der Name Mozart gäbe, wenn es nöthig wäre, die gerechteſte Metonymie (Umnamung), um die muſikaliſche Kunſt in ihrer Abſtraction zu bezeichnen. Als Schüler aller alten Schulen iſt Mozart einerſeits der allgemeine Repräſentant der Muſik, bis zum Anfange des neunzehnten Jahrhunderts. Als Reformator dienen ſeine Leiſtungen noch zur Baſis unſeres gegenwärtigen Compoſitions-Syſtems. Mozart in allen ſeinen Meiſterwerken zu lieben, heißt ſoviel als keiner Partei in der Muſik angehören; es ſchließt jede Endigung ein iſten in ſich (wie z. B. von Gluckiſten und Picciniſten, von Beethoveniſten und Roſſiniſten) ſammt den Gedanken an das Ausſchließliche und den Fanatismus, die ſich daran knüpfen; es heißt ſo viel als ſich für das Schöne und Gute in jeder Gattung ſich zu erklären; es heißt mit einem Worte die Muſik rein, einfach, abſolut lieben.

Berichtigungen.

Aus Verſehen des Setzers heißt im erſten (dem biographiſchen) Theile des vorſtehenden Werkes der Name des Freundes des Mozart'ſchen Hauſes in Salzburg, Schlachtner ſtatt Schachtner; ebenſo iſt die Summe der Penſion, welche die Wittwe Mozart nach dem Tode ihres Gatten erhielt, unrichtig darin angegeben, indem dieſelbe 260 und nicht 250 Gulden betrug, wie an jener Stelle irrthümlich angegeben iſt.

Eine weitere Berichtigung, auf welche mich Herr Aloys Fuchs aufmerkſam machte, iſt hinſichtlich des Beſtellers des Requiems (oder vielmehr jenes geheimnißvollen Boten) nothwendig. Dieſer war Kammerdiener des Grafen Waldſee (nicht Wallsegg, wie der Name irrthümlich im erſten Theile gedruckt ſteht), und hieß Leutgeb; die Namensähnlichkeit verführte den Herrn Verfaſſer, ihn mit dem Horniſten Leutgeb in Wien zu verwechſeln, für welchen Mozart viele obligate Horn-Compoſitionen ſchrieb, wofür er ſich von Mozart manche Foppereien und Späße gefallen laſſen mußte.

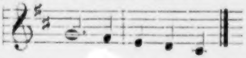
Einer weitern Berichtigung vermag ich ebenfalls die Aufnahme nicht zu verſagen, wenn ſie auch das geiſtreiche Raiſonnement des Herrn Verfaſſers über die Fabel der Ausarbeitung der Ouverture zu Don Juan überflüſſig macht: aber mag die Sache ſich ſo oder ſo verhalten haben, ſo ſtimmt dieſe Leſeart mit der des Herrn Verfaſſers in der Hauptſache ſoweit überein, daß es baarer Unſinn wäre, zu glauben, Mozart habe dieſes Meiſterwerk in wenigen Stunden in halb wachem Zuſtande geſchrieben. Ich gebe dieſe Berichtigung ſowie ſie mir von Herrn Wilhelm Häſer zukam, deſſen gediegene Kenntniſſe in der Muſik und deren Literatur ich wohl nicht nöthig habe in Erinnerung zu bringen.

Et audiatur altera pars!

Unter die vielen fabelhaften Erzählungen über Mozart, aus deſſen Künſtler- und Privatleben, welche ſelbſt in ſo manche Biographie des unſterblichen Tondichters aufgenommen worden ſind, gehört auch die in dieſem Werke an den angezeigten Stellen ausgeſprochene Behauptung: „als habe der große Todte ſeine höchſt meiſterhafte Ouverture zu Don Juan erſt in der Nacht vor der erſten Aufführung des claſſiſchen Tonwerks zwiſchen Schlaf und Wachen geſchrieben: weßhalb die Orcheſterſtimmen kaum noch bis zum Abend der Vorſtellung fertig geworden und noch halb naß geweſen ſeyen, und die Ouverture ſonach ohne Probe a prima vista hätte aufgeführt werden müſſen."

Daſſelbe erzählt Herr Staatsrath v. Niſſen, der Gatte von Mozart's Wittwe in Mozart's Biographie S. 606, 12—50, als eine ganz zuverläſſige Thatſache. Und ſelbſt Mozart's Gattin ſoll es beſtätigt haben. (?!) Deßhalb iſt es kein Wunder, wenn man bis jetzt faſt überall von der Richtigkeit dieſer Angabe, die allerdings ihre pikante Seite hat, überzeugt war.

Herr Ernſt Ortlepp erzählt z. B. ganz treuherzig, wie er's vielleicht irgendwo gedruckt geleſen, oder vom Hörenſagen erfuhr, in ſeiner muſikaliſchen Anthologie: „Großes Inſtrumental- und Vocal-Concert" B. 1. S. 25 ff., „daß Mozart ſich nur durch den Genuß von Punſch einigermaßen habe wach erhalten können; bei der Arbeit aber zuweilen eingenickt ſey. Dieſem Umſtande ſey auch das Unzuſammenhängende (?!) darin zuzuſchreiben, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle bemerken:"!!



Herr Ritter Ignaz v. Seyfried, K. K. Hofkapellmeiſter (der vor einigen Jahren tief betrauert ſtarb), ein würdiger Schüler und vertrauter Freund Mozart's, widerlegt die beſprochene Fabel als eine ſchaale Anekdoten-Macherei. „Derſelbe beruft ſich deßhalb in der muſikaliſchen Zeitſchrift „Cäcilia" Heft 70. S. 65 ff., auf ſeinen genauen vertrauten Umgang mit Mozart und die innige Bekanntſchaft mit deſſen Werken, und bezieht ſich auf Mozart's eigenhändig geſchriebenes Tagebuch (deſſen Beſitzer Herr André in Offenbach a. M. iſt), in welchem ſich eine Tabelle aller Muſikſtücke der Oper Don Juan befindet, und an der gehörigen Stelle von Mozart ſelbſt bemerkt iſt: daß die Ouverture ſchon ſechs Tage vor der Aufführung fertig war."

Dürfte man an der Wahrheit deſſen noch zweifeln? —

Summariſche Ueberſicht

der Sammlung

Mozart'scher Original-Werke

im Besitze von Aloys Fuchs zu Wien.

1840.

1.	Italienische ***Opern*** in Partitur	7
2.	Deutsche „ „ „ detto	3
3.	Opern im Clavier-Auszuge mit beigefügten Singstimmen	9
4.	Ganze ***Messen*** in Partitur	12
5.	Einzelne ***Kyrie's*** in Partitur	3
6.	***Vespern*** in Partitur	2
7.	***Litaneyen*** detto	3
8.	***Requiem*** in Partitur	1
9.	***Te Deum*** in gest. Partitur	1
10.	Offertorium Motetten Hymnen etc. etc. in der Orig.-Gestalt, sämmtlich in Partitur	10
11.	Cantate: „***Davidde penitente***" Partitur	1
12.	***Freimaurer-Cantaten*** detto	3
13.	Mehrstimmige ***Gesänge***	2
14.	***Lieder*** mit Clavier	34
15.	***Quartett*** und ***Terzett*** zu „Villanella rapita" Partitur	2
16.	***Duett*** zum „Stein der Weisen" Partitur	1
17.	***Sopran-Arien*** und ***Scenen*** in Partitur	8
18.	***Tenor-Arie,*** Partitur	1
19.	***Bass-Arien*** detto	4
20.	Kanon's (mehrstimmig) detto	42

21.	***Orchester-Sinfonieen,*** in Partitur	22	Stück
22.	***Quintetten*** für Streich-Instr. detto	8	„
23.	***Quartetten*** detto detto	25	„
24.	***Divertimento*** a ***3 Strom.*** detto	1	„
25.	Duetten für Violin-Viola detto	2	„
26.	Harmonie-Serenaden in detto	10	„
27.	Clavier-***Concerte*** in Partitur	23	„
28.	Concerte für andere Instr. detto	8	„
29.	Clavier-Quintetten Partitur	2	„
30.	detto Quartetten detto	2	„
31.	Clavier-Trio's detto	8	„
32.	Clavier-Sonaten mit Violin.	30	„
33.	Clavier-Sonaten u. Variationen, Fantasien, Rondo's etc.	50	„

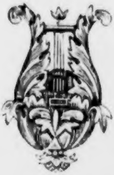
Wolfgang Amadeus Mozart.

Sein Leben und Wirken.

Gedenkbuch

zu ſeinem hundertjährigen Geburtstage

am 27. Januar 1856.



Stuttgart.
Verlag von Heinrich Köhler.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

Seite
1. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben und Wirken . . . 1
2. Intereſſante Notizen über W. A. Mozart 15
3. Briefwechſel Mozart's mit ſeinem Vater und ſeiner Schweſter 73
4. Kritiken über einige Mozart'ſche Werke 113

Zu Mozart's hundertjähriger Geburtstagsfeier.

Wen ſich die Himmliſchen mit Götterſegen
Zu ihrem treu'ſten Liebling auserſehn,
Dem ziehen ſie am erſten Tag entgegen
Und mögen gern an ſeiner Wiege ſtehn;
Sie folgen ihm auf ſeines Lebens Wegen
Und führen ihn zu ihren heit'ren Höh'n.
Beglückt, wen die Unſterblichen ſo lieben,
Daß keines Gottes Gunſt ihm ausgeblieben!

Du Mozart haſt dieß ſchöne Glück erfahren:
Kaum da die Muſe Dich als Kind geküßt,
Da nahen auch die andern Götterſchaaren,
Nicht Einer iſt, der Dich nicht freundlich grüßt.
Dich lehrt Apoll Geheimes offenbaren,
Merkur verlieh erfindungsreiche Liſt,
Den Grazien magſt Du Huld und Anmuth danken,
Minerva gab die Tiefe der Gedanken.

So lebteſt Du im Ganzen und im Schönen,
Da ward ein jedes Werk ein Götterbild;
Du haſt uns nicht mit unbeſtimmtem Sehnen,
Mit trüber Ahnung nur die Bruſt erfüllt,
Und lockteſt Du in unſ're Augen Thränen,
Nie ließeſt Du das Hoffen ungeſtillt;
Aus Tönen ſchufſt Du wirkliche Geſtalten,
Die ewig ſich der Jugend Reiz erhalten.

So lange Menſchenherzen fühlend ſchlagen,
  Wird Don Juan ſie rühren und erfreun;
Des Titus Milde, wie Conſtanzens Klagen,
  Den Meiſtern werden ſie ein Vorbild ſeyn.
Spät in der Zeiten allerfernſten Tagen
  Wird man der Zauberflöte Scherz erneu'n,
Und Engel werden mit der Tuba Klängen
Am Weltgericht' zuletzt die Gräber ſprengen.

Und wie ſich alle Herzen zu Dir neigen,
  Zu Dir, wie nach dem ſchönſten Sterne, ſchau'n,
So nennet Deutſchland Dich mit Stolz ſein eigen,
  Wir werden ewig uns an Dir erbau'n.
Du trägſt den Kranz von immer grünen Zweigen,
  Und gilt es Kampf, wir dürfen Dir vertrau'n.
Heil, Mozart, Dir, der uns den Sieg geſchenket!
Und Heil dem Vaterland', das Dein gedenket! —

Mozart's Grab.

Wo iſt Dein Grab? Wo duften die Cypreſſen?
Wo prangt der wappenſtolze Marmorſtein?
Hat denn die Welt den heil'gen Ort vergeſſen,
Der Deine Hülle ſchließt in Dunkel ein?
Hat ſie geglaubt, es wäre zu vermeſſen,
Dir eines Denkmals ird'ſche Zier zu weih'n?
Und Jeder ſpricht: „Vergeblich iſt Dein Fragen;
Durch jenes Thor ward er hinaus getragen."

Wo iſt ein Land, das rühmt ſich Deines Gleichen,
Das einen Solchen hat der Welt geboren,
Dem Deinen Kranz die Nachwelt müßte reichen,
Weil ſie Dein Bild aus ihrem Aug' verloren,
Weil Deine Glorie vor ihm erbleichen
Sie ſah dort an des Tempels Strahlenthoren?
Und leiſe hallt's: „Wohl prangen neue Sterne,
Doch Mozart ſtrahlet fort in hoher Ferne."

Wo iſt Dein Lohn, die Schätze, die Juwelen,
Die Deine Zeit als armen Dank Dir gab?
Wo der Palaſt, deß' Mauern mir erzählen:
„Hier ſchwang der Meiſter ſeinen Zauberſtab?"
Wollt Ihr mir neidiſch Alles denn verhehlen?
Ein Jeder wendet ſchweigend ſich mir ab.
Da ſprach's: „Um deſſen Stirn der Lorbeer pranget,
Dem ziemt es nicht, daß er nach Geld verlanget."

So iſt nur Prüfung Künſtlers Erdenwallen,
Ob er in Feuersglut beſtehet rein?
Ob er entſagen kann den Freuden allen,
Die auch der ärmſte Sterbliche nennt ſein?
Ob ihm's genügt, zu wandeln in den Hallen,
Durch die das Weltgeräuſch nicht dringet ein,
Durch ſie nur leiſe Geiſterworte dringen,
Die nieder aus den hohen Sphären klingen?

Du gingſt im Wald und mit Dir Deine Töne,
Du ſtand'ſt am Meer', ſein Brauſen ward Geſang,
Du hörteſt in den Wogen Angſtgeſtöhne,
Im Geiſt des Weltgerichts Poſaunenklang;
Du laſeſt in der Sterne Wunderſchöne
Auch da der Sphären-Melodieen Gang,
Im Becherklang vernahmſt Du ſüße Lieder,
Im Taubenruf Cytherens Stimme wieder.

So ſchwebteſt Du auf leichten Aetherwogen
Inmitten durch des Zeitrads Brauſen fort.
Von Himmelsahnung ſanft hinauf gezogen,
Vernahmſt Du, ach zu früh! das Schickſalswort.
Seht, wo die Leier prangt am Himmelsbogen,
Dahin entfloh der Geiſt. Ich ahn' ihn dort.
D'rum lob' ich Dich in Deiner hohen Ferne,
In ſtiller Nacht, Du ſchönſtes Bild der Sterne!

Wolfgang Amadeus Mozart

wurde am 27. Januar 1756 geboren. Von ſieben Geſchwiſtern blieben nur er und eine ältere Schweſter, Marie Anna, am Leben. Der Vater, Leopold, hatte früher Jurisprudenz ſtudirt, war dann Kammerdiener des Grafen von Thurn, ſpäter Hofmuſikus und im Jahre 1762 Vicekapellmeiſter des Erzbiſchofs von Salzburg geworden. Er wird als ein ſehr verſtändiger Mann geſchildert, der mit Redlichkeit, Ehrliebe und Frömmigkeit Weltklugheit verband und als theoretiſch und praktiſch bewährter Muſiker, auch als ein vortrefflicher Lehrer den entſchiedenſten und glücklichſten Einfluß auf die frühe und reiche Entwickelung ſeines Sohnes geübt hat. Beide Kinder zeichneten ſich unter der Leitung eines ſolchen Vaters ſchon ſehr früh im Klavierſpiel aus. Bei dem Knaben aber traten ſchon in den Kinderjahren merkwürdige Spuren eines ganz beſondern Talents hervor. Schon im dritten Jahre ſuchte er auf dem Klaviere wohlzuſammenklingende Taſten, und war entzückt, wenn er eine Terz herausgefunden hatte: im vierten Jahre lernte er in einer halben Stunde eine Menuet, in einer Stunde größere Stücke mit der vollkommenſten Nettigkeit und feſt im Takte vortragen; im fünften Jahre begann er kleine Stücke am Klaviere ſelbſt zu erfinden, die er dann dem Vater vorſpielte und von dieſem zu Papier bringen ließ. Von da an verlor er allen Geſchmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerſtreuungen der Kindheit, und wenn ihm dieſe Zeitvertreibe ja noch gefallen ſollten, mußten ſie mit Muſik verbunden ſeyn. Wenn z. B. er und ein Hausfreund (der Hoftrompeter Schachtner) Spielſachen aus einem Zimmer in's andere trugen, mußte einer leer gehen und einen Marſch dazu ſingen oder auf der Geige ſpielen. Rührend trat in dieſer luſtigen Kinderzeit das liebende, zärtliche Gefühl des Knaben gegen alle Welt hervor. Zehnmal an einem Tage fragte er die Perſonen, die ſich mit ihm abgaben, ob ſie ihn lieb hätten? und wenn es ihm Einer aus Scherz verneinte, traten ihm gleich die hellen Thränen in das Auge. Schrankenlos war aber ſeine Liebe und Verehrung für den Vater. „Nach Gott kommt gleich der Papa!“ war ſein ſtehendes Wort, und oft erzählte er: wenn der Papa alt ſey, wolle er ihn in einer Kapſel, vorn mit einem Glaſe, vor aller Luſt bewahren, um ihn immer bei ſich und in Ehren zu halten. Er hatte ſich eine Melodie ausgeſonnen, gleichſam einen muſikaliſchen Abendſegen, und wollte nicht eher zu Bett, als bis er ſie geſungen. Dazu mußte ihn der Vater auf einen Seſſel ſtellen, und die zweite Stimme ſingen. War dieſe Feierlichkeit vorbei, ſo küßte er dem Vater noch einmal mit innigſter Zärtlichkeit die Naſenſpitze und legte ſich dann zufrieden nieder. So trieb er es bis in ſein zehntes Jahr. Damals verſuchte er ſchon, ſich ein Klavierconcert zu ſchreiben, und zwar mit Trompeten und Pauken und Allem, was geblaſen und geſtrichen werden kann, und ſo ſchwer, daß der überraſchte Vater meinte, es würde wohl kein Menſch das ſpielen können. „Dafür,“ fiel der Kleine ein, „iſt es auch ein Concert; man muß ſo lange üben, bis es geht.“

Immer deutlicher trat hervor, daß das ganze Weſen des Kindes Nichts als Muſik ſey, und dabei von einer Zartheit, man möchte ſagen Geiſtigkeit des Sinnes, die uns über manche Seite ſeines ſpäteren Schaffens Aufſchluß gibt. So hatte er bis in das zehnte Jahr eine unbezwingliche Scheu vor der Trompete, beſonders wenn ſie allein geblaſen wurde; und es wirkte oft ſchon feindlich auf ihn, wenn man ihm ein ſolches Inſtrument nur vorhielt. Sein Vater wollte ihm dieſe kindiſche Furcht benehmen und befahl einmal, ungeachtet ſeiner Bitten, auf ihn loszublaſen; aber gleich beim erſten Stoß wurde er bleich und ſank zur Erde, und leicht hätte ihm Aergeres widerfahren können, wenn man das Schmettern nicht unterlaſſen hätte. Früh nahm der Vater Bedacht, ſeinen Kindern durch Concertreiſen Ruf im Auslande zu erwerben, und hat dabei der Wunſch, durch ihr frühzeitiges Talent auch pekuniären Vortheil zu erlangen, mitgewirkt, ſo darf man daraus keinen Vorwurf machen, denn der Vater hatte ſein einträgliches Lektionengeben eingeſtellt, um ſich ganz der Bildung ſeiner Kinder zu widmen. Die erſte Reiſe ging 1762 nach München, wo die Kinder vor dem Churfürſten ſpielten und die größte Bewunderung erregten. Im Herbſte deſſelben Jahres führte der Vater ſeine Kinder über Linz nach Wien. „Unterwegs in Ips, unter dem Meſſeleſen,“ erzählt der Vater, „tummelte ſich unſer Wolferl (Wolfgang) auf der Orgel ſo herum und ſpielte ſo gut, daß die Franziskaner Patres, die eben mit einigen Gäſten an der Mittagstafel ſaßen, ſammt ihren Gäſten das Eſſen verließen, dem Chore zuliefen und ſich faſt zu Tode wunderten.“ In Wien überſchüttete ihn die vornehme Welt und die kaiſerliche Familie, namentlich Kaiſer Franz I. und die Kaiſerin Maria Thereſia, mit Liebkoſungen und Geſchenken. „Der Wolferl (erzählt der Vater) iſt der Kaiſerin auf den Schooß geſprungen, hat ſie um den Hals genommen und rechtſchaffen abgeküßt.“ Uebrigens hatte es keine Gefahr, daß das Lob der Großen ihn hätte ſtolz machen können; ſchon damals ſpielte er meiſt Tändeleien und Tänze, wenn er ſich vor Perſonen mußte hören laſſen, die Nichts von Muſik verſtanden; ſchon damals zeigte ſich in ihm das Selbſtgefühl des Künſtlers, gleich weit von Ruhmredigkeit und Verlegenheit entfernt. Waren aber Kenner zugegen, ſo wurde er bald Feuer und Flamme. Als ſich der ſechsjährige Knabe bei Kaiſer Franz I. an das Klavier ſetzte und vielleicht merkte, daß er von lauter Hofleuten umgeben ſey, fragte er den Kaiſer: „Iſt Herr Wagenſeil (der Kapellmeiſter) nicht hier? Der ſoll herkommen, der verſteht es.“ Der Kaiſer ließ Wagenſeil an's Klavier treten, zu dem nun der Kleine ſagte: „Ich ſpiele ein Concert von Ihnen: Sie müſſen mir umwenden.“ Eine dritte Reiſe ging im folgenden Jahre über München nach Paris, und 1764 nach London. Ueberall wurden ſie vom Hofe und den höchſten Perſonen mit Bewunderung und Geſchenken überhäuft. In Paris und dann in London gab der Kleine ſeine erſten Sonaten heraus; am letztern Orte componirte er, als der Vater krank lag und das Klavier nicht berührt werden durfte, ſeine erſte Symphonie für volles Orcheſter. Die Schweſter ſaß neben ihm und ſchrieb die Stimmen aus; „erinnere mich,“ ſagte er ihr unter dem Schreiben, „daß ich ja dem Waldhorn was Rechts zu thun gebe.“ Ueber den Haag, Paris und München kamen unſere Reiſenden zu Ende des Jahres 1766 nach Salzburg zurück, und Mozart begann nun die höheren Compoſitionsſtudien mit allem Eifer. Die ſtrengeren älteren Contrapunktiſten, dann Händel, Friedemann und Emanuel Bach, Haſſe, Eberlin wurden fleißig durchgegangen; auch von Sebaſtian Bach kamen kleinere Tonſtücke an die Reihe. Ende 1767 wurde eine zweite Reiſe nach Wien unternommen, und hier ertheilte Kaiſer Joſeph im Januar 1768 dem zwölfjährigen Knaben den Auftrag, eine komiſche Oper „da finta semplice“ zu ſchreiben, die den Beifall Haſſe's und Metaſtaſio's erhielt, ohne zur Aufführung zu kommen. Eine andere deutſche Operette (nach dem Franzöſiſchen „Bastien et Bastienne“) wurde auf dem Geſellſchaftstheater eines Freundes, des Dr. Mesmer, wirklich dargeſtellt. Nach den Briefen des Vaters ſcheint übrigens, als habe Neid und Intrique die Aufführung ſeiner erſten Oper hintertrieben: wenigſtens iſt man mit dem jungen Componiſten und ſeinem Vater nicht gerade und ehrlich umgegangen. Man ſcheint ſogar Gluck's Namen in die Umtriebe gemiſcht zu haben, und der Vater iſt nicht ohne Argwohn gegen ihn; Gluck, der damals ſchon mit ſeiner Idee einer wahrhaften Oper umging, kann weder in ſeinen Verhältniſſen noch in ſeinem Charakter Grund zu einer Oppoſition gegen Mozart's Jugendverſuche gefunden, aber eben ſo wenig Antheil für dieſelben gefaßt haben, da ſie Dem, was er als das Wahre und Rechte erkannte, fern lagen. Glücklicher waren die Erfolge einer Reiſe, die Mozart unter Leitung ſeines Vaters zu Ende des Jahres 1769, nachdem er am Salzburger Hofe Concertmeiſter geworden war, nach Italien antrat. Italien hatte damals noch unbeſtritten die erſte Stimme in muſikaliſchen Angelegenheiten, und ſprach ſich volltönend für den jungen Mozart aus. In Mailand bekam er den Auftrag zur erſten Oper, die im Karneval 1771 aufgeführt werden ſollte. Das Textbuch wurde ihm am 27. Juli 1770 überſandt; es war „Mithridat“, König von Pontus, eine Arbeit von Cigna-Santi, ſchon 1767 mit anderer Muſik in Scene gebracht. Am 29. September begann Mozart die Recitative zu ſetzen; ſie mußten im Oktober nach Mailand geſchickt, die Arien aber laut

Contrakt im November in Mailand ſelbſt geſchrieben werden, nämlich nach den Eigenheiten und Wünſchen der engagirten Sänger. Noch dringender wurden die Umſtände, als am 24. November der Primo uomo noch nicht angelangt war. „Wolfgang (ſchreibt der Vater) hat für ihn erſt eine einzige Arie gemacht, weil er noch nicht hier iſt, und doppelte Arbeit will er nicht haben, folglich lieber ſeine Gegenwart abwarten, um das Kleid recht an den Leib zu meſſen.“ Am 26. Dezember ging die Oper in Scene und erhielt allgemeinen Beifall. Nun drängten ſich die Aufträge. Zuerſt trug ihm Maria Thereſia die Compoſition einer großen theatraliſchen Serenade (Cantate) zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand auf: „Ascanius in Alba“, Gedicht von Parini; Haſſe, damals in der Blüthe ſeines Ruhmes, hatte zu denſelben Feſtlichkeiten eine große Oper geſchrieben. Am 19. Oktober 1771 wurde die Serenade aufgeführt. „Mir iſt leid (ſchreibt der Vater): die Serenade des Wolfgang hat die Oper von Haſſe ſo niedergeſchlagen, daß ich es nicht beſchreiben kann.“ Dann kam in Salzburg zur Wahl des neuen Erzbiſchofs 1772 eine Serenade, Il sogno di Scipione von Metaſtaſio, und in Mailand eine neue Oper „Lucio Silla“, Gedicht von Gamerra, am 26. Dezember 1772 zur Aufführung und erndete großen Beifall; ſie ſowohl wie der frühere Mithridat unterſcheiden ſich weder im Plane noch in der Inſtrumentation von den damals gewöhnlichen Opern, was ſchon aus der Weiſe ihrer Abfaſſung erſichtlich iſt. Selbſtſtändiger entfaltete ſich Mozart's Talent in der „finta Giardiniera“, einer Operette, die, für München geſchrieben, am 13. Januar 1775 daſelbſt aufgeführt wurde und bei Hofe ſowohl wie beim Publikum den größten Beifall fand. Mancherlei andere Arbeiten, z. B. eine vom Churfürſten von Bayern beſtellte contrapunktiſche

Motette aus demſelben Jahre, ein von Maria Thereſia beſtelltes Te Deum aus dem Jahre 1770, ferner die Ehrenbezeugungen, die er in Italien erhielt (unter andern den päpſtlichen Orden vom goldenen Sporn, die Aufnahme in philharmoniſche Geſellſchaften zu Bologna und Verona), übergehen wir.

Man hätte meinen ſollen, daß dem neunzehnjährigen, überall ſiegreichen, überall gefeierten Künſtler die Welt jetzt offen geſtanden hätte. Es kam anders. Die Stellung in Salzburg war unbefriedigend in jeder Beziehung, und bei der Perſönlichkeit des Erzbiſchofs Hieronymus unwürdig; man überzeugt ſich davon, wenn man erfährt, daß Mozart noch ſpäter (bei ſeinem und des Erzbiſchofs Aufenthalte in Wien (1781) mit deſſen Kammerdienern und Köchen ſpeiſen, und außer gemeinen Schimpfworten ſich ſagen laſſen mußte: „Scheer' er ſich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will.“ Es mußte alſo eine andere Stellung geſucht werden. Vergebens bemühte ſich Mozart in München (1777) darum. „Jetzt iſt es noch zu früh,“ entſchied der Churfürſt, „er ſoll nach Italien reiſen, ſich berühmt machen. Ich verſage ihm Nichts, aber jetzt iſt es noch zu früh.“ Nochmals ſprach ihn Mozart an. „Ja, mein liebes Kind, es iſt keine Vakatur vorhanden!“ war die mehrmalige Antwort. In Mannheim wie überall erregte ſein Spiel die lebhafteſte Bewunderung und Theilnahme. Der Churfürſt ſagte ihm: „Es iſt jetzt, glaube ich, 15 Jahre, daß Er nicht hier war; Er ſpielt unvergleichlich.“ Die Prinzeſſin ſagte: „Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.“ Mozart wünſchte den Auftrag, eine Oper zu ſchreiben und die fürſtlichen Kinder zu unterrichten. Es wurde aber Nichts daraus, und das mag dem jungen Künſtler um ſo bitterer an das Herz gegangen ſeyn, da ſein Vater damals, z. B. in einem

Brief vom 16. Februar 1778, ſelbſt über ſeine Umſtände zu klagen hatte und gar ſehr äußern Erfolg wünſchen mußte. In Paris war es auch nicht anders. Sein Spiel wurde wie überall geprieſen, er hatte durch daſſelbe und einige Scholaren Einnahme, und es wurde ihm eine Organiſtenſtelle zu Verſailles angetragen; aber nicht einmal zu einem Opernauftrage kam es, und er mußte in ſeine Stellung nach Salzburg als Hof- und Domorganiſt zurückkehren, wo er im Januar 1779 anlangte. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneus“ zu ſchreiben, der den 26. Januar 1781 mit außerordentlichem Beifall in Scene ging. Die Oper hat ſich bekanntlich auf dem Theater nicht halten können, denn ihre ganze Anlage, beſonders die Maſſe der Arien und Recitative, iſt dem dramatiſchen Effekt ungünſtig, und auch die Compoſition der meiſten Arien — eine Folge der unzweckmäßigen Anlage — hat bei großen muſikaliſchen Schönheiten undramatiſch werden müſſen. In keinem ſeiner ſpäteren Werke hat aber Mozart ſo hohen Ernſt und Schwung gezeigt, als in denjenigen Parthien des Idomeneus, die ihm hierzu irgend Anlaß gaben, namentlich in den Chören, die oft an Gluck'ſche Erhabenheit erinnern und dabei einen muſikaliſchen Reichthum, eine Hoheit und Fülle der Ideen entfalten, die ſelbſt bei Mozart einzig zu nennen ſind. Man kann ſich, da in den früheren und ſpäteren Werken Mozart's nichts Gleiches gefunden wird, des Gedankens nicht erwehren, daß ihn bei Idomeneus das Vorbild Gluck's, deſſen Werke er in Paris kennen lernte, umſchwebt und erhoben habe. Allein Gluck's Macht beruhte freilich nicht bloß in dem hohen Pathos ſeiner muſikaliſchen Diktion, ſondern in der weiſen Einſicht, mit der er ſich vor Allem erſt ein wahrhaftes Drama vom Gedicht aus zu gründen wußte, und in der aufopfernden Treue, mit der er Nichts als eben nur dieſes Drama vollenden wollte. Wie dem auch ſey: jedem Muſikfreunde, und beſonders jedem Künſtler und Kunſtjünger muß Idomeneus ewig unſchätzbar bleiben, und es iſt ganz natürlich, daß auch Mozart ſtets mit beſonderer Vorliebe an ihm hing. Von hier begann die große Zeit ſeines Lebens. Den 17. März 1781 kam er auf Befehl ſeines Erzbiſchofs nach Wien, verließ aber bald deſſen Dienſt gänzlich, und machte von da an Wien zu ſeinem bleibenden Wohnſitz, zuerſt bloß privatiſirend, von Concerten und Virtuoſenreiſen, Lektionen und dem geringen Ertrage ſeiner Compoſitionen lebend. Erſt als ihm von Friedrich Wilhelm II. eine Anſtellung in Berlin mit 3000 Thalern Gehalt angeboten wurde, fand ſich Kaiſer Joſeph II. veranlaßt, Mozart zu ſeinem Kammercomponiſten mit einem Gehalt von 800 Gulden zu beſtimmen, und Mozart — blieb. Eine Wirkſamkeit hatte er durch dieſe Anſtellung gar nicht, und ſchrieb, als er einſt ſein amtliches Einkommen anzeigen ſollte: „Zu viel für Das, was ich leiſte; zu wenig für Das, was ich leiſten könnte.“ Wie übel es mit ſeinen Finanzen geſtanden, zeigte ſich auf widrige Art, als er im Juli 1783 mit ſeiner jungen Frau den Vater in Salzburg beſuchen wollte. Schlechte Umſtände hatten dieſe Reiſe mehrere Monate verzögert, und als er endlich in den Wagen ſtieg, wollte ihn ein Gläubiger wegen 30 Gulden nicht abreiſen laſſen.

Doch wir wenden uns von dieſer unerfreulichen Außenſeite auf das glückliche innere Leben des Künſtlers, das auch ihm vergolten haben muß, was jenes ſchuldig blieb. Er hatte ſich ſchon auf ſeiner letzten Reiſe nach Paris die Neigung ſeiner nachmaligen Gattin in Mannheim erworben. Im Bräutigamsſtande (im September 1781) erhielt er von Kaiſer Joſeph II. den Auftrag, „Belmonte und Conſtanze“ zu componiren. Mit welcher Luſt, mit welch hellem Feuer der Empfindung und Laune er geſchrieben, bezeugt die allbekannte und allbeliebte Compoſition. Trotz der Kabalen der italieniſchen Sänger gefiel die Oper außerordentlich. Sie erwarb ihm die Liebe der Böhmen, beſonders des Publikums von Prag, des einzigen, von dem Mozart mit Wahrheit rühmen konnte, daß es ihn verſtehe. Seine Umſtände wurden dadurch (er bekam ein Honorar von 100 Dukaten) nicht gebeſſert, und er ſchrieb damals: „Ueberhaupt habe ich ſo viel zu thun, daß ich oft nicht weiß, wo mir der Kopf ſteht. Der ganze Vormittag bis zwei Uhr geht mit Lektionen herum, dann eſſen wir. Nach Tiſch muß ich doch eine kleine Stunde meinem armen Magen zur Digeſtion vergönnen; dann iſt der einzige Abend, wo ich Etwas ſchreiben kann, und dieſer iſt nicht einmal ſicher, weil ich öfters zu Akademien gebeten werde.“ Rechnet man noch die zeitraubenden Concerte und Concertreiſen dazu, ſo erſtaunt man zwar über die Menge der Arbeiten, die Mozart demungeachtet und beſonders in dieſer Zeit vollendete, muß aber bitter beklagen, daß ihm nicht Freiheit gegönnt war, ſich ganz und in ungeſtörter Liebe und Treue ſeinem wahren Berufe zu treiben. An dem zweiten der ſechs Quartette, die er 1785 Joſeph Haydn widmete, ſchrieb er, als ſeine Gattin zum erſten Male in Kindesnöthen lag, und in einem Zimmer mit ihr. So oft ſie Leiden äußerte, lief er auf ſie zu, um ſie zu tröſten und zu erheitern, und wenn ſie etwas beruhigt war, kehrte er wieder an die Arbeit zurück. Im Jahre 1785 componirte er „Davidde penitente“ und außer vielen kleineren Sachen ſeinen „Figaro“, den er ſpäter ſelbſt ſein Lieblingskind nannte. Zu gleicher Zeit trat Martin mit ſeiner Operette „Una cosa rara“ auf, und — trug den Preis über Mozart und ſeinen Figaro davon. Dieſe Oper gefiel damals nur Wenigen: man fand die Muſik für eine komiſche

Oper zu ſchwer und zu weit ausgeſponnen. Um ſo größeres Glück machte ſie ein Jahr ſpäter in Prag. Für dieſe Stadt ſchrieb Mozart 1787 „Don Juan“, der dort den größten Beifall fand, während er in Wien dem Axur Salieri's weit nachgeſetzt wurde; er ſey, meinten die Leute, zu unmelodiſch, zu chaotiſch, ungleich gearbeitet, überladen an Harmonie und Inſtrumentation. Auch ſeine Inſtrumentalwerke fand man damals zu ſchwierig, unpraktiſch für die Inſtrumente, verworren und harmoniewidrig. So kam einſt von Mailand eine Sendung Mozart'ſcher Quartette als unbrauchbar zurück, weil man die ihm eigenen Wendungen — für unſinnige Druckfehler gehalten hatte. Erſt einige Zeit nach ſeinem Tode ſetzte ſich eine richtigere Anſicht feſt. Den allgemeinſten und ſchnellſten Erfolg hatten noch immer, wie auf den früheren Reiſen, ſein Spiel; doch kam es auch z. B. noch 1789 in Leipzig vor, daß ein Concert mitunter nicht die Koſten abwarf und der Saal faſt leer blieb oder zur Hälfte mit Freieingelaſſenen gefüllt war.

In den Jahren 1788—1790 bearbeitete Mozart auf van Swieten's Anlaß Händel's „Acis und Galatea,“ „Meſſias“, „Alexanderfeſt“ und „Cäcilia“, und es gereicht ihm zum ewigen Ruhme, daß er beſonders den Meſſias mit einer Sorgfalt und Liebe inſtrumentirte, die er kaum ſeinen liebſten eigenen Werken zugewandt hat. Im letztern Jahre ſchrieb er für Wien ſeine Oper „Cosi fan tutte“, und im folgenden, ſeinem Todesjahre — als wollte ſein Geiſt nicht ſcheiden, ohne die Welt noch mit Gaben überſchüttet zu haben — außer zwei Cantaten und mehreren Inſtrumentalſtücken die „Zauberflöte“, „Titus“ und das „Requiem.“

Mit dieſen Werken und den Aufreibungen eines ſtets unruhigen, nach außen ſo oft unerfreulichen, innerlich von der verzehrenden Flamme künſtleriſcher Arbeit erſchöpften

Lebens endete am 5. Dezember 1791 zugleich das reiche Schaffen und das Daſein dieſes größten, dieſes beliebteſten Tonkünſtlers neuerer Zeit. Kaum bedarf es nach dieſem Hinblicke auf das Leben des Künſtlers noch einiger Bemerkungen über ſeine Werke, die in Aller Händen und Herzen ſind. Fragt man, was ihnen die vorzügliche Gunſt der Kunſtfreunde, beſonders des ganzen deutſchen Vaterlandes in einer Zeit erworben hat, wo vor und neben Mozart ein Gluck und Haydn, und nach ihm ein Beethoven wirkten, ſo wird man zuerſt an den Grundzug des Mozart'ſchen Charakters, an ſeine zärtliche, nur Liebe athmende Geſinnung erinnert, die von ſeiner Kindheit durch das ganze Leben und durch alle ſeine Werke geht. Wie er in den Kinderjahren Jedermann flehentlich fragte, ob er ihn auch liebe? ſo meint man in jedem Werke jene Bitte um Liebe hier, da hervorzuhören. Mit dieſer Geſinnung trat er auf oder vielmehr vollendete er ſich in einer Zeit, die man vorzugsweiſe die Periode des Herzens nennen könnte, in einem Volke, das vorzugsweiſe ein Gefühlsleben führte, und widmete ſich vorzugsweiſe einer Form — der Oper — in idealiſch-deutſcher Weiſe, die am geeignetſten war, dieſen ſeinen Inhalt auf die Maſſe der Nation zu übertragen. Nur hiermit wüßten wir die Geltung zu erklären, die vor allen deutſchen Künſtlern eben ihm zu Theil wurde. Mag die Mehrzahl ſeiner Compoſitionen, ſelbſt ſein Requiem zum großen Theil weit entfernt ſeyn von der Weihe und Tiefe Bach'ſcher und Händel'ſcher Geſänge, mag ihn im Quartett der ewig junge und neue Haydn überfliegen, mag er in ſeinen Klavierſtücken nie oder nur ſelten ſo innerlichen Ernſt gehabt, ſo reich und wunderbar alle Tiefen der Seele erſchloſſen haben wie Beethoven, mag er in allen dieſen Richtungen Haydn zum bahnbrechenden Vorgänger gehabt haben: in ſeinen Opern tritt er auf den ihm allein eigenthümlichen Standpunkt und hat ſich damit ſo ſicher der Geiſter bemächtigt, daß Alles, was ſeitdem in der deutſchen Oper Nennenswerthes geſchehen iſt, ſelbſt Beethoven's einzige Oper „Fidelio“, im Weſentlichen ſich ihm hat anſchließen müſſen. Auch die Ausländer ſind größtentheils dieſer Bewegung gefolgt, und ſo läßt ſich die Mozart'ſche Opernſchule recht deutlich in Weigl, Winter, Pär, Boieldieu, in den älteren Wiener Volksopern, ſo wie ihr weſentlicher Einfluß auf Righini, Cherubini und ſelbſt Roſſini — um nur wenige Einzelne als Beiſpiele herauszugreifen — nachweiſen.

Mozart konnte es ſeinem freundlichen, von Liebe und Muſik überfließenden Herzen in keiner Oper verſagen, ſeinen Sängerinnen zu Gefallen liebliche Melodien und reizende Bravourpaſſagen auszuſtreuen, die der eigentlichen Aufgabe nichts weniger als entſprechend waren; man denke nur an die Bravourarien der Conſtanze, der Fiordiligi, der Königin der Nacht, an die letzte Arie der Donna Anna und vieles Andere. Dieſe liebenswürdige Nachgiebigkeit gegen die Wünſche des Herzens und Sinnes fand in dem religiös und politiſch eingewiegten Deutſchland und bei der überwiegenden Menge der Kunſtfreunde ſympathetiſchen Anklang, und in dem Gemüth und Genie des Tondichters ſelbſt wurde das Wahrhafte und das bloß Gefällige oder bloß muſikaliſch Reiche ſo zu einer Feinheit verſchmolzen, daß man ſeinen Opern in ſeiner Weiſe mit Recht künſtleriſche Vollendung zuſprechen konnte. Liebend geleitet uns Mozart durch die leichteren und oft beſeeligenden Stimmungen innigen Mitempfindens, vom kindlichen Scherz und friſcheſten Humor bis in die geheime Schwelgerei zärtlicher Herzen und hinauf zur ſehnſuchtvollen Ahnung des Höchſten. So umfaßt er unſere Gemüthswelt, und unſere Liebe iſt nur ein Widerſtrahl der ſeinen, mit der er für uns geſchaffen hat. Dieſe Liebe wird ſeinem Namen ewig bleiben, wenn auch das Vorurtheil für den Namen, als den einzigen, und die träumeriſche Hingebung in den Reiz ſeiner Weiſen einem höhern, klarern und fördernden Bewußtſein über ſeinen Inhalt freiern Raum gegeben hat.

Profeſſor Dr. A. B. Marx.

Intereſſante Notizen über W. A. Mozart.

Mozart war drei Jahre alt, als ſeine ſiebenjährige Schweſter den erſten Unterricht auf dem Klavier bekam. Hier äußerte ſich ſein Genie zuerſt. Stundenlang konnte er ſich ungeheißen am Klavier mit Zuſammenſuchen der Terzen beſchäftigen, die er dann, wenn er ſie gefunden hatte, wiederholt anſchlug, und dabei die lebhafteſte Freude äußerte. Der Vater brachte ihm leichte Stückchen bei, und fand, daß ſein dreijähriger Schüler alle Erwartung übertraf, indem er gewöhnlich in einer halben Stunde eine Menuet oder ein Liedchen lernte und mit dem angemeſſenſten Ausdrucke vortrug.

Kaiſer Franz I. unterhielt ſich bei Mozart's zweiter Kunſtreiſe viel mit ihm, und nannte ihn ſcherzend nur den kleinen Hexenmeiſter. Unter Anderem hatte dieſer Kaiſer zu ihm geſagt: es ſey keine ſo außerordentliche Kunſt, zu ſpielen, wenn man auf die Taſten ſehen könnte, aber mit verdeckter Klaviatur — das wäre Etwas! — Mozart, darüber keinen Augenblick verlegen, ließ die Taſten bedecken, und ſpielte wie vorher. — Auch dieſes iſt noch Nichts für Mozart's Geiſt, fuhr der Kaiſer fort, aber mit einem einzigen Finger ſpielen möchte eher Etwas heißen. — Auch bei dieſer Zumuthung blieb er ſich gleich und ſpielte zur größten Verwunderung mehrere Stücke auf dieſe Art.

Mozart hatte noch kein anderes Inſtrument als das Klavier behandelt; aber ehe es ſein Vater merkte, konnte er auch geigen, ohne Anweiſung von Jemand erhalten zu haben. Aus Wien hatte er eine kleine Geige mitgebracht, die ihm dort geſchenkt worden war. Kurz nach der Rückkehr der Familie nach Salzburg kam Wenzl, ein geſchickter Geiger und Anfänger in der Compoſition, zum Vater Mozart's, und bat ſich deſſen Erinnerungen über ſechs Trios aus, die er während der Abweſenheit der Mozart'ſchen Familie geſetzt hatte.

Schachtner, ein Hoftrompeter in Salzburg, den der kleine Mozart beſonders liebte, war eben gegenwärtig. Der Vater — ſo erzählt dieſer glaubwürdige Augenzeuge — ſpielte auf der Bratſche den Baß, Wenzl die erſte Violine, und ich ſollte die zweite ſpielen. Der kleine Mozart bat, daß er doch die zweite ſpielen dürfe. Der Vater verwies ihm ſeine kindiſche Bitte, weil er noch keine ordentliche Anweiſung auf der Violine gehabt hätte und daher unmöglich etwas Gutes herausbringen könnte. Der Kleine erwiederte, daß, um die zweite Violine zu ſpielen, man es ja wohl nicht erſt erlernt zu haben brauche. Halb unwillig hieß ihn der Vater davon gehen und ihn nicht weiter ſtören. Der Kleine fing an bitterlich zu weinen und lief mit ſeiner kleinen Geige davon. Ich bat, man möchte ihn doch mit mir ſpielen laſſen; endlich willigte der Vater ein und ſagte zu ihm: Nun ſo geige nur mit Herrn Schachtner, jedoch ſo ſtille, daß man dich nicht hört, ſonſt mußt du gleich fort. Wir ſpielten, und der kleine Mozart geigte mit mir; doch bald merkte ich, daß ich da ganz überflüſſig ſey. Ich legte meine Geige weg und ſah den Vater an, dem bei dieſer Scene die Thränen gerührter Vaterzärtlichkeit über die Wangen rollten. So ſpielte Wolfgang alle ſechs Trios durch. Nach deren Endigung wurde er durch unſern Beifall ſo kühn, daß er behauptete, auch die erſte Violine ſpielen zu können. Wir machten zum Scherz einen Verſuch und mußten herzlich lachen, als er auch dieſe, wiewohl mit lauter unrechten und regelloſen Applikaturen, doch aber ſo ſpielte, daß er nie völlig ſtecken blieb.

Mit welcher bewundernswürdigen Genauigkeit ſein Ohr auch den feinſten Unterſchied der Töne maß, wie unglaublich ſicher ſein Gedächtniß Töne behielt, mag ein gleichzeitiger Vorfall belegen. Schachtner, der Freund des Mozart'ſchen Hauſes und der Liebling des kleinen Wolfgangs, beſaß eine Violine, die dieſer ihres ſanften Tones wegen vorzüglich liebte und die Buttergeige nannte. Er ſpielte eines Tages darauf. In einigen Tagen kam Schachtner wieder und traf Wolfgang auf ſeiner eigenen kleinen Geige phantaſirend an.

„Was macht Ihre Buttergeige?“ fragte Wolfgang und fuhr in ſeiner Phantaſie fort. Nach einer kleinen Pauſe, in der er ſich auf Etwas zu beſinnen ſchien, ſagte er weiter: „Wenn Sie aber nur Ihre Geige immer in gleicher Stimmung ließen: ſie war das letzte Mal, als ich auf ihr ſpielte, um einen Viertelston tiefer als meine da.“ Man lächelte über dieſe dreiſte Behauptung in einer Sache, wo das geübteſte Kennerohr kaum einen Unterſchied zu bemerken im Stande iſt. Aber der Vater, ſchon öfter durch ähnliche Aeußerungen des großen Tonſinns ſeines Sohnes überraſcht, hielt es der Mühe werth, die Angabe zu prüfen. Die Geige wurde gebracht, und zum allgemeinen Erſtaunen traf die Angabe mathematiſch richtig ein.

Nächſt dieſen Fertigkeiten und dem außerordentlichen Kunſtſinn beſaß der kleine Mozart einen Fleiß, der für ſeinen zarten Körperbau vielleicht zu groß war. Man mußte ihn vom Klavier wegrufen, oft mit Ernſt wegjagen, ſollte ihn nicht die aufgehende Sonne dabei überraſchen.

Dieſe Vergeſſenheit ſeiner ſelbſt, wenn er ſich mit Muſik beſchäftigte, blieb ihm bis an ſein Ende eigen. Täglich ſaß er am Fortepiano, ſpielte, übte, phantaſirte — ein ſicheres Kennzeichen des Genies, welches ſeinen Gegenſtand immer mit ganzer Seele allmächtig umfaßt.

Nichts deſto weniger begriff er auch andere Wiſſenſchaften leicht, und der mit dem Ton- und Farbenſinn ſo innig verwandte Zahlenſinn machte ihn in der Folge zu einem der geübteſten Rechnenmeiſter. Während er Arithmetik ſtudirte, bemalte er Tiſche und Fußboden mit Ziffern, ſprach von Nichts als arithmetiſchen Aufgaben, und widmete ſich dieſer Wiſſenſchaft mit demſelben allumfaſſenden Eifer, wie der Tonkunſt.

Im Sommer 1765 bereiste die Mozart'ſche Familie Flandern, Brabant und Holland. Hier warfen die Kinderpocken beide junge Virtuoſen auf's Krankenlager. Auch dieſe Krankheit war unvermögend, den immer aufwärtsſtrebenden Genius zu unterdrücken. Da er das Bett nicht verlaſſen konnte, mußte man ihm ein Bret über die Decke einrichten, auf dem er ſchreiben konnte, und ſelbſt dann, als die mit Pocken bedeckten Finger der Feder den Dienſt aufkündigten, ließ er ſich kaum vom Schreiben und Spielen abhalten. Er ſchrieb hier ſechs Klavierſonaten, die er bei ſeiner Geneſung ſtechen ließ und der Prinzeſſin von Naſſau-Weilburg widmete. Zum Inſtallationsfeſte des Prinzen von Oranien — im Anfang des Jahres 1766 — ſetzte er einige Symphonien, Arien und Variationen.

In Bologna war der berühmte Contrapunktiſt und Muſiklehrer Italiens, der Kapellmeiſter Abbate Martini, hingeriſſen durch die außerordentlichen Talente des Knaben, ſein größter Bewunderer und eifrigſter Herold. Sein Erſtaunen erreichte den höchſten Grad, als Mozart über jedes von ihm hingeſchriebene Fugenthema die gehörige Eintheilung und

Anordnung nach der ganzen Strenge des Contrapunktes angab und die Fuge augenblicklich auf dem Klavier aufführte.

In der Charwoche kam der junge Mozart mit ſeinem Vater nach Rom und hatte Gelegenheit, die vielen Meiſterſtücke der erhabenſten Kirchenmuſik, die in dieſer Zeit aufgeführt werden, zu hören. Den erſten Rang darunter verdient unſtreitig Allegri's berühmtes Miserere, welches am Mittwoch und Freitag dieſer Woche in der ſixtiniſchen Kapelle bloß von Vokalſtimmen aufgeführt wird, ſo zwar, daß es den päpſtlichen Muſikern bei Strafe der Excommunikation verboten ward, Kopien davon zu machen.

Dieß brachte Mozart auf die Idee, bei Anhörung desſelben recht aufmerkſam zu ſeyn und es dann zu Hauſe aus dem Gedächtniß nachzuſchreiben. Es gelang ihm über alle Erwartung. Am Freitag nahm er den Aufſatz zur Wiederholung der Aufführung mit, um das Mangelhafte zu ergänzen.

Der Ruf hievon verbreitete ſich in Rom und erregte allgemeines Aufſehen und Erſtaunen, vorzüglich da er es in einer Akademie ſang, wobei der Kaſtrat Criſtophor zugegen war, der es in der Kapelle mitgeſungen hatte und durch ſein Erſtaunen Mozart's Triumph erhöhte. Man darf nur bedenken, was es für Anſtrengung koſtet, eine einfache Melodie zu behalten, um über dieſe Thatſache in zweifelndes Erſtaunen zu verſinken. Dieſes lange, kritiſche Choralſtück, voller Imitationen und Reperkuſſionen, ewig wechſelnd im Einſetzen und Verbinden der Stimmen untereinander — welche Kenntniß des reinen Satzes, des Contrapunkts, welch umfaſſendes Gedächtniß, welch ein Ohr, welchen allempfänglichen Tonſinn erforderte dieſer in ſeiner Art einzige muſikaliſche Diebſtahl!

Auch Neapel verſagte Mozart den gebührenden Beifall nicht. Riß Mozart als Mann mit dem allmächtigen Zauber ſeines Genius jedes empfängliche Herz hin, wie mußte der als Knabe ſchon vollendete Künſtler auf die warmſinnigen Italiener wirken! Man hielt ihn für einen Zauberer und behauptete, ſeine Macht beſtehe in der Talismanie eines Ringes, den er am Finger trug. Wie erſtaunte man erſt, als er auf Verlangen den Ring von ſich legte und dennoch eben ſo zauberiſch ſpielte.

Zu Bologna, wo er ſich bei ſeiner Rückkehr von Rom nach Milano kurze Zeit aufhielt, ward er einſtimmig als Mitglied und Maeſtro der philharmoniſchen Akademie aufgenommen. Zur Prüfung bekam er eine vierſtimmige Fuge im Kirchenſtyl zu bearbeiten. Man ſchloß ihn in ein Zimmer. In einer halben Stunde war er mit ſeiner Arbeit fertig und erhielt das Diplom.

Mozart fand in Wien einen Tonkünſtler, deſſen Genie dem ſeinigen am ähnlichſten war: den Ritter Gluck, den unvergeßlichen Schöpfer der Iphigenie, Alceſte u. ſ. w. Der Umgang mit ihm und das unabläſſige Studium ſeiner erhabenen Werke gaben Mozart viel Nahrung und hatten Einfluß auf ſeine Operncompoſitionen. Dieſes Studium der Gluck'ſchen Werke verräth ſich dem Kenner vorzüglich in der Clemenza di Tito. Man vergleiche die Chöre der Iphigenie auf Tauris mit dem Finalchore „o Nacht“, und im Idomeneo den Schlußchor des zweiten Finales D moll ſechsviertel Takt: Corriam' fuggiamo etc. In Arien, worin Mozart einen ganz neuen Weg einſchlug, war Gluck ſein Muſter nicht und konnte es nicht ſeyn. Aber die Chöre athmen ganz den Geiſt dieſes großen Mannes. Auch wurde Mozart bald der innigſte Verehrer Haydn's, der ſchon damals der Stolz der Tonkunſt war. Mozart nannte ihn oft ſeinen Lehrer und gab ihm viele ſeiner Werke vor der Publikation zur Durchſicht. Man erzählt, daß er die erſte

Ouvertüre zu ſeinem Don Giovanni zurückgenommen und umgearbeitet habe, weil Haydn Einiges daran auszuſetzen gefunden.

Nicht lange, nachdem Mozart ſeinen Aufenthalt in Wien aufgeſchlagen, faßte der unvergeßliche Kaiſer Joſeph II. die glückliche Idee, den Geſchmack an italieniſchen Opern durch kräftige Unterſtützung deutſcher Singſpiele zu verdrängen und den Nationalgeſchmack zu heben. Er verſammelte die beſten Sänger und Sängerinnen und ließ von Mozart eine Oper ſetzen. Für dieſe Virtuoſen ſchuf Mozart die liebliche Muſik zu Brezner's Entführung aus dem Serail 1782. Er war damals Bräutigam mit Conſtanze Weber, einer Sängerin.

Sie erregte allgemeines Aufſehen und allgemeinen Neid der giftigen Italiener, die wohl einſahen, daß ein ſolcher Kopf für ihr welſches Geklingel bald gefährlich werden dürfe. Der Kaiſer, ſo ſehr er von der neuen, tiefeindringenden Muſik entzückt war, ſagte doch zum Verfaſſer, höchſt wahrſcheinlich durch Andere geſtimmt: „Zu ſchön für unſere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“ — „Gerade ſo viel, Ew. Majeſtät, als nöthig iſt,“ war des Künſtlers freimüthige Antwort, der es zu deutlich merkte, daß es nicht eigenes, ſondern nachgebetetes Urtheil war, was der Kaiſer hier geäußert hatte.

Der Beifall dieſer Oper begründete vorzüglich ſeinen Ruf. Von nun an war die Vorliebe, zumal der Böhmen, für ſeine Werke entſchieden.

Ungeachtet ſeines großen Ruhmes lebte Mozart bis jetzt ohne Anſtellung und folglich — ohne beſtimmte Einkünfte, wobei ſich in einer Stadt wie Wien gewiß Nichts erſparen ließ.

In dieſer Periode ſchrieb er die ſchönſten Sachen für das Klavier, Sonaten mit und ohne Begleitung, und Concerte, die nun in Jedermanns Händen ſind.

1785 gab er ſechs meiſterhafte Quartette heraus, ſeinem Freunde Joſeph Haydn gewidmet. Ein ſchöner Zug ſeines Hochachtungsgefühls! Nicht leicht hätte Mozart mit einem Werke einen Joſeph Haydn beſſer ehren können als mit dieſen Quartetten, einem Schatze der ſchönſten Gedanken und Muſter einer vollendeten Quadrocompoſition. In den Augen des Kenners iſt dieß Werk eben ſo viel werth als jede Operncompoſition Mozart's. Alles darin iſt, wie in allen ſeinen klaſſiſchen Werken, durchdacht und vollendet. Man ſieht es den Quartetten an, daß ſie um den Beifall eines Joſeph Haydn buhlen.

In dieſelbe Periode fällt die Compoſition ſeiner Nozze di Figaro. Mit unglaublichem Enthuſiasmus wurde dieſes Kunſtwerk aufgenommen. Der Graf von Thun, ein großer Kenner und Verehrer der Tonkunſt, der ſelbſt eine vortreffliche Kapelle unterhielt, lud Mozart nach Prag ein, wo er ihm Wohnung, Koſt und alle Bequemlichkeiten in ſeinem Hauſe anbot. Erfreut über die Wirkung ſeiner Muſik auf die Böhmen, und begierig, eine Nation von ſolch einem Tonſinn kennen zu lernen, nahm er die Einladung mit Freuden an. Im Februar 1787 kam er nach Prag. Der Tag ſeiner Ankunft wurde mit der Aufführung des Figaro gefeiert. Mozart erſchien darin. Plötzlich verbreitete ſich der Ruf von ſeiner Anweſenheit im Parterre, und ſo wie die Ouverture ſchloß, klatſchte ihm das geſammte Publikum Beifall und Willkommen zu.

Er ließ ſich dann auf allgemeines Verlangen in einer großen muſikaliſchen Akademie im Operntheater auf dem Pianoforte hören. Nie hatte man das Parterre mehr mit Menſchen gefüllt geſehen als bei dieſer Gelegenheit, nie ein mächtigeres, allgemeineres Entzücken empfunden, als damals ſein göttliches Spiel erweckte. In der That, man wußte nicht, was man mehr bewundern ſollte: die außerordentliche Compoſition oder das außerordentliche Spiel. Die Vereinigung von beiden bewirkte einen Totaleindruck auf alle Hörer, der einer ſüßen Bezauberung glich. Aber dieſer Zuſtand löste ſich dann, als Mozart zu Ende der Akademie allein auf dem Pianoforte phantaſirte und das Entzücken auf den höchſten Grad geſpannt hatte, in laute überſtrömende Beifallsäußerungen auf. Und gewiß übertraf dieſes Phantaſiren Alles, was man ſich vom Klavierſpiele vorſtellen konnte, da der höchſte Grad der Compoſition mit der vollkommenſten Fertigkeit im Spiele vereinigt war. So wie dieſe Akademie für die Prager die einzige ihrer Art war, ſo zählte Mozart dieſen Tag zu den ſchönſten ſeines Lebens.

In demſelben Jahre componirte Mozart in Prag und für das Theater des Herrn Bondini ſeinen Don Giovanni, osia il Dissoluto punito, nach der Poeſie des Abbate di Porte.

1789 componirte er das komiſche Singſpiel Cosi fan tutte oder die Mädchen ſind von Flandern.

Im Frühjahr deſſelben Jahres machte er eine Reiſe über Leipzig und Dresden nach Berlin. Der große Ruf ſeines Namens ging ihm voran und nirgends fand man ſich in der Erwartung von ihm getäuſcht. Der König von Preußen ward ganz für ihn eingenommen und gab ihm vorzügliche Beweiſe ſeiner Achtung, deren Dauer die Großmuth, mit der er in der Folge ſeine Wittwe unterſtützte, bewies.

Noch immer war Mozart ohne Anſtellung, ohne ſichere Einkünfte. So bekannt auch ſein Talent war, ſo ſehr man ſeine Compoſitionen ſuchte, ſo wenig dachte man daran, ihn zu belohnen und zu unterſtützen. Zwar hatte er oft beträchtliche Einnahmen, aber bei der Unſicherheit und Unordnung der Einkünfte, bei den häufigen Kindbetten, den langwierigen Krankheiten ſeiner Gattin, in einer Stadt wie Wien, mußte er im eigentlichen Sinne dennoch darben. Er beſchloß daher Wien zu verlaſſen, wo ſich keine Stelle für einen Kopf wie Mozart fand. Sein Plan war nach England zu gehen, wo er um ſo mehr ein beſſeres Schickſal erwarten konnte, da man ihn ſchon öfters von dort aus mit lockenden Verſprechungen eingeladen hatte.

Schon war Alles zur Abreiſe fertig, als der Kaiſer ihm den Titel eines kaiſerlichen Kammercomponiſten mit einem Jahrgehalt von 800 Gulden und der Zuſicherung ertheilte, daß man auf ihn in Zukunft Bedacht nehmen werde. Er nahm es willig an und blieb.

1791, Mozart's Todesjahr, iſt durch die Schöpfung ſeiner ſchönſten Werke vorzüglich merkwürdig. Recht als wollte er noch vor ſeinem Ende die Fülle ſeines Geiſtes mit vollen Händen in die Nachwelt ſäen, arbeitete er unabläſſig zum großen Ziele, an dem er ſein ſchönſtes, vollendetſtes, allen Anforderungen der Aeſthetik Genüge leiſtendes Werk — die Zauberflöte — ſchuf. Die Compoſition der Clemenza di Tito und des furchtbar erhabenen Requiem fällt ebenfalls in dieſes Jahr. Gewiß haben dieſe drei Werke ihm den erſten Platz unter den Tonkünſtlern aller Zeiten und den Kranz der Unſterblichkeit errungen, und jedem Kenner der Tonkunſt dringt ſich bei Anhörung dieſer Werke der Gedanke auf: Wie viel würde der Mann noch geleiſtet, welche Harmonien würde er noch geſchaffen haben!

Er ſchrieb innerhalb der 4 letzten Monate ſeines Lebens, wo er ſchon kränkelte und zwei Reiſen machte:

1) Eine Klaviercantate: „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt.“
2) Die Zauberflöte.
3) La Clemenza di Tito.
4) Ein Klavierconcert.
5) Eine Freimaurercantate für das ganze Orcheſter, und
6) das Requiem.

Kurz vor der Krönung des Kaiſers Leopold und ehe Mozart den Auftrag erhielt, nach Prag zu reiſen, brachte ihm ein unbekannter Bote einen Brief ohne Unterſchrift, der nebſt mehreren ſchmeichelhaften Aeußerungen die Anfrage enthielt: ob Mozart die Compoſition eines Requiem übernehmen wolle? und um welchen Preis und binnen welcher Zeit er ſie liefern könne?

Mozart, der ohne Mitwiſſen ſeiner Frau nicht den geringſten Schritt zu thun pflegte, erzählte ihr den ſonderbaren Auftrag und äußerte dabei ſeinen Wunſch, ſich in dieſer Gattung auch einmal zu verſuchen, um ſo mehr, da der höhere pathetiſche Styl der Kirchenmuſik immer ſein Lieblingsſtudium war. Sie rieth ihm zur Annahme des Auftrags. Demnach ſchrieb er dem unbekannten Beſteller zurück, er werde das Requiem für eine gewiſſe Belohnung verfertigen. Die Zeit der Vollendung könne er nicht genau beſtimmen, doch wünſche er den Ort zu wiſſen, wohin er das vollendete Werk abzuliefern habe. Nach einiger Zeit erſchien derſelbe Bote wieder, brachte nicht nur die bedungene Belohnung mit, ſondern auch das Verſprechen einer beträchtlichen Zulage bei Uebergabe der Partitur, da er mit ſeiner Forderung ſo billig geweſen ſey. Uebrigens ſolle er ganz nach der Laune ſeines Geiſtes arbeiten. Doch möge er ſich gar keine Mühe geben, den Beſteller zu erfahren, indem es gewiß umſonſt ſeyn werde.

Wahrenddem erhielt Mozart den ehrenvollen und vortheilhaften Antrag, für die Prager bei der Krönung des Kaiſers Leopold die Opera seria zu componiren.

Eben als er mit ſeiner Frau in den Reiſewagen ſtieg, ſtand der Bote, gleich einem Geiſte, wieder da, zupfte die Frau am Rocke und fragte: „Wie wird es nun mit dem Requiem ausſehen?“

Mozart entſchuldigte ſich mit der Nothwendigkeit der Reiſe und der Unmöglichkeit, ſeinem unbekannten Herrn Nachricht davon geben zu können; übrigens werde es bei ſeiner Zurückkunft ſeine erſte Arbeit ſeyn: es käme nur auf den Unbekannten an, ob er ſo lange warten wolle. Damit war der Bote gänzlich befriedigt.

Schon in Prag kränkelte und medizinirte Mozart unaufhörlich. Seine Farbe war blaß, ſein Blick matt und traurig, obſchon ſich ſeine frohe Laune im Zirkel vertrauter Freunde nicht verläugnete.

Nach ſeiner Zurückkunft in Wien nahm er ſogleich ſeine Seelenmeſſe vor und arbeitete mit außerordentlicher Anſtrengung und einem lebhaften Intereſſe daran. Seine Unpäßlichkeit nahm in demſelben Verhältniſſe zu und ſtimmte ihn zur düſtern Schwermuth. Mit inniger Betrübniß ſah ſeine Gattin ſeine Geſundheit immer mehr hinſchwinden. Als ſie an einem ſchönen Herbſttage mit ihm in den Prater fuhr, ihm Zerſtreuung zu verſchaffen, und ſie Beide einſam ſaßen, fing Mozart an vom Tode zu ſprechen, und behauptete, daß er das Requiem für ſich ſelbſt ſetze. Thränen ſtanden ihm dabei in den Augen, und als ſie ihm den ſchwarzen Gedanken auszureden ſuchte, ſagte er: „Nein, nein, ich fühle es zu ſehr, mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß, man hat mir Gift gegeben. Vergebens ſuche ich mich von dieſem Gedanken loszuwinden.“

Seiner Frau fiel dieſe Rede mit all ihrer vernichtenden Gewalt auf die Seele. Sie war kaum vermögend, ihn zu tröſten, und das Grundloſe ſeiner ſchwermüthigen Vorſtellung zu beweiſen. In der Meinung, daß vielleicht die Arbeit an dem Requiem ſeine Nerven zu ſehr angreiſe und den Grund zu einer Krankheit legen könne, berief ſie den Arzt und nahm ihm die Partitur der Requiemscompoſition weg.

Sein Zuſtand beſſerte ſich Etwas und er war fähig, eine kleine Cantate für ein geſellſchaftliches Feſt zu verfertigen. Ihre gute Ausführung und der Beifall, mit dem ſie aufgenommen ward, gab ſeinem Geiſte neue Schnellkraft. Er ward munterer und verlangte wiederholt, ſein Requiem fortzuſetzen und zu vollenden. Seine Frau fand nun keinen Anſtand, ihm ſeine Noten wieder zu geben.

Doch dieſes Wiederaufleben war die letzte geſammelte Kraft des verlöſchenden Lichtes. In wenigen Tagen verfiel er in ſeine vorige Schwermuth, ward immer matter und ſchwächer, bis er endlich ganz auf's Krankenlager ſank, von dem er nicht wieder aufſtand.

Den 5. Dezember 1791 Nachts erfolgte ſein Tod. Noch Tags vorher ließ er ſich die Partitur an ſein Bett bringen. „Hab' ich es nicht geſagt, daß ich dieß Requiem für mich ſelbſt ſchreibe?“ ſagte er, als er noch einmal dem Ganzen einen Abſchiedsblick widmete. Die Aerzte waren in Beſtimmung ſeiner Krankheit nicht einig.

Gleich nach ſeinem Tode erſchien der geheimnißvolle Bote mit einem Billet, worin Mozart erſucht ward, das Requiem zu ſenden und eine Summe zu beſtimmen, um welche er jährlich eine gewiſſe Anzahl Quartette machen könnte. Die Wittwe lieferte es an den Boten ab und ſah ihn vom Augenblicke an nicht wieder. Erſt nach Jahren ward der Schleier über dieſen Vorgang gelüftet. Ein Graf von Walſegg auf Stuppach war der Beſteller, der eine Seelenmeſſe zur Todtenfeier ſeiner Gemahlin wünſchte. Er erhielt die Partitur unvollendet wie ſie war. Dieſelbe gerieth ſpäter in die Hände von Mozart's Schüler Süßmayr, welcher ſich Zuſätze und Veränderungen erlaubte, namentlich zu dem Sanctus die fehlenden Inſtrumente hinzuſetzte, und dem Ganzen die Geſtalt gab, in der es gedruckt wurde.

Das beſtändige Sitzen, das Arbeiten bis in die ſpäte Nacht*), die Geiſtesanſtrengung abgerechnet, mußte ſeinem Körper ſchon innerlich ſchaden, mußte Verhärtungen im Unterleibe, Verdickungen in den zuſammengepreßten kleinen Gedärmen, Hypochondrie und Schwindſucht, ihre gewöhnliche Gefährtin, erzeugen.

Dabei war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie mit artigen Schauſpielerinnen und ſonſtigen feinen Mädchen und Weibern, was ihm ſeine gute Frau gern überſah.

Noch mehr — er ſprang von einem Extrem in's andere. Er hatte keine fixe Beſoldung und war, wie das bei Dichtern und Virtuoſen der Fall iſt, kein guter Wirth, wußte das Geld nicht auf Wochen und Monate einzutheilen, kannte ſeinen Werth gar nicht. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, oder war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgeſetzt. Nun kamen einige Rollen Louisd'or. Schnell änderte ſich die Scene. Jetzt ging's in Freuden. Mozart trank Champagner und

---

*) Noch als Ehemann brachte er halbe Nächte am Klaviere zu, und ſeine meiſten Compoſitionen ſind in der Nacht gearbeitet, wo die Sinne durch keine äußeren Eindrücke zerſtreut werden und die Phantaſie thätiger wirkt.

Tokaier, lebte locker und war mit ſeinem Gelde in wenigen Tagen ſo weit wie vorher.

Man weiß, wie er oft in ſeine Geſundheit ſtürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunſchte, und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne ſeinem Körper die mindeſte Erholung zu gönnen.

Ich frage hier jeden Arzt, was die Folgen einer ſolchen Lebensart ſind? Man braucht hier kein Gift, keinen geheimnißvollen Boten, keinen feinen Staub im Briefe, kein Requiem — ſeine Krafte waren aufgerieben, die organiſche Thätigkeit zerſtört, langſame Schwindſucht, Vertrocknung mußte erfolgen.

Noch mehr. Er kränkelte ſchon in Prag, ehe er an dem Requiem arbeitete, nahm Medizin, und ſah blaß und traurig. Seine bevorſtehende Auflöſung war damals ſchon in ſeinem Körper vorbereitet; die Anſtrengung uber dem Requiem hat ſie nur befördert.

Der Gedanke der Vergiftung war gewiß ein bloßes Spiel ſeiner Einbildung.

Ja ſogar ſein Todesjahr (das fünf und dreißigſte) zeugt mehr für Schwindſucht. Im vier-, fünf- und ſechs und dreißigſten Jahre ſterben die meiſten jungen Leute an der Schwindſucht.

Sein Tod erfullte die Herzen Aller, die ihn kannten, mit inniger Wehmuth. Unzählige Thränen floſſen dem Schöpfer himmliſcher Harmonien.

Mit Würde feierte man in Wien ſein Andenken. Mehr noch zeichnete ſich Prag durch die wärmſte Theilnahme aus. Allgemein, ungeheuchelt war die Trauer um den zu früh entſchlafenen Liebling der Muſen.

In Wien wurde die Wittwe auf großmüthige Art unterſtützt. Mozart hinterließ ſeiner Familie Nichts als den Ruhm ſeines Namens. Alle Hülfsmittel ihrer Erhaltung beruhten auf der Großmuth eines dankbaren Publikums, dem Mozart ſo viele Stunden des reinſten Vergnügens, der edelſten Unterhaltung durch ſein unerſchöpfliches Talent geſchaffen hatte. Die Wittwe ließ in einem öffentlichen Concert zu ihrem Beſten die merkwürdige Seelenmeſſe aufführen. Der große Ruf dieſes Meiſterſtücks und der Wunſch, die Waiſen zu unterſtützen, zog ein zahlreiches Publikum an. Aber die Großmuth des Kaiſers Leopold, dieſes menſchenfreundlichen, Künſten und Wiſſenſchaften ſo zugeneigten Monarchen übertraf Alles, was bisher zum Beſten der Wittwe geſchah. Mozart's Feinde und Verläumder wurden beſonders gegen ſein Ende und nach ſeinem Tode ſo boshaft, ſo laut, daß bis zum Ohr des Monarchen manche nachtheilige Sage von Mozart gedrungen war. Dieſe Ausſtreuungen und Lügen waren ſo unverſchämt, ſo empörend, daß der Monarch, von Niemand des Gegentheils belehrt, ſehr entrüſtet war. Nebſt einer ſchändlichen Erdichtung und Vergrößerung von Ausſchweifungen, deren Mozart, wie ſie ſagten, ergeben geweſen, behauptete man, daß er nicht weniger als 30,000 Kaiſergulden Schulden hinterlaſſen habe — eine Summe, worüber der Monarch erſchrack. Die Wittwe war eben geſonnen, den Monarchen um Penſion zu bitten. Eine edeldenkende Freundin und vortreffliche Schülerin Mozart's unterrichtete ſie von den Verläumdungen ihres Mannes bei Hofe, und gab ihr den Rath, den gütigen Monarchen bei der Audienz eines Beſſern zu belehren. Die Wittwe hatte bald Gelegenheit, dieſen Rath auszuführen.

„Ew. Majeſtät," ſagte ſie mit edelm Eifer bei der Audienz, „jeder Menſch hat Feinde; aber heftiger und anhaltender iſt noch Niemand verfolgt und verläumdet worden als mein Mann, bloß weil er ein großes Talent beſaß. Man hat es gewagt, Ew. Majeſtät viel Unwahres über ihn zu ſagen. Man hat ſeine hinterlaſſenen Schulden zehnfach vergrößert. Ich ſtehe mit meinem Leben dafür, daß ich mit einer Summe von ungefähr 3000 Kaiſergulden Alles bezahlen könnte, was er ſchuldig iſt. Und dieſe Schuld iſt nicht muthwillig gemacht worden. Wir hatten keine ſicheren Einkünfte; häufige Kindbetten, eine ſchwere und koſtſpielige Krankheit von anderthalb Jahren, die ich auszuſtehen hatte, werden bei dem menſchenfreundlichen Herzen meines Monarchen zur Entſchuldigung dienen.“

„Wenn es ſo iſt,“ ſagte der Kaiſer, „da iſt wohl noch Rath zu ſchaffen. Geben Sie ein Concert von ſeinen hinterlaſſenen Werken, und ich will es unterſtützen.“ Er nahm ihr die Bittſchrift gnädig ab und in kurzer Zeit ward ihr eine Penſion von 260 Kaiſergulden angewieſen, an ſich zwar gering, aber da Mozart erſt drei Jahre angeſtellt, folglich die Wittwe noch nicht penſionsfähig war, ſo war es immer eine Gnade. Die Akademie ward unternommen und der Monarch erfüllte ſo großmüthig ſein Verſprechen, daß die Wittwe dadurch in den Stand geſetzt wurde, die Schulden ihres Mannes zu tilgen.

Die Körperbildung Mozart's hatte nichts Ausgezeichnetes. Er war klein; ſein Geſicht, wenn man das große feurige Auge ausnimmt, kündigte die Größe ſeines Geiſtes nicht an.

Sein Blick ſchien unſtät und zerſtreut, außer wenn er beim Klavier ſaß. Sein ganzes Antlitz veränderte ſich dann. Ernſt ruhte ſein Auge, auf jeder Muskelbewegung drückte ſich die Empfindung aus, welche er durch ſein Spiel vortrug und in dem Zuhörer ſo mächtig wieder zu erwecken vermochte.

Er hatte kleine ſchöne Hände. Beim Klavierſpielen wußte er ſie ſanft und natürlich zu bewegen. Zu bewundern iſt es, wie er damit ſo Vieles, beſonders im Baſſe, greifen konnte. Die Fertigkeit muß man der vortrefflichen Applikatur zuſchreiben, die er nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe dem fleißigen Studium der Bach'ſchen Werke zu danken hatte.

Das Unanſehnliche in ſeinem Aeußern, der kleine Wuchs ſeines Körpers war Folge ſeiner frühen Geiſtesanſtrengung und des Mangels an freier Bewegung in der Zeit ſeiner Kindheit. Zwar von ſchönen Eltern erzeugt, ſoll er auch ein ſchönes Kind geweſen ſeyn. Aber von ſeinem ſechsten Lebensjahre an war er an eine ſitzende Lebensweiſe gebunden. Um dieſe Zeit fing er ſchon an zu ſchreiben. Und wie viel hat der Mann, beſonders in ſeinem letzten Jahre, geſchrieben! Da Mozart bekanntlich in der Nacht am liebſten ſpielte und componirte, und die Arbeit oft dringend war, ſo kann man ſich vorſtellen, wie ſehr ein ſo fein organiſirter Körper darunter leiden mußte. Sein früher Tod rührt vorzüglich von dieſen Urſachen her.

Sein Gehör war ſo fein, faßte die Verſchiedenheit der Töne ſo gewiß und richtig auf, daß er den geringſten Fehler oder Mißton ſelbſt bei dem ſtärkſten Orcheſter hörte, und dasjenige Subjekt oder Inſtrument, welches ihn beging, genau anzugeben wußte. Als er einſt nach Berlin kam und beim Abſteigen im Gaſthofe den Theaterzettel, auf dem ſeine Entführung aus dem Serail angekündigt war, las, begab er ſich in's Schauſpielhaus und hörte im Parterre ſeiner Oper zu. In der erſten Arie des zweiten Akts war aus Verſehen des Ausſchreibers in der zweiten Violinſtimme ein ♮ ſtatt eines × geſchrieben. „Wollt ihr Fis greifen! Wollt ihr Fis greifen!" rief Mozart zu wiederholten

Malen und zog dadurch die Aufmerkſamkeit eines ſeiner Nachbarn auf ſich, der, unwillig, in ſeinem Ohrenſchmauße unterbrochen zu werden, fragte, was er wolle? er möchte ſich ſtill verhalten. — „Ei was,“ erwiederte Mozart, „ich habe Fis geſchrieben, und die zweite Geige greift immer F.“

„Wie er das wiſſen könne?“

„Ei das muß ich wiſſen: ich habe ja die Oper geſetzt; ich bin Mozart.“

Nichts brachte ihn ſo ſehr auf, als Unruhe, Getöſe oder Geſchwätz bei der Muſik. Da gerieth der ſonſt ſo ſanfte, muntere Mann in den größten Unwillen und äußerte ihn ſehr lebhaft. Es iſt von ihm bekannt, daß er einſt mitten im Spiele aufſtand und die unachtſamen Zuhörer verließ. Man nahm ihm dieſes vielfältig, wiewohl mit Unrecht, übel. Tief empfand er Alles, was er vortrug. Sein ganzes Weſen war dann Gefühl und Aufmerkſamkeit; wie konnte ihn alſo kalte Fühlloſigkeit, Unachtſamkeit oder gar ſtörendes Geſchwätz in Laune und Faſſung erhalten? Als Künſtler vergaß er da alle andere Rückſichten.

Mozart hatte ſchon in ſeiner Jugend zu allen Kenntniſſen, die man ihm beizubringen für nöthig fand, eine große Anlage gezeigt, in allen ſchnelle Fortſchritte gemacht; von der Arithmetik und ſeinem Zahlenſinne haben wir ſchon geſprochen. Auch in ſeinen ſpäteren Jahren liebte er dieſe Kenntniſſe ſehr und war wirklich ein ungemein geſchickter Rechnenmeiſter. Eben ſo groß war ſein Talent zu Sprachen. Er verſtand Franzöſiſch, Engliſch, Italieniſch und Deutſch. Die lateiniſche Sprache lernte er erſt in ſpäteren Jahren und zwar ſo weit, als zum Verſtehen des Kirchentextes, den er etwa in Muſik zu ſetzen hatte, erforderlich war. In allen übrigen Sprachen hatte er die guten Schriftſteller geleſen und verſtanden. Oft machte er ſelbſt Verſe, meiſtens aber nur bei ſcherzhaften Gelegenheiten, zum Beiſpiel die Grabſchrift auf den Tod eines geliebten Staars, den er in ſeinem gemietheten Garten begrub und ihm ein Grabmal, mit einer Inſchrift geziert, errichtete.

Der moraliſche Charakter Mozart's war gut und liebenswürdig. Unbefangene Herzensgüte und eine ſeltene Empfänglichkeit für alle Eindrücke des Wohlwollens und der Freundſchaft waren ſeine Grundzüge. Er überließ ſich dieſen liebenswürdigen Regungen ganz und wurde oftmals das Opfer ſeines gutmüthigen Zutrauens; er beherbergte und pflegte ſeine ärgſten Feinde und Verderber bei ſich.

Nie verrieth er ein gewiſſes Kunſt-Air, Capricen oder Pedanterie, die manchen Gelehrten und Künſtler für den geſelligen Umgang ſo ungenießbar machen. Er ſprach ſelten und wenig von ſeiner Kunſt, und immer mit einer liebenswürdigen Beſcheidenheit. Hochſchätzung des wahren Verdienſtes und Achtung für die Perſon leiteten ſeine Urtheile in Kunſtſachen. Es war rührend, wenn er von Haydn oder anderen großen Meiſtern ſprach; man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, ſondern einen ihrer begeiſterten Schüler zu hören.

Die berühmteſten Tonkünſtler erkannten die Größe ſeines Genie's und bewunderten ſeine Werke. Joſeph Haydn, dieſes Schooßkind der Muſen und Grazien, dieſer Anakreon, den in ſeinem Alter noch nicht der Jugend Kraft und hippokreniſche Fülle verlaſſen hatte, mag als befugter Richter an die Spitze treten.

Sein Urtheil iſt unpartheiiſch, weil er als ein redlicher Mann allgemein bekannt iſt und Mozart's Ruhm dem ſeinigen nachtheilig ſcheinen konnte. Schon 1785, als Mozart's Vater noch lebte, ſagte Joſeph Haydn bei einer Zuſammenkunft in Wien: „Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Componiſten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe. Er hat Geſchmack und beſitzt die gründlichſte Kenntniß in der Kunſt der Compoſition.“

1787 im Dezember ſchrieb eben dieſer große Mann an einen Freund in Prag, der mit ihm ſeit langer Zeit in Briefwechſel ſtand und ein Singſpiel von ſeiner Compoſition für Prag verlangte, folgenden merkwürdigen Brief:

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Luſt haben, von meiner Singcompoſition Etwas für ſich allein zu beſitzen. Aber um ſie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unſer Perſonal (zu Eſterhaz in Ungarn) gebunden ſind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz etwas Anderes wäre es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das daſige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich Jemand anders zur Seite haben kann. Denn könnte ich jedem Muſikfreunde, beſonders aber den Großen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde, ſo würden die Nationen wetteifern, ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen. Prag ſoll den theuern Mann feſt halten — aber auch belohnen; denn ohne dieſes iſt die Geſchichte großer Genie's traurig und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Beſtreben, weßwegen leider! ſo viele hoffnungsvolle Geiſter danieder liegen. Mich erzürnt es, daß dieſer einzige Mozart noch nicht bei einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe engagirt iſt.

Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Gleiſe komme; ich habe den Mann zu lieb."

In ſeiner Ehe mit Conſtanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr eine gute liebevolle Gattin, die ſich an ſeine Gemüthsart vortrefflich anzuſchmiegen wußte, und dadurch ſein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche ſie nur anwandte, ihn von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte ſie wahrhaft, vertraute ihr Alles, ſelbſt ſeine kleinen Sünden — und ſie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieſer wechſelſeitigen Liebe und die Wittwe dachte nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe.

Das Billardſpiel liebte er leidenſchaftlich, wahrſcheinlich weil es mit körperlicher Bewegung verbunden iſt. Er hatte ein eigenes zu Hauſe, an dem er ſich täglich mit ſeiner Frau unterhielt.

Die Schönheit der Natur im Sommer war für ſein tiefſühlendes Herz ein entzückender Genuß. Wenn er konnte, ſo verſchaffte er ſich ihn, und miethete faſt alle Sommer ein Gärtchen in der Vorſtadt.

Thiere, und beſonders Vögel, liebte er ſehr.

Mozart hatte als Knabe noch keine Kenntniſſe der Compoſition, gleichwohl verfiel er auf den Gedanken, ein Violinconcert zu componiren. Konnte er ſchon kein wirkliches Kunſtprodukt liefern, ſo zeigte doch dieſer kindiſche Verſuch, was er werde leiſten können, wenn ſeinem Talente die Regeln der Kunſt zu Hülfe kämen. Er ſtrich aus, wiſchte und klekste ſo lange an dem Machwerk, bis er glaubte es vollendet zu haben. Der Vater überraſchte ihn bei der Arbeit. „Was machſt du da?" — „Ein Concert!" — „Das wird was Schönes ſeyn; laß einmal ſehen."

Wirklich fand der Vater beim Durchſpielen Zuſammenhang und Neuheit der Wendungen; freilich oft ſo unnatürlich für das Inſtrument geſetzt, daß es faſt nicht oder nur mit der größten Schwierigkeit vorgetragen werden konnte. „Aber das iſt ja nicht herauszubringen, wer ſoll das ſpielen?“ — „Ei, dafür iſt es ein Concert und man muß es ſo lange probiren, bis es herauskommt.“

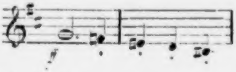
Ein junger Künſtler, der ſich der Compoſition widmen wollte, erſuchte Mozart, ihm einige Regeln anzugeben, wie er gut und ihm ähnlich componiren könnte. „Hier ſind weiter keine Regeln nöthig,“ erwiederte Mozart; „wenn es da und da — er deutete auf Kopf und Herz — richtig bei Ihnen ausſieht, ſo componiren Sie immer drauf los, es wird gewiß gut werden. Fehlt's aber da, ſo iſt das Andere Alles vergebens.“

Wenn Mozart den Text zu einer Singcompoſition bekam, ſo ging er lange Zeit damit herum, dachte ſich ganz hinein, und erregte die Thätigkeit ſeiner Phantaſie. Am Klavier arbeitete er alsdann die Gedanken vollſtändig aus, und nun erſt ſetzte er ſich zum Schreiben. Während deſſen kam er aber nicht an's Klavier.

Schon als Knabe zeigte er dieſe außerordentliche Leichtigkeit im Componiren, womit er in ſeinen letzten Jahren auch Die überraſchte, die mit ſeinen Talenten vertraut waren. Ein ſicherer Beweis, daß ſeine Arbeiten Werke des Genie's waren.

Die Ouverture zum Don Juan iſt ein merkwürdiger Beleg, wie ſchnell er arbeitete.

Die Oper war fertig. Die Sänger lernten bereits an ihren Parthien; noch fehlte die Ouverture. Man erſuchte Mozart, ſie zu vollenden. Schon war Alles fertig; übermorgen ſollte die Oper aufgeführt werden. Die Generalprobe war vorüber. Man redete jetzt ernſthaft mit Mozart, daß die Ouverture vollendet ſeyn mußte. Heute Mittag werde ich ſie ſchreiben, ſagte er. Aber Mozart fuhr am Nachmittag ſpazieren. Die ängſtliche Beſorgniß ſeiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, ſchien ihn zu unterhalten; je mehr ſie verlegen wurden, deſto leichtſinniger ſtellte ſich Mozart. Endlich am Abend vor dem Tage der erſten Vorſtellung, nachdem er ſich ſatt geſcherzt hatte, ging er, berauſcht von Wein und Punſch, gegen Mitternacht auf ſein Zimmer, fing an zu ſchreiben, war aber ſo müde, daß er ſich auf's Bett legen mußte. Er bat ſeine Frau, ihn nach einer Stunde zu wecken. Er ſchlief ſo ſanft, als ſie ihn wecken wollte. Sie konnte es nicht über ſich gewinnen, es zu thun und ließ ihn noch eine Stunde ruhen. Um zwei Uhr weckte ſie ihn, machte ihm Punſch, ſetzte ſich neben ihn, erzählte, ihn zu ermuntern, allerhand Mährchen vom Blaubart und dergleichen, daß ſich Mozart Waſſer in die Augen lachte. Jetzt wurde gearbeitet. Aber bei aller Anſtrengung nickte er doch zuweilen. Man ſchreibt dieſem Umſtande das Unzuſammenhängende zu, und will das Nicken vorzüglich in der Stelle



bemerken. Und wirklich, wenn man die Stelle hört, ſo ſchaudert man unwillkürlich zuſammen.

In einigen Stunden vollendete er das bewundernswürdige Meiſterſtück.

Früh gegen 7 Uhr fanden ſich die beſtellten Copiſten ein und hatten Mühe, mit dem Ausſchreiben der Stimmen bis zur Vorſtellung fertig zu werden. Die Blätter wurden noch naß in's Theater getragen, und das brave Prager

Orcheſter, auf deſſen Geſchicklichkeit Mozart es ſchon wagen konnte, führte die Ouverture unprobirt vortrefflich aus.

Mozart verlangte von ſeinem Orcheſter den ſtrengſten Takt, die höchſt mögliche Präciſion. Schwere, unüberwindlich ſchwere Stellen hat er gar nicht in ſeinen Orcheſterſtücken, keine Ueberladung von Noten, keine Arabesken von halsbrechenden Paſſagen; ſeine Gänge ſind auf keinem Inſtrumente ſchwer. Aber die Präciſion, das Zuſammentreffen, das ſie erfordern, machen demungeachtet vollwichtig ihrem Manne zu thun. Ein Trompetenſtoß kommt oft da, wo man ihn am wenigſten vermuthet; ein Horn fängt an zu brummen; die Blasinſtrumente nehmen plötzlich den Geigen die Paſſagen ab, während dieſe accompagniren; es herrſcht eine ewige Reperkuſſion unter ſeinen Inſtrumenten.

Kein Inſtrument ſteht bei ihm bloß zur Füllung da. Es hat gewiß eine oder die andere Stelle, wo es obligat wird, wäre es auch nur eine einzige Note, die, wenn ſie ausbleibt, eine unglaubliche Lücke macht. Man hüte ſich demnach ja, ein Inſtrument nicht zu beſetzen, und wenn man nicht Alles beſtellen kann, führe man die Sachen lieber nicht auf. Auch das Einſchieben in andere Stimmen thut hier nicht gut.

Ein Biograph Mozart's erzählt: „Ich habe Don Juan und die Zauberflöte als Mozart'ſche Meſſen mit vieler Andacht gehört. Ich erinnere mich noch, daß man das große Quartett des erſten Akts „Fliehe des Schmeichlers glattes Wort“ zum Kyrie eleison gemacht hatte. Nun kam zum Beiſpiel auf die Stelle des Don Juan: „Wißt, dieſes arme Mädchen iſt nicht mehr recht bei Sinnen!“ Christe, Christe, eleison, und auf die Exklamationen Elviren's: „Ha du Lügner! du Verräther!“ Christe! Christe! Christe! Christe! — Neben mir kniete eben der Darſteller des Leporello mit ſeiner Gattin, die ich in der Parthie der Elvire geſehen hatte. Wie müſſen die Leute andächtig geweſen ſeyn! Die Worte „Credo“ waren der Stelle untergelegt, wo Don Juan der Teufel holt.

Auch habe ich die ſämmtlichen Zauberflötenarien und einige aus der Entführung mit geiſtlichem Texte in Bamberg angetroffen. Papageno's: „Seht, Papageno iſt ſchon da u. ſ. w.“ war ein Oſterlied geworden.

In Leipzig wurde Mozart gebeten, ein öffentliches Concert zu geben, und er fand ſich bereitwillig dazu. Hier verdient die Probe von ſeinem Concerte eine beſondere Erwähnung, wovon Rochlitz als Augenzeuge Folgendes erzählt:

Ueber Nichts klagte Mozart heftiger als über „Verhunzung“ ſeiner Compoſitionen, hauptſächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des Tempo. „Da glauben ſie, hierdurch ſoll's feurig werden; ja, wenn's Feuer nicht in der Compoſition ſteckt, ſo wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hinein gebracht.“

Beſonders unzufrieden war er deßhalb mit den italieniſchen Sängern. „Sie jagen oder trillern oder verſchnörkeln, weil ſie nicht ſtudiren und keinen Ton halten können.“

Den Abend vor der Probe ſeines öffentlichen Concerts in Leipzig hörte ich ihn ſehr lebhaft darüber deklamiren.

Den folgenden Tag bei der Probe bemerkte ich dennoch, daß er den erſten Satz, das Allegro einer ſeiner Symphonien, ſehr ſchnell nahm. Kaum zwanzig Takte waren geſpielt, und das Orcheſter hielt das Tempo zurück und ſchleppte. Mozart rief Halt! und ſagte, worin man fehlte, rief ancora, und fing eben ſo geſchwind an. Der Erfolg war derſelbe. Er that Alles, das Tempo gleich fortzuhalten, und ſtampfte einmal den Takt ſo gewaltig, daß ihm eine Schuhſchnalle in Stücke zerſprang. Alles umſonſt. Er lachte über ſeinen Unfall und ließ die Stücke liegen, rief nochmals ancora, und fing zum dritten Male in demſelben Tempo an. Die Muſiker wurden unwillig auf das kleine blaſſe Männchen, das ſie ſo hudelte, arbeiteten erbittert darauf los, und nun ging es.

Alles Folgende nahm er gemäßigt. Noch mehr: der brave Mann wollte ſich nun auch wieder die Liebe des erzürnten Orcheſters gewinnen, ohne jedoch die gute Wirkung ſeines Eifers zu verſcherzen. Er lobte alſo nun das Accompagnement und ſagte: „Wenn die Herren ſo zu ſpielen vermöchten, brauche er ſeine Concerte nicht zu probiren, denn die Stimmen ſind richtig geſchrieben. Sie ſpielen richtig und ich auch: was braucht's beim Accompagnement mehr!“ Und das Orcheſter accompagnirte wirklich bei der Produktion das angeführte äußerſt ſchwere und intrikate Concert ohne Probe, und zwar nun vollkommen richtig, denn es ſpielte mit Ehrfurcht gegen Mozart und mit möglichſter Delikateſſe, denn es ſpielte aus Liebe zu ihm.

Nach der Probe ſagte er zu einigen Kennern: „Wundern Sie ſich nicht über mich! Es war nicht Caprice. Ich ſah aber, daß die meiſten Muſiker bejahrte Leute ſind. Es wäre des Schleppens kein Ende geworden, wenn ich ſie nicht erſt in's Feuer getrieben und böſe gemacht hätte. Vor lauter Aerger thaten ſie nun ihr Möglichſtes.“

Da Mozart dieſes Orcheſter nie ſpielen hörte, ſo zeugte dieſe Manier von nicht unbedeutender Menſchenkenntniß; mithin war er nicht in Allem, was nicht Muſik war, ein Kind, wie man ſo oft ſchreibt.

Oft und gern, erzählt Rochlitz weiter, war Mozart bei Doles, dem Cantor an der Thomasſchule in Leipzig. Hier ließ er ſich ganz gehen, nahm Nichts übel, wie ihm Andere auch nicht. Er ſollte von hier auf einige Tage nach Dresden reiſen. Am Vorabende ſpeiste er bei Doles und war ſehr luſtig. Doles, traurig, wie er weggehen wollte, drang in ihn mit den Worten: „Wer weiß, ob wir Sie wiederſehen: geben Sie uns eine Zeile von Ihrer Hand.“ Mozart, gegen alles Ankommen und Abſchiednehmen ziemlich gleichgültig, hielt ſich über ihr Pimpeln auf, und wollte ſchlafen gehen, ſtatt zu ſchreiben. Zuletzt ſagte er doch: „Nun, Papa, ſo geben Sie mir ein Stück Papier!“ Dieſes war gleich da: Mozart riß es in zwei Hälften, ſetzte ſich, und ſchrieb fünf oder ſechs Minuten. Dann gab er dem Vater die eine und dem Sohne die andere Hälfte. Auf dem erſten Blatte war ein dreiſtimmiger Canon in langen Noten, ohne Worte. Wir ſangen die Noten, der Canon war trefflich und ſehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war gleichfalls ein dreiſtimmiger Canon, aber in Achteln und auch ohne Worte; wir ſangen ihn und fanden ihn trefflich und ſehr drollig. Jetzt bemerkten wir und freuten uns, daß beide zuſammen geſungen werden konnten und alſo ein ſechsſtimmiges Ganzes ausmachten. „Nun die Worte,“ ſagte Mozart, und ſchrieb unter den erſten: Lebet wohl, wir ſeh'n uns wieder! und unter dem zweiten: Heult noch gar wie alte Weiber! So wurden ſie noch einmal durchgeſungen, und es iſt nicht zu ſagen, welch' eine lächerliche und doch tief, faſt ergrimmt einſchneidende, alſo vielleicht erhaben komiſche Wirkung dieß auf uns Alle machte, und irr' ich nicht, auch auf ihn ſelbſt, denn mit etwas wilder Stimme rief er: „Adieu Kinder!“ und war — fort.

Dieſe Kleinigkeit gab einen neuen Beweis, mit welcher Freiheit ſein Genie in den Untiefen der Harmonie lebte und webte, denn ein ſo ungemein ſchweres muſikaliſches Rechen-

Exempel, wenn es auch nichts weiter als das geweſen wäre, nach reichlicher Mahlzeit in wenig Minuten zu löſen will viel ſagen. Auch läßt dieſer Vorgang einen gewiſſen Zug ſeines Charakters durchblicken.

Als Mozart in Leipzig einmal Nachmittags in der Thomaskirche ganz unbemerkt die Orgel ſpielte, machte ſein Meiſterſpiel auf den hinter ihm ſtehenden Cantor Doles, einen Schüler Bach's, einen ſolchen Eindruck, daß er mit Rührung äußerte: er habe geglaubt, der alte Bach ſey wieder aufgeſtanden.

In Berlin wurde Mozart überall, beſonders auch von Friedrich Wilhelm II., äußerſt günſtig aufgenommen. Dieſer Fürſt ſchätzte und bezahlte bekanntlich nicht nur Muſik ungemein, ſondern war wirklich — wenn auch nicht Kenner, doch geſchmackvoller Liebhaber. Mozart mußte ihm, ſo lange er in Berlin war, faſt täglich vorphantaſiren und öfters auch mit einigen Kapelliſten Quartett in des Königs Zimmer ſpielen. Als er einmal mit dem König allein war, fragte ihn dieſer, was er von der Berliner Kapelle halte. Mozart, dem nichts fremder als Schmeichelei war, antwortete: „Sie hat die größte Sammlung von Virtuoſen in der Welt, auch Quartett habe ich nirgends ſo gehört als hier; aber wenn die Herren alle zuſammen ſind, könnten ſie es noch beſſer machen.“ Der König freute ſich über ſeine Aufrichtigkeit und ſagte ihm lächelnd: „Bleiben Sie bei mir, Sie können es dahin bringen, daß ſie es noch beſſer machen! Ich biete Ihnen jährlich dreitauſend Thaler Gehalt an.“ — „Soll ich meinen guten Kaiſer ganz verlaſſen?“ ſagte der brave Mozart, und ſchwieg gerührt und nachdenkend. Man bedenke, daß der gute Mozart den Kaiſer nicht verlaſſen wollte, der ihn damals — noch darben ließ. Auch der König ſchien hierbei gerührt, und ſetzte nach einer Weile hinzu: „Ueberlegen Sie ſich's — ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erſt kommen ſollten.“ Der König erzählte nachher dieſes Geſpräch verſchiedenen Perſonen, unter anderen auch der Gattin Mozart's ſelbſt, als ſie nach ihres Mannes Tode nach Berlin kam und von dem Gönner ihres verſtorbenen Mannes ſehr anſehnlich unterſtützt wurde.

Mozart reiſte, voll von dieſem Vorſchlage, nach Wien zurück. Er wußte, daß ihn hier wieder Neid, Kabale mancherlei Art, Unterdrückung, Verkennung und Armuth erwarten, da er vom Kaiſer damals noch ſo gut als nichts Gewiſſes bekam. Seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. Salomon's Erſcheinen in Wien, um Haydn und Mozart zu ſeinen Concerten in London zu engagiren, beſtimmte ihn endlich. Er ging zum Kaiſer und bat um ſeine Entlaſſung. Joſeph, dieſer ſo oft verkannte, ſo oft geſchmähte Fürſt, dem ſeine Fehler von ſeinen Unterthanen erſt aufgezwungen und eingepreßt wurden, liebte Muſik und beſonders Mozart'ſche Muſik von Herzen. Er ließ Mozart ausreden und antwortete dann: „Lieber Mozart, Sie wiſſen, wie ich von den Italienern denke, und Sie wollen mich dennoch verlaſſen?“

Mozart ſah ihm in das ausdrucksvolle Geſicht und ſagte gerührt: „Ew. Majeſtät — ich — empfehle mich zu Gnaden — ich bleibe!“ Und damit ging er nach Hauſe.

„Aber Mozart,“ ſagte ihm ein Freund, den er dann traf und dem er den Vorgang erzählte, „warum benutzeſt Du denn nicht die Minute und verlangteſt wenigſtens feſten Gehalt!“

„Der Teufel denke in ſolcher Stunde daran,“ ſagte Mozart unwillig.

Kaiſer Joſeph kam ſpäter aber ſelbſt auf die Idee, Mozart, der bis jetzt nur Anwartſchaft auf einträgliche Stellen und einen Titel hatte, einen wenigſtens erträglichen Gehalt zu beſtimmen, und befragte darüber ſeinen Kammerdiener Strack, der ſeinem ſparſamen Fürſten gefällig ſeyn wollte, den er aber freilich hier am wenigſten hätte befragen ſollen. Auf die Frage des Kaiſers, der, wie jeder große Herr, nicht wußte, was zum Leben eines Bürgers gehörte, und dem eine Null mehr oder weniger nicht viel mehr als eine Null war — auf die Frage, wie viel man für Mozart anweiſen müſſe, ſchlug Jener 800 Gulden jährlich vor. Der Kaiſer war es zufrieden und die Sache war abgemacht. Mozart bekam alſo nun jährlich 800 Gulden in Wien. Die Verbeſſerung ſeiner Lage war dadurch unbeträchtlich; denn ſein Miethzins war im Jahre 1785 ſchon 460 Gulden. Und dennoch blieb er nach wie vor bei Joſeph, und erinnerte dieſen mit keinem Worte an dergleichen Verhältniſſe.

Die Zauberflöte componirte Mozart für das Theater des Schikaneder, der ſein alter Bekannter war, auf deſſen Bitte, ihn aus ſeinen bedrängten Umſtänden zu retten. Die Dichtung iſt von Schikaneder ſelbſt, der auf dieſe Weiſe mit zur Unſterblichkeit hinüber geſchleppt wurde.

Schikaneder war nämlich, theils durch eigene Schuld, theils durch Mangel an Unterſtützung des Publikums, ganz heruntergekommen. Halb verzweifelnd kam er zu Mozart, erzählte ſeine Umſtände und ſchloß damit, daß nur er ihn retten könnte.

„Ich? — Womit?“

„Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geſchmacke des heutigen Wiener Publikums; Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will

Dekorationen ſchaffen u. ſ. w., Alles, wie man's jetzt haben will."

„Gut — ich will's übernehmen!"

„Was verlangen Sie Honorar?"

„Sie haben ja Nichts! Nun — wir wollen die Sache ſo machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie wollen, aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen, daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Direktionen, und das ſoll meine Bezahlung ſeyn."

Der Herr Theaterdirektor ſchloß den Vertrag mit Entzücken und heiligen Betheurungen. Mozart ſchrieb emſig, ſchrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper, der Zulauf war groß, ihr Ruf flog in ganz Deutſchland herum, und nach wenigen Wochen gab man ſie ſchon auf mehreren auswärtigen Theatern, ohne daß ein einziges die Partitur von Mozart erhalten hätte! Als Mozart die Betrügerei dieſes Menſchen erfuhr, war Alles, was er ſagte: Der Lump! und damit war es vergeſſen. Durch Undankbarkeit ließ ſich Mozart nicht ſtören; kaum Minuten lange wurde er unwillig darüber.

Schikaneder pfuſchte faſt in jede ſeiner aufgeführten Opern hinein, ſtrich den Tonſetzern manchmal die beſte Stelle weg und ſetzte ſchlechte dafür hinzu. So mußte ſich auch Mozart ſeiner Kritik ausſetzen und hatte nicht wenig Verdruß auszuſtehen. Das Duett: Bei Männern, welche u. ſ. w. mußte er ſogar fünf Mal componiren, bis es Schikaneder gut genug war.

Als Mozart 1787 die erſte Probe von ſeiner Oper Don Juan hielt, ließ er bei den Stellen des Comendatore:

Di rider finirai etc. und: Ribaldo audace etc., welche bloß mit drei Poſaunen begleitet waren, innehalten, weil einer von den Poſauniſten ſeine Stimme nicht richtig vortrug. Da es nach wiederholtem Verſuche noch nicht beſſer ging, verfügte ſich Mozart zu deſſen Pult und erklärte ihm, wie er es ausgeführt zu haben wünſchte, worauf dieſer ganz trocken antwortete: „Das kann man nicht ſo blaſen und von Ihnen werd' ich es auch nicht erſt lernen.“ — Mozart erwiederte lächelnd: „Gott bewahre mich, Sie Poſaune lehren zu wollen; geben Sie nur die Stimmen her, ich werde ſie gleich abändern.“ Er that dieß, und ſetzte auf der Stelle noch zwei Hoboen, zwei Clarinetten und zwei Fagotte dazu.

Mozart, während er 1791 die Krönungsoper La Clemenza di Tito ſchrieb, beſuchte faſt täglich mit ſeinen Freunden ein unweit ſeiner Wohnung gelegenes Kaffeehaus, um ſich mit Billardſpielen zu zerſtreuen. Man bemerkte einige Tage lang, daß er während dem Spielen ein Motiv ganz leiſe für ſich mit hm hm hm ſang, mehrmals, während der Andere ſpielte, ein Buch aus der Taſche zog, flüchtige Blicke hineinwarf und dann wieder fortſpielte. Wie erſtaunt war man, als Mozart auf einmal ſeinen Freunden in Duſchek's Hauſe das ſchöne Quintett aus der Zauberflöte zwiſchen Tamino, Papageno und den drei Damen, das gerade mit demſelben Motive beginnt, welches Mozart während des Billardſpielens ſo beſchäftigt hatte, auf dem Klavier vorſpielte! Nicht nur ein Beweis von der immerwährenden Thätigkeit ſeines ſchöpferiſchen Geiſtes, die ſelbſt mitten in Vergnügungen und Zerſtreuungen nicht unterbrochen wurde, ſondern auch von der Rieſenkraft ſeines Genie's, das ſo verſchiedenartige Gegenſtände zu einer und derſelben Zeit zu bearbeiten vermochte. Bekanntlich hatte Mozart die

Zauberflöte ſchon unter der Feder, bevor er nach Prag reiste, um da la Clemenza di Tito zu componiren und aufzuführen.

Von dem außerordentlichen Gedächtniſſe, das Mozart beſaß, dürfte Folgendes einen Beweis liefern. Zu dem Finale des zweiten Akts zu Don Juan ſchrieb er die Trompeten- und Paukenſtimmen, ohne die Partitur vor ſich zu haben, bloß aus dem Gedächtniſſe, brachte ſie ſelbſt in das Orcheſter und gab ſie den betreffenden Individuen mit den Worten: „Ich bitte Sie, meine Herren, bei dieſer Stelle beſonders aufmerkſam zu ſeyn; denn es werden entweder vier Takte zu viel oder zu wenig ſeyn.“ Und richtig, es traf ein, daß bei der angezeigten Stelle dieſe Inſtrumente mit den übrigen nicht übereinkamen.

Mozart ward vom Grafen P* erſucht, für die adeligen Geſellſchaftsbälle, welche derſelbe leitete, einige Contretänze zu ſchreiben. Er verſprach es, allein es wollte immer Nichts erfolgen. Der Graf gebrauchte daher die Liſt und ließ Mozart zu Tiſche laden, mit dem Bedeuten, daß dießmal eine Stunde früher als gewöhnlich würde geſpeist werden. So wie Mozart zur beſtimmen Zeit erſchienen war, ließ der Herr vom Hauſe ſogleich die erforderlichen Schreibmaterialien bringen und drang auf's Neue in ihn, ſeine Bitte für den Ball, welcher den folgenden Tag ſtattfinden ſollte, zu erfüllen. Mozart, auf dieſe Weiſe in Anſpruch genommen, ſetzte ſich ohne Weiteres zum Schreibpult und war in weniger als einer halben Stunde mit vier Contretänzen für das große Orcheſter fertig.

Im Jahre 1787 componirte Mozart während des Kegelſpiels in dem vor der Stadt gelegenen Garten ſeines Freundes Duſchek mehrere Stücke zu der Oper Don Juan. Wenn die Reihe des Spiels ihn traf, ſtand er auf; allein kaum war dieß vorüber, ſo arbeitete er ſogleich wieder fort, ohne durch Sprechen und Lachen Derer, die ihn umgaben, geſtört zu werden.

Im Jahre 1791 war mit Mozart zu gleicher Zeit der Klavierſpieler W. in Prag, um ſich da auf dem Pianoforte hören zu laſſen. Als man Mozart den Concertzettel, worauf derſelbe als ſein Schüler angekündigt war, überreichte, ſagte er: „Der junge Mann ſpielt recht brav, aber ich habe keinen Antheil daran; vielleicht hat er von meiner Schweſter Etwas profitirt.“

Als Mozart zu Prag im Gaſthofe, das neue Wirthshaus genannt, wohnte, hörte er da einen fertigen und allgemein beliebten Harfeniſten, der die Gäſte mit den Favoritſtücken aus der ſo beliebt gewordenen Oper Le Nozze di Figaro und eigenen Phantaſien, obſchon er nicht nach Noten ſpielte, zu unterhalten pflegte. Mozart ließ ihn auf ſein Zimmer kommen und ſpielte ihm ein Thema auf dem Pianoforte vor, mit der Frage: ob er wohl im Stande wäre, über daſſelbe aus dem Stegreife Variationen zu machen? Dieſer beſann ſich eine kleine Weile, bat Mozart, ihm das Thema noch einmal vorzuſpielen, und variirte daſſelbe wirklich mehre Male, worüber Mozart ſeine Zufriedenheit äußerte und ihn ſehr reichlich beſchenkte. Da dieſes Thema, welches Mozart wahrſcheinlich auf der Stelle erfand, nirgends als in dem Gedächtniß dieſes Harfeniſten aufzufinden war, ſo entriß ein eifriger Verehrer Mozart's es der Vergeſſenheit dadurch, daß er es in Noten übertrug und ſomit ſein Daſein für immer ſicherte. Der Beſitzer bewahrt es wie das koſtbarſte Kleinod.

Beweiſe von Liebe und Verehrung erhielt Mozart häufig und aller Art. G. R. S. kannte perſönlich einen reiſenden Virtuoſen auf der Harfe, einen innigen Freund und

Verehrer Mozart's. Als dieſer auf ſeiner Kunſtreiſe von dem Tode Mozart's in Kenntniß geſetzt wurde, zerſchlug er ſeine Harfe und kam ohne Inſtrument und mit dem Vorſatze nach Wien zurück, die Muſik ganz zu verlaſſen, da er ſie durch Mozart's Tod ohnedieß für verloren hielt. Nur nach langer Zeit und aufgedrungener Weiſe nahm er eine andere ihm geſchenkte Harfe an und ſpielte einmal in einem Privatzirkel.

Mozart ſtarb zwar verlaſſen, doch ungern. „Eben jetzt,“ ſo klagte er oft in ſeiner Krankheit, „ſoll ich fort, da ich ruhig leben würde! Jetzt meine Kunſt verlaſſen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Spekulanten gefeſſelt, den Regungen meiner Empfindungen folgen, frei und unabhängig ſchreiben könnte, was mein Herz mir eingibt! Ich ſoll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande geweſen wäre, für ihr Wohl beſſer zu ſorgen!“

Da man ſich indeſſen nur immer Geſchichtchen erzählt, wo Mozart Geld vertändelte und wegwarf, ſo muß es auch geſtattet ſeyn, andere aufzuzählen, wo er es zwar mit gewohnter Liberalität, aber ſo brav und mit ſo viel Gutmüthigkeit und Feinheit, und auch ſo ganz ohne alle feine Eigennützigkeit, welche oft mit Freigebigkeit verbunden iſt, ausgab. Als er ſich auf der Leipziger Thomasſchule umſah und das Chor ihm zu Ehren einige achtſtimmige Motetten von Sebaſtian Bach ſang, geſtand er: So ein Chor haben wir in Wien und hat man in Berlin und Prag nicht. Unter den ungefähr vierzig Sängern bemerkte er beſonders einen Baſſiſten, der ihm wohlgefiel. Mit dieſem ließ er ſich in ein kleines Geſpräch ein, und ohne daß einer der Anweſenden Etwas bemerkte, drückte er dem jungen Manne ein für dieſen anſehnliches Geſchenk in die Hand.

Ein alter ehrlicher Klavierſtimmer hatte Mozart einige Saiten auf ſein geliehenes Inſtrument gezogen. „Lieber Alter,“ ſagte Mozart, „was bin ich Ihnen für Ihre Mühe ſchuldig? denn morgen reiſe ich ab.“ — Der alte Mann, der ewig in Verlegenheit iſt, wenn er mit Jemand ſpricht, ſtotterte: „Ihro Kaiſerliche Majeſtät — wollt' ich ſagen: Ihro Kaiſerlichen Majeſtät Herr Kapellmeiſter — ich bin freilich zu verſchiedenen Malen hier geweſen, ich bitte mir deßhalb einen Thaler aus.“ — Mozart erwiederte: „Einen Thaler? dafür ſoll ſo ein guter Mann nicht Ein Mal zu mir kommen.“ Und damit drückte er ihm einige Dukaten in die Hand. — „Ihro Kaiſerliche Majeſtät,“ fing der Mann erſchrocken an — „Adieu, lieber Alter, Adieu!“ rief Mozart und ging ſchnell in's andere Zimmer.

Da Mozart immer geiſtig und nur für ſein Fach beſchäftigt war, ſo konnte er in ſeiner Art ſeinem Verleger Hofmeiſter, der ihm ſagte: Schreib' populärer, ſonſt kann ich Nichts mehr von Dir drucken und bezahlen, richtig und trefflich antworten: Nun, ſo verdien' ich Nichts mehr und hungere, und ſcheer' mich doch den Teufel darum!

Sophie, ſeine Schwägerin, beſtätigt ſeine anhaltende Geiſtesthätigkeit, indem ſie von ihm und ſeinen ſpäteren Jahren erzählt: Er war immer guter Laune, aber ſelbſt in der beſten ſehr nachdenkend, Einem dabei ſcharf in's Auge blickend, auf Alles, es mochte heiter oder traurig ſeyn, überlegt antwortend, und doch ſchien er dabei an ganz etwas Anderem tiefdenkend zu arbeiten. Selbſt wenn er ſich in der Frühe die Hände wuſch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig ſtehen, ſchlug dabei eine Ferſe an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tiſche nahm er oft eine Ecke ſeiner Serviette, drehte ſie feſt zuſammen, fuhr ſich damit unter der Naſe herum und ſchien in ſeinem

Nachdenken Nichts davon zu wiſſen, und öfters machte er dabei noch eine Grimaſſe mit dem Munde. In ſeinen Unterhaltungen war er für eine jede neue ſehr paſſionirt, wie für's Reiten und auch für's Billard. Um ihn vom Umgange mißlicher Art abzuhalten, verſuchte ſeine Frau geduldig Alles mit ihm. Auch ſonſt war er immer in Bewegung mit Händen und Füßen, ſpielte immer mit Etwas, z. B. mit ſeinem Hut, Taſchen, Uhrband, Tiſchen, Stühlen, gleichſam Klavier. Juſt ſo war ſein jüngſter Sohn in ſeiner Kindheit.

So lange Mozart lebte, wurde ihm oft mehr aus unverſtändigem Lob als aus neckendem Uebelwollen nachgeſagt, er werfe ſeine Werke, auch die herrlichſten, nur ſchnell hin. Mozart ſchrieb allerdings nicht gern — denn wie ſchwer oder wie leicht mußte ihm bei ſeinem Alter und Temperamente Stillſitzen und Federführen ſeyn! Dazu mußte er oft veranlaßt, ſogar gedrängt werden. Ward er aber das, und war er nur erſt warm dabei, dann ging's auch ſehr ſchnell, und doch zugleich, wenigſtens in ſpäteren Jahren, mit ſo beharrlichem Zuſammenfaſſen aller ſeiner geiſtigen Kräfte, daß er ſelten Etwas zu verbeſſern hatte. Aber deßhalb arbeitete Mozart nicht ſo ſchnell und leicht hin, daß man es ſpielend nennen könnte; was er ſchrieb, fiel ihm ſehr ſelten erſt in dieſer Stunde bei, und wie viel weniger war dieß mit der Anordnung und Geſtaltung des Ganzen der Fall! Mozart hatte die Gewohnheit — war er allein, oder mit ſeiner Frau, oder mit Anderen, die ihm keinen Zwang auflegten, vor Allem aber auf ſeinen vielen Reiſen im Wagen — faſt unausgeſetzt nicht nur ſeine Phantaſie auf neue melodiſche Erfindungen ausgeben zu laſſen, ſondern auch ſeinen Verſtand und ſein Gefühl gleich mit der Anordnung, Benutzung, Ausarbeitung ſolch eines Fundes zu beſchäftigen, wobei er, ohne es zu wiſſen, oft ſummte, ja laut ſang, glühend heiß wurde, und keine Störung duldete. So fertigte er ganze Muſikſtücke im Kopfe und trug ſie mit ſich herum, bis er zum Niederſchreiben veranlaßt wurde oder ſie durch eigenen Drang los ſeyn wollte. So konnte freilich hernach ſein Schreiben ſchnell von Statten gehen; ja er hatte es ſogar gern, wenn beim Niederſchreiben um ihn der Gleichgültiges geſprochen wurde, und gab wohl auch dazu ſein Wort.

Um dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergeſſen oder zu vermiſchen, brauchte ſeine leicht entzündbare Phantaſie, ſeine vollkommene Beherrſchung aller Kunſtmittel der Ausarbeitung und ſein für Muſik erſtaunenswürdiges Gedächtniß nichts weiter als kurze, leichte Andeutungen, und zu dieſen mußte er ſtets, vorzüglich auf Reiſen, in einer Seitentaſche des Wagens Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen dann jene Notizen, jene fragmentariſchen Grundriſſe anvertraut wurden, und welche Blättchen, zuſammen in einer Kapſel aufbewahrt, ſein in höherer Bedeutung ſogenanntes Reiſetagebuch ausmachten. Dieſe Fragmente ſind ſolche Notizenblättchen aus dem Fache der contrapunktiſchen Studien und Vorübungen. Es wäre zu wünſchen, deren auch aus dem Fache der melodiſchen zu haben, wenn auch ſchon die Melodien in ausgeführten Stücken benutzt ſeyn ſollten. Sie würden eben ſo anziehend und lehrreich ſeyn, wie die ſkizzirten erſten Entwürfe großer Maler, die ſie hernach in Gemälden weiter ausgeführt haben und zu denen ſie als Vorbereitung dienten. Solche Symbole für vortreffliche Gedanken ſind bei Genie's durchaus nöthig; denn wie oft läßt man im kälteren Augenblicke wieder fahren, was der Geiſt in ſeiner erhöhteren Thätigkeit gedichtet hat, ja oft iſt es ſpäter unmöglich, in die erſte glückliche Erfindung wieder hinein zu kommen.

Man hat Mozart den Vorwurf gemacht, er habe ſich nur mit ſeinen Werken beſchäftigt, ſich nicht um Das bekümmert und nicht Das gekannt, was Andere geleiſtet haben. Wenn man dieſen Vorwurf auf das Mehr oder Weniger einſchränkt, ſo iſt Mozart nicht ganz frei zu ſprechen. Indeſſen liegt die Schuld weit weniger an ihm ſelbſt als in ſeinen Verhältniſſen, nach denen er, auf Reiſen oder componirend, faſt nur Neues oder ſich ſelbſt hören und kennen lernen konnte. Wo ihm aber etwas Gutes aufſtieß, mochte es alt oder neu ſeyn, war er voll Freude und wußte es zu ſchätzen! Worin er nicht Etwas von eigenem Geiſte fand, das warf er weg mit den Worten: es iſt ja Nichts darin! Aber auch das leichte Blinken der Funken des Genie's überſah er nicht, nahm den jungen Künſtler von Talent in ſeinen Schutz und trug bei zu ſeiner Bildung, Empfehlung, Belohnung und zu ſeinem Fortkommen. Die Undankbarkeit, die bisweilen ſein Lohn war, ſtörte ihn nicht darin: er vergaß das Böſe, was ſie ihm anthaten, ſo ſchnell, als ſie ſeine Gutthaten.

Zu dem oben Geſagten mögen folgende Anekdoten aus dem Munde eines Augenzeugen, des Hofraths Rochlitz, hier nicht am unrechten Orte ſtehen.

Auf Veranſtaltung des damaligen Kantors der Thomasſchule in Leipzig, des verſtorbenen Doles, überraſchte das Chor Mozart mit der Aufführung der zweichörigen Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied — von dem Altvater deutſcher Muſik, Sebaſtian Bach. Mozart kannte dieſen Albrecht Dürer der deutſchen Muſik mehr vom Hörenſagen als aus ſeinen ſelten gewordenen Werken. Kaum hatte das Chor einige Takte geſungen, ſo ſtutzte Mozart — noch einige Takte, da rief er: „Was iſt das?“ — und nun ſchien ſeine ganze Seele in ſeinen Ohren zu ſeyn. Als der

Geſang geendigt war, rief er voll Freude: „Das iſt doch einmal Etwas, woraus ſich was lernen läßt!“ Man erzählte ihm, daß dieſe Schule, an der Bach Cantor geweſen war, die vollſtändige Sammlung ſeiner Motetten beſitze und als eine Art Reliquien aufbewahre. „Das iſt recht, das iſt brav,“ rief er; „zeigen Sie her!“ Man hatte aber keine Partitur dieſer Geſänge; er ließ ſich alſo die ausgeſchriebenen Stimmen geben — und nun war es für den ſtillen Beobachter eine Freude zu ſehen, wie eifrig ſich Mozart ſetzte, die Stimmen um ſich herum, in beide Hände, auf die Kniee, auf die nächſten Stühle vertheilte, und, alles Andere vergeſſend, nicht eher aufſtand, bis er Alles, was von Bach da war, durchgeſehen hatte. Er erbat ſich eine Copie, hielt dieſe ſehr hoch, und, wenn ich nicht ſehr irre, kann dem Kenner der Bach'ſchen Compoſitionen und des Mozart'ſchen Requiem, beſonders etwa der großen Fuge Christe eleison, das Studium, die Werthſchätzung und die volle Auffaſſung des Geiſtes jenes alten Contrapunktiſten bei Mozart's zu Allem fähigen Geiſte nicht entgehen.

In demſelben Hauſe ſtritt man ſich, nach Mozart's Zurückkunft, eines Abends über das Verdienſt mancher noch lebenden Componiſten, beſonders über einen Mann, der für die komiſche Oper offenbares Talent hatte, aber — als Kirchencompoſiteur angeſtellt war. Vater Doles, der überhaupt etwas mehr als recht und billig war an dem Opernweſen in der Kirche hing, nahm jenes Componiſten Partei gegen Mozart's ſtetes: Iſt ja all nichts! ſehr lebhaft. — Und ich wette, Sie haben noch nicht Vieles von ihm gehört, fiel Doles ebenfalls lebhaft ein. — Sie gewinnen, antwortete Mozart; aber das iſt auch nicht nöthig: ſo Einer kann nichts Rechts dieſer Art machen! Er hat keine Idee davon in ſich. Herr, wenn der liebe Gott mich ſo in die Kirche und vor ein ſolches Orcheſter geſetzt hätte! u. ſ. w. — Nun, Sie ſollen heute noch eine Miſſa von ihm ſehen, die Sie mit ihm ausſöhnen wird. — Mozart nahm ſie mit und brachte ſie den folgenden Abend wieder.

Nun, was ſagen Sie zu der Miſſa von —

Läßt ſich all gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werden's nicht übel nehmen, ich habe bis zum Credo andern Text unterlegt, ſo wird ſich's noch beſſer machen. Nein, es muß ihn Keiner vorher leſen! Wollen's gleich aufführen!

Er ſetzte ſich an das Fortepiano, theilte die vier Singſtimmen aus, wir mußten ihm ſchon zu Willen ſeyn, ſangen, und er accompagnirte.

Eine poſſirlichere Aufführung der Miſſa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptperſonen — Vater Doles mit der Altſtimme, die er unter ſtetem ernſten Kopfſchütteln über den Scandal doch ſo trefflich abſang; Mozart, immer die zehn Finger voll in den trompeten- und paukenreichen Sätzen, unter ausgelaſſener Freude ewig wiederholend: Na, geht's nicht ſo beſſer z'ſammen? Und nun der arge und doch herrlich angepaßte Text, z. B. das brillante Allegro zu Kyrie eleison: „Hol's der Geier, das geht flink!“ Und zum Schluſſe die Fuge Cum sancto spiritu in gloria, Dei patris: „Das iſt geſtohlen Gut, Ihr Herren, nehmt's nicht übel!“

Es lag in ſeiner Reizbarkeit, launig zu ſeyn, und in der Stimmung ſeines Gemüths, nicht ſelten unmittelbar von einem Extreme zum andern überzugehen. Nachdem er in jener ausgelaſſenen Luſtigkeit noch eine Weile verblieben war, und, wie öfters, in ſogenannten Knittelverſen geſprochen hatte, trat er an's Fenſter, ſpielte, wie gewöhnlich, Klavier auf dem Fenſterpolſter, und ſchwärmte, ohne auf die an ihn gerichteten Reden Etwas zu geben als gleichgültige

Antworten, faſt ohne Bewußtſein. Das Geſpräch über Kirchenmuſik war allgemeiner und ernſthafter geworden. Unerſetzlicher Schade, ſagte Einer, daß es ſo vielen großen Muſikern, beſonders der vorigen Zeit, ergangen iſt wie den alten Malern: daß ſie nämlich ihre ungeheuren Kräfte auf meiſtens nicht nur unfruchtbare, ſondern auch geiſttödtende Sujets der Kirche wenden mußten! Ganz umgeſtimmt und trübe wendete ſich Mozart hier zu den Anderen und ſagte — dem Sinne nach, obſchon nicht auf dieſe Weiſe: Das iſt mir auch einmal wieder ſo ein Kunſtgeſchwätz! Bei Euch aufgeklärten Proteſtanten — wie Ihr Euch nennt, wenn Ihr Eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin ſeyn; das weiß ich nicht. Aber bei uns iſt das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem u. dgl. Aber wenn man von früheſter Kindheit, wie ich, in das myſtiſche Heiligthum unſerer Religion eingeführt iſt; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit ſeinen dunkeln, aber drängenden Gefühlen hin ſolle, in voller Inbrunſt des Herzens ſeinen Gottesdienſt abwartete, ohne eigentlich zu wiſſen, was man wollte, und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wiſſen, was man gehabt habe; wenn man Diejenigen glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieeten und das Abendmahl empfingen, und beim Empfang die Muſik in ſanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden ſprach: Benedictus qui venit etc. — dann iſt's anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren; aber — wenigſtens iſt's mir ſo — wenn man nun die tauſend Mal gehörten Worte nochmals vornimmt, ſie in Muſik zu ſetzen, ſo kommt das Alles wieder und ſteht vor Einem und bewegt Einem die Seele.

Er ſchilderte nun einige Scenen jener Art aus ſeinen früheſten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der erſten Reiſe nach Italien, und verweilte mit beſonderem Intereſſe bei der Anekdote, wie ihm die Kaiſerin Maria Thereſia als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung — ich erinnere mich nicht eines großen Krankenhauſes oder einer andern ähnlichen Stiftung — zu componiren und an der Spitze der ganzen kaiſerlichen Kapelle ſelbſt aufzuführen — wie mir da war! — wie mir da war! — rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder! Man treibt ſich umher in dem leeren Alltagsleben, ſagte er dann, ward bitter, trank viel ſtarken Wein und ſprach kein vernünftiges Wort mehr.

Ein Beiſpiel, wie Mozart Künſtler behandelte. Am Abend ſeines öffentlichen Concerts in Leipzig nahm Mozart Berger (Karl Gottlieb, Violin-Soloſpieler, eine Zierde der Leipziger Concerte) zur Seite: „Kommen Sie mit mir, guter Berger! Ich will Ihnen noch ein Weilchen vorſpielen. Sie verſtehen's ja doch beſſer als die Meiſten, die mich heute applaudirt haben." Nun nahm er ihn mit ſich und phantaſirte, nach einem kurzen Mahle, vor ihm bis Mitternacht, wo er dann nach ſeiner Weiſe raſch aufſprang und rief: „Nun, habe ich's recht gemacht? Jetzt haben Sie erſt Mozart gehört. Das Uebrige können Andere auch."

Unter den älteren Componiſten ſchätzte er ganz beſonders einige Italiener, die man längſt vergeſſen hat: am allerhöchſten aber Händel. Die vorzüglichſten Werke dieſes in einigen Fächern nie übertroffenen Meiſters hatte er ſo inne, als wenn er lebenslang Direktor der Londoner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Muſik geweſen wäre. Händel, ſagte er oft, weiß am Beſten unter uns Allen, was großen Effekt macht; wo er es will, ſchlägt er ein wie ein

Donnerwetter. Dieſe Liebe zu Händel ging ſo weit, daß er Vieles, was er aber nicht ſelbſt bekannt gemacht hat, in ſeiner Manier ſchrieb. Er ſchätzte und liebte nicht allein Händel's Chöre, ſondern auch viele ſeiner Arien und Soli's. Wenn er da auch manchmal, ſagte Mozart, nach der Weiſe ſeiner Zeit hinſchlendert, ſo iſt doch überall Etwas darin.

Er hatte ſogar die Grille, eine Arie in ſeinem Don Juan nach Händel's Manieren zu ſetzen und ſeiner Partitur dieſes offenherzig beizuſchreiben; man ſoll ſie bei der Aufführung allenthalben weggelaſſen haben. Ebenſo findet ſich in ſeinen Klavierheften eine Ouverture nach Händel's Styl.

Sein gewandter Geiſt wußte ſich den Charakter eines Jeden ſo anzueignen, daß er ſie oft zum Scherze im Satze und Style ſogar bis zum Täuſchen nachahmte.

Von der allzugewöhnlichen Virtuoſengrille, ſich nur nach überſchwänglichen Bitten und Flehen hören zu laſſen, war wohl kein Virtuos der Welt mehr frei als Mozart; im Gegentheil machten es beſonders viele gnädige Herren in Wien ihm zum Vorwurf, daß er vor Jedem, der ihn gern hörte, eben ſo gern ſpielte. Nur war dabei ſein größtes und oft von ihm ſelbſt beklagtes Leiden, daß man gewöhnlich von ihm nur mechaniſche Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerkünſte auf dem Inſtrumente erwartete und zu ſehen wünſchte, aber dem hohen Fluge ſeiner Phantaſie und ſeinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte. Als er nach N. kam, lud der kunſtliebende X. eine zahlreiche Geſellſchaft der Honoratioren der Stadt zuſammen, um ihnen das Vergnügen zu machen, Mozart zu hören, der verſprochen hatte, in die Geſellſchaft zu kommen und dort zu ſpielen. Mozart hielt natürlicher Weiſe die verſammelten Herren und Damen, von denen er kaum zwei kannte, für Kenner oder doch gebildete Liebhaber, fing alſo wie gewöhnlich im langſamen Tempo, einfacher Melodie, noch einfacherer Harmonie, die nur nach und nach intereſſanter wurde, theils um ſich ſelbſt erſt zu erheben, theils um den Geiſt der Zuhörer mit ſich empor zu tragen, an. Die Leutchen ſaßen im Halbcirkel des prachtvollen Zimmers und fanden Das alltäglich. Mozart wurde nun feuriger: Das fand man ganz hübſch. Jetzt wurde er ernſt und feierlich, beſonders ſeine Harmonie frappant, groß und etwas ſchwer: Das däuchte den meiſten langweilig; verſchiedene Damen fingen an, einander Etwas, wahrſcheinlich eine kurze Kritik zuzuflüſtern, mehre nahmen Theil, am Ende ſprach vielleicht die halbe Geſellſchaft leiſe; der wirklich kunſtliebende Wirth kam immer mehr in Verlegenheit. Jetzt bemerkte Mozart die Wirkung ſeiner Muſik auf ſein Auditorium. Er, der ſtets leicht gereizt und jetzt durch das Spiel ſelbſt noch viel mehr reizbar war, ließ ſeinen auf dem Fortepiano bisher ausgeführten Hauptgedanken nicht fahren, bearbeitete ihn aber jetzt mit der Heftigkeit, mit welcher ſein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als darauf nicht gemerkt wurde, fing er an — erſt ganz leiſe, dann immer lauter — auf das Unbarmherzigſte auf ſein Auditorium los zu ziehen und faſt zu ſchmähen. Zum Glück war die Sprache, welche ihm zuerſt in den Mund kam (aus anderer Urſache gewiß nicht) die italieniſche, und nur wenig Mitglieder der Geſellſchaft verſtanden dieſe ſo fertig, daß ſie des noch immerfort Spielenden polternde Apoſtrophen verſtanden haben ſollten. Man merkte jedoch, was vorgehe und ſchwieg beſchämt. Mozart, der immer noch ununterbrochen fortphantaſirte, mußte, ſobald der Zorn hinweggepoltert war, heimlich über ſich ſelbſt lachen, gab ſeinen Ideen eine galantere Wendung und fiel endlich ein in die damals auf allen Straßen gangbare Melodie des Liedchens: Ich klagte dir u. ſ. w.

Dieſe trug er niedlich vor, variirte ſie zehn oder zwölf Mal, abwechſelnd mit Fingerhexerei oder affektirter Süßlichkeit, und ſchloß hiermit. Alles war nun voll Entzücken und nur Wenige hatten errathen, wie grauſam er ſeine Leutchen zum Beſten hatte. Er ſelbſt ging aber bald weg, ließ ſeinen Gaſtwirth und einige alte Muſiker der Stadt kommen, behielt ſie beim Abendeſſen und phantaſirte den Alten, auf deren ſchüchternen Wunſch, mit Vergnügen bis nach Mitternacht vor.

In Knittelverſen zu ſprechen und zu ſchreiben war eine von den Poſſirlichkeiten, die er mit außerordentlicher Leichtigkeit und recht gern handhabte. Wie ein für alle Rhetorik Ungebildeter in der Lebhaftigkeit des Geſprächs alle Figuren der Redekunſt, ohne es zu wiſſen, anwendet, ſo ging es ihm mit den Künſten des Versbaues, von denen er kein Wort wußte. Sein Metrum wechſelte immer z. B. mit dem Auszudrückenden. Seine Fertigkeit darin ging ſo weit, daß er ganze Briefe mit einem Echo ſchrieb. Man hat einen ſolchen, der drei Quartſeiten lang iſt; er iſt aber eben ſo unartig als witzig. Hier als Probe ein Brief an ſeine Schweſter aus Wien vom 18. Auguſt 1784:

Ma très chère Soeur!

Potz Sapperment! Jetzt iſt es Zeit, daß ich ſchreibe, wenn ich will, daß Dich mein Brief noch als eine Veſtalin antreffen ſoll! Ein paar Tage ſpäter, und — weg iſt's! Meine Frau und ich wünſchen Dir alles Glück und Vergnügen zu Deiner Standesveränderung, und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht ſo glücklich ſeyn können, bei Deiner Vermählung gegenwärtig zu ſeyn; wir hoffen aber, Dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg ſowohl als in St. Gilgen als Frau von Sonnenburg ſammt Deinem Herrn Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts als unſern lieben Vater, welcher nun ſo ganz allein leben ſoll! Freilich biſt Du nicht weit von ihm entfernt, und er kann öfters zu Dir ſpazieren fahren; allein jetzt iſt er wieder an das verfluchte Kapellhaus gebunden! Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, ſo würde ich vermöge der ſchon ſo langen Dienſtzeit bitten, in Ruheſtand geſetzt zu werden, und nach erhaltener Penſion ging' ich zu meiner Tochter und lebte dort ruhig. Wollte der Erzbiſchof meine Bitte nicht eingehen, ſo begehrte ich meine Entlaſſung und ginge zu meinem Sohne nach Wien, und Das iſt's, was ich hauptſächlich Dich bitte, daß Du Dir Mühe geben möchteſt, ihn dazu zu bereden; ich habe ihm heute das Nämliche geſchrieben. Und nun lebet Beide ſo gut zuſammen, als wie — wie Zwei. Drum nimm von meinem poetiſchen Hirnkaſten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirſt im Eh'ſtand viel erfahren,
Was Dir ein halbes Räthſel war;
Bald wirſt Du aus Erfahrung wiſſen,
Wie Eva einſt hat handeln müſſen,
— — — — — — — — —
Doch, Schweſter, dieſe Eh'ſtandspflichten
Wirſt Du von Herzen gern verrichten,
Denn, glaube mir, ſie ſind nicht ſchwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
Der Eh'ſtand bringt zwar viele Freuden,
Allein auch Kummer bringet er.
Drum, wenn Dein Mann Dir finſt're Mienen,
Die Du nicht glaubeſt zu verdienen,
In ſeiner übeln Laune macht:
So denke, das iſt Männergrille,
Und ſag': Herr, es geſcheh' Dein Wille!
— — — — — — — — — —

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

Er zeichnete auch recht artig.

Seine Schwägerin hat Mozart nie betrunken geſehen, was man auch in die Welt hinein geſchrieben hat: er trank indeſſen bis zur Luſtigkeit. Es freute ihn aber, wenn ſeine Tiſchgäſte es bei ihm ſich ſchmecken ließen.

Bei einer der Sonntagsmuſiken, die bei Mozart gehalten wurden, war ein polniſcher Graf zugegen, der über ein neues Quintett mit Blasinſtrumenten und Klavier ſo wie alle Zuhörer ganz entzückt war. Er bezeugte ihm dieſes und äußerte ſeinen Wunſch, daß Mozart für ihn ein Terzett für die Flöte gelegentlich machen möchte. Er verſprach es. So bald der Graf zu Hauſe war, ſchickte er Mozart 100 halbe Souverainsd'or (150 Kaiſerdukaten) mit einem ſehr verbindlichen Billet und wiederholten Dankſagungen für das bei ihm genoſſene Vergnügen. Mozart war wiederum erkenntlich und ſchickte ihm die Originalpartitur des erwähnten Quintetts, was er ſonſt nie that, und erzählte ſeinen Freunden mit Eifer dieſes ſchöne Verfahren. Der Graf verreiſte, kam nach einem Jahre wieder zu Mozart und fragte nach ſeinem Terzett. Mozart antwortete, daß er noch nicht ſich dazu aufgelegt gefühlt hätte, ihm etwas ſeiner (des Grafen) Würdiges zu componiren. Der Herr Graf erwiederte: So werden Sie ſich wohl auch nicht aufgelegt fühlen, mir die 100 halben Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür voraus bezahlte. Man erinnere ſich obigen Billets, worin das Geld für nichts anders als einen Tribut ſeiner Bewunderung und ſeines Dankes für genoſſenes Vergnügen paſſirte. Mozart, unwillig, aber edel, bezahlte ihm das Geld. Der Graf behielt die Originalpartitur, und einige Zeit darauf erſchien das Quintett als Klavierquartett mit Begleitung einer Violine, Viola und Violoncell, ohne Mozart's Zuthun, bei Artaria in Wien.

Seine Schwägerin erzählt: Wenn Mozart Etwas hatte, ſo hatten auch Die, die um ihn herum waren und welche ſein gutes unverbeſſerliches Herz ſchändlich zu hintergehen wußten. Er war unglücklich in der Wahl ſeiner Haus- und Tiſchfreunde; durch ſie kam er um Vieles. Die Frau litt in der Stille und unterdrückte ihr Mißfallen.

Unter guten Freunden war Mozart vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune; dieſe ergoß ſich dann meiſtentheils in die drolligſten Einfälle. Er hatte eine reiche Gabe von Witz aus der Hand der Natur empfangen. Daß er dieſen Schatz oft auf ſeltſame, nicht eben ausgewählte Weiſe an den Tag legte, konnte nicht anders kommen, da er, außer ſeiner Kunſt und dem dieſer naheſtehenden zu wenig verſchiedenartige Ideen, alſo zu wenig Materie beſaß, an deren Formirung ſein Witz ſich hätte auslaſſen können. Aber wie reich floß ihm die fröhliche Quelle in ſeiner Kunſt! Wenn er z. B. auf dem Fortepiano phantaſirte, wie leicht war es ihm da, ein Thema ſo zu bearbeiten, daß es hier poſſirlich, dort gravitätiſch, nun halsbrechend und ſpitz, oder flehentlich, oder miſerabel auftretend, oder hervorlauſchend, oder ſich hindurcharbeitend zeigte und deuten ließ, ſo daß er mit ſeinen Zuhörern machen konnte, was er wollte. Das, gerade Das hat vielleicht vor und nach ihm nie ein Klavierſpieler in dieſem Maaße gehabt. Er parodirte mit nicht übel gemeinter Perſiflage nicht ſelten die Kunſt- und Geſchmackverderber. Seine muſikaliſche Satyre ging jedoch über Schäkerei hinaus, wenn er auf gewiſſe italieniſche Componiſten und ihre Nachahmer und die ausübenden Künſtler kam, welche damals hoch geprieſen waren und von denen freilich ſich Einige gar übel um ihn verdient gemacht hatten. Da führte er nun vor ſeinem Klaviere ganz große Opernſcenen aus dem Stegreife in jener Manier auf, und es war unmöglich, ihm mit Gleichgültigkeit zuzuhören. Er nahm ſich nicht die Mühe, dergleichen aufzuſchreiben. Doch hat man eine ſolche große Bravourarie einer Prima Donna. Es iſt ein künſtlich verwebtes und auf den erſten Anblick ſehr ernſthaft gemeintes Ganze aus Lieblingsideen der Aleſſandri, Gazzaniga und wie ſie weiter heißen. Den Text hatte er ſich gleichfalls ſelbſt gemacht. Er beſtand aus einer Summe von den hochtrabenden oder wüthigen Floskeln und Exklamationen, womit die italieniſchen Operndichter ſo gern Alles überſchütten, und dieſe bunten Glasperlen waren nun äußerſt poſſirlich zuſammen gereiht. Dove, ohi dove, son io? rief ungefähr die erhabene Prinzeſſin — o Dio! questa pena! o prince ... o sorte ... io tremo ... io manco ... io moro ... o dolce sorte ... Da fällt, wie eine Bombe in's Haus, der entlegenſte Akkord brauſend d'rein und die Schöne ſingt zuſammenfahrend: Ah qual contrasto ... barbare stelle ... traditore ... carnifice ... Und ſo geht's denn fort über die wankenden Brücken des Imponendo, colla parte, vibrando, rinforzando, smorzando u. ſ. w. und deren vielfältige Schnäbel und Widerhaken.

Seine unglaubliche Langmuth und Nachſicht mit Dem, welchem er einmal gut war, erhellt aus Folgendem: Als er 1790 nach Frankfurt reiſen wollte und Geld dazu brauchte, was ihm nur zu ungeheuren Zinſen angeboten ward, ſchlug ſeine Frau ihm vor, ihre Silberſachen und Pretioſen zu verſetzen. Es geſchah; er reiſte. Als er zurückkam und nicht viel gewonnen hatte, erhielt Stadler den Auftrag, einen Theil, z. B. Beſtecke u. ſ. w. einzulöſen und das Andere umſchreiben zu laſſen. Der Verſetzzettel für den Reſt ward ihm wahrſcheinlich von dieſem Hausfreunde entwendet aus ſeiner ſtets offenen Chatoulle. Mozart bekam einſt 50 Dukaten vom Kaiſer. Um dieſe meldete ſich ſogleich der lauernde

Stadler und ſagte, er wäre gänzlich verloren, wenn er ſie nicht bekäme. Mozart bedurfte ſelbſt das Geld; ſein gutes Herz vermochte ihn, ihm zwei ſchwere Repetiruhren zum Verſatz zu geben: Da geh' und bring' mir den Zettel und löſe ſie zu rechter Zeit. Da dieß nicht geſchah und Mozart ſeine Uhren nicht verlieren wollte, ſo gab er ihm zu der erforderlichen Zeit die 50 Dukaten und Zinſe. Dieſer war ſo niederträchtig, ſie zu behalten. Mozart zankte ihn zwar aus, blieb aber ſein Freund, Wohlthäter und häufiger Gaſtgeber. Für eben denſelben componirte er noch (nach Mozart's eigenem thematiſchen Katalog Nro. 144) im Oktober für die Klarinette ein Concert, gab ihm die Compoſition und Reiſegeld nach Prag, und machte, daß er da gebraucht wurde.

Als ſeine Frau ſehr krank war, empfing er jeden Beſuchenden mit dem Finger auf dem Munde und dem leiſen Ausrufe: bſt! Dieſes war ihm nun ſo ſehr zur Natur geworden, daß er in der erſten Zeit nach ihrer Beſſerung auf der Straße ſeinen Bekannten mit dem Finger auf dem Munde ſein bſt! zuzuflüſtern und ſich dabei auf die Zehe zu heben fortfuhr.

Er ritt Morgens um fünf Uhr, wenn ſeine Frau krank oder ſchwach war, allein ſpazieren, aber nie ohne ein Papier in Form eines Rezepts vor dem Bette ſeiner Frau zu laſſen. Dieſes enthielt folgende liebevollen Vorſchriften: Guten Morgen, liebes Weibchen! Ich wünſche, daß Du gut geſchlafen habeſt, daß Dich Nichts geſtört habe, daß Du nicht zu jäh aufſtehſt, daß Du Dich nicht erkälteſt, nicht bückſt, nicht ſtreckſt, Dich mit Deinen Dienſtboten nicht erzürnſt, im nächſten Zimmer nicht über die Schwelle fällſt. Spare häuslichen Verdruß, bis ich zurückkomme. Daß nur Nichts geſchieht! Ich komme um — Uhr u. ſ. w.

Die Schweſter ſeiner Frau erzählt Folgendes: Wie war der Schwager beſorgt, wenn ſeinem Weibe Etwas fehlte! So war es einmal, als ſie ſehr krank lag und ich volle acht Monate ſie wartete. Ich ſaß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite. Ich beobachtete ihren nach ſo langer Zeit ſich eingeſtellten ſüßen Schlummer. Stille hielten wir Alles, wie in einem Grabe, um ſie nicht zu ſtören. Plötzlich trat ein roher Dienſtbote ein. Mozart erſchrack aus Furcht, ſeine Frau möchte geſtört werden, wollte ſtill zu ſeyn winken, rückte den Seſſel rückwärts hinter ſich weg und hatte gerade das Federmeſſer offen in der Hand. Dieſes ſpießte ſich zwiſchen dem Seſſel und ſeinem Schenkel, ſo daß es ihm bis an das Heft in das Bein einſtach. Er, der ſonſt wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß ſeinen Schmerz, winkte mir ihm hinaus zu folgen, und ich fand, daß die Wunde wirklich ſehr tief war. Durch Johannisöl wurde er geheilt. Obſchon er vor Schmerz etwas krumm ging, ſo machte er doch, daß es verborgen blieb und ſeine Frau Nichts erfuhr.

Wenn er etwa mit ſeiner Frau durch ſchöne Gegenden reiste, ſah er aufmerkſam und ſtumm in die ihn umgebende Welt hinaus; ſein gewöhnlich mehr in ſich gezogenes und düſteres als munteres und freies Geſicht heiterte ſich nach und nach auf, dann fing er an zu ſingen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: „Wenn ich das Thema auf dem Papiere hätte!“ Und wenn ſie ihm etwa ſagte, daß das wohl zu machen ſey, ſo fuhr er fort: „Ja, mit der Ausführung, verſteht ſich! Es iſt ein albern Ding, daß wir unſere Arbeiten auf der Stube ausbecken müſſen!“

Ich denke, auch dieſer kleine Zug iſt für Den, der Kunſtſinn kennt, nicht ganz unbedeutend.

Das Billardſpiel liebte er leidenſchaftlich und hatte ſogar ein eigenes Billard zu Hauſe, bei dem er ſich täglich mit ſeiner Frau unterhielt. Außer dem Billardſpiel liebte er leidenſchaftlich das Tanzen, und verſäumte weder die öffentlichen Maſkenbälle im Theater noch die Hausbälle bei Freunden. Er tanzte aber auch ſehr ſchön, beſonders Menuet. Im Tanzen war Veſtris ſein Lehrer geweſen. Ueberhaupt ſah er ſehr auf ſeinen Körper, der auch ſehr proportionirt war, hielt viel auf ſchöne Kleider, Spitzen und Uhrketten. Er war einmal recht böſe, als er hörte, daß der preußiſche Geſandte Jemanden ein Empfehlungsſchreiben an ihn gegeben und dabei geſagt hatte, man möge ſich an Mozart's unbedeutendem Aeußern nicht ſtoßen.

Er tanzte und componirte ſelbſt Pantomimen und Ballete. Bei den Redouten hatte er oft Charaktermaſken; ſo machte er unvergleichlich den Harlekin und den Pierrot.

Seine letzte Krankheit währte fünfzehn Tage. Sie begann mit Geſchwulſt an Händen und Füßen und einer beinahe gänzlichen Unbeweglichkeit, der ſpäter plötzliches Erbrechen folgte, welche Krankheit man ein hitziges Frieſelfieber nannte. Bis zwei Stunden vor ſeinem Verſcheiden blieb er bei vollkommenem Verſtande; das Gefühl ſeines bevorſtehenden Todes und ſeine Betrübniß, Frau und Kinder unverſorgt zu hinterlaſſen, verdreifachte wohl die Marter ſeiner Krankheit. Baron von Swieten kam gleich nach ſeinem Tode, um mit der Wittwe zu weinen, die ſich in ihres entſchlafenen Mannes Bett gelegt hatte, um angeſteckt zu werden und mit ihm zu ſterben. Damit ſie ſich aber nicht ihrer Verzweiflung überließe, brachte man ſie zu Herrn Bauernfeind, dem Aſſocié Schikaneder's, und dann zu Herrn Goldhan.

Der Tod Mozart's erregte die höchſte öffentliche Theilnahme. Am Sterbetage ſelbſt blieben viele Leute vor ſeiner Wohnung ſtehen und gaben ſolche auf mancherlei Art zu erkennen.

Schikaneder ging herum und ſchrie laut: Sein Geiſt verfolgt mich allenthalben, er ſteht immer vor meinen Augen.

Immer war **Mozart's** Geſundheit, die in der letzten Zeit ſichtlich dahinſchwand, ſehr zart geweſen, und wie alle Menſchen von weichlichem Gemüthe, ſo fürchtete auch er den Tod ſehr.

Ein Brief ſeiner Schwägerin Sophie ſagt Folgendes:

Mozart bekam unſere ſelige Mutter immer lieber und ſie ihn auch. Daher kam er zu uns oft auf die Wieden in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und ſagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama, haben Sie eine kleine Jauſe. Er kam niemals leer zu uns. Als er erkrankte, machten wir ihm Nachtleibchen, um ſie vorwärts anzuziehen, weil er wegen Geſchwulſt ſich nicht drehen konnte; und weil wir nicht wußten, wie ſchwer krank er war, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock für die Zeit, daß er wieder aufſtünde. Er bezeugte über denſelben eine herzliche Freude. Ich beſuchte ihn alle Tage. Einmal ſagte er zu mir: Vermelden Sie der Mama, daß es mir recht ſehr gut geht, und daß ich noch in der Oktave kommen werde, ihr zum Namenstag Glück zu wünſchen. Den folgenden Tag kam ich daher erſt Abends hin. Wie erſchrack ich, als meine halb verzweifelnde und doch ſich ſo moderirende Schweſter in der Thüre mit den Worten mir entgegen kam: Gottlob, daß Du da biſt. Heute Nacht iſt er ſo krank geweſen, daß ich ſchon dachte, er erlebe dieſen Tag nicht! Wenn er heute ſo wird, ſo ſtirbt er die Nacht; gehe zu ihm, und ſiehe, was er macht. Als ich mich ſeinem Bette näherte, rief er mir zu: Gut, daß Sie da ſind: heute Nacht bleiben Sie bei mir. Sie müſſen mich ſterben ſehen. Ich machte mich ſtark und wollte es ihm ausreden. Allein er erwiederte mir: Ich habe ja ſchon den Todtengeruch auf der Zunge, ich rieche den Tod, und wer wird meiner Conſtanze beiſtehen, wenn Sie nicht bleiben? — Ich gehe nur einen Augenblick zu der Mutter, der ich Nachricht verſprochen habe; ſie möchte ſonſt denken, ein Unglück ſey geſchehen. Als ich wieder zu meiner troſtloſen Schweſter kam, war Süßmaier bei Mozart am Bette. Auf der Decke lag das Requiem, und Mozart explicirte ihm, wie ſeine Meinung ſey, daß er es nach ſeinem Tode vollenden ſollte. Ferner trug er ſeiner Frau auf, den Tod geheim zu halten, bis ſie Albrechtsberger davon benachrichtigt hätte; denn dieſem, ſagte er, gehört mein Dienſt vor Gott und der Welt. (Sein Wille wurde befolgt, und Albrechtsberger erhielt den Dienſt.) Als ſein Arzt Dr. Cloſſet kam, verordnete er noch kalte Umſchläge auf den heißen Kopf, welche Mozart ſo erſchütterten, daß er nicht wieder zu ſich kam, bis er verſchied. Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken im Requiem ausdrücken wollte.

Nach ſeinem Tode kam Müller, der Eigenthümer des Kunſtkabinets (eigentlich Graf Deym), und drückte ſein bleiches erſtorbenes Geſicht in Gips ab.

Meine Schweſter warf ſich auf die Kniee, um zu beten. Sie konnte ſich von ihrem Manne nicht trennen, ſo ſehr ich ſie auch bat. Wenn ihr Schmerz noch zu vermehren geweſen wäre, ſo mußte es dadurch geſchehen, daß der nach dieſer ſchauervollen Nacht folgende Tag die Menſchen ſchaarenweiſe herbeizog, welche laut um ihn weinten und ſchrieen. Die Geiſtlichen weigerten ſich zur letzten Oelung zu kommen, weil der Kranke ſie nicht ſelbſt rufen ließ.

Die Schwägerin meint, Mozart ſey in ſeiner Krankheit nicht zweckmäßig genug behandelt worden, denn ſtatt daß man auf andere Weiſe den Frieſel noch mehr heraustreiben ſollte, hätte man ihm zur Ader gelaſſen und kalte Umſchläge auf den Kopf gemacht, worauf die Kräfte zuſehends geſchwunden und er in Bewußtloſigkeit gefallen ſey, aus der er nicht wieder zu ſich kam. Selbſt in ſeiner ſchweren Krankheit ſey er nie ungeduldig geworden, und zuletzt ſey ſein feines Gehör und Gefühl nur noch gegen den Geſang ſeines Lieblings, eines Kanarienvogels, der ſogar aus dem Nebenzimmer entfernt werden mußte, weil er ihn zu ſtark angriff, empfänglich geweſen.

Dr. Guldner von Lobes hat folgenden Bericht über Mozart's Krankheit und Tod gemacht, dem aber nach dem Urtheil anderer Aerzte die erforderliche Conſequenz gebricht:

„Mozart erkrankte im Herbſte 1791 an einem rheumatiſchen Entzündungsfieber, welches damals faſt allgemein herrſchte und viele Menſchen dahinraffte. Dr. Cloſſet, der ſeine Krankheit behandelte, hielt ſie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen ſchlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozart's Tode ſagte Dr. Sallaba: Mozart's Krankheit iſt nicht mehr zu heilen, er iſt verloren. Mozart ſtarb hernach auch wirklich an den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen Gang und unter denſelben Symptomen ſind mehrere Menſchen geſtorben. Bei der Unterſuchung des Kadavers hat ſich nichts Ungewöhnliches gezeigt.“

Nach Neukomm's Ausſage hatte Mozart ſeit langer Zeit ein Vorgefühl ſeines nahen Todes. Joſeph Haydn habe ſeinem Schüler Neukomm erzählt, daß Mozart ihm, als er gegen Ende 1790 ſeine Reiſe nach London unternahm, beim Abſchiede mit thränenden Augen geſagt: Ich fürchte, mein Vater, dieß iſt das letzte Mal, daß wir uns ſehen.

Mozart's ſterbliche Hülle wurde auf dem Todtenacker vor der St. Marxer Linie bei Wien begraben, auf demſelben, wo ſein inniger Freund Albrechtsberger und auch Joſeph Haydn ſeit 1809 liegen. Durch Mozart's Tod verfiel die Wittwe ſelbſt in eine ſchwere Krankheit, daher beſorgte Baron von Swieten die Beerdigung der Mozart'ſchen Leiche, und weil er dabei die größtmöglichſte Erſparniß für die Familie berückſichtigte, ſo wurde der Sarg nur in ein gemeinſchaftliches Grab eingeſenkt und jeder andere Aufwand vermieden. Zu der Zeit, wo Mozart ſtarb, wurden nach der Angabe des Todtengräbers die Leichen in der dritten und vierten Reihe vom Kreuze an, welches auf dem St. Marxer Kirchhofe ſteht, begraben. Der Fleck, auf welchem Mozart's Gebeine ruhen, konnte 1808, wo man ſich darüber unterrichten wollte, nicht mehr beſtimmt werden, weil die Gräber periodiſch wieder umgegraben werden.

In Wien feierte man das Andenken Mozart's mit Würde. Unrichtig iſt die Meldung einiger Biographen, welche ſagen, daß ſein Requiem zuerſt bei ſeiner Begräbnißfeier aufgeführt worden, denn es war ja nicht einmal fertig.

Prag zeichnete ſich durch die wärmſte Theilnahme an dem Dahinſcheiden Mozart's vorzugsweiſe aus; die Trauer um den Liebling war allgemein und ungeheuchelt.

Briefwechſel Mozart's mit ſeinem Vater und ſeiner Schweſter.

Da Briefe am beſten tiefere Blicke in die Individualität eines Menſchen eröffnen, ſo halten wir es für zweckmäßig, eine Reihe von Mozart's Zuſchriften an ſeinen Vater und an ſeine Schweſter mitzutheilen.

Aus Verona ſchrieb Mozart an ſeine Schweſter:

Verona, 7. Gennajo 1770.

Allerliebſte Schweſter!

Einen ſpannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Urſache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der deutſche Tölpel auf und der welſche Tölpel fängt an. Lei è piu franca nella lingua italiana di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non ſà nella commedia che anno giocata i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre una Opera titolata: Il Ruggiero. Oronte, il padre di Bradamande, è un principe (fa il Sig. Afferi), bravo cantante, un baritono, ma gezwungen, wenn er in Falſet hinaufpiepet, aber doch nicht ſo ſehr wie Tibaldi in Wien. Bradamante, innamorata di Ruggiero (ma ſie ſoll den Leone heirathen, will aber nicht), ſà una povera Baronessa, che ho avuto una gran disgrazia, ma non sò la quale Recita unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht; ha una voce passabile e la statura non sarrebbe male, ma distuona come il diavolo. Ruggiero, un rieco principe inamorato di Bradamante, è un Musico: canta un poco manzuolisch ed a una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha 55 anni ed a una läufige Gurgel. Leone ſoll die Bradamante heirathen, richississimo è; ob er aber außer dem Teatro reich iſt, das weiß ich nicht. La moglie di Afferi che ha una bellissima voce, ma è tanto sussuro nel teatro che non si sente niente. Irene fa una sorella di Lolli del gran Violinista che abbiamo sentita a Vienna, a una ſchroffelte voce e canta sempre um ein Viertel zu hardi o troppo a buon' ora. Ganno fa un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita. Zwiſchen einem jeden Akt iſt ein Ballet. Es iſt ein guter Tänzer da, der ſich nennt Monſieur Rösler. Er iſt ein Deutſcher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Monſieur Rösler in unſern Palco herauf kommen laſſen (wir haben die Loge des Monſieur Carlotti frei, denn wir haben den Schlüſſel dazu) und mit ihm geredet. Apropos, Alles iſt in der Maſchera jetzt, und, was das Kommodeſte iſt, wenn man eine Larve auf dem Hute hat und hat das Privilegium, den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüßt, und nimmer beim Namen zu nennen, ſondern allezeit: Servitore umilisimo, Signora Maschera Cospeto di Bacco, das ſpritzt. Was aber das Rareſte iſt, iſt dieſes, daß wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente che Lei sia la Madre de tutti gli indovini Küſſe anſtatt meiner der Mama die Hand, und Dich küſſe ich zu tauſend Mal und verſichere Dich, daß ich werde bleiben immer

Dein aufrichtiger **Bruder.**

Portez vous bien et aimez moi toujours.

An Dieſelbe.

26. Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, daß Du bei der Schlittenfahrt, von der Du mir ſchreibſt, Dich ſo ſehr ergötzt haſt, und ich wünſche Dir tauſend Gelegenheiten zur Ergötzung, damit Du recht luſtig Dein Leben zubringen mögeſt. Aber Eins verdrießt mich, daß Du den Herrn von Mölk ſo unendlich ſeufzen und leiden haſt laſſen, und daß Du nicht mit ihm Schlitten gefahren biſt, damit er Dich hätte umſchmeißen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denſelben Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen! Er wird zwar vorher ſchon drei Loth Weinſtein eingenommen haben, die ihm die grauſame Unreinigkeit ſeines Leibes, die er beſitzt, ausgetrieben haben werden. Neues weiß ich Nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig, geſtorben iſt, und dann nach ſeinem Tode keine Poeſien mehr gemacht hat. Juſt, ehe ich dieſen Brief angefangen habe, habe ich eine Aria aus dem Demetrio verfertigt, welche ſo anfängt:

Misero tu non sei:
tu spieghi il tuo dolore,
E se non desti amore,
ritrovi almen pietà.
Misera ben son io,
che nel segretto laccio
amo, non spero e taccio,
e l'idol mio nol sà.

Die Oper zu Mantua iſt hübſch geweſen. Sie haben den Demetrio geſpielt. Die Prima Donna ſingt gut, aber ſtill; und wenn man ſie nicht agiren ſähe, ſondern ſingen nur allein, ſo meinte man, ſie ſänge nicht, denn den Mund kann ſie nicht öffnen, ſondern winſelt Alles her, welches uns aber nichts Neues iſt zu hören. Die Seconda Donna macht ein Anſehen wie ein Grenadier und hat eine ſtarke Stimme, und ſingt wahrhaftig nicht übel für das, daß ſie das erſte Mal agirt. Il primo uomo, il musico ſingt ſchön, hat aber eine ungleiche Stimme. Er nennt ſich Caſelli. Il secondo uomo iſt ſchon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor nennt ſich Ottini: er ſingt nicht übel, aber halt ſchwer, wie alle italieniſchen Tenore; er iſt unſer ſehr guter Freund. Wie der zweite heißt, weiß ich nicht. Er iſt noch jung, aber nicht viel Rares. Primo ballerino gut, Prima ballerina gut, und man ſagt, ſie ſey gar kein Hund; ich aber habe ſie nicht in der Nähe geſehen. Die Uebrigen ſind wie alle Anderen. Ein Grotesco iſt da, der gut ſpringt, aber nicht ſo ſchreibt wie ich: wie die Säue brunzen. Das Orcheſter iſt nicht übel. Zu Cremona iſt das Orcheſter gut, und der erſte Violoniſt heißt Spagnoletta. Prima Donna nicht übel; ſchon alt, glaube ich, wie ein Hund; ſingt nicht ſo gut, wie ſie agirt, und iſt die Frau eines Violiniſten, der bei der Oper mit geigt, und ſie nennt ſich Masci. Die Oper hieß: La clemenza di Tito. Seconda Donna auf dem Theater kein Hund; jung, aber nichts Rares. Primo uomo musico, Cicognani, eine hübſche Stimme und ein hübſches Cantabile. Die andern zwei Caſtraten, jung und paſſabel. Der Tenor nennt ſich non lo so, hat ein angenehmes Weſen, ſieht dem le Roi zu Wien natürlich gleich. Ballerimo primo, gut und ein ſehr großer Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat und was das nicht für ein capo d'opera iſt, außer dem Theater und in demſelben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco iſt auch dort, der bei jedem Sprunge Grimaſſen geſchnitten hat. — Von Milano kann ich Dir wahrhaftig nicht viel ſchreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, daß die Oper nicht gerathen hat. Primo uomo, Aprilo, ſingt gut, hat eine ſchöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo juſt ein großes Feſt war. Madame Piccinelli von Paris, welche in unſerm Concerte geſungen hat, agirt bei der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt ſich Didone abbandonata und wird bald aufhören. Signor Piccini, welcher die zukünftige Oper ſchreibt, iſt hier. Ich habe gehört, daß ſeine Oper heißt: Cesare in Egitto.

Wolfgang de Mozart,
Edler von Hochenthal, Freund des
Zahlhauſens.

An Dieſelbe.

Neapel, den 19. Mai 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandato questi Rechenhiſtorie, e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi Künſte. Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa. Der zwölfte Menuet von Haydn, den Du mir geſchickt haſt, gefällt mir recht wohl, und den Paß haſt Du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindeſten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter ſolche Sachen.

Die Mama ſoll nicht vergeſſen, die Flinten alle beide putzen zu laſſen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weißt Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unſerm Vorzimmer einer iſt, welcher ein G'ſeis macht wie unſerer. A propos, der Herr Johannes wird wohl den Gratulationsbrief empfangen haben, den wir haben ſchreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, ſo werde ich ihm ſchon ſelbſt mündlich ſagen zu Salzburg, was darin hätte ſtehen ſollen. Geſtern haben wir unſere neuen Kleider angezogen; wir waren ſchön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und ſie ſoll fleißig für mich beten. Den 30. wird die Oper angefangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den König haben wir unter der Meſſe zu Portici in der Hofkapelle geſehen, und den Veſuvius haben wir auch geſehen. Neapel iſt ſchön, aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes, weiß ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft, indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 Ducati d'argento vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bei der Oper ſingt die Amicis. Wir waren bei ihr. Die zweite Oper componirt Caſſaro, die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiß man noch nicht. Gehe fleißig nach Mirabell in die Litaneien und höre das Regina coeli oder das Salve Regina, und ſchlaf geſund und laß Dir nichts Böſes träumen. An Herrn von Schidenhofen meine grauſame Empfehlung tralaliera, tralaliera. Und ſage ihm, er ſoll den Repetiter-Menuet auf dem Klaviere lernen, damit er ihn nicht vergeſſen thut. Er ſoll bald darzu thun, damit er mir die Freude thut machen, daß ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlungen machen, und thue geſund leben, und thue nit ſterben, damit Du mir noch kannſt einen Brief thun und ich Dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer ſo fort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es ſich endlich nimmer thun läßt. Indeſſen will ich thun bleiben

W. M.

An Dieſelbe.

Neapel, den 5. Juni 1770.

C. S. M.

Heut raucht der Veſuvius ſtark. Potz Blitz und ka nent aini. Haid homa gfreſſa beim Herr Doll. Dos is a deutſcha Compoſitör und a brawa Mo. Anjetzo beginn' ich meinen Lebenslauf zu beſchreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Algiorno di grasso, un messo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce, e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris? Redma dafür ſoisburgariſch, don as is gſchaida. Wir ſand Gottlob geſund, da Voda und i. Ich hoffe, Du wirſt Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom ſind zwei Schlafſtädte. A ſcheni Schrift! Net wor? Schreibe mir, und ſey nicht ſo faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tète. Ich freue mich ſchon auf die Porträte, und i bi korios, wias da gleich ſieht; wenn's mo gfolln, ſo los i mi un den Vodan a ſo macha. Mädli, las da ſaga, wo biſt dan gweſa, he? Die Oper hier iſt von Jomelli; ſie iſt ſchön, aber zu geſcheut und zu altväteriſch für's Theater. Die de Amicis ſingt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand geſungen hat. Die Tänze ſind miſerabel pompös. Das Theater iſt ſchön. Der König iſt grob neapolitaniſch auferzogen und ſteht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Biſſel größer als die Königin ſcheint. Die Königin iſt ſchön und höflich, indem ſie mich gewiß ſechs Mal im Molo (das iſt eine Spazierfahrt) auf das Freundlichſte gegrüßt hat.

N. S. Meinen Handkuß an die Mama!

An die Mutter.

München, den 14. Januar 1775.

Gott Lob! Meine Oper iſt geſtern in Scena gegangen und ſo gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen unmöglich beſchreiben kann. Erſtens war das ganze Theater ſo geſtrotzt voll, daß viele Leute wieder zurück haben gehen müſſen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein ſchreckliches Getös mit Klatſchen und Viva-Maeſtro-Schreien. Ihro Durchlaucht die Churfürſtin und die Verwittwete (welche mir vis à vis waren) ſagten mir auch Bravo. Wie die Oper aus war, ſo iſt unter der Zeit, wo man ſtill iſt, bis das Ballet anfängt, nichts als geklatſcht und Bravo geſchrieen worden, bald aufgehört, wieder angefangen, und ſo fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewiſſes Zimmer gegangen, wo der Churfürſt und der ganze Hof durch muß, und habe Ihren Durchlauchten dem Churfürſten, der Churfürſtin und den Hoheiten die Hände geküßt, welche Alle ſehr gnädig waren. Heute in aller Frühe ſchickten Se. Fürſtlichen Gnaden der Biſchof von Chiemſee her und ließen mir gratuliren, daß die Oper bei Allen ſo unvergleichlich ausgefallen wäre. Wegen unſerer Rückreiſe wird es ſo bald nicht werden, und die Mama ſoll es auch nicht wünſchen, denn die Mama weiß, wie wohl das Schnaufen thut. — Wir werden noch früh genug zum (hier war ausgeſtrichen) kommen. Eine rechte nothwendige Urſache iſt, weil am Freitage die Oper abermals gegeben wird, und ich ſehr nothwendig bei der Produktion bin — ſonſt würde man ſie nicht mehr kennen — denn es iſt gar kurios hier. (Grüße) An Bimberl 1000 Buſſerln.

Der Sohn an den Vater.

München, den 2. Oktober 1777.

— — Beim Grafen Salern ſpielte ich die drei Tage hindurch viele Sachen von Kopf, dann die zwei Caſſationen für die Gräfin, und die Finalmuſik mit dem Rondo auf die letzt auswendig. Sie können ſich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte: er verſteht doch die Muſik, denn er ſagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers eine Priſe Tabak nehmen — ſich ſchneuzen, räuſpern — oder einen Discours anfangen. Ich ſagte ihm, ich wünſchte nur, daß der Churfürſt da wäre, ſo könne er doch was hören — er weiß Nichts von mir, er weiß nicht, was ich kann. Ich laſſe es auf eine Probe ankommen; er ſoll alle Componiſten von München herkommen laſſen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Deutſchland, England und Spanien verſchreiben. Ich traue mir mit einem Jeden zu ſchreiben. Ich erzählte ihm, was in Italien mit mir vorgegangen iſt und bat ihn, wenn ein Discours von mir wäre, dieſe Sache anzubringen. Er ſagte: „Ich bin der Wenigſte, aber was bei mir ſteht, von ganzem Herzen.“ Er iſt halt auch der Meinung, daß wenn ich unterdeſſen ſo hier bleiben könnte, die Sache hernach von ſich ſelbſt ginge. Für mich allein wäre es nicht unmöglich, mich durchzubringen; denn vom Grafen Seau wollte ich wenigſtens 300 Gulden bekommen, und für das Eſſen durfte ich nicht ſorgen; denn ich wäre immer eingeladen, und wenn nicht, ſo machte ſich Albert eine Freude, mich bei ſich zu Tiſche zu haben. Ich eſſe wenig, trinke Waſſer und zuletzt zum Obſt ein Gläschen Wein. Ich würde mit Graf Seau den Contrakt ſo machen (Alles auf Einrathen meiner guten Freunde): alle Jahre 4 deutſche Opern, theils buffe, theils serie, zu liefern. Ich hätte dann von einer jeden eine Sera oder Einnahme für mich, welches ſchon ſo gebräuchlich iſt, und dieſes würde mir allein wenigſtens 500 Gulden tragen, welches mit meinem Gehalte ſchon 800 Gulden wäre, wo nicht mehr; denn der Reiner, Schauſpieler und Sänger, nahm in ſeiner Sera 200 Gulden ein, und ich bin hier ſehr beliebt; und wie würde ich erſt beliebt werden, wenn ich der deutſchen Nationalbühne in der Muſik emporhelfen würde? Und das würde durch mich gewiß geſchehen; denn ich war ſchon voll Begierde, zu ſchreiben, als ich das deutſche Singſpiel hörte. Die erſte Sängerin, von hier gebürtig, mit Namen Kaiſerin, iſt ein ſehr angenehmes Mädel auf dem Theater; in der Nähe ſah ich ſie noch niemals. Wie ich ſie hörte, war es erſt das dritte Mal, daß ſie agirte. Sie hat eine ſchöne Stimme, nicht ſtark, doch auch nicht ſchwach, ſehr rein und gute Intonation. Ihr Lehrmeiſter iſt Valeſi, und aus ihrem Singen erkennt man, daß ihr Meiſter ſowohl das Singen als das Singlehren verſteht. Wenn ſie ein paar Takte aushält, ſo habe ich mich ſehr verwundert, wie ſchön ſie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller ſchlägt ſie noch langſam, und es freut mich recht, denn er wird nur deſto reiner und klarer, wenn ſie ihn einmal geſchwinder machen will. Geſchwind iſt er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freude mit ihr — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; ſie ging ſchon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erſt um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, weil ich bekannt genug bin. Ich war in der Loge vom Hauſe Branca. Ich betrachtete die Kaiſerin mit meinem

Fernglaſe, und ſie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich ſagte oft Brava, bravissima, denn ich dachte daran, daß ſie erſt das dritte Mal auf dem Theater iſt. Das Stück hieß das Fiſchermädchen, eine nach der Muſik des Piccini ſehr gute Ueberſetzung. Originalſtücke haben ſie noch nicht. Eine deutſche Opera seria möchten ſie auch bald geben — und man wünſchte, daß ich ſie componirte. Der ſchon genannte Profeſſor Huber iſt auch von den wünſchenden Perſonen.

Baron Rumling machte mir neulich das Compliment: „Spektakel ſind meine Freude: gute Acteurs und Actricen, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen ſo braven Componiſten dazu wie Sie.“ Das iſt freilich nur geredet und reden läßt ſich viel; doch hat er niemals mit mir ſo geredet.

Heute früh um acht Uhr war ich beim Grafen Seau; ich machte es ganz kurz und ſagte nur: „Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sache recht zu erklären. Es iſt mir der Vorwurf gemacht worden, ich ſollte nach Italien reiſen. Ich war 16 Monate in Italien, habe drei Opern geſchrieben, das iſt genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus dieſen Papieren ſehen.“ Ich zeigte ihm die Diplomata mit den Worten: „Ich zeige und ſage Ew. Excellenz dieſes Alles nur, damit, wenn eine Rede von mir iſt und mir etwa Unrecht gethan würde, ſich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen können.“ Er fragte mich, ob ich jetzt nach Frankreich ginge? Ich ſagte, ich würde noch in Deutſchland bleiben. Er verſtand aber in München, und ſagte, vor Freude lachend: „So! hier bleiben Sie noch?“ Ich ſagte: „Nein, ich wäre gern geblieben; und, die Wahrheit zu geſtehen, hätte ich nur deßwegen gern vom Churfürſten Etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Compoſition bedienen können, und zwar ohne alles Intereſſe. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht.“ Bei dieſen Worten rückte er gar ſeine Schlafhaube.

Der Vater an den Sohn.

Salzburg, den 6. Oktober 1777.

— — Daß Du allein in München leben könnteſt, hat ſeine Richtigkeit: allein was würde Dir dieſes für eine Ehre machen? Wie würde der Erzbiſchof darüber ſpotten? Das kannſt Du aller Orten, nicht nur in München. Man muß ſich nicht ſo klein machen und nicht ſo hinwerfen. Dazu iſt gewiß noch keine Noth.

Der Sohn an den Vater.

Augsburg, den 14. Oktober 1777.

Wir ſind den 11. d. M. Mittags 12 Uhr von München abgereiſt, und Abends um 9 Uhr glücklich hier angelangt, und wir werden, glaube ich, künftigen Freitag, als übermorgen, wieder wegreiſen. Denn hören Sie nur, wie ſchön generos die Herren Augsburger ſind! Ich bin noch in keinem Orte mit ſo vielen Ehrenbezeugungen überhäuft worden wie hier. Mein erſter Gang war zum Herrn Stadtpfleger...; mein Herr Vetter, der ein rechter braver lieber Mann und ein ehrlicher Bürger iſt, hat mich hinbegleitet und hatte die Ehre, oben im Vorhauſe wie ein Lakai zu warten, bis ich von dem Erzſtadtpfleger herauskommen würde. Ich ermangelte nicht, gleich anfangs die unterthänigſte Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte ſich allergnädigſt auf Alles und fragte mich: „Wie iſt's dem Herrn immer gegangen?“ — Ich ſagte gleich darauf: „Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen ſeyn?“ — Er wurde hernach höflicher und ſagte „Sie“, und ich ſagte Euer

Gnaden, wie ich es gleich vom Anfange gethan hatte. Er gab nicht nach, ich mußte mit ihm hinauf zu ſeinem Schwiegerſohn (im zweiten Stock), und mein Herr Vetter hatte die Ehre, unterdeſſen über eine Stiege im Vorhauſe zu warten. Ich mußte mich zurückhalten mit aller Gewalt, ſonſt hätte ich mit der größten Höflichkeit Etwas geſagt. Ich hatte oben die Ehre, in Gegenwart des geſtarzten Herrn Sohnes, und der langhalſigten gnädigen jungen Frau, und der einfältigen alten Frau ſo beiläufig drei Viertelſtunden auf einem guten Klavicord von Stein zu ſpielen. Ich ſpielte Phantaſien und endlich Alles, was er hatte, prima vista, unter andern ſehr hübſche Stücke von einem gewiſſen Edelmann. Da war Alles in der größten Höflichkeit, und ich war auch ſehr höflich; denn meine Gewohnheit iſt, mit den Leuten ſo zu ſeyn, wie ſie ſind, ſo kommt man am Beſten hinaus. Ich ſagte, daß ich nach dem Eſſen zum Stein gehen würde. Der junge Herr trug ſich alſo gleich ſelbſt an, mich hinzuführen. Ich dankte ihm für ſeine Güte und verſprach Nachmittags zwei Uhr zu kommen. Ich kam, und wir gingen mit einander in Geſellſchaft ſeines Herrn Schwagers, der einem völligen Studenten gleich ſieht. Obwohl ich gebeten hatte, ſtill zu halten, wer ich ſey, ſo war Herr von Langenmantel doch ſo unvorſichtig und ſagte zum Herrn Stein: „Hier habe ich die Ehre, einen Virtuoſen auf dem Klaviere aufzuführen,“ und ſchmutzte dazu. Ich proteſtirte gleich und ſagte, ich wäre nur ein unwürdiger Schüler von Herrn Sigl aus München, von dem ich viele tauſend Komplimente ausgerichtet habe. Er ſagte Nein mit dem Kopfe — und endlich: Sollte ich wohl die Ehre haben, den Herrn Mozart vor mir zu haben? — O nein, ſprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie. Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich ließ ihm aber nicht Zeit und ſagte: Was wollen Sie denn jetzt da den Brief leſen? Machen Sie dafür auf, daß wir in den Saal hinein können, ich bin ſo begierig, Ihre Pianofortes zu ſehen. — Nun, meinetwegen, es ſey, wie es wolle; ich glaube aber, ich betrüge mich nicht. Er machte auf. Ich lief gleich zu einem von den drei Klavieren, die im Zimmer ſtanden. Ich ſpielte; er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwieſen zu ſeyn; er las nur die Unterſchrift. O! ſchrie er und umarmte mich und war ſehr erfreut. — —

Der Sohn an den Vater.

Augsburg, den 24. Oktober 1777.

Geſtern Mittwoch den 23. Oktober iſt meine Akademie in Scena gegangen. Graf Wolfegg war fleißig dabei und brachte etliche Stiftsdamen mit. Ich war ſchon gleich die erſten Tage in ſeinem Logement, um ihm aufzuwarten; er war aber nicht hier. Vor etlichen Tagen iſt er angelangt, und da er erfahren, daß ich hier bin, ſo erwartete er nicht, daß ich zu ihm kam, ſondern, da ich gerade Hut und Degen nahm, um ihm meine Viſite zu machen, trat er eben zur Thüre herein. Nun muß ich eine Beſchreibung von den vergangenen Tagen machen, ehe ich zum Concert komme. Vergangenen Samſtag war ich zu St. Ulrich; etliche Tage zuvor im Kloſter Heiligenkreuz einige Male, wo ich auch vergangenen Sonntag den 19. d. M. ſpeiste, und unter der Tafel wurde Muſik gemacht. So ſchlecht als ſie geigen, iſt mir die Muſik in dem Kloſter noch lieber als das Orcheſter von Augsburg. Ich machte eine Symphonie, und ſpielte auf der Violine das Concert B dur von Wanhall mit allgemeinem Applaus. Der Herr Dechant iſt ein braver luſtiger Mann; er iſt ein Vetter von Eberlin, heißt

Zeſchinger und kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beim Souper ſpielte ich das Straßburger Violinconcert. Es ging wie Oel. Alles lobte den ſchönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Klavicord. Ich präludirte und ſpielte eine Sonate und Variationen von Fiſcher. Dann flüſterten die übrigen dem Herrn Dechant in's Ohr, er ſollte mich erſt orgelmäßig ſpielen hören. Ich ſagte, er möchte mir ein Thema geben, und da er nicht wollte, gab mir einer von den Geiſtlichen Eines an. Ich führte es ſpazieren und mitten darin (die Fuge ging ex G minor) fing ich major an und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, aber umgekehrt; endlich fiel mir ein, ob ich das ſcherzhafte Weſen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — Ich fragte nicht lange, ſondern machte es gleich, und es ging ſo accurat, als wenn es ihm der Daſer angemeſſen hätte. Der Herr Dechant war ganz außer ſich vor Freude. „Das iſt vorbei, da nützt nichts (ſagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe; Sie ſind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat geſagt, daß er ſein Lebtag Niemand ſo bündig und ernſthaft die Orgel habe ſpielen hören.“ Denn der Herr Prälat hat mich einige Tage vorher gehört, der Dechant aber war nicht hier. Endlich brachte Einer eine Sonate her, die figurirt war, und ich ſollte ſie ſpielen. Ich ſagte aber: Meine Herren, das iſt zu viel; das muß ich geſtehen, die Sonate werde ich nicht gleich ſo ſpielen können. — Ja, das glaube ich auch (ſprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), das iſt zu viel, da gibt's Keinen, dem das möglich wäre. — Uebrigens aber, — ſagte ich, — will ich es doch probiren. — Da hörte ich aber immer hinter mir den Dechant ausrufen: O du Erzſchuft! O du Spitzbube! — Ich ſpielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthema's bombardirt; ſo auch neulich beim Stein mit einer Sonate von Beeché.

Was meint der Papa, was das Erſte war nach der Symphonie? Das Concert auf drei Klavieren. Herr Demler ſpielte das erſte, ich das zweite, und Herr Stein das dritte. Dann ſpielte ich allein die letzte Sonate ex D für die Dürnitz, dann mein Concert ex B, dann wieder allein ganz regelmäßig eine Fuge C minor und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major ſo aus dem Kopfe mit einem Rondo am Ende. Es war ein rechtes Getöſe und Lärmen. Herr Stein machte nichts als Geſichter und Grimaſſen für Bewunderung; Herr Demler mußte beſtändig lachen. Dieſer iſt ein ſo kurioſer Menſch, daß, wenn ihm Etwas ſehr gefällt, ſo muß er ganz entſetzlich lachen. Bei mir fing er gar zu fluchen an.

Das Concert hat 90 Gulden getragen, ohne Abzug der Unkoſten. Wir haben alſo nun mit den 2 Dukaten auf der Stube 100 Gulden eingenommen. Die Unkoſten vom Concerte haben nicht mehr als 16 Gulden 30 Kreuzer gemacht. Den Saal hatte ich frei, und von der Muſik, glaube ich, werden halt Viele umſonſt gegangen ſeyn.

Ich küſſe dem Papa die Hand und danke gehorſamſt für den Glückwunſch zu meinem Namenstage. Lebe der Papa unbeſorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne ſeine Allmacht, ich fürchte ſeinen Zorn; ich erkenne aber auch ſeine Liebe, ſein Mitleiden und ſeine Barmherzigkeit gegen ſeine Geſchöpfe; er wird ſeine Diener niemals verlaſſen. Wenn es nach ſeinem Willen geht, ſo geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen, ich muß glücklich und zufrieden ſeyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißigen, Ihrem Befehle und Rathe, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueſte nachzuleben.

Den 26., als übermorgen, reiſen wir ſchnurgerade nach Wallerſtein.

An den Vater.

Mannheim, den 4. November 1777.

Dieß iſt der zweite Brief, den ich von Mannheim aus ſchreibe. Ich bin alle Tage bei Cannabich; heute iſt auch meine Mama mit mir hingegangen. Er iſt ganz ein anderer Mann, als er vorher war, welches auch das ganze Orcheſter ſagt. Er iſt ſehr für mich eingenommen. Er hat eine Tochter, die ganz artig Klavier ſpielt, und damit ich ihn mir recht zum Freunde mache, ſo arbeite ich jetzt an einer Sonate für ſeine Mſlle. Tochter. Ich habe, wie ich das erſte Allegro und Andante geendigt hatte, ſelbe hingebracht und geſpielt. Der Papa kann ſich nicht vorſtellen, was die Sonate für einen Beifall hat. Es waren Einige von der Muſik gerade dort, als der junge Danner, ein Waldhorniſt Lang und der Hautboiſt Ramm, welcher recht gut bläst und einen hübſchen, feinen Ton hat; ich habe ihm ein Präſent mit dem Oboeconcert gemacht, welches im Zimmer bei Cannabich abgeſchrieben wird. Der Menſch iſt närriſch vor Freude. Ich habe ihm das Concert heute auf dem Pianoforte bei Cannabich vorgeſpielt, und obwohl man wußte, daß es von mir iſt, ſo gefiel es doch ſehr. Kein Menſch ſagte, daß es nicht gut geſetzt ſey, weil es die Leute hier nicht verſtehen. Sie ſollen nur den Erzbiſchof fragen, der wird ſie gleich auf den rechten Weg bringen.

Heute habe ich alle meine ſechs Sonaten beim Cannabich geſpielt. Herr Kapellmeiſter Holzbauer hat mich heute ſelbſt zum Herrn Intendanten Graf Savioli geführt. Cannabich war juſt dort. Herr Holzbauer ſagte auf welſch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bei Sr. Churfürſtl. Durchlaucht hören zu laſſen, indem ich ſchon vor fünfzehn Jahren hier geweſen bin, als ich ſieben Jahre alt war; aber nun bin ich älter und größer geworden, und ſo auch in der Muſik. „Ja ſo," ſagte der Graf, „das iſt der." Was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich ſtellte mich, als wenn ich Nichts hörte und ließ mich mit Anderen in Discours ein, merkte aber, daß er mit einer ernſthaften Miene von mir ſprach. Der Graf ſagte dann zu mir: „Ich höre, daß Sie ſo ganz paſſabel Klavier ſpielen." Ich machte eine Verbeugung. Nun muß ich von der hieſigen Muſik reden. Ich war Samſtag am Allerheiligentage in der Kapelle im Hochamte. Das Orcheſter iſt ſehr gut und ſtark, auf jeder Seite zehn bis eilf Violinen, vier Bratſchen, zwei Oboen, zwei Flauti und zwei Clarinetti, zwei Corni, vier Violincelles, vier Fagotti, vier Contrabaſſi und Trompeten und Pauken. Es läßt ſich eine ſchöne Muſik machen, aber ich getraute mir keine Meſſe von mir hier zu produciren. Warum? Wegen der Kürze? Nein, hier muß auch Alles kurz ſeyn. Wegen des Kirchenſtyls? Nichts weniger, ſondern weil man hier jetzt bei den dermaligen Umſtänden hauptſächlich für die Inſtrumente ſchreiben muß, weil man ſich nichts Schlechteres denken kann, als die hieſigen Vokalſtimmen. Sechs Soprani, ſechs Alti, ſechs Tenori und ſechs Baſſi zu zwanzig Violini und zwölf Baſſi verhält ſich juſt wie 0 zu 1: Dieſes kommt daher: die Italiener ſind hier jetzt miſerabel angeſchrieben. Sie haben nur zwei Caſtraten hier, und dieſe ſind ſchon alt. Man läßt ſie halt abſterben. Der Sopraniſt möchte ſchon auch lieber den Alt ſingen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die ſie haben, ſind elendig, und die Tenori und Baſſi wie bei uns die

Todtenſänger. Der Herr Vicekapellmeiſter Vogler, der neulich das Amt machte, iſt ein muſikaliſcher Spaßmacher, ein Menſch, der ſich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orcheſter mag ihn nicht. Heute aber, als Sonntag, habe ich eine Meſſe von Holzbauer gehört, die ſchon 26 Jahre alt, aber recht gut iſt. Er ſchreibt ſehr gut, einen guten Kirchenſtyl, einen guten Satz der Vokalſtimmen und der Inſtrumente, und gute Fugen. Zwei Organiſten haben ſie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigens nach Mannheim zu reiſen. Ich habe Gelegenheit gehabt, ſie recht zu hören; denn hier iſt es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, ſondern der Organiſt muß dort allezeit ſpielen. Das erſte Mal habe ich den Zweiten gehört und das andere Mal den Erſten. Ich ſchätze aber nach meiner Meinung den Zweiten noch mehr als den Erſten; denn wie ich Jenen gehört habe, ſo fragte ich: wer iſt der, welcher die Orgel ſchlägt? Unſer zweiter Organiſt. Er ſchlägt miſerabel. Wie ich den Andern hörte: wer iſt der? Unſer Erſter. Der ſchlägt noch miſerabler. Ich glaube, wenn man ſie zuſammenſtöße, ſo würde noch was Schlechteres herauskommen. Es iſt zum Todtlachen, dieſe Herren zu ſehen. Der Zweite iſt bei der Orgel wie das Kind beim Dreck; man ſieht ihm ſeine Kunſt ſchon im Geſichte an. Der Erſte hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgel hingeſtanden und habe ihm zugeſehen, in der Abſicht, ihm Etwas abzulernen. Er hebt die Hände bei jeder Note in aller Höhe auf. Was aber ſeine Force iſt, iſt, daß er ſechsſtimmig ſpielt, meiſtens aber quintenſtimmig und oktavſtimmig; er läßt auch oft für Spaß die rechte Hand aus und ſpielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er iſt völlig Herr über ſeine Orgel.

Der Sohn an den Vater.

Mannheim, den 13. November 1777.

— — Geſtern habe ich mit Cannabich zum Herrn Intendanten Grafen Savioli gehen müſſen, um mein Präſent abzuholen. Es war ſo, wie ich es mir eingebildet: nichts in Gelde, ſondern eine ſchöne goldene Uhr. Mir wären aber 10 Carolin lieber geweſen als die Uhr, welche man mit Ketten und Deviſen auf 20 Carolin ſchätzt: denn auf der Reiſe braucht man Geld. Nun habe ich mit Dero Erlaubniß 5 Uhren, und ich habe auch kräftig im Sinne, mir an jeder Hoſen noch ein Uhrtaſchel machen zu laſſen, um, wenn ich zu einem großen Herrn komme, zwei Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode iſt), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren. Ich ſehe aus des Papa Schreiben, daß Sie des Vogler's Buch nicht geleſen. Nun, ſeine Hiſtorie iſt ganz kurz. Er kam miſerabel her, producirte ſich auf dem Klavier und machte ein Ballet. Man hatte Mitleiden, und der Churfürſt ſchickte ihn nach Italien. Als der Churfürſt nach Bologna kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: „O alterra, questo è un grand uomo!“ etc. Er fragte auch den P. Martini: „Alterra, è buono, ma à poco à poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si lengi molto.“ Als Vogler zurückkam, wurde er geiſtlich und gleich Hofkaplan. Er producirte ein Miſerere, welches, wie mir Jedermann ſagt, nicht zu hören iſt, denn es geht Alles falſch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte und ging alſo zum Churfürſten und beklagte ſich, daß das Orcheſter ihm zum Fleiß und Trotz ſchlecht ſpielte; mit einem Worte, er wußte es ſo gut herum zu drehen (ſpielte auch ſo kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern), daß er Vicekapellmeiſter geworden iſt. Er iſt ein Narr, der ſich einbildet, daß nichts Beſſeres und Vollkommeneres ſey als er. Das ganze Orcheſter von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht. Sein Buch dient mehr zum Rechnen als zum Componiren lernen. Er ſagt, er mache in drei Wochen einen Compoſiteur und in ſechs Monaten einen Sänger. Man hat es aber noch nicht geſehen. Er verachtet die größten Meiſter; mir ſelbſt hat er den Bach verachtet. Bach hat hier zwei Opern geſchrieben, wovon die erſte beſſer gefallen als die zweite, welche war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche zu Mailand geſchrieben habe, ſo ſollte ich ſelbe ſehen. Ich wußte von Holzbauer, daß ſie Vogler hat, und begehrte ſie von ihm. Von Herzen gern, antwortete er mir; morgen werde ich ſie Ihnen ſchicken. Sie werden aber nicht viel Geſcheutes ſehen. Etliche Tage darauf, als er mich ſah, ſagte er zu mir ganz ſpöttiſch: Nun, haben Sie was Schönes geſehen? Haben Sie was daraus gelernt? Eine Aria iſt gar ſchön; wie heißt der Text? (fragte er Einen, der neben ihm ſtand). — Was für eine Aria? — Nun, die abſcheuliche Aria von Bach, die Sauerei — ja, Pupille amate, die hat er gewiß im Punſchrauſche geſchrieben. — Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beim Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, ſagte Nichts und ging weg. Er hat beim Churfürſten auch ſchon ausgedient.

Nun iſt die Sonate für die Mademoiſelle Cannabich auch ſchon fertig. Vergangenen Sonntag ſpielte ich aus Spaß die Orgel in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, ſpielte das Ende davon, und nachdem der Prieſter das Gloria angeſtimmt, machte ich eine Cadenz. Weil ſie aber gar ſo verſchieden von den hier ſo gewöhnlichen war, ſo ſah ſich Alles um, und beſonders gleich der Holzbauer. Er ſagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, ſo hätte ich eine andere Meſſe aufgelegt. Ja, ſagte ich, damit Sie mich angeſetzt hätten! Der alte Toeski und Wendling ſtanden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen, denn es ſtand dann und wann pizzicato, da gab ich allezeit den Taſten Bazzeln. Ich war in meinem beſten Humor. Anſtatt des Benedictus muß man hier allezeit ſpielen; ich nahm alſo den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Da ſtanden ſie Alle da und machten Geſichter. Zuletzt nach dem Ite missa est ſpielte ich eine Fuge. Das Pedal iſt anders als bei uns, welches mich anfangs ein wenig irre machte, aber ich kam gleich d'rein.

Der Sohn an den Vater.

Mannheim, den 18. Dezember 1777.

Heute iſt ein vornehmer Lutheraner zu uns gekommen und hat mich mit aller Höflichkeit eingeladen, ihre neue Orgel in der lutheriſchen Kirche zu probiren; es waren alle hieſigen Kapellmeiſter dazu eingeladen. Die Orgel, die heute Nachmittags um 3 Uhr probirt wurde, iſt ſehr gut, ſowohl im ganzen Piano als in einzelnen Regiſtern. Vogler hat ſie geſpielt. Er iſt ſo zu ſagen nichts als ein Hexenmeiſter; denn ſobald er etwas majeſtätiſch ſpielen will, ſo verfällt er in's Trockene, und man iſt ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? Ein unverſtändliches Gewäſch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren und Preſto. Da ging ich hinauf zu ihm, denn ich will ihm in der That lieber zuſehen als zuhören. Es waren ſehr viele Leute da, auch von der Muſik, als Holzbauer, Cannabich, Toeſchi u. ſ. w. — —

Der Sohn an den Vater.

Mannheim, den 17. Januar 1778.

Vergangenen Mittwoch war in unſerem Hauſe ein großes Traktament, und da war ich auch dazu eingeladen. Es waren 15 Gäſte, und die Madſlle. vom Hauſe ſollte auf den Abend das Concert, welches ich ſie gelehrt, ſpielen. Um 11 Uhr Vormittags kam der Herr Kammerrath mit dem Herrn Vogler zu mir herein. Der Herr Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen, indem er mich ſchon ſo oft geplagt hatte, zu ihm zu kommen, ſo hat er endlich doch ſeinen Hochmuth beſiegt und hat mir die erſte Viſite gemacht. Ueberhaupt ſagen mir die Leute, daß er jetzt ganz anders ſey, weil er dermalen nicht mehr ſo bewundert wird; denn die Leute haben ihn anfangs zu einem Abgott gemacht. Ich ging alſo mit ihm gleich hinauf, da kamen ſo nach und nach die Gäſte, und wurde nichts als geſchwatzt. Nach Tiſche aber ließ er zwei Klaviere von ihm holen, welche zuſammen ſtimmen, und auch ſeine geſtochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte ſie ſpielen und er accompagnirte mir auf dem andern Klaviere dazu. Ich mußte auf ſein ſo dringendes Bitten auch meine Sonaten holen laſſen. NB. Vor Tiſche hat er mein Concert (welches die Mademoiſelle vom Hauſe ſpielt und das von der Litzau iſt) prima vista herabgehudelt. Das erſte Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß ſpielte er meiſtens anders als er ſtand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es iſt auch nicht anders möglich in der Geſchwindigkeit; die Augen können es nicht ſehen und die Hände nicht greifen. Ja, was iſt denn das? — ſo ein Prima vista ſpielen und — iſt bei mir einerlei. Die Zuhörer (ich meine diejenigen, die würdig ſind, ſo genannt zu werden) können nichts ſagen, als daß ſie Muſik und Klavierſpielen geſehen haben. Sie hören, denken und empfinden ſo wenig dabei als er. Sie können ſich leicht vorſtellen, daß es nicht zum Ausſtehen war, weil ich es nicht gerathen konnte, ihm zu ſagen: Wie zu geſchwind. Uebrigens iſt auch viel leichter, eine Sache geſchwind als langſam zu ſpielen; man kann in Paſſagen etliche Noten im Stiche laſſen, ohne daß es Jemand merkt; iſt es aber ſchön? Man kann in der Geſchwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand ſieht und hört; iſt es aber ſchön? Und in was beſteht die Kunſt, prima vista zu leſen? In dieſem: das Stück im rechten Tempo, wie es ſeyn ſoll, zu ſpielen, alle Noten, Vorſchläge u. ſ. w. mit der gehörigen Expreſſion und Guſto, wie es ſteht, auszudrücken, ſo daß man glaubt, derjenige hätte es ſelbſt componirt, der es ſpielt. Seine Applikatur iſt auch miſerabel: der linke Daumen iſt wie beim ſeligen Adlgaſſer, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem erſten Finger und Daumen.

Der Sohn an den Vater.

Paris, den 1. Mai 1778.

Wir haben Ihren Brief vom 12. April richtig erhalten. Ich habe immer geglaubt, ich will das Schreiben ſo lange verzögern, bis ich Ihnen etwas Neues und mehr von unſern Umſtänden ſchreiben kann; allein nun bin ich doch gezwungen, Ihnen von wenigen und noch zweifelhaften Sachen Nachricht zu geben. Mr. Grimm gab mir einen Brief an Mad. la Ducheſſe de Chabot, und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieſes Briefes war hauptſächlich, mich bei der Ducheſſe de Bourbon (die damals im Kloſter war) zu recommandiren, und mich neuerdings bei ihr wieder bekannt und ſich meiner erinnern zu machen. Da gingen acht Tage vorbei ohne die mindeſte Nachricht. Sie hatten mich dort ſchon auf über acht Tage beſtellt, und alſo hielt ich mein Wort und kam. Da mußte ich eine halbe Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne Kamin verſehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit und bat mich, mit dem Klaviere vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet ſey; ich möchte es verſuchen. Ich ſagte, ich wollte von Herzen gern Etwas ſpielen, aber jetzt ſey es unmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde vor Kälte, und bat ſie, ſie möchte mich doch wenigſtens in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer iſt, führen laſſen. O oui, Monsieur, vous avez raison. Das war die ganze Antwort. Dann ſetzte ſie ſich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en compagnie anderer Herren, die Alle in einem Zirkel um einen großen Tiſch herum ſaßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenſter und Thüre waren offen; ich war nicht allein in Händen, ſondern im ganzen Leibe und Füßen eiskalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war alſo altum silentium, und ich wußte nicht, was ich ſo lange vor Kälte, Kopfwehe und langer Weile anfangen ſollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, ſo ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu ſeyn, ſpielte ich auf dem miſerabeln, elenden Pianoforte. Was aber das Aergſte war, daß die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, ſondern immer fort machten, und ich alſo für die Seſſel und Tiſch und Mauern ſpielen mußte. Bei dieſen ſo übel bewandten Umſtänden verging mir die Geduld, ich fing alſo die Fiſcher'ſchen Variationen an, ſpielte die Hälfte und ſtand auf.

Da waren eine Menge Eloges. Ich aber ſagte, was zu ſagen iſt, nämlich, daß ich mir mit dieſem Klaviere keine Ehre machen könnte und mir ſehr lieb ſey, einen andern Tag zu wählen, wo eine beſſeres Klavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr kam. Der aber ſetzte ſich zu mir und hörte mit aller Aufmerkſamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und ſpielte ungeachtet dem elenden Klaviere ſo, wie ich ſpiele, wenn ich guter Laune bin. Geben Sie mir das beſte Klavier von Europa, und aber Leute von Zuhörern, die nichts verſtehen oder die nichts verſtehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich ſpiele, ſo werde ich alle Freude verlieren. Ich habe dem Mr. Grimm nach der Hand Alles erzählt. Sie ſchrieben mir, daß ich brav Viſiten machen werde, um Bekanntſchaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das iſt aber nicht möglich. Zu Fuß iſt es überall zu weit und zu kothig, denn in Paris iſt ein unbeſchreiblicher Koth, und in Wagen zu fahren — hat man die Ehre, gleich des Tages vier bis fünf Livres zu verfahren, und umſonſt, denn die Leute machen nur Complimente und dann iſt es aus. Sie beſtellen mich auf den und den Tag, da ſpiele ich, dann heißt es: O c'est un Prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant — und hiermit à Dieu. Ich habe hier ſo anfangs Geld genug verfahren und oft umſonſt, weil ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier iſt, der glaubt nicht, wie fatal dieß iſt. Ueberhaupt hat ſich Paris viel verändert; die Franzoſen haben lange nicht mehr ſo viel Politeſſe als vor fünfzehn Jahren, ſie gränzen jetzt ſtark an die Grobheit, und hoffärtig ſind ſie abſcheulich.

Nun muß ich Ihnen eine Beſchreibung vom Concert spirituel machen. Das muß ich Ihnen gleich im Vorbeigehen ſagen, daß meine Chörearbeit ſo zu ſagen umſonſt war; denn das Miſerere von Holzbauer iſt ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anſtatt vier nur zwei Chöre von mir gemacht und folglich das Beſte ausgelaſſen. Das hat aber nicht viel zu ſagen gehabt, denn Viele haben nicht gewußt, daß Etwas von mir dabei iſt, und Viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bei der Probe ein großer Beifall, und ich ſelbſt (denn auf das Pariſer Lob rechne ich nicht) bin ſehr mit meinen Chören zufrieden. Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, iſt wieder was Anderes dazwiſchen, denn ich habe auch hier meine Feinde, und wo habe ich ſie aber nicht gehabt? Das iſt aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Symphonie machen müſſen in größter Eile, habe mich ſehr befliſſen, und die vier Concertanten waren und ſind noch ganz darein verliebt. Le Gros hat ſie vier Tage zum Abſchreiben, ich finde ſie aber noch immer am nämlichen Platze liegen. Endlich am vorletzten Tage finde ich ſie nicht, ſuche aber recht unter den Muſikalien und finde ſie verſteckt. Thue nicht dergleichen und frage den le Gros: A propos, haben Sie die Sinfonie concertante ſchon zum Schreiben gegeben? Nein, ich habe es vergeſſen. Weil ich ihm natürlicher Weiſe nicht befehlen kann, daß er ſie abſchreiben und machen laſſen ſoll, ſo ſagte ich Nichts. Ging die zwei Tage, wo ſie executirt werden ſollte, in's Concert, da kamen Ram und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concertante nicht gemacht würde? — Das weiß ich nicht, das iſt das Erſte, was ich höre, ich weiß von Nichts. Der Ram iſt fuchswild geworden und hat in dem Muſikzimmer franzöſiſch über den Le Gros geſchmält, daß dieß von ihm nicht ſchön ſey u. ſ. w.

Was mich bei der ganzen Sache am meiſten verdrießt, iſt, daß der le Gros mir gar kein Wort geſagt hat, nur ich habe davon Nichts wiſſen dürfen. Wenn er doch eine Excüſe gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar Nichts. Ich glaube aber, da iſt der Cambini, ein welſcher Maeſtro hier, Urſache; denn dieſem habe ich unſchuldiger Weiſe die Augen in der erſten Zuſammenkunft beim Le Gros ausgelöſcht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Mannheim gehört habe, die recht hübſch ſind, und die lobte ich ihm dann und ſpielte ihm den Anfang; da waren aber die Ritter, Ram und Punto, und ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren und was ich nicht weiß ſelbſt dazu machen. Da machte ich es denn alſo ſo, und Cambini war ganz außer ſich und konnte ſich nicht enthalten zu ſagen: Questa é una gran Testa! Nun, das wird ihm alſo nicht geſchmeckt haben.

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz, zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Muſik verſtänden und Guſto hätten, ſo würde ich von Herzen zu allen dieſen Sachen lachen, aber ſo bin ich unter lauter Viehern und Beſtien (was die Muſik anbelangt). Wie kann es aber anders ſeyn? Sie ſind ja in allen ihren Handlungen, Leidenſchaften und Paſſionen auch nicht anders, es gibt ja keinen Ort in der Welt wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausſchweiſe, wenn ich von der hieſigen Muſik ſo rede. Wenden Sie ſich, an wen Sie wollen, nur an keinen geborenen Franzoſen, ſo wird man Ihnen (wenn es Jemand iſt, an den man ſich wenden kann) das Nämliche ſagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit geſundem Guſto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier ſtandhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutſchen Nation Ehre mache, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umſtänden zu helfen, und daß wir bald zuſammenkommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können.

Bei Aufgebung der Organiſtenſtelle in Salzburg ſchrieb Mozart an ſeinen Vater:

Wien, den 12. Mai 1781.

Sie wiſſen aus meinem letzten Briefe, daß ich den Fürſten den 9. Mai um meine Entlaſſung gebeten habe, weil er mir es ſelbſt geheißen hat; denn ſchon in den erſten zwei Audienzen ſagte er mir: Scher' Er ſich weiter, wenn Er mir nicht recht dienen will! Was Wunder alſo, wenn ich endlich, durch Bube, Schurke, Burſche, liederlicher Kerl und dergleichen Ausdrücke mehr außer mir, das: ſcher' Er ſich weiter! endlich für bekannt angenommen habe.

Ich gab den folgenden Tag dem Grafen Arco eine Bittſchrift, um ſelbe Sr. Hochfürſtlichen Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reiſegeld, welches in 15 Gulden 40 Kreuzer für die Diligence und zwei Dukaten Verzehrungsgeld beſteht. Er nahm Beides nicht an, ſondern verſicherte mich, daß ich gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung, mein Vater, zu haben. Das iſt Ihre Schuldigkeit, ſagte er mir. — Ich verſicherte ihn gleichfalls, daß ich ſo gut als er meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir ſehr leid, wenn ich ſie erſt lernen müßte. — Gut alſo, ſagte er, iſt Ihr Vater damit zufrieden, können Sie Ihre Entlaſſung begehren. — Eine ſchöne Diſtinktion! — Alles, was mir der Erzbiſchof in den drei Audienzen Erbauliches ſagte, beſonders in der letzten, und was mir jetzt wieder dieſer herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine ſo treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitten im erſten Akte nach Hauſe gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt, zitterte am ganzen Leibe und taumelte wie ein Beſoffener auf der Gaſſe, blieb auch den folgenden Tag, als geſtern, zu Hauſe, und den ganzen Vormittag im Bette. Daß Sie glauben, daß ich mich bei der Nobleſſe und dem Kaiſer ſelbſt in üblen Kredit ſetzen werde, iſt grundfalſch, denn der Erzbiſchof iſt hier gehaßt, und vom Kaiſer am meiſten; das iſt eben ſein Zorn, daß ihn der Kaiſer nicht nach Laxenburg eingeladen hat. — Ich will alſo nur noch den Hauptvorwurf über meine Bedienung herſetzen. Ich wußte nicht, daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte ſollen alle Morgen ſo ein paar Stunden in der Anticamera verſchleudern, man hat mir freilich öfters geſagt, ich ſollte mich ſehen laſſen, ich konnte mich aber niemals erinnern, daß dieß mein Dienſt ſey, und kam nur allezeit richtig, wenn mich der Erzbiſchof rufen ließ. Nun habe ich mit Ihnen geſprochen, als wenn wir in Gegenwart des Erzbiſchofs wären. Jetzt ſpreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebſter Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbiſchof vom Anbeginn ſeiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottiſen, die er mir in das Geſicht ſagte, von dem unwiderſprechlichen Recht, das ich habe, von ihm wegzugehen, wollen wir ganz ſchweigen, denn da läßt ſich Nichts dawider ſagen. Nur will ich von Dem ſprechen, was mich auch ohne Urſache einer Kränkung von ihm wegzugehen verleitet haben würde.

Ich habe hier die ſchönſten und nützlichſten Connaissances von der Welt, binin den größten Häuſern an geſehen und beliebt, man erzeigt mir alle mögliche Ehre und bin dazu noch dafür bezahlt, und ich ſoll um 400 Gulden in Salzburg ſchmachten, ohne Aufmunterung? Was würde das Ende davon ſeyn? immer das nämliche: ich müßte mich todt kränken laſſen oder wieder weggehen. Ich brauche Ihnen nichts mehr zu ſagen, Sie wiſſen es ſelbſt. Nur noch dieſes: die ganze Stadt Wien weiß ſchon meine Geſchichte. Die ganze Nobleſſe redet mir zu, ich ſoll mich ja nicht mehr einführen laſſen u. ſ. w.

An den Vater.

Wien, den 26. Dezember 1782.

Alle Tage früh um 6 Uhr kommt mein Friſeur, und dann ſchreibe ich bis 10 Uhr. Um 10 Uhr habe ich die Stunde bei der Frau von Trattner, um 11 Uhr bei der Gräfin Rombeck, und Jede gibt mir für zwölf Lektionen ſechs Dukaten. Wenn Sie einem ſo elenden Buben glauben können, daß es wahr ſey, daß ich bei Hofe und bei der Nobleſſe verhaßt ſey, ſo ſchreiben Sie nur an Herrn von Strack, Gräfin Thun, Gräfin Rombeck, Baronin Waldſtätter, Herr von Sonnenfels, Frau von Trattner, enfin, an wen Sie wollen. Unterdeſſen will ich Ihnen nur ſagen, daß der Kaiſer letzthin bei der Tafel das größte Eloge von mir gemacht hat, mit den Worten begleitet: „C'est un talent decidé!“ und vorgeſtern, als den 24., habe ich bei Hofe geſpielt. Es iſt noch ein Klavierſpieler hier angekommen, ein Italiener, er heißt Clementi. Dieſer war auch hinein berufen. Geſtern ſind mir für mein Spiel 50 Dukaten geſchickt worden.

Nun vom Clementi. Dieſer iſt ein braver Cembaliſt, damit iſt aber auch Alles geſagt. Er hat ſehr viele Fertigkeit in der rechten Hand, ſeine Hauptpaſſagen ſind die

Terzen, übrigens hat er um keinen Kreuzer weder Geſchmack noch Empfindung — ein bloßer Mechanikus!

Der Kaiſer that bei dem Concert (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausſpruch, daß Er zu ſpielen anfangen ſollte. La santa Chiesa catholica, ſagte der Kaiſer, weil Clementi ein Römer iſt. Er präludirte und ſpielte eine Sonate. Dann ſagte der Kaiſer zu mir: Allons, d'rauf los! Ich präludirte auch und ſpielte Variationen. Dann gab die Großfürſtin Sonaten von Pauſiello (miſerabel von ſeiner Hand geſchrieben) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondo ſpielen. Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf zwei Pianoforten aus. Merkwürdig iſt dabei, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun geliehen, ich aber nur, als ich allein geſpielt, darauf geſpielt habe, weil es der Kaiſer ſo gewollt. Das andere Pianoforte war verſtimmt und drei Taſten blieben ſtecken. Es thut Nichts! ſagte der Kaiſer. Ich nehme es ſo, und zwar von der beſten Seite, daß nämlich der Kaiſer meine Kunſt und Wiſſenſchaft in der Muſik ſchon kennt und mir den Fremden recht hat verkoſten laſſen wollen. Uebrigens weiß ich von ſehr guter Hand, daß er recht zufrieden war, denn der Kaiſer war ſehr gnädig gegen mich und hat Vieles heimlich mit mir geſprochen, auch ſogar von meiner Heirath.

Aus einem Briefe an denſelben.

— Warum gefallen denn die wälſchen komiſchen Opern überall, ſammt alle dem Elend, was das Buch hat? Sogar in Paris, wovon ich ſelbſt ein Zeuge war? Weil da ganz die Muſik herrſcht und man darüber Alles vergißt; um ſo mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Muſik geſchrieben ſind, und nicht hier und dort einem elenden Reime zu Gefallen (die doch, bei Gott, zum Werthe einer theatraliſchen Vorſtellung, es mag ſeyn, was es wolle, gar Nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen,) Worte ſtehen oder ganze Strophen, die des Componiſten ganze Idee verderben. Verſe ſind wohl für die Muſik das Unentbehrlichſte, aber Reime des Reimens wegen das Schädlichſte: die Herren, die ſo pedantiſch zu Werke gehen, werden ohnehin ſammt der Muſik zu Grunde gehen. Da iſt es am beſten, wenn ein guter Componiſt. der das Theater verſteht und ſelbſt Etwas anzugeben im Stande iſt, und ein geſcheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zuſammen kommen, dann darf einem vor dem Mißfallen der Unwiſſenden nicht bange ſeyn. Die Poeten kommen mir faſt vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspoſſen; wenn wir Componiſten immer ſo getreu unſern Regeln (die damals, als man noch nichts Beſſeres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, ſo würden wir eben ſo untaugliche Muſik als ſie untaugliche Bücher verfertigen. — —

Die Entführung aus dem Serail wurde von Mozart's Freunden auch die Entführung aus dem Auge Gottes deßhalb genannt, weil das Haus ſo hieß, woraus Mozart ſeine Braut, deren Mutter ihre Einwilligung verſagte, ſo zu ſagen entführte, denn er führte ſie heimlich daraus zu der Baronin Waldſtetten, wo die Hochzeit den 4. Auguſt 1782 erfolgte, wovon er ſelber ſchreibt:

Vienne, ce 7. d'Août 1782.

Mon très chèr Père!

Meine liebe Conſtanze, nunmehro (Gott ſey Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umſtände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, ſchon lange von mir. Ihre Freundſchaft aber und Liebe zu mir war ſo groß, daß ſie gern mit größter Freude ihr ganzes künftiges Leben meinem Schickſale aufopferte. Ich küſſe Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für einen Vater fühlte, für die mir gütigſt zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. Mein liebes Weib wird nächſten Poſttag ihren liebſten beſten Schwiegerpapa um ſeinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer wertheſten Freundſchaft bitten. Bei der Copulation war kein Menſch als die Mutter und jüngſte Schweſter, Herr von Thorwart als Vormund und Beiſtand von Beiden, Herr Landrath von Zetto, Beiſtand der Braut, und Herr von Gilowsky als mein Beiſtand. Als wir zuſammen verbunden waren, fing ſowohl meine Frau als ich zu weinen an; davon wurden Alle, ſogar der Prieſter gerührt, und Alle weinten, da ſie Zeugen unſerer gerührten Herzen waren. Unſer ganzes Hochzeitsfeſt beſtand aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldſtetten gab und das in der That mehr fürſtlich als baroniſch war. Während des Souper wurde ich mit einer ſechszehnſtimmigen Harmonie von meiner Compoſition überraſcht. Nun freuet ſich meine liebe Conſtanze noch mehr, nach Salzburg zu reiſen, und ich wette, Sie werden ſich meines Glückes erfreuen, wenn Sie ſie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, ſo wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtſchaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann iſt.

Meine Oper*) iſt geſtern wieder und zwar auf Begehren des Ritters Gluck gegeben worden; Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht; Morgen ſpeiſe ich bei ihm.

---

*) Die Entführung.

Von Leopold Mozart, dem Vater,
Vicekapellmeiſter der erzbiſchöflichen Kapelle zu Salzburg, geboren zu Augsburg 1719, welcher theils mit beiden Kindern, theils mit Wolfgang allein acht große Reiſen unternahm, ſind 169 Briefe vorhanden, die er an ſeine Frau und an ſeinen Freund Hagenauer nach Salzburg ſchrieb, und von denen die meiſten in dem bekannten Werke: „Biographie W. A. Mozart's von Niſſen“ abgedruckt ſind. Sie bezeugen, wie unbeſchreiblich ehrenvoll der junge Wolfgang an allen Höfen und von zahlreichen geiſtlichen und weltlichen Fürſten und Herren aufgenommen wurde, und wie dennoch der Vater äußerſt ökonomiſch zu Werke gehen mußte, um die Koſten der großen Reiſen, die damals beſonders viel Zeit in Anſpruch nahmen, ſo wie des Aufenthaltes in großen Städten beſtreiten zu können. Die beiden Kinder wurden dazu mehrmals in fremden Ländern von lange dauernden Krankheiten befallen, die ſogar ihr Leben in Gefahr brachten. Sehr häufig war er genöthigt, von mitgenommenen Kreditbriefen Gebrauch zu machen und unterwegs Geld aufzunehmen, da die erhaltenen Belohnungen meiſtens in Pretioſen beſtanden. In Paris wollte man den Vater beſtimmen, dem jungen Wolfgang die Blattern einimpfen zu laſſen, welche Erfindung damals kaum anfing ſich Bahn zu brechen; allein der Vater konnte ſich nicht dazu entſchließen, ſtellte es vielmehr Gott anheim, ob er dieſes Kind, dem er ſo große Gaben verliehen, in ſeinen Schutz nehmen wolle. Bald darauf, im Jahre 1767, trat er mit beiden Kindern eine Reiſe nach Wien an. Kaum dort angekommen brachen die Blattern ſo heftig aus, daß von zehn Kranken neun daran ſtarben. Dieß bewog den Vater, mit ſeinen Kindern nach Ollmütz zu fliehen, wo beide von den Blattern befallen wurden. Ein Domdechant, Graf Podſtatky,

erfuhr es und nahm dieſelben zu ſich, da er die Blattern nicht ſcheute — ein höchſt ſeltener Fall, weil bekanntlich die Anſteckung damals ſo häufig war.

Beide Kinder genaßen wieder und nach einiger Zeit kehrten Alle nach Wien zurück und wurden zwar von dem Kaiſer und der Kaiſerin höchſt herablaſſend empfangen, jedoch „müſſen Sie aus dieſer außerordentlichen Leutſeligkeit nicht auf eine verhältnißmäßige Belohnung ſchließen“, ſchrieb darüber der Vater an ſeine Angehörigen. Auch geht aus dieſen Briefen hervor, welche Menge von Kabalen gegen den jungen Mozart geſchmiedet wurden, um den damals erſt zwölfjährigen Knaben nicht aufkommen zu laſſen, ſchon weil die meiſten Muſiker ſich nicht von einem Kinde verdunkeln laſſen wollten. Den höchſten Grad erreichten dieſe Intriguen, als der junge Mozart eine opera buffa componirt hatte, deren Aufführung zu verhindern Alles aufgeboten wurde. Der Vater Leopold äußert ſich in dieſer Beziehung: „Nichts wird Ihnen unbegreiflicher ſeyn, als wie es zugeht, daß unſere Sachen keinen beſſern Fortgang nehmen. Daß die Wiener im Allgemeinen nicht begierig ſind, Ernſthaftes und Vernünftiges zu ſehen, und nichts als närriſches Zeug, Tanzen, Teufel, Geſpenſter, Zaubereien, Hanswurſte, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erſcheinungen wollen, iſt eine bekannte Sache und ihre Theater beweiſen es täglich. Ein Herr mit einem Ordensbande wird wegen einer hanswurſtiſchen Zote oder einfältigen Spaſſes mit den Händen klatſchen, lachen, daß er faſt außer Athem kömmt, hingegen bei ernſthaften Scenen mit einer Dame ſo laut ſchwazen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verſtehen. Nach unſerer Rückkunft aus Mähren kamen wir zu den allerhöchſten Herrſchaften, ohne daß wir daran dachten. Allein was hilft alle die erſtaunliche Gnade, die unbeſchreibliche Leutſeligkeit der Kaiſerin? Was iſt die Wirkung davon? Nichts als eine Medaille, die zwar ſchön iſt, aber ſo wenig beträgt, daß ich es nicht ſagen mag. Sie überläßt das Uebrige dem Kaiſer, und dieſer ſchreibt es in das Buch der Vergeſſenheit ein und glaubt ganz gewiß, daß er uns mit ſeinen gnädigen Unterredungen bezahlt hat. — Hätte ich Alles gewußt, was ich nun weiß, ſo würde der Wolfgangerl gewiß keine Note geſchrieben haben, ſondern längſt zu Hauſe ſeyn. Das Theater iſt verpachtet oder vielmehr einem gewiſſen Herrn Affligio überlaſſen. Die ganze kaiſerliche Familie zahlt Nichts für Entrée, folglich hat der Hof ihm auch kein Wort zu ſagen.

Der Kaiſer fragte einſt unſern Wolfgangerl, ob er nicht eine Oper ſchreiben möchte, und ſetzte hinzu, daß er ihn gerne die Oper dirigiren ſehen würde. Der Kaiſer ließ dieſes auch dem Affligio zu erkennen geben, der es denn auch gegen Bezahlung von 100 Dukaten mit uns richtig machte. Die Oper ſollte auf Anfangs Oſtern gemacht werden, dann auf Pfingſten, dann nach der Rückkehr des Kaiſers aus Ungarn. Einer ſchob es auf den Andern: der Direktor auf die Sänger, welche die Oper nicht ſingen könnten, dieſe auf den Direktor!“ —

So ging es faſt ein ganzes Jahr hindurch fort — ſtets Vertröſtungen, dann beſtimmte Zuſagen, Vorbereitungen zum Einſtudiren, Proben, aber nie fand eine Aufführung ſtatt! Von allen Hemmniſſen ließ ſich der unverdroſſene Vater nicht abſchrecken, um zum Ruhme ſeines Sohnes behülflich zu ſeyn. Alles umſonſt! Endlich ſchreibt er ſelbſt: „Dieß wäre alſo der Lohn, der meinem Sohne für ſeine große Bemühung, eine Oper zu ſchreiben, davon ſein Original 558 Seiten beträgt, für die verſäumte Zeit und die gemachten Unkoſten angeboten wird!“ —

Der Herr Direktor Affligio, von dem der Vater nämlich die 100 Dukaten verlangte, nachdem er bereits 160 Dukaten zugeſetzt hatte, höhnte ihn mit den Worten aus: er würde die Oper ſelbſt auspfeifen laſſen!

München, den 21. Juni 1763.

— — Am 12. angekommen. Am folgenden Tage fuhren wir nach Nymphenburg. Der Prinz von Zweibrücken, der uns von Wien kannte, ſah uns vom Schloſſe aus im Garten ſpazieren und gab uns ein Zeichen vom Fenſter. Nachdem er Vieles mit uns geſprochen, fragte er: ob der Churfürſt wiſſe, daß wir hier wären? Auf unſere verneinende Antwort ſchickte er gleich einen neben ihm ſtehenden Cavalier mit der Frage zum Churfürſten: ob er die Kinder nicht hören wollte? In der That kam bald ein Läufer mit dem Befehle, daß wir um acht Uhr bei der Muſik erſcheinen ſollten. — Der Wolferl machte ſeine Sache gut. An den beiden folgenden Tagen waren wir bei dem Herzoge Clemens. Nun hat es Hitze, wie wir von hier weiter kommen, da der Gebrauch hier iſt, lange warten zu laſſen, ſo daß man froh ſeyn muß, das zu bekommen, was man verzehrt. Am 18. ſpeiſt der Churfürſt in der Stadt. Wir gingen zur Tafel. Er, ſeine Schweſter und der Prinz von Zweibrücken unterhielten ſich mit uns die ganze Tafel durch. Ich ließ dem Buben ſagen, daß wir morgen abreiſen. Der Churfürſt bezeugte zweimal, daß es ihm leid wäre, das Mädel nicht gehört zu haben. Bei dem zweiten Male erwiederte ich: daß es nicht darauf ankäme, noch ein paar Tage zu bleiben. Bei dem Herzoge werde ich nicht eigentlich aufgehalten, allein er erwartet zu ſehen, was der Churfürſt gibt. Herr Tomaſini hat Urſache, mit Letzterem zufrieden zu ſeyn. Nachdem er ſich zwei Male produzirt hatte, mußte er lange warten und hat endlich nur acht Mard'or bekommen. Der Herzog hat ihm doch eine ſchöne goldene Uhr gegeben. Ueber den Churfürſt habe ich mich nicht zu beklagen. Er iſt gnädigſt. Er ſagte mir geſtern: „Wir ſind ſchon alte Bekannte, denn es wird neunzehn Jahre ſeyn, daß wir uns kennen. Aber die Apoſtel denken Jeder an ſich ſelbſt und den Beutel.“ Wir haben hier zwei ſächſiſche Räthe, Mſſrs. de Boſe und Hopfgarten, kennen gelernt, die die artigſten Leute ſind.

N. S. Nun ſind wir expedirt. Von dem Churfürſten habe ich 100, von dem Herzoge 75 Gulden bekommen. — Die Nannerl hat mit dem größten Applaus bei dieſen beiden Herrſchaften geſpielt, und ſie haben uns bei der Beurlaubung eingeladen, bald wieder zu kommen; der Prinz von Zweibrücken will uns in Mannheim ſelbſt anſagen. Der Herzog Clemens hat uns an den Churfürſten von der Pfalz ein Empfehlungsſchreiben gegeben.

Zum Schluſſe folgt hier noch eine Ueberſicht der ſämmtlichen Kunſtreiſen der Familie, die zugleich verſchiedene Epochen in der Entwicklung unſers Wolfgangs bilden:

Erſte Reiſe des Vaters mit beiden Kindern nach München im Januar 1762;

Zweite Reiſe: ebenſo, nach Wien im Oktober 1762;

Dritte Reiſe: ebenſo, nach Paris, London, Holland im Juni 1763;

Vierte Reiſe: ebenſo, nach Wien im September 1767;

Fünfte Reiſe des Vaters mit dem Sohne nach Italien, im Dezember 1769;

Sechste Reiſe: ebenſo, nach Mailand, im Oktober 1772;
Siebente Reiſe: ebenſo, nach Wien, im Juli 1773;
Achte Reiſe: ebenſo, nach München, im Dezember 1774;
Neunte Reiſe: Wolfgang mit ſeiner Mutter nach Paris, im September 1777;
Zehnte Reiſe: Wolfgang reist nach Wien und nimmt ſeinen beſtändigen Aufenthalt dort.

Kritiken über einige Mozart'ſche Werke.

Die Zauberflöte.

Dieſe Oper hat den Kunſtrichtern viel zu ſchaffen gemacht. Einige verwarfen das Gedicht als rein toll und abgeſchmackt und ſahen Alle (ſich ſelbſt mit), die ſich dazu drängten, als Verführte durch Mozart's Muſik an. Sie meinten, Mozart habe aus dem Unſinne Schikaneder's erſt Etwas gemacht, aber ein Etwas, das in Schikaneder gar nicht begründet, gar nicht zu ahnen geweſen wäre. Aber Mozart war kein Schikaneder und ſeine Opern ſind nicht aufgeſetzte Flickwerke, ſondern die Beſeelung der Gedichte im Elemente der Muſik. Seine Zauberflöte iſt das muſikaliſche Leben des Schikaneder'ſchen. Andere hatten auch dieſe Anſicht und den Glauben an eine innere nothwendige Verknüpfung des Textes und der Muſik, und ſo wenig ſie mit jenem an und für ſich anzufangen wußten, ſo galt er ihnen doch nur in ſeiner muſikaliſchen Belebung. Aber ſolch ein Schatz von muſikaliſchen Schönheiten, ſo mannigfache und tiefe Empfindungen, wie Mozart dem Gedichte abgewonnen, waren denn doch wohl zu köſtlich, um an ein bloßes Zauberſpiel, über deſſen abergläubiſchen und inepten Inhalt verſtändige Leute nur lächeln, verſchwendet zu werden. Was war denn die Abſicht des Dichters geweſen? „Eine Parodie, eine Apotheoſe des Freimaurerordens.“ Symboliſch: der Kampf der

Weisheit mit der Thorheit — der Tugend mit dem Laſter — des Lichtes mit der Finſterniß.

Ich ziehe vor, mich dem Künſtler bei dem Genuſſe ſeines Werkes ganz hinzugeben und ohne Kopfzerbrechen nur das im Kunſtwerke für mich gelten zu laſſen, was ſich daraus offen ergibt. Verſucht es, Euch dem Künſtler und ſeinem Werke ganz hinzugeben, wie das Kind der Mutter. Vielleicht geben die Weiſen des Künſtlers Euch eine Ahnung, die höher ſchwebt, als Ihr auf dem Fittige des Textbuches emporflattern könntet. Ruft die Kindheit zurück, wenn Ihr die Zauberflöte verſtehen wollt! Zertrümmert mir nicht ſogleich die Feenpaläſte mit rohem Geſchrei, läutert, klärt mir Nichts ab mit Greiſenweisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderſeele entzückend berauſcht! Wahrlich, der Gewinn iſt nicht erheblich, zu ergründen, wie und warum die Fabel in dem Kinde entſtanden: das Mährchen nur und der Glaube daran kann das Mährchen belohnen. So glaubt zwei kurze Stunden, oder entſagt dem Genuſſe des holden Wahns.

Mozart hat es zuverſichtlich nicht anders gemeint. Er hat nicht hochmüthig über Schikaneder gelächelt — wie hätte er ihn denn ſonſt componiren können? — oder in thörichter Weisheit die Tiefe geſucht, wo nur die Oberfläche in gleißender Farbenpracht entzücken und nur die Ahnung der Tiefe im Entzücken uns durchſchauern konnte. Er iſt mit Schikaneder Eins geworden; allem Vermögen des Kindes gebeut er, keiner Schwäche ſchämt er ſich. Hört nur die Ouvertüre, wie ernſt es ihm war, wie dem holden Kinde im Glauben an die Zauberwelt die erſte Ahnung eines Göttlichen in feierlichen und ſo kindlich ſüßen Weiſen erwacht! Wie löſet ſich Tamino's verzweifelnde Angſt und der Triumphgeſang der Damen in die niedlichſte Kinderkoketterie, wie närriſch der Vogel Papageno die Bühne um das Publikum vergißt, und wie verliebt Tamino und wie majeſtätiſch und klagenvoll die Königin thut, erſt Tamino und dann der Tochter gegenüber, und ſich, ſo kinderhaft vergeſſen, in die zarteſten Lerchentriller verirrt! Ueberall holdes Spiel, der köſtlichſte Selbſttrug mit Herzenskummer und Seelenqual, und überall führen die Spuren zurück zur Kinderluſt und zum herrlichen ſorgloſen Spiele mit dem ernſten Leben.

Wäre eine Truppe der kindlichſten Weſen zu finden, die ſich und die Bühne und das Publikum vergäßen, mit Mozart Kinder zu werden, eine muſikaliſche Fee müßte an der Spitze ſtehen — dann würde die Zauberflöte zum erſten Male und vollkommen verſtanden.

In der Zauberflöte ſind alle äſthetiſchen Aufgaben der Tonkunſt gelöst. Wenn man nämlich zur innern Schönheit eines dramatiſchen Tonſtücks die Sittlichkeit mit zur Hauptbedingung des Wohlgefallens macht; wenn Harmonie im Gange der Handlung, reines Gefühl, ruhige, innige Freude am Ziele des Gebildeten Sinn erfreut, ſo iſt die Zauberflöte gewiß der vorzüglichſte Gegenſtand des Wohlgefallens für den mit ächtem Kunſtſinn begabten Kenner. In dieſem Werke herrſcht durchaus ein Hauptgefühl jenes ruhigen, aber ununterbrochenen Hinſtrebens an das Ziel und ruhige Freude bei Erreichung deſſelben.

Das Hauptgefühl iſt durch die Ausdrücke von Ergebung in Widerwärtigkeiten, des ruhigen, aber kraftvollen Kampfes mit Widerwärtigkeiten unnachahmlich ſchön colorirt und mit anderen Gefühlen, wie z. B. dem des Ausbruches wilder Freude und unzweckmäßigen Ringens, mit Schilderung unedler Luſt und verbotener Wünſche auf's Vollkommenſte contraſtirt. Dabei ſind aber alle die verwandten und zur Hebung des Hauptgefühles dienenden Gefühle, bei aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darſtellung, doch immer ſo gezeichnet, daß ſie gleichſam im Schatten ſtehen, während ſich jenes im vollen Lichte heraushebt, daß ſie alſo nie den Haupteindruck im Zuhörer verlöſchen, ſondern immer nur auf die Hauptſache, auf die kindliche Sittlichkeit, hindeuten und eine Sehnſucht nach dieſer vermehren.

Deßhalb iſt dieſes Meiſterwerk vollkommen geeignet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben. Das Gefühl, deſſen Schilderung das Thema des Ganzen ausmacht, iſt ſittlich im hohen Grade, ja es iſt etwas Vollkommenes und iſt auch in einer ſehr vollkommenen Darſtellung ausgeführt worden. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohres iſt durch Abwechslung jeder Art geſorgt. Die äußere Schönheit des Ganzen beſteht zum Theil eben darin, worin die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird ſie durch die immer wechſelnde Theilnahme und die immer beſtimmtere und hervorſtechendere Zeichnung des Hauptgefühls bezweckt.

Was im Ganzen dem Künſtler ſo wohl gelungen iſt, hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleineren Stücke behaupten ſo wie die größeren eine Einheit der Darſtellung, die zur Bewunderung hinreißt. Noch mehr: man kann in Beurtheilung dieſer Stücke nie überſehen, daß ſie nur Theile eines Ganzen ſind, ſo geſchickt deuten ſie beſtändig auf die Hauptſache hin, ſo richtig iſt die Schattirung der einzelnen Partien in jene des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, einen Chor u. ſ. w. heraus, wo man will — Alles hat einen edlen, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, iſt eine gemilderte Farbe, und die Freude, die es athmet, iſt der ſtillen, ruhigen Freude des Weiſen verwandt. Dieß freilich mehr oder weniger, wie es der Zweck erforderte, denn die untergeordneten Perſonen durften nicht ſo edel empfinden als die Hauptperſonen; allein der Ausbruch des Gefühls iſt ſelbſt bei den erſteren gleichſam durch die Verbindung, in welcher ſie ſtehen, geadelt, und der Schauſpieler, der den Monoſtatos oder Papageno ſpielt, muß ein ſehr gewöhnlicher Menſch ſeyn, wenn er durch ſein Spiel der Rolle das Schickliche und Anſtändige nimmt, welches der Tonkünſtler, freilich nur mit einem leiſen Hauche, über dieſelbe zu verbreiten wußte.

Was die Charaktere betrifft, ſo ſind ſie gleich gut gewählt und behandelt. Mozart bewies ſich darin als einen ſehr gemüthvollen Zeichner: er hat die Scene gut gewählt, wenn gleich nur Schatten darauf zu ſpielen ſcheinen. Dieſe Schatten zu lebenden Geſtalten zu erheben, das lebendige, aber nur zu verworrene Leben, welches dieſe Oper bezeichnet, zur blühendſten Romantik auszubilden — dieſe Aufgabe, welche Mozart bei der Bearbeitung dieſes Stückes vorfand, hat er ſehr glücklich gelöst. Mit ächt künſtleriſcher Willkürlichkeit hat er die halb verwiſchten und von Widerſprüchen mitunter durchkreuzten Charaktere aufgegriffen und mit feſtem Sinne behandelt. Von der reizenden Fülle ſeiner Töne wie von einer goldenen Wolke umgeben, gekräftigt und gediegen, wie von einem Zauberſtabe berührt, erſcheinen ſie jetzt in ſchöner Friſche und üppiger Jugendlichkeit. Wenn die Perſonen zu reden anfangen, ſo kommt es uns nicht anders vor als mißlungene Ironie gegen ſich ſelbſt, wodurch das Stück indeſſen eine gar nicht unintereſſante Duplicität bekommt.

Die Ouvertüre iſt die Ouvertüre aller Ouvertüren; ſie iſt gewiß die erhabenſte aller Ouvertüren, die je componirt worden, ja man kann ſagen: ſie iſt ein Monument, das Mozart dem unſterblichen Ruhme der Kunſt und der Verzweiflung ſeiner Nebenbuhler errichtet hat.

Saraſtro, der König und Oberprieſter, ein Greis, ehrwürdig und weiſe, gut und ſtreng, ſanft und erhaben; ſein

Charakter iſt ſehr beſtimmt. Grau geworden in den Lehren der Myſtik bleibt er ſich immer gleich; kein Ausbruch heftiger Leidenſchaft entweiht die Zeichnung des Charakters des ſtillen, ruhigen, erhabenen Weiſen. Mozart hat dieſen Charakter äußerſt richtig bearbeitet. Dieſe Tonarten, die er ihm anwies, athmen Ruhe und Sanftheit, wie in der Arie: In dieſen heil'gen Hallen u. ſ. w. Die Tempo's ſind feierlich, erhaben, ſanft und voller Würde. Man nehme das Gebet: O Iſis und Oſiris u. ſ. w. — welche Inbrunſt und edle Einfalt in Melodie und Ausdruck! Wie ſchön hebt ſich ſein Charakter in dem Terzett: Soll ich dich Theurer nicht mehr ſeh'n? und: Ihr werdet froh euch wiederſeh'n u. ſ. w. Wenn gleich die Muſik der anderen Sänger Unruhe und Angſt ausdrückt, ſo verräth auch das Accompagnement hier und da einige innere Unruhe des Weiſen über den ungewiſſen Ausgang der bevorſtehenden Probe. Sein Troſt iſt mehr wohlgemeint als gründlich, und ſoll nur den Augenblick der Trennung erleichtern, was ſich auch in der Folge und dem Schluſſe entwickelt. Die beſänftigende Arie: In dieſen heil'gen Hallen u. ſ. w. hat ſo viel edle Einfalt, ſo viel namenloſe Sanftmuth, und ihre Deklamation iſt ſo richtig und dem Charakter des erhabenen Weiſen ſo anpaſſend, daß ſie nicht ſchöner gegeben werden könnte. Die einfache Begleitung, das leidenſchaftloſe, ruhige Zeitmaaß, die heitere, Beruhigung einflößende Tonart — Alles malt uns den ruhigen Greis, durch Weisheit und Erfahrung von allen Leidenſchaften geheilt, den väterlich Nachſichtigen, den Bemitleidenden, Lehrenden, Beſſernden. Nicht ſtrafen, nur bedauern iſt der Geweihten Pflicht. Er nimmt an der Wuth des boshaften Weibes, ſelbſt da ſie ihrer Tochter den Dolch zu ſeinem Morde vertraut, keinen Antheil, fleht mit gleichgültigem Bedauern auf ihre machtloſe Wuth herab, ſein Herz ſchlägt nur für Menſchenliebe — die wahre Weisheit. Wie ſchön malt uns dieß Mozart in derſelben Arie: Den Müden reichen wir den Stab u. ſ. w. oder: Man reicht ſich treulich hier die Hand, und hat die Rachſucht nie gekannt u. ſ. w. Bei dieſer Lehre wird das Herz des alten, ſilberlockigen Greiſes wärmer, die Melodie ſteigt aufwärts und verkündigt die wärmeren Pulſe für Menſchenwerth, die auch im Herzen des Greiſes nicht erſtorben ſind. Und ſeines Charakters eingedenk ſchließt die Arie doch ſo traulich ſanft, als ſie begann, als wollte der Weiſe die Wärme ſeines Herzens nicht laut werden laſſen, und ſein halbverhaltenes Feuer läßt uns nur die warmen Gefühle ſeines Herzens unter dem Prieſterrocke — errathen, die er ſchnell verbirgt, ſobald er merkt, daß ſie dem Herzen überwallen. Welche ruhige, aber deſto innigere leidenſchaftloſe Freude webt und lebt in dem Recitativ, am Ende, wo die Königin der Nacht mit ihrem ſchwarzen Plane und ihrer Rotte unter Getöſe in ihr finſteres Reich zurückſtürzt, alles Ungemach verſchwunden, alle Prüfungen glücklich überſtanden ſind. Der Orkan der Inſtrumente ſchweigt; die Diſſonanzen löſen ſich; der wilde Chor verſtummt — Alles löst ſich in feierliche Stille. Die Glücklichen ſind am Ziele ihrer Prüfungen. Traulich faßt ſie der Weiſe bei den Händen: Es fliehen die Feinde, nun herrſchet in Ruh'; es geben die Götter den Segen dazu u. ſ. w. Und nun der ſanfte, innige Chor, die Herzlichkeit der Theilnahme der Eingeweihten! Hier iſt kein wilder Uebergang, kein tandelndes Rondo, kein Gaſſenhauer, kein kindiſcher Alltagsſchluß. Nur die ruhige Freude des Weiſen, innig liebender, erprobter, tugendhafter, guter Menſchen iſt am Ziele! Sie ſehen die Belohnung ihrer Tugend: der Weiſe hat ſeinen ſchönen Zweck erreicht; der tugendhafte Jüngling ſeiner Wünſche Gegenſtand errungen; die Prieſter ſehen einen würdigen Nachfolger ihres erhabenen Saraſtro's, und Alles iſt froh; eine allgemeine Heiterkeit verbreitet ſich über Alle, und alles Gewühl iſt in die höchſte Reinheit des Herzens aufgelöst. Eine Freudenthräne im Auge, ein Druck der Hand, und der kurze, aber inhaltsſchwere, einſtimmige Wunſch: Ihr liebt euch — ſeyd glücklich und froh u. ſ. w. öffnet alle Herzen. Die Orkane ſind vorüber, der Donner verhallt, zerriſſen die finſteren Wolken, und die heitere Abendſonne lächelt am blauen Himmel im thränenbeperlten Haine!

An der Hand des großen Weiſen wallt ein ſchuldloſes Mädchen, ihrer Mutter zum Glücke entriſſen: Pamina. Wer will hier den Meiſter in der Zeichnung ihres Charakters verkennen? Welche Sanftmuth, welche Unſchuld verbreitet ſich über das ſchöne Gebild, und wie wußte der Künſtler ihren Charakter durchzuführen, wie nach allen ſo mannigfaltigen Verhältniſſen zu motiviren, ohne dem geliebten Bilde auch nur eine einzige Grazie zu entziehen! Man nehme das Duett: Wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen u. ſ. w. Welche Unſchuld und Einfachheit! welch argloſes Anſchmiegen der Melodie! Die Schuldloſe empfindet, wie ſie ſpricht; Worte und Gefühl haben nur einerlei Gang. Schöner noch malt ſich die Unſchuld, wo ſie mit Papageno entfliehen will. Sie fühlt den ſtrafbaren Schritt, den ſie gegen Saraſtro's Gebot vor hat, aber Liebe treibt ſie vorwärts. Furcht, Freude und Hoffnung durchſtürmen ihr Herz in der Piece: Schnelle Füße, raſcher Muth u. ſ. w. und: Nur geſchwinde — Alles deutet auf Angſt und Verwirrung eines ſchuldloſen Mädchens, das dieſen Schritt zum erſten Male wagt. In der Folge ſieht man deutlich, daß ihr ſchuldloſes Herz mehr vor Uebertretung als vor der Gewalt des Monoſtatos zittert: und auch da, wo Papageno's Glockenſpiel die Peiniger verſcheucht hatte, verräth ſich ihre Angſt noch in der Melodie, und die ſchwankende Bewegung zwiſchen Furcht, Hoffnung, Angſt und Freude iſt in der Begleitung meiſterhaft dargeſtellt, die ein völlig unbeſtimmtes Gefühl charakteriſirt und einigermaßen dem Texte zu widerſprechen ſcheint in der Stelle: Könnte jeder brave Mann u. ſ. w. Pamina möchte ſich nämlich freuen über ihre unvermuthete Befreiung durch das magiſche Glockenſpiel, aber der Geſang ihrer Freude iſt nicht jener der Beruhigung: er wird in ſeinem Gange von innerer Furcht unterbrochen. Um dieſes ganz zu fühlen, deklamire man ſich die Stelle nach den Noten und überblicke zu gleicher Zeit die Begleitung der Inſtrumente. Schön zeichnet ſich ihr feſter Charakter und der ihr eingeflößte Wahrheitsſinn vor dem ängſtlich verlegenen Alltagsmenſchen Papageno in der Stelle deſſelben: Saraſtro kommt, was werden wir nun ſagen? Die Bewegung in der Muſik, das ängſtliche Rücken des Pulſes in den punktirten Noten, und nun darauf Pamina: Die Wahrheit — wie mit einem Male die Melodie ſanft gleichfließend wird und die Begleitung der Inſtrumente in lang gezogenen Noten feſt ſteht! Welcher Wahrheitsſinn und welche Feſtigkeit! Wie ſchön contraſtirt hier das gebildete Mädchen mit ihrem Wahrheitsſinne gegen den gewöhnlichen Papageno, der, ganz im Charakter ſeiner Art, ſeine Zuflucht zum Lügen nehmen und ſich mit Pamina auf eine Ausrede beſinnen will: Was werden wir nun ſagen? — welche edle Zurückweiſung in Pamina's Worten: Die Wahrheit!

Pamina's Charakter iſt mehr leidend behandelt, und eben dieſe Paſſivität ſchöner Weiblichkeit iſt es, die uns ſo ſehr für ſie intereſſirt. Mozart wollte uns ein ſanftes Mädchen malen und er hat ſein Gemälde trefflich vollendet. Einer Menge Klippen, die ihm der Dichter in den

Weg ſtellte, iſt er glücklich ausgewichen. Denn was wäre Pamina's Charakter unter den Händen eines minder denkenden, eines oberflächlich fühlenden Componiſten geworden? Ihr Geſang iſt ſtets ſanft fließend und mehr unter Noten gelegte Deklamation. Der fein fühlende Mozart wollte uns ja ein wohlgezogenes Frauenzimmer geben, die ihre Empfindungen nicht durch leidenſchaftliche Ausbrüche entweiht, aber eben deſto inniger fühlt, je weniger Aufſehen von ihren Empfindungen ſie macht, und das iſt eben Das, was uns deſto mehr für ſie intereſſirt; dieſe halbverhaltene und halbverrathene Liebesunruhe, dieſer innere Schmerz, die ſo ſanfte Rührung ſchließt uns an die Leidende, die wir bewundern und an ihrem Schickſale deſto innigern Antheil nehmen, weil ſie mit Ergebung duldet. Was rührt wohl den moraliſchen Menſchen mehr als ſtummes Dulden? Und was ſchmelzt die Herzen ſicherer als eine unterdrückte Thräne? Wer übertreibt, ſagt Nichts, und alle die lärmenden Bravourarien mit ihren Windsbräuten, Sauſen, Quieken, Brauſen und Toben von Inſtrumentalbegleitung beleidigen das reinere und zartere Gehör, übertäuben den Text und machen nicht ſelten eine Königin zum tobenden Fiſcherweibe.

Pamina leidet, freut ſich am Ziele, ja ſogar Schwermuth und Wahnſinn bemeiſtern ſich ihrer, und Mozart vergißt in keiner der mannigfaltigen Situationen, daß ein gebildetes Mädchen, eine Prinzeſſin alles Dieſes betrifft, die ſo gut wie andere Erdgeborene leidet, aber ihren Kummer zu verbergen, wenigſtens mit Anſtand zu tragen weiß. Kurz, Pamina's Charakter iſt das ſchönſte muſikaliſche Bild des reinſten Ideals weiblicher Grazie, ſanfter Empfindungen und ungetrübter Unſchuld. Sie iſt für jeden Componiſten das vollkommenſte Muſter ſchöner Weiblichkeit.

Tamino, ihr Geliebter, ein Jüngling mit allen Männertugenden und Männerſchwächen, der ſich durch die Sirenenſtimme eines liſtigen Weibes zu Mord und Entführung bereden läßt und eben ſo ſchnell durch die Weisheit der Prieſter, die ihm das Ziel ſeines Ringens immer in einer gewiſſen Entfernung zeigen, in's rechte Geleis geleitet wird. Thatkraft, feſter Wille für das Gute liegt in ſeiner Seele, aber ohne Plan, ohne Richtung. Erſt als er in die Lehre der Prieſter kommt, wird ſein Charakter entwickelt und erhält ſeine feſte Norm. Welche Sanftheit, doch von jener Pamina's und Saraſtro's ganz verſchieden, iſt über den Jüngling verbreitet! welche Anmuth mit männlicher Kraft gepaart! Die Arie: Dieß Bildniß iſt bezaubernd ſchön! — wie richtig empfunden, wie aphoriſtiſch der Anfang! Das Bild ſehen und in dieſe Worte ausbrechen ohne Ritornell, bloß einige charakteriſtiſche Akkorde, die nur dem Sänger den Ton angeben und die Erſchütterung der Seele beim Anblicke des reizenden Bildes ausdrücken und die Worte ſelbſt bloße Noten der Deklamation untergelegt, wenn der erſte Ausbruch der Bewunderung vorüber iſt und die Gefühle der Liebe allmählig in einander verſchmelzen von der Stelle an: Ich fühl's! und das Fortarbeiten der Seele durch alle Nüancirungen bis zu der Frage: Soll die Empfindung Liebe ſeyn? — wie ſchön verſteht er nicht die abwechſelnden Empfindungen zu malen! Und endlich der Uebergang zur völligen Gewißheit: Pamina wird auf ewig Dein! Der Strom der Empfindungen wird reißender, die Pulſe gedrängter, die Muſik eilt in gedrängten Noten vor- und aufwärts, man bemerkt den Stufengang der Empfindungen und wie die Seele zu jener ſchwindelnden Höhe des höchſten Erdenglücks exaltirt wird. Der Uebergang vom Adagio bis zum gedrängten Allegro iſt ſo richtig gedacht; das

Schwindeln und Schwärmen in dem erſtern ſo ſchön durch alle Nüancen durchgeführt, daß der Zuhörer ſeinen Empfindungen von einer Stufe zur andern folgen kann. Dieſe Arie iſt ein Beweis von der äußerſten Delikateſſe des Gefühls, von der Richtigkeit und Beſtimmtheit ſeiner Empfindungen. Mozart gibt uns hier, wie immer, reines Gefühl ohne Ueberladung, richtig angelegt und auch richtig ausgeführt. Dieſe Arie iſt ein klaſſiſches Modell, woran junge Tonſetzer den motivirten Stufengang der Empfindungen ſtudiren können.

Die ſternflammende Königin, ein leidenſchaftliches, rankevolles Weib, Rachſucht in ihrer finſtern Seele — wie ſehr verſchieden von dem Charakter ihrer ſchuldloſen Pamina! Wer verkennt gleich in der erſten Arie die liſtige Verführerin, die erſt Schrecken, dann Seufzer und Thränen und endlich die dringendſte Aufforderung mit ſchmeichelnden Verſprechungen anwendet, den unerfahrenen Jüngling für ihren Plan zu intereſſiren. Das Ritornell, mit ſeinen majeſtätiſch aufſteigenden Noten feierlich in die Höhe wogend, malt ihr Aufſteigen von dem unterirdiſchen Reiche und bereitet auf etwas Großes vor. Tamino wird geſpannt — und nun das Sirenenrecitativ: O zittre nicht, mein lieber Sohn, Du biſt unſchuldig, weiſe, fromm. Jetzt hat ſie ihn gewonnen und fällt in die klagende Melodie ein, begleitet von dem ſchwermüthigen Fagotte. Wie maleriſch beredt iſt ihre Erzählung des Raubes ihrer Tochter, wie lebhaft die Unterbrechung: Ach helft! um dem Zuhörer neue Spannung zu geben. Und nun wieder der Ruckfall in die Erzählung unisono mit dem Fagotte: War Alles, was ſie ſprach. Jetzt hat ſie den Prinzen auf dem Punkte, wohin ſie ihn haben wollte: jetzt wird ſie dringender, ſie ſtürmt mit aller Macht auf ihn ein, verſpricht ihm den Beſitz der reizenden Pamina und verſchwindet unter einem tobenden, prächtigen Orkan aller Inſtrumente, die, nachdem ſie in der Begleitung einzelner Stellen, jedes beſonders, ihre Beredtſamkeit aufgeboten haben, jetzt mit vereinten Kräften hereinſtürmen und den betäubten Jüngling zum feſten Entſchluſſe fortzureißen ſuchen. Die Arie: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen! iſt die grellſte Schilderung der höchſten Wuth eines von Mordluſt heißen Weibes. Alles kocht, Alles ſiedet, tobt und ſchäumt; Alles bläst und tobt unter einander; ſie ſelbſt ſcheint ſich im Gefühl ihrer Rache zu verwirren, die Wuth läßt ihr keine Zeit, die Worte auszuſprechen. Dieß gibt der Componiſt dadurch, daß er die Noten gleich anfangs verkürzt. Dann ſchöpft ſie Odem zu neuen Lavaſtrömen ihrer Wuth. Hier ſteht kein Punkt, kein Sechszehntheil vergebens, und ſelbſt die hohen Läufer bezeichnen das Wühlende, Zitternde ihrer rachebebenden Seele! Die Pralltriller und Doppelſchläge thun hier eine allmächtige Wirkung, und dann der ſchnelle, kurz abgebrochene Schluß, von einem Sturme der Inſtrumente begleitet. Sie verſinkt, und die Erde ſcheint unter dem Hörer mit zu verſinken. Hier iſt die Bravourarie im eigentlichſten Sinne an ihrem rechten Platze.

Monoſtatos iſt ganz der niedrige, feige Sklave: ſein untergeordneter Charakter iſt jedoch ſtets bezeichnend bearbeitet, was ſich in dem Liedchen: Alles fühlt der Liebe Freuden u. ſ. w. auffallend zeigt, da es von der übrigen Muſik dieſer Oper gänzlich abweicht. Die Melodie und die hohe Begleitung, die fließende Tonart — Alles charakteriſirt den Sklaven, der, ſo fein er im erſten Akte erſcheint, in groben, bäueriſch imponirenden, unmelodiſchen Noten der Königin vorſchreibt, die ſich ſeiner Hülfe bedienen muß: Doch Fürſtin, halte Wort, erfülle! Dein Kind muß meine Gattin ſeyn.

Papageno iſt ein ganz gewöhnlicher Alltagsmenſch, und Mozart componirte ſeine Lieder ſo, daß ſie Jedermann nachſingt; tändelnd, leicht, aber nichts deſto weniger wahr und gefühlvoll. Er zeichnet uns einen einfachen Naturſohn, nicht einen Poſſenreißer, wie er auf manchen Bühnen gegeben wird. Nirgends findet ſich in der Muſik eine Spur, die auf Harlekinade hindeutet; ſangbare Melodie und der — wie das bei Naturmenſchen gewöhnlich iſt — ſich ſchärfer markirende Ausbruch der Freude zeigt eben keinen Hanswurſt an; daher muß der Schauſpieler ein ſehr gewöhnlicher Menſch ſeyn, wenn er durch ſein Spiel der Rolle das Schickliche und Anſtändige nimmt, welches der Componiſt, freilich nur mit einem leiſen Hauche, über dieſelbe verbreitete.

Im Prieſtermarſche, ſo wie im Gebete: O Iſis und Oſiris! und dem Prieſterchore herrſcht der ſchönſte gereinigte Kirchenſtyl, und Gluck's und Händel's Chöre bleiben weit hinter ihnen an edler Einfalt, Anmuth und Beſtimmtheit des Charakters zurück.

Die Feuerprobe mit ihrem Choral iſt unſtreitig das non plus ultra dramatiſcher Leiſtung.

Die Zauberflöte, kann man ſagen, trägt das Bild einer gereiften Frucht. Mozart mußte erſt ſeine vorigen Opern componiren, ehe er im Stande war, uns eine Zauberflöte zu ſchaffen; alle ſeine früheren Werke ſcheinen gleichſam nur Vorbereitungen zu dieſem Meiſterwerke. Das Genie bringt ſeine üppigen Produkte mit allen ſeinen Auswüchſen und Schönheiten, aber nur anhaltendes Studium bringt das Kunſtwerk hervor. Mozart's frühere Opern ſind gleichſam mehr oder minder Erzeugniſſe des Genie's als der überlegenden Kunſt; die Zauberflöte aber iſt das Werk gereifter Erfahrung, das Reſultat lang vorbereiteten Studiums — ein reines Kunſtprodukt.

Aufklärungen über Mozart's Requiem.

Im Jahre 1827 gab André in Offenbach Mozart's Requiem nach einer Copie der Originalpartitur mit den Nachweiſungen über die Autorſchaft Mozart's und Süßmayer's heraus. Gottfried Weber machte in ſeiner Recenſion (Cäcilia 6. Bd.) darüber weitere Bemerkungen, von denen wir einige der intereſſanteſten mittheilen.

1. Erſter Haupttheil: Requiem.

Nro. 1. „Requiem“ ſammt „Kyrie“. Was und wie viel von dieſer Nummer von Mozart herrührt, darüber gibt leider auch die vorliegende Ausgabe keine zuverläſſige Nachricht. Aus einem Briefe der Wittwe Mozart's geht zwar hervor, daß Mozart ein „Requiem“ und „Kyrie“ wirklich geſchrieben gehabt; ob er ſie aber gerade ſo geſchrieben hatte, wie wir dieſe Stücke aus Süßmayer's Hand erhalten haben, konnte durch die von der Wittwe veranſtaltete Vergleichung nicht herausgebracht werden. Herr André hält übrigens beide Stücke zwar für Mozart'ſche, aber noch aus früheren Zeiten herrührende und zuverläſſig ſich noch vor 1784 her datirende Arbeit, welche Mozart demnächſt zu dem beſtellten Requiem zu verwenden angefangen, zu dem Ende wahrſcheinlich die Introduction neu vorn angefügt, und ſo dieſe Nummer im Partiturentwurfe hinterlaſſen hatte.

2. Zweiter Haupttheil: Dies irae.

Nro. 2. „Dies irae“ iſt nach André ohne Zweifel ebenfalls ältere Arbeit, welche Mozart aber hernach zum beſtellten Requiem zu verwenden angefangen und ſo im Partitur-Entwurfe hinterlaſſen hatte, welch letztern dann Süßmayer beendigte.

Nro. 3. „Tuba“ bis zum 18. Takte ganz wie Nro. 2

(nur daß das Poſaunenſolo nachher in ein Fagottſolo verfälſcht worden iſt); alſo 18 Takte hindurch auch wieder Mozart'ſche Jugendarbeit, demnächſt von ihm zum Requiem benutzt, vom 19. Takte an aber neu weiter compagnirt, übrigens auch dieſes nur als Partitur-Entwurf hinterlaſſen, und ebenſo auch

Nro. 5. „Rex", ſo wie

Nro. 6. „Confutatis", an welchem ſich übrigens in der André'ſchen Ausgabe gleich von Anfang an nur ein S. und nirgends ein M. angezeichnet findet, indeß ein M. erſt im 17. Takte erſcheint.

Von Mozart iſt dann auch noch das

Nro. 7. „Lacrymosa; dieſes jedoch bekanntlich nur bis zum 8. Takte. Hier aber iſt das Ende der Mozart'ſchen Arbeit am beſtellten Requiem, indem vom 9. Takte dieſer Nummer an Süßmayer's eigene ſelbſtſtändige Arbeit anfängt, und Mozart für die Beſtellung etwas Weiteres als bis hierher nicht gethan hat.

3. Dritter Haupttheil: Domine.

Nro. 8. „Domine" und

Nro. 9. „Hostias" mit „Quam olim" ſind, ſowohl den Buchſtaben M. und S. als auch dem Briefe der Wittwe Mozart zufolge, ganz Süßmayer'ſche Arbeit; und insbeſondere in Anſehung des „Hostias" wird dieß auch noch durch eine von Herrn von Niſſen eigens beigeſchriebene Verſicherung beſtätigt. Herrn Stadler's neuerlichen Verſicherungen zufolge ſoll es zwar dennoch Mozart'ſche Arbeit ſeyn, Herr André verſichert uns aber, daß, wenn es auch, all jenen früheren authentiſchen Zeugniſſen zuwider, dennoch wirklich von Mozart herrühre, es wenigſtens zuverläſſig nur eine ſich vor 1784 her datirende, von Süßmayer erſt nach des Meiſters Tode zur Ergänzung des Werkes daran gefügte Compoſition ſeyn könne.

4. Vierter Haupttheil: Sanctus.

Nro. 10. „Sanctus" mit „Osanna" ſind wie bekannt ganz von Süßmayer.

Nro. 11. „Benedictus" mit „Osanna" ebenfalls.

5. Fünfter Haupttheil: Agnus Dei.

Nro. 12. „Agnus Dei" eben ſo bekanntlich bis zum Adagio gleichfalls ganz von Süßmayer componirt, von wo an derſelbe dann bis an's Ende des ganzen Werkes die Muſik von Nro. 1, nur mit unterlegtem anderem Texte, wiederholt.

Weber theilt hierauf André's ganze Vorrede mit, aus der wir nur Folgendes herausheben:

Erſt im verfloſſenen Frühjahre kam mir zufällig die glaublichere Thatgeſchichte zur Kenntniß. Ich erfuhr nämlich bei Gelegenheit meiner damaligen Anweſenheit in Amſterdam von dem erſten Oboiſten an der dortigen Oper, Herrn J. Zawrzel, welcher früher als Muſiker in Dienſten des Herrn Grafen von Walſegg damals auf ſeinem Schloſſe zu Stuppach 3 Stunden von Wieneriſch-Neuſtadt wohnte, daß dieſer Herr Graf der anonyme Beſteller des Requiem und ſein Haushofmeiſter derjenige war, welcher im Sommer 1790 die Beſtellung an Mozart richtete, das geforderte Honorar, welches übrigens nur in 50 Dukaten beſtanden haben ſoll, bezahlt, und Mozart dabei zur Bedingung gemacht habe, dieſe Compoſition nicht nur möglichſt bald zu fördern, ſondern ſie auch nie herauszugeben.

Nach Mozart's Tode wurde Süßmayer, welcher ein Freund vom Hauſe war, von der Frau Wittwe erſucht, die hinterlaſſenen Manuſcripte, welche ſich bekanntlich in einem nichts weniger als geordneten Zuſtande vorfanden, durchſehen und ordnen zu helfen. Bei dieſer Gelegenheit fand derſelbe dann auch die Manuſcripte zum Requiem, und auf Süßmayer's Frage: was denn das für ein noch unfertiges Requiem ſey? erinnerte ſich die Frau Wittwe, daß dieſe Compoſition bei ihrem ſeligen Gatten beſtellt und auch ſchon vorausbezahlt geweſen ſey, und bat Süßmayer, das Werk zu beendigen. Das Nähere iſt aus dem nachſtehend abgedruckten Briefe zu erſehen.

Von Herrn J. Zawrzel.

Amſterdam, den 25. Juli 1826.

Wertheſter Herr André.

Sie wünſchen zu wiſſen, wie ſich der Graf Walſegg ſchreibt; da ich niemals von ihm Handzeichnung geſehen habe, ſelbſt an den Muſikſtücken, die man für ſeine Compoſition ausgab, ſo ſchrieb ich ſeinen Namen nach der Ausſprache.

Es war in dem Jahre 1790 im Auguſt, als mich der Graf kommen ließ. Es war das erſte Mal nach dem Tode der Gräfin. Ein junger Menſch, der bei dem Grafen als Violoncelliſt ſtand und ſelbſt die Compoſition verſtand, erzählte mir, daß der Graf für die Gräfin ſelbſt ein Requiem componirt und ſchon weit gefördert habe, und brachte mich in des Grafen Schreibkabinet, das Requiem zu ſehen. Ich ſah es genau durch und fand, daß es bis zum „Sanctus“ ſehr nett geſchrieben fertig war. Ich wurde aufmerkſam auf die Baſſethörner und ſagte dem Grafen: Inſtrumente dieſer Art könne man in Neuſtadt nicht bekommen. Seine Antwort war: Wenn er das ganze Requiem fertig habe, ſo werde er die Baſſethörner von Wien kommen laſſen.

Ich kam im Oktober nach Wien. Sie wiſſen ſelbſt, daß in dem Zwiſchenraume Mozart die Zauberflöte und Titus ſchrieb, auf das ganze Requiem nicht mehr dachte und der Krönung Kaiſer Leopold's ſowohl in Frankfurt als in Prag beiwohnte, kurze Zeit darauf jedoch krank wurde und ſtarb. Da war eine große Verwirrung im Hauſe. Süßmayer, der ein Freund vom Hauſe war, wurde erſucht, die Muſik, welche auf einem Haufen durcheinander lag, zu ordnen, und da fand ſich auch das Requiem. Süßmayer fragte, was das für ein Requiem wäre, das noch nicht fertig ſey? Madame Mozart erinnerte ſich, daß ein Herr das Requiem beſtellte, ſo viel als Mozart forderte vorausbezahlt, von Zeit zu Zeit was fertig war erhalten, und da er einige Male umſonſt gekommen, lange Zeit weggeblieben ſey. Nun können Sie errathen, warum ſich der Herr Graf nach dem Tode Mozart's nicht gemeldet hat; dann wäre der Graf bekannt und könnte bei ſeinen Leuten nicht mehr als Compoſiteur des Requiem gelten u. ſ. w.

Unterzeichnet Zawrzel.

Vorſtehende Erzählung beſtärkt mich in meiner Vermuthung, daß Mozart zur kürzern Erledigung des übernommenen Auftrags den Entwurf einer früher ſchon angefangenen Compoſition dieſer Art wieder hervorgeſucht und zu der fraglichen Arbeit benutzt habe, wie er ungefähr auf ähnliche Weiſe auch mit ſeiner im Jahre 1783 angefangenen, aber unvollendet gebliebenen großen Meſſe aus C-moll gethan, welche er zwei Jahre ſpäter zu ſeiner Cantate Davide penitente verwendet hat.

Weber veröffentlicht dann früher zurückgehaltene Stellen aus Herrn Krüchten's Brief: das Wichtigſte davon iſt die

Mittheilung:

„Eine von mütterlicher Seite aus Ungarn abſtammende, mir ſehr ſchätzbare, an einen Cavalier verehelichte junge Dame ſtarb im Januar 1791 und wurde auf dem Landgute ihres Gatten in der Nähe des Schloſſes in einem Gehölze beerdigt. Ein geachteter Künſtler erhielt den Auftrag, über dem Grabe einen Denkſtein zu verfertigen, der auch wohl noch bis dieſe Stunde den Begräbnißort bezeichnet, und ich ſelbſt beſuchte, 1791 in der Oſterwoche in dieſer Gegend einige Tage verweilend, auf Augenblicke deren Grabſtätte. Der hinterlaſſene Gatte, leidenſchaftlicher Muſiker, beauftragte einen Beamten ſeiner Beſitzungen, die Compoſition eines Requiems bei Mozart zu beſtellen, und das Myſtiſche der Sache liegt einzig darin, daß der Beauftragte, wie es auch in der bekannten Erzählung dieſer Beſtellung richtig angegeben wird, keinen Namen nannte, vorausbezahlte, und bei Abholung der Partitur ebenfalls Stillſchweigen beobachtete, das aber ſeinem Auftrage gemäß nothwendig war, indem der hinterlaſſene Gatte nach erhaltener Partitur ſich in ſeine Bibliothek einſchloß, dieſelbe abſchrieb und als ſeine eigene Compoſition zur nächſten Provinzialſtadt brachte, wo dieſes Requiem bei meinem ſeligen Onkel mütterlicher Seite (bei dem wöchentlich große und kleine Muſiken gegeben wurden, wo Alles, was im Städtchen und der Umgegend vom Fache oder Dilettant war, ſich einfand,) probirt, und endlich in der Kirche der Abtei eben dieſes Städtchens bei den feierlichen Exequien für die verſtorbene Gattin des Beſtellers aufgeführt wurde, wobei ſo wie bei der Probe die ältere Tochter meines ſeligen Onkels, meine noch lebende Couſine, die Sopranſtimme ſang. Dieß iſt die ſchlichte Erzählung des Faktums."

Wir ſchließen jetzt mit dem zweiten Briefe Krüchten's an Gottfried Weber, der die Entſtehungsgeſchichte des Requiems ganz in's Klare ſetzt:

Peſth, den 3. Januar 1826.

Hochwohlgeborener, Hochzuverehrender Herr!

Das mir ſchätzbarſte Schreiben Ew. Hochwohlgeboren vom 14. Dezember v. J. habe ich als Einſchluß durch .... erhalten und beeile mich, E. H. Wunſch Genüge zu leiſten, das, was mir noch über das fragliche Requiem bewußt iſt, mit aller Bereitwilligkeit mitzutheilen. Die Verſtorbene, bei deren feierlichen Exequien dieſes Requiem aufgeführt wurde, war Gräfin Walſegg, geborene Freiin von Flamberg, die auf ihres Gatten Landgute Stuppach, dem gewöhnlichen Wohnorte dieſer Herrſchaft, ſtarb, in Unter-Oeſterreich, Viertel Unter-Wienerwald, beiläufig 4½ Poſt von Wien an der Trieſter Straße gelegen. Der Mann, deſſen ſich Graf Walſegg zur geheimnißvollen Beſtellung bei Mozart bediente, war der Verwalter Herr Leutgeb von Schottwien (Scheide Wien), einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, nicht weit von Stuppach und der Steyeriſchen Grenze gelegen. Mein Onkel mütterlicher Seite, in deſſen Hauſe das Requiem probirt wurde, war Anton Obermayer, Landesphyſikus und Civilarzt im K. K. Kadettenhauſe in Wieneriſch-Neuſtadt, einer öſterreichiſchen Provinzialſtadt 3 Poſten von Wien und beiläufig 3 Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Trieſter Straße gelegen. Dieſer mein ſeliger Onkel war ſammt ſeiner Familie muſikaliſch, und alle Wochen waren bei ihm Quartett- und Orcheſter-Muſiken, denen der damals lebende Regens des Muſikchors der Mutterkirche dieſer Stadt, Herr Trapp, ſammt ſeinen Muſikern, die muſikaliſchen ſogenannten Famular-Burſchen, das Kadettenhaus, ſo wie Dilettanten der Stadt und Umgegend gewöhnlich fleißig beiwohnten, wodurch es möglich wurde, in meines Onkels Haus große Muſiken mit Inſtrumentiſten und Geſangſtimmen hinlänglich beſetzen zu können. Dieſer mein ſeliger Onkel aber war auch Hausfreund und Arzt im gräflich Walſegg'ſchen Hauſe in Stuppach, was wechſelſeitige Beſuche zur Folge hatte; die älteſte Tochter meines Onkels, Thereſe, ſang die Sopranſtimme in der Probe ſowohl als auch bei der Produktion ſelbſt in eben dieſer Stadt Neuſtadt auf dem Muſikchore der allda befindlichen Kirche der Ziſterziten-Abtei (gewöhnlich Neukloſter genannt), wo Graf Walſegg die feierlichen Exequien für die abgeſchiedene Gattin veranſtaltete. Ein Ziſterzitenmönch, Prieſter dieſer Abtei, Hausfreund in meines ſeligen Onkels Hauſe, ein ſehr würdiger Mann, Violinſpieler, war bei der Produktion dieſes Requiems in ſeiner Abtei gewiß mitwirkende Perſon auf dem Muſikchore und bei der Probe, iſt noch, ſo viel ich weiß, am Leben, nennt ſich P. Marian, iſt aber jetzt ſchon ein Greis hoch an Jahren, und vielleicht aus der Urſache unvermögend, zur gänzlichen Entſchleierung des fraglichen Gegenſtandes mitzuwirken, obſchon er vielleicht noch der Einzige wäre, der hierüber ausführlicher Beſcheid geben könnte, da er den Grafen gut kannte, in meines Onkels Haus als Freund öfters mit Erſterem zuſammen kam, und als Mönch dieſes Kloſters immer in dieſer Stadt wohnte. Daß auch der Graf nur Bruchſtücke dieſes Requiems ſollte erhalten haben, iſt darum beinahe unmöglich, weil er, obſchon damals leidenſchaftlicher Muſikliebhaber, bei Weitem die Fähigkeit nicht gehabt hätte, auch nur einigermaßen Ergänzungen regelrecht machen zu können, ja ſelbſt ſein Inſtrument (Violoncello) nur ſehr mittelmäßig ſpielte. Auch nicht nach Mozart's Tode (er ſtarb 1792), ſondern ſchon 1791, in welchem Jahresanfang die Gräfin ſtarb, iſt dieſe Compoſition, wenn ich nicht irre, im Spätherbſte aufgeführt worden, und es iſt nicht zu vermuthen, daß Mozart Conceptblätter, ſondern eine Partitur abgeliefert habe, und der

Graf, der nun einmal Mozart's Compoſition für ſeine eigene Arbeit wollte gelten laſſen, ſchloß ſich nur darum in ſeine Bibliothek ein, um die Partitur eigenhändig abzuſchreiben, mag aber auch aus eben der Urſache die Handſchrift Mozart's vernichtet haben. Die Erwähnung E. H. aber einer neuerlichen Verſicherung, es habe niemals eine ganze Partitur dieſer Compoſition exiſtirt, ſcheint wohl daher zu kommen, weil man nach Mozart's Tode nur Blätter und keine Partitur gefunden, da die Partitur ſelbſt dem verſtorbenen Leutgeb übergeben wurde von dem Compoſiteur, der kränkelnd, dem Tode nicht mehr ferne, aufgereizt oder vielmehr gebeugt durch die geheimnißvolle Beſtellung, wohl gar an eine Abſchrift für ſich ſelbſt nicht dachte, oder auch durch dieſe myſtiſche Beſtellung und Ahnungen gequält nicht einmal wollte, da nach ſeiner Aeußerung er es für ſein Hinſcheiden gearbeitet haben oder für ein Anzeichen ſeines nahen Endes halten wollte. Leutgeb aber blieb bis dieſe Stunde noch eine geheimnißvolle, myſtiſche Perſon, und Süßmayer, der nach Mozart's Tode die Bruchſtücke ordnete, ſo wie den Herausgebern, die die Partitur der Welt vorlegten, kam das Myſtiſche der Sache gut zu Statten, das beide Theile wohl nicht aufklären konnten, aber auch eben ſo gewiß nachher nicht wollten, wenn ſie es auch ſpäterhin gekonnt hätten, weil — — — Ob aber die erwähnte Ziſterziten-Abtei noch oder bei der Aufführung dieſes Requiems auf Anſuchen bei dem Grafen, oder aus Eitelkeit von ihm ſelbſt angetragen, da er es für ſeine Arbeit ausgab, eine Abſchrift in Stimmen oder in Partitur bekommen, iſt mir nicht bekannt, und ich will durch dieſe Bemerkung E. H. nur hierüber aufmerkſam machen; ich weiß nur, daß der Graf ebenfalls bei Mozart eine Symphonie componiren ließ, die er auch für eigene Arbeit ausgegeben, die aber erwähnter Regens-Chori Trapp, bekannt mit Mozart's Arbeiten und Geiſte, ſogleich für ein Mozart'ſches Kunſtprodukt erklärte, das, freilich nicht in Gegenwart des Grafen, bei meinem Onkel und vermuthlich auch in der Abtei beſprochen wurde. Sollte aber hieraus nicht mit Wahrſcheinlichkeit zu ſchließen ſeyn, daß die Abtei ſich bemühte, in ihr Kirchenmuſik-Archiv eine Abſchrift dieſes Requiems zu erhalten, da Mozart mit Recht ſo viel galt, Walſegg aber gar kein Vertrauen beſaß, ſo Etwas aus eigener Gabe geſponnen zu haben, ja über deſſen Muſikkunſt, Kenntniß und Exekution die Männer vom Fache ſich öfters nicht zu ſeinem Vortheil äußerten?

Ueber Mozart's Cosi fan tutto.

Die Ueberſetzung dieſer Oper kennt man unter den Titeln: Die Schule der Leidenden. — Die Mädchen ſind von Flandern. — Die Wette. — Eine macht's wie die andere. — So ſind ſie Alle. — Weibertreue. — Sogar der weſentliche Gang der Fabel des Stückes iſt nicht bei allen Theatern gleich, daher man der Muſik ganz veränderten Text unterlegte, von dem aber keiner ſonderlich erbaulich iſt. Man muß ſich faſt wundern, wie Mozart ſich herablaſſen konnte, an ein ſo elendes Machwerk ſeine himmliſchen Melodien zu verſchwenden. Es ſtand indeß nicht in ſeiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der erbärmliche Text des Originals wurde ihm ausdrücklich aufgetragen. Er ſchrieb das Werk für die italieniſche Oper in Wien zu Ende des Jahres 1789.

Man kann in dieſem Stücke weder Plan noch Anordnung finden, und es würde ſchwer halten, es als ein Kunſtwerk zu beurtheilen. Es iſt eine Sammlung einzelner Schönheiten, doch tragen ſie größtentheils das Gepräge froher, muthwilliger Laune. Jugendkraft und üppige Fülle blüht in ihr. Der Reichthum der Melodien iſt unerſchöpflich. In dieſer Hinſicht hat es viel Aehnlichkeit mit Figaro, doch ſtrebt in ihm die heitere Laune weit höher an.

Die Charaktere der Damen ſind naiv, flatterhaft und buhleriſch gezeichnet.

Der humoriſtiſche Eduktionsrath zeichnet ſich vorzüglich aus. Mozart, dem überhaupt nie Etwas mißlang, hat auch dieſen Charakter mit vielem Glück bearbeitet.

Die beiden Liebhaber ſind frei gezeichnet, und über ſie wie über die anderen Charaktere verbreitet ſich eine leichte, etwas grelle Farbengebung.

Die Ouverture verſinnlicht den Titel der Oper: Die Mädchen ſind von Flandern durch ihr beſtändiges Wechſeln der Inſtrumente. Mit einer äußerſt muthwilligen Laune gibt Mozart bald den Blasinſtrumenten, bald den Streichinſtrumenten die Melodie, und wechſelt hierin ſo ſchnell und unverſehens, daß das Gehör beſtändig getäuſcht wird und oft die Geigen noch zu hören wähnt, wenn ſchon die Blasinſtrumente an ihre Stelle gerückt ſind, und ſo auch im Gegentheil mit den Violinen. Oft ſchweigen dieſe plötzlich und die Blasinſtrumente führen die Melodie und accompagniren zugleich. Die Melodie wandert, gleich den Mädchen von Flandern, von einem zum andern Inſtrumente. In dieſer ſo wie in jeder andern Hinſicht iſt dieſe Ouverture eine der künſtlichſten und angenehmſten Compoſitionen Mozart's. Ihre Ausführung erfordert die äußerſte Genauigkeit und den ſtrengſten Takt.

In der ganzen Oper ſo wie in der Ouverture herrſcht eine immerwährende Abwechslung, eine überaus liebliche Melodie und ausgeſuchte Inſtrumentalbegleitung.

Man kann alſo nicht geradezu ſagen, daß dieſe Oper das unbedeutendſte Werk Mozart's ſey, freilich vielleicht von ſeinen theatraliſchen Werken als Ganzes betrachtet. Zu ſeiner Geſtaltung hat ſomit die allzugroße Einfachheit des Gegenſtandes, die ſchwache Zeichnung der Charaktere von Seiten des Dichters, die Unwahrſcheinlichkeit der Situationen, das Matte der Auflöſung und vor Allem die erbärmlichen Ueberſetzungen viel beigetragen. Um deſto größer waren daher die Schwierigkeiten, mit denen der Componiſt zu kämpfen hatte. Und wie hat er dieſe überwunden! Zuerſt fällt in die Augen, mit welcher Delikateſſe dieſe Oper inſtrumentirt iſt: wie Mozart ſich dabei aller ihm vorgeworfenen Ueberladungen enthalten hat, wie zweckmäßig er ſich aller Blasinſtrumente bedient. Man nehme dazu die Haltung des Ganzen; die Grazie in den einzelnen Gemälden; mit welcher Zartheit jede Empfindung behandelt iſt; die Wahrheit des Ausdrucks! Die Handlung verträgt keine ſtarke Colorirung, und doch dieſe feine Nüancirung der Charaktere! Das Ernſte, Beſtimmte der Fiordiligi, das Lichte, Frohſinnige der Dorabella, Fernando's ſanfte Schwärmerei, Guglielmo's fröhliche Laune, Deſpina's Schlauheit, wie meiſterhaft! Und in allen dieſen Charakterſchilderungen nicht ein einziger kleiner Widerſpruch! Sollte man endlich das Ganze zu flach finden (ohne des Dichters Schuld), ſo beweiſen einige Situationen das Gegentheil. Hauptſächlich das Terzett: Soava sia il vento etc., das Sextett: Alla bella Despinetta etc., und die Arie: Smanie implacabili etc.

Ueber Mozart's Entführung aus dem Serail.

Dieſe Oper componirte Mozart auf Befehl des Kaiſers Joſeph II. für das deutſche Nationaltheater in Wien 1782 nach Bretzner's Text. Es gibt dieſes Stück zugleich einen ſchönen Zug Joſeph's, der den Geſchmack an italieniſchen Opern durch deutſche Singſpiele zu verdrängen ſuchte und mehr für das Vaterlandiſche geſtimmt war, weßhalb er die Compoſition dieſes Stückes aufgab.

Dieſes Kunſtwerk ſchuf Mozart in ſeinem Bräutigamsſtande, daher fühlt man auch den Einfluß, den dieſe Seelenſtimmung auf die Compoſition hat. Sie iſt voll ſüßer Liebe, und hierin ſpricht ſich auch Mozart's muſikaliſches Leben und Weben und ſeine Originalität aus. Im Ganzen hat dieſes Stück noch den gewöhnlichen Zuſchnitt deutſcher Singſpiele. Die Ouverture hat gegen Mozart's ſonſtige Gewohnheit noch ihre drei Sätze: Allegro, Andante und Allegro, und keine Finale's. Daher ſchadet die Ouverture durch die ſchleppende Verzögerung der Ueberraſchung; und ſtatt ſonſtigen Finalen ſchließt der erſte Akt mit einem Terzett, der zweite mit einem Quartett und der dritte nach Hiller's hergebrachter Weiſe mit einem Rundgeſange, wo jede Perſon zu guter Letzt ihr Verschen ſingt.

Im Ganzen, abgerechnet die Fehler des Zeitalters, iſt der Plan dieſes Singſpiels vortrefflich und die Fabel vielleicht das vernünftigſte aller Opernſujets. Die Charaktere ſind, wie ſich von Bretzner erwarten läßt, vortrefflich gezeichnet und von Mozart noch vortrefflicher colorirt.

Conſtanze iſt ganz das leidende und treu liebende Madchen; in ihrer Partie zeigt ſie bange Sehnſucht und iſt von Muth beſeelt, wenn es darauf ankommt, ihrem Geliebten treu zu bleiben, oder mit ihm zu ſterben. Ihre Arie: Ach, ich liebte, war ſo glücklich! lebt ganz in der Phantaſie der hellſten Erinnerung. Und welche Schwermuth, welcher nagende Kummer ſcheint die Muſik in der zweiten Arie: Traurigkeit ward mir zum Looſe u. ſ. w. ſelbſt zu verzehren in den Worten: Gleich der wurmzernagten Roſe, gleich dem Gras im Wintermooſe, welkt mein banges Leben hin! Welche Malerei in der letzten Zeile, welches lebendige Bild des Hinſterbens in der Inſtrumentalbegleitung, wo das Horn decrescendo fortſingt, das Fagott in ziehenden Noten ſchmilzt, und die Geigen wie die übrigen Inſtrumente ſterbend abwärts ſinken! Wie wahr ſind Muſik und Worte: Selbſt der Luft darf ich nicht klagen meiner Seele bittern Schmerz, denn unwillig, ſie zu tragen, haucht ſie alle meine Klagen wieder in mein armes Herz!

Der Heroismus in der Arie: Martern aller Arten u. ſ. w. iſt außerordentlich und charakteriſirt die treue und ſtandhafte Liebe. Und weſſen Thränen fließen nicht beim letzten Duette, wo Belmont und Conſtanze, ſich wechſelſeitig tröſtend, zum Tode bereiten?

Belmont iſt ein ſchönes Ideal eines treuen Liebhabers. Wie malt ſich ſein Muth, für ſein Mädchen Alles zu wagen, und die Angſt, ſie vielleicht für ſich verloren zu ſehen! Die maleriſche Arie: Ach wie ängſtlich, ach wie feurig klopft mein liebevolles Herz u. ſ. w. — iſt ſie nicht die reinſte Sprache des liebeſehnenden Herzens! Wie ſchön malen die Violinen das Pulſiren des ängſtlichen Herzens, und bei der Stelle: War das ihr Liſpeln? war das ihr Seufzen? wie paſſend ſteht das Flötenſolo da! Die Deklamation des kurzen Recitativs mit nachahmender Oboe iſt ſo redend, als durch die Inſtrumentation eigenthümlich charakteriſirt. — Die Melodie der zweiten Arie: Wenn der Freude Thränen fließen u. ſ. w. iſt ſchwärmeriſche Liebe, der Ausdruck der zärtlichſten Empfindung. — Die dritte Arie: Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau', o Liebe, deiner Macht! u. ſ. w. wird durch Zuverſicht, durch ſtarken Glauben der Liebe mit allmächtigem Odem beſeelt, ſtellt einen feſten Glanz in der

Melodie dar. Wie ſicher tritt der Baß auf! Welche Wärme und frohe, ſich mit dieſem Glauben verſchwiſternde Hoffnung malen die kurzen und heiteren Zwiſchenräume der Hörner und Clarinette in die zuverſichtliche Deklamation? Sie bilden einen glänzenden Palaſt werdender Seligkeiten, die gewiſſe Ausſicht auf den ſüßen Lohn der Liebe, auf den feſten, unwandelbaren Grund der Treue.

Blonde, die freie, auch in der Sklaverei das Gefühl ihrer Würde nicht verlierende Engländerin, entzückt durch Naivetät und erheitert durch ihre Launen. Solche naive Mädchencharaktere waren überhaupt Mozart's Lieblingsarbeit. Die Arie: Welche Wonne, welche Luſt! iſt voller Feuer und athmet muntern Geiſt, daher bewegt ſich die Melodie raſch und die Flöten charakteriſiren das frohe Mädchen. Bei der Stelle in dem Duett mit Osmin: Ich gehe, doch rathe ich dir u. ſ. w. kann man ſich kaum des Lachens enthalten: wie drollig parodirt ſie ihren alten grämlichen Osmin! Die Wirkung der meiſterhaften Stellen Blondchens: Nicht ſo viel, du armer Geſelle u. ſ. w. und Osmin's: Wahrhaftig, nicht eh' von der Stelle u. ſ. w. iſt ganz der Natur nachgeſchrieben.

In Blondchens erſter Arie: Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln u. ſ. w. beweiſt Mozart ſeine Meiſterſchaft im Gebrauch der Inſtrumente, wo er die blaſenden wegläßt und Alles mit Geigen, Viola und Violoncello accompagnirt.

Pedrillo's luſtigen, gewandten und feigen Charakter bezeichnet ſeine Arie: Friſch zum Kampfe u. ſ. w., worin er ſich Muth einſprechen will und doch ſeinen eigenen Worten nicht traut. Die Tonart der Entſchloſſenheit D will ſich zwar geltend machen, aber das Accompagnement und beſonders die originell angebrachten Trompeten, die immer da ſchweigen, wo ſie laut werden ſollten, widerſprechen dem

Texte beſtändig, wie Pedrillo's inneres Gefühl ſeinen Worten. Wie zitternd accompagniren die Geigen bei den Worten: Sollt' ich zittern, ſollt' ich zagen? Sogar der Deklamation merkt man den bloß geborgten Muth an; hingegen die Stelle: Nur ein feiger Tropf verzagt u. ſ. w. ſingt er aus völliger Ueberzeugung. Dieſe Arie iſt überhaupt eine der durchdachteſten, die Mozart je componirte. Der unerwartete Trompetenſtoß bei Pedrillo's Stelle in der Fermate: Friſch zum Streite u. ſ. w. iſt mehr ein Angſtgeſchrei als wirkliche Aufforderung. Und die Angſt in der Romanze: Im Mohrenland u. ſ. w. iſt unverkennbar, da ſie ſich in die entfernteſten Töne verliert. Mit dieſem ſonderbaren Tonſtück wollte Mozart wohl nicht allein die Romanze und die Mitternachtszeit charakteriſiren, ſondern auch zugleich Rückſicht nehmen auf den Sänger und die Umſtände, unter denen ſie geſungen wird.

Osmin iſt ganz, was er ſeyn ſoll: ein grober, niederträchtiger Türke. Sklavenſinn und die ihm ſo nahe verwandte ſinnloſe Grauſamkeit und läppiſche Brutalität charakteriſiren dieſe orientaliſche Nichtswürdigkeit in ſcharfen Umriſſen. Wie grell hallt ſeine Grauſamkeit durch den wilden Eiſenton der Janitſcharenmuſik in dem die Muſik der Morgenländer charakteriſirenden wilden A: Erſt geköpft und dann gehangen u. ſ. w. wieder! Und wie iſt der Ausdruck der wilden, barbariſchen Grauſamkeit mit ſchreienden Farben aufgetragen bei der Stelle: Dann geſpießt auf heißen Stangen u. ſ. w., was durch den Triangel unwillkürlich gemalt wird: man hört die Eiſen klappern. Welche Wuth ſchwellt die wild ineinander heulenden winſelnden Blasinſtrumente bei der Stelle: Dann getaucht, dann gebunden u. ſ. w. — hier ſpricht ſchon die Muſik allein. Die wilde rohe Schadenfreude in der Arie: Ha! wie will ich triumphiren u. ſ. w. iſt empörend. Man wendet ſich mit Abſcheu von dem Ungeheuer und ſcheint ſelbſt Mozart zu verkennen. Wie hart und unbeugſam iſt der Gang der Melodie und wie viel Wahres liegt in dem erſten Uniſonoſatze bis zu der Stelle: Und die Hälſe ſchnüren zu u. ſ. w. Der Accent, der auf das „und" gelegt iſt, ſo wie die ſchnelle Wiederholung des „ſchnüren zu" iſt voller Wahrheit und zeugt von tiefem Studium. — Die dritte Arie: Solche hergelauf'ne Laffen u. ſ. w. gibt ein bezeichnendes Bild ſeiner rohen Schlauheit und abgeſchmackten Brutalität. Er bemüht ſich, dem liſtigen Pedrillo begreiflich zu machen, daß er gewaltig klug ſey, und betet ihm wiederholt vor: Ich hab' auch Verſtand! — das Gewöhnliche jener Leute, die keinen haben, daß ſie deſto öfter damit prahlen. Die Wiederholung, und immer einen Ton höher, bis auf die Letzt das nachdrückliche „Ich" unter dem Ruhepunkte, und hinterher „hab' auch Verſtand!" iſt voller Wahrheit. Dann im ſchnellern Zeitmaße mit eilends nach einander folgenden Sylben: Drum beim Barte des Propheten u. ſ. w. iſt ganz die Sprache ſolcher kleinen elenden Tyrannen, die bei jeder Gelegenheit ihren Untergebenen ihre Gewalt fühlen laſſen. Alsdann die in ſchnell aufſteigenden Noten wiederholte Drohung: Nimm dich in Acht u. ſ. w. Sogar in ſeinen Liedern der Liebe iſt der Kerl fatal, wie in ſeinem ſchleppenden Vortrage des Liedchens: Wer dein Liebchen hat gefunden u. ſ. w. — wie ganz in ſeinem Charakter in G moll, und wie träge ſchreitet Melodie und Zeitmaaß! Alles deutet darauf hin, daß der Kerl gar nicht fühlt, was er ſingt, und daß er gedankenlos trällert. Auch ſein „Trallera" iſt höchſt erbaulich und reizt mehr zum Einſchlafen als zur Freude. In dieſem Liedchen allein erſcheint Mozart als großes Genie. Selbſt das Ritornell iſt ein Kunſtgriff, indem es die Melodie des Schluſſes angibt. Hierdurch will er uns überreden, Osmin habe ſchon lange im Hauſe geſungen, ehe er herauskam, und was wir hören, ſey bloß die Fortſetzung des Liedchens, das er inwendig anſtimmte.

Dieſer Osmin, ſo ſchläfrig bei Liebe und Freundſchaft, was gar nicht in ſeinem Charakter liegt — wie ganz anders erſcheint er, wenn vom Hängen und Spießen die Rede iſt, wie geräth er da in Feuer und Flammen! Man fühlt die grauſamen Arien: Erſt geköpft und dann gehangen u. ſ. w. und: Ha! wie will ich triumphiren u. ſ. w., wo der Charakter in grellen Zügen am Tage liegt.

Da das Stück an irgend einem Orte der Türkei ſpielt, ſo hatte Mozart Gelegenheit, Janitſcharenmuſik anzubringen, und wie vortheilhaft er dieß that, beweist die Ouvertüre, ſo wie die Partien Osmin's und der Türkenchöre, die ganz im aſiatiſchen Style geſchrieben ſind und außerordentlich wirken. Die Türkenchöre bei der Ankunft des Schiffes und am Schluſſe athmen einen ſtarken kühnen Geiſt, zumal das erſtere: Singt dem großen Baſſa Lieder u. ſ. w. Auch beim Trinkliede: Vivat Bacchus u. ſ. w. iſt die Janitſcharenmuſik ſehr gut angebracht; ſie tritt ein, ſobald Osmin den ihm vorgeſungenen Vers nachſingt.

Und nun das unnachahmlich ſchöne Quartett zum Schluſſe des zweiten Aktes. Welche Haltung der Charaktere! welche Beleuchtung der Empfindungen, wie richtig gedacht und wie meiſterhaft durchgeführt! Man müßte es vielmals hören und die Partitur auswendig lernen, um alle die namen- und zahlloſen Schönheiten ganz zu verſtehen, wie namentlich die feine Nuance in dem canoniſchen Satze: Ich verzeihe deiner Reue u. ſ. w.

Blondchen iſt ein edles Mädchen, Conſtanze iſt aber in Hinſicht auf ihre Bildung und Empfindungen weit über ſie erhaben: denn Conſtanze vergibt eher als Blondchen, und dieſe ſcheint bloß dem ſchönen Beiſpiele ihrer Gebieterin zu folgen, indem ſie ihr den angefangenen Canon abnimmt und ihrem Pedrillo die Hand zur Verſöhnung reicht. Im Tutti bei: Nichts fache das Feuer der Eiferſucht an u. ſ. w. ſpielt die Trompete eine ſehr vortheilhafte Rolle; denn indem ſie diapaſoniſch mit der Singſtimme geht, hebt ſie den Ausdruck der Stelle gewaltig.

Die Scene vor dem Schlußchore zwiſchen Belmont und Conſtanze, wo ſie ſich wechſelnd zärtliche Vorwürfe machen, dann wieder tröſten und auf ihr Schickſal vorbereiten, iſt der Triumph der ganzen Oper, das correkteſte Gemälde liebender Leiden und erhabenen Duldens, von der traurigen Hoffnung überdämmert, daß ein gleiches Schickſal Beide treffen werde.

Welcher Odem himmliſcher Ahnung weht aus der Melodie und Begleitung der Stelle: Mit dem Geliebten ſterben, iſt ſeliges Entzücken, mit wonnevollen Blicken verläßt man da die Welt u. ſ. w.

Und nun eine Ueberſicht der mannigfaltigſten Charaktere, der verſchiedenen Situationen in dieſer Oper; eine Parallele zwiſchen Conſtanze und Belmont mit dem rauhen Osmin — welcher Unterſchied! Dort die ſanften Töne der zärtlichſten Liebe; hier der Ausbruch wilder und geiſtloſer Brutalität! Und wie ſchön paaren ſich alle dieſe Widerſprüche zum vollendeten Ganzen!

In dieſem Stücke ſchäumte gewiſſermaßen der junge Geiſt Mozart's auf; er fühlte zum erſten Male ſeine Kräfte, die plötzlich hervorgetriebenen Blüthen des jungen Kernſtammes nach der wohlthätigen Erſchütterung des erſten Frühlingsgewitters. Im Idomeneo verſuchte er ſeine Schwingen; hier fliegt er kühn zum Olymp. In der Folge zieht ſich die emporſtrebende Kraft, nachdem ſie einmal ihren Flug verſucht hat, in die beſcheidenen Schranken der Regelmäßigkeit zurück.

Der orientaliſche Styl dieſer Oper, der in ſpäteren Opern Mozart's nicht wieder anzutreffen iſt, darf hier nicht unberückſichtigt gelaſſen werden. Nirgends finden ſich in anderen Werken Mozart's Reminiscenzen dieſer Schreibart.

Don Juan.

Mozart ſchrieb dieſe Oper bekanntlich für das Prager Theater unter der Direktion des bekannten Bondini im Jahre 1787.

* Der italieniſche Originaltext iſt von Abbate di Ponte; die deutſche Bearbeitung von Friedrich Rochlitz unſtreitig die beſte.

Wenn ſchon in Hinſicht der Compoſition dieſe Oper eines der vorzüglichſten Kunſterzeugniſſe Mozart's iſt, ſo kann ſie doch nichts weniger als den Forderungen des Aeſthetikers Genüge leiſten, weil man ſie nicht als eine ganze Schönheit betrachten kann. Die Gefühle ſind zu verſchieden, zu widerſprechend, die Charaktere greifen nicht in einander, und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte ſo meiſterhaft gelöſt ſind, konnte hier nicht die Rede ſeyn. Mozart ſelbſt hat dieß gefühlt, aber er konnte nicht anders; der Text lag nun einmal vor.

Bei dem Dichter und bei dem Componiſten findet kein richtiges Verhältniß zwiſchen den beiden weiblichen Hauptrollen Statt. Anna ſoll Hauptperſon ſeyn, verhalt ſich aber überall nur leidend und hat doch die ausgeführteſten Geſangſtücke. Elvira iſt heroiſch, überall thätig und hat zwar trefflich gearbeitete, aber doch in Anſehung des Geſanges nicht ſo hervorragende Stellen. Mozart's richtiges und ſeines Gefühl würde ihn ſchon vor dieſer Inconvenienz gehütet haben, wenn er nicht wie bei allen ſeinen Opern auf viele Nebenumſtände hätte Rückſicht nehmen müſſen. Auch hier mußte er die beſonderen Kräfte der Sänger und Sängerinnen bei der Aufführung beachten und ihnen nachgeben; und bedenkt man, was er unter dieſen Verhältniſſen dennoch leiſtete, ſo wird man Stoff zu neuer Bewunderung genug finden.

Die Muſik ſoll nicht malen, nicht einmal pittoresk ſeyn. Aber es gibt eine gewiſſe maleriſche Darſtellung in der Muſik, die gerade die vollendetſten Kunſtwerke bezeichnet. Ich möchte ſie die unſichtbare Malerei nennen; aber ſie iſt nur den erhabenſten Genie's, einem Mozart, eigen. Aus einer ganz alltäglichen Phantaſie wird durch den Don Juan ein romantiſches Leben erſcheinen, und alle ſeine wechſelnden Geſtalten werden ſich vor dem innern Auge zu kühnen und bedeutenden Gruppen bilden, die ſich immer kühner und immer bedeutungsvoller vordrängen, bis zuletzt die dunkle Ahnung erfüllt wird, und eine unbekannte übermenſchliche Kraft dieſes Leben unterſinken läßt, um ein anderes furchtbares hervorzurufen.

In dem Andante der Ouverture ergreifen einen die Schauer des furchtbaren unterirdiſchen Höllenreichs; Grauſen erregende Ahnungen erfüllen das Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klingt die jubelnde Fanfare im 7. Takte des Allegro: man ſieht aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausſtrecken nach dem Leben froher Menſchen, die auf des bodenloſen Abgrundes dünner Decke luſtig tanzen. Der Conflikt der menſchlichen Natur mit den unbekannten gräßlichen Mächten, die ihn, ſein Verderben erlauernd, umfangen, tritt klar vor die Augen des Geiſtes. Durch den Sturm der Inſtrumente leuchten wie glühende

Blitze die aus ätheriſchem Metall gegoſſenen Töne. Mehr als Verzweiflung über den grauſamen Frevel liegt in den entſetzlich herzzerſchneidenden Tönen. Das Terzett der Masken iſt ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel ſteigt, und der fugirte Chor rundet das Werk herrlich zu einem Ganzen.

Wenn Mozart Opern componirte, ward er für uns Dichter. Die Ouverture zu Don Juan läßt alle Schauder der Unterwelt ahnen. Die hohe Idealität Mozart's macht, daß man keinen Maßſtab einer anderweitigen Vergleichung für ſie findet. Alle genialen Kräfte des Menſchen ſtehen in dieſem ſchaffenden Geiſte in ihrer höchſten Blüthe und geben jeder durch ihn gebildeten Form einen Abglanz vom Göttlichen, der dem Gefühle des Beſchauenden die hohe Wonne ſchon von ſelbſt mittheilt, aus deren zeugender Kraft jede ſeiner Melodien entſprungen, jedes ſeiner großen Tonbilder gleich einem organiſchen Keime entwickelt iſt. Daher der immer wieder auf's Neue geweckte Enthuſiasmus bei jeder Aufführung; daher die ewige Jugend und reizende Anmuth der Ideen, und die bei Werken des Genie's häufige Erſcheinung, daß Jeder ſie verſteht, und wäre er auch ein Laie der Tonkunſt.

Anna iſt der höchſte Charakter, den Mozart geſchaffen, eines der edelſten weiblichen Gebilde, welches die Tonkunſt aufzuweiſen hat. Vom erſten Auftritt an ſehen wir ſie in tragiſcher Bewegung. Man fühle die rhythmiſche und melodiſche Steigerung des Geſanges bei den Worten: Non sperar se non m'uccidi, ch' io ti lasci fuggir mai etc. (ja ich wage ſelbſt mein Leben, Frevler, du entgehſt mir nicht), bis im letzten Takte die Stimme in Zorneswuth wieder zurückgeſchleudert wird — man höre den Sturm des Orcheſters! Es iſt nicht mehr zu verkennen, daß ein furchtbares Geheimniß Anna aus dem ſichern Schloſſe Don Juan nachreißt. Das Unglück kettet ſich an die Schmach: Anna's Vater fällt, ſie hat den Zweikampf und ſeinen Tod herbeigezogen. Nun iſt für ſie keine Ruhe und Rettung: daher iſt nach dem bewußtloſen Schrecken ihr erſter Gedanke, der neben den tiefſten Schmerzenslauten Sprache erringt, der Aufruf zur Rache. Ja, ehe er noch Worte findet, ahnet man es ſchon in dem für bloße Klage viel zu gewaltigen Ausbruche des Allegro: Fuggi crudele fuggi, lascia che mora anch' io etc. (weg, weg aus meinen Blicken, nimm, nimm auch mir das Leben), indem ſich aus ihrem Gemüthe eine Kraft entfaltet, die ſelbſt aus der leidenſchaftlich ſtürmenden Introduktion nicht zu ahnen war. Dieſe Kraft und das Beruhen in dem Einen Zweck der Rache wird bewahrt durch die ruhigere Haltung im Quartett. Aber Don Juan's letzte leidenſchaftliche Worte zu Elviren verrathen ihn, vernichten ihre Hoffnung — unfähig, ſich und die Verhältniſſe zu erkennen, ruft ſie in dem heftigſten Ausdrucke der Angſt nach Hülfe, Schutz: Per pietà soccorretemi! Nun kann ſie nicht mehr ſchweigen: was verborgen war, wird nun offenbar, und nun iſt ihr Geiſt von jeder laſtenden Feſſel frei, erhebt ſich über Unglück und Schmach — der Tod des Vaters wird nicht mehr beklagt. Die Glut der Leidenſchaft bricht in helle Flammen aus (daher Schlag auf Schlag die Modulation von A^b nach G, von E^b nach G^b, nach E) und in gewaltigen Accenten werden die letzten Worte der Erzählung: Compie il misfatto suo (häuft ſeine Miſſethaten) der erſte Ruf zur Rache. Dieſe durchſtrömt die folgende Arie in einem unverſiegenden Feuerguſſe: von ihr erfüllt, tritt Anna aus den Schranken ihres Geſchlechts, ſteht als gerüſtete Heldin da; jede Bewegung iſt groß und voll ſieggewiſſer Kraft, jeder Ton in dem erſten Satze der Arie: Or sai chi l'onore (du kennſt den Verräther) iſt ein herrſchender Ruf. Die rollenden Bäſſe ſchlagen an wie die Brandung an den Fels, nicht ihn erſchütternd, ſondern ſeine Unerſchütterlichkeit bewährend. Wie ein Blitzſtrahl ſchlägt der Racheruf: Vendetta ti chieggio (zur Rache, zur Rache) die Seele, und zwingt das aufgeregte Orcheſter, nachzuhallen. Selbſt der Schmerz der Rückerinnerung: Rammenta la piaga etc. bis zum erſtickenden Zorn, bis zu der letzten Steigerung Vendetta, vendetta ti chieggio etc., der die Welt durchziehen möchte und in die Waffen rufen gegen Don Juan, wo doch ein leiſer Nachklang des tiefſten Wehe nicht unterdrückt wird. Der Ruf der Rache iſt erhört, Anna's Pflicht erfüllt. In ihr, die nur reinen Sinn und Liebe kennt, mußte der Gedanke der Rache geboren werden, um geheiligt zu ſeyn. Sie nicht ſoll das Werkzeug der Vollſtreckung ſeyn; ihr Verlobter iſt zu ſchwach; mächtigere Weſen vollbringen es. Anna hat nur noch das Gebet zum Himmel um Schutz und Rache.

Aber eben nun muß ſie vergehen, das Geſchäft ihres Lebens iſt vollbracht, ihr Geſchick iſt nicht wieder herzuſtellen. Wenn ſie im Sextett wieder erſcheint, wird ſie ſchon bei ihrem Eintritt als das Opfer verkündet, als die unrettbar Hingeopferte — wer erkennt das nicht mit unbeugſamer Gewißheit in dem leiſen Paukendonner, der in dem Es-Satze bei der unerwarteten Wendung nach D auf A ahnungsvoll eintritt? Der arme Ottavio wollte tröſten, da wendet ſich der Gang aus dem hellen Dur nach Moll, der ahnungsvolle Donner rollt verhallend, und in langen Tönen haucht Anna ihren Schmerz und ihre Lebenskraft aus. Sie möchte den bald ganz Verlaſſenen noch ein tröſtendes Lächeln ſchenken, daher die unendlich tief gefühlte Wendung nach B. Aber nur einen Augenblick iſt ſie dieſes Liebesopfers fähig: Sol la morte il mio pianto può finir etc. (laß mich klagen, laß mich weinen.) Noch nie iſt das Vergeben im Schmerz und die zuverläßige Ahnung der nahen Auflöſung ſo geſungen worden, wie hier von Mozart. — Die nun folgende Scene der Anna iſt der Rückblick der Scheidenden auf das blühende Leben — es iſt der Sinn von Göthe's unſterblichem: So laßt mich ſcheinen, bis ich werde! — Dieſes ſind die Grundzüge des erhabenſten, reinſten, edelſten Charakters, den Mozart geſchaffen hat.

Auf vielen Bühnen iſt Don Juan ein Wüſtling, der abwechſelnd von einem Mädchen zu dem andern taumelt, mit kaltem Blute Menſchen hinmordet und der Gemordeten in übermüthiger Rohheit ſpottet, der in dieſer tiefen moraliſchen Entwürdigung keine einzige Kraft, nicht einmal die einer tüchtigen Leidenſchaft entfaltet — kurz, ein Ungeheuer unter menſchlicher Maſke. Ob dieß ein Gegenſtand für die Kunſt iſt, den Mozart im Sinne gehabt, als er die edelſten Regungen ſeiner Seele in Tönen ergoß? Daran ſetzte er die höchſte Kraft ſeines großen Genie's? Im Werke ſelbſt findet ſich nicht ein einziger Zug eines gemeinen, niedrigen Charakters. Wir ſehen Don Juan in der Introduktion bedrängt, faſt außer Faſſung, dennoch ſtolz. Ein Zug der Geringſchätzung verräth ſich in ſeinem Geſange nach dem blutigen Zweikampfe, aber zugleich in der ganzen Melodie eine gewiſſe Rührung. Vielleicht möchte Don Juan ſich ihrer entäußern, vielleicht ſchämt er ſich ihrer, doch kann er ſie nicht unterdrücken. Wir finden ihn nachher lüſtern bei Zerline, heuchleriſch im Quartett und zweiten Terzett mit Elvire, ſcherzend mit Leporello, zu wilder Luſt aufgeregt in der Champagnerarie, in hoher Bedrängniß im erſten Finale, wir ſehen ſeinen furchtbaren Untergang — nirgends aber iſt er der aller menſchlichen Regung baare Wüſtling.

Sein letzter Frevel iſt der an Anna. Mit ihm und der

Ermordung des Gouverneurs iſt ſeine Bahn beſchloſſen, und wahrlich es iſt genug an dem doppelten Verbrechen, das Anna's Leben ganz zerſtört. Ohne es zu wiſſen, hat Don Juan auch ſein Geſchick dabei entſchieden. Er verſucht ſein frivoles Leben fortzuſetzen in Ausgelaſſenheiten aller Art; Alles mißlingt ihm, Alles drängt ihn immer näher zur Strafe. Die letzte Gewaltthat, die er an Zerlinen verſucht, mißlingt wie Alles, und treibt ihn in die Flucht. Dieſe führt ihn an das Monument des Gouverneurs. In dem wilden E-Duett packen ihn zuerſt Ahnungen des bevorſtehenden Unterganges; es ſcheint faſt, als ſey er des Treibens ſelber müde; ſein Scherz mit dem Geiſte, ſein Hohn, jene Regungen zu unterdrücken, iſt erzwungen, und dennoch gibt eben dieſer Scherz die letzte Entſcheidung über ſein nahes Geſchick.

So ſteht nach der Grundanlage des Drama's Alles in nothwendiger Folge und im wirkungsreichſten Zuſammenhange. Don Juan mit den edelſten Anlagen, mit einem Herzen voll liebender Glut, von Menſchen umgeben, die ihm keine Befriedigung gewahren können, höher ſtehend, als ſie alle, und doch nicht hoch genug, um in ſich ſelbſt und einem thatigen Leben Genuge zu finden, um jene zu entbehren, wird ſeiner edeln Natur abtrünnig, fällt, und wenn er zuletzt dem Weſen naht, das allein ſeine Sehnſucht hätte befriedigen können, dann er iſt er durch den eigenen Abfall ſchon verderbt und nur fähig, auch ſie zu verderben.

Leporello iſt ein Tropf, der in der Schule der Nichtswürdigkeit ſeines Herrn, eingeweiht in die Geheimniſſe der Verführungskunſt, erborgten Witz mit origineller Dummheit paart, und — wie jedes Geſchöpf dieſes Schlages — nur klug erſcheint, wenn ſein Herr nicht zugegen iſt. Daher hebt ſich ſeine Partie nur immer da, wo er nicht mit ſeinem Herrn in Colliſion kommt, wie in der Arie: **Mada-**

mina! il catalogo è questo etc. (ſchöne Donna, dieſes kleine Regiſter) und im großen Sextett: Sola, sola in bujo loco etc. im zweiten Akte, wo er ſich ganz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, daß ſein Herr ihn mit ſeinen Albernheiten proſtituire. Hingegen in Geſellſchaft ſeines Herrn iſt er nur das Echo des Erſtern, um doch Etwas zu ſagen, ohne ſich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen ſind unter Anderm vorzüglich im erſten Finale.

Octavio iſt ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen und zittert bei dem Gedanken an die Möglichkeit, ſein Leben zu verlieren. Selbſt das Schwankende ſeines Charakters malt Mozart vortrefflich in der Arie: Il mio tesoro intanto etc. Die ganze Muſik ſeiner Partie malt den Jüngling, deſſen Feuer, gebunden durch die ſüßen Bande der Liebe, nur hier und da noch auflodert, ſchnell aber wieder in den Buſen zurückkehrt, wenn ihn ſein Bräutigamsſtand an die Pflichten für ſein Mädchen erinnert. Anna's Beſitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzloſe, gefahrvolle Rache des doch nun einmal todten Vaters.

Maſetto's Charakter erlangt ſeine meiſte Beſtimmtheit durch die ſpäterhin eingelegte Arie: Ho capito signor si etc. und mit dem Anfange des erſten Finales: Presto! presto! pria ch' ei venga etc. (hurtig! hurtig! eh' er's merket!). Der Bauer iſt an beiden Stellen in der Deklamation ſowohl als im Accompagnement meiſterhaft geſchildert.

Der Gouverneur — ſo kurz ſeine Scene iſt, ſo edel iſt ſein Charakter behandelt. Und wie ſchön malt Mozart die Stelle, wo der Verwundete mit äußerſter Anſtrengung ſpricht, immer in abgebrochenen Noten, in Achtel, in Viertel, dann wieder Pauſen. Endlich bei abnehmendem Athem bleiben die Achtel aus und die einzelnen abgebrochenen Athemzüge erſcheinen in Geſtalt einzelner Viertel zwiſchen Pauſen in jedem Takte. Erſt wo die Singſtimmen ſchweigen, malt Mozart mit der klagend einfallenden Oboe das Winden und Krümmen des Sterbenden. Dieſes Solo hebt ſich auf dem trefflich gewählten Inſtrumente bei der ſchwachen Begleitung meiſterhaft heraus; der Hörer ſelbſt fühlt ein unwillkürliches Zuſammenziehen in der Bruſt. Wie viel Ueberlegung herrſcht in der Abnahme dieſer Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier wahrlich ſagen: Mozart hat ſeine Farben trefflich in einander verſchmolzen. Dieſe Scene iſt überhaupt klaſſiſch.

Elvira — das treueſte Bild eines edlen, gemißhandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks niedergebeugt, ihren traurigen Verhältniſſen entfliehen will und nicht kann, ihren Verführer haſſen, verabſcheuen möchte und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde ſo wie ihre Schwermuth wird ſehr wahr mit Es geſchildert.

Zerline ſcheint ein Lieblingscharakter von Mozart geweſen zu ſeyn, denn ſie iſt con amore bearbeitet und ganz das unbefangene Naturmädchen mit einer gehörigen Gabe Vorwitz unter dem gewöhnlichſten Deckmantel der Sanftmuth und Eingezogenheit. Schon die Wahl der ruhigen Tonart in F: Batti, batti, o bel Masetto etc. (ſchmäle, ſchmäle, lieber Junge) und der andern ſanftfließenden, tändelnden C in: Vedrai carino etc. (liebes Schätzchen, was ſoll's helfen) charakteriſiren ſie hinlänglich.

Das Terzett in der fünften Scene, wo Elvira erſcheint: Ah chie mi dice mai (wo werd' ich ihn entdecken) drückt die Angſt der Forſchenden in den lebhafteſten Farben aus. Wie ſchön iſt die Abwechslung im Accompagnement, welche Farbenmiſchung der Inſtrumente und welche Charakteriſtik in der Aktion in der allbeliebten Arie Leporello's: Madamina! il catalogo è questo. Man fühlt gleichſam in den kurzen Achtelnoten das Hin- und Herdeuten mit dem Finger bald auf dieſes, bald auf jenes Portrait, und die Staccato herunter burzelnden Läufer zeigen das Wegmeſſen ganzer Provinzen auf der Bandrolle. Da wo er in der Erzählung ſchneller wird und die Mädchen geſchwinder vorzeigt, häufen ſich auch die Inſtrumente zum lärmenden Tutti.

Die ſpäter eingelegte Arie Elvirens: In quali eccesse, o numi! etc. (in welchem Dunkel) iſt ganz charakteriſtiſch und unſtreitig eine der vollendetſten, die Mozart je ſchrieb, und leiſtet allen Forderungen des Aeſthetikers Genüge. In der Deklamation liegt ſo viel Weichheit und doch ſo viel Tiefe der Empfindung, in der Melodie ſo viel Ausdruck des edelſten Schmerzes — ſie reißt unwillkürlich mit ſanfter Rührung allmählig zur innigſten Theilnahme hin. Sie packt nicht, aber ihr modificirter Stufengang wirkt deſto ſicherer, bleibender, ſchöner, wie es jedes vollendete Kunſtwerk ſollte.

In dem muntern Hochzeitchor: Giovinette che fatte all' amore etc. (liebe Schweſtern, zur Liebe geboren) malt Mozart die reinſte innigſte Freude, wie ſich unſchuldige und gute Naturmenſchen freuen.

Elvirens Arie: Ah fuggi il traditor! etc. (trau dem falſchen Heuchler nicht!) iſt ein contrapunktiſches Kunſtſtück. Es ſcheint, als habe Mozart zeigen wollen, daß er auch in Bach'ſcher Manier ſchreiben könne.

Ihr Styl iſt ſchön, aber von allen anderen Piecen dieſer Oper ſo unendlich verſchieden, daß ihre Ausführung bei den Vorſtellungen befremdet und wie mit dem Schlag einer Zauberruthe in das goldene Zeitalter Bach's, Händel's und Haſſe's verſetzt. In Anſehung des Taktes iſt ſie für manche Sängerin eine gefährliche Klippe, weßhalb man ſie auch häufig wegläßt.

Das große Quartett: Non ti fidar o misero! gehört nicht allein zu den vortrefflichſten Compoſitionen im Don Juan, ſondern auch in allen Werken ſeines unſterblichen Schöpfers. In ihm ſind alle Forderungen eines guten Quartetts auf's Angenehmſte befriedigt.

Die ſogenannte Champagnerarie Don Juan's iſt das Charakterſtück der ganzen Rolle. Hier malt ſich die wilde, taumelnde Freude des Wollüſtlings unverkennbar, beſonders in Se trovi in piazza — wahre Tanzmuſik: Alles ſchnurrt, geigt und pfeift luſtig ſchwärmend durch einander: Alles dreht ſich im Kreiſe und muſicirt in vollem Athem. Eben ſo charakteriſtiſch iſt Zerlinens Arie: Batti, batti. (ſchmäle, ſchmäle).

Das erſte Finale iſt wohl eines der vorzüglichſten vielleicht von allen, die je geſchrieben wurden. Man merkt es gleich, wenn der Dichter Etwas für den Componiſten that, daß dieſer es zehnfach zu vergelten wußte. Die Anlage iſt wirklich brav und das einzig Gelungene im ganzen Texte. Alle Erforderniſſe eines guten Finale's ſind berückſichtigt: öftere Abwechslung, keine Leeren, das Enſemble gewählt und kein zweckloſes Kommen und Gehen der Perſonen, die Vereinigung zum letzten Chor aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was Mozart für dieſes Finale that, iſt außerordentlich. Seine Schönheiten laſſen ſich nur empfinden und von Kennern beim Leſen der Partitur verſtehen. Wie wechſelnd die Gefühle! welche Combination der Charaktere! Von dem erſten Zerwürfniß Maſetto's mit ſeiner Braut an bis zum allgemeinen Lärmen am Ende iſt es durch alle Abwechslungen der Empfindungen conſequent bearbeitet. Maſetto — man ſieht in ihm die Hauptperſon des Finale's — erneuert es immerfort durch alle Abwechslungen: bei der luſtigſten Muſik brütet er über Rache. Das Menuet und der Dialog der verſchiedenen Perſonen während deſſelben iſt ganz aus dem Leben gegriffen. Keines hat auf das andere Bezug und die Muſik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunſtſtück mit der Vereinigung dreier verſchiedener Taktarten verdient Bewunderung und gibt die ſchönſten Aufſchlüſſe über die Behandlung dieſer Taktarten.

Der Schlußchor: Trema, trema, scelerato! (zittre, falſcher Böſewicht!) iſt die Krone dieſes Meiſterwerkes. Wie malt die Behandlung der Geigen die Verwirrung! Welches immerwährende Aufbrauſen, Wogen und Stürmen in den Triolen! Die Blasinſtrumente vereinigen ſich mit dem Chor, der Don Juan nicht zum Worte kommen läßt und immer ſchrecklicher hereinbraust. Seine Wirkung iſt einzig und das Ideal ſeiner Größe unerreichbar!

Das Terzett im zweiten Akte: Ah taci ingiusto core etc. (o Herz, hör' auf zu ſchlagen) mit ſeiner ſprechenden Deklamation iſt trefflich gearbeitet. Das Ganze gleicht einem italieniſchen Abendgemalde.

Das Ständchen mit der Mandoline iſt ganz im Geſchmack italieniſcher Serenaden. Welche ſüßen Töne überredender Liebe, welch warmer Odem im Geſange und Accompagnement!

Das große Sextett: Sola, sola in bujo loco palpitar il cor mi sento etc. (in des Abends ſtillen Schatten) iſt ein erhabenes Gegenſtück zum Quartett des erſten Aktes und dem erſten Finale. Jede Forderung wird in ihm befriedigt; man muß es aber ſehr aufmerkſam ſtudiren, wenn man die Enden des künſtlichen Gewebes herausfinden will.

Der Choral ſo wie die Geſangſtellen der Statue und Don Juan's ſind von ungeheurer Wirkung, und Mozart iſt in Behandlung ſolcher Stellen ganz originell. Etwas Aehnliches hat der Orakelſpruch Neptuns im Idomeneo.

Die Armuth des Textes im zweiten Finale iſt zu auffallend, und fürwahr nur ein Mozart konnte ihre Blöße bekleiden. Er hat Alles aufgeboten, um die Zuhörer zu amuſiren, und wie ſchön iſt es ihm gelungen! Ueberhaupt gelang Mozart Alles; ſein ſchöpferiſcher Geiſt wußte aus Nichts ein ſchönes Etwas hervorzurufen. Fürchterlich ſchön iſt der Eintritt des Geiſtes, das Erſcheinen eines mehr als menſchlichen Weſens vortrefflich idealiſirt. Hier ſtehen die Poſaunen an ihrem eigentlichſten Platze.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, ſo wenig konnte Mozart wiedergeben. Eben jenes Ineinandergreifen zu einem Zwecke, jenes ununterbrochene Fortſtreben zum Ziele, und am Ende die ſcheinbar ruhige Freude — alles dieß war für Don Juan verloren. Wild brauſen die widerſprechenden Gefühle im planloſen Style durcheinander. Wie war es möglich, aus dieſem Plane ein ſchönes Ganze hervorzurufen? Und dennoch iſt Don Juan eines der reichſten Werke an Kunſtſchönheiten. Aber immer nur im Einzelnen. Jede Scene iſt für ſich ſchön und bildet ein einzelnes Kunſtwerk, das nie auf das neben ihm ſtehende Bezug hat. Man beurtheile dieſe Oper nie als *ein* Kunſtwerk. Don Juan iſt kein ſchönes Ganze: es iſt eine Bildergallerie einzelner Schönheiten.

Man muß erſtaunen, wie Mozart bei ſolchen grotesken Sprüngen des Sujets dennoch ſo viel Großes mit Kleinem, den größten Schreck mit dem fadeſten Spaſſe zuſammenſtellen konnte. Denn man halte nur die Geiſterſcene gegen die Bauernhochzeit, die Mordſcene gegen die Champagnerarie. —

Für Freunde der Tonkunſt

erſchien im Verlage von H. Köhler in Stuttgart und iſt auf feſte Beſtellung durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Großes

Inſtrumental- und Vokal-Concert.

Eine muſikaliſche Anthologie.

Herausgegeben von **E. Ortlepp.**

16 Bändchen eleg. broſchirt, 2000 Seiten ſtark.

Bisheriger Ladenpreis 4 Thaler.

Herabgeſetzter Baarpreis Thlr. 1⅓ = fl. 2. 24 kr. rh.

Bisher vermißte man ein Werk, welches das Intereſſanteſte aus dem Gebiete der Tonkunſt in geiſtreich unterhaltender Weiſe zuſammenfaßte, und dieß war die Veranlaſſung, eine Art **Muſikaliſches Univerſalbuch** zu liefern, welches mit Vermeidung aller trockenen Belehrungen oder Erklärungen das freie geniale Element der herrlichen Kunſt auch auf gleiche Art in den Darſtellungen walten ließe. Der Inhalt dieſer muſikaliſchen Unterhaltungs-Bibliothek beſteht daher nur aus gediegenen, oft klaſſiſchen Aufſätzen, beſpricht die größten muſikaliſchen Erſcheinungen, gibt die merkwürdigſten Aufſchlüſſe über das Leben großer Künſtler, abwechſelnd mit humoriſtiſchen Stoffen, geiſtvollen Sentenzen, Kritiken, Anekdoten, Briefen u. ſ. w. Es war unſer Zweck, *hier das Beſte zu geben, was je über Muſik geſchrieben worden iſt.* Jede Seite bietet dem Freund der Tonkunſt die intereſſanteſte Unterhaltung; der Reichthum an Material iſt ſo groß und wichtig, daß ſich ohne Uebertreibung ſagen läßt, daß kein Muſiker oder Dilettant, oder wer ſonſt an Muſik Intereſſe nimmt, dieſe Lektüre entbehren kann, wie am beſten die folgende Ueberſicht einiger Theile des Inhalts darthun wird:

Inhalt des vierten Bändchens.

1) Carl Maria v. Weber, von L. Rellſtab. 2) Anekdoten. 3) Einige Briefe von C. M. v. Weber. 4) Miscelle. 5) Die Virtuoſin, von E. Ortlepp. 6) Mendelsſohn-Bartholdy. 7) Anekdoten. 8) Muſik. Von J. P. Fr. Richter. 9) Noch Etwas über Mozart's Requiem. 10) Adelaide, von E. Ortlepp. 11) Naumann's Kindheit. 12) Joh. Kreisler's Lehrbrief, von Hoffmann. 13) Anekdoten. 14) J. J. Frohberger. 15) Wie man ſonſt componirte. 16) Ritter Gluck, von Hoff-

mann. 17) Leben Joſeph Berglinger's, von Wackenroder. Erſtes Hauptſtück. 18) Ueber das Alter der Muſik. 19) Beethoven's Todtenfeier, von Zedlitz.

Inhalt des ſechsten Bändchens.

1) Don Juan, von E. T. A. Hoffmann. 2) Ries und ſeine Pianoforte-Compoſitionen. 3) Kurzer Abriß von Gluck's Leben. 4) Anekdoten. 5) Aus Fröhlich's Kritik der neunten Symphonie von Beethoven. 6) Anekdoten. 7) Zur Geſchichte der Caſtraten, von Becker. 8) Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, von Hoffmann. 9) Drei Briefe von C. M. v. Weber. 10) Etwas über Mozart als dramatiſchen Componiſten, von Sievers. 11) Anekdoten. 12) Seyfried's Freundſchaftsverhältniß zu Beethoven. 13) Nationalismus in der Muſik, von Nauenburg. 14) Miscelle. 15) Logogryph. 16) Gretry's Leben. 17) Zingarelli. 18) Proch's Liedercompoſitionen. 19) Miscellen.

Inhalt des achten Bändchens.

1) Erſter Ausflug eines Virtuoſen, von Rochlitz. 2) Anekdoten. 3) Vorrede zu Guhr's Schule des Paganiniſchen Violinſpiels. 4) Miscellen. 5) Das Miſerere in Rom. 6) Paganini's Kunſt, die Violine zu ſpielen. 7) Göthe über die Muſik. 8) Licht- und Schattenpunkte, von Weisflog. 9) Ries, kurz charakteriſirt. 10) Das muſikaliſche Jahrhundert, von Herloßſohn. 11) Zwei kleinere Piecen. 12) Paganini in Rom. 13) Amelly und Gedure, von Weisflog. 14) Mozart und Haydn, eine Parallele. 15) Ueber den Triller, von Häſer. 16) Muzio Clementi. 17) Miscellen.

Inhalt des dreizehnten Bändchens.

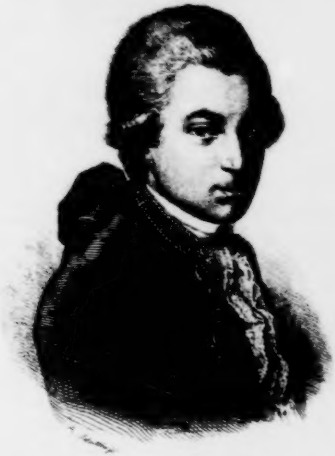
1) Fragmente aus Heinſe's Hildegard von Hohenthal (Fortſetzung). 2) Henriette Carl. 3) Intereſſante Recenſion eines intereſſanten Werkes. 4) Stumme Dankſagungen. 5) Wildlinge. 6) Aug. Möſer in Frankfurt. 7) Fragmente aus Heinſe's Hildegard von Hohenthal (Schluß). 8) Zur Naturgeſchichte vieler Tenoriſten. 9) Pariſer Tageblätter, von Anders in Paris. 10) Roſſini in Frankfurt. 11) Rhapſodie u. ſ. w. von Grosheim. 12) Hobelſpäne, von C. Weisflog. 13) Ueber deutſche Liedercompoſition, von A. Wendt. 14) Zur Geſchichte der Erfindungen im Bereiche der Muſik. 15) Parodie der Kapuzinerpredigt u. ſ. w. von C. M. v. Weber. 16) Sophie Bohrer.

Inhalt des fünfzehnten Bändchens.

1) Corelli. Eine Novelle. 2) Vorleſung von Gollmick. 3) Kater Murr, von C. Ortlepp. 4) Ueber Geſangſchule. 5) Fauſtina Haſſe, von Rochlitz. 6) Vokal- und Inſtrumentalconcert u. ſ. w. 7) Gutzkow's Tod, von Saphir. 8) Ueber Mad. Schebel, von Gollmick. 9) Ueber Lachner's Preisſymphonie. 10) Der erſte Ausflug eines Neulings. 11) Clara Wieck in Prag, von Uffo Horn. 12) Gutzkow in Frankfurt. 13) Muſikaliſches Turnier zwiſchen Strauß und Muſard. 14) Euryanthe. 15) Johann Sebaſtian Bach. 16) Anekdoten. 17) Ueber muſikaliſches Urtheil. 18) Anekdote. 19) Wunderſame Calamitäten eines Recenſenten u. ſ. w. 20) Anekdoten. 21) Lipinsky.

* * *

Druck von L. Kienzler in Stuttgart.



W. A. MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum
zu Salzburg.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Erſter Theil.

Mit 2 Bildniſſen Mozarts in Kupferſtich und einem Facſimile ſeiner Handſchrift.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1856.

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung
bleibt vorbehalten.

Meinem Freunde

Prof. Guſtav Hartenſtein

in treuer Liebe

gewidmet.

Gewiß iſt Ihnen, mein theurer Freund, der Nachmittag des 7. November 1847 noch eben ſo friſch im Gedächtniß als mir. Wir hatten uns in der Johanniskirche verſammelt um der Leiche Mendelsſohns das Geleite zu geben und der Zufall — denn ich war noch nicht lange in Leipzig und Ihnen nicht näher bekannt — hatte es ſo gefügt, daß wir in der langen Reihe neben einander gingen. Von der Trauer um den frühen Verluſt eines Meiſters, der in ſeiner Durchbildung, ſtrenger Selbſtprüfung und echtem Streben nach dem Edlen und Schönen Vorzüge in ſich vereinigte, in denen wohlthätiger Einfluß auf die Richtung der Kunſt unſerer Zeit weſentlich begründet war, wendete ſich unſere ernſt geſtimmte Betrachtung der Muſik überhaupt und den großen Meiſtern der Vergangenheit zu. Wir wurden dadurch zu mannigfachem Gedankenaustauſch angeregt, bei welchem wir uns in den Grundanſchauungen ſtets übereinſtimmend fanden. Und ſo begegneten wir uns auch in der Erfahrung, daß in einer Periode der jugendlichen Entwickelung Mozart uns fremd und dem unruhig ſtrebenden, ins Unbegränzte ſchweifenden Sinn ein Meiſter unverſtändlich geworden ſei, der den Gährungsproceß der Leidenſchaft nicht im Kunſtwerk vollzieht, ſondern nachdem er alles Unreine und Trübe vollſtändig bewältigt hat, die reine vollendete Schönheit hervorruft. Wenn man in reiferen Jahren dann wieder zu ihm geführt wird, erſtaunt man über den wunderbaren Reichthum ſeiner Kunſt und über ſich ſelbſt, daß man dagegen kalt ſein konnte. Ich geſtand Ihnen, wie nach ſchweren Leiden, die mir Jahre lang alle Muſik unmöglich machten, durch Mozart wieder Muth und Kraft zur Theilnahme an derſelben in mir wach wurden. Darin waren wir einig daß, wer herangereift zu der Fähigkeit die Kunſt als ſolche aufzufaſſen und zu empfinden ſich Mozart hingiebt, dauernd von ihm gefeſſelt werden müſſe, aber mit der Freiheit Alles was ſonſt ſchön und groß iſt mit Wärme und Liebe zu umfaſſen, denn auch von Mozart gilt, was Ariſtophanes ſo ſchön von Sophokles ſagt, daß er wie im Leben ſo nach dem Tode liebenswürdig gern gewähren laſſe.

Jene Unterredung wurde der Grund eines näheren Umganges, aus welchem eine Freundſchaft erwachſen iſt, die durch Einigkeit in Geſinnung und Anſicht bei allen ernſten und wichtigen Angelegenheiten unauflöslich befeſtigt worden iſt, und mich in guten und ſchweren Tagen bei Ihnen ſtets herzliche Theilnahme und beſonnene Förderung finden ließ. Ich wäre berechtigt Ihnen dies Buch als ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Liebe zu bringen, auch wenn ſein Inhalt Sie weniger anginge. Allein die Muſik hat in unſerem Verkehr fortwährend eine große Rolle geſpielt, mochte ich neben Ihnen am Klavier ſitzen oder hinter Ihrem Stuhle ſtehen, oder wir uns im Geſpräch ergehen; ja, Sie haben an dieſem Buch ſoviel Antheil genommen, mich ſo lebhaft zur Arbeit getrieben, mitunter — jetzt darf ich es Ihnen wohl geſtehen — ſogar etwas unbarmherzig, daß ich jetzt Niemand mit mehr Freude und Vertrauen daſſelbe zu bringen wüßte als Ihnen. Nun müſſen Sie ſich es aber auch gefallen laſſen, daß ich Ihnen ſo manches mittheile was ich dabei auf dem Herzen habe. Mir iſt, als träte ich wieder zu Ihnen und Ihrer Frau, um im behaglichen Geſpräch mich zu erholen und zu neuer Arbeit zu ſtärken. Machen Sie ſich auf eine lange Unterredung gefaßt.

Sie wiſſen, lieber Freund, wie dieſe Biographie entſtanden und allmählich zu dem Umfange herangewachſen iſt, vor dem ich jetzt ſelbſt erſchrecke. Anfangs nur mit der Biographie Beethovens beſchäftigt ſah ich bald ein, daß es unmöglich ſein würde, das was er Neues und Großes geſchaffen hat vollkommen begreiflich zu machen, ohne die Leiſtungen Mozarts klar zu überſehen, der die vorausgehende Periode der Muſik abgeſchloſſen hat, und deſſen

Erbſchaft Beethoven antreten mußte um ſeine eigenthümliche Stellung in der Geſchichte der Muſik zu gewinnen. Dieſe Auseinanderſetzung wäre für eine Einleitung zu umfaſſend geworden; ich entſchloß mich daher, das reiche aber unverarbeitete und ungenießbare biographiſche Material, das bei Niſſen aufgehäuft liegt, zu einer lesbaren Darſtellung von Mozarts Leben zu redigiren, um eine concrete Grundlage für die allgemeinen Betrachtungen zu gewinnen, welche ich daran zu entwickeln gedachte. Während ich nun dieſe Aufgabe näher ins Auge faßte, führte mir ein günſtiges Geſchick ſo wichtige Hülfsmittel für die Geſchichte ſeines Lebens und zur Würdigung ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen zu, daß mir die Pflicht erwuchs, auf neuem Grund ein ganz neues Gebäude aufzuführen. Ehe ich aber die von mir zuerſt vollſtändig benutzten Quellen angebe, laſſen Sie mich einen Blick auf die allen zugänglichen, die bisher gedruckten Biographien Mozarts werfen, ſoweit mir dieſelben bekannt geworden ſind.

Bald nach Mozarts Tode erſchien in Schlichtegrolls Nekrolog vom Jahr 1791 ein biographiſcher Artikel über ihn. Dieſer iſt genau und zuverläſſig in den Nachrichten über ſeine Jugendzeit, welche von Mozarts Schweſter herrührten; für die ſpäteren Lebensjahre ſind die Notizen oberflächlich und das Urtheil das über ihn als Menſchen gefällt wird beruht auf einer vorgefaßten ungünſtigen Meinung, welche damals in Wien, zum Theil durch künſtliche Mittel, verbreitet war und die überhaupt bis in die Gegenwart herab tiefe Wurzeln gefaßt hat, ſo daß ich nicht weiß, ob es mir gelingen wird die Wahrheit zu ebenſo allgemeiner Geltung zu bringen. Kein Wunder daß die Wittwe Mozarts, durch dieſe Darſtellung tief verletzt einen Abdruck dieſes Artikels, der unter dem Titel Mozarts Leben in Grätz bei Joſ. Georg Hubeck 1794 erſchien, aufkaufte, um ſeine Verbreitung zu verhindern. Eine Biographie, welche in demſelben Jahr in Sonnleithners Wiener Theater-Almanach S. 94 ff. erſchien, iſt nur eine abgekürzte Bearbeitung des Schlichtegrollſchen Nekrologs; eine franzöſiſche Ueberſetzung findet ſich bei [Bombet] Lettres sur

Haydn suivies d'une vie de Mozart Paris 1814, in engliſcher Ueberſetzung London 1817, und in neuer Bearbeitung Paris 1817.

Theils auf Mittheilungen der Familie, namentlich der Wittwe, theils auf die perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart gegründet iſt das „Leben des k. k. Kapellmeiſters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beſchrieben von Franz Niemtſcheck" Prag 1798 (zweite Auflage 1808). Leider geht daſſelbe, namentlich für die ſpätere Zeit nicht ſo in Einzelnheiten ein als man wünſchen möchte; was der Mozart aufrichtig ergebene Verfaſſer berichtet iſt zuverläſſig und treu.

Bedeutenderes war von Friedrich Rochlitz zu erwarten, der geraume Zeit mit dem Plane umging eine Biographie Mozarts zu ſchreiben. Er hatte als Jüngling Mozart bei deſſen Anweſenheit in Leipzig im Jahr 1789 kennen gelernt und da er mit Doles und Hiller, überhaupt in allen muſikaliſchen Kreiſen viel verkehrte, ihn öfter geſehen und, lebhaft angezogen von dem großen Künſtler wie von dem liebenswürdigen Menſchen, ſich damals ſchon aufgezeichnet, was ihm bei dieſem Zuſammenſein merkwürdig erſchienen war. Als er ſpäter den Vorſatz faßte das Leben Mozarts darzuſtellen, theilte ihm die Wittwe nicht allein Anecdoten und Charakterzüge mit, deren auch die Schweſter beiſteuerte, ſondern ſie übergab ihm, wie ich aus ihren Briefen erſehen habe, die Correſpondenz Mozarts zur Benutzung. Er ließ in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung [A. M. Z.] die von der Wittwe (I S. 289. 854) und der Schweſter (II S. 300) ihm mitgetheilten ſowie die ſelbſt erlebten Charakterzüge (I S. 17. 49. 81. 113. 145. 177. 480. III S. 450. 493. 590) drucken, und kam auch ſpäter bei verſchiedenen Veranlaſſungen auf ſeine perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart wieder zurück; dabei blieb es aber und mir iſt nicht bekannt, weshalb er ſeinen Plan aufgegeben habe. Ich ſtellte Nachforſchungen an, ob unter ſeinem Nachlaß vielleicht noch Aufzeichnungen und Ueberlieferungen ſich finden möchten die, aus jetzt verſiegten Quellen gefloſſen, für meine Arbeit von Wichtigkeit wären. Dabei machte ich eine Erfahrung, welche ich — ſo peinlich mir es iſt auf das Andenken eines vielverdienten Mannes einen Schatten fallen zu laſſen — um der Wahrheit willen nicht verſchweigen kann. Ich war bereits aufmerkſam darauf geworden daß bei den Zügen aus Mozarts Leben, welche Rochlitz als ſelbſt erlebte oder von Mozart mitgetheilte erzählt, nicht allein die Form der Darſtellung, ihre Haltung und Färbung ganz ihm angehört, ſondern daß auch manche Umſtände, die er mit großer Sicherheit erwähnt, ſich mir durch ſichere Zeugniſſe als irrig erwieſen. Ich ſuchte mir dies zu erklären durch die Annahme theils von Gedächtnißfehlern theils von einer leicht begreiflichen Selbſttäuſchung, die ein Räſonnement oder eine Combination, welche ſich von ſelbſt zu ergeben ſcheint, mit einem überlieferten Factum verwechſelt. Nun aber fand ich in ſeinem Nachlaß die auch in der muſikaliſchen Zeitung gedruckte Parallele zwiſchen Mozart und Raphael vermehrt mit einer ausführlichen Erzählung der eigenthümlichen Umſtände, unter welchen ſich Mozart verheirathet habe, und zwar mit ausdrücklicher Berufung auf Mozarts eigene Erzählung, welche Rochlitz gleich in derſelben Nacht niedergeſchrieben habe. Ueber die Zeit, von welcher es ſich hier handelt, die Jahre 1780 bis 1783, iſt Mozarts ausführliche Correſpondenz vorhanden und ein Irrthum über weſentliche Dinge iſt, wie Sie ſich ſelbſt überzeugen werden, unmöglich. Alles aber was Rochlitz angiebt, über Zeit, Ort, Perſonen und Verhältniſſe iſt unwahr, vollſtändig unwahr. Sie erinnern ſich gewiß noch meiner Beſtürzung bei dieſer unwillkommnen Entdeckung: hier läßt ſich keine poetiſche Licenz als Erklärung denken. So leid es uns auch iſt, ich halte es für Pflicht die Sache mitzutheilen, theils weil ſie überhaupt Vorſicht gebietet, theils damit nicht jene Erzählung, wenn ſie je zufällig gedruckt würde, weitläufige und widerwärtige Erörterungen veranlaſſe.

Jene Anecdoten der muſikaliſchen Zeitung verbunden mit den Nachrichten bei Schlichtegroll und Niemtſcheck bilden nun den weſentlichen Stoff, den mehr oder weniger vollſtändig und in verſchiedener Faſſung eine Reihe von Schriften über Mozart verarbeiten; was etwa hinzukommt, ſind theils einzelne meiſt wenig verbürgte, oft ſchlecht erfundene Anecdoten, wie ſie unter den Künſtlern umzulaufen pflegen, theils mancherlei Redensarten, wie ſie, mit Zelter zu ſprechen, einer ſelbſt macht. Ich kann als gewiſſenhafter Biograph es Ihnen nicht erſparen einige Bücher der Art hier namhaft zu machen.

Bloße Ueberſetzung der Anecdoten giebt das Buch von Cramer Anecdotes sur Mozart. Paris 1801. Mehr Prätenſion macht „Mozarts Geiſt. Seine kurze Biographie und äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünſtler.“ Erfurt 1803. Zelter fragte bei Goethe an, wer der Verfaſſer dieſer Goethe zur Hälfte dedicirten kurzen Biographie des verewigten Mozart ſei, „welcher eine nicht kurze, nicht äſthetiſche Darſtellung ſeiner Werke nebſt einem nicht guten Portrait angehängt ſei“ (Briefwechſel I S. 56), und war nicht wenig erſtaunt von dieſem zu hören, daß er von der Biographie ſo wenig als von ihrem Verfaſſer wiſſe (ebend. I S. 67. 65). Der ſpätere Nachtrag: Mozart und Haydn. Verſuch einer Parallele. Erfurt 1810 hat ſchwerlich Zelters Beifall in höherem Grade erworben.

Ohne alles ſelbſtändige Verdienſt ſind auch die Darſtellungen von Hormayr im Oeſterreichiſchen Plutarch (VII, 2, 15) Wien 1807; und Lichtenthal Cenni biografici intorno al celebre Maestro Wolfgango Amadeo Mozart. Mailand 1816. Das Elogio storico di Mozart del Conte Schizzi. Cremona 1817 habe ich mir nicht verſchaffen können. Die Artikel in Gerbers Tonkünſtlerlexicon ſind namentlich in der Zuſammenſtellung der Werke fleißig, obgleich nicht vollſtändig; dagegen iſt Mozarts Biographie von J. A. Schloſſer (Prag 1828, dritte Auflage 1844) eine urtheilsloſe Compilation.

Einen ungeahnten Reichthum von neuen Quellen erſchloß die Biographie W. A. Mozarts von G. N. v. Niſſen. Leipz. 1828 (mit einem Anhang). Um dieſes Buch richtig zu beurtheilen, und vor Allem um es richtig gebrauchen zu können, muß man ſich eine klare Einſicht verſchaffen, wie und aus welchem Material es gemacht iſt, was allerdings mehr Mühe koſtet als darüber zu ſchelten und zu ſpotten. Niſſen, der nach Mozarts Tode als däniſcher Diplomat nach Wien kam, lernte dort deſſen Wittwe in ihrer hülfloſen Lage kennen und intereſſirte ſich für ſie. Er hatte eine Neigung zu geſchäftlicher Thätigkeit, Papiere ordnen, Briefe ſchreiben, ſelbſt Copiren war ihm erwünſcht; ſo übernahm er es gern den Nachlaß Mozarts zu ordnen, die Wittwe in allen Geſchäftsangelegenheiten zu vertreten und ihre Correſpondenz zu führen. In einer langen Reihe meiſt ſehr ausführlicher Briefe, welche er in ihrem Namen ſchrieb, zeigt er ſich als einen wohldenkenden verſtändigen Mann, der ſich aber einer etwas umſtändlichen Darſtellung befleißigt. Nachdem er die Wittwe Mozarts geheirathet, fühlte er die Pflicht für deſſen Andenken mit derſelben Gewiſſenhaftigkeit zu ſorgen, wie er für ſeinen Nachlaß geſorgt hatte und benutzte hauptſächlich die Muße ſeiner letzten Jahre, welche er in Salzburg zubrachte, um dieſen Plan auszuführen. Wir ſind ihm dafür großen Dank ſchuldig, denn ohne ſeine Sorgfalt wären die wichtigſten Documente und Traditionen ſpurlos verſchollen. In Salzburg lebte damals auch die Schweſter Mozarts; ihre Erinnerungen wie die ſeiner Frau boten eine Fülle charakteriſtiſcher Züge zu einem plaſtiſchen Lebensbild und in den in großer Vollſtändigkeit erhaltenen Correſpondenzen und Papieren der Familie lag ihm ein Schatz von authentiſchen Documenten vor. Außer einer Reihe einzelner Urkunden, Briefe und Aufzeichnungen konnte er nach ſeiner Angabe benutzen — die Briefe Leopold Mozarts an Hagenauer während der Reiſe nach Wien vom September 1762 bis Januar 1763; während der großen Reiſe vom Juni 1763 bis November 1766; während der Wiener Reiſe vom September 1767 bis December 1768; die Briefe des Vaters und des Sohnes an die Ihrigen während der Reiſen nach Italien vom December 1769 bis März 1771; vom 13. Auguſt 1771 bis December 1771; vom October 1772 bis März 1773; nach Wien vom Juli 1773 bis September 1773; nach München vom December 1774 bis März

1775; die Briefe Wolfgangs und der Mutter nach Hauſe nebſt den Antworten Leopolds und der Tochter auf der Reiſe nach Paris vom September 1777 bis Januar 1779; den Briefwechſel Wolfgangs mit dem Vater und der Schweſter während der Reiſe nach München im November 1780 und des Aufenthalts in Wien; Wolfgangs Briefe reichten bis ins Jahr 1784, die des Vaters bis 1781.

Dieſe reichen Hülfsquellen zu verwerthen wie ſie es verdienten brachte Niſſen Fleiß und redlichen Willen mit; leider reichen dieſe für ein Unternehmen dieſer Art nicht aus. Zu geſchweigen daß er von Verarbeitung und Darſtellung keine Ahnung hat, ſo fehlt es ihm an Sinn und Bildung für Kunſt und Muſik überhaupt, an Urtheil und Tact das Wichtige und das Unbedeutende zu erkennen und an dem richtigen Begriff von Genauigkeit der Ueberlieferung. Da wenigſtens ein Theil der von ihm benutzten Papiere mir auch zu Gebote geſtanden hat, ſo habe ich ihn controliren und von ſeinem Verfahren mir eine Vorſtellung bilden können. Nirgend zeigt er ſich unredlich, nirgend ändert er um zu täuſchen, aber er verfährt mit ſeinen Documenten willkührlich. Er theilt ſie ſelten ganz vollſtändig mit, ſondern nur das wovon er glaubt daß es von Intereſſe ſei. Leider verſtand er weder zu beurtheilen was für die Kunſt wichtig, noch was pſychologiſch intereſſant ſei; und ſo iſt denn ſeine Auswahl oft unglücklich genug ausgefallen. Auch leiteten ihn dabei mitunter Rückſichten theils auf vornehme Perſonen, theils auf Vorurtheile ſeiner Frau, die offenbar manche Familienverhältniſſe nicht berührt wiſſen wollte; allein immer nur ſo weit daß er dies und jenes unerwähnt läßt. Aber auch das Verſchweigen kann, weil es den wahren Zuſammenhang der Begebenheiten nicht durchſchauen, die richtigen Beweggründe nicht erkennen läßt, für die hiſtoriſche Glaubwürdigkeit ſo nachtheilig werden als poſitive Entſtellung, und immer wird der, deſſen Charakter darzuſtellen die Aufgabe iſt, aus Rückſicht gegen Andere zurückgeſetzt. Glücklicherweiſe habe ich für die wichtigſten Jahre, für die Zeit von 1777 an, die Familiencorreſpondenz ſelbſt benutzen können: Sie werden ſehen, wie ganz anders die Auffaſſung dieſer Zeit ſich dadurch geſtaltet hat. Weniger wichtig iſt es, aber es bleibt doch ein Uebelſtand, daß er für gut befunden hat Stil und Darſtellung der Briefe im Einzelnen zu ändern. Nun bedürfen aber die Briefe weder des Vaters noch des Sohnes irgend ſolcher Nachhülfe, beide ſchreiben mit Einſicht und Geſchick, und in eigenthümlicher Weiſe; aber ſelbſt wenn dies der Fall nicht wäre, und wenn Niſſen eben ſo ſehr der Mann geweſen wäre ihnen das Exercitium zu corrigiren als er es nicht iſt, wie darf man den individuellen Charakter ſolcher Mittheilungen verwiſchen?

Wenn Niſſen ſich begnügt hätte den Briefen und Briefauszügen die Nachrichten, welche er aus dem Munde der Frau und Schweſter oder anderer ſicherer Zeugen erfuhr, beizugeben und als ſo beglaubigte Ueberlieferungen zu bezeichnen, ſo hätte er ſich ein großes Verdienſt erworben. Allein er hat mehr thun wollen, und auch Niſſen gegenüber behält Heſiod Recht, daß die Hälfte mehr ſei als das Ganze. Es waren in der Familie mancherlei Schriften, Zeitungen, Journale u. dgl. aufbewahrt worden, welche die künſtleriſchen Leiſtungen Mozarts betrafen; damit nicht zufrieden hat Niſſen mit großem Fleiß zuſammengebracht was über Mozart geſchrieben war, dann Alles abgeſchrieben was ihm wichtig vorkam, und dieſe Excerpte nach Kategorien geordnet, wie ſie ihm gerade angemeſſen ſchienen z. B. Alles zuſammengeſtellt, was ſich auf ein Werk bezog, und endlich dieſe verſchiedenartigen Bruchſtücke ohne Verbindung, ohne Erklärung, ohne Angabe woher ſie entlehnt ſeien, zuſammengeſchoben. Um von dieſen disparaten und confuſen Maſſen Gebrauch machen zu können, muß man ſie in ihre einzelnen Beſtandtheile auflöſen und nachſuchen von wem jedes genommen iſt, um es dann in ſeinem wahren Zuſammenhang würdigen zu können; — man kann darauf rechnen daß, wo ein Gedanke oder ein Urtheil ausgeſprochen iſt, Niſſen nicht in eigener Perſon redet. Den urſprünglichen Sitz der einzelnen Mittheilungen aufzufinden hat Niſſen durch ſein Verzeichniß der Schriften, in welchen über Mozart gehandelt wird, wenigſtens erleichtert; da aber auch manche jetzt verſchollene Schriften von ihm benutzt ſind, iſt mir die Wiederentdeckung nicht überall gelungen. In den meiſten Fällen iſt daran auch gar nichts gelegen; allein es befinden ſich unter dieſer großen Menge herrenloſen Guts auch einzelne Mittheilungen, welche auf mündlicher Tradition der Familie beruhen, und es iſt allerdings wünſchenswerth dieſe mit Beſtimmtheit darauf anſprechen zu können. Indeſſen geben ſie ſich meiſt deutlich genug zu erkennen und betreffen auch nicht einmal Hauptſachen.

Dieſe Auseinanderſetzung war nöthig um den Gebrauch des Niſſenſchen Werks möglich zu machen, glauben Sie aber nicht daß ich deshalb ungerecht ſei. Es iſt wahr, die Maſſe bedruckten Papiers kann einen zur Verzweiflung bringen; bedenkt man aber daß der größte Theil der Documente ſpäter verkommen iſt, ſo wird man dankbar gegen den Mann, der uns ſolche Blicke in dies Künſtlerleben thun ließ und der mit uneigennütziger Pietät für das Andenken Mozarts arbeitete, für welches die ihm Nächſten nicht einmal durch Erhaltung der Documente beſorgt blieben, deren Wichtigkeit Niſſen begriffen hatte. Uebrigens iſt man auch das zu bemerken ſchuldig, daß Niſſen ſeine Biographie nicht ſelbſt hat drucken laſſen; er ſtarb am 24. März 1826 ehe ſie ſoweit gediehen war, und vielleicht hätte er bei einer ſchließlichen Redaction doch Manches gebeſſert.

Es iſt auffallend daß in Deutſchland, obgleich man ſich einig war daß Niſſens Buch ungenießbar ſei und erſt bearbeitet werden müſſe um lesbar zu werden, Niemand dieſer Mühe ſich unterzog, ſondern daß man es Ausländern überließ, die reichen Schätze zu verwerthen. Dies unternahm Fetis in ſeiner Biographie universelle des Musiciens (Brüſſel 1840) VI p. 432 ff., ſoweit es die einem allgemeinen Werke der Art geſteckten Grenzen zuließen. Die nahe liegende Aufgabe aber durch zweckmäßige Ordnung und Redaction des wirklich intereſſanten Theils von dem Niſſenſchen Material eine überſichtliche und lesbare Biographie Mozarts herzuſtellen unternahm Edward Holmes in The life of Mozart, including his correspondence. London 1845. Mit Verſtand und Einſicht iſt hier der weſentliche Theil der Correſpondenz ſo geordnet und mit einer auf den ſonſther überlieferten Notizen begründeten Darſtellung verbunden, daß ein zuſammenhängendes Ganze entſtanden iſt, welches eine zuverläſſige und ſoweit es möglich war vollſtändige Ueberſicht über Mozarts Lebensgang gewinnen läßt. Holmes hat außerdem die von André veröffentlichten Verzeichniſſe der Mozartſchen Werke und die dort mitgetheilten Angaben über ihre Entſtehungszeit zweckmäßig benutzt, er hat auf einer Reiſe durch Deutſchland ſich die Originalmanuſcripte bei André wenigſtens angeſehen und hie und da mündliche Traditionen aufgeſammelt, er hat ſich auch in der muſikaliſchen Litteratur umgeſehen, und ein Werk zu Stande gebracht, das ohne Zweifel für die zuverläſſigſte und brauchbarſte Biographie angeſehen werden muß, ſoweit ſie durch geſchickte Benutzung der allgemein zugänglichen Hülfsmittel herzuſtellen war. Denn allerdings hat er weder bis dahin unbekannte Quellen von Wichtigkeit eröffnet, noch tiefer gehende Forſchungen angeſtellt, noch durch eigenthümliche Anſichten neue Aufklärungen gegeben.

Einen ganz andern Geſichtspunkt hatte Alexander Oulibicheff verfolgt in ſeinem Werk Nouvelle Biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de Mozart, Moskau 1843, in drei Theilen, welches durch die Ueberſetzung von A. Schraishuon (Stuttgart 1847) in Deutſchland allgemein bekannt geworden iſt. Die enthuſiaſtiſche Verehrung für Mozart, welche den Verfaſſer zu einer Arbeit begeiſterte, die jahrelange Vorſtudien und große Opfer jeder Art erheiſchte, und welche ſich in ſeinem Buche ſo lebhaft ausſpricht, iſt liebenswürdig und anziehend, allein ſie darf das Urtheil nicht beſtechen. Ich fürchte nicht, daß Sie mir den alten Spruch vom Töpfer der den Töpfer beneidet vorhalten werden, wenn ich meine Meinung über die ſchwachen Seiten dieſes Buches offen ausſpreche. Für Oulibicheff iſt die

Hauptſache die räſonnirende äſthetiſche Analyſe der Hauptwerke Mozarts, derjenigen Werke aus ſeinen ſpäteren Lebensjahren, in welchen die Kunſt des Meiſters vollendet ausgeprägt erſcheint, auf welchen ſein Ruhm unerſchütterlich gegründet iſt; dieſe in ihrer künſtleriſchen Bedeutung zu charakteriſiren und verſtändlich zu machen iſt ſeine eigentliche Aufgabe. Er beſchränkt daher weſentlich ſeine Betrachtung auf einen beſtimmten Kreis Mozartſcher Compoſitionen — es ſind die bekannteſten, weil ſie die größten ſind —, dieſen zu erweitern ſcheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen, weil es ihm nur um den Mozart zu thun iſt, den er und die muſikaliſche Welt aus dieſen Werken kennt. Was er außerdem beibringt dient nur zur Vorbereitung und zur Grundlage für jene Betrachtungen. Denn er erkennt ſehr wohl daß man um den vollendeten Meiſter zu begreifen die Einſicht haben müſſe, wie er es geworden ſei, alſo ſeinen Entwickelungsgang kennen müſſe; ferner, da Mozart nicht zufällig ſeine Stellung in der Geſchichte der Muſik einnimmt, ſtellt er ſich die Forderung nachzuweiſen, daß der ganze Entwickelungsgang dieſer Kunſt mit Nothwendigkeit auf einen Abſchluß hindränge, wie er in Mozart verkörpert erſcheine. Für die eigentliche Entwickelungsgeſchichte Mozarts begnügt er ſich aber mit dem bei Niſſen Dargebotenen, von dem er das hervorhebt, was geeignet ſcheint die von ihm gewählten Geſichtspunkte zu beleuchten. Allein wenn er ſich hier wieder beſchränkt, ſo holt er bei der allgemeinen geſchichtlichen Betrachtung deſto weiter aus. Denn in der That dient eine Ueberſicht über die Geſchichte der Muſik nur dem Gedanken, daß, da jede bedeutende Erſcheinung auf irgend einem Gebiet die Summe aller ihr vorhergehenden ſein und ſie in ſich begreifen und abſchließen müſſe, auch die ganze Entwickelung der modernen Muſik von Guido von Arezzo an nach allen Richtungen hin nur Statt gefunden habe um Mozart hervorzubringen, durch den ſie auch in der That vollſtändig abgeſchloſſen ſei. Niemand weiß beſſer als Sie, mein Freund, woher dieſer Wind kommt und was dieſe Uebertreibung eines wahren und fruchtbaren Gedankens auf den verſchiedenſten Gebieten für Unheil angerichtet hat. Hier treffen nun die Einſeitigkeit des Enthuſiasmus und Diletantismus zuſammen. Es bedarf keiner großen Gelehrſamkeit um zu ſehen daß jener Abriß der Geſchichte der Muſik nicht auf eigenen Forſchungen beruht, nicht aus einer ſelbſtändigen Kenntniß auch nur der wichtigſten Meiſterwerke der verſchiedenen Zeiten und Richtungen hervorgegangen, ſondern aus einigen leicht erkennbaren Werken zuſammengeſtellt iſt für einen beſtimmten Zweck, nämlich Mozart als den Schlußſtein der muſikaliſchen Entwickelung daraus hervorgehen zu laſſen. Wer nun im Ernſt behauptet, daß die niederländiſchen Contrapunktiſten, Paläſtrina, Bach und Händel dageweſen ſeien damit das Requiem habe entſtehen können; wer den Gedanken eines lebendigen, mit Naturnothwendigkeit ſtetig treibenden Fortſchritts nur faßt und durchführt um an einem beliebigen Punkt Halt zu machen und von da an keinen Fortgang mehr anzuerkennen: der hat ſicherlich weder jenen Gedanken, noch das Weſen der Kunſt, noch den Meiſter ergründet dem er zuviel Ehre erweiſen will. Die einſeitige, ausſchließliche Anerkennung eines Künſtlers mag den individuellen Geſchmack befriedigen, über den ſich nach dem Sprichwort nicht ſtreiten läßt, bei wiſſenſchaftlicher Unterſuchung, wo ſich allerdings ſtreiten läßt d. h. wo Gründe gelten, hat ſie keine Bedeutung. Wen die Verehrung Mozarts zu ſolcher Verkennung Beethovens führt, wie wir es bei Oulibicheff ſehen, der verſteht — ich glaube, Sie geben mir darin Recht — auch Mozart nicht. Die falſche Auffaſſung und Durchführung jenes auf die Spitze getriebenen Gedankens rächt ſich aber auch dadurch, daß darüber die Anknüpfungspunkte für ein genaueres Verſtändniß der Entwickelung Mozarts, welche die ſorgfältige Erforſchung ſeiner Lebensverhältniſſe, ſeiner Jugendarbeiten, der ganzen Zeit, in welcher er lebte und die zunächſt unmittelbar auf ihn wirkte, ergeben muß, aus den Augen geſetzt ſind und inſofern ſtellt die oben angedeutete Beſchränkung ſich als ein weſentlicher Mangel heraus. Dies ſchließt natürlich nicht aus daß in den äſthetiſchen Analyſen einzelner Werke viel Feines, Geiſtreiches und Anregendes geſagt ſei, und ich bin weit entfernt dies in Abrede zu ſtellen. Allein ſie gehen im Weſentlichen nicht von dem aus, worin das Specifiſche eines jeden Kunſtwerks beruht, von der künſtleriſchen Form, ſie ſuchen nicht nachzuweiſen wie die allgemeinen Geſetze der Kunſt unter beſtimmten Vorausſetzungen und Bedingungen durch die Individualität des Künſtlers in dieſer ganz concreten Geſtalt zur Anwendung gebracht ſind, — was namentlich in der Muſik ſchwierig, allein der einzige Weg zu einer wahren Verſtändigung iſt —; ſondern ſie geben hauptſächlich das wieder, was der Verfaſſer bei den verſchiedenen Compoſitionen empfunden und gedacht hat, und was ihm über dieſelben eingefallen iſt. Dergleichen Betrachtungen ſind angenehm und unterhaltend, ſofern ſie ein geiſtreicher und gebildeter Mann anſtellt, allein ſie ſind auch dann meiſtens charakteriſtiſcher für ihn als für das Kunſtwerk das ſie hervorgerufen hat, und befriedigen gewöhnlich die am meiſten, welche für das Weſentliche eines Kunſtwerks kein Verſtändniß haben und ſich darum an das halten was ſich daran heften ließ. Oulibicheff verräth überall Geiſt und feine Bildung, aber es iſt allgemeine weltmänniſche Bildung, nicht muſikaliſche, die durch enthuſiaſtiſche aber dilettantiſche Neigung nicht erſetzt werden kann; daher treffen ſeine Bemerkungen, auch wo ſie wahr ſind, ſelten den Kernpunkt, oft täuſchen ſie durch brillanten Effect, und für das eigentlich künſtleriſche Verſtändniß iſt wenig dadurch gewonnen.

Erſchrecken Sie nicht, lieber Freund, vor der üblen Stellung, welche ich mir und meiner Arbeit durch dieſe Offenherzigkeit bereite. Ich wünſche der Wiſſenſchaft zu dienen und muß daher die Aufgabe die ich mir zu ſtellen habe, die Mittel und Kräfte ſie zu löſen klar erkennen; am wenigſten möchte ich den Schein gewinnen, als ob ich, indem ich Andere ſchone, mich ſelbſt geſchont ſehen wollte. Sie wiſſen, daß ich von Jugend auf mich viel mit Muſik beſchäftigt, ihr ſoviel Zeit gewidmet habe, daß gar Mancher den Kopf dazu geſchüttelt hat, wie ſich das nur mit meinen philologiſchen Studien vertrage. Vielleicht hatten ſie

Recht; ich muß indeſſen bekennen daß mir die Muſik jederzeit eine ebenſo ernſte Sache geweſen iſt als die Philologie und daß ich ſtets bemüht geweſen bin durch gründlichen Unterricht und eifriges Selbſtſtudium mir eine Einſicht in das Weſen der Muſik und ihrer Technik zu erwerben. Ich empfand es aber als eine Pflicht gegen mich ſelbſt, von dieſer Thätigkeit, die einen guten Theil meines Lebens erfüllt, auch Rechenſchaft abzulegen, und da eine glückliche Fügung mir die Gelegenheit bot den Meiſtern meine Forſchung zu widmen, denen ich ſoviel verdankte, griff ich mit Freuden zu. Ich glaubte mir ſagen zu dürfen, daß eine Darſtellung ihres Lebens und künſtleriſchen Wirkens ſoviele Seiten darbietet, ſoviele Anforderungen macht, daß nur vereinigte Kräfte dieſe Aufgabe vollkommen löſen können; daß, wenn ich auch Weſentliches dem Muſiker vom Fach überlaſſen muß, die größere Uebung in wiſſenſchaftlicher Methode der Unterſuchung andere nicht minder weſentliche Punkte fördern könne. Und ſo machte ich mich denn getroſt an das Werk.

Meine Aufgabe war eine auf gründlicher Durchforſchung der Quellen beruhende zuverläſſige und vollſtändige Darſtellung des Lebensganges Mozarts, mit ſorgfältiger Berückſichtigung Alles deſſen, was in den allgemeinen Bedingungen der Zeit, in welcher er lebte, wie in den örtlichen und perſönlichen Verhältniſſen, unter deren beſonderm Einfluß er ſtand, ſeine Entwickelung als Menſch und Künſtler zu beſtimmen geeignet war; ſodann eine aus der möglichſt umfaſſenden Kenntniß und Würdigung ſeiner Compoſitionen hervorgehende Charakteriſtik ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen, eine Geſchichte ſeiner künſtleriſchen Ausbildung. Keine Seite dieſer Aufgabe kann ſelbſtändig für ſich gefaßt werden, wenn auch die Forſchung wie die Darſtellung bald der einen bald der anderen nachgehen mußte; die Aufgabe ſelbſt war ſtets eine, wie das Individuum in welchem der Künſtler und der Menſch untrennbar vereinigt ſind.

Wie ungenügend für dieſe Aufgabe das vorliegende Material ſei ergab ſich bald und was hie und da zerſtreut zu der Niſſenſchen

Sammlung hinzukam, war im Ganzen eine dürftige Aehrenleſe; es galt ergiebige Quellen zu finden. Als ich im Sommer 1852 nach Wien reiſte, geſchah es, wie Sie wiſſen, hauptſächlich in der Abſicht den Traditionen die ſich von Beethoven dort noch erhalten haben möchten nachzugehen, für die genauere Kunde Mozarts dort noch viel zu finden machte ich mir keine Rechnung. In der That war auch die lebendige Ueberlieferung von ſeinem Leben, ſeiner Perſon und ſeinen Verhältniſſen ziemlich erloſchen, auf unmittelbaren Eindrücken beruhte Weniges was ich erfuhr und im Allgemeinen mußte man gegen ſolche Mittheilungen vorſichtig ſein, da ſie häufig ſich nur als eine durch mündliche Fortpflanzung entſtellte Bücherweisheit ergaben. Indeſſen war mir doch dieſer Aufenthalt auch für die Darſtellung Mozarts ungemein lehrreich. Wie verſchieden auch Wien 1852 von dem Wien der Jahre 1780 bis 1790 ſein mochte, ſo war doch auch jetzt noch durch lebendige Anſchauung und den ſinnlichen Eindruck Vieles zu gewinnen, was ſich aus Büchern gar nicht ſchöpfen läßt, und was auch mehr in der Färbung und Haltung der ganzen Darſtellung als in beſtimmten Einzelnheiten wieder zum Vorſchein kommt. Auch im mündlichen Verkehr mit kundigen Freunden ergab ſich gar manche Belehrung, für die ſich ſonſt vielleicht nicht einmal ein Anlaß gefunden hätte. Beſonders war es mein lieber Freund Karajan, der, ſelbſt muſikaliſch gebildet und in der Geſchichte Wiens heimiſch wie in ſeinem Hauſe, mir meinen Aufenthalt in Wien ſo lehrreich gemacht hat als er ihn mir behaglich und angenehm zu machen wußte. Er hat auch nachher noch erfahren, was man einem Freunde für Mühe machen kann, der immer bereit iſt Aufſchluß zu geben und ſich ſelbſt zu jeder mühſamen Detailforſchung gern herbeiläßt, nur um einem Anderen damit zur Hand zu geben. Auf der k. k. Hofbibliothek fand ich außer den verſchiedenen Manuſcripten des Requiem, welche für die Entſcheidung einer ſo wunderlich verzettelten Frage den ſicheren Anhaltspunkt gewähren, noch manche andere wichtige Handſchriften Mozarts, und reichen Stoff für vielfache Belehrung — Dank der unermüdlich freundlichen Bereitwilligkeit des Cuſtos A. Schmid.

Den weſentlichſten Vorſchub fand ich aber bei Aloys Fuchs. Außer mehreren anderen Sammlungen hatte er mit außerordentlicher Ausdauer Alles geſammelt, was ſich nur irgend auf Mozart bezog, und mit neidloſer Liberalität, wie ſie bei Sammlern nicht eben alltäglich iſt, überließ er mir was er wußte und was er hatte zur freien Benutzung. Von großem Nutzen war mir das ſyſtematiſch-chronologiſche Verzeichniß aller gedruckten und ungedruckten Werke Mozarts, welches er ſich angelegt hatte, ſowie die Sammlung von Documenten, Zeitungsblättern, Journalartikeln und Broſchuren, welche er im Original oder abſchriftlich zuſammengebracht hatte. Dabei mußte ich freilich mitunter bedauern, daß er dieſe Sammlungen mehr mit der Neigung des Sammlers als im wiſſenſchaftlichen Intereſſe gepflegt hatte; wie er z. B. faſt nie die Quelle ſeiner Excerpte angemerkt hatte; allein ich bin dadurch auf Vieles aufmerkſam gemacht worden, an das ich ſonſt ſchwerlich gedacht hätte, viele Mühe iſt mir erſpart worden, und namentlich eine Reihe Mozartſcher Briefe, welche er ſich abgeſchrieben hatte, iſt nur ſo zu meiner Kunde gekommen. Seine reichhaltige Sammlung Mozartſcher Compoſitionen in den verſchiedenen Ausgaben und in Abſchriften habe ich leider nicht gründlich benutzen können; mir wurde die Zeit zu knapp und ich durfte hoffen dieſelbe auch noch ſpäter nach Bedürfniß zu Rathe zu ziehen. Dieſe Hoffnung wurde freilich traurig getäuſcht; wenige Monate nachdem ich Wien verlaſſen hatte ſtarb Aloys Fuchs. Es iſt mir ein ſchmerzliches Gefühl daß ich dem braven Mann für ſo viele treue Freundesdienſte nicht durch das Buch danken kann, das ihm, ich weiß es, Freude gemacht haben würde.

Den größten Dienſt erwies er mir aber durch die Nachricht, daß die Briefe Mozarts, ſoweit ſie noch erhalten wären, durch ein Geſchenk der Frau Baroni-Cavalcabo, welcher Wolfgang Mozart der Sohn ſie als Vermächtniß hinterlaſſen hatte, an das

Mozarteum in Salzburg übergegangen ſeien. Ich begab mich alſo im November nach Salzburg. Als einziger Ueberreſt jener vollſtändigen Correſpondenz, welche Niſſen vorgelegen hatte, fand ich hier die Briefe vom Jahr 1777 bis 1784 im Weſentlichen noch ſo, wie jener ſie benutzt hatte — glücklicherweiſe den wichtigſten Theil. Ein flüchtiger Einblick überzeugte mich, daß Niſſen nicht bloß im Einzelnen ungenau und willkührlich verfahren ſei, ſondern daß er die ausführlichſten Nachrichten über die wichtigſten Verhältniſſe und Begebenheiten, auf denen das Verſtändniß jener Zeit beruht, ganz unterdruckt habe. Hier gab es zu thun, aber auch reichen Gewinn. Durch die gütige Unterſtützung des Secretärs des Mozarteums Dr. v. Hilleprandt und des Archivars Jellinek wurde es mir möglich mit ungetheilter Kraft meine Arbeit in kürzeſter Friſt zu vollenden. Ich collationirte die bei Niſſen gedruckten Briefe wie einen alten Autor, die übrigen ſchrieb ich ab oder machte mir ausreichende Excerpte. Seines Fleißes darf man ſich ja rühmen, und ich kann Ihnen eine unverdächtige Zeugin ſtellen, die alte Theres im goldnen Ochſen, die ſich ſpäter nicht meines Namens aber wohl des Profeſſors erinnerte, der länger als drei Wochen lang von früh bis ſpät auf ſeinem Zimmer ſaß und ſchrieb. Es war gut daß es damals meiſt ſchlechtes Wetter war, denn ſonſt wäre es auch für einen Profeſſor zu viel geworden in Salzburg nur auf der Stube zu ſitzen. Aber es war ein eigener Genuß bei dieſer ſterilen Arbeit des Abſchreibens, die mir ſonſt Sie wiſſen wie verhaßt iſt. Ich glaubte mit den Männern ſelbſt zu verkehren, als ich ſo Brief um Brief Alles mit durchmachte was ſie erlebt hatten, und was ſie bewegte in Freud und Leid, unmittelbar wie ihnen der Eindruck gekommen war, bis in die wechſelnden Züge der Handſchrift, ſo wieder aufnahm, wie einſt der dem der Brief zu Handen kam. Wie ſehr wünſche ich daß ein Hauch davon auch in meine Darſtellung dieſer menſchlich anziehenden Verhältniſſe übergegangen ſei, obgleich ich wohl fühle, daß es kaum möglich iſt ihn ſo unmittelbar wiederzugeben als er aus den Briefen ſelbſt mich anwehte. Nachdem dieſe Arbeit gethan war, unterſuchte ich was von Mozartſchen Compoſitionen in Salzburg noch vorhanden ſei; weiter war leider dort nichts zu machen. Obgleich Mozarts Schweſter, Mozarts Wittwe und deren Schweſter bis in die letzten Decennien in Salzburg gelebt haben, iſt es Niemand eingefallen ſie nach dem großen Landsmann auszufragen und den reichen Schatz einer Familientradition, die ſein ganzes Leben umſpannte, der Nachwelt zu erhalten: ich fand, wo ich nachfragte, Alles vergeſſen, ſpurlos verſchollen wie ſein Grab. So iſt auch von allen Familienpapieren und Documenten aller Art außer jenen Briefen Nichts dort aufbewahrt worden, unbeachtet hat man es verkommen laſſen.

Aehnliche Schätze wie jene Correſpondenz waren freilich anderswo nicht mehr zu heben; allein durch die gütige Mittheilung von Freunden und Gönnern ſind noch manche einzelne Briefe und kleinere Correſpondenzen in meine Hände gekommen, aus denen ſich intereſſante Züge zu dem Bilde beſonders der ſpäteren Jahre gewinnen ließen. Ich zweifle nicht, daß namentlich in den Autographenſammlungen noch viele, zum Theil wichtige Documente der Art verborgen ſind; vielleicht wird man durch mein Buch aufmerkſamer auf ihren Werth für die Wiſſenſchaft, und ich würde es als einen ſchönen Lohn meiner Beſtrebungen anſehen, wenn man mir dergleichen Reliquien Mozarts auch ferner mittheilen wollte.

Hülfsmittel einer anderen Art, nicht minder reich und wichtig als die vorher genannten, welche ich ebenfalls zum erſtenmal vollſtändig und ausreichend benutzen durfte, bot mir die Andréſche Sammlung dar. Bekanntlich hat der Hofrath André von Mozarts Wittwe die ſämmtlichen Originalmanuſcripte Mozarts, gedruckte wie ungedruckte Werke, erkauft, und dieſe Sammlung wurde mit Ausnahme weniger bereits früher veräußerter Stücke, bis vor kurzer Zeit in Frankfurt im ungetheilten Beſitz der Erben bewahrt, wie ein „Thematiſches Verzeichniß derjenigen Originalhandſchriften Mozarts welche Hofrath André beſitzt" Offenbach

1841 dieſelben angiebt. Mozarts Vater hatte ſorgſam alle Arbeiten ſeines Sohnes von früher Jugend an aufbewahrt, die nach ſeinem Tode dem Sohne zufielen, der mit ſeinen ſpäteren Compoſitionen zwar nicht ſo ſorglos umging, wie es wohl dargeſtellt worden iſt, aber ſie nicht mit gleicher Genauigkeit bewahrte und manche auch verſchenkte. So kam es daß nach ſeinem Tode die Arbeiten aus der Zeit vor dem Wiener Aufenthalt nahezu vollſtändig vorhanden waren, die aus ſpäteren Zeiten wenigſtens zum größten Theil. Die Andréſche Sammlung bewahrt alſo in der eigenen Handſchrift Mozarts die Mehrzahl ſeiner Werke von den frühſten Jugendarbeiten an in einer faſt ununterbrochenen Folge aus allen Jahren bis zu ſeinem Tode. Von den Compoſitionen die vor das Jahr 1780 fallen iſt der ſowohl der Zahl als der künſtleriſchen Bedeutung nach erheblichſte Theil noch ungedruckt, viele der gedruckten ſind ſo unzuverläſſig publicirt, daß man durchaus genöthigt iſt wieder auf das Original zurückzugehen. Die Wichtigkeit dieſer Sammlung leuchtet ein und vielleicht giebt es für keinen bedeutenden Meiſter in irgend einer Kunſt eine ähnliche Sammlung von gleicher kunſtgeſchichtlicher Bedeutung. Leider ſteht zu befürchten daß dieſelbe zerſtreut werde, und daß in Deutſchland ſich keine Mittel finden ein Andenken Mozarts zu erhalten, das ſeiner würdiger iſt und ſein Gedächtniß treuer der Nachwelt überliefert als Statuen und Büſten. Da eine Würdigung der künſtleriſchen Entwickelung Mozarts ohne eine erſchöpfende Kenntniß ſeiner Jugendarbeiten nicht möglich iſt, begab ich mich im Sommer 1853 nach Frankfurt um dieſe merkwürdige Sammlung zu unterſuchen. Die Gebruder Carl und Julius André eröffneten mir bereitwillig den Zugang zu derſelben, ſie räumten mir freundlich eine Wohnung im Haus Mozart ein, wo ich in voller Freiheit mit Ruhe die Handſchriften ſtudiren konnte und fünf Wochen zubrachte um ausführliche Notizen und Auszüge zu machen. Allein als ich an die Ausarbeitung ging, mußte ich bald gewahren daß die genaueſten Notizen den friſchen Eindruck des gegenwärtigen Kunſtwerks nicht zu erſetzen vermögen. Auch hier halfen mir die

Gebrüder André, die für meine Arbeit ein lebhaftes und freundſchaftliches Intereſſe gefaßt hatten, mit einer Liberalität aus, auf welche ich nicht gewagt hätte Anſpruch zu machen: ſie theilten mir im Verlauf der Arbeit immer die Handſchriften mit, mit denen ich mich zu beſchäftigen hatte und machten es mir möglich meine Darſtellung fortwährend auf das unmittelbare Studium der einzelnen Compoſitionen zu begründen. Ich ſage nicht zu Viel, wenn ich mit dem aufrichtigſten Dank bekenne, daß ohne das ehrenvolle Vertrauen und die freundſchaftliche Förderung dieſer Männer mein Buch das nicht hätte erreichen können, worin ich ſeinen weſentlichen Vorzug ſetzen zu können glaube. Da es mir durch eine günſtige Fügung außerdem vergönnt worden iſt die wichtigſten Werke, welche in der Andréſchen Sammlung fehlen, durch die Güte ihrer Beſitzer in Mozarts eigener Handſchrift zu ſtudiren — was nie ohne Genuß und eigenthümliche Belehrung geblieben iſt —, ſo darf ich mich des ſeltenen Glückes rühmen, nicht allein die Compoſitionen Mozarts mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen vollſtändig, ſondern weitaus die meiſten in ſeiner Handſchrift kennen gelernt zu haben.

Sie ſehen, lieber Freund, dieſe Hülfsmittel mußten zu neuen Aufſchlüſſen, zu vollſtändigerer und genauerer Einſicht in das bisher zum Theil Bekannte führen; daß ich auch in der Litteratur mich umzuſehen bemüht war und den dort zerſtreuten Stoff für meine Zwecke zuſammenzubringen ſuchte werden Sie mir ſchon als Philologen zutrauen. Indeſſen iſt die muſikaliſche Litteratur nicht ſo leicht zugänglich als die philologiſche und viele Hülfsmittel, welche dort das Nachſuchen und Forſchen erleichtern, fehlen hier gänzlich; ich bin daher weit entfernt zu glauben daß ich mich einer vollſtändigen Benutzung der Litteratur auch nur angenähert habe. Dies war auch nur nach einer Richtung hin mein Beſtreben, ſoweit es die Ueberlieferung des Thatſächlichen anlangt; denn Alles das was über Mozarts Muſik gedacht, geträumt, gefaſelt iſt kennen lernen oder gar anführen zu wollen iſt mir nicht in den Sinn gekommen. Ich hatte völlig genug an dem was mir bei anderer Lecture in den Weg gekommen iſt, meine Leſer werden an dem was beiſpielsweiſe angeführt iſt ebenfalls genug haben.

Mein erſtes Augenmerk war alſo die ſichere Feſtſtellung und urkundliche Begründung des Thatſächlichen und die, ſoweit es von Intereſſe ſein konnte, vollſtändige Darlegung deſſelben. Die ſchriftliche oder die verbürgte mündliche Ueberlieferung Mozarts und ſeiner Angehörigen bildet daher die weſentliche Grundlage meiner Darſtellung und zwar ſo daß, wo kein beſtimmter Beleg beigebracht iſt, die fortlaufende Correſpondenz bei Niſſen als Quelle anzuſehen iſt. Da ich aber wünſchte Alles das in meinem Buch zu vereinigen, was mir ein bleibendes Intereſſe zu haben ſchien, und Niſſens Sammlung entbehrlich zu machen für Alle, welche nicht ſelbſtändig prüfen und forſchen wollen, ſo habe ich wörtliche Mittheilungen aus den Briefen wo es nur thunlich ſchien beigegeben, auch nicht verſäumt, da ich das in den Briefen enthaltene Material an ſehr verſchiedenen Stellen und zu ſehr verſchiedenen Zwecken gebrauchen mußte, die außer der Reihe benutzten Briefe anzuführen. Ich habe immer die Briefe nach dem Datum bezeichnet, ohne anzugeben ob der Brief bei Niſſen gedruckt iſt oder nicht. Dabei muß ich aber bemerken daß meine Angaben überhaupt nicht nach Niſſens Buch controlirt werden können, da er die Briefe weder genau noch vollſtändig hat abdrucken laſſen; und um jedes Mißverſtändniß zu verhüten, will ich noch anführen, daß mir außer der oben angegebenen Folge gar manche einzelne Briefe von Leopold und Wolfgang Mozart zu Handen gekommen ſind, aus denen ich genauer referiren konnte. Denn natürlich habe ich, wo mir das Original zu Gebote ſtand nur dieſes zu Rath gezogen und Niſſens Abdruck nur, wo jenes mir fehlte. Sie, lieber Freund, brauche ich nicht zu bitten mir das Vertrauen zu ſchenken daß ich es mit dieſen Dingen genau genommen habe; ich hoffe aber daß meine Arbeit überhaupt dem Leſer das Gefühl gebe, daß er ſich auf meine Sorgfalt für treue Ueberlieferung verlaſſen könne. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß ich in Stil und Darſtellung der Briefe nicht das Geringſte geändert habe; nur in der Orthographie habe ich mir einige Freiheit genommen um nicht den Leſer ohne allen Nutzen für die Charakteriſtik zu ſtören. Wo andere Quellen benutzt werden konnten und mußten als die Briefe, ſind ſie gewiſſenhaft angegeben.

Ich habe aber außer dem was Mozart unmittelbar angeht auch eine Zeit, die Verhältniſſe unter denen er lebte und die Perſonen, mit denen er in Berührung kam, beſtimmter darzuſtellen geſucht, ſoweit es eben für ſeine Entwickelung in Betracht kommt. Hier habe ich den großen Mangel an ausreichenden Nachrichten gar ſehr zu beklagen. Wie genau wir auch über manche Partien der Litteratur- und Culturgeſchichte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts unterrichtet ſind: über die muſikaliſchen Verhältniſſe und Perſonen erhalten wir wenig Aufſchluß, und über die Gegenden, welche für die Geſchichte der Muſik von dem größten Intereſſe ſind, erfahren wir überhaupt am wenigſten. Ich zweifle nicht, daß der Geſchichtsforſcher, der ſich mit dieſen Zeiten beſonders beſchäftigt, vieles Intereſſante ausmitteln wird das mir entgangen iſt, obgleich ich auch ſolche über dieſe Armuth habe klagen hören. Ich habe denn nicht ohne Eifer zuſammenzubringen geſucht was mir dienlich ſchien das Bild lebendiger und anſchaulicher zu machen, und nicht verſäumt die Quellen und Belege beizubringen, theils um der ſicheren Gewißheit willen, theils um denen welche ſich dafür intereſſiren die Wege zu weiſen. Ich glaubte noch weiter gehen zu müſſen, und habe bei den vielen Perſonen — meiſtens Muſikern — die erwähnt werden mußten eine kurze Angabe ihrer Lebenszeit, mitunter auch eine ſummariſche Charakteriſtik hinzugefügt. Die wenigſten meiner Leſer werden dieſe Notizen gegenwärtig haben, die doch wenn das Ganze klar und deutlich ſein ſoll zur Stelle ſein müſſen; ich wollte ihnen deshalb die Mühe ſparen auch nur ein Converſationslexikon zur Hand zu nehmen. Ich habe mich dabei an die gangbaren und in ihrer Art vortrefflichen Tonkünſtlerlexica von Gerber und Fétis gehalten; meine eigenen Unterſuchungen aber, welche mich in das Detail dieſer Zeit einführten, haben mir nicht ſelten Berichtigungen der gewöhnlich überlieferten Angaben geboten; ich bemerke das nicht um das Verdienſt jener Werke zu ſchmälern, ſondern damit man nicht glaube mich ohne Weiteres aus gangbaren Büchern berichtigen zu können.

Vielleicht lächeln Sie über den Philologen, der ſich in ſeinem Eifer für dieſe kleinen Beigaben verräth — immerhin, ich halte aufs Handwerk, und gelegentlich wird es Ihnen auch wohl bequem ſein. Uebrigens bemerke ich, nicht für Sie, ſondern für die, denen Anmerkungen, Excurſe, Citate, Verzeichniſſe u. ſ. w. als die grauſame Rüſtung der Pedanterie Entſetzen einflößen, daß ſie deshalb das Buch noch nicht wegzulegen brauchen. Ich habe mich beſtrebt ſo zu ſchreiben, daß der Text ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze bildet, der zu ſeinem Verſtändniß der Anmerkungen nicht bedarf; und wen nach ihrer Gelehrſamkeit nicht verlangt, der kann ſie getroſt bei Seite liegen laſſen. Dagegen hoffe ich aber daß Sie mir zugeſtehen werden, daß durch Anwendung philologiſcher Methode im Ganzen und Einzelnen auch dieſe Forſchung nur gewinnen könne. Am augenfälligſten tritt ſie vielleicht bei der chronologiſchen Beſtimmung der einzelnen Werke hervor.

Wir ſind in dieſer Beziehung bei Mozart im Ganzen gut daran. Vom Jahre 1784 an beſitzen wir ſeinen eigenen ſorgfältig geführten thematiſchen Catalog, welchen André im Jahr 1828 herausgegeben hat. Bei früheren Compoſitionen iſt auf dem Autograph in der Regel die Entſtehungszeit genau angegeben, und die Reihe der ſicher datirten Werke umfaßt die bei weitem größte Anzahl. Aber doch nicht alle; von manchen fehlt das Autograph, und nicht auf allen findet ſich ein Datum. Hier waren daher Combinationen, bei denen äußere Gründe bis auf Papier und Handſchrift, und innere aus dem Stil und der formellen Behandlung abgeleitete ſowie die Auslegung der Zeugniſſe ihre Rollen ſpielen, unvermeidlich. Hofrath André hatte zu ſeinem Gebrauch einen bis zum Jahr 1784 geführten chronologiſchen Catalog entworfen, den ich in einer Abſchrift benutzen konnte. Er enthielt manche mir ſehr erwünſchte Bemerkung und

Nachweiſung und leiſtete mir überhaupt gute Dienſte; eigene Unterſuchungen konnte er mir natürlich nicht erſparen. Durch dieſe bin ich, obgleich ich vorſichtig verfahren bin, faſt überall ziemlich aufs Reine gekommen; die Verzeichniſſe, welche ich nicht ohne Mühe entworfen habe, empfehlen ſich hoffentlich durch überſichtliche Kürze und Zuverläſſigkeit. Ganz aufgeben mußte ich es genau anzugeben, was bereits gedruckt iſt, wo, wie oft; dies in einiger Vollſtändigkeit zu ermitteln verlangt Hülfsmittel und Studien, die ich dieſen Fragen nicht widmen konnte. Was von der Art angeführt iſt, kann nur als vereinzelte, zufällige Angabe gelten.

Doch die Behandlung des Hiſtoriſchen im Einzelnen und Ganzen geht ihren ſicheren und gewieſenen Weg. Ihr letztes Ziel iſt die Wahrheit, und nur dieſe zu finden und darzuſtellen habe ich mich bemüht. Keine Rückſicht auf Andere hat mich bewogen zu verſchweigen, was für das Verſtändniß Mozarts als Menſch und Künſtler nothwendig oder wichtig war, ebenſowenig habe ich je verſchwiegen oder zu verdecken geſucht, was zu ſeinem Nachtheil ſprechen könnte. Das Urtheil über ihn als vollendeten Künſtler ſteht feſt und konnte vielleicht nur in Einzelheiten ſchärfer beſtimmt und begründet werden; das Urtheil über den ſich bildenden Künſtler und über den Menſchen kann erſt durch das was hier vorgelegt wird ſicher gefaßt werden. Allerdings iſt es eine Freude für mich, daß in jeder Beziehung die Bewunderung wie die Achtung und Liebe zu Mozart geſteigert, ja zum Theil erſt feſt begründet wird. Aber um nichts in der Welt möchte ich daß man meine Darſtellung Mozarts für eine apologetiſche anſähe. Nach meiner Ueberzeugung thut man großen Männern Unrecht, wenn man ihre Schwächen beſchönigen oder wegläugnen will; man hat Alles gethan, wenn man ſie zu verſtehen ſucht ſowie ſie waren.

Bei dieſem Beſtreben die ganze Individualität Mozarts dem Leſer klar und lebendig vor die Seele zu ſtellen, erſchien es auch erwünſcht ſeine körperliche Erſcheinung demſelben gegenwärtig zu halten. Sie finden vor dem erſten Theil das Bild des jungen Mozarts nach dem in Salzburg im Mozarteum befindlichen Familienbild, welches im Jahr 1780 gemalt worden iſt und vor dem zweiten einen Stich nach dem im Jahr 1790 in Mainz von Tiſchbein gemalten Bilde. Bei einem Buche aber, das die Ueberlieferung zu bewahren beſtimmt iſt, erſchien es mir wie eine Pflicht auch das wohlbekannte Profil nach dem Wachsmedaillon von Poſch zu erhalten, welches allen früher currenten Bildern zu Grunde lag und faſt wie das des alten Fritz in jeder Copie unähnlicher wurde und doch noch ähnlich blieb; Sie finden es zu Anfang des zweiten Buches. Auch von ſeiner Handſchrift iſt jedem Theil ein Facſimile beigegeben.

Darf ich Ihnen auch noch ein Wort über die muſikaliſche Charakteriſtik ſagen? Sie muß ſich ſelbſt rechtfertigen, das weiß ich wohl, und ich möchte auch nur ausſprechen, daß ich mir der großen Schwierigkeiten dieſes Unternehmens klar bewußt bin. Daß ſich der Inhalt eines muſikaliſchen Kunſtwerks nicht in Worte faſſen läßt, daß auch der beſtimmte Eindruck welchen daſſelbe beim Anhören macht nicht durch Worte, am wenigſten durch eine Klimax ſtattlicher Beiwörter, wiedergegeben werden kann iſt klar. Eigentlich müßten, wie Schumann es einmal für die muſikaliſchen Recenſenten wünſchte, wenn man über Muſik ſprechen ſollte, immer Inſtrumentaliſten und Sänger geliefert werden, um das Stück gleich aufzuführen. Dies iſt indeſſen doch nicht wohl thunlich, und es kommt alſo immer darauf an durch das Wort in dem Leſer eine dem Weſen des Kunſtwerks entſprechende Vorſtellung hervorzurufen. Dies iſt nur möglich, indem man von der künſtleriſchen Form ausgeht, ihre Geſetze und Normen, ihre techniſchen Bedingungen, ihre mannigfache Anwendung und Ausbildung bis in die individuellſte Geſtaltung klar und anſchaulich zu machen ſucht. Allerdings wird man auch hiedurch nur zu allgemeinen Vorſtellungen gelangen, die ſpecifiſche, welche nur durch den unmittelbaren Eindruck des Kunſtwerks zu erreichen iſt, läßt ſich nicht mit Beſtimmtheit hervorrufen. Auch wenn man von der anderen Seite her die künſtleriſche Stimmung, welche in jener Form ihren eigentlichen Ausdruck fand, durch Worte anzudeuten verſucht, wird dies nie völlig gelingen; und den Punkt, in welchem die künſtleriſche Stimmung die künſtleriſche Form erfüllt, alſo das Kunſtwerk entſteht, in einer anderen Weiſe als durch das Kunſtwerk ſelbſt zu faſſen iſt unmöglich. Die Vorſtellungen vom muſikaliſchen Kunſtwerk werden alſo, da man auch nicht, wie in der bildenden Kunſt, der Natur unmittelbare Analogien entlehnen kann, nur ungefähre bleiben, die um ſo beſtimmter ſein werden, je ſicherer man an muſikaliſche Erfahrungen des Leſers anknüpfen und in dieſen die Analogien für die neu zu gewinnende Vorſtellung finden kann. Hier ergiebt ſich nun die große Schwierigkeit, daß in einem großen Kreiſe von Leſern — Sie wünſchen mir deren recht viele — der Grad der muſikaliſchen Bildung, d. h. die Summe der muſikaliſchen Erfahrungen und das Maaß des klaren Bewußtſeins über die Natur derſelben ſehr verſchieden iſt. Rein techniſch die Sache behandeln, wie es am kürzeſten und bequemſten geſchieht wenn man nur mit Muſikern verkehrt, iſt alſo ganz unthunlich, wenn man verſtanden ſein will, ebenſowenig kann man an jedem einzelnen Punkt ohne alle Vorausſetzung des Wiſſens und Verſtehens völlig von vorn anfangen. Es bleibt alſo, wie mir ſcheint, nur übrig, von den verſchiedenſten Ausgangspunkten, den verſchiedenſten Seiten und Richtungen her, aber immer an einen concreten Fall anknüpfend, die der Muſik eigenthümlichen Kunſtformen zu betrachten und zu entwickeln, um ſo die verſchiedenſten Anknüpfungspunkte für die eigene Erfahrung des Leſers darzubieten und ihm ein wahres Verſtändniß zu vermitteln. Denn wenn er nur an einem Punkt ſich innerlich getroffen fühlt und ihm lebendig geworden iſt um was es ſich handelt, wird er von da aus ſich auch des Uebrigen bemächtigen. Hiezu werden, wie ich hoffe, ebenſowohl die geſchichtlichen Ueberblicke über die allmähliche Ausbildung der muſikaliſchen Formen, als die allgemeinen

Betrachtungen über die Geſetze der künſtleriſchen Formen überhaupt das Ihrige beitragen; denn da ihre Bedeutung eine weiter greifende und tiefer gehende iſt, ſo wird auch das Licht das ſie verbreiten heller leuchten und tiefer eindringen als Beobachtungen welche einen einzelnen Fall betreffen. Dabei mußte ich mir aber beſtändig gegenwärtig halten, daß ich nicht techniſche eingehende Analyſen einzelner Muſikſtücke zur Belehrung für den Muſiker zu geben hatte, ſondern eine Charakteriſtik deren Weſen und Umfang durch die Stelle, welche ſie in der ganzen Darſtellung einnimmt, beſtimmt und begrenzt wird. Sehen Sie zu, lieber Freund, wie weit es mir gelungen iſt über ſo ſchwierige Gegenſtände klar und eindringlich mich zu äußern; ich kann nur verſichern, das was ich geſagt auch innerlich erfahren und durchlebt zu haben.

Eine herzliche Freude hat mir der Antheil gemacht, welchen mein verehrter Freund Hauptmann an dem Buche während des Drucks genommen hat. Ich will ihm keinerlei Verantwortung aufbürden, wenn ich ihm für die Sorgfalt danke, mit welcher er nicht bloß den Setzer ſondern auch den Verfaſſer beaufſichtigt hat; Sie begreifen aber, wie ermuthigend und erfriſchend mir im Verlauf meiner Arbeit die fortdauernden Beweiſe ſeiner freundſchaftlichen Theilnahme und die lebendige Erinnerung an den ſchmerzlich vermißten perſönlichen Verkehr mit ihm ſein mußten.

Es iſt ſpät geworden, mein theurer Freund, ſpäter noch als wir nach unſeren muſikaliſchen Exceſſen uns zu trennen pflegten, die Ihrer Frau in der Regel ſchon zu lange dauerten. Leben Sie wohl und nehmen Sie mein Buch mit derſelben herzlichen Theilnahme und freundlichen Nachſicht auf, welche mir ſtets ſo wohlthuend geweſen iſt.

Bonn 30. November 1855.

Otto Jahn.

Inhalt.

Erſtes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756 – 1768.)

1.

Leopold Mozart, Wolfgangs Vater S. 3 f. Sein Charakter S. 5 ff. Wiſſenſchaftliche Studien S. 9. Hofmuſicus in Salzburg. Compoſitionen S. 10 ff. Seine „Violinſchule“ S. 14 ff. Urtheil der Zeitgenoſſen über dieſelbe S. 20 f. Amtliche Stellung S. 22 f. Wolfgangs Mutter S. 24 f.

2.

Wolfgangs Schweſter Maria Anna S. 25 f. Erſte muſikal. Regungen S. 27. Anekdoten aus Wolfgangs Jugend nach des Hoftrompeter Schachtner Aufzeichnung S. 28 ff.

3.

Erſte Kunſtreiſe nach München und Wien 1762 S. 34 f. Aufnahme bei der kaiſerl. Familie und der vornehmen Welt in Wien S. 36 ff. Puffendorfs Gedicht auf Wolfgang S. 40 f.

4.

Zweite Kunſtreiſe 1763 S. 41. Wolfgang als Orgelſpieler S. 42. Concert in Augsburg S. 43. Jomelli S. 43 f. Ludwigsburg. Mainz S. 45. Concertanzeige aus Frankfurt S. 45 f. Koblenz. Bonn. Aachen S. 47. Paris S. 47 ff. Baron Grimm. Die Marquiſe von Pompadour. Die königl. Familie S. 48 f. Künſtleriſche Leiſtungen der beiden Geſchwiſter S. 49 f. Wolfgangs erſte 4 Sonaten für Klavier und Violine geſtochen S. 51 ff. Ein Gedicht auf die Geſchwiſter S. 53. Die Künſtlerfamilie im Bilde S. 53 f. Leopolds Urtheil über die franzöſ. Muſik und das Pariſer Leben S. 54 f.

5.

Aufenthalt in England vom April 1764 bis Juli 1765. Aufnahme bei Hofe S. 56. Joh. Chriſt. Bachs Urtheil über Wolfgang S. 57. Barrington S. 58. Manzuoli S. 59 f. Wolfgang dedicirt der Königin 6 Sonaten für Klavier mit Violine S. 69 f. Schreibt Symphonien fürs Orcheſter S. 62.

Reiſe nach dem Haag S. 63. Krankheiten der Geſchwiſter. Concerte in Amſterdam S. 64. Wolfgang dedicirt der Prinzeſſin v. Weilburg 6 Sonaten für Klavier und Violine, componirt u. A. ein Quodlibet «Galimathias musicum» S. 65. Rückkehr nach Paris. Prinz Ferdinand v. Braunſchweig. Nach Dijon, Lyon, Genf, Lauſanne S. 66. 12tägiger Aufenthalt in Donaueſchingen. Sixtus Bachmann in Biberach S. 67. Rückkehr nach Salzburg Ende Novbr. 1766.

6.

Leopold Mozarts fortdauernde Sorge für die Weiterbildung ſeiner Kinder S. 68 ff. Wolfgangs älteſte Vocalcompoſition aus dem J. 1766 S. 71. Eine deutſche Paſſionscantate S. 71 ff. «Apollo et Hyacinthus» v. J. 1767 S. 74 ff.

7.

Reiſe nach Wien gegen Ende des J. 1767. Flucht vor den Blattern. Domdechant Graf v. Podſtatzky in Olmütz S. 80 f. Rückkehr nach Wien Anfangs 1768. Aufnahme bei Hofe S. 82. Leopold Mozarts Charakteriſtik der Wiener S. 84. Eiferſüchteleien gegen Wolfgang S. 85. Wolfgang componirt die Opera buffa «La finta semplice» von Coltellini S. 86 ff. Intriguen gegen die Aufführung S. 89 f. Der Impreſario Affligio S. 90 f. Wirkungen der langdauernden Abweſenheit Leopold Mozarts von Salzburg auf deſſen amtliche Stellung S. 92 ff.

8.

Inhalt der Oper «La finta semplice» S. 96 ff. Charakteriſirung der Compoſition S. 99 f. Vorzüge der damaligen Opera buffa vor der Opera seria S. 108 ff. Urtheil über die Oper S. 111 f.

9.

Wolfgangs Operette „Baſtien und Baſtienne“ von Schachtner nach Rouſſeaus «Le devin du village» bearbeitet S. 113 ff. Charakter der Muſik S. 121 ff. Die deutſche Operette. Weiße und Hiller S. 124 ff. Vorwiegen des deutſchen Elements in Wolfgangs „Baſtien und Baſtienne“ S. 127 f. Wolfgang ſchreibt zur Einweihung der neuen Waiſenhauskirche in Wien eine ſolenne Meſſe und dirigirt ſie mit dem Tactſtock am 7ten Decbr. 1768 S. 130.

Beilagen I—IV.

I. Marianne Mozart, Wolfgangs ältere Schweſter S. 133—145.
II. Lobgedichte auf Wolfgang Mozart als Wunderkind S. 146—151.
III. Drei gleichzeitige Berichte über Mozart aus Frankreich, England und Deutſchland S. 152—165.
IV. Species facti S. 166—170.

Zweites Buch.

Italien und Salzburg.

(1769—1777.)

1.

Wolfgang wird 1769 Concertmeiſter in Salzburg S. 173. Damaliger Zuſtand der weltlichen und geiſtlichen Muſik in Italien S. 173 ff. Ihre Herrſchaft außerhalb Italiens S. 177 ff.

2.

Was Leopold M. damit bezweckte daß er Wolfgang nach Italien führte S. 179 ff. Kindliche Unbefangenheit Wolfgangs S. 182 f.

3.

Concert in Inſpruck S. 183 f. Aufenthalt in Roveredo und Verona S. 184 f. Concert in Mantua S. 186 ff.

4.

Ankunft in Mailand Januar 1770. Graf Firmian S. 190 f. Sammartini S. 191. Wolfgangs Compoſitionen S. 192. Wolfgang erhält für die nächſte stagione die scrittura. Componirt in Lodi ſein erſtes Quartett S. 193. Lucrezia Ajugari, gen. la Bastardella, in Parma S. 193. Graf Pallavicini und Padre Martini in Bologna S. 194 f. Farinelli S. 195.

5.

Aufnahme der Reiſenden am Hofe zu Florenz S. 197. Wolfgangs Freundſchaft mit Thomas Linley, einem Schüler Nardinis S. 198. Aufenthalt in Rom. Wolfgang ſchreibt das Miserere von Allegri nieder S. 199 f. Muſikaliſche Triumphe S. 201. Aufnahme in Neapel S. 202. Will. Hamilton S. 202 f. Jomellis Armida S. 203 f. Wolfgang Ritter vom goldenen Sporn S. 204 f. Aufenthalt der Reiſenden auf einem Landgute des Grafen Pallavicini. Verkehr mit Padre Martini S. 206. Wolfgangs Compoſitionen während dieſer Zeit. Misliweczek S. 207. Wolfgangs Aufnahme in die accademia filarmonica in Bologna S. 207 ff.

6.

Rückkehr nach Mailand im October. Wolfgang geht an die Vollendung der Oper «Mitridate, Rè di Ponto» von Cigna-Santi S. 209. Anforderungen des italiän. Publicums und der Sänger an eine Oper S. 210 f. Antonia Bernasconi S. 212 f. Lampugnani S. 213. Die Proben S. 213 ff. Aufführung der Oper S. 215 f. Wolfgang wird am 5. Jan. 1771 von der accademia filarmonica zu Verona als Kapellmeiſter unter ihre Mitglieder aufgenommen S. 216 ff. Kurzer Aufenthalt in Turin, Venedig, Padua, Vicenza, Verona. Rückkehr nach Salzburg Ende März 1771 S. 218 f.

7.

Neuer Contract mit der Impresa in Mailand für 1772 S. 219 f. Maria Thereſia trägt Wolfgang die Compoſition einer theatraliſchen Serenata zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit Beatrice von Modena auf. Wolfgangs Verhältniß zu dem Erzbiſchof von Salzburg S. 220. Rückkehr nach Mailand im Auguſt. Schnellfertigkeit der Componiſten S. 221 f. Verhältniß zu Haſſe und Metaſtaſio S. 233 f. Wolfgangs Feſtſpiel «Ascanio in Alba» von Parini S. 224 f. Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig für den Carneval 1773.

8.

Heimkehr nach Salzburg. Tod des Erzbiſchofs Sigismund. Zu den Feſtlichkeiten ſeines Nachfolgers, des Grafen Hieronymus v. Colloredo componirt Wolfgang die Oper «Il sogno di Scipione» von Metaſtaſio S. 227 f. Andere Compoſitionen aus dieſer Zeit S. 228 ff. Reiſe nach Mailand Ende October 1772. Leopold Mozarts „Salzburger Gedanken“ S. 230 f. Wolfgang componirt die Oper «Lucio Silla» von Giov. de Gamerra. Venanzio Rauzzini S. 231 f. Anna de Amicis S. 232. Unfälle bei der erſten Aufführung der Oper S. 233. Reiſe nach Wien 1773 S. 234. Wolfgangs Arbeiten aus den J. 1773 und 1774 S. 235. Wolfgang componirt im Auftrag des Churfürſten Maximilian von Baiern für München die komiſche Oper «La finta giardiniera» S. 236. Aufführung derſelben im Januar 1775 S. 237.

9.

Die Entſtehung der Oper S. 240 ff. Alex. Scarlatti. Cariſſimi. Die neapolitaniſche Schule S. 244 ff.

10.

Die Hauptbeſtandtheile der Oper. Das Recitativ S. 246. Die Arie S. 249 ff. Einfluß der Sänger S. 253 ff. Die Caſtraten S. 255. Geſtaltung der Opera seria S. 257 ff.

11.

Antheil des Orcheſters an der Oper S. 259. Die Sinfonia S. 260 f. Zuſammenſetzung des Orcheſters S. 261 ff. Inſtrumentalvirtuoſen S. 263 f.

12.

Die Operntexte. — Silvio Stampiglia S. 265. Apoſtolo Zeno S. 266. Metaſtaſio S. 267 ff. Die Impresari S. 273.

13.

Wolfgangs Stellung zu der Oper S. 274 ff. Sein «Mitridate Rè di Ponto» S. 277 ff.

14.

Wolfgangs Oper «Lucio Silla» S. 287 ff.

15.

Die Feſtoper S. 302 f. Wolfgangs «Ascanio in Alba» S. 303 ff.

16.

Das Oratorium oder die azione sacra. Filippo Neri S. 320 ff. Metaſtaſios «La Betulia liberata» S. 323 ff. Wolfgangs «Betulia liberata» S. 328 ff. Haſſes «Sant' Elena al Calvario» S. 339 ff.

17.

Entwickelung der Opera buffa. — Das Intermezzo S. 343 ff. Pergoleſes »Serva padrona« S. 345. Verhältniß der Opera buffa zur Opera seria S. 346 ff. Logroſcini S. 355. Piccini und Andere S. 356 ff.

18.

Wolfgangs »La finta giardiniera« S. 359 ff. „Das verſtellte Gärtnermädchen“ S. 365 ff. Charakter der Perſonen der „Finta giardiniera“ S. 369 ff. Charakter der Muſik S. 384 ff. Erfolg der Oper in München S. 397 f.

19.

Wolfgangs »Il rè pastore« S. 399 ff. Urtheil des Baron Grimm über das Gedicht S. 402 f. Beurtheilung der Muſik S. 405 ff.

20.

Einzelne Arien Wolfgangs: »Misero pargoletto« S. 414 f. Aria buffa aus d. J. 1775 S. 417. »Voi avete un cor fedele« etc. aus d. J. 1775 S. 419 f. Eine für Palmini componirte Buffo-Aria S. 420 f. »Ombra felice! — Io ti lascio« für Sgra Fortini S. 422 f. Arie der Andromeda »Ah! lo previdi!« S. 424 f. u. ſ. w.

21.

Die Kirchenmuſik in Salzburg S. 427 ff. Eberlin. Lolli S. 429 f. Michael Haydn S. 430 ff. Adlgaſſer S. 434. Charakter der Kirchenmuſik im Allgemeinen S. 435 ff.

22.

Die Meſſe S. 447 ff. Wolfgangs Meſſen ſeit d. J. 1769 S. 466 ff. Die Meſſe Nr. 8 in F dur S. 473 ff. Aeußere Einflüſſe auf die Form der Mozartſchen Meſſen S. 478 ff. Die Meſſen anderer Meiſter S. 483 ff. Einfluß des Zeitgeiſtes auf Wolfgang S. 485 ff. Thibauts Anklage S. 488 ff.

23.

Litaneien. Charakter der Litanei S. 494 ff. Schwierigkeiten ihrer muſikaliſchen Behandlung S. 497 f. Die Marienlitanei S. 498. Wolfgangs erſte Litanei aus d. J. 1771 S. 499 f. Die zweite aus d. J. 1774 S. 500 ff. Die Litaneien vom hochwürdigen Gut S. 503 ff.

24.

Kleinere Kirchenſtücke. Zwei »Regina coeli« aus den J. 1771 und 1772 S. 514. »Exultate, jubilate« etc. aus d. J. 1773 S. 516. »De profundis«. — »Benedictus sit Deus«. — »Jubilate Deo« S. 517. Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers S. 518. »Sancta Maria mater Dei« und »Alma redemptoris mater« S. 519. »Misericordias Domini« etc. wahrſcheinlich aus d. J. 1775 S. 520 ff. Allgemeine Bemerkungen über die Kirchenmuſik S. 526 ff. Behandlung der Soloſtimmen. Die Orgel S. 529. Die Saiteninſtrumente S. 530. Die Blasinſtrumente S. 532 f. Mozarts Studium anderer Meiſter S. 534 ff.

25.

Die Inſtrumentalmuſik in der Kirche S. 538 f. Die Sonata S. 540 f. Veranlaſſungen zu Orcheſtercompoſitionen. Fürſtliche Dilettanten S. 542 f. Die muſikaliſchen Akademien S. 544 f. Die Symphonie S. 548 ff. Der Menuett S. 558 ff. Mozarts Symphonien S. 560 ff. Die Caſſation. Serenata S. 568 f.

26.

Das Divertimento S. 575 f. Mozarts Divertimenti aus d. JJ. 1772—1780 S. 577 ff. Die ſog. Harmoniemuſik S. 585 ff.

27.

Das Quartett und Quintett S. 588 ff. Mozarts Thätigkeit auf dieſem Gebiete S. 589 ff. Mozarts erſtes Quintett S. 594 ff.

28.

Mozart als ausübender Künſtler S. 600 ff. Seine Violinconcerte S. 602 ff. Seine Concertante für Violine und Bratſche S. 605. Sein Concertone S. 606 f. Compoſitionen fürs Klavier S. 609 ff. Fortſchritte auf dieſem Gebiete S. 614 ff. Mozarts Anforderungen an den Klavierſpieler S. 617.

29.

Rückblick auf Mozarts Entwicklung S. 617 ff.

Beilagen V—X.

V. Briefe und Nachſchriften Wolfgangs an Mutter und Schweſter aus den JJ. 1770—1775 S. 623—650.

VI. Einige Briefe, welche zwiſchen Leopold und Wolfgang Mozart und Padre Martini gewechſelt worden ſind S. 651—658.

VII. Wolfgang Mozarts Aufnahme in die philharmoniſche Academie von Bologna S. 659 ff.

VIII. Zuſammenſtellung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen, welche theils gewiß theils wahrſcheinlich vor das J. 1781 fallen S. 664—689.
I. Meſſen S. 670. ff. II. Litaneien S. 674 ff. III. Veſpern S. 677 ff. IV. Einzelne Hymnen, Pſalmen ꝛc. S. 679 ff.

IX. Der Text: I. der Missa sollemnis und der Missa pro defunctis, II. der Vesperae sollemnes de confessore, III. der Litaniae Lauretanae und der Litaniae de venerabili altaris sacramento, IV. der Hymnen, Motetten und ähnl. S. 690—700.

X. Zuſammenſtellung der Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts bis zum J. 1777.
1) Symphonien S. 702 ff. 2) Caſſationen und Serenaten S. 706 ff. 3) Divertimenti S. 709 ff. 4) Concerte S. 714 ff.

Erſtes Buch.

Mozarts Knabenjahre.

(1756—1768.)

1.

Wolfgang Amade Mozart ſtammt aus einer Familie, welche bereits im ſiebzehnten Jahrhundert in Augsburg anſäſſig war und dort in beſchränkten Verhältniſſen dem Handwerkerſtande angehörig lebte. Sein Großvater, Johann Georg Mozart, ein Buchbinder, verheirathete ſich am 7ten October 1708 mit Anna Maria Peterin, der Wittwe eines Buchbinders Auguſtin Banneger[1]. Aus dieſer Ehe wurden mehrere Söhne geboren, von denen einer, Franz Alois, das Handwerk ſeines Vaters fortſetzte und als ein tüchtiger und geachteter Bürger in ſeiner Vaterſtadt lebte.

Ein jüngerer Sohn, Johann Georg Leopold Mozart, geboren am 14ten November 1719, war der Vater unſeres Mozart[2]. Mit einem klaren ſcharfen Verſtand und einem feſten kräftigen Willen begabt, faßte er früh den Entſchluß ſich aus den beſchränkten Verhältniſſen des väterlichen Hauſes durch tüchtige geiſtige Bildung zu einer höheren Stellung hinaufzuarbeiten, und er durfte ſich gegen ſeinen Sohn rühmen, daß ihm dies bei einem fortgeſetzten Kampf gegen ungünſtige Verhältniſſe nur durch ernſte Beharrlichkeit und kluge Beſonnenheit gelungen ſei. Sein muſikaliſches Talent, welches ſich früh zeigte, mußte ihm wie Vielen das Studiren erleichtern. Als Wolfgang im Jahr 1777 nach Augsburg kam, erfuhr er dort Manches über die Jugend ſeines Vaters, das auch deſſen Erinnerungen wieder auffriſchte. So ſchreibt er ſeinem Sohne davon wie er als Knabe in den Klöſtern von St. Ulrich und zum heiligen Kreuz als Discantiſt geſungen habe[3]; ſpäter konnte er als tüchtiger Organiſt eintreten, wie ein Herr von Freiſinger dem Sohne bei deſſen Aufenthalt in München im ſelbigen Jahr erzählte. „Der Vater der genannten ſchönen Freulein“ ſchreibt dieſer den 10ten October „ſagt, er kennt den Papa ſehr gut, er habe mit dem Papa ſtudirt. er erinnert ſich noch abſonderlich auf Weſſobrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu) recht unvergleichlich auf der Orgel geſchlagen hat. er ſagte: daß war erſchröcklich, wie es untereinander ging mit den Füßen und

---

[1] Der Auszug aus den Hochzeitamts-Protocollen lautet buchſtäblich:
Anno 1708 d. 7. October. Johann Georg Mozart, ein Buchbinder ledig, und Anna Maria Peterin, weyl. Auguſtin Bannegerß Buchbinderß Seel. Wittib, beede hieſig, ſein Beyſtand Joh. Georg Mozart, Maurmeiſter, ihrer ſeithß Franz Xaveri Banneger, Zühngießer.
Ein in Oel gemaltes Portrait deſſelben, das im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt einen ſtattlichen ſchönen Mann, dem aber weder Sohn noch Enkel ähnlich ſehen.

[2] Der Auszug aus den Taufregiſtern beſagt: Am 14ten November 1719 ward im Pfarrſprengel von St. Georg geboren und getauft Joh. Georg Leopold Mozarth, ehelicher Sohn des Johann Georg Mozarth,

---

Buchbinders (bibliopega) und der Anna Maria. Taufpathen: Georg Grabher, Canonicus bei St. Peter in Augsburg und Maria Schwarz.

[3] „Ob ich den Hofrath Oefele kenne?“ ſchreibt Leop. Mozart den 13. October 1777 „das glaube! ich hab als Discantiſt im Kloſter St. Ulrich in Augsburg unter der Meſſe eine Cantate geſungen, als er mit der ſchönen Levin, einer Kaufmannstochter, die ſchön ſang und Clavier ſpielte, und mit der er über 30000 Fl. erheirathet, in der Capelle des Prelaten vom Prelaten ſelbſt zuſammengegeben wurde.“ Und in einem Briefe vom 29. Nov. 1777 heißt es: „Ich war einige Zeit Discantiſt zum heiligen Kreuz und ſang oben auf dem Stiez bei der Orgl.“

Händen; aber wohl unvergleichlich. ja, ein ganzer Mann. bey meinem Vattern gält er ſehr viell. und wie er die Pfaffen herumgefopt hat wegen den geiſtlich werden." Der letzte Zug mochte den lebensluſtigen Wolfgang, der ſich über Alles und namentlich über die Pfaffen gern aufhielt, beſonders intereſſiren, da er ſeinen Vater als einen ernſten, und ſtreng gläubigen Mann kannte, der allen Anforderungen der Kirche gewiſſenhaft genügte. Er ſelbſt aber hatte ſeiner Jugend darum nicht vergeſſen, und ſchrieb an ſeine Frau, die den Sohn auf der Reiſe begleitete (den 15. Dec. 1777): „Darf ich wohl fragen, ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergeſſen hat? Gott geht vor allem! von dem müſſen wir unſer zeitliches Glück erwarten, und für das ewige immer Sorge tragen: junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weis es, ich war auch jung; allein Gott ſei Dank geſagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspoſſen immer wieder zu mir ſelbſt, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen."

Das Leben hatte ihn früh in eine harte Schule der Entbehrungen genommen, die ſeinem Charakter und ſeinen Lebensanſichten eine beſtimmte Richtung gab. Frühzeitig hatte ſich in ihm die Ueberzeugung befeſtigt, daß der Menſch nur durch eine ſtetige angeſtrengte Uebung ſeiner Fähigkeiten und Kräfte das ihm geſteckte Ziel, ſowohl in der geiſtigen Ausbildung als in der bürgerlichen Stellung, erreichen könne. Demgemäß tritt als der auszeichnende Zug ſeines Charakters eine unerſchütterliche Gewiſſenhaftigkeit und Pflichttreue in allen Lebensverhältniſſen, in großen wie in kleinen Dingen hervor, welche eine unnachſichtige Strenge in ſeinen Anforderungen an Andere, aber zuerſt und vor Allen an ſich ſelbſt begründete. So zeigt er ſich in ſeinen amtlichen Verhältniſſen, ſo als Lehrer und Erzieher, ſo namentlich in ſeinem religiöſen Verhalten. Er iſt ein ſtrenger Katholik, der nicht ohne Verwunderung bei Proteſtanten Sittlichkeit und Tugend anerkennt [4], nichts ſo ſehr fürchtet als den nachtheiligen Einfluß, welchen ein längerer Aufenthalt in proteſtantiſchen Ländern auf das Seelenheil ſeiner Kinder ausüben könnte, und gelegentlich auch Bekehrungsverſuche mit innerer Genugthuung anſtellt [5]. Alles was die Kirche von ihren Bekennern fordert, erfüllt er nicht allein pflichtgetreu, ſondern mit Eifer; er läßt Meſſen leſen, kauft Reliquien u. ſ. w., wo ſich nur irgend eine Gelegenheit darbietet. Es kann kein Zweifel aufkommen, daß er hierin einer ungeheuchelten Ueberzeugung folgte. L. Mozart war ein Mann von wahrhafter Frömmigkeit, welche ſich bei ſchweren Verluſten, unter drückenden Lebensverhältniſſen bewährte und ſich ſtets gleich blieb; ſeiner

---

4) „Die Barone Hopfgarten und Boſe ſind unſere getreuen Reiſegefährten geweſen, bald haben wir ihnen, bald ſie uns Quartier beſtellt. Sie werden da ein paar Menſchen ſehen, die Alles haben, was ein ehrlicher Mann auf dieſer Welt haben ſoll. Und wenn ſie gleich Lutheraner ſind, ſo ſind ſie doch ganz andere Lutheraner und Leute, an denen ich mich oft ſehr erbauet habe." (Brief aus Paris 1. April 1764.)

5) „Unter meinen Freunden in London iſt ein gewiſſer Sipruntini, ein großer Virtuoſe auf dem Violoncell. Er iſt der Sohn eines holländiſchen Juden, fand aber dieſen Glauben und ſeine Ceremonien und Gebete, nachdem er Italien und Spanien durchgereiſt hatte, lächerlich und verließ den Glauben. Da ich neulich von Glaubensſachen mit ihm ſprach, fand ich aus allen ſeinen Reden, daß er ſich dermalen begnügt Einen Gott zu glauben und ihn zuerſt, dann ſeinen Nebenmenſchen wie ſich ſelbſt zu lieben und als ein ehrlicher Mann zu leben. Ich gab mir Mühe ihm Begriffe von unſerem Glauben beyzubringen, und ich brachte es ſo weit, daß er nun mit mir einig iſt, daß unter allen chriſtlichen Glauben der katholiſche der beſte iſt. Ich werde nächſtens wieder eine Attaque machen; man muß ganz gelinde darein gehen. Geduld! Vielleicht werde ich noch Miſſionarius in England." (Brief aus London 13. Sept. 1764.)

Erziehung und ſeinen Lebensverhältniſſen gemäß war es, daß er für dieſe fromme Geſinnung keinen andern Grund und keine andere Form anerkannte, als die welche in ſeiner Kirche überliefert waren. Mit derſelben ſtrengen Gewiſſenhaftigkeit, welche er übrigens bewährte, erfüllte er auch ſeine Pflichten gegen Gott und die Kirche.

Man würde ſich aber ſehr irren, wenn man ihn für einen bornirten Kopfhänger halten wollte. Er war vielmehr mit einem ſcharfen und klaren Verſtande begabt, für deſſen vielſeitige Ausbildung er ungewöhnliche Anſtrengungen machte, und hatte eine entſchiedene Anlage und Neigung zur Kritik, ja zu Spott und Sarkasmus. Die harten und kümmerlichen Verhältniſſe, durch welche er ſich mühſelig hindurch arbeiten mußte, unter Umgebungen, die er weit überſah, veranlaßten ihn früh ſeine Kritik gegen die praktiſchen Beziehungen der Menſchen zu einander in ihren gewöhnlichen, meiſt kleinlichen und kümmerlichen Verhältniſſen zu kehren, deren Erbärmlichkeit er leicht durchſchauete. So ſetzte ſich in ihm die Ueberzeugung feſt, daß Eigennutz und Selbſtſucht die einzigen Triebfedern menſchlicher Handlungen ſeien, auf die man mit Sicherheit rechnen dürfe und die man mit Klugheit benutzen müſſe; uneigennützige Menſchenliebe und Freundſchaft vorauszuſetzen, ſei eine Thorheit, die ſelten ungeſtraft bleibe. Dies Mißtrauen gegen die Menſchen im perſönlichen Verkehr, das er als das höchſte Reſultat praktiſcher Lebenserfahrung anſah, ſuchte er daher auch ſeinem Sohne einzuprägen — allein mit dem ungünſtigſten Erfolg. Und in ihm ſelbſt hat dieſe düſtere Lebensanſchauung keineswegs Gefühl und Gemüth erſtickt; auch bei ihm, wie bei ſo Vielen, iſt die Theorie ſchärfer, feindſeliger als ihre Anwendung im wirklichen Leben. Wo Leopold Mozart kritiſirt, wo er die Handlungsweiſe der Menſchen analyſirt, iſt er ſchneidend und ſcharf und zeigt ſich von keinen Vorurtheilen befangen. Ungeachtet ſeiner Frömmigkeit ſpricht er die tiefſte Verachtung und den bitterſten Spott gegen Pfaffenthum und Pfaffenwirthſchaft aus, — er hatte Gelegenheit beides in der Nähe kennen zu lernen —; ebenſowenig blenden ihn vornehme Geburt und Stellung, vielmehr ſetzte er ihnen mit vollem Bewußtſein die Selbſtändigkeit der Bildung und Tüchtigkeit entgegen. Aber auch gegen die, welche ihm nahe ſtehen, ſelbſt gegen ſeinen geliebten Sohn bleibt er vorurtheilsfrei. Es iſt eine merkwürdige Erſcheinung, die auf die Entwickelung Mozarts von dem heilſamſten Einfluß war, wie der Vater gegen den Sohn, den er liebt, wie nur je ein Vater ſeinen Sohn geliebt hat, deſſen künſtleriſches Genie er mit dem richtigſten Urtheil erkennt und in ſeiner fortſchreitenden Entwickelung bewundert und verehrt, nie verblendet wird, nie ſeine Schwächen verkennt oder verdeckt, ſondern mit unerbittlicher Strenge ihn warnt und tadelt, und zu regelmäßiger Pflichttreue erzieht. In dieſem Verhältniß zu dem Sohne zeigt ſich die eigenthümliche Miſchung verſchiedener Eigenſchaften in Leopold Mozarts Charakter zur klaren bewußten Tüchtigkeit in der reinſten und erfreulichſten Weiſe: er hat es ſelbſt anerkannt und ausgeſprochen, daß die Ausbildung dieſes Sohnes ſeine höchſte Lebensaufgabe ſei. Indeſſen beſchränkte ſich die Wärme ſeines Herzens und ſeiner Geſinnung, ſeine Bereitwilligkeit zu helfen und zu nützen keineswegs auf die, welche mit ihm durch Bande der Natur verbunden waren, er zeigt ſich uns als einen treuen und zuverläſſigen Freund, als einen in ſeinen beſchränkten Verhältniſſen liberalen Wohlthäter.

Die Anſtrengungen, welche es ihn gekoſtet hatte eine nur leidliche Stellung zu erlangen, die unausgeſetzte Mühe, welche er ſich um die tägliche Exiſtenz geben mußte, ließen ihn den Werth einer geſicherten bürgerlichen Stellung lebhaft empfinden und je mehr er ſich überzeugen mußte, daß ſein Sohn hierauf Gewicht zu legen ſchwerlich lernen würde, um ſo mehr beſtrebte er ſich, durch ſeine Klugheit und Erfahrung ihm zu Hülfe zu kommen. Man hat wohl geringſchätzig oder ſpöttiſch über die Sorge geurtheilt, welche Leopold Mozart für die ökonomiſchen Angelegenheiten an den Tag legt. Allein mit Unrecht hat man theils ihm zur Laſt gelegt, was die Folge der engen und kümmerlichen Lebensverhältniſſe war, gegen die er ankämpfen mußte, theils verkannt, daß der Briefwechſel, aus welchem wir unſere Kenntniß ſchöpfen, Mittheilungen dieſer Art vorzugsweiſe hervorrufen mußte. Jedenfalls wird, wenn eine gewiſſe Aengſtlichkeit ſich hier verräth, die namentlich in ſpäteren Jahren durch Kränklichkeit und Hypochondrie geſteigert wurde, dieſelbe weit in den Schatten geſtellt durch den ſeltenen Verein von allgemeiner und muſikaliſcher Bildung, von Liebe und Strenge, richtiger Beurtheilung und ernſter Pflichttreue, welche Leopold Mozart in der Erziehung ſeines Sohnes entwickelte, der ohne dieſe gewiß nicht das geworden wäre, was er durch ſie geworden iſt.

Es iſt ſehr zu bedauern, daß wir über den Bildungsgang und die früheren Lebensſchickſale L. Mozarts gar nicht unterrichtet ſind. In Augsburg glückte es ihm nicht, und ſeine Erinnerungen an Augsburger Zuſtände in ſpäterer Zeit ſind bitter und ſpöttiſch. „So oft ich an deine Reiſe nach Augsburg dachte,“ ſchreibt er ſeinem Sohne 18. Oct. 1777 „ſo oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Leſen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in Natura zu ſehen.“ Wir wiſſen nur, daß er mit großen Anſtrengungen es durchſetzte Jurisprudenz zu ſtudiren und ſich zu dieſem Zweck nach Salzburg begab; da es ihm aber nicht gelingen wollte eine Anſtellung zu erhalten, ſah er ſich genöthigt als Kammerdiener in den Dienſt des Grafen Thurn, Domherren in Salzburg, zu treten. Er hatte aber jederzeit die Muſik gründlich getrieben, ſich durch Unterricht in derſelben hauptſächlich ſeinen Unterhalt erworben und genoß beſonders als Violinſpieler eines bedeutenden Rufs, ſo daß der Erzbiſchof Sigismund ihn im Jahr 1743 als Hofmuſicus in ſeine Dienſte nahm, ſpäter zum Hofcomponiſten und Anführer des Orcheſters und 1762 zum Vice-Kapellmeiſter ernannte.

Ueber die muſikaliſchen Verhältniſſe Salzburgs wird ſpäter ausführlicher zu ſprechen ſein. Hier mag nur bemerkt werden, daß die Mitglieder der Kapelle für kärglichen Lohn mit vielfachen Leiſtungen in Anſpruch genommen wurden, da ſie ſowohl in der Kirche als bei Hofe faſt täglich beſchäftigt waren. L. Mozart unterzog ſich dieſen Anforderungen mit ſeiner gewohnten Pflichttreue und Schubart (Aeſthetik der Tonkunſt S. 157) bezeichnet ihn als denjenigen, der durch ſeine Bemühungen die Muſik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß geſtellt habe. Seine amtliche Stellung brachte es mit ſich, daß er auch als Componiſt auftreten mußte, und er war, obgleich von ſeinen Compoſitionen ſehr wenig bekannt geworden iſt, auch in dieſer Richtung ſehr fleißig. In einem Bericht von dem Zuſtand der Muſik in Salzburg im Jahr 1757, der wie ich glaube von ihm ſelbſt herrührt[6], heißt es über ihn:

„Von des Herrn Mozards in Handſchriften bekannt gewordenen Compoſitionen[7] ſind hauptſächlich viele contrapunctiſche und andere Kirchenſachen[8] zu merken; ferner eine große Anzahl von Synfonien theils nur à 4 theils aber mit allen nur immer gewöhnlichen Inſtrumenten[9]; ingleichen über dreißig große Serenaten, darinnen für verſchiedene Inſtrumente Solos angebracht ſind. Er hat außerdem viele Concerte, ſonderlich für die Flöttraverſe[10], Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete u. ſ. w., unzählige Trios und Divertimenti für unterſchiedliche Inſtrumente[11]; auch zwölf Oratorien und eine Menge von theatraliſchen Sachen[12], ſogar Pantomimen, und beſonders Gelegenheitsmuſiken verfertigt,

---

[6] Er iſt gedruckt in Marpurgs hiſt. krit. Beiträgen III S. 183 ff. und iſt die Hauptquelle für Gerber und durch ihn für die Späteren geworden.

[7] Er hatte im Jahr 1740 ſechs Sonaten à 3 ſelbſt in Kupfer radirt, hauptſächlich um eine Uebung in der Radirkunſt zu machen.

[8] Von dieſen ſind im Dom zu Salzburg ein Offertorium de Sacramento (*A dur*), eine Missa brevis (*A dur*), und drei Litaniae breves

---

(in *G. B. Es dur*) vorhanden und werden noch von Zeit zu Zeit aufgeführt. Sie ſind für vier Singſtimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Baß, 2 Hörnern und Orgel geſetzt, die letzte Litanei auch mit obligaten Poſaunen.

[9] Achtzehn ſeiner Symphonien ſind thematiſch verzeichnet im Catalogo delle Sinfonie che si trovano in manuscritto nella officina musica di G. G. J. Breitkopf in Lipsia. P. I (1762) p. 22. Suppl. I (1766) p. 14. Suppl. X (1775) p. 3. Die dort zuletzt angeführte Symphonie in *G dur* iſt in Partitur geſtochen und zwar durch ein Verſehen als die zwölfte der bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Symphonien W. A. Mozarts.

[10] In einem gleich zu erwähnenden Briefe vom Jahr 1755 (den mir der verſt. Muſikdirektor Drobiſch in Augsburg mitgetheilt hat) heißt es: „Es hat mich bey meinem Aldaſeyn ein gewiſſer Canteriſt (oder wer es iſt) erſucht, er möchte mir einige Flautetravers Concerte abhandeln. Es iſt derjenige, welcher die Töne von den Schlittengeleuthen [wahrſcheinlich zu dem gleich zu erwähnenden Stück] abgelanget und ausgeſucht hat. Hier will ich den Anfang des erſten Allegro eines jeden Concerto herſetzen. Ob er nicht etwa ſchon etwas bey handen hat..... Ich kann ihm auch 14 à tre nämlich à flauto travers, Violino e Violoncello ſchicken. Wenn er den Anfang wiſſen will, ſo will ihm ſolche bei nächſter Gelegenheit notieren."

[11] Ein Divertimento à 4 instr. conc. a Viol. Violonc. 2 Co. B. in *D dur* iſt in dem erwähnten Catalogo Suppl. II (1767) p. 11 verzeichnet.

[12] Gerber nennt als ſolche Semiramis, die verſtellte Gärtnerin, Baſtien und Baſtienne, Operette. Dies ſind ſpäter zu beſprechende Werke Wolfgang Mozarts, die wohl aus dem Grunde als Compoſitionen ſeines Vaters angeſehen worden ſind, weil dieſer die Arbeiten des Sohnes aus früherer Zeit aufbewahrte, ſo daß man die Manuſcripte unter ſeinem

als: eine Soldatenmuſik mit Trompeten Pauken Trommeln und Pfeiſen nebſt den gewöhnlichen Inſtrumenten; eine türkiſche Muſik; eine Muſik mit einem ſtählernen Clavier; und endlich eine Schlittenfahrtsmuſik mit fünf Schlittengeläut; von Märſchen, ſogenannten Nachtſtücken, und vielen hundert Menuetten, Operntänzen und dergleichen kleineren Stücken nicht zu reden.“

Unter den ſpäteren Compoſitionen L. Mozarts waren in Salzburg beſonders die Stücke bekannt, welche auf dem Hornwerk (einer Art Orgel, die auf der Höhe des Schloſſes gegen die Stadt hervorragte) Morgens und Abends geſpielt wurden. Anfangs ſpielte daſſelbe nur ein Stück, dann nach einer gründlichen Reparatur von Joh. Roch. Egedacher zwölf, von denen Eberlin fünf, L. Mozart ſieben componirt hatte, die 1759 in Augsburg fürs Clavier herausgegeben wurden[13]. Bedeutender iſt eine große Litania de Venerabili vom April 1762, deren Originalmanuſcript im Mozarteum aufbewahrt wird; dieſelbe, welche er ſich bei ſeinem Aufenthalt in München im Jahr 1774 von ſeiner Frau ſchicken ließ, da man dort von ſeiner Compoſition etwas aufzuführen wünſchte[14].

Nachlaß fand. Ganz unbekannt iſt mir La Cantatrice ed il Poeta, intermezzo à 2 persone, das Gerber noch unter L. Mozarts theatraliſchen Compoſitionen anführt.

[13] Der vollſtändige Titel lautet: Der Morgen und Abend | den Inwohnern | der Hochfürſtl. Reſidenz-Stadt Salzburg | melodiſch und harmoniſch | angekündigt. | Oder | 12 Muſikſtücke für das Klavier | deren eines täglich | in der Feſtung Hohenſalzburg auf dem | Hornwerke | Morgens und Abends geſpielt wird; | auf Verlangen vieler Liebhaber | herausgegeben | von | Leopold Mozart | Hochfürſtl. Salzburgiſchen Kammermuſikus | Ao 1759. Angezeigt iſt das Werk in Marpurgs hiſt. krit. Beitr. IV S. 403 ff.

[14] „Suche mir in meiner Muſik die zwei Litaneyen de Venerabili, die im Stundgebete gemacht werden. Eine von mir ex D, die neuere, fängt an mit Violin und Baß staccato. Du kennſt ſie ſchon, die zweite Violin

Uebrigens hat er in ſpäteren Jahren wenig oder gar nicht mehr componirt; die Verhältniſſe in Salzburg ſagten ihm ſo wenig zu, daß er ſich nicht veranlaßt fand mehr zu thun als ſeine Stellung ihm auferlegte, die Erziehung ſeiner Kinder nahm ſeine ganze Zeit in Anſpruch, und nachdem ſein Sohn als Componiſt aufgetreten war, wollte er in keiner Weiſe mit ihm in Concurrenz treten[15]. Nichts deſto weniger war er ſeiner Zeit als Componiſt, wie auch Schubart bezeugt, ehrenvoll bekannt. So ſchreibt er d. 24. Nov. 1755, als ſeine Violinſchule im Druck war, an den Drucker nach Augsburg: „Sie dürfen keck glauben, daß dieſes nicht das letzte ſeyn wird, ſo ich unter die Preſſe giebe: dann, Ihnen im größten Vertrauen geſagt, man hat mir einen Brief von einem weiten Ort her zugeſchrieben, wo man mir berichtet, daß man meine Violinſchule mit Begierde erwartet, und daß man gedenket mich als ein Mitglied — erſchrecken Sie nicht! — — oder — — lachen Sie nicht — — mich als ein Mitglied der Correſpondirenden Societät muſikaliſcher Wiſſenſchaften zu ernennen[16]. Potz Plunder! das ſpritzt. Schwätzen Sie aber ja

---

hat beim Agnus Dei lauter dreifache Noten. Dann des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge Pignus futurae gloriae." (Brief 14. Dec. 1774.)

15) Vgl. A. M. Z. XXIII S. 685, wo ein wie es ſcheint wohl unterrichteter Berichterſtatter ſagt: „Mozarts Vater, ein gründlicher Kirchencomponiſt, der aber nichts wollte als in und mit ſeiner Zeit achtbar einherſchreiten — ſtand noch im Dienſte des Erzbiſchofs als Kapellmeiſter und Kirchencomponiſt. Aber die Jahre, häusliches Leiden und eine gewiſſe Art und Weiſe ſeines Patrons, nach welcher derſelbe nur das Fremde hochhielt, das Heimiſche gleichgültig behandelte, wie damals noch die meiſten deutſchen Fürſten zu thun pflegten, dabei auch von den Seinigen viel verlangte und ihnen ſo wenig als irgend möglich gab: dies vereinigt hatte den Vater Mozarts endlich ermüdet und mürbe gemacht. Er ſchrieb nichts mehr, zog ſich zurück bloß auf das, was man amtlich von ihm zu fordern berechtigt war und ließ das Andere gehen wie es eben gehen wollte."

16) Dies iſt die von Mag. Mitzler im Jahr 1738 in Leipzig gegrün-

nicht aus der Schule, denn es möchten nur Winde ſeyn. Ich einmal hab mein lebstag nicht einmal daran gedacht; das weis ich als ein ehrlicher Mann zu ſagen.“ Schubart urtheilt über ihn: „Sein Styl iſt etwas altväteriſch, aber gründlich und voll contrapunctiſcher Einſicht. Seine Kirchenſtücke ſind von größerem Werth als ſeine Kammerſtücke.“ Die Symphonie und die Klavierſtücke, die einzigen Compoſitionen L. Mozarts, welche mir bekannt ſind, ſcheinen dies zu beſtätigen. Sie ſind dem Umfange und der Anlage nach klein und knapp und ohne irgend eine Spur von Eigenthümlichkeit in der Erfindung, während ſie zur Entfaltung contrapunctiſchen Wiſſens gar keine Veranlaſſung bieten.

Den größten und ausgebreitetſten Ruf erwarb er ſich aber durch den im Jahr 1756 erſchienenen „Verſuch einer gründlichen Violinſchule.“ Es war die erſte und éine lange Reihe von Jahren hindurch die einzige und in vielen Auflagen und Ueberſetzungen allgemein verbreitete[17] Anweiſung zum Violinſpiel, was man jedenfalls als einen Beweis gelten laſſen wird, daß ſie für ihre Zeit in Beziehung auf techniſche Ausbildung Verdienſtliches geleiſtet hat. Was das Buch auch jetzt noch intereſſant macht iſt der ernſte und tüchtige Sinn, welcher ſich in demſelben ausſpricht und uns den ganzen Mann kennen lehrt. Gründlichkeit und Tüchtigkeit der muſikaliſchen Ausbildung iſt es, die er ſeinem Schüler geben will, dieſer ſoll nicht allein die Finger üben, ſondern überall klar ſein über das was er zu leiſten hat und warum: „es iſt doch

---

dete Societät der muſikaliſchen Wiſſenſchaften; vgl. muſikal. Almanach 1782 S. 184 ff. In der Violinſchule S. 7 preiſt L. Mozart dieſe Geſellſchaft und wünſcht ſie möge ihre wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen auf Fragen richten, welche für die Muſik von praktiſchem Intereſſe ſeien.

[17] Die Ausgaben ſind bei Fetis verzeichnet. Wie man ihn durch die holländiſche Ueberſetzung ehrte werden wir ſpäter ſehen.

untröſtlich immer ſo auf gerathewohl hinzuſpielen, ohne zu wiſſen, was man thut" (S. 245); ein guter Violiniſt ſoll ſelbſt in der Rhetorik und Poetik bewandert ſein, um mit Verſtand vortragen zu können (S. 107). Daher beſteht er darauf, daß der Schüler nicht weiter eile, ehe er ganz könne, was er zu lernen hat[18]; überhaupt will er ihm die Sache gar nicht zu leicht und bequem machen, er ſoll ſich anſtrengen und ſich Mühe geben. So ſchreibt er zu Anfang der Uebungen (S. 90): „Hier ſind die Stücke zur Uebung. Je unſchmackhafter man ſie findet, je mehr vergnügt es mich: alſo gedachte ich ſie wenigſtens zu machen"; nämlich um zu verhüten, daß der Schüler ſich nicht gewöhne aus dem Gedächtniß zu ſpielen. Dieſelbe Tüchtigkeit zeigt ſich auch in ſeiner Geſchmacksrichtung. Er verlangt vor allem einen „rechtſchaffenen und mannbaren Ton" (S. 54); der Schüler ſoll gleich anfangs die Geige etwas ſtark beziehen, „damit durch das ſtarke Niederdrücken der Finger und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein ſtarker und männlicher Bogenſtrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeſchmackters ſeyn, als wenn man ſich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; ſondern mit dem Bogen (der oft nur mit zween Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine ſo künſtliche Hinaufwiſpelung bis an den Sattel der Violin vernimmt, daß man nur da und dort eine Note ziſchen höret, folglich nicht weiß, was es ſagen will, weil alles nur lediglich einem Traume gleicht. Solche Luſtviolinisten ſind oft ſo verwegen, daß ſie die ſchwerſten Stücke aus dem Stegereif wegzuſpielen keinen Anſtand nehmen. Denn ihre Wiſpeley, wenn ſie gleich nichts treffen, höret man nicht: dieß aber heißt bey ihnen angenehm ſpielen. Die größte Stille dünket ſie ſehr ſüße. Müſſen ſie laut und ſtark ſpielen; alsdann iſt die ganze Kunſt auf einmal weg" (S. 101 f.). Ein einfacher und natürlicher Geſang iſt das höchſte Ziel auch für den Violinſpieler; ſo daß man mit dem Inſtrumente, ſoviel es immer möglich iſt, die Singkunſt nachahme; denn dieß iſt das „ſchönſte in der Muſik" (S. 50); „wer weiß denn nicht, daß die Singmuſik allezeit das Augenmerk aller Inſtrumentiſten ſeyn ſoll, weil man ſich in allen Stücken dem Natürlichen, ſoviel es immer möglich iſt, nähern muß?" (S. 107)[19] Dabei geht es ſcharf über die Virtuoſen her, die „meynen, was ſie wunderſchönes auf die Welt bringen, wenn ſie in einem Adagio cantabile die Noten rechtſchaffen verkräuſeln und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre ſchlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn ſie eine lange Noten aushalten oder nur ein paar Noten ſingbar abſpielen ſollen, ohne ihr angewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumiſchen" (S. 50). Sie werden um ſo härter getadelt, da es ihnen meiſtens an der nöthigen Kenntniß fehle um zu wiſſen, wo ſie ihre Verzierungen anbringen dürften ohne gradezu Fehler in die Compoſition zu bringen, und bei einem paſſenden Beiſpiel bemerkt er (S. 209): „Hier können jene ungeſchickten Spieler, die alle Noten verkräuſeln wollen, die Urſache einſehen, warum ein vernünftiger Componiſt ſich ereifert, wenn man ihm die ſchon ausgeſetzten Noten nicht platt wegſpielet" (vgl. S. 195). Auch andere Fehler werden an den Virtuoſen ſtreng gerügt, wie das unausgeſetzte Tremolo der Spieler „die bey jeder Note beſtändig zittern, als wenn ſie das immerwährende Fieber hätten" (S. 238), oder „das beſtändige Einmiſchen des ſogenannten Flaſcholets, wodurch eine recht lächerliche und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur ſelbſt ſtreitende Muſik entſteht" (S. 107), oder das alles Zeitmaaß aufhebende Eilen und Schleppen der „Virtuoſen von der Einbildung". Ich ſetze die ganze Stelle her, weil ſie beweiſt, wie hoch L. Mozart die Freiheit des Meiſters achtete, indem er die Willkühr des Virtuoſen verwarf. „Viele" ſagt er S. 262 „die von dem Geſchmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben, ſondern ſie bemühen ſich immer der Hauptſtimme nachzugeben. Das ſind Accompagniſten vor Stümpler und nicht vor Meiſter. Wenn man manche italiäniſche Sängerin, oder ſonſt ſolche Einbildungsvirtuoſen vor ſich hat, die dasjenige, was ſie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richtigen Zeitmaaße fortbringen: da muß man freilich ganze halbe Täcte fahren laſſen, um ſie von der öffentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuoſen, der dieſes Ruhmes würdig iſt, accompagniret; dann muß man ſich durch das Verziehen oder Vorausnehmen der Noten, welches er alles ſehr geſchickt und rührend anzubringen weiß, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten laſſen; ſondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortſpielen: ſonſt würde man dasjenige was der Concertiſt aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreißen. Ein geſchickter Accompagniſt muß alſo einen Concertiſten beurtheilen können. Einem rechtſchaffenen Virtuoſen darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm ſonſt ſein tempo rubato verderben. Was aber das geſtohlene Tempo iſt, kann mehr gezeigt als beſchrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuoſen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achttheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, bis er gleichwohl von ſeinem Paroxismus wieder zu ſich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er ſpielt Recitativiſch.“ Die techniſche Ausbildung und Tüchtigkeit iſt ihm aber nicht der Zweck, ſondern nur das Mittel um das höhere Ziel zu erreichen. Er verlangt, daß der Spieler fähig ſei ſich in denjenigen Affect zu ſetzen, welcher in dem vorzutragenden Stück ſelbſt herrſcht, um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu dringen und ihre Leidenſchaften zu erregen (S. 52 vgl. S. 253)[20]. Als das weſentlichſte Erforderniß für den Geiger um dies zu erreichen bezeichnet er den Bogenſtrich (S. 122), welcher „bald eine ganz modeſte, bald eine freche, bald eine ernſthafte, bald eine ſcherzhafte, itzt eine ſchmeichelnde, itzt eine geſetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine luſtige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding ſey, durch deſſen vernünftigen Gebrauch wir die erſt angezeigten Affecten bei den Zuhörern zu erregen in den Stand geſetzt werden. Ich verſtehe,“

---

[18] Charakteriſtiſch iſt folgende Aeußerung (S. 57): „Hier ſteckt wirklich der größte Fehler, der ſowohl von Meiſtern als Schülern begangen wird. Die erſten haben oft die Geduld nicht die Zeit abzuwarten; oder ſie laſſen ſich von dem Discipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünſchen die Eltern oder andere des Anfängers Vorgeſetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet werden. Allein, wie ſehr betrugt man ſich!" Vgl. auch S. 121.

---

[19] Ph. Em. Bach räth dem Klavierſpieler, ſo viel als möglich geſchickte Sänger zu hören; „man lernt dadurch ſingend denken, und wird man wohl thun, daß man ſich hernach ſelbſt einen Gedanken vorſinget, um den rechten Vortrag deſſelben zu treffen" (Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen I S. 90).

---

20) „Worin beſteht der gute Vortrag?“ ſagt Ph. Em. Bach (Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen I S. 86) „In nichts anderem als der Fertigkeit muſikaliſche Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affecte ſingend oder ſpielend dem Gehör empfindlich zu machen.“

ſetzt er hinzu „wenn der Componiſt eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die jeder Leidenſchaft ähnlichen Melodieen wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weiß. Denn der Halbcomponiſten“ ſagt er anderswo (S. 136) „giebt es leider genug, die ſelbſt die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wiſſen, oder den Fleck neben das Loch ſetzen. Mancher Halbcomponiſt“ heißt es (S. 252) „iſt von Vergnügen entzückt und hält nun erſt von neuem ſelbſt recht viel von ſich, wenn er ſeinen muſikaliſchen Galimatias von guten Spielern vortragen hört, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Characters, die ihm niemals eingefallen ſind, ſoviel es möglich iſt zu unterſcheiden, und folglich die ganze elende Schmiederey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wiſſen.“ Man ſieht, er war ein geſchworner Feind der Halbheit und Untüchtigkeit; gründliches Studium in allem Techniſchen und geiſtige Durchbildung zu klarem vernünftigen Denken ſind das, was er vom Künſtler mit unnachſichtiger Strenge verlangt. Er räumt zwar ein, daß ein beſonderes Naturell manchmal den Abgang der Gelehrſamkeit erſetze und daß ein Menſch bei der beſten Naturgabe oft die Gelegenheit nicht habe ſich in den Wiſſenſchaften umzuſehen (S. 108); allein das hebt die Regel nicht auf und nimmt jenen Anforderungen nichts von ihrem Rechte.

Ich hebe dieſe Stellen nicht etwa aus, weil ſie heute noch ziemlich ebenſo gültig ſind als damals; denn ſie werden heute da wo es noth thäte ſo wenig nützen als damals. Aber ſie zeigen uns die Grundſätze und Anſichten, nach welchen L. Mozart auch bei der muſikaliſchen Erziehung ſeines Sohnes verfuhr, und wenn mit dieſen ſich die richtige Einſicht in die Freiheit und Ueberlegenheit einer genialen Natur vereinigte, ſo wird man eingeſtehen, daß dem Genie die trefflichſte Erziehung auf das Glücklichſte entgegenkam.

Das für ſeine Zeit bedeutende Werk fand auch eine entſprechende Anerkennung. In Marpurgs hiſtor. kritiſchen Beiträgen (III S. 160 ff.) wird es mit den Worten angezeigt: „Ein Werk von dieſer Art hat man ſchon lange gewünſchet, aber ſich kaum getrauet zu erwarten[21]. Der gründliche und geſchickte Virtuoſe, der vernünftige und methodiſche Lehrmeiſter, der gelehrte Muſicus, dieſe Eigenſchaften, deren jede einzeln einen verdienten Mann macht, entwickeln ſich allhier zuſammen. — Ein berühmter Geminiani konnte nur der engliſchen Nation, ein vortrefflicher Mozart aber nur der deutſchen, ein Werk von dieſer Natur vor Augen legen und ſich eines allgemeinen Beifalls würdig machen.“ Es iſt daher ſehr begreiflich, daß von den kritiſchen Briefen über die Tonkunſt, welche unter Marpurgs Einfluß in Berlin im Jahre 1759 und 1760 herausgegeben wurden, der erſte an ihn mit der Erklärung gerichtet wurde, daß die Geſellſchaft, welche ſich vorgenommen habe ihre Briefe ſtets an Perſonen von Verdienſt zu richten, keinen glücklicheren Anfang als mit ihm zu machen wiſſe. Auch Schubart ſagt (Aeſthetik der Tonkunſt S. 157): „Durch ſeine Vorſchule, die in ſehr gutem Deutſch und mit tiefer Einſicht abgefaßt iſt, hat er ſich ein großes Verdienſt erworben. Die Beiſpiele ſind trefflich gewählt und ſeine Applicatur iſt nichts weniger als pedantiſch. Er neigt ſich zwar zur Tartiniſchen Schule, läßt aber doch dem Schüler mehr Freiheit in der Bogenlenkung als dieſer.“

---

[21] Mozart hatte ſich in der Vorrede auf Marpurg berufen, der in den Beiträgen I S. V geſagt hatte, es fehle unter andern an einer Anweiſung zur Violine „in ſolchem guten Geſchmack, als nämlich Hr. Bach vom Clavier, Hr. Quanz von der Flote und Hr. Baron von der Laute geſchrieben haben.“ Dies ſei für ihn der ſtärkſte Antrieb geweſen ſein Werk zu vollenden; ob es ſo abgefaßt ſei, wie Hr. Marpurg und andere gelehrte Muſikverſtändige wünſchen, könne nicht er ſondern nur die Zeit beantworten.

Charakteriſtiſch iſt hier auch das Lob der guten Schreibart, das keineswegs unverdient iſt und damals einen Künſtler noch ungleich höher auszeichnete als etwa heutzutage, wo ja die Künſtler nicht ſelten als Schriftſteller am meiſten glänzen wollen. Sein Stil iſt klar und ſcharf, ſeine Neigung zu Sarcasmen drängt ſich ſo ſehr hervor, daß er ſich in der Vorrede deshalb entſchuldigt. Und ſo wie in dieſem Buche, ſo erkennt man ihn auch in ſeinen Briefen als einen Mann, der nicht nur im Umgange mit der Welt — und namentlich ſeine Reiſen brachten ihn in die verſchiedenſten Verkehrsverhältniſſe — ſich eine feinere Bildung erworben hat, ſondern mit der Litteratur bekannt iſt, mit Einſicht und Kritik geleſen hat, und ſeine durch ſelbſtändiges Urtheil gebildete Anſichten und Ueberzeugungen mit gleicher Entſchiedenheit und Klarheit auf äſthetiſchem Gebiet geltend macht, wie auf ſittlichem[22].

---

[22] Charakteriſtiſch iſt es, daß er ſich an Gellert ſchriftlich wandte, um ihm ſeine Verehrung auszuſprechen, wie aus der von Niſſen (S. 10 ff.) mitgetheilten Antwort Gellerts hervorgeht, von der ein Theil hier Platz finden möge. „Ich müßte ſehr unempfindlich ſein“ ſchreibt Gellert „wenn mich die außerordentliche Gewogenheit, mit der Sie mich ehren, nicht hätte rühren ſollen; und ich wurde der undankbarſte Mann ſein, wenn ich Ihren ſo freundſchaftlichen Brief ohne Erkenntlichkeit hätte leſen können. Nein, mein wertheſter Herr, ich nehme Ihre Liebe und Ihre Freundſchaft mit eben der Aufrichtigkeit an, mit der Sie mir ſie anbieten. — Alſo Sie leſen meine Schriften gern, hochzuverehrender Herr, und ermuntern auch Ihre Freunde ſie zu leſen? Dieſe Belohnung, wie ich Ihnen aufrichtig ſage, habe ich von dem Orte, aus dem ich ſie erhalte, ohne Eigenliebe kaum hoffen durfen. — Hat der Chriſt, eines von meinen letzten Gedichten, auch Ihren Beifall? Ich beantworte mir dieſe Frage beynahe mit Ja. Sein Inhalt, Ihr edler Charakter, den Sie, ohne es zu wiſſen, in Ihrem Briefe

Mit einer ſolchen Bildung und den durch ſie bedingten Anſprüchen mußte ſich Leopold Mozart in Salzburg ziemlich iſolirt fühlen. Gegen den Hof hatte er die Pflichten ſeines Dienſtes zu erfüllen, und je kärglicher er dafür beſoldet wurde um ſo mehr wurde dafür geſorgt, ihn wie alle Angeſtellten ſeine Abhängigkeit nachdrücklich empfinden zu laſſen. Bei den vornehmen Familien, welche in Salzburg lebten, war er meiſt als Lehrer beſchäftigt, denn ſein Unterricht wurde mit Recht als der beſte angeſehen, allein ein näheres Verhältniß konnte ſich auch mit dieſen nicht entwickeln; ſich bei ihnen einzuſchmeicheln, um in beſcheidener Unterordnung ſein Gutes zu genießen, dazu war Mozart viel zu ſtolz, da er fühlte daß ſie an Bildung, durch welche allein ein gleichberechtigter Verkehr möglich geweſen wäre, unter ihm ſtanden. Mochte ſich aber auch ſeine Kritik und ſein Sarcasmus im Stillen gegen ſie wenden, ſo beſaß er doch Lebenserfahrung und Mäßigung genug, um ſeine Stellung zu ihnen nicht zu gefährden, um wohlgelitten und geachtet zu ſein, ohne ſich je etwas zu vergeben. Auch ſeinen Kunſtgenoſſen gegenüber ſehen wir ihn einſam daſtehen. Der größte Theil derſelben beſtand ohne Zweifel aus muſikaliſchen Handwerkern ohne höhere Bildung und Intereſſe, mit denen ein eigentlicher Verkehr in geiſtiger und ſocialer Beziehung für ihn nicht möglich war; allein auch mit den bedeutenderen

---

mir entworfen haben, und meine redliche Abſicht, ſcheinen mir dieſes Ja zu erlauben.“ — Das Datum des Briefes iſt nicht mitgetheilt. Der oben erwähnte Baron v. Boſe ſchenkte in Paris dem „kleinen ſiebenjährigen Orpheus“ Gellerts Lieder mit der Aufforderung ihnen ſeine unwiderſtehlichen Harmonieen zu leihen, „damit ſie der fühlloſe Religionsverächter leſe und aufmerke, damit er ſie höre und niederfalle und Gott anbete.“ Vielleicht gab dies Veranlaſſung zu jenem Briefe. Später meldet Wolfgang von Mailand ſeiner Schweſter den Tod Gellerts, welchen ſie dort erfuhren (Beil. V, 2).

Muſikern Salzburgs finden wir ihn in keinem engen Verkehr, der über die nächſte Berührungen, wie ſie Amt und Kunſtübung mit ſich führen mußten, hinausgegangen wäre. Es läßt ſich meiſtens noch erkennen, daß Mangel an einer über das Techniſche der Muſik hinausgehenden Intelligenz, häufig auch an ſittlicher Bildung, ein lockerer und leichtfertiger Lebenswandel Mozart von ihnen zurückhielt, und in keinem Fall läßt ſich nachweiſen, daß irgend eine unedle Leidenſchaft ihn dabei beſtimmt habe. So finden wir denn einen kleinen Kreis, meiſt dem Mittelſtande angehörig, mit welchem die Familie Mozart einen geſelligen Verkehr unterhielt, der zwar zum Theil recht lebhaft und freundſchaftlich war, aber im Ganzen mehr Unterhaltung und Erheiterung, und zwar in der anſpruchsloſeſten Weiſe, als geiſtige Anregung und Bildung dargeboten zu haben ſcheint. „Der Geiſt der Salzburger“ ſagt Schubart (Aeſthetik der Tonkunſt S. 158) „iſt äußerſt zum Niedrigkomiſchen geſtimmt. Ihre Volkslieder ſind ſo drollig und burlesk, daß man ſie ohne herzerſchütternde Lache nicht anhören kann. Der Hanswurſtgeiſt[23] blickt allenthalben durch und die Melodien ſind meiſt vortrefflich und wunderſchön.“ Dieſe Richtung konnte dem ernſten und kritiſchen L. Mozart, der wohl kauſtiſch aber nicht komiſch war, unmöglich behagen; auch ſehen wir, daß er in den dadurch hervorgerufenen Converſationston, wie er auch in den Briefen ſich zeigt, nur gezwungen eingeht.

---

[23] Stranitzky, der auf der Wiener Bühne den Hanswurſt einführte, gab demſelben den Salzburger Dialect (Sonnenfels geſ. Schriften VI S. 372), und nun blieb Hanswurſt ein Salzburger, wie auch der Salzburger häufig für einen Hanswurſt galt. Man wirft ſonſt den Salzburgern nicht bloß Derbheit, ſondern eine gewiſſe Schwerfälligkeit des Geiſtes vor, die bis zur Stumpfſinnigkeit gehe. Auch darüber klagt Mozart, und in Salzburg ſelbſt giebts ein Sprichwort: Wer nach Salzburg kommt wird im erſten Jahr dumm, im zweiten ein Fex (Cretin), im dritten erſt ein Salzburger.

Leopold Mozart heirathete am 21. Nov. 1747[24] Anna Maria Pertlin (oder Bertlin), eine Pflegetochter des Stiftes von St. Gilgen; beide galten ihrer Zeit für das ſchönſte Ehepaar in Salzburg und die noch vorhandenen Portraits widerſprechen dem nicht[25]. Sie war, ſoweit man ſich aus Briefen und Berichten von ihr eine Vorſtellung ma-

---

24) Niſſen giebt zwar 1743 an, allein das richtige Jahr geht aus einer Erwähnung L. Mozarts in einem Briefe vom 21. Nov. 1772 hervor: „Heute iſt die Jahreszeit unſers Hochzeittages. Es werden, wie ich glaube, 25 Jahre ſein, daß wir den guten Gedanken hatten uns zu heirathen; dieſen Gedanken hatten wir zwar viele Jahre zuvor. Gute Dinge wollen ihre Zeit“ (Niſſen S. 267). Und dies wird beſtätigt durch das Kirchenbuch in Salzburg, nach welchem am 21. Nov. 1747 vom Stadtcaplan Leopold Joly in Gegenwart der Zeugen Sebaſtian Seyfer, Obervicar an der Metropolitankirche und Franz Spöckner, Hofkammerdiener und Tanzmeiſter, in der Domkirche getraut wurden Leopold Mozart Hofmuſikus, des Georg Mozart Buchbinders zu Augsburg und der Maria Anna Sulzer ehelicher Sohn mit Maria Anna Pertl, des Nikolaus Pertl, Pflegkommiſſärs in Hildenſtein und der Eva Roſina Altmann, eheliche Tochter.“ — Es fällt auf, daß der Name von Leopold Mozarts Mutter Sulzer nicht ſtimmt mit dem im Augsburger Kirchenbuch angegebenen.

25) Ein Portrait Leopold Mozarts iſt geſtochen vor der Violinſchule, eine Bleiſtiftzeichnung aus ſeinen jüngeren Jahren wird in Salzburg im Mozarteum aufbewahrt. Sie ſtimmt im Weſentlichen mit dem ſpäter zu erwähnenden Familienbilde vom Jahr 1780 überein, nur daß alle Züge weniger ſcharf ſind und das Geſicht überhaupt voller iſt. Gerber erwähnt eines Miniaturbildes, welches ihm ebenfalls die Bemerkung beſtätigte, daß L. Mozart in ſeiner Jugend ein ſchöner Mann geweſen ſei. Als Wolfgang 1777 nach München kam, fanden Jugendfreunde ſeines Vaters, daß er dieſem accurat gleich ſehe, nur ein wenig größer ſei; von dieſer Aehnlichkeit iſt in den Portraits beider nichts zu entdecken. — Von der Mutter befindet ſich ein lebensgroßes Oelgemälde in Salzburg im Mozarteum, welches auf dem nach ihrem Tode gemalten Familienbilde copirt worden iſt; ſie erſcheint dort als eine ſtattliche Frau von kräftiger, faſt impoſanter Schönheit.

chen kann, eine Frau von großer Gutmüthigkeit und voll Liebe für die Ihrigen, ohne bedeutend zu ſein, und die oft gemachte Erfahrung, daß große Männer Begabung und Bildung zum großen Theil ihren Müttern verdanken, findet bei Mozart keine Anwendung. Sie ordnete ſich willig der anerkannten Ueberlegenheit ihres Mannes unter und überließ was außerhalb des Haushalts lag, den ſie mit Ordnung und Sparſamkeit zu führen wußte, mit unbedingtem Vertrauen ſeiner Sorglichkeit und Thätigkeit, wobei ſeiner Neigung das Regiment zu führen von ihrer Seite einige, nicht bloß körperliche Bequemlichkeit entgegenkam. Auf dieſen ſich ergänzenden Eigenſchaften beider beruhete gewiß weſentlich die treue herzliche Liebe, mit welcher beide Gatten aneinander und an ihren Kindern hingen, welche unter dem ſtillen aber um ſo nachhaltigeren Einfluß eines reinen und tüchtigen Familienlebens den beſten Grund für ihre ſittliche Bildung gewannen. An der Mutter, welche dem Ernſt und der ſtrengen Pflichttreue des Vaters gegenüber mehr Sinn für heitere Lebensfreude und die beſcheidenen Genüſſe ihrer beſchränkten Stellung zeigte, hingen die Kinder ſehr, aber daß es ihr an Autorität mangele zeigte ſich als ſie den Sohn auf ſeinem Ausflug nach Paris begleitete, wo ſie auch gegen beſſere Einſicht weder ſeiner Lebhaftigkeit zu imponiren noch ſeiner Liebenswürdigkeit zu widerſtehen vermochte. Sie war keineswegs ohne Verſtand, allein an Bildung ſtand ſie dem Manne nach, und zeigt eine Neigung für das derbkomiſche, die ſie als Salzburgerin charakteriſirt; in dieſer Hinſicht iſt Wolfgang ihr echter Sohn, der von dieſer Laune einen guten Theil mitbekommen hat.

2.

Von ſieben Kindern, welche in dieſer Ehe geboren wurden[1], erhielten ſich nur zwei am Leben, eine Tochter Maria Anna, in der Familie Nannerl genannt, geboren den 30. Juli 1751[2], und ein Sohn Wolfgang, geboren den 27. Januar 1756[3].

---

[1] Nach einem Auszug aus dem Kirchenbuch der Dompfarre in Salzburg, das ich der gütigen Mittheilung des Malers Pezolt verdanke, waren es folgende Kinder:

1. Johann Joachim Leopold geb. 18. Aug. 1748, geſt. 2. Febr. 1749.
2. Maria Anna Kordula geb. 18. Juni 1749, geſt. 24. Juni 1749.
3. Maria Anna Nepomuzena Walburgis geb. 13. Mai 1750, geſt. 29. Juli 1750.
4. Maria Anna Walburga Ignatia geb. 30. Juli 1751.
5. Johann Karl Amadeus geb. 4. Nov. 1752, geſt. 2. Febr. 1753.
6. Maria Creszentia Franciſca de Paula geb. 9. Mai 1754, geſt. 27. Juni 1754.
7. Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus geb. 27. Jan. 1756.

[2] Ueber ſie ſiehe Beilage I.

[3] In einem Document, das ich bei Aloys Fuchs im Original eingeſehen habe, bezeugt Balthaſar Schitter, Dompfarrer zu Salzburg, unter dem 16. Dec. 1841 aus dem Taufbuche der Dompfarre zu Salzburg vom Jahr 1756 p. 2, daß „Joannes Chrysost. Wolfgangus Theophilus, ehelicher Sohn des Edlen Herrn Leopold Mozart, Hof-Muſikers, und der Maria Anna Pertlin, deſſen Gattin, am 27ten Januar 1756 um 8 Uhr abends geboren und am 28ten Jänner 1756 um 10 Uhr Vormittags im Beyſeyn des Edlen Herrn Johann Theophilus Pergmayr, bürgerlichen Rathes und Handelsmannes p. t. sponsi, vom Herrn Stadt-Kaplan Leopold Lamprecht nach katholiſchem Ritus getauft worden ſey.“ Mozart ſelbſt giebt zweimal in Briefen ſeinen vollſtändigen Namen ſo an: Johannes Chrysostomus Sigismundus Amadeus Wolfgang; auf mehreren ſeiner früheren Werke und dem Pariſer Kupferſtich vom Jahr 1764 heißt er J. G. Wolfgang, ſpäter nennt er ſich regelmäßig Wolfgang Amade.

Die Tochter zeigte ein ſo entſchiedenes Talent zur Muſik, daß der Vater früh mit ihr den Unterricht im Klavier begann. Dies machte auf den etwa dreijährigen Knaben einen großen Eindruck, er ſetzte ſich auch ans Klavier und konnte ſich dort lange mit dem Zuſammenſuchen von Terzen unterhalten, welche er unter Freudenbezeugungen über ſeinen Fund zuſammen anſchlug; auch behielt er hervortretende Stellen der Muſikſtücke welche er hörte im Gedächtniß. Im vierten Jahre ſeines Alters fing ſein Vater gleichſam ſpielend an, ihn einige Menuets und andere Stücke auf dem Klavier zu lehren; eine Sache die dem Lehrer ebenſo leicht und angenehm wurde als dem Schüler. Zu einer Menuet brauchte er eine halbe Stunde; zu einem größeren Stück eine Stunde um es zu lernen und es dann mit der vollkommenſten Nettigkeit und mit dem feſteſten Tacte zu ſpielen. Von nun an machte er ſolche Fortſchritte, daß er in ſeinem fünften Jahre ſchon kleine Stücke componirte, die er ſeinem Vater vorſpielte und von dieſem zu Papier bringen ließ[4]. Das Buch, in welches der Vater ſowohl die Uebungen als die erſten Compoſitionen Wolfgangs mit genauer Zeitangabe ſorgfältig eintrug, bewahrte ſeine Schweſter als eine theure Reliquie; wohin es nach ihrem Tode gerathen ſei, konnte ich nicht in Erfahrung bringen; Niſſen hat wenigſtens einen Theil derſelben abdrucken laſſen. Fröhlich, der das Buch ſelbſt zur Einſicht von Mozarts Schweſter erhalten hatte, bemerkt mit Recht (A. M. Z. XIX S. 96), daß dieſe kleine Arbeiten von einigen Zeilen, wenn ſie auch an ſich für die Kunſt wenig Bedeutung haben, doch bereits die eigenthümliche Richtung Mozarts verrathen, angeregt durch die in den Uebungsſtücken ausgeſprochene Form.

---

4) Ich habe den Bericht in Schlichtegrolls Nekrolog wiedergegeben, der auf den Mittheilungen der Schweſter beruht.

welche er aber ſchon in dieſen erſten Verſuchen mit ſeiner Eigenthümlichkeit geſtaltete. Allerdings kann hiervon eigentlicher Erfindung noch nicht die Rede ſein, allein es ſpricht ſich ſehr beſtimmt ein Gefühl für das Einfache, Naturgemäße und Wohllautende aus, ohne alle Beimiſchung von Tändelei und Vergnügen an Fingerkunſtſtückchen, und eine merkwürdige Sicherheit in der Form, ſowohl was Melodiebildung als Harmonie und Rhythmiſirung angeht. Es läßt ſich freilich nicht mit Beſtimmtheit ſagen, wie weit in dieſer Beziehung der Vater beim Aufſchreiben hie und da etwa nachgeholfen habe, in jedem Fall aber ſprechen ſich die charakteriſtiſchen Züge Mozarts ſo früh ſchon unverkennbar aus.

Die meiſten Anecdoten aus den Kinderjahren Mozarts, welche ſein wunderbares Genie bezeugen, ſind einem Briefe Schachtners entnommen, welchen ich vollſtändig mittheile, weil man lieber den unmittelbaren Bericht eines Mitlebenden als daraus abgeleitete Erzählungen leſen wird, und die Perſon des Berichterſtatters die beſte Gewähr für die Glaubwürdigkeit giebt. Andreas Schachtner war Hoftrompeter, ein Amt das in damaliger Zeit eine höhere muſikaliſche Ausbildung verlangte als heutzutage; er war aber nicht allein ein tüchtiger Muſiker, ſondern zeichnete ſich auch durch litterariſche Bildung aus, er machte dichteriſche Verſuche und wir werden ihn ſpäter bei deutſchen Operntexten für Mozart betheiligt finden. Er verkehrte ſehr viel im Mozartſchen Hauſe, und wie warm und treu er an demſelben hing bezeugt dieſer Brief, welchen er bald nach Mozarts Tode an deſſen Schweſter ſchrieb. Die Wärme und Treuherzigkeit, die Unmittelbarkeit der Erinnerungen, welche ſich darin ausſpricht, kann in jeder Bearbeitung nur verlieren; auch deshalb gebe ich ihn wörtlich[5].

---

5) Das Original beſaß Aloys Fuchs, der es mir mitgetheilt hat. Der

„Hochwohledelgeborne gnädige Frau!“

„Deroſelben ſehr angenehmes Schreiben traff mich nicht in Salzburg, ſondern in der Hammerau an, wo ich eben bey meinem Sohne dortigem Mitbeamten beim Oberwesamt auf einen Beſuch war; aus meiner ſonſtigen Willfährigkeit gegen Jedermann, und vorzüglich gegen das Mozartiſche Haus, können Sie ſchließen, wie ſehr leid mir war, daß ich nicht auf der Stelle ihren Auftrag befriedigen konnte. Zur Sache alſo! auf Ihre erſte Frage was Ihr ſeel. Hr. Bruder in ſeiner Kindheit NB. außer ſeiner Beſchäftigung in der Muſik für Lieblingsſpiele hatte: auf dieſe Frage iſt nichts zu beantworten: denn ſobald er mit der Muſik ſich abzugeben anfing, waren alle ſeine Sinne für alle übrigen Geſchäfte ſoviel als todt⁶, und ſelbſt die Kindereyen und Tändelſpiele mußten, wenn ſie für ihn interessant ſeyn ſollten, von der Muſik begleitet werden: wenn wir, Er und Ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, ſo leer ging, einen Marſch dazu ſingen und geigen. Vor dieſer Zeit aber, eh er die Muſik anfieng, war er für jede Kinderey, die mit ein bischen Witz gewürzt war, ſo empfänglich, daß er darüber Eſſen und Trinken und alles andere vergeſſen konnte. Ich ward ihm daher, weil ich, wie Sie wiſſen, mich mit ihm abgab, ſo äußerſt lieb, daß er mich oft zehnmal an einem Tage fragte, ob ich ihn lieb hätte und

---

nutzt iſt derſelbe ſowohl von Schlichtegroll als Niſſen, deren Darſtellungen allen anderen als Quelle gedient haben.

6) „Als Kind und Knab warſt Du mehr ernſthaft als kindiſch“, ſchreibt L. Mozart 16. Febr. 1778 „und wenn Du beym Clavier ſaßeſt oder ſonſt mit Muſik zu thun hatteſt, ſo durfte ſich niemand unterſtehen dir den mindeſten Spaß zu machen. Ja Du wareſt ſelbſt in Deiner Geſichtsbildung ſo ernſthaft, daß viele einſichtsvolle Perſonen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und Deiner immer ernſthaft nachdenkenden Geſichtsbildung für Dein langes Leben beſorgt waren.“

wenn ich es zuweilen, auch nur zum Spaß verneinte, ſtunden ihm gleich die hellichten Zähren im Auge, ſo zärtlich und ſo wohlwollend war ſein gutes Herzchen.“

„Zweite Frage, wie er ſich als Kind gegen die Großen benahm, wenn ſie ſein Talent und Kunſt in der Muſik bewunderten?“

„Wahrhaftig da verrieth er nichts weniger als Stolz oder Ehrſucht[7]: denn dieſe hätte er nie beſſer befriedigen können, als wenn er Leuten die die Muſik wenig oder gar nicht verſtanden, vorgeſpielt hätte, aber er wollte nie ſpielen, außer ſeine Zuhörer waren große Muſikkenner, oder man mußte ihn wenigſtens betrügen, und ſie dafür ausgeben.“

„Dritte Frage, welche wiſſenſchaftliche Beſchäftigung liebte er am meiſten?“

„Antw. Hierinfalls ließ er ſich leiten, es war ihm faſt Einerley, was man ihm zu lernen gab, er wollte nur lernen und ließ die Wahl ſeinem innigſt geliebten Papa[8], welches Feld er ihm zu bearbeiten auftrug, es ſchien, als hätte er es verſtanden, daß er in der Welt keinen Lehrmeiſter noch minder Erzieher, wie ſeinen unvergeßlichen Herrn Vater hätte finden können“[*].

---

[7] „Als Knab hatteſt Du die übertriebene Beſcheidenheit gar zu weinen, wenn man Dich zu ſehr lobte“ ſchreibt L. Mozart 16. Febr. 1778.

[8] Er war ſo folgſam ſelbſt in Kleinigkeiten, daß er nie eine körperliche Strafe erhalten hat. Den Vater liebte er ungemein zärtlich. Jeden Abend vor dem Schlafengehen mußte ihn dieſer auf einen Seſſel ſtellen und mit ihm zweiſtimmig eine von Wolfgang erſonnene Melodie mit einem ſinnloſen wie italiäniſch klingenden Text Oragnia ſiaga ta fa ſingen, worauf er dem Vater die Naſenſpitze küßte, ihm verſprach, wenn er alt wäre, ihn in einer Glaskapſel bei ſich zu bewahren und in Ehren zu halten (Brief 12. Febr. 1778) und ſich zufrieden ins Bett legte. So pflegte er auch oft zu ſagen: „nach Gott kommt gleich der Papa“.

[*] Auf einem beſonderen Zettel iſt angemerkt

„Zur dritten Frage.“

„Was man ihm immer zu lernen gab, dem hieng er ſo ganz an, daß er al-

„Vierte Frage, was er für Eigenſchaften, Maximen, Tagesordnung, Eigenheiten, Neigung zum Guten und Böſen hatte?“

„Antw. Er war voll Feuer, ſeine Neigung hieng jedem Gegenſtand ſehr leicht an; ich denke, daß er im Ermangelungsfalle einer ſo vortheilhaft guten Erziehung, wie er hatte, der ruchloſeſte Böſewicht hätte werden können, ſo empfänglich war er für jeden Reitz, deſſen Güte oder Schädlichkeit er zu prüfen noch nicht im Stande war.“

„Einige ſonderbare Wunderwürdigkeiten von ſeinem vier- bis fünfjährigen Alter, auf deren Wahrhaftigkeit ich ſchwören könnte.“

„Einsmal ging ich mit Hrn. Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hauſe, wir trafen den vierjährigen Wolfgangerl in der Beſchäftigung mit der Feder an.“

„Papa: was machſt du?“

„Wolfg.: ein Concert fürs Clavier, der erſte Theil iſt bald fertig.“

„Papa: laß ſehen.“

„Wolfg.: iſt noch nicht fertig.“

„Papa: laß ſehen, das muß was ſauberes ſeyn.“

„Der Papa nahm ihms weg, und zeigte mir ein Geſchmiere von Noten, die meiſtentheils über ausgewiſchte Dintendolken geſchrieben waren (NB. der kleine Wolfgangerl tauchte die Feder aus Unverſtand allemal bis auf den Grund des Dintenfaſſes ein, daher mußte ihm, ſobald er damit aufs Papier kam, ein Dintendolken entfallen, aber er war gleich entſchloſſen, fuhr mit der flachen Hand darüber hin, und wiſchte es auseinander, und ſchrieb wieder darauf fort), wir

---

les Uebrige, auch ſogar die Muſik auf die Seite ſetzte, z. B. als er Rechnen lernte, war Tiſch, Seſſel, Wände, ja ſogar der Fußboden voll Ziffern mit der Kreide überſchrieben.“

lachten anfänglich über dieſes ſcheinbare galimathias, aber der Papa fing hernach ſeine Betrachtungen über die Hauptſache, über die Noten, über die composition an, er hing lange Zeit ſteif mit ſeiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus ſeinen Augen. Sehen ſie, Hr. Schachtner, ſagte er, wie alles richtig und regelmäßig geſetzt iſt, nur iſts nicht zu brauchen, weil es ſo außerordentlich ſchwer iſt, daß es kein Menſch zu ſpielen im Stande wäre. Der Wolfgangerl fiel ein: Drum iſts ein Concert, man muß ſo lange exercieren bis man es treffen kann, ſehen Sie, ſo muß es gehn. Er ſpielte, konnte aber auch juſt ſoviel herausbringen, daß wir kennen konnten, wo er aus wollte. Er hatte damals den Begrif, daß Concert ſpielen und Mirakel wirken einerley ſein müſſe."

„Noch Eins."

„Gnädige Frau! Sie wiſſen ſich zu erinnern, daß ich eine ſehr gute Geige habe, die weiland Wolfgangerl wegen ſeinem ſanften und vollen Ton immer Buttergeige nannte. Einsmals, bald nachdem Sie von Wien zurückkamen[9], geigte er darauf und konnte meine Geige nicht genug loben; nach ein oder zween Tagen kam ich wieder ihn zu beſuchen, und traf ihn als er ſich eben mit ſeiner eigenen Geige unterhielt an, ſogleich ſprach er: Was macht Ihre Buttergeige? geigte dann wieder in ſeiner Phantaſie fort, endlich dacht er ein bischen nach, und ſagte zu mir: Hr. Schachtner, Ihre Geige iſt um einen halben Viertelton tiefer geſtimmt als meine da, wenn Sie ſie doch ſo geſtimmt ließen, wie ſie war, als ich das letztemal darauf ſpielte. Ich lachte darüber, aber Papa, der das außerordentliche Tönegefühl und Gedächtniß dieſes Kinds kannte, bat mich meine Geige zu hohlen, und zu ſehen, ob er recht hätte. Ich thats, und richtig wars."

---

[9] Zu Anfang des Jahres 1763.

„Einige Zeit vor dieſem, die nächſten Tage, als Sie von Wien zurückkamen, und Wolfgang eine kleine Geige, die er als Geſchenk zu Wien kriegte, mitbrachte, kam unſer ehemalige ſehr gute Geiger Hr. Wenzl ſeel., der ein Anfänger in der Compoſition war, er brachte 6 Trio mit, die er in Abweſenheit des Hrn. Papa verfertigt hatte, und bat Hrn. Papa um ſeine Erinnerung hierüber. Wir ſpielten dieſe Trio, und Papa ſpielte mit der Viola den Baß, der Wenzl das erſte Violin, und ich ſollte das zweite ſpielen. Wolfgangerl bat, daß er das zweite Violin ſpielen dörfte, der Papa aber verwieß ihm ſeine närriſche Bitte, weil er noch nicht die geringſte Anweiſung in der Violin hatte, und Papa glaubte, daß er nicht im mindeſten zu leiſten im Stande wäre[10]. Wolfgang ſagte: Um ein zweites Violin zu ſpielen braucht es ja wohl nicht erſt gelernt zu haben, und als Papa darauf beſtand, daß er gleich fortgehen und uns nicht weiter beunruhigen ſollte, fing Wolfgang an bitterlich zu weinen und trollte ſich mit ſeinem Geigerl weg. Ich bat, daß man ihn mit mir möchte ſpielen laſſen; endlich ſagte Papa: Geig mit Hrn. Schachtner, aber ſo ſtille, daß man dich nicht hört, ſonſt mußt du fort. Das geſchah, Wolfgang geigte mit mir. Bald bemerkte ich mit Erſtaunen, daß ich da ganz überflüſſig ſeye; ich legte ſtill meine Geige weg und ſah Ihren Hrn. Papa an, dem bei dieſer Scene die Thränen der Bewunderung und des Troſtes über die Wangen rollten; und ſo ſpielte er alle 6 Trio. Als wir fertig waren, wurde Wolfgang durch unſern Beyfall ſo kühn, daß er behauptete auch das erſte Violin ſpielen zu können. Wir machten zum Spaß einen Verſuch, und wir mußten uns faſt zu Tode lachen, als er auch dieß, wiewohl mit lauter unrechten und unregelmäßigen Applicaturen doch ſo ſpielte, daß er doch nie ganz ſtecken blieb.“

---

[10] Holmes wendet dagegen ein, daß nach ſeines eigenen Vaters Erzählung Wolfgang ſchon auf der Hinreiſe nach Wien einem Zollbeamten ein Menuett auf der Geige vorgeſpielt habe (Niſſen S. 22). Es kann kein Zweifel ſein, daß er ſich ſchon früher auf der Geige verſucht habe, wobei ihm die erſten Handgriffe gezeigt werden mußten; hier handelt es ſich aber von regelmäßiger Unterweiſung und regelrechtem Spiel.

„Zum Beſchluß. Von Zärtlichkeit und Feinheit ſeines Gehörs.“

„Faſt bis in ſein zehntes Jahr hatte er eine unbezwingliche Furcht vor der Trompete, wenn ſie allein, ohne andere Muſik geblaſen wurde; wenn man ihm eine Trompete nur vorhielt, war es ebenſoviel als wenn man ihm eine geladene Piſtole aufs Herz ſetzte. Papa wollte ihm dieſe kindiſche Furcht benehmen, und befahl mir einmal troß ſeines Weigerns ihm entgegen zu blaſen, aber mein Gott! hätte ich mich nicht dazu verleiten laſſen. Wolfgangerl hörte kaum den ſchmetternden Ton, ward er bleich und begann zur Erde zu ſinken, und hätte ich länger angehalten, er hätte ſicher das Fraiſe [Krämpfe] bekommen.“

„Dieſes iſt beyläufig womit ich auf die geſtellten Fragen dienen kann, verzeihen Sie mir mein ſchlechtes Geſchmier, ich bin geſchlagen genug, daß ichs nicht beſſer kann. Ich bin mit geziemend ſchuldigſter Hochſchätzung und Ehrfurcht

Euer Gnaden
Salzburg den 24. April 1792. Ergebenſter Diener
Andreas Schachtner
Hochfürſtl. Hoftrompeter.“

3.

Die ganz außerordentlichen Leiſtungen der beiden Kinder bewogen L. Mozart mit ihnen zu reiſen, um ſie über den engen Kreis von Salzburg hinaus bekannt zu machen. Den erſten Verſuch machte er in einem Ausflug nach München im Januar 1762, wo ſie drei Wochen blieben und die Geſchwiſter, welche vor dem Churfürſten ſpielten, die größte Bewunderung fanden. Dieſer glückliche Erfolg ermuthigte ihn noch in demſelben Jahr eine Reiſe nach Wien zu unternehmen, welche am 19. September angetreten wurde [1].

Unterwegs mußten ſie ſich in Paſſau fünf Tage auf Veranlaſſung des Biſchofs aufhalten, der den Wunderknaben hören wollte und dann mit — einem Dukaten belohnte; auch in Linz gaben ſie ein Concert. Auf der Weiterreiſe nach Wien kamen ſie nach Kloſter Yps, wo zwei Minoriten und ein Benedictiner, ihre Reiſegefährten, die Meſſe laſen. Während des tummelte ſich der ſechsjährige Wolfgang auf der Orgel herum und ſpielte ſo vortrefflich, daß die Franziskaner Patres, die grade mit einigen Gäſten an der Mittagstafel ſaßen, vom Tiſche aufſtanden und dem Knaben mit Bewunderung zuhörten. Bei der Ankunft in Wien erſparte er ihnen die Zollviſitation. Er machte gleich Bekanntſchaft mit dem Mauthner, zeigte ihm das Klavier, ſpielte ihm auf der Geige ein Menuett vor und gewann ſich ſo ſeine Gunſt. Auf der ganzen Reiſe zeigte er ſich munter und aufgeweckt, gegen Jedermann und beſonders die Offiziere ſo zutraulich, als ſei er ſeit lange mit ihnen bekannt, und machte ſich durch ſein kindlich offenes Weſen ebenſo beliebt, wie er als Virtuos bewundert wurde.

---

[1] Wir ſind über dieſe Reiſe etwas genauer unterrichtet durch die von Niſſen mitgetheilten Briefe L. Mozarts an den Kaufmann Hagenauer, in deſſen Hauſe er als Wolfgang geboren wurde und auch damals noch wohnte (dem jetzigen Gaſthof „Zu den Alliirten" gegenüber). Hagenauer erwies ſich ihm als einen treuen anhänglichen Freund, ſtets bereit, ihn in Geſchäftsangelegenheiten mit Rath und That zu unterſtützen und ihm auch in Geldverlegenheiten ſelbſt mit namhaften Vorſchüſſen zu helfen; es iſt daher begreiflich, daß ihm Mozart auch von den pecuniären Erfolgen ſeiner Reiſe, die ihm in ſeiner Lage keineswegs gleichgültig ſein konnten, offen und ausführlich Bericht abſtattet. Außerdem ſind manche charakteriſtiſche Züge bei Schlichtegroll erzählt, offenbar aus den Mittheilungen der Schweſter, welche Niemtſchek nach genauer Nachforſchung beſtätigt.

Nach Wien war ihnen bereits der günſtigſte Ruf vorangegangen. Domherr Graf Herberſtein, mit dem ſie einen Theil der Reiſe gemeinſchaftlich gemacht hatten, Graf Schlick, der Landeshauptmann in Linz, ein junger Graf Palfy, welcher bei dem Concert in Linz zugegen geweſen war, hatten durch ihre Berichte in den vornehmen Kreiſen, welche damals faſt ausſchließlich für Kunſt ſich intereſſirten, und bei Hofe ſchon die Aufmerkſamkeit auf dieſe wunderbare Erſcheinung rege gemacht.

Die kaiſerliche Familie war ungemein muſikaliſch und ließ es nicht bei einem paſſiven Intereſſe bewenden. Karl VI war ein tüchtig gebildeter Muſiker, der wenn bei Hof Oper oder andere muſikaliſche Aufführungen waren am Klavier begleitete[2], wie es ſich damals gehörte, Generalbaß ſpielend. Er machte ſeine Sachen ſo vortrefflich, daß der Kapellmeiſter Fux, der ihm umwendete, einmal in ſeinem Entzücken ausrief: „Bravo! braviſſimo! Ew. kaiſ. Majeſtät könnten wahrhaftig meine Stelle als Kapellmeiſter vertreten!“ Worauf der Kaiſer lächelnd erwiederte: „Ich danke ihm, lieber Kapellmeiſter Fux, für die gute Meinung, aber ich bin mit meiner Stelle ganz zufrieden“[3]. Er ließ deshalb auch ſeine Töchter Muſik lehren; und die nachmalige Kaiſerin Maria Thereſia, welche frühzeitig Stimme und Talent zeigte, mußte im Jahr 1725 als ſiebenjähriges Kind in einer Oper von Fux zur Feier des Kirchgangs ihrer Mutter, der Kaiſerin Eliſabeth, als Sängerin auftreten, ſo daß ſie ſpäter einmal im Scherz zu Fauſtina Haſſe ſagte, ſie glaube die erſte von den lebenden Virtuose zu ſein[4]. Im Jahr 1739 ſang ſie in Florenz ein Duett mit Seneſino ſo ſchön, daß der berühmte alte Sänger vor freudiger Rührung weinte und ſelbſt in ſpäteren Jahren ſoll ſie noch ſehr gut geſungen haben[5]. Auch ihr Gemahl Franz I war muſikaliſch und bei der Erziehung der kaiſerlichen Familie war auch die Muſik nicht vergeſſen, wie die merkwürdigen von Maria Thereſia ſelbſt aufgeſetzten Inſtructionen, in welchen man die deutſche Frau auch auf dem Kaiſerthron erkennt, zeigen. Im Jahr 1750 führten am Namenstage der Kaiſerin drei ihrer Töchter eine Cantate von Metaſtaſio auf[6], und im Jahr 1762 ſangen und agirten vier Erzherzoginnen in der Oper Egeria von Metaſtaſio und Haſſe bei Hofe „ſehr gut für Prinzeſſinnen“, wie Burney berichtet[7], ſo wie ſie im Jahr 1765 zur Vermählungsfeier Joſephs II Paride ed Elena von Gluck aufführten. Von Kaiſer Joſephs Verſtändniß und Intereſſe für Muſik wird ſpäter die Rede ſein, er ſpielte den Flügel und das Violoncell.

---

[2] Apoſtolo Zeno berichtet von einer ſolchen Hofoper, welche im Mai 1724 aufs Trefflichſte geſungen und getanzt wurde von Cavaliers und Damen, i quali hanno avuto sempre alla testa dell' orchestra al primo cembalo questo Augustissimo Padrone, il quale suona da professore e con la maggiore e più fina maestria. (Lettere III p. 446.)

---

[3] Oehler Geſchichte des Theaterweſens zu Wien II S. 4 f. Etwas anders erzählt Gerber die bekannte Anekdote.

[4] Auch im Jahre 1735 traten die Erzherzoginnen am Geburtstage der Kaiſerin in einer Oper auf. Metaſtaſio, der ſie gedichtet hatte und ſie ihnen einſtudirte, weiß die Geſchicklichkeit und Anmuth der Prinzeſſinnen nicht genug zu loben (opp. post. I p. 175 ff.).

[5] Burney Reiſe II S. 186.

[6] Metaſtaſio opp. post. I p. 401.

[7] Burney Reiſe II S. 187. Der Großherzog von Toscana tanzte darin als Euride.

Die Wundergeſchichten von Mozart hatten bei Hofe ſoviel Intereſſe erregt, daß der Vater Befehl erhielt ſeine Kinder in Schönbrunn zu präſentiren ehe er ſich noch um dieſe Gnade beworben hatte, und zwar nicht an einem Gallatag, damit man die Kinder in Bequemlichkeit hören könne. Man fand die hochgeſpannte Erwartung noch übertroffen, ſo daß ſie wiederholt bei Hofe ſpielen mußten. Beſonders der Kaiſer fand großes Wohlgefallen an dem „kleinen Hexenmeiſter“ und liebte es ihn durch immer neue Aufgaben auf die Probe zu ſtellen. So ſagte er zu ihm im Scherz, es ſei keine Kunſt mit allen Fingern zu ſpielen, aber mit einem Finger; ſogleich ſpielte der Knabe mit einem Finger ſo nett als nur möglich. Ein andermal meinte er mit verdeckter Claviatur zu ſpielen würde die rechte Kunſt ſein, und Mozart ließ die Claves mit einem Tuch bedecken und ſpielte mit gleicher Fertigkeit und Sicherheit, als ob er ſie ſähe[8]. Bei ernſten Dingen war er aber auch ernſthaft und machte ſeine Forderung nur vor Kennern ſpielen zu wollen ſelbſt bei Hofe geltend. Als er ſich einmal beim Vorſpielen von lauter vornehmen Herren umgeben ſah, die er nicht für Kenner anſehen mochte, ſagte er ehe er anfing: „Iſt Herr Wagenſeil nicht hier? der ſoll herkommen, der verſteht es.“ Der Kaiſer ließ nun Wagenſeil an ſeine Stelle ans Klavier treten, zu dem dann Mozart ſagte: „Ich ſpiele ein Concert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden“[9].

---

[8] Vielleicht iſt dieſer kaiſerliche Scherz die Veranlaſſung geworden, daß dieſes Kunſtſtück auf den folgenden Reiſen mit beſonderer Vorliebe ausgeübt und angehört oder vielmehr angeſehen wurde.

[9] **Georg Chriſtoph Wagenſeil**, geb. 1688 in Wien, geſt. 1779, war Schüler von Fux, und als Klavierſpieler und Componiſt fürs Klavier ei-

Uebrigens zeigte ſich Mozart auch bei Hof als ein lebhaftes munteres Kind in vollſter Unbefangenheit. Der Kaiſerin ſprang er auf den Schooß, nahm ſie um den Hals und küßte ſie rechtſchaffen ab, auch mit den Prinzeſſinnen verkehrte er wie mit ſeines Gleichen. Beſonders zugethan war er der Erzherzogin Marie Antoinette. Als er einſtmals auf dem ungewohnten glatten Fußboden fiel, hob ſie ihn freundlich auf, während eine ihrer Schweſtern ihn liegen ließ; da ſagte er zu ihr: „Sie ſind brav, ich will Sie heirathen.“ Die Kaiſerin fragte ihn, weshalb er das thun wolle; worauf er antwortete: „Aus Dankbarkeit; ſie war gut gegen mich, während ihre Schweſter ſich um nichts bekümmerte“[10]. Kaiſer Joſeph erinnerte ihn ſpäter noch daran, wie er mit Wagenſeil Violine geſpielt und Mozart unter den Zuhörern im Vorzimmer bald pfui! bald das war falſch! bald bravo! gerufen habe.

Der Gunſt des Hofes, welche ſich auch in reichlichen und ehrenvollen Belohnungen äußerte[11], folgte natürlich die der vornehmen Welt nach. Man riß ſich um die Kinder, keine vornehme Geſellſchaft konnte gegeben werden, in der ſie ſich

---

ner der erſten ſeiner Zeit, Lehrer der Kaiſerin Maria Thereſia und ſpäter ihrer Kinder. Burney, der ihn im Jahr 1772 beſuchte, fand ihn von Gicht und Podagra gelähmt und erzählt von ihm (Reiſe II S. 241 f.): „Er ſpielte mir verſchiedene Capriccios und Sonaten von ſeiner Compoſition auf eine ſehr feurige und meiſterhafte Art vor; und ob ich gleich gern glaube, daß er ehedem beſſer geſpielt haben mag, ſo hat er doch noch Feuer und Phantaſie genug übrig zu gefallen und zu unterhalten, ob er mich gleich eben nicht ſehr überraſchte.“ Metaſtaſio (opp. post. II p. 31) ſchreibt von ihm: è un suonator di cembalo portentoso, a composto un' opera a Venezia con molta disgrazia; ne à composte alcune qui con varia fortuna. Io non son uomo da darne giudizio.

[10] So erzählt Niſſen das Geſchichtchen, während Niemtſchek, wahrſcheinlich aus ſchuldigem Reſpekt, vom Heirathen ſchweigt.

[11] Außer dem Honorar erhielt die Tochter ein weißſeidenes Hofkleid

nicht neben den berühmteſten Virtuoſen hören ließen; man ließ ſie ſtandesmäßig in der Equipage abholen und honorirte ſie anſtändig. Unterbrochen wurde aber dieſes glückliche Leben durch das Scharlachfieber, von welchem Wolfgang gegen Ende October befallen und 14 Tage ans Zimmer gefeſſelt wurde. Zwar war die Gefahr bald überwunden, auch zeigte ſich allgemein lebhafte Theilnahme für den Knaben, allein die Furcht vor anſteckenden Krankheiten war damals ſehr groß und eine gewiſſe Scheu vor dem Geneſenen machte ſich bei allem Intereſſe für denſelben doch geltend. Nach einem Ausfluge, den Mozart am 11. Dec. mit den Kindern nach Preßburg gemacht hatte, hielt er ſich in Wien nicht mehr lange auf und kehrte in den erſten Tagen des Jahres 1763 wieder nach Salzburg zurück.

Als ein Zug zu dem Bilde von der Aufnahme welche ſie damals in Wien fanden mag das Gedicht hier noch ſtehen, welches von einem gewiſſen Puffendorf gemacht und in einem Concert bei der Marquiſe Pacheco vom Grafen Collalto überreicht wurde.

Auf den kleinen ſechsjährigen Clavieriſten aus Salzburg.

Wien den 25. December 1762.

Ingenium coeleste suis velocibus annis
Surgit et ingratae fert mala damna morae.
OVIDIVS.

Bewund'rungswerthes Kind, deß Fertigkeit man preiſ't,
Und Dich den kleinſten, doch den größten Spieler heißt,

---

einer Erzherzogin geſchenkt und der Knabe ein lillafarbenes Kleid mit breiten Goldborten, das für den Erzherzog Maximilian gemacht war. Er wurde in demſelben gemalt und das Bild, das komiſch genug ausſieht, iſt bei Rißen lithographirt. Was mögen die Salzburger Geſpielen zu ſolcher Herrlichkeit für Geſichter gemacht haben.

Die Tonkunſt hat für Dich nicht weiter viel Beſchwerden:
Du kannſt in kurzer Zeit der größte Meiſter werden;
Nur wünſch' ich, daß Dein Leib der Seele Kraft ausſteh',
Und nicht, wie Lübeck's Kind*, zu früh zu Grabe geh'[12].

*) Dieſes Wunder von einem gelehrten Kinde, welches ganz Deutſchland von ſich reden gemacht, und in ſeinem ſechſten Jahre viele Sprachen und Wiſſenſchaften in ſeiner Gewalt hatte, ſtarb nach etlichen Jahren, und bewies leider mit ſeinem Beiſpiele den Grundſatz: fructus esse idem diuturnus ac praecox esse nequit. Puffendorf.

4.

Der Aufenthalt in Salzburg war nicht von langer Dauer. Durch den Erfolg in Wien aufgemuntert beſchloß Leopold Mozart mit ſeinen Kindern eine größere Reiſe anzutreten und ihre Talente auch außerhalb Deutſchland geltend zu machen. Hauptſächlich hatte er Paris im Auge und ſuchte auf der Reiſe dahin ſeine Kinder bei den deutſchen Höfen zu produciren, welche von ſeinem Wege nicht zu weit ablagen. Denn die Höfe und die vornehme Welt in großen und kleinen Reſidenzen waren es damals ganz vorzugsweiſe, von welchen ein gebildetes Intereſſe und materielle Belohnung zu erwarten war; das Publicum, welches heutzutage das muſikaliſche iſt, hatte ſich damals noch nicht herausgebildet, und auch da, wo wie in den Reichsſtädten kein Hof war, bildeten die Patricier und reichen Kaufleute doch ein dem vorher angedeuteten ähnliches Publicum. L. Mozart hebt nicht ohne Befriedigung hervor, daß ſie auf ihrer Reiſe keinen Umgang hätten als mit dem Adel und diſtinguirten Perſonen, und daß ſie auch ihrer Geſundheit wegen und zu ihres Hofes Reputation noblement reiſen müßten. Wir finden daher daß unſere Reiſenden, weil es Sommer war, die großen Reſidenzſtädte meiſt vorbeigehen und die Luſtſchlöſſer, in welchen während der ſchönen Jahreszeit der Hof ſich aufhielt, beſuchen[1].

---

[12] Eine Auswahl von Lobgedichten auf Mozart als Wunderkind in verſchiedenen Sprachen ſind in der Beilage II zuſammengeſtellt.

Auf der Reiſe nach München lernte Wolfgang, der ſchon früher die Orgel geſpielt hatte, aber nur auf dem Manual, auch das Pedal behandeln. „In Waſſerburg“ ſchreibt ſein Vater „ſind wir um uns zu unterhalten auf die Orgel gegangen und ich habe dem Wolferl das Pedal erklärt. Er legte gleich stante pede Probe ab, rückte den Schemel hinweg, präambulirte ſtehend und trat das Pedal dazu, und zwar ſo, als wenn er es ſchon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erſtaunen, und es iſt eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erſt erhält.“ Allerdings iſt dies im höchſten Grade bewundernswerth, und mit welcher Leichtigkeit der Knabe alle Schwierigkeiten überwand, erkennt man daraus, daß er während der ganzen Reiſe ſich häufig auf der Orgel hören ließ und meiſtens, wie der Vater wiederholt berichtet, ſeines Orgelſpiels wegen noch mehr bewundert wurde denn als Klavierſpieler. In Heidelberg, wo ſie von Schwetzingen aus einen Beſuch machten, ſpielte er in der heil. Geiſtkirche die Orgel und ſetzte die Zuhörer dadurch in ein ſolches Erſtaunen, daß der Stadtdechant ſeinen Namen und die näheren Umſtände ſeines Beſuches zu ewigem Andenken an die Orgel anſchreiben ließ[2].

Am 12. Juni 1763 in München angelangt begaben ſie

---

1) Wir ſind für die Kenntniß dieſer Reiſe faſt ausſchließlich auf die Auszüge aus den Briefen L. Mozarts an Hagenauer und einige Familienerinnerungen beſchränkt, welche Niſſen mittheilt.

2) Nach Holmes iſt die Inſchrift verſchwunden, da die Orgel verkauft ſei; auch haben neuerliche Nachforſchungen von Muſikfreunden kein Reſultat ergeben.

ſich gleich nach Nymphenburg; durch den Prinzen von Zweibrücken, der ſie von Wien her kannte, dem Churfürſten angemeldet, wurden ſie gnädig aufgenommen und mußten vor dieſem und dem Herzog Clemens wiederholt ſich hören laſſen und zwar Wolfgang auch auf der Violine; er ſpielte ein Concert und „präambulirte zwiſchen den Cadenzen aus dem Kopf." In Augsburg hielten ſie ſich bei ihrer Familie längere Zeit, bis zum 6. Juli auf; ein Concert, welches ſie dort gaben, wurde faſt nur von den Lutheranern beſucht — eine ähnliche Erfahrung machte Wolfgang dort auch ſpäter[3]. Ob ſie in Cannſtadt ſich vor dem Herzog von Würtemberg haben hören laſſen, oder ob die Schwierigkeiten, welche man ihnen trotz ihrer guten Empfehlungen machte, ſie abgeſchreckt haben, iſt nicht beſtimmt angegeben. L. Mozart war geneigt die Hinderniſſe dem Einfluß Jomellis[4] zuzuſchreiben, der ſich alle Mühe gebe, die Deutſchen an jenem Hofe auszurotten, was ihm auch beinahe gelungen ſei, da er die Gnade des Herzogs im höchſten Grade beſitze. Wenigſtens habe er ſowie ſeine Landsleute, deren ſein Haus immer voll ſei um ihm aufzuwarten, ſich dahin geäußert, es ſei kaum glaublich daß ein Kind deutſcher Geburt ein ſolches muſikaliſches Genie ſein und ſoviel Geiſt und Feuer haben könne. Wie weit er ſich in der Vorausſetzung einer perſönlichen Intrigue irrte, kann man dahingeſtellt ſein laſſen[5]; gewiß iſt es daß ſeit Jomellis Anſtellung und durch ſeinen Einfluß der Geſchmack in Ludwigsburg, wie auch Schubart berichtet, ganz italiäniſirt wurde; auch Haſſe und Graun wollte man neben Jomelli nicht mehr gelten laſſen[6]. Wie lange ſich dieſer Geſchmack und beſonders in einer feindſeligen Richtung gegen Mozart dort erhalten hat kann man aus einem wunderlichen Buche ſehen, das ſpäter noch zu erwähnen ſein wird[7]. Uebrigens erkennt L.

---

[3] In der Salzburger Zeitung vom 19. Juli 1763 erſchien folgender Bericht aus Augsburg 9. Juli:

> „Vorgeſtern iſt der Salzburgiſche Vice-Kapellmeiſter L. Mozart mit ſeinen zwei bewundernswerthen Kindern von hier nach Stuttgart abgereiſt, um ſeine Reiſe über die größten Höfe Deutſchlands nach Frankreich und England fortzuſetzen. Er hat den Inwohnern ſeiner Vaterſtadt das Vergnügen gemacht, die Wirkungen der ganz außerordentlichen Gaben mit anzuhören, die der große Gott dieſen zwei lieben Kleinen in ſo großem Maße mitgetheilt und deren der Herr Kapellmeiſter ſich mit ſo unermüdetem Fleiße als ein wahrer Vater bedient hat, um ein Mägdlein von eilf und, was unglaublich iſt, einen Knaben von ſieben Jahren als ein Wunder unſerer und voriger Zeiten auf dem Clavecin der muſikaliſchen Welt darzuſtellen. Alle Kenner haben dasjenige, was ein Freund von Wien ehedem von dieſen berühmten Kindern geſchrieben und in den allhieſigen Intelligenz-Zettel iſt eingerückt worden, ſo unglaublich es ſchien, nicht nur wahr, ſondern noch weit bewunderungswerther gefunden."

[4] Nicolo Jomelli (geb. 1714) trat im Jahr 1748 mit einem Gehalt von 10000 Fl. in die Dienſte des Herzog Karl von Würtemberg, in

---

welchen er bis zur Reduction der Kapelle 1768 blieb, wo er nach Neapel ging.

[5] Holmes legt großes Gewicht darauf, daß Jomelli bei einem ſpäteren Zuſammentreffen in Neapel im Jahr 1770 höflich gegen ſie war — Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile ſchreibt Mozart (Beil. V, 16). Daß er viel höflicher und ſanfter in ſeinem Benehmen geweſen ſei als Händel, an den er im Aeußeren erinnerte, erzählt auch Burney (Reiſe I S. 137). Allein dies beweiſt noch nicht viel; eben ſo wenig daß Metaſtaſio ihn in ſeinen Briefen an Farinelli als einen äußerſt liebenswürdigen Mann ſchildern ſoll. Ich habe ſie zwar in der Sammlung von Ayala (opp. post. Wien 1795) nicht gefunden, aber allerdings wiederholte Beweiſe, daß er ihn als Componiſt und perſönlich ſchätzte (opp. post. I p. 359. 386. II p. 129. 320). Eher kann man geltend machen was Schubart (Aeſthetik S. 78) erzählt, daß Jomelli, als Jemand in ſeiner Gegenwart Haſſe herabſetzte, mit Unwillen ausrief: „Ich kann es nicht leiden, daß man von meinem Lehrmeiſter klein ſpricht.“

[6] Schubart Aeſthetik S. 130. Selbſtbiographie I, 12 S. 100.

[7] J. B. Schaul Briefe über den Geſchmack in der Muſik. Carlsruhe 1809.

Mozart an, daß die unumſchränkte Macht Jomellis weſentlich dazu beigetragen habe, die Muſik d. h. die Ausführung derſelben vortrefflich zu machen[8]. Von den vorzüglichen Virtuoſen, welche damals dort waren, zeichnet L. Mozart nur Nardini aus, „der in der Schönheit, Reinigkeit, Gleichheit des Tons und im ſingbaren Geſchmack von Niemand übertroffen werden könne, aber gar nicht ſchwer geſpielt habe“[9].

Von Ludwigsburg begaben ſie ſich nach Schwetzingen und wurden auch am Hofe des Churfürſten Karl Theodor von der Pfalz mit außerordentlichem Beifall aufgenommen (18. Juli). L. Mozart preiſt das Orcheſter als dasjenige, welches ohne Widerrede das beſte in Deutſchland ſei und aus lauter jungen Leuten von guter Lebensart beſtehe, die weder Säufer, noch Spieler, noch liederliche Lumpen ſeien — dies ſcheint alſo damals die Regel geweſen zu ſein —, und ihrer Conduite wegen ebenſo hoch zu ſchätzen ſeien als wegen ihrer Productionen.

In Mainz konnten ſie, da der Churfürſt Joſeph Emmerich (aus dem Geſchlecht von Breidtbach) krank war, nicht bei Hofe ſpielen, gaben aber ein Concert im römiſchen Kaiſer und fuhren dann nach Frankfurt, wo ſie am 18. Auguſt ein Concert gaben, welches ſolches Aufſehen erregte, daß demſelben noch drei andere folgten, wie ſie auch nach der Rückkehr nach Mainz dem Adel noch ein Concert geben mußten.

Eine Concertanzeige aus Frankfurt vom 30. Auguſt 1763, welche ich in der Sammlung von Fuchs fand, kann uns einen Begriff geben von den erſtaunlichen Leiſtungen, die dem Publicum geboten wurden. Sie lautet folgendermaßen:

---

[8] Und doch klagt Schubart (Aeſthetik S. 156. Selbſtbiographie I, 12 S. 94), daß die vielen Virtuoſen, welche ſich nicht fügen mochten, dem Orcheſter ſchadeten, ſo daß es im lauten Vortrag oft Verzierungen gab, die nicht ins Ganze paßten.

[9] Pietro Nardini, der berühmteſte Schüler Tartinis, geb. 1725, ſtarb in Florenz 1793.

„Die allgemeine Bewunderung, welche die noch niemals in ſolchem Grade weder geſehene noch gehörte Geſchicklichkeit der 2 Kinder des Hochfürſtl. Salzburgiſchen Capellmeiſters Hrn. Leopold Mozart in den Gemüthern aller Zuhörer erweckt, hat die bereits dreymahlige Wiederholung des nur für einmal angeſetzten Concerts nach ſich gezogen.“

„Ja dieſe allgemeine Bewunderung und das Anverlangen verſchiedener großer Kenner und Liebhaber iſt die Urſach daß heute Dienſtag den 30. Auguſt in dem Scharfiſchen Saal auf dem Liebfrauenberge Abends um 6 Uhr, aber ganz gewiß das letzte Concert ſein wird; wobei das Mägdlein, welches im zwölften, und der Knab, der im ſiebenten Jahr iſt, nicht nur Concerten auf dem Claveßin oder Flügel, und zwar erſteres die ſchwerſten Stücke der größten Meiſter ſpielen wird, ſondern der Knab wird auch ein Concert auf der Violine ſpielen, bei Synfonien mit dem Clavier accompagniren[10], das Manual oder die Tastatur des Clavier mit einem Tuch gänzlich verdecken, und auf dem Tuche ſo gut ſpielen, als ob er die Claviatur vor Augen hätte; er wird ferner in der Entfernung alle Töne, die man einzeln oder in Accorden auf dem Clavier, oder auf allen nur denkbaren Inſtrumenten, Glocken, Gläſern und Uhren ꝛc. anzugeben im Stande iſt, genaueſt benennen. Letzlich wird er nicht nur auf dem Flügel, ſondern auch auf einer Orgel (ſo lange man zuhören will, und aus allen, auch den ſchwerſten Tönen, die man ihm benennen kann) vom Kopf phantaſiren, um zu zeigen, daß er auch die

---

[10] Bekanntlich wurde damals in Orcheſterſätzen auf dem Klavier nach der Baßſtimme die Harmonie geſpielt.

Art, die Orgel zu ſpielen verſteht, die von der Art den Flügel zu ſpielen ganz unterſchieden iſt"[11].

In Koblenz, wo Baron Walderdorf und der kaiſerliche Geſandte Graf Bergen die Wunderkinder bei der Hand zum Churfürſten von Trier, Johann Philipp (aus dem Geſchlecht von Walderdorf) führten, ließen ſie ſich bei Hofe am 18. September hören. Uebrigens verkehrten ſie viel in der Familie des Geheimraths und Ritterhauptmanns von Kerpen, welcher ſieben Söhne und zwei Töchter hatte, die faſt alle Clavier, zum Theil auch Violine und Violoncell ſpielten und ſangen. In Bonn war der Churfürſt von Köln, Maximilian Friedrich (Graf zu Königseck-Rothenfels) nicht anweſend, ſie hielten ſich daher nicht auf. In Aachen machte damals die Prinzeſſin Amalie, die Schweſter Friedrichs des Großen, wegen ihrer Liebe zur Muſik, welche ſie auch praktiſch betrieb, wohlbekannt, einen Badeaufenthalt. Sie ſuchte Mozart zu bereden mit ſeinen Kindern nach Berlin zu gehen, allein er ließ ſich in ſeinem Plan nicht irre machen. „Sie hat kein Geld"; ſchreibt der praktiſche Mann „wenn die Küſſe die ſie meinen Kindern, zumal dem Meiſter Wolfgang, gegeben hat, Louisd'ors wären, ſo hätten wir froh ſein können; aber weder der Wirth noch die Poſtmeiſter laſſen ſich mit Küſſen abfertigen." In Brüſſel, wo Prinz Karl von Lothringen, Bruder des Kaiſer Franz I. als Gubernater und Generalcapitän der öſterreichiſchen Niederlande reſidirte, mußten ſie einige Zeit verweilen, bis es ihnen gelang ein großes Concert zu geben.

Von da ging es nun nach Paris, wo ſie am 18. November ankamen, und bei dem baieriſchen Geſandten Grafen Eyck,

---

[11] Noch iſt hinzugefügt: „Die Perſon zahlt einen kleinen Thaler. Man kann Billets im goldenen Löwen haben." Auch abgedruckt bei Belli-Gontard, Leben in Frankfurt. V. S. 25.

deſſe
mere
nem
folg
in r
Kind
anna
und
eign
einzu

Z
prod
quiſe
noch
Tiſch
zu kü
daß
küßt"

12
war a
Trauer
(Danz
wurde
ſchaft
terariſ
druckt
richte
den v
für Gl
lution
giebt

13)

14)

deſſen Gemahlin eine Tochter des ſalzburgiſchen Oberſtkämmerers Grafen Arco war, freundliche Aufnahme und in ſeinem Hotel eine Wohnung fanden. Die Wege zu ihren Erfolgen bahnte ihnen aber der bekannte Baron Grimm[12], der in richtiger Schätzung der außerordentlichen Talente dieſer Kinder ſich ihrer mit einer Freundſchaft und Dienſtfertigkeit annahm, welche L. Mozart nicht genug zu rühmen weiß[13], und durch ſeine genaue Orts- und Perſonenkenntniß der geeignetſte Mann war ſie allenthalben bekannt zu machen und einzuführen.

Zunächſt war ihr Augenmerk auch hier ſich bei Hofe zu produciren. Die wichtigſte Perſon an demſelben war die Marquiſe von Pompadour. Sie ließ, wie Mozarts Schweſter ſich noch ſpäter erinnerte, den kleinen Wolfgang vor ſich auf den Tiſch ſtellen, wehrte ihn aber, als er ſich gegen ſie neigte um ſie zu küſſen ab, ſo daß er entrüſtet fragte: „Wer iſt denn die da, daß ſie mich nicht küſſen will? hat mich doch die Kaiſerin geküßt“[14]. Freundlicher waren die Töchter des Königs, welche gegen alle Etikette nicht nur in ihren Zimmern, ſondern in der öffentlichen Paſſage, ſich mit den Kindern unterhielten, ſie küßten und ſich von ihnen die Hände küſſen ließen. Am Neujahrstage bei der Abendtafel wurde die Familie Mozart durch die Schweizer in den Saal an die königliche Tafel geführt, Wolfgang mußte unmittelbar neben der Königin ſtehen, die ihm von den Leckerbiſſen mittheilte und ſich mit ihm deutſch unterhielt, was ſie dann Ludwig XV., der natürlich kein Deutſch verſtand, überſetzen mußte. Neben Wolfgang ſtand der Vater, auf der anderen Seite des Königs, neben dem Dauphin und Mme. Adelaide die Mutter mit der Tochter. Als ſie erſt in Verſailles geſpielt hatten, fanden ſie auch in allen vornehmen Zirkeln Zutritt und Bewunderung, und gaben, nachdem ſie ſich in Privatgeſellſchaften oft hatten hören laſſen, zwei große Concerte am 10. März und 9. April 1764 au théâtre de Mr. Felix, rue et porte St. Honore, in dem Saale eines vornehmen Mannes, in welchem ein kleines Theater ſtand, auf dem die Nobleſſe unter ſich Schauſpiele aufführte. Die Erlaubniß zu dieſen Concerten war eine große Gunſt, da ſie den Privilegien des Concert spirituel, wie des franzöſiſchen und italiäniſchen Theaters zuwiderlief, und wurde nur auf die Verwendung vieler vornehmer Gönner erreicht; der Erfolg war in jeder Hinſicht glänzend.

---

[12] Friedrich Melchior Grimm, geb. 1723 in Regensburg, war anfangs ein Anhänger Gottſcheds, als welchen er ſich auch durch ſein Trauerſpiel Baniſe manifeſtirte, und blieb lange mit ihm in Verbindung (Danzel Gottſched S. 343 ff.). Im Jahr 1750 ging er nach Paris und wurde der Freund Rouſſeaus — ein Verhältniß das bald in bittere Feindſchaft umſchlug — und Diderots. Mit ihm beſorgte er bekanntlich die litterariſche Correſpondenz mit mehreren deutſchen Fürſten, welche ſpäter gedruckt iſt und für die muſikaliſchen Zuſtände von Paris ſehr wichtige Berichte enthält. Er hatte muſikaliſche Bildung und Intereſſe und nahm an den verſchiedenen Streitigkeiten anfangs für die italianiſche Oper, dann für Gluck lebhaften und einflußreichen Antheil. Er ſtarb durch die Revolution vertrieben 1807 in Gotha. Eine anziehende Charakteriſtik Grimms giebt Sainte-Beuve causeries du lundi VII p. 266 ff.

[13] Wir werden auf ſeinen Charakter ſpäter zurückkommen müſſen.

[14] Auf die Kaiſerin war er überhaupt ſtolz. Als man ihm an einem

Man fand daß die Tochter die ſchwerſten Compoſitionen der damals in Paris lebenden Virtuoſen, namentlich Schoberts und Eckarts, mit einer Präciſion und Deutlichkeit ſpiele,

---

der kleineren deutſchen Höfe Muth machen wollte, weil er vor einem vornehmen Herren ſpielen ſollte, erwiederte er, er habe vor der Kaiſerin geſpielt und da ſei ihm nicht bange.

daß ſie den Meiſtern ſelbſt nichts nachgäbe, worüber Schobert[15] ſeine Eiferſucht gegen alle Welt und beſonders auch gegen Eckart[16], der als ein ehrlicher Mann dergleichen nicht empfand, in einer Weiſe äußerte, daß er ſich zum Geſpötte machte. Bei Wolfgang traten die Leiſtungen als Virtuos auf dem Klavier, der Orgel und Violine, wie außerordentlich ſie auch waren, doch vor den anderen Beweiſen einer größeren und in der That unbegreiflichen muſikaliſchen Begabung zurück. Er accompagnirte nicht nur in öffentlichen Concerten und Geſellſchaften italiäniſche und franzöſiſche Arien vom Blatt, er transponirte dieſelben auch prima vista. Und das Accompagniren war damals etwas mehr, als heute das Abſpielen eines fertigen Klavierauszuges, weil entweder aus der mehrſtimmigen Partitur die Begleitung im Moment herauszufinden, oder zu dem Baß die Harmonie zu vervollſtändigen war. Allerdings iſt dagegen auch die große Einfachheit der Harmonie und das Feſthalten an beſtimmten hergebrachten Formen zu beachten, worin für Aufgaben der Art eine größere Erleichterung liegt als Willkühr und Formloſigkeit ſie vielleicht zu bieten ſcheinen. Immer aber bleibt ein Zug den Grimm berichtet ſtaunenswerth[17]. Wolfgang begleitete einer

---

15) Schobert, aus Straßburg gebürtig, kam 1760 nach Paris, wurde Cembaliſt des Prinzen von Conti, dann Organiſt in Verſailles und ſtarb 1767 an vergifteten Schwämmen, worüber Cornelie Göthe ſich ſo theilnehmend ausſpricht (Göthes Briefe an Leipziger Freunde S. 242 f.). Man rühmte an ſeinen Compoſitionen den italiäniſchen Geſchmack, Feuer und Schwärmerei; als Spieler beſaß er ſeine Stärke im Allegro, das Adagio gelang ihm nicht. Vgl. Hiller, wöchentl. Nachr. I S. 135 f. Schubart Aeſthetik S. 230 f. Junker Zwanzig Componiſten S. 89 ff.

16) Jo. Gottfr. Eckart, aus Augsburg gebürtig, kam 1758 nach Paris, wurde bald einer der angeſehenſten Klavierſpieler und Lehrer, und ſtarb dort 1809 im Alter von 75 Jahren.

17) Der Brief Grimms iſt mit einem engliſchen und deutſchen Bericht aus damaliger Zeit Beilage III mitgetheilt.

Dame eine italiäniſche Arie, welche er nicht kannte, ohne die Noten zu ſehen, nur nach dem Gehör, indem er die Harmonie aus dem was er eben hörte auch für das was folgte errieth. Das konnte ohne einzelne Mißgriffe nicht wohl abgehen; allein nachdem die Arie beendigt war, bat er die Dame wieder zu beginnen, ſpielte nun ſelbſt die Melodie nach dem Gedächtniß und begleitete ſie vollkommen richtig und wiederholte ſie dann zehnmal, indem er jedesmal den Charakter der Begleitung veränderte. Auch ſchrieb er, wenn man ihm eine Melodie aufſchrieb, ſogleich den Baß und wenn man wollte auch die Mittelſtimme dazu, ohne dazu des Klaviers zu bedürfen; er zeigte ſich auch hierin ſo entwickelt, daß der Vater überzeugt war, er werde nach ſeiner Rückkehr Hofdienſte als Muſiker verrichten.

Er glaubte daher es wagen zu können jetzt den Knaben auch als Componiſten vor das Publicum treten zu laſſen und ließ vier Sonaten für Klavier und Violine ſtechen, wobei er ſich herzlich auf den Lärm freuete, den dieſe Sonaten in der Welt machen würden, wenn auf dem Titel ſtände, daß ſie das Werk eines Kindes von ſieben Jahren wären. Er fand dieſe Sonaten in der That gut, nicht bloß weil ein Kind ſie gemacht habe, und beſonders ein Andante darin „von einem ganz ſonderbaren Goût“. Als ſich ſpäter fand daß im letzten Trio von op. 2 drei Quinten mit der Violine, welche der junge Herr gemacht habe, ſtehen geblieben ſeien, obgleich er ſie corrigirt habe, tröſtete er ſich damit, „daß ſie als ein Beweis gelten könnten, daß Wolfgangerl die Sonaten ſelbſt gemacht habe; welches, wie billig, vielleicht nicht Jeder glauben werde, obgleich es denn doch ſo ſei.“ Die zuerſt geſtochenen beiden Sonaten wurden von dem kleinen Componiſten der Prinzeſſin Victoire, der zweiten Tochter des Königs, gewidmet und ſelbſt zu Verſailles überreicht[18], die folgenden waren der Gräfin de Tesse, Ehrendame der Dauphine, dedicirt[19].

---

[18] Titel und Dedication lautet folgendermaßen:

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame Victoire de France.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre premier.

A Madame Victoire de France.

Madame!

Les essais que je mets à Vos pieds, sont sans doute mediocres, mais lorsque Votre bonté me permet de les parer de Votre auguste Nom, le succès n'en est plus douteux, et le Public ne peut manquer d'indulgence pour un Auteur de sept ans, qui paroit sous Vos auspices.

Je voudrois, Madame, que la langue de la Musique fut celle de la reconnaissance, je serois moins embarrassé de parler de l'impression que Vos bienfaits on fait sur moi. Nature qui m'a fait Musicien comme elle fait les rossignols, m'inspirera, le Nom de Victoire restera gravé dans ma mémoire avec les traits ineffaçables qu'il porte dans le coeur de tous les François.

Je suis avec le plus profond respect

Madame
Votre très humble, très obéissant et très petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

Die Sonaten befinden ſich in den Oeuvres compl. cah. XVII. 3 und 4.

[19] Titel und Dedication lauten folgendermaßen:

II Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
dediées à Madame la Comtesse de Tesse
Dame de Madame la Dauphine.
Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.
Oeuvre II.

A Madame la Comtesse de Tesse
Dame de Madame la Dauphine.

Madame!

Votre goût pour la Musique et les bontés, dont Vous m'avez

Unter den mannigfachen Beweiſen von Bewunderung und Intereſſe fehlten natürlich auch Gedichte nicht, von denen eines ſich erhalten hat, das hier zur Vergleichung mit dem oben angeführten deutſchen ſtehen mag.

Sur les enfans de Mr. Mozart.

Mortels chéris de Dieux et des Rois,
Que l'harmonie a des puissance !
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts
Que de finesse et de science !
Pour Vous louer, on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et frémit !
Un corps muet devient sonore et sensible.
A Vous, mortels heureux, est il rien d'impossible !
Tout jusqu'au tact en Vous a de l'esprit.

Eine anmuthigere Ehrenbezeugung war das Gemälde, welches Herr von Carmontelle, ein Dilettant von der Künſtlerfamilie gemacht hatte, das von Delafoſſe geſtochen wurde[20].

---

comblé, me donnent le droit de Vous consacrer mes foibles talens. Mais lorsque Vous en agréez l'hommage, est il possible que Vous defendiez à un enfant l'expression des sentiments, dont son coeur est plein?

Vous ne voulez pas, Madame, que je dise de Vous ce que tout le Public en dit. Cette rigueur diminuera le regret que j'ai de quitter la France. Si je n'ai plus le bonheur de Vous faire ma cour, j'irai dans le pays où je parlerai du moins tant que je voudrai, et de ce que Vous êtes, et de ce que je Vous dois.

Je suis avec un profond respect,

Madame
Votre très humble et très obeissant petit serviteur
J. G. Wolfgang Mozart.

[20] Nach L. Mozart war der Kupferſtecher von Mecheln mit dem Stich beſchäftigt; das Blatt, welches vor mir liegt — es iſt daſſelbe, welches Marianne Mozart bis in ihr hohes Alter aufbewahrte — hat die Unterſchrift L. C. Carmontelle del. Delafosse sculp. 1764. und außerdem LEOPOLD MOZART, Pere de MARIANNE MOZART, Virtuose âgée de onze ans et de J. G. WOLFGANG MOZART, Compositeur et

Der kleine Wolfgang, wohl friſirt und im verbrämten Kleide, ſitzt auf einem Tabouret am Flügel, und ſieht aufmerkſam mit hellem klugen Auge in die Noten; in dem runden Kindergeſicht ſind die wohlbekannten Züge wenigſtens zu errathen. Neben ihm ſteht die Schweſter aus einem Notenblatte ſingend, hinter ihm der Vater auf der Geige accompagnirend. Es iſt ein artiges Genrebild; die Aehnlichkeit ſcheint, nach anderen Portraits zu urtheilen, nicht grade ſchlagend geweſen zu ſein.

Dieſe Erfolge waren um ſo höher anzuſchlagen, als in Paris damals die Neigung und Bildung für Muſik keineswegs in der Weiſe wie in den meiſten deutſchen Reſidenzen vorherrſchend war, auch mochten ſie wohl dem Wunderbaren mehr gelten als der Muſik. „Schade“ ſagt Grimm „daß man ſich hier zu Lande ſo wenig auf Muſik verſteht.“ L. Mozart berichtet von dem beſtändigen Krieg zwiſchen der franzöſiſchen und italiäniſchen Muſik. Die ganze franzöſiſche Muſik war ihm keinen Teufel werth; in der Kirchenmuſik, welche er in der Kapelle des Königs hörte, waren nur die Chöre gut, alles was mit einzelnen Stimmen war und einer Arie gleichen ſollte, „leer, froſtig und elend, folglich franzöſiſch.“ In der Inſtrumentalmuſik begannen die deutſchen Componiſten ihren Geſchmack geltend zu machen, unter ihnen Schobert, Eckart, Hannauer für Klavier, ſo daß Le Grand[21] ſeinen goût gänzlich verlaſſen habe und Sonaten nach deutſchem Geſchmack componire. Er hofft, in zehn bis funfzehn Jahren werde der

---

Maitre de Musique âgé de sept ans. Uebrigens fragt L. Mozart ſchon in einem Brief vom 17. Oct. 1763 an: „Sind die Portraite meiner Kinder noch nicht in Ihren Händen?“ Ob dies Gemälde oder Kupferſtiche ſind, iſt nicht bekannt.

[21] Vgl. Schubart Aeſthetik S. 270 f.

franzöſiſche Geſchmack völlig erlöſchen[22]. Was Gluck für eine Revolution hervorbringen würde, war damals freilich noch nicht zu ahnden[23].

Welchen Eindruck übrigens Paris auf den ſtreng ſittlichen und religiöſen, einfachen aber ſcharf beobachtenden Mann machte, läßt ſich leicht denken. Ueberall gewahrte er, daß der Wohlſtand durch den letzten Krieg tief erſchüttert war, daß man aber dem äußerlichen Luxus, der ſich zum Theil auf die abſurdeſte Art zeigte, nicht entſagen wolle, ſo daß weder der Bürgerſtand noch der Adel wohlhabend ſei, ſondern eine geringe Anzahl von Pächtern und Financiers allen Reichthum vereinigen, den ſie meiſtens an „Lucretien, die ſich nicht ſelbſt erſtechen“, verſchwendeten. Mit Entrüſtung ſpricht er von der allgemeinen frivolen Maitreſſenwirthſchaft, von der unnatürlichen Sitte die Kinder aufs Land zur Erziehung zu geben, die den ſittlichen und phyſiſchen Beſtand der Familien untergrabe und prophezeit, daß es dem Staat von Frankreich, wenn Gott nicht ſonderlich gnädig ſei, wie dem ehemaligen perſiſchen Reiche ergehen werde.

---

[22] Es iſt bekannt, mit welchem Beifall im Jahr 1752 die italianiſche Opera buffa in Paris aufgenommen war und wie ſich von da ein lebhafter Kampf gegen die franzöſiſche Muſik, als deren Vertreter namentlich Lully und Rameau zu betrachten ſind, erhob. Neben Rouſſeau war beſonders Grimm einer der entſchiedenſten Angreifer der franzöſiſchen Muſik, wovon auch ſeine Correſpondenz zahlreiche Proben giebt, in der die franzöſiſchen Muſiker gegen die italiäniſchen aufs verächtlichſte herabgeſetzt werden. L. Mozart, der unter dem Einfluß italianiſcher Muſik gebildet war, konnte alſo am wenigſten im Verkehr mit Grimm von der franzöſiſchen eine günſtige Meinung gewinnen.

[23] Man vergleiche was Burney (Reiſe I S. 12 f. 16 ff.), der auf derſelben Seite ſtand, im Jahr 1770 über die damalige franzöſiſche Muſik im Verhältniß zur italiäniſchen ſagt.

3.

Ungleich günſtiger noch war der Erfolg ihres Aufenthalts in England, wohin ſie am 10. April 1764 abreiſten, und wo ſie bis in den Juli 1765 verweilten. Die Aufnahme bei Hofe, wo ſie ſchon am 27. April ſich hören ließen, übertraf alle Erwartungen. „Die uns von beiden hohen Perſonen bezeugte Gnade iſt unbeſchreiblich", ſagt L. Mozart „ihr freundſchaftliches Weſen ließ uns gar nicht denken, daß es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch außerordentlich höflich begegnet, allein was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere. Acht Tage darauf gingen wir in St. James Park ſpazieren. Der König kam mit der Königin gefahren, und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten ſie uns, grüßten uns nicht nur, ſondern der König öffnete das Fenſter, neigte das Haupt heraus und grüßte lächelnd mit Haupt und Händen, beſonders unſern Maſter Wolfgang." Georg III ſowohl als die Königin Sophie Charlotte intereſſirten ſich für Muſik, die Königin ſang und muſicirte gern ſelbſt[1]; beide hatten deutſchen Sinn und daß die Künſtler Deutſche waren, ſteigerte ihre Theilnahme, wie auch in ſpäteren Jahren J. Haydn bei ihnen eine ehrenvolle und herzliche Aufnahme fand[2]. Während ihres Aufenthaltes in England mußten die Kinder wiederholt bei Hofe ſpielen, Wolfgang erregte durch ſein Orgelſpiel noch mehr Aufſehen als durch ſein Klavierſpiel, obgleich er die ſchwierigſten Sachen von Wagenſeil, Bach, Händel, Abel, welche der König ihm vorlegte vom Blatt wegſpielte. Bach[3], der Lehrer und Muſikdirector der Königin, welcher große Freude an dem kleinen Muſiker hatte, nahm ihn einmal auf den Schooß und ſpielte mit ihm eine Sonate ſo daß jeder abwechſelnd einige Tacte ſpielte, mit einer Präciſion, daß man glauben mußte, ſie würde von Einem geſpielt. Bedeutender als virtuoſenhafte Spielereien der Art waren die Beweiſe welche er von ſeiner fortſchreitenden geiſtigen Entwickelung gab, die den Vater ſelbſt fortwährend überraſchte. „Es überſteigt alle Einbildungskraft“ ſchreibt er ſeinem Freunde. „Das was er gewußt hat, als wir Salzburg verließen, iſt ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiß“; und bald darauf: „Genug iſt es, daß mein Mädel eine der geſchickteſten Spielerinnen in Europa iſt, wenn ſie gleich nur zwölf Jahre hat; und daß der großmächtige Wolfgang, kurz zu ſagen, Alles in dieſem ſeinem achtjährigen Alter weiß, was man von einem Manne von vierzig Jahren fordern kann“[4].

---

[1] Als Farinelli vor dem König und der Königin ſang, begleitete ihn die Prinzeſſin am Flügel, Burney Reiſe I S. 161.

[2] Grieſinger, biogr. Notizen über Haydn S. 37 ff.

[3] Joh. Chriſt. Bach, der jüngſte Sohn Joh. Sebaſtians aus

---

zweiter Ehe, geb. 1735, genoß den Unterricht ſeines Bruders Philipp Emanuel in Berlin, und begab ſich 1754 nach Mailand, wo er Organiſt am Dom wurde, aber beſonders für die Oper thätig war. Im Jahr 1759 ging er nach London und ſtarb dort 1782. Durch den Reichthum gefälliger und leicht anſprechender Melodien, welche ihm den Namen des galanten Bachs verſchafften, waren ſowohl ſeine Opern als namentlich auch ſeine zahlreichen Klaviercompoſitionen allgemein beliebt, beſonders bei den Dilettanten. Er war ohne Zweifel von allen Bachs der populärſte, aber der Geiſt ſeines Vaters ruhte nicht auf ihm.

[4] Was man damals an einen Klavierſpieler für Anforderungen ſtellte — Anforderungen die jetzt manchen Klaviervirtuoſen aus der Faſſung bringen würden — will ich mit Ph. Em. Bachs Worten angeben. „Man begnügt ſich nicht“ ſagt er in der Vorrede zu ſeinem Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen „dasjenige von einem Clavierſpieler zu erwarten, was man von jedem Inſtrumentiſten mit Recht fordern kann, nemlich die Fertigkeit ein für ſein Inſtrument geſetztes Stück den Regeln des guten Vortrags gemäß auszuführen. Man verlangt noch überdies daß ein Clavierſpieler Fantaſieen von allerlei Art machen ſoll; daß er einen aufgege-

Wir können dieſe Aeußerungen nicht als Uebertreibungen einer leicht getäuſchten väterlichen Verblendung anſehen, wenn wir hören, wie er ſich nicht nur als einen fertigen Accompagniſten bewährte, vielſtimmige Partituren vom Blatt correct, mit richtiger Auffaſſung und mit Geſchmack ſpielte und ſang, ſondern auch eine lebhafte und geregelte Production offenbarte, indem er ſeiner Schweſter Sonaten aus dem Stegreif auf einem zweiten Flügel begleitete, zu einer Händelſchen Baßſtimme die ſchönſten Melodien improviſirte und ähnl. Ein Engländer Barrington, der mit engliſcher Gewiſſenhaftigkeit und Gründlichkeit dies wunderartige Phänomen geprüft hat[3], erzählt ein intereſſantes Beiſpiel einer ſolchen Improviſation. Er bat den Knaben, er möge ihm einen Liebesgeſang improviſiren, wie ihn etwa Manzoli in der Oper

---

denen Satz nach den ſtrengſten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegreif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit ſpielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler überſetzen, alles ohne Unterſchied vom Blatte wegſpielen ſoll, es mag für ſein Inſtrument eigentlich geſetzt ſein oder nicht; daß er die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes in ſeiner völligen Gewalt haben, ſelbigen mit Unterſchied, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald ſehr falſch bezifferten Baſſe ſpielen ſoll; daß er dieſen Generalbaß manchmal aus Partituren von vielen Linien, bei unbezifferten, oft gar pauſirenden Bäſſen, wenn nämlich eine von den anderen Stimmen zum Grunde der Harmonie dient, ziehen und dadurch die Zuſammenziehung verſtärken ſoll, und wer weiß alle Forderungen mehr?“ Man kann daraus entnehmen, worauf die Uebungen Wolfgangs gerichtet waren, und was man ihm für Aufgaben ſtellte.

[3] Er ließ einen ausführlichen Bericht in den philosophical transactions 1770. Vol. LX drucken, der in der Beilage III mitgetheilt iſt. Vor allen Dingen bemühete er ſich authentiſch feſtzuſtellen daß Wolfgang Mozart wirklich nicht älter ſei als angegeben ſei und verſchaffte ſich einen Taufſchein ſowie andere zuverläſſige Nachrichten über ihn, dann beobachtete er ihn ſelbſt wiederholt.

ſingen möchte. Sogleich begann er einige Worte herzuſagen, welche einem einleitenden Recitativ entſprachen, denen darauf ein Muſikſtück folgte auf das Wort *affetto* (Liebe) componirt, ungefähr von der Länge einer gewöhnlichen Arie, regelrecht in zwei Theilen. In derſelben Weiſe ließ er dann einen Geſang des Zornes hören auf das Wort *perfido* (Treuloſer) componirt, wobei er in eine ſolche Begeiſterung gerieth, daß er wie ein Beſeſſener auf das Klavier ſchlug und mehrmals von ſeinem Seſſel in die Höhe fuhr. Barrington bemerkt, daß dieſe improviſirten Compoſitionen, wenn auch nicht ſtaunenswerth, doch weit über das Gewöhnliche erhaben und Beweiſe einer bedeutenden Erfindungskraft geweſen ſeien. Man ſieht alſo, daß nicht bloß die techniſche Ausbildung ſo merkwürdig vorgeſchritten war, daß der Knabe die Regeln und die Formen der Compoſition mit einer gewiſſen Freiheit beherrſchte, ſondern daß auch die Begeiſterung einer künſtleriſch angeregten Phantaſie ihn wirklich productiv machte. Intereſſant iſt es hier ſchon die erſten Regungen des dramatiſchen Elements wahrzunehmen, welches ſich ſpäter in Mozart als das weſentlich geſtaltende entwickelt, und wie er dem Ausdruck einer beſtimmt ausgeſprochenen leidenſchaftlichen Stimmung bereits die feſte Form zu geben weiß. Gewiß wird beides knabenhaft geweſen ſein, aber der Keim der künftigen Größe iſt darin ſchon klar ausgeſprochen.

Die italiäniſche Oper, welche er damals in London hörte, hatte darauf natürlich Einfluß geübt. Manzuoli[6], ein vertrefflicher Sänger, war im Jahr 1764 als Impreſario der italiäniſchen Oper nach London gekommen, und hatte ſich mit dem Wunderkind befreundet. In dieſem Verkehr bildete er ſeinen Geſang aus; die Stimme war ſchwach und knabenmäßig, der Vortrag aber der eines gebildeten Sängers. So urtheilt nicht nur Barrington; als er im folgenden Jahr wieder nach Paris kam berichtete auch Grimm, er habe den Vortheil Manzuoli zu hören ſo wohl benutzt, daß er, wenn gleich mit ſehr ſchwacher Stimme, doch mit ebenſo viel Gefühl als Geſchmack ſinge. So früh kam er in den Beſitz der weſentlichen Vorausſetzungen eines großen Componiſten, daß ihm das wie zu einem natürlichen Inſtinct wurde, was gewöhnlich erſt in reiferen Jahren die Frucht mühevoller Arbeit iſt. Erſpart iſt freilich die Arbeit auch ihm nicht worden, wie keinem Sterblichen, denen, wie Heſiod ſagt, die Gottheit den Schweiß vor die Tüchtigkeit geſetzt hat.

---

[6] **Giovanni Manzuoli**, geboren in Florenz um 1720, ein berühmter Sopran-iſt und vortrefflicher Schauſpieler. Er war ſchon 1745 in London und wurde 1753 von Farinelli nach Madrid berufen. Im Jahr 1760 war er in Wien wo zur Vermählung Kaiſer Joſephs II die Haſſeſche Oper Alcide al bivio gegeben wurde. Metaſtaſio gab damals folgende

Daß Wolfgang mit unausgeſetztem Eifer componirte, läßt ſich vorausſetzen. Sechs Sonaten für das Klavier mit Violine oder Flöte wurden geſtochen und der Königin gewidmet[7]; auch hören wir von einem vierhändigen Stück und noch anderen Compoſitionen für das Klavier. Allein er wagte ſich

---

Charakteriſtik von ihm (opp. post. II p. 272): *Il nostro Manzoli è divenuto l'idolo del paese e per la voce e per l'azione e per il suo docile e savio costume, col qual distinguesi da' suoi pari, non meno che per l'eccellenza nell' arte.* Im Jahr 1764 übernahm er, wie L. Mozart berichtet, als Impreſario die italiäniſche Oper in London und es ſcheint deshalb zweifelhaft, ob er, wie Gerber berichtet, ſchon 1765 wieder in Wien war. Später zog er ſich nach Florenz zurück, wo ihn Mozarts auf ihrer erſten italiäniſchen Reiſe im Jahr 1770 aufſuchten (Niſſen S. 189) und im ſelben Jahr Burney (Reiſe I S. 183) mit Vergnügen hörte. Im Jahre darauf ſang er in Mailand in der von Wolfgang componirten Serenata.

[7] Sie erſchienen unter dem Titel:

auch ſchon an größere Arbeiten. Während einer gefährlichen Halsentzündung, von welcher der Vater im Auguſt 1764

Six Sonates pour le Clavecin
qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon
ou Flûte traversière
très humblement dédiées à Sa Majesté
Charlotte, Reine de la Grande-Bretagne.
Composées par J. G. Wolfgang Mozart, âgé de huit ans.
Oeuvre III. London.

Die Dedication lautet:

A la Reine.

Madame!

Plein d'orgueil et de joie d'oser Vous offrir un hommage, j'achevois ces Sonates pour les porter aux pieds de Votre Majesté; j'étois, je l'avoue, ivre de vanité et ravi de moi même, lorsque j'apperçus le Génie de la musique à côté de moi.

«Tu es bien vain» me dit-il «de savoir écrire à un âge où les autres apprennent encore à épeller.»

«Moi, vain de ton Ouvrage?» lui répondis-je. «Non, j'ai d'autres motifs de vanité. Réconnois le favori de la Reine de ces Isles fortunées. Tu prétends, que née loin du rang suprême qui la distingue, ses talens l'auroient illustrée: eh bien! placée sur le trône, Elle les honore et les protège. Qu'Elle te permette de lui faire une offrande, tu es avide de gloire, tu feras si bien que toute la terre le saura, plus philosophe, je ne confie mon orgueil qu'à mon clavecin, qui en devient un peu plus éloquent.»

«Et cette éloquence produit des Sonates! . . . . Est-il bien sûr que j'aie jamais inspiré un faiseur des Sonates?»

Ce propos me piqua. «Fi, mon père», lui dis-je, «tu parles ce matin comme un pédant. . . Lorsque la Reine daigne m'écouter, je m'abandonne à toi et je deviens sublime; loin d'Elle le charme s'affoiblit, son auguste image m'inspire quelques idées, que l'art conduit ensuite et achève. . . Mais que je vive, et un jour je lui offrirai un don digne d'Elle et de toi; car avec ton secours, j'égalerai la gloire de tous les grands hommes de ma patrie, je deviendrai immortel comme Haendel et Hasse, et mon nom sera aussi célèbre que celui de Bach.»

befallen wurde, durfte längere Zeit kein Inſtrument angerührt werden. Dieſe Zeit benutzte er um zuerſt Symphonien fürs Orcheſter zu ſchreiben. Seine Schweſter, neben ihm ſitzend, mußte abſchreiben; einmal ſagte er während des Componirens zu ihr: „Erinnere mich, daß ich dem Waldhorn was Rechtes zu thun gebe.“ Mit großem Eifer muß er dieſes neue Feld bearbeitet haben, da ſein Vater ſchreibt, daß alle Symphonien in ihren Concerten von ſeiner Compoſition waren.

Un grand éclat de rire déconcerta ma noble confiance. Que Votre Majeste juge de la patience qu'il me faut pour vivre avec un Etre aussi fantasque! . . . Ne vouloit-il pas aussi que j'osasse reprocher à Votre Majeste cet excès de bonte qui fait le sujet de mon orgueil et de ma gloire? Moi, Madame, Vous reprocher un defaut! Le beau defaut! Votre Majeste ne s'en corrigera de sa vie.

On dit qu'il faut tout passer aux Genies; je dois au mien le bonheur de Vous plaire et je lui pardonne ses caprices. Daignez, Madame, recevoir mes foibles dons. Vous fûtes de tout temps destinée à regner sur un peuple libre: les enfans du Genie ne le sont pas moins que le Peuple Britannique, libres surtout dans leurs hommages, ils se plaisent à entourer Votre trône. Vos vertus, Vos talens, Vos bienfaits seront à jamais presens à ma memoire; partout où je vivrai, je me régarderai comme le sujet de Votre Majeste.

Je suis avec le plus profond respect

Madame
de Votre Majeste
les tres humble et très obeissant
petit serviteur
J. G. W. Mozart.

à Londres
ce 18 Janvier 1765.

Ich habe auch dieſe mitgetheilt, weil ſie charakteriſtiſch für die Zeit iſt; für Mozart giebt ſie Gottlob keinen Maßſtab, der ebenſowenig ein verbildeter, äffiſch gezierter Knabe war als Beethoven, deſſen erſte Dedication an den Churfürſten von Köln in demſelben Stil iſt. Dergleichen Geſchmackloſigkeiten von einem Litteraten, der für geiſtreich galt, ſchreiben zu laſſen war damals unerläßlich. Die Sonaten finden ſich in den Oeuvres cah. IX, 11; XI, 21; X, 14; IX, 11; XI, 22, VIII, 6.

Wir ſind ſonſt über den Aufenthalt in London nicht genauer unterrichtet. Wiederholt ſpielten ſie bei Hofe und ohne Zweifel war davon die Folge, daß ſie nach damaliger Sitte in den Geſellſchaften der vornehmen Welt ſich hören ließen, die, wenn die Kinder Mozart einmal in die Mode kamen, ohne ihre Theilnahme nicht faſhionable waren. Dreimal gaben ſie öffentliche Concerte mit glänzendem Erfolg, und doch deutet L. Mozart an daß, wenn er gewiſſe Anträge angenommen hätte, die er aus confeſſionellen Bedenken ablehnen zu müſſen glaubte, ihre Einnahme ſich viel günſtiger geſtaltet hätte.

Am 24. Juli 1765 verließen ſie London[8], blieben einen Tag in Canterbury und bis zu Ende des Monats auf dem Landgut eines Edelmanns. Auf die wiederholten eifrigen Bitten des holländiſchen Geſandten, welcher den dringenden Wunſch der Prinzeſſin Caroline von Naſſau-Weilburg ausſprach, die Kinder zu hören, entſchloß ſich L. Mozart nach dem Haag zu gehen, obgleich dies eigentlich nicht in ſeinem Plane lag[9]. Auf der Reiſe wurde Wolfgang in Lille von einer Krankheit befallen, welche ſie zu einem vierwöchentlichen Aufenthalt nöthigte, und von der er in Gent noch nicht wieder völlig hergeſtellt war. Anfang September im Haag angelangt, fanden ſie beim Prinzen von Oranien und ſeiner

---

[8] Auf einen deshalb geäußerten Wunſch ſchenkte L. Mozart dem britiſchen Muſeum die gedruckten Compoſitionen und einige Original-Manuſcripte Wolfgangs, unter welchen ſich ein vierſtimmiger Chor auf einen engliſchen Text befand, ſowie das Portrait der Familie.

[9] Holmes vermuthet nicht ohne Grund, daß L. Mozart dieſes hervorhebe um ſein langes Ausbleiben dadurch zu entſchuldigen. Sein Urlaub war längſt abgelaufen, man drang wiederholt in ihn ſeine Rückkehr zu beſchleunigen, während er dagegen darauf bedacht war, die einmal gebotene Gelegenheit einer längeren Reiſe nach Kräften auszunutzen.

Schweſter der Prinzeſſin von Weilburg die gnädigſte Aufnahme. Allein hier wurde im October die Tochter von einer heftigen Krankheit befallen, an der ſie Wochenlang darnieder lag, ſie phantaſirte heftig und wurde aufgegeben, ſo daß man ſie mit den Sterbeſacramenten verſah. Die Prinzeſſin von Weilburg ſandte ihr ihren Arzt, Prof. Schwenckel, und dieſem gelang es durch eine neue Behandlungsweiſe ſie wieder herzuſtellen. Kaum war der Vater aus dieſer Angſt, die er mit chriſtlicher Reſignation ertragen hatte, befreit, als durch eine ſchwere Krankheit Wolfgangs ſeine Faſſung auf eine noch härtere Probe geſtellt wurde. Er hatte mit ihm eine Reiſe nach Amſterdam gemacht, wo er in zwei Concerten ſich hören ließ, in denen nur Inſtrumentalmuſik von ſeiner Compoſition gegeben wurde. Obgleich in den Faſten alle öffentlichen Vergnügungen ſtreng verboten waren, erlaubte man doch dieſe Concerte, „weil die Verbreitung der Wundergabe dieſer Kinder zu Gottes Preis diente“ — eine Reſolution, die dem ſtrengen Katholiken, wiewohl ſie von Reformirten erlaſſen war, fromm und beſonnen erſchien. Nach ſeiner Zurückkunft bekam nun der Knabe ebenfalls ein hitziges Fieber[10], von dem er erſt nach mehreren Wochen genas. So groß aber war die lebendige Regſamkeit ſeines Geiſtes, daß man ihm, da er noch das Bett hüten mußte, ein Brett über ſein Lager legen mußte, auf welchem er ſchreiben konnte; und ſelbſt als die kleinen Finger noch ihren Dienſt verſagten, ließ er ſich nur mit Mühe vom Schreiben und Spielen abhalten. Er vollendete nach ſeiner Wiederherſtellung — über der Krankheit der Kinder waren vier Monate verfloſſen — ſechs Sonaten für Klavier und Violine, welche geſtochen und der Prinzeſſin von Weilburg zugeeignet wurden[11]. Auch mußte er für die Feierlichkeiten bei der Inſtallation des Prinzen Wilhelm V von Oranien, welcher am 8. März 1766 majorenn geworden die Regierung als Erbſtatthalter antrat, mehrere Muſikſtücke componiren, unter ihnen ein Quodlibet mit dem Titel Galimathias musicum für Orcheſter mit obligatem Klavier, in welchem alle Inſtrumente nach der Reihe ein Solo haben, den Schluß macht eine Fuge über das Volkslied „Prinz Wilhelm“[12], ferner Variationen, Arien und andere Compoſitionen, die der Vater als Kleinigkeiten bezeichnet. Man ſieht, der Knabe wurde ſchon vollgültig als Componiſt angeſehen; ebenſo bewährte er ſich auf den großen und ſchönen Orgeln in Gent, Antwerpen, Harlem als Orgelſpieler. Auch dem Vater widerfuhr eine ſchmeichelhafte Auszeichnung; man überſetzte ſeine Violinſchule ins Holländiſche und widmete ſie zur Inſtallationsfeier dem Prinzen von Oranien.

---

[10] Niemtſchek berichtet auf die Gewähr eines glaubwürdigen Zeugen es ſeien die Blattern geweſen; dies iſt eine Verwechslung, da er dieſe erſt im Jahr 1767 in Olmütz überſtand.

Endlich reiſten ſie über Mecheln, wo ſie ihren alten Bekannten den Erzbiſchof, Johann Heinrich Graf von Frankenberg, beſuchten, nach Paris, und trafen dort Anfang Mai in einer von Freund Grimm beſorgten Wohnung ein. Man fand dort ſowohl die Tochter als ganz beſonders den Sohn ungemein vorgeſchritten; allein das Intereſſe des Publicums, welches mehr dem wunderbaren Phänomen ſo jugendlicher Virtuoſität galt als der ungleich bedeutenderen Entwickelung eines außerordentlichen Genies, ſcheint nicht in gleichem

---

[11] Es iſt mir trotz mancher Nachfrage nicht möglich die Dedicationen derſelben mitzutheilen noch anzugeben, wo ſie in der Sammlung der Oeuvres gedruckt ſind. Angeführt ſind ſie in Hillers wöch. Nachr. II S. 229 unter dem Titel Six Sonates pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon par J. G. Mozart, âgé de neuf ans. Op. IV.

[12] Nach der Angabe bei Niſſen Anhang S. 3 f.

Maße rege geweſen zu ſein wie bei ihrem erſten Aufenthalt. Indeſſen mußten ſie wiederholt in Verſailles bei Hofe ſpielen und die Prinzeſſin von Orleans, ſpätere Herzogin von Conde, überreichte Wolfgang ein kleines Rondo für Klavier und Violine von ihrer Compoſition[13]. Der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand von Braunſchweig, der Braunſchweigiſche Achilles, wie ihn Winckelmann nennt[14], den die Lorbeern des ſiebenjährigen Krieges berühmt gemacht hatten, ein Fürſt von Einſicht und Geſchmack[15], ſuchte ſie hier auf. „Er iſt ein ſehr angenehmer ſchöner freundlicher Herr“ ſchreibt L. Mozart „und bei ſeinem Eintritt fragte er mich gleich, ob ich der Verfaſſer der Violinſchule wäre.“ Ueber Wolfgang ſagte er, daß viele Kapellmeiſter ſturben ohne das gelernt zu haben, was der Knabe jetzt ſchon könnte. In der That beſtand er Wettkämpfe mit den ausgezeichnetſten Künſtlern auf der Orgel, dem Klavier, im Improviſiren[16], aus denen er als Sieger oder wenigſtens in allen Ehren hervorging. Am 9. Juli verließen ſie Paris, begaben ſich zunächſt auf die Aufforderung des Prinzen von Conde nach Dijon, wo die Stände von Burgund verſammelt waren, dann nach Lyon, und hielten ſich dort vier Wochen auf. In Genf, wo ſie alles in Unruhe fanden, blieben ſie nicht, in Lauſanne mußten ſie auf Bitten vornehmer Herrſchaften, namentlich des Prinzen Ludwig von

---

[13] Niſſen hat daſſelbe mitgetheilt S. 114 ff.

[14] Er kam im Herbſt nach Rom, wo Winckelmann ſein Führer war (Winckelmanns Briefe III S. 95. 98. 104).

[15] Bekannt iſt ſein Verhältniß zu Leſſing, und wie ihn ſpäter Mirabeau und Göthe (Briefe an Frau v. Stein III S. 96 f.) beurtheilt haben.

[16] Unter dieſen wird Raupach (Herm. Friedr.) genannt, der lange Zeit in Petersburg geweſen war, wo er 1760 eine Oper aufgeführt hatte. Man kann danach die Zeit ſeines Aufenthaltes in Paris etwas genauer beſtimmen als Gerber und Fetis.

Würtemberg (Bruders des Herzog Carl), der ſie ungemein freundſchaftlich behandelte, fünf Tage bleiben; von da ging es nach Bern, wo ſie acht und nach Zürich, wo ſie vierzehn Tage verweilten. Hier verlebten ſie in der Geßneriſchen Familie frohe Tage und ſchieden mit ſchwerem Herzen[17]. Ueber Winterthur und Schafhauſen, wo ſie vier Tage angenehm zubrachten, reiſten ſie nach Donaueſchingen, wo der Fürſt Joſeph Wenzeslaus von Fürſtenberg ſie ſchon erwartete und durch ſeinen Muſikdirector Martelli[18] empfangen ließ. Während zwölf Tagen war neunmal Abends von 5—9 Uhr Muſik, wo ſie jederzeit etwas Beſonderes aufführten; reich beſchenkt entließ ſie der Fürſt, durch den Abſchied bis zu Thränen gerührt. Dann gingen ſie über Möskirch, Biberach, wo Wolfgang auf der Orgel einen Wettkampf mit Sixtus Bachmann[19] ehrenvoll beſtand, Ulm, Günzburg und Dillingen nach

---

[17] Unter anderen Büchern, welche man ihnen dort als Andenken verehrte, ſchenkte Salomon Geßner ihnen ſeine Werke mit folgender Zuſchrift:

„Nehmen Sie, wertheſte Freunde, dies Geſchenk mit der Freundſchaft, mit der ich es Ihnen gebe. Möchte es würdig ſein mein Andenken beſtändig bei Ihnen zu unterhalten. Genießen Sie, verehrungswürdige Eltern, noch lange die beſten Früchte der Erziehung in dem Glücke Ihrer Kinder; ſie ſeyen ſo glücklich, als außerordentlich ihre Verdienſte ſind! In der zarteſten Jugend ſind ſie die Ehre der Nation und die Bewunderung der Welt. Glückliche Eltern! Glückliche Kinder! Vergeſſen Sie alle nie den Freund, deſſen Hochachtung und Liebe für Euch ſein ganzes Leben durch ſo lebhaft ſeyn werden als heute.

Salomo Geßner.“

Zürich den 3. Weinmonat 1766.

[18] Dies wird derſelbe ſein, welcher im Theaterkalender von 1777 als Muſikdirector in Münſter angeführt wird.

[19] Er war im Jahr 1754 geboren, alſo nur zwei Jahre älter als Mozart, und erregte durch ſeine außerordentlichen Leiſtungen in ſo früher Jugend großes Aufſehen. Graf Fugger von Babenhauſen, ein großer

München. Am 8ten Nov. angelangt ſtellten ſie ſich am folgenden Tage dem Churfürſten bei Tafel vor, der den Knaben gleich neben ſich auf der Tafel ein Stück mit Bleiſtift componiren ließ, zu dem er ihm ein Thema von einigen Tacten vorſang, und welches dieſer dann im Cabinet zu allgemeinem Erſtaunen vorſpielte. Ein Unwohlſein, von welchem Wolfgang hier befallen wurde, ſcheint eine Reiſe nach Regensburg, zu der ſie aufgefordert wurden, verhindert zu haben: gegen Ende November 1766 traf die Familie Mozart wieder in Salzburg ein.

6.

Leopold Mozart konnte mit dem Erfolg ſeiner Reiſe zufrieden ſein; das außerordentliche Talent ſeiner Kinder hatte allgemeine Bewunderung gefunden, Ehrenbezeugungen aller Art waren ihnen im reichen Maße zu Theil geworden, und nachdem er drei Jahre lang mit ſeiner ganzen Familie auf Reiſen geweſen war brachte er noch einen nicht unbeträchtlichen Gewinn mit heim[4]. Dennoch kam er nicht ohne Beſorgniß zurück. Er kannte die Salzburger Verhältniſſe und war nicht gewiß ob man ihm dort eine Stellung geben würde, die es ihm möglich machte ſeine Kinder ſo zu erziehen wie ihr Talent es verlangte: dies erkannte er als ſeine erſte Pflicht.

Freund der Muſik, vor dem auch Mozart ſich damals hören laſſen mußte, zeichnete ihn durch ſeine Gunſt aus, und veranſtaltete dieſen Wettſtreit zwiſchen den Wunderknaben. So erzählt Chriſtmann in der Speierſchen muſik. Correſpondenz 1790 S. 164. Später lebte er als Pater im Kloſter Marchthal.

[4] Wem es Vergnügen macht der kann aus den verſchiedenen Angaben L. Mozarts noch theilweiſe zuſammenrechnen, wieviel er einnahm und verbrauchte. An Pretioſen und Bijouterien hatten die Kinder ſoviel geſchenkt bekommen daß ſie damit hätten einen Handel anlegen können.

Wie aufrichtig und ernſt aber auch dieſes Pflichtgefühl war, ſo verbot ihm doch auch ſeine Lebensklugheit ein Pfund in Salzburg zu vergraben, das ſo vortreffliche Zinſen zu tragen vermochte. Ein Brief, den er kurz vor ſeiner Heimkehr an ſeinen Freund Hagenauer ſchrieb, und in dem man ſeine Aufrichtigkeit und Vorſicht gleichmäßig erkennt, giebt uns hierüber Aufklärung.

„Es kömmt darauf an“ ſchreibt er „daß ich zu Hauſe eine Exiſtenz habe, die beſonders für meine Kinder zweckgemäß iſt. Gott (der für mich böſen Menſchen allzugütige Gott) hat meinen Kindern ſolche Talente gegeben, die, ohne der Schuldigkeit des Vaters zu denken, mich reitzen würden, alles der guten Erziehung derſelben aufzuopfern. Jeder Augenblick, den ich verliere, iſt auf ewig verloren, und wenn ich jemals gewußt habe, wie koſtbar die Zeit für die Jugend iſt, ſo weiß ich es jetzt. Es iſt Ihnen bekannt daß meine Kinder zur Arbeit gewohnt ſind: ſollten ſie aus Entſchuldigung, daß eins oder das andere z. B. in der Wohnung und ihrer Gelegenheit ſie verhindert, ſich an müſſige Stunden gewöhnen, ſo würde mein ganzes Gebäude über den Haufen fallen. Die Gewohnheit iſt ein eiſerner Pfad, und Sie wiſſen auch ſelbſt, wie viel mein Wolfgang noch zu lernen hat. Allein, wer weiß, was man in Salzburg mit uns vor hat! Vielleicht begegnet man uns ſo, daß wir ganz gern unſere Wanderbündel über den Rücken nehmen. Wenigſtens bringe ich dem Vaterlande, wenn Gott will, die Kinder wieder. Will man ſie nicht, ſo habe ich keine Schuld. Doch wird man ſie nicht umſonſt haben.“

Zunächſt wurden ſie in Salzburg mit neugierigem Erſtaunen und mit Bewunderung aufgenommen. Der Erzbiſchof, welcher an die Wunder des Knaben nicht glauben mochte, ließ ihn, wie Barrington erzählt, eine Woche lang bei ſich einſchließen ohne daß er Jemand ſehen durfte; in dieſer Abgeſchloſſenheit mußte er ein Oratorium componiren, zu welchem er ihm den Text gegeben hatte. Wolfgang vollendete auch ſo ſeine Compoſition, welche Billigung und bei der öffentlichen Aufführung allgemeinen Beifall erhielt.

Einen anderen artigen Zug von Wolfgang erzählte ſeine Schweſter noch in ſpäteren Jahren. Ein vornehmer Herr in Salzburg, der ſich mit ihm unterhielt, war in Verlegenheit wie er ihn anreden ſollte, Sie ſchien ihm zu viel für das Kind, Du zu wenig für den kleinen Künſtler; er nahm daher zu dem in ſolchen Fällen beliebten Wir ſeine Zuflucht. Als er demnach anfing: „Wir ſind in Frankreich und England geweſen — wir haben uns bei Hofe vorſtellen laſſen — wir haben Ehre eingelegt —“ unterbrach ihn Mozart lebhaft: „Aber ich erinnere mich nicht, mein Herr, Sie je anderswo als hier in Salzburg geſehen zu haben.“

Der ruhige Aufenthalt von beinahe einem Jahr, welchen L. Mozart mit ſeinen Kindern in Salzburg machte, wurde auf die ſtetige Ausbildung im Mechaniſchen und vielleicht noch mehr in der Compoſition verwendet. Nach Niemtſchek ſtudirte der Knabe Emanuel Bach, Haſſe und Händel, und neben ihnen die älteren italiäniſchen Meiſter mit unabläſſigem Eifer. Wie weit dieſes Studium ſich ſchon damals erſtreckte, iſt nicht genauer anzugeben; der ernſte und tüchtige Sinn des Vaters, der wohl einſah, daß das Genie doppelte Arbeit und Anſtrengung bei ſeiner Ausbildung verlangt und leiſtet, bürgt dafür daß die Studien des Knaben gründlich und methodiſch waren[2].

---

2) Die Angabe daß Eberlin, welcher ſeit 1750 in Salzburg Kapellmeiſter war und als gründlicher Kirchencomponiſt in Anſehen ſtand, dem Knaben Unterricht ertheilt habe, kann nicht richtig ſein, da Eberlin ſchon 1763 ſtarb.

Den Erfolg laſſen uns die noch vorhandenen Compoſitionen aus dieſer Zeit ſchätzen.

Die älteſte noch vorhandene Vocalcompoſition iſt ein vierſtimmiges Kyrie in F dur [3], (André Verzeichniß n. 2), welches die ſehr kritzelig geſchriebene Notiz trägt Mese à Paris 12 Juni di Wolfgang Mozart 1766. Die vier Singſtimmen ſchreiten faſt immer gleichmäßig mit einander fort, doch iſt es in den Harmonien nicht unintereſſant.

Von mehreren Oratorien die Barringtons Nachricht zufolge Wolfgang damals in Salzburg ſchrieb [3] iſt mir eins bekannt geworden [4]. Es iſt eine deutſche Paſſionscantate, deren Text von derſelben Art iſt, wie man ſie damals gewohnt war [5]; und da er kurz iſt, theile ich ihn hier ganz mit.

Grabmuſik.

Die Seel (Basso). Recit.

Wo bin ich? bitter Schmerz!
Ach! jener Sitz der Liebe
mein Ruh, mein Troſt, das Ziel all meiner Triebe
und meines Jeſu göttlichs Herz

---

[3] In Andrés thematiſchem Verzeichniß iſt no. 1 ein Oratorium angeführt, nach L. Mozarts eigenhändiger Bemerkung composto nel mese di Marzo 1766. Es wäre alſo bei dem Aufenthalt in Amſterdam componirt, wobei allerdings der deutſche Text auffallend iſt. Es beginnt nach der Ouvertüre mit einem Recitativ „Die löblich und gerechte Bitte“ und enthält mehrere Arien mit und ohne Recitative und zum Schluß ein Terzett. So berichtet eine handſchriftliche Notiz Andrés — denn das Oratorium ſelbſt iſt nicht mehr in der Sammlung —, der auch bemerkt die Handſchrift ſei mit der gleich anzuführenden Compoſition ſo genau übereinſtimmend, daß er glaube ſie gehören beide in dieſelbe Zeit. Dann hätte alſo L. Mozart 1766 durch ein Verſehen ſtatt 1767 geſchrieben.

[4] André themat. Verz. 3. Von L. Mozart iſt darauf geſchrieben 1767. Die Schrift iſt ganz knabenhaft.

[5] Eine feſte männliche Hand hat hie und da den Text verbeſſert, der alſo wohl von einem Salzburger Localpoeten herrührt.

das regt ſich nicht mehr
und iſt von Blut und Leben leer.
Hier trieſt die Wunde noch von Blut;
verdammte Wuth!
was für ein hartes Eiſen
könnt dieſes ſüßeſte und allerliebſte Herz zerreißen!

Aria[6].

Felſen ſpaltet euren Rachen,
trauert durch ein kläglichs Krachen,
Sterne Mond und Sonne flieht,
traur, Natur, ich traure mit.
Brüllt, ihr Donner, Bliz und Flammen,
ſchlaget über dem zuſammen,
der durch die verruchte That
dieſes Herz verwundet hat.

Der Engel (Soprano). Recit.

Geliebte Seel, was redeſt du?
Betaure das verwundte Herz;
ich lobe deinen Schmerz,
und willſt du zörnen, o ſo zörne zu.
Doch über wem? ach, erſtlich über dich.
Willſt du den Mörder finden,
ſo denk an deine Sünden,
die führten dieſen Stich
und leiteten den Speer.
Izt zörne wie du willſt, izt traure, aber traure mehr.

Aria[7].

Betracht dies Herz, und denke nach,
wer hat die Kron gebunden?
von wem ſind dieſe Wunden?
Von dir iſt alle dieſe Schmach.

---

[6] Allegro, in D dur, abwechſelnd mit D moll; außer dem Streichquartett mit 2 Hörnern begleitet.

[7] Andante, in G moll; mit zwei Violinen, zwei Bratſchen und Baß begleitet.

Sieh, wie es Blut und Waſſer weint,
hör, was es dir will ſagen
und thränenweiſe klagen,
wie redlich dieſes Herz es meint.
Ergieb dich, hartes Herz,
zerfließ in Reu und Schmerz.

Die Seel (Basso). Recit.[8]

O Himmel, was ein traurig Licht,
ſo jetzt zu meiner Qual aus dieſen Worten bricht.
So bin ich denn die grauſame geweſen, die dieſes Herz
verwundet hat,
dies Blut iſt meine That,
o Schmerz!
zerbrich mir das beklemmte Herz.

Duetto[9].

Die Seel. Jeſu, was hab ich gethan?
durch mich haſt du dieſe Wunden,
durch mich Tod und Kreuz gefunden,
auch den letzten Tropfen Blut
ſucht' im Herzen meine Wuth,
ach, was habe ich gethan?
Der Engel. Schau dies Herz nur reuvoll an,
aber auch durch dieſe Wunden
haſt du Heil und Gnad gefunden;
auch den letzten Tropfen Blut
giebt die Liebe dir zu Gut!
Die Seel. Dies ſoll itzt mein Vorſatz ſein,
liebſtes Herz, dich will ich lieben,
nimmer will ich dich betrüben,
ach verzeih es göttliches Herz!
Der Engel. Es verzeihet deinem Schmerz[10].

---

8) Dies Recitativ iſt begleitet. Aus Verſehen hat Mozart es anfangs im Sopranſchlüſſel geſchrieben und dabei bemerkt NB muß in Baß geſetzt werden.

9) Andante, in Es dur; mit Streichquartett und zwei Hörnern.

10) Nach Andres Anmerkung war noch ein vierſtimmiger Schlußchor da, der ſeiner Noten- und Textſchrift nach erſt in ſpäteren Jahren von Mo-

Die Compoſition zeichnet ſich nicht etwa durch hervortretende Züge eines außerordentlichen Genies aus, ſondern entſpricht in Inhalt und Form ganz der damals üblichen Weiſe; ebenſowenig aber verräth ſie etwas Knabenhaftes, das ſich in Ungleichheit und Unſicherheit zeigen würde, ſondern eine vollkommene Sicherheit im Ausdruck und in der Form. Die Arien ſind nach damaligem Brauch in zwei Theilen, von denen der erſte wiederholt wird; in dem Duett ſingt erſt jede Stimme ihre Strophe allein, dann beide zuſammen. Die Stimmführung iſt nicht ungeſchickt, eigentliche contrapunktiſche Behandlung aber nicht angewendet, auch nicht, wo wie in der Baßarie der Begleitung eine fortgehende rauſchende Figur gegeben iſt. Nur in der erſten Arie ſind der Singſtimme reichliche Paſſagen gegeben, worauf der Text nach damaliger Auffaſſung berechnet war, ſonſt ſind die Melodien einfach und dem Ausdruck des Textes ganz angemeſſen, namentlich die zweite Arie hat eine einfache Cantilene, welche zwar etwas lamentabel aber doch recht ſchön iſt; weniger treten die Melodien des Duetts hervor. Bemerkenswerth ſind aber die Recitative durch den richtigen Ausdruck des Gefühls und ſelbſt ihre individuelle Charakteriſtik. Man ſieht hier, wo nicht eine beſtimmt vorgeſchriebene Form beengend und beſchränkend einwirkte, noch deutlicher, daß das jugendliche Gemüth des Künſtlers wirklich ergriffen wurde und daß er ſein inneres Gefühl wahrhaft auszudrücken, nicht bloß eine angelernte Form zu erfüllen beſtrebt war. Ebenſo tritt auch hier wieder der Zug zu dramatiſcher Charakteriſtik hervor.

Verhältnißmäßig viel weniger iſt dies der Fall in der „lateiniſchen Comödie“ Apollo et Hyacinthus, welche zu einer

---

zart — wahrſcheinlich für eine wiederholte Aufführung — hinzugefügt ſein könne; dieſen fand ich nicht mehr vor.

Aufführung für die Univerſität Salzburg am 13. Mai 1767 componirt wurde. Die alte Sage iſt in dieſem Gedicht mit einiger Freiheit ziemlich nach der Weiſe einer italiäniſchen Oper zugerichtet, ſo daß von einer eigentlich dramatiſchen Handlung nicht eben die Rede iſt, ſondern einzelne Situationen herbeigeführt werden, die zu langen Arien und Duetts Veranlaſſung geben; alles in hergebrachter Art und Form. Dieſem hat ſich auch der lateiniſche Text anbequemen müſſen, der, wie einige Proben zeigen werden, nicht incorrect aber recht geſchmacklos und im Einzelnen ganz den italiäniſchen Operntexten nachgebildet iſt. Es treten fünf Perſonen darin auf Hyacinthus (Sopran), Zephyrus (Alt), Apollo (Alt), Oebalus (Tenor) und ſeine Tochter Melia (Sopran)[11].

Nach einer kurzen Ouverture in zwei Theilen von einfacher aber beſtimmter Gliederung beginnt die Handlung mit einem Recitativ zwiſchen Hyacinthus und Zephyrus, der ſeine Liebe zu Melia und ſeine Eiferſucht auf Apollo verräth; Oebalus und Melia erſcheinen um Apollo ein Opfer zu bringen, welcher in einem Chorgeſang angerufen wird[12]. Das Opfer wird nicht angenommen, ein Blitz zerſtört alles, und den beſtürzten Oebalus ſucht Hyacinthus in einer Arie damit zu beruhigen, daß es die Götter nicht immer ſo ernſthaft meinten[13]. Nun erſcheint Apollo und bittet um Aufnahme bei Oebalus, da ihn Jupiter verbannt habe; nachdem man ſich gegenſeitig die erleſenſten Artigkeiten geſagt hat, dankt Apollo in einer Arie, auf welche dann ein Chor folgt[14]. Hierauf meldet Oebalus ſeiner Tochter daß Apollo ſie zur Gemahlin begehre; ſie willigt freudig ein und ſpricht ihr Entzücken in einer paſſagenreichen Arie aus[15]. Allein nun tritt Zephyrus mit der Meldung auf, Hyacinthus ſei vom Apollo erſchlagen. Melia erklärt darauf, ſie könne ihn nicht heirathen, Oebalus will ihn verbannen und Zephyrus drückt in einer Arie die Hoffnungen aus, welche er hieraus für ſich ſchöpft. Da kommt Apollo, überhäuft ihn mit Vorwürfen und läßt ihn durch die Winde entführen; Melia macht ihm, durch dieſe neue Gewaltthat empört, heftige Vorwürfe, und in einem Duett weiſt ſie ihn gänzlich ab und heißt ihn fortgehen, während er über ſeine Liebe und ihre Härte klagt. Nachdem ſie abgegangen, wird Hyacinthus hereingetragen und berichtet ſterbend in einem begleiteten Recitativ daß Zephyrus ſein Mörder ſei, worauf denn Oebalus Gelegenheit findet in einer Arie gebührend zu wüthen. Als ihm nun Melia berichtet daß Zephyrus getödtet und Apollo von ihr verbannt worden ſei, wird ſie von ihm eines Beſſeren belehrt und fürchtet nun den Zorn des beleidigten Gottes, was zu einem Duett Veranlaſſung giebt. Apollo aber erſcheint, verwandelt Hyacinthus in eine Blume, verſichert Oebalus und Melia, die um Verzeihung flehen, ſeiner Huld und vermählt ſich Melia. In einem Schlußterzett ſprechen ſie dann ihre allſeitige Zufriedenheit aus.

---

[11] Zu Nutz und Frommen der ſtudirenden Jugend iſt Melia die Geliebte des Apollon und Zephyrus, und Hyacinthus eine wenig motivirte Nebenperſon geworden; auch ſchließt das Stück mit einer ſtandesmäßigen Vermählung.

[12] Chor. Numen o Latonium
audi vota supplicum,
qui ter digno te honore
certant sancte colere.
Nos benigno tu favore
subditos prosequere!

---

[13] Aria. Saepe terrent numina,
surgunt et minantur,
fingunt bella
quae nos angunt,
mittunt tela
quae non tangunt;
at post ficta nubila
rident et iocantur.
Et amore
et tremore
gentes stringunt subditas,
nunc amando,
nunc minando
salva stat auctoritas.

[14] Ich bin nicht ganz ſicher, ob dieſer Chor fehlt; oder ob der erſte Chor wiederholt wurde.

[15] Aria. Laetari
iocari
fruique divinis honoribus stat,
dum hymen optimus
taedis et floribus
grata
beata
connubia iungit et gaudia dat?
Iam diva vocabor,
si numen amabo,
per astra vagabor
et nubes calcabo;
et urbes et regna devoveant se,
et Fauni adorent et Satyri me.

Im Ganzen zeigt die Compoſition nicht nur die gleiche Sicherheit in der Form wie die frühere, ſondern in mancher Hinſicht einen Fortſchritt. Die Muſikſtücke ſind meiſt breiter angelegt und durchgeführt[16], in der Behandlung der Stimmen iſt eine größere Selbſtändigkeit bemerkbar und es zeigen ſich die Anſätze imitatoriſcher Schreibweiſe, z. B. in dem Duett zwiſchen Melia und Oebalus, und zu dem erſten Chor, der in den Singſtimmen harmoniſch gehalten iſt, haben die Geigen eine imitirende Begleitungsfigur. Uebrigens aber haben der Text, vielleicht auch die Sprache[17], ſowie die Aufgabe ein glänzendes Muſikſtück zu liefern, ihren Einfluß nicht verläugnet, die Muſik iſt vorwiegend ſteif und kalt, mitunter geſchmacklos. Zwar was uns jetzt ſo erſcheint, beſonders die langen Paſſagen, mit denen die Arien geſchmückt ſind, der Zuſchnitt der pompöſen oder galanten Melodien in denſelben, hat wahrſcheinlich damals am meiſten Beifall gefunden, und die allerdings ſtaunenswerthe Sicherheit und Fertigkeit in der Behandlung derſelben mag derzeit vielen als ein Beweis originaler Productionskraft gegolten haben, die wir grade hierin nicht finden können. Ganz fehlen ſolche Beweiſe auch hier nicht und zwar zeigt ſich eigenthümliches Talent an den Stellen, die eine einfache Empfindung ausdrücken, was gewiß charakteriſtiſch für einen jugendlichen Künſtler iſt, der das wahr und eigenthümlich ausſprach, was ihn unmittelbar berührte. So iſt gleich im erſten Chor ein kleines Solo (G dur ¾), welches in ſeiner ausdrucksvollen Einfachheit faſt an ähnliche Sachen bei Gluck erinnert. Dann findet ſich in dem Duett zwiſchen Melia und Oebalus eine lange, gut geführte Cantilene, welche durchaus nicht ohne Schönheit und Ausdruck iſt und auch durch eine eigenthümliche Inſtrumentation gehoben wird. Die erſte Violine gedämpft führt die Melodie, die zweite Violine und der Baß begleiten pizzicato, 2 Bratſchen coll' arco, zu denen noch 2 Hörner treten. Aus der ſonſt ſehr einfachen Orcheſterbegleitung — außer dem Streichquartett ſind zwei Oboen und zwei Hörner angewendet — hebt ſich dieſe Zuſammenſtellung der Inſtrumente ſchon ſehr bedeutend hervor, obgleich ſie nicht etwa von Mozart erfunden iſt, der überhaupt die gewohnten Formen und Mittel nicht überſchritt. Am meiſten dramatiſcher Charakter ſpricht ſich in dem Duett zwiſchen Melia und Apollo aus, dem einzigen Muſikſtück, in welchem eine bewegte Situation und contraſtirende Stimmungen zur Darſtellung kommen. Das hat denn auch auf die Compoſition eingewirkt, welche in der That nicht ohne dramatiſche Lebendigkeit iſt. Die Recitative ſind hier nicht, wie in der Paſſionscantate, durch charakteriſtiſchen Ausdruck ausgezeichnet, ſondern zwar ſehr fließend und gewandt aber ganz in der gewöhnlichen Weiſe des Recitativo secco in italiäniſchen Opern behandelt. Zum Theil iſt das wohl durch den Text veranlaßt, der ihn nicht in gleicher Weiſe zu einem lebhaften Ausdruck der Empfindung anregte, noch mehr aber trug wohl die Einſicht oder das Gefühl dazu bei, daß dem Dialog einer Oper nicht der accentuirte Ausdruck des Gefühls zukomme wie der geſteigerten lyriſchen Betrachtung einer Cantate.

---

[16] Die Arien ſind in zwei Theilen, deren erſterer nach dem zweiten wiederholt wird. Der zweite iſt regelmäßig durch Tempo Tact und Tonart, die aber immer eine nahe verwandte bleibt, unterſchieden.

---

[17] Im Schreiben des Textes macht Mozart mitunter Fehler, woraus man ſieht, daß er im Lateiniſchen nicht ganz ſicher war. — Ein kleines Billet vom Jahr 1769, das im ſtädtiſchen Muſeum zu Salzburg aufbewahrt wird, zeigt daß er damals eifrig damit beſchäftigt war. Ich theile es wörtlich mit:

Freundin!

Ich bitte um verzeihung, daß ich mir die freyheit nehme, ihnen mit etlichen zeilen zu plagen; aber weil ſie geſtern ſagten, ſie können alle ſachen verſtehen, ich mag ihnen lateiniſch herſchreiben was ich will, ſo hat mich der vorwiz überwunden, ihnen allerhand lateiniſche worte zeilen herzuſchreiben. haben ſie die gütte fur mich, daß wenn ſie ſelbige worte aufgeleſet, ſo ſchicken ſie durch ein Hagenauermenſch die antwort zu mir, dan unſer mandel kann nicht warten. (aber ſie müſen mir auch mit einem brief antworten.)

Cuperem scire, de qua causa, a quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo aestimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus, ab hoc sinant abduci.

Wolfgang
Mozart.

7.

Die gegen Ende des Jahrs 1767 bevorſtehende Vermählung der Erzherzogin Maria Joſepha mit dem König Ferdinand von Neapel gab ohne Zweifel die Veranlaſſung daß L. Mozart Anfang September dieſes Jahrs mit ſeiner ganzen Familie nach Wien reiſte: er durfte hoffen unter den günſtigſten Verhältniſſen, vor dem glänzendſten Publicum zu bewähren, welche Fortſchritte ſein Sohn gemacht habe[1].

Sie machten ihre Reiſe raſch ab; in Lambach mußten ſie beim Prälaten zu Mittag ſpeiſen, und als ſie im Kloſter Mölk einkehrten wurde Wolfgang vom Organiſten erkannt, da er die Orgel verſuchte.

In Wien wollte es ihnen nicht gleich glücken. An den Hof konnten ſie nicht gelangen, da die Prinzeſſin Joſepha von den Blattern befallen wurde, an denen ſie bald darauf ſtarb; natürlich wurde es ihnen dadurch auch unmöglich gemacht, in den vornehmen Familien zu welchen ſie Zutritt erlangten, ſich hören zu laſſen. Vor den Blattern, die immer heftiger um ſich griffen, flüchtete auch Mozart Ende October mit ſeinen Kindern nach Olmütz[2]; allein beide, zuerſt Wolfgang, dann Mariane, wurden hier von denſelben ergriffen.

---

[1] Auch für dieſe Reiſe ſind die Auszüge aus L. Mozarts Briefen bei Niſſen ſo ziemlich unſere einzige Quelle.

[2] Schon von Paris aus ſchrieb L. Mozart: „Die Leute wollen mich alle bereden, meinem Buben die Blattern einpfropfen zu laſſen. Ich aber will Alles der Gnade Gottes überlaſſen. Es hängt Alles von ſeiner göttlichen Gnade ab, ob er dies Wunder der Natur, welches er in die Welt geſetzt hat, auch darin erhalten oder zu ſich nehmen will" (22. Febr. 1764). Dies iſt für die Zeit charakteriſtiſch, denn ſonſt war es nicht L. Mozarts Weiſe auf Gott zu vertrauen und die Hände in den Schooß zu legen. In Paris aber war das Inoculiren der Blattern Modeſache geworden, ſeitdem der Herzog von Orleans 1756 mit ſeinen Kindern den Anfang gemacht hatte.

Graf Leopold Anton von Podſtatzky, Domdechant von Olmütz und Domherr von Salzburg (weshalb Mozart ihm bekannt war) erbot ſich gegen den bekümmerten Vater die ganze Familie bei ſich aufzunehmen, weil er — ein ſeltener Fall — dieſe Krankheit nicht fürchtete[3]. In der Domdechantei, unter ſorgſamer Pflege und ärztlicher Behandlung, überſtanden die Kinder glücklich die Blattern, die ſo heftig auftraten, daß Wolfgang neun Tage blind da lag. Da er noch mehrere Wochen nach der Geneſung ſeine Augen ſchonen mußte und ihm dabei die Zeit lang wurde, pflegte der erzbiſchöfliche Caplan Hay, ſpäter Biſchof von Königsgräz, der die Familie täglich beſuchte, ihn mit Kartenkunſtſtücken zu unterhalten, die der Knabe mit Eifer und Geſchick ihm ablernte. Mit ebenſo großer Lebhaftigkeit wurde in dieſer Mußezeit die Gelegenheit benutzt um Fechten zu lernen, wie denn Mozart für alle körperlichen Uebungen große Neigung und Gewandtheit hatte und auch in ſpäteren Jahren am Tanzen Reiten und Billardſpielen ein leidenſchaftliches Vergnügen fand.

---

[3] „Sie ſehen ſchon“ ſchreibt L. Mozart „daß mein Leibſpruch wahr iſt in te domine speravi, non confundar in aeternum. Ich überlaſſe Ihnen zu betrachten, wie wunderbarlich wir durch unſer Schickſal nach Olmütz gezogen worden ſind, und wie außerordentlich es iſt, daß Graf P. aus eigenem Triebe uns mit einem Kinde aufgenommen hat, das die Blattern bekommen ſollte. Ich will nicht melden mit was für Güte Gnade und Ueberfluß wir in Allen bedient ſind; ſondern ich will nur fragen, wie viele es etwa noch dergleichen geben möchte, die eine ganze Familie mit einem Kinde, das in ſolchen Umſtänden iſt, und noch dazu aus eigenem Triebe der Menſchenliebe in ihre Wohnung aufnehmen würden. Dieſe That wird dem Grafen in der Lebensgeſchichte unſeres Kleinen, die ich ſeiner Zeit in den Druck geben werde, keine geringe Ehre machen, denn hier fängt ſich auf eine gewiſſe Art eine neue Zeitrechnung ſeines Lebens an.“ Ich halte es für Pflicht ſein Wort ſoweit es möglich iſt durch den Abdruck dieſer Zeilen einzulöſen.

Auf der Rückreiſe nach Wien hielten ſie ſich in Brünn vierzehn Tage auf. Hier fanden ſie beim Grafen Franz Anton Schrattenbach, dem Bruder des Erzbiſchofs Sigismund von Salzburg, der ſie ſchon auf der Hinreiſe zu einem Concert hatte veranlaſſen wollen, die beſte Aufnahme und der geſammte hohe Adel in Brünn bewies ihnen eine „ſonderbare Achtung.“

In Wien aber, wo ſie Anfangs Januar 1768 wieder eintrafen, fanden ſie Schwierigkeiten über Schwierigkeiten. Zwar bei Hofe erhielten ſie jetzt Zutritt ehe ſie nur ſelbſt daran dachten. Die Kaiſerin Maria Thereſia erfuhr kaum von der gefährlichen Krankheit, welche die früher von ihr bewunderten Kinder ausgeſtanden hatten, als ſie die Familie zu ſich beſcheiden ließ. Der Kaiſer ſelbſt kam in das Vorzimmer und führte ſie zu ſeiner Mutter, bei welcher ſie außer dem Erzherzog Albert und den Erzherzoginnen Niemand antrafen. Zwei Stunden mußten ſie in dieſem Familienkreiſe verweilen. Die Kaiſerin, als eine echte Frau und Mutter, unterhielt ſich auf das Vertraulichſte mit der Frau Mozart, ließ ſich von ihr in allem Detail von der Krankheit der Kinder und von ihren großen Reiſen erzählen, drückte ihr theilnehmend die Hände und ſtreichelte ihr die Wangen, während der Kaiſer mit Wolfgang und dem Vater ſich über Muſik und viele andere Dinge unterhielt und „der Nannerl ſehr oft die Röthe ins Geſicht trieb.“ Dieſe außerordentliche Leutſeligkeit war ehrenvoll und erquickend für die patriotiſchen Herzen der Familie Mozart, aber einträglich wurde ſie nicht. Die Kaiſerin beſchenkte ſie mit einer ſchönen Medaille von geringem Werth; da ſie ſeit dem Tode ihres Gemahls weder Oper noch Comödie mehr beſuchte und auch keine Muſik bei ſich hielt, ſo konnte eine Aufforderung bei Hofe zu ſpielen nur vom Kaiſer ausgehen. Allein Joſeph, der mit ſeinen Beſtrebungen Aufwand und Luxus einzuſchränken in ſeinem eigenen

Haushalt den Anfang machte, zeigte ſich wenig geneigt gegen Künſtler eine Freigebigkeit zu beweiſen, die man früher von fürſtlicher Gnade und fürſtlichem Glanz unzertrennlich hielt, und machte durch ſeine Sparſamkeit nicht allein L. Mozart unzufrieden. Der Adel folgte dem Beiſpiel des Hofes und vermied es einen verſchwenderiſchen Glanz an den Tag zu legen, weil man ſich dem Kaiſer dadurch gefällig machte. Während des Faſchings war das einzige Vergnügen das Tanzen: Bälle und Redouten drängten ſich; allein während früher die vornehmen Familien ſich in glänzenden Geſellſchaften überboten, bei denen faſt regelmäßig ſich auch ausgezeichnete Virtuoſen producirten, wurden die Bälle jetzt in öffentlichen Sälen auf gemeine Unkoſten gegeben[4]. Unter ſolchen Umſtänden half es Mozart nicht Viel daß er bei den angeſehenſten Männern und einflußreichſten Muſikfreunden gut empfohlen war, dem Fürſten Kaunitz, dem Oberſt-Stallmeiſter Graf v. Dietrichſtein, der Alles beim Kaiſer galt, dem Fräulein Joſepha Guttenberg, „die das linke Auge der Kaiſerin war", dem Herzog vom Braganza[5], dem Leibarzt L'Augier[6].

---

4) Mozart deutet an, daß bei dieſer Einrichtung der Hof noch ſeinen Vortheil hatte, indem er alle Tänze Redouten Bälle und Spektakel verpachtete und ſo den Nutzen mit den Pächtern theilte.

5) Johann Carl Herzog von Braganza, war viel gereiſet und hatte als Volontair in der öſterreichiſchen Armee mehrere Feldzüge mitgemacht; als vortrefflicher Kenner der Muſik und guter Geſellſchafter durch Lebhaftigkeit und ſcherzhafte Einfälle wird er von Burney gerühmt (Reiſe II S. 189). Gluck widmete ihm ſeine Oper Paride ed Elena (1770) und erklärte in der berühmten Dedication er ſuche in ihm nicht ſowohl einen Gönner als einen Richter, der ein gründlicher und geſchmackvoller Kenner der Kunſt und frei von Vorurtheilen ſei.

6) L'Augier wird ebenfalls von Burney (II S. 182 ff.) als ein Mann von umfaſſenden Kenntniſſen, namentlich großer Geſchicklichkeit und feinem Urtheil in der Muſik gerühmt. Auf ſeinen Reiſen hatte er viel gehört, mit

Dazu kam noch beſonderes Mißgeſchick z. B. daß der Fürſt Kaunitz, deſſen bis zum Lächerlichen getriebene Aengſtlichkeit für ſeine Geſundheit bekannt genug iſt, Wolfgang keinen Zutritt bei ſich geſtatten wollte, weil in ſeinem Geſicht noch die von den Blattern zurückgebliebenen rothen Flecken ſichtbar waren.

Ueberhaupt aber war das Publicum in Wien damals nicht eben für die Kunſt empfänglich. L. Mozart giebt von demſelben folgende Charakteriſtik. „Daß die Wiener in genere zu reden nicht begierig ſind Ernſthaftes und Vernünftiges zu ſehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben, und nichts als närriſches Zeug, Tanzen, Teufel, Geſpenſter, Zaubereien, Hanswurſte, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erſcheinungen ſehen wollen, iſt eine bekannte Sache und ihre Theater beweiſen es täglich. Ein Herr, auch mit einem Ordensbande, wird wegen einer hanswurſtlichen Zote oder einfältigen Spaßes mit den Händen klatſchen, lachen, daß er faſt aus dem Athem kömmt, hingegen bei der ernſthafteſten Scene, bei der rührendſten und ſchönſten Action und bei den ſinnreichſten Redensarten mit einer Dame ſo laut ſchwatzen, daß andere ehrliche Leute kein Wort verſtehen.“ Man kann ſich denken, weshalb L. Mozart nicht geneigt war den Wienern zu ſchmeicheln; vergegenwärtigt man ſich aber welche Anſtrengungen damals Sonnenfels und die Gleichgeſinnten machten, um den Erbärmlichkeiten der Hanswurſtiaden, die Alles beherrſchten, ein Ende zu machen[7], ſo wird man ſeine

---

beſonderem Intereſſe für Nationalmelodien, und viele Bekanntſchaften gemacht, ſo daß er als eine lebendige Geſchichte der neuern Muſik gelten konnte. Sein Haus war der Sammelplatz der vornehmen und gebildeten Welt und mit der größten Gefälligkeit ſuchte er Künſtlern und Gelehrten ſeine ausgebreiteten Verbindungen nutzbar zu machen.

[7] Man vgl. die allgemeine Darſtellung bei Gervinus Geſch. der poet.

Charakterzüge nicht übertrieben finden. Und doch hat er das Hauptvergnügen der damaligen Wiener, die barbariſchen Thierhetzen, nicht einmal erwähnt. So begreift man, daß das Publicum, welches für die Virtuoſität eines Wunderkindes geſchwärmt hatte, für die Entwickelung des Künſtlers in demſelben wenig Intereſſe hatte.

Zu dieſer paſſiven Gleichgültigkeit des Publicums geſellte ſich der active Brod- und Handwerksneid der unzähligen Muſiker und Virtuoſen, welche ebenfalls die ſtaunenswerthen Productionen des Wunderkindes mit ganz anderen Empfindungen betrachtet hatten, als ihnen jetzt die mit den Jahren fortgeſchrittenen Leiſtungen des heranwachſenden Knaben erregten, der ſich bereits als ebenbürtiger Rival in ihre Reihen ſtellte. „Ich erfuhr“ ſchreibt L. Mozart „daß alle Clavieriſten und Componiſten in Wien ſich unſerm Fortgange widerſetzten, ausgenommen der einzige Wagenſeil, der aber, da er krank iſt, wenig oder nichts für uns thun kann. Die Hauptmaxime dieſer Leute war, alle Gelegenheit uns zu ſehen und die Wiſſenſchaft des Wolfgangerl einzuſehen ſorgfältig zu vermeiden. Und warum? damit ſie bei den ſo vielen Fällen, wo ſie gefragt würden, ob ſie dieſen Knaben gehört haben und was ſie davon halten, allezeit ſagen könnten, daß ſie ihn nicht gehört haben und daß es unmöglich wahr ſein könnte; daß es Spiegelfechterei und Harlekinade wäre; daß es abgeredte Sachen wären, da man ihm Sachen zu ſpielen gebe, die er ſchon kenne, daß es lächerlich ſei zu glauben, er componire. Sehen Sie, deswegen fliehen ſie uns. Denn wer geſehen

---

National-Litteratur IV S. 384 ff. Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt II S. 191 ff. und ſehe z. B. wie ſich Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 187 f. 191 f. oder in einem Briefe an Klotz I S. 2 ff.) in demſelben Jahr 1768 äußert.

und gehört hat kann nicht mehr ſo reden ohne ſich in Gefahr zu ſetzen ſeine Ehre zu verlieren. Einen von dieſer Art Leuten habe ich in das Garn bekommen. Wir hatten mit Jemand abgeredet uns in der Stille Nachricht zu geben wenn er zugegen wäre. Er ſollte aber dahin kommen um dieſer Perſon ein recht außerordentlich ſchweres Concert zu überbringen, welches man dem Wolfgangerl vorlegen ſollte. Wir kamen alſo dazu und er hatte hiemit die Gelegenheit ſein Concert von dem Wolfgangerl ſo wegſpielen zu hören, als wüßte er es auswendig. Das Erſtaunen dieſes Compoſiteurs und Clavieriſten, die Ausdrücke, deren er ſich in ſeiner Bewunderung bediente, gaben uns Alles zu verſtehen, was ich Ihnen oben angezeigt habe. Zuletzt ſagte er: Ich kann als ein ehrlicher Mann nicht anders ſagen, als daß dieſer Knabe der größte Mann iſt, welcher dermalen in der Welt lebt: es war unmöglich zu glauben."

Allein eine einzelne Genugthuung der Art konnte gegen die im Stillen arbeitende neidiſche Verkleinerungsſucht nicht viel ausrichten. Da kam vom Kaiſer ſelbſt ein Vorſchlag, deſſen Ausführung geeignet war die außerordentliche Befähigung Wolfgangs im glänzendſten Lichte zu zeigen. Er forderte ihn auf eine Oper zu componiren und bemerkte dabei, er würde ihn gern ſelbſt am Klavier dieſelbe dirigiren ſehen. Mit gleichem Eifer gingen Sohn und Vater auf dieſen Wunſch ein, um ſo mehr, als ein glücklicher Erfolg der Oper nicht nur für Wien ihren Ruf feſtſtellte, ſondern dem jungen Künſtler den Weg nach Italien und auf die dortigen Bühnen bahnte. Der Kaiſer gab dem Theaterunternehmer Affligio ſeinen Wunſch zu erkennen; L. Mozart, der wohl wußte daß das Schickſal einer Oper hauptſächlich von den Darſtellern abhängt, verſtand es die Sänger und Sängerinnen für eine Oper zu gewinnen, die jedenfalls durch die Jugend des Componiſten eine ungewöhnliche Theilnahme des Publicums zu erwarten hatte, ſo daß ſie ihrerſeits in Affligio drangen, dem jungen Componiſten eine Oper zu übertragen. In der That erklärte er ſich bereit und ſchloß einen Contract ab, die Oper aufzuführen und mit 100 Ducaten zu honoriren.

Da die Sänger und Sängerinnen, welche für die opera seria engagirt waren, ſehr mittelmäßig waren[8], dagegen die der opera buffa vortrefflich[9], ſo daß ſogar „die traurige Gluckſche Oper Alceſte“[10] von den Sängern der opera buffa ausgeführt wurde[11], ſo beſtimmte man ſich für eine opera buffa, deren Text der damals angeſehene Dichter Luigi Coltellini[12] lieferte. Es war La finta semplice in 3 Acten.

---

[8] Schon am 29. Sept. 1767 berichtete L. Mozart: „Die Oper von Haſſe — es war Partenope — iſt ſchön, aber die ſingenden Perſonen ſind NB. für eine ſolche Feſtivität gar nichts Beſonderes. Sign. Tibaldi iſt der Tenor und Sign. Raucini von München der beſte Caſtrat, Prima Donna die Sign. Teiberin, eines wieneriſchen Hofvioliniſten Tochter.“ Das Urtheil über Eliſ. Teyber (Tauber, Teiber) erklärt ſich wohl daraus, daß ſie damals wie es ſcheint zuerſt auftrat. Sie war eine Schülerin von Haſſe und der Teſi, wurde dann Kammerſängerin beim Prinzen von Hildburghauſen (Hiller wöch. Nachr. I S. 98), und ſang im Jahr 1768 mit Beifall in Neapel; Metaſtaſio opp. post. III p. 45: «Benchè sicurissimo del distinto merito della mia valorosa signora Tauberin, son oltre modo contento, che le pur troppo talvolta capricciose vicende teatrali non l'abbiano così punto scemato. Me ne congratulo con la medesima e con l'intelligenza di chi le rende giustizia.» Sie war ſpäter in Petersburg und kam von da mit ſo geſchwächter Geſundheit zurück, daß ihr das Singen gänzlich verboten wurde (Burney Reiſe II S. 237); im Jahr 1788 trat ſie aber mit großem Beifall wieder in Wien auf (Müller Abſchied von der Bühne S. 261).

[9] Als Sängerinnen werden genannt die berühmte Antonia Bernasconi, Sign. Eberhardi, Sign. Clementine Baglioni —; als Sänger Caribaldi, Caratoli, Poggi (ſpäter in Braunſchweig), Laschi, Polini. Eine eingehende Charakteriſtik derſelben giebt Sonnenfels geſ. Schr. V S. 290 ff.

[10] Bei der entſchiedenen Vorliebe, welche L. Mozart für die italiäniſche Muſik hatte, läßt ſich das Vorurtheil begreifen, mit welchem er die von Gluck eingeſchlagene Richtung anſah. Vielleicht erklärt es ſich daraus daß er Gluck zu denen rechnete, welche ſeinem Sohne abgeneigt und ſeinem Aufkommen hinderlich waren. So ſchreibt er: „Ich habe ſogar den Gluck

---

auf unſere Seite gebracht, ſo zwar, wenn es ihm auch nicht gänzlich von Herzen geht, daß er es nicht darf merken laſſen, denn unſere Protectoren ſind auch die ſeinigen"; und ſpäter gradezu: „Unter dieſer Zeit haben alle Componiſten, darunter Gluck eine Hauptperſon iſt, Alles untergraben um den Fortgang dieſer Oper zu hindern." Es iſt begreiflich, wenn Gluck bei der Entſchiedenheit mit der er ſeinen Weg ging für das jugendliche Genie Mozarts ſich weniger lebhaft intereſſirte als dem Vater recht und billig ſchien, und nach dem was Burney (Reiſe II S. 188 ff.) über die gewöhnlich wenig verbindlichen Formen ſeines Umgangs ſagt kann man ſich denken, daß L. Mozart ſich dadurch abgeſtoßen gefühlt hat, auch iſt zu bedenken daß die Parteien von Haſſe und Metaſtaſio, Gluck und Calſabigi einander ſchroff gegenüberſtanden (Burney Reiſe II S. 172), ſo daß wer von der einen Seite her begünſtigt wurde, von der anderen her Anfechtung zu erwarten hatte: allein Neid und Intrigue gegen ein aufſtrebendes Talent ſind mit Glucks ſtolzem und gradem Charakter unvereinbar. Zwar L. Mozart hielt auch ſpäter an ſeinem Mißtrauen gegen Gluck feſt; allein wir werden ſehen, daß dieſer mit Wolfgang während ſeines Aufenthalts in Wien in durchaus freundſchaftlichem Verhältniß ſtand.

11) Alceſte wurde in Wien am 16. December 1767 aufgeführt; die Bernasconi erregte das größte Aufſehen als Alceſte, den Admet aber ſang Tibaldi. Daß man auch im Publicum vielfach urtheilte wie L. Mozart ſieht man aus dem was Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 155 f.) als Geſpräche anführt die bei der Aufführung der Alceſte nicht auf dem Paradies ſondern im adlichen Parterre zu hören waren: „Das iſt erbaulich! neun Tage ohne Schauſpiele und am zehnten ein De profundis. — Wie? ich denke, hier iſts auf Thränen angeſehen? kann ſein daß ich welche vergieße — aus langer Weile. — Nein, das heißt ſein Geld weggeworfen! eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin die für ihren Mann ſtirbt!"

12) Er war damals „Theatraldichter" in Wien, ſpäter kaiſerlicher poeta am Hofe zu Petersburg und folgte in ſeinen dramatiſchen Dichtungen der Weiſe des Metaſtaſio, der ihm in einigen Briefen große Complimente macht (opp. post. II p. 278. 290), vgl. Arteaga le rivoluzioni del teatro musicale italiano III p. 126 (II S. 397 d. Ueb.). Er iſt der Va-

Wolfgang machte ſich ſogleich an die Arbeit, damit die Oper zu Oſtern gegeben werden könnte; nach Vollendung des erſten Actes wurde er den Sängern mitgetheilt, welche ihre völlige Zufriedenheit und Bewunderung ausſprachen. Allein der Dichter machte Aufenthalt, indem er die Veränderungen mit dem Text, welche Componiſt und Darſteller wünſchten, ſo langſam vornahm, daß er erſt nach Oſtern damit fertig wurde. Mozart ließ ſich das nicht anfechten, componirte mit Luſt und Eifer, ſchrieb neue Arien, wenn es verlangt wurde und hatte bald die anſehnliche Partitur von 25 Nummern, 558 Seiten in drei Theilen vollendet.

Indeſſen wurde gegen die Aufführung der Oper bald von vielen Seiten her intriguirt. Der Gedanke einen zwölfjährigen Knaben an dem Flügel dirigiren zu ſehen, an welchem man Gluck zu ſehen gewohnt war, war für viele entwürdigend und man wußte dies geltend zu machen. Die Muſik wurde auf alle Weiſe im Voraus verdächtigt, „ſie ſei keinen blauen Teufel werth, ſie ſei nicht auf die Worte und wider das Metrum geſchrieben, indem der Knabe nicht genug von der italiäniſchen Sprache verſtehe.“ Als der Vater dagegen an anſehnlichen Orten „den Muſikvater“ Haſſe[13] und Metaſtaſio veranlaßte zu erklären, dreißig Opern ſeien in Wien aufgeführt worden, die in keinem Stücke der des Knaben gleich kämen, welche ſie beide in hohem Grade bewunderten, kehrte man den Spieß um. Die Compoſition, hieß es nun,

---

ter der Sängerin, welche wir ſpäter in Mozartiſchen Opern beſchäftigt finden werden.

[13] Der Ausdruck iſt charakteriſtiſch für die Stellung, welche der wegen ſeines Ruhmes ebenſo verehrte, als ſeiner freundlichen und anerkennenden Milde wegen geliebte Haſſe in Wien einnahm. So hieß Haydn ſpäter allgemein in der Künſtlerwelt Papa Haydn.

ſei nicht von Wolfgang, der ſo etwas gar nicht vermöge, ſondern vom Vater. Auch gegen dies Gerede wußte er Rath. In großen Geſellſchaften beim Fürſten Kaunitz, dem Herzog von Braganza, dem Kapellmeiſter Bono, bei Metaſtaſio und Haſſe, ließ er einen beliebigen Band von Metaſtaſio aufſchlagen und Wolfgang die erſte beſte Arie ſogleich mit Orcheſterbegleitung componiren und niederſchreiben — eine Probe, die wenigſtens an der techniſchen Fertigkeit und Sicherheit keinen Zweifel übrig ließ[14].

Trotz aller Gegenanſtrengungen L. Mozarts wirkten die unausgeſetzten Schwätzereien der gegen die Oper „empörten Muſikhölle“ endlich da wo ſie am wirkſamſten waren, bei den Künſtlern, welche ſie darſtellen ſollten. Das Orcheſter wurde aufgehetzt ſich nicht von einem Knaben dirigiren zu laſſen; die Sänger, obgleich ſie ſich mit der Muſik, als einer auch für ſie dankbaren zufrieden erklärt hatten[15], fingen an für den Erfolg der Oper beim Publicum zu fürchten, als ſie ſahen mit welchem Eifer gegen dieſelbe gearbeitet wurde; nun wurde es ihr Intereſſe die Aufführung zu hintertreiben, und ſie ſprachen daher wo es thunlich ſchien ebenfalls mit Achſelzucken über die Compoſition[16]. Jetzt wurde es auch dem Impresario Affligio — einem Manne der für die Kunſt gar keinen Sinn hatte und allein auf ſeinen Vortheil bedacht war[17] — bedenklich ob die Aufführung der Oper, die er wohl hauptſächlich nur übernommen hatte, weil er von dem Knabenalter des Componiſten eine beſondere Anziehungskraft auf das Publicum hoffte, ihm nicht etwa Schaden bringen könnte. Er ſchob ſie daher unter allen möglichen Vorwänden und mit den beſten Verſprechungen von Oſtern bis Pfingſten, dann bis zur Rückkehr des Kaiſers aus Ungarn und ſo weiter auf, ließ dabei eine Oper nach der andern einſtudiren und ſo oft ihm L. Mozart den Befehl abzwang, die Oper zu copiren und zu probiren, wurde derſelbe heimlich widerrufen. Durch den Einfluß des Hofes — denn der Kaiſer fuhr fort ſich für die Oper zu intereſſiren und fragte bei verſchiedenen Gelegenheiten Wolfgang, wie weit er mit derſelben ſei — war nichts zu erreichen, weil Affligio demſelben gegenüber eine vollſtändig unabhängige Stellung hatte[18], und L. Mozart blieb daher

---

[14] Niemtſchek beſtätigt dies ebenfalls durch das Zeugniß mehrerer „verehrungswürdiger Perſonen, welche bei ſolchen Proben gegenwärtig geweſen waren.“

[15] Wenn man die einzelnen Partien der Oper mit der von Sonnenfels gegebenen Charakteriſtik der Sänger zuſammenhält, ſo kann man ſie mit Sicherheit vertheilen und muß es bewundern, wie der Knabe ſo treffend die Individualität der Künſtler zu beurtheilen und zu benutzen verſtand.

[16] L. Mozart beklagt ſich bitter über die Doppelzüngigkeit der Sänger, von denen mancher kaum die Noten kenne und alles nach dem Gehör lernen müſſe, — wie dies von Garibaldi die ſcherzhafte Anecdote bei Moſel

---

(Salieri S. 37 ff.) zeigt — gegen Graf Zeil, der glaube alle Musici ſeien für Wolfgang eingenommen, weil er nach dem Aeußern urtheile und ihm „die innerliche Bosheit dieſer Vieher" nicht bekannt ſei.

[17] Der Italiäner Affligio, ein Abenteurer und Spieler, der ſich ein Officierspatent erſchwindelt und es bis zum Oberſtleutnant gebracht hatte, übernahm die Impresa am 16. Mai 1767 (Müller zuverl. Nachr. I S. 43), in welcher er durch die traurige Rolle, welche er im Kampfe des regelmäßigen Schauſpiels gegen die Hanswurſtiaden mehr als einmal ſpielte, ſeinen Namen verewigte. Von ſeinem Kunſtſinne zeugt der von Müller (Abſchied S. 72 f.) erzählte Zug, daß er, als in der Thierhetze zwei Ochſenfänger ihr Probeſtück an einem ungariſchen Stier machten, zu einem Freunde ſagte: „Sehen Sie, dieſe Hunde ſind mir lieber als Aufrene und Neuville" (zwei vortreffliche Schauſpieler). Und dieſe begünſtigte er! Er kam zuletzt als Fälſcher ins Zuchthaus (Carpani le Haydine p. 82).

[18] Affligio hatte das Theater in Pacht und mußte alle Koſten tragen, welche daſſelbe erforderte; auch hatte der Kaiſer und die kaiſerliche Familie freien Eintritt. Affligio, der dem Adel und namentlich dem Fürſten Kau-

nichts übrig als Schritt vor Schritt die Ausflüchte Affligios zu beſeitigen. Als dieſer endlich keinen Ausweg mehr hatte, erklärte er L. Mozart, er werde die Oper geben, wenn er darauf beſtehe, aber nicht zu ſeiner Freude; denn er werde dafür ſorgen daß ſie durchfalle und ausgepfiffen werde. Nach dieſem Verſprechen, das ſicher gehalten worden wäre, blieb nichts anderes übrig als auf die Aufführung der Oper zu verzichten. L. Mozart reichte zwar um ſeine Ehre zu retten beim Kaiſer am 21. Sept. eine Klageſchrift gegen Affligio ein[19], und Graf Spork[20] wurde mit der Unterſuchung beauftragt, allein daß ſie keinen Erfolg haben würde ließ ſich vorausſehen.

Drei Vierteljahr war die Angelegenheit hingeſchleppt worden und L. Mozart hatte mit ſeiner Familie die ganze Zeit über in Wien leben müſſen; faſt allein von den Erſparniſſen der früheren Reiſe, denn ſeine dortigen Einnahmen waren geringfügig und den Gehalt, welchen er in Salzburg als Inſtructor in der Violine im fürſtlichen Capellhauſe und erſter

---

niß verſprochen hatte, das im Jahr 1766 abgeſchaffte franzöſiſche Schauſpiel wieder einzuführen, that dies im Jahr 1768. Nun wollte man wiſſen, wie L. Mozart erzählt, daß ihn das franzöſiſche Schauſpiel 70000 Gulden koſte und er dabei erheblichen Schaden leide. Der Fürſt Kaunitz, dem er deshalb anliege, und der ihm wider Wiſſen und Willen des Kaiſers dieſe Bedingung auferlegt habe, ſei mit einem Verſuch den Kaiſer zu beſtimmen, ſich an den Koſten des franzöſiſchen Schauſpiels zu betheiligen, geſcheitert. Bei ſo geſpannten Verhältniſſen konnte daher auf dieſem Wege nicht auf Affligio gewirkt werden.

[19] Sie iſt in der Beilage IV mitgetheilt.

[20] Joh. Wenzel Graf von Spork war im Jahr 1764, da Graf Durazzo, der Gönner Glucks, als k. k. Botſchafter nach Venedig geſandt wurde, an deſſen Stelle zum Hof- und Kammer-Muſik-Director ernannt worden, und verwaltete dieſen Poſten bis 1775. Er war ein eifriger Freund der Muſik, welche er auch ſelbſt übte, und ſpäter in Prag, wo er 1803 ſtarb, mit Einſicht förderte.

Geiger erhielt, hatte man während ſeiner immer länger dauernden Abweſenheit eingezogen[21]. Er war zu ſtolz um durch den Einfluß ſeines Gönners, des Grafen Schrattenbach, Bruders des Erzbiſchofs, ſich die Fortzahlung eines Gehalts zu erbetteln den er, ſo lange er ſein Amt in Salzburg nicht verrichtete, „nach dem gewiſſeſten Ausſpruche der meiſten daſigen Hofleute“ nicht verdiente; allein er mußte darauf bedacht ſein ſich, ſo lange es anging, ſeine dortige Stellung wenigſtens für die Zukunft zu erhalten, und ein »bruit«, der ihm gemeldet wurde ſchien ſelbſt dieſe in Zweifel zu ſtellen. Und allerdings läßt es ſich begreifen, daß man in Salzburg, wo es an Gegnern und an Aſpiranten auf ſeine Stellen nicht fehlte, mit Erfolg und nicht ohne ſcheinbare Berechtigung auf ſeine Entlaſſung hinarbeitete; wobei man ſich auch nicht ſcheute von dem großen Gewinne Mozarts bei ſeinem Aufenthalt in Wien zu reden, da Wolfgang für die Oper 2000 Gulden erhalte. Er ſucht daher ſein langes Verweilen in Wien vor dem Erzbiſchof zu rechtfertigen, indem er darauf hinweiſt daß er das treuloſe Verfahren Affligios nicht hätte vorausſehen können, nun aber gezwungen ſei die Aufführung der Oper in Wien durchzuſetzen, da ſie als eine opera buffa durchaus auf die dortigen Verhältniſſe und Kräfte berechnet ſei und ſonſt nirgends aufgeführt werden könne. Wäre es eine opera seria ſo würde ſie Wolfgang ſeinem gnädigſten Landesherrn zu Füßen legen und ſich um Wien nicht weiter kümmern. Das ſchärfſte Licht läßt er darauf fallen, daß die Ehre des Erzbiſchofs dabei verpfändet ſei, daß von ihm angeſtellte, begünſtigte und empfohlne Künſtler nicht „Lügner, Charlatane und Leutebetrüger ſeien, die mit gnädigſter Erlaubniß an fremde Orte gehen um den Leuten gleich Taſchenſpielern einen blauen Dunſt vor die Augen zu machen", und daß er verpflichtet ſei alles an ſeine und ſeines Sohnes Rechtfertigung zu ſetzen, weil es die ihres Fürſten ſei; zumal vor Menſchen „die, weil ſie die Luft einer Stadt einſchlucken wo der Sitz des Kaiſers iſt, Leute welche auswärtigen Fürſten dienen mit Verachtung anſchauen und von auswärtigen Fürſten höhniſch und niederträchtig reden." Ja, er erkennt es für ſeine Pflicht als Chriſt in einer Zeit da man an allen Wundern zweifele auch die Ungläubigen durch ein ſo ſichtbares Wunder, welches Gott in Salzburg habe laſſen geboren werden, zu überzeugen und zu bekehren[22]. Wenngleich eine ſolche Auf-

---

[21] Der Beſcheid des Oberſt-Hofmeiſters lautet alſo:

Per espresso comando di S. A. R^{ma}. devo far sapere a V. S., qualmente il clementissimo Principe Padrone niente abbia in contrario, che il Sign. Mozart se ne possi restar fuori a suo piacimento sin tanto che vuole, ed inoltre gli passerà ancora questo mese di Marzo il suo salario; ma in avvenire, quando non sej attualmente presente in Salisburgo, sarà ben si mantenuto come prima nel suo servizio, ma durante la sua assenza non gli lascerà più correre il solito salario.

Dazu bemerkt L. Mozart „Sehen Sie welche Gnade! Ich kann nach meinem Belieben ausbleiben, wenn ich nur nicht begehre daß man mich bezahle. Ich bin ſehr wohl damit zufrieden. Wenigſtens kann ich ohne ferneren Vorwurf ausbleiben.“

---

22) „Wenn ich jemals ſchuldig bin, die Welt dieſes Wunders halber zu überzeugen, ſo iſt es eben jetzt, da man Alles was nur ein Wunder heißt lächerlich macht und allen Wundern widerſpricht. Man muß ſie demnach überzeugen; und war es nicht eine große Freude und ein großer Sieg für mich, da ich einen Voltairianer [Grimm] mit einem Erſtaunen zu mir ſagen hörte: Nun habe ich einmal in meinem Leben ein Wunder geſehen; das iſt das erſte. Weil nun aber dieſes Wunder zu ſichtbarlich und folglich nicht zu widerſprechen iſt, ſo will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht laſſen. Man denkt, es kömmt nur noch auf einige Jahre an, alsdann verfällt es ins Natürliche und hört auf ein Wunder Gottes zu ſein. Man will es demnach den Augen der Welt entziehen;

faſſung der Denkart L. Mozarts keineswegs fern lag, ſo war doch das ſtarke Hervorheben derſelben wohl auch auf die etwas bigotte Frömmigkeit Erzbiſchofs Sigmund berechnet.

Trotz aller dieſer entmuthigenden Verhältniſſe ließ ſich aber L. Mozart in der Hauptſache nicht irre machen. Er hatte ein unerſchütterliches Vertrauen auf die Vorſehung, die ihn ſo oft augenſcheinlich mit Gewalt angetrieben oder zurückgehalten und ſtets alles zum Beſten geführt habe. Er bewährte daſſelbe durch ein ebenſo feſtes Vertrauen auf die künſtleriſche Begabung ſeines Sohnes, dem eine große Zukunft bevorſtehe, welche vorzubereiten ſeine Pflicht und Aufgabe ſei, und in deren Erfüllung erwies er ſich ebenſo ſtandhaft als klug. Ihr war er ſogar ſeine Stellung in Salzburg zu opfern bereit, als er erkannte daß die Oper in Wien der Wegweiſer nach Italien ſei und verzichtete willig auf ſeinen Gehalt um auch in dieſer Beziehung freier zu ſein[23]. Wie bitter er es auch empfand, daß er in Wien Verdruß und Kränkung erfuhr wie nie im Ausland, daß die Deutſchen einen Deutſchen zu unterdrücken ſuchten, dem fremde Nationen durch die größte

---

und wie würde es ſichtbarer als in einer großen volkreichen Stadt durch ein öffentliches Spektakel?“

[23] „Es iſt dieſes dasjenige, was mir eine Erlaubniß zur Reiſe nach Italien erleichtert, eine Reiſe, die, wenn man alle Umſtände erwäget, nicht mehr kann verſchoben werden und dazu ich vom Kaiſer ſelbſt allen Verſchub in alle kaiſerlichen Staaten und nach Florenz und Neapel habe. Oder ſollte ich vielleicht in Salzburg ſitzen, in leerer Hoffnung nach einem beſſeren Glucke ſeufzen, den Wolfgangerl groß werden und mich und meine Kinder bei der Naſe herumführen laſſen, bis ich zu Jahren komme, die mich eine Reiſe zu machen verhindern, und bis der Wolfgangerl in die Jahre und den Wachsthum kömmt, die ſeinen Verdienſten die Verwunderung entziehen? Soll mein Kind durch die Oper in Wien den erſten Schritt umſonſt gethan haben und nicht auf dem einmal ſo breit gebahnten Wege mit ſtarken Schritten forteilen?“

Bewunderung Gerechtigkeit hatten wiederfahren laſſen, ſo verlor er doch allen Verläumdungen und Intriguen gegenüber nie die Geduld noch die Beſinnung. „So muß man ſich in der Welt durchraufen“; ſchreibt er „hat der Menſch kein Talent, ſo iſt er unglücklich genug; hat er Talent, ſo verfolgt ihn der Neid nach dem Maße ſeiner Geſchicklichkeit. Allein mit Geduld und Standhaftigkeit muß man die Leute überzeugen daß die Widerſacher boshafte Lügner, Verläumder und neidiſche Creaturen ſind, die über ihren Sieg in die Fauſt lachen würden, wenn man ſich erſchrecken oder ermüden ließe.“

8.

Wie großen Antheil wir auch an der Zähigkeit und Klugheit nehmen, mit der L. Mozart die Aufführung der Oper ſeines Sohnes in vollem Glauben an ihren Werth durchzuſetzen beſtrebt war, ſo fragen wir doch, ob denn auch ſein Glaube gerechtfertigt und begründet war. Die Oper iſt in Mozarts Handſchrift erhalten (André Verzeichn. n. 31) und nach einer genauen Prüfung derſelben beſtätigt ſich das Urtheil der damals bewährteſten Kenner, daß ſie nicht allein ebenſo gut ſei wie die Menge der komiſchen Opern der Zeit, ſondern ſich vor den meiſten auszeichne.

Der Text iſt ſowohl der dramatiſchen Anlage als der Ausführung im Einzelnen nach herzlich ſchlecht, Situationen Charaktere und Späße ſind meiſtens derb und plump und das harte Urtheil, welches Nicolai über die „welſchen muſikaliſchen Poſſenſpieler“ in Wien fällt, wird durch dieſen Text nur beſtätigt[1]. Der Hauptinhalt iſt in der Kürze etwa folgender.

---

[1] Nicolai Beſchreibung einer Reiſe IV S. 374: „Wenn es für ſo nothwendig gehalten ward die deutſchen Poſſenſpiele vom Wiener Theater

Fracaſſo, ein ungariſcher Officier, iſt mit ſeinem Diener Simone einquartiert bei zwei reichen Hageſtolzen, Caſſandro und Polidoro, welche eine ſchöne Schweſter Giacinta haben. Natürlich hat Fracaſſo mit dieſer und Simone mit ihrer ſchlauen Zofe Ninetta ein Liebesverhältniß angeknüpft, von dem die Brüder nichts wiſſen wollen. Dies ſind zwei Karikaturen. Polidoro, der jüngere, iſt ebenſo einfältig als furchtſam, dabei ſehr verliebt, was er aber Caſſandro nicht merken laſſen darf, der auf ſeinen Reichthum, ſeinen Verſtand und ſeine Schönheit unglaublich eingebildet das Haus tyranniſirt und, obwohl nicht minder verliebter Natur, den Weiberfeind ſpielt. Um ſie zu überliſten wird nun ausgemacht, daß Roſine, die junge und ſchöne Schweſter Fracaſſos, welche er ſo eben zum Beſuch erwartet, von Ninetta inſtruirt, beide Brüder in ſich verliebt machen ſoll um deren Einwilligung für die beiden anderen Liebespaare zu gewinnen. Sie tritt nun als „verſtellte Einfalt" auf und mit einer Naivetät, die mitunter ſtark an Gemeinheit ſtreift, wirft ſie ſich beiden Brüdern förmlich an den Hals; beide ſind davon entzückt, verlieben ſich und wollen ſie heirathen. Die Späße, welche ſie mit ihnen treibt, die Verwickelungen, welche entſtehen, wenn die Brüder ſich bei ihr treffen, durch ihr täppiſches Weſen bald ſie bald Fracaſſo beleidigen und dann gute Worte geben müſſen, bilden den Hauptinhalt der Oper, in der es

---

zu verbannen, ſo iſt es unbegreiflich, womit man es entſchuldigen will, daß nach Abſchaffung derſelben die wälſchen Poſſenſpiele darauf geduldet werden. Dieſe Stücke ſind ſo elend als jemals Hanswurſtſtücke geweſen ſein können. Sie enthalten noch tölpiſchere Carricatur, ſind noch langweiliger und unſinniger, und dabei fremd. Die Muſik kann ſie nicht entſchuldigen; denn auch die wahre gute Muſik wird durch ſolche unedle läppiſche Muſik verdrängt oder verderben, wovon wir in ganz Deutſchland Beiſpiele genug haben."

zu einer eigentlichen Handlung nicht kommt, ſondern nur zu einzelnen burlesken Scenen. Von dieſen nur einige charakteriſtiſche Züge. Polidoro macht Roſine beim erſten Zuſammentreffen nach wenig Worten den Vorſchlag ſie auf der Stelle zu heirathen; ſie zeigt ſich nicht abgeneigt, allein «domanda un matrimonio i passi suoi, s'ama da prima, e poiche qualche visita almeno, qualche gentil biglietto, qualche bel regalo.» Auch dazu iſt er bereit; die Liebe, meint er, ſei da, die Viſite eben gemacht, einen Liebesbrief muß ihm Ninetta ſchreiben, als Geſchenk ſteckt er ihr eine Börſe mit Gold in die Hand. In einer ſpäteren Scene wird er unterrichtet und förmlich einexercirt, wie er ſich als gefälliger Ehemann zu benehmen habe. Nicht beſſer geht es mit Caſſandro. Gleich bei der erſten Zuſammenkunft bittet ihn Roſine um einen Ring, und da er ihr denſelben abſchlägt, beſchwatzt ſie ihn, daß er ihn ihr leihet, worauf er fortwährend in der plumpſten Art ſeine Beſorgniß ausſpricht, ob er ihn auch wiedererhalten werde. Im folgenden Act kommt er angetrunken zu ihr, muß ſich deshalb in die entgegengeſetzte Ecke des Zimmers ſetzen und ſie fängt der weiten Entfernung wegen an ſich durch Pantomimen mit ihm zu unterhalten (in einem begleiteten Recitativ), die er mißverſteht und endlich darüber einſchläft. Das benutzt ſie um ihm den Ring an den Finger zu ſtecken und läßt ihn allein. Dann kommt Fracaſſo, und da jener wieder von dem Ring anfängt, den die Schweſter behalten habe, da er ihn doch am Finger trägt, ſo fordert ihn dieſer zum Duell, wo er ſich als vollſtändiger Poltron zeigt. Um der Sache ein Ende zu machen wird endlich den Brüdern weiß gemacht, Giacinta und Ninetta ſeien mit Geld und Koſtbarkeiten entflohen, ſo daß ſie dem, der ſie wiederbringt, ihre Hand verſprechen. Fracaſſo und Simone ſind dieſe Glücklichen und Roſine, welche Caſſandro ihre Hand gegeben hat, klärt ihre Verſtellung zu großem Erſtaunen der Brüder unter allgemeiner Heiterkeit auf.

Dieſem kläglichen Text gegenüber zeigt Mozart zunächſt dadurch ſeine Ueberlegenheit daß der Adel und die Feinheit, die wir in ſeinen ſpäteren Werken bewundern, wodurch er alles, was mit ihm in Berührung kommt, in eine höhere Sphäre erhebt, ſchon hier ſich unverkennbar geltend machen. Die eigentliche Spaßmacherei iſt meiſtens auf den Dialog beſchränkt, in den Arien iſt eine um etwas höhere Stimmung; auch in den Finales ſind allerdings faſt alle Situationen recht ſehr burlesk, aber ſie ſind doch ziemlich knapp gehalten und ohne viel Detail ſchlechter Späße, ſo daß der muſikaliſche Charakter, welchen der Componiſt ihnen aufprägte, der vorwiegende iſt. Ebenſo entſchieden tritt das Talent der muſikaliſchen Charakteriſtik ſchon in dieſer Knabenarbeit hervor, ſowohl in der Auffaſſung der Situationen als der Perſonen. Freilich iſt hier vom Dichter ſo wenig als irgend möglich vorgearbeitet, und Alles was in dieſer Beziehung geleiſtet iſt kann man als das reine Verdienſt des Componiſten betrachten.

Beide vorher bezeichneten Vorzüge ſind aufs glänzendſte in der Perſon des Polidoro bewährt. Dieſer, ein Einfaltspinſel und Poltron, der von ſeinem Bruder geprügelt, von allen aufs plumpſte gehänſelt wird, war für Caribaldi geſchrieben, der eine ſchöne Stimme von einem ſüßen und rührenden Ausdruck hatte, aber einförmig in den Coloraturen, in welchen er nur natürliche Anlage zeigte, und im Spiel ein ungeſchickter Nachahmer Caratolis war[2]. Mozart hat daher bei ſeiner Charakteriſtik dem Gefühl der Liebe, das den armen Tropf über ſich ſelbſt hinaushebt, einen einfachen und edlen Ausdruck gegeben, ohne das komiſche Element ganz zu unterdrücken. Seine erſte Arie, in welcher er den Eindruck ſchildert den Roſine auf ihn gemacht hat[3], iſt wohl die Krone der ganzen Oper. Der Ausdruck der Empfindung iſt ſehr einfach und edel, das Knabenhafte iſt zur Naivetät eines Jünglings, der ſich ſeiner Gefühle ſelbſt noch nicht bewußt iſt, die Furchtſamkeit zur Weichheit einer noch nicht gereiften Seele veredelt, mit einer Wahrheit des Ausdrucks, daß man ganz erſtaunt fragen möchte, woher denn der Knabe die pſychiſchen Erfahrungen habe. Man kann der Stimmung nach die Arie mit denen des Cherubin im Figaro vergleichen, nur daß der Page ungleich mehr Lebhaftigkeit und Geiſt als Polidoro zeigt. Uebrigens iſt dieſe Arie durch die Schönheit der Melodie und Harmonie, welche in einem ungetrübten Fluſſe dahinſtrömen, ohne alle Spur von Conventionellem und Zopfartigem, durch die Symmetrie der einzelnen Theile und ihre Abrundung zu einem Ganzen, durch die innere Einheit der Stimmung vollſtändig Mozartiſch und würde in ſeinen ſpäteſten Opern einen würdigen Platz einnehmen. Auch die Inſtrumentation iſt, obwohl ſehr einfach, in einer ganz entſprechenden Weiſe behandelt. Die erſte Violine führt durchſtehend die Melodie der Singſtimme, hie und da etwas verziert, die zweite hält eine einfache Begleitungsfigur feſt, die Bäſſe ſpielen pizzicato. Zwei Bratſchen und Fagotts, meiſtens mit einander correſpondirend, ſchattiren gewiſſermaßen die einfache Skizze, während zwei Oboen die Lichter aufſetzen; die Hörner, welche nur in langgehaltenen Tönen angewendet ſind, halten das Ganze zuſammen. Die geſchickte Verwendung dieſer einfachen Mittel bringt ein gewiſſes Clairobſcur hervor, welches von der ſchönſten und treffendſten Wirkung iſt. Dramatiſch lebendiger iſt ſeine Arie im zweiten Act. Roſine, von Caſſandro beleidigt, bricht in Thränen aus, da wendet er ſich an ſie mit Zärtlichkeit

---

[2] Sonnenfels ſagt (geſ. Schr. V S. 296): „Der Muſikſetzer welcher von der angenehmen Stimme dieſes Sängers Vortheil ziehen will, wird ſich, wie ich dafür halte, ſehr in Acht nehmen für ihn Allegro zu ſchreiben“.

---

[3] Der Text lautet:

Cosa ha mai la donna in dosso,
che mi piace tanto, tanto?
Se la guardo, in ei m' incanto,
se la tocco, mi fà rosso,
e che caldo ella mi fa!
Il malanno che li porti
quel, che sprezzan le consorti,
carezzarla, cocolarla,
una moglie poveretta,
una moglie benedetta
anche à me per carità.

> Sposa cara, sposa bella,
> per pietà, deh, non piangete!

und entrüſtet an Caſſandro

> E se voi bevuto avete,
> poveretto andate in letto
> ne la state à molestar.
> Piano, piano, ch' io burlavo,
> state in là che vi son schiavo.
> Quanto à me, tutto v'è lecito,
> bastonatemi, accopatemi,
> ma mia moglie, non Signor,
> non l' avete da toccar.

Das wahre Gefühl der Liebe und das gewaltſame Zuſammennehmen um die Furcht vor dem Bruder zu bemeiſtern ſind lebendig charakteriſirt, auch im Wechſel der Tactart und des Tempo, wie der Inſtrumentation; doch hat der bewegte Theil dieſer Arie mehr den gewöhnlichen Buffocharakter.

Neben Polidoro zeichnet ſich Roſine[4] aus, und zwar wiederum, was nicht bedeutungslos iſt, beſonders in den Arien, wo ſie ihrem wirklichen Charakter gemäß einfach und wahr ihre Gefühle ausſpricht. Gleich die erſte Arie[5] iſt friſch und lebendig und durchaus graziös, ſelbſt in den Paſſagen ſo natürlich und anmuthig, daß ſie auch heute noch nicht veraltet klingen. Von der zweiten Arie iſt beſonders der erſte Theil (Andante, un poco adagio) ſehr ſchön, und die getragene Hauptmelodie kann durch Würde und Gefühl wohl an den Charakter der Gräfin im Figaro erinnern. Der Text[6] hat hier zu einer Malerei Veranlaſſung gegeben, indem nicht nur das susurrar durch eine entſprechende Figur in den Geigen ausgedrückt wird, ſondern eine Solooboe auch die Rolle des Echo durch Wiederholung der letzten Töne jeder Phraſe übernimmt, wobei ſie ſich auch in die Paſſagen auf ragionar einzuſchmiegen weiß. Dieſe Tändelei iſt aber ſo natürlich und beſcheiden ausgeführt, daß ſie den anmuthigen und innigen Charakter des Satzes nicht im Geringſten beeinträchtigt, der auch durch die Inſtrumentation[7] ſehr gehoben wird. Der

---

[4] Sie war offenbar für die Baglieni beſtimmt „deren Stimme

Silberklang war, ſo geläufig, als man es nur fordern kann und ſchön verflößet"; ſie ſang „nicht verwegen aber richtig; ihre Geberde war, wenn ſie wollte, anſtändig, frei"; Sonnenfels geſ. Schr. V S. 300.

[5] Colla bocca e non col core
tutti sanno inamorar,
ma chi vuol fede ed amore,
da me venga ad imparar;
che si può senza rossore
gradir tutti ed un solo amar.

[6] Senti l'eco, ove t' aggiri,
susurrar tra fiori e fronde,
ma se gridi, o se sospiri,
quello sol l'eco risponde,
che ti sente à ragionar.

[7] Außer dem Saitenquartett und der Solooboe ſind zwei Corni inglesi und zwei Corni di caccia angewendet.

zweite Theil (Allegro grazioso $^3/_4$) kommt, obgleich er leicht und munter iſt, dem erſten an Eigenthümlichkeit und Bedeutung nicht gleich. Die dritte Arie, im zweiten Act, eine Cavatine, iſt wieder durch das einfache innige Gefühl, welches ſich in einer ſchönen getragenen Melodie ausſpricht, ſehr ausgezeichnet; die Anlage und Durchführung des ganzen Muſikſtückes hat, auch in der Begleitung, bei aller Einfachheit doch einen ganz eigenthümlichen Charakter, den wir ſchon als den beſtimmt Mozartſchen bezeichnen dürfen. Ueberhaupt zeigen die beſprochenen Stücke eine völlige Reife, eine ausgebildete Individualität, welche über die bloße Fertigkeit und Geſchicklichkeit in der Technik weit hinausgehen. In geringerem Maße gilt dies von der vierten Arie, ebenfalls im zweiten Act, welche Roſine in dem angenommenen Charakter als finta semplice ſingt und beweiſt, daß ein Frauenzimmer mit einem Liebhaber unmöglich zufrieden ſein könne. Sie iſt ganz munter und friſch, auch fehlt es nicht an einzelnen anmuthigen, ganz Mozartſchen Wendungen; allein im Ganzen iſt ſie wenig hervorſtechend.

Dieſen beiden Hauptperſonen ſteht die dritte, Caſſandro, der erſte Baßbuffo[8], nicht ganz ebenbürtig gegenüber. Seine Partie iſt mit Geſchick und Sinn für die eigenthümlichen Züge eines italiäniſchen Buffo behandelt, es fehlt nicht an dem raſchen parlando, an gut angebrachten Pauſen, ſtarken Contraſten und ähnlichen hergebrachten Effecten, allein eine eigenthümliche Erfindung in komiſchen Zügen tritt ſelten hervor[9]. Theils liegt die Schuld am Dichter, theils verlangte auch ein beliebter Buffo nur eine flüchtig angelegte Zeichnung, die er durch ſeine Ausführung erſt belebte; allein die Jugend des Componiſten, der Mangel an Lebenserfahrung und geiſtiger Durchbildung mußte ihm naturgemäß hier am erſten die Grenzen ſtecken. Es iſt ſchon ein großer Beweis ſeiner guten künſtleriſchen Natur, daß er ſich von allen Uebertreibungen und kindiſchen Spaßmachereien vollkommen frei zu halten wußte.

---

[8] „Caratoli iſt wenig Sänger mehr, aber deſto mehr Schauſpieler und weiß gewiſſermaßen den Geſang entbehrlich zu machen; ſeine Rollen ſind die Alten" ſagt Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 291), der ihm nur Uebertreibung zu Gunſten des Haufens verwirft. Aehnlich urtheilt Burney Reiſe I S. 68. Müller zuverl. Nachr. I S. 73. Er ſtarb 67 Jahr alt in Wien 1772 (ebend. II S. 132).

Die beiden Liebespaare ſind nicht in gleichem Maaße ausgeprägt. Eigenthümlich iſt allenfalls noch Giacinta aufgefaßt, aber nicht grade günſtig für muſikaliſche Charakteriſtik, als ein ziemlich indolentes und furchtſames Mädchen. Sie erklärt in ihrer erſten Arie

> Marito io vorrei, ma senza fatica,
> averlo, se commoda, lasciarlo, se intrica,
> che aspetti degli anni,
> che sole le mani
> gli basti bacciar.
> In somma io desidero
> un uomo d'ingegno,
> ma fatto di legno,
> che dove lo metto
> là sappia restar.

---

9) Nicht übel ſind in einer ſeiner Arien die allerdings keineswegs feinen Worte

> E son come un can barbone
> fra la carne ed il bastone;
> vorrei stender lo zampino
> e al baston più m'avvicino,
> e abbaiando, mugolando,
> piglio il porco e me ne vò

ausgedrückt. Freilich darf man ſolche Späße, die aufs Publicum damals

Man muß geſtehen, kein glückliches Temperament für eine erſte Liebhaberin. So iſt denn auch das was ſie zu ſingen hat wohlklingend und gefällig, aber von einzelnen feinen Wendungen abgeſehen ganz in der Weiſe, wie man es damals gewohnt war, ohne ſich auszuzeichnen. Nur die Arie im dritten Act, in welcher ſie nach der vorgeblichen Flucht in der äußerſten Angſt vor ihren Brüdern iſt, hat einen abſtechenden und ſcharf markirten Charakter, indem ſie ein vollkommenes tragiſches Pathos entfaltet, natürlich in beabſichtigter Karikatur, die in der Singſtimme, wie in der Begleitung ſehr gut durchgeführt iſt[10]. Ohne Zweifel bedingte die Individualität der Sängerin die Auffaſſung dieſer Rolle, die eine entſchiedene Mezzoſopranpartie, ohne alle Coloratur iſt[11]. Fracaſſo iſt ein Liebhaber gewöhnlichen Schlages, als ungariſcher Officier derb zufahrend und den Brüdern gegenüber abſichtlich händelſüchtig, aber ohne beſtimmte Individualität[12]. Dieſe aus ſo all-

---

ſicher großen Eindruck machten, nicht mit der feinen Komik des Figaro vergleichen.

[10] Che scompiglio, che flagello!
se mi vede mio fratello,
ah, mi scanna addirittura,
nò, per me non v'è pietà.
Tremo tutta di paura,
non mi reggo, non ho fiato,
sento il sangue ch'è gelato,
sento l'anima, che sen' và.

[11] Dies paßt zu der Schilderung, welche Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 301) von der Eberhardi macht. „Sie hat einen angenehmen Geſtalt; als Sängerin muß ſie jedermann gefallen. Ihr Triller ſchnappt zwar ein wenig in einen Zitterſchlag um und wenn das Tempo ſehr geſchwind genommen wird, fällt ihr das Folgen ſchwer. Im Spiel aber läßt ſie die Natur über dem Gekünſtelten fahren und wird gezwungen, indem ſie die regelmäßige Geberde zu mühſam aufſucht.“

[12] Die Partie war für Laſchi beſtimmt, den Sonnenfels (geſ. Schr. V S. 293) als einen durchgebildeten Künſtler, einen edlen Buffo vom

gemein gültigen und geringfügigen Zügen ſelbſt zu ſchaffen war damals Mozart natürlich noch nicht fähig.

Simone iſt ebenfalls ein ordinärer Bediente[13], mehr plump als derb, aber luſtig, und dieſes iſt auch in der Muſik gut wiedergegeben, die übrigens ſich ſelten über den gewöhnlichen Buffocharakter erhebt[14]. Am farbloſeſten iſt das Kammermädchen Ninetta gehalten, und von einer Suſanne oder Deſpina iſt hier noch keine Spur zu entdecken[15]. Bezeichnend für das echte und geſunde Talent des Knaben iſt es, daß von den Arien dieſer weniger bedeutenden Perſonen einige, offenbar auf Verlangen der Sänger, mehrmals componirt ſind[16]. Wo eine natürliche Empfindung auszudrücken war, oder eine einigermaßen charakteriſtiſche Situation zu Grunde lag, ſehen wir ihn das Richtige ohne Bedenken treffen; einem Gemeinplatz ohne individuelle Färbung gegenüber verläßt ihn zwar die Sicherheit nicht etwas Angemeſſenes

---

feinſten, verſtändigſten Spiel rühmt. Er ſpielte noch die Liebhaber, aber man bemitleidete ihn über den Verluſt einiger Saiten in ſeiner Stimme, der ihm zuweilen Mißtöne abzwang und den er durch Verſetzen der Töne und Coloratur zu erſetzen ſuchte.

[13] Poggi, welcher die Bedienten- und Bauernrollen gab, vereinigte mit einer angenehmen Baßſtimme und richtigem Geſange ein ergötzliches Spiel ohne Uebertreibung und war der Liebling der Kenner; Sonnenfels geſ. Schr. V S. 293 f. Müller zuverl. Nachr. I S. 73.

[14] Am gelungenſten und friſcheſten iſt wohl die Arie

Con certe persone
vuol esser bastone,

und der Schluß, wo in das Ritornell Madama, bastone! hineinſingt, iſt hübſch und komiſch.

[15] Sie kann nur für die Bernasconi beſtimmt geweſen ſein, welche als Sandrina in Piccinis Buona figliola und in der Contadina in corte von Sacchini Furore gemacht hatte. Sonnenfels geſ. Schr. V S. 299 f.

[16] Eine Arie des Fracaſſo iſt zweimal componirt, von einer anderen der Mittelſatz, auch eine eingelegte Arie der Ninetta iſt in doppelter Compoſition da.

und Wohlklingendes zu ſagen, aber wir finden ihn bereit es auf verſchiedene Weiſe zu verſuchen, um es dem Sänger und dem Publicum gefällig zu machen.

Der damaligen Opernweiſe gemäß ſind die Arien bei weitem überwiegend, jede der auftretenden Perſonen hat deren zwei bis drei zu ſingen, Roſine ſogar vier; ihre Geſammtzahl beläuft ſich auf zwanzig. Die meiſten derſelben ſind von dem damals üblichen Zuſchnitt. Sie haben ein langes Ritornell und beſtehen aus zwei Sätzen, die in Tempo, Tact und Tonart ſich von einander unterſcheiden, und gewöhnlich beide wiederholt werden. In der Regel iſt der zweite Satz in der Tonart der Dominante, in welcher dann ebenfalls der erſte wiederholt wird, worauf der zweite in der Tonica wiederholt den Schluß macht. Natürlich werden durch die Transpoſition auch mancherlei einzelne Abänderungen in der Melodie wie in den Uebergängen nöthig, dieſe pflegen aber auch die einzige Abwechslung auszumachen. Eine eigentlich thematiſche Ausführung kommt nicht vor, jeder Satz beſteht aus einem einzigen langgeſponnenen Faden, in dem einzelne Motive ſich wohl einmal wiederholen, aber ohne wirklich verarbeitet zu werden. Dieſe Form hat etwas Schwerfälliges und iſt ſelten dramatiſch, ſie iſt hauptſächlich für den Sänger berechnet, der ſeine Kunſt zeigen will. Daher iſt es bemerkenswerth, daß grade die Arien, welche am meiſten Eigenthümlichkeit zeigen, dieſe Form verlaſſen und einen in ſich abgerundeten Satz bilden. Im Allgemeinen hat übrigens Mozart in dieſer Oper der Virtuoſität wenig Spielraum gegeben; auch wo die alte Form inne gehalten iſt, ſind die Melodien einfach und nicht nur ſelten mit Coloraturen und Paſſagen verziert[17], ſondern auch wenig geeignet den Sängern dazu Ver-

---

17) In der eben beſprochenen ſchönen Arie des Polidoro iſt eine längere Paſſage mit richtigem Gefühl ſpäter von Mozart geſtrichen worden.

anlaſſung zu geben, bis auf die Cadenzen, die damals die Sänger ſich ſelbſt machten. Abgeſehen von dem natürlichen Ausdruck der Empfindung, ſoweit der Text einen ſolchen geſtattete, tragen aber die Arien durchweg den Charakter einer opera buffa, ſie ſind heiter, munter und leicht eingänglich.

Neben dieſen vielen Arien iſt nur ein Duett zwiſchen Fracaſſo und Caſſandro im zweiten Act da, in welchem dieſer ſich in die Bruſt wirft, aber in großer Angſt auf alle Weiſe dem Duell ſich zu entziehen ſucht, von rein komiſchem Charakter. Es iſt lebendig und hätte gewiß damals ſehr guten Effect gemacht, allein es iſt kein eigentliches Duett, ſondern faſt nur eine Scene für den Baßbuffo, da Fracaſſo nur vereinzelte Worte hineinwirft, und zuſammen gehen die beiden Stimmen nie.

Der weſentlichſte Vorzug, welchen die Opera buffa damals vor der Opera seria hatte, waren die Finales, welche die durch mehrere Scenen hindurch zu einem bedeutenderen Conflict geſteigerte Handlung, an der ſich wenigſtens die Mehrzahl der auftretenden Perſonen betheiligt, in einem zuſammenhängenden Muſikſtück darſtellten. Auch unſere Oper ſchließt jeden Act mit einem ausgeführten Finale. Die Anordnung und Behandlung derſelben war im Weſentlichen — wie es ſcheint zuerſt, wenigſtens hauptſächlich von Piccini — bereits feſtgeſtellt und wir finden ſie daher der Hauptſache nach ſchon ſo angelegt, wie in den ſpäteren Opern Mozarts. Mit dem Wechſel der Situation wechſelt in der Regel auch Tempo, Tact- und Tonart, jeder einzelne ſolche Satz bildet für ſich ein abgeſchloſſenes Ganze. Wo die Handlung bewegt wird, ein raſch wechſelnder Dialog eintritt, wird gewöhnlich dem Orcheſter die Rolle gegeben, durch ein oder mehrere charakteriſtiſche Motive, welche feſtgehalten und durchgeführt werden, einen feſt eingerahmten Grund zu bilden, von welchem die einzelnen Züge der dramatiſchen Charakteriſtik ſich lebendig abheben ohne auseinander zu fallen. Die künſtleriſche Behandlung derartiger Muſikſtücke bedingt ebenſo ſehr die geſchickte Geſtaltung und Gliederung der Sätze nach ihren rein muſikaliſchen Motiven als die freie Bewegung und lebendige Charakteriſtik der in dieſem Rahmen auftretenden Perſonen; nur im vollendeten Meiſter wird ſich beides gleichmäßig durchdringen. Bei unſerem jungen Componiſten iſt das erſtere Element noch das überwiegende. Die Anlage und Gliederung der Sätze iſt ſicher und fließend. Die Singſtimmen ſind allerdings nicht künſtlich verflochten, ſondern einfach und leicht überſehbar, aber durchaus frei und ſelbſtändig geführt; ebenſo iſt das Orcheſter geſchickt behandelt, mit richtiger Beachtung wo es ſelbſtändig in den Vordergrund und wo es begleitend zurücktreten müſſe. Die Inſtrumentation iſt durchgehends ſtärker und reicher, und obwohl eigenthümliche Inſtrumentaleffecte hier nicht ſo wie in einigen Arien hervortreten — dazu geht ſchon die Bewegung zu raſch in einem Zuge fort um dergleichen Einzelheiten hervorzuheben —, ſo iſt doch die Behandlung der Inſtrumente wohl berechnet Licht und Schatten zu geben. Die Blasinſtrumente ſind nicht ſelten ſelbſtändig und eigenthümlich verwendet, und von der unnachahmlichen Kunſt das Orcheſter wie die Singſtimmen, jedes ſelbſtändig und doch ſo zu führen, daß ſie zu einer höheren Einheit verſchmelzen, welche Mozarts ſpätere Werke groß macht, ſind die Keime und Anſätze ſchon hier unverkennbar. Was den dramatiſchen Ausdruck anlangt, ſo iſt die Situation ſowie der Charakter der einzelnen Perſonen allerdings ſtets angemeſſen ausgedrückt, allein in beider Hinſicht ſind einzelne Arien bedeutender und tiefer. Ueberhaupt tritt in dieſen Sätzen die

Kraft der Erfindung hinter der Fähigkeit und Gewandtheit in der formellen Geſtaltung zurück. Es iſt begreiflich, daß ſelbſt bei der außerordentlichſten Begabung ein Knabe einer ſolchen Aufgabe gegenüber, welche die höchſten und verſchiedenartigſten Anſprüche an ihn machte, allen gleichmäßig zu genügen ſich nicht im Stande ſah; und es iſt für Mozart ſehr charakteriſtiſch, daß dieſe an ihn geſtellten Anforderungen nicht einzelne glänzende, wohl auch geniale Einfälle hervorriefen, ſondern daß das Bedürfniß einer gleichmäßigen harmoniſchen Durchbildung in ihm ſchon damals ſo mächtig war, daß ſeine Productionskraft ſich gewiſſermaßen auf das Niveau deſſen ſtellte, was er auch künſtleriſch zu geſtalten und durchzuarbeiten im Stande war. Daher machen denn dieſe Finales einen durchaus künſtleriſchen harmoniſchen Eindruck, und tragen, wenn ſie auch Tiefe und Schwung mitunter vermiſſen laſſen, überall den lebhaften und munteren Charakter einer echten opera buffa, ſo daß durch das Ganze hindurch ein und derſelbe Grundton gewahrt bleibt. Der letzte Satz jedes Finale iſt immer vierſtimmig und wird von allen anweſenden Perſonen geſungen, ein ähnlicher eröffnet die ganze Oper. Dieſe ſind ſehr einfach, die Singſtimmen zwar recht fließend aber einfach harmoniſch gehalten; die Geigen haben meiſtens eine bewegte Figur dazu, die aber häufig nur eine Art von Umſchreibung der Hauptmelodie ausmacht und keinen ſelbſtändigen Charakter hat; die übrigen Inſtrumente füllen die Harmonie ſo daß das Ganze eine volle, mitunter rauſchende Wirkung macht.

Die Ouverture, oder wie ſie damals hieß Sinfonia, beſteht hergebrachter Weiſe aus drei Sätzen, Allegro molto C, Andante C, Allegro molto $^2/_4$, von denen die beiden erſten je zwei Theile haben. Sie iſt nicht urſprünglich für die Oper geſchrieben, ſondern eine am 16. Januar componirte ſelbſtändige Symphonie[18] iſt mit Weglaſſung des Menuets und einigen geringfügigen Aenderungen[19] der Oper vorgeſetzt. Ohne Zweifel iſt dies das ſchwächſte Stück der Oper und namentlich der Mittelſatz recht matt; aber man legte überhaupt wenig Gewicht auf die Ouverture, und ſie ſteht auch ſo anderen Ouverturen damaliger Zeit nicht eben nach.

Faßt man das Ganze zuſammen ſo ergiebt ſich nunmehr, daß dieſe Oper im Allgemeinen den damals auf der Bühne befindlichen vollſtändig ebenbürtig war, in einzelnen Stücken aber durch Adel und Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung ſie überragte und vernehmlich auf eine größere Zukunft hinwies. Welch ein außerordentliches Lob ſchließt ein ſolches Urtheil in ſich, da es dem Werk eines Knaben gilt! Und grade dieſes verräth ſich nirgend; nirgend ein Zug von kindiſchem Weſen, von knabenhafter Unſicherheit, überall vollkommene Feſtigkeit und Gewandtheit in der Technik nach allen Seiten hin, ſowie klare Einſicht der zu erreichenden Effecte und der wirkſamen Mittel, überall Ebenmaß und Gliederung der einzelnen Theile zu einem Ganzen, kurz künſtleriſche Geſtaltung, und endlich, was vielleicht das bewundernswertheſte bei einem Knaben iſt, überall ein ſicheres Gefühl von dem Weſen der Kunſtgattung, worauf die Haltung des Ganzen und die Charakteriſtik des Einzelnen beruhte: im Ganzen und Einzelnen iſt die Oper eine echte opera buffa. Wenn uns heutzutage dieſelbe im Vergleich zu dem woran wir uns gewöhnt haben und zu dem was Mozart ſpäter geleiſtet hat, in vieler Hinſicht unbedeutend und veraltet vorkommt, ſo beweiſt das natürlich nichts gegen das obige Urtheil, das ſich auf eine Betrachtung deſſen gründet, was damals um und neben Mozart geleiſtet wurde.

---

[18] André them. Verz. 105.

[19] Die meiſten Veränderungen gehen die Inſtrumentation an. Die Symphonie hatte urſprünglich Trompeten und Pauken, welche in der Oper nirgend und auch in der Ouverture nicht angewendet ſind; dagegen ſind hier Flöten und Fagotts hinzugeſetzt.

Die handſchriftliche Partitur welche ſich erhalten hat, iſt offenbar eine Reinſchrift, allein nicht ohne Abänderungen. Dieſe ſind theils Verbeſſerungen augenblicklicher Verſehen im Schreiben, theils, obwohl ſeltener, Veränderungen, welche ſich beim Reproduciren während des Schreibens aufdrängten; die meiſten ſind nach ganz vollendeter Compoſition, offenbar auf Veranlaſſung der Sänger, vorgenommen und beſtehen ſowohl aus Kürzungen als aus Zuſätzen. Die letzteren — und dies iſt charakteriſtiſch — finden ſich am meiſten bei den Schlüſſen, die Mozart in der Regel kurz und bündig gemacht hatte; die Sänger, die wohl wußten, womit ſie ſich einen guten Abgang verſchaffen konnten, haben dann die Ausdehnung derſelben gewünſcht. Ueberall gewahrt man daß Leop. Mozart die Partitur revidirt hat, die äußerlichen Dinge wie Angabe des Tempo, der Perſonen, Inſtrumente, die genaue Bezeichnung des Vortrags u. ähnl. rühren faſt allenthalben von ſeiner Hand her. Nur wenige Stellen finden ſich, wo es ſcheint als habe er auch die Compoſition revidirt; im zweiten Finale hat er eine begleitende Figur in den Violinen, welche urſprünglich der erſten gegeben war, unter beide vertheilt, im dritten ſind die ausfüllenden Inſtrumente zum Theil von ſeiner Hand hineingeſchrieben, und zu einer Arie des Fracaſſo hat er auf einem oben hinzugefügten Syſtem noch zwei Flöten hinzugefügt — lauter unbedeutende Sachen. Allerdings kann dieſe Partitur, eben weil ſie eine Reinſchrift iſt, über den Einfluß nicht entſcheiden, welchen L. Mozart durch Rathen und Corrigiren auf die Compoſition ſeines Sohnes üben konnte. Man muß es begreiflich finden, wenn man ihn damals für überwiegend zu halten geneigt war; jetzt, wo man den Entwickelungsgang Wolfgangs überſehen kann, wird Niemand daran denken.

9.

Obgleich L. Mozart nicht die Genugthuung hatte durch die Aufführung dieſer Oper dem Genie ſeines Sohnes die öffentliche Anerkennung zu verſchaffen, ſo bot ſich ihm doch eine Gelegenheit das dramatiſche Talent deſſelben vor einem kleinen Kreiſe zur Geltung zu bringen. Die mit Mozart befreundete Mesmerſche Familie[1] ließ in ihrem Gartenhaus auf der Landſtraße[2] eine kleine deutſche Operette aufführen, welche Wolfgang componirt hatte. Sie hieß Baſtien und Baſtienne und war von dem ſchon oben erwähnten Schachtner nach dem Franzöſiſchen bearbeitet, woraus man ſchließen möchte, daß die Compoſition in Salzburg wenigſtens ſchon angefangen, wenn auch vielleicht nicht ganz vollendet worden ſei[3].

---

[1] Niſſen, welcher von dem „bekannten Freunde der Mozartſchen Familie, Dr. Mesmer“ ſpricht, hat offenbar den berühmten Magnetiſeur im Sinne, allein mit Unrecht. Der hier gemeinte Mesmer war Normalſchulinſpector, ein wunderlicher Kauz, wie mir in Wien berichtet wurde, der durch eine Grille den frühen Tod ſeiner beiden Töchter verſchuldet haben ſoll. Er war muſikaliſch und ſpielte, wie L. Mozart berichtete (21. Aug. 1773) vortrefflich die Glasharmonika, welche durch Miß Davies in Mode gekommen war, als der Einzige, der es ordentlich gelernt hatte. Von ſeinem Sohn ſchrieb ſpäter Wolfgang (28. März 1781): „Er ſpielt magnifique — nur daß er aus Einbildung ſchon genug zu können faul iſt — hat auch viel Genie zur Compoſition — iſt aber zu träg ſich damit abzugeben — das iſt ſeinem Vater nicht recht.“ Als Mozart 1781 nach Wien kam, ſuchte er gleich die Familie Mesmer auf und fand dort freundliche Aufnahme. Indeſſen behagte es ihm dort bald nicht mehr; Mesmer war, wie er ſeinem Vater ſchrieb (13. Juli 1781) ein großer Gönner Righinis, der dort wohnte, „und die gnädige Frau noch mehr.“ Noch ſpäter ſchrieb er ſeiner Schweſter (15. Dec. 1781), das Haus ſei nicht mehr wie früher, und es ſei ihm wenig daran gelegen dort umſonſt zu ſpeiſen, denn das könne er an vielen Orten.

[2] So heißt eine Vorſtadt Wiens.

Wir müſſen hier zurückgehen auf J. J. Rouſſeaus Intermezzo Le devin du village, über deſſen Entſtehung er im achten Buch ſeiner Confessions berichtet. Die Freude, welche ihm während ſeines Aufenthaltes in Italien die lebendigen heiteren Darſtellungen der opera buffa gemacht hatten, wurde im Jahr 1752 bei einem Aufenthalt in Paſſy durch das Zuſammenſein mit einem eifrigen Muſikfreund Muſard, der dieſen Geſchmack theilte, lebhaft wieder aufgefriſcht. Dies erweckte in ihm den Gedanken, etwas Aehnliches für die franzöſiſche Bühne zu ſchaffen; in wenig Tagen wurde der Plan des Stücks, Text und Muſik zu einigen Couplets entworfen, binnen ſechs Wochen war Gedicht und Compoſition des Ganzen vollendet. Bei einer Privatprobe, welche Duclos veranſtaltete, machte die Operette großes Aufſehen und erregte auch die Aufmerkſamkeit des Intendant des menus plaisirs, de Cury, welcher die Aufführung derſelben bei Hofe verlangte und durchſetzte. Zweimal, am 18. und 24. October 1752, wurde ſie in Fontainebleau vor dem König aufgeführt und machte den größten Eindruck; dann wurde ſie in Paris öffentlich von der academie royale de musique am 1. März 1753 gegeben, und erntete gleich großen und allgemeinen Beifall[4]. Vom König an, der „mit der ſchlechteſten Stimme ſeines ganzen Königsreichs den ganzen Tag ſang: j'ai perdu mon serviteur" hatte alle Welt die Couplets der Operette im Munde, die in einem ſeltenen Grade populär wurde und länger als 70 Jahre ſich auf den Bühnen Frankreichs erhalten hat [5].

---

[3] Niſſen ſagt beſtimmt daß der Text von Schachtner war, die Mozartſche Partitur giebt keinen Verfaſſer an. Ich kann mich indeſſen kaum des Verdachts erwehren, daß hier ein Irrthum ſei und Mozart den bald zu erwähnenden Text von Weißkern (ſ. S. 119) componirt habe.

[4] Le devin du village est un intermède charmant dont les paroles et la musique sont de M. Rousseau ſchreibt Grimm 23. Juni 1753 an Gottſched (Danzel Gottſched S. 351). So nennt er es auch 15. Dec. 1753 (corr. litt. I p. 92 f.) intermède agréable, qui a eu un très-grand

Die Handlung könnte nicht einfacher ſein. Colette, ein Landmädchen, iſt troſtlos daß ihr Liebhaber Colin ſie verlaſſen hat und ſucht einen Wahrſager auf, der ihr rathen und helfen ſoll. Er erklärt ihr, daß die Herrin des Gutes Colin in ihre Netze verſtrickt habe, im Herzen aber liebe er ſie noch und werde ſie wieder aufſuchen, dann müſſe ſie aber durch verſtellten Kaltſinn ihn ſtrafen und ſeine Liebe neu anfeuern; ſie verſpricht es. Colin tritt dann auf: er ſei von ſeinem Wahn geheilt und kehre zu ſeiner Colette zurück. Als der Wahrſager ihm erklärt, ſie liebe nun einen anderen, fleht er ihn um Hülfe an; dieſer verſpricht durch einen Zauber Colette herbeizuru-

---

succès à Fontainebleau et à Paris, und noch im Febr. 1754 intermède français très-joli et très-agreable (ebend. p. 142 f.). Später übergeht er es ſtets, wenn von Rouſſeaus muſikaliſchen Leiſtungen die Rede iſt und nennt nur deſſen verunglückte Oper les Muses galantes. Rouſſeau giebt ihm ſogar Schuld, daß er durch einen unwürdigen Kniff den Verdacht verbreitet habe, als ſei die Muſik nicht wirklich von ihm. Einige behaupteten die Muſik ſei von Gauthier, einem im Jahr 1697 verſtorbenen Provençalen, andere ſchrieben ſie Garnier, einem Componiſten in Lyon zu (A. M. Z. XIV S. 469). Mit Recht bemerkt aber Fetis, daß die Consolations des miseres de ma vie, welche nach Rouſſeaus Tode erſchienen, keinen Zweifel laſſen, daß er die Operette wirklich componirt habe. Die geringſchätzige Aeußerung Rouſſeaus gegen Weiße (Selbſtbiogr. S. 73) über dieſelbe war wohl nicht ſo ernſt gemeint; ſie ſtimmt keineswegs zu dem Werth, den er in den Confessions darauf legt.

5) Noch 1819 und 1821 wurde die Operette in Paris mit dem größten Beifall gegeben, zum Erſtaunen deutſcher Muſiker, welche dieſen Beifall zu der Zeit nicht begreiflich fanden (A. M. Z. XXI S. 841. XXIII S. 141).

ſen, dann möge er ſelbſt ſein Heil bei ihr verſuchen. Colette erſcheint und ſpielt mit Mühe die Spröde; als er darauf verzweiflungsvoll ſich entfernt, ruft ſie ihn zurück, und es erfolgt die Verſöhnung und erneuerte Verſicherung der Liebe und Treue. Der Wahrſager holt ſich ſeinen Dank und Lohn und an dem Glück der Liebenden, das ſich in verſchiedenen Couplets ausſpricht, nehmen die verſammelten Landleute Theil.

Der einfache und zarte Ausdruck einer naiven Empfindung, welcher in dem Gedicht herrſcht, ſpricht ſich auch in der Muſik aus. Wenn gleich in der Behandlung des Techniſchen hie und da der Dilettant ſich ſogar durch grobe Fehler verräth, ſo zeigt ſich doch in den Melodien ein natürliches Gefühl und eine Anmuth, welche man auch heute noch als wahr und rührend empfindet, und deren außerordentliche Wirkung in damaliger Zeit man ſehr wohl begreift. Rouſſeau, der mit Recht das Hauptgewicht auf die Einheit des Tons in dieſem kleinen Gemälde legte, begnügte ſich nicht die Couplets durch fließende wohllautende Melodien auszuſtatten, ſondern wandte die größte Sorgfalt auf die Wiedergabe des Dialogs durch ein Recitativ, welches der Sprache frei und flüſſig folgte, und eine naturgemäße aber künſtleriſch ausgebildete Declamation darſtellte[6]. Er ſuchte auch hier an die Stelle des eintönigen, in einzelnen Momenten heftig aufſchreienden Recitativs der franzöſiſchen Oper, welches dem Pſalmodiren (plain-chant) ähnlich geworden war, ein dem italiäniſchen nachgebildetes aber der franzöſiſchen Sprache angemeſſenes Recitativ zu ſetzen. Man wagte es nicht bei der erſten Aufführung auch dieſe Neuerung einzuführen und ſetzte an deſſen Stelle ein von dem erſten Sänger Jelyotte nach alter Weiſe componirtes Recitativ, ebenſo wurde auch Rouſſeaus dem italiäniſchen Geſchmack nachgebildete Ouverture erſt bei der öffentlichen Aufführung geſpielt. Mit dem Verſuch aber auch dem nach der üblichen Sitte auf die Operette folgenden Ballet (divertissement) einen entſprechenden einheitlichen Ton und Charakter zu geben drang er nicht durch.

---

[6] Ueber das Recitativ ſpricht Rouſſeau ſowohl im dictionnaire de musique als in der Lettre sur la musique française (oeuvr. XI p. 296 ff.) ausführlicher und meiſt durchaus treffend. Es iſt unglaublich, mit welcher Genauigkeit er den Vortrag ſeiner Recitative bis ins geringſte Detail angiebt; man ſieht daß er den Sängern für den muſikaliſchen Ausdruck gar kein Gefühl zutraute.

Die Aufführung von Rouſſeaus Oper fiel zuſammen mit dem erſten Auftreten der italiäniſchen opera buffa, welche jene lebhaften Angriffe gegen die alte franzöſiſche Oper hervorrief, bei denen Rouſſeau ebenfalls die Hauptperſon ſpielte. Aber mit Recht durfte er ſich rühmen daß der Vergleich mit den italiäniſchen Opern, die ihm zum Muſter gedient hatten, am beſten die Selbſtändigkeit ſeiner Schöpfung herausſtellte, indem er nur im Allgemeinen durch ſie angeregt, ſeiner Individualität und dem franzöſiſchen Nationalcharakter gemäß ſeine Operette geſtaltet und ihr eben dadurch jenen eigenthümlichen Ton verliehen hatte.

Der allgemeine und tiefe Eindruck, welchen die Oper Rouſſeaus machte, zeigt ſich nicht allein in zahlreichen Opern, welche den hier angeſchlagenen Ton aufzunehmen und weiter zu führen ſuchten[7], ſondern auch in einer Parodie, welche noch in demſelben Jahre aux Italiens[8] gegeben

---

7) Z. B. Rose et Colas; Annette et Lubin; La clochette.

8) Die Comedie italienne, welche ſeit 1717 eingerichtet war, iſt wohl von jener Opera buffa zu unterſcheiden, welche auf kurze Zeit in Paris beſtand. Urſprünglich für das eigentlich italiäniſche Luſtſpiel mit ſeinen nationalen Masken beſtimmt, bildete ſich hier aus den eingelegten Liedern und Tänzen die franzöſiſche komiſche Oper aus. Beſonders Parodien waren ein ſehr beliebtes Genre aux Italiens, die häufig gegen die große Oper der aca-

wurde[9]. Die Parodie führt den Titel: Les amours de Bastien et Bastienne und iſt verfaßt von Harny, der auch andere komiſche Operntexte gemacht hat[10], und Mad. Favart[11], einer vortrefflichen Sängerin und Schauſpielerin, welche um dieſe Zeit bei der comédie italienne engagirt war und beſonders durch die Rolle der Baſtienne ihren Ruf begründete. Der Spaß dieſer Parodie beſteht darin, daß nicht ideale ſondern wirkliche Landleute darin auftreten, die im gemeinen Patois reden und ſingen[12], deren Gefühle und Empfindungen daher auch dem Ausdruck entſprechend auf das Niveau des natürlich Gemeinen herabgeſtimmt ſind; die Muſik iſt aus beliebten Melodien zuſammengeſetzt. Eigentlicher Spott auf das Original iſt weder im Ganzen noch in einzelnen Pointen bemerkbar, auch wohl ſchwerlich beabſichtigt, wie

---

demie royale de musique gerichtet waren; welcher dieſes Theater, das am meiſten Beifall fand, eine Entſchädigung von 35000 Frcs. jährlich zahlen mußte. Vgl. Grimm corr. litt. VI p. 229 ff.

[9] Vor mir liegt ein in Amſterdam 1753 gedrucktes Textbuch, welches auf dem Titel die Bemerkung hat: représenté à Bruxelles dans le courant du mois de Novembre 1753 par les Comediens françois sous les ordres de Son Altesse Royale. Es muß alſo ſchon früher in Paris gegeben worden ſein.

[10] Grimm berichtet über ihn nicht allzu vortheilhaft (corr. litt. IV p. 400. 417).

[11] Marie Juſtine-Benoite du Ronceray, geb. in Avignon 1727, betrat als Mlle. Chantilly die Bühne und heirathete den als Verfaſſer zahlreicher komiſcher Opern bekannten Favart. Man glaubte, daß ſie an mehreren derſelben Antheil habe, ſo wie der Abbé Voiſenon für ihren Helfer galt. Sie ſtarb 1772. Grimm macht bei ihrem Tode eine ſehr ungünſtige Beſchreibung von ihr (corr. litt. VII p. 463 ff.).

[12] Im Jahr 1754 wurde eine Paſtorale Daphnis et Alcimadure im Dialect von Languedoc, eine Bearbeitung der dort volksthümlichen Opera de Frontignan, von Mondonville erſt bei Hofe dann öffentlich gegeben (Grimm corr. litt. I p. 218 ff. 289), und ſpäter auch franzöſiſch bearbeitet (ebend. V p. 445 f.).

denn auch Rouſſeau nirgend davon ſpricht, da er doch keinen Angriff vergißt, der je auf ihn gemacht war. Es kam wohl lediglich darauf an durch den Contraſt eine komiſche Wirkung hervorzubringen und von einem beliebten Stück auf dieſe Weiſe Vortheil zu ziehen.

Dieſe Parodie iſt es, welche Schachtner zu einer deutſchen Operette bearbeitete[13]. Während im Original kein Dialog iſt, ſondern das Ganze eine fortlaufende Kette an einander gereihter Lieder bildet, iſt in der deutſchen Bearbeitung ein verſificirter Dialog hergeſtellt, der durch einzelne Arien und Duette an der geeigneten Stelle unterbrochen wird[14]. Dieſen Dialog hat Mozart in den erſten Scenen als Seccorecitativ componirt — wie man aus dem Manuſcript ſieht, nachdem das Uebrige ſchon fertig war —, nachher aber wieder aufgegeben; wie weit äußere, durch die Aufführung bei Mesmers veranlaßte Gründe den einen wie den andern Entſchluß beſtimmt haben, weiß ich nicht. Was nun bei der franzöſiſchen Parodie beabſichtigt iſt und mit Geſchick behandelt eine komiſche Wirkung macht, das iſt hier die unfreiwillige Folge des Mangels an Sinn und Bildung für Poeſie[15]. Nicht nur unbeholfen ſind Vers und Ausdruck ſondern ſo platt und roh, daß man ſich den allgemeinen Ton der Bildung und des Geſchmacks vergegenwärtigen muß um zu begreifen daß die Oper in einem angeſehenen Hauſe aufgeführt werden konnte[16].

---

[13] Er iſt nicht der erſte; ſchon im Jahr 1764 wurde in Wien Baſtien und Baſtienne, ein Singſpiel von Weiskern gegeben (Müller zuverl. Nachr. I S. 31), das im Jahr 1770 auch in Brünn (ebend. II S. 213) und 1772 in Prag (ebend. II S. 163) aufgeführt ward. Ueber die Muſik wird nichts Näheres berichtet, es war wohl vaudevilleartig mit Liedern.

[14] Dieſe Muſikſtücke entſprechen nicht denen in Rouſſeaus Oper, die wohl der Bearbeiter gar nicht gekannt hat. Manche Arien haben wahrſcheinlich mehrere Verſe gehabt, von denen Mozart nur den erſten untergeſetzt hat. Die Operette enthält 11 Arien, drei Duette und ein Terzett.

[15] Ich ſtelle hier die drei Bearbeitungen der erſten Arie einander gegenüber:

Rouſſeau.	Harny.
	(Air: J'ai perdu mon âne)
J'ai perdu tout mon bonheur;	J'ons pardu mon ami!
J'ai perdu mon serviteur;	Depis c' tems-là j'nons point dormi,
Colin me delaisse.	Je n' vivons pù qu' à d'mi.
Helas! il a pu changer!	J'ons pardu mon ami,
Je voudrois n'y plus songer:	J'en ons le coeur tout transi,
J'y songe sans cesse.	Je m' meurs de souci.

Schachtner.

Mein liebſter Freund hat mich verlaſſen,
Mit ihm iſt Schlaf und Ruh dahin;
Ich weiß vor Leid mich nicht zu faſſen,
Der Kummer ſchwächt mir Aug' und Sinn.
Vor Gram und Schmerz
Erſtarrt das Herz,
Und dieſe Noth
Bringt mir den Tod.

16) Einige Proben werden genügen. Baſtienne ſingt:

Ganz allein
Voller Pein
Stets zu ſein
Iſt kein Spaß
Im grünen Gras!

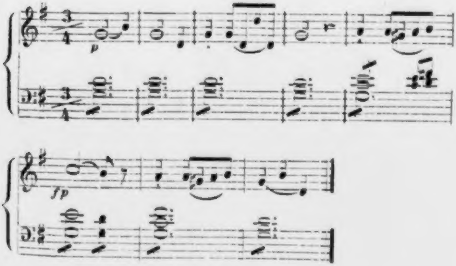
und Baſtien:

Geh, du ſagſt mir eine Fabel,
Baſtienne trüget nicht.
Nein, ſie iſt kein falſcher Schnabel,
Welcher anders denkt als ſpricht.

Zum Schluß ſingen alle drei:

Luſtig, preiſt die Zaubereien
Von Colas dem weiſen Mann!
Uns vom Kummer zu befreien
Hat er Wunder heut gethan.
Auf! ſtimmt ſein Lob an!
Er ſtift't dieſe Hochzeitsfeier.

Mozart hat in ſeiner Muſik den Charakter des Schäferſpiels durchweg feſtgehalten und wo es ſchicklich war auch äußerlich angedeutet. Die Inſtrumentaleinleitung (Intrada), ein Allegro ³/₄ von etwa 70 Tacten beginnt mit einem paſtoralen Thema



das nur durch einige raſche von Oboen und Hörnern unterſtützte Figuren unterbrochen wird, welche offenbar die Stö-

---

O zum Geier
Welch trefflicher Mann!

Auch Zweideutigkeiten glaubt Schachtner ſtärker auftragen zu müſſen. Wenn es im Franzöſiſchen heißt

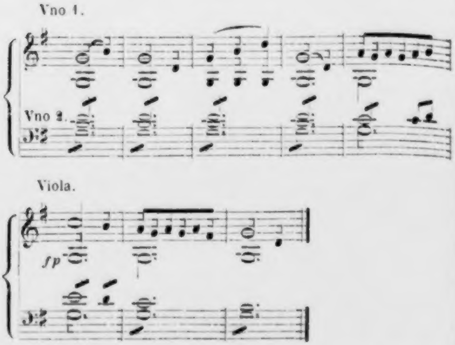
Colas. S'rais-vous reconnaissante?
Bastienne. Autant qu'il vous plaira.
Colas. Ah! qu'lle est innocente!

ſo lautet es im deutſchen Text

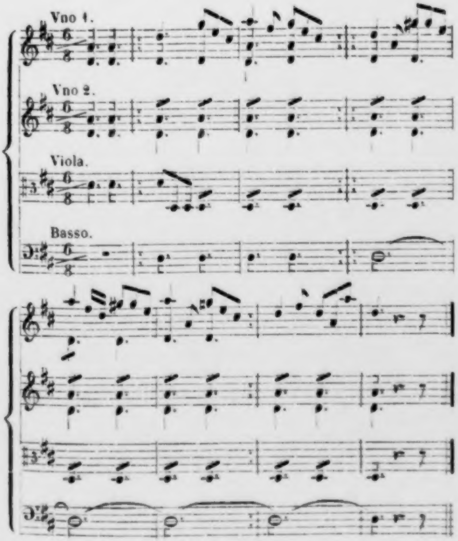
Colas. Wirſt du mir auch dankbar leben?
Baſtienne. Ja, mein Herr, bei Tag und Nacht.
Colas. O die Unſchuld!

Vergleicht man damit etwa die Proben welche Hiller (über Metaſtaſio S. 17 ff.) aus einer in Wien 1769 erſchienenen Ueberſetzung des Metaſtaſe anführt, ſo wird man Verwandtes genug finden.

rung des ruhig heiteren Schäferlebens ausdrücken ſollen und verläuft in ein zartes pianissimo, welches die Arie der Baſtienne vorbereitet. Daß das Thema „an Beethovens Sinfonia eroica erinnert“ bemerkt Holmes, noch größer wird die Uebereinſtimmung im Verlauf der Ouverture



wobei hoffentlich Niemand ernſtlich an eine wirkliche Reminiſcenz denkt. Der Charakter der Melodie wie der Begleitung, das Feſthalten des Grundtons oder der Quinte, oft auch beider zuſammen, ſoll den Dudelſack andeuten. Er gebraucht dabei nur die Saiteninſtrumente; eine eigenthümliche Klangfarbe bringt er auch dadurch hervor, daß er die erſte Geige zu der Melodie den Grundton auf der leeren G oder D Saite angeben läßt. Angedeutet wird dieſer paſtorale Charakter auch ſpäter mitunter im Accompagnement; geradezu nachgeahmt iſt der Dudelſack in einem kleinen Satz mit dem Colas auf dem Dudelſack ſpielend auftritt



Hier hat ſich Mozart auch den Spaß gemacht durch das gis den zwiſchen g und gis liegenden Ton nachzuahmen, welchen Blasinſtrumente mit einfachen Röhren dann angeben, wenn ſie nicht kunſtgemäß behandelt werden[17].

Am bemerkenswertheſten iſt auch bei dieſer Operette die allgemeine Haltung und Farbe, welche Mozart derſelben zu

---

17) Ein ähnliches Beiſpiel findet ſich in Webers Compoſition des Beßiſchen Reigens, Verwandtes auch in Mendelsſohns Sommernachtstraum.

geben gewußt hat. Vergleicht man ſie mit der finta semplice, ſo findet man daß beide einem ganz anderen Genre angehören. So wie jene entſchieden den Charakter der italiäniſchen opera buffa, ſo trägt dieſe ebenſo beſtimmt den deutſchen Charakter. Nicht allein daß die hergebrachten Formen der italiäniſchen Oper hier nicht angewandt ſind, die Art der Erfindung, der Melodienbildung iſt eine andere und unverkennbar liegt das deutſche Lied zum Grunde.

Bekanntlich verfaßte Chr. Fel. Weiße auf Veranlaſſung Kochs im Jahr 1752 für die Leipziger Bühne eine Bearbeitung der engliſchen Oper Der Teufel iſt los oder Die verzauberten Weiber, welcher bald darauf der zweite Theil Der luſtige Schuſter folgte. Beide, von Standfuß, dem Correpetitor der Kochſchen Truppe in Muſik geſetzt, fanden außerordentlichen Beifall[18]. Nachdem Koch nach der durch den ſiebenjährigen Krieg veranlaßten Unterbrechung im Jahr 1763 wieder nach Leipzig kam, richtete er ſein Augenmerk auch auf das Singſpiel. Er fand an Joh. Ad. Hiller was ihm vorher gefehlt hatte, einen Componiſten von Talent und Eifer. Den erſten Verſuch, nachdem er zu Weißes neuer Bearbeitung von Der Teufel iſt los eine Anzahl neuer Arien geſchrieben hatte, machte er mit Schieblers Oper Liſuart und Dariolette, welche am 25. Nov. 1766 aufgeführt wurde[19], dann vereinigte er ſich mit Weiße. Dieſer hatte bei ſeinem Aufenthalt in Paris für die komiſche Oper aux Italiens eine große Vorliebe gefaßt; ſeine erſten Opern Lottchen am Hofe[20] und Die Liebe auf dem Lande[21] ſind Nachbildungen franzöſiſcher Originale[22], denen dann ſelbſtändige Singſpiele folgten. Hiller, nicht nur ein tüchtiger Muſiker, ſondern wohl unterrichtet und denkend, und ein Mann von patriotiſcher, deutſcher Geſinnung, war mit Intereſſe den Beſtrebungen gefolgt in Paris der italiäniſchen Muſik Eingang zu verſchaffen und ſie mit den Forderungen des franzöſiſchen Geſchmacks zu verſöhnen. Mit Lebhaftigkeit ergriff er den Gedanken auf ähnlichem Wege eine nationale deutſche Oper zu begründen[23]. Er leugnete daß die deutſche Sprache zum Geſange ungeſchickt ſei, wenn nur die Dichter ſich Mühe geben wollten ſie der Muſik angemeſſen zu behandeln, und wenn man für den deutſchen Geſang mit derſelben Sorgfalt Künſtler bildete wie für den italiäniſchen. „Er würde dem Vaterlande Glück wünſchen, wenn man die Oper Liſuart und Dariolette als den Vorboten eines ernſthaften Geſchmacks auf der Singbühne anſehen dürfte und ſich Hoffnung machen könnte, jene großen Leidenſchaften, jene Heldentugenden einſt an der Stelle gemeiner Thorheiten und Ungezogenheiten des Pöbels glänzen und durch die Muſik verſchönert zu ſehen“ [24]. Da ohne Frage der deutſche Geſchmack dem italiäniſchen am nächſten ſtehe, die Franzoſen aber in der dramatiſchen Behandlung des Stoffes den Italiänern überlegen wären, ſo würde ein franzöſiſcher Plan in italiäniſche Form umgegoſſen den Deutſchen am meiſten zuſagen. Vor allen aber ſollten die Deutſchen ihr eignes Genie, ihren eignen Geſchmack zu Rathe ziehen und nicht am Nachahmen kleben. Gute deutſche Sänger, geſchickte und aufmerkſame Dichter, glückliche und mit Geſchmack arbeitende Componiſten, an denen es in Deutſchland ſelbſt nach dem Geſtändniß des Auslandes weniger als jemals fehle, könnten wohl endlich gute deutſche Singſpiele ſchaffen, wenn das deutſche Vaterland die Augen mehr auf ſeine Kinder werfen wollte [25]. Hiller begnügte ſich daher nicht mit Liedern, ſondern ſuchte, wo es den Ausdruck tieferer Empfindungen galt, wo die Handlung in eine höhere Sphäre als die des gewöhnlichen Lebens trat, die kunſtmäßig ausgebildeten Formen der italiäniſchen Oper zweckmäßig modificirt anzuwenden. Hier fand er aber nicht nur an den ſchwachen Kräften der Schauſpieler ſondern auch an der Abneigung Kochs ein Hinderniß, der alle Muſik ſo leicht und populär als möglich haben wollte. Durch den Charakter der Weißeſchen Opern und die Sphäre, in welcher ſie ſich meiſtens bewegten, wurde dann von ſelbſt eine Art von Compromiß herbeigeführt [26].

---

[18] Weiße Selbſtbiographie S. 23 ff. 41. Blümner Geſchichte des Theaters in Leipzig S. 98 ff. Bekanntlich richteten Gottſched und ſeine Frau, welche Grimms Propheten von Böhmiſchbroda überſetzte und mit beißenden Bemerkungen gegen die Kochſche Oper ausſtattete, ihre Angriffe gegen dieſe Aufführungen, welche ihnen ſo übel bekamen (Blümner a. a. O. Danzel Gottſched S. 172 ff.). Neben deutſchen Singſpielen gab Koch auch italiäniſche Intermezzi; vgl. Cäcilia VIII S. 277 ff.

[19] Blümner a. a. O. S. 159. Hiller wöchentl. Nachr. I S. 219. vgl. Göthe XVII S. 293.

---

[20] Lottchen (oder das Bauermädchen) am Hofe, eine Bearbeitung von Ninette à la cour (von Duni 1755), wurde Anfang 1767 zuerſt gegeben (Hiller wöchentl. Nachr. I S. 376).

[21] Die Liebe auf dem Lande, bearbeitet nach Anette et Lubin mit La clochette (von Duni 1766) verbunden, wurde zuerſt am 18. Mai 1768 aufgeführt (Hiller wöchentl. Nachr. I S. 368).

[22] Weiße Selbſtbiogr. S. 102 ff.

[23] Die deutſchen komiſchen Opern Keiſers ſcheinen nicht über Hamburg hinausgekommen zu ſein; von einem Anknüpfen an dieſelben kann nicht die Rede ſein; vgl. Lindner, die erſte ſtehende deutſche Oper S. 123 ff.

---

[24] Wöchentl. Nachr. I S. 219. Der Dichter der Oper erklärte ſie für eine romantiſche und machte darauf aufmerkſam, daß neben der ernſten Helden- und Götteroper wie der komiſchen Oper, durch Benutzung des romantiſchen Epos auch die romantiſche Oper mit Erfolg ausgebildet werden könne (ebend. II S. 133 ff.).

[25] Wöchentl. Nachr. I S. 253 ff., ein Aufſatz, der wenn er nicht von Hiller ſelbſt iſt, doch ſeine Anſichten wiedergiebt. Vgl. ebend. III S. 39 f.

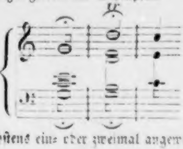
[26] Hiller Lebensbeſchreibungen berühmter Muſikgelehrten S. 311 f.

Deutſche Singſpiele und Operetten waren auch in Wien und bei den herumziehenden Schauſpielertruppen nicht ungebräuchlich; wiſſen wir doch daß J. Haydn im Jahr 1751 oder 1752 für Kurz-Bernardon die komiſche Oper Der krumme Teufel componirte, die noch 1771 in Prag aufgeführt wurde (Müller zuverl. Nachr. II S. 158), Weißkerns Baſtien und Baſtienne iſt bereits genannt, andere Singſpiele kommen auch ſonſt vor, und Hillers Liſuart und Dariolette wurde am 6. Januar 1767 in Wien gegeben (Müller zuverl. Nachr. I S. 35). Vereinzelt ſteht alſo Mozarts Verſuch nicht da, wie weit aber jene früheren komiſche Opern oder die Hillerſche unmittelbar auf die Entſtehung von Baſtien und Baſtienne Einfluß gehabt haben, weiß ich nicht zu ſagen. So ſehr der Text auch noch jenen plumpen und derben Stücken verwandt iſt, ſo ſpricht ſich in Mozarts Muſik entſchieden dieſelbe Richtung aus, welche Hiller verfolgte. Einfachheit und Natürlichkeit im Ausdruck der Empfindung war durch den Gegenſtand geboten, der Geſang iſt ohne alle Coloratur und Fioritur[27]; der Charakter der Mu-

---

Mit der Entwickelung der deutſchen Operette war ſpäter Hiller durchaus nicht zufrieden, er ſchrieb im Jahr 1786 daß ſie, ob ſie gleich ſeit ihrer Entſtehung durch ſo viele Hände gegangen ſei doch keine höhere Vollkommenheit erhalten habe, ſo daß die erſten vor zwanzig Jahren gedichteten komiſchen Operetten immer noch bei weitem die beſten wären (über Metaſtaſio S. 6 f.).

27) Es iſt bemerkenswerth daß der in der italiäniſchen Arie damals faſt zur allgemeinen Regel gewordene Schlußfall



in dieſer Operette höchſtens ein- oder zweimal angewendet iſt.

ſik, der Melodiebildung iſt, wie ſchon bemerkt, entſchieden deutſch, meiſt liedartig; wo eine mehr ausgebildete Form hervortritt, iſt wohl der Einfluß der italiäniſchen Oper zu erkennen, allein ſie iſt weſentlich vereinfacht. Die eigentliche Form der Arie in zwei Theilen, mit Wiederholung des erſten oder beider und den dabei üblichen Veränderungen, iſt gar nicht angewendet; und wenn eine Arie aus zwei Theilen beſteht, ſo hat ſie kein da Capo[28]. Die Erfindung iſt im Ganzen nicht glänzend, es kommen keine Stücke von ſo hoher Bedeutung vor, wie einzelne in der italiäniſchen Oper ſich finden; die geringere Gewandtheit läßt vermuthen, daß die deutſche Operette eine frühere Arbeit iſt[29]; hie und da ſind kleine Stockungen im Rhythmus und in der Harmonie, auch gelegentlich einige altmodiſche Wendungen bemerkbar. Indeſſen ſind das zum Theil Mängel, die nur dem ſpäteren Mozart gegenüber als ſolche erſcheinen, nicht an dem Werk eines zwölfjährigen Knaben. Daneben fehlt es nicht an Stellen von großer Lieblichkeit und Anmuth und zarter Naivetät, die Harmonie iſt nicht ſelten gewählt, für jene Zeit ſelbſt kühn, und beſonders iſt es auch hier der Ausdruck der einfachen Empfindungen des Herzens, der am beſten gelingt. Das Talent dramatiſcher Charakteriſtik verläugnet ſich nicht, die drei Figuren ſind beſtimmt gezeichnet, manche kleine komiſche Effecte ſind mit einem gewiſſen kindlichen Behagen herausgehoben z. B. die Arie, in welcher Colas ſein Hocuspocus treibt, das Duett, in welchem Baſtienne auf alle verzweiflungsvollen Entſchlüſſe Baſtiens immer nur erwiedert: Viel Glück! u. a. m. Die techniſche Ausführung iſt ebenfalls ſehr einfach. In den

---

[28] Dies hebt auch Hiller als charakteriſtiſch an ſeiner Behandlungsweiſe hervor (wöchentl. Nachr. I S. 376. II S. 118).

[29] Das Seccorecitativ, welches zuletzt geſchrieben iſt, iſt mit großer Gewandtheit und Sicherheit behandelt.

Duetts und dem Schlußterzett ſind die Stimmen nicht künſtlich verſchlungen, ſondern ſie löſen einander ab oder gehen einfach harmoniſch neben einander her; nur ein einzigesmal kommt ein kurzer imitatoriſcher Einſatz vor. Ebenſo iſt auch die Begleitung des Orcheſters ſehr einfach. Nur ganz ausnahmsweiſe tritt es, auch nur mit einer durchgeführten Figur ſelbſtändig auf, gewöhnlich geht es mit der Singſtimme, zu welcher ein einfacher aber meiſt gut geführter Baß geſetzt iſt; die übrigen Stimmen füllen die Harmonie aus, ſelten treten ſie dabei mit einer gewiſſen Selbſtändigkeit hervor. Weſentlich iſt die Begleitung dem Saitenquartett überlaſſen. Zwar wird dieſes noch durch Oboen — einmal durch zwei Flöten — und Hörner verſtärkt, aber dieſe füllen meiſtens nur die Harmonie, beſonders die Oboen, welche nie gebraucht werden um eine Melodie ſelbſtändig zu führen oder auch nur hervorzuheben. Eigenthümlicher ſind ſchon die Hörner verwandt; nicht nur iſt von den gehaltenen Tönen mitunter ein wirkſamer Gebrauch gemacht, in der zweiten Arie der Baſtienne „Ich geh jetzt auf die Weide" ſind ſie ſehr einfach aber doch obligat und recht hübſch gebraucht.

Wenn dieſe Operette von dem Talent und der Bildung des jungen Componiſten uns eine günſtige Vorſtellung giebt, ſo ſteigert ſich dieſelbe ſehr, wenn man die deutſche Oper mit der gleichzeitigen italiäniſchen vergleicht und ſich vergegenwärtigt, was es ſagen will, daß ein zwölfjähriger Knabe nicht allein mit gleicher Gewandtheit und Sicherheit die verſchiedenen Formen handhabt, eine friſche Productionskraft und Talent für Charakteriſtik zeigt, ſondern feines Gefühl und richtigen Takt für die künſtleriſche und nationale Grundverſchiedenheit der deutſchen und italiäniſchen Oper in der Behandlung des Ganzen und Einzelnen bewährt. Merkwürdig, wie er bei ſeinen erſten dramatiſchen Verſuchen ſchon die beiden Pole fixirt, welche einander diametral entgegengeſetzt in ſeiner künſtleriſchen Individualität neutraliſirt werden ſollten.

Dieſe Privataufführung einer Oper konnte für die fehlgeſchlagene Hoffnung die finta semplice auf der Bühne zu ſehen freilich keinen Erſatz geben; indeſſen ſollte L. Mozart die Genugthuung haben, daß ſein Sohn noch in Wien öffentlich eine Compoſition aufführte. Sie waren mit Pater Parhammer[30] bekannt geworden, der ſie mitunter zu Tiſch zu ſich einlud. Dort ſah ſie der Kaiſer als er den Grundſtein zu der neuen Waiſenhauskirche legte und unterhielt ſich mit Wolfgang über ſeine Oper. Dies mag mit dazu beigetragen haben, daß ihm zur Benediction der Kirche die Compoſition einer ſolennen Meſſe nebſt dem Offertorium und eines Trompetenconcerts für einen Knaben aufgetragen wurde[31]. Am 7. December 1768 fand die Aufführung, bei welcher Wolfgang mit dem Taktſtock dirigirte, in Gegenwart des kaiſerlichen Hofes Statt und machte, wie der Vater nach Hauſe ſchrieb, das wieder gut, was die Feinde durch Verhinderung der Oper zu verderben trachteten, da ſie den Hof und das zahlreich verſammelte Publicum überzeugten, daß Wolfgang als Componiſt mit Ehren beſtehen könne.

---

[30] Ign. Parhammer, geb. 1715, trat nach vollendeten Studien 1734 in den Jeſuitenorden, wurde 1746 in Wien zum Doctor der Theologie promovirt, dann Miſſionär der Wiener Diöceſe, 1756 Obervorſteher aller Miſſionen in Oeſterreich und Kärnthen, 1758 Beichtvater des Kaiſer Franz I. Im folgenden Jahr wurde ihm die Leitung des Waiſenhauſes übertragen, welchem er eine Reihe von Jahren mit großer Auszeichnung vorſtand. In allen von den Jeſuiten geleiteten Anſtalten der Art in Deutſchland wurde nach Art der venetianiſchen Anſtalten die muſikaliſche Ausbildung der Waiſen zunächſt zur Verwendung beim Gottesdienſt mit Sorgfalt betrieben (Burney Reiſe II S. 107), und hier mit ſolchem Erfolg daß Kaiſer Joſeph ſie für ſeine Oper zu nutzen beabſichtigte (Müller Abſchied von der Bühne S. 237). Parhammer ſtarb 1780.

[31] Die Meſſe iſt in André's Verzeichn. n. 4.

Beilagen.

I — IV.

I.

Wolfgang Mozarts Schweſter, **Maria Anna Walburga Ignatia**, in der Familie und unter den Bekannten **Nannerl** genannt, war am 30. Juli 1751 geboren und alſo fünf Jahr älter als er. Sie zeigte ſchon frühzeitig ein ſo entſchiedenes Talent zur Muſik, daß ſie unter der Anweiſung des Vaters die außerordentlichſten Fortſchritte machte und bei den erſten Kunſtreiſen der Familie Mozart in den Jahren 1762, 1763—1766, und 1767 als eine Klavierſpielerin auftrat, welche ſich mit den erſten Meiſtern meſſen konnte, und nur gegen die unerhörten Leiſtungen ihres jüngeren Bruders zurücktrat. Nicht allein der Vater ſchreibt (London 8. Juni 1764): „Genug iſt es, daß mein Mädel eine der geſchickteſten Spielerinnen in Europa iſt, wenn ſie gleich nur zwölf Jahre hat“; ſondern die Berichte Anderer ſtimmen damit vollſtändig überein (Beil. III, 1, 2). Während des Aufenthalts im Haag im October 1765, wurde ſie von einer heftigen Krankheit ergriffen, welche ſie an den Rand des Grabes brachte; zur großen Freude der Aeltern welche an ihrem Aufkommen verzweifelten, erholte ſie ſich wieder[1]. Im Nov. 1767 wurde ſie in Olmütz mit Wolfgang zugleich von den Blattern befallen, die ſie ebenfalls glücklich überſtand.

---

[1] Der Brief L. Mozarts (Haag 5. Nov. 1765) iſt zu charakteriſtiſch um ihn hier nicht mitzutheilen.

„Ich mußte wider meine Neigung nach Holland gehen, um da, wo nicht gar meine arme Tochter zu verlieren, doch ſchon faſt in den letzten

Bei den ſpäteren Kunſtreiſen nach Italien begleitete ſie den Vater und Bruder nicht mehr, ſondern blieb bei der Mutter da-

---

Zügen liegen zu ſehen. So weit war es mit ihr gediehen. Ich bereitete ſie zur Reſignation in den göttlichen Willen. Sie erhielt nicht nur das heilige Abendmahl, ſondern auch das heilige Sakrament der letzten Oelung. Hätte Jemand die Unterredungen gehört, die ich, Frau und Tochter hatten, und wie wir letztere von der Eitelkeit der Welt, von dem glückſeligen Tode der Kinder überzeugten, ſo würde er nicht ohne naſſe Augen geblieben ſeyn, da inzwiſchen Wolfgang ſich in einem anderen Zimmer mit ſeiner Muſik unterhielt."

„Zuletzt ſandte mir die Prinzeſſin von Weilburg den ehrlichen alten Profeſſor Schwenkel zu, der die Krankheit auf eine neue Art behandelt. Sehr oft war meine Tochter nicht bey ſich, weder ſchlafend, noch wachend, und ſprach immer im Schlafe bald die eine, bald die andere Sprache, ſo daß wir bey aller Betrübniß manchmal lachen mußten. Dies brachte auch den Wolfgang etwas aus ſeiner Traurigkeit. Nun kömmt es darauf an, ob Gott meiner Tochter die Gnade giebt, daß ſie wieder zu Kräften gelangt, oder ob ein Zufall kömmt, der ſie in die Ewigkeit ſchickt. Wir haben uns jederzeit dem göttlichen Willen überlaſſen, und ſchon ehe wir von Salzburg abgereiſt ſind, haben wir Gott inſtändigſt gebeten, unſere verhabende Reiſe zu verhindern oder zu ſegnen. Stirbt meine Tochter, ſo ſtirbt ſie glückſelig. Schenkt ihr Gott das Leben, ſo bitten wir ihn, daß er ihr ſeiner Zeit einen ebenſo unſchuldigen ſeligen Tod verleihen möge, als ſie jetzt nehmen würde. Ich hoffe das Letztere, indem, da ſie ſehr ſchlecht war, am nämlichen Sonntage ich mit dem Evangelium ſagte: „Domine descende, bevor meine Tochter ſtirbt", und dieſen Sonntag hieß es: „die Tochter ſchlief, dein Glaube hat dir geholfen." Suchen Sie nur im Evangelium, Sie werden es finden."

„Nun bitte ich wegen meiner Tochter eine heilige Meſſe zu Maria Plain, eine heil. Meſſe bei dem heil. Kindel zu Loretto, eine zu Ehren der heil. Walpurgis und zwey zu Paſſau auf dem Mariahilf-Berge leſen zu laſſen. Nun hat mein Mädel auch an die fromme Crescentia gedacht und auch ihr zu Ehren wollen wir eine heilige Meſſe leſen laſſen. Allein da wir noch nicht dergleichen zu thun befugt ſind bevor unſere Kirche in Betreff dieſer frommen Perſon etwas decidirt hat, ſo überlaſſe ich Ihrer Frau, mit etlichen Patribus Franziscanern ein Conſiſtorium darüber zu halten und die Sache ſo einzurichten, daß meine Tochter zufrieheim. Indeſſen fuhr ſie fort als Klavierſpielerin ſich auszubilden[2] und konnte auch ſpäter mit Recht darauf Anſpruch machen als eine Virtuoſin zu gelten. Dem Beiſpiel und Unterricht des Bruders, mit dem ſie, wenn er in Salzburg war, fortwährend muſicirte, verdankte ſie, wie ſie das gern und bereitwillig eingeſtand, das Beſte was ſie leiſtete. Leopold theilt ſeinem Sohne mit (26. Jan. 1778), daß der Violiniſt Janitſch und der Violoncelliſt Kneiſe aus der Capelle von Wallerſtein, welche zum Beſuch in Salzburg waren, „absolute die Nannerl ſpielen hören wollten. Sie ließen es ſich entwiſchen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu ſchlüßen, ſo wie ſie ſehr darauf drangen etwas von Deiner Compoſition zu hören. Sie ſpielte Deine Sonate von Manheim recht treflich mit aller expression. Sie waren über ihr Spielen und über die Compoſition ſehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl auch Dein Trio ex B und recht vortrefflich.“ Er berichtet ihm dann weiter, wie dieſe Herren vor ſeinen Leiſtungen ſowohl durch dieſe Compoſitionen als durch die Spielart der Nannerl, die immer ſagte: „Ich bin nur die Schülerin meines Bruders“ die größte Hochachtung bekommen hätten[3]. Wolfgang pflegte ihr auch in ſpäteren Jahren, wenn er abweſend war, ſeine Klaviercompoſitionen zu ſchicken und legte auf ihr Urtheil Werth[4], daher er auch

---

dengeſtellt, die Satzungen Gottes und unſerer Kirche aber nicht beleidigt werden.“

[2] Als ſie nach München reiſen ſollte um die finta giardiniera ihres Bruders zu hören, ſchrieb L. Mozart (16. Dec. 1774): „Ich habe nun eine Wohnung für die Nannerl bei Frau v. Durſt. Dieſe iſt 28 Jahr alt, ſehr eingezogen und voller Beleſenheit und Vernunft: ſie leidet keinen Umgang von Schmirbern um ſich und iſt ſehr höflich und angenehm. Nannerl findet da einen eigenen Flügel zu eigenem Gebrauch, auf dieſem muß ſie fleißig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Luccheſi ſpielen.“

[3] Auch der Berichterſtatter Burneys (Reiſe III S. 262) rühmt (im Jahr 1772) das Klavierſpiel von Marianne Mozart.

[4] So ſchickte er ihr von Manheim eine Sonate, die er für Roſa Cannabich componirt hatte und die ihm ſehr lieb war; von Wien aus ein Präludium und eine Fuge, und war, als er ſeine drei Concerte aus B D und

Berichte und Kritiken, namentlich über Klavierſpieler an ſie richtete[5].

Auch im Componiren verſuchte ſie ſich; ein Lied, das ſie ihrem Bruder nach Rom ſchickte, ſetzte dieſen in Verwunderung (Beil. V, 19), und Uebungen im Generalbaß machte ſie fehlerfrei und zu ſeiner völligen Zufriedenheit (Beil. V, 14). Später berichtete der Vater (25. Febr. 1778), daß ſie trefflich Generalbaß ſpielen und Präambuliren gelernt habe, da ſie einſehe, daß ſie nach dem Tode des Vaters für ſich und die Mutter werde ſorgen müſſen. Als ihr Wolfgang von Paris aus ein Präludium ſchickte[6], ſtellte ſie ihren Vater zum Scherz auf die Probe. Sie hatte es Nachmittags um 4 Uhr bekommen und übte es gleich ein, daß ſie es auswendig ſpielen konnte. Als der Vater um fünf nach Hauſe kam, ſagte ſie ihm ſie hätte ſich etwas ausgedacht, das ſie, wenn es ihm gefiele, aufſchreiben wolle, und fing das Präludium an. „Ich riß die Augen auf“ berichtet Leop. Mozart und ſagte: „Wo Teufel haſt du dieſe Gedanken her? Sie lachte und zog die Briefe aus dem Sack.“

Schon frühzeitig fing ſie an auf dem Klavier Unterricht zu

G dur ihr geſchickt hatte, ſehr begierig zu hören, welches ihr und dem Vater am beſten gefalle. — Auch fremde Compoſitionen ſchickte er ihr gelegentlich zu. So ſchreibt er von München (6. Oct. 1777): „Ich ſchicke meiner Schweſter 6 Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuſter; ich habe ſie hier ſchon oft geſpielt, ſie ſind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, ſo werde ich auch 6 machen auf dieſen gusto, denn ſie gefallen hier ſehr.“

5) Aus früherer Zeit finden ſich hinreichende Beiſpiele in Beilage V; der Bericht über Clementi wird ſpäter beſprochen werden; hier führe ich nur an, daß Mozart auf Veranlaſſung der Clementiſchen Sonaten ihr räth, ſich mit den Sexten- und Octavenpaſſagen nicht gar zu viel abzugeben, damit ſie ſich dadurch nicht ihre ruhige und ſtete Hand verderbe, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geſchwindigkeit nicht verliere (Wien 7. Juni 1783).

6) „Ich bitte um Verzeihung, daß ich ſo ſpät mit meinem Glückwunſch komme, allein ich habe meiner Schweſter doch mit einem kleinen Präambulum aufwarten wollen — die Spielart laſſe ich ihrer eigenen Empfindung übrig — dies iſt kein Präludium, um von einem Ton in den anderen zu gehen, ſondern nur ſo ein Capriccio, um das Clavier zu probiren“ (Paris 20. Juli 1779).

geben; von Mailand aus ſchrieb ihr Vater (12. Dec. 1772): „Ich laſſe der Nannerl ſagen, daß ſie ihre kleine Schülerin mit Fleiß und Geduld lehren ſoll; ich weiß daß es zu ihrem eigenen Nutzen iſt, wenn ſie ſich gewöhnt Jemand etwas gründlich und mit Geduld zu zeigen, ich ſchreibe es nicht umſonſt.“ Später wurde dieſer Unterricht eine Erwerbsquelle, die bei den beſchränkten Verhältniſſen der Familie Mozart ſehr erwünſcht war; ſie war dadurch im Stande für ihre perſönlichen Bedürfniſſe ſelbſt zu ſorgen, und erleichterte auf dieſe Weiſe ſolange ſie im Hauſe des Vaters lebte dieſem die Sorgen für ein leidliches Auskommen. Sie galt ſogar bei ihrer eigenen Familie für intereſſirt, und der Vater war freudig überraſcht, da ſie bei der Nachricht, daß Wolfgang auf ſeiner Pariſer Reiſe in unerwartete Verlegenheit gekommen ſei, ausrief: Gottlob, daß es nichts Schlimmeres iſt! obgleich ſie wußte, daß um dem Bruder fortzuhelfen ihr eigner Schuldbrief eingeſetzt werden mußte. Aber auch ſonſt zeigt ſie ſich als ein Mädchen von leicht erregtem, weichem Gefühl, das nicht allein den Verluſt der Mutter tief empfand, ſondern auch an dem Schickſal des Bruders innigen Antheil nahm, mitunter lebhafteren als ihm grade bequem war, ſo daß er ihr einmal unmuthig ſagen ließ (Manheim 19. Febr. 1778): „Meine Schweſter umarme ich von ganzem Herzen, und ſie ſoll nicht gleich über jeden Dreck weinen, ſonſt komme ich mein Lebtag nimmer zurück“ — wofür die gebührende Zurechtweiſung von Seiten des Vaters nicht ausblieb.

Uebrigens war das Verhältniß der beiden Geſchwiſter zu einander von Kindheit an das innigſte und anhänglichſte. Da die übrigen Geſchwiſter frühzeitig geſtorben waren, wuchſen ſie auf einander allein angewieſen auf; die ſtrenge häusliche Zucht wie die gemeinſamen Reiſen, und vor allem die durch Anlage und Erziehung bei beiden gleichmäßig hervortretende Richtung auf die Muſik mußten die natürliche Anhänglichkeit der Geſchwiſter erhöhen, da von Eiferſucht und Neid in beiden keine Spur war. Wolfgang ließ ſeine Neigung zu Scherz und Neckerei beſonders an der „Schweſter Canaglie“ aus und die Briefe, welche er auf ſeinen italiäniſchen Reiſen an ſie ſchrieb (Beil. V) geben reichliche Proben ſowohl von der Behaglichkeit, mit welcher er ſeine Poſſen mit ihr trieb, als auch von der Harmloſigkeit mit der er ſie aufzog, weil ſie ſo gar klug und witzig ſei (Beil. V, 31. 50). Auch ſpäter hörte dieſer Ton einer ausgelaſſenen, ſelbſt kindiſchen

Spaßmacherei nicht auf. So ſchickte er aus Manheim (20. Dec. 1777) folgende Knittelverſe:

Meine liebſte Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebſte Nannerl, mein Schweſterl!
Ich thu mich halt bedanken für deinen Glückwunſch, Engel,
und hier haſt ein von Mozart, von den grobeinzign Bengel.
Ich wünſch dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen giebt,
und hoff', du wirſt mich lieben, wie dich der Woferl liebt;
ich kann dir wahrlich ſagen, daß er dich thut verehren,
er luf dir ja in Feur, wenns dus thatſt a begehren:
ich mein, ich muß ſo ſchreiben, wie er zu reden pflegt,
mir iſt ſo friſch vor Augen die Liebe die er hegt
für ſeine jolie Sallerl, für ſeine Schweſter Nanzerl!
ach, kommt gſchwind her ihr Lieben, wir machen gſchwind ein Tanzerl!
Es ſollen leben alle, der Papa und d' Mama,
die Schweſter und der Bruder, huiſaſa, hupſaſa!
und auch d' Maitreß vom Woferl und auch der Woferl ſelbſt,
und das ſo lange, lange — ſo lang als er noch krelbſt;
ſo lang als er noch br—zen und wacker ſch—en kann,
ſo lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schweſterle voran[7].
Ein ſauberes G'ſindel — — au weh! ich muß gſchwind noch ſchlaraffen,
und das iſt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man ſchon ſchlaffen.

Ja, noch von Wien aus bittet er (10. Dec. 1783) in ſeinem und ſeiner Frau Namen der Nannerl ein Paar Ohrfeigen, ein Paar

---

7) Dieſe derben, ſelbſt unflätigen Späße, die uns bei Mozart öfter begegnen, waren in damaliger Zeit ſelbſt im Verkehr mit Frauen häufig und dürfen, wie unangenehm ſie uns jetzt auch berühren, nicht ohne Weiteres als ein Zeichen von Rohheit und Mangel an Bildung angeſehen werden. Wenn man ſich an die ähnlichen Derbheiten Luthers im Scherz wie in der Polemik, an den Ton der Faſtnachtpredigten und Faſtnachtſpiele, endlich der Hanswurſtiaden erinnert, ſo wird man zugeſtehen müſſen daß dieſe Art des Lächerlichen — die übrigens nichts mit geſchlechtlichen Zweideutigkeiten zu thun hat — damals allgemein recipirt war und nicht den Anſtoß gab wie heutzutage. Damit ſoll nicht etwa behauptet werden, daß dergleichen Späße [illegible]mals für fein gegolten hätten — nur verpönt waren ſie nicht —, und es iſt ſicher charakteriſtiſch, daß, während Mozarts Mutter und Schweſter ſich vor einer ſolchen Derbheit gelegentlich nicht ſcheuen, der Vater ſich derſelben enthält.

Maulſchellen, ein Paar Wachteln, ein Paar Watſchen, ein Paar Faunzen und ein Paar Maultaſchen zu geben!

Allein nicht bloß in dieſen Scherzen ſpricht ſich das gute Verhältniß der Geſchwiſter aus, ſie theilten auch den Ernſt des Lebens redlich mit einander. Wenn Wolfgang, ſeitdem er erwachſen war, das Leben in Salzburg bis zum Unerträglichen ſchwer gemacht wurde, ſo war ihre Lage auch nicht eben erfreulich. Als die Mutter mit Wolfgang die Reiſe nach Paris angetreten hatte, übernahm ſie die Haushaltung und der Vater lobt ſie, daß ſie im Hausweſen in Allem erſtaunlich fleißig, arbeitſam und aufmerkſam auf Alles und mit der Magd, die unreinlich und lügenhaft war, genau und reſolut ſei. Nach dem Tode der Mutter führte ſie dem Vater den Haushalt fort, der zu Zeiten durch Koſtgänger vermehrt wurde[8]. Uebungen im Klavierſpiel — in der Regel Abends mit dem Vater mehrere Stunden — und Unterricht, den ſie jungen Damen ertheilte, füllten ihre Zeit aus. Sie war beliebt als Lehrerin und ihre Schülerinnen zeichneten ſich durch Präciſion und Nettigkeit des Spiels aus. War der Bruder da, ſo war das Haus belebt, der Vater heiteren Sinnes, und ſie hatte jemand mit dem ſie Freud und Leid theilen konnte; war er fort, ſo war der Vater, der ohne ſeinen Wolfgang kaum leben konnte, meiſt ſorgenvoll und gedrückt, die Verdrießlichkeiten, welche ihm dort widerfuhren, konnte ſie nicht von ihm abwehren, den Sohn ihm nicht erſetzen. Die Zerſtreuungen des geſellſchaftlichen Lebens in Salzburg konnten ihr für die Einſamkeit ihres häuslichen Lebens nur geringen Erſatz bieten, obgleich ſie ſich denſelben keineswegs entzog und, ebenſo wie Wolfgang noch lange nachdem er von Salzburg fort war, an den einzelnen Perſonen und den kleinen Begebenheiten ihres Freundeskreiſes ein lebhaftes Intereſſe nahm[9].

---

[8] In einem Briefe an Breitkopf (29. April 1782) ſchreibt L. Mozart: „Mein Sohn iſt und bleibt in Wien. Unterdeſſen habe ich eine Unterhaltung mit zwey Schülern, dem zwölfjährigen Sohne und dem vierzehnjährigen Töchterchen des Herrn Marchand Theaterdirectors in München, die bey mir in der Erziehung ſind und ich Hoffnung habe aus dem Knaben einen großen Violin- und Clavierſpieler, und aus dem Mädchen eine gute Sängerin und vortreffliche Clavierſpielerin zu bilden.“ Bekanntlich haben Heinrich Marchand und Margarethe Marchand-Danzi die Erwartungen L. Mozarts gerechtfertigt.

Gegen Ende des Jahrs 1780, während Wolfgang in München mit dem Idomeneo beſchäftigt war, wurde Marianne von einer Krankheit befallen, welche eine Zeitlang zur Bruſtabzehrung zu werden drohte; es bedurfte einer längeren Schonung ehe ſie wieder hergeſtellt wurde. Wie es ſcheint, war eine Neigung, die mit ungünſtigen Verhältniſſen zu kämpfen hatte, an dieſem Kränkeln mit Schuld. Marianne, welche ſchon in ihren Kinderjahren durch ein angenehmes Aeußere anziehend war, war, wie das Familienbild im Mozarteum in Salzburg ausweiſt, zu einer ſtattlichen Schönheit entwickelt, es konnte ihr an Bewerbern wohl nicht fehlen. Die Vertraulichkeit zwiſchen den beiden Geſchwiſtern zeigt ſich auch darin, daß ſie ihre unſchuldigen Herzensangelegenheiten einander mittheilen[10]; dieſes Vertrauen hielt aber auch für ernſte Verhältniſſe aus. Als Mozart in Wien feſten Fuß gefaßt hatte, ſuchte er ſeiner Schweſter nicht allein durch mancherlei Dienſtleiſtungen gefällig zu ſein[11], er ſchreibt ihr auch (4. Juli

---

[9] Wolfgang ſchreibt ihr von Wien (4. Juli 1781): „Schreibe mir öfters, verſteht ſich, wenn du nichts beſſeres zu thun weißt, denn ich möchte gar zu gern bisweilen Neuigkeiten leſen, und du biſt ja das lebendige Salzburger Protokoll, denn du ſchreibſt ja alles auf, was ſich immer ereignet, und mithin ſchreib es halt mir zu Gefallen zweimal auf." — Der Vater hatte ihnen zur Pflicht gemacht regelmäßig ein genaues Tagebuch zu führen, was auch Wolfgang in ſeinen jüngeren Jahren gethan hatte; Marianne hielt noch ſpäter an dieſer Gewohnheit feſt. Im ſtädtiſchen Muſeum zu Salzburg wird ein Bruchſtück von einem ihrer Tagebücher aufbewahrt; unter ihren Briefen an den Bruder enthalten zwei (Nov. und Dec. 1780) einen ſehr ausführlichen Bericht über die Darſtellungen der Schikanederſchen Schauſpielergeſellſchaft in Salzburg.

[10] Vgl. die Scherze über Herrn v. Mölk, einen unglücklichen Liebhaber Mariannes Beil. V, 2; die geheimnißvollen Winke Beil. V, 36. 37. 43. 47. 48. 53. 54.

[11] „Ma tres chère soeur! Mich freut es ſehr, wenn die Bänder nach deinem Geſchmack waren, was den Preis der gemalten und ungemalten Bänder anbelangt, werde ich mich erkundigen, denn dermalen weis ich es nicht, weil Fr. v. Auerhammer, welche die Güte hatte mir ſelbe zu verſchaffen, keine Bezahlung annahm, ſondern mich gebeten, ich möchte dir

1781): „Nun möchte ich auch gerne wiſſen, wie es mit dir und dem bewußten guten Freunde ſteht? ſchreibe mir doch darüber! oder habe ich dein Vertrauen in dieſer Sache verloren?“ Aus ſpäteren Briefen geht hervor, daß dieſer gute Freund ein gewiſſer, uns nicht näher bekannter Herr d'Yppold war, welcher für Marianne eine von ihr erwiederte Neigung hegte, aber in Verhältniſſen lebte welche ihm nicht geſtatteten ſie zu heirathen und keine Ausſicht hatte ſeine Lage in Salzburg zu verbeſſern. Mozart, welcher ſah, daß die Ruhe und Geſundheit ſeiner Schweſter auf dem Spiel ſtand, ſchlug ihr vor, da es in Salzburg nie etwas werden würde, d'Yppold ſolle nach Wien kommen und dort ſein Glück verſuchen, er, Wolfgang, werde alles aufbieten ihm durch ſeine Bekanntſchaften dort fortzuhelfen. Sie werde in Wien durch Unterricht ungleich mehr verdienen als in Salzburg, es könne nicht fehlen, daß ſie dort bald einander heirathen würden; dann müſſe auch der Vater ſeinen Dienſt in Salzburg verlaſſen und zu ſeinen Kindern nach Wien ziehen. Leider ſcheint dieſer ſchöne Plan doch unausführbar geweſen zu ſein, und da ſich gar keine Ausſichten auf eine Verbindung der Liebenden zeigten, ſo löſte ſich das Verhältniß wieder auf[12].

Im Jahr 1784 heirathete ſie Johann Baptiſt Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgiſchen Hofrath und Pfleger zu St. Gilgen. Er war bereits vermählt geweſen und brachte ihr mehrere Stiefkinder zu. Wie weit ſie durch Neigung

---

von ihr unbekannterweis alles Schöne entrichten, mit der Verſicherung, daß es ihr allezeit ſehr angenehm ſein wird, dir etwas Gefälliges erweiſen zu können; ich habe ihr auch ſchon eine Gegenempfehlung von dir entrichtet. Liebſte Schweſter! ich habe letzthin ſchon unſerm lieben Vater geſchrieben, daß — wenn du etwas gerne von Wien hätteſt, es ſei was es wolle, ich dich gewiß mit wahrem Vergnügen damit bedienen werde; und nun wiederhole ich es mit dem Beiſatze, daß es mich ſehr verdrußen würde, wenn ich hören müßte, daß du jemand andern in Wien Commiſſionen gäbeſt“ (Wien 4. Juli 1781).

[12] Wie hier Mozart ſeiner Schweſter zur Seite ſtand, ſo nahm ſie an ſeiner Liebe für ſeine nachherige Frau Theil. Ihr konnte er klagen, wie ſchwer es ihm und ſeiner Conſtanze gemacht würde, und ſie knüpfte mit ihr eine Correſpondenz an, als der Vater noch ſehr unzufrieden mit dieſer Verbindung war.

oder Ueberlegung zu dieſer Ehe beſtimmt worden ſei, iſt nicht zu ſagen; es wird verſichert, daß ſie in dieſer Verbindung mit einem Gatten, der ſie zwar hochgeſchätzt, aber nicht eigentlich verſtanden haben ſoll, nicht unzufrieden gelebt habe [13].

---

13) Wolfgang ſchrieb ihr zu ihrer Hochzeit (18. Aug. 1784):

„Ma tres chère soeur!

Potz Sapperment! — Jetzt iſt es Zeit, daß ich ſchreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als eine Veſtalin antreffen ſoll! — Ein paar Tage ſpäter, und — weg iſt's! — Meine Frau und ich wünſchen dir alles Glück und Vergnügen zu deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht ſo glücklich ſeyn können bey deiner Vermählung gegenwärtig zu ſeyn; wir hoffen aber dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg ſowohl als in St. Gilgen als Frau von Sonnenburg ſammt deinem Herrn Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts als unſern lieben Vater, welcher nun ſo ganz allein leben ſoll! — Freylich biſt du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zu Dir ſpazieren fahren — allein jetzt iſt er wieder an das verfluchte Kapellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, ſo würde ich vermöge der ſchon ſo langen Dienſtzeit bitten in Ruheſtand geſetzt zu werden, und nach erhaltener Penſion ginge ich zu meiner Tochter und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbiſchof meine Bitte nicht eingehen, ſo begehrte ich meine Entlaſſung und ginge zu meinem Sohne nach Wien — und das iſt's, was ich hauptſächlich dich bitte, daß du dir Mühe geben möchteſt ihn dazu zu bereden. — Und nun lebet beyde ſo gut zuſammen, als wie — wir zwey. — Drum nimm von meinem poetiſchen Hirnkaſten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirſt im Ehſtand viel erfahren,
was dir ein halbes Räthſel war;
bald wirſt du aus Erfahrung wiſſen,
wie Eva einſt hat handeln müſſen,
daß ſie hernach den Kain gebar.
Doch, Schweſter, dieſe Ehſtandspflichten
wirſt du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, ſie ſind nicht ſchwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
der Ehſtand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finſtre Mienen,
die du nicht glaubeſt zu verdienen,
in ſeiner übeln Laune macht:

Der briefliche Verkehr mit ihrem Bruder war ſeit ſeinem Aufenthalt in Wien, wo ein bewegtes Leben und vielfache Beſchäftigungen ihm zu ausführlicher und regelmäßiger Correſpondenz keine Zeit ließen, weniger lebhaft geworden. Er rechtfertigt ſich gegen Vorwürfe die ſie ihm deshalb gemacht hatte (13. Febr. 1782): „Du darfſt aus dem, daß ich dir nicht antworte, nicht ſchlüßen, daß du mir mit deinem Schreiben beſchwerlich fällſt. Ich werde die Ehre von dir, liebe Schweſter, einen Brief zu erhalten allezeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geſchäfte zuließen, ſo weiß es Gott ob ich dir nicht antworten würde! Habe ich dir denn gar niemalen geantwortet? Alſo Vergeſſung kann es nicht ſein, Nachläſſigkeit auch nicht, mithin iſt es nichts als unmittelbare Hinderniſſe, wahre Ohnmöglichkeiten! Schlecht genug, wirſt du ſagen! — aber um Gotteswillen! ſchreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Menſch (der keinen Kreuzer ſicheres Einkommen hat) an einem ſolchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unſer Vater, wenn er ſeinen Kirchendienſt und du deine paar Scolaren abgefertigt haſt, ſo können Sie beyde den ganzen Tag thun, was Sie wollen und Briefe ſchreiben die ganze Litaneien enthalten; aber ich nicht. — — — Liebſte Schweſter! wenn du glaubſt, daß ich jemals meinen liebſten, beſten Vater und dich vergeſſen könne, ſo . . . doch ſtill! Gott weiß es, und das iſt mir Beruhigung genug — der ſoll mich ſtrafen, wenn ich es kann."

Nach dem Tode des Vaters ſchrieb er an Marianne (16. Juni 1787):

„Liebſte, beſte Schweſter!"

„Daß du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unſeres liebſten Vaters nicht ſelbſt berichtet haſt, fiel mir gar nicht auf, da ich die Urſache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bey ſich! — Sey verſichert, meine Liebe, daß, wenn du dir einen guten, dich liebenden und ſchützenden Bruder

---

ſo denke, das iſt Männergrille,
und ſag: Herr, es geſcheh dein Wille
— — — — — — —

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

wünſcheſt, du ihn gewiß bey jeder Gelegenheit in mir finden wirſt. — Meine liebſte, beſte Schweſter! wenn du noch unverſorgt wäreſt, ſo brauchte es dieſes Alles nicht. Ich würde, was ich ſchon tauſendmal gedacht und geſagt habe, dir Alles mit wahrem Vergnügen überlaſſen; da es Dir aber nun, ſo zu ſagen unnütz iſt, mir aber im Gegentheil es zu eigenem Vortheil iſt, ſo halte ich es für Pflicht auf mein Weib und Kind zu denken."

Es läßt ſich aus dieſem Brief — von dem ich nicht weiß, ob Niſſen ihn vollſtändig hat abdrucken laſſen — nicht entnehmen, was Mozart bei der Erbtheilung in Anſpruch nahm und ebenſowenig iſt es bekannt, wie es mit derſelben gehalten worden iſt [14]. Spätere Briefe ſind mir nicht zur Kunde gekommen. Mit der Wittwe ihres Bruders ſtand Marianne ebenfalls in keinem näheren brieflichen Verkehr; aus einem Briefe von ihr an Regierungsrath von Sonnleithner (2. Juli 1819) geht hervor, daß ſie ſeit dem Jahr 1801 keinen Brief von ihrer Schwägerin erhalten hatte, von deren Kindern gar nichts wußte und ihre Wiederverheirathung nur durch Fremde erfahren hatte.

Im Jahr 1801 nämlich ſtarb Freiherr von Sonnenburg und ſeine Wittwe zog darauf mit ihren Kindern nach Salzburg, wo ſie ein, wenn auch nicht reichliches, doch bequemes Auskommen hatte. Sie kehrte nun zu ihrer alten Beſchäftigung zurück und gab Unterricht im Klavierſpiel, zwar für Geld, aber nicht aus Noth, da ſie bei ihrer einfachen und ſparſamen Lebensweiſe eher auflegte als daß ſie zurückgekommen wäre. Man hatte in Salzburg große Anhänglichkeit für ſie, ſie war angeſehen und allgemein beliebt. Im Jahr 1820 traf ſie das Unglück zu erblinden, welches ſie mit Kraft und Faſſung, ja mit Heiterkeit ertrug, wie ein Zug beweiſen mag. Als ſie einen Beſuch von einer Dame erhielt, die ihr ſehr unangenehm war — denn da man ſie gern hatte, ſuchte man ihr durch zahlreiche Beſuche Unterhaltung zu verſchaffen —, ſagte ſie, nachdem dieſelbe endlich fortgegangen war: „Welche Qual ſich mit der Perſon zu unterhalten! es iſt doch ein wahres Glück, daß ich ſie nicht ſehen kann!“[15]

---

[14] Es iſt wohl nicht zufällig, daß ein bald nachher (Aug. 1787) geſchriebener Brief an die Schweſter von Mozarts pecuniärer Stellung handelt. „Um dir über den Punkt in Betreff meines Dienſtes zu antworten", heißt es „ſo hat mich der Kaiſer zu ſich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einſtweilen aber nur mit 800 Fl.: es iſt aber Keiner in der Kammer, der ſoviel hat. — Auf dem Anſchlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel ſteht, da ihn die k. k. Theaterdirection herausgiebt, ſtand: Die Muſik iſt von Herrn Mozart, Kapellmeiſter in wirklichen Dienſten Sr. k. k. Majeſtät."

Sie ſtarb in ihrem Geburtsort hochbetagt am 29. Oct. 1829.

---

15) Ich entnehme dieſes aus einem Briefe Niſſens an den Hofrath André, der durch ein Gerücht von der Dürftigkeit in welcher ſie lebe getäuſcht, eine Aufführung des Requiem zu ihrem Beſten veranſtalten wollte; was ſie, als ſie davon hörte, durch Niſſen dankend ablehnte.

II.

Ich ſtelle hier noch eine Anzahl von Lobgedichten zuſammen, welche auf Mozart als Wunderkind verfaßt worden ſind; ſie ſind charakteriſtiſch für die Zeit und bei allem Unterſchied zwiſchen Deutſchland und Italien verſetzen ſie uns unmittelbar in den damaligen Zuſtand der Bildung und des Geſchmacks, in die geiſtige Atmoſphäre des Zopfs und Reifrocks, aus welchem das angeſungene Genie ſich herausarbeiten mußte.

1.

Sinngedicht

zur Ehre des Herrn Wolfgang Mozart.

Es hatte die Natur der alten Dichter Träume
mit Ekel lang genug geduldig angehört:
bald wenn ein Orpheus die Thiere, Felſen, Bäume
auf ſeiner Lauten Schall entzückt zu tanzen lehrt;
bald läßt ſich ein Apoll dort auf die Erde nieder,
wenn von dem Götterſitz ihn ſeine Schuld verbannt,
und als verſtellter Hirt macht er die erſten Lieder
bey ſeiner Lämmer Schaar den Sterblichen bekannt;
bald muß Mercurs Geſang den Argus ſchläfrig machen,
der für die ſchöne Kuh mit hundert Augen wacht.
Gedichte, Fabelwerk, ein Chaos ſeltner Sachen,
ein eitles Hirngeſpinſt der ſchlafeloſen Nacht,
gelehrte Mißgeburt, die oft bey freyen Stunden
des Dichters leichter Geiſt in ſeiner Hitz' gebar,
zum Trotze der Natur, zum Scherze nur erfunden,
womit das dumme Volk ſelbſt gern geäffet war.
So überſtieg der Menſch durch frevelndes Erfrechen
die Ordnung der Natur, die dieſer Schimpf verdroß,
und um den kühnen Stolz mit gleicher Art zu rächen,
ein neues Wunderwerk zu ſchaffen ſich entſchloß.

Da, wo der Salzaſtrom aus finſtern Klippen eilet,
wo er das flache Land mit reiner Fluth begrüßt
und dem beglückten Ort die ſchöne Stadt vertheilet,
die ſich jetzt eine Burg von deſſen Namen heißt,
ließ die Natur ein Kind des Tages Licht betreten,
ein Kunſtſtück ihrer Hand, ein wundervolles Kind,
durch deſſen Fähigkeit die Fabeln der Poeten,
die man mit Recht verlacht, Geſchichten worden ſind.
O Knab'! dein edler Geiſt hat dich ſo weit erhoben,
daß mein zu ſchwacher Kiel von dir nur niedrig ſpricht;
ja! ſoll man deinen Werth, wie du verdieneſt, loben,
ſo hält die Nachwelt doch den Ruhm für ein Gedicht.
Wer glaubte daß ein Kind ſogar mit ſieben Jahren
ſchon in der Muſik=Kunſt den erſten Meiſtern gleicht?
daß, was kaum Wenige durch langen Fleiß erfahren,
ſtatt eitlem Kinderſpiel dein früher Trieb erreicht?
Doch nein! der ſchnelle Ruf, der Lohn ſo ſeltner Gaben,
hat deinen Namen ſchon der ganzen Welt geweiht,
die Proben deiner Kunſt, ſo fremde Völker haben,
verkünden deinen Ruhm der ſpäten Ewigkeit.
Mit dir hat die Natur die Gränzen überſchritten,
die Häupter dieſer Welt erkennen deinen Werth:
der Deutſche, der Franzos', der tiefe Sinn der Britten
ſind ſtolz auf den Beſuch, mit dem du ſie beehrt;
ſie preiſen jenes Land, ſo dich der Welt geboren,
und deiner Vaterſtadt beneiden ſie das Glück;
ſie klagen, daß ſie dich bald wiederum verloren
und denken noch entzückt auf deine Kunſt zurück.
Der Zufall gönnte mir die Ehre dich zu kennen,
und dein belebter Geiſt nahm mich gleich Andern ein:
du würdigteſt dich gar mich deinen Freund zu nennen,
mein Wolfgang, könnt' ich doch bey dir noch länger ſeyn!
Ich wünſche dir (darf ich noch meinen Wunſch beyfügen)
nur die Unſterblichkeit, ſie iſt dein Eigenthum.
Ja! wärſt du doch, mein Freund, den Eltern zum Vergnügen,
die deiner würdig ſind, unſterblich wie dein Ruhm!

Ergebner Diener und Freund
Chriſtoph v. Zabueſnig, von Augsburg,
als Durchreiſender[1].

Salzburg den 2. März.

---

[1]) Als Wolfgang nach Paris reiſte, ſchrieb ihm ſein Vater (25. Sept.

2.

Amadeo Mozart
dulcissimo puero
et elegantissimo lyristae
Antonius Maria Meschini Veronensis.

Si rapuit silvas Orpheus, si Tartara movit,
nunc tu corda, puer, surripis, astra moves.

Così come tu fai,
suonando il biondo Apollo
colla sua cetra al collo
spandea celesti rai.
Ma no, che col suo canto
teco perdeva il canto.

Das lateiniſche Diſtichen gab zu folgenden Verſen von **Ignaz Anton Weiſer** Veranlaſſung[2]:

Kann Wald und Hölle dort ein Orpheus bewegen,
ſo kannſt du Wunderknab! Sinn, Herz, ja Sterne regen.

Beweget Orpheus die Hölle, Wälder, Bäume,
ſo zeigeſt du, o Knab! mehr Wahrheit jener Träume.

Des Orpheus alte Ley'r konnt' Holz und Steine regen:
was wird dein neuſter goût, o Knabe! nicht vermögen?

So hoch die Tonkunſt des Orpheus iſt geſtiegen,
ſo tief muß er ſich nun vor dir, o Knabe! ſchmiegen.

Daß man in dir, o Knab! den Orpheus hört und ſicht,
erhellt durch Ohr und Aug, und nicht mehr durch Gedicht.

Dort weiß den Orpheus nur Griechenland zu loben,
die ganze Kennerwelt hat dich, o Knab! erhoben.

Orphey! wenn dieſer Knab auf Saiten ſpielt und ſinget,
ſo glaub, daß deine Ley'r noch unvollkommen klinget.

Laß Orphey! nicht zu hoch dein Ruhmgetöne ſteigen,
hör dieſes Knaben Stimm und Klang, ſo wirſt du ſchweigen.

1777): „Den Herrn Obriſterb von Zabuesnig, der die ſchöne teutſche Poeſie in Salzburg über dich gemacht, mußt du auch beſuchen; er iſt ein Kaufmann und ein Gelehrter. In Augsburg kann was Schönes und Nachdrückliches durch dieſen Herrn in die Zeitung kommen.“

[2] Nach einer Abſchrift bei Alois Fuchs.

Sieh vor die Wunder ein, die dieſer Knabe thut,
 dann, Orpheus! ſag, ob auch ſey deine Zither gut.
Lern Orpheus! wer izt der Töne Künſtler ſeyen,
 dann laſſe dich in Streit mit unſerm Knaben ein.
Es flößet Orpheus den Steinen Leben ein,
 wenn er dich hört, o Knab! wird Orpheus zu Stein.
Sieht man den Zeitenlauf der beiden Künſtler an,
 iſt Orpheus ein Knab, und unſer Knab ein Mann.

3.

Al Signore Amadeo Mozart
giovenetto ammirabile
Sonnetto estemporaneo.

Se nel puro del ciel la cetra al canto
 desta fra dolci carmi il divo Amore,
 onde quanto è quaggiù col vario errore
 al conosciuto suon responde intanto;
Bene, o amabil garzon, darti puoi vanto,
 che tu reformi l'armonia migliore;
 poi che natura in te scolpì nel core
 tutte le note di quel plettro santo.
Voi, che tant' anni in sù le dotte carte
 per isfogar l'armonico desio
 l'opra chiedete, ed il favor dell' arte,
Voi sapete s'egli erra il pensier mio:
 che al dolce suon delle sue note sparte
 ite dicendo: se la fè sol Dio.

In argumento di maraviglio e di amore
Zaccaria Betti [3].

4.

Al Signor Amadeo Wolfgango Mozart
Anacreontica [4].

Genietti lepidi,
genietti gai,
quà presto rapidi,
ch' io v'invitai,
fate corteggio
al dolce arpeggio.

No, non ingannomi,
voi siete quelli
vezzosi, amabili,
cortesi e belli,
che à danze liete
sempre siedete.

---

[3] Verona, Januar 1770.

[4] Von Signora Sartoretti in Mantua (Jan. 1770).

E Grazie e Venere
vengon con voi,
piacer vi deggiono
i pregi suoi:
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

A sei bell' indole
ai capei d'oro,
quasi uno sembrami
del vostro coro:
come furbetti
son quelli occhietti!

Non v'innamorano
le vermigliozze
guancie mollissime
e ritonduzze?
stiansi librate
l'ali dorate.

Non v'innamorano
que' vivi accenti,
che in note or languide,
ora vementi
ghorgeggia spesso
con Febo istesso?

Vè come tremola
le dita e vibra,
al docil cembalo
tenta ogni fibra;
e a voi fà parte
dell' agil arte.

Europa videlo
in fresca etade
di se riempiere
le sue contrade;
guai, se l'udiva
la Cipria diva.

Dunque a chè noiavi
tardare un puoco?
elli può accendervi
del suo bel fuoco;
genietti ei v'ama,
suona e vi chiama.

E se la nobile
santa Armonia,
che i pensier torbidi
da l'alma obblia,
che desta in petto
l'astro e l'affetto,

Tanto dilettavi,
rallegra e piace,
frenato il celere
volo fugace;
mà nò, se udite,
più non partite.

Picciol fascielo
di scelti fiori
le tempie tenere
intanto onori,
voi giel recate,
genii e n' andate.

Di me tacceteli
qual io mi sia,
assai più nobile
e grata sia
questa corona
che il genio dona.

5.

Per la partenza del Sigr. A. W. Mozart da Firenze [5].

Da poi che il fato t' ha da me diviso,
io non fò che seguirti col pensiero,

---

[5] Anfang April 1770.

ed in pianto cangai la gioja e il riso,
ma in mezzo al pianto rivederti io spero.
Quella dolce armonia di paradiso
che da un estasi d'amor mi aprì il sentiero,
mi risuona nel cuor e d'improvviso
mi porta in cielo a contemplare il vero.
Oh lieto giorno! o fortunato istante
in cui ti vidi e attonito ascoltai
e della tua virtù divenni amante!
Voglian li Dei che dal tuo cuor giammai
non mi diparta! Io ti amerò costante,
emul di tua virtude ognor mi avrai.

In segno di sincera stima ed affetto
Tommaso Linley.

III.

Ich ſtelle hier drei gleichzeitige Berichte über Mozart aus Frankreich England und Deutſchland zuſammen.

1.

Grimm berichtet in der correspondence littéraire (III p. 367 ff.) über den erſten Aufenthalt der Familie Mozart folgendermaßen.

Paris, 1er Décembre 1763.

Les vrais prodiges sont assez rares pour qu'on en parle quand on a occasion d'en voir un. Un maitre de chapelle de Salzbourg, nommé Mozart, vient d'arriver ici avec deux enfans de la plus jolie figure du monde. Sa fille, âgée de onze ans, touche le clavecin de la manière la plus brillante; elle exécute les plus grandes pièces et les plus difficiles avec une précision à étonner. Son frère, qui aura sept ans au mois de Fevrier prochain, est un phénomène si extraordinaire qu'on a de la peine à croire ce qu'on voit de ses yeux et ce qu'on entend de ses oreilles. C'est peu pour cet enfant d'exécuter avec la plus grande précision les morceaux les plus difficiles avec des mains qui peuvent à peine atteindre la sixte; ce qui est incroyable, c'est de le voir jouer de tête pendant une heure de suite, et là s'abandonner à l'inspiration de son génie et à une foule d'idées ravissantes qu'il sait encore faire succéder les unes aux autres avec goût et sans confusion. Le maitre de chapelle le plus consommé ne saurait être plus profond que lui dans la science de l'harmonie et des modulations qu'il sait conduire par les routes les moins connues, mais toujours exactes. Il a un si grand usage du clavier, qu'on le lui

dérobe par une serviette qu'on étend dessus, et il joue sur la serviette avec la même vitesse et la même précision. C'est peu pour lui de déchiffrer tout ce qu'on lui présente; il écrit et compose avec une facilité merveilleuse, sans avoir besoin d'approcher du clavecin et de chercher ses accords. Je lui ai écrit de ma main un menuet, et l'ai prié de me mettre la basse dessous; l'enfant a pris la plume et, sans approcher du clavecin, il a mis la basse à mon menuet. Vous jugez bien qu'il ne lui coûte rien de transporter et de jouer l'air qu'on lui présente, dans le ton qu'on exige; mais voici ce que j'ai encore vu, et qui n'en est pas moins incompréhensible. Une femme lui demanda l'autre jour s'il accompagnerait bien d'oreille et sans la voir, une cavatine italienne qu'elle savait par coeur; elle se mit à chanter. L'enfant essaya une basse qui ne fut pas absolument exacte, parce qu'il est impossible de préparer d'avance l'accompagnement d'un chant qu'on ne connait pas; mais l'air fini, il pria la dame de recommencer, et à cette reprise, il joua non seulement de la main droite tout le chant de l'air, mais il mit, de l'autre, la basse sans embarras; après quoi il pria dix fois de suite de recommencer, et à chaque reprise, il changea le caractère de son accompagnement; il l'aurait fait répéter vingt fois si on ne l'avait fait cesser. Je ne désespère pas que cet enfant ne me fasse tourner la tête, si je l'entends encore souvent; il me fait concevoir qu'il est difficile de se garantir de la folie en voyant des prodiges. Je ne suis plus étonné que S. Paul ait eu la tête perdue après son étrange vision. Les enfans de M. Mozart ont excité l'admiration de tous ceux qui les ont vus. L'empereur et l'impératrice-reine les ont comblés de bonté; ils ont reçu le même accueil à la cour de Munich et à la cour de Manheim. C'est dommage qu'on se connaisse si peu en musique en ce pays-ci. Le père se propose de passer d'ici en Angleterre, et de ramener ensuite ses enfans par la partie inférieure de l'Allemagne.

Niſſen theilt auch den folgenden Brief aus Paris über den zweiten Aufenthalt daſelbſt mit, der nach ſeiner wahrſcheinlichen Vermuthung ebenfalls von Grimm herrührt, obgleich er in deſſen correspondence littéraire nicht gedruckt iſt, auf den als auf eine „gelehrte Schrift“ aus Paris L. Mozart ſich in der Species facti (Beil. IV) beruft.

Nous venons de voir ici les deux aimables enfans de Mr. Mozart, maitre de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et six mois en Hollande, vient de les reconduire ici, pour s'en retourner à Salzbourg. Partout où ces enfans ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé de l'étonnement aux connoisseurs. Mlle. Mozart âgée maintenant de 13 ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement neuf ans: il n'a presque pas grandi; mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique. Il était déja compositeur et auteur de sonates il y a deux ans: il en a fait graver six depuis ce tems-là à Londres, pour la reine de la Grande-Bretagne; il en a publié six autres en Hollande pour Mme. la princesse de Nassau-Weilbourg; il a composé des simphonies à grand orchestre, qui ont été exécutées et généralement applaudiées; il a même écrit plusieurs airs italiens et je ne désespère pas qu'avant il ait atteint l'âge de douze ans, il n'ait déja fait jouer un opéra sur quelque théatre italien. Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, il en a si bien profité, que quoiqu'il ait la voix excessivement foible, il chante avec autant de goût que d'âme. Mais ce qu'il y a de plus incompréhensible, c'est cette profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés, qu'il possède au suprême dégré, et qui a fait dire au prince heréditaire de Brounswick, juge très-compétent en cette matière, comme en beaucoup d'autres, que des maitres de chapelle consommés dans leur art mouroient sans avoir appris ce que cet enfant fait à neuf ans. Nous lui avons vu soûtenir des assauts pendant une heure et demie de suite avec des musiciens, qui suoient à grosses gouttes, et avoient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant, qui quittoit le combat sans être fatigué. Je l'ai vu sur l'orgue dérouter et faire taire des organistes, qui se croyoient fort habiles à Londres. Bach le prenoit entre ses genoux, et ils jouoient ainsi de tête alternativement sur le même clavecin deux heures de suite, en présence du roi et de la reine. Ici il a subi la même épreuve avec Mr. Raupach, habile musicien, qui a été longtems à Petersbourg, et qui improvise avec une grande supériorité. On pourroit s'entretenir longtems de ce phénomène singulier. C'est d'ailleurs une des plus aimables créatures, qu'on puisse voir, mettant à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait de l'esprit et de l'âme avec la grace et la gentilesse de son âge. Il rassure même par sa gaieté contre la crainte qu'on a, qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité. Si ces enfans vivent, ils ne resteront pas à Salzbourg. Bientôt les souverains se disputeront, à qui les aura. Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vû un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite.

2.

Account of a very remarkable young Musician. In a letter from the Honourable *Daines Barrington F. R. S.* to Mathew Maly M. D. Sec. R. S.[1]

Received Nov. 28. 1769.
Read Febr. 15. 1770.

Sir!

If I was to send you a well attested account of a boy who measured seven feet in height, when he was not more than eight years of age, it might be considered as not undeserving the notice of the Royal Society.

The instance which I now desire you will comunicate to that learned body, of as early an exertion of most extraordinary musical talents, seems perhaps equally to claim their attention.

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart was born at Saltzbourg in Bavaria on the 17th of Jan. 1756[2].

---

[1] Aus den Philosophical Transactions Vol. LX for the year 1770 n. 8 p. 54 ff.

[2] I here subjoin a copy of the translation from the register at Saltzbourg, as it was procured from his exellency count Haslang, envoy extraordinary and minister plenipotentiary of the electors of Bavaria and Palatine.

I have been informed by a most able musician and composer, that he frequently saw him at Vienna, when he was little more than four years old.

By this time he was not only capable of executing lessons on his favourite instrument the harpsichord, but composed some in an easy stile and taste, which were much approved of.

His extraordinary musical talents soon reached the ears of the present emperess dowager, who used to place him upon her knees, whilst he played on the harpsichord.

This notice taken of him by so great a personage, together with a certain consciousness of his most singular abilities, had much emboldened the little musician. Being therefore the next year at one of the German courts, where the elector encouraged him by saying, that he had nothing to fear from his august presence, little Mozart immediately sat down with great confidence to his harpsichord informing his highness, that he had played before the emperess.

At seven years of age his father carried him to Paris, where he so distinguished himself by his compositions, that an engraving was made of him.

The father and sister, who are introduced in this print are excessively like their portraits, as is also little Mozart, who is stiled *«Compositeur et Maitre de Musique, âgé de sept ans.»*

«I, the under-written, certify, that in the year 1756 the 17th of Jan. at eight o' clock in the evening, was born Joannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus, son of Mr. Leopold Mozart, organist of his highness the prince of Saltzbourg, and of Maria Ann, his lawful wife (whose maiden name was Pertlin) and christened the day following, at ten o' clock in the morning, at the prince's chathedral church here; his god father being Gottlieb Pergmayr, merchant in this city. In truth whereof I have taken this certificate from the parochial register of christnings, and under the usual seal, signed the same with my own hand.

Saltzbourg Jan. 3. 1769.

Leopold Comprecht,
Chaplain to his Highness in this city.»

After the name of the engraver follows the date, which is in 1764. Mozart was therefore at this time in the eight year of his age.

Upon leaving Paris, he came over to England, where he continued more than a year. As during this time I was witness of his most extraordinary abilities as a musician, both at some publick concerts, and likewise by having been alone with him for a considerable time at his father's house; I send you the following account, amazing and incredible almost as it may appear.

I carried to him a manuscript duet, which was composed by an English gentleman to some favourite words in Metastasio's opera of Demofoonte.

The whole score was in five parts, viz. accompaniments for a first and second violin, the two vocal parts and a base.

I shall here likewise mention, that the parts for the first and second voice were written in what the Italians stile the Contralto cleff; the reason for taking notice of which particular will appear hereafter.

My intention in carrying with me this manuscript composition, was to have an irrefragable proof of his abilities as a player at sight, it being absolutely impossible, that he could have ever seen the musick before.

The score was no sooner put upon his desk, than he began to play the symphony in a most masterly manner, as well as in the time and stile which corresponded with the intention of the composer.

I mention this circumstance, because the greatest masters often fail in these particulars on the first trial.

The symphony ended, he took the upper part leaving the under one to his father.

His voice in the tone of it was thin and infantine but nothing could exceed the masterly manner in which he sung. His father, who took the under part in this duet, was once or twice out, though the passages were not more difficult than those in the upper one; on which occassions the son looket back with some anger, pointing out to him his mistakes, and setting him right.

He not only however did complete justice to the duet, by singing his own part in the truest taste, and with the greatest precision: he also threw in the accompaniments of the two violins, wherever they were most necessary and produced the best effects.

It is well known, that none but the most capital musicians are capable of accompaning in this superior stile.

As many of those, who may be present, when this letter may have the honour of being read before the society, may not possibly be acquainted with the difficulty of playing thus from a musical score, I will endeavour to explain it by the most similar comparison I can think of.

I must ad the same time admit, that the illustration will fail in one particular, as the voice in reading cannot comprehend more than what is contained in a single line. I must suppose however, that the reader's eye, by habit and quickness, may take in other lines, though the voice cannot articulate them, as the musician accompanies the words of an air by his harpsichord.

Let it be imagined therefore, that a child of eight years old was directed to read five lines[3] at once, in four[4] of which the letters of the alphabet were to have different powers.

For example, in the first line A, to have its common powers.

In the second that of B.

In the third that of C.

In the fourth of D.

Let it be conceived also, that the lines so composed of characters with different powers are not ranged so as to be read at all times one exactly under the other, but often in a desultory manner.

---

[3] By this I mean
The two parts for the violins
The upper part for the voice
The words set to music
And lastly the base.

4) By this I mean
The violin parts in the common treble cleff
The upper part for the voice in the contralto cleff as before mentioned
The words in common characters
And the base in its common cleff.

Suppose then, a capital speech in Shakespeare[5] never seen before and yet read by a child of eight years old, with all the pathetic energy of a Garrick.

Let it be conceived likewise, that the same child is reading with a glance of the eye, three different comments on this speech tending to its illustration: and that one comment is written in Greeck, the second in Hebrew, and the third in Etruscan characters.

Let it be also supposed, that by different signs he could point out which comment is most material upon evry word; and sometimes that perhaps all three are so, at others only two of them.

When all this is conceived, it will convey some idea of what the boy was capable of, in singing such a duet at sight in a masterly manner from the score, throwing in at the same time all its proper accompaniments.

When he had finished the duet, he expressed himself highly in its approbation, asking with some eagerness, whether I had brought any more such music.

Having been informed, however that he was often visited with musical ideas, to which even in the midst of the night, he would give utterance on his harpsichord; I told his father, that I should be glad to hear some of his extemporary compositions.

The father shook his head ad this, saying, that it depended intirely upon his being as it were musically inspired; but that I might ask him, whether he was in humour for such a composition.

Happening to know that little Mozart was much taken notice of by Manzoli, the famous singer who came over to England in 1764 I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary *Love Song*, such as his friend Manzoli might choose in an opera.

The boy on this (who continued to sit at his harpsichord) looket bak with some archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitative proper to introduce a love song.

---

5) The words in Metastasio's duet, which little Mozart sung, are very pathetic.

He then played a symphony, which might correspond with an air composed to the single word *Affetto*.

It had a first and second part, which, together with the symphonies, was of the length that opera songs generally last: if this extemporary composition was not amazingly capital, yet it was really above mediocrity, and shewed most extraordinary readiness of invention.

Finding that he was in humour and as it were inspired, I then desired him to compose a *Song of Rage* such as might be proper for the opera stage.

The boy again looket back with much archness, and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a *Song of Anger*.

This lasted also about the same time with the *Song of Love*: and in the middle of it, he had worket himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in chair.

The word he pitched upon for this second extemporary composition was *Perfido*.

After this he played a difficult lesson, which he had finished a day or two before[6]: his execution was amazing, considering that his little fingers could scarcely reach a fifth on the harpsichord.

His astonishing readiness, however did not arise merely from great practice: he had a thorough knowledge of the fundamental principles of composition, as, upon producing a treble, he immediately wrote a base under it, which, when tried, had a very good effect.

---

6) He published six Sonatas for the harpsichord with an accompaniment for the violin, or German flute, which are sold by R. Bremner, in the Strand, and are intituled: Oeuvre Trois^{me}.

He is said in the little page to have been only eight years of age when he composed these sonatas.

The dedication is to the Queen and is dated at London Jan. 18. 1763. He subscribes himself, «tres humble et trés obeissant petit serviteur.»

These lessons are composed in a very original stile, and some of them are masterly.

He was also a great master of modulation, and his transitions from one key to another were excessively natural and judicious; he practiced in this manner for a considerable time with a handkerchief over the keys of the harpsichord.

The facts which I have been mentioning I was miself an eye witness of; to which I must add, that I have been informed by two or three able musicians, when Bach the celebrated composer had begun a fugue and left off abruptly, that little Mozart hath immediately taken it up, and worket it after a most masterly manner.

Witness as I was myself of most of these extraordinary facts, I must own that I could not help suspecting his father imposed with regard to the real age of the boy, though he had not only a most childish appearance, but likewise all the actions of that stage of life.

For example, whilst he was playing to me, a favourite cat came in, upon which he immediately left his harpsichord, nor could we bring him back for a considerable time.

He would also sometimes run about the room with a stick between his legs by way of a horse.

I found likewise the most of the London musicians were of the same opinion with regard to his age, not believing it possible that a child of so tender years could surpass most of the masters in that science.

I have therefore for a considerable time made the best inquiries I was able from some of the German musicians resident in London, but could never receive any further information than that he was born near Saltzbourg, till I was so fortunate as to procure an extract from the register of that place, through his excellence count Haslang.

It appears from this extract, that Mozart's father did not impose with regard to his age when he was in England; for it was in June, 1765, that I was witness to what I have above related, when the boy was only eight years and five months old.

I have made frequent inquiries with regard to this very extraordinary genius since he left England, and was told last summer, that he was then at Saltzbourg, where he had composed several oratorios, which were much admired.

I am also informed, that the prince of Saltzbourg, not crediting that such masterly compositions were really those of a child, shut him up for a week, during which he was not permitted to see any one, and was left only with music-paper, and the words of an oratorio.

During this short time he composed a very capital oratorio, which was most highly approved of upon being performed.

Having stated the above mentioned proofs of Mozart's genius, when of almost an infantine age, it may not be improper perhaps to compare them with what hath been well attested with regard to other instances of the same sort.

Amongst these John Barratier hath been most particulary distinguished, who is said to have understood Latin when he was but four years old, Hebrew when six, and three other languages at the age of nine.

This same prodigy of philological learning also translated the travels of Rabbi Benjamin when eleven years old, accompanying his version with notes and dissertations. Before his death, which happened under the age of twenty, Barratier seems to have astonished Germany with his amazing extent of learning; and it need not be said, that its increase in such a soil, from year to year, is commonly amazing.

Mozart, however is now not much more than thirteen years of age, and it is not therefore necessary to carry my comparison further.

The Rev. Mr. Manwaring (in his Memoirs of Handel) hath given us a still more apposite instance, and in the same science.

This great musician began to play on the clavichord, when he was but seven years of age, and is said to have composed some church services when he was only nine years old, as also the opera of Almeria, when he did not exceed fourteen.

Mr. Manwaring likewise mentions that Handel, when very young, was struck sometimes whilst in bed with musical ideas, and that, like Mozart, he used to try their effect immediately on a spinnet, which was in his bedchamber.

I am the more glad to state this short comparison between these two early prodigies in music, as it may be hoped that little Mozart may possibly attain to the same advanced years as Handel, contrary to the common observation that such *ingenia praecocia* are generally short lived.

I think I may say without prejudice to the memory of this great composer, that the scale most clearly preponderates on the side of Mozart in this comparison, as I have already stated that he was a composer when he did not much exceed the age of four.

His extemporary compositions also, of which I was a witness, prove his genius and invention to have been most astonishing: least however I should insensibly become too strongly his panegyrist permit me to subscribe myself, Sir

Your most faithful, humble servant
Daines Barrington.

3.

Hiſtoriſch moraliſche Beluſtigungen des Geiſtes oder ermunternde Betrachtungen über die wunderbare Haushaltung Gottes in den neueſten Zeiten. Siebentes Stück. Hamburg 1765[1].

§ 6. Ein Tonkünſtler von 7 Jahren und ſeine Schweſter von 11 Jahren.

„So merkwürdig das vorige Beiſpiel der Natur und Kunſt war[2], um ſo merkwürdiger ſind folgende beyde. Im März 1764 befand ſich ſeit etlichen Monaten Hr. Mozart, Muſikdirector Sr. Hochfürſtlichen Gnaden des Erzbiſchofs zu Salzburg zu Paris mit zween Kindern von der angenehmſten Bildung. Seine Tochter von 11 Jahren ſpielte das Clavier in Vollkommenheit. Sein Sohn in einem Alter von 7 Jahren, ſtellte ein wahres Wunder vor. Er hatte alle Kenntniſſe und Fertigkeit eines Kapellmeiſters. Er führte nicht allein die Concerte der berühmteſten Meiſter von Europa mit ſolcher Kunſt aus, daß man darüber erſtaunte, ſondern er componirte auch ſelbſt. Ganze Stunden lang extemporirte er, und vereinigte die ausgeſuchteſten Gedanken mit der tiefſten

---

[1] Eine Abſchrift dieſes Berichtes, vielleicht von der Hand von Mozarts Mutter, jedenfalls aus ſeiner Familie herrührend, war im Beſitz von Al. Fuchs.

[2] Dies war Maria Magdalena Graf aus Mainz, geb. 1754, welche ſich im Jahr 1764 in Frankfurt auf dem Klavier, auf der Harfe und auf beiden Inſtrumenten zugleich ſpielend producirte.

Wiſſenſchaft der Harmonie. Alle die nur wiſſen was Tonkunſt iſt, waren gleichſam bezaubert, bei einem Kinde zu finden, was ſie an dem vollkommenſten Kapellmeiſter nicht ohne Verwunderung würden geſehen haben. Man mochte dieſes Wunderkind verſuchen auf welche Art man wollte; man legte ihm Stücke vor, ohne Baß, daß es denſelben darunter ſchriebe, ſo that er es ohne Clavier und Violin zu gebrauchen, die doch wenige Compoſitores, wenn ſie ſchreiben entbehren können. Gab man ihm eine Violinparthie, ſo ſpielte er ſie auf dem Clavier und fügte den Baß ſogleich bei, wie er ſein mußte; ja er gab auch zuweilen ſehr wohl angebrachte Zwiſchenparthien zu hören. Arien, die man ihm vorſang, accompagnirte er nach dem Gehör, und veränderte ſolche dabei auf gar mannigfaltige Weiſe. Seine Uebung auf dem Clavier war ſo ſtark, daß man auch ihm, wie der vorigen Tonkünſtlerin, die Claves mit einer Serviette bedecken konnte; ohne daß dieſes ihm hinderte, mit gleicher Richtigkeit und Geſchwindigkeit zu ſpielen. Dieſe Kinder haben die Ehre gehabt verſchiedene Tage hintereinander vor dem Dauphin, der Dauphine, den Prinzeſſinnen von Frankreich und vor vielen andern vornehmen Perſonen des Hofes und der Stadt zu ſpielen. Auch hatte der junge Mozart die Ehre bei anderthalb Stunden lang die königl. Orgel zu Verſailles, in Gegenwart dieſer erlauchten Verſammlung zu ſchlagen. Sollte man aber auch wohl denken, daß ein Kind von 7 Jahren ſich durch eine geſchickte Zuſchrift in öffentlichen Druck dürfe ſetzen laſſen? Der junge Künſtler hatte einige Sonaten verfertigt und ſolche ſelbſt in Druck erſcheinen laſſen, und zwar mit einer unterthänigſten Zueignung an die Prinzeſſin Victoire, welche ſolche gnädigſt aufzunehmen geruhet[3].

Dieſe Kinder blieben darauf mit ihrem Vater noch bis ans Ende des Jahres in Frankreich und gingen darauf ins Engelland. Im Jahre 1765 hatte ſonderlich der junge Tonkünſtler die Ehre gehabt, dreimal vor dem König und der Königin zu ſpielen. Der Königin hat er ſechs von ihm componirte Sonaten für das Clavier, nebſt dem Accompagnement einer Violine und eines Violoncells überreichet, die Ihro Majeſtät nicht allein ſehr gnädig angenommen, ſondern auch von dem jungen Componiſten ſpielen gehört, und mit dero beſondern königl. Wohlgefallen begnadiget.“[4]

---

[3] Hier iſt dann die Ueberſetzung der S. 31 f. abgedruckten Dedication mitgetheilt.

---

4) In Hillers wöchentl. Nachr. I (1766) S. 174 heißt es: „Vor einigen Jahren machte der hochfürſtliche Kammermuſicus Herr Mozart, der ſich außer ſeinen Compoſitionen durch ſeine Violinſchule viel Ruhm erworben, mit einer Tochter von neun und einem Sohn von ſieben Jahren in England und Frankreich nicht wenig Aufſehen. Man hat ſogar dieſe muſikaliſche Familie in einem ſaubern Kupferſtich vorgeſtellt und verewigt. Herr Mozart der Vater ſpielt die Violin, ſein Sohn accompagnirt den Flügel, und die Tochter ſingt mit der Parthie in der Hand. Wir finden in der That dieſes Beyſpiel von jungen Muſikern ſehr außerordentlich; zumal da der Sohn, ein Kind von ſieben Jahren, ſich ſchon auf die Compoſition ſo verſtanden, daß man in Paris ein halbes Dutzend Clavierſonaten von ihm in Kupfer geſtochen hat. Dieſe frühzeitigen Virtuoſen machen ihrem Vater gewiß viel Ehre, da ſie alles durch ſeinen Unterricht erlangt haben; und da er die bequemen Mittel zu finden gewußt hat, Kindern eine Sache begreiflich und leicht zu machen, die bisweilen älteren und erwachſenen Perſonen nicht recht in den Kopf will.“

IV.

Species facti.

Wien.

Nachdem viele des hieſigen Adels ſowohl durch auswärtige Nachrichten als durch eigne Unterſuchung und angeſtellte Proben von dem außerordentlichen Talente meines Sohnes überzeugt waren, wurde es durchgehends als eine der bewunderungswürdigſten Begebenheiten dieſer und der vorigen Zeiten angeſehen, wenn ein Knabe von zwölf Jahren eine Oper ſchreiben und ſelbſt dirigiren ſollte. Eine gelehrte Schrift aus Paris beſtärkte dieſe Meinung, indem ſolche, nach einer ausführlichen Beſchreibung des Genies meines Sohnes, behauptet: es wäre kein Zweifel, dieſes Kind werde in einem Alter von zwölf Jahren auf einem oder dem andern Theater Italiens eine Oper ſchreiben[1]. Und Jedermann glaubte, ein Deutſcher müſſe ſolch einen Ruhm nur ſeinem Vaterlande vorbehalten. Ich wurde hierzu einhellig aufgemuntert. Ich folgte der allgemeinen Stimme, und der holländiſche Geſandte, Herr Graf von Degenfeld war der erſte, welcher dem Theaterimpreſſarius Affligio den Vorſchlag machte, weil ihm die Fähigkeit des Knaben ſchon von Holland aus bekannt war. Der Sänger Carattoli war der zweite, der es dem Affligio vortrug. Und die Sache ward bey dem Leibmedicus Laugier in Gegenwart des jungen Baron von Swieten und der zwei Sänger Carattoli und Caribaldi mit dem Impreſſarius beſchloſſen, um ſo mehr als Alle, ſonderbar die zwei Sänger, mit größtem Ausdruck behaupteten, daß eine auch ſehr mittelmäßige Muſik von einem ſo jungen Knaben wegen des außerordentlich wunderbaren, und ſchon um dieſes Kind im Orcheſter beim Clavier ſein Werk dirigiren zu ſehen, die ganze Stadt ins Theater ziehen müſſe. Ich ließ alſo meinen Sohn ſchreiben.

---

1) S. oben S. 153 f.

Sobald der erſte Act fertig war, bat ich den Caratoli ſelbſt, ſolchen zu hören, und zu beurtheilen, um mich ſicher zu ſtellen. Er kam, und ſeine Verwunderung war ſo groß, daß er gleich den folgenden Tag wieder bei mir erſchien, und den Caribaldi mit ſich brachte. Caribaldi nicht weniger erſtaunt, führte ein paar Tage darauf den Poggi zu mir. Alle zeigten einen ſo ungemeinen Beifall, daß ſie alle auf mein wiederholtes Fragen: ob ſie wohl glaubten, daß es gut wäre? ob ſie dafür hielten, daß er fortfahren ſollte? ſich über mein Mißtrauen ärgerten, und öfters mit vieler Bewegung ausriefen: Cosa! Come! Questo è un portento! Questa opera andrà alle stelle. E una meraviglia. Non dubiti, che scrivi avanti! avanti! ſammt einer Menge anderer Ausdrücke. Das Nämliche ſagte mir Caratoli in ſeinem eigenen Zimmer.

Durch den Beifall der Sänger eines erwünſchten Erfolgs verſichert, ließ ich meinen Sohn in der Arbeit fortfahren, bat aber auch den Leibmedicus Laugier, mit dem Impreſſarius der Bezahlung halber in meinem Namen Richtigkeit zu machen. Es geſchahe, und Affligio verſprach 100 Ducaten. Um nun meinen theuern Aufenthalt in Wien zu verkürzen, machte ich damals den Antrag, daß die Oper noch vor der Abreiſe Sr. Majeſtät nach Ungarn aufgeführt werden möchte. Allein einige Abänderungen, die der Poet im Texte zu machen hatte, hemmten die Compoſition; und Affligio erklärte ſich, daß er ſolche auf die Zurückkunft Seiner Majeſtät wolle aufführen laſſen.

Nun lag die Oper ſchon einige Wochen fertig. Man fing zu copiren an, und der erſte Act wurde den Sängern, gleich darauf der zweite, ausgetheilt, da unterdeſſen mein Sohn eine und die andere Arie, ja ſogar das Finale des erſten Acts bei verſchiedenen Gelegenheiten der Nobleſſe beim Clavier produciren mußte, welche von Allen bewundert worden, davon bei dem Fürſten von Kauniß Affligio ſelbſt Augen- und Ohrenzeuge war.

Nun ſollten die Proben ihren Anfang nehmen. Allein, wie hätte ich dieſes vermuthen ſollen! hier nahmen auch die Verfolgungen gegen meinen Sohn ihren Anfang.

Es geſchieht ſehr ſelten, daß eine Oper gleich bei der erſten Probe vollkommen gut ausfallen, und nicht hin und wieder eine Abänderung erleiden ſollte. Eben deswegen pflegt man Anfangs beim Flügel allein, und bis nicht die Sänger ihre Parthien, beſonders die Finalen wohl zuſammen ſtudirt haben, niemals mit allen Inſtrumenten zu probiren. Doch hier geſchah das Gegentheil. Die Rollen waren noch nicht genug ſtudirt, es war keine Probe der Sänger beim Clavier gemacht, die Finalen nicht zuſammen ſtudirt; und dennoch nahm man die Probe des erſten Acts mit dem ganzen Orcheſter vor, um nur der Sache gleich Anfangs ein geringes und verwirrtes Anſehen zu geben.

Niemand, der zugegen war, wird es eine Probe nennen, ohne darüber zu erröthen. Das liebloſe Betragen derjenigen, denen es ihr Gewiſſen ſagen wird, will ich nicht anführen, Gott mag es ihnen verzeihen!

Nach der Probe ſagte mir Affligio: es wäre gut; doch da ein und anderes zu hoch wäre, ſo müßte da und dort einige Veränderung gemacht werden; ich möchte nur mit den Sängern ſprechen: und da Se. Majeſtät ſchon in zwölf Tagen hier wären, ſo wolle er die Oper in vier, längſtens ſechs Wochen aufführen, damit man Zeit habe, Alles in gute Ordnung zu bringen, ich ſolle mich darüber gar nicht aufhalten; er ſei Mann von ſeinem Worte; und werde in Allem ſein Verſprechen halten; es ſei nichts neues; auch bei andern Opern gingen Veränderungen vor.

Es wurde demnach dasjenige, was die Sänger verlangten, abgeändert, und in dem erſten Acte zwei neue Arien gemacht, unterdeſſen aber im Theater La Caschina[2] aufgeführt.

Nun war die beſtimmte Zeit verfloſſen, und ich hörte, Affligio habe abermals eine andere Oper austheilen laſſen. Es ging ſogar die Rede, Affligio werde die Oper gar nicht aufführen; er hatte ſich verlauten laſſen, die Sänger könnten ſie nicht ſingen. — Und dieſe hatten ſie vorher nicht nur gut geheißen, ſondern auch bis in den Himmel erhoben.

Um mich auch wider dieſes Geſchwätz ſicher zu ſtellen, mußte mein Sohn bei dem jungen Baron von Swieten in Gegenwart des Grafen von Spork, des Duca di Braganza und anderer Muſikverſtändigen die ganze Oper beim Clavier produciren. Alle verwunderten ſich höchſtens über das Vorgeben des Affligio und der Sänger: Alle waren ſehr gerührt und erklärten einhellig, daß ein ſo unchriſtliches, unwahrhaftes und boshaftes Vorgeben nicht zu begreifen wäre; daß ſie dieſe Oper mancher italieniſchen vorzögen, und daß, ſtatt ein ſolches himmliſches Talent zu er-

---

2) Etwa La Cassina von Galuppi? Sie wurde mit Piccinis Buona figliuola im Jahr 1766 in Italien gegeben. Hiller wöchentl. Nachr. II S. 14.

muntern, eine Kabale dahinter ſtecke, welche ſichtbarlich nur dahin abziele, dem unſchuldigen Knaben den Weg zu ſeiner verdienten Ehre und Glück abzuſchneiden.

Ich begab mich zu dem Impreſſarius, um die wahre Beſchaffenheit der Sachen zu erfahren. Dieſer ſagte mir: er wäre niemals dagegen, die Oper aufzuführen; ich werde es ihm aber nicht verdenken, wenn er auf ſein Intereſſe ſehe; man hätte ihm einigen Zweifel beigebracht, daß die Oper vielleicht nicht gefallen möchte; er habe die Caschina und wolle nun auch die Buona figliuola[3] probiren laſſen; dann aber gleich des Knaben Oper aufführen; ſollte ſie nicht, wie er wünſche, gefallen, ſo wäre er wenigſtens mit zwei andern Opern ſchon verſehen. Ich ſchützte meinen bereits langen Aufenthalt vor, und deſſen Verlängerung. Er erwiederte: Ei was! acht Tage mehr oder weniger! Ich laſſe ſie dann gleich vornehmen. Bei dieſem blieb es nun. Des Carattoli Arien waren geändert, mit Caribaldi Alles richtig gemacht, desgleichen mit Poggi und Laschi. Jeder verſicherte mich insbeſondere: er hätte nichts einzuwenden; alles käme lediglich auf den Affligio an. Inzwiſchen verfloſſen mehr als vier Wochen. Der Copiſt ſagte mir, er habe noch keine Ordre, die veränderten Arien abzuſchreiben; und da ich bei der Hauptprobe der Buona figliuola vernahm, Affligio wollte wieder eine andere Oper vornehmen, ſtellte ich ihn ſelbſt zur Rede. Hierauf gab er in meiner und des Poeten Coltellini Gegenwart dem Copiſten Befehl, daß Alles in zwei Tagen ausgetheilt und die Oper längſtens in 14 Tagen mit dem Orcheſter probirt werden ſollte.

Allein die Feinde des armen Kindes (wer ſie immer ſind) haben es abermals hintertrieben. An dem nämlichen Tage bekam der Copiſt Befehl, mit dem Schreiben einzuhalten. Und in ein paar Tagen erfuhr ich, Affligio hätte nun beſchloſſen die Oper des Knaben gar nicht auf das Theater zu geben. Ich wollte Gewißheit in der Sache haben, ging zu ihm, und erhielt den Beſcheid: Er hätte die Sänger zuſammen berufen, dieſe geſtänden ein, daß die Oper zwar unvergleichlich componirt, aber nicht theatraliſch wäre, und folglich von ihnen nicht könnte aufgeführt werden. Dieſe Rede war mir unbegreiflich. Denn ſollten wohl die Sänger wirklich wagen, dasjenige, ohne ſchamroth zu werden, zu verachten, was ſie bisher bis an die Sterne erhoben, zu welchem ſie den Knaben ſelbſt aufgemuntert, und was ſie dem Affligio ſelbſt als gut angeprieſen haben? Ich antwortete ihm: er könnte nicht verlangen, daß der Knabe die große Mühe, eine Oper zu ſchreiben, umſonſt unternommen habe. Ich erinnerte ihn ſeines Accordes. Ich gab ihm zu verſtehen, daß er uns vier Monate herumgezogen, und uns in mehr als 160 Ducaten Unkoſten gebracht habe. Ich erinnerte ihn der von mir verſäumten Zeit, und verſicherte ihm, daß ich mich ſowohl der 100 Ducaten, die er mit dem Leibmedicus Laugier accordirt hätte, als übrigen Unkoſten halber an ihn halten werde. Auf dieſe meine billige Forderung ertheilte er mir eine unverſtändliche Antwort, die ſeine Verlegenheit verrieth, mit der er ſich, ich weiß nicht wie, von der ganzen Sache loszumachen ſuchte, bis er endlich mich mit den ſchändlichſt liebloſen Ausdrücken verließ: wenn ich den Knaben wollte proſtituirt haben, ſo werde er die Oper belachen und auspfeifen laſſen. Coltellini hörte dieſes Alles.

---

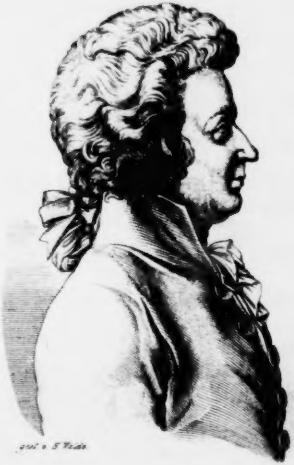
[3] Die beliebte Oper von Piccini; vgl. Heinſe Werke III S. 193 f.

Dieß wäre alſo der Lohn, der meinem Sohne für ſeine große Bemühung, eine Oper zu ſchreiben, davon ſein Original 558 Seiten beträgt, für die verſäumte Zeit und die gemachten Unkoſten angeboten wird! Und wo bliebe endlich, was mir am meiſten am Herzen liegt, die Ehre und der Ruhm meines Sohnes, da ich nun nicht mehr wagen darf, auf die Vorſtellung der Oper zu dringen, nachdem man mir deutlich genug zu verſtehen gegeben hat, daß man ſich alle Mühe geben würde, ſolche elend genug zu produciren; daß man ferner bald vorgiebt, die Compoſition ſei nicht zu ſingen, bald, ſie ſei nicht theatraliſch, bald, ſie ſei nicht nach dem Texte, bald, er wäre nicht fähig geweſen, eine ſolche Muſik zu ſchreiben, und was derlei albernes und ſich ſelbſt widerſprechendes Geſchwätz immer iſt, welches doch Alles bei einer genauen Unterſuchung der muſikaliſchen Kräfte meines Kindes, — um welche ich hauptſächlich zu ſeiner Ehre angelegentlichſt und allerunterthänigſt bitte — zur Schande der neidiſchen und ehrenräuberiſchen Verläumder, wie ein Rauch verſchwinden und Jedermann überzeugen wird, daß es lediglich dahin abziele, ein unſchuldiges Geſchöpf, dem Gott ein außerordentliches Talent verliehen, welches andere Nationen bewundert und aufgemuntert haben, in der Hauptſtadt ſeines deutſchen Vaterlandes zu unterdrücken und unglücklich zu machen.

Zweites Buch.

Italien und Salzburg.

(1769—1777.)



W. A. MOZART.

*Nach dem Medaillon von Bosch im Mozarteum
zu Salzburg.*

1.

Die Anerkennung, welche Wolfgang in Wien gefunden hatte, wenn ſie gleich den gerechten Wünſchen ſeines Vaters nicht vollſtändig entſprach, bewirkte doch in Salzburg die Auszeichnung daß er zum Concertmeiſter ernannt wurde, als welcher er in den ſalzburgiſchen Hofkalendern ſchon im Jahr 1770 aufgeführt wird. Den größten Theil des Jahres 1769 brachte er ruhig in Salzburg unter Studien zu, von denen wir das Nähere nicht wiſſen; zwei Meſſen[1] ſind die einzigen Compoſitionen, welche beſtimmt dieſem Jahr angehören. Sie ſind ſchon inſofern nicht ohne Intereſſe, als man daraus ſieht daß Leopold Mozart nicht etwa darauf ausging ſeinen Sohn auf dem kürzeſten Wege zu einem fertigen Operncomponiſten auszubilden, ſondern ihn die ſtrengſte Schule durchmachen ließ, in der richtigen Ueberzeugung, daß ihn dann ſein Genie an jedem Platz das Richtige ergreifen laſſen würde.

Sein Plan mit Wolfgang nach Italien zu gehen ſtand feſt und wir ſahen, daß er den Aufenthalt in Wien als eine Einleitung dazu anſah. Damals war Italien für die Muſiker, was es heute noch für die bildenden Künſtler iſt; ein Aufenthalt daſelbſt war gleich nothwendig um der künſtleriſchen Ausbildung des Muſikers die Vollendung und ſeinem

---

[1] André Verzeichniß 5 (vom 14. Jenner) und 6 (vom Oct. 1769).

Ruhm den Glanz zu geben. Die Muſik war in Italien nicht allein eine allgemein verbreitete und beliebte Kunſt, ſondern ſie galt als die Kunſt überhaupt. Alle Stände theilten die unerſättliche Luſt, mit welcher man Muſik überall, in der Kirche, im Theater, im Hauſe und auf der Gaſſe anhörte; nicht minder allgemein waren der angeborne feine Sinn für die Würdigung künſtleriſcher Ausführung, welchen die beſtändige Uebung geſchärft und gebildet hatte, und der leidenſchaftliche Enthuſiasmus mit welchem man alles Vortreffliche aufnahm. So hatte ſich in Italien nicht allein eine ganz beſtimmte muſikaliſche Tradition von nationalem Charakter in der Production wie im Urtheil gebildet, ſondern auch ſozuſagen ein muſikaliſches Klima, welches ganz beſonders geeignet für den Künſtler war. Es wurde ihm leicht hier zu leben, wo er ſich einen beſtimmten Weg gewieſen ſah um die Gunſt eines Publicums zu erlangen, das ihn durch Aufmerkſamkeit und Verſtändniß zu immer neuen Anſtrengungen anſpornte und für jedes Gelingen durch lebhaften Beifall belohnte.

Opern- und Kirchenmuſik wurden faſt gleichmäßig gepflegt und unterſtützten einander wechſelſeitig. Es gehörte zum Glanz fürſtlicher Höfe und reicher Städte im Carneval oder bei feſtlichen Gelegenheiten Opernvorſtellungen zu geben; es wurde nicht allein kein Aufwand geſcheut die ausgezeichnetſten Sängerinnen und Sänger zu engagiren, ſondern es mußten für eine jede stagione auch mehrere, gewöhnlich drei, neue Opern geſchrieben werden, für welche man nun ebenfalls berühmte und beliebte Componiſten zu gewinnen bemüht war. Ebenſo gehörte es auch zur Würde der Kirche mindeſtens an den Hauptfeſttagen den muſikaliſchen Theil des Cultus mit allem Glanze auszuſtatten, und die reich dotirten Kirchen und Klöſter konnten mit den Theatern rivaliſiren. Es wurde alſo fortwährend eine Menge von bedeutenden Kräften für muſikaliſche Production und Ausführung in Anſpruch genommen, es war reichliche Gelegenheit da ſich zu verſuchen und ſich auszuzeichnen, jedes Talent konnte ſich ausbilden mit der Hoffnung bemerkt und benutzt zu werden: eine der weſentlichen Bedingungen für eine lebendige und mannigfaltige Entwickelung einer jeden Kunſt.

Für eine methodiſche muſikaliſche Ausbildung von Jugend an war hauptſächlich durch die Kirche geſorgt. Nicht allein daß viele Klöſter und geiſtliche Anſtalten darauf bedacht waren die muſikaliſchen Kräfte welche ihnen zu Gebote ſtanden, für ihre Zwecke auszubilden[2], es wurden eigene Anſtalten gegründet, aus denen ſpäter zum Theil die Conſervatorien hervorgingen, deren Aufgabe es war ihre Schüler je nach ihren Anlagen zu Sängern, Inſtrumentaliſten oder Componiſten, jedenfalls zu gründlich geſchulten Muſikern auszubilden. War gleich ihre erſte und urſprüngliche Beſtimmung als Pflanzſchulen der kirchlichen Muſik zu dienen, ſo förderten ſie doch die weltliche Muſik nicht minder, ja es war natürlich daß grade die ausgezeichnetſten Schüler ſich der in jeder Hinſicht glänzender lohnenden Oper mit Vorliebe zuwandten. Indeſſen beſtand hier keineswegs eine gänzliche Scheidung, die Operncomponiſten arbeiteten meiſtens auch

---

2) So waren in Venedig vier Stiftungen, in welchen theils Knaben theils beſonders Mädchen mit aller Sorgfalt in der Muſik unterrichtet wurden, zunächſt um beim Gottesdienſte verwendet zu werden, das Ospitale della pietà für Findlinge beſtimmt; Ospetaletto, wo um dieſe Zeit Sacchini Capellmeiſter war; gli Mendicanti und gl'Incurabili, damals unter Galuppis Direction. Außer den Nachrichten, welche Burney über dieſe Anſtalten giebt, ſind Auszüge aus Th. Fr. Maier Beſchreibung von Venedig. I. 1787 in der muſik. Realzeitung 1788 S. 408 ff. mitgetheilt. In Neapel waren ähnliche Anſtalten de' Poveri di Giesù-Cristo; della pietà de' Turchini; S. Onofrio; Loretto.

für die Kirche, in der ja auch die Opernſänger ſich hören ließen, und von der ſelbſt die Leiſtungen der Inſtrumentalvirtuoſen nicht ausgeſchloſſen waren; wir finden daher daß auch Geiſtliche ſich thätig an der Ausübung der Muſik in verſchiedenen Richtungen mit Eifer und zum Theil mit dem ausgezeichneteſten Erfolg betheiligen.

Daß dieſe Einigung der muſikaliſchen Kräfte durch den überwiegenden Einfluß, welchen die Oper der damals herrſchenden allgemeinen geiſtigen Richtung gemäß gewinnen mußte, der Würde und Reinheit der kirchlichen Muſik mehr und mehr Eintrag that, iſt an und für ſich anzunehmen und durch die Thatſachen beſtätigt. Für die conſequente Ausbildung in Allem was die Handhabung der Form und Technik anlangte war dieſe Concentration aller Kräfte nach einer Richtung hin ein entſchieden günſtiges Moment und der Erfolg um ſo größer, als die faſt inſtinctive Sicherheit eines nationalen Geſchmacks, der ſich nicht verführen ließ, vor Abirrungen und Ausſchweifungen ſchützte, welche den feſt bezeichneten Entwickelungsgang nur hemmen und aufhalten konnten. Daß eine ſo geartete Kunſt durch die einſeitige Ausbildung einer nationalen Richtung, zumal einer dem Formellen weſentlich zugewandten, ſich am Ende ausleben mußte, war in dieſer ihrer Natur begründet; vergegenwärtigt man ſich aber die Entwickelung der italiäniſchen Muſik, ſo wird man mit Bewunderung nicht allein die Maſſe der außerordentlichen künſtleriſchen Leiſtungen einzelner Meiſter anerkennen, ſondern daß ſie im Stande war durch ein reiches, bewegtes, vielſeitiges und in aller Mannigfaltigkeit durch nationale und künſtleriſche Uebereinſtimmung geeinigtes Leben eine muſikaliſche Atmoſphäre von beſtimmtem Charakter zu erzeugen, und durch lange fortgeſetzte conſequente Ausbildung der Technik einen feſten und ſicheren Grund zu legen, von dem aus allein eine Befreiung der Muſik aus den ihr in Italien geſteckten Schranken möglich war, ohne die Geſetze künſtleriſcher Geſtaltung überhaupt preiszugeben oder erſt von Neuem entdecken zu müſſen.

Es iſt begreiflich daß unter dieſen Umſtänden Italien eine muſikaliſche Herrſchaft ausübte, die nur wenig beſtritten oder beſchränkt war. Spanien und England erkannten ſie ſo ziemlich unbedingt an; in Frankreich, wo die Impulſe ebenfalls von Italien ausgegangen, aber unter nationalen Einflüſſen in anderer Weiſe ausgebildet oder vielmehr in ihrer Ausbildung ins Stocken gerathen waren, begann der italiäniſche Einfluß, trotz vielfachen Widerſpruchs, mehr und mehr ſich geltend zu machen, was am Ende zu einer Art von Compromiß führte, der für die Geſchichte der neueren Muſik, auch der deutſchen, ſehr wichtig iſt, und auf den wir noch zurückkommen werden. In Deutſchland waren nicht nur Elemente einer eigenthümlichen künſtleriſchen Entwickelung — vom Volksliede kann hier nicht die Rede ſein — vorhanden, ſondern höchſt bedeutende Leiſtungen großer Meiſter legten Zeugniß von ihrer großartigen Ausbildung ab; man darf nur an Keiſer, den Schöpfer der deutſchen Oper in Hamburg, an die Bachſche Familie als Repräſentantin der deutſchen Kirchenmuſik erinnern. Allein dieſe echt deutſche Muſik[3] war weſentlich beſchränkt auf das proteſtantiſche Norddeutſchland; ſie wurde von keiner Gunſt der Großen getragen und auch der kältere, und für die Kunſt weniger empfängliche Sinn

---

3) Es verſteht ſich daß die deutſche Muſik damaliger Zeit nicht urdeutſch wie die deutſchen Eichen, ſondern vielfach durch italiäniſche und franzöſiſche Muſter angeregt war; allein die Auffaſſung und Ausbildung der Formen, der innere Gehalt, der ganze Sinn und Geiſt dieſer Muſik iſt echt deutſch.

der Norddeutſchen ließ ſie nicht zu einer ähnlichen Popularität gelangen, wie ſie in Italien ſo erwärmend und belebend auf die Kunſt wirkte, ſie blieb immer ihrem Charakter und ihrer Wirkung nach mehr eſoteriſch. Bei allen deutſchen Höfen, proteſtantiſchen wie katholiſchen, war die Oper italiäniſch; die katholiſche Kirchenmuſik ſtand ganz unter dem Einfluß der italiäniſchen; Componiſten, Sänger und Sängerinnen, größtentheils auch die Inſtrumentaliſten waren Italiäner oder mußten doch in Italien gebildet ſein. Indeſſen war es die Inſtrumentalmuſik, in welcher Deutſchland ſich zuerſt Italien ſelbſtändig gegenüberſtellte, die Deutſchen zeichneten ſich als Virtuoſen ganz beſonders aus, die deutſchen Orcheſter übertrafen die italiäniſchen, und auch in den Inſtrumentalcompoſitionen der deutſchen Meiſter regte ſich am eheſten eine gewiſſe Selbſtändigkeit.

Der eigenthümliche Zug der Deutſchen nach Italien, welcher zu allen Zeiten, wenn auch in ſehr verſchiedenen Aeußerungen, ſich offenbart hat, mußte daher in den deutſchen Muſikern ganz beſonders mächtig werden. Sänger und Componiſten fanden, wenn ſie ſich auch nicht eigentlich in die Schule begeben wollten, dort die beſte Gelegenheit durch Hören und Verſuchen zu lernen und das Gelernte anzuwenden, und wenn es ihnen gelang dort Beifall und Anerkennung zu finden, ſo ſtanden ihnen nicht allein die Bühnen in Italien offen, ſondern überall war der in Italien gewonnene Ruhm die beſte, wo nicht die einzige Empfehlung. Faſt alle nahmhaften deutſchen Componiſten des vorigen Jahrhunderts haben in Italien ihre Studien gemacht und durch ihre Thätigkeit daſelbſt den Grund ihres Ruhms gelegt[4], wenn ſie auch wie Händel und Gluck originale Kraft genug beſaßen ſpäter ſelbſtändig eigene Bahnen einzuſchlagen[5]. Man kann ſagen daß Mozarts Römerzug in dieſem Sinne der letzte war; ihm war es vorbehalten, nicht allein das höchſte Ziel der italiäniſchen Oper zu erreichen, ſondern die Schranken der Nationalität zu durchbrechen und ebenſowohl der italiäniſchen Formvollendung Tiefe und Gehalt zu verleihen als mit dem dort erworbenen Reichthum frei ſchaltend die deutſche Oper künſtleriſch zu geſtalten.

---

[4] Die norddeutſchen proteſtantiſchen Kirchencomponiſten ſind natürlich ausgeſchloſſen, wie ſie überhaupt für ſich ſtehen.

2.

Der Zweck, welchen L. Mozart vor Augen hatte, als er ſeinen Sohn nach Italien führte, war ein doppelter; er ſollte dort nicht ſchulmäßig lernen — denn dafür war zu Hauſe geſorgt —, ſondern durch die Fülle außerordentlicher Leiſtungen, wie er ſie bisher nur vereinzelt hatte kennen lernen, ſollten ſeine künſtleriſchen Erfahrungen reicher und umfaſſender werden; er ſollte aus den engen Schranken einer provinciellen Exiſtenz in die künſtleriſche Welt eingeführt werden und ſich die Freiheit, den feinen und gewählten Geſchmack eines durchgebildeten Weltmannes im Gebiete ſeiner Kunſt erwerben. Dann aber wollte er ihn dort bekannt machen und durch den dort erworbenen Ruhm ihm ſeinen Weg für die Zukunft ſicher bahnen. Er rechnete auf einen ungewöhnlichen Beifall bei den leicht entzündlichen Italiänern, da das Intereſſe für die an ſich ungewöhnlichen Leiſtungen Wolfgangs durch ſeine Jugend einen erhöhten Reiz erhielt; und zu allen Zeiten hat dieſe menſchliche oder eigentlich phyſiologiſche Theilnahme bei der Menge vor der rein künſtleriſchen die Oberhand gehabt: er täuſchte ſich darin nicht. Bald überzeugte er ſich auch daß bei der Art und Weiſe, wie die muſikaliſchen Productionen mit den Einrichtungen und Gewohnheiten des ſocialen Lebens in Italien verwebt waren[1], ein pecuniärer Gewinn von dieſer Reiſe nicht zu erwarten ſei. Da er aber die Hauptſache im Auge behielt und hier erreichte was er beabſichtigte, ſo ließ er ſich durch das was ihm mit Recht als Nebenſache erſchien nicht beirren; bald nach dem Eintritt in Italien macht er ſeine Frau hierauf aufmerkſam und betont es dann wiederholt in ſeinen Briefen, daß er, wenn er auch keine Reichthümer erwerbe, doch ſtets ſoviel einnehme um ganz außer Sorgen zu ſein und daß er damit völlig zufrieden ſei[2]. Als ein

---

[5] Eine merkwürdige Ausnahme macht Joſ. Haydn, gewiß zum Glück für die Entwickelung der deutſchen Muſik, obgleich auch er durch den Unterricht von Porpora und den Verkehr mit Metaſtaſio in ſeiner Jugend in die italiäniſche Schule eingeweiht war. Allein ſeine zahlreichen italiäniſchen Opern, auf die er ſelbſt Werth legte, da er ſich den gleichzeitigen Operncomponiſten nicht nachſtellen konnte und mochte, ſind nicht durchgedrungen und haben ihm keinen Namen gemacht. Sein allgemeiner Ruhm knüpfte ſich lange Zeit nur an ſeine Inſtrumentalcompoſitionen, die ganz deutſch waren, und ſeine beiden großen Oratorien entſtanden zu einer Zeit, wo die univerſale Geltung der italiäniſchen Muſik bereits erſchüttert war.

---

[1] Die Concerte (academie) wurden meiſtens von einer geſchloſſenen Geſellſchaft oder durch ein öffentliches Inſtitut gegeben; es wurde kein Eintrittsgeld für den Abend bezahlt und der Künſtler konnte auf keine Einnahme rechnen als etwa ein von den Unternehmern ihm gezahltes Honorar, das nicht groß ausfallen konnte.

[2] Es iſt freilich dabei auch zu erwägen daß dieſe Briefe an ſeine Frau gerichtet ſind, auf deren Verſchwiegenheit er wahrſcheinlich nicht in gleichem Maße rechnete, wie auf die ſeines Freundes Hagenauer. So ſchreibt er ihr (Neapel 5. Juni 1770): „Du wirſt übel zufrieden ſein, daß ich dir unſere Einnahme nicht umſtändlicher ſchreibe. Ich thue es darum nicht, weil man in Salzburg nur die Einnahme anſieht und auf die Ausgabe nicht denkt, und wenige wiſſen, was Reiſen koſtet. Es wird dir genug ſein daß wir an Nichts Gottlob! Mangel haben, was immer uns nothwendig iſt, unſere Reiſe mit aller Ehre fortzuſetzen.“ Auch in anderen Dingen zeigen ſich Spuren einer zurückhaltenden Vorſicht, wie er ihr z. B. ſchreibt (Nea=

Mann, der den größten Werth auf die Stetigkeit in jeglicher Pflichterfüllung legte und darin das weſentlichſte Moment der Erziehung und Bildung erkannte, hielt er darauf daß Wolfgang auch auf der Reiſe regelmäßig in der hergebrachten Weiſe ſich beſchäftigte; eine Reihe von Compoſitionen, zum Theil durch momentane Veranlaſſung hervorgerufen, zum Theil auf eigenen Antrieb oder zur Uebung verfaßt legen von dieſer regelmäßigen Thätigkeit Zeugniß ab, die ununterbrochne techniſche Ausbildung im Klavier- und Violinſpiel verſteht ſich von ſelbſt[3]. Er war zu gebildet um einen Aufenthalt in Italien für lehrreich bloß in muſikaliſcher Rückſicht anzuſehen; wir ſehen aus ſeinen Briefen daß er für Staatseinrichtungen und Volksleben, für Natur wie für bildende Kunſt und die Reſte des Alterthums Intereſſe zeigt, dieſelben aufſucht und ſich über dieſelben zu unterrichten ſucht, er verweiſt die Seinigen auf Reiſebeſchreibungen, aus denen ſie ſich vorläufig belehren könnten, bis die von ihm geſammelten Kupferſtiche und Bücher anlangen würden, als ein reichhaltiger Stoff für künftige Unterhaltungen[4]. Mit dieſer Sorge

---

pel 26. Mai 1770): „Daß ich dir nichts ausführlichers von Rom geſchrieben habe, hat ſeine Urſachen; du wirſt Alles umſtändlich hören“; und ſpäter (Rom 8. Juni 1770): „Was der König (von Neapel) für ein Subject iſt, ſchickt ſich beſſer zu erzählen als zu beſchreiben. — Ich werde ſeiner Zeit eine Menge luſtige Sachen von dieſem Hofe erzählen.“

[3] Wolfgang, der eine große Vorliebe für die Rechenkunſt hatte (ſ. S. 31), läßt ſich von ſeiner Schweſter ſein Rechenbuch nachſchicken (Beil. V, 10. 14) um ſich darin weiter zu üben. In Rom bekam er eine italiäniſche Ueberſetzung von Tauſend und eine Nacht geſchenkt, die ihn ſehr unterhielt (Beil. V, 21); ſpäter finden wir ihn bei der Lecture des Telemach (Beil. V, 25).

[4] Im ſtädtiſchen Muſeum von Salzburg werden noch einige dieſer Reiſeerinnerungen, auch von der erſten großen Reiſe, aufbewahrt, Anſichten von Neapel und London, ein Bild Rameaus, ein engl. Gebetbuch u. dgl.

für Wolfgangs geiſtige und künſtleriſche Ausbildung verband er die größte Achtſamkeit auf ſeine Geſundheit, deren es bei ſo verſchiedenem Klima und gänzlich veränderter Lebensweiſe allerdings bedurfte. Wiederholt ſtellt er ihm das Zeugniß aus, daß er ſelbſt mit verſtändiger Vorſicht und Mäßigung für ſeine Geſundheit ſorge und einer eigentlichen Aufſicht gar nicht bedürfe[5].

Bei allen Ehrenbezeugungen, mit denen Wolfgang überhäuft wurde, ohne daß ſie auf ihn einen ſonderlichen Eindruck gemacht zu haben ſcheinen, bei ſeinen künſtleriſchen Arbeiten und Leiſtungen bleibt er doch ſtets ein unbefangner Knabe, klug und lebhaft, zu luſtigen Scherzen, auch zu Albernheiten ſtets aufgelegt, aber unter allen Zerſtreuungen der Reiſen immer mit der treueſten Anhänglichkeit eines warmen Gemüthes den Seinigen und der Heimath zugethan. In den Briefen an ſeine Schweſter[6] ergeht er ſich in einem poſſenhaften Jargon, der alle möglichen Sprachen durcheinander mengt, in kindiſchen Späßen und Neckereien, wie ſie unter Geſchwiſtern, die mit einander aufgewachſen ſind, durch ein gewiſſes Gewohnheitsrecht ſich lange erhalten können. Allein ſowie die Rede auf Muſik kommt gewahrt man durch die Tändeleien hindurch ein lebhaftes Intereſſe und ein ſicheres ſelbſtändiges Urtheil, und in allen gemüthlichen Dingen ſpricht

---

5) „Mit Eſſen und Trinken wird ſich der Wolfgang nicht verderben" ſchreibt er von Mailand 17. Febr. 1770. „Du weißt daß er ſich ſelbſt mäßigt und ich kann dich verſichern, daß ich ihn noch niemals ſo achtſam auf ſeine Geſundheit geſehen habe als in dieſem Lande. Alles was ihm nicht gut ſcheint läßt er ſtehen, und er ißt manchen Tag gar wenig und befindet ſich fett und wohl auf und den ganzen Tag luſtig und fröhlich." Und von Rom aus ſchreibt er 14. April 1770 daß Wolfgang „ſo Acht auf ſeine Geſundheit hat, als wäre er der erwachſenſte Menſch."

6) Die Briefe Wolfgangs, großentheils kurze Nachſchriften zu den Briefen ſeines Vaters, ſind zuſammengeſtellt Beilage V.

ſich die liebenswürdigſte Offenheit und herzlichſte Theilnahme aus. Auch nicht ein Schatten fällt auf dieſen reinen Ausdruck einer kindlichen Unſchuld, wie ſie in dieſem Alter, auch ohne ſo außerordentliche Leiſtungen, nicht eben gewöhnlich iſt. Glückliche Anlagen und verſtändige Erziehung waren einander begegnet um dieſes Reſultat zu erzielen, und gewiß hatte auch die concentrirte Ausbildung ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten darauf hingewirkt nicht zwar ſeine übrige Entwickelung zurückzuhalten, wohl aber manches fern zu halten, das auf ſie einen ungünſtigen Einfluß hätte üben können.

3.

Die Reiſenden[1] verließen Salzburg Anfangs December und machten zuerſt in Inſpruck Halt, wo ſie in einem öffentlichen Concert den gewöhnlichen Beifall fanden[2]. Beim Gra-

---

[1] Wir ſind auch hier faſt allein auf die von Niſſen bekannt gemachten Briefe angewieſen. Von einigen habe ich die Originale in verſchiedenen Sammlungen gefunden und mich überzeugt, daß Niſſen ſie weder vollſtändig noch im Einzelnen genau hat abdrucken laſſen. Da Burney in demſelben Jahr in Italien reiſte, giebt ſein Tagebuch uns über Manches willkommenen Aufſchluß.

[2] In der Inſprucker Zeitung war folgender Artikel zu leſen (das Blatt war in Al. Fuchs Sammlung):

„Innsbruck den 18. Dec.“

„Freytags als den 14. dieſes iſt hier in dem Gaſthaus beim weißen Kreuz angelangt Hr. Leopold Mozart Hochfürſtl. Salzburgiſcher Capellmeiſter mit ſeinem Sohne Herrn Wolfgang Mozart dermalen wirkl. Hochfürſtl. Salzburgiſcher Concertmeiſter, welcher wegen ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Wiſſenſchaft ſich ſchon ſeit ſeinem ſechſten Jahre ſowohl an dem Allerhöchſten kaiſerl. Hofe, als in Engelland Frankreich Holland und durch das ganze römiſche Reich berühmt gemacht hat.“

„Geſtern wurde derſelbe zu einem Concerte, welches der hohe Adel veranſtaltet hatte, eingeladen, in welchem er die ſchönſten Proben ſeiner ſen Künigl ſpielte Wolfgang ein Concert das man ihm zur Prüfung vorlegte vom Blatt weg und erhielt es zum Geſchenk.

Sobald ſie Italien betreten hatten wurden die Ehrenbezeugungen, mit denen man den jungen Künſtler empfing, lebhafter und enthuſiaſtiſcher. In Roveredo veranſtaltete wie gewöhnlich der Adel ein Concert; als Wolfgang Tags darauf in der Hauptkirche die Orgel ſpielen wollte, hatte ſich das Gerücht davon in der Stadt verbreitet und die Kirche war ſo voll, daß zwei handfeſte Männer vorausgehen mußten um ihm einen Weg auf das Chor zu bahnen, wo ſie dann eine halbe Viertelſtunde gebrauchten um an die Orgel zu kommen, ſo war ſie von Zuſchauern belagert.

Noch größer war der Enthuſiasmus in Verona. Da jeden Abend Oper war[3], konnte erſt nach ſieben Tagen ein Concert veranſtaltet werden; allein während dieſer Zeit drängte eine Einladung die andere. Vor einer Verſammlung auserwählter Kenner ließ Wolfgang eine Symphonie von ſeiner Compoſition aufführen, ſpielte die ſchwierigſten Sachen welche man ihm vorlegte vom Blatte und componirte auf der Stelle eine Arie nach einem aufgegebenen Text, welche er ſelbſt ſang, und andere Stücke über ihm gegebene Themen. Als er in der Kirche S. Tommaſo die Orgel ſpielen wollte, wiederholte ſich die Scene von Roveredo; der Zudrang war ſo groß daß ſie den Weg durchs Kloſter nehmen mußten um

---

ganz beſonderen Geſchicklichkeit ablegte. Dieſer junge Tonkünſtler, welcher dermalen 13 Jahr alt iſt, hat alſo auch hier ſeinem Ruhm einen neuen Glanz beygeleget, und durch ſeine außerordentlichen Talente die Stimmen aller Muſikverſtändigen zu ſeinem Lobe vereiniget. Morgen wird ſolcher ſeine Reiſe nach Italien fortſetzen.“

[3] Es wurde Ruggiero von Guglielmi gegeben; Wolfgang kritiſirt die Aufführung ſpaßhaft ſeiner Schweſter (Beil. V, 1).

in die Kirche zu kommen, und auch ſo wären ſie kaum auf die Orgel gelangt, wenn die Patres ſie nicht in ihre Mitte genommen und ihnen ſo Platz gemacht hätten. Daß die Dichter die wunderbare Erſcheinung um die Wette beſangen verſtand ſich von ſelbſt. Mehrere Liebhaber, an deren Spitze Lugiati[4], der Generaleinnehmer von Venedig, ſtand, ließen ein lebensgroßes Bild Wolfgangs in Oel malen und ſtellten es in einem öffentlichen Locale aus[5].

---

4) Dieſer ſchrieb ſpäter (22. April 1770) an Wolfgangs Mutter (Niſſen S. 197): Sino dai primi del presente ammiro questa nostra città nella pregiatissima persona di Sr. Amadeo Wolfgango Mozart, di Lei figlio, un portento, si può dire, di natura nella musica, giacchè l'arte ancora non potea esercitare il suo uffizio, se pure non avesse con questo prevenuto la tenera età sua. Tra gli ammiratori io lo fui al certo, mentre qualche diletto avendomi sempre recato la musica, e per quanto abbia ne miei viaggi di questa inteso, ne posso far quel giudizio che spero non sia fallace; ma di si raro e portentoso giovane è certamente giustissimo, tanta avendone concepita stima che lo feci al naturale ritrarre coll' iscrizione riccoppiata sulla fine della cantata, che Gli sarà gradevole di leggere. [Sie iſt nicht mit abgedruckt.] La dolce sua effigie mi è di conforto, ed altrasi di eccitamento a riprendere qualche fiata la musica per quanto le publiche e private occupazioni me lo permettano. — — Degni aggradire tai sentimenti, che nascono da buon animo, vera stima u. ſ. w. — Auch bei den ſpäteren Reiſen nach Italien fanden Mozarts bei Lugiati ſtets dieſelbe freundſchaftliche Aufnahme.

5) Ein Artikel eines Veroneſer Blattes vom 9. Januar 1770 (bei Niſſen S. 169 f.) giebt darüber Auskunft.

«Questa città non può non annunziare il valor portentoso, che in età di non ancor 13 anni ha nella musica il giovanetto Tedesco Signor Amadeo Wolfgango Mozart, nativo di Salisburgo e figlio dell' attuale Maestro di cappella di Sua Altezza Rma. Monsig. Arcivescovo Principe di Salisburgo suddetto. Esso giovane nello scorso Venerdì 5. dell' andante in una sala della Nobile Accademia Filarmonica, in faccia alla publica rappresentanza ed a copiossisimo concorso di Nobiltà dell' uno e l'altro sesso, ha dato tale prove di

Am 10ten Januar kamen ſie in Mantua an, geſund und wohl, aber Wolfgangerl, wie der Vater ſchreibt, ſah von der Luft und dem Kaminfeuer aus, als hätte er einen Feldzug gemacht, ein wenig rothbraun, namentlich um die Augen und

---

sua perizia nell' arte predetta, che ha fatto stordire. Egli fra una scelta adunanza di valenti Professori ha saputo prima d'ogn' altra cosa, esporre una bellissima sinfonia d'introduzione di composizione sua, che ha meritato tutto l'applauso. Indi a egregiamente sonato a prima vista un concerto di cembalo e successivamente altre sonate a lui novissime. Poi sopra quattro versi esibitigli ha composta sul fatto un' aria d'ottimo gusto nell' atto stesso di cantarla. Un soggetto ed un Finale progettatogli, egli mirabilmente concertò sulle migliori leggi dell' arte. Suonò al improvviso assai bene un Trio del Boccherini. Compose benissimo in partitura un Sentimento datogli sul violino da un Professore. In somma si in questa che in altre occasione esposto a' più ardui cimenti, gli ha tutti superati con indicibil valor e quindi con universale ammirazione, specialmente de' Dilettanti; tra quali il Sign. Lugiati che dopo aver goduti e fatti ad altri godere più saggi maravigliosi dell' abilità di tal giovane, hanno voluto infine farlo ritrarre in tela al naturale per serbarne eterna memoria. Nè è già nuovo questo pensiero; imperciocchè, da che egli va girando per entro l'Europa col padre suo, per dar pruova di se, ha tanta meraviglia eccitata in ogni parte fino dalla tenera età di 7 anni, che se ne serba tuttavia il ritratto in Vienna, in Parigi, dove sone anche i ritratti di tutta la sua famiglia, in Olanda ed in Londra, in cui si collocò esso ritratto suo nell' insigne Museo Britannico con una iscrizione, che celebrava la stupenda sua bravura nella musica nella verde sua età d'anni 8, che soli allora contava. Noi pertanto non dubitiamo, che nel proseguimente del suo viaggio, che ora fà per l'Italia, non sia per apportare eguale stupore dovunque si recherà, massimamente agli Esperti ed Intelligenti.»

Eine Nachfrage, welche ich durch Freunde nach dieſem Bilde in Verona habe anſtellen laſſen, hat leider nur zu der Auskunft geführt, daß eine große Anzahl von Gemälden im Local der società filarmonica auf dem Hausboden ungeordnet liege, und nicht bekannt ſei, ob ſich unter denſelben Mozarts Portrait befinde.

um den Mund, „ſo z. B. wie Se. Majeſtät der Kaiſer ausſehen.“ Noch denſelben Abend ſahen ſie die Oper Demetrio, welche Wolfgang wie die in Cremona ſeiner Schweſter auf ſeine Weiſe charakteriſirt (Beil. V, 2), und wurden von den vornehmen Dilettanten mit Zuvorkommenheit aufgenommen[6] und mit Beifall überſchüttet. Eine Signora Sartoretti lud ſie zum Mittageſſen zu Gaſt und ſchickte am Tage darauf durch ihren Bedienten eine Schale mit einem ſchönen Blumenſtrauß, an dem unten rothe Bänder und in der Mitte der Bänder eine Medaille von vier Ducaten eingeflochten war, darauf lag ein von der Signora verfaßtes Gedicht auf Wolfgang (Beil. II, 4). Am 16ten Januar war das Concert der philarmoniſchen Geſellſchaft in ihrem teatrino — einem Saal der nach Art eines Theaters gebauet war, ſo daß das Orcheſter die Stelle der Bühne einnahm — in welchem Wolfgang die Hauptleiſtung übernahm. Das Programm dieſes Concerts, welches bei Niſſen S. 173 mitgetheilt iſt, kann eine Vorſtellung von dem Zuſchnitt der Academien überhaupt geben, in welchen Wolfgang ſich in Italien hören ließ, es mag deshalb hier Platz finden.

Serie delle composizioni musicali da eseguirsi nell'
accademia pubblica filarmonica di Mantova la sera
del di 16 del corrente Gennajo 1770
in occasione della venuta del espertissimo giovanetto
Sign. *Amadeo Mozart.*

1. Sinfonia di composizione del Sign. Amadeo.
2. Concerto di Gravecembalo esibitogli e da lui eseguito all' improvviso.
3. Aria d'un Professore.
4. Sonata di Cembalo all' improvviso eseguita dal giovine

---

6) Leop. Mozart rühmt beſonders die Artigkeit des Grafen Franz Eugen v. Arco, dagegen iſt er ſehr entrüſtet über den Fürſten von Taxis, der ſo wenig als ſeine Gemahlin ſie nicht einmal vorzulaſſen die Gnade hatte.

con variazioni analoghe d'invenzione sua e replicata poi in tuono diverso da quello in cui è scritta.

5. Concerto di Violino d'un Professore.
6. Aria composta e cantata nell' atto stesso dal Sign. Amadeo all' improvviso, co' debiti accompagnamenti eseguiti sul Cembalo, sopra parole fatte espressamente; ma da lui non vedute in prima.
7. Altra sonata di Cembalo, composta insieme ed eseguita dal medesimo sopra un motivo musicale propostogli improvvisamente dal primo Violino.
8. Aria d'un Professore.
9. Concerto d'Oboè d'un Professore.
10. Fuga musicale, composta ed eseguita dal Sign. Amadeo sul Cembalo, e condotta a compiuto termine secondo le leggi del contrappunto, sopra un semplice tema per la medesima presentatogli all' improvviso.
11. Sinfonia dal medesimo, concertata con tutte le parte sul Cembalo sopra una sola parte di Violino postagli dinanzi improvvisamente.
12. Duetto di Professori.
13. Trio in cui il Sign. Amadeo ne sonerà col Violino una parte all' improvviso.
14. Sinfonia ultima di composizione del Suddetto.

Der Erfolg war glänzend, der Beifall unſäglich und in einem Zeitungsberichte hieß es, daß die Muſiker in Mantua nach allen Proben die ſie mit Wolfgang vorgenommen nicht fürchteten zu Viel zu ſagen, wenn ſie behaupteten, dieſer Jüngling ſcheine geboren um die in der Kunſt erfahrenſten Meiſter zu beſchämen, wie auch ein angeſehener Gelehrter in Verona geſchrieben habe, er ſei „ein Wunderwerk der Natur, gleich wie Terracinen die Mathematiker und Corillen die Dichter zu beſchämen geboren worden ſeien."

Man ſieht daß es dabei hauptſächlich auf den Eindruck des Wunderbaren ſo frühreifer Leiſtungen abgeſehen war.

Es war ſchon erſtaunenswerth daß Wolfgang ſich als Klavierſpieler Violiniſt und Sänger hören laſſen konnte, und doch traten die Leiſtungen des Virtuoſen entſchieden vor denen des Componiſten zurück. Auch hier iſt der Hauptnachdruck auf das Improviſiren gelegt, die Fähigkeit die verſchiedenartigſten Aufgaben augenblicklich den Bedingungen der Kunſt gemäß zu löſen, was eine ebenſo große Lebhaftigkeit der Phantaſie als die tüchtigſte Durchbildung und vollkommene Sicherheit in der Behandlung der Form vorausſetzt. Man mag von dem Werth dieſer Leiſtungen abziehen ſo viel man will durch die Erwägung, daß das Erſtaunen darüber, daß ein Jüngling Aufgaben der Art überhaupt löſte, eine ſtrenge Kritik über die Art wie er ſie löſte, über das Maß von Erfindung und Formgewandtheit, welche er an den Tag legte, wohl nur ſelten zugelaſſen haben wird; daß das ſtrengere Feſthalten an der Regel, die größere Beſchränkung in den Formen und Mitteln, welche damals in der Muſik herrſchten, Leiſtungen der Art erleichterten: immer bleiben ſie im höchſten Grade ſtaunenswerth. Was den letzteren Umſtand insbeſondere betrifft, ſo fällt es gewiß nicht minder ſchwer ins Gewicht, daß die Strenge der Form, wie ſie damals verlangt wurde, einem talentvollen Jüngling, dem viel eher Melodien zu Gebote ſtehen als er ſie künſtleriſch zu verarbeiten im Stande iſt, viel eher beſchwerlich fallen mußte, und daß die Herrſchaft über dieſelbe im Verein mit einer ſtets bereiten Productionskraft eben das Bewundernswürdigſte iſt. Damit ſoll nicht geläugnet werden, daß man an einen bedeutenden Gehalt der muſikaliſchen Compoſitionen damals überhaupt und beſonders einem ſolchen Phänomen gegenüber geringere Anſprüche geltend gemacht habe. Für uns aber, die wir den ferneren Entwickelungsgang Mozarts verfolgen können, bleibt das Erſtaunenswertheſte, daß dieſe für ſo junge Jahre unerhörte Productionskraft weder durch Ueberreizung noch Ueberbildung in dieſer Weiſe geſteigert war, ſondern daß wir dieſe Entwickelung für die dieſer Natur normale erkennen müſſen. Denn weit entfernt daß ſie, wie eine durch Kunſt raſch getriebene Pflanze üppig aufſchießt und bald welkt, im Verlauf der Zeit matt und erſchöpft worden wäre, ſehen wir ſie ſtetig erblühen und erſtarken und im Mannesalter erſt zu ihrer vollen Reiſe und Kraft gelangen; und während in der Jugend die formale Fertigkeit, welche auf Uebung beruht, überwiegt, gewinnt ſpäter die ſchöpferiſche Kraft mehr und mehr die Oberhand, der Gehalt der muſikaliſchen Ideen, welchen nur ein reiches und eigenes inneres Leben gewähren kann, wird bedeutender und tiefer, die Handhabung des Techniſchen wird zu einem freien künſtleriſchen Spiel.

4.

Noch vor Ende Januar kamen ſie nach Mailand, wo ſie im Kloſter der Auguſtiner von S. Marco eine ſichere und bequeme Wohnung[1] in der Nähe des Grafen Firmian erhielten[2], der ſich ihrer mit der wahren Theilnahme und Liberalität annahm, welche er gegen jede bedeutende Erſcheinung in Kunſt und Wiſſenſchaft bewährte[3], und in ſeiner einflußreichen Stellung ihnen jeden Vorſchub leiſten konnte. Bei den vornehmen Familien eingeführt genoſſen ſie die Freuden des Carnevals, beſuchten wiederholt die Oper, wo Cesare in Egitto gegeben wurde[4], Bälle und Maskeraden, über welche Wolfgang ſeiner Schweſter Bericht erſtattet, indem er ſich ſeinerſeits über die Salzburger Luſtbarkeiten genaue Nachrichten ausbittet[5]. Die Leiſtungen Wolfgangs in einem öffentlichen Concert und in einer glänzenden Geſellſchaft beim Grafen Firmian, an welcher auch der Herzog von Modena Theil nahm, die Proben welche er vor Liebhabern und Künſtlern, namentlich dem alten Sammartini[6] ablegte, erreg-

---

[1] Man hatte die Aufmerkſamkeit ihnen bei der Kälte, über welche ſie bitterlich klagen, ihre Betten zu wärmen, worüber Wolfgang jeden Abend neues Vergnügen empfand.

[2] Carl Joſeph Graf von Firmian, geb. 1716 zu Deutſchmetz im Trientiſchen, erhielt ſeine Erziehung zum Theil in Salzburg (wo ſein älterer Bruder Joh. Bapt. Anton bis 1740 Erzbiſchof war), ſtudirte in Leyden und vollendete ſeine Bildung durch Reiſen in Italien und Frankreich. Später war er Geſandter in Neapel, wo Winckelmann ihn als einen Mann von großem Verſtande und unglaublich großer Wiſſenſchaft und als einen Mann ſeines Herzens und einen der würdigſten unſerer Nation preiſt (Briefe I S. 271. 279). Im Jahr 1759 wurde er Generalgouverneur der Lombardei und hat im edelſten Sinn und mit Einſicht für den materiellen

---

Wohlſtand wie für Aufklärung und Bildung gewirkt. Selbſt ein Freund und Kenner der Wiſſenſchaften und Künſte, machte er ſeine bedeutenden Sammlungen mit großer Liberalität zugänglich, und unterſtützte Künſtler und Gelehrte auf jede Weiſe. Er ſtarb 1782 in Mailand.

3) Er machte Wolfgang mit Metaſtaſios Werken ein ſehr willkommenes Geſchenk, und belohnte ihn auch außerdem freigebig.

4) Leopold Mozart ſchreibt er habe in der Hauptprobe den Maeſtro Piccini geſprochen, der dieſe Oper componirt hatte; obgleich ſie in den, allerdings ſehr unvollſtändigen, Verzeichniſſen ſeiner Opern nicht erwähnt wird.

5) S. Beil. V, 6. Um der Sitte gemäß gekleidet zu ſein mußten ſie ſich Mäntel und Bajuten (die Maskentracht) machen laſſen. L. Mozart, der findet daß ſie dem Wolfgang unvergleichlich anſtehen, ſchüttelt den Kopf dazu daß er auf ſeine alten Tage noch dieſe Narredey mitmachen müſſe, und tröſtet ſich damit daß man das Zeug wenigſtens zu Fürtuch und Unterfutter werde verwenden können.

6) Giambattiſta Sammartini, ein geborner Mailänder, galt ſchon 1726 als ein ausgezeichneter Componiſt, und war ſpäter Organiſt an verſchiedenen Kirchen und Kapellmeiſter des Kloſters Santa Maria Maddalena. Außer unzähligen Kirchencompoſitionen hatte er eine Menge von Symphonien und Inſtrumentalſätzen geſchrieben, die auch in Deutſchland und England beliebt waren. Man rühmte ihm Feuer und Reichthum

ten auch hier ſtaunende Bewunderung. „Es ging wie aller Orten“ ſchreibt L. Mozart „und braucht keine weitere Erklärung.“ Auch mit Componiren wurde nicht gefeiert; für zwei junge Caſtraten von funfzehn und ſechszehn Jahren, mit denen er Kameradſchaft gemacht hatte und die ſchön ſangen, componirte er ein Paar lateiniſche Motetten[7] und für die Soiree im Firmianiſchen Hauſe componirte er drei Arien und ein begleitetes Recitativ. Hierzu war er, wie er ſelbſt angiebt, veranlaßt worden um zu zeigen, daß er im Stande ſei dramatiſche Sachen zu componiren[8]. Denn das wichtigſte

---

an Erfindung nach, und Misliweczeck ſagte, als er zuerſt eine ſeiner Symphonien hörte: „Ich habe den Vater des Haydniſchen Stils gefunden.“ Haydn lachte darüber herzlich, er habe früher wohl Sachen von Sammartini gehört, aber nie geſchätzt, er ſei ein Schmierer (Grieſinger biogr. Notizen S. 15). Carpani, der dieſelbe Aeußerung Haydns mittheilt, ſucht dagegen die Verdienſte Sammartinis als Inſtrumentalcomponiſt in einer intereſſanten Auseinanderſetzung zu heben (Le Haydine p. 56 ff.).

[7] Zwei Sopranarien Introibo domum tuam domine (André Verzeichn. 64) und Quaere superna, fuge terrena mit vorausgehendem kurzem Recitativ Ergo interest an quis male vivat an bene (André Verz. 77) gehören der Handſchrift nach in eine ſpätere Zeit.

[8] Die große Arie mit dem begleiteten Recitativ iſt aus Metaſtaſios Demofoonte (A. III sc. 5) «Misero me, qual gelido torrente mi ruina sul cor» und «Misero pargoletto il tuo destin non sai.» Die Partitur und die Stimmen, letztere von der Hand des Vaters und des Sohns geſchrieben (wie L. Mozart es angiebt) ſind noch vorhanden (Andre Verzeichn. 65). Das Recitativ iſt im hochtragiſchen Stil und ſehr ausgeführt, die Arie beſteht aus einem Adagio mit einem Poco Allegro als Mittelſatz. Die genaue Uebereinſtimmung im Papier und in der Handſchrift zweier anderer Arien macht es mir faſt zur Gewißheit, daß es die beiden mit jener zugleich componirten ſind. Die eine (André Verz. 62) Per pieta bel idol mio aus Metaſtaſios Artaserse (A. I sc. 5) beſteht aus einem einzigen Satz; die andere (Andre Verz. 63) Per quel paterno amplesso aus derſelben Oper (A. II sc. 11), ebenfalls in einem Satz, eingeleitet durch ein Recitativ Temerario Arbace, dove trascorri. Beide unterſcheiden ſich von der erſten durch Bravourpaſſagen, die dort nicht

Reſultat dieſes Aufenthaltes in Mailand war es daß Wolfgang für die nächſte stagione die scrittura erhielt. Er ſollte unter Vorausſetzung der Erlaubniß ſeines Fürſten — welche gleich nachgeſucht und auch ertheilt wurde — die erſte Oper ſchreiben, für welche man die erſten Sänger, die Gabrielli und Ettore, engagiren wollte; das Honorar wurde auf 100 gigliati[9] und freie Wohnung während des Aufenthalts in Mailand beſtimmt. Das Textbuch würde man ihnen nachſchicken, damit Wolfgang ſich mit demſelben vertraut machen könne, die Recitative mußten im October nach Mailand eingeſchickt werden und mit Anfang November ſollte der Componiſt ſelbſt da ſein um in Gegenwart der Sänger die Oper zu vollenden und einzuſtudiren, welche in den Weihnachtstagen gegeben werden ſollte. Dieſe Bedingungen waren ihnen inſofern angenehm und bequem, als ſie ungehindert erſt Italien durchreiſen konnten und dann immer noch Zeit genug für Wolfgang blieb, in Ruhe die Oper zu vollenden.

Nachdem ſie von Mailand abgereiſt waren, componirte Wolfgang unterwegs in Lodi am 15. März, Abends 7 Uhr, wie er ſelbſt angemerkt hat, ſein erſtes Quartett[10]. In Parma machten ſie die Bekanntſchaft der berühmten Sängerin Lucrezia Ajugari, genannt la Bastardella, welche Vater und Sohn durch den unglaublichen Umfang ihrer Stimme und ihre Kehlfertigkeit ins äußerſte Erſtaunen ſetzte[11], und

---

vorkommen; alle drei ſind für Sopran. — Die Arie Misero tu non sei welche Wolfgang ebenfalls in Mailand componirte (Beil. V, 2) iſt aus Metaſtaſios Demetrio (A. I sc. 4), den er kurz vorher in Mantua gehört hatte; ſie iſt nicht erhalten.

[9] Ein gigliato, Florentiner Goldgulden, ward ungefähr einem Ducaten gleich gehalten.

[10] André Verz. 176.

[11] S. Beilage V, 8.

langten am 24. März in Bologna an. Hier wurden ſie von dem Feldmarſchall Grafen Pallavicini mit gleicher Freundlichkeit und Liberalität aufgenommen wie in Mailand vom Grafen Firmian. Er veranſtaltete eine glänzende Akademie in ſeinem Hauſe, bei welcher 150 Perſonen, unter ihnen der Cardinal-Legat Antonio Colonna Branciforte mit dem ganzen Adel und an der Spitze der Kenner Padre Martini Theil nahm, obgleich dieſer ſonſt kein Concert mehr beſuchte. Um halb acht Uhr verſammelte man ſich und erſt gegen Mitternacht dachten die Gäſte an den Aufbruch.

L. Mozart ſchreibt, ſie ſeien in Bologna ganz ungemein beliebt und Wolfgang werde dort noch mehr als an anderen Orten bewundert, weil dort der Sitz von vielen Gelehrten und Künſtlern ſei; von dort aus werde ſich ſein Ruhm am meiſten über Italien verbreiten, da er vor Padre Martini die ſtärkſte Probe beſtanden habe. Er hatte Recht; denn Padre Martini[12], ohne alle Frage durch ſeine gründlichen und umfaſſenden Forſchungen über die Geſchichte der Muſik wie über den Contrapunkt der bedeutendſte Gelehrte in der Muſik, wie auch als Kirchencomponiſt geſchätzt, war das allverehrte Orakel in muſikaliſchen Fragen, nicht allein in Italien. Er hatte ſtets Schüler um ſich verſammelt, ſtand in einer ausgebreiteten Correſpondenz, Streitfragen wurden ihm zur Entſcheidung vorgelegt, bei der Beſetzung von Stellen ſein Rath eingeholt: eine Empfehlung von Padre Martini war daher die

---

12) Giambattiſta Martini war in Bologna 1706 geboren und zeigte früh ein hervorſtechendes muſikaliſches Talent, ſo daß er, nachdem er 1722 in den Franziskanerorden eingetreten war, ſchon 1725 Kapellmeiſter an der Franziskanerkirche wurde. Er ſtarb 1784. Seine berühmten Werke ſind die Storia della musica, und Esemplare osia saggio fondamentale pratico di contrappunto; von ſeinen Compoſitionen ſind wenige gedruckt.

beſte Unterſtützung für ein gutes Fortkommen. Seine Autorität ward um ſo bereitwilliger anerkannt, als er mit ſeinem unermeßlichen Wiſſen die größte Beſcheidenheit, eine ſtets bereite Dienſtfertigkeit, und eine ſich immer gleich bleibende Freundlichkeit und Gelaſſenheit verband[13]. Es mußte daher L. Mozart vor allen Dingen daran gelegen ſein Padre Martini für ſeinen Sohn zu gewinnen. Dieſer prüfte ihn auf ſeine Weiſe: er ließ ihn Fugen ſchreiben, ſetzte ihm das Thema auf und war ſehr zufrieden, als Wolfgang nach den Regeln der Kunſt ſofort die Ausführung, wie er verlangte, ſchriftlich oder auf dem Klavier machte. Er ſtellte ihm ein günſtiges Zeugniß aus, und hat auch in ſpäteren Zeiten, da ein freundſchaftliches Verhältniß zwiſchen ihnen unterhalten wurde, ſich Wolfgang theilnehmend und hülfreich erwieſen; allein ein beſonderes Intereſſe, eine nähere Beziehung Martinis zu Mozart iſt dabei doch nicht wahrzunehmen. Seine Güte und Gefälligkeit ließen ihn einem Jüngling, deſſen bedeutende Talente ihm nicht zweifelhaft ſein konnten, ſeine Unterſtützung nicht verſagen; die Richtung aber von Mozarts Genie und Leiſtungen auf dramatiſche und Inſtrumentalmuſik zogen ihn, der der Kirchenmuſik und der ſtreng contrapunktiſchen Kunſt — auch wohl Künſtelei — zugethan war, wohl nicht in erhöhetem Maße an. Auch ſcheint es, als ob ſpäter dieſer Verkehr mehr von Mozarts, beſonders dem Vater, als von Martini unterhalten worden ſei[14].

Eine andere intereſſante Bekanntſchaft war die des berühmten Farinelli[15], welcher ſie auf ſeinem prächtigen

---

[13] So erwies er ſich z. B. gegen Gretry (mém. I S. 91 f.), Naumann (Meißner Biogr. I S. 150 ff.), Burney (Reiſe I S. 142 ff.).

[14] Was ich von dieſem italiäniſch geführten Briefwechſel aufgefunden habe iſt mitgetheilt Beilage VI.

[15] Carlo Broſchi, als Sänger Farinelli genannt, iſt 1705

Landgut bei Bologna mit gewohnter Liebenswürdigkeit aufnahm. Was uns von dem Umfange und der Schönheit der Stimme dieſes Sängers berichtet wird, von ſeinem Athem, ſeinem Portamento, der unglaublichen Bravur und dem ſeelenvollen Vortrag iſt ebenſo wunderbar als die Wirkung dieſer Geſangskunſt, welche ihn während fünf und zwanzig Jahre zum einflußreichen Günſtling bei zwei Königen von Spanien machte. Er erſcheint faſt wie ein phantaſtiſches Bild von der Größe und Macht der Geſangskunſt im vorigen Jahrhundert, von der ſelbſt die außerordentlichſten Leiſtungen dieſes Jahrhunderts uns keine entſprechende Vorſtellung mehr zu geben vermögen, und durch welche die Geſchichte der Muſik dieſer Zeit zu einem großen Theil zu einer Geſchichte des Geſanges und der Sänger wird. Die Zeit, in welcher Mozart ſich heranbildete, ſtand noch durchaus unter dieſem Einfluß, und obgleich die abſolute Herrſchaft der Sänger mit ihrer abſoluten Kunſt bereits im Abnehmen war, ſo iſt es doch nicht ohne

---

geboren. Er bildete ſich unter Porpora und Bernacchi und feierte, ſeitdem er die Bühne betrat, in Italien und England, in Wien und Paris unerhörte Triumphe. Als er im Jahr 1736 nach Spanien kam, gelang es ihm, durch ſeinen Geſang Philipp V aus einer tiefen Schwermuth zu reißen. Er mußte von da an täglich ihm verſingen und durfte nicht mehr öffentlich auftreten; er wurde der erklärte Günſtling des Königs und hatte unbeſchränkten Einfluß auf ihn, welchen nie mißbraucht zu haben ſein anerkannter Ruhm iſt. Die gleiche Stellung nahm er dann bei Ferdinand VI ein. Nach dem Regierungsantritt Carls III mußte er Spanien 1761 verlaſſen und erhielt Bologna zum Aufenthalt angewieſen, wo er im Genuß ſeiner Reichthümer ſeiner Neigung für Kunſt und Wiſſenſchaft lebte; ein Mann von redlichem und wohlwollendem Charakter, feiner Bildung, allgemein geliebt und verehrt. So ſchildert ihn Burney, der ihn ebenfalls im Jahre 1770 aufſuchte (Reiſe I S. 130 ff.); auch die Briefe Metaſtaſios an ihn geben uns die günſtigſte Vorſtellung. Einige andere Züge treten hervor in der Schilderung bei Lamberg Memorial d'un mondain p. 97. Er ſtarb 1782.

Bedeutung daß Mozart als Jüngling noch den Eindruck jener Größen der Geſangskunſt in ſich aufnahm[16].

3.

Am 30. März langten die Reiſenden in Florenz an. Hier war ihnen durch öſterreichiſche Empfehlungen die beſte Aufnahme bereitet. Der kaiſerliche Geſandte Graf Roſenberg meldete ſogleich ihre Ankunft bei Hofe, wo ſie vom Großherzog Leopold ungemein gnädig empfangen wurden; er erinnerte ſich ihrer von dem früheren Aufenthalt in Wien her und erkundigte ſich auch nach der Nannerl. Am zweiten April ließ Wolfgang ſich bei Hofe hören, Nardini, der berühmte Violiniſt, accompagnirte und der Marquis von Ligniville, Director der Muſik am Hofe von Toscana, ein gründlicher Contrapunktiſt, obgleich er nur Dilettant war[1], ſtellte den jungen Künſtler auf die Probe. Er mußte die ſchwerſten Fugen vom Blatt ſpielen und erhielt die verwickeltſten Themata zur Ausführung; die Bewunderung war um ſo größer da er die ſchwierigſten Aufgaben mit einer Leichtigkeit löſte „wie man ein Stück Brod ißt.“ In Florenz trafen ſie ihren alten Bekannten aus London, den Sänger Manzuoli, und es gereichte Wolfgang zu großer Freude als er hörte, daß man von Mailand aus mit ihm in Unterhandlung ſtand, um ihn für ſeine Oper zu engagiren. Eine zärtliche Freundſchaft ſtiftete er aber mit einem vierzehnjährigen Engländer Thomas Linley[2], welcher ſich als Schüler bei Nardini aufhielt und bereits ſo Außerordentliches als Violinſpieler leiſtete daß man ihn ſeinem Lehrer nahe ſtellte. Die beiden Knaben lernten ſich bei Sgra. Maddalena Morelli, welche unter dem Namen Corilla als Improviſatrice und auf dem Capitol gekrönte Dichterin berühmt war[3], kennen und waren während der wenigen Tage, die Mozarts ſich in Florenz aufhielten, unzertrennlich, indem ſie unermüdlich mit einander wetteiferten. Endlich brachte Tommaſino, wie Linley in Italien hieß, zum Abſchied, der beiden Knaben bittre Thränen koſtete, noch ein Gedicht an Wolfgang, das Corilla ihm verfaßt hatte[4].

---

[16] Man wird nicht ohne Intereſſe leſen was Dittersdorf in ſeiner Selbſtbiographie S. 110 ff. von ſeinem Aufenthalt in Bologna im Jahr 1762 und dem Verkehr mit P. Martini und Farinelli erzählt.

[1] Er hatte das Salve regina als dreiſtimmigen Canon componirt und zierlich ſtechen laſſen um es an Freunde zu verſchenken, Burney Reiſen I S. 189; ein in gleicher Weiſe componirtes Stabat mater erwähnt Fetis; vielleicht iſt ein von Mozarts Hand copirtes dreiſtimmiges Stabat mater in 9 Sätzen, welche canoniſch mit verſchieden vertheilten Stimmen behandelt ſind, das André in ſeinem handſchriftlichen Verzeichniß anführt, eben dieſes Werk. Unter den Mozartſchen Handſchriften befindet ſich ein Heftchen (André Verz. 23), mit einem Kyrie, Christe und Kyrie, jedes als Canon ad unisonum für 5 Sopranſtimmen componirt, das der Schrift nach in dieſe Zeit zu gehören ſcheint. André vermuthet daß dieſe Sätze nach dem Muſter jener Compoſitionen von Ligniville in Florenz geſchrieben ſeien.

Ungern trennten ſie ſich von einer Stadt, von der L. Mozart ſeiner Frau ſchrieb „ich wollte, daß du Florenz ſelbſt und die ganze Gegend und Lage der Stadt ſehen könnteſt: du würdeſt ſagen, daß man hier leben und ſterben ſoll." Allein die Zeit drängte, wenn ſie in Rom zu den Feierlichkeiten der Charwoche eintreffen ſollten. Am Mittag des Charmittwochs kamen ſie dort an, noch zeitig genug um in die Sixtiniſche Capelle zu eilen und das Miserere von Allegri zu hören[5]. Und hier legte Wolfgang jene berühmte Probe ſeines Gehörs, ſcharfer Auffaſſung und treuen Gedächtniſſes ab.

---

[2] Thomas Linley, der Sohn eines engliſchen Componiſten, war 1756 in Bath geboren. Nachdem er 1772 aus Florenz nach England zurückgekehrt war, erregte er als Virtuos und Componiſt die größten Hoffnungen, welchen ein frühzeitiger Tod — er ertrank bei einer Waſſerfahrt — im Jahr 1778 ein Ende machte.

[3] Vgl. Barthold Die geſchichtl. Perſönl. in Caſanovas Memoiren II S. 177.

[4] Burney Reiſe I S. 185 f. „Vom Tomaſino und dem kleinen Mozart ſpricht man in ganz Italien als von zwei Genies, die die größte Hoffnung geben.“ Holmes erzählt, daß Mozart, wenn er ſpäter in Wien mit Engländern zuſammentraf, ſtets Linleys gedachte, und daß deſſen Bruder Ozias Linley einen italianiſchen Brief von Mozart an Thomas Linley aufbewahrt habe.

„Du weißt" ſchreibt L. Mozart „daß das hieſige berühmte Miserere ſo hoch geachtet iſt, daß den Muſicis der Kapelle unter der Excommunication verboten iſt eine Stimme davon aus der Capelle wegzutragen, zu copiren oder Jemanden zu geben[6]. Allein wir haben es ſchon. Wolfgang hat es ſchon aufgeſchrieben und wir würden es in dieſem Briefe nach Salzburg geſchickt haben, wenn nicht unſere Gegenwart es zu machen nothwendig wäre. Die Art der Production muß mehr dabei thun als die Compoſition ſelbſt[7]. Wir indeſſen wollen es auch nicht in andere Hände laſſen, dieſes Geheimniß, ut non incurramus mediate vel immediate in censuram ecclesiae.“ Bei der wiederholten Aufführung am Charfreitag nahm Wolfgang ſein Manuſcript mit in die Capelle und verbeſſerte im Hut einige Stellen, wo ihm ſein Gedächtniß nicht ganz treu geweſen war. Die Sache wurde dennoch in Rom bekannt und machte natürlich großes Aufſehen; als Wolfgang veranlaßt wurde in einer Geſellſchaft in Gegenwart des päbſtlichen Sängers Chriſtofori daſſelbe vorzutragen und dieſer die genaue Uebereinſtimmung anerkannte, war das Erſtaunen außerordentlich.

---

[5] Das Miserere (der funfzigſte Pſalm) von Dom. Allegri, der zwiſchen 1629 und 1640 Mitglied der päbſtlichen Capelle war, componirt, abwechſelnd für fünf- und vierſtimmigen Chor mit einem neunſtimmigen Schlußchor, wurde regelmäßig am Mittwoch und Freitag der Charwoche geſungen; am Gründonnerſtag wechſelte man mit dem Miserere von Anerio, Naldini und Scarlatti, bis 1714 das Miserere von Bai jene verdrängte. Seit 1821 wird das Miserere von Allegri nur einmal geſungen und eins von Baini als das dritte aufgeführt. Baini mem. stor. crit. II p. 195 ff. Kandler G. Pierluigi da Paläſtrina S. 96 ff.

[6] So ſagte man wenigſtens; allein Burney erzählt nicht allein daß auf Befehl des Pabſtes Abſchriften für Kaiſer Leopold, den König von Portugal und Padre Martini gemacht worden ſeien, ſondern auch daß der päbſtliche Kapellmeiſter Santarelli ihm eine Abſchrift ſämmtlicher Geſänge der Charwoche mittheilte (Reiſe I S. 202 f. 208 ff.), nach welcher er ſie 1771 in London drucken ließ, worauf ſie in Leipzig und Paris wiederholt ſind. Auch in Florenz, wo man das Allegriſche Miserere ſang, wurde ihm eine Abſchrift angeboten (I S. 182); ungenaue, nach dem Gedächtniß gemachte Aufzeichnungen kamen ihm mehrfach vor. Dieſen beſtimmten Angaben gegenüber kann man die Behauptung Bainis (Cäcilia II S. 69 ff.) kaum anders als für übertrieben halten, daß es nie eine Partitur oder Abſchrift des Miserere gegeben habe, da es bloß durch mündliche Tradition der Sänger überliefert worden ſei und dem Capellmeiſter ſeine Amtspflicht

Zunächſt ſuchten ſie an allen Feierlichkeiten der Char- und Oſterwoche Theil zu nehmen. „Unſere gute Kleidung“ ſchreibt L. Mozart „die deutſche Sprache und meine gewöhnliche Freiheit, mit welcher ich meinen Bedienten in deutſcher Sprache den geharniſchten Schweizern zurufen ließ, daß ſie Platz machen ſollten, halfen uns aller Orten bald durch.“ Er war es wohl zufrieden, daß man Wolfgang für einen deutſchen Cavalier oder gar Prinzen, ihn für deſſen Hofmeiſter hielt. Bei der Tafel der Cardinäle ſtand Wolfgang neben dem Seſſel des Cardinal Pallavicini und erregte deſſen Aufmerkſamkeit,

---

verbeten habe, eine Partitur auszuarbeiten oder gar mitzutheilen. Allein die von ihm gegebenen Aufſchlüſſe machen es begreiflich, warum das Miserere nicht genau ſo gedruckt iſt, wie es jetzt geſungen wird.

[7] Wie viel der auf alter Tradition und dem ſorgfältigſten Studium beruhende Vortrag der päbſtlichen Sänger zu der Wirkung des Miserero beiträgt, weiß Jeder der den Aufführungen der Charwoche in der Sixtina beigewohnt hat.

ſo daß er ihn um ſeinen Namen fragte. Als er ihn erfahren, ſagte er erſtaunt: „Ei, ſind Sie der berühmte Knabe, von dem mir ſo Vieles geſchrieben worden iſt?“ unterhielt ſich freundlich mit ihm, lobte ſein Italiäniſch und radebrechte ſogar etwas Deutſch mit ihm.

Nachdem die kirchlichen Feſtlichkeiten vorüber waren, fingen ſie an ihre zwanzig Empfehlungsbriefe abzugeben und der Empfang von Seiten der vornehmen Familien, der Chigi, Barberini, Bracciano, Altemps, wie das Erſtaunen über Wolfgangs Leiſtungen war wie wir es ſchon kennen, nur meinte L. Mozart, je tiefer ſie in Italien hineinkämen, deſto lebhafter werde die Bewunderung. Eine Geſellſchaft, eine Akademie, in der Wolfgang ſich hören laſſen mußte, drängte die andere; daneben war er auch für ſich fleißig mit Componiren, wir wiſſen von einer Arie und einer Symphonie, die er hier ſchrieb[8], auch ſchickte er einen Contretanz nach Salzburg mit einer genauen Anweiſung für die Ausführung[9].

Am 8. Mai verließen ſie Rom, wo ihnen der Aufenthalt auch dadurch ſehr angenehm gemacht worden war, daß ſie eine Wohnung im Hauſe des auf einer Reiſe abweſenden päbſtlichen Couriers Uslinghi erhalten hatten, in welcher ſie, von deſſen Frau und Tochter mit aller erſinnlichen Aufmerkſamkeit behandelt, ſich behaglich und wie heimiſch fühlten. Die Reiſe nach Neapel machten ſie in Geſellſchaft von vier Auguſtinermönchen, was ihnen den Vortheil verſchaffte Mittags und Nachts in den am Wege liegenden Klöſtern gaſtliche Aufnahme zu finden, ja ſogar an der Einkleidungsfeier einer Nonne als Gäſte im Kloſter Theil zu nehmen.

---

[8] André Verzeichn. 110. Die Arie (ebend. 66) Se ardire e speranza, welche Wolfgang (Beil. V, 10) erwähnt iſt aus Metaſtaſios Demofoonte (A. I sc. 13); ebenſo die ebenfalls in Rom im ſelben Jahr componirte Arie (André Verz. 67) Se tutti i mali miei (A. II, sc. 6).

[9] „Wolfgang befindet ſich gut und ſchickt einen Contretanz. Er wünſcht daß Hr. Cyrillus Hofmann die Schritte dazu componiren möchte, und zwar möchte er, daß, wenn die zwei Violinen als Vorſänger ſpielen, auch nur zwei Perſonen vortanzen, und dann allezeit, ſo oft die Muſik mit allen Inſtrumenten eintritt, die ganze Compagnie zuſammentanze. Am ſchönſten wäre es, wenn es mit fünf Paaren getanzt würde. Das erſte Paar fängt das erſte Solo an, das zweite tanzt das zweite und ſo fort, weil fünf Solo und fünf Tutti ſind.“ Auch in den Briefen an die Schweſter iſt von der Tanzmuſik und dem verſchiedenen Charakter derſelben in Italien und Deutſchland öfter die Rede, ſowie er ſich auch neue Menuetten von Haydn ſchicken ließ (Beil. V, 8. 14. 26).

Neapel, wo ſie von Mitte Mai bis Mitte Juni blieben, übte auch auf unſere Reiſenden den unwiderſtehlichen Zauber der reizenden Natur aus. Sie waren von Wien aus gut bei Hof empfohlen; die Königin Caroline, die Wolfgang erſt kürzlich in Wien geſehen hatte, empfing ſie aufs gnädigſte und grüßte ſie freundlich, ſo oft ſie ihnen begegnete; zum Spielen bei Hofe kam es aber nicht, denn der König, obgleich nicht unmuſikaliſch, hatte bekanntlich für Nichts Intereſſe, das einige Bildung vorausſetzte. Der allmächtige Miniſter Tanucci ſtellte ihnen ſeinen Haushofmeiſter zu Dienſten um ihnen alle Seltenheiten zu zeigen. Der Adel folgte natürlich dieſem Beiſpiel; unter den Gönnern Wolfgangs finden wir auch die alte Fürſtin Belmonte, die Beſchützerin Metaſtaſios[10] und den Muſikern intereſſant, weil der Tenoriſt Raff ſie durch ſeinen Geſang von einer tiefen Melancholie geheilt hatte. Der Sammelplatz der Künſtler und Gelehrten war das Haus des engliſchen Geſandten Will. Hamilton, mit dem Mozarts noch von London her bekannt waren. Seine Gemahlin galt für die beſte Klavierſpielerin in Neapel[11]; nicht ohne ein

---

[10] Metaſtaſio opp. post. III p. 258.

[11] Dies beſtätigt auch Burney Reiſe I S. 241. Uebrigens iſt hier

Gefühl des Triumphs ſchreibt L. Mozart daß ſie gezittert habe, als ſie vor dem vierzehnjährigen Wolfgang ſpielen ſollte. Unter ſo günſtigen Umſtänden gelang es auch ein glänzend beſuchtes öffentliches Concert zu Stande zu bringen, das eine gute Einnahme lieferte, die ihnen doppelt willkommen war, da ſie eine längere Zeit hindurch keine Einnahme zu erwarten hatten. Charakteriſtiſch für die Neapolitaner iſt die Anecdote, daß als Wolfgang im Conservatorio alla pietà ſpielte, die Fertigkeit ſeiner linken Hand die Zuhörer auf den Gedanken brachte, in einem Ring den er an der Hand trug ſtecke ein Zauber; bis er ihn abzog und nun die Verwunderung wie der Beifall kein Ende nahm.

Auch für das muſikaliſche Intereſſe war die Zeit ihres Aufenthaltes in Neapel günſtig. Außer den vortrefflichen Vorſtellungen der komiſchen Oper im teatro nuovo begannen mit dem Namenstage des Königs am 30. Mai die Vorſtellungen der großen Oper in S. Carlo, für welche Jomelli, Caffaro und Ciccio di Majo engagirt waren; als erſte Sängerin glänzte die de Amicis, als erſter Sänger Aprile. Jomelli, der im Jahr 1768 aus Stuttgart nach Neapel zurückgekehrt war, verſuchte damals zuerſt mit der Oper Armida die Gunſt ſeiner Landsleute wiederzugewinnen[12]. Wolfgang fand ſie ſchön, aber zu geſcheut und zu alt-

---

die erſte Gemahlin Hamiltons gemeint, nicht die berüchtigte Pantomime Lady Emma Hamilton.

[12] Nur aus einem Verſehen kann Fetis die Aufführung der Armida ins Jahr 1771 ſetzen; auch den Demofoonte hörte Burney 4. Nov. 1770 (Reiſe I S. 252). Ueber dieſen ſchreibt L. Mozart am 22. Dec. 1770 von Mailand aus, daß „des Herrn Jomelli zweite Oper in Neapel jetzt ſo a terra gegangen iſt, daß man gar eine andere dafür einſetzen will. Dies iſt nun ein ſo berühmter Meiſter, aus dem die Italiäner einen ſo erſchrecklichen Lärm machen. Es war aber auch ein wenig närriſch, daß er in einem Jahre zwei Opern auf dem nämlichen Theater zu ſchreiben unternommen,

väteriſch für das Theater (Beil. V, 17). Das war wohl das allgemeine Urtheil im Publicum; es iſt bekannt, daß man in Neapel mit ſteigendem Unwillen über Jomellis Gelehrſamkeit und Herbigkeit ſeine Opern aufnahm und die dritte Ifigenia in Aulide durchfallen ließ. Perſönlich fanden ſie Jomelli, was man ihm nicht immer nachrühmte, höflich und freundlich. Bei ihm lernten ſie auch den Impreſario Amadori kennen, der Wolfgang eine scrittura für S. Carlo anbot, was aber wegen der für Mailand bereits übernommenen Oper ſo wenig angenommen werden konnte als ähnliche Anerbietungen, die man ihm auch ſchon in Bologna und Rom gemacht hatte.

Am 25. Juni fuhren ſie mit Extrapoſt nach Rom zurück. Unterwegs wurde durch die Schuld eines brutalen Poſtillions der Wagen umgeworfen; Leopold rettete ſeinen Sohn vor der Gefahr hinauszuſtürzen, er ſelbſt trug eine nicht unerhebliche Beſchädigung davon. Von der anſtrengenden Reiſe — ſie fuhren ohne ſich unterwegs auszuruhen in ſieben und zwanzig Stunden nach Rom — war Wolfgang ſo ermüdet daß er, nachdem er kaum ein wenig gegeſſen hatte, auf dem Stuhl feſt einſchlief und vom Vater entkleidet und ins Bett gebracht werden mußte ohne daß er aufwachte.

Der Aufenthalt in Rom, wo ſie die Girandola, die Erleuchtung der Peterskirche, die Ueberreichung des neapolitaniſchen Tributs und ähnliche Herrlichkeiten bewunderten, brachte Wolfgang eine neue Auszeichnung, indem der Pabſt ihm in einer Audienz am 8. Juli das Ordenskreuz vom goldenen Sporn verlieh, „das nämliche was Gluck hat", wie der

---

um ſo mehr, als er hat merken müſſen, daß ſeine erſte Oper keinen großen Beifall hatte."

Vater nicht ohne Stolz meldet[13]. „Du kannſt Dir einbilden wie ich lache“ ſchreibt er „wenn ich allezeit zu ihm Signor Cavaliere ſagen höre.“ Auf Wolfgang machte dieſe Ehre offenbar keinen großen Eindruck; zwar ſchrieb er in den nächſten Jahren auf ſeine Compoſitionen gewöhnlich «Del Sign. Cavaliere W. A. Mozart», auch trug er auf ſeiner Reiſe nach Paris in Augsburg dem Rath ſeines Vaters gemäß das Kreuz — nicht ohne Unannehmlichkeit, wie wir ſehen werden —, allein ſpäter ließ er es ganz fallen und man hat nie vom Ritter Mozart gehört. Es iſt charakteriſtiſch daß Gluck, der daſſelbe Kreuz trug, auf ſeinen Charakter als Ritter hielt. Er hatte auch darin Aehnlichkeit mit Klopſtock, daß er die höhere Miſſion des ſchaffenden Künſtlers auch äußerlich anerkannt wiſſen wollte; und da Fürſten und Adliche derzeit im Weſentlichen das Publicum bildeten mit dem die Künſtler verkehrten, ſetzte er Werth darauf zum Trotz der Kluft, welche Adliche und Bürgerliche ſchied, nicht nur ihnen den Stolz des Künſtlers zu beweiſen ſondern wie ſie als vornehmer Herr zu leben. Mozart fehlte es weder als Mann noch als Künſtler an Selbſtgefühl — wir werden ſehen daß er es bei mehr als einer Prüfung bewährte —, aber um irgendwelche Prätenſion an äußere Stellung zu machen war er zu einfach und zu ſehr Muſiker.

---

[13] Dittersdorf, der es auch erhielt, handelt genauer davon in ſeiner Selbſtbiographie S. 84 f.: „Dieſer Orden wird in Rom ausgetheilt und die Mitglieder deſſelben führen den Titel Comites Palatini Romani. Sie erhalten ein auf Pergament geſchriebenes und durch ein großes Inſiegel beſtätigtes Diplom. Auch genießen ſie in Rom, wie in allen päbſtlichen Staaten alle Freiheiten des Adels und können frei und ungehindert in den päbſtlichen Palaſt eintreten, haben auch daſelbſt den Rang, den an anderen regierenden Höfen die Kammerherren haben. Ihr Ordenszeichen iſt ein gelb emaillirtes in Gold gefaßtes Kreuz in Geſtalt wie das der Malteſer-Ritter. Sie tragen daſſelbe ſowie jene um den Hals an einem ponceaufarbenen Bande, auch etwas kleiner und manchmal ganz von Gold an einem rothen Bande im Knopfloch an der Bruſt.“

Am 10. Juli verließen ſie Rom, und reiſten über Civitá Caſtellana, wo Wolfgang die Orgel ſpielte, Loretto und Sinigaglia nach Bologna. Hier langten ſie am 20. Juli an, mit der Abſicht ſo lange einen ruhigen Aufenthalt zu nehmen bis Wolfgangs Anweſenheit in Mailand zum Vollenden und Einſtudiren der Oper nöthig ſein würde. Auf die freundliche Einladung des Grafen Pallavicini brachten ſie den heißen Monat Auguſt als ſeine Gäſte auf einem Landgut in der Nähe von Bologna ſehr bequem und angenehm zu. In der Stadt verkehrten ſie beſonders mit dem Padre Martini ſehr viel[14] und es iſt wohl anzunehmen, daß die Rückſicht auf dieſen Verkehr und den guten Eindruck den es machen würde, wenn Wolfgang unter ſeinen Augen längere Zeit arbeitete, einigen Einfluß auf die Wahl dieſes Aufenthaltsortes gehabt hat. Wolfgang war denn auch fleißig im Componiren; er ſchreibt ſeiner Schweſter von vier italiäniſchen Symphonien, fünf bis ſechs Arien und einer Mottette, die er geſchrieben habe[15], und Ende September fing er auch an die Recitative ſeiner Oper zu machen. Während dieſes Aufenthalts machten ſie auch die Bekanntſchaft des derzeit berühmten Operncomponiſten Misliweczeck[16], welcher dort ein Oratorium für Padua vollendete um dann nach Böhmen zurückzukehren[17]. „Er iſt ein Ehrenmann“ ſchreibt L. Mozart „und wir haben vollkommne Freundſchaft mit einander gemacht.“ Wolfgang ſollte aber Bologna nicht verlaſſen ohne noch einer beſonderen Ehre gewürdigt zu werden.

---

[14] „Meine Violinſchule hat Pater Martino jetzt durch Euch erhalten. Wir ſind die beſten Freunde zuſammen. Jetzt iſt der zweite Theil ſeines Werkes fertig. Ich bringe beide Theile nach Hauſe. Wir ſind täglich bei ihm und halten muſikaliſch-hiſtoriſche Unterredungen.“ (Brief 6. Oct. 1770.) Das Zeugniß welches er Wolfgang ausſtellte, lautet ſo:

Bologna li 12 Oct. 1770.

Attesto io infra scritto, come avendo avuto sotto degli occhi alcuni composizioni musicali di vario stile, e avendo piu volte ascoltato suonare il Cembalo, il Violino, e cantare il Sign. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, Maestro di Musica della Camera di Sua Altezza l'Eccelso Principe Arcivescovo Salisb. in età di anni circa 14, con mia singolare ammirazione e l'ho ritrovato versatissimo in ognuna delle accennate qualità di Musica, avendo fatta la prova sopra tutto nel suono di Cembalo con dargli varj soggetti all' improvviso, il quali con tutta maestria ha condotti con qualunque condizione, che richiede l'Arte. In fedi di che ho scritta e sottoscritta la presente di mia mano.

F. Giambatista Martini
minor Conventuale.

Die im Jahr 1666 geſtiftete accademia filarmonica in Bologna, deren feierliche Aufführung ſie am 13. Auguſt mit angehört hatten[18], beſchloß Wolfgang nach abgehaltener Prüfung unter ihre Mitglieder aufzunehmen[19]. Leopold beſchreibt uns den Vorgang folgendermaßen. „Wolfgang mußte den 9. October Nachmittags um vier Uhr im akademiſchen Saal erſcheinen. Da gab ihm der Princeps academiae und die zwei Cenſoren (die alle alte Kapellmeiſter ſind) in Gegenwart aller Mitglieder eine Antiphona aus dem Antiphonarium vor, die er in einem Nebenzimmer, wohin ihn der Pedell führte und die Thüre zuſchloß, vierſtimmig ſetzen mußte. Nachdem er ſie fertig hatte, wurde ſie von den Cenſoren und allen Kapellmeiſtern und Compoſiteuren unterſucht und votirt durch ſchwarze und weiße Kugeln. Da nun alle Kugeln weiß waren, ſo wurde er gerufen. Alle klatſchten bei ſeinem Eintritt mit den Händen und wünſchten ihm Glück, nachdem ihm vorher der Princeps im Namen der Geſellſchaft die Aufnahme angekündigt hatte. Er bedankte ſich und damit war es vorbei.

---

[15] Unter dem Mozartiſchen Nachlaß bei Andre (Verzeichn. 9) befindet ſich ein dreiſtimmiges Miserere für Alt, Tenor und Baß mit beziffertem Continuo das die Ueberſchrift del Sigr. Caval. W. A. Mozart in Bologna 1770 trägt. Es iſt offenbar unter dem Einfluß des in Rom gehörten ſixtiniſchen Miserere geſchrieben, meiſt harmoniſch, mit einzelnen kleinen imitatoriſchen Eintritten, einfach und recht ſchön. Die drei letzten Sätze Quoniam, Benigne, Tunc acceptabis ſind aber von anderer Hand auf einem Blatt verſchiedenen Papiers geſchrieben und offenbar auch nicht von Mozart componirt; der Satz iſt herber und einfacher. Es wäre wohl denkbar daß dieſe Blätter eine Frucht und ein Andenken des muſikaliſchen Verkehrs mit Padre Martini ſind.

[16] Joſeph Misliweczeck, der Sohn eines Müllers in der Nähe von Prag, wurde 1737 geboren. Nach dem Tode ſeines Vaters widmete er ſich der Muſik und ging, nachdem er ſeine Studien in Prag gemacht hatte, nach Italien, wo er, beſonders in Neapel, mit ſeinen Opern Glück machte und gewöhnlich il Boemo genannt wurde. Er ſtarb 1781 in Rom.

[17] Burney traf ihn im Jahr 1772, da er eben aus Italien zurückgekehrt war, in Wien (Reiſe II S. 271).

---

18) Burney, der ebenfalls zugegen war, beſchreibt die Feierlichkeit ausführlich (Reiſe I S. 166 ff.). Die einzelnen Sätze der Meſſe wie der Vesper waren von Mitgliedern der Geſellſchaft componirt, deren jeder ſeine Compoſition dirigirte, im Ganzen zehn. Er fügt dann hinzu (a. a. O. S. 170): „Ich muß meinen muſikaliſchen Leſern nicht verſchweigen, daß ich bei dieſen Muſiken Herrn Mozart und ſeinen Sohn, den kleinen Deutſchen gefunden habe, deſſen frühzeitige und ſtets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erſtaunen ſetzten, als er kaum über ſeine Kinderjahre hinaus war. Seit ſeiner Ankunft in Italien iſt er zu Rom und Neapel ſehr bewundert worden.“

19) Es war dies ein gewiſſes Ehrenzeugniß, welches ausgezeichneten Componiſten gern ausgeſtellt wurde; auch war es für Kirchencomponiſten nicht ohne Bedeutung, da Benedict XIV in einer Bulle vom Jahr 1749 der philharmoniſchen Geſellſchaft eine Art von Oberaufſicht gegeben hatte, ſo daß nur von derſelben anerkannte Mitglieder Kapellmeiſter an Kirchen in Bologna werden konnten, und an anderen Kirchen des päbſtlichen Gebietes vertrat dieſe Mitgliedſchaft die Stelle jeder Prüfung; vgl. Gretry Mem. I p. 91. Das Breve findet ſich bei Teguetti Discorso sui progressi della musica. Bologne 1818.

Ich war unterdeſſen mit meinem Begleiter auf einer anderen Seite des Saales eingeſperrt in der akademiſchen Bibliothek. Alle wunderten ſich daß er es ſo geſchwind fertig hatte, da Manche drei Stunden mit einer Antiphona von drei Zeilen zugebracht haben. Du mußt aber wiſſen daß es nichts Leichtes iſt, indem dieſe Art der Compoſition viele Sachen ausſchließt, die man nicht darin machen darf, wie man ihm vorhergeſagt hatte[20]. Er hatte es in einer halben Stunde fertig. Das Patent brachte uns der Pedell ins Haus“[21].

6.

Am 18ten October kamen ſie in Mailand an, und nun ging es mit Macht an die Vollendung der Oper. Dies war

---

[20] S. Beilage VII.

[21] Das Patent lautet:

Princeps caeterique academici philharmonici omnibus et singulis praesentes litteras lecturis felicitatem.

Quamvis ipsa virtus sibi suisque sectatoribus gloriosum comparet nomen, attamen pro maiori eiusdem maiestate publicam in notitiam decuit propagari. Hinc est quod huiusce nostrae philharmonicae academiae existimationi et incremento consulere singulorumque academicorum scientiam et profectum patefacere intendentes testamur Domin. Wolfgangum Amadeum Mozart e Salisburgo sub die 9 Mensis Octobris anni 1770 inter academiae nostrae magistros compositores adscriptum fuisse. Tanti igitur coacademici virtutem et merita perenni benevolentiae monumento prosequentes hasce patentes litteras subscriptas nostrique consessus sigillo impresso obsignatas dedimus.

Bononiae ex nostra residentia die 10 mensis Octobris anni 1770

Princeps Petronius Lanzi.
Aloysius Xav. Ferri
a secretis.
Registr. in libro Campl. G. pag. 147.
Camplonerius
Cajetanus Croci.

Mitridate, rè di Ponto, opera seria in 3 Akten, gedichtet von Vittorio Amadeo Cigna-Santi aus Turin, wo ſie auch bereits im Jahr 1767 mit der Muſik von Gasparini[1] aufgeführt worden war.

Zunächſt waren die Recitative fertig zu machen und dies geſchah mit einem Eifer daß Wolfgang ſich gegen ſeine Mutter entſchuldigt, er könne nicht viel ſchreiben, „denn die Finger thun ſehr weh von ſo vielem Recitativſchreiben“ (Beil. V, 29). Die eigentlichen Muſikſtücke, die Arien und was etwa von Enſembles vorkam, pflegte man erſt nach genauer Uebereinkunft mit den Sängern und Sängerinnen, wie es für ihre Stimmmittel und ihre individuelle Bildung und Richtung angemeſſen war zu ſchreiben. Das Publicum legte damals, wie in Wahrheit zum großen Theil auch jetzt noch, auf die virtuoſenhafte Ausführung mehr Werth als auf die Compoſition und der Componiſt ſuchte daher für dieſe das Möglichſte zu thun. Wenn er für große Geſangskünſtler ſchrieb und ihnen Gelegenheit bot ihre Kunſt zu entwickeln, war er ihres Beifalls und Eifers gewiß und hatte darin die ſicherſte Gewähr für das Gelingen und die gute Aufnahme ſeiner Oper. War er ſeiner eigenen Eingebung gefolgt und dem Sänger gefiel nicht, was er für ihn geſchrieben hatte, ſo hatte er die Wahl entweder nach der Angabe des Sängers umzuarbeiten oder den meiſtens ungleichen Kampf mit dieſem aufzunehmen, der entweder ſeine Muſik vor dem Publicum fallen ließ oder wohl gar eigenmächtig fremde an deren Stelle ſetzte. Kein Wunder daher, wenn die meiſten Componiſten, welche nicht den Stolz und die Energie eines Händel beſaßen, es vorzogen ſich mit den Sängern ins Vernehmen zu ſetzen, und ihnen „das Kleid recht an den Leib zu meſſen“[2]. Beſaß der Componiſt ein wirklich bedeutendes, eigenthümliches Talent und Einſicht in die Kunſt, ſo war bei einer ſolchen Vereinbarung weniger Nachtheil zu befürchten, als wenn die Compoſitionen der Willkühr der Sänger überlaſſen blieben, die ſich um ſo größere Freiheit nahmen, je weniger ſie befragt waren. Allein die Gefahr einer unwürdigen Unterordnung der künſtleriſchen Production unter die momentanen Anforderungen der Virtuoſität lag allzunahe, und daß ſie nicht vermieden wurde lehrt die Geſchichte der Oper. Heutzutage haben ſich wenigſtens in Deutſchland die Componiſten von den Sängern emancipirt; nur haben ſie meiſtens, indem ſie aufhörten für die Sänger und Sängerinnen zu ſchreiben, auch aufgehört für den Geſang zu ſchreiben: der Gewinn für die Kunſt iſt mehr als zweifelhaft.

---

[1] Don Quirico Gasparini war Kapellmeiſter in Turin (Burney Reiſe I S. 42), als Violoncelliſt und Kirchencomponiſt bekannt.

Wolfgang, der bei ſo manchen Schwierigkeiten und Cabalen, die er zu überwinden hatte, nicht daran dachte es auch noch mit den Sängern zu verderben, ſuchte es ihnen vielmehr recht zu machen, wie er nur konnte. Sie erſchwerten es ihm ſchon dadurch, daß ſie ſo ſpät als möglich in Mailand eintrafen und ihm alſo möglichſt wenig Zeit zum Componiren ließen. Zwar wachte der Vater daß Wolfgang, ſo lange es irgend ging, ſeine Kräfte ſchonte und namentlich nicht ohne die größte Noth nach dem Eſſen ſchriebe, wo er gewöhnlich mit ihm ſpazieren ging. Allein die geiſtige Anſpannung, die fortwährende Beſchäftigung mit dem ernſthaften Gegenſtande machten den Knaben ſo ernſt geſtimmt, daß Leopold die Freunde in Salzburg bat ein gutes Werk zu thun und ihm heitere und ſpaßhafte Briefe zu ſchreiben um ihn zu zerſtreuen. Dabei fehlte es natürlich nicht an dem unvermeidlichen Verdruß, den ein jeder Kapellmeiſter, zumal ein fremder und ſo junger, von der „Virtuoſen-Canaille" auszuſtehen hat, allein der Vater, der dieſe Verdrießlichkeiten wohl ſchwerer empfand als der Sohn[3], verlor darüber die Zuverſicht nicht und meinte ſie würden ſich auch dadurch „glücklich durchbeißen, wie der Hanswurſt durch den Dreckberg."

---

[2] Auch Gluck, dem man Nachgiebigkeit für die Virtuoſenwirthſchaft nicht verwerfen kann, ſchrieb an Dalberg, da er für München die Oper Cora componiren ſollte, im Jahr 1777: „In Betreff der muſikaliſchen Bearbeitung gedachten Gedichtes kommt es darauf an, — von den Talenten der dazu beſtimmten Sänger und von der Eigenſchaft ihrer Stimmen vollſtändig unterrichtet zu ſein“; und ſpäter 1780: «J'ai lû avec plaisir l'opéra que Vous avez bien voulu me communiquer, mais comme je ne connois point les Sujets qui pourroient l'exécuter, je ne saurois me charger d'y composer la musique.»

Zuerſt traf die Primadonna Antonia Bernasconi[4] — ſtatt der Gabrielli — ein und durch ſie verſuchte die Cabale den jungen Componiſten zu ſtürzen. Ein unbekannt gebliebener Gegner Wolfgangs ſuchte ſie zu bereden, die von dieſem componirten Arien nebſt dem Duett zurückzuweiſen und anſtatt deſſen die Compoſitionen derſelben von Gasparini, welche er ihr brachte, einzulegen. Allein die Bernasconi, welche vielleicht als geborne Deutſche für ihren Landsmann ein regeres Intereſſe hatte, wies dieſen ehrloſen Antrag ab. Sie konnte es um ſo eher, als ſie in der That mit den von Wolfgang für ſie componirten Arien ebenſo zufrieden war als der Maeſtro Lampugnani[5], der ſie ihr einſtudirte und die Compoſitionen nicht genug zu loben wußte. Der Tenoriſt Guglielmo d'Ettore ſcheint mehr Neigung gehabt zu haben ſich auf Intriguen gegen den jungen Maeſtro einzulaſſen; wenigſtens ſchreibt L. Mozart ſpäter (29. April 1778) an ſeinen Sohn, der ſich über die Gegner beklagte, die er in Paris fand: „Denke nur auf Italien, auf deine erſte Opera, auf d'Ettore zurück — man muß ſich durchſchlagen"[6]. Am ſpäteſten ſtellte ſich der Primo uomo ein, nicht Manzuoli — die mit ihm angeknüpften Verhandlungen (S. 198) müſſen ſich zerſchlagen haben —, ſondern Santorini, der zuletzt in Turin geſungen hatte; erſt am 1. December kam er in Mailand an, und am 26. December war die Aufführung.

---

[3] Wolfgang ermahnt, während er an der Oper arbeitet, wiederholt Mutter und Schweſter fleißig zu beten daß die Oper gut gehen möge, „daß wir dann glücklich wieder beiſammen ſein können" (Beil. V, 29. 30. 31).

[4] Antonia Wagele war aus Stuttgart gebürtig, Tochter eines Kammerdieners des Herzogs von Würtemberg. Ihre Mutter heirathete 1747 in zweiter Ehe den Componiſten Andrea Bernasconi, welcher 1754 Kapellmeiſter in München wurde und dort 1784 ſtarb. Er bildete ſeine Stieftochter, die ſeinen Namen führte, zur Sängerin aus. Sie trat, wie wir ſahen (S. 87 f.) in Wien 1767 als Alceſte auf und zeigte ſich als große Sängerin und Schauſpielerin. So charakteriſirt ſie Sonnenfels geſ. Schr. V S. 148. (Hiller wöchentl. Nachr. III S. 184 ff.)

Die Proben begannen unter günſtigen Umſtänden; ſelbſt der Copiſt hatte ſeine Sachen ſo gut gemacht, daß in den Recitativproben ſich nur ein Fehler gefunden hatte, und die Sänger bewährten ſich in denſelben als vortrefflich. Am 17. December war die erſte Probe mit vollem ſtarkbeſetztem Orcheſter[7] im Redoutenſaal, zwei Tage darauf die zweite im Theater; ſie entſchieden bereits vollſtändig zu Gunſten der neuen Oper. „Bevor die erſte Probe mit dem kleinen Orcheſter gemacht wurde“, ſchreibt L. Mozart „hat es nicht an Leuten gefehlt, welche mit ſatyriſcher Zunge die Muſik ſchon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeſchrieen, und ſo zu ſagen prophezeiet, da ſie behaupteten, daß es unmöglich wäre, daß ein ſo junger Knabe, und noch dazu ein Deutſcher[8], eine italiäniſche Oper ſchreiben könnte, und daß er, ob ſie ihn gleich als einen großen Virtuoſen erkannten, doch das zum Theater nöthige Chiaro ed oscuro unmöglich verſtehen und einſehen könnte. Alle dieſe Leute ſind nun von dem Abend der erſten kleinen Probe an verſtummt und reden nicht eine Silbe mehr. Der Copiſt iſt ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung iſt, indem, wenn die Muſik gut ausfällt, der Copiſt manchmal durch Verſchickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt als der Kapellmeiſter für die Compoſition hat[9]! Die Sängerin-

---

[5] Giambattiſta Lampugnani (geb. 1706 geſt. 1772), ein fruchtbarer Opern- und Kirchencomponiſt, lebte damals in Mailand als ein berühmter Geſanglehrer, ſpielte in der Oper den erſten Flügel, wenn die Componiſten nicht zugegen waren, und ſetzte die pasticci zuſammen, als ein zur Ruhe geſetzter Componiſt (Burney Reiſe I S. 71 f.). Er hat nach Arteaga (rivoluz. c. 13 II p. 237 oder II S. 222 der Ueb.) beſonders auf die Erweiterung der Inſtrumental-Begleitung Sorgfalt gewandt.

[6] Er war ebenfalls Cavaliere, ſtand in churbaieriſchen Dienſten und hatte die letzte stagione mit großem Beifall in Padua geſungen (Burney Reiſe I S. 96). Im Jahr 1771 trat er in Würtembergiſche Dienſte, ſtarb aber gleich darauf.

---

7) Es beſtand nach L. Mozarts Angabe aus 14 Prim- und ebenſovielen Secund-Violinen, 2 Klavieren, 6 Contrabäſſen, 6 Violoncellen, 2 Fagotten, 6 Violen, 2 Oboen und 2 Flautraverſi, „welche wo keine Flauti dabei ſind allezeit mit 4 Oboen ſpielen“, 4 Corni di caccia und 2 Clarini, folglich in 60 Perſonen.

8) Haſſe und Naumann waren jung und unbekannt nach Italien gekommen und hatten dort unter berühmten italiäniſchen Meiſtern ihre Schule gemacht ehe ſie mit Opern hervortraten; ſie konnten alſo für eingebürgert gelten, Mozart war allein in Deutſchland gebildet. Charakteriſtiſch iſt die Anecdote bei Dittersdorf (Selbſtbiogr. S. 111 f.) über deſſen Violinſpiel ein Bologneſe ausrief: Come e mai possibile, che una tartaruga tedesca possa arrivare a tale perfezione! Ob die allgemeine Meinung heutzutage weſentlich verändert iſt?

9) Die Partitur mußte bei ihrer Abreiſe noch in Mailand bleiben, weil der Copiſt Beſtellungen auf fünf vollſtändige Abſchriften hatte, eine für

nen und Sänger ſind ſehr zufrieden und völlig vergnügt, abſonderlich die Primadonna und Primouomo wegen des Duetts voller Freude"[10]. Auch die professori (Inſtrumentaliſten) im Orcheſter waren zufrieden, und erklärten die Muſik ſei klar, deutlich und leicht zu ſpielen; der Vater, der auch noch Ohren zu haben glaubte, wenn ſie auch vielleicht etwas partheiiſch ſeien, und genau Acht gab, war guten Muths. Ihre Freunde waren eben ſo heiter als die Neider ſtumm waren, die bedeutendſten Muſiker Fioroni, Sammartini, Lampugnani, Piazza Colombo erklärten ſich entſchieden für die neue Oper. Unter dieſen Umſtänden konnten ſie, obgleich die erſte Oper der Stagione in der Regel am wenigſten Beachtung fand[11], der Aufführung mit Ruhe entgegenſehen.

Am 26. December hatte ſie unter Wolfgangs Leitung[12] Statt und der Erfolg übertraf noch die Erwartung; die Oper fand allgemeinen außerordentlichen Beifall. Nach allen Arien, einige wenige der Nebenperſonen ausgenommen, erfolgte ein erſtaunliches Händeklatſchen und der Ruf evviva il Maestro! evviva il Maestrino! Ja es wurde gegen alle Gewohnheit

---

die Impresa, zwei nach Wien, eine für die Herzogin von Parma, eine nach Liſſabon; die einzelnen Arien ungerechnet.

[10] „Der Primouomo ſagte, daß, wenn dieſes Duett nicht gefalle, er ſich noch einmal wolle beſchnäzeln laſſen."

[11] Es war üblich in jeder Stagione (Saiſon) drei neue Opern aufzuführen, von denen die zweite als die wichtigſte angeſehen wurde, weil ihre Aufführung in die belebteſte Zeit fiel und am meiſten Beachtung fand; es war daher eine Ehre für den Componiſten, wenn man ihm die zweite Oper antrug.

[12] In den erſten drei Aufführungen dirigirte Wolfgang am erſten Klavier, Lampugnani ſpielte das zweite; von da an dirigirte Lampugnani, und Melchior Chieſa war am zweiten Klavier.

einer erſten Aufführung[13] eine Arie der Primadonna wiederholt. In der zweiten Aufführung ſteigerte ſich der Beifall, zwei Arien wurden wiederholt und auch das Duett verlangte man Dacapo; allein da es ein Donnerſtag war und in den Freitag (Faſttag) hineinging, die Meiſten aber noch zu Hauſe eſſen wollten, mußte man ſich kurz faſſen und die Vorſtellung dauerte mit den nach jedem Act eingelegten Balletten ſechs ſtarke Stunden. Die Oper ging in der That alle stelle und wurde zwanzigmal bei vollem Theater und ſtets gleichem Beifall wiederholt[14]. Wolfgang erhielt im Publicum den Namen des Cavaliere filarmonico, den die Accademia filarmonica zu Verona gewiſſermaßen beſtätigte, indem ſie ihn am 5. Januar 1771 als ihren Kapellmeiſter unter ihre Mitglieder aufnahm[15].

---

[13] Bei der erſten Aufführung wird auch in neuerer Zeit in Italien das Schickſal einer Oper und der einzelnen Nummern feſtgeſtellt. Mit einer geſpannten Aufmerkſamkeit, die ſehr gegen die gewöhnliche geräuſchvolle Gleichgültigkeit des Opernpublicums abſticht, folgt man jedem einzelnen Muſikſtück; jedes bekommt ſeine Cenſur. In der Regel bleibt es während der Stagione bei dieſer Entſcheidung; was am erſten Abend lebhaften Beifall gefunden hat, wird auch ſpäter mit Entzücken angehört, das Uebrige unter der Converſation des Publicums begraben.

[14] Die Mailänder Zeitung vom 2. Januar brachte folgenden Artikel über die Oper: Mercoledi scorso si è riaperto questo Regio Ducal Teatro colla rappresentazione del Dramma intitolato: il Mitridate, Rè di Ponto, che ha incontrata la pubblica soddisfazione si per il buon gusto delle decorazioni, quanto per l'eccellenza della musica ed abilità degli attori. Alcune arie cantate dalla Signora Antonia Bernasconi esprimono vivamente le passioni e toccino il cuore. Il giovine maestro di cappella, che non oltrepassa l'età d'anni quindeci, studia il bello della natura e ce lo rappresenta adorno delle più rare grazie musicali.

[15] Das Diplom lautete:

Cop tratta dal Protocollo dell' Archivio dell' Accademia Filar-

Nachdem am 5. Januar noch eine Akademie beim Grafen Firmian geweſen war, in welcher dem Wolfgang ein neues

---

monica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi. Foglio Eee pag. 81. 1771. 5 Gennajo.

Il giorno delli 5 del mese di Gennajo 1771 convocata la Magnifica Accademia Filarmonica di Verona con l'assistenza de' Padri Gravissimi.

Espose il Sign. Conte Murari Bia, Governatore, essere antico istituto di questa Accademia di procacciarsi l'onore delle persone virtuose, acciocchè delle loro distinte virtù ridondi sempre più lustro e decoro alla stessa Accademia, così essendo bastantemente note le prerogative distinte, delle quali va adorno il portentoso giovane Sign. Amadeo Wolfgango Mozart di Salisburgo, maestro de' Concerti di S. A. Rev^{ma} l' Arcivescovo Principe di Salisburgo, Cavaliere dello speron d'oro condecorato dal Regnante Sommo Pontefice, che si degnò udirlo ed applaudire al merito di esso giovane: e veramente può decantarsi per un prodigio de' più distinti nella professione di musica, e lo puo accertare questa nostra città di Verona mentre in que' pocchi giorni, che vi si trattenne, diede prove tali del suo valore nel suonare il clavicembalo, in più incontri all' improviso le cose più difficoltose con tale prontezza e leggiadria riducendo sul fatto in ottima musica à più istromenti alcuni tratti poetici che gli furono esibiti con istupore de' più intendenti in tale arte. E questa nostra Accademia Filarmonica può fare le più veridiche sincere attestazioni del merito imparreggiabile di questo giovane, il quale nella sala dell' Accademia in Gennaro dell' anno scorso alla presenza di dame e cavalieri e della pubblica rappresentanza colli musicali stromenti sostenne con somma maestria e ammirazione e sorpresa di tutta quella nobile adunanza i maggiori cimenti. E ciò oltre le moltiplici notizie avute da più parti dell' Italia, dove si è fatto sentire questo ammirabile giovane da primi professori e dilettanti di musica riportandone da tutti encomj ed applausi. In somma questo insigne talento promette sempre più avanzamenti ammirevoli da far istupire tutti quelli che l'avranno ad udire in progresso poichè in età così fresca il suo raro ingegno è pervenuto a tal grado di sapere che ormai avvanza e supera i più valorosi intendenti di musica.

ſchönes und ſchweres Concert zum Spielen vorgelegt worden war, unternahmen ſie einen Abſtecher nach Turin, wo ſie eine prächtige Oper ſahen. Am 31. Januar waren ſie wieder in Mailand[16] und reiſten nach kurzem Aufenthalt nach Venedig, wo ſie am Faſchingmontag ankamen. Hier genoſſen ſie die Freuden eines venetianiſchen Carnevals. Da ſie bald bei der ganzen Nobilität eingeführt waren, ſtanden ihnen jederzeit herrſchaftliche Gondeln zu Dienſten um ſich auf den Lagunen ſchaukeln zu laſſen; eine Geſellſchaft drängte die andere, jeden Abend konnten ſie in der Oper oder an einem Beluſtigungsorte zubringen; eine Akademie die ſie gaben fiel glänzend aus.

Auf der Rückreiſe hielten ſie ſich einen Tag in Padua auf, beſuchten die muſikaliſchen Notabilitäten **Vallotti**[17] und

---

Percio sarebbe di gran vantaggio a questa nostra Accademia la quale nella Musica, Poesia e Belle Lettere ha sempre avuto nome da per tutto fra le più segnalate e distinte, che questo insigne giovane fosse ascritto Maestro di Cappella dell' Accademia Filarmonica, sperando che da lui sarà aggradita questa dimostrazione di stima.

Proposto in Accademia si decorose proposizione e discorsa con erudita facondia dagli Accademici restò universalmente acclamata, e per conseguenza descritto il Sign. Amadeo Wolfgango Mozart Maestro di Cappella della Magnifica Accademia Filarmonica di Verona.

[16] Von Mailand berichtet L. Mozart ein muſikaliſches Ereigniß, das ihm zumal in Italien faſt unglaublich erſcheint. „Wir hörten auf der Gaſſe zwei Arme, Mann und Weib, mit einander ſingen und ſie ſangen Alles in Quinten, ſo daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutſchland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Perſonen, die jede ein beſonderes Lied ſängen. Da wir näher kamen, fanden wir, daß es ein ſchönes Duett in puren Quinten war.“ Ulibicheff erkennt darin die im Volk lebendig gebliebene Traditionen des zwölften Jahrhunderts; mir ſcheint dieſe Ehrenrettung zweier unmuſikaliſcher Bettler zu gelehrt.

[17] **Franc. Ant. Vallotti**, geb. 1697 in Vercelli, trat in den Franziskanerorden und widmete ſich der Muſik; er wurde 1728 Organiſt an der

Ferrandini[18] — Tartini war im Jahr vorher geſtorben —, und Wolfgang ließ ſich auch auf der trefflichen Orgel in Sta Giuſtina hören. Hier wurde ihm auch der Auftrag ertheilt ein Oratorium zu ſchreiben, wahrſcheinlich La Betulia liberata, worauf wir noch zurückkommen werden. In Vicenza wurden ſie vom Biſchof, der aus dem Hauſe Cornero war und ihre Bekanntſchaft in Venedig gemacht hatte, einige Tage zurückgehalten; auch in Verona, wo ſie bei ihrem alten Freunde Luggiati wohnten, mußten ſie wieder mehrere Tage verweilen. Ende März 1771 trafen ſie wieder in Salzburg ein.

7.

Bereichert mit Erfahrungen für ſeine Kunſt wie für das Leben und mit außerordentlichen Ehren überhäuft kam Wolfgang wieder heim, reifer und fertiger, aber ſo unſchuldig und beſcheiden, ſo kindlichen Sinnes als er fortgegangen war. Der nächſte Erfolg des großen Beifalls, welchen die Oper gefunden hatte, war ein neuer Contract mit der Impresa in Mailand für die erſte Oper im Carneval 1773, — deren Honorar auf 130 gigliati erhöhet wurde —, den ſie noch wäh-

---

Kirche St. Antonio und ſtarb als ſolcher 1780. Er war der erſte Orgelſpieler Italiens, ein ungemein fruchtbarer Kirchencomponiſt und galt für den bedeutendſten Theoretiker und Contrapunktiſten neben Padre Martini. Burney rühmt ihn ebenfalls als einen Mann vom liebenswürdigſten Charakter (Reiſe I S. 94 ff.).

[18] **Giov. Ferrandini**, aus Venedig, kam frühzeitig nach München und wurde dort Kapellmeiſter, Truchſeß und geheimer Rath, componirte auch eine Reihe von Opern für die dortige Bühne. Er lebte gewöhnlich mit ſeiner Familie in Padua und machte dort ein anſehnliches Haus (Meißner Biographie Naumanns I S. 111 ff.). Er ſtarb hochbejahrt in München 1793.

rend ihres Aufenthalts in Mailand abgeſchloſſen hatten[1]. Und kaum in Salzburg angekommen erhielten ſie, wie es ihnen ſchon angedeutet worden war, ein Schreiben vom Grafen Firmian, welcher im Namen der Kaiſerin Maria Thereſia Wolfgang beauftragte zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzeſſin Maria Ricciarda Beatrice, Tochter des Erbprinzen Ercole Rainaldo von Modena, eine theatraliſche Serenata zu componiren. Die Vermählung ſollte im October des Jahrs 1771 Statt finden, vorausſichtlich war alſo der Aufenthalt in Salzburg nicht von langer Dauer. Ungenutzt wird er dieſe Zeit für ſeine muſikaliſche Fortbildung nicht gelaſſen haben; beſtimmt nachweisbar ſind nur eine Litanei und ein Regina coeli, welche er im Mai und eine Symphonie, welche er im Juli dieſes Jahrs componirte[2]; wodurch er auch ſeinen Pflichten als Concertmeiſter genügte. Indeß ſcheint es nicht, als ob er bei dem Erzbiſchof ſonderlich in Gnaden geweſen ſei; mindeſtens bezweifelte L. Mozart es ſpäter, daß der große Beifall, welchen die Sere-

---

1) Der Contract lautet:

Resta accordato il Sign. Amadeo Mozart per mettere in musica il primo dramma che si rappresenterà in questo Regio Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell' anno 1773 e le si assegnano per onorario delle sue virtuose fatiche Gigliati cento trenta, dico 130r°. ed allogio mobigliato.

Patto che il sudd°. Sign. Maestro debba transmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell' anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati le soliti infortunij di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).

Milano 4 Marzo 1771.

Gl' Associati nel Regio Appalto del Teatro.
Federico Castiglione.

2) André Verzeichn. 10. 11. 111.

nata in Mailand fand, den Erzbiſchof bewegen würde Wolfgangs eingedenk zu ſein, wenn eine Beſoldung ledig werden ſollte. Darum wird ſich wahrſcheinlich Wolfgang weniger gekümmert haben als ſein Vater; er benutzte aber dieſe Zeit um ſich zum erſtenmal zu verlieben. Seine Briefe an die Schweſter aus der nächſten Zeit ſind reich an Hindeutungen auf eine namenloſe Schönheit, auf unausſprechliche Gefühle, und da wir erfahren, daß die junge Dame ſich um dieſelbe Zeit verheirathete, ſo fehlt kein Zug zu einer ſchwärmeriſchen Liebe, wie ſie ſich für einen ſechszehnjährigen Jüngling ſchickt, die übrigens ſeinen natürlichen guten Humor nicht beeinträchtigte.

Am 21. Auguſt kamen ſie wieder in Mailand an[3], die Vermählung war auf den 15. October feſtgeſetzt, das Textbuch zu der Oper aber noch nicht angelangt; man rechnete damals darauf daß ein Maeſtro auch darin ſeine Meiſterſchaft bewähre, daß ihm ſeine Kunſt jederzeit zu Gebote ſtehe[4]. Die Biographien der damaligen Componiſten ſind voll von Zügen dieſer Schnellfertigkeit, die an ſich freilich nur ein zweifelhaftes Verdienſt hat, aber jedenfalls ein Beweis von einer ſicher und feſt ausgebildeten Kunſtübung iſt, welche, ſo gewiß ſie allein den Künſtler nicht ausmacht, doch nie ungeſtraft von ihm verachtet wird. Auch trug der Charakter der

---

[3] Unterwegs hielten ſie ſich, wie gewöhnlich auf dieſen Reiſen, in Alla bei den Gebrüdern Pirini (nicht Piccini, wie bei Niſſen gedruckt iſt) und in Verona bei Luggiati auf.

[4] So ſchreibt Naumann am 12. Oct. 1773: „Nunmehro habe Zeit auszuruhen und mich zu präpariren vor S. Benedetto, welche den zweiten Feiertag in die scena geht; ich wünſchte nur bei Zeiten das Buch zu bekommen, damit ich ruhig arbeiten kann, es iſt aber hier nichts anders zu thun, eine Oper muß in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt ſein."

Italiäner, welche das Prompte und Schlagfertige in der Kunſt und in jeder Geiſtesbildung vor Allem hoch ſchätzen — man darf nur an ihre Improviſatoren denken — das Seinige bei dieſe Richtung zu fördern. Wolfgang war deshalb auch unbekümmert; er erfreute ſich des ungemein gnädigen Empfanges bei der Prinzeſſin Braut, ließ ſich das treffliche Obſt ſchmecken, davon er aus brüderlicher Liebe für die Schweſter mitaß, und als das Buch endlich angekommen und mancher Veränderungen wegen noch einige Tage vom Dichter zurückbehalten worden war, machte er ſich Anfang September mit einem Eifer ans Componiren, daß der Vater am 13. September, wo die Recitative und Chöre fertig waren, meinte, in zwölf Tagen werde wohl die Oper mit dem Ballet fertig ſein, was auch ſo ziemlich eintraf: kein Wunder, wenn er ſich beklagt, daß ihm die Finger vom Schreiben weh thaten. In dem Hauſe, wo ſie wohnten, war über ihnen ein Violiniſt, unter ihnen ein anderer, nebenan ein Singmeiſter der Lectionen gab, gegenüber ein Oboiſt. Wie mancher hätte unter ſolcher Umgebung auf alles Muſiciren verzichtet; Wolfgang aber meinte (Beil. V. 36): „Das iſt luſtig zum Componiren, das giebt Gedanken." Der Tenoriſt Tibaldi kam faſt täglich gegen 11 Uhr zu ihnen und blieb am Tiſch bis 1 Uhr ſitzen, während Wolfgang fortfuhr zu componiren. Auch Manzuoli, der dieſesmal wirklich engagirt war[5], beſuchte ſie öfters. Ueberhaupt war jetzt der Verkehr mit den Künſtlern, die „lauter gute und berühmte Sänger und vernünftige Leute" waren, angenehm und durch keine Intrigue und Cabale geſtört[6]. Wolfgangs bereits befeſtigte Stellung im Publicum ſowie die Gunſt, welche er beim kaiſerlichen Hofe genoß, mochten dazu auch das Ihrige beitragen.

---

[5] Eine Probe von ſeinem Hochmuth erzählt Wolfgang ſeiner Schweſter (Beil. V, 43).

[6] Auch die berühmte Gabrielli, welche während dieſer Zeit nach Mailand kam, lernten ſie nun kennen (Beil. V, 40). Ein Urtheil Mozarts

Auch das Verhältniß zu Haſſe, der Metaſtaſios Ruggiero als Feſtoper[7] componirte, war das beſte. Es war keine geringe Auszeichnung daß Männern wie Haſſe und Metaſtaſio, welche den Höhepunkt bezeichneten, den die italiäniſche Oper erreicht hatte, der junge Mozart als bereits ebenbürtiger Meiſter zur Seite geſtellt wurde. Es iſt ein merkwürdiges

---

über ſie, das er zwar erſt ſpäter ausgeſprochen hat, das ſich aber auf dieſes Zuſammenſein gründet, iſt bemerkenswerth. Er ſchreibt (Mannheim 19. Febr. 1778) an ſeinen Vater: „Wer die Gabrielli gehört hat ſagt und wird ſagen, daß ſie nichts als eine Paſſagen- und Rouladenmacherin war; und weil ſie ſie aber auf eine ſo beſondere Art ausdruckte, verdiente ſie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis ſie das viertemal ſang. Denn ſie konnte in der Länge nicht gefallen; der Paſſagen iſt man bald müde, und ſie hatte das Unglück daß ſie nicht ſingen konnte. Sie war nicht im Stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, ſie hatte keine messa di voce, ſie wußte nicht zu ſouteniren, mit einem Wort: ſie ſang mit Kunſt, aber keinem Verſtand."

7) Metaſtaſio ſchreibt 10. Oct. 1771 (opp. post. III p. 116 f.): A dispetto della giusta mia determinazione di lasciar finalmente in pace le muse, l'adorabile mia sovrana mi à nuovamente mandato in Parnaso a mettere insieme un nuovo dramma per festeggiar le nozze dell' augusto suo figliuolo l'arciduca Ferdinando, e non è stata mai tanto meritoria la ubbidienza. Me ne a in vero largamente ricompensato l'onore ch'ella mi fa mostrandosi non ancor annojata delle mie cantilene, e dandomi sempre pubbliche prove del suo clementissimo gradimento; ma non vorrei vedermi finalmente una volta costretto ad informar tutto il mondo con qualche mia troppo debole produzione, che il zelo d'ubbidirla, che nel mio cuor sempre cresce, non basta a sostener le veci del vigor della mente che sempre scema. Il titolo del nuovo dramma è Il Ruggiero ovvero l'Eroica Gratitudine, soggetto tratto dai tre ultimi libri del Furioso di Lodovico Ariosto, e non alieno dalle nozze che si celebrano, poichè gl' eroi del dramma sono dal mio autore annoverati fra gli avi illustri della sposa reale.

und bedeutſames Zuſammentreffen, wie wir ſie mitunter in der Kunſtgeſchichte finden, daß der Mann, der wie Wenige ein langes Leben hindurch die Bühne beherrſcht hatte, gleichſam perſönlich das Scepter dem Jüngling übergab, der bei Lebzeiten ſeinen Ruhm freilich nicht erreichen aber ihn dauernder der Nachwelt übergeben ſollte. „Mir iſt leid", ſchreibt L. Mozart „die Serenada des Wolfgang hat die Oper des Haſſe ſo niedergeſchlagen, daß ich es nicht beſchreiben kann."[8] Und Haſſe ſelbſt ſoll ausgerufen haben: „Der Jüngling wird Alle vergeſſen machen"[9]! Es ſieht ihm gleich, daß er einſichtig und neidlos die künftige Größe Mozarts erkannte und pries. Sanft und gutmüthig wie er war, fanden ihn auch junge Künſtler frei von Anmaßung und Scheelſucht, ſtets bereit fremdes Verdienſt anzuerkennen und zur Anerkennung zu bringen, ſo Quanz[10], Naumann[11] und Mozart ſelbſt, da er als Knabe in Wien mit der Künſtlercabale zu kämpfen hatte (S. 89)[12].

Das Feſtſpiel vom Abbate Parini, welches Mozart componirte, hieß Ascanio in Alba und beſtand aus zwei Acten, welche durch ein Ballet verbunden waren. Es war darauf eingerichtet ſceniſche Pracht zu entwickeln, weshalb auch die Tänze eine große Rolle darin ſpielten und dies gab Gelegenheit mehr Chöre anzubringen als ſonſt gewöhnlich war. Die

---

[8] Metaſtaſio äußert ſich unmuthig in einem Briefe an Gamera, daß er es mit aller Mühe, die er ſich mit dem Ruggiero gegeben habe, doch den Theaterdirectoren nicht habe recht machen können (opp. post. III p. 164).

[9] Carpani Le Haydine p. 83. Kandler Cenni int. alla vita del G. A. Hasse p. 27: Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!

[10] Marpurg krit. Beitr. I S. 227 ff.

[11] Meißner Biographie Naumanns I S. 120 ff. 227. 283.

[12] Misliwecek traf hier wieder mit ihnen zuſammen, da er die erſte Oper für den Carneval zu ſchreiben hatte.

Ballette von Pick und Fabier wurden ſehr gerühmt. Vielleicht trug auch dieſe glänzende Ausſtattung zu der günſtigen Aufnahme bei; genug der Beifall war außerordentlich. Die hohen Vermählten gaben durch Klatſchen, Bravorufen und Verneigen gegen den jungen Maeſtro das Beiſpiel, dem das übrige Publicum folgte; zwei Arien mußten regelmäßig wiederholt werden, die Oper erfuhr eine Reihe von Aufführungen, und der Copiſt hatte wieder die Partitur mehrmals abzuſchreiben. Auch die Belohnung blieb diesmal nicht aus, außer dem Honorar erhielt Wolfgang eine mit Diamanten beſetzte Doſe.

Nachdem die Oper vollendet war, ſchrieb Mozart im November noch eine Symphonie und ein Divertimento[13], vielleicht für eine Akademie oder ſonſt auf Beſtellung.

Während des Aufenthalts in Mailand war auch ein Contract mit dem Theater S. Benedetto in Venedig zu Stande gekommen, durch welchen Wolfgang beauftragt wurde für das Carneval 1773 die zweite Oper für dieſes Theater zu ſchreiben[14]. Wie dies möglich war, da der Contract dieſelben

---

[13] André Verz. 112. 138. Das letztere, welches urſprünglich achtſtimmig war, hat er ſpäter vierzehnſtimmig bearbeitet.

[14] Der Contract lautet:

A di 17 del mese di Agosto 1771. Venezia.

Con la presente privata scrittura, quale voglion le parti che abbia forza e vigore, come se fatta fosse per mano di Pubblico Notaro di questa ed altra Citta, il Sign. Michel dall' Agata conduttore del opera eroica, che si dovrà rappresentare nel venturo Carnevale dell' anno 1773 principiando le recite il giorno di S. Steffano nel magnifico teatro nobile di S. Benedetto, ferma e stabilisce il Sign. Wolfgang Amadeo Mozart maestro di capella per scrivere la seconda opera, che sara data in detto Carnevale con obbligo di non dover scrivere in alcun altro teatro della capitale, se non ha prima esseguito la presente scrittura. Con obbligo di ritrovarsi in Venezia per li 30 Novembre 1772 per esser pronto a tutte le prove e rap-

Verpflichtungen rückſichtlich des Aufenthalts in Venedig feſtſetzte, welche durch den früheren ſchon für Mailand übernommen waren, iſt ſchwer zu begreifen, wenn nicht etwa einige Nachgiebigkeit von Seiten des venetianiſchen Impreſario zu erwarten, vielleicht auch verſprochen war[15]. Indeß kam dieſer Contract nicht zur Ausführung; Mozarts Stellvertreter wurde Naumann, der auf ſeiner zweiten Reiſe nach Italien grade rechtzeitig nach Venedig kam, um die zweite Oper zu übernehmen, die noch unbeſetzt war, während alle anderen bereits vergeben waren. Er ſchrieb dann den Soliman von Migliavacca, der außerordentliches Glück machte[16].

8.

Bis Mitte December verzögerte ſich ihre Rückkehr nach Salzburg, und noch in demſelben Monat componirte Wolfgang eine Symphonie[1]. Bald nachher überſtand er eine

---

presentazioni, che si doveranno fare nel detto tempo. Ed in ricompensa delle sue virtuose fatiche li viene accordato dal Sign. dall' Agata Zecchini num. settanta o sua giusta valuta, onde promette il suddetto di pontualmente adempire senza riservo di nessun' altra respettiva parte, salvo soli li patti soliti riservarsi in materia de' teatri, ed in fede vale Zecchini num. 70.

Michele dall' Agata.

[15] In einem Briefe an Breitkopf (7. Febr. 1772) ſchreibt L. Mozart: „Wir ſind den 13. December aus Mayland zurück angelanget, und da mein Sohn ſich abermahlen durch Verfertigung der theatraliſchen Serenate vielen Ruhm erworben, als iſt er abermahlen beruffen die erſte Carnevals Opera des künftigen Jahres in Mayland und gleich darauf in dem nämlichen Carneval die zweyte Opera auf dem Theater S. Benedetto in Venedig zu ſchreiben. Wir werden demnach bis Ende kommenden Septembers in Salzburg verbleiben, dann und zwar zum drittenmahl nach Italien abgehen."

[16] Meißner Biographie Naumanns I S. 279 ff.

[1] Andre Verz. 113.

ſchwere Krankheit[2]. Ihre Heimkehr fiel zuſammen mit dem Tode des Erzbiſchofs Sigismund, welcher am 16. December 1771 einer langwierigen Krankheit erlag. Zu ſeinem Nachfolger wurde nach oftmals wiederholten Scrutinien am 14. März 1772 Hieronymus Joſeph Franz v. Paula Graf von Colloredo Biſchof von Gurk gewählt, zum allgemeinen Erſtaunen und Kummer der Bevölkerung, die von ihm wenig Heil hoffte[3]. Von dieſem Fürſten, der ſich in der Geſchichte der Muſik eine traurige Berühmtheit durch die unwürdige Behandlung Mozarts geſichert hat, wird ſpäter näher zu berichten ſein. Zu den Feſtlichkeiten, welche ſein Einzug und die Huldigung (am 29. April 1772) hervorriefen, gehörte auch eine Oper, deren Compoſition Wolfgang aufgetragen war. Man hatte Il sogno di Scipione gewählt, eine allegoriſche azione teatrale von Metaſtaſio, welche am 1. October 1735 zum Geburtstage der Kaiſerin Eliſabeth mit Muſik von Predieri aufgeführt wurde. Sie war mit Beziehung auf die unglücklichen Kriegsereigniſſe in Italien geſchrieben und appellirte an die Tapferkeit und Standhaftigkeit, die ein großer Feldherr auch im Unglück bewahre. Wie weit das für die Verhältniſſe des Erzbiſchofs Hieronymus paßte, ſcheint man nicht ängſtlich erwogen

---

2) Dies geht hervor aus einem Briefe ſeiner Schweſter (Salzburg 2. Juli 1819) an den Regierungsrath v. Sonnleithner, welcher ſie um Auskunft über die Portraits Mozarts gebeten hatte, in welchem es heißt: „Dasjenige ſo gemalt wurde wie er von der italiäniſchen Reiſe zurückkam iſt das älteſte (in ihrem Beſitz), da war er erſt 16 Jahr alt, aber da er von einer ſehr ſchweren Krankheit aufſtand, ſo ſieht das Bild kränklich und ſehr gelb aus; ſein Bild in dem Familiengemälde, da er 22 Jahr alt war, iſt ſehr gut und das Miniaturgemälde, wo er 26 Jahr war, iſt das jüngſte ſo ich habe."

3) Ausführliche Nachrichten finden ſich bei [Koch-Sternfeld], die letzten dreißig Jahre des Hochſtifts und Erzbisthums Salzburg (1816) S. 36 ff.

zu haben; ja man machte es ſich ſo bequem daß man den Text der Licenza, welche nach herkömmlicher Weiſe die Nutzanwendung direct an den Gefeierten richtete[4], unverändert ließ bis auf den Namen Carlo, an deſſen Stelle Girolamo trat. Es iſt ſpaßhaft daß Mozart, der nach ſeinem Metaſtaſio componirte, in der Partitur auch den Text unterlegte: Ma Scipio esalta il labbro e Carlo il cuore, dann den Namen ausradirte und Girolamo hineinſchrieb. Wer hierin ein Zeichen von Gleichgültigkeit gegen die Perſon des neuen Erzbiſchofs ſehen möchte, kann die Beſtätigung auch darin finden, daß dieſe Oper den Charakter einer Gelegenheitsmuſik, bei der es mehr darauf ankommt Parade zu machen als Empfindung auszudrücken, in einem Grade verräth, wie keine andere Muſik von Mozart. Wahrſcheinlich iſt die Oper Anfang Mai 1772 aufgeführt[5].

Die übrigen Compoſitionen, welche nachweislich in dieſe Zeit fallen, ſind eine Symphonie die im Februar[6] und eine

---

[4] Da die meiſten Opern bei Feſtlichkeiten zu Ehren hoher Herrſchaften gegeben wurden und man dieſer Veranlaſſung auf dem Theater ſelbſt zu gedenken liebte, ſo begnügte man ſich nicht mit allegoriſchen Anſpielungen, ſondern ließ am Schluß der Oper den oder die Gefeierten direct anſprechen, meiſtens in der gewöhnlichen Form einer Arie mit Recitativ, an die ſich wohl auch ein Chor anſchloß. Sie ſtand mit der Oper und ihrem Inhalt in gar keinem Zuſammenhang und hieß Licenza. Man kann über die verſchiedenen Arten, dieſes Fabula docet anzubringen einen Brief Metaſtaſios an Farinelli leſen, opp. post. I p. 300 ff.

[5] Es ſcheint faſt, als ſei ſie ſpäter noch einmal gegeben worden; wenigſtens findet ſich die Arie der Licenza in einer zweiten Compoſition, die der Handſchrift nach aus einer ſpäteren Zeit herrührt, und die erſte beiweitem übertrifft. Doch wäre es denkbar, daß ſie auch allein in einem Concert bei Hofe geſungen, oder an irgend eine andere Compoſition angehängt worden ſei.

[6] André Verzeichn. 144.

Litanei de venerabili, ein höchſt bedeutendes Werk, die im März componirt wurde[7]. Den Januar ſcheint die Krankheit hingenommen zu haben und im April war Mozart wohl mit der Oper beſchäftigt, im Mai ſind außer einem Regina coeli[8] nicht weniger als drei Symphonien fertig geworden[9], im Juni ein großes Divertimento[10], im Juli und Auguſt wiederum drei Symphonien[11]. Gewiß iſt dieſe Fruchtbarkeit außerordentlich, und doch ſind dieſe ſicher zu bezeichnenden Compoſitionen ſchwerlich die einzigen welche während dieſer Zeit entſtanden ſind. Bemerkenswerth aber iſt es, daß Mozart, der zum Herbſt wieder eine neue Oper zu ſchreiben hatte, ſeine Zeit nicht vorzugsweiſe zu Studien für dieſe verwandte, ſondern ſich vielmehr faſt ausſchließlich mit Kirchen- und Inſtrumentalmuſik beſchäftigte. Die äußere Veranlaſſung dazu boten ſeine Stellung und die Verhältniſſe in Salzburg, allein die Weiſe, wie er ſich dieſe zu Nutzen machte, ſpricht für die innere Nöthigung welche er empfand, ſich nach allen Seiten hin zu bewegen und frei zu machen. Daß die Mehrzahl dieſer

---

7) André Verzeichn. 12. Die Cantate (1) „Heiliger, ſieh gnädig" beſteht aus einigen Sätzen dieſer Litanei, und zwar dem Kyrie (p. 2—9 Part.), Panis omnipotentia (p. 10—14), Viaticum (p. 15), Pignus futurae gloriae (p. 16—26).

8) André Verzeichn. 13.

9) André Verzeichn. 115. 116. 117.

10) Andre Verzeichn. 189. Es iſt für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Baß, Flöte, Oboe, Fagott, und 4 Hörner geſchrieben und beſteht aus 7 Sätzen. *a*) Allegro; *b*) Adagio für die Saiteninſtrumente; *c*) Menuett mit drei Trios, von denen das erſte für 4 Hörner, das zweite für Oboe Flöte und Fagott, das dritte für alle Blasinſtrumente iſt, und Coda; *d*) Allegretto mit obligater Flöte; *e*) Menuett, deſſen erſter Theil von 4 Hörnern geblaſen wird, mit zwei Trios und Coda; *f*) Adagio für ſämmtliche Blasinſtrumente; *g*) Allegro non molto.

11) Andre Verz. 118 (mit 4 Hörnern). 119. 120.

raſch hingeworfenen Inſtrumentalcompoſitionen ſich vor denen anderer Meiſter der Zeit nicht beſonders auszeichnete iſt gewiß, und man kann ſich daher das Urtheil erklären, das ein Correſpondent Burneys, welcher im Sommer 1772 in Salzburg war, über ihn fällte. Er habe Mozart, den Vater beſucht und ſich von Wolfgang und ſeiner Schweſter Duetts vorſpielen laſſen; Wolfgang ſei noch immer ein großer Meiſter auf ſeinem Inſtrument, allein er ſcheine auf ſeiner höchſten Spitze zu ſein, und nach der Muſik, welche von ſeiner Compoſition im Orcheſter aufgeführt wurde, zu urtheilen, ſcheine er ein Beweis mehr daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich ſeien[12]. Es wäre unbillig dem Manne jetzt zu verübeln daß er damals falſch prophezeiet hat; doch iſt in dieſem Urtheil vielleicht etwas von der Salzburger Stimmung zu ſpüren.

Ende October begaben ſie ſich wiederum auf die Reiſe nach Mailand, um dort zur rechten Zeit für die neue Oper einzutreffen. Sie reiſten über Innsbruck und Botzen, wo Wolfgang „für die lange Weile“ ein Quattro componirte[13], feierten deſſen Namenstag (31. Oct.) luſtig bei den Gebrüdern Pirini, hielten ſich auch in Verona in gewohnter Weiſe auf und langten daher erſt am 4. November in Mailand an. L. Mozart, der die letzte Zeit viel unwohl geweſen war, ſchien bei den Unregelmäßigkeiten des Reiſelebens ſich beſſer zu befinden, doch kehrten während des Aufenthalts in Mailand die alten Uebel wieder, Schwindel und Kopfſchmerzen, die ſich nach einem unglücklichen Fall eingeſtellt hatten, und trübe hypochondriſche „Salzburger Gedanken“ in denen er ſteckte ohne es zu merken und die er ſich dann raſch aus dem Sinn zu ſchlagen ſuchte. In ihnen kann man ohne Zweifel den Reflex ſeiner Lage erkennen, die unter dem neuen Erzbiſchof bedrängter und drückender geworden war, denn beide Mozarts, Vater und Sohn, waren nicht geartet ſich ſeine Gunſt zu erwerben. Er ſah daher in eine trübe Zukunft, wenn es nicht gelang, wenigſtens Wolfgang aus der untergeordneten Stellung in Salzburg in eine angemeſſene an einem anderen Ort zu bringen, und wir werden ſehen, daß ſein Streben von jetzt an entſchieden darauf gerichtet war. Schon von Mailand aus that er Schritte um in Florenz für ſich oder Wolfgang eine Anſtellung zu finden, allein die Ausſichten, welche ſich ihm eröffnet hatten, gingen nicht in Erfüllung.

---

[12] Burney Reiſe III S. 263.

[13] Aus dieſem Jahr ſind drei kleine Divertimenti für die 4 Saiteninſtrumente erhalten (Andre Verzeichn. 187), zu denen jenes Quartett gehören mag.

Die Oper, welche Wolfgang zu componiren hatte, war Lucio Silla, zu welcher Giovanni da Gamera in Mailand den Text gedichtet hatte. Wolfgang brachte diesmal einen Theil der Recitative fertig mit, aber nicht zu ſeinem Vortheil; denn der Dichter hatte mittlerweile ſeinen Text Metaſtaſio zur Prüfung vorgelegt, der vieles geändert und eine neue Scene eingelegt hatte. Indeß hatte er Zeit die Recitative umzuſchreiben und zu vollenden ſowie auch die Chöre nebſt der Ouverture zu componiren, denn von den Sängern hatte ſich erſt der Secondo uomo Suarti eingeſtellt. Dann kam auch der Primo uomo Rauzzini[14] und am 4. December die

---

[14] Venanzio Rauzzini, geboren in Rom 1752, war ein vortrefflicher Sopraniſt (Fetis macht ihn ſonderbarerweiſe zum Tenoriſten), geſchickter Klavierſpieler und auch als Componiſt nicht unbedeutend; mehrere Opern von ihm wurden mit Beifall gegeben. Er trat 1766 in die Dienſte des Churfürſten von Baiern; in München lernte ihn Burney kennen als es ſchon beſtimmt war, daß er in Mozarts Oper ſingen werde (Burney Reiſen II S. 93. 110). Nach der Mailänder stagione ſang er

Primadonna de Amicis[15]. Die Aufführung ſollte wieder am 26. December ſein und bis dahin waren noch vierzehn Stücke zu machen, unter ihnen das Terzett und das Duett, die für vier zu rechnen waren. „Ich kann unmöglich viel ſchreiben", ſchreibt er am 5. Dec. der Schweſter (Beil. V, 49) „denn ich weiß nichts, und zweitens weiß ich nicht was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe und Gefahr laufe dir ſtatt Worte eine ganze Arie hinzuſchreiben". Die de Amicis war mit ihren drei Arien, von denen die Hauptarie mit ganz neuen und außerordentlich ſchweren Paſſagen ausgeſtattet war, im hohen Grad zufrieden[16] und ſang ſie zum Erſtaunen. Immer fehlte noch der

---

in Padua in der Armida von Naumann, der von ihm ſchreibt: „Ich habe einen Sänger, welcher meiner Muſik Ehre macht, ein gewiſſer Rauzzini; ich weiß keinen beſſern, denn er hat alle guten Qualitäten, ſingt wie ein Engel und iſt ein vortrefflicher Acteur." Im Jahr 1778 verließ er München und ging nach London, wo er Anfangs als Sänger an der italiäniſchen Oper, dann als Geſanglehrer lebte; im Jahr 1787 zog er ſich nach Bath zurück, wo ihn Haydn aufſuchte (Dies biogr. Nachr. S. 126 f.), und ſtarb dort 1810.

15) Anna de Amicis, geb. in Neapel um 1740, wurde durch die Teſi zur Sängerin gebildet und zeichnete ſich Anfangs in der Opera buffa aus, bis Chr. Bach ſie im Jahr 1762 in London als Primadonna für die Opera seria engagirte. Seit der Zeit genoß ſie eines großen Rufs; Naumann, der ſie im Jahr 1766 in Neapel kennen lernte, ſchrieb mehrmals in ſein Tagebuch, ſie ſinge wie ein Engel, und denſelben Ausdruck wiederholt er, da ſie 1773 nach dem Ende der Mailänder stagione nach Venedig kam und dort wiederum mit Naumann zuſammentraf. Es ſcheint als wenn ſie in Mozarts Oper zum letztenmal öffentlich aufgetreten ſei. Sie war wenigſtens ſchon mit Buonſolazzi, einem Beamten in Neapel verheirathet und ſang deshalb ſpäter nur noch mehr in Privatgeſellſchaften. Vgl. Berl. muſik. Wochenblatt S. 4.

16) Aber ſie mußte erſt gewonnen werden; in ſpäterer Zeit erinnert L. Mozart ſeinen Sohn an die Intriguen der de Amicis bei der dritten Oper in Italien (Brief vom 29. April 1778).

Tenoriſt Cardoni, bis endlich die Nachricht eintraf, er ſei ſo ſchwer erkrankt, daß er nicht auftreten könne; nun ſuchte man einen Tenoriſten aus Turin zu gewinnen — auch dieſer kam nicht und man war am Ende genöthigt einen Kirchenſänger aus Lodi Baſſano Morgnoni zu nehmen, der nur dort einigemal auf dem Theater geſungen aber noch keine größere Bühne betreten hatte. Dieſer kam am 17. December an, wie ſchon die Proben in vollem Gange waren, und am folgenden Tage ſchrieb Wolfgang von den vier Arien, welche er zu ſingen hatte, gleich zwei nieder. Die Hauptprobe verlief glücklich, und auch die erſte Vorſtellung hatte trotz verſchiedener Unglücksfälle den beſten Erfolg.

Die Oper fing regelmäßig eine Stunde nach Ave Maria an, und das Publicum war demnach um halb ſechs verſammelt, mußte aber dieſesmal bis acht Uhr auf den Hof warten. Der Erzherzog hatte nämlich nach der Tafel noch erſt fünf eigenhändige Gratulationsſchreiben zum neuen Jahr nach Wien expediren müſſen, und man wollte wiſſen daß ihm das nicht allzuraſch von der Hand gehe. Die Oper begann alſo, da das Publicum und die Sänger durch das lange Warten ſchon abgeſpannt waren. Unglücklicherweiſe reizte der Tenoriſt aus Lodi das Publicum während der erſten Arie der Primadonna zum Lachen. Er hatte während ihres Geſanges durch Geberden ſeinen Zorn zu äußern; nun glaubte er ein Uebriges thun zu müſſen und geſticulirte ſo ungeberdig, daß man in Lachen ausbrach; dies beſtürzte die de Amicis, welche nicht gleich wußte, wem das Gelächter galt, und ſie ſang den ganzen Abend nicht gut, beſonders nachdem Rauzzini gleich bei ſeinem Auftreten von der Erzherzogin mit Klatſchen empfangen war[17]. Nichts deſto weniger gefiel die

---

[17] Rauzzini hatte es an die Erzherzogin zu bringen gewußt, er werde vor Furcht nicht ſingen können, um ſich den Applaus vom Hofe im

Oper ſo ſehr, daß ſie mehr als zwanzigmal bei ſtets vollem Hauſe gegeben wurde und täglich einige Arien wiederholt werden mußten[18].

Dies war die letzte Oper, welche Mozart für Italien ſchrieb[19]. Bei dem günſtigen Erfolg der erſten und dem lebhaften Intereſſe für ſeine Perſon kann man den Grund dafür nicht darin ſuchen, daß ihm keine ferneren Anträge gemacht wurden, ſondern daß der Erzbiſchof ihm beharrlich den Urlaub verweigerte, was im Verein mit der ungünſtigen Stellung und üblen Behandlung in Salzburg ihn auch bewog im Jahr 1777 die Dienſte des Erzbiſchofs zu verlaſſen.

Welche Veranlaſſung es hatte, daß L. Mozart im Juli 1773 mit Wolfgang nach Wien reiſte, wiſſen wir nicht, da er in ſeinen Briefen die Angelegenheit, welche ihn dort beſchäftigte, abſichtlich nur andeutet; ohne Zweifel betraf es die Veränderung und Verbeſſerung der Lage ſeines Sohnes. Sie wurden von der Kaiſerin gnädig empfangen, fanden bei ihren alten Freunden die beſte Aufnahme[20], allein trotz des

---

Voraus zu ſichern. Um die de Amicis zu tröſten, wurde ſie am folgenden Tage zu einer Audienz nach Hof beſchieden; und nun erſt ging die Oper gut. Man ſieht aus ſolchen Zügen daß eine Opernaufführung damals nicht bloß Sache des Publicums, ſondern auch der höhern Diplomatie war.

[18] Man ſcheint auf den Erfolg der Oper ſehr geſpannt geweſen zu ſein. Naumann notirte in ſein Tagebuch vom 2. Jan. 1773: „Ich ging zum Colloredo, hörte die Nachrichten von der Opera aus Mailand.“ Sonſt finde ich in den Briefen und Tagebüchern Naumanns, deren Benutzung mir die Familie freundlich geſtattet hat, keinen Hinweis auf eine perſönliche Bekanntſchaft mit Mozart, als die Erwähnung eines Briefs von Mozart aus Salzburg im Januar 1774, welcher ihm einen Teneriſt Hornung empfahl.

[19] In Mailand componirte Mozart noch eine Motette für Sopran Exultate, André Verz. 14.

[20] Nach einer handſchriftlichen Notiz von Rochlitz hatte Mozart

langen Aufenthaltes, welchen die Abweſenheit des Erzbiſchofs von Salzburg möglich machte, wurde nichts ausgerichtet, als daß ſie ihr Geld dort zuſetzten. Wir hören von keiner Akademie, nicht viel von Geſellſchaften, für welche auch die Jahreszeit nicht günſtig war, kurz von keinen Erfolgen als der Aufführung einer Meſſe von Wolfgang bei den Jeſuiten, die vielen Beifall hatte. Er benutzte die Muße um im Monat Auguſt und September ſechs Quartetts zu ſchreiben[21]; ob auf Beſtellung eines Liebhabers wiſſen wir nicht, doch war damals durch Haydns Quartetts die Vorliebe für dieſe Gattung in Wien ſchon ſehr allgemein, und es iſt wohl denkbar daß nur darin die Aufforderung für Wolfgang lag ſich in derſelben zu verſuchen. Auch die Compoſition einer großen Serenata fällt in dieſe Zeit[22].

Mit Ende September trafen ſie wieder in Salzburg ein und brachten auch faſt das ganze Jahr 1774 ruhig dort zu, während deſſen Wolfgang vorzugsweiſe Inſtrumental- und Kirchenmuſik ſchrieb[23]. Für das Carneval 1775 aber erhielt

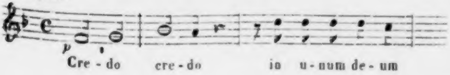
---

Hiller zur Fortſetzung ſeiner Biographien in einem Briefe Mittheilungen über ſein Leben gemacht und von dieſem Aufenthalt in Wien berichtet, daß man in den angeſehenſten Familien, welche ihn mit ſeinem Vater oft Abends bei ſich ſahen „ihn gern nicht nur die Finger ſondern auch die Zunge rühren hörte.“ Leider war der Brief nach Hillers Tode nicht wieder aufzufinden geweſen.

[21] André Verzeichn. 177—182.

[22] Die Originalpartitur iſt im Beſitz von A. Cranz in Hamburg; vgl. A. M. Z. XXXIII S. 734 f.

[23] Unter dieſen iſt eine Missa brevis in F, deren Autograph Andre dem Sohne Mozarts ſchenkte, ſpäter in Prag gedruckt. Dem Credo liegt das Thema



er den Auftrag für München eine komiſche Oper zu ſchreiben. Wahrſcheinlich hatte der Fürſtbiſchof von Chiemſee, Graf Ferdinand von Zeil, ein trefflicher Mann und treuer Gönner Mozarts, der ſich in Angelegenheiten des Erzbisthums mehrere Jahre in München aufhielt, mit hierzu gewirkt; aber auch der Churfürſt Maximilian III hatte ſchon in früheren Jahren, wie wir wiſſen, ſich lebhaft für Mozart intereſſirt: ihm konnte der nahen perſönlichen Verhältniſſe wegen der Erzbiſchof von Salzburg nicht abſchlagen Wolfgang für die Oper zu beurlauben. Der Churfürſt war ſehr muſikaliſch, componirte ſelbſt Kirchenmuſik, worunter ein Stabat mater vorzüglich gelobt wurde, und ſpielte namentlich die Gambe, — wie Naumann einem Freunde ſchrieb „göttlich", und Burney verſichert, er habe nach dem berühmten Abel keinen ſo ausgezeichneten Gambiſten gehört. Auch ſeine Schweſter, die verwittwete Churfürſtin von Sachſen Maria Antonia, welche ſich damals zum Beſuch in München aufhielt, war Sängerin und Componiſtin und hatte zu ihren italiäniſchen Opern ſelbſt den Text gedichtet. Es wurde daher in München für Orcheſter und Sänger in Oper und Kirche viel gethan, obgleich die muſikaliſchen Leiſtungen denen in Mannheim damals doch nachſtanden[24].

Der Text zu der von Mozart componirten Oper La finta giardiniera war im Jahr 1774 von Anfoſſi componirt und in Rom mit außerordentlichem Beifall aufgeführt worden; nach ſeiner Compoſition wurde ſie 1775 auch in Wien gegeben. Sie iſt ſehr reich an Muſikſtücken und Mozart, dem die

---

zu Grunde, das, obgleich vielfach verwendet, doch nicht in der Weiſe verarbeitet erſcheint wie in der C-dur Symphonie.

[24] Nachrichten über die Muſik in München findet man bei Burney Reiſen II S. 90 ff. Schubart Leben, Abſchn. 16, I S. 196 ff.

reichen Hülfsquellen von München zu Gebote ſtanden, hatte es mit den Geſangspartien wie mit dem Orcheſter ernſthafter genommen als es bei einer Opera buffa üblich war. Man fand daher daß man noch nie eine ſchönere Muſik gehört habe, wo alle Arien ſchön ſeien, allein ſie war natürlich auch ſchwerer einzuſtudiren als die gewöhnlichen Opern. Nachdem Wolfgang mit ſeinem Vater Anfang December 1774 eingetroffen war[25] — wie weit er die Oper ſchon fertig mitbrachte wiſſen wir nicht — und es ans Probiren ging, beſchloß man die Oper, damit ſie recht gut einſtudirt werden möchte, nicht am 29. December, wie Anfangs beſtimmt war, ſondern erſt im Januar zu geben. Die Aufführung am 13. Januar 1775 fiel glänzend aus, der Hof und das Publicum überſchütteten den Componiſten mit Beifall und Ehrenbezeugungen[26]. Seine Schweſter Marianne, welche den ſehnlichſten Wunſch gehegt hatte, bei dieſer Aufführung zugegen zu ſein, war von einer Frau v. Durſt zu ſich eingeladen worden und kam Anfangs Januar nach München um die Freude ihres Bruders zu theilen und zu erhöhen.

---

[25] Sie hatten eine kleine aber bequeme Wohnung bei Hrn. v. Perna gefunden, der ihnen mehr Höflichkeit und Ehre erwies als ſie zu verdienen glaubten und in vielen Stücken ſeine Bequemlichkeit aus wahrer Freundſchaft für ſie aufopferte (Brief L. Mozarts 9. Dec. 1774).

[26] L. Mozart erzählt daß im vorigen Jahr Kapellmeiſter Tozzi durch eine Opera buffa, die von dem Trieriſchen Capellmeiſter Sales componirte Opera seria gänzlich ausgeſtochen habe, jetzt ſage man allgemein, daß Wolfgang ihn mit gleicher Münze bezahle, denn Tozzi hatte die Opera seria für dieſes Carneval zu ſchreiben. Dergleichen Gerede war ihm nicht lieb, denn es konnte leicht Mißgunſt und Cabale gegen Wolfgang erregen, woran es auch nicht gänzlich gefehlt zu haben ſcheint, denn dieſer ſchreibt ſeiner Mutter daß er bei der zweiten Aufführung ſeiner Oper nothwendig ſelbſt zugegen ſein müſſe, weil man ſie ſonſt nicht mehr kennen würde, es ſei dort ganz curios (Beil. V, 56). Allein den Intendant Graf Seeau, welchen ſeine Mutter dabei in Verdacht hatte, ſprach er als einen lieben höflichen Herrn gänzlich davon frei (Beil. V, 55).

Ein anderer unfreiwilliger Zeuge von Mozarts Triumphen war der Erzbiſchof von Salzburg. Er war veranlaßt im Januar 1775 dem Churfürſt von Baiern einen Beſuch zu machen[27], und obgleich er erſt nach der Aufführung der Oper eintraf und vor der Wiederholung derſelben München ſchon wieder verließ, mußte er, wie L. Mozart nicht ohne Genugthuung berichtet, von aller churfürſtlicher Herrſchaft und dem ganzen Adel die Lobeserhebungen der Oper anhören und die feierlichen Glückwünſche, die ſie ihm alle machten, entgegennehmen. Er war dabei ſo verlegen, daß er mit nichts als einem Kopfneigen und Achſel in die Höhe ziehen antworten konnte. Schwerlich werden ſolche Scenen bei einem Charakter, wie der des Hieronymus war, bewirkt haben, daß Mozart bei ihm höher in Gunſt ſtieg.

Außer der Oper mußte Mozart auch ſeine Kirchenmuſik vorführen, es wurden mehrere Meſſen und eine Litanei von ihm in der Hofkapelle aufgeführt und eine Motette als Offertorium componirte er in München[28]. Ferner ließ er ſich auch als Klavierſpieler hören, ein Concert eigner Compoſition hatte er zu dieſem Zweck mitgenommen[29], und ſeine Schweſter mußte ihm von ſeinen Sonaten und Variationen mitbringen[30].

---

[27] [Koch-Sternfeld] d. letzten 30 Jahre d. Hochſt. Salzburg S. 348.

[28] Dieſer Motette, die mir nicht weiter bekannt iſt, erwähnt er ſelbſt in einem Briefe an Padre Martini, welchem er ſie zuſandte (Beil. VI, 2). Die Aufführung der Meſſen berichtet L. Mozart, der ſich auch von ſeiner Frau für die Aufführung am Neujahrstag zwei Litaneien de Venerabili, eine von ihm componirte in D-dur, und die von Wolfgang mit der Fuge Pignus futurae gloriae, ohne Zweifel die S. 229 erwähnte ſchicken läßt. Die Angabe bei Niſſen, daß Mozart in München noch zwei große Meſſen, und eine Veſper de dominica componirt habe beruht wie ich fürchte auf einem Mißverſtändniß.

[29] Dies iſt ohne Zweifel das Klavierconcert in D-dur, welches im

Der große und allgemeine Beifall, welchen Wolfgang fand, gab dem Vater eine ziemlich beſtimmte Ausſicht, daß ihm für das nächſte Jahr die Opera seria übertragen werden würde; weshalb ſie nicht in Erfüllung gegangen iſt, ob man in München ſeiner vergeſſen oder der Erzbiſchof die Erlaubniß verweigert hat iſt nicht bekannt. Das Gerede aber, welches in Salzburg allgemein war, Wolfgang werde in churfürſtliche Dienſte treten, ſchrieb er ſeinen Feinden zu und denen, welchen ihr Gewiſſen ſage, daß er es zu thun Urſache hätte; er ſei ſolches Kindergewäſch ſchon gewohnt und laſſe ſich dadurch weder warm noch kalt machen. Nichts deſto weniger kann man nicht zweifeln, daß ihm nichts lieber geweſen wäre, als wenn das Gerücht wahr geworden wäre; als vorſichtiger Mann aber wollte er ſeine Stellung in Salzburg nicht dadurch gefährden daß man ihm vorwerfen könne, er habe in München Unterhandlungen angeknüpft.

Nachdem ſie die Freuden des Carnevals in der Hauptſtadt bis zu Ende genoſſen hatten, kehrten ſie am 7. März 1775 nach Salzburg zurück. Noch in demſelben Jahr gab der Aufenthalt des Erzherzogs Maximilian, des jüngſten Sohns von Maria Thereſia[31] und ſpäteren Erzbiſchofs von Cöln, Veranlaſſung zu Hoffeſten, bei welcher Gelegenheit Mozart den Auftrag erhielt die Feſtoper zu componi-

---

December 1773 componirt war (André Verz. 196), deſſen letzter Satz nicht gedruckt iſt.

[30] Er führt ſeine Variationen über ein Menuett von Fiſcher an (gedruckt Oeuvr. compl. II 2 n. 11) und Variationen über ein Menuett von Eckart, welche nicht von ihm componirt zu ſein ſcheinen.

[31] Geboren 8. Dec. 1759.

ren, zu welcher Il re pastore von Metaſtaſio gewählt worden war.

Da von hier bis zur Compoſition des Idomeneo fünf Jahre verfloſſen, welche für Mozarts Entwickelung entſcheidend waren, wird es angemeſſen ſein, die Opern, über deren Entſtehen bis jetzt berichtet worden iſt, im Zuſammenhange näher zu betrachten.

9.

Es iſt bekannt, daß die Entſtehung der Oper mit dem Beſtreben zuſammenhing die Weiſe, in welcher die antike Tragödie dargeſtellt worden ſei, ausfindig zu machen und zu reproduciren. Die Opera seria zeigt in ihrer ſpäteren feſt ausgebildeten Form, wie weit ſich dieſe auch von jenen erſten Beſtrebungen entfernt hat, doch noch den Einfluß derſelben. Das, worauf man damals hauptſächlich ausging, war das Recitativ, eine Vortragsweiſe, welche zwiſchen dem rein muſikaliſchen Ausdruck der lyriſchen Poeſie — für welchen man damals faſt ausſchließlich den mehrſtimmigen Geſang gebrauchte — und der gewöhnlichen Sprache die Mitte hielte, geeignet dem Dialog ſowohl in der epiſchen Erzählung als bei der dramatiſchen Action zu dienen, raſch, biegſam, ausdrucksvoll, muſikaliſch in ihren Elementen, aber dieſe leichter und freier geſtaltet als in der eigentlichen Verarbeitung der damals üblichen künſtleriſchen Form. Es bedurfte langer Zeit und Anſtrengung, ehe der Compromiß zwiſchen Sprache und Geſang, auf dem das Weſen des Recitativs beruht, zu Stande kam; dieſes blieb dann die Grundlage der Opera seria, auf welcher den Monodien und Chören der antiken Tragödie entſprechend die muſikaliſch ausgeführten Geſänge hervortraten, in welchen die geſteigerte lyriſche Stimmung ihren Ausdruck fand.

Da man von der antiken Tragödie ausging, ſo waren auch die Gegenſtände, welche man für die Oper geeignet hielt, der alten Mythologie oder Geſchichte — beide wurden damals ja als vollkommen gleichartig angeſehen — faſt ausſchließlich entnommen. Die Art, wie ſie in der Oper poetiſch aufgefaßt und behandelt wurden, war freilich von antikem Geiſt ſo entfernt als möglich. Die Aufführung der Opern wurde bald ein integrirender und zwar einer der wichtigſten Theile der Hoffeſte, und dies beſtimmte am meiſten den Charakter ihrer Ausbildung. Man ſuchte dem Text eine unmittelbare Beziehung auf das Feſt und die Gefeierten zu geben, wählte danach den Gegenſtand und führte ihn in jener allegoriſchen Weiſe aus, in der die Ungeheuerlichkeit einer poeſieloſen Phantaſie mit der einer devoten Schmeichelei wetteifert, und für welche die „fabuleuſe Hiſtorie“ eine unerſchöpfliche Rüſtkammer abgab. Den Traditionen der alten Tragödie gemäß hatte man auch den mimiſchen Tanz mit dem Geſang verbunden, mehr und mehr wurde aber nicht die Steigerung der poetiſchen Wirkung, ſondern ein blendender Glanz ſinnlicher Pracht der Zweck dieſer Vereinigung der verſchiedenen Künſte. Auf eine vernünftig zuſammenhängende Handlung, dichteriſche Darſtellung der Leidenſchaften und Situationen kam es immer weniger an, ſondern nur auf einen bunten Wechſel von Coſtumes, Maſchinerien und Decorationen, wozu man in der Mythologie allen möglichen Apparat und in der Willkühr, welche man in der Behandlung derſelben für erlaubt hielt, die poetiſche Berechtigung fand[1]. Der Aufwand, die Pracht der Decorationen und Coſtumes, die Leiſtungen der Maſchiniſten, in welchen ſich Anfangs die Höfe von Italien und Frankreich, dann auch die deutſchen von Wien, München, Dresden und Stuttgart überboten, waren außerordentlich und übertreffen in vieler Hinſicht noch die anerkennenswerthen Beſtrebungen der Decorationsoper unſerer Zeit[2]. Die Muſik ſuchte in dieſem Strudel ſich oben zu erhalten ſo gut ſie es vermochte und wirklich erfahren wir, daß man auch damals neben der Befriedigung anderer Sinne ſich noch durch die Compoſition habe entzücken laſſen.

---

[1]) Die deutſche Zauberoper iſt ein Reflex dieſer Feſtoper. Indem ſie dem gemeinen Publicum einen ähnlichen Sinnengenuß bieten wollte, wie ihn die vornehme Welt in jenen großen Opern fand, ſchlug ſie denſelben Weg ein, nur entlehnte ſie die Elemente dazu dem Kreiſe der nationalen Vorſtellungen und Anſchauungen und führte ſie phantaſtiſch aus, wenn auch

Allein die Ausbildung der Oper nach dieſer Richtung hin führte zu einer Reaction, welche zunächſt aus zwei Urſachen hervorging. Die eine war der äußerliche Umſtand, daß die Opern des außerordentlichen Aufwands wegen nur an fürſtlichen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten gegeben werden konnten. Nun aber wollte das Publicum an Genüſſen der Art Theil nehmen, es verlangte regelmäßige Wiederholung und für Theaterunternehmer (impresari), welche Geld einnehmen und nicht zuſetzen wollten, wurde es eine Nothwendigkeit den Aufwand für die äußere Darſtellung einzuſchränken[3]. Hierzu kam dann ein anderes ungleich bedeutenderes Moment, ohne deſſen Hervortreten jenes erſte wahrſcheinlich

---

ſelten poetiſch. Dies nationale Element iſt jedenfalls ſehr bedeutend und hat ſich, wie wir ſehen werden, künſtleriſch wirkſam erwieſen.

[2] Die prachtvollen in Folio gedruckten Textbücher mit ausgeführten Kupferſtichen, welche man bei ſolchen Feſtlichkeiten vertheilte, geben eine Vorſtellung von dem Glanze dieſer Aufführungen.

[3] Es iſt meines Wiſſens nicht bekannt, wann es regelmäßige Sitte wurde, die Oper zur Hauptfeier des Carnevals zu machen, woran ſich die Ausbildung der zum großen Theil noch jetzt in Italien gültigen Einrichtungen der impresa knüpft; ebenſo wenig iſt die allmähliche Entwickelung derſelben nachgewieſen, was von mannigfachem Intereſſe ſein würde.

gar nicht zur Geltung hätte kommen können, die Ausbildung der Geſangskunſt zu einer Höhe, daß ſie das muſikaliſche Publicum zu beherrſchen fähig war und es möglich machte den Genuß des Sehens durch den des Hörens zu erſetzen. Dies iſt der Ausgangspunkt für die Umbildung der Oper, welche unter dem Zuſammenwirken günſtiger Umſtände ihre feſte Geſtalt durch Dichter und Componiſten erhielt, während das belebende Element weſentlich von den Sängern ausging[4].

Die Neugeſtaltung der Oper[5] wird allgemein Aleſſandro Scarlatti[6] zugeſchrieben, dem Schüler des römiſchen Kapellmeiſters Giacomo Cariſſimi[7]. Scarlatti gründete die neapolitaniſche Schule, deren Meiſter in ununterbrochener Tradition die italiäniſche Oper des vorigen Jahrhunderts geſtaltet und ausgebildet haben[8]. Wie weit Scarlatti die ſeit ihm im Weſentlichen feſtſtehende Form erfunden oder dem ſchon Vorhandenen ein bleibendes Gepräge verliehen, welchen Antheil ſeine Nachfolger an dem weiteren Ausbau im Einzelnen gehabt haben, das iſt bis jetzt nicht hinreichend erforſcht, wie denn auch die Mehrzahl dieſer Meiſter in der Geſchichte der Muſik noch wie die Schatten in der homeriſchen Unterwelt erſcheinen, matte Scheinbilder ohne individuelles Leben[9], das ihnen erſt die Darſtellung eines gründlichen Forſchers geben kann[10]. Hier, wo es nur die

---

[4] Während die erſten Anfänge der Oper mit Vorliebe und Eifer erforſcht ſind — es genügt auf Kieſewetter (Schickſale und Beſchaffenheit des weltlichen Geſanges S. 38 ff.) zu verweiſen — iſt dagegen für die Geſchichte der Oper ſeit Scarlatti Wenig oder Nichts gethan. Das bekannte Buch von Stef. Arteaga — Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano. Venedig 1785 3 Bde., in deutſcher Ueberſetzung von Forkel: Geſchichte der italiäniſchen Oper. Leipzig 1789 2 Bde. — giebt für die eigentliche Geſchichte der Oper geringe Ausbeute. Arteaga hatte ſich mit muſikaliſchen Studien nicht ſelbſt beſchäftigt, dieſer Theil ſeines Buchs ſoll auf Mittheilungen vom Padre Martini beruhen; Arteagas Leiſtung iſt die äſthetiſche Kritik nach allgemeinen Grundſätzen. — G. W. Finks Weſen und Geſchichte der Oper (Leipzig 1838) iſt dürftig und offenbar meiſt aus abgeleiteten Quellen gefloſſen. Eine ſorgfältige Detailforſchung würde für die Kunſt- und Culturgeſchichte des vorigen Jahrhunderts intereſſante Aufſchlüſſe geben. Ich ſelbſt habe eine ſolche nicht anſtellen können; was ich ſelbſtändig kennen lernen und prüfen konnte iſt gering gegen die ungeheure Maſſe des Materials und ich werde mich gern beſcheiden, wenn meine Darſtellung von groben Mißgriffen frei geblieben iſt.

[5] Es iſt beachtenswerth, daß die Oper in Paris, welche Lully hauptſächlich ſeit 1672 begründete, aus Italien auswanderte, ehe dort die Umgeſtaltung der Opera seria vollbracht war, und von allen Reformationen unberührt blieb, welche man in Italien vornahm. Als ſpäter Gluck die franzöſiſche große Oper reformirte, fand er daher dort einen eigenthümlichen Boden für ſeine Beſtrebungen vor.

---

[6] Aleſſandro Scarlatti war 1659 in Trapani geboren. Im Jahr 1680 ſchrieb er in Rom die Oper L'onestà nell' amore, und lebte ſeit 1693, mit einer Unterbrechung von 1703 — 1709, wo er ſich in Rom aufhielt, in Neapel; hier ſtarb er 1725. Er hatte nach ſeiner eigenen Angabe im Jahr 1715 bereits 106 Opern componirt.

[7] Giacomo Cariſſimi — geb. in Padua, im Jahr 1672 gegen 90 Jahr alt, Kapellmeiſter an der St. Apollinariskirche in Rom, — kann als Begründer des modernen Geſangs im Recitativ wie in der Cantate angeſehen werden. Obgleich es nicht erwieſen und nicht einmal wahrſcheinlich iſt, daß Scarlatti ſein unmittelbarer Schüler war, ſo iſt es unzweifelhaft daß ſeine Schule beſtimmenden Einfluß auf ihn übte.

[8] Leonardo Leo (1694—1756 oder 1745), aus derſelben Schule hervorgegangen und in derſelben Richtung wirkend, war lange nicht ſo fruchtbar als Scarlatti. Der Schüler und Nachfolger Scarlatti's Francesco Durante (1693—1755) war zwar für die Oper ſelbſt nicht thätig, allein aus ſeiner vortrefflichen Schule ging eine Reihe von Componiſten hervor, welche faſt alle in beiden Gattungen der Oper wie für die Kirche mit Auszeichnung ſchrieben. Hier mögen nur die bedeutendſten genannt werden Nic. Porpora (1685 oder 1687—1767), Dom. Sarri (1688—1732), Leon. Vinci (1690—1734 oder ſpäter), Franc. Feo (1694—1740 oder ſpäter), Ad. Haſſe (1699—1783), Terradeglias (17 . . — 1751), Jeſi genannt Pergoleſe (1707 — 1739), Pasq. Cafaro (1708—1787), Duni (1709—1775), Dav. Perez (1711—1778), Nic. Jomelli (1714 — 1774), Rinaldo da Capua (geb. 1715), Tom. Traetta (1727—1779), Guglielmi (1727—1804), Nic. Piccini (1728—1800), Sacchini (1735 — 1786), Pasq. Anfoſſi (1736—1797), Giac. Paiſiello (1741—1816), Franc. de Majo (1745—1774), Dom. Cimaroſa (1754—1801). Es iſt zum Erſtaunen, daß in dieſer langen Reihe von Componiſten, in welcher wir bis zu Mozarts Zeitgenoſſen gelangt ſind, die ſämmtlich der neapolitaniſchen Schule angehören, nur vier ſich befinden, welche nicht auch im Königreich Neapel geboren waren, Haſſe, Terradeglias, Pergoleſe und

---

Guglielmi. Das übrige Italien hatte dieſen ſehr wenige Operncomponiſten von ähnlicher Bedeutung an die Seite zu ſtellen, namentlich Franc. Gasparini aus Lucca (1663 - 1737), der in Venedig und Rom thätig war, Balt. Galuppi (1703 — 1785), genannt Buranello der in Venedig und Giuſ. Sarti (1729 — 1802) der in Bologna gebildet war. Uebrigens galt Rom für den Ort, deſſen Publicum am ſchärfſten kritiſirte und Beifall wie Mißfallen mit dem größten Enthuſiasmus äußerte, wo daher Künſtlerreputationen hauptſächlich gegründet und zerſtört wurden und natürlich auch die Parteiintrigue am lebhafteſten war (Burney Reiſe I S. 293); und grade Rom hat für die Oper bedeutende Meiſter weder geboren noch gebildet.

[9] Wer ſich überwindet Heinſes widerwärtige Hildegard von Hohenthal zu leſen, wird aus ſeinen panegyriſchen Zergliederungen ſchwerlich ein anſchauliches und klares Bild von den einzelnen Meiſtern, geſchweige denn von dem Entwickelungsgang der Oper bekommen. Indeſſen iſt das Buch charakteriſtiſch für die Stimmung und das Urtheil der damaligen Enthuſiaſten für italiäniſche Muſik. Dazu gehört es auch, daß Mozart in dem im Jahr 1798 erſchienenen Buche nur eine kurze beiläufige Erwähnung gefunden hat, aber nicht mit in die Reihe der Meiſter geſtellt iſt. — Auch die Charakteriſtik, welche Riehl (muſikaliſche Charakterköpfe S. 111 ff.) von Haſſe giebt, iſt ziemlich allgemein gehalten und gar Manches gilt von der Zeit überhaupt, nicht allein von Haſſe.

[10] Die größte Schwierigkeit liegt in der Unzugänglichkeit des weſentlichen Materials, der Opernpartituren. Die Fruchtbarkeit der meiſten Componiſten iſt außerordentlich, ſie ſchrieben für ſehr verſchiedene Theater, und nur die Opern, welche großes Glück machten, gingen auf andere Bühnen über und wurden alſo wenigſtens in Abſchriften verbreitet, denn ge-

Aufgabe iſt, die Grundzüge jener Form, welche Mozart in feſter Ueberlieferung fertig überkam, klar und anſchaulich zu machen, kann man auf das Detail individueller Richtungen und Talente wohl verzichten. Denn allerdings iſt ein ſtets und mit Recht als charakteriſtiſch hervorgehobener Zug in der Entwickelung dieſer Oper ihre Stabilität, daß ſie an den einmal aufgenommenen Formen mit Zähigkeit feſthält. Zum Theil war dieſes in den allgemeinen Anſichten und Verhältniſſen der Zeit begründet, welche auch ſonſt ähnliche Erſcheinungen hervorriefen, zum Theil lag es im Charakter der Italiäner, deren Neigung einer Schönheit zugewendet iſt, welche für jede empfängliche Natur unmittelbar anſprechend und leicht faßlich iſt, wofür es neben ſinnlichem Reiz vor Allem einfacher und klar ausgeſprochener Formen bedarf. Dieſer Schönheit werden dort noch heute Neuheit und Charakteriſtik wenn es ſein muß, und allerdings auch wenn es nicht ſein muß, willig geopfert. Endlich liegt dieſes Feſthalten an der einmal gewonnenen Form im Weſen der ſich natürlich entwickelnden Kunſt ſelbſt. Wenn dieſelbe ſich Formen gebildet hat, in welchen ein ihr weſentliches Element ſeinen Ausdruck findet — und gewiß war es für die Muſik weſentlich Formen zu finden, in denen der Geſang künſtleriſch zur Geltung kam —, hält ſie dieſelben mit Eifer und Zähigkeit bis zur Einſeitigkeit feſt, bildet allmählich an ihnen fort und giebt ſie nicht leicht eher auf als bis ſie ſich vollſtändig ausgelebt haben. Und dieſe Stetigkeit einer oft faſt unmerklich fortſchreitenden

---

druckt wurde bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts keine oder ſehr wenige italiäniſche Opernpartituren. Da ferner die Opern noch mehr als andere Compoſitionen eine nur momentane Würdigung erfuhren, ſo iſt wenig Acht auf ihre Erhaltung gegeben; auch jetzt ſcheint in den Sammlungen die Oper des vorigen Jahrhunderts gegen andere Zweige der Muſik eher zurückgeſetzt zu werden.

Ausbildung iſt die nothwendige Bedingung für die Wirkſamkeit jener großen Meiſter, welche die nach den verſchiedenſten Richtungen ſcheinbar bis zur Erſchöpfung ausgebildeten Formen als Vorbereitungen zu einem Größeren empfangen, um ſie insgeſammt einer höheren Stufe der Vollendung zuzuführen und ein neues Ganze aus ihnen erſtehen zu laſſen.

10.

Die Hauptbeſtandtheile der Oper waren das Recitativ und die Arie. Das Recitativ, beſtimmt das Geſpräch wiederzugeben, wurde durchaus einfach gehalten; die Gliederung nach dem Rhythmus und nach den Intervallen — denn von eigentlicher Melodie iſt nicht die Rede — nähert ſich möglichſt dem Geſprächstone und läßt dem Sänger volle Freiheit für einen lebendigen und ausdrucksvollen Vortrag. Dem entſprechend war die harmoniſche Begleitung. Die Bäſſe geben den Grundton an, die Violoncelli und das Klavier den Accord, der je nach Umſtänden liegen bleibt oder wieder angeſchlagen wird. Im Allgemeinen iſt auch der Charakter der Harmonie einfach: kurz das muſikaliſche Element iſt beim Recitativ gewiſſermaßen eine beſcheidene Grundirung, von der das Einzelne ſich abhebt ohne den Zuſammenhang zu verlieren. Es verſteht ſich, daß dieſe Einfachheit in der Behandlung des Recitativs den Componiſten nicht hinderte, durch charakteriſtiſche Declamation, durch geiſtreiches Hervorheben bedeutender Momente, namentlich mittelſt überraſchender Wendungen der Harmonie, die Selbſtändigkeit ſeiner Auffaſſung zu bewähren, ohne den Sänger zu feſſeln. In der That fehlt es auch nicht an Beiſpielen von meiſterhaften Recitativen; allein im Allgemeinen iſt nicht zu leugnen daß dieſes ſogenannte Recitativo secco bald als eine Nebenſache behandelt wurde, die der Componiſt ſo raſch als möglich abzuthun ſuchte und bei der er den Sänger ſeinem Schickſal überließ. Es ſetzten ſich gewiſſe Formen, gewiſſe harmoniſche Fortſchreitungen und Trugſchlüſſe feſt, die für das Recitativ ſo unumgänglich wurden, wie manche Redensarten für den geſelligen Verkehr und wie dieſe von allen Seiten aus Bequemlichkeit mit derſelben Geduld hingenommen wurden. Da bei der Einrichtung der Texte faſt Alles was den Gang der Handlung und ihre Motivirung betrifft, und ſomit das worauf das dramatiſche Intereſſe beruht, dem Recitativ zufällt, ſo iſt eine Vernachläſſigung deſſelben nur durch die immer ſteigende einſeitige Vorliebe für den Geſang, als eine künſtleriſche Leiſtung für ſich, zu erklären, die allmählich alles Andere zurückdrängte und die Oper in einem ihrer wichtigſten Element beeinträchtigte. Das Bedürfniß für eine leidenſchaftlich geſteigerte Situation, welche aber ihrer Anlage nach das Feſthalten der Stimmung in einer ausgeführten Darſtellung wie ſie die Arie giebt, nicht zuließ, einen ebenfalls über den Ton des gewöhnlichen Geſprächs geſteigerten Ausdruck zu gewinnen, rief das ſogenannte begleitete (obligate) Recitativ hervor[1]. Es unterſcheidet ſich zunächſt dadurch, daß ſtatt jener einfachen Accorde, das Orcheſter — Anfangs nur ſämmtliche Saiteninſtrumente — begleitend eintritt, und nicht allein durch den verſtärkten und modificirten Klang, ſondern auch durch nuancirte Phraſen oder ausgeführtere Zwiſchenſpiele den wechſelnden Empfindungen einen beſtimmteren und ſchärferen Ausdruck verleiht. Das Recitativ ſelbſt giebt dabei ſeinen eigentlichen

---

1) Scarlatti ſoll daſſelbe zuerſt in ſeiner Oper Teodora 1693 eingeführt haben, die größere Ausführung der inſtrumentalen Zwiſchenſätze in den Recitativen wird Rinaldo da Capua zugeſchrieben (Burney Reiſe I S. 214).

Charakter nicht auf, obgleich es natürlich ſtärker accentuirt und bewegter iſt, auch mitunter auf kurze Zeit in eigentlichen Geſang übergeht[2]. Wo ein lebhafter Wechſel verſchiedenartiger oder widerſtreitender Gefühle, ſei es im Monolog oder im Geſpräch darzuſtellen iſt, tritt das begleitete Recitativ ein, und zwar bildet es meiſtens den Uebergang zu einer ſtetigen Empfindung, welche aus jenem Wechſel hervorgeht, und in einem Geſangſtück ihren angemeſſenen Ausdruck findet. In dem begleiteten Recitativ haben Componiſten und Sänger das Höchſte des dramatiſchen Ausdrucks zu leiſten geſucht, und je mehr in der Arie das Intereſſe der Geſangskunſt überwog, um ſo mehr ſuchte man hier jenem Moment gerecht zu werden.

Für den eigentlichen kunſtgemäßen Geſang wurde die Arie die faſt ausſchließliche Form. Denn die Chöre, mit denen früher wenigſtens regelmäßig der Act ſchloß, wurden nebſt den dazu gehörigen Ballets[3] abgeſchafft und kamen nur mehr ausnahmsweiſe vor[4]. Ferner wurden mehrſtimmige

---

[2] Man nannte dieſe durch wirkliche Geſangsmelodie aus dem Recitativ hervorgehobenen Stellen Cavata oder Cavatina. Dann wurde daraus eine kleinere Form der Arie, welche in einer einfach fortgeführten Melodie die lyriſche Stimmung ausdrückte, ohne zweiten Theil, ohne Wiederholung, ohne Bravurpaſſagen, ohne weitere Ausführung. So galten ſie Anfangs für einen Beſtandtheil und beſonderen Schmuck des Recitativs; ſpäter wurden ſie dann auch ſelbſtändig behandelt. Eine andere Bezeichnung der in das Recitativ eingeſchalteten melodiöſen Stellen iſt Arioso, hauptſächlich für getragenen Geſang.

[3] Dafür bildete ſich die Sitte aus, ſelbſtändige Ballets zwiſchen den Acten einer Oper zu geben.

[4] Namentlich in den Fällen, wo eine Hoffeſtlichkeit auch äußeren Glanz verlangte, wurden Chöre, Ballete, Decorationen und Maſchinerien auch in dieſer Gattung der Oper angebracht. Wie ſolche Schlußchöre gewöhnlich angeſehen wurden, zeigt eine Aeußerung Metaſtaſio's in einem

Enſembleſätze auf die möglichſt kleine Zahl beſchränkt und es bildete ſich eine ziemlich ſtreng innegehaltene Satzung daß in jeder Oper ein Duett für die Prima Donna und den Primo Uomo, und ein Terzett, an welchem auch der Primo Tenore Theil nahm, vorkommen mußte, aber nicht leicht mehrere noch andere Enſembles; ja ſelbſt der Platz für dieſe Muſikſtücke am Ende des zweiten und dritten Acts war ziemlich feſt beſtimmt. Dieſe Beſchränkung der mehrſtimmigen Sätze hatte nicht etwa ihren Grund in der Schwierigkeit derſelben, denn die früheren Operncomponiſten waren meiſtens gründliche und fertige Contrapunktiſten, ſondern in dem überall vorherrſchenden Beſtreben den Sänger als Geſangskünſtler geltend zu machen, wie das auch die Anlage ſolcher Enſembleſätze deutlich zeigt. Es kommt in ihnen nicht ein bedeutender Moment der fortſchreitenden Handlung, ein Conflict ſtreitender Leidenſchaften, der einer Entwickelung und Löſung entgegendrängt, zur Darſtellung, ſondern in der Regel geht eine dramatiſch bewegte Situation ihnen vorher, deren Abſchluß ſie in einer Weiſe bilden, welche den breit ausgeführten Ausdruck einer bereits entſchiedenen Stimmung zuläßt. Dem entſprechend werden ſie in einer recht eigentlich concertirenden Weiſe behandelt, ſo daß die einzelnen Stimmen durch die Verſchiedenheit der Klangfarbe und Geſangskunſt mit einander wetteifern können, jede hat Raum ſich neben der andern vollſtändig auszubreiten und geltend zu machen, und auch wo die Stimmen mit einander gehen, iſt, wenn es nicht

---

Briefe an Haſſe (opp. post. I p. 357): Desiderei che l'ultimo coro fosse uno di quelli, co' quali avete voi introdotto negli spettatori il desiderio, per l'innanzi incognito, di ascoltargli e — che faceste conoscere, che questo coro non è, come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessarissima della catastrofe (vom Attilio Regolo).

ein ganz einfaches Zuſammenklingen iſt, der concertirende Charakter vorherrſchend.

Die Arie, als der lyriſche Ausdruck einer feſtgehaltenen Stimmung, war ebenfalls nur in ſelteneren Fällen der Culminationspunkt einer dramatiſchen Situation, viel häufiger knüpfte ſie nur an die Handlung an und erhielt von dieſer ein beſtimmtes Colorit, während ihr eigentlicher Inhalt ziemlich allgemeiner Natur war; es kam dann auf den Componiſten wie auf den Sänger an, die Arie im Charakter des Drama zu geſtalten. Berechnet war auch ſie auf den Geſangskünſtler und gab ihm daher vor allen Dingen Raum und Gelegenheit ſeine Kunſt zu zeigen. Auch hier war ſehr bald eine Form gefunden, welche dann in ihren weſentlichen Momenten feſtgehalten wurde. Die Arie[5] beſtand regelmäßig aus zwei Theilen, welche beſtimmt mit einander contraſtirten, meiſtens durch Verſchiedenheit des Tempo, der Tact- und Tonart, doch blieb die letzte in der Regel eine verwandte. Gewöhnlich beginnt ein Allegro im graden Tact, welches von einem langſameren Satz, häufig in ungradem Tact, aufgenommen wird; allein hierin iſt keine feſte Regel und in der Behandlung und Ausbildung des Einzelnen iſt dem Componiſten freier Spielraum gegeben, dem für die Situation erforderlichen Ausdruck und der Individualität des Sängers zu genügen. Meiſtentheils iſt der erſte Satz der breiter angelegte, ausführlichere und namentlich auf die Virtuoſität des

---

[5] Um die Verſchiedenheit der verſchiedenen Charaktere und Situationen wenigſtens im Allgemeinen zu bezeichnen, unterſchied man die Aria di bravura, patetica und di mezzo carattere, ſowie man auch ganze Rollen auf dieſe Weiſe bezeichnete. Allein dieſe Scheidung der Geſangskunſt, des Ausdrucks der tragiſchen Leidenſchaft und ruhiger leidenſchaftsloſer Empfindung als getrennter, für ſich ſelbſtändiger Elemente trug nur noch mehr dazu bei, die Formen der Oper ſtereotyp zu machen.

Sängers berechnete; im zweiten Theile pflegte dagegen der Componiſt dem Sänger Ruhe zu gönnen und durch gewählte Harmonien, ausgeführtere Begleitung u. ähnl. ſeine Kunſt zu zeigen. Er iſt deshalb häufig für uns intereſſanter als der erſte, welcher gewöhnlich ein oder auch mehrere Hauptmelodien in verſchiedenen Lagen wiederholt, aber ohne eigentlich thematiſche Verarbeitung derſelben zu bringen, und an dieſe Paſſagen anzuknüpfen pflegt. Eine weſentliche Kunſt des Sängers war es, dieſelbe Melodie ſo oft ſie vorkam in anderer Weiſe, mit anderen Verzierungen und Accenten vorzutragen, und der Componiſt, der ihm gewiſſermaßen nur die Umriſſe vorzeichnete, gab ihm hierin wie in der Ausführung der Cadenz, welche ſtets dem Sänger ganz überlaſſen blieb, Gelegenheit ſelbſtändig Bildung und Geſchmack zu zeigen. Dieſe Aufgabe wurde noch ſchwieriger, als es Sitte wurde den ganzen erſten Theil am Schluſſe des zweiten, der dadurch zu einem Mittelſatz wurde, zu wiederholen[6]; denn es würde für eine Schmach gegolten haben, wenn ein Sänger denſelben ohne neue und geſteigerte Vortragsmanieren anzubringen, ſo wieder geſungen hätte wie das erſtemal. Ja, wenn eine Arie, welche gefiel, ein- oder mehreremal da Capo verlangt wurde, ſo wußte ein ausgezeichneter Sänger das Publicum jedesmal durch neue Erfindungen im Vortrag zu überraſchen. Dadurch ſtellte ſich der Sänger gewiſſermaßen dem Componiſten an die Seite, es war nicht allein Auffaſſung und Vortrag im heutigen Sinn, durch welche er ſich geltend machte, ſondern er mußte ſelbſt productiv ſein, wenn gleich angeregt und in gewiſſen Grenzen gehalten durch den Componiſten. Das Verdienſt des letzteren aber galt deshalb nicht für ein geringeres, weil er dem Sänger einen Antheil an der Erfindung überließ; man ſah es vielmehr als ein beſonderes Lob an, wenn die Production des Componiſten geeignet war auch im Sänger den ſchöpferiſchen Funken zu erwecken.

---

[6] Nach Arteaga rivol. c. 13 II p. 197 f. (II S. 262) wäre Baldaſſare Ferrari ein beliebter Sänger im ſiebzehnten Jahrhundert nicht ſowohl der Erfinder als die Veranlaſſung des Dacapo geweſen; es iſt von Scarlatti in der Oper Teodoro (1695) angewendet, und findet ſich nach Kieſewetter (Geſch. der Muſik S. 83) ſchon vor Scarlatti.

Bei dieſer entſcheidenden Einwirkung, welche die Kunſt des Geſanges auf die Ausbildung und Behandlung der Oper äußerte, iſt es klar, daß nicht allein mittelmäßigen und ſchwachen Componiſten gegenüber der Einfluß der Sänger die Oberhand gewinnen, ſondern überhaupt die Richtung der Geſangskunſt auch die der Componiſten beſtimmen mußte. Von den Leiſtungen jener großen Sänger[7] und Sängerinnen[8] können wir uns nach den faſt unglaublichen Erfolgen beim Publicum und den lobpreiſenden Berichten ihrer Zeitgenoſſen keine beſtimmte Vorſtellung machen, und auch die viel klarere Einſicht in die Beſchaffenheit ihrer Stimmmittel und Kunſtfertigkeit, welche die für ſie geſchriebenen Arien uns gewähren, bietet ohne die Unmittelbarkeit des ſinnlichen Eindrucks doch nur einen ſehr ungenügenden Maßſtab dar. Indeſſen iſt unverkennbar, daß von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an die Richtung auf äußere Virtuoſität (Bravura) immer mehr hervortritt, der Reichthum an Verzierungen und Schnörkeleien überhand nimmt, die dramatiſche Auffaſſung und die darauf beruhende Beſeelung des Geſanges ſeltener wird[9], während die Anmaßung der Sänger und die Gefügigkeit der Componiſten zunimmt, ſo daß die Oper mehr und mehr in eine Zuſammenſtellung von kunſtreichen Geſangſtücken ausartet, für welche der dramatiſche Zuſammenhang nur mehr einen äußerlichen Faden abgiebt. Mit dem dramatiſchen Geſang nimmt auch die dramatiſche Darſtellung ab, die Sänger verwenden auf dieſelbe, als ein überflüſſiges oder den Geſang wohl gar ſtörendes Beiwerk, immer weniger Mühe[10], und auch das Publicum gewöhnt ſich ſeine Aufmerkſamkeit auf einzelne Leiſtungen einzelner Virtuoſen zu richten und das Uebrige nur ſo mit in den Kauf zu nehmen[11]. Die Componiſten, welche zum großen Theil wenig Luſt hatten ihre Mühe an vorausſichtlich undankbare Partien zu verſchwenden, folgten dieſem Beiſpiel und wandten ihre Kraft ebenfalls nur auf Einzelnheiten[12].

---

[7] Es genügt an die berühmten Caſtraten Seneſino (Bernardi, 1680 — nach 1740), Bernacchi (1700 — nach 1755), Caffarelli (Majorani, 1703 — 1783), Farinelli (Broschi, 1705 — 1782), Salimbeni (1712 — 1751), Creſcentini (1769 — 1846) zu erinnern.

[8] Man denke nur an Vittoria Teſi (1697 — 1775), Fauſtina Bordoni — Haſſe (1700 — nach 1774), Franciſca Cuzzoni — Sandoni (1700 — 1770), Regina Mingotti (1728 — 1807), Lucrezia Agujari (1743 — 1783), Franceſca Gabrielli (1755 — 1795).

---

[9] Metaſtaſio ſchreibt an Calſabigi (20. Dec. 1752) nach Paris, wo die italiäniſchen Buffoniſten ſo viel Aufſehen machten: non vorrei che insieme co' nostri pregi adottassero i nostri difetti. A parlar sinceramente gl' Italiani in gran parte per far soverchiamente pompa dell' abilità del canto, della quale a distinzione delle altre nazioni gli à forniti la natura, si sono non solo dimenticati d' imitarla, mà trascorrono assai spesso sino ad opprimerla (opp. post. II p. 94); und bald darauf (21. Jan. 1753) an Bernacchi: Quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar la derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar non più le passioni e la favella degli uomini, ma il cornetto di posta, la chioccia ch' a fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana o l'ingrato stridere de' gangheri rugginosi? [Dies geht auf die Opera buffa.] Se questi pazzi e deplorabili abusi offendono tanto il mio orecchio, quale effetto faranno in voi, gran maestro di mettere, di spandere e di sostener la voce, di finir con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottometter sempre l'abilità alla ragione? (opp. post. II p. 99. vgl. p. 215.) In den ſtärkſten Ausdrücken ſpricht er ſich über die Bravurarien gegen Chaſtellux (15. Juli 1765) aus: Le arie chiamate di bravura sono appunto lo sforzo della nostra musica, che tenta sostrarsi all' impero della poesia. Non à cura in tali arie nè di caratteri, nè di situazioni, nè di affetti, nè di senso, nè di ragione; ed ostentando solo le sue proprie ricchezze, col ministero di qualche gorga imitatrice de' violini e degli usignuoli à cagionato quel diletto, che nasce dalla sola maraviglia, ed à riscossi gli applausi, che non possono a bona equità esser negati a qualunque ballerino di corda, quando giunga con la destrezza a superar la commune aspettazione (opp. post. II p. 330).

Hier darf eine eigenthümliche, ja unbegreifliche Erſcheinung nicht außer Acht gelaſſen werden, welche einen weſentlichen Einfluß auf die Geſtaltung der Opera seria gehabt hat, die Anwendung der Caſtraten. Bereits zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts wurden, weil es für ein Aergerniß galt, wenn Frauen in der Kirche ſangen, und Knaben für den kunſtreichen Geſang nicht ausreichten, Caſtraten zum Geſang in der Kirche verwendet, von dieſer übernahm ſie die Oper. Im Kirchenſtaat war es ſeit Innocenz XI Frauen verboten auf dem Theater aufzutreten und Caſtraten übernahmen deshalb die Frauenrollen; der Reiz aber, welchen ihr

---

[10] Gretry erzählt geſehen zu haben, wie ein Sänger bei Seite ging und eine Orange verzehrte, während ein zweiter ſich mit ſeinem Geſange an ihn als Gegenwärtigen richtete (Mémoir. I p. 119.).

[11] Pendant les neuf à dix années que j'ai habité dans Rome, ſagt derſelbe Gretry (Mem. I p. 114.), je n'ai vu reussir aucun opera sérieux. Si quelquefois l'on s'y portoit en foule, l'étoit pour entendre tel ou tel chanteur; mais lorsqu'il n'etoit plus sur la scène, chacun se retiroit dans sa loge pour jouer aux cartes et prendre des glaces, tandis que le parterre bâilloit.

[12] Die Darſtellung, welche Arteaga (in dem mehrfach erwähnten Buch Cap. 12 ff.) vom Verfall der Oper giebt, iſt anſchaulich genug.

Geſang ausübte, verurſachte daß auch an anderen Orten und dann auch neben den Sängerinnen Caſtraten auftraten. Und nun bildete ſich die unnatürliche Regel der Opera seria aus, daß der Hauptheld und erſte Liebhaber von einem Caſtraten dargeſtellt wurde, der wie zum Hohn den Titel eines Primo Uomo erhielt. Wie ſehr ſich auch dieſe durch die ſchmachvollſte Gewalt der Natur abgezwungenen Stimmen durch den Umfang und die Schönheit der Töne auszeichnen und, gleich Inſtrumenten, für die höchſte Kunſtfertigkeit eignen mochten, ſo gehörte doch ein ausgeſuchtes Raffinement im Genuß des Hörens dazu um den natürlichen und ſittlichen Widerwillen zu überwinden und den grellen Widerſpruch gegen die Natur bei einer dramatiſchen Darſtellung zu vergeſſen. Daß eine ſolche Einrichtung möglich war, allgemein werden und ſich über ein Jahrhundert erhalten konnte, iſt ein merkwürdiger Beweis dafür, in welchem Grade der Genuß am kunſtmäßigen Geſange damals vor Allem den Vorrang behauptet[13]. Und grade die Caſtraten waren der Gegenſtand der höchſten Bewunderung[14], an keinem Theater, keiner Kirche durften ſie fehlen. Auf die muſikaliſche Geſtaltung der Oper übten ſie natürlich einen ſehr beſtimmenden Einfluß. Eine eigentlich dramatiſche Ausführung der wichtigſten Rollen war aber nicht möglich, wenn Helden und Liebhaber nicht als Männer auftraten. Die Caſtratenſtimme unterſcheidet ſich zwar merklich von einer Frauenſtimme — wie ja überhaupt der Caſtrat nicht weiblich ſondern weibiſch wird —, ſie entbehrt der weiblichen Seele und Leidenſchaft eben ſo wohl als der männlichen, ſie iſt geſchlechtlos, ſo zu ſagen abſtract; nothwendig betrat im Caſtraten nur der Sänger, der Geſangskünſtler die Bühne, und die oben bezeichnete Richtung der Oper war dadurch daß man Caſtraten die Hauptrollen übertrug, aufs Schneidendſte bezeichnet.

---

[13] Raguenet (parallèle des Italiens et des François 1702. § 26 ff. bei Mattheſon muſic. Critik I S. 144 ff.) rechnet es unter die größten Vorzüge der italiäniſchen Muſik, daß ſie ſich der Caſtraten bedient, welche man in Frankreich nicht kannte.

[14] Als Zeugniß mag hier ſtehen was Heinſe an Jacobi aus Venedig (26. Jan. 1781) ſchreibt (Schriften Th. III S. 103 f.): „Ich habe dieſe unglücklichen Opfer des Ohrenſchmauſes nie anders betrachtet als ſich ſelbſt ſpielende Inſtrumente; aber dieſer (Pacchierotti) hat mich oft mit ſeiner leidenſchaftlichen Action vergeſſen machen, daß er eins war, und ich habe oft im entzückten Ohr gehabt: o benedetto il coltello, che t'a tagliato li coglioni! [vgl. Hildegard Th. III S. 19]. Eine ſüßere Stimme kann man nun einmal nicht hören, und ſie iſt wahrer Conſtantia vom hohen Kap, und was der Menſch oder Halbmenſch für eine Kunſt und Natur zugleich im Vortrag hat, überſteigt alle Vorſtellung und muß man

Gegen die Prima Donna und den Primo Uomo trat auch der Tenoriſt ſchon zurück, wie das auch die Rollenvertheilung mit ſich brachte, indem die Rollen der Väter, der nicht begünſtigten Nebenbuhler, auch wohl der Fürſten und Tyrannen meiſtens in ſeine Hände gegeben waren. Durch eine ſeltſame Convenienz, für die weder ein innerer noch äußerer Grund vorliegt, war von der Opera seria — als wollte man die hohe Stimmung, zu der das ganze Perſonal hinaufgeſchraubt war, durch nichts ſtören — die Baßſtimme gänzlich ausgeſchloſſen: Baßpartien kommen in derſelben gar nicht, oder höchſtens einmal in der Nebenpartie eines Prieſters oder dgl. vor[15]. Das hängt auch damit zuſammen, daß wenig

---

ſelbſt hören. Kein Frauenzimmer, man mag ſagen was man will, hat ſo viel reine vollkommene Geberden und eine ſolche Bruſt. Es iſt eine Stärke und ein Anhalten im Ton, daß die Seele davon wie von einem Strom mit fort muß.“

[15] Perche escludere il basso? ſagt Sav. Mattei (La riforma del teatro del Metaſtaſio opp. post. III p. XXXII): Un Ircano, un Iarba quanto starebbe bene ad un basso? Si è creduto, che la voce di

oder gar keine Enſembleſätze in derſelben angebracht wurden; denn eine reiche Entfaltung nach dieſer Seite hin hätte die Einführung der Baßſtimme aus muſikaliſchen Rückſichten nothwendig gemacht.

Schon die ganz äußerliche Rückſicht auf die enormen Summen, welche man berühmten Sängern und Sängerinnen zahlte, brachte es mit ſich, daß jede Oper in der Regel nur drei, höchſtens vier Hauptrollen hatte, deren Darſteller durch das Beiwort primo ausgezeichnet wurden. Die übrigen Perſonen, welche die dramatiſche Conception etwa nöthig machte, mußte der Dichter und beſonders der Componiſt als untergeordnete behandeln, nicht allein, weil gewöhnlich nur mittelmäßige Kräfte für deren Ausführung vorhanden waren, ſondern hauptſächlich weil es nicht im Intereſſe der erſten Sänger und Sängerinnen lag, daß die Nebenpartien Aufmerkſamkeit und Beifall erregten. In der Zeit der abſoluten Herrſchaft der Geſangskünſtler controlirten ſie die Arien der Secondarier, caſſirten die Arien welche zu brillant waren oder nahmen ſie für ſich, wo denn der Dichter zuſehen mochte wie er das einrichtete. Deshalb wurde mitunter heftig geſtritten, welches die erſte Partie ſei[16]. Sogar eine äußerliche Etikette

---

basso non sia voce di galantuomo e si è rilegata nel teatro buffo: ma è voce piu di galantuomo quella dell' eunuco?

16) Metaſtaſe ſchreibt an Farinelli (15. Dec. 1753): Quando io ò composto l'Adriano, ò procurato di far parti eguali quanto è possibile, fra Adriano e Farnaspe, Emirena e Sabina. Nella sostanza Adriano e Sabina sono le prime parti: l'una e l'altra formano il principal soggetto dell' opera, e l'una e l'altra cresce nell' andare innanzi: con tutto ciò in grazia della vivacità delle prime scene di Farnaspe, tutti i musici si sono ingannati, ed io sono stato richiesto della decisione, di cui ora mi richiedete, diverse altre volte. — La distribuzione poi delle parte essendo impresa più politica che scientifica, non posso farla io, che non essendo su la faccia del

hatte ſich feſtgeſtellt: wer die prima parte ſang, nahm den Ehrenplatz rechts von den Mitſpielenden ein, weil es in der Regel auch die vornehmſte Perſon im Stück iſt. Als Fauſtina Haſſe im Jahr 1748 die Dircea im Demofoonte ſang, welche dramatiſch und muſikaliſch betrachtet die erſte Rolle hat, aber erſt ſpäter als Prinzeſſin erkannt wird, verlangte ſie nichts deſto weniger den Ehrenplatz vor der anerkannten Fürſtin Creusa und erklärte ſonſt nicht auftreten zu wollen. Metaſtaſio mußte in zwei Briefen an Haſſe und Baron Dieskau über das Sachverhältniß mit vorſichtiger Motivirung entſcheiden um ſie zum Nachgeben zu bewegen[17].

So wirkte alles zuſammen, daß die Opera seria in ihrer äußerlich ſcharf begrenzten Form, an der man um ſo feſter hielt, je mehr ſie auf Convention und Einſeitigkeit begründet war[18], nach der einen Richtung des kunſtvollen Geſanges hin ſich ausbildete, und zwar ſo daß nicht Kraft und Charakteriſtik, ſondern Weichheit und Virtuoſität dieſer Entwickelung ihr eigenthümliches Gepräge gaben.

11.

Auch die Behandlung der Inſtrumentalbegleitung und die Zuſammenſetzung des Orcheſters wurde bereits durch Scarlatti ſo feſtgeſetzt, wie ſie in der Folgezeit im Weſentlichen beibehalten wurde. Zum Recitativo secco des Dialogs wird, wie ſchon bemerkt, nur vom Baſſe der Grundton des Accords angegeben, während auf dem Klavier, an welchem der Componiſt oder der ſtellvertretende Kapellmeiſter dirigirte, der volle

---

luogo, ignoro una quantità di circonstanze necessarie a ben decidersi (opp. post. II p. 145 f.).

[17] Metaſtaſio opp. post. I p. 282 ff.

[18] Belehrend ſind die Rathſchläge, welche Goldoni erhielt, als er ſeine Oper Amalassunta verlas (mem. I, 28 p. 150 ff.).

Accord angeſchlagen und je nach Bedürfniß wiederholt wird. In den Arien und Enſembles tritt die volle Inſtrumentalbegleitung ein; die aber den Charakter der Begleitung, der Unterordnung unter den Geſang ſehr beſtimmt feſthält. Allerdings hatte ſchon Scarlatti die Begleitung von dem Bann erlöſt, nur die generalbaßmäßige Ausfüllung der Harmonie darzuſtellen, welche einem gegebenen Baß zu einer gegebenen Melodie Schritt vor Schritt folgt, und ihr eine freiere Bewegung gegeben; allein von Selbſtändigkeit und Unabhängigkeit des Orcheſters den Singſtimmen gegenüber war dabei noch keine Rede. Selbſtändig trat das Orcheſter nur auf in den meiſt ſehr langen Ritornellen, die aber nur die Motive der Arie vom Sänger auf die Inſtrumente übertragen wiederholten, in den kürzeren Zwiſchenſätzen der begleiteten Recitative und endlich in der die Oper eröffnenden Sinfonia.

Für dieſe hat ſich frühzeitig eine ziemlich conſtant feſtgehaltene Form ausgebildet[1]. Sie beſteht aus drei Sätzen, einem Allegro, einem langſameren auch durch Tactart, Inſtrumentation — die meiſtens ſchwächer iſt — und Charakter abſtechenden kürzeren Satz, und einem raſch hinfließenden, heiteren und meiſt rauſchenden Allegro. Dieſe Grundzüge ließen eine reiche und vielgeſtalte Entwickelung zu, ſowohl in Rückſicht der muſikaliſchen Ausführung und Geſtaltung, als der individuellen Charakteriſtik nach Maßgabe des Gegenſtandes der Oper. Allein hierfür war in Italien von jeher wenig Sinn, man legte geringen Werth auf die Ouverture, und es blieb meiſtens bei der ganz allgemeinen Abſtufung der drei

---

[1] Früher wandte man auch in Italien die durch Lully in Frankreich feſtgeſtellte Form der Ouverture an, welche mit einem Grave beginnt, auf welches ein raſcher, meiſtens fugirter Satz folgt, der zuletzt wieder ins Grave übergeht und damit ſchließt.

Sätze unter einander. Leitet doch auch Arteaga[2] die Ouverture aus der Nothwendigkeit ab das verwirrte Murmeln der Zuhörer zu ſtillen, ihre Aufmerkſamkeit zu erregen und ihre Gemüther zur Stille und guten Ordnung vorzubereiten, obgleich er die Componiſten tadelt, daß ſie nicht ihren Vortheil daraus zu ziehen verſtänden und durch die Symphonie den Affect auszudrücken ſich beſtrebten, der in der erſten Scene herrſchte.

Bei den erſten Opernaufführungen war das Orcheſter zum großen Theil ſehr reich und complicirt und es werden eine Reihe damals gebräuchlicher Inſtrumente genannt, die aber ſo vollſtändig verſchollen zu ſein ſcheinen, daß ſelbſt die neueſten Inſtrumentationskünſtler ihr Orcheſter noch nicht damit geſchmückt haben. Das Orcheſter Scarlattis aber bildet in ſeiner Zuſammenſetzung ſchon die weſentliche Grundlage des noch heute beſtehenden. Den Hauptſtamm bilden die Saiteninſtrumente, Violinen, Bratſchen und Bäſſe; aber ihre Anwendung iſt ſehr einfach. Die Violoncelli gehen regelmäßig mit den Contrabäſſen und auch die Bratſchen bilden häufig nur die Verſtärkung des Baſſes, ſo daß ſie nicht ſelten in der Partitur gar nicht geſchrieben werden; wo ſie ſelbſtändig auftreten, ſind ſie dagegen manchmal getheilt, wie die Violinen, die aber auch ſehr oft miteinander gehen. Unter den Blasinſtrumenten ſpielen die Oboen bei weitem die Hauptrolle; nur neben ihnen, zur Abwechslung und beſonderen Charakteriſtik erſcheinen die Flöten, vereinigt ſind ſie ſelten, daher auch meiſtens im Orcheſter beide Inſtrumente von denſelben Perſonen geblaſen wurden. Ferner werden dann die Hörner angewendet und um einen beſonderen Glanz zu verleihen Trompeten und Pauken[3]; Fagotts dienen in der Regel nur als Verſtärkung der Bäſſe und treten ſelten ſelbſtändig auf. Demgemäß waren bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts auch die größten Orcheſter beſetzt und eingerichtet. Ein Beiſpiel ſahen wir ſchon oben S. 214 am Mailänder Orcheſter; intereſſant iſt auch die Notiz, welche Rouſſeau[4] über die von Haſſe veranſtaltete und als muſterhaft geprieſene Beſetzung und Anordnung des Dresdner Orcheſters mittheilt[5].

---

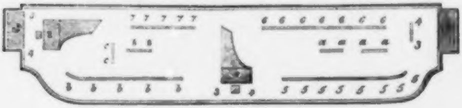
[2] Arteaga rivol. 13 t. II p. 172 (II S. 239 ff. d. Ueb.). Dies hat ſich auch der ſchon früher einmal erwähnte Schaul gemerkt und rühmt von Jomellis Symphonien daß ſie in dieſem Sinne wahre Ouverturen ſind (Briefe über den Geſchmack in der Muſik S. 79 f.), ein Geräuſch, wie Weber (hinterl. Schr. I S. 68 f.) ſagt, das im Orcheſter gemacht wird um die Zuhörer zur Stille zu bewegen. Etwas feiner iſt die Auffaſſung bei Rouſſeau (Dictionn. de mus. *Ouverture*): Dans un spectacle nombreux où les spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence et fixer leur attention par un debut eclatant qui les frappe. Après avoir rendu le spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un chant agréable et flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bientôt de lui inspirer, et de déterminer enfin l'ouverture par un morceau d'un autre caractère, qui tranchant avec le commencement du drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'acteur arrive sur la scène exige du spectateur.

---

[3] Poſaunen waren in der Kirche regelmäßig im Gebrauch, nicht in der Oper.

[4] Rouſſeau Dictionn. de mus. *Orchestre*, danach wiederholt bei Kandler (vita di Hasse Taf. 4). Haſſe beſtätigte in Wien Burney daß die Angaben Rouſſeaus vollkommen genau ſeien (Reiſe II S. 237).

[5]



1 Klavier des Kapellmeiſters.
2 Klavier des zweiten Accompagniſten.

Vergegenwärtigt man ſich den allgemeinen Eindruck eines ſolchen Orcheſters, ſo fällt zunächſt die ſtarke Beſetzung der Baßſtimme auf, welche der durch den Sänger vertretenen herrſchenden Melodie gegenüber am ſelbſtändigſten auftritt und in der That für dieſelbe eine feſte Grundlage bildet. Dieſe beiden Elemente treten als die weſentlichſten ſo entſchieden hervor, daß nicht ſelten die Melodie dem Baß gegenüber noch durch die Geigen und Oboen oder Flöten verſtärkt wird. Um ſich aber die Wirkung ſelbſt bei ſtarker Figuration nicht zu dürftig vorzuſtellen, darf man nicht vergeſſen, daß der Accompagniſt auf dem Flügel die Harmonie ausfüllte. Dieſe zu verſtärken und durch Abwechslung der Klangfarbe zu beleben war die Hauptaufgabe der Blasinſtrumente. Indeſſen tritt, wo das Orcheſter als ein Ganzes behandelt wird und ſeine Beſtandtheile mehr in der Maſſe wirken, ſehr ſelten ein Beſtreben nach feiner, detaillirter Schattirung durch abwechſelnde Inſtrumente hervor; wo dieſes erreicht werden ſoll, verwendet man concertirende Soloinſtrumente.

Italien zeichnete ſich damals auch als die Mutter und Pflegerin der Inſtrumentalvirtuoſen aus. Eine Reihe ausgezeichneter Violiniſten[6] begründete den Ruhm des Violinſpiels und

---

3 Violoncelli.
4 Contrabäſſe.
5 Erſte Violinen.
6 Zweite Violinen.
7 Oboen.
8 Flöten.
a Bratſchen.
b Fagotts.
c Hörner.
d Trompeten und Pauken auf einer Tribune.

[6] Es genügt an Arcang. Corelli (1653—1713), Franc. Geminiani (1680—1762), Ant. Vivaldi (16..—1743), Giuſ.

erhob ihn auf eine außerordentliche Höhe, auch für Oboe und Fagott[7] gab es in Italien treffliche Meiſter und ſpäter erſt konnte Deutſchland auch hier mit Italien erfolgreich wetteifern; in Frankreich blieb die Inſtrumentalmuſik am längſten zurück. Schon Scarlatti führte die Leiſtungen der Inſtrumentalvirtuoſen in die Oper ein; die Richtung auf das bloß äußerlich Virtuoſenhafte war hier noch näher und gefährlicher. Das Begünſtigen der einzelnen glänzenden Leiſtung wirkte im Orcheſter ſo nachtheilig, wie auf der Bühne, indem ſie die ſorgfältige Durchbildung zu einem Ganzen hinderte. Dann aber, da man es liebte, den Inſtrumentalvirtuoſen mit dem Geſangvirtuoſen förmlich wetteifern zu laſſen, wirkte allmählich die Kunſt jenes auf dieſen ein, anſtatt daß es umgekehrt ſein ſollte, und trug nicht wenig dazu bei, daß die Stimme des Sängers als ein Inſtrument behandelt wurde. Bekannt iſt es daß Farinelli ſeinen Ruhm in Rom begründete, indem er mit einem ausgezeichneten Trompetenbläſer wetteiferte, für den Porpora eine obligate Partie zu Farinellis Arie geſchrieben hatte. Die Hauptaufgabe war ein lang ausgehaltener Ton und Farinelli beſiegte ſeinen Nebenbuhler durch Dauer und kunſtmäßigen Vortrag zweimal. Die Anecdote[8] iſt charakteriſtiſch für die Verſchiedenheit virtuoſenhafter Leiſtungen in verſchiedenen Zeiten. Damals hatte die Kunſt der Trompetenbläſer einen Grad der Ausbildung erreicht, von dem die heu-

---

Tartini (1692—1770), Pietro Nardini (1722—1793), Gaet. Pugnani (1727—1803), Ant. Lolli (1733—1802) zu erinnern.

[7] Ich nenne nur die Gebrüder Beſozzi, Aleſſandro (1700—1775), Antonio (1707—1781), Gaetano (1727—nach 1798), Oboiſten und Girolamo (1713—1781) Fagottiſt.

[8] Burneys Erzählung (Reiſe I S. 153) iſt von Fetis in einigen Punkten berichtigt.

tigen Trompeter noch entfernter ſind als unſere Sänger von den Geſangskünſtlern jener Zeit.

12.

Endlich muß auch der Operntexte gedacht werden. Daß ſie zuletzt erwähnt werden geſchieht nicht ohne Berechtigung noch Abſicht; denn bei der vorher angedeuteten Entwickelung der Oper wurden ſie mehr und mehr nur das Gerüſte, welches dem Muſiker diente ſeine Lichter und Lampen zu einer glänzenden Illumination daran zu befeſtigen.

Die Richtung auf Beſeitigung der äußeren Pracht und Vereinfachung der Mittel, welche die neue Geſtalt der Opera seria hervorrief, mußte ſich zunächſt in den Dichtungen zeigen. Man wählte die Gegenſtände nach wie vor aus der claſſiſchen Mythologie und Geſchichte, oder wenn man ja ein anderes Sujet ergriff, ſo mußte es dieſen analog ſein; allein man verbannte das Zauber- und Spektakelweſen und führte ſtatt deſſen eine zuſammenhängende, aus innern Motiven ſich entwickelnde Handlung ein, wodurch denn allerdings die erſte Forderung des Dramas ausgeſprochen war. Ferner wurde die früher übliche Miſchung des Tragiſchen und Komiſchen aufgehoben und alle komiſchen Elemente ſtreng aus der Oper verbannt. Darin ſetzt Arteaga das Hauptverdienſt des Silvio Stampiglia[1], übrigens ſei er trocken und ohne Leben geweſen, und habe weder dem Recitativ Wohlklang zu geben noch die Arie muſikaliſch zu machen verſtanden[2]. Auf dem von ihm und einigen anderen angebahnten Wege ſchritt zunächſt Apoſtolo Zeno fort[3]. Er war ein Mann von gründlicher Bildung und Gelehrſamkeit und ſtrebte mit bewußter Einſicht danach die Oper der alten Tragödie nachzubilden. Er ſuchte ihr einen kräftigen, männlichen Geiſt zu geben und wählte danach ſeine Gegenſtände, richtete ſein Augenmerk auf eine natürlich ſich entwickelnde Handlung, richtige Charakterzeichnung und einfache Sprache. Daß ſeine Opern allgemeinen Beifall und Bewunderung fanden und in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vielfach componirt und aufgeführt wurden, legt Zeugniß für die Einfachheit und den Ernſt in der Richtung der Muſik ab; auch daß man ſpäter ſeine Texte für die muſikaliſche Behandlung zu gedehnt fand iſt ein Beweis daß früher die Muſik in ihren Anſprüchen auf Ausdehnung beſcheidener war[4]. Seine Ver-

---

[1] Silvio Stampiglia, ein Römer, geb. 16.., war kaiſerlicher Hofpoet unter Franz I, wurde von Karl VI verabſchiedet, und ſtarb in Neapel 1725.

[2] Arteaga le rivol. 10 I p. 67 f. (II S. 56 f. d. Ueb.). Apoſtolo

---

Zeno ſagt dagegen von ihm (lett. IV p. 21): era più ingegnoso che dotto, e ne' suoi drammi v' ha più di spirito che di studio. Freilich war der Maßſtab von 1725 von dem von 1785 ſehr verſchieden. Seine Opern behandelten meiſt hiſtoriſche Gegenſtände, Zeno zeichnet die Partenope und Camilla, Arteaga La caduta dei decemviri aus.

[3] Apoſtolo Zeno, aus einer urſprünglich kretenſiſchen Familie, geboren in Venedig 1688, wurde von Karl VI als kaiſerlicher Hofpoet 1717 nach Wien berufen, wo er ſich bis zum Jahr 1729 aufhielt und dann, ſeiner Dienſte in Gnaden entlaſſen, nach Venedig zurückkehrte. Hier lebte er mit hiſtoriſchen Studien beſchäftigt bis 1750.

[4] Gretry erzählt (memoir. I p. 144): D'anciens professeurs m'ont assuré cependant que jadis les poemes d' Apostolo Zeno et ceux de Metastasio avoient obtenu des succès reels; et après les avoir interrogés sur la manière dont ils étoient traités par les musiciens de ce temps, j'ai su qu'ils faisoient les airs moins longs qu' aujourd'hui, moins de ritournelles, presque point de roulades, ni de repetitions. So ſpricht Mattei (La riforma del teatro vor Metaſtaſio opp. III p. XXXIX f.) von den älteren Compoſitionen Metaſtaſioſcher Texte: Veggansi gli spartiti antichi, quando i drammi di Metastasio si cantavano intieri senza la miserabile carneficina, che oggi si fa,

dienſte[5] wurden aber hauptſächlich in den Schatten geſtellt durch Metaſtaſios Leiſtungen, welche auf eine merkwürdige Weiſe die Richtung jener Zeit bezeichnen, die ſie gefördert haben, wie ſie durch dieſelbe hervorgerufen wurden.

Metaſtaſio[6], der ſich frühzeitig durch ſein improviſatoriſches Talent ausgezeichnet hatte, erhielt durch Gravina eine gründliche gelehrte Bildung, welche ihn ausdrücklich auf

---

e si osserverà la sobrietà e prudenza di quei maestri, che scriveano quanto bastava, ed i cantanti non restringevano la loro abiltà a' soli gorgheggi, ma badavono all' azione, con cui interessavano gli spettatori, cosa oggi del tutto trascurato e riserbata a' ballerini, a quali i cantanti, come diceva Metastasio, si contentano di servir d'intermezzo.

5) Metaſtaſio, von Fabroni zu einem Urtheil über Zenos Opern aufgefordert, ſchreibt dieſem (opp. post. II p. 409): Io poco sicuro di me stesso nel saper conservare il dovuto mezzo fra l'invidia e l'affettazione evito il minuto esame delle opere suddette; ma non posso però tacere, che quando mancasse ancora al Signor Apostolo Zeno ogni altro pregio poetico quello di aver dimostrato con felice successo, che il nostro melodramma e la ragione non sono enti incompatibili (come con tolleranza, anzi con applausi del publico parea che credessero quei poeti, ch' egli trovò in possesso del teatro quando incomminció a scrivere) quello, dico, non essersi reputato esente dalle leggi del verisimile; quello di essersi difeso dalla contagione del pazzo e turgido stile allor dominante; e quello finalmente di aver liberato il coturno dalla comica scurrilità del socco, con la quale era in quel tempo miseramente confuso, sono meriti ben sufficienti per esigere la nostra gratitudine e la stima della posterità. Vgl. Arteaga a. a. O. I p. 69 ff. (II S. 58 ff. d. Ueb.) Goldoni mem. I, 11 p. 226 f.

6) Pietro Trapaſſi (Metaſtaſio), geb. in Rom 1698, wurde von dem berühmten Rechtsgelehrten Gravina erzogen und ſchrieb in ſeinem vierzehnten Jahr die Tragödie Giustino. Seine Laufbahn als Operndichter eröffnete er in Neapel 1724 mit der Didone. Im Jahr 1730 kam er als Hofpoet nach Wien, wo er 1782 ſtarb. — Die Kritik, welche Arteaga (le riv. c. 11 ff.) übt, trifft in den weſentlichſten Punkten das Richtige, während Hiller (Ueber Metaſtaſio und ſeine Werke. Leipz. 1786), der

die Muſter des claſſiſchen Alterthums zurückführte, und durch ſein Verhältniß zur Sängerin Marianna Bulgarini frühzeitig genaue Kenntniß von allem was die Technik der Opern angeht. Der von Apoſtolo Zeno angegebenen Richtung folgend ſuchte er in ſeinen Operndichtungen ein Drama zu liefern, das allen Anſprüchen an ein ſolches genügte. Pſychologiſch richtige Darſtellung der Charaktere und Leidenſchaften, eine aus ihnen hervorgehende folgerichtig entwickelte Handlung war ſein Hauptaugenmerk. Wenn gleich die antike Tragödie ſein Muſter war, ſo erkennt man in der Auffaſſung derſelben deutlich den Einfluß der Zeit und vor allen der franzöſiſchen Tragödie, obwohl Metaſtaſio ſich von manchen engherzigen Beſchränkungen derſelben emancipirt. Allein Metaſtaſio iſt keine große und kräftige Natur, ſtarke Leidenſchaften faßt er nicht; ſeine pſychologiſche Auffaſſung iſt klar und verſtändig, aber beſchränkt, wie ſeine Geſinnung anſtändig und wohlmeinend, aber nicht frei und groß iſt. Daher iſt in ſeinen Dramen die Darſtellung der Charaktere wie der Handlungen wohlüberlegt, paſſend, zuſammenhängend, aber ſie geht über eine gewiſſe Mittelmäßigkeit nicht hinaus. Auch in der Charakteriſtik iſt er ſehr beſchränkt; es iſt ihm nur um die Exemplification gewiſſer pſychologiſcher Grundſätze und Erfahrungen zu thun, die in ſehr geringem Maße individualiſirt werden[7]. Zu dem eigentlich belebenden Element ſeiner Dramen machte er die Liebe, welche nirgend,

---

faſt ganz dem Calſabigi folgt — demſelben Calſabigi, der ſpäter mit Gluck die Oper zu reformiren ſuchte —, viel weniger vorurtheilsfrei in ſeinem Lobe Metaſtaſios iſt. Das Urtheil von A. W. Schlegel (Vorleſungen 16 Th. V S. 350 ff.) iſt bekannt, wie das von Rouſſeau (Dictionn. de mus. *Genie*).

[7] Burney bemerkt, wie der Charakter und das Benehmen Metaſtaſios ſeiner Poeſie durchaus entſpreche (Reiſe II S. 170 f.)

wenigſtens bei Nebenperſonen, fehlt und in der Regel der Kernpunkt iſt, von welchem die pſychologiſche Motivirung ausgeht. Kam er ſchon dadurch dem Geſchmack ſeiner Zeitgenoſſen entgegen, ſo noch mehr durch die Art wie er ſie behandelte, indem er ſie zwar lebendig und leidenſchaftlich, aber ſo darſtellte, daß Weichheit, ſelbſt Weichlichkeit und eine wohlverhüllte Sinnlichkeit ihr eigentlicher Charakter waren, die Ausführung der darauf beruhenden Verhältniſſe aber in der That dem wirklichen Leben nachgebildet war. Um ſo eher fanden ſie Eingang bei dem Publicum, das ſich und ſeine Liebſchaften anſtändiger und veredelt auf der Bühne wieder fand, und dem auch ſonſt Metaſtaſio in keiner Weiſe Anſtrengung und Selbſtüberwindung zumuthete ſondern es auf die bequemſte Weiſe genießen ließ. Dies beſonders auch durch ſeine Sprache, welche correct, fließend und frei iſt, ohne daß man je an die Arbeit erinnert wird, und von hinreißendem Wohllaut, im Ausdruck einfach und natürlich, nur ſoweit rhetoriſch als italiäniſche Sprache und Poeſie es verlangt, und nie um ein feines concetto verlegen.

Zu dieſen Vorzügen, welche Metaſtaſio als dramatiſcher Dichter beſaß, kam noch der welcher ihn als Operncomponiſt auszeichnete: ſeine Poeſie war muſikaliſch. Er war ſelbſt für Muſik begabt und hatte im Verkehr mit Sängern und Componiſten dieſe Anlage ausgebildet, ſo daß er fühlte und wußte, worauf es bei einem zur Compoſition beſtimmten Text ankam. Er ſang[8] und ſpielte Klavier, er componirte ſelbſt ein wenig[9], und es war ihm eine angenehme Anregung zu poetiſcher Beſchäftigung auf dem Klavier zu ſpielen; er ſagt ſelbſt, er habe nie eine Arie gedichtet, ohne ſie bei ſich zu componiren, ſich von ihrem muſikaliſchen Charakter eine ganz beſtimmte Vorſtellung zu machen[10].

---

[8] Es iſt freilich Scherz, wenn er an Farinelli ſchreibt: Sappiate ch io canto la vostra aria come un serafino (opp. post. I p. 324); aber er ſang doch.

[9] Er erwähnt kleiner Compoſitionen (opp. post. I p. 356. 402); auch ſind deren gedruckt.

Den Fortgang der Handlung, die dramatiſche Motivirung verlegt er regelmäßig in den recitativiſchen Dialog, die Arie (oder Duett, Terzett) drückt, faſt immer zum Beſchluß einer Scene, das Gefühl aus, welches das Reſultat der vorhergehenden Bewegung iſt und ſie momentan abſchließt. Dies wußte er beſtimmt und klar, ſchlicht und ſoweit gemäßigt auszudrücken, daß er dem Componiſten Anregung und zugleich Spielraum für freie muſikaliſche Behandlung gab. Allerdings finden ſich neben einfachen Aeußerungen des Gefühls in ſeinen Arien häufig allgemeine Sentenzen und Vergleichungen, die er gern vom Meer entnimmt. Dieſe aber entſprachen dem Geſchmack der Zeit und ſtörten die Muſiker nicht, die letzteren gaben ihnen ſogar eine willkommene Gelegenheit zu mancherlei Malerei, die damals beliebt war und von der Opera buffa bis zur Karikatur übertrieben war. Dieſe allgemeine Anlage der Arien wurde nun aber gehoben durch eine wohllautende, melodiöſe Sprache, welche der Muſik auf halbem Wege entgegenkam, durch eine einfache, aber doch abwechſelnde Rhythmik, welche dem Muſiker Freiheit ließ, endlich durch die zweckmäßigſte Gliederung ſowohl in der Zuſammenſtellung entſprechender und contraſtirender Gedanken als in der ſyntaktiſchen Conſtruction, welche dem Componiſten überall eine bequeme Grundlage für die muſikaliſche Periodiſirung gewährte ohne ihn zu beſchränken. Kein Wunder, daß Metaſtaſio die Bühnen und die Componiſten beherrſchte und das unerreichte Muſter für alle Operndichter wurde, die natürlich ſeine Schwächen am glücklichſten nachahmten, ſo daß Naumann wohl Recht hatte, als ihm ein alter Text von Metaſtaſio zum Componiren gegeben wurde, zu ſchreiben: „Die älteſte Oper von Metaſtaſio iſt mir lieber als eine neue von irgendwelchem der jetzigen Poeten."

---

[10] Sa già Vostra Eccellenza, ſchreibt er an ſeine alte Gönnerin, die Fürſtin Belmonte (opp. post. I p. 384), ch' io non so scrivere cosa che abbia ad esser cantata, senza o bene o male immaginarne la musica.

Metaſtaſio ſah ſehr gut ein daß der Dichter einer Oper nur den Stamm hergiebt, welchen der Componiſt mit Laub und Blüthen bekleidet[11], allein er war weit entfernt den Dichter als die untergeordnete Nebenperſon anzuſehen, der ſich unter die abſolute Herrſchaft des Componiſten begiebt[12]; er verlangte vielmehr von dieſem daß er der Dolmetſcher des Dichters ſei, und was dieſer angedeutet habe in lebendiger und kräftiger Charakteriſtik ausführe[13]. Dies hatten nach ſeiner Meinung die älteren Componiſten trefflich geleiſtet, in ſeinen ſpäteren Jahren wird er nicht müde den Verfall der Muſik zu beklagen, welche durch das Unweſen der Geſangsvirtuoſität mit der Schönheit auch die Wahrheit des Ausdrucks und der Charakteriſtik zerſtört habe[14].

---

[11] Er ſchreibt an den Dichter Migliavacca (opp. post. II p. 47): Disegnate un tronco con pocchi rami, affinchè nell' essere rivestito di foglie non perda affatto la forma. Abbiate sempre innanzi gli occhj il vero e potrete in ogni dubbio consigliarvi la natura.

[12] Quando la musica, ſchreibt er an Chaſtellux (opp. post. II p. 329 f.), aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. È un assurdo troppo solenne, che pretendano le vesti la principal considerazione a gara delle persone, per cui sono fatte. I miei drammi in tutta l'Italia per quotidiana esperienza sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' comici che cantati da musici, prova, alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica d'un dramma abbandonata dalle parole. Die Thatſache beſtätigt Goldoni (mem. I, 20 p. 110).

[13] Conveniamo dunque perfettamente da noi, ſchreibt er demſelben (opp. post. II p. 355), che sia la musica un arte ingegnosa, mirabile, dilettevole, incantatrice, capace di produrre da se sola portenti, ed abile quando voglia accompagnarsi con la poesia, e far buon

---

uso delle sue immense ricchezze, non solo di secondare ed esprimere con le sue imitazioni, mà d' illuminare ed accrescere tutte le alterazioni del cuor umano. Sehr charakteriſtiſch und intereſſant iſt der ausführliche Brief an Haſſe (opp. post. I p. 344 ff.), in welchem er ihm den Attilio Regolo, welchen er componiren ſollte, ausführlich zergliedert, damit er in der muſikaliſchen Charakteriſtik nicht fehl greife; wobei er ſo in das Detail geht, daß man ſieht wie geläufig ihm die Technik der dramatiſchen Compoſition war. Bemerkenswerth iſt auch die Weiſe, wie er Fräulein Martinez bei ihren Compoſitionen unterſtützte. Tutto l'ajuto, ſagt er (opp. post. III p. 409), ch' io — posso darle, si è il far che legga in mia presenza le parole che vuol porre in musica prima di metter mano all' opera, e quando non son contento della sua espressione, farle sentire, rileggendo io medesimo, la maggiore o differente energia, della quale a bisogna il sentimento di quelle.

14) Non possiamo non confessar, ſchreibt er (opp. post. II p. 355), l'enorme abuso, che fanno per lo più a giorni nostri di così bell' arte gli artisti, impiegando a caso le seduttrici facoltà di questa fuor di luogo e di tempo, a dispetto del senso commune —, onde il confuso spettatore spinto nel tempo stesso a passioni affatto contrarie dalla poesia e dalla musica, che in vece di secondarsi si distruggono a vicenda, non può determinarsi ad alcuna ed è ridotto al suolo meccanico piacere, che nasce dall' armonica proporzione de' suoni o dalla mirabile estensione ed agilità d' una voce. Io perdonerei a' compositori di musica un così intollerabile abuso, se fossero scarse le facoltà dell' arte che trattano; — ma non essendovi passione umana, che non possa essere vivamente espressa e mirabilmente adornata da sì bell' arte in cento e cento diverse maniere, perchè mai dovrassi soffrire l'insulto, che quasi a bello studio essi fanno senza necessità alla ragione? Ein andermal, wo er von der paſſenden Dauer einer Oper ſpricht, ſagt er (opp. post. II p. 38): Occuperò sul teatro tutto quello spazio che lasciano oggidi per misericordia alla povera poesia i ritornelli, i passaggi, le repliche, le

Wenn übrigens die Componiſten, wie wir ſahen, ſtets durch Bedingungen beſchränkt waren, die aus beſtimmten Verhältniſſen hervorgingen, ſo war das mit den Dichtern ebenſo ſehr der Fall. Auch ſie verfaßten ihre Opern nicht als freie poetiſche Conceptionen, ſondern nur auf Beſtellung, wo denn die Veranlaſſung und die vorhandenen Mittel und Perſonen die Wahl und die Behandlung des Stoffes bedangen. Der Umſtand daß Zeno und Metaſtaſio kaiſerliche Hofpoeten waren und vom Hofe ihre Beſtellungen erhielten war dabei kein günſtiger, und abgeſehen von der Einwirkung individueller Geſchmacksrichtungen des sommo padrone[15] wirkte die ganze Atmoſphäre weſentlich mit auf die Verweichlichung und Verflachung der Oper ein. Die Impresari wählten die Textbücher, welche der von ihnen engagirte Componiſt nach ihrem Ermeſſen zugetheilt bekam, theils nach dem Beifall, den ſie gefunden hatten, theils und noch mehr nach dem Beſtand ihrer Sänger. In der Regel wurden ſie dann für den vorliegenden Fall zurecht gemacht, wozu ſich begreiflicherweiſe

---

fermate, i trilli e le cadenze de' musici e la tarda stanchezza de ballerini.

15) Apoſtolo Zeno ſchreibt zu ſeiner Rechtfertigung (lett. III p. 91): Ho caricata poi l'opera di sentimenti, poichè questi sono ciò che più piace alla Corte e massimamente al Padrone. Was für andere Bedingungen gelegentlich zu erfüllen waren ſieht man aus Metaſtaſios humoriſtiſcher Klage gegen Farinelli, als er eine neue Oper für die Hofdamen ſchreiben ſollte, die nur in weiten Hoſen auftreten und nur tugendhafte Rollen ſpielen wollten (opp. post. II p. 39 f.): I soggetti greci e romani sono esclusi dalla mia giurisdizione, perchè queste ninfe non debbono mostrar le loro pudiche gambe; onde convien ricorrere alle storie orientali, affinchè i bragoni e gli abiti talari di quelle nazioni inviluppino i paesi lubrici delle mie attrici, che rappresentano parti da uomo. Il contrasto del vizio e della virtù è ornamento impraticabile in questi drammi, perchè nessuno della compagnia vuol rappresentar parte odiosa.

in ſeltnen Fällen der Dichter ſelbſt hergab, ſondern in der Regel ein Localpoet gebraucht wurde, der die nöthigen Kürzungen und Zuſätze machte, bei denen der Text ſelten gewann[16].

Die Alleinherrſchaft des Zeno und Metaſtaſio, denen alle Dichter ſich ängſtlich anſchloſſen, würde allein hinreichen zu erklären, daß die Opera seria im Verlauf des vorigen Jahrhunderts eine in allen inneren und äußeren Verhältniſſen ſo feſt abgeſchloſſene und ſtarr gewordene Form erhielt; wir ſahen daß die Richtung der Muſik ebendahin ging. So iſt es begreiflich daß man heutigen Tages beim Leſen der Texte wie der Partituren überwiegend den Eindruck der Schablone erhält. In keiner Kunſt ſchwindet das Gefühl für das Lebendige in der individuellen Geſchmacksrichtung einer Zeit ſo leicht und ſchnell als in der Muſik; was die Gegenwart am lebhafteſten entzückt, ſpricht ſehr oft nur ein ſehr Vergängliches mit einer momentanen Wahrheit aus und bleibt wenn der Hauch und Duft der Unmittelbarkeit verſchwunden iſt nur noch formell verſtändlich, wie in einer Maske die Züge des Geſichts feſtgehalten ſind, aber ohne das bewegliche Muskelſpiel welches demſelben erſt Leben und Ausdruck giebt.

13.

Dieſe Skizze wird genügen um für die Erkenntniß und Würdigung von Mozarts Leiſtungen in der Opera seria die nothwendigen Vorausſetzungen und den richtigen Maßſtab zu gewinnen[1]. Er fand eine bis ins geringſte Detail der Form und Technik feſtſtehende Satzung vor, an der zu rütteln ihm, dem Jüngling, der eine ſo eben ihm eröffnete Laufbahn betrat, nicht in den Sinn kam, um ſo weniger als die außerordentliche Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Erfindung ihm eine gegebene Form nie als eine läſtige Beengung erſcheinen ließ, ſondern als eine Anforderung, was er mit und aus derſelben zu machen im Stande ſei. Es bedurfte daher ſchwerlich der Ermahnungen ſeines Vaters den hergebrachten Formen gerecht zu werden, die ſicherlich nicht ausgeblieben wären, wenn der Jüngling die Schranken des Herkommens niederzuwerfen Miene gemacht hätte. Allein das entſprach auch dem Entwickelungsgange Mozarts nicht, welcher nicht ſprungweiſe und in einzelnen Exploſionen ſich manifeſtirte, ſondern ruhig und ſtetig fortſchritt, und die verſchiedenartigen Elemente ſeiner Zeit in ſich aufnahm und verarbeitete, um das Wahre und Echte in denſelben um ſo ſicherer und klarer zur ſchönſten Vollendung reifen zu laſſen. Mozart fand ferner die Oper vollſtändig in den Händen der Sänger und Sängerinnen, und zwar hatte die Bravur damals bereits über die Charakteriſtik im Weſentlichen den Sieg davon getragen. Er nahm den Krieg mit dieſen Mächten und dem Publicum nicht auf, ſondern erkannte das fait accompli an; allein er ſuchte ſich auf billige Bedingungen zu ſtellen. Es war ſeine ausgeſprochene Abſicht den Sängern zu Dank zu ſchreiben, ihre Virtuoſität geltend zu machen, allein in einer Weiſe daß die muſikaliſche Schönheit, Adel und Würde in den Melodien, in der Harmonie, in der ganzen Führung, welche er nicht als jenem Erforderniß abſolut widerſprechend anſah, zugleich ihr Recht behaupteten: beiden Anforderungen gleichmäßig und zugleich zu genügen ſah er als ſeine eigentliche Aufgabe an. Auch die dramatiſche Charakteriſtik war damit keineswegs aufgegeben, aber ſie trat allerdings häufig in die zweite Linie zurück. Faſt in allen dieſen Opern ſind einzelne Momente und Partien, welche mit einer vollkommenen, ergreifenden Wahrheit des dramatiſchen Ausdrucks aufgefaßt und dargeſtellt ſind, und zwar nie auf Koſten der Schönheit und des Ebenmaßes. Allein dies iſt keineswegs durchgehends und in gleichem Maße der Fall und nicht ſelten tritt die Charakteriſtik vor dem Wohlklang und der Virtuoſität zurück. Nun darf man zwar nicht überſehen daß die Begriffe von dramatiſcher Wahrheit und Charakteriſtik nach Zeiten und Nationen verſchieden ſind; man darf ſich nur die poetiſche Behandlung der damaligen Opern vergegenwärtigen um zu begreifen, daß eine Zeit, welche dieſe für wahr und dramatiſch erkannte, auch an die Charakteriſtik der Muſik und Action ganz andere Anforderungen machen mußte, als wir es jetzt thun; man muß endlich nicht vergeſſen, daß der Vortrag vortrefflicher Künſtler auch nach dieſer Seite hin zu beleben vermochte, was uns jetzt als todter Notenkram erſcheint[2]. Allein damit iſt auch zugleich zugegeben daß die Opern Mozarts aus dieſer Periode unter dem Einfluß einer beſtimmten, und in ihrem Geſchmack vielfach verderbten Zeit ſtehen, welche der jugendliche Meiſter noch nicht beherrſchte, und es verſteht ſich von ſelbſt, daß das Abfinden mit vielen nur äußerlichen und conventionellen Forderungen dem Kunſtwerk die Spuren derſelben mitunter ebenſo tief und tiefer eindrückte als die des ſchöpferiſchen Genies. Es iſt deshalb auch erlaubt, dieſe Werke, die alle ſehr beſtimmt den Charakter ihrer Gattung tragen, in dieſem Sinne ſummariſcher zu behandeln und nur Einzelnes beſonders hervorzuheben. Eins tritt dabei ſehr klar hervor, daß es die Aufgabe jener Zeit war, durch das Streben nach einer dramatiſchen Charakteriſtik, welche in der Natur der menſchlichen Empfindung und Leidenſchaft, aber nicht minder auch im Weſen der Muſik als einer Kunſt begründet wäre, ſich von einem conventionellen Formalismus zu befreien und einer nur auf materiellen Wohlklang gerichteten Schönheit Gehalt und Bedeutung zu verleihen. Die Spuren dieſes Strebens, welches in dem innerſten Kern von Mozarts künſtleriſcher Natur begründet war, laſſen ſich ſchon in dieſen Opern unverkennbar nachweiſen. Unſere heutige Opernmuſik ſchreitet dagegen im einſeitigen Streben nach Charakteriſtik, indem ſie Schönheit und Ebenmaß aufgiebt, mit unleugbarem Erfolg auf die Karikatur zu.

---

[16] Daruber klagen Zeno (lett. II p. 413. VI p. 100. 194. 287) und Metaſtaſio (opp. post. II p. 102. 116. III p. 164) bitter. Was ihnen zugemuthet wurde, ſieht man daraus, daß in einer Oper zu fünf handelnden Perſonen die ſechſte verlangt wurde (opp. post. II p. 37).

---

[1] Leop. v. Sonnleithner hat in einer Reihe von Aufſätzen in der Cäcilia (XXIII S. 233 ff. XXIV S. 63 ff. XXV S. 65 ff.) über die früheren Opern Mozarts gründlich und mit Urtheil gehandelt. Soweit es das ihm zu Gebot ſtehende Material geſtattete, hat er ſie im Detail charakteriſirt und ein thematiſches Verzeichniß der einzelnen Nummern gegeben.

---

[2] Auch wer moderne italiäniſche Muſik, deren Ausdrucksweiſe dem deutſchen Gefühl oft unnatürlich und unwahr erſcheint, von guten italiäniſchen Sängern hat vortragen hören, wird neben der Befriedigung, welche Wohlklang und Vortrag hervorrufen, nicht verkennen können, daß im Ausdruck der Leidenſchaften und Empfindungen ein nationales Element ſich geltend mache, das als ſolches wahr und berechtigt iſt. Ebenſo iſt es mit der franzöſiſchen komiſchen Oper, in welcher ebenfalls die nationale Wahrheit in Auffaſſung und Darſtellung unbeſtreitbar iſt. Auf deutſchen Büh-

Der Text zu der erſten Oper Mitridate Rè di Ponto war vom Abbate Parini nach Racine bearbeitet[3]. Der Inhalt

---

nen werden aber italiäniſche und franzöſiſche Opern hauptſächlich durch das freilich unvermeidliche Hineinmiſchen deutſcher Empfindung und Vortragsweiſe unwahr und unnatürlich und wirken dann allerdings auf die Bildung des Geſchmacks ſchädlich und verwirrend ein.

3) Sonnleithner hat das gedruckte Textbuch benutzt, das mir fehlt.

iſt kurz folgender[4]: Auf die Nachricht von dem Tode des Mitridate übergeben die Bewohner von Nimfea ſeinem Sohne Siſare die Schlüſſel der Stadt. Aſpaſia verlangt von ihm Schutz gegen die Bewerbungen ſeines Bruders Farnace, wobei ſie ihre Neigung für Siſare verräth, welche dieſer im Herzen erwiedert. Als Farnace Aſpaſia zwingen will ſich zu vermählen, ſtürzt Siſare ſich dazwiſchen; die kämpfenden Brüder trennt Arbate mit der Nachricht, daß Mitridate ſo eben gelandet ſei; ſie verſöhnen ſich und beſchließen was vorgefallen iſt dem Vater zu verſchweigen. Dann tritt Marzio auf und verſpricht dem ehrgeizigen Farnace die Hülfe der Römer gegen ſeinen Vater.

Mitridate erſcheint, muthig und ſtolz, ohne durch die erhaltenen Niederlagen erſchüttert zu ſein, und wird von ſeinen Söhnen empfangen; er ſtellt dem Farnace ſeine Braut Ismene vor, welche dieſer kühl empfängt. In Mitridate wird durch das Benehmen ſeiner Söhne das Mißtrauen rege, daß ſie um Aſpaſia ſich bewerben; als Arbate ihm dies von Farnace beſtätigt, geräth er in die äußerſte

---

4) Das Perſonenverzeichniß iſt folgendes:

Mitridate, Rè di Ponto e d'altri regni, amante d'Aspasia.	Sign. Cav. *Gugl. d'Ettore* virtuoso di camera (Tenore).
Aspasia, promessa sposa di Mitridate, e già dichiarata Regina.	Sign. *Antonia Bernasconi* (Prima Donna. Soprano).
Sifare, figliuolo di Mitridate e di Stratonice, amante d'Aspasia.	Sign. *Pietro Benedetti*, detto *Sartorino* (Soprano. Primo uomo).
Farnace, primo figliuolo di Mitridate, amante della medesima.	Sign. *Giuseppe Cicognani* (Contralto).
Ismene, figlia del Rè de' Parti, amante di Farnace.	Sign. *Anna Francesca Varese* (Seconda Donna. Soprano).
Marzio, tribuno Romano, amico di Farnace.	Sign. *Gasp. Bessano* (Tenore).
Arbate, governatore di Ninfea.	Sign. *Pietro Muschietti* (Soprano).

Wuth. Farnace erklärt der Iſmene daß er ſie nicht mehr liebe, was ſie, in ihrem Stolz wie in ihrer Liebe gleich ſehr verletzt, dem Mitridates klagt. Dieſer beſchließt ihn zu ſtrafen, und da Aſpaſias kaltes Benehmen ihn vermuthen läßt, daß ſie die Liebe des Farnace erwiedere, trägt er dem Sifare auf über Aſpaſia zu wachen. Natürlich geſtehen ſich die Liebenden nun ihre Neigung, aber tugendhaft, wie ſie ſind, fordert Aſpaſia zugleich Sifare auf ſie auf immer zu vermeiden, um ihr die Erfüllung ihrer Pflicht nicht zu erſchweren.

Mitridate beräth darauf mit ſeinen Söhnen um ihre Geſinnungen zu erforſchen die Fortſetzung des Kriegs, und erräth das Einverſtändniß des Farnace mit den Römern. Da er befiehlt ihn einzukerkern, giebt Iſmene den Rath ihn wenn es nöthig wäre ſelbſt zu tödten; Farnace geſteht zwar ſeine Schuld ein, klagt aber Sifare der größeren Schuld eines Einverſtändniſſes mit Aſpaſia an. Um ſie zu prüfen erklärt Mitridate ihr, er wolle großmüthig auf ihre Hand verzichten und ſie dem Farnace vermählen, was ihr das Geſtändniß ihrer Liebe zu Sifare entlockt; das ſetzt den Mitridate in ſolche Wuth, daß er beide Söhne und Aſpaſia zu tödten beſchließt. Hier iſt nun der paſſende Moment mit einem Duett, in welchem die Liebenden den Tod der Trennung vorzuziehen erklären, den zweiten Act zu beendigen.

Im dritten Acte ſucht Iſmene, die ihre Aufwallung wieder bereuet, Mitridate zur Milde zu bewegen, auch Aſpaſia bittet um Sifares Leben, deſſen Unſchuld ſie betheuert; da ſie aber ſich weigert Mitridate ihre Hand zu geben, bleibt dieſer bei ſeinem Entſchluß, und während er den Römern, die einen Angriff auf die Stadt machen, entgegen zieht, ſollen die Schuldigen ſterben. Aſpaſia iſt eben im Begriff den Giftbecher zu leeren, als ihr Sifare, den Ismene befreiet hat, denſelben entreißt und ſich dann den Feinden entgegenſtürzt. Auch Farnace, den die eindringenden Römer aus ſeinem Thurm befreien, wird von Reue ergriffen, kehrt zum Gehorſam zurück und ſteckt die Flotte der Römer in Brand. Sie werden beſiegt, aber Mitridate iſt im Gefecht tödtlich verwundet worden; vor ſeinem Ende vereinigt er Aſpaſia mit Sifare und verzeiht Farnace, der ſich mit Ismene wieder ausgeſöhnt hat.

Die Oper beſteht mit Ausſchluß der Ouverture aus vier und zwanzig Nummern, lauter Arien, mit Ausnahme eines Duetts und des Quintetts am Schluß. Die Originalpartitur ſcheint verloren gegangen zu ſein, eine Abſchrift befindet ſich in der Bibliothek des Conſervatoriums in Paris, eine von derſelben genommene Copie im Beſitz der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien hat Sonnleithner benutzt; dieſelbe lag auch mir vor. Das Schlußquintett und eine im Textbuch angegebene Arie der Aſpaſia im dritten Act fehlen aber auch in dieſer Partitur. Dagegen finden ſich im Nachlaß bei André (Verz. 32) mehrere einzelne Nummern dieſer Oper in einer von der in die Partitur aufgenommenen verſchiedenen Compoſition, welche um ſo intereſſanter ſind, als ſie zeigen, daß Mozart bei dieſer wie bei der erſten Oper, um ſich und mehr vielleicht um den Sängern zu genügen, wieder verſchiedene Anläufe und Verſuche machen mußte. Zu der erſten Arie des Mitridate (n. 7):

Se di lauri il crine adorno
fide spiaggie a voi non torno

ſind vier verſchiedene ſkizzirte Entwürfe vorhanden; die Arie der Aſpaſia (n. 13):

Nel grave tormento
che il seno m' oppreme

mancare già sento
la pace del cor

iſt in einer verſchiedenen Compoſition angefangen, die aber ſchon im erſten Tempo bald abbricht; fünf andere Nummern ſind in vollſtändiger Ausführung vollendet und haben ſpäteren Bearbeitungen Platz gemacht[5].

Bei einer flüchtigen Muſterung ſieht man ſogleich, daß die Oper ganz und gar in den oben bezeichneten Rahmen der damals gangbaren Opera seria paßt. Fangen wir beim Aeußerlichen an. Die muſikaliſche Etikette iſt gewahrt, die erſten und zweiten Partien ſind in der üblichen Weiſe geſchieden; die der Secondarier ſind nicht bloß leichter (nicht immer einfacher), wie es die Kräfte der Ausführenden verlangen mochten, ſondern ihrem Charakter nach blaſſer und unbedeutender — ſie ſind durchgehends ſchwächer inſtrumentirt — ſie ſollten eben nicht hervortreten, ſondern den Hauptpartien zur Folie und als Bindeglieder dienen. Die Hauptſänger aber mußten namentlich gleich beim Auftreten Gelegenheit haben ihre Kunſt zu entfalten, — der Dichter mochte für eine entſprechende Situation ſorgen —; außerdem mußte in jedem Act wenigſtens zu einer großen Arie Veranlaſſung ſein. Dafür finden wir denn auch hier hinreichend geſorgt, und wir können uns von den Stimmmitteln und der Geſangskunſt namentlich der Bernasconi und des d'Ettore die günſtigſte Vorſtellung machen; die Partien gehen bis ins hohe c und geben alle Gelegenheit eine vielſeitig ausgebildete Geſangskunſt zu zeigen; nicht in gleichem Maaße hervortretend ſind die beiden Caſtratenpartien. Unleugbar hat das bewußte Beſtreben den verſchiedenen Richtungen der Singekunſt gerecht zu werden der muſikaliſch künſtleriſchen Geſtaltung Eintrag gethan. Die allgemeine Form der Arien in zwei Sätzen, von denen, wenn nicht beide, doch der erſte wiederholt wird, iſt ſchon charakteriſirt, ſie iſt auch hier die herrſchende. Ihre Anlage begünſtigt, da ſie nicht von einem Hauptgedanken als dem Mittelpunkt aus das Ganze gliedert, das Zerfallen in Einzelnheiten; dies wird durch jenes Beſtreben noch mehr befördert. Zunächſt was der bravura eigentlich angehört, die Paſſagen erſcheinen als etwas ganz Selbſtändiges; es iſt nicht ein durchſtehend gleichmäßig reich figurirter Geſang, bei welchem aus dem Kern der Hauptmelodie die verzierenden

---

[5] Es ſind folgende:

n. 1 Arie der Aſpaſia Al destin che la minaccia
togli oh Dio quest' alma oppressa

in G-dur, lang ausgeführt, mit vielen Paſſagen, ziemlich ſteif.

n. 8 Arie der Ismene In faccia al oggetto,
che m'arde d'amore,
dovrei sol diletto
sentirmi nel core

in B-dur 3/4, mit einem Mittelſatz in G-moll 2/4 Allegretto; recht hübſch ohne ausgezeichnet zu ſein.

n. 12 Arie des Sifare Lungi da te mio bene
se vuoi che porti il piede,
non rammentar le pene,
ch' io provi, o cara, in te

in D-dur, Adagio, eine lange gehaltene Cantilene, die aber nicht recht friſch iſt. Im Mittelſatz G-dur 3/4 bricht ſie ab.

n. 17 Duett, in Es-dur viel länger ausgeführt. Auf das Adagio folgt ein Allegro in C-moll, das in B-dur ſchließt, worauf das Adagio mit einigen Veränderungen wiederholt wird, dann beginnt wieder das Allegro in F-moll und ſchließt in Es dur. Das Duett iſt reichlich mit Terzenpaſſagen ausgeſtattet, übrigens etwas ſteif.

n. 19 Arie des Mitridate Vado incontro al fato estremo,
crudo ciel, sorte spietata!
ma fra tanto un' alma ingrata
l'ombra mia precederà

in F-dur. Der Ausdruck iſt ſtolz und kräftig, die Harmonien ſind ungewöhnlich kühn und frappant. Vielleicht iſt dies der Grund, weshalb der Sänger ſie verſchmäht hat; die Arie welche an ihre Stelle getreten iſt, geht gerade in dieſer Hinſicht über das Gewöhnliche nicht hinaus.

Paſſagen herauswachſen und dieſelbe umranken und umſpielen, wie in der architektoniſchen Ornamentik, ſondern ſie treten neben dieſelbe, ſind als ein für ſich Beſtehendes ihr angereiht. Der Geſchmack in den hiefür angewendeten Figuren, wie viel Erfindſamkeit und feine Berechnung ſich auch darin zeigen mag, iſt vor allem wandelbar, weil er am meiſten von der individuellen Fertigkeit des Sängers und der dadurch influirten Richtung der Zeit abhängig iſt: das ſeiner Zeit Dankbarſte wird meiſtens am raſcheſten undankbar. Aber auch in der den Paſſagen gegenüberſtehenden Cantilene macht ſich dieſe Zerſtückelung bemerkbar, zum Theil weil die verſchiedenen Geſangsmanieren geltend gemacht werden ſollten, die Kunſt lang gehaltener Töne, getragener Melodie, weiter Sprünge, ſyncopirter Notengänge, die damals beliebt waren u. dgl. m. Da man nun dieſe verſchiedenen Dinge nicht ohne Weiteres neben einander ſetzen konnte, wurden die einzelnen Motive der Arie dazu benutzt, welche aber dadurch gegen einander zu verſchiedenartig und in ſich zu abgeſchloſſen erſcheinen. Ohne Zweifel hat damals grade da der Reichthum der Abwechslung entzückt, wo wir jetzt einen Mangel an Einheit und organiſcher Gliederung empfinden. Dieſer wird noch geſteigert durch den allzuhäufigen Abſchluß der einzelnen Glieder durch eine volle oder halbe Cadenz, an welche ſich häufig noch ein Zwiſchenſpiel anſchließt, ſo daß jedesmal ein vollſtändiger Abſchnitt entſteht. Noch dazu ſind die harmoniſchen Wendungen im Allgemeinen monoton und dürftig, die Form der Cadenz mit dem Triller ebenſo ſtereotyp, wie heute die mit der überhängenden Sexte: Sänger und Publicum verlangten es ſo und warteten ungeduldig darauf. Allerdings mag die Freiheit, welche dem Sänger beim Vortrag gelaſſen war, manchem eine ganz andere Geſtalt gegeben haben, wie ja die Ausführung der Cadenz ganz ihr Werk war; allein die Mängel, welche im Grundriß, in der ganzen Conception lagen, konnten dadurch wohl verſteckt, aber nicht gehoben werden. Eine andere Schwäche, die ſich nicht ſelten offenbart und ebenfalls ihren letzten Grund in dieſer Zerſtückelung hat, iſt die der rhythmiſchen Gliederung, welche ganz ähnlich der harmoniſchen Geſtaltung ſehr oft zu keiner Freiheit und Sicherheit kommt, ſondern plötzlich abgeſchwächt wird und gleichſam einknickt.

Alle dieſe Mängel der formellen Behandlung ſind nicht etwa durch jugendliche Unſicherheit Mozarts entſtanden, ſie ſind vielmehr aus der herrſchend gewordenen Auffaſſung hervorgegangen, er theilt ſie mit den erfahrenſten Meiſtern jener Zeit und man hat ſie damals ſchwerlich als ſolche empfunden. Wohl aber treten neben denſelben auch Vorzüge hervor, welche bereits den Mozart charakteriſiren, der jene Mängel zu überwinden berufen war. Unwillkührlich fragt man ſich, was es denn war, das in dieſen Jugendopern Mozarts nicht allein das Publicum entzückte, ſondern auch einem Meiſter wie Haſſe die Aeußerung entlockte, der Jüngling werde Alle vergeſſen machen. Ein befreundeter geiſtreicher Künſtler pflegt zu ſagen, das Publicum wolle immer etwas Neues, aber das Neue müſſe ſchon dageweſen ſein; wer ihm etwas wahrhaft Neues biete, muthe ihm eine Anſtrengung zu, der es ſich nicht unterziehen möge. So wird denn auch damals das große Publicum am meiſten dadurch angeſprochen ſein, daß die Oper ſo bereitwillig auf ſeine gewohnten Anſprüche einging, daß ſie dies mit Geſchick und Geſchmack und mit einer gewiſſen jugendlichen Friſche that, welche dem Hergebrachten den Reiz einer Neuheit gab, den wir gar nicht mehr empfinden, höchſtens in einzelnen Fällen einſehen können. Daneben mochte es denn auch die einzelnen Züge von tieferer Bedeutung und höherem Adel ahnen, in welchen Haſſe die Keime einer künftigen Entwickelung erkannte, und die wir, in denen das lebendig iſt was Mozart geworden iſt, nicht ohne Mühe aus dem Ganzen hervorſuchen, das uns fremd iſt. Aber ſie ſind da, theils in einzelnen Theilen und Abſchnitten, wo uns eine edle, freie Zeichnung in der Melodie überraſcht, die echt Mozartiſch iſt und aus ihrer Umgebung, freilich nur vorübergehend, hervorleuchtet — häufig beſonders in den zweiten Theilen und namentlich in den Sätzen in Moll, die meiſtens einfacher und charakteriſtiſcher ſind —; theils in einigen Arien. Nicht alle ſind Bravurarien, einzelne ſind beſtimmt den Charakter der Situation dramatiſch auszuſprechen; dieſe ſind einfacher in der Form, in einem Satze, und nicht bloß kürzer ſondern mehr zuſammengedrängt und in ſich einig; hier machte der Componiſt dem Sänger keine beſonderen Zugeſtändniſſe, ſondern folgte ſeinem eigenen Impulſe, ſie haben daher den am meiſten eigenthümlichen Charakter. Die vorzüglichſte unter ihnen iſt die Arie der Aſpaſia (n. 4)[6]. Auf die Nachricht daß Mitridate angelangt ſei, wodurch ihre ſtille Liebe zu Siſare, den ſie in Gefahr ſieht, aller Hoffnung beraubt iſt, richtet ſie an dieſen die Worte:

Nel sen mi palpita dolente il core.
mi chiama a piangere il mio dolore.
non sò resistere, non sò restar.
Ma se di lagrime umido è il ciglio.
è solo, credimi, il tuo periglio
la cagion barbara del mio penar.

In einem einzigen, unaufhaltſam hinſtrömenden Satz (Allegro agitato) iſt dieſer Schmerz, der mehr ahnen läßt als er ausſpricht, mit ſo ergreifender Wahrheit ausgedrückt, daß wenn man ſich das Lob vergegenwärtigt, welches der Vernasconi als dramatiſcher Sängerin gegeben wird, die Wirkung außerordentlich geweſen ſein muß. Die Art aber, wie dieſe mit den einfachſten Mitteln erreicht wird, der Fluß der ausdrucksvollen Melodie und der reichen Harmonie, das ſchöne Maaß im Ausdruck, der nur einigemal zu ſcharfen Accenten ſich ſteigert, — das Alles iſt echt Mozartiſch. Die Begleitung iſt ebenfalls eigenthümlich, beſonders in der ſchönen Figur der Geigen; auch die Oboen ſind feiner angewendet als ſonſt gewöhnlich. Hier fehlt nichts zur Vollendung.

---

[6] Sie iſt im Klavierauszug von Sonnleithner in der Cäcilia mitgetheilt.

Was die dramatiſche Charakteriſtik im Allgemeinen anlangt, ſo darf man ſich nur erinnern daß die beiden Liebhaber Sopran und Alt ſingen, man darf ſich nur aus der oben gegebenen Skizze die Anlage der Charaktere und Situationen und dazu die Art der italiäniſchen Opernpoeſie vergegenwärtigen, um zu wiſſen daß das heroiſche Weſen der Oper ſtark mit Galanterie, und zwar mit Galanterie im Puder und Reifrock verſetzt iſt, was natürlich auch auf die Muſik großen Einfluß haben mußte. Verſetzt man ſich aber in dieſe Auffaſſungsweiſe, welche damals allgemeingültig war, hinein, ſo wird man geſtehen müſſen, daß nach Abzug alles Virtuoſenweſens, ein allgemeiner Charakter von dignité und noblesse — die franzöſiſchen Ausdrücke paſſen hier beſſer als die entſprechenden deutſchen — ſich ausſpricht, der allerdings mehr von höfiſch ausgebildeter Etikette als vom claſſiſchen Alterthum abgeleitet iſt, aber ein feſt ausgeprägter, dem Sinn der Zeit und Nation entſprechender und künſtleriſch nicht ſchlechthin unbedeutender iſt. Mitridate, der nebſt Aſpaſia am beſtimmteſten charakteriſirt iſt, vergißt zwar, wie Sonnleithner richtig bemerkt, über dem König und Helden nie daß er erſter Tenoriſt iſt, allein man kann auch umgekehrt ſagen, daß er über dem Tenoriſten nie ganz den König vergißt.

14.

Dem Gegenſtand und der Anlage nach ſteht dem Mitridate am nächſten die 1772 componirte Oper Lucio Silla. Der Text war von Giovanni Gamerra gedichtet und von Metaſtaſio revidirt[1]; der Inhalt iſt ungefähr folgender[2].

Cecilio, ein von Silla geächteter Senator, iſt heimlich nach Rom zurückgekehrt um das Schickſal ſeiner Verlobten Giunia, der Tochter des C. Marius zu erfahren; ſein Freund Cinna benachrichtigt ihn, daß Silla die Nachricht von ſeinem Tode habe verbreiten laſſen, um die Hand der Giunia zu gewinnen; er räth ihm bei den Gräbern ſie zu erwarten. Silla, nachdem er von Giunia, der er ſeine

---

[1] In dem Textbuch, das Sonnleithner (Cäcilia XXIV S. 79 ff.) benutzte, ſagt der Verfaſſer zum Schluß des argomento: Da tali istorici fondamenti e tratta l'azione di questo dramma, la quale è per verità frà le più grandi, come hà sensatemente osservato il sempre celebre e inimitabile Sgr. Abbate Pietro Metastasio, che colla sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione. Allorchè questa proviene dalla meditazion profonda e dalla lunga e gloriosa esperienza dell' unico maestro dell' arte, esser deve ad un giovine autore il maggior d'ogni elogio.

[2] Das Perſonenverzeichniß lautet:

Lucio Silla, Dittatore	Sgr. *Bassano Morgnoni* (Tenore).
Giunia, figlia di Cajo Mario e promessa di Cecilio	Sgra. *Anna de Amicis-Buonsolazzi* (Prima Donna).
Cecilio, Senatore proscritto	Sgr. *Venanzio Rauzzini* (Soprano, Primo uomo).
Lucio Cinna, amico di Cecilio e nemico occulto di Lucio Silla, patrizio Romano	Sgra. *Felicità Suarti* (Soprano).
Celio, sorella di Lucio Silla	Sgra. *Daniella Mienci* (Soprano).
Aufidio, tribuno, amico di L. Silla	Sgr. *Giuseppe Onofrio* (Tenore).

Hand angetragen hat, mit Stolz zurückgewieſen iſt, beſchließt ſie zu tödten. An einer dunklen Grabſtätte mit Denkmälern römiſcher Helden erwartet Cecilio ſeine Verlobte. Sie tritt auf, begleitet von edlen Jungfrauen und Männern, welche auf Silla Rache herabrufen, und trauert an der Urne ihres Vaters. Als ſie allein iſt, zeigt ſich ihr Cecilio, den ſie Anfangs für einen Geiſt hält, dann führt die Freude des Wiederſehens zu einem Duett.

Im zweiten Act räth Aufidio, der ſchlechte Freund Sillas dieſem, Giunia öffentlich für ſeine Verlobte zu erklären um die Parteien zu verſöhnen, dann werde ſie dem allgemeinen Wunſche nicht widerſtreben können. Celia, ſeine Schweſter, die immer zur Güte räth, bekennt ihm, ihr Zureden habe bei Giunia nichts gefruchtet; er verſpricht ihr darauf ſie mit Cinna, ihrem Geliebten zu verbinden. Kaum iſt er abgegangen, ſtürzt Cecilio herein um ihn, durch ein Traumgeſicht gemahnt, zu ermorden; Cinna aber räth zum Aufſchub, was ſich auch Cecilio geſagt ſein läßt. Cinna, nun ganz mit Racheplänen beſchäftigt, hört wenig auf Celia, die ihm das nahe Glück ihrer Liebe verkünden will, und ſucht dann Giunia zu bereden, daß ſie ſcheinbar nachgebe und Silla im Schlafgemach ermorde; allein ſie weigert ſich am Staatsoberhaupt Verrath zu begehen. Nun beſchließt er ſelbſt Silla zu tödten.

Giunia, welche dem Silla erklärt, daß ſie nie ihm ihre Hand reichen werde, wird von ihm mit dem Tode bedroht; bittet aber nichts deſto weniger Cecilio, der beide rächen will, ruhig zu bleiben und ſich zu verbergen. Celia ſucht ſie vergebens durch die Schilderung ihres eigenen Glücks zur Nachgiebigkeit zu bewegen, indeſſen kann ſie ſich doch trüber Ahnungen ſelbſt nicht erwehren.

Auf dem Capitol erklärt nun Silla, vom Volk mit

Zuruf empfangen, daß er ſich mit Giunia vermählen werde, Aufidio ſpricht die Zuſtimmung des Volks aus, allein Giunia weigert ſich und will ſich erſtechen, woran ſie aber verhindert wird. Da ſtürzt Cecilio mit gezücktem Schwert herzu, wird indeſſen entwaffnet und Silla verkündigt ihm auf den folgenden Tag ſeinen Tod; Cinna, der auch mit bloßem Schwert herbeieilt, ſtellt ſich, da er den Plan mißlungen ſieht, als käme er zu Sillas Schutz. Ein Terzett zwiſchen Giunia, Cecilio und Silla beſchließt den Act.

Im dritten Act erfährt der gefeſſelte Cecilio von Cinna das Nähere über den Verlauf des mißlungenen Plans und bittet dieſen ihn zu rächen; Giunia erklärt ihm, ſie ſei entſchloſſen vor ihm zu ſterben. Als Aufidio kommt ihn abzuholen, nimmt er von ihr Abſchied.

Vor verſammeltem Volk erklärt Silla, dieſer Tag ſolle ihm Rache und ſeinem Herzen Ruhe geben. Giunia klagt ihn als den Mörder ihres Verlobten an und fordert das Volk zur Rache auf; Silla verzeiht ihr und dem Cecilio und vereinigt das liebende Paar. Gerührt geſteht nnu Cinna ſeinen Anſchlag auf Silla; auch ihm wird Verzeihung und die Hand der Celia. Endlich verzeiht Silla auch dem Aufidio ſeine ſchlechten Rathſchläge, legt die Dictatur nieder und giebt Rom die Freiheit wieder. Dafür wird ihm im Schlußchor zugeſungen

Il gran Silla, che à Roma in seno,
che per lui respira e gode,
d'ogni gloria e d'ogni lode
vincitor oggi si fà.
Sol per lui l'accerba sorte
è per me felicità,
e calpesta le ritorte
la Latina libertà.

Einem ſolchen Text gegenüber begreift man daß Metaſtaſios

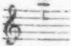
Opern hoch gehalten werden mußten. Von Charakteren und pſychologiſcher Motivirung iſt keine Rede. Silla iſt eine Art von umgekehrtem Titus; die ganze Oper hindurch ſchwankt er zwiſchen Grauſamkeit und Gewiſſensbiſſen und ſchüttet zuletzt ganz unerwartet ein Füllhorn von Großmuth aus. Auch Giunia, die noch am eheſten einem Charakter ähnlich ſieht, iſt ungleich und ſchwankend. Die Situationen aber ſind alle wie darauf angelegt, daß nichts zu Stande kommt; man ſieht welche Mühe es dem Dichter gemacht hat, ſoviel Scenen aneinander zu reihen, daß die nöthigen Arien in der herkömmlichen Abwechslung herauskommen. Und die Verſe des Textes, wie weit ſind ſie von der Grazie und dem Wohllaut Metaſtaſios entfernt!

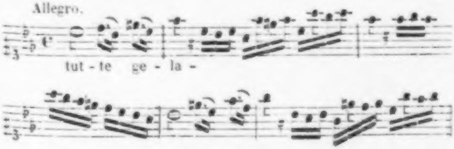
Kein Wunder, wenn Mozart bei dieſem Text ſich an die Sänger hielt[3]. Von dem Unſtern, welcher über der Tenorpartie waltete iſt ſchon (S. 232 f.) erzählt worden. Da man zuletzt mit einem ungeübten Sänger ſich begnügen mußte, ſo ließ er die Partie des Silla fallen, ſoweit ſie nicht für den Zuſammenhang des Stückes nothwendig war. Die beiden Arien, welche Mozart gleich für ihn componirte, zeigen daß ſie auf einen Sänger berechnet ſind, deſſen Stimme und Kunſtfertigkeit ſich nicht über das Mittelmäßige erheben; ſie ſind kurz gehalten, ohne alle Paſſagen und ſetzen nur einen mäßigen Umfang voraus, die ſtärkere Inſtrumentation allein verräth daß es eine erſte Partie vorſtellen ſoll. Zwei andere Arien des Silla, welche im Textbuch ſtehen und auf die auch in der Partitur am Schluß des Recitativs durch das Segue l'aria di

---

[3] Die Partitur der Oper iſt in Mozarts Handſchrift vollſtändig bei André (Verz. 33); es ſind drei Theile, zuſammen 610 Seiten ſtark. Sie enthält außer der Ouverture 23 Nummern, darunter drei Chöre (6. 17. 23), ein Duett (7) und ein Terzett (18).

Silla verwieſen wird[4] ſind nicht vorhanden und, wie Sonnleithner ganz richtig vermuthet, gar nicht componirt worden um den Tenoriſten nicht mehr als nöthig war zu beſchäftigen.

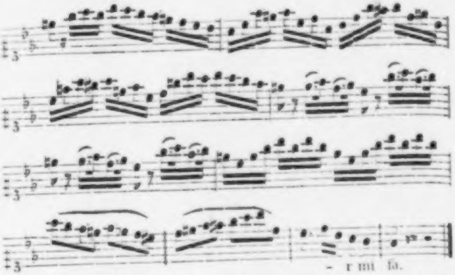
Deſto mehr Nachdruck iſt auf die Partien der de Amicis und Rauzzinis gelegt. Giunia hat vier Arien, welche in ihrer muſikaliſchen Behandlung auf eine große Sängerin berechnet ſind. Die eigentliche Bravurarie iſt im zweiten Act (n. 11): Ah se il crudel periglio del caro ben ramento. Hier ſind lange Paſſagen, verſchiedener Structur, die bis  geben, die Hauptſache, und Mozart ſelbſt erwähnt ſpäter noch die Arie von der de Amicis als ein Muſter ſchwieriger Bravurarien[5]. Ein Beiſpiel ſolcher Paſſagen mag hier von vielen angeführt werden



---

4) Da Mozart, wie wohl die Meiſten, die Recitative für ſich componirte, ſo ſind die einzelnen Scenen bis dahin wo eine Arie eintritt auf beſonderen Blättern geſchrieben und durch das segue auf dieſe verwieſen. Die einzelnen Arien, Duetts u. ſ. f. ſind ebenfalls jede geſondert geſchrieben und haben zu Anfange die Stichworte des vorangehenden Recitativs. Aus dieſen Blättern und Heften wurde dann die Partitur zuſammengelegt. Nichts kommt häufiger vor als daß die Tonart, in welcher das Recitativ urſprünglich abſchloß, nicht zu der paßt, in welcher die Arie ſpäter componirt wurde; dann iſt die erforderliche Anzahl von Tacten umgeſchrieben, um den jetzt nöthig gewordenen Uebergang herzuſtellen.

5) In dem Elogio storico di W. A. Mozart vom Conte Folchino Schizzi (Cremona 1847. p. 26 ff.) wird folgende Anekdote auf die Gewähr des Abbate Cervellini erzählt, der Zeitgenoſſe Mozarts war (Niſſen Anh.



Trotz der Bravur kann man auch dieſer Arie einen entſchiedenen Charakter durchaus nicht abſprechen, obwohl dieſer in der erſten (n. 4)[6] und dritten Arie (n. 16)[7] noch beſtimmter

---

S. 73. A. M. Z. XX S. 93). Die de Amicis habe Mozart geſagt, er möge ihr ſeine Gedanken und Entwürfe in Betreff ihrer Arien mittheilen, ſie wolle ihn dann dabei berathen und werde durch ihren Geſang ſchon etwaige Schwächen der Compoſition zu verdecken wiſſen. Nach kurzer Zeit ſei Mozart zu ihr gekommen, habe um Entſchuldigung gebeten daß er eine Arie bereits fertig gemacht habe und ſie ihr gezeigt. Da ſie nun bei der Durchſicht dieſelbe vortrefflich gefunden und den jungen Componiſten mit Lobſprüchen überhäuft habe, ſo habe Mozart freundlich lächelnd ihr erklärt, wenn ihr die Arie nicht gefiele, ſo habe er eine zweite und für den Fall daß auch dieſe ihr nicht genüge eine dritte in Bereitſchaft; alle drei ſeien dann producirt und von den Muſikverſtändigen für Meiſterwerke erklärt werden. Schade, daß dieſe drei Bearbeitungen nicht mehr exiſtiren! Indeſſen geſtehe ich, daß dies nicht der einzige Grund iſt, weshalb ich die Anekdote für ein erfundenes Geſchichtchen halte.

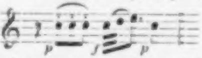
[6] Die Eingangsarie Delle sponde tenebrose beſteht aus einem Andante mà adagio und Allegro, welche beide wiederholt werden, und an die ſich ein geſteigertes Allegro C anſchließt; Paſſagen, hauptſächlich in Triolen, ſind mäßig angebracht.

[7] Dieſe Arie Parto, m' affretto, mà nel partire il cor si spezza, mi manca l'anima beſteht aus einem einzigen, unaufhaltſam fort-

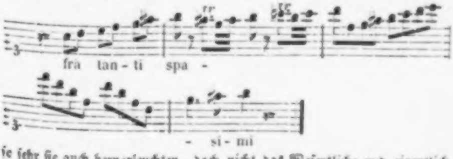
ausgedrückt iſt. Man wird jetzt vielleicht nicht geneigt ſein eine dramatiſche Charakteriſtik derſelben anzuerkennen, und allerdings iſt dieſelbe weniger darauf gerichtet, die augenblickliche Situation in ihrer eigenſten Individualität aufzufaſſen, die einzelnen Momente derſelben ſcharf auszuprägen, ſondern ſie begnügt ſich den Charakter und die Stimmung der handelnden Perſon in den weſentlichen Zügen auszudrücken. Man kann dabei an die Masken der alten Tragödie denken, welche auch den Perſonen des Dramas das allgemeine dauernde Gepräge ihres Charakters ausdrückten, welches für alle individuelle Ausführung der Schauſpieler die Grundlage und Norm abgab. Dieſe allgemeinen Züge nun werden auch hier beſtimmt und klar, ſowohl in einzelnen Motiven als in der allgemeinen Färbung ausgeſprochen; bei der Detailausfüh-

---

ſchreitenden Allegro assai. Eine bewegte Figur in der erſten Geige,



von einer begleitenden in der zweiten unterſtützt, iſt faſt conſtant durchgeführt; die Harmonie iſt intereſſant und raſch wechſelnd, beſonders durch das unmittelbare Nebeneinandertreten von Dur und Moll wirkſam; das Ganze drückt die unſtät ſchwankende Stimmung treffend aus. Auch hier ſind die Paſſagen, wie

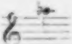
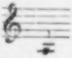


ſo ſehr ſie auch hervorleuchten, doch nicht das Weſentliche und eigentlich Charakteriſtiſche. Die Arie iſt nur von den Saiteninſtrumenten begleitet; bei der fortwährenden Bewegung in den Geigenfiguren ſollte die Singſtimme nicht auch noch durch Blasinſtrumente gedeckt werden.

rung macht ſich dann beſonders die Rückſicht auf die Kunſt des Geſanges geltend als auf diejenige, welcher die Ausführung zugewieſen iſt. Es iſt die Aufgabe des Sängers, wenn der Componiſt ihm die Mittel geboten hat um Charakteriſtik und Geſangkunſt zu entwickeln, beides ſo zu leiſten, daß die höhere Einheit beider gewonnen werde. Allerdings wurde grade hier auf die Individualität des darſtellenden Künſtlers gerechnet, der Componiſt wußte was dieſe zu leiſten vermochte und arbeitete für ſie. Daher erkennt man auch jetzt noch den weſentlichen Charakter in ſeinen Hauptzügen; die eigenthümliche Belebung, welche ein großer Künſtler den auf ſeine Individualität berechneten Einzelnheiten zu verleihen wußte, können wir uns freilich nicht mehr beſtimmt vergegenwärtigen und daher auch nicht die eigentliche Wirkung auf die Zeitgenoſſen. Es iſt aber ein Irrthum, wenn man Bravur und Charakteriſtik ſchlechthin als Gegenſätze im Vortrag betrachtet. Von bloßen Kunſtſtücken der Kehlfertigkeit abgeſehen, ſo kann die Coloratur an ihrem Ort und in der rechten Weiſe vorgetragen ſehr wohl auch Leidenſchaft und überhaupt Stimmung ausdrücken; allerdings iſt grade dabei die Individualität des Singenden von außerordentlichem Einfluß. So iſt auch in den Arien der Giunia der Charakter einer ſtolzen, kühnen und kräftigen Römerin beſtimmt ausgeſprochen; verſucht man ſich eine Darſtellerin vorzuſtellen, deren Individualität die Aufgaben, welche ihr als Sängerin geſtellt ſind, genehm waren, ſo kann man leicht erkennen, daß ihr Alles, zum Theil auch im eigentlich figurirten Geſang, zu einer dramatiſch beſtimmt ausgeprägten Charakteriſtik geboten war; einzelne Zuthaten, in welchen ſich ausſchließlich die Sängerin zeigte, empfand man bei der damaligen Geſchmacksrichtung weniger als ſolche. Ganz ungetrübt iſt aber der dramatiſche Ausdruck in der letzten Arie der Giunia (n. 22):

Fra i pensier più funesti di morte
veder parmi l'esangue consorte,
che con gelida mano m'addita
la fumante sanguigna ferita,
e mi dice: che tardi a morir?
Gia vacillo, gia manco, gia moro,
e l'estinto mio sposo che adoro
ombra fida m'affretto à seguir.

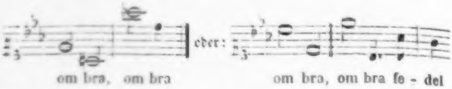
Sie iſt durchaus einfach gehalten, ohne alle Verzierungen, aber darum nicht weniger geeignet eine große Stimme in ihrem ganzen Umfang und Reichthum zu entfalten; der charakteriſtiſche Ausdruck derſelben iſt ganz vortrefflich [8].

Nicht minder erkennt man in der für Rauzzini geſchriebenen Partie des Cecilio die Rückſicht auf den Sänger, ſowohl auf die Beſchaffenheit der Stimme — ſie geht in der Höhe nicht über  hinaus, macht aber auch die Tiefe bis  geltend — als die Art der Bildung. Er war ein ſozuſagen gelehrter Sänger, theoretiſch gebildet und ſelbſt Componiſt, und es ſind ihm daher wohl abſichtlich manche Schwierigkeiten im Treffen gemacht; ſo iſt z. B. das ſeiner zweiten Arie (n. 9) vorhergehende Recitativ reich an fremdartigen harmoniſchen Wendungen und Uebergängen, die zum

---

[8] Sie beſteht aus einem langen Adagio und einem Allegro, und ſteht der ſpäter üblichen Form der Arien ſchon ſehr nahe. Auch die Behandlung des Orcheſters zeichnet ſich aus. Es ſind Flöten, Oboen und Fagotte vereinigt und zwar ſind ſie als zueinandergehörig den Saiteninſtrumenten ſelbſtändig gegenüber geſtellt, eine Gruppirung der Inſtrumente, welche damals noch nicht üblich war. Auch die Weiſe, wie im Allegro das Orcheſter ſelbſtändig der Singſtimme gegenübertritt, — was Mozart ſpäter zur Vollendung gebracht hat — mußte beitragen dieſer Arie damals eine ſehr eigenthümliche Bedeutung zu geben.

Theil wirklich ſehr hart ſind; in der dritten Arie werden ihm Sprünge zugemuthet wie



die keine geringe Sicherheit des Einſatzes bezeugen. Die erſte Arie (n. 2), welche durch ein ſchönes ausdrucksvolles Recitativ eingeleitet wird, iſt am meiſten beſtimmt den Geſangskünſtler ins günſtige Licht zu ſtellen. Sie beginnt, wie die Caſtraten das liebten, mit einem lang ausgehaltenen Ton und bringt nachher außer mancher anderen Gelegenheit die Stimme zu entfalten auch glänzende Paſſagen verſchiedener Art; hat aber im Ganzen den damals üblichen Charakter ohne eigenthümlich hervortretende Erfindung. Durch Charakteriſtik iſt die zweite Arie (n. 9) die bedeutendſte, ſie drückt einen ſtolzen und freien Sinn kräftig und lebendig aus. Die dritte (n. 14) iſt wieder mehr auf den Sänger berechnet, die letzte (n. 21) aber kann man ſich kaum anders als aus einer Laune deſſelben erklären. Cecilio im Kerker, im Begriff zum Tode geführt zu werden, wird durch die Thränen, welche Giunia um ihn vergießt, aufs äußerſte gerührt und wendet ſich zu ihr mit den Worten:

Pupille amate,
non lagrimate!
morir mi fate
pria di morir.
Quest' alma fida
à voi d'intorno
farà ritorno
sciolta in sospir.

Dieſe weichlich ſpielenden Worte ſind von Mozart zwar ſehr einfach und recht hübſch aber mit einer ſo zierlichen Anmuth behandelt, daß ſie der Situation und dem Charakter des Cecilio ſo wenig als möglich entſprechen, und ſich, wie Sonnleithner treffend bemerkt, viel eher für eine Soubrette ſchicken würden. Wahrſcheinlich hat der Caſtrat gewünſcht ſich auf dieſe weichlich zierliche Weiſe beim Publicum zu empfehlen.

Außer dieſen Arien ſind für die Hauptperſonen noch ein Duett zwiſchen Giunia und Celia und ein Terzett zwiſchen denſelben und Silla geſchrieben. Beides ſind nicht grade hervorragend bedeutende, aber ſehr wohl angelegte und geſchickt ausgeführte Muſikſtücke. Das Duett (n. 7) beſteht aus einem Andante und einem etwas zu gedehnten Allegro, in welchem die Singſtimmen meiſtens in Terzen oder Sexten zuſammengehen; doch finden ſich auch ſchon kleine Imitationen, wie ſie ſpäter faſt typiſch für die Structur der Duette waren; das Ganze iſt ſehr bequem und hat damals ſicher guten Eindruck gemacht. Das Terzett (n. 18) iſt gut angelegt. Jede der drei Stimmen hat ein charakteriſtiſches Motiv, die zwar nicht verarbeitet werden, aber ſcharf unterſchieden neben einander geſtellt ſind; nachher wo ſie zuſammenkommen, iſt theils den beiden Liebenden, deren Stimmen mit einander gehen, Silla gegenübergeſtellt, theils geben auch hier kleine Eintritte der drei Stimmen einen lebendigen Ausdruck: kurz man gewahrt hier ſchon etwas von der muſikaliſchen Architektonik, welche Mozart ſpäter ſo meiſterhaft ausübt.

Vor allem aber verdient die ganze Scene, welche dem Schluß des erſten Acts vorangeht, ausgezeichnet zu werden; ſie iſt mit wahrhaft dramatiſcher Kraft und in großartiger Weiſe angelegt und durchgeführt. In einem prachtvollen Atrium, das mit den Denkmälern der Ahnen geſchmückt iſt, erwartet Cecilio in der Dämmerung die Ankunft der Giunia. Die wechſelnden Empfindungen, welche die Betrachtung der Heldengräber und die Sehnſucht nach der Geliebten in ihm erregen ſpricht er in einem begleiteten Recitativ aus, das wie alle der Art, welche in dieſer Oper vorkommen, ſchön und bedeutend iſt. Sie erſcheint, umgeben von edlen Römern und Römerinnen, um die Geiſter der Helden um Beiſtand und Rache anzuflehen. Der Chor

Fuor di queste urne dolenti
deh n'uscite alme onorate,
e sdegnose vendicate
la Romana libertà!

iſt ernſt und feierlich und von der ſchönſten Wirkung. Gegen die gewöhnliche Art die Chöre in der Oper zu behandeln iſt er voll Ausdruck und Charakter, harmoniſch bedeutend, und durch ſelbſtändige Stimmführung belebt: ein ganz vortreffliches, dramatiſch wirkſames Muſikſtück[9]. Giunia ſchließt ſich ihnen mit den Worten an:

O del padre ombra diletta,
che d'intorno à me t'aggiri,
i miei pianti, i miei sospiri
deh ti movano à pietà!

in einem einfachen, ſehr ausdrucksvollen Adagio, das wohl Schmerz aber ohne Weichlichkeit, und einen ſtolzen, kräftigen Sinn ausdrückt. Der ruhige getragene Geſang bewegt ſich in der eigentlichen Sopranlage und giebt einer ſchönen kräftigen Stimme den erwünſchteſten Spielraum ſich zu entfalten. Dies Gebet erwiedert der Chor mit den Worten:

Il superbo, che di Roma
stringe i lacci in Campidoglio,
rovesciato oggi dal soglio
sia d'esempio ad ogni età!

welche kräftig und lebhaft ausgedrückt ſind und, wenn gleich weniger eigenthümlich als der erſte Chor, die Scene würdig abſchließen, die in ihrer ganzen Totalität ſo ernſt, ſo wahrhaft dramatiſch und muſikaliſch ſchön iſt, daß man hier inne wird, wozu eine Opera seria im beſten Sinne erhoben werden konnte[10]. — Nachdem der Chor ſich entfernt hat, tritt Cecilio aus ſeinem Verſteck hervor und nach einem kurzen Recitativ, in welchem die Liebenden einander erkennen, folgt das bereits erwähnte Duett, deſſen etwas leichter Charakter ohne Zweifel auch auf die vorhergehende Scene und ihren angeſpannten Ernſt berechnet war, um durch den Gegenſatz noch entſchiedener zu wirken.

---

[9] Sonnleithner hat dieſen Chor mit dem Klavierauszug in der Cäcilia mitgetheilt.

Unter den zweiten Partien hat die der Celia noch am meiſten ſelbſtändigen Charakter. Ihre beiden erſten Arien (n. 3 und 10) ſind im Ganzen einfach und recht graziös, namentlich die zweite, während die beiden letzten (n. 15 und 19) von gewöhnlichem Zuſchnitt und auch der Erfindung nach nicht bedeutend ſind. Das gilt auch von den drei Arien des Cinna (n. 1. 12. 20), und von der Arie des zweiten Tenors Aufidio (n. 8); ſie ſind zum Theil mit Paſſagen verſehen, um auch dieſen Künſtlern Gelegenheit zu geben zu zeigen, daß ſie etwas gelernt haben, allein weder eine beſondere Rückſichtnahme auf ihre Individualität, noch ausgeprägte Charakteriſtik oder Virtuoſität treten in ihnen hervor[11].

---

[10] Sonnleithner hat mit Recht darauf aufmerkſam gemacht, daß dieſer Chor in ſeiner Haltung und ſelbſt in der Behandlung der Singſtimmen mit dem erſten Chor in Glucks Orfeo eine gewiſſe Verwandtſchaft zeige, ohne daß aber eine beſtimmte Reminiscenz irgendwie bemerklich wäre. Ob Mozart die Gluckſche Oper gekannt habe und durch dieſelbe angeregt worden ſei, dürfte kaum zu ermitteln ſein; möglich iſt es, da ſie 1762 in Wien aufgeführt wurde.

[11] Es iſt nicht ohne Intereſſe zu ſehen, wie die Ordnung der Muſikſtücke iſt. Goldoni erhielt die Anweiſung dafür zu ſorgen, che non vengano di seguito due arie patetiche, essendo inoltre necessario spar-

Der Chor tritt außer der bereits beſprochenen Scene noch zweimal auf, aber nicht wieder in ſo bedeutender Weiſe. Im zweiten Act wird Silla bei ſeinem Erſcheinen auf dem Capitol mit einem Chor begrüßt (n. 17), der recht kräftig iſt und durch eine rauſchende Begleitung unterſtützt wird, aber keine eigenthümliche Bedeutung hat. Bemerkenswerth iſt es immer, wie der Chor hier wieder gegen das Ende des Acts eingeführt iſt. Zwar bleibt die Ehre den Act mit dem Duett oder Terzett zu beſchließen den Soloſängern, denen ihr Effect nicht durch einen darauf folgenden Chor verkümmert werden durfte; der Verſuch den Chor an der Handlung zu betheiligen, weiſt aber auf die Ausbildung des Finales hin, wozu auch im erſten Act ſchon ein beſtimmter Anſatz gemacht wird. Im letzten Act aber macht ein rauſchender Chor den Beſchluß, mit welchem die Soloſtimmen abwechſeln; der Satz iſt nicht erheblich.

Die Symphonie beſteht nach der üblichen Weiſe aus drei Sätzen (Molto Allegro C; Andante $^3/_4$; Molto Allegro $^3/_8$) und zielt in ihrem Charakter nicht auf irgend einen Zuſammenhang mit der Oper ſelbſt hin. Der erſte Satz zeigt etwas mehr Formation, namentlich durch ein beſtimmt hervortretendes zweites Motiv, aber eine Verarbeitung findet nicht Statt, der Rückgang zum erſten Thema iſt ſogar ziemlich ungeſchickt; in einigen Wendungen zeigen ſich Spuren der ſpäteren Mozartſchen Manier. Der zweite Satz hat einige beſcheidene In-

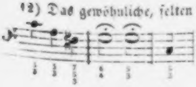
---

tire con la medesima precauzione le arie di bravura, le arie di azione, di mezzo carattere, i minuet ed i rondò (mem. I, 28 p. 152). Mit Abſicht iſt es auch ſo eingerichtet, daß eine Arie der Secondarier immer denen der Primarier vorangeht um dieſen als Folie zu dienen; auch folgen dieſe nicht unmittelbar auf einander, um dem Publicum Zeit zur Erholung zu laſſen.

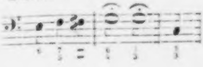
ſtrumentaleffecte, die damals wirkſam ſein mochten, der dritte iſt munter und weiter nichts. Die Behandlung des Orcheſters hat in der Symphonie keinen vom gewöhnlichen abweichenden Charakter; hie und da iſt dies in der Oper ſelbſt der Fall. Unweſentlicher iſt es, daß die Trompeten häufiger gebraucht werden, theilweiſe auch die Pauken; bemerkenswerth dagegen, daß nicht ſelten die Blasinſtrumente ſchon eine freiere, den Saiteninſtrumenten gegenüber ſelbſtändige Bewegung erhalten haben. Ueberhaupt iſt in der Begleitung das Beſtreben unverkennbar, ſie reicher, ſelbſtändiger und lebendiger zu geſtalten. So ſind namentlich der zweiten Geige vielfach lebhafte, charakteriſtiſche Begleitungsfiguren gegeben, und hie und da ſind Imitationen angebracht. Indeſſen kommt das Alles noch nicht über Anſätze hinaus, hauptſächlich deshalb, weil die Form der Muſikſtücke — obgleich auch in ihrer Behandlung eine etwas größere Freiheit ſich geltend macht und nicht mehr ſo ſtreng das alte Arienſchema befolgt wird — noch nicht auf thematiſche Durchführung und Verarbeitung angelegt iſt, ſodaß die einzelnen Motive meiſt ziemlich locker aneinander gereiht ſind. Der Einfluß der überlieferten Form iſt allen Verſuchen nach freierer Geſtaltung, die ſich im Einzelnen wahrnehmen laſſen, noch entſchieden überlegen; in manchen Dingen zeigt er ſich noch als mechaniſche Gewohnheit, wie z. B. um die Cadenz des Sängers einzuleiten faſt regelmäßig dieſelbe harmoniſche Wendung gebraucht wird[12].

---

12) Das gewöhnliche, ſelten variirte Schema iſt



oder:



15.

Die beiden Feſtopern, welche Mozart im Jahr 1771 und 1772 componirte, gehören im Weſentlichen der Opera seria an; allein auch für dieſe Gattung hatten ſich gewiſſe beſondere feſtſtehende Normen gebildet. Die festa (oder auch azione) teatrale hatte eine unmittelbare Beziehung zu den Perſonen welche gefeiert werden ſollten; der Gegenſtand ſowie die Behandlung waren hauptſächlich hierauf gerichtet[1]. Nach der damaligen Geſchmacksrichtung war ſie alſo vorherrſchend allegoriſch und der Stoff faſt ausſchließlich der alten Mythologie entlehnt, beſonders liebte man es dieſen Spielen einen paſtoralen Charakter zu geben. Das dramatiſche Element trat dabei in den Hintergrund, es iſt meiſt nur ſoviel Handlung verwendet als nöthig iſt, die einzelnen Situationen mit einander zu verbinden; man ſah es ſogar als einen Vorzug dieſer Art von Poeſie an Reflexionen anbringen zu können, die mehr oder weniger offenbare Schmeicheleien enthielten. Dem entſprechend nahm die muſikaliſche Behandlung noch offner und ungezwungener den Charakter des Concertmäßigen an und begnügte ſich die Sänger als ſolche glänzen zu laſſen. Da die ſceniſche Darſtellung dabei etwas nur Aeußerliches war, ſo wurde ſie hauptſächlich dazu benutzt um durch glänzende Coſtumes und Decorationen der Feſtlichkeit eine entſprechende Zierde zu geben, und man pflegte ſie in dieſer Beziehung beſonders reich auszuſtatten. Sie waren an die herkömmlichen drei Acte und überhaupt an die sceniſche Eintheilung der Opera seria nicht gebunden; da ſie urſprünglich als Zwiſchenſpiel mit der großen Oper, die ja nicht leicht fehlte, oder mit anderen Hoffeſtlichkeiten verbunden waren, pflegten ſie kürzer zu ſein, in einem oder höchſtens zwei Acten. Auch wenn ſie ſelbſtändig aufgeführt wurden, ſtanden ſie der Opera seria im Umfange nach — die Ballets füllten den Reſt des Abends aus — und nahmen neben derſelben den zweiten Rang ein; weshalb dem jungen Mozart das Feſtſpiel, Haſſe die Oper übertragen wurde[2].

---

[1] Man nannte ſolche Stücke auch Serenata, weil mit dieſem Namen jede Abendmuſik zu Ehren einer beſtimmten Perſon bezeichnet wurde ohne Rückſicht darauf, ob ſie für Singſtimmen oder Orcheſter oder für beide, und in welcher Form ſie componirt ſei. Daß ganz beſonders Inſtrumentalcompoſitionen von einer beſtimmten Form ſo genannt wurden, iſt bekannt und wird noch wieder zur Sprache kommen.

Der Dichter von Ascanio in Alba, der Abbate Giuſeppe Parini[3], hatte durch dieſes Feſtſpiel allen Anſprüchen, die man bei einer Feſtlichkeit, wie es die Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Herzogin Maria Beatrix von Eſte war, zu genügen geſucht. Götter, Helden und Schäfer ſind die handelnden Perſonen, es fehlt nicht an Decorationen, Chören und Ballets, und ſchmeichelhafte Anſpielungen ſind nicht geſpart; für die Ausführung waren ausgezeichnete Künſtler berufen[4]. Der Inhalt läßt ſich kurz angeben.

---

[2] Die Serenata wurde in der Regel nur einmal aufgeführt und es wird bei Marpurg (krit. Beitr. III S. 44 f.) den Componiſten ein Vorwurf daraus gemacht, daß ſie in Anſehung der Form und des Ausdrucks nicht zwiſchen der Serenata und Oper einen Unterſchied machten. So wie bei dieſer Schönheiten vorkommen müßten, welche immer merklicher würden, wenn man ſie vielmal hörte, ſo müſſe bei der Serenata Alles in leicht verbundenen kurzen und auf einmal faßlichen Sätzen beſtehen. — Es war alſo jedenfalls ein außerordentlicher Erfolg daß Mozarts Serenata mehreremal wiederholt wurde.

[3] Das Stück iſt wieder abgedruckt in Opere di Gius. Parini publicate ed illustrate da Franc. Reina. Mail. 1802. t. III. Vgl. Sonnleithner Cäcilia XXIV S. 65 ff.

Geleitet und empfangen von einem Chor von Genien und Grazien ſteigt Venus mit ihrem Enkel Aſcanio vom Himmel herab und verkündet ihm, daß ſie ihn in dieſem längſt von ihr geliebten Lande mit Silvia, einer ſchönen und tugendhaften Nymphe aus Hercules Stamm[5] vermählen wolle, die durch Amors Fürſorge ihn ſchon im Traum geſehen habe und in heimlicher Liebe zu ihm erglüht ſei. Aſcanio fühlt ſich dadurch beglückt und da ihm Venus räth erſt unerkannt Silvia zu beobachten und zu prüfen, ſpricht er, nachdem ſie ihn verlaſſen hat, ſeine Ungeduld über dieſe Verzögerung ſeines Glückes aus. Fauno kommt mit einem Chor von Hirten zum Opfer und preiſt dem Aſcanio ehrfurchtsvoll, wie die Huld der Venus Land und Volk beglückt[6]. Nun nahet

---

[4] Das Verzeichniß der Perſonen iſt folgendes:

Venere	Signora *Falchini* (Seconda donna, Soprano).
Ascanio	Signore *Manzuoli* (Primo uomo, Mezzosoprano).
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole	Signora *Girelli* (Prima donna, Soprano).
Aceste, sacerdote	Signore *Tibaldi* (Tenore).
Fauno, uno dei principali pastori	Signore *Solzi* (Soprano).

[5] Dies iſt eine Anſpielung auf den Namen Ercole, welcher bei den Fürſten von Eſte gebräuchlich war, und den auch der Vater der Braut führte.

[6] Wenn Fauno von der Schutzgöttin des Landes ſagt: Ella quei bene, che natura ne diè, cura, difende, gli addolcisce, gli aumenta, in questi campi semina l'agio e reco l'alma fecondità; nelle capanne guida l'industria e in liberta modesta la trattien, la fomenta; il suo favore è la nostra rugiada e i lumi suoi pari all' occhio del sol son per noi, ſo war nicht zu fürchten, daß man die Complimente für Maria Thereſia mißverſtehen könnte. Ebenſo verſtändlich ſind die

Silvia, von Aceſte geleitet und von dem Chor der Nymphen und Hirten geprieſen:

Hai di Diana il core,
di Pallade la mente,
sei dell' Erculea gente,
saggia donzella, il fior.
I vaghi studi e l'arti
son tuo diletto e vanto,
e delle Muse al canto
presti l'orecchio ancor.
Ha nel tuo core il nido
ogni virtù più bella,
mà la modestia è quella,
che vi risplende ognor [7].

Worte, welche Aceſte an die ſich entfernende Venus richtet: Fermati! almeno lascia, che rompa il freno al cor riconoscente un popol fido; io son, pietosa dea, interprete di lui. Questo tuo pegno fidalo a noi. Vieni! Tu sei nostro amor, nostro ben, nostro sostengo; adoraremo in lui l'imagine di te, di te, che spargi sui felici mortali puro amor, pura gioia; di te, che leghi con amorosi nodi i popoli tra lor, che in sen d'amore dai fomento alla pace, e di questo orbe stabilisci le sorti, e l'ampio mare tranquilizzi e la terra. Ah, nel tuo sangue d'eroi, di semidei sempre fecondo si propaghi il tuo core e la stirpe d'Enea occupi il mondo. Auch in der Rede, mit welcher Venus den Aſcanio einführt, ſind die Beziehungen auf Maria Thereſia aufs deutlichſte ausgeſprochen. Daß die Kaiſerin mit Venus identificirt wurde hatte nach dem damals üblichen Stil gar kein Bedenken.

[7] Björnſtahl ſagt von der Prinzeſſin Beatrix (Briefe II S. 296), ſie beſitze außer anderen großen Eigenſchaften auch die, daß ſie die Muſen liebe. „Sie lieſt lateiniſch, deutſch, franzöſiſch, italiäniſch u. ſ. w., arbeitet in der Geſchichte, redet mit Fertigkeit die genannten Sprachen. Dr. Oltrocchi, Bibliothekar an der Ambroſiana, iſt ihr Lehrer geweſen; noch itzt, ſeitdem ſie vermählt iſt, frägt ſie ihn oft um die beſten Schriftſteller, die ſie leſen will; es iſt ein großes Vergnügen, ſie reden und urtheilen zu hören.“ Uebrigens mag man aus dieſer Probe ſehen, wie es mit dem paſtoralen Charakter gehalten wird, wenn Hirten und Nymphen in ſolchen Ausdrücken Silvia preiſen, und wie man ſich eine Nymphe vorzuſtellen

Der Prieſter Aceſte verkündet Silvia, welche von ihm erzogen iſt, daß Venus ſelbſt ſie ihrem Enkel Ascanio vermählen und eine neue Stadt ihnen gründen werde, und drückt ſeine Freude über dies Glück in einer langen Arie aus. Silvia iſt beſtürzt und erklärt daß ſie einen im Traum ihr erſchienenen ſchönen Jüngling liebe[8]; Aceſte beruhigt ſie dadurch, daß Venus ihr dieſen Traum geſendet habe, worauf ſie nun ebenfalls ihre Freude in einer langen Arie ausſpricht. Nachdem ſich Alle entfernt haben um das Opfer vorzubereiten, äußert auch Ascanio in einer Arie ſein Entzücken über die reizende Silvia; Venus aber verlangt daß er nun noch die Tugend der Silvia prüfen ſolle.

Nach dem Schluß des Actes folgt ein Ballet, in welchem die Nymphen und Grazien vor den Augen der erſtaunten Hirten den Hain in einen prachtvollen Tempel verwandeln, das erſte Gebäude der neugegründeten Stadt[9].

Silvia begrüßt dieſe neue Schöpfung mit Verwunderung und äußert ihre Sehnſucht nach dem noch ungeſehenen Geliebten, worin ein Chor von Hirtinnen ſie beſtärkt. Als

---

habe, die in dieſer Weiſe geſchildert wird. Die Folge iſt daß auch eine muſikaliſche Charakteriſtik nicht möglich, auch wohl gar nicht beabſichtigt iſt.

8) «Il biondo crine sul tergo gli volava e misto al giglio ne la guancia vezzosa gli fioriva la rosa, il vago ciglio . . . padre, perdona, non più.» Auch hier ſieht man daß der Dichter ein Porträt anfängt, und kann vielleicht errathen, warum er es nicht vollendet.

9) In Mozarts Partitur iſt am Schluß des erſten Acts die Baßſtimme des Ballets, das aus 9 Nummern beſteht, von einem Copiſten geſchrieben, angeheftet, wohl zur Controle für den Dirigenten. Bei den mehrfach repetirten Chören iſt in der Partitur in gleicher Weiſe nur die Baßſtimme wiederholt. L. Mozart ſchreibt ausdrücklich, daß Wolfgang auch das Ballet welches die beiden Acte verbinde, componiren müſſe (7. Sept. 1771); es wird daher eine beſondere Partitur für den Dirigenten des Ballets geweſen ſein, welche ſich nicht erhalten hat.

Ascanio erſcheint, erblickt ſie in ihm den Geliebten; da er ſich aber nicht zu erkennen giebt, bleibt ſie zweifelhaft, ob er wirklich Ascanio ſei, Fauno der dazu kommt beſtärkt ſie in dem Wahn, daß er es nicht ſei: ſie wird ohnmächtig. Ascanio ſpricht ſeinen Schmerz aus, daß er ſich nicht in ſeiner wahren Geſtalt zeigen dürfe und entfernt ſich, damit ſie ſich erholen und ihren Seelenſchmerz und den Entſchluß ihrer Pflicht getreu zu bleiben in einem langen Recitativ und Arie äußern könne. Dann kommt er wieder und wirft ſich ihr zu Füßen, ſie weiſt ihn mit den Worten Io son d'Ascanio zurück und entflieht, was ihm Gelegenheit zu einer Arie voll zärtlicher Bewunderung giebt[10]. Aceſte, dem ſie Alles anvertraut hat, belobt ſie wegen ihres Pflichtgefühls; da erſcheint unter den Chören der Hirten und Nymphen Venus und führt Ascanio der Silvia als ihren Gemahl zu. Nachdem die Liebenden und Aceſte ihre volle Befriedigung in einem Terzett haben laut werden laſſen, ermahnt Venus die jungen Herrſcher ihre Pflichten gegen ihre Unterthanen treulich zu erfüllen und ſchwebt unter den Aeußerungen der Dankbarkeit welche Aceſte im Namen des Volkes ausſpricht und einem heiteren Schlußchor wieder zum Olymp empor.

Es nimmt uns Wunder, daß grade dieſe Oper es war, auf welche Haſſe ſeine Prophezeihung über Mozarts künftige Größe gründete, denn ſie erſcheint uns ſchwächer, gewöhnlicher als die bereits beſprochenen. Zwar bekundet ſie, wie ſich erwarten läßt, eine völlige Sicherheit und Gewandtheit, allein in keinem Stück derſelben tritt eine wahrhaft bedeutende und originelle Erfindung in einer Weiſe hervor, wie dies in einzelnen Stücken jener Opern der Fall iſt. Von den vierzehn Arien, welche die Oper enthält[11], ſind fünf ganz in der alten Form geſchrieben in zwei Theilen, welche wiederholt werden, (n. 9. 11. 14. 15. 16) die übrigen ſind mit Ausnahme zweier Cavatinen (n. 7. 18) zwar in einem Satz, allein dieſer hat ganz den hergebrachten Zuſchnitt, und namentlich zeigt ſich in allen die abgebrochne, etwas ungeſchickte Art wieder ins Thema zurückzukommen. Auffallender iſt es faſt noch, daß auch die begleiteten Recitative ſich nicht durch einzelne hervorſtechende ſchöne Züge auszeichnen; die beiden Recitative des Ascanio (n. 2) und der Silvia (n. 16) ſind ſehr lang, aber nicht ſehr bedeutend. Lebendiger iſt ſchon das Recitativ (n. 13) in welchem die Liebenden, da ſie ſich zuerſt ſehen, jeder für ſich ihre Unruhe ausdrücken; hier ſind gegen die damalige Gewohnheit auch Blasinſtrumente beim Recitativ angewendet, übrigens iſt die Behandlung des begleitenden Orcheſters nicht hervorſtechend, wenngleich in einzelnen Zügen ein Streben nach größerer Freiheit bemerkbar iſt[12].

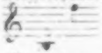
---

[10] Dieſer Zug iſt charakteriſtiſch, daß, wie lebhaft auch die auf Schönheit und geiſtige Vorzüge gegründete gegenſeitige Neigung hervorgehoben wird, doch, weil es eine fürſtliche Vermählung gilt, die Unterwerfung der Neigung unter die Pflicht als das Höchſte geprieſen wird. Maria Thereſia ſchrieb (13. Oct. 1763) an die Oberhofmeiſterin der Prinzeſſin Maria Joſepha, welche für den König von Neapel beſtimmt war: Je ne saurois vous cacher que Je connois très bien l'avantage de cette alliance, mais mon coeur maternel en est extrémement allarmé: Je regarde la pauvre Josephe comme un sacrifice de politique; pourveu qu Elle fasse son devoir envers Dieu et son epoux et qu Elle fasse son salut, dût Elle même être malheureuse, Je serois contente.

---

[11] Die Originalpartitur in zwei Bänden von beinahe 480 Seiten befindet ſich bei André (Verz. 33), ein von Mozart corrigirtes Exemplar auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. Die Oper enthält 22 Nummern.

[12] Eine Arie der Silvia (n. 11) iſt mit vier Hörnern (zwei in G, zwei in D) begleitet, allein ohne daß dieſe zu eigenthümlichen Effecten benutzt wurden. Die letzte Arie Ascanios (n. 18) iſt außer Hörnern, Fagotts, Flöten noch mit zwei Serpentini begleitet, die in F ſtehen. Sonnleithner vermuthet wohl mit Recht, daß dieſe Inſtrumente, die ich nirgends erwähnt finde, dem engliſchen Horn ähnlich waren.

Unter den Sängern[13] tritt am eigenthümlichſten **Manzuoli** hervor, dem Mozart mit dieſer Partie bewährte was er einſt in London von ihm gelernt hatte (S. 59 f.). Sie iſt für eine entſchiedene Mezzoſopranſtimme geſchrieben, geht über den Umfang von  nicht hinaus, hält ſich aber faſt immer in den Mitteltönen; ſie hat gar keine Paſſagen, nur hie und da leichte Verzierungen. Die einfache meiſt getragene Melodie, in welcher ſie ſich durchgehends bewegt, iſt nicht ohne edle Empfindung, aber ſie erhebt ſich nicht zu einem leidenſchaftlichen Ausdruck oder zu lebhafter Erregung. Wie ſehr man damals an beſtimmte Formen gewöhnt war, kann man daraus ſehen, daß auch in dieſer Caſtratenpartie die erſte Arie (n. 2) mit einem langausgehaltenen Ton beginnt, während die letzte (n. 18) einen ähnlichen Charakter von weicher, etwas tändelnder Anmuth hat, wie dies im **Lucio Silla** der Fall iſt, nur daß dies hier der Situation nicht unangemeſſen erſcheint.

Die Partie der **Girelli**[14] iſt reicher an Abwechslung. Für uns am anſprechendſten iſt die erſte Cavatine (n. 7), welche kurz, einfach, von anmuthigem Charakter und in der

---

[13] Schon im Jahr 1763 waren die drei Hauptperſonen, **Giovanna Barbara Girelli** — verheirathet mit einem damals berühmten Oboiſten, dem Spanier **Aguilar** —, **Manzuoli** und **Tibaldi** zuſammen in Glucks Oper Il trionfo di Clelia in Bologna aufgetreten (Dittersdorf Lebensbeſchreibung S. 108 f.).

[14] Im Jahr 1768 war die **Girelli**, welche im Jahr 1766 unter den Sängerinnen der Berliner Oper genannt wird (Hiller wöch. Nachr. I S. 74), in Leipzig und ließ ſich dort in einem Concert mit vielem Beifall hören. „Eine feine biegſame Stimme, eine große Fertigkeit im Vortrage geſchwinder Paſſagen ſind Vorzüge, die ihr einen anſehnlichen Platz unter den guten italiäniſchen Sängern verſchaffen" heißt es bei Hiller (wöch. Nachr. II S. 259).

Anlage wie der Behandlung nach abgerundet iſt. Zwei von den übrigen Arien (n. 8. 11) ſind Bravurarien mit verſchiedenartigen, nach damaligem Geſchmack brillanten Paſſagen; doch tragen ſie in dem melodiöſen Theil einen gewiſſen heroiſchen Charakter, wie ihn die Opera seria ausgebildet hatte, nicht ohne Freiheit und Würde oder vielleicht richtiger Vornehmheit, wie ſie dem italiäniſchen Weſen gemäß iſt. Dieſer tritt beſonders in der letzten Arie (n. 16) hervor, die ohne Paſſagen iſt und ſowohl im Adagio wie im Allegro einfachen und ausdrucksvollen Geſang hat.

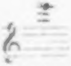
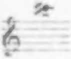
Tibaldi war ſchon bejahrt und ſeine Stimme nicht mehr vollkräftig[13]. Die beiden Arien, welche er zu ſingen hatte (n. 6. 19), ſind mit langen Paſſagen verziert, die einen ſehr geläufigen Sänger verrathen; übrigens iſt ihre Lage im Allgemeinen nicht hoch, und in ihrem Charakter haben ſie nichts Ausgezeichnetes.

Das Schlußterzett (n. 21) iſt im Ganzen einfach gehalten; anfangs ſind die Stimmen in einzelnen charakteriſtiſchen Motiven einander gegenübergeſtellt, ſpäter wo ſie zuſammengehen, ſind die Sopran- und Tenorſtimme mit einander gruppirt, ſo wie ihnen auch die Paſſagen zugetheilt ſind, mit welchen ſie ſich ablöſen, während die Partie Manzuolis auch

---

13) Giuſeppe Tibaldi war durch Glucks Einfluß nach Wien berufen worden, wo er 1767 den Admet in der Alceſte ſang. Sonnenfels ſagte damals von ihm: „Er war zu ſeiner Zeit eine der ſchönſten Tenorſtimmen Wälſchlands und beſaß auch ſonſt alles Talent das einen Sänger ſchätzbar macht, aber auf der Schaubühne hatte er keine Seele. Jetzt, da er einige von ſeinen höheren Saiten verloren hat und öfters ſeine Zuflucht zu einem unangenehmen Falſett nehmen muß, wird er belebt"; was Sonnenfels dem Einfluß der Gluckiſchen Muſik zuſchrieb (Hiller wöch. Nachr. III S. 132). — Giacomo Tibaldi aus Bologna war es, den Reichardt in Dresden ſah und als ſchlechten Sänger, aber vortrefflichen komiſchen Schauſpieler bezeichnet (Briefe e. aufmerkſ. Reiſenden 1776 II S. 149 f.).

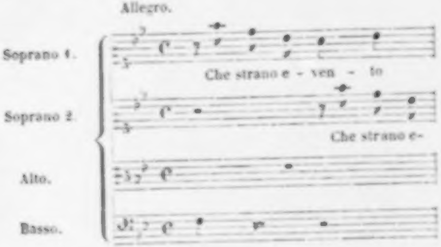
hier ihren einfachen Charakter behauptet und jenen beiden dadurch gegenübertritt.

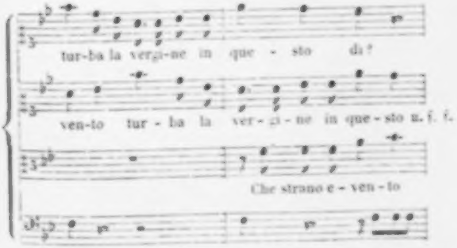
Bei den beiden Secondarien iſt zu bemerken daß ſie mehr Höhe hatten als die erſten Sänger; die Partie des Fauno geht (n. 14) ſogar bis , die der Venus bis  (n. 10), auch ſind ihre Arien mit Paſſagen reichlich verſehen; im Charakter aber ſind ſie allerdings merklich untergeordnet gegen die der Silvia und Ascanios, auch ſind einem Jeden nur zwei Arien zugetheilt.

Eigenthümlich ſind dieſer Oper die vielen Chöre, ſieben an der Zahl. Sie greifen nicht eigentlich in die Handlung ein, ſondern ſind mehr als ein erhöheter Schmuck angebracht; bei fünf wird dazu auch getanzt, was auf ihre muſikaliſche Behandlung natürlich einwirken mußte. Gleich in der Ouverture iſt, nach dem Schluß des erſten lebhaften und rauſchenden Allegro, der zweite Satz zu einem Tanz „von elf Weibsperſonen“ wie L. Mozart ſchreibt „nämlich acht Genien und drei Grazien oder acht Grazien und drei Deeſen“ verwendet, und ſtatt des dritten Satzes tritt ein Chor der Genien und Grazien mit entſprechendem Ballet ein. Die Orcheſterpartie hat auch ganz den Charakter eines dritten Satzes in der Symphonie, und die Singſtimmen, welche dazu treten, — theils vierſtimmig, theils zweiſtimmig die Frauen- und Männerſtimmen einander gegenübergeſtellt — erſcheinen nicht als ſelbſtändiger Chor, welchem das Orcheſter zur Begleitung dient, ſondern ſie füllen nur nach Art der Blasinſtrumente die Harmonie aus, wobei ſie allerdings ſich freier bewegen und die Stimmführung iſt, ohne dieſen harmoniſchen Charakter aufzugeben, gewandt und fließend. Der Chor wird wiederholt, wenn Venus wieder gen Himmel ſchwebt und ſpäter zum Schluß des Actes noch einmal bei gleicher Veranlaſſung. In ähnlicher Weiſe werden auch die meiſten anderen Chöre, wie Refrains, bei entſprechender Situation repetirt; und gleich der zweite (n. 3) kommt nicht weniger als ſechsmal vor. Er iſt zweiſtimmig für Tenor und Baß und durch die Begleitung merkwürdig[16], übrigens aber nicht eigenthümlich. Bedeutender iſt der folgende Chor (n. 5), dem eine kleine Entrada vorhergeht, welcher die nahende Silvia in den S. 305 mitgetheilten Verſen preiſt. Er iſt vierſtimmig, wird aber durch zwei kleine dreiſtimmige Sätze — zuerſt zwei Soprane und Alt, dann zwei Soprane und Tenor — unterbrochen. Er iſt lebhaft, von heiterem Charakter; die Begleitung iſt namentlich durch eine bewegte Figur der Violinen, wie ſie ſich zum Tanze paßt, ſelbſtändig, aber auch die Singſtimmen bewegen ſich lebendig und frei, antworten einander, mehrmals hält der Sopran einen hohen Ton mehrere Tacte aus, während die anderen Stimmen in raſcher Bewegung fortgehen: kurz, wie einfach und beſcheiden auch die angewandten Mittel ſind, ſo ſpricht ſich in dieſem Chor Charakter und Leben aus. Im zweiten Act ſind zunächſt zwei Frauenchöre. Der erſte zweiſtimmige (n. 12) verkündigt Silvia die Nähe des Geliebten und ihres bräutlichen Glücks. Er iſt friſch und anmuthig und die beiden Stimmen bewegen ſich in der ungezwungenſten Lebendigkeit, in leichten Imitationen, mit einander und nebeneinander. In ähnlicher Weiſe, aber noch lebhafter greift der nächſte dreiſtimmige Chor (n. 17) ein, und zwar wirklich dramatiſch an der Situation ſich betheiligend. Als Silvia den Ascanio zurückweiſt und ſich raſch entfernt, fällt der Chor ein

---

[16] Er iſt begleitet von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts mit denen die Violoncells gehen, 2 Hörnern und dem Baß; eine Zuſammenſtellung von Inſtrumenten, die damals gewiß von auffallender Wirkung war.


Allegro.
Soprano 1.
Soprano 2.
Alto.
Basso.
Che strano e - ven - to
Che strano e-


tur-ba la vergi-ne in que - sto dì?
ven-to tur - ba la ver - gi - ne in que - sto u. ſ. f.
Che strano e - ven - to

und drückt in einem kurzen, in der begonnenen Weiſe durchgeführten Satze ſein Befremden aus. Der darauf folgende Chor (n. 20), Scendi celeste Venere, welcher dreimal wiederholt wird, hat im Ganzen wieder einen einfach harmoniſchen Charakter, ſo daß nur an einer Stelle die Singſtimmen in ſelbſtändiger Bewegung auseinandergehen, iſt aber kräftig und von guter Wirkung. Der Schlußchor (n. 22) iſt ganz in der Weiſe des erſten, zu einem lebhaften Inſtrumentalſatz.

der rauſchend aber unbedeutend iſt, eine wirkſame Verſtärkung; daneben vollſtändiges Ballet.

Es iſt begreiflich daß dieſe Chöre, namentlich durch das ſceniſche Arrangement gehoben, weſentlich zum Erfolg der Oper beigetragen haben. Sie zeigen auch eine ſolche Sicherheit und Freiheit, namentlich auch ein ſo verſtändiges Maßhalten um die richtige Wirkung zu erreichen, daß vielleicht hier die Tatze zum Vorſchein kam, an welcher Haſſe den Löwen erkannte.

Das zweite Feſtſpiel, welches Mozart zu Ehren des neuerwählten Erzbiſchofs Hieronymus zu Anfang des Jahrs 1772 componirte, war Metaſtaſios Sogno di Scipione, ein allegoriſches Gedicht in einem Act nach klaſſiſchen Muſtern[17].

Dem jüngeren Scipio, der im Palaſt des Maſſiniſſa eingeſchlafen iſt, erſcheinen die Standhaftigkeit (Costanza) und die Glücksgöttin (Fortuna), geben ſich ihm zu erkennen und verlangen, daß er entſcheide, wen von beiden er zur Führerin durchs Leben wählen wolle. Da er Bedenkzeit verlangt, ſchildert Fortuna in einer Arie ihre flüchtige unbeſtändige Natur; Coſtanza belehrt ihn auf ſeine Frage, wo er ſich befinde, er ſei in den Himmel entrückt und unterrichtet ihn ausführlich über die Harmonie der Sphären und daß er ſich in der Region des Himmels befinde, wo ſeine abgeſchiedenen Vorfahren weilen. Dieſe nahen ſich ihm in einem Chor, und aus ihrer Mitte tritt der ältere Scipio Africanus hervor und belehrt ihn über die Unſterblichkeit der Seele und die

---

[17] Die Grundlage bildet Ciceros Somnium Scipionis, das ſelbſt im Einzelnen nachgebildet iſt; damit hat Metaſtaſio die Fiction des Silius Italicus verbunden, der im fünfzehnten Buche ſeiner Punica dem Scipio die Virtus und Voluptas erſcheinen und ihn zwiſchen männlicher Tapferkeit und ſinnlichem Wohlleben wählen läßt, nur daß den Umſtänden gemäß bei Metaſtaſio Costanza und Fortuna auftreten.

Belohnung der Guten im jenſeitigen Leben. Auf Scipios Wunſch nähert ſich ihm auch ſein Vater Aemilius Paulus; dieſer zeigt ihm die Erde als einen kleinen Punkt im unermeßlichen Weltenraum und mahnt ihn an die Nichtigkeit alles Irdiſchen gegenüber der Ewigkeit. Ergriffen von dieſen großartigen Betrachtungen wünſcht Scipio ſogleich dem irdiſchen Leben entrückt bei ſeinen Ahnen bleiben zu können, allein Africanus weiſt ihn darauf hin, daß er beſtimmt ſei Rom zu retten, daß er daher auch ferner ausharren und durch große Thaten ſich den Lohn der Ewigkeit verdienen müſſe. Nachdem er es abgelehnt hat durch einen Rath Scipios freie Wahl zwiſchen beiden Göttinnen zu beeinträchtigen, verlangen dieſe die Entſcheidung. Fortuna, die ſchon mehrmals ihre Ungeduld geäußert hat, ſchildert ihm nun noch einmal ihre Allmacht, welcher Coſtanza eine Darſtellung ihrer ſiegreichen Kraft gegenüberſtellt. Als Scipio ſich für die letzte entſcheidet, droht ihm Fortuna mit ihren ſchwerſten Heimſuchungen, die blendende Helligkeit verſchwindet, ein furchtbares Ungewitter bricht herein, — Scipio erwacht im Palaſt des Maſſiniſſa, und ſchließt mit den Worten:

fu sogno
tutto ciò ch' io mirai? No, la Costanza
sogno non fu: meco rimase. Io sento
il nume suo, che mi riempie il petto.
V'intendo, amici dei: l'augurio accetto.

Die Anſpielungen auf die Umſtände, unter welchen das Stück am 1. Oct. 1735 zur Feier von Carls VI Geburtstag — der in Italien ſchwere Niederlagen erlitten hatte — aufgeführt wurde, ſind hier wie an anderen Stellen, namentlich in den Reden des Africanus und der Coſtanza verſtändlich genug. Dennoch tritt zum Schluß noch die Licenza ein, welche mit folgenden Worten direct die Anwendung auf den Gefeierten macht:

Non è Scipio, o Signor. — ah, chi potrebbe
mentir dinanzi a te? — non è l'oggetto
Scipio de' versi miei. Di te ragiono,
quando parlo di lui: quel nome illustre
è un vel, di cui si copre
il rispettoso mio giusto timore.
Ma Scipio esalta il labbro, e Carlo il core.

Worauf dann in einer Arie und dem Schlußchor noch ein förmlicher Glückwunſch ausgeſprochen wird.

Daß man dieſes Gelegenheitsſtück[18] in Salzburg ohne alle Aenderung paſſend fand zur Begrüßung des neuen Erzbiſchofs iſt ſchon erwähnt, wahrſcheinlich wegen der philoſophiſch-moraliſchen Betrachtungen; und wirklich wird von italiäniſchen Kritikern daſſelbe als ein Muſter geprieſen, wie man ſolche Reflexionen auch im Drama behandeln könne[19]. Von einer Handlung kann wie man ſieht nicht die Rede ſein, es iſt eine Art von Concert in Coſtum, und ſelbſt bei dem Wenigen von Action iſt es kaum begreiflich, wie Scipio an derſelben als ein Träumender oder Viſionär Theil nehmen und in dieſem Zuſtand ſeine Arien ſingen konnte; und doch iſt es ſo gemeint, da er ja zum Schluß aus ſeinem Traum aufwacht[20].

Mozarts Compoſition hat denn auch den Charakter des

---

[18] Es war 1746 auch in Berlin mit Muſik von Richelmann aufgeführt worden (Marpurg krit. Beitr. I S. 84).

[19] G. A. Moreschi riflessioni intorno le feste ed azioni teatrali (vor Metaſtaſio opp. XII p. IV): Dopo aver letto il Sogno di Scipione non può più alcuno porre in dubbio, se convenga alla poesia drammatica il trattar cose filosofiche; ma è costretto di affermare, che tanto fu al solo Metastasio concesso. Was dann weiter im Einzelnen ausgeführt wird.

[20] Und grade dieſen Schluß und die Art, wie damit die Licenza verbunden iſt, empfiehlt Metaſtaſio als mit großem Beifall aufgenommen dem Farinelli zur Nachahmung (opp. post. I p. 301).

Concertmäßigen mehr als irgend eine ſeiner dramatiſchen Compoſitionen aus jener Zeit; ſie hält ſich aber auch ſtrenger an den Leiſten der damals üblichen Formen und iſt an eigenthümlicher und bedeutender Erfindung ärmer als irgend eine der anderen, ſie macht recht eigentlich den Eindruck von beſtellter Arbeit und ſcheint auch in großer Eile verfertigt zu ſein. Sogar die Partitur trägt davon manche Spuren, obgleich dieſer Umſtand, da es eine Reinſchrift iſt, nicht viel beweiſt[21]. Ueber die Aufführung ſelbſt habe ich nichts Näheres in Erfahrung bringen können, ſo daß ich auch die Beſetzung nicht anzugeben im Stande bin, nicht einmal, ob außer den Salzburger Künſtlern etwa Fremde engagirt worden waren.

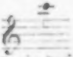
Die Ouverture iſt dadurch ausgezeichnet, daß der zweite langſamere Satz dieſelbe beſchließt, und zwar indem er mit einem Uebergang aus der Haupttonart D-dur nach E-dur, der decrescendo bis zum pp geht, auf den ſchlummernden Scipio vorbereitet. Dies iſt aber auch außer dem begleiteten Recitativ, in welchem zum Schluß das Ungewitter dargeſtellt iſt, unter welchem Scipio wieder auf die Erde verſetzt wird, das einzige dramatiſch charakteriſtiſche Moment. Es iſt auffallend, daß im Verlauf des Stücks die mehrmals gebotene Gelegenheit zu einem begleiteten Recitativ, z. B. bei der Schilderung der Sphärenharmonie, nirgend benutzt worden iſt; die langen Reden verlaufen alle im Seccorecitativ.

Von zehn Arien iſt keine einzige durch dramatiſche Charakteriſtik ausgezeichnet; ſelbſt die Partien der Costanza und

---

[21] Die Originalpartitur befindet ſich bei André (Verzeichn. 34) und iſt in einem Band von 315 Seiten enthalten. Die Oper beſteht aus 12 Nummern. — Sonnleithner hatte ſich die Partitur nicht verſchaffen können und berichtet daher (Cäcilia XXIV S. 77 ff.) über dieſe Oper nur ſummariſch.

Fortuna ſind nicht weſentlich von einander unterſchieden. Jede von ihnen hat zwei Arien zu ſingen, davon iſt die eine groß angelegt, im heroiſchen oder ſerioſen Stil, mit voller Orcheſterbegleitung[22], die andere nur vom Quartett begleitet und von kleinerem Zuſchnitt, beide mit Paſſagen, die bis

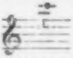


gehen, reichlich verſehen. Die Abwechslung beſteht darin daß zuerſt Fortuna die größere Arie (n. 2) und Coſtanza die kleinere (n. 3) ſingt, während es nachher umgekehrt (n. 8. 9) iſt; ſonſt ſind die Arien dem Charakter nach ſo wenig unterſchieden, daß man ſie, abgeſehen vom Text, füglich unter einander vertauſchen konnte. Auch eine Rückſicht auf verſchiedene Stimmlage und Geſangsbildung macht ſich nicht bemerkbar, es ſind zwei tüchtig geſchulte hohe Soprane vorausgeſetzt, von denen keiner vor dem andern bevorzugt wird. Deshalb iſt auch nicht wohl zu ermitteln, von wem die Licenza (n. 11) geſungen ſei, welche in demſelben Charakter geſchrieben iſt. Es iſt ſchon bemerkt daß von dieſer letzten Arie noch eine zweite Compoſition vorhanden iſt, welche ſich ſchon durch die Handſchrift als eine um mehrere Jahre ſpätere erweiſt. Nicht minder beſtimmt ergiebt ſich dies aus der Arie ſelbſt. Sie iſt zwar auch eine Concertarie im alten Stil, mit vielen Paſſagen verbrämt und nicht eben durch bedeutende Erfindung ausgezeichnet, allein die feſte Gliederung ihrer Structur, die Selbſtändigkeit und die feinere Schattirung der Orcheſterpartie laſſen keinen Zweifel über einen merklich ſpäteren Urſprung. Ob ſie für eine wiederholte Aufführung des ganzen Feſtſpiels oder für ein Concert geſchrieben ſei, läßt ſich nicht ſagen[23].

---

[22] Sogar in der beſonders von der zweiten Violine durchgeführten Begleitungsfigur ſind dieſe beiden Arien einander ähnlich.

[23] Die Arie iſt jetzt an ihrer Stelle mit der von L. Mozart herrüh-

Die drei römiſchen Helden ſingen ſämmtlich Tenor. Africanus hat eine große Bravurarie zu ſingen mit Paſſagen bis ins  (n. 5), die zweite (n. 8) iſt ruhiger und einfacher gehalten, macht auch am eheſten einen Anſatz zu charakteriſtiſchem Ausdruck, doch iſt dieſer nur äußerlich, indem er das im Text ausgeführte Bild vom Fels, der unerſchüttert im Meer ſteht, mit einer allerdings ſehr beſcheidenen Malerei andeutet. Die Arie des Aemilius Paulus (n. 6) hat einen tanzartigen, aber nicht ſehr lebhaften Charakter, der in manchen rhythmiſchen Wendungen an die Polonaiſe erinnert, was auch von der zweiten Arie der Fortuna (n. 8) gelten kann. In der Arie des Paulus iſt auch nicht verſäumt bei den Worten un fanciullin che piange durch einen chromatiſchen Gang das Weinen anzudeuten. Scipio endlich hat zwei Bravurarien (n. 1. 10) mit vielen Paſſagen zu ſingen, von denen die zweite auch durch ihre Länge ſich auszeichnet.

Ueberhaupt ſind die meiſten Arien von großer Ausdehnung und durch lange Ritornelle eingeleitet. Auch wo kein eigentlicher, abgeſonderter zweiter Theil iſt, fehlt doch das Dacapo nicht; auffallend iſt dabei, daß die Mittelſätze, wo ſie durch Verſchiedenheit des Tacts und Tempos als ſolche hervortreten, nur kurz und flüchtig behandelt ſind. Die Behandlung des Orcheſters zeigt allerdings etwas mehr Freiheit und Selbſtändigkeit als ſie ſonſt damals wohl gewöhnlich war, aber auch in dieſer Beziehung ſteht dieſe Serenata dem Ascanio nach, der doch früher componirt iſt.

Die beiden Chöre ſind ebenfalls gewöhnliche Opernchöre. Der erſte (n. 4), mit welchem Scipio von ſeinen Ahnen

---

tenden Ueberſchrift Aria della Licenza eingeheftet; allein wann dies geſchehen ſei weiß ich nicht, und urſprünglich war ſie beſonders paginirt.

begrüßt wird, iſt nicht ohne Kraft und Würde, aber ohne bedeutende Charakteriſtik und faſt durchaus nur harmoniſch gehalten; an einer einzigen Stelle machen die Singſtimmen einen Anſatz zu ſelbſtändiger Bewegung, aber es ſind nur wenige Tacte. Im Schlußchor (n. 12) ſind die Stimmen in der üblichen Weiſe geſetzt, zu einer rauſchenden Begleitung, in lebhafter Bewegung die Harmonie vervollſtändigend ohne ſelbſtändige Bedeutung.

16.

Dieſer Art von Feſtſpielen iſt in vielen Beziehungen nahe verwandt das Oratorium oder wie es auch genannt wird die azione sacra[1].

Filippo Neri (geb. 1515 geſt. 1595)[2] ließ bei den eigenthümlichen andächtigen Verſammlungen, welche er im Beetſaal (oratorio) hielt, auch geiſtliche Geſänge (laudi spirituali), eine Art von Motetten, vortragen. Da die weltliche Oper gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts als eine neue Erfindung einen großen Reiz ausübte, wurde in jenen Verſammlungen ihrer Tendenz gemäß, die verſchiedenartigen Mittel geiſtiger Cultur und heiteren Lebensgenuſſes zu erbaulichen Zwecken zu verwenden und dadurch zu veredeln, auch eine geiſtliche Oper zur Aufführung gebracht. Das erſte Werk der Art, das oratorio dell' anima e del corpo von Emilio de Cavalieri wurde im Jahr 1600 im Oratorio der

---

[1] Eine gründliche Detailforſchung über die Geſchichte des Oratoriums und die ſehr verſchiedenartigen Momente, welche auf die Ausbildung deſſelben zu verſchiedenen Zeiten und an verſchiedenen Orten Einfluß gehabt haben, fehlt leider noch. Die Aufſätze von Fink (in Erſch und Gruber Encyclopädie III, 4 p. 463 ff.) und Keferſtein (A. M. Z. XLV p. 873) ſind ganz unbefriedigend.

[2] Es wird kaum nöthig ſein an Göthes Charakteriſtik in der italiäniſchen Reiſe (W. XIX S. 323 ff.) zu erinnern.

Chiesa nuova auf einer Bühne mit Decorationen, von agirenden Sängern im Coſtum und mit Tänzen aufgeführt[3]. Dann wurde es feſtſtehende Sitte, anfangs um der weltlichen Oper ein Gegengewicht zu geben, bei den Andachten im Betſaal dramatiſche Aufführungen zu veranſtalten, deren Stoff der Bibel entlehnt[4] und in einer Weiſe behandelt war, daß mit der Unterhaltung auch Erbauung beabſichtigt wurde. In der Form, ſowohl was den dialogiſchen Text als auch die muſikaliſche Bearbeitung deſſelben anlangte, ſchloſſen ſich dieſe bibliſchen Dramen, welche von dem Orte ihrer Aufführung Oratorien genannt wurden, ganz der Oper an und wurden auch ſpäter noch wie dieſe auf den zu dieſem Zweck errichteten Bühnen mit Decorationen und im Coſtum aufgeführt[5]. Dieſe Darſtellungen wurden nachmals auf die Faſtenzeit beſchränkt, in welcher die Aufführung von Opern nicht geſtattet war, und vertraten gewiſſermaßen die Stelle derſelben. Obgleich die Vorſtellung mit Action und Coſtum in der Kirche[6] mehr und mehr einer concertmäßigen Aufführung Platz machte, ſo blieb doch die Form derſelben die dramatiſche oder wenigſtens dialogiſirte[7]. So wurden ſie dann auch in den Kirchen mit dem Gottesdienſt in der Art in Verbindung geſetzt, daß denſelben eine Meſſe und eine von einem Knaben gehaltene Rede voranging[8], zwiſchen den beiden Abtheilungen des Oratoriums aber eine Predigt gehalten wurde[9].

---

[3] Kieſewetter Schickſale und Beſchaffenheit des weltlichen Geſanges S. 44 f.

[4] In den Myſterien und verwandten Aufführungen des Mittelalters waren ſchon bibliſche Geſchichten dramatiſch dargeſtellt worden; hier handelte es ſich beſonders um die muſikaliſche Behandlung in der durch die Geſänge der Oper eingeführten Eigenthümlichkeit.

[5] Winterfeld Joh. Gabrieli II S. 151 ff. Kieſewetter a. a. O. S. 58.

[6] Im Theater führte man in den Faſten auch ſpäter noch Oratorien förmlich auf. So ſah Goethe (Werke XIX S. 182) in Neapel die Zerſtörung Jeruſalems durch Nebukadnezar. Vgl. auch Dittersdorf Lebensbeſchreibung S. 144 ff.

[7] Sie waren mitunter in lateiniſcher Sprache gedichtet, z. B. Haſſes Serpentes (die eherne Schlange).

Die Ausbildung der azione sacra hielt gleichen Schritt mit der Opera seria, als deren Halbſchweſter man ſie anzuſehen gewohnt war. Apoſtolo Zeno war es, welcher dem Oratorium, indem er Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts und eine ſtrengere Behandlung der dramatiſchen Darſtellung einführte, die beſtimmte Form gab, welche dann von Metaſtaſio in ähnlicher Weiſe wie die Oper vervollkommnet wurde[10]. Es war feſtgeſetzt, daß daſſelbe, wenn es mehrere Abtheilungen hatte, nicht in drei ſondern in zwei Theile (parte) zerfiel, weil die Predigt in die Mitte verlegt wurde; übrigens entſpricht die Einrichtung ganz der Oper. Die einzelnen Perſonen treten redend auf; für den Dialog iſt das Recitativ verwendet, als Ausdruck der geſteigerten Empfindung tritt die Arie ein, ſeltner ein Enſembleſatz; dagegen fehlen Chöre nie und werden mehr angewendet als in der Oper, und zwar ſtets ſo daß der Chor als an der Handlung Theil nehmend gedacht wird. Der Stoff iſt der Bibel, meiſtens dem alten Teſtament, oder doch der Legende entlehnt wie Santa Francesca Romana (von Al. Scarlatti) oder Metaſtaſios berühmte Sant' Elena al Calvario. Er iſt mit einiger Freiheit zu einer Handlung ausgebildet, oder vielmehr, da es zu einer eigentlich dramatiſchen

---

[8] Auch dies war ſchon bei Neris Erbauungen ſo angeordnet, Winterfeld a. a. O. II S. 430.

[9] S. die Berichte über ſolche Aufführungen in Bologna bei Hiller, wöchentl. Nachr. I S. 47, in Rom bei Burney Reiſe I S. 276 ff. In Wien wurden Oratorien regelmäßig in der kaiſerlichen Kapelle aufgeführt; ſpäter wurden ſie im Theater zu wohlthätigen Zwecken gegeben.

[10] Calſabigi dissertaz. (vor Metaſtaſio opp. VIII p. CIII ff.).

Handlung nicht kommt, um die Begebenheit in einer Reihe dialogiſirter Scenen darzuſtellen, ſind Perſonen und Motive je nach Bedürfniß hinzuerfunden. Dies iſt mit Maaß geſchehen um den Charakter der Tradition nicht zu beeinträchtigen und auch Metaſtaſio hat auf Liebesmotive gänzlich verzichtet. Die dichteriſche Sprache ſucht einigermaßen den bibliſchen Typus zu wahren[11], doch gewinnt der lebhaft rhetoriſche Stil der italiäniſchen Poeſie darüber entſchieden die Oberhand, nur daß das Tändelnde und Spielende möglichſt vermieden wird[12]. Die Natur des Stoffes und die Tendenz der Erbauung bringt es mit ſich, daß moraliſche und religiöſe Betrachtungen den Hauptinhalt der Geſpräche und faſt den einzigen der Arien und Chöre ausmachen, die bei der ganzen Haltung der Oratorien ſelten eine beſtimmte, individuelle Charakteriſtik haben. Hierin ſowie in dem Mangel an dramatiſcher Handlung ſteht die azione sacra der ſogenannten azione teatrale noch näher als der eigentlichen Opera seria[13].

Die Sage von Judith iſt in dem berühmten Oratorium

---

[11] Metaſtaſio belegt die einzelnen Sentenzen und Ausdrücke fleißig mit Stellen der Bibel und der Kirchenväter.

[12] Andres (giudizio sulle opere del Metastasio vor deſſen opp. XI p. XXXIV) drückt ſich darüber ſo aus: Nella Betulia liberata e in altri oratorj vi sono cantici sacri e religiosi, in cui nel piu amichevole vincolo si vedono unite la religione e la poesia vestire le Muse del maestoso manto dell' espressioni scritturali.

[13] Sav. Mattei (la filosofia della musica vor Metaſtaſios opp. III p. XLVI ff.), der ſonſt mit Einſicht und Eifer über die Entartung der Oper handelt, ſpricht die Erwartung aus, daß von Metaſtaſios Oratorien, die ihm vere compitissime tragedie ſind, die Regeneration der Oper ausgehen werde; und Calſabigi (a. a. O. p. CVII) findet ſie den antiken Tragödien im Weſentlichen verwandt, denen man ſie durch geringe Modificationen ganz nahe bringen könne.

Metaſtaſios La Betulia liberata, welches nach mehreren Anderen[14] auch Mozart componirt hat, in folgender Art behandelt[15].

Ozia, umgeben von den verzagten Einwohnern Betulias, macht ihnen wegen ihres Kleinmuths Vorwürfe und erklärt ſeinen Vorſatz die Stadt dem Feinde nicht zu übergeben. Amital und Cabri entwerfen ihm eine Schilderung von den Leiden, die das Volk durch Hunger, Durſt und Krankheit zu ertragen hat; vergebens erinnert er ſie, wie der Herr ihren Vätern geholfen habe, ſie verlangen die Unterwerfung unter Holofernes, nur mit Mühe erlangt er einen Aufſchub von fünf Tagen und fleht mit dem Chor zu Gott um Mitleid und Hülfe. Da tritt Judith auf, ſie entſetzt ſich über dieſen Entſchluß und ſchilt die Kleinmüthigen, die an Gottes Hülfe verzweifeln, oder ihr beſtimmte Grenzen zu ſtecken ſich vermeſſen: il primo è vile, temerario il secondo. Ihre Arie mag als Maßſtab für den Stil dieſer Poeſie gelten:

Del pari infeconda
d'un fiume è la sponda,

---

14) Es war zuerſt in Wien mit Muſik von Reutter im Jahr 1734 aufgeführt; ſpäter nach der Compoſition von Flor. Gaßmann (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 203), welche Salieri theilweiſe umgearbeitet im Jahr 1821 wieder zur Aufführung brachte (Wiener muſ. Ztg. V S. 294). Auch Cafaro componirte daſſelbe und in Dresden Schuſter u. Naumann (Reichardt Berl. muſ. Ztg. I p. 171 f.), in Berlin Muſſini (ebend. II S. 39).

15) Die handelnden Perſonen (interlocutori) ſind:

Ozia, principe di Betulia.
Giuditta, vedova di Manasse.
Amital, nobile donna Israelita.
Achior, principe degli Ammoniti.
Cabri }
Carmi } capi del popolo.
Coro degli abitanti di Betulia.

se torbido eccede,
se manca d'umor.
Si acquista baldanza
per troppo speranza;
si perde la fede
per troppo rumor.

Sie ermahnt die Betroffenen zum Vertrauen und zur Geduld, und verkündet daß ſie einen großen Entſchluß gefaßt habe, den jetzt noch Niemand zu erfahren begehren möge; während ſie ſich vorbereite, ſollen Alle ſich zum Gebet vereinigen; der vorige Chor wird wiederholt. Carmi bringt Achior als Gefangenen, der auf Befragen erzählt, daß Holofernes ihn, weil er ihm von dem Muth der Iſraeliten, der wunderbaren Macht ihres Gottes, der ſie unbeſiegbar mache ſo lange ſie ihm gehorſam wären, berichtet habe, in die Stadt geſchickt habe um ihn mit derſelben zu verderben. Als Judith naht, läßt man ſie mit Ozia allein, der mit Erſtaunen gewahrt, daß ſie ſich reich geſchmückt hat; ſie verlangt mit ihrer Magd aus dem Thor gelaſſen zu werden, ohne etwas Näheres anzugeben. Ozia willfahrt ihr, und der Chor drückt (in der Ferne) ſein Erſtaunen über ihr Unternehmen aus.

Zu Anfang des zweiten Theils ſucht Ozia dem Heiden Achior in einer gründlichen, ziemlich langen Diſputation zu beweiſen daß es nur einen Gott gebe. Ehe er ihn ganz überzeugt hat, tritt Amital auf und meldet wie eine allgemeine Todtenſtille ſich über die Stadt gelagert habe, der Ausdruck der aufs Aeußerſte geſtiegenen Noth und Verzweiflung. Geſchrei und Tumult unterbricht ſie: Judith kehrt zurück und berichtet in ausführlicher Erzählung, wie es ihr gelungen ſei Holofernes zu tödten; als ſie dem ungläubigen Achior das abgeſchnittene Haupt entgegenhält, wird dieſer vor Schreck ohnmächtig. Nach Judiths Arie kommt er wieder zu ſich und erklärt daß er nun zum Glauben an den einen Gott Abrahams bekehrt ſei, auch Amital thut ob ihres Kleinmuths Buße. Nun tritt Carmi auf und erzählt, wie ſie auf Judiths Geheiß ein Kriegsgeſchrei erhoben, und daß dann die Aſſyrier als ſie entdeckt daß Holofernes ermordet ſei von Entſetzen ergriffen in wirrer Flucht ſich ſelbſt aufgerieben hätten[16]. Ein Danklied an Gott, welches Judith mit dem Chor anſtimmt, macht den Beſchluß.

Die Componiſten ſchritten auf dem Wege, welcher ihnen durch die Dichter gewieſen war, unbedenklich vorwärts und behandelten auch ihrerſeits das Oratorium vollkommen wie die Opera seria[17], ſie waren durch das geringere Maaß dramatiſchen Lebens ſogar in der Handhabung ihrer an ſich mehr concertmäßigen Formen weniger eingeengt. In der Form iſt daher durchaus kein weſentlicher Unterſchied zu bemerken, es iſt dieſelbe Behandlung des Recitativo secco und obligato, der Arien und ſogar auch der Hauptſache nach der

---

[16] Ich gebe hier eine Probe der Darſtellung im Recitativ:

Ecco ciascuno
precipita alla fuga, e nella fuga*)
l'un l'altro urta, impedisce. Inciampa e cade
sopra il caduto il fuggitivo: immerge
stolido in sen l'involontario acciaro
al compagno il compagno; opprime oppresso,
nel sollevar l'amico il fido amico.
Orribilmente il campo
tutto rimbomba intorno**) u. ſ. f.

*) Jud. cap. 13 v. 1.
**) Jud. cap. 14 v. 18.

[17] Scheibe (krit. Muſicus 22 S. 246) bemerkt daß die Italiäner ihre Oratorien ganz nach der theatraliſchen Schreibart und den Regeln der Singſpiele componirten, und findet den einzigen Unterſchied in der Veränderung der Inſtrumente und daß ſie in traurigen Stücken den Ton der Inſtrumente durch die Dämpfung derſelben mäßigen.

Chöre; eine größere Freiheit iſt nur darin gegeben daß die Baßſtimme für den Sologeſang im Oratorium zuläſſig war. Nun hätte allerdings dem Gegenſtand und der Beſtimmung nach die geiſtige Auffaſſung eine ganz andere und von Ernſt und Andacht beſeelt ſein ſollen. Allein ſo wenig wie die dichteriſche Behandlung einen kirchlich frommen Charakter hatte, ſo wenig war dies in der Muſik der Fall, die noch dazu den moraliſch philoſophiſchen Anſtrich, welchen der Text durch die gehäuften Reflexionen erhielt, mit ihren Mitteln ſich nicht geben konnte. Allerdings ſchließen die im Oratorium darzuſtellenden Situationen das Tändelnde und Ueppige und die Leidenſchaft der Liebe in ihren verſchiedenartigen Aeußerungen gradezu aus und halten auch da, wo ſie nicht pathetiſch ſind, doch eine ernſte Grundſtimmung feſt, welche den Charakter der Muſik im Allgemeinen beſtimmt; allein dieſer wird dadurch von dem der Oper nicht in ſeinem Weſen verſchieden ſondern nur äußerlich modificirt: jedes einzelne Muſikſtück eines Oratoriums würde in einer Opera seria bei der entſprechenden Situation vollkommen am Ort ſein ohne aus dem Charakter zu fallen, und umgekehrt Arien, welche in einer Opera seria eine Stimmung ausdrücken, die an ſich auch für das Oratorium paſſend wäre, würden ohne den Charakter deſſelben zu ſtören in demſelben Platz finden. Auch wurde das Oratorium ebenſo wie die Oper als eine Gelegenheit für Sängerinnen und Caſtraten angeſehen, Kunſt und Virtuoſität des Geſanges geltend zu machen, die Bravur war von der Kirche ſowenig als von der Bühne ausgeſchloſſen, und auch in dieſer Beziehung hielt man wohl ein gewiſſes Maaßhalten für ſchicklich, aber ein weſentlicher Unterſchied fand hier ebenſowenig Statt. Die Richtung der Kunſt begegnete ſich wie gewöhnlich mit der Neigung des Publicums, das es als ſein Recht anſah in den Faſten, wo keine Opern geſtattet waren, die entſprechende Unterhaltung vom Oratorium zu verlangen, und die Täuſchung, mit welcher es ſich dieſe Unterhaltung, weil es ſie in der Kirche fand, als Gottesdienſt und Erbauung anrechnete, blieb nicht aus.

Mozarts Muſik zur Betulia liberata ſteht ganz auf dieſem Boden. Auf der Originalpartitur[18] iſt leider nicht, wie ſonſt in den meiſten Fällen, eine Angabe über Zeit und Ort der Vollendung und Aufführung zu finden; die Handſchrift aber wie die Beſchaffenheit der Compoſition weiſen unzweifelhaft auf die Jahre 1770 — 1773 hin. Da nun im März 1771 Mozart in Padua den Auftrag erhielt ein Oratorium zu ſchreiben[19], ſo hat die Vermuthung daß dieſes eben Betulia liberata ſei, Alles für ſich. Ueber die Beſetzung der Solopartien iſt wie über die Aufführung unter dieſen Umſtänden nichts Näheres anzugeben[20].

---

[18] Die Originalpartitur in zwei Bänden von 240 Seiten iſt bei André (Verzeichn. 24). — Das Oratorium enthält 15 Nummern.

[19] Leop. Mozart ſchreibt nur (14. März 1771): „Wolfgang bekam auch eine Arbeit, indem er ein Oratorium nach Padua componiren muß.“ Da Misliweczeck im October 1770 in Bologna ebenfalls ein Oratorium für Padua ſchrieb, wie L. Mozart berichtet (27. Oct. 1770), das alſo für die Faſten 1771 beſtimmt war, ſo konnte Wolfgangs Auftrag nur auf die Faſten 1772 gehen. Wahrſcheinlich wollte man ſich über die Wahl des Textes noch erſt verſtändigen, daher dieſer nicht angegeben wird.

[20] André giebt in ſeinem handſchriftlichen Verzeichniß an, zufolge einer Bemerkung auf dem Textbuch — das ich nicht geſehen habe — ſei dies Oratorium in den Faſten 1786 aufgeführt und Mozart ſcheine dazu noch einen Einleitungschor Qual fiero caso und ein Quintett Te solo adoro componirt zu haben. Hierüber habe ich nichts Näheres ermitteln können. Jene beiden Muſikſtücke ſind nicht bei André; auch finden ſie ſich in Mozarts eigenem Catalog ſeiner Compoſitionen von 1784 an nicht verzeichnet. Ferner hat Hr. Dr. Leop. v. Sonnleithner, der darüber genaue Nachforſchungen angeſtellt hat, mir mitgetheilt daß dies Oratorium im Jahr 1786 in Wien nicht aufgeführt worden iſt, und in den Concerten der Tonkünſtlergeſellſchaft in Wien überhaupt nicht.

Die Symphonie iſt in den üblichen drei Sätzen geſchrieben, die alle kurz gehalten und im Charakter ernſter ſind — die Tonart in allen iſt D-moll —, namentlich der letzte Satz hat natürlich keine Spur von der ausgelaſſenen Luſtigkeit, die ihn bei den Opernouverturen charakteriſirt. Es iſt mehr Einheit in dieſer Symphonie als ſonſt gewöhnlich der Fall iſt, die Motive paſſen zu einander, auch die Stimmführung iſt ſelbſtändiger und es finden ſich Anſätze zu imitatoriſcher Behandlung, ohne daß es indeſſen zu eigentlicher Verarbeitung käme[21].

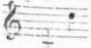
Auf die Symphonie folgt ein Seccorecitativ, welches für den Dialog durchgehends angewendet iſt; und es iſt charakteriſtiſch, daß die langen predigtartigen Reden, die rhetoriſch aufgeputzten Reflexionen ohne irgend hervorgehoben zu werden in einem Strich des gewöhnlichen Recitativs fortgehen. Es bedurfte eines ganz ausgezeichneten declamatoriſchen Vortrags und einer ſehr empfänglichen Aufmerkſamkeit, wenn dieſer Theil des Oratoriums bei ſolcher Behandlung die beabſichtigte Wirkung ausüben ſollte. Nur zweimal iſt das begleitete Recitativ angewendet. Zuerſt als Judith auftritt und das Volk ſchilt (n. 5); dies iſt ganz in der Weiſe der Oper gehalten, die lebhafte Declamation wird durch kurze charakteriſtiſche Inſtrumentalſätze unterbrochen, welche paſſend erfunden und, namentlich in der Modulation, geſchickt behandelt ſind; das Ganze iſt ausdrucksvoll und lebendig. Ferner trägt Judith die lange Erzählung von ihrem Abenteuer mit Holofernes (n. 11) in einem begleiteten Recitativ vor. Der

---

[21] In dieſer Symphonie ſind außer Oboen und Fagotts, vier Hörner (in D und F) und Trompeten (in D) verwendet. Die Blechinſtrumente ſind im erſten und letzten Satz ſtark gebraucht und in ganz ähnlicher Weiſe, wie es jetzt gewöhnlich iſt.

Charakter der Erzählung, die nur als eine bedeutende hervorgehoben werden ſollte, verbot hier eine ähnliche Behandlung und ſo werden denn die begleitenden Accorde von den Saiteninſtrumenten — meiſtens in ziemlich hoher Lage, wogegen die Altſtimme der Judith ſcharf abſticht — ausgehalten. Dies wird aber auch mit ſehr geringer Abwechslung durchgeführt, nur ſelten tritt eine bewegtere Figur ein, und an eine im Einzelnen ausgeführte Charakteriſtik iſt dabei nicht zu denken. So ſind z. B. da wo Judith berichtet, wie ſie im entſcheidenden Augenblick zu Gott geflehet, die Worte des Gebets durchaus nicht, weder durch arioſen Geſang noch veränderte Begleitung hervorgehoben. Man würde dieſe Einfachheit heute wahrſcheinlich langweilig finden und in der That könnte im Einzelnen mehr geſchehen ſein; man ſieht wohl, daß damals auch in der Kirche die Arien als die Hauptſache angeſehen wurden. Indeſſen darf man nicht vergeſſen, daß der kunſtgerechte Vortrag eines ausgebildeten Sängers auch im Recitativ damals mit Recht hoch gehalten wurde und kann ſich wohl geſtehen daß die jetzt übliche Detailmalerei, die den Sänger wie den Zuhörer wie in Windeln einſchnürt nicht minder ermüdend wirkt.

Die Solopartien ſind durch alle vier Singſtimmen vertreten, denn Amital, Cabri und Carmi ſind Sopran, Judith Alt, Ozia Tenor und Achior Baß; Schade, daß ſie nirgend zu einem Enſemble vereinigt ſind, nicht einmal ein Duett kommt vor.

Judith hat außer einem Solo mit Chor, wovon nachher, drei Arien zu ſingen. Die erſte (n. 5), deren Text oben mitgetheilt iſt, kann weder eine eigentliche Bravurarie ſein noch den heroiſchen Charakter der Judith ausſprechen; indeſſen iſt Alles gethan, ſie der erſteren ſoviel als irgend angeht zu nähern. Sie drückt nicht eine eindringliche ernſte Mahnung aus, die durch geſteigerte Kraft dem vorangehenden Recitativ die Krone aufſetzt, ſondern in ziemlich lebhafter Bewegung ſoll ſie durch eine gewiſſe, allerdings gemäßigte Anmuth eher einen Gegenſatz zum Recitativ bilden, und es iſt ſoviel wie möglich geſchehen dem Text eine dankbar gefällige Arie abzugewinnen; auch Paſſagen ſind angebracht, doch ſind ſie nicht vorherrſchend noch ausgedehnt. Dies mochte wohl mit durch die Individualität des Sängers bedingt ſein, denn auch die zweite Arie (n. 7) Parto inerme e non pavento iſt ohne Paſſagen, obgleich ſie durchaus im Charakter einer großen heroiſchen Opernarie gehalten iſt: ſie fängt mit dem beliebten lang ausgehaltenen Ton an. Sie iſt im Ganzen kräftig und würdig gehalten, allein in der Ausdrucksweiſe welche der Oper eigen iſt. Die letzte Arie (n. 11) Prigioner che fa ritorno dagli errori al di sereno hat als Hauptſatz ein ſehr langes, namentlich auch in der Begleitung ſorgfältig ausgeführtes Adagio, das durch einfachen Geſang und ernſte Haltung der Stimmung Judiths, die ſo eben ihr Abenteuer berichtet hat, recht wohl entſpricht; allein es fehlt derſelben an Schwung und an empfundener ſchöner Melodie, wie ſie Mozart ſpäter zu Gebote ſtand. Der kurze Mittelſatz in 3/8 fällt dagegen ſo ſehr aus der Stimmung, daß man ihn ſich nur aus der Gewohnheit, die einen Gegenſatz der Art verlangte, erklären kann. — Die Altſtimme iſt in dem Umfange  benutzt; die tiefen Töne nur gelegentlich und ohne dem Sänger Veranlaſſung zu geben damit zu prunken, wie denn die ganze Partie keine Bravurpartie im engeren Sinne iſt.

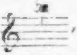
Daß dieſe Beſchränkung nicht auf der Auffaſſung des Oratorienſtils beruhte, ſieht man aus den Partien der Amital und des Ozia. Die erſte Arie der Amital (n. 3):

Non hai cor, se in mezzo a questi
miserabili lamenti
non ti scuoti, non ti desti,
non ti senti intenerir

iſt zwar im Ganzen einfach und ohne Paſſagen, allein als Allegroſatz einer großen ſerioſen Arie behandelt, dem dann ein Mittelſatz in ⅜ entgegengeſtellt iſt. Man ſieht, die Rückſicht auf den Sänger und eine bereits feſtſtehende Form iſt dabei vor dem was die Situation und der Text verlangten, entſcheidend geweſen. Die zweite Arie (n. 10) dagegen:

Quel nocchier, che in gran procella
non s'affanna e non favella,
è vicino a naufragar

iſt eine recht eigentliche Bravurarie mit Paſſagen, lang ausgehaltenen Tönen, in lebhafter Bewegung, mit reicher figurirter Begleitung, und in ihrem ganzen Zuſchnitt aufs Gefallen eingerichtet; wozu die Situation ebenſo wenig Veranlaſſung giebt als die Worte des Textes, obwohl man zugeben muß daß dieſe eigentlich zu gar keiner Muſik Veranlaſſung geben. Die letzte Arie (n. 13) Con troppo rea viltà quest' alma ti oltraggiò iſt dem Text angemeſſen ernſt und feierlich gehalten, ohne daß dem Sänger die Gelegenheit ſeine Kunſt zu zeigen darum gänzlich benommen wäre.

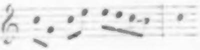
Aehnlich verhält es ſich mit der Partie des Ozia. Seine erſte Arie (n. 1) D'ogni colpa la colpa maggiore è l'eccesso d'un empio timore iſt eine breit angelegte Bravurarie mit Paſſagen bis , die ſich den Vorzug die erſte zu ſein zu Nutz macht und ſich lang ausdehnt; übrigens hat ſie den ernſten Charakter, wie er für heroiſche Figuren in der Oper ausgeprägt war. Die zweite Arie (n. 9) Se Dio veder tu voi, guardalo in ogni oggetto iſt ſehr weich und anmuthig gehalten; ſie erinnert von allen am meiſten ſchon an ſpäteren Mozartiſchen Stil ſowohl in manchen Einzelnheiten der Melodienbildung und der Begleitung, obgleich dieſe nicht grade die bedeutendſten ſind[22], als auch in der ganzen Auffaſſung und im Charakter. Dabei fehlt es auch nicht an Paſſagen und anderweitiger Veranlaſſung für den Sänger ſich auszuzeichnen.

Minder bevorzugt iſt die Baßpartie des Achior und nicht eigentlich bravurmäßig behandelt. Die eine Arie (n. 6) Terribile d'aspetto macht einen mehr lärmenden als rauſchenden Eindruck, wozu die Art der Begleitung nicht wenig beiträgt, und die mit dem Gegenſtand allenfalls übereinſtimmt, da die entſetzliche Erſcheinung des Holofernes geſchildert wird[23]. Die zweite Arie des bekehrten Achior (n. 12) Te solo adoro, mente infinita, iſt ſehr einfach, aber ohne bedeutende Erfindung und Charakteriſtik; die Begleitung iſt theilweiſe, aber auch nur in der einfachſten Weiſe, imitatoriſch gehalten.

Die beiden Arien des Cabri (n. 2) Ma qual virtù non cede und Carmi (n. 14) Quei moti che senti ſind in der

---

[22] Eine Wendung, deren Mozart ſich in ſpäterer Zeit mit Vorliebe bedient, findet ſich in dieſem Oratorium mehrmals in derſelben Weiſe angebracht.



[23] Dieſe polternde Behandlung der Baßſtimme war damals häufig und eben deshalb ſchloß man ſie von der Opera seria aus. Mattheſon bemerkt gegen Raguenet, der die Bäſſe der franzöſiſchen Oper als einen Vorzug derſelben vor der italiäniſchen hervorhebt (Critica Musica I S. 110 f.): „Ob wir gleich hie zu Lande noch mit ziemlichen Bäſſen verſehen ſind, haben wir doch eine ſaubere Diſcant- und Alt-Stimme, ja bißweilen einen Baritono den groben Bäſſen vor. — Daß die tiefen Singbäſſe einer Harmonie viele Majeſtät, viele Harmonie und force geben, iſt unſtreitig; ob aber allemahl etwas agreables, und nicht vielmehr ſehr oft was rudes und entſetzliches dabei vermacht ſey, will dem Zuhörer überlaſſen."

Weiſe, wie ſie für Secondarier geſchrieben wurden, im Ganzen einfach, nicht ohne Ausdruck, aber doch nicht bedeutend und eigenthümlich.

Die hergebrachte Form der Arien iſt faſt durchgehends feſtgehalten. Der zweite Satz iſt nicht immer durch Veränderung im Tact und Tempo, übrigens aber beſtimmt genug unterſchieden, gewöhnlich kurz und ziemlich oberflächlich behandelt; das Dacapo tritt regelmäßig ein, aber meiſt ſo, daß nur der letzte Theil des erſten Satzes wiederholt wird. Dieſer iſt in der gewohnten Weiſe breit angelegt, mit langen Ritornellen, die Cadenz fehlt nicht und wird in der S. 301 angegebenen Weiſe herbeigeführt. Die Begleitung iſt ebenfalls der Anlage wie der Behandlung der Inſtrumente nach von der in der Oper gebräuchlichen nicht verſchieden, doch iſt ſie mit mehr Sorgfalt ausgeführt, als es dort gewöhnlich iſt. Eigenthümliche Begleitungsfiguren zeigen ſich namentlich in der zweiten Geige, zuweilen auch in der Bratſche, und werden feſtgehalten, hie und da finden ſich imitatoriſche Anſätze, auch die Blasinſtrumente machen gelegentlich Verſuche ſelbſtändig aufzutreten. Was der Art geſchehen iſt, das iſt mit ſicherem Geſchick gemacht, aber es ſteht noch einzeln da und hat der Behandlung des Orcheſters noch kein durchgreifendes ſelbſtändiges Gepräge gegeben.

Auch die Chöre, obwohl ſie mehr Platz einnehmen als gewöhnlich in der Oper, ſchließen ſich doch eng an die Opernchöre an. Der Schlußchor des erſten Theils (n. 8):

> Oh prodigio! oh stupor! Privata assume
> delle pubbliche cure
> donna imbelle il pensier! Con chi governa
> non divide i consigli! A rischj esposta
> imprudente non sembra! Orna con tanto
> studio se stessa, e non risveglia un solo
> dubbio di sua virtù! Nulla promette,

e fa tutto sperar? Qual fra viventi
può l'autore ignorar di tai portenti?

iſt ſeinem Inhalt wie der Form nach kein lyriſcher Erguß der Stimmung, ſondern eine Betrachtung, wie ſie etwa für ein Recitativ paſſend iſt; der Componiſt hat einen feſt geſchloſſenen Chor daraus gemacht. Das Bindemittel liegt in der Begleitung, welche zwei markirte und gegeneinander abſtechende Motive abwechſelnd feſthält; die Durchführung iſt keine contrapunktiſche, ſondern eine harmoniſche, und die geſchickte, einfache aber reiche Modulation iſt es, welche dieſem Satz Intereſſe und Bedeutung giebt. Die Singſtimmen ſind weder der Begleitung gegenüber noch unter einander ſelbſtändig, das melodiſche Element tritt auch in der Oberſtimme wenig hervor, ſie geben die Harmonie in vollen Accorden an und nur in ſofern die Declamation es erforderlich macht, erſcheint im Rhythmus eine mäßige Bewegung. Da aber die Lage der Singſtimmen für den Klang aufs Beſte benutzt, da die Modulation intereſſant iſt, die begleitenden Figuren charakteriſtiſch ins Ohr fallen und im Ganzen ein würdiger Ernſt kräftig ausgedrückt wird, ſo iſt dieſer Chor von entſchiedener Wirkung und in ſeiner Gattung vortrefflich; er zeigt eine vollkommne Meiſterſchaft über die Mittel und den Ausdruck.

In anderer Weiſe und unter ſich ähnlich ſind die anderen Chöre gehalten; beide ſind Gebete, beide ſind mit Solo verbunden. Der erſte Satz (n. 4) iſt ſehr einfach. Ozia ſingt mit einer einfachen, faſt liedartigen, ſchön geführten Cantilene von weichem Charakter voll innigen Gefühls vor[24]:

---

[24] Das Solo des Ozia begleiten die Geigen pizzicato in einer Bewegung, die wohl an Harfen erinnern ſoll.

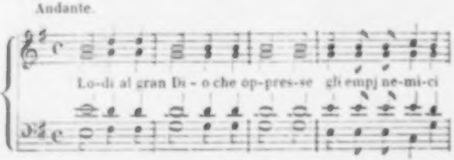
Pietà, se irato sei,
pietà, Signor, di noi:
abbian castigo i rei,
ma l'abbiamo di te,

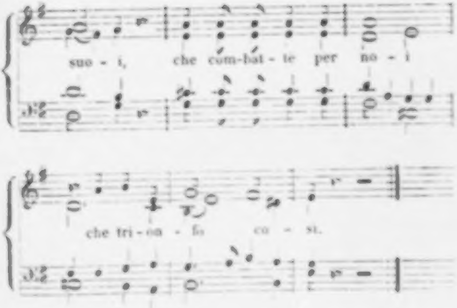
worauf der Chor ebenſo einfach und kurz die beiden letzten Zeilen wiederholt und abſchließt. Der zweite Vers iſt in demſelben Charakter gehalten aber in veränderter Compoſition; hierauf wird der erſte wiederholt und mit einer wirkſamen Steigerung zum völligen Schluß geführt: ein ſehr wohlklingendes, ſchönes Muſikſtück, abgerundet in der Form und von rührendem Ausdruck.

Größer angelegt iſt der letzte Chor. Der Chor beginnt mit den Worten:

Lodi al gran Dio, che oppresse
gli empj nemici suoi,
che combattè per noi
che trionfò così,

denen Judith in zwei Strophen antwortet, welche den Sieg über den übermächtigen Feind näher ſchildern, dann fällt der Chor mit den obigen Worten wieder ein; beides wiederholt ſich dreimal, ſo daß der Chor den Wechſelgeſang beſchließt, auf welchen dann noch eine allgemein moraliſche Betrachtung als Schlußchor folgt. Um nun dem Refrain des Chors eine erhöhte Kraft und Bedeutung zu geben hat Mozart dazu eine uralte kirchliche Melodie gewählt:



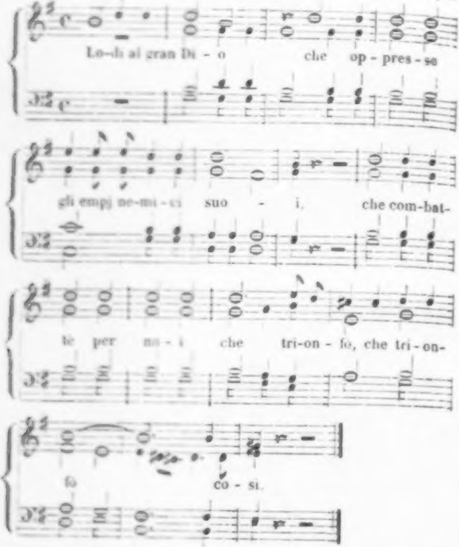

suo - i, che com-bat - te per no - i
che tri - on - fo co - si.

Man ſieht, es iſt dieſelbe, welche im Eingange des Requiem zu den Worten Te decet hymnus in Sion et tibi reddetur votum in Ierusalem angewendet worden iſt[23]. Hier iſt ſie vierſtimmig geſetzt, jedesmal mit theilweiſe veränderter Harmonie; die Harmoniſirung iſt würdig und kräftig, und bei aller Einfachheit intereſſant und bedeutend; die Singſtimmen ſind gut geführt und obgleich ſie nicht contrapunktiſch behandelt ſind, durch einzelne freiere Bewegungen charakteriſtiſch und lebendig. Dazu kommt eine mit jeder Wiederholung wechſelnde Figur, welche von den Geigen ausgeführt wird, — während der Baß und die Bläſer den Chor unterſtützen — zuerſt in laufenden Sechzehnteln, dann in Triolen, das drittemal rhythmiſch verſchieden charakteriſirt. Alles iſt mit großer Leichtigkeit und Sicherheit ausgeführt und ohne Anſprüche zu machen von guter und ernſter Wirkung. Bei der vierten

---

[23] Es iſt, wie mir berichtet worden, der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons (tonus peregrinus) zum Pſalm In exitu Israel de Aegypto.

Wiederholung hat Mozart den im zweiten Theil etwas abgeänderten Cantusfirmus der Tenorſtimme zugetheilt, indem er den Sopran mit deſſen Anfangsnoten einen Takt vorangehen läßt:


Lo-di al gran Di - o che op - pres - se
gli empj ne-mi - ci suo - i. che com-bat-
te per no - i che tri-on - fo, che tri - on-
fo co - si.

Von hier geht er in den Schlußchor über. Die Solopartie der Judith iſt, wie es der Text mit ſich brachte, frei gehalten. Sie hat einen durchaus einfachen, würdigen und ernſten Charakter und iſt in der Anlage von der Weiſe der Arien weſentlich unterſchieden, und eher einem durchcomponirten Liede zu vergleichen; indeſſen tritt das melodiöſe Element etwas vor dem declamatoriſchen zurück. Obgleich die Sologeſänge wie begreiflich vor dem ſchweren Gewicht des Chors zurückweichen, ſo ſind ſie es doch, in denen der Charakter der Judith mit dem meiſten Ernſt und der größten Bedeutung ausgedrückt iſt. Ueberhaupt kann man wohl darauf als einen bedeutſamen Umſtand aufmerkſam machen, daß Mozart auch hier am meiſten Eigenthümlichkeit, Wahrheit und Ernſt entfaltet, wo er es ſich geſtatten konnte, von der beſtimmten überlieferten Form abzuweichen und ſich freier zu bewegen.

Der Schlußchor iſt lebhafter und glänzender und man kann in der allgemeinen Anlage die Weiſe erkennen, welche für Schlußchöre damals überhaupt beliebt war, allein es iſt Maaß gehalten und der Charakter deſſelben iſt nicht ohne Kraft und Würde.

Daß die Auffaſſung und Behandlung des Oratoriums, wie ſie hier vorliegt, nicht aus Mozarts Eigenthümlichkeit oder beſonderen Verhältniſſen hervorgegangen ſondern die allgemein übliche geweſen ſei, erhellt bei einer Vergleichung mit anderen gleichzeitigen Oratorien z. B. denen von Haſſe, welche man unbeſtritten zu ſeinen vorzüglichſten Werken zählte. Wenn man nach den Lobſprüchen, welche Hiller dem Oratorium Sant' Elena al Calvario ertheilt[26], ſich eine Vorſtellung von der dort herrſchenden Auffaſſung gemäß den heutigen Begriffen von geiſtlicher Muſik bilden wollte, ſo würde man ſich ſehr getäuſcht finden. Von dieſem, wie von den übrigen Haſſeſchen Oratorien, gilt im Weſentlichen daſſelbe, was wir in dem Mozartſchen erkannten, daß auch im Oratorium die Kunſt des Sängers das maßgebende Element und daß der Ausdruck der Empfindung, der Auffaſſung wie der Form nach, mit dem der Oper weſentlich übereinſtimmend iſt. Die Unterſchiede, welche ſich allerdings leicht wahrnehmen laſſen, ſind unweſentliche und ſolche, die in der veränderten Geſchmacksrichtung theils der Zeit, theils des Componiſten begründet waren[27]. Ich führe eins an, das zu vergleichen

---

[26] Hiller wöchentl. Nachr. I S. 326 ff. 343 ff. 353 f. Ich führe Einiges daraus an. „Von den Recitativen wollen wir überhaupt ſagen, daß ſie voller Kraft und Nachdruck, voll wahrer declamatoriſcher Schönheiten ſind, und daß man die ganze Gewalt der Muſik empfindet, wenn Hr. Haſſe nachdrückliche Worte des Dichters mit einem nachdrücklichen Accompagnement begleitet.“ Dies iſt ſehr wahr, die Recitative ſind durchgehends vortrefflich und ausdrucksvoll und manche Stellen von außerordentlicher Schönheit. Es iſt unverkennbar, daß damals Componiſten, Sänger und Publicum dem Recitativ mehr Beachtung ſchenkten als dies ſpäterhin der Fall war. Wenn es aber heißt: „Ein Wunſch, ein Gebet an die Liebe, die Hoffnung und den Glauben um heilige Regungen in der

---

Seele kann vielleicht in der Muſik nicht andächtiger ſein, als es Hr. Haſſe in der dritten Arie gemacht hat," ſo iſt dies Lob und manches entſprechende für uns ſo unverſtändlich, wie ähnliche Aeußerungen über die unübertreffliche Wahrheit im Ausdruck der Empfindungen und Leidenſchaften in Haſſes Opern. Es gehört ſchon eine gewiſſe Abſtraction, ein hiſtoriſcher Sinn dazu, um bei der Würdigung des Formellen das was ausſchließlich der Mode angehört abzuſtreifen und nicht auf das Urtheil einen beſtimmenden Einfluß üben zu laſſen; was den Ausdruck der Empfindung anlangt, wird man ganz vorwiegend den Unterſchied der Zeiten anerkennen müſſen. Die Prophezeiung Hillers, daß Haſſes Opern „allemal die Bewahrer des guten Geſchmacks, des wahren und ausdrückenden Geſanges auf der lyriſchen Bühne ſein werden, wenn er auch durch geſuchte und erkünſtelte Schönheiten, durch abentheuerlichen Klingklang künftig von derſelben verdrängt werden ſollte" kommt uns der Haſſeſchen Muſik gegenüber ſeltſam genug vor, ſie iſt aber intereſſant, weil auch ſie uns den Weg zeigt, den damals die italiäniſche Muſik nahm. Nur den größten Geiſtern iſt es verliehen, der ewigen Wahrheit und Schönheit ſo nahe zu kommen, ihr Weſen ſo tief zu erfaſſen, daß es ihren Werken auf unvergängliche Weiſe, durch alle Zufälligkeiten ihres Zeitalters und ihrer Individualität erkennbar eingeprägt iſt.

27) Dahin gehört es z. B. daß Haſſes Ouverturen nach franzöſiſcher Art aus einem langſamen Satz und einem fugirten oder imitirten Allegro beſtehen. Auch in den Chören tritt das Imitatoriſche mehr hervor, beſonders in S. Elena, weniger ſchon im Giuseppe riconosciuto; in den Pol-

hier nicht ohne Intereſſe iſt. Hiller ſagt: „Nach einem kurzen Recitativ tritt ein Chor ein, der feierlicher, ungekünſtelter und rührender nicht gedacht werden könnte. Man läßt uns (und was könnte in dem Munde frommer Pilger ſchicklicher ſein?) einen bekannten Geſang, der uns in der Kirche ſchon oft gerührt und erbauet hatte, die Melodie O Lamm Gottes unſchuldig unerwartet und auf die ſimpelſte Art hören, deſſen ganzer Schmuck beinahe nur in der Abwechslung der Stimmen und der verſchiedenen Inſtrumente beſteht, die den Geſang unter ſich theilen; Baß und Violinen geben indeß in

---

legrini al sepolcro di N. S. iſt ſtatt des Chors ein frei gehaltenes Quintett, in den Serpentes iſt gar kein Chor. Die Arien ſind ganz nach dem Schnitt der Opera seria, häufig mit Paſſagen ganz bravurmäßig ausgeſtattet, und ſehr lang ſowie auch die Ritornelle; am meiſten gemäßigt erſcheint dies in S. Elena, im Giuseppe und den Serpentes ſind ſie vollſtändig in der alten Opernweiſe. Auch der Ausdruck unterſcheidet ſich nur durch den verſchiedenen Charakter der Situation von dem in der Oper üblichen. Ein Element des Charakteriſtiſchen, das ſich bei Haſſe nicht ſelten findet, iſt das der Malerei, wozu auch Metaſtaſio namentlich durch die Gleichniſſe vom Wind und Meer häufig Veranlaſſung giebt. Hiller hebt das wiederholt hervor und ſagt z. B.: „Die folgende, das Bild einer in Wuth gebrachten Schlange vorſtellende Arie hat eine feurige Bewegung, Harmonien, die ſich auf mancherlei Art in einander verwickeln, Sprünge und Krümmungen des Geſanges, die man ſchön finden wird, ſobald man ſie mit dem Gegenſtande, den ſie mahlen, zuſammenhält“; er fügt noch hinzu: „Vielleicht iſt es Mangel an dieſer Aufmerkſamkeit geweſen, daß einige dieſe Arie in einem Paſſionsoratorio für zu feurig gehalten haben.“ Ein anderes Beiſpiel iſt die Arie Senti il mar in den Pellegrini, wo ganz ungewöhnliche Orcheſtermittel gebraucht ſind um das Meer zu malen. Es iſt charakteriſtiſch daß Mozart dagegen dieſe Art von Malerei von jeher nur äußerſt ſparſam angewandt hat. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß Paſſagen, Verzierung und ſelbſt die Melodienbildung vielfach abweichen von der Mozarts, oder vielmehr der damals üblichen, und unter den verſchiedenen Haſſeſchen Oratorien iſt der Unterſchied ſehr merklich. Kraft und Lebendigkeit ſind auch jetzt noch unverkennbare Vorzüge Haſſes, weich iſt er ſelten, weichlich faſt nie.

Bewegung immer uniſono fort und beleben den Geſang; eine Simplicität die mehr werth iſt als zehn Fugen, und die mehr Einſicht in das wahre Schöne des Geſangs verräth als der künſtlichſte Contrapunkt“[28]. Es iſt wahr, der Chor iſt von ſanfter angenehmer Wirkung; die rhythmiſche und harmoniſche Behandlung des Chorals zeugt für Haſſes Geſchmack, der ihn dem italiäniſchen Stil ſeines Oratoriums homogen zu machen wußte, allein die eigentliche Bedeutung und Wirkung des Chorals iſt dadurch gebrochen[29]. Die Art wie Mozart die katholiſche Kirchenmelodie unverändert eingeführt hat iſt in jeder Hinſicht bedeutender und großartiger. Ich führe hier Haſſe an, weil er zu Mozarts Zeit als ein Zeuge der guten alten Zeit geprieſen wurde, die in dieſer Hinſicht eben nicht ſehr verſchieden dachte. Wie ſtark auch in Grauns Tod Jeſu dieſe Richtung ſich ausſpricht, weiß jeder; daß auch andere Elemente ſich darin geltend machen, erklärt ſich leicht aus den proteſtantiſchen Einflüſſen, unter denen dieſes Oratorium zu Stande kam. Und ſelbſt Händel, der von den italiäniſchen Oratorien ausging, iſt durch die religiöſe Empfindungs- und Denkweiſe ſo gut als durch äußere Verhältniſſe des Landes, in welchem er lebte, beſtimmt worden ſeinen Ora-

---

28) Wenn man ſich an die erſtaunlichen Leiſtungen J. S. Bachs auf dieſem Gebiet erinnert z. B. gleich an den erſten Chor der Matthäus-Paſſion, ſo kann man den Gegenſatz verſchiedener künſtleriſcher Richtungen und Perſönlichkeiten kaum ſchlagender als durch ihn und Haſſe bezeichnen. — Uebrigens ſollte man faſt glauben, daß Hiller auf Bach habe hindeuten wollen.

29) Es verſteht ſich daß Haſſe den Choral nicht in ſeiner proteſtantiſch-kirchlichen Bedeutung geltend machen wollte und konnte, er verwendete ihn in der Weiſe einer charakteriſtiſchen Decoration und bildete ihn dieſem Zweck gemäß um. Dieſe Reminiscenz erhielt allerdings in Dresden unter einem proteſtantiſchen Publicum eine beſondere Bedeutung, aber auch ohne dieſe erfüllte ſie künſtleriſch ihren Zweck. Wie anderer Art iſt die entwürdigende Mißhandlung des Chorals in Meyerbeers Hugenotten!

torien ihre eigenthümliche Richtung und Ausbildung zu geben[30], welche allerdings nur durch eine großartige Natur und Kunſt lebendig werden konnte, wie wir ſie an Händel bewundern[31].

17.

Ehe wir an die nähere Betrachtung der komiſchen Oper gehen, welche Mozart im Jahr 1774 für München ſchrieb, wird es, um das Verhältniß derſelben zu den bis jetzt erwähnten klar zu erkennen, nicht überflüſſig ſein einen flüchtigen Blick auf die Entwickelung der Opera buffa zu werfen.

Die erſte Form, in welcher ſie auftrat, iſt die des Intermezzo. Zwiſchen den Acten eines ernſten Schauſpiels oder einer Opera seria führte man, um die Zuhörer auf eine heitere Weiſe zu unterhalten und durch Abwechslung friſch zu erhalten, komiſche Scenen auf. Es waren regelmäßig nur zwei Perſonen welche darin auftraten, eine Frau und ein Mann, eine eigentliche Handlung fand auch dann nicht Statt, wenn etwa dieſelben Perſonen in den Intermezzi deſſelben Stückes auftraten; jedes war die Ausführung einer für ſich beſtehenden komiſchen Situation. Der Dialog beſtand wie in der Oper in einem Seccorecitativ, einzelne Arien und — gewöhnlich zum Schluß — Duetts wurden angebracht, welche ihrem Charakter wie ihrer Behandlung nach der Opera seria keinen Eintrag thun durften. Eine Vorſtellung können die Intermezzi geben, welche Metaſtaſio für ſeine Didone abbandonata im Jahr 1724 verfaßte. Die auftretenden Perſonen ſind Dorina, eine Primadonna und Nibbio, ein Dichter, Componiſt, Sänger und Impreſario, der auf den canariſchen Inſeln ein Theater errichten will. Im erſten Intermezzo kommt er zu Dorina um mit ihr einen Contract zu ſchließen, nach vielen Complimenten und Zierereien ſingt ſie ihm eine Arie vor, worauf er anfängt ihr Arien ſeiner Poeſie und Compoſition vorzuſingen, bis ſie um ihn mit guter Manier los zu werden eine Einladung vorſchützt und ihn hinauscomplimentirt. Im zweiten Intermezzo beendet Dorina ſo eben ihre Theatertoilette, als Nibbio eintritt, dem ſie nun eine poetiſche Scene als Cleopatra vorſingt und vortragirt, was ihm wiederum Gelegenheit giebt eine von ſeinen Arien zu ſingen; endlich ſchließt er mit ihr einen Contract unter abenteuerlichen Bedingungen ab, wobei ein zartes Verhältniß in Ausſicht geſtellt wird. Die Hauptwirkung dieſer heiteren Scenen beruht auf dem Karikiren und Verſpotten des damals herrſchenden Geſchmacks in der Poeſie, Compoſition und Geſangweiſe der Opera seria, und in dem Preisgeben der perſönlichen Verhältniſſe der Theaterhelden, indem man das Publicum hinter die Couliſſen führte[1]. Das Intermezzo iſt gewiſſermaßen die

---

[30] Vgl. Droyſen Vorleſungen über die Freiheitskriege I S. 134 ff.

[31] Daß in Salzburg auch deutſche Oratorien aufgeführt wurden, haben wir ſchon S. 71 ff. geſehen. Für ein ſolches Oratorium als Einlage ſcheint eine Sopran-Arie beſtimmt geweſen zu ſein mit dem Text:

Kommet her, ihr frechen Sünder,
ſeht den Heyland aller Welt;
ſprecht, iſt gegen ſeine Kinder
je ein Vater ſo beſtellt?
Jeſus leidet tauſend Qualen,
bis er ſelbſt den Geiſt aufgiebt
um am Kreuz die Schuld zu zahlen,
die der tolle Menſch verübt.

Nach der Handſchrift der Partitur (André Verzeichn. 78) gehört ſie in die erſte Hälfte der Siebziger. Sie iſt mit Quartett begleitet, kurz und einfach, nicht nach dem gewöhnlichen Arienzuſchnitt, aber nicht bedeutend.

---

[1] Dieſe Elemente haben in der komiſchen Oper immer eine große Rolle geſpielt; ſo iſt Cimaroſas Impresario in angustie, der Goethe bei

Kehrſeite der Opera seria, deren ideale künſtleriſche Wirkung daſſelbe nicht durch eine ſarkaſtiſche Kritik aufzuheben ſondern durch den komiſchen Contraſt zu heben beſtimmt war[2]. In der That hat die Opera buffa, auch nachdem ſie ſelbſtändig geworden war, von ihrer parodiſchen Beziehung auf die Opera seria ſtets Vieles beibehalten.

Das Muſter eines ſolchen Intermezzo für zwei Perſonen[3] wurde Pergoleſes Serva padrona, welche zuerſt in Neapel 1730 aufgeführt, nicht nur in Italien, ſondern auch in Frankreich[4] und Deutſchland[5] das größte Glück machte, und die Theilnahme für die ganze Gattung bei Künſtlern wie beim Publicum erhöhete. Es wurde nun eine Intrigue eingeführt und eine zuſammenhängende, wenn auch einfache Handlung hergeſtellt, auch wohl die Zahl der Perſonen auf drei, dann auf vier erhöhet[6]. Jemehr ſich das Intermezzo in dieſer Weiſe entwickelte, um ſo größer wurde aber der Uebelſtand daß nun zwei ſelbſtändige Dramen Act um Act in einander verſchränkt wurden und ſo gegen die urſprüngliche Ab-

---

ſeinem Aufenthalt in Rom 1787 (Werke XIX S. 360) ſo unterhielt, darauf gebaut; und die vielfachen Variationen vom Maestro di musica.

[2] Es iſt kaum nöthig darauf hinzuweiſen, wie die Vereinigung des Satyrdrama mit der Tragoedie bei den Griechen, der Atellanen bei den Römern trotz aller ſehr großen Verſchiedenheiten doch auch eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dieſer Einrichtung hat. Ob die Tradition des Alterthums auch hier einen beſtimmten Einfluß geübt habe iſt mir nicht bekannt.

[3] Eine nähere Angabe über ein ſolches Intermezzo Il filosofo e la donna findet ſich A. M. Z. II S. 882 ff.

[4] Grimm corresp. litt. I p. 203 f.

[5] Goethe Werke XIX S. 421.

[6] Goethes Scherz, Liſt und Rache iſt ein ſolches erweitertes Intermezzo, das, obgleich es in den Motiven und in der Behandlung ganz den Charakter der italiäniſchen Intermezzi bewahrt, doch nach ſeinem eigenen Geſtändniß (Werke XIX S. 421) über das Maaß derſelben hinausging.

ſicht das Intereſſe getheilt und geſchwächt wurde[7]. Dies mußte zu der Selbſtändigkeit des Intermezzo als Opera buffa führen, an deren Stelle dann in den Zwiſchenacten der Opera seria regelmäßig das Ballet trat.

Gleichen Rang mit dieſer hat die Opera buffa nie erlangt. Sie erhielt ihre ſelbſtändige Ausbildung auf den kleinen Neben- und Volkstheatern (teatrini) — hauptſächlich in Neapel durch Logroſcino und Piccini ſowie in Venedig durch Galuppi — und fand erſt ſpät den Zugang zu den großen Theatern, ſo daß ſie nur Ausnahmsweiſe, meiſtens zur Aushülfe, neben der Opera seria während der eigentlichen stagione ſich zeigen durfte[8]. Aber im Sommer und überhaupt in den Zeiten, wo keine großen Opern gegeben wurden, ließ man ſich die komiſchen Opern gefallen. Sie wurden nicht in der Weiſe wie die ernſte Oper zu Exhibitionen für vollendete Geſangskunſt angewendet, die Sänger und Sängerinnen waren, abgeſehen von dem komiſchen Talent in Vortrag und Action, worauf es hier ankam, denen der Opera seria eingeſtandnermaßen untergeordnet, man machte an ihre

---

[7] Rouſſeau (Dict. de mus. *Intermède*): Il y a des intermèdes qui sont des véritables drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'interêt par un interêt tout different, ballottent et tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du spectateur en sens contraire et d'une manière très opposée au bon goût et à la raison; und (ebend. *Opéra*): Les Italiens ont enfin banni des entr'actes de leur opéra ces intermèdes comiques qu'ils y avoient inserés; genre de spectacle agréable, piquant et bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux pièces se nuisoient mutuellement, et que l'une de deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre. Vgl. Hiller wöch. Nachr. I S. 143 f.

[8] Auf den deutſchen Hoftheatern, wo die theatraliſche Etikette nicht ſo ſtreng war wie in Italien, wurden nicht ſelten im Carneval eine Opera seria und eine buffa zur Abwechelung aufgeführt.

Virtuoſität geringere Anſprüche. Dieſe äußerliche Unterordnung gewährte aber für die Ausbildung der Opera buffa unſchätzbare Vortheile.

Sie überkam von jener eine feſte Grundlage muſikaliſcher Geſtaltung — das Recitativ, die Arie, das Enſemble — ohne gezwungen zu ſein ſich den Beſchränkungen, welche dort zu einem unverbrüchlichen Geſetz geworden waren, zu unterwerfen und ſich innerhalb der feſt erſtarrten Formen zu halten. Schon die veränderte Anwendung der Singſtimmen war ein großer Vortheil. Der Baß, welchen die Opera seria verworfen hatte, wurde eben deshalb der Eckſtein für die Opera buffa. Schon des Gegenſatzes wegen mußte der Baßſänger, da er in der Oper keinen Platz gefunden hatte, im Intermezzo um ſo größere Wirkung machen und wurde deshalb hier vorzugsweiſe begünſtigt. Kam nun hinzu daß man damals fand, die Baßſtimme eigne ſich der Natur ihres Klanges nach vorzugsweiſe für das Komiſche, ſo benutzte man dieſen Gewinn und bildete mit Vorliebe den Baßbuffo als den Hauptträger der komiſchen Effecte aus. Von ihm wurde daher außer einem ausreichenden Organ ungleich weniger eine vollendete Geſangsbildung als vielmehr eine große Volubilität der Zunge und wenn nicht Originalität ſo doch Gewandtheit in komiſcher Mimik und Action verlangt. Ferner verzichtete die Opera buffa — wenigſtens in der Regel — auf die Anwendung der Caſtraten. Mochte dazu immerhin die Rückſicht auf äußere Mittel mitgewirkt haben — denn die Uomini wurden am theuerſten bezahlt —; ſo mußte es doch einleuchten, daß eine Unnatur, welche bei dem conventionell idealen Charakter der Opera seria zu einer Gewohnheit hatte werden können, unerträglich ſein mußte bei Darſtellungen, welche das gewöhnliche Leben zum Gegenſtande hatten. Damit war nicht allein die Gelegenheit der Geſangsvirtuoſität Opfer zu bringen beſchränkt, ſondern die Stimmen waren in ihr natürliches Verhältniß gebracht. Der Liebhaber wurde nun wie es ſich gehörte dem Tenor zugewieſen und für die muſikaliſche Darſtellung überhaupt, beſonders aber in den Enſembleſätzen, war eine reichere Abwechslung und die naturgemäße Gruppirung der Stimmen gewonnen.

Der in der Opera seria feſtgeſtellte Unterſchied der Primarier und Secondarier wurde hier ebenſowenig feſtgehalten als man ſich in der Zahl der Sänger und Sängerinnen in ähnlicher Weiſe beſchränkte; die bewegtere, verwickeltere Handlung verlangte bald auch mehr Darſteller. Indeſſen bildete ſich auch hier wenn auch kein ſo ſtrenges Geſetz doch eine Gewohnheitsregel. Gewöhnlich waren in einer Oper drei Frauenrollen. Von dieſen pflegte eine entſchieden komiſch zu ſein, und zwar bildete ſich die Rolle der verſchmitzten, ſchnippiſchen Zofe bald zu einer feſt ſtehenden Figur der Opera buffa aus; was aber nicht hinderte daß auch andere komiſche Frauenrollen, keifende Alte, naive Landmädchen u. dgl. m. vorkamen. Die beiden anderen waren meiſtens Liebhaberinnen, auf ſehr mannigfache Art charakteriſirt, und zwar nicht wie die Prima und Seconda donna, eine der anderen untergeordnet, ſondern durch verſchiedene Charakteriſtik einander gegenübergeſtellt. Dem Tenor konnte auch eine komiſche Rolle gegeben werden, doch iſt der Buffotenor nicht ſo regelmäßig und daher auch nicht ſo ſcharf ausgeprägt worden als dies beim Baßbuffo der Fall iſt. Nur wenn zwei Tenore auftreten, pflegt der eine als Buffo behandelt zu werden; gewöhnlich iſt der Tenor der gefühlvolle, häufig unglückliche Liebhaber, daher denn hier am meiſten der Sänger hervortritt. Entſchieden komiſch ſind die Baßpartien und namentlich ſind der polternde Alte und der verſchmitzte oder dumme Diener Figuren die ſelten fehlen; wo ein Baſſiſt als

Liebhaber oder in ähnlicher Rolle auftritt, hat dieſe meiſtens doch einen komiſchen oder wenigſtens jovialen Charakter.

Obgleich in der Auswahl, der Zahl[9] und Individualiſirung dieſer Figuren große Freiheit herrſchte, ſo bildeten ſich doch gewiſſe feſtſtehende typiſche Züge aus, die man troz der verſchiedenen Maskirung und Gruppirung immer wiederfindet. Hierauf hatte unſtreitig der Umſtand großen Einfluß daß die Opera buffa ſich auf dem Volkstheater ausbildete. Zwar die im Charakter, Dialect und Coſtum beſtimmt ausgeprägten Charaktermasken der italiäniſchen Volkskomödie hat die Oper nicht aufgenommen, auch nicht vollkommen entſprechende Geſtalten ſelbſtändig ausgebildet, allein die Analogie bleibt nichts deſto weniger unverkennbar. Auch das iſt eine Frucht des Bodens, auf welchem die Opera buffa gewachſen iſt, daß ihre komiſchen Rollen ſtets Karikaturen ſind, die durch einzelne treffende aber übertriebene Züge eine draſtiſche Wirkung machen, aber nicht tief begründete und im Einzelnen wohl durchgeführte Charaktere. Der Art wie ſie ſich benehmen und äußern angemeſſen iſt daher auch der muſikaliſche Ausdruck[10], und es iſt wohl kein Zweifel, daß der undramatiſche, jeder individuellen Charakteriſtik entbehrende Geſang der Opera seria das Hinüberſchlagen ins entgegengeſetzte Extrem in der Opera buffa hervorrief und begünſtigte. Da man aber eine Handlung nicht wohl allein durch Karikaturen ausführen laſſen konnte, da man auch nicht leicht Sänger und Sängerinnen hatte, welche alle wirklich komiſche Action beſaßen, ſo wandte man in der Opera buffa auch den mezzo carattere an. In dieſen Rollen wurde nun der Geſang ſchon mehr die Hauptſache, und wenn die eigentliche Bravur und Virtuoſität als ſolche ſich auch nur in Ausnahmefällen in der Opera buffa zeigte, ſo war doch dafür geſorgt daß neben dem Charakteriſtiſchen auch das rein muſikaliſche Element gebührend vertreten war.

---

[9] Die Zahl der Perſonen war nicht beſchränkt, ob ſie gleich gewöhnlich nicht über ſieben hinausging. Auch in der Eintheilung war die Opera buffa nicht gebunden; man behielt ebenſowohl die urſprünglichen zwei Acte der Intermezzi bei, als man je nach der Anlage der Handlung die Oper auch in drei oder vier Acte theilte.

[10] Mattei (riforma del teatro per Metaſtaſio opp. III p. XIX f.): Le commedie (per musica) presso di noi son piene di caratteri caricati, e la lingua specialmente Napoletana non è altro che un ammasso di espressioni caricate; non ci è aria, in cui non si esprime o il cane, o la gatta, o gli uccelli, o la ruota che gira, o il cannone che spara, e altre cose simili: qui troverete un ubbriaco, là un matto; qui un che parla e sconnetta, là un che balbutisce ec. Quelle

Mit dem Karikiren der Hauptrollen ging die Art, in welcher die Handlung aufgefaßt und durchgeführt wurde, Hand in Hand. Die urſprüngliche Anlage der Intermezzi verlangte eine leicht angelegte und loſe verknüpfte Handlung; auch im Charakter der volksmäßigen Poſſe liegt es, daß nicht auf ein gründlich motivirtes, in allen einzelnen Zügen wohl zuſammenhängendes einiges Ganze geſehen wird, ſondern auf wirkſame Situationen, in denen die beliebten und wohlbekannten Figuren ihr Weſen treiben können. Werden dieſe in hinreichender Abwechslung, lebendig und draſtiſch geboten, ſo vergißt das Publicum leicht, wie ſchwach der Faden iſt, an welchen ſie angereiht ſind. In dieſem Sinne ſind beiweitem die meiſten komiſchen Operntexte der Italiäner behan-

---

cose son facilissime ad esprimersi in musica (se ben gl'ignoranti lo ammirano e restano attoniti) in quella maniera stessa, ch' è facile a un pittore esprimere un volto caricato: poichè comunque riesca il ritratto, basta, che vi si vegga quel lungo naso, o quel occhio losco del principale: ognuno lo conosce, ognuno giura ch' è desso.

delt, ohne einen zuſammenhängenden Plan, ohne eine wirklich ſpannende Intrigue, ohne durchgeführte Charakterzeichnung eine Reihe von grotesk-komiſchen Scenen, die jede für ſich betrachtet lächerlich ſind, getragen durch karikaturenhafte Figuren. Dazu kam nun, daß auch die Opera buffa ſtets für eine beſtimmte Geſellſchaft gedichtet und componirt wurde, Zahl und Charakter der auftretenden Perſonen wie die Natur der anzubringenden Situationen alſo dadurch bedingt waren. Wenn der Dichter dadurch auf der einen Seite bei der Erfindung und Ausarbeitung eingeengt und beſchränkt wurde, ſo war ihm ſeine Arbeit dadurch wieder ſehr erleichtert, daß es nur einer geſchickten Benutzung beſtimmt gegebener, ihm wohlbekannter Bedingungen bedurfte, um den äußeren Erfolg ſicher zu ſtellen[11]. Da die Opera buffa immer im Range der Opera seria nachſtand, namentlich auch ſchlechter honorirt ward, ſo haben ſich ſelten bedeutende Dichter mit ihr abgegeben; ſie hat keinen Metaſtaſio gefunden[12].

---

[11] Das Recept zu dem Text einer Opera buffa, welches Arteaga (rivol. c. 13 III p. 140 ff. Th. II S. 140 ff.) einen Impreſario einem Dichter mittheilen läßt, kann man im Weſentlichen in der Mehrzahl komiſcher Operntexte wiedererkennen.

[12] Auch die Texte von Goldoni, die freilich zu den beſſeren gehören, ſind nicht ſo bedeutend wie man vielleicht erwarten möchte, wie er denn auch ſelbſt zugiebt, daß man an ſie keine hohen Anſprüche machen dürfe (mem. III, 13 p. 81 f.). Bekanntlich hat Goethe (Werke XIX S. 420 f.) die komiſchen Operntexte der Italiäner in Schutz genommen; er führt als Beiſpiel das Matrimonio segreto an, ſowie er auch den Rè Teodoro von Caſti auszeichnet (XIX S. 355), und es ließen ſich wohl auch noch andere Beiſpiele anführen. Goethe, der in Rom mit dem Componiſten Kayſer die Oper ſtudirte, wurde wohl gewahr daß „dabei hundert Dinge zu beobachten ſeien, welchen der Italiäner den Sinn des Gedichts aufopfere, z. B. alle Perſonen in einer gewiſſen Folge, in einem gewiſſen Maaß zu beſchäftigen, daß jeder Sänger Ruhepunkte habe u. ſ. w.“ (XIX S. 443 f.); er ſah ein, daß der Dichter durch manche Aufopferungen dem Componiſten

Mit ungleich mehr Geſchick und Glück wurden die muſikaliſchen Formen der Opera seria von genialen Componiſten aus- und umgebildet. Beim Recitativ bedurfte es keiner weſentlichen Umgeſtaltung; die flüſſigere Behandlung des Dialogs machte ſich von ſelbſt und im begleiteten Recitativ, das in der komiſchen Oper von nicht geringerer Bedeutung blieb, änderte ſich der Charakter nur inſofern komiſche Situationen auszudrücken waren, nicht das Weſentliche der Form. Anders verhielt es ſich mit der Arie. Die Form derſelben war, wie wir ſahen, weſentlich aus der Aufgabe hervorgegangen dem Sänger Gelegenheit zur Entfaltung ſeiner Kunſt zu geben und hatte auf Koſten der dramatiſchen Bedeutung ihre feſte Geſtalt erhalten. Das erſte Moment kam für die Opera buffa in den meiſten Fällen ſchon aus äußeren Gründen nicht in Betracht; das letztere widerſprach ihrer eigentlichſten Natur,

---

und Acteur entgegenarbeiten, daß „das Zeug, worauf geſtickt werden ſolle, weite Faden haben und zu einer komiſchen Oper abſolut wie Marli gewoben ſein müſſe" (XIX S. 451, vgl. Briefw. mit Zelter II S. 49). Von ſeinen eigenen Erfahrungen aus urtheilte er billig über Operntexte; er hat Recht, inſofern er dem Operntext eine gewiſſe Einfachheit, die ohne Muſik dünn und dürftig erſcheinen würde, die Vorausſetzung eines phantaſtiſchen Hingebens ähnlich wie an ein Mährchen nachſieht, beides wird durch die Muſik gerechtfertigt. Allein die Mehrzahl der komiſchen Operntexte iſt ganz zuſammenhangslos und abſurd, ohne Feinheit und Heiterkeit, ganz allein auf die Wirkung poſſenhafter Uebertreibung berechnet. Dazu können die S. 97 ff. beſprochne Finta semplice und die gleich zu beſprechende Finta giardiniera als Beleg dienen; das allgemeine Urtheil daß trotz der Beliebtheit der komiſchen Oper die Texte abſcheulich ſeien ſpricht Goldoni aus (mem. III, 26 p. 454): Non vi era alcuno che conoscesse la opera comica italiana meglio di me, sapendo che da parecchi anni altro non rappresentavasi in Italia che farse, di cui la musica era eccellente, e detestabile la poesia; und ebenſo auch Arteaga (a. a. O.): resteremo sorpresi nel vedere, che non havvi al mondo cosa più sguajata, più bislacca, più senza gusto (della poesia dell' opera buffa).

und grade dadurch daß ſie das in der Opera seria zurückgedrängte dramatiſche Element wieder zur Geltung brachte, fand ſie den allgemeinen Beifall. Die hergebrachte Form der Arie wird daher in der komiſchen Oper, abgeſehen von den Fällen, wo ſie dieſelbe parodirt, nur inſoweit angewendet, als ſie Elemente der Opera seria in ſich aufnimmt, namentlich in den Rollen di mezzo carattere, die mitunter für Bravurſänger beſtimmt waren und alſo auch für ſie paſſend eingerichtet wurden. Im Allgemeinen aber erkennt ſie die einzelnen Beſtandtheile der Arie, die beiden geſchiedenen Theile, die Wiederholung des erſten, die Paſſagen und die Cadenz, die Ritornelle nicht als nothwendige an und bedient ſich derſelben mit Freiheit. Das was der Zweitheilung der Arie zu Grunde liegt, die Gegenüberſtellung von zwei ihrem Charakter wie ihrer Conſtruction nach unterſchiedenen Motiven, iſt ein zu tief begründetes Bedürfniß für die künſtleriſche Form, als daß es hätte vernachläſſigt werden können; allein man band ſich nicht mehr an das beſtimmte Geſetz. Anſtatt jedes Motiv ſelbſtändig auszubilden, in ſich abzuſchließen und durch einen ſchroffen Abſchnitt von dem andern zu trennen, ſuchte man vielmehr, indem man die einzelnen Motive knapper faßte und inſofern ihre Selbſtändigkeit beſchränkte, ſie näher mit einander zu verbinden und ohne den Contraſt aufzuheben — der ja ein Hauptmittel der komiſchen Wirkung iſt — doch den gemeinſamen Grund hervortreten zu laſſen auf welchem beide beruhen, ſowohl im Allgemeinen in der gegebenen Situation und ihrer Stimmung, als beſonders in der künſtleriſchen Auffaſſung und Geſtaltung. Der Fortſchritt, welcher hiemit gethan wurde, iſt klar, indem nicht nur eine größere Freiheit und Lebendigkeit in der Bewegung, ſondern die Einheit und Gliederung eines künſtleriſchen Organismus möglich wurde. Es iſt nicht ſchwer in vielen Arien, die nur ein

Tempo haben, die Beſtandtheile der alten Arie und den Einfluß der alten Regel deutlich zu erkennen, allein die Freiheit war gewonnen. Man band ſich auch nicht mehr an die früher vorgeſchriebene Ordnung der wiederkehrenden Motive, man ſtellte und wiederholte ſie je nach Umſtänden, man wandte mehr als zwei Hauptmotive an, gab den Nebenmotiven mehr Bedeutung und Ausdehnung, kurz man erweiterte den Umfang der Mittel mit der Freiheit im Gebrauch derſelben[13]. Sodann aber wandte man häufig die einfachere Form der Cavatine, ebenfalls in mannigfachen Modificationen, an und bediente ſich wo es paſſend ſchien auch liedartiger Geſänge[14].

Dieſe Mannigfaltigkeit und Freiheit in der Behandlung war der Charakteriſtik behülflich, man benutzte dieſelbe um die Individualität der Perſon und der Situation ſchärfer und beſtimmter auszudrücken und ſetzte ſie deshalb auch mit der Action in nähere Verbindung. Noch mehr trat dies Beſtreben in der Behandlung der Enſembles hervor, wo man ſich von den Beſchränkungen der Opera seria ganz frei machte. Duetts, Terzetts und Quartetts brachte man überall an, wo die Situation es erforderte oder möglich machte, ohne ſich an die in der Opera seria vorgeſchriebenen Bedingungen hinſichtlich der Perſonen und des Platzes zu kehren; das erhöhete Intereſſe, welches die muſikaliſche Behandlung einer dramatiſchen Situation, an der mehrere Perſonen handelnd betheiligt waren, durch Contraſte und Lebendigkeit erregte, ließ dergleichen Muſikſtücke mit beſonderer Vorliebe behandeln und machte ſie zu einem Hauptſchmuck der Opera buffa[15]. Am höchſten geſteigert war die muſikaliſch-dramatiſche Charakteriſtik in den ſchon S. 108 f. beſprochenen Finales, welche nicht eine Situation allein, ſondern eine zuſammenhängende Folge von dramatiſchen Scenen, in welchen die Handlung in lebendigem Fortſchritt einer Kataſtrophe entgegengeführt iſt, muſikaliſch darſtellen. Dieſe Finales ſind das Eigenthum der Opera buffa, hervorgegangen aus der Entwickelung des Princips, die Muſik nicht als einen Schmuck dem Drama anzuheften ſondern an der Darſtellung des Dramatiſchen Theil nehmen zu laſſen; der Keim, welcher in der Opera seria durch die einſeitige Uebermacht der Geſangsvirtuoſen ſich nicht hatte entwickeln können, wurde in der Opera buffa neu belebt und weiter ausgebildet[16]. Logroſcini[17] ſoll der erſte geweſen ſein, welcher das Finale einführte, aber noch in ſehr einfacher Weiſe behandelte, indem er dem ganzen Finale ein Hauptmotiv zu Grunde legte, welches er in einem fortlaufenden Satz durchführte. Piccini[18] gab ihm die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit, indem er jede Scene als einen beſonderen Satz behandelte, und ſo eine reiche Abwechslung und wirkungsvolle Steigerung hervorbrachte. Durch dieſe Erweiterung und Ausbildung der Formen der dramatiſchen Geſangsmuſik[19], welche aus einer Wiederbelebung des ihnen zu Grunde liegenden Princips hervorgegangen war und deshalb eine freie Fortentwickelung möglich machte, war der Bann der erſtarrten Formel der Opera seria gebrochen. Es war nun die Aufgabe auch für dieſe die in der Opera buffa errungene Freiheit zu gewinnen, was dort erreicht war auf einem anderen und höheren Gebiet ſelbſtändig zur Anwendung zu bringen, es dadurch von den Zufälligkeiten zu befreien, mit welchen es durch den äußeren Entwickelungsgang der komiſchen Oper behaftet war, und auf eine höhere Stufe zu erheben, von wo aus eine veredelnde Wirkung auf die Opera buffa nicht ausbleiben konnte. Wir werden ſpäter ſehen, auf welchem Wege und inwieweit dies erreicht wurde.

---

[13] Piccini wandte zuerſt die Form des Rondo auf die Arie an, in welcher ein Hauptmotiv mehrfach wiederkehrt, ſo daß die Zwiſchenſätze, welche die Wiederholungen deſſelben verbinden, frei behandelt werden. Dieſe Form, welche der hergebrachten Arienform gradezu entgegenſtand, und ſowohl reiche Abwechſelung mannigfacher Gegenſätze als Geſchick und Geiſt in der immer erneueten Einführung des Thema entfalten ließ, fand großen Beifall und verſchiedenartige Ausbildung, und wurde dann auch in die Opera seria aufgenommen (Arteaga rivol. c. 13 II p. 298 f. Th. II S. 263. Mattei rif. del teatro per Metaſtaſio opp. III p. XXXVII f.).

[14] Man beklagte ſich daß man in der Oper ſo viele Barcarolen zu hören bekäme, wie in unſerer Zeit nach der Stummen von Portici (Arteaga a. a. O. c. 13 II p. 288. Th. II S. 254).

---

[15] Galuppi hatte zuerſt verſucht ein Duett zu ſchreiben, in dem das Tempo wechſelte; was dann allgemein nachgeahmt wurde (Mattei a. a. O. p. XLI f.).

[16] Mattei a. a. O. p. XL. Perciò ne' teatrini la musica ordinariamente è più verisimile, perchè l'arie son lunghe [die Texte der Arien], e ci sono tanti finali, che sono specie di duetti, terzetti e quartetti di molte strofe, e non son costretti i maestri di replicar tante volte le stesse parole. Bisognerebbe dunque andar pian piano introducendo questo sistema ancora nel gran teatro.

[17] Nic. Logroſcino, geb. um 1700, geſt. 1763, galt als der eigentliche Erfinder der komiſchen Oper, le dieu du genre bouffon, wie ihn Laborde (Essai III p. 198) nennt, bis Piccini ihn verdrängte.

Allerdings mußten manche ſchon berührte Mängel, die aus äußeren Verhältniſſen hervorgegangen zunächſt die Texte betrafen, auch die Muſik berühren. Je mehr dieſelbe ſich den charakteriſtiſchen Ausdruck der dramatiſchen Situation angelegen ſein ließ, um ſo mehr mußte ſie durch karikirte Charaktere und poſſenhafte Situationen ebenfalls heruntergezogen werden. In der That bildete ſich auch namentlich für die eigentlichen Buffopartien eine Gewohnheit komiſcher Effecte aus, die zum Theil einer niedrigen Sphäre angehörten. Dahin iſt z. B. der lange Zeit übliche Spaß zu rechnen, alle möglichen Naturlaute nachzuahmen, das raſche Sprechen und manches Andere, das nur allmählich verwiſcht oder veredelt iſt. Hier war nun die ſtrenge Schulung der Opera seria, von welcher die Opera buffa ausging und ſich nur ſchrittweiſe entfernte, von heilſamem Einfluß, indem ſie verhinderte, daß man nicht um der komiſchen Charakteriſtik einſeitig zu genügen, alle Form aufgab und eine vollſtändige Willkühr eintreten ließ. Erſcheint doch bei der Betrachtung jener älteren komiſchen Opern für einen heutigen Beobachter die Geſetzmäßigkeit ihrer Formen auffallender als die Freiheit in der Handhabung derſelben, welche erſt im Zuſammenhang der Ausbildung der Oper überhaupt klar hervortritt. Sodann wirkte auch die einſeitige Richtung, welche die Opera seria auf die Geſangskunſt genommen hatte, inſofern günſtig ein, daß auch für die komiſche Oper als oberſter Grundſatz, der ſich von ſelbſt verſtand, feſtgehalten wurde, daß in der Muſik und vor Allem im Geſang das Weſen der Oper beruhe, und von der naturgemäßen Geſtaltung dieſer Elemente die Wirkung derſelben ausgehen müſſe. Vergegenwärtigt man ſich endlich den Standpunkt der Componiſten, deren Bildung auf muſikaliſcher Schule und Tüchtigkeit beruhte, und den angebornen Sinn der Italiäner für formale Schönheit, ſo wird es begreiflich daß die Opera buffa trotz mancher Auswüchſe doch zu einem muſikaliſchen Kunſtwerk erwuchs[20], das durch

---

[18] Chöre wurden in der Opera buffa faſt gar nicht angewandt, und wo es etwa geſchah, traten ſie nicht bedeutend hervor; manche Enſembleſätze wurden aber in ähnlicher Weiſe behandelt wie die Chöre der Opera seria.

[19] Piccinis Cecchina oder La buona figliuola (S. 169) hatte zuerſt im Jahr 1761 in Rom, dann auf allen italiäniſchen Bühnen einen ſolchen Erfolg gehabt, daß ſie, ähnlich wie die Serva padrona für das Intermezzo, den Zeitpunkt bezeichnen kann, wo die Opera buffa als eine beſtimmte Kunſtgattung anerkannt iſt.

---

20) Außer Logroſcini, Galuppi, Piccini ſind von den S. 244 ge-

geniale Erfindung, geiſtreiche und geſchmackvolle Ausführung die ältere Schweſter übertraf, und ſie auch in der Neigung des Publicums weit überflügelte[21].

Die freiere Ausbildung kam auch der Inſtrumentalpartie zu Gute[22]. Da die Sänger in der Opera buffa nicht ſo abſolut herrſchten, war es geſtattet der Inſtrumentalmuſik einen

---

nannten Componiſten hier beſonders zu nennen Pietro Guglielmi (1727—1804), Pasq. Anfoſſi (1736—1797), Giov. Paiſiello (1741—1816), Domen. Cimaroſa (1754—1801); obgleich die Mehrzahl der dramatiſchen Componiſten ſich auch in der Opera buffa verſucht hat.

[21] Arteaga, nachdem er auseinandergeſetzt hat, daß die komiſche Oper dem Dichter, Componiſten und Darſteller freieren Spielraum gibt, weil ſie größere Mannigfaltigkeit von Charakteren darbietet, weil dieſe dem wirklichen Leben entnommen und leichter auszuführen ſind, weil deshalb auch ein größerer Reichthum an muſikaliſchen Motiven ſich bietet und die Natürlichkeit der Darſtellung dem Sänger verwehrt, ſich in virtuoſenmäßigen Künſteleien zu verlieren, fährt fort (a. a. O. c. 15 III p. 138 ff. Üb. II S. 409 f.): E questa è la cagione per cui la musica delle opere buffe è, generalmente parlando, in migliore stato in Italia che la musica seria, e perchè per un motivo di quest' ultimo genere che si senta composta con qualche novità e caratterizzato a dovere, se ne trovano dieci nella musica buffa. Mossi da tali ragioni vi sono di quelli, che preferiscono ed amano e mostrano di pregiare assai più la commedia musicale che la tragedia. E a dirne il vero — riflettendo ai presocchè incorrigibili abusi dell' opera seria e alla maggiore verità di natura e varietà di espressione che somministra l'opera buffa, concederò volontieri, che non deve tacciarsi di stravaganza o di cattivo gusto chiunque sopra di quella a questa dasse la preferenza.

[22] Burney Reiſe I S. 229: „Auch Piccini wird beſchuldigt daß er die Inſtrumente ſo übermäßig beſchäftigt, daß kein Notenſchreiber in Italien eine von ſeinen Opern abſchreiben laſſen will. ohne ſich eine Zechine mehr bezahlen zu laſſen, als er für jedes anderen Componiſten Opern bekömmt. Allein bei den komiſchen Opern muß er gewöhnlich für ſchlechte Stimmen ſchreiben und müſſen die Inſtrumente alſo die beſte Wirkung thun; und freilich kommt in dergleichen Dramen ſoviel Zank und Lärm

ſelbſtändigen Antheil an der Charakteriſtik zu gewähren, und die Natur der darzuſtellenden Situationen machte es oft wünſchenswerth das Orcheſter ſogar in den Vordergrund zu ſtellen z. B. bei dem häufig vorkommenden parlando, wo den Inſtrumenten der Ausdruck der Grundſtimmung zugewieſen wird, während die Singſtimme in freierer Bewegung die individuelle Charakteriſtik übernimmt. Bei ſolcher Verwendung mußte nicht allein das Orcheſter reicher, mannigfaltiger ausgebildet, ſondern allmählich zu einer Selbſtändigkeit entwickelt werden, welche es fähig machte, der raſchen Beweglichkeit der handelnden Perſonen zu folgen und zugleich die feſte Grundlage für die bunte Mannigfaltigkeit zu bilden, ohne welche eine künſtleriſche Einheit nicht möglich iſt.

Die überlieferte Form der Ouverture in drei Sätzen blieb ebenfalls nicht mehr die maßgebende, obgleich man dieſelbe auch hier anwendete; daneben ſchrieb man auch zweitheilige Symphonien, und ſehr häufig diente ein Allegroſatz, der dann etwas weiter ausgeführt war, als Inſtrumentaleinleitung.

18.

Die komiſche Oper, welche Mozart für das Theater in München zum Carneval 1775 — zwei Jahr nach dem Lucio Silla — componirte, war La finta giardiniera. Der Text, welchen Anfoſſi bereits componirt hatte[1], gehört zu den elen-

---

vor, daß man ſie nothwendig durch die Inſtrumente kräftig ausdrücken muß.“ Heutzutage erſcheint eine ſolche überladene Partitur freilich unbeſchreiblich dürftig.

[1] Anfoſſi hatte in Rom mit ſeiner Incognita perseguitata im Jahr 1773 außerordentliches Glück gemacht und wurde von Piccinis Gegnern dieſem gegenüber in einer Weiſe begünſtigt, daß deſſen Oper im Jahr 1774 ausgepfiffen wurde, während Anfoſſis Finta giardiniera den größten Bei-

beſten die es giebt[2]. Die Handlung iſt unverſtändig und verworren, die handelnden Perſonen faſt ſämmtlich Karikaturen[3]; es iſt nur darauf angelegt eine Anzahl Situationen herbeizuführen, bei denen gelacht werden kann.

Die Marcheſe Violante Oneſti iſt von ihrem Geliebten Conte Belfiore in einem Anfall von Eiferſucht verwundet worden und da er ſie getödtet zu haben glaubt, flieht er. Verkleidet macht ſie ſich mit einem treuen Diener Roberto auf ihn zu ſuchen; beide treten als Gärtner bei Don Anchiſe, Podeſta von Lagonero, in Dienſte, ſie unter dem Namen Sandrina, er als Nardo. Der Podeſta verliebt ſich

---

fall fand. — Bei Fetis wird übrigens auch unter Piccinis Opern eine Finta giardiniera angeführt.

[2] Sonnleithner, der für ſeinen Aufſatz über dieſe Oper (Cäcilia XXV S. 65 ff.) den italiäniſchen Text nicht benutzen, daher auch den Gang der Handlung nicht überall richtig errathen konnte, hat ſpäter das für die Aufführung der Anfoſſiſchen Oper in Wien 1775 gedruckte Buch erhalten und es mir gütigſt mitgetheilt.

[3] Das Perſonenverzeichniß lautet:

Don *Anchise* Podestà di Lagonero, amante di Sandrina.	Tenore
La Marchese *Violante Onesti*, amante del Contino Belfiore, creduta morta, sotto nome di *Sandrina* in abito da giardiniera.	Soprano
Il Contino *Belfiore*, primo amante di Violante ed ora di Arminda.	Tenore
Arminda, gentildonna Milanese, prima amante del Cav. Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore.	Soprano
Il Cavaliere *Ramiro*, amante di Arminda dalla stessa abbandonato.	Soprano
Serpetta, Cameriera del Podestà inamorata del medesimo.	Soprano
Roberto, Servo di Violante, che si finge suo cugino sotto nome di *Nardo* in abito di giardiniero, amante di Serpetta, da lei non corrisposto.	Basso

in die ſchöne Gärtnerin und vernachläſſigt die Zofe Serpetta, welcher er früher den Hof gemacht hat, und um deren Gunſt ſich nun Nardo vergeblich bemüht; die beiden fremden Eindringlinge ſind ihr gleich verhaßt. Bei Don Anchiſe hält ſich als Gaſt Ramiro auf, früher ein begünſtigter Liebhaber Armindas, einer Nichte von Don Anchiſe, welche ihn aber verabſchiedet hat um ſich mit Belfiore zu verloben.

Beim Beginn der Oper ſind die Bewohner von Lagonero in voller Thätigkeit den Garten zum Empfang der Verlobten, deren Ankunft man erwartet, zu ſchmücken; die verſchiedenen Gefühle der Einzelnen, ihre Sympathien und Antipathien ſprechen ſich dabei aus. Nachdem Ramiro dem Podeſta geſtanden daß eine unglückliche Liebe ihn quäle verläßt er ihn; dieſer heißt Nardo und Serpetta ſich entfernen um mit Sandrina allein zu bleiben und ihr eine Liebeserklärung zu machen, welcher ſie auszuweichen ſucht, indeß Serpetta ſie immer von Neuem ſtört; dies giebt zu einer komiſchen Arie des Podeſta Veranlaſſung. Darauf erklärt Sandrina dem Nardo, ſie wolle um den Bewerbungen des Podeſta zu entgehen dieſen Ort verlaſſen und beklagt ſich über die Untreue der Männer, Ramiro der dazukommt beklagt ſich über die Untreue der Frauen, und Nardo über die Hartherzigkeit Serpettas. — Arminda, die ſo eben angelangt iſt, läßt den Podeſta und Serpetta ihre Launen empfinden, als Conte Belfiore eintritt, ſie als Braut begrüßt und ſich wie ein affectirter eitler Geck beträgt, während ſie ihm auseinanderſetzt, daß ſie heftig und launiſch ſei und ihn mißhandeln werde, was er wohl zufrieden iſt, und dem Podeſta eine närriſche Rede hält von ſeinem Adel, ſeinem Reichthum, ſeiner Schönheit, ſeinen Eroberungen und ſeiner Liebe zu Arminda. Nachdem dann Serpetta und Nardo ſich gezankt, ſehen wir Sandrina im Garten beſchäftigt. Arminda, welche ſie dort findet, erzählt ihr daß ſie den Conte Belſiore heirathen werde: vor Schreck wird Sandrina ohnmächtig. Arminda ruft Belſiore zu Hülfe und überläßt ihm die bewußtloſe Sandrina um ihr Riechfläſchchen zu holen; als ſie zurückkommt, tritt grade Ramiro dazu, die vier Liebenden erkennen einander und gerathen in die äußerſte Beſtürzung, über welche der herbeikommende Podeſta vergebens Aufſchluß verlangt, indem alle abgehen und ihn allein laſſen. Ehe er ſich von ſeiner Verwunderung erholt, erzählt ihm Serpetta um ihn eiferſüchtig zu machen, daß ſie Belſiore mit Sandrina in zärtlicher Unterhaltung geſehen habe und er zieht ſich zurück um ſie zu beobachten. Belſiore ſucht Sandrina das Geſtändniß zu entlocken daß ſie Violante ſei, ſie läugnet es anfangs, dann vergißt ſie ſich und macht ihm wegen ſeiner Untreue Vorwürfe. Als er ihr darauf reuevoll zu Füßen fällt, kommt Arminda mit Ramiro dazu, alle ſtürzen herbei, überhäufen ihn und Sandrina mit Vorwürfen und in der allgemeinen Verwirrung ſchließt der Act.

Der zweite Act beginnt damit daß Ramiro Arminda wegen ihrer Untreue Vorwürfe macht, und dieſe Belſiore wegen der ſeinigen; dann treibt Serpetta mit Nardo ihren Spott. Sandrina, welche gegen ihren Willen Belſiore noch liebt, wird von ihm im Garten überraſcht, vergißt ſich und überhäuft ihn mit Vorwürfen; als er darauf voll Reue fleht, daß ſie ihm ihre Liebe wieder ſchenken möge, beſinnt ſie ſich und erklärt ihm, ſie habe Violante gekannt, deren Gefühle ſie ihm geäußert habe. Ganz verwirrt macht er ihr zärtliche Entſchuldigungen und will ihr die Hand küſſen, erfaßt aber die des Podeſta, der lauſchend herangeſchlichen iſt, und geht beſtürzt ab. Dieſer macht nun Sandrina erſt Vorwürfe, darauf eine förmliche Liebeserklärung, der ſie mit Mühe auszuweichen ſucht. Ramiro kommt mit einem Brief, in welchem Belſiore als Mörder der Marcheſe Oneſti angezeigt wird und fordert den Podeſta als obrigkeitliche Perſon auf Unterſuchung anzuſtellen; zum großen Verdruß Armindas erklärt dieſer die Hochzeit für aufgeſchoben; Ramiro ſchöpft für ſich neue Hoffnung. Der Podeſta nimmt nun Belfiore ins Verhör, der trotz der Einflüſterungen Armindas und Serpettas ſich in ſeinen Ausſagen verwirrt und den äußerſten Verdacht auf ſich zieht; da erſcheint Sandrina und erklärt, ſie ſei die Marcheſe Violante, die nur verwundet aber nicht getödtet worden ſei. Man glaubt ihr nicht und verhöhnt ſie, und als ſie mit Belfiore allein iſt und dieſer entzückt ihr von Neuem ſeine Liebe erklären will, ſagt ſie ihm, ſie ſei nicht Violante, ſondern habe im Vertrauen auf ihre Aehnlichkeit mit ihr ſich für ſie ausgegeben um ihn zu retten. Er bleibt allein, ganz verwirrt und beſtürzt verliert er die Beſinnung und fängt an wirklich zu deliriren, kommt aber doch noch wieder zu ſich. Dem Podeſta und Ramiro berichtet darauf Serpetta, daß Sandrina entflohen ſei, verräth aber, als jene fortgeeilt ſind um ſie aufzuſuchen, vor dem lauſchenden Nardo, daß Arminda ſie an einen einſamen verborgenen Platz im nahen Walde habe bringen laſſen, um zu verhindern, daß ſie ihre Hochzeit mit Belfiore ſtöre. — Hier ſehen wir dann Sandrina, im Finſtern allein gelaſſen, in Noth und Verzweiflung. Hinter einander kommen darauf Belfiore von Nardo geführt und der Podeſta um Sandrina zu ſuchen, Arminda und Serpetta um ſich zu überzeugen daß ſie dort hingebracht iſt; im Dunkeln geräth der Podeſta an Arminda, Belfiore an Serpetta, beide in der Meinung mit Sandrina zu reden, welche Nardo der ſich ihr nähert mit Freuden erkennt — da kommt Ramiro, der Alles aufbietet Belfiore die Hand Armindas zu entreißen, mit Fackeln. Als die Geſellſchaft ſich erkennt, iſt anfangs große Verlegenheit, dann bricht alles in Schelten und Vorwürfe aus; Sandrina iſt darüber wie Belfiore vom Verſtand gekommen, beide bilden ſich erſt ein Hirten zu ſein und ſingen zwiſchen dem allgemeinen Lärm verliebte Paſtorale, dann glaubt ſie Meduſa, er Hercules zu ſein, zuletzt wollen ſie vor Vergnügen tanzen, während die Anderen vor Zorn und Erſtaunen außer ſich ſind.

Im dritten Act wird Nardo wiederum von Serpetta verſpottet, dann bedrängen ihn Belfiore und Sandrina, welche in ihrem Wahnſinn ihn zum Gegenſtand leidenſchaftlicher Liebe machen, und denen er mit Mühe durch Liſt entflieht. Der Podeſta hat hierauf von Serpetta zu leiden, die er abweiſt, von Arminda, welche mit Belfiore vermählt ſein will und von Ramiro, der Armindas Hand verlangt, worauf ſie ihm von Neuem erklärt, daß ſie ihn verabſcheue. — Im Garten ſind Belfiore und Sandrina eingeſchlafen und erwachen unter den Tönen einer ſanften Muſik von ihrem Wahnſinn geheilt; ſie erkennen ſich und nach einigem Widerſtreben giebt ſie ſeinen erneueten Liebesanträgen Gehör. Auf dieſe Nachricht entſchließen ſich Arminda dem Ramiro und Serpetta dem Nardo ihre Hand zu reichen und nur der Podeſta bleibt allein zurück.

Es koſtet Mühe dieſer ungeſchickt an einander gehängten Reihe von Scenen zu folgen, aus denen keine zuſammenhängende Handlung zu Stande kommt, und wenn man dazu nimmt, daß die einzelnen Figuren ohne Charakter ſind, der Dialog ohne Witz und Geiſt, und ſehr ſelten eine Situation eigentlich komiſch iſt, ſo wird man dieſen Text als einen ſprechenden Beleg für die allgemeine Klage anſehen, daß in den komiſchen Opern weder eine verſtändige Handlung noch ein unterhaltender Text zu finden ſei, ſondern alles meiſt auf untergeordnete Spaßmacherei hinauslaufe. Der Componiſt mußte Viel leiſten, der einen ſolchen Text über Waſſer halten wollte.

Von Mozarts Originalpartitur ſind nur noch der zweite und dritte Act vorhanden, der erſte iſt verloren[4]. Nun iſt dieſe Oper aber ſpäter deutſch bearbeitet worden; der deutſche Text iſt in der Originalpartitur von Leop. Mozart untergelegt, der auch hie und da der Declamation wegen kleine Veränderungen in den Noten vorgenommen hat[5]. Daß Wolfgang dieſer Bearbeitung aber nicht fremd geblieben war erkennt man daraus, daß auf beſonderen Blättern die begleiteten Recitative, welche in der deutſchen Oper beibehalten wurden, von ſeiner Hand umgeſchrieben beiliegen[6]. Wann dieſe Bearbeitung vorgenommen und wer der Ueberſetzer iſt habe ich nicht mit Sicherheit herausbringen können. Sie wurde in dieſer Geſtalt unter dem Titel Das verſtellte Gärtnermädchen im Jahr 1789 in Frankfurt aufgeführt, wie man richtig angiebt[7]. Daß aber die Bearbeitung damals erſt vorgenommen worden ſei, wäre ſchon deshalb ſehr unwahrſcheinlich, weil Mozart in der Zeit ſchwerlich eine Jugendarbeit ohne erhebliche Veränderungen auf die Bühne gebracht hätte; da Leop. Mozart, welcher 1787 ſtarb, den Text geſchrieben hat, muß die Bearbeitung älter ſein. Dies findet nun ſeine Beſtätigung dadurch, daß in Reichardts Theaterkalender, welcher eine Ueberſicht der für die Bühne arbeitenden Tonkünſtler und ihrer Werke giebt, bereits im Jahrgang 1781 unter Mozarts Werken die Operette Die verſtellte Gärtnerin angeführt wird[8]; ſie muß alſo damals ſchon irgendwo gegeben oder wenigſtens ihre Exiſtenz bekannt geweſen ſein. Da ſie im Theaterkalender von 1779 noch nicht angeführt iſt, ſo darf man vermuthen, daß die Bearbeitung nach Mozarts Rückkehr aus Paris in Salzburg vorgenommen wurde; wir werden ſehen, daß er damals mit mancherlei Arbeiten für die deutſche Oper beſchäftigt war, bei denen er ſowohl Manheim als Wien im Auge hatte. Wahrſcheinlich wird Schachtner der Bearbeiter geweſen ſein; die Ueberſetzung iſt ſchwerfällig und plump, wie man ſie ihm wohl zutrauen kann. Die Partitur dieſer deutſchen Bearbeitung hat ſich in Abſchriften erhalten[9] und es iſt ein vollſtändiger Klavierauszug derſelben gedruckt[10].

---

[4] Andre Verz. 36. Es ſind zwei Bände von zuſammen 326 Seiten. Eine Abſchrift der italiäniſchen Partitur iſt nicht bekannt, daher ſind die Recitative des erſten Acts nicht mehr vorhanden.

[5] Davon zu unterſcheiden ſind manche Kürzungen ſowohl in den Recitativen als in einigen Arien (n. 13. 17. 19. 25), welche zum Behuf der erſten Aufführung in München gemacht und durch derbe Röthelſtriche und Verklebungen bezeichnet ſind, für welche auch der Dialog einer Scene in abgekürzter Form von Mozart neu componirt iſt. In die deutſche Bearbeitung ſind die abgekürzten Arien aufgenommen, eine Arie aber (n. 20), welcher mit Röthel „bleibt aus“ beigeſchrieben iſt, iſt dort nicht weggelaſſen.

[6] Die deutſchen Stichwörter — denn an die Stelle des Seccorecitativs trat geſprochener Dialog — ſind von einer dritten Hand eingetragen.

[7] Im Theaterkalender auf das Jahr 1790 S. 93 iſt unter den vom November 1788 bis dahin 1789 in Frankfurt neu einſtudirten Stücken aufgeführt Das verſtellte Gärtner-Mädchen, Oper aus dem Italiäniſchen, Muſik von Mozart.

---

8) Es iſt charakteriſtiſch daß in allen Jahrgängen dieſes Theaterkalenders von 1779 bis 1794, wo Mozart ſchon als Componiſt des **Figaro** und **Don Juan** genannt wird, er ſtets aufgeführt wird: „Mozard .... Kapellmeiſter in Salzburg" worauf die Angabe der Opern folgt. Es iſt möglich daß dieſe Artikel zu dem S. 11 berührten Irrthum Gerbers mit Veranlaſſung gegeben haben. Dagegen erſcheint in demſelben Theaterkalender ſeit dem Jahr 1797 unter den lebenden Tonkünſtlern „Leopold Mozart, Kapellmeiſter in Salzburg, Vater des verſtorbenen Mozart."

9) Eine derſelben, welche Sonnleithner benutzt hat, befindet ſich im Archiv der k. k. Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien, eine zweite, ehemals im Beſitz von Heckel in Mannheim, habe ich ebenfalls in Händen gehabt.

10) Die Gärtnerin aus Liebe, Oper in drei Aufzügen von W. A. Mozart, in vollſtändigem Clavierauszug. Mannheim, K. F. Heckel. [1829]. — Ich finde auch einen alten, wahrſcheinlich unvollſtändigen Kla-

Hier ergiebt ſich aber ein Problem. Mir liegt die Abſchrift einer Partitur des erſten Actes vor, welche leider im Anfange des Finales abbricht[11]. Hier ſind nicht allein an die Stelle der italiäniſchen Namen deutſche geſetzt[12], ſondern es iſt ein anderer deutſcher Text untergelegt[13]. Auch in der Muſik ſind Veränderungen vorgenommen. Bei einigen Arien (n. 2. 3. 5. 7) iſt das Ritornell gekürzt, bei einer (n. 10) vor dem Eintritt des $^3/_8$ eine Kürzung vorgenommen; dagegen finden ſich in einer andern (n. 7) vor dem Schluß (S. 55, Syſt. 4, nach Tact 5) 17 Tacte, die in jener Bearbeitung fehlen, und in der folgenden (n. 8) iſt eine längere Stelle (S. 62, Syſt. 4, Tact 3 bis S. 63, Syſt. 4, Tact 5) ganz verändert. Viel erheblicher aber ſind die Abweichungen der Inſtrumentation. Dieſe iſt bei allen Nummern mit Ausnahme von n. 9 verſtärkt worden. Bei der Ouverture und Introduction, der Arie n. 8 und dem Finale iſt das vollſtändige Orcheſter angewandt, wie es Mozart nur in der letzten Zeit

---

vierauszug erwähnt, der in Leipzig erſchienen ſein ſoll, habe denſelben aber nicht zu Geſicht bekommen.

11) Sie gehört Hrn. Director Franz Hauſer in München, der mir mit gewohnter Güte ihren Gebrauch verſtattet hat.

12) Es ſind folgende Perſonen:

Gouverneur	Podesta
Röschen = Juliane	Sandrina-Violante
Graf	Contino
Agneſe	Arminda
Grimaldi	Ramiro
Friederike	Serpetta
Philipp	Nardo.

13) Dieſe Ueberſetzung iſt in mancher Hinſicht beſſer als die andere, obgleich auch ſie noch viel zu wünſchen läßt. Uebrigens iſt ſie offenbar nach dem italiäniſchen Original gemacht und nicht bloß eine Verbeſſerung der alten Ueberſetzung.

gebrauchte, auch bei den übrigen Nummern ſind mehrfach Blaſinſtrumente zuſammengeſtellt, namentlich die Clarinetten häufig gebraucht, wie es Mozart damals ſo wenig als Andere zu thun pflegten. Hier fragt es ſich nun, ob eine von Mozart ſpäter vorgenommene Umarbeitung vorliegt, oder der Verſuch eines Anderen Mozarts Muſik durch reichere Inſtrumentation aufzuhelfen[14]. Gegen die erſtere Annahme ſpricht, daß in Mozarts eigenhändigem ſehr ſorgfältigem Cataloge ſeiner Arbeiten von 1784–1791 dieſe Bearbeitung nicht erwähnt iſt, und noch mehr die Beſchaffenheit derſelben. Die Erweiterung der Inſtrumentation iſt nicht ohne Geſchick und inſofern mit einer gewiſſen Freiheit gemacht, als den zugeſetzten Blaſinſtrumenten hie und da ſelbſtändige Motive und Figuren gegeben worden ſind, welche zu dem urſprünglich Gegebenen hinzuerfunden ſind; allein dieſe ſind nicht nur im Ganzen unbedeutend, ſondern es iſt ſorgfältig darauf geachtet, daß die urſprüngliche Inſtrumentation nirgends weſentlich dabei verändert werde. Es iſt aber nicht denkbar, daß Mozart bei der Ueberarbeitung eines eigenen Werks ſich nicht einmal die Freiheit genommen haben ſollte, mit welcher er bei der Inſtrumentation Händelſcher Oratorien verfuhr, um das was er früher geſchrieben hatte ängſtlich zu reſpectiren; es iſt ebenſo unwahrſcheinlich daß er, wenn er die Inſtrumentation völlig umarbeitete, nicht das ganze Werk wieder vorgenommen und einer durchgreiſenden Reform, namentlich durch Kürzung, unterzogen haben ſollte, da wir wiſſen, daß er in ſpäteren Jahren eine ſtrenge Selbſtkritik übte[15].

---

[14] Wenn Jemand vermuthen möchte, jene eben erwähnten Abſchriften ſeien im erſten Act unvollſtändig, ſo wird das dadurch widerlegt, daß ſie in den beiden letzten Acten mit der Originalpartitur übereinſtimmen, man alſo auch für den erſten Act daſſelbe vorauszuſetzen berechtigt iſt. Für die Finales ließe ſich etwa annehmen, daß die Blaſinſtrumente auf Beiblättern geſchrieben geweſen und dieſe dann verloren gegangen wären — was nicht ſelten geſchehen iſt — allein dies würde doch keine Anwendung auf andere Nummern leiden, wo ſogar mehrere Syſteme unbeſchrieben geblieben ſind.

Wenn man ſich vergegenwärtigt, was über das Verhältniß der Opera buffa zur Opera seria im Allgemeinen geſagt worden iſt, wie ſchon in der erſten komiſchen Oper Mozarts ſein Talent für Alles das, worauf es bei dieſer hauptſächlich ankam, ſo entſchieden ſich ausſpricht, endlich daß zwiſchen der letzten Opera seria und der Finta giardiniera mehrere Jahre liegen, welche in dieſer Zeit der Entwickelung von keiner geringen Bedeutung ſind, ſo wird man nicht überraſcht ſein, wenn dieſe Oper nicht allein in der Sicherheit der formalen Behandlung ſondern durch Originalität und Kraft der Erfindung, durch lebendige Charakteriſtik einen unvergleichlich höheren Rang einnimmt als die bisher betrachteten.

Von den ſieben handelnden Perſonen, welche alle mit ſicherer Hand in feſten Umriſſen gezeichnet ſind und jede ihre Individualität treu bewahren, ſind nicht alle komiſche Charaktere[16].

Die Partie des Ramiro, welche für einen Caſtraten geſchrieben iſt und ſchon dadurch auf die Opera seria hinweiſt, hat einen durchaus ernſten Charakter: es iſt der gefühlvolle, leidenſchaftlich aber unglücklich Liebende, der nur dadurch komiſch wird, daß er trotz der ſchlechten Behandlung, welche ihm von Arminda widerfährt, unermüdlich in ſeiner Neigung bleibt, immer von Neuem zürnt und hofft. Von dieſem Contraſt, welcher in der Situation liegt, iſt in die muſikaliſche Charakteriſtik nichts aufgenommen. Am beſtimmteſten iſt ſein Charakter in den beiden Arien n. 18. 25 ausgeſprochen. Die erſte iſt eine Cavatine, welche auf eine einfach ſchöne Weiſe das Gefühl der hoffenden treuen Liebe ausdrückt, voll Innigkeit und wahrer Empfindung; die zweite eine leidenſchaftlich bewegte Arie, in welcher der Unwille über die treuloſe Geliebte ſich ausſpricht, zwar ſehr unruhig und bewegt, — was durch die lebhaft accentuirte Declamation wie durch die raſch wechſelnde, zum Theil in frappanten Uebergängen fortſchreitende Harmonie ausgedrückt wird — aber doch mit einer Mäßigung des Pathos, welche auf der richtigen Erwägung beruht, daß in einem ſolchen Charakter auch die Leidenſchaft nicht ſo gewaltſam auflodert, daß ſie Alles um ſich her verzehrt. Am ruhigſten gehalten iſt Ramiros erſte Arie (n. 2), in welcher er die Betrachtung anſtellt, daß ein von einer unglücklichen Liebe kaum Geheilter ſich vor neuer Verlockung zurückzieht; er hat die treuloſe Geliebte noch nicht wiedergeſehen, deren Anblick ihn nachher über dem Verlangen ſie zu beſitzen Alles vergeſſen macht. So iſt in dieſen Arien eine durchaus folgerichtig geſteigerte Entwickelung eines beſtimmten Charakters gegeben. Ohne Zweifel gab die Eigenthümlichkeit des Sängers zu der individuellen Geſtaltung der vom Dichter gelieferten Grundzüge beſtimmende Veranlaſſung; allein darin bewährt ſich eben der Künſtler, wenn er Bedingungen der Art zu Geſetzen macht, nach welchen mit innerer Nothwendigkeit ein in ſich einiges Kunſtwerk ſich entwickelt. Aus jenen äußeren Umſtänden geht es auch hervor, daß die Arien des Ramiro der alten Form am nächſten ſtehen und durch Paſſagen am meiſten für den Sänger ſorgen. Beſonders gilt dies von der erſten Arie, die im ganzen Zuſchnitt an die Bravurarie erinnert, der auch die langen Ritornelle nicht fehlen; doch ſieht man auch in den übrigen wohl die Anlage eines breitgehaltenen erſten Theils, der nach einem Mittelſatz wiederholt wird. Aber nicht allein iſt dieſe Wiederholung keine ſtricte — es treten dabei vielmehr manche Modificationen ein —, ſondern dieſer Haupttheil iſt in ſeinen einzelnen Beſtandtheilen reicher, freier und organiſcher gegliedert; beſonders aber iſt der Abſchnitt, welcher den eigentlichen Mittelſatz vertritt, nicht mehr als ein Fremdartiges, abſolut Contraſtirendes angefügt, ſondern obgleich er einen beſtimmt ausgeſprochenen Gegenſatz bildet, ordnet er ſich als ein zum Ganzen gehöriger Theil demſelben ein. Das feine Gefühl und die Kunſt, mit welcher er eingeführt, dann in einer Weiſe behandelt wird, welche darauf hinweiſt, daß er den völligen Abſchluß nicht zu geben ſondern nur vorzubereiten beſtimmt iſt, endlich wieder ins Hauptthema zurückleitet, verläugnen ſich in keiner Arie dieſer Oper völlig, und hierin iſt ein Fortſchritt gegen die früheren unverkennbar, in denen eine gewiſſe Unbeholfenheit, welche den Zwang der überlieferten Form nicht zu überwinden weiß, grade in dieſer Hinſicht wahrzunehmen iſt.

---

[15] Es wäre ſehr zu wünſchen daß durch weitere Nachforſchungen z. B. in Theaterarchiven womöglich das vollſtändige Material ermittelt würde um dieſe Fragen zu ſicherer Entſcheidung zu bringen.

[16] Es iſt leider nicht gelungen, trotz der ſorgfältigen Nachforſchungen, welche Kapellmeiſter Lachner und Profeſſor Maier im Theaterarchiv wie in der königl. Bibliothek angeſtellt haben, über die Aufführung in München etwas Näheres zu ermitteln, namentlich auch nicht die Beſetzung der Rollen in Erfahrung zu bringen, da nicht einmal ein Textbuch aus damaliger Zeit aufzutreiben war.

Dem Ramiro ſteht wie der Anlage des Textbuches ſo auch der muſikaliſchen Ausbildung nach Arminda am nächſten[17]. Sie iſt als ein ſtolzes, hochfahrendes, leidenſchaftliches Mädchen, die indem ſie den treuen Liebhaber empörend mißhandelt und einem anderen nachläuft, dem ſie die Treuloſigkeit, welche ſie ſelbſt begeht, aufs heftigſte vorwirft, nicht komiſch, kaum lächerlich, ſondern widerwärtig wird. Die muſikaliſche Charakteriſtik hat in die erſte Arie (n. 7) hauptſächlich dadurch ein komiſches Element gebracht, daß ſie die Heftigkeit als Haſtigkeit auffaßt; allerdings wird die adliche Dame dadurch der Soubrette näher gebracht, allein der Text ſtellt ſie geradezu gemein dar und hat es dem Componiſten dadurch unmöglich gemacht, dem eingebildeten Stolz des vornehmen Fräuleins die komiſche Seite abzugewinnen[18]. Die zweite Arie (n. 13), in welcher ſie dem Contino mit der Rache für ſeine Untreue droht, iſt durchaus pathetiſch gehalten, und zwar iſt in der Muſik, während die Ausdrücke des Textes faſt roh ſind, ein karikirter Ausdruck des Pathetiſchen, der an Parodie ſtreift, wie auch die Form und Behandlung der Arie der Weiſe der Opera seria nahe ſteht, ſo daß bei angemeſſenem Vortrag dieſe Arie allerdings damals eine komiſche Wirkung machen konnte, während heute mehr das Altmodiſche hervortritt. Daß dieſe Partie von aller Bravur frei geblieben

---

[17] Siccome l'amore è il regno delle donne, ſagt der Impreſario bei Arteaga (riv. del teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 416), e l'anima del teatro così v' avvisarete di fare, che il primo uomo sia innamorato della prima donna e il secondo della seconda.

---

18) Der Text lautet:

Si promette facilmente
dagl' amanti d'oggidì;
e la semplice zitella
se lo crede poverella
e si fida a dir di sì;
io però non fò così.
Patti chiari e patti schietti,
pria di dirvi sì o nò.
Voi sarete l'idol mio,
il mio ben, la mia speranza;
ma se mai, com' è l'usanza,
mi mancaste, m'ingannaste,
io le mani adoprerò.

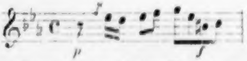
iſt, die man nach dem Zuſchnitt dieſer Arien erwarten möchte, war wohl in der Eigenthümlichkeit der Sängerin begründet, an welche überhaupt keine beſonderen Anſprüche weder hinſichtlich des Umfangs noch der Ausbildung der Stimme gemacht werden, und die wohl ohne Zweifel eine Seconda donna war.

Eigenthümlich iſt die Rolle der Sandrina. Komiſch iſt ſie weder urſprünglich noch wird ſie es durch die Situationen. Sie iſt eine unglücklich Liebende, von tiefem und feinem Gefühl, gekränkt und betrogen, durch widrige Schickſale zur Verſtellung gezwungen; die Verlegenheiten, in welche ſie durch die Verkleidung geräth, ſind ebenfalls nicht lächerlich, ſondern peinlich, und nehmen Theilnahme und Mitleid in Anſpruch. Man liebte es damals, in die Opera buffa Perſonen und Situationen einzuführen, welche an ſich geeignet waren ein tragiſches Intereſſe zu erregen, ohne daß man darum beſorgt war, dieſe verſchiedenartigen Elemente mit einander in Einklang zu bringen [19]. So tritt die Hauptſcene der Sandrina am Ende des zweiten Acts vollſtändig aus dem eigentlichen Bereich der Opera buffa heraus. Sie iſt im öden finſtern Wald allein zurückgelaſſen und weiß ſich in ihrer Noth keinen Rath; ihr Rufen um Hülfe,

---

19) Arteaga läßt den Impreſario zum Dichter der komiſchen Oper ſagen (riv. del teatro 15 III p. 143. Th. II S. 412 f.): Non vorrei che il dramma fosse intieramente serio, perchè vi vorebbono troppe spese, nè tampoco buffo del tutto, perchè si confonderebbe colle opere dozzinali. Vorrei che fosse di mezzo carattere (lo che in sostanza vuol dire, che non abbia alcuno), che facesse piangere e ridere allo stesso tempo, che il giocoso entrasse in una lega, che mai non ha avuta col patetico, che ad un' aria appassionata tenesse dietro una di trambusto, e che aprisse campo di sua abilità alla virtuosa Pelosini, che spicca nel tenero, e virtuoso Guaccharelli, che sostiene la parte di buffo per eccellenza.

ihre Angſt und Verzweiflung ſpricht ſie in einer Arie (n. 21) aus, welche aus einem einzigen in unruhiger Bewegung forteilenden Satz (Allegro agitato) beſteht. Eine charakteriſtiſche Violinfigur



deren unruhiger Charakter durch eine Begleitung in ſynkopirten Noten und das durch die Bäſſe und Blasinſtrumente hervorgehobene forte des vorletzten Viertels ſtark bezeichnet iſt, geht durch die ganze Arie in wechſelnden Modulationen hindurch; die Singſtimme wirft einzelne rhythmiſch ſcharf betonte Ausrufe dazwiſchen, einigemal ermannt ſie ſich zu einer ſcharf accentuirten melodiſchen Phraſe, die dann die unruhige Begleitung des Orcheſters für einen Augenblick zurückdrängt, bis dieſe ihr Treiben wieder beginnt. Das treffliche Muſikſtück iſt der wahrſte Ausdruck der athemloſen Angſt eines zarten furchtſamen Mädchens — keiner Heroin —, das ſich einer unbeſtimmten Gefahr gegenüber hülflos allein gelaſſen ſieht. Die Arie geht unmittelbar über in ein ausdrucksvolles begleitetes Recitativ, in welchem Sandrina ruhiger geworden ſich umſieht und ihrer verlaſſenen Lage ſich vergewiſſert. An dieſes ſchließt ſich unmittelbar die Cavatine (n. 22) an:

> Ah dal pianto, dal singhiozzo
> respirar io posso appena,
> non ho voce, non ho lena,
> l'alma in sen mancando và.

Es iſt keine leichte Aufgabe, nachdem dieſelbe Situation und Gemüthsſtimmung ſchon ſo lange feſtgehalten iſt, ihr nun noch einen neuen und geſteigerten Ausdruck zu geben, und ſie iſt bewundernswürdig gelöſt. Es iſt wiederum ein faſt ohne Unterbrechung raſtlos fortlaufendes Allegro agitato (6/8). Die Singſtimme bewegt ſich dem Texte gemäß faſt immer in abgebrochenen, durch Pauſen getrennten Noten, und erhebt ſich ſelten in einem gehaltenen Ton, in einer melodiöſen Phraſe zu einer größeren Kraftanſtrengung. Das Orcheſter unterhält eine fortgehende Bewegung; anfangs tritt die erſte Geige mit einer eigenthümlichen zarten Figur hervor, nachher übernehmen eine Oboe und ein Fagott, die unter ſich und mit der Singſtimme in Wechſelgeſpräch treten, die Hauptrolle, während die begleitenden Figuren einen bewegteren Charakter annehmen. Das Ganze iſt ein einziger ruhig fortgeſponnener Faden; nichts Fremdes kommt hinein, alles iſt aus einem Grundgedanken wie von ſelbſt hervorgequollen, liebliche Melodien, reich wechſelnde Harmonie, über das Ganze ein unnachahmlicher Zauber von Schönheit und Anmuth ausgegoſſen. Wenn in der vorhergehenden Arie die Kraft der aufgeregten Leidenſchaft ihren Ausdruck fand, ſo hier die Reſignation; bewundernswürdig aber iſt die Einheit beider, es ſind die Aeußerungen einer und derſelben Natur, die nicht groß und ſtark, ſondern zart und liebenswürdig, fein und edel iſt. Mit richtigem Tact hat Mozart, indem er die Leidenſchaft treu und wahr wiedergab, aber in ihrem Ausdruck mäßigte, der Sandrina den Charakter gegeben, welchen ſie als die Heldin einer komiſchen Oper in dieſer Umgebung bewahren mußte, wenn das Ganze Einheit im Ton und Charakter erhalten ſollte. Und wiederum hat er ihr die Würde und feine Anmuth auch da gewahrt, wo die Situation ſie als die Gärtnerin erſcheinen läßt, in welche ſie ſich verkleidet hat. Den Mittelpunkt bildet gewiſſermaßen die Cavatine (n. 11), in welcher Sandrina, allein, ſich ſelbſt überlaſſen, das Schickſal ihrer unglücklichen Liebe beklagt:

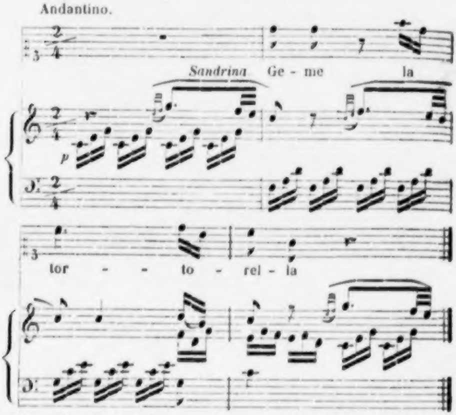
Geme la tortorella
lungi dalla compagna,

del suo destin si lagna
e par, che in sua favella
vogli destar pietà.
Io son la tortorella u. ſ. w.

Es iſt der einfache Ausdruck eines innigen, weichen Gefühls, das ſchmerzlich verwundet iſt, aber weder im Schmerz ſich ganz verliert, noch die Kraft beſitzt ihm ſich zu entreißen, durch die zarteſte weibliche Anmuth verſchönt; grade dies drückt die Muſik aus, oder richtiger dieſen Charakter hat die Muſik geſchaffen[20]. Man kann daher begreifen, daß ſie, wo

---

20) Sonnleithner hat nicht verſäumt auf den artigen Einfall hinzuweiſen, daß die Singſtimme nicht mit dem Anfang des Themas eintritt, ſondern hinterher, wie aufgeweckt aus ihrem Nachſinnen:

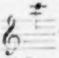


Niſſen führt (Anhang S. 74) aus einem mir unbekannten Bericht über dieſe Oper an: „Vorzüglich lieblich iſt die Romanze aus C-dur mit obliſie das Gärtnermädchen ſpielen muß, auch dies mit gefälliger Heiterkeit thut, ohne zu der eigentlichen Soubrette herabzuſinken. Von dieſer Art iſt die Arie n. 4, in welcher ſie gegen Ramiro, der über die Treuloſigkeit der Frauen klagt, dieſe gegen die Männer in Schutz nimmt. Sie iſt in der Form eines Rondo mit einer lebhaften Coda ($\frac{6}{8}$), munter und graziös, ohne ſich eben ſehr auszuzeichnen. Charakteriſtiſcher iſt die Arie n. 16, in welcher ſie den Podeſta, welcher ihr Vorwürfe macht und mit ihr ſchmollt, durch Schmeicheleien zu begütigen ſucht ohne ihm gradezu die Unwahrheit zu ſagen, daß ſie ihn liebe; hier entfaltet ſie eine gewiſſe Koketterie und trägt wiederum ihren Kummer über ſeine Vorwürfe etwas ſtark auf, ſo daß dieſe Arie ſich dem Buffocharakter nähert; allein auch hier macht ſich jene mäßigende Feinheit und Anmuth geltend, welche dieſe Partie von der der Serpetta weſentlich unterſcheidet[21].

Beide Seiten, die komiſche und pathetiſche, ſind gemiſcht im Contino Belfiore. Durch den Mordverſuch an Violante erſcheint er als ein leidenſchaftlicher Menſch; daß er in ſeiner Neigung zwiſchen Arminda und Violante ſchwankt macht ihn auch nicht zu einer komiſchen Perſon, und in der That drückt

---

gater Flöte, die auch hie und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden iſt.“ Es kann kaum eine andere Nummer dieſer Oper gemeint ſein, allein leider iſt in beiden Partituren keine Flöte dabei; auch eignet ſich dieſe Cavatine, ſo anmuthig ſie iſt, doch kaum zum Volksliedchen.

[21] Die Partie iſt auf eine Darſtellerin berechnet, welche nicht nur durch ein zierliches Aeußere und gewandtes Spiel gefallen, ſondern auch als Sängerin etwas leiſten konnte; ſie geht wiederholt bis , und wenn auch eigentliche Bravurpaſſagen nicht vorkommen, ſo iſt ſie doch keineswegs ohne alle Coloratur, die aber den oben bezeichneten Grundcharakter nicht beeinträchtigt.

er ſeine Neigung ſo aus, daß man ſie für aufrichtig halten muß. So iſt die Arie (n. 6), in welcher er ſeine hingebende Bewunderung der Schönheit Armindas ausſpricht, nicht allein einfach und innig, ſondern männlich und man möchte ſagen vornehm gehalten. Und die Arie (n. 15), in welcher er der Sandrina, die er als Violante wiedererkannt hatte, ſeine Liebe ausſpricht, iſt außerordentlich ſchön im Ausdruck eines innigen Gefühls. Daß ſie zum Schluß in den Buffocharakter übergeht iſt hier durch die Situation gerechtfertigt. In ſeiner Verzückung hat er nicht bemerkt daß Sandrina bei Seite gegangen und der Podeſta an ihre Stelle getreten iſt; als er nun nach Sandrinas Hand faßt um ſie zu küſſen, ergreift er die Hand des Podeſta: ſeine Verwirrung und ſein Aerger mußte ſich komiſch äußern und ſo ſchließt denn die zärtlich begonnene Arie mit einem Allegro im echten Buffocharakter. Auch die Situationen, in denen er ſich zwiſchen den beiden Geliebten, zwiſchen den eiferſüchtigen Liebhabern und der Sandrina gegenüber befindet, die ſich bald als Violante zu erkennen giebt bald wieder verläugnet, ſind komiſch und werfen ihren Reflex auf ihn zurück. Allein wenn er anfangs als ein eitler, adelsſtolzer Geck auftritt, ſo iſt dieſer Charakterzug nicht nur von keiner Bedeutung für die Handlung, ſondern er iſt ſtörend und tritt daher auch ſpäter nie wieder hervor. Er hat Veranlaſſung gegeben zu einer großen Arie im Buffocharakter (n. 8), in welcher Belfiore ſeinen Ahnenkram mit gleicher Würde und Redſeligkeit auspackt, die Mozart ſehr ergötzlich ausgeführt hat; aber weil ſie nur wie ein prahlender Lappen aufgeſetzt iſt, um dem Sänger oder dem Publicum gefällig zu ſein, iſt es eine Buffoarie wie andere, ohne den lebendigen Charakter einer beſtimmten Individualität. Noch unglücklicher iſt der Einfall, den Contino und nachher gar auch Sandrina im Wahnſinn irre reden zu laſſen. Der Unſinn den ſie ſchwatzen, der Contraſt ihres Benehmens zu ihrer Lage könnte vielleicht, wenn es mit mehr Geſchick und Feinheit behandelt wäre in der Weiſe lächerlich werden, wie das analoge Benehmen eines Betrunkenen; allein die Vorſtellung von dem entſetzlichen Unglück des Wahnſinnigen läßt ja die Wirkung des Lächerlichen gar nicht eintreten. Dazu kommt nun daß der Wahnſinn durch Muſik nur darſtellbar iſt inſofern er das Mitgefühl in Anſpruch nimmt; das Widerſinnige aber, das auf den Verſtand wirkt und zum Lachen reizt, iſt muſikaliſch nicht wiederzugeben, und nur in ſeltenen Fällen wird es möglich ſein durch die Muſik eine analoge Wirkung hervorzubringen. So wenn im zweiten Finale Sandrina und Belfiore, umgeben von erbitterten Feinden, ſich plötzlich einbilden arkadiſche Schäfer zu ſein und Schäferlieder ſingen, ſo iſt es dadurch daß ſich eine beſtimmte Form für das Paſtorale ausgebildet hatte möglich geworden, indem man dieſe anwandte, einen Contraſt gegen die übrige Muſik hervorzubringen, der die Vorſtellung des Verrückten wenn auch nicht hervorrief, ſo doch unterſtützte[22]. Allein wenn ſie nachher mythologiſchen Unſinn ſchwatzen: Io son Medusa orribile! Io son Alcide intrepido! ſo hat die Muſik dafür keinen charakteriſtiſchen Ausdruck mehr. Bezeichnend iſt für dieſe Betrachtung das Terzett (n. 24). Belfiore, der ſich für Mercur und Nardo für Venus hält, überhäuft ihn mit Zärtlichkeiten, Sandrina, die in ihm ihren Geliebten ſieht, ſetzt ihm ebenſo zu. Um ihnen zu entgehen deutet Nardo — hier fängt das Terzett an — gen Himmel und erzählt ihnen mit zunehmender Lebhaftigkeit wie Sonne und Mond ſich zanken, die Sterne in Liebesabenteuer gerathen und alle mit einander Streit anfangen; als er die beiden Verrückten mit aller Aufmerkſamkeit in die Höhe gaffen ſieht, macht er ſich davon; ſie ſetzen ihre Beobachtungen fort, ſprechen ihren lebhaften Antheil an dem eingebildeten Kampf aus und gehen ſo endlich ab. Das Terzett iſt munter, lebhaft und hat lebendig dargeſtellt gewiß einen ſehr komiſchen Eindruck gemacht, wenn man ſich über die Rohheit hinwegſetzte, die in dem Verſpotten der Unglücklichen liegt, wobei auch Nardo ganz aus ſeinem Charakter heraustritt. Aber liegt hier etwa die komiſche Wirkung in dem Umſtande, in welchen der Dichter ſie hat hineinlegen wollen? Gewiß nicht. Wenn Nardo irgend eine andere Geſchichte erzählte, und dadurch ihre Aufmerkſamkeit feſſelte und von ſich ablenkte, wenn die beiden, nachdem er ihnen entkommen, lebhaft aneinander geriethen, ſo würde die Wirkung dieſelbe ſein, die nur auf der Lebendigkeit und Laune beruht, mit welcher der Componiſt die Grundzüge der Situation dargeſtellt hat, wodurch er den Unſinn überhören macht, den der Dichter die Leute ſchwatzen läßt. Hier war nun doch eine Situation gegeben, welche der Componiſt umſchaffen konnte; dagegen war dies unmöglich in der Scene, in welcher Belfiore vor unſern Augen den Verſtand verliert (n. 19). Dies geſchieht in einem begleiteten Recitativ. Anfangs, wo widerſtrebende Gefühle auszudrücken ſind, welche ihn beſtürmen, iſt die Muſik ganz am Platz; ſpäter, wo er glaubt todt und im Elyſium zu ſein, iſt Mozart nichts übrig geblieben als ſich den Einzelnheiten ſeiner Phantaſien anzuſchließen, denen faſt durchgängig eine unheimlich murmelnde Figur der zweiten Violine als Grundlage dient. Daß er trotzdem daraus einen muſikaliſch zuſammenhängenden, abgerundeten Satz geſchaffen hat, werden ihm nicht Viele nachthun; aber der ſpeciſiſche Ausdruck dieſer Irrereden iſt er nicht, kann es nicht ſein, und es ließe ſich eine Situation und Textworte erdenken, für welche die Muſik ein ebenſo paſſender Ausdruck wäre[23]. Einen ſtarken Contraſt dazu macht dann die Arie, in welcher er, wieder zur Beſinnung gekommen, ſeine Freude ausſpricht, daß er noch lebe. Sie iſt im Tempo di Menuetto[24], lebhaft, von einem ſinnlich aufgeregten Charakter, recht wie Tanzmuſik, und macht nach dem was vorangegangen iſt, gewiß keinen komiſchen Eindruck, obgleich die zu Grunde liegende Auffaſſung pſychologiſch wohl begründet ſein mag.

---

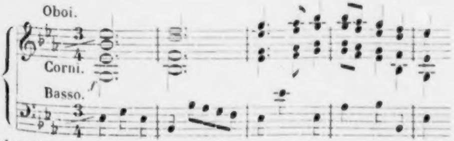
[22] Mozart hat daher hier das paſtorale Weſen durch Rhythmus, Inſtrumentation u. ſ. w. ſo ſcharf als möglich charakteriſirt, und da wo Belfiore die Cither des Orpheus zu hören glaubt, auch dieſe durch das Pizzicato nachgeahmt.

Ein echter Buffo iſt der Podeſta, ſtolz, verliebt, wichtig thuend mit ſeiner Amtswürde, leicht aufgeregt, leicht in Verlegenheit geſetzt, dabei im Grunde gutmüthig, der echte Typus eines komiſchen Alten; daß man dieſe Rolle einem Tenor und nicht einem Baß gab, hatte vielleicht ſeinen Grund in Bühnenverhältniſſen, obgleich dieſe Verwendung des Tenors

---

[23] Bei der deutſchen Bearbeitung ſollte dieſer Satz ausfallen. Mozart hat das Recitativ bis hieher auf einem beſonderen Blatt deutſch umgeſchrieben, und in der Partitur noch dazu geſetzt: „bis hieher. | bleibt aus und folgt die Arie.“ Indeß iſt die Ueberſetzung darunter geſetzt und ſo iſt denn die ganze Stelle in die deutſche Partitur und den Klavierauszug mit übergegangen.

[24] Daß die erſten Tacte derſelben



ſowohl an das Menuett-Trio der D-dur Symphonie (n. 5), als an ein Paar Takte im erſten Allegro der Es-dur Symphonie erinnern, hat Sonnleithner nicht unbemerkt gelaſſen.

damals allerdings nicht ungewöhnlich war[25]. Seine muſikaliſche Ausſtattung iſt ebenfalls die eines Buffo in hergebrachter Weiſe. Die erſte Arie (n. 3) der deutſchen Bearbeitung iſt ein zu Gunſten des Sängers eingelegtes beliebtes Stück, in welcher die Wirkungen verſchiedener Inſtrumente geſchildert werden, die dann wie gerufen im Orcheſter ſich hören laſſen und eine concertirende Begleitung bilden. Das iſt geſchickt und angemeſſen gemacht, das Ganze munter und artig, und gewiß hat die Arie, als die Haupteffecte friſch und beliebt waren, großen Beifall gefunden, obgleich ſie mit der Situation ſo wenig als mit dem Charakter des Podeſta etwas zu ſchaffen hat[26]. Die beiden anderen Arien (n. 17. 25) ſind ganz in der Weiſe der Buffoarien gehalten, lebhaft, raſch geſpro-

---

25) Arteaga (riv. d. teatro c. 15 III p. 147. Th. II S. 115) läßt ſeinen Impreſario ſagen: Al tenore darete un carattere sostenuto di padre, di vecchio, di geloso, di mercante Olandese o di qual più vi aggradi. Se colui che fa la parte del padre ha quindici o vent' anni meno del figliuolo poco mi cale.

26) Im italiäniſchen Text ſteht hier eine Arie, welche der Podeſta an Sandrina richtet:

Dentro nel petto io sento
amore, tenerezza,
respiro sol per te.
Che gioja, che contento,
manco per allegrezza,
più bel piacer non v'è.
Ma, o dio, che all' improviso
si cangia il mio diletto,
comincio a dubitar.
Ascolta due paroli:
non curi tant' affetto?
mi fai gia lacrimar!
Perchè si gran fracasso,
tant' ira, tanto sdegno?

chen, die prätendirte Würde und Zorn, Aerger, Verlegenheit immer mit einander im Streit.

Auch die Diener ſind nach hergebrachter Weiſe komiſche Perſonen. Serpetta, die Zofe, iſt im Gegenſatz zu Sandrina nicht ſehr fein gehalten; in ihrer Hoffnung auf den Podeſta getäuſcht iſt ſie neidiſch und boshaft gegen Jedermann und namentlich gegen ihren Liebhaber Nardo. Außer einem Liedchen (n. 9), von dem jeder von ihnen einen Vers ſingt, und das ſehr zierlich und hübſch iſt, hat ſie zwei Arien zu ſingen (n. 10. 20) von entſchieden ſoubrettenartigem Charakter, munter und gefällig, auch nicht ohne Anmuth, doch haben ſie nicht die geiſtreiche Feinheit, welche ſpäter Mozart den Soubretten zu geben wußte[27].

Nardo iſt vom Dichter nicht gut angelegt. Als treuer anhänglicher Diener der Violante zeigt er Gemüth, wozu die Rolle eines einfältigen Liebhabers, der ſich von Serpetta mißhandeln läßt und ihr doch immer wieder nachläuft, nicht recht paſſen will. Von ſeinen Arien hat die erſte (n. 5) einen gemüthlich-komiſchen Anſtrich, ohne ſich eben auszuzeichnen; die Anfangsworte a forza di martelli il ferro si riduce haben die Begleitungsfigur hervorgerufen, welche in ihrer

---

Tu voi ch' io vada a spasso
per farmi disperar.
Ah senti . . . aspetta, aspetta,
mia cara, non partir.

Daß Mozart dieſe componirt hat, beweiſt ein Brief Leop. Mozarts (2. Dec. 1780), in welchem er ſagt, er habe die Arie Dentro il mio petto io sento aus der Opera buffa für Schikaneder ausſchreiben laſſen. Es wurde alſo für die deutſche Bearbeitung wohl eine neue Arie gemacht.

[27] Die Sängerin in München ſcheint nicht bedeutend geweſen zu ſein; die erſte Arie iſt mit einigen leichten Paſſagen verſehen; die zweite Arie wurde fortgelaſſen, wie aus einer beigeſchriebenen Bemerkung erhellt.

Durchführung der Arie ihren, beſonders rhythmiſch, eigenthümlichen Charakter giebt. Die zweite (n. 14) iſt in Rondoform; dadurch daß er durch Complimente in verſchiedenen Sprachen und Manieren Serpettas Gunſt zu gewinnen ſucht, werden abwechſelnde Zwiſchenſätze zu dem Hauptthema gewonnen. Dieſes iſt recht hübſch, die anderen Späße ſind veraltet.

Höher geſteigert iſt ſowohl die Charakteriſtik als die muſikaliſche Darſtellung überhaupt in den Enſembleſätzen. Gleich die Einleitung[28], obwohl ſie was das Enſemble betrifft in leichter Weiſe behandelt iſt, giebt davon einen ſchönen Beweis. Sandrina, Serpetta, Ramiro, der Podeſta und Nardo ſind im Garten verſammelt um die Gäſte zu erwarten und drücken in einem fröhlichen chorartig gehaltenen Satz die feſtlich-heitere Stimmung aus, welche ſich für eine glänzende Hochzeitsfeier ſchickt und die zugleich im Allgemeinen den Zuhörer in die Stimmung verſetzen ſoll, welche der Opera buffa zu Grunde liegt. Dann ſprechen ſich die einzelnen Perſonen aus und zwar, da noch kein Conflict ſtattgefunden hat, für ſich, um jeder ſeine Sinnesart, ſeine Situation im Allgemeinen, und damit die Elemente der Handlung anzudeuten, ſo daß der Satz, der dann wieder alle zum Chor vereinigt, in Wahrheit eine Einleitung zu der ganzen Oper iſt. Die Ausführung iſt vortrefflich gelungen. Der Chor iſt einfach, aber ausdrucksvoll, beſonders durch die lebhafte, glänzende und zierliche Begleitung, und hinreichend ausgeführt um die feſtliche Stimmung auszuſprechen und hervorzurufen. Die Soli der einzelnen Perſonen gehen in demſelben Tempo ununterbrochen fort. Es kam darauf an jede beſtimmt zu individualiſiren, ohne daß der Satz in unzuſammenhängende, einander widerſtrebende Elemente zerfiele; das Temperament gab die in dem Chor beſtimmt ausgedrückte Stimmung ab, welche die Grundlage für die einzelnen Erſcheinungen bildet und ihre Darſtellung bedingt. Und hier tritt die Eigenſchaft, welche Mozart als dramatiſchen Componiſten groß macht, daß er ſtets ein Ganzes ſchafft, ſchon unverkennbar hervor. Er vermag es, den Charakter eines Individuums wie einer Situation ſo tief in ihrem Grunde zu erfaſſen daß alle einzelnen Aeußerungen und Erſcheinungen derſelben mit einer inneren Nothwendigkeit aus demſelben hervorgehen und durch die Natur deſſelben bedingt erſcheinen; er hat zugleich ein ſo lebhaftes Gefühl, eine ſo reiche Productionskraft für die Mannigfaltigkeit der einzelnen Züge, in welchen die Individualität zu Tage tritt, daß es ihm nie an dem Ausdruck fehlt der für den gegebenen Moment der bezeichnende iſt. Indem beides ſich vereinigt und durchdringt, wird das wahrhaft Charakteriſtiſche hervorgebracht, welches die reichſte Fülle des Einzelnen als ſich gegenſeitig bedingend, aus einem Grunde nach nothwendigen Geſetzen erwachſen und daher als wahrhaft lebendig darſtellt. Es iſt nichts weſentlich Verſchiedenes, ſondern vielmehr daſſelbe nach einer anderen Richtung gewendet, wenn man ſagt, er habe ein ſo lebhaftes Gefühl für das Schöne beſeſſen, daß er was er immer darſtellte, dieſes zum Schönen zu erheben verſtanden habe. Denn das Maaß, auf dem die Harmonie beruhet, welche, man ſehe nun auf das Verhältniß der Formen zu einander oder der Form zum Inhalt, das Weſen der Schönheit ausmacht, iſt nicht ein einſeitig beſchränkendes, willkührlich beengendes, ſondern es iſt eben jenes von innen heraus mit Nothwendigkeit bildende Geſetz. Setzen wir hinzu, daß Mozarts künſtleriſche Natur eine ſo durchaus muſikaliſche war, daß er nur mit den Organen der Muſik auffaßte, nur den Geſetzen derſelben gemäß ſchuf und bildete[29]: ſo ſind damit die Grundzüge des wahren Künſtlers im höchſten Sinne gegeben. Und dieſe ſind auch in der leichten Compoſition, von der wir hier ausgingen, nicht zu verkennen. Der ſchwärmeriſche Ramiro, der verliebte Podeſta, die auch in ihrer Trauer anmuthige Sandrina, der gutmüthige Nardo, die aufgeregt lauernde Serpetta ſind jeder vortrefflich charakteriſirt, ohne daß die Einheit des Tons verletzt wird[30]; die Expoſition, welche durch den Text gegeben wird, iſt für die muſikaliſche Darſtellung aufs beſtimmteſte dargelegt.

---

[28] Sie ſchließt ſich unmittelbar an die Ouverture an, ſo daß ſie namentlich in dem lebhaft bewegten Chor den ſonſt üblichen dritten Satz derſelben vertritt, aber durch ihre Anlage und Ausführung ſchon zur vollkommenen Selbſtändigkeit entwickelt iſt. Die Ouverture ſelbſt beſteht aus einem Allegro molto, das den Motiven wie ihrer Ausführung nach freilich noch knapp gehalten, aber recht friſch und heiter ſeinem Ausdruck nach iſt, und aus einem Andante grazioso, das eher etwas gedehnt iſt.

Die ſpäteren Enſembleſätze greifen unmittelbar in die Handlung ein. Das ſchon erwähnte Terzett (n. 24) — das übrigens, weil die drei Stimmen nicht zuſammengehen, kein eigentliches Terzett, ſondern vielmehr eine Arie mit unmittelbar anſchließendem Duett, eine komiſche Scene iſt — iſt lebhaft und munter und entſpricht dem allgemeinen Charakter der Situation ſehr gut, da die individuelle Charakteriſtik, wie wir bereits ſahen, durch muſikaliſche Mittel nicht wiederzugeben iſt. Bedeutender in jeder Hinſicht iſt das Duett (n. 27) zwiſchen Sandrina und Belfiore am Schluß des dritten Acts. Beide erwachen im Garten aus einem erquickenden Schlummer von ihrem Wahnſinn geheilt; Belfiore ſucht ſich Sandrina zu nähern, die ſich nun als Violante zu erkennen giebt, ſeine Liebeserklärungen verſchmäht, ihn an Arminda verweiſt und erklärt ſie werde den Podeſta heirathen. Allein, obgleich ſie ſeine Betheuerungen zurückweiſt, ihn gehen heißt, ſelbſt gehen will, ſo können doch beide ſich zur Trennung nicht entſchließen, ſie kehren mehrmals wieder um, und ſinken einander zuletzt unwillkührlich in die Arme und vergeſſen Alles im Gefühl der neubelebten Neigung. Wie wenig auch der Dichter gethan hat dieſe Situation fein und geiſtreich auszuführen, ſo hat der Componiſt doch ein vortreffliches Charakterſtück daraus zu machen gewußt. Es iſt eine ausgeführte Scene, die mit einem langen begleiteten Recitativ beginnt, welches in ein effectvolles ausgeführtes Adagio übergeht, in welchem Liebesbetheurungen und Vorwürfe ausgetauſcht werden. In einem Andantino ($^3/_8$) von leichterer Bewegung, wird das abwechſelnde ſich Entfernen und Nähern höchſt anmuthig ausgeſprochen[31], bis zuletzt im Allegro die Freude der wieder Vereinigten lebhaft ausſtrömt in einer Weiſe, die auch den Sängern Gelegenheit giebt ſich zu zeigen. Bewundernswürdig iſt die Haltung des Ganzen, wie der innige und wahre Ausdruck des Gefühls durch die Furchtſamkeit des Contino und die Kokettерie der Sandrina eine Temperatur erhält, die der Darſtellung den Charakter der Opera buffa giebt, ſo daß weder die komiſchen Motive karikirt und unnatürlich erſcheinen, noch das Pathetiſche in voller Stärke wirkt, ſondern beide Momente aufs glücklichſte verſchmolzen ſind. Daß die völlige Entwickelung der Handlung dann nicht in einem Finale vor ſich geht, ſondern im recitativiſchen Dialog möglich raſch abgethan und die Oper mit einem kurzen, lebhaften chorartigen Enſembleſatz (n. 28) abgeſchloſſen wird, mag wohl den Hauptſängern zu Liebe geſchehen ſein, denen die Wirkung des großen Duetts nicht geſchwächt werden ſollte[32].

---

[29] Sehr charakteriſtiſch iſt der von Rochlitz (A. M. Z. 1 S. 147) berichtete Zug: „Wenn Mozart etwa mit ſeiner Frau durch ſchöne Gegenden reiſte, ſah er aufmerkſam und ſtumm in die ihn umgebende Welt hinaus; ſein gewöhnlich mehr in ſich gezogenes und düſteres als munteres und freies Geſicht heiterte ſich nach und nach auf, und endlich fing er an zu ſingen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn ſie ihm etwa ſagte, daß das wohl zu machen ſei, ſo fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — verſteht ſich! Es iſt ein albern Ding, daß wir unſere Arbeiten auf der Stube ausbecken müſſen!" So regt die Natur unmittelbar den Maler zur maleriſchen, den Dichter zur poetiſchen, den Muſiker zur muſikaliſchen Production an. Es iſt bekannt, wie anregend der Aufenthalt in freier Natur auf Beethoven wirkte.

[30] Es iſt beachtenswerth, wie in der Begleitung, nachdem ſie verſchiedene neue Motive gebracht hat, welche die einzelnen Perſonen charakteriſiren, die Motive des erſten Chors in harmoniſcher Umgeſtaltung wieder hineinſpielen und die Wiederaufnahme des Chors vorbereiten.

---

[31] Sehr artig ſind zu den Worten *Cont.* Lei mi chiama? *Sandr.* Signor nò. — Lei ritorna? *Cont.* Oibò, oibò! in den Zwiſchenſpielen die ſehnſüchtig rufenden Oboen angebracht.

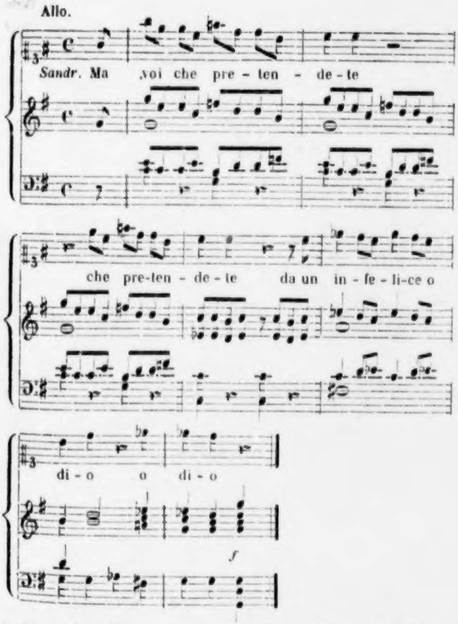
Die beiden Finales (n. 12 und 22), welche den erſten und zweiten Act beſchließen ſind Meiſterſtücke. Sie ſind gewiſſermaßen die Probe für die Anlage der einzelnen Charaktere, welche hier, wo ſie nebeneinander ſich bewegend, auf einander wirkend dargeſtellt werden, in ihrer Eigenthümlichkeit ſich als lebensfähig bewähren müſſen. Auch hier iſt am meiſten nicht die Lebhaftigkeit mit welcher die Handlung muſikaliſch fortſchreitet, oder der treffende Ausdruck des Einzelnen zu bewundern, ſondern die Fähigkeit die Situation in einer Weiſe aufzufaſſen, daß das Einzelne unbeſchadet der freien Entfaltung lebendiger Individualität ſich dem Ganzen unterordnet. Die Geſetze, nach welchen ein muſikaliſches Kunſtwerk gebildet wird, erfordern es, daß bald einzelne bedeutende Momente der Handlung oder der Perſonen durch beſtimmt hervortretende Motive charakteriſirt, bald der Grundton der geſammten Situation in ein Motiv zuſammengefaßt werde, das zum leitenden Faden dient, ſelbſt verſchiedener Modificationen fähig und zugleich geeignet iſt, für mannigfache Motive den Ausgangspunkt zu bilden. Die Durchführung und Verarbeitung der einzelnen Elemente, ihre Combination zu einem zuſammenhängenden Ganzen iſt die Aufgabe des Muſikers; die größte Schwierigkeit beſteht darin, daß die Geſetze der muſikaliſchen Compoſition und der dramatiſchen Charakteriſtik unbewußt zuſammenwirken müſſen, ſo daß das muſikaliſche Kunſtwerk nicht allein indem, ſondern eben dadurch daß es muſikaliſch vollendet iſt, der wahrſte Ausdruck der dramatiſchen Handlung wird. Die weſentlichſte Bedingung um dieſes zu erreichen iſt, die techniſche Meiſterſchaft vorausgeſetzt, auch hier die Fähigkeit das Ganze aufzufaſſen und die einzelnen Momente als ſolche, die das Ganze bilden. Wenn ein Ganzes entſtehen ſoll, ſo muß jeder Einzelne von ſeiner abſoluten Selbſtändigkeit etwas opfern, ſich dem Ganzen unterordnen, ohne darum ſich ſelbſt aufzugeben: ſo auch im Kunſtwerk. Der Meiſter bewährt ſich in der Tiefe mit welcher er das Ganze erfaßt, in der Feinheit mit welcher er die Anſprüche des Einzelnen auf Selbſtändigkeit abmißt, in der Kraft und Wahrheit mit welcher er ſeinen Geſtalten Leben verleiht. In allen dieſen Beziehungen bewährt ſich hier ſchon Mozarts Genie. Wo wenige Perſonen auftreten, wo ſie mehr neben einander geſtellt ſind, iſt die Charakteriſtik der einzelnen ſchärfer, mehr im Detail ausgeführt; je verwickelter die Handlung, je complicirter die Beziehungen der Perſonen zu einander werden, um ſo mehr iſt auch die muſikaliſche Behandlung gewiſſermaßen gruppenweiſe, und die Kunſt Mozarts in der Anordnung, daß man wie durch einen architektoniſchen Aufriß fortwährend über das Verhältniß der Einzelnen orientirt iſt, tritt glänzend hervor. Es iſt ebenſo bewundernswürdig, wie ſprechend die einzelnen Motive, als wie vielfacher Nuancirung ſie fähig ſind, ſo daß man überraſcht wird, wie daſſelbe ſchon mehrfach gebrauchte Motiv in einer neuen Combination wiederum ſo wirkſam erſcheint, als ſei es hier erſt an ſeinem wahren Platz. Dazu kommt endlich die Geſchicklichkeit zu ſpannen und zu ſteigern durch das richtige Verhältniß, in welches die größeren Glieder zum Ganzen geſetzt werden. Die Vereinigung größerer Mittel ſowohl als die durch das concentrirte Intereſſe der Handlung geſteigerte geiſtige Bedeutung dieſer Sätze verlangte natürlich auch eine großartigere künſtleriſche Darſtellung. Den erſten Platz nimmt dabei die Behandlung der Singſtimmen ein. Hier zeigt ſich nun eine völlige Meiſterſchaft auch in den vielſtimmigen Sätzen; die einzelnen Stimmen bewegen ſich frei, ſelbſtändig und charakteriſtiſch; wo ſie harmoniſch zuſammengehen, wo ſie in Gruppen einander gegenüberſtehen, iſt mit feinem Tact angeordnet, und die verſchiedenartigen Mittel der Kunſt den polyphonen Geſang zu beleben ſind mit Gewandtheit und mit richtiger Einſicht in das Weſen dieſer Kunſtgattung angewendet.

---

[32] Ueberhaupt wurde der dritte Act gewöhnlich kurz, und häufig auch nachläſſig behandelt, weil das Publicum, wenn das Ballet zu Ende war, meiſtens für den letzten Act der Oper kein lebhaftes Intereſſe mehr hatte.

Die Formen der Opera buffa ſind mit Sicherheit und Freiheit behandelt; es iſt ſchon berührt, daß die verſchiedenen Formen der Arie, wie ſie ſich in der Opera buffa entwickelt haben, auch hier angewendet ſind. Auch die Weiſe der Darſtellung und Charakteriſtik wie ſie ſich auf dieſem Gebiet ausgebildet hat iſt, wie das nicht anders zu erwarten ſtand, hier in allen weſentlichen Zügen beibehalten. Es iſt ganz begreiflich bei einem jungen Menſchen, der noch wenig Gelegenheit gehabt hatte, ſelbſtändig das Leben kennen zu lernen, daß beſonders für das eigentlich Komiſche mehr die hergebrachte Weiſe mit Geſchick gehandhabt als in origineller Weiſe ausgebildet erſcheint. Die Anwendung des parlando während das Orcheſter ein Motiv durchführt, das Wiederholen einer kurzen Phraſe in immer zunehmender Steigerung, die komiſchen Effecte durch raſches Sprechen, plötzliches Abbrechen, ſtarke Contraſte nebeneinander geſtellter ſehr verſchiedener Motive u. dgl. m. ſind die allgemein angewandten Mittel. Ohne zu läugnen, daß ſich manche einzelne Züge von eigenthümlicher Erfindung beobachten laſſen, ſo zeigt ſich doch Mozarts künſtleriſche Eigenthümlichkeit hauptſächlich darin, daß er die komiſchen Figuren nicht zu völligen Karikaturen macht, ſondern die einzelnen Züge ſoweit mäßigt, daß ſie weder häßlich noch unwahr ſind, ohne darum aufzuhören komiſch zu ſein. Dieſe Kraft Mozarts Alles zu veredeln zeigt ſich freilich noch auffallender überall da, wo Gefühl, eine ernſtere Seelenſtimmung, oder Anmuth und Grazie darzuſtellen iſt; dann erhebt er ſeine Charaktere regelmäßig in eine höhere Sphäre als in welche der Dichter ſie verwieſen hat. Indem er die Zufälligkeiten abſtreift, welche in dem unzureichenden Können des Dichters begründet waren, faßt er den Kern der Situation oder der Perſon auf, und bildet aus dieſem den Bedingungen der geſammten Handlung gemäß kraft ſeiner überlegenen künſtleriſchen Natur die Vorſtellung einer beſtimmt ausgeprägten Individualität in ihren einzelnen Zügen aus.

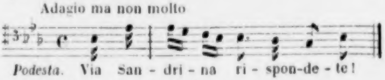
Die Kraft der Erfindung, welche ſich hierin zeigt, bewährt ſich noch augenfälliger in den Einzelnheiten der muſikaliſchen Geſtaltung. Bei den früheren Opern war es überwiegend die Geſchicklichkeit in der Handhabung der überlieferten Form, neben welcher einzelne Züge eigenthümlicher Erfindung hervorragten, die große Anerkennung verdiente; hier, wo der jugendliche Meiſter ſich durch die Form nicht in gleicher Weiſe beſchränkt fühlte, macht ſich ſeine Erfindung in der bedeutendſten Weiſe geltend. Auch wer mit der Verſtellung, welche er ſich aus den ſpäteren reifen Werken Mozarts gebildet hat, an dieſe Oper herantritt, wird überraſcht durch den Reichthum ſchöner und charakteriſtiſcher Melodien, mit welchen daſſelbe ausgeſtattet iſt. Und zwar unterſcheiden ſich dieſelben in Bau und Charakter weſentlich von den Melodien ſeiner früheren ernſten Opern. Sie ſind meiſtens nicht ſo breit in der Anlage, aber durch die Gliederung der einzelnen Elemente, ſowohl dem rhythmiſchen als dem melodiöſen Verhältniß nach, zu einer geſchloſſenen Melodie in einer Weiſe abgerundet, wie es dort ſelten der Fall iſt. Nicht anders verhält es ſich mit den verſchiedenen Melodien, welche zu einem größeren Ganzen gehören; ſie ſind nicht bloß geſchickt zuſammengeſtellt, ſondern innerlich als zuſammengehörige miteinander verbunden und ineinander gearbeitet. Dies ſetzt voraus, daß ſie — wenigſtens der Mehrzahl nach — in dem Sinne Motive ſind, daß ſie einer Ausbildung nach verſchiedener Richtung fähig ſind, theils um durch mannigfache Modificirung den verſchiedenſten Nuancen des Ausdrucks zu entſprechen, theils der Verarbeitung und der Verſchmelzung mit anderen Elementen zu einem gegliederten Ganzen fähig zu ſein. Dieſe Fruchtbarkeit der Motive tritt natürlich da am meiſten hervor, wo mit der Verwickelung der Handlung auch die Beziehungen der muſikaliſchen Elemente zu einander lebhafter und complicirter werden; und es iſt bewundernswürdig, wie Mozart hier ſchon die Motive in ihrer anfänglichen Geſtaltung charakteriſtiſch und zugleich der mannigfachſten Ausbildung fähig zu erfinden vermag. Als Beiſpiel führe ich ein Motiv aus dem vorletzten Allegro des erſten Finale (S. 90 Kl. A.) an


Allo.
Sandr. Ma voi che pre - ten - de - te
che pre-ten - de - te da un in - fe - li-ce o
di - o o di - o
f

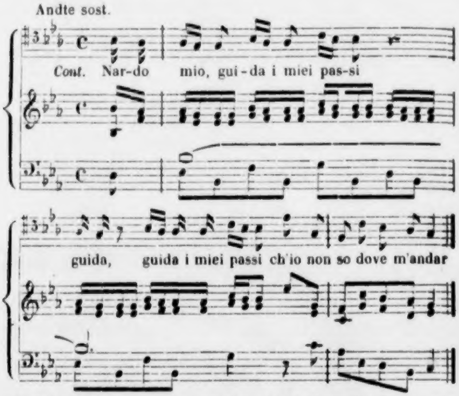
welches einen Jeden an ein faſt gleiches aus dem erſten Finale des Figaro erinnern wird. Vergleicht man aber was an beiden Orten aus dem einfachen Motiv gemacht iſt, ſo wird man wohl ſehen, daß darin die eigentlich erfinderiſche Kraft ſich zeigt, nicht in der Combination der Noten zu dem Motiv. Auch hier iſt der Wechſel in der harmoniſchen Behandlung, in der Verbindung mit anderen Motiven, in der Steigerung durch Imitation mehrerer Stimmen ſehr ſchön und läßt nichts zu wünſchen übrig[33]. Endlich darf man den Melodien dieſer Oper mit allem Recht nachrühmen daß ſie, wie die ganze geiſtige Auffaſſung, durch Adel und Feinheit hoch über dem Gewöhnlichen ſich erheben, die Anmuth und Friſche,

---

[33] Aehnliche Anklänge kommen auch ſonſt wohl vor, z. B. im erſten Finale (S. 84 Kl. A.):


Adagio ma non molto
Podesta. Via San - dri - na ri - spon-de - te!

oder im zweiten Finale (S. 134 Kl. A.):


Andte sost.
Cont. Nar-do mio, gui-da i miei pas-si
guida, guida i miei passi ch'io non so dove m'andar

wo Jedem gleich die verwandten Takte aus dem Figaro einfallen werden; nur iſt hier die Aehnlichkeit noch mehr äußerlich und die Anwendung noch abweichender.

kurz die Schönheit derſelben iſt ſchon die eigenthümlich Mozartſche.

Auf einem ganz anderen Standpunkt als in der Opera seria ſteht hier auch ſchon die Behandlung des Orcheſters. Es iſt nicht allein in der Hinſicht freier und ſelbſtändiger behandelt, daß die Inſtrumente ihrer Eigenthümlichkeit gemäß hervortreten und daß die Wirkungen der verſchiedenen Klangfarben als ein Mittel der Charakteriſtik fein und geſchickt benutzt ſind[31], ſondern die ganze Stellung des Orcheſters in dem muſikaliſchen Kunſtwerk iſt eine andere geworden. Es übernimmt nicht mehr die Rolle der Begleitung in dem Sinne allein, daß es die Singſtimme trägt und hält und die Lücken ausfüllt, welche nöthig ſind, damit der Sänger ſich erhole; ſondern es nimmt eine ſelbſtändige Stellung ein, welche durch ſeine Beziehung zum Ganzen beſtimmt wird. Wenn es gleich

---

31) So iſt — um von der komiſchen Arie des Podeſta (n. 8) abzuſehen, deren Wirkung auf dem Contraſt der Klangfarben beruht — z. B. in der Cavatine Sandrinas (n. 22) die Wirkung der Oboe und des Fagotts auf die Individualität der Inſtrumente ſehr ſchön berechnet, beſonders im Gegenſatz gegen die Violinfigur; in der Arie Ramiros (n. 18) iſt das Fagott eigenthümlich angewendet; im erſten Finale (S. 95) tritt ein Oboenſolo höchſt überraſchend ein. Auch die Hörner ſind, oft nur in wenigen Tönen, mit der genaueſten Berechnung ihrer eigenthümlichen Klangfarbe benutzt. Zweimal (n. 13. 26) ſind auch vier Hörner, beidemal in einer Molltonart, bei leidenſchaftlicher Bewegung, angewendet. Auf die Eigenthümlichkeit daß die Bratſchen häufig ſich mit den Blasinſtrumenten vereinigen hat Sonnleithner mit Recht aufmerkſam gemacht, es iſt gewiſſermaßen eine Vorbereitung auf die ſpäter eingeführte Weiſe die Blasinſtrumente als ſelbſtändigen Körper den Saiteninſtrumenten gegenüberzuſtellen, nachdem ſie ſo verſtärkt und zuſammengeſetzt waren, daß ſie für ſich auftreten konnten. Doch iſt dieſe Verwendung der Bratſchen auch ſpäter noch wirkſam befunden worden. Dies ſind einzelne Züge, eine aufmerkſame Betrachtung der Partitur wird zeigen, daß der Charakter der Orcheſterbehandlung ſich, auch wenn man ſie vermehren wollte, dadurch nicht erſchöpfen läßt.

in der Natur der Oper begründet iſt, daß die Singenden durchgehends die Hauptrolle übernehmen und die Fälle, wo das Orcheſter vor ihnen in den Vordergrund tritt, nur Ausnahmen ſind, ſo iſt doch die Inſtrumentalpartie auch dann, wenn ſie dem Geſang untergeordnet iſt, nicht mehr allein des Geſanges wegen da, ſondern ſie wirkt mit ihm für das Ganze, ſie übernimmt es das, was der Geſang allein nicht vollſtändig darſtellen kann, zu ergänzen, im Detail auszuführen; ihre Bethätigung der Art und dem Grade nach wird nicht durch das Bedürfniß des Sängers, ſondern durch die Bedingungen eines künſtleriſchen Ganzen beſtimmt. Dieſe Selbſtändigkeit des Orcheſters dem Geſang gegenüber hat eine ganz veränderte Organiſation des Orcheſters zur Folge, es muß ebenfalls in ſeinen einzelnen Elementen ſelbſtändig werden, damit jedes an ſeinem Ort und zu ſeinem Theil zum Ganzen mitzuwirken im Stande ſei. Dazu gehört auch die ſchon berührte Benutzung der einzelnen Inſtrumente nach ihrer verſchiedenen Klangfarbe — ein äußerliches Moment bei der Behandlung des Orcheſters, das ſich in der modernen Inſtrumentation einſeitig geltend macht —; allein wichtiger iſt die Selbſtändigkeit der Inſtrumente in ihrer Theilnahme an der muſikaliſchen Geſtaltung und Ausbildung der Sätze, was mit der Bezeichnung guter Stimmführung beiweitem nicht erſchöpft iſt. Will man ſich dies an etwas Einzelnem klar machen, ſo betrachte man die Behandlung der Bäſſe. Während ſie früher meiſtens nur als das Subſtrat der Melodie erſcheinen, die eines ſolchen nicht entbehren mag, oft ſchwerfällig und ohne Bedeutung für ſich, ſo erſcheinen ſie hier, ohne ihren Charakter als Grundlage der harmoniſchen Belebung aufzugeben, in einer ſelbſtändigen Bewegung, welche als die Wirkung einer ihnen innewohnenden Lebenskraft erſcheint, ſo daß ſie nun nicht mehr die übrige Maſſe bloß zu tragen ſondern in

Bewegung zu ſetzen und zu ihrer Geſtaltung den Impuls zu geben vermögen. Und in dieſem Sinn iſt ſelbſtändiges Leben und Bewegen in gegenſeitiger Wechſelwirkung in das geſammte Orcheſter gebracht.

Neben ſo bedeutenden Vorzügen, welche dieſer Oper nicht allein unter den gleichzeitigen einen ausgezeichneten Platz anweiſen, ſondern ihr für alle Zeiten einen bleibenden Werth ſichern, macht ſich aber auch ein Mangel geltend, der theils in der Richtung des Zeitgeſchmacks, theils auch wohl in dem jugendlichen Alter des Componiſten ſeinen Grund hat. Dies iſt die zu große Länge der meiſten Muſikſtücke, und namentlich der Arien; denn in den Enſembleſätzen treibt ſchon die fortſchreitende Handlung zu größerer Gedrängtheit, obgleich auch im zweiten Finale der letzte Satz zu lang gedehnt iſt. Hier verräth ſich theils noch der Einfluß der breiten, gedehnten Formen der Opera seria, theils das Gefallen des Publicums am bloßen Hören der Muſik, ebenſo ſehr aber auch, daß Mozart die ſichere Selbſtkritik noch nicht zu üben verſtand, welche alles Ueberflüſſige, auch wenn es an ſich gelungen iſt, dem Ganzen opfert, und daß er die völlige Reife noch nicht erlangt hatte, welche ſich nicht allein in der Anmuth und Schönheit kund giebt, ſondern namentlich auch darin, daß, ebenſo wie alle Triebe und Kräfte bei dem zur Vollendung zu bringenden Werk in gleichmäßiger Anſtrengung thätig ſind, ſo auch Alles, was nicht zu deſſen Vollendung nothwendig iſt, ganz ausgeſchieden werde.

Es iſt unter dieſen Umſtänden erklärlich, daß die Oper in München, wo ſie von den Künſtlern, für welche ſie geſchrieben war, und in reicher Ausſtattung gegeben wurde, im Jahre 1775, wo der Geſchmack des Publicums noch ganz unter dem traditionellen Einfluß Italiens ſtand, ganz außerordentlich gefiel, da ſie ſelbſt mit den vortrefflichſten gleichzeitigen komiſchen Opern verglichen, ein entſchiedenes Uebergewicht behauptet durch Reichthum und Schönheit eigenthümlicher Melodien, gegenüber dem Abhetzen hergebrachter Formeln, durch Feinheit der Charakteriſtik, durch glänzendere Benutzung des Orcheſters und die ſorgfältigere Ausführung des Einzelnen, ſo daß man zu großer Verwunderung alle Arien ſchön, keine als Lückenbüßer behandelt fand. Dagegen läßt es ſich eben ſowohl begreifen, daß ſie in Frankfurt im Jahr 1789, wie uns berichtet wird, gar nicht anſprach[35]. Dazu mochte die ungeſchickte deutſche Bearbeitung, vielleicht auch die Ausführung — denn man hatte dort keine Sänger und Sängerinnen wie in München — das Ihrige beitragen; die Hauptſache war gewiß die Veränderung, welche ſeit der Zeit im Geſchmack des Publicums vor ſich gegangen war, nicht zum geringſten Theil durch Mozarts Einfluß, und daß man damals die Entführung, Figaro, Don Giovanni auch in der Gärtnerin finden wollte[36].

---

[35] Niſſen, der dies berichtet, fügt folgendes Urtheil hinzu (S. 289): „Das Stück iſt gewiſſermaßen abgeſchmackt und langweilig und Mozarts Satz iſt faſt immer ſchwer und künſtlich, indem er ſich über die Faſſungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinweg zu ſchwingen ſcheint, ſo majeſtätiſch und launig er auch in einzelnen Stellen und ſo voll ſtarker Harmonien auch das Ganze iſt. Dieſe Muſik iſt mehr für den Kenner, der ihre Feinheiten zu entwickeln verſteht, und weniger für den Dilettanten, der ſich bloß von ſeinen natürlichen Gefühlen leiten läßt und bloß nach dem erſten unmittelbaren Eindruck entſcheidet." Dies iſt offenbar ein gleichzeitiges Urtheil, das Niſſen nach ſeiner Gewohnheit, ohne die Quelle zu nennen (die ich auch nicht aufgefunden habe) abgeſchrieben hat, und ſtimmt ganz mit dem überein, was damals gewöhnlich über Mozart geſagt wurde. Ein anderes Urtheil, welches er (Anhang S. 74) ebenfalls ohne Angabe der Quelle anführt, ſcheint aus ſpäterer Zeit zu ſein und verräth nicht eben große Kunde. Es lautet: „Die für Kaiſer Joſeph II [!] 1774 geſchriebene Oper — übertrifft die vorigen bei Weitem und es iſt ihr Originalität und Regelmäßigkeit nicht abzuſprechen, wodurch ſie manche italiäniſche Oper weit hinter ſich läßt. Hier entwickelt ſich Mozarts Talent ſchon mehr als im Vorigen und der Stil zeichnet ſich durch eine ganz beſondere Weichheit und auffallende Zärtlichkeit aus. Manche wollen behaupten, es habe irgend eine arcadiſche [!] Oper von Piccini oder Guglielmi ihm hierbei zum Modell gedient [!]. Man kennt ſie unter dem deutſchen Namen Die ſchöne Gärtnerin oder Die Gärtnerin aus Liebe."

19.

Die letzte Oper in dieſer Reihe iſt die bei der Anweſenheit des Erzherzogs Maximilian in Salzburg componirte Feſtoper Il rè pastore nach dem Text von Metaſtaſio. Der Inhalt, welcher ſich auf einen Zug aus der Geſchichte Alexanders des Großen gründet[1], iſt in der Kürze folgender[2].

---

[36] In dieſer Hinſicht würde man vielleicht jetzt billiger urtheilen, allein trotz der vielen unvergleichlichen Schönheiten kann die Oper nicht wohl wieder auf die Bühne gebracht werden. Abgeſehen vom Sujet und der Rollenvertheilung würde auch die Länge der einzelnen Muſikſtücke ein Hinderniß abgeben, und dieſe iſt von der Art, daß ſie durch Streichen nicht zu beſeitigen iſt.

[1] Metaſtaſio vergißt nicht den Juſtin (XI, 10) und Curtius (IV, 3 f.) zu citiren, welche nur erzählen daß Alexander, nachdem Straton getödtet war, einen entfernten Sproß des Königshauſes Abdalonymus, der in Armuth als Gärtner lebte, auf den Thron geſetzt habe, deſſen er durch ſchöne Geſtalt und edlen Sinn würdig geweſen ſei; und fügt hinzu: Come si sia edificato su questo istorico fondamento si vedrà nel corso del dramma.

[2] Das Perſonenverzeichniß lautet ſo:

Alessandro, rè di Macedonia.
Aminta, pastorello, amante d'Elisa, che, ignoto a se stesso, si scuopre poi l'unico leggittimo erede del regno di Sidone.
Elisa, nobile ninfa di Fenicia, dell' antica stirpe di Cadmo, amante d'Aminta.
Tamiri, principessa fuggitiva, figliuola del tiranno Stratone; in abito di pastorella, amante di Agenore.
Agenore, nobile di Sidone, amico di Alessandro, amante di Tamiri.

Alexander, nachdem er Sidon erobert und deſſen Tyrann Strato ſich das Leben genommen hat, beſchließt den Sohn des letzten rechtmäßigen Königs, Abdalonymus[3], auf den Thron zu erheben. Dieſer, als kleines Kind von einem treuen Anhänger bei der Entthronung ſeines Vaters in Sicherheit gebracht, iſt unter dem Namen Aminta als Schäfer aufgewachſen. Beim Beginne des Stücks finden wir ihn unter ſeinen Heerden, wie Eliſa, ſeine Geliebte, ihm die frohe Botſchaft bringt, daß ihre Mutter endlich ihre Liebe begünſtigen und den widerſtrebenden Vater zu ihrer Vereinigung bewegen wolle. Kaum hat ſie ihn verlaſſen, als Alexander von Agenore geleitet auftritt, um ſich ſelbſt zu überzeugen, ob auch Aminta durch königlichen Sinn ſich des Thrones würdig bezeige; er beſteht durch ſeine tugendhafte Mäßigkeit die Probe. Während er ſeine Heerde tränkt, tritt Tamiri, Stratos Tochter, als Hirtin verkleidet auf; Agenore, der zurückgeblieben iſt, preiſt ihr Alexanders Großmuth und verſpricht ihn für ſie zu gewinnen. Die Verſicherung ſeiner treuen Liebe beruhigt ſie; bei Eliſa verborgen, will ſie ſeiner Antwort harren. Eliſa bringt Aminta hoch erfreut nun auch die Einwilligung des Vaters; als ſie im Begriff ſind ſich zu ihm zu begeben, überreicht Agenore Aminta die Königskrone, macht ihn mit ſeiner Herkunft bekannt, und entbietet ihn zu Alexander. Die Liebenden geloben ſich aufs Neue feſte Treue.

---

[3] Charakteriſtiſch für die Rückſicht, welche man bis ins geringſte Detail auf den Wohllaut nahm, iſt die Sorgfalt, mit welcher Metaſtaſio dieſen Namen vermied. Il fatto, ſchreibt er an Filippeni (opp. post. II p. 12), e la restituzione del regno di Sidone al suo leggittimo erede. Costui avea un nome ipocondriaco, che mi avrebbe sporcato il frontispizio. Chi avrebbe potuto soffrire un' opera intitolata l'Abdolonimo? O procurato di nominarlo il meno che m'è stato possibile, perchè, fra tanti, non avesse il mio lavoro ancor questo difetto. Und ein andermal ſchreibt er (opp. post. II p. 35): Il titolo è *Il re pastore* per non prevenire svantaggiosamente i lettori innocenti con la barbarie di quel nome. Damit ſtimmt was Goldoni widerfuhr, als er ſeine Oper Amalaſſunta verlas (mem. I, 28 p. 130): Io mi accingo alla lettura e annunzio il titolo di Amalassunta. Cafariello [der berühmte Caſtrat] canta il termine Amalassunta, e gli par lungo e ridicolo, tutti ridono.

Im zweiten Act kommen Eliſa und Tamiri ins Lager Alexanders um ihre Geliebten zu ſehen. Tamiri, die ihre Furcht nicht beſiegen kann, zieht ſich wieder zurück; Eliſa ſucht vergebens Aminta zu ſprechen, indem Agenore ſie belehrt, daß Aminta als König mit wichtigeren Dingen beſchäftigt ſei, ſowie er dieſen, der ungeduldig Eliſa aufſuchen will, mit ſchuldiger Ehrerbietung über ſeine Pflichten als Herrſcher unterrichtet. Endlich erſcheint Alexander, dem Aminta ſeinen Dank und ſeine Huldigung darbringt und zugleich die tugendhafteſten Vorſätze und Anſichten über ſeine Regierung ausſpricht. Nachdem er fortgegangen iſt um ſich mit den Inſignien ſeiner Würde zu bekleiden, ſpricht Alexander ſeinen Kummer darüber aus daß Tamiri ſich durch die Flucht ſeinen Wohlthaten entzogen habe. Agenore, den günſtigen Augenblick benutzend, erklärt daß ſie in der Nähe ſei, worauf Alexander zu ſeinem Schrecken, den er kaum verbergen kann, den Entſchluß ausſpricht ſie mit Aminta zu vermählen. Allein bald gewinnt in ihm der Gedanke die Oberhand, daß er ſein Glück dem der Tamiri willig opfern müſſe, und er ſucht auch den lebhaft widerſtrebenden Aminta zu überzeugen, daß er Eliſa entſagen müſſe. Ehe noch Aminta von ihm völlig aufgeklärt iſt, kommen Eliſa und Tamiri und da ſie beide verwirrt und ſtumm finden, glaubt jede von dem Geliebten verrathen zu ſein.

Zu Anfang des dritten Acts erklärt Aminta nach ſchweren Zweifeln dem Agenore, er ſei entſchloſſen ſeine Pflicht zu erfüllen, er gehe zu Alexander, deſſen Wohlthat er nicht zurückweiſen könne, wenn er von ihm die Krone annehme. Dies berichtet Agenore der Eliſa, die aber an Amintas Treue nicht zweifeln kann, und ſucht ſie vergebens zu überzeugen, daß ſie aus Liebe zu Aminta dem Geſchick ſich fügen müſſe. Seine eigene Standhaftigkeit wird noch auf eine ſchwere Probe geſtellt, als Tamiri ihn mit Vorwürfen überhäuft, daß er ſie um Amintas willen verlaſſen habe, doch bleibt er bei allen Prüfungen feſt.

Vor Alexander, der die Vermählung vollziehen will, erſcheinen nun Tamiri, welche ihm erklärt daß ſie Agenore liebe und auch eines Thrones wegen ihm die Treue nicht brechen werde, dann Eliſa, welche die Anſprüche die ſie auf Amintas Herz habe geltend macht, endlich Aminta im Schäfercoſtum, der Alexander die Krone zurückgiebt, weil er um ihretwillen auf Eliſas Liebe zu verzichten nicht vermöge. Von ſoviel Edelmuth und Treue gerührt vereinigt Alexander die Liebenden, beſtätigt Aminta als Herrſcher von Sidon und verſpricht für Agenore ein anderes Königreich zu erobern.

Metaſtaſio hatte dieſe Oper im Jahr 1751 für eine Aufführung bei Hofe durch vier Hofdamen und einen Cavalier geſchrieben[4]; man ſieht, er hatte ſich bemüht den Vorſchriften nachzukommen, über welche er ſich beklagt (S. 273), und nicht allein für geziemende Kleidung ſondern auch für Tugend und Edelmuth aller Perſonen geſorgt, es war ihm ſogar gelungen ſie alle zu vornehmen Leuten zu machen[5]. Er hatte ſich viel Mühe auch um das Einſtudiren und das Arrangement für die Aufführung gegeben[6], aber ſie war vergolten worden; Decorationen und Coſtumes waren glänzend, die Muſik von Bono vortrefflich[7], die adeligen Darſteller mach-

---

[4] Metaſtaſio opp. post. II p. 34 f.: Gli attori sono stati il signor conte Bergen, quattro Fraile, cioè Rosenberg, Kollonitz, Frankenberg e Lamberg. Alexander allein war eine Tenorpartie.

[5] Bei Gelegenheit einer 1768 aufgeführten franzöſiſchen Oper Le jardinier de Sidon von Renard de Pleinchesne und Philidor, welche daſſelbe Sujet hat, kritiſirt Grimm (corresp. litt. VI p. 47 f.) Metaſtaſios Oper in folgender Weiſe: Metastasio a traité le même sujet dans son

---

opéra, intitulé *Il re pastore*, le roi pasteur. On n'a pas besoin de sortir des bruyères arides de Mr. de Pleinchesne, remplie de ronces et de chardons, pour sentir tout le charme de marcher dans les prairies délicieuses du divin Metastasio. Quelle touche gracieuse et aimable! quel coloris doux et enchanteur! Ce grand poète a conservé le rôle d'Alexandre parce qu'il a voulu traiter ce sujet dans le genre le plus noble. Cependant, car il faut tout dire, quand on lit à la tête d'une pièce Le roi pasteur, on s'attend à autre chose qu'à voir un berger élevé par Alexandre sur le trône de Sidon en vertu des droits de sa naissance, uniquement occupé de sa passion pour sa bergère, et mettant toute sa gloire à renoncer plutôt au trône qu'à son amour. Cette prétendue générosité est imitée par un autre couple amoureux, qui, suivant l'usage de l'opéra italien, forme une seconde intrigue subordonnée à la principale. Le grand Alexandre est enchanté de trouver tant d'amour et de fidélité dans le roi berger; il en infère qu'il sera un excellent roi. Moi je n'aurais pas raisonné comme Alexandre-le-Grand. J'ajoute que cette intrigue est nouée avec une extrême faiblesse, et que les malheurs dont les personnages se croient réciproquement menacés, et les sentiments qu'ils étalent en conséquence, ne subsistent que parce qu'ils ne veulent pas expliquer entre eux, ni se dire ce qu'ils se seraient certainement dit en pareille circonstance. Tout cela est puéril, frivole et faux; mais est-ce la faute de Metastasio? Non, c'est que, lorsque des spectacles ne sont destinés qu'à désennuyer une assemblée d'oisifs, il faut qu'ils se ressentent nécessairement de la frivolité de leur institution. Le roi pasteur! quel titre! quel sujet! et quelle pièce, si l'art dramatique était appelé à faire des théâtres de l'Europe une école de la morale publique, au lieu de servir à l'amusement d'une troupe de vieux enfans gothiques, qui s'avisent encore de faire les entendus et de parler de goût.

6) Metaſtaſio opp. post. II p. 33.

7) Metaſtaſio a. a. O. p. 31: La musica è così graziosa, così adattata, e così ridente, che incanta con l'armonia senza dilungarsi

ten ihre Sachen herrlich und Beifall und Belohnung blieben nicht aus[8]. Kein Wunder daß ihm auch ſein Stück ſehr gefiel, das er deshalb dem Farinelli als eine paſſende Feſtoper empfehlen konnte[9]; wirklich iſt es auch ſpäter oft componirt und aufgeführt worden[10].

Um die Oper als Feſtoper[11] zu gebrauchen hatte man in Salzburg das Verfahren damit vorgenommen, über welches die Operndichter ſich ſo oft beſchweren: man hatte ſie abgekürzt[12]. Der erſte Act war ziemlich unverändert geblieben,

---

dalla passione del personaggio e piace all' eccesso. — L'autore è il Signor Giuseppe Bono, egli è nato in Vienna di padre italiano e fu mandato da Carlo VI ad imparar la musica sotto di Leo, e con lui à passata tutta la prima sua gioventù. Bono war geboren 1710, und wurde 1740 Hofcompoſiteur, auch Kapellmeiſter beim Prinzen von Hildburghauſen (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 7), und 1774 erſter k. k. Kapellmeiſter an Gaßmanns Stelle (ebend. S. 209). Er ſtarb 1788.

[8] Metaſtaſio a. a. O. p. 34: Le dame superano, particolarmente nell' azione, tutte le più celebri attrici. La musica è del Bono ed è impareggiabile, le scene e gli abiti sono magnifici, e il visibile straordinario gradimento de' clementissimi padroni aggiunse un insolito splendore a tutto lo spettacolo. Die Oper wurde in Schönbrunn fünfmal gegeben und nach der letzten Aufführung wurden die Darſteller im Coſtüm zur Tafel gezogen und fanden unter ihren Servietten werthvolle Geſchenke; Metaſtaſio erhielt einen goldenen Leuchter (a. a. O. p. 41).

[9] Metaſtaſio a. a. O. p. 30: Mi consolo che *Il rè pastore* potrà perfettamente servirvi. Egli è allegro, tenero, amoroso, corto, ed à in somma tutte le qualità che vi bisognano. Qui non si ricorda d'uno spettacolo che abbia esatto una concordia così universale di voti favorevoli.

[10] Man kennt Compoſitionen von Sarti 1752; Jomelli 1755; Haſſe 1756; Guglielmi 1767.

[11] Mozart bezeichnet ſie in ſeinen Briefen als Serenata.

[12] S. oben S. 274. Metaſtaſio hatte gehofft, ſie kurz genug gemacht zu haben und dachte dies Maaß beizubehalten: sottrarrò così i miei componimenti al temerario coltello degl' inesperti Norcini (opp. post.

der zweite und dritte in einen zuſammengezogen, wobei nicht allein der Dialog ſtark beſchnitten, ſondern auch mehrere Arien herausgeworfen waren. Im Ganzen hat der Text dadurch nicht erheblich gelitten; nur daß auf den Entſchluß Alexanders Tamiri mit Aminta zu vermählen unmittelbar die Scene folgt, in welcher Aminta dem Agenore erklärt, er ſei bereit zu gehorchen, macht die Handlung etwas unklar. Außer den Abkürzungen ſind hie und da kleine Abänderungen vorgenommen, und dann auch einige Zuſätze gemacht worden, die aber das Weſentliche der Oper nicht berühren[13]. Die Partie des Agenore iſt einem Tenor übergeben[14], Aminta wurde ohne Zweifel von einem Caſtraten geſungen; ſonſt wiſſen wir nichts Näheres weder über die Beſetzung noch über die Aufführung.

Betrachten wir Mozarts Compoſition[15], ſo wird man nach dem, was über das Verhältniß der Opera seria und buffa bereits bemerkt worden iſt, nicht erwarten, daß dieſe Oper auf gleicher Höhe mit der Finta giardiniera ſtehe, oder

---

II p. 37). In der That hatte man von anderer Seite her gewünſcht, er möchte ſie verlängern und noch eine ſechſte Perſon hinzuſetzen (ebend.).

[13] An die Stelle der erſten Arie des Aminta (A. I sc. 2) iſt eine andere gemacht und dieſer dann auch noch ein begleitetes Recitativ vorgeſetzt, woraus hervorgeht, daß ſie am Schluß der erſten Scene nach Eliſas Abgang eingeſchaltet worden iſt. Auch vor dem Duett am Ende des erſten Acts iſt ein begleitetes Recitativ des Aminta eingeſchoben. Endlich iſt ſtatt des kurzen Schlußchors eine Art Finale, in welchem Solo- und Tuttiſtellen abwechſeln, hinzugedichtet.

[14] Dieſe Veränderung hatte Metaſtaſio ſelbſt Farinelli angerathen, wenn er die Oper aufführen laſſen wollte (opp. post. II p. 34).

[15] Die Originalpartitur iſt bei Andre (Verz. 37), ſie enthält außer der Ouverture 14 Nummern. Partitur und Klavierauszug erſchienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Sonnleithner konnte bei ſeiner Arbeit (Cäcilia XXV S. 84 ff.) nur einige Bruchſtücke der Oper benutzen.

gar einen Fortſchritt gegen dieſelbe bekunde. In der That gewahrt man die unverkennbaren Spuren der Reife in Erfindung und Technik, welche in jener Oper ſo überraſchend hervortraten, auch hier faſt überall, allein die überlieferten Formen, welchen er ſich nicht entziehen konnte, wirken ſichtlich hemmend und ſtörend ein. Von einem eigentlich dramatiſchen Intereſſe und einer entſprechenden Charakteriſtik, von Ausdruck einer wahren Leidenſchaft kann nirgends die Rede ſein; das Ganze iſt, wie man es bei Feſtopern liebte, in concertmäßiger Weiſe gehalten, und hat durch das Wegſchneiden deſſen, was wenigſtens eine Art von Verwickelung der Handlung ausmachte, noch mehr dieſen Charakter bekommen. Auch die Sänger ſcheinen nicht hervorragende Künſtler geweſen zu ſein, um den Componiſten zu außergewöhnlichen Leiſtungen zu begeiſtern; vielmehr waren ſie es wohl, die auf den einmal bekannten und geläufigen Formen beſtanden.

Am deutlichſten tritt dies in der Tenorpartie des Aleſſandro hervor. Ihm ſind drei Arien zu Theil geworden, die durch ihren Inhalt, da ſie nur allgemeine tugendhafte Betrachtungen enthalten, für die muſikaliſche Darſtellung wenig geeignet erſcheinen. Sie ſind in der Weiſe der eigentlichen Bravurarien gehalten, die allerdings in ähnlicher Weiſe eine Art von allgemeiner Muſik ohne ſpecifiſchen Charakter geben. Die frühere Form iſt inſoweit modificirt, daß der zweite Theil der Arie nicht als ein ſelbſtändig abgeſchloſſener erſcheint, ſondern mehr als ein zweites Motiv, allein der erſte wird dann wieder vollſtändig wiederholt, wie beim da Capo. Im Uebrigen iſt die Gliederung weſentlich dieſelbe, das lange Ritornell iſt geblieben, die Bravurpaſſagen, der herkömmliche Schluß mit dem Triller (S. 127), die Cadenz mit der üblichen Vorbereitung (S. 301). Nichts deſto weniger gewahrt man überall im Einzelnen das Beſtreben die Form, welche nicht beſeitigt werden durfte, umzubilden, ihr mehr Inhalt und Bedeutung zu geben. Dies tritt z. B. ſehr deutlich in den Paſſagen hervor, welche durch die harmoniſche Behandlung, durch die Weiſe wie die Begleitung dabei eingreift, nicht allein ein erhöhetes Intereſſe erhalten, ſondern enger mit dem Ganzen verbunden werden und als dieſem zugehörig erſcheinen. Ebenſo unverkennbar iſt der Fortſchritt im Charakter der Melodien ſelbſt. Sie ſind beſſer gebauet und gegliedert, und ſchon dadurch bedeutender, ſie haben auch mehr Kraft und Adel, man möchte ſagen mehr muſikaliſche Subſtanz und Gehalt, als früher wahrzunehmen war. Dies wird nun auch durch die Begleitung gehoben, welche nicht bloß im Allgemeinen reicher und charakteriſtiſcher iſt, ſondern einzelne Elemente der Hauptmelodien z. B. rhythmiſche, ſelbſtändig auffaßt und durchführt, dadurch eine ſchärfere Gliederung und einen feſteren Zuſammenhang herſtellt. Allerdings betreffen dieſe Reformen das Einzelne ohne das Ganze völlig umzuſchmelzen, auch halten ſie ſich weſentlich auf muſikaliſchem Gebiet und berühren die dramatiſche Charakteriſtik wenig. Der Text der erſten Arie (n. 4):

Si spande al sole in faccia
nube talor così,
e folgora, e minaccia
su l'arido terren.
Ma poi che in quella foggia
assai d'umori unì,
tutta si scioglie in pioggia,
e gli feconda il sen.

— der zugleich als charakteriſtiſche Probe dienen mag — hat zu einer damals beliebten Malerei Veranlaſſung gegeben; Blitz Donner und Regen werden vom Orcheſter angedeutet, aber ohne daß dieſe Malerei ſich in den Vordergrund drängte. Die zweite Arie (n. 9) hat ein Intereſſe durch die obligate

Behandlung der Blaſinſtrumente, von denen die Flöte in Paſſagen mit dem Sänger wetteifert; die dritte (n. 13) iſt in dem eigenthümlich ſerioſen Stil gehalten und hat einen Charakter von Würde, der freilich conventionell, aber doch beſtimmt und tüchtig ausgeſprochen iſt[16].

Mehr individuelle Charakteriſtik zeigen Aminta und Eliſa. Zu Anfang macht ſich das paſtorale Element geltend, das ja für ſolche Feſtopern beſonders beliebt war. Die Ouverture — welche aus einem Satz (Molto Allegro) beſteht, in dem eine Figur feſtgehalten und durchgeführt wird, der ein zweites ſcharf abſtechendes Thema gegenüber geſtellt iſt — geht zum Schluß in eine anmuthige paſtorale Melodie über und leitet dadurch unmittelbar die erſte Arie des Aminta (n. 1) ein. Dieſe iſt ein Hirtenlied und demgemäß ſehr einfach gehalten, die Bewegung des Sechsachteltacts, die Begleitung, in welcher Flöten und Hörner hervortreten, heben den paſtoralen Charakter hervor; ein ſehr wohllautendes, hübſches Muſikſtück. Um den Sänger zufriedenzuſtellen iſt ihm darauf eine echte Bravurarie (n. 3) gegeben[17], welche nach alter Weiſe zwei Theile mit der Wiederholung des erſten hat[18].

---

16) Dem Herkommen gemäß ſind die Arien n. 1 und 13 mit Trompeten begleitet.

17) Der neue Text (*a*) drückt nur mit anderen Worten genau daſſelbe aus, was Metaſtaſio geſagt hatte (*b*)

a	*b*
Aer tranquillo e di sereni,	Sò che pastor son io,
freschi fonti e verdi prati	nè cederei finor
sono i voti fortunati	lo stato d'un pastor
della greggia e del pastor.	per mille imperi.
Che se poi piacesse ai fati,	Se poi lo stato mio
di cambiar gl' offici miei,	il ciel cangiar verrà,
avran cura allora i dei,	il ciel mi fornirà
di cambiarmi e mente e cor.	d'altri pensieri.

18) Daß der erſte Vers in einem brillanten Allegro aperto C, der

Sie kann zu einem anſchaulichen Beleg dienen, wie weit es gelungen iſt der überlieferten Form einen neuen Reiz zu geben. Denn nicht allein in der allgemeinen Anlage, ſondern bis ins Einzelne hinein, in den kleinen durch das Orcheſter unterbrochenen Phraſen, in den Paſſagen, in der Vorliebe für ſyncopirte Noten zeigt ſich ganz der alte Zuſchnitt — vielleicht weil ihn der Sänger ſo wünſchte —, und doch iſt Alles freier, bedeutender[19], gehaltreicher, trotz der Zerſtückelung innerlich zuſammenhängend, daß man den neuen Geiſt nicht verkennen kann, der durch dieſe veralteten Formen weht[20]. Ganz anders freilich, wenn derſelbe von den Feſſeln dieſer Form frei iſt, wie in der letzten Arie des Aminta (n. 10), in welcher dieſer erklärt ſeiner Liebe treu bleiben zu wollen. Sie hat die Form des Rondo; das Hauptthema kehrt, durch eine zweite Melodie (das erſtemal in Dur, das zweitemal in Moll) zweimal abgelöſt, dreimal wieder und wird durch eine Coda abgeſchloſſen. Hier iſt nur eine einfache Cantilene, der Form wie dem Ausdruck nach volle gereifte Schönheit und durch die Ausführung ins herrlichſte Licht geſetzt. Der Singſtimme ſteht eine Soloviolinе zur Seite, welche in derſelben einfachen, ſangbaren Weiſe, bald wechſelnd, bald zuſammengehend mit ihr concertirt. Sie hebt ſich ab von dem Saitenquartett, das mit Dämpfern ſpielt, und eine leisbewegte Figur zu dem Hauptthema feſthält, während die Begleitung beim Nebenthema ſich ändert. Dieſen ſtehen die Blasinſtrumente gegen-

---

zweite in einem zierlichen Grazioso $^3/_8$ wiedergegeben iſt, entſpricht mehr dem herkömmlichen Brauch als dem Charakter des Textes.

[19] Man betrachte nur den abſteigenden Baß und die darauf gebaute Harmonie in der dritten Periode des erſten Satzes, wodurch die altmodig zugeſchnittene Melodie gleichſam wider ihren Willen eine ganz andere Bedeutung erhält.

[20] Der Mittelſatz iſt unbedeutender und weniger friſch.

über, welche nicht nur reicher als gewöhnlich[21] ſondern auch ſelbſtändig, wenn auch dem Charakter des Tonſtücks gemäß fein und zart behandelt ſind.

In der erſten Arie der Eliſa (n. 2) iſt auf eine eigenthümliche Weiſe der paſtorale Charakter mit dem der Bravurarie vereinigt, ſo daß auch eine dem Weſen der Opera seria entſprechende Charakteriſtik erreicht wird. Es iſt die vornehme Dame, welche ſich das Glück ausmalt, neben dem geliebten Aminta als Hirtin zu leben. Die Grundform iſt daher diejenige, welche das Herkommen für die vornehme Welt der Opera seria feſtgeſetzt hatte, in den einzelnen Motiven aber ſpricht ſich zum Theil eine zierliche, faſt ſpielende Anmuth aus, welche über das Ganze eine angenehme Heiterkeit verbreitet. Obgleich die allgemeine Anlage der Bravurarie überall zu Tage tritt, ſind doch die Formen derſelben mit ſoviel Geſchick modificirt, es iſt eine ſolche Friſche und Grazie in den Melodien, daß man dieſe Arie den ſpäteren Concertarien Mozarts, welche meiſtens ebenfalls modificirte Bravurarien ſind, wohl an die Seite ſtellen kann. Strenger in der alten Form iſt die zweite Arie der Eliſa (n. 8), welche aus einem Andante und Allegro beſteht, die beide wiederholt werden. Die Situation — Eliſa beklagt ſich über Agenores Grauſamkeit, weil er ſie Aminta nicht ſprechen laſſen will — hat hier einen unmittelbar friſchen, kräftigen Ausdruck nicht geſtattet; da Mozart wohl fühlen mußte, daß dieſe Scene, wenn ſie pathetiſch genommen würde, leicht ins Komiſche umſchlagen könnte. Daher iſt die Arie recht wohlklingend und muſikaliſch wirkſam, aber nicht eigenthümlich geworden.

Das Duett zwiſchen Eliſa und Aminta am Schluß des erſten Acts (n. 7) iſt in leichtem und gefälligem Stil gehalten, aber der freien und gewandten Behandlung der Stimmen, die einander imitiren, ſich in den Paſſagen ablöſen, wie der Erfindung der Motive nach ähnlichen Sätzen aus früherer Zeit überlegen. Sehr hübſch und der Situation wohl entſprechend iſt das Motiv des Andante im Allegro wieder eingeführt, ſo daß der veränderte Rhythmus eine neue Steigerung hervorbringt.

---

[21] Es ſind 2 Flöten, 2 engliſche Hörner, 2 Fagotts und 2 Hörner dabei, welche in ganz moderner Weiſe verwendet werden.

Die beiden übrigen Partien der Tamiri und des Agenore ſind die von Secondariern. Die erſte Arie der Tamiri (n. 6) iſt eine Bravurarie im gewöhnlichen Stil, welche in Erfindung und Ausführung hinter den übrigen zurückbleibt; die zweite (n. 11), in der Form eines Rondo, hält ſich nach der Weiſe der Secondarier in einer gewiſſen Mittelmäßigkeit ſowohl dem Ausdruck als der Erfindung nach, und nimmt bei einer leichten, nicht tief gehenden Gefälligkeit, faſt etwas Soubrettenartiges an. Ziemlich daſſelbe gilt von der erſten Arie des Agenore (n. 5), welche einen der Situation wenig entſprechenden zierlich gefälligen Charakter hat[22]. Dagegen iſt die zweite Arie deſſelben (n. 12) eine pathetiſche, die einzige der Art in der Oper; allein der Charakter des Agenore im Allgemeinen und der reflectirende Text laſſen ein eigentlich lebendiges Pathos nicht zu. Die unruhige Bewegung welche in der Arie herrſcht wird beſonders durch die vielfach wechſelnde, oft frappante Harmonie charakteriſirt, und durch ſtarke Accente der Blasinſtrumente hervorgehoben[23]. So läßt ſich ihr ein gewiſſer charakteriſtiſcher Ausdruck nicht abſprechen, allein die Motive ſelbſt ſind nicht grade bedeutend.

---

[22] Beide Arien, welche einander in der Art eines nicht unangenehm in die Ohren fallenden Lückenbüßers ſehr verwandt ſind, haben die Bezeichnung Grazioso und ſind nur mit dem Quartett begleitet.

[23] Außer Oboen und Fagotts ſind 4 Hörner gebraucht — die Arie iſt in Moll, die einzige in der Oper — und meiſtens in vollen Accorden zuſammenwirkend.

Das Finale beſteht aus einem vierſtimmigen Tuttiſatz[24], der in der üblichen Weiſe heiter und glänzend iſt, und ganz oder theilweiſe mehrmals wiederholt wird. Dazwiſchen ſind Partien für einzelne Stimmen eingeflochten, in denen beſonders Eliſa und Aminta hervortreten, mitunter kommen auch die anderen Stimmen dazu; zweimal wiederholt ſich eine Stelle, in welcher die Singſtimmen hintereinander ohne Begleitung eintreten. Das Alles iſt geſchickt gemacht und von angenehmer Wirkung, aber nicht gerade von hervorſtechender Erfindung.

Wenn man nun deutlich wahrnimmt, wie Mozart darauf bedacht war, dem Feſtſpiel dadurch gerecht zu werden daß er für anſprechende, gefällige Muſik in der Weiſe, wie man ſie damals verlangte, Sorge trug und daher auch in die hergebrachten Formen ſich fügte, ſo kann man ebenſowenig verkennen, daß ihm der einengende Zwang derſelben läſtig war, als daß er dieſelben ſoweit es ging frei zu geſtalten ſuchte. Auf einige Momente der Art iſt ſchon oben hingewieſen, ſehr deutlich tritt es auch in der Behandlung der Begleitung und des Orcheſters hervor. Es iſt intereſſant zu beobachten, wie bei aller Aehnlichkeit im Zuſchnitt mit den früheren ernſten Opern, ſich in der Orcheſterpartie eine Fülle und Freiheit zeigt, wie ein ſelbſtändiges Leben ſich regt, von dem früher nur einzelne Anſätze zum Vorſchein kamen, das nun erwacht iſt und überall hervorquillt. Eine natürliche Folge davon iſt, daß auch hinſichtlich der Klangmiſchungen das Orcheſter ſelbſtändig auftritt, was ſich ganz beſonders in der Anwendung der Blasinſtrumente zeigt. Nicht allein in den Nummern, wo ſie in ungewöhnlicher Fülle zuſammengeſtellt und den Saiteninſtrumenten als ein ſelbſtändiger Körper gegenübergeſtellt ſind[25] offenbart ſich dies, ſondern auch da, wo nach alter Weiſe nur Oboen und Hörner angewendet werden, ſpricht ſich ein beſtimmtes Gefühl für die eigenthümliche Wirkung dieſer Inſtrumente oft in wenigen Tönen aus[26]. Das Orcheſter iſt, wie wir es ſchon bei der komiſchen Oper ſahen, auch hier nicht mehr das abſtracte Mittel dem Geſang eine Begleitung zu gewähren, ſondern gewinnt ſeine ſelbſtändige Bedeutung; die genaue Kenntniß des Orcheſters, welche Mozart durch Studien, welche wir bald näher kennen lernen werden, ſich erworben hatte, finden wir hier bereits für die Opera seria angewandt, und wie einfach und beſcheiden auch dieſe Inſtrumentaleffecte erſcheinen mögen, die Thatſache, daß in der ernſten wie in der komiſchen Oper die Inſtrumentalmuſik als berechtigt zum Ganzen ſelbſtändig mitzuwirken auftritt, iſt ein weſentlicher Punkt in ihrer Entwickelungsgeſchichte.

---

[24] Es nimmt ſich naiv aus daß Alexander mit den übrigen ſingt:

Viva l'invitto duce,
viva del cielo il dono
più caro al nostro cor!

---

25) Die Behandlung der Blasinſtrumente in dieſer Art iſt bei den Arien n. 10 und 12 ſchon bemerkt worden. Dabei kann man darauf aufmerkſam machen, daß in beiden die Fagotts nicht mehr allein zur Verſtärkung des Baſſes oder der Melodie angewendet, ſondern in ſelbſtändiger Weiſe mit den Blasinſtrumenten gruppirt werden. Auch in der Arie n. 9 ſind die Flöten, Oboen und Hörner in ähnlicher Weiſe zuſammengeſtellt. Während gewöhnlich Flöten und Oboen nur zur Verdoppelung vereinigt wurden, ſind hier beide ſelbſtändig und ſehr charakteriſtiſch mit und nebeneinander gebraucht.

26) Dahin gehört z. B. das Solo des Horns zum Schluß der Ouverture, eine einfache Paſtoralmelodie, welche die Flöte imitirt, ganz im Charakter des Inſtruments, damals aber nicht gewöhnlich; ferner Eintritte wie im Duett (n. 7) bei den Worten Se ho da regnar, oder in der Arie (n. 9) bei den Worten De' sudori ch' io spargo pugnando, und viele andere zum Theil recht feine Züge der Inſtrumentation.

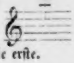
20.

Ehe wir die dramatiſchen Compoſitionen verlaſſen, müſſen wir noch auf eine Anzahl von Arien einen Blick werfen, welche theils um in Opern eingelegt zu werden, theils für den Gebrauch in Concerten componirt ſind, und dem dramatiſchen Stil angehören.

Die älteſten derſelben ſind zwei Arien mit vorangehendem Recitativ, die, wie der Text zu erkennen giebt, beide als Licenza nach einer Feſtoper am Namenstag des Erzbiſchofs Sigismund gebraucht worden ſind; der knabenhaften Hand nach, womit auch der Charakter der Compoſition übereinſtimmt, ſind ſie eher vor als nach dem Jahre 1770 componirt[1].

Auf dieſe folgen dann die drei Arien, welche, wie bereits oben (S. 192) erwähnt wurde, in Mailand im Januar 1770 auf Verlangen des Grafen Firmian componirt wurden, der Mozart Gelegenheit geben wollte ſich einer scrittura würdig zu zeigen. Offenbar mit Abſicht hatte man die Scene und Arie aus Metaſtaſios Demofoonte (A. III sc. 5): Misero pargoletto gewählt, von welcher es mehrere allgemein beliebte Compoſitionen berühmter Meiſter gab, die einander den Preis ſtreitig machten[2], mit welchen nun auch der junge Mei-

---

[1] Die erſte Tali e cotanti sono di Sigismondo i merti (André Verz. 60) iſt für Tenor, die zweite Sol nascente in questo giorno deh perdona al tenue ingegno (André Verz. 61) für Sopran geſchrieben. Beide haben die herkömmliche Form eines längeren Allegro, welches nach einem kurzen langſameren Mittelſatz wiederholt wird; die zweite iſt mit Bravurpaſſagen, die bis  gehen, ausgeſtattet und verräth ſchon etwas mehr Reife als die erſte.

[2] Die Compoſition von Leo war beſonders berühmt, Arteaga le rivol. c. 13 II p. 308 (Th. II S. 272). Lettres sur Haydn p. 131 f.

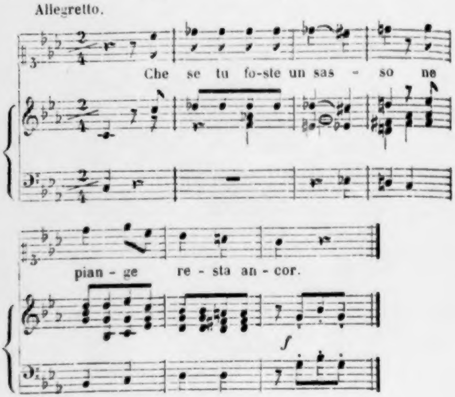
ſter ſich meſſen ſollte. Offenbar hat er ſich auch tüchtig zuſammengenommen[3]. Mit beſonderer Sorgfalt iſt das ſehr lange Recitativ ausgearbeitet und mit Zwiſchenſpielen reichlich ausgeſtattet. Allein es iſt damit des Guten etwas zu Viel gethan, und da der vorherrſchende Charakter der modulatoriſche iſt, ohne daß bedeutende Motive oder ſchöne Melodien hervortreten, iſt trotz mancher gelungenen Einzelnheit das Ganze zu gedehnt und monoton geworden. Der Haupttheil der Arie iſt, wie das die Situation mit ſich bringt, ein Adagio von einfachem getragenem Charakter, im Ausdruck der Empfindung recht wohl gelungen und nach dem unruhigen Recitativ von guter Wirkung; das Allegro, von welchem es unterbrochen wird, hat einen ganz vortrefflichen Zug und iſt von einer überraſchenden Kraft und Lebendigkeit. Weniger bedeutend ſind die beiden anderen Arien[4]; ſie beſtehen beide aus einem Satz nach Art einer Cavatine, von mäßigem gehaltenem Ausdruck und einfacher Melodie, nur daß ſie, und namentlich die letztere, mit Paſſagen verſehen ſind, wahrſcheinlich um zu zeigen, daß Mozart auch hierdurch Sänger und Publicum zu befriedigen verſtand.

Auf welche Veranlaſſung die beiden im ſelben Jahre in Rom componirten Arien (S. 201) entſtanden ſind, iſt nicht bekannt; es können bloße Uebungsſtücke ſein, vielleicht waren ſie auch für eine Akademie beſtimmt. Sie haben beide die übliche Form in zwei Sätzen, von welchen der erſte wiederholt iſt; als charakteriſtiſch für die Geſchmacksrichtung Mozarts in jener Zeit darf man es wohl anſehen, daß auch hier beidemal der Hauptſatz ein langſamer iſt, in welchem eine mehr herzliche Empfindung ſich in einfacher, getragener Melodie ausſpricht. In der Arie Se tutti i mali miei[5] iſt dieſelbe mit Bravurpaſſagen verziert, aber der ganze Abſchnitt, in welchem dieſelben angebracht waren, iſt ſpäter ausgeſtrichen, ſo daß nur noch wenige Verzierungen der Art zurückgeblieben ſind. Im zweiten Theil derſelben iſt ein Uebergang durch eine enharmoniſche Rückung, der angemerkt zu werden verdient:

---

[3] Die Arie iſt bei Andre Verz. 63.

[4] André Verz. 62: Per pieta bel idol mio und ebend. 63 Per quel paterno amplesso. Auffallend iſt die große Flüchtigkeit, mit welcher dieſe beiden Arien geſchrieben ſind; in der erſten waren die begleitenden Stimmen anfangs nur mit Bleiſtift eingetragen und ſind dann mit der Feder nachgezogen.



---

[5] Andre Verz. 67. An einer Stelle ſieht man, wie Leop. Mozart die Arbeiten ſeines Sohnes überwachte, indem er eine kleine Abänderung der beſſeren Declamation wegen am Rande angemerkt hat. — Berühmt war Haſſes Compoſition dieſer Arie, ſo daß Mattei fragt (Metaſtaſio opp. III p. XXIX) Com' è possibile che uno scriva *Se tutti i mali miei* dopo Sassone?

In der Arie Se ardire è speranza[6] tritt eine Stelle durch die ſelbſtändige Behandlung der Begleitung, wobei die Violoncelli allein den Baß führen, ſehr hübſch hervor; auch iſt der Ausdruck der Stimmung ſehr gleichmäßig durchgeführt.

Aus den nächſtfolgenden Jahren ſind keine Arien der Art bekannt, vom Jahre 1775 an aber finden ſich wiederum mehrere in Salzburg componirte[7]. Aus dem Mai 1775 rühren zwei Tenorarien her. Die eine[8], durch die Ueberſchrift als Aria buffa bezeichnet, iſt durchaus im Charakter einer ſolchen gehalten. Die Situation iſt einfach: jemand macht einem Anderen mit der größten Geläufigkeit Complimente ins Geſicht, während er ihm bei Seite Grobheiten ſagt[9]. Die Arie beſteht aus einem einzigen Satz (Allegro assai), den das Orcheſter zuſammenhängend fortführt, während die Singſtimme faſt immer parlando in raſcher Bewegung gehalten iſt; die Miſchung einer gewiſſen Würde mit burlesker Zungenfertigkeit iſt ſehr komiſch, und das ganze Muſikſtück einfach angelegt und leicht und ſicher durchgeführt. Wenn dieſe Arie wegen ihres draſtiſchen Effects nur auf dem Theater hat vorgetragen werden können, ſo darf man von der zweiten deshalb annehmen, daß ſie in eine Oper eingelegt war, weil ſie für eine Concertarie nicht bedeutend genug iſt[10]. Es iſt die Klage eines ſchüchternen Liebhabers[11], aber der Ausdruck ſo wenig pathetiſch, ſondern ſo ſehr zu einer zierlichen Anmuth gemäßigt, daß ſie nur für den Charakter einer Opera buffa berechnet ſein kann; in der Anlage und Ausführung iſt ſie ſo einfach, daß ſie auf eine ſelbſtändige Geltung nicht Anſpruch machen kann, auch dem Sänger keine Gelegenheit zu glänzen bietet. Wohl aber begreift man, daß ſie als ein gefälliges Geſangſtück in eine Oper anſtatt eines minder anſprechenden eingelegt wurde, und nach den Kräften des Sängers abgemeſſen war. Es iſt ſehr möglich, daß dieſe beiden Arien zu einer und derſelben Oper gehören, die ich leider nicht nachweiſen kann. Ob die Anweſenheit des Erzherzogs Maximilian auch zu dieſer Aufführung Verlanlaſſung gegeben habe weiß ich nicht; es kamen aber nach Salzburg, wie wir auch ſonſt noch ſehen werden, wandernde Schauſpielergeſellſchaften, welche auch komiſche Opern gaben und den jungen Componiſten gern in Anſpruch nahmen.

---

[6] André Verz. 66.

[7] Die ſechs zunächſt zu erwähnenden Arien ſind mit kleiner aber ſehr deutlicher Schrift zierlich auf feinem Papier von kleinem Format (Queroctav) geſchrieben und ſpäter in ein Heft mit grauem Umſchlag gebunden. Ganz in derſelben Weiſe iſt ein ſehr großer Theil ſeiner Compoſitionen, Meſſen, Symphonien, Concerte u. ſ. w. aus den Jahren 1770—1777 geſchrieben und zuſammengebunden; wobei Leop. Mozart nicht ſelten die Titel u. dgl. hinzugefügt hat. Wer erinnert ſich dabei nicht an die Sorgfalt, mit welcher Goethes Vater für Sauberkeit und Ordnung beim Aufbewahren von ſeines Sohnes Productionen bemüht war?

[8] André Verz. 68, mit der Ueberſchrift: nel Maggio 1775. Die Begleitung beſteht außer den Saiteninſtrumenten aus 2 Oboen und 2 Hörnern.

[9] Der Text lautet:

Con ossequio, con rispetto
io m' inchino e mi profondo
à un sapiente si perfetto,
che l'egual non v' è nel mondo
e l'eguale non verrà —
per l'orgoglio e l'ignoranza e la gran bestialità.

---

[10] Andre Verz. 69 mit der Ueberſchrift d. 19 May 1775. Außer den Saiteninſtrumenten ſind zwei Flöten und zwei Hörner verwendet. Der erſte Satz iſt ein Andante von anmuthigem Ausdruck; ein kurzes Allegro assai weiſt durch die leichte Behandlung am deutlichſten auf den Charakter der Opera buffa hin; dann wird das Andante wiederholt.

[11] Der Text heißt:

Si mostra la sorte propizia all' amante,
che prova constante
ardire in amor;
mà sempre nemica e pronta all' offese
distrugge l'imprese
d' un timido cor.

Zu einer Einlage in eine Opera buffa war offenbar auch die Arie einer Dorina beſtimmt, welche im Herbſt 1775 componirt iſt[12]. Sie iſt der Anlage und Ausführung nach was man im großen Soubrettenſtil nennen möchte[13]. Ein Andantino grazioso und ein Allegro, das letzte ziemlich ausgeführt, werden beide wiederholt; dann werden einige Tacte des Andantino wieder aufgenommen, worauf eine ziemlich lange Coda im Allegro den Schluß macht. Dieſe Arie läßt die dem Charakter nach ähnlichen aus der Finta giardiniera weit hinter ſich zurück, und ſteht denen der Deſpina in Così fan tutte wenigſtens nicht nach. Durch die genaue Wiederholung der beiden Haupttheile — natürlich mit dem dabei üblichen Wechſel der Tonarten — hat ſie allerdings etwas Steiſes in der Anlage; in der Ausführung des Einzelnen iſt ſie aber durchaus friſch und lebendig und ſehr charakteriſtiſch. Der Anflug von gemüthlicher Zärtlichkeit zu Anfang, das ſchelmiſche parlando bei den Fragen, endlich der Eifer, in welchen ſie bei den Worten Ah! non credo ausbricht, iſt ſo treffend ausgedrückt, und das Ganze iſt in einem ſo heiteren und neckiſchen Tone gehalten, daß ſich der Meiſter hier vollſtändig offenbart. Die einzelnen Motive ſind voll Anmuth und Grazie, auch die Paſſagen im Allegro ſind zwar in der Weiſe damaliger Bravur aber zierlich und geſchmackvoll, das Orcheſter iſt mit der größten Freiheit behandelt und ſpielt, obgleich es nie eigentlich die Hauptrolle übernimmt, überall ſelbſtändig und lebendig mit hinein.

---

[12] Andre Verz. 70, mit der Ueberſchrift 26 Octob. 1775. Außer den Saiteninſtrumenten ſind 2 Oboen und 2 Hörner gebraucht.

[13] Der Text lautet:

Voi avete un cor fedele come amante apassionato,
ma mio sposo dichiarato
che farete?
cangerete?
dite, allora che sarà?
manterrete fedeltà?
Ah! non credo,
già prevedo,
mi potreste corbellar;
non ancora,
non per ora,
non mi vuo di voi fidar.

Weder der Text noch der Name Dorina haben mich die Oper auffinden laſſen, in welche dieſe Arie gehört.

Eine reine Buffoarie, welche ebenfalls fürs Theater beſtimmt war, iſt die im Herbſt 1776 für einen Signore Palmini componirte Tenorarie[14]. Ein Capitano ſchwatzt renommiſtiſchen Unſinn, wie er ſeinen Willen auf jede Weiſe durchſetzen werde, während ein Don Timoteo den Fluß ſeiner Rede von Zeit zu Zeit vergebens zu unterbrechen verſucht[15].

---

[14] André Verz. 72, mit dem Datum nel Settembre 1776.

[15] Der Text, den ich nur mittheile, weil man danach vielleicht die Oper entdeckt, in der die Arie vorkommt, lautet ſo:

Cap. Clarice cara mia sposa dev'essere per la magnetica virtù simpatica, voglio convincermi colla grammatica, colla retorica, logica e fisica, la matematica non può fallar.

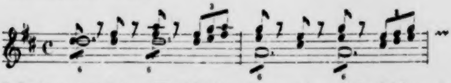
D. Tim. Piano per carità. . .

Cap Se in questa musica non sian unisoni tritoni e dissoni, vuo fulminar. Dell' arte medica con tutti i recipi, con mille cabale dell' aritmetica, degli avvocati con tutti gli et caetera, voi lo vedrete, saprò trionfar.

D. Tim. Caro Signor Dottore, lasciate almen che anch'io vi dica una ragione. . .

Cap. Con carte e sarte, con nautica bussola d' un cor amabile

Dieſer Redeſchwall ergießt ſich nun «in tempo commodo d'un gran ciarlone» in einer ununterbrochenen Reihe von Triolen, die wie dichte Regentropfen fallen, von denen man im Nu bis auf die Haut durchnäßt wird. Das eintönige parlando iſt nur mit ſoviel melodiſchen Elementen verſetzt als nöthig iſt, um daran zu erinnern, daß hier geſungen und nicht geſprochen wird. Uebrigens führt das Orcheſter[16] ein ſehr einfaches Motiv,



beſonders durch den Wechſel der Harmonien, ſehr leicht und wie ſkizzenhaft durch, aber ſo, daß nicht allein ein muſikaliſches Ganze hergeſtellt, ſondern auch das muſikaliſche Intereſſe fortwährend erregt und mit ſo geringen Mitteln eine charakteriſtiſche Mannigfaltigkeit erreicht wird. Selbſt die wenigen im Recitativ dazwiſchen geworfenen Worte des Don Timoteo erfüllen nicht bloß den nächſten Zweck den Sänger zu Athem kommen zu laſſen, ſondern machen einen Con-

---

la cinosura certa e sicura saprò ritrovar. Se mi diceste, che cosa impossibile, quel vostro petto di tigre inflessibile con un fendente vorrei spalancar.

D. Tim. Molto tenuto sono io alle finezze sue; ma cospettaccio!

Cap. Ma se poi facile siete e pieghevole, cento bucefali vuo che s' attachino, e Salamanca, Firenze e poi Tunesi, Londra, Berlin, Roma, Torino e Padova, Amsterdam, Monpellier, Livorno e Genova vuo testimoni dell' inclito merito della mia bella, dell' impareggiabile sposa adorabile del celeberrimo Dottor giuridico, medico, fisico, che tutto il mondo vedrem stupefar.

[16] Auch hier ſind außer dem Saitenquartett nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet.

kraſt, der den nächſten Paroxysmus noch komiſcher wirken läßt. Allerdings iſt die Arie weſentlich auf die Zungenfertigkeit des Sängers berechnet, aber ſie iſt mit ſoviel Geſchicklichkeit und mit ſoviel Laune durchgeführt, daß ſie ein unverkennbares Zeugniß für die ſpecifiſche Begabung Mozarts für das Komiſche ablegt.

Zweifelhaft kann es ſein, ob eine um dieſelbe Zeit für Signore Fortini componirte Altarie[17] ebenfalls für das Theater oder fürs Concert beſtimmt war, wofür ſie dem gemäßigten Charakter und der breiten Ausführung nach wohl geeignet erſcheint[18]. Gewiß iſt es, daß ſie neben den ſonſt bekannten Concertarien Mozarts einen ausgezeichneten Platz einzunehmen berechtigt iſt[19]. Voraus geht ein nicht ſehr langes aber ausdrucksvolles Recitativ; der Uebergang aus demſelben in die Arie ſelbſt iſt ſehr ſchön und tief empfunden: es iſt der Schmerz, welcher beim Gedanken an den Abſchied unwillkührlich aus dem Innerſten hervorquillt.

---

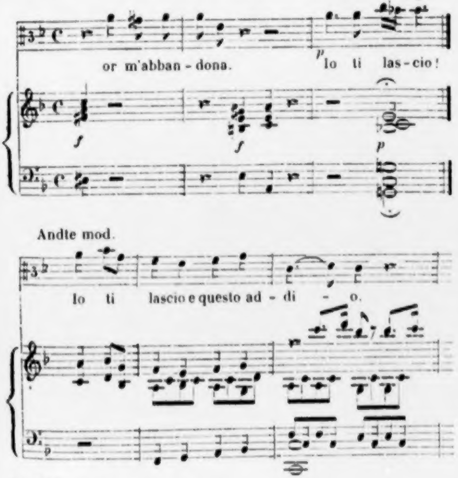
[17] André Verz. 71, mit der Ueberſchrift Settembre 1776.

[18] Der Anlage nach hat die Arie Aehnlichkeit mit der kurz vorher erwähnten der Dorina. Auch hier werden die beiden Sätze, Andante moderato und Allegro assai beide wiederholt; der Schluß iſt aber noch breiter ausgeführt. Das Andante ſetzt zum drittenmal ein, ſteigert ſich durch ein Allegretto, zum Allegro assai, von dem jetzt aber ein Hauptmotiv aufgenommen und durch ein effectvolles Crescendo zu einem Halt auf der Septime geführt wird. Da treten noch einmal die Anfangstacte des Andante ein, ſtocken und werden dann im Allegro raſch abgeſchloſſen. Das Zögern und Schwanken des Liebenden, der ſich zur Trennung gar nicht entſchließen kann, motivirt dieſe Anlage vollkommen.

[19] Der Text lautet:

Rec. Ombra felice! tornerò a rivederti. Apri i bei lumi e consola deh! almeno in questo istante con un pietoso sguardo il fido amante. Porgimi la tua destra, un pegno estremo del tuo affetto mi dona! Ah, che la mia costanza or m' abbandona.

Aria. Io ti lascio; e questo addio
se sia l' ultimo non sò;
ah, chi sa, bell' idol mio,
se mai più ti rivedrò.



Vengo, oh ciel! deh lascia! o pene!
per te sol mio ben pavento,
il più barbaro tormento,
giusti dei, chi mai provò!

Die erſte Strophe der Arie iſt offenbar eine Parodie nach Metaſtaſios Issipile (A. II, 13).

Io ti lascio; e questo addio
se sia l' ultimo non sò,
tornerò coll' idol mio,
o mai più non tornerò.

Die Arie ſelbſt iſt durchweg einfach gehalten, getragener Geſang ohne alle Coloratur; nur mitunter reißen ſich einige ſtarke Accente des Schmerzes gewaltſam los, im Allgemeinen iſt der Charakter ruhig und gefaßt, und im Ausdruck ſchön und edel, voll wahrer Empfindung, wie es dem Charakter der Altſtimme entſpricht. Mit weiſer Berechnung iſt auch die Orcheſterbegleitung[20], obgleich ſie in keiner Weiſe dürftig oder unſelbſtändig iſt, ſo eingerichtet, daß ſie den eigenthümlichen Klang der Altſtimme nicht zu verdecken, ſondern zu heben geeignet iſt.

Faſt ein Jahr ſpäter fällt die große Sopranarie der Andromeda, eine ſeiner letzten Arbeiten vor der Abreiſe von Salzburg[21]. Sie iſt in jeder Beziehung eine der großartigſten Compoſitionen dieſer Art. Auf ein ausdrucksvolles bewegtes Recitativ folgt ein langes ausgeführtes Allegro, in welchem die hoch erregte Leidenſchaft einer großen und kühnen Seele ihren kräftigen und lebendigen Ausdruck findet; von der Weichheit einer Frau iſt hier nichts zu finden, der Zorn über einen Elenden drängt ſelbſt den Schmerz über den Verluſt des Geliebten zurück, erhält aber dadurch mehr Adel und Würde; wie glühendes Erz dringen die Töne in einem brei-

---

Dergleichen iſt nicht ſo gar ſelten; woher dieſer Text genommen iſt, weiß ich nicht.

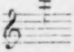
[20] Das Orcheſter iſt ebenſo zuſammengeſetzt wie bei den letzten Arien.

[21] André Verz. 73, mit der Ueberſchrift Scena di A. W. M. nel Agosto 1777. Sie iſt unter den bei Breitkopf u. Härtel erſchienenen Concertarien n. 4 (Ah! lo prevedi!). Woher der Text entlehnt ſei, kann ich nicht angeben. In den Briefen aus dem Jahr 1777 iſt wiederholt (z. B. Niſſen S. 304) von der neuen für Madame Duſchek componirten Scene die Rede, welche ſehr wahrſcheinlich eben dieſe iſt. Joſephine Duſchek war von Prag aus zum Beſuch in Salzburg geweſen und hier begründete ſich ihre Freundſchaft mit Mozart, von der ſpäter noch die Rede ſein wird. Auch ein für dieſelbe um dieſe Zeit componirtes Rondo erwähnt Mozart in einem Briefe (5. Sept. 1781).

ten Strom leuchtend und vernichtend auf den Verräther ein. Sehr ſchön wird dann durch ein Motiv, das ſchon im Orcheſter mehrmals aufgetreten iſt, um den unterdrückten Schmerz gleichſam im Innern reden zu laſſen, der Uebergang zu der weicheren Stimmung gemacht, in welcher der Schmerz über den verlornen Geliebten ſich ausſpricht — in einem ſchönen, lebensvollen Recitativ —, die dann in ruhig gefaßter Wehmuth in einer Cavatine ausklingt, welche die Scene abſchließt. Die pſychologiſche Wahrheit in der Charakteriſtik der einzelnen Züge, in dem Verſchmelzen der Uebergänge, in der Einheit des Tons im Ganzen bei ſo ſtarken Gegenſätzen iſt ebenſo bewundernswürdig als die Erfindung und Kunſt in der muſikaliſchen Darſtellung. Namentlich im Allegro iſt die überlieferte Form mit völliger Freiheit behandelt worden. Die durch die Natur der muſikaliſchen Compoſition gegebenen Elemente contraſtirender Motive und der Wiederholung ſind nicht nach einem überlieferten Schema angewendet, ſondern in ihrer Gruppirung, Zerlegung, Wiederholung, im Wechſel der Tonarten ſind die Normen, welche ſich aus der pſychologiſchen Entwickelung der Situation auch für die künſtleriſche Gliederung und Steigerung ergeben, mit Freiheit befolgt. Je einfacher der Grundriß iſt, je feſter und beſtimmter die Proportionen der einzelnen Theile ſind, um ſo freier kann der Meiſter dann in der Geſtaltung des Einzelnen verfahren und ſicher ſein, daß das Ganze als ſolches empfunden und verſtanden werde. Vielleicht iſt der letzte Satz ein wenig zu lang ausgeſponnen; obgleich ſich nicht verkennen läßt, daß die lange Anſpannung einer heftigen Erregung, welche vorangegangen war, auch ein entſprechendes allmähliches Verklingen nothwendig macht[22]).

---

[22]) Das Orcheſter iſt auch hier ſo einfach, wie bei den früheren Arien.

Von den übrigen Concertarien Mozarts werden zwei am beſten hier erwähnt, weil ſie höchſt wahrſcheinlich entweder dieſer Zeit angehören, oder doch vor dem Jahre 1781 in Salzburg geſchrieben ſind. Die erſte[23] iſt eine Bravurarie im eigentlichſten Sinn, zwar nicht in der alten Form, — denn ſie beſteht aus zwei fortlaufenden Allegroſätzen — allein nur darauf berechnet eine große, umfangreiche Stimme und glänzende Kehlfertigkeit zur Geltung zu bringen. Bravurpaſſagen verſchiedener Art, welche bis ins hohe  ſteigen, bilden ſo ſehr die Hauptſache, daß nur ſoviel von Melodie und Motiven verwendet zu ſein ſcheint als nöthig war um jene ſchicklich anzubringen; auch ſind dieſe ſo eingerichtet, daß ſie Gelegenheit bieten eine mächtige Stimme zu zeigen. Nichts deſto weniger iſt dem Ganzen ein gewiſſer heroiſcher Charakter im Sinn der Opera seria nicht abzuſprechen[24]. Daß ſie für eine beſtimmte Sängerin geſchrieben iſt, läßt ſich nicht verkennen; leider iſt darüber nichts Näheres bekannt[25]. Die

---

Wie gewöhnlich ſind bei den Recitativen die Blasinſtrumente nicht benutzt. Bei der Cavatina iſt dem Orcheſter eine ungewöhnliche Färbung gegeben. Eine Solooboe concertirt — aber in der einfachſten Weiſe — mit der Singſtimme, die erſte Violine und die Bratſchen mit Sordinen führen die Begleitung in Triolen fort, während die zweite Violine und die Bäſſe pizzicato ſpielen: eine Zuſammenſtellung, welche Mozart namentlich in früherer Zeit öfter anwendet.

23) Sie iſt unter den gedruckten Concertarien n. 10 (No, che non sei capace). Da der Name Clorinda angegeben iſt, ſo wird ſie aus einer Oper entnommen ſein.

24) Dieſem Charakter gemäß iſt das begleitende Orcheſter durch Trompeten und Pauken (zu Oboen und Hörnern) verſtärkt.

25) Dem ganzen Charakter der Compoſition nach muß man annehmen, daß ſie nicht in die Zeit der für Italien componirten Opern, ebenſowenig in die ſpätere des Aufenthalts in Wien gehöre. Nach den Anſprüchen,

zweite[26] hat noch ſo durchaus den Zuſchnitt einer alten Bravurarie, daß ſie kaum einer ſpäteren Zeit angehören kann als in der Mozart noch in den Formen der Opera seria befangen war.

21.

Wenn Mozart als Operncomponiſt hauptſächlich außerhalb thätig war und wenn das, was er auf dieſem Gebiet in und für Salzburg ſchrieb, in keiner Weiſe maßgebend für ſeine Leiſtungen ſein kann, ſo finden wir ihn dagegen in dieſen Jahren ſeiner Entwickelung nach anderen Richtungen hin in einer Thätigkeit, welche ganz und gar durch die Verhältniſſe ſeiner Vaterſtadt bedingt war. Hieher gehört zunächſt die Kirchenmuſik.

Die Kirchenmuſik war in Salzburg ſeit langer Zeit gepflegt und namentlich hatte Erzbiſchof Sigismund dieſelbe mit Sorgfalt unterhalten; bei ſeiner ſtrengen Frömmigkeit, welche allen weltlichen Zerſtreuungen abgeneigt war, wurde ſowohl bei den Sängern als dem Orcheſter vorwiegend der Dienſt für die Kirche ins Auge gefaßt. Obgleich die Beſoldung für die angeſtellten Muſiker gering war, ſo reichte doch die Ausſicht auf eine ſichere wenn gleich mäßige Verſorgung

---

welche an die Sängerin gemacht werden, möchte man am erſten an Aloyſia Weber denken; dann wäre die Arie entweder in Mannheim 1778 oder in München 1779 componirt. Mozart erwähnt in ſeinen Briefen (5. Sept. 1781. 29. März 1783) auch einer in Salzburg „für die Baumgart“ componirten großen Arie, allein weder über dieſe noch über die Sängerin iſt mir etwas Näheres bekannt.

[26] Es iſt n. 18 der gedruckten Concertarien. Der deutſche Text: „Der Liebe himmliſches Gefühl“ iſt gewiß nicht der urſprüngliche; dieſer iſt aber nicht mitgetheilt.

für die Alternden und die Nachgebliebenen hin um tüchtige Künſtler in Salzburger Dienſte zu ziehen und ſie denſelben zu erhalten. Sigismunds Nachfolger Hieronymus bewährte ſein Syſtem ſtrenger Sparſamkeit auch an ſeiner Kapelle und da er durch herriſches und unfreundliches Weſen ſich auch perſönlich die Muſiker entfremdete, ſo war es nicht zu verwundern wenn man fand, daß der Zuſtand der Salzburgiſchen Muſik unter Hieronymus ſich eher verſchlechtert als gehoben hatte[1], wenn er gleich, auf den Glanz des Hofes mehr als Sigismund bedacht, im Einzelnen manche Verbeſſerungen vornahm.

Um einen wohlbeſetzten und gutgebildeten Chor zu haben war das Kapellhaus eingerichtet[2], in welchem funfzehn Kapellknaben auf Koſten des Erzbiſchofs unterhalten und durch eigene Lehrer ausgebildet wurden. Später traten ſie entweder als Sänger in den Chor oder ſonſt in Hofdienſte ein, wenn ſie ſich ſehr auszeichneten, wurden ſie auch wohl zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien geſchickt und dann als Soloſänger angeſtellt[3]. Früher waren auch Caſtraten angeſtellt, Erzbiſchof Sigismund ließ dieſelben abſterben ohne andere anzuſtellen; dagegen ſchickte er die Tochter des Domorganiſten Lipp um ſie als Sängerin ausbilden zu laſſen nach Italien, welche nach ihrer Rückkehr im Jahre 1762 als Hofſängerin angeſtellt wurde und ſich bald darauf mit dem jüngſt nach Salzburg gekommenen Michael Haydn verheirathete. Im Jahre 1778 nahm Erzbiſchof Hieronymus auch wieder einen Caſtraten Ceccarelli[4] in ſeine Dienſte.

---

[1] [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzbiſthums Salzburg S. 255: „Die Hofmuſik [unter Hieronymus] zeichnete ſich aus; ſoll aber die verhältnißmäßig beſſer bezahlte des Erzbiſchofs Sigismund nicht erreicht haben.“ Vgl. Burney Reiſen III S. 260 f. Schubart Aeſthetik S. 157.

[2] Die „Nachricht von dem gegenwärtigen Zuſtande der Muſik Sr. Hochfürſtlichen Gnaden des Erzbiſchofs zu Salzburg im Jahre 1757“ in Marpurgs krit. Beitr. III S. 183 ff., welche wie ich vermuthe von Leop. Mozart herrührt, liegt dem von mir Angeführten zu Grunde. Die Quellen für eine genauere Kenntniß der muſikaliſchen Zuſtände und Perſönlichkeiten außer den Notizen, welche der Mozartſche Briefwechſel bietet, ſind ſehr ſpärlich. Ben. Pillweins Lexikon ſalzburgiſcher Künſtler (Salzburg 1821) iſt für die Muſiker oberflächlich, ebenſo die Biographien ſalzburgiſcher Tonkünſtler (Salzb. 1845).

[3] In der erwähnten Nachricht werden die Salzburger Joſ. Meiß-

Neben dem Chor war ein für damalige Zeit vollſtändig beſetztes Orcheſter angeſtellt, welchem zur Unterſtützung der Singſtimmen in der Kirche ein Poſaunenchor beigegeben wurde, während die dort entbehrlichen Bläſer zur Verſtärkung der Saiteninſtrumente verwendet wurden. Denn es wurde, namentlich zu den beiden Chören von je ſechs Trompetern und Paukern, Niemand angenommen, der nicht auch bei den Saiteninſtrumenten gebraucht werden konnte.

Unter Erzbiſchof Sigismund war Eberlin Kapellmeiſter (1750 — 1762), ein gründlich gebildeter Contrapunktiker und fleißiger und fruchtbarer Componiſt für die Kirche, deſſen Werke aber kaum über den Umkreis von Salzburg hinaus bekannt geworden ſind[5]. An ſeine Stelle trat Lolli (1762

---

ner, Baſſiſt und Felix Winter, Tenoriſt als in Italien gebildete Sänger genannt.

[4] Ich weiß nicht, ob dies der Altiſt Franc. Ceccarelli iſt, welcher 1752 in Foligno geboren, ſpäter bei der Oper in Dresden engagirt war und dort 1814 ſtarb.

[5] Ernſt Eberlin, zu Jettenbach in Schwaben 1716 geboren, war, ehe er Kapellmeiſter und Truchſeß wurde, Hoforganiſt in Salzburg. Was über ihn berichtet wird, geht auf die oben erwähnte Nachricht zurück, wo es von ihm heißt: „Wenn jemand den Namen eines gründlichen und fertigen Meiſters in der Setzkunſt verdient, ſo iſt es gewiß dieſer Mann. Er hat die Töne ganz in ſeiner Gewalt; und er ſetzet mit ſolcher Behendigkeit, daß es mancher für eine Fabel halten würde, wenn man ihm

— 1777), früher Tenoriſt, welcher mehrere Kirchencompoſitionen geſchrieben hat, die nicht von großer Bedeutung geweſen zu ſein ſcheinen[6]. Im Jahr 1772 wurde noch Fiſchietti[7] als Titularkapellmeiſter angeſtellt, der ſich durch Opern und Kirchenmuſik bekannt gemacht hatte; er ſcheint in Salzburg wenig mehr geleiſtet zu haben[8].

Als Lolli 1762 zum Kapellmeiſter und Leopold Mozart an ſeine Stelle zum Vicekapellmeiſter befördert war, wurde Michael Haydn[9] auf die Empfehlung eines Neffen vom Erzbiſchof Sigismund als Concertmeiſter und Orcheſterdirector angeſtellt, ſpäter auch Organiſt an der Dreifaltigkeitskirche. Der perſönliche Verkehr zwiſchen den Familien Mozart und Haydn war nicht lebhaft. Haydn hatte eine Nei-

---

die Zeit beſtimmen wollte, in welcher dieſer gründliche Setzer dieſe oder jene beträchtliche Compoſition zu Stande gebracht hat. Was die Menge ſeiner verfertigten Muſikſtücke betrifft, kann man ihn den zween ſo ſehr fleißigen als berühmten Hrn. Componiſten Scarlatti und Teleman an die Seite ſtellen. Im Druck ſind nur die Toccaten für die Orgel von ihm bekannt.“ Ein Heft Orgelfugen erſchien in Nägelis Sammlung claſſ. Muſik.

[6] Giuſ. Lolli, geboren in Bologna, wurde 1748 Vicekapellmeiſter in Salzburg. Erwähnt werden von ihm einige Oratorien, Meſſen und Vespern.

[7] Domenico Fiſchietti, geboren 1729 in Neapel, wo er ſeine Studien machte, ſchrieb eine Reihe von Opern und kam als Compositore und Maestro di musica der Operngeſellſchaft von Joſ. Boſtelli 1765 nach Dresden (Hiller wöch. Nachr. I S. 35), wo er im folgenden Jahr als Kirchencomponiſt angeſtellt wurde (ebend. I S. 26).

[8] Vgl. Beil. V, 49, wo Mozart über ihn ſpottet; auch erwähnt er ſeiner in dem Briefe an Padre Martini (Beil. VI, 2) nicht.

[9] [Schinn und Otter] Biographiſche Skizze von Michael Haydn. Salzb. 1808. — Michael Haydn, Joſephs jüngerer Bruder, war 1737 in Rohrau geboren und erwarb ſich ſeine muſikaliſche Bildung in Wien. Im Jahre 1757 wurde er als Kapellmeiſter nach Großwardein berufen, und kam von da nach Salzburg, das er nicht mehr verließ. Er ſtarb dort 1806.

gung bei einem Glas Bier[10] oder Wein zu ſitzen[11], welche dem nüchternen und ſtrengen Mozart um ſo tadelnswerther erſchien, als er ihm vorwarf daß er darüber die Erfüllung ſeiner Amtspflichten vernachläſſige[12]. Dazu kam daß auch der Lebenswandel der Frau Haydn nicht ohne Anſtoß geweſen zu ſein ſcheint[13]; ſo daß man ſich wohl erklären kann, daß Leopold Mozart ſowohl für ſich als für ſeine Kinder einen näheren Verkehr mit dieſem Hauſe nicht zuträglich fand. Ob perſönliche Reibungen und Eiferſüchteleien, wie ſie in kleinen Verhältniſſen leicht entſtehen, auch einigen Einfluß gehabt haben auf die ungünſtige Beurtheilung Michael Haydns, welche in Mozarts Aeußerungen ſich bemerklich macht[14], iſt kaum zu entſcheiden. Jedenfalls erſtreckt ſich dieſe Ungunſt nicht auf die Schätzung des Künſtlers; als ſolchen ſtellte L. Mozart Haydn ſehr hoch[15] und Wolfgang ſtudirte ſowohl ſeine

---

[10] Haydn hatte die Muſik für die Zwiſchenacte zu Zaire ſo gut gemacht, daß der Erzbiſchof ihm die Ehre anthat bei Tafel zu ſagen, er hätte nicht geglaubt, daß der Haydn ſo etwas zu machen im Stande ſei, er ſollte anſtatt Bier nichts als Burgunder trinken; worauf er ihm dann als Belohnung — 6 Kronthaler auszahlen ließ, wie Leop. Mozart ſeinem Sohne ſchreibt (1. Oct. und 9. Oct. 1777).

[11] Seine Biographen erzählen (S. 16), daß er gewöhnlich nach einem Auguſtinerkloſter ſpazieren ging, wo er ſich mit Lecture und Muſik unterhielt, „auch dabei ein gutes Glas Bier nicht ausſchlug. Den ſteten Genuß des Weins verbot ihm das beſchränkte Einkommen. Erſt ſpät am Ende beſuchte er den berühmten Keller des Stiftes zu St. Peter, welchen er auch in einem ſcherzhaften Liede mit Melodie beſang. Am beſten ſchmeckte ihm das Glas, mit dem er ſich jedoch nie gegen die Mäßigkeit verſündigte, wenn ihn ein guter Freund und vorzüglich der Herr Abt des beſagten Stifts damit regalirte und er deſſen unter Sang und Klang genießen konnte.“ Das Haydnſtübchen im Keller von St. Peter, in welchem Haydns Portrait hängt, iſt beſonders ſeit dem Mozartfeſte zu großem Ruf gekommen. Haydns Neigung zu einem guten Trunk iſt noch jetzt in Salzburg allgemein bekannt; wenn ſeine Biographen wohl allzuglimpflich urtheilen, ſind die Ausdrücke Leop. Mozarts vielleicht etwas zu herbe.

[12] Leop. Mozart ſchreibt an Wolfgang (29. Dec. 1777): „Wer meinſt du wohl iſt Organiſt bei der heil. Dreifaltigkeit geworden? — Hr. Haydn! Alles lachte. Das iſt ein theurer Organiſt; nach jeder Litaney ſauft er ein Viertel Wein, zu den übrigen Dienſten ſchickt er den Lipp, der will auch ſaufen.“ — (29. Juni 1778): „Nachmittags ſpielte Haydn bei der Litaney und Te deum laudamus (wo der Erzbiſchof zugegen war) die Orgel, aber ſo erſchröcklich daß wir alle erſchracken und glaubten, es werde ihm wie dem ſeel. Adlgaſſer ergehen [der auf der Orgel vom Schlag getroffen wurde]. Es war aber nur ein kleiner Rauſch, der Kopf und die beiden Hände konnten ſich gar nicht mit einander vergleichen.“ — — „Haydn wird ſich in wenig Jahren die Waſſerſucht an Hals ſaufen, oder wenigſtens, da er itzt ſchon zu allem zu faul iſt, immer fauler werden, je älter

---

er wird." Auch in K. R[iesbecks] Briefen eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland (1784) heißt es (I S. 357): „Joſeph Haydn hat einen Bruder, welcher Kapellmeiſter zu Salzburg iſt und ihm in der Kunſt nichts nachgiebt; allein es fehlt dieſem an Fleiß um ſich zu dem Ruhm ſeines Bruders aufzuſchwingen." Dieſer Vorwurf mag ſich aber wohl hauptſächlich auf eine Abneigung gegen gewiſſe Amtsgeſchäfte beziehen, denn als Componiſt war Michael Haydn wenigſtens in ſpäteren Jahren ungemein fleißig.

[13] Wolfgang ſpottet in einem Briefe an Bullinger (7. Aug. 1778): „Es iſt wahr, die Haydn iſt kränklich; ſie hat ihre ſtrenge Lebensart gar zu ſehr übertrieben; es giebt aber wenige ſo! — mich wundert daß ſie durch ihr beſtändiges Geißeln, Peitſchen, Ciliciatragen, übernatürliches Faſten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht ſchon längſt verloren hat." Leop. Mozart ſchrieb ſeinem Sohne (11. Juni 1778) Haydn habe wenig Ausſicht auf Beförderung, weil ſie eine gewiſſe Judith, die Geliebte des Violiniſten Brunetti, eines ausſchweifenden Menſchen, zu ſich ins Haus genommen hätten.

[14] Als davon die Rede war daß Haydn vom Erzbiſchof nach Italien geſchickt werden ſolle, ſchreibt Leop. Mozart (4. Dec. 1777): „Man ſagt nun es wäre auf der Guardarobba bereits ein gutes Winterkleid für Hrn. Haydn auf die Reiſe nach Italien angeſchafft. — Den möcht ich in Italien mit den Wälſchen reden hören! da werden ſie gewiß ſagen: questo è un vero Tedesco!" Wolfgang vergleicht Schweizer mit ihm und ſagt (3. Dec. 1777) er ſei „trocken und glatt wie unſer Haydn, nur daß die Sprache feiner iſt."

[15] „Hr. Haydn iſt ein Mann," ſchreibt er ſeinem Sohne (24. Sept. 1778) „dem du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt." Die

als Eberlins Kirchencompoſitionen als Muſter contrapunktiſcher Arbeiten, ſchrieb ſich dieſelben ab[16] und ſprach ſich auch ſpäter über ihren Werth ſehr günſtig aus[17]. Wir werden auch

---

Muſik zu Zaire, von welcher noch die Rede ſein wird, lobt er außerordentlich.

[16] Von Wien aus erbittet er ſich (4. Jan. 1783) „auf klein Papier, blau eingebunden [vgl. S. 417, Anm. 7] Contrapunkte von Eberlin und etwelche Sachen von Haydn dabei." Dies Buch enthielt nach einer Notiz, welche Al. Fuchs ſich darüber gemacht hatte, von Mozarts Hand in Partitur geſchrieben:

M. Haydn, *In te domine sperari*, fuga a 4 voci 2 Viol. Org.
Eberlin, Missa canonica a 4 voci Organo (drei verſchiedene).
Eberlin, Hymnus *Recessit pater noster* a 4 voci.
Eberlin, Hymnus *Tenebrae factae sunt* a 4 voci Org.
Eberlin, Graduale pro dominica in palmis *Tenuisti* a 4 voci Org.
Eberlin, Offertorium pro dominica in palmis Improperium a 4 voci Org.
Eberlin, Communio pro dominica in palmis *Pater si potest* a 4 voci Org.
M. Haydn, *Tenebrae* a 4 voci Org.
Eberlin, 3 Motetti *In nomine domini; Christus factus est; Domine Jesu* a 4 voci.
M. Haydn, *Ave Maria* pro adventu Domini a Sopr. solo c. rip.
Eberlin, *Benedixisti* a 4 voci Org.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Kyrie*, fuga a 4 voci.
Eberlin, *Cum sancto spiritu*, fuga a 4 voci.

Kurze Zeit darauf ſchreibt er (12. März 1783): „Das Tres sunt [M. Haydns] muß von meiner Hand in Partitur geſchrieben ſein." In dem Nachlaß Mozarts bei Andre findet ſich (Verz. 26) die Fuge Pignus futurae gloriae aus der gedruckten Litanei M. Haydns von Mozarts Hand abgeſchrieben. Eine andere Fuge auf denſelben Text, ebenfalls von Mozart abgeſchrieben, befindet ſich ebendaſelbſt (Verz. 25). Das Original der vollſtändigen Litanei, aus welcher dieſe Fuge entlehnt iſt, beſitzt Hr. Ruhl in Frankfurt; es trägt die Unterſchrift Salisburgo 8va Aprilis 1764 und iſt vermuthlich von Mich. Haydn.

[17] Mozart ließ ſich dieſe Sachen für die ſonntäglichen Aufführungen

ſehen, wie zwiſchen dem gereiſten Mozart und Mich. Haydn ein freundſchaftliches, auf gegenſeitiger künſtleriſcher Achtung begründetes Verhältniß beſtand [18].

Die Obliegenheiten der Kapellmeiſter und Organiſten beſchränkten ſich nicht darauf die Aufführungen der Kirchenmuſik zu leiten, ſondern es war ihre Pflicht und ſie ſetzten ihre Ehre darin, daß die für den feierlichen Gottesdienſt nöthige Muſik auch im Weſentlichen ihr Werk ſei. Nicht allein bei feſtlichen Gelegenheiten waren neue, für dieſen Zweck beſonders verfaßte Compoſitionen unerläßlich, ſondern man war auch darauf bedacht, während des laufenden Jahrescurſus durch neue Muſik für Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu ſorgen. Es war daher eine ununterbrochene Thätigkeit für die Kirchenmuſik, von welcher auch jüngere, talentvolle und ſtrebſame Mitglieder der Kapelle nicht ausgeſchloſſen waren, da es nie an Veranlaſſungen fehlte Compoſitionen verſchiedener Art zur Aufführung zu bringen. Dies wurde eine vortreffliche Schule für junge Componiſten, welchen Gelegenheit geboten wurde ſich zu verſuchen, ihre Verſuche aufführen zu laſſen und ſo durch Hören und Vergleichen mit Erfolg zu lernen. Nicht

---

bei van Swieten ſchicken und erbat ſich für dieſelben auch die neueſten Fugen Mich. Haydns: „Das Lauda Sion“ ſchreibt er (12. März 1783) „möchte gar zu gern hören laſſen — die Fuge In te Domine speravi hat allen Beyfall erhalten, wie auch das Ave Maria und Tenebrae.“

[18] Zu erwähnen ſind auch die Domorganiſten. **Anton Cajetan Adlgaſſer**, geb. 1728, war ein Schüler Eberlins und vom Erzbiſchof zu ſeiner weiteren Ausbildung nach Italien geſchickt worden. Im Jahr 1751 wurde er erſter Hof- und Domorganiſt und ſtarb 1777 vom Schlage getroffen während er die Orgel ſpielte. Er war ein tüchtiger Orgelſpieler und Accompagniſt und hatte mehrere Kirchencompoſitionen geſchrieben, die auch ſpäter noch in Salzburg aufgeführt und geſchätzt wurden. Weniger bedeutend war der zweite Domorganiſt **Franz Ign. Lipp**, der Schwiegervater Mich. Haydns.

minder erſprießlich war es für ihre Schulung daß ſie für beſtimmte liturgiſche Zwecke und mit Rückſicht auf gegebene Mittel arbeiten und ſich alſo an feſt ausgeprägte Formen und an das Haushalten mit den dargebotenen, oft beſchränkten Mitteln gewöhnen mußten. Die Nachtheile einer jeden künſtleriſchen Schule blieben auch hier nicht aus. Durch den Einfluß überlieferter Gewohnheiten, gewiſſer durch ein überwiegendes Talent ausgebildeter Manieren, auch wohl einer beſtimmten Geſchmacksrichtung hochgeſtellter Perſonen bildete ſich eine locale Tradition aus, welche einer freien Entwickelung hinderlich wurde, indem ſie auch für das Zufällige und Unweſentliche beſchränkende Normen feſtſetzte. Es liegt in der Natur der Sache daß ein ſolcher Zwang nirgends hemmender und drückender wirkt als in allen kirchlichen Dingen, indem ſelbſt das an ſich Unbedeutende, vielleicht gar Verkehrte, weil es mit dem Heiligen in Verbindung geſetzt iſt, durch eine längere Gewöhnung als mit dieſem ſeinem Weſen nach gleichbedeutend angeſehen wird. Mag man daher auch den Vortheil einer ſolchen, wie jeder anderen Schulung hauptſächlich darin ſetzen, daß das Techniſche feſt und tüchtig ausgebildet werde, ſo iſt grade die Sicherheit in dem was handwerksmäßig bei der Kunſtübung iſt auch für die Entwickelung des Genies die nothwendige Grundlage, von welcher aus es allein im Stande iſt ſich von allem zu befreien, was in der Tradition unweſentlich und unwahr iſt. Wir werden nun ſehen, wie gründlich ſich Mozart durch die Schule, wie er ſie auf dem Gebiete der Oper durchmachte, auch nach dieſer Richtung hin durcharbeitete.

Mozart fand die Kirchenmuſik, wie die Oper, in einer beſtimmten Weiſe zu fertigen Formen ausgebildet vor. Dieſelbe Schule, welcher die Oper ihre Entwickelung verdankte, die neapolitaniſche, hatte auch der Kirchenmuſik eine Ausbildung gegeben, die im Weſentlichen von denſelben Impulſen ausging und derſelben Richtung folgte, wie dies bei der Oper der Fall war. Den Wendepunkt bildete die Einführung der ſelbſtändigen Melodie, welche ohne Rückſicht auf ihre harmoniſche oder contrapunktiſche Behandlung an und für ſich als Ausdruck einer mehr oder weniger erregten Empfindung ihre Bedeutung hatte, in die Kirchenmuſik. Die Beſtrebungen, durch welche die Oper ins Leben getreten war, hatten dieſe Weiſe der Melodienbildung hervorgerufen und ausgebildet; ſie wurde dann auch in die Cantate eingeführt, und nachdem ſie mehr und mehr allgemeine Geltung als die natürliche und verſtändliche Ausdrucksweiſe der Empfindung durch die Muſik überhaupt erlangt hatte, bahnte ihr namentlich das Oratorium auch den Weg zu der Muſik, welche der Kirche und dem Cultus zu dienen beſtimmt war. Hiermit war eine Richtung eingeſchlagen, welche in mehr als einer Weiſe zu einer ſubjectiven Einſeitigkeit zu führen geeignet war. Die Kirchenmuſik, wie ſie vorzugsweiſe in der römiſchen Schule, deren Repräſentant bekanntlich Paleſtrina iſt, ausgebildet war, hat den Charakter der Größe und Einfachheit weſentlich dadurch erreicht, daß ſie den Chor der Singſtimmen, wie viel deren auch angewendet ſind — mag die Behandlungsweiſe vorzugsweiſe harmoniſch oder contrapunktiſch, die Darſtellung ruhig oder belebt ſein — als ein ungetheiltes Ganze behandelt, in welchem kein einzelnes Glied an und für ſich Bedeutung hat und ſich als ſolches geltend machen kann; ſondern wie aus einem treibenden Keim die Pflanze hervorwächſt, ſo geſtaltet ſich das muſikaliſche Kunſtwerk aus einer Grundempfindung, deren bildende Kraft ſtark genug iſt um in jedem Moment alles Einzelne vollſtändig zu durchdringen und zu einem Ganzen zuſammenzuſchließen. Der Eindruck dieſer Muſik iſt dem des Meeres vergleichbar, welches ohne Aufhören

Woge auf Woge wälzt, von denen keine vor der anderen ſich auszeichnet, und doch gewährt der Anblick dieſes ſcheinbar einförmigen Treibens den Eindruck des wechſelndſten Lebens, und einer nie ruhenden unverſiegbaren Kraft, welche ſich in friedlicher Ruhe und empörtem Kampf in gleicher Machtfülle offenbart und das Gemüth mit dem Gefühl der Erhabenheit und Größe erfüllt ohne je zu ſättigen oder zu ermüden. Dieſer Charakter wurde verändert, ſowie einer Melodie das Recht eingeräumt wurde ſich als Hauptmelodie geltend zu machen, wodurch jene Einheit und Geſchloſſenheit aller Stimmen zu einem Ganzen nothwendig beeinträchtigt werden mußte, indem nun einzelne gelegentlich hervor- oder zurücktraten, und für ſich ſelbſt eine verſchiedene Bedeutung in Anſpruch nahmen. Und fand dieſes Princip einmal Anerkennung, ſo war die natürliche Folge daß es in der Weiſe ausgebildet wurde, daß man eine Melodie zur herrſchenden machte, welche durch die anderen Stimmen hauptſächlich getragen und unterſtützt wurde. Dies ſchließt natürlich nicht aus, daß durch ſorgfältige freie Stimmführung auch den begleitenden Stimmen eine gewiſſe Selbſtändigkeit und ein beſtimmter Charakter gewahrt bleibe; allein das Grundverhältniß iſt ein weſentlich anderes geworden, ſeitdem von Ueber- und Unterordnung, von einer Hauptmelodie und ihrer Begleitung die Rede iſt. Dies trat noch mehr dadurch hervor daß man auch der Inſtrumentalmuſik Eingang in die Kirche geſtattete, welche hier nur als eine begleitende ſich den Singſtimmen anſchließen konnte. Zunächſt war es die Orgel und dann die Poſaunen, welche man in einer Weiſe anwandte, daß ſie mit den Singſtimmen gehend dieſelben unterſtützten und verſtärkten und auf eine ſelbſtändige Bedeutung neben denſelben oder gar ihnen gegenüber keinen Anſpruch machten; allein als man auch die Saiteninſtrumente und allmählich die verſchiedenen Blaſinſtrumente des ſich ausbildenden Orcheſters in der Kirche gebrauchte, mußte ſowohl die natürliche Beſchaffenheit dieſer Inſtrumente als die Gewohnheit, welche ſich in der Anwendung und Behandlung derſelben bereits gebildet hatte, dahin führen, daß ihnen in ähnlicher Art die Rolle der Begleitung bei der Kirchenmuſik zufiel wie in der weltlichen. Am deutlichſten ſprach ſich dieſe Richtung aus, als man auch dem eigentlichen Sologeſang mit begleitendem Orcheſter in der Kirche Raum gönnte; aber auch wo die Inſtrumente mit dem Chor zuſammenwirkten, bildete ſich eine ihrem Charakter nach orcheſtrale, den Singſtimmen gegenüber ſelbſtändige Begleitungsweiſe aus, die wiederum auf die Behandlung der Geſangpartien Einfluß gewinnen mußte. Allerdings wurde die Anwendung der ſtrengen contrapunktiſchen Compoſitionsweiſe keineswegs von der Kirchenmuſik ganz ausgeſchloſſen, im Gegentheil galt ſie ſtets als ein Haupterforderniß und vorzüglicher Schmuck derſelben; allein auch hier machte ſich allmählich eine ganz veränderte Anſchauung geltend. Die Aufgabe und das Ziel der contrapunktiſchen Behandlung iſt ebenſowohl die vollſtändige Freiheit und Selbſtändigkeit jeder einzelnen Stimme als die vollkommene Gleichberechtigung aller unter einander, welche nur möglich ſind durch die ſtrenge Unterordnung aller unter ein Geſetz und die freie Selbſtbeſchränkung der einzelnen um des Ganzen willen. Wo dies Ziel erreicht wird, ſind geſchloſſene Einheit und lebendige Bewegung die charakteriſtiſchen Eigenſchaften des muſikaliſchen Kunſtwerks. Ferner wird durch das Feſthalten eines einfachen Grundgedankens, der nach allen Seiten hin gewendet und durchgeführt wird, eine Conſequenz und Strenge herbeigeführt, welche wiederum dem Kunſtwerk eine größere Einheit und nachdrücklichere Bedeutung zu geben vermögend ſind. Es iſt alſo einleuchtend, daß dieſe Form der Compoſition vorzugsweiſe zum Ausdruck ernſter und gewichtiger Vorſtellungen geeignet iſt; allein es iſt eben auch nur eine Form, die erſt durch den Inhalt, mit welchem ſie erfüllt und den Geiſt, mit welchem ſie beſeelt wird, Charakter und Bedeutung erhält. Jedermann weiß daß ſelbſt ſtrenge contrapunktiſche Formen, wie die des Canons und der Fuge, zu komiſchen Wirkungen draſtiſcher Art verwendet werden, daß ſie zum dramatiſch lebendigen Ausdruck ſehr verſchiedenartiger Leidenſchaften geeignet ſind, und ſogar in einer Weiſe zierlich und elegant ausgeführt werden können, daß der Laie, welchem das Wort Contrapunkt einen ehrfurchtsvollen Schrecken einzuflößen pflegt, nicht ahnt daß es eine kunſtvolle Gelehrſamkeit iſt, welche ihn entzückt. An ſich alſo iſt die Form ſtreng contrapunktiſcher Bearbeitung weder geiſtlich noch kirchlich, ſondern ſie wird es erſt, wenn ſie von dieſem Geiſt durchdrungen und in dieſem Sinne angewendet wird. Je mehr aber die nichtkirchliche Muſik ſich dieſer ſtrengen Formen entäußerte und die entſprechende Richtung auch in der kirchlichen Muſik maßgebend wurde, um ſo eher konnte der Irrthum ſich geltend machen, daß jene künſtleriſch ſtrengen Formen an ſich das Weſen des Kirchlichen ausdrückten und deshalb in der Kirchenmuſik angewendet werden müßten. Die Folge davon war, daß dies nun in einer rein äußerlichen, formelhaften Weiſe geſchah, wobei man Gefahr lief, das künſtleriſche oder techniſche Verdienſt einer gründlichen contrapunktiſchen Arbeit ſchlechthin mit kirchlichem Sinn und Geiſt zu identificiren und deshalb ſie in einer Weiſe anzuwenden und zu behandeln, daß von kirchlicher Auffaſſung dabei ſo wenig die Rede war als bei der Handhabung derjenigen Formen, welche von außen her in die Kirchenmuſik eingedrungen waren. Der Gegenſatz, welchen man zwiſchen ſtrenger und nichtſtrenger Darſtellungsweiſe empfand — ein Gegenſatz der als ſolcher mit dem Begriff des Kirchlichen nichts zu thun hat — führte dann zu einer Art von Compromiß zwiſchen beiden, es ſetzte ſich ein gewiſſes Herkommen feſt, nach welchem in den liturgiſchen Texten gewiſſe Theile in ſtreng contrapunktiſchen Formen, andere dagegen frei behandelt wurden. Die Geſtaltung in dieſem Sinne war, da es keine eigentlichen Satzungen dafür gab, von örtlichen und perſönlichen Einflüſſen vielfach bedingt, im Ganzen aber iſt die Auffaſſung und Gliederung der kirchlichen Texte, wie ſie noch jetzt vorherrſchend iſt, durch die neapolitaniſche Schule feſtgeſtellt worden.

Die geiſtige Richtung, auf welcher dieſe Wandlungen der formalen Geſtaltung beruheten und welche denſelben ihre eigenthümliche Bedeutung gab, iſt nicht zu verkennen. Durch die freie Ausbildung der Melodie in der Oper und im weltlichen Geſange überhaupt war die Möglichkeit gegeben worden, der ſubjectiven Empfindung in ihren mannigfachſten Nuancen und Steigerungen den entſprechenden muſikaliſchen Ausdruck zu geben. Die Wirkung der ſich nach dieſer Seite hin entwickelnden Kunſt auf das muſikaliſche Publicum war außerordentlich und mußte außerordentlich ſein. Es war aber keineswegs ein bloß äußerliches Streben durch neue Reizungsmittel zu wirken, wenn man auch die Kirchenmuſik in dieſem Sinn umzugeſtalten ſuchte, ſondern es war die nothwendige Folge eines neu erwachten Lebens in der Kunſt, daß ſich das Bedürfniß regte die religiöſen Empfindungen frei von conventionellem Zwang mit aller Kraft und Wahrheit, wie ſie im Künſtler ſich regten, und mit allen Mitteln der Kunſt darzuſtellen; auch gaben die liturgiſchen Texte vielfache Veranlaſſung zum lebhaften Ausdruck tief erregter, ja bis zur Leidenſchaft geſteigerter Gefühle; ſie boten Gelegenheit dar für eine faſt dramatiſch lebendige Darſtellung einzelner Situationen; ſelbſt die Pracht des Cultus mochte wohl dazu einladen, alle Mittel einer glänzend ſich entwickelnden Kunſt in den Dienſt des Heiligen zu nehmen, wie dies ja auch mit der bildenden Kunſt geſchehen war. So wurde dieſer neue Weg betreten ebenſowohl mit dem reinen Eifer eines neu belebten künſtleriſchen Strebens als mit dem unbefangenen Sinn einer Frömmigkeit, welche das Beſte das ſie beſitzt und leiſtet zu heiligen glaubt, indem ſie es der Kirche darbringt. Fortan beruhete die Heiligkeit und Würde der Kirchenmuſik allein auf der individuellen Kraft und Tiefe, dem ſubjectiven Ernſt und Genie des Künſtlers. Es lag aber in dem ganzen Gange der geiſtigen Entwickelung jener Zeit und beſonders bei den Italiänern daß die Gefahren, welche ſtets die aus den Schranken einer beengenden Tradition zu völliger Freiheit ſich entwickelnde Kunſt bedrohen, ſich bald einſtellten und als nicht zu überwindende erwieſen. Während die Kirche im Bewußtſein ihrer Macht und mit wohlberechneter Klugheit ſich gegen die freier ſich entwickelnde Kunſt, ſoweit ſie in derſelben ein wirkſames Mittel zu ihrer Verherrlichung erkannte, tolerant erwies, hielt ſie dagegen mit unerbittlicher Strenge feſt an den Satzungen und Gebräuchen, welche auch die Kunſt in ihrem Weſen wie in ihrer Form an unzerreißbaren Fäden gebunden hielten. Auch lag es weder im Geiſt jener Zeit noch war es die Art der Italiäner mit nachdrücklicher Beharrlichkeit ſich jene abſolute geiſtige Freiheit zu erringen, welche allein aus ſich ſelbſt die Geſetze des künſtleriſchen Schaffens in ſtets erneuertem Streben und Kämpfen zu erfaſſen und feſtzuſtellen die Kraft ſchöpft; man freute ſich des im raſchen Anlauf Gewonnenen und ließ ſich an einer gewiſſen Freiheit äußerlich damit zu ſchalten genügen. Daher tritt denn verhältnißmäßig raſch ein Formalismus ein, der ſich wiederum auf die Handhabung gegebener Formen beſchränkt, wie ja der Sinn der Italiäner überhaupt der in ausgeprägten Formen ſich ausſprechenden Schönheit zugewendet iſt und deshalb auch in der Kirchenmuſik dieſelbe in der Weiſe erſtrebte, welche damals allgemeine Geltung hatte. Dieſen Ausdruck aber hatte dieſelbe auf dem Gebiet der Muſik in jener Zeit entſchieden in der Oper gefunden, und das geiſtige und künſtleriſche Element, welches ſich in den Formen der Kirchenmuſik kund giebt, iſt nicht dem kirchlichen Leben entnommen, ſondern dem künſtleriſchen der Oper; ſie ſpricht der Hauptſache nach nicht ſowohl zum kirchlichen Glauben der Gemeinde, als zum Schönheitsgefühl der muſikaliſch Gebildeten. Dieſes Verhältniß zur Oper wurde allerdings nicht zu einer Abhängigkeit in der Weiſe, daß die beſtimmten Formen, welche ſich dort wie wir ſahen ausgebildet hatten, ohne Weiteres auf die Kirchenmuſik übertragen worden wären; dies verboten, von anderen Rückſichten abgeſehen, ſchon die liturgiſchen Formen des Gottesdienſtes, denen die Muſik ſich unterwerfen mußte — ein Zwang, der, wo er nicht kleinlich ausgeübt wurde, von wohlthätigem Einfluß war. Allein man gab auch den Zuſammenhang mit den alten Kirchentönen auf, welchen die ältere Kirchenmuſik feſtgehalten hatte, indem ſie an die Intonation des Prieſters ſich anſchließend, ihre Motive daher entlehnte und die Behandlung derſelben auf das altüberlieferte Tonſyſtem gründete. Indem man dafür die Freiheit durchaus ſelbſtändiger Erfindung gewann, verzichtete man auf eine muſikaliſche Symbolik, welche, zumal bei einer dem Cultus dienenden Kunſt, ſchlechthin unerſetzlich iſt. Denn wenn auch ſpäterhin noch mitunter einzelne Motive den Kirchentönen entnommen wurden, ſo hatte das keineswegs mehr dieſelbe Bedeutung, theils weil dies etwas Vereinzeltes, nicht mehr im Zuſammenhang lebendiger Tradition Stehendes war, theils weil die muſikaliſche Bearbeitung derſelben in Sinn und Weiſe der neueren Richtung ausgeführt wurde. Dieſe aber ging hauptſächlich darauf hin, der erregten Empfindung und Leidenſchaft einen ſtarken und lebhaften Ausdruck zu geben und verſchmähte es nicht durch ganz individuelle und rein ſubjective Auffaſſung der muſikaliſchen Geſtaltung eine eigenthümliche Färbung und eben dadurch einen neuen Reiz zu verleihen. War man einmal auf dieſe Bahn eingelenkt, ſo konnte es nicht fehlen daß die im muſikaliſchen Geſchmack immer ſtärker hervortretende Neigung für das ſinnlich Reizende, für eine anmuthige Weichheit auch auf dem Gebiet des Kirchlichen ſich geltend machte. Endlich erwies ſich die Herrſchaft der Geſangskunſt, welche den Entwickelungsgang der Oper beſtimmte, auch in der Kirchenmuſik mächtig. Die Gewöhnung an die Art des muſikaliſchen Genuſſes, welchen die vollendete Virtuoſität der Sänger gewährte, vereinigte ſich mit der Vorſtellung, daß diejenigen muſikaliſchen Leiſtungen, welche der herrſchenden Geſchmacksrichtung nach als die höchſten überhaupt angeſehen wurden, auch am würdigſten ſeien dem Heiligſten zu dienen, und dem Glanze mit welchem der Cultus ſich umgab am beſten entſprächen. So drang auch die Virtuoſität in die Kirche ein, und wir finden daher nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Kirchenmuſik, abgeſehen von manchen Unterſchieden in der Behandlung des Formalen, dem Weſen nach auf derſelben Stufe mit der Opernmuſik und mit denſelben Mitteln in gleichem Sinn und Geiſt wirkend wie dieſe.

Mit dem Einfluß, welchen die italiäniſche Muſik durch die Oper und die Virtuoſen in Deutſchland gewann, drang ſie auch in die Kirchen des katholiſchen Deutſchlands ein und gelangte hier zur völligen Herrſchaft. Dabei ſtellte ſich aber ein erheblicher, wenn gleich damals ſchwerlich empfundener oder zum Bewußtſein gebrachter nachtheiliger Unterſchied heraus. Die ganze Auffaſſung und Ausdrucksweiſe der italiäniſchen Kirchenmuſik, wie ſehr ſie auch verweltlicht und von kirchlicher Frömmigkeit entfernt ſein mochte, war doch in ihrem Weſen national, und nicht allein inſofern ſie manche volksthümliche Elemente aufnahm und benutzte, ſondern weil ſie in den Grundempfindungen und der Art ſie auszuſprechen mit dem Volk in einem lebendigen Zuſammenhang ſtand, hatte ſie Anſpruch auf objective Wahrheit und ein unmittelbares Verſtändniß beim Volk. Bei der Uebertragung dieſer Kirchenmuſik als einer fertigen nach Deutſchland fiel die einzig gültige Vorausſetzung einer lebendigen Wirkſamkeit mit der nationalen Grundlage fort[19]; Auffaſſung und Darſtellung mußten als fremde durch Vermittelung der künſtleriſchen Bildung angeeignet werden, und es wurde was in Italien im Zuſammenhange mit der Entwickelung des Volkes ſich ausgebildet hatte, hier zur bloßen Form. Dabei mußte der Unterſchied der Nationalität nur um ſo mehr hervortreten; der feine Sinn für das Schöne, für Anmuth und Grazie, das leicht erregte leidenſchaftliche Gefühl, welche den Italiänern eigen ſind, wurden bei der Uebertragung ins Deutſche nur zu oft vermißt, und es iſt ſehr begreiflich, daß hier das was nur ein äußerlich Aufgenommenes und Angeeignetes war noch oberflächlicher und formeller behandelt wurde als da, wo es auf eigenem Boden gewachſen war. Ferner machte ſich ein ſchon berührter Irrthum ebenfalls häu-

---

19) Die proteſtantiſche Kirchenmuſik gewann bei der Reformation durch die Aufnahme des Volksliedes in die Kirche ein friſches volksthümliches Element, welches zu einer Regeneration der Kirchenmuſik hätte führen können; leider erſtarrte daſſelbe mit dem Verknöchern der proteſtantiſchen Theologie zu einem unlebendigen Dogmatismus zu dem unrhythmiſchen Choral, deſſen hoher Werth auch für die kunſtmäßige Kirchenmuſik weſentlich nur in ſeiner ſymboliſchen Bedeutung als Gemeindegeſang beruht.

figer geltend, die Meinung als ob contrapunktiſche Arbeit, namentlich in der Form der Fuge, den Charakter des Kirchlichen oder auch nur des Ernſten und Würdigen an ſich beſäße, weshalb auch nach dieſer Richtung, da man derartige Stücke als einen unerläßlichen Schmuck guter Kirchenmuſik anſah, ein geiſtlos routinirtes Formelweſen einriß. So vereinigten ſich mehr und mehr Leichtfertigkeit und Pedanterie, Oberflächlichkeit und Trockenheit, und die Kirchenmuſik verfiel raſcher und ſichtlicher als die Oper. Dies liegt zum Theil darin daß der Zwieſpalt zwiſchen dem wahren inneren Weſen derſelben und der mehr und mehr abgelebten Form hier, wo er tiefer liegt, auch bedeutender zu Tage tritt; zum Theil darin, daß ein viel allgemeineres und weiter gehendes Bedürfniß nach Kirchenmuſik, deren der Cultus nicht wohl entrathen konnte, ungleich mehr mittelmäßige Kräfte in Anſpruch nahm als dies bei der Oper der Fall war, wo ſchon die Rückſicht auf den Beifall des Publicums dazu nöthigte, eine Auswahl zu treffen und das Ausgezeichnete hervorzuziehen. Unter dieſen Umſtänden war es auch auf dieſem Gebiet viel ſchwieriger, ſelbſt für ein hervorragendes Genie, anders als im Einzelnen ſich auszuzeichnen, da durchgreifende Neuerungen und weſentliche Umgeſtaltungen hier nur möglich ſind, wenn die Beſtrebungen des Einzelnen von dem Geiſte der Zeit und des Volkes getragen und gefördert werden.

Dieſe allgemeine Lage der Kirchenmuſik wurde nun an einzelnen Orten theils durch die beſonderen localen Eigenthümlichkeiten der Liturgie, theils durch die Geſchmacksrichtung der Kirchenvorſteher, theils durch die Verſchiedenartigkeit der Kräfte, für welche der Componiſt zu arbeiten hatte[20], mannigfach bedingt und modificirt. Die eigenthümlichen Verhältniſſe, unter welchen Mozart in Salzburg ſchreiben mußte, deutet er ſelbſt in einem Briefe an den Pater Martini (4. Sept. 1776) an[21]. „Ich lebe hier“ ſchreibt er „an einem Ort, wo die Muſik wenig Glück macht, obgleich hieſelbſt, auch nachdem einige fortgegangen ſind, noch ſehr tüchtige Muſiker und beſonders tüchtige Componiſten von gründlichem Wiſſen und Geſchmack ſind. Mit dem Theater ſind wir aus Mangel an Sängern übel daran; wir haben keine Caſtraten und werden deren ſchwerlich haben, denn ſie wollen gut bezahlt ſein und Freigebigkeit iſt nicht unſer Fehler. Ich unterhalte mich indeß damit daß ich für die Kammer und die Kirche ſchreibe, und es ſind hier noch zwei ſehr tüchtige Contrapunktiker Haydn und Adlgaſſer. Mein Vater iſt Kapellmeiſter an der Metropolitankirche, wodurch ich Gelegenheit habe für die Kirche zu ſchreiben ſo viel ich will. Uebrigens da mein Vater ſchon 36 Jahr im Dienſte dieſes Hofes iſt und weiß daß der Erzbiſchof Leute von vorgerücktem Alter nicht gern ſieht, ſo nimmt er ſich der Sache nicht allzuſehr an und hat ſich der Litteratur zugewendet, die ſchon ohnedies ſein Lieblingsſtudium war. Unſere Kirchenmuſik iſt ſehr verſchieden von der in Italien und wird es immer mehr. Eine Meſſe mit dem Kyrie, Gloria, Credo, der Sonata zur Epiſtel, dem Offertorium oder Mottetto, Sanctus und Agnus Dei, auch die feierlichſte, wenn der Erzbiſchof ſelbſt das Hochamt hält, darf nicht länger dauern als höchſtens drei Viertelſtunden. Dieſe Art von Com-

---

[20] So ſchreibt Mozart über die Kirchenmuſik in Manheim (4. Nov. 1777): „Es läßt ſich eine ſchöne Muſik machen, aber ich getrauete mir

---

keine Meſſe von mir hier zu produciren. Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch Alles kurz ſeyn. — Wegen dem Kirchenſtyl? — Nichts weniger, ſondern weil man hier jetzt bei dermaligen Umſtänden hauptſächlich für die Istromenti ſchreiben muß, weil man ſich nichts Schlechteres gedenken kann als die hieſigen Vocalſtimmen.“

[21] Vgl. Beilage VI, 2.

poſitionen verlangt ein eigenes Studium. Und dabei muß es eine Meſſe mit allen Inſtrumenten, Trompeten und Pauken u. ſ. w. ſein. Ach, wären wir nicht ſo entfernt von einander, wie viel hätte ich Ihnen noch zu ſagen!“[22]

Nach dieſen allgemeinen Bemerkungen können wir uns der Würdigung von Mozarts Wirkſamkeit auf dem Gebiet der Kirchenmuſik durch die Betrachtung der einzelnen Werke zuwenden[23].

22.

Unter den Compoſitionen für die Kirche nehmen die Meſſen ſchon der Bedeutung nach, welche ſie für den Gottesdienſt haben, die erſte Stelle ein[1]. Die Gliederung der einzelnen Theile derſelben, abgeſehen von derjenigen welche in der liturgiſchen Einrichtung begründet war, finden wir in den

---

[22] Einige Beſonderheiten der äußeren Einrichtung für die Kirchenmuſik in der Domkirche lernen wir aus der eben erwähnten Nachricht kennen (Marpurg krit. Beitr. III S. 195): „Die hochfürſtliche Domkirche hat hinten beim Eingang der Kirche die große Orgel, vorn beim Chor vier Seitenorgeln und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorſänger ſind. Die große Orgel wird bei einer großen Muſik nur zum Präludiren gebraucht; bei der Muſik ſelbſt aber wird eine der vier Seitenorgeln beſtändig geſpielt, nämlich die nächſte am Altar rechter Hand, wo die Soloſänger und die Bäſſe ſind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel ſind die Violiniſten u. ſ. w. und auf den beiden anderen Seitenorgeln ſind die zwei Chöre Trompeten und Pauken. Die untere Chororgel und Violen ſpielen, wenn es völlig gehet, mit.“

[23] Eine Ueberſicht der mir bekannt gewordenen Kirchencompoſitionen Mozarts aus dieſer Periode iſt Beilage VIII gegeben; auf deren Nummern ich mich im Folgenden beziehen werde.

[1] Ich habe den vollſtändigen Text ſowohl der Meſſen als auch der anderen wichtigſten Kirchenmuſiken, mit den nöthigſten Erläuterungen begleitet, in Beilage IX zuſammengeſtellt.

Mozartſchen Meſſen in derſelben Weiſe feſtgehalten, wie ſie durch die neapolitaniſche Schule ausgeprägt war[2]. Die einzelnen Abſchnitte, welche in dem zuſammenhängend fortlaufenden Text gemacht werden, ſchließen ſich allerdings an die Abſätze an, welche für den Vortrag des die Meſſe leſenden Prieſters vorgeſchrieben ſind[3], allein der Auffaſſung und Ausführung nach werden ſie von einander ſehr verſchieden bearbeitet. Wo dem Componiſten freier Spielraum gegeben iſt, pflegen dieſe einzelnen Abſchnitte meiſtens als ſelbſtändige, in ſich abgeſchloſſene Muſikſtücke behandelt zu ſein, wobei auf zweckmäßige Abwechslung durch Soloſtimmen und Chor, auch durch die Wahl der begleitenden Inſtrumente, Rückſicht genommen wird. Aber ſo ausgeführte Meſſen wurden nur bei ſehr feierlichen Gelegenheiten, wo der Cultus auch von Seiten der Muſik einen ungewöhnlichen Glanz entfalten ſollte, oder wo etwa eine maßgebende Perſönlichkeit eine beſondere Vorliebe für derartige Muſik hatte, zur Aufführung gebracht, bei dem regelmäßigen Gottesdienſt nahmen ſie zu viel Zeit in Anſpruch. In der kurzen Meſſe (Missa brevis) werden daher die größeren Abtheilungen weſentlich als ein zuſammenhängender muſikaliſcher Satz behandelt, in welchem zwar die einzelnen Abſchnitte merklich unterſchieden, einige auch beſtimmt

---

2) Die allgemeine Analyſe der muſikaliſchen Form der Meſſe, welche hier folgt, bezieht ſich zunächſt natürlich auf die Mozartſchen Meſſen, welche derſelben zu Grunde liegen. Allein ſo wie es bei dieſen leicht iſt, trotz mancher Freiheit in der Behandlung des Einzelnen z. B. der Verwendung von Solo- und Chorſtimmen, doch den feſtſtehenden Typus zu erkennen, ſo wird man auch, wenn man die Meſſen anderer Meiſter etwa ſeit dem zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts vergleicht, bei allen Modificationen, welche durch locale und individuelle Bedingungen veranlaßt wurden, doch daſſelbe Schema erkennen.

3) Sie ſind im Abdruck des Textes durch große Anfangsbuchſtaben angedeutet.

hervorgehoben werden, allein ohne ſelbſtändige Abgeſchloſſenheit. Dabei iſt natürlich noch ein ſehr verſchiedenes Maaß in der Ausführlichkeit oder Knappheit der Darſtellung zu denken; die letzte verſchmäht es ſogar nicht den Text dadurch abzukürzen, daß ſie zu gleicher Zeit von den verſchiedenen Chorſtimmen verſchiedene Textworte vortragen läßt[4].

Der dreimalige Anruf Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! iſt regelmäßig zu einem längeren Satze ausgeführt. Früher war es beliebt, mit einem kurzen, feierlich langſamen Satz auf die Worte Kyrie eleison zu beginnen, der als Einleitung zu einem lebhaft bewegten, weiter ausgeführten diente (1. 2. 3. 8); ſpäter finden wir dieſe Form aufgegeben, und das Ganze pflegt nur ein Satz zu ſein[5]. Dieſer iſt in der Regel in lebhafter Bewegung und von einem angenehmen, gefälligen Charakter, der zwar das Flehen zu Gott um Erbarmen, durch welches das Gemüth zu innerlicher Gottesverehrung gereinigt und geſammelt werden ſoll, nicht mit tiefem Ernſt auffaßt, aber nirgend zu leerem Spiel herabſinkt. Wo es ernſter genommen iſt, zeigt ſich dies meiſtens auch in der ſtrengeren contrapunktiſchen Behandlung der Singſtimmen, vor allem in der überhaupt ſehr ausgezeichneten Meſſe 8, wo das Kyrie ein contrapunktiſch trefflich ausgeführter Satz vom ſchönſten Wohlklang und ernſter Stimmung iſt, ähnlich auch Meſſe 10[6]. Die Worte Christe eleison werden regelmäßig beſtimmt hervorgehoben, gewöhnlich ſo daß ſie den Ausdruck wehmüthigen Flehens erhalten, äußerlich oft dadurch daß ſie von Soloſtimmen vorgetragen werden[7]. Ueberhaupt aber pflegen im Kyrie Soloſtimmen und Chor in verſchiedener Weiſe zu wechſeln.

---

[4] So werden in der Meſſe 2 im Credo die Worte genitum, non factum — consubstantialem patri — per quem omnia facta sunt unter drei Stimmen vertheilt zugleich geſungen.

[5] Biogr. Skizzen von Mich. Haydn S. 48: „Das trockne Kyrie eleison und Dona nobis pacem hat wohl keiner vor ihm ſo richtig beſtimmt vorgetragen. Der Unfug hatte allgemein eingeriſſen, daß obige Worte nach einer Zeile im Adagio ſogleich im luſtigen Allegro und Vivace fortgeſetzt wurden, und es war burlesk komiſch, aber auch Ohr und Gefühl beleidigend anzuhören, wenn man Gott in ſeinen heiligen Tempeln in luſtigen und tanzartigen Melodien um Erbarmung und den lieben Frieden anflehte. Haydn brach eine andere Bahn und trug die wichtigen Bitten mit Sehnſucht, Andacht und Würde vor."

Das Gloria[8] zerfällt bei ausführlicher Behandlung in mehrere Sätze, wie dieſes durch die aneinander gereiheten Anrufungen angezeigt iſt. Der Charakter des Ganzen, wie er bei mancher Modification, welche die Worte im Einzelnen hervorrufen, gewahrt zu werden pflegt, iſt der einer jubelnden Lobpreiſung, und der Ton, welchen die erſten Worte Gloria in excelsis Deo! anzuſchlagen veranlaſſen konnten, iſt für die Haltung des Ganzen maßgebend geworden. Nicht

---

6) Dieſe beiden Meſſen werden durch einen Inſtrumentalſatz eingeleitet, in welchem Motive angedeutet werden, die ſpäter wieder aufgenommen werden, worauf dann der Chor, zuerſt nur mit Orgelbegleitung, eintritt.

7) Die in Italien gewöhnliche Behandlungsart, welche aus dem Kyrie, Christe, Kyrie drei ſelbſtändige Sätze macht, von denen der letzte eine ausgearbeitete Fuge iſt, kommt nur einmal (6) in der Weiſe vor, daß das Christe eleison zwar ein ſelbſtändiger Satz für vier Soloſtimmen iſt, nach welchem aber das erſte Kyrie wiederholt wird. Dagegen war ſie z. B. auch in Dresden üblich und findet ſich daher auch in Haſſes, Naumanns und anderer Dresdner Componiſten Meſſen, ſowie in Bachs H-moll Meſſe.

8) Die erſten Worte Gloria in excelsis Deo intonirt der Prieſter vor dem Altar in der vorgeſchriebenen Weiſe und der Chor fällt mit den Worten et in terra pax ein, daher ſehr häufig jene Worte nicht componirt ſind. Ebenſo verhält es ſich mit dem Anfang des Credo, wo der Chor erſt mit den Worten Patrem omnipotentem beginnt. Andremal aber wiederholt der Chor die vom Prieſter intonirten Worte.

minder iſt die Vorſtellungsweiſe, welche äußeren Glanz und Pomp, wie ſie die weltlichen Höfe verherrlichten, mit Würde und Feierlichkeit identificirte und deshalb auch auf den Gottesdienſt zu übertragen ſich berechtigt hielt, die die Kirchenmuſik überhaupt während dieſer Zeit beherrſchte, beſonders auch auf die Auffaſſung des Gloria von großem Einfluß geweſen. Es iſt Regel daſſelbe in einem lebhaften, feurigen Satz auszudrücken, dem man durch ſtarke Inſtrumentation, und beſonders durch raſche, rauſchende Violinfiguren, die ſelten fehlen, Glanz und Pracht zu geben pflegte. Das für den Anfang gewählte Motiv pflegt dann, namentlich in den kurzen Meſſen, beibehalten und an den geeigneten Stellen, häufig beim Quoniam, wieder aufgenommen zu werden und den Faden zu bilden, der das Ganze zu einem gegliederten, in ſich abgeſchloſſenen Muſikſtück macht. Es beginnt regelmäßig mit dem vollen Chor; bei ausführlicher Behandlung pflegt mit Laudamus te Solo einzutreten, entweder ſo daß mehrere Soloſtimmen die verſchiedenen Aeußerungen der Anbetung und Verehrung ausdrücken, oder daß alle einer Soloſtimme übertragen ſind[9]. Dabei wird ein ins Detail gehender Ausdruck der verſchiedenen Empfindungen, welche in den Worten laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te liegen, nicht beabſichtigt, ſondern indem man ſich mit dem allgemeinen Ausdruck der Grundſtimmung begnügte, wurden die vier Kommata als natürliche Anhaltspunkte für die muſikaliſche, namentlich die rhythmiſche Gliederung des Satzes betrachtet, welche die künſtleriſche Technik ſich zu Nutzen machte. Ein ähnliches Verfahren mit den Textesworten läßt ſich an allen

---

[9] Es iſt eine der ſeltenen Ausnahmen daß in der Meſſe 6, wo das Laudamus als Duett für Sopran und Alt behandelt iſt, einige Paſſagen ganz im Stil der Opernmuſik angebracht worden ſind.

Stellen von ähnlicher Beſchaffenheit wahrnehmen, ſowie man auch leicht bemerkt daß die Weiſe, in welcher der Gegenſatz von Soloſtimmen und Chor angewendet und ausgebildet wird, häufig nicht ſowohl in der Beſchaffenheit der Textesworte mit Nothwendigkeit begründet iſt, ſondern auf dem künſtleriſchen Bedürfniß beruht durch Abwechslung von Licht und Schatten die Maſſe zu gliedern und das für die künſtleriſche Behandlung Bedeutſamſte um ſo wirkſamer hervorzuheben. Im Ganzen iſt dabei die Anſicht maßgebend daß, ſowie der Schwerpunkt im Chorgeſange liegt, ſo auch die Worte, welchen das meiſte Gewicht, die höchſte Bedeutung zukommt, regelmäßig vom Chor vorgetragen werden; der Sologeſang, welcher dazwiſchen tritt, dient nicht allein zur Abwechslung, ſondern als ein leichterer Schmuck gewiſſermaßen auch zur Vorbereitung auf den mit erhöheter Kraft und Würde wieder eintretenden Chorgeſang. In dieſem Sinne iſt es alſo ganz angemeſſen, wenn mit den Worten gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam bekräftigend und zuſammenfaſſend der Chor eintritt. Die darauf folgenden Anrufungen Domine Deus u. ſ. w. ſind wiederum gewöhnlich Soloſtimmen gegeben und meiſtens unter mehrere vertheilt; ſie drängen in einer fortſchreitenden Steigerung zu den Worten hin, die den Mittelpunkt dieſes Theils der Meſſe bilden, zu dem dreifachen Anruf:

> Qui tollis peccata mundi, miserere nobis!
> Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram!
> Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis!

Während die Gefühle, welche bis dahin auszudrücken waren, die allgemeinen der Frömmigkeit und der Erhebung zu Gott, ohne eine individuelle gemüthliche Färbung ſind, iſt hier eine tief erregte Stimmung von eigenthümlicher Natur und Richtung für den muſikaliſchen Ausdruck recht eigentlich wie geſchaffen, und in einer periodiſchen Gliederung ausgeſprochen, welche ebenfalls für die muſikaliſche Darſtellung ungemein günſtig iſt. Daher denn in der muſikaliſchen Behandlung des Gloria das Qui tollis ſehr entſchieden den Schwerpunkt bildet. Auch bei Mozart tritt es in allen Meſſen hervor, obgleich er es nicht zu einem längeren Satz, der aus dem Rahmen herausträte, weiter ausſpinnt, ſondern in ganz einfacher Weiſe vom ganzen Chor vortragen läßt. Hier tritt die Tiefe und der Adel ſeiner künſtleriſchen Empfindung auch in den Meſſen, wo andere Sätze weniger bedeutend ſind, in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit hervor. Namentlich iſt es der Zauber einer reichen und originellen Harmonie, durch welche er hier zu wirken pflegt, die in mehreren Meſſen (z. B. 8. 10) in einer Weiſe hinreißend ſchön und mächtig iſt, wie wir ſie aus dem Requiem alle kennen. Allein der bewundernswerthe Zug ſeiner künſtleriſchen Natur tritt uns auch hier entgegen, daß von Anfang her weder ein ungewiſſes Suchen noch ein Verirren ins Abſtruſe bemerkbar wird, ſondern die vollkommen ſichere und klare Führung der Harmonien bei der überraſchendſten Kühnheit giebt die unmittelbare Gewähr einer Schöpferkraft, die Geſetz und Maaß der Schönheit in ſich trägt und in dem Hörer jenes Gleichgewicht der gereinigten und gehobenen Seelenkräfte herſtellt, auf welchem der wahrhaft künſtleriſche Genuß beruhet. — Wenn die auf das Qui tollis folgenden Worte quoniam tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus Jesu Christe bei weiterer Ausführung gewöhnlich als Sologeſang behandelt werden[10], ſo iſt das offenbar nicht in dem Sinne dieſer Worte begründet, ſondern es iſt der muſikaliſchen Gliederung zu Liebe ſo gemacht worden[11]; theils um auf das ernſte Dunkel des Qui tollis ein helleres Licht folgen zu laſſen, theils um durch dieſe Abwechslung das Gewicht des Folgenden ſtärker wirken zu laſſen. Denn die letzten Worte cum sancto spiritu in gloria Dei patris, amen! werden, obgleich ſie dadurch aus dem natürlichen engen Zuſammenhang mit den vorhergehenden geriſſen werden, regelmäßig ſelbſtändig und zwar in der Form einer Fuge behandelt. Dieſe Gelegenheit in ſtrenger contrapunktiſcher Arbeit ſich auszubilden und als tüchtigen Techniker zu bewähren hat ſich auch Mozart nicht entgehen laſſen. Anfangs ſind es kurze fugirte Sätze (1. 2), ſpäter förmliche, zum Theil lang ausgearbeitete tüchtige Fugen (3. 6. 7. 8. 10), mit welchen er das Gloria beſchließt; als aber Erzbiſchof Hieronymus ſeine Abneigung gegen derartige muſikaliſche Ausführung geltend machte, mußten die Fugen fortbleiben und in den Meſſen aus jener Zeit werden die Schlußworte des Gloria in einem kurzen Chorſatz behandelt (9. 11. 12. 13. 16. 17).

---

[10] In zwei Meſſen (3. 6) iſt dieſer Satz als ein Sopranſolo behandelt, welches nicht allein durch die darin angebrachten Virtuoſenſtücke — lange Paſſagen, ausgehaltene Töne, Cadenzen — ſondern auch durch die ganze Anlage der Opernarie ſehr nahe kommt.

Das Credo bot unverkennbar für die muſikaliſche Behandlung die größte Schwierigkeit dar. Es iſt unmöglich einen einzigen langen Satz, deſſen einzelne Theile zwar in einer ſehr einfachen Structur nur aneinander gehängt, aber von dem mit Nachdruck vorangeſtellten Hauptverbum abhängig und grammatiſch wie logiſch nur durch das Bewußtſein dieſer Abhängigkeit verſtändlich ſind, muſikaliſch ſo darzuſtellen daß dieſer Zuſammenhang dem Zuhörer ſtets gegenwärtig bleibe. Jede Gliederung — der umfaſſende Rahmen möge ſo weit und groß, die Ausführung im Einzelnen ſo mäßig und beſcheiden ſein als ſie wolle — zerſtört die grammatiſche Conſtruction der Periode. Man hat um dieſem Uebelſtande abzuhelfen das Auskunftsmittel ergriffen das Wort Credo an den geeigneten Stellen zu wiederholen. Allerdings iſt dem logiſchen Bedürfniß damit gewiſſermaßen Genüge geſchehen, indem die einzelnen Sätze des Glaubensbekenntniſſes als ſolche beſtimmt bezeichnet werden und es immer von Neuem hervorgehoben wird daß ſie der Gegenſtand des Glaubens ſind. Allein dieſes wiederholte Credo paßt nicht in die grammatiſche Structur und der Widerſpruch, der ſich hier durch das unvermeidliche Aufeinanderſtoßen der verſchiedenartigen Bedingungen der ſprachlichen und der muſikaliſchen Ausdrucksweiſe ergiebt, wird um ſo greller, da der Muſiker um ihm zu begegnen nicht die Mittel ſeiner Kunſt anwendet, ſondern eine unzureichende Auskunft vom ſprachlichen Ausdruck entlehnt. Damit ſteht im genaueſten Zuſammenhang, daß Inhalt und Ausdrucksweiſe des Glaubensbekenntniſſes in ihrem überwiegenden Theil der muſikaliſchen Behandlung fremd ſind oder gar widerſtreben. Die in demſelben ausgeſprochnen Vorſtellungen gehören weſentlich dem Gedanken und der Speculation an, nur ausnahmsweiſe wirken ſie auf das Gefühl unmittelbar ein, und auch die Einkleidung derſelben iſt ſo beſchaffen, daß ſie die Phantaſie zu muſikaliſchem Ausdruck nicht anregt. Dieſe Schwierigkeiten konnten zu einer Zeit überwunden werden, in welcher ſich die Muſik dem Cultus unbedingt und ohne Reflexion hingab und darin daß ſie ſich demſelben mit allem ihrem Können und Willen zur Verfügung ſtellte die eigentliche Bedingung ihres Seins und ſomit ihre höchſte Aufgabe erkannte. Dieſe vermochte ſie zu löſen, indem ſie die Worte welche ihr durch den Cultus dargeboten wurden mit dem vollen Glauben an ihre Heiligkeit hinnahm, und allein von dem Beſtreben durchdrungen dieſem

---

[11] Dieſer zu Gefallen iſt auch wohl das Wort quoniam vor jedem einzelnen Komma wiederholt worden, z. B. in der Meſſe 11.

Glauben ſeinen tiefſten und wahrſten Ausdruck zu verleihen die ihr zu Gebot ſtehenden Mittel und Formen nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen verwandte. So wenig es darauf ankam was der Einzelne denken und meinen mochte, ſo wenig kam auch der individuelle Ausdruck der Einzelheiten dabei in Betracht; der Grund ſtand unerſchütterlich feſt in der kirchlichen Ueberzeugung, welche das unſichtbare Geſetz für die Ausführung in ſich ſchloß, die übrigens an die gewiſſenhafte Erfüllung der künſtleriſchen Bedingungen frei gegeben war. So feſt im allgemeinen Bewußtſein gegründet war dieſer Glaube, ſo ehrlich und tüchtig die künſtleriſche Bildung, daß auch in den Werken, welchen nicht ein Alles überragendes Genie den Stempel des Göttlichen aufgedrückt hat, der Charakter einer unmittelbaren Hingebung der Kunſt in ihrem Schaffen und Arbeiten an das Heilige unverkennbar ausgeprägt iſt. Damit hängt es innerlich zuſammen daß, wie wir ſahen, die Formen der Muſik theils unmittelbar an die durch die uralte Tradition geheiligten Weiſen des Cultus anknüpften und auch in der weiteren künſtleriſchen Ausbildung denſelben verwandt blieben, dadurch alſo ſchon äußerlich den Stempel des Geheiligten trugen, theils durch die ſtreng contrapunktiſche Durcharbeitung ſich, ſoweit es dieſer Kunſt geſtattet iſt, gedankenmäßiger Behandlung näherten. Wenn in dieſem Sinne und auf dieſe Weiſe das Credo in ſeinen einzelnen Sätzen muſikaliſch geſtaltet war, konnte zu einer Zeit, welche die Vorausſetzungen des Cultus und der Kunſt als in ſich einige empfand und die Kunſt als eine geheiligte anſah, welche mit frommem Sinn ihre beſten Gaben der Kirche weihte, die Aufgabe als vollkommen befriedigend gelöſt betrachtet werden. Allein ſeitdem ſubjective Empfindungs- und Ausdrucksweiſe ſich auch in der Kirchenmuſik geltend machte, ſeitdem die alte ſtrenge, einige Form aufgegeben, mußte mit einem Reichthum von Formen und Mitteln zugleich die Reflexion über Wahl, Abwechslung und Vertheilung derſelben nach künſtleriſchen Zwecken Einfluß gewinnen. Je mehr die Befriedigung des religiöſen Gefühls und die Erfüllung künſtleriſcher Anforderungen ſich ſelbſtändig neben einander oder gar gegen einander ſtellten, um ſo mehr mußte der geiſtliche Text der Kritik des Muſikers anheim fallen, der ihn auf die Bedingungen hin prüfte, welche ſeine Kunſt zur Hervorbringung eines abſolut gültigen Kunſtwerks ſtellte. Dies mußte am ſchärfſten bei dem Glaubensbekenntniß hervortreten, das ſeinem Inhalt nach für die Kirche ebenſo wichtig, als für den Muſiker ſchwierig und ſpröde war. Kam es ſoweit daß der Künſtler ſich mit den Anforderungen der Texteworte und der Kirche zu Gunſten der künſtleriſchen Darſtellung abzufinden ſuchte, ſo lag es in der geiſtigen Richtung jener Zeit begründet daß das der künſtleriſchen Befriedigung zugewandte Beſtreben die Oberhand behalten mußte. In der That ſehen wir, wie die Kirchencomponiſten vorzugsweiſe das Credo als einen Stoff behandeln, der für eine beſtimmte künſtleriſch-muſikaliſche Form, auch wo er derſelben widerſtrebt, bearbeitet werden muß. Zweierlei kam dabei hauptſächlich in Betracht, theils eine zweckmäßige Abwechslung und Gliederung im Einzelnen, theils, da das Glaubensbekenntniß ſich als ein zuſammenhängendes Ganze darſtellen ſoll, die umfaſſende und zuſammenhaltende Einrahmung. Beiden Anforderungen wird auf eine ziemlich übereinſtimmende Weiſe genügt, ſo daß ſich auch hier ein feſtſtehendes Schema erkennen läßt. Ja, ſogar für manche Einzelnheiten hat ſich eine ganz beſtimmte Ausdrucksweiſe gebildet, die faſt typiſch feſtgehalten wird. Dahin gehört z. B. die ſtarke Färbung, mit welcher bei den Worten iudicare vivos et mortuos und resurrectionem mortuorum die Erwähnung der Todten hervorgehoben wird, die malende

Bezeichnung der Worte descendit de coelis, das zur Bekräftigung wiederholte non in den Worten cuius regni non erit finis, und Aehnliches, das faſt regelmäßig in derſelben Weiſe vorkommt. Dieſe Charakteriſtik, ſchon an ſich nicht eben bedeutend, hebt noch dazu Einzelnheiten in einer Weiſe hervor, welche dem Gleichgewicht des Ganzen ſchadet; es läßt ſich daraus abnehmen, wie begierig man, nachdem man einmal auf charakteriſtiſche Darſtellung des Einzelnen ausgegangen war, Alles hervorſuchte was eines muſikaliſchen Ausdrucks fähig war, unbekümmert darum, daß nun der muſikaliſche Nachdruck auch auf Stellen fiel, welchen derſelbe ihrer eigentlichen Bedeutung nach nicht zukam. Von den Hauptſätzen, in welchen die muſikaliſche Kraft des Credo ſich concentrirt, gilt dies allerdings nicht. Es ſind diejenigen, in welchen durch die Erwähnung der Menſchwerdung, Kreuzigung und Auferſtehung Chriſti das Gemüth und die Phantaſie gleich tief und lebendig angeſprochen werden. Denn mit den erſten Worten des Bekenntniſſes ſucht der Componiſt in der Regel ſich abzufinden, und nicht ſelten iſt das Beſtreben damit fertig zu werden nur allzu ſichtbar. Es iſt durch das Herkommen feſtgeſetzt, daß die Worte qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis — obgleich ſie nicht ſelten durch Sologeſang oder auf andere Weiſe hervorgehoben werden — mit dem Vorhergehenden in genauer Verbindung ſtehen, und erſt mit den Worten et incarnatus est ein Abſchnitt gemacht wird[12]. Dieſe Worte werden mit dem Ausdruck des innigſten Dankgefühls für die den Menſchen durch das Wunder der Menſchwerdung des Heilandes erwieſene

---

[12] In den Meſſen der früheren Zeit wird in der Regel der Hauptnachdruck auf die Worte et homo factus est gelegt, die auch Beethoven in der D Meſſe ſo wunderbar hervorhebt.

Wohlthat vorgetragen, gewöhnlich von Soloſtimmen, um den Glanz einer milden Klarheit, der die Wiege des Heilands umſtrahlt, noch eindringlicher hervorzuheben. Dagegen tritt dann der Chor ernſt und gewichtig ein mit den Worten crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, welche mit dem Ausdruck des tiefen Schmerzes, den die gläubige Gemeinde beim Anblick der Leiden des Heilandes mitempfindet, wiedergegeben werden, während in dem darauf folgenden et resurrexit u. ſ. w. die freudige Zuverſicht der Auferſtehung ſich ausſpricht. Wenn nun in dieſen Sätzen die wunderbare Kraft Mozarts Herz und Phantaſie zu erregen und zu beruhigen, und die ſichere Kunſt mit einfachen Mitteln der Harmonie und Stimmführung Großes zu bewirken ſich faſt durchgehends bewähren, ſo iſt doch auch hier wieder ganz beſonders hervorzuheben, wie echt künſtleriſch er Maaß zu halten weiß. Zunächſt in der Behandlung des Einzelnen, indem er weder im Et incarnatus est die milde Anmuth zu ſüßlicher Weichlichkeit, noch im Crucifixus die ernſte Trauer zum lauten Schmerzensſchrei, noch endlich die Zuverſicht des Et resurrexit zum fröhlichen Jubel werden läßt[13], ſondern den Ausdruck der Empfindung mäßigt, wie es ſchon dadurch bedingt wird, daß es ſich in der Meſſe nicht um die Darſtellung des gegenwärtig Geſchehenden und deſſen unmittelbare Wirkung handelt, ſondern um das Zurückrufen des bereits Geſchehenen in die Betrachtung und Empfindung. Sodann aber in der Kunſt, mit welcher er die einzelnen Sätze in ihrem Verhältniß zu einander ſo darſtellt, daß einer den andern trägt und hebt und ſie zuſammen ein Ganzes bilden;

---

13) Die jubelnden Trompetenſtöße, mit welchen nicht ſelten die Auferſtehung in den Meſſen begrüßt wird, kommen bei Mozart nicht vor, der überhaupt äußere Kraftmittel der Art nicht leicht anwendet.

endlich auch in der richtigen Beobachtung der Haltung, welche ihnen als Beſtandtheilen des ganzen Credo zukommt, daß ſie nicht durch eine einſeitig hervortretende Charakteriſtik für ſich eine Wirkung machen, welche das Ganze beeinträchtigt. Die ſeltene Vereinigung dieſer Eigenſchaften giebt dieſem Theil der Meſſe auch bei der meiſt knappen und ſehr einfachen Behandlung ein Gepräge hoher künſtleriſcher Vollendung. — Die Worte et in spiritum sanctum ſind in der Regel in ganz beſonderer Weiſe hervorgehoben, ſo allerdings daß man in der Art, wie dies geſchieht, mehr das überlieferte Herkommen, als einen inneren Grund erkennt. Gewöhnlich iſt es ein Solo, mitunter nur für eine Stimme (1. 3. 6), um es recht hervorzuheben, auch wohl durch ein langes Inſtrumentalvorſpiel eingeleitet (10), ſo daß es als eine Ausnahme gelten kann, wenn der Chor dieſe Worte vorträgt, wie Meſſe 7; allein dieſe Meſſe hat überhaupt gar keine Soli, und auch hier ſind die Worte in einer Weiſe behandelt, daß ſie auffallend hervortreten. Abgeſehen von kirchlichen Beſtimmungsgründen, welche hierauf einwirken konnten, machte vielleicht das Beſtreben ſich geltend dieſen Theil des Glaubensbekenntniſſes mit den übrigen äußerlich einigermaßen ins Gleichgewicht zu bringen, mehr vielleicht noch das Bedürfniß nach einem ſtark ausgeſprochenen Gegenſatz ſowohl gegen das was vorangegangen war als das Folgende, wie ähnliche Rückſichten ſich auf die Behandlung des Quoniam im Gloria wirkſam zeigten. Denn die folgenden Worte et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam u. ſ. w. werden, wie es dem Sinne derſelben gemäß iſt, vom Chor vorgetragen. Auch hier iſt es üblich geworden die letzten Worte et vitam venturi saeculi, amen! ohne daß ein innerer Grund vorhanden wäre, als eine Fuge zu behandeln. Auch hier finden wir in den erſten Verſuchen einen kurzen fugirten Satz (1. 2. 8), ſpäter aber lange, tüchtig ausgearbeitete Fugen (3. 6. 7. 10), bis dieſe unter dem Einfluß des Erzbiſchofs Hieronymus verſchwinden, wo dann das Credo wie das Gloria mit einem kurzen lebhaften Chor ſchließt (11. 12. 13. 16. 17).

Um dieſe einzelne Abſchnitte zuſammenzufaſſen und als Glieder eines muſikaliſchen Ganzen kenntlich zu machen wurden verſchiedene Wege eingeſchlagen. Was oben bezeichnet wurde als hervorgegangen aus dem Bedürfniß das logiſche Verſtändniß zu befördern, die Wiederholung des Wortes Credo, das wurde auch zu einem Mittel um weſentlich künſtleriſche Zwecke zu erfüllen (7. 11). Dies ergiebt ſich ſchon aus der Art, wie daſſelbe wiederholt wird, auch an ſolchen Stellen, wo das grammatiſche und logiſche Verſtändniß dadurch nicht gefördert ſondern geſtört wird, wo es vielmehr nur als ein Bindemittel in der muſikaliſchen Textur des Satzes dient. Die regelmäßige Wiederholung der muſikaliſchen Phraſe ſtellt aber nicht allein durch ihre periodiſche Wiederkehr eine klare und überſichtliche Gliederung des Ganzen her, ſondern indem ſie als ein Motiv auftritt, welches verſchiedener Behandlung namentlich in harmoniſcher Beziehung fähig iſt, bringt ſie mit der Einheit zugleich auch Mannigfaltigkeit und Steigerung hervor und wirkt ſo nicht etwa als ein zwiſchen die übrigen Sätze eingeſchobenes, ihnen fremdes und unbewegliches Element, ſondern als ein lebendiges, organiſch vermittelndes Glied. Hiervon abgeſehen wird die Einheit des ganzen Satzes gewöhnlich dadurch hergeſtellt, daß eine beſtimmte, meiſtens rhythmiſch ſcharf ausgeprägte Figur, oder auch ein mehr ausgebildetes Motiv, mit welchem in der Regel das Credo beginnt, denjenigen Theilen untergelegt wird, welche nicht durch eine ſelbſtändige Behandlung hervorgehoben werden ſollen, und alſo gewiſſermaßen den durchgehenden Grund bildet, aus welchem jene bedeutenderen Bilder heraustreten. Es verſteht ſich, daß hier nicht von einer mechaniſchen Wiederholung die Rede iſt: die zweckmäßige Modification, die Bearbeitung und Durchführung des Hauptgedankens iſt die eigentliche Aufgabe des Künſtlers, und es tritt auch dadurch von Neuem hervor, daß bei dieſer Darſtellungsweiſe der Muſiker ſeine Aufgabe weſentlich innerhalb des Bereiches ſeiner Kunſt ſah und den Text nur als den Anhaltspunkt dafür betrachtete. Die Art der Behandlung iſt mannigfaltig, bald mehr contrapunktiſch, bald mehr harmoniſch; mitunter ſind die Singſtimmen hervortretend, dann liegt wiederum die Arbeit weſentlich in den Inſtrumenten, denen gegenüber die Singſtimmen die Harmonie vertreten. Auch hier begegnen uns häufig jene lebhaften rauſchenden Violinfiguren, welche man derzeit ſo ſehr liebte. Denn die Richtung, welche ſich in der Kirchenmuſik überhaupt ausſprach, mußte nach Allem, was bereits erwähnt iſt, beſonders in dem Credo hervortreten. Das Beſtreben durch Glanz und Pracht zu imponiren, durch ſinnlichen Reiz zu gewinnen, und eine Vorliebe für das lebhaft Bewegte haben der Auffaſſung dieſes Satzes einen Charakter gegeben, der von ernſter Sammlung und innerer Weihe weit entfernt iſt. Die Grundſtimmung iſt eine lebhaft angeregte, die ſich mit einer gewiſſen friſchen Kraft ausſpricht, die zwar nicht tändelt, aber doch eher dem Heiteren zugewendet iſt, und nur in einzelnen Momenten ſich der tiefen Bedeutung der Textworte bewußt wird. Machte ſich nun noch ein Einfluß Hochgeſtellter geltend, denen die Zeit leicht zu lang wurde und die von einer künſtleriſchen Ausbreitung des ohnehin ſchon langen Satzes nichts wiſſen wollten, ſo war der Abweg gewieſen, nur einige dankbare Partien ſorgfältig zu behandeln und im Geſchwindſchritt mit dem Uebrigen davon zu gehen. Mozart zollte in den Meſſen der allgemeinen Richtung ſeiner Zeit ſeinen Tribut; allein ſeine künſtleriſche Natur ließ ihn weder die Verhältniſſe des Ganzen und der Theile zu einander aus den Augen verlieren, noch ihn zum Trivialen und Gemeinen herabſinken: Ebenmaaß, Schönheit und edle Feinheit verläugnet ſich auch hier nirgend.

Die noch folgenden Sätze der Meſſe ſind der muſikaliſchen Behandlung günſtiger. Sie ſprechen in wenigen einfachen Worten, wie im Kyrie, eine zwar ſehr allgemein gehaltene Empfindung aus, die aber von einer Tiefe und Bedeutung iſt, daß ſie auch muſikaliſch mächtig anregt und bei einem beſtimmt angeſchlagenen Grundton doch der Auffaſſung und Ausbildung im Einzelnen freien Spielraum gönnt. Auch hier hatten ſich aber gewiſſe Formen der Behandlung wie typiſch geltend gemacht.

Das Sanctus zerfällt in drei Abſchnitte, die zwar nicht immer durch Tempo- und Tactwechſel beſtimmt bezeichnet, aber regelmäßig ſcharf geſchieden ſind. Im Intereſſe der muſikaliſchen Darſtellung wurden die für den Vortrag des Prieſters vorgeſchriebenen Abſätze als die Anhaltspunkte für die künſtleriſche Gliederung feſtgehalten, und in ihrer weiteren Ausbildung oft durch die ausgeprägte Selbſtändigkeit der einzelnen Abſchnitte ſtärker geſchieden als dem Sinn des Ganzen zuträglich war. Dazu kam, daß man durch eine, nicht ſelten auf äußerlichen Momenten beruhende Charakteriſtik den verſchiedenen Sätzen eine beſtimmte Färbung zu geben und ſie auch dadurch von einander zu ſondern beſtrebt war; auch darin giebt ſich das Vorwalten der abſolut künſtleriſchen Tendenzen kund. Die erſten Worte sanctus dominus Deus Sabaoth! — über deren Auffaſſung als Ausdruck der höchſten Erhabenheit und Größe kein Zweifel beſtehen konnte — werden gewöhnlich im Sinne einer feierlichen Einleitung zu den

Worten pleni sunt coeli et terra gloria tua gefaßt, welche feuriger und lebhafter vorgetragen werden. Die Bewegung ſteigert ſich zum Ausdruck einer belebten Freudigkeit im Osanna, für welches aber die Form eines fugirten Satzes regelmäßig geworden iſt, der zwar ſelten länger ausgeführt wird, aber durch ein eigenthümlich gebildetes, gewöhnlich rhythmiſch ausgezeichnetes Thema einen von den übrigen Fugen abweichenden, in eigener Weiſe hervorſtechenden Charakter erhält.

Dagegen bildet nun wieder das Benedictus einen vollſtändigen Gegenſatz[14]. In dieſem ſpricht ſich die innerliche Freudigkeit des Gemüthes aus, welches in Demuth ſich auf die Einkehr des Herrn vorbereitet hat und nun der Seligkeit ſeiner Erſcheinung in ſtillem Anſchauen froh wird. Eine milde Wärme durchdringt die einfachen Worte, welche rings um ſich einen Schimmer von Verklärung verbreiten. Die künſtleriſche Eigenthümlichkeit Mozarts konnte ſich hier frei ausſprechen, und obwohl er ſich von der überlieferten Form und Behandlungsweiſe auch hier nicht entfernte, ſo prägte er ihr doch den Stempel ſeines Geiſtes ſo ſichtbar auf, daß vorzugsweiſe ſeine Auffaſſung des Benedictus maßgebend geworden iſt. In der Regel wird es von Soloſtimmen vorgetragen — nur die bereits erwähnte Chormeſſe (6) macht eine Ausnahme — und gewöhnlich iſt demſelben eine etwas breitere Ausführung verſtattet als den übrigen ähnlichen Sätzen. Selten ſind es einzelne Soloſtimmen (2. 6), meiſtens alle vier, welche bald wechſelnd bald vereinigt das Wort des Troſtes verkündigen; obligate Orgelbegleitung hebt wohl auch noch durch einen eigenen Schmuck dieſen Satz hervor (13). Von ſehr ſchöner Wirkung iſt es, wenn (12) der Chor zu den Soloſtimmen hinzutritt und regelmäßig wiederkehrend mit gehaltenem Ausdruck das Wort Benedictus ihnen zuruft. Das Osanna wird gewöhnlich ganz oder abgekürzt aus dem Sanctus wiederholt und durch dieſen Abſchluß das Benedictus demſelben feſter verbunden; mitunter aber (6. 10) iſt es in das Benedictus ſo verwebt, daß der Chor zu dem Benedictus der Soloſtimmen und mit ihnen abwechſelnd ſein Osanna ertönen läßt, das nun natürlich in freier Form behandelt iſt.

---

[14] Es gehört nicht nothwendig zum Cultus daß das Benedictus geſungen werde. Mozart ſchreibt von Manheim (4. Nov. 1777): „Hier iſt es nicht üblich daß man ein Benedictus macht, ſondern der Organiſt muß dort allezeit ſpielen.“

Der letzte Satz zerfällt in zwei ſcharf contraſtirende Abſchnitte. In dem erſten iſt das Gefühl der Zerknirſchung, der flehendlichen angſterfüllten Anrufung gewöhnlich nachdrücklich und ernſt ausgedrückt, und dieſer Satz pflegt mit Vorliebe behandelt zu werden. Der Anruf Agnus Dei qui tollis peccata mundi und die Bitte miserere nobis bieten eine natürliche Gliederung dar, welche nicht ſelten zur Abwechslung von Solo und Chor Veranlaſſung bietet; die Stimmung iſt beſtimmt ausgeſprochen und für muſikaliſchen Ausdruck ganz und gar geeignet. Eine beſtimmte Reminiscenz an die Behandlung derſelben Worte im Gloria wird nirgends bemerkbar. Hier, wo dieſe Worte ſelbſtändig, an einer bedeutenden Stelle der Cultushandlungen auftreten, werden ſie tiefer gefaßt und mit merklich geſteigerter innerer Seelenaufregung ausgeſprochen, als dort, wo ſie in einem anderen Zuſammenhang ſtehen. Zu dieſem Ausdruck des angſtvollen Flehens ſteht nun das Dona nobis pacem im vollkommenſten Gegenſatz, und in keinem Satz der Meſſe ſpricht ſich der veränderte Geiſt der Kirchenmuſik ſo entſchieden aus wie in dieſem. Der Friede, um welchen hier gebeten wird, iſt ſehr äußerlich aufgefaßt und ebenſo äußerlich iſt der Zuverſicht, mit welcher die Bitte ausgeſprochen wird, der Charakter einer zufriedenen Heiterkeit gegeben. Unverkennbar iſt die Richtung, welche jene ganze Zeit charakteriſirt, Ernſt und Mühe nur bis auf einen gewiſſen Grad und nur wenn ſie durch behaglichen Genuß belohnt werden zu ertragen, auch in die Kirchenmuſik eingedrungen; man wollte den andächtigen Zuhörer zum Schluß in eine angenehme Stimmung verſetzen und gab den tiefen Ernſt jenes Gebets um Frieden an dieſen den Sinnen ſchmeichelnden Genuß, dem die Schlaffheit der Seelenſtimmung bereitwillig entgegenkam. So trägt denn die Muſik des Dona durchweg den Charakter einer anmuthigen, gefälligen Heiterkeit; Bewegung und Rhythmus ſind von behaglicher Lebendigkeit, die Melodien anſprechend, die Formen leicht eingehend. Vor dem Frivolen und Leichtfertigen hat Mozart auch hier ſein künſtleriſcher Sinn bewahrt, und die Mannigfaltigkeit, womit die Grundſtimmung ausgeführt wird, iſt ſo bewundernswürdig als die Anmuth anziehend iſt; Ernſt und Tiefe aber iſt hier auch bei ihm ſelten zu finden.

Nach dieſer allgemeinen Charakteriſtik der Mozartſchen Meſſen ihrer Auffaſſung und ihrer Behandlung nach wird es genügen, über einzelne derſelben noch einige näher andeutende Bemerkungen zu geben.

Die erſten Meſſen, welche noch ſeiner Knabenzeit angehören, ſind hauptſächlich nur intereſſant, weil ſie zeigen, mit welcher erſtaunlichen Sicherheit Mozart auch auf dieſem Gebiet die überlieferten Formen handhabte. Die beiden früheſten aus dem Jahr 1769 (1. 2) ſind Missae breves, ſehr kurz und knapp in den Formen, die aber mit Geſchick behandelt ſind, ohne daß freilich eine eigenthümliche Erfindung ſich verriethe. Die Stimmführung iſt ungezwungen, in der erſten noch mehr als in der zweiten, mit einem unverkennbaren Gefühl für ſelbſtändige Bewegung derſelben, die eigentlich contrapunktiſchen Sätzchen ſind ſchulmäßig gemacht, die Inſtrumentalbegleitung iſt unbedeutend.

Bedeutender, ſchon der ganzen Anlage nach, iſt die dritte demſelben Jahr 1769 angehörige Meſſe (3). Hier iſt es auf eine große Meſſe angelegt; alle oben bezeichneten Abſchnitte ſind als ſelbſtändig abgeſchloſſene Sätze behandelt, Chor und Solo wechſeln ab und auch für einzelne Soloſtimmen iſt hier eine bedeutende Anzahl von Sätzen verwendet[15]. Die beiden Fugen ſind breit angelegt und ausgeführt, und auch ſonſt die Stimmen hie und da contrapunktiſch geführt; die Begleitung iſt vielfach ſelbſtändig und mit der Abſicht auf glänzend rauſchende Wirkung behandelt. Allein für die größeren Formen reichen ſichtlich die Kräfte noch nicht aus und es kommt deshalb auch nirgend zu einer freien Entfaltung eines tüchtigen Inhalts in breiten Formen; das Ganze iſt ſteif und trocken. Im Orcheſter begegnen uns die raſſelnden, laufenden Violinfiguren, die damals allerdings beliebt waren, weil ſie ein lebhaftes Geräuſch machen, aber ohne Erfindung, ohne Charakter und Ausdruck, eigentlich nur Lückenbüßer ſind. Nur zwei Sätze, Qui tollis und Dona, zeigen den Ausdruck einer eigenthümlichen Empfindung, und ſind der melodiſchen und harmoniſchen Geſtaltung nach anſprechend und wohllautend; auch iſt in beiden der Orcheſterbegleitung mehr ein bedeutender Charakter gegeben.

Ganz übereinſtimmend in der Anlage iſt die der Zeit nach nächſte, indeſſen wohl mehrere Jahre ſpätere Meſſe (6). Sie iſt ebenfalls dem Umfang wie der Behandlung nach eine große

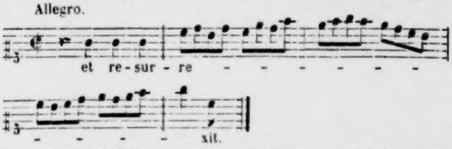
---

[15] Außer einzelnen Soloſtellen, welche mit dem Chor abwechſeln im Kyrie, Osanna, Agnus und Dona, iſt das Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Solo für Tenor, Quoniam für Sopran, Et incarnatus als Quartett, Et in spiritum als Sopranſolo und Benedictus als Quartett behandelt.

Meſſe. Auch hier ſind alle einzelnen Abſchnitte ſelbſtändig abgeſchloſſene Sätze, unter ihnen wieder viele für Soloſtimmen, aber im Einzelnen zum Theil anders bearbeitet als in der vorigen, hie und da wird dabei ſogar einige Bravur geltend gemacht, die auch in der vorigen, obgleich weniger, bemerklich war[16]. Der Fortſchritt iſt unverkennbar; die einzelnen Sätze haben großentheils mehr Subſtanz und daher auch eine tüchtigere Ausführung, in welcher ſich namentlich auch die größere Gewandtheit in der contrapunktiſchen Behandlung der Singſtimmen zeigt, die mit Vorliebe in den kleineren Sätzen in mancherlei Weiſe angewandt wird. Die beiden Fugen ſind auch hier lang ausgeführt, die zweite mit zwei Subjecten. Sehr bemerkenswerth iſt die Sorgfalt, mit welcher das Orcheſter hier behandelt iſt. Nicht allein ſind die Blasinſtrumente ſtark beſetzt — es ſind Oboen dabei, 4 Trompeten und 3 Poſaunen —, ſondern das Orcheſter iſt durch häufig angebrachte Vor- und Zwiſchenſpiele in den Vorder-

---

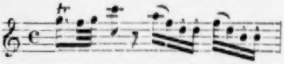
16) Das Christe eleison iſt als Soloquartett, Laudamus als Duett für Sopran und Alt, Domine als Duett für Tenor und Baß, Quoniam als Sopranſolo, Et incarnatus als Duett für Sopran und Alt, Et in spiritum als Tenorſolo, Benedictus als Sopranſolo, zu welchem der Chor Osanna ſingt, aufgefaßt. Eigenthümlich iſt wie der Soloſopran ohne alle Begleitung nach einem ernſt gehaltenen Crucifixus vorſingt



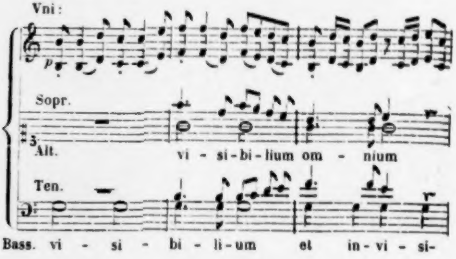
worauf Chor und Orcheſter einfallen. Auch das Agnus dei beginnt mit einem Solo des Tenor, nach welchem der Chor eintritt; die letzte Anrufung vor dem Dona iſt dem Soloquartett gegeben.

grund geſtellt, wobei auch eigenthümliche Inſtrumentaleffecte angeſtrebt ſind. So wird das Agnus Dei durch ein Vorſpiel der Poſaunen und der Orgel eingeleitet, beim Crucifixus ſind gedämpfte Solo-Trompeten verwendet, und Anderes ähnliche. Erheblicher iſt der Fortſchritt, welcher ſich darin zeigt daß die Figuren, welche den Saiteninſtrumenten gegeben werden, großentheils bedeutender und charakteriſtiſcher ſind und ſelbſtändiger durchgeführt werden, obgleich man grade hier noch oft genug an die hergebrachte Weiſe erinnert wird. Endlich ſpricht ſich in der Auffaſſung im Ganzen, trotz der Hingabe an die überlieferten Formen, ein ernſter Sinn aus, den man namentlich im Credo erkennen kann, deſſen Haltung gefaßter und würdiger iſt als man ſie wohl in ſpäteren Meſſen wahrnimmt, wie ſehr dieſe auch durch künſtleriſche Reife überlegen ſind. Denn indem man die Fortſchritte anerkennt, welche in dieſer Meſſe zu Tage treten, iſt auch ausgeſprochen daß ſie von ausgebildeter Meiſterſchaft noch entfernt und hauptſächlich als ein Glied in der Entwickelung Mozarts wichtig iſt. Intereſſant ſind aber dieſe beiden Meſſen auch inſofern, als ſie durch ihre Uebereinſtimmung ſchließen laſſen, daß dieſe Form der großen Meſſe, ſowohl die breitere Ausführung, als die ſtarke Benutzung des Sologeſanges und des Orcheſters, zur Zeit Erzbiſchof Sigismunds die herrſchende war; Hieronymus führte dann in dieſen Beziehungen Beſchränkungen ein.

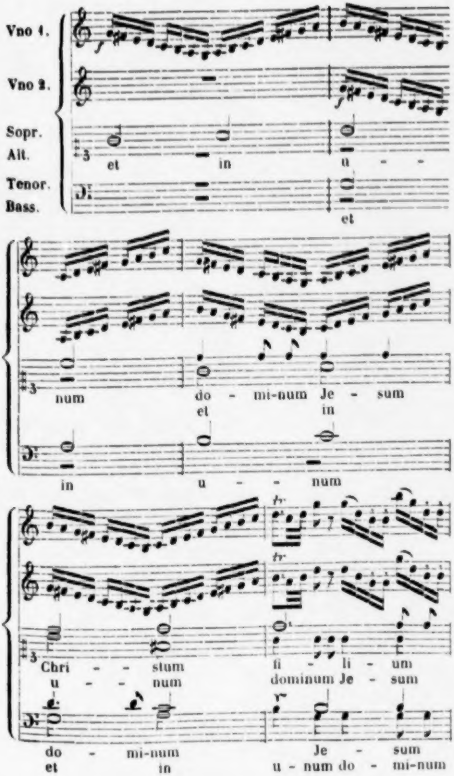
Die im Sommer 1773 componirte Meſſe (7) hat in ihrer Anlage das Eigenthümliche, daß ſie für Chor allein, ohne alle Soloſätze geſchrieben iſt. Wenn hiedurch ſchon ein gewiſſer kräftiger Ernſt ſich kund giebt, ſo iſt derſelbe in der geſammten Auffaſſung ebenſo kenntlich als der Fortſchritt in der Tüchtigkeit der Behandlung. Das Kyrie iſt ein länger ausgeführter Satz, in welchem zwar nicht ein Thema in beſtimmt ausgeſprochner Form eigentlich durchgeführt **wird**, wohl aber die Stimmen ſich frei und ſelbſtändig bewegen. Weniger bedeutend iſt das Gloria, in dem die Singſtimmen neben lebhaften Violinfiguren vorherrſchend harmoniſch gehalten ſind. Intereſſant aber iſt das Credo, weil hier ein ſehr entſchiedener und conſequent durchgeführter Verſuch uns begegnet, daſſelbe durch feſt angewendete Formen zu einem muſikaliſchen Organismus zu gliedern. Gleich zu Anfang treten drei verſchiedene Motive auf. Das erſte iſt eine rhythmiſch ſcharf charakteriſirte Figur der Geigen



welche die Singſtimmen weſentlich harmoniſch ſtützen; bei dem zweiten


Vni:
p
Sopr.
Alt.
vi - si - bi - lium om - nium
Ten.
Bass.
vi - si - bi - li - um et in - vi - si-

umſpielen dagegen die Saiteninſtrumente das den Singſtimmen gegebene Motiv, während in dem dritten beide ihrer Eigenthümlichkeit gemäß zuſammenwirken


Vno 1.
Vno 2.
Sopr.
Alt.
Tenor.
Bass.
f
et in u - -
et
num do - mi-num Je - sum
et in
in u - - num
tr
Chri - - stum fi - li - um
u - - num dominum Je - sum
do - mi-num Je - sum
et in u - num do - mi-num

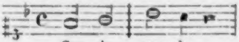
Dieſe drei Motive bilden nun in ihrer mannigfaltigen Durchführung und Verbindung die weſentliche Subſtanz des Credo. Zur Durcharbeitung eignet ſich das erſte Motiv am beſten, und es iſt daher in vielfachem, beſonders harmoniſchem Wechſel der Stamm und Stock des ganzen Satzes, aus deſſen raſch hinfließender Strömung jene anderen Motive an den geeigneten Stellen wieder hervortreten. Zu dieſer Abwechslung bieten allerdings die Worte des Textes die Veranlaſſung und wenn dieſe dadurch einen paſſenden Ausdruck finden, ſo muß man anerkennen daß das muſikaliſche Bedürfniß, dem offenbar zunächſt Genüge geſchehen ſollte, mit jenem Erforderniß geſchickt ausgeglichen iſt. Nur an zwei Stellen iſt dieſe gleichmäßige Bewegung unterbrochen, bei den Worten et incarnatus est bis sepultus est, welche kurz aber ſehr ernſt und würdig ausgedrückt ſind, und bei den Worten et in spiritum sanctum. Dieſe ſind durch ein langes Vor- und Nachſpiel, durch Veränderung von Tact und Tempo ſehr abſichtlich aus dem übrigen Zuſammenhang herausgehoben, und in einer Weiſe behandelt die gegen das Uebrige contraſtirt und gewiſſermaßen daran erinnert, daß hier gewöhnlich ein Solo eintrat. Gegen das Ende der ausgeführten Fuge Et vitam tritt in den Geigen das erſte Motiv des Credo andeutungsweiſe hervor, darauf nehmen die Singſtimmen mit Amen das zweite Motiv wieder auf und indem das erſte Motiv der Geigen wieder die Oberhand gewinnt, wird das Ganze in ſich abgerundet abgeſchloſſen. Unter den übrigen Sätzen ſind das Benedictus und das Dona wegen ihres ungewöhnlich ernſten Charakters hervorzuheben. Im Benedictus iſt dies ſchon dadurch einigermaßen bedingt daß auch hier der Chor ohne Solo ſingt; der Begleitung, in welche die beiden Geigen ſich ſelbſtändig theilen, iſt es zugetheilt eine leichtere, anmuthige Bewegung hineinzubringen. Das Dona aber hat durch einen feſten Gang und Schritt, und die ſtreng thematiſche Behandlung des Hauptmotivs einen Ernſt, den die lebhafte Figur in den Geigen nicht weſentlich beeinträchtigt; nur in der Mitte tritt bei freierer Bewegung die leichtere Begleitung mehr in den Vordergrund, aber der trefflich zuſammengehaltene Schluß bleibt in würdiger Stimmung.

Die bewußte Kraft, mit welcher hier auf ein im Ganzen wie in ſeinen Theilen zuſammenſtimmendes Kunſtwerk hingearbeitet iſt, zeigt ſich in der im folgenden Jahr componirten Meſſe in F-dur (8) in einer Vollendung und Reife und mit einem Gefühl für die reinſte Schönheit vereinigt, daß man hier mit Erſtaunen den vollkommen fertigen Künſtler gewahr wird. Mit Recht hat man dieſe Meſſe ſehr hoch und von allen dem Requiem am nächſten geſtellt[17], dem ſie, abgeſehen von den kleineren Verhältniſſen, durch vollendete Schönheit der Form und poetiſches Gefühl, und ſelbſt in der techniſchen Ausführung durchaus verwandt iſt. Ob eine beſtimmte Veranlaſſung Mozart zu dieſer Behandlungsweiſe, die an die ſchönſten Muſter der älteren neapolitaniſchen Schule erinnert, bewog oder ob er ſich ſelbſt ein Genüge thun wollte, iſt nicht bekannt; die Meſſe zeigt uns aber, was Mozart auf dieſem Gebiet ſchon damals zu leiſten fähig war, wenn nicht äußere Einflüſſe ſtörend und hemmend eintraten. Die ganze Meſſe iſt in den knappſten Formen gehalten, keiner der kleineren Abſchnitte iſt zu einem ſelbſtändigen Satze ausgebildet, ſondern die Theile der Meſſe ſind grade durchcomponirt. Ebenſo ſind die Mittel die einfachſten, aber auf das Feinſte angewendet. Chor und Solo wechſeln fortwährend mit einander ab, die Soloſtimmen ſind aber nirgends concertirend, ſondern in demſelben Charakter wie der Chor gehalten, ſo daß ſie nur zur feineren Schattirung dienen. Sehr wirkſam ſind die Soloſtimmen öfter mit dem Chor auf eine den Reſponſorien entſprechende Art in Verbindung geſetzt, ſo daß der Chor jenen antwortet, oder bekräftigend wiederholt und abſchließt. Auch die Begleitung iſt von der größten Einfachheit, denn ſie beſteht außer dem (für die Orgel bezifferten) Baß nur aus zwei Violinen, aber ſie iſt nicht allein fortgehend ſelbſtändig gearbeitet, ſondern ſowohl in der Weiſe, wie ſie überhaupt den Singſtimmen gegenübertritt, als auch mit Rückſicht auf die Klangfarbe von großer Wirkſamkeit und fein nuancirt. Die ganze Meſſe beſteht aus lauter contrapunktiſch gearbeiteten Sätzen, meiſtens in ſtreng geſchloſſener Form, welche mit der ſicheren Hand eines fertigen Meiſters ausgeführt ſind. Die Einheit im Ganzen und in den einzelnen Theilen, welche die nothwendige Folge dieſer muſikaliſchen Darſtellungsweiſe iſt, tritt auch hier überraſchend zu Tage. Die Stimmen ſind nicht bloß frei und ſelbſtändig geführt, ſondern ſie dienen der feſten Durchführung eines Gedankens; es kommen keine zufällige, willkührliche Züge vor um eine augenblickliche, vorübergehende Wirkung hervorzubringen; ein Motiv, das an der einen Stelle vielleicht nur angedeutet iſt oder vorbereitend auftritt, wird an einer andern als Hauptmotiv verwendet, kurz es findet eine gleichmäßige Wechſelbeziehung der einzelnen Factoren zu einander Statt, welche das Ganze wie ein feſtes aber klares Gewebe erſcheinen läßt. Dies tritt natürlich beſonders in den Sätzen heraus, welche ein umfaſſenderes

---

[17] A. M. Z. XIX S. 368: „Die Meſſe von Mozart in F-dur, welche in Paris bei Porro längſt erſchienen, aber in Deutſchland, wie es ſcheint, wenig bekannt geworden iſt. Sie iſt unbezweifelt nach dem Requiem die bedeutendſte Compoſition Mozarts in dieſem Fach und kann den Freunden eines fließenden und doch gründlichen Kirchenſtils nicht genug empfohlen werden.“ Aehnlich wird A. M. Z. XI S. 460 geurtheilt, wo die mir unbekannt gebliebene Meſſe aus D-dur der in F-dur an die Seite geſtellt wird.

Ganze bilden. So beginnt das Gloria mit einem höchſt bedeutenden Motiv im Sopran, welches die Grundlage des ganzen Satzes wird und, bald ganz und unverändert, bald verkürzt oder modificirt, in verſchiedenen Lagen als Cantus firmus erſcheint, welchem die übrigen Stimmen, die unter ſich in mannigfacher Art contrapunktiſch bearbeitet ſind, einen der wechſelnden Stimmung entſprechenden Charakter aufprägen[18]. Mit dieſem Grundmotiv ſind andere ebenfalls in verſchiedener Nuancirung wiederholte verſchmolzen, unter welchen eins, mit welchem auf einem Orgelpunkt drei Stimmen ſich imitiren, beſonders hervortritt. In der Verkettung der einzelnen Beſtandtheile zum Ganzen erweiſt ſich beſonders die Meiſterſchaft der reichen und doch ſtets klaren Harmonieführung, welche im Qui tollis wohl den Höhenpunkt erreicht. Aehnlich verhält es ſich mit dem Credo. Das äußere Band bildet das ſtets wiederholte Motiv[19]



welches bald einfach ausgeſprochen, bald in mannigfacher Weiſe entweder als Cantus firmus, oder in Imitationen, mehr oder weniger ausgeführt, immer eindringlicher hervortritt und die einzelnen Glaubensſätze zuſammenhaltend trägt; welches dann auch die Wurzel zum Thema für einzelne Sätze, wie das großartige Crucifixus, das Confiteor und das fugirte Et vitam wird. Wie in allen wahren Kunſtwerken trifft auch hier die Vollendung der techniſchen Ausführung mit der tiefen Wahrheit im Ausdruck der Empfindung zuſammen, und man weiß nicht, was man mehr zu bewundern hat, die Meiſterſchaft, welche ſpielend aus den Schwierigkeiten der Arbeit eine Erhöhung der Schönheit gewinnt, oder die Kraft der Erfindung, welche den Keim, in welchem die verſchiedenartigen Empfindungen vereint ruhen, zu befruchten vermag, daß ſie, jede für ſich belebt, zu einer Blüthe im ſchönſten Farbenglanz zuſammenſchließen [20]. Das Sanctus und Benedictus ſind kurze, ebenfalls in contrapunktiſcher Weiſe ausgeführte ſchöne Sätze, namentlich das Benedictus bei großer Einfachheit von der lieblichſten Anmuth. Das Agnus dei iſt freier in der Form. Drei Soloſtimmen tragen abwechſelnd den Anruf vor, welchem der Chor mit dem Miserere nobis antwortet; die Harmonienfolge und die ſchöne Violinfigur in der Begleitung geben dieſem Satz ſeinen eigenthümlichen Charakter, der etwas tief Rührendes hat [21]. Das Dona iſt der Form und Stimmung nach am wenigſten ernſt; es iſt ſchön und edel, aber durch das Beſtreben demſelben einen freundlich heiteren Charakter zu geben hat, obwohl es durchaus gemäßigt erſcheint, dieſer Satz eine geringere Tiefe und Bedeutung erhalten. — Es geht aus dieſer kurzen Charakteriſtik hervor — eine aufmerkſame Zergliederung würde es im Einzelnen lehrreich nachweiſen —, daß in dieſer Meſſe eine völlige Meiſterſchaft in der techniſchen Behandlung und eine ebenſo tiefe als klare Auffaſſung zu Tag kommt. Es iſt damit zugleich gegeben, daß auch die Erfindung ſich in erhöheter Kraft und Fülle offenbaren muß; die einzelnen Motive, mögen ſie den Charakter eines melodiöſen Themas oder einer Figur tragen, haben eine Intenſivität, welche ſie bildſam macht, und einen Reiz der Schönheit, wie ſie in früheren Compoſitionen der Art kaum einzeln und andeutungsweiſe ſich zeigen[22]. Zum erſtenmal tritt uns hier jene wunderbare Schönheit frei und rein entgegen, welche Mozarts eigenſtes Eigenthum iſt und die ich als Süßigkeit bezeichnen möchte, wenn man, wie dieſe in der völlig gereiften Frucht die Wirkung der vollkommenen naturgemäßen Entwickelung des vegetabiliſchen Organismus iſt, ſie in ähnlicher Weiſe als die vollkommene Harmonie der naturgemäß entwickelten künſtleriſchen Organiſation gelten laſſen will, welche ihr zugleich, wie der Frucht den eigenthümlichen Geſchmack, den unverkennbaren Stempel einer künſtleriſchen Individualität verleihet. Daß ſie hier, zum Theil durch die ſtrengere Form der Darſtellung, in einer gewiſſermaßen jungfräulich friſchen Weiſe erſcheint, kann ihren Reiz nur erhöhen; unverkennbar iſt es, daß man in dieſer Meſſe nirgends an das, was dieſer Entwickelung vorangegangen war, erinnert, ſondern nur auf die Zukunft hingewieſen wird. Erwägt man nun daß die Compoſition der Meſſe der Oper La finta giardiniera nicht lange vorherging, in welcher uns ebenfalls die unverkennbaren Spuren des Mozartſchen Genies in ſeiner Eigenthümlichkeit entgegentraten, ſo iſt es klar, daß dieſe Zeit als eine für ſeine Entwickelung höchſt bedeutende angeſehen werden muß. Dabei verdient es Beachtung daß, während in der Oper Mozart durch die traditionellen Formen ſich noch vielfach beengt fühlte, ſo daß ſeine Natur ſich nicht überall gleichmäßig geltend machen konnte, in der Meſſe die ungleich ſtrengeren Formen, in welchen er ſich bewegt, weil ſie nicht bloß conventionell überlieferte ſondern in künſtleriſchen Geſetzen begründete ſind, ihn nicht allein nicht beſchränken ſondern ſeine künſtleriſche Kraft concentriren und erhöhen.

---

[18] Man vergleiche nur die Stellen propter magnam gloriam, Domine Deus, Miserere nobis und das Amen im gewaltigen Uniſono untereinander.

[19] Es iſt ſchon oben S. 235 f. erwähnt daß das Motiv in der Schlußfuge der C-dur Symphonie wieder benutzt iſt. Auch kehrt es im Sanctus der Meſſe 11 als Alleluja in einem Graduale von Mich. Haydn (Qui sedes n. 3) wieder. Es iſt eben für die muſikaliſche Bearbeitung günſtig; erſt in der Weiſe daſſelbe intereſſant und bedeutend zu behandeln bewährt ſich die Erfindung.

---

[20] Um ſich dieſes zu vergegenwärtigen, genügt es den Ausdruck des ruhigen feſten Glaubens, welcher in dem einfach harmoniſch geſtalteten Motiv, ſo wie es das Credo beginnt und nach dem lebhaften Amen wiederum ſehr ſchön abſchließt, ausgeſprochen iſt mit dem gewaltigen Schmerz, welchen daſſelbe im Crucifixus und der frohen Zuverſicht, welche es im Et vitam ausdrückt, zu vergleichen.

[21] Die Aehnlichkeit in der Behandlung des Agnus Dei im Requiem, ſowohl der Stimmung nach, als ſelbſt in der Art der Begleitung, iſt in die Augen fallend und von beſonderem Intereſſe.

---

[22] Recht einleuchtend wird dies, wenn man die Begleitung ins Auge faßt. In den beiden Violinſtimmen iſt mehr Kunſt und Schönheit der Begleitung als in mancher vielzeiligen Partitur. Nicht zufrieden mit der ſelbſtändigen Führung der Singſtimmen läßt Mozart auch die begleitenden ihren eigenen Weg verfolgen, in der Regel mit ſelbſtändigen Motiven, in freier oft contrapunktiſcher Stimmführung, welche mit ſichtlicher Liebe fein und ſauber ausgearbeitet iſt. Natürlich kann von banalen phraſenhaften Figuren, wie ſie ſonſt wohl vorkommen, nicht mehr die Rede ſein; es ſind Motive von ſelbſtändiger Kraft und Bedeutung, von einer den Singſtimmen ebenbürtigen Schönheit und Charakteriſtik.

Man kann die Betrachtung kaum unterdrücken daß Mozart, wenn er um dieſe Zeit in Verhältniſſe gekommen wäre, die ihn frei und ungehemmt ſich hätten fortbilden laſſen, als Kirchencomponiſt eine außerordentliche Höhe erreicht haben würde. Allein grade jetzt trat von außen her ein beſtimmender Einfluß hemmend und ſtörend ein. Das „ſchnelle Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weiſen und unvergeßlichen Fürſten, Erzbiſchof Hieronymus von Colloredo“[23] zeigte ſich auch darin daß es die muſikaliſche Behandlung der Meſſe in einer beſtimmten, ſeinem Geſchmack zuſagenden Weiſe modelte, wovon Mozart in dem oben angeführten Briefe einige Hauptzüge andeutet. Es war nicht allein die Beſchränkung in der Dauer, welche eine größere Knappheit der künſtleriſchen Behandlung zur Folge hatte, nicht allein das Verbannen des eigentlichen Sologeſanges und der ausgeführten Fugen, worin man ein ſtrengeres Geltendmachen der kirchlichen Zucht gegen das Ueberhandnehmen einer einſeitig künſtleriſchen Richtung erkennen könnte: Hieronymus war ſelbſt muſikaliſch und hatte während ſeines Aufenthalts in Italien und in Wien ſich den immer allgemeiner gewordenen Geſchmack in der Kirchenmuſik, der dieſelbe recht eigentlich verweltlichte, angeeignet. Wenn es überhaupt in ſeinem Charakter lag das was ihm gefiel auch für ſeine Umgebung maßgebend zu machen, ſo kam noch hinzu daß er als Kirchenfürſt Glanz und Pracht zu zeigen liebte, und eben dieſer Neigung kam jene Richtung der Kirchenmuſik entgegen; wie ja Mozart auch ſpöttiſch bemerkt, Trompeten und Pauken dürften bei keiner Meſſe fehlen. Dieſer äußerliche Einfluß nun zeigt ſich in der Uebereinſtimmung, welche die ſpäteren Meſſen vom Jahre 1775 an in der Auffaſſung und Formbehandlung wahrnehmen laſſen, ganz unverkennbar.

---

[23] Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 18.

Den größten Zuſchnitt hat von dieſen wohl Meſſe 10, wo noch ein contrapunktiſch ausgeführtes Kyrie und zwei ausgearbeitete Fugen ſich finden, ſo wie das Et in spiritum sanctum durch ein langes Vorſpiel eingeleitet und in einem Sopranſolo mit reſpondirendem Chor lang ausgeſponnen iſt. Auch ſind die Sätze, auf welche ſich nun die muſikaliſche Behandlung immer mehr einſeitig concentrirt, das Qui tollis[24], Et incarnatus est und Agnus Dei ſowohl durch die techniſche Arbeit als den Ausdruck der Empfindung ſehr ſchön und ernſt,

---

24) Die figurirte Begleitung dieſes Satzes erinnert auffallend an die der Fuge Quam olim Abrahae im Requiem.

und ſelbſt das Benedictus[25] und Dona ſind hier gehaltener und weniger weich in der Stimmung als ſonſt meiſtens der Fall iſt. Allein ungeachtet dieſer Vorzüge iſt dieſe Meſſe von der in F-dur der geſammten geiſtigen und techniſchen Behandlung nach vollkommen unterſchieden, wie ſich das am deutlichſten in dem Grundton erkennen läßt, welchen Gloria und Credo anſchlagen. Sie ſind lebhaft angeregt, nicht ohne friſche Kraft, glänzend und mitunter rauſchend, allein in keiner Weiſe innerlich und tief.

Dieſelbe Richtung iſt es, welche in den übrigen Meſſen (9. 11. 12. 13. 16. 17), nur entſchiedener, ſich ausſpricht. Unverkennbar iſt die zunehmende Reife in der Ausbildung des Muſikers; an der ſichern und geſchickten Handhabung aller Mittel, ſowohl im Einzelnen, wo er contrapunktiſch oder harmoniſch arbeitet, als in der Anordnung und Gliederung des Ganzen; auch in der Erfindung der Motive offenbart ſich die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit einer ungewöhnlichen Productivität. Allein dieſe großen künſtleriſchen Eigenſchaften kommen hier nur vereinzelt, gleichſam in unwillkührlichen Aeußerungen des Moments zum Vorſchein, ſie werden nicht getragen und zuſammengehalten durch eine Begeiſterung, welche die poetiſche Auffaſſung und die techniſche Meiſterſchaft einigt und zu künſtleriſcher Freiheit führt. Dieſe iſt gebrochen durch den Zwang nicht allein nach einem beſchränkten Maaß, ſondern auch in einer beſtimmten Richtung zu componiren. Mozart vermochte es ſeine Erfindung, ſein Wiſſen und Können dieſen Anforderungen zu bequemen; ſie verleugnen ſich nirgends in den dadurch entſtandenen Werken,

---

25) Es hat dadurch einen eigenthümlichen Charakter daß der Chor ſein Osanna in das Benedictus der Soloſtimmen in kurzen Ausrufungen ertönen läßt.

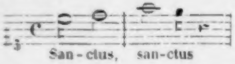
allein ſie erſcheinen auch nirgends in völlig freier Entwickelung. Wenn ſich in den früheren Meſſen auch bei noch unzureichenden Kräften ein Streben nach dem Tüchtigen und Bedeutenden zeigt, ein Streben durch die vollkommene Beherrſchung der Mittel zur Freiheit in der künſtleriſchen Darſtellung deſſen, was im tiefſten Innern lebt, zur harmoniſchen Schönheit zu gelangen, ſo wird dagegen hier die Kunſt, welche ſich der Meiſter ganz zu eigen gemacht hat, verwendet um ein vorgeſchriebenes Ziel, welches nicht das höchſte künſtleriſche iſt, zu erreichen. Unverkennbar geht die Aufgabe dahin mittelſt der Kirchenmuſik in müßiger Zeit einen angenehmen, gefällig anregenden Eindruck hervorzurufen, der ohne durch beſtimmt charakteriſirte Formen weltlicher Kunſt gradezu aus der Kirche herauszutreten, doch es deutlich mache, daß der Erzbiſchof Glanz und Pracht ſeiner fürſtlichen Stellung zur Ehre Gottes in die Kirche bringe. Es kann nicht fehlen, daß der Künſtler die Aufgabe, zu deren Löſung er nicht mehr ausſchließlich an ſich und ſeine Kunſt gewieſen iſt, auch mehr äußerlich faßt und mehr und mehr bewußt ſeine Kunſt als Mittel gebraucht. Eine unausbleibliche Folge iſt Ungleichartigkeit ſeiner Schöpfungen. Hauptſächlich dadurch, daß man nun was bei wahrhaft künſtleriſcher Schöpfung unzertrennlich geeint iſt, Erfindung und Arbeit, trennen, jedes für ſich, vereinzelt und zerſtreuet anerkennen muß. Sodann werden die beſtimmt angeſtrebten Wirkungen, weil ſie nicht aus der Natur der Sache hervorgehen, nothwendig einſeitig und übertrieben; das Anmuthige und Liebliche läuft Gefahr weich und zierlich zu werden[26], die lebhafte Beweglichkeit wird leicht bedeutungsloſe Flüchtigkeit, und einzelne Momente, in welchen der Meiſter ſich ſeiner wahren Natur und Kraft bewußt zu werden ſcheint, treten aus ihrer Umgebung fremdartig hervor. Bei großer Mannigfaltigkeit in der Behandlung des Einzelnen — man vergleiche nur die vier im Jahr 1776 geſchriebenen Meſſen untereinander — ſpricht ſich doch in allen eine Weiſe aus, das Beſtreben angenehm, gefällig und leicht zu ſchreiben, und hierfür iſt große Gewandtheit im Arbeiten und reiche Erfindungskraft verwendet. Wir finden daher eine Fülle ſchöner Melodie und Harmonie, eine Freiheit in der Behandlung der Singſtimmen[27] wie des Orcheſters, in der Durchführung der gewählten Motive wie in der Gliederung der Sätze, welche mit allen Mitteln der künſtleriſchen Darſtellung wie im Spiel ſchaltet. Auch fehlt es nicht an Stel-

---

[26] So iſt in der Meſſe 11 das Et incarnatus est ein ſehr weicher, wohlklingender und ſchön gearbeiteter Satz, der ſeiner rhythmiſchen Bewegung im $\frac{6}{8}$ Tact und dem ganzen Charakter nach an das damals beliebte Alla Si-

---

ciliana erinnert, welches man auch in Meſſen anderer gleichzeitiger Componiſten als Tempobezeichnung findet. Das Sanctus derſelben Meſſe, in welchem wieder das Motiv



erſcheint, iſt Allegretto überſchrieben und ſehr leicht und anmuthig gehalten.

27) Es beruht ſicherlich auf höherer Beſtimmung, daß in allen dieſen Meſſen der eigentliche ausgeführte Sologeſang nur ſehr ſelten angewendet wird, während eine Abwechſelung zwiſchen dem Chor und kleinen Soloſtellen durch die ganze Meſſe und häufiger als es früher geſchah Statt findet. Man erkennt auch darin ein Beſtreben an die Stelle von beſtimmt ausgeſprochenen, im Großen gehaltenen Gegenſätzen, mehr Schmuck und Mannigfaltigkeit im Einzelnen anzubringen. Meſſen von Mich. Haydn, welche nicht für den Dom geſchrieben ſind, zeigen dieſe Einflüſſe auf die Anordnung nicht. — Ich bedaure daß ich verſäumt habe mich zur rechten Zeit mit der Meſſe in B-dur (14) bekannt zu machen, welche für concertirende Stimmen geſchrieben und wahrſcheinlich durch die Behandlung derſelben intereſſant iſt.

len, in welchen eine tiefe Empfindung und eine wahrhaft poetiſche Auffaſſung ſich ergreifend ausſprechen, allein ſie treten einzeln hervor, nicht als die glücklichen Momente, in denen eine in ſich einige künſtleriſche Stimmung ihre höchſte Kraft concentrirt, ſondern als Erzeugniſſe einer an ſich ſchönen Gemüthserregung, welche aber nicht nothwendig aus der Grundſtimmung des Ganzen hervorgeht. Es iſt nicht zufällig, wenn dieſe innerlich bedeutſamſten Stellen auch durch den Ernſt und die Tüchtigkeit der techniſchen Arbeit hervorragen, vielmehr ein Zeugniß dafür daß beides bei der wahren künſtleriſchen Production unzertrennlich iſt; um ſo deutlicher tritt es dann auch hervor, wo dieſe Beherrſchung der Form nur als äußerliche Gewandtheit ſich geltend macht, zwar in ihren Reſultaten ſtets von wohlthätiger Wirkung, aber doch weit entfernt von jener echt künſtleriſchen Geſtaltung des innerlich Durchlebten.

Dieſe Meſſen, welche uns vollkommen klar machen, in welcher Weiſe Mozart die durch einen äußeren Einfluß beſtimmten Vorſchriften für Umfang, Mittel und Geſchmacksrichtung der Kirchenmuſik als Bedingungen ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit annahm und nur innerhalb der ſo geſteckten Schranken ſeine Natur walten ließ, ſind am meiſten bekannt geworden. Sie haben daher auch den größten Einfluß auf die ſeinem Vorbild nachſtrebenden Muſiker geübt, um ſo mehr als ſie der Strömung der ganzen Zeit folgten, und haben faſt allein als Maaßſtab für die Beurtheilung Mozarts als Kirchencomponiſten gedient. Daß ſie dafür nicht ausreichen, geht ſchon aus der vorhergehenden Darſtellung hervor; auch um ſie ſelbſt und den Standpunkt welchen Mozart in ihnen einnimmt richtig zu würdigen, hat man verſchiedene nicht immer klar erwogene Umſtände in Betracht zu ziehen.

Wenn man einen vergleichenden Blick auf die Meſſen anderer Componiſten wirft, welche dieſer Zeit angehören und ihrer Richtung folgen — man darf nur Haſſe, Naumann, Joſeph Haydn, ſowie den wegen ſeiner ſtrengeren und mehr kirchlichen Weiſe oft belobten und vorgezogenen Mich. Haydn ins Auge faſſen —, ſo wird man in der ganzen Auffaſſung und Behandlungsweiſe eine ſo große Verwandtſchaft finden, daß dieſe unverkennbar nicht ſowohl den Individuen eigen als die allgemeine der Zeit iſt. In dem aber, was ſich als individuell charakteriſtiſch herausſtellt, treten auch neben den genannten Meiſtern die eigenthümlichen Vorzüge Mozarts beſtimmt hervor. Es ſind außer dem Adel einer höheren Natur und einer tiefpoetiſchen Empfindung, welche ſich nie verläugnen, das Maaßhalten, welches auf einer inneren Harmonie beruht und das Kunſtwerk immer als ein Ganzes anſchauet und daher auch die von außen gezogenen Schranken, wenn ſie angenommen ſind, als nothwendige Bedingungen der künſtleriſchen Production auch innerlich anerkennt. Hierin beruht die hohe, künſtleriſch befriedigende Formvollendung der Mozartſchen Compoſitionen, welche einen Widerſpruch zwiſchen Form und Inhalt nicht aufkommen läßt, die aber, wo beſchränkende Verhältniſſe einwirken, eine Reſignation vorausſetzt, welche den großen Künſtler tiefer charakteriſirt, als ein unbefriedigtes Streben nach dem Höchſten, ſo lange es nur im Zwieſpalt zwiſchen Form und Inhalt erkennbar iſt. Denn dieſen aufzuheben, Form und Inhalt in unauflöslicher Harmonie als eins darzuſtellen iſt die Aufgabe der Kunſt, welche ſie ſich auf verſchiedenen Gebieten, unter verſchiedenen Bedingungen immer wieder ſtellt: Mozart hat ſie wie Wenige ſtets als die höchſte erkannt und vor Augen gehabt. Daher kann man an anderen der angeführten Meiſter und an ihren Werken einzelne Vorzüge, welche trotz der Richtung ihrer Zeit ſich geltend machen, bereitwillig anerkennen — wer erfreuet ſich nicht an der Fülle von Zügen einer genialen Erfindung und geiſtvollen Darſtellung auch in dieſen Werken Joſeph Haydns? — allein die Harmonie, die übereinſtimmende Schönheit Mozarts erreicht keiner von ihnen. Auch würde man ſehr irren, wenn man Mozart vorzugsweiſe als den Repräſentanten der leichten, heiteren Weiſe anſehen wollte, die in der Kirchenmuſik jener Zeit ſelbſt zu leichtfertigem Spiel wird. Auch hier bewährt er das Maaß ſeiner künſtleriſchen Natur; ſowohl vor übertriebenem virtuoſenhaftem Schmuck, als vor leichtſinniger Flüchtigkeit bewahrt es ihn, und wo es nur geſtattet iſt, offenbart ſich die Tiefe ſeiner Empfindung. Der Einfluß aber, welchen Mozart auf ſpätere Künſtler geübt hat, iſt nicht ohne Einwirkung auf die Beurtheilung ſeiner Leiſtungen geblieben. Allerdings hat man das, was für ihn zufällige, in der Zeit und perſönlichen Verhältniſſen begründete Bedingungen waren, für die allgemeinen Grundlagen der abſoluten künſtleriſchen Production gehalten, man hat die aus dieſen Bedingungen hervorgegangenen Formen für die Formen des muſikaliſch Schönen überhaupt gehalten und ſie als ein überall gültiges Schema ſchlechthin nachgebildet. Indem bei ſolchem Verfahren Geiſt und Leben entwich, wurden ſie zu leeren Formeln, bei deren Anwendung das unabweisliche Beſtreben zu charakteriſiren eine Uebertreibung derjenigen Eigenſchaften, welche Mozart in ſchöner Harmonie vereinigte, nach verſchiedenen Seiten hin zur Folge hatte. Die Reaction gegen ſolche Seichtigkeit mußte um ſo entſchiedener ſein, da die unter ſchweren Kämpfen vor ſich gegangene Entwickelung der Zeit allen geiſtigen Beſtrebungen eine ganz entgegengeſetzte Richtung gab. Die richtige Würdigung aber kann nur aus der klaren Einſicht in die geſchichtlichen Verhältniſſe hervorgehen, unter denen Mozart wirkſam war.

Wenn nun Mozart augenſcheinlich in dieſen Meſſen nicht allein durch den Geiſt ſeiner Zeit, welchem auch die größten Männer nur zum Theil ſich entziehen, ſondern durch ganz äußerliche Bedingungen, denen er ſich freiwillig unterwarf, beſtimmt worden iſt, ſo liegt, namentlich in einer Zeit, wo man die Würde der Kunſt faſt ausſchließlich in ihre Unabhängigkeit von äußerer Beſtimmung ſetzt, die Frage nahe, wie denn Mozart ſich ſeiner künſtleriſchen Natur unbeſchadet in eine ſolche Abhängigkeit habe begeben können. Um ſie zu beantworten muß man ſich vor Allem die Denkungsart jener Zeit gegenwärtig halten. Die Kunſt überhaupt und beſonders die Muſik ſtand in den engſten Beziehungen zu den Verhältniſſen des Lebens, welche ſie hervorriefen, und deren ſie bedurfte um überhaupt zu exiſtiren. Opern, Meſſen, Inſtrumentalmuſik wurden geſchrieben wann man ſie gebrauchte, wo man ſie gebrauchte, wie man ſie gebrauchte, auf beſtimmte Beſtellung, zu beſtimmten Veranlaſſungen, für beſtimmte Mittel. Da Muſik den Zweck hat ausgeführt und gehört zu werden, war man vor Allem bedacht dieſen zu erreichen; Muſik machte man, ohne einen ſolchen Zweck direct vor ſich zu haben, meiſtens nur zur Uebung und auch dieſer ſuchte man praktiſche Erfolge abzugewinnen. Um ſich auszubilden, um ſeinem Beruf als Muſiker zu genügen ſuchte man Gelegenheiten der Art mit Eifer. Indem man die in den jedesmaligen Verhältniſſen liegenden Bedingungen annahm, glaubte man nicht der Würde der Kunſt und des Künſtlers etwas zu vergeben, ſondern man fand darin einen Antrieb, ſelbſt unter ungünſtigen und erſchwerenden Umſtänden die Kunſt und den Künſtler zu Ehren zu bringen. Wenn dieſe Anſicht auch eine allzugroße Nachgiebigkeit gegen äußere Rückſichten und einen gewiſſen handwerksmäßigen Betrieb befördern konnte, ſo iſt dagegen keine Frage, daß ſie richtig verſtanden die Grundlage einer geſunden und tüchtigen künſtleriſchen Production iſt, indem ſie auf Schule und Disciplin, Zucht und Sitte hält, deren die Kunſt am allerwenigſten entrathen kann. Und daß im ſchlimmſten Fall auch in der Kunſt ein tüchtiger Handwerker mehr werth iſt als ein idealiſirender Vagabond — das erkennt man heute vielleicht noch klarer als damals. Auf dem Gebiete der Kirchenmuſik hatte übrigens die Autorität noch eine beſondere Geltung. Theils waren die Formen des Cultus ſchon gegebene und unabänderliche, theils hatte der Prieſter für alle ferneren Anordnungen, die er in Hinſicht auf die Muſik machte, die Oberherrlichkeit der Kirche für ſich, der Niemand widerſprechen oder ſich entziehen konnte. Dazu kam in dieſem Falle noch daß er der Fürſt war, deſſen angeſtellte und bezahlte Diener die Muſiker waren, und auch der Reſpect welchen dieſe Stellung gab, war derzeit natürlicher, tiefer im Gemüth begründet als jetzt gewöhnlich iſt. Dieſe allgemeinen Bemerkungen finden auch auf Mozart volle Anwendung. Er war ſeiner Natur nach nicht widerſetzlich, er ließ ſich leicht und gern lenken, ſo lange ſein innerſtes Weſen nicht feindſelig getroffen wurde; dann war er, wie wir ſehen werden, feſt und entſchieden. Er war bis jetzt herangewachſen unter der ſorgſamen und ſtrengen Erziehung ſeines Vaters, deſſen Princip war mit ſtrengſter Gewiſſenhaftigkeit jede Pflicht zu erfüllen, übrigens was ſich im Leben nicht ändern ließ mit Vorſicht und Klugheit zum Beſten zu wenden. Da konnte es denn nicht zweifelhaft ſein, daß ſowohl der äußeren Stellung als der künſtleriſchen Ausbildung wegen gerathen ſei, den Anforderungen des Erzbiſchofs rückſichtlich der Kirchenmuſik nachzugeben und mit aller Anſtrengung zu leiſten was unter dieſen Umſtänden zu leiſten möglich war. Daß Mozart ſehr wohl erkannte, wie ungünſtig dieſe Bedingungen waren, beweiſen die oben mitgetheilten Aeußerungen; wie lebhaft er das Unwürdige ſeiner Stellung empfand und daß er ſich derſelben auf jede Weiſe zu entziehen ſuchte, werden wir ſpäter ſehen. Allein ſo lange er in derſelben verharren mußte, ſuchte er ihren Anforderungen auf würdige Art zu genügen und ſich ſo gut es nur gehen wollte in ſeiner Ausbildung zu fördern. Dabei unterſtützte ihn ſeine künſtleriſche Natur in einer Weiſe, die wir um ihn richtig zu würdigen nicht zu gering anſchlagen dürfen. Seine Erfindung war ſo reich, ſo vielſeitig, ſo leicht beweglich, ſeine Geſchicklichkeit im Techniſchen ſo feſt und frei, ſein Gefühl für künſtleriſche Harmonie ſo ſicher und unmittelbar, daß ihm vieles nicht als einengende Beſchränkung erſchien, was doch in der That eine ſolche war. Sein Bedürfniß zu produciren, ſeine Freude an der Ausführung war ſo groß, daß es eines geringen Impulſes bedurfte ihn in Thätigkeit zu ſetzen; die äußere Veranlaſſung war hinreichend ihn geiſtig anzuregen und in poetiſche Stimmung zu verſetzen. Die äußeren Bedingungen gehörten dann nur überhaupt mit zum Handwerkszeug; dieſes zu handhaben, wie es recht iſt, ohne dadurch ſich beſchränken oder beſtimmen zu laſſen und ohne es gering zu ſchätzen, war ihm zur anderen Natur geworden. So ſind die Werke entſtanden, welche den Stempel ſeines Genies ſo unverkennbar tragen als ſie die Beſchränkungen der Verhältniſſe erkennen laſſen, unter denen ſie hervorgebracht ſind.

Wenn man daher dem allgemeinen, meiſt ohne umfaſſende Kenntniß und Prüfung ausgeſprochnen Urtheil, daß Mozarts Meſſen zu ſeinen ſchwächſten Werken gehören[28], nicht einmal unbedingt beitreten kann, ſo muß man ſehr entſchieden widerſprechen, wenn es bei Thibaut[29] heißt: „Mozart lächelte un-

---

[28] A. M. Z. XVI S. 652: „Mozarts Meſſen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeſchriebenen Norm componirte, ſind beinahe ſeine ſchwächſten Werke.“ XXV S. 329: „Mozarts Leben war zu kurz. Die kleinen Meſſen, welche er für ſeinen Erzbiſchof ſchreiben mußte, konnten ihn nicht begeiſtern. In Wien hatte er andere Dinge zu thun.“ Das Urtheil von Rochlitz (für Freunde der Tonkunſt IV S. 237 ff.)

---

iſt auffallend unſicher und farblos. Um ſo unverholner äußerte ſich Thibaut (über Reinheit der Tonkunſt S. 10 f.) wenn er den Tadel daß „unſere neueren Meſſen und andere Kirchenſtücke oft in ein rein verliebtes Weſen ausgeartet ſind und ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper und ſogar wohl der geſuchteſten, alſo der recht gemeinen Oper tragen" ſummariſch auf Mozart und Haydn fallen läßt. Die Richtung der romantiſchen Schule begünſtigte die einſeitige Verehrung der früheren italiäniſchen Kirchenmuſik auch auf Koſten Mozarts. Zum Belege diene was Tieck im Phantaſus (I S. 468 f.) Ernſt über Mozart ſagen läßt: „Ich müßte ohne Gefühl ſein, wenn ich den wunderſamen, reichen und tiefen Geiſt dieſes Künſtlers nicht ehren und lieben ſollte, wenn ich mich nicht von ſeinen Werken hingeriſſen fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören laſſen, oder mich zu überzeugen ſuchen, daß er, ſowie die meiſten Neueren, wirklich eine geiſtliche Muſik habe ſetzen können. Aber er iſt einzig in ſeiner Kunſt. Als die Muſik ihre himmliſche Unſchuld verloren und ſich ſchon längſt zu den kleinlichen Leidenſchaften der Menſchen erniedrigt hatte, fand er ſie in ihrer Entartung und lehrte ihr aus bewegtem Herzen das Wunderſamſte, Fremdeſte, ihr Unnatürlichſte austönen; zugleich jene tiefe Leidenſchaft der Seele, jenes Ringen aller Kräfte in unausſprechlicher Sehnſucht, nicht fremd ſogar blieb ihr das geſpenſtiſche Grauen und Entſetzen." Er vergleicht ihn dann mit Orpheus, der in die Unterwelt ſtieg Eurydice zu erlöſen, und da er ſie nicht auf die Oberwelt heraufbringt, ſeine Sehnſucht und alle Schrecken der Unterwelt in Tönen ausſtrömt. „Himmel und Hölle, die durch unermeßliche Klüfte getrennt waren, ſind zauberhaft und zum Erſchrecken in der Kunſt vereinigt, die urſprünglich reines Licht, ſtille Liebe und lobpreiſende Andacht war. So erſcheint mir Mozarts Muſik." Wenn dagegen bei der Charakteriſtik der Italiäner Pergoleſes Kirchenmuſik mit dem Spielen und Tändeln eines unſchuldigen Kindes verglichen und hoch geprieſen wird, ſo kann das wohl etwas bedenklich machen. Ueberhaupt iſt es auf die currenten Urtheile nicht ohne Einfluß geblieben, daß man die früheren italiäniſchen Meiſter, auch der neapolitaniſchen Schule, meiſtens nur aus ihren Kirchencompoſitionen kannte, ohne ihre weltliche Muſik zur Vergleichung zu ziehen; bei Mozart liegt Beides jedem zur Vergleichung vor.

[29] Ueber Reinheit der Tonkunſt S. 11.

verholen über ſeine Meſſen und mehrmals, wenn man eine Meſſe bei ihm beſtellte, proteſtirte er, weil er nur für die Oper gemacht ſei. Allein man bot ihm wohl für jede Meſſe 100 Louisdor und da konnte er nicht widerſtehen, erklärte aber lachend, was Gutes in ſeinen Meſſen ſei, das werde er nachher ſchon für ſeine Opern von dorther abholen.“ Das ſcheinbar Thatſächliche dieſer Aeußerung iſt erfunden, wie es oft geſchieht um Abſtractionen hinterher eine Begründung zu leihen, und ſchlecht erfunden[30]: wer mit ſittlicher Würde für die Reinheit der Tonkunſt in die Schranken trat hatte vor Allem die Pflicht die Wahrheit der Vorausſetzungen zu prüfen, nach welchen der ſittliche Charakter des Künſtlers herabgeſetzt wird ſeinem Geſchmack zu Ehren. Die leichtfertige Geſinnung, welche hier Mozart in Beziehung auf Kirchencompoſitionen zuertheilt wird, iſt ihm angedichtet. Er war in einer Anſicht über Kirchenmuſik befangen, welche, wie wir das jetzt anſehen, nicht die richtige war; allein ſie war ehrliche Ueberzeugung und er meinte es ernſt mit der Kunſt in der Kirche. Rochlitz erzählt, wie er bei ſeinem Aufenthalt in Leipzig ſich während eines Geſpräches über Kirchenmuſik geäußert habe[31].

„Unerſetzlicher Schade, ſagte einer, daß es ſo vielen großen Muſikern, beſonders der vorigen Zeit, ergangen iſt wie den alten Malern; daß ſie nämlich ihre ungeheueren Kräfte auf meiſtens nicht nur unfruchtbare ſondern auch geiſttödtende

---

[30] Wahrſcheinlich haben die Erzählungen vom Requiem dieſe Erfindung veranlaßt. Mozart hat in Salzburg nur für die dortigen Kirchen geſchrieben, in Wien keine einzige Meſſe auf Beſtellung, überhaupt nur eine, die unvollendet geblieben in C-moll, auf eigenen Antrieb. Honorare, wie die hier erwähnten, haben ſeine Standhaftigkeit nie auf die Probe geſtellt; man weiß daß er für eine Oper 100 Dukaten erhielt.

[31] A. M. Z. III S. 494 f.

Sujets der Kirche wenden mußten. Ganz umgeſtimmt und trübe wendete ſich Mozart hier zu dem Anderen und ſagte — dem Sinne nach, obſchon nicht auf dieſe Weiſe: Das iſt mir auch einmal wieder ſo ein Kunſtgeſchwätz! Bei euch aufgeklärten Proteſtanten, wie ihr euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt, kann etwas Wahres darin ſein, das weiß ich nicht. Aber bei uns iſt das anders. Ihr fühlt gar nicht was das will: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem u. dgl. Aber, wenn man von früheſter Kindheit, wie ich, in das myſtiſche Heiligthum unſerer Religion eingeführt iſt; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit ſeinen dunkeln aber drängenden Gefühlen hinſollte, in voller Inbrunſt des Herzens ſeinen Gottesdienſt abwartete, ohne eigentlich zu wiſſen was man wollte, und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wiſſen was man gehabt habe; wenn man die glücklich pries, die unter dem rührenden Agnus Dei hinknieten und das Abendmahl empfingen und beim Empfang die Muſik in ſanfter Freude aus dem Herzen der Knienden ſprach Benedictus qui venit u. ſ. w., dann iſts anders. Nun ja, das geht denn freilich durch das Leben in der Welt verloren, aber — wenigſtens iſts mir ſo — wenn man nun die tauſendmal gehörten Worte nochmals vornimmt ſie in Muſik zu ſetzen, ſo kommt das alles wieder und ſteht vor einem und bewegt einem die Seele. — Er ſchilderte nun einige Scenen jener Art aus ſeinen früheſten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der erſten Reiſe nach Italien und verweilte mit beſonderem Intereſſe bei der Anekdote, wie ihm die Kaiſerin Maria Thereſia als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Einweihung — ich erinnere mich nicht eines großen Krankenhauſes oder einer anderen ähnlichen Stiftung zu componiren und an der Spitze der ganzen kaiſerlichen Kapelle ſelbſt aufzuführen[32]. Wie mir da war! wie mir da war! rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder — man treibt ſich herum in dem leeren Alltagsleben!"

Man mag auf das Colorit, das Rochlitz dieſen Aeußerungen gegeben hat, abrechnen ſoviel man will, ſo bleibt doch die Hauptſache richtig. Mozarts Erziehung war darauf gerichtet, ihn zu einem guten Katholiken zu bilden; pflichtgetreue Erfüllung deſſen was die Kirche vorſchreibt, Ehrfurcht vor ihren Gebräuchen blieben auch bei einer ſcharfen und klaren Verſtandesbildung feſt in ſeinem Gemüth. Wenn in ſpäteren Jahren der ängſtliche Vater die Verſicherung erhielt, daß Wolfgang regelmäßig die Meſſe beſuche und zur Beichte gehe[33], ſo möchte mancher das vielleicht für äußerliche Pflichttreue halten. Aber er ſchreibt auch nach ſeiner Verlobung ſeinem Vater (17. Aug. 1782), daß er ſchon ſeit längerer Zeit mit ſeiner Conſtanze zuſammen Meſſe gehört und gebeichtet habe: „ich habe gefunden daß ich niemalen ſo kräftig gebetet, ſo andächtig gebeichtet und communiciret hätte als an ihrer Seite — und ſo geht es ihr auch."

Dem entſpricht auch ſein Urtheil über Kirchenmuſik und Componiſten. Er beklagt in einem Briefe an ſeinen Vater (12. April 1783), „daß ſich die Veränderung des gusto leider ſogar bis auf die Kirchenmuſik erſtreckt hat, welches aber nicht ſeyn ſollte — woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmuſik — unter dem Dach — und faſt von Würmer zerfreſſen findet." Rochlitz berichtet[34], wie er über einen Componiſten, der zur komiſchen Oper Talent gehabt habe und als Kirchencomponiſt angeſtellt geweſen ſei, urtheilte. „Iſt ja alles nichts" ſagte er lebhaft, und als Doles ihm entgegnete, er habe wohl noch nicht viel von ihm gehört, antwortete er: „Sie gewinnen; aber das iſt auch gar nicht nöthig: ſo einer kann nichts Rechtes dieſer Art machen! er hat keine Idee davon in ſich." Und um den ſchlagenden Beweis zu führen legte er unter das Kyrie und Gloria einer Meſſe dieſes Mannes einen luſtigen Text, und ließ ſie ſo von der Geſellſchaft ſingen, die lachend ihm zugeſtehen mußte, daß „es ſo beſſer zuſammengehe." Und Urtheile ähnlicher Richtung werden wir noch mehr kennen lernen[35].

---

[32] Rochlitz meint die 1768 in Wien componirte Meſſe, ſ. S. 130.

[33] Auf die Anfrage des Vaters (S. 5) antwortet Wolfgang (20. Dec. 1777): „Ich habe geſchrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat; dies iſt wahr, nur eins hat mich ein wenig verdroſſen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergeſſen habe? — ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und dieſe iſt, nicht gar ſo ſchlecht von mir zu denken." Und die Mutter beruhigt ihn, daß Wolfgang zu Maria Empfängniß gebeichtet und daß ſie zwar an den Wochentagen nicht regelmäßig Meſſe hören, Sonntags aber immer.

Daß er ſeine eigenen Kirchencompoſitionen als leichte Waare gering geſchätzt habe, davon iſt mir keine Spur vorgekommen. Wohl aber ſpricht dagegen ſchon die Art, wie er ſich gegen P. Martini ausſpricht[36]; auf Reiſen führte er ſeine Kirchenmuſik auf, wo ſich Gelegenheit dazu bot[37], und glaubte ſich damit Ehre zu machen; auch ſpäter ließ er ſich dieſelbe nach Wien ſchicken um ſie bei van Swieten, der ein ſtrenger Richter war, hören zu laſſen[38]. Auch war er ſoweit entfernt ſich für einen bloßen Operncomponiſten auszugeben, der ſich in Kirchencompoſitionen nichts zutraue, daß er in einem Geſuch um die Verleihung einer zweiten Kapellmeiſterſtelle ſagt: „Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntniſſe ließen mich es wagen, um eine zweite Kapellmeiſterſtelle zu bitten, beſonders da der ſehr geſchickte Kapellmeiſter Salieri ſich nie dem Kirchenſtil gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir dieſen Stil eigen gemacht habe.“ Und bei der Bewerbung um die Kapellmeiſterſtelle an der Stephanskirche beruft er ſich auf die Dienſte, „die ich durch meine auch im Kirchenſtil ausgebildeten Kenntniſſe zu leiſten vor Andern mich fähig halten darf“[39].

---

[34] A. M. Z. III S. 493 f.

[35] Von Jomelli urtheilte er: „Der Mann hat ſein Fach, worin er glänzt und ſo daß wir's wohl werden bleiben laſſen müſſen ihn bey dem ders verſteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er ſich nicht aus dieſem herausmachen und z. B. Kirchenſachen im alten Stil ſchreiben ſollen." A. M. Z. I S. 116.

[36] Beil. VI, 2.

[37] Vgl. S. 238. Andere Beiſpiele werden weiter unten erwähnt werden.

23.

Nach den Meſſen nehmen unter den übrigen Kirchencompoſitionen den erſten Platz die *Litaneien* und *Vespern* ein, indem ſie ein größeres aus mehreren ſelbſtändigen Theilen zuſammengeſetztes Ganze bilden. Da die Mozartſchen Vespern aber erſt einer ſpätern Zeit angehören, ſo kommen hier zunächſt die Litaneien in Betracht.

Von dieſen Kirchencompoſitionen gilt in höherem Maaße als von den Meſſen, was vom Einfluß der Oper auf die Kirchenmuſik oben geſagt worden iſt. Sie werden freier behandelt, der individuellen Auffaſſung iſt ein größerer Spielraum gelaſſen, und wenn in der Meſſe vorzugsweiſe die allgemeine Einwirkung einer geiſtigen Richtung bemerkbar wurde, ſo tritt uns hier auch die Anwendung der durch die Oper ausgebildeten Formen entgegen. Dies war kaum zu vermeiden, ſobald man dem virtuoſenhaften Sologeſang einen Platz einräumte, der wie von ſelbſt die Formen mit ſich brachte, in welchen er ſich bequem zu bewegen gewohnt war; wir finden daher nicht allein Paſſagen, Triller und Cadenzen[1], ſondern auch die Form der Arie in ihren Grundzügen. Mit welcher Mäßigung dieſe Formen gebraucht, der glänzende Schmuck verwendet wurde, das hing nun von dem ſubjectiven Gefühl eines jeden Componiſten ab, deſſen ſchwerſte Aufgabe es war, — mit welcher freilich gar Viele es am leichteſten nahmen — aus ſo verſchiedenartigen Elementen ein Ganzes zu geſtalten. Denn auch hier bot der Text nicht geringe Schwierigkeiten theils für den muſikaliſchen Ausdruck überhaupt, theils für die Gliederung ganzer Sätze dar. Wenn man durch das Zulaſſen des virtuoſenhaften Geſanges mit der Strenge einer kirchlichen, ja einer angemeſſenen Darſtellungsweiſe überhaupt gebrochen hatte, ſo gewann dieſe Richtung begreiflicherweiſe da am eheſten Einfluß, wo die Worte dem muſikaliſchen Ausdruck an ſich widerſtrebten, obgleich der Widerſpruch zwiſchen Text und Muſik um ſoviel greller wurde. Auch durch die charakteriſtiſche Darſtellung der für Muſik beſonders geeigneten Stellen, in welchen die Empfindung ihren wahren und naturgemäßen Ausdruck fand, ließ der Componiſt

---

[38] Brief 12. März 1783.

[39] Auch das iſt ein ungerechter Vorwurf, daß Mozart in ſeinen Opern die Meſſen geplündert habe. Mir iſt unter ſo vielen Opern und Kirchencompoſitionen nur das einzige Beiſpiel bekannt, daß das Agnus Dei in der Meſſe 16, — ein Sopranſolo, welches in ſeinem ganzen Zuſchnitt obgleich einfach doch mehr opernhaft iſt, als ein anderes Stück einer ſpäteren Meſſe — in ſeinen Anfangstakten auffallend an die Arie Dove sono aus Figaro erinnert. — In welcher Weiſe man dagegen ſpäter ſeine Opern in die Kirche brachte, davon wird ein merkwürdiger Beleg erwähnt werden.

---

[1] So feſt war die Regel daß die eben (S. 127. 301) berührten, in den Opern gewöhnlichen Cadenzen auch hier in derſelben Weiſe wiederkehren.

Gefahr die Ungleichartigkeit der einzelnen Theile noch zu verſtärken. Dazu kam endlich auch hier das Vorurtheil, daß ſtreng contrapunktiſche Arbeit an ſich den Charakter geiſtlicher Muſik repräſentire und man glaubte wohl gar, durch ein contrapunktiſches Paradeſtück einem virtuoſenhaften Paradeſtück die Waage halten und ſo ſich nach beiden Seiten hin nach Herzensluſt ergehen zu können. Unter dieſen Einflüſſen hatten ſich auch für die Behandlung der einzelnen Theile gewiſſe Normen gebildet, die der Ausführung nur einen beſchränkten Spielraum ließen, innerhalb deſſen Erfindung und Geſchicklichkeit ſich bewähren konnten. Es gehörte einerſeits das beſtimmte Gefühl von der Bedeutung einer künſtleriſchen Schule, eine gewiſſe Naivetät der künſtleriſchen und religiöſen Ueberzeugung von der Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit der überlieferten Formen dazu, um ſie willig anzunehmen und unbefangen mit ihnen zu ſchalten, auf der anderen Seite war eine ſtarke Kraft der Production und eine harmoniſche künſtleriſche Durchbildung nöthig, um auf ſolchen Grundlagen etwas zu leiſten, das Anſpruch auf die Geltung von Kunſtwerken machen durfte.

Gemeinſam ſind den Litaneien das Kyrie, mit welchem ſie beginnen, und das Agnus Dei, mit welchem ſie ſchließen; die dazwiſchen liegenden Anrufungen werden durch die beſondere Beſtimmung der Litanei bedingt, ſie geben auch dem muſikaliſchen Charakter derſelben ſeine eigenthümliche Farbe.

Das Kyrie unterſcheidet ſich von dem der Meſſe durch die außer dem Kyrie eleison und Christe eleison noch hinzugefügten Anrufungen, die zu einer breiteren Behandlung, und zu einer größeren Abwechslung ſowohl im Ausdruck als in der formalen Geſtaltung eine beſtimmte Veranlaſſung geben. Auch finden wir daß das Kyrie der Auffaſſung wie der Ausführung nach immer als einer der gewichtigſten und bedeutendſten Sätze behandelt iſt.

Das Agnus Dei iſt ebenfalls, wie den Worten nach, ſo in der muſikaliſchen Behandlung, von dem der Meſſe hauptſächlich dadurch verſchieden, daß es nicht mit dona nobis pacem abſchließt, ſondern mit miserere nobis. Es konnte alſo auch muſikaliſch nicht als Einleitung und Vorbereitung auf einen heitern Schluß aufgefaßt werden; es wurde vielmehr in der Regel der Ausdruck des geängſteten Flehens gemildert und in den Schluß ein tieferer Ernſt gelegt.

Der eigentliche Kern der Litaneien, die Anrufungen, bietet für die muſikaliſche Behandlung nicht geringe Schwierigkeiten dar. Schon die gehäufte Menge derſelben, ohne eine beſtimmte Gliederung und Steigerung, weder dem Sinne noch dem Rhythmus nach, iſt für die Compoſition ungünſtig, und der größte Theil der Prädicate iſt eines beſtimmten muſikaliſchen Ausdrucks nicht fähig. Die einzig angemeſſene Weiſe der muſikaliſchen Darſtellung ſcheint daher die ſtreng liturgiſche, welche darauf verzichtet das Einzelne individuell zu geſtalten und den typiſchen Charakter des Formelhaften feſthält, welcher den Litaneien ſchon durch den wiederkehrenden Refrain aufgeprägt iſt. Den allgemeinen Ton zu treffen, der das Ganze hält, der Modificationen im Einzelnen und dadurch Abwechslung und Steigerung zuläßt ohne weſentlich verändert zu werden, iſt gewiß ſehr ſchwer, wenn die Tradition einmal verlaſſen iſt; indem man aber eine im Detail nuancirte Darſtellung unternahm, und für dieſelbe fremde, auf einem anderen Gebiet entwickelte Formen anwendete, wurde man zu einer ungleichmäßigen Behandlung hingedrängt, welche hervorhob oder zurückſetzte nach rein formalen Gründen. Das charakteriſtiſche Moment des Refrains mußte nothwendig für die Gliederung von großer Bedeutung ſein, allein es verlor meiſtens ſeinen urſprünglichen Charakter und wurde theils nur als ein Bindemittel benutzt um die widerſtrebenden Elemente unter einer beſtimmten Form zuſammenzuhalten; theils ſuchte man mannigfache Nuancirung der Empfindung in die Worte des Refrains zu legen anſtatt ihn in ſeiner ſtereotypen Wiederkehr als das ſtetige Element zu betrachten. Dies hat allerdings ſeinen Grund darin, daß die allgemeinen Bitten ora pro nobis, miserere nobis die verſchiedenartigſten Schattirungen des Ausdrucks zulaſſen, während jene Anrufe der muſikaliſchen Darſtellung widerſtreben; indeſſen ſcheint auch dies dafür zu ſprechen, daß dieſe Texte ſich nicht für eine muſikaliſche Behandlung eignen, welche auf detaillirten individuellen Ausdruck ausgeht, zumal wenn dazu das Beſtreben kommt in künſtlichen Formen Glanz und ſinnliche Schönheit zu zeigen. Dies aber war die Richtung jener Zeit, die wir nun auch auf dieſem Gebiet wirkſam ſehen.

Die Marienlitanei (Litaniae Lauretanae) hatte einen im Ganzen mehr heiteren und anmuthigen Charakter. Indem man ſich an die Mutter Gottes wandte, ſich ihre Erſcheinung vergegenwärtigte, trat das in ſeiner Hohheit und Reinheit doch ſo liebliche und reizende Bild der gebenedeiten Jungfrau, wie es auch die bildende Kunſt verkörpert hat, in lebendiger Schönheit dem andächtigen Beter vor die Seele, und der Charakter einer ſchwärmeriſchen Hingebung an das ewig Weibliche, welcher dem Mariencultus überhaupt eigen iſt, verläugnet ſich auch in der Muſik nicht. Darauf wirkten auch nationale Sitten und Traditionen ein und den Ton der Litaneien, welche man in Italien vor den Marienbildern auf der Straße ſingen hört, der in den Compoſitionen italiäniſcher Meiſter oft ſtark hindurchklingt, glaubt man auch in manchen Partien der Mozartſchen Litaneien noch zu vernehmen.

Die erſte Litanei in B-dur (20), im Mai 1771 componirt, iſt wie die meiſten Compoſitionen jener Jahre knapp in den Formen, in der ganzen Behandlungsweiſe tüchtig und ſicher; überall friſch zugegriffen und raſch abgemacht. Ein höherer Schwung tritt weder in der Erfindung noch in der Behandlung hervor, wohl aber ein ausgebildeter Sinn für Wohlklang, für Gliederung der Sätze, und die klare Einſicht mit den gegebenen Mitteln unter den gegebenen Verhältniſſen das Paſſende hervorzubringen. Das Kyrie iſt nach Art der kurzen Meſſen in einem einzigen Chorſatz gradedurch componirt, ohne beſtimmte Durchführung eines Motivs; die einzelnen kleinen Sätze oder Phraſen werden mit Geſchick durch verſchiedene Tonarten geführt, bis zum Schluß das erſte Motiv wiederkehrt; der Charakter iſt im Ganzen lebhaft und nicht ohne Kraft. Der erſte Theil der eigentlichen Litanei iſt zwiſchen Solo und Chor getheilt, die Soloſtimmen, unter welchen der Sopran am meiſten hervortritt, wechſeln meiſt mit einander ab, ſeltener gehen ſie — in einfachen Imitationen — zuſammen; zweimal treten Tuttiſätze dazwiſchen. Durch das Ganze geht ein leicht anſprechender, anmuthiger Wohlklang, das Melodiſche iſt vorherrſchend, die Harmonie einfach ohne dürftig zu ſein; es hat einen eigenthümlich populären Charakter in dem oben angedeuteten Sinn[2]. Eine Unterbrechung machen die Worte salus infirmorum, welche vom Chor im ernſten, feierlichen Ton vorgetragen werden, worauf in ſtarkem Gegenſatz die Worte auxilium Christianorum in einem raſchen kräftigen Chorſatz folgen. Mit der Anrufung Regina angelorum wird wieder in die verlaſſene Bahn eingelenkt. Es ſind jetzt Soloſtimmen allein, welche bald abwechſelnd, bald je zwei zuſammen, in einem lebhafteren und heiteren Ton die Himmelskönigin anrufen, die den Glanz ihrer Erſcheinung auch auf das Gemüth der zu ihr Betenden fallen läßt. In dem letzten Satz tritt wiederum der Chor ein mit den Worten Agnus Dei qui tollis peccata mundi, welchen die Soloſtimmen mit der Bitte antworten, bis zum Schluß auch der Chor in das miserere nobis einſtimmt. Der Ausdruck iſt gefaßt, in mäßiger Bewegung, und mehr ernſt als wehmüthig, zum Schluß ſteigert die Stimmung ſich in angemeſſener Weiſe[3].

---

[2] Der deutſche Text, welcher dieſem Satz in der Cantate II untergelegt iſt, hebt den Eindruck der muſikaliſchen Darſtellung völlig auf. Dieſe hat etwas angenehm Behagliches, aber Lebendiges, wie es ſüdlichen Völkern eigen iſt, eine Stimmung, mit welcher die Worte dieſes Textes im völligen Widerſpruch ſtehen.

Von ungleich höherer Bedeutung iſt die zweite Litanei in D-dur aus dem Jahr 1774, demſelben Jahr, in welchem die Meſſe in F-dur und die Finta giardiniera geſchrieben wurden, denen ſie durch Ernſt und Reife der Conception wie durch Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung würdig zur Seite ſteht. Das Kyrie iſt ein großer, mit vieler Liebe ausgeführter Satz, der aus einem feierlichen Adagio und einem ernſt gehaltenen Allegro beſteht. Durchgängig ſind die Stimmen nicht allein ſelbſtändig ſondern in ſtrengen contrapunktiſchen Formen geführt, Haupt- wie Nebenmotive ſind feſtgehalten und durchgeführt in einem beſtimmt gegliederten Organismus; auch das Orcheſter greift ſelbſtändig ein, indem es ſich nicht begnügt die Singſtimmen zu unterſtützen, ſondern ihm eigenthümliche Figuren theils dem Chor gegenüber durchführt, theils wie mit einer leichten Verzierung den Geſang dadurch hebt. Der Charakter dieſes Satzes iſt durchaus würdig, der Ausdruck dem Sinne vollkommen angemeſſen, und zugleich iſt über das Ganze eine Milde verbreitet, welche der Stimmung des ganzen Muſikſtückes entſpricht, in welchem es nur den Einleitungsſatz bildet. Denn der erſte Abſchnitt der eigentlichen Litanei hat den für dieſelbe charakteriſtiſch gewordenen Ausdruck einer heiteren Zuverſicht, man möchte ſagen einer gewiſſen Lebensluſt, von welcher auch die andächtige Bitte durchdrungen iſt, die ſich aber durchgängig mit einer edlen und feinen Mäßigung ausſpricht. In der muſikaliſchen Geſtaltung iſt aber hier der beſtimmte Einfluß der Oper nicht zu verkennen, nicht allein in den Paſſagen, welche zweimal dem Soloſopran gegeben ſind, dem auch hier die Hauptrolle zugewieſen iſt, ſondern in der Art wie das Hauptmotiv behandelt und wiederholt wird, in welcher die Analogie der Arie nun klar hervortritt. Allerdings nur die Analogie, denn die Weiſe, in welcher die anderen Soloſtimmen, einzeln oder zu zweien dagegen geſtellt ſind, iſt eine durchaus freie. Auch der Chor iſt ſehr glücklich ſo verwendet, daß auch bei weiterer Ausführung das Refrainmäßige feſtgehalten wird. Dem zarten und anmuthigen Charakter des Ganzen gemäß iſt auch die Begleitung, obwohl ſie durchgehends ganz frei und ſelbſtändig und in reicher Abwechslung der Figuren ſich bewegt, leicht und durchſichtig gehalten. So hat dieſer Satz bei dem ſchönſten Wohllaut einen Ton zarter Milde und Anmuth und eine glückliche Harmonie, welche ihm in ſeiner Art eine hohe Vollendung giebt. Nicht minder vollendet durch die Schönheit der Form, aber wahrhaft erhaben im Ausdruck der Empfindung iſt das darauf folgende Adagio, in welchem die Worte salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum, auxilium Christianorum zuſammengefaßt ſind. Die Gliederung dieſes Satzes, die Abwechslung und Steigerung der einzelnen Abſchnitte, der Wechſel zwiſchen Solo und Chor, die charakteriſtiſche ſorgfältig gearbeitete Begleitung ſind ſo vortrefflich gegeneinander berechnet und abgewogen, das Ganze iſt von einem ſolchen Ernſt und einer Tiefe der Empfindung durchdrungen, daß hier der Schönheit die Größe vermählt erſcheint. In dem folgenden Abſchnitt Regina angelorum, der wieder den leichteren Ton anſchlägt, ſind die Chorſtellen friſch und lebendig, auch durch wechſelnden Ausdruck charakteriſtiſch und durch die techniſche Behandlung intereſſant; das Tenorſolo aber, welches zwiſchen dieſelben eingeſchaltet iſt, hat den Charakter des Opernhaften in Paſſagen und Melodiebildung nicht weniger als das erſte Sopranſolo, ſteht jedoch an Erfindung und Ausdruck demſelben nach, ſo daß durch dieſe Conceſſion an die Mode der Satz zu dem ſchwächſten in der Litanei wird. Das Agnus Dei iſt zwiſchen einem Soloſopran und dem Chor ſo vertheilt, daß dem erſten das dreifache Agnus Dei, dem letzten die wiederholte Bitte zugefallen iſt. Das erſtere iſt allerdings durch colorirte Verzierungen und Sprünge in den Intervallen auf virtuoſenhaften Vortrag berechnet, und trägt dadurch den Stempel jener Zeit, iſt aber nicht ohne Gefühl und Würde; die kurzen Chorſtellen ſind durch Ausdruck und Arbeit durchaus vorzüglich.

---

[3] Die eigentliche Factur iſt, wie in anderen Werken aus jener Zeit, einfach; die Singſtimmen ſind ſelten eigentlich contrapunktiſch, ſondern meiſtens harmoniſch behandelt, aber fließend in der Stimmführung und in der Modulation frei und ſicher. Auch die Begleitung iſt einfach, und macht ſelten auch nur durch hervortretende Figuren auf ſelbſtändige Bedeutung Anſpruch.

Der ſorgſame Fleiß und die liebevolle Hingabe an die Arbeit treten in dieſer Litanei nicht allein in den Singſtimmen ſondern auch im Orcheſter hervor, deſſen Hauptkraft in dem fein ausgearbeiteten Saitenquartett ruht. Allein ſo wie in dieſen eine geſchickte Berechnung der inſtrumentalen Effecte ſichtbar wird, ſo ſind auch die Blasinſtrumente wirkſam angewendet, nicht allein um die Harmonie auszufüllen, ſondern auch um ſelbſtändig Licht und Schatten zu geben. Dieſe äußeren Vorzüge erhalten durch die innern einer bedeutenden Erfindung ausgiebiger Motive und charakteriſtiſcher Figuren und echter Empfindung ihren wahren Werth, und durch den unnachahmlichen Reiz reifer und harmoniſcher Schönheit den unverkennbaren Stempel Mozarts.

Es iſt ſehr zu bedauern daß von einer dritten Litanei in C-dur (24) für vier Singſtimmen ohne Begleitung nichts Näheres bekannt geworden iſt. Es wäre ungemein intereſſant zu beobachten, wie Mozart dieſe Form behandelt habe; die wenigen Anfangstacte, die allein vorliegen, bezeugen eine ſehr einfache, durchaus abweichende, Auffaſſung und Behandlungsweiſe.

Die Litanei vom hochwürdigen Gut (Litaniae de venerabili altaris sacramento) hat der Natur des Gegenſtandes gemäß einen ernſteren Charakter als die Marienlitanei. Die Anrufungen des heiligen Sacraments aber, faſt alle dogmatiſch abſtract und transſcendental, geben für die muſikaliſche Darſtellung noch weniger beſtimmte Anregung als die an die Jungfrau Maria gerichteten, und die ſinnliche Vorſtellung der Perſönlichkeit, welche dort bewußt oder unbewußt den Ton des künſtleriſchen Vortrags hervorrief, kann hier nicht wirkſam werden. Daraus erklärt ſich die auf den erſten Blick auffallende Erſcheinung, daß hier neben den Sätzen, welche eine feierliche Würde ſelbſt in einer gewiſſen tiefſinnigen Weiſe ausdrücken, andere die opernmäßige Weiſe unverholener ausſprechen, als es dort der Fall iſt. Der Eindruck des Ganzen war nicht in gleichem Maaße lebendig und künſtleriſch anregend, und da das Hinübernehmen opernhafter Formen geſtattet ſchien, behandelte man einen Text der keinen muſikaliſchen Impuls gab als das bloße Subſtrat kunſtgerechter Behandlung. Die zwei Litaneien, welche wir von

Mozart beſitzen, ſind beide groß angelegte und ſorgfältig ausgearbeitete Compoſitionen[4].

Die erſte derſelben in B-dur (21), im März 1772 componirt, nachdem Mozart von der zweiten italiäniſchen Reiſe zurückgekehrt war, hat durchgängig einen Charakter von friſcher Lebendigkeit und Kraft, der Ton aber welchen ſie anſchlägt iſt unverkennbar der der großen heroiſchen Oper, gehoben und geadelt durch den tieferen Ernſt der Empfindung; nur in einzelnen Momenten erhebt ſie ſich zu einer Würde und Feierlichkeit, welche ſie jenem Gebiet vollſtändig entrückt. Schon im Kyrie offenbart ſich dieſer Charakter. Es wird, wie dies auch in Meſſen wohl vorkommt, durch einen Inſtrumentalſatz eingeleitet, in welchem das ſpätere Hauptmotiv angekündigt wird; der Chor ſetzt mit einem kurzen feierlichen Adagio ein, und nimmt dann im Allegro molto jenes Motiv auf. Die Anlage dieſes Satzes, — es wird dieſem mehrmals wiederholten Thema ein zweites ſcharf contraſtirendes (im Sopranſolo) entgegengeſtellt, das an der gehörigen Stelle ebenfalls wiederholt wird — entſpricht der in der Oper, in Geſangsſachen wie in der Ouverture, üblichen Conſtructionsweiſe, auch die Formation dieſer Motive, die rauſchende Begleitung des Orcheſters haben denſelben Zuſchnitt; nur iſt wie bemerkt der Ton ernſter, gehaltener als man ihn in der Oper gewohnt war. Der erſte Satz in der eigentlichen Litanei Panis vivus iſt dagegen eine Sopranarie, welche nach ihrer ganzen Anlage, nach der Bildung und Gliederung der Motive, nach den Paſſagen und der leichten Begleitung in einer Opera seria Platz finden könnte und auch im Ton nicht einmal erheblich abſtechen würde; womit denn auch geſagt iſt, daß die Erfindung ſich nicht eben über das Gewöhnliche erhebt, der Ausdruck aber mit den Worten oft nicht wenig contraſtirt; wie denn die Hauptpaſſagen auf das Wort miserere gelegt ſind[5]. Ungleich bedeutender iſt der dann folgende Chor Verbum caro factum, von ernſtem feierlichem Ausdruck, intereſſant durch ſeine Modulation und eine charakteriſtiſche Violinfigur. Er dient — wie gewöhnlich die kürzeren Adagioſätze für die muſikaliſche Structur verwendet werden — als Einleitung für den folgenden lebhaft bewegten Satz Hostia sancta. In dieſem treten alle vier Soloſtimmen auf. Die Weiſe, in welcher das Hauptmotiv, verſchieden modificirt, von ihnen nach einander vorgetragen wird, bis ſie dann in angemeſſener Steigerung einander näher treten und ſich vereinigen, iſt wiederum der Gliederung der Enſembleſätze in Opern nahe verwandt; die Behandlung iſt hier freier als es damals in der Oper üblich war, die einzelnen Sätze ſind nicht ſo breit ausgeſponnen und deshalb friſcher. Sehr geſchickt tritt auch der Chor zweimal mit kurzen aber durch Rhythmus und Harmonie gewichtigen Sätzen in gehaltenen Noten dazwiſchen, und bringt nicht allein Abwechslung hinein ſondern verleiht dem Ganzen Haltung und Würde, die auch den Soloſtellen, obgleich dort gefälliger Wohllaut vorherrſcht, kei-

---

[4] Es iſt von großem Intereſſe Mich. Haydns Litaniae de venerabili sacramento in G moll (Leipzig, Breitkopf und Härtel), welche um dieſelbe Zeit und unter denſelben Verhältniſſen wie die Mozartiſchen geſchrieben ſind, mit dieſen zu vergleichen. Es iſt ein vortreffliches Werk, das in ſeiner Anlage und Ausführung den durchgebildeten Meiſter bewährt. Wenn es im Ganzen weniger blühend, weniger weich und anmuthig, in mancher Hinſicht ernſter erſcheint als die Mozartiſchen, ſo zeigt dies die Verſchiedenheit in der künſtleriſchen Natur der beiden Meiſter; die allgemeine Auffaſſung iſt nicht weſentlich unterſchieden, der Einfluß der Oper auch bei Mich. Haydn unverkennbar. Wenn er geringer erſcheint als bei Mozart, ſo liegt das hauptſächlich in anders gearteter Productionskraft, nicht in der äſthetiſchen Auffaſſung.

---

5) Dies findet ſich ebenſo auch bei Mich. Haydn und Anderen.

neswegs abgehen. Eine neue Steigerung tritt ein bei dem Wort tremendum, das dreimal vom Chor im Adagio wiederholt wird, in welchem die tiefe Ehrfurcht ſchön ausgedrückt iſt. Wenn dann aber die Worte ac vivificum sacramentum in einem kurzen lebhaften Satz ſich anſchließen, ſo iſt das wohl nur die Folge eines Beſtrebens zu charakteriſiren, das ſich lediglich an den Gegenſatz hält, der in den Wörtern tremendum und vivificum liegt, und daher auch nur eine äußerliche Charakteriſtik erreicht. Der folgende Satz Panis omnipotentia verbi caro factus iſt wieder eine Tenorarie von angenehmem Ausdruck, die aber, auch wenn ſie mit Paſſagen weniger reich ausgeſtattet wäre, doch ihrem ganzen Zuſchnitt nach der Oper angehören würde. Ein kurzes Adagio in B-moll Viaticum in domino morientium bereitet durch ernſte Harmonien auf eine von der vorhergehenden verſchiedene Richtung der muſikaliſchen Behandlung vor[6]. Es war nämlich Sitte geworden die Worte pignus futurae gloriae zur Grundlage eines ausgeführten contrapunktiſchen Satzes zu machen, und Mozart war nicht der Art ſich ſolchem Anſinnen zu entziehen. Das Thema, mit welchem die Bäſſe beginnen, denen die Blasinſtrumente mit einer Figur antworten, welche auch ſpäter mehrfach benutzt wird, tritt mit großer Beſtimmtheit und Kraft auf, wie ſie einer frohen Zuverſicht geziemen, und wird dann in einer langen Fuge gründlich verarbeitet[7]. Dieſe iſt inſofern einfach angelegt,

---

6) Dieſer Satz iſt von Mozart zweimal componirt. Anlage und Behandlung iſt beidemal dieſelbe, allein er ſchloß anfangs in B-dur. Da nun die folgende Fuge auch in B-dur iſt, und das Thema die Tonart mit einer gewiſſen Hartnäckigkeit anſchlägt, zog Mozart es vor, die Einleitung in F-dur zu ſchließen, und um den Schluß auf der Dominante entſchieden auszuprägen, wiederholte er ihn in etwas modificirter Weiſe und gab dadurch zugleich ſehr zweckmäßig der Einleitung eine größere Breite.

7) Sie war urſprünglich noch länger als ſie in der Cantate I gedruckt

als nur das eine Thema, auch dieſes faſt immer unverkürzt und unverändert durchgeführt wird, allein es iſt bei großer Klarheit eine ſolche Mannigfaltigkeit namentlich in der Modulation, eine ſolche Steigerung, an der auch das Orcheſter beſonders in den Blasinſtrumenten ſich betheiligt, dabei ein ſo friſcher und voller Klang, daß, wenn man auch dieſe Fuge nur als eine Schularbeit ſchätzen wollte, Niemand bezweifeln wird daß der funfzehnjährige Jüngling ſich durch dieſelbe das Maturitätszeugniß geſchrieben habe. Allein ſo gewiß derſelben ein höherer und ſelbſtändiger Werth zukommt, ſo läßt ſich doch das nicht leugnen, daß ſie aus dem Charakter der übrigen Sätze der Litanei heraustritt: ein Uebelſtand, der freilich durch ein Herkommen gerechtfertigt ſchien, welches an dieſer Stelle ausſchließlich contrapunktiſches Verdienſt anerkannte. Das Agnus Dei kehrt wieder zu dem früheren Stil zurück, es iſt ein Sopranſolo im concertirenden Geſchmack, mit Paſſagen und anderen Geſangskünſten verziert, wie man ſie derzeit im Adagio liebte; allein deſſen ungeachtet wahr und einfach empfunden und anmuthig ſchön[8]. Der Chor

---

vorliegt; Mozart hat aber ſelbſt an drei Stellen (S. 21 Tact 11; S. 23 Tact 11; S. 24 Tact 10) Kürzungen und ſoweit es dadurch nöthig wurde, Aenderungen vorgenommen. Spuren ſeiner beſſernden Hand ſind auch im Kyrie einigemal ſichtbar; das anfangs Geſchriebene iſt ſorgfältig ausradirt und mit dunklerer Dinte die Correcturen eingetragen.

[8] Mitten im Solo, beim zweiten Agnus Dei, hat Mozart die Singſtimme im Tenorſchlüſſel geſchrieben, wie es ſcheint nur aus Zerſtreutheit, da die erſten und letzten Tacte auch dieſes Abſchnittes im Sopranſchlüſſel ſtehen; auch hat der Vater ſorglich die ganze Stelle auf einem leer gebliebenen Syſtem in den Sopranſchlüſſel umgeſchrieben. Zu Anfang des ganzen Satzes hat derſelbe darüber geſchrieben: „Das Solo vom Agnus Dei wird für Hrn. Meißner in die Baßſtimme hinein geſchrieben.“ Von dem ſchon S. 428 erwähnten Joſ. Meißner heißt es in der Nachricht vom Jahr 1757 (Marpurg krit. Beitr. III S. 190 f.), er ſei ein trefflicher Sän=

nimmt beim drittenmal das Agnus Dei auf, und ſchließt, indem die Grundmotive des Solo, in paſſender Weiſe vereinfacht und abgeändert, angewendet werden, in milder Ruhe ab[9].

Die zweite Litanei in Es dur, im März 1776 componirt, ebenfalls ein ſorgfältig ausgeführtes Muſikſtück, zeigt dieſelbe

---

ger. „Seine Stimme hat etwas ganz außerordentlich Angenehmes und er kann mit derſelben die Höhe eines guten Tenors und die Tiefe eines Kammerbaſſes ohne allen Zwang mit ſchöner Gleichheit erreichen. Er iſt ſonderlich in dem Pathetiſchen ſtark und die Paſſagen, die einen einfältigen Vortrag erfordern, weiß er unverbeſſerlich vorzutragen, denn ſie ſind ihm natürlich.“ Wolfgang, der ſeinem Vater eine Charakteriſtik Raffs giebt, lobt beſonders deſſen Andantino und fährt fort (12. Juni 1778): „Seine Stimme iſt ſchön und ſehr angenehm. Wenn ich ſo die Augen zumache wenn ich ihn höre, ſo finde ich an ihm viel Gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raffs Stimme noch angenehmer vorkommt. Meißner hat wie Sie wiſſen die üble Gewohnheit daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, ganze Viertel, ja oft Achtel im Aushalten der Note marquirt, und das habe ich an ihm nie leiden können, — das iſt auch wirklich abſcheulich, das iſt völlig ganz wider die Natur zu ſingen. Die Menſchenſtimme zittert ſchon ſelbſt, aber ſo, in einem ſolchen Grade daß es ſchön iſt — das iſt die Natur der Stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den Blasinſtrumenten, ſondern auch auf den Geigeninſtrumenten nach, ja ſogar auf den Claviere — ſobald man aber über die Schranke geht, ſo iſt es nicht mehr ſchön, weil es wider die Natur iſt; da kömmt mirs juſt vor wie auf der Orgl wenn der Blasbalg ſtoßt. Nun das hat der Raff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, ſo gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) — aber doch beſſer als der Raff. Was aber die bravura, die Paſſagen und Rouladen betrifft, da iſt der Raff Meiſter.“

9) Daß Mozart auf die Vollendung dieſer tüchtigen Arbeit, die einem funfzehnjährigen Jüngling alle Ehre macht, einen gewiſſen Werth legte, zeigt daß er ans Ende ſeiner Partitur ſchrieb Finis l. O. D. G. Aehnliches erinnere ich mich nur bei einer Symphonie (Beil. X, 9) gefunden zu haben; bei anderen Componiſten iſt es gewöhnlich, J. Haydn ſchrieb zu Anfang jeder Compoſition In nomine Domini, J. S. Bach I. C. S., Mendelsſohn H. d. m.

Anlage in der Anordnung der einzelnen Theile und dieſelbe opernmäßige Behandlung beſtimmter Stücke, die aber hier noch ſchärfer abſtechen, weil im Ganzen dem Charakter der Reife, welcher in dieſem Werk ſowohl in Hinſicht auf die Erfindung und Durcharbeitung als auf den die mildruhigen wie die großartigen Sätze durchdringenden Ernſt ausgeprägt iſt, der angeheftete Flitterputz noch weniger zupaßt. Das Kyrie hat nicht die ſonſt wohl vorkommende etwas unruhige Lebhaftigkeit, ſondern den innigen Ausdruck einer milden Ruhe, der durch die mäßig bewegten Figuren der Begleitung gehoben, aber nicht im Geringſten geſtört wird. Die Anlage und Durchführung iſt einfach, Solo und Chor wechſeln miteinander ab; das Hauptmotiv kehrt zum Schluß wieder, dazwiſchen ſind wie in einem mittleren Theil, kleinere einander entſprechende Motive gruppirt; beſonders iſt das miserere in verſchiedener Nuancirung ſchön ausgedrückt. Nach dieſem harmoniſchen Ausdruck einer geſammelten, ruhigen Stimmung überraſcht es die Worte panis vivus in einer Tenorarie wiedergegeben zu finden, die vollkommen den Stil der Opernarie hat. Sie iſt breit angelegt und ausgeführt, mit langen Ritornellen, Paſſagen und Allem verſehen, was zu einer eigentlichen Bravurarie gehört, und hat im Ausdruck die Miſchung von heroiſcher Würde und Lebhaftigkeit, welche dieſe Arien in der Opera seria charakteriſiren. Durch die Behandlungsweiſe wird man auffallend an den Rè pastore erinnert. Auch hier zeigt ſich in den einzelnen Motiven ſowohl der Singſtimme als der Begleitung, in der Modulation und überhaupt in der ganzen Geſtaltung die größere Intenſivität der Erfindung, die reifere Durchbildung, das feine Gefühl für Schönheit und Ebenmaaß, aber durch die Form auch da gebunden, wo die Normen derſelben nicht aus den Geſetzen der Kunſt ſondern willkührlich beſtimmt waren, welche ein hervorragendes Genie durch die Fülle ſeiner Erfindung und Kunſt wohl ſchmücken und heben aber nicht eigentlich erfüllen und beleben kann. Dies bewährt ſich in den folgenden Sätzen, in welchen, obgleich der Text nur an wenigen Stellen zu einem beſtimmten muſikaliſchen Ausdruck auffordert, eine vortreffliche Gliederung der größeren Abſchnitte gegen einander und der einzelnen Motive innerhalb derſelben den Meiſter ebenſo bekundet, als der wahre und ſchöne Ausdruck der Empfindungen an ſich und das Maaßhalten und Abwägen, um bei wirkſamer Schattirung und Steigerung die Einheit des Tons feſtzuhalten. Die Worte verbum caro factum ſind als eine feierliche Einleitung gehalten und von der ſchönſten Wirkung; ganz vortrefflich iſt die Behandlung des miserere, welches zuerſt im Gegenſatz gegen die feierliche Anrufung in tiefer Lage, ohne Begleitung, wie aus gepreßter Bruſt gemurmelt wird, dann zu einem Angſtſchrei ſich ſteigert und allmählich ſich ſenkt und in ſich ſelbſt zurückſinkt. Auf dieſem dunkeln Grunde hebt ſich der folgende Satz Hostia sancta, ſeinem allgemeinen Charakter nach dem Kyrie entſprechend, mild und tröſtlich. Solo und Chor wechſeln ab; die Weiſe, wie ſie einander entgegengeſtellt ſind, wie die Motive der Soloſtimmen wechſelnd wiederkehren, mit einander verbunden werden, die Gliederung des ganzen Satzes, der Wohllaut und die Harmonie im Wiedergeben der einmal angeſchlagenen Stimmung ſind vortrefflich. Der vorher ſchon berührte Ton des feierlich Erhabenen tritt, um vieles geſteigert, von Neuem im Tremendum ac vivificum sacramentum ein. Hier zeigt ſich ein Fortſchritt gegen die frühere Litanei ſchon darin daß die Worte tremendum und vivificum nicht einer äußerlichen Charakteriſtik wegen von einander getrennt und ſelbſtändig behandelt werden; vielmehr ſind noch die Worte panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva hinzugenommen und in einem zuſammenhängenden, feſt gegliederten Satz dargeſtellt. Die Bedeutung des Hauptmotivs verlangte um in einer der intenſiven Kraft deſſelben entſprechenden Weiſe ausgeführt zu werden eine breitere Grundlage; die Wirkung dieſes Satzes durch die Kraft der harmoniſchen Führung in ſtark ausgeſprochenen aber wohlmotivirten Gegenſätzen, die auch durch die bedeutende und inſtrumental charakteriſtiſche Begleitung[10] herausgehoben werden, iſt großartig und tief ergreifend. Dieſer mächtige Satz ſchließt in ſich ſowohl der Form als der Stimmung nach vollſtändig ab. Der folgende Dulcissimum convivium, ein Sopranſolo, nähert ſich in Auffaſſung und Form wieder dem Opernhaften. Es iſt, obgleich es an Paſſagen nicht fehlt, doch keine große Bravurarie, wie die erſte, ſondern der Cavatine näherſtehend, und im Ton und Ausdruck auch mehr zart und weich, dadurch alſo dem Kyrie und den ähnlichen Sätzen verwandter; immer aber bleibt die ganze Haltung hinter dem Ernſt der Hauptſätze zurück, die beſtimmte Form giebt auch den einzelnen Motiven einen weniger freien Charakter: Schwächen, welche durch die anmuthige und ſaubere Behandlungsweiſe nicht ausgeglichen werden können[11]. Mit dem tiefſten Ernſt und in höchſt eigenthümlicher Behandlung tritt dann das Viaticum in domino morientium ein. Die ſämmtlichen Sopranſtimmen tragen eine dem Choralton entnommene Melodie[12] als Cantus firmus vor, deſſen Kraft und Würde durch eine volle und eigenthümlich gefärbte Orcheſterbegleitung[13] außerordentlich gehoben wird, ſo daß das Ganze eine ebenſo überraſchende als würdige Wirkung macht. Auf ihn folgt, ohne unmittelbar dadurch eingeleitet zu ſein, das Pignus futurae gloriae in einem contrapunktiſchen Satz, der, obwohl nicht ſo lang wie die Fuge in der B-dur Litanei, doch auch von beträchtlicher Ausdehnung und in ſeiner Anlage und Bearbeitung viel complicirter iſt[14]. Auch ſcheint es mir als merke man dieſem Satz mehr als anderen contrapunktiſchen Stücken Mozarts die Arbeit an, und als ob die Singſtimmen weniger als ſolche und manchmal nur als die abſtracten Träger der contrapunktiſchen Ausführung behandelt ſeien. Das Agnus Dei iſt ein Sopranſolo, wie wir es ſchon kennen; doch iſt hier der Charakter einer weichen Anmuth vorherrſchend, welchen nicht allein die Paſſagen der Singſtimmen, ſondern die concertirende

---

[10] Den Saiteninſtrumenten, welche eine mächtige Figur durchführen, ſtehen die Blasinſtrumente in ungewöhnlicher Stärke gegenüber. Mit den Oboen und Hörnern ſind noch die Fagotts vereinigt, und auch die Poſaunen verſtärken dabei nicht bloß die Singſtimmen, ſondern greifen ſelbſtändig ein.

[11] Auch die Begleitung iſt ſorgfältig behandelt, und die Blasinſtrumente — Flöten, Hörner und Fagotts — ſind in einer Weiſe zuſammengeſtellt und ſelbſtändig eingreifend, die der ſpäter üblichen Inſtrumentation bereits vorgreift.

---

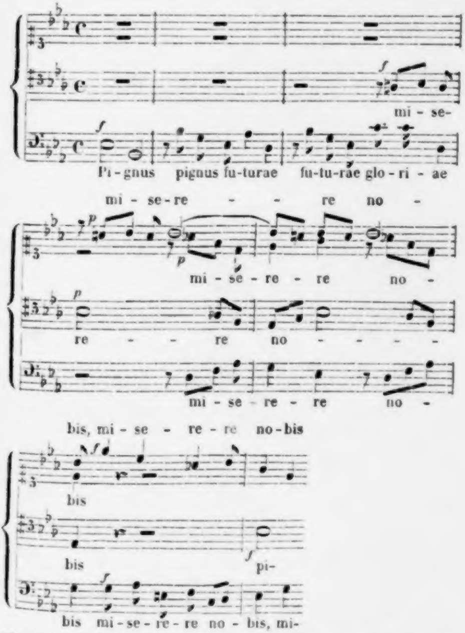
[12] Die Melodie iſt, wie mich mein College Heimſoeth belehrt, die des Hymnus vom heil. Altarſacrament:

Pange lingua gloriosi
corporis mysterium
sanguinisque pretiosi,
quem in mundi pretium
fructus ventris generosi
rex effudit gentium

nach römiſcher Singweiſe, wie ſie ſich in einem Antiphonarium Romano-Servitanum (Prag 1734) verzeichnet findet.

[13] Die Blasinſtrumente — Oboen, Hörner, Fagotts und Poſaunen — und zwei gedämpfte Bratſchen geben die Harmonie in vollen Accorden an, die Geigen pizzicato bewegen ſich mit einer Achtelfigur meiſtens in gebrochenen Accorden, die Baſſe ſpielen pizzicato und werden von der Orgel unterſtützt.

[14] Das Hauptthema von 6 Tacten begreift die Worte pignus futurae gloriae miserere nobis, allein im dritten Tacte treten mit den Worten miserere nobis die drei anderen Stimmen dazu:


mi - se-
Pi - gnus pignus fu-turae fu-tu-rae glo - ri - ae
mi - se - re - - re no -
mi - se - re - re no -
re - - re no - - - -
mi - se - re - re no -
bis, mi - se - re - re no - bis
bis
bis pi-
bis mi - se - re - re no - bis, mi-

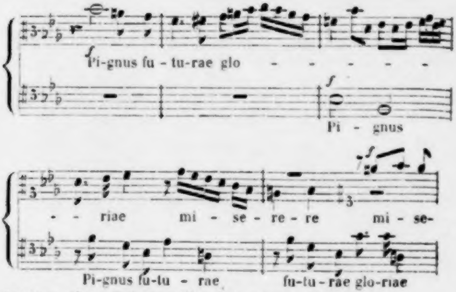
die Motive derſelben werden dann bei der Durchführung des Hauptthemas auf verſchiedene Weiſe verarbeitet. Nach der erſten Durchführung tritt ein zweites ſelbſtändiges Thema ein

Behandlung der begleitenden Inſtrumente noch mehr ins Zierliche ſpielen[15]. Dieſer Satz hat daher mehr Verwandtſchaft mit manchen Sätzen der ſpäteren Mozartiſchen Opern; denn von der charakteriſtiſchen Weiſe der eigentlichen Opera seria hat er gar nichts mehr an ſich. Zum Schluß nimmt der Chor wiederum das Hauptmotiv des Kyrie auf, aus welchem ein einfacher Schluß herausgearbeitet wird, der auch der Stimmung nach das Ganze angemeſſen abſchließt[16].

24.

Unter den kleineren Kirchenſtücken erwähne ich zunächſt das Regina Coeli. In zwei Compoſitionen deſſelben aus den Jahren 1771 und 1772 (28. 29) finden wir eine ganz über-

---


Pi-gnus fu - tu-rae glo - - - - - -
Pi - gnus
- - riae mi - se - re - re mi - se-
Pi-gnus fu-tu - rae fu-tu - rae glo-riae

das dann mit der früheren vollſtändig durchgearbeitet wird.

[15] Flöte, Oboe und Violoncell ſind als Soloinſtrumente und auch in Paſſagen mit der Singſtimme concertirend eingeführt.

[16] Dieſe Wiederaufnahme des Kyrie findet ſich auch in der Litanei von Mich. Haydn; auch in den Meſſen iſt es nicht ungewöhnlich, daß das Dona mit dem Motiv des Kyrie ſchließt, z. B. Meſſe 16.

einſtimmende Anlage und Behandlung. Die erſte Zeile iſt zu einem lebhaften Chorſatz verwendet, welchem der Refrain des überall eingeſchalteten Alleluja Abwechslung giebt; die zweite iſt in einem Satz von mäßiger Bewegung dargeſtellt, in welchem ein Sopranſolo mit dem Chor abwechſelt. Das ora pro nobis iſt ein Adagio für den Soloſopran, der in dem raſch bewegten Schlußſatz mit dem Chor das Alleluja anſtimmt. Der Charakter des Ganzen iſt, wie es die Textesworte an die Hand geben, lebhaft und heiter, faſt fröhlich. Der Ausdruck einer ſolchen Stimmung neigte ſich bei der damals herrſchenden Richtung faſt regelmäßig dem Glänzenden und Rauſchenden zu und entlehnte ſeine Färbung von der Oper. Dies tritt vor Allem in der Behandlung der Soloſtimmen hervor, die ſowohl in dem lebhaften als in dem langſamen Satz auf Virtuoſität berechnet iſt, allerdings auch in manchen Wendungen und Figuren opernhaft wird, obgleich die beſtimmt ausgebildeten Formen der Oper hier keine Anwendung finden konnten. Auch brachte ſchon die Anwendung des Chors größere Freiheit und Reichhaltigkeit mit ſich, und grade in den Chorſtellen ſpricht ſich auch die Natur des Componiſten unbefangener und ſicherer aus. Die frühere Compoſition in C-dur hat noch mehr von dem ſpecifiſchen Charakter der Opera seria — der erſte Chor iſt in dieſer Beziehung dem aus der großen B-dur Litanei verwandt —; die ſpätere in B-dur iſt freier, namentlich ſind die Stimmen, wenn gleich eigentlich contrapunktiſche Durchführung nirgend beabſichtigt wird, durchgängig ſelbſtändiger und lebendiger geführt, was auch von der Begleitung gilt. Uebrigens iſt es erklärlich, daß die lebendige Heiterkeit, welche man hier verſtattete, dem jugendlichen Sinn beſonders zuſagte, ſo daß namentlich die letzten Sätze recht friſch und belebt ſind.

Weniger ausführlich angelegt iſt ein drittes Regina Coeli in C-dur (30) das für Chor allein geſetzt iſt. Die oben bezeichneten Abſchnitte ſind auch hier kenntlich; allein da die Gliederung des Satzes nach den muſikaliſchen Motiven fünftheilig iſt, indem die beiden erſten Perioden nach der dritten wiederholt werden, ſo reicht der viertheilige Text nicht aus; es iſt daher das ſonſt nur als Refrain auftretende Alleluja auch da als Text benutzt, wo die erſte Periode wiederholt werden mußte[1]. Das Charakteriſtiſche erhält dieſe Compoſition durch die rauſchende Sextolenfigur, welche in einer faſt unausgeſetzten Bewegung unter die Saiteninſtrumente vertheilt iſt; dabei ſind die drei verſchiedenen Motive beſonders in den Singſtimmen, die ſelbſtändig ihren Gang gehen, beſtimmt charakteriſirt. Die Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher der Satz hingeſchrieben iſt, läßt auf eine nicht zu frühe Entſtehungszeit deſſelben ſchließen.

Der Unterſchied in der Behandlungsweiſe, jenachdem eine Compoſition für eine Soloſtimme oder für den Chor beſtimmt iſt, zeigt ſich auch in anderen für die Kirche beſtimmten Sätzen. So iſt die im Januar 1773 in Mailand für einen Soloſopran componirte Motette Exultate, jubilate, o vos animae beatae (39) nach Art einer großen dramatiſchen Scene angelegt und in dieſem Stil gehalten. Sie beginnt mit einem lang ausgeführten Allegro im Charakter einer ſerioſen Bravurarie mit Paſſagen, Trillern, Cadenz und allem Zubehör. Auf dieſes folgt ein kurzes Recitativ und dann ein langſamer Satz in Dreiviertelta̲ct, der ungewöhnlich lang, im Ganzen aber einfach gehalten iſt. Statt der Wiederholung des erſten Satzes tritt mit dem Alleluja ein lebhafter Satz ($^2/_4$) ein, der glänzend und heiter ſeinem Charakter nach den Schlußſätzen des Regina Coeli zu vergleichen iſt[2].

---

[1] Nach einer Notiz von Al. Fuchs wäre dieſe Compoſition urſprünglich auf einen anderen Text gemacht geweſen; etwas Beſtimmteres habe ich nicht ausfindig gemacht.

Die kleineren Sätze für Chor ſind bald einfach harmoniſch bald freier oder ſtrenger contrapunktiſch gearbeitet. Zu jenen gehört das De Profundis, in welchem die Worte des Pſalms 129 (130) und der angehängten Doxologie grade durchcomponirt ſind, mit wenig mehr rhythmiſcher Bewegung als die Declamation der Textesworte verlangt, und in ſehr einfachen Harmonienfolgen, ſo daß man faſt erſtaunt, daß mit ſo geringfügigen Mitteln ein ganz beſtimmt gegliedertes Kunſtwerk hergeſtellt iſt, das zwar nicht von tief ergreifender Wirkung iſt, aber eine ſtill ernſte Stimmung auf anſprechende Weiſe ausdrückt[3].

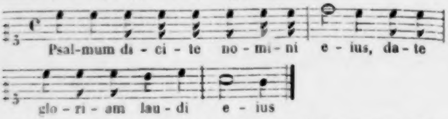
Lebhafter und bewegter ihrem Ausdruck nach und durch die freiere Stimmführung ſind die beiden, der Handſchrift nach in ſehr frühe Zeit gehörigen Sätze Benedictus sit Deus und Jubilate Deo in C-dur (38)[4]. Eine eigentlich thematiſche Verarbeitung findet zwar nicht Statt, aber die Stimmen bewegen ſich frei und ſelbſtändig und geben den Sätzen eine friſche Lebendigkeit. Der zweite Satz hat dadurch einen eigenthümlichen Charakter, daß als zweites Motiv ein Choralton (der achte Pſalmton) eingeführt wird

---

[2] Auch die beiden Motetten Introibo (40) und Quaere superna (40*) ſind Arien in Cavatinenform, alſo in einem Satz von mäßiger Bewegung, in gehaltener Stimmung, aber auch mit Paſſagen verziert. Der Erfindung nach ſind dieſe Stücke alle nicht bedeutend, aber gewandt gearbeitet.

[3] Nach den in Andres handſchriftlichem Catalog mitgetheilten Anfangstacten eines Iustum deduxit Dominus (34) und Adoramus (35) für vier Singſtimmen und Orgel möchte man ſchließen daß ſie in ähnlicher, einfacher Weiſe gehalten ſeien.

[4] Sie ſind beide ſelbſtändig und abgeſchloſſen und es iſt nicht deutlich zu erkennen, ob ſie beſtimmt waren zuſammen oder einzeln aufgeführt zu werden.


Psal-mum di - ci - te no - mi - ni e - ius, da - te
glo - ri - am lau - di e - ius

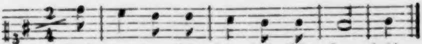
welchen die vier Chorſtimmen einzeln nach einander zu einer figurirten Begleitung des Orcheſters vortragen, worauf der volle Chor jedesmal mit einem lebhaften jubilate antwortet[5].

Ungleich bedeutender in Anlage und Ausführung und zugleich durch die unlängſt bekannt gewordene Entſtehungsgeſchichte von eigenthümlichem Intereſſe iſt das Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers (41). Prof. Schafhäutl berichtet nach der Erzählung des Hofkapellorganiſten Max Keller in Altötting, daß Mozart als Knabe in dem Benedictinerkloſter Seeon häufig zum Beſuch geweſen[6] und einem Herrn von Haaſy, im Kloſter Pater Johannes genannt, ſehr zugethan geweſen ſei. Sobald er ins Kloſter kam, ſprang er auf ſeinen Freund zu, kletterte an ihm empor, ſtreichelte ihm die Wangen und ſang dazu

---

[5] Als Mozart 1777 auf der Reiſe war, ſchrieb ihm ſein Vater (4. Oct. 1777): „Ich ſchließe hier die Choraltöne bey, die dir vielleicht da oder dort nützlich und vielleicht gar nothwendig ſeyn können; man muß Alles wiſſen.“

[6] Schafhäutl berichtet auch, daß als Mozart aus Paris zurückgekehrt war, eine zufällige Bemerkung des Prälaten uber Tiſch, daß es an Offertorien für das Benedictusfeſt fehle, den Knaben veranlaßte im erſten freien Augenblick aus dem Speiſeſaal zu treten und — auf die noch vorhandene Fenſterbrüſtung zur rechten Hand, der Thüre gegenüber gelehnt — mit Bleiſtift das Offertorium in C-dur mit Arie und Chor auf das Feſt des heil. Benedictus zu feiern; welches mir leider unbekannt geblieben iſt.



Dieſe Scene erregte große Heiterkeit und er wurde damit und mit ſeiner Melodie weidlich geneckt. Als das Namensfeſt des Paters Johannes herannahete, ſchickte ihm Mozart das Offertorium als Angebinde. Daſſelbe beginnt in freudiger Regſamkeit mit den Worten[7] inter natos mulierum non surrexit maior, dann tritt mit den Worten Ioanne Baptista die obige Melodie ein. Aber auch abgeſehen von dieſem liebenswürdigen Zuge eines kindlichen Gemüthes iſt das Offertorium ein ſchönes Muſikſtück. Den mit natürlich freier Bewegung der Stimmen lebhaft ausgeführten Satz, durch welchen die ſchmeichelnde Melodie ſich hindurchzieht, unterbricht zweimal mit den Worten ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi[8] eine einfache, ernſt und ruhig gehaltene Stelle, die ſich aufs Schönſte heraushebt. Durch das Alleluja, womit der Satz endigt, klingt auch zum Schluß wieder der freundliche Gruß hindurch.

Verwandt durch die Einfachheit in der Anlage und Behandlung, aber im Ausdruck ruhiger und milder ſind die beiden Sätze Sancta Maria mater Dei (45), im September 1777 componirt, und Alma redemptoris mater (44), das nach der Reiſe, welche ſich darin offenbart, wahrſcheinlich nicht viel früher zu ſetzen iſt. In beiden iſt eine ernſte, etwas weiche Stimmung ſehr ſchön ausgeſprochen und feſtgehalten; die leiſen Nuancen und Schattirungen, welche dieſelbe beleben, verrathen den Meiſter welcher auch durch leiſe Schwingungen das Gemüth in eine harmoniſche Bewegung

---

7) Evang. Matth. 11, 11.

8) Evang. Joh. 1, 29.

zu ſetzen und im Genuß des Schönen volle Befriedigung zu verleihen weiß. Nicht minder zeigt die Einfachheit der Mittel, welche er anwendet, die Sicherheit, mit welcher am rechten Fleck das Richtige geſchieht, den bewußten Künſtler; und manche harmoniſche Wendungen, kleine reizende Motive in der Begleitung würden genügen um Mozarts Individualität mit Sicherheit erkennen zu laſſen.

Das Te Deum (33) iſt in ſeinen erſten Sätzen manchen der kurzen Meſſen ähnlich; der Text iſt grade durchcomponirt, ohne ein Thema durchzuführen und ohne beſtimmte Figuren feſtzuhalten. Der weſentliche Charakter iſt modulatoriſch, der Zuſammenhang beruht auf der Führung der Harmonie und der Verbindung harmoniſcher Gruppen, die Singſtimmen ſind ohne eine hervortretend melodiöſe Eigenthümlichkeit mehr als die Träger der Harmonien behandelt. Nur der Schluß tritt aus dieſer Weiſe heraus, indem die Worte in te Domine speravi, non confundar in aeternum zu einer regelmäßigen, aber nicht allzulangen Fuge verarbeitet ſind, welche in einen kräftigen, harmoniſch wirkſamen Schluß ausgeht.

Durchaus contrapunktiſch gearbeitet iſt die Motette Misericordias Domini (13), die ſicherlich eben dieſelbe iſt, welche von Mozart in München im Jahr 1775 als ein Probeſtück dieſer Kunſt componirt wurde[9], und vom Padre Martini das Zeugniß erhielt, daß er in ihr Alles finde was die moderne Muſik verlange, gute Harmonie, reiche Modulation, mäßige Bewegung in den Violinen, natürliche und gute Stimmführung (Beil. VI, 3). Mozart hat den Satz misericordias Domini cantabo in aeternum[10] getheilt. Die erſten Worte misericordias Domini werden in langſamen Noten vorgetragen, die zweite Hälfte in einem bewegten fugirten Satz, ohne daß das Tempo (Moderato) wechſelt. Beide treten abwechſelnd ein und werden eigenthümlich ausgeführt, der erſte Satz beſonders, indem er in lang gehaltenen Noten der Singſtimmen als Orgelpunkt auftritt gegen eine Figur der Geigen, was zu ſehr frappanten harmoniſchen Wendungen und Uebergängen führt. Die contrapunktiſche Bearbeitung des zweiten Theiles iſt kunſtvoll und reich; außer dem Hauptthema des fugirten Satzes treten zwei andere aus demſelben abgeleitete auf, die theils ſelbſtändig, theils mit dem Hauptthema und untereinander, auch in der Umkehrung, combinirt, verarbeitet werden; auch die Zwiſchenſätze ſind ſtreng contrapunktiſch gehalten. Ueber die Tüchtigkeit der contrapunktiſchen Arbeit iſt das Urtheil wohl einig[11]; wenn Dulibicheff[12] den künſtleriſchen Werth der ganzen Compoſition vielleicht überſchätzt, ſo iſt dagegen Thibauts eben ſo ſehr gegen Mozart als den in den Vordergrund geſchobenen deutſchen Text gerichtete Kritik in ihrem weſentlichen Punkt ungerecht[13]. Zugeſtanden wird ohne Bedenken daß die Zerlegung der grammatiſch und logiſch eng verbundenen Worte in zwei muſikaliſch ſcharf geſchiedene und durch die Weiſe der Verarbeitung einander noch beſtimmter gegenüber geſtellte Perioden nicht mit den Geſetzen übereinſtimmt, nach welchen der Gedanke durch die Sprache ausgedrückt wird. Allein da durch die muſikaliſche Behandlung des in Worte gefaßten

---

[9] Das Offertorium in Contrapunkt in D minor, welches Mozart in einem Brief (20. Nov. 1777) erwähnt, iſt gewiß eben dieſes.

[10] Pſalm 88 [89], 1.

---

[11] Das Thema iſt nach Stadlers Angabe (Vertheidigung der Echtheit des Mozartſchen Requiem S. 10) von Eberlin entlehnt und von Mozart in eigenthümlicher Weiſe bearbeitet. Eine Analyſe iſt A. M. Z. X S. 43 ff. gegeben. Aus der meiſterhaften Technik und dem ernſten Ausdruck tiefen Gefühls wird dort gefolgert daß es eine Arbeit aus Mozarts ſpäteſter, beſter Zeit ſei. Allein wir haben geſehen daß in Kirchencompoſitionen der Zeit, welcher ich dies Werk zuſchreibe (Beil. VIII, 43), dieſelbe Richtung ſich offenbart und dieſe innere Uebereinſtimmung entſcheidet nicht zum Wenigſten für die Zeitbeſtimmung. Wenn in einer ſpäteren Anzeige (A. M. Z. XIII S. 313) dieſer großartige Chor, ebenſo wie Davide penitente, eine der wichtigſten Vorarbeiten und tiefen Studien des Componiſten des Requiem für den erhabenſten und reinſten Kirchenſtil genannt und auch nachher als ein Studium bezeichnet wird; ſo iſt dies natürlich nicht in dem Sinne einer mit Bewußtſein für einen beſtimmten Zweck unternommenen Vorarbeit zu verſtehen.

[12] Dulibicheff II p. 333 (II S. 409 d. Ueb.): Pour rompre la monotonie que des paroles tant de fois répétées, sur le même sujet devaient introduire dans un morceau de 160 mesures, d'un mou-

---

vement grave, le compositeur avait les ressources inépuisables de la modulation et de l'analyse contrapontique. Il les employa avec la science de Bach, avec la gravité onctueuse des maitres catholiques du XVIIme siècle, avec le sentiment profond et le goût qui n'appartenaient qu'à Mozart.

[13] Thibaut über Reinheit der Tonkunſt S. 109 f.: „Der ärgſte Poſſen iſt Mozart bei ſeinem, nach einer gewiſſen Regel ſehr methodiſch geſetzten Misericordias Domini geſpielt. Der Text beſteht, wenn man ſo will, aus zwei kurzen Sätzen: misericordias Domini (die Barmherzigkeit des Herrn) cantabo in aeternum (will ich ſingen in Ewigkeit), im Grunde aber nur aus einem Satz. Denn entweder nimmt man das misericordias Domini als den Grundgedanken, oder das cantabo in aeternum. Iſt jenes, ſo muß auch das cantabo ſich mit beugen; iſt aber dieß, ſo muß der Begeiſterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Würde man das Lachen unterdrücken können, wenn ein Prediger ganz leiſe anfinge: „die Barmherzigkeit des Herrn", und dann gleich jubelnd fortführe: „ſinge ich in Ewigkeit"? Der beliebten Malerei wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es indeß Mozart ſo gemacht, daß das misericordias Domini leiſe, das cantabo in aeternum aber ſtark und in einem friſchen Fugenſatz geſungen werden ſoll. Iſt die letzte Spindel abgewickelt, ſo kommt wieder das Grave und dann wieder die Fuge. In der gangbaren gedruckten Ausgabe ſind nun liebe deutſche Worte gegeben. Man ſoll nämlich da, wo misericordias Domini ſteht, ſingen: „ewig erſchalle mein Lob dem Herrn" u. ſ. w. Damit fällt denn der Jubel in die Kniebeugung und die Demuth in den Jubel."

Gedankens ein Neues hinzutritt, ſo iſt ſoviel ohne Weiteres klar, daß für dieſe noch andere Normen in Betracht kommen als für die ſprachliche Darſtellung[14]. Die Frage, wieweit es dem Muſiker zuſtehe die Geſetze ſeiner Kunſt auf die Texteswortе anzuwenden, und um den geiſtigen Inhalt derſelben muſikaliſch auszudrücken die ſprachliche Form weſentlich nur als den Ausgangspunkt zu betrachten um zur künſtleriſch-muſikaliſchen Form zu gelangen — die Frage nach dem Verhältniß des Textes und der Muſik zu einander iſt zu ſchwierig und zu weitgreifend um ſie hier im Vorbeigehen abzuthun. Man faſſe aber die Freiheit des Componiſten weiter oder enger, ſo dürfen, da Sprache und Muſik denſelben Inhalt, nur von verſchiedenen Seiten gefaßt, mit verſchiedenen Mitteln und in verſchiedenen Formen auszudrücken haben, beide einander nicht widerſprechen. Da das geſprochene Wort durch die beſtimmte verſtandesmäßige Vorſtellung für die Grundauffaſſung maßgebend iſt, ſo iſt es das Gebiet der Empfindungen, welche mit dieſer Vorſtellung in nothwendigem Zuſammenhang ſtehen, in welchem der Muſiker mit voller Freiheit ſchaltet. Dieſe nach ihrer ganzen Tiefe und nach ihrem vollen Reichthum in den Formen auszudrücken, welche aus der Natur ſeiner Kunſt hervorgehen, iſt dem Componiſten nicht allein unverwehrt, ſondern es iſt ſeine eigentliche Aufgabe. Daß er dadurch mit dem was das Wort enthält nicht in Widerſpruch trete iſt nicht ſowohl eine Schranke als vielmehr die Grundbedingung für ſeine ſchöpferiſche Thätigkeit. Ein Widerſpruch aber entſteht nicht allein durch verfehlte Grundauffaſſung, ſondern durch einſeitiges Hervorheben einzelner Momente, welche dadurch aus dem Zuſammenhang geriſſen werden und dann das Verhältniß des Ganzen ſtören. Dies wäre hier der Fall, wenn die Vorſtellungen von der Barmherzigkeit Gottes und von dem dieſelbe preiſenden Geſange in ihrem muſikaliſchen Ausdruck als abſolute Gegenſätze gefaßt wären und mechaniſch mit einander abwechſelten, wie Thibaut dies andeutet. Dem iſt aber nicht ſo. Von Jubel kann hier bei der Darſtellung der Worte cantabo in aeternum gar nicht die Rede ſein; die Motive wie die Art ihrer Verarbeitung drücken nur einen feſten Entſchluß und energiſchen Willen denſelben zu bethätigen lebendig aus, die Stimmung aber, welche ſich darin ausſpricht, iſt von Jubel, ja von Freudigkeit weit entfernt, ſondern vielmehr ein Aufraffen aus einer gedrückten Empfindung und wir blicken in den Seelenzuſtand eines Menſchen, der auch unter ſchweren Schickſalen und trüben Erfahrungen die Barmherzigkeit des Herrn zu preiſen nicht ermüdet. Ganz wie Thibaut es verlangt iſt alſo der Ausdruck des cantabo dadurch beſtimmt, daß es die misericordias Domini zum Gegenſtand hat; und dieſe Stimmung iſt im Ganzen wie in den einzelnen Sätzen ſo übereinſtimmend ausgeſprochen und ſo conſequent feſtgehalten, als die verſchiedenen contraſtirenden Motive muſikaliſch zu einem in ſich einigen Kunſtwerk gegliedert ſind. Das iſt der Hauptpunkt, auf welchen es hier ankam. Ob derſelbe Text ſich nicht noch anders muſikaliſch darſtellen laſſe und zwar ohne eine ſolche Zweitheilung, ob dadurch noch eine freiere und großartigere Auffaſſung und Bewegung erreichbar ſei: das ſind Fragen, die in verſchiedenem Sinn beantwortet werden können, jedenfalls über die Würdigung des vorliegenden Kunſtwerks hinausgehen[15].

---

[14] Der Vergleich mit dem Vortrag des Predigers hinkt ſo unbillig, daß er dadurch recht geeignet wird zu zeigen, daß die Geſetze verſchiedener künſtleriſcher Darſtellungsweiſen nicht ohne Weiteres auf einander angewendet werden können. Was ſollte aus der muſikaliſchen Darſtellung werden, wenn die Normen des declamirenden Vortrags ſchlechthin maßgebend für dieſelbe wären? Um beim Prediger ſtehen zu bleiben, ſo hat die Weiſe wie derſelbe einen Bibelſpruch im Ganzen und in ſeine einzelnen Theile zerlegt betrachtet um den inneren Gehalt deſſelben nach verſchiedenen Richtungen zu erſchöpfen eine unläugbare Verwandtſchaft mit der Kunſt des Muſikers, der auf ſeine Art eine Grundempfindung in den mannigfaltigſten Aeußerungen auszuſprechen und herauszuarbeiten beſtrebt iſt. Wenn aber der Prediger mit vollem Recht ſich verbitten wird die Dispoſition ſeiner Predigt nach den Regeln des Contrapunkts zu kritiſiren, ſo darf auch der Muſiker die gleiche Freiheit für ſich in Anſpruch nehmen.

Dieſe detaillirte Aufzählung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen aus dieſer Periode, der zur Vollſtändigkeit freilich noch Vieles fehlt, kann wenigſtens hinreichen um einen Begriff zu geben, mit welchem Fleiß Mozart ſich auf dieſem Gebiet der verſchiedenen Formen muſikaliſcher Darſtellung zu bemächtigen beſtrebt war, und in welchem Grade die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Production, die Sicherheit ſeines künſtleriſchen Tactes ſich auch hier bewährte. Vergegenwärtigt man ſich nun daneben ſeine Thätigkeit für die Oper, ſo wächſt freilich das Erſtaunen über den Reichthum vielſeitiger und ihrer künſtleriſchen Bedeutung nach ſtetig ſich ſteigernder Leiſtungen; auf der anderen Seite aber begreift man auch, wie bei ſo unausgeſetzter Uebung aller muſikaliſchen Kräfte jene merkwürdige Sicherheit in allem Techniſchen und Formellen erreicht werden konnte, die in ſo jungen Jahren ſelbſt bei großem Genie überraſcht; namentlich erklärt die fortwährende Beſchäftigung mit der Kirchenmuſik die Leichtigkeit, mit welcher die freieren Formen der Oper behandelt werden. Daß in beiden Zweigen der Compoſition die Entwickelung ziemlich gleichen Schritt hält läßt ſich an ſich ſchon annehmen, und auf manche bezeichnende Züge die dieſes beſtätigen iſt hie und da hingewieſen worden. Eine genauere Vergleichung der einzelnen gleichzeitigen Compoſitionen auf verſchiedenen Gebieten würde Belege für den gleichmäßigen Fortſchritt dieſer geiſtigen und techniſchen Entwickelung in hinreichender Anzahl liefern.

---

[15] Zelter war mit Thibauts Urtheil auch nicht zufrieden; er ſchreibt an Goethe (IV S. 37): „Unſer Heidelberger gefällt ſich manchmal (aſtronomiſch zu reden) wie einer der nur einen Pol kennt. Mozarten meint er ſei der ärgſte Poſſen geſchehen mit den Worten: Misericordias Domini cantabo in aeternum, indem er die erſten Worte anbetend und die letzten jubelnd componirt habe. Das Stück ſcheint zu ſein und iſt ein Uebungsſtück im Contrapunkt, zwei Gegenſätze mit einander zu verbinden, wozu man die erſten Worte nahm, welche dem Schreiber einfielen. Das mag freilich auch nicht recht ſein, aber es iſt ſo und will mit dem iure civili nicht gerieben ſein.“ Man ſieht, hier ſpricht ein Mann, der ſein Handwerk kennt; obwohl man in dieſem Fall wohl Recht hat, über daſſelbe hinauszugehen. Viel ſchlimmer iſt es freilich, wenn Rochlitz (A. M. Z. XXVII S. 461) dem Urtheil Thibauts beiſtimmend zur Milderung (!) hinzuſetzt „daß dieſes Stück von dem Meiſter gar nicht für die Aufführung geſchrieben, viel weniger herausgegeben wurde, ſondern bloß eine muſikaliſche Uebung ſeiner ſelbſt im Kirchenſtil war und ſein ſollte, wozu er nach den erſten den beſten Worten, gleichſam wie bei Solfeggien nach bloßen Vocalen, griff. Freilich wäre es beſſer geweſen, es wären ihm für dieſe ſeine Muſik beſſere Worte eingefallen. Das bloß als Muſik ſo treffliche Stück wurde Mozart durch Abſchreiber entwendet und ſo in die Welt gebracht.“ Denn das angeblich Factiſche dieſer Milderung iſt, wie aus dem vorher Mitgetheilten klar hervorgeht, nur aus jener Aeußerung Mozarts herausgeſponnen, die das nicht beſagt, wie Rochlitz häufig ſeine Combinationen unvermerkt für Facta hält. So hat der wohlwollende Mann anſtatt dem dreiſten Angriff, der ihn ſchmerzte, kühn entgegenzugehen, ihm eine halbwahre Entſchuldigung angehängt, welche die Ehre des Künſtlers nicht viel weniger antaſtet und die Sache nicht aufklärt.

Hier mögen noch ein Paar allgemeine Bemerkungen in Betreff der Kirchenmuſik eine Stelle finden. Die äußeren Verhältniſſe, unter welchen ſie entſtanden, übten nicht allein auf die geiſtige Auffaſſung und die allgemeine Behandlung der Formen einen maßgebenden, zu verſchiedenen Zeiten verſchiedenen Einfluß aus, ſondern ſie beſtimmten auch die materiellen Mittel der Ausführung. Mozart deutet in einem ſchon früher erwähnten Brief (4. Nov. 1777), indem er erklärt in Manheim keine ſeiner Meſſen aufführen zu können, weil der Chor dort zu ſchlecht ſei und man hauptſächlich für das Orcheſter ſchreiben müſſe, darauf hin, daß in Salzburg bei der Kirchenmuſik hauptſächlich auf den Chor gerechnet worden ſei. Dies beſtätigen auch die Compoſitionen ſelbſt, deren eigentlichen Kern die Chorpartien bilden; ſoll dieſen ihr Recht widerfahren und die beabſichtigte Wirkung des Ganzen zur Geltung kommen, ſo iſt ein wohlbeſetzter und wohlgeſchulter Chor erforderlich. Dieſer ſtand Mozart zu Gebot, da wie wir ſahen die angeſtellten Kirchenſänger und die Kapellknaben mit Sorgfalt für die kunſtmäßige Uebung des Geſangs ausgebildet waren und in beſtändiger Uebung gehalten wurden und daher auch bei geringerer Zahl eine ungleich größere Wirkung erreichten als ein viel zahlreicherer aus ungeſchulten Sängern gebildeter Chor. Mozart hatte ſelbſt eine tüchtige Geſangsſchule durchgemacht. Schon als Knabe überraſchte er bei ſeiner zarten Stimme durch gute Methode und richtigen Vortrag[16]; ſpäter verlor er während des Aufenthalts in Italien zwar beim Mutiren ſeine Stimme[17], allein der fortwährende Verkehr mit kunſtgemäß gebildeten Sängern ließ ihn dieſen Mangel nicht empfinden, ſoweit es auf genaue Kenntniß der Stimme und ihrer Behandlung, als die nothwendige Grundlage der wahren durch Geſang zu erzielenden Wirkung, ankam. In allen Kirchencompoſitionen, auch wo Anlage und Behandlung ſehr einfach iſt, finden wir in den Chorpartien nicht allein fließende und ſangbare Stimmführung im Allgemeinen, ſondern Sinn und Geſchick für das charakteriſtiſch Wirkſame der verſchiedenen Stimmen nach den verſchiedenen Tonlagen, und bei einiger Aufmerkſamkeit wird man überall wahrnehmen, wie auf die einfachſte Weiſe durch einſichtige Benutzung der Stimmlage bedeutſame Momente hervorgehoben und überhaupt Licht und Schatten vertheilt iſt. Weit entfernt ohne Noth dem Sänger Schwierigkeit zu machen iſt Mozart überall darauf bedacht, jede Stimme für die Ausführung leicht und bequem zu ſetzen, in der richtigen Erwägung daß hierauf weſentlich der ſichere Erfolg beruhe; nichts deſto weniger iſt überall wohl zu erkennen, daß er auf kunſtmäßig gebildete Sänger rechnete. Wo die künſtleriſche Intention es erfordert, muthet er auch den Choriſten im Treffen der Intervalle, in der Reinheit des Intonirens bei ſchwierigen Harmonienführungen — in chromatiſchen Gängen, enharmoniſchen Verwechslungen —, in Kehlfertigkeit und Volubilität nicht Geringes zu, und verlangt vor Allem den verſtändigen Vortrag eines Sängers, der ſich bewußt iſt worauf es ankommt. Bei genauerer Prüfung aber wird man auch hier wahrnehmen, daß das richtige Verhältniß zwiſchen Mittel und Zweck ſtets beobachtet iſt und man wird inne werden, wie bewunderungswürdig Mozart

---

[16] Vgl. S. 60. 134. 137.

[17] Anfangs ſang er noch ſelbſt in den von ihm gegebenen Concerten (S. 184. 188) und noch von Rom aus meldet der Vater (2. Mai 1770), Wolfgang ſinge noch, aber nur allzeit, wenn man ihm einige Worte vorlege. Allein von Bologna aus ſchrieb er (25. Aug. 1770): „Stimme zum Singen hat er jetzt gar keine. Dieſe iſt völlig weg, er hat weder Tiefe noch Höhe und nicht fünf reine Töne. Dieß verdrießt ihn ſehr, denn er kann ſeine eigenen Sachen nicht ſingen, die er doch manchmal ſingen möchte.“ Später ſang er freilich bei van Swieten die Altſtimme — während dieſer ſelbſt Sopran, Starzer Tenor und Teyber Baß ſang — und half auch ſonſt mit aus, aber er hatte nur was man jetzt eine deutſche Componiſtenſtimme nennen möchte. Haſſe und Graun waren berühmte Tenoriſten, Joſ. und Mich. Haydn begannen ihre muſikaliſche Laufbahn als Chor-

---

knaben und Soliſten. Daß der Geſang heutzutage nicht mehr der Ausgangspunkt der muſikaliſch-künſtleriſchen Bildung zu ſein pflegt, iſt ſchwerlich als ein günſtiger Umſtand anzuſehen.

auch bei der Behandlung der Singſtimmen die genaueſte Kenntniß des Materiellen mit dem lebendigſten Gefühl für die idealen Forderungen der Kunſt zur Darſtellung des Schönen zu vereinigen wußte.

Die Behandlung der Soloſtimmen, wo ſie virtuoſenhaft verwendet werden, iſt von der damals allgemein üblichen, durch die Oper ausgebildeten, nicht verſchieden. Wir ſehen daß Frau Haydn und Meißner, die wir als Soliſten hauptſächlich kennen lernen[18], eine nicht verächtliche virtuoſenmäßige Bildung beſaßen, allein es waren nicht durch Stimme und Geſangskunſt ſo außerordentliche Erſcheinungen, daß ſie neue und eigenthümliche Schöpfungen hervorgerufen hätten. Wo die Soloſtimmen aber nicht virtuoſenmäßig behandelt ſind, treten ſie vor den Chorpartien nicht weſentlich hervor, ſondern ſind im Ganzen in derſelben Weiſe wie dieſe gehalten.

Beſtimmter ſtellen ſich die Beſchränkungen des Orcheſters heraus. Die Orgel, als das eigentliche Inſtrument der Kirche, begleitete unausgeſetzt den Geſang; in allen Kirchencompoſitionen iſt daher die Baßſtimme ſorgfältig beziffert — was mitunter von der Hand des Vaters geſchehen iſt —; obligat iſt ſie nur ſelten angewendet, und dann in Sätzen von mehr weichem Charakter — wie Benedictus (13), Agnus Dei (17), Laudate Dominum (25) — demgemäß auch zwar nicht klaviermäßig paſſagenhaft, aber in freierem leichten Stil behandelt. Der Orgel zur Seite ſtehen die Poſaunen, welche weſentlich zur Unterſtützung des Chors dienen. Nach einer alten Ueberlieferung blaſen drei Poſaunen in den Tuttiſätzen durchgehends mit den drei unteren Stimmen des Chors im Einklang; dies iſt ſo beſtimmte Regel, daß in der Partitur meiſtens die Poſaunen gar nicht angemerkt werden, ſondern nur an einzelnen Stellen, die dadurch hervorgehoben werden ſollen daß die Poſaunen ſchweigen, iſt dieſes und alſo auch nachher angegeben, wann ſie wieder eintreten ſollen. Die läßliche Art, wie mit dieſen Angaben in den Partituren verfahren wird, weiſt darauf hin, daß eine feſte Praxis ein genaueres Verfahren unnöthig machte. Für uns iſt das Vorherrſchen der Blechinſtrumente in dieſer Weiſe — denn die moderne Inſtrumentation ſucht uns an eine ganz andere Art von Ueberfluß derſelben zu gewöhnen — um ſo befremdlicher, als in dem Chor der drei Poſaunen die Sopranſtimme unvertreten bleibt[19], alſo eine große Ungleichheit entſteht; man war aber an dieſen Charakter der Tonwirkung gewöhnt und mochte ihn in der Kirche nicht miſſen. Selbſtändig, ohne daß ſie mit den Singſtimmen gehen, finden wir die Poſaunen von Mozart nur ſehr ſelten und in der einfachſten Weiſe benutzt[20].

---

[18] Für Sopran- und Altſolos wurden der mehrfach angeführten Nachricht (Marpurg krit. Beitr. III S. 192) zufolge gewöhnlich mehrere durch Meißner dazu ausgebildete Kapellknaben verwendet.

Als das ſelbſtändige Orcheſter galten hauptſächlich nur die Saiteninſtrumente, und zwar meiſtens nur zwei

---

[19] An anderen Orten bediente man ſich der Zinken zur Unterſtützung des Sopran, in Salzburg waren dieſe nicht üblich; die eben erwähnte Nachricht (Marburg krit. Beitr. III S. 193) führt als zum Chor gehörig nur drei Poſauniſten auf „die Alt- Tenor- und Baßtrombone zu blaſen, welche der Stadtthürmermeiſter mit zweenen ſeiner Untergebenen gegen einen gewiſſen jährlichen Gehalt verſehen muß.“

[20] Die Anwendung der Poſaunen im Requiem, ſoweit man darin noch Mozarts Arbeit erkennen kann, beruht weſentlich auf dieſer Tradition; allerdings verräth aber dort der mäßigere und auf die bewußte Erreichung beſtimmter Wirkungen gerichtete Gebrauch derſelben auch eine größere künſtleriſche Freiheit.

Violinen und Baß; die Bratſchen verſtärkten in der Regel den Baß (wo ſie denn in der Partitur gar nicht geſchrieben werden), und dieſer war mit ſeltenen Ausnahmen mit dem Orgelbaß gleichlautend. Die inſtrumentale Wirkung beruhte alſo darauf daß die Geigen ſich in eigenthümlicher Weiſe geltend machen konnten. Um gegen den Chor mit Poſaunen und Orgel in einem für den Klang der Saiteninſtrumente ungünſtigen Raum durchzudringen wurden ſie ſo ſtark als möglich beſetzt; die Bläſer der Kapelle, welche als ſolche nicht gebraucht wurden, traten, da ſie alle auch ein Saiteninſtrument ſpielen mußten, dann bei dieſen ein. Dieſen Umſtänden iſt auch die Behandlung der Saiteninſtrumente angepaßt. Wo die Geigen nicht mit den Singſtimmen gehen, wird dafür geſorgt durch die Art und Lage der Figuren, daß ſie ſich gehörig geltend machen können; nicht ſelten läßt man ſie um eine Figur recht herauszuheben im Einklang ſpielen. Daraus erklärt es ſich, wie die Vorliebe für laufende, rauſchende Geigenfiguren, die oft an ſich wenig Bedeutung haben, aber dem Chor gegenüber durchdringen und einen Schein von Fülle hervorbringen, herrſchend werden konnte. Als eine höhere künſtleriſche Aufgabe ergab es ſich, wenn die Geigen in dieſer Art dem Chor gegenüberſtanden, ihnen einen wirklich ſelbſtändigen Charakter zu verleihen und ſie ihre eigenen Motive durchführen zu laſſen, entweder einſtimmig nur im Gegenſatz zum Chor, oder kunſtreicher ſo daß die beiden Stimmen in ſelbſtändiger Haltung die ihnen zugewieſenen Motive verarbeiten. In faſt allen Mozartſchen Meſſen findet ſich wenigſtens in einzelnen Stellen das Beſtreben die Saiteninſtrumente auch in dieſem beſchränkten Rahmen ſelbſtändig zu behandeln; am conſequenteſten und ſchönſten iſt es in der F-dur Meſſe (8) durchgeführt. Wo der Bratſche eine eigene Stimme gegeben iſt, machen auch die Bedingungen des vierſtimmigen Satzes, ſowohl beim Anſchluß an die Chorſtimmen, als auch wo die Begleitung ſelbſtändig iſt, ſich geltend; die Behandlung der Saiteninſtrumente pflegt daher in dieſen Fällen angemeſſen modificirt zu werden. Daß überhaupt bei wachſender Reife des Künſtlers auch die Saiteninſtrumente freier, bedeutender und mit ſorgfältigerer Erwägung der eigenthümlichen Klangwirkungen angewendet werden iſt im Vorigen nicht unbemerkt geblieben. Um die letzteren zu variiren werden mitunter Dämpfer angebracht, ſeltener das Pizzicato.

Neben den Saiteninſtrumenten wurden faſt regelmäßig Trompeten und Pauken gebraucht, deren man bei einem feierlichen Hochamt nicht gern entbehrte. Zum Theil war dieſer häufige Gebrauch der Trompeten, wie der Poſaunen, wohl in einer Anwendung bibliſcher Stellen begründet, welche vom Gebrauch ſolcher Inſtrumente beim jüdiſchen Gottesdienſt reden, zum Theil lag er in der Stellung, welche die ſorgfältig gepflegte und reich beſetzte Trompetenmuſik damals bei allen Hoffeſtlichkeiten einnahm, ſo daß man was der anerkannte Ausdruck des feſtlichen Glanzes war, auch bei den kirchlichen Feſten nicht miſſen wollte. In Salzburg wurden zwei Trompeterchöre gehalten, jedes aus 6 Trompetern und einem Pauker beſtehend; ſie wurden in der Kirche auf den beiden Seitenorgeln (S. 447) aufgeſtellt. In zwei Meſſen (6. 7) hat Mozart außer den beiden üblichen Trompeten, die mit dem Namen Clarini bezeichnet ſind, noch Trombe angewendet. Dieſe haben nur die beiden Töne c und g zu blaſen und verſtärken meiſtens ſchmetternd die Pauken; es ſind eigentliche Feld- und Militärtrompeten.

Von anderen Blasinſtrumenten wurden der oben erwähnten Nachricht[21] zufolge „die Oboe und Querflöte ſelten, das

---

[21] Marpurg krit. Beitr. III S. 195.

Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehört.“ Von dieſer Strenge wurde freilich in ſpäteren Jahren nachgelaſſen, allein bis zuletzt bleibt es die Oboe, welche entweder allein oder doch als das vorherrſchende Blasinſtrument angewendet wird, meiſtens nur um die Singſtimme zu unterſtützen oder die Harmonie zu verſtärken; erſt ſpäter und ausnahmsweiſe tritt die Oboe in ſelbſtändiger Weiſe ihrer inſtrumentalen Eigenthümlichkeit gemäß hervor. Dies konnte auch erſt dann wirkſam geſchehen, ſeitdem ſie unter mehreren zuſammenwirkenden Blasinſtrumenten verſchiedener Art ihren Platz erhielt. Die Flöten wurden nur als Stellvertreter der Oboen, und auch nur ſelten, in ſanften Sätzen gebraucht; Clarinetten hatte man in Salzburg gar nicht. Fagotts waren zwar im Gebrauch, allein ſie dienten in der Regel nur zur Verſtärkung des Baſſes; meiſtens werden ſie daher auch gar nicht in die Partitur aufgenommen, ſondern nur an einzelnen Stellen, wo ſie, ähnlich wie die Violoncelli, eine ſelbſtändige Bewegung in beſchränktem Maaß erhalten, wird dies angedeutet. Dann findet man ſie auch mit den Bratſchen vereinigt, welche in der älteren Behandlung des Orcheſters nicht ſelten mit den Blasinſtrumenten zuſammengeſtellt werden, um die Harmonie zu vervollſtändigen; hierin werden ſie von den Fagotts unterſtützt, welche ſich allmählich von ihnen ablöſen und anfangen dieſe Stellung bei den Blasinſtrumenten ſelbſtändig einzunehmen. Von dem vielſeitigen Gebrauch, welchen Mozart nachher in ſeinem Orcheſter vom Fagott machte, zeigen ſich hier erſt ſpät namentlich in der Litanei in Es dur (23) die Spuren. Hörner werden von Mozart mehrfach angewendet; anfangs halten ſie ſich meiſtens nahe zu den Trompeten, verſtärken ſie oder wechſeln mit ihnen ab, allmählich zeigt ſich auch in ihrer Behandlung mehr Selbſtändigkeit und zuerſt namentlich in der wirkungsreichen Anwendung der gehaltenen Töne Aufmerkſamkeit auf die eigenthümlichen Klangeffecte dieſes Inſtruments. Die freiere Behandlung und Gruppirung der Blasinſtrumente den Saiteninſtrumenten gegenüber, worauf der Bau des modernen Orcheſters gegründet iſt, kam in der Kirche erſt durch den Einfluß der Oper zur Geltung. Es iſt daher vorauszuſetzen, daß diejenigen Stücke, welche überhaupt freier behandelt wurden als die Meſſe und der Oper näher ſtanden, auch in dieſer Hinſicht die Bahn brachen. So iſt es auch; die beiden letzten Litaneien ſtehen rückſichtlich der Behandlung des Orcheſters, ſowohl was die ſorgfältige Ausarbeitung überhaupt als die reifere und freiere Ausſtattung mit Blasinſtrumenten anlangt, den gleichzeitigen Opern keineswegs nach, und die letzte verwendet nicht allein, wie dieſe, obligate Soloinſtrumente, ſondern in mehreren Abſchnitten derſelben iſt die Behandlung des Orcheſters durch die Vereinigung mehrerer Blasinſtrumente von verſchiedenen Klangfarben zu einem Chor und die Combinationen derſelben unter ſich und mit den Saiteninſtrumenten ſchon ganz auf den Standpunkt der modernen Inſtrumentation gebracht.

Wenn ſich bei dieſer Betrachtung der Jugendarbeiten Mozarts die Frage aufdrängt, welche Meiſter er vorzüglich ſtudirt habe, ſo kann man dieſelbe leider nur ſehr ungenügend beantworten. Was gewöhnlich ſo im Allgemeinen von einem fleißigen Studium Bachs, Händels und der italiäniſchen Meiſter geſagt wird, gründet ſich weder auf Ueberlieferungen noch Gründe und iſt nicht einmal wahrſcheinlich, wenn man es von einem umfaſſenden und eingehenden Studium verſteht, das auf ſeine Arbeiten von nachhaltigem Einfluß geweſen wäre[22]. Es war in Salzburg ſchwerlich viel Gelegenheit derartige Studien zu machen. Vergegenwärtigt man ſich nur die Thätigkeit und Fruchtbarkeit der Salzburger Componiſten, ſo iſt es ſchon nicht wahrſcheinlich, daß außer ihren Compoſitionen ſo gar viele fremde aufgeführt worden ſind, und bei den Schwierigkeiten, welchen damals die Verbreitung der Muſikalien unterlag, die ja faſt nur in Abſchriften circulirten, iſt kaum anzunehmen, daß man das, was für das praktiſche Bedürfniß und für das Studium etwa noch gebraucht wurde, weit hergeholt habe. Daß Mozart die tüchtigen Componiſten Salzburgs Eberlin, Mich. Haydn, Adlgaſſer hoch ſchätzte und ſie ernſthaft ſtudirte iſt uns bereits bekannt geworden, und wahrſcheinlich ſind ſie und vielleicht noch einige andere damals beſonders in Anſehen ſtehende Meiſter diejenigen, an welchen Mozart unter der Anleitung ſeines Vaters ſeine Studien machte. Daß er von Sebaſt. Bach[23] etwas anderes gekannt habe, als Klavier und Or-

---

[22] Oulibicheff I p. 62 (I S. 70): Dès ce moment [1771] l'éducation scolaire de notre héros était terminée. Les oeuvres des vieux

---

contrapontistes italiens, de Bach et de Händel l'avaient profondément initié aux mystères de la science; l'Italie contemporaine lui avait fait connaitre tout ce que l'art de la composition vocale possédait d'enchantemens.

[23] Rochlitz ſagt in ſeiner Parallele Raphaels und Mozarts (A. M. Z. II S. 641 f.): „Raphael lernte M. Angelos, Mozart Bachs Werke kennen und beide wurden von ihnen ſo hingeriſſen daß erſterer ſeine bisherige Art zu malen, letzterer ſeine bisherige Art zu ſchreiben ganz veränderte. Das Düſtere doch ſehr Beſonnene des Ganges jener beiden großen Lehrer konnte ſich aber mit dem ſchnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beide junge Künſtler verſuchten die Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber (beſonders Mozart) rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beide unternahmen gar manches in dieſer Manier, ohne ihm Vollendung zu geben — ja meiſtens auch, ohne es nur fertig zu machen. Noch jetzt haben ſich Werke beider von dieſer Art erhalten, wie z. B. Raphaels Altargemälde in der heil. Geiſtkirche zu Siena, und einige Concerte, auch manches in den Meſſen Mozarts, noch in Salzburg oder bald darauf geſchrieben.“ Die aus Mozarts Werken gezogenen Folgerungen halte ich für falſch und ein Beweis für das Factum iſt nicht gegeben.

gelcompoſitionen iſt gar nicht anzunehmen; gedruckt war wenig von ihm und ſein Einfluß beſchränkte ſich hauptſächlich auf Norddeutſchland. Seine Kirchencompoſitionen waren ſelbſt im engeren Kreis der Schule nur zum geringen Theil verbreitet; es iſt bekannt, daß Mozart Bachs achtſtimmige Motetten erſt 1789 in Leipzig kennen lernte und überraſcht durch die ihm bis dahin unbekannte Größe des Mannes wurde[24]. Eine Compoſition Händels, welche er in Manheim aufführen hörte, erwähnt er in einer Weiſe, die nicht eben ein ſehr lebhaftes Intereſſe für ihn verräth[25], wenn er auch manche ſeiner kleineren Werke kennen mochte[26]; auch iſt in ſeinen Compoſitionen dieſer Zeit kein Einfluß Händels bemerkbar, während dieſer in der Zeit ſeines Wiener Aufenthaltes, wo er durch van Swieten wie wir wiſſen Händel kennen lernte, unverkennbar hervortritt[27]. Bedeutender mag wohl der Einfluß italiäniſcher Meiſter geweſen ſein. Zwar daß in

---

24) A. M. Z. I S. 116 f.

25) „Das Oratorium welches man probirt hat iſt vom Händl, ich bin aber nicht blieben, dann man hat vorher einen Pſalm Magnificat probirt, vom hieſigen Vice-Kapellmeiſter Vogler, und der hat ſchier eine Stund gedauert" (4. Nov. 1777).

26) Er ſchreibt ſeinem Vater (Wien 10. April 1782): „Schicken Sie mir auch die ſechs Fugen von Händel. — — Ich mache mir eben eine Collection von den Bachiſchen Fugen, ſowohl von Sebaſtian, als Emanuel und Friedemann Bach; — dann auch von den Händeliſchen und da gehen mir dieſe ſechs Fugen ab."

27) Eine Aeußerung Mozarts welche auf eine Bekanntſchaft mit norddeutſchen Muſikern in früherer Zeit hinweiſt, findet ſich in einem Brief an ſeinen Vater (12. Nov. 1778): „Sie wiſſen, daß Benda unter den lutheriſchen Kapellmeiſtern immer mein Liebling war." Daß er auf Haſſe und Graun weniger zu halten ſchien als ſie verdienten berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 116); aber das war ein Urtheil ſpäterer Jahre und bezog ſich vielleicht mehr auf ihre Opern als Kirchencompoſitionen.

Salzburg die Muſik älterer italiäniſcher Componiſten viel aufgeführt worden ſei läßt ſich mit Grund bezweifeln; Leop. Mozart berichtet einmal von der Aufführung eines Werks von Lotti, das ihm unbekannt war und ſo daß man ſieht, ſo etwas war dort eine ſeltene Erſcheinung[28]. Allein ſchon der wiederholte Aufenthalt in Italien mußte zu einer näheren Bekanntſchaft mit italiäniſchen Meiſtern führen; es läßt ſich erwarten daß Leop. Mozart jede für die künſtleriſche Ausbildung ſeines Sohnes günſtige Gelegenheit benutzte — und ein Jüngling von Mozarts Genie lernte raſch und wußte auch im Fluge zu erkennen und zu erfaſſen was ihm frommen konnte —, und daß er manches zu künftigem Gebrauch aus Italien mit nach Hauſe brachte, wie wir dies von Compoſitionen des Padre Martini wiſſen[29]. Aber nach welcher Richtung hin ſolche Studien gingen[30], wie weit ſie ſich erſtreckten, darüber ſind wir nicht unterrichtet. Man muß ſich indeß erinnern daß künſtleriſche Studien im hiſtoriſchen Sinn angeſtellt nicht im Geiſt jener Zeit lagen; man ſuchte meiſt nur Belehrung für das nächſte praktiſche Bedürfniß und ſuchte dieſe in der unmittelbaren Nähe. Die Vermuthung, welche ſich daraus im Allgemeinen ziehen läßt, wird auch durch Mozarts Compoſitionen dieſer Jahre beſtätigt, daß ein tiefer gehendes, vielſeitiges Studium namentlich älterer Meiſter zur Ausbildung des eigenen Stils nicht wahrſcheinlich ſei, ſondern die Beſchäftigung mit anderen Componiſten hauptſächlich wohl darauf gerichtet war, im Techniſchen eine ſichere

---

[28] „Das Graduale, ſo mir ſo wohl gefallen, war vom berühmten längſt verſtorbenen Lotti" (13. Nov. 1777).

[29] Beil. VI, 1.

[30] Rochlitz (a. a. O. S. 643) hebt Leonardo Leo hervor; ich fürchte, wegen des Parallelismus mit Leonardo da Vinci.

Praxis zu gewinnen, wie die vorliegenden Aufgaben ſie erforderten.

25.

Indem wir uns der Betrachtung von Mozarts Thätigkeit als Inſtrumentalcomponiſt zuwenden, können wir den Uebergang mit denjenigen Inſtrumentalwerken machen, welche zum Gebrauch für die Kirche beſtimmt waren. Es war hauptſächlich in Italien — aber nicht dort allein — Sitte geworden auch der Inſtrumentalmuſik Zugang in der Kirche zu geſtatten. Man beſchränkte ſich nicht auf lange, ausgeführte Ritornelle, wie wir deren auch in einigen der Mozartſchen Kirchenmuſiken fanden, ſondern es wurden zur Einleitung oder als Zwiſchenſätze ſelbſtändige Inſtrumentalſtücke aufgeführt[1]. Theils waren dieſe in der damals üblichen Form der Symphonie geſchrieben, wobei man auch die lebhaften und munteren Sätze für die Kirche nicht unangemeſſen fand[2], und durch ſtarke Beſetzung, doppelte Orcheſter[3] und ähnliche Mittel glänzende Inſtrumentaleffecte hervorzubringen beſtrebt war, theils waren ſie Concerte für einzelne Virtuoſen[4]; und ebenſo wie man Geſangsvirtuoſen in der Kirche hören ließ, ſuchte man auch durch die Solovorträge ausgezeichneter Inſtrumentaliſten dem muſikaliſchen Theil des Gottesdienſtes einen Reiz zu geben, der nun einmal für ein Publicum unerläßlich geworden war, das beim Anhören der Muſik nur Genuß ſuchte und dieſen allein in virtuoſenhaften Leiſtungen fand.

---

[1] Burney führt in ſeinen Reiſen verſchiedene Beiſpiele dieſer Sitte aus Mailand (I S. 66), Bologna (I S. 167), Brüſſel (II S. 48), Wien (II S. 239) an.

[2] Burney ſagt von Sammartinis (S. 194) Kirchenſymphonien (Reiſe I S. 67): „Die Symphonien waren ſehr ſinnreich und voll von dem Geiſt und Feuer, welches dem Verfaſſer eigen iſt. Die Inſtrumentſtimmen in ſeinen Kompoſitionen ſind gut ausgearbeitet, er läßt keinen von den Spielern lange müſſig gehen und vornemlich haben die Violinen keine Ruhe. — Seine Muſik würde mehr gefallen, wenn ſie weniger Noten und weniger Allegros enthielte, allein die Heftigkeit ſeines Geiſtes treibt ihn an in einer Folge von ſchnellen Sätzen fortzulaufen, welche zuletzt den Ausführer ſowohl als den Zuhörer ermüden.“ Von einer in Rom aufgeführten Kirchenſymphonie ſagt er (II S. 276): „Die beiden erſten Sätze der Anfangsſymphonie gefielen mir ungemein, der letzte aber durchaus nicht. Es war nach itziger Mode ein Menuet, die in die gemeinſte Gique ausartete. Dieſe Geſchwindigkeit, womit die Menuetten aller neuern Sym-

In Salzburg war es, wie auch in Mozarts Brief an Padre Martini angedeutet iſt (S. 446) Sitte, zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium eine Sonate vorzutragen, bis Erzbiſchof Hieronymus dieſelbe im Jahr 1783 abſchaffte und an ihre Stelle ein Graduale treten ließ[5]. Eine Reihe von Mo-

---

phonien vorgetragen werden, macht ſie in einer Oper ſchon unangenehm; allein in der Kirche ſind ſie völlig unſchicklich.“

[3] Burney ſchreibt von einer Kirchenmuſik Galuppis, die er in Venedig hörte (I S. 108 f.): „Die Einleitungsſymphonie ſowohl als das Ganze des Geſanges war für zwei Orcheſter geſetzt. In der Symphonie, welche voller artigen Paſſagen war, machten die Orcheſter eins um das andere das Echo. Es waren dabei zwei Orgeln und zwei Paar Waldhörner“; und von einer ähnlichen Furlanettos (I S. 126): „Die Anfangsſymphonie war geiſtreich und das erſte Chor gut, im Contrapunkt; dann folgte eine lange Symphonie, geſprächsweiſe zwiſchen beiden Orcheſtern abwechſelnd, und eine Arie mit guter Begleitung.“

[4] Burney erwähnt öfter der Concerte, welche er bei der Kirchenmuſik hörte (I S. 116. 177. II S. 83). Aus Dittersdorfs Erzählung von ſeinem Wettkampf mit Spagnoletti bei dem Kirchenfeſt von S. Paolo in Bologna und dem Erfolg deſſelben (Selbſtbiographie S. 110 ff.) ſieht man, daß Virtuoſenleiſtungen in der Kirche wie im Theater und Concert galten. Die Concerte wurden gewöhnlich zum Schluß geſpielt, ohne alle Rückſicht auf kirchlichen Charakter. (Dies Joſ. Haydn S. 104.)

[5] Biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 19 f.: „Bei dem ſchnellen

zart für dieſen Zweck geſchriebener Compoſitionen hat ſich erhalten[6]; ſie ſind Sonata[7] überſchrieben und beſtehen alle aus einem nicht langen lebhaften Satz, der in zwei Theile geſchieden und in der damals ſchon üblichen regelmäßigen Sonatenform behandelt iſt. Ihr Stil hat durchaus nichts was an die Beſtimmung für kirchliche Aufführung erinnerte, ſie ſind weder der Stimmung nach ernſt, feierlich oder andächtig, noch iſt die Schreibart ſtreng, contrapunktiſch gearbeitet. Sie

---

Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg unter dem weiſen und unvergeßlichen Fürſten, Erzbiſchof Hieronymus von Colleredo, erhielt Haydn den Auftrag zur Verbannung der Symphonien, welche unter dem Hochamte zwiſchen der Epiſtel und dem Evangelium zum Aergerniß andächtiger Seelen und muſikaliſcher Ohren herabgeleiert wurden, etwas Anderes nach beliebigem Worttext zu ſchreiben. Haydn gehorchte, nahm den Text aus dem römiſchen Miſſal, Graduale genannt, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen vier Singſtimmen, 2 Violinen (hie und da auch mit Blasinſtrumenten) und die Orgel; ſo entſtand das erſte Graduale am 24. December 1783, welchem eine Menge anderer in ununterbrochener Reihe nachfolgten, ſo daß ſich in ſeiner Verlaſſenſchaft nicht weniger als 114 Originalpartien auf alle Sonn- und Feſttage vorfanden."

6) Andre Verz. 191. 241—252. Die früheſten ſind aus dem Jahr 1775 (241—243), ferner von 1776 (244. 245 auf dem feinen Papier geſchrieben, das er damals gern gebrauchte. 246. 247) und 1777 (248. 249). Auch während ſeiner Abweſenheit führte man ſeine Kirchenſonaten auf, wie der Vater berichtet (25. Sept. 1777); nach ſeiner Rückkehr componirte er 250. 251 (auf Manheimer Papier geſchrieben) und 252 »nel Marzo 1780.«

7) Sonata, urſprünglich der allgemeinſte Ausdruck für einen Inſtrumentalſatz, wurde ſpäter, da ſich verſchiedene Formen der Inſtrumentalmuſik ausbildeten, in mehr als einem Sinn angewandt. Als bezeichnend führte man gewöhnlich den Wechſel des Tempos an, aus welchem eine Reihe ſelbſtändiger Sätze wurde. Dieſe waren in der [illegible]ſonate (sonata di camera) munter und lebhaft, meiſt Tänze, in der Kirchenſonate (sonata di chiesa) ſollten ſie ernſter, würdiger, auch wohl fugirt, contrapunktiſch gearbeitet ſein. Man nannte aber Sonata auch einen einleiten-

erinnern vielmehr im Umfang, Ton und Behandlung an die erſten Sätze kleinerer Sonaten und Quartetts; die Motive ſind klein, zum Theil recht hübſch, die Behandlung frei und geſchickt und in den ſpäteren nicht leicht ohne eigenthümliche Mozartſche Züge. Gewöhnlich ſind ſie für zwei Violinen und Baß geſchrieben, zu denen regelmäßig die Orgel tritt, mitunter kommen auch noch Blasinſtrumente hinzu[8]; es verſteht ſich von ſelbſt, daß da wo mehrere Mittel angewandt ſind, auch die Anlage und Behandlung etwas größer und bedeutender wird, doch halten auch ſolche Sätze ſich in verhältnißmäßig engen Grenzen. Die Orgel iſt in dieſen Sonaten nie eigentlich obligat oder gar virtuoſenhaft behandelt. In vielen hat ſie nur die gewöhnliche Obliegenheit den Baß harmoniſch zu begleiten, weshalb denn auch nur eine bezifferte Baßſtimme geſchrieben iſt. Aber auch wo die Orgelpartie ſelbſtändig ausgeführt iſt[9], beſchränkt ſie ſich zum großen Theil auf das, was ein geſchickter Orgelſpieler aus dem Continuo machen würde, und nur in ſehr beſcheidener Weiſe greift ſie ſelbſtändig ein, nirgends als eigentliches Soloſpiel oder gar mit Paſſagenwerk[10].

---

den Satz, entweder zu einer Geſangscompoſition, oder zu einer Reihe kleinerer Inſtrumentalſtücke — der erſte Satz der ſpäteren Sonate.

[8] Trompeten ſind benutzt 245; 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken 249 (mit der Ueberſchrift pro festis pallii); 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken 251. Dies iſt der längſte am meiſten ausgeführte Satz, aber ohne eigentliche thematiſche Verarbeitung.

[9] So 246. 247 (mit dem Beiſatz „Orgl allein“). 250. 251.

[10] Wenn man die einer Klavierſtimme ſehr ähnliche Orgelſtimme mit der Klavierpartie ähnlicher für dies Inſtrument beſtimmter Sätze vergleicht, wird man auch an Kleinigkeiten gewahr, wie wohl der verſchiedene Charakter dieſer Inſtrumente gewahrt iſt. Es iſt nicht gleichgültig zu beachten, wie der Sinn und Tact für das Rechte und Naturgemäße ſich an jedem Punkt, im Großen und Kleinen, ſtets gleichmäßig offenbart.

So wie dieſe, verhältnißmäßig nicht bedeutenden, Compoſitionen für eine beſtimmte Veranlaſſung geſchrieben ſind, welche ihre Form bedingte, ſo iſt überhaupt die geſammte Inſtrumentalmuſik jener Zeit in dieſem Sinne Gelegenheitsmuſik. Orcheſtercompoſitionen wurden mit ſehr ſeltenen Ausnahmen nur für beſtimmte Zwecke geſchrieben, wobei dann auch die maßgebenden Verhältniſſe und Bedingungen ſich ergaben. An Gelegenheiten fehlte es nicht, denn bei den damaligen ſocialen Zuſtänden waren für vornehme und reiche Leute muſikaliſche Aufführungen die regelmäßige Abendunterhaltung, wenn keine beſſere z. B. Theater vorhanden war, und größere geſellige Zuſammenkünfte fanden nicht leicht ohne Muſik Statt. Wer ſeine eigene Kapelle hielt — und das war damals nicht in der Weiſe ein Prärogativ der regierenden Fürſten, wie es jetzt geworden iſt, ſondern ein gewöhnlicher Luxus reicher Edelleute[11] — verlangte auch, daß ſie täglich mit ihren Leiſtungen zu Dienſten ſtand und ihm, mochte er allein ſein oder Geſellſchaft bei ſich ſehen, Abends ein wohlbeſetztes Concert aufführte. Auch war es damals nicht ſelten daß vornehme Herren ſich praktiſch mit der Muſik abgaben und es auf irgend einem Inſtrument ſo weit brachten, daß es ihnen Vergnügen machte ſich auf demſelben hören zu laſſen und ſich an ihren Concerten ſelbſt zu betheiligen. Um der berühmten Beiſpiele Friedrichs des Großen und Kaiſer Joſephs zu geſchweigen, ſo war Churfürſt Maximilian III. von Bayern ein Virtuoſe auf der Gambe und ließ ſich auf derſelben, wie ſeine Schweſter die Churfürſtin Maria Antonia von Sachſen als Sängerin, in Hofconcerten hören[12], Churfürſt Karl Theodor ſpielte Flöte und Violoncell[13], Fürſt Nicolaus Eſterhazy Bariton[14], Prinz Joſeph Friedrich von Hildburghauſen die Flöte[15]. So hatte Erzbiſchof Hieronymus die Violine erwählt[16], mit welcher er ſich nach der Mittagstafel gern allein unterhielt[17]; am Abend

---

[11] Wir ſind beſonders aus Haydns und Dittersdorfs Lebensnachrichten etwas naher über dieſe Verhältniſſe unterrichtet, welche für die Entwickelung der Muſik keineswegs unbedeutend ſind.

---

12) S. 236. Schubart Aeſthetik S. 123: „Der Churfürſt war ſelbſt ein trefflicher Tonkünſtler. Er ſpielte die Viol de Gamb als Meiſter, ſtrich in ſeinen meiſten Concerten immer die Violine mit", neben dem Concertmeiſter Kröner, der kein guter Dirigent war, wie es S. 125 heißt.

13) Burney Reiſe II S. 75: „Der Churfürſt, welcher ſelbſt ſehr gut die Flöte bläſt und auch ſeine Stimme auf dem Violoncell ſpielt, hat jeden Abend Concert in ſeinem Pallaſte, wenn auf ſeinem Theater nicht geſpielt wird." In dem „unvollſtändigen Verzeichniß nur der uns bekannten muſikaliſchen Erdengötter" im muſikaliſchen Almanach auf das Jahr 1782 (Alethinopel) heißt es von ihm, er ſpiele Klavier und Flöte, aber mit außerordentlicher Schuchternheit.

14) Der Fürſt war bekanntlich mäßig zufrieden, als Haydn ſich heimlich lange geübt hatte um ihn durch eigene Productionen auf dem Bariton zu überraſchen; Dies biograph. Nachr. S. 55 f. Grieſinger biograph. Not. S. 29.

15) Dittersdorf erzählt (Selbſtbiogr. S. 13), wie er zum erſtenmal an der Probe der Hauskapelle Theil genommen habe, ſei der Prinz erſchienen. „Darauf ließ er ſich ſeine Flöte und ein Concert bringen, ſetzte ſich hin und ſpielte. Ich muß freilich offenherzig ſagen, daß er kein großer Hexenmeiſter war; unterdeß ſpielte er doch weit beſſer als ich vermuthet hatte. Er hielt ſein Tempo richtig und hatte eine vorzüglich ſchöne Embouchure. Mit ſeinem Concert endigte ſich das Exercitium und der Prinz ging zur Tafel".

16) Er iſt in dem Anm. 13 angeführten Verzeichniß als Violinſpieler genannt; auch Burney (Reiſe III S. 260) bezeichnet ihn als Dilettanten und ſehr guten Violinſpieler.

17) [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzſtiftes Salzburg S. 314: „In den Abendgeſellſchaften bei Hofe wechſelten faſt täglich Muſik und Kartenſpiel, nach der Mittagstafel unterhielt ſich Hieronymus gewöhnlich allein mit der Violine."

betheiligte er ſich ebenfalls, wie jene erlauchten Herren[18], an den Concertaufführungen ſeiner Kapelle[19].

In dieſen Concerten pflegten Virtuoſen ſowohl im Geſang als auf verſchiedenen Inſtrumenten eine Hauptrolle zu ſpielen; bei der Zuſammenſetzung der Kapelle wurde hierauf Bedacht genommen, fremde Künſtler zugezogen, und in großen Städten diente die Theilnahme an Akademien, deren es täglich gab, für manche Virtuoſen zum Lebensunterhalt[20]; außerdem wurde viel Muſik für Orcheſter aufgeführt. Gewöhnlich wurde lange und viel muſicirt. Wir hören, daß

---

18) Churfürſt Friedrich Auguſt von Sachſen machte eine Ausnahme; er war, obgleich er auf dem Klavier fertig und meiſterhaft vom Blatt accompagnirte, ſo furchtſam vor anderen zu ſpielen, daß ihn kaum ſeine Gemahlin einmal hörte (Burney Reiſe III S. 18).

19) Leop. Mozart ſchreibt ſeinem Sohn, als es ſich um die Wiederanſtellung handelte, wobei dieſem das Violinſpielen in den Hofmuſiken ſehr unangenehm war: „Das Violinſpielen bei der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſo wie der Erzbiſchof ſelbſt und itzt alle Cavaliers die mitſpielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn iſt doch ein Mann, dem Du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt; iſt er deswegen als Concertmeiſter ein Hofbratſchgeiger, weil er bei den kleinen Muſiken die Viola ſpielt?“ Die vornehmen Dilettanten verbeſſerten das Orcheſter nicht immer. Haydn machte einmal der Kaiſerin Maria Thereſia, die halblaut äußerte was wohl aus der Muſik werden würde, wenn vier vornehme Liebhaber, die bei der erſten Geige mitſpielten, ſich ſelbſt überlaſſen würden, den Spaß ſich mit ſeinem Nebenmann unter einem ſchicklichen Vorwand zu entfernen und jene Herren umwerfen zu laſſen (Dies biogr. Nachr. S. 64). Mozart hatte überhaupt von der muſikaliſchen Bildung des Erzbiſchofs nicht die günſtigſte Vorſtellung. So ſchreibt er ſeinem Vater (Wien 26. Sept. 1781) von dem berühmten Baſſiſten Fiſcher, „welcher gewiß eine vortreffliche Baßſtimme hat, obwohl der Erzbiſchof zu mir geſagt, er ſinge zu tief für einen Baſſiſten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächſtens höher ſingen.“

20) Dittersdorfs Schilderung von dem muſikaliſchen Haushalt des Prinzen von Hildburghauſen giebt manche charakteriſtiſche Züge (Selbſtbiogr. S. 43 ff.).

die muſikaliſchen Akademien beim Grafen Firmian von fünf Uhr Abends bis elf Uhr dauerten[21], und werden uns dann nicht allzuſehr wundern, wenn in einer Akademie einige Symphonien von J. C. Bach und vier Symphonien von Martini geſpielt wurden[22], oder wenn Dittersdorf an einem Abend zwölf neue Violinconcerte von Benda vortragen mußte[23] — außerdem nahmen die ſonſt gewöhnlichen Productionen ihren ungeſtörten Verlauf[24]. Dabei darf man aber ſich daran erinnern, daß in der Regel auch für andere Unterhaltung durch Kartenſpiel und Geſpräch geſorgt war. Erzbiſchof Hieronymus hatte übrigens die Zeit der Abendmuſik beſchränkt; Leopold Mozart ſchreibt ſeinem Sohne zu deſſen Beruhigung (17. Sept. 1778), ſie dauere gewöhnlich nur von 7 Uhr bis 8½, und es pflegten nur vier Stücke gemacht zu werden, eine Symphonie, eine Arie, wieder eine Symphonie oder ein Concert, noch eine Arie — „und damit Addio“[25].

---

[21] L. Mozart Brief 26. Dec. 1772.

[22] Burney Reiſen I S. 69.

[23] Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 50 ff.

[24] In dem Privatconcert des Churfürſten von Bayern hörte Burney (Reiſe II S. 102 ff.) zu Anfang zwei Symphonien von Schwindl, eine Arie von Panzacchi, eine Scene von der Churfürſtin von Sachſen, ein Trio für die Gambe vom Churfürſten, eine Arie von Rauzzini, eine Arie von Guadagni, ein Gambenſolo vom Churfürſten vorgetragen; in einem Privatconcert in Dresden in jedem der beiden Theile eine Symphonie, ein Violinconcert, ein Flötenconcert und ein Oboeconcert.

[25] Freih. von Böcklin, der in den achtziger Jahren Salzburg beſuchte, meinte obgleich die Kirchenmuſik gut, auch einige feine Bläſer zu hören ſeien, „ſo iſt hingegen das Concert-Orcheſter gar nicht im übrigen glänzend; wiewohl dennoch einige fürtreffliche bekannte Tonkünſtler vorfindlich, welche bei Sonaten und Concerten jene Schatten durch ihre reizende Spielart mildern, ja über ihre ſchwachen Begleiter ein Licht verbreiten, das einem Fremden öfters über das Ganze die vortheilhafteſte Idee verurſacht“ (Beiträge zur Geſchichte der Muſik 1790 S. 28 f.).

Die Direction dieſer Hofmuſik theilten die Hofcompoſiteurs mit dem Kapellmeiſter, indem ſie Woche um Woche abwechſelten, und dem jedesmaligen Dirigenten ſtand die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Muſikſtücke zu[26], ſofern nicht etwa ein höherer Wille unmittelbar beſtimmte. Mozart hatte alſo durch die Stellung ſeines Vaters, ehe er ſelbſt eine ähnliche einnahm, fortwährend Gelegenheit ſich in Inſtrumentalcompoſitionen aller Art zu üben und ſeine Verſuche zur Aufführung zu bringen. Denn auch hier galt es wie in der Kirche für einen Ehrenpunkt nicht nur durch neue und friſche Waare die Aufmerkſamkeit und Theilnahme des Publicums rege zu halten, ſondern ſoviel als immer möglich war durch eigene Arbeiten für den Ruhm der Kapelle zu ſorgen, und bei feſtlichen Gelegenheiten galt es unerläßlich Compoſitionen aufzuführen, welche für die beſtimmte Veranlaſſung verfaßt waren[27]. In dieſer Stellung beim Fürſten Eſterhazy hat J. Haydn während einer langen Reihe von Jahren in ſtetiger Thätigkeit die unglaubliche Menge von Inſtrumentalcompoſitionen geſchaffen; Mozarts Fruchtbarkeit während der Zeit, da wir ihn in ſelbſtändiger Thätigkeit in Salzburg zu denken haben, etwa von 1770 an bis zu ſeiner Abreiſe im Herbſt 1777, iſt kaum geringer anzuſchlagen — obgleich beide großen Meiſter das Lob des Fleißes und der Fruchtbarkeit mit vielen gleichzeitigen kleineren theilen.

Dem Beiſpiel des Fürſten ſuchten Vornehme und Reiche zu folgen; wenigſtens bei feſtlichen Gelegenheiten gehörten Akademien, bei welchen eigens dafür componirte Muſikſtücke aufgeführt wurden, nothwendig dazu. Wir beſitzen noch eine große Inſtrumentalmuſik von Mozart zur Verlobung des Herrn Spath mit Eliſabeth Hafner[28] im Jahr 1775 und einen Marſch zur Vermählung derſelben im Juli 1776 componirt, und mit der in den Briefen erwähnten Andretterie-Muſik (25. Sept. 1777), den Lodronſchen Nachtmuſiken (11. Decemb. 1777), hat es gewiß dieſelbe Bewandtniß wie mit der Hafnermuſik (11. Dec. 1777. 27. Juli 1782).

---

[26] So berichtet die oft erwähnte Nachricht in Marpurgs Beitr. III S. 186.

[27] Dittersdorf erzählt wie er zum Namensfeſt des Biſchofs von Großwardein nicht allein eine große Cantate mit Chören und eine Solocantate, ſondern auch zwei große Symphonien zum Anfang und zum Schluß, eine Mittelſymphonie mit obligaten Blasinſtrumenten, und ein Violinconcert componirte (Selbſtbiogr. S. 141 ff.).

Der außerordentliche Vortheil, welchen eine ſolche Stellung für die künſtleriſche Ausbildung darbot, iſt auch hier unverkennbar. Die geſchickte Behandlung des Orcheſters beruht weſentlich darauf daß der Componio mit jedem einzelnen Inſtrument nicht bloß im Allgemeinen bekannt ſondern mit ſeiner eigenthümlichen Natur vertraut iſt und auch in den Mikrokosmus des Orcheſters ſich ſo eingelebt hat, daß er die einzelnen Inſtrumente als Glieder des Ganzen, wodurch die Stellung und Wirkſamkeit eines jeden bedingt wird, erkennt und zu gebrauchen weiß. Dieſe Sicherheit, ohne welche auch ein erfinderiſches Talent entweder in ein berechnendes Combiniren einzelner Effecte verfällt, oder bloß zufällig das Rechte trifft, iſt allein durch anhaltende praktiſche Studien zu gewinnen; ſelbſt prüfendes Hören reicht nicht aus, ſondern nur Verſuchen. Wie glücklich war der, welchem fortwährend ſich Aufgaben der mannigfaltigſten Art darboten, die dadurch daß ſie einen Zweck, eine Beſtimmung zu erfüllen hatten beſtimmtere Anforderungen an den Componiſten machten als den einer abſtracten Uebung, während ſie doch bei den unausgeſetzten Anſprüchen der Gegenwart an ſeine Thätigkeit ihm hauptſächlich als Studien dienten. Heutzutage würden bei der vorherrſchenden Richtung auf die Ausprägung des Individuellen, Charakteriſtiſchen vielleicht durch ähnliche Verhältniſſe Erſcheinungen hervorgerufen werden, die ſich in Bizarrerie überböten; in jener Zeit, wo der Einfluß der Schule, die Macht der überlieferten Form überwog, war die Gefahr vorhanden einer handwerksmäßigen Routine zu verfallen, und es war die Probe einer ſchöpferiſchen, genialen Natur, wenn ſie in dem ununterbrochenen Streben ſich der Technik und der Form von allen Seiten ſicher zu bemeiſtern, die lebendige Kraft bewahrte dieſes Beſitzthum in jedem Augenblick geiſtig zu durchdringen, und von innen heraus zu erweitern und zu erneuern[29].

---

[28] Sie war die Tochter des reichen Großhändlers und Bürgermeiſters Sigmund Hafner, eines trefflichen und patriotiſchen Mannes, der ſich durch umfaſſende Vermächtniſſe um Salzburg verdient machte; [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 30. 187.

Wir finden für Inſtrumentalcompoſitionen in jener Zeit mehrere und freier behandelte Formen in Gebrauch als es heutzutage der Fall iſt, wo man ſich auf die ſeit geraumer Zeit feſtgeſtellten Formen der Symphonie und Ouverture zu beſchränken pflegt. Indeß iſt es kaum möglich die verſchiedenen damals üblichen Namen ſtreng zu ſcheiden und auf beſtimmte, ſcharf begrenzte Gattungen anzuwenden; der Gebrauch ſelbſt war weder für den Ausdruck noch die muſikaliſche Behandlung feſtgeſtellt.

Am einfachſten erſcheint die Sache bei der Symphonie.

---

29) Auch in den meiſten Erzeugniſſen der heutigen Muſik, ſo excentriſch ſie ſich auch geberden, herrſchen Handwerk und Routine geiſtlos und unlebendig; eine nicht ferne Zukunft wird klar erkennen, was die befangene Gegenwart nicht zu merken ſcheint, daß beide ſich nur auf andere, und weniger weſentliche Seiten des Techniſchen und Formellen geworfen haben, als in früherer Zeit.

Wir ſahen bereits (S. 260 f.) daß ſeit Lully dem Inſtrumentalſatz, welcher die Oper einzuleiten pflegte, die Form gegeben wurde, einen kurzen langſamen Satz einem längeren bewegten vorauszuſchicken, an deſſen Schluß der erſte wiederholt wurde. Bei weiterer Ausbildung fiel das Hauptgewicht auf das Allegro, das ausgeführt, oft fugirt wurde, mitunter in zwei Theile zerlegt, die dann auch wiederholt wurden; endlich wechſelten auch wohl das Grave mit dem Allegro in mehrfacher Wiederholung mit einander ab[30]. Dieſer Form der Symphonie, welche als die franzöſiſche lange Geltung hatte, ſtellte ſich durch die Schule Scarlattis die italiäniſche entgegen, welche regelmäßig aus drei Sätzen beſtand. Sie beginnt mit einem längeren Allegro und ſchließt mit einem ſolchen; beide werden durch einen langſamen Satz getrennt, der in der Regel weniger ausgeführt iſt und mehr nur dazu dienen ſoll gegen die beiden gleichartigen Sätze einen wirklichen Contraſt zu bilden; aber auch die lebhaften Sätze werden in einem verſchiedenen Charakter gehalten, die Lebhaftigkeit der Bewegung und die Heiterkeit der Stimmung iſt meiſtens im letzten Satz geſteigert. Da man dieſe Symphonie nur in einem ſehr lockern Zuſammenhang mit der Oper betrachtete und nicht als eine den Geiſt und Charakter derſelben ausdrückende Einleitung in dieſelbe anſah, ſo war es leicht ſie von der Oper abzulöſen, und eben ſo gut wie man eine ſelbſtändig componirte Symphonie vorſetzte ließ man auch die für eine beſtimmte Oper geſchriebene Symphonie allein aufführen[31].

---

[30] Manche Ouverturen Händels werden von dieſer Form ein anſchauliches Beiſpiel geben.

[31] So ſetzte Mozart der Finta semplice eine fertige Symphonie mit geringen Abänderungen vor (S. 110 f.), und ähnlich verhält es ſich mit Il sogno di Scipione (Beil. X, 20). Dagegen findet ſich auf dem

Da die vorher geſchilderten zahlreichen muſikaliſchen Abendunterhaltungen ein fortwährendes lebhaftes Bedürfniß nach Symphonien rege hielten und die Anforderungen an ihre Leiſtungen ſteigerten, entwickelte ſich dieſelbe innerhalb der gegebenen Form zu größerer Bedeutung und Selbſtändigkeit mit der ſteigenden Tüchtigkeit der Inſtrumentaliſten und der immer reicheren Beſetzung der Orcheſter. In Italien war Sammartini es, welcher die Symphonie ſelbſtändig entwickelte[32], in Deutſchland bildeten die Componiſten der Manheimer Kapelle, welche den erſten Rang einnahm, dieſe Gattung der Inſtrumentalmuſik mit Erfolg aus[33]; Joſ. Haydn, der ſie alle übertraf durch die unerſchöpfliche Fülle einer urſprünglichen Productionskraft und gründliches Wiſſen hat ſie in Vergeſſenheit gebracht und gilt deshalb mit Recht für den Schöpfer der Symphonie.

Es war, wenn gleich nicht Regel, ſo doch gewöhnlich ge-

---

alten Lager von Breitkopf und Härtel unter anderen Symphonien auch die zu Lucio Silla, ohne weitere Andeutung daß ſie dorthin gehöre. Wenn gegenwärtig eine Opernouverture für ſich aufgeführt wird, verſäumt man nicht anzugeben welcher Oper ſie angehöre, in der Vorausſetzung daß der Zuhörer die Kenntniß derſelben zum Verſtändniß der Ouverture mitbringe, oder ſich mit dem Bewußtſein ſeiner Unkenntniß über das beſcheide was er nicht verſteht. In dieſes Dilemma gerieth man ehemals nicht, weil man eine individuelle Charakteriſtik von der Opernmuſik nicht verlangte.

32) Carpani (le Haydine p. 56 ff.), welcher Sammartinis Andenken erneuert hat (vgl. S. 191 f.), berichtet, er habe anfangs Oboe, dann Violine geſpielt und ſich um die Technik verdient gemacht; wie denn Gluck, ſein Schüler, ihm in der Inſtrumentation nicht wenig verdanke. Vom Gouverneur Pallavicini beauftragt habe er zuerſt Symphonien für volles Orcheſter geſchrieben. Er habe zuerſt die Bratſche vom Baß getrennt, der zweiten Violine eine ſelbſtändige Bewegung gegeben; es habe ihm keineswegs an Erfindung und Feuer gefehlt, wohl aber an Maaß und Ordnung.

33) Von der Manheimer Kapelle werde ich im dritten Buche zu reden haben; hier genügt es an Burneys Worte zu erinnern, der von den Hof-

weſen, die drei Sätze der Symphonie unmittelbar mit einander zu verbinden, um ſie dadurch als ein zuſammenhängendes Ganze darzuſtellen. Dies geſchah zwar auch noch in der ſelbſtändigen Symphonie[34], allein hier wurde es Regel ſie zu trennen, jeden Satz als ein für ſich abgeſchloſſenes Ganze zu betrachten, ihm einen beſtimmt ausgeprägten Charakter zu verleihen und damit dieſer ſich ausſprechen könne ihm einen weiteren, freieren Spielraum zu geben. Für die Behandlung der einzelnen Sätze in beſtimmten Formen iſt die Klavierſonate von großer Bedeutung, auf deren Ausbildung Phil. Eman. Bach — den Haydn ſelbſt als ſein Vorbild anerkannte[35] — beſtimmenden Einfluß gehabt hat, und deren Formen im Weſentlichen auf die Symphonie übertragen wurden.

Das erſte Allegro[36] wurde regelmäßig in zwei Theile geſchieden, deren jeder eine beſtimmte Gliederung erhielt. Dem erſten Motiv, welches den Charakter des Satzes ausdrückt, tritt ein zweites, dem Ausdruck und der Structur nach ſcharf contraſtirendes gegenüber, in der Regel wird um den Satz zu ſchließen noch ein drittes eingeführt. Weſentlich iſt daß an die Stelle eines aus verſchiedenen Phraſen nur äußerlich fort-

---

concerten Karl Theodors ſagt (Reiſe II S. 73): „Hier wars wo Stamitz zuerſt über die Grenzen der gewöhnlichen Opernouvertüren hinwegſchritt, die bis dahin bei dem Theater gleichſam nur als Rufer im Dienſte geſtanden, um durch ein Aufgeſchaut! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerkſamkeit zu erhalten.“

[34] Bei Mozart findet ſich dies mitunter z. B. 9. 20. 34, und zwar zu verſchiedener Zeit.

[35] Grieſinger biogr. Not. S. 13. Dies biogr. Nachr. S. 37 f.

[36] Einen kurzen langſamen Satz voranzuſchicken, was Haydn oft, Mozart ſehr ſelten that, war wohl eine Reminiscenz der franzöſiſchen Symphonie; wie denn der erſte Satz durch ſeine thematiſche Behandlung derſelben wieder näher kam.

geſponnenen Fadens eine feſte Gliederung ſelbſtändiger Motive tritt, die im erſten Theil ohne weitere Verarbeitung, — inſofern nicht das Thema in ſeiner Anlage ſchon ein künſtlich gegliedertes z. B. imitatoriſches iſt — nur hingeſtellt zu werden pflegen; die Verbindung geſchieht durch freie Mittelglieder. Dabei gilt es lange als feſte Regel, daß das erſte Thema in der Subdominante abſchließt, worauf das zweite Thema in der Tonart der Dominante einſetzt, in welcher auch der erſte Theil ſchließt. Im zweiten Theil beginnt die Verarbeitung der Motive, wobei es dem Componiſten frei ſteht, welches von den angeſchlagenen Motiven, ob mehrere, ob im Verein mit neu eingeführten er durchführen will; auch über die Weiſe der Verarbeitung hatte ſich keine durchgreifende Norm gebildet. Die Durchführung leitet wieder in die Haupttonart zurück, mit dieſer tritt das erſte Thema wieder ein das nun zum Abſchluß in der Dominante geführt wird, worauf das zweite Thema in der Haupttonart folgt; man konnte entweder den erſten Theil in dieſer Modification einfach wiederholen oder auch hier den Wechſel der Tonart ausführlicher behandeln. Der ganze zweite Theil wird mitunter wiederholt; dann erfolgt der völlige Abſchluß durch eine Coda, welche auf eins oder mehrere der Hauptmotive zurückgreift; indeſſen wird dieſe oft auch da angebracht, wo der zweite Theil nicht wiederholt iſt. Die Elemente dieſer Form waren bereits in der Arie dadurch gegeben, daß man mehrere Melodien, welche zwar miteinander contraſtirten, aber aus einer Grundſtimmung hervorgegangen waren, zuſammenſtellte; und wir haben geſehen, wie die Entwickelung dieſer Form dahin drängte, ſowohl den einzelnen Melodien mehr Selbſtändigkeit und Bedeutung und dadurch den Charakter von Motiven, welche weiterer Ausführung fähig und bedürftig wären, zu geben, als auch die durch phraſenhafte Paſſagen bewirkte bloß äußerliche

Verbindung derſelben in eine aus dem thematiſchen Charakter der einzelnen Elemente hergeleitete organiſche Gliederung umzuwandeln. Die Inſtrumentalmuſik löſte dieſe Aufgabe vollſtändiger als es dort geſchah. Da man auch hier der ſtreng contrapunktiſchen Bearbeitung und der Paſſage gegenüber das Recht der Melodie anerkannte und vor allem darauf ausging ſangbar zu componiren[37], waren die in der Oper ausgebildeten Formen des Geſanges das naturgemäße Vorbild für die Inſtrumentalmuſik und der Ausgangspunkt für die künſtleriſche Ausbildung derſelben. Dieſe erforderte außer den durch den verſchiedenen Charakter der Inſtrumente bedingten Modificationen — dies war die geringſte Schwierigkeit, da die Componiſten aus dem Orcheſter ſelbſt hervorgingen — Einheit des Ganzen, richtig abgemeſſenes Verhältniß und inneren Zuſammenhang der einzelnen Theile, und fruchtbare Verwerthung ihres muſikaliſchen Gehaltes durch thematiſche Verarbeitung. Der weſentliche Punkt, von welchem dieſer Fortſchritt ausging, war, daß man an die Stelle des langſamen Mittelſatzes in der Arie, der dort nur des Contraſtes wegen, um die Wiederholung des Haupttheils durch ein anderes Element zu unterbrechen eingeſchoben wurde, einen Mittelſatz brachte, in welchem eins oder mehrere Motive des erſten Theils verarbeitet wurden, allein oder mit neuen Motiven verknüpſt, welche aus der Durchführung ſelbſt hervorgehen mußten. Indem man auf dieſem Wege die Wiederholung des erſten Theils vermittelte, war nicht allein ein Gegenſatz ſondern eine Steigerung gewonnen durch die künſtleriſche Ausbildung des muſikaliſchen Inhalts der einzelnen Elemente, die nun erſt ihrer wahren Bedeutung nach in Wirkſamkeit geſetzt erſchienen; die Einheit wurde geſichert, da nichts der Form oder dem Gehalt nach Fremdes ſich eindrängte, die Wiederholung des erſten Theils gewährte, wie nach einer dialektiſchen Auseinanderſetzung, einen beruhigenden, abklärenden Abſchluß. Wie es in dem natürlichen Gange jeder Entwickelung liegt, ſo finden wir den durchführenden Theil nicht ſogleich in ſeiner ganzen Wichtigkeit erkannt und gewürdigt; anfangs meiſtentheils und auch ſpäter noch manchmal iſt er nur als eine Form der harmoniſchen Ueberleitung behandelt, aber mehr und mehr tritt er alls der eigentliche Kernpunkt des ganzen Satzes hervor. Er wirkt nun auch bedeutſam auf die Geſtaltung und Gliederung des erſten Theils zurück, der nicht mehr für ſich allein ſteht, ſondern auf die Durchführung hinweiſt, ſie vorbereitet; ſowie man auch ſagen kann — denn ſelten vermag man den erſten treibenden Keim eines Muſikwerks aufzuzeigen, am wenigſten aus der Stellung der Motive im vollendeten Kunſtwerk — daß in der Durchführung die eigentlich belebenden Elemente des Ganzen erſcheinen. Sowie man ſich aber nicht immer mit der einfachen Wiederholung des erſten Theils begnügte, ſondern um der Abwechslung und Steigerung willen im Einzelnen manche Modificationen anbrachte, — bei denen meiſtens das Princip, welches der Durchführung zu Grunde liegt, wiederum maßgebend wird —, ſo rief ein richtiges Bedürfniß zum Schluß die Kräfte zu einer neuen Steigerung zu concentriren die Coda hervor, die häufig allerdings nur auf eine verlängerte Ausführung der Schlußformel hinausläuft, aber in conſequenter Ausführung des Hauptprincips ſo ausgebildet wurde, daß ſie in prägnanter Kürze die weſentlichen Elemente des Ganzen auf einem Punkte zuſammenfaßte[38].

---

[37] Ph. Em. Bach ſagt bei Burney (Reiſen III S. 209): „Mein Hauptſtudium iſt beſonders in den letzten Jahren darauf gerichtet geweſen, auf dem Clavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, ſoviel möglich ſangbar zu ſpielen und dafür zu ſetzen. Es iſt dieſe Sache nicht ſo gar leicht, wenn man das Ohr nicht zu leer laſſen und die edle Einfalt des Geſanges durch zu vieles Geräuſch nicht verderben will. Mich deucht, die Muſik müſſe vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierſpieler nie durch bloßes Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigſtens bei mir nicht.“ Aehnliche Aeußerungen von Leop. Mozart ſ. S. 16.

Der urſprüngliche Mittelſatz hat in ſeiner ſelbſtändigen Ausbildung das langſamere Tempo und die gemäßigte Stimmung als charakteriſtiſche Eigenſchaften bewahrt, auch iſt die Anlage und Ausführung im Ganzen einfach geblieben. Der Ausgangspunkt iſt das Lied oder die entſprechende Geſtaltung in der Oper, die Cavatine[39]. Eine künſtlichere Gliederung mehrerer Motive pflegt hier nicht Statt zu finden, noch viel weniger eine Verarbeitung; eine Hauptmelodie beherrſcht das Ganze, was neben derſelben erſcheint iſt meiſtens als ein ſchmückendes Beiwerk, das rankenartig aus derſelben Wurzel aufwächſt, leicht zu erkennen. Oft, aber nicht nothwendig zerfällt dieſer Satz in zwei geſonderte Theile, von

---

38) Es iſt bekannt daß Beethoven dieſem Schlußtheil in der Symphonie erſt ſeine volle Ausbildung gegeben hat; in anderen Zweigen der Inſtrumentalmuſik war dies ſchon vor ihm in ähnlicher Weiſe geſchehen. Auch hierfür gab die Arie das Vorbild in der Cadenz. In welcher Weiſe die großen Geſangskünſtler ihre Cadenzen machten, wiſſen wir leider nicht, da dieſe nicht aufgeſchrieben und überliefert wurden; allein von den Inſtrumentaliſten wiſſen wir daß ſie nicht allein Paſſagen machten, ſondern in neuer und eigenthümlicher Weiſe Hauptmotive des Satzes wieder vorführten, wie es in der ausgebildeten Coda geſchieht. Beethoven hat in ſeinem Es dur Concert, das er nicht mehr ſelbſt öffentlich geſpielt hat, die Cadenzen ausgearbeitet, welche er bei den früheren jedesmal zum Behuf der Aufführung machte; die Cadenz des erſten Theils iſt vollſtändig der Coda einer ſeiner großen Symphonien entſprechend ausgeführt.

39) In den Suiten ſind einfache Sätze ähnlicher Art mit Air bezeichnet. Wenn in der Symphonie der Mittelſatz als Romanze bezeichnet wird, ſo geſchieht dies auch um auf jene urſprüngliche Form hinzuweiſen, namentlich in einer Zeit, wo der Mittelſatz gewöhnlich ſchon freier in der Form behandelt wurde.

denen einer oder beide wiederholt werden, mitunter mit hinzugefügter Coda. Allein auch im zweiten Theil findet ſich dann keine eigentliche Durchführung, ſondern meiſtens nur eine andere Wendung des Hauptthemas, wobei namentlich der Gegenſatz der Dur- und Molltonart benutzt wird. Scharf ausgeprägt wurde derſelbe, indem man das Thema bald in der Dur- bald in der Molltonart ganz ausgeführt abwechſeln ließ: Maggiore und Minore. Die öftere Wiederholung des einfachen Themas, wie ſie im Weſen des Liedes und in der Cavatine begründet iſt, führte dazu, daß um dieſem Satze eine größere Ausdehnung zu geben, vielfach die Form der Variation angewendet wurde[40]. Nach einer alten Tradition war es nicht bloß das Recht ſondern die Pflicht des Virtuoſen wie des Sängers (S. 252) eine Melodie ſo oft ſie wiederkehrte mit neuen Verzierungen auszuſchmücken, die Variation war nur die kunſtgemäße Ausbildung deſſen, was ehemals dem ausübenden Künſtler überlaſſen war, durch den Componiſten. Daß dieſe Form bald ſtrict bald frei angewendet werden konnte, iſt einleuchtend, ebenſo daß dieſelbe in ihrem Grundweſen an Tiefe und Tüchtigkeit der thematiſchen Verarbeitung nachſteht. Es iſt daher wohl begreiflich, daß dieſer Satz verhältnißmäßig längere Zeit ſowohl der Ausdehnung und Form als dem Gehalt nach weniger bedeutend blieb. Es war eine vollkommene Beherrſchung des geſammten Materials aller Art welches die muſikaliſche Technik darbietet, es war ſozuſagen eine Durchdringung, eine Sättigung des künſtleriſchen Individuums erforderlich, ehe das innerſte Gemüthsleben, in ſeiner ganzen Tiefe, in ſeinem vollen Reichthum ſich frei und rein in der einfachſten Form ausſpre-

---

40) Es iſt hierfür nicht ohne Intereſſe, wenn man ſieht, wie ein und derſelbe Satz in einem Duett der Oper Apollo et Hyacinthus (S. 79) und als Andante einer Symphonie 4) verwendet worden iſt.

chen konnte, wie im lyriſchen Gedicht des Dichters. Das Adagio der Inſtrumentalmuſik in ſeiner ſchönſten Vollendung iſt eine echt deutſche Schöpfung, ſie iſt das was ſie iſt unabhängig von dem Einfluß der neu erwachten deutſchen Poeſie geworden; daß ein und derſelbe belebende Frühlingshauch beide im Weſentlichen zur gleichen Zeit erweckte mag uns ein Zeugniß ſein, daß der echte Geiſt des deutſchen Volks in beiden die Schwingen regte[41]. Mit dem geſteigerten Gehalt dehnte ſich auch die Form, wurde voller und reicher, allein ſie änderte ſich nicht weſentlich; wir finden in den großartigſten Sätzen dieſes Charakters die oben angedeuteten Grundzüge wieder, nur im Einzelnen wird die Ausführung freier, lebensvoller und bedeutender.

Der Schlußſatz hat in ſeiner raſchen Bewegung, meiſtens im 3/4, 6/8 oder 2/4 Tact, und der luſtigen Stimmung immer eine gewiſſe Aehnlichkeit mit dem Tanz gehabt ohne doch die beſtimmten charakteriſtiſchen Formen deſſelben anzunehmen. Obgleich in der formellen Behandlung deſſelben ſtets eine größere Freiheit gewaltet hat, ſo iſt doch die Form des Rondo ſehr vorherrſchend geworden. Auch dieſe iſt urſprünglich vom Tanz entlehnt, in der Symphonie aber gewahren wir auch mehr den Einfluß der in der Oper entwickelten Form des Rondo. Das Eindringliche, welches in der öfteren Wiederholung derſelben Melodie lag, die Freiheit und Läſſigkeit, welche in der Behandlung der Mittelglieder geboten war, die lange Zeit hindurch als ebenſoviel vollſtändig abgeſchloſſene kleine Sätze auftreten und erſt allmählich unter einander wahrhaft verſchmolzen werden, die Gelegenheit, Geiſt und Geſchicklichkeit durch ſtets neue und überraſchende Einführung des Themas zu bewähren, machte dieſe an ſich leichtere Form ſehr geeignet für einen Schlußſatz nach der damals geltenden Auffaſſung. Denn wie man in der Inſtrumentalmuſik überhaupt einen angenehmen Genuß und Zeitvertreib ſuchte, der vielmehr abſpannen als anſpannen ſollte, ſo wollte man namentlich zum Schluß zu fröhlichen Empfindungen angeregt ſein. Durch eine eigene Laune iſt aber der letzte Satz auch mitunter zum Tummelplatz contrapunktiſcher Arbeit auserſehen worden; die Meiſter der Kunſt haben bewähren wollen, daß auch in dieſer ſtrengſten Form der echte Künſtler Heiterkeit und Laune, Geiſt und Witz in voller Freiheit entfalten könne. So iſt es ja auch bis in die neueſte Zeit üblich geblieben, im Scherzo, dem eigentlichen Feld des muſikaliſchen Witzes und Humors, contrapunktiſche Arbeit als eigenthümliche Würze anzubringen. Hier wie dort verdanken wir dieſer Richtung einige der ausgezeichnetſten Leiſtungen der deutſchen Inſtrumentalmuſik.

---

[41] Daß es in neueſter Zeit ſo ſelten gelingt in dieſer Richtung zu befriedigen, mag auch charakteriſtiſch ſein. Schumann, der wiederholt auf dieſe Erſcheinung hingewieſen hat, meinte, es ſcheine dies eine abgeſchloſſene Muſik und man würde auf neue Mittelſätze anderen Charakters ſinnen müſſen (geſammelte Schriften I S. 283. 289).

Dieſen drei urſprünglichen Sätzen der Symphonie wurde der Menuett als vierter hinzugefügt; vielleicht hatte die Suite[42] Veranlaſſung gegeben von ihrer langen Reihe verſchiedener Tänze den damals beliebteſten zu entlehnen, um die Symphonie damit zu zieren. Ich kann nicht angeben, ob Joſeph Haydn der erſte geweſen iſt, welcher den Menuett in die Symphonie eingeführt hat, gewiß iſt er derjenige, welcher ihm einen eigenthümlichen, typiſch gewordenen Charakter gegeben. Der Menuett war der Tanz der vornehmen Welt[43], er bot ihr die Gelegenheit Würde, Anſtand und Grazie zu entfalten. Diejenigen Menuetts, welche unbefangen dieſen Charakter des Tanzes wiedergeben, kann man jetzt nicht hören ohne an Puder und Reifrock erinnert zu werden, und wie die zierlichen Porzellanfigürchen und Kupferſtiche jener Zeit erregen ſie bei aller Anerkennung ihrer graziöſen Würde ein heiteres Lächeln; in einer Zeit, welcher dieſe Art des Anſtandes fremd geworden iſt, kann ſie nur humoriſtiſch reproducirt werden[44]. Haydn parodirte den Menuett ſeiner Zeit nicht, aber er entkleidete ihn ſeiner vornehmen Würde; er

---

[42] Die Suite für Orcheſter oder für Klavier, welche im ſiebzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, beſtand ihrem Weſen nach aus einer Reihe in Tempo, Rhythmus und Ausdruck verſchiedener, meiſt ſehr charakteriſtiſcher Tänze in derſelben Tonart. Mattheſon (vollk. Capellmeiſter S. 223 ff.) zählt deren auf: Menuett, Gavotte, Bourree, Rigauden, Gique, Polonaiſe, Anglaiſe (Countres-Dances, Ballads, Hornpipes), Paſſepied, Sarabande, Courante, Allemande und giebt auf ſeine Weiſe ihre nähere Charakteriſtik. „Die Allemanda," ſagt er S. 232 „als eine aufrichtige teutſche Erfindung geht vor der Courante, ſo wie dieſe vor der Sarabanda und Gique her, welche Folge der Melodien man mit einem Nahmen Suite nennet." Aber weder dieſe Folge, noch dieſe Auswahl und Anzahl der

---

Tänze iſt maßgebend für die Suite; andere geben Allemande, Courante, Gigue, Paſſecaille, Gavotte, Menuett, Chaconne an, und ſpäter z. B. bei Bach herrſcht hier große Freiheit. Man ſetzte den Tänzen aber noch eine Einleitung vor, ein Präludium, Phantaſie oder eine förmliche Ouverture, welche nach franzöſiſcher Art aus einem langſamen und einem lebhaften, meiſtentheils gearbeiteten Satz beſteht, der wiederum durch einen langſamen abgeſchloſſen wird. Daß die Suite nicht unſerer modernen Symphonie- und Sonatenform zu Grunde liegt, ſondern die Symphonie der italiäniſchen Oper ſcheint mir einleuchtend; dies ſchließt aber eine theilweiſe Benutzung jener nicht aus. Es fragt ſich freilich dabei auch, wie es mit der localen Verbreitung dieſer verſchiedenen Formen ſtehe.

[43] So hat ihn Mozart, wie wir genauer ſehen werden, im Don Giovanni höchſt charakteriſtiſch angewendet.

[44] In Beethovens achter Symphonie iſt der Menuett das Stück, welches das langſamſte Tempo hat, und die feierlich graziöſe Würde deſſelben macht gegen die lebhafte Beweglichkeit der übrigen Sätze eine überaus humoriſtiſche Wirkung. Auch in Mendelsſohns A-dur Symphonie wird man den zierlichen Menuett nicht ohne Lächeln hören können.

nahm ihn, wie ihn die Bürgersleute tanzten und wußte eine volksthümliche Heiterkeit und Laune hineinzulegen, welche dieſem Tanz urſprünglich fremd war. Die gemüthliche Fröhlichkeit und Jovialität, die muntern Späße und Scherze, die in den Salons der Nobleſſe als nicht ſtandesgemäß keinen Zutritt fanden, wußte er zur Geltung zu bringen; er war unerſchöpflich an Einfällen, Ueberraſchungen, Witzen jeder Art, ohne ausgelaſſen oder ordinär zu werden, und er verſtand es den Ton der behaglichen Laune zu behaupten, obgleich die künſtleriſche Behandlung der Form, die er nach allen Seiten erweiterte und ausdehnte, in hohem Maaße fein berechnet und geiſtreich war. Es iſt begreiflich, daß dieſe Weiſe populär wurde; ſie ging von einer beliebten Form aus, der Sinn der ſich darin ausſprach, war echt volksmäßig, und die Geſtaltung wahrhaft künſtleriſch: ſo hatte der Menuett ſeinen Platz in der Symphonie gewonnen und wußte ihn zu behaupten[43].

Mozarts erſte Symphonien haben nur drei Sätze, und es iſt wohl nicht zufällig daß zuerſt in den in Wien im Jahr 1767 und 1768 componirten Symphonien der Menuett aufgenommen iſt. Aber noch in ſpäterer Zeit fehlt er mitunter, ſowie auch die unmittelbare Verbindung aller drei Sätze zu einem zuſammenhängenden Ganzen in ſpäteren Symphonien feſtgehalten iſt. Daß bei reiferer Bildung ſich ein künſtleriſcher Sinn auch in ſolchem Bewahren einer älteren Weiſe verräth, kann die Symphonie 31 zeigen, wo das fein ausgearbeitete Andante, in welchem eine zarte Empfindung ſich in eigenthümlicher Weiſe ausſpricht, nicht allein den Mittelſondern auch den Höhepunkt bildet. Mit richtigem Gefühl iſt deshalb das lebhafte und rauſchende Allegro, das demſelben als Einleitung vorhergeht, zum Schluß abgedämpft, um auf jenen Satz vorzubereiten. Eben ſo wohl motivirt iſt es durch den Charakter des Andante, in welchem eine ſehnſüchtig ſchmerzliche Stimmung ihren Ausdruck findet, ohne zu einer vollkommen abſchließenden Befriedigung zu gelangen, daß auch hier ein Uebergang zu dem letzten lebhaft bewegten Satz gemacht wird.

---

[43] Die Stellung deſſelben vor oder nach dem langſamen Satz wechſelt ſchon frühzeitig, auch bei Mozart, in der Regel folgt er auf das Andante.

Es iſt intereſſant zu verfolgen, wie Mozart in ſeinen Jugendarbeiten dieſer Gattung in allmählichem Fortſchritt ſich der Technik und des Materials immer mehr verſichert. Die erſte Symphonie vom Jahr 1764 zeigt von melodiöſer Erfindung ſehr wenig, die Motive haben keinen beſtimmten Charakter und von Durchführung kann noch keine Rede ſein; merkwürdig aber iſt der Sinn, mit welchem der Zuſchnitt im Ganzen, die Formen im Allgemeinen aufgefaßt und beobachtet ſind, ſo daß gar nichts Ungehöriges ſich findet und die Symphonie, wenn gleich nicht bedeutend, doch fix und fertig iſt; im Andante finden ſich ſogar einige harmoniſche Wendungen, welche von einem mehr als knabenhaft feinen und ſicheren Gefühl zeugen. Merkwürdig iſt auch der Fortſchritt, welcher gleich in den nächſten Verſuchen ſich offenbart. An Kindern und Erwachſenen läßt es ſich leicht beobachten, daß bei einigem Talent viel verſprechende Einfälle, Anſätze und Verſuche genug zum Vorſchein kommen, daß es aber ſehr ſchwer fällt ein Ganzes, auch nur von mäßigem Umfang und Gehalt abzuſchließen und zu Stande zu bringen; es iſt aber gerade der Beweis eines außerordentlichen, wahrhaft künſtleriſchen Genies, wenn von Anfang an, wie bei Mozart, die Kraft ſich zeigt ein Ganzes zur Vollendung zu bringen. Man ſieht nun auch, wie ihm, nachdem der erſte Verſuch gelungen iſt, nachdem er erfahren hat, wie er die Sache angreifen müſſe, raſch die Kräfte wachſen; die nächſten Symphonien zeigen, wie knabenhaft ſie uns auch vorkommen mögen, ſchon ungleich mehr Körper, mehr Beſtimmtheit und Charakter in den einzelnen Elementen. Von verſchiedenen Seiten her gewinnt er allmählich die Herrſchaft über das Orcheſter. Das erſte Beſtreben iſt darauf gerichtet, die einzelnen Stimmen frei und ſelbſtändig zu machen. Zunächſt wird der zweiten Violine eine eigenthümliche Bewegung gegeben theils durch charakteriſtiſche Figuren, welche allerdings im Weſentlichen noch als begleitende erſcheinen, theils durch contrapunktiſche Behandlung, namentlich in imitatoriſcher Weiſe; ſodann wird der Baß zu einer lebendigen Selbſtändigkeit herangebildet. Hier ſcheint der Weg hauptſächlich der geweſen zu ſein, daß, indem er zuerſt in imitatoriſchen Sätzen ſelbſtändig der Hauptſtimme gegenüber geſtellt wurde, dies die Veranlaſſung wurde ihn überhaupt frei und unabhängig zu behandeln[46]. Es war durch die fortſchreitende Entwickelung der ſelbſtändigen Stimmführung gegeben, daß auch die Motive bedeutender, intenſiver werden mußten und das Ganze mehr Haltung und Gehalt bekam; eine eigentliche fruchtbare Durchführung und Verarbeitung war dadurch freilich noch nicht bedingt. Nicht minder mußte die Ausbildung des Saitenquartetts auch dahin führen, daß der eigenthümliche Charakter dieſer Inſtrumente mehr und mehr zur Geltung kam und auch von dieſer Seite her Charakter und Färbung der Motive ſchärfer entwickelt wurden. Die Saiteninſtrumente bildeten lange Zeit den eigentlichen Kern des Ganzen; die Blasinſtrumente werden anfangs hauptſächlich angewendet um die Harmonie zu verſtärken, dann auch die Melodie hervorzuheben, ihr Eintreten oder Wegbleiben dient dazu Licht und Schatten zu geben, aber erſt allmählich bildet ſich auch in der Behandlung der Blasinſtrumente die Freiheit heran, ſie ihrer individuellen Beſchaffenheit nach ſelbſtändig am Ganzen mitwirken zu laſſen. Oboen und Hörner, mitunter auch Trompeten[47], ſind regelmäßig combinirt und geben durch die Art, wie ſie angewendet werden, dem Orcheſter durchgehend einen ſcharfen, hellen Ton, wie er damals beliebt geweſen ſein muß; im Contraſt dazu wurden Flöten verwandt bei Sätzen von ſanfterem Charakter, bei welchen häufig noch die Saiteninſtrumente gedämpft werden. Erſt ſpäter treten die Fagotts, welche früher nur die Bäſſe verſtärken, ſelbſtändig hervor, aber hauptſächlich werden ſie auch dann noch wie die Bratſchen zu füllenden Mittelſtimmen verwandt. Wir begegnen lange Zeit einzelnen beſcheidenen Verſuchen neue Inſtrumentalkräfte in eigenthümlicher Weiſe zu verwenden, bis es gelingt ſie zu einem in allen Theilen ſelbſtändig belebten Ganzen heranzubilden.

---

[46] Intereſſant iſt in dieſer Beziehung Symphonie 10, in welcher der Baß zumeiſt in Imitationen ſich in einer Weiſe frei bewegt, wie dies früher nicht vorkommt.

Nach welchen Muſtern und unter welchem Einfluß ſich Mozart hauptſächlich in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen bildete iſt leider nicht näher bekannt. Daß Joſ. Haydns Symphonien auch ihm bekannt waren und nicht ohne Einwirkung blieben läßt ſich annehmen, obgleich geringe Spuren beſtimmt darauf hinführen. Im Menuett, wo man das Vorbild Haydns am erſten erwarten ſollte und am leichteſten erkennen würde, zeigt ſich im Allgemeinen eine verſchiedene Auffaſſung, die auch ſpäter Mozart eigenthümlich bleibt. Das echt Haydnſche Element der jovialen Launen, das Vergnügen an Ueberraſchungen und Neckereien iſt bei Mozart nicht vorherrſchend; das volksthümlich Gemüthliche hat er beibehalten, übrigens ſucht er ihn der Form nach zu verſchönern und zu veredeln und ihm dadurch ſein eigenthümliches Intereſſe zu geben. Dieſe Richtung — denn es iſt der unbewußte Zug der Mozartſchen Natur, nicht eine bewußte Tendenz — iſt ſchon in den jugendlichen Arbeiten unverkennbar, wenn auch das Ziel nicht immer erreicht iſt. Um ſo eher mag man denn da, wo ſich ähnliche Aeußerungen einer humoriſtiſchen Neckerei wie bei Haydn finden (z. B. 13. 17), einen beſtimmten Einfluß erkennen. Die letztere Symphonie (17), bei der es offenbar auf eine große Symphonie angelegt war, ſcheint überhaupt eine äußere Einwirkung zu verrathen. Nicht allein der Menuett, ſondern namentlich das lang ausgeführte Schlußrondo verräth einen beſtimmt Haydniſchen Charakter. Abweichend von Mozarts gewöhnlicher Weiſe iſt auch das Andante; ſtatt des freien Fluſſes, der ihn ſonſt überall kenntlich macht, nimmt man hier ein etwas gezwungenes, angenommenes Weſen wahr, als ſuche er etwas vorzuſtellen, das er eigentlich nicht iſt. Dies muß auch wohl ihm oder Anderen nachher aufgefallen ſein, denn es findet ſich am Schluß der Symphonie ein zweites Andante, das viel einfacher iſt, nachcomponirt.

---

[47] Bemerkenswerth iſt, daß auch da wo Trompeten angewandt ſind, ſelten Pauken gebraucht werden.

Es erſcheint dem Entwickelungsgange Mozarts, wie wir ihn bisher beobachtet haben, ganz gemäß, daß ſeine Inſtrumentalcompoſitionen bis etwa zum Jahre 1772 weſentlich nur intereſſant ſind, inſofern ſie uns zeigen, wie naturgemäß und ſicher ſich Mozart auch hier allmählich in den Beſitz aller künſtleriſchen Mittel zu ſetzen verſtand. Von dieſer Zeit an fangen auch ſie an ein ſelbſtändiges künſtleriſches Intereſſe zu gewinnen. Auffallend iſt es daß wir aus den Jahren 1775 bis 1777 gar keine Symphonien von Mozart beſitzen. Allerdings kann der Zufall es ſo gefügt haben, daß grade dieſe alle verloren gegangen ſind; allein wahrſcheinlich iſt dies eben nicht, wenn man bedenkt, wie ſorgfältig die Compoſitionen dieſer Zeit aufbewahrt und wie vollſtändig ſie im Ganzen erhalten ſind. Auch läßt ſich ein Grund dafür, daß Mozart während dieſer Jahre die Symphonie vernachläſſigt habe, darin finden daß er in anderen Gattungen der Inſtrumentalmuſik ſehr thätig war — die großen Serenaten und Concerte für Violine und Klavier fallen in dieſe Jahre; vielleicht mochte auch die immer zunehmende Unzufriedenheit mit ſeiner Stellung in Salzburg, möglicherweiſe auch das Mißfallen des Erzbiſchofs ihn veranlaſſen keine Symphonien mehr zu ſchreiben, die zunächſt doch beſtimmt waren bei Hofe aufgeführt zu werden [48]. Indeſſen muß dies freilich dahin geſtellt bleiben: der Fund eines bisher unbekannt gebliebenen blauen Büchleins könnte dieſer Combination eine erwünſchte Widerlegung bringen.

Auch die bedeutenderen unter dieſen ſpäteren Symphonien ſind knapp in den Formen und ſparſam in den Mitteln, wie man es damals verlangte, wo wie wir ſahen an einem Abend mehrere Symphonien aufgeführt wurden [49]. Der Fortſchritt

---

48) Es iſt nicht ohne Bedeutung daß Leop. Mozart, der nicht zufrieden war, daß Wolfgang auf ſeine Reiſe mehr Symphonien als Kirchenmuſik mitgenommen hatte, dieſem ſchreibt (24. Sept. 1778): „Was Dir keine Ehre macht iſt beſſer, wenns nicht bekannt wird; deßwegen habe von Deinen Sinfonien nichts hergegeben, weil ich voraus wuſte, daß Du mit reiferen Jahren, wo die Einſicht wächſt, frohe ſeyn wirſt daß ſie niemand hat, wenn Du gleich damals, als Du ſie ſchriebſt, damit zufrieden warſt; man wird immer heickler." Auch hieraus mochte man ſchließen daß er in den letzten Jahren vorher keine Symphonien mehr geſchrieben hat, denn die in dieſen Jahren componirten Serenaten ſtellte auch Leopold Mozart hoch.

49) Und doch ſchreibt Mozart ſeinem Vater von Paris aus (11. Sept. 1778) daß er ſeine Symphonien dort nicht aufführen könne, weil die mei-

zeigt ſich theils in der größeren Freiheit in der Behandlung der Motive wie der Inſtrumente — ſo ſind z. B. der erſte Satz der Symphonie 33, der letzte Satz der Symphonien 32. 33 durch die freie Stimmführung voll Bewegung und Leben —, theils darin, daß die einzelnen Elemente und Motive mehr Individualität und Charakter erhalten, daß die Zwiſchenglieder zur Selbſtändigkeit entwickelt werden und die bloß verbindenden Paſſagen der Geigen, die nur einem Harmoniewechſel dienenden Baßfiguren dagegen verſchwinden. Dabei treten außer einzelnen öfter wiederkehrenden Lieblingswendungen, die mehr der Zeit angehören, auch ſchon manche Eigenthümlichkeiten Mozarts hervor, welche ſpäter ſchärfer ausgeprägt erſcheinen, z. B. daß das zweite Thema mitunter ſchwächer iſt und gegen das erſte abfällt, während er dagegen in dem Motiv, welches er zum Schluß des Theils anzubringen pflegt, ſowohl durch die Art, wie er es einführt, als durch die glückliche Conception, meiſtens einen neuen Aufſchwung hervorzubringen und eine eigenthümliche heitere Helle zu verbreiten weiß. Als Muſter ſeiner Leiſtungen jener Zeit nach ſehr verſchiedenen Richtungen können die Symphonie in G moll (30) und in A-dur (34) dienen. Jene hat einen ernſten großen Charakter, der ſich gleich in dem erſten bedeutenden Thema ausſpricht, und durch die ganze Symphonie feſt gehalten wird, was namentlich im Menuett und Finale hervortritt, welche ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit, den ernſten, faſt düſtern Charakter bewahren, der auch im Andante wohl gemildert, aber nicht in ſeinem Weſen verändert erſcheint. Dagegen iſt die zweite von Anfang bis zu Ende ein Spiel der heiterſten Laune und der anmuthig[illegible] Grazie, voll Leben und Friſche und ſtets edel

---

ſten nicht nach dem Pariſer Geſchmack ſeien; „bei uns in Teutſchland iſt der lange Geſchmack, in der That aber iſt es beſſer kurz und gut“

gehalten. Sie kann zum Beweiſe dienen, mit wie geringen Mitteln ein Kunſtwerk nicht allein angelegt, ſondern ſauber ausgeführt und fein ſchattirt werden kann. Und wenn man nur die beiden Menuetts dieſer Symphonien mit einander vergleicht, ſo wird man geſtehen daß ein Künſtler der innerhalb dieſer beſchränkten Form die lächelnde Würde des feinen Anſtands und den düſtern Unmuth eines erregten Gemüths mit gleicher Wahrheit und Sicherheit auszudrücken wußte, über die Mittel der Inſtrumentalmuſik mit der Herrſchaft des Geiſtes verfügte. Allerdings zeichnen ſich dieſe beiden Symphonien auch dadurch aus, daß ſie eine erhöhte Stimmung charakteriſtiſch und in conſequenter Stetigkeit ausdrücken; denn von einzelnen Sätzen gilt dies, allerdings in verſchiedenem Maaße, auch von anderen Symphonien. Im Allgemeinen aber iſt der individuell charakteriſtiſche Ausdruck einer ſcharf beſtimmten, namentlich leidenſchaftlichen Stimmung nicht die eigentliche Aufgabe der Symphonie der damaligen Zeit. Daß ſie zunächſt für die geſellige Unterhaltung beſtimmt war, alſo hauptſächlich einen heiteren Genuß verſchaffen und vielmehr angenehm anregen als ernſthaft beſchäftigen ſollte, verläugnet ſich nur ausnahmsweiſe; Lebhaftigkeit, Glanz, oder ruhige Beſchaulichkeit machen ihren weſentlichen Charakter aus. Der Ernſt, mit welchem der Künſtler ſeine Aufgaben erfaßt, richtet ſich daher vor Allem auf die Ausbildung der Form und Technik; die innerſten Gefühle, die geheimen Erlebniſſe ſeiner Seele in der Kunſt rückhaltslos auszudrücken wagte und vermochte das Individuum noch ſo wenig als es in der geiſtigen Richtung der Muſik jener Zeit überhaupt lag. Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß ein Componiſt damals nicht menſchlich tief und leidenſchaftlich empfunden, und daß von ſeiner Empfindung nichts in ſeine Muſik übergegangen ſei, die ihm nicht etwa ein bloß äußerliches Spiel mit Formen und Formeln war.

Allein man unterſchied damals allerdings theoretiſch und praktiſch zwiſchen menſchlichem und künſtleriſchem Empfinden, der Anſtand war auch in der Kunſt mächtig, und in künſtleriſcher wie ſocialer Beziehung war das Subject ſehr bedingt zuläſſig. Im Jahr 1774 erſchien der Werther; an dem inneren Kämpfen und Ringen, welches ihn hervorgebracht hatte, war auch die Muſik nicht unbetheiligt geblieben, allein um die künſtleriſche Freiheit zu ähnlichen Leiſtungen zu gewinnen, mußte ſie noch länger arbeiten und ſtreben. Durch das allſeitige Durcharbeiten des Techniſchen und Formalen erwarb ſie ſich die Mittel dazu und es iſt ſchon wiederholt bemerkt, wie mit der zunehmenden Freiheit nach dieſer Richtung, auch durch die wachſende Intenſivität des Gehalts die Formen bedeutender und lebensvoller werden. So iſt es denn auch ein Zeichen der inneren Entwickelung des Künſtlers, wenn wir ſehen, wie der Jüngling, wenn auch noch erſt in vereinzelten Erſcheinungen, ſich ſelbſt und ſein Gemüthsleben muſikaliſch auszuſprechen beſtrebt iſt. Dabei darf man nicht vergeſſen, daß wir einen Jüngling vor uns haben, den das Leben noch nicht durch tief erregte Leidenſchaften und ſchwere Schickſale in die Schule genommen hat, und wir haben es als ein Zeichen von Geſundheit und Tüchtigkeit auch der künſtleriſchen Natur anzuſehen, daß er ſich nichts vorredete, ſich nichts einbildete, nichts vorſtellen wollte, ſondern ſtets ſich einfach ſo gab wie er war.

Die Symphonie — wenn das Wort als Bezeichnung für die bisher beſprochene Art der Inſtrumentalmuſik gefaßt wird — war übrigens damals nicht wie heute die größte und umfaſſendſte Form der Orcheſtermuſik. Man gebrachte deren noch andere, für welche man früher den Namen Caſſation[30], zuletzt wie es ſcheint vorherrſchend Serenate[51] angewendet findet; ſo wie dieſe von äußerlichen Zufälligkeiten entlehnt ſind, haben ſie wohl kaum je eine beſtimmt ausgeprägte Form

---

[30] Cassatio, Cassazione wurde in ähnlicher Weiſe wie Serenata

---

von Inſtrumentalmuſik gebraucht, welche Abends im Freien aufgeführt wurde; es war dann aber eine Zeitlang der geläufige Ausdruck für Inſtrumentalmuſik überhaupt, ſowohl Symphonien als Quartetten, und ein beſtimmter Unterſchied iſt kaum anzugeben. Mozart erwähnt in einem Briefe an ſeine Schweſter (Beil. V, 23) unterſchiedliche ſeiner Caſſationen, in einem anderen (München 2. Oct. 1777) „die zwei Caſſationen für die Gräfin“, welche nicht mehr nachzuweiſen ſind, und ſchreibt noch ſpäter ſeinem Vater (Wien 4. Juli 1781): „Die 3 Caſſationen brauche ich gar nothwendig. Wenn ich nur unterdeſſen die ex F und B habe — die ex D können Sie mir mit Gelegenheit ſchicken.“ In einem früheren Briefe heißt es (München 6. Oct. 1777): „Zu guter Letzt ſpielte ich die letzte Caſſation aus dem B von mir; da ſchaute alles groß darein, ich ſpielte als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre.“ Hier war alſo eine obligate Violine dabei, und ebenſo erwähnt der Vater (12. April 1778) eine Caſſation Wolfgangs für Saiteninſtrumente und 2 Hörner, welche der Geiger Kolb mit erſtaunlichem Beifall geſpielt habe. Höchſt wahrſcheinlich ſind alſo mit dieſen Caſſationen die drei Divertimenti in F- B- und D-dur (53. 55. 56) gemeint; da nun auch die beiden Sachen, welche ausdrücklich mit dem Titel der Caſſationen überliefert ſind, aus mehreren Sätzen beſtehen, ſo ſcheint es als wenn man damals die Caſſationen von der Symphonie im engeren Sinne unterſchied.

[51] Serenata iſt urſprünglich eine Nachtmuſik im Freien, welche entweder vor den Fenſtern des oder der zu Feiernden, oder auf öffentlichen Plätzen aufgeführt wurden, nach einer in früherer Zeit ſehr allgemeinen Sitte. So componirte Sammartini, wie Carpani erzählt (le Haydine p. 58) ſeine erſten Symphonien für die Aufführungen im Freien, welche der Gouverneur Pallavicini veranſtaltete; si sonavano esse in piena aria sulla mezzaluna della citadella a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d' estate. Mozart ſchreibt ſeinem Vater, daß Martin, mit welchem er ſich vereinigte, die Erlaubniß erhalten habe zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmuſiken auf den ſchönſten Plätzen in der Stadt (Wien 8. Mai 1782). Dann wurden derartige Compoſitionen auch bei Concerten im Saal aufgeführt.

bezeichnet und wechſeln untereinander, je nachdem Zeit und Mode entſcheiden. Was ſie von der Symphonie im engern Sinn unterſcheidet iſt größerer Reichthum und Mannichfaltigkeit nach verſchiedenen Richtungen hin. Oft ſind mehrere Inſtrumente dabei beſchäftigt und dieſe werden in verſchiedener Weiſe, mit ſichtlichem Beſtreben nach Abwechslung gruppirt, beſonders aber finden ſich Soloinſtrumente auf mannichfache Art dabei angewandt. Ferner iſt die Zahl der einzelnen Sätze meiſtens bedeutend erweitert und ſteigert ſich nicht ſelten bis auf acht. Faßt man die Anordnung und Gliederung derſelben etwas näher ins Auge, ſo ergiebt ſich hauptſächlich daß die in der Symphonie ausgebildeten Formen auch hier angewendet, aber in verſchiedenen Modificationen vervielfältigt zuſammengeſtellt ſind.

Eigenthümlich iſt dieſen Compoſitionen daß ſie gewöhnlich durch einen Marſch eingeleitet und mitunter auch beſchloſſen wurden (37). Urſprünglich mochte derſelbe wirklich beſtimmt ſein das Auftreten und Abziehen des Orcheſters bei einer feſtlichen Gelegenheit zu begleiten; ſpäter, wo die Saiteninſtrumente dabei in gleicher Weiſe beſchäftigt werden wie bei allen anderen Sätzen, iſt dies wohl nicht anzunehmen: der Marſch war nun die Form der Einleitung geworden, welche auf den urſprünglichen Charakter nur noch mehr hinwies. Uebrigens finden wir ihn als eigentlichen Marſch behandelt, die Formen nicht ausgedehnt, oder zu einer eigenthümlichen Kunſtform erweitert und ausgebauet, ſehr häufig hat er nicht einmal ein Trio; der Ausdruck iſt meiſtens lebhaft und heiter[52].

---

[52] Die einzelnen Märſche, welche von Mozart erhalten ſind, waren wohl meiſtens zur Einleitung von Serenaten beſtimmt; man wechſelte damit und wir finden ſie deshalb auch für ſich geſchrieben. Daß der Marſch

Unter den übrigen Sätzen, welche in ähnlicher Weiſe wie in der Symphonie abwechſeln, nimmt der Menuett eine Hauptſtelle ein, indem er faſt regelmäßig zwiſchen jedes Andante und Allegro als vermittelndes Glied eingeſchoben wird und alſo zwei oder dreimal in einem Stück ſich findet[53]. Man ſucht nun nicht allein demſelben einen verſchiedenen Charakter zu geben, ſondern beſonders durch mannichfache Abwechslung in der Inſtrumentation einen eigenthümlichen Reiz hervorzubringen, namentlich im Trio, wobei es gar nicht ſelten iſt, daß einem Menuett mehrere Trios mit anderer Inſtrumentation beigegeben ſind. Nicht ſelten werden im Trio obligate Inſtrumente, Violine (40. 41. 42. 43), Flöte (42), Trompete (43), oder auch die Saiteninſtrumente allein (38. 43) angewendet.

Was die Gliederung der übrigen Sätze anlangt, ſo ſind ein großes zweitheiliges Allegro zu Anfang und ein Allegro oder Preſto zum Schluß, mitunter durch ein kurzes Adagio eingeleitet, wie bei der Symphonie die Eckpfeiler und dieſe Sätze wurden auch ähnlich wie in der Symphonie behandelt. Bei einfacherer Ausführung wird der zwiſchen ihnen ſtehende langſame Satz durch zwei Menuetts eingefaßt (36), dann finden ſich zwei langſame Sätze jeder mit zugehörigem Me-

---

44 zu einer Serenate gehörte, die nicht erhalten zu ſein ſcheint, iſt gewiß, daß ein anderer (44) für eine noch erhaltene Serenate (48) beſtimmt war, iſt der Inſtrumentation wegen nicht unwahrſcheinlich.

53) Daß man hier nur den einmal eingebürgerten Menuett anwandte und den in der Suite dargebotenen Reichthum charakteriſtiſcher Tänze ganz unbenutzt ließ iſt wohl ein Beweis, daß dieſe Form der Inſtrumentalmuſik damals wenigſtens in dieſen Gegenden gar keine praktiſche Geltung hatte. Zu bedauern iſt es gewiß, daß ſo viele Keime, die einer Entwickelung zu eigenthümlichen Formen der Inſtrumentalmuſik fähig waren, unausgebildet blieben.

nuett (37), welche durch verſchiedene Inſtrumentation charakteriſirt ſind. Bei fortſchreitender Erweiterung tritt zwiſchen die beiden langſamen Sätze noch ein Allegro ein, das aber ſeinem Charakter wie der Inſtrumentation nach von den beiden Hauptſätzen im ſchnellen Tempo, meiſtens durch leichtere Haltung und Färbung unterſchieden wird. Bei dieſer reicheren Gliederung werden nun auch die Inſtrumente mit mehr Abwechſelung gruppirt. So ſind z. B. (40) im erſten Andante und dem folgenden Allegro Oboe und Horn obligat, im zweiten Andante treten Flöten zu den Saiteninſtrumenten hinzu.

In eigenthümlicher Weiſe ausgebildet erſcheint die Form in den Serenaten, in welchen eine obligate Violine beſchäftigt iſt (40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47). Hier tritt nämlich nach dem erſten Allegro die Solovioline mit drei in wechſelnder Reihe aufeinander folgenden Sätzen Andante, Menuett, Allegro (Rondo 43) ein, die gewiſſermaßen ein abgeſchloßnes Ganze für ſich bilden ſodaß, wenn man ſie herausnimmt, eine vollſtändige Symphonie bleibt[54]. Die Concertantſymphonie iſt in den letzten beiden Serenaten vom Jahr 1774 und 1775 (42. 43) auch noch durch eine beſondere Inſtrumentation hervorgehoben. In den übrigen Sätzen ſind die allgemein üblichen Blasinſtrumente Oboen, Hörner und Trompeten angewendet, während zur Begleitung der obligaten Geige Flöten,

---

[54] Mozart berichtet ſeinem Vater (Wien 29. März 1783) daß eine Nummer in ſeinem Concert „die kleine Concertant-Symphonie aus der letzten Finalmuſik“ geweſen ſei, alſo eben dieſer in ſich abgeſchloſſene Abſchnitt. Der Ausdruck Finalmuſik, der auch ſonſt mitunter vorkommt — in einem Briefe aus München (2. Oct. 1777) erwähnt er „die Finalmuſik mit dem Rondo“, was auf 43 paſſen würde — ſcheint darauf hinzuweiſen daß dieſe längeren mit concertirenden Soloinſtrumenten ausgeſtatteten Compoſitionen am Schluß der Concerte aufgeführt wurden, wie dies auch von den Caſſationen berichtet wird.

Hörner und Fagotts gebraucht ſind und namentlich in der letzten (43) ſind dieſe — wie es auch in der Es-dur Litanei ſchon bemerkbar war — in der Weiſe der ſpäter durch Mozart vollkommen entwickelten Inſtrumentation zuſammengeſtellt und behandelt. Ueberhaupt zeigt ſich in dieſen beiden Serenaten (42. 43) ein auffallender Fortſchritt gegen die beiden früheren, die, abgeſehen von den breiteren Formen und der größeren Gewandtheit im Einzelnen, ſich von den übrigen Symphonien nicht weſentlich unterſcheiden. In dieſen beiden aber gewahrt man nicht allein große Sicherheit in der Behandlung des Orcheſters, ſowohl dem Klange nach als in der Polyphonie, wie ſie inſtrumentalen Compoſitionen angemeſſen iſt, ſondern es iſt eine Fülle von ſchönen Motiven ausgeſtreut und ihre Verarbeitung iſt fließend und frei. Auch begegnen ſich eine heitere Laune und Freude an der Ausführung aufs glücklichſte. Namentlich die letzte Serenate (43) iſt trotz der vielen Sätze, mit denen ſie ausgeſtattet iſt, jeder einzelne mit einer Liebe und Behaglichkeit ausgearbeitet, als ſei er der einzige, und auch in der Erfindung zeigt ſich ſoviel Innigkeit und wieder ſoviel joviale Laune, daß man wohl ſieht, er hat mit rechter Luſt ſeine beſten Kräfte aufgeboten. Sie war geſchrieben um die Verlobung der Tochter des allgemein geehrten und beliebten Bürgermeiſters Haffner zu feiern; gewiß war Mozart mit vollem Herzen dabei, und vergegenwärtigt man ſich die glänzende und heitere Stimmung eines ſolchen Feſtes, ſo fällt noch ein helleres Licht auf die Compoſition, die derſelben ihren ſchönſten Ausdruck zu geben beſtimmt war[55].

---

55) In der Serenate 42 iſt das zweite Andante durch obligate Flöte, Oboe und Fagott hervorgehoben; auch iſt im Trio des letzten Menuetts noch eine Soloflöte angebracht. Im Finale wechſelt ein kleines Andante von ſehnſüchtigem Ausdruck dreimal mit einem lebhaften heiteren Allegro

In anderer Weiſe iſt eine kleine Serenate (47) von mäßigem Umfang und in knappen Formen aus dem Januar 1776 behandelt. Sie iſt nur für Saiteninſtrumente und Pauken geſchrieben, und zwar treten zwei Sologeigen mit Bratſche und Baß, die als begleitende Stimmen behandelt ſind, gewiſſermaßen als ein Chor einem zweiten gegenüber, welchen zwei Geigen, Bratſche und Violoncello, ſämmtlich als Ripienſtimmen behandelt und in mehrfacher Beſetzung gedacht, mit den Pauken bilden. Die Abwechslung, in der die beiden Chöre theils einander gegenübergeſtellt ſind, theils zuſammen wirken; das Einfallen der Tuttiſtellen, mancherlei Klangeffecte z. B. durch das Pizzicato, ſelbſt die Paukenſchläge ſind ſo geſchickt und geiſtreich benutzt, daß das kleine Werk ein ganz eigenthümliches Colorit erhalten hat; auch iſt darin ein richtiger Tact bewieſen daß die einzelnen Sätze kurz behandelt ſind um nicht durch Ermüdung des Ohrs den fremdartigen Reiz des Stückes zu zerſtören[36].

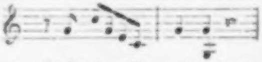
Dieſes Lob kann man auch einem Notturno ertheilen, das für vier Orcheſter, jedes aus dem Saitenquartett und zwei Hörnern beſtehend ſo geſchrieben iſt, daß ein dreifaches Echo vorgeſtellt iſt. Wenn das erſte Orcheſter eine zuſammenhängende Phraſe geſpielt hat, fällt das zweite Orcheſter in den letzten Tact mit derſelben oder den letzten vier Tacten deſſelben ein, das dritte löſt das zweite im letzten Tact mit den drei, das vierte ebenſo das dritte mit den beiden letzten Tacten ab;

---

ab, und noch in der Coda drängt ſich ein Anſatz des Andante ein. Das Ganze bekommt dadurch einen neckiſchen Charakter, daß man faſt an Papagene erinnert werden kann.

[36] Es beſteht aus einem Marſch, Menuett und Rondo, das von einem kurzen Adagio unterbrochen wird. Noch kürzer und knapper iſt ein Ständchen (38) in vier Sätzen, das wohl, wie die erſte Ueberſchrift anzeigt, urſprünglich ein Contretanz war.

dann fährt das erſte Orcheſter fort. In dieſer Art iſt das aus drei Sätzen — Andante, Allegro und Menuett — beſtehende Stück mit ganz geringen Modificationen durchgeführt; nur das Trio des Menuetts wird von einem Orcheſter allein oder allen zugleich geſpielt. Es verſteht ſich daß die Compoſition ſo eingerichtet iſt, daß auch wenn man die Echos wegläßt, der Zuſammenhang hergeſtellt iſt. Das Verdienſt einer ſolchen Spielerei beſteht natürlich hauptſächlich darin daß man den Zwang nicht mehr als billig merkt; eine beſondere Wirkung macht es mitunter, wenn bei der Wiederholung dieſelbe Phraſe rhythmiſch verſchoben wird, namentlich im Menuett, wo kurze Schläge hinter einander auf verſchiedene Tacttheile fallen, und wahrhaft komiſch iſt es, wenn im erſten Theil deſſelben die Hörner allein eine Phraſe abſchließen



und als gönnten ſie ſich das Wort nicht hinter einander herjagen. Indeſſen iſt, wie geſagt, auch hier anzuerkennen daß der Spaß nicht zu lange dauert.

26.

Von den bisher behandelten Inſtrumentalſätzen unterſcheiden ſich die, welche mit den Namen Divertimento bezeichnet werden nicht durch die Form, ſondern dadurch daß die verſchiedenen Stimmen nur einfach beſetzt werden[1]. Das älteſte derſelben, in Mailand im Jahr 1771 componirt (50)[2], hat die Form der Symphonie — vier Sätze in der gewöhnlichen Reihenfolge, den letzten Satz als Rondo behandelt —, und iſt auch in der Kürze und Knappheit, mit welcher die einzelnen Sätze ausgeführt ſind, den Symphonien jener Zeit ganz verwandt. Die Saiteninſtrumente ſind durchaus nicht obligat behandelt und unterſcheiden ſich kaum von den gewöhnlichen Ripienſtimmen einer Symphonie, die Blasinſtrumente — zwei Clarinetten und zwei Hörner — treten allerdings mehr als gewöhnlich hervor. Zwar concertirend ſind ſie auch nicht, allein ſie haben nicht den Charakter einer bloßen Verſtärkung der Saiteninſtrumente, ſondern ſie machen ſich bald zuſammen, bald getrennt dieſen gegenüber mit eigenen Motiven und Gängen als ſelbſtändig geltend; im Andante tragen die Blasinſtrumente allein mit den Bäſſen das Thema vor. In einer für eine ſpätere Aufführung vorgenommenen Bearbeitung ſind die Blasinſtrumente noch nachdrücklicher hervorgehoben. Da man im Salzburger Orcheſter keine Clarinetten beſaß, hat Mozart ſich nicht begnügt Oboen ihre Stimme zu geben, ſondern an ihrer Stelle ſind mit den Hörnern zwei Oboen, zwei engliſche Hörner und zwei Fagotts verbunden[3]. Dieſer vollere Chor iſt nun ſo benutzt, daß bald Oboen und engliſche Hörner die Partie der Clarinetten gemeinſam übernehmen, bald die engliſchen Hörner, oder auch

---

[1] Wir haben bereits geſehen, daß dieſelben auch mit dem Namen von Caſſationen angeführt werden; eins (50) führt zugleich den Namen Concerto, iſt aber keineswegs concertirend im eigentlichen Sinn.

[2] Wo Saiteninſtrumente angewendet ſind, iſt die Baßſtimme nur als

---

Basso bezeichnet, es findet ſich keine Andeutung darüber, ob damit Contrabaß und Violoncell, wie im Orcheſter, oder eins von beiden allein gemeint ſei.

[3] Es iſt indeſſen auch möglich, daß dieſe Inſtrumente nur zur Verſtärkung hinzugeſetzt ſind, da ſich in zwei Compoſitionen für Blasinſtrumente (57. 58) dieſelben fünf Inſtrumente zuſammen verwendet finden. Dieſes Zuſammentreffen läßt ſchließen daß die neue Bearbeitung im Jahr 1773 Statt fand, da auch Papier und Handſchrift mit dem aus dieſem Jahr datirten Divertimento (58) übereinſtimmen.

die Fagotts die Hörner unterſtützen, während die letzteren meiſtens den Baß verſtärken. Im Weſentlichen iſt nichts geändert, und die Saiteninſtrumente ſind von der Bearbeitung ganz unberührt geblieben; beachtenswerth iſt, dabei wie eine durch äußere Umſtände gebotene Veränderung zur Bereicherung und Verſchönerung geführt hat[4].

Sehr groß iſt die Abwechslung in dem nächſten Divertimento vom Juni 1772 (31), das wie die größten Serenaten aus ſieben Sätzen beſteht, in welchen die Combination der verſchiedenen Inſtrumente — es ſind außer vier Hörnern eine Flöte, eine Oboe und ein Fagott neben dem Saitenquartett beſchäftigt — mit ſichtlicher Liebe variirt iſt. So iſt das erſte Adagio für die Streichinſtrumente, das zweite für die Blasinſtrumente, die ſämmtlich concertirend ſind, allein geſchrieben; der erſte Menuett iſt für die Saiteninſtrumente allein, in den drei Trios wechſeln die Blasinſtrumente mit einander ab, das erſte blaſen die vier Hörner, das zweite Flöte, Oboe und Fagott, das dritte ſämmtliche Bläſer und in der Coda vereinigen ſich alle Inſtrumente. Eine andere Zuſammenſtellung iſt beim zweiten Menuett gemacht, der von allen Inſtrumenten geſpielt wird, unter denen die vier Hörner beſonders hervortreten; beim erſten Trio geſellt ſich die Flöte, beim zweiten die Oboe zu den Saiteninſtrumenten. In dem dritten Satz, einem Allegretto, iſt die Flöte obligat und die Hörner ſchweigen; im erſten und letzten Satz wirken alle Inſtrumente zuſammen. Man ſieht, eine wie reiche und vielfach ſchattirte

---

[4] Schon bei dieſem kleinen Stück iſt es nicht ohne Intereſſe zu verfolgen, mit welcher Sicherheit die bei der neuen Inſtrumentation ſich ergebenden Vortheile benutzt ſind; ſpäter werden uns ähnliche Umarbeitungen von bedeutenderen Werken begegnen.

Abwechslung allein nach dieſer Seite hin dieſe Compoſition darbietet[5].

Weniger reich ausgeſtattet, aber in mancher Beziehung eigenthümlich iſt ein Divertimento in ſechs Sätzen für Oboe und zwei Hörner neben den Saiteninſtrumenten aus dem Juli 1776 (34)[6]. In der Behandlung der einzelnen Sätze findet ſich z. B. das Eigenthümliche daß der zweite Menuett kein Trio hat, ſondern ſtatt deſſen dreimal variirt wird, wobei die Oboe und die beiden Violinen abwechſelnd vortreten[7]. Hierbei zeigt ſich in einigen, obwohl ſehr mäßigen Paſſagen, etwas von concertirender Weiſe, übrigens ſind auch in dieſem Divertimento die Stimmen einfach und nicht eigentlich obligat behandelt. Die Oboe tritt zwar durchgehends in bedeutender Weiſe hervor, aber nicht durch Paſſagen, ſondern durch ausgehaltene Töne und geſangreiche Melodien. Bei der Behandlung der Saiteninſtrumente verräth ſich, wie das von dieſer Zeit nicht anders zu erwarten iſt, die Sicherheit in der Belebung des Ganzen durch freie Stimmführung, die, wenn es auch keine eigentlich ausgearbeitete Durchführung wird, doch überall in kleinen Anſätzen auf thematiſche Behandlung hinweiſt. Sehr bemerkbar aber iſt in dieſer Compoſition ſchon eine Erſcheinung, die ſpäter genauer zu verfolgen ſein wird, daß die Melodien in den Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts, je freier und ſelbſtändiger dieſelben ſich entwickeln, um ſo mehr einen national deutſchen Charakter tragen. Zur völligen Klarheit kommt dies, wenn die deutſche Oper der italiäniſchen beſtimmt entgegentritt, unverkennbar aber wird dieſe Richtung ſchon in der Inſtrumentalmuſik, ſeitdem auch in ihr eine ſelbſtändige Entfaltung beginnt. Und grade in dieſem kleinen Werke finden ſich Melodien, die einen ſo zu ſagen volksthümlich deutſchen Charakter haben und an die Weiſen deutſcher Lieder erinnern.

---

[5] Vier Hörner, welche ſich hier ganz beſonders geltend machen, finden ſich bei Mozart ſchon früh angewendet und zwar meiſt ſo, daß je zwei einer anderen Tonart angehören, nicht allein in Symphonien (16. 17. 30 und zur Betulia liberata), ſondern auch in Opern bei der Begleitung (Ascanio 11. Finta giardiniera 13. 26. Rè pastore 12).

[6] Während wir aus dieſen Jahren meiſtens ſaubere Reinſchriften Mozarts haben, iſt dies eine ſehr flüchtig auf ſchon anderweitig gebrauchtem Notenpapier von verſchiedenem Format hingeworfene Partitur, mit Abkürzungen, Anweiſungen für den Copiſten, und einzelnen Correcturen. Es ſcheint daß dieſe Compoſition für eine beſtimmte Veranlaſſung raſch geſchrieben und nachher liegen geblieben iſt.

[7] Das Thema iſt dreiſtimmig angelegt, bei den Variationen ändert ſich allein die variirende Stimme, die anderen bleiben unverändert, nur die Füllſtimmen der Hörner ſind fortgelaſſen.

Die Verbindung der Hörner mit den Saiteninſtrumenten, wie ſie ſchon in dieſem Divertimento ſich geltend macht, tritt uns auch in ſpäteren als eine damals beliebte entgegen. Es liegt in der Natur dieſer Inſtrumente daß eine innige Verſchmelzung beider Elemente kaum zu erreichen iſt. Je freier und gründlicher die thematiſche Durcharbeitung in den Saiteninſtrumenten geführt wird, um ſo weniger werden ſich die Hörner dabei recht eigentlich betheiligen, wenn auch in einzelnen Fällen bei der Erfindung und Bearbeitung der Motive, bei harmoniſchen Wendungen die eigenthümliche Beſchaffenheit dieſer Inſtrumente benutzt und zu ſehr ſchönen Wirkungen verwandt werden kann. Die eigentlichen charakteriſtiſchen Horngänge können nur ſelten, meiſtens im Menuett oder einem luſtigen Finale zur Geltung kommen; deſto mehr Gebrauch läßt ſich von den ſchönen gehaltenen Tönen machen. Ueberhaupt kommt es darauf an die Hörner ganz ſelbſtändig in das ſelbſtändige Weſen der Saiteninſtrumente eingreifen zu laſſen, nicht nothdürftig die zufällig paſſenden Horntöne anzubringen, wie ſie allenfalls zur Verſtärkung bei einem

Tutti zu gebrauchen ſind, ſondern die Hörner, wo ſie eintreten, zu ihrer vollen natürlichen Wirkung kommen zu laſſen, wodurch dann allerdings ein ſchönes, tiefes Colorit zu erreichen iſt. Concertirend und in dieſem Sinn obligat ſind ſie in dieſen Stücken nicht gebraucht, ihre Wirkung beruht auf dem geſchickt benutzten Contraſt der Klangfarbe.

In einem Divertimento, das etwa 1773 oder 1774 geſchrieben ſein mag (52) ſind zwei Hörner mit Violine, Bratſche und Baß verbunden[8]. Es iſt kurz und knapp in den Formen, aber mit Gewandtheit geſchrieben. Im Adagio treten die Violine und Bratſche concertirend auf zu einem ganz einfachen Grundbaß, die Hörner ſchweigen[9]; man muß ſich dabei erinnern daß damals auch bei Symphonien regelmäßig auf dem Klavier begleitet wurde.

Nicht allein weit bedeutender, ſondern vollkommen fertige und reiche Kunſtwerke echt Mozartſchen Gepräges ſind die beiden Divertimenti für Quartett mit zwei Hörnern aus den Jahren 1776 und 1777 (53. 55). Beide haben ſechs Sätze, die alle voll und reich ausgeführt ſind; Fülle und Anmuth in der Erfindung, der thematiſchen Durchführung und harmoniſchen Behandlung ſind hier in reichſter Entwickelung vorhanden. Es genügt z. B. auf den Mittelſatz des erſten Allegro in 53 einen Blick zu werfen um die echte Mozartſche Kunſt zu gewahren, und ſo tritt ſie überall im Ganzen und Einzelnen unverkennbar hervor. Die Saiteninſtrumente ſind im Stil des eigentlichen Quartetts gehalten, alſo mit ſelbſtändiger Bewegung und Betheiligung der einzelnen Stimmen, jedoch ſo daß die erſte Violine merklich das Uebergewicht hat, und je entſchiedener dieſelbe als Soloſtimme behandelt wird, um ſo mehr nehmen die übrigen den Charakter der Begleitung an. Dies Verhältniß iſt in den verſchiedenen Sätzen ein verſchiedenes. Im erſten Divertimento (53) tritt die erſte Violine zwar in allen Sätzen entſchieden als die melodieführende hervor, allein während übrigens der Charakter nur in einzelnen Paſſagen ſolomäßig wird, tritt im Adagio eine vollkommen concertirende, bravurmäßige Behandlung der Violine ein. In dem letzten, in jeder Hinſicht groß angelegten und ausgeführten Divertimento (55) iſt dagegen durchweg die erſte Violine als Soloinſtrument mit allen Anforderungen an Bravur behandelt, obgleich dadurch keineswegs die übrigen Inſtrumente ſo zurückgedrängt werden, daß ſie nicht auch, wenn gleich in beſcheidener Weiſe, doch durchaus ſelbſtändig mitwirkten. Man gewahrt vielmehr in der feinen und ſauberen Behandlung des Details, oft in kleinen Zügen, nicht allein die Sicherheit und Gewandtheit eines geübten Technikers, ſondern den ſchaffenden Geiſt eines Künſtlers, der auch in den Nebendingen ſich productiv erweiſt. Die Violine tritt gleich im erſten Satz, obwohl hier die thematiſche Behandlung vorwiegt, mit Solopaſſagen hervor und die Durchführung im zweiten Theil wird hauptſächlich durch Bearbeitung der Paſſagen bewerkſtelligt. Die zweite Stelle — wo in jenem Divertimento ein einfaches, höchſt anmuthiges Andante grazioso, eine Art Lied ohne Worte ſteht — nimmt hier ein Thema mit Variationen ein, an denen ſich zwar alle Inſtrumente gebührend betheiligen, aber die Geige durch virtuoſenhafte Bravur, die ihr allein zugemuthet wird, den Vorrang in Anſpruch nimmt. In den beiden Menuetts tritt dieſer Charakter am wenigſten hervor, ſehr entſchieden iſt er dagegen in dem breit angelegten Adagio ausgeſprochen, wo die übrigen Inſtrumente auch dadurch zurücktreten, daß die zweite Violine und Bratſche gedämpft, der Baß pizzicato ſpielt[10]. Dem entſprechend herrſcht die erſte Geige nicht allein dadurch daß ſie die Melodie führt, ſondern dieſe iſt auch mit Figuren und Paſſagen reich geſchmückt, deren Ausführung einen Virtuoſen verlangt. Der Schlußſatz wird durch ein Andante eingeleitet, in welchem der erſten Violine ein Recitativ gegeben iſt, — ganz in der Weiſe, wie dieſe Form ſpäter ſo häufig benutzt iſt, — nicht zu lang ausgedehnt und ſo ausgeführt daß der ganze Umfang des Inſtruments charakteriſtiſch heraustritt. Auf dieſe Einleitung folgt ein langes Molto Allegro im 3/8 Takt, das in unaufhaltſamer Bewegung den Geiger fortwährend in der verſchiedenartigſten Weiſe beſchäftigt und ihm Gelegenheit bietet ſeine volle Tüchtigkeit in jeder Art der techniſchen Durchbildung zu bewähren, zugleich aber ein wohl angelegtes und durchgeführtes Muſikſtück bildet, in welchem auch den übrigen Stimmen ihr volles Recht widerfährt. Zuletzt tritt das Recitativ noch einmal wieder ein, worauf ein kurzer brillanter Schluß folgt. Die Stimmung, welche ſich in dieſem Satz ausdrückt, iſt nicht die gewöhnliche einer luſtigen Heiterkeit, wie ſie in den Finalen Mozarts vorherrſcht, ſondern es iſt etwas von treibender Haſt darin, von wechſelnder Laune, es fallen ſtärkere Accente als ſonſt gewöhnlich, was alles auf eine gewiſſe Spannung deutet, die auch in der recitativiſchen Einleitung ſich ausſpricht. Allerdings darf man dieſe Andeutungen nicht nach den Vorausſetzungen des weltſchmerzlichen Fiebers der neueſten Muſik auslegen; ſie gelten vielmehr nur wenn man ſich in die Auffaſſung jener Zeit verſetzt.

---

[8] Das Fagott, das mit angegeben iſt, dient nur zur Verſtärkung der Baßſtimme. — Uebrigens iſt auch dieſe Partitur raſch und flüchtig geſchrieben.

[9] In der Regel ſind bei dem ausgeführten Adagio die Hörner nicht angewendet. Dies rührte wohl zum Theil von der allgemeinen Gewohnheit her dieſe Sätze ſchwächer zu inſtrumentiren, theils fürchtete man wohl bei der größeren Intenſivität der Motive, bei der vielfach freieren Bewegung in Harmonie und Figuren die Einheit des Ganzen durch die hier mehr vereinzelt eingreifenden Hörner zu ſtören.

---

[10] Der Gebrauch der gedämpften Saiteninſtrumente, namentlich in langſamen Sätzen, ſowohl bei der Begleitung als in der Symphonie und im Quartett war damals ſehr häufig. Man ſcheint das Gefühl des Geheimnißvollen, Schaurigen, zu deſſen Charakteriſtik ſie jetzt überwiegend gebraucht werden, derzeit dabei nicht gehabt zu haben; in der Regel ſieht man nur die Abſicht durch die gemäßigte Klangfarbe eine Abwechslung hervorzubringen. Da man die Bäſſe nicht dämpfte und alſo ihren Ton mit den übrigen nicht in Einklang bringen konnte, war es üblich ſie dazu pizzicato ſpielen zu laſſen, wodurch man dann einen durchaus contraſtirenden Klang erhielt.

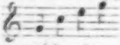
Am paſſendſten findet hier auch das dritte Divertimento in D-dur (56) ſeine Erwähnung, obgleich es nicht nach beſtimmten äußeren Zeugniſſen dieſen Jahren zugeſprochen werden kann. Es iſt möglich daß es erſt im Jahr 1779 oder 1780 componirt worden iſt, allein die Uebereinſtimmung in der Wahl und Behandlung der Inſtrumente, in der Zahl und Anordnung der Sätze und in der Darſtellungsweiſe mit den beiden eben erwähnten iſt ſo groß, daß man es kaum davon trennen kann. Der größeren Anlage und breiteren Ausführung nach ſteht es dem letzten in B-dur am nächſten; vielleicht iſt die erſte Violine hier etwas weniger virtuoſenhaft behandelt — jedenfalls iſt der Unterſchied nicht weſentlich —, die Stimmung aber iſt eher etwas ruhiger und wiewohl heiter und freundlich doch gehalten. Die Beherrſchung der Form in der Anlage und Gruppirung, in der Stimmführung iſt hier ebenſo vollkommen, die Sicherheit in der harmoniſchen und contrapunktiſchen Bearbeitung der Motive, die Freiheit und Leichtigkeit mit der dieſelbe nicht als ſei es eigentlich darauf angelegt, ſondern als ergebe ſie ſich von ſelbſt aus dem einmal ausgeſprochenen Gedanken am rechten Fleck und mit dem rechten Maß ſich geltend macht iſt hier wie dort gleich ausgebildet. Wenn der erſte Satz hier vielleicht größer angelegt, die Motive breiter ſind, ſo iſt dort das Adagio tiefer und weiter ausgeführt, auch der letzte Satz iſt in dem Divertimento in Es-dur eigenthümlicher. Die übrigen Sätze dürften einander nicht viel nehmen. Wenn man genauer in die Structur der einzelnen Sätze eingehen will, wird man große Verwandtſchaft zwiſchen dieſen Stücken finden, die ebenfalls dafür ſpricht daß beide der Zeit nach nicht weit auseinander liegen[11].

Dies Divertimento war es, was Mozart in München ſpielte, „als wenn er der größte Geiger von Europa wäre“, daß „Alles groß darein ſchauete“. Wir ſehen alſo, daß das Hervortreten des Virtuoſenmäßigen in der Behandlung der Geige, welches ſowohl in dieſen Stücken als in den Serenaten ſchon ſeit dem Jahr 1773 ſich mehr und mehr geltend macht, Hand in Hand mit der Ausbildung Mozarts als Violinvirtuoſen geht, die wir noch näher zu betrachten haben werden[12].

Wenn in der damals üblichen Zuſammenſetzung des Orche-

---

[11] Auch die Behandlung der Hörner iſt dieſelbe; ſie treten nicht ſehr hervor, aber an einzelnen Stellen ſind ihnen überraſchende Wendungen abgewonnen, und überflüſſig ſind ſie nirgend. Bemerkenswerth iſt auch, daß durch die Anwendung des pizzicato öfter ein pikanter Effect hervorgebracht iſt, als Mozart es ſpäter zu thun pflegte, z. B. in der ſechſten Variation, im erſten Menuett.

[12] Ein Scherz iſt das Pastorale (38), in welchem dem Quartett ein Corno pastoricio beigegeben iſt. Um dies Inſtrument, das nur vier Töne hat  die in der bekannten ſchalmeienartigen Weiſe verſchieden gruppirt werden, anzubringen ſind entſprechende Motive auch den Saiteninſtrumenten mehrfach gegeben, und der Spaß beſteht hauptſächlich in dem Wetteifer der Nachahmung in Anrufen und Antworten mit ſolchen Figuren unter den verſchiedenen Inſtrumenten. Im Andante, wo das Kuhhorn ſchweigt, ſuchen die Saiteninſtrumente abwechſelnd durch ähnliche Wendungen den paſtoralen Charakter darzuſtellen; im letzten Satz treibt das Kuhhorn mit ſeinen Signalen wieder ſein Weſen. Das Ganze hat wiederum die für einen Scherz angemeſſene Kürze.

ſters die Blasinſtrumente nur ſchwach vertreten waren, ſo darf man daraus nicht ſchließen, daß dieſe überhaupt vernachläſſigt wurden. Die ſogenannte Harmoniemuſik, welche allein aus Blasinſtrumenten in verſchiedener und oft ſchon reicher Zuſammenſetzung gebildet wurde, war damals ſehr beliebt. Theils wurde ſie viel für Nachtmuſiken jeder Art verwendet, theils pflegten vornehme Herren, welche ihre eigene Kapelle hielten, ſechs- oder achtſtimmige Harmoniemuſik bei der Tafel, Mittags und Abends zu verwenden[13], was denn namentlich in großen Wirthshäuſern Nachahmung fand[14]. So war es auch in Salzburg Sitte, und Mozart fehlte es daher nicht an Gelegenheit ſich auch nach dieſer Seite hin auszubilden.

In der Form ſind dieſe Compoſitionen, für welche der Name Divertimento oder auch Partita (Partie) vorzugsweiſe im Gebrauch blieb, den bisher beſprochnen ähnlich. Zum Theil beſtehen ſie aus mehreren Sätzen, die in derſelben Weiſe gruppirt zu werden pflegen, wie wir es bereits kennen, zum Theil haben ſie auch nur drei oder vier Sätze, die aber nicht ſo feſt beſtimmt, wie die der Symphonie waren, ſondern mehr Freiheit und Abwechslung geſtatteten[15].

---

[13] So wird die Tafelmuſik des Churfürſten von Köln, aus 8 Blasinſtrumenten beſtehend, ganz beſonders gelobt von Junker (muſik. Correſp. 1791 S. 373).

[14] Mozart ſchreibt ſeinem Vater von München (3. Oct. 1777): „Beyläufig um halb 10 Uhr kam eine kleine Musique von 5 Perſonen, 2 Clarinetten, Corni und 1 Fagotto. Hr. Albert [der Wirth], deſſen Namenstag morgen iſt, ließ mir und ihm zu Ehren dieſe Musique machen. Sie ſpielten gar nicht übel zuſammen; es waren die nämlichen die bei Albert im Saal aufwarten. Man kennt aber ganz gut daß ſie von Fiala abgerichtet ſind; ſie blieſen Stücke von ihm und ich muß ſagen daß ſie recht gut ſind, er hat ſehr gute Gedanken.“ Joſeph Fiala war ein vortrefflicher Oboiſt, der um das Jahr 1776 in die Kapelle zu Salzburg eingetreten war.

Die beiden erſten Stücke der Art vom Jahr 1773 (59. 60) ſind nicht ohne Intereſſe durch die vollſtändigere Beſetzung: ſie ſind beide zehnſtimmig für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 engliſche Hörner, 2 Waldhörner und 2 Fagotts[16]. Allein die Anlage und Ausführung entſpricht den reicheren Mitteln nicht; hier iſt noch Alles klein, weder an Umfang noch innerer Bedeutung erheblich, und auch mit den Inſtrumenten iſt nicht frei und kräftig geſchaltet.

Für eine ganz beſondere Veranlaſſung muß eine Anzahl kleiner Sätze für 2 Flöten, 5 Trompeten (in C und D) und 4 Pauken (in C. G. D. A) geſchrieben ſein (61. 62), die etwa aus dem Jahr 1773 oder 1774 herrühren. Wahrſcheinlich hat bei einer feſtlichen Gelegenheit den reich beſetzten Trompetenchören Gelegenheit gegeben werden ſollen, ſich nicht bloß in Fanfaren hören zu laſſen. Ob es auf einem Herkommen oder dem genauen Studium eines beſondern Effects beruht, daß Flöten mit den Trompeten vereinigt ſind, kann ich nicht angeben. Den Flöten iſt es übergeben die Melodie zu führen und zuſammenhängende muſikaliſche Sätze herzuſtellen, die übrigens alle kurz und weder dem Gehalt noch der Ausführung nach bedeutend zu nennen ſind. Die Trompeten betheiligen ſich nur ſelten an der Melodie, meiſtens treten ſie getheilt oder vereinigt als begleitende Stimmen auf; die Abſicht war offenbar darauf gerichtet, die materielle Klangwirkung der Trompetenchöre möglichſt zu erhalten und doch eine beſtimmt gegliederte muſikaliſche Form zu erreichen. Man kann daraus den Verfall der Trompeterkunſt erkennen; in früheren Zeiten, als die Zunft der gelernten Trompeter noch blühete, hätten tüchtige Meiſter im Clarinblaſen dieſer Unterſtützung der Flöten nicht bedurft.

---

[15] So ſchließt z. B. 60 mit einem Contredanse en Rondeau; 64 hat als erſten Satz ein Andante, dann folgt ein Menuett, darauf eine Polonaiſe; 63 beginnt mit einem Andante mit Variationen.

[16] Da Clarinetten angewandt ſind, muß, weil das eine Divertimento (59) nach ausdrücklicher Angabe in Salzburg componirt iſt, wo dieſe Inſtrumente im Orcheſter fehlten, eine ganz beſondere Veranlaſſung dageweſen ſein, die wohl auch die bereits (S. 576) erwähnte Umarbeitung einer anderen Compoſition (50) herbeiführte.

Von größerem Intereſſe iſt es, in den ſechs Divertimenti für 2 Oboen, 2 Fagotts und 2 Hörner (63—68), welche in den Jahren 1775 bis 1777 geſchrieben ſind, zu beobachten, wie mit den geringen Mitteln innerhalb enger Gränzen ein Meiſter verfährt. Die Beſtimmung dieſer kleinen Stücke zur Tafelmuſik oder zu ähnlichen Zwecken litt weder eine große Anlage und breite Ausführung, noch den Ausdruck tiefer und bedeutender Empfindungen: es ſollte angenehm, heiter und raſch vorbei ſein. Dieſen äußeren Anforderungen genügen nun die Compoſitionen nicht allein, ſie ſind voll Anmuth und Grazie, fein und zart in der Erfindung. Die Ausführung aber zeigt eine ſichere Meiſterhand. Ohne irgend zu viel zu thun iſt überall eine ſaubere und zierliche Detailbehandlung, überall kleine leicht hingeworfene Nebenzüge, welche das Ganze intereſſant und lebendig machen, hier eine Imitation, dort eine eigenthümliche Figur oder Wendung in den Mittelſtimmen, und mit außerordentlicher Sicherheit ſind den Inſtrumenten glückliche Effecte abgewonnen und durch die verſchiedene Combination derſelben und den Wechſel der Klangfarben trotz der beſchränkten Mittel die feſten Umriſſe der wohlgegliederten Structur in klare Beleuchtung geſetzt, wie der Maler in einem Monochrom durch geſchickte

Schattirung derſelben Farbe ſeinen Geſtalten plaſtiſche Rundung zu geben weiß[17].

27.

In eigenthümlicher Weiſe wurden dieſe Inſtrumentalcompoſitionen in der Beſchränkung auf Saiteninſtrumente entwickelt; meiſtens im Quartett von zwei Violinen, Bratſche und Baß, — deſſen Platz hier das Violoncell einnahm und dadurch in beſonderer Weiſe ausgebildet wurde, — ſeltener im Quintett, wo entweder die Bratſche oder das Violoncello verdoppelt, oder im Trio, wo die Violine nur einfach beſetzt wurde. Der Form nach waren urſprünglich die Compoſitionen für Saiteninſtrumente allein von den zuletzt beſprochenen nicht verſchieden, wie man ſowohl daraus ſieht, daß ſie früher ebenfalls Divertimento oder Caſſation genannt werden, als auch daraus daß in der Zahl und Anordnung der Sätze hier anfangs eine ähnliche Freiheit Statt findet wie dort. Die beſtimmte Regel, daß das Quartett — wie nun die ganze Gattung a potiori genannt wird — ebenſowohl als die Symphonie und die Sonate aus den oben näher in Erwägung gezogenen vier Sätzen beſteht, hat Joſ. Haydn gegeben. Und dies iſt nicht ſein einziges Verdienſt: durch ſeine unerſchöpflich friſche Erfindung und eine außer-

---

17) Mozart hat derartige Compoſitionen, deren man viel bedurfte, nicht wenige gemacht — ſowie auch Beethoven in den erſten Jahren ſeines Wiener Aufenthalts deren manche geſchrieben hat — und von den gedruckten Sachen der Art mag noch manches in dieſe Zeit gehören. Allein da bei der Sorgloſigkeit im Publiciren, die mit der Dringlichkeit der Nachfrage für das tägliche Bedürfniß nur zunahm, nicht allein die Entſtehungszeit nicht zu beſtimmen iſt, ſondern willkührlich Arrangirtes und auch wohl Unverbürgtes mit aufgenommen wurde, ſo habe ich mich auf das Sichere beſchränkt, da es genügt um eine richtige Vorſtellung zu gewinnen.

ordentliche Freiheit in der Formbildung, welche durch gründliches Wiſſen und feinen Sinn für Detailarbeit geläutert und gefördert wurde, hat er den treibenden Keim, welcher in dieſer Gattung der Kammermuſik lag, gepflegt und entwickelt, daß eine der ſchönſten Blüthen deutſcher Kunſt daraus erwachſen iſt. In welcher Weiſe Mozart neben ihm und nach ſeinem freudig anerkannten Vorbild ſelbſtändig dies Gebiet erweiterte, werden wir ſpäter ſehen; hier haben wir uns zunächſt zu überzeugen, daß er ſchon in ſeiner Jugend mit Erfolg auch in dieſer Richtung thätig war. Daß Haydns Einfluß dabei wirkſam war, kann auch ohne daß darüber etwas überliefert iſt, nicht bezweifelt werden. Uebrigens ſcheint in Salzburg für ihn wenig Veranlaſſung geweſen zu ſein ſich in dieſem Stil auszubilden; bei Hofe war die Quartettmuſik wahrſcheinlich nicht beliebt und auch ſonſt mag ſie in den dortigen Kreiſen nicht geübt worden ſein, die Verſuche Mozarts in derſelben ſind nicht zahlreich, fallen in frühere Jahre und ſind zum Theil auch nicht in Salzburg geſchrieben.

Auf der erſten Reiſe in Italien componirte Mozart in Lodi am 15. März 1770 Abends 7 Uhr ſein erſtes Quartett (69), ein Umſtand, den er auch ſpäter noch im Gedächtniß behalten hat. Bei dieſem blieb es vorläufig; es ſcheint ſogar als ſei es nicht fertig geworden, wenigſtens iſt das Rondo, womit es beſchloſſen wird, von ſpäterer Hand auf anderem Papier geſchrieben, erſt nachher hinzugefügt, — vielleicht beſtand es auch urſprünglich nur aus drei Sätzen, Adagio, Allegro und Menuett[1]. Eine klare Einſicht in die weſentlichſten Erforderniſſe des Quartettſtils, Freiheit und

---

[1] Das Trio iſt durchgeſtrichen und vom Vater nochmal geſchrieben; die Veränderung beſchränkt ſich weſentlich darauf, daß die erſte Violine durchgängig eine Octave tiefer geſetzt iſt.

Selbſtändigkeit aller Stimmen, Concentrirung des Gehaltes in ſcharf ausgeprägten Formen und daher das Vorwiegen thematiſcher, auch ſtreng contrapunktiſcher Bearbeitung leuchtet aus dieſem erſten Verſuch unverkennbar hervor, der deshalb, wenn er auch keineswegs bedeutend und eigenthümlich iſt, doch ein abgerundetes Ganze bildet. Beſonders iſt mit Sorgfalt darauf geſehen, die zweite Geige neben der erſten, welche nicht bravurmäßig ſich auszeichnet, ſelbſtändig zu führen, und auch die Bratſche nimmt daran Antheil; am wenigſten iſt es gelungen dem Baß eine freie Bewegung zu geben. Die Verſuche im eigentlich contrapunktiſchen Arbeiten z. B. das zweite Thema im erſten Theil des Allegro, wo alle vier Inſtrumente nacheinander eintreten, die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils ſind, wie begreiflich, ſchülerhaft, aber ſie zeigen, daß er ſah, worauf es ankam. Der letzte Satz zeigt gleich vom erſten Anfang an eine ſichere Hand.

Dies gilt auch von den ſechs Quartetts, welche wahrſcheinlich zunächſt und wohl in einer Folge geſchrieben ſind (78—79)[2]. Sie beſtehen ſämmtlich aus drei Sätzen, zwei ſchließen mit dem Menuett (74. 76), während das Preſto $^3/_8$, mit dem das eine (74) beginnt, ziemlich den Zuſchnitt eines Schlußſatzes hat[3], in einem anderen fängt das Andante an, auf welches das Allegro folgt (77). Auch ſind ſie alle an Umfang nicht groß und die einzelnen Sätze nicht eigentlich durchgearbeitet, aber die größere Gewandtheit tritt überall zu Tage. Die einzelnen Motive ſind beſſer für die Bearbeitung erfunden, die Geſchicklichkeit kleinere, namentlich rhythmiſch prägnante Glieder, feſtzuhalten und durch ihre conſequente Verwendung Einheit und Leben in die Darſtellung zu bringen, iſt merklich ausgebildet, namentlich legt das erſte Allegro des vierten Quartetts (76) davon einen Beweis ab, welches einen friſch belebten Charakter durch das durchgeführte Triolenmotiv erhält, dem mit richtigem Tact ein durchaus contraſtirendes Thema entgegengeſtellt iſt. Auch die Eintritte, Nachahmungen u. ähnl. ſind freier und mehr zur Sache gehörig; zweiſtimmige Imitationen ſind mitunter ſehr hübſch angebracht und zierlich und fließend ausgeführt. Offenbar ſind auch im Verlauf der Arbeit die Kräfte gewachſen, und die ſpäteren Quartetts nicht allein geſchickter ſondern auch eigenthümlicher. Beſonders der zweite Satz des fünften Quartetts (77), ein Allegro $^{3}/_{4}$ in G-moll, das auf ein Andante von mäßiger Bewegung in B-dur folgt, hat durch Rhythmus und Modulation im Ausdruck einen Anflug von trotzigem Humor, der wohl an den Charakter eines ſpäteren Scherzo erinnern kann.

---

[2] Auf dem Autograph befindet ſich keine Angabe der Zeit. Da Mozart auf der Reiſe nach Mailand Ende October 1772 in Botzen ein Quattro componirte (S. 230), wird es eins von dieſen ſein, welche der Handſchrift und dem Stil nach durchaus in dieſe Zeit paſſen. Die drei Divertimenti (70—72), welche nicht gemeint ſind, da ſie nach ausdrücklicher Angabe in Salzburg 1772 componirt wurden, gehen jenen ſechs Quartetts demnach voran. Die Divertimenti ſtehen mir jetzt nicht zu Gebot um eine genauere Vergleichung anzuſtellen.

[3] Das zwiſchen beiden ſtehende Adagio war in ſeiner urſprünglichen Faſſung ungewöhnlich ernſt, eine einfache Melodie mit durchgehender Be-

Auf einer ungleich höheren Stufe ſtehen die ſechs Quartetts, welche ein Jahr ſpäter, während des Aufenthalts in Wien im Auguſt und September 1773 — vielleicht auf Be-

---

gleitung in reicher Harmonie. Dies iſt ausgeſtrichen und ein anderes an die Stelle geſetzt, das länger und ausgeführter, mit freierer Bewegung der Stimmen, und von weniger ſchwerem Ausdruck iſt. Es iſt nicht ohne Intereſſe zu ſehen, wie in dieſer neuen Compoſition die Reminiscenzen der früheren, namentlich in harmoniſchen Wendungen einen gewiſſen Einfluß ausüben.

ſtellung — geſchrieben worden ſind (80—85). Es war, wie die Ueberſchrift des erſten zeigt, gleich von Anfang an auf eine Folge von ſechs Quartetts abgeſehen, die raſch hintereinander componirt wurden und durch mannigfache Abwechslung in Ton und Behandlung verſchiedene Richtungen im Quartettſtil repräſentiren ſollten. Es läßt ſich begreifen daß der ehrgeizige Jüngling grade in Wien, wo die Haydniſche Kammermuſik zu Hauſe war und herrſchte, ſich zuſammennahm, um durch tüchtige Leiſtungen den Anforderungen zu genügen, welche man dort zu machen gewohnt war. In den meiſten derſelben ſind die damals ſchon geltenden vier Sätze aufgenommen und mit dieſer Erweiterung des Umfangs verbindet ſich tüchtige Ausführung der einzelnen Sätze und größere Intenſität der Erfindung. Alles iſt männlicher, tüchtiger und reifer als in den früheren Arbeiten dieſer Gattung, allein die eigenthümliche Schönheit der Form, jene weiche Anmuth und zarte Friſche, welche Mozarts Individualität in ihrer vollkommenen Entwickelung charakteriſiren, kommen nur noch erſt in einzelnen Momenten zum Vorſchein. Vorherrſchend iſt hier die Richtung auf das Tüchtige, durch ſtrenge Arbeit in feſt beſtimmten Formen das ſpröde Material zu bezwingen und dem Geiſte dienſtbar zu machen. Wir können hier zum Theil die Studien und Vorarbeiten gewahren, welche voran gehen mußten, damit die herrlichen Werke, welche im nächſten Jahr componirt wurden, wie die Meſſe in F-dur, die Litanei in D-dur, in denen wir daſſelbe Streben nach ernſter und gründlicher Arbeit mit vollendeter Schönheit vereinigt fanden, entſtehen konnten. In dieſen Quartetts tritt das Beſtreben in ſtreng contrapunktiſcher Arbeit den muſikaliſchen Stoff zu zergliedern und nach allen Seiten zu wenden ſehr beſtimmt in den Vordergrund. Das erſte und letzte werden durch eine vollſtändig ausgeführte

Fuge beſchloſſen, in welchen die Engführungen und Umkehrungen, wie ſie zu einer tüchtigen Fuge gehören, nicht fehlen; die letztere iſt übrigens ihrem ganzen Charakter nach nicht ſo friſch belebt wie die frühere, an künſtlicher Arbeit reicher[4]. Allein hierauf beſchränkt ſich das contrapunktiſche Studium nicht. Das Adagio beginnt mit einem vierſtimmigen Canon, und obwohl es in dieſer Strenge nicht ganz durchgeführt iſt, ſo hält es ſich doch in gleichem Charakter und iſt auch dem Gehalt und der Stimmung nach eins der beſten Stücke dieſer Quartetts. Beſonders in der Durchführung der erſten Sätze iſt hier ſtets der imitatoriſche Charakter feſtgehalten, im letzten Quartett iſt der ganze erſte Satz in D moll von ernſter Haltung weſentlich auf die Durchführung eines recht charakteriſtiſchen Motivs gebaut. Es verſteht ſich bei dieſer Richtung von ſelbſt, daß auf die freie und leichte Bewegung der Stimmen, auf die geſchickte Anwendung einzelner Figuren, auf Abwechslung unter den Inſtrumenten und ähnliche Mittel zur Belebung ſorgfältig geachtet iſt. Namentlich bei den Menuetts iſt durch dergleichen Arbeit im Kleinen für friſche und charakteriſtiſche Bewegung geſorgt; wer aber dem Einzelnen nachgeht, wird die Spuren einer aufmerkſamen und feinen Behandlung überall finden. In den Menuetts iſt überhaupt mehr Laune in einzelnen Einfällen, namentlich rhythmiſcher Art, als es ſonſt bei Mozart ſich findet; worin man wohl einen beſtimmten Einfluß Haydnſcher Weiſe erkennen darf. Jn den langſamen Sätzen ſpricht ſich meiſt ein einfaches Gefühl natürlich aus, beſonders iſt das Andantino grazioso des letzten Quartetts fein und anmuthig. Am wenigſten bedeutend ſind die Schlußrondos, ſie ſind nicht ausgeführt, die einzelnen Theile noch ohne innere Verbindung zuſammengeſtellt, und die Motive nicht hervortretend. Was die Behandlung der Jnſtrumente anlangt, ſo ſind die Anforderungen, welche an alle geſtellt werden, im Vergleich zu denen der früheren Quartetts allerdings geſteigert, aber durchaus nicht bravurmäßig; auch die erſte Geige iſt, wenn ſie auch als die ſtimmführende ſich vor den übrigen mitunter geltend macht, nicht als Soloinſtrument behandelt. Vielmehr iſt überall das Beſtreben unverkennbar, alle vier Jnſtrumente als im Weſentlichen gleichberechtigte zu behandeln, ſo daß der Ton und Charakter des Ganzen die Anſprüche des einzelnen bedingt und beſtimmt, womit ein Grundgeſetz des Quartettſtils anerkannt iſt.

---

[4] Charakteriſtiſch ſind meiſtens die Abänderungen. Die Neigung Mozarts für einen kurzen raſch abmachenden Schluß zeigt ſich nicht ſelten ſchon in ſeinen früheren Arbeiten. So iſt auch der urſprüngliche Schluß der erſten Fuge ſehr kurz abgebrochen. Dann hat er die letzten vier Tacte ausgeſtrichen, ſtatt derſelben das Thema im Uniſono aufgenommen und dadurch einen verlängerten höchſt wirkſamen Schluß herbeigeführt.

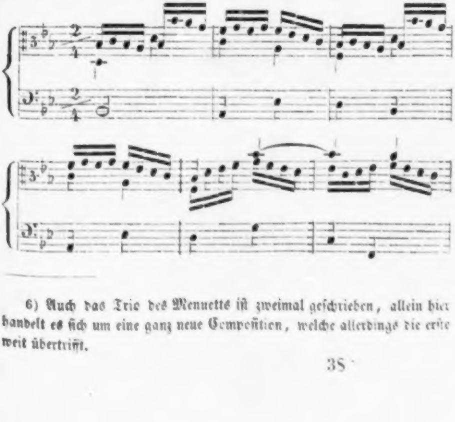
Jn Folge dieſer Wiener Studien war es wohl daß Mozart nach ſeiner Rückkehr noch im December deſſelben Jahres ein Quintett (~~[illegible]~~) ſchrieb[5]. Der durch die längere Uebung

62

---

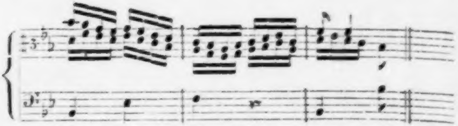
[5] Vielleicht war auch das Beiſpiel **Mich. Haydns** hier von Einfluß. Mozart ſchreibt von München (6. Oct. 1777), er habe Hrn. **Dubreil** zu ſich eingeladen, einen Schüler Tartinis, in der Meinung einen guten Treffer und tüchtigen Spieler an ihm zu finden. „Wir ſpielten gleich zuerſt die 2 Quintetti vom Haydn, allein mir war ſehr leid, ich hörte ihn kaum, er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne Fehler, er fand keine Applicatur, mit die Sospirſs war er nicht gut Freund. Das Beſte war, daß er ſehr höflich war und Quintetti gelobt hat.“ **Joſ. Haydn** hat meines Wiſſens kein Quintett geſchrieben. Man erzählt daß Jemand, der ihn nach dem Grunde fragte, ſtatt der erwarteten Auseinanderſetzung über die Natur des Quartetts und Quintetts und wie ſich Haydns Natur zu beiden verhalte, die Antwort erhielt, es ſei nie ein Quintett bei ihm beſtellt worden.

erreichte Fortſchritt iſt unverkennbar; die Anlage und Durchführung iſt breiter und in der Conception der Motive ſpricht ſich ſchon mehr der eigentlich Mozartſche Geiſt aus. Von beſonderem Intereſſe iſt es hier die beiden verſchiedenen Bearbeitungen des Finales[6], welche Mozart vorgenommen hat, mit einander zu vergleichen, denn er hat nicht ein ganz neues componirt, ſondern die weſentlichen Motive der erſten Arbeit in durchaus ſelbſtändiger Weiſe benutzt, und es iſt belehrend zu ſehen, eine wie richtige Kritik er gegen ſich ſelbſt geübt hat. Ganz neu iſt in der letzten Bearbeitung das erſte Thema, das in mäßiger Bewegung mit einer beſtimmt ausgeprägten Melodie den Charakter des Satzes gleich entſchieden ausſpricht. Als ein damit contraſtirendes Motiv tritt nun das Hauptthema der erſten Redaction auf, aber in zweckmäßiger Veränderung. Denn während dieſes urſprünglich zu einem Motiv von 8 Tacten ausgeſponnen war und gleich dreiſtimmig eingeführt wurde

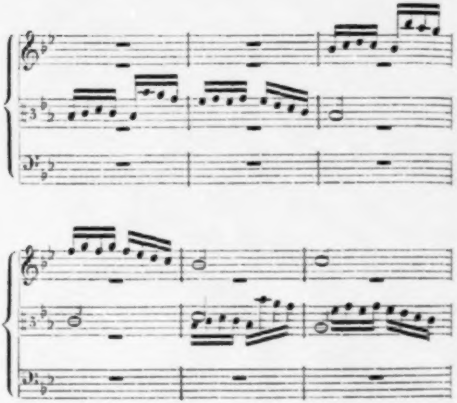


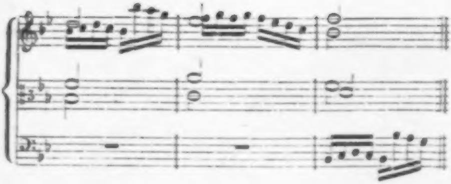
---

[6] Auch das Trio des Menuetts iſt zweimal geſchrieben, allein hier handelt es ſich um eine ganz neue Compoſition, welche allerdings die erſte weit übertrifft.

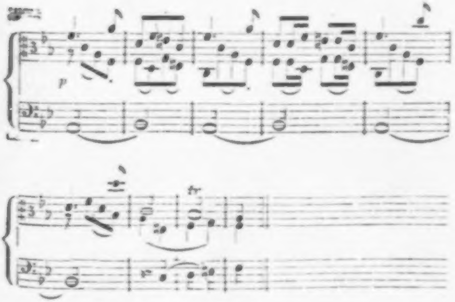


ſind nachher nur die beiden erſten Tacte, in denen allerdings die bewegende Kraft liegt, als Motiv genommen, das nach einander von allen Stimmen aufgenommen wird, während jenem leicht dahin eilenden Motiv in ſcharfem Contraſt ſchwere Halbetactnoten angehängt ſind, die fortdrängend eine rhythmiſche und harmoniſche Steigerung hervorbringen, die dieſen ganzen Abſchnitt in lebendiger Bewegung erhält.





Die nächſte Folge iſt, daß auch die zunächſt ſich anſchließenden Glieder leichter und flüſſiger werden, während dagegen die Vorbereitung auf das dritte Hauptmotiv breiter und ruhiger gehalten iſt. Mit dieſem iſt wiederum eine glückliche Modification vorgenommen. Während es urſprünglich lautete



und dann in ſeiner ganzen Ausdehnung wiederholt wurde, ſind nachher nur die vier erſten Tacte beibehalten worden, die vier letzten aber, die in der That etwas lahm hinterherkommen, weggelaſſen, Bewegung und Ausdruck dagegen durch eine hinzugefügte leichte Trillerfigur belebt worden. Der Schluß des erſten Theils iſt dann durch ein neu eingeführtes breites Motiv bedeutender und durch die Wiederaufnahme des erſten Themas einheitlicher und concentrirter geworden. Die Durchführung im zweiten Theil iſt theilweiſe beibehalten, weil auch früher hier nur die beiden erſten Tacte des urſprünglichen Motivs bearbeitet waren, ſie wird aber dadurch erweitert, daß beim Wiedereintritt des Hauptthemas auch dieſes noch erſt vorgenommen wird, ehe es zur eigentlichen Wiederholung kommt. Endlich iſt in der Coda, welche anfangs nur ein verlängerter Schluß war, eine neue bedeutende Steigerung dadurch herbeigeführt, daß die beiden Hauptmotive einander gegenübergeſtellt und ſo der Schluß gemacht wird.

Wir ſehen an dieſem Beiſpiel daß Mozart auch damals ſtreng gegen ſeine Arbeiten und keineswegs mit dem erſten Entwurf immer zufrieden war. Ohne allen Zweifel iſt dieſer Beleg für die verſchiedene Bearbeitung derſelben Sätze, nur durch einen Zufall der einzige dieſer Art der ſich erhalten hat, und meiſtens ſind die erſten Vorarbeiten und Studien, nachdem das Werk ganz vollendet war, unbeachtet vernichtet. Denn man darf nicht überſehen, daß der größte Theil von Mozarts Werken aus dieſer Periode uns in Reinſchriften, die mit Sorgfalt von ihm angefertigt ſind, erhalten iſt. Wenn wir gleich in den Fällen, wo wir ihn bei der Arbeit beobachten können, ſehen daß er mit erſtaunenswerther Sicherheit und Leichtigkeit arbeitet, ſo ergiebt ſich doch auch, daß die Vorſtellung falſch iſt, welche ihn ohne Skizzen und Studien zu machen, ohne je umzuarbeiten im erſten Wurf ſelbſt große Werke vollenden läßt. Wenn geniale Erfindungskraft ein Geſchenk der gütigen Natur iſt, ſo iſt die Kunſt nur ein mit Mühe und Arbeit errungener Beſitz; die Kraft mit ungewöhnlicher Anſtrengung zu arbeiten ohne zu ermüden, und die Arbeit fruchtbar zu machen iſt ebenfalls ein Vorrecht des Genies. Man thut Mozart Unrecht, wenn man ihm den Ruhm des treueſten und gewiſſenhaften Fleißes ſchmälert, um das Staunen der Unverſtändigen zu erhöhen; die vollkommene Schönheit des vollendeten Kunſtwerks iſt kein Beweis dafür, daß es keine Arbeit gekoſtet habe daſſelbe zu Stande zu bringen, ſondern nur dafür daß ſie gelungen ſei. In der Jugend, wo uns überall das Ringen und Streben des Stoffes und der Form allſeitig Herr zu werden entgegentritt, hat er es auch an eigentlichen Uebungen und Studien nicht fehlen laſſen, wenngleich dieſe ihm des Aufbewahrens nicht werth ſchienen. Um ſo lehrreicher ſind die wenigen erhaltenen Beiſpiele, welche uns in ſeine Werkſtatt führen.

Nach dem Jahr 1773 finden wir Mozart mit Quartettmuſik erſt in Wien im Jahr 1784 beſchäftigt. Es muß in Salzburg, wie ſchon bemerkt, an aller Aufmunterung dafür gefehlt haben. Am nächſten ſtehen derſelben die oben erwähnten Divertimenti (53. 55. 56. 57). Abgeſehen davon daß Hörner hinzukommen, ſind die Saiteninſtrumente im Weſentlichen im Stil des Quartetts geſchrieben und wer ſich überzeugen will, welche Fortſchritte Mozart auch auf dieſem Gebiet im Jahr 1776 gegen 1773 gemacht hatte, der vergleiche nur die Variationen zu Anfang des dritten Quartetts (82) mit denen der beiden Divertimenti (55. 56): dort wird er den Schüler, hier den Meiſter finden. Ein anderes unterſcheidendes Merkmal dieſer ſpäteren Werke war der bravurmäßige Solocharakter der erſten Violine. Mozart hatte auch dieſe Sachen auf beſtimmte Veranlaſſung geſchrieben, um ſie ſelbſt vorzutragen und dies veranlaßt uns, ihn auch als Virtuoſen näher zu betrachten.

28.

Wir haben geſehen, welche außerordentliche Anlage zum Violinſpiel Mozart ſchon in ſeiner früheſten Jugend an den Tag legte (S. 33) und bei ſeinem Eifer wie bei der gewiſſenhaften Sorgfalt ſeines Vaters verſteht es ſich von ſelbſt, daß dieſelbe mit regelmäßigem Fleiß ausgebildet wurde. Auf ſeiner erſten Kunſtreiſe ließ er ſich auch auf der Violine hören, und zu Anfang der erſten italiäniſchen Reiſe trat er noch als Geiger auf (S. 188); indeſſen mochten ſeine Leiſtungen für ſein damaliges Alter doch nicht bedeutend genug erſcheinen, wir erfahren ſpäter daß er zwar regelmäßig ſein Studium fortſetzte, aber nicht mehr öffentlich ſpielte[1]. In Salzburg legte ihm dann ſeine Stellung die Pflicht auf zwar nicht als Soloſpieler aber doch als Geiger in den Hofconcerten mitzuwirken, und der Vater fand daß es eine Keckheit von Wolfgang war, als dieſer während ihres Aufenthalts in Wien im Jahr 1773 in einem Kloſter, wo man ſie zum Amt und zum Speiſen eingeladen hatte, weil die Orgel nicht gut war, ſich eine Violine geben ließ und ein Concert auf derſelben vortrug[2]. Seit der Zeit aber legte er ſich mit mehr Nachdruck auf das Violinſpiel und bildete ſich auch hier zum Virtuoſen aus, mehr wohl auf den Antrieb des Vaters als aus eigener Neigung, denn ſowie ihm das Violinſpielen bei Hofe eine unangenehme Laſt war[3], ſo ſcheint er auch ebenſowenig Trieb zum Violinſpiel als Vertrauen in ſeine Leiſtungen gehabt zu haben[4]. Indeſſen übte er ſich regelmäßig und mit Fleiß, ſo daß der Vater, als er abgereiſt war, ihm ſchrieb (6. Oct. 1777): „So oft ich nach Hauſe gehe, wandelt mir eine kleine Melankoley zu, denn, wenn ich mich unſerem Hauſe nähere, glaube ich immer, ich müſſe Dich Violin ſpielen hören.“ Seit dem Jahre 1774 tritt auch in den Compoſitionen für Violine immer mehr der Charakter der Bravur hervor und ſie geben den Maßſtab für die techniſche Ausbildung Mozarts ab. Er hatte zu wetteifern mit dem als Sologeiger angeſtellten Brunetti, welchem der Erzbiſchof ſchon als Italiäner den Vorzug gab, obgleich er nach dem Urtheil Leop. Mozarts ſeinem Sohne nachſtand[5], und der, als der unbequeme Nebenbuhler Salzburg verlaſſen hatte, ſeinen Leiſtungen ſelbſt alle Gerechtigkeit widerfahren ließ[6].

---

[1] Leop. Mozart ſchreibt ſeiner Frau (Rom 2. Mai 1770): „Du willſt wiſſen, ob Wolfgang noch ſingt und geigt. Er geigt, aber nicht öffentlich.“ Vgl. Beil. V, 23.

[2] Brief 12. Aug. 1773.

[3] Als es ſich ſpäter um die Rückkehr nach Salzburg handelt, ſtellt ihm der Vater namentlich vor, wie anders ſeine Stellung in dieſer Beziehung ſein werde. „Vormahls“ ſchreibt er ihm (24. Sept. 1778) „warſt

---

Du eigentlich nichts als Geiger und das als Concertmeiſter; nun biſt Du Concertmeiſter und Hoforganiſt und die Hauptſache iſt das Accompagnement beim Klavier. Das Violinſpielen bei der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſo wie der Erzbiſchof ſelbſt und izt alle Cavaliers die mitſpielen Dir nicht zur Schande rechnen. — Das thut man zur Unterhaltung, und ich wette darauf, daß, ehe Du Deine Compoſitionen verhudeln läßt, Du greiffeſt ſelber zu.“

[4] „Du weißt ſelbſt nicht, wie gut Du Violin ſpielſt,“ ſchreibt ihm der Vater (18. Oct. 1777) „wenn Du nur Dir Ehre geben und mit Figur, Herzhaftigkeit und Geiſt ſpielen willſt, ja, ſo als wäreſt Du der erſte Violinſpieler in Europa.“ Wolfgang hatte ihm nämlich geſchrieben (München 6. Oct. 1777) er habe ſeine Caſſation aus B-dur geſpielt; „da ſchaute Alles groß darein, ich ſpielte als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre.“

[5] Brunetti mußte im Theater ein Concert ſpielen, ſchreibt Leop. Mozart (6. Oct. 1777), „das war das Deine mit dem Straßburger; er ſpielte es recht gut, nur in den beiden Allegro ging es zuweilen falſch, und einmal hätte er ſich bald in eine Cadenz verſtiegen.“

[6] „Brunetti lobt Dich nun erſchrecklich“, ſchreibt der Vater (9. Oct.

Nachdem Mozart im September 1777 von Salzburg fortgegangen war, ließ er ſich in München und Augsburg auf der Violine, ebenſo wie auf dem Klavier und der Orgel hören, allein er berichtet ſelbſt nicht ohne Verwunderung daß es ſo gut gehe, und nicht ohne einige Ironie über ſeine Erfolge als Geiger [7]. Später hören dieſe Nachrichten auf, der Vater vermuthet auch mit Bekümmerniß, daß Wolfgang die Violine vernachläſſige [8], und ſo wird es auch wohl geweſen ſein. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß er wieder in Salzburg angelangt auch wieder die Violine geſpielt habe; ſeitdem er ſich in Wien aufhielt hat er Virtuoſität auf dieſem Inſtrument nie geltend gemacht. Bekanntlich pflegte er in ſpäteren Jahren, wenn er an einem Quartett oder ſonſt ſich als Mitſpieler betheiligte, mit Vorliebe die Bratſche zu wählen.

Bedeutſam für Mozarts Leiſtungen auf dieſem Gebiet ſind natürlich vorzüglich die Violinconcerte, welche er ohne Zweifel zunächſt für ſeinen eigenen Gebrauch geſchrieben hat. Wie wir es auch ſonſt geſehen haben, faßte er, als er ſich daran machte, die Sache gleich gründlich an um ſich durch die Continuität der Arbeit ganz feſt zu ſetzen, und componirte im Jahr 1775 fünf Concerte für die Violine (87—91). Dies ſind nicht etwa kleine, raſch hingeworfene Verſuche, ſondern

---

1777) „und da ich letzlich ſagte, Du ſpielteſt doch auch passabilmente die Violin, ſchrie er laut: Cosa? cazzo! se suonava tutto! questo era del Principe un puntiglio mal inteso, col suo proprio danno."

[7] Von Augsburg ſchreibt er (24. Oct. 1777): „Ich machte eine Sinfonie und ſpielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauso. — Auf die Nacht beim Souper ſpielte ich das Straßburger Concert. Es ging wie Oehl, Alles lobte den ſchönen reinen Ton."

[8] „Du wirſt wohl auf der Violin, ſeit Du in München warſt, Dich gar nicht geübt haben? Das wäre mir ſehr leid" (9. Oct. 1777). „Die Violin hängt am Nagel, das bilde mir ſchon ein" (27. Nov. 1777).

ſorgfältig ausgeführte Arbeiten von erheblichem Umfang. Sie beſtehen aus drei Sätzen, Allegro, Andante oder Adagio und Rondo.

Der erſte Satz, welcher der am meiſten ausgeführte iſt, erinnert in ſeiner Structur begreiflicherweiſe noch mehr an die der Arie als der entſprechende der Symphonie. Schon die beſtimmte Abwechslung zwiſchen Tutti- und Soloſätzen, von denen jene die Hauptmotive nachdrücklich hervorheben und dadurch die Grundlage für die freiere Behandlung der Soloſtimme abgeben, weist darauf hin; die reichere Ausſchmückung der Solopartie, der Paſſagen und Cadenzen nicht fehlen dürfen, iſt ebenfalls eine analoge, und ſelbſt in der geſammten Haltung und Färbung ſcheint mir die Eigenthümlichkeit der ſeriosheroiſchen Arie noch deutlich wahrnehmbar. Allein die Structur iſt viel enger geſchloſſen und lebendiger gegliedert, die Paſſagen ſind nicht willkührliche bloß dazwiſchen geſchobene Zuthat, ſondern wachſen aus den Hauptmotiven hervor, umſpielen und verbinden ſie. Der ganze Satz zerfällt gewöhnlich in drei Hauptabſchnitte, von denen der mittlere der Durchführung in der Symphonie entſpricht; er geht in eine andere Tonart über und verarbeitet eins oder mehrere Motive, freier als in der Symphonie geſchieht, überwiegend durch Wechſel der Modulation und Modificirung des Paſſagenwerks; von da aus wird dann die Wiederholung des erſten Theils bewirkt. Im Einzelnen iſt hier reiche Abwechslung, wozu namentlich die verſchiedene Art, in welcher die Soloſtimme und das begleitende Orcheſter ſich am Ganzen betheiligen, Veranlaſſung giebt; hier namentlich unterſcheidet ſich der Künſtler und Componiſt vom Virtuoſen. Die einzelnen Soloſtellen pflegen nicht ſehr weit ausgeſponnen zu ſein, ſondern Solo und Tutti wechſeln raſch und öfter mit einander.

Der Mittelſatz iſt einfach gehalten und es iſt weſentlich auf geſangreichen und geſchmackvollen Vortrag der Cantilene abgeſehen; Verzierungen ſind dabei allerdings nicht vermieden — wie ſie denn ja auch an ſich jenen Haupterforderniſſen keineswegs widerſprechen —, aber ſie werden nicht zur Hauptſache. Der Charakter derſelben iſt meiſtens ein anmuthiger leichterer, es iſt eine gehaltene, aber doch heitere Stimmung welche ſich darin ausſpricht, und im ganzen Zuſchnitt haben ſie etwas romanzenartiges[9], doch findet ſich auch ein eigentliches, breiter angelegtes Adagio (89)[10].

Der letzte Satz hat regelmäßig die Form des Rondo, wo denn die Soloſtimme beſonders in den verbindenden Mittelſätzen ſich freier ergeht; auch iſt hier, wo die Stimmung leicht und heiter, die Form locker und loſe iſt, der Paſſage mehr Spielraum gegeben. Es iſt nicht ungewöhnlich, daß im Rondo Sätze in verſchiedenem Tact und Tempo mit einander wechſeln, wie 90 ein Andantino grazioso 2/4 und Allegro ma non troppo 6/8 alterniren; allein eine weniger häufige Erſcheinung iſt es, wenn das Rondo durch einen ihm völlig fremden, in ſich ſelbſtändigen Satz von verſchiedenem Charakter unterbrochen wird (89. 90). Beidemal iſt dies ein einfaches Andante 2/4 von ſo entſchieden ausgeſprochenem Volkston, daß man annehmen möchte, es ſei ein wirkliches Volkslied hier aufgenommen und mit Laune und Behagen dargeſtellt. Die Wirkung iſt überraſchend und ſehr angenehm[11].

---

9) Das für Brunetti componirte Adagio (92) hält gewiſſermaßen die Mitte; es iſt ernſthafter im Ausdruck und breiter in der Anlage als die romanzenartigen Andantes, aber im Ganzen doch mehr zierlich und anmuthig.

10) Das Andante in 88 hat durch den polonaiſenartigen Rhythmus einen eigenthümlichen Charakter.

11) Ich vermuthe daß die obige Bezeichnung des Concerts „mit dem Straßburger“ ſich auf einen ſolchen Satz gründet, kann aber darüber nichts Näheres nachweiſen.

Eine Erweiterung finden wir in der Concertante für Violine und Bratſche[12] als Soloinſtrumente mit Begleitung des Orcheſters (94). Sie iſt gewiß nicht vor 1776 oder 1777 geſchrieben, vielleicht erſt 1780, wie man an der Reife und Vollendung in der Conception der einzelnen Motive und Figuren abnehmen kann, an der Kraft und dem Wohllaut, welche durch die Behandlung des Orcheſters an ſich und in ſeiner Verbindung mit den Prinzipalſtimmen erzeugt wird, an der Feinheit und Sicherheit, mit welcher die Gliederung des Ganzen, die modulatoriſchen Uebergänge bewerkſtelligt und kleine Figuren und Wendungen am rechten Fleck verwendet ſind, um das Ganze lebendig zu geſtalten. Die Form der drei Sätze iſt die gewöhnliche, aber ſie ſind breiter angelegt und durchgeführt. Damit die beiden Soloinſtrumente ſich angemeſſen entfalten konnten, war eine ſtärkere Grundlage und ein weiterer Rahmen erforderlich, daher die Tuttiſätze größer und bedeutender ſind; dies erforderte dann der gleichmäßigen Haltung wegen auch eine kräftigere und ſelbſtändigere Betheiligung des Orcheſters an den Soloſtellen. Dadurch hat das Ganze einen mehr ſymphoniſtiſchen Charakter bekommen, dem die Soloinſtrumente einen beſonderen Glanz verleihen. Dieſe ſind in ihrem Verhältniß zu einander im Ganzen einfach behandelt. Sie concertiren meiſtens in der Weiſe daß ſie ſich ablöſen, entweder ganze Phraſen nach einander wiederholen, mitunter in verſchiedener Tonlage, oder ſich in dieſelben theilen; wo ſie zuſammengehen, geſchieht es meiſtens in Terzen oder Sexten, ſelten — namentlich in einem imitirenden Motiv des zweiten und dritten Satzes — tritt ein wirklich zweiſtimmiger Satz ein, in welchem beide Stimmen ſich mit einander frei und ſelbſtändig bewegen.

---

[12] Das Stück geht aus Es dur; die Bratſche iſt in D dur geſchrieben und ſoll um einen halben Ton höher geſtimmt werden, ſowohl um ihr einen helleren Klang zu geben als um die Spielart zu erleichtern.

In dieſer Beziehung iſt das ſchon im Jahr 1773 componirte Concertone (93) kunſtreicher angelegt und durchgeführt. In dieſem treten dem Orcheſter zunächſt zwei Soloviolinen gegenüber, dann ſchließt ſich dieſem als Soloinſtrument in ähnlicher Weiſe die Oboe an[13] und auch das Violoncell, obgleich nicht völlig in gleichem Maaße concertirend, iſt als Soloinſtrument behandelt. Die Form der drei Sätze iſt die gewöhnliche des Concerts, der Mittelſatz iſt, obgleich er ſeinem Charakter nach romanzenartig iſt, weiter ausgeführt als ſonſt gewöhnlich, um den Soloinſtrumenten Raum zu gewähren[14]. Der letzte Satz iſt Tempo di Menuetto überſchrieben; die Form des Menuetts mit mehreren Trios liegt zu Grunde und iſt mit einiger Freiheit behandelt ſo daß ſie dem Rondo nahe ſteht[15]. Auch hier hat das Ganze durch die kräftige und ſelbſtändige Behandlung des Orcheſters ſowohl in den Tuttiſätzen als bei den Soloſtellen den Charakter einer Symphonie. Die Soloſtimmen aber ſind, ſchon weil ihrer vier ſind, die nicht regelmäßig hinter einander daſſelbe wiederholen, oder mit einander gehen, mit größerer Abwechslung gruppirt. Bald wechſeln die Violinen mit einander, bald tritt die Oboe zu ihnen oder beiden entgegen, bald ſtehen Oboe und Violoncello den beiden Geigen gegenüber, oder auch alle vier bewegen ſich ſelbſtändig neben einander. Um dieſe Mannigfaltigkeit klar und überſichtlich zu halten, bedurfte es einer ſtrengeren und im Detail kunſtreich gefügten Structur. Namentlich im erſten Allegro ſind daher die Motive meiſt ſo gebaut, daß ſie imitatoriſch behandelt werden können, oder daß ein Wechſel der Inſtrumente bei den verſchiedenen Gliedern einer Phraſe durch die Anlage derſelben bedingt iſt; das Kommen und Gehen der Inſtrumente, ihr Ineinandergreifen, das gegenſeitige Ablöſen und Aufnehmen iſt kein zufälliges ſondern ein beſtimmt motivirtes, und da der Antheil, welchen das Orcheſter daran nimmt, mit derſelben Kunſt eingeleitet iſt, ſo iſt das Ganze zu einem lebendigen Organismus gegliedert. Nicht ſo ſtreng iſt die Behandlung der beiden letzten Sätze, in welchen das Princip der Abwechslung vorherrſcht und das einer kunſtreichen Verſchlingung nur hier und da vorübergehend angewendet iſt. Dieſer Kunſt in der Gliederung des Ganzen und der ſauberen Ausführung entſpricht hier noch nicht vollkommen Kraft und Reichthum der Erfindung, welche weder die Ausgiebigkeit und Fülle, noch die Reinheit und Weichheit der Schönheit zeigt, wie ſie in nicht viel ſpäteren Werken Mozarts ſich offenbart.

---

[13] Für den ausgezeichneten Oboiſten Giuſ. Ferlendi aus Breſcia, der 1775 in die Kapelle in Salzburg eintrat, ſchrieb Mozart ein Oboenconcert, das nicht erhalten zu ſein ſcheint. Mozart erzählt ſeinem Vater (4. Nov. 1777), er habe es dem Oboiſten Ramm in Manheim geſchenkt, der darüber vor Freuden närriſch ſei, und ſpäter (14. Febr. 1778) daß derſelbe es dort, wo es einen großen Lärm mache, bereits fünfmal geſpielt habe. — Auch ein Concert für Fagott hat Mozart im Jahre 1774 geſchrieben.

[14] Das Violoncell hat hier, auch wo es nicht concertirend auftritt, durchgehend eine Begleitungsfigur ſelbſtändig auszuführen.

[15] Auch im zweiten Violinconcert (88) hat das Rondo einen ähnlichen Charakter, ohne daß dort Tempo di Menuetto angegeben iſt, welches beim Rondo des Klavierconcerts in C (104), des Tripelconcerts (106) und des Klaviertrios in B nicht fehlt.

Ueber die eigentlich techniſche Behandlung der Violine ſteht mir kein Urtheil zu; ein kundiger Beurtheiler ſagt mir, daß im Verhältniß zu der jetzigen Technik die Schwierigkeiten auch der Solopartien gering ſind, daß ſich aber durchweg die genaueſte Bekanntſchaft mit der Eigenthümlichkeit des Inſtruments zeigt, wie man ſie ſich nur mit der Geige in der Hand erwerben kann, daß alles bequem und gut zu ſpielen iſt und manche reizend klingende Züge zum Vorſchein kommen, wie ſie nur einer mit der Natur des Inſtruments völlig Vertrauter erfinden kann. Nicht ohne Intereſſe iſt es auch für die Vorſtellung, welche wir uns von Mozart als Violinſpieler machen können, zu hören, wie er über andere Geiger urtheilte, daher wird ſein Bericht über Fränzl[16], welchen er in Manheim hörte, hier am Ort ſein. „Ich hatte das Vergnügen“ ſchreibt er dem Vater (22. Nov. 1777) „den Hrn. Fränzl auf der Violine ein Concert ſpielen zu hören. Er gefällt mir ſehr. Sie wiſſen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin[17]. Er ſpielt ſchwer, aber man kennt nicht daß es ſchwer iſt; man glaubt, man kann es gleich nachmachen, und das iſt das Wahre. Er hat auch einen ſehr ſchönen runden Ton, es fehlt keine Note, man hört Alles, es iſt Alles marquirt, er hat ein ſchönes Staccato in einem Bogen, ſowohl hinauf als herab, und den doppelten Triller habe ich noch nie ſo gehört wie von ihm. Mit einem Wort, er iſt meinetwegen kein Hexenmeiſter, aber ein ſehr ſolider Geiger.“

---

[16] Ignaz Fränzl, geb. in Manheim 1730, ſeit 1750 in der churfürſtlichen Kapelle, war als Violinſpieler berühmt.

[17] Als kleiner Knabe hatte Mozart, wie ſein Vater ihm ſpäter erzählt (7. Dec. 1780), in Mainz dem Violinſpieler Eſſer, der viele Kunſtſtückchen machte geſagt, er ſpiele gut, mache aber zu viel und ſolle lieber ſpielen, wie es geſchrieben ſtehe. Er kam nach Salzburg, wo Leop. Mozart von ihm berichtet: „Eſſer iſt ein luſtiger alter närriſcher Kerl. Er ſpielt aber (wenn er ernſtlich ſpielt) mit der ſicherſten und erſtaunlichſten Execution und hat aber auch ein ſchönes Adagio, das wenig ſtarke Allegroſpieler haben. Wenn er nun aber ins Spaßmachen kommt, dann ſpielt er auf der G-Saite allein mit der größten Fertigkeit. Mit einem Bleiſtifthölzl macht er auf die Saite ſchlagend Stücke mit erſtaunlicher Geſchwindigkeit und Genauigkeit. Die Viola d'amour ſpielt er charmant. Und was mich rührte und als eine anſcheinende Kinderey frappirte war ſein Pfeifen mit dem Munde, wo er Recitativ und Arie troz jedem Sänger mit aller Expreſſion, Schleifen, Stoßen, Triller ꝛc. kurz zum Verwundern pfeift und ſich ſelbſt mit der Violine pizzicato accompagnirt.“

Es iſt bekannt daß Mozart ſchon in der früheſten Jugend durch ſein, nicht allein für das kindliche Alter außerordentliches Klavierſpiel, bald auch als Orgelſpieler die ungetheilte Bewunderung erregte, und daß ihm in reiferen Jahren und bis an ſeinen Tod auf beiden Inſtrumenten von Niemand, auf einem derſelben von Wenigen der erſte Rang beſtritten wurde. Indeſſen von ſeinen Leiſtungen als Virtuos — ſoweit es überhaupt möglich iſt von dem Eigenthümlichen dieſer im Moment verklingenden Schöpfungen einer beſonderen künſtleriſchen Begabung Eindruck und Vorſtellung feſtzuhalten — wird es beſſer ſein ſpäter zu reden, wo eigene und fremde Zeugniſſe uns zu Hülfe kommen. Hier wäre der Ort von ſeinen Studien auf dieſem Gebiet zu reden[18]; allein die Zeit der öffentlichen Etuden war noch nicht gekommen, man übte ſich im Stillen und machte davon kein Aufhebens. So erfahren wir denn auch nur gelegentlich daß er viel und fleißig Klavier geſpielt habe, was freilich keines Nachweiſes bedarf[19].

Hier haben wir alſo nur ſeine Compoſitionen für Klavier in Betracht zu ziehen, und da iſt es auf den erſten Blick

---

18) Zu dieſen kann man wohl eine noch verhandene Arbeit rechnen, die der Handſchrift nach eher vor als nach 1770 gemacht werden iſt (André Verz. 218): Tre Sonate del Sgr. Giovanni Bach ridotte in Concerti del Sgr. Amadeo Wolfgango Mozart. Es ſind drei nicht ſehr bedeutende Klavierſonaten von Johann — nicht Sebaſtian, ſondern Chriſtian — Bach (S. 56 f.), mit Quartettbegleitung. Dieſe wird Mozart zugeſetzt haben; wie viel ſonſt er ſelbſt dabei gethan hat, kann ich, da mir die Originale nicht bekannt ſind, nicht angeben.

19) Es mag, da wir ſo wenig vom Detail der Studien kennen, bemerkt werden daß Leop. Mozart ſeiner Tochter ſchreibt, ſie werde in München einen Flügel finden, auf dem ſie fleißig die Sonaten von Paradies und Bach und das Concert von Luccheſi ſpielen muſſe (16. Dec. 1774).

auffallend, daß deren ſo wenige bekannt ſind. Mag von dieſen auch manches nicht aufbewahrt ſein, anderes ohne daß die Zeit der Entſtehung bekannt iſt unter den ſpäteren Sammlungen ſich finden: immer bleibt die Thatſache beſtehen, daß Mozart ſeit jenen Verſuchen der Knabenzeit[20] während der Jahre ſeines Salzburger Aufenthalts, in denen er ſich allſeitig als Componiſt ausbildete, verhältnißmäßig wenig für Klavier ſchrieb. Man kann daraus ſchließen daß es wenig äußere Veranlaſſung für ihn gab ſich mit eigenen Klaviercompoſitionen hören zu laſſen[21]; in den Hofconcerten ſcheint das Klavier als Soloinſtrument nicht zugelaſſen zu ſein, Concerte zu geben war in Salzburg, wie wir von Mozart einmal gelegentlich erfahren, nicht erſprießlich, und in kleineren Kreiſen zeigte er ſich wohl beſonders im Phantaſiren oder Präambuliren. Eine Veranlaſſung zu Compoſitionen bot ihm aber der Umſtand daß er in den vornehmen Häuſern Salzburgs namentlich den Damen Unterricht im Klavierſpiel gab; in der That erfahren wir von den meiſten Compoſitionen dieſer Zeit, daß ſie für beſtimmte Perſonen geſchrieben waren, was den Maaßſtab für die Beurtheilung, namentlich der vorauszuſetzenden Fertigkeit etwas unſicherer macht.

Zu den früheſten Klaviercompoſitionen, die ſicher nachweislich ſind, gehören die Variationen über einen Menuett von Fiſcher[22], Bravurſtücke für jene Zeit, in denen mancherlei Schwierigkeiten nach damaliger Art gehäuft ſind. Er ließ ſie ſich im Jahr 1774 nach München bringen um dort damit zu paradiren (Beil. V, 53) und auch auf der Reiſe nach Paris hören wir, daß er ſeine Zuflucht zu den Fiſchervariationen nimmt, wenn er in galanter Geſellſchaft etwas vorſpielen ſoll[23]; ein Beweis daß er nicht viele Compoſitionen der Art vorräthig hatte.

---

[20] Es waren die vier Hefte Klavierſonaten aus den Jahren 1764, 1765, 1766 (S. 52 f. 60 f. 64 f.) und vier Klavierconcerte, welche im April, Juni, Juli und Auguſt 1767 componirt wurden (André Verz. 192—195), wahrſcheinlich für den bevorſtehenden Aufenthalt in Wien.

[21] Es ſtimmt mit allen übrigen Erſcheinungen wohl überein, daß er im December 1773 nach ſeiner Rückkehr aus Wien ein Concert für das Klavier componirte (102 vgl. S. 238), ſowie er dort zu der in Salzburg weniger gepflegten Kammermuſik angeregt worden war; dann tritt auch hier wieder eine Pauſe ein.

Auch Sonaten für das Klavier waren damals ſchon geſchrieben[24], indeſſen ſind die ſechs Sonaten, welche Mozart auf der Pariſer Reiſe 1777 öfter erwähnt, wohl erſt ſpäter und nicht lange vor dieſer Reiſe componirt[25]. Heute wird mancher lächeln, wenn er ſieht daß Mozart dieſe Sonaten ſchwer nannte[26], die jetzt beim Unterricht für die Jugend gebraucht werden. Indeſſen iſt dadurch kein geringes Lob ausgeſprochen daß dieſe Compoſitionen nach achtzig Jahren noch geeignet ſind durch die zweckmäßige Behandlung des Inſtruments, durch die geſunde Friſche der Erfindung und die Abrundung der künſtleriſchen Form den Grund zu der muſikaliſchen Bildung der Jugend unſerer Zeit zu legen. Von welcher Lebenskraft der künſtleriſchen Production legt dieſe Erſcheinung Zeugniß ab! Und auch dieſen Jugendübungen gegenüber gilt das bekannte Wort, daß Grotius den Terenz in anderer Weiſe leſe als die Schulknaben. Wer ein Kunſtwerk als ſolches zu würdigen, wer künſtleriſch aufzufaſſen und zu genießen fähig iſt, der wird auch in dieſen für uns ſo einfachen Sonaten, unbeirrt durch die großen Leiſtungen, welche auf dieſem Gebiet alles Frühere in Schatten geſtellt haben, die weſentlichen Bedingungen eines in ſich vortrefflichen Kunſtwerks erfüllt ſehen und ſich ihrer als ſolcher erfreuen[27].

---

[22] Sie finden ſich Oeuvres II S. 80 ff.

[23] In Paris bei der Ducheſſe de Chabot, wo er eine ihn wenig befriedigende Aufnahme fand, fing er die Fiſcherſchen Variationen an, ſpielte die Hälfte und ſtand auf (1. Mai 1778). In Manheim ließ er für Herrn v. Gemmingen unter anderen Compoſitionen auch dieſe Variationen abſchreiben (24. März 1778), und die ſechs leichteſten von denſelben überreichte er dem natürlichen Sohn des Churfürſten Karl Theodor (29. Nov. 1777).

[24] Leop. Mozart ſchreibt (München 21. Dec. 1774), Nannerl ſolle des Wolfgangs geſchriebene Sonaten mitbringen. Möglich daß zwei ſehr bekannte Sonaten, welche als Sonata I (André Verz. 234. Oeuves I, 1) und Sonata III (André Verz. 235. Oeuvres I, 3) bezeichnet ſind, in dieſe Zeit gehören, da ſie, was ſonſt nicht mehr vorkommt, im C-Schlüſſel geſchrieben ſind. Von der zweiten Sonate in A moll (Oeuvres I, 6) war nur der Schluß erhalten.

[25] „Heute habe ich alle meine ſechs Sonaten beim Cannabich geſpielt“ ſchreibt er aus Manheim (4. Nov. 1777), und ſchon früher aus Augsburg (Oct. 1777): „Ich habe hier und in München ſchon alle meine Sonaten recht oft auswendig geſpielt. Die fünfte in G habe ich in der vornehmen Bauernſtub-Academie geſpielt. Die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom Stein unvergleichlich heraus.“ Dieſe letzte Sonate ex D wird in einem anderen Brief (Augsburg 24. Oct. 1777) als die Sonate „fürn Dürnitz“ bezeichnet; ſie waren alſo auf Beſtellung gemacht. Aus

Aus dem Auguſt 1776 rührt ein Trio für Klavier, Vio-

---

dieſen Andeutungen geht hervor, welche Sonaten gemeint ſind: Oeuvres III, 3. 4. 2. 5. 6. 1, 5, die in dieſer Ordnung im Originalmanuſcript (André Verz. 236) — deſſen erſter Bogen auf dem bekannten kleinen Papier geſchrieben iſt — als 6 Sonaten zuſammenſtehen.

26) Mozart ſchreibt ſeinem Vater von ſeiner lieben Mlle. Weber (Manheim 2. Febr. 1778): „Stellen Sie ſich vor, ſie hat meine ſchweren Sonaten, langſam aber ohne eine Note zu fehlen prima vista geſpielt. Ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler ſpielen hören.“

27) Sie beſtehen nach alter Weiſe aus drei Sätzen. Eine Abweichung von der gewöhnlichen Regel zeigen die vierte, welche aus einem langen Adagio, zwei Menuetts (deren zweites anſtatt eines Trio iſt) und Allegro beſteht, und die letzte, in der auf das erſte Allegro ein Rondeau en Polonaise — ähnlich wie im Violinconcert 88 — und zum Schluß Variationen folgen.

line und Violoncello[28] her, das wir ebenfalls in den Briefen als ein gern geſpieltes erwähnt finden[29]. Es zeigt, wie alle Compoſitionen dieſer Zeit Ausführlichkeit und Abrundung in der Behandlung der Form, Reife und Tüchtigkeit der Conception, die auch neben einer von innen kommenden Lebendigkeit den Hauch zarter Schönheit nicht vermiſſen läßt, die manchmal in kleinen Wendungen überraſchend hervortritt. Das Klavier iſt entſchieden das Hauptinſtrument, neben demſelben ſteht die Geige, obwohl im Ganzen einfacher behandelt, doch durchaus ſelbſtändig, dagegen iſt das Violoncello noch nicht zu ſeinem Recht gekommen; es tritt nur als Baß auf, zwar nicht ſo daß es nur den des Klaviers verſtärkt, ſondern in eigenthümlicher Weiſe, oft ſehr wirkſam und aus der Natur des Inſtruments heraus, aber dieſe eng geſteckten Grenzen überſchreitet es noch nicht.

In demſelben und im folgenden Jahr ſchrieb er mehrere Concerte fürs Klavier (103—106). Von mehreren wiſſen wir daß ſie für Damen „die Litzau, die Jenomy", die Gräfinnen Lodron, wahrſcheinlich ſeine Schülerinnen, beſtimmt waren, wie er ſie auch ſpäter anderen Schülerinnen einſtudirte. Es iſt aber nicht zufällig, daß wir ihn in dieſen Jahren ſo eifrig mit Solocompoſitionen für Klavier wie Violine beſchäftigt finden. Die Compoſition ging Hand in Hand mit ſeiner eigenen Ausbildung zum Virtuoſen, wie wir denn auch in der Steigerung der techniſchen Schwierigkeiten einen

---

[28] André Verz. 223. «Divertimento à 3, Cembalo Violino e Violoncello del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Agosto 1776 in Salisburgo.» Es findet ſich Oeuvres XII, 3.

[29] Wolfgang ſchreibt aus München (6. Oct. 1777): „Dann ſpielte ich das Trio von mir; das war gar ſchön accompagnirt [von Dubreil]; im Adagio hab ich 6 Tact ſeine Rolle ſpielen müſſen." Leopold Mozart berichtet ihm (26. Jan. 1778), Janitſch und Reicha hätten der Nannerl ſein Trio ex B accompagnirt, und recht vortrefflich.

Fortſchritt wahrnehmen können. Eine Kunſtreiſe, um ſich in der Welt zu produciren und zu lernen, war längſt ſein Wunſch und wurde mehr und mehr eine Nothwendigkeit, wenn er nicht in Salzburg ſitzen bleiben ſollte. Für eine ſolche Reiſe, auf der er ſich nicht allein als Kirchen- und Operncomponiſt zeigen konnte, waren virtuoſenmäßige Leiſtungen und ein Vorrath dazu geeigneter Compoſitionen die nöthige Vorbedingung: der umſichtige, mit der Welt bekannte Vater trug bewußte Sorge dafür, daß Wolfgang ſich mit Allem ausrüſte, was den Erfolg einer Kunſtreiſe ſichern konnte.

Unter dieſen Concerten, welche ſich der Form und Behandlung nach im Weſentlichen den Violinconcerten anſchließen, iſt beſonders das letzte vom Januar 1777 (105) durch die eigenthümliche Freiheit, mit welcher die Form behandelt iſt, durch die Größe der Anlage und einen Ausdruck der Leidenſchaftlichkeit merkwürdig. In allen dieſen Eigenſchaften zeigt es ſich dem großen Divertimento in B-dur (55) nahe verwandt, welches in derſelben Zeit geſchrieben iſt. Gleich der Eingang iſt überraſchend, indem das Klavier ſchon in den erſten Tacten mit eingreift, was für den entſchloſſenen Charakter dieſes Satzes ſehr bezeichnend iſt. Nicht minder eigenthümlich wird dann das eigentliche Solo eingeleitet, indem das Klavier in die letzte allmählich verklingende Schlußphraſe des Tuttiſatzes mit einem mehrere Tacte währenden Triller einfällt, aus welchem dann das Motiv hervorgeht; dieſelbe Wendung iſt nachher auch zum Schluß des erſten Satzes benutzt worden. Der Mittelſatz iſt zwar als Andantino bezeichnet, er hat aber den Ausdruck eines tief erregten, ſchmerzlichen Gefühls, wodurch es auch motivirt wird daß die Cantilene wiederholt einen recitativartigen Charakter annimmt — in einer ſchönen Steigerung greift auch die Geige imitirend ein — und am Ende vollkommen recitativiſch abſchließt[30]. In dem letzten Rondo (Presto), — welches, obgleich es in ſeiner gleichmäßig anhaltenden raſchen Bewegung eine tüchtige Aufgabe für ausdauernde Volubilität der Finger iſt, einen ungleich bedeutenderen Charakter hat als man gewöhnlich in den Schlußſätzen findet — begegnet uns wieder eine ſchon bei den Violinconcerten beobachtete Freiheit der Form. Die Wiederkehr des Themas wird durch eine lange, ausgeſchriebene Cadenz eingeleitet; als darauf zum zweitenmal eine neue Cadenz eintritt, leitet ſie nicht ins Thema über, ſondern in ein Menuetto Cantabile, welches ziemlich lange mit Begleitung des Orcheſters feſtgehalten und variirt wird, in einer Weiſe, welche mehr und mehr den Charakter einer freien Phantaſie annimmt und zuletzt wieder in eine Cadenz ausläuft, die dann ins Thema überleitet[31], welches nun von Neuem durchgearbeitet und zu einem glänzenden Schluß geführt wird.

Eine Steigerung der Solokräfte begegnet uns auch hier in dem für die Gräfinnen Lodron im Februar 1776 geſchriebenen Concert für drei Klaviere (106). Eine ſtreng contrapunktiſch durchgeführte Selbſtändigkeit der drei Soloinſtrumente, wie wir ſie in den Bachſchen Concerten finden, darf man hier nicht erwarten; aber es giebt ſich eine große Geſchicklichkeit und Freiheit und ein feiner Sinn kund für die Klangwirkungen, welche durch die verſchiedenen Combinationen der Inſtrumente, durch Verdoppelungen, Verſtärkung der Melodie oder des Baſſes, durch die Lage der Begleitung, auch durch das Abwechſeln der Inſtrumente hervorgebracht wird. Im erſten Satz iſt am meiſten darauf geſehen, daß alle drei Klaviere in ziemlich gleicher und jedes in eigenthümlicher Weiſe zuſammenwirken, obgleich auch hier ſchon das dritte Klavier den beiden andern gegenüber nicht ganz ebenbürtig erſcheint; noch mehr aber tritt es in den beiden letzten Sätzen zurück, wo es mehr und mehr auf die Rolle der Begleitung angewieſen wird, ſo daß es im Finale ſich auch nicht mehr an den Cadenzen betheiligt[32]. Der Charakter des Concerts iſt lebhaft und heiter; das Ganze iſt mit einem, hier ſehr wohl angebrachten leichten Humor behandelt, der ſeinen Spaß darin findet, die drei Spieler in Bewegung zu ſetzen, und dadurch dieſe wie die Zuhörer zu unterhalten[33].

---

[30] Jedermann wird ſich dabei an den Schluß des Adagio in Beethovens C-dur Concert erinnern, wie ja auch dem Eingang ſeines Es-dur Concerts ein ähnlicher Gedanke wie dem Mozartſchen zu Grunde liegt.

[31] Dittersdorf erzählt (Selbſtbiogr. S. 47 f.) wie zu ſeiner Zeit die Sitte aufgekommen ſei an die Stelle der Cadenzen oder Capricci, in welchen der Virtuos ſeine Fertigkeit zeigte, eine freie Phantaſie einzuſchalten, in welcher man in ein einfaches Thema überging, das nach allen Regeln der Kunſt einigemal variirt wurde. Offenbar beruht die Einführung eines neuen Themas hier wie in den Violinconcerten auf eben jener Sitte, nur daß hier ausgeführt iſt, was auch der freien Phantaſie überlaſſen blieb. — Die von Mozart ſelbſt ausgearbeiteten Cadenzen zum Concertone, zur Concertante und zum Tripelconcert zeigen ganz die auch ſpäter übliche Weiſe eins oder mehrere Hauptmotive des Satzes frei zu behandeln, glänzend mit Paſſagen zu umgeben und dieſe namentlich als die Handhabe einer reichen modulatoriſchen Abwechslung zu verwenden. Uebrigens wird der Anfang der Cadenz regelmäßig auf den Quartſextenaccord gebauet, der meiſtens ebenſo wie in der Arie (S. 301) herbeigeführt wird.

Die Betheiligung des Orcheſters bei dieſem Concert iſt eine durchaus ſelbſtändige. Auch hier ſind die Partien der Tutti und des Accompagnements nicht vollſtändig geſchieden, ſo daß das Orcheſter in jenen herrſcht, in dieſen dient, ſondern jeder Satz iſt ein Ganzes, mit Einſicht ſo gegliedert,

---

32) Mozart konnte daher ohne allzuviel aufzugeben dies Concert auch für zwei Klaviere bearbeiten; die ſo geänderten Soloſtimmen ſind von ſeiner Hand geſchrieben noch vorhanden.

33) Mozart ſcheint ſelbſt Freude an dieſem Concert gehabt zu haben und berichtet ſeinem Vater mit einiger Genugthuung, daß es ihm gelungen ſei ſowohl in Augsburg (24. Octbr. 1777) als in Manheim (24. März 1778) daſſelbe zur Aufführung zu bringen.

daß Orcheſter und Klavier einander gegenſeitig fördern und tragen, und erſt durch ihr Zuſammenwirken das Kunſtwerk zu Stande kommt.

Was die Behandlung des Klaviers anlangt, ſo ſind die Hauptforderungen, welche Mozart an den Klavierſpieler ſtellt, leicht zu faſſen. Vor Allem iſt es einfacher und geſangreicher Vortrag der Melodie, Klarheit und Nettigkeit der Verzierungen — welche, durch die Beſchaffenheit der damaligen Klaviere bedingt, damals häufiger waren, aber den weſentlichen Charakter der Melodie erkennen laſſen mußten —, Fertigkeit und Ausdauer in laufenden Paſſagen und im Triller. Viele Aufgaben der Technik, welche ſchon die nächſte Zeit ſtellte, z. B. Octaven- Terzen- Sextengänge kommen noch gar nicht, oder mäßig vor. Beſchränkt iſt auch der Gebrauch der linken Hand; Geläufigkeit wird ihr vorherrſchend nur in Begleitungsfiguren, ſelten in eigentlichen Paſſagen zugemuthet, dagegen wohl Selbſtändigkeit in Vortrag eigner Melodie. — Was der Componiſt mit dieſen Mitteln einer noch beſchränkten Technik zu leiſten vermochte, das liegt uns klar erkennbar vor; das Leben, welches der Virtuos ſeinen Werken durch die Genialität der Ausführung zu verleihen vermochte, läßt ſich durch keine Betrachtung über ſeine techniſchen Mittel wieder hervorrufen.

29.

Wir haben, indem wir dem Entwickelungsgang unſeres jungen Meiſters nachgingen, die lange vielverzweigte Bahn ſeiner Studien mit ihm durchmeſſen; verſuchen wir nun in einem raſchen Ueberblick die Hauptzüge zuſammenzufaſſen.

Als ein Jüngling von einundzwanzig Jahren ſtand er nicht allein als Virtuos auf drei Inſtrumenten, dem Klavier, der Orgel und der Violine den erſten Meiſtern ſeiner Zeit ebenbürtig da, ſondern er überbot durch ſeine Leiſtungen als Componiſt auf den verſchiedenſten Gebieten beiweitem das was er als ausübender Künſtler leiſtete. Vergegenwärtigen wir uns daß er für das Theater in der Operia seria und buffa, für die Kirche in verſchiedenen Zweigen und Richtungen, für das Concert in allen Gattungen der Inſtrumentalmuſik für Orcheſter, für Blas- und Saiteninſtrumente, für das Soloſpiel mit Erfolg thätig geweſen war, daß bereits gegen zweihundert Compoſitionen von dieſer Thätigkeit Zeugniß ablegten, ſo erſtaunt man über die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ſeiner Production, nicht minder über die Beharrlichkeit ſeines Fleißes und den Ernſt ſeiner Studien. Nie ſehen wir ihn aufs Gerathewohl zugreifen und wieder liegen laſſen, vom Zufall getrieben verſuchen und nachgeben ehe das Ziel erreicht iſt; überall iſt bewußtes Wollen, ſichere Stetigkeit im Arbeiten und im Fortſchreiten. Um dieſe glückliche Entwickelung hat ein nicht geringes Verdienſt die planmäßige, von ebenſoviel Ernſt und Pflichttreue als Einſicht und Liebe getragene Erziehung des Vaters, die nicht allein ſchädliche Einflüſſe von dem leicht erregbaren Sinn des Sohnes abwehrte und ſeine ganze Kraft auf die künſtleriſche Ausbildung concentrirte, ſondern auch poſitiv ihn auf dem Wege der rechten Erkenntniß erhielt. Allein der größere Antheil fällt der wunderbaren Organiſation Mozarts zu. Seine Natur war eine ſo echt künſtleriſche, daß ſein ganzes inneres Leben für ihn der Keim zu muſikaliſcher Geſtaltung war, daß die Formen des muſikaliſchen Kunſtwerks für ihn die nothwendigen und natürlichen waren um ſeine Empfindungen auszuſprechen. So ſehr die außerordentliche Fähigkeit, mit welcher er ſich derſelben in einem Alter bemächtigt hatte, in welchem man gewöhnlich ſich der Formen des Denkens mittelſt der ſprachlichen Darſtellung zu bemeiſtern anfängt, eine Anticipation gewöhnlichen Menſchen gegenüber iſt, ſo erſcheint doch in dem Entwickelungsgange dieſer ſo organiſirten Natur nichts verfrüht, übereilt oder verſchoben. Von einem unmittelbaren Gefühl geleitet nimmt er ſtets nur das an, was auf dieſem Standpunkt ſeiner Natur gemäß iſt, nimmt dieſes ganz in ſich auf und gewinnt dadurch die Feſtigkeit, den nächſten Schritt ebenſo ſicher zu thun. Wir ſehen, wie er von allen Seiten her der Form Herr zu werden beſtrebt iſt, und wie ihm dies Schritt vor Schritt mehr und mehr gelingt. Allein von Anfang an geſchieht dies nicht in der Weiſe daß er eine äußerliche Fertigkeit und Gewandtheit zu erreichen ſtrebt, um ſie hinterher anzuwenden, ſondern er ſucht nach dem nothwendigen Ausdruck für das was ihn innerlich bewegt und zu produciren zwingt. Daher auch von ſeinen früheſten Arbeiten an kein Widerſpruch zwiſchen Form und Gehalt ſich findet; beides in ſeiner Vereinigung macht das Kunſtwerk und darin offenbart ſich die wahrhaft künſtleriſche Natur, daß er von Jugend auf aus einem Mittelpunkt heraus ſchafft, daß aus einem Keim alle Glieder hervorwachſen, daher immer ein Ganzes entſteht, anfangs noch unbedeutend dem Weſen und der Behandlung nach, aber ſchon ein Ganzes, abgerundet und abgeſchloſſen in beſtimmt ausgeſprochener künſtleriſcher Geſtalt. Im Entwickelungsgang der Völker, welche eine Kunſt ſelbſtändig erzeugt und ausgebildet haben, tritt uns die Erſcheinung entgegen, daß ſie, bald begünſtigt bald gehemmt von äußeren Verhältniſſen, Jahrhunderte lang ringen und ſtreben, bis ſie in verſchiedenen Anſätzen, hier ſtoßweiſe, dort in leiſen, kaum merklichen Uebergängen aller Mittel und Formen der Kunſtübung ſich bemächtigt haben, ſobald daß dieſe, ſo auch das innere geiſtige und gemüthliche Leben des Volks frei geworden iſt und angeregt zu künſtleriſchen Thaten, dem Meiſter ſich willig fügen, der mit dem geiſtigen und techniſchen

Erbtheil ſeiner Väter frei ſchaltend, in der Darſtellung des Schönen die höchſte Aufgabe der Kunſt zu löſen vermag. Dieſen wunderbar herrlichen Anblick der organiſchen Entwickelung einer begabten Künſtlernatur, welche durch keine ſcheinbare Störung gehemmt wird, der vielmehr Alles zum Beſten dient, die, indem ſie abwirft was nur vorübergehenden Zwekken diente, um ſo kräftiger emporwächſt — dieſen Anblick gewährt uns der Entwickelungsgang Mozarts. Sicheren Schritts geht er vorwärts ohne je aus dem Gleichgewichte zu kommen; der Schnelligkeit, mit welcher er auffaßt was ihm zu ſeiner Förderung noth iſt, entſpricht die Sicherheit, mit welcher er es ſich aneignet. So gelingt es ihm ſich der äußeren Bedingungen der Kunſtübung von allen Seiten her, in jeder Weiſe vollſtändig und ſicher zu bemächtigen ohne ſeine ſchöpferiſche Kraft in ihrer eigenſten Individualität zu beeinträchtigen, weil in keinem Augenblick die formale Bildung und die Ausübung der Production einander fremd oder gar feindſelig geworden ſind; die innere Kraft erlahmt daher nicht durch die ſtetige Anſtrengung, ſondern ſie erſtarkt. Mit dem Menſchen wächſt der Künſtler; je lebendiger und je freier die Seele ſich regt, um ſo bedeutender und größer werden die künſtleriſchen Formen; je tiefer die Empfindung, je mächtiger die Leidenſchaft im Buſen ſpricht, um ſo mehr erfüllen und beſeelen ſie auch das muſikaliſche Kunſtwerk.

Das iſt der größte Erfolg einer künſtleriſchen Jugendbildung, daß ſie die Mittel der Kunſt in ihrem vollen Umfang dem Manne zu freier Herrſchaft übergebe. Was durch Schule, durch Diſciplin zu erlangen war das hatte Mozart in Salzburg errungen; er mußte heraus aus dieſen engen Verhältniſſen, mußte auf ſich ſelbſt ſtehen, und Freiheit und Selbſtändigkeit im Kampf bewähren: den Mann und den Künſtler mußte das Leben bilden, und auf dieſem Gange wollen wir jetzt unſern Meiſter begleiten.

Beilagen.

V – X.

V.

1[1].

Verona 7 Gennajo 1770.

Allerliebſte Schweſter!

Einen ſpannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Urſache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der deutſche Tölpel auf und das wälſche Tölperl fängt an. Lei è piu franca nella lingua italianna di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non fù nella commedia che anno giocato i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre una Opera titolata: *Il Ruggiero*. *Oronte*, il padre di *Bradamante*, è un principe (fà il Sign. *Afferi*), bravo cantante, un baritono, ma gezwungen, wenn er in Falſet hinaufpiepet, aber doch nicht ſo ſehr, wie Tibaldi in Wien[2]. *Bradamante*, innamorata di *Ruggiero* (mà ſie ſoll den Leone heirathen, will aber nicht) fà una povera Baronessa, che ha avuto una gran disgrazia, ma non sò la quale. Recita unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht; ha una voce passabile e la statura non sarrebbe male, ma distuona come il diavolo. *Ruggiero*, un ricco principe innamorato di *Bradamante*, è un Musico: canta un poco manzuolisch ed ha una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha 55 anni ed a una läufige Gurgel. *Leone* ſoll die *Bradamante* heirathen, ricchisissimo è; ob er aber außer dem

---

[1] Die Briefe ſind meiſtens nach Niſſen abgedruckt, mit Berichtigung der offenbaren Fehler. Wo mir andere Quellen zu Gebot ſtanden, habe ich es angegeben.

[2] S. 87. 310.

Teatro reich iſt, das weiß ich nicht. La moglie di Afferi che ha una bellissima voce, ma è tanto sussuro nel teatro che non si sente niente. *Irene* fa una sorella di *Lolli*, del gran Violinista, che habbiamo sentito a Vienna, a una ſchroffelte voce e canta sempre um ein Viertel zu tardi o troppo a buon' ora. *Ganno* fa un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita. Zwiſchen einem jeden Act iſt ein Ballet. Es iſt ein braver Tänzer da, der ſich nennt Monsieur Rössler. Er iſt ein Teutſcher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Mr. Rössler in unſern Palco heraufkommen laſſen (denn wir haben die Loge des Mr. Carlotty frey, denn wir haben den Schlüſſel dazu) und mit ihm geredet. A propos. Alles iſt in der Maschera jezt, und was das Commodeſte iſt, wenn man eine Larve auf dem Hute hat, und hat das Privilegium, den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüßt, und nimmer beim Namen zu nennen, ſondern allezeit: Servitore umilissimo, Signora Maschera. Cospetto di Bacco, das ſprizt. Was aber das Rareſte iſt, iſt dieſes, daß wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente che Lei sia la Madre di tutti gli indovini. Küſſe anſtatt meiner der Mama die Hand, und Dich küſſe ich zu tauſend Mal und verſichere Dich, daß ich werde bleiben immer

Dein aufrichtiger Bruder
Portez Vous bien et aimez moi toujours.

2.

[Mailand] 26 Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, daß Du bei der Schlittenfahrt, von der Du mir ſchreibſt, Dich ſo ſehr ergözt haſt, und ich wünſche Dir tauſend Gelegenheiten zur Ergözung, damit Du recht luſtig Dein Leben zubringen mögteſt. Aber eins verdrießt mich, daß Du den Herrn von Mölk ſo unendlich ſeufzen und leiden haſt laſſen, und daß Du nicht mit ihm Schlitten gefahren biſt, damit er Dich hätte umſchmeißen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denſelbigen Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen. Er wird zwar vorher ſchon drei Loth Weinſtein eingenommen haben, die ihm die grauſame Unreinigkeit ſeines Leibes, die er beſitzt, ausgetrieben haben wird. Neues weiß ich Nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig geſtorben iſt und dann nach ſeinem Tode keine Poeſien mehr gemacht hat. Juſt ehe ich dieſen Brief angefangen habe, habe ich eine Aria aus dem Demetrio[3] verfertigt, welche ſo anfängt:

Misero tu non sei:
tu spieghi il tuo dolore,
e se non desti amore,
ritrovi almen pietà.
Misera ben son io,
che nel segreto laccio
amo, non spero e taccio,
e l' idol mio nol sà.

Die Oper zu Mantua iſt hübſch geweſen. Sie haben den Demetrio geſpielt. Die prima Donna ſingt gut, aber ſtill; und wenn man ſie nicht agiren ſähe, ſondern ſingen nur allein, ſo meynte man, ſie ſänge nicht, denn den Mund kann ſie nicht öffnen, ſondern winſelt Alles her, welches uns aber Nichts Neues iſt zu hören. Die seconda Donna macht ein Anſehn wie ein Grenadier, und hat auch eine ſtarke Stimme; und ſingt wahrhaftig nicht übel, für das, daß ſie das erſte Mal agirt. Il primo uomo, il musico ſingt ſchön, aber hat eine ungleiche Stimme. Er nennt ſich Caselli. Il secondo uomo iſt ſchon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor nennt ſich Ottini: er ſingt nicht übel, aber halt ſchwer, wie alle italieniſchen Tenore; er iſt unſer ſehr guter Freund. Wie der zweite heißt, weiß ich nicht. Er iſt noch jung, aber nicht viel Rares. Primo ballerino, gut; Prima ballerina, gut, und man ſagt, ſie ſei gar kein Hund; ich aber habe ſie nicht in der Nähe geſehen. Die Uebrigen ſind wie alle Andern. Ein Grotesco iſt da, der gut ſpringt, aber nicht ſo ſchreibt wie ich: wie die Säue brunzen. Das Orcheſter iſt nicht übel. Zu Cremona iſt das Orcheſter gut, und der erſte Violiniſt heißt Spagnoletta. Prima Donna nicht übel, ſchon alt, glaube ich, wie ein Hund; ſingt nicht ſo gut, wie ſie agirt, und iſt die Frau eines Violiniſten, der bei der Oper mit geigt, und ſie nennt ſich Masci. Die Oper hieß La clemenza di Tito. Seconda Donna, auf dem Theater kein Hund, aber nichts Rares. Primo uomo, musico, Cicognani, eine hübſche Stimme und ein ſchönes Cantabile. Die andern zwei Caſtraten, jung und paſſabel. Der Tenor nennt ſich non lo so, hat ein angenehmes Weſen, ſieht dem Le Roi zu Wien natürlich gleich. Ballerino primo, gut und ein ſehr großer Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat, und was das nicht für ein capo d'opera iſt, außer dem Theater und in demſelben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco iſt auch dort, der bei jedem Sprunge einen hat ſtreichen laſſen. Von Milano kann ich Dir wahrhaftig nicht viel ſchreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, daß die Oper nicht gerathen hat. Primo uomo, Aprile, ſingt gut, hat eine ſchöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo juſt ein großes Feſt war. Madam Piccinelli von Paris, welche in unſerm Concerte geſungen hat, agirt bei der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt ſich Didone abandonata, und wird bald aufhören. Sign. Piccini, welcher die zukünftige Oper ſchreibt, iſt hier. Ich habe gehört, daß ſeine Oper heißt: Cesare in Egitto.

---

[3] Von Metaſtaſio; ſie findet ſich A. I. sc. 4.

Wolfgang de Mozart
Edler vom Hochenthal, Freund des Zahlhauſens.

3.

[Nachſchrift.] [Mailand 10 Febr. 1770.]

Wenn man die Sau nennt, ſo kömmt ſie gerennt. Ich bin wohl auf, Gott Lob und Danck, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu ſehen. Ich küſſe der Mama die Hand, und meiner Schweſter ſchicke ich ein Blattern — — Buſſerl, und bleibe der nämliche — — aber wer? — — der nämliche Hanswurſt. Wolfgang in Deutſchland, Amadeo in Italien

de Morzantini.

4.

[Nachſchrift.] [Mailand 17 Febr. 1770.]

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, daß Du ſo erſchrecklich — — luſtig geweſen biſt. Dem Kindsmenſch, der Urſel, ſage, daß ich immer meyne, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurückgeſtellt; aber allenfalls, ich hätte ſie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geſchoben, ſo werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. Addio, Kinder, lebt's wohl, der

Mama küſſe ich tauſend Mal die Hände, und Dir ſchicke ich hundert Buſſerln oder Schmazerln auf Dein wunderbares Pferdgeſicht. Per fare il fine, bin ich Dein etc.

5.

[Nachſchrift.]

Und ich küſſe die Mama und Dich. Ich bin völlig verwirrt vor lauter Affairen. Ich kann unmöglich mehr ſchreiben.

6.

[Mailand] den 3 März 1770.

Cara sorella mia!

Recht vom ganzen Herzen freut es mich, daß Du Dich ſo luſtig gemacht haſt. Du mögteſt aber etwa glauben, ich hätte mich nicht luſtig gemacht. Aber ja, ich könnte es nicht zählen. Ich glaube gewiß, wir waren ſechs oder ſieben Mal in der Oper, und dann in den feste di ballo, welche, wie zu Wien, nach der Oper anfangen, aber mit dem Unterſchied, daß zu Wien mit dem Tanzen mehr Ordnung iſt. Die facchinata und chiccherata haben wir auch geſehen. Die erſte iſt eine Maskerade, welche ſchön zu ſehen iſt, weil ſich Leute anlegen als facchini oder als Hausknechte, und da iſt eine barca geweſen, worin viel Leute waren, und viele ſind auch zu Fuße gegangen. Vier oder ſechs Chöre Trompeten und Paucken, und auch etliche Chöre Geigen und andere Inſtrumente. Die chiccherata iſt auch eine Maskerade. Die Mailänder heißen chicchere diejenigen, die wir petits maitres heißen, oder Windmacher halt, welche denn alle zu Pferde, welches recht hübſch war. Mich erfreut es jetzt ſo, daß es dem Herrn von Aman beſſer geht, als wie es mich betrübt hat, wie ich gehört habe, daß er ein Unglück gehabt hat[4]. Was hat die Madame Roſa für eine Maske gehabt? Was hat der Herr von Mölk für eine gehabt? Was hat Herr von Schidenhofen für eine gehabt? Ich bitte Dich, ſchreibe es mir, wenn Du es weißt: Du wirſt mir einen ſehr großen Gefallen erweiſen. Küſſe ſtatt meiner der Mama die Hände 100000000000 Male. An alle gute Freunde Complimente von wanſten derwiſcht, ſo haſten ſchon, und von Don Casarella, abſonderlich von hinten her. —

---

[4] L. Mozart ſchreibt in einem früheren Brief: „Das Unglück des Hrn. von Aman, von dem Du ſchreibſt, hat uns nicht nur höchſtens betrübt, ſondern dem Wolfgang viele Thränen gekoſtet: Du weißt, wie empfindlich er iſt.“ S. V, 8.

7.

[Nachſchrift.] [Mailand 13 März 1770.]

Ich empfehle mich und küſſe die Mama und meine Schweſter Millionen Male und lebe geſund, Gott ſei Dank. Addio.

8.

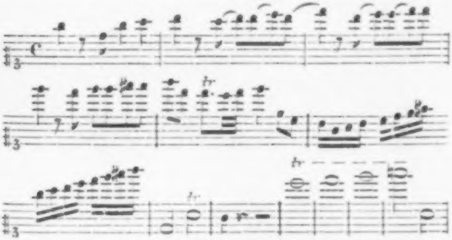
[Bologna] 24 März 1770.

O Du Fleißige Du!

Weil ich gar ſo lange faul war, ſo habe ich gedacht, es ſchadete nicht, wenn ich wieder eine kurze Zeit fleißig wäre. Alle Poſttage, wann die deutſchen Briefe kommen, ſchmeckt mir das Eſſen und Trinken viel beſſer. Ich bitte, ſchreibe mir, wer bei den Oratorien ſingt. Schreib' mir auch, wie der Titel von den Oratorien heißt. Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'ſchen Menuette gefallen, ob ſie beſſer als die erſtern ſind. Daß Herr von Aman wieder geſund iſt, freut mich von Grund meines Herzens: ich bitte Dich, ſage ihm, er ſoll ſich wohl in Obacht nehmen: er ſoll keine ſtarke Commotion machen. Sage es ihm, ich bitte Dich. Aber ſage ihm auch, daß ich ſo oft an Dich denke, wie wir zu Triebenbach Handwerker geſpielt haben, und da er durch den Schrottbeutel und durch das Iſchmachen, den Namen Schrattenbach[5] verſtellte. Und ſage ihm auch: daß ich ſo oft daran denke, da er oft zu mir geſagt hatte folgende Worte: Wollen wir uns vertheilen? und da ich ihm allezeit antwortete: Wie z'wieder! Aufs nächſte werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, ſchicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus ſiehſt, wie langſam die Leute tanzen. Der Menuett an ſich ſelbſt iſt ſehr ſchön. Er iſt natürlich von Wien, alſo gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatraliſcher Menuett iſt, der langſam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wälſchen haben viele Noten, gehen langſam und viel Takte. Z. B. der erſte Theil hat 16, der zweite 20 auch 24 Takte. Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten ſie auch recht ſchön in ihrem eigenen Hauſe, nämlich die berühmte Bastardella[6], welche 1. eine ſchöne Stimme, 2. eine galante Gurgel, 3. eine unglaubliche Höhe hat[7]. Folgende Töne und Paſſagen hat ſie in meiner Gegenwart geſungen:

---

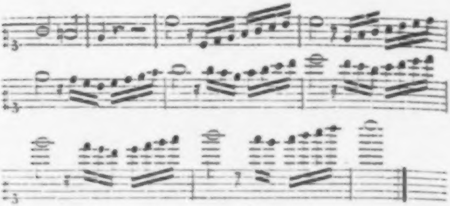
[5] Familienname des Erzbiſchofes Sigismund von Salzburg.



---

[6] L. Mozart ſchreibt von derſelben: „In Parma hat uns die Sängerin Guari [Ajugari] oder ſogenannte Bastardina oder Bastardella zum Speiſen eingeladen und hat uns drey Arien geſungen. Daß ſie bis ins C sopra acuto ſoll hinaufſingen war uns nicht zu glauben möglich: allein die Ohren haben mich deſſen überzeugt. Die Paſſagen die der Wolfg. aufgeſchrieben waren in ihrer Arie, und dieſe ſang ſie zwar etwas ſtiller als die tiefern Töne, allein ſo ſchön wie eine Octavinpfeife in einer Orgel. Kurz die Triller und Alles machte ſie ſo wie Wolfg. es aufgeſchrieben hat, es ſind die nämlichen Sachen von Note zu Note. Nebſt dem hat ſie eine gute Alt-Tiefe bis ins G. Sie iſt nicht ſchön, doch auch nicht eben garſtig, hat zu Zeiten mit den Augen einen wilden Blick wie die Leute, die der Fraiß [Krämpfen] unterworfen ſind, und hinkt mit einem Fuß. Sonſt hat ſie eine gute Aufführung, folglich einen guten Charakter und guten Namen."

[7] Dulibicheff (I. p. 45) erwähnt als eines ähnlichen Phänomens der Mad. Becker, welche 1823 Petersburg durch ihre hohe Stimme und Coloratur in Erſtaunen ſetzte. Sie war damals in Hamburg und früher in Kopenhagen engagirt. Kuhlau ſchrieb für ſie die Partie der Adelaide in der Räuberburg, deren große Arie im dritten Act (n. 18) bis ins a geht. Man erzählt, daß ſie auf einen ernſten Blick des Muſikdir. Schwenke das gefährliche a feſt einzuſetzen ſich ſo zuſammengenommen habe, daß ſie ſtatt deſſen c ſang.



9.

[Nachſchrift.] [Rom 14 April 1770.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! nebſt meiner miſerablen Feder geſund und küſſe die Mama und die Nannerl tauſend oder 1000 Mal. Ich wünſchte nur, daß meine Schweſter zu Rom wäre, denn ihr würde dieſe Stadt gewiß wohl gefallen, indem die Peterskirche regulär, und viele andere Sachen zu Rom regulär ſind. Die ſchönſten Blumen tragen ſie jetzt vorbei; den Augenblick ſagte es mir der Papa. Ich bin ein Narr, das iſt bekannt. O ich habe eine Noth. In unſerm Quartier iſt nur ein Bett. Das kann die Mama ſich leicht einbilden, daß ich bei dem Papa keine Ruhe habe. Ich freue mich auf das neue Quartier. Jetzt habe ich juſt den heil. Petrus mit dem Schlüſſelamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heiligen Lukas mit meiner Schweſter etc. etc. abgezeichnet. Ich habe die Ehre gehabt, des heil. Petrus Fuß zu S. Pietro zu küßen, und weil ich das Unglück habe, ſo klein zu ſein, ſo hat man mich als den nämlichen alten

Wolfgang Mozart

hinaufgehoben.

10.

Rom den 21 April 1770.

Cara sorella mia!

Ich bitte Dich, Du wirſt die Künſte von der Rechenkunſt finden, denn Du haſt ſie ſelbſt aufgeſchrieben, und ich habe ſie verloren, und weiß alſo Nichts mehr davon. Alſo bitte ich Dich, ſie mir zu copiren, nebſt andern Rechenexempeln, und mir ſie her zu ſchicken.

Manzuoli ſteht im Contract mit den Mailändern, bei meiner Oper zu ſingen. Der hat mir auch deßwegen in Florenz vier oder fünf Arien geſungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müſſen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu ſehen, daß ich fähig bin, eine Oper zu ſchreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten. Man weiß auch nicht, ob die Gabrielli ſicher kommen wird. Einige ſagen, es wird die de Amicis ſingen, welche wir in Neapel ſehen werden. Ich wünſchte, daß ſie und Manzuoli recitirten. Da wären nun zwey gute Bekannte und Freunde von uns. Man weiß auch noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando[8] und dem Herrn von Troyer recommandirt.

Jezt habe ich juſt die Arie: Se ardire e speranza[9] in der Arbeit. — — —

11.

[Rom] 25 April 1770.

Cara sorella mia!

Io vi accerto, che io aspetto con una incredibile premura tutte le giornate di posta qualche lettera di Salisburgo. Jeri fummo à S. Lorenzo, e sentimmo il Vespero, e oggi matina la messa cantata, e la sera poi il secondo vespero, perchè era la festa della Madonna del Buon consiglio. Questi giorni fummo nel Campidoglio e viddemmo varie belle cose. Se io volessi scrivere tutto quel che viddi, non basterebbe questo foglietto. In due Accademie suonai, e domani suonerò anche in una. — Subito dopo pranzo giuochiamo a Potsch[10]. Questo è un giuoco che imparai quì, quando verrò a casa, ve l'imparerò. Finita questa lettera finirò una sinfonia mia, che cominciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perche noi non la vogliamo dar via per copiarla; altrimente ella sarebbe rubata.

Roma caput mundi,
il 25 Aprile anno 1770,
nell'anno venturo 1771.

Wolfgango in Germania,
Amadeo Mozart
in Italia.

Hinten wie vorn und in der Mitte doppelt.

---

[8] Haushofmeiſter des Grafen Firmian in Mailand.

[9] Aus Metaſtaſios Demofoonte A. 1. sc. 13.

[10] Das Boccia-Spiel.

12.

[Nachſchrift.] [Rom 28 April 1770.]

Meine Schweſter küſſe ich ins Geſicht, und der Mama die Hände. Ich habe noch keine Scorpionen und Spinnen geſehen: man redet und höret gar nichts davon. Die Mama wird wohl meine Schrift kennen. Schreibe die Mama mir's geſchwinde, denn ſonſt ſetze ich meinen Namen her.

13.

[Nachſchrift.] [Rom 2 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Dank geſund, und küſſe der Mama die Hand, wie auch meiner Schweſter das Geſicht, Naſe, Mund, Hals, und meine ſchlechte Feder.

14.

Neapel, den 19 Mai 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandata questi Rechenhiſtorie, e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi Künſte. Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa. Der 12te Menuett von Haydn, den Du mir geſchickt haſt, gefällt mir recht wohl, und den Baß haſt Du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindeſten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter ſolche Sachen.

Die Mama ſoll nicht vergeſſen, die Flinten alle beide putzen zu laſſen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weißt Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unſerm Vorzimmer einer iſt, welcher ein G'ſeis macht, wie unſerer. A propos, der Herr Johannes wird wohl den Gratulations-Brief empfangen haben, den wir haben ſchreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, ſo werde ich ihm ſchon ſelbſt mündlich ſagen zu Salzburg, was darin hätte ſtehen ſollen. Geſtern haben wir unſere neuen Kleider angezogen; wir waren ſchön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und ſie ſoll fleißig für mich beten. Den 30ten wird die Oper anfangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den König haben wir unter der Meſſe zu Portici in der Hofcapelle geſehen, und den Veſuvius haben wir auch geſehen. Neapel iſt ſchön, iſt aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes weiß ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft; indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern, oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 Ducati d'argento vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bei der Oper ſingt die de Amicis. Wir waren bei ihr. Die zweite Oper componirt Caffaro; die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiß man noch nicht. Gehe fleißig nach Mirabell[11] in die Litaneyen, und höre das Regina coeli oder das Salve Regina und ſchlaf geſund und laß Dir nichts Böſes träumen. An Herrn von Schidenhofen meine grauſame Empfehlung tralaliera, tralaliera. Und ſage ihm, er ſoll den Repetiter-Menuett auf dem Claviere lernen, damit er ihn nicht vergeſſen thut. Er ſoll bald dazu thun, damit er mir die Freude thut machen, daß ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlungen machen, und thue geſund leben, und thue nit ſterben, damit Du mir noch kannſt einen Brief thun, und ich Dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer ſofort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es ſich endlich nimmer thun läßt. Indeſſen will ich thun bleiben

W. M.

15.

[Nachſchrift.] [Neapel 22 Mai 1770.]

Ich bin Gott Lob und Dank geſund, und küſſe der Mama die Hände, und alle Beyde küſſe ich zu tauſend Mal.

16.

Neapel 29 Mai 1770.

C. S. M.

Jeri l'altro fummo nella prova dell' opera dell Sign. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace veramente. Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile. E fummo anche in una chiesa a sentir una Musica la quale fù del Sign. Ciccio de Majo, ed era una bellissima Musica. Anche lui ci parlò ed era molto compito. La Signora de Amicis cantò a meraviglia. Stiamo Dio grazia assai bene di salute, particolarmente io, quando viene una lettera di Salisburgo. Vi prego di scrivermi tutti giorni di posta, e se anche non avete niente da scrivermi, solamente vorrei averlo per aver qualche lettera tutti giorni di posta. Egli non sarrebbe mal fatto, se voi mi scriveste qualche volta una letterina italiana. — — —

---

[11] Luſtſchloß des Erzbiſchofs unmittelbar bei Salzburg.

17.

Neapel, den 5 Juni 1770.

Heute raucht der Veſuvius ſtark. Potz Blitz und kanent aini. Haid homa gfreſa beim Herr Doll Dos is a deutſcha Compoſitör und a browa Mo. Anjetzo beginn ich meinen Lebenslauf zu beſchreiben. Alle 9 ore, qualche volta anche alle dieci mi sveglio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto; al giorno di magro, un piccolo pesce; e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris? Redma dañr ſoisburgariſch, don as is gſchaida. Wir ſand Gottlob geſund, da Voda und i. Ich hoffe Du wirſt Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom ſind zwei Schlafſtädte. A ſcheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und ſei nicht ſo faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich ſchon auf die Porträte[12], und i bi korios, wias da gleich ſicht; wons ma gfoin, ſo los i mi un den Vodan a ſo macha. Mädli, laß Da ſaga, wo biſt dan gweſa, he? Die Oper hier iſt von Jomelli; ſie iſt ſchön, aber zu geſcheut und zu altväteriſch fürs Theater. Die de Amicis ſingt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand geſungen hat[13]. Die Tänze ſind miſerabel pompös. Das Theater iſt ſchön. Der König iſt grob neapolitaniſch auferzogen, und ſteht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Biſſel größer als die Königin ſcheint. Die Königin iſt ſchön und höflich, indem ſie mich gewiß ſechs Mal im Molo auf das Freundlichſte gegrüßt hat. N. S. Meinen Handkuß an die Mama!

---

[12] Mutter und Schweſter hatten ſich malen laſſen und verſprochen die Portraits zu ſchicken ſ. V, 22.

[13] S. V, 2.

18.

[Nachſchrift.] [Neapel 16 Juni 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und beſtändig luſtig wie alle Zeit, und reiſe gern: nun bin ich auf dem mediteraniſchen Meer auch gefahren. Ich küſſe der Mama die Hand und die Nannerl zu 1000 Malen und bin der Sohn Steffrl und der Bruder Hansl. —

19.

[Nachſchrift.] [Rom 7 Juli 1770.]

C. S. M.

Ich habe mich recht verwundert, daß Du ſo ſchön componiren kannſt. Mit einem Worte, das Lied iſt ſchön. Probire öfter Etwas. Schicke mir bald die andern ſechs Menuetten von Haydn. **Mlle.** j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur et frère Chevalier de Mozart. — Addio.

20.

[Nachſchrift.] [Bologna 21 Juli 1770.]

Ich gratulire der Mama zu dem Namensfeſte und wünſche, daß die Mama noch möge viele hundert Jahre leben und immer geſund bleiben, welches ich immer bei Gott verlange, und bete alle Tage und werde alle Tage für Sie Beyde beten. Ich kann unmöglich mit Etwas aufwarten, als mit etlichen Loretto Glöckeln und Kerzen und Haubeln und Flor, wenn ich zurückkomme. Inzwiſchen lebe die Mama wohl, ich küſſe der Mama 1000 Mal die Hände und verbleibe bis in den Tod

Ihr getreuer Sohn.

21.

[Nachſchrift an die Schweſter.]

Io vi auguro d' Iddio, Vi dia sempre salute, e vi lasci vivere ancora cent' anni, e vi faccia morire, quando avrete mille anni. Spero che Voi imparerete meglio conoscermi in avvenire, e che poi ne giudicherete come ch' egli vi piace. Il tempo non mi permette di scriver molto. La penna non vale un corno, ne pure quello che la dirigge. Il titolo dell' opera che ho da comporre a Milano, non si sà ancora. Ich habe die Tauſend und eine Nacht in italieniſcher Sprache von unſerer Hausfrau zu Rom zu ſchenken bekommen; es iſt recht luſtig zu leſen.

22.

[Nachſchrift.] [Bologna 28 Juli 1770.]

C. S. M.

Io vi devo confessare, che ho un grandissimo piacere, che ci avete mandati i ritratti, i quali mi piacciono molto.

23[14].

[Nachſchrift.] [Bologna 4 Aug. 1770.]

Ich bedaure recht von Herzen, daß die Jungfrau Martha immer ſo krank iſt, und bete alle Tage für ſie, damit ſie geſund werde. Sage ihr anſtatt meiner, ſie ſoll nicht zu viel Bewegung machen und brav geſulzte Sachen eſſen[15].

A propos, haſt Du den Robinigſiegerl meinen Brief geben? Du ſchreibſt mir Nichts davon; ich bitte, wenn Du ihn ſiehſt, ſo ſage ihm, er ſoll auf mich nicht gar vergeſſen. Ich kann ohnmöglich ſchöner ſchreiben, denn die Feder iſt eine Notenfeder und keine Schriftfeder. Nun iſt meine Geige neu beſeitet und ich ſpiele alle Tage; aber dieſes ſetze ich nur hinzu, weil meine Mama einmal zu wiſſen verlangte: ob ich noch geige. Gewiß über 6 mal habe ich die Ehre gehabt, allein in die Kirchen und prächtige Functiones zu geben. Unterdeſſen habe ich ſchon vier italieniſche Sinfonien componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5—6 ſchon gemacht habe, und auch eine Motetten.

Kömmt der Herr Deibl öfters? beehrt er Euch noch mit ſeinem unterhaltlichen Discourſe? Und Herr Edler Karl von Vogt? würdigt er ſich noch, Eure unerträglichen Stimmen anzuhören?

---

[14] Nach einer vom Original genommenen Abſchrift bei Al. Fuchs.

[15] Sie hatte die Auszehrung; vgl. V, 27. 28. 29.

Der Herr von Schidenhofen ſoll Dir fleißig Menuett ſchreiben helfen, ſonſt bekömmt er kein Zuckerl mit.

Meine Schuldigkeit wäre, wenn es mir die Zeit erlaubte, Herrn von Mölk und Schidenhofen mit ein Paar Zeilen Beyde zu beläſtigen, aber da mir das Nothwendigſte dazu mangelt, ſo bitte ich, meinen Fehler zu verzeyhen, und mir auf das Zukünftige dieſe Ehre aufgehoben ſein zu laſſen. Anfänge unterſchiedlicher Caſſationen[16]. Hier habe ich Dein Verlangen vollbracht. Ich glaube ſchwerlich, daß es einer von mir ſein wird; dann wer würde ſich denn unterſtehen eine Compoſition, welche der Sohn des Capellmeiſters gemacht hat und deſſen Mutter und Schweſter da iſt, für ſich auszugeben? Addio! Lebe wohl, meine einzige Luſtbarkeit beſteht dermalen in engliſchen Schritten, Capriol- und Spaggat-machen. Italien iſt ein Schlafland; es ſchläfert Einen immer. Addio leb wohl!

Wolfgang Mozart.

An alle guten Freunde und Freundinnen mein Compliment! Meinen Handkuß an die Mama!

24.

[Nachſchrift.] [Bologna 21 Aug. 1770.]

Ich bin auch noch lebendig und zwar ſehr luſtig. Heute kam mir die Luſt, auf einem Eſel zu reiten; denn in Italien iſt es der Brauch, und alſo habe ich gedacht, ich muß es doch auch probiren. Wir haben die Ehre, mit einem gewiſſen Dominicaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühſtück oft eine Taſſe Chocalade, gleich darauf ein gutes Glas ſtarken ſpaniſchen Wein; und ich habe ſelbſt die Ehre gehabt, mit dieſem Heiligen zu ſpeiſen, welcher brav Wein und auf die Letzte ein ganzes Glas voll ſtarken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirſiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien. Doch dieſes könnte er mit Fleiß thun, aber ich glaube nicht, denn es wäre zuviel, und aber er nimmt viele Sachen zur Jauſen auf Nachmittag.

---

[16] Dieſe waren leider nicht da.

25.

[Nachſchrift.] [Bologna 3 Sept. 1770.]

Damit ich nicht wider meine Schuldigkeit fehle, ſo will ich auch ein Paar Worte ſchreiben. Ich bitte, mir zu ſchreiben, in welchen Bruderſchaften ich bin, und mir die dazu nothwendigen Gebete zu wiſſen zu machen. Jetzt leſe ich juſt im Telemach: ich bin ſchon im zweiten Theile. — —

26.

Bologna, den 22 Septbr. 1770.

Ich hoffe meine Mama wird wohl auf ſein, wie auch Du, und wünſche, daß Du mir doch ins Künftige auf meine Briefe beſſer antworten wirſt, denn es iſt ja weit leichter, Etwas zu beantworten, als ſelbſten Etwas erfinden.

Die ſechs Menuetten von Haydn gefallen mir beſſer als die erſten zwölf. Wir haben ſie der Gräfin oft machen müſſen, und wir wünſchen, daß wir im Stande wären, den deutſchen Menuett-Guſto in Italien einzuführen, indem ihre Menuette bald ſo lang wie ganze Symphonien dauern. Verzeihe mir, das ich ſo ſchlecht ſchreibe; allein ich könnte es ſchon beſſer, aber ich eile.

27.

[Nachſchrift.] [Bologna 29 Sept. 1770.]

Damit der Brief ein wenig voller wird, will ich auch ein paar Worte hinzuſetzen. Mir iſt von Herzen leid wegen der ſo lang anhaltenden Krankheit, welche die arme Jungfrau Martha empfinden und mit Geduld übertragen muß. Ich hoffe mit der Hülfe Gottes wird ſie ſchon wieder geſund werden. Wo nicht, ſo muß man ſich nicht ſo ſtark betrüben, denn der Wille Gottes iſt allezeit der beſte; und Gott wird ſchon beſſer wiſſen, ob es beſſer iſt zu ſein auf dieſer Welt, oder in der andern. Aber ſie ſoll ſich tröſten, indem ſie jetzt von dem Regen in das ſchöne Wetter kommen kann. — —

28.

[Nachſchrift.] [Bologna 6 Oct. 1770.]

Mich freut es recht vom Herzen, daß Du Dich ſo luſtig gemacht haſt, ich wünſche ich wäre dabei geweſen. Ich hoffe, daß die Jungfrau Martha beſſer ſein wird. Heute ſpielte ich bei den Dominicanern die Orgel. Mache meinen Glückwunſch an — — — und ſage ihnen, daß ich von Herzen wünſche, daß ſie noch können die Secundiz von Pater Dominicus erleben, und damit wir Alle wieder ſo vergnügt beiſammen ſein können[17]. An alle Thereſeln meinen Glückwunſch und an alle Freunde in und außer dem Hauſe mein Compliment. Ich wünſchte, daß ich bald die Berchtesgadener Sinfonieen hören könnte, und etwa ein Trompeterl oder Pfeiferl dazu blaſen. Ich habe das große Feſt des heil. Petronius in Bologna gehört und geſehen. Es war ſchön aber lang, und die Trompeter haben von Lucca kommen müſſen, um den Tuſch zu machen, welche aber abſcheulich geblaſen haben. — —

29.

[Nachſchrift.] [Mailand 20 Oct. 1770.]

Meine liebe Mama, ich kann nicht viel ſchreiben, denn die Finger thun ſehr weh von ſo vielem Recitativ ſchreiben. Ich bitte, bete die Mama für mich, daß die Oper gut geht, und daß wir dann glücklich wieder beiſammen ſein können. Ich küſſe der Mama tauſendmal die Hände, und mit meiner Schweſter hätte ich viel zu reden. Aber was? Das weiß nur Gott und ich allein. Wenn es Gottes Wille iſt, werde ich es ihr mündlich, wie ich hoffe, bald eröffnen können. Inzwiſchen küſſe ich ſie tauſend Mal. Wir haben die gute Marthel verloren, doch werden wir ſie mit der Hülfe Gottes in einem guten Stande finden.

30.

[Nachſchrift.] [Mailand 27 Oct. 1770.]

Allerliebſte Schweſter! Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer bin, und auch als ſolcher Dich verlaſſen habe. Nun verlege ich

---

17) Wahrſcheinlich ſind Hagenauers gemeint, deren Sohn in den geiſtlichen Stand getreten war. Als Wolfgang dies während des Aufenthalts in London erfahren hatte, fing er, wie L. Mozart erzählt (27. Nov. 1764) an zu weinen. „Auf Befragen, warum, antwortete er: es wäre ihm leid, weil er glaubte, daß er ihn nun nicht mehr ſehen würde. Wir belehrten ihn nun eines Anderen, und er erinnerte ſich, daß Ihr Sohn ihm oft Fliegen gefangen, die Orgel aufgezogen und die Bölzel-Windbüchſe gebracht hatte; ſobald er nach Salzburg zurückkomme, wollte er nach St. Peter gehen und ſich von ihm eine Fliege fangen laſſen und dann müſſe er mit ihm Bölzel ſchießen.“

mich aber mehr auf das Deuten, indem der Sohn vom Hauſe ſtumm und gehörlos iſt. Nun habe ich zu ſchreiben für die Oper. Es iſt mir von Herzen leid, daß ich Dich wegen der verlangten Menuette nicht bedienen kann; doch wenn Gott will, auf Oſtern vielleicht wirſt Du ſie ſammt mich ſelbſten bekommen. Mehr kann ich und weiß ich nicht zu ſchreiben. Lebe wohl und bete für mich. — —

31.

Nachſchrift. [Mailand 3 Nov. 1770.]

Allerliebſtes Herzensſchweſterchen!

Ich bedanke mich bei der Mama und bei Dir für die redlichen Wünſche, und brenne vor Begierde, Euch Beide bald wieder in Salzburg zu ſehen. Auf Deinen Glückwunſch zu kommen, ſo kann ich Dir ſagen, daß ich bald gewähnt hätte, daß Hr. Martinelli Dir Deinen welſchen Wunſch aufgeſetzt hätte. Weil Du aber immer die kluge Schweſter biſt, und es ſo witzig gewußt haſt anzuſtellen, indem Du nach Deinem welſchen Glückwunſch gleich die Empfehlung von Herrn Martinelli, welche in nämlicher Schreibart geſchrieben war, darunter geſetzt, ſo habe ich es, und war es mir unmöglich zu merken, und ich ſagte gleich zum Papa: Ach, könnte ich doch ſo klug und witzig werden! Dann ſagte der Papa: Ja, das iſt wahr; und ich ſagte hernach: mich ſchläfert, und er ſagt jetzt juſt: Höre auf! Addio, bitte Gott, daß die Oper gut gehen möge. Ich bin Dein Bruder

W. M.
deſſen Finger vom Schreiben müde ſind.

32.

Nachſchrift. [Mailand 1 Dec. 1770.]

Liebe Schweſter!

Weil ich ſo lange nicht geſchrieben habe, ſo habe ich gedacht, Deinen Verdruß oder Verſchmach zu beſänftigen mit gegenwärtigen Zeilen. Nun habe ich viel zu ſchreiben und zu arbeiten an meiner Oper. Ich hoffe, es wird Alles gut gehen mit der Hülfe Gottes.

33.

[Nachſchrift.]

Allerliebſte Schweſter!

Ich habe ſchon lange nicht mehr geſchrieben, weil ich mit der Oper beſchäftigt war. Da ich jetzt Zeit habe, will ich meine Schuldigkeit mehr beobachten. Die Oper, Gott Lob und Dank, gefällt, indem alle Abende das Theater voll iſt, welches auch Alle in Verwunderung ſetzt, indem Viele ſagen, daß ſie, ſo lange ſie in Mailand ſind, keine erſte Oper ſo voll geſehen haben, als dieſes Mal. Ich ſammt meinem Papa bin geſund, Gott Lob und Dank, und hoffe, daß ich der Mama und Dir auf Oſtern Alles mündlich erzählen kann. A propos, geſtern war der Copiſt bei uns, und ſagte, daß er meine Oper juſt für den Hof nach Liſſabon ſchreiben muß. Leben Sie wohl, meine liebe Mademoiſelle Schweſter. Ich habe die Ehre zu ſein von nun an bis in Ewigkeit

Dero getreuer Bruder.

34.

[Nachſchrift.] [Venedig 20 Febr. 1771.]

Ich lebe auch noch und bin, Gott Lob und Dank geſund. Weißt Du, was es iſt, die attacca geben zu laſſen? Man muß ſich auf dem Boden den Hintern prellen laſſen, um ein rechter Venetianer zu werden. Mir haben ſie es auch thun wollen, haben alle ſieben Weibsbilder zuſammen geholfen, und doch waren ſie nicht im Stande, mich zu Boden zu bringen.

35.

[Nachſchrift.] [Verona 18 Aug. 1771.]

A. S. Ich habe nicht mehr als eine halbe Stunde geſchlafen, denn das Schlafen nach dem Eſſen freut mich nicht. Du kannſt hoffen, glauben, meinen, der Meinung ſein, in der ſteten Hoffnung verharren, gut befinden, Dir einbilden, Dir vorſtellen, in Zuverſicht leben, daß wir geſund ſind; aber gewiß kann ich Dir Nachricht geben. Frage den Herrn von Heffner, ob er die Anna Mindl nicht geſehen hat.

36.

[Nachſchrift.] [Mailand 21 Aug. 1771.]

A. S. Wir haben auf der Reiſe viele Hitze ausgeſtanden und der Staub hat uns beſtändig impertinent ſeckirt, daß wir gewiß erſtickt und verſchmachtet wären, wenn wir nicht geſcheuter geweſen wären. Was Du mir verſprochen haſt (Du weißt ſchon was — — — o Du Liebe Du) halte gewiß, ich bitte Dich. Ich werde Dir gewiß verbunden ſein.

Jetzt blaſe ich juſt vor Hitze: nun reiße ich das Leibel auf. Addio. Ueber uns iſt ein Violiniſt, unter uns auch einer, neben uns ein Singmeiſter, der Lection giebt, in dem letzten Zimmer uns gegen über ein Oboiſt. Das iſt luſtig zum Componiren, das giebt Gedanken. — — —

37.

[Nachſchrift.] [Mailand 31 Aug. 1771.]

Wir ſind, Gott Lob und Dank, geſund. Ich habe ſchon anſtatt Deiner viele gute Birnen, Pürſiche und Melonen gegeſſen. Meine einzige Luſtbarkeit iſt mit dem Stummen zu deuten, denn das kann ich aus der Perfection[18]. Ich bitte Dich noch wegen den gar Andern, wo nichts Anderes mehr ſey[19]: Du verſtehſt mich ſchon.

38.

[Nachſchrift.] [Mailand 13 Sept. 1771.]

A. S. Ich ſchreibe nur deswegen, damit ich . . . ſchreibe: mir iſt es zwar ungelegen, weil ich einen ſtarken Katarrh und Strauchen habe. Sage der Fräulein W. von Mölk, daß ich mich recht auf Salzburg wieder freue, damit ich nur wieder ein ſolches Präſent für die Menuette bekommen kann, wo, wie ich es bey derſelben Akademie bekommen habe: ſie weiß es hernach ſchon.

39.

[Nachſchrift.] [Mailand 21 Sept. 1771.]

Ich bin geſund Gott Lob und Dank. Viel kann ich nicht ſchreiben. Erſtens weiß ich nicht, was; zweitens thun mir ſo die

---

[18] Vgl. V, 30.

[19] Ein Fräulein, die er gern ſah, ſollte heirathen.

Finger vom Schreiben wehe. Ich pfeiſe oft meinen Pfiff, und kein Menſch giebt mir Antwort. Jetzt fehlen nur zwei Arien von der Serenade, und hernach bin ich fertig. Ich habe keine Luſt mehr nach Salzburg: ich fürchte, ich möchte auch närriſch werden[20].

40.

[Nachſchrift.] [Mailand 5 Oct. 1771.]

Ich bin, Gott Lob und Dank! auch geſund, aber immer ſchläfrig. Alles, was ich zu ſchreiben hatte, hat mir der Papa von der Feder weggenommen. Sgra Gabrielli iſt hier: wir werden ſie mit Nächſtem beſuchen, damit wir alle vornehme Sängerinnen kennen lernen.

41.

[Nachſchrift.] [Mailand 26 Oct. 1771.]

Ich bin auch, Gott Lob und Dank, geſund. Weil nun meine Arbeit ein Ende hat, ſo habe ich mehr Zeit, zu ſchreiben; allein ich weiß nichts Neues, als daß in der Lotterie 35, 59, 60, 61, 62 herausgekommen ſind, und alſo, daß, wenn wir dieſe Nummern geſetzt hätten, wir gewonnen hätten; weil wir aber gar nicht gelegt haben, weder gewonnen noch verloren, ſondern die Leute ausgelacht haben. Die zwei Arien, die in der Serenade wiederholt wurden, waren von Manzuoli und von der Girelli.

42.

[Nachſchrift.] [Mailand 2 Nov. 1771.]

Der Papa ſagte daß Herr Kirſchbaumer ſicher ſeine Reiſe mit Nutzen und aller Beobachtung gemacht hat, und wir können verſichern, daß er ſich ſehr vernünftig aufführte. Er kann ſicher von ſeiner Reiſe mehr Rechenſchaft geben, als Andere aus ſeiner Freundſchaft, deren einer Paris nicht recht ſehen konnte, weil die Häuſer da zu hoch ſind. Heute iſt die Opera des Haſſe, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich ſchier alle Arien auswendig, und alſo kann ich ſie zu Hauſe in meinen Gedanken hören und ſehen.

---

20) Man hatte ihnen geſchrieben, es wären mehrere Perſonen in Salzburg närriſch geworden.

43.

[Nachſchrift.] [Mailand 24 Nov. 1771.]

A. S. Der Herr Manzuoli der ſonſt von allen Leuten als der geſcheuteſte unter den Caſtraten angeſehen und gehalten worden, hat in ſeinen alten Tagen ein Stück ſeiner Unvernunft und Hoffarth gezeigt. Er war für die Oper mit 500 gigliati verſchrieben, und, weil Nichts von der Serenada in der Scrittura gemeldet worden, ſo hat er für die Serenada noch 500 gigliati haben wollen, alſo 1000. Der Hof hat ihm nur 700 und eine ſchöne goldne Doſe gegeben, (ich glaube, es wäre genug). Er aber, als ein Caſtrat, hat die 700 G. nebſt der Doſe zurückgegeben, und iſt ohne Nichts weggereiſt. Ich weiß nicht, was für ein Ende dieſe Hiſtorie nehmen wird: ich glaube, ein übles.

44.

[Nachſchrift.] [Mailand 30 Nov. 1771.]

Damit Ihr nicht glaubt, daß ich krank bin, ſo ſchreibe ich dieſe zwei Zeilen. Ich habe hier auf dem Domplatze vier Kerle hängen ſehen: ſie denken hier wie zu Lyon[21].

45.

[Nachſchrift.] [Bologna 28 Oct. 1772.]

Nun ſind wir ſchon zu Botzen. Schon? erſt! Mich hungert, mich dürſtet, mich ſchläfert, ich bin faul; ich bin aber geſund. Ich hoffe, Du wirſt Dein Wort gehalten haben. — —

46[22].

Mailand 7 Nov. 1772.

Erſchrecken Sie nicht, da Sie anſtatt der Schrift meines Papa meine finden, die Urſachen folgen: 1mo ſind wir beim Herrn von Oſte, und iſt der Herr Baron Chriſtiani da, da haben ſie ſo viel mit einander zu reden, daß er unmöglich Zeit hätte zu ſchreiben; und 2tens iſt er zu . . . faul. Wir ſind den 4 hier

---

[21] Dort hatten ſie alſo im Jahr 1766 einer ſolchen Execution beigewohnt.

[22] Nach einer vom Original genommenen Abſchrift bei Al. Fuchs.

Nachmittag angelangt; wir ſind geſund. Von unſern guten Freunden iſt alles auf dem Lande und zu Mantua, als der Herr v. Taſta und ſeine Gemahlin, von welcher ich an Sie und meine Schweſter ein Compliment ſchreiben ſoll. Hr. Misliwiczek iſt noch hier. Von dem italieniſchen Kriege, von welchem in Teutſchland ſtark geſprochen wird und den hieſigen Schloßbefeſtigungen iſt Alles nicht wahr. Verzeihen Sie mir meine ſchlechte Schrift.

Wenn Sie uns ſchreiben, ſo ſchreiben Sie nur glatt an uns, denn hier iſt nicht der Brauch wie in Teutſchland, daß man die Briefe herumträgt, ſondern man muß ſie von der Poſt abholen, und wir geben alle Poſttage hin, um ſelbige abzuholen. Hier giebts nichts Neues, wir erwarten von Salzburg Neuigkeiten. Wir hoffen — Sie werden den Brief von Botzen erhalten haben. Ich weiß nichts mehr, darum will ich ſchließen; unſere Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinnen.

Wir küſſen die Mama 1000000 Mal (mehr Nullen habe ich nicht hingebracht) und meine Schweſter umarme ich lieber in persona, als in der Einbildung.

47[23].

Carissima sorella!

Spero che voi sarete stata dalla Signora, che voi gia sapete. Vi prego, se la videte di farla un Complimento da parte mia. Spero e non dubito punto che voi starete bene di salute. Mi son scordato di darvi nuova, che abbiamo qui trovato quel Sigr. Belardo, ballerino, che abbiamo conosciuto in Haye ed in Amsterdam, quello che attacò colla spada il ballerino, il Sign. Neri, perchè credeva che lui fosse cagione che non ebbe la permission di ballar in teatro. Addio, non scordarvi di me, io sono sempre il vostro

fidele fratello
Wolfgango Mozart.

48.

[Nachſchrift.] [Mailand 21 Nov. 1772.]

Ich ſage Dir Dank, Du weißt ſchon für was. — Ich kann dem Herrn von Heffner unmöglich ſchreiben. Wenn Du ihn ſiehſt, ſo laß ihn das Folgende leſen. Ich bitte ihn, er möge ſich indeſſen begnügen.

---

[23] Nach derſelben Abſchrift.

Ich werde meinem wohlfeilen Freunde nicht vor übel haben, daß er mir nicht geantwortet hat: ſo bald er wird mehr Zeit haben, wird er mir gewiß, Zweifelsohne, ohne Zweifel, ſicher, richtiglich antworten.

49.

[Nachſchrift.] [Mailand 5 Dec. 1772.]

Nun habe ich noch vierzehn Stücke zu machen, dann bin ich fertig. Freilich kann man das Terzett und das Duett für vier Stücke rechnen. Ich kann unmöglich viel ſchreiben, denn ich weiß nichts; und zweitens weiß ich nicht, was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner Oper habe, und Gefahr laufe, Dir ſtatt Worte eine ganze Arie herzuſchreiben. Ich habe hier ein neues Spiel gelernt, welches heißt Mercante in fiera. Sobald ich nach Hauſe komme, werden wir es ſpielen. Eine neue Sprache habe ich auch von einer Frau gelernt, die iſt zum Reden leicht, zum Schreiben mühſam, aber auch tauglich. Sie iſt aber ein wenig — — — kindiſch, aber gut für Salzburg. Meine Empfehlung an unſere ſchöne Nandl und an den Canarienvogel, denn dieſe zwei und Du ſind die unſchuldigſten in unſerm Hauſe. Euer Kapellmeiſter Fiſchietti wird wohl bald anfangen an ſeiner Opera buſſa (auf deutſch, an ſeiner närriſchen Oper) zu arbeiten.

50.

[Nachſchrift.] [Wien 14 Auguſt 1773.]

Ich hoffe, meine Königin[24], Du wirſt den höchſten Grad der Geſundheit genießen und doch dann und wann, oder vielmehr zuweilen, oder beſſer bisweilen oder noch beſſer qualche volta, wie der Wälſche ſpricht, von Deinen wichtigen und dringenden Gedanken (welche allezeit aus der ſchönſten und ſicherſten Vernunft herkommen, die Du nebſt Deiner Schönheit beſitzeſt, obwohl in ſo zarten Jahren, Du, o Königin, auf ſolche Art beſitzeſt, daß Du die Mannsperſonen, ja ſogar die Greiſe beſchämeſt) mir etliche davon aufopfern. Lebe wohl.

---

[24] Vielleicht iſt hier noch eine Reminiscenz an ein phantaſtiſches Spiel, das ihn als Knaben auf ſeinen Reiſen viel beſchäftigte. Er ſann ſich — erzählt ſeine Schweſter (A. M. Z. II S. 300) — ein Königreich aus, welches er, ich weiß nicht mehr warum, das Königreich Rücken nannte. Dieſes Reich und deſſen Bewohner wurden mit Allem begabt, was ſie zu guten und fröhlichen Kindern machen konnte; er war der König dieſes Reichs. Er bildete dieſe Idee ſo weit aus, daß der Bediente, welcher ein wenig zeichnen konnte, eine Karte von ſeinem Reich entwerfen mußte, wozu er die Namen der Städte, Marktflecken und Dörfer angab.

Hier haſt Du was Geſcheutes[25].

51.

[Nachſchrift.] [Wien 15 Sept. 1773.]

Wir ſind, Gott Lob und Dank, geſund. Dieß haben wir uns die Zeit genommen, Dir zu ſchreiben, obwohl wir Geſchäfte hätten. Wir hoffen, Du wirſt auch geſund ſein. Der Tod des Dr. Niderls hat uns ſehr betrübt. Wir verſichern Dich, wir haben ſchier geweint, geplärrt, gerehrt und trenzt. Unſere Empfehlung an — alle gute Geiſter loben Gott den Herrn — und an alle gute Freunde und Freundinnen. Wir bleiben Dir hiermit mit Gnaden gewogen. Wien aus unſerer Reſidenz

Wolfgang.

52.

[An Hrn. v. Heffner.]

Ich hoffe, wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler Freund. Ich hoffe, Sie werden geſund ſeyn, und mir nicht ſeyn Spinnefeind, ſonſt bin ich Ihnen Fliegenfeind, oder gar Wanzenfeind. Alſo ich rathe Ihnen,

beſſere Verſe zu machen, ſonſt komm'
ich meiner Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom;
denn ich bin gar capax zu gehen nach Conſtant-
inopel, die doch allen Leuten iſt bekannt;
hernach ſehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie auch nicht. Aber,
wenn die Pferde hungrig ſind, giebt man ihnen einen Haber.
Leben Sie wohl. Ich bin zu aller Zeit,
Von nun an bis in Ewigkeit

W. A. M.

---

[25] Im Briefe des Vaters ſtand: „Das ganze Haus von Martinez und Bono empfehlen ſich.“ Dazu hatte Wolfgang geſchrieben: „Wenn es die Witterung erlaubte.“ Es war juſt ſehr veränderliche Witterung in Wien.

53.

[Nachſchrift.] [München 28 Dec. 1774.]

Meine liebſte Schweſter! Ich bitte Dich, vergiß nicht vor Deiner Abreiſe, Dein Verſprechen zu halten, d. i. den bewußten Beſuch abzuſtatten — denn ich habe meine Urſachen. Ich bitte Dich, dort meine Empfehlung auszurichten — aber auf das Nachdrücklichſte — und Zärtlichſte — und ob — ich darf mich ja nicht ſo bekümmern, ich kenne ja meine Schweſter, die Zärtlichkeit iſt ihr ja eigen. Ich weiß gewiß, daß ſie ihr Möglichſtes thun wird, um mir ein Vergnügen zu erweiſen, und aus Intereſſe — ein wenig boshaft! — Wir wollen uns in München darüber zanken. Lebe wohl!

54.

[Nachſchrift.] [München 30 Dec. 1774.]

Ich bitte meine Empfehlung an die Roxelane und ſie wird heute Abend mit dem Sultan den Thee nehmen. An die Jungfrau Mizerl bitte alles Erdenkliche, ſie ſoll an meiner Liebe nicht verzweifeln: ſie iſt mir beſtändig in ihrem reizenden Negligee vor Augen. Ich habe viele hübſche Madel hier geſehen, aber eine ſolche Schönheit habe ich nicht gefunden. Meine Schweſter ſoll nicht vergeſſen, die Variationen über den Menuett von Eckart, und meine Variationen über den Menuett von Fiſcher mitzunehmen. Geſtern war ich in der Comödie: ſie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinnen. Ich hoffe, Du wirſt — Lebe wohl! — Ich hoffe Dich bald in München zu ſehen. Der Mama küſſe ich die Hände, und damit hat es heute ein Ende. Halte Dich recht warm auf der Reiſe, ich bitte Dich, ſonſt kannſt Du Deine vierzehn Tage zu Hauſe ſitzen

und hinter dem Ofen ſchwitzen.
Wer wird Dich dann beſchützen?
Ich will mich nicht erhitzen.
Jetzt fängt es an zu blitzen.

Ich bin allezeit u. ſ. w.

55.

[Nachſchrift.] [München 11 Jan. 1775.]

Wir befinden uns Alle, Gott Lob, recht wohl. Ich kann unmöglich viel ſchreiben, denn ich muß den Augenblick in die Probe. Morgen iſt die Hauptprobe; den 13ten geht meine Oper in Scena. Die Mama darf ſich nicht ſorgen, es wird Alles gut gehen. Daß die Mama einen Verdacht auf den Graf Seau geworfen, thut mir ſehr wehe, denn er iſt gewiß ein lieber, höflicher Herr, und hat mehr Lebensart als Viele ſeines Gleichen in Salzburg. Hr. von Mölk hat ſich hier ſo verwundert und verkreuzigt über die Opera seria, wie er ſie hörte, daß wir uns ſchämten, indem Jedermann klar daraus ſah, daß er ſein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck geſehen hat. Addio. Ich küſſe der Mama die Hände.

56.

München, den 14 Januar 1775.

Gott Lob! Meine Oper iſt geſtern in Scena gegangen, und ſo gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen unmöglich beſchreiben kann. Erſtens war das ganze Theater ſo geſtrotzt voll, daß viele Leute wieder zurück haben gehen müſſen. Nach einer jeden Arie war allezeit ein erſchreckliches Getös mit Klatſchen, und Viva Maestro-Schreyen. Ihro Durchlaucht die Churfürſtin und die Verwittwete (welche mir vis à vis waren) ſagten mir auch Bravo. Wie die Oper aus war, ſo iſt unter der Zeit, wo man ſtill iſt bis das Ballet anfängt, nichts als geklatſcht und Bravo geſchrieen worden, bald aufgehört, wieder angefangen, und ſo fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewiſſes Zimmer gegangen, wo der Churfürſt und ganze Hof durch muß, und habe Ihren Durchlauchten, dem Churfürſten, der Churfürſtin und den Hoheiten die Hände geküßt, welche Alle ſehr gnädig waren. Heute in aller Frühe ſchickten Se. Fürſtlichen Gnaden der Biſchoff von Chiemſee her, und ließ mir gratuliren, daß die Oper bei Allen ſo unvergleichlich ausgefallen wäre. Wegen unſerer Rückreiſe wird es ſobald nicht werden, und die Mama ſoll es auch nicht wünſchen, denn die Mama weiß, wie wohl das Schnaufen thut. — — — Wir werden noch früh genug zum ....[26] kommen.

---

[26] Ausgeſtrichen.

Eine rechte und nothwendige Urſache iſt, weil am Freitage die Oper abermals gegeben wird, und ich ſehr nothwendig bei der Production bin — — ſonſt würde man ſie nicht mehr kennen — — denn es iſt gar kurios hier. An Bimberl[27] 1000 Buſſerln.

57[28].

[Nachſchrift.] [München 18 Jan. 1775.]

Meine liebe Schweſter, was kann ich denn dafür, daß es jetzt juſt 7¼ Uhr geſchlagen hat? — — Mein Papa hat auch keine Schuld — — das Wahre wird die Mama von meiner Schweſter erfahren. Jetzt iſt es aber nicht gut fahren, weil ſich der Erzbiſchoff nicht lange hier aufhält — — man will gar ſagen, er bleibe ſo lange, bis er wieder wegreiſt — — mir iſt nur leid, daß er die erſte Redoute nicht ſieht. Der Mama laſſe ich die Hände küſſen. Lebe wohl; ich werde Dich gleich abholen. Dein getreuer

Franz Naſenblut.

---

27) Bimberl iſt der Hund.

28) Niſſen, der dieſen Brief S. 287 an der richtigen Stelle mittheilt, ſetzt „Mailand, d. 23. Mai 1756“ darunter, was mir unverſtändlich iſt.

VI.

Einige der Briefe, welche zwiſchen Leopold und Wolfgang Mozart und Padre Martini gewechſelt worden ſind, wurden in der Bibliothek des philharmoniſchen Lyceums in Bologna aufbewahrt und nach einer deutſchen Ueberſetzung von Kandler 1820 mitgetheilt (A. M. Z. XXII S. 649 ff. 665 ff.). Diejenigen, welche ich im Original in der k. k. Hofbibliothek in Wien wieder gefunden habe, laſſe ich in der Sprache abdrucken, in welcher ſie geſchrieben ſind; einen, welcher nicht dorthin gekommen war, in der Kandlerſchen Ueberſetzung.

1.

Molto Revend°. P. Maestro
Padre Stim^{ssmo}

Milano 2 Gennaio 1771.

Augurando un felicissimo capo d' anno non manco di dare aviso, che la Opera del mio figlio ha avuto un felicissimo incontro, non ostante la grande contraditione dei nemici e invidiosi, i quali avanti di avere veduti una sol nota avevano sparsi che sia una musica tedesca barbara, senza ordine e fondo, impossibile a esseguire dal orchestra, à tal segno che facevano dubitar la metà della città di Milano, se avranno altro per la prima opera che un centone. Uno a avuto l'habilità di portare alla prima Donna tutte le sue Arie, come ancora il Duetto, tutto della composizione del Abbate Gasparini di Torrino, cioè le Arie fatte a Torrino, con persuaderla di mettere queste Arie e non accettare nulla di questo ragazzo, chi non sara mai capace di scrivere una sola buona Aria. Mà la prima Donna si dichiarò, di voler vedere prima le Arie del mio figlio: e avendo le vedute si dichiarò contenta, anzi arcicontenta. Non ostante questo i maledicenti non finivano mai à spargere

una cattivissima presumptione contra l'opera del mio figlio: mà la prima prova stromentale serrò a tal segno le bocche di questi crudeli e barbari maldicenti, che non si sentiva più ne anche una parola. Tutti i professori del orchestro assicuravano che la opera sia facile à sonare, facile ed aperta, e i Cantanti tutti si dichiaravono contenti. La prima opera in Milano ha ordinariamente la disgrazia, se non di andar à terra, almeno di aver poco udienza, stante che tutto il mondo sta spettando la seconda. Ma le sei recite fatte finora il teatro era sempre pienissimo ed ogni sera si faceva replicare due Arie, con molto plauso fatto à la più gran parte delle altre. Cariss^{mo} Sgr. P. Maestro! speriamo di sentire delle nove della di lei salute; non dubitando ancora di recevere il promesso *Miserere* della di lei virtuosissima compositione e quella musica à 16. Il Sgr. Giuseppe Prinsecchi non manchera di pagar la spesa della copiatura, ed io non manchero, subito arrivato à casa, cioè verso Pasqua, di mandare tutto quello, che credo d' essere di aggradimento di Vostra Paternità. Il mio figlio baccia umil^{te} le mani ed io mi dichiaro unito con lui con tutta veneratione e stima

di V. P^{ta}
devotss^{mo} ed obs^{mo} serv.
Leopoldo Mozart.

2.

Molto Rev^{do} Pad^{e} Maestro
Padrone mio stimatissimo

La venerazione, la stima e il rispetto, che porto verso la di lei degnissima persona mi spinse di incommodarla colla presente e di mandargli un debole pezzo di mia musica, rimmentendola alla di lei maestrale giudicatura. Scrissi l'anno scorso il Carnevale una opera buffa *(La finta giardiniera)* à Monaco in Baviera. Pochi giorni avanti la mia partenza di là desiderava S. A. Elettorale di sentire qualche mia musica in contrapunto: era adunque obligato di scriver questo Mottetto in fretta per dar tempo à copiar il spartito per Sua Altezza ed à cavar le parti per poter produrlo la prossima Domenica sotto la Messa grande in tempo del Offertorio. Carissimo e Stimatissimo Sgr. P. Maestro! Lei e ardentamente pregato di dirmi francamente e senza riserva il di lei parere. Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei raggionamenti di illuminarsi l'un l'altro e d' affatigarsi di portar via sempre avanti le scienze e le belle arti. Oh quante e quante volte desidero d' esser più vicino per poter parlar e raggionar con Vostra Paternità molto Rev^{da}. Vivo in un paese dove la musica fà pocchissima fortuna, benche oltre di quelli che ci hanno abandonati, ne abbiano ancora bravissimi professori e particolarmente compositori di gran fondo, sapere e gusto. Per il teatro stiamo male per mancanza dei recitanti. Non abbiamo Musici e non gli averemo si facilmente, giache vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la camera e per la chiesa: e ne son quivi altri due bravissimi contrapuntisti, cioè il Sgr. Haydn e Adlgasser. Il mio padre è maestro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occassione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio. Per altro il mio padre *già 36 anni in servizio di questa Corte, e sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in età,* non lo se ne prende a core, si è messo alla letteratura per altro già suo studio favorito. La nostra musica di chiesa e assai differente di quella d' Italia e sempre più, che una Messa con tutto il *Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all' Epistola, l'Offertorio osia Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei,* ed anche la più solenne, quando dice la Messa il Principe stesso non ha da durare che al più longo 3 quarti d' ora. Ci vuole un studio particolare per questa sorte di compositione, e che deve però essere una Messa con tutti stromenti — Trombe di guerra, Tympani ecc. Ah! che siamo si lontani Cariss^{mo} Sgr. P. Maestro, quante cose che avrai à dirgli! — Reverisco devotamente tutti i Sgri. Filarmonici: mi raccommando via sempre nelle grazie di lei e non cesso d' affligermi nel vedermi lontano dalla persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo, e di cui inviolabilmente mi protesto di

V. P^{ta}. molto R^{da}
umiliss^{mo} e devotss^{mo} servitore
Salisburgo 4 Settembre 1776. Wolfgango Amadeo Mozart.

Se lei si degno a scrivermi favorisca mettere per Trento
a Salisburgo.

3[1].

Unito alla sua gentilissima pervenutami da Trento ho ricevuto il Motetto. Con piacere l'ho considerato dal principio sino al fine, e le dico con tutta sincerità che mi piace singolarmente, ritrovando in esso tutto quello che richiede la musica moderna, buona armonia, matura modulazione, moderato movimento de' Violini, modulazione delle parti naturale e buona condotta. Io me ne rallegro e godo che dacche ebbi il piacer di sentirla in Bologna nel cembalo ora siasi di molto avanzata nel comporre. Ella proseguisca sempre più ad esercitarsi, perche la Musica è di tal natura che richiede esercizio e studio grande sino che si vive.

4.

Hochwürdigſter Herr Pater!

Tandem aliquando! Es iſt ein ganzes Jahr, daß mein Sohn Ihnen auf Ihr geneigtes Schreiben vom 18. December v. J. die Antwort ſchuldig iſt, in welchem Sie die Güte hatten der Motette zu vier realen Stimmen Ihren Beifall zu ſchenken, indem Sie zugleich den Wunſch äußerten mein und meines Sohnes Portrait zu erhalten. Ich zögerte bis jetzt aus Mangel eines geſchickten Malers Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nämlich ein ſolcher in unſerer Stadt und ich hoffte immer, es möchte ein geſchickter Künſtler hieher kommen, wie das manchmal geſchieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen mich zu entſchließen das Portrait von einem hieſigen Maler verfertigen zu laſſen. — Hören Sie nun unſere Geſchichte! Es ſind bereits fünf Jahre daß mein Sohn unſerem Fürſten für ein Spottgeld[2] in der Hoffnung dient, daß nach und nach ſeine Bemühungen und wenige Geſchicklichkeit vereint mit dem größten Fleiße und ununterbrochenen Studien würden beherzigt werden; allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlaſſe es eine lange Beſchreibung der Denkungs- und Handlungsweiſe unſeres Fürſten zu machen; genug, er ſchämte ſich nicht zu ſagen, daß mein Sohn nichts wiſſe, daß er nach — Neapel in ein Muſikconſervatorium gehen ſolle um Muſik zu lernen — und Alles dies warum? Um zu verſtehen zu geben, ein junger Menſch ſolle nicht ſo albern ſein ſich ſelbſt zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Belohnung, nachdem dieſe beſtimmten Worte aus dem Munde eines Fürſten hervorgegangen. Das Uebrige wird man nach und nach in Italien erfahren; ja ich zweifle ob es nicht ſchon bekannt iſt. Dies hat mich denn bewogen meinem Sohne zu erlauben ſeinen Dienſt zu verlaſſen; er iſt alſo am 23. September von Salzburg abgereiſt, und nachdem er ſich einige Zeit an dem kurfürſtlichen Hofe in München aufgehalten, iſt er nach Manheim gegangen, wo er ſich ſehr wohl befindet und ſich Ihnen ergebenſt empfiehlt. Sein Aufenthalt in Manheim wird bis Anfang März, nämlich bis Ende Faſchings dauern, und in der folgenden Faſten wird er ſo Gott will in Paris ſein. Dieſes iſt denn auch die Urſache meines Entſchluſſes, vor ſeiner Abreiſe noch ſein verlangtes Portrait verfertigen zu laſſen und unſerm lieben Herrn Vater damit zu dienen. Wenn es Ihrer Güte gefällig wäre, Sr. Durchlaucht dem Kurfürſten eine gute Idee und vortheilhafte Schilderung von meinem Sohne beizubringen, ſo würden Sie etwas wahrhaft Gutes thun; zwei Worte von Ihnen haben mehr Gewicht als die Empfehlung manches Fürſten. Ich ſchmeichle mir daß dieſes vielleicht bei Anlaß des neuen Jahres möglich wäre. — Aber im Fall dieſes Gemälde noch nicht in Ihren Händen iſt, werden Sie fragen: wo iſt es denn? Ich habe es dem Hauſe Sigismund Haffner, dem Großhändler zu Salzburg, eingehändigt, der es mit ſich auf die Meſſe St. Andrea nach Botzen genommen hat, von wo aus er es Ihnen nach Bologna zu übermachen ſuchen wird. Vielleicht iſt es an Hrn. Prinſechi in Bologna adreſſirt. Die Malerei hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, ſo verſichere ich Sie daß es ihm ganz und gar ähnlich ſieht. Hinter dem Gemälde habe ich ſeinen Namen und ſein Alter verzeichnet und hege noch eine andere Idee, nämlich Ihnen ſeine erſten Compoſitionen zu ſenden; ich meine ſeine Klavier-Sonaten für Mad. Victoire im Alter von ſieben Jahren componirt und in Paris geſtochen; jene für die Königin von England geſchrieben im Alter von acht Jahren und geſtochen zu London; jene für die Herzogin von Naſſau-Weilburg, componirt im Alter von neun Jahren und geſtochen zu Haag in Holland, und dergleichen mehr. Dieſen werde ich dann eine kleine Ueberſicht ſeiner merkwürdigſten Reiſen beifügen. In Rückſicht meines Portraits glaube ich nicht, daß mein Geſicht verdient zu Männern von Talent geſtellt zu werden: doch wenn Sie es verlangen, ſo werde ich trachten Ihnen Genüge zu leiſten, aber ohne daß ich mir ein anderes Verdienſt beimäße, als daß ich meine Pflicht erfüllet das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohn gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz und ſorgen Sie für Erhaltung Ihrer Geſundheit. Indem ich mich zu allen Ihren Befehlen bereit bezeige, nenne ich mich mit größter Hochachtung

---

[1] Dieſe Antwort hat P. Martini mit ſeiner ſchönen Handſchrift unter Mozarts Brief geſchrieben.

[2] „von 12 Fl. 30 Kr. R. W.“ iſt bei Niſſen S. 345 hinzugefügt.

Euer Hochwürden u. ſ. w.

Salzburg 22. December 1777. Leopold Mozart.

Ich rede vom neuen Jahr, und hätte bald vergeſſen Ihnen dazu Glück zu wünſchen! Aber was wollen Sie daß ich ſage? Ich wünſche Ihnen gute Geſundheit: anderes Glück haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott daß er ſage: Amen.

5.

Molto reverendo Padre Maestro!
Pad^{ne} Stimat^{mo}!

Non avrei mancato di servire Vostra Paternità col mio ritratto, giache lei lo brama, se quel pittore non avesse abandonato il nostro paese e ce si fosse un altro. Mà essendo nel fine arrivato nella nostra città un pittore ed essendo già con alcuni ritratti dato saggio della sua abilità, così spero di poter servirla con occasione della fiera di S. Andrea a Bolzano, giache il pittore essendo l'unico bono ha molto da fare, e non saprei occasione più commoda di trovare per mandarlo sicuro e *gratis* che quella della fiera.

Pregai Vostra Pater^{ta} molto Rev^{da} di favorire il mio figlio di una sua valentissima raccomendazione alla corte di *Manheim*. Lei ebbe la bontà di scrivermi: *io non mancaro di scrivere al Sgr. Raff, acciò lo raccomandi per parte mia a Sua Alt. Elett.* e poi nella sua lettera d' aviso di aver acquistato il ritratto: *le vicende della Baviera e della partenza di S. A. Elett. Palatina da Manheim forse impediranno che non possino aver tutto il buon effetto appresso Sua Alt. Elett. — tutta via*

se tardaranno, non mancaranno. — mà, Cariss^{me} e Stimati^{mo} Sigr. Padre Maestro! la sappia che Mr. Raff non ha ricevuta questa sua lettera.

Il mio figlio arrivò ai 23 di Marzo in compagnia della sua madre in Parigi. Poi dopo giunge il Sgr. Raff, dove fecero la più grande connoscenza insieme a tal segno che Mr. Raff venne quasi ogni giorno à veder il mio figlio, restò 2 e 3 ore in compagnia loro, chiamò la mia moglie la sua cara madre e non desiderava altro che di veder collocato il mio figlio appresso S. A. Elett. Palatina. Mà quale tragedia! Il destino fatale volse che la mia cara moglie s' ammalò, e dopo una malattia di 14 giorni ella morì! Dio mio! che colpo! Vostra Pat^{ta} molto Rev^{da} consideri lo stato mio e quello della mia povera figlia e la situazione del mio figlio — solo, desolato a Parigi. Il Sgr. Raff era partito, giache l'Elettore si ritrova a Manheim. Raff era partito assicurando il mio figlio della vera sua amicizia e di tutto il suo impegno non desiderando altro che di avere una lettere *in forma ostensiva* del nostro Carissimo Sigr. P. Maestro. — Il caso è, che S. A. Elettorale (come lei forse già saprà) non fà che le opere in lingua Todesca. *Ci vuole adunque un maestro Todesco.* Il conte *Seau* Cavalier Direttore della musica à Monaco è confermato nella sua carica e stà presentamente à Manheim, facendo la ripartizione del personale di due Corpi della musica cioè di Monaco e di Manheim — e poi tutta la Corte ritornerà à Monaco dove sarà al avenire la residenza.

Cariss^{mo} e stimat^{mo} Sgr. P. Maestro! lei vede un giovane di 22 anni tutto solo abandonato a se stesso in *un Parigi*, città pericolosa! e lei — lei se trova nello stato con un suo favorevole impegno di salvar l'anima e di far la fortuna di un giovane di talento. Con una sua lettera *diretta a S. A. Elett.* overo almeno con una lettera *in forma ostensiva al Sgr. Raff* ed un altra al Sgr. Conte di *Seau* testificando il talento di mio figlio lei può fare un opera santa, salvar l'anima d' un giovane ben educato, mà ora esposto a mille pericoli, mettere al lume un giovine di talento particolare, chi non cerca che l' occasione di andar sempre più avanti, chi non fà altro che studiare e scrivere ed al fine lei puo mettere in quiete il cuor ansioso d' un padre e salvar la sua vita. Lei sensi i miei transporti! La morte d'una eccellente moglie ed eccellentissima madre, la situazione d' un figlio come questo mi fanno quasi delirar. Spero tutto dal di lei sensibile cuore, mi raccommando col figlio e con tutta venerazione mi dico

di Vostra Paternità
molto Rev^{da}
umiliss^{mo} devotiss^{mo} ed observ^{mo} servo
Leopoldo Mozart
maestro di capella di S. A.

Salisburgo 21 d' Agosto 1778.

Se lei vol fare, come spero, questa grazia, la prego di non perder tempo e scrivere dirittura a Manheim.

Il Principe Enrico di Prussia tentava di unirsi col Rè; mà il General Laudon l'ha impedito ed il Principe sudetto doveva ritirarsi à *Leipa* ed il Gen. Laudon sta a Tornau. Sono già 7 settimane che il Rè sta senza poter far movimento.

6[3].

Ritornato à Manheim il Sgr. Raff le ho scritto raccomandandole con tutta l'efficacia il di lei figlio, avendo ancor io grande premura che sia collocato decorosamente e vantaggiosamente; mà perchè il Sigr. Raff non rispose ad una mia di somma premura, repplico in quest' ordinario e le raccommando l'affare quanto mai so e posso. — S' assicuri che ho tutta la premura possibile perchè ella venga consolata e spero in Dio che obterra il di lui contento.

Bologna 6 Sett. 1778.

---

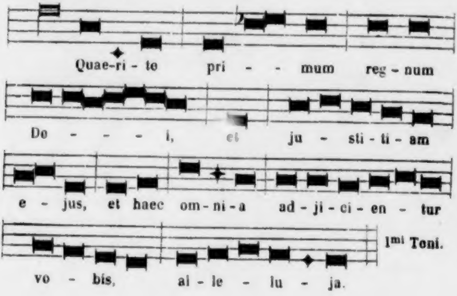
[3] Dieſe Antwort des P. Martini theilt Mozart ſeinem Sohn in einem Brief mit (17. Sept. 1778).

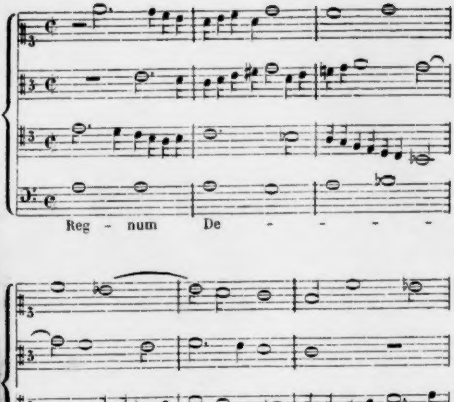
VII.

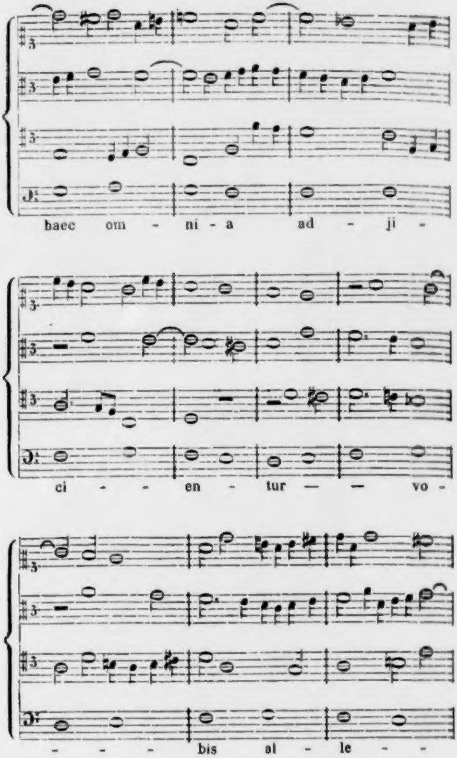
Bei der Aufnahme zum Mitgliede der philharmoniſchen Academie in Bologna ward dem Aufzunehmenden ein Cantus firmus, ein alter feſtſtehender Geſang aus dem gregorianiſchen Antiphonar zu contrapunktiſcher Bearbeitung übergeben, die nach den Regeln des ſtrengen Satzes nicht allein, ſondern auch mit Beobachtung der den alten Kirchentonarten eigenthümlichen Behandlung der Harmonie ausgeführt werden mußte. Die Aufgabe verlangte aber drei verſchiedene Bearbeitungen des gegebenen Geſanges. Zuerſt war derſelbe vierſtimmig im «Falsobordone» zu ſetzen, was hier ſoviel heißt, als ihn ſchlicht harmoniſch, in der Art unſeres Gemeindechorals, zu bearbeiten. Der Cantusfirmus wurde dann gewöhnlich dem Tenor zugetheilt. Die zweite Bearbeitung beſtand in einer «Disposizione di parte.» In dieſer erhielt eine der Stimmen den Cantusfirmus, zu welchem die übrigen in canoniſcher oder doch nachahmender Führung zu ſetzen waren. Die Motive für dieſe begleitenden Stimmen entlehnte man gern aus dem Cantusfirmus ſelbſt und wandte ſie gegen dieſen meiſt in rhythmiſch verkleinerter Form an. Wie weit der Componiſt hier in der Strenge der Nachahmung geben wollte, war ihm nicht vorgeſchrieben, es genügte auch eine ſangmäßig geführte Behandlung nacheinander mit ähnlichen Figuren eintretender Stimmen. Der dritte Theil der Aufgabe aber beſtand in einer «Fuga reale», einer nach den Regeln des Kirchentones, in welchem der Cantusfirmus ſtand, zu ſetzenden vollſtändigen Fuge, in welcher eine in ſich geſchloſſene Phraſe des Cantusfirmus als Thema durchgeführt wurde, andere Theile deſſelben zu Zwiſchenſätzen dienten.

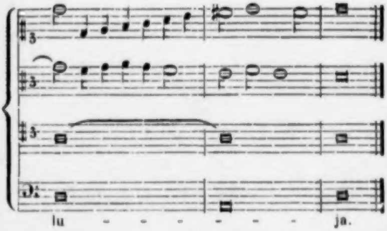
W. Mozarts Arbeit zur Aufnahme in die philharmoniſche Academie von Bologna iſt erhalten worden; wir laſſen ſie nebſt dem zur Aufgabe ihm vorgelegten Cantusfirmus hier folgen. Dieſe Bearbeitung enthält nur die zweite Nummer der drei oben genannten, in denen die Aufgabe beſtand: die Disposizione di parte, eine frei nachahmende contrapunktiſche Führung der begleitenden Stimmen über den hier in die Baßſtimme gelegten Cantusfirmus, der eben nur in ſeinen melodiſchen Fortſchreitungen zu bewahren iſt, in der rhythmiſchen Eintheilung vom Bearbeiter nach Bedürfniß modificirt werden kann. Ob zu Mozarts Zeit die Aufgabe überhaupt nur in dieſer einen Bearbeitung beſtand, wiſſen wir nicht zu ſagen, ebenſowenig iſt uns bekannt geworden, auf welche Weiſe in neueſter Zeit die Prüfung geſchieht. Die vorſtehenden Angaben beruhen auf mündlicher Mittheilung eines jetzt verſtorbenen Italieners, der ſelbſt Philharmoniker war, und der im Anfange dieſes Jahrhunderts die Prüfung nach der oben bezeichneten Weiſe zu beſtehen gehabt hatte.

Die dem Wolfgang Amadeus Mozart von dem Princeps Acad. Philharmon. und den zwei Cenſoren vorgelegte Antiphona zur Ausarbeitung folgende, war aus dem Antiphonarium Romanum (Antiph. ad Magnificat. Dom. XIV. post. Pentecost. et in Festo Cajetani):


Quae-ri - te pri - - mum reg - num
Do - - - i, et ju - sti - ti - am
e - jus, et haec om - ni - a ad - ji - ci - en - tur
vo - bis, al - le - lu - ja.
I^{mi} Toni.


Reg - num De - - - -
- i et ju - sti - ti -
am e - - - - jus et


haec om - ni - a ad - ji -
ci - - en - tur — — vo -
- - - bis al - le - -



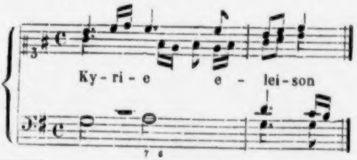
Bei dieſer Bearbeitung Mozarts, die den Cantusfirmus von den Worten Regnum Dei in der Baßſtimme aufnimmt (das Vorhergehende deſſelben wird als Introitus pſalmodirt), finden ſich in dieſer Stimme mehrere Abweichungen von der gegebenen Melodie des Antiphonars; ſie müſſen wohl als Licenzen betrachtet werden, die Mozart ſich zu geſchmeidigerer Harmonieführung erlaubt hat. Da ſie von den Cenſoren nicht gerügt worden ſind, ſo ſcheint es daß ſolche Freiheiten in Bezug auf den Cantusfirmus in der Mitte und am Ende des Satzes geſtattet oder nachgeſehen wurden; es würde, wenn es ſtrenge Forderung geweſen wäre, Mozart ſicher nicht ſchwer geworden ſein die Melodie auch buchſtäblich beizubehalten zu eben ſo richtiger Ausführung des contrapunktiſchen Satzes.

VIII.

Ich verſuche hier eine Zuſammenſtellung der Mozartſchen Kirchencompoſitionen zu geben, welche entweder ſicher oder wahrſcheinlich in die Zeit vor ſeiner Ueberſiedelung nach Wien, alſo bis zum Jahr 1781 fallen. Außer dem handſchriftlichen und dem gedruckten Verzeichniß der Andréſchen Sammlung war mir das Verzeichniß der Mozartſchen Werke, welches Al. Fuchs zu ſeinem Gebrauche angelegt hatte und das er mir mittheilte, von Nutzen. Wo mir das Original vorlag, ſind die von Leop. oder Wolfg. Mozart herrührenden Angaben wörtlich mitgetheilt; diejenigen Werke, welche ich nur auf fremde Gewähr oder doch ohne genaue eigene Prüfung anführen mußte, ſind mit einem Kreuz bezeichnet.

I. Meſſen[1].

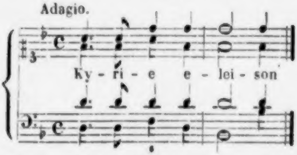
1. 1768. André Verz. 1. „Missa brevis di Wolfgang Mozart 1768 in Wien“. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett und Orgel.



---

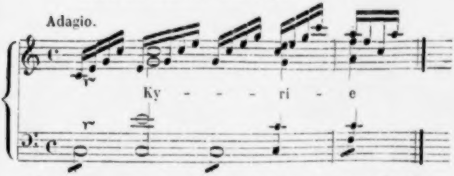
[1] In der kleinen Schrift In Sachen Mozarts (Wien 1851) wird S. 18 angeführt, es ſeien bisher dreißig Meſſen, hier und da in Manuſcripten zerſtreut, aufgefunden, welche alle Mozarts Namen, mehr als die Hälfte aber auch das Siegel der Unechtheit an der Stirn trügen;

2. 1769. André Verz. 5. »Missa brevis di Wolfgang Mozart Salzbourg den 14. Jenner 1769«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



Das Benedictus (für 4 Soloſtimmen) iſt mehrmals componirt. Die erſte Compoſition iſt durchgeſtrichen, mit der Bemerkung, „das Benedictus ſteht hinten“, wo die zweite Compoſition (Sopranſolo) mit kleiner flüchtiger Schrift hinzugeſchrieben iſt; auch dieſe iſt durchgeſtrichen und auf die Rückſeite ein Blatt geklebt mit der dritten Compoſition (Duett für Tenor und Baß), welche ebenſo klein und flüchtig geſchrieben iſt.

3. 1769. André Verz. 6. »Missa di Wolf. Mozart 1769 in Octobre«. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, Trompeten und Pauken, und Orgel.

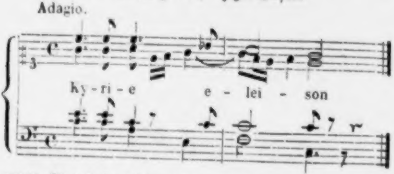


Das Resurrexit iſt zweimal bearbeitet; von der erſten Compoſition, welche das Anfangsthema des Credo wieder aufnahm, iſt Anfang und Ende ſtehen geblieben und durchgeſtrichen.

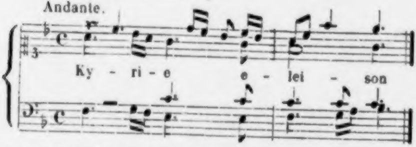
---

von dieſen ſeien ſieben gedruckt, darunter drei entſchieden apokryphe, zwei durch Inſtrumentalzuſätze, eine durch Auslaſſung entſtellt. Ich habe nicht ſo viele zu Geſicht bekommen und bedaure den Mangel näherer Nachweiſungen bei dieſen Angaben.

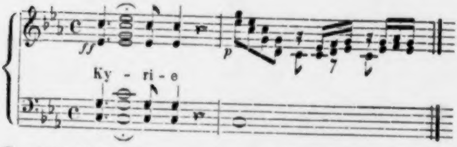
÷4. 177?. André handſchr. Verz. *S.* Missa brevis für 4 Singſtimmen und Orgel, vollſtändig bis zum Sanctus, von welchem nur 9 Tacte geſchrieben ſind; der Schrift nach aus dem Anfang der ſiebziger Jahre.



÷5. 177?. André handſchr. Verz. *T.* Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel. Sie bricht ab im Credo bei den Worten Sedet ad dexteram patris. Den Schriftzügen nach iſt ſie aus denſelben Jahren wie 5, aber wohl etwas jünger.

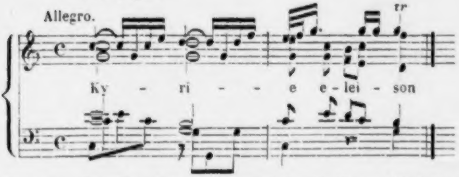


6. 177?. André Verz. 8. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 4 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen und Orgel. Der Handſchrift nach aus dem Anfang der ſiebziger Jahre.

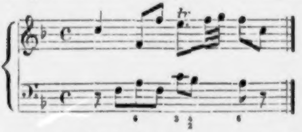


7. 1773. André Verz. 15. »Missa in honorem SS^{mae} Trinitatis del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel

Guigno 1773 a Salisburgo«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 4 Trompeten und Pauken, und Orgel[2].



8. 1774. Von André an Mozarts Sohn Wolfgang überlaſſen (vgl. S. 235). »Missa brevis di W. Mozart 24 Guigno 1774 a Salisburgo«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel. Wahrſcheinlich iſt es die Meſſe in F, welche Mozart in einem Brief (20 Nov. 1777) erwähnt.



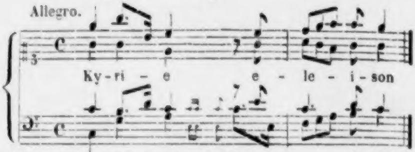
Sie iſt unter dem Titel Missa posta in Musica dal Sign. W. A. Mozart in Wien und Leipzig bei Hoffmeiſter, ſpäter vom Verein der Kunſtfreunde in Böhmen, Prag bei J. Hoffmann herausgegeben, wo zwei Hörner hinzugeſetzt ſind.

9[3]. 1775 oder 1776. Abſchrift in Salzburg im Dom. Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken, und Orgel.

---

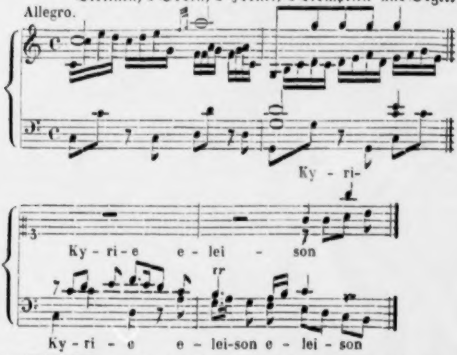
[2] Leop. Mozart ſchreibt von Wien (12 Aug. 1773): „Bei den Jeſuiten [vgl. S. 130] iſt in der Octave des heil. Ignatius eine Meſſe von Wolfgang producirt worden, nämlich die Pater Dominicus-Meſſe: ich habe tactirt, und die Meſſe hat erſtaunlich gefallen“. Ich kann nicht nachweiſen, ob eine der uns bekannten Meſſen und welche mit dieſer Bezeichnung gemeint iſt.

[3] In einem kleinen Buch in blauem Umſchlag, wie ſie ſchon erwähnt ſind (S. 417) waren Meſſen 9 – 13 zuſammengebunden mit einem gemeinſamen Titel, worauf von Leop. Mozarts Hand V Missae in C, dann die Themata geſchrieben ſind. Als daſſelbe in Andrés Beſitz kam, war die erſte 9 ſchon herausgenommen, die aber ſicherlich in dieſelbe Zeit mit



Das Kyrie und Gloria dieſer Meſſe iſt zum erſten Satz der Cantate IV verwendet worden.

10. 1776. André Verz. 21[4]. Missa longa für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten[3] und Orgel.


Allegro.
Ky - ri-
Ky - ri - e e - lei - son
tr
Ky - ri - e e - lei-son e - lei - son

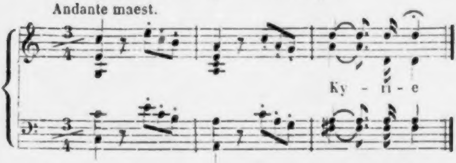
---

den übrigen gehört. Mozart ſchrieb ſeinem Vater (20 Nov. 1777) daß er dem Prälaten zum heiligen Kreuz in Augsburg von den kurzen Meſſen in C die erſte geſchenkt habe; wenn er, wie wahrſcheinlich iſt, dabei an dieſen kleinen Band gedacht hat, ſo iſt alſo die Meſſe 9 gemeint.

4) Das erſte Blatt dieſer Meſſe iſt, wahrſcheinlich als die erſte aus dem Buch genommen iſt, fortgekommen und von fremder Hand ergänzt, daher fehlt die Angabe des Datums; auf der Abſchrift im Salzburger Dom iſt das Jahr 1776 angegeben.

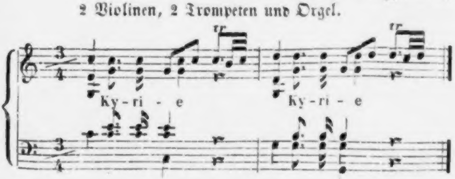
5) In der Abſchrift im Salzburger Dom ſind auch Pauken dabei.

11. 1776. André Verz. 18. »Missa longa. Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Novbr. 1776.« Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen und Orgel.



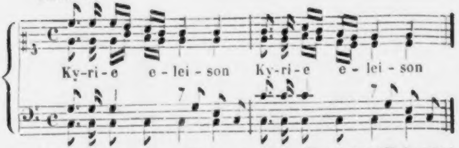
Die Meſſe iſt gedruckt Leipzig bei Breitkopf & Härtel, II; aber unvollſtändig. Das ganze Credo iſt willkührlich verſtümmelt, indem nicht nur das bei jedem Abſchnitt wiederholte Credo, credo weggeſtrichen, ſondern auch ſonſt nach Belieben gekürzt und dabei dann auch geändert und entſtellt worden iſt, ſo daß namentlich die Worte et in spiritum sanctum u. ſ. w. ganz unkenntlich gemacht ſind. Auch im Benedictus iſt S. 52 nach Tact 6 eine lange ſchöne Stelle fortgelaſſen; dann ſind vier Tacte elend eingeflickt um den Schluß anzufügen. Endlich ſind auch einige Tempobezeichnungen geändert; das Et incarnatus est iſt im Original als Andante, das Sanctus als Allegretto, das Benedictus als Allegro bezeichnet.

12. 1776. André Verz. 19. »Missa à 4 voci 2 Violini Clarini e Tympani, del Sig. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart nel mese Decembre 1776«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Orgel.



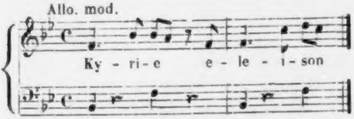
Die Cantate V iſt aus einzelnen Theilen dieſer Meſſe, nämlich Kyrie (S. 1), Et incarnatus est bis Et vitam (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25), zuſammengeſetzt. Ueberall ſind dort 2 Oboen dem Orcheſter hinzugefügt; auch ſind im Benedictus an einigen Stellen (S. 14 Tact 6. 8. 10 und S. 17 Tact 6. 8. 10) die Soloſtimmen geſtrichen, wo ſie mit dem Chor zugleich ſingen.

13. 1776. André Verz. 20. »Missa brevis. Del Sign. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart Decembre 1776. Salisburgo«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



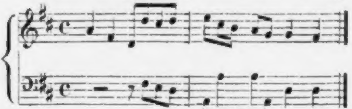
Dies iſt die von Leop. Mozart in einem Brief (28 Mai 1778) erwähnte Meſſe mit dem Orgelſolo, denn das Benedictus iſt mit obligater Orgel. Das Sanctus und Osanna iſt, nachdem es faſt ganz vollendet war, von Mozart ausgeſtrichen und eine andere Compoſition hinzugeſchrieben. Die Meſſe iſt verbraucht worden für die Cantaten III und VII. In der Cantate III findet ſich das Sanctus (S. 3), Gloria (S. 9) und Credo (S. 25); in der Cantate VII das Kyrie (S. 1), Benedictus (S. 5), welches an zwei Stellen (S. 9 Tact 3; S. 11 Tact 5) um einige Tacte verkürzt iſt, Agnus Dei (S. 26) und Dona nobis pacem (S. 29). In beiden Cantaten ſind überall 2 Oboen zugeſetzt.

†**14.** 177? Abſchrift im Dom in Salzburg. Für 4 Singſtimmen (concertante) 2 Violinen und Orgel.

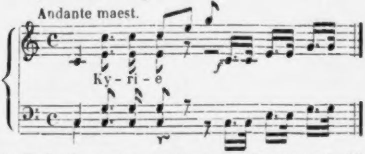


Dies iſt die Meſſe, von welcher Leop. Mozart ſeinem Sohne ſchrieb (22 Dec. 1777): „Sonntag wurde deine Meſſe ex B gemacht, wo der Caſtrat [Ceccarelli] unvergleichlich geſungen hat". Auch ließ ſich Wolfgang ſpäter dieſelbe nach München nachſchicken, weil er wünſchte daß man ihn dort auch in dieſem Stil kennen lernen möchte (13 Nov. 1780).

†**15.** 177? Nach Fuchs Angabe in Prag geſtochen. Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.

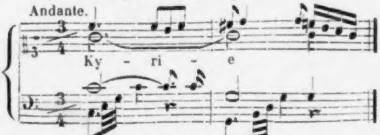


16. 1779. André Verz. 22. »Del Sign. Wolfgango Mozart li 23 di Marzo 1779«. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen und Orgel.

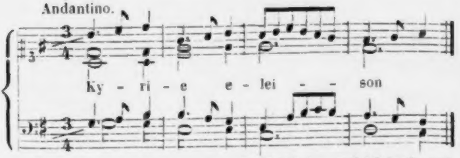


Die Meſſe iſt gedruckt in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, I. Die Hörner, welche im Autograph auf Nebenblättern geſchrieben ſind, fehlen hier ganz, die Eintritte der Poſaunen ſind nicht angegeben; auch finden ſich in den Inſtrumenten hie und da Ungenauigkeiten.

17. 177? Abſchrift bei André aus Mozarts Nachlaß; für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

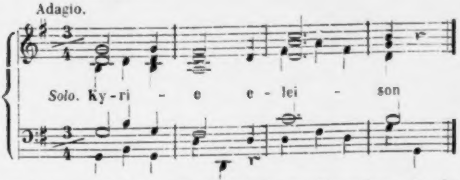


a. 177? Abſchrift bei André aus Mozarts Nachlaß. Missa brevis für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



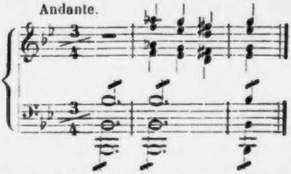
Dieſe Meſſe iſt ſo durchaus oberflächlich und leichtfertig und zeigt ſo gar keine Spur Mozartſcher Eigenthümlichkeit weder in der Erfindung noch Ausführung bei großer Gewandtheit und Fertigkeit, daß ſie unmöglich für echt gelten kann. Dazu kommen auch manche auffallende Abweichungen von ſeiner Weiſe z. B. daß das Gloria im 6/8 Tact beginnt und von Laudamus im 3/8 Tact fortgeht bis zu Ende.

b. Eine zweite Meſſe in Gdur für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken



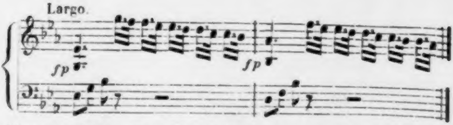
iſt in Bonn bei Simrock als N. VII gedruckt worden und ein Recenſent (A. M. Z. XXIII S. 684) verſicherte „ſie vor dreißig Jahren aus Salzburg erhalten zu haben.“ Nichts deſto weniger ſcheinen mir die Gründe, welche Seyfried (Cäcilia V S. 77 ff.) gegen die Echtheit vorgebracht hat, ſo wenig durch die Gegenbemerkungen Simrocks (ebend. VI S. 129 f.) als durch das was der erwähnte Recenſent anführt widerlegt zu ſein. Auch die Behandlung der Inſtrumente, namentlich der Fagotts iſt ganz abweichend von der Weiſe Mozarts in den Salzburger Meſſen.

c. Eine zweite Meſſe in Bdur für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner

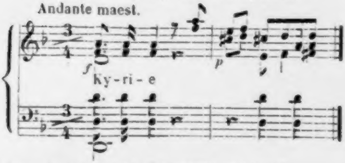


iſt in Stimmen Leipzig bei Kühnel 1812 unter Mozarts Namen ohne weitere Beglaubigung bekannt gemacht. Ein Recenſent (A. M. Z. XIV S. 829) konnte ſich einiger Bedenken gegen die Echtheit nicht erwehren, obwohl er einen beſtimmten Verdacht nicht ausſprechen mochte. Dieſer wird aber durch einen äußeren Umſtand, die Zuſammenſetzung des Orcheſters, beſtätigt. In Salzburg hatte man, ſo lange Mozart dort thätig war, keine Clarinetten im Orcheſter; er ſchreibt von Manheim aus ſeinem Vater (3 Dec. 1778): „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten! — Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten für einen herrlichen Effect macht!“ Man kann daraus mit Sicherheit ſchließen, daß diejenigen Compoſitionen, in welchen Clarinetten gebraucht, nicht in und für Salzburg geſchrieben ſind. Die fragliche Meſſe müßte alſo während des Aufenthalts in Manheim 1777—78, oder in München 1780—81, oder in den erſten Jahren in Wien componirt ſein, denn in die ſpätere Zeit ſie zu ſetzen verbietet ebenſowohl der Stil als der Umſtand, daß ſie in Mozarts eigenhändigem Verzeichniß fehlt. Nun ſind wir aber durch Mozarts Briefe über jene Zeiten hinlänglich unterrichtet um behaupten zu können, daß er damals keine Meſſe geſchrieben habe. Daß zu dieſem äußeren Grunde auch innere, aus dem Charakter der Compoſition entnommene Bedenken hinzukommen, iſt in jener Recenſion ſchon angedeutet.

†18. 1779. KYRIE. Im Beſitz Königs Ludwig von Bayern, nach der Angabe von Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel. In München im Jahr 1779 componirt.



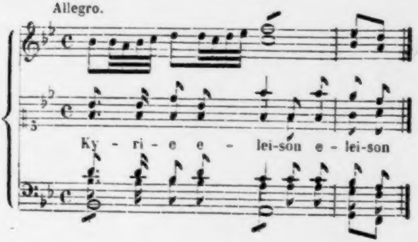
19. 178? KYRIE. Aus Andrés Beſitz in den von Schelble übergegangen. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel; wahrſcheinlich in München im Jahr 1781 componirt.


Andante maest.
f
Ky-ri-e
p

Dies Kyrie iſt gedruckt, Offenbach bei André.

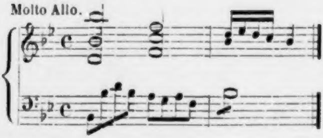
II. Litaneien.

20. 1771. LYTANIAE LAURETANAE. André Verz. 10. „Del Sgre. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Salisburgo nel mese di Maggio 1771". Für 4 Singſtimmen, zwei Violinen und Orgel.


Allegro.
Ky - ri - e e - lei-son e - lei-son

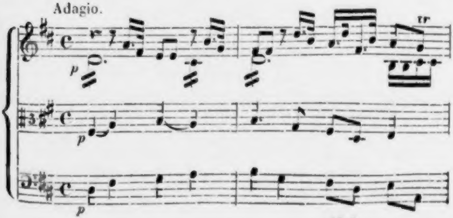
Dieſe Litanei iſt vollſtändig, mit untergelegtem deutſchem Text, als Cantate II gedruckt.

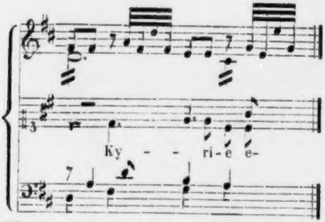
21. 1772. LYTANIAE DE VENERABILI SACRAMENTO. André Verz. 12. „Del Sign. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Marzo 1772.“ Für 4 Singſtimmen, Saitenquartet, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Orgel.



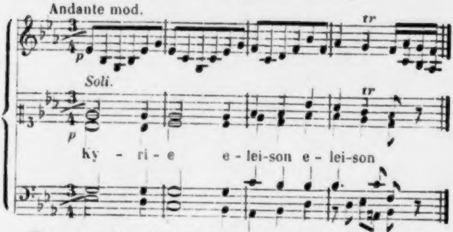
Dies iſt „des Wolfgangs Litaney, in welcher die Fuge Pignus futurae gloriae“ welche Leop. Mozart ſich nach München ſchicken läßt um ſie dort aufführen zu laſſen (14 Dec. 1774). Von dieſer Litaney ſind zu der Cantate I vier Sätze verwendet worden, nämlich Kyrie (S. 2), Panis omnipotentiae (S. 10), Viaticum (S. 15), pignus futurae gloriae (S. 16). Der letzte iſt mit den ſchon von Mozart angegebenen Kürzungen gedruckt; zu drei Sätzen ſind Pauken hinzugeſetzt.

22. 1774. LYTANIAE LAURETANAE. André Verz. 16. „Di Wolfgango Mozart à Salisburgo. 1774.“ Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.





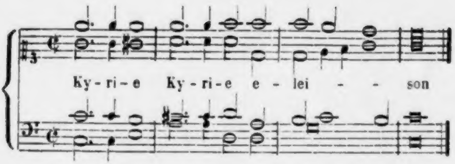
23. 1776. LYTANIAE DE VENERABILI. André Verz. 17. „Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Marzo 1776 à Salisburgo." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Flöten abwechſelnd mit 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 3 Poſaunen und Orgel.

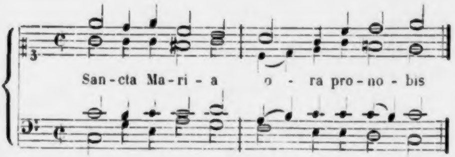


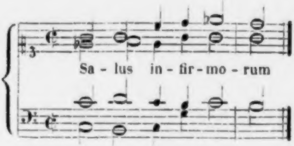
Mozart erwähnt in einem Briefe an ſeinen Vater (20 Nov. 1777) die Lytania de Venerabili in E^b als die letzte. Gedruckt, Offenbach bei André.

Die Sätze Tremendum ac vivificum und Pignus futurae gloriae ſind als ſelbſtändiges Offertorium in Wien bei Artaria gedruckt (Ecclesiasticon 65). Dem erſten Satz ſind zwei Tacte vorgeſetzt, dann ſind Flöten, Trompeten und Pauken, zuletzt auch Fagotts und Poſaunen hinzugefügt.

† **24.** 17??. André führt in ſeinem handſchriftlichen Verzeichniß unter *Q* „vierſtimmige Kirchengeſänge ohne Begleitung" auf. Aus den von ihm mitgetheilten Anfängen


Ky - ri - e Ky - ri - e e - lei - - son

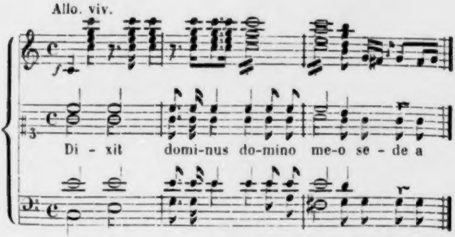

San - cta Ma - ri - a o - ra pro - no - bis


Sa - lus in - fir - mo - rum

ergiebt ſich daß es die Sätze einer Lauretaniſchen Litanei ſind. Leider waren weder die Manuſcripte noch Abſchriften mehr vorhanden und ich kann daher nicht angeben, ob die Litanei vollendet, wann ſie geſchrieben ſei, noch ſonſt etwas Näheres.

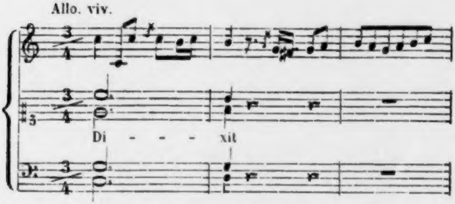
III. Vespern.

25. 1779. VESPERAE SOLEMNES DE CONFESSORE. André handſchr. Verz. 133. Das Original iſt nicht mehr im Andréſchen Nachlaß, aber eine Abſchrift (ſowie auch im Dom zu Salzburg). Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

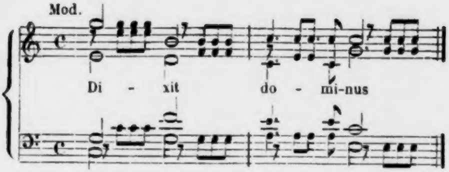


Von dieſer Vesper iſt der erſte Pſalm Dixit Dominus in die Cantate VII S. 33 aufgenommen, in die Cantate VI das Magnificat (S. 20) und Laudate Dominum (S. 13). Das Ganze iſt als Sechs Pſalmen gedruckt, Wien bei Diabelli; der Pſalm Beatus vir im Klavierauszug von O. Claudius Leipzig, Breitkopf & Härtel (vgl. A. M. Z. XXX S. 85 f.); das Confitebor in Wien bei Artaria.

26. 1780. VESPERAE SOLEMNES DE CONFESSORE. André Verz. 27. „Di Wolfgango Amadeo Mozart, Salisburgo anno 1780." Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken, 3 Poſaunen, ein Solofagott und Orgel.



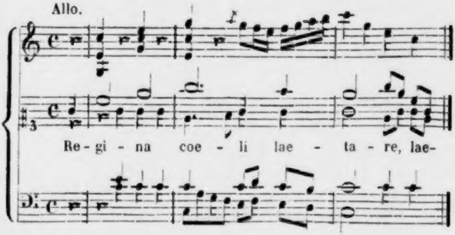
27. 177?. DIXIT und MAGNIFICAT. Abſchrift im Salzburger Dom. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



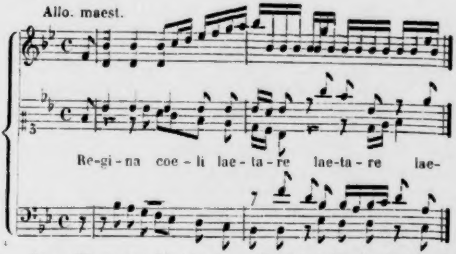
Das Dixit iſt in Cantate VI (S. 1) aufgenommen, das Magnificat in die Cantate IV (S. 26); auch iſt es allein gedruckt worden und oft gerühmt (A. M. Z. IV S. 497. XI S. 459).

IV. Einzelne Hymnen, Pſalmen, Offertorien, Motetten u. ähnl.

28. 1771. REGINA COELI. André Verz. 11. „Del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfg. Mozart nel mese di Maggio 1771." Für Soloſopran und Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

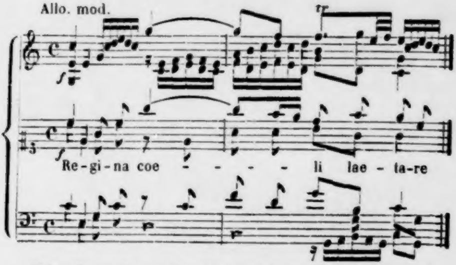


29. 1772. REGINA COELI. André Verz. 13. „Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772." Für Soloſopran und Chor, Saitenquartett, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner und Orgel.


Allo. maest.
Re-gi-na coe-li lae-ta-re lae-ta-re lae-

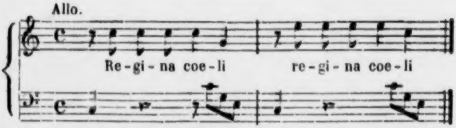
Leop. Mozart erwähnt in einem Brief (12 April 1778) daß der Caſtrat Ceccarelli das Regina coeli ſingen werde, „welches Wolfgang für die Haydin gemacht hat". Wahrſcheinlich iſt es eins von dieſen beiden, welches iſt wohl kaum auszumachen.

30. 177?. REGINA COELI. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

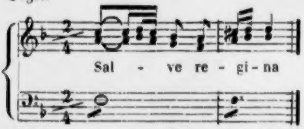

Allo. mod.
Re-gi-na coe - - - - li lae - ta-re

Gedruckt „nach dem Originalmanuſcript" Wien, Artaria (Ecclesiasticon 24).

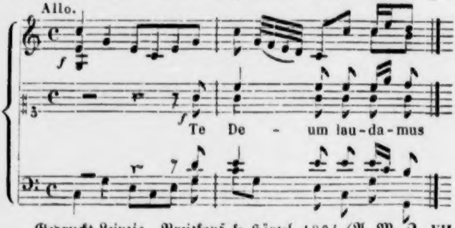
† **31.** 177?. REGINA COELI. Angeführt bei Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, Trompeten und Pauken und Orgel.


Allo.
Re-gi-na coe-li re-gi-na coe-li

† 32. 177?. SALVE REGINA. Angeführt bei Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Hörner, obligate Orgel.

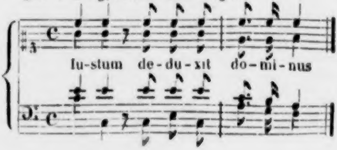

Sal - ve re - gi - na

33. 177?. TE DEUM. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.


Allo.
Te De - um lau-da-mus

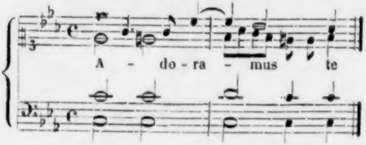
Gedruckt Leipzig, Breitkopf & Härtel 1804 (A. M. Z. VII S. 79).

† 34. 177?. IUSTUM DEDUXIT. André handſchr. Verz. P. Für 4 Singſtimmen und Orgel.

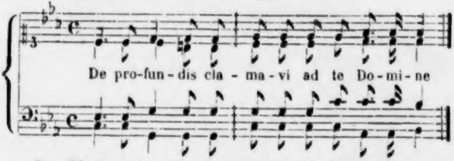

Iu-stum de-du-xit do-mi-nus

Es iſt ſowenig als die folgende Compoſition mehr im Andréſchen Nachlaß vorhanden; André hat noch angemerkt, daß das Adoramus um mehrere Jahre ſpäter geſchrieben zu ſein ſcheine.

† **35.** 177?. ADORAMUS TE. André handſchr. Verz. O. Für 4 Singſtimmen und Orgel.

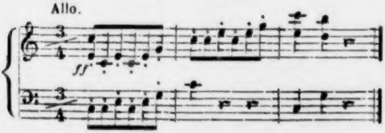


36. 177?. DE PROFUNDIS. André bemerkt im handſchr. Verz. A, daß er das Autograph 1803 an Hrn. v. Guyancourt in Amiens abgetreten habe. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.

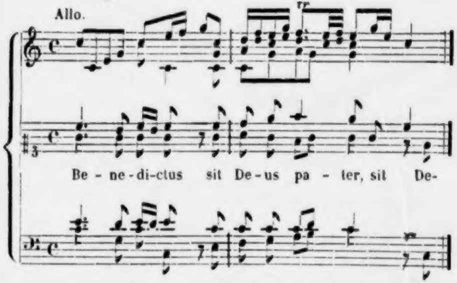


Der Klavierauszug iſt geſtochen in Berlin, Trautwein.

† **37.** 1768. VENI S. SPIRITUS. Offertorium, in Wien 7 Dec. 1768 zur Einweihung der Waiſenhauskirche componirt (S. 130), nach der Angabe von Al. Fuchs. Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.

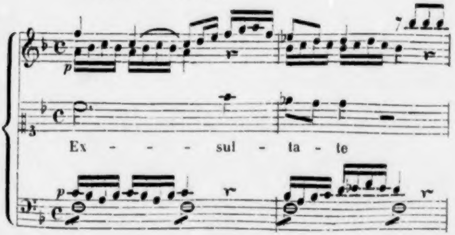


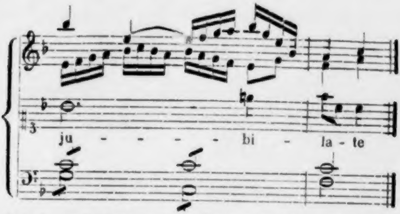
38. 176?. BENEDICTUS. André Verz. 7. „Offertorium ò Motetto di Wolfgango Mozart." Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.


Allo.
tr
Be - ne - di - ctus sit De - us pa - ter, sit De-

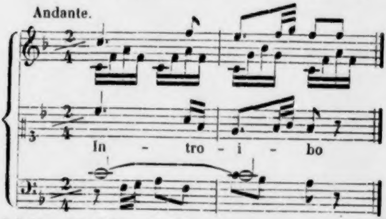
Der Handſchrift wie der Compoſition nach gehört es in die früheſte Zeit Mozarts.

39. 1773. EXSULTATE. André Verz. 14. „Motetto composto in Milano nel Giannaio 1773 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart Accademico di Bologna e di Verona." Für Soloſopran, Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.


p
Ex - - - - sul - ta - te
p

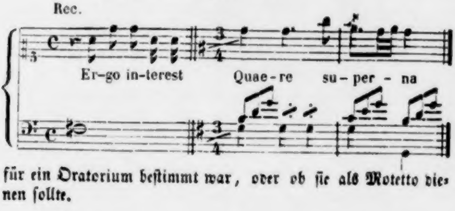


40. 177?. INTROIBO. André Verz. 64. Für Soloſopran, 2 Violinen, 2 Bratſchen, 2 Flöten, 2 Hörner und Orgel.

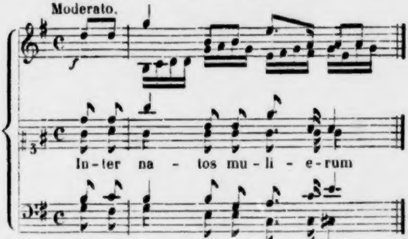

Andante.
In - tro - i - bo

Ich bin nicht ſicher, ob eine andere Sopranarie mit voraufgehendem Recitativ für ein Oratorium beſtimmt war, oder ob ſie als Motetto dienen ſollte.

40^{a}. 177?. QUAERE SUPERNA. André Verz. 77. Für Soloſopran und Saitenquartett

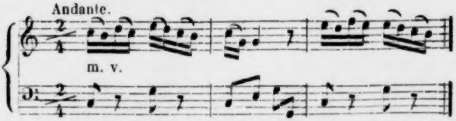

Rec.
Er-go in-terest Quae-re su-per-na

42. 177?. INTER NATOS MULIERUM. Salzburg im Dom. Offertorium in festo S. Ioannis Baptistae. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.

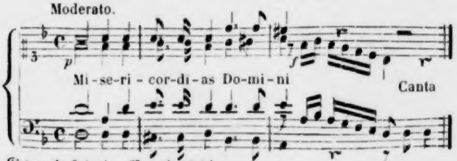

Moderato.
f
In-ter na - tos mu-li - e-rum

Herausgegeben von Dr. C. Schafhäutl, München bei Aibl 1851; ſchon vorher in der Cantate III S. 15 mit einem langen Vorſpiel gedruckt.

† **43.** 177?. SCANDE CAELI. Bei Al. Fuchs. Offertorium ad fest. S. Bernardi für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten und Pauken und Orgel.



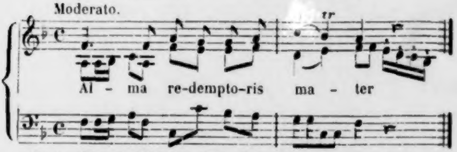
44. 1775. MISERICORDIAS DOMINI. Offertorium. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner und Orgel.


Moderato.
p
Mi-se-ri-cor-di-as Do-mi-ni
f
Canta

Gedruckt Leipzig, Peters 1811.

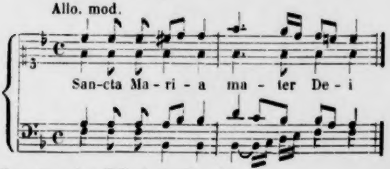
Es iſt allerdings nur meine Vermuthung (S. 520) daß dieſes Misericordias daſſelbe Motetto ſei, welches Mozart als Probeſtück im contrapunktiſchen Stil 1775 in München componirte, und das in einem Brief (20. Nov. 1777) erwähnte „Offertorium in Contrapunkt in D minor.“ Zwar berichtet Niſſen S. 434 ausdrücklich, es ſei in München 1781 componirt. Allein dagegen ſpricht außer Anderem ſchon die Inſtrumentation, welche mit der der Finta giardiniera übereinſtimmt und ich halte dies für eine Verwechslung mit dem Offertorium Quis te comprehendat, welches im Stil wie in der Inſtrumentation dem Idomeneo entſpricht. Rochlitz erzählt (A. M. Z. X S. 43), Mozart habe dies Stück auch in ſpäteren Jahren werth gehalten und bedauert daß er keine Abſchrift behalten habe.

45. 177?. ALMA REDEMPTORIS. Salzburg im Dom. Für 4 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



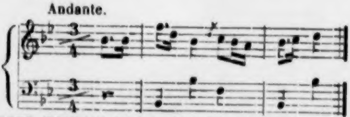
Leop. Mozart ſchreibt (29. Nov. 1777), er habe in der Choraliſtenprobe des Wolfgangs Alma Redemptoris ex F vorgelegt. — Dieſes Stück iſt benutzt in der Cantate IV S. 12.

46. 1777. SANCTA MARIA. Autograph in der kön. Bibliothek in Berlin. „Di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 9 di Sett. 1777.“ Für 4 Singſtimmen, Saitenquartett und Orgel.

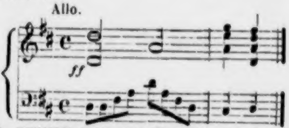


Herausgegeben Offenbach, André.

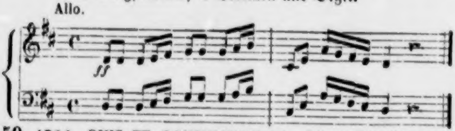
47. 177?. TANTUM ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per 4 voci e stromenti.“



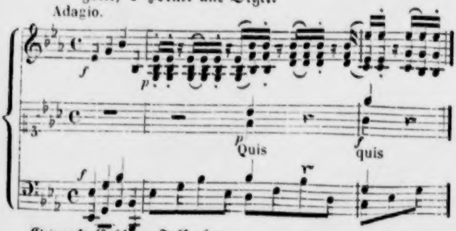
† **48.** 177?. TANTUM ERGO. Bei Al. Fuchs. „Per 4 voci e stromenti.“



† **49.** 177?. VENITE POPULI. Bei Al. Fuchs. Motetto. Für 8 Singſtimmen, 2 Violinen und Orgel.



50. 1781. QUIS TE COMPREHENDAT. Für 4 Singſtimmen, obligate Violine, Saitenquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner und Orgel.


Adagio.
f
p
p
Quis
f
quis
f

Gedruckt Coblenz, Falkenberg.

Es iſt im Vorhergehenden ſchon mehrfach auf die ſieben Cantaten Mozarts hingewieſen worden, welche in Leipzig bei Breitkopf und Härtel und ſonſt erſchienen, und vielleicht nächſt ſeinen Opern am meiſten verbreitet worden ſind, ſo daß auf ihnen zum großen Theil das Urtheil über Mozart als Kirchencomponiſt beruht. Nun iſt aber von dieſen Cantaten nur eine einzige (II) ſo von Mozart geſchrieben, die übrigen ſind alle nach ſeinem Tode aus einzelnen Theilen verſchiedener Kirchenmuſiken, die oft der Zeit, der eigentlichen Beſtimmung und dem Stil nach weit von einander liegen, nicht ohne willkührliche Aenderungen und Zuthaten zuſammengeſetzt und werden nur durch den neu untergelegten Text zuſammengehalten, der meiſtens auch außerordentlich trivial und matt, nicht ſelten ungeſchickt iſt und den urſprünglichen Textesworten widerſpricht[6]. Dies doppelte Unrecht gegen den Componiſten iſt nur erklärlich bei der Richtung jener Zeit, welche darauf ausging ſich die Muſik zu bequemem Genuß hand- und mundgerecht zu machen, aber wenig Sinn für das Kunſtwerk als Ganzes, alſo auch wenig Achtung vor dem Recht des Künſtlers auf die Integrität ſeiner Werke, am wenigſten hiſtoriſches Verſtändniß beſaß[7]. Nachdem vorher ſchon angegeben iſt, wo etwas für eine

---

[6] Als Beiſpiel diene die Parodie des Goetheſchen Liedes

Der du Leid und Sehnſucht ſtilleſt
und das Herz mit Troſt erfülleſt,
das ſich reuvoll ſeiner Schuld bewußt,
ach, ich bin des Wogens müde,
banger Schmerzen, unruhvoller Luſt;
Geiſt vom Himmel, Gottes Friede,
komm und wohn' in meiner Bruſt!

welche in Cantate III ſtatt des urſprünglichen Alma redemptoris untergelegt iſt. Sehr gut ſpricht Thibaut gegen dieſe verwäſſerten Ueberſetzungen (über Reinheit der Tonkunſt S. 102 ff).

[7] Rochlitz ſagt nicht ganz richtig (A. M. Z. XXX S. 85) mit Bezug auf den Pſalm Beatus vir (25): „Mozart wurde von Kirchen und Klöſtern beſonders auf ſeinen Reiſen, nicht ſelten um Gradualien und Offertorien, als etwas Neues in ältere Meſſen einzulegen, erſucht und ſchrieb deren nicht wenige. Faſt alle die trefflichen Chöre, die nach ſeinem Tode unter den Hymnen bekannt worden und nun überall verbreitet ſind, ſind ſo entſtanden, und offenbar dieſer große Chor gleichfalls (vgl. X S. 43).“ So wie dies von jenem Pſalm nicht richtig iſt, ſo wenig paßt es auf die Hymnen, und auch mit den Cantaten, die er wohl gemeint hat, verhält es ſich doch anders. Die große Mehrzahl ſeiner Kirchencompoſitionen ſchrieb Mozart für die Domkirche in Salzburg. Daß er auch für Klöſter

Cantate entlehnt iſt, gebe ich hier noch die Ueberſicht der Cantaten und ihrer Beſtandtheile.

Cantate I	beſteht aus dem Kyrie (S. 1), Panis omnipotentiae (S. 10) Viaticum (S. 15) und Pignus futurae gloriae (S. 16) der Litanei 21.
Cantate II	iſt die Litanei 20.
Cantate III	iſt zuſammengeſetzt aus dem Sanctus der Meſſe 13 (S. 3); dem Gloria derſelben Meſſe (S. 9), dem Offertorium 41 (S. 15) und dem Credo der Meſſe 13 (S. 25).
Cantate IV	beſteht aus Kyrie und Gloria der Meſſe 9 (S. 3); Motetto 44 (S. 12); Gratias (S. 19); und Domine (S. 21) der Meſſe in C moll, welche im Davide penitente als Chor 4 Sii pur sempre und Duett 5 Sorgi o Signore gebraucht ſind; Magnificat der Veſper 27 (S. 26).
Cantate V	iſt gebildet aus dem Kyrie (S. 1), Et incarnatus bis zum Schluß des Credo (S. 6), Benedictus (S. 12), Agnus Dei (S. 20), Gloria (S. 25) der Meſſe 12.
Cantate VI	enthält Dixit der Veſper 27 (S. 1); Laudate Dominum (S. 13) und Magnificat (S. 20) der Veſper 25.
Cantate VII	iſt zuſammengeſetzt aus Kyrie (S. 1) und Benedictus (S. 5) der Meſſe 13; Arie aus Davide penitente 3 Lungi le cure ingrate (S. 14); Agnus Dei (S. 26) und Dona (S. 29) der Meſſe 13; Dixit der Veſper 25 (S. 33).

Die als Hymnen bekannten Compoſitionen Mozarts ſind in dem obigen Verzeichniß nicht mit aufgeführt, weil ſie nicht als ſolche urſprünglich geſchrieben ſind; ſie werden an ihrem Ort erwähnt werden.

---

und Kirchen einzelne Sachen ſchrieb iſt unzweifelhaft — wir lernten S. 518 f. ein intereſſantes Beiſpiel kennen — ; allein die Vorſtellung, welcher man nicht ſelten begegnet, als habe Mozart für gute Bewirthung gern und häufig den Gelegenheitscomponiſten gemacht, iſt durch nichts begründet — in ſeinen Briefen iſt nie davon die Rede. Aber ſie paßte zu anderen falſchen Vorſtellungen über Mozart und war eine bequeme Ausrede bei unbekannten und apokryphen Compoſitionen.

IX.

In der Vorausſetzung, daß nicht allen Leſern die Textesworte der verſchiedenen Kirchenmuſiken, auf welche ich mich in meiner Auseinanderſetzung beziehen muß, gegenwärtig und zur Hand ſind, halte ich es zweckmäßig die wichtigſten derſelben, wo es nöthig ſchien mit kurzen Erläuterungen, abdrucken zu laſſen.

I. Meſſen.

1. *Missa sollemnis*[1].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison[2]!

Gloria in excelsis Deo Et in terra pax hominibus bonae voluntatis[3]! Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, rex coelestis, Deus, pater omnipotens, Domine fili unigenite Jesu Christe! Domine Deus, agnus Dei, filius patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram! Qui sedes ad

---

[1] Das feierliche Hochamt iſt mit Muſik begleitet, deren die Leſemeſſe entbehrt. Der Figuralgeſang des Chors tritt aber nur an gewiſſen Stellen der feierlichen Handlung ein; die übrigen Gebete ſpricht oder ſingt der Prieſter am Altar, während der Function. In die ſogenannte muſikaliſche Meſſe ſind nur diejenigen Abſchnitte aufgenommen, welche zu allen Zeiten denſelben Text haben.

[2] Dem Kyrie geht der Introitus voran, während der Prieſter die Kirche betritt und die Gebete an den Stufen des Altars ſpricht; der Text deſſelben iſt wechſelnd nach den verſchiedenen Feſtzeiten. Darauf folgt das Kyrie und ſobald es beendigt iſt, ſtimmt der Prieſter das Gloria an.

[3] Evang. Luc. 2, 14.

dexteram patris, miserere nobis! Quoniam tu solus sanctus, Tu solus altissimus Jesu Christe, Cum sancto spiritu in gloria Dei patris. Amen[4].

Credo in unum Deum, patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium;

Et in unum dominum Jesum Christum, filium Dei unigenitum Et ex patre natum ante omnia saecula, Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, Genitum non factum, consubstantialem patri per quem omnia facta sunt, Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de coelis Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine Et homo factus est, Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus et sepultus est, Et resurrexit tertia die secundum scripturas Et ascendit in coelum, sedet ad dexteram patris Et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis;

Et in spiritum sanctum dominum et vivificantem, qui ex patre filioque procedit, Qui cum patre et filio simul adoratur et conglorificatur, qui locutus est per prophetas;

Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum Et exspecto resurrectionem mortuorum Et vitam venturi saeculi. Amen[5].

Sanctus dominus deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis[6]!

---

[4] Nach dem Gloria werden vom Prieſter die Gebete (Orationes) und die Epistola geleſen, auf welche das vom Chor geſungene Graduale folgt, ein kurzer Satz, deſſen Text je nach der Feſtzeit beſtimmt wird; nach dieſem wird das Evangelium geleſen und dann folgt das Credo, (das Niceniſche Glaubensbekenntniß), welches der Prieſter intonirt.

[5] Nach dem Credo folgt das Offertorium, ebenfalls ein meiſtens nicht ſehr ausgeführtes Muſikſtück auf einen Text, welcher dem Feſt gemäß ausgewählt wird. Während dem wird unter den entſprechenden Gebeten vom Prieſter die Hoſtie geopfert, Wein und Waſſer gemiſcht, der Kelch geopfert, die Opfergaben, der Altar und der Prieſter geräuchert, und die Handwaſchung vorgenommen. Hierauf erfolgt das Leſen der Praefatio, welche das Sanctus einleitet.

[6] Nach dem Sanctus erfolgt unter den entſprechenden Gebeten die Wandlung und Aufhebung des Sacraments unter ſtillem Gebet. Dann pflegt das Benedictus einzutreten, während der Prieſter Gebete für ſich ſpricht, bis zum Pater noster, das er laut ſingt. Nach der Zertheilung der Hoſtie folgt das Agnus dei.

Benedictus qui venit in nomine domini! Osanna in excelsis[7]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, Dona nobis pacem[8]!

2. *Missa pro defunctis*[9].

Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis! Te decet hymnus, Deus, in Sion Et tibi reddetur votum in Ierusalem. Exaudi orationem meam. Ad te omnis caro veniet[10]. Requiem aeternam dona eis Domine! Et lux perpetua luceat eis[11]!

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison[12]!

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla
teste David cum Sybilla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
iudicanti responsura.
Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quicquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tum dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?
Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis!
Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die!
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus!
Iuste iudex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis!
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce Deus!
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,

---

[7] Evang. Matth. 21, 9. Marc. 11, 9 f. Luc. 19, 38.

[8] Hierauf folgt die Communion, deren Text wiederum wechſelnd iſt, und nach verſchiedenen Gebeten das Ite missa est.

[9] Die Todtenmeſſe zeigt in den Ceremonien und Gebeten verſchiedene Modificationen vom Hochamt.

[10] Pſalm 64 (65), 1. 2.

[11] Bis hieher geht der Introitus, der beim Requiem ſtets derſelbe iſt.

[12] In der Todtenmeſſe iſt kein Gloria, ſondern es folgt nach dem Kyrie ſogleich das Leſen des Gebets und der Epiſtel. Dem Graduale und Tractus ſchließt ſich dann die berühmte Sequenz Dies irae von Thomas von Celano (um 1250) an. Die Ueberſetzung von Schlegel findet ſich in ſeinen Werken III S. 191 ff.

mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra!
Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis!
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis;
gere curam mei finis!
Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus!
Huic ergo parce, Deus!
pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen[13].

Domine Jesu Christe, rex gloriae! libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu! Libera eas de ore leonis! ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus: tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus. Quam olim Abrahae promisisti et semini eius[14].

Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Pleni sunt coeli et terra gloria tua! Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini! Osanna in excelsis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem! Lux aeterna luceat eis, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es!

II. Vesperae sollemnes de confessore[15].

1. Pſalm 109 [110].

1 Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

---

[13] Hierauf erfolgt die Leſung des Evangeliums und, da in der Todtenmeſſe das Credo nicht vorkommt, ſogleich das Offertorium Domine Jesu Christe u. ſ. w., das hier nicht geändert wird.

[14] Nach dem Offertorium nimmt die Meſſe ihren regelmäßigen Verlauf, in welcher das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei ihre Stelle einnehmen. Während der Communion wird Lux aeterna geſungen.

[15] Die Veſper (das Abendgebet) wurde urſprünglich um Sonnen-

2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion, dominare in medio inimicorum tuorum.

3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus Sanctorum, ex utero ante luciferum genui te.

4 Iuravit Dominus et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.

6 Iudicabit in nationibus, implebit ruinas, conquassabit capita in terra multorum.

7 De torrente in via bibet, propterea exaltabit caput.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

2. Pſalm 110 [111].

1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.

2 Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates eius.

3 Confessio et magnificentia opus eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.

4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus, escam dedit timentibus se.

5 Memor erit in saeculum testamenti sui.

6 Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.

7 Ut det illis hereditatem gentium; opera manuum eius veritas et iudicium.

8 Fidelia omnia mandata eius, confirmata in saeculum saeculi, facta in veritate et aequitate.

9 Redemptionem misit populo suo, mandavit in aeternum testamentum suum. Sanctum et terribile nomen eius.

10 Initium sapientiae timor Domini, intellectus bonus omnibus facientibus eum, laudatio eius manet in saeculum saeculi.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

---

untergang abgehalten, ſchon ſeit früher Zeit aber am Nachmittag. Nach den Gebeten Pater noster, Ave Maria, Deus in adiutorium folgen fünf Pſalmen, deren Wahl durch den Charakter der Feier beſtimmt iſt. Der Zuſatz de confessore zeigt an daß dieſe Veſper für die Feier eines Heiligen beſtimmt iſt, der als Bekenner (confessor) verehrt wird. Jeder Pſalm wird mit der Doxologie beſchloſſen. Nach jedem Pſalm folgt die Antiphonie.

3. Pſalm 111 [112].

1 Beatus vir, qui timet Dominum, in mandatis eius volet nimis.
2 Potens in terris erit semen eius, generatio rectorum benedicetur.
3 Gloria et divitiae in domo eius, et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
4 Exortum est in tenebris lumen rectis, misericors et miserator et iustus.
5 Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio.
6 Quia in aeternum non commovebitur.
7 In memoria aeterna erit iustus, ab auditione mala non timebit. Paratum cor eius sperare in Domino.
8 Confirmatum est cor eius, non commovebitur donec despiciat inimicos suos.
9 Dispersit dedit pauperibus, iustitia eius manet in saeculum saeculi, cornu eius exaltabitur in gloria.
10 Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet, desiderium peccatorum peribit.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

4. Pſalm 112 [113].

1 Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.
2 Sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum.
3 A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini.
4 Excelsus super omnes gentes Dominus et super caelos gloria eius.
5 Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
6 Et humilia respicit in coelo et in terra?
7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem,
8 Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui,
9 Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem?

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

5. Pſalm 116 [117].

1 Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.

2 Quoniam confirmata est super nos misericordia eius, et veritas Domini manet in aeternum.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

6. Evang. Luc. 1, 46—55[16].

46 Magnificat anima mea Dominum.

47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

48 Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

49 Quia fecit mihi magna qui potens est et sanctum nomen eius.

50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.

53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.

54 Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae,

55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula.

Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen[17].

III. Litaneien[18].

1. *Litaniae Lauretanae de Beata Virgine*[19].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis!

---

[16] Nach Beendigung der Pſalmen wird ein Capitel mit den dazu gehörigen Verſen geſprochen, hierauf folgt ein Hymnus und, durch eine Antiphonie eingeleitet, das Magnificat.

[17] Zum Schluß werden mehrere Orationen gebetet.

[18] Litaneien ſind abwechſelnde Bittgebete, bei welchen einer vorbetet, und die anderen mit der Bittformel (ora pro nobis, miserere nobis) antworten; ſie werden nur beim Nachmittagsgottesdienſt angewendet.

[19] Die lauretaniſche Litanei wird an Marienfeſten geſungen, ſie hat ihren Namen von der Marienkapelle zu Loretto, weil die dort angebrachten

Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus, miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis!

Sancta Maria ora pro nobis! Sancta Dei genitrix, Sancta Virgo Virginum, Mater Christi, Mater divinae gratiae, Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater Creatoris, Mater Salvatoris, Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo praedicanda, Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis, Speculum iustitiae, Sedes sapientiae, Causa nostrae laetitiae, Vas spirituale, Vas honorabile, Vas insigne devotionis, Rosa mystica, Turris Davidica, Turris eburnea, Domus aurea, Foederis arca, Janua coeli, Stella matutina, Refugium peccatorum, Consolatrix afflictorum, Auxilium christianorum, Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Prophetarum, Regina Apostolorum, Regina Martyrum, Regina Confessorum, Regina Virginum, Regina Sanctorum omnium — ora pro nobis[20]!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

2. *Litaniae de venerabili altaris sacramento*[21].

Kyrie eleison! Christe eleison! Kyrie eleison! Christe audi nos! Christe exaudi nos! Pater de coelis Deus miserere nobis! Fili redemptor mundi Deus miserere nobis! Spiritus sancte Deus miserere nobis! Sancta Trinitas unus Deus miserere nobis!

Panis vivus, qui de coelo descendisti, Deus absconditus et salvator, frumentum electorum, vinum germinans virgines, panis pinguis, deliciae regum, iuge sacrificium, oblatio munda, agnus absque macula, mensa purissima, angelorum esca, manna absconditum, memoria mirabilium Dei patris supersubstantialis, verbum caro factum habitans in nobis, hostia sancta, calix benedictionis, mysterium fidei, praecelsum et venerabile

---

allegoriſchen Inſchriften und Gemälde in den Worten der Litanei ausgedrückt ſind.

[20] Ora pro nobis oder miserere nobis wird nach jeder einzelnen Anrufung wiederholt; bei der muſikaliſchen Ausführung wird es damit nicht ſtrict gehalten.

[21] Dieſe Litanei wird bei der Ausſtellung des Sacraments geſungen.

sacramentum, sacrificium omnium sanctissimum, vere propitiatorium pro vivis et defunctis, coeleste antidotum quo a peccatis praeservamur, stupendum supra omnia miracula, sacratissima dominicae passionis commemoratio, donum transscendens omnem plenitudinem, memoriale praecipuum divini amoris, divinae affluentia largitatis, sacrosanctum et augustissimum mysterium, pharmacum immortalitatis, tremendum ac vivificum sacramentum, panis omnipotentia verbi caro factus, incruentum sacrificium, cibus et conviva, dulcissimum convivium, cui assistunt angeli ministrantes, sacramentum pietatis, vinculum caritatis, offerens et oblatio, spiritualis dulcedo in proprio fonte degustata, refectio animarum sanctarum, viaticum in domino morientium, pignus futurae gloriae — miserere nobis!

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, exaudi nos Domine!
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis!

IV. Hymnen, Motetten u. ähnl.

1[22].

Regina Coeli laetare, Alleluja!
quia quem meruisti portare, Alleluja!
surrexit sicut dixit, Alleluja!
Ora pro nobis Deum! Alleluja!

2.

Alma redemptoris mater, quae pervia coeli
porta manes et stella maris, succurre cadenti
surgere qui curat populo, tu quae genuisti
natura mirante tuum sanctum genitorem,
virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore
sumens illud Ave, peccatorum miserere.

3[23].

Sancta Maria, Mater Dei, ego omnia tibi debeo, sed ab hac hora singulariter me tuis servitiis devoveo, te patronam, te

---

22) Nach dem Completorium, dem Gottesdienſt der ſiebenten und letzten prieſterlichen Tageszeit, wird von Oſtern bis zum Sonntag Trinitatis als Antiphon das Regina coeli und vom erſten Adventsſonntag bis zum Feſt der Reinigung Mariä das Alma redemptoris mater geſungen.

23) Das Wahlgebet der Marianiſchen Brüderſchaft. Wolfgang erkundigt ſich von Bologna aus (3. Sept. 1770 Beil. V, 25), in welchen

sospitatricem eligo. Tuus honor et cultus aeternum mihi cordi fuerit, quem ego nunquam deseram neque ab aliis mihi subditis verbo factoque violari patiar. Sancta Maria, tu pia me pedibus tuis advolutum recipe, in vita protege, in mortis discrimine defende. Amen.

4[24].

Ave verum corpus natum
de Maria virgine,
vere passum immolatum
in cruce pro homine,
cuius latus perforatum
unda fluxit et sanguine,
esto nobis praegustatum
in mortis examine!

5[25].

Introibo domum tuam, Domine, in holocaustis, reddam tibi vota, quae distinxerunt labia mea[26].

6[27].

Benedictus sit Deus pater, unigenitusque Dei filius, sanctus quoque spiritus, quia fecit nobiscum misericordiam suam.

7.

Jubilate Deo omnis terra, psalmum dicite nomini eius, date gloriam laudi eius[28].

8[29].

Inter natos mulierum non surrexit maior Ioanne Baptista[30], qui viam domino praeparavit in Eremo. Ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi[31].

9.

Quis te comprehendat, altissime, qui eras, qui es et qui eris! Me quam felicem, qui te meum esse patrem corde cre-

---

Brüderſchaften er ſei; vielleicht gab ſeine Theilnahme an dieſer Brüderſchaft Veranlaſſung zu der Compoſition.

[24] Dieſe Verſe werden als Segen beim Frohnleichnamsfeſt geſungen.

[25] 5 — 9 ſind als Offertorium componirt.

[26] Pſalm 65 [66], 13 f.

[27] Offertorium der Missa de Trinitate.

[28] Pſalm 65 [66], 1.

[29] Offertorium zum Feſte Johannis des Täufers.

[30] Evang. Matth. 11, 11.

[31] Evang. Johann. 1, 29.

dere et te appellare possum! Cherubim, Seraphim, omnes chori angelorum hymnum laeti cantate patri optimo! hymnum nostrum vestro coniungimus.

10.

Exultate, iubilate,
o vos animae beatae
dulcia cantica canendo!
cantui vestro respondendo
psallant aethera cum me!

Rec. Fulget amica dies, iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis inexspectata quies. Undique obscura regnabat nox, surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi Aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.
Alleluja!

11[32].

Rec. Ergo interest, an quis male vivat an bene? fidelis anima, cogita vias tuas, facileque quis tibi sit videbis exitum. Est aliquid, iram promeruisse an gratiam!

Aria. Quaere superna,
fuge terrena,
non cura reliqua,
nil enim sunt.
Hoc dabit gaudia,
mortis solatia
in coelis praemia
quae sunt aeterna.

---

[32] Scheint einem Oratorium angehörig, ſ. Beil. VIII, 40*.

X.

Ich gebe hier eine Zuſammenſtellung der mir bekannten mehrſtimmigen Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts bis zum Jahr 1777, ſoweit es möglich war, chronologiſch geordnet; wobei ich der Kürze wegen nur da ein Thema angebe, wo daſſelbe noch nicht bekannt gemacht iſt.

Außer dem Nachlaß bei André und deſſen handſchriftlichem Verzeichniß ſtanden mir 20 in Stimmen abgeſchriebene Symphonien zu Gebot, welche bei Breitkopf und Härtel aus dem alten Lager aufbewahrt waren. Freilich iſt es mißlich ohne weitere Gewähr für die Echtheit jeder einzelnen einſtehen zu wollen, allein da von jenen 20 Symphonien ſich 10 bei André finden, eine die Symphonie zu Lucio Silla iſt, eine andere mit der Symphonie zum Sogno di Scipione übereinſtimmt (20), ſo ſcheinen auch die übrigen 8 hinreichend geſichert. Da ferner von jenen 10 Symphonien keine über das Jahr 1772 hinabgeht, und Lucio Silla im Carneval 1773 aufgeführt wurde, ſo werden die anderen Symphonien ſchwerlich ſpäter anzuſetzen ſein. Damit ſtimmt es denn auch daß Leop. Mozart am 7 Februar 1772 an Breitkopf ſchrieb: „Wollten Sie etwas von meinem Sohn zum Druck befördern, ſo wäre bis dahin [daß er wieder nach Italien geht] die beſte Zeit: Sie dörffen nur benennen, was Ihnen am anſtändigſten wäre. Es mögen Clavierſachen oder Trio mit 2 Violinen und einem Violoncello, oder Quartetten, das iſt mit 2 Violinen, einer Viola und Violoncello; oder Sinfonien mit 2 Violinen, Viola, 2 Corni, 2 Hautbois oder Zwerchflauten und Basso ſeyn. Kurz, es mag ſeyn von einer Gattung Compoſition, als es immer Ihnen verträglich ſcheint, alles wird er machen, wenn Sie es nur bald melden.“ Gedruckt wurde freilich von Wolfgang damals nichts, allein wahrſcheinlich nach damaliger Sitte Abſchriften zum Vertrieb übernommen; der Verkehr Leop. Mozarts mit der Breitkopfſchen Handlung wurde aber erſt ſpäter wieder lebhafter.

Ferner lagen mir durch die gütige Mittheilung des Herrn A. Cranz in Hamburg die in ſeinem Beſitz befindlichen von Mozarts eigener Hand geſchriebenen Partituren einer Anzahl von Symphonien und Serenaten vor, welche bereits von Rochlitz genauer beſchrieben ſind (A. M. Z. XXXIII S. 733 ff.), und von denen erſt ein Theil gedruckt iſt. Es ſind drei jener wohlbekannten kleinen, blaugrau gebundenen Bücher (S. 417), von welchen das eine 9 Symphonien (27—35) — mit einem thematiſchen, genauen Geſamttitel von des Vaters Hand —, das zweite ein Concertone (95) und drei Serenaten (41. 42. 43), das dritte eine Serenata (40) enthält. Leider ſind die wie-gewöhnlich über jedem Stück angemerkten Jahreszahlen ausgeſtrichen und unlesbar geworden; ein handſchriftliches Verzeichniß, das aus guter Quelle herrühren muß, theilte indeſſen die Zeitangabe mit, nach welcher dieſe Compoſitionen in die Jahre 1772 bis 1775 gehören. In dem Nachlaß bei André finden ſich aus den Jahren 1773 bis 1777 gar keine Symphonien und dieſe Lücke wird durch jene Sammlung, wenn auch vielleicht nicht ganz vollſtändig, ausgefüllt; in jene Jahre fällt ferner der Gebrauch der kleinen Bücher, und einzelne ſonſt erhaltene Notizen geben eine Beſtätigung ab, ſo daß jene Angaben überhaupt unſer Vertrauen verdienen. Ich habe die daher entnommenen Zeitbeſtimmungen in Klammern geſetzt.

BH bezeichnet die bei Breitkopf & Härtel gedruckten Partituren, denen ihre Nummer beigegeben iſt; BH hſ. die in geſchriebenen Stimmen vorhandenen nebſt der Nummer des alten Catalogs.

Bei der Angabe der Inſtrumente iſt, wo vom Orcheſter die Rede iſt, das Saitenquartett immer vorausgeſetzt und deshalb nicht angegeben; Fl. — Flöten; Ob. — Oboen; Clar. — Clarinetten; Fag. — Fagott; Co. — Hörner; Cl. — Trompeten; T. — Pauken.

1. Symphonien.

1. 1764. André Verz. 102. »Sinfonia di Sig. Wolfgang Mozart à London.« *Es dur*. (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

2. 1764 oder 1765. André Verz. 107. *Es dur.* (2 Clar. 2 Co. Fag.) Drei Sätze.

Papier und Handſchrift zeigen, daß ſie um dieſelbe Zeit wie 1 geſchrieben iſt.

3. 1765. André Verz. 103. »di Wolfg. Mozart à la Haye nel mese Decembre 1765.« *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Eine ſaubere Reinſchrift.

4. 1767. André Verz. 104. BH hſ. 44. »di Wolfg. Mozart à Vienne 1767.« *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

Zu dem Andante iſt das Duett 8. aus der kurz vorher componirten Oper Hyacinthus (S. 79) verwendet.

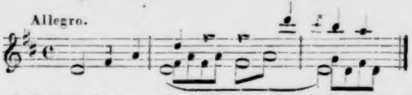
5. 1768. André Verz. 105. »di Wolfg. Mozart, 1768, 16 Jener.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

Dieſe Symphonie iſt mit einigen Abänderungen der Finta semplice vorgeſetzt (S. 110 f.); in dieſer Geſtalt findet ſie ſich BH hſ. 51.

6. 1768. André Verz. 106. BH hſ. 27. »di W. Mozart 1768 den 13 December à Vienne.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

7. 176? André Verz. 109. BH hſ. 47. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.

8. 1770. BH hſ. 9. Del Sgr. Wolfgango Amadeo Mozart in Roma 25 Aprile 1770. *D dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.



Dieſe Symphonie erwähnt Mozart in einem Briefe an ſeine Schweſter (Beil. V, 11). Im Breitkopfſchen Catalogo delle Sinfonie etc. Suppl. X (1775) p. 3 iſt ſie dagegen als eine Symphonie von Leop. Mozart aufgeführt. Man ſieht aus dieſem Beiſpiele, wie ſchwer hier völlige Sicherheit im Einzelnen zu erreichen iſt.

9. 177? André Verz. 110. *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze, von denen der erſte unmittelbar in den zweiten übergeht.

Am Schluß ſteht Finis Laus Deo.

10. 1771. André Verz. 111. »del Sgr. Cavaliere Amadeo

Wolfg. Mozart in Salisburgo nel Luglio 1771.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.

11. 1771. André Verz. 112. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Milano 2 di Novembre 1771.« *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

12. 1771. André Verz. 112; BH hſ. 32. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart le 30 Dec. 1771 à Salisburgo.« *A dur.* (2 Fl. 2 Co.) Vier Sätze.

13. 1772. André Verz. 114; BH hſ. 15. »del Sgr. Cavaliere Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo 21 Febrario 1772.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.

14. 1772. André Verz. 115. »di Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 à Salisburgo.« (2 Ob. 2 Co.) *C dur.* Vier Sätze.

15. 1772. André Verz. 116; BH hſ. 28. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel mese di Maggio 1772 à Salisburgo.« *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

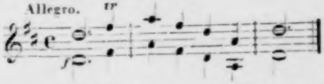
16. 1772. André Verz. 117; BH hſ. 34. »del Sgr. Amadeo Wolfg. Mozart à Salisburgo nel Maggio 1772.« *F dur.* (2 Fl. 4 Co.) Vier Sätze.

17. 1772. André Verz. 118. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo nel Luglio 1772.« *Es dur.* (2 Ob. 4 Co.) Vier Sätze, der langſame Satz iſt zweimal componirt.

18. 1772. André Verz. 119. »del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1772 à Salisburgo.« *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.

19. 1772. André Verz. 120. BH hſ. 58. »del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart in Salisburgo nel Agosto 1772.« *A dur.* (2 Fl. 2 Co.) Vier Sätze.

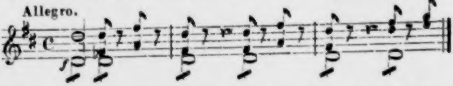
20. 1772. BH hſ. 49. *D dur.* (2 Fl. 2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Drei zuſammenhängende Sätze.



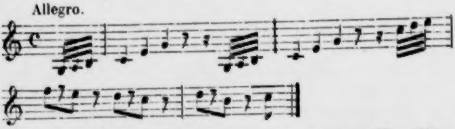
Die beiden erſten Sätze ſind, was mir früher unbekannt war (S. 317), die der Ouverture zum Sogno di Scipione. Auch hier ſchließt das Andante in E dur, worauf unmittelbar das

Presto folgt. Da jener Schluß in der Oper durch den Anfang der Handlung motivirt iſt, ſo darf man wohl annehmen daß der Schlußſatz ſpäter hinzugefügt iſt.

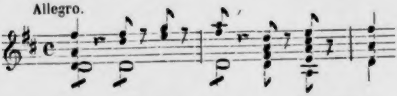
21. 177? BH Hſ. 5. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.



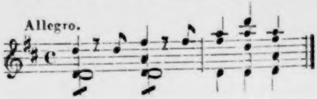
22. 177? BH Hſ. 29. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.



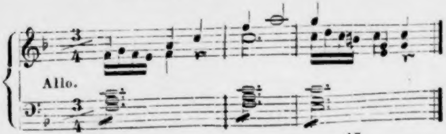
23. 177? BH Hſ. 46. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Vier Sätze.



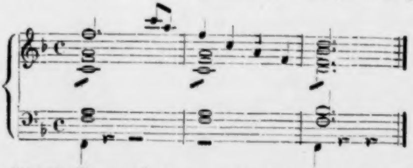
24. 177? BH Hſ. 48. *D dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.



25. 177? BH Hſ. 53. *F dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze, Menuetto vor dem Andantino.



26. 177? BH Hſ. 59. *F dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.



27. [1772]. Cranz 16[1]. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei Sätze.
28. [1773]. Cranz 14. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei zuſammenhängende Sätze.
29. [1773]. Cranz 17. *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.
30. [1773]. Cranz 13. *G moll.* (2 Ob. 4 Co. 2 Fag.) Vier Sätze.
31. [1773]. Cranz 15. *Es dur.* (2 Fl. 2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Tr.) Drei zuſammenhängende Sätze.

In dieſer Symphonie ſind 9 Blätter von fremder, vielleicht von Leop. Mozarts Hand geſchrieben.

32. [1774]. Cranz 18. *G dur.* (2 Fl. 2 Co.) Drei Sätze.
33. [1774]. Cranz 19. *C dur.* (2 Ob. 2 Co. Fag. 2 Cl.) Vier Sätze.
34. [1774]. Cranz 20. *A dur.* (2 Ob. 2 Co.) Vier Sätze.
35. [1774]. Cranz 21. *D dur.* (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Vier Sätze.

2. Caſſationen und Serenaten (Märſche).

36. 177? André Verz. 136. BH Hſ. 40 mit dem Titel Cassatio *G dur.* (2 Ob. 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Marſch; *b* Allegro; *c* Menuetto; *d* Adagio (mit obligater Violine) *e* Menuetto; *f* Allegro.

37. 177? BH Hſ. 39 mit dem Titel Cassatio *B dur.* (2 Ob. 2 Co.) Sieben Sätze: *a* Marſch, welcher allein von Mozarts Hand ſich findet André Verz. 137; *b* Allegro molto; *c* Andante; *d* Menuetto; *e* Andante; *f* Menuetto; *g* Allegro, an deſſen Schluß ſteht Marche da Capo.

---

1) Ich folge der Ordnung, in der die Symphonien zuſammengebunden ſind, und gebe die Nummer an, welche die einzelnen Symphonien in dem bei Cranz erſchienenen Arrangement haben. Drei nur von dieſen Symphonien (29. 30. 34) führt Mozart in einem Brief aus Wien (4 Jan. 1783) mit Angabe des Themas an; vier waren als op. 64 ſchon früher gedruckt (27. 30. 32. 35).

38. 177? André Verz. 107. BH. hſ. 11. «di Wolfgango Mozart.» *D dur*. (2 Ob. 2. Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Allegro; *b* Andante (Oboe und Horn obligat); *c* Menuetto; *d* Allegro (Oboe und Horn obligat); *e* Menuetto (das Trio für die Saiteninſtrumente allein); *f* Andante (Saiteninſtrumente mit 2 Flöten); *g* Menuetto (das Trio für die Saiteninſtrumente allein); *h* Allegro.

39. 177? André Verz. 149. »Contredanse« (von Leop. Mozarts Hand daneben „Ständchen“). *F dur*. (1 Fl. 2 Ob. 1 Fag. 2 Co.) Vier Sätze.

40. [1773] Granz 22. »Serenata del Sgr. Wolfgango Mozart Accademico di Bologna« (auf dem Umſchlag von Leop. Mozarts Hand; drinnen von Wolfgangs Hand) »Serenata à Vienne«. *D dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Marche (urſprünglich für ſich geſchrieben; mit Flöten); *b* Allegro assai; *c* Andante (mit obligater Violine); *d* Allegro (mit obligater Violine); *e* Menuetto (mit Flöten); *f* Andante (mit Flöten); *g* Menuetto (mit 2 Trios, das erſte für obligate Violine, mit 2 Violinen und Bratſche); *h* Adagio und Allegro assai.

41. [1774] Granz 23. »Serenata.« *D dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Andante maestoso und Allegro assai; *b* Andante (mit obligater Violine); *c* Menuetto (für Saiteninſtrumente, das Trio mit obligater Violine); *d* Allegro (mit obligater Violine); *e* Menuetto (mit Flöten; das Trio mit Flöte und Fagott); *f* Adagio; *g* Menuetto; *h* Prestissimo.

42. [1774] Granz 24. Serenata. *D dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Sieben Sätze: *a* Allegro assai; *b* Andante (mit obligater Violine und Flöten); *c* Allegro (ebenſo); *d* Menuetto (das Trio mit obligater Violine); *e* Andante (Flöte, Oboe, Fagott, 2 Hörner obligat); *f* Menuetto (das Trio mit obligater Flöte); *g* Andantino und Allegro.

Dieſe Serenata erbittet ſich Mozart (Wien 4 Jan. 1783).

43. [1775] Granz. »Serenata per lo sposalizio del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeth Haffner« (ausgeſtrichen, aber lesbar). *D dur*. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.) Acht Sätze: *a* Allegro maestoso und Allegro molto; *b* Andante (mit obligater Violine und Flöten); *c* Menuetto (ebenſo, im Trio obligate Violine mit 2 Fl. 2 Co. 2 Fag.); *d* Rondeau (mit obligater Violine und Flöten): *e* Menuetto galante (das Trio nur für Saiteninſtrumente); *f* Andante; *g* Menuetto (mit 2 Trios, im zweiten obligate Trompete); *h* Adagio und Allegro assai.

Von dieſer Serenate ſind die Sätze *a e f g h* als Symphonie 8 bei Breitkopf & Härtel gedruckt, nicht ohne willkührliche Aenderungen. So ſind überall die Trompeten weggelaſſen und dafür Pauken zugeſetzt.

Vielleicht war urſprünglich zu dieſer Serenata der folgende Marſch gehörig.

44. 1775. André Verz. 140. »Marcia«. *D dur*. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.)

45. 1775. André Verz. 141. »Marcia di Wolfg. Amadeo Mozart nel Augusto 1775«. *D dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.)

46. 1775. André Verz. 142. »Marcia di Wolfgango Amadeo Mozart à Salisburgo li 20 d'Augusto 1775.« *C dur*. (2 Ob. 2 Co. 2 Cl.)

47. 1776. André Verz. 143. »Serenada Notturna di Wolfgango Amadeo Mozart nel Gianaio 1776.« *Ddur*. (2 Violini principali mit Viola 1ma und Violone; und 2 Violini; Viola 2da, Violoncello, Timpani.) Drei Sätze: *a* Marcia; *b* Menuetto; *c* Rondeau.

48. 1776. André Verz. 146. »Marcia per le nozze del Sgr. Spath colla Sgra. Elisabeth Haffner di Amadeo Wolfg. Mozart 20 Luglio 1776, prodotta 21 Luglio.« *D dur*. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co. 2 Cl.) Daß dieſer Marſch zu einer vollſtändigen Serenata gehörte, beweist ein Brief Mozarts an ſeinen Vater (Wien 27 Juli 1782), worin er ihm räth zu einer anderen Serenata den Marſch von der Haſnermuſik „der ſehr unbekannt iſt" zu nehmen; worauf das Thema dieſes Marſches angegeben iſt. Indeß war dieſe Muſik gewiß glänzender und größer, auch nach dem Marſch zu ſchließen, als daß wir das Divertimento 54, welches in dieſelbe Zeit fällt, dafür halten dürften.

49. 177? André Verz. 152. Notturno *D dur*. (Quartett 2 Co. mit dreifachem Echo, deren jedes ebenſo beſetzt iſt.) Drei Sätze: *a* Andante; *b* Allegretto; *c* Menuetto.

3. Divertimenti.

a. Für Saiten- und Blasinſtrumente.

50. 1771. André Verz. 138. »Concerto ò sia Divertimento à 8 del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart in Milano nel mese 1771.« *Es dur.* (2 Clar. 2 Co.) Vier Sätze.

Auf einigen Beiblättern von dem feinen Papier in kleinem Format, deſſen Mozart ſich ſpäter in Salzburg bediente, ſind mit beträchtlich ſpäterer Schrift 2 Oboen, 2 Corni inglesi und 2 Fagotts zu dem ganzen Stück hinzugeſchrieben.

51. 1772. André Verz. 139. »Divertimento di Wolfg. Amadeo Mozart Salisburgo nel mese di Giugno 1772.« *D dur.* (1 Fl. 1 Ob. 1 Fag. 4 Co.) Sieben Sätze: *a* Allegro; *b* Adagio (für die Saiteninſtrumente allein); *c* Menuetto (für die Saiteninſtrumente) mit Trio 1 (4 Co.), Trio 2 (Fl. Ob. Fag.), Trio 3 (Fl. Ob. Fag. 4 Co.), und Coda (Tutti); *d* Allegretto (für Saiteninſtrumente, Fl. obligat und Ob.); *e* Menuetto mit Trio 1 (mit Fl.), Trio 2 (mit Ob.) und Coda: *f* Adagio (für die Blasinſtrumente); *g* Allegro.

André vermuthet daß ein Marſch (Verz. 151 D dur) dazu gehöre, der für dieſelben Inſtrumente geſchrieben iſt; denn das Fagott, welches hier nicht angegeben iſt, dient dort nur zur Verſtärkung des Baſſes.

52. 177? André Verz. 150. Divertimento. *D dur.* (Violine, Bratſche, Baß und Fagott, 2 Co.) Fünf Sätze: *a* Largo und Allegro; *b* Menuetto (das Trio für die Saiteninſtrumente allein, ſowie); *c* Adagio; *d* Menuetto; *e* Presto.

53. 1776. André Verz. 144. »Divertimento à 6. Di Amadeo Wolfgango Mozart nel Giugno 1776.« *F dur.* (Quartett und 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (Trio ohne Hörner); *f* Andante und Allegro assai.

Gedruckt in Manheim bei F. Heckel, Mozarts Sextetten 2, mit dem Nebentitel Cassazione, auch als Quartett arrangirt. Wahrſcheinlich gehört urſprünglich dazu der Marſch

André Verz. 145. »Marcia di Amadeo Wolfg. Mozart Giugno 1776« in derſelben Tonart, für dieſelben Inſtrumente (»à 2 Violini soli« iſt ſpäter von Mozart noch beigeſchrieben).

54. 1776. André Verz. 147. »Divertimento à 7 stromenti. Di Amadeo Wolfgango Mozart. Luglio 1776.« *D dur.* (1 Ob. 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Molto Allegro; *b* Menuetto (Trio für Saiteninſtrumente allein); *c* Andantino; *d* Menuetto (außer dem Trio 3 Variationen des Menuetts, von denen nur die Hauptſtimmen Oboe, 1 und 2 Violine aufgeſchrieben ſind); *e* Rondeau; *f* Marcia alla francese.

Das Ganze iſt ſehr flüchtig hingeworfen.

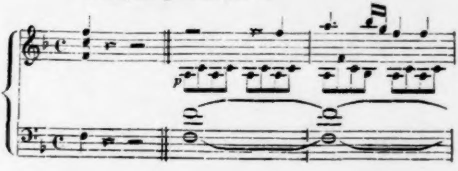
55. 177? André Verz. 149. »Divertimento à 6 Stromenti.« *B dur.* (Quartett 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante mit Variationen; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (Trio ohne Hörner); *f* Andante; Molto Allegro.

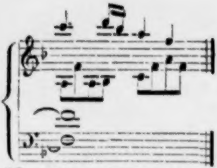
Gedruckt in Manheim bei Heckel, Mozarts Sextetten 3. Name und Datum ſind von dem Autograph abgeriſſen, nach Andrés Angabe iſt es im Februar 1777 componirt. Dies wird auch dadurch beſtätigt daß es in einem der kleinen Bände, in welchem die ſieben Violinquartette (69. 80—86) voranſtehen, mit dem Divertimento 53 zuſammen den Beſchluß macht.

56. 177? Divertimento. *D dur.* (Quartett 2 Co.) Sechs Sätze: *a* Allegro; *b* Andante mit Variationen; *c* Menuetto; *d* Adagio (ohne Hörner); *e* Menuetto (mit 2 Trios); *f* Rondo.

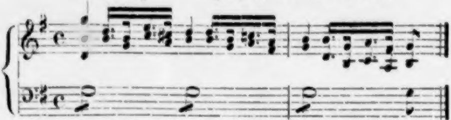
Gedruckt als Op. 61 und in Manheim bei Heckel, Mozarts Sextetten 1.

57. 177? André handſchr. Verz. *L.* Divertimento. *F dur.* (Quartett 2 Co.) André beſaß nur den erſten Bogen, welcher vollſtändig ausgeſchrieben war, weshalb er annahm daß es nicht der ſpäter liegen gebliebne Anfang einer unvollendeten Compoſition, ſondern durch einen Zufall unvollſtändig überliefert ſei.





58. 177? Pastorale. *F dur.* (Quartett und Corno pastoricio.) Drei Sätze: *a* Allegro; *b* Andante: *c* Presto.



Aus einer Abſchrift ohne vollkommen ſichere Beglaubigung bekannt.

b. Für Blasinſtrumente.

59. 1773. André Verz. 169. »Divertimento di Wolfgango Amadeo Mozart il 24 di Marzo 1773«. (2 Ob. 2 Clar. 2 Corni inglesi. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Menuetto (Trio für 2 Co. ingl. 2 Fag.); *c* Andante; *d* Adagio; Allegro.

Das Trio iſt zweimal componirt und das erſte durchſtrichen.

60. 177? André Verz. 164. (2 Ob. 2 Clar. 2 Corni inglesi. 2 Co. 2 Fag.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Menuetto (Trio ohne Hörner); *c* Andante; *d* Adagio; Allegro.

Ein Trio für 2 Co. 2 Fag. iſt ausgeſtrichen und ein zweites nachcomponirt.

61. 177? André Verz. 162. (2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D, 4 Pauken in C. G. D. A). Zehn kleine Sätze.

62. 177? André Verz. 163. Divertimento. »Del Sgr. Cav. Amadeo Wolfgango Mozart«. (2 Flöten, 3 Trompeten in C, 2 Trompeten in D, 4 Pauken in C. G. D. A). Sechs kleine Sätze.

63. 1775. André Verz. 157. »Divertimento I à 6. Del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Luglio 1775«.

F dur. (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Drei Sätze: *a* Allegro spiritoso; *b* Menuetto; *c* Contredanse en Rondeau.

64. 1776. André Verz. 158. »Divertimento à 6 II^{do}. di Amadeo Wolfg. Mozart nel Giannaro 1776«. *B dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Allegro; *b* Andante; *c* Menuetto; *d* Allegro.

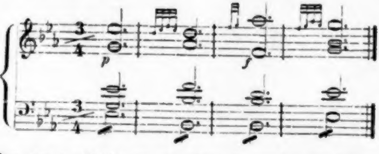
65. 1776. André Verz. 159. »Divertimento III à 6«. *Es dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Andante; *b* Menuetto; *c* Polonaise; *d* Presto.

66. 1776. André Verz. 160. »Divertimento IV. del Sgr. Caval. Amadeo Wolfg. Mozart nel Agosto 1776«. *F dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Drei Sätze: *a* Andante con Variazioni; *b* Menuetto; *c* Allegro assai.

67. 1777. André Verz. 161. »V^{to} Divertimento à 6 di Amadeo Wolfg. Mozart nel Giannaio 1777«. *B dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Allegro molto; *b* Andantino; *c* Menuetto; *d* Presto.

Dieſe fünf Divertimenti 63—67 waren mit 59 in einem der oft erwähnten Hefte zuſammengebunden, ſind aber aus dem Band geriſſen; es iſt daher anzunehmen daß ein ſechstes ihnen durchaus analoges, das in alten Abſchriften mit ihnen vereinigt iſt, auch urſprünglich dazu gehörte; um ſo mehr da die Ueberſchrift auf dem Umſchlag des Bandes urſprünglich lautete 7 (nicht 6) Divertimenti.

68. 1777. Divertimento. *Es dur.* (2 Ob. 2 Fag. 2 Co.) Vier Sätze: *a* Adagio und Allegro; *b* Menuetto; *c* Adagio; *d* Presto.



Von den verſchiedenen gedruckten Sammlungen Mozartſcher Harmoniemuſik habe ich hier nichts aufnehmen wollen, weil — abgeſehen von den arrangirten Sachen — manches nicht hinlänglich beglaubigt erſcheint und die Zeit nicht beſtimmt iſt.

c. Für Saiteninſtrumente.

69. 1770. André Verz. 176. »Quartetto di Amadeo Wolfgango Mozart à Lodi 1770 le 15 di Marzo alle 7 di sera«. *G dur.*

Mozart ſchreibt ſeinem Vater von Paris (24 März 1778: „Ich habe vor meiner Abreiſe zu Manheim dem Herrn von Gemmingen das Quartett, welches ich zu Lodi Abends im Wirthshauſe gemacht habe und dann das Quintett (86) abſchreiben laſſen.

70. 1772. *D dur.* } André Verz. 187. 3 Divertimenti. »di
71. 1772. *B dur.* } Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo
72. 1772. *F dur.* } 1772«. (je 3 Sätze.)

73. 177? André Verz. 183. »Quartetto I«. *D dur.* (Drei Sätze.)

74. 177? André Verz. 183. »Quartetto II«. *G dur.* (3 Sätze: Presto, Adagio, Menuetto.)

75. 177? André Verz. 183. »Quartetto III«. *C dur.* (3 Sätze.) Geſtochen.

76. 177? André Verz. 183. »Quartetto IV«. *F dur.* (3 Sätze.)

77. 177? André Verz. 183. »Quartetto V«. *B dur.* (3 Sätze: Andante, Allegro, Rondo.)

78. 177? André Verz. 183. »Quartetto VI«. *Es dur.* (3 Sätze.) Geſtochen.

79. 177? André Verz. 190. Trio für 2 Violinen und Baß. *B dur.* 2 Sätze (Adagio, Menuetto).

80. 1773. André Verz. 177. »6 Quartetti del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart. Quartetto I° à Vienne 1773 nel mese d'Agosto«. *F dur.* 3 Sätze.

81. 1773. André Verz. 178 »Quartetto II^{do} à Vienne 1773 nel mese d'Agosto«. *A dur.* 4 Sätze.

82. 1773. André Verz. 179. »Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart Accademico di Bologna e di Verona, à Vienne nel mese d'Agosto 1773«. *C dur.* 4 Sätze: *a* Andante con Variazioni; *b* Menuetto; *c* Adagio; *d* Rondeaux.

83. 1773. André Verz. 180. »Quartetto del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart à Vienne nel Agosto 1773«. *Es dur.* 4 Sätze.

84. 1773. André Verz. 181. »Quartetto«. *B dur.* 4 Sätze.

85. 1773. André Verz. 182. »Quartetto del Sgr. Cav. Amadeo Wolfg. Mozart à Vienne 1773«. *D moll.* 4 Sätze.

86. 1773. André Verz. 184. »Quintetto del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart à Salisb. nel Decembre 1773.« Für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Baß. *B dur.* 4 Sätze.

Das Trio des Menuetts und der lange Schlußſatz iſt zweimal componirt; daß die letzte Compoſition gültig war, beweiſt eine Bemerkung am Schluß des Menuetts von Leop. Mozarts Hand: „Hier wird nicht das folgende Trio und Allegro, ſondern das hinten pag. 22 ſtehende Trio und pag. 23 das Allegro geſchrieben“.

Die Stücke 69. 80—86. 53. 55. und das Klavier-Trio (André Verz. 225) waren in einem kleinen Bande zuſammengebunden.

4. Concerte.

a. Für Violine.

87. 1775. André Verz. 170. »Concerto a Violino solo di Amadeo Wolfgango Mozart à Salisburgo il 14 di Aprile 1775«. *B dur.* (mit Begleitung des Quartetts 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

88. 1775. André Verz. 171. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart à Salzburg li 14 di Giugno 1775«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

89. 1775. André Verz. 172. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 12 di Septembre 1775« *G dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

90. 1775. André Verz. 173. »Concerto per il Violino del Sgr. Cavaliere Amadeo Wolfgango Mozart nel Octobre 1775 à Salzburgo«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

91. 1775. André Verz. 174. »Concerto di Violino di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 20 di Decembre 1775«. *A dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

87—91 ſind in einem jener kleinen grauen Bändchen zuſammengebunden, auf deſſen Umſchlag Leop. Mozart einen Geſammttitel geſchrieben hat.

92. 1776. André Verz. 175. »Adagio di Amadeo Wolfgango Mozart 1776«. *E dur.* (mit Quartett 2 Fl. 2 Co.)

93. 177? André handſchr. Verz. 144. Rondo. *B dur.*

Leop. Mozart erwähnt in einem Briefe (25 Sept. 1777) ein „Adagio und Rondeaux, die dem Brunetti gemacht worden“; und ſpäter (9 Oct. 1777) „das Adagio für den Brunetti, da ihm das eine zu ſtudirt war“.

94. 177? André handſchr. Verz. VIII. Concertante. *Es dur.* (für Violino principale und Viola principale mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

André beſaß es in alter Abſchrift mit den Cadenzen von Mozarts Hand, die auf die letzten ſiebziger Jahre hinwies.

Gedruckt als Symphonie concertante, Op. 104. Offenbach André.

95. 1773. Cranz, in einem Bande mit 41. 42. 43. Concertone. *C dur.* (für 2 Violini principali mit Quartett 2 Ob. 2 Co. 2 Cl.) Drei Sätze.

„War es denn nicht möglich“ ſchreibt Leop. Mozart (11 Dec. 1777) „in Manheim die Hafnermuſik, Dein Concertone, oder eine Deiner Lodroniſchen Nachtmuſiken aufzuführen?“

b. Für Blasinſtrumente.

96. 1774. André handſchr. Verz. 71. Concert für Fagott (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) »à Salisburgo li 4 di Giugno 1774«. *B dur.*

Gedruckt als op. 96 Offenbach, André.

97. 1776 oder 1777. Concert für Oboe, für Ferlendi componirt, mir nur bekannt aus Briefen Mozarts (4 Nov. 1777. 14 Febr. 1778).

c. Für Klavier.

98. 1767. André Verz. 192. Concert »nel Aprile 1767«. *F dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Es iſt zum großen Theil von der Hand des Vaters geſchrieben, der aber nur den Abſchreiber gemacht hat, indem Wolfgang gelegentlich mit ihm abwechſelt.

99. 1767. André Verz. 193. Concert »in Junio 1767«. *B dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Zwei Sätze: Allegro und Adagio.

Faſt ganz vom Vater geſchrieben.

100. 1767. André Verz. 194. Concert »in Julio 1767.« *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Großentheils von der Hand des Vaters.

101. 1767. André Verz. 195. Concert »in Julio 1767«. *G dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Faſt ganz vom Vater geſchrieben.

102. 1773. André Verz. 196. »Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Cavaliere Wolfgango Mozart nel Decembre 1773«. *D dur.* (mit Quartett 2 Ob. 2 Co. 2 Cl. T.) Drei Sätze.

Mozart ſchreibt aus Manheim (14 Febr. 1778): „Dann habe ich mein altes Concert ex D geſpielt, weil es hier recht wohl gefällt“.

103. 1776. André Verz. 197. »Concerto di Cembalo del Sgr. Cav. Amadeo Wolg. Mozart nel Gianaio 1776 à Salisburgo.« *B dur*. (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Mozart ſchreibt (Augsb. 24 Oct. 1777): „Dann ſpielte ich — mein Concert ex B“; und (Manheim 14 Febr. 1778): „Die Roſe [Canabich] hat mein Concert ex B geſpielt“.

104. 1776. André Verz. 198. Concert »di Amadeo Wolfgango Mozart nel Aprile 1776 à Salisburgo«. *C dur*. (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

105. 1777. André Verz. 199. »Concerto per il Clavicembalo del Sgr. Caval. Amadeo Wolfgango Mozart nel Gianaio 1777«. *Es dur*. (Mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

Mozart ſchreibt (München 6 Oct. 1777): „Dann ſpielte ich das Concert in C [104], in B [103] und in Eb [105] von mir“. Dieſelben Concerte ſind ſicher gemeint, wenn er von Paris aus ſchreibt (11 Sept. 1778), er wolle dem Stecher ſeiner Sonaten für baares Geld 3 Concerts überlaſſen „das für die Jenomy, für die Litzau und aus dem B“. Das Concert für die Litzau erwähnt er auch in einem Briefe aus Manheim (17 Jan. 1778); ob das in C oder Es gemeint ſei, iſt nicht zu entſcheiden.

102—105 ſind in einem kleinen Bande zuſammengebunden.

106. 1776. André Verz. 217. »Originale del Concerto à 3 Cembali di Amadeo Wolfgango Mozart nel Febraro 1776«. *F dur*. (mit Quartett 2 Ob. 2 Co.) Drei Sätze.

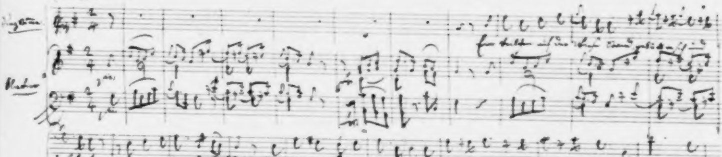
Niſſen erwähnt (Anhang S. 14) ein zierliches mit muſikaliſchen Attributen ausgeſtattetes Titelblatt einer Abſchrift, auf welchem von Leop. Mozart geſchrieben war: Dedicato al incomparabile merito di Sua Excellenza la Sgra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco e delle sue figlie le Sgre. Contesse Aloisia e Giuseppa . . . . in F . . . . dal loro devotissimo servo Wolfgango Mozart. Mozart berichtet daß daſſelbe in Augsburg (24 Oct. 1777) und in Manheim (bis 24 März 1778) geſpielt worden ſei.

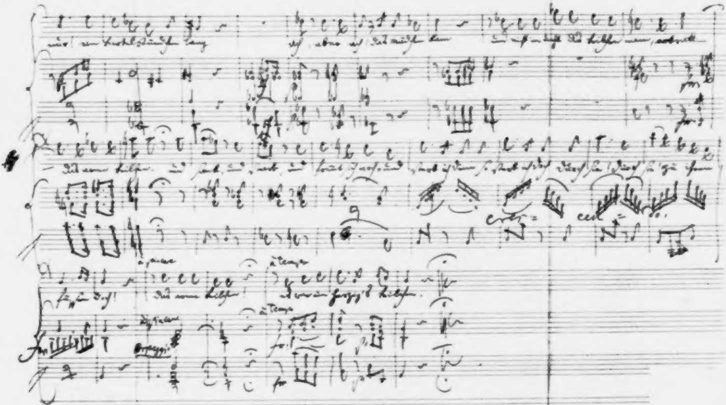
Von Mozarts Hand iſt auch ein Arrangement für zwei Klaviere vorhanden.

Allegretto

Das veilchen

von göthe


Singstimme
Clavier
Ein veilchen auf der wiese stand gebückt in sich und
unbekant. es war ein herzigs veilchen. Da kam eine junge Schäferin mit leichtem Schritt und munterm Sinn daher die
wiese her, und sang.
Ach! denkt das veilchen wär ich nur die schönste
Blume der Natur, ach nur ein kleines weilchen bis mich das liebchen abgepflückt und an dem busen matt gedrückt ach nur


cresc.
cresc.
a tempo
a tempo
Arpeggio

Im Verlage

von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

sind erschienen:

Griesinger, G. A., Biographische Notizen über Joseph Haydn. 8. 1810. geh. 20 Ngr.

Hauptmann, M., Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.

Kandler, Frz. Sales, über das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini, Sängers und Direktors der päbstlichen Kapelle, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet. Nachgelassenes Werk, herausgeg. mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*. gr. 8. 1834. geh. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Zweite verbesserte Aufl. gr. 4. 1846. geh. 2 Thlr.

—— Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Nebst einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Tractate. 4. 1840. geh. 22½ Ngr.

Lobe, J. C., Lehrbuch der musikalischen Komposition. 1. Bd.: Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition der Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. gr. 8. 1850. geh. 3 Thlr.

—— 2. Band. Die Lehre von der Instrumentation. gr. 8. 1855. geh. 3 Thlr.

Marx, A. B., die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch. 1. u. 2. Theil. 4. Aufl. gr. 8. 1852 u. 1856. geh. à 3 Thlr.

—— 3. u. 4. Theil. 2. Aufl. gr. 8. 1848. 52. geh. à 3 Thlr.

—— Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Fünfte verbesserte Aufl. gr. 8. 1853. geh. 2 Thlr.

—— die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. gr. 8. 1855. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Oulibicheff, A., Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen. Aus dem Franz. übersetzt von C. Kossmaly. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr. 25 Ngr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben, zunächst für d. Conserv. d. Musik zu Leipzig. gr. 8. 1853. geh. 1 Thlr.

Schatz des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation. Herausg. unter Mitwirkung Mehrerer v. G. Freiherrn v. Tucher. 1r Theil: Liederbuch A. u. d. T.: Kirchengesänge, Psalmen u. geistliche Lieder Dr. Martin Luthers und anderer frommen Christen. 4. 1848. geh. 3 Thlr.

—— Dasselbe 2r Theil: Melodienbuch. A. u. d. T.: Melodien des evangel. Kirchengesangs im 1. Jahrh. der Reformation mit den dazu vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. 4. 1848. geh. 4 Thlr. 15 Ngr.

Sechter, Simon, Die Grundsätze der musikalischen Komposition. 1. Abtheil.: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. 1853. 1 Thlr. 15 Ngr.

—— 2. Abtheil.: Von den Gesetzen des Taktes. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. In drei Abhandl. gr. 8. 1854. 2 Thlr. 10 Ngr.

—— 3. Abtheil.: Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. In vier Abhandlungen. gr. 8. 1854. 2 Thlr.

Wagner, Richard, drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. 8. 1852. 2 Thlr.

Winterfeld, Karl v., der evangel. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. 1. Theil der evangelische Kirchenges. im 1. Jahrh. der Kirchenverbesserung. Mit 20 B. Musikbeilagen. gr. 4. 1843. geh. n. 12 Thlr.

—— 2. Theil. Der evangel. Kirchengesang im siebzehnten Jahrhunderte. Mit $25^{1}/_{2}$ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1845. geh. n. 16 Thlr.

—— 3. Theil. Der evangel. Kirchengesang im achtzehnten Jahrhunderte. Mit $34^{1}/_{2}$ Bogen Musikbeilagen. gr. 4. 1847. geh. n. 18 Thlr.

—— über Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. gr. 8. 1848. geh. 1 Thlr.

—— Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. gr. 8. 2 Bände. 1850 u. 52. geh. 3 Thlr. 15 Ngr.

—— über den Einfluss der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten u. wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst. gr. 8. 1850. geh. 10 Ngr.

Portraits.

W. A. Mozart, nach dem Relief von Bosch, gestochen von Thaeter. gr. 4. 15 Ngr.

—— Nach dem Originalgemälde von Tischbein, gestochen von L. Sichling. gr. Fol. 22½ Ngr.

In gleicher Weise sind erschienen:

Die Portraits von: **Joh. Seb. Bach, Ludw. v. Beethoven, Joh. Chr. von Gluck, G. F. Händel**, nach den besten Originalen sämmtlich gestochen von L. Sichling. gr. Fol. à 22½ Ngr.

Vorstehende Portraits sind in der Sammlung der **Bildnisse berühmter Deutschen** Liefg. 1—5 enthalten. Preis der Liefg., von denen jede 3 Portraits enthalt 1⅓ Thlr.

Demnachst erscheint:

Joseph Haydn, gestochen von L. Sichling 22½ Ngr.

Mozart's Opern in Partitur.

Don Juan (Don Giovanni) mit deutschem u. italienischem Text nebst sämmtl. eingelegten Stucken. Neue Ausgabe mit dem Portrait des Componisten. 18 Thlr.

Titus (La Clemenza di Tito) mit deutsch. u. ital. Text. 6 Thlr.

Weibertreue (Cosi fan tutte). mit deutschem und italienischem Text. 12 Thlr.

Der Königliche Schäfer (Il Re pastore) mit deutsch. u. ital. Text. 8 Thlr.

Symphonien in Partitur.

No.	1.	D dur in 8. . .	1⅓	Thlr.	No	7.	D dur. in 8. .	1⅓	Thlr.
-	2.	G moll. in 8. .	1⅓	-	-	8.	D dur. in 8. .	1⅓	-
-	3.	E dur. in 8.. .	1⅓	-	-	9.	D dur. in 8. .	1⅓	-
-	4.	C dur in 8. . .	1⅓	-	-	10.	C dur. in 8. . .	1⅓	-
-	5.	D dur. in 8. .	1⅓	-	-	11.	B dur. in 8.. .	1⅓	-
-	6.	C dur. in 8. .	1⅓	-	-	12.	G dur. in 8. .	1	-

Nächstens erscheint:

W. A. Mozart

IL RE PASTORE

(Der Königliche Schäfer).

Oper in 2 Acten.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text.

Preis 4 Thlr.

Partitur 8 Thlr.

In dem Verlage von **Friedrich Fleischer** in Leipzig ist neu erschienen:

Christoph Wilibald
Ritter von Gluck.

Dessen Leben
und tonkünstlerisches Wirken.

Ein
biographisch-ästhetischer Versuch
von
Anton Schmid
Custos an der K. K. Hofbibliothek zu Wien.

Preis sauber geheftet nebst einem Fac-simile
2 Thlr. 18 Ngr.

Es dürfte fast Verwunderung erregt haben, dass ein Heros im Gebiete der Tonkunst wie — Gluck —, noch keinen wirklichen Biographen, bis auf die jetzige Zeit gefunden hatte. Um so erfreulicher aber ist es, dass ein Mann, wie der genannte Herausgeber, welcher vollständig dazu befähigt, und welchen durch seine amtliche Stellung die reichen Schätze, wie sie auch in dieser Beziehung in der K. K. Hofbibliothek zu finden sind, ungehindert zu Gebote standen, sich diese Aufgabe gestellt und wie wir glauben auch vollständig gelöset hat. Diese letztere Behauptung dürfte, ausser der Anerkennung welche das Werk bereits in den deutschen kritischen Zeitschriften gefunden hat, auch noch besonders darin seine Bestätigung finden, dass bereits zwei der geachtetsten Journale des Auslandes, die Pariser »**Gazette musicale**« und das Londoner »**Athenaeum**« ausführliche und gründliche Beurtheilungen gebracht haben, in welchen diesem Werke die ehrenvollste Anerkennung gezollt wird.

---

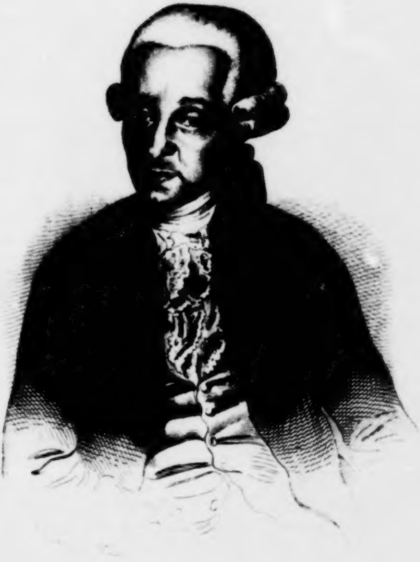
48 Sg.

W. A. Mozart.

Zweiter Theil.

90 G

146 [illegible]



LEOPOLD MOZART.

Nach dem Familienbilde im Mozarteum
zu Salzburg

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Zweiter Theil.

Mit dem Bildniß Leopold Mozarts in Kupferſtich und 2 Facſimiles
von W. A. Mozarts Handſchrift.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1856.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung bleibt vorbehalten.

Inhalt.

Drittes Buch.

Mannheim, Paris, München.

(1777—1781.)

1.

Das Familienleben S. 3 f. Des Vaters fortgeſetzte Sorge für Erziehung und künſtleriſche Fortbildung der Kinder S. 4 ff. Wolfgangs Gönner und Jugendfreunde S. 8 ff. Hausfreunde S. 13 f. Salzburger Vergnügungen S. 15 f. Die beſchränkte Lage S. 16 ff. Die erzbiſch. Kapelle S. 19 ff. Der Erzbiſchof Hieronymus und Mozart Vater und Sohn S. 26 ff. Wolfgang bittet um ſeinen Abſchied aus ſalzburg. Dienſten S. 33. Plan zu einer Kunſtreiſe in Geſellſchaft der Mutter S. 35 ff.

2.

Abreiſe von Salzburg S. 41. München S. 43. Graf Seeau und Fürſt Zeil S. 44. Churfürſt Maximilian S. 45 f. Ausſichten S. 46 f. Die deutſche Oper S. 48 f. „Wünſchende Perſonen“ S. 50 f. Herrn Alberts Plan Wolfgang in München feſtzuhalten S. 52 ff. Wolfgangs Pläne und Ausſichten S. 54 ff.

3.

Ankunft in Augsburg S. 59. Der Herr Stadtpfleger von Langenmantel S. 60 f. Der Klavierbauer Stein S. 61. Wolfgangs Urtheil über die Steinſchen Pianofortes S. 63 f. Nannette Stein S. 64 ff. Wolfgangs Orgelſpiel S. 67 f. Der Dechant Zeſchinger S. 68 ff. Concerte S. 70 ff. Das Bäsle S. 73 ff. (Vgl. Beilage XI.) Aufenthalt zu Hohenaltheim. Die Kapelle des Fürſten Wallerſtein S. 76 f.

4.

Ankunft in Mannheim. Churfürſt Karl Theodor S. 78. Die pfälz. Akademie der Wiſſenſchaften S. 79. Die deutſche Oper S. 80 ff. Sänger und Sängerinnen S. 83 ff. Die Kirchenmuſik S. 90 f. Die Inſtrumentalmuſik S. 92 ff. Wolfgangs Verkehr mit den Muſikern S. 98 ff. Wolfgangs Leiſtungen als Orgel- und Klavierſpieler S. 106 ff. Abt Vogler S. 109 ff. (Vgl. Beilage XII.)

5.

Wolfgang ſpielt bei Hofe S. 118 f. Ungeduld des Vaters S. 123 f. Pläne der Freunde, Wolfgang in Mannheim feſtzuhalten, und deſſen Hoffnungen S. 125 ff. Die Oper Roſamunde von Wieland und Schweitzer S. 135 ff. Wolfgangs Urtheil über Wieland S. 142.

6.

Vereitelte Hoffnung auf eine Anſtellung in Wien S. 144 ff. Wolfgangs Arie „Se al labro mio non credi" etc. S. 150 f. Andere Compoſitionen aus dem Mannheimer Aufenthalt S. 158 ff.

7.

Aloyſia Weber und Ausflug nach Kirchheim-Poland S. 163 ff. Wolfgangs Arie „Non sò d'onde viene" etc. S. 168 ff. Plan einer Kunſtreiſe nach Italien S. 174 ff. Aufnahme dieſes Plans von Seiten des Vaters S. 177 ff. (Vgl. Beilage XIII.) Abſchied von Mannheim S. 184 ff.

8.

Ankunft in Paris S. 187 ff. Die muſikaliſche Situation. Lully. Quinault S. 190 ff. Rameau S. 195. Les Bouffons S. 199. Kampf des coin du Roi und des coin de la Reine S. 200 f. Einfluß der italiäniſchen Oper auf die franzöſiſche S. 202 ff. Duni S. 204. Monſigny S. 205 f. Philidor S. 207. Gretry S. 208 ff.

9.

Gluck S. 218. Deſſen Grundſätze der dramatiſchen Compoſition S. 219 ff. Calſabigi S. 221 ff. Charakteriſtik Glucks S. 223 ff. Orfeo ed Euridice S. 232 f. Alceste S. 233 ff. Paride ed Elena S. 236. Iphigénie en Aulide S. 237 ff. Vorbereitung des Pariſer Publicums S. 241 ff. Aufführung der Oper und ihr Erfolg S. 243 ff. Orphée et Euridice S. 248. Piccini S. 249 ff. Glucks neubearbeitete Alceſte S. 251. Piccini in Paris S. 252. Glucks Armide S. 254. Piccinis Roland S. 255 f.

10.

Glucks Einfluß auf die franzöſ. Oper S. 256. Ungünſtige Verhältniſſe für Wolfgangs Auftreten in Paris S. 257 ff. Das Concert spirituel. Wolfgang ſchreibt einige Chöre für daſſelbe S. 262 ff. Seine Sinfonie concertante S. 265 ff. Der Herzog de Guines und ſeine Tochter S. 268 ff. Wolfgangs Unbehagen an der Pariſer Geſellſchaft S. 273 ff. Plan zu einer franzöſiſchen Oper S. 278 ff. Wolfgang ſchreibt eine Symphonie für das Concert spirituel S. 283 ff. Analyſe derſelben S. 287.

11.

Tod der Mutter S. 289 ff. (Vgl. Beilage XIV.) Madame d'Epinay und Baron Grimm S. 292 ff. Einfluß des Pariſer Aufenthalts auf Wolfgang

S. 297 ff. Beſorgniſſe des Vaters und ſtille Wünſche des Sohnes S. 301 ff. Entgegenkommende Schritte des ſalzburger Hofes S. 304 ff. Pläne des Vaters, Wolfgang nach Salzburg zurückzubringen S. 307 ff. Der Londoner Bach S. 310 ff. Gründe des Vaters für Wolfgangs Wiedereintritt in ſalzburgiſche Dienſte S. 312 ff. Wolfgangs letzte Tage in Paris S. 319 ff.

12.

Wolfgangs Aufenthalt und künſtleriſche Erfolge in Straßburg S. 322 ff. Umweg über Mannheim S. 325 ff. Freiherr von Dalberg S. 326 ff. Das Melodrama S. 328 ff. Der Vater treibt zur Abreiſe S. 332 ff. Aufenthalt in München S. 335 ff. Wolfgangs große Arie aus Alceſte „Io non chiedo eterni dei“ S. 338 ff. Enttäuſchung S. 345 f.

13.

Wolfgangs Empfang in Salzburg S. 346. Inſtrumentalcompoſitionen S. 349 ff. Charakter derſelben S. 354 ff. Compoſitionen für Klavier S. 360 ff. Meſſen S. 362 ff. Vespern S. 365 ff. Dixit Dominus etc. S. 370 f. Confitebor tibi Domine etc. S. 371 f. Beatus Vir etc. S. 372 f. Laudate pueri etc. S. 373 ff. Magnificat anima mea etc. S. 376 f.

14.

Das heroiſche Drama „Thamos, König in Egypten“ vom Freiherrn v. Gebler S. 380 ff. Wolfgangs Inſtrumentalſätze zu dieſem Drama S. 383 ff. Seine Chöre zu demſelben S. 393 ff. (Vgl. Beilage XV.) Die deutſche Operette „Zaide“ S. 400 ff. Form der Arie S. 404 ff. Das Quartett S. 409 ff. Die Factur S. 414 ff. Monologe melodramatiſch behandelt S. 416 ff.

15.

Wolfgang erhält vom Churfürſten Karl Theodor den Auftrag, eine große Oper für München zu ſchreiben. Der Abbate Varesco S. 421. Inhalt der Oper Idomeneo S. 422 ff. Das Libretto S. 426 ff. (Vgl. Beilage XVI.) Wolfgangs Abreiſe nach München. Vorbereitung der Oper S. 430 ff. Der Caſtrat dal Prato S. 432 ff. Die übrigen Sänger und Sängerinnen S. 434 ff. Wolfgangs Zuſammentreffen mit der Mara. Sein Urtheil über ſie S. 437. Proben des erſten und zweiten Acts vom Idomeneo S. 438 ff. Antheil der ſalzburger Freunde S. 444 ff. Rochlitz über Idomeneo S. 447 f. Die italiäniſche Färbung des Idomeneo S. 449 ff. Die einzelnen Perſonen und ihre Münchener Repräſentanten. Die Arien S. 455 ff. Duett, Terzett, Quartett S. 466 ff. Die Chöre S. 469 ff. Das Recitativ S. 475 ff. Die Märſche S. 481. Der Standpunkt Mozarts im Idomeneo S. 483 ff.

16.

Schauer beim Gedanken an die Rückkehr nach Salzburg S. 487 f. Ein Kyrie in D-moll S. 489 f. Große Serenate für Blasinſtrumente S. 490 ff. Die Münchner Carnevalsfreuden S. 494. Wolfgang wird vom Erzbiſchof im März 1781 nach Wien befohlen S. 496.

Beilagen XI—XVI.

XI. Auszüge aus Briefen Wolfgangs an „das Bäsle“ (Maria Anna Mozart in Augsburg) aus den Jahren 1777—1779 S. 499—511. — Ein Brief an die Baroneſſe von Waldſtetten aus dem Jahre 1782 S. 511 ff. — Anſätze zu Poſſen und Luſtſpielen S. 513 ff.

XII. Wolfgangs und Anderer Urtheile über den Abt Vogler S. 520 ff.

XIII. Leopold Mozarts Urtheil über Wolfgangs Plan (vgl. S. 174 ff.) mit Aloyſia und Conſtanze Weber und deren Vater eine Kunſtreiſe nach Italien zu unternehmen S. 527 ff.

XIV. Briefe, den Tod der Mutter betreffend. Wolfgang an Bullinger S. 535 f. Wolfgang an den Vater S. 537 f. Der Vater an Frau und Sohn S. 538 ff. Wolfgang an den Vater S. 542 ff.

XV. Urſprünglicher Text der Chöre zu „König Thamos“ von v. Gebler, welche ſpäter als „Hymnen von Mozart“ erſchienen ſind S. 545 ff.

XVI. 1. Verhandlungen mit dem Abbate Varesco über Textesänderungen im Idomeneo S. 550 ff. — 2. Eine Privataufführung des Idomeneo nach vorausgegangenen vielfachen Aenderungen in der Partitur S. 560 ff. — 3. Verſuche die Oper wieder auf die Bühne zu bringen S. 564 f. — 4. Reichardts Anzeige der Partitur des Idomeneo in der Berliniſchen muſikal. Zeitung v. 1806 S. 565 ff. — 5. Berichtigung einiger Fehler in der Partitur S. 567 f.

Drittes Buch.

Mannheim, Paris, München.

(1777—1781.)

Bayerische
Staats-
Bibliothek
München

1.

Die Verhältniſſe, unter welchen Mozart in Salzburg lebte, entſprachen dem was er bedeutete und leiſtete weder in ſeiner Stellung als Künſtler noch im geſelligen Verkehr, er konnte dort, ſeitdem er ſeiner Selbſtändigkeit ſich bewußt wurde, nicht glücklich oder zufrieden ſein. Was ihm das Leben dort allein möglich und erträglich machte, war das geſunde und tüchtige Familienleben, in welchem von früher Kindheit an ſeine gemüthliche und ſittliche Exiſtenz mit feſten und ſtarken Wurzeln gegründet war. Die herzliche, in einer langen Ehe ſtets befeſtigte Zuneigung der Eltern zu einander und zu den Kindern, die ſtrenge Zucht eines auf kirchlicher Religioſität und bewußter Sittlichkeit beruhenden, in echt bürgerlicher Beſchränkung geordneten Hausſtandes bildeten die geſunde Luft, in welcher Mozart herangewachſen war. „Nach Gott kommt gleich der Papa", das war der Wahlſpruch des Knaben und des Erwachſenen, es war der Grundſatz des ganzen Hauſes und Leopold Mozart verdiente, wie wir ſahen und ſehen werden, dieſes Vertrauen in vollem Maaß. Denn hingebendes Vertrauen, nicht ſcheue Furcht war es, welche Frau und Kinder zu ihm hegten, und Offenheit und Wahrheit gaben den Grundton des Verkehrs in der Familie an. So wie Eltern und Kinder, waren auch die Geſchwiſter einander herzlich zugethan; die gleiche Richtung ihres Talents, weit entfernt Spannung und Eiferſucht hervorzurufen, führte ſie nur näher zuſammen, und die Schweſter ſah den glänzenden Erfolgen des jüngern Bruders mit ebenſo neidloſer Freude zu als ſie ſeine Neckereien gleichmüthig ertrug, da ſie ſeiner herzlichen Theilnahme in großen und kleinen Freuden und Nöthen gewiß ſein konnte. Dieſes treue Zuſammenleben der Familie, an welchem alle Hausgenoſſen, nicht allein die Mägde[1], ſondern auch die Hausthiere[2] zu ihrem Theil ein Recht erhielten, wurde um ſo viel feſter und inniger, da äußere wie innere Verhältniſſe den Kreis desſelben eng begränzten.

Zunächſt war es der ernſte pflichtgetreue Sinn des Vaters, der von ſeinen Kindern angeſtrengte Arbeit und regelmäßigen Fleiß unnachſichtig forderte, wie er ihnen darin mit einem muſterhaften Beiſpiel voranging. Er ſah die Leiſtungen des Künſtlers nicht bloß als ein heiteres Spiel glücklicher Stunden, als einen ſeligen Rauſch ſchwärmeriſcher Begeiſterung an, ſondern als die reife Frucht unabläſſiger Arbeit, unermüdeten Fortſchreitens in ſittlicher und künſtleriſcher Selbſterkenntniß. In dem außerordentlichen Genie ſeines Sohnes, in der bewundernswerthen Leichtigkeit, mit welcher dieſer ſich aneignete was zu lernen war und das Gelernte zu eigener Production frei verwandte, erkannte er nicht den Freibrief für ein bequemes ſich Gehenlaſſen, ſondern die ſtrenge Pflicht

---

1) In den Briefen, die auf der Reiſe nach Hauſe geſchrieben ſind, werden Grüße und Glückwünſche zum Namenstag an die Mägde nie vergeſſen. Als ſpäter die Rückkehr Wolfgangs von der Pariſer Reiſe bevorſteht, läßt ihm die Thereſel wiederholt melden, wie viel Kapaunen ſie ſchon für ihn angekauft habe.

2) Außer dem Canarienvogel, an den Wolfgang auf ſeinen Reiſen ſich wiederholt erinnert (Beil. V, 14. 49), iſt es beſonders der Hund Bimperl, von deſſen Befinden und Benehmen detaillirter Bericht erſtattet wird, und dem Mutter und Sohn Grüße und Buſſerln ſchicken. Mozart blieb auch in ſpäteren Jahren ein großer Thierfreund, wovon noch einige artige Geſchichtchen zu erzählen ſein werden.

Alles anzuwenden, was zu ſeiner Ausbildung irgend erſprießlich ſein könnte. Von Jugend auf gewöhnte er die Kinder an Arbeit, und ſetzte Alles darein daß ſie auch in den äußeren Verhältniſſen keinerlei Entſchuldigungen finden könnten ſich an müßige Stunden zu gewöhnen; „die Gewohnheit“ ſagte er „iſt ein eiſerner Pfad“ (I S. 69). Er gab daher außer den Verpflichtungen, welche ſein Amt ihm auferlegte, alle Beſchäftigungen auf welche ihn ſeinen Kindern entzogen, namentlich allen Unterricht, obgleich er ſich bei ſehr beſchränkten Umſtänden dadurch eine weſentliche Einnahmequelle entzog, die durch den Ertrag der erſten Kunſtreiſen gewiß nur vorübergehend erſetzt werden konnte. Allein er hatte ein ſo feſtes Vertrauen auf die Zukunft Wolfgangs, er hatte dieſes Ziel ſo ſicher und klar ins Auge gefaßt, daß er um daſſelbe zu erreichen ſich in keiner Weiſe beirren ließ. Er hatte mit ſeinem Sohn auch keine Noth; Wolfgang war ihm kindlich ergeben, von Natur lenkſam und hatte einen brennenden Eifer für ſeine Kunſt, ſo daß es nicht nöthig war ihn zum fleißigen Studiren anzuhalten; wie denn auch der Vater ſeine Thätigkeit und Arbeitſamkeit oft rühmt. Nur darin werden wir den wohlthätigen Einfluß des Vaters zu erkennen haben, der ja nicht allein Sorgfalt und Aufmerkſamkeit in der Erziehung überhaupt ſondern Einſicht und Verſtändniß für die künſtleriſche Ausbildung im vollen Maaß mitbrachte, daß Wolfgang nicht — wie es der Jugend um ſo mehr eigen zu ſein pflegt je talentvoller und lebhafter ſie iſt — augenblicklichen Anregungen leidenſchaftlich ſich hingab und durch unſtetes und einſeitiges Verfolgen verſchiedenartiger Richtungen Zeit verlor, ſondern in ſtetiger und folgerichtiger Ausbildung aller Kräfte gerade auf das Ziel zuſchritt. Vergegenwärtigen wir uns die große Anzahl ſeiner Compoſitionen auf den verſchiedenſten Gebieten ſeit dem Jahr 1770, ſo geben uns ſchon dieſe von ſeiner Arbeitſamkeit keine geringe Vorſtellung; und doch muß man ſich ſagen, daß dieſe Leiſtungen nur möglich waren auf der Grundlage und im Zuſammenhang fortgeſetzter Studien und Uebungen, von welchen unmittelbar gar Nichts zum Vorſchein kam, ſo wie auch wenigſtens die größeren Werke ohne Vorarbeiten, Entwürfe und Skizzen, die mehrfach aus- und umgearbeitet werden mußten, nicht ſo geworden ſind, wie ſie jetzt vorliegen[3]. Dazu kommen die fortgeſetzten Uebungen im Techniſchen des Orgel-, Klavier- und Violinſpiels, die ihn zum Virtuoſen machten, ferner die Beſchäftigungen in der Kirche und bei Hofe, welche ihm ſeine Anſtellung in der Kapelle auferlegte, ungerechnet die nicht ſeltenen Veranlaſſungen in Privatcirkeln ſich hören zu laſſen, endlich die Unterrichtsſtunden, welche er, ſeitdem er herangewachſen war, zu ertheilen hatte — in der That, man begreift kaum, woher er die Zeit nahm, da doch ſein Tag auch nur vier und zwanzig Stunden hatte. Gewiß war es allein die anomale Verbindung des außerordentlichſten Genies mit der planmäßigſten Ordnung und Thätigkeit, welche ſo anomale Reſultate möglich machte. Uebrigens war der Vater zu einſichtig und gebildet, um mit der ausſchließlich muſikaliſchen Ausbildung des

---

3) Die lange Reihe der oft erwähnten Hefte, in welcher Compoſitionen jeder Gattung in der ſauberſten Reinſchrift von Mozarts Hand, vom Vater geordnet und mit Titeln verſehen uns vorliegen, ſind der ſprechendſte Ausdruck für den emſigen Fleiß und für das Behagen an Ordnung und Sauberkeit, zu welchem Wolfgang durch ſeinen Vater erzogen war. Auch geben gerade dieſe Reinſchriften gegenüber den flüchtigeren Entwürfen anderer Compoſitionen dem, der deſſen bedarf, den klaren Beweis daß Mozart ſeine Compoſitionen ausarbeitete und nicht immer gleich ins Reine ſchrieb, wie man wohl annimmt, um ſeiner Genialität ein Compliment auf Koſten ſeines Fleißes und ſeiner Sorgfalt zu machen. Doch davon wird auch ſpäter noch die Rede ſein.

Sohnes Alles gethan zu glauben[4]. Er ſorgte dafür daß er in Sprachen Uebung und Gewandtheit erhielt; Lateiniſch hatte er, wie wir ſahen (I S. 78), bereits in früher Jugend gelernt, auch war ihm einige Kenntniß deſſelben ſchon als Kirchencomponiſten unentbehrlich[5]; Franzöſiſch und Italiäniſch war ihm auf ſeinen Reiſen geläufig geworden und der Vater ſorgte mit Eifer dafür ihn in der Kenntniß derſelben zu erhalten. Auch was ſonſt geſchehen konnte ihn durch gemeinnützige Kenntniſſe und durch Lectüre zu bilden, wurde, ſo weit das in damaliger Zeit in Salzburg thunlich war, nicht verſäumt[6]. Charakteriſtiſch iſt es daß der Vater beide Kinder anhielt jeden Abend in einem Tagebuch kurze Rechenſchaft über das abzulegen, was ſie den Tag über gelernt und erfahren hatten, um ſie auch dadurch zur Aufmerkſamkeit auf ſich und ihr Leben anzuleiten[7].

---

[4] „Ich ſtellte Dir oft vor“, ſchreibt Leopold ſeinem Sohn (18. Dec. 1777) „daß Du (wenn Du auch bis Du ein paar Jahre über das zwanzigſte hinaus biſt in Salzburg bleibſt) nichts verlierſt, da Du unterdeſſen Gelegenheit haſt Dich in andern nützlichen Wiſſenſchaften in Etwas umzuſehen und durch Leſung guter Bücher in verſchiedenen Sprachen die Vernunft mehr auszubilden und Dich in Sprachen zu üben.“

[5] Während der Pariſer Reiſe erinnerte er Wolfgang ſich des lateiniſchen Gebetbuches zu bedienen, um ſo wenigſtens einigermaßen in der Uebung des Lateiniſchen zu bleiben (15. Oct. 1777).

[6] Wolfgang erwähnt einmal in einem Briefe (20. Dec. 1777) daß er Abends nach dem Nachteſſen während die Familie ſich anderweitig unterhielt, ein Buch zur Hand zu nehmen pflegte. Was für Gegenſtände der Lectüre ihn beſonders anzogen, wiſſen wir freilich nicht. Wir ſehen, daß Leop. Mozart Gellert hochſchätzte (I S. 21), auch Wieland war ihm wie dem Sohn wohl bekannt. Später werden wir in kritiſchen Bemerkungen über Operntexte und verwandte Gegenſtände die Belege finden, daß er auch nach dieſer Richtung hin im väterlichen Hauſe ſehr gut ausgerüſtet worden war.

[7] Vgl. I S. 140.

Da der Vater ſehr wohl erkannte, daß überreizte Treibhauspflanzen keine Dauer haben, ſo hielt er in der Anſpannung der Kräfte ſeines Sohnes vorſichtig Maaß und war ebenſo ſehr darauf bedacht durch angemeſſene Zerſtreuung und Aufheiterung ſeinen Körper geſund und ſtark, ſeinen Sinn friſch und lebendig zu erhalten, und ihm im geſelligen Verkehr mit Menſchen aller Art Sicherheit und Unbefangenheit zu geben, womit es ihm bei Wolfgangs liebenswürdiger Gemüthsanlage ungleich beſſer gelang als mit dem Bemühen ihm Vorſicht und Zurückhaltung einzuflößen, welche auch nach bitteren Lebenserfahrungen ihm ſtets fremd geblieben ſind. Bei den Beſtrebungen nach dieſen Richtungen hin für Wolfgangs Ausbildung zu ſorgen, welche nicht wie die muſikaliſche allein in ſeiner Macht lag, fühlte ſich aber der Vater durch ſeine Stellung und die Salzburger Verhältniſſe in jeder Weiſe gehemmt und beſchränkt. Eins konnte ihm nicht verkümmert werden, die wunderbare Schönheit der Natur. Zwar wird derſelben nirgends Erwähnung gethan, aber in der Regel fangen ja die Bewohner ſchöner Gegenden erſt dann von ihnen zu reden an, wenn Fremde ihnen dazu Veranlaſſung geben. Allein ausgeſprochen, mit klarem Bewußtſein empfunden oder nicht, der Einfluß einer ſo herrlichen und reichen Gegend auf eine für die Empfindung des Schönen fein und zart organiſirte Seele kann nicht ausbleiben, und das Glück unter ſolchen Eindrücken der umgebenden Natur die Jugend zu verbringen iſt nicht geringer zu ſchätzen als irgend eine jener günſtigen Fügungen, welche die noch ſchlummernden Seelenkräfte durch hellen Sonnenſchein und milde Wärme zum Leben erwecken.

Deſto ſchwerer war es die Vorzüge zu erringen, welche allein ein freier Verkehr mit gebildeten und kunſtliebenden Menſchen darbieten konnte. An ſolchen fehlte es freilich damals in Salzburg nicht völlig, allein ſie fanden ſich faſt ausſchließlich nur unter dem hohen Adel. Zwei Grafen Firmian, Brüder des Generalgouverneurs der Lombardei (I S. 190), werden als Männer von lebhaftem Intereſſe und Verſtändniß für Wiſſenſchaft und Kunſt gerühmt; der eine, Vigilius Maria, welcher Domprobſt war, beſaß eine ausgeſuchte Bibliothek und war heimiſch in der franzöſiſchen, italiäniſchen, engliſchen und deutſchen Litteratur, der andere, Franz Lactantius, Oberſthofmeiſter des Erzbiſchofs, war ein Kenner der Malerei und ſelbſt im Beſitz einer trefflichen Gemäldeſammlung[8]. Der Domherr Graf Anton Wilibald Wolfegg hatte weite Reiſen gemacht, um Manufacturen und Induſtrie kennen zu lernen und namentlich die Baukunſt gründlich ſtudirt; der Oberſtallmeiſter Graf Leopold Joſeph Küenburg war ein Mann von Geiſt und umfaſſender Beleſenheit; der Biſchof von Chiemſee Graf Ferdinand von Zeil durch Verſtand und Bildung gleich ausgezeichnet wie durch edlen Charakter[9]. Wir erfahren, daß alle dieſe Männer Mozart zugethan und wohlgeneigt waren; auch der Oberſtkämmerer Graf Georg Anton Felix von Arco, der Oberſthofmarſchall Graf Nicolaus Sebaſtian von Lodron, der Hauptmann der Leibgarde Graf Leopold von Lodron gehörten zu ſeinen Gönnern.

---

8) Von Muſik aber ſcheint er keine Einſicht gehabt zu haben, denn obgleich er Wolfgang herzlich zugethan war, ſo ſchreibt dieſer doch ſeinem Vater (9. Juli 1778), daß aus der Salzburger Muſik nicht eher etwas werden könne bis ſie ganz dem Kapellmeiſter untergeben ſei, ſo daß der Oberſthofmeiſter nichts mehr darin zu ſagen habe. „Denn ein Cavalier kann keinen Kapellmeiſter abgeben, aber ein Kapellmeiſter wohl einen Cavalier.“

9) Man vergleiche die Charakteriſtik dieſer Männer bei K. R[isbeck] Briefe eines reiſenden Franzoſen über Deutſchland 1784 I S. 155 f., und über Graf Zeil [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 40.

Er erhielt in ihren Häuſern Zutritt, durfte in ihren Geſellſchaften ſich hören laſſen und den Töchtern Unterricht geben, auch wandten die alten und jungen Damen dem ausgezeichneten Virtuoſen wohl eine gnädige Attention zu[10]; allein der Unterſchied des Standes, die perſönlichen Verhältniſſe ließen es zu keinem geſelligen Verkehr kommen, der den Menſchen und Künſtler weſentlich hätte fördern können[11].

Auch mit anderen adelichen Familien[12], und namentlich mit den jüngeren Mitgliedern derſelben finden wir Wolfgang in näherem Umgang, meiſtens aber erſcheint dies wie ein oberflächlicher Verkehr unter jungen Leuten, der ohne tieferen Grund und nachhaltigen Einfluß in reiferen Jahren ſtill zurücktritt. So finden wir als einen Jugendfreund Wolfgangs und unglücklichen Anbeter ſeiner Schweſter Marianne Herrn v. Mölk erwähnt[13], den Sohn des Hofkanzlers[14], der aber in München ſich über die Aufführung der Oper ſo verwunderte und verkreuzigte, daß Mozarts ſich ſeiner ſchämten, weil Jedermann klar daraus ſah daß er ſein Lebtag nichts als Salzburg und Insbruck geſehen hatte[15]. Beſſer gefiel ihm, wenigſtens in früheren Jahren, das Fräulein W. v. Mölk, der er ſagen läßt, er freue ſich darauf wieder von ihr ein Präſent, wie für die letzten Menuette zu bekommen; ſie wiſſe ſchon welches[16]. Als andere Jugendfreunde lernen wir Herrn

---

[10] „Der Wolfgang läßt Ihro Excellenz der Gräſin Arco die Hände unterthänigſt küſſen und dankt für den geſchickten Kuß, der ihm viel angenehmer iſt als viele junge Buſſerl“ ſchreibt Leop. Mozart von Mailand (17. Febr. 1770).

[11] Nicht ohne deutliche Beziehung ſchreibt Wolfgang (2. Oct. 1777): „Sie können ſich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte: er verſteht doch die Muſik, denn er ſagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers eine Priſe Taback nehmen — ſich ſchneuzen, räuſpern — oder einen Discours anfangen.“

[12] „Der kleine Adel“ heißt es in Risbecks Briefen (1 S. 156 f.) im Gegenſatz gegen den gebildeten hohen Adel „macht ſich durch ſeine erbärmliche Titelſucht und ſeinen elenden Stolz lächerlich. Du findeſt hier gegen 100 gnädige Herren, die von 3 bis 400 Gulden auf Gnade des Hofes leben und die Du nicht gröber beleidigen kannſt als wenn Du zu ihnen: Mein Herr und zu ihren Weibern: Madame ſagſt. Man muß ſich hier angewöhnen immer über das dritte Wort Euer Gnaden zu ſagen, um nicht für einen Menſchen ohne Lebensart gehalten zu werden. — Sie beklagen ſich alle, daß ihnen der Hof keine hinlängliche Beſoldung giebt, um ihrem Stand gemäß leben zu können. — Ihr Stand iſt nichts als der gute Wille des Hofes eine große Menge unnützer Bedienten zu ernähren und ihr kühnes Vertrauen auf dieſen guten Willen. Wenn man ihnen übrigens die gehörige Titulatur giebt, ſo ſind ſie die artigſten, geſelligſten und dienſtfertigſten Geſchöpfe von der Welt. Sehr viele beſchäftigen ſich auch mit der Lectüre der deutſchen und franzöſiſchen Dichter, beſonders jener, die für das Theater gearbeitet haben.“ Vgl. [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre des Erzſtiftes Salzburg S. 256 f.: „Seit 250 Jahren ſtanden die Beamten der ſalzburger Landesſtellen in der Hauptſtadt

---

auf ein und demſelben unmunären Einkommen. Hieronymus ließ es dabei bewenden: während die Beamten aller Privatherrſchaften Zulagen erhielten und jenes ängſtliche, koſtbare, die Urproduction des Volks drückende Syſtem der Nahrungspolizei doch nicht vor Armuth und Erniedrigung ſchützte. Die alte Wohlhabenheit vieler angeſehener, einſt begüterter Familien verblutete ſich bei dieſen Mißverhältniſſen auf eine erbärmliche Weiſe, die ſelbſt wieder auf die Cultur und auf die Staatscaſſen ſehr nachtheilig zurückwirkte.“

13) Beil. V, 2. 23.

14) Er war Hofkanzler unter Sigismund geworden ſowie Direktor des Hofraths; dies letztere Amt legte er 1772 nieder (Koch-Sternfeld S. 65), und wurde 1774 vom Hofkanzler zum ſalzburgiſchen Geſandten am Reichstag befördert (ebend. S. 60).

15) Beil. V, 55. Wolfgang wußte auch von einem Salzburger, der Paris nicht recht hatte ſehen können, weil die Häuſer da zu hoch wären (Beil. V, 42).

16) Beil. V, 38. Daß es nicht an Gelegenheit zu jugendlichen Inclinationen fehlte ſehen wir aus den geheimnißvollen Andeutungen, welche

v. Heſner[17], v. Schiedenhofen, über den ſich Mozart ſpäter ſehr ereiferte, weil er eine Geldheirath gemacht habe[18], und v. Aman kennen, zu dem er als Knabe eine große Zuneigung hatte, welche ebenfalls in reiferen Jahren nicht Beſtand hatte[19].

Der Umgang mit Familien aus dem Bürgerſtande[20], auf welchen Mozarts durch ihre eigene Stellung angewieſen waren und der an einem Ort, wo ſie viele Jahre heimiſch waren,

---

Wolfgang ſeiner Schweſter macht (Beil. V, 36. 37. 43. 46. 47. 48. 53. 54), ſie möge ja — ſie wiſſe ſchon wen — beſuchen, zärtlich grüßen u. ſ. w. Als er im Jahr 1772 nach Italien ging, war einer Andeutung in einem Briefe des Vaters zufolge, eine Tochter des Dr. Bariſani ſeine Herzenskönigin.

[17] Beil. V, 35. 48. 52. Leopold Mozart war von früherer Zeit her mit dem Vater dieſes Herrn v. Heſner wohl bekannt (Brief 25. Sept. 1777).

[18] Vgl. Beil. V, 6. 14. 23. Joachim Schiedenhofen von Stumm, ſpäter fürſterzbiſch. Hofrath und Landſchaftskanzler, führte in ſeiner Jugend ein „Diarium über ſeine eigenen Verrichtungen“, aus welchem mir Auszüge die Jahre 1774 bis 1777 betreffend durch Herrn v. Schallhammer gütigſt mitgetheilt ſind. Er hat alle Beſuche der Mozartſchen Familie notirt. Man ſieht daraus, daß namentlich die Mölkſche, Bariſaniſche, Gilowskyſche und Schiedenhofſche Familien lebhaft mit der Mozartſchen verkehrten, indem man ſich gegenſeitig Abends auf einige Stunden zu beſuchen pflegte. Neben dem gleich zu erwähnenden Bölzlſchießen wird auch eine Spielgeſellſchaft erwähnt, die ſich regelmäßig verſammelte. Außer dieſem ziemlich häufigen geſelligen Umgang, der offenbar einen ſehr einfachen und bürgerlichen Charakter hatte, werden hie und da auch Akademien, an denen Mozart betheiligt war, und Redouten namhaft gemacht.

[19] Beil. V, 8.

[20] Bei dem Oekonomieinſpector des St. Peterſtiftes Mayer verkehrte der Kreis der Mozartſchen Bekannten beſonders gern und Mozart erinnerte ſich ſpäter oft der fröhlichen Stunden, die er dort verlebt hatte.

nicht ausbleiben konnte, war doch gewiß mehr für einen mäßigen Zeitvertreib, eine leidliche Erholung in müſſigen Stunden als für geiſtige Ausbildung geeignet; einzelne gelegentliche Aeußerungen über den Ton der Unterhaltung in Salzburg erwecken nicht eben ein günſtiges Vorurtheil[21]. Unter den Perſonen, welche uns genannt werden als im Verkehr mit der Familie Mozart ſtehend, tritt der Kaufmann Hagenauer hervor, ihr langjähriger Hauswirth[22]. Aus den vertrauten Briefen, welche Leop. Mozart auf den erſten Reiſen an ihn richtete, können wir entnehmen daß er nicht nur Mozarts aufrichtig zugethan und ihnen mit Rath und That beizuſtehen ſtets bereit war, ſondern daß er auch Bildung und Intereſſe, die über ſeinen nächſten Beruf hinausgingen, gehabt haben muß. Seine Frau war nach einigen Andeutungen Leop. Mozarts zu ſchließen einigermaßen bigott und unterhielt einen lebhaften Verkehr mit Geiſtlichen[23]. Der genaueſte Hausfreund aber, der das Vertrauen der Kinder und des Vaters in gleichem Maaße beſaß, war Bullinger, ein Geiſtlicher, der in München im Jeſuiterſeminarium ſeine Bildung erhalten hatte und in Salzburg im Hauſe des Grafen Arco Inſtructor war. Der „getreue" Bullinger war im Mozartſchen Hauſe „allemal eine Hauptperſon"; in den Briefen, welche Wolfgang nach Salzburg ſchreibt, läßt er nicht allein ſeinen „beſten Freund Bullinger" ſtets grüßen, er ſetzt voraus daß ſie dieſem mitgetheilt werden, wendet ſich mitunter an ihn und bittet wichtige Geheimniſſe Niemand als die Nannerl und Bullinger wiſſen zu laſſen. Nachdem die Mutter in Paris geſtorben iſt, wendet Wolfgang ſich an ihn mit der Bitte, ſeinem Vater die Trauerbotſchaft auf ſchonende Weiſe mitzutheilen, was er mit ſo viel Klugheit als Theilnahme ausführt; und als Wolfgang dann den ſchweren Entſchluß faſſen muß wieder nach Salzburg zurückzukehren, ſo iſt es Freund Bullinger gegen den er ſein gepreßtes Herz ausſchüttet (7. Aug. 1778). Mit gleicher Liebe iſt dieſer auch ſeinem Wolfgang zugethan. Da auf ſeiner Rückreiſe von Paris lange Zeit keine Nachricht von ihm einlief, ſo daß die Seinigen in die größte Unruhe um ihn geriethen, beichtete und communicirte der Vater ſammt der Schweſter und bat Gott inſtändigſt um die Erhaltung des Sohnes, für den „der beſte Bullinger täglich in der heil. Meſſe betete" (19. Oct. 1778). Auch der Vater hatte Urſache zu rühmen, daß Bullinger ſein beſter und wahrer Freund ſei, von dem er „ſo viel Höflichkeit und Güte genoſſen habe", und der ihn, als er während Wolfgangs Reiſe in große Verlegenheit gerieth, durch ein verhältnißmäßig nicht unbedeutendes Darlehen unterſtützte. Er ſchenkte ihm daher auch das vollſte Vertrauen, theilte ihm Alles mit was Wolfgang anging, ſeine Befürchtungen wie ſeine Wünſche, und berieth mit ihm was zu thun ſei. Man kannte auch in Salzburg dies nahe Verhältniß ſehr wohl und als man darauf dachte Wolfgang wieder dorthin zu ziehen, wandte man ſich, wie Leop. Mozart berichtet (11. Juni 1778), an Bullinger um zu vermitteln und zu unterhandeln. Auch an Sinn für Muſik ſcheint es ihm nicht gefehlt zu haben; wenigſtens finden wir ihn als Theilnehmer einer Privatmuſik, welche alle Sonntag um 11 Uhr Statt hatte, und Wolfgang bittet ihn nach ſeiner Abreiſe (11. Oct. 1777) „eine auctoritätiſche Anrede zu halten und ihn den Mitgliedern der Akademie zu empfehlen“[24].

---

[21] Seiner Schweſter ſchrieb Wolfgang (Beil. V, 49) von Mailand, er habe eine neue Sprache gelernt, ſie ſei etwas kindiſch, aber gut für Salzburg. Später ſchrieb er an Bullinger (7. Aug. 1778), er könne unmöglich in Salzburg vergnügt leben, wo gar kein Umgang zu haben ſei, und an ſeinen Vater (8. Jan. 1779): „Ich ſchwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von geborenen Salzburgern) nicht leiden kann — mir iſt ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich.“

[22] Belege von Wolfgangs Anhänglichkeit an dieſe Familie ſ. I S. 639. Später ſchreibt Leop. Mozart (26. Dec. 1772): „Das Unglück des Hrn. Hagenauer geht uns ſehr zu Herzen. Wir haben heute in der Kirche beyde für ſeine Beſſerung Gott inſtändigſt gebeten.“

[23] Charakteriſtiſch iſt Leop. Mozarts Brief an Mad. Hagenauer über die Zuſtände in Paris (bei Niſſen S. 50 ff.), ſowie die Aeußerung über das Conſiſtorium (I S. 434). Von Neapel aus ſchreibt er (25. Mai 1770): „Die Frau Hagenauer wird wohl zu Zeiten ein Vaterunſer für uns beten. Es thut wirklich Noth, denn wir beten nicht gar viel.“

Es fehlte in dem vergnügungsſüchtigen Salzburg unter der Regierung des Erzbiſchofs Hieronymus, der auch in Beziehung auf öffentliche Luſtbarkeiten freier und aufgeklärter dachte als ſein Vorgänger Sigismund, nicht an Gelegenheit zu munterer Unterhaltung[25], ſowohl im Faſching, wo auf dem Rathhaus Bälle und Redouten gegeben wurden[26] und die Münchner oder auch wandernde Schauſpielergeſellſchaften ſich einfanden[27], Schlittenfahrten[28] und Aſſembleen gegeben wurden, als überhaupt das ganze Jahr hindurch[29]. Allein die Theilnahme an ſolchen Vergnügungen war für Mozarts etwas Seltenes[30]. Wenn auch der Vater den häufigen Genuß derſelben für ſich und ſeine Kinder angemeſſener gehalten hätte als es wahrſcheinlich der Fall war[31] — obgleich er als ein verſtändiger Mann, der den Sinn der Jugend richtig beurtheilte, ſeinen Kindern, denen er angeſtrengte Arbeit zumuthete, auch Zerſtreuungen gönnte[32] —, ſo würde ſeine beſchränkte

---

[24] Dies war eine andere Geſellſchaft als die der Dilettanten, welche bald nach Wolfgangs Weggehen zu einem regelmäßigen Concert ſich vereinigte, von der Leop. Mozart ihm wiederholt erzählt.

[25] K. R[isbeck] Briefe I S. 139: „Alles athmet hier den Geiſt des Vergnügens und der Luſt. Man ſchmauſt, tanzt, macht Muſiken, liebt und ſpielt zum Raſen, und ich habe noch keinen Ort geſehen, wo man mit ſo wenig Geld ſo viel Sinnliches genießen kann.“ [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 157: „In der Hauptſtadt, wo der Adel nicht zahlreich, die Beamten nicht wohlhabend und aus dem geachteten Bürgerſtande die Kaufleute mehr für ſich vereinigt waren, den Geiſt des Vergnügens zu wecken und zu leiten, ward im Rathhauſe ein geräumiger Saal mit einigen Nebenzimmern (1775) erbaut; da hatten im Carneval regelmäßig maskirte Bälle unter Regie des Magiſtrats, auch ſonſt Concerte, Geſellſchaften und Spiele ſtatt. Die Laune des Fürſten ſprach ſich bei dieſen Vergnügungen verſchieden aus. Fanden ſich Beamte und Bürger dabei ein, ſo ſagte er, ſie hätten ihr Geld und beklagten ſich doch. Blieben ſie weg, ſo meinte er, ſie liebten ihn nicht.“

[26] Mozart, der gern tanzte und Poſſen trieb, pflegte ſich auf Maskeraden auszuzeichnen; Schiedenhofen erwähnt, wie er in einer Bauernhochzeit und ein andermal als Friſeurjunge Alle unterhalten habe.

---

[27] K. R[isbeck] Briefe I S. 157: „Die Theaterwuth herrſcht hier ſo ſtark als zu München, und man lechzt nach der Ankunft einer fahrenden Schauſpielergeſellſchaft wie im äußerſten Sibirien nach der Wiederkehr des Frühlings.“ [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 157: „Die ziehenden Schauſpieler hatten bisher zu ihren Vorſtellungen im Winterſemeſter keine bleibende Stätte gefunden; die Hofkammer erbaute in der jenſeitigen Stadt am rechten Ufer der Salzach ein den damaligen Bedürfniſſen angemeſſenes Theater, das der berühmte Wahr eröffnete.“

[28] Beil. V, 2.

[29] K. R[isbeck] Briefe I S. 139: „Einer der Haupttummelplätze der öffentlichen Luſtbarkeit iſt der eine Stunde von hier entlegene fürſtliche Garten Hellbrunn, wo Bier und Wein geſchenkt wird“; mit einer Beſchreibung des Parks.

[30] „Du mußt doch auch auf eine Redoute nicht verſäumen“ ſchreibt Leop. Mozart ſeiner Frau von München (15. Febr. 1775), wo er ſelbſt mit ſeinen Kindern die Freuden des Carnevals reichlich genoß.

[31] Es iſt wohl etwas Taktik dabei, wenn er die Salzburger Herrlichkeiten ſeinem Sohn aufzählt, als er dieſen wieder in ſeine Heimath zu ziehen wünſcht und bemerkt, wenn ſie einen guten Gehalt hätten, könnten auch ſie in Zukunft dergleichen oft mitmachen (3. Sept. 1778).

[32] So konnte er mit Recht ſeinem Sohn ſchreiben (12. Febr. 1778): „Denke nach, ob ich Dir nicht allezeit — alle mögliche Unterhaltung verſchafft und zu allem ehrlichen und wohlanſtändigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen großen Unbequemlichkeit geholfen habe.“

Lage ihm dieſelben verſagt haben, die ihm bei zunehmender Theuerung[33] eine ſtrenge Ordnung und verſtändige Sparſamkeit zur Pflicht machte[34]. Wie einfach die Lebensweiſe,

---

33) Leopold ſchreibt ſeiner Frau (5. Juni 1770): „Ich kann mich nicht genug wundern daß in Salzburg Alles theuer wird. Man denkt dort halt nicht daran, daß, wenn das Syſtem in einer Weiſe ändert, man darauf bedacht ſeyn muß, auf einer anderen Seite ein Syſtem zu formiren, ſo daß ſich das Ganze in ſeinem nöthigen Gleichgewicht erhält.“ Näheres hierüber giebt [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 28 ff.

34) Dieſe Verhältniſſe legt Leop. Mozart in einem Brief an ſeinen Sohn (16. Febr. 1778) klar vor: „Ich habe ſeit Eurer Geburt und auch ſchon vorhero, ſeitdem ich verheurathet bin, mir es gewiß ſauer genug werden laſſen um nach und nach einer Frau und ſieben Kindern, zwei Ehehalten und der Mama Mutter mit etlichen und 20 Fl. monatlichen gewiſſen Einkommen Unterhalt zu verſchaffen, Kindbetten, Todfälle und Krankheiten auszuhalten, welche Unköſten, wenn Du ſie überlegſt, Dich überzeugen werden, daß ich nicht nur allein nicht einen Kreuzer auch nur zu meinem mindeſten Vergnügen angewendet, ſondern ohne ſonderbare Gnade Gottes bey aller meiner Speculation und ſauren Mühe es niemals hätte dahin bringen können ohne Schulden zu leben. Ich habe dann alle meine Stunden Euch zwey aufgeopfert, in der Hofnung es ſicher dahin zu bringen, nicht nur daß Ihr Beide ſeiner Zeit auf Eure Verſorgung Rechnung machen könntet, ſondern auch mir ein geruhiges Alter zu verſchaffen, Gott für die Erziehung meiner Kinder Rechenſchaft geben zu können, ohne fernere Sorge nur für mein Seelenheil ſorgen und mit Ruhe meinem Todt entgegenſehen zu können.“ Daß er, der ſich bei der „närriſchen Ausgabe“ Maskenkleider anzuſchaffen damit tröſtete, „daß man ſie zu allerhand Sachen wieder brauchen und wenigſtens zu Kleiderfutter, Furtuch u. ſ. w. gebrauchen könne“ (17. Febr. 1770), mit Verſtand ſparſam war, mag ein Brief an ſeine Frau zeigen (26. Oct. 1771): „Wenn Du Kleidung nöthig haſt, ſo laß machen, was nothwendig iſt. Weder Du noch Nannerl ſoll ſich die Nothwendigkeit abgehen laſſen. Was ſeyn muß, das muß ſeyn. Und nimm Dir nichts Schlechtes: man macht keine Erſparung, wenn man etwas Schlechtes kauft.“ Dergleichen Züge können daran erinnern helfen, daß unſere großen Künſtler aus dem Bürgerſtande hervorgegangen ſind, daß ſie unter den Entbehrungen beſchränkter Verhältniſſe, unter dem Eindruck der Sorge und Mühe um ein ehrliches, anſtändiges Auskommen auf-

wie beſcheiden die Vergnügungen in dieſem Hauſe waren davon giebt uns die Unterhaltung einen deutlichen Beweis, welche in dem ganzen Kreiſe mit einer gewiſſen Wichtigkeit als eine Hauptluſtbarkeit behandelt wird, das ſogenannte Bölzelſchießen. Eine Anzahl genauerer Bekannten hatten ſich zu einer Art kleiner Schützengilde vereinigt, welche jeden Sonntag ſich abwechſelnd bei den verſchiedenen Familien verſammelte. Der Reihe nach hatte jeder die Verpflichtung eine Scheibe zu liefern und dies gab zu mancherlei Scherzen Veranlaſſung. Man ſetzte ſeinen Ehrgeiz darin die Scheibe mit irgend einer Darſtellung zu ſchmücken, welche ſich auf die kleinen Vorfälle und die Eigenſchaften der Theilnehmenden bezog. Verſe mußten dieſelbe erläutern, und die ſalzburgiſche Neigung zu Spaß und Spott fand dabei ihre Befriedigung je nach den Kräften des „Beſtgebers“[35]. Nach dieſer Scheibe wurde dann mit Bolzen aus einer Armbruſt geſchoſſen, mäßige Einſätze bildeten eine Geſellſchaftskaſſe, aus der von Zeit zu Zeit Feſtivitäten beſtritten wurden. Es läßt ſich begreifen daß durch längere Gewohnheit ſich ein heiterer, ſcherzhafter Verkehr bildete, der die Theilnehmer in lebhaftem Intereſſe eng verband; und ſo wird im Briefwechſel der Familie das Bölzelſchießen nie vergeſſen, beſonders unterhaltende Schei-

---

gewachſen — und groß geworden ſind; während man heutzutage die Bedingungen künſtleriſcher Genialität nur zu oft ganz anderswo ſucht.

[35] Als ein charakteriſtiſcher Zug für den Ton, der bei ſolchen Späßen für erlaubt galt, mag folgendes Beiſpiel dienen, das Leopold ſeinem Sohn erzählt (11. Nov. 1780). Eine Theilnehmerin, die Gilowsky-Catherl — die übrigens als ein Mädchen, das ſich gern den Hof machen ließ und es nicht allzu genau nahm, mitunter einen kleinen Seitenhieb bekommt — hatte das Malheur bei hellem Tag „über eine Staffel zu fallen“ und dabei in eine ſehr unerwünſchte Poſitur zu gerathen. In dieſer wurde ſie nun mit entſprechenden Verſen auf die Scheibe gebracht, und zugleich den Scherzen und den Schüſſen der Geſellſchaft rückſichtslos Preis gegeben.

bengemälde werden mitgetheilt und, da die Abweſenden Mitglieder bleiben und ihren Stellvertreter erhalten, über Gewinn und Verluſt die Kreuzerrechnung ſorgfältig geführt[36].

Unter dieſen Umſtänden hätte Wolfgang die Aufmunterung, deren er bedurfte um mit Luſt und Befriedigung unausgeſetzt zu arbeiten, nur noch im Verkehr mit ſeinen Fachgenoſſen und in der Anerkennung und Belohnung ſeiner Leiſtungen ſuchen können. Allein, waren die Verhältniſſe in Salzburg nach anderen Seiten hin nicht günſtig, ſo wurden ſie in dieſer Beziehung allmählich unerträglich. Einzelne der Muſiker, wie der treue Schachtner, welche frei von Neid waren und Bildung und Strebſamkeit genug beſaßen um den Verkehr im Mozartſchen Hauſe ſeinem wahren Werth nach zu würdigen, ſchloſſen ſich eng an die Familie an und hielten treu zu derſelben. Allein mit der Mehrzahl der Muſiker war, auch wenn ſie wie Mich. Haydn und Adlgaſſer als Künſtler alle Anerkennung verdienten, doch aus mancherlei Gründen kein eigentlicher Umgang zu pflegen[37]. Nicht ohne Beziehung auf die Salzburger Zuſtände rühmte Leop. Mozart von dem Mannheimer Orcheſter (19. Juli 1763) es ſeien „lauter junge Leute, durchaus von guter Lebensart, weder

---

[36] Von Wien aus ſchreibt Mozart ſeiner Schweſter (4. Juli 1781): „Nun wird wohl bald das Schützenmahl ſein? Ich bitte solemniter die Geſundheit eines getreuen Schützen zu trinken; wenn mich einmal wieder das Beſt-Geben trifft, ſo bitte es mir zu ſchreiben, ich will eine Scheibe malen laſſen.“

[37] I S. 430 ff. Von der Frau Adlgaſſer giebt uns eine beiläufige Erwähnung derſelben in einem Brief aus Wien (22. Aug. 1781) keine günſtige Vorſtellung: „Von der Mutter [der Fräul. Auerhammer] will ich gar keine Beſchreibung machen; genug, daß man über Tiſch genug zu thun hat um das Lachen zu halten; basta, Sie kennen die Frau Adlgaſſerin, und dieſes meuble iſt noch ärger, denn ſie iſt dabei Medisante, alſo dumm und boshaft.“

Säufer noch Spieler, noch liederliche Lumpen, ſo daß ſowohl ihre Conduite als ihre Productionen hoch zu ſchätzen ſind.“ Dieſelbe Betrachtung ſtellte dort ſpäter Wolfgang an und ſchrieb ſeinem Vater (Paris 9. Juli 1778), wie dort unter Cannabichs Leitung Alles ernſthaft betrieben werde, die größte Subordination herrſche und jeder anſtändig lebe; ganz anders als in Salzburg. „Das iſt auch eine von den Haupturſachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof-Musique — es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben — er muß ſich ja ihrer ſchämen; dann iſt auch die Musique nicht beliebt und in keinem Anſehen“[38]. Man kann begreifen, daß die Familie Mozart Menſchen von geringer Bildung und untergeordneter Geſinnung vielfachen Anſtoß gab. Der wunderbar begabte Knabe mit ſeiner kindlichen Offenheit und treuherzigen Anhänglichkeit war ihnen unterhaltend geweſen[39], der heranwachſende Jüngling wurde ihnen durch ſeine Leiſtungen eine drückende Laſt, deren Gewicht die Beweiſe glänzender Anerkennung, welche ihm im Auslande zu Theil wurden, nicht verminderten. Dazu konnte ihnen die Zurückhaltung der Mozartſchen Familie, ihre Anſprüche auf feinere Bildung und wohl auch das gelegentliche Geltendmachen derſelben leicht als beleidigend erſcheinen; und wenn ſich bei der Vorſicht des Vaters und der Gutmüthigkeit der Mutter auch erwarten läßt, daß die Sorge für ein anſtändiges und ſchickliches Vernehmen mit den Fachgenoſſen nicht außer Acht gelaſſen wurde, ſo iſt doch unverkennbar Neigung zur Kritik, die ſich bald in ſpaßhaftem Ton, bald in Sarkasmen ausſpricht, allen Mozarts eigen. Wenn man nach den zahlreichen Aeußerungen in den Briefen auf den mündlichen Verkehr ſchließen darf — und Wolfgangs Sache war vorſichtige Zurückhaltung gewiß nicht —, ſo mochte man ſich in Salzburg vor der Mozartſchen Zunge wohl etwas ſcheuen.

---

[38] Auch ſpäter (Paris 7. Sept. 1778) hebt er es hervor, was ihn in Salzburg degoutire ſei hauptſächlich daß man mit den Leuten dort keinen rechten Umgang haben könne, die Muſik nicht angeſehen ſei und der Erzbiſchof verſtändigen gereiſten Leuten kein Gehör ſchenke.

[39] In den Reiſebriefen der früheren Zeit fehlt es nicht an Beweiſen ſolcher Anhänglichkeit. So ſchreibt Leopold Mozart (20. Aug. 1763): „Einmal auf der Reiſe fing der Wolfgangerl bey dem Erwachen an zu weinen. Ich fragte um die Urſache. Er antwortete, es wäre ihm ſo leid, die Herren Hagenauer, Wenzl, Spitzeder, Deibl, Leitgeb, Vogt, Cajetan [Adlgaſſer], Nazerl [Lipp] und andere Freunde nicht zu ſehen.“ Wenzl (I S. 33), Deibl und Vogt (Beil. V, 23) waren Violiniſten in der Kapelle, Leitgeb Horniſt, Spitzeder Tenoriſt, auch Klavierſpieler. — Ein andermal hören wir, wie Wolfgang ſich eine Oper ausdachte, die er von lauter Salzburgern ausführen laſſen wollte und ſich von ſeinem Vater alle herzählen ließ, die er zum Orcheſter aufſchreiben könne (28. Mai 1764).

Die übelſte Stellung ergab ſich den Italiänern gegenüber, welche im Dienſte des Erzbiſchofs ſtanden. Faſt in ganz Deutſchland glaubte man bis dahin für den Glanz der Kapellen nur durch Berufung von italiäniſchen Componiſten und Virtuoſen wirkſam ſorgen zu können[40], und die natürliche Folge waren unausgeſetzte Reibungen zwiſchen den deutſchen Muſikern, die ſich zurückgeſetzt und verachtet ſahen, und den Italiänern, welche ihnen ihre Ueberlegenheit mit dem größten Uebermuth fühlbar machten[41]. Vielfache Intriguen in Folge der Mißgunſt gegen einen deutſchen Componiſten hatte Mozart nicht allein bei ſeiner erſten Oper in Wien (I S. 90 f.), wiederholt in Mailand (I S. 212 f. 232) und, wie es ſcheint auch in München[42] erfahren, ſondern auch in Salzburg hatte er darunter zu leiden. Erzbiſchof Hieronymus, der Alles gering ſchätzte was in Salzburg einheimiſch war[43], zog um ſeine Kapelle zu verbeſſern Italiäner her-

---

[40] Als Wolfgang ſeinem Vater von München aus ſchrieb (29. Sept. 1777): „Da haben wirs! Die meiſten großen Herren haben einen ſo entſetzlichen Welſchlands-Paroxismus!“ antwortete ihm der Vater zum Troſt (4. Oct. 1777): „Der Paroxismus für die Italiäner geht eben nicht mehr gar weit und ſchließt ſich faſt mit München; das iſt der übertriebene Paroxismus. Denn in Manheim iſt ſchon Alles deutſch, ein Paar Caſtraten ausgenommen. In Trier bei Sr. Königl. Hoheit dem Churfürſten Prinz Clemens von Sachſen iſt nur der Maestro Sales, das Uebrige iſt deutſch; in Mainz [wohin ſpäter Righini berufen wurde] iſt Alles deutſch; in Würzburg nur der Sgr. Fracassini, ein Violiniſt und jetzt glaube ich Concertmeiſter oder Kapellmeiſter, und das wegen ſeiner deutſchen Frau, einer Sängerin und Würzburgerin. Bei allen kleineren proteſtantiſchen Fürſten ſind gar keine Welſche.“ In Stuttgart war allerdings 1768 die Oper und

---

Kapelle reducirt und die bedeutendſten Mitglieder entlaſſen, aber Sinn und Geſchmack wie der größte Theil des Perſonals blieb italiäniſch (Burney Reiſe II S. 77); in Bonn beſtand die Hofmuſik unter der Leitung von Luccheſi faſt nur aus Italiänern (Burney Reiſe II S. 57). Von Norddeutſchland ſpricht Leop. Mozart nicht, weil es außer Wolfgangs Reiſeplan lag.

[41] Burney Reiſe III S. 275 f.: „Die Muſiker faſt einer jeden Stadt und jede Kapelle eines deutſchen Fürſten, deſſen Staaten auch noch ſo klein ſein mögen, werfen ſich zu einer muſikaliſchen Monarchie auf, beneiden einer den andern und alle beneiden einmüthiglich die Italiäner, welche in ihr Land kommen. — Indeſſen muß man eingeſtehen, daß man den Italiänern liebkoſet, ſchmeichelt, und oft zweimal ſoviel Gehalt bezahlt als ſelbſt denen unter den Einheimiſchen, die größere Verdienſte beſitzen. Bei ſolchen Reizungen muß man es alſo den Deutſchen nicht gar zu übel nehmen, wenn ſie manchen italiäniſchen Meiſter zu gering ſchätzen und ihnen mit ſolcher Verachtung und Strenge begegnen, als nur die plumpſte Unwiſſenheit und Dummheit verdient.“

[42] Auf das Uebelwollen der Darſteller allein kann man wohl Mozarts Aeußerung (Beil. V, 36) beziehen, er müſſe nothwendig bei der zweiten Aufführung ſeiner Oper ſelbſt gegenwärtig ſein, ſonſt würde man ſie nicht mehr kennen, weil es dort gar kurios ſei. Denn die hohen Herrſchaften und das Publicum hatten ihn mit Beifall überſchüttet und den Intendant Graf Seeau ſpricht er ausdrücklich von jeder Ungunſt frei.

[43] [Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 233: „Der Erzbiſchof ſelbſt hielt nichts auf inländiſche Fabrikate; er wollte ſeine Bedürf-

bei[44]. Da der Kapellmeiſter Lolli nicht mehr tüchtig war, wurde Fiſchietti (I S. 130) neben ihm berufen; eine Kränkung für Leop. Mozart, der auf dieſe Stelle gegründete Anſprüche hatte; als Soliſten wurden Brunetti für die Geige, Ferlendi für die Oboe, ſpäter auch der Caſtrat Ceccarelli angeſtellt. Dieſe Italiäner wurden nicht allein unverhältnißmäßig viel beſſer als die einheimiſchen Künſtler bezahlt[45], ſie erlaubten ſich auch Ungebührlichkeiten und Un-

---

niſſe aus Wien und Paris haben, ob er ſich gleich, wie bemerkt wurde, in ſeinen Equipagen, Meubeln, Gewehrkammern, ſogar in der Garderobe mit ſalzburgiſchen Erzeugniſſen unter fremden Namen ſehr befriedigt fand." Vgl. S. 172: „Er hatte Vorliebe fürs Ausland, und manches einheimiſche Product fand nur Beifall, wenn es von auswärts kam; worüber viele Anecdoten erzählt werden."

[44] Burney (Reiſe III S. 260 ff.), nach dem Bericht eines Correſpondenten, der für Mozart nicht übermäßig eingenommen war (I S. 230): „Der Erzbiſchof, Fürſt von Salzburg verwendet Summen auf die Muſik, und hält eine Kapelle von ungefähr hundert Perſonen an Sängern und Inſtrumentaliſten. Er hat ſich neulich viele Mühe gegeben ſeine Kapelle auf einen beſſeren Fuß zu ſetzen, weil ihr der Vorwurf gemacht wurde, daß ihre Execution mehr rauh und rauſchend als delicat und im beſten Geſchmack wäre. Signor Fiſchietti iſt gegenwärtig [1773] Director dieſer Kapelle." Dieſes Urtheil war nicht allgemein. Nach Schubart (Aeſthetik S. 137) war es Leop. Mozart, der die Muſik in Salzburg auf einen trefflichen Fuß geſtellt hatte; und Koch-Sternfeld (a. a. O. S. 235) ſagt: „Die Hofmuſik zeichnete ſich aus, ſoll aber die verhältnißmäßig beſſer bezahlte des Erzbiſchofs Sigmund nicht erreicht haben."

[45] [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 172: „Die Muſik hielt nicht ſowohl der Fürſt feſt, der ſie ſchlecht bezahlte, als die Umgebung des Hofes und das behagliche Leben in Salzburg." Leop. Mozart ſchreibt ſeinem Sohn (27. Sept. 1777): „Es macht dem Fürſten keine Ehre, daß er Dir einen ſo ſchlechten Gehalt gab und Dir keine Ehre, daß Du ihm ſo lange um dieſes Bagatelle gedient haſt. Wenn Dich Jemand fragt, was Du für einen Gehalt gehabt, ſo würdeſt Du beſſer thun geradezu zu antworten, Du wäreſt um Deinen Vater zu Liebe da geblieben, bis Du etwas älter

gezogenheiten[46], weil ſie ſich der Gunſt des Erzbiſchofs ſicher wußten, der freilich auch ſie gelegentlich hart behandelte[47]. Daß beide Mozarts die Kränkung ſchwer empfinden mußten, Fremden, die in ihren Leiſtungen wie in ihrem Lebenswandel tief unter ihnen ſtanden, in jeder Beziehung nachgeſetzt zu werden, während ſie doch wo es galt alle Arbeit thun mußten, das läßt ſich begreifen. Während von Compoſitionen Fiſchiettis nichts verlautet, fanden wir Wolfgang in der Oper wie in der Kirche thätig, wo es darauf ankam etwas Neues zu geben. Für Sänger und Inſtrumentaliſten war er ſtets bereit zu componiren; auch Brunetti verſchmähete es nicht ſich Soloſachen von Wolfgang ſchreiben zu laſſen, die der gutmüthige ganz für deſſen eigenthümliche Weiſe ſetzte, und da jener Salzburg verlaſſen hatte, aber auch erſt da, lobte er gewaltig ſein Violinſpiel (I S. 601). So ſetzte ſich denn von früher Jugend an eine Abneigung gegen die Welſchen in Mozarts Gemüth feſt, welche zu verſtärken die Begegnungen mit ihnen während ſeines ſpäteren Lebens nur

---

geworden, indem der Gehalt in Salzburg nur 3—400 fl. wäre, außer den Welſchen die der Fürſt itzt ſtärker bezahlt.“

46) In einem Brief Leop. Mozarts (25. Sept. 1777) heißt es: „Geſtern war ein Lärm zwiſchen dem Haydn und dem Kapellmeiſter. Nach der Vesper ſollte abermal das engliſch Horn-Concert probiert werden, das doch ſchon einmal gemacht worden, und Ferlendi und Brunetti waren nicht da; Haydn wurde böſe und ſagte, die Probe wäre ohnehin unnöthig und ſie ſollten auf die welſchen Eſel warten. Der ſagte, er habe zu befehlen u. ſ. w.“

47) **Meißner**, der in Italien gebildet (I S. 129), auch ſpäter wieder in Neapel geweſen war — er traf 1770 mit Mozarts in Rom zuſammen —, gehörte zu den Lieblingen des Erzbiſchofs, und auch ihm mußte der Oberſthofmeiſter, wie Leop. Mozart berichtet (6. Oct. 1777), ſagen als er eines Catarrhs wegen einigemal nicht geſungen hatte, er ſolle ſingen und die Kirchendienſte fleißiger verrichten, ſonſt werde man ihn wegjagen. „Das iſt die Belohnung der großen Favoriten!“

zu ſehr geeignet waren. Allein das künſtleriſche Element ſeiner Natur war zu ſtark und zu rein um dieſer perſönlichen Empfindung einen Einfluß auf die Auffaſſung und Beurtheilung der italiäniſchen Muſik ihrer künſtleriſchen Bedeutung nach zu geſtatten; ſein Herz war ſo wohlwollend und gut, daß er dem Individuum gegenüber in der Regel ſeine Abneigung gegen die Nation überwand — nur in einzelnen Fällen ſehen wir ſie entſchieden hervortreten.

Man kann nach Allem, was bemerkt iſt, ſchon annehmen, daß Mozarts, Vater und Sohn, bei Hofe nicht in ſonderlichen Gnaden ſtanden. Von der Beziehung zum Erzbiſchof Sigmund iſt nichts Näheres bekannt; daß er nicht eben ſehr zufrieden war mit der wiederholten längeren Abweſenheit Leop. Mozarts auf ſeinen Kunſtreiſen, und dieſer ſich alle Mühe geben mußte ſeine Urlaubsüberſchreitungen zu rechtfertigen, läßt ſich begreifen[48]. Wolfgang gab er freilich ſchon vor dem Jahr 1770 eine Anſtellung und den Titel als Concertmeiſter (I S. 173), aber keinen Gehalt, und auch nach der Aufführung der Serenata Ascanio in Alba fand Leopold Mozart es ſehr zweifelhaft ob der Erzbiſchof ſeines Sohnes gedenken werde, wenn ja eine Beſoldung erledigt werden ſollte (I S. 220 f.). Wir wiſſen auch nicht, ob die Beſoldung von 12 Gulden 30 Kreuzern monatlich, 150 Gulden jährlich, welche er als ſalzburgiſcher Concertmeiſter bis zum Jahr 1777 bezog, ihm von Erzbiſchof Sigmund oder ſeinem Nachfolger ertheilt worden iſt[49].

Unter dieſem geſtaltete ſich die Lage Mozarts immer un-

---

48) Vgl. I S. 63. 68. 92 ff.

49) Die Gräfin Schönborn, die Schweſter des Erzbiſchofs, erfuhr auf der Durchreiſe in München daß Mozart Salzburg verlaſſen habe. Sie wollte absolument nicht glauben ſchreibt er (26. Sept. 1777), „daß ich 12 fl. 30 kr. ſeligen Angedenkens gehabt habe.“

günſtiger. Hieronymus, der gegen den Wunſch der Salzburger zum Erzbiſchof gewählt worden war, konnte den Eindruck der ihm abgeneigten Stimmung, welche ſich bei ſeinem Regierungsantritt deutlich ausgeſprochen hatte, nie vergeſſen. Er wußte, daß er in Salzburg nicht beliebt war, und legte es nicht darauf an, beliebt zu werden, ſondern ließ die Salzburger empfinden, daß er ſie ſeinerſeits geringſchätzte[50]. Er war ein Mann von ſcharfem Verſtand, aufgeklärt und einſichtig, der mit feſter Hand in weſentlichen Punkten die Regierung des Landes wohlthätig reformirte, aber eigenwillig und karg, hart und rückſichtslos[51]. Das hatten beſonders die Beamten zu empfinden, denen er ſelten ſeine Zufriedenheit bezeigte. Das gebieteriſche Er, deſſen er ſich ſelbſt gegen ſeine Räthe, überhaupt gegen Alle die nicht vom höheren

---

50) [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 44: „Als die Kunde Hieronymus! vom Balcon des Kapitelhauſes herab dem harrenden Volke erſcholl, wollte es ſeinen Sinnen nicht trauen; die Höhern des Landes verſtummten. Als ſich der feierliche Zug des Kapitels, den blaſſen, ſchwächlichen Neugewählten in ſeiner Mitte, in den Dom zum Tedeum bewegte, herrſchte eine düſtere Stille. Es war Jahrmarkt; ein Gaſſenjunge jauchzte durch das ſchauende in ſich gekehrte Volk, als ihm ein fremder nebenſtehender Kaufmann eine Ohrfeige mit den Worten gab: Bube, du jauchzeſt, da das Volk weint. — So unendlich viel liegt in der Meinung des Volkes einen Fürſten ſein nennen zu können, und niemals hatte ſich dieſe inniger ausgeſprochen. Hieronymus empfand dieſen Ausdruck tief; in der Zeit ſeines ganzen Lebens trat ihm dieſes Bild zwiſchen ſich und den Salzburgern; er erfuhr ähnliche im Innern der Familien ſtattgehabte Vorgänge und Aeußerungen, und manche Einladung nach Hof unterblieb für lange.“ K. R[isbeck] Briefe eines reiſenden Franzoſen I S. 158: „In Rückſicht auf den Kopf kann man von dem jetzigen Fürſten nicht Gutes genug ſagen, aber — ſein Herz kenne ich nicht. Er weiß daß er den Salzburgern nicht ſehr angenehm iſt, und verachtet ſie daher und verſchließt ſich.“

51) Die folgende Charakteriſtik iſt [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 312 f. entlehnt; an einzelnen Zügen zum Beleg wird es im Folgenden nicht fehlen.

Adel waren, bediente, der aufregende Ton ſeiner Sprachweiſe hielten die meiſten der vor ihn gerufenen Untergebenen in ſcheuer Entfernung. Auch ſein Aeußeres — obgleich er von mittlerem ſchmächtigem Wuchs und kränklich blaſſer Geſichtsfarbe war — flößte durch den ſcharfen Blick der grauen Augen, von denen das linke ſelten ganz geöffnet war, und den ſtrengen Zug um den Mund ehrfurchtsvollen Reſpect ein[52]. Beide Mozarts ihm nicht beliebt zu machen mochten außer dem Umſtande daß ſie Deutſche und Salzburger waren noch verſchiedene Urſachen zuſammenwirken. Graf Ferdinand von Zeil, ſpäter Biſchof von Chiemſee, deſſen edelmüthigem Zurücktreten Hieronymus die Wahl zum Erzbiſchof verdankte[53], war einer der treueſten und wärmſten Gönner Mozarts, die an ihm mit gleicher Liebe und Verehrung wie ganz Salzburg hingen: das war nicht der Weg zu Hieronymus Gunſt. Die ſelbſtändige Haltung Leopold Mozarts, der allgemein geachtet ſeine Pflicht that und ohne unterthänigſte Schmeichelei ſeines Weges ging, die jugendlich unbefangene Rückſichtsloſigkeit Wolfgangs, der in übermüthiger Ausgelaſſenheit gelegentlich vergeſſen mochte, daß er als Mitglied der Kapelle im Staatskalender ſtand, waren dem Erzbiſchof Herausforderungen ſie ſeine fürſtliche Oberherrlichkeit um ſo herber fühlen zu laſſen. Dazu kam noch eine Eigenheit, daß er ſich durch große wohlgebildete Geſtalten imponiren ließ, während er kleine, unanſehnliche Leute nicht achtete[54]; und Mozart mit ſeiner ſchmächtigen Figur, ſeinen noch nicht männlich ausgeprägten Geſichtszügen konnte von dieſer Seite her gar keinen Anſpruch auf die Achtung ſeines Fürſten machen. So glaubte ſich dieſer denn auch berufen und berechtigt Wolfgangs muſikaliſchen Leiſtungen ſeine Anerkennung zu verſagen; was er componirte war ihm nicht recht und wurde heruntergemacht, und nicht in ſchonenden Ausdrücken[55]; er ſagte ihm, daß er nichts von ſeiner Kunſt verſtehe und erſt nach Neapel ins Conſervatorium gehen müſſe, um dort etwas zu lernen[56]. Das war für einen Akademiker von Bologna und Verona, für einen Mann, der in Italien als Virtuos und Componiſt Triumphe gefeiert hatte, eine ſtarke Zumuthung. Zwar achtete Mozart die muſikaliſche Bildung des Erzbiſchofs, wenn derſelbe auch die Violine ſpielte, nicht ſo hoch, daß er ſich durch ſolche Aeußerungen hätte beirren laſſen (I S. 543 f.); allein im Munde ſeines Fürſten erhielten ſie eine für ihn ſehr unerfreuliche Bedeutung. Denn in der That erkannte Hieronymus das Genie und die Leiſtungen Wolfgangs ſehr gut —, wie er denn ja auch nicht verfehlte ihn mit Aufträgen zu beehren, ſo oft neue Compoſitionen nöthig waren[57];

---

[52] „Ich getraute mir nicht recht zu widerſprechen", ſchreibt Wolfgang ſeinem Vater (19. Febr. 1778) „weil ich ſchnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widerſprechen abgewöhnt."

[53] [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 43.

[54] [Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 313.

---

55) Ironiſch ſchreibt Wolfgang ſeinem Vater aus Mannheim (4. Nov. 1777): „Ich habe ihm [Ramm] das Concert heute auf dem Pianoforte bei Cannabich vorgeſpielt, und obwohl man wußte daß es von mir iſt, ſo gefiel es doch ſehr. Kein Menſch ſagte, daß es nicht gut geſetzt ſei; weil es die Leute hier nicht verſtehen — ſie ſollen nur den Erzbiſchof fragen, der wird ſie gleich auf den rechten Weg bringen.“

56) So meldet Leop. Mozart dem Padre Martini Beil. VI, 4.

57) „Ich habe dem Baron Grimm“ ſchreibt Leop. Mozart (6. April 1778) „alle unſere Umſtände in zween langen Briefen geſchrieben und mich in vielen Stücken, die Verfolgung und die Verachtung, die wir vom Erzbiſchof ausgeſtanden, betreffend auf Deine mündliche Erzählung berufen. Ich habe ihm erzählt, daß er nur dann höflich geſchmeichelt, wenn er etwas nöthig hatte, und er Dir für alle Compoſitionen nicht einen Kreuzer bezahlt hat.“

auch ſeine Umgebung konnte ihn darüber, wenn es Noth that, eines Beſſeren belehren —, er behandelte ihn aus Berechnung ſo ſchnöde. Je ſtärker er ſeinen jungen Concertmeiſter ſeine Geringſchätzung empfinden ließ, um ſo weniger, meinte er, konnte dieſer es wagen für ſeine Leiſtungen einen höheren Gehalt als 150 Gulden in Anſpruch zu nehmen.

Es bedarf keiner weiteren Auseinanderſetzung, in welchem Grade Vater und Sohn eine ſolche Zurückſetzung und fortdauernde Mißhandlung, einer für den anderen empfanden[58], und wie ſie unter dieſen Verhältniſſen von allen Seiten her Feindſeligkeiten, offen und verſteckt, durch Grobheit oder Intriguen zu erdulden hatten. Der Vater, der von Anfang an vorausgeſehen hatte, daß Salzburg nicht der Ort ſei, wo Wolfgang die verdiente Anerkennung und Stellung finden würde, ſuchte jede Gelegenheit auf, um ſich und ſeinem Sohn oder doch dieſem eine Anſtellung an einem anderen Hofe zu verſchaffen; allein die deshalb in Florenz (I S. 231), Wien (I S. 234), München (I S. 239) zu verſchiedenen Zeiten gemachten Verſuche ſchlugen ſämmtlich fehl, und dazu mußte

---

58) „Ich hoffe auch“ ſchreibt Wolfgang ſeinem Vater (8. Nov. 1777) „daß Sie jetzt weniger Verdruß haben als da ich noch in Salzburg war; denn ich muß bekennen daß ich die einzige Urſache war. Man ging mit mir ſchlecht um; ich verdiente es nicht; Sie nahmen natürlicherweis Antheil — — aber zu ſehr. Sehen Sie, das war auch die größte und wichtigſte Urſach, warum ich ſo von Salzburg wegeilte.“ Darauf antwortet ihm der Vater (17. Nov. 1777): „Du haſt wohl Recht daß ich den größten Verdruß wegen der niederträchtigen Begegnung, die Du erdulden müſſen, empfunden habe; das war es, was mir das Herz abnagte, was mich nicht ſchlafen ließ, was mir immer in Gedanken lag und mich am Ende verzehren mußte. — Mein lieber Sohn, wenn Du glücklich biſt, ſo bin ich, ſo iſt Deine Mutter, ſo iſt Deine Schweſter, ſo ſind wir alle glücklich; und das hoffe ich von der Gnade Gottes und durch das Vertrauen, ſo ich in Deine vernünftige Aufführung ſetze.“

er die äußerſte Vorſicht anwenden um nicht ſeinen Feinden in Salzburg die willkommene Gelegenheit zu bieten, ihm zu ſchaden oder ihn völlig aus dem Sattel zu heben[59]. Daß er als Familienvater die wenngleich kümmerliche doch geſicherte Stellung in Salzburg nicht aufgeben dürfe war ihm völlig klar, und ſo ſuchte er die wachſende Ungeduld des Sohnes zu beſchwichtigen und hinzuhalten. Dieſer wünſchte nichts mehr, als daß ſie ihren Dienſt aufgeben möchten; die ganze Familie ſollte dann Salzburg verlaſſen und auf einer großen Kunſtreiſe wie früher durch Concerte ſo lange ihre Exiſtenz gewinnen, bis ſich eine ſichere und beſſere Anſtellung irgendwo finden würde. Der erfahrne Vater aber wußte richtiger zu erwägen, wie ſehr ſich ihre Verhältniſſe ſeit den Kinderjahren geändert hätten, wie ſchwer es halten würde auf dieſe Weiſe den Unterhalt für eine Familie zu gewinnen, wie unſicher die Ausſicht auf eine feſte Verſorgung ſei und würdigte auch die Bedenklichkeiten und Gefahren eines herumziehenden

---

[59] „Sie ſehen aus Allem“ ſchrieb er an Hagenauer ſchon aus Wien (30. Juli 1768) „daß meine Feinde in Salzburg es gut mit uns meinen, da ſie daſelbſt ausſprengen, der Wolfgang hätte 2000 fl. für die Oper bekommen.“ Von Mailand aus ſchreibt er (14. Nov. 1772): „Ich komme zu Zeiten in ſalzburgiſche Gedanken, in denen ich eine Zeit ſtecke ohne es zu merken, die ich mir denn geſchwinde ausſchlage oder wenigſtens auszuſchlagen mir Mühe gebe, geſchwinder als alle böſen Gedanken, die mir der Teufel in meinen jungen Jahren eingab.“ Als er darauf in Wien war, wo er ohne Zweifel ein Unterkommen für Wolfgang ſuchte, ſchrieb er ſeiner Frau (21. Aug. 1773): „Es ſind viele Sachen, die man nicht ſchreiben kann, und über das muß man Alles verhindern, was einiges Aufſehen oder einigen Argwohn ſowohl hier als NB. in Salzburg machen kann, und welches Gelegenheit giebt Prügel unter die Füße zu werfen.“ Aus derſelben Geſinnung gehen die Worte in einem Münchner Briefe (21. Jan. 1775) hervor: „Daß die Herren Salzburger ſoviel Gewäſche machen und glauben daß der Wolfgang in churfürſtl. Dienſte getreten, kömmt von un-

Lebens nach Gebühr[60]. Ebenſowenig konnte er ſich entſchließen den Sohn allein ziehen zu laſſen. Er fürchtete nicht allein die Unbeholfenheit und Ungeſchicklichkeit deſſelben in allem was das praktiſche Leben erforderte, beſonders auf der Reiſe, die damals noch mit mehr Schwierigkeiten verbunden war[61], oder die Hinderniſſe, welche jeder junge Mann überwinden muß, der ſich auch durch hervorragendes Talent und bedeutende Leiſtungen eine Stellung in der Welt erwerben will[62]. Er kannte die Natur ſeines Sohnes, er wußte daß dieſer durch ſeine argloſe Offenheit und gutmüthige Hingebung ebenſowohl als durch ſeine leicht erregte Reizbarkeit und Schlagfertigkeit mit Wort und Witz die wehrloſe Beute für Jeden wer-

---

ſeren Feinden und von denen, denen ihr Gewiſſen ſagt daß er es zu thun Urſache hätte."

60) Als Wolfgang eine Zeitlang auf der Reiſe geweſen war, rief ihm der Vater ſeine früheren Bedenklichkeiten ins Gedächtniß (18. Dec. 1777): „Du weißt, wie viele Jahre man unſere Geduld in Salzburg auf die Prob geſetzt, Du weißt, wie oft Du und ich davon zu gehen Luſt hatten. Es wird Dir noch erinnerlich ſein, was ich für Einwendungen machte, die uns verhinderten Salzburg alle zu verlaſſen. Du haſt nun die Probe davon — große Unkoſten auf den Reiſen, und nicht viel oder wenigſtens nicht hinlängliche Einnahme, ſolche mit einer ganzen Familie zu beſtreiten."

61) „Du weißt" heißt es in demſelben Briefe „daß Du auf Alles allein Acht zu haben — Dir ſelbſt ein und anderes ohne fremde Hilfe zu thun nicht gewöhnt — mit den Geldſorten wenig, mit auswärtigen aber gar nicht bekannt warſt, vom Einpacken und derley vielen auf Reiſen vorkommenden Nothwendigkeiten nicht den mindeſten Begriff hatteſt."

62) „Ich ſtellte Dir ferner vor" ſchreibt er ebendaſelbſt „daß ein junger Menſch, wenn er auch vom Himmel gefallen über alle Meiſter hinwegſehete, doch die verdiente Achtung niemals erwerben wird, die er verdient; dazu will es gewiſſe Jahre haben, und ſo lange man unter zwanzig Jahren iſt, wiſſen die Neider, Feinde und Verfolger den Stoff ihres Tadels und ihrer zu machenden Ausſtellungen aus der Jugend, den wenigen Jahren, zu wenigem Anſehen und Erfahrenheit herauszuziehen."

den würde, der ihn gebrauchen oder ihm ſchaden wollte[63]; er wußte daß er über ſeiner Kunſt alles andere, zuerſt ſeinen Vortheil und die beſterwogenen Pläne für die Zukunft vergeſſen würde. Er zitterte vor den Gefahren, welche den lebhaften, erregbaren Jüngling um ſo mehr bedrohten, je unerfahrner er aus den engen Schranken der bürgerlichen Familie deñ Verlockungen der großen Welt entgegen trat. Er war daher fortdauernd bemüht ihn in der Geduld zu erhalten, er ſtellte ihm vor, wie er die Prüfungszeit in Salzburg zu ſeiner

---

63) „Mein Sohn!“ ſchreibt Leop. Mozart (16. Febr. 1778) „in allen Deinen Sachen biſt Du hitzig und jähe. Du haſt von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert. Als Kind und Knab warſt Du mehr ernſthaft als kindiſch, und wenn Du beim Clavier ſaßeſt oder ſonſt mit Muſik zu thun hatteſt, ſo durfte ſich niemand unterſtehen Dir den mindeſten Spaß zu machen. Ja, Du wareſt ſelbſt in Deiner Geſichtsbildung ſo ernſthaft, daß viele einſichtsvolle Perſonen in verſchiedenen Ländern wegen dem zu früh aufkeimenden Talent und Deiner immer ernſthaft nachdenkenden Geſichtsbildung für Dein langes Leben beſorgt waren. Jetzt aber biſt Du, wie mir ſcheint, zu voreilig jedem in ſpaßhaftem Ton auf die erſte Herausforderung zu antworten — und das iſt ſchon der erſte Schritt zur Familiarität ꝛc., die man bey dieſer Welt nicht viel ſuchen muß, wenn man ſeinen Reſpekt erhalten will. — Dein gutes Herz iſt es, welches macht daß Du an einem Menſchen, der Dich wacker lobet, der Dich hochſchätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr ſieheſt, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe ſchenkeſt; wo Du als ein Knab die übertriebene Beſcheidenheit hatteſt gar zu weinen, wenn man Dich zu ſehr lobte.“ Dagegen gab er ihm als Reſultat ſeiner Lebenserfahrung den Rath (18. Oct. 1777): „Ich bitte Dich halte Dich an Gott; Du mußt es thun, denn die Menſchen ſind alle Böſewichter! je älter Du wirſt, je mehr Du mit den Menſchen Umgang haben wirſt, je mehr wirſt Du dieſe traurige Wahrheit erfahren. Denke nur auf alle Verſprechen, Maulmacherey und hundert Umſtände, die mit uns ſchon vorgegangen, und mache den Schluß ſelbſt, wie viel auf Menſchenhilf zu bauen iſt, da am End jeder geſchwind eine ſcheinbare Ausflucht weiß oder erdichtet, um die Verhinderung ſeiner guten Geſinnung auf die Schuld eines Dritten hinüberzuwälzen.“

Ausbildung und als Vorbereitung auf eine Reiſe nützen müſſe, die um ſo mehr Ausſicht auf Erfolg haben werde, wenn er dem Alter wie der Bildung nach eine höhere Reiſe erlangt habe.

Indeſſen auch dieſe Geduld mußte ihre Grenzen finden. Seitdem Wolfgang Anfang 1775 die Finta giardiniera in München aufgeführt hatte, war er nicht wieder von Salzburg fortgekommen; er mußte ſich, da kein Auftrag zu einer Oper gekommen war, auf einer Reiſe als Componiſt und Virtuos wiederum zeigen, wenn er nicht in Vergeſſenheit gerathen wollte. Zu einer ſolchen Kunſtreiſe hatte er ſich durch die angeſtrengteſten und beharrlichſten Studien auf dem Klavier und der Violine und durch eine Reihe von Solocompoſitionen vorbereitet. Auch die zahlreichen Reinſchriften von Compoſitionen aller Art in den oft genannten kleinen Büchern waren zu dieſem Zweck veranſtaltet; ſie waren bequem zu verpacken und allenthalben zur Hand um ſie bei Aufführungen zu gebrauchen oder zum Verſchenken copiren zu laſſen. Nachdem ſo Alles gerüſtet war, reichten Vater und Sohn ein Geſuch beim Erzbiſchof um Urlaub zu einer Kunſtreiſe ein; es wurde rundweg abgeſchlagen — wie der Erzbiſchof ſpäter um ſich zu entſchuldigen erklärte, weil er es nicht leiden könne, wenn man ſo ins Betteln herum reiſe. Nun war das Maaß gefüllt; nach mancher Ueberlegung bat Wolfgang um ſeinen Abſchied aus ſalzburgiſchen Dienſten und der Erzbiſchof, ganz entrüſtet daß man es wage ihm ſo den Stuhl vor die Thür zu ſchieben, gab ihm denſelben in den ungnädigſten Ausdrücken. Ja, man erwartete daß ſein Zorn auch den Vater treffen würde und es hieß, er habe Befehl gegeben ihn aus der Reihe der Kapelliſten zu ſtreichen. Dies war allerdings nicht der Fall, mit einer ungnädigen Aeußerung wurde er in ſeinem Amt belaſſen[64].

Die Verabſchiedung Wolfgangs erregte in Salzburg großes Aufſehen und Bedauern[65], auch in der nächſten Umgebung des Erzbiſchofs. Der Oberſthofmeiſter Graf von Firmian, der Wolfgang von Herzen liebte, hatte, wie Leop. Mozart erzählt (4. Oct. 1777), vier Pferde gekauft und freuete ſich auf das Vergnügen das ſein junger Freund an den neuen Reitpferden haben würde, als er bei ſeiner Heimkehr zu ſeinem unausſprechlichen Verdruß die Hiſtorie erfuhr. Da er dem Erzbiſchof ſeine Aufwartung machte, ſagte dieſer zu ihm: „Nun haben wir eine Perſon weniger bei der Muſik." Er antwortete aber: „Ew. Hochfürſtl. Gnaden haben einen großen Virtuoſen verloren." — „Wie ſo?" — „Er iſt der größte Klavierſpieler, den ich in meinem Leben gehört habe. Bei der Violine hat er Ew. Hochfürſtl. Gnaden gute Dienſte gethan und war ein recht guter Componiſt." — Worauf der Erzbiſchof ſtill ſchwieg. Auch der Domherr Graf Joſeph Starhemberg, dem Leop. Mozart ſpäter in einer Unterredung freimüthig Alles herausſagte was mit ihnen vorgegangen ſei (29. Juni 1778), geſtand zu, daß alles die vollkommene Wahrheit ſei und daß alle Fremde, die an den ſalzburgiſchen Hof gekommen wären, nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten, für den auch er ganz eingenommen ſei.

---

[64] Es muß damals auch in der Kapelle ſelbſt unangenehme Reibungen gegeben haben; denn in dem Decret hieß es, wie Leop. Mozart ſeinem Sohn berichtet (28. Sept. 1777), der Erzbiſchof wolle Frieden in ſeiner Kapelle haben, in dieſer Zuverſicht wolle er ihn in ſeinem Amt belaſſen.

[65] Selbſt Brunetti meinte, wie Leop. Mozart ſchreibt (9. Oct. 1777): Questo era del Principe un puntiglio mai inteso, col suo proprio danno.

Der Erzbiſchof ſelbſt, der recht gut wußte, was ihm Mozart werth ſei, war gewiß mit dieſer Wendung der Dinge unzufrieden.

Aber auch Leop. Mozart war dadurch in ſchwere Sorgen verſetzt; alle Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten einer ſolchen Reiſe drängten ſich ihm jetzt, wo ſie unter keineswegs günſtigen Umſtänden unternommen werden mußte, mit verdoppelter Kraft auf. Allein ſie war nun nicht mehr zu vermeiden; durch eine freiwillige, unerhörte Demüthigung vor dem Erzbiſchof das Bleiben Wolfgangs in ſeiner alten Stellung zu erkaufen erlaubte weder ſein Stolz noch ſeine Klugheit. Es galt nun mit Einſicht und Energie die gegenwärtigen Umſtände ſo zu benutzen, daß dem Erzbiſchof gegenüber die Ehre und Selbſtändigkeit gewahrt und für Wolfgang eine geſicherte Stellung gewonnen werde. Um dieſes Ziel zu erreichen mußte die Reiſe auf die größeren, namentlich die Reſidenzſtädte gerichtet werden, wo durch Concerte zunächſt die Koſten der Reiſe gedeckt werden konnten und Aufträge zu Compoſitionen zu erwarten waren, die einen vorläufigen Aufenthalt ermöglichten, während deſſen er ſich ſo nachdrücklich durch ſeine Leiſtungen empfehlen konnte, daß eine definitive Anſtellung in ehrenvoller Weiſe zu erreichen wäre. Nach dieſem Geſichtspunkt entwarf der Vater den Reiſeplan und ward nicht müde dem Sohn einzuprägen, daß ſich einen Namen zu machen, Geld zu verdienen und eine ſichere Anſtellung zu gewinnen die einzigen Rückſichten ſeien, von denen er ſich bei ſeiner Reiſe leiten laſſen dürfte, denen namentlich perſönliche Annehmlichkeit, gute Unterhaltung jederzeit nachſtehen müßte[66]. Durch ſeine ausgebreiteten Verbindungen und große Localkenntniß konnte Leop. Mozart ſeinem Sohn faſt allenthalben Zugang verſchaffen und den Weg bahnen, und ſein Eifer wie ſeine Thätigkeit waren unermüdlich; des Sohnes Aufgabe war es, die Perſonen und Verhältniſſe, wie er ſie fand, genau kennen zu lernen, von den Ausſichten, welche ſich ihm darboten, von den Mitteln, welche zu benutzen waren, raſch ſich Einſicht zu verſchaffen und demgemäß je nach Umſtänden Alles aufzubieten um ans Ziel zu gelangen oder ohne unnütz Zeit zu verlieren den ungünſtigen Ort zu verlaſſen. Allein Wolfgang fehlte nicht nur die Lebenserfahrung des Vaters, er beſaß überhaupt den Sinn und Blick für die praktiſchen Verhältniſſe nicht, der dem Menſchen von Natur eigen ſein muß, wenn er dieſe zu ſeinem eigenen Vortheil benutzen und beherrſchen ſoll; er fühlte ſich ſicher in ſeiner Kunſt, ſie war die Welt in der er eigentlich lebte, und ſo meinte er, das Uebrige werde ſich ja finden; die Ausſicht endlich aus dem verhaßten Salzburg ins Freie zu kommen ließ ihn wahrſcheinlich auf die Ermahnungen ſeines Vaters noch weniger Acht geben. Das wußte auch der Vater recht

---

[66] „Aufs Geldeinnehmen“ ſchreibt Leop. Mozart (15. Oct. 1777) „muß alle Bemühung gehen und aller Bedacht aufs Wenigausgeben, ſoviel

---

es möglich iſt; ſonſt kann man nicht mit Ehren reiſen, ja ſonſt bleibt man gar ſitzen und ſetzt ſich in Schulden"; und etwas ſpäter (27. Nov. 1777): „Die Abſicht der Reiſe, und zwar die nothwendige Abſicht war, iſt und muß ſeyn einen Dienſt zu bekommen oder Geld zu erwerben; bis jetzt hat es weder zu dem einen noch zu dem anderen einiges Anſehen, es wäre denn daß es nur für mich ein Geheimniß ſeyn müßte." Ueber die Anſtellung ſchreibt er (18. Dec. 1777): „Daß ich Dir jetzt einen Platz gewunſchen hätte, hat ſeine Richtigkeit, aber nur einen ſolchen Platz wie München oder Mannheim, oder auch einen anderen NB. wo Du zu Zeiten eine Reiſe zu machen nicht gehindert wäreſt; auch meinethalben keinen Platz per decretum auf Lebenslang. Hätteſt Du einen ſolchen Platz auch nur auf ein Paar Jahre, ſo würden Dir die Reiſen nach Frankreich und Italien nicht ausbleiben. Man kömmt durch die Jahre und den Titel in mehr Anſehen und Reſpect rc., das weißt Du ſelbſt."

gut und hätte ihn freiwillig gewiß nicht allein reiſen laſſen; ihn ſelbſt begleiten, wie es ſeine eigentliche Abſicht geweſen war, konnte er jetzt nicht, ſo faßte er den ſchweren Entſchluß ſich von ſeiner Frau zu trennen, damit ſie mit dem Sohne reiſen könne.

Daß ſie, ſchon als eine Frau, ihm nicht in ähnlicher Weiſe mit Rath und That zur Seite ſtehen könne, wie er ſelbſt, das ſah er wohl ein, auch entging ihm ſchwerlich, daß ſie bei großer Liebe für Wolfgang nicht Energie und geiſtige Ueberlegenheit genug beſaß um ihm zu imponiren und ihn zu leiten. Allein ſie hatte Lebenserfahrung, ſie hatte namentlich Erfahrung im Reiſen und ſo erwartete er daß ſie der Unerfahrenheit und Sorgloſigkeit des Sohnes zu Hülfe kommen, das Rechnungsweſen beaufſichtigen und in den kleinen Angelegenheiten des täglichen Lebens ſtrenge Ordnung wie zu Hauſe halten werde; er machte ihr namentlich zur Pflicht genau aufzuſchreiben und Rechenſchaft abzulegen und den Mann von allen Vorkommniſſen rechtzeitig in Kenntniß zu ſetzen, damit er rathend und fördernd eingreifen könne[67]. Wenn ſie hierin,

---

67) Mangel an Achtſamkeit in dieſer Beziehung machte ihn begreiflicherweiſe verdrießlich. „Ich bitte Dich, mein Wolfgang“, ſchreibt er (4. Dec. 1777) „überleg doch Alles und ſchreib nicht immer die Sachen, wenn ſie vorbey ſind, ſonſt ſind wir alle unglücklich.“ Ein andermal giebt er ihnen förmliche Anweiſung (28. Mai 1778): „Uebrigens würde ich hundert Sachen, die ich Euch ſchreiben will, vergeſſen, wenn ich nicht einen Bogen Papier hergerichtet hätte, wo ich, ſo oft etwas geſchieht oder mir einfällt, das ich Euch ſchreiben will, ſolches alſogleich mit ein paar Worten aufnotirte. Schreibe ich Euch nun, ſo nehme ich den Bogen her und ſchreibe die Neuigkeiten, und dann leſe ich Euren letzten Brief und antworte. Das könnt Ihr wohl auch machen. Was ich Euch ſchreibe, ſtreiche ich auf dem Bogen aus, damit ich das Uebrige ein anderesmal ſchreiben kann, was noch da ſteht. Und Du, mein liebes Weib, mußt fein die Zeilen recht enge aneinander ſchreiben. Du ſiehſt ja, wie ich es mache.“

theils weil ſie der Lebhaftigkeit des Sohnes nicht immer Widerſtand zu leiſten wußte, theils weil ſie eigener Bequemlichkeit nachgab[68], ſeine Erwartungen nicht ſtets befriedigte, ſo war er ihres Einfluſſes nach einer anderen Seite hin gewiß, die ihm ſicherlich noch mehr am Herzen lag. Die Gegenwart der Mutter war ihm eine Bürgſchaft, daß der ſorgſam erzogene, ihr kindlich ergebene Sohn in ſeiner Lebensweiſe Sorge für ſeine Geſundheit tragen würde[69], und daß die Gefahr leichtſinniger Geſellſchaft oder gar ſittenloſen Umgangs, die dem aufgeweckten Jüngling ohne alle Erfahrung drohte, von ihm abgewendet bliebe[70].

---

68) Sie klagt zwar in einem Brief aus Augsburg (10. Oct. 1777): „Ich bin mit dem Einpacken beſchäftiget, welches mir viele Mühe macht, denn ich bin ganz allein dazu, der Wolfgang kann mir nicht im mindeſten helfen. — Ich ſchwitze daß mir das Waſſer über das Geſicht läuft vor lauter Ermühung mit dem Einpacken — ich meine, ich muß die Füße ins Maul ſchieben vor Müdigkeit.“ Allein Leop. Mozart fand ſich doch zu einer Erinnerung veranlaßt (24. Nov. 1777): „Mein liebes Weib hat ſich gerühmt daß ſie früh aufſtehen, ſich nicht aufhalten und alles geſchwind und hauswirthſchaftlich machen werde“; worauf eine ironiſche Berechnung der Zeit, die ſie bis dahin verbraucht hatten, folgt.

69) „Nur bitte ich Dich, mein lieber Wolfgang“, ſchreibt der Vater (28. Sept. 1777) „keinen Exceß zu machen, Du biſt an die gute Ordnung von Jugend auf gewöhnt, und Dich vor hitzigem Getränk zu hüten, dann Du weißt daß Du gleich erhitzet biſt und die Kälte Dir lieber als die Wärme iſt, ein klarer Beweis, daß Dein Geblüt zur Hitze geneigt gleich in Wallung kommt; die ſtarken Weine und vieles Weintrinken iſt Dir alſo ſchädlich. Stelle Dir nun vor, in was Unglück und Betrübniß Du Deine liebe Mutter in einem weit entfernten Lande ſetzen könnteſt; von mir will ich nicht einmal eine Meldung machen.“ Der Sohn beruhigt ihn deshalb. „Ich iß wenig“, ſchreibt er ihm (2. Oct. 1777) „trinke Waſſer und zuletzt zur Frucht ein Gläschen Wein.“

70) Ueber die Vorſicht, welche im Umgang anzuwenden ſei, ſpricht Leop. Mozart, indem er ſeinen Sohn an die Art und Weiſe erinnert, wie er es auf ſeinen Reiſen gehalten habe (16. Febr. 1778): „Ich machte nur

Die Trennung von der Frau war nicht das einzige Opfer, welches der Vater dem Wohlergehen des Sohnes brachte. Er ſah voraus daß es mit dem Gelderwerb, für den Wolfgang ſo wenig eingerichtet war, ſchwerlich ſo raſch und regelmäßig gehen werde, daß die Reiſekoſten immer gedeckt würden; er mußte ſich daher darauf einrichten die Reiſenden nicht allein für den Anfang auszurüſten, ſondern Summen bereit zu halten um ſie durch ungünſtige Umſtände nicht in Verlegenheit kommen zu laſſen. Eigenes Vermögen beſaß er nicht;

Bekanntſchaft und ſuchte nur die Freundſchaft mit Perſonen von höherem Stande — und auch unter dieſen nur mit geſtandenen Leuten und nicht mit jungen Burſchen, und wären ſie auch vom erſten Range. Ich lud Niemand ein mich in meiner Wohnung öfters zu beſuchen, um in meiner Freyheit zu bleiben, und hielt es immer für vernünftiger Andere, wenn's mir gelegen zu beſuchen. Dann, gefällt mir der Mann nicht, oder ich hab Arbeit und Verrichtung, ſo kann ich wegbleiben; im Gegentheile, kommen die Leute zu mir und ſind von ſchlechter Aufführung, ſo weiß ich nicht, wie ich ſie los werde; und oft eine mir ſonſt nicht unangenehme Perſon hindert mich an meiner nothwendigen Arbeit. Du biſt ein junger Menſch von 22 Jahren; hier iſt alſo keine Ernſthaftigkeit des Alters, die einen jungen Burſchen, weſſen Standes er auch immer ſeyn mag — einen Aventurier, einen Schwenkmacher, einen Betrüger — er mag alt oder jung ſeyn, abhalten könnte Deine Freundſchaft und Bekanntſchaft zu ſuchen, um Dich in ſeine Geſellſchaft und dann nach und nach in ſeine Abſichten zu ziehen. Man kommt ſo ganz ohnvermerkt hinein und weiß alsdann nicht mehr zurück. Vom Frauenzimmer will ich gar nicht einmal ſprechen, denn da braucht es die größte Zurückhaltung und alle Vernunft, da die Natur ſelbſt unſer Feind iſt, und wer da zur nöthigen Zurückhaltung nicht aller ſeiner Vernunft aufbietet, wird ſie alsdann umſonſt anſtrengen, ſich aus dem Labyrinth herauszuhelfen: ein Unglück, das ſich meiſtens erſt mit dem Tod endet. Wie blind man aber oft durch anfangs nichts zu bedeutende Scherze, Schmeicheleyen, Späße ꝛc. anlaufen kann, darüber ſich die nach der Hand erwachende Vernunft ſchämt, magſt Du vielleicht ſelbſt ſchon ein wenig erfahren haben. Ich will Dir keinen Vorwurf machen. Ich weiß daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, ſondern auch als Deinen gewiſſeſten und ſicherſten Freund liebſt."

was die früheren Reiſen etwa eingebracht hatten, war bei ihrer kärglichen Stellung in Salzburg darauf gegangen: er mußte zum erſtenmal in ſeinem Leben Schulden machen, was dem gewiſſenhaften Mann ſehr ſchwer fiel, und wir erfahren, daß die treuen Freunde Hagenauer und Bullinger ihm bereitwillig aushalfen. Nun ſchränkte er ſich nicht allein mit Nannerl, die ihm ſeine Haushaltung führte, aufs äußerſte ein[71], ſondern er entſchloß ſich auch wieder Unterricht zu geben um ſeine Einnahme etwas zu verbeſſern[72]. Ein Vater, der ſich in ſolcher Weiſe jedes Opfer auferlegte um ſeine Pflichten gegen den Sohn zu erfüllen, war berechtigt auch von dieſem zu verlangen, daß er — nicht ihm volle Liebe beweiſen und als Künſtler ſich auszeichnen ſolle, denn dazu bedurfte es keines Antriebs[73], ſondern ſich zuſammennehmen um den Anforderungen des praktiſchen Lebens zu genügen, und wir dürfen uns nicht wundern, daß er den Sohn ernſthaft und ſelbſt ſtreng an ſeine Pflicht erinnerte, wenn dieſer ſich gehen ließ anſtatt ſeine Natur zu bezwingen.

---

[71] Als Wolfgang ihm von München her Koſtgänger anbot, antwortete er (13. Oct. 1777): „Ihr wißt daß wir ſehr ſparſam leben, und dieſe Leute ſind gewohnt gut zu freſſen.“ Später klagte er daß ſeine Kleider übel mitgenommen ſeien, daß er ſich aber nicht getraue neue anzuſchaffen (25. Febr. 1778). Dieſe Bedrängniß hielt den wackern Mann nicht ab Anderen Wohlthaten zu erweiſen; er erzählt (29. Nov. 1777) daß er einer armen Haubenhefterin ein Nebenzimmer überlaſſen habe, der auch ſonſt geholfen werden müſſe.

[72] „Die Fügung und der Wille Gottes hat es ſo geordnet“, ſchreibt er (16. Febr. 1778) „daß ich nun erſt von Neuem der gewiß ſauern Arbeit Lectionen zu geben mich unterziehen muß, und zwar an einem Ort, wo dieſe ſchwere Bemühung ſo ſchlecht belohnt wird, daß man doch alle Monate ſeinen und der Seinigen Unterhalt nicht herausbringt; und dennoch muß man noch frohe ſeyn und ſich eine Bruſtkrankheit an Hals reden, um wenigſtens doch Etwas einzunehmen.“

[73] „Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang“, heißt es in demſelben Briefe (16. Febr. 1778) „nicht nur allein kein, auch nur das geringſte Mißtrauen, ſondern ich ſetze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine geſunde Vernunft, die Du gewiß haſt, wenn Du ſie hören willſt, und auf glückliche Umſtände an.

So war denn Alles erwogen und berathen, die nöthigen Mittel herbeigeſchafft, die Ausrüſtung beſorgt, und eine Chaiſe angeſchafft, welche für die beiden Reiſenden und ihr Gepäck, Kleidung[74] und Muſikalien[75], paſſend war. Das war damals die einzige Art um anſtändig zu reiſen und als einen Künſtler, der auf Achtung und ehrenvolle Behandlung auch durch ſein äußeres Auftreten Anſpruch machte, nicht als einen herumziehenden Muſikanten wollte Leopold Mozart ſeinen Sohn in die Welt treten laſſen.

2.

Am 23. September 1777 früh Morgens fuhr Wolfgang mit ſeiner Mutter von Salzburg ab und ließ den Vater troſtlos zurück[1]. „Nachdem Ihr abgereiſt", ſchreibt er (25. Sept. 1777) „ging ich ſehr matt über die Stiege und warf mich auf

---

Das letzte läßt ſich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirſt Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich und das bitte ich Dich."

74) Trotz alles Aufpaſſens war doch, wie wir erfahren die Hoſe zum hechtgrauen Kleide zurückgeblieben. So weit ging die Aufmerkſamkeit des Vaters, daß er Wolfgang erinnerte, allezeit, wenn er wo bliebe, durch den Hausknecht die Hölzer in die Stiefel ſtoßen zu laſſen (25. Sept. 1777).

75) Von Muſikalien war ebenfalls Einiges vergeſſen, das nach Augsburg nachgeſchickt wurde. Auch hierüber gab er die Anweiſung (25. Sept. 1777): „Der Muſikpack kann allezeit voran im Magazine bleiben; nur ſolltet Ihr noch eine große Wachsleinewand kaufen und ihn ſammt der alten noch einmal damit recht einſchlagen, um ihn recht gut zu verſichern."

1) Vor der Abreiſe war ein Portrait Wolfgangs gemalt worden, das man unvergleichlich getroffen fand, und von dem eine Copie an Padre Martini geſandt wurde (Beil. V, 4), die ſich vermuthlich noch in Bologna befindet.

einen Seſſel nieder. Ich habe mir alle Mühe gegeben mich bey unſerer Beurlaubung zurückzuhalten, um unſern Abſchied nicht ſchmerzlicher zu machen, und in dieſem Taumel vergaß ich meinem Sohne den väterlichen Segen zu geben. Ich lief zum Fenſter und gab ſolchen Euch Beiden nach, ſahe Euch aber nicht beym Thore hinausfahren und wir mußten glauben, Ihr wäret ſchon vorbey, weil ich vorher lange da ſaß ohne auf etwas zu denken.“ Nannerl, die ganz erſtaunlich weinte und kaum zu tröſten war, wurde krank und erholte ſich erſt gegen Abend wieder, wo ſich beide durch eine Parthie Piquet zu zerſtreuen ſuchten.

Wolfgang dagegen athmete frei auf als er Salzburg im Rücken hatte; das Gefühl von dem jahrelangen Druck unwürdiger Verhältniſſe erlöſt zu ſein half ihm auch über den ſchmerzlichen Abſchied von Vater und Schweſter hinweg. Wie er auf ſeinen früheren Reiſen nur die ermuthigenden und erhebenden Eindrücke empfunden hatte, welche die Erfolge ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen hervorbrachten, ohne daß die läſtigen und widerwärtigen Berührungen mit den gemeinen Erſcheinungen des Lebens ihn unmittelbar trafen, ſo ging er auch jetzt mit argloſem Vertrauen in die Welt. Er ahnte nicht, daß er die erſten Schritte auf einer dornenvollen Laufbahn that, auf welcher er fortan Schwierigkeiten und Hinderniſſe, Leiden und Schmerzen aller Art zu überwinden haben ſollte bis ans Ende.

Mit jugendlichem Sinn faßte er die kleinen Begegniſſe ihrer Reiſe auf und ließ ſich durch dieſelben zerſtreuen. Als er ſich am Abend »undecima hora noctis« in Waſſerburg hinſetzte um dem Vater ihre glückliche Ankunft zu melden, konnte er ihm als die größte Merkwürdigkeit der Reiſe erzählen, daß ſie eine Kuh geſehen hatten, welche „einſeitig“ war. Unterwegs begegnete ihnen ein dicker Herr, deſſen „Sinfonie“ Wolfgang gleich bekannt war und der dieſen, den er vor einem Jahr bei der Muſik in Mirabell geſehen hatte, auch wieder erkannte; bei ihm war ein Herr v. Unhold aus Memmingen und beide verſprachen Complimente an den Papa und „die Schweſter Canaglie“ auszurichten. Er war glücklich in ſeiner Freiheit und fühlte ſich in ſeiner Selbſtändigkeit. »Viviamo come i principi, uns geht nichts ab als der Papa; je nun, Gott will es ſo haben, es wird noch Alles gut gehen. Ich hoffe, der Papa wird wohl auf ſeyn und ſo vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa; ich gieb auf Alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Poſtilione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls beſſer ſprechen als die Mama. — Der Papa ſoll Achtung geben auf ſeine Geſundheit — und gedenken, daß der Mufti HC ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich ſeye“[2].

Das nächſte Ziel der Reiſe war München. Zwar erwartete der Vater nach der Lage der Dinge und den früheren vergeblichen Verſuchen dort keinen günſtigen Erfolg; indeſſen mußte der Anlauf auch hier gemacht werden. Ausgerüſtet mit den Diplomen der Akademien zu Bologna und Verona und den Zeugniſſen des Padre Martini konnte ſich Wolfgang vor dem Churfürſten Maximilian, der Kenner und ausübender Künſtler war, als einen gründlich gebildeten Componiſten ausweiſen, und es kam darauf an daß er durch die Fürſprache einflußreicher Gönner Gelegenheit erhalte ſich durch Leiſtungen zu bewähren.

---

[2] Der luſtige Ton dieſes Briefes machte dem Vater Vergnügen und auch Bullinger lachte von Herzen, da er ihn las; aber der Spott über den Erzbiſchof war ihm nicht recht. „Ich bitte Dich, mein lieber Wolfgang“, antwortet er ihm (27. Sept. 1777) „ſchreib keine ſolche Poſſen mehr vom Mufti; denke daß ich hier bin, ein ſolcher Brief könnte verloren gehen oder in andere Hände kommen.“ Sie hatten für den Fall daß ſie über verfängliche Dinge correſpondiren mußten eine einfache Chiffernſchrift verabredet, die auch mehrfach angewendet wurde, und von Niſſen als erfahrenem Diplomaten dechiffrirt iſt.

Sie nahmen ihr Quartier bei dem von den früheren Reiſen ihnen befreundeten Wirth Albert, der als ein gebildeter Mann unter dem Namen des gelehrten Wirthes bekannt war[3]. Wolfgangs erſter Gang am Morgen nach ihrer Ankunft[4] war zum Grafen Seeau, dem Intendanten der Schauſpiele. Dieſer, der ſchon von den näheren Umſtänden ſeiner Entlaſſung unterrichtet war, nahm ihn freundlich auf und rieth ihm ſchnurgerade beim Churfürſten Audienz zu ſuchen und, wenn ihm dies nicht gelänge, ſchriftlich ſich an denſelben zu wenden; als Mozart ihm ſagte, es fehle doch in München an einem tüchtigen Componiſten, erwiederte er: „Das weiß ich wohl."

Sein zweiter Beſuch galt dem Biſchof von Chiemſee, Fürſten Zeil, der in ſeiner diplomatiſchen Sendung noch immer in München anweſend war. Er ſprach ſich offen gegen denſelben über ſeine Lage aus und dieſer verſprach ihm ſein Möglichſtes zu thun; er war eben im Begriff nach Nymphenburg zu fahren und übernahm es mit dem Churfürſten, wie auch mit deſſen Gemahlin zu reden. Allein als Wolfgang nach einigen Tagen wieder zu ihm kam, ſagte ihm der Biſchof „mit aller Höflichkeit", wie er ausdrücklich bemerkt (29. Sept. 1777): „Ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten.

---

[3] Müllers Abſchied von der Bühne S. 215.

[4] „Wir kamen ſpät ins Bett und waren müde von der Reiſe"; ſchreibt er ſeinem Vater (26. Sept. 1777) „wir ſtunden doch ſchon um 7 Uhr auf, meine Haare waren aber in einer ſolchen Unordnung, daß ich vor ½11 Uhr nicht zum Grafen Seeau kam."

Ich habe bei der Tafel zu Nymphenburg heimlich mit dem Churfürſten geſprochen. Er ſagte mir: jetzt iſt es noch zu früh, er ſoll gehen, nach Italien reiſen, ſich berühmt machen; ich verſage ihm nichts, aber jetzt iſt es noch zu früh." Auch mit der Churfürſtin hatte der Biſchof allein geſprochen; ſie hatte die Achſeln geſchupft und verſprochen ihr Möglichſtes zu thun, aber ſie zweifelte am Gelingen.

Dieſe ungünſtigen Ausſichten fanden ihre Beſtätigung als Mozart, von Weſchitka[5] eingeführt, ſich dem Churfürſten bei Hofe vorſtellte, da dieſer im Begriff war zur Jagd zu gehen. Er berichtet ſeinem Vater die Unterredung folgendermaßen (30. Sept. 1777): „Als der Churfürſt an mich herankam, ſo ſagte ich: Ew. Churfürſtl. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigſt zu Füßen legen und meine Dienſte antragen darf. — Ja, völlig weg von Salzburg? — Völlig weg, ja, Ew. Durchlaucht. — Ja, warum denn? habts eng z'kriegt? — Ey beyleibe, Ew. Durchlaucht, ich habe um eine Reiſe gebeten, er hat ſie mir abgeſchlagen, mithin bin ich gezwungen dieſen Schritt zu machen, obwohlen ich ſchon lange im Sinne hatte wegzugehen, dann Salzburg iſt kein Ort für mich, ja ganz ſicher. — Mein Gott, ein junger Menſch! aber der Vatter iſt ja noch in Salzburg? — Ja, Ew. Churf. Durchl., er legt ſich unterthänigſt ꝛc. Ich bin ſchon dreimal in Italien geweſen, habe drei Opern geſchrieben, bin Mitglied der Akademie in Bologna, habe müſſen eine Prob ausſtehen, ſo viele maestri 4 bis 5 Stund gearbeitet und geſchwitzt haben, ich habe es in einer Stunde verfertiget: das mag zur Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin einem jeden Hofe zu dienen. Mein einziger Wunſch iſt aber Ew. Churfürſtl. Durchlaucht zu dienen, der ſelbſt ein großer … — Ja, mein liebes Kind, es iſt keine Vacatur da. Mir iſt leid, wenn nur eine Vacatur da wäre. — Ich verſichere Ew. Durchlaucht, ich würde München gewiß Ehre machen. — Ja, das nutzt Alles nichts; es iſt keine Vacatur da. — Dies ſagte er gehend; nun empfahl ich mich zu hohen Gnaden“[6].

---

[5] Franz Xav. Weiſchitka, geboren 1730 in Wien, galt ſeiner Zeit für einen der erſten Virtuoſen auf dem Violoncell. Er war früher bei der Hofmuſik in Schwerin, darauf Mitglied der Münchner Kapelle und Kammermuſikus. Als ſolcher wurde er zu den Concerten gezogen, an welchen der Churfürſt ſelbſt Theil nahm, und Leop. Mozart empfahl deshalb ſeinem Sohne (29. Sept. 1777): „Mache Dir den Hrn. Weiſchitka recht zum Freunde; er hat immer Gelegenheit mit dem Churfürſten zu ſprechen und hat allen Credit. Sollteſt Du für den Churfürſten auf die Gamba etwas machen müſſen, ſo kann Dir derſelbe ſagen, wie es ſeyn muß und die Stücke zeigen, die der Churfürſt am meiſten liebt, um deſſen Geſchmack einzuſehen."

Unter dieſen Umſtänden war auf eine Anſtellung bei Hofe nicht zu rechnen, aber es ſchienen ſich andere Ausſichten auf eine einigermaßen geſicherte Lage in München zu eröffnen. Graf Seeau hatte allerdings Intereſſe dabei einen ſo ausgezeichneten jungen Componiſten, von deſſen Fruchtbarkeit und Willfährigkeit er ſich gleich gute Dienſte verſprechen durfte, dort feſtzuhalten. Er war nicht allein Intendant ſondern zum Theil auch Unternehmer des Theaters; der Churfürſt beſoldete die Kapelle und das Ballett und gab ihm einen jährlichen Zuſchuß zu der Einnahme, welche ihm zufiel, dafür mußte er Oper und Schauſpiel unterhalten[7]. Italiäniſche

---

[6] „Ich habe mir von München keine günſtige Vorſtellung gemacht“; antwortet Leop. Mozart (4. Oct. 1777) „der Churfürſt iſt gebunden ohne Vacatur Niemand aufzunehmen und zu allem dem hat man immer heimliche Feinde, die es aus Angſt verhindern.“

[7] J. H. F. Müller berichtet auf ſeiner Rundreiſe um die deutſchen Bühnen zu ſtudiren in demſelben Jahr 1777 (Abſchied von der Bühne S. 219): „Graf von Seeau iſt hier Direktor der Schaubühne. Alle Einnahmen, ſowohl von der italiäniſchen Oper als bei dem deutſchen Thea-

Oper wurde nur im Carneval und bei großen Hoffeſten — dann meiſt unentgeltlich, indem Billets unter Adeliche und Bürgerliche, beſonders an Fremde vertheilt wurden — gegeben; neben dem Schauſpiel machte man auch mit deutſchen Opern einen Anfang d. h. mit Bearbeitungen italiäniſcher und franzöſiſcher, denn deutſche Originalopern hatte man dort nicht. Was für ein Erfolg war bei dem lebhaften Intereſſe des Publicums in München für das Theater zu erwarten, wenn ein Mann von Mozarts Talent ſich der deutſchen Oper widmete. Seeau wendete ſich daher an den Biſchof von Chiemſee, der mit ihm über Mozarts Lage ſich unterhielt, mit der Frage: „Wiſſen Sie nicht, hat denn der Mozart nicht ſoviel vom Hauſe, daß er mit ein wenig Beihülfe hier bleiben könnte? ich hätte Luſt ihn zu behalten.“ Worauf der Biſchof ihm antwortete, er wiſſe es zwar nicht, bezweifle es aber ſehr, indeſſen dürfe er ihn darüber ja nur befragen. Das

---

ter fließen in ſeine Hauskaſſe. Vom Churfürſten empfängt er jährlich einen Beitrag von 9000 Gulden. Er nimmt auf, dankt ab, ſchließt Contracte mit Individuen beider Geſellſchaften und zahlt die Beſoldungen derſelben aus. Doch die Tänzer koſten ihm nichts, dieſe hält der Churfürſt und läßt ſie abwechſelnd bei der Oper und deutſchen Stucken tanzen. Die größten Gagen haben Neuſeuls und Apelt; die übrigen, da ſie faſt alle geborne Münchner ſind, erhalten kärgliche Beſoldungen; ja die meiſten empfangen monatlich nur 8 oder 12 Gulden.“ Man kann daraus ſchließen daß Graf Seeau nicht geneigt war ohne dringende Veranlaſſung ſeine Hauskaſſe zum Beſten der Kunſt anzugreifen. Schröder beklagt ſich in einem (nicht gedruckten) Briefe an Dalberg (29. Jan. 1785) ſogar darüber, daß Graf Seeau vom Souffleur unrechtmäßigerweiſe ſich Abſchriften ſeiner ungedruckten Stücke zu verſchaffen nicht verſchmähe, um ihm als Verfaſſer das Honorar nicht zu zahlen. Ebenſo ſchreibt Beecké an Dalberg (21. Febr. 1784): »Il y a longtemps que Mr. de Seeau m'a demandé des operettes, je lui les ai refuses parcequ'il est brocanteur en musique. Je suis sure que Mr. de Seeau donnera cette pièce encore à d'autres théatres et peutêtre en peu de temps on la jouera à Vienne.«

that nun zwar Graf Seeau nicht ſogleich, weil er ſich lieber einen Antrag machen laſſen als ihn ſelbſt ſtellen wollte; Mozart konnte ihm aber wohl anmerken, daß ihm die Sache im Kopf herumging. Er ſelbſt war freilich gleich Feuer und Flamme bei dem Gedanken daß es für ihn Opern zu componiren gebe. Er ſchildert den Eindruck, den ihm die Aufführung der deutſchen Oper und der Sängerin gemacht habe, ſeinem Vater auf das Lebhafteſte (2. Oct. 1777): „Die erſte Sängerin heißt Keiſerin[8], iſt eine Kochstochter von einem Grafen hier, ein ſehr angenehmes Mädl, hübſch auf dem Theater: in der Nähe ſah ich ſie noch nicht. Sie iſt hier geboren. Wie ich ſie hörte, war es erſt das dritte Mal daß ſie agirte. Sie hat eine ſchöne Stimme, nicht ſtark, doch auch nicht ſchwach, ſehr rein, gute Intonation. Ihr Lehrmeiſter iſt Valeſi[9], und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meiſter ſowohl das Singen als das Singenlehren verſteht. Wenn ſie ein paar Tacte aushält, ſo habe ich mich ſehr verwundert, wie ſchön ſie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller ſchlägt ſie noch langſam, und das freut mich recht, dann er wird nur deſto reiner und klarer, wenn ſie ihn einmal geſchwinder machen will; geſchwind iſt er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freud mit

---

8) Ich finde von ihr, deren Name auch Kaiſer geſchrieben wird, nur noch die Nachricht daß ſie 1784 das Hof- und Nationaltheater in München verlaſſen habe und nach Wien oder Preßburg gegangen ſei.

9) Joſ. Walleshauſer, geb. 1735, ein berühmter Sänger, wurde vom Herzog Clemens von Bayern, in deſſen Dienſten er war, Valeſi umgenannt „um dem Vorurtheil zu ſteuern, als ob nur Italiäner gute Sänger ſein könnten.“ Seit 1770 wurde er Kammerſänger des Churfürſten und erwarb ſich durch den Unterricht in der Geſangskunſt, welchen er am Seminar gab, nicht geringe Verdienſte; eine Anzahl trefflicher Künſtler iſt aus ſeiner Schule hervorgegangen.

ihr — — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre; ſie ging ſchon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen; ich ging aber erſt um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen, ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca. Ich betrachtete die Keiſerin mit meinem Fernglas, und ſie lockte mir öfters eine Zähre ab; ich ſagte oft Brava, bravissima; dann ich dachte immer, daß ſie erſt das dritte Mal auf dem Theater iſt[10]. Das Stück hieß das Fiſchermädchen[11], eine nach der Muſik des Piccini ſehr gute Ueberſetzung. Originalſtücke haben ſie noch nicht. Eine deutſche Opera seria möchten ſie auch bald geben — — und man wünſchte, daß ich ſie componirte.“

---

[10] Später als er zu Mannheim in Aloiſia Weber eine Sängerin von ganz anderer Bedeutung kennen lernte und der Vater ihn an ſeine Begeiſterung für die Keiſerin erinnerte, berichtigte er ſein Urtheil über ſie (19. Febr. 1778): „Was Sie mir wegen der kleinen Sängerin in München vorwerfen, muß ich bekennen daß ich ein Eſel war ſo eine derbe Lüge an Sie zu ſchreiben; ſie weiß ja noch gar nicht was Singen heißt. Das iſt wahr, daß für eine Perſon die erſt drei Monat die Muſik gelernt, ſie ganz vortrefflich ſang, und überdieß hat ſie eine ſehr angenehme, reine Stimme. Die Urſach warum ich ſie ſo lobte mag wohl geweſen ſein, weil ich von früh morgens bis nachts nichts hörte als: es giebt keine beſſere Sängerin in Europa; wer dieſe nicht gehört hat, hat nichts gehört. Ich getrauete mir nicht recht zu widerſprechen, theils weil ich mir gute Freunde machen wollte, theils weil ich ſchnurgrade von Salzburg herkam, wo man einem das Widerſprechen abgewöhnt. Sobald ich aber allein war, mußte ich von Herzen lachen; warum lachte ich doch nicht auch in Ihrem Briefe?“ — Das Gedränge, in welchem ſich damals Mozart zwiſchen den gerechten Vorwürfen ſeines Vaters und der Liebe zu ſeiner Aloiſia, der er wohl gar durch übertriebenes Lob der Keiſerin untreu zu werden glaubte, befand, mag dieſe Retractation einigermaßen entſchuldigen. Ich kenne keinen zweiten Fall, in dem Mozart ſeinem Wahrheitsſinn und ſeinem reinen Gefühl in ähnlicher Weiſe untreu geworden wäre; darum mag auch dieſe Schwäche nicht vertuſcht werden.

[11] La pescatrice, eine der früheren Opern Piccinis.

Unter den „wünſchenden Perſonen“ befand ſich auch Profeſſor Huber[12], der Mozart ſchon während des letzten Aufenthalts in Wien bei Mesmers geſehen und gehört hatte und hier bei Albert, deſſen Gaſthaus er Abends zu beſuchen pflegte, die Bekanntſchaft mit ihm erneuerte. Er war ein Vice-Intendant des Theaters, er hatte die Arbeit, wie Mozart ſich ausdrückt, „die Comödien die man aufführen wollte durchzuleſen, zu verbeſſern, zu verderben, hinzuzuthun, hinwegzuſetzen“[13]. Auch ihm konnte es nicht gleichgültig ſein, ob ein Talent von ſolcher Bedeutung für das Theater gewonnen wurde oder nicht.

Andere theilten den Wunſch ebenfalls; Baron Rumling machte Wolfgang das Compliment: „Spektakel ſind meine Freude, gute Acteurs und Actrices, gute Sänger und Sängerinnen, und dann einen ſo braven Componiſten dazu, wie Sie!“ Dazu meint Wolfgang (2. Oct. 1777): „Das iſt freylich nur geredet — und reden läßt ſich viel — doch hat er niemals mit mir ſo geredet.“ Beim Grafen Salern ſpielte er mehrere Tage hintereinander, „viel vom Kopf, dann die zwei Caſſationen für die Gräfin und die Finalmuſik mit dem Rondo auf die letzt auswendig. Sie können nicht glauben, was der Graf für eine Freude hatte: er verſteht doch die Muſik, denn er ſagte allezeit Bravo, wo andere Cavaliers eine Priſe Tabak nehmen, ſich ſchneuzen, räuspern, oder einen Discours anfangen. Ich ſagte ihm: ich wünſchte nur, daß der Churfürſt da wäre, ſo könnte er doch was hören — er weiß nichts von mir, er weiß nicht, was ich kann. Daß doch die Herren einem Jeden glauben und nichts unterſuchen wollen! ja, das iſt allezeit ſo. Ich laſſe es auf eine Probe ankommen; er ſoll alle Componiſten von München herkommen laſſen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Deutſchland, England und Spanien verſchreiben; ich traue mir mit einem Jeden zu ſchreiben. Ich erzählte ihm, was in Italien mit mir vorgegangen iſt; ich bat ihn, wenn ein Discours von mir wäre, dieſe Sachen anzubringen. Er ſagte: ich bin der Wenigſte, aber was bey mir beſteht, von ganzem Herzen.“

---

[12] Ich weiß über denſelben nichts Näheres zu berichten.

[13] Dieſe Correctur mochte nöthig ſein, da die Direction, wie man Müller (a. a. O.) berichtete, Alles aufführte was eingeſchickt wurde und ſogar verbunden war alle Münchner Produkte einzuſtudieren. „Da hier“, ſetzt er hinzu „faſt jeder Student und Offiziant an der Autorſucht krank liegt, werden ſie mit Wuſt überhäuft.“

Auch mit den Muſikern hatte er Verkehr; **Conſoli**, der Sopraniſt[14] — derſelbe für den er die Rolle des Ramiro in der Finta giardiniera geſchrieben hatte und der nach Salzburg berufen worden war, als zu Ehren des Erzherzogs Maximilian die Serenata Il rè pastore aufgeführt wurde — war ihnen ſchon beim Hineinfahren in die Stadt begegnet und ſuchte ihn hocherfreut auf; ebenſo ſtellte ſich **Becke** der Flötiſt[15] ein, welcher bei derſelben Feſtlichkeit in Salzburg mitgewirkt hatte und mit der Familie Mozart befreundet worden war. Zu einer kleinen Akademie, welche Albert bei ſich veranſtaltete — „auf dem elenden Clavier nota bene! auweh! auweh! auweh!“ — lud er auch Dubreil einen Schüler Tartinis ein, in der Meinung, er ſei ein guter Treffer und tüchtiger Spieler; allein er hatte ſich in ihm getäuſcht. „Wir machten gleich zuerſt die 2 Quintetti von Haydn, allein mir war ſehr leid, ich hörte ihn kaum; er war nicht im Stand 4 Täkte fortzugeigen ohne Fehler; er fand keine Applicatur, mit die Sospirs[16] war er nicht gut Freund. Das Beſte war daß er ſehr höflich war und Quintetti gelobt hat, ſonſt — —. Dann ſpielte ich das Concert in C, in B, in Es[17] und das Trio von mir. Das war gar ſchön accompagnirt; im Adagio habe ich 6 Tact ſeine Rolle ſpielen müſſen. Zu guter letzt ſpielte ich die letzte Caſſation aus dem B von mir[18], da ſchauete Alles groß darein; ich ſpielte, als wenn ich der größte Geiger in Europa wäre“ (6. Oct. 1777).

---

[14] **Tommaſo Conſoli** war in Rom 1753 geboren und wurde 1775 als churbayeriſcher Hofſänger angeſtellt. Im Jahr 1777 erhielt er Urlaub zu einer Reiſe nach Italien, und blieb, von Carl Theodor ſeiner Dienſte entlaſſen, in Rom.

[15] **Joh. Bapt. Becke**, geb. in Nürnberg 1743, lernte in ſeiner Jugend mehrere Inſtrumente und ſtudirte dann. Im Jahr 1762 trat er ins Militair und wurde Adjudant beim k. k. Feldmarſchall-Lieutenant v. Roth. Mit dieſem reiſte er nach Stuttgart und wurde dort Steinharts Schüler auf der Flöte; verließ 1766 den Kriegsdienſt, vervollkommnete ſich auf ſeinem Inſtrument unter Wendling und trat in die

Herr Albert, der an Wolfgang großes Intereſſe nahm und nicht bloß auf ſeine Unterhaltung bedacht war[19], that ihm einen Vorſchlag um für die nächſte Zeit ſeinen Aufenthalt dort möglich zu machen. Er verſprach ihm nämlich zehn gute Freunde zuſammenzubringen, von denen jeder monatlich 1 Dukaten ſpendiren ſollte, alſo jährlich 600 fl.; es

---

Kapelle in München ein. Er machte wiederholte Reiſen und galt für einen vortrefflichen Flötenbläſer.

[16] Sospiri, die kleinen Pauſen, von der Viertelspauſe an.

[17] Sämmtlich für Klavier, Beil. X, 103—105. Ueber das Trio ſ. I S. 612 ſ.

[18] Für Solovioline, Beil. X, 55.

[19] Er veranſtaltete z. B. ihm zu Ehren eine kleine Nachtmuſik von Blasinſtrumenten; ein andermal war dort im Hauſe „eine geiſtliche Hochzeit oder altum tempus ecclesiasticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuets — dann es war unter ſo viel Frauenzimmer eine einzige, welche auf den Tact tanzte.“

würde leicht ſein vom Grafen Seeau Aufträge zu bekommen, daß er auf 800 fl. Einkommen ſicher rechnen könnte. „Wie gefällt dem Papa dieſer Gedanke?“ ſchreibt Wolfgang hocherfreuet „iſt er nicht freundſchaftlich? iſt es nicht anzunehmen, wenn es allenfalls Ernſt würde?“ Es käme nur darauf an fürs erſte auszuhalten, verſicherte man ihm, im November gingen die Concerte an, die bis zum Mai fortdauerten, auch die Fremden kämen erſt noch an, und wenn er ſich nur jetzt hielte, würde dann eine Anſtellung gewiß nicht ausbleiben. Der Mutter erſchien dieſer Vorſchlag ebenfalls ſehr annehmlich[20], allein der Vater, als ein erfahrener Mann, hatte die größten Bedenken dabei. „Das Project von Herrn Albert“ ſchreibt er (4. Oct. 1777) „zeigt in der That die größte Freundſchaft die man ſich vorſtellen kann; allein ſo möglich Dir es ſcheint 10 Perſonen zu finden, deren jede Dir monatlich einen Dukaten giebt, ſo unbegreiflich iſt mir dieſe Möglichkeit. Und wer könnten wohl dieſe Menſchenfreunde und Muſikfreunde ſeyn? und was für eine Verbindlichkeit und was für einen Dienſt werden ſie von Dir dafür fordern? — Kurz ich ſehe nicht wo dieſe 10 charmante Freunde herkommen ſollen. Dann würde Herr Albert ſolche jetzt vielleicht nicht gleich ſprechen können, vielleicht ſind einige davon außer der Stadt. Und wären es Kaufleute oder andere rechtſchaffene Perſonen, ſo wäre es mir lieber als Cavaliers. Denn es kommt doch immer darauf an, ob ſie ihr Wort dann auch halten, und wie lange. — Iſt nun dieſe Sache jetzt thunlich, gut! ſo iſt ſie anzunehmen; kann aber itzt die Sache nicht gleich zum Schluß kommen, ſo kannſt Du nicht herſitzen, das Geld verzehren und die Zeit verlieren, da in München bei allen Complimenten und Freundſchaftsbezeugungen kein Kreuzer Einnahme zu hoffen iſt.“ — Er hatte ganz recht, dieſe zehn charmanten Menſchen- und Muſikfreunde fanden ſich nicht, und Wolfgang mußte ſich mehr als einmal ſeine gutmüthige Leichtgläubigkeit vorhalten laſſen[21].

---

[20] „Herr Albert bemühet ſich ſehr“ ſchreibt ſie (6. Oct. 1777) „und hofft daß er etwas zuſammenbringet. Wenn es einmal beyſammen iſt, acht Perſonen hat er ſchon, würde alle Wochen ein Concert bei Hrn. Albert in ſeinem Saal ſein, nämlich alle Samſtag. Herr v. Dühren iſt auch dabei und andere brave Leut.“

Selbſt ohne eine ſolche Unterſtützung glaubte dieſer ſich fürs erſte — und darauf würde es allein ankommen — wohl in München halten zu können. „Für mich allein“ ſchreibt er (2. Oct. 1777) „wäre es nicht unmöglich, mich durchzubringen; dann vom Grafen Seeau wollte ich wenigſtens 300 fl. bekommen; für das Eſſen dürfte ich nicht ſorgen; dann ich wäre immer eingeladen, und wäre ich nicht eingeladen, ſo machte ſich Albert eine Freude, mich bey ſich zu Tiſche zu haben. Ich würde mit Graf Seeau den Contract ſo machen (Alles auf Einrathen meiner guten Freunde), alle Jahre 4 teutſche Opern, theils buffe, theils serie zu liefern. Da hätte ich von einer jeden eine Sera oder Einnahme für mich, das iſt ſchon ſo der Brauch, das würde mir allein wenigſtens 500 fl. tragen, das wäre mit meinem Gehalte ſchon 800 fl., aber gewiß mehr; denn der Reiner[22], Comediant und Sin-

---

21) „Du wirſt Dich erinnern“ ſchreibt der Vater (18. Dec. 1777) „daß ich Dir wegen München geſchrieben, Du ſollteſt Dich nicht hinwerfen; und alle dieſe Bemühung durch eine Verſammlung von 10 Perſonen es dahin zu bringen, um allda bleiben zu können, war mir zu kriechend. Allein Du warſt durch das Zureden gutherziger und wohlmeinender Freunde dazu bewogen; das ſind Strohfeuer, die geſchwind aufbrennen — und mit einem Rauch endigen. Es war gut gemeint!“

22) Franz von Paula Reiner, geboren zu Warasdin 1743, war als komiſcher Schauſpieler und Sänger ſeit 1767 in München ſehr

ger, nahm in ſeiner Sera 200 fl. ein, und ich bin hier ſehr beliebt; und wie würde ich erſt beliebt werden, wenn ich der deutſchen Nationalbühne in der Muſik emporhälfe? — Und das würde durch mich gewiß geſchehen; denn ich war ſchon voll Begierde, zu ſchreiben, als ich das deutſche Singſpiel hörte.“ Man ſieht Mozart trauete ſich etwas zu; vier deutſche Opern des Jahrs zu ſchreiben ſchien ihm keine große Sache zu ſein, und wie ſchlug er ſeine Leiſtungen zu Gelde an! Dreihundert Gulden Jahrgehalt dünkte ihm dafür keine ſchlechte Bezahlung, und durch vier Benefizvorſtellungen getrauete er ſich fünfhundert Gulden einzunehmen, weil er ſo ſehr beliebt war. Indeſſen Graf Seeau ſcheint zu vorſichtig geweſen zu ſein, um auch nur ſoviel daran zu wenden. Ebenſowenig war dieſer Plan nach dem Sinne des Vaters; theils liebte er es keineswegs auf ungewiſſe Einnahmen von zukünftigen Leiſtungen die ganze Rechnung zu ſtellen, theils ſah er ſehr wohl, daß dem Erzbiſchof gegenüber durch eine ſo wenig geſicherte und ſo wenig angeſehene Stellung die Ehre Wolfgangs nicht gewahrt ſein würde[23]. Er beſtand daher darauf daß ſie München ſo bald als möglich verlaſſen ſoll-

---

beliebt. Er war es, der dort zuerſt deutſche Operetten einführte, in Verbindung mit K. Förg, der die Ueberſetzung italiäniſcher und franzöſiſcher Texte beſorgte.

23) „Daß Du allein in München leben könnteſt“, ſchreibt der Vater (6. Oct. 1777) „hat ſeine Richtigkeit; allein was würde Dir dieſes für eine Ehre machen? wie würde der Erzbiſchof darüber ſpotten? Das kannſt Du aller Orten, nicht nur in München. Man muß ſich nicht ſo klein machen und nicht ſo hinwerfen. Dazu iſt gewiß noch keine Noth.“ So ſchrieb auch die Schweſter (5. Oct. 1777): „Dir wäre es keine Ehre, wenn Du in München bliebeſt ohne Dienſt. Es iſt Dir mehr Ehre, wenn Du einen Dienſt, da Du da keinen bekommen haſt, bey einem anderen großen Herrn ſucheſt; Du wirſt ſchon einen finden.“

ten[24]; auch in ihrer Abweſenheit könnten die guten Freunde ihren Einfluß verwenden um eine künftige Anſtellung Wolfgangs vorzubereiten. Dieſer beurlaubte ſich daher beim Grafen Seeau, wie er ſeinem Vater erzählt (3. Oct. 1777), indem er ihm kurz ſagte: „Ich bin nur da, Ew. Excellenz mich und meine Sachen recht zu erklären. Es iſt mir der Vorwurf gemacht worden, ich ſollte in Italien reiſen. Ich war 16 Monat in Italien, habe drey Opern geſchrieben, das iſt genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Ew. Excellenz aus dieſen Papieren ſehen. Ich zeigte ihm die Diplomata. Ich zeige und ſage Ew. Excellenz dieſes Alles nur, damit, wenn eine Rede von mir iſt, und mir etwa Unrecht gethan würde, ſich Ew. Excellenz mit Grund meiner annehmen können. Er fragte mich, ob ich jetzt in Frankreich ginge? Ich ſagte, ich würde noch in Teutſchland bleiben. Er verſtand aber in München, und ſagte, vor Freude lachend: So! hier bleiben Sie noch? Ich ſagte: Nein, ich wäre gern geblieben; und die Wahrheit zu geſtehen, hätte ich nur deßwegen gern vom Churfürſten Etwas gehabt, damit ich Ew. Excellenz hernach hätte mit meiner Compoſition bedienen können, und zwar ohne allem Intereſſe. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht. Er ruckte bey dieſen Worten gar die Schlafhaube.“

Bei dieſer außerordentlichen Ehre hatte es auch ſein Bewenden. Allein eine andere Ausſicht eröffnete ſich Wolfgang noch während ſeines Aufenthalts in München, die ihn aufs lebhafteſte beſchäftigte. Misliweczeck, ſein Freund von Italien her[25], hatte in München zum Carneval die Oper

---

[24] „Die ſchönen Worte, Lobſprüche und Bravissimo“ ermahnt er (15. Oct. 1777) „zahlen weder Poſtmeiſter noch Wirthe; ſobald man nichts gewinnen kann, muß man alſogleich weiter trachten.“

[25] Vgl. I S. 207. 224.

Ezio[26] und in den Faſten ſein Oratorium Abraamo ed Isaaco mit erſtaunlichem Beifall aufgeführt; für das nächſte Carneval war er in Neapel engagirt und nur durch Krankheit in München zurückgehalten[27]. Er machte nun Wolfgang Ausſicht durch ſeinen Einfluß in Neapel auch ihm eine scrittura zu verſchaffen und ſetzte ihm einen Brief an den Impreſario Don Gaetano Santoro auf, in welchem er demſelben ſeine Dienſte anbot. Mozart bei ſeiner „unausſprechlichen Begierde wieder einmahl eine opera zu ſchreiben“ war glücklich durch dieſen Gedanken und ſchrieb ſeinem Vater (10. Oct. 1777), wenn er während der Zeit bis es zur Oper käme keinen Dienſt fände, ſo werde ihm dieſe dann doch zu einer beſtimmten Einnahme und weiteren Ausſicht verhelfen. „Ich habe doch im Carneval meine gewiſſen 100 Ducaten; wenn ich einmal zu Neapel geſchrieben habe, ſo wird man mich überall ſuchen. Es giebt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling Sommer und Herbſt da und dort eine opera buffa, die man zur Uebung und um nicht müſſig zu gehen ſchreiben kann. Es iſt wahr, man bekommt nicht viel, aber doch etwas und man macht ſich dadurch mehr Ehre und Credit, als wenn man 100 Concerte in Teutſchland giebt und ich bin vergnügter, weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Paſſion iſt. Nun, bekomme ich wo Dienſte oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, ſo recommandirt mich die scrittura viel und macht Aufſehen, und noch viel ſchätzbarer. Doch, ich rede nur ſo, ich rede wie es mir ums Herz iſt — — wenn ich vom Papa durch Gründe überzeuget werde, daß ich unrecht habe, ſo werde ich mich, obwohlen ungern, darein ergeben; dann ich darf nur von einer opera reden hören — — ſo bin ich ſchon ganz außer mir." Der Papa war durchaus nicht dawider, meinte aber dieſe Angelegenheit müſſe man betreiben ohne den Hauptzweck der Reiſe aus den Augen zu verlieren; er ſetzte ſich deshalb mit Misliweczeck in Correſpondenz [28], glaubte indeß ſpäter zu bemerken daß dieſer ihm nur dann von der scrittura ſchreibe und ihm Hoffnung mache, wenn er Gefälligkeiten von ihm verlange[29]: in der That wurde nichts aus dieſem Antrag[30].

---

[26] Sie ſollte bei der Anweſenheit des Kaiſers Joſeph aufgeführt werden; Müller, damals gerade in München, wohnte der Generalprobe bei (Abſchied von der Bühne S. 222 f.).

[27] Er hatte ſich dieſe Krankheit durch Ausſchweifungen zugezogen und Leop. Mozart ſeinem Sohne deshalb verboten ihn zu beſuchen. Allein Misliweczeck hatte ſich ſo angelegentlich nach ihm erkundigt, ſo dringend ſeinen Beſuch gewünſcht, daß Mozart nicht widerſtehen konnte und ihn im Garten des Herzogs-Spitals aufſuchte. Die Art wie er ſich bei ſeinem Vater entſchuldigt, ſein Mitleid über den unglücklichen Mann und ſeine Rührung über deſſen Freundſchaft ausſpricht, macht ſeinem guten Herzen und ſeiner Unſchuld gleiche Ehre.

---

[28] Misliweczeck ſchrieb ihm: »Diversi ordinari sono ch'io recevei aviso da Napoli che per diversi impegni fortissimi hanno devuto prendere un certo Maestro Valentini per l'opera di Carnevale, non ostante però s'accorderanno gigliati 100 al Sgr. Filio per un Opera l'anno venturo; mà vogliono l'Impressaro, cioè il Sgr. Don Gaetano Santoro, che V. S gli scriva, che per meno di 100 gigliati non puo venire, ma con i 100 d'esser pronto d'accettar l'opera che si destinerà. Io sono tanto tormentato da cotesti Impressari che assolutamente vogliono ch'io ne scriva due l'anno venturo, e a momenti aspetto la scrittura. Già a me tocheranno gli siti più cattivi, non importa. Io in Napoli sono conosciuto e ne scrissi sei — perchè sò che vogliono ch'io scrivessi la prima e probabilmente la terza. Io consiglio sempre per maggior sicurezza l'opera del Carnevale. Dio sa, se ci potrò andare, ma già che vogliono così, accettero la scrittura; se non potrò, la rimanderò. V. S. dunque da me sarà avvisata quali opere mi devono toccare, ed allora potrà lei scriver a Sgn. Gaetano Santoro circa il prezzo e circa l'opera a dirittura ovvero mandarmi la lettera, che io l'invierò. Fra tanto ecc.«

3.

Am 11. October Mittags verließen die Reiſenden München und kamen Abends nach Augsburg[1]. Dort fanden ſie in der Familie des Oheims, eines braven Buchbindermeiſters, freundliche und herzliche Aufnahme und Wolfgang ſchloß mit deſſen munterer Tochter Marianne eine Freundſchaft, die ihn für den ungünſtigen Empfang ſchadlos halten mußte, der

---

29) Mislweczeck berichtete nicht lange nachher, er habe ſeine scritture erhalten und erwarte nun die für Wolfgang in einem Monat (13. Nov. 1777); ſpäter ſchreibt der Vater (26. Jan. 1778): „Mislweczeck hat letzlich wieder Meldung gemacht, daß er nächſtens für Dich die scrittura aus Neapel erwartet. Ich halte es aber für Schwänke, denn er macht dieſe Meldung nur allzeit, wenn er meine Dienſte nöthig hat."

30) Auch nach Venedig wendete ſich der Vater (15. Oct. 1777), um Wolfgang die Oper für die ascensa zu verſchaffen — zur Feier des Himmelfahrtstages, an welchem der Doge ſich mit dem Meer vermählte, wurde auch eine Oper gegeben, die aber für nicht ſo bedeutend galt als die Carnevalsopern —; allein der Impreſſario Michele dall' Agata I S. 225 f.) gab ihm auf zwei Briefe nicht einmal Antwort (12. Febr. 1778).

1) Leop. Mozart hatte ihnen genaue Inſtructionen gegeben (23. Sept. 1777): „Heute frühe ließ ich Hrn. Glatz von Augsburg zu mir kommen und wir kamen überein daß Ihr in' Augsburg beim Lamb in der heil. Kreuzgaſſe abſteigen ſollt, wo Ihr Mittags die Perſon 30 Kr. bezahlt und ſchöne Zimmerl ſind, auch die anſehnlichſten Leute, Engländer, Franzoſen ꝛc. da einkehren. Von da habt Ihr auch ganz nahe die Kirche zum heil. Kreuz und mein Bruder Franz Alois iſt auch in der Nähe, nämlich in der Jeſuitergaſſe. Ihr dürft alſo beim Hrn. Albert nichts ſagen; denn bey den drey Mohren iſt es zu theuer; er fordert erſtaunlich für die Zimmer und jede Mahlzeit kommt die Perſon auf 45 und auch 48 Kr."

ihm von anderen Seiten her in der Vaterſtadt ſeines Vaters zu Theil wurde.

Dem beſtimmten Auftrag ſeines Vaters gemäß ließ er ſich ſogleich zu „Ihro Gnaden“ dem Herrn Stadtpfleger von Langenmantel führen, mit welchem Leop. Mozart von früheren Jahren her gut bekannt war. Wolfgang war aber wenig erbaut von dieſer Audienz, über welche er ſeinem Vater folgenden Bericht erſtattet: „Mein erſter Gang war zum Hrn. Stadtpfleger Longotabarro; mein Hr. Vetter, der ein rechter braver, lieber Mann und ein ehrlicher Burger iſt, hat mich hin begleitet, und hatte die Ehre, oben im Vorhauſe wie ein Laquais zu warten, bis ich von dem Erzſtadtpfleger heraus kommen würde. Ich ermangelte nicht, gleich von Anfang die unterthänigſte Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte ſich allergnädigſt auf Alles, und fragte mich: Wie iſt's dem Herrn immer gegangen? Ich ſagte gleich darauf: Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen ſeyn? — Er wurde hernach höflicher und ſagte Sie, und ich ſagte Euer Gnaden, wie ich es gleich vom Anfang gethan hatte. Er gab mir keinen Fried', ich mußte mit ihm hinauf zu ſeinem Schwiegerſohn (im zweyten Stock), und mein Hr. Vetter hatte die Ehre, unterdeſſen über eine Stiege im Pflez zu warten. Ich mußte mich zurückhalten mit allem Gewalt, ſonſt hätte ich mit der größten Höflichkeit Etwas geſagt. Ich hatte oben die Ehre, in Gegenwart des geſtarzten Hrn. Sohnes, und der langhalſigten gnädigen jungen Frau, und der einfältigen alten Frau ſo beyläufig drey Viertelſtunden auf einem guten Clavicord von Stein zu ſpielen. Ich ſpielte Phantaſien und endlich Alles, was er hatte, prima vista, unter andern ſehr hübſche Stücke von einem gewiſſen Edlmann. Da war Alles in der größten Höflichkeit, und ich war auch ſehr höflich; denn meine Gewohnheit iſt, mit den Leuten ſo zu ſeyn, wie ſie ſind, ſo kömmt man am Beſten hinaus"[2].

Sein nächſter Gang war zu dem berühmten Orgel- und Klavierbauer **Stein**[3]. Der Vater — welcher nicht vergaß ihm den vorſichtigen Rath zu geben, er möge die Gelegenheit vermeiden in Steins Gegenwart von ihrem Inſtrument zu reden das Friederici in Gera verfertigt hatte, weil Stein auf dieſen eiferſüchtig ſei — hatte den Einfall, Wolfgang ſolle ſich bei Stein, der ihn ſeit ſeinem ſiebenten Jahr nicht geſehen habe und gewiß nicht erkennen werde, unter fremdem Namen einführen und vorgeben, er komme aus Inſpruck und habe Commiſſion Inſtrumente anzuſehen. So ein Spaß war ganz in Wolfgangs Sinne; er berichtet ſeinem Vater wie derſelbe ausgegangen ſei. Während ſeines Beſuches beim Stadtpfleger hatte er geäußert, daß er nach dem Eſſen zum Stein gehen wolle. „Der junge Herr trug ſich alſo gleich ſelbſt an, mich hinzuführen. Ich dankte ihm für ſeine Güte, und verſprach nach Mittag um 2 Uhr zu kommen. Ich kam, und wir gingen mit einander in Geſellſchaft ſeines Hrn. Schwagers, der einem völligen Studenten gleich ſieht. Obwohlen ich gebeten hatte, ſtill zu halten, wer ich ſey, ſo war Hr. von Langenmantel doch ſo unvorſichtig, und ſagte zum Hrn. Stein: Hier habe ich die Ehre Ihnen einen Virtuoſen auf dem Claviere aufzuführen, und ſchmutzte darzu. Ich proteſtirte gleich und ſagte, ich wäre nur ein unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl aus München, von dem ich viele tauſend Complimente auszurichten habe. Er ſagte Nein mit dem Kopf — und endlich: Sollte ich wohl die Ehre haben, den Hrn. Mozart vor meiner zu haben? — O nein, ſprach ich, ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie. Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen. Ich ließ ihn aber nicht Zeit, und ſagte: Was wollen Sie denn jetzt da den Brief leſen? machen Sie dafür auf, daß

---

[2] „So oft ich an Deine Reiſe nach Augsburg dachte", antwortet ihm der Vater hierauf (18. Oct. 1777) „ſo oft fielen mir Wielands Abderiten ein: man muß doch was man im Leſen für pures Ideal hält Gelegenheit haben in natura zu ſehen." Und dann klärt er ihn auf über die große Würde eines Stadtpflegers und den Reſpect der Bürger vor ihrem „regierenden Schellenkönig."

[3] **Georg Andreas Stein**, geb. 1728 zu Heidelsheim in der Rheinpfalz, ein Schüler Silbermanns, war Organiſt in Augsburg und zeichnete ſich als erfinderiſcher und ſorgfältiger Inſtrumentenmacher aus. Er hatte in den Jahren 1755 bis 1757 eine vortreffliche Orgel für die evangeliſche Pfarrkirche bei den Barfüßern gebauet, erfand mehrere Inſtrumente, wie das Melodikon, von dem Schubart meinte (Aeſthetik S. 217), wenn das Geheimniß deſſelben allgemein geworden ſei, „werde der Klavierſpieler dicht an den Sänger gränzen und wie Orpheus die Bäume tanzen machen." Dauernder ſind die Verdienſte geblieben, welche er ſich um die Vervollkommnung des Klaviers erworben hat, indem er der Begründer des ſpäter ſo genannten Wiener Mechanismus iſt. „Er erfand ein neues Hammerwerk, wobei die Hämmerchen in Meſſingkapſeln gehen, ſowie die Auslöſung und den Fänger für dieſe Mechanik; erſtere war um ſo wichtiger, als durch ſie Anſchlag und Tonbildung des Klaviers das Rohe und Unvollkommene verloren, was vordem der Tangenten- und der frühere Stoßzungen-Mechanismus eigen hatten. Ihm wird auch das Verdienſt zugeſchrieben, die Belederung der Hämmer zuerſt angewandt zu haben" (C. André, der Clavierbau S. 22). Wie hoch er zu ſeiner Zeit geſchätzt wurde mögen Schubarts Worte beweiſen (Aeſthetik S. 216): „Sein Geſchmack iſt vortrefflich. Er ſpielt ſelbſt nach Bedürfniß nicht übel und kennt alles Große, beſonders was das Klavier- und Orgelſpiel betrifft; als Mechaniker aber hat er ſchwerlich ſeines Gleichen in Europa. Seine Orgeln, Flügel, Fortepianos und Clavikorde ſind die beſten die man kennt.

Stärke mit Zartheit, Tiefſinn mit Hoheit, Dauer mit Schönheit gepaart — dieſen Stempel drückt er allen ſeinen Inſtrumenten auf.“ Er war mit ihm während ſeines Aufenthalts in Augsburg nahe befreundet geweſen (Selbſtbiogr. 47 II S. 23 ff.). Stein ſtarb im Jahr 1792.

wir im Saal hinein können, ich bin ſo begierig, Ihre Pianofortes zu ſehen. — — Nu, meinetwegen. Es ſey, wie es wolle; ich glaube aber, ich betriege mich nicht. Er machte auf. Ich lief gleich zum einen von den drey Clavieren, die im Zimmer ſtunden. Ich ſpielte; er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwieſen zu ſeyn; er las nur die Unterſchrift. O, ſchrie er und umarmte mich, er verkreuzigte ſich, machte Geſichter und war halt ſehr zufrieden.“

Ebenſoſehr war Mozart mit den Steinſchen Pianofortes zufrieden, von deren Vorzügen er ſeinem Vater einen ins Einzelnſte gehenden Bericht abſtattet[4], und die er für ſein eigenes Spiel trefflich zu nutzen wußte. Durch dieſes wie durch ſein einſichtiges Urtheil gewann er Steins Beifall und Zuſtimmung ſo ſehr, daß dieſer auch in Hinſicht auf die Ausbildung der Tochter ſeinem Rath folgte. Die Kritik welche er über ihr Spiel an ſeinen Vater richtet, iſt etwas „ſchlimm“, aber für ſeine Anſichten von dem, worauf es beim Klavierſpiel ankommt, ſo wichtig daß ſie ganz mitgetheilt werden muß — das Andenken der trefflichen Frau Nannette Streicher[5] wird durch die muthwillige Charakteriſtik des jungen Mozarts nicht gekränkt.

---

[4] „Nun muß ich gleich bey die Steiniſchen Pianoforte anfangen. Ehe ich noch vom Stein ſeiner Arbeit etwas geſehen habe, waren mir die Spathiſchen Claviere die liebſten, nun aber muß ich den Steiniſchen den Vorzug laſſen; denn ſie dämpfen noch viel beſſer, als die Regensburger. Wenn ich ſtark anſchlage, ich mag den Finger liegen laſſen oder aufheben, ſo iſt halt der Ton in dem Augenblicke vorbey, da ich ihn hören ließ. Ich mag auf die Claves kommen, wie ich will, ſo wird der Ton immer gleich ſeyn, er wird nicht ſchebern, er wird nicht ſtärker, nicht ſchwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem Worte, es iſt Alles gleich. Es iſt wahr, er giebt ſo ein Pianoforte nicht unter 300 fl.; aber ſeine Muhe und Fleiß, die er anwendet, iſt nicht zu bezahlen. Seine Inſtrumente haben beſonders das vor andern eigen, daß ſie mit Auslöſung gemacht ſind, da giebt ſich der Hundertſte nicht damit ab; aber ohne Auslöſung iſt es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht ſchebere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anſpielt, fallen in dem Augenblick, da ſie an die Saiten hinaufſpringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen laſſen, oder auslaſſen. Wenn er ein ſolch Clavier fertig hat, (wie er mir ſelbſt ſagte) ſo ſetzt er ſich erſt hin, und probirt allerley Paſſagen, Läufe und Sprunge, und ſchabt und arbeitet ſo lange, bis das Clavier Alles thut; denn er arbeitet nur zum Nutzen der Muſique, und nicht ſeines Nutzens wegen allein, ſonſt würde er gleich fertig ſeyn. Er ſagt oft: Wenn ich nicht ſelbſt ein ſo paſſionirter Liebhaber der Muſic wäre, und nicht ſelbſt etwas Weniges auf dem Claviere könnte, ſo hätte ich gewiß längſt ſchon die Geduld bey meiner Arbeit verloren: allein ich bin halt

---

ein Liebhaber von Inſtrumenten, die den Spieler nicht anſetzen, und die dauerhaft ſind. Seine Claviere ſind auch wirklich von Dauer. Er ſteht gut davor, daß der Reſonanzboden nicht bricht und nicht ſpringt. Wenn er einen Reſonanzboden zu einem Clavier fertig hat, ſo ſtellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerſpringt, und dann legt er Späne ein und leimt ſie hinein, damit er ſtark und recht feſt wird. Er iſt völlig froh, wenn er ſpringt; man iſt halt hernach verſichert, daß ihm nichts mehr geſchieht. Er ſchneidet gar oft ſelbſt hinein, und leimt ihn wieder zu, und befeſtigt ihn recht. Er hat drey ſolche Pianoforte fertig und ich habe erſt heute wieder darauf geſpielt. — — — Die Machine, wo man mit dem Knie drückt, iſt auch bey ihm beſſer gemacht, als bey den Andern. Ich darf es kaum anrühren, ſo geht es ſchon; und ſobald man das Knie nur ein wenig wegthut, ſo hört man nicht den mindeſten Nachklang.“

5) **Maria Anna (Nannette) Stein**, geboren 1769, zeigte ſchon in früher Jugend ein hervorragendes Talent zur Muſik und wurde von ihrem Vater mit der hingebendſten Sorgfalt erzogen, daß ſie nicht allein als Kind ſich auf dem Klavier und als Sängerin mit großem Beifall hören ließ (Fr. Nicolai Beſchreibg e. Reiſe VIII S. 136 f.), ſondern auch den Klavierbau gründlich kennen lernte. Sie konnte nach dem Tode des Vaters, den ſie mit muſterhafter Liebe gepflegt hatte, die Leitung des Geſchäfts übernehmen; und als ſie 1794 mit Streicher, dem Jugendfreunde Schillers, vermählt nach Wien überſiedelte, ſtand ſie auch hier der neubegründeten Inſtrumentenfabrik ſelbſt vor, bis ihr Sohn dieſelbe übernahm. Bis zu ihrem Tode im J. 1833 behauptete ſie den Ruhm einer ausgezeichneten Klavierſpielerin und einer Frau von hoher geiſtiger

»A propos« ſchreibt er (24. Oct. 1777) „wegen ſeinem Mädl. Wer ſie ſpielen ſieht und hört und nicht lachen muß, der muß ein Stein wie ihr Vater ſeyn. Es wird völlig gegen den Discant hinauf geſeſſen, und nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, ſich zu bewegen und Grimaſſen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geſchmutzt; wenn eine Sache zwey Mal kömmt, ſo wird ſie das zweyte Mal langſamer geſpielt; kommt ſelbe drey Mal, wieder langſamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Paſſage macht, und wie die Paſſage markirt wird, ſo muß es der Arm, nicht die Finger, und das recht mit allem Fleiße ſchwer und ungeſchickt thun. Das Schönſte aber iſt, daß, wenn in einer Paſſage (die fortfließen ſoll wie Oel) nothwendiger Weiſe die Finger gewechſelt werden müſſen, ſo braucht's nicht viel Acht zu geben, ſondern wenn es Zeit iſt, ſo läßt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher Hoffnung, einen falſchen Ton zu erwiſchen, und das macht oft einen curioſen Effect. Ich ſchreibe dieſes nur, um dem Papa einen Begriff vom Clavierſpielen und Inſtruiren zu geben, damit der Papa ſeiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann.“

„Herr Stein iſt völlig in ſeine Tochter vernarrt. Sie iſt 8thalb Jahre alt; ſie lernt nur noch Alles auswendig. Sie kann werden, ſie hat Genie; aber auf dieſe Art wird ſie nichts, ſie wird niemalen viel Geſchwindigkeit bekommen, weil ſie ſich völlig befleißt, die Hand ſchwer zu machen. Sie

---

Bildung, ohne den Pflichten der Hausfrau und Mutter das Geringſte zu vergeben. Die treue Freundſchaft welche ſie Beethoven, da wo er am ſchwerſten zugänglich war, durch unermüdete, echt weibliche Sorge für ſein Hausweſen bewährte, iſt ein ſchöner Beweis ihres Verſtändniſſes für das künſtleriſch und menſchlich Echte und Große. Vgl. A. M. Z. XXXV S. 373 ff.

wird das Nothwendigſte und Härteſte und die Hauptſache in der Muſique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil ſie ſich von Jugend auf völlig befliſſen hat, nicht auf den Tact zu ſpielen. Herr Stein und ich haben gewiß zwey Stund mit einander über dieſen Punct geſprochen. Ich habe ihn aber ſchon ziemlich bekehrt. Er fragt mich jetzt in Allem um Rath. Er war in den Beecké völlig vernarrt. Nun ſieht und hört er, daß ich mehr ſpiele als Beecké[6], daß ich keine Grimaſſen mache und doch ſo expressive ſpiele, daß noch Keiner, nach ſeinem Bekenntniſſe, ſeine Pianoforte ſo gut zu tractiren gewußt hat, daß ich immer accurat im Tact bleibe. Ueber das verwundern ſie ſich Alle. Das tempo ru-

---

6) Vgl. S. 77. Dieſe Aeußerung, die dem Vater vertraulich gethan, nicht anmaßend erſcheinen kann, war der Wiederhall von dem was Andere urtheilten. „Graf Wolfeck und mehrere, die ganz paſſionirt für Beecké ſind, ſagten neulich öffentlich im Concert, daß ich den Beecké im Sack ſchiebe“ ſchreibt Wolfgang ebenfalls ſeinem Vater. Sogar der Erzbiſchof Hieronymus ſagte, aber nur zu ſeinen Lieblingen, daß Beecké ein Charlatan und Schwänkemacher ſei und Mozart alle weit übertreffe, wie Leopold Mozart ſeinem Sohn berichtet (29. Juni 1778). Man kann begreifen daß Beecké, wenn ihm dergleichen Urtheile zu Ohren kamen, nicht ſehr zufrieden war und wohl auch über den jungen Mann, dem er in ungewohnter Weiſe nachgeſetzt wurde, ſeiner Unzufriedenheit gemäß urtheilte; wie denn Leop. Mozart ſpäter ſchrieb (26. Jan. 1778): „Beecké muß ſehr eiferſüchtig auf Wolfgang ſeyn; er ſucht ihn ſo klein zu machen als es immer möglich iſt.“ Wie man ſonſt über ihn urtheilte mag folgende Charakteriſtik Schubarts (Aeſthetik S. 166) beweiſen: „Herr von Beecké gehört nicht nur unter die beſten Flügelſpieler, ſondern auch unter die vorzüglichſten und originalſten Componiſten. Seine Hand iſt klein und brillant, ſein Vortrag deutlich und rund, ſeine Phantaſie reich und glänzend und — was ihn am meiſten ehrt — ſeine ganze Spielart ſelbſt geſchaffen. Er hat im Clavier eine Schule gebildet, die man die Beeckiſche nennt. Der Charakter dieſer Schule iſt: eigenthümlicher Fingerſatz, kurzes etwas affectirtes Fortrücken der Fauſt, deutlicher Vortrag, ſpielender Witz in den Paſſagen und ſonderlich ein herrlicher Pralltriller.“

bato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können ſie gar nicht begreifen; bey ihnen giebt die linke Hand nach“[7].

Nicht allein durch ſein Klavierſpiel, mochte er eigene Compoſitionen vortragen oder fremde vom Blatt ſpielen, ſetzte er Alles in Erſtaunen[8], auch als Orgel- und Violinſpieler erregte er allgemeine Bewunderung. „Als ich Herrn Stein ſagte“, ſchreibt er „ich möchte gern auf ſeiner Orgl ſpielen, denn die Orgl ſey meine Paſſion; ſo verwunderte er ſich groß, und ſagte: Was, ein ſolcher Mann wie Sie, ein ſolcher Clavieriſt, will auf einem Inſtrumente ſpielen, wo keine Douceur, keine Expreſſion, kein Piano noch Forte ſtatt findet, ſondern immer gleich fortgehet? — Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgl iſt doch in meinen Augen und Ohren der König aller Inſtrumenten. — Nun, meinetwegen. — Wir gingen halt mit einander. Ich merkte ſchon aus ſeinen Discourſen, ſo daß er glaubte, ich würde nicht viel auf ſeiner Orgl machen; ich würde per exemple völlig Claviermäßig ſpielen. Er erzählte mir, er hätte auch Choberten[9] auf ſein Verlangen auf die Orgl geführt, und es war mir ſchon bange (ſagte er), denn Chobert ſagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; dann ich glaubte halt, der Menſch wird voll Geiſt, Feuer und Geſchwindigkeit ſeyn, und das nimmt ſich nicht aus auf der Orgl, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meynung. Ich ſagte nichts als dieß: Was glauben Sie, Hr. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgl? — — Ach Sie! das iſt ganz was Anderes. Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er ſchon; dann eine Fuge. Das glaube ich, ſagte er, daß Sie gern Orgl ſpielen, wenn man ſo ſpielt"[10]. Auch im Kloſter St. Ulrich ſpielte er die Orgel[11], und verkehrte öfter im Kloſter zum heiligen Kreuz, wo man ihn am 19. October zum Speiſen einlud und unter Tafel Muſik machte. „So ſchlecht als ſie geigen" erzählt er (24. Oct. 1777) „iſt mir die Muſique in dem Kloſter doch lieber als das Orcheſter von Augsburg. Ich machte eine Symphonie, und ſpielte auf der Violine das Concert ex B von Wanhall mit allgemeinem Applauſo. Der Hr. Dechant iſt ein braver luſtiger Mann; er iſt ein Vetter von Eberlin, heißt Zeſchinger, er kennt den

---

[7] Hier erkennen wir den Schüler ſeines Vaters; man ſehe was dieſer über das tempo rubato des wahren Virtuoſen ſagt I S. 17 f.

[8] Er erzählt ſeinem Vater (14. Oct. 1777), daß Stein ihn in ein Kaffehaus geführt habe, wo er vor Tabacksqualm geglaubt habe in der Türkei zu ſein, und dann zu dem Flötiſten Fr. Hartm. Graf (geb. 1730, ſeit 1772 Kapellmeiſter in Augsburg, geſt. 1797). Dieſer habe ſehr nobel gethan und ihm ein Concert vorgeſpielt, das ihm gewiß viel Mühe gemacht habe; darauf habe auch er zu allgemeiner Verwunderung geſpielt. Ein anderesmal ſpielte er „prima vista eine Sonate von Beecké, die ziemlich ſchwer war, miserabile al solito; was ſich da der Herr Capellmeiſter und Organiſt verkreuzigten iſt nicht zu beſchreiben.“ Auch ſeine eigenen Sonaten (I S. 611) ſpielte er oft auswendig. Er hatte dieſelben in Abſchrift nach Salzburg geſchickt, allein ohne nähere Angabe durch wen; da ſie nun nicht anlangten, ſchrieb ihm der Vater (18. Oct. 1777): „Wo ſollen wir jetzt nachfragen? wer ſoll ſie uns nun einhändigen? zu Zeiten fehlts noch am Ellnbogen!“

---

[9] Vgl. I S. 30.

[10] „Vom Anfang" fügt er hinzu „war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war. Es fing C an, dann D E in einer Reihe. Bei uns aber iſt D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein."

[11] „Ich war auch" ſchreibt er (17. Oct. 1777) „zu St. Ulrich auf der alten Orgl. Die Stiege iſt was Abſcheuliches. Ich bat, es möchte mir auch wer darauf ſpielen, ich möchte hinabgehen und zuhören; denn oben macht die Orgl gar keinen Effect. Ich nahm aber nichts aus, denn der junge Regens Chori, ein Geiſtlicher, machte Läufe auf der Orgl herum, daß man nichts verſtand, und wenn er Harmonieen machen wollte, waren es lauter Disharmonieen, denn es ſtimmte nicht recht."

Papa ganz gut. Auf die Nacht beym Souper ſpielte ich das Strasburger Concert[12]. Es ging wie Oel. Alles lobte den ſchönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavicord. Ich präludirte und ſpielte eine Sonate und Variationen von Fiſcher. Dann ziſcherten die andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er ſollte mich erſt orglmäßig ſpielen hören. Ich ſagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geiſtlichen gab mir eines. Ich führte es ſpaziren und mitten darin (die Fuga gieng ex G minor) fing ich major an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, und aber arſchling; endlich fiel mir ein, ob ich das ſcherzhafte Weſen nicht auch zum Thema der Fugae brauchen könnte? — — Ich fragte nicht lange, ſondern machte es gleich, und es ging ſo accurat, als wenn es ihm der Daſer[13] angemeſſen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer ſich. Das iſt vorbey, da nutzt nichts (ſagte er), das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, Sie ſind ein ganzer Mann. Mir hat freylich mein Prälat geſagt, daß er ſein Lebetag Niemand ſo bündig und ernſthaft die Orgl habe ſpielen hören. Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant war aber nicht hier. Endlich brachte Einer eine Sonata her, die fugirt war, ich ſollte ſie ſpielen. Ich ſagte aber: Meine Herren, das iſt zu viel; das muß ich geſtehen, die Sonate werde ich nicht gleich ſo ſpielen können. Ja, das glaube ich auch (ſprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich), das iſt zu viel, da giebt's keinen, dem das möglich wäre. Uebrigens aber, ſagte ich, will ich es doch probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant ausrufen: O Du Erzſchufti!

---

[12] Vgl. I S. 604.

[13] Daſer war ein Schneider in Salzburg.

O Du Spitzbube! o du du! Ich ſpielte bis 11 Uhr. Ich wurde mit lauter Fugenthemata bombardirt und gleichſam belagert.“ Und weil er dort ſo gut aufgenommen wurde und man ſolche Freude an ſeiner Muſik hatte, ſo beſchenkte er den Prälaten mit mehreren Compoſitionen[14]: was ihm dafür geworden ſei, erfahren wir nicht.

Trotz dieſes Beifalls der Kenner ſah es doch mit einem Concert ſchließlich übel aus. Anfangs erwartete man eine brillante Akademie; Herr v. Langenmantel, der Sohn des Stadtpflegers, hatte die Sache in die Hand genommen und verſprochen eine Akademie „auf der Stube“ bloß für die Herren Patricii zu veranſtalten. Allein nach einigen Tagen lud er ihn zu ſich ein und erklärte ihm, nachdem Wolfgang der Geſellſchaft hinreichend vorgeſpielt hatte, mit der Akademie wäre es nichts, indem die „Patricii nicht bei Caſſa ſeien.“ Noch nicht genug, die Patricii fanden es paſſend bei Tiſch ihn aufzuziehen. Dem Rath ſeines Vaters gemäß trug Wolfgang in Augsburg ſein Ordenskreuz[15]; dies nahm man als Veranlaſſung ihn zu necken, beſonders wurde ein Officier, Namens Bach, ſo zudringlich und unartig, daß Wolfgang die Geduld verlor und ihn auf derbe Art in ſeine Schranken wies: den Orden aber ſcheint er ſpäter nicht wieder getragen zu haben. Er hatte verſprochen in das gewöhnliche Patricier-Concert zu kommen und vielleicht zu ſpielen; indignirt über dieſe Behandlung erklärte er nun, er wolle vom ganzen Patriciat nichts wiſſen und nur für wenige eingeladene Freunde und Kenner eine Akademie geben. Es waren aber die katholiſchen Patricier, welche ihn ſo unwürdig behandelt hatten; Stein ſetzte nun die lutheriſchen Patricier in Bewegung[16] und man kam ihm von dieſer Seite mit ſoviel Artigkeit entgegen, daß er doch in die „vornehme Bauernſtub-Akademie“[17] ging, eine von ſeinen Symphonieen aufführen ließ, in der er ſelbſt mitgeigte und dann ein Concert und eine Sonate ſpielte. An Complimenten und Lobeserhebungen ließ man es auch nicht fehlen, ſchließlich wurden ihm zwei Ducaten eingehändigt. Der Vater war mit Wolfgangs Nachgiebigkeit gar nicht zufrieden; „das iſt bey alle dem gewiß:“ ſchrieb er ihm (20. Oct. 1777) „mich würden ſie ſchwerlich in ihre Bettl-Academie gebracht haben.“

---

[14] Es waren die Meſſen in F (Beilage VIII, 8), in C (Beil. VIII, 9) und „das Offertorium in Contrapunkt in D minor“, wahrſcheinlich das Misericordias Domini (Beil. VIII, 44). Wegen einer Litanei de venerabili hatte er ſie an ſeinen Vater verwieſen, dem er ſchreibt (20. Nov. 1777), die letzte ex E^b (Beil. VIII, 23) würde paſſend ſein.

[15] „An den Höfen“ ſchreibt er (25. Sept. 1777) „mußt Du Dein Kreuz nicht tragen; aber in Augsburg mußt Du es alle Tage nehmen; da macht es Dir Anſehn und Reſpect und ſo an allen Orten, wo kein regierender Fürſt iſt.“ Und ſpäter (13. Oct. 1777): „Weil es mir eben einfallt, muß ich Dich erinnern (denn Du giebſt auf ſolche Sachen nicht Acht), daß der Pabſt, von dem Du den Orden haſt, der berühmte und große Pabſt Ganganelli, Clemens XIV war.

Indeſſen war durch die Bemühungen ſeiner Freunde, namentlich des Grafen Wolfegg[18], auch das öffentliche Concert am 22. October zu Stande gekommen[19]. „Was meynt der Papa, was das erſte war nach der Sinfonie? — Das Concert auf drey Clavieren[20]. Herr Demmler[21] ſpielte das erſte, ich das zweyte, und Herr Stein das dritte. Dann ſpielte ich allein die letzte Sonate ex D fürn Dürnitz, dann mein Concert ex B, dann wieder allein ganz regelmäßig eine Fuge ex C minor, und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major ſo aus dem Kopfe mit einem Rondo am Ende. Es war ein rechtes Getös und Lärmen. Hr. Stein machte nichts als Geſichter und Grimaſſen für Bewunderung; Hr. Demmler mußte beſtändig lachen. Dieſer iſt ein ſo curioſer Menſch, daß, wenn ihm Etwas ſehr gefällt, ſo muß er ganz entſetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. — Graf Wolfegg lief immer im Saal herum und ſagte: ſo habe ich mein Lebetag nichts gehört. Er ſagte zu mir: Ich muß Ihnen ſagen, daß ich Sie niemals ſo ſpielen gehört, wie heute; ich werde es auch Ihrem Vater ſagen, ſo bald ich nach Salzburg komme“[22].

---

[16] Der Gegenſatz der Katholiken und Proteſtanten in dem paritätiſchen Augsburg war damals bis zum Fanatismus geſteigert und äußerte ſich im Großen wie im Kleinen; Schubart Selbſtbiogr. 17 II S. 15 ff. K. R[isbeck] Briefe über Deutſchland II S. 55 ff.

[17] Das Verzeichniß der Theilnehmer, welches Wolfgang ſeinem Vater mittheilt, iſt ein Seitenſtück von Goethes Perſonenverzeichniß zu Hanswurſts Hochzeit.

[18] Vgl. oben S. 9. „Graf Wolfegg war fleißig dabey“ ſchreibt Wolfgang (24. Oct. 1777) „und brachte etliche Stiftsdamen mit [ins Concert]. Ich war ſchon gleich die erſten Tage in ſeinem Logement um ihm aufzuwarten, er war aber nicht hier. Vor etlichen Tagen iſt er wieder angelangt und da er erfahren daß ich hier bin, ſo erwartete er nicht

---

daß ich zu ihm kam, ſondern da ich juſt Hut und Degen nahm um ihm meine Viſite zu machen, trat er eben zur Thüre hinein.“

[19] „Dieſen Augenblick“ ſchreibt Leop. Mozart (23. Oct. 1777) „ſchickt mir der Hr. Hagenauer das Intelligenzblatt und in eben der Minute die Frau von Ehrlichs die Zeitung, weil in beyden das Concert angekündigt iſt. Es iſt gut daß zwey Einlagsplätze ſind. Die Ankündigung iſt ſehr gut gemacht. Ihr werdet alſo das Concert à 3 Clavecins ſpielen?“

[20] S. 1 S. 615 ff.

[21] Joh. Mich. Demmler ſtarb 1784 als Organiſt an der Domkirche zu Augsburg und ſtand als tüchtiger Klavier- und Violinſpieler in Anſehen. Wolfgang empfahl ihn angelegentlich als man ſpäter in Salzburg einen Organiſten ſuchte (18. Dec. 1778).

[22] Leop. Mozart hatte ſeinen Sohn erinnert, er möge für einen Artikel in den Augsburger Zeitungen ſorgen, das würde in Salzburg „Jemanden viel Galle machen“; er hatte ihn deshalb an Hrn. Chriſtoph von

Die Einnahme war nicht glänzend[23] und Wolfgang hatte nicht Urſache zu widerrufen was er ſeinem Vater im Aerger über das Benehmen der Patricier geſchrieben hatte (16. Oct. 1777): „Das kann ich ſagen, wenn nicht ein ſo braver Herr Vetter und Baſe und ſo liebes Bäsle da wäre, ſo reuete es mich ſo viel als ich Haare im Kopf habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas ſchreiben; das ſpare ich mir aber auf morgen, dann man muß ganz aufgeheitert ſeyn, wenn man ſie recht loben will wie ſie es verdient. — Den 17ten in der Frühe ſchreibe und betheure ich daß unſer Bäsle ſchön, vernünftig, lieb, geſchickt und luſtig iſt; und das macht weil ſie brav unter die Leute gekommen iſt, ſie war auch einige Zeit zu München. Das iſt wahr, wir zwey taugen recht zuſammen, denn ſie iſt auch ein bischen ſchlimm[24]; wir foppen die Leute mit einan-

---

Zabuesnig gewieſen, der das ſchöne Gedicht auf Wolfgang gemacht hatte (I S. 146 ff.). Von dem möchte denn wohl der „unvergleichliche Artikel in der Maſchenbaueriſchen Zeitung n. 213“ ſein, von dem Leop. Mozart ſeinem Sohn ganz erfreuet berichtet.

23) „Das Concert“ ſchreibt Wolfgang (24. Oct. 1777) „hat 90 fl. getragen, ohne Abzug der Unköſten. Wir haben alſo nun mit die 2 Ducaten auf der Stube 100 fl. eingenommen. Die Unköſten vom Concerte haben nicht mehr als 16 fl. 30 Kr. gemacht. Den Saal hatte ich frey, und von der Muſik, glaube ich, werden halt Viele umſonſt gegangen ſeyn. Wir haben nun in Allem 26 oder 27 fl. verloren, das geht noch an.“

24) Schlimm wurde Wolfgang gern genannt. Mad. Duſchek hatte auf die Nachricht daß er Salzburg verlaſſen habe geſchrieben „daß ihr dieſer Verdruß von Salzburg ebenfalls berichtet worden, daß er und ſie den empfindſamſten Antheil nehmen; der nun noch ſchlimmere Wolfgang möge nur grade oder über die Queere nach Prag kommen, ſo werde er allezeit mit dem freundſchaftlichſten Herzen empfangen werden“; ſo berichtet der Vater (28. Sept. 1777). Bei ſeiner Neigung ſich über die Leute aufzuhalten und bei dem Ton, welchen er häufig in ſeinen Späßen anſchlug, läßt ſich ungefähr denken, was man unter ſchlimm verſtand.

der daß es luſtig iſt." Gegen ein hingeworfenes Wort des Vaters nimmt er ſie eifrig in Schutz (24. Oct. 1777): „Mein lieb Bäsle, welches ſich beiderſeits empfiehlt, iſt nichts weniger als ein Pfaffenſchnitzl[25]. Geſtern hat ſie ſich mir zu Gefallen franzöſiſch angezogen; da iſt ſie um 5 p. Cento ſchöner." Er ſchenkte ihr ſein Portrait[26] und ſie mußte ihm verſprechen ſich für ihn in franzöſiſcher Tracht zeichnen zu laſſen[27]; damit noch nicht zufrieden bittet er ſeinen Vater, er möge ihr von den vielen Bijouterien, die von den früheren Reiſen her bei ihnen aufbewahrt wurden, etwas zum Andenken ſchicken[28]. Es gab daher nach dem fröhlichen Zuſammen-

---

25) Zum Beweis dient eine Geſchichte, wie ſie in einer luſtigen Geſellſchaft im Gaſtzimmer den Pater Emilianus „einen hoffärtigen Eſel und einfältigen Witzling", der glaubte ſeinen Spaß mit ihr treiben zu können, nach Herzensluſt foppte; und wie ſie dann, als er „rauſchig" einen Canon anſtimmte, sotto voce ziemlich freie Textesworte zu ſeiner Verhöhnung improviſirten; „dann lachten wir wieder eine halbe Stunde."

26) Das kleine, etwas beſchädigte Medaillon liegt vor mir. Es zeigt Mozart im rothen Frack mit einfacher Friſur; das ſehr jugendliche Geſicht mit den klugen Augen hat einen munteren und offenen Ausdruck. Wenn man dieſes Portrait mit dem Bilde Leop. Mozarts vor der Violinſchule vergleicht, ſo wird es begreiflich, daß die alten Bekannten deſſelben eine Aehnlichkeit zwiſchen Vater und Sohn bemerkten, die in ſpäteren Portraits nicht zu finden iſt (I S. 24).

27) Das Bild langte im Februar 1778 in Salzburg an, nicht zur Zufriedenheit des Vaters, der ſeinem Bruder die unnütze Ausgabe gern erſpart geſehen hätte, und befindet ſich jetzt dort im Archiv des Mozarteums. Es iſt eine Bleiſtiftzeichnung, die von keinem großen Meiſter herrührt. Sie zeigt das gutmüthige und luſtige Geſicht des Bäsle, das etwas derbe Formen hat und ohne ſchön zu ſein doch recht angenehm ausſieht. Uebrigens trägt ſie die geſtickte Riegelhaube, die ihr gut ſteht, und keine Friſur; ein kleines ſchwarzes Tuch iſt um den Hals geſchlagen; näher iſt die Tracht nicht charakteriſirt.

28) „Meine Mama und ich" ſchreibt er (4. Nov. 1777) „bitten den Papa recht ſchön, Sie möchten doch die Güte haben und unſerer lieben Baſe ein Angedenken ſchicken; denn wir haben alle zwey bedauert daß

ſein einen ſehr traurigen und betrübten Abſchied, von dem auch Stein nebſt dem erſtaunlichſten Lob über Wolfgangs Leiſtungen dem Vater berichtete. Das gab dieſem Veranlaſſung bei dem nächſten Pölzlſchießen „den traurigen Abſchied in den zwey in Thränen zerfließenden Perſonen des Wolfgang und des Bäsle" auf der Scheibe erſcheinen zu laſſen. „Die Scheibe war allerliebſt", meldet er (17. Nov. 1777). „Eine Augsburgerin ſtand rechter Hand und präſentirte einem jungen Menſchen, der Stiefl anhatte und reiſefertig war, einen Reiſebuſch, in der anderen Hand hatte ſie ein erſtaunlich auf dem Boden nachſchleppendes Leinlach, womit ſie die weinenden Augen abtrocknete. Der Chapeau hatte auch ein dergleichen Leinlach, that das nämliche und hielt in der anderen Hand ſeinen Hut. Oben ſtand geſchrieben:

> Adieu mein Jungfer Baas! — Adieu mein lieber Vetter!
> Ich wünſch zur Reiſe Glück, Geſundheit, gutes Wetter:
> Wir haben 14 Täg recht fröhlich hingebracht;
> Das iſts, was beyderſeits den Abſchied traurig macht.
> Verhaßtes Schickſaal! — — ach! ich ſah ſie kaum erſcheinen;
> So ſind ſie wieder weg! — wer ſollte nun nicht weinen?"[29]

Wenn er ſo in beſter Laune an den kleinen Abenteuern des Sohnes Theil nahm, ſo legt der folgende Brief, welchen er zu deſſen Namenstag (31. Oct.) ſchrieb, von ſeiner ernſten Sorge für ihn ein ſchönes Zeugniß ab.

„Ich ſoll Dir zu Deinem Namenstage Glück wünſchen. Aber was kann ich Dir itzt wünſchen, was ich Dir nicht

---

wir nichts bey uns haben, aber verſprochen dem Papa zu ſchreiben daß er ihr was ſchickt. Aber zweierley: im Namen der Mama ſo ein Doppelbüchel wie die Mama eins hat, und im Namen meiner eine Galanterie, eine Doſe, oder Zahnſtocherbüchsl 2c. oder was es iſt, wenn es nur ſchön iſt; denn ſie verdient es."

[29] Mozart unterhielt nachher mit ſeinem Bäsle einen Briefwechſel, von dem in Beilage XI nähere Nachricht gegeben iſt.

immer wünſche? — — Ich wünſche Dir die Gnade Gottes, die Dich aller Orten begleite, die Dich niemals verlaſſen wolle, und niemals verlaſſen wird, wenn Du die Schuldigkeit eines wahren katholiſchen Chriſten auszuüben befliſſen biſt. Du kennſt mich. — Ich bin kein Pedant, kein Betbruder, noch weniger ein Scheinheiliger; allein Deinem Vater wirſt Du wohl eine Bitte nicht abſchlagen. Dieſe iſt, daß Du für Deine Seele ſo beſorgt ſeyn wolleſt, daß Du Deinem Vater keine Beängſtigung in ſeiner Todesſtunde verurſachſt, damit er in jenem ſchweren Augenblicke ſich keinen Vorwurf machen darf, als hätte er an der Sorge für Dein Seelenheil etwas vernachläſſigt. Lebe wohl! Lebe glücklich! Lebe vernünftig! Ehre und ſchätze Deine Mutter, die in ihrem Alter nun viele Mühe hat. Liebe mich, wie ich Dich liebe als Dein wahrhaft ſorgfältiger Vater

Leopold Mozart."

Die Antwort des Sohnes iſt in dem Tone der Ehrerbietung gehalten, welche in ſo ernſten Angelegenheiten die Kinder den Eltern erwieſen. "Ich küſſe dem Papa die Hand", ſchreibt er "und danke gehorſamſt für den Glückwunſch zu meinem Namenstage. Lebe der Papa unbeſorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne ſeine Allmacht, ich fürchte ſeinen Zorn; ich erkenne aber auch ſeine Liebe, ſein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen ſeine Geſchöpfe; er wird ſeine Diener niemalen verlaſſen. Wenn es nach ſeinem Willen geht, ſo geht es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen — ich muß glücklich und zufrieden ſeyn. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißigen, Ihrem Befehle und Rathe, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueſte nachzuleben."

Am 26. October reiſte Wolfgang mit ſeiner Mutter von Augsburg über Donauwörth, Nördlingen nach Hohenaltheim, wo ſich der Fürſt von Wallerſtein[30] damals aufhielt. Die Muſik wurde an dieſem kleinen Hofe mit Vorliebe gepflegt; nicht allein einzelne Virtuoſen — Janitſch als Violiniſt, Reicha als Violoncelliſt, Perwein als Oboiſt genoſſen eines bedeutenden Rufs — befanden ſich dort, ſondern das ganze Orcheſter zeichnete ſich durch nuancirten Vortrag aus. Der Director deſſelben Roſetti hatte, wie Schubart verſichert (Aeſthetik S. 169), die feinſten und faſt unmerklichſten Abſtufungen des Tons oft mit pedantiſcher Gewiſſenhaftigkeit angemerkt. Der Fürſt war damals in melancholiſcher Stimmung und konnte keine Muſik hören; ſie mußten aber wegen eines Katarrhs der Mutter ſich mehrere Tage dort aufhalten. Dem Vater war berichtet worden, Wolfgang habe den Spaßmacher gemacht, ſei auf der Violine ſpielend herumgetanzt, und als ein luſtiger aufgeräumter närriſcher Menſch dort bekannt, was denn für Beecké[31] die willkommene Veranlaſſung geweſen ſei ſeine Verdienſte als Künſtler herabzuſetzen. Das ſtellte aber Wolfgang entſchieden in Abrede,

---

30) Man kennt ſeine Charakteriſtik in Langs Memoiren I S. 56 ff.

31) Ignaz von Beecké war Hauptmann in einem würtembergiſchen Dragonerregiment, ſowie Kammerherr, Intendant und Muſikdirektor am Fürſtlich Oetting-Wallerſteiniſchen Hofe. Als ausgezeichneter Klavierſpieler und fruchtbarer Componiſt in den verſchiedenſten Gattungen der Vocal- und Inſtrumentalmuſik konnte er damals wohl mitunter als ein Rival Mozarts gelten und deſſen Vater trauete ihm nicht immer die freundlichſten Geſinnungen gegen Wolfgang zu (S. 66). Seine Stellung in Wallerſtein ſcheint ihm zu Reiſen viele Zeit gegeben zu haben, er hielt ſich öfter in Mainz und in Wien auf; im Jahr 1790 ſpielte er mit Mozart, der ihn den Papa der Klavierſpieler zu nennen pflegte, ein vierhändiges Concert. Sein Briefwechſel mit Dalberg aus den Jahren 1782—1785, der in der königl. Bibliothek zu München aufbewahrt wird, zeigt ihn als einen gebildeten Mann von munterem, lebhaftem Sinn. Er ſtarb in Wallerſtein 1802.

er ſei „an der Offizier-Tafel mit einer rechten auctorité da geſeſſen und habe mit keinem Menſchen ein Wort geredet; auch bei Beecké ſei er ganz ſerios geweſen.“ Dieſer hatte ihn freundlich aufgenommen, ihm für den Fall daß er nach Paris gehen würde Rath und Unterweiſung gegeben, und ließ ſich von ihm vorſpielen. Auch über Wien hatten ſie ſich unterhalten und daß Kaiſer Joſeph ein Kenner des Satzes, aber nicht eigentlich Liebhaber der Muſik ſei, daher ihm Beecké Fugen und dergleichen Sachen vorgeſpielt habe. Sie theilten ſich auch die Erfahrung mit, daß ſie beide leicht Kopfweh von der Muſik bekämen, Beecké bei guter, Mozart bei ſchlechter.

4.

Am 30. October trafen die Reiſenden in Mannheim ein. Der Aufenthalt daſelbſt dauerte länger als beabſichtigt war, und obwohl die günſtigen Ausſichten, welche ſich anfangs eröffneten, nicht in Erfüllung gingen, bildeten die in Mannheim verlebten Monate für Wolfgangs muſikaliſche Ausbildung wie für ſein Gemüthsleben eine entſcheidende Epoche.

Churfürſt Karl Theodor[1] hatte in ſeiner Jugend Schulſtudien nach jeſuitiſchem Zuſchnitt gemacht, die Univerſitäten Leyden und Löwen beſucht und Sinn für wiſſenſchaftliche Beſchäftigung, für Poeſie, Kunſt und Muſik gezeigt, die letzte übte er ſelbſt aus[2]. Der verſchwenderiſche Glanz, welcher ſeine ganze Hofhaltung auszeichnete und in den Parkanlagen von Schwetzingen, wo er ein pfälziſches Verſailles ſchuf, das die begeiſterten Zeitgenoſſen als ein Paradies der

---

[1] Karl Theodor, geb. 1724, trat im Jahr 1743 die Regierung als Churfürſt von der Pfalz an und ſtarb 1799 als Churfürſt von Bayern.

[2] Vgl. I S. 543.

Cultur prieſen, ſeinen Höhepunkt hatte, fiel zum Theil auch auf Wiſſenſchaft und Künſte.

Die im Jahr 1763 geſtiftete pfälziſche Akademie der Wiſſenſchaften beförderte hiſtoriſche und naturwiſſenſchaftliche Forſchungen; Gemälde- und Kupferſtichſammlungen, ſo wie der Antikenſaal mit einer Auswahl erleſener Gipsabgüſſe[3] ſollten in Verbindung mit einer Akademie die bildende Kunſt heben; durch die im Jahr 1775 vom Churfürſten beſtätigte deutſche Geſellſchaft in Mannheim wollte man ſich an dem regen Aufſchwung der deutſchen Litteratur bethätigen[4]. Klopſtocks Anweſenheit in dieſem Jahr war nicht ohne Einfluß geblieben; man ſuchte, nicht zufrieden mit den Schriftſtellern, welche die neu erwachende Theilnahme für deutſche Litteratur in Mannheim erweckt hatte[5], Männer von anerkanntem Ruf zu gewinnen, namentlich Leſſing[6] und Wieland[7], obwohl ohne Erfolg. Erhöht wurde dieſer Eifer durch den Plan an der Stelle des früher üblichen franzöſiſchen Schauſpiels ein deutſches zu gründen; das Nationaltheater wurde gebauet[8], man hoffte in Leſſing den erſten dramatiſchen Dichter, und in Eckhoff den erſten Schauſpieler für die Leitung deſſelben zu gewinnen[9], und da dieſes mißlang wurde wenigſtens durch das Engagement Marchands eine der beſſeren Schauſpielergeſellſchaften gewonnen[10].

---

[3] Goethe Wahrheit und Dichtung B. 11 z. E. (Werke XVIII S. 48 ff.) Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 200 f.

[4] Häuſſer Geſchichte der rhein. Pfalz II S. 943 ff.

[5] Ich nenne u. A. nur Gemmingen, Klein, Dalberg, Maler Müller, von denen die meiſten uns als Mozarts Bekannte begegnen werden.

[6] Guhrauer Leſſing II, 2 S. 286 ff.

[7] Vgl. Wielands Briefe an Merck (bei Wagner I S. 105 ff. II S. 104).

[8] Eine Beſchreibung giebt Müller Abſchied von der Bühne S. 204 f.

[9] Müller, der im December 1776 in Mannheim war, berichtet (Abſchied von der Bühne S. 207 ff.) nach den eigenen Aeußerungen des

Unſtreitig war aber die Muſik das Gebiet, in welchem Mannheim, „das Paradies der Tonkünſtler“[11], den erſten Rang nicht erſt zu erobern brauchte[12]. Auch hier machte ſich das vaterländiſche Intereſſe geltend; anſtatt der italiäniſchen großen Opern, denen ſich Ueberſetzungen komiſcher Opern anſchloſſen, die man jetzt auch ſchon aus Frankreich borgte, wollte man originale deutſche Opern haben[13]. Profeſſor

---

Churfürſten und des Miniſters v. Hompeſch, wie voll man damals in Mannheim von dieſen Ausſichten war. Es iſt bekannt daß, nachdem Leſſing zu Anfang 1777 dort geweſen war, die Sache ſich zerſchlug, nicht zur Ehre des pfälziſchen Hofes; Eckhof, der 1775 in Gotha eine ehrenvolle Stellung gefunden hatte, wollte dieſe nicht verlaſſen.

10) Devrient Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt II S. 303 ff.

11) So nennt es F. H. Jacobi (Briefe I S. 273). Wieland ſchreibt an Merck (Wagner II S. 116): „Nach Mannheim muß ich, denn ich will und muß einmal in meinem Leben mich recht an Muſik erſättigen, und wann oder wo werde ich jemals dazu beſſere Gelegenheit finden?“

12) Lord Fordice erklärte, wie Schubart (Aeſthetik S. 131) erzählt, preußiſche Taktik und Mannheimer Muſik ſetzten die Deutſchen über alle Völker hinweg.

13) Der Churfürſt ſagte nach Müllers (Abſchied von der Bühne S. 212 f.) Bericht: „Sie wollten von nun an kein ausländiſches Spektakel mehr an Ihrem Hofe halten. Sie hätten daher den Entſchluß gefaßt auch auf ihrem Operntheater große deutſche Singſpiele aus der vaterländiſchen Geſchichte vorſtellen zu laſſen und würden damit den 5 Jänner den Anfang machen. Sie hätten Günther von Schwarzburg durch Holzbauern in Muſik ſetzen laſſen und wären von der Frankfurther Kaufmannſchaft bereits angegangen, da die Geſchichte dieſes Singſpiels für ihre Stadt intereſſant wäre, gegen Erlegung von 2000 fl. bei der erſten Vorſtellung ſich der zweyten und dritten Etage im Opernhauſe bedienen zu dürfen. Sie hätten ihnen aber ſagen laſſen, ſie möchten nur kommen, denn die Oper würde unentgeltlich gegeben.“ In dieſem Sinne heißt es auch in einem Bericht aus Mannheim im Berliner litterariſchen Wochenblatt 1776

Klein[14] hatte die Oper Günther von Schwarzburg geſchrieben, an der man freilich gar vieles auszuſetzen fand[15], allein die Mängel des Textes wurden durch die Muſik des alten Kapellmeiſters Holzbauer[16] verdeckt, von der man nicht bloß im Allgemeinen rühmte daß ſie vortrefflich gerathen

---

z. G. (bei Guhrauer Leſſing II, 2 S. 290): „Der Kapellmeiſter Holzbauer iſt wie es heißt mit der Compoſition einer von Hrn. Prof. Klein verfertigten deutſchen Oper fertig. Eine deutſche Oper, aus der deutſchen Geſchichte, von einem deutſchen Dichter! deutſche Compoſition und auf dem beſten deutſchen Theater aufgeführt! Wer ſollte ſich nicht über dieſe heilſame Revolution des Geſchmacks freuen!“

[14] **Anton Klein**, geb. 1744 zu Molsheim, früher Jeſuit, entwickelte ſpäter in Mannheim als dramatiſcher Dichter und Dramaturg ſowie durch hiſtoriſche Schriften eine große litterariſche Thätigkeit, in welcher er beharrlich eine nationale Tendenz verfolgte. Er ſtarb 1810 als Freiherr und Geheimerath in Mannheim.

[15] „In Mannheim höre ich“ ſchreibt Wieland an Merck (Wagner I S. 100) „iſt großer Lärm mit des Exjeſuiten Kleins ſogenannter Oper Günther von Schwarzburg. So monſtrös das Ding iſt, ſo fürcht ich doch die Mannheimer möchtens mir für Neid und Mißgunſt aufnehmen, wenn der Merkur davon ſpräche, wie ſichs gebührt.“

[16] **Ignaz Holzbauer**, geb. 1711 in Wien, ſollte die Rechte ſtudiren, gab ſich aber der Muſik hin und bildete ſich ſelbſt nach dem Gradus ad Parnassum von Fux. Er war anfangs Muſikdirector bei Graf Rottal in Mähren in Wien, hielt ſich auf wiederholten Reiſen mit ſeiner Frau längere Zeit in Italien auf, wurde 1750 Kapellmeiſter in Stuttgart und 1752 in Mannheim, von wo aus er noch mehrere Reiſen nach Italien unternahm um dort ſeine Opern aufzuführen; in den ſpäteren Jahren war er beſonders mit Compoſitionen für die Kirche und das Orcheſter und dem Unterricht beſchäftigt. Er war ein gebildeter und kenntnißreicher Mann, deſſen „inhaltſchwere Geſpräche über die Tonkunſt“ Schubart (Selbſtbiogr. 14 I S. 213) rühmt, und Heinſe (Briefe von Gleim und Heinſe I S. 324) nennt ihn die lebendige Chronik der Muſik des Jahrhunderts. Er ſtarb 1783 in Mannheim. Eine Selbſtbiographie von ihm findet ſich in der muſikaliſchen Correſpondenz Speier 1790 S. 107 ff. mit einem Nachtrag S. 182 ff.

ſei, ſondern daß weder der franzöſiſche noch der italiäniſche Geſchmack darin herrſche, Holzbauer vielmehr „wahre deutſche originelle Gedanken darin angebracht habe“[17]. Im großen Operntheater[18] wurde dieſe Oper mit Ballets und allem Glanz ſceniſcher Ausſtattung, den man nur an italiäniſche Opern verwendet zu ſehen gewohnt war, im Carneval 1777 aufgeführt. Mozart, der ſie gleich nach ſeiner Ankunft in Mannheim ſah[19], berichtete ſeinem Vater (16. Nov. 1777): „Die Muſik von Holzbauer iſt ſehr ſchön; die Poeſie iſt nicht werth einer ſolchen Muſik. Am meiſten wundert mich daß ein ſo alter Mann wie Holzbauer noch ſoviel Geiſt hat, denn das iſt nicht zu glauben, was in der Muſik für Feuer iſt“[20].

---

[17] So äußerte ſich der Miniſter v. Hompeſch gegen Müller (Abſchied von der Bühne S. 208 f.). Schubart, der die Oper näher charakteriſirt, bezeichnet als Holzbauers muſikaliſche Eigenthümlichkeit „Deutſchheit mit welſcher Anmuth colorirt“ (Aeſthetik S. 131).

[18] Müller (a. a. O. S. 213 f.) beſchreibt daſſelbe als groß und prächtig. Burney hatte man geſagt, daß die Koſten der Beleuchtung des Hauſes jeden Abend 480 fl. ausmachten und daß eine neue Oper in Scene zu ſetzen 48000 fl. aufgewendet würden (Reiſe II S. 72). Da der Zutritt unentgeltlich war, ſo brachten dieſe Opern nie eine Einnahme.

[19] Die Mutter ſchreibt ihrem Mann (8. Nov. 1777): „Den zweyten Tag iſt die groſſe deutſche Opera betitelt Günther von Schwarzburg aufgefürth worden, welche ſehr ſchön iſt und eine unvergleichliche Music hat, iſt auch ein wunderſchönes Ballet dabey geweſen.“

[20] Seine Kritik der Darſtellung lautet ſo: „Die Prima Donna war die Mad. Eliſabetha Wendling, nicht die Fluttraverſiſten Frau ſondern des Geigers; ſie iſt immer kränklich und zudem war auch die Oper nicht für ſie ſondern für eine gewiſſe Danzi geſchrieben, die jetzt in England iſt; folglich nicht für ihre Stimme ſondern zu hoch. Herr Raaff hat unter 4 Arien und etwa beiläufig 450 Täct einmal ſo geſungen daß man gemerkt hat, daß ſeine Stimme die ſtärkſte Urſache iſt, warum er ſo ſchlecht ſingt. Wer ihn eine Arie anfangen höret und nicht in demſelben Augenblicke denkt, daß Raaff der alte vormals ſo berühmte Teneriſt ſingt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es iſt halt doch gewiß; ich habe

Auch Wielands von Schweizer componirte Alceſte wurde auf die Bühne gebracht und beide aufgefordert eine neue Oper für Mannheim zu ſchreiben; als Mozart dort anlangte war man bereits mit den Vorbereitungen für die Roſamunde beſchäftigt, zu welcher ſowohl der Componiſt als der Dichter ſelbſt erwartet wurde.

Die ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen der Mannheimer Oper waren, Dank der trefflichen Geſangſchule Holzbauers, faſt nur Deutſche[21]. Unter dieſen erregte Dorothea Wendling[22] „die deutſche Melpomene der golde-

---

es bey mir ſelbſt bedenkt: wenn ich jetzt nicht wüßte daß dies der Raaff iſt, ſo würde ich mich zuſammenbiegen vor Lachen, ſo aber — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und ſchmutze. Er war auch ſein Lebtag, wie man mir hier ſelbſt geſagt hat, kein Acteur; man mußte ihn nur hören und nicht ſehen; er hat auch gar keine gute Perſon nicht. In der Oper mußte er ſterben, und das ſingend, in einer langen langſamen Arie, und da ſtarb er mit lachendem Munde und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme ſo ſehr daß man es nicht aushalten konnte. Ich ſaß neben dem Flut. Wendling im Orcheſtre; ich ſagte zu ihm, weil er vorher critiſirte daß es unnatürlich ſeye ſo lange zu ſingen, bis man ſtirbt, man kanns ja kaum erwarten. Da ſagte ich zu ihm: Haben Sie nur eine kleine Gedult, jetzt wird er bald hin ſeyn, denn ich höre es. Ich auch, ſagte er und lachte. Die zweite Sängerin, eine gewiſſe Mlle Straßerin, ſingt ſehr gut und iſt eine treffliche Actrice. Hier iſt eine teutſche Nationalſchaubühne, die immer bleibt, wie zu München. Teutſche Singſpiele giebt man bisweilen, aber die Singer und Singerinnen ſind elend." Mit dem Urtheil über Raaff ſtimmt auch die Mutter überein, indem ſie ſchreibt (14. Nov. 1777): „Raaff iſt ein guter ehrlicher Mann, der ſonſt weiter nichts machen kann; man kennt, daß er ein braver Sänger geweſen iſt, nunmehro aber einbacket."

[21] In dem gleich zu erwähnenden Verzeichniß vom Jahr 1756 finden wir noch eine Reihe italiäniſcher Sänger aufgeführt, welche im Jahr 1767 nicht mehr fungiren.

[22] Dorothea Spurni war geboren in Stuttgart 1737 und erhielt den erſten Unterricht von ihrem Vater, einem Hofmuſiker. Im Jahre 1752 kam ſie nach Mannheim und wurde als Hofſängerin engagirt; nach-

nen Zeit zu Mannheim“ wie Heinſe (Schriften III S. 221) ſagt, die allgemeine Bewunderung durch techniſch vollendeten und ſeelenvollen Geſang[23], welche durch ihre Schönheit[24] und ihr treffliches Spiel[25] gehoben wurde. Weniger

---

dem ſie 1758 in Holzbauers Nitetti aufgetreten war, wurde ſie die erklärte Prima Donna. Daß Jemelli von ſeiner Oper Cajo Fabrizio urſprünglich nur die große Partie der Giunia für Dor. Wendling geſchrieben habe, wie Heinſe (Schriften III S. 290) erzählt, beruht wohl auf Irrthum oder Verwechslung, da dieſe Oper bereits 1730 in Mannheim aufgeführt wurde. Schon im Jahr 1756 hatte ſie den Flötiſten Joh. Bapt. Wendling geheirathet; ſie wurde mit ihm 1778 nach München verſetzt, und lebte dort, nachdem er 1800 geſtorben, als geſchätzte Geſanglehrerin bis zu ihrem Tode im Jahr 1809.

23) Wieland ſchreibt aus Mannheim (24. Dec. 1777) an Sophie La Roche (S. 194): „Die Bekanntſchaft mit Mad. Wendling, die meine Roſemund ſein wird, und die Stunde, worin ſie mir ihre Rolle zum erſtenmal vorſang und voragirte, gehört unter das Angenehmſte meines Lebens. Ihre Art zu ſingen übertrifft alles, was ich jemals, ſelbſt von der berühmten Mara, gehört habe. Dies allein iſt wahrer Geſang — Sprache der Seele und des Herzens, jeder Ton lebendiger Ausdruck des reinſten, innigſten Gefühls; der ganze Geſang eine fortwallende Schönheitslinie. Kurz ich könnte Stundenlang von dem herrlichen Weibe ſchwatzen und würde es nicht müde. Sie müſſen ſie hören, liebe Sophie! für eine Empfindſamkeit wie die Ihrige wirds ein wahres Feſt ſein.“ Kritiſcher äußert ſich Schubart (Aeſthetik S. 144): „Sie hat ſich als eine unſerer beſten Theaterſängerinnen ausgezeichnet. Sie figurirte im franzöſiſchen, welſchen und deutſchen Spiele, doch im komiſchen Fache weit mehr als im tragiſchen Sinn, fing früh an zu ſchettern — was im ernſten Vortrag die widrigſte Wirkung macht.“

24) „In der Comödie“ ſchreibt Heinſe an Jacobi im Juli 1780 (Briefe von Gleim und Heinſe I S. 324) „habe ich die Dorothea Wendelin mit ihrer Tochter geſehen, deren Stimme Seelenklang mir das Glück leider nicht vergönnt hat. Sie hat viel von dem in ihrem Geſicht, was ich bei den vortrefflichſten ihres Geſchlechtes ſchon empfunden habe; das anſchmiegende, feuchte, gluthſtillende von Weibesliebe und dabei das ſchnelle, leicht bewegliche der Leidenſchaft.“

25) „Ein Aerger erwartet Dich“, meldet Jacobi Wieland 29. Oct.

bedeutend, aber immer doch eine ſehr achtbare Sängerin war die Schwiegerin Eliſabeth Auguſte Wendling[26]; eine Sängerin vom erſten Rang ſowohl durch die Schönheit und den Umfang der Stimme als die allen Anforderungen der Kunſt entſprechende Ausbildung derſelben war aber Franciska Danzi[27], welche zu der Zeit von Mozarts Aufenthalt in Mannheim auf Urlaub in London war[28].

1777 I S. 279) „nämlich das Spiel der Sänger und Sängerinnen, die einzige Wendling ausgenommen.“

[26] Sie war 1755 geboren und ſtarb in München, wohin ſie 1778 mit ihrem Mann dem Violinſpieler Franz Anton Wendling verſetzt wurde, im Jahr 1794.

[27] Franciska Danzi, die Tochter des Violoncelliſten Innocenz Danzi, war 1756 in Mannheim geboren, und zeichnete ſich früh als eine bedeutende Sängerin aus. Burney, der ſie im Jahr 1772 hörte, als ſie kaum die Bühne betreten hatte, rühmt ſie (Reiſe II S. 74) als ein „deutſches Frauenzimmer, deren Stimme und Singart brillant ſind; ſie hat dabei einen artigen Wuchs, einen guten Triller und einen Vortrag, der ſo wahr italiäniſch iſt, als ob ſie ihr ganzes Leben in Italien zugebracht hätte.“ Schubart (Aeſthetik S. 143) preiſt ihre Höhe, indem ſie das dreigeſtrichene a mit Klarheit und Deutlichkeit angebe, und ihre Fertigkeit in den ſchwierigſten Coloraturen; nur ſei in rührenden und gefühlvollen Arien ihr Ton nicht dick genug, auch ſcheine ſie mehr glänzen als das Herz treffen zu wollen; ähnlich urtheilt Busby (Geſch. der Muſik II S. 404). Sie heirathete 1778 den berühmten Oboiſten Ludw. Aug. Le Brun, mit welchem ſie wiederholte Kunſtreiſen machte, die beiden großen Ruhm brachten, und ſtarb 1791 in Berlin, wohin ſie mit ihrem Mann auf Urlaub gegangen, ein Jahr nachdem Le Brun dort geſtorben war.

[28] Im höchſten Unmuth ſchreibt Wieland an Merck (Wagner I S. 108): „Stellen Sie ſich einmal vor, — daß ſie ihrer beſten Actrice, einem Engel an Jugendreiz und Stimme, Urlaub auf ein Jahr gegeben haben nach Paris und London zu wallfahrten, — und daß ſie nun keine Roſemunde haben und daß mein Stücklein, das vermittelſt der holden Nymphe Danzi den allergewaltigſten Effect hätte machen ſollen, können und müſſen, nun aus Mangel einer Actrice die wie eine Roſemunde ausſieht, und wie eine Roſemunde ſingt, vor die Hunde gehen wird.“

Den Glanz dieſer jugendlichen Sängerin überſtrahlte indeß noch der europäiſche Ruhm des bereits alternden Tenoriſten Anton Raaff[29]. Er war 1714 in dem Dorf Gelsdorf in Jülich geboren, ſtudirte bei den Jeſuiten in Köln und wurde Secretär des Oberhofmarſchalls v. Gudenau. Seine ſchöne Stimme, die Leichtigkeit mit welcher er nach dem Gehör ſang, veranlaßte ihn für ſich allein nicht ohne Anſtrengung die Noten zu lernen. Churfürſt Clemens Auguſt, der ihn 1736 ſingen hörte, ließ ihn eine Partie in einem Oratorium einſtudiren[30] und nahm ihn mit nach München, wo er auf Ferrandinis (I S. 219) Aufforderung in einer Oper auftrat. Dies wurde die Veranlaſſung daß er ſich zu Bernacchi nach Bologna begab, aus deſſen ſtrenger Schule, die er gewiſſenhaft durchgemacht hatte, er als einer der erſten Tenoriſten ſeines Jahrhunderts hervorging. Er ſang 1738 in Florenz bei der Vermählung der Maria Thereſia, kehrte 1742 aus Italien nach Köln zurück und ſang an verſchiedenen deutſchen Höfen, 1749 in Wien in Metaſtaſios und Jomellis Didone[31]. Nach einem kurzen Aufenthalt in Italien ging er 1752 auf drei Jahre unter glänzenden Bedingungen nach

---

29) Lebensabriß und Charakteriſtik von Raaff iſt gegeben A. M. Z. XII S. 857 ff.

30) Es iſt alſo nicht ganz richtig, wenn Heinſe ſagt (Schriften III S. 26): „So hat der Kurfürſt Clemens von Bonn aus einem Bauerbuben den großen Raaff gebildet, zur Bewunderung auf den erſten Bühnen von Europa.“ Denn die tüchtige Schulbildung, welche Raaff genoſſen hatte, trug weſentlich zu ſeiner eigenthümlichen Bedeutung als Sänger bei.

31) Metaſtaſio ſchreibt der Fürſtin Belmonte (opp. post. I p. 359): Un Tedesco nominato Raff eccellentissimo cantore, ma freddissimo rappresentante, nel carattere di Iarba à cambiato a suo vantaggio natura con maraviglia universale.

Liſſabon, und von da 1755 nach Madrid, wo er mit Farinelli, obgleich er unter deſſen Direction ſtand, in ſteter Freundſchaft lebte[32]. Im Jahr 1759 ging er mit ihm fort und wieder nach Neapel, wo Naumann 1767 mit ihm zuſammentraf. Hier, wird erzählt, machte ſein Geſang einen ſo tiefen Eindruck auf die Fürſtin Belmonte-Pignatelli, daß ſie dadurch von einer tiefen Melancholie geheilt wurde, in welche der Tod ihres Gemahls ſie verſetzt hatte. Als er 1770 wieder nach Deutſchland kam und Karl Theodor ihn aufforderte in ſeine Dienſte zu treten, erklärte der beſcheidene Mann, er werde ſich glücklich ſchätzen, wenn der Churfürſt mit ſeinen geringen Ueberreſten zufrieden ſein wolle. Indeß berief man ihn noch im Jahr 1772 nach Stuttgart um in Jomellis glänzend ausgeſtattetem Fetonte zu ſingen[33], und in Günther von Schwarzburg gewann er neue Lorbeern. Seine Stimme war, wie auch Schubart (Aeſthetik S. 137 f.) verſichert, der ſchönſte Tenor den man hören konnte, von der Tiefe des Baſſes bis in die Region der Althöhe alle Töne gleichmäßig, voll und rein. Mit einer vollkommenen Meiſterſchaft in der Kunſt des Geſanges, welche ſich auch in einer bewundernswürdigen Fertigkeit vom Blatt zu ſingen und in der Kunſt zu variiren und zu cadenziren kund gab, vereinigte er einen gefühlvollen Vortrag daß „ſein ſchönes Herz in ſeinem Geſange wiederzuhallen ſchien“, und die einſichtigſte Beurtheilung und ruhigſte

---

32) Einige Zuge der Freigebigkeit und Huld, welche ihm in Portugal und Spanien zu Theil wurde, theilt Reichardt mit (Berlin. muſik. Zeitg. 1801 I S. 278).

33) „Es läßt ſich nicht beſchreiben“ ſagt ein Augenzeuge (A. M. Z. XXIII S. 660) „mit welchem Glanz der Mohrenkönig — der zu dieſer Rolle von Mannheim verſchriebene Tenoriſt Raaff — im Gefolge von 300 berittenen Mohren unter einem kriegeriſchen Marſch auf der Bühne aus weiter Ferne erſchien.“

Ueberlegung[34]. Dieſen Vorzügen geſellte ſich noch die reinſte und deutlichſte Ausſprache zu, daß auch im größten Saale keine Silbe verloren ging. Als Mozart ihn zuerſt hörte, machten die Schwächen des ſchon alten Mannes den Haupteindruck auf ihn; nachdem er ihn öfter gehört hatte, ließ er ſeiner Kunſt mehr Gerechtigkeit widerfahren — er ſchrieb auch eine Arie für ihn —, doch war ſeine Weiſe zu ſingen ihm nicht einfach genug. In einem Brief aus Paris (12. Juni 1778) giebt er ausführlicher ſein Urtheil ab, dem man anſieht daß er dem trefflichen Mann, den er liebte, nicht zu nahe treten und doch auch ſeine Ueberzeugung nicht verläugnen mag. In Mannheim, ſchreibt er ſeinem Vater, habe ihm Raaff nicht gefallen, weil er ihn dort auch nicht ordentlich gehört habe. „Hier endlich als er im Concert spirituel debutirte, ſang er die Scene von Bach: Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritſache iſt, und da habe ich ihn das erſtemal ſingen gehört. Er hat mir gefallen — das iſt in dieſer Art zu ſingen, aber die Art an ſich ſelbſt, die Bernacchiſche Schule, die iſt nicht nach meinem gusto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich laſſe zu, daß er, als er jünger und in ſeinem Flor war, ſeinen Effect wird gemacht haben, daß er wird ſurprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir iſts zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt iſt, wenn er ſo kleine Sachen ſingt, ſo gewiſſe Andantino, wie er auch ſo gewiſſe Arien hat, da hat er ſo ſeine eigene Art. Jeder an ſeinem Ort. Ich ſtelle mir vor, daß ſeine Hauptforce war die bravura, welches man auch noch an ihm bemerket, ſo weit es ſein Alter zuläßt, eine gute

---

[34] „Raaff iſt der reifſte Sänger, den ich in meinem Leben gehört habe" ſagt Schubart (Selbſtbiographie 14 I S. 214). „Er beurtheilt ſein Penſum mit dem Verſtande und trägts dann mit dem Gefühl vor."

Bruſt und langer Athem — und dann dieſe Andantino. Seine Stimme iſt ſchön und ſehr angenehm. Wenn ich ſo die Augen zumache wenn ich ihn höre, ſo finde ich an ihm viel gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaffs Stimme noch angenehmer vorkommt. Meißner hat wie Sie wiſſen die üble Gewohnheit daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert, (I S. 308) — — nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, ſo gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zu viel) aber doch beſſer als der Raaff. Was aber die bravura, die Paſſagen und Rouladen betrifft, da iſt der Raaff Meiſter, und dann ſeine gute und deutliche Ausſprach, das iſt ſchön, und dann, wie ich oben geſagt habe, Andantino oder kleine Canzonetti. Er hat hier teutſche Lieder gemacht, die ſind recht herzig." Daß er auch auf der Bühne nur Sänger und als Schauſpieler bei einem anſprechenden Aeußeren doch immer ſteif und hölzern war wurde von Allen zugeſtanden, und wir werden auch Mozart ſpäter, als er Idomeneo für ihn ſchrieb, ſich darüber beklagen hören. Im Leben aber bewährte Raaff eine Ruhe und Gleichmäßigkeit der Stimmung, welche auf der Feſtigkeit eines ehrenwerthen Charakters und einer echten Frömmigkeit beruhete, die er von Jugend auf bewährt hat[35]. Sein Wandel war ſittlich rein, und ſo war auch ſein Urtheil

---

35) „Raaff iſt auch in anderem Betracht ehrwürdig", ſagt Schubart (Selbſtbiographie 14 I S. 214) „denn er iſt, was wenig Virtuoſen ſind — fromm." Er hatte in ſeiner Jugend in den geiſtlichen Stand treten wollen, und als er 1742 aus Italien im vollen Glanz eines gefeierten Virtuoſen zurückkam, ſuchte er beim Churfürſten um ein Canonicat nach, was dieſer abſchlug, weil er glaubte Raaff erfülle ſeine Beſtimmung als Sänger beſſer. In ſeinem Alter theilte er ſeine Zeit faſt ausſchließlich zwiſchen Religionsübungen und Lecture.

wo die Moralität in Frage kam ſo gut wie über ſeine Kunſt ernſt und ſtreng. Mitunter polterte er wohl heraus, übrigens war er von Herzen gutmüthig und wohlwollend, ein treuer zuverläſſiger Freund und mit eigener Aufopferung hülfreich und wohlthätig[36]. Kein Wunder daß ihm auch Mozart, nachdem er ihm nahe gekommen war, ſtets mit herzlicher Anhänglichkeit zugethan blieb[37].

Neben Raaff zeichnete auch ſein Schüler Hartig[38] ſich als Tenoriſt aus[39].

Nicht auf gleicher Höhe mit der Oper ſtand in Mannheim die Kirchenmuſik[40]. Schubart (Selbſtbiogr. 141 S. 214) klagt, daß man den Kirchenſtil geringer Aufmerkſamkeit wür-

---

36) Charakteriſtiſch iſt die Erzählung (A. M. Z. XII S. 876), wie ein ihm befreundeter Familienvater ſeine Unterſtützung in einer großen, aber ſelbſtverſchuldeten Verlegenheit in Anſpruch nahm. Raaff hielt ihm aufrichtig und ernſt ſeinen Leichtſinn vor, dann verkaufte er unter der Hand ſeine Pretioſen und half mit dem Erlös jener Familie aus ihrer Noth.

37) Raaff lebte, nachdem er im Idemeneo 1781 zuletzt aufgetreten war, ſtill und zurückgezogen im Verkehr mit wenigen Freunden in München und ſtarb dort 1797.

38) Franz Hartig, geb. 1750, trat in Mainz, wo er die Rechte ſtudirte, 1770 als Sänger in die Marchandſche Schauſpielergeſellſchaft; auf Karl Theodors Veranlaſſung wurde er von Raaff ausgebildet und ſodann als Opernſänger angeſtellt.

39) „Wir hatten dieſer Tage den virtuoso Hartig hier“ ſchreibt Jacobi an Wieland (8. Juni 1777 I S. 272) „Du ſollteſt dieſen Menſchen ſingen hören! Das Recitativ aus der Alceſte: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage — haben wir viermal executirt. Ich wünſchte Dir die Freude nur dieſes Recitativ von dieſem Sänger ſingen zu hören.“

40) Daß ſie auswärts kaum geringeren Ruhm genoß als die Oper ſieht man aus Wielands Eifer in Mannheim zeitig genug zur Chriſtmette einzutreffen. „Denn ich wollte lieber ein Paar Finger als die Chriſtmette in der Hofkirche zu Mannheim verlieren“; ſchreibt er an Merck (Wag-

dige, die alten Meſſen verſchmähe und neue einführe, die im weichſten und winzigſten Opernſtil hingetändelt ſeien. Auch Holzbauers Compoſitionen für die Kirche findet er nicht ſo gelungen als ſeine dramatiſchen. „Seine Fugen und Allabreven jagen ſo furchtſam durcheinander und die Harmonie in denſelben iſt ſo dünne, daß man wohl ſieht, Holzbauer habe den Contrapunct nicht tief genug ſtudirt“ (Aeſthetik S. 132). Mozarts Urtheil lautete anders. Er hörte eine Meſſe von Holzbauer, „die ſchon 26 Jahre alt iſt und aber recht gut iſt“ wie er ſeinem Vater ſchreibt (4. Nov. 1777). „Er ſchreibt ſehr gut, einen guten Kirchenſtil, einen guten Satz der Vocalſtimmen und Inſtrumenten.“ Dennoch war er mit der Kirchenmuſik im Allgemeinen keineswegs zufrieden und getraute ſich nicht, wie er in demſelben Briefe ſchreibt, eine von ſeinen Meſſen dort zu produciren. „Warum? — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch Alles kurz ſeyn. — Wegen dem Kirchenſtil? — Nichts weniger, ſondern weil man hier jetzt bey den dermaligen Umſtänden hauptſächlich für die Istromenti ſchreiben muß, weil man ſich nichts Schlechteres gedenken kann, als die hieſigen Vocalſtimmen. Sechs Soprani, ſechs Alti, ſechs Tenori und ſechs Baſſi zu zwanzig Violini und zwölf Baſſi verhält ſich juſt wie 0 zu 1; nicht wahr Hr. Bullinger? Dieß kommt daher, die Welſchen ſind hier jetzt miſerabel angeſchrieben. Sie haben nur zwey Caſtraten hier, und dieſe ſind ſchon alt. Man läßt ſie halt abſterben. Der Sopraniſt möchte ſchon auch lieber den Alt ſingen, er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die ſie haben, ſind elendig, und die Tenori und Baſſi wie bey uns die Todtenſinger.“ Noch ſchlechter war es mit der Orgel be-

---

ner II S. 118) „das iſt für mich eine Fête, die über alle Fêten und Opern geht.“

ſtellt, und über die beiden Hoforganiſten gießt er die volle Schale ſeines Spottes[41] aus.

Vor allen aber war es die Inſtrumentalmuſik, durch welche Mannheim ſich auszeichnete, und das dortige Orcheſter galt nach dem einſtimmigen Urtheil für das erſte in Europa. Es war zahlreicher und vollſtändiger beſetzt, namentlich in den Blasinſtrumenten als ſonſt damals gebräuchlich war[42]; Mozart lernte hier zuerſt die Clarinetten als Orcheſterinſtrument

---

41) „Zwey Organiſten haben ſie hier, wo es der Mühe werth wäre, eigens nach Mannheim zu reiſen. Ich habe Gelegenheit gehabt, ſie recht zu hören; denn hier iſt es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, ſondern der Organiſt muß dort allezeit ſpielen. Das erſte Mal habe ich den zweyten gehört, und das anderte Mal den erſten. Ich ſchätze aber nach meiner Meynung den zweyten noch mehr als den erſten; denn wie ich ihn gehört habe, ſo fragte ich, wer iſt der, welcher die Orgl ſchlägt? Unſer zweyter Organiſt. Er ſchlägt miſerable. Wie ich den Andern hörte, wer iſt denn der? — Unſer erſter. Der ſchlagte noch miſerabler. Ich glaube, wenn man ſie zuſammenſtöße, ſo würde noch was Schlechteres heraus kommen. Es iſt zum Todtlachen, dieſen Herren zuzuſehen. Der zweyte iſt bey der Orgl wie das Kind beym Dreck; man ſieht ihm ſeine Kunſt ſchon im Geſichte an. Der erſte hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgl hingeſtanden und habe ihm zugeſehen, in der Abſicht, ihm Etwas abzulernen. Er hebt die Hände bey jeder Note in alle Höhe auf. Was aber ſeine Force iſt, iſt, daß er ſechsſtimmig ſpielt, meiſtentheils aber quintſtimmig und octavſtimmig; er läßt auch oft für Spaaß die rechte Hand aus und ſpielt mit der linken ganz allein. Mit einem Worte, er kann machen, was er will, er iſt völlig Herr über ſeine Orgl.“

42) Eine Ueberſicht der Mannheimer Kapelle aus dem Jahr 1756 findet ſich in Marpurgs kritiſchen Beiträgen II S. 567 ff., aus dem Jahr 1767 in Hillers wöchentl. Nachrichten II S. 167 ff., wo die Clarinettiſten ſich finden, die dort noch fehlten. Mozart ſchreibt ſeinem Vater (4. Nov. 1777): „Das Orcheſter iſt ſehr gut und ſtark; auf jeder Seite zehn bis eilf Violin, vier Bratſchen, zwey Oboe, zwey Flauti und zwey Clarinetti, zwey Corni, vier Violoncelli, vier Fagotti, vier Contrabaſſi und Trompetten und Pauken.“ Für die ſtarken Trompetenchöre waren im Opernſaal auch hier (I S. 262) zwei Tribunen gebaut.

kennen[43]. Burney wußte nur einen Mangel zu bemerken, der damals aber in allen Orcheſtern hervortrat und auch heute nicht leicht zu beſeitigen iſt, die nicht immer ganz reine Intonation der Blasinſtrumente[44]. Uebrigens war es nicht allein die Kraft eines wohlbeſetzten, die Sicherheit und Gleichmäßigkeit eines tüchtigen Orcheſters, welche man lobte, ſondern ein fein ſchattirter Vortrag, wie man ihn früher nicht kannte[45]. Man verſtand es Piano und Forte in den verſchiedenſten Abſtufungen wiederzugeben, das Crescendo und Diminuendo wurde in Mannheim erfunden und lange Zeit dort in einer Weiſe ausgeführt, die man an anderen Orten nicht nachzuahmen vermochte[46]; man wußte endlich dieſe und andere Mittel des Vortrags, wie die geſchickte Verſchmelzung der Blasinſtrumente mit den Saiteninſtrumenten[47], in einer Weiſe zu verwenden daß ein wohlgegliedertes, fein nuancirtes Ganze zum Vorſchein kam. Dieſe außerordentlichen Leiſtungen des Mannheimer Orcheſters, welche bei den Zeitgenoſſen eine ähnliche Bewunderung erregten[48] wie die des

---

[43] „Ach, wenn wir doch nur Clarinetti hätten!“ ſchreibt Wolfgang ſeinem Vater von Mannheim (3. Dec. 1778). „Sie glauben nicht was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten einen herrlichen Effect macht.“ Seitdem gebrauchte er ſie, wenn es die Umſtände zuließen, mit Vorliebe und hat durch die Art, wie er die vielſeitigen Vorzüge dieſes Inſtruments ausgebeutet hat, demſelben ſeine Stelle im Orcheſter feſt angewieſen. — Urſprünglich wurde die Clarinette, wie der Name (Clarinetto Diminutiv von Clarino) zeigt, der Trompete nahegeſtellt, wie denn auch das kunſtmäßige Clarinblaſen den hohen Tonlagen der Trompete einen der Clarinette verwandten Klang abzugewinnen verſtand. Sie wurde daher meiſt bei Militair- oder Harmoniemuſik verwendet, im großen Orcheſter erſt ſpäter; auch dann ſelten und, wo ſie nicht etwa einmal als Soloinſtrument auftritt, meiſt nur zur Verſtärkung der Blasinſtrumente als Maſſe. In älteren Partituren, zum Theil auch in den Mozartſchen, kann man noch wahrnehmen, wie ſich die Clarinetten nicht ſelten, den Flöten und Oboen gegenüber, zu den Blechinſtrumenten halten, und allmählich — wie die Fagotts ſich von den Bäſſen und Bratſchen losmachen und ihre Stellung bei den übrigen Blasinſtrumenten einnehmen (I S. 533) — den Holzinſtrumenten beigeſellen, bis ſie frei und ſelbſtändig in der Miſchung der Klangfarben für das ganze Orcheſter verwendet werden.

[44] Burney Reiſe II S. 74 f.

[45] Burney Reiſe II S. 74: „Seit der Entdeckung, auf welche Stamitzens Genie zuerſt verfiel, ſind alle Wirkungen verſucht worden, deren eine ſolche Zuſammenſetzung von unartikulirten Tönen fähig iſt. Hier iſt der Geburtsort des Crescendo und Diminuendo, und hier war es, wo man bemerkte daß das Piano (welches vorher hauptſächlich als ein Echo gebraucht wurde und gemeiniglich gleichbedeutend genommen wurde) ſowohl

---

als das Forte muſikaliſche Farben ſind, die ſo gut ihre Schattirungen haben als Roth oder Blau in der Malerei.“ Schubart Selbſtbiographie 11 I S. 212: „Nirgends wird Licht und Schatten beſſer markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedruckt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer ſo einſchneidend gemacht, und die Katarakte des Harmonieſtroms in ſeiner höchſten Höhe allwirkender vorgetragen als hier.“ Vgl. auch den Bericht über das Mannheimer Orcheſter A. M. Z. I S. 882.

46) Reichardt ſagt (Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden I S. 11) vom Berliner Orcheſter: „Von dem Anwachſen und Verſchwinden eines langen Tones oder auch vieler aufeinanderfolgender Töne, welches, wenn ich mich ſo ausdrücken darf, die ganze Schattirung einer hellen oder dunkeln Farbe durchgehet, und welches in Mannheim ſo meiſterhaft ausgeführet wird, von dieſem will ich hier gar nicht reden, denn Haſſe und Graun haben ſich deſſelben niemals bedient.“ Er erzählt daß, als Jomelli daſſelbe zum erſtenmal anwandte, ſich die Zuhörer beim Crescendo allmählich von den Sitzen erhoben und beim Diminuendo wieder Luft geſchöpft und bemerkt hätten, daß ihnen der Athem ausgeblieben wäre; und dieſe Wirkung habe er in Mannheim an ſich ſelbſt empfunden.

47) Schubart Aeſthetik S. 130: „Die blaſenden Inſtrumente ſind alle ſo angebracht, wie ſie angebracht ſein ſollen: ſie heben und tragen, oder füllen und beſeelen den Sturm der Geigen.“

48) Schubart Aeſthetik S. 130: „Kein Orcheſter der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte iſt ein

Pariſer Orcheſters unter Habenecks Leitung in unſerer Zeit, wurden dadurch begünſtigt, daß daſſelbe nicht bloß in der Oper, ſondern in den regelmäßigen Muſiken des Churfürſten ſpielte, der ſich mit lebhaftem Intereſſe an denſelben betheiligte[49]; und hier wurde in Symphonien und Concerten die eigentliche Inſtrumentalmuſik gebildet und gepflegt[50]. So ausgezeichnete Leiſtungen ſetzten natürlich ausgezeichnete Kräfte voraus, und es befanden ſich in der That in der Mannheimer Kapelle die trefflichſten und berühmteſten Künſtler für jedes Inſtrument[51]; allein ihre Größe beruhte ebenſoſehr auf der vortrefflichen Disciplin des Orcheſters, welche gerade ſo vielen bedeutenden Künſtlern gegenüber feſtzuhalten kein kleines Verdienſt war[52]. Dies hatte ſich nach Sta-

---

Donner, ſein Crescendo ein Katarakt, ſein Diminuendo wie in die Ferne hin plätſchernder Kryſtallfluß, ſein Piano ein Frühlingshauch."

49) Der Baron von Montmorency, deſſen Bericht Schloſſer (Geſchichte des achtzehnten Jahrh. II S. 252) mittheilt, erzählt, daß ſowohl der Churfürſt als die Churfürſtin ſich in dem Concert hören ließ welches nachmittags bei Hofe gegeben wurde, nicht ohne Spott, der ſich aber beſonders gegen den Fürſtbiſchof von Augsburg richtet, welcher in einem Anzug, der ſich eher für einen Knaben geſchickt hätte, als Sänger in dieſem Concert auftrat. Schubart, der zu einem Hofconcert zugezogen wurde, hörte den Churfürſten ein Flötenconcert „beinahe etwas furchtſam" ſpielen (Selbſtbiogr. 14 I S. 209).

50) Burney Reiſe II S. 73.

51) Als Violinſpieler ſind Cannabich, Toeschi, Cramer, Stamitz, Fränzel zu nennen; Wendling als Flötiſt, Le Brun und Ramm als Oboiſten, Ritter als Fagottiſt, Lang als Horniſt zählten unter den erſten Virtuoſen ihrer Zeit.

52) Burney Reiſe II S. 73: „Natürlicherweiſe hat ein ſtark beſetztes Orcheſter große Kraft. Die bei jeder Gelegenheit richtige Anwendung dieſer Kraft aber muß die Folge einer guten Disciplin ſein. Es ſind wirklich mehr Soloſpieler und gute Componiſten in dieſem als vielleicht in irgend einem Orcheſter in Europa. Es iſt eine Armee von Generälen, gleich geſchickt einen Plan zu einer Schlacht zu entwerfen als darin zu fechten."

mitz deſſen Schüler und Nachfolger **Cannabich**[53] erworben. Mochten ſeine Compoſitionen ſeiner Zeit von manchen Seiten überſchätzt werden; er war ein ausgezeichneter Geiger, nicht allein als Soloſpieler, ſondern vielleicht in höherem Grade als Anführer des Orcheſters, und ein vorzüglicher Lehrer. Der größte Theil der Violinſpieler im Mannheimer Orcheſter war aus ſeiner Schule hervorgegangen und dieſe Uebereinſtimmung der Bildung trug nicht wenig zu der Einheit in der Ausführung bei. Cannabich, mehr nachdenklich als erfinderiſch, hatte alle Mittel und Bedingungen von Orcheſtereffecten zum Gegenſtand ſeiner Unterſuchung gemacht, er ſtrebte die Technik des Geigenſpiels beſonders nach dieſer Richtung hin zu vervollkommnen und ging darauf aus tüchtige Ripienſpieler zu bilden. Da er mit großer Einſicht und dem angebornen Talent zu dirigiren[54] die Zuverläſſigkeit

---

53) **Chriſtian Cannabich**, geboren in Mannheim 1731, wurde von ſeinem Vater, einem Flötiſten, dann von Stamitz unterrichtet und vom Churfürſten auf drei Jahre nach Italien geſchickt, wo er namentlich Jomellis Unterricht genoß. Im Jahr 1765 wurde er Concertmeiſter, 1775 Muſikdirector der Kapelle in Mannheim, ging als ſolcher 1778 mit nach München und ſtarb dort 1798. Außer einigen Opern, die ſich nicht auszeichneten, ſchrieb er Ballets, die großen Beifall fanden, mehrere Sinfonien und Quartetts, welche ihrer Zeit Glück machten. Schubart (Aeſthetik S. 137 f.) charakteriſirt ihn näher; was Junker (Zwanzig Componiſten S. 22 ff.) von ihm ſagt kann als Beleg für den Jargon ſeichter Kritiker jener Zeit dienen.

54) Schubart (Aeſthetik S. 137): „Cannabich, von der Natur ſelbſt zum Concertmeiſter gebildet; — er beſitzt die Gabe mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellnbogens das größte Orcheſter in Ordnung zu erhalten. Er iſt eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälziſchen Orcheſter herrſcht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Das Colorit der Violinen hat vielleicht noch Niemand ſo durchſtudirt wie dieſer Meiſter. — So groß er als Concertmeiſter iſt, ſo groß iſt er auch im Unterricht. — Man

eines rechtſchaffenen Charakters[55] und den Ruf eines ſittlichen, nüchternen Lebenswandels[56] vereinigte, beſaß er die Achtung und Zuneigung ſeiner Kapelle, und weil man ſich ihm willig unterordnete, war er im Stande den Leiſtungen derſelben einen ſo hohen Grad von Vollendung zu geben.

In Mannheim bildete ſich ein eigenthümlicher Geſchmack ſchon durch die Vielſeitigkeit der Leiſtungen aus und Karl Theodor war darauf bedacht Componiſten und Virtuoſen verſchiedener Art an ſeinen Hof zu ziehen oder für denſelben zu beſchäftigen[57]. Wenn auch italiäniſche Muſik und Schule den Grund bildete, ſo mußte doch ſchon der Umſtand daß es je länger je mehr deutſche Künſtler waren, welchen die Pflege der Muſik anvertrauet wurde, auf eine eigenthümliche Ausbildung derſelben hinwirken, ſelbſt ehe das nationale Element als ſolches mit ausgeſprochener Abſicht in den Vordergrund geſtellt wurde. Ferner konnte in Mannheim ſich am eheſten neben italiäniſchem auch franzöſiſcher Einfluß auf die Muſik geltend machen, und die Verbindung, welche der Churfürſt von der Pfalz mit Paris unterhielt, wurde auch von ſeinen Muſikern

---

kann die Pflichten des Ripieniſten nicht vollkommner verſehen als Cannabich."

55) Als ſeinen Freund, der mit der ſchönſten Kunſteinſicht das beſte deutſche Herz verbindet bezeichnet ihn Schubart (Selbſtbiogr. 14 I S. 210 f. vgl. S. 227); ebenſo werden wir ihn in ſeinem Verhältniß zu Mozart kennen lernen. Daß er durch ſeinen männlichen feſten Charakter ſich allgemein Liebe und Hochachtung erwarb wird ihm auch von München bezeugt A. M. Z. V S. 276.

56) Schubart meint (Aeſthetik S. 138), Cannabichs Erfindungskraft werde vielleicht dadurch geſchwächt, daß er in ſeinem Leben keinen Wein trank.

57) Vgl. Schubart Aeſthetik S. 129 f. Ein Verzeichniß der großen Opern, welche unter Karl Theodor in Mannheim aufgeführt ſind, giebt Lipowsky Baieriſches Muſik-Lexikon S. 387.

Bayerische
Staats-
Bibliothek
München

geglaubt, ich kann das Lachen nicht enthalten, wann man mich den Leuten vorgeſtellt hat. Einige, die mich per renommee gekannt haben, waren ſehr höflich und voll Achtung; Einige aber, die weiter nichts von mir wiſſen, haben mich groß angeſehen, aber auch ſo gewiß lächerlich. Sie denken ſich halt, weil ich klein und jung bin, ſo kann nichts Großes und Altes hinter mir ſtecken; ſie werden es aber bald erfahren.“ Das mochte freilich Mozart auch in ſpäteren Jahren nicht gern ertragen, wenn ſeine kleine Geſtalt, ſein im gewöhnlichen Verkehr nicht bedeutendes Aeußere, von Anderen bemerkt, wohl gar hervorgehoben wurde, wenn auch im Gegenſatz zu ſeinen Leiſtungen. Nach den Bildern früherer Zeit zu urtheilen mußte er damals auch einen ſehr jugendlichen Eindruck machen, der nicht viel verſprach; aber es kam ſo wie er ſagte: er hatte bald durch ſeine Leiſtungen als Virtuos und Componiſt ſich die Achtung und Bewunderung der Mannheimer Muſiker erworben; die Gefälligkeit, mit welcher er ſich ihnen durch ſeine Talente nützlich machte[60], ſeine Munterkeit und Behaglichkeit im Verkehr machten ihn beliebt. Je mehr die Erinnerung an die Salzburger Zuſtände zurücktrat, um ſo beſſer befand er ſich. Schon von München konnte er ſeinem Vater ſchreiben (26. Sept. 1777): „Ich bin immer in meinem ſchönſten Humor. Mir iſt ſo federleicht, ſeitdem ich von dieſer Chicane weg bin! ich bin auch ſchon fetter.“ Wie wohl wurde es ihm erſt in Mannheim, wo er ſich in einem Verkehr mit gebildeten Künſtlern fand, der ihn anregte und befriedigte. Die Mitglieder der Kapelle, welche ſich auszeichneten, waren dort gut bezahlt[61] und auch ſonſt gut gehalten; die Vorliebe Karl Theodors für dieſe Kunſt, ſeine wohlwollende Leutſeligkeit im perſönlichen Verkehr gab ihnen eine freie und leichte Stellung, ſo daß der Ton des Umgangs auch in dieſen Kreiſen ein liberaler und in jeder Hinſicht bequemer war. Schubart (Selbſtbiogr. 14 I S. 210) rühmt ihnen nach, daß er in ſeinem Leben keine höflicheren Leute angetroffen habe; Haus, Tiſch und Herz derſelben habe ihm die ganze Zeit ſeines Aufenthaltes zu Gebote geſtanden, und an allen Kunſtübungen und Ergötzungen habe man ihn Theil nehmen laſſen. Dieſelbe Erfahrung machte auch Mozart, auch das konnte ihm bei längerem Verkehr freilich nicht entgehen, daß die frivole Leichtfertigkeit einer üppigen Hofhaltung, deren Einfluß Mannheim ſich

---

[60] So ſchreibt er bald nach ſeiner Ankunft dem Vater (4. Nov. 1777): „Es waren einige von der Muſik gerade dort [bei Cannabich], der junge Danner, der Waldhorniſt Lang und der Hautboiſt, deſſen Namen ich nicht mehr weiß, welcher aber recht gut bläſt und einen hübſchen feinen Ton hat. Ich habe ihm ein Präſent mit dem Hautbois-Concert gemacht; es wird im Zimmer bey Cannabich abgeſchrieben. Der Menſch iſt närriſch für Freude. Ich habe ihm das Concert heute auf dem Pianoforte bey Cannabich vorgeſpielt, und obwohl man wußte daß es von mir war, ſo gefiel es doch ſehr.“ Und es gefiel ſo ſehr daß Ramm in einer Akademie am 13. Februar 1778 „(zur Abwechſelung) fürs fünfte mal“ das Oboe Concert für Ferlendi ſpielte, welches dort „großen Lärm machte und des Hrn. Ramm ſein cheval de bataille war.“ Charakteriſtiſch iſt es daß ihn an dem Künſtler, dem er mit einem ſo werthvollen Geſchenk entgegenkam, nicht der Name, ſondern nur ſein Spiel intereſſirte. Er täuſchte ſich nicht. Friedrich Ramm, geb. 1744, zeichnete ſich ſchon ſo früh auf

---

der Oboe aus daß er 1758 in die Kapelle eintrat; häufige Kunſtreiſen ſtellten ſeinen Ruhm als eines der erſten Virtuoſen auf ſeinem Inſtrument feſt; an Größe des Tons und Vortrags ſtellte man ihn ſogar über Le Brun, mit dem er, obwohl ſie Rivalen waren, im freundſchaftlichſten Vernehmen lebte. Im Jahr 1808 wurde in München ſein Dienſtjubiläum feierlich begangen (A. M. Z. X S. 541 ff.).

[61] Man ſagte daß auf Muſik und Oper jährlich 200000 Gulden verwandt wurden; K. R[iesbeck] Briefe I S. 332.

nicht entziehen konnte[62], auch manche Künſtlerkreiſe berührt hatte.

Die freundliche Aufnahme, welche er bei **Cannabich** fand[63], führte bald zu einer vertraulichen Freundſchaft und einem täglichen Verkehr mit der Familie, an welchem auch die Mutter Theil nahm. Er ſpeiſte oft Mittags mit ihnen und es dauerte nicht gar lange, ſo fand er ſich »al solito« zum Nachteſſen bei Cannabichs ein und blieb den Abend dort; da wurde discurrirt, bisweilen auch geſpielt, dann pflegte aber Wolfgang ein Buch aus der Taſche zu ziehen und zu leſen[64]. Daß er beim Muſiciren nicht fehlte, verſteht ſich von ſelbſt; gleich in den erſten Tagen ſpielte er dort einmal ſeine ſechs Sonaten alle hinter einander fort. Cannabich erkannte und würdigte das außerordentliche Talent, und wenn er ſich daſſelbe auch bei guter Gelegenheit nutzbar zu machen nicht verſchmähete[63], ſo war doch nicht Eigennutz der Grund ſeines Wohlwollens; er ſowohl als ſeine Frau liebten Wolfgang aufrichtig wie einen Sohn, intereſſirten ſich mit Eifer für ſein Wohlergehen und bewährten ſich ihm auch ferner als treue Freunde. Der Magnet, welcher Mozart gleich anfangs in dies Haus zog und eine Zeitlang dort feſſelte, war Cannabichs älteſte Tochter Roſa, die damals dreizehn Jahr alt war „ein ſehr ſchönes, artiges Mädl“, wie er ſie dem Vater beſchreibt (6. Dec. 1777). „Sie hat für ihr Alter ſehr viel Vernunft und geſetztes Weſen; ſie iſt ſerios, redet nicht viel, was ſie aber redet, geſchieht mit Anmuth und Freundlich-

---

[62] Schubart (Selbſtbiogr. 14 I S. 223. 225) charakteriſirt auch dieſe Seite des damaligen Lebens. K. R[iesbeck] Briefe I S. 341: „Auch die Wolluſt iſt durch das Beiſpiel der Großen bis in die Winkel der geringſten Burger ausgebreitet worden. Es wimmelt da von Maitreſſen und eine Burgersfrau hält es für unartig ihrem Mann getreu zu ſein. — Das Frauenzimmer dieſer Stadt iſt ubrigens ſehr ſchön, artig und reizend."

[63] Eine Aeußerung, welche Mozart anfangs gegen ſeinen Vater über Cannabich thut (4. Nov. 1777): „er iſt ganz ein anderer Mann als er vorher war; es ſagt es auch das ganze Orcheſtre" läßt ſchließen, daß bei der Anweſenheit der Mozartiſchen Familie im Jahr 1763 die Berührungen mit Cannabich weniger freundlich waren.

[64] Daß es mitunter auch luſtig und ausgelaſſen herging bezeugt folgende humoriſtiſche Beichte, welche Wolfgang ſeinem Vater ablegt (14. Nov. 1777): „Ich Johannes Chriſoſtomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart giebe mich ſchuldig, daß ich vorgeſtern und geſtern (auch ſchon öfters) erſt bei der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin, und daß ich von 10 Uhr an bis zur benenneten Stund beym Cannabich in Gegenwart und en compagnie des Cannabich, ſeiner Gemahlin und Tochter, Herrn Schatzmeiſter, Ramm und Lang, oft und nicht ſchwer, ſondern ganz leichtweg gereimet habe, und zwar lauter Unflätereyen, und zwar mit Gedanken, Worten und — — aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht ſo gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädlführerin, nämlich die ſogenannte Liſel mich gar ſo ſehr dazu animiret und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich

---

bekenne alle dieſe meine Sünden und Vergehungen von Grund meines Herzens, und in Hoffnung ſie öfter bekennen zu dürfen nimm ich mir kräftig vor mein angefangenes ſündiges Leben noch immer zu verbeſſern. Darum bitte ich um Dispenſation, wenn es leicht ſeyn kann; wo nicht, ſo gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch ſeinen Fortgang, lusus enim suum habet ambitum ſpricht der ſelige Sänger Meißner Cap. 9 p. 24, weiters auch der heilige Ascenditor, Patron des brennſuppigen Coffe, der ſchimmelichten Limonade, der Mandlmichel ohne Mandeln, und inſonderheitlich des Erdbeer-Gefrornen voll Eisbrocken, weil er ſelbſt ein großer Kenner und Künſtler in gefrornen Sachen war.“ Dergleichen war freilich nicht nach dem Sinne des Vaters, der in ernſter Sorge und großer Bedrängniß war, und ihm antwortete: „Du glaubſt vielleicht mich in gute Laune zu bringen, wenn Du mir hundert Narrenspoſſen ſchreibſt!“

[63] „Cannabich muß von ſeinen Balletten ein recueil herausgeben aufs Clavier;“ ſchreibt Wolfgang dem Vater (6. Dec. 1777) „er kann ohnmöglich das Ding ſo ſchreiben daß es gut herauskommt und doch leicht iſt. Zu dieſem bin ich ihm (wie ich es auch mit einigen contredanses ſchon war) ſehr willkommen.“

keit“[66]. Den Tag nach ſeiner Ankunft ſpielte ſie ihm etwas vor, er fand daß ſie ganz artig Klavier ſpiele und fing an einer Sonate für ſie zu arbeiten an, um Cannabich eine Aufmerkſamkeit zu erweiſen. Das erſte Allegro wurde auf denſelben Tag fertig. „Da fragte mich derjenige Danner“, berichtet er dem Vater weiter „wie ich das Andante zu machen im Sinne habe. — Ich will es ganz nach dem Caractère der Mlle. Roſe machen. — Als ich es ſpielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach; es iſt auch ſo: wie das Andante, ſo iſt ſie“[67]. Aus dem Einſtudiren der Sonate wurde dann ein förmlicher Unterricht, er gab dem jungen Mädchen täglich eine Stunde und war mit dem Erfolg ſehr zufrieden. „Geſtern hat ſie mir wieder ein

---

66) Daß ſie damals ſehr anziehend geweſen ſei bezeugt auch eine Aeußerung des Malers Kobell in einem ungedruckten Brief an Dalberg: „Wie viel ſolcher ſüßer unſchätzbarer Augenblicke ſchenkte mir der Himmel in dem lieben Umgang mit der ſchönen Roſe Cannabich. Ihre Erinnerung iſt meinem Herzen ein Eden!“ — Ich kann nicht angeben, ob die Sängerin und Klavierſpielerin Cannabich, welche in Prag auftrat und dort den Advocaten Devecchy heirathete (A. M. Z. II S. 513), dieſe Roſa oder eine Schweſter derſelben war.

67) Das wäre alſo Programm-Muſik und Mozart, wenn man wie billig den großen Abſtand von Roſa Cannabich zu Child Harold und Mazeppa der fortſchreitenden Zeit zurechnet, nach dieſer Seite hin rehabilitirt. Indeß iſt hier doch wohl noch ein Unterſchied. Das anmuthige Weſen des jungen Mädchens hatte auf ihn den Eindruck gemacht, als ſei darin eine Stimmung verkörpert, welche er muſikaliſch empfand; dieſe Erſcheinung gab den Impuls ab, welcher ſeine productive Kraft in Thätigkeit ſetzte, die dann das muſikaliſche Kunſtwerk ſelbſtändig und frei geſtaltete. Daß er dieſe Veranlaſſung anzumerken der Mühe werth hielt, iſt ein Beweis daß es für ihn einen gemüthlichen Werth hatte und dies giebt ihm auch für uns ein Intereſſe; zum Verſtändniß des Kunſtwerks iſt die Kenntniß deſſelben nicht von Bedeutung, ſowenig als ein Pſycholog mit Hülfe dieſer Notiz aus jenem Andante den Charakter der Roſa Cannabich zu conſtruiren vermöchte.

recht unbeſchreibliches Vergnügen gemacht“, ſchreibt er (6. Dec. 1777) „ſie hat meine Sonate ganz vortrefflich geſpielt. Das Andante (welches nicht geſchwind gehen muß) ſpielt ſie mit aller möglichen Empfindung; ſie ſpielt ſie aber auch recht gern“[68].

Auch mit dem Flötiſten Wendling[69] trat er bald in näheren Verkehr. Cannabich führte ihn dort ein; „da war Alles in der größten Höflichkeit“ berichtet er dem Vater. „Die Tochter, welche einmal Maitreſſe vom Churfürſten war, ſpielt recht hübſch Clavier[70]. Hernach habe ich geſpielt. Ich war heute in einer ſo vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beſchreiben kann, ich habe nichts als aus dem Kopf geſpielt und drei Duetti mit Violine, die ich mein Lebtage niemalen geſehen und deſſen Autor ich niemalen nennen gehört habe.

---

68) Am 8. Nov. ſchrieb er: „Ich habe heute bey Hrn. Cannabich das Rondo zur Sonate für ſeine Mlle. Tochter geſchrieben, folglich haben ſie mich nicht mehr weggelaſſen.“ Er ſchickte ſie dann ſeiner Schweſter und der Vater meinte (11. Dec. 1777): „Die Sonate iſt ſonderbar! Sie hat etwas vom vermanierirten Mannheimer goût darinnen, doch nur ſo wenig, daß Deine gute Art dadurch nicht verdorben wird.“ Leider kann ich dieſe Sonate nicht nachweiſen.

69) Joh. Bapt. Wendling, ein Elſäſſer, trat 1754 in die Mannheimer Kapelle und war als einer der erſten Flötenſpieler berühmt. Er war, wie Schubart (Aeſthetik S. 143) angiebt, mehr darauf aus das Schöne und Rührende hervorzubringen als das Schwere, Schnelle, Ueberraſchende. Im Jahr 1778 wurde er mit nach München verſetzt und ſtarb dort 1800.

70) Schubart (Aeſthetik S. 144) ſagt von ihr: „Sie war zwar ehemals die erſte Schönheit im Orcheſter; aber die natürliche Kälte ihres Charakters machte ſie im Sang und Flügelſpiel beinahe unbedeutend.“ Eine Tochter von Eliſabeth Wendling, Dorothea, wurde von ihrer Tante gleichen Namens ausgebildet und im Jahr 1788 in München als Virtuosa di camera für die Opera seria angeſtellt und man verſprach ſich eine zweite Mara und Todi von ihr (muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 23). Gerber wußte dieſe Damen nicht zu unterſcheiden.

Sie waren allerſeits ſo zufrieden, daß ich — die Frauenzimmer küſſen mußte. Bey der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn ſie iſt gar kein Hund“[71]. Er componirte der Mſelle. Guſtl auch gleich ein franzöſiſches Lied, wozu ſie ihm den Text gab, das ſie unvergleichlich vortrug, und das „beym Wendling“ alle Tage geſungen wurde, wo ſie „völlig Narren darauf waren“; er verſprach ihr deren noch mehr zu machen, von denen eins wenigſtens ſpäter auch angefangen wurde[72]. Auch für die Mutter wurde eine Arie mit Recitativ, welche er ihr zu componiren verſprochen hatte, wenigſtens ſkizzirt; ſie hatte ſich den Text aus Metaſtaſios Didone[73] ſelbſt ausgeſucht und war ebenſo wie die Tochter „ganz närriſch auf dieſe Arie“[74]. Und Wendling ſelbſt ging auch nicht leer aus; wir erfahren daß bei Cannabich ein Concert von ihm probirt wurde, zu welchem Mozart ihm die Inſtrumente geſetzt hatte (22. Nov. 1777).

---

[71] Wieland ſchreibt an Sophie La Roche (S. 192), daß ſie einer Madonna von Rafael oder Dolce ſo ähnlich ſehe, daß man ſich kaum erwehren könne ihr, ſobald man ſie anſehe, ein Salve Regina zu adreſſiren; Heinſe meinte, ſie ſehe aus wie eine völlige hundertblättrige Roſe (Briefe von Gleim u. Heinſe I S. 324).

[72] Dieſe Arie gefiel auch dem Vater gar ſehr; „ſie machte mich wieder etwas leichter ſchnauben“, ſchreibt er (16. Febr. 1778), „da ich wieder etwas von meinem lieben Wolfgang ſahe und etwas ſo Vortreffliches.“ — Unter Mozarts Liedern (Oeuvres cah. V) ſind auch zwei franzöſiſche gedruckt Oiseaux, si tous les ans (11) und Dans un bois solitaire (18). Da ſie in Mozarts ſpäterem Verzeichniß nicht aufgeführt ſind, ſo wird man ſie wohl für die in Mannheim componirten zu halten haben; gegen welche Annahme der Stil derſelben wenigſtens nicht ſpricht.

[73] Metaſtaſio Didone II. sc. 4 Ah! non lasciarmi, no, bell idol mio.

[74] Mozart pflegte in ſeinen Skizzen (ein Beiſpiel findet ſich bei Niſſen Anh. S. 28) die Singſtimme und den Baß vollſtändig auszuſchreiben, auch wohl einzelne Züge der Begleitung anzudeuten. Nach einem ſolchen

Wenn die ſtete Bereitſchaft im Componiren Mozart Bewunderung und Zuneigung verſchaffte, ſo machte er ſich nicht minder als Orgel- und Klavierſpieler geltend, während wir nicht mehr hören, daß er Violine geſpielt habe. Er erzählt ſeinem Vater launig (13. Nov. 1777), wie er bald nach ſeiner Ankunft die Mannheimer durch ſein Orgelſpiel in Verwunderung geſetzt habe. „Vergangenen Sonntag“ ſagt er „ſpielte ich aus Spaaß die Orgl in der Kapelle. Ich kam unter dem Kyrie, ſpielte das Ende davon, und nachdem der Prieſter das Gloria angeſtimmt, machte ich eine Cadenz. Weil ſie aber gar ſo verſchieden von den hier ſo gewöhnlichen war, ſo guckte ſich Alles um, und beſonders gleich der Holzbauer. Er ſagte zu mir: Wenn ich das gewußt hätte, ſo hätte ich eine andere Meſſe aufgelegt. — Ja, ſagte ich, damit Sie mich angeſetzt hätten! — Der alte Toeschi[75] und Wendling

---

Entwurf konnte man alſo von der Arie ſich eine beſtimmte Vorſtellung bilden, man konnte ſie ſingen und allenfalls begleiten. Ob dieſe Arie je ausgeführt worden iſt, kann ich nicht ſagen; ich finde weiter keine Spur davon.

[75] Vielleicht iſt Aleſſandro Toeschi gemeint, welcher in dem Verzeichniß bei Marpurg (krit. Beitr. II S. 567) im Jahr 1756 als Concertmeiſter und Director der Inſtrumental-Kirchenmuſik angeführt iſt, und ein geborner Romaner heißt. Zu gleicher Zeit werden als erſte Violiniſten Carl Joſeph und Johann Toeschi genannt, wahrſcheinlich ſeine Söhne. Carl Joſeph Toeschi war bereits 1767 Concertmeiſter neben Cannabich und führte in der deutſchen und franzöſiſchen Oper an, wie Cannabich in der italiäniſchen (Burney Reiſe II S. 68). Er war bis zu ſeinem zwei und zwanzigſten Jahr ein vortrefflicher Sologeiger; dann legte er ſich mehr aufs Componiren (Hiller wöchentl. Nachr. II S. 92). Mit der Mannheimer Kapelle wurde er nach München verſetzt und ſtarb dort 64 Jahr alt 1788. Johann Toeschi, den Burney im Jahr 1772 unter den bedeutenden Geigern Mannheims nennt (Reiſe II S. 68), iſt alſo wohl der ſchon erwähnte, und mithin der jüngere Bruder, nicht, wie Fétis angiebt, der Sohn Joſephs; er ſtarb in München im Jahr 1803. Der Vater beider, von dem ſonſt nichts Näheres bekannt iſt, müßte alſo,

ſtunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen, es ſtund dann und wann pizzicato, da gab ich allezeit den Taſten Bazln. Ich war in meinem beſten Humor. Anſtatt des Benedictus muß man hier allezeit ſpielen; ich nahm alſo den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Da ſtunden ſie Alle da und machten Geſichter. Auf die letzt nach dem Ite missa est ſpielte ich eine Fuge. Das Pedal iſt anderſt als bey uns, das machte mich anfangs ein wenig irrig, aber ich kam gleich drein." Später ließ er ſich auch auf den vortrefflichen Orgeln der lutheriſchen und reformirten Kirchen hören[76].

Auch als Klavierſpieler erregte er allgemeine Bewunderung. „Der Wolfgang" ſchreibt die Mutter (28. Dec. 1777) „wird überall hochgeſchätzt; er ſpiellet aber viel anderſt als zu Salzburg, denn hier ſind überall Pianoforte, und dieſe kann er ſo unvergleichlich tractiren, daß man es noch niemals ſo gehört hat: mit einem Wort, Jederman ſagt, der ihn hört, daß ſeines gleichen nicht zu finden ſey. Obwohl hier

---

wenn er hier gemeint iſt, ſeine Stelle bei Lebzeiten niedergelegt haben; doch kann der „alte Toeschi" allerdings auch den älteren Bruder bezeichnen. Offenbar herrſcht eine Verwirrung in den Nachrichten über dieſe Familie, die ich nicht mit Sicherheit auflöſen kann.

76) Als die neue Orgel in der lutheriſchen Kirche probiret wurde (18. Dec.), wozu man alle Kapellmeiſter einlud, kam ein vornehmer Lutheraner, wie die Mutter ſchreibt, und lud den Wolfgang mit aller Höflichkeit ein. Er fand dieſelbe ſehr gut, ſowohl im Pleno als in einzelnen Regiſtern, nur mit Vogler, der ſie ſpielte, war er nicht zufrieden; deshalb ſpielte er ſelbſt auch nicht viel, nur ein Präludium und eine Fuge, nahm ſich aber gleich vor in der nächſten Zeit mit den befreundeten Familien wieder hinzugehen, und dann wollte er „ſich auf der Orgl köſtlich divertiren." Auch in der reformirten Kirche — deren Orgel von Schubart (Selbſtbiogr. 14 I S. 203 f.) als eine ganz ausgezeichnete geprieſen wird — ſpielte er einmal einem Freunde anderthalb Stunden vor.

Beecké geweſen, ſowie auch Schubart, ſo ſagen doch Alle daß er weit darüber iſt in der Schönheit und gusto und Feinigkeit; auch daß er aus dem Kopf ſpiellet und was man ihm vorleget, das bewundern ſie Alle aufs höchſte.“ Es fehlte ihm, obgleich in Mannheim das Klavierſpiel gegen die Virtuoſität auf den Orcheſterinſtrumenten zurücktrat[77], doch nicht an Gelegenheit ſich mit anderen Klaviervirtuoſen zu meſſen. Der Abbé Sterkel[78], einer der berühmteſten Klavierſpieler jener Zeit, kam während jener Zeit nach Mannheim. „Vorgeſtern auf den Abend“ berichtet er dem Vater (26. Dec. 1777) „war ich al solito beym Cannabich und da kam der Sterkel hin. Er ſpielte fünf Duetti, aber ſo geſchwind daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich und nicht auf den Tact; es ſagten es auch alle. Die Mlle. Cannabich ſpielte das ſechste und in Wahrheit beſſer als der Sterkel.“ Was ihm an Sterkel mißfiel, das Beſtreben durch raſches Tempo und noch dazu beim a vista Spielen zu imponiren, während es doch nur ein Nothbehelf war um das zu verdecken was an einem wirklich künſtleriſchen Vortrag mangelte, das tadelte er auch an dem Spiel Voglers, des einzigen Mannheimer Klaviervirtuoſen, und ungleich härter. Sein Urtheil über dieſen iſt zu wichtig für Mozarts Anſicht von den weſentlichen Erforderniſſen eines guten Klavierſpielers, als daß es hier nicht mitzutheilen wäre. Er erzählt ſeinem Vater (17. Jan. 1778) wie er bei einer großen Geſellſchaft mit Vogler zuſammengetroffen ſei. „Nach Tiſche ließ er zwey Claviere von ihm holen, welche zuſammen ſtimmen, und auch ſeine geſtochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte ſie ſpielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich mußte auf ſein ſo dringendes Bitten auch meine Sonaten holen laſſen. NB. Vor dem Tiſche hat er mein Concert (welches das von der Litzau iſt[79]) prima vista — herabgehudelt[80].

---

[77] Winter, als ein echter Zögling der Mannheimer Kapelle, konnte wie ſein Biograph berichtet (A. M. Z. XXVIII S. 466) gar nicht Klavier ſpielen, ſo daß er ſich — wie Cannabich — ſeine Klavierauszuge von Andern machen laſſen mußte. „Geſchmack an dieſem Geklimper, wie er es unter Freunden nannte, hatte er ohnehin nie finden können und Vogler, bei deſſen Phantaſien die Saiten herumflogen, die Taſten borſten, war eben auch nicht geeignet Mannheimer Virtuoſen — deren Streben dahin ging ihr Inſtrument in eine vox humana umzuſchaffen und auf demſelben alle Schönheit des Portaments, des Schatten und Lichtes in Ton und Vortrag hervorzubringen — die Uebung des Pianoforte anzuempfehlen.“ Später, nachdem er J. B. Kramer kennen gelernt hatte — von Mozart hatte er es alſo nicht lernen wollen — gab er unter Freunden wohl zu, Bekanntſchaft mit dem Klavierſpiel könne auch dem Componiſten nicht ſchaden; aber die großen italiäniſchen Meiſter Jomelli, Paiſiello, Piccini wären auch keine Klavierſpieler geweſen, dafür wären ihre großen Conceptionen aus dem Innern gekommen, nicht durch äußeres Geklimper hineingebracht, und würden länger dauern als alle neueren durch Klaviervirtuoſität erzeugten Zauber- und Teufelsopern zuſammen.

[78] Joh. Franz Xav. Sterkel, geb. in Würzburg 1750, trat nach vollendeten Studien in den geiſtlichen Stand, beſchäftigte ſich aber von Jugend auf ſo eifrig mit Muſik, daß er ſich als Klavierſpieler und Componiſt Anſehen erwarb und 1778 vom Churfürſten von Mainz als Pianiſt und Kaplan berufen wurde. Im Jahr 1784 erhielt er ein Canonikat in Mainz und wurde 1793 nach Righinis Abgang ebendaſelbſt Kapellmeiſter. Nach mancherlei Wechſelfällen des Lebens ſtarb er 1817 in Würzburg. — Seine Spielart wird als eine leichte, geläufige, reich verzierte charakteriſirt.

---

79) Vgl. I S. 716.

80) „In Abſicht des Spielens vom Blatt weg“ heißt es muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 61 „iſt Vogler vielleicht unvergleichbar und der einzige. Er ſpielte mir einmal eine der ſchwerſten Bachiſchen Sonaten vor und er und noch ein in unſerer Geſellſchaft ſich befindender Mannheimer Kapelliſt (ſein Buſenfreund) verſicherten mich daß Vogler dieſe Sonate noch nie geſehen und jetzt das erſtemal ſpiele. Ich geſtehe, ich konnte es nicht glauben und hielt es für Wind; nachher aber wurde ich überzeugt daß Voglers Gabe prima vista außerordentlich ſei.“ Der Verfaſſer, der dieſe

Das erſte Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Baß ſpielte er meiſtens anders als es ſtand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es iſt auch nicht anders möglich in der Geſchwindigkeit; die Augen können es nicht ſehen und die Hände nicht greifen. Ja, was iſt denn das? ſo ein prima vista ſpielen, und — iſt bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig ſind ſo genannt zu werden) können nichts ſagen, als daß ſie Muſik und Clavierſpielen — geſehen haben. Sie hören, denken und — empfinden ſo wenig dabey — als er. Sie können ſich leicht vorſtellen, daß es nicht zum Ausſtehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu ſagen: Viel zu geſchwind. Uebrigens iſt es auch viel leichter, eine Sache geſchwind, als langſam zu ſpielen; man kann in Paſſagen etliche Noten im Stiche laſſen, ohne daß es Jemand merkt; iſt es aber ſchön? —

Gabe anerkennt, meint indeſſen es ſei doch nie möglich dabei allen Bedingungen eines guten Vortrags zu genügen: „Wahrlich und der Ausdruck im Spiel macht den Virtuoſen und nicht mechaniſche Fertigkeit.“ Von ſeinem Klavierſpiel heißt es, die Fertigkeit und Sicherheit ſeiner Spielart ſei zum Erſtaunen, das Große und Ausgezeichnete derſelben beſtehe aber mehr im kraftvollen Vortrag brillanter Stellen, im deutlichen Ausdruck beflügelter hinrauſchender Paſſagen als im pathetiſchen, herzrührenden Vortrag ſanfter ruhiger einſchmeichelnder Empfindungen; er ſpiele daher nicht nur das Allegro unendlich beſſer als das Adagio, ſondern ſelbſt ſein Piano ſei nicht bis zum gehörigen Grade gedämpft. Andere wollten dieſen Tadel nicht gelten laſſen (muſik. Correſp. 1790 S. 119. 1792 S. 379). Auch Schubart (Aeſthetik S. 133 ff.), der ihm nachrühmt daß er meiſterhaft vom Blatt ſpiele, hebt vorzüglich hervor, daß ſeine Fauſt rund und glänzend ſei, daß er die ungeheuerſten Paſſagen, die halsbrechendſten Sprünge mit bewundernswürdiger Leichtigkeit herausbringe — was Mozart dadurch bezeichnet, wenn er ſagt, er ſei ein muſikaliſcher Spaßmacher, nichts als ein Hexenmeiſter. Auch zogen manche Beecke und Mozart ausdrücklich ihm vor (muſik. Real-Zeitg. 1789 S. 262).

Man kann in der Geſchwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand ſieht und hört; iſt es aber ſchön? — Und in was beſteht die Kunſt, prima vista zu leſen? In dieſem: das Stück im rechten Tempo, wie es ſeyn ſoll, zu ſpielen, alle Noten, Vorſchläge ꝛc. mit der gehörigen Expreſſion und Guſto, wie es ſteht, auszudrücken, ſo daß man glaubt, derjenige hätte es ſelbſt componirt, der es ſpielt. Seine Applicatur iſt auch miſerabel: der linke Daumen iſt wie beym ſeligen Adlgaſſer, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem erſten Finger und Daumen."

Das Urtheil iſt in einer Weiſe ausgeſprochen daß man — auch abgeſehen davon daß ein junger Mann es vertraulich mittheilt — eine tiefe Abneigung gegen Vogler[81] nicht verkennen kann, und dieſe tritt in allen Aeußerungen Mozarts über denſelben, welche ihn nach keiner Seite hin anerkennen,

---

81) Georg Joſeph Vogler, geb. in Würzburg 1749, war der Sohn eines Geigenmachers, der ihm früh eine ſorgfältige muſikaliſche Erziehung gab; auch machte er ſeine litterariſchen Studien bei den Jeſuiten in Würzburg und Bamberg und man behauptete, er ſei in ihren Orden getreten. Im Jahr 1771 kam er nach Mannheim, ſchrieb dort ein Ballet und gewann die Gunſt Karl Theodors, der ihn nach Italien zum Padre Martini ſchickte; er zog aber den Unterricht Valottis vor und ſtudirte zugleich in Padua Theologie. Von da begab er ſich nach Rom, nahm dort die Prieſterweihe, und ſetzte ſeine muſikaliſche Studien beſonders bei Misliweczek fort; dann wurde er nicht allein Mitglied der arkadiſchen Geſellſchaft und Ritter des goldenen Sporns, ſondern auch päpſtlicher Protonotar und Kämmerer. Mit dieſen Auszeichnungen kehrte er 1775 nach Mannheim zurück, und wurde zum Hofkaplan, zum Vorſteher der Tonſchule und zum zweiten Kapellmeiſter ernannt. Hier begründete er ſeinen Ruf als Theoretiker, Componiſt und Virtuos. Im Jahr 1779 mit nach München verſetzt, gab er ſeine Stellung 1783 auf. Sein weiteres wechſelvolles Leben zu verfolgen iſt hier der Ort nicht. Er ſtarb 1814 in Darmſtadt.

deutlich hervor[82]. Er hatte ſich perſönlich über Vogler nicht zu beklagen; vielmehr war dieſer ihm entgegengekommen und hatte ſeine Bekanntſchaft geſucht, während Mozart ihm ausgewichen war[83]. Daß nicht die Rivalität, in welcher beide als Componiſten, Orgel- und Klavierſpieler zu einander ſtanden, Mozart bewog große ihn überragende Verdienſte zu verkennen und gehäſſig zu verkleinern bedarf kaum einer Verſicherung, obgleich ſie beitragen konnte ſein Urtheil zu ſchärfen. Von weſentlicherem Einfluß auf ſeine Stimmung war es wohl daß „das ganze Orcheſter von unten bis oben“ gegen Vogler eingenommen war. Man betrachtete ihn als einen Eindringling, der ſeine angeſehene Stellung in Mannheim erſchlichen, Anderer Rechte gekränkt habe und gegen verdiente Männer wie Holzbauer intriguire; man legte ihm die Art wie er ſeine prieſterliche Würde und ſeine Andachtsübungen zur Schau trug als Heuchelei aus[84]; man klagte über ſeinen Hochmuth, der nichts wolle gelten laſſen, und fand ſeine eigenen Leiſtungen weit unter den Erwartungen welche er ſelbſt rege machte. So war das Urtheil über ihn

---

82) Dieſelben ſind in der Beilage XII zuſammengeſtellt.

83) „Der Hr. Vogler hat absolument mit mir recht bekannt werden wollen“; ſchreibt er dem Vater (17. Jan. 1778) „indem er mich ſchon oft geplagt hatte zu ihm zu kommen, ſo hat er endlich doch ſeinen Hochmuth beſiegt und hat mir die erſte Viſite gemacht.“

84) Das Stadtvolk in Mannheim fand ſeine rothen — oder vielmehr violetten — Strümpfe, die ihm als Pretonotar zukamen, zu bizarr (muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 70); und daß er wenn er ſich irgendwo hören laſſen wollte mit ſeinen Muſikalien jedesmal auch ein Gebetbuch mitſchickte, daß er ſeine Beſuche oft im Nebenzimmer warten ließ bis er ſeine Gebete verrichtet hatte war man geneigt als auf den Effect berechnet anzuſehen (ebend. 1788 S. 77 f. Forkels muſik. Alman. 1789 S. 135). Es iſt begreiflich daß Andere ihn für einen Kopfhänger erklärten, und begeiſterte Verehrer in ſeiner echt prieſterlichen Geſinnung den höchſten ſeiner Vorzüge erkannten.

in den Kreiſen, welchen Mozart befreundet war, und es konnte nicht fehlen daß es auf dieſen einen beſtimmenden Einfluß übte. Wenn man aber auch von Allem abſieht, was durch Partheileidenſchaft und Klatſcherei getrübt und entſtellt ſein mag, ſo wird es doch begreiflich daß zwei ſo verſchiedenartige Menſchen einander vielmehr abſtoßen als anziehen mußten. Vogler war ohne Zweifel eine ungewöhnliche und bedeutende Natur; ſchon daß er ſo enthuſiaſtiſche Anhänger und geſchworne Feinde fand und ſeine Zeitgenoſſen in lebhafter Bewegung für oder gegen ſeine mannigfachen Verſuche zu erhalten wußte dient als Beweis dafür. Er beſaß muſikaliſches Talent, Verſtand und Scharfſinn, und verband mit vielſeitiger Beweglichkeit Energie des Willens, ſo daß er in Kunſt und Wiſſenſchaft Erhebliches erreichte, ſoweit das Techniſche — im weiteren Sinn gefaßt — reicht. Aber dieſe Eigenſchaften können, wenn nicht eine wahrhaft ſchöpferiſche Kraft ſie ſich dienſtbar macht und verwendet, weder in Kunſt noch Wiſſenſchaft das letzte Ziel des unvergänglich Schönen und Wahren erreichen. Und dieſe Schöpferkraft fehlte ihm und mit ihr die innere Einheit, die verſchiedenen ihm zu Gebote ſtehenden Kräfte ſcheinen ſich einander zu hemmen ſtatt zu fördern, der Muſiker tritt dem Denker, der Denker dem Muſiker in den Weg. Daher finden wir, daß er um ſtarke Wirkungen hervorzubringen zu einer reflectirten Technik ſeine Zuflucht nimmt, welche zuletzt ihre Mittel außerhalb der Kunſt ſucht; mag es die Illuſtration eines ausgedachten Programms gelten, wobei die Charakteriſtik immer mehr in eine Häufung rein ſinnlicher Effecte ausartet, oder ein Spiel mit raffinirten Schwierigkeiten theoretiſch-muſikaliſcher Art — und nach beiden Seiten hin iſt er bis zur Charlatanerie gegangen —: immer bleibt der Hauptreiz ſolcher Leiſtungen das Intereſſe für dasjenige, was nicht aus dem Weſen des Kunſtwerks nothwendig hervorgeht, ſondern von außen hinzugebracht iſt. Dieſe Richtung der muſikaliſchen Thätigkeit, bei welcher die allgemeine Geiſtesbildung ſtets das Deficit der künſtleriſchen Schöpferkraft decken ſoll, und daher je ſtärker ſie zur Mitwirkung herangezogen wird um ſo entſchiedener die natürliche Entwickelung des rein Künſtleriſchen hemmen muß, iſt zuerſt von Vogler eingeſchlagen worden; die Weiſe, wie ſeine berühmteſten Schüler Weber und Meyerbeer dieſelbe verfolgt haben, iſt für die Entwickelung der modernen Muſik verhängnißvoll geworden. Ein ſolches künſtleriſches Streben läßt vorausſetzen daß auch dem Menſchen die innere Einheit fehle, welche der Ehrgeiz und die ihn begleitende Berechnung dem ſittlichen Charakter ſowenig als dem künſtleriſchen zu geben vermag; und die Widerſprüche in Voglers Leben und Weſen, welche nicht etwa nur die ſich entgegenſtehende Urtheile verſchiedener Perſonen ſondern auch ſeine Anhänger bezeugen[85], erſcheinen ebenſo begreiflich wie die Widerſprüche ſeiner künſtleriſchen Natur. Stellen wir einem ſolchen Mann Mozart gegenüber deſſen ſchöpferiſches Genie in ſich ſelbſt Geſetz und Maaß trug, ſein ganzes Weſen in jedem Moment durchdrang und beſtimmte und auch die angeſtrengte Arbeit zur künſtleriſchen Freiheit erhob, deſſen ſittliche Natur durch ſtrenge Erziehung ohne an ihrer Geſundheit und Wahrheit einzubüßen feiner und edler geworden war, ſo begreift man, daß er ſich inſtinctmäßig von ihm abgezogen fühlen mußte, und daß es tief in ſeiner eigenen Natur begründet lag, wenn er ihm entgegentrat, ihm ſelbſt nicht völlig Gerechtigkeit widerfahren ließ. Daß Mozart durch ſein Urtheil uber Vogler, mit dem er ſicher nicht hinter dem Berge hielt und dem ſein Benehmen entſprochen haben wird, dieſen empfindlich kränkte kann nicht zweifelhaft ſein; ob dieſer ihm, wie der Vater vermuthete[86], durch ſeinen Einfluß geſchadet habe iſt nicht zu ſagen, Wolfgang deutet nirgends darauf hin. Zu denjenigen, welche Vogler in Mannheim anhingen, gehörte Peter Winter[87], damals Violiniſt in der Kapelle. Er war, wie es hieß[88] „Voglers beinahe einziger Freund und Geſellſchafter, wenigſtens Herzensfreund“, und man bedauerte daß er deſſen Eitelkeit täglich Opfer brachte; obgleich er ſelbſt ſpäter nie Voglers Schüler genannt ſein wollte[89]. Er ſcheint damals eine Abneigung gegen Mozart gewonnen zu haben, die dieſer ſpäter empfindlich fuhlen mußte.

---

[85] Ich führe nur die Aeußerung C. M. v. Webers über ihn an (hinterl. Schr. I S. X): „Wahrlich, nur wer ſo wie ich und einige Wenige noch Gelegenheit hatte dieſen tieffühlenden ſtarken Geiſt, dieſen unerſchöpflichen Reichthum an Kenntniſſen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber auch die ſtrenge Wägung deſſelben zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich ſein, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverſtehen dem großen Ganzen eingeſchobenen, es umgebenden und ſcheinbar verwirrenden Schlacken und ſeltſamen Eigenheiten, als an ſich minder merkwürdige Erſcheinungen hinnehmen, überſehen und natürlich finden.“ Aehnlich ſpricht ſich auch Gfr. Weber aus (Cäcilia XV S. 40 f.).

---

[86] „Dem Wolfgang“ ſchreibt er (18. Dec. 1777) „hat Niemand mehr entgegengearbeitet als der Vogler. Das ſagte ich immer voraus zu Hrn. Bullinger und Nannerl.“

[87] Peter Winter, geb. 1755 in Mannheim, zeichnete ſich ſchon ſo früh durch ſein Violinſpiel aus daß er im Jahr 1764 in die Kapelle eintreten konnte. Er componirte mehrere Ballets und Orcheſterſachen ohne darin Bedeutendes zu leiſten, und ging 1778 mit nach Munchen. Nachdem er ſpäter ſich unter Salieri ausgebildet hatte, erwarb er ſich durch italiäniſche und deutſche Opern ſeinen glänzenden Ruhm, der jetzt faſt allein noch an den Namen des unterbrochenen Opferfeſtes geknupft iſt. Er wurde 1788 Kapellmeiſter in München und ſtarb dort 1826. Ein Nekrolog ſteht A. M. Z. XXVIII S. 353 ff.

[88] Muſik. Correſp. 1788 S. 70.

[89] A. M. Z. XXVIII S. 354.

Den übrigen Mitgliedern der Kapelle wurde Mozart durch dieſe Stellung, welche er Vogler gegenüber nahm, nur noch vertrauter. Wendling hatte ſich vorgenommen mit Ramm in den Faſten nach Paris zu reiſen, wohin ihnen der Fagottiſt Ritter vorangehen ſollte, um dort gemeinſchaftlich Concerte zu geben; ein Componiſt und Klavierſpieler wie Wolfgang war für eine ſolche Unternehmung der wünſchenswertheſte Geſellſchafter und Wendling ſchlug ihm vor mit ihnen zu reiſen. Dieſer hatte die größte Neigung. „Wenn ich hier bleibe“, ſchreibt er ſeinem Vater (3. Dec. 1777) „ſo ſoll ich in den Faſten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm, Oboiſt, welcher ſehr ſchön bläſt, Hrn. Balletmeiſter Lauchery nach Paris. Hr. Wendling verſichert mich daß es mich nicht gereuen wird. Er war zweymal in Paris — er iſt erſt zurückkommen — er ſagt, das iſt noch der einzige Ort, wo man Geld und ſich recht Ehre machen kann: Sie ſind ja ein Mann, der Alles im Stande iſt; ich will Ihnen ſchon den rechten Weg zeigen; Sie müſſen Opera seria, comique, Oratoire und Alles machen. — Wer ein Paar Opera in Paris gemacht hat, bekommt etwas Gewiſſes das Jahr; hernach iſt das Concert spirituel, Academie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisdors bekömmt. Wenn man Lection giebt, ſo iſt der Brauch für 12 Lectionen 3 Louisdor. Man läßt ſonach Sonaten, Trio, Quatuor ſtechen par souscription. Der Cannabich, Toeſchi, die ſchicken viel von ihrer Muſik nach Paris. Der Wendling iſt ein Mann der das Reiſen verſteht. Schreiben Sie mir Ihre Meinung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug ſcheint es mir. Ich reiſe mit einem Mann der Paris (wie es jetzt iſt) in und auswendig kennt; denn es hat ſich viel verändert. Ich gebe noch ſo wenig aus, ja ich glaube daß ich nicht halb ſo viel depenſire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama hier bleiben würde und glaublicherweiſe bei Wendling im Hauſe[90]. Den 12ten dieſes wird Hr. Ritter, der den Fagott ſehr ſchön bläſt, nach Paris reiſen. Wenn ich nun allein geweſen wäre, hätte ich die ſchönſte Gelegenheit gehabt; er hat mich ſelbſt angeſprochen. Der Ramm Oboiſt iſt ein recht braver luſtiger ehrlicher Mann, etwa 35 Jahr, der ſchon viel gereiſt iſt und folglich viel Erfahrung hat. Die erſten und beſten von der Muſik hier haben mich ſehr lieb und eine wahre Achtung, man nennt mich nie anderſt als Hr. Kapellmeiſter."

5.

Um dieſen Plan auszuführen war die nothwendige Bedingung daß Wolfgang in Mannheim blieb. Sein erſtes Beſtreben war denn auch darauf gerichtet ſich dem Churfürſten zu empfehlen, um wo möglich eine Anſtellung in der

---

[90] Ueber dieſes Reiſeproject ſchrieb die Mutter ihrem Mann (11. Dec. 1777): „Wegen den Wolfgang ſeiner Reiſe nach Paris mußt Du es bald bedenken, ob es Dir recht iſt; es iſt bey dieſer Zeit nirgends nichts zu machen als zu Paris. Monsieur Wendling iſt ein ehrlicher Mann, den jedermann kennt, er iſt viel gereiſt und ſchon über 13 mal zu Paris geweſen, er kennt es inwendig und auswendig, und unſer Freund Hr. v. Grimm iſt auch ſein beſter Freund, welcher ihm viel gethan hat. Alſo kannſt Du Dich entſchließen, was Du willſt iſt mir recht. Der Herr Wendling hat mich verſichert, er will gewiß Vater über ihm ſeyn, er liebt ihm wie ſeinen Sohn, und ſollte ſo gut bey ihm aufgehoben ſeyn wie bey mir. Daß ich ihn ſelbſt nicht gern von mir laſſe, das kannſt Du Dir einbilden und wenn ich allein nach Hauſe reiſen müßte, ſo einen weiten Weg, das iſt mir auch nicht lieb; allein was iſt zu thun? einen ſo weiten Weg nach Paris zu machen iſt für mein Alter beſchwerlich und zu theuer. Dann einen vierten Theil bezahlt man leichter als alles allein. Nächſten Poſttag werde ich mehr ſchreiben, heunt habe ich Kopfweh, ich glaube, ich werde einen Strauchen bekommen; es iſt hier eine große Kälte, es friert mich, daß ich kaum die Feder halten kann."

Kapelle zu erhalten, und ſeine Freunde waren ernſtlich bemüht ihm dazu behülflich zu ſein.

Gleich nach ſeiner Ankunft führte ihn Holzbauer beim Intendanten Graf Savioli[1] ein, wo ſie zufällig auch Cannabich anweſend fanden. „Hr. Holzbauer“ berichtet er dem Vater (4. Nov. 1777) „ſagte auf welſch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben, mich bey Sr. Churfürſtl. Durchlaucht hören zu laſſen; ich bin ſchon vor funfzehn Jahren hier geweſen, ich war dort ſieben Jahre alt; aber nun bin ich älter und größer geworden, und ſo auch in der Muſik. Ah, ſagte der Graf, das iſt der — —. Was weiß ich, für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort. Ich ſtellte mich aber, als wenn ich es nicht hörte, und ließ mich mit Andern in Discours ein, ich merkte aber, daß er mit einer ernſthaften Miene von mir ſprach. Der Graf ſagte dann zu mir: Ich höre, daß Sie ſo ganz paſſabel Clavier ſpielen. Ich machte eine Verbeugung.“ Es waren gerade Gallatage, am erſten derſelben ſtellte Graf Savioli Wolfgang der Churfürſtin vor, welche ihn ſehr gnädig aufnahm und ſich noch ſehr wohl erinnerte, wie er vor funfzehn Jahren dort geweſen ſei, ob ſie ihn gleich nicht würde wiedererkannt haben. Am dritten Gallatag (6. November) war große Academie bei Hof, in welcher Mozart ein Concert und vor der Schlußſymphonie „aus dem Kopf“ und eine Sonate ſpielte. „Der Churfürſt“, ſchreibt er (8. Nov. 1777) „ſie und der ganze Hof iſt mit mir ſehr zufrieden. In der Accademie, alle zwey Mal wie ich ſpielte, ſo gieng der Churfürſt und ſie völlig neben meiner zum Clavier. Nach der Accademie machte Cannabich, daß ich den Hof ſprechen konnte. Ich küßte dem Churfürſten die Hand. Er ſagte: Es iſt jetzt, glaube ich, funfzehn Jahre, daß Er nicht hier war? — Ja, Ew. Durchlaucht, funfzehn Jahre, daß ich nicht die Gnade gehabt habe — — Er ſpielt unvergleichlich. Die Prinzeſſin, als ich ihr die Hand küßte, ſagte zu mir: Monsieur, je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.« Die Churfürſtin ließ ihn wiſſen daß er noch einmal bei ihr allein ſpielen ſollte und ſie mußten nun zunächſt bleiben um zu erwarten, wann ſie ihn befehlen würde. Nach einigen Tagen wurde Mozart auch mit Cannabich zum Grafen Savioli beſchieden, der ihm das für ihn beſtimmte Präſent einhändigte. „Es war ſo“, ſchreibt er (13. Nov. 1777) „wie ich es mir eingebildet habe: nichts in Geld, eine ſchöne goldene Uhr. Mir wären aber jetzt 10 Carolin lieber geweſen als die Uhr, welche man mit Ketten und Deviſen auf 20 Carolin ſchätzt; auf der Reiſe braucht man Geld. Nun habe ich mit Dero Erlaubniß 5 Uhren; ich habe auch kräftig im Sinne, mir an jeder Hoſen noch ein Uhrtäſchl machen zu laſſen und, wenn ich zu einem großen Herrn komme, zwey Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode iſt), damit nur keinem mehr einfällt, mir eine Uhr zu verehren.“

---

[1] Wieland, dem es ein fabelhafter Gedanke war ſeine deutſche Oper in Mannheim unter der Direction eines Italiäners zu ſehen (Briefe an Sophie La Roche S. 189 f.), war nachher ſehr mit ihm zufrieden; »il se conduit en galant-homme« ſchreibt er an Merck (Wagner II S. 124).

Nach der Meinung des Vaters ſollte Wolfgang in Mannheim, wenn nicht beſtimmte Ausſichten auf eine Anſtellung ſich ergäben — was ihm nicht wahrſcheinlich war —, nicht länger als irgend nöthig verweilen; durch gute Freunde ließe ſich dort wie in München für eine künftige Anſtellung auch in ſeiner Abweſenheit wirken; er ſelbſt müſſe den Augenblick nutzen und ſich an verſchiedenen Orten hören laſſen um Geld zu erwerben für den Unterhalt und ſich bekannt zu machen, was das beſte Mittel ſei um ein Unterkommen zu finden. Er war auch nicht müſſig geblieben, er hatte ſich umgethan, wo etwa gute Ausſichten ſeien; in Frankfurt ſei eingezogenen Nachrichten nach nichts zu machen; eher in Mainz[2], wo man durch den Beiſtand des Concertmeiſter Kreuſer[3] Concerte bei Hofe und in der Stadt wohl zu Stande bringen könne, vielleicht auch in Trier, wo Prinz Clemens von Sachſen Churfürſt ſei, derſelbe „zwiſchen welchem und dem Churfürſten Du in München bei der Tafel mit dem Bleiſtift componirt haſt, als wir von England nach Hauſe gereiſet" (I S. 68), während Bonn nichts eintragen würde. Von ſolchen Ausflügen könnten ſie ja auch nach Mannheim wieder zurückkehren, wenn dort nur Ausſicht ſei ſich den Winter über zu halten; im äußerſten Falle müſſe man freilich an Paris denken, was aber eine ſchwierige und koſtſpielige Unternehmung ſei. Ihm, der fortwährend mit Plänen umging und ihre Ausführung zu ermöglichen ſtrebte, war es keineswegs recht daß die Reiſenden ſich in Mannheim behaglich einzurichten ſchienen ohne beſtimmte Ausſichten. Wolfgang aber, der im Kreiſe ſeiner muſikaliſchen Freunde warm geworden war, der zum erſtenmal die Erfahrung machte, bei kunſtverſtändigen Fachgenoſſen Anerkennung und Bewunderung, im ungezwungenen und

---

2) Der Churfürſt von Mainz war für Muſik enthuſiasmirt; „nicht leicht" ſagt Schubart (Aeſthetik S. 182) „hat ein großer Mann die Muſik ſo in ſein Leben verwebt wie dieſer. Muſik weckte ihn, Muſik begleitete ihn zur Tafel, Muſik ſcholl auf ſeinen Jagden, Muſik beflügelte ſeine Andacht in der Kirche, Muſik wiegte ihn in balſamiſchen Schlummer und — Muſik hat dieſen wahrhaftig guten Fürſten gewiß im Himmel bewillkommt."

3) Georg Anton Kreuſer, geb. 1743, war ein tüchtiger Violinſpieler und hielt ſich auf ſeinen Reiſen längere Zeit in Italien, Frankreich und Holland auf, bis er Concertmeiſter in Mainz wurde, wo er auch geſtorben iſt. „Er ſoll von einem ſehr leutſeligen und gefälligen Charakter ſein" ſagt Gerber.

heiteren Verkehr mit gebildeten Familien Zuneigung und Anregung zu finden, fühlte ſich in dieſem neuen Elemente ſo wohl, daß er es gern hörte, wenn „Alles zu ihm ſagte: Wo wollen Sie denn den Winter hin? bey dieſer Jahreszeit iſt es ja gar übel zu reiſen; bleiben Sie hier!“ Und da erſchienen ihm auch die Ausſichten, welche die guten Wünſche ſo vieler guter Freunde ihm eröffneten, keineswegs unſicher. Die Mutter ließ ſich von dem Sohne und ſeinen Freunden leiten und war zufrieden, wenn man ſie überredete, der Aufenthalt in Mannheim ſei für Wolfgang das Vortheilhafteſte.

Der Churfürſt hatte befohlen daß Mozart auch bei ſeinen natürlichen Kindern eingeführt werde, die er ſehr liebte und bei denen er ſich Nachmittags einige Stunden aufzuhalten pflegte, wo er denn auch an ihrem Unterricht näheren Antheil nahm. Mozart ging mit Cannabich dahin. „Da ſprach ich“ ſchreibt er dem Vater (8. Nov. 1777) „den Churfürſten wie meinen guten Freund. Er iſt ein recht gnädiger und guter Herr. Er ſagte zu mir: Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geſchrieben? — Ja, Ew. Durchlaucht! Ich empfehle mich Ew. Durchlaucht zur höchſten Gnad, mein größter Wunſch wäre, hier eine Opera zu ſchreiben. Ich bitte auf mich nicht ganz zu vergeſſen. Ich kann, Gott Lob und Dank, auch deutſch! und ſchmutzte. — Das kann leicht geſchehen[4]. — Er hat einen Sohn und drey

---

[4] Leop. Mozart hatte ſchon ſeinem Sohn geſchrieben (2. Nov. 1777): „Ich wünſche daß Du in Mannheim etwas zu thun bekommſt. Sie ſpielen immer deutſche Opern; vielleicht bekommſt Du eine zu machen. — Sollte es geſchehen, ſo weißt Du ohnehin, daß ich Dir das Naturliche, für Jedermann leicht Faßliche, Populare nicht erſt recommandiren darf; das Große, Erhabene gehört zu großen Sachen: alles hat ſeinen Platz.“ Man ſieht, er hatte nur das leichte Singſpiel im Auge,

Töchter[5], die älteſte und der junge Graf ſpielen Clavier. Der Churfürſt fragte mich ganz vertraut um Alles wegen ſeine Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meiſter zu verachten. Cannabich war auch meiner Meynung. Der Churfürſt, als er ging, bedankte ſich ſehr höflich bey mir." Nach einigen Tagen ging er wieder zu ihnen und ſpielte dort „recht von ganzem Herzen. Ich ſpielte dreymal; der Churfürſt erſuchte mich allezeit ſelbſt darum, ſetzte ſich allezeit neben meiner und blieb unbeweglich. Ich ließ mir auch von einem gewiſſen Profeſſor ein Thema zu einer Fuge geben." Dies ſchien der geeignete Weg die Gunſt des Churfürſten zu gewinnen; mit Wiſſen und auf Anſtiften Cannabichs, wie er ſeinem Vater ausdrücklich zu bemerken ſich veranlaßt ſieht[6], begab er ſich zum Grafen Savioli „einem recht braven Cavalier" und fragte ihn ob es nicht möglich ſei, daß ihn der Churfürſt den Winter da behielte, er ſei gern bereit die Kinder deſſelben zu inſtruiren. Dieſer antwortete, er wolle es dem Churfürſten proponiren, und ſo viel es bei ihm beſtehe, werde es gewiß geſchehen, nur möge er Geduld haben bis die Gallatage vorbei wären. Dieſe Antwort ſah auch Cannabich als eine günſtige an und erwartete den beſten Erfolg. Unter dieſen Umſtänden ſei nichts zu machen als dieſen abzuwarten; und da ſich ſo eine Sache nicht übereilen laſſe, ſo müſſe man ſich in Geduld zu faſſen

---

von der neuen Erſcheinung einer großen deutſchen Oper war ihm noch nichts bekannt.

[5] Es waren die Kinder der Schauſpielerin Seyffert (Gräfin Haydeck). Der Sohn war ſpäter Fürſt von Brezenheim, die Töchter an vornehme Herren verheirathet; Häuſſer Geſchichte der rhein. Pfalz II S. 934.

[6] „Hier iſt der Fall freilich" antwortet dieſer (29. Nov. 1777) „daß Du an Hrn. Cannabich einen Freund haben wirſt, da ſein Intereſſe wegen der Tochter damit verknüpft iſt."

wiſſen, meldet Wolfgang dem Vater, und ermahnt ihn nicht durch Speculationen ſich Zeit und Stimmung zu verderben, die ſich doch meiſtens als nutzlos erwieſen. Mittlerweile habe er 150 Gulden beim Bankier aufgenommen; „denn der Wirth wird ohne Zweifel lieber Geld als Muſik klingen hören.“

Das war nicht nach dem Sinn des Vaters, der ihm einen derben Wiſcher für die unbeſonnene Aeußerung ertheilt, daß die Speculationen nichts nützen. „Gerechter Gott!“ ſchreibt er „ich ſoll nicht ſpeculiren, nachdem ich nur wegen Euch itzt 450 fl. ſchuldig bin! und Du glaubſt vielleicht mich dadurch in gute Laune zu bringen, wenn Du mir hundert Narrenspoſſen ſchreibſt.“ Er weiſt ihnen nach, wie wenig ſie bis jetzt auf ihrer Reiſe die Zeit gehörig in Acht genommen hätten[7], und ſchilt daß ſie nicht zu rechter Zeit im Voraus ihre Pläne mittheilten damit man gehörige Vorbereitungen treffen könnte. „Ich bitt' Dich, mein Wolfgang, überleg doch Alles und ſchreib nicht immer die Sachen, wenn ſie ſchon vorbey ſind; ſonſt ſind wir alle unglücklich.“ Er macht ihn darauf aufmerkſam, wie er bis jetzt faſt nur von Hoffnungen gelebt und dem Vater die Sorge für das Geld überlaſſen, das ſie gebrauchten;

---

7) „Mein liebes Weib hat ſich gerühmt, daß ſie früh aufſtehen, ſich nicht aufhalten und Alles geſchwind und hauswirthſchaftlich machen werde. 16 Täge in München, 14 Täge in Augsburg, und nun 17 Täge in Mannheim — das iſt in der That Hexerey! Ihr ſeid erſt 8 Wochen, folglich 2 Monate weg und ſchon in Mannheim? das iſt ohnbegreiflich geſchwind. Da wir nach England reiſten, waren wir 9 Täge in München, waren beim Churfürſten und Herzog Clemens und mußten auf das Präſent warten. — Wir waren 15 Tage in Augsburg, gaben aber 3 Concert allda, nemlich den 28 und 30 Junij und den 4 Julij. — Wir ſind den 9 Junij von Salzburg abgereiſt, ſind erſt den 12ten in München eingetroffen, weil in Waſſerburg neue Räder gemacht wurden und ſind doch den 13 Julij in Schwezingen geweſen, obwohl wir uns auch in Ulm, Ludwigsburg und Bruchſal aufgehalten.“

dazu wäre nicht einmal Rechnung abgelegt, was doch namentlich ſein liebes Weib ihm verſprochen hätte[8], wohl aber Geld aufgenommen ohne rechtzeitig Anzeige zu machen. „So eine Reiſe iſt kein Spaß; das haſt Du noch nicht erfahren. Man muß andere wichtige Gedanken im Kopf haben als Narrenspoſſen; man muß hundertfach vorausſehen, bemühet ſein, ſonſt ſitzt man auf einmal im Dreck, ohne Geld — und wo kein Geld iſt, iſt auch kein Freund, und wenn Du hundert Lectionen umſonſt giebſt, Sonaten componirſt und alle Nächte ſtatt wichtigeren Dingen von 10 bis 12 Uhr Kindereien machſt. Begehre dann einen Geld-Credit! — da hört aller Spaß auf einmal auf — und im Augenblicke wird das lächerlichſte Geſicht ganz gewiß ernſthaft.“

Aus dem zugleich gereizten und dabei doch etwas kleinlauten Ton, in welchem Wolfgang die Vorwürfe ſeines Vaters zurückweiſt, merkt man ebenſo deutlich, daß er die Wahrheit derſelben fühlte als auch, wie empfindlich es ihn berührte aus dem Mannheimer Leben, in welchem es ihm wohl geworden war, durch den Hinweis aufgeſtört zu werden, daß es für ihn noch andere Pflichten gebe, als ſich in einer vorübergehenden Stellung behaglich ſein zu laſſen. „Wenn Sie

---

8) Hierauf erfolgte eine ſehr ſummariſche Rechnungsablage in einem Briefe der Frau (11. Dec. 1777): „Mein lieber Mann, Du verlangſt zu wiſſen, was wir alles auf der Reiſe ausgegeben. Den Conto von Albert haben wir Dir geſchrieben, und der von Augsburg iſt 38 fl. geweſen. Der Wolfgang hat Dir geſchrieben, daß wir 24 fl. Schaden haben, er hat aber die Unköſten vom Concert, welche auch 16 fl. machten, nicht dazu gerechnet, wie auch den Wirthsconto nicht. Alſo wie wir nach Mannheim gekommen, haben wir von allem Geld nicht mehr als 60 Gulden gehabt, alſo in 14 Tägen, wann wir abgereiſt wären, würde nicht viel übrig geblieben ſein. Dann die Reiſen koſten als mehr, ſeitdem es ſo theuer geweſen; es iſt nicht mehr ſo wie es geweſen, Du würdeſt Dich verwundern.“

die Urſach" heißt es in einem ausführlichen Brief (29. Nov. 1777) „meiner Nachläſſigkeit, Sorgloſigkeit und Faulheit zuſchreiben, ſo kann ich nichts thun als mich für Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern daß Sie mich, Ihren Sohn nicht kennen. Ich bin nicht ſorglos, ich bin nur auf Alles gefaßt und kann folglich Alles mit Geduld erwarten und ertragen — wenn nur meine Ehre und mein guter Name Mozart nicht darunter leidet. Nun, weil es halt ſo ſeyn muß, ſo ſeye es. Ich bitte aber im Voraus ſich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag geſchehen was da will, ſo iſt es gut, wenn man nur geſund iſt; denn die Glückſeligkeit beſteht — in der Einbildung." Allein auch mit dieſer Moralphiloſophie war der Vater nicht einverſtanden; mit großer Gelaſſenheit giebt er ihm eine ausführliche Kritik des Satzes daß das Glück in der Einbildung beſtehe, die eines Garve nicht unwürdig wäre, und ruft ihm beſonders die Situation in den Sinn, wenn Jemand bezahlen ſolle und kein Geld habe. „Mein lieber Wolfgang, dieſer Satz iſt ein Moralſatz für Menſchen, die mit nichts zufrieden ſind!"

Wir erfahren nun ausführlicher den Verlauf dieſer Bemühungen beim Churfürſten. Zunächſt ſucht Wolfgang den Vater über Cannabichs Geſinnung und Verhalten aufzuklären. „Nachmittag (nach der erſten Unterredung mit Savioli) war ich bey Cannabich", ſchreibt er dem Vater (29. Nov. 1777) „und weil ich auf ſein Anrathen zum Grafen gegangen bin, ſo fragte er mich gleich, ob ich dort war? — Ich erzählte ihm Alles. Er ſagte mir: Mir iſt es ſehr lieb, wenn Sie den Winter bey uns bleiben; aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Dienſten wären. Ich ſagte: Ich wollte nichts mehr wünſchen, als daß ich immer um Sie ſeyn könnte, aber auf beſtändig wüßte ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben ſchon zwey Kapellmeiſter, ich wüßte alſo nicht, was ich ſeyn könnte, denn dem Vogler möchte ich nicht nachſtehen! Das ſollen Sie auch nicht, ſagte er, hier ſteht kein Menſch von der Muſik unter dem Kapellmeiſter, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürſt könnte Sie ja zum Kammer-Compoſiteur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber ſprechen. — Donnerstag darauf war große Accademie; als mich der Graf geſehen hatte, bat er mich um Verzeihung, daß er noch nichts geredet habe, indem jetzt die Gallatäg ſind, ſo bald aber die Galla vorbey ſeyn wird, nämlich Montag, ſo wird er gewiß reden. Ich ließ drey Täg vorbey gehen, und als ich gar nichts hörte, ſo ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er ſagte: Mein lieber Mr. Mozart (das war Freytag, nämlich geſtern), heute war Jagd, mithin habe ich den Churfürſten unmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort ſagen können. Ich bat ihn, er möchte doch nicht vergeſſen."

„Die Wahrheit zu geſtehen, ſo war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht, und entſchloß mich alſo, meine leichteſte ſechs Variations über den Fiſcher-Menuett[9], die ich ſchon eigends wegen dies hier aufgeſchrieben habe, dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürſten ſelbſt zu reden. Als ich hin kam, ſo können Sie ſich die Freude nicht vorſtellen von der Gouvernante. Ich ward ſehr höflich empfangen; als ich die Variationen herauszog und ſagte, daß ſie für den Grafen gehören, ſagte ſie: O, das iſt brav, aber Sie haben ja doch für die Comteſſe auch was? — Jetzt noch nicht, ſagte ich, wenn ich aber noch ſo lange hier bleibe, daß ich etwas zu ſchreiben Zeit habe, ſo werde ich — A propos, ſagte ſie, das freut mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier. — Ich? da weiß ich nichts! — Das wundert mich, das iſt curios. Mir ſagte es neulich der Churfürſt ſelbſt. A propos, ſagte er, der Mozart bleibt den Winter hier. — Nu, wenn er es geſagt hat, ſo hat es derjenige geſagt, der es ſagen kann; denn ohne den Churfürſten kann ich natürlicher Weiſe nicht hier bleiben. Ich erzählte ihr nun die ganze Geſchichte. Wir wurden einig, daß ich morgen, als heute nach vier Uhr hinkommen würde und für die Comteſſe etwas mitbringen würde. Sie werde, ehe ich komme, mit dem Churfürſten reden, und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heute hingegangen, aber er iſt heut nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Comteſſe ein Rondeau gemacht.“

---

[9] D. h. von dieſen Bravurvariationen die ſechs leichteſten; vgl. I S. 610 f.

„Habe ich nun nicht Urſache genug, hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan iſt, abreiſen? — Jetzt habe ich Gelegenheit, mit dem Churfürſten ſelbſt zu reden. Den Winter, glaube ich, werde ich wohl vermuthlich hier bleiben; denn der Churfürſt hat mich lieb, hält viel auf mich, und weiß, was ich kann. Ich hoffe, Ihnen im künftigen Briefe eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch ein Mal, ſich nicht zu früh zu freuen, oder zu ſorgen, und die Geſchichte keinem Menſchen als Hrn. Bullinger und meiner Schweſter zu vertrauen.“ Allein ſo raſch ging dieſe Angelegenheit nicht vorwärts; in ſeinem nächſten Briefe konnte Wolfgang dem Vater nur von mancherlei Vorfällen berichten, die einen guten Ausgang zu verſprechen ſchienen. „Vergangenen Montag“ ſchreibt er ihm (3. Dec. 1777) „hatte ich das Glück, nachdem ich drey Täge nach einander Vor- und Nachmittags zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürſten endlich anzutreffen. Wir haben zwar Alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umſonſt ſeyn, weil es ſchon ſpätt war, doch endlich ſahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Comteſſe zum Claviere ſitzen, und ich ſetzte mich neben ihr und gab ihr Lection, und ſo ſah uns der Churfürſt, als er herein kam. Wir ſtanden auf; aber er ſagte, wir ſollten fortmachen. Als ſie ausgeſpielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und ſagte, daß ich ein ſo ſchönes Roudeau geſchrieben hätte. Ich ſpielte es, es gefiel ihm ſehr. Endlich fragte er: Wird ſie es aber wohl lernen können? — O ja, ſagte ich, ich wollte nur wünſchen, daß ich das Glück hätte, ihr es ſelbſt zu lehren. Er ſchmutzte und ſagte: Mir wäre es auch lieb; aber würde ſie ſich nicht verderben, wenn ſie zweyerley Meiſter hätte? — Ach nein, Ew. Durchlaucht, es kömmt nur darauf an, ob ſie einen guten, oder ſchlechten bekömmt. Ich hoffe, Ew. Durchlaucht würden nicht zweifeln — werden Vertrauen auf mich haben — — O das ganz gewiß, ſagte er. Nun ſagte die Gouvernante: Hier hat auch Mr. Mozart Variations über den Menuett von Fiſcher für den jungen Grafen geſchrieben. Ich ſpielte ſie, ſie haben ihm ſehr gefallen. Nun ſcherzte er mit der Comteſſe, da bedankte ich mich für das Präſent. Er ſagte: Nun, ich werde darüber denken; wie lange will Er denn hier bleiben? — So lange Ew. Durchlaucht befehlen, ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben, ſo lange Ew. Durchlaucht befehlen. Nun war Alles vorbey. Ich war heute Morgens wieder dort, da ſagte man mir, daß der Churfürſt geſtern abermals geſagt hat, der Mozart bleibt dieſen Winter hier. Nun ſind wir mittendrein, warten muß ich doch.“

„Heut zum viertenmal habe ich bey Wendling geſpeiſ't. Vor dem Eſſen kam Graf Savioli mit dem Kapellmeiſter Schweitzer, der geſtern Abends angekommen, hin. Savioli ſagte zu mir: Ich habe geſtern abermal mit dem Churfürſten geſprochen, er hat ſich aber noch nicht reſolvirt. Ich ſagte zu ihm, ich muß mit Ihnen ein paar Worte ſprechen. Wir gingen ans Fenſter. Ich ſagte ihm den Zweifel des Churfürſten, beklagte mich, daß er gar ſo lange hergeht, daß ich ſchon ſo viel hier ausgegeben, bat ihn, er möchte doch machen, daß mich der Churfürſt auf beſtändig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter ſo wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann; er ſoll mir Arbeit geben, ich arbeite gern. Er ſagte mir, er wird es ihm gewiß ſo proponiren; heute Abends könnte es zwar nicht ſeyn, indem er heute nicht nach Hofe kömmt; aber morgen verſpricht er mir gewiſſe Antwort. Nun mag geſchehen, was will. Behält er mich nicht, ſo dringe ich auf ein Reiſegeld; denn das Rondeau und die Variationen ſchenke ich ihm nicht. Ich verſichere Sie, daß ich ſo ruhig bey der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geſchehen was will, ich habe mich völlig in Willen Gottes ergeben.“

Aber auch in den nächſten Tagen war vom Churfürſten keine andere Antwort herauszubringen als mit Achſelzucken: Ich bin noch nicht reſolvirt. Endlich konnte Mozart ſeinem Vater das Reſultat aller Verhandlungen berichten: es war dasjenige, was dieſer immer vermuthet hatte (10. Dec. 1777). „Hier iſt dermalen Nichts mit dem Churfürſten. Ich war vorgeſtern in der Accademie bey Hof, um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus, ich ging aber auf ihn zu; als er mich ſah, ſchupfte er die Achſeln. Was, ſagte ich, noch keine Antwort? — Bitte um Vergebung, ſagte er, aber leider Nichts. — Eh bien, antwortete ich, das hätte mir der Churfürſt eher ſagen können. — Ja, ſagte er, er hätte ſich noch nicht reſolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und ihm vorgeſtellt hätte, daß Sie ſchon ſo lange hier ſitzen und im Wirthshauſe Ihr Geld verzehren. — Das verdrießt mich auch am meiſten, verſetzte ich, das iſt gar nicht ſchön. Uebrigens bin ich Ihnen, Herr Graf (denn man heißt ihn nicht Excellenz), ſehr verbunden, daß Sie ſich ſo eifrig für mich angenommen haben und bitte ſich im Namen meiner beym Churfürſten zu bedanken für die zwar ſpäte, doch gnädige Nachricht, und ich verſicherte ihn, daß es ihn gewiß niemalen gereuet hätte, wenn er mich genommen hätte. — O, ſagte er, von dieſem bin ich mehr verſichert, als Sie es glauben." Die unerwartete Wendung machte auf die Mannheimer Freunde einen ebenſo unangenehmen Eindruck, wie auf Mozart. Er ging zu Cannabich und erzählte, da dieſer auf der Jagd war, der Frau die ganze Sache. „Als die Mlle. Roſe", fährt er fort „welche drei Zimmer weit entfernt war und juſt mit der Wäſche umging, fertig war, kam ſie herein und ſagte zu mir: Iſt es Ihnen jetzt gefällig? denn es war Zeit zur Lection. — Ich bin zu Befehl, ſagte ich. — Aber, ſagte ſie, heut wollen wir recht geſcheut lernen. — Das glaube ich, verſetzte ich, denn es dauert ſo nicht mehr lang. — Wie ſo? warum? — Sie ging zu ihrer Mama und die ſagte es ihr. Was? ſagte ſie, iſt es gewiß? ich glaube es nicht. — Ja ja, gewiß! ſagte ich. Sie ſpielte darauf ganz serieuse meine Sonate; hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten; endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Herrn Schatzmeiſter die Thränen in die Augen, denn ſie ſpielte juſt die Sonate und das iſt das Favorit vom ganzen Hauſe. Hören Sie, ſagte der Schatzmeiſter, wenn der Hr. Kapellmeiſter (man nennt mich hier nie anderſt) weggeht, ſo macht er uns alle weinen. — Ich muß ſagen, daß ich hier ſehr gute Freunde habe, denn in ſolchen Umſtänden lernet man ſie kennen."

Beſonders Wendling kam dieſe Reſolution ſehr unerwünſcht; als Mozart ſie ihm mittheilte wurde er „völlig roth und ſagte ganz hitzig: Da müſſen wir Mittel finden, Sie müſſen hier bleiben, die zwey Monate aufs wenigſte, bis wir hernach mit einander nach Paris gehen“[10]. Er fand auch eine Auskunft, denn ſchon als Wolfgang am nächſten Tag zu ihm zu Tiſch kam, machte er dieſem, wie er ſeinem Vater berichtet (10. Dec. 1777), einen Vorſchlag, der ſehr befriedigend ſchien. „Unſer Indianer (das iſt ein Holländer, der von ſeinen eigenen Mitteln lebt, ein Liebhaber von allen Wiſſenſchaften und ein großer Freund und Verehrer von mir[11]) iſt halt doch ein rarer Mann. Er giebt Ihnen 200 fl., wenn Sie ihm drey kleine, leichte und kurze Concerte und ein paar Quattro auf die Flöte machen. Durch den Cannabich bekommen Sie auf das wenigſte zwey Scolaren, die gut bezahlen. Sie machen hier Duetti auf das Clavier und eine Violine per souscription, und laſſen ſie ſtechen. Tafel haben Sie ſowohl Mittags als Abends bei uns. Quartier haben Sie für ſich bey Herrn Hof-Kammerrath; das koſtet Sie Alles Nichts.“ Mozart war froh in der Ausſicht nun doch in Mannheim bleiben zu können und dachte an Alles, was er während der Zeit componiren könne. „Ich werde die zwey Monate hindurch genug zu ſchreiben haben, 3 Concerte, 2 Quartetten, 4 oder 6 Duetti auf Clavier, und dann habe ich auch im Sinne, eine neue große Meſſe zu machen und dem Churfürſten zu präſentiren.“ Gleich am folgenden Tag machte er ſich auf um ein kleines und billiges Quartier für die Mutter auszuſuchen; „die ſind hier ſehr rar“, ſchreibt dieſe „die wohlfeilen, theure kann man genug haben.“

---

[10] Leopold Mozart fand es ſehr natürlich, daß Wendling ihn bis zur Reiſe zu halten ſuchte; „ſie brauchen einen Vierten und wo fänden ſie einen gleichen?“

[11] Er hieß Dejean (einmal nennt Mozart ihn De Champs).

Der Vater, dem es ſchon eine Beruhigung war daß er nur wieder klar die Verhältniſſe durchſchauete, war zufrieden wenn die Reiſe nicht in der Winterkälte fortgeſetzt werden mußte[12], und meinte ebenfalls, der Plan ließe ſich ausführen, wenn man des Holländers ſicher wäre; wäre aber dies nicht der Fall, ſollten ſie gleich nach Mainz aufbrechen. Davon aber wollte er in keinem Fall etwas wiſſen, daß Sohn und Mutter ſich trennten. „So lange die Mama dableibt, ſollſt Du bei ihr bleiben"; ſchreibt er (18. Dec. 1777) „Du ſollſt und mußt die Mama nicht allein Trübſal blaſen und anderen Leuten überlaſſen, ſo lang ſie bey Dir und Du bey ihr biſt." Auf die Paar Gulden, die ein größeres Quartier koſte, komme es nicht an, und nach Hauſe reiſen könne die Mutter jetzt nicht. „Unterdeſſen ſeye bedacht, daß Du bey ihr bleibeſt und ſie verſorgeſt, daß ihr nichts abgehet, ſo wie ſie für Dich beſorget iſt"[13]. Dieſem Uebelſtande wurde durch das Anerbieten des Hof-Kammerraths Serrarius abgeholfen, Mutter und Sohn in ſein Haus aufzunehmen, wo ſich die Mutter, welche, ſo lange ſie im Wirthshaus wohnten, da Wolfgang ſeinen Geſchäften nachging, viel allein geblieben war, ungemein wohl befand. „Wir ſind jetzt unvergleichlich logirt", ſchreibt ſie (18. Dec. 1777) „haben ſchöne Betten, alle Bedienung. Der Herr Hof-Cammerrath heißt Serrarius. Seine Frau iſt recht höflich mit uns; ich ſpeiſe alle Abend bey ihnen und plaudere bis halb 11 Uhr mit der Frau und Tochter, ich ſollte faſt den ganzen Nachmittag bey ihnen ſeyn. Mein Sohn wird ſo von ihnen geſchätzt, daß es nicht zu ſagen iſt; es iſt ihnen nur leid, daß er nicht alleweil bey ihnen ſein kann." Er gab der Tochter, Namens Thereſe Pierron, einem jungen Mädchen von funfzehn Jahren, welche ſchon acht Jahre Klavier ſpielte, Unterricht; dafür erhielten ſie Wohnung, Holz und Licht. Sie ſcheint ihn nicht durch hervorragendes Talent angezogen zu haben, denn es iſt von der „Hausnymphe" nur ſelten die Rede; indeſſen ſtudirte er ihr doch eins ſeiner Concerte ein, das ſie in einer großen Geſellſchaft, welche ihre Eltern dazu einluden, vortrug; ſpäter ſpielte ſie in einer Akademie bei ſeinem Concert für drei

---

[12] „O ich kann manchmal Euch den ganzen Tag nicht aus meinem Kopf bringen"; ſchreibt er der Frau (11. Dec. 1777) „ſonderlich, wenn ich ans Reiſen bei dieſer Kälte denke — und an die anderen Sachen, die ganz anders hätten gehen ſollen. — Ich darf nicht daran denken, daß ich nun ſchon über 600 fl. ſchuldig bin."

[13] Auch darüber machte er ſich mitunter Bedenken, ob auch Wolfgang ſeine Pflichten als Katholik erfülle. „Darf ich wohl fragen", ſchreibt er ſeiner Frau (15. Dec. 1777) „ob der Wolfgang nicht auf das Beichten vergeſſen hat? Gott gehet vor allem! von dem müſſen wir unſer zeitliches Glück erwarten und für das ewige immer Sorge tragen; junge Leute hören dergleichen Sach nicht gern, ich weiß es, ich war auch jung; allein, Gott ſei Dank geſagt, ich kam doch bey allen meinen jugendlichen Narrenspoſſen immer wieder zu mir ſelbſt, flohe alle Gefahren meiner Seele und hatte immer Gott und meine Ehre und die Folgen, die gefährlichen Folgen vor Augen." Sie beruhigte ihn, daß Wolfgang zu Marien Empfängniß gebeichtet habe, und daß ſie freilich an den Wochentagen nicht regelmäßig, Sonntags aber immer die Meſſe hörten, und zwar Wolfgang in der Hofkirche. Auch dieſer rechtfertigte ſich, nicht ohne Empfindlichkeit

---

(20. Dec. 1777): „Ich habe geſchrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat, das iſt wahr! nur eins hat mich ein wenig verdroſſen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergeſſen habe? — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden, nur eine Bitte erlauben Sie mir, und dieſe iſt, nicht gar ſo ſchlecht von mir zu denken! Ich bin gern luſtig, aber ſeyen Sie verſichert, daß ich trotz einem jeden ernſthaft ſeyn kann. Ich habe ſeit ich von Salzburg weg bin (und auch in Salzburg ſelbſt) Leute angetroffen, wo ich mich geſchämt hätte ſo zu reden und zu handeln, obwohlen ſie 10, 20 und 30 Jahre älter waren als ich! Ich bitte Sie alſo nochmals und recht unterthänig, eine beſſere Meinung von mir zu haben."

Klaviere das dritte und leichteſte. Vor ſeinem Abſchied aus Mannheim componirte er auch eine Klavierſonate mit Violinbegleitung für ſie[14]. Dem jungen Danner gab er Unterricht im Componiren, dafür ſpeiſste die Mutter dort zu Mittag, er ſelbſt fand ſeine Koſt bei Wendlings. „Der Wolfgang“ ſchrieb ſie ihrem Mann „hat ſo viel zu thun mit Componiren und Lectiongeben, er hat nicht Zeit Jemand eine Viſite zu machen. Du ſiehſt alſo daß wir dieſen Winter commod hier verbleiben, und dies alles hat Mr. Wendling gemacht, der den Wolfgang wie ſeinen eigenen Sohn liebt.“

Dieſer giebt ſeinem Vater ſelbſt folgenden Bericht über ſeinen täglichen Lebenslauf (20. Dec. 1777): „Vor 8 Uhr können wir nicht aufſtehen, denn in unſerem Zimmer (weil es zu ebener Erd iſt) wird es erſt um ½9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geſchwinde an; um 10 Uhr ſetze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder ¼1 Uhr[15]; dann gehe ich zum Wendling, dort ſchreibe ich noch ein wenig bis ½2 Uhr, dann gehen wir zu Tiſch. Unterdeſſen wird es 3 Uhr, dann muß ich in den maynziſchen Hof zu einem holländiſchen Officier[16] um ihm in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich, wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus um die Tochter zu inſtruiren; da fangen wir vor ½5 Uhr niemalen an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mlle. Roſe; dort bleibe ich beym Nachteſſen, dann wird discurirt oder bisweilen geſpielt, da ziehe ich aber allezeit ein Buch aus meiner Taſche und leſe — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte."

---

[14] Sie iſt gedruckt Oeuvres IV, 3. Auf dem Autograph (André Verz. 296) ſteht: Sonata di Wolfgango Amadeo Mozart li 11 di Marzo 1778 à Mannheim. Pour Mademoiselle Therese Pierron.

[15] Am 18. December war ſchon ein Quartett „für den indianiſchen Holländer, für den wahren Menſchenfreund“ fertig.

[16] Er nennt ihn ſpäter einmal La Pottrie.

Die Mutter konnte alſo mit Recht dem Vater ſchreiben, der Wolfgang habe ſoviel zu thun, daß er nicht wiſſe, wo ihm der Kopf ſtehe und mit gerechter Befriedigung durfte ſie hinzufügen (14. Dec. 1777): „Du kannſt Dir nicht vorſtellen, wie der Wolfgang hier hochgeſchätzt wird, ſowohl bey der Muſik als auch bey Anderen; ſie ſagen Alle daß er ſeines gleichen nicht hat, ſeine Compoſitionen thun ſie völlig vergöttern." Und das war dieſelbe Zeit, wo berichtet wurde, Wolfgangs Bart mache ſich nun ſo bemerklich, daß er abgenommen werden müſſe. Worauf der Vater fragt: „à propos, wird der Bart weggeſchnitten, weggebrennt oder gar wegraſirt?" und gewiſſenhaft berichtet wird: „Noch iſt der Bart nicht barbiert worden, ſondern mit dem Scheerl geſchnitten; es wird ſich aber nicht mehr thun laſſen, mit nächſtem wird der Barbier herhalten müſſen."

Das große muſikaliſche Ereigniß, welches damals die allgemeine Aufmerkſamkeit erregte, war die bevorſtehende Aufführung von Wielands und Schweitzers Roſamunde. Nachdem mit Günther von Schwarzburg die Bahn gebrochen war, glaubte man nicht würdiger fortſchreiten zu können als wenn man den Dichter und den Componiſten der Alceſte veranlaßte ein zweites Meiſterwerk für die Mannheimer Bühne zu liefern. Schon im Sommer 1776 erging eine ſchmeichelhafte Aufforderung an Wieland eine Oper zu dichten, die dann Schweitzer unter ſeinen Augen componiren ſollte[17];

---

[17] Er ſchreibt an Merck den 24. Aug. 1776 (Wagner II S. 76): „Ich arbeite wieder an einer Oper Roſemund genannt — Sie kennen ja Heinrich II, ſeine Roſemund und Woodſtocks Park ꝛc. Ich gebe aber mit

im Frühjahr 1777 machte er ſich daran und hatte, wie er Merck ſchreibt[18], „das Ding den ganzen März durch dergeſtalt im Leibe, daß er ſonſt nichts ſinnen noch beginnen konnte." Er war, obgleich „das ganze opus ein Werk des ſchrecklichſten Dranges von außen war"[19], doch ſo wohl damit zufrieden, daß er Merck ſchrieb (4. April 1777): „Ich ſchmeichle mir väterlich, Sie werden finden, daß es ein geſundes, wohlgeſtaltes Kind iſt. Unter uns, wenn Schweitzer, der's componirt, ſeinen Mann präſtirt, wie ich nicht zweifle, und die Acteurs halbwegs mit Menſchengefühl ſpielen, ſo muß das Ding einen Effect machen, wie noch keine Oper gemacht hat." Wie groß war daher ſein Erſtaunen[20], als Jacobi, dem er ſeine Roſamunde „nicht als ein Werk der Liebe, ſondern des Dranges, aus dem aber Schweitzer immer ein glänzendes Werk machen werde" zugeſandt hatte[21], ihm erklärte, er halte die Oper für mißlungen, als Goethe dieſem Urtheil beiſtimmte

---

dem Ding um als mit einer Fabel. Es wird als ein opus musicum betrachtet ein gewaltiges opus werden — Schweitzer componirts. Von Alceſte ſoll dann, ob Gott will, die Rede nicht mehr ſein."

[18] Wagner I S. 103.

[19] Wagner II S. 89: „Ich mußte; denn ich hatte mir in einem Anfall von bonhommie ein Wort entfallen laſſen [in einem Brief an Klein, in Maltens Bibl. d. Weltk. 1840 I S. 380 f.], das man fur Verſprechen nahm. Sagen ich will nicht ging nicht an: ſagen ich kann nicht noch weniger. Ich raffte mich alſo zuſammen — wurde warm — fermentirte — und ſo gings dann weiter, von Punct zu Punct, wie Sie wiſſen, daß es nach dem ordentlichen Lauf der Natur zu gehn pflegt, wenn ein Kind des Geiſtes geboren werden ſoll, das Lebenskraft in ſich habe."

[20] Nichts kann naiver und liebenswürdiger ſein als die Lebhaftigkeit und Offenherzigkeit, mit welcher der leicht erregte Wieland die ganze Scala verſchiedener Empfindungen bei dieſer Angelegenheit in ſeinen Briefen an Jacobi (auserl. Briefw. I S. 265—280) und Merck (II S. 93 I S. 102. 118 f.) ausſpricht.

[21] Jacobis auserl. Briefwechſel I S. 262 f.

und er erfuhr, daß auch der Miniſter Hompeſch eine Umarbeitung der letzten Acte wünſchte[22]. Er war außer ſich, zuerſt über die Kritiker, dann über ſich, und ihn dauerte nur der arme Schweitzer, der ſchon (24. Mai 1777) drei Acte zum Entzücken ſchön componirt habe; denn er war nun entſchloſſen „das dumme Ding“ ganz zurückzuziehen. Allein Hompeſch erklärte, Roſamunde müßte geliefert werden, „da man ihm eher eine Mißrechnung von 100000 Gulden verzeihen würde, als die neue deutſche Oper nicht zu liefern“; und ſo mußte ſich Wieland daran begeben ſie umzuarbeiten. Als er damit fertig war, ſchickte er ſie wieder an Jacobi mit den Worten: „Von meiner Roſemunde denke nun was Du kannſt, lieber Bruder; hier haſt Du ſie für todt oder lebendig. Schweitzer hat daraus ein Werk gemacht, welches zu hören man von 20 und 30 Meilen her kommen wird. Die ſchwache Seite des Dings kenne ich wohl; aber den möcht' ich ſehen, der bei der Aufführung Zeit behielte darauf Acht zu geben, und darauf kommt doch bei einer Oper alles an“[23].

---

22) „Herzlichen Dank für Hompeſch's Brief. Der Inhalt ſoll in meiner Seele ewig begraben bleiben. Der edle, gute Mann dauert mich. Alles, was er von Roſemund ſchreibt, iſt wahr. Nichts iſt gewiſſer, als daß ich für das Dramatiſche gar keinen Sinn habe.“

23) An Sophie La Roche ſchreibt er (S. 184), er gehe nach Mannheim „um Schweitzers Roſemunde zu hören. Sie wiſſen daß bey einer Oper der Text nicht in Anſchlag kommt.“ Und ſpäter (S. 187 f.): „Ich glaube, Roſemunde wird Ihnen ein großes Vergnügen machen — nicht als ob ich glaubte, was ich dabey gethan habe, ſey ein großes Werk; ſondern weil ich glaube, Sie werden in Ihrem Leben nie in ſolchem Grad erfahren haben, was die Magie der Muſik iſt als in dieſer Oper. Mein ganzes Verdienſt bey dieſer Sache iſt, daß ich einige ſchöne Arien gemacht und Schweitzern Gelegenheit gegeben habe ſein ganzes Genie zu deployiren. Sie werden alle Ihre Nerven vonnöthen haben um die Scene, wo die Königin mit Gift und Dolch zu Roſamunden kommt, auszuhalten — und

Er war zugleich eingeladen worden perſönlich der Aufführung ſeiner Oper beizuwohnen; zwar hatte das Mißbehagen an ſeiner Arbeit ihm die Luſt dazu verbittert, häusliche und ökonomiſche Bedenken kamen dazu; endlich ſiegte doch der Wunſch ſich einmal in Muſik zu erſättigen und die Ausſicht theure Freunde zu ſehen: Jacobi und Sophie La Roche mit ihrer Tochter Max Brentano verſprachen ebenfalls nach Mannheim zu kommen[24].

Die Aufführung der Oper war anfangs für den Namenstag des Churfürſten (4. Nov. 1777) beſtimmt geweſen, der durch die Umarbeitung veranlaßte Aufenthalt verurſachte daß man ſie bis in den Januar 1778 verſchob. Nachdem alle Vorbereitungen getroffen, namentlich Decorationen und Coſtumes mit großer Pracht veranſtaltet waren, kam Schweitzer[25]

---

in zwey oder drey anderen Scenen werden Sie in Elyſium zu ſeyn glauben. Kurz, ich freue mich ſelbſt auf meine Reiſe nach Mannheim wie meine Kinder auf den heiligen Chriſt."

[24] Auch den Witterungswechſel in der Reiſeangelegenheit kann man in den Briefen an Merck verfolgen (Wagner II S. 93. 104. 113 f. 116 f. I S. 119 f.)

[25] Anton Schweitzer, geb. zu Coburg 1737, wurde in Bairenth gebildet und trat in die Kapelle zu Hildburghauſen, wo ihn Dittersdorf im Jahr 1758 als einen „lieben jungen Menſchen" kennen lernte (Selbſtbiogr. S. 87). Im Jahr 1772 kam er nach Weimar; dort traf ihn Großmann und rühmte ihn Knebel als einen geſchickten Tonkünſtler, der einen anſehnlichen Poſten verdiente. „Er hat Elyſium [von G. Jacobi] componirt und den Beifall der Kenner erhalten. Pygmalion, ebenfalls von ſeiner Compoſition, iſt ſchön, voll Feuer und Ausdruck; ich habe ihn beſonders in den Uebergängen vom Heftigen zum Sanften bewundert. Jetzt ſetzt er Ariadne auf Naxos [von Brandes, vgl. deſſen Selbſtbiogr. II S. 156 f.] in Muſik; es iſt nach dem Rouſſeau dialogiſirt und ſehr fähig die Geſchicklichkeit eines Tonkünſtlers zu beſchäftigen" (Knebels litter. Nachl. II S. 166). Nachdem er durch die Alceſte im Jahr 1773 großen Ruhm erlangt hatte, machte der Schloßbrand im folgenden Jahr allen

um die letzten Proben ſelbſt zu leiten anfangs December nach Mannheim. „Hr. Kapellmeiſter Schweitzer“ ſchreibt Mozart, der gleich ſeine Bekanntſchaft machte (3. Dec. 1777), „iſt ein guter, braver, ehrlicher Mann; trocken und glatt, wie unſer Haydn, nur daß die Sprache feiner iſt. In der zukünftigen Opera ſind ſehr ſchöne Sachen und ich zweifle gar nicht daß ſie gewiß reuſſiren wird. Die Alceſte hat ſehr gefallen[26] und

---

theatraliſchen Aufführungen in Weimar ein Ende; er ging als Kapellmeiſter nach Gotha und ſtarb dort 1787.

26) Wieland war ganz entzückt von der Alceſte. „Fremde vom erſten Rang und von zuverläſſigem Urtheil“, ſchreibt er an Sophie La Roche (S. 167) „welche in England, Frankreich und Italien alles geſehen und gehört haben, waren bei der Repetition beinahe außer ſich vor Verwunderung in Weimar ſo was zu hören. Muſik und Execution (zumal von unſeren Sängerinnen Mlle. Koch und Mlle. Hellmuth) ſind wirklich das Schönſte, was ich jemals gehört habe.“ In einem Briefe an Klein vom Jahr 1774 ſchreibt er von Glucks Alceſte: „Auch dieſe iſt ein göttliches Werk, wie Sie wiſſen. Aber meines Schweitzers Compoſition der teutſchen Alceſte iſt und bleibt doch das Schönſte, was wir bisher in dieſer Art noch gehört haben. So überzeugt ich hiervon durch mein Gefühl und meinen Verſtand bin, ſo würde ich doch nicht ſo zuverſichtlich ſprechen, wenn ich nicht große Kenner der Muſik, die in Italien und Teutſchland Alles gehört haben, was hörenswerth iſt, ebenſo ſprechen gehört hätte. Die Recitative ſind darin ebenſo intereſſant und beinahe noch intereſſanter als die Arien. Aber die herrlichſten Stellen würden verloren gehen, wenn ſie nicht mit dem gehörigen Geiſt, Nachdruck und Gefühl recitirt würden, oder wenn die Inſtrumente, die keine Note zu machen haben, welche nicht etwas zum Ausdruck beitrüge, nicht mit der äußerſten Accurateſſe zu dem gemeinſchaftlichen Zweck mitarbeiteten“ (Morgenblatt 1820 n. 160); vgl. Gruber Leben Wielands III S. 33 ff. Auch Jacobi war, nachdem er Hartig Stücke aus der Alceſte hatte ſingen hören, über das Schickſal der Roſemunde beruhigt (auserl. Briefw. I S. 273. 274 f.) und Schubart (Aeſthetik S. 110) giebt ihr die größten Lobſprüche. Mozart urtheilte nicht ſo günſtig. „Nun wird zu München die traurige Alceſte von Schweitzer aufgeführt!“ ſchreibt er ſpäter dem Vater (18. Dec. 1778). „Das Beſte (nebſt einigen Anfängen, Mittelpaſſagen und Schlüſſen einiger

iſt doch halb nicht ſo ſchön wie die Roſamunde. Freylich hat das viel beygetragen, weil es das erſte teutſche Singſpiel war; nun macht es, NB. auf die Gemüther die nur durch die Neuheit hingeriſſen werden, lange den Eindruck nicht mehr." Täglich wurde nun die Oper probirt und es kann uns als ein Beweis der Achtung gelten, in welcher Mozart bei der Kapelle ſtand, daß er „als Schweitzer übel auf war, ſtatt ſeiner die Oper mit etlichen Violinen bey Wendling dirigiren mußte" (18. Dec. 1777). Indeſſen gewann ſie durch öfteres Anhören nicht bey ihm. „Die neue Oper gefällt dem Wolfgang gar nicht"; ſchreibt die Mutter (18. Dec. 1777) „er ſagt, es iſt keine Natur darinnen und Alles übertrieben, und für die Sänger nicht gut geſchrieben[27]; wie es bei der Production ausfallen wird, müſſen wir erwarten."

Im Publicum war man auf die Ankunft Wielands, der damals in Mannheim vor allen deutſchen Dichtern beliebt war[28], ganz beſonders geſpannt. „Hr. Wieland, der

---

Arien) iſt der Anfang des Recitativ: O Jugendzeit! und dies hat erſt der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig, der die Rolle des Admet ſpielt, punctirt und dadurch die wahre Expreſſion hereingebracht. [Dieſes Recitativ ließ ſich Jacobi viermal vorſingen.] Das Schlechteſte aber (nächſt dem ſtärkſten Theil der Opera) iſt die Ouverture."

[27] Später beklagt er in einem Brief an den Vater (11. Sept. 1778) Aloiſia Weber wegen ihrer ſchlechten Rolle in der Roſamund. „Eine Arie hat ſie, wo man aus dem Ritornell was Gutes ſchließen könnte, die Singſtimme iſt aber alla Schweitzer, als wenn die Hunde bellen wollen; eine einzige Art von einem Rondeau hat ſie im zweiten Act, wo ſie ein wenig ihre Stimme ſouteniren und folglich zeigen kann. Ja, unglücklich der Sänger oder die Sängerin, die in die Hände dieſes Schweitzers fällt; denn der wird ſein Lebtag nicht das ſingbare Schreiben lernen!"

[28] Schubart ſuchte in Mannheim durch Vorleſen den Geſchmack für deutſche Dichtkunſt zu bilden und beſonders für Klopſtocks Anerkennung zu wirken, auch fanden ſich Leute, die es bloß auf ſein Wort glaubten daß Klopſtock das größte deutſche Dichtergenie ſei, wie dieſer denn auch bei ſeinem

die Poeſie [der Oper] gemacht hat, wird auch den Winter hieher kommen; den möchte ich wohl kennen — wer weiß es!“ ſchrieb Wolfgang (3. Dec. 1777). Am 21. December kam Wieland an und war mit dem Empfang, welchen er beim Churfürſten fand, ebenſo ſehr zufrieden als mit der Aufmerkſamkeit, welche man ihm von allen Seiten erwies. „Man empreſſirt ſich mich zu haben und jeder Tag iſt mit etwas bezeichnet, das mir die Wiedererinnerung deſſelben angenehm macht“ ſchreibt er am 26. December an Sophie La Roche[29], und am folgenden Tag an Merck[30]: „Ich kann Euch itzt noch nichts Weiteres ſagen, als daß ich mich zu Seel und Leib wohl befinde und eben dadurch, daß ich keine andere Rolle ſpiele als meine eigene, meine Sachen, wie mich däucht und wie es wenigſtens ſcheint, recht gut mache. Vierzehn Tage, längſtens drei Wochen, wirds herrlich gehen und mehr verlangen wir ja nicht. Eure Weiſſagungen oder Ahnungen von dem Eindruck, den meine Epiphania unter dieſen Menſchenkindern machen werde, ſcheinen völlig in Erfüllung zu gehen. Bis jetzt habe ich mich gut gehalten: Gott gebe nur, daß mir nicht zu wohl unter dieſem Volke werde! Doch dafür iſt auch geſorgt.“ Auch Mozart wurde bald mit ihm bekannt; er ließ ſich durch den Glanz, welchen der Enthuſiasmus für

---

Aufenthalt in Mannheim im Jahr 1775 alle einem ſolchen gebührende Ehre genoß. „Hingegen hatte Wielands Genius allenthalben Eintritt. Seine ausländiſche Miene, wollüſtige Gemälde, freie Moral, Kenntniß des verderbten Herzens, dem er auf eine ſo ſüße Art zu ſchmeicheln wußte, machten ihn leicht zum Liebling eines Volks, das ebenſo geſinnt war. Nur wenige — aber die edelſten — ſchmeckten Milton, Shakeſpeare, Young, Oſſian und unſere echte deutſche Barden“ (Schubart Selbſtbiogr. 14 I S. 217 f.).

[29] Wielands Briefe an Sophie von La Roche S. 191. 193.

[30] Wagner I S. 121.

den berühmten Dichter um dieſen verbreitete, nicht imponiren und entwirft ſeinem Vater folgende unbefangene Charakteriſtik (27. Dec. 1777): „Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt; er kennt mich aber noch nicht ſo wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht ſo vorgeſtellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor; eine ziemlich kindiſche Stimme, ein beſtändiges Gläſelgucken, eine gewiſſe gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablaſſung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder ſonſt nicht) ſich hier ſo zu betragen geruhet, denn die Leute ſehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man genirt ſich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man iſt ſtill, man giebt auf jedes Wort acht, das er ſpricht; — nur Schade daß die Leute oft ſo lang in der Erwartung ſeyn müſſen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermöge er ganz ſachte redet und nicht ſechs Worte ſagen kann ohne einzuhalten. Sonſt iſt er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Geſicht iſt von Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Naſe; die Statur wird ſeyn, beyläufig etwas größer als der Papa.“ Nachher lernte Wieland denn auch ihn kennen. „Der Hr. Wieland“ ſchreibt er (10. Jan. 1778) „iſt, nachdem er mich nur zweymal gehört hat, ganz bezaubert. Er ſagte das letztemal nach allen möglichen Lobſprüchen zu mir: Es iſt ein rechtes Glück für mich daß ich Sie hier angetroffen habe! und druckte mich bey der Hand.“

Von der Wendling war Wieland im höchſten Grade entzückt, auch alle ſonſtigen Vorbereitungen für die Oper befriedigten ihn ſehr. Die erſte Aufführung war auf den 11. Januar beſtimmt und er hoffte mit ſeiner Roſamund viel Ehre und Freude an Mannheim zu erleben, wenn nur die Krankheit des Churfürſten von Bayern keinen ſchlimmen Streich ſpielte. Dieſe Befürchtung traf ein. Am 30. December ſtarb Churfürſt Maximilian; die Todesnachricht traf in Mannheim ein, als Karl Theodor dem Schlußgottesdienſt des Jahres beiwohnte und ſchon in der folgenden Nacht entſchloß er ſich zur Abreiſe nach München[31]. Damit hatten alle Feſtlichkeiten ein Ende. „Dem hieſigen Publico und mir ſelbſt“ ſchreibt Wieland an den Freiherrn v. Gebler (5. Jan. 1778) „hat der Tod Maximilian Joſephs einen großen Spaß verdorben. Meine von Herrn Schweitzer ganz vortrefflich geſetzte Oper Roſamunde ſollte den 11. dieſes zum erſtenmal gegeben werden und das Karneval durch achtmal wiederholt werden. Alle Anſcheinungen verſprachen mir einen ſo großen Succeß, als vielleicht jemals ein Singſpiel gehabt hat, als der Tod des Churfürſten von Bayern auf einmal eine Veränderung des Schauplatzes hervorbrachte, deren lugubre Decorationen die meinigen verdrängen mußten“[32]. Ihm zu Ehren, wie es ſcheint, wurde die Oper noch einmal im Theater probirt[33], dann reiſte er, trotz dem daß die Hauptſache vereitelt war, befriedigt nach Weimar zurück[34].

---

[31] Häuſſer Geſch. der rhein. Pfalz II S. 957 f.

[32] Auswahl denkw. Briefe von Wieland II S. 58.

[33] „Heut iſt die Roſamund im Theater probirt worden“; ſchreibt Mozart dem Vater (10. Jan. 1778) „ſie iſt — — gut, aber ſonſt nichts; denn wenn ſie ſchlecht wäre, ſo könnte man ſie ja nicht aufführen?“ Holzbauer, der ſich „alle mögliche Arten von Fieber über die Roſamunde an den Hals probirt hatte“, als dieſe 1780 gegeben wurde — Minna Brandes ſang die Roſamund, Toskani den König — ſagte an Heinſe von Schweizer: „Er iſt ein Genie; wenn ers trifft, ſo iſts göttlich; ſonſt iſt es manchmal, als ob er Branntwein geſoffen hätte“ (Briefe von Gleim und Heinſe I S. 324).

[34] „Ich reiſe nun“, ſchreibt er an Gebler „übrigens mit meinem hieſigen Aufenthalt höchſt vergnügt, wieder nach meinem lieben Weimar. Ich

Das wichtige Ereigniß hatte für die Mannheimer und namentlich auch die Muſiker bedeutendere Folgen als daß für die nächſte Zeit alles ſtill und langweilig war. Zwar konnte man in Mannheim nicht glauben, daß Karl Theodor ſeine Reſidenz nach München verlegen werde — der Patriotismus der Pfälzer war viel zu feſt von den unübertrefflichen Vorzügen Mannheims überzeugt[35] —; indeß wurde doch die Ausſicht in die Zukunft unſicher und bald durch die drohende Wendung, welche die politiſchen Zuſtände nahmen, ſehr beunruhigend.

6.

Wenn Mozart ſchon in München, wie wir ſahen, lebhaft durch den Gedanken angeregt worden war deutſche Opern zu ſchreiben, ſo mußte ſein Aufenthalt in Mannheim, wo alles

---

habe hier viel Merkwürdiges geſehen und gehört und beſonders unter den Tonkünſtlern und Malern verſchiedene Subjekte kennen gelernt die ich für einzig in ihrer Art halte, und um derentwillen Mannheim mir immer intereſſant bleiben wird.“ Der Churfürſt ließ ihm eine gar ſchöne Tabacksdoſe, 40 Carolin an Werth, nebſt 100 fl. und 24 Carolin Reiſegeld zuſtellen, womit er ſehr zufrieden war, und ſo dämmerte ſich die Geſchichte von Mannheim, wie er Merck ſchreibt (Wagner II S. 122. 124), allmählich in ſeinem Kopfe zu einem feinen Mährchen zuſammen.

35) K. R[isbeck] Briefe über Deutſchland I S. 340 f.: „Die Mannheimer thaten dem Churfürſten den ſeltſamen Vorſchlag bei ihnen zu bleiben und Bayern, welches wenigſtens fünfmal ſo groß iſt als die Pfalz, durch einen Statthalter regieren zu laſſen. Sie können jetzt noch nicht begreifen, wie ihr Landesfürſt München vorziehen könne. Sie ſind von den Schönheiten ihrer Hauptſtadt ſo ſehr eingenommen, daß ſie Dich unter die Naſe auslachen, wenn Du ihnen ſagſt, es gebe noch ſchönere Städte in der Welt als Mannheim. — — Ueberhaupt ſind die Mannheimer das eitelſte Völkchen unter der Sonne. Sie haben einen ſo hohen Begriff von der Macht und dem Reichthum ihres Landes, daß ſie ihren Fürſten mit den größten Monarchen parallel ſetzen.“ Aehnliche Züge von Localpatriotismus aus jener Zeit erzählt Brandes (Selbſtbiogr. II S. 279).

Intereſſe auf dieſelbe gerichtet war, ſeinen Wunſch für dieſelbe thätig zu ſein nur noch ſteigern. Auch hatte er dem Churfürſten gerade für eine ſolche Aufgabe ſeine Dienſte angeboten; als dieſer ſie ablehnte, eröffnete ſich ihm eine neue Ausſicht in Wien, wo Joſeph II mit dem Plan umging eine deutſche Oper zu gründen. „Ich weiß ganz gewiß“[1], ſchreibt Wolfgang dem Vater (11. Jan. 1778) „daß der Kaiſer im Sinn hat in Wien eine teutſche Opera aufzurichten und daß er einen jungen Kapellmeiſter, der die teutſche Sprache und Genie hat, und im Stande iſt etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernſt ſucht; Benda in Gotha ſucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre ſo eine Sache für mich, aber gut bezahlt, das verſteht ſich. Wenn mir der Kaiſer 1000 fl. giebt, ſo ſchreibe ich ihm eine teutſche Oper, und wenn er mich nicht bezahlen will, ſo iſt es mir einerley. Schreiben Sie, ich bitte an alle erdenklichen guten Freunde in Wien daß ich im Stande bin dem Kaiſer Ehre zu machen. Wenn er anderſt nicht will, ſo ſoll er mich mit einer Oper probiren, — — was er hernach machen will, das iſt mir einerley. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, ſonſt möchte mir Jemand vorkommen.“

Der Vater war nicht der Mann dergleichen liegen zu laſſen; er wandte ſich ſogleich direct an Heufeld[2], der ihm und Wolfgang von früherer Zeit her befreundet war, dem ſich auch Kenntniß der Sachlage und Einfluß zutrauen ließ, und erſuchte ihn ſich durch eine Bittſchrift an den Kaiſer und die Kaiſerin für Wolfgangs Anſtellung zu verwenden. Es traf ſich daß grade um dieſelbe Zeit Briefe von Mesmers (I S. 113) aus Wien einliefen, welche erfahren hatten daß Wolfgang Salzburg verlaſſen habe und nun anfragten, warum er denn nur nicht nach Wien komme; er ſolle bei ihnen Wohnung, Koſt und Alles haben ſo lange er wolle, und für Einnahmen und Verdienſte wollten die Freunde ſchon ſorgen. Aber mit der Oper ſah es nach dieſen Berichten nicht viel verſprechend aus. „Mir ſcheint", ſchreibt Leop. Mozart (29. Jan. 1778) „der Kaiſer machts wie unſer Erzbiſchof; es ſoll etwas Gutes ſein und nicht viel koſten"[3]. Das war freilich die allgemeine Klage, die wir noch öfter hören werden. Beſtimmte Aufklärung über die Lage der Dinge gab ihm dann ein Schreiben Heufelds (23. Jan. 1778), das er ſogleich Wolfgang mittheilte.

---

[1] Anfang December 1777 hatte der Kaiſer den Gedanken gefaßt und Müller den Auftrag gegeben mit Hartig zu unterhandeln ob er als Tenoriſt nach Wien gehen wolle; was ſich zerſchlug weil er 1500 fl. Gehalt und Penſion verlangte, während ihm nur 1200 fl. Gehalt geboten wurden (Müller Abſchied von der Bühne S. 254 ff.). Auf dieſem Wege konnte Mozart genau unterrichtet ſein.

[2] Franz, Edler von Heufeld war als Schriftſteller für das Wiener Theater thätig und ſeit dem Jahr 1769 mehrmals bei der Leitung deſſelben betheiligt; er ſpielt bei dem eifrigen Kampf gegen die improvi-

„Es iſt andem" ſchreibt er „daß Se. Majeſtät der Kaiſer, welchem ſeine Mutter das Theater gänzlich überlaſſen hat, eine deutſche komiſche Opera zu errichten Willens ſind. Alle Befehle kommen vom Allerhöchſten durch den Oberſtkämmerer Grafen von Roſenberg an die Truppe, bey welcher eine Art

---

ſirte Poſſe und den Beſtrebungen zur Hebung der nationalen Schaubühne eine bedeutende Rolle. Vgl. Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt II S. 210 ff.

[3] Schröder ſchreibt an Dalberg (25. Dec. 1783): „Auch würde ich es [die Direction] nicht einmal annehmen, der Vortheil müßte mich denn bewegen, und Se. Majeſtät ſind kein Freund Jemanden Vortheile zu geben. Da Ihm überdieß Seine Theater-Direktion nur 400 Dukaten koſtet und Er außerordentlich zufrieden iſt, ſo können Ew. Excellenz wohl denken, daß kein Anſchein zur Veränderung da iſt."

von Rath aus den erſten Acteurs und Actricen wegen Ein- und Austheilung der Stücke und Rollen etablirt iſt. Zur Oper, welche mit der National-Truppe[4] vereinigt wird, ſind außerdem als Sängerinnen dermalen engagirt die Dlle. Cavalieri und die Schindleriſche Tochter verehligte Langin[5] und ein Baſſiſt, deſſen Name mir nicht einfällt[6]. Es war dieſer Tage die erſte Probe der erſten Oper, wozu Hr. Wiedmann den Text geliefert hat und der Bratſchiſt vom Theater-Orcheſter Hr. Umlauf die Muſik componirt hat; die Vorſtellung ſoll eheſtens geſchehen[7]. Alles dieſes iſt dermalen nur ein Verſuch, ob mit den Deutſchen in dieſem Fach etwas anzufangen. Gewiß iſt indeſſen, daß dermalen kein eigener Muſikcompoſitor aufgenommen wird, zumalen da Gluck und Salieri in des Kaiſers Dienſten ſind. Dem Herrn Jemanden recommendiren wäre grade das Mittel den Recommendirten gewiß nicht aufzubringen. Auch iſt kein Mittelmann vorhanden, durch welchen man an denſelben kommen könnte, weil derſelbe als ſelbſt Kenner Alles nach ſeiner idee, nach ſeinem Gefallen accordirt und wählet. Jedermann weiß dieſes und Niemand waget es mit Vorſchlä-

---

4) Als im Jahr 1776 Graf Kohary als Pächter des Theaters inſolvent geworden war, übernahm der Kaiſer ſelbſt die Adminiſtration deſſelben, das nun nicht mehr Hofbühne, ſondern Nationaltheater hieß.

5) Mariane Schindler war die erſte Frau des Schauſpielers Joſeph Lange, der ſpäter Aloyſia Weber heirathete und Mozarts Schwager wurde. Unter der Leitung ihrer Tante Katharina Schindler, ſpäter Bergobzoom, gebildet hatte ſie ſchon in London geſungen und fand auch in Wien vielen Beifall. Sie ſtarb 1779 ſehr jung (Joſ. Lange Selbſtbiogr. S. 104 ff.).

6) Er hieß Fuchs.

7) Dieſe erſte Oper war Die Bergknappen; die Generalprobe fand am 16. Jan., die erſte Aufführung den 17. Febr. 1778 Statt. Näheres darüber giebt Müller (Abſchied von der Bühne S. 253 ff.).

gen und Recommendationen aufzutreten. Auf dieſe Art haben Se. Majeſtät den Gluck, Salieri und ſchon geraume Zeit her die meiſten in Dero Dienſten ſtehenden Leute ſelbſt ausgeſucht. Ich könnte Ihnen auch einige Beiſpiele anführen, wo Leute, welche ſich unmittelbar an den Herren gewendet haben, nicht reuſſireten. Den Weg, welchen Sie vermeinen an denſelben zu gehen, kann ich nicht gut heißen, und das iſt die Urſache, warum ich durch eine Bittſchrift keinen Schritt gemacht, weil ich zum Voraus evidenter verſichert bin, daß es unnütz und vielmehr nachtheilig wäre. Hiegegen bleibet guten Talenten ein anderer, rühmlicherer und ſicherer Weg offen, wodurch ſie ihr Glück machen können, nämlich ihre Producirung, wozu jeder gern gelaſſen wird. Will der Sohn ſich die Mühe nehmen zu irgend einer guten deutſchen Oper die Muſik zu ſetzen, ſolche einſchicken, ſein Werk dem allerhöchſten Wohlgefallen anheimſtellen und dann die Entſchließung abwarten, ſo kann es ihm gerathen, wenn das Werk Beyfall findet, anzukommen. In dieſem Falle aber wäre es wohl nöthig ſelbſt gegenwärtig zu ſeyn. Wegen des Benda und Schweitzers darf der Sohn ganz außer allen Sorgen ſeyn. Ich wollte dafür ſtehen, daß keiner ankommen wird. Sie haben hier den Ruhm nicht wie draußen. Vielleicht hat ſelbſt Wieland etwas von der großen Meinung, welche er von dieſen Leuten hatte, ſeit ſeinem Aufenthalt in Mannheim fahren laſſen. Ich habe ein Schreiben vom 5ten dieſes von ihm geleſen, worin er bekennt in Mannheim ein ganz anderes Licht als er jemals gehabt in der Muſik erlanget zu haben."

Dieſer Brief traf Mozart in ſehr aufgeregter Stimmung — deren Grund wir bald näher kennen lernen werden — und ſo verſtimmte ihn nicht allein die fehlgeſchlagene Hoffnung; ſein Selbſtgefühl war durch die lebhafte Anerkennung, welche ſeine Leiſtungen bei ſeinen Mannheimer Freunden fanden, in einer Weiſe geſteigert daß er die Zumuthung wie ein Anfänger auf Probe zu arbeiten als eine Kränkung empfand, und ſich ſogar durch die ſchlichte Treuherzigkeit beleidigt fühlte, mit welcher Heufeld von „ſeinem lieben Wolfgang“ ſprach[8].

Der Vater aber war auch ſonſt bedacht für des Sohnes Unterkommen zu ſorgen. Zwar eine Gelegenheit zu einer Anſtellung in Salzburg ſelbſt, die ſich darbot, ſtand ihm doch nicht an. Der Organiſt am Dom Adlgaſſer war am 21. December 1777 in der Kirche, während er die Orgel ſpielte zum allgemeinen Entſetzen vom Schlag gerührt worden und denſelben Abend geſtorben. Es zeigte ſich bald, daß man nicht abgeneigt ſein würde dies als eine Veranlaſſung zu benutzen um Wolfgang wieder zu berufen, und dem Vater wurden verſtändliche Winke gegeben, daß er einleitende Schritte thun möchte. „Se. Excell. der Herr Oberſthofmeiſter“ ſchreibt er (12. Jan. 1778) „haben mir gemeldet, daß Se. Hochfürſtl. Durchl. ihm befohlen hätten, mir und dem Haydn zu ſagen, ob wir nicht einen recht guten Organiſten wüßten; dieſer müßte aber auch ein trefflicher Clavieriſt ſeyn, anbey von gutem Anſehen, ſich gut präſentiren können, um den Damen Lectionen zu geben. — Wie? ſagte ich, auch mich haben Se. Hochfürſtl. Durchl. benennet? — Ja, abſonderlich Sie! und lachte. — Ich antwortete: ich weiß Niemand der alle dieſe Eigenſchaft hat. — Iſt vielleicht einer in Mannheim, ſo kann er ſein Glück machen.“ Allein wenn auch der Vater ſolchen Andeutungen vielleicht hätte Gehör geben wollen, der Sohn hätte dafür ſicherlich keine Ohren gehabt.

---

[8] „Den Brief von Heufeld hätten Sie mir nicht ſchicken dürfen“, ſchreibt er dem Vater „er hat mir mehr Verdruß als Freude gemacht. Der Narr meint, ich werde eine komiſche Oper ſchreiben, und ſo grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck! Ich glaub auch, daß er ſeiner Edlerey keine Schande angethan hätte, wenn er „der Herr Sohn“ und nicht „Ihr Sohn“ geſchrieben hätte. Nu, er iſt halt a Wiener Lümmel; oder er glaubt, die Menſchen bleiben immer 12 Jahr alt.“

In der Meinung daß der längere Aufenthalt in Mannheim, wenn er nur richtig benutzt würde, doch vielleicht zu einer Anſtellung führen könne, wandte der Vater ſich noch im December 1777 an den Padre Martini und bat ihn, indem er ihm das erbetene Portrait Wolfgangs überſandte, um ſeine gewichtige und einflußreiche Empfehlung an den Churfürſten[9]. Der gefällige Mann verſprach an Raaff zu ſchreiben, daß er „aus ſeiner Commiſſion und ſeinem Namen dem Churfürſten alles Erdenkliche von Wolfgang ſagen und nach Verdienſt anrühmen ſolle.“ Er ſprach bald darauf die Befürchtung aus, daß die politiſchen Umſtände ſeiner Verwendung vielleicht etwas an Einfluß nehmen könnten, indeſſen werde ſie ſpäter gewiß wirken. Nun ergab ſich freilich nachher, daß kein Brief vom Padre Martini an Raaff angelangt ſei; wahrſcheinlich aber wurde die von dieſem zu erwartende Empfehlung für Wolfgang eine Veranlaſſung ſich mit Raaff näher bekannt zu machen und ſich ihm ſelbſt zu empfehlen. „Geſtern war ich beym Raaff“ ſchreibt er dem Vater (28. Febr. 1778) „und bracht ihm eine Aria, die ich dieſe Täge für ihn geſchrieben habe. Die Wörter ſind: Se al labro mio non credi, bella nemica mia etc. Ich glaub nicht, daß der Text von Metaſtaſio iſt. Die Aria hat ihm überaus gefallen. Mit ſo einem Manne muß man ganz beſonders umgehen. Ich habe mit Fleiß dieſen Text gewählet, weil ich gewußt habe, daß er ſchon eine Aria auf dieſe Wörter hat, mithin wird er ſie leichter und lieber ſingen. Ich habe ihm geſagt, er ſoll mir aufrichtig ſagen, wenn ſie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Arie ändern, wie er will, oder auch eine andere machen. Behüte Gott! hat er geſagt, die Aria muß bleiben, denn ſie iſt ſehr ſchön, nur ein wenig, bitte ich, kürzen Sie mir's ab, denn ich bin jetzt nimmer ſo im Stande zu ſouteniren. — Von Herzen gern, ſo viel Sie wollen, habe ich geantwortet. Ich habe ſie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegſchneiden kann man allezeit, aber dazuſetzen nicht ſo leicht. Nachdem er den andern Theil geſungen hat, ſo that er ſeine Brille herab, ſah mich groß an und ſagte: Schön, ſchön! das iſt eine ſchöne seconda Parte, und ſang es drey Mal. Als ich weg ging, ſo bedankte er ſich höflich bey mir, und ich verſicherte ihn im Gegentheil, daß ich ihm die Aria ſo arrangiren werde, daß er ſie gewiß gern ſingen wird. Denn ich liebe, daß die Aria einem Sänger ſo accurat angemeſſen ſey, wie ein gut gemachtes Kleid"[10].

---

[9] Beil. VI, 4.

---

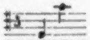
10) Das Autograph dieſer Arie (André Verz. 75) hat die Ueberſchrift: Aria per il Sig^{re} Raaff di Amadeo Wolfgango Mozart. Mannheim li 27 di Febr. 1788. Correcturen in Einzelnheiten und nicht unerhebliche Kürzungen ſind in Folge der Aeußerungen und Wünſche Raaffs vorgenommen. Die Arie ohne vorangehendes Recitativ behandelt die Textesworte

Se al labro mio non credi,
bella nemica mia,
aprimi il petto e vedi,
qual sia l'amante cor;
il cor dolente e afflitto,
ma d'ogni colpa privo,
se pur non è delitto
un innocente ardor

ſtrenger in der hergebrachten Form, als Mozart dies bei den Arien in der letzten Zeit zu thun pflegte, offenbar aus Rückſicht auf den Sänger. Den erſten Theil bildet ein ausgeführtes Adagio, deſſen Hauptſtück in die Dominante geführt — die Arie iſt in B dur —, durch einen kurzen Zwiſchenſatz wieder nach der Tonika geleitet und in der Haupttonart wiederholt und geſchloſſen wird. Der weſentliche Charakter iſt einfacher getragener Geſang wobei einige mäßige Paſſagen angebracht ſind, von innigem Aus-

Indeſſen war die Zeit zur Reiſe nach Paris herangekommen. Der ſorgſame Vater ließ es an Rathſchlägen nicht fehlen; er empfahl ihm, ſchon jetzt bei Zeiten darauf Acht zu haben, daß die Mutter Anfangs März von Mannheim nach Augsburg ſicher und bequem reiſen könne; er machte ihn darauf aufmerkſam daß, wenn er jetzt nach Paris gehe, dies nicht auf wenige Wochen und Monate ſein könne, daß er längere Zeit dort bleiben müſſe um Ehre und Geld zu gewinnen, daß er daher in Mannheim Alles ordnen und abſchließen und auch von ſeinen Sachen nichts dort laſſen ſolle. Er giebt ihm Verhaltungsmaßregeln für das Leben in Paris, er müſſe vorſichtig, zurückhaltend ſein, namentlich im Verkehr mit Künſtlern — „nur mit etlichen wenigen kann man umgehen“; Vertraulichkeit, namentlich mit den Componiſten deren Rivalität zu fürchten ſei, mit Gluck, Piccinni, wenn ſie dort wären, auch mit Gretry ſolle er vermeiden: »de la po–

---

druck, der durch die ſtarke Betonung des Schmerzes bei den Worten aprimi il petto ſehr gut ſchattiret wird, und von großer Schönheit und Wohlklang. Der zweite Theil (Allegretto 3/8 in G moll) iſt beſonders rhythmiſch und harmoniſch eigenthümlich, lebhaft bewegt und ausdrucksvoll; obgleich ſeinem ganzen Zuſchnitt nach am meiſten an die ältere Weiſe erinnernd hat derſelbe doch einen ſo individuell beſtimmten Charakter, ſticht ſo ſcharf gegen das Adagio ab, daß man wohl begreift wie er das beſondere Wohlgefallen des alten Sängers erregte. Die Arie geht nicht über den Umfang  hinaus und hält ſich durchgängig in der Lage einer eigentlichen Tenorſtimme, der ſie in jeder Art ſich wirkſam zu entfalten Gelegenheit giebt. Dem gemäß iſt namentlich auch die Begleitung behandelt, welche überall durchſichtig iſt und nirgend die Singſtimme deckt, aber ſelbſtändig und ſchön colorirt iſt. Im Einzelnen bemerkenswerth iſt die Art, wie die Fagotts hier durchaus ſelbſtändig angewendet werden, wie es von nun an bei Mozart regelmäßig der Fall iſt. Die ganze Arie ſteht ſpäteren, bekannten Arbeiten durchaus nicht nach.

litesse et pas d'autre chose!« Vor allem ſolle er die größte Vorſicht im Verkehr mit Frauenzimmern beobachten; die pflegten in Paris jungen Leuten von großem Talent erſtaunlich nachzuſtellen, um ſie ums Geld zu bringen oder gar in ihre Falle und zum Mann zu bekommen: „das würde wohl mein Tod ſein.“ Er ſchickt ihm ein langes Verzeichniß ihrer Gönner bei dem früheren Aufenthalt[11], die er alle nach ſeiner Ankunft gleich aufſuchen müſſe; übrigens verweiſt er ihn an die erprobte Freundſchaft Grimms und an ſein eigenes Nachdenken und Pflichtgefühl: „denke täglich, was Du Gott, der Dir ſo außerordentliche Talente gegeben, ſchuldig biſt!“

Zu ſeinem Erſtaunen erhielt er aber von Wolfgang einen Brief (4. Febr. 1778), in welchem dieſer ihm mittheilte, daß und warum er die gemeinſchaftliche Reiſe nach Paris aufgeben wolle. „Meine Mama und ich haben uns unterredet und ſind übereingekommen, daß uns das Wendlingiſche Leben gar nicht gefällt. Der Wendling iſt ein grundehrlicher und ſehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und ſo das ganze Haus; es iſt ja genug geſagt, daß ſeine Tochter Maitreſſe war. Der Ramm iſt ein braver Menſch aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß, daß ich ſoviel Religion habe, daß ich gewiß niemalen etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur der Gedanke, nur auf der Reiſe mit Leuten in Geſellſchaft zu ſeyn, deren Denkungsart ſo ſehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterſchieden iſt, ſchreckt mich. Uebrigens können ſie thun was ſie wollen; ich habe das Herz nicht, mit ihnen zu reiſen; ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht, was ich reden ſollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein Vertrauen auf ſie. Freunde, die keine Religion haben ſind von keiner Dauer. Ich habe ihnen ſchon ſo einen kleinen praegusto gegeben. Ich habe ihnen geſagt daß Briefe gekommen ſind, daraus ich ihnen weiter nichts ſagen kann, als daß ich ſchwerlich mit ihnen nach Paris reiſen werde; vielleicht werde ich nachkommen, vielleicht aber gehe ich wo anders hin, ſie ſollen ſich auf mich nicht verlaſſen.“ Die Mutter ſchrieb dazu, ihr ſei die Geſellſchaft von Wendling und Ramm nie recht geweſen, allein ſie hätte keine Einwendung machen dürfen, ihr ſei nie geglaubt worden[12]. Auch in den nächſten Briefen beſtätigte ſie, es ſei die Wahrheit, es wäre eine üble Geſellſchaft, in der Wolfgang auch mit könnte verführt werden, und verſicherte ihren Mann: „Das iſt wahr, der Hr. Wendling iſt der beſte Mann von der Welt, aber von der Reglion weiß das ganze Haus nichts und haltet nichts derwon; die Mutter und Dochter gehen das ganze Jahr in keine Kirche, gehen niemals beichten und hören keine Meſſe, aber in die Comedi gehen ſie allzeit; ſie ſagen die Kirche ſei nicht geſund.“

---

[11] Unter dieſen war auch »Mdme la Marquise de Calvisson et Mdme de Caze sa soeur — bey dieſen zwey Damen war es, wo Deine Schweſter beym soupé einen feinen F— hören ließ.“

Allerdings war das Bedenken gegen die Rechtgläubigkeit ſeiner Reiſegenoſſen geeignet um auf den Vater zu wirken; allein dieſer war nicht weniger überraſcht als wir es ſind, daß Mutter und Sohn nach ſo langer Bekanntſchaft plötzlich dieſe Entdeckung machten. „Daß Du mit der bewußten Geſellſchaft nicht gereiſet, iſt rechtgethan“: antwortet er (16. Febr. 1778) „allein Du ſaheſt das Böſe dieſer Menſchen längſt ein und hatteſt kein Vertrauen in ſo langer Zeit, als Du dieſe Bekanntſchaft haſt, auf Deinen für Dich ſo ſorgfältigen Vater, ihm ſolches zu ſchreiben und ſeinen Rath zu hören, und (erſchrecklich!) Deine Mutter that es auch nicht.“ Darauf war nun nicht viel zu erwiedern, als daß ſie durch das allgemeine Lob, welches man über Wendling hörte, und durch die wirklich guten Eigenſchaften ſeines Charakters ſich über den Mangel an Religioſität ſo lange hätten täuſchen laſſen.

---

[12] Später ſchrieb Wolfgang dem Vater (19. Febr. 1778): „Die Urſachen daß ich nicht nach Paris bin, werden Sie genugſam in den zwei letzten Briefen vernommen haben. Wenn nicht meine Mutter ſelbſt davon angefangen hätte, ſo wäre ich gewiß mitgereiſt; nachdem ich aber merkte daß ſie es nicht gern ſieht, ſo ſah ich es auch nicht mehr gern, denn ſobald man mir nicht trauet, ſo traue ich mir ſelbſt nicht mehr.“

Indeſſen hatte Wolfgang noch andere Gründe die Reiſe nicht zu wünſchen. „Die Haupturſach, warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe ſchon im vorigen Brief geſchrieben“ fährt er fort (7. Febr. 1778). „Die zweite iſt, weil ich recht nachgedacht habe, was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyſpiel. Ich hätte zwey Scolaren haben können; ich bin zu jedem dreimal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, beſonders wenn ich ſehe, daß eins Genie, Freude und Luſt zum Lernen hat. Aber zu einer gewiſſen Stund in ein Haus gehen müſſen oder zu Haus auf einen warten müſſen, das kann ich nicht und ſollte es mir auch viel eintragen. Das iſt mir unmöglich, das laſſe ich Leuten über, die ſonſt nichts können als Clavier ſpielen. Ich bin ein Componiſt und bin zu einem Kapellmeiſter geboren; ich darf mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott ſo reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth ſo ſagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht ſo vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren, denn das iſt ein ſehr unruhiges Metier. Ich wollte lieber ſo zu ſagen das Clavier als die Compoſition negligiren; denn das Clavier iſt nur meine Nebenſach, aber Gott ſey Dank eine ſehr ſtarke Nebenſach.“ Er hatte das auch dem Wendling geſagt und ihn gebeten, er mögte ihm etwas Gewiſſes zu Wege bringen, ſo werde er, wenn er ſonſt könne mit Freuden nachkommen: „abſonderlich, wenn es eine Opera wäre. Das Opernſchreiben ſteckt mir halt ſtark im Kopfe, franzöſiſch lieber als teutſch, italiäniſch aber lieber als franzöſiſch und teutſch. Beim Wendling ſind ſie Alle der Meynung, daß meine Compoſition außerordentlich in Paris gefallen würde, denn ich kann ſo ziemlich, wie Sie wiſſen, alle Arten und Styl von Compoſitions annehmen und nachahmen“[13].

Wenn wir auch dem Vater Recht geben müſſen, der ihm zu Gemüthe führte, daß es dringende Gründe geben könne, welche die Ueberwindung einer ſolchen Abneigung zur Pflicht machten, und daß ſolche allerdings für ihn vorhanden wären[14], indem er ihn zugleich beruhigt, daß er in Paris mit dem Unterrichtgeben nicht gleich ſo gar ſehr bedrängt werden würde[15]; ſo macht doch die Sicherheit des Gefühls für ſeine wahre Beſtimmung, die Klarheit und Energie mit welcher er daſſelbe ausſpricht, die jugendlich lebhafte Empörung gegen äußeren Druck einen herzlich wohlthuenden Eindruck, wohlthuender als die Inſinuation des Unglaubens gegen einen Freund, dem er ernſtlich verpflichtet war. Mozart war dabei gewiß nicht unwahr — wir werden noch wiederholte Beweiſe finden, daß er ernſt und gläubig ſeiner Kirche zugethan war —, allein es miſchten ſich andere, an ſich ebenfalls nicht unedle Motive hinein, welche ſeine Klarheit trübten. Wendling war untröſtlich daß Wolfgang nicht mitreiſen wollte,

---

[13] Zum Beweis beruft er ſich auf die für Guſtel Wendling componirte franzöſiſche Arie, welche auch den vollen Beifall des Vaters erhielt, ſ. S. 103.

[14] „Du willſt lieber aus Gefälligkeit Lection geben“, ſchreibt der Vater (23. Febr. 1778) „ja, das willſt Du! und Du willſt auch lieber Deinen alten Vater in der Noth ſtecken laſſen; Dir, als einem jungen Menſchen iſt für gute Bezahlung dieſe Bemühung zu viel, Deinem alten 58jährigen Vater ſteht es beſſer an um eine elende Bezahlung herumzulaufen, damit er ſich und ſeiner Tochter den nöthigen Unterhalt mit Mühe und Schweiß verſchafft und Dich allenfalls mit dem bischen was noch da iſt, anſtatt die Schulden zu bezahlen, unterſtützen kann, da Du Dich unterdeſſen unterhalteſt einem Mädl umſonſt Lection zu geben. Mein Sohn, denke doch nach und gieb Deiner Vernunft Platz! denke nach, ob Du nicht

---

grauſamer mit mir verfährſt als unſer Fürſt. — Gott hat Dir eine treffliche Vernunft gegeben, was Dich hindert ſolche manchmal nicht recht anzuwenden ſind zwo Urſachen — ein bischen zuviel Hochmuth und Eigenliebe und dann daß Du Dich gleich zu familiär macheſt und jedem Dein Herz öffneſt."

15) „Wegen des Lectien geben in Paris" antwortet ihm hierauf der Vater (16. Febr. 1778) „haſt Du Dich nichts zu bekümmern. Erſtlich wird Niemand ſogleich ſeinen Meiſter abdanken und Dich rufen; zweytens würde es Niemand wagen, und Du Niemand nehmen, als etwa eine Dame, die ſchon gut ſpielt, um von Dir einen Guſto zu lernen, und würde das ſo eine Arbeit für gute Bezahlung ſeyn. — Da dann ſolche Damen ſich eben darein alle Mühe geben, für Deine Compoſitien Subſcribenten zu ſammeln. Die Damen machen Alles in Paris, — und ſind große Liebhaberinnen für's Clavier, und es giebt viele, die trefflich ſpielen. Dieſe ſind Deine Leute, und die Compoſitien; da Du mit Herausgeben von Clavierſachen, Violin-Quartetten, Symphonieen, und dann auch einer Sammlung guter franzöſiſcher Arien mit dem Claviere, wie Du mir geſchickt, und endlich mit Opern Geld und Ruhm machen kannſt. — Was findeſt Du für einen Anſtand? — — Bey Dir ſoll Alles den Augenblick ſchon geſchehen ſeyn, bevor man Dich einmal geſehen oder Etwas von Dir gehört hat. Leſe das große Verzeichniß unſerer damaligen Bekanntſchaften in Paris, — es ſind Alle — oder doch die

dieſer glaubte aber jetzt zu bemerken, daß die Urſache nicht allein die Freundſchaft für ihn, ſondern perſönliches Intereſſe ſei. So ließ er Wendling und Ramm am 15. Febr. nach Paris abreiſen; nicht ganz ohne Beklemmung. „Wenn ich wüßte“, ſchreibt er ſeinem Vater (14. Febr. 1778) „daß es Sie gar ſehr verdrießet, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris bin, ſo würde es mich reuen daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht, der Weg nach Paris iſt mir ja nicht vergraben“[16].

Damit war der Vater, wie wir ſahen, nicht unzufrieden; allein daß Wolfgang (4. Febr. 1778) ihm ſchrieb: „Ich mache hier ganz commode vollends die Muſik für den De Jean, da bekomme ich meine 200 fl.; hier kann ich bleiben ſo lange ich nur will, weder Koſt weder Logis koſtet mir etwas“ — das machte ihn beſtürzt. Er hatte ſeiner Zeit den Sohn ermahnt ja nicht aufzuſchieben, was gethan werden müſſe; „übrigens wenn Du Dein Gewiſſen recht erforſchen willſt“, hatte er ihm (11. Dec. 1777) geſchrieben „wirſt Du finden daß Du viele Sachen auf die lange Bank geſchoben haſt“; jetzt ſchrieb er ihm (12. Febr. 1778): „Ich erſtaunte, da Du ſchriebſt, Du wollteſt nun ganz commod die Muſik für Mr.

Meiſten, die größten Leute dieſer Stadt. Alle werden Dich izt mit Begierde wieder ſehen; und ſind nur ſechs Perſonen darunter (ja, eine einzige der Großen iſt genug), die ſich Deiner annehmen, ſo machſt Du was Du willſt.“

[16] Schon vorher hatte er geſchrieben (7. Febr. 1778): „Die dritte Urſach dann iſt, weil ich nicht gewiß weiß, ob unſer Freund Grimm zu Paris iſt. [Grimm war auf der Rückreiſe von Rußland, wie erſt ſpäter ſich herausſtellte, mit Wolfgang zuſammen in Augsburg geweſen.] Wenn der zu Paris iſt, ſo kann ich noch allzeit auf dem Poſtwagen nachkommen, denn es geht ein charmanter Poſtwagen von hier über Straßburg nach Paris; wir wären allezeit ſo gereiſt, ſie gehen auch ſo.

De Jean zu Ende bringen. — Und dieſe haſt Du noch nicht geliefert? und dachteſt den 15. Febr. abzureiſen? und gingſt doch nach Kirchheim ſpazieren? — Doch, das thut nichts — aber huy! wenn Dir Hr. Wendling den Streich macht, und Hr. De Jean Dir nicht Wort hielte, dann es war nur darauf abgeſehen, daß Du warten und mitreiſen konnteſt. Mit nächſter Poſt Antwort, damit ich weiß wie die Sachen ſtehen.“ Die Auskunft, welche Wolfgang inzwiſchen ertheilte, war nicht tröſtlich. „Der Hr. De Jean“, ſchrieb er (14. Febr. 1778) „der auch morgen nach Paris reiſt, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerti und 3 Quartetti fertig gemacht habe[17], mit nur 96 fl. (er hat ſich um 4 fl. daß es die Hälfte wäre verſtoßen) gegeben. Er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit dem Wendling ſchon abgemacht, ich werde das Uebrige nachſchicken. Daß ich es nicht hab fertig machen können iſt ganz natürlich. Ich habe hier keine ruhige Stunde; ich kann nichts ſchreiben als nachts, mithin kann ich auch nicht früh aufſtehen. Zu allen Zeiten iſt man auch auf nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinſchmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort; aber ſo eine Sach kommt in die Welt hinaus und da will ich halt, daß ich mich nicht ſchämen darf, wenn mein Name darauf ſteht. Dann bin ich auch, wie Sie wiſſen, gleich ſtuff, wenn ich immer für ein Inſtrument (das ich nicht leiden kann) ſchreiben ſoll; mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechſeln was anders gemacht, als Clavierduetti mit Violin und auch etwas an der Meſſe[18]. Jetzt ſetze ich mich aber in allem Ernſt über die Clavierduetten, damit ich ſie ſtechen laſſen kann“[19].

---

[17] Später (3. Oct. 1778) berichtet er, De Jean habe die drei Quartetti und das Flautenconcert (ſo!) in Mannheim gelaſſen, und er (Wolfgang) werde ſie durch Wendling erhalten. — Es ſind mir zwei Quartetts für eine Flöte, Violine, Bratſche und Violoncello von Mozart bekannt. Das eine (André Verz. 254) iſt nach der Ueberſchrift di Wolfgango Amadeo Mozart, Mannheim il 25 dec^{bre} 1777 das zweite, da das erſte bereits am 18. Dec. fertig war. Es iſt in D dur, in den üblichen drei Sätzen, von denen der mittlere, ein Adagio $^3/_8$ durchaus pizzicato begleitet wird, während die Flöte allein die Melodie führt. Das ganze iſt leicht ſowohl für die Ausführung als im Stil, die Flöte tritt meiſtens in den Vordergrund, die begleitenden Stimmen ſind ſicher und gewandt geführt, aber ohne eigentliche Verarbeitung. Das zweite, davon das Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien ſich befindet, wäre nach einer beigeſchriebenen Notiz 1784 in Paris componirt, was ein offenbarer Irrthum iſt. Es iſt in A dur und beginnt mit Variationen über ein einfaches angenehmes Thema, in welchen nacheinander jedes Inſtrument obligat auftritt. Darauf folgt ein Menuett, und zum Schluß ein Rondieaux, deſſen Tempoangabe Mozarts guten Humor bezeugt; ſie lautet: Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così — così — con molto garbo ed espressione. Es iſt ebenfalls in jeder Beziehung leicht, kürzer aber etwas friſcher als jenes. Ferner hat ſich ein Andante in C dur für Flöte mit Begleitung des Quartetts, 2 Oboen und 2 Hörnern erhalten, eine Art Romanze (André Verz. 253). Das

---

Original hat keine Zeitangabe, aber die Handſchrift, das Mannheimer Papier und die begründete Vorausſetzung, daß Mozart nicht ohne Beſtellung für Flöte geſchrieben habe, weiſen auf dieſe Zeit hin. Auch ein Rondo (Allegretto grazioso in D dur) für Flöte mit Begleitung derſelben Inſtrumente, das mir aber nur in Abſchrift bekannt iſt, gehört wohl dieſer Zeit und den von De Jean beſtellten Concerten an. Beide Compoſitionen ſtehen rückſichtlich der leichten Ausführbarkeit und Behandlung den Quartetts nahe und ſind wie dieſe nicht bedeutend.

[18] Von dieſer Meſſe iſt mir gar nichts bekannt.

[19] Später ſchreibt er (28. Febr. 1778): „Von den 6 Clavier-Sonaten habe ich noch zwey zu machen; ich habe aber keine Eile damit, denn ich kann ſie hier nicht ſtechen laſſen. Mit souscription iſt hier nichts zu machen, es iſt eine Bettlerey, und der Kupferſtecher will ſie auf ſeine Unköſten nicht ſtechen, er will mit mir moitié vom Verkauf ſein. Da laß ich ſie lieber zu Paris ſtechen, da ſind die Stecher froh, wenn ſie was Neues bekommen und zahlen brav und mit souscription kann man auch etwas machen.“ Dies wurde auch ausgeführt; ſie erſchienen dort unter dem Titel:

Das war ein harter Schlag für den Vater, der ſicher auf dieſe Einnahme gerechnet hatte, welche wenigſtens die Koſten des Mannheimer Aufenthalts decken und, wenn es ſonſt gut ging, den Weg nach Paris bahnen ſollte; nun ſah er, daß er für dieſes Deficit nachträglich eintreten und auch für die nächſte Zeit werde ſorgen müſſen. Und er befand ſich ſelbſt in ſo großer Verlegenheit. „Wir haben alles verſucht“ ſchreibt er (16. Febr. 1778) „um Dich und auch uns durch Dich glücklicher zu machen und wenigſtens Deine Beſtimmung auf einen feſtern Fuß zu ſetzen; allein das Schickſal wollte daß wir nicht zum Ziel kamen. Ich bin aber durch unſeren letzten Schritt tief hineingeſunken und Du weißt, daß ich nun gegen 700 fl. ſchuldig bin und mit meiner monatlichen Einnahme nicht weiß, wie nun mich, die Mama und Deine Schweſter unterhalten werde, da itzt gar in meinem Leben von dem Fürſten nicht einen Kreuzer zu hoffen habe. Du ſiehſt alſo ſonnenklar ein, daß Deiner alten Eltern und gewiß guten Dich von Herzen liebenden Schweſter zukünftiges Schickſal

---

Six Sonates
pour Clavecin ou Forte Piano
avec accompagnement d'un Violon
dediées
à Son Altesse Serenissime Electorale
Madame l'Electrice Palatine
par
Wolfgang Amadeo Mozart fils.
Oeuvre premier.
A Paris
Chez le Sr. Sieber, editeur de musique rue St. Honore à l'hôtel
D'Aligre Ancien Grand Conseil.

Sie finden ſich in den Oeuvres XIII, 2. XI, 5. 2. 4. 1. 3. — Der Stich derſelben war noch nicht ganz vollendet als er Paris verließ, doch erhielt er in München noch zeitig genug Exemplare um ſie der Churfürſtin zu überreichen.

lediglich in Deinen Händen iſt.“ Die Schweſter, welche täglich Zeugin der Sorgen und der Verlegenheit des Vaters war, der nicht wußte, wie er die um Neujahr eingelaufenen Rechnungen bezahlen, noch weniger wie er ſich neue Kleider, deren er doch bedurfte, anſchaffen ſollte, begriff die Lage der Dinge ſehr wohl; ſie übte ſich nicht nur mit Eifer auf dem Klavier, ſondern hatte auch mit großer Anſtrengung trefflich Präambuliren und Generalbaßſpielen gelernt, weil ſie einſahe daß ſie nach dem Tode des Vaters für ſich und die Mutter werde ſorgen müſſen. Sie war herzlich betrübt über die ſchlimmen Nachrichten, welche von Wolfgang einliefen und „weinte die Täge ihr Theil.“ Zwar ließ ihr dieſer im Unmuth darüber ſagen (19. Febr. 1778), „ſie ſolle nicht gleich über jeden Dreck weinen“; allein wie beſchämt mußte er ſein vom Vater zur Antwort zu erhalten (26. Febr. 1778): „Es war alſo nicht um ein Dreck geweint, als ſie über Deinen Brief weinte; und dennoch ſagte ſie, als Du ſchriebſt daß Du die 200 fl. nicht bekommen: Gottlob daß es nichts Schlimmeres iſt! da wir ſie doch ſonſt für ſehr intereſſirt hielten, und ſie weiß, daß nun um Euch fortzuhelfen, ihr eigener Schuldbrief muß eingeſetzt werden.“

7.

Was war denn geſchehen, mußte ſich der Vater fragen, wodurch Wolfgang ſo ganz verblendet war, daß er ſeiner Pflichten gegen ſich und die Seinigen ſo gar zu vergeſſen ſchien? Es bedurfte keiner großen Geſchicklichkeit zwiſchen den Zeilen zu leſen, um die Antwort in den Briefen ſeines Sohnes zu finden. War der Aufenthalt in Mannheim für ihn als Künſtler von der größten Wichtigkeit durch den Einfluß, welchen die Leiſtungen eines ausgezeichneten Orcheſters, der

Verkehr mit Künſtlern und Schriftſtellern, welche ihn freudig anerkannten und bewunderten, die geiſtige Atmoſphäre einer Reſidenz, in welcher deutſche Wiſſenſchaft und Kunſt blüheten, auf ſeinen empfänglichen Sinn ausüben mußten, ſo ſollte er dort auch zuerſt von der Leidenſchaft ergriffen werden, welche über das innere Leben des Menſchen entſcheidet. Wir haben geſehen, daß er ſich zu den Frauen hingezogen fühlte, für die Reize eines anmuthigen Verkehrs mit ihnen einen empfänglichen Sinn beſaß und daß ihm in die Anerkennung ihres Talents leicht ein perſönliches Intereſſe hineinſpielte welches derſelben eine lebhaftere Färbung verlieh. Jetzt aber erwuchs aus der Bewunderung einer ungewöhnlichen muſikaliſchen Begabung eine leidenſchaftliche Liebe für die Sängerin ſeines Herzens, die um ſo tiefer und feſter Wurzel ſchlug, als das junge Mädchen unter ſeinem liebenden Einfluß zuerſt die Blüthe ihres herrlichen Geſanges entfaltete, durch ihn zum Bewußtſein und zur Anerkennung ihres Talents gelangte, und durch den Druck, unter welchem ſie mit den Ihrigen lebte, auch das Mitgefühl des jungen Mannes lebhaft erweckte. Aloyſia Weber, die zweite Tochter eines in untergeordneten Verhältniſſen — er war als Copiſt und Souffleur beim Theater angeſtellt — lebenden Mannes, damals in ihrem funfzehnten Jahr eine aufblühende Schönheit, gewann die volle Liebe Mozarts und erwiederte ſie. Seine Briefe, obwohl ſie nur die Bewunderung für die außerordentliche Sängerin ausſprechen, ſind nicht minder beredte Zeugen für ſeine Herzensneigung; die Begeiſterung des Künſtlers und die Leidenſchaft des Liebenden ſind auf wunderbar ſchöne Weiſe mit einander innig verſchmolzen. Der tiefe Blick, welchen wir hier in das reine unſchuldige Herz eines Jünglings thun, der menſchlich ſo warm und wahr empfindet, wie er künſtleriſch auffaßt und darſtellt, iſt um ſo ergreifender, als er uns ahnen läßt, was mit dieſer Knoſpe, die nicht aufblühen ſollte, geknickt worden iſt.

„Künftigen Mittwoch“ ſchreibt Wolfgang dem Vater (17. Jan. 1778) „werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Poland zu der Prinzeſſin von Oranien gehen[1]; man hat mir hier ſo viel Gutes von ihr geſprochen, daß ich mich endlich entſchloſſen habe[2]. Ein holländiſcher Officier, der mein guter Freund iſt, iſt von ihr entſetzlich ausgeſcholten worden, daß er mich, als er hinüber kam, ihr das Neujahr anzuwünſchen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigſte bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil ſie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen iſt, ſo habe ich ihr vier Arien abſchreiben laſſen, und eine Symphonie werde ich ihr auch geben, denn ſie hat ein ganz niedliches Orcheſter und giebt alle Tage Akademie. Die Copiatur von den Arien wird mich auch nicht viel koſten, denn die hat mir ein gewiſſer Herr Weber, welcher mit mir hinüber gehen wird, abgeſchrieben. Dieſer hat eine Tochter, die vortrefflich ſingt und eine ſchöne reine Stimme hat, und erſt 15 Jahre alt iſt. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann ſie auf jedem Theater die Prima donna machen. Ihr Vater iſt ein grundehrlicher deutſcher Mann, der ſeine Kinder gut erzieht, und dieß iſt eben die Urſache, warum das Mädel hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädel[3] und einen Sohn. Er hat ſich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 fl. begnügen müſſen, und weil er ſeinem Dienſte allezeit gut vorgeſtanden und dem Churfürſten eine ſehr geſchickte Sängerin geſtellt hat, ſo hat er nun — ganze 400 fl. Meine Arie von der de Amicis mit den entſetzlichen Paſſagen[4] ſingt ſie vortrefflich; ſie wird dieſe auch zu Kirchheim-Poland ſingen.“ Nach ſeiner Rückkehr berichtet er weiter über dieſe „Vacanzreiſe“ (2. Febr. 1778). „Wir mußten gleich einen Zettel ins Schloß ſchicken; den andern Tag kam der Hr. Concertmeiſter Rothfiſcher[5] zu uns. Abends gingen wir nach Hof, das war Samſtag; da ſang die Mlle Weber drei Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! Ich habe ja im neulichen Briefe von ihren Verdienſten geſchrieben, doch werde ich dieſen Brief nicht ſchließen können, ohne noch mehr von ihr zu ſchreiben, da ich ſie itzt erſt recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einſehe. Wir mußten hernach bei der Officierstafel ſpeiſen. Sonntag zu Mittag waren wir wieder an der Tafel; Abends war keine Muſique, weil Sonntag war — darum haben ſie auch nur 300 Muſiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bei Hofe ſpeiſen können, wir haben aber nicht gewollt, ſondern ſind lieber unter uns zu Hauſe geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gern das Eſſen bey Hofe hergeſchenkt, denn wir waren niemal ſo vergnügt als da wir allein beiſammen waren; allein wir haben ein wenig oeconomiſch gedacht — wir haben ſo genug zahlen müſſen. Den andern Tag, Montag, war wieder Muſique, Dienſtag wieder und Mittwoch wieder; die Mlle Weber ſang in Allem 13 mal und ſpielte zweymal Clavier, denn ſie ſpielt gar nicht ſchlecht. Was mich am meiſten wundert, iſt daß ſie ſo gut Noten lieſt. Stellen Sie ſich vor, ſie hat meine ſchweren Sonaten langſam, aber ohne eine Note zu fehlen, prima vista geſpielt: ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom Vogler ſpielen hören. Ich habe in Allem zwölfmal geſpielt, und einmal auf Begehren in der lutheriſchen Kirche auf der Orgl und habe der Fürſtin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als 7 Louisdor in Silbergeld bekommen, und meine liebe arme Weberin 5. — Basta. Wir haben nichts dabei verloren, ich hab noch 42 fl. Profit und das unausſprechliche Vergnügen mit grundehrlichen, gut katholiſchen und chriſtlichen Leuten in Bekanntſchaft gekommen zu ſeyn; mir iſt leid genug, daß ich ſie nicht ſchon lange kenne.“ — »A propos!« fügt er nachträglich hinzu „Sie müſſen ſich nicht zu viel verwundern, daß mir von 77 fl. nicht mehr als 42 fl. übrig geblieben ſind. Das iſt aus lauter Freuden geſchehen, daß einmal wieder ehrliche und gleichdenkende Leute zuſammenkommen ſind. Ich habe es nicht anderſt gethan, ich habe halben Theil gezahlt; das geſchieht aber nicht auf anderen Reiſen, das habe ich ſchon geſagt, da zahl ich nur für mich. — Hernach ſind wir fünf Täge zu Worms geblieben, dort hat der Weber einen Schwager, nämlich der Dechant vom Stift; der fürchtet des Hrn. Webers ſpitzige Feder. Da waren wir luſtig, haben alle Mittags und Nachts beim Hrn. Dechant geſpeiſt. Das kann ich ſagen, dieſe kleine Reiſe war ein wahres Exercitium für mich auf dem Clavier. Der Hr. Dechant iſt ein rechter braver vernünftiger Mann. — Nun iſt es Zeit daß ich ſchließe; wenn ich Alles aufſchreiben wollte was ich denke, ſo würde mir das Papier nicht klecken.“

---

[1] „Die jetzt regierende Fürſtin von Naſſau-Weilburg“ ſagt Schubart (Aeſthetik S. 192) „hat ſich als Kennerin und Beſchützerin der Muſik einen großen Ruf erworben. Sie ſang ehemals vortrefflich [„göttlich“ heißt es im muſikal. Almanach Alethinop. 1782], gewiſſe phyſiſche Gründe aber bewogen ſie den Geſang fahren zu laſſen und ſich ganz dem Clavier zu widmen. Sie ſpielt ſchwere Concerte von Schobert, Bach, Vogler, Beecké und andern mit ungemeiner Leichtigkeit weg. Das Allegro und Preſto gelingt ihr immer, das Adagio und Largo aber nie: denn ſie hat aus übermäßiger Reizbarkeit der Nerven einen Abſcheu vor allem Traurigen. Ihr Orcheſter iſt ſehr gut beſetzt.“

[2] Der Vater hatte ſchon früher für dieſen Fall erinnert (4. Dec. 1777): „In Weilburg habt Ihr zu bedenken, daß Ihr keine katholiſche Kirche habt, da Alles lutheriſch oder calviniſtiſch iſt; ich will alſo, daß Ihr Euch nicht allzulange dort aufhaltet.“

---

[3] Von dieſen ſind vier bekannt, die älteſte Joſepha, ſpäter an den Violinſpieler Hofer und dann an den Baſſiſten Mayer verheirathet; Aloyſia, die nachherige Lange; Conſtanze, Mozarts Frau; Sophie, verehlichte Haibl. Sie werden uns noch öfter begegnen.

[4] Vgl. I S. 291 f.

[5] Paul Rothfiſcher, geb. 1746, wird als Violiniſt und beſonders als geſchickter Dirigent, ſowie als ein einſichtiger und beſcheidener Künſtler von Schubart (Aeſthetik S. 193) gerühmt, nach deſſen Angabe er ſpäter nach Wien ging, während er nach Gerber 1785 in Weilburg ſtarb.

Nachdem er wieder nach Mannheim zurückgekehrt war, widmete er nun faſt alle Zeit dem Umgang mit Webers und ſuchte die Tochter im Geſang weiter zu bilden. Er ſtudirte ihr unter anderen alle ſeine Arien ein, welche er mit ſich genommen hatte und bat ſeinen Vater ihr von Salzburg aus zu ſchicken, was dort noch an paſſenden Arien ſei[6]; er verſchaffte ihr die Gelegenheit ſich hören zu laſſen und hatte die Genugthuung, als ſie in einer Akademie bei Cannabich[7] mehrere

---

6) „Wenn ich mich nicht irre, ſo ſind auch Cadenzen da, die ich einmal aufgeſetzt habe, und aufs wenigſte eine Aria cantabile mit ausgeſetztem gusto; das bitte ich mir am erſten aus, das iſt ſo ein Exercitium für die Weberin. Ich habe ihr erſt vorgeſtern ein Andantino cantabile von Bach ganz gelernt.“ Und der Vater antwortet auch (26. Febr. 1778): „Nun habe doch 3 Arien Il tenero momento [Lucio Silla 2], die Scena Fra i pensieri più funesti [Lucio Silla 22] und das Pupille amate [Lucio Silla 21] mit harter Mühe vom Copiſten erhalten.“

7) „Geſtern war eine Accademie beim Cannabich“, ſchreibt er (14. Febr. 1778) „da iſt bis auf die erſte Sinfonie vom Cannabich Alles von mir geweſen. Die Roſe hat mein Concert ex B geſpielt, dann hat der Hr. Ramm zur Abwechslung fürs fünftemal mein Oboe-Concert für Ferlendi geſpielt, welches hier einen großen Lärm macht; es iſt auch des Hrn. Ramm ſein cheval de bataille. Hernach hat die Mlle Weberin die aria di bravura von der de Amicis ganz vortrefflich geſungen. Dann habe ich mein altes Concert ex D geſpielt, weil es hier recht wohl gefällt; dann habe ich eine halbe Stund phantaſirt und hernach hat die Mlle Weber die Arie Parto m'affretto von der de Amicis [Lucio Silla 16] geſungen,

Arien geſungen hatte, daß Raaff, „der gewiß nicht ſchmeichelt, als er um ſeine aufrichtige Meinung gefragt wurde, ſagte: Sie hat nicht wie eine Scolarin, ſondern wie eine professora geſungen.“ Endlich componirte er auch eine Arie für ſie, die ihm, weil ſie ſo recht eigentlich für ſeine Aloyſia gemacht war, weil ſie ausſprach was die Sängerin ihm war, ſo ans Herz gewachſen war wie keine andere Compoſition. „Ich habe auch zu einer Uebung“ berichtet er (28. Febr. 1778) „die Aria Non sò d'onde viene etc., die ſo ſchön von Bach componirt iſt, gemacht, aus der Urſach, weil ich die von Bach ſo gut kenne, weil ſie mir ſo gefällt und immer in Ohren iſt; denn ich hab verſuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet dieſem Allen im Stande bin, eine Aria zu machen, die derſelben von Bach gar nicht gleicht? — Sie ſieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Dieſe Aria habe ich anfangs dem Raaff zugedacht, aber der Anfang gleich ſchien mir für den Raaff zu hoch, und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu ſehr, und wegen Setzung der Inſtrumente ſchien er mir auch für einen Sopran beſſer. Mithin entſchloß ich mich dieſe Aria für die Weberin zu machen. Ich legte ſie bey Seit und nahm die Wörter Se al labro für den Raaff vor. Ja, da war es umſonſt, ich hätte ohnmöglich ſchreiben können, die erſte Aria kam mir immer in Kopf. Mithin ſchrieb ich ſie und nahm mir vor ſie accurat für die Weberin zu machen. Es iſt ein Andante sostenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der andere Theil: Nel seno a destarmi, dann wieder das Sostenuto. Als ich ſie fertig hatte, ſo ſagte ich zur Mlle Weber: Lernen Sie die Arie von ſich ſelbſt, ſingen Sie ſie nach Ihrem gusto; dann laſſen Sie mir ſie hören und ich will Ihnen hernach aufrich-

---

mit allem applauso. Zum Schluß war dann meine Sinfonie vom Re pastore.«

tig ſagen, was mir gefällt und was mir nicht gefällt. Nach zwey Tägen komme ich hin, und da ſang ſie mirs und accompagnirte ſich ſelbſt. Da habe ich aber geſtehen müſſen, daß ſies accurat ſo geſungen hat, wie ich es gewunſchen habe und wie ich es ihr lernen hab wollen. Das iſt nun ihre beſte Aria, die ſie hat; mit dieſer macht ſie ſich gewiß überall Ehre, wo ſie hinkommt.“ Dieſe Zuverſicht wurde gerechtfertigt in einer Akademie, welche vor Mozarts Abreiſe bei Cannabich gegeben wurde[8]. „Die Mlle Weber hat zwey Arien von mir geſungen, die Star tranquillo von Re pastore und die neue Non so d'onde viene. Mit dieſer hat meine liebe Weber ſich und mir unbeſchreibliche Ehre gemacht. Alle haben geſagt, daß ſie noch keine Aria ſo gerührt hat wie dieſe; ſie hat ſie aber auch geſungen, wie man ſie ſingen ſoll. Cannabich hat gleich wie die Aria aus war laut geſchrieen: Bravo, bravissimo maestro! veramente, scritta da maestro! Hier habe ich ſie das erſtemal mit den Inſtrumenten gehört. Ich wollte wünſchen, Sie hätten ſie auch gehört, aber ſo wie ſie da producirt und geſungen wurde, mit dieſer Accurateſſe im gusto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie ſie doch noch — ich hoffe es. Das Orcheſtre hat nicht aufgehört die Aria zu loben und davon zu ſprechen.“ Und er ſelbſt kann auch nicht aufhören davon zu ſprechen: „Ich wollte nur wünſchen, daß Sie meine neue Aria von ihr ſingen hörten; von ihr ſage ich, denn ſie iſt ganz für ſie gemacht. Ein Mann wie Sie, der verſteht was mit Portamento ſingen heißt, würde gewiß ein ſattſames Vergnügen daran finden.“ Darum bat er den Vater auch, er möge dieſe Arie, welche er ihm geſchickt hatte, Niemand zu ſingen geben, denn ſie ſei ganz für die Weber geſchrieben und paſſe ihr wie ein Kleid auf den Leib.

---

[8] In dieſer wurde auch das Concert für drei Klaviere geſpielt. „Mlle. Roſe Cannabich ſpielte das erſte, Mlle. Weber das zweite und Mlle Pierron Serrarius (unſere Hausnymphe) das dritte. Wir haben drei Proben gemacht und es iſt recht gut gegangen.“

In der That dieſe Arie iſt ſehr ſchön, eigenthümlich in Form und Behandlung[9], der einfache und wahre Ausdruck deſſen, was er ſelbſt empfand, was er die Sängerin ſo gern empfinden laſſen wollte. Während er aufs lebhafteſte ausdrückt, wie bei ſeiner Compoſition die Stimme und der Geſang der Weber ihm vorgeſchwebt und ihn begeiſtert haben, ſpricht er nicht davon, wie ihm die Worte Metaſtaſios aus dem dramatiſchen Zuſammenhang gelöſt[10] zum Selbſtgeſpräch eines jungen Herzens wurden, das zuerſt die Regungen der Liebe fühlt und ſtaunend über die neuen Gefühle, welche im Kampfe gegen einander ſich mächtig erheben, nicht wagt ſich ſelbſt zu geſtehen, wodurch es ſo tief gerührt und erſchüttert werde; denn Mitleid ſei nicht mächtig genug, um dieſe Empfindungen zu erregen. Das war ja der Zuſtand ſeines Herzens und was er ſelbſt empfand das legte er in die Seele ſeiner Geliebten und, weil er ein Künſtler war, auf ihre Lippen[11]. Rein und ſchön drückt dieſe Arie die Empfindung eines jungen Mädchens aus, die in voller Unſchuld in Staunen und Zweifel über die Regungen ihres Herzens geräth, die ſie ſelbſt nicht verſteht. Sie findet in ſich, in der Vergangenheit keinen Grund zu aufregender Beſorgniß; noch iſt die

---

[9] Höchſt eigenthümlich ſind gleich die kleinen Zwiſchenſätze der Violinen im Recitativ. Den Hauptſatz bildet das Adagio, das durchweg cantabile gehalten iſt, und bei großer Ruhe und ſtetigem Fluß doch ſehr ſchön und charakteriſtiſch das Zweifeln und immer erneuerte ſich ſelbſt Beſinnen ausdrückt. Einen höchſt wirkſamen Gegenſatz bildet das lebhaft erregte Allegro agitato, welches auf eine einfache aber überraſchende, außerordentlich ſchöne Weiſe in das Adagio zurückführt, das nun aber nicht bloß wiederholt wird, ſondern die weſentlichen Momente theils durch die harmoniſche Behandlung theils durch ſchärfere Accente geſteigert, in anderer Verbindung und Gruppirung neu geſtaltet und abſchließt. Die Liebe und Sorgfalt, mit welcher Alles ausgeführt iſt, zeigt ſich auch in der Behandlung des Orcheſters. Die Saiteninſtrumente ſind nicht blos ſauber im Detail ſondern auch mit genauer Berückſichtigung des Klangeffects geſchrieben; ſo iſt es z. B. von herrlicher Wirkung, wenn die Geigen in tiefer Lage mit der Singſtimme gehen, welche in hoher Lage ihre klarſten Töne entfaltet. Auch die zweite Violine iſt wohl bedacht und überall die Begleitung reich ohne zu decken. Von den Blasinſtrumenten ſind Flöten, Clarinetten, Hörner und Fagotts zuſammengeſtellt und in einer Weiſe verwendet, daß ſie dem ganzen Colorit eine intenſive Kraft und einen milden Glanz geben; mit vollkommener Herrſchaft über die Wirkung ſind ſie bald einzeln, bald in verſchiedener Gruppirung benutzt.

[10] In Metaſtaſios Olimpiade hat Cliſtene, König von Sicyon, einen unbekannten Jüngling, der wie ſich nachher ergiebt ſein Sohn iſt, zum

---

Opfertod verurtheilt, weil er einen Mordverſuch auf ihn gemacht hat. Aber im Begriff ihn dem Tod zu übergeben, fühlt er ſich durch ſeinen Anblick wunderbar gerührt und wendet ſich zu ſeinem Vertrauten mit den Worten:

Alcandro, lo confesso, stupisco di me stesso. Il volto, il ciglio, la voce di costui nel cor mi desta un palpito improvviso, che lo risente in ogni fibra il sangue. Fra tutti i miei pensieri la cagion ne ricerco, e non la trovo. Che sarà, giusti Dei, questo ch'io provo?

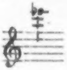
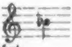
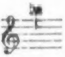
Non so d'onde viene
quel tenero affetto,
quel moto, che ignoto
mi nasce nel petto,
quel gel, che le vene
scorrendo mi và.
Nel seno a destarmi
si fieri contrasti
non parmi che basti
la sola pietà.

[11] Ob und wie weit Mozart ſelbſt ſich es klar gemacht hatte, daß die Worte Metaſtaſios ſeine eigene Situation ausſprachen, iſt nicht zu ſagen. Daß ſeine Empfindung das bewegende Element für die künſtleriſche Geſtaltung wurde und ihr den individuellen Charakter aufprägte iſt unzweifelhaft; aber ſchwerlich hat er darüber reflectirt daß er dieſelbe in der Arie ausdrücken wollte, ſonſt wäre dieſe nicht das vollendete Kunſtwerk geworden. Es iſt für ſeine künſtleriſche Natur bedeutſam, daß nicht ſeine Empfindung es iſt, die ihn beim Produciren beſchäftigt — denn dieſe iſt es ja die ihn produciren läßt — ſondern die künſtleriſchen Mittel.

Neigung, welche in ihr aufkeimt, nicht zur alles beherrſchenden Leidenſchaft geworden, ſie ſteht an dem Wendepunkt, das fühlt ſie, der über ihr inneres Leben entſcheiden wird. Daher ruht auf dem Ganzen bei großer innerer Wärme und tiefer Erregung des Gefühls die Ruhe und Klarheit der Unſchuld, deren Ausdruck durch Mozart den Zauber eines unbeſchreiblichen Wohllauts erhält[12]. Aber auch von den Leiſtungen der Sängerin giebt die Arie eine überaus günſtige Vorſtellung; nur eine ſchöne helle Sopranſtimme von ungewöhnlicher Höhe, für den gefühlvollen Vortrag getragenen Geſanges und geläufige Coloratur gleich geeignet und geſchult, konnte einer ſolchen Aufgabe gewachſen ſein[13], und bei einem funfzehnjährigen Mädchen erregt das allerdings nicht geringes Erſtaunen[14].

---

12) Es iſt charakteriſtiſch daß ſich ſowohl in Vorhalten als durchgehenden Noten in dieſer Arie ſchärfere Diſſonanzen finden als man gewöhnlich bei Mozart erwartet; ſie ſind jedesmal ſehr bezeichnend und, wie ſich von ſelbſt verſteht, dem Geſetz und Gefühl entſprechend, ſo daß ſie den das Ganze durchdringenden Wohllaut nicht verletzen ſondern erhöhen.

13) Der einfache getragene Geſang iſt durchaus vorherrſchend, nur einigemal kommen eigenthümlich gewundene, ausdrucksvolle Coloraturen vor — ähnliche finden ſich in der Partie der Elvira — und zum Schluß ein Paar raſche Läufe, die bis  gehen. Die durchgehende Lage iſt die einer hohen Sopranſtimme von  bis , tiefere Töne werden nur vorübergehend berührt.

14) Später hat Mozart dieſelbe Arie noch einmal componirt. Auf dem Original des Recitativs (André Verz. 85) iſt bemerkt: per il Sgr. Fischer di Wolfgango Amadeo Mozart, Vienna li 19 Marzo 1787. Die Gliederung der Arie iſt, wie der Text es verlangt, dieſelbe, die Be-

Mozarts Abneigung gegen die Pariſer Reiſe erklärt ſich aus dieſer Neigung leicht, ſo wenig er ſich das auch geſtehen mochte. Wenn er ſeinem Vater ſchrieb (4. Febr. 1778): „Ich kann unmöglich mit Leuten reiſen, mit einem Manne, der ein Leben führt, deſſen ſich der jüngſte Menſch ſchämen müßte, und der Gedanke einer armen Familie, ohne ſich Schaden zu thun, aufzuhelfen vergnügt mich in der Seele", ſo war das gewiß redlich gemeint, er brannte vor Begierde dieſe Familie aus ihrer traurigen Lage zu befreien; allein die Liebe zu ſeiner Aloyſia war doch das ſtille, aber mächtigſte Motiv. Der Wunſch wenigſtens in ihrer Nähe zu leben, bis er ſie ganz ſein nennen könnte[15], vereinigte ſich mit dem unwiderſteh-

---

handlung ſo verſchieden wie möglich. Natürlich iſt ſie hier im Sinne der dramatiſchen Situation aufgefaßt; ein Mann, ein Herrſcher, der ein langes Leben voll Erfahrungen hinter ſich hat, ein kräftiger Charakter fühlt ſich von einer weichen Stimmung ergriffen, die ihm unbegreiflich und weil er ſie ſich nicht erklären kann läſtig iſt, deren er ſich zu erwehren ſucht und die ihn doch mit unwiderſtehlicher Gewalt wiederum beſchleicht. Der Ausdruck des ſtaunenden Sinnens und des leidenſchaftlichen Widerſtrebens iſt ernſt, kräftig und das Ganze großartig, manches z. B. die Stelle quel gel che scorrendo le vene mi và von wunderbarer Macht und Schönheit. Aber freilich ſetzt die Arie den Umfang, die Kraft und Weichheit, die Geſchmeidigkeit einer Baßſtimme im Verein mit einer Ausbildung derſelben und einer Kunſt des Vortrags voraus, wie ſie eben in Fiſcher vereinigt waren, und ſcheint ihm nicht minder wie ein Kleid auf den Leib gepaßt zu haben, als jene der Weber.

[15] Wohin ſeine Gedanken ſich damals richteten, kann man auch aus einer Aeußerung abnehmen als er erfuhr daß ein Jugendfreund, Hr. v. Schiedenhofen eine reiche Heirath gemacht hatte (7. Febr. 1778): „Das iſt halt wiederum eine Geldheyrath, ſonſt weiter nichts. So möchte ich nicht heyrathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch ſie machen. Drum will ichs auch bleiben laſſen und meine goldne Freiheit genießen, bis ich ſo gut ſtehe daß ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Hrn. v. Schiedenhofen war es nothwendig eine reiche Frau zu wählen, das macht ſein Adl. Noble Leute müſſen nie nach gusto und

lichen Trieb Opern zu componiren. Um beiden zu genügen hatte er ſich einen Plan ausgedacht, der, wie er glaubte auch den äußeren Intereſſen ſeiner wie ihrer Familie entſprechen würde; Webers gingen leicht auf ein Vorhaben ein, das ihnen großen Vortheil verſprach, es kam nur darauf an daß Wolfgangs Vater ſeine Zuſtimmung gab. Dieſem ſetzte er alſo nun auseinander daß er zunächſt in Mannheim bleiben und die übernommenen Compoſitionen vollenden wolle. „Unter dieſer Zeit wird ſich Hr. Weber bemühen ſich wo auf Concerts mit mir zu engagiren; da wollen wir mit einander reiſen. Wenn ich mit ihm reiſe, ſo iſt es juſt ſo viel als wenn ich mit Ihnen reiſete. Deswegen habe ich ihn gar ſo lieb, weil er, daß Aeußerliche ausgenommen ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren caractère und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn ſie nicht, wie Sie wiſſen zum Schreiben zu commod wäre, ſo würde ſie Ihnen das Nämliche ſchreiben. Ich muß bekennen daß ich recht gern mit ihnen gereiſt bin. Wir waren vergnügt und luſtig; ich hörte einen Mann ſprechen wie Sie. Ich durfte mich um nichts bekümmern; was zerriſſen war, fand ich geflickt; mit einem Wort, ich war be-

---

Liebe heyrathen, ſondern nur aus Intereſſe und allerhand Nebenabſichten; es ſtünde auch ſolchen hohen Perſonen gar nicht gut, wenn ſie ihre Frau etwa noch liebten, nachdem ſie ſchon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majoratsherren zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müſſen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, ſondern wir dürfen, können und wollen ſo eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich ſind, wohl aber niedrig, ſchlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unſer Reichthum nur mit uns ausſtirbt, denn wir haben ihn im Kopf — und dieſen kann uns kein Menſch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann — brauchen wir nichts mehr.“ Zu dieſer Diatribe wird der Vater wohl etwas den Kopf geſchüttelt haben.

dient wie ein Fürſt. Ich habe dieſe bedrückte Familie ſo lieb, daß ich nichts mehr wünſche als wie ich ſie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es."

„Mein Rath iſt daß ſie nach Italien gehen ſollten. Da wollte ich Sie alſo bitten, daß Sie je ehender je lieber an unſern guten Freund Lugiati [16] ſchreiben möchten und ſich erkundigen, wie viel und was das Meiſte iſt, was man einer Prima Donna in Verona giebt; — je mehr je beſſer, herab kann man allzeit, — vielleicht könnte man auch die Ascensa in Venedig bekommen. Für ihr Singen ſtehe ich mit meinem Leben, daß ſie mir gewiß Ehre macht. Sie hat ſchon die kurze Zeit viel von mir profitirt, und was wird ſie erſt bis dahin profitiren? Wegen der Action iſt mir auch nicht bang."

„Wenn das geſchieht, ſo werden wir, Mr. Weber, ſeine zwey Töchter und ich die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schweſter im Durchreiſen auf 14 Täge zu beſuchen, meine Schweſter wird an der Mlle. Weber eine Freundin und Cameradin finden; denn ſie ſteht hier im Ruf wie meine Schweſter in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze Familie wie die Mozartiſche. Es giebt freilich Neider wie bey uns, aber wenn es dazu kommt, müſſen ſie doch halt die Wahrheit ſagen: redlich währt am längſten. Ich kann ſagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzburg komme, nur damit Sie ſie hören. Meine Arien von der de Amicis, ſowohl die Bravurarie als Parti m'affretto und Dalla sponda tenebrosa ſingt ſie ſuperb. Ich bitte Sie, machen Sie Ihr mögliches daß wir nach Italien kommen: Sie wiſſen mein größtes Anliegen — Opern zu ſchreiben."

---

16) Vgl. I S. 185.

„Zu Verona will ich gern die Oper um 30 Zechinen ſchreiben, nur damit ſie ſich Ruhm macht; denn wenn ich ſie nicht ſchreibe, ſo wird ſie, fürchte ich, ſacrificirt. Bis dahin werde ich ſchon durch andere Reiſen, die wir mit einander machen wollen, ſoviel Geld machen, daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, ſchreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, ſo taugt uns die andere Tochter, welche die älteſte iſt, gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthſchaft führen, weil ſie auch kocht.“

„Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergeſſen Sie meinen Wunſch nicht Opern zu ſchreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine ſchreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Aria höre oder ſehe. Aber italiäniſch, nicht deutſch; eine seria, nicht buffa! — Nun habe ich Alles geſchrieben, wie es mir ums Herz iſt[17], meine Mutter iſt mit meiner Denkungsart ganz zufrieden. — Ich küſſe Ihnen 1000 mal die Hände und bin bis in den Tod dero gehorſamſter Sohn.“

Ganz ſo einſtimmig, wie Wolfgang dachte, war freilich ſeine Mutter nicht, wie man aus folgender Nachſchrift ſieht, welche ſie ſeinem Briefe hinzufügte und die uns allerdings auch zeigt, daß ſie ohne allen Einfluß auf den Sohn war. „Mein lieber Mann!“ ſchreibt ſie „Aus dieſem Brief wirſt

---

[17] In einem ſpäteren Brief wiederholt er ſeine eindringliche Bitte (14. Febr. 1778): „Ich bitte Sie um Alles nehmen Sie ſich der Weberin an; ich möchte gar zu gern, daß ſie ihr Glück machen könnte; Mann und Weib, fünf Kinder und 450 fl. Beſoldung! Vergeſſen Sie nicht wegen Italien, auch wegen meiner nicht; Sie wiſſen meine Begierde und meine Paſſion. Ich hoffe, es wird Alles recht gehen; ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns nicht verlaſſen. Nun leben Sie recht wohl und vergeſſen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen.“

Du erſehen haben daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntſchaft machet, er gleich Gut und Blut für ſolche Leute geben wollte. Es iſt wahr, ſie ſingt unvergleichlich; allein da muß man ſein eigenes Intereſſe niemals auf die Seite ſetzen. Es iſt mir die Geſellſchaft mit den Wendling und den Ramm niemals recht geweſen, allein ich hatte keine Einwendung machen dürfen, und mir iſt niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberiſchen iſt bekannt worden, ſo hat er gleich ſeinen Sinn geändert. Mit einem Wort: bey anderen Leuten iſt er lieber als bey mir, ich mache ihm in einem und anderen was mir nicht gefällt Einwendungen und das iſt ihm nicht recht. Du wirſt es alſo bei Dir ſelbſt überlegen was zu thun iſt. Die Reiſe mit den Wendling finde ich gar nicht für rathſam, ich wollte ihn lieber ſpäter ſelbſt begleiten; mit dem Poſtwagen wurde es ſoviel nicht koſten. Vielleicht bekommſt Du von Hrn. Grimm noch eine Antwort, unterdeſſen verlieren wir hier nichts. Ich ſchreibe dieſes in der größten Geheim, weil er beim Eſſen iſt, und ich will damit ich nicht überfallen werde. Addio, ich verbleibe Dein getreues Weib Marianna Mozartin.“

Und nun der Vater! Für ihn war dieſer Brief ein härterer Schlag als ihn je einer getroffen und dieſer romanhafte Vorſchlag Wolfgangs brachte ihn beinah um die Beſinnung. Zwar zweifelte er nicht „daß er ſehr mußte aufgeredet worden ſeyn, ein ſchwärmendes Leben dem in einer ſo berühmten und für Talente ſo vortheilhaften Stadt zu erjagenden Ruhm vorzuziehen“, allein daß es fremdem Einfluß gelingen konnte ihn ſo ſich ſelbſt und aller beſſern Einſicht zu entfremden, das erſchreckte ihn. „Dein gutes Herz iſt es, welches macht, daß Du an einem Menſchen, der Dich wacker lobt, der Dich hochſchätzet und bis in den Himmel erhebt, keinen Fehler mehr ſieheſt, ihm all Deine Vertraulichkeit und Liebe ſchenkeſt: wo

Du als ein Knabe die übertriebene Beſcheidenheit hatteſt gar zu weinen, wo man Dich zu ſehr lobte.“ Hier ſchien ihm eine ſcharfe Cur nothwendig und mit der Ueberlegenheit eines erfahrnen Mannes, mit der Strenge eines pflichtgetreuen Vaters läßt er ſie ihm angedeihen. In einem ausführlichen Brief[18] führt er ihn nochmals darauf zurück, wie wenig er bis jetzt auf ſeiner Reiſe den weſentlichen Zweck derſelben feſt im Auge behalten habe, und wie er jetzt in Gefahr ſei, der Pflichten gegen die Seinigen und gegen ſich in einer unverſtändigen Aufwallung ganz zu vergeſſen. Es fällt ihm nicht ſchwer klar zu machen, daß es ein unreifer und ganz unausführbarer Gedanke ſei, ein junges Mädchen, die noch nirgend öffentlich geſungen habe, die auf keinem Theater aufgetreten ſei, weder Gewandtheit noch Ruf habe, zuerſt in Italien auf die Bühne bringen zu wollen, wo das Publicum ſie durchfallen laſſen würde, wenn ſie auch wie eine Gabrielli ſänge. Er weiſt ihn darauf hin, wie unpaſſend die Zeit zu Kunſtreiſen ſei, wo der Krieg vor der Thür ſtehe, wie ein herumziehendes Leben mit einem fremden Mann und ſeinen Töchtern ihn um ſeinen guten Ruf, um alle Ausſicht auf eine ruhmvolle Zukunft bringen, und ſeine Familie in Schande ſetzen müſſe. „Es kommt itzt ganz allein auf Dich an“, ermahnt er ihn „in eins der größten Anſehen, die jemals ein Tonkünſtler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben; das biſt Du Deinem von dem gütigſten Gott erhaltenen außerordentlichem Talent ſchuldig, und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünſtler, auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeiſter, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieſet — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeſchläfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohſack, oder nach einem chriſtlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Nachruhm, mit Allem für Deine Familie wohl verſehen, bey aller Welt in Anſehen ſterben wirſt."

---

[18] Der hiehergehörige Theil deſſelben iſt als ein merkwürdiges Actenſtück in der Beilage XIII mitgetheilt.

Er ſah ein, daß hier raſch eingeſchritten werden müſſe; alle Bedenken, welche er gegen die Reiſe nach Paris gehabt hatte, traten vor der Nothwendigkeit zurück den Sohn den Verhältniſſen zu entziehen, welche ihn ſo gefährlich umſtrickt hatten. „Fort mit Dir nach Paris, und das bald!" ruft er ihm zu „ſetze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu ſehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren ſollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talent durch die ganze Welt." Der Geſellſchaft von Wendling und Ramm bedürfe er nicht, wie ſie ſeiner bedurften. Aber die Mutter ſollte nun mit ihm gehen um Alles in Ordnung zu richten; denn nicht auf etliche Monate müßten ſie dort verweilen, ſondern ſo lange als nöthig ſei um Ruhm und Geld zu erwerben, um ſo mehr als Paris jetzt der ſicherſte Ort ſei ohne Furcht des Krieges zu leben. So ſchwer ihm das auch fallen mochte, ſo wollte er für Geld und Creditbriefe nach Paris ſchon Sorge tragen.

Indem er ſo das Pflichtgefühl und den Ehrgeiz zugleich mit der beſſeren Einſicht ſeines Sohns in Anſpruch nahm, war er klug genug die leidenſchaftliche Neigung deſſelben für Aloyſia Weber, ſo klar er ſie erkennen mußte, nicht direct zu berühren. Wolfgang hatte ſie nicht ausgeſprochen, er durfte ſie alſo ignoriren und hütete ſich wohl das Gefühl ſeines Sohnes da anzugreifen, wo es gegen Gründe jeder Art unzugänglich und deshalb unbeſiegbar ſein mußte. Um ihm aber zu beweiſen daß er gegen die unglückliche Lage einer

Familie welche Wolfgang ſoviel Theilnahme einflößte nicht gleichgültig ſei, hielt er mit ſeinem guten Rath nicht zurück. Der Mann, welcher helfen konnte, war Raaff, ihn ſollte Wolfgang für die Weber intereſſiren; wenn es ihr gelang, dieſen für ſich zu gewinnen, ſo war ſeine Empfehlung bei den Impresarj die wirkſamſte; dann rieth er, ſie ſolle dahin ſtreben erſt in Mannheim auf die Bühne zu kommen, wenn es auch nur zur Uebung ſei.

Die Wirkung dieſes Briefes war die welche er erwartete. Wolfgang wurde zur Erkenntniß gebracht, daß er zunächſt Pflichten zu erfüllen habe, welchen ſeine Wünſche für eine noch ganz unbeſtimmte, von ihm, wie er ſich ſelbſt ſagen mußte, nur erträumte Zukunft nachſtehen mußten: er beugte ſich mit ſchwerem Herzen, aber in kindlicher Ergebung unter den Willen des Vaters. „Ich habe mir nie etwas Anderes vorgeſtellt", antwortet er (19. Febr. 1778) „als daß Sie die Reiſe mit den Weberiſchen mißbilligen werden; denn ich habe es niemal — bei unſern dermaligen Umſtänden verſteht ſich — im Sinn gehabt; aber ich habe mein Ehrenwort gegeben Ihnen das zu ſchreiben. Hr. Weber weiß nicht, wie wir ſtehen — ich ſag es gewiß Niemand; weil ich alſo gewünſchet habe in ſolchen Umſtänden zu ſeyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut ſtünden, ſo vergaß ich in dieſer Berauſchung die gegenwärtige Ohnmöglichkeit der Sache und mithin auch — Ihnen das zu melden, was ich Ihnen jetzt melde. — Was Sie wegen der Mlle. Weber ſchreiben iſt Alles wahr; und wie ich es geſchrieben habe, ſo wußte ich ſo gut wie Sie daß ſie noch zu jung iſt und daß ſie Action braucht, und daher öfter auf dem Theater recitiren muß; allein mit gewiſſen Leuten muß man öfters nach und nach weiter ſchreiten. Die guten Leute ſind müde hier zu ſeyn, wie — Sie wiſſen ſchon wer und wo, mithin glauben ſie es ſey Alles thunlich. Ich habe ihnen verſprochen Alles an meinen Vater zu ſchreiben; unterdeſſen als der Brief nach Salzburg lief, ſagte ich ſchon immer, ſie ſoll doch noch ein wenig Geduld haben, ſie ſeye noch ein bischen zu jung ꝛc. Von mir nehmen ſie auch Alles an, denn ſie halten Viel auf mich. Itzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Madme Toscani (Comödiantin)[19] geredet, damit ſie ſeine Tochter in der Action inſtruirt. Es iſt Alles wahr, was Sie von der Weberin geſchrieben haben, ausgenommen eins nicht daß ſie wie eine Gabrielli ſingt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn ſie ſo ſänge. Wer die Gabrielli gehört hat ſagt und wird ſagen, daß ſie nichts als eine Paſſagen- und Rouladenmacherin war; — — mit einem Worte, ſie ſang mit Kunſt aber keinem Verſtand[20]. Dieſe aber ſingt zum Herzen und ſingt am liebſten cantabile. Ich habe ſie erſt durch die große Arie an die Paſſagen gebracht, weil es nothwendig iſt, wenn ſie in Italien kommt, daß ſie Bravurarien ſingt; das Cantabile vergißt ſie gewiß nicht, denn das iſt ihr natürlicher Hang[21]. — Itzt wiſſen Sie alſo Alles, ich recommandire ſie Ihnen immer von ganzem Herzen."

---

[19] Mad. Toscani war eine Schülerin der Mad. Seyler, dann ihre Nebenbuhlerin, und eine Ohrfeige, welche ſie von dem Director Seyler erhielt, wurde Veranlaſſung zu der Entlaſſung des Seylerſchen Ehepaares (Brandes Selbſtbiogr. II S. 284. Iffland Selbſtbiogr. S. 106 f.).

[20] Vgl. I S. 223.

[21] Schubart ſagt von Vogler (Aeſthetik S. 135 f.): „Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls ſehr gerühmt. Er unterſcheidet die Töne der Kehle, der Naſe, des Hirns, der Bruſt, des Magens ſorgfältig von einander. Er war der erſte, der dem ekelhaften Schluchzen und Gluchzen der italiäniſchen Schule ſteuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu ſeufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspreßt. Die vortreffliche Sängerin Lange in Wien iſt ſein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äußerſter Genauigkeit. Sie ſingt mit gan-

Aber hart war der Kampf, den er mit ſich durchzumachen hatte; er wurde unwohl und mußte mehrere Tage das Zimmer hüten. Die Mahnungen ſeines Vaters hatten Saiten in ſeinem Innern getroffen, die ſchmerzlich nachzitterten; der Gedanke kein volles Vertrauen bei ihm zu finden machte ihn untröſtlich und es wurde ihm dann unmöglich ſich freimüthig zu äußern. „Ich bitte Alles von mir zu glauben, was Sie wollen, nur nichts Schlechtes. Es giebt Leute, die glauben es ſey ohnmöglich ein armes Mädl zu lieben, ohne ſchlechte Abſichten dabey zu haben; — ich bin kein Brunetti und kein Miſliweczeck! ich bin ein Mozart, aber ein junger und gut denkender Mozart.“ Allmählich gewann die Liebe und das Vertrauen zu ſeinem beſten Vater wieder ganz die Oberhand; „nach Gott kommt gleich der Papa; das war als ein Kind mein Wahlſpruch oder axioma und bey dem bleibe ich auch noch.“ Sie machten nun ernſtliche Vorbereitungen zur Abreiſe, wobei der Vater es an Anweiſung und gutem Rath nicht fehlen ließ, und ſeinen geliebten Sohn mit ſeinem beſten Segen ziehen ließ. „Wie ſchwer es mir fällt“, ſchreibt er „daß ich nun weiß, daß Du Dich noch weiter von mir entferneſt, kannſt Du zwar Dir in etwas vorſtellen, aber mit derjenigen

---

zer und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Leſen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinte, das leichte geflügelte Fortrollen der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äußeren majeſtätiſchen Anſtand hat ſie größtentheils dieſem ihrem großen Lehrer zu danken.“ Hiervon dürfen wir wohl etwas zu Gunſten Mozarts abziehen; denn Voglers Unterricht wird die Weber, ſoweit ſie ihn genoſſen hat, erſt ſpäter in München erhalten haben. Uebrigens galt Voglers Geſangunterricht bei den Meiſtern jener Zeit nicht ſoviel; Brandes erzählt (Selbſtbiogr. II S. 260), Kirnberger habe ſeine Tochter Minna, als er hörte ſie gehe nach Mannheim, ernſtlich vor Voglers Unterricht gewarnt, wie dies auch Tranſchel und Schuſter in Dresden gethan hätten.“

Empfindlichkeit nicht fühlen, mit der es mir auf dem Herzen liegt. Wenn Du Dir die Mühe nehmen willſt, beträchtlich nachzudenken, was ich mit Euch zwey Kindern in Eurer zarten Jugend unternommen habe, ſo wirſt Du mich keiner Zaghaftigkeit beſchuldigen, ſondern mir mit allen Andern das Recht wiederfahren laſſen, daß ich ein Mann bin und allezeit war, der das Herz hatte, Alles zu wagen. Nur that ich Alles mit der menſchenmöglichſten Vorſichtigkeit und Nachdenken: — wider die Zufälle kann man dann nicht; denn nur Gott ſieht die Zukunft voraus. — Ich habe nun in Dich, mein lieber Wolfgang, nicht nur allein kein, auch nur das geringſte Mißtrauen, ſondern ich ſetze in Deine kindliche Liebe alles Vertrauen und alle Hoffnung. Es kommt nur auf Deine geſunde Vernunft, die Du gewiß haſt, wenn Du ſie hören willſt, und auf glückliche Umſtände an; das Letzte läßt ſich nicht zwingen, Deine Vernunft aber wirſt Du immer zu Rathe ziehen, das hoffe ich, und das bitte ich Dich. Du kommſt nun in eine ganz andere Welt: und Du mußt nicht glauben, daß ich aus Vorurtheil Paris für einen ſo gefährlichen Ort, au contraire, ich hab aus meiner eigenen Erfahrniß gar keine Urſache, Paris für gar ſo gefährlich anzuſehen. Allein meine damaligen und Deine dermaligen Umſtände ſind himmelweit unterſchieden.“ Nachdem er dies ihm näher auseinandergeſetzt und die für ſeine Lage paſſenden Rathſchläge ertheilt hat, ſchließt er mit den Worten: „Ich weiß, daß Du mich nicht allein als Deinen Vater, ſondern auch als Deinen gewiſſeſten und ſicherſten Freund liebſt; daß Du weißt und einſiehſt, daß unſer Glück und Unglück, ja mein längeres Leben oder auch mein baldiger Tod, nächſt Gott, ſo zu ſagen, in Deinen Händen iſt. Wenn ich Dich kenne, ſo habe ich nichts als Vergnügen zu hoffen, welches mich in Deiner Abweſenheit, da ich der väterlichen Freude, Dich zu hören, Dich zu ſehen und zu umarmen, beraubt bin, allein noch tröſten muß. Lebe als ein guter katholiſcher Chriſt, liebe und fürchte Gott, bete mit Andacht und Vertrauen zu ihm mit voller Inbrunſt, und führe einen ſo chriſtlichen Lebenswandel, daß, wenn ich Dich nicht mehr ſehen ſollte, meine Todesſtunde nicht angſtvoll ſeyn möge. Ich gebe Dir von Herzen den väterlichen Segen, und bin bis in den Tod Dein getreuer Vater und ſicherſter Freund.“

Wie es zu gehen pflegt, ſo machte die Nähe der Trennung auf beiden Seiten das Gefühl erſt recht lebendig was man verlor. Die Akademien, welche Wolfgang vor ſeiner Abreiſe veranſtaltete, um ſich ſeine Compoſitionen und ſeine Schülerinnen zu produciren brachten noch ſchließlich ſeine außerordentlichen Leiſtungen zur Geltung, von allen Seiten hörte er, wie ungern man ihn ziehen ließ, nicht bloß die Muſiker, auch viele andere gebildete Männer, denen Mannheims Blüthe am Herzen lag, wußten ihn zu ſchätzen. Zu dieſen gehörte auch der Verfaſſer des deutſchen Hausvaters. „Ich habe“ ſchreibt Mozart ſeinem Vater (24. März 1778) „vor meiner Abreiſe zu Mannheim dem Hrn. von Gemmingen das Quartett, welches ich zu Lodi Abends im Wirthshauſe gemacht habe, und dann das Quintett und die Variationen von Fiſcher abſchreiben laſſen. Er ſchrieb mir dann ein beſonders höfliches Billet und bezeugte ſein Vergnügen über das Andenken, ſo ich ihm hinterlaſſe, und ſchickte mir einen Brief an ſeinen ſehr guten Freund, Hrn. v. Sickingen, mit den Worten: Ich bin verſichert, daß Sie mehr Empfehlung für den Brief ſeyn werden, als er es für Sie ſeyn kann. Und um mir die Schreibköſten zu erſetzen, ſchickte er mir 3 Louisdor. Er verſicherte mich ſeiner Freundſchaft und bat mich um die meinige. Ich muß ſagen, daß alle Cavaliere, die mich kannten, Hofräthe, Kammerräthe, andere ehrliche

Leute und die ganze Hofmuſik, ſehr unwillig und betrübt über meine Abreiſe waren. Das iſt gewiß wahr.“ Was ihn einigermaßen tröſtete war die Ausſicht in Paris Gelegenheit zum Componiren zu finden. „Ich freue mich auf nichts“ ſchreibt er (28. Febr. 1778) „als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich Etwas componiren müſſen. Das Orcheſtre ſeye ſo gut und ſtark, und meine Hauptfavorit-Compoſition kann man dort gut aufführen, nämlich Chöre; und da bin ich recht froh, daß die Franzoſen viel darauf halten. Das iſt auch das Einzige, was man in Piccini ſeiner neuen Oper Roland[22] ausgeſtellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und ſchwach ſeyen, und überhaupt die Muſique ein wenig zu einförmig; ſonſt hat ſie aber allen Beyfall gefunden. Zu Paris war man jetzt halt die Chöre von Gluck gewohnt. Verlaſſen Sie ſich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen, dem Namen Mozart Ehre zu machen; ich habe auch gar nicht Sorg darauf.“ Noch ſtand ihm der Abſchied von ſeiner lieben Weberin bevor; auch darüber berichtet er ehrlich ſeinem Vater. „Die Weberin hat aus gutem Herzen“ ſchreibt er (24. März 1778) „zwey Paar Täzeln von Filet geſtrickt und mir zum Angedenken und zu einer ſchwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir was ich gebraucht habe umſonſt abgeſchrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien von Moliere (weil er gewußt hat, daß ich ſie noch niemal geleſen) geſchenkt, mit der Inſchrift: Ricevi, amico, le opere del Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bey meiner Mama allein war, ſagte er: Itzt reiſt halt unſer beſter Freund weg, unſer Wohlthäter. Ja, das iſt gewiß,

---

22) Piccinis Roland, die erſte Oper, welche er in Paris ſchrieb, war Anfang 1778 aufgeführt worden.

wenn Ihr Hr. Sohn nicht geweſen wäre, der hat wohl meiner Tochter viel gethan und ſich um ſie angenommen, ſie kann ihm auch nicht genug dankbar ſeyn. — Den Tag ehe ich weggereiſet bin haben ſie mich noch beym Abendeſſen haben wollen, weil ich aber zu Hauſe hab ſeyn müſſen, ſo hat es nicht ſeyn können. Doch habe ich ihnen zwey Stunden bis zum Abendeſſen noch ſchenken müſſen; da haben ſie nicht aufgehört ſich zu bedanken, ſie wollten nur wünſchen, ſie wären im Stand mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, ſo weinten ſie alle. Ich bitt um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen, wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe herab, blieb unter der Hausthür ſtehen, bis ich ums Eck herum war und rief mir nach Adieu!"

Diesmal ließ der Vater keine Abſchiedsſcene auf die Scheibe malen; er dankte wohl Gott in ſeinem Sinn daß der Sohn einer großen Gefahr entronnen ſei. Daß dieſer eine ernſte Liebe zur Weber im Herzen trug und überzeugt war daß ſie ebenſo treu erwiedert werde, daß er mit dem feſten Vorſatz fortging ſich eine Stellung zu erwerben um ſie ſein nennen zu können, das ſprach er freilich nicht beſtimmt aus, aber er machte aus ſeinen Wünſchen und Hoffnungen[23] dem Vater ſo wenig ein Hehl als aus der Verbindung, welche er durch Briefe mit der Weberſchen Familie fortwährend unterhielt. Die Entwickelung dieſes Verhältniſſes überließ der Vater, ſobald er die nächſten Schritte Wolfgangs auf ſeiner künſtleriſchen Laufbahn geſichert ſah, im Vertrauen auf deſſen Sittlichkeit ruhig der Zukunft.

---

[23] „Ich habe ſehr viele gute Freunde zu Mannheim (und anſehnliche — vermögende)", ſchreibt er (24. März 1778) „die ſehr wünſchen mich alldort zu haben. Je nu, wo man gut zahlt, da bin ich. Wer weiß, vielleicht geſchieht es; ich wünſche es, und mir iſt auch immer ſo — ich habe immer noch Hoffnung."

Mit wahrer Befriedigung laſſen wir unſeren Blick auf dem Bilde des Jünglings verweilen, der in reiner, inniger Liebe leidenſchaftlich erglüht und es dennoch über ſich vermag, der ernſten Mahnung ſeines treuen und erfahrenen Vaters zu gehorchen, und in der Zuverſicht auf die Dauer echter Neigung ſeine heißeſten Wünſche der Erfüllung ſittlicher Pflichten nachſetzt. Das Vertrauen und die Liebe, welche Vater und Sohn auf dieſe Weiſe vereinigen, der echte Kern eines ſittlichen Familienlebens, begegnen uns hier zu unſerer Freude als der ſchönſte Schmuck eines deutſchen Künſtlerlebens.

8.

Am 14. März reiſten Mutter und Sohn ab; ſie hatten ſich einem Hauderer verdungen, der ihnen ihre Chaiſe abkaufte, und kamen am 23. März in Paris an, nachdem ſie alſo neun und einen halben Tag unterwegs geweſen waren: „wir haben geglaubt, wir können es nicht aushalten“ ſchreibt Wolfgang (24 März 1778)[1].

Der Vater ſetzte auf Paris große Hoffnung und glaubte, es könne Wolfgang nicht fehlen dort bald berühmt zu werden und alſo auch Geld zu erwerben. Er hatte die überaus glänzende Aufnahme im Gedächtniß, welche er daſelbſt vor vierzehn Jahren mit ſeinen Kindern gefunden hatte, und war überzeugt daß man dem Jüngling, der das was er als Kind verſprochen hatte in einer Weiſe erfüllte, die einem denkenden Beobachter ungleich wunderbarer erſcheinen mußte, als ſelbſt die unglaublichen Leiſtungen des Knaben, die gleiche Theilnahme ſchenken würde. Er rechnete auf das gute Gedächtniß ſo vieler vornehmer und angeſehener Perſonen, deren Gunſt ſie erfahren hatten, und vor Allem auf die erprobte Freundſchaft Grimms, der ihm damals mit ſeiner Kenntniß aller Verhältniſſe die Wege gebahnt hatte und mit dem er fortwährend in Verbindung geblieben war[2]. Er hatte denſelben jetzt ausführlich von ſeiner Lage und wie ſehr Wolfgang ſeiner Unterſtützung bedürfe in Kenntniß geſetzt und empfahl dieſem die unbedingteſte Hingebung an Grimms Rathſchläge[3].

---

[1] Man merkt die Wirkung der väterlichen Ermahnungen daran, daß nun gleich berichtet wird, für 11 Louisdor ſei der Hauderer gemiethet, der die Chaiſe um 40 Fl. übernehme, und 4 Louisdor haben die Reiſekoſten betragen.

---

2) An Breitkopf ſchreibt er (7 Febr. 1772): „Haben Sie ſchon lange keine Nachricht von unſerem Freund, Herrn Grimm?“

3) „Jetzt empfehle ich Dir nachdrücklichſt“ ſchreibt er ſeinem Sohn (6. April 1778) „Dir durch ein vollkommenes kindliches Vertrauen recht die Gnade, Liebe und Freundſchaft des Hrn. Baron v. Grimm zu verdienen, oder vielmehr ſolche zu erhalten, ihn in allen Stücken zu Rathe zu ziehen, und nichts aus eigenem Kopf oder vorgefaßter Einbildung zu thun, und durchaus auf Dein und dadurch auf unſer gemeinſchaftliches Intereſſe bedacht zu ſeyn. Die Lebensart in Paris iſt von der deutſchen ſehr unterſchieden, und die Art, im Franzöſiſchen ſich höflich auszudrücken, ſich anzuempfehlen, Protection zu ſuchen, ſich anzumelden u. ſ. w., hat ganz etwas Eigenes, ſo daß Herr Baron von Grimm mir eben auch damals Anweiſung gab, und ich fragte, was ich ſagen und wie ich mich ausdrücken ſollte. Sage ihm nur, nebſt meiner gehorſamſten Empfehlung, daß ich Dir dieſes erinnert habe, und er wird mir Recht geben. — Was dieſen Punct nun betrifft, bin ich zum voraus überzeugt, daß Du Dich immer an dieſen unſern gewiſſeſten Freund halten wirſt. — Ihr dürſt dem Herrn Baron von Grimm alle unſere Umſtände ſagen; ich ſelbſt habe ihm dieß und auch alle unſere Schulden in zween langen Briefen geſchrieben, und mich in vielen Stücken, die Verfolgung und die Verachtung, die wir vom Erzbiſchof ausgeſtanden, betreffend, auf Deine mündliche Erzählung berufen. Ich habe ihm erzählt, daß er nur dann höflich geſchmeichelt, wenn er Etwas nöthig hatte, und er Dir für alle Compoſitionen nicht einen Kreuzer bezahlt hat.“

Und doch hatte der kluge Mann in mehr als einer Hinſicht falſch gerechnet. Er hatte nicht bedacht, daß Grimm ſeit jener Zeit älter, bequemer und vornehmer geworden war, und daß ſchon ehemals um ſeine Freundſchaft wirkſam zu nutzen, eine Klugheit, Thätigkeit und Geſchmeidigkeit im praktiſchen Leben erforderlich geweſen war, wie er ſie beſaß, ſein Sohn aber trotz aller Lehren, die ihm ſein Vater und nun auch ſchon das Leben gegeben hatte, nicht mit nach Paris brachte und auch dort nicht erwerben ſollte. Er hatte nicht hinreichend erwogen daß die Aufmerkſamkeit des Publicums viel eher durch das Auffallende und Ueberraſchende in äußerlichen Dingen gewonnen wird als durch die größten inneren Vorzüge, in denen das Weſen der Kunſt beruht; daß die Gunſt der Vornehmen und Reichen hauptſächlich gepflegt ſein will und durch die geſchickte Benutzung der ſocialen Verhältniſſe erhalten wird. Ganz beſonders galt dies für Paris, wo damals noch Bildung und Intereſſe für Muſik im Verhältniß zu anderen großen Städten weniger allgemein war und nur wenn ungewöhnliche Umſtände hinzutraten zu einer Art Enthuſiasmus ſich ſteigerten. Dies war nun allerdings in jener Zeit der Fall, allein ſelbſt dieſer Umſtand — auch hier konnte der Vater nicht klar ſehen — war für das Auftreten eines jungen Mannes nicht günſtig, der es ſo wenig verſtand ſich perſönlich geltend zu machen. Höchſt merkwürdig aber iſt es für uns, daß Mozart, der ſo eben in Mannheim mitten in die erſten noch friſchen, lebhaften Beſtrebungen für die Erweckung einer nationalen deutſchen Oper getreten war, zu einer Zeit nach Paris kam, wo der Kampf zwiſchen der italiäniſchen und der durch Gluck reformirten franzöſiſchen Oper von beiden Seiten mit brennendem Eifer geführt und, wie es ſchien, zum Austrag gebracht werden ſollte. Hier, wie dort nahm er trotz ſeiner lebhaften Neigung keinen thätigen

Antheil; es war, als ſollte er als unbetheiligter Zuſchauer noch erſt ſich vorbereiten auf die Aufgaben, deren Löſung ihm beſtimmt war.

Ich muß hier kurz an die bekannten Thatſachen in ihrem Zuſammenhang erinnern um die muſikaliſche Situation klar zu machen. Lully[4] erhielt im Jahr 1672 von Ludwig XIV die Ermächtigung die Académie royale de musique einzurichten und wurde dadurch nicht allein der Stifter dieſer noch jetzt unter demſelben Namen beſtehenden Anſtalt[5], ſondern er begründete auch ihrem Weſen nach die große Oper der Franzoſen. Er ging von jenen erſten Verſuchen aus, welche man in Italien machte, die antike Tragödie in der Oper wieder zu erwecken[6], und ſowie dieſe dort zur Verherrlichung von Hoffeſten gedient hatten, ſo war auch in Paris die Aufführung der Oper urſprünglich ein Hoffeſt; das Privilegium Lullys beſtand eben darin, daß ihm geſtattet wurde auch vor dem Publicum gegen Bezahlung Opern aufzuführen, „ſelbſt die welche für den Hof beſtimmt waren“ (même celles qui auront été représentées devant Nous). Ballets mit und ohne Geſang waren die Vorläufer derſelben geweſen, in denen auch die vornehme Welt, den König nicht ausgeſchloſſen, ſelbſt mit auftrat; Ballets wurden deshalb ein weſentlicher Beſtandtheil der Oper, es war eine Hauptaufgabe des Dichters und Componiſten dieſelben mit der Handlung geſchickt in Verbindung zu ſetzen; — bekanntlich ſind die Ballets noch jetzt eine auszeichnende Prärogative der großen Oper in Paris. Eine nicht minder wichtige Aufgabe war es durch Pracht und Mannigfaltigkeit der Coſtumes, Decorationen, Maſchinerien, Aufzüge und was dahin gehört dieſen Spielen eine Würde zu geben, würdig eines Hofes, der ſich als den Repräſentanten des Glanzes und des Geſchmackes anſah; — auch hierin iſt die große Oper in Paris ſich treu geblieben. Während wir aber ſahen, daß in Italien das muſikaliſche Element der Oper und beſonders die Geſangskunſt über alle anderen die Oberhand gewinnt, macht ſich in Paris das dramatiſche neben demſelben geltend. Eine Oper von nationaler Bedeutung und nachhaltiger Wirkung zu begründen war Lully hauptſächlich dadurch möglich, daß er in Quinault einen Dichter fand, der ſeine, meiſt mythologiſchen Stoffe in einer Weiſe dramatiſch geſtaltete, welche dem poetiſchen Sinne und der Auffaſſung der Tragödie jener Zeit ſo wohl entſprach, daß man auch viel ſpäter noch die Opern Quinaults abgeſehen von ihrer Beſtimmung für die Muſik als vortreffliche Tragödien gelten ließ. Wenn uns der Charakter derſelben gegenwärtig — auch das abgerechnet was die Rückſicht auf den

---

[4] **Jean Baptiſte de Lully** war geboren in Florenz 1633, und wurde vom Ritter von Guiſe mit nach Paris genommen, wo er zunächſt als Küchenjunge in den Dienſt von Mademoiſelle von Montpenſier trat. Sein Violinſpiel und ſeine erſten Verſuche in der Balletmuſik erregten Aufmerkſamkeit, 1652 ſtellte ihn Ludwig an die Spitze ſeiner Kapelle. Er componirte jetzt die Muſik der Ballets, ſeit 1664 für Moliere, mit dem er ſich vereinigt hatte und in deſſen Stücken er auch mitunter als Komiker auftrat. Er genoß einer faſt unumſchränkten Gunſt bei Ludwig XIV, welcher er Anſehen und Reichthum verdankte; beides ſteigerte ſich nachdem ihm 1672 das Privilegium der großen Oper ertheilt worden war. Für dieſe componirte er neunzehn Opern, außer vielen Ballets und einigen Sachen für die Kirche. Er ſtarb 1687. Er war egoiſtiſch, anmaßend und ſtolz, dabei verſchlagen und falſch; ſo daß es ihm an Feinden nicht fehlte, die ſich nach ſeinem Tode durch eine bittere Spottſchrift rächten, Lettre de Clement Marot à Mr. *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lully aux Champs Elisées. A Cologne 1688 (deutſch in Marpurgs hiſt. krit. Beitr. III S. 387 ff.).

[5] Die hierauf bezüglichen Documente und Nachrichten ſowie Notizen über die weitere Ausbildung der Oper enthält das Buch Histoire du théatre de l'opera en France. Paris 1753 (zweite Aufl. 1757).

[6] I S. 240 ff.

Hof mit ſich brachte — weit entfernt von dem Geiſt der antiken Tragödie und mehr rhetoriſch aufgetragen und zugeſpitzt als poetiſch erſcheint, ſo erklärt ſich das leicht aus dem veränderten Standpunkt der Zeit, hindert aber keineswegs zu begreifen, daß jene Tragödien — denn ſo nannte man auch die Oper — den Geiſt ihrer Zeit ausdrückten und um ſo größere nationale Bedeutung gewannen, je lebhafter man in Frankreich die Zeit Ludwigs XIV als eine große empfand. Wenn es Lully gelang, den entſprechenden muſikaliſchen Ausdruck zu finden, ſo war die nationale Oper geſchaffen; und dieſes Verdienſt haben ihm die Mitlebenden und geraume Zeit hindurch die Nachwelt zugeſprochen[7]. Seine Muſik unterſcheidet ſich nicht weſentlich von jenen erſten Verſuchen in Italien. Wir finden keine der in der Opera seria beſtimmt ausgeprägten Formen, keine eigentlichen Arien, kein Duett, kein Enſemble. Der durchgehende Charakter des muſikaliſchen Ausdrucks iſt der des Recitativs, welches einfach die Worte wiedergiebt. Zum Theil iſt daſſelbe nur mit einem (bezifferten) Baß begleitet, allein auch dann hat es nicht die leichte freie Bewegung des italiäniſchen Recitativs, ſondern es iſt viel beſtimmter abgemeſſen und auch in der Begleitung der Wechſel der Harmonie häufiger. Sowie aber die Empfindung ſich auch nur um ein Weniges ſteigert tritt eine Art von Mittelzuſtand zwiſchen Recitativ und Geſang ein, in welchem die Worte genau nach dem declamatoriſchen Sprachaccent wiedergegeben ſind, und nicht bloß ſtreng im Tact — ſo daß die Tactarten häufig und in unregelmäßigen Abſchnitten wechſeln —, ſondern auch harmoniſch in der Art behandelt, daß zu jeder Note des Geſanges zugleich vom Orcheſter ein voller Accord angegeben wird. Die Bildung der Melodie war daher ſehr beſchränkt — ſo geht z. B. die Baßſtimme auch in den Solopartien immer mit dem Fundamentalbaß — und eine ausgeführtere muſikaliſche Form ſchwer erreichbar. Selbſtändige Muſikſtucke kommen nur ſehr ſelten vor, und dann in der beſchränkteſten Form, welche ſich meiſtens an die der Tanzmelodien (Airs) anlehnt. So iſt es auch, wenn mehrere Stimmen zuſammenkommen; entweder wechſeln ſie nur mit einander ab, oder wenn ſie zuſammen ſingen, fällt Note auf Note, und ebenſo ſind die Chöre nichts als eine in der einfachſten Weiſe mehrſtimmig ausgeſetzte Harmonie eines Grundbaſſes, wobei die Oberſtimme ſich nicht einmal immer durch ihre Melodie beſonders auszeichnet. Das Orcheſter hat, wo es nicht zum Tanz ſpielt, gar keine ſelbſtändige Bedeutung, ſondern es leiſtet weſentlich nur daſſelbe, was der Generalbaßſpieler auf dem Klavier ausführt: es giebt zu jeder Note des Baſſes die volle Harmonie an. Von inſtrumentaler Wirkung iſt kaum die Rede; ſehr ſelten treten einzelne Inſtrumente z. B. die Flöten in individueller Weiſe hervor. Das Verdienſt Lullys war es nun, den declamatoriſchen Accent in einer der franzöſiſchen Sprache angemeſſenen Weiſe muſikaliſch wiedergegeben, und den Ausdruck des Pathetiſchen in der einzelnen Phraſe charakteriſtiſch getroffen zu haben. Es iſt begreiflich daß anfangs, zumal bei geringer muſikaliſcher Bildung, grade dieſer Vorzug am lebhafteſten empfunden und anerkannt wurde; allein in jeder Kunſt und beſonders in der Muſik iſt das Charakteriſtiſche, weil es der Zeit und Perſon nach am meiſten individuell iſt, am eheſten dem Loos unterworfen nicht mehr verſtanden zu werden und daher nicht mehr zu gefallen. Deshalb finden wir denn auch daß ſpäter die Reaction gegen Lullys Muſik ſich grade gegen dieſe Behandlung der Textesworte richtete; man fand ſie einförmig, ſchwerfällig, langweilig[8], indem man auch für die einzelnen bedeutenden Züge nicht mehr empfänglich war, und verglich ſie mit dem Pſalmodiren (plainchant) der kirchlichen Geſänge[9]. Auch wird der Vortrag der Sänger und Sängerinnen uns als abſchreckend geſchildert, indem ſie ein eintöniges Herleiern mit heftigem Aufſchreien und übertriebenen Accenten in einzelnen Momenten abwechſeln ließen[10].

---

[7] Im Jahr 1778 wurde zuletzt eine Oper von Lully (Thésée) gegeben.

Indeſſen erhielten ſich Lullys Opern nicht allein ſo lange er lebte, ſondern auch nach ſeinem Tode (1687) eine lange Reihe von Jahren in unbeſtrittner Herrſchaft auf der Bühne,

---

8) Grimm ſagt (corr. inéd. p. 222): Son récitatif est un chant lourd, trainant et languissant que l'acteur débite à force de cris et de poumons, et qui dure depuis le commencement jusqu' à la fin. Ce récitatif détestable qui a été imité d' après le plainchant de l'église, et qui n'est proprement ni chant ni déclamation, est cause qu'il n'y a ni air ni récitatif dans un opera français, et que l'auditeur le plus intrépide en sort harassé. Er erzählt nicht übel (corr. litt. II p. 205): M. Hasse, qui avait entendu parler de la légèreté et de la pétulance françaises, ne se lassait point, lorsqu'il fut en ce pays-ci, d' admirer la patience avec laquelle on écoutait à l'Opera une musique lourde et monotone.

9) Atys, tragédie de l'immortel Quinault, mise en musique ou plutôt en plainchant par Lully ſagt Grimm (corr. litt. I p. 93).

10) L'art que nous appelons en langage sacré *chanter*, terme honteusement profané en France et appliqué à une façon de pousser avec effort des sons hors de son gosier et de les fracasser sur les dents par un mouvement de menton convulsif; c'est ce qu'on appelle chez nous *crier*, et qu'on entend jamais sur nos théâtres, à la vérité, mais tant qu'on veut sur les marchés publics (Grimm corr. litt. XV p. 283). En France, toute l'expression du chant musical est estimée sur les cris et les efforts des poumons dans les passions fortes, ou pour l'adoucissement de la voix dans les passions tendres; mais demander si tel chant, telle idée, tel motif a l'accent de la passion qu'il doit exprimer, c'est parler grec aux oreilles françaises (ebend. IV p. 165). Gretry bezeichnet die Unarten der alten Geſangsmanier näher (mém. I p. 301).

ein deutlicher Beweis, daß die hohe Gunſt, welche er perſönlich genoß, nicht den weſentlichſten Antheil an ſeinen Erfolgen haben konnte. Was neben ſeinen Opern etwa Gehör fand iſt kunſtgeſchichtlich nicht ſo wichtig, weil es ſich ſeiner Weiſe anſchloß; vereinzelte Stimmen, welche auf die in Italien in der neapolitaniſchen Schule ſich ausbildende Opera seria und ihre Geſangskunſt hinwieſen und einen Einfluß derſelben auf die franzöſiſche Muſik wünſchenswerth fanden, wurden ſchon aus nationalem Stolz nicht beachtet[11].

Nur durch die zähe Energie ſeines Charakters und eine mächtige Protection wie die des reichen La Popeliniere[12] gelang es **Rameau**[13] für ſeine Opern einen Platz neben den

---

[11] Raguenet Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Operas (Paris 1702), deutſch mit Anmerkungen nebſt der Entgegnung von Vieuville (bei Bonnet histoire de la musique p. 425 ff.), in Mattheſons Critica Musica (Hamburg 1712) I S. 91 ff.

[12] **La Popeliniere**, geb. 1692 geſt. 1762, ein reicher fermier-general, von dem Grimm corr. litt. III p. 185 folgende Charakteriſtik giebt: C'etait un homme celebre à Paris, sa maison etait le receptacle de tous les etats. Gens de la cour, gens du monde, gens de lettres, artistes, etrangers, acteurs, actrices, filles de joie, tout y etait rassemble. On appelait la maison une menagerie, et le maitre le sultan. Ce sultan etait sujet à l'ennui, mais c'etait d'ailleurs un homme d'esprit. Er machte artige chansons, ſchrieb Komedien, die er bei ſich aufführen ließ, und einen Roman, Daira. Eine andere, für jene Zeit charakteriſtiſche Berühmtheit gaben ihm die Liebesintriguen ſeiner erſten Frau mit dem Marſchall Richelieu; auch ſeine zweite Ehe war nicht ohne Skandal.

[13] **Jean Philippe Rameau**, geboren in Dijon 1683, trieb von Jugend auf leidenſchaftlich Muſik, kam 1704 auf einige Zeit nach Mailand, und hielt ſich dann in verſchiedenen Orten im ſüdlichen Frankreich auf. Nach einem vergeblichen Verſuch 1717 in Paris eine Organiſtenſtelle zu erhalten, nahm er eine ſolche in Clermont an und beſchäftigte ſich dort mit theoretiſchen Studien. Im Jahr 1721 kehrte er nach Paris

Lullyſchen zu gewinnen. Er fand, als er 1732 zuerſt Hippolyte et Aricie aufführte, den heftigſten Widerſpruch von Seiten der Anhänger Lullys, der nicht ſobald ermüdete; indeß gelang es ihm die Herrſchaft auf der Bühne, wenn gleich nicht über Lully doch neben ihm vollſtändig zu erringen, und ſeine Widerſacher beruhigten ſich allmählich, indem ſie anerkannten daß durch Rameaus Verdienſt die franzöſiſche Muſik nicht in ihrem Weſen geändert ſondern weiter ausgebildet und vervollkommnet worden ſei[14]. Und ohne Zweifel war dies der Fall. Rameau hatte ſich, ehe er mit ſeinen Opern

---

zurück und machte ſich dort durch ſeinen Traite de l'harmonie (1722), an welchen ſich eine Reihe anderer, zum Theil polemiſcher Schriften anſchloß, einen großen Namen als Theoretiker. Nachdem er 1732 ſeine erſte Oper aufs Theater gebracht hatte folgten derſelben noch ein und zwanzig. Er ſtarb 1764.

[14] Als Grimm nach Paris gekommen war, berichtete er Gottſched: „M. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünſtler, die jemals geweſen, gehalten und mit Recht" (Danzel, Gottſched S. 349). Seine Anſicht änderte ſich bald, allein die Charakteriſtik, welche er ſpäter von Rameau giebt (corr. litt. IV p. 80 ff.) läßt, ſo parteiiſch ſie iſt, die Verdienſte Rameaus erkennen, obwohl ſie dieſelben nicht gelten laſſen will: Dans ses opéras cet homme célèbre a écrasé tous ses prédecesseurs à force d' harmonie et de notes. Il y a de lui de choeurs, qui sont fort beaux. Lulli ne savait que soutenir par la basse une voix qui psalmodiait; Rameau ajouta presque partout à ses récits des accompagnemens d' orchestre. Il est vrai qu'ils sont d' assez mauvais goût, qu'ils servent presque toujours à étouffer la voix plutôt qu' à la seconder et que c'est là ce qui a forcé les acteurs de l'Opéra de pousser ces cris et ces hurlemens qui font le supplice des oreilles delicates. — Il ne manquait point d' idées, mais il ne savait qu'en faire; son récitatif est, comme celui de Lulli, un mélange de contresens continuels et de quelques déclamations heureuses. A l'égard de ses airs, comme le poète ne lui a jamais imposé d' autre tâche que de jouer autour d'un *lance*, *vole*, *triomphe*, *enchaine* etc., ou d' imiter le chant des rossignols par des flageolets et d' autres puérilités de cette espèce, il n'y a rien à en dire.

auftrat, als Organiſt und Inſtrumentalcomponiſt, ganz vorzugsweiſe aber als der Begründer einer Theorie der Harmonie großen Ruhm erworben. Von dieſer Seite her zeigen ſich auch in ſeinen Opern entſchiedene Fortſchritte. Die harmoniſche Behandlung iſt reicher und mannigfaltiger, ſie iſt nicht allein oft neu und überraſchend, ſondern ſogar geſucht und überladen. Die Begleitung iſt nicht mehr die harmoniſche Ausfüllung des bezifferten Baſſes, ſondern ſie bewegt ſich vielfach frei und ſelbſtändig; auch iſt das Orcheſter zu eigenthümlichen Effecten benutzt, ſowohl durch Abwechslung und Zuſammenſtellung der Inſtrumente nach ihren verſchiedenen Klangfarben, als durch ſelbſtändige Motive, welche beſonders auch zu mancherlei Detailmalerei verwendet werden. In dieſer Kunſt das Orcheſter zu behandeln iſt nicht allein gegen Lully ein Fortſchritt, ſondern auch der italiäniſchen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen. In ähnlicher Weiſe ſind ebenfalls den Chören die Feſſeln einer bloß generalbaßmäßigen Behandlung abgenommen, die Stimmen bewegen ſich freier und ausdrucksvoller. Auf die Ausführung der lyriſchen Partien iſt die vorgeſchrittene Kunſt des Sologeſangs ſichtlich von Einfluß geweſen, die Bewegung derſelben iſt freier, auch an Anſätzen zur Coloratur fehlt es nicht. Hier hat aber, obgleich Rameau ſich in ſeiner Jugend eine Zeitlang in Italien aufhielt, eine maßgebende Einwirkung der italiäniſchen Muſik doch nicht Statt gehabt[15]; wir finden nicht allein die beſtimmten Formen der italiäniſchen Oper nir-

---

In ſeiner Lettre sur Omphale (1752. Corr. litt. XV p. 281 ff.) gab Grimm eine detaillirte Kritik in ſehr gemäßigtem Ton.

15) Rameau ſoll zu Arnaud geſagt haben, wie Gretry (mém. I p. 426 f.) mittheilt, wenn er dreißig Jahre jünger wäre, würde er nach Italien gehen und ſich Pergoleſe zum Muſter nehmen.

gends angewendet, ſondern überhaupt weder in den Chören noch Sologeſängen eine feſt ausgeprägte Form ſelbſtändig ausgeführter Muſikſtücke. Und wenn hier im Weſen die Weiſe der Lullyſchen Oper gewahrt iſt, ſo gilt daſſelbe noch mehr von der Behandlung des Dialogs. Es iſt derſelbe ſtreng gemeſſene recitativartige Geſang mit beſtändig wechſelndem Tact, mit einer Begleitung gehäufter Accorde, deren faſt auf jeden Ton der Singſtimme ein neuer fällt; wenn gleich, wie ſich von ſelbſt verſteht, die verſchiedene Individualität des Componiſten auch hier einen gewiſſen freien Spielraum behält, ſo war doch der Grundcharakter des dramatiſchen Ausdrucks durch die Muſik in den weſentlichſten Erſcheinungen nicht verändert. Rameaus Oper war eine Ausbildung der Lullyſchen, keine Umgeſtaltung ihres Princips. Ob das was derſelben eigenthümlich war für einen wahren Fortſchritt der Kunſt zu halten ſei, oder für eine unzweckmäßige Neuerung, darüber wurde in jener Zeit mit großer Leidenſchaftlichkeit geſtritten; die Punkte, für welche man ſich damals am lebhafteſten intereſſirte, berühren uns jetzt am wenigſten. Die Thatſache iſt nicht zu bezweifeln, daß Rameau mit entſchiedenem Talent auf den von Lully gelegten Grundlagen einer franzöſiſch-nationalen Oper fortbauete; man wird ſogar bei einem genaueren Eingehen auf das Detail finden, daß ſelbſt die heutige dramatiſche Muſik der Franzoſen trotz aller Umwandlungen und verſchiedenartigen Einflüſſe welche ſie erfahren hat, ſowie in ihrer großen Oper das Gerüſte und der Zuſchnitt jener erſten Oper noch deutlich zu erkennen iſt, auch in manchen Wendungen und Eigenthümlichkeiten der Melodiebildung wie der rhythmiſchen und harmoniſchen Behandlung die Verwandtſchaft mit jenen alten Meiſtern nicht verläugnet: ein Beweis, daß in dieſer Tradition ein nationales Element ſich geltend macht.

Die Verehrer der national-franzöſiſchen Oper thaten recht ihren Streit über Lully und Rameau durch die Anerkennung beider zu ſchlichten; denn ihnen insgeſammt ſtand ein gefährlicher Angriff durch die italiäniſche Oper bevor, welche das übrige muſikaliſche Europa in einer Weiſe beherrſchte, daß Frankreich davon nicht unberührt bleiben konnte. Im Auguſt 1752 kam eine Geſellſchaft italiäniſcher Sänger nach Paris, welche die Erlaubniß erhielt im Saal der großen Oper komiſche Opern aufzuführen und deshalb Les Bouffons genannt wurde. Der Eindruck, welchen die italiäniſche Muſik[16] — namentlich Pergoleſes Serva Padrona — von italiäniſchen Kehlen mit italiäniſcher Geſangskunſt vorgetragen hervorbrachte, war außerordentlich. Es war nicht allein die ausgebildete, beſtimmt ins Ohr fallende Form der italiäniſchen Geſangsſtücke, der Reiz einer anmuthigen wohlgebildeten Melodie die von einer einfachen, leicht faßlichen Harmonie getragen wurde, welche ſo große Wirkung thaten, ſondern beſonders auch die vortreffliche Ausführung. Denn hierin waren die franzöſiſchen Operiſten nicht allein hinter den Italiänern zurückgeblieben, ſondern die Kunſt des Geſanges, welche als eine ſelbſtändige zu einem ſo hohen Grade der Vollkommenheit in Italien ausgebildet worden war, ſchien in Frankreich ganz unbekannt geblieben zu ſein. Auch das Orcheſter mit ſeinem hörbar tactirenden Director[17] wird dem discret accompagnirenden Orcheſter der Italiäner gegenüber als eine Geſellſchaft muſikaliſch wenig gebildeter Leute bezeichnet, die es als ihre Hauptaufgabe betrachtet möglichſt viel Geräuſch zu machen. Jetzt geriethen die Enthuſiaſten der italiäniſchen mit den Anhängern der nationalen Muſik in Streit und es entſpann ſich der vielbeſprochne Kampf des coin du Roi (der Nationalen) und des coin de la Reine (der Italiäner)[18]. Grimm, der ſich ſeit 1749 in Paris beſand und von Deutſchland Kenntniß und Neigung für die italiäniſche Muſik mitgebracht hatte, wurde durch ſeine Spottſchrift Le petit prophète de Boehmischbroda (1753), welche in bibliſch-prophetiſchem Ton den Untergang des guten Geſchmacks weiſſagt, wenn ſich Paris nicht zur italiäniſchen Muſik bekehre[19], einer der einflußreichſten Vorfechter der italiäniſchen Muſik; mit ihm Diderot, der wie alle Encyclopediſten durch Rameaus Angriff auf die Encyclopedie auch perſönlich gegen dieſen geſtimmt war[20]. Und J. J. Rouſſeau, der durch ſeinen mit dem größten Beifall aufgenommenen Devin du village dem entzückten Publicum gezeigt hatte, wie man die in der italiäniſchen Oper gewonnenen Schätze für

---

[16] Die Opern, welche die Bouffons zur Aufführung brachten, waren La serva padrona von Pergoleſe; Il giocatore von Orlandini; Il maestro di musica, ein Paſticcio; La finta Cameriera von Atella; La donna superba, ein Paſticcio; La scaltra governatrice von Cocchi; Il Cinese rimpatriato von Selletti; La Zingara von Rinaldo da Capua; Gli artigiani arrichiti von Latilla; Il paratagio von Jomelli; Bertoldo in corte von Ciampi; I viaggiatori von Leo.

[17] In der italiäniſchen Oper wurde nur vom Klavier aus dirigirt,

---

während in der franzöſiſchen der Tact mit einem Stab fortwährend laut geſchlagen wurde. Vgl. Gretry Essays I p. 39 ff.

18) Die Häupter der Parteien hatten ihren feſten Platz unter der Loge des Königs und der Königin.

19) Sie iſt wieder abgedruckt Corr. litt. XV p. 313 ff. ein Theil deutſch in der neuen Zeitſchrift für Muſik I S. 241 ff., wo ſie aber mit Unrecht Rouſſeau zugeſchrieben iſt, der ſelbſt ausdrücklich gegen die Autorſchaft proteſtirt. Grimm berichtet über ihren außerordentlichen Erfolg an Gottſched, und Frau Gottſched richtete eine Nachahmung derſelben gegen Weißes Operette Der Teufel iſt los (Danzel Gottſched S. 350 f.).

20) Die Charakteriſtik, welche er Rameaus Neffen von ſeinem Oheim und der italiäniſchen Muſik machen läßt, iſt ſprechend genug (Goethe XXIII S. 203 ff.).

die franzöſiſche fruchtbar verwerthen müſſe[21], ſchlug ſich ſo entſchieden auf die Seite der Bouffoniſten, daß er nicht allein die Mängel der franzöſiſchen Oper der Compoſition und Ausführung nach ſchonungslos aufdeckte, ſondern den Beweis unternahm, die franzöſiſche Sprache ſei ungeeignet für die Compoſition und es könne keine franzöſiſche Muſik geben[22]. In der Entrüſtung über ein ſolches Attentat auf die Nation wurde Rouſſeau nicht bloß mit Stockſchlägen und Dolchſtichen der Operiſten[23], ſondern mit der Baſtille bedroht; indeſſen blieb es bei einer Fluth von Streitſchriften[24]. Die Anhänger der franzöſiſchen Muſik, beſonders die Inhaber und Sänger der Oper, die in ihrem Intereſſe beeinträchtigt waren, wußten es aber durchzuſetzen, daß die italiäniſchen Sänger im März 1754 Paris verlaſſen mußten[25].

---

21) I S. 114 ff.

22) Dies geſchah in der bekannten Lettre sur la musique française (1753), wozu die Lettre d'un Symphoniste de l'academie royale de musique a ses camarades de l'orchestre (1753) ein witziges Nachſpiel war.

23) Gretry (mem. I p. 279) erzählt, die Mitglieder der Oper wären, durch das Lob der Anhänger der alten Muſik ſtolz gemacht und durch die Angriffe der Kritiker erbittert, in jener Zeit von einem unerträglichen Benehmen geweſen.

24) Rouſſeau Confessions l. VIII. Grimm corr. litt. I p. 92 f.

25) Grimm corr. litt. I p. 114. L'academie royale de musique vient enfin de bannir de son theatre la musique italienne, cette rivale si superbe et si dangereuse des operas de Lulli et de Rameau. Je vois un avantage très-reel à ce renvoi des bouffons, qui ne frappe personne, c'est que les Buffon, les Diderot, les d'Alembert, tous les gens de lettre d'un certain nom, les artistes de tous les ordres, peintres, sculpteurs, architectes, que cette musique avait comme ensorceles, n'iront plus à l'Opera, et auront d'autant plus de loisir à vaquer à leurs travaux, qui font l'honneur et la gloire du siècle et de la nation.

Wohl möchte man ſich wundern daß Männer wie Rouſſeau[26] und Diderot[27], die das Einfache und Naturgemäße als das einzige Princip der Kunſt geltend machten, für die italiäniſche Muſik auftraten, welche doch damals ſich zum großen Theil in Formen bewegte, die, wenn ſie auch urſprünglich in der Natur der Muſik als Kunſt wohl begründet waren, doch mehr und mehr conventionell geworden und von dem, was jene Männer einfach und natürlich nannten, weit entfernt waren. Indeſſen darf man dabei nicht überſehen, daß es die Opera buffa war, welche ſie begünſtigten, die damals zwar noch in ihren Anfängen ſtand, aber von jenem conventionellen Zwang der Opera seria ſich zu befreien ſtrebte[28]. Sodann iſt als die Hauptſache wohl zu beachten, daß das Grundelement der italiäniſchen Oper die Muſik war, daß ihre Formen aus der Natur derſelben abgeleitet waren und daß dieſe auch in den Auswüchſen und Verirrungen immer noch erkennbar blieb. Für eine Oppoſition gegen die franzöſiſche Oper, — welche ebenfalls eine ganz conventionelle

---

26) Rouſſeau hatte offenbar eine urſprüngliche muſikaliſche Begabung, die durch die italiäniſche Muſik geweckt und belebt war; ſie tritt überall hervor, wenn ihn auch mitunter die Conſequenz ſeiner Reflexion auf Abwege führt, und bewährt ſich beſonders 1771 auch darin, daß er für neue muſikaliſche Eindrücke zugänglich bleibt, auch wenn ſie ſeinen ausgeſprochenen Anſichten entgegen ſind.

27) Diderot ſcheint, wenngleich nicht unempfänglich für Muſik, doch weniger dafür gebildet geweſen zu ſein und offenbar hat in dieſer Hinſicht Grimm auf ihn Einfluß gehabt, wie übrigens und freilich ungleich bedeutender Diderot auf Grimm. Von dieſem iſt der Artikel poeme lyrique in der Encyclopedie (abgedruckt corr. litt. XV p. 349 ff.), in dem man, wie in einem kürzeren Aufſatz (corr. ined. p. 221) ein eigenthümliches Gemiſch von Anſichten findet, welche auf dem ſeit früher Jugend eingeſogenen italiäniſchen Geſchmack beruhen und von Reflexionen im Sinne Diderots, die in dieſer Anwendung und Verbindung vielfach flach und ſchief ſind.

28) I S. 346 ff.

Geſtalt angenommen hatte, die aber nicht auf den eigenthümlichen Bedingungen der muſikaliſchen Auffaſſung, ſondern weſentlich auf den Grundſätzen der poetiſch-dramatiſchen Darſtellung beruhte, gegen welche jene Oppoſition gerichtet war — konnte daher die ſpecifiſch muſikaliſch-künſtleriſche Ausbildung der italiäniſchen Oper eine willkommene Erſcheinung ſein, wenn ſie auch folgerichtig ſich gegen das Ueberſchreiten des Maaßes in derſelben hätte wenden müſſen.

Mit dem Abgang der Bouffons war indeſſen das Intereſſe für die italiäniſche Muſik in Paris nicht erloſchen. Man ſuchte nun beliebte Opern durch Ueberſetzung und Bearbeitung — wobei ihnen freilich oft übel mitgeſpielt wurde[29] — nach Paris zu verpflanzen; ſodann aber bildete ſich bald eine neue Schule von Componiſten, welche die Vorzüge der italiäniſchen Muſik und insbeſondere des Geſanges mit den begründeten Forderungen des nationalen Geſchmacks auszugleichen ſuchten. Wenn man ſich anfangs auch an die knappen Umriſſe und leichten Entwürfe der Intermezzi hielt, ſo verlangte doch der franzöſiſche Sinn mehr Zuſammenhang und Intereſſe der Handlung, mehr Freiheit und Geiſt in der Ausführung als die poſſenhafte Opera buffa aufzuwenden pflegte; das Intereſſe des Publicums beſtimmte talentvolle Dichter wie Favart, Sedaine, Marmontel ſich dieſer Gat-

---

29) Grimm ſagt von Piccinnis Buona figliola (corr. litt. VII p. 289 f.): Ce qu'on vient de faire pour assurer son succès en France est l'affront le plus sanglant qu' aux yeux d'un homme de goût un ouvrage puisse recevoir; mais cet affront ayant déjà été fait à la *Serva Padrona*, pourquoi des barbares traiteraient-ils mieux Piccini que Pergolesi? Au lieu de chanter les paroles sur lesquelles la musique a été faite, M. Cailhava d'Estandeux les a parodiées sur la musique en paroles françaises à peu près approchantes, et partout où cela lui est devenu trop difficile, un certain Baccelli a coupé la musique et l'a forcée de cadrer avec M. Cailhava.

tung zu widmen, und von der Seite des Dramatiſchen gewann die komiſche Oper der Franzoſen raſch die Oberhand über die Opera buffa. Natürlich mußte dieſe Richtung auch auf die muſikaliſche Darſtellung einen um ſo beſtimmenderen Einfluß gewinnen, als ſie im Geiſt der Nation begründet war[30].

Duni[31], ein geborner Neapolitaner und in der neapolitaniſchen Schule erzogen, war durch ſeinen Aufenthalt am Hofe in Parma, wo damals völlig franzöſiſcher Geſchmack und franzöſiſche Sitte herrſchten, veranlaßt worden einige franzöſiſche Operetten zu componiren, zuerſt Ninette à la cour. Der Erfolg, welchen ſie fanden, veranlaßte ihn 1757 nach Paris zu gehen, wo er während dreizehn Jahren eine Reihe komiſcher Opern lieferte, welche im leichten Stil und kleinen Formen geſchrieben, durch den heiteren, anmuthigen Charakter ihrer Melodien ſehr gefielen[32]. Ihm ſchloß ſich Monſigny[33] an, welcher, ohne muſikaliſche Bildung, durch die Vorſtellungen der Bouffons ſich in einem Grade angeregt fühlte, daß er Unterricht in der Muſik nahm und ſogleich anfing komiſche Opern zu componiren. Im Jahr 1759 brachte er glücklich ſeine erſte Oper auf die Bühne und Sedaine intereſſirte ſich ſo für dieſe Muſik, daß er ihm ſeine Opern anver-

---

[30] Man muß ſich erinnern daß ſeit 1717 die erneuerte Comedie Italienne (aux Italiens) beſtand, wo urſprünglich ausſchließlich italiäniſche Komödien in den Charaktermasken gegeben wurden; indeſſen nahm man bald auch zu franzöſiſchen Komödien ſeine Zuflucht und gab vorzugsweiſe Liederſpiele und Parodien (Grimm corr. litt. VI p. 229 f.). Daneben beſtand die Opéra comique au théâtre de la foire, welche beſonders durch Favart in Aufnahme kam und als eine gefährliche Rivalin der italiäniſchen Komödie vielfach angefeindet und 1745 aufgehoben wurde (Favart mémoires I p. XVII f.). Indeß konnte Favart ſie ſpäter wieder eröffnen, bis ſie 1762 mit der Comédie italienne vereinigt wurde (Favart mémoires I p. 203 f. 214 f. 228 f. 233).

[31] Egidio Romoaldo Duni, geb. in Matera 1709, erhielt ſeine muſikaliſche Bildung in Neapel unter Durante; noch ſehr jung gewann er mit ſeiner erſten Oper in Rom den Sieg über Pergoleſe (Gretry mém. I p. 125 f.) und ſchrieb dann eine lange Reihe von Opern für die verſchiedenſten italiäniſchen Bühnen mit nicht geringem Erfolg. Er ſtarb in Paris 1775.

[32] Grimm hebt hervor daß Duni nach Paris kam, weil er bei vorge-

---

rückterem Alter in Italien nicht mehr hoffte den Anforderungen einer neuen Zeit zu genügen, und ſich dort große Verdienſte erwarb. M. Duni a le premier veritablement chanté la langue française dans son Peintre amoureux (1757). Cette pièce eut un grand succès, sans que le public en sentit le vrai merite. On ne s'apperçut ni de la verite de la declamation et du chant, ni de la justesse des inflexions, ni de l'exactitude des ponctuations, toutes choses observees pour la première fois dans une composition française (corr. litt. IV p. 164 f.). — Lorsqu'il vint en France son goût et son style etaient deja vieux, mais avec son petit goût et son style un peu trivial, il fut le premier qui ecrivit vrai dans ce pays-ci, et ce lui fut un grand merite auprès des gens de goût (corr. litt. VII p. 126). Nach 1765 findet er ſeinen Stil un peu vieux et faible, mais ailleurs plein de finesse, de charme, de grace et de verite. C'est toujours malgre sa faiblesse l'homme chez lequel nos jeunes compositeurs devraient aller à l'ecole (corr. litt. IV p. 114). Später räumt er ihm zwar die unveräußerlichen Vorzüge einer guten Schule noch ein, aber der Mangel an Erfindung, Friſche und Leben wurde empfindlicher, daher er ihn ermahnt Philidor und Gretry das Feld mit Ehren zu räumen (corr. litt. V p. 140. 369. VI p. 63).

33) Pierre Alexandre Monſigny, geb. 1729, hatte in Paris eine Anſtellung im Finanzfach, ehe er als Componiſt auftrat. Im Jahr 1767 trat er als maitre d'hôtel in die Dienſte des Herzogs von Orleans (Grimm corr. litt. V p. 360), was wie Grimm ſpottet ſeinen muſikaliſchen Leiſtungen Eintrag that (corr. litt. VI p. 197. 209), in deſſen Hofhaltung er auch als maitre de musique gebraucht wurde (Genlis mem. I p. 294 ff. 335). Dort lernte ihn Frau von Genlis kennen, die ſeinen Charakter ebenſo ſehr ſchätzte als ſeine Muſik (mem. I p. 300. II p. 9. 337). Nach dem Jahr 1777 hörte er auf zu componiren, weil er durchaus keinen Trieb mehr verſpürte, und ſtarb allgemein geachtet in Paris 1817.

traute[34]. Ein großer Reichthum angenehmer, leicht anſprechender Melodien und ein entſchiedenes Talent für den Ausdruck des Gefühls ließen den Mangel einer tüchtigen Schule überſehen[35] und verſchafften ſeinen Opern einen glänzenden

---

34) Grimm corr. litt. VI p. 61 : En France, un poète ne se croit pas l'homme de plusieurs musiciens ou plutôt de tous les musiciens ; il en choisit un, s'associe avec lui et ne travaille plus avec d' autres : cet arrangement est très-préjudicable aux progrès de l'art. M. Sedaine s'est ainsi marie avec M. Monsigny — et persiste, au grand prejudice de nos plaisirs et de l'opéra comique du nouveau genre dont il est le createur, à ne vouloir travailler qu' avec Monsigny. Grimm ſchreibt die Erfolge Monſignys überwiegend den Operntexten Sedaines zu, bei dem er troß mancher Schwächen und ſeiner Nachläſſigkeit in der Ausführung die weſentlichen Eigenſchaften eines guten Operndichters findet. Si jamais un poète italien, ſagt er (corr. litt. III p. 136), ayant de la simplicité et de la facilité s'avise de les traduire, afin de mettre les Galuppi et les Piccinni à portée d' en faire la musique, ces pièces feront le charme et les délices de toute l'Europe; car ce qui empêche qu'on ne devienne absolument fou des opéra bouffons d'Italie, c'est que le poëme d'ordinaire n'a pas le sens commun.

35) Grimm beurtheilt ihn ſehr hart; eine allgemeine Charakteriſtik giebt er 1766 (corr. inéd. p. 219 f.) : M. de Monsigny n'est pas musicien de profession, et il n'y a rien qui n'y paraisse. Sa composition est remplie de solécismes ; ses partitions sont plaines de fautes de toute espèce. Il ne connait point les effets ni la magie de l'harmonie ; il ne sait pas même arranger les différentes parties de son orchestre et assigner à chacune ce qui lui appartient : ses basses sont presque toujours détestables, parce qu'il ne connait pas la véritable basse du chant qu'il a trouvé, et qu'il met ordinairement dans la basse ce qui devrait être dans les parties intermédiaires. Aussi tout oreille un peu exercée est bientôt excédée de cette foule de barbarismes ; et en Italie M. de Monsigny serait renvoyé du théâtre à l'école ; mais en France le public n'est pas si difficile, et quelques chants agréables mis en partition comme il plait à Dieu, des romances surtout, genre de musique national, pour lequel le parterre est singulièrement passioné, ont valu à ce compositeur

Erfolg, von denen einige wie Le Déserteur[36] einen großen, weit verbreiteten Ruhm erlangten. Bedeutender und tüchtiger geſchult war Philidor[37], welcher als Schachſpieler eines außerordentlichen Rufes genoß, ehe er (ebenfalls 1759) als Operncomponiſt auftrat. Auch auf dieſem Gebiet war ſein Ruhm bald entſchieden[38], und er beherrſchte mit Duni und Monſigny die komiſche Bühne, bis Grétry ſich derſelben

---

les succès les plus flatteurs et les plus éclatans. Die einzelnen Züge kehren immer wieder (z. B. corr. litt. III p. 136. VI p. 208. IX p. 463) und werden mit einer Schärfe betont, die den Gedanken an perſönliche Abneigung aufkommen läßt. Frau von Genlis proteſtirt gegen dieſe Beurtheilung (mém. II p. 22): Monsigny n'eut ni la fécondité de Grétry, ni l'énergie de Gluck; mais jamais on n'a composé en France des airs plus suaves, d'une plus touchante mélodie et d'une gaîté plus vraie.

36) Grimm verurtheilt auch hier Monſignys Muſik und ſpricht dem Dichter, deſſen Stück er mit großem Intereſſe analyſirt, alles Verdienſt am Erfolg zu (corr. litt. VI p. 197 f. 206 ff.); umgekehrt behauptet Frau v. Genlis daß man über Monſignys Muſik alle Unwahrſcheinlichkeiten und Unſchicklichkeiten des Stückes vergäße (mém. II p. 21 f.).

37) François André Danican, genannt Philidor, geb. in Dreux 1727, genoß eine muſikaliſche Erziehung und lebte als Muſiklehrer und Copiſt in untergeordneten Verhältniſſen, bis er ſich als Schachſpieler auszeichnete. Er ſtarb 1795, durch die Revolution aus Paris vertrieben, in London.

38) Anfangs findet Grimm ſeine Muſik nicht beſſer als alle franzöſiſche Muſik (corr. litt. II p. 346. III p. 89), ſeit 1764 erkennt er immer mehr die Fortſchritte an, welche er mache (III p. 401. IV p. 200), und giebt ihm 1768 das Zeugniß (VI p. 14 f.): Philidor prouve bien la vérité du proverbe, qu'à force de forger on devient forgeron; il a fait en dix ans de temps, du côté du métier, des progrès immenses; son style était lourd et pesant, il est devenu léger et plein de grâces; quant au nerf il en a toujours eu, mais il produisait ses effets laborieusement; s'il arrivait à son but, c'était par des efforts d'un athlète à la vérité plein de vigueur, mais dont la vue harassait votre imagination. Aujourd'hui l'on voit un maître qui se joue de son métier, et qui compose avec d'autant plus de sûreté qu'il lui

bemächtigte. Theils die Abneigung mit dieſem zu rivaliſiren, theils ſeine Leidenſchaft für das Schachſpiel entzog ihn dann der Bühne.

Es iſt wohl charakteriſtiſch daß die komiſche Oper, die vom Vaudeville und der Chanſon ausging, in ihren erſten Anfängen durch Componiſten heraufgebildet wurde, die, wie Duni, auf ein größeres Genre nicht mehr Anſpruch machen konnten, oder wie Monſigny und Philidor halb dilettantiſch nur ſo nebenbei auch componirten. Mit ganzer Kraft und brennendem Eifer warf ſich Gretry[39] in dieſes Gebiet; er war es, welcher der komiſchen Oper ihre Vollendung gab, wodurch ſie noch heute die echte Repräſentantin des nationalen Charakters der Franzoſen auf dem Gebiet der dramatiſchen Muſik iſt. Schon als Knaben hatten ihn in ſeiner

---

en coûte moins de peine; la chaleur de son style et la magie de son coloris vous derobent ce que ses idées peuvent avoir quelque fois de mesquin ou de trivial. — Il y a un air dans *Le Jardinier de Sidon*, accompagné d'un violon, d'un hautbois et d'un cor de chasse obligés: on n'a encore rien entendu en France dans ce goût la. Man warf ihm vor, daß er die italiäniſchen Meiſter beſtehle, allein Grimm meint, es gehöre immer viel Talent dazu um auf ſolche Weiſe zu ſtehlen (V p. 25. VI p. 145). Später neigte ſich Philidor nach Grimms Meinung zu ſehr nach Glucks Weiſe (IX p. 378. X p. 358), und zuletzt erklärt er Philidor ſei ſchwach geworden (XII p. 468. XIII p. 137).

[39] André Erneſt Gretry, geb. in Lüttich 1741, Sohn eines Muſikers, zeichnete ſich als Knabe durch muſikaliſches Talent und ſeine Stimme aus, erhielt Unterricht in der Muſik, und ging 1759 nach Rom um dort im Lütticher Collegium (einer ähnlichen Stiftung, wie die franzöſiſche Akademie in Rom) ſeine künſtleriſchen Studien fortzuſetzen. Im Jahr 1767 verließ er Italien und begab ſich nach einem kurzen Aufenthalt in Genf nach Paris. Er war von Jugend an ſchwächlich und wurde wiederholt vom Bluthuſten befallen, ſo daß man ihm, zumal bei ſeiner großen Arbeitſamkeit kein langes Leben verſprach. Dennoch überlebte er ſeine drei Töchter, die er zärtlich liebte und im blühenden Alter verlor, und ſtarb geachtet und geliebt 1813.

Vaterſtadt Lüttich die Vorſtellungen italiäniſcher Opernſänger entzückt, als Jüngling war er nach Rom gekommen, während Piccinni dort glänzte, hatte dort mehrere Jahre lang ſeine Studien gemacht und zuletzt ein Intermezzo Le vindemiatrici geſchrieben, welches gut aufgenommen wurde und ihm ſelbſt Piccinnis Beifall erwarb. In Paris hatte er anfangs, obgleich Monſigny und Philidor ihm freundlich entgegen kamen, mit Schwierigkeiten zu kämpfen; als es ihm aber 1768 gelungen war ſeine Oper Le Huron zur Aufführung zu bringen[40], war der Erfolg ſo vollſtändig daß ſeine außerordentliche Fruchtbarkeit dem ſtets erneuerten Beifall kaum genug thun konnte. Marmontel und Sedaine lieferten ihm mit anderen Dichtern Texte, welche auch ihrerſeits meiſtentheils einen guten Erfolg verbürgen konnten. Die Anſichten über das Weſen der dramatiſchen Poeſie, über die Aufgabe derſelben die menſchliche Natur frei vom Zwang conventioneller Vorſchriften in ihrer nackten Wahrheit darzuſtellen, welche von den Encyclopediſten ausgegangen waren und in dem bürgerlichen Drama, wie Diderot und Beaumarchais es ausbildeten, praktiſche Ausführung gefunden hatten, gewannen auf die Geſtaltung der komiſchen Oper einen weſentlichen Einfluß. Die ſtrenge Scheidung, welche in Italien zwiſchen der Opera seria und buffa feſtgeſetzt war, hatte hier keine Geltung; in dem Bemühen der komiſchen Oper mehr dramatiſches Intereſſe und zugleich der Muſik einen weiteren Spielraum zu geben, zog man immer mehr die ernſteren und edleren Seiten des Gemüthslebens, anfangs vorwiegend die Liebe, dann aber überhaupt die Aeußerungen der menſchlichen Leidenſchaften in ihren Bereich, und ſo entſprach die komiſche Oper zuletzt durch den Charakter der Handlung und Situationen, durch die pſychologiſche Motivirung immer mehr dem Begriff des Drama im engeren Sinn oder der ernſten Komödie, ja die Neigung für das Rührende, Ergreifende wurde ſogar vorherrſchend. Allerdings fehlte das Element der Heiterkeit ſelten ganz, aber es war keineswegs mehr das abſolut Beſtimmende ſondern häufig das Secundäre; jene Miſchung von Ernſt und Scherz, die man gegen das ehemals herrſchende Verbot der Vermengung verſchiedener Stilgattungen nun als den eigentlichen wahren Ausdruck der Natur anſah, kam beſonders der komiſchen Oper zu Statten[41]. Dieſe Bezeichnung wurde nun freilich mehr eine conventionelle und knüpfte ſich an äußere Umſtände, welche ſie von der großen Oper unterſchieden, wie es noch heutzutage der Fall in Paris iſt. Daß in der komiſchen Oper keine Ballets ſind iſt weniger weſentlich als daß ſie geſprochenen Dialog und kein durchgehendes Recitativ hat[42]. Da das Recitativ der franzöſiſchen großen Oper ihren weſentlichen Charakter gab, ſo enthielt man ſich deſſelben vor allen Dingen in der komiſchen Oper die vom Vaudeville ausging; das frei vorgetragene Recitativ der Italiäner mochte man nicht wagen nachzubilden, vielleicht verbot es auch damals ſchon das Privilegium der großen Oper. Indem man auf daſſelbe verzichtete, gewann man für den Dialog die Freiheit einer geiſtreichen, witzigen Converſation, die für den Franzoſen ein Lebenselement iſt; und indem dieſer Ton angeſchlagen wurde, beſtimmte er auch die Haltung der muſikaliſchen Darſtellung, die, wenn gleich bedeutend höher gehoben, doch immer ihren Ausgang vom Converſationston nehmen mußte. Dieſe Gattung auszubilden war Gretry ganz und gar geeignet[43]. Seine ganze Anlage hatte durchaus nichts Großes, Anmuth und Feinheit waren vorherrſchend. Sein Gefühl war weniger tief als lebhaft, aber ungemein reizbar und leicht erregt; ſein Geiſt war ebenſo fein als beweglich. Dem entſprach eine außerordentliche Leichtigkeit für die verſchiedenartigſten Empfindungen einen treffenden und anſprechenden Ausdruck zu finden. Sein Beſtreben war darauf gerichtet daß die Muſik wahr ſei, daß ſie das beſtimmte Gefühl und zwar in der individuellen Modification der dramatiſchen Situation und des dramatiſchen Charakters wiedergebe, und zwar unmittelbar dadurch daß der Componiſt ſich lebendig in die Handlung verſetze und ſich dadurch begeiſtere[44]. Das weſentliche Mittel wodurch er dies zu erreichen ſtrebte war der Geſang, die Melodie; dieſe gefällig, ſingbar und ausdrucksvoll zu bilden hatte er den Italiänern abzulernen geſucht[45], wie er auch die dort üblichen

---

[40] Die näheren Umſtände berichtet auch Marmontel (mem. IX. oeuvr. II p. 72 ff.).

---

[41] Grimm discutirt bei Gelegenheit des Deſerteurs, welches die erſte komiſche Oper dieſer Gattung war, ausführlich über dieſen Gegenſtand im Sinne Diderots (corr. litt. VI p. 212 ff.).

[42] Grimm, der das Recitativ für ein weſentliches Erforderniß der Oper anſah, bekämpft den „barbariſchen Gebrauch“ in der komiſchen Oper geſprochnen Dialog und Geſang zu vermiſchen, und behauptet es werde in Frankreich keine wahren Componiſten geben, ehe ein wahres Recitativ geſchaffen ſei (corr. litt. IV p. 166. VI p. 120. 209 f.).

---

[43] Er ſelbſt hat über ſeinen Bildungsgang, die Entſtehung ſeiner Werke, ſeine Anſichten über dramatiſche Muſik ausführliche Mittheilungen gemacht in ſeinen Mémoires ou Essais sur la musique (Paris an V. 8. in drei Bänden), welche von K. Spazier im Auszug und mit Zuſätzen, meiſtens polemiſcher Art, deutſch bearbeitet ſind: Gretrys Verſuche über die Muſik (Leipz. 1800). Die Naivetät einer im Ganzen harmloſen Eitelkeit, welche in dem Buch hervortritt, giebt über manche Erſcheinungen den beſten Aufſchluß. Die Anſichten ſind ſehr breit ausgeführt, und enthalten neben manchem Feinen und Durchdachten, das auf eigener Erfahrung beruhet, viel Triviales und willführlich Erſonnenes. Auch darf man wohl annehmen, daß Gretry bei ſeinen Compoſitionen nicht mit der Art von Berechnung verfuhr, welche er hier nach der That anſtellt, z. B. I p. 177 ff.

[44] Er beſchreibt ſeine Art zu arbeiten dem berühmten Arzt Tronchin (mem. I p. 21): Je lis, je relis vingt fois les paroles que je veux peindre avec des sons: il me faut plusieurs jours pour échauffer ma

---

tête: enfin je perds l'appetit, mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois. Dieſes erregte Gefühl behauptet er wiederholt müſſe den Componiſten ſicherer zum Wahren führen als die Regel (I p. 168. 204 f.). Als das treffendſte Compliment, das ihm gemacht ſei, führt er die Worte des Prinz Heinrich von Preußen an, der nach einer Aufführung von Richard Löwenherz ihm ſagte: Vous avez le courage d'oublier que Vous êtes musicien pour être poëte. Er will dies auf Gluck angewendet wiſſen — wie er auch ein andermal ausruft: oui, l'on est poëte et musicien en opérant comme Gluck (I p. 346) — und erzählt, als er deſſen erſte Oper gehört habe, ſei er ganz hingeriſſen worden durch die Handlung, und habe geſagt: il n'y a point de chant; mais que je fus heureusement détrompé, en sentant que c'étoit la musique, elle même, qui étoit devenue l'action qui m'avoit ébranlé! Denn Gluck hatte klar eingeſehen, qu'il n'est point d'intérêt sans vérité, et point de vérité sans sacrifice (I p. 121 f.). Dann heißt es anderswo (I p. 229) une beauté inutile est une beauté nuisible. La place que doit occuper chaque chose, est le grand procédé des arts; la nature seule, en se jouant, opère par-tout ce prodige.

[45] Er ſagt dies ausdrücklich und erklärt (I p. 142): L'école italienne est la meilleure qui existe, tant pour la composition que pour le chant. La mélodie des Italiens est simple et belle, jamais il n'est permis de la rendre dure et baroque. Er kommt wiederholt darauf zurück, daß Italien das Vaterland der Melodie, Deutſchland das der Harmonie ſei; und daß Frankreich beſtimmt ſei die vollendete Muſik hervorzubringen beweiſt er aus klimatiſchen Verhältniſſen und aus der überwiegenden Cultur der Franzoſen (I p. 284. II p. 128 ff. 138). Danach giebt er folgende Charakteriſtik (I p. 243): On peut exprimer juste, avec beaucoup d'harmonie, un grand travail d'orchestre et un chant souvent accessoire ou une déclamation peu chantante; c'est ce qu'en général a fait Gluck. On peut exprimer juste, en faisant sortir de la déclamation un chant pur et aisé dont l'orchestre ne sera qu'un accompagnement accessoire; c'est généralement ce que j'ai cherché à faire. On peut faire un chant plus pur et plus suave ancore, qui, en ne

Formen, aber mit Freiheit anwendete[46]. Mit dieſer Sorgfalt für die Melodienbildung[47] ihrem Wohlklang und Ausdruck[48] nach verband er die größte Aufmerkſamkeit auf das Wort[49], auf richtige, ſcharf accentuirte Declamation[50] überhaupt und eine Betonungsweiſe, welche auch dem Geiſtreichen ſein Recht widerfahren ließ[51]. Dies gab ſeiner muſikaliſchen Ausdrucksweiſe etwas Lebendiges und Pikantes und

---

peignant point, n'a cependant pas d'intention contraire à l'expression des paroles; c'est ce qu'a fait Sacchini.

46) Man warf ihm vor daß er faſt nur die Form des von Piccinni in die Oper eingeführten Rondo gebrauchte; Grimm vertheidigt ihn, indem er behauptet, dies ſei für die franzöſiſche Sprache die allein angemeſſene Form (corr. litt. VI p. 122).

47) Il est deux sortes de mélodie: la première est celle que donne la sensibilité, qui ne subsiste qu'avec elle et comme elle; la seconde est une sorte de mélodie scholastique, que l'on apprend à faire par l'étude du contrepoint et de l'harmonie (I p. 388).

48) Si vous donnez trop à la mélodie, la vérité d'expression se perdra dans le vague charmant de son empire idéal (I p. 224). Eine große Unklarheit im Denken iſt es, welche Gretry expression, melodie und harmonie als coordinirte Begriffe betrachten läßt, wodurch eine fortwährende Verwirrung entſteht.

49) Er behauptet, in der Betonung im Sprechen, namentlich bei erregter Stimmung ſei das wahre Element des muſikaliſchen Ausdrucks ſchon gegeben, der Componiſt müſſe daſſelbe nur fixiren (I p. 141. 238 ff. III p. 144 f.).

50) Il faut être vrai dans la déclamation, me disois-je, à laquelle le Français est très sensible (I p. 169). Daher machte er ſeine Studien für den richtigen muſikaliſchen Ausdruck hauptſächlich bei den guten Schauſpielern im théâtre français (I p. 146. 170). Er verkennt die Schwierigkeiten nicht, welche die franzöſiſche Sprache für die muſikaliſche Behandlung bietet (I p. 134), aber er glaubt doch daß ſie die geeignetſte dafür ſei, mehr ſelbſt als die italiäniſche (I p. 406 ff.).

51) Er ſagt ſelbſt von ſeinem Ami de la maison (I p. 281): Cette musique souvent parlante, quoique d'un genre assez élevé, n'avoit

brachte in der Muſik ein weſentlich nationales Element zur Geltung, das am prägnanteſten im Vaudeville ausgeſprochen iſt. Nach dieſer Seite der muſikaliſchen Geſtaltung hat Gretry in der That Bewundernswürdiges geleiſtet ſoweit Anmuth und Friſche, lebendiges Gefühl und Geiſt reichen, denn für das Große und tief Bedeutende reichte ſeine Kraft nicht aus[52]. Die ausdrucksvolle Melodie des Geſanges iſt aber auch faſt allein von ihm ausgebildet worden; andere Mittel, wie die einer reichen und gewählten Harmonie[53], kunſtvolle

---

ete traitée, je crois, par aucun musicien: und bemerkt dabei: La finesse et l'esprit ne sont pas toujours saisis par les acteurs ni par le public.

[52] Seine Verſuche in der großen Oper mit Gluck zu wetteifern konnten daher nicht gelingen. Von der Andromaque ſagt Grimm (corr. litt. X p. 290): La musique est de M. Gretry, mais dans la manière du chevalier Gluck: peu de chant, beaucoup de récitatifs, et des choeurs sans nombre. Daher führte er die »comédie lyrique« auch in der großen Oper ein (mém. I p. 360).

[53] Charakteriſtiſch iſt folgende Aeußerung (I p. 212): Quand votre chant est significatif, je veux dire d'une mélodie bien déclamée, gardez-vous de surcharger vos accompagnemens. Si le chant n'est pas l'ame de votre composition, faites un bon quatuor instrumental dessus, bien compliqué, bien syncopé; au defaut des ames sensibles, les savans vous applaudiront. Es verſteht ſich daß dann auch wiederum der Harmonie ihr Antheil an der muſikaliſchen Darſtellung zugeſtanden wird neben der Melodie z. B. Je dis donc que la nature seule donne le sentiment et le goût qui nous rendent maitres de l'expression jointe à plus ou moins de mélodie ou d'harmonie (I p. 224 vgl. p. 207). Er geſteht auch zu daß ſich in der Harmonie wahre Erfindung bewähren könne (I p. 260 f.): L'équilibre ne consiste pas à appliquer beaucoup d'harmonie sur un chant heureux; il faut que les accompagnemens eux-mêmes ayent le caractère de la verité. Il y a des trouvailles d'harmonie comme de mélodie, et — c'est parce que cette harmonie, elle-même, est vraie et expressive, que je la trouve heureuse.

Begleitung, Inſtrumentaleffecte verſchmäht er zwar nicht durchaus[54], aber er gebraucht ſie ſelten und wie Nebendinge, denen man keinen großen Werth beilegen dürfe; zum Theil aus berechneter Sparſamkeit, zum Theil weil dieſer ganze Zweig der muſikaliſchen Kunſtübung ihm ferne lag, wie denn das was man feine Ausführung, ſaubere Arbeit nennen kann, woran der gute Muſiker ſeine Freude hat, ihn nicht intereſſirte, auch nicht in ſeinem Vermögen lag[55]. Allein ſelbſt dieſe Simplicität, die wohl auch an Dürftigkeit gränzt, konnte zu jener Zeit nur dienen ſeine wirklich vortrefflichen Eigenſchaften um ſo glänzender wirken zu laſſen und ſeine Muſik populär zu machen. Und das war ſie in einem ſeltenen Maaße. Es iſt begreiflich daß die Encyclopediſten[56], die zugleich Vertreter der italiäniſchen Muſik waren, in ihm den Mann gefunden hatten, der mit der Schönheit und dem Wohlklang der Italiäner Wahrheit und charakteriſtiſchen Ausdruck vereinigte. Rouſſeau dankte ihm, daß er durch ſeine Muſik ihm das Herz wieder für Empfindungen geöffnet habe, denen er es nicht mehr zugänglich geglaubt hätte[57]. Grimm, der ihn gleich anfangs mit lautem Beifall empfangen hatte[58], erklärte während der Streit der Gluckiſten und Piccinniſten aufs heftigſte entbrannt war, Kenner und Laien ſeien einig, daß kein Componiſt mit ſolchem Glück wie Gretry italiäniſche Melodie dem

---

[54] Sein Grundſatz war: Les intentions premières, c'est-à-dire, le dessin, le chant, furent pour le théâtre, et l'orchestre, quoique plus nerveux, n'en fut que pour le coloris (II p. 47 f.). Er warnt gegen den Mißbrauch der Inſtrumente, namentlich der Blasinſtrumente, den Gluck veranlaßt, wenn auch nicht zu verantworten habe (I p. 339 f. II p. 48); aber er empfiehlt den mäßigen Gebrauch derſelben zur Charakteriſtik (I p. 237), wie er ſich derſelben in einzelnen Fällen bediente (I p. 375); er rühmt ſich ſogar der ſehr zweifelhaften Erfindung in der Andromaque zur Charakteriſtik für die Hauptrollen immer dieſelben Inſtrumente beim Recitativ angewandt zu haben, für Andromache drei Flöten (I p. 356). Eine Aeußerung Gretrys, daß in der Oper der Geſang die Statue, das Orcheſter das Piedeſtal vorſtelle und daß Mozart mitunter das Piedeſtal auf die Bühne ſetze, iſt oft erzählt; ich habe die Quelle derſelben nicht auffinden können.

[55] Seine Beſorgniß daß ein Muſiker von Talent zu viel lerne und dadurch ſeiner Einbildungskraft ſchade, iſt wahrhaft komiſch; was er von ſeinen eigenen Studien erzählt zeigt deutlich, wie wenig tief ſie gingen; demgemäß iſt auch ſeine ganze Factur. Dagegen legt er, wie es gewöhnlich in ſolchen Fällen iſt, großes Gewicht auf die Reflexion, die nicht eigentlich die künſtleriſchen Vorausſetzungen der Muſik trifft.

[56] Diderot, der unter Gretrys Portrait das Motto geſetzt hatte: Irritat, mulcet, falsis terroribus implet, ut magus (mém. II p. 46),

---

gab dieſem mitunter guten Rath (I p. 225) und Gretry bekennt ſich zu ſeinen Anſichten (III p. 377).

57) Gretry mém. I p. 270 ff. vgl. II p. 331.

58) Grimm ſagt nach der Aufführung von Le Huron (corr. litt. VI p. 34 f.): M. Grétry est un jeune homme qui fait ici son coup d'essai; mais ce coup d'essai est le chef d'oeuvre d'un maitre, qui élève l'auteur sans contradiction au premier rang. Il n'y a dans toute la France que Philidor, qui puisse se mesurer avec celui-là et espérer de conserver sa reputation et sa place. Le style de Grétry est purement italien, Philidor a le style un peu allemand et en tout moins chatié. Il entraine souvent de force par son nerf et sa vigueur; Grétry entraine d'une manière plus douce, plus séduisante, plus voluptueuse; sans manquer de force l'orsqu'il le faut, il vous ôte, par le charme de son style, la volonté de lui résister: du côté du métier, il est savant et profond, mais jamais aux depens du goût. La pureté de son style enchante: le plus grand agrément est toujours à côté du plus grand savoir; il sait surtout finir ses airs et leur donner la juste étendue, secret très-peu connu de nos compositeurs. Vous avez pu remarquer combien sa musique est variée: depuis le grand tragique jusqu'au comique, depuis le gracieux jusqu'aux finesses d'une déclamation tranquille et sans passion, on trouve dans son opéra des modèles de tous les caractères. Ebenſo lebhaft ſpricht er bei der Lucile (VI p. 122) und dem Tableau parlant (VI p. 251) ſeine Bewunderung aus und begleitet ihn unausgeſetzt mit einer achtungsvollen und anerkennenden Kritik.

Charakter der franzöſiſchen Sprache anzupaſſen und den Geſchmack der Nation durch Feinheit und Geiſt in allen Motiven zu befriedigen gewußt habe (corr. litt. X p. 228). Und mit welchem Enthuſiasmus nahm das ganze Publicum ſeine Muſik auf[59]! Viele ſeiner Opern — ich nenne nur Zemire und Azor — wanderten durch ganz Europa, und ſicherlich hat Gretry auf die Bildung des muſikaliſchen Geſchmacks überhaupt einen weſentlichen Einfluß geübt.

9.

Während die komiſche Oper auf ſolche Weiſe immer lebendiger, reicher, blühender ſich entwickelte, wechſelte die große Oper faſt ausſchließlich mit Lully und Rameau ab und, weil man ſie im Weſentlichen unangefochten ließ, konnte es ſcheinen, als ſei es nicht möglich über dieſen Standpunkt hinauszukommen, während in Wahrheit das eigentliche Intereſſe des Publicums ſich der komiſchen Oper zugewandt hatte[1]. Allein auch der großen Oper ſtanden neue Stürme bevor. Ohne Zweifel half der leiſe Luftzug, welcher von der reformirten komiſchen Oper herüberdrang, weſentlich dieſelben vorzubereiten, der eigentliche Impuls aber kam wiederum nicht aus Paris ſelbſt.

---

59) Er hatte das Glück, daß außer den Encyclopediſten auch Arnaud und Suard, die Vertreter Glucks, auf ſeiner Seite ſtanden (mém. I p. 150 f.), ebenſo gut wie Marmentel, der gegen Gluck auftrat. Er ſelbſt unterſucht die Gründe, weshalb ſeine Muſik ſich in Frankreich eingebürgert habe, sans me faire des partisans enthousiastes et sans exciter des ces disputes pueriles, telles que nous en avons vu (I p. 169).

1) Es iſt beinahe komiſch, wie Grimm mit derſelben Hartnäckigkeit, mit welcher die große Oper ihre alten Sachen wiedervorbringt, ſie unausgeſetzt angreift und verfolgt.

Gluck[2] war, nachdem er für die italiäniſche Oper in Italien und London mit Beifall thätig geweſen war, im Jahr 1748 nach Wien gekommen und ſchrieb dort — einzelne Aufträge welche er für italiäniſche Theater ausführte abgerechnet — theils für den Prinzen von Hildburghauſen theils und hauptſächlich für den kaiſerlichen Hof eine Reihe italiäniſcher Opern, welche ſich in Form und Behandlung von dem damals üblichen Stil nicht weſentlich entfernten. Es war jene Zeit, wo nicht allein die hergebrachten Formen immer mehr zu einer rein conventionellen Formel wurden, ſondern die Herrſchaft der Geſangskunſt alle Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks den Launen der Virtuoſität aufopfern ließ. Die Wahrnehmung des Verfalls der Opernmuſik, über welchen Metaſtaſio ſelbſt bitter klagte[3], rief in Gluck den Entſchluß hervor dieſelbe auf ihre wahren Grundſätze zurückzuführen. Er war ein Mann von ernſtem Nachdenken und von ſtarkem Willen; die Regungen in der deutſchen Litteratur der Poeſie Würde und Bedeutung zu geben blieben von ihm nicht unbeachtet — er war bekanntlich ein

---

2) Chriſtoph Willibald Gluck, geb. 2. Juli 1714 zu Weidenzwang in der Oberpfalz, erhielt ſeine Jugendbildung in Böhmen. Im Jahr 1736 kam er nach Wien, von da nach Mailand, wo er 1741 ſeine erſte Oper aufführte, der bald mehrere andere folgten. Nach einem Aufenthalt in London und verſchiedenen Orten Deutſchlands nahm er 1748 ſeinen bleibenden Wohnſitz in Wien, von wo er ſich nur auf mehreren Reiſen nach Italien und Paris zeitweilig entfernte. Im Jahr 1754 wurde er zum Kapellmeiſter der Oper, 1774 nach ſeiner Rückkehr aus Paris zum k. k. Hofcompoſiteur ernannt, und ſtarb in Wien 15. Nov. 1787. Es bedarf kaum bemerkt zu werden, daß über alles Factiſche was Gluck angeht die genaueren Angaben und Nachweiſe ſich finden bei A. Schmid, Chriſtoph Willibald Ritter von Gluck (Leipzig 1854).

3) I S. 254 f.

Verehrer Klopſtocks, deſſen Oden er componirte[4] —, und namentlich ſind die Beſtrebungen, durch welche man in Wien mit ſoviel Eifer die deutſche Bühne zu heben ſuchte, gewiß nicht ohne Einfluß auf ihn geblieben, wie denn auch ſeine erſten praktiſchen Verſuche in der neuen Richtung von den Vertretern der Reformation des Schauſpiels, wie von Sonnenfels[5] mit dem lauteſten Beifall begrüßt wurden. Gluck hat ſeine Grundſätze der dramatiſchen Compoſition in dem bekannten Dedicationsſchreiben vor der Alceste ausgeſprochen[6]. Er erklärte den Mißbräuchen, welche die Eitelkeit der Sänger und die Nachgiebigkeit der Componiſten eingeführt hatte, und durch die das ſchönſte und würdigſte Schauſpiel zum langweiligſten geworden ſei, entgegenzutreten; er wollte nicht den Gang der Handlung zur unpaſſenden Zeit durch ein Ritornell unterbrechen, nicht einer Paſſage oder Cadenz den Ausdruck opfern, nicht dem Herkommen zu Liebe den zweiten Theil einer Arie vernachläſſigen, wenn die Situation auf denſelben allen Nachdruck zu legen gebiete, um nur die unbedeutenderen Worte des erſten Theils viermal zu wiederholen und die Arie gegen den Sinn des Textes zu ſchließen; die Symphonie ſollte dem Charakter des Drama entſprechen und den Zuhörer auf daſſelbe vorbereiten. Denn als Grundgeſetz galt es ihm der Muſik ihren wahren Wirkungskreis zuzuweiſen, indem er ſie der Dichtung unterordne, ſo daß ſie dieſe in jedem Moment der Situation entſprechend

---

[4] Eine Sammlung Klopſtockiſcher Oden von Gluck in Muſik geſetzt iſt gedruckt; die Hermannsſchlacht hatte er ſeiner Gewohnheit gemäß im Kopfe fertig ausgearbeitet, ſo daß er Manches daraus vortrug, hat ſie aber nie aufgeſchrieben. Als Gluck 1775 aus Paris zurückkam, lernte er in Straßburg Klopſtock kennen und befreundete ſich mit ihm (Schmid S. 238 f.).

[5] Sonnenfels gab im dritten ſeiner Briefe über die Wieneriſche Schaubühne (Wien 1768, geſ. Schr. V) eine ausführliche Beſprechung der Alceſte, die in Hillers wöch. Nachr. III S. 127 ff. abgedruckt wurde.

[6] Die hiehergehörigen Stellen ſind: Mi proposi di spogliar la musica affatto di tutti quegli abusi, che introdotti o dalla mala intesa vanità de' Cantanti o dalla troppa compiacenza de' maestri da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana, e del più pomposo e più bello di tutti gli spettacoli ne fanno il piu ridicolo e il più nojoso. Pensai di ristringer la musica al suo vero ufficio di servir alla poesia per l'espressione, e per le situazione della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti, e credei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de colori ed il contrasto ben assortito de' lumi e dell' ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni. Non ho voluto dunque ne arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettar un nojoso ritornello, ne fermarlo a mezzo parola sopra una vocal favorevole, o a far pompa in un lungo passaggio dell' agilità di sua bella voce o ad aspettar che l'orchestra li dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dovere scorrere rapidamente la seconda parte

---

d'un' Aria quantunque forse la più apassionata e importante, per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima e finir l'aria dove forse non finisce il senso, per dar commodo al cantante di far vedere, che può variare in tanto guise capricciosamente un passaggio; in somma ho cercato di sbandire tutti quegl' abusi contro de' quali da gran tempo esclamavano in vano il buon senso e la ragione. — Ho imaginato che la sinfonia debba prevenir gli spettatori dell' azione che ha da rappresentarsi e formarne per dir così l'argomento; che il concerto degl' istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell' interesse e della passione, e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria e il recitativo, che non tronchi a contrasenso il periodo, ne interrompa mal a proposito la forza e il caldo dell' azione. — Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità; ed ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza; non ho giudicato pregievole la scoperta di qualche novità se non quanto fosse naturalmente somministrata dalla situazione e dall' espressione, e non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell' effetto.

ausdrücke, ohne allen überflüſſigen Schmuck, wie das Colorit dazu diene den Umriſſen Leben und Ausdruck zu geben; für ſein höchſtes Ziel erklärt er eine ſchöne Einfachheit[7], er verſchmäht alles Schwierige, wenn es der Klarheit ſchadet, alles Neue, wenn es nicht aus der Situation mit Nothwendigkeit hervorgehe; er verachtet jede Regel um die rechte Wirkung zu erreichen.

An der Richtigkeit dieſer Grundſätze im Allgemeinen, ſowohl ihrem polemiſchen als affirmativen Gehalt nach, wird kaum ein Zweifel entſtehen, es handelt ſich um ihre Anwendung durch die künſtleriſche Geſtaltung. Bei einer Muſik, die der Dichtung dienen und einzig ihr lebendigeren Ausdruck verleihen ſoll, hat man Grund nach dieſer zu fragen. Gluck hatte in Calſabigi[8] einen Dichter gefunden, der ihm durch die dramatiſche Behandlung antiker Stoffe im Gegenſatz gegen die von Metaſtaſio eingeführte Weiſe wahre Tragödien, würdig einer künſtleriſchen Darſtellung durch die Muſik, zu liefern verſprach. So entſtanden Orfeo ed Euridice (1762), Alceste (1767) und Paride ed Elena (1769). Es iſt auf den erſten Blick klar daß der Begriff einer Tragödie auf keine derſelben anwendbar iſt, und daß weder in der Auffaſſung im

---

[7] Es iſt bemerkenswerth wie gewiſſe geiſtige Strömungen, welche eine Zeit durchdringen, auf verſchiedenen Gebieten wie unwillkührlich gleichzeitig ſich wirkſam erweiſen. Der Richtung auf das Charakteriſtiſche in der Kunſt, auf Wahrheit und Natur, welche durch die Encyclopediſten hervorgerufen, auch in der deutſchen Litteratur anfing ſich geltend zu machen, ſehen wir hier das Princip der ſchönen Einfachheit, welche Winckelmann als den Grundcharakter der alten Kunſt zur Anerkennung brachte, zur Seite geſtellt.

[8] Raniero Calſabigi, aus Livorno, war damals k. k. Rath bei der niederländiſchen Rechnungskammer. Er hatte ſich vornämlich durch eine Ausgabe von Metaſtaſios Werken, der er eine ausführliche äſthetiſche Einleitung vorgeſetzt hatte, bekannt gemacht.

Allgemeinen noch in der Behandlung des Einzelnen eine Spur von antikem Sinn ſich verräth; wir begegnen überall der Rhetorik der italiäniſchen Poeſie, und wo der Dichter über dieſelbe hinauszugehen ſucht, da ſchöpft er nicht aus der griechiſchen ſondern aus der franzöſiſchen Tragödie. Dies iſt in jener Zeit nicht anders zu erwarten, allein hiervon abgeſehen haben dieſe Opern auch kein eigentlich dramatiſches Intereſſe. Eine Handlung, welche ſich in ihren einzelnen Momenten aus gegebenen Verhältniſſen durch prägnante Charaktere pſychologiſch entwickelt und dadurch unſer Intereſſe bis zu der mit innerer Nothwendigkeit erfolgenden Löſung der Conflicte feſthält, iſt nirgends zu finden, vielmehr nur eine Reihe von nothdürftig mit einander verbundenen Situationen, welche entweder einer beſtimmten Gefühlsſtimmung zum Ausdruck dienen oder auch nur die Veranlaſſung bieten dergleichen zu äußern, wie in Ceremonien, Feſtlichkeiten mit Chor und Ballet u. dgl. Der Dichter hatte alſo auf ſelbſtändige Bedeutung verzichtet, ſein Text war für den Componiſten berechnet; auch war das Auge nicht weniger bedacht als das Ohr. Ein durchgehender Fehler war es außerdem, daß dieſe Situationen theils einander zu ähnlich ſind und ſich mit geringen Modificationen hintereinander wiederholen — was auf einer falſchen Vorſtellung von Einheit und Einfachheit beruhen mochte —, theils im Einzelnen zu breit und zu rhetoriſch ausgeführt ſind, was in einer unrichtigen Auffaſſung der tragiſchen Würde und Feierlichkeit begründet war.

Dieſe Beſchaffenheit der Texte mußte bei Glucks Princip durch die Muſik nur das genau auszudrücken was der Dichter in Worten geſagt hatte auf die muſikaliſche Geſtaltung bedeutenden Einfluß gewinnen. Wenn wir in Gluck ſchon die Einſicht in weſentliche Mängel der damaligen Opernmuſik und die Energie, mit welcher er denſelben entgegentrat, anerkennen müſſen, ſo ſteigert ſich unſere Bewunderung, wenn wir ſeine Leiſtungen dem Dichter gegenüber würdigen. Gluck beſaß nicht allein einen freien und kühnen Geiſt, einen lebhaften Sinn und ſcharfes Verſtändniß für das dramatiſch Wirkſame, für das Charakteriſtiſche: er hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben iſt, *eine tiefe Empfindung für das Große*. — Von Größe war nun in ſeinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winckelmann aus den Kunſtwerken einer ſpäten Zeit das echte Weſen der griechiſchen Kunſt in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, ſo erfaßte Gluck das Große, welches in den Hauptſituationen ſeiner Opern lag ohne daß der Dichter es hatte zur Geſtaltung bringen können, in ſeiner tiefſten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugeben glaubte, ſchuf er aus ſeiner eigenſten Natur heraus neu und groß. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und ſicheren Züge ſeiner Gebilde beſeelt, die Wahrheit und Einfachheit ſeiner Darſtellung, kurz alle die Züge der künſtleriſchen Größe ſind es, welche ſeinen unvergänglichen Ruhm ausmachen. Die Richtung, welche er der muſikaliſchen Darſtellung auf das Charakteriſtiſche gab, war damit keineswegs identiſch, obwohl man leicht begreift wie beides in Glucks Natur einander begegnete; in der Einſeitigkeit, mit welcher er die letztere verfolgte, liegt neben großen und eigenthümlichen Vorzügen auch ſeine Schwäche.

In jenen italiäniſchen Opern tritt nun keineswegs ein Aufgeben der überlieferten Form hervor; er bricht nicht etwa mit der Vergangenheit, er kehrt vielmehr in mancher Beziehung zum Alten zurück. Die knappere Behandlung der Arienform, deren Anlage überall zu erkennen iſt, die Einfachheit des melodiöſen und Beſchränkung des colorirten Geſanges, die Sorgfalt für das Recitativ, überhaupt für den richtigen

Ausdruck des Gefühls waren Aenderungen des herrſchenden Geſchmacks jener Zeit, nicht aber Neuerungen gegenüber der älteren Weiſe. Das Alte zurückzurufen, weil es früher berechtigt geweſen war, kam ihm nicht in den Sinn, er wollte nur das Wahre, Rechte im Sinne ſeiner Zeit, ſeiner Individualität. Dies zeigt ſich namentlich darin, daß er, obwohl eine ſchöne Einfachheit ſein Ziel war, weil er der nur den Sinnen ſchmeichelnden, durch Künſtlichkeit überraſchenden Ausartung des Operngeſangs durch ſcharfe Charakteriſtik entgegentreten wollte, nach dieſer Seite ſtarke Mittel anwendet, wie man dies früher nicht kannte. Am wenigſten tritt dies Beſtreben in der Bildung der Melodien hervor, die einfach und ausdrucksvoll, aber von der Weiſe der älteren und beſſeren Italiäner nicht weſentlich unterſchieden iſt; auch die Form der Arien iſt, wie ſchon bemerkt, zwar meiſtens knapp und frei behandelt, aber keineswegs zerſtört. Ungleich bedeutender iſt der Unterſchied und der Fortſchritt, welcher im Gebrauch der Harmonie zu gewahren iſt; denn dieſe iſt nicht etwa nur überhaupt reicher ausgebildet, bedeutender und intereſſanter gemacht, ſondern ſie iſt in conſequenter Behandlung als ein Mittel zur dramatiſchen Charakteriſtik und nicht mehr weſentlich nur zur Unterhaltung des muſikaliſchen Sinnes angewendet. Nicht minder hervortretend iſt die Steigerung der inſtrumentalen Mittel der Charakteriſtik; zum erſtenmal ſind hier die Inſtrumente ihrer individuellen Natur gemäß behandelt, nicht als concertirende, ſondern inſofern ſie durch die Klangfarbe den verſchiedenſten Stimmungen einen bezeichnenden Ausdruck geben; durch Gegenüberſtellung oder Vereinigung verſchiedener Inſtrumente, durch compakte Maſſen wie durch einzelne Töne wird mit ſorgfältiger Berechnung und genauer Kenntniß in jedem Moment Licht und Schatten vertheilt und ein lebhaftes Colorit gewonnen. Die Wirkung dieſer verſchiedenen muſikaliſchen Elemente wurde concentrirt und gehoben durch die häufige Anwendung der Chöre, welche man in die Handlung zu verflechten und ihnen ein dramatiſches Intereſſe zu geben ſuchte, wodurch auch ihre muſikaliſche Behandlung zu größerer Bedeutung und lebendiger Charakteriſtik geſteigert wurde, ſo daß ſie auf der einen Seite den Culminationspunkt der in einer beſtimmten Situation ausgeſprochenen Stimmung bilden, während ſie für die freiere Bewegung und den raſcher wechſelnden Ausdruck in den einzelnen Perſonen eine feſte Umrahmung bilden. Und Gluck, der nach allen Seiten hin der Oper einheitliche Charakteriſtik zu geben bedacht war, erſtreckte ſeine Sorge auch auf Märſche, Tänze[9] und ähnlichen Schmuck der Scenerie; auch dieſer ſollte nicht als eine glänzende, aber gleichgültige Augenluſt zum Drama hinzukommen, ſondern ſowohl der Muſik als der Darſtellung nach durch die Situation motivirt und derſelben angemeſſen charakteriſirt ſein.

---

9) Hierin war ihm ſchon Jean George Noverre (geb. 1727, geſt. 1810) vorangegangen, deſſen Lettres sur la danse et sur les ballets zuerſt im Jahr 1760 erſchienen. Er verlangte nicht allein daß die Ballets der Oper mit der Handlung genau in Verbindung ſtehen und die dramatiſche Bedeutung derſelben heben ſollten, ſondern er wollte eine Reformation des Ballets nach denſelben Grundſätzen welche Gluck auf die Oper anwendete. Er verwarf die ſchwierigen aber nichtsbedeutenden Kunſtſtücke der Tänzer, die ſtereotypen Formen beſtimmter Tänze, er verlangte Handlung für das Ballet, Ausdruck ſollte die Aufgabe des Tänzers, die Natur ſein Vorbild, der Balletmeiſter ſollte Dichter und Maler ſein. Nicht ſelten ſtreift er in ſeinem merkwürdigen Buch auch ins Gebiet der Oper, namentlich polemiſch gegen die traditionellen Mißbräuche der großen franzöſiſchen Oper, und äußert ſich in Glucks Sinn, wie er für ſeine Grundprincipien ſich auf Diderot beruft. Die Ballets, welche er bis 1764 in Stuttgart, ſpäter in Wien, ſeit 1776 in Paris nach dieſen Grundſätzen aufführte, galten für vollendete Leiſtungen eines reinen Geſchmacks, und bewirkten in der That eine Umgeſtaltung der höheren Tanzkunſt.

Großen Nachdruck legte Gluck auf das Recitativ. Das gewöhnliche Seccorecitativ tritt faſt ganz zurück, den größten Theil der Oper füllt das begleitete Recitativ, das hier alſo nicht mehr einzelne bedeutende Momente als Einleitung und Uebergang zu den ausgeführten Geſangsſtücken hervorhebt, ſondern der eigentliche Ausdruck für die gehobnere Sprache des muſikaliſchen Dramas wird, dem auch, da der Geſang weſentlich die Stimmung ausdrückt, das Element des ſpecifiſch Dramatiſchen zufällt. Hier iſt nun die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, der Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geiſtvoller Charakteriſtik nicht minder zu bewundern, als daß Gluck nur ſehr ſelten in den Fehler verfällt durch Detailausführung und beſonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerſtören, weil ſeine künſtleriſche Natur allem Kleinlichen fremd war. Dennoch ſind wir hier an einem Punkt, wo ſich die einſeitige Anwendung des Gluckſchen Princips als eine Schwäche erweiſt. Da nach ſeiner Anſicht die Muſik den Worten des Dichters dienen, dieſe im Einzelnen genau ausdrücken ſollte, ſo folgte er mit ſeinem ſcharf charakteriſirenden Recitativ dem lang ausgeführten, weder echt dramatiſchen noch poetiſchen Dialog in jeder Wendung ſeiner rhetoriſch aufgeputzten Darſtellung, und mußte nun nicht nur die Mittel ſeiner Kunſt an einem nicht durchaus ebenbürtigen Gegenſtande abnutzen, ſondern er zerſplitterte auch die Aufmerkſamkeit und das Intereſſe, welche er zu lange, zu oft und raſch hintereinander ſtark in Anſpruch nahm. Man wird ſagen, bei einer Operndichtung wie ſie ſein ſolle, würde ein ſolcher Uebelſtand nicht eintreten; d. h. alſo, der Dichter müßte die genaueſte Rückſicht nehmen nicht ſowohl auf die Geſetze der poetiſch-dramatiſchen Geſtaltung überhaupt als auf die Grundbedingungen der muſikaliſchen Darſtellung. Dieſe wirkt ſo unmittelbar auf die Sinne und das

Gefühl ein, und ſoviel lebhafter und ſtärker als die Dichtung, welche ſich zunächſt an Phantaſie und Verſtand wendet, es durch den declamatoriſchen Vortrag kann, daß ein unnatürliches Mißverhältniß entſteht, wenn die Muſik mit allen ihren Mitteln ſtarker Charakteriſtik den Worten des Gedichtes Schritt für Schritt ſich anſchließen will. Es iſt alſo ein Irrthum, daß die Pflicht der Muſik ſei den Worten des Dichters zu dienen um ſie genau auszudrücken, ein Irrthum, welchen das Gleichniß deſſen Gluck ſich bedient um jenen Satz zu erläutern noch klarer herausſtellt; „wie auf einer correkten und gut componirten Zeichnung“ ſagt er „die Lebhaftigkeit der Farben und Licht und Schatten wohl vertheilt die Geſtalten beleben ohne die Umriſſe zu entſtellen.“ Aber ſo kann man Färbung und Zeichnung gar nicht ſcheiden; der wahre Maler colorirt oder illuminirt nicht die nackten Umriſſe, er nimmt die Geſtalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in ſich auf; in dieſer Totalität allein hat ſie für ihn Exiſtenz, und ſo ſtellt er ſie dar; der Gegenſatz von Zeichnung und Colorit hat nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künſtleriſche Anſchauung und Production. So hat denn auch die Muſik den Textworten gegenüber etwas Anderes und mehr zu thun als gegebene Umriſſe zu coloriren; ſie hat vielmehr eine poetiſche Geſtaltung, die mit dem Bewußtſein geſchaffen iſt, daß ſie nicht ſelbſtändig beſtehen ſondern durch die Vereinigung mit der Muſik erſt ihre Vollendung erhalten ſolle, ganz in ſich aufzunehmen und aus ſich heraus als ein Neues zu erſchaffen, wobei ſie ſelbſtändig den in ihrer Natur als einer ſchöpferiſchen Kunſt begründeten Geſetzen folgt und dieſen gemäß ihre eigenen Formen ausbildet. Widerſprechen dürfen und können die Geſetze des poetiſchen und muſikaliſchen Schaffens einander nie, aber beide wirken mit verſchiedenen Kräften und Mitteln auf verſchiedene Punkte hin; die künſtleriſche Bedeutung der Oper liegt darin, daß in ihr beide Künſte von einem gemeinſamen Mittelpunkt aus auf ein gemeinſames Ziel in der Art concentrirt hinwirken, daß ihre Kräfte einander nicht neutraliſiren ſondern heben und verſtärken; die Leiſtung der Künſtler beruht darauf, daß ſie die gegenſeitigen Anforderungen, welche jede Vereinigung zum Zuſammenwirken vorausſetzt, nicht als ein Hemmniß der individuellen Entwickelung oder gar als ein Aufgeben der eigenen Natur ſondern als die organiſche Bedingung der Hervorbringung des Kunſtwerks aufzufaſſen vermögen, und zwar nicht bloß intellectuell ſondern productiv.

Um eine Einſeitigkeit und einen Irrthum zu erklären, welche von ſo großem Einfluß auf die künſtleriſche Richtung Glucks waren, mag man an den leidenſchaftlichen Eifer jeder Oppoſition und bewußten Reformation erinnern, welcher leicht zur Uebertreibung führt; aber bei einer großen und bedeutenden Natur, wie die Glucks war, muß man tiefer gehen und kann den Grund wohl nur in der künſtleriſchen Organiſation ſelbſt ſuchen. Ein begeiſterter Verehrer Glucks hat es bereits ausgeſprochen[10], daß derſelbe „ein mehr geiſtig als rein muſikaliſch großer Mann“ geweſen ſei; und in der That ſteht der Größe ſeiner Empfindung, der Kraft ſeines Denkens, der Energie ſeines Willens nicht eine völlig entſprechende muſikaliſche Productionskraft gegenüber. Dieſe Organiſation befähigte ihn vorzugsweiſe reformirend aufzutreten; betrachtet man den Künſtler an ſich, ſo muß bei einem ſolchen Verhältniß der geiſtigen Kräfte ein Mangel, eine Schwäche hervortreten. Glucks Production erſcheint keineswegs einſeitig, wie man vielleicht annehmen möchte; die verſchiedenen Affecte auszudrücken gelingt ihm faſt in gleichem Maaße, auch

---

10) A. B. Marx, Muſik des neunzehnten Jahrh. S. 82 ff.

Anmuth und Reiz fehlt ihm keineswegs; allein reich und voll, leicht ſtrömend iſt ſie nicht; die Größe der Empfindung, welche ſeine Sachen durchwebt und ſich namentlich oft in dem großen, weitſpannenden Zug ſeiner Melodien ausſpricht, iſt ihm natürlich, aber auch die Knappheit und Straffheit der Ausführung iſt nicht durchaus das Werk bewußter Ueberlegung, ſondern zum Theil die Folge einer nicht leichten Erfindungskraft. Hierin liegt offenbar der letzte Grund jener Erſcheinung daß er die Muſik als eine ſelbſtändige Kunſt in ihrem eigenſten Recht beſchränkte und ſie auf die ausführende Charakteriſtik der Dichtung beſchränken wollte, in einer Schwäche ſeiner muſikaliſchen Organiſation, welcher der Irrthum des Verſtandes zur Beſchönigung diente. Hiemit hängt eine andere Erſcheinung zuſammen. Der ſchon erwähnte Schriftſteller hat mit Recht hervorgehoben[11], daß Glucks dramatiſche Charakteriſtik weſentlich nur für die Einzelrede ausreiche, — ſeine Geſtalten ſtehen wie im Stil des Basreliefs jede für ſich nebeneinander im Gegenſatz einer Compoſition nach maleriſchen Geſetzen —, den eigentlichen Dialog, das Gegeneinander der Stimmen und Charaktere, die bald im Widerſpruch mit einander, bald in Einigkeit ſtets dabei die Grundverſchiedenheit ihres Weſens behaupten, habe er nicht auszudrücken vermocht: die polyphone Macht der Muſik, im geiſtigen Sinn gefaßt, ſei bei Gluck unentwickelt geblieben. Grade hier liegen aber die höchſten Aufgaben, welche die Muſik aus ihrem innerſten Weſen heraus als freie Kunſt zu löſen hat, und hier hat ſie ihre dramatiſche Kraft recht eigentlich zu bewähren, tiefer und bedeutender als durch die immer mehr äußerliche Charakteriſtik der einzelnen Momente. Wenn Gluck ſich nicht gedrungen fühlte die dramatiſchen Situationen in dieſem Sinn muſikaliſch aufzufaſſen und darzuſtellen, ſo iſt es ein Beweis, daß ſeine poetiſche Phantaſie leichter und lebendiger angeregt war als die muſikaliſche und daß die muſikaliſche Geſtaltung bei ihm mitunter die ſecundäre war[12], wie auch in dem obenerwähnten Gleichniß von der Zeichnung und Färbung ſich etwas der Art ausſpricht. Und ſelbſt die Beſchränkung, welche er nicht ſelten auch da, wo die Muſik eine rein lyriſche Stimmung ausſpricht und ſich alſo ihrer eigenthümlichen Formen bedient, derſelben auferlegt, iſt zum Theil gewiß aus dieſer Quelle abzuleiten. Denn Gluck dehnte nicht etwa ſeine Anſicht von der Bewegung einer dramatiſchen Handlung dahin aus, daß er verlangt hätte, die Darſtellung derſelben auf der Bühne, alſo auch die muſikaliſche, müſſe ſo momentan ſein, in einem ſo ununterbrochenen Fluß fortſchreiten wie in der Wirklichkeit — ein Irrthum, welcher die gemeine Illuſion mit künſtleriſcher Darſtellung verwechſelt, wohin das einſeitige Streben nach Charakteriſtik freilich leicht führen kann. Er erkannte vielmehr das Bedürfniß der muſikaliſchen Darſtellung in einer Stimmung zu beharren[13] und

---

[11] Marx a. a. O. S. 183.

---

12) Dahin gehören auch manche Aeußerungen Glucks über ſeine Art zu componiren und die gewaltigen Anſtrengungen, welche er machte um ſich in die dramatiſche Situation zu verſetzen und dadurch zur Production anzuregen z. B.: „Ehe ich arbeite, ſuche ich vor allen Dingen zu vergeſſen daß ich Muſiker bin. Ich vergeſſe mich ſelber um nur meine Perſonen zu ſehen“ (Schmid S. 425); oder: „Den Plan der Compoſition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre ſitze“ (Schmid S. 433). Die Andeutungen, welche er über ſeine Intentionen giebt, ſind geiſtreich und bedeutend; einzelne — wie der Ausruf: Il ment! il ment! il a tué sa mère! da man ihm das unruhig bewegte Accompagnement zu Oreſtes Worten: Le calme renait dans mon ame als unnatürlich verwarf (Genlis mem. II p. 248 f.) — wunderbar groß und tief: faßt man den Geſammteindruck auf, wird ſich indeß jene Bemerkung beſtätigen.

13) Bezeichnend iſt dafür die nach Glucks Angabe vorgenommene Bearbeitung des Alexanderfeſtes zu einem Drama, von welcher Burney (Reiſe

ließ ſich nicht allein vom Dichter in dieſem Sinne breit angelegte Situationen gern gefallen, ſondern verweilte auch auf denſelben länger als der einfache Ausdruck der Textesworte es verlangte. Zwar iſt ſeine Behandlung der einzelnen Formen auch dann meiſt knapp, allein er bedient ſich des Mittels mehrfacher Wiederholung, beſonders wo Chor- und Sologeſang ſich gegenübergeſtellt ſind, das zwar von kräftiger und unmittelbarer Wirkung, allein künſtleriſch betrachtet, wenn es nicht nothwendig durch die Situation geboten wird, untergeordnet iſt gegen die Anlage eines großen Satzes, deſſen einzelne Elemente durch künſtleriſche Verarbeitung einander durchdringen und ſich zu einem lebensvollen Organismus gliedern. Hier iſt denn auch nicht zu verſchweigen daß Gluck in eigentlich thematiſcher Verarbeitung keine große Kunſt und Geſchicklichkeit bewährt und daß er ſogar im Bau der Sätze und ſelbſt in einzelnen Wendungen mitunter eine gewiſſe Unbeholfenheit verräth. Das war nicht etwa Mangel an Fleiß und Sorgfalt; er arbeitete mit ebenſoviel Genauigkeit als Eifer und bei ſeinem eiſernen Willen hätte er nichts ſich anzueignen verſäumt, das er als nothwendig für ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit erkannt hätte; daß er das Bedürfniß nicht fühlte, dieſes wichtigſten Hülfsmittels für alle eigentlich muſikaliſche Geſtaltung vollſtändig Herr zu ſein, kann uns vielmehr ein neues Zeugniß für die ſchon beſprochene Eigenthümlichkeit ſeiner muſikaliſchen Organiſation ſein[14].

II S. 176 f.) berichtet; dort iſt von Handlung gar nicht die Rede, ſondern nur von contraſtirenden Situationen, die mit einander in einen leidlichen Zuſammenhang gebracht und im Einzelnen breit ausgeführt ſind.

[14] Die bekannte Aeußerung Händels, daß Gluck ſoviel vom Contrapunkt verſtehe als Händels Koch Waltz (Burney Leben Händels S. XLII), hat nicht eben große Beweiskraft; allein eine Betrachtung ſeiner Werke

Die erſte jener Opern Orfeo ed Euridice ſteht der gewöhnlichen Weiſe der italiäniſchen Oper noch am nächſten, und wurde auch in Italien mit Beifall gegeben[15]. Handlung iſt in derſelben faſt gar nicht; die Einführung des Amor zu Anfang und am Schluß ſchwächt das Intereſſe weſentlich und giebt dem Ganzen den froſtig allegoriſchen Charakter der damaligen Feſtſpiele. Die breit ausgeführten Situationen des um Eurydice trauernden und die Dämonen der Unterwelt bezaubernden Orpheus bilden den Hauptinhalt; denn die dritte Situation der Rückkehr mit Eurydice und ihres erneuerten Verluſtes ſind weder dramatiſch noch muſikaliſch in ihren Höhepunkten prägnant gefaßt. Jene beiden Situationen ſind aber mit ergreifender Wahrheit und Innigkeit des Gefühls und mit großer Schönheit ausgedrückt; während in der Behandlung der muſikaliſchen Formen kein weſentlicher Unterſchied von der älteren italiäniſchen Weiſe ſich bemerkbar macht, iſt der Gebrauch welcher von den Chören gemacht wird und die Ausbildung des Orcheſters ein großer und wichtiger Fortſchritt gegen dieſelbe. Die Oper fand zwar in

---

zeigt, daß ſeine muſikaliſche Bildung nach dieſer Seite hin nicht tief war. Es iſt wahr daß techniſche Durchbildung, wenn ſie nicht im Dienſte einer echten Productionskraft ſteht, einen nur untergeordneten Werth hat, aber nicht richtig, wenn ſie als ein Vorzug dargeſtellt wird, den das Genie allenfalls entbehren könne und Gluck als ein Beiſpiel dafür gelten ſoll (Fliegende Blätter für Muſik I S. 206). Die vollkommne Kenntniß und Beherrſchung aller Mittel der Kunſt iſt vielmehr die nothwendige Bedingung für das Genie um vollendete Kunſtwerke zu geſtalten, ohne dieſelbe wird es ſeine Kräfte verſchwenden, häufig ſein Ziel nicht vollkommen erreichen und namentlich der Gefahr ausgeſetzt ſein diejenigen Mittel einſeitig zu verwenden, deren es ſich mehr zufällig bemächtigt hat, und jemehr es zur Reflexion geneigt iſt um ſo mehr dieſe Mittel außerhalb des Gebietes ſeiner Kunſt zu ſuchen.

15) Doch fiel ſie 1774 in Neapel durch (Galiani corr. ined. II p. 96).

Wien und auch in Paris[16] bei den Kennern großen Beifall, allein man ſcheint ſie keineswegs als den Anfang einer muſikaliſchen Reformation angeſehen zu haben, wie denn auch Gluck in den nächſten Jahren noch mehr als eine italiäniſche Oper nach altem Schlage componirte.

Die Alceste aber kündigte ſich ausdrücklich als der erſte Verſuch einer neuen Richtung an, wurde bei ihrer Aufführung als ein Meiſterwerk, welchem die Reformation der dramatiſchen Muſik gelungen ſei, ausgerufen, und bekundete nach allen vorher beſprochenen Seiten hin die beſtimmten Intentionen des Meiſters und ſeine ganze Individualität. Die dramatiſche Behandlung durch den Dichter ließ allerdings viel zu wünſchen, ſtatt Handlung findet man auch hier nur eine Reihe einander ſehr verwandter Situationen, welche ſich allein um den Entſchluß der Alceſte drehen, die nicht ſowohl zu einer pſychologiſchen Entwickelung der Charaktere, als zu einer rhetoriſchen Darſtellung gewiſſer Stimmungen benutzt ſind; dadurch daß die Perſon des Hercules ganz fortblieb und die Löſung dem in den Wolken erſcheinenden Apollo zugetheilt wurde, war ein wirkſamer Contraſt ohne Noth auf-

---

16) Der Graf Durazzo ließ die Partitur dort ſtechen, Favart theilt ihm die Anſichten der dortigen Muſiker mit. Mondonville, en parcourant l'Orphée, s'est extasie sur le talent de Mr. Gluck; et n'en deplaise aux compositeurs italiens, je crois que son suffrage est de quelque poids (Favart mem. II p. 67). Philidor [der die Correctur übernahm] a examiné l'opera avec attention; il a éte enchanté de la beaute de l'ouvrage, en plusieurs endroits il a versé des larmes de plaisir. Il a toujours eu la plus grande estime pour les talens du chevalier Gluck; mais son estime se porte jusqu'à la vénération depuis qu'il connoit l'Orphée (a. a. O. II p. 102). Tous nos plus habiles connoisseurs en musique, à qui j'ai montré l'Orphee, pensent avec justice que c'est un ouvrage qui fait époque, qui passera à la posterité (a. a. O. II p. 180).

gegeben; die beiden Vertrauten hatten dramatiſch und muſikaliſch immer noch eine bedenkliche Aehnlichkeit mit den parte seconde. Allein der Gegenſtand, der hier dargeſtellt wurde, der Grund und Boden, welchen dieſe Situationen angehören, hatte eine tiefere Bedeutung, eine innere Kraft, welcher Gluck ſeine eigene Natur verwandt fühlte und die ihn begeiſterte über den Dichter hinaus zu leiſten was auch heute groß und bewundernswerth iſt. Auf der anderen Seite iſt der Zuſammenhang mit den Formen der italiäniſchen Oper keineswegs ſo vollſtändig gelöſt, als es damals Manchem ſcheinen mochte, ein unbefangener Blick gewahrt denſelben noch allenthalben, und weitentfernt daß dies einen Vorwurf begründen könne, iſt es ein Lob, und manche Vorzüge ſind in der Weiſe begründet, in welcher Gluck ſich dieſer Formen bediente.

Der Eindruck dieſer Oper auf das Publicum im Allgemeinen war nicht der gewünſchte, ſie ließ daſſelbe gleichgültig; man ſieht es am deutlichſten aus dem Eifer der Gluck geneigten Kritik gegen das Publicum. Leider war dieſe Kritik nicht ganz competent; Sonnenfels, der dieſelbe hauptſächlich vertrat, geſtand ſelbſt ein, er ſei kein durchgebildeter Kenner der Muſik, habe aber ein richtiges Ohr und eine getreue Empfindung, die ihm in der Muſik das Schöne ſicher anweiſe[17]. Auch in weiteren Kreiſen drang ſie nicht gleich durch; in Italien nahm man, wie es ſcheint, gar keine Notiz davon; Friedrich der Große ließ ſich mehrere Stücke daraus vortragen ohne Geſchmack daran zu finden[18]; norddeutſche Kritiker

---

17) Daſſelbe gilt von Riedel, der im Vorbericht zu ſeiner Schrift über die Muſik des Ritter Gluck (S. IX ff.) deutlich merken läßt, daß dieſe Oper in Deutſchland und in Italien keinen Anklang fand.

18) Daß der „gekrönte Kenner der Muſik“, welcher ſich die beſten Scenen der Alceſte aufführen ließ, ohne davon befriedigt zu werden (allgem.

erhoben, indem ſie der neuen Leiſtung in verſchiedener Hinſicht alle Anerkennung widerfahren ließen, gegen weſentliche Punkte der Gluckſchen Grundſätze und ihrer Ausführung Einſprache[19].

Gluck ſelbſt äußert ſich nicht ohne Empfindlichkeit[20] in der Dedication von Paride ed Elena über die laue Theilnahme des Publicums, den Mangel an Einſicht und Gerechtigkeit bei den Kritikern, und an Muth und Talent bei den Muſikern, von denen keiner ſeinen Spuren zu folgen wage; mit Stolz und Selbſtgefühl erklärte er bei ſeinen Grundſätzen beharren zu wollen, für deren Richtigkeit dieſe neue Oper nach einer ganz anderen Richtung hin Gewähr leiſten werde[21].

---

deutſche Bibl. X, 2 S. 34), Friedrich der Große war, beſtätigt Reichardt (A. M. Z. XV S. 612), welcher jene Aufführung als eine ganz mißlungene ſchildert, und erzählt daß der König ſich auch ſpäter in heftigen Ausdrücken und Schimpfworten ſehr hart über Gluck geäußert habe.

19) Es war beſonders Agricola, welcher die Alceſte in der allgemeinen deutſchen Bibliothek (X, 2 S. 29 ff. XIV, 1 S. 3 ff. auch bei Forkel muſik. krit. Bibl. 1 S. 174 ff.) ausführlich beſprach. Dieſe Kritik iſt ohne Sinn für das was bei Gluck bedeutend und groß iſt, einſeitig vom alten Standpunkt aus, pedantiſch und trivial, aber nicht böswillig; ſie erkennt manche Fortſchritte an, und manche Einwendungen ſind allerdings begründet.

20) Seine gereizte Stimmung ſieht man daraus daß er nicht bloß dagegen proteſtirt, man ſolle ſein Werk nicht nach nachläſſigen und mißlungenen Aufführungen beurtheilen, ſondern erklärt, die Gegenwart des Componiſten ſei unerläßlich bei den Proben und Aufführungen eines Werks, in welchem durch das geringſte Verſehen die größte Schönheit ins Gegentheil verkehrt werden könne. Er hatte ſich ſonſt darin erinnert, daß die Wirkungen eines wahren Kunſtwerkes tiefer begründet ſeien als daß man ſie in dem Maaße von den zufälligen Mängeln einer Aufführung abhängig machen könne, und daß er nicht an die Nachwelt appelliren durfte, wenn ſeine Gegenwart allein, wie er ſagte, Licht und Leben der Darſtellung wäre, ohne die alles in Verwirrung und Dunkel bleiben müſſe.

21) Charakteriſtiſch iſt die Anecdote welche Corancez (bei Schmid

Dieſe Berufung war nicht glücklich, denn Paride ed Elena iſt ein mittelmäßiges Werk und kann für Glucks Kraft nicht zeugen. Dem unbedeutenden Stoff — die Entführung der Helena iſt etwa im Sinn einer ovidiſchen Heroide aufgefaßt — wird ſchon dadurch jedes dramatiſche Intereſſe genommen, daß Amor in einer Verkleidung zwiſchen den beiden Liebenden verhandelt — eine Fiction, welche für die dramatiſche Darſtellung nicht abſurder ausgedacht werden kann; daneben erſcheint noch Minerva in einer Wolke mit einer vergeblichen Warnung. Die dürftige Fabel wird durch fünf Acte hindurchgeſponnen und an die Liebesſcenen, die ohne alle wahre Leidenſchaft nur rhetoriſch aufgeputzt ſind, knüpfen ſich ganz äußerlich Chöre und Tänze an. Hier war Gluck keine Gelegenheit geboten ſein Genie zu bewähren. Die Richtung auf das Zierliche und Anmuthige, ja auf das Weichliche und Ueppige, welche hier durchaus vorherrſcht, war ſeiner Natur am wenigſten entſprechend; die Züge, in welchen wahre Leidenſchaft oder wirkliches Gefühl ſich äußern, ſind zu vereinzelt um ihm eine charakteriſtiſche Geſtaltung möglich zu machen. Abgeſehen von ſolchen Einzelnheiten iſt daher dieſe Oper weder anziehend noch bedeutend; auch ſcheint ſie damals keinen Beifall gefunden zu haben und nicht wieder aufgenommen worden zu ſein.

Vielleicht hätte Gluck mit ſeinen Beſtrebungen, da ſie keinen günſtigen Boden zu finden ſchienen, inne gehalten, wä-

---

S. 424 f.) von Rouſſeau und Gluck erzählt. Jener glaubte es als einen Fehler rügen zu müſſen daß Gluck der Helena einen gewiſſen ſtrengen Ausdruck gegeben habe, er habe ſie ſich als harte Spartanerin gedacht, aber dies ſei ein Anachronismus, denn erſt Lykurg habe den Spartanern ihre ſtrengen Sitten gegeben. Auf dieſen ſeltſamen Einwurf erwiederte Gluck fein und geiſtreich, er babe die Helena des Homer, welche von Hektor geachtet werde, vor Augen gebabt.

ren ihm nicht nach anderen Seiten hin Ausſichten eröffnet worden, welche Erfolg verſprachen. Ein für Poeſie und Muſik lebhaft ſich intereſſirender Franzoſe du Rollet, damals bei der Geſandtſchaft in Wien und mit Gluck näher bekannt, machte die Wahrnehmung daß die Richtung, welche dieſer einſchlug, im Weſentlichen eine Weiterbildung und Vervollkommnung der Tendenzen ſei, welche die franzöſiſche Oper verfolgte. Er machte ihn darauf aufmerkſam daß bei richtiger Behandlung Paris der Ort ſei, wo ſeine Reformation Theilnahme und Beifall finden werde, nur müſſe vor allen Dingen ſtatt der mangelhaften Dichtungen der Oper eine wahre Tragödie zu Grunde gelegt werden. Als das Muſter einer ſolchen ſchlug er ihm als ein Franzoſe Racines Iphigénie en Aulide vor, er erbot ſich dieſelbe mit den unerläßlichen Modificationen als Oper einzurichten und für die Aufführung in Paris die vorbereitenden Schritte zu thun. Gluck bedachte ſich nicht darauf einzugehen.

In der That lagen ſehr günſtige Bedingungen vor. Die Hauptſchwierigkeit, welche Gluck bisher zu bekämpfen hatte, eine eingewurzelte Vorliebe für die italiäniſche Muſik, welcher die überlieferten Formen derſelben ſo zur Gewohnheit, ja zur anderen Natur geworden waren, daß man auch den Mißbrauch derſelben ſich mit Behagen gefallen ließ — dieſe Schwierigkeit war in Paris nicht zu beſiegen, das eigentliche Object ſeiner Polemik exiſtirte dort gar nicht. Denn die ausgebildete Opera seria war dort ſowenig als die Geſangsvirtuoſität zur Herrſchaft gekommen, und auch die Liebhaber der italiäniſchen Muſik wollten keineswegs dieſe mit allen Monſtroſitäten ihrer Verbildung einführen. Dagegen kamen ihm mehrere günſtige Vorausſetzungen zu Hülfe. Vor allem daß die franzöſiſche Oper, dem Geiſt der Nation gemäß, die Richtung auf das Dramatiſche, auf charakteriſtiſchen Ausdruck im

Princip ſtets verfolgt hatte; die nächſten Mittel dieſes zu erreichen, knappe und freie Behandlung der muſikaliſchen Formen und nachdrückliche ausführliche Behandlung des Recitativs fand er vor. Ebenſo waren die Chöre, für Gluck ein weſentliches Mittel zur Steigerung des dramatiſchen Ausdrucks, unerläßlich in der franzöſiſchen Oper, und auch das Orcheſter war für die Charakteriſtik des Ausdrucks bereits von Rameau mit Erfolg verwendet worden. Von der anderen Seite brachte er den außerordentlichen Vorzug mit daß er in der italiäniſchen Schule groß geworden und mit den Mitteln und Formen derſelben bekannt war, daß er alſo das, was in Frankreich nicht zu erwerben war, um dem dramatiſchen Geſang mit dem Ausdruck auch Freiheit und Schönheit zu geben, vollſtändig ſich erworben hatte. Auch hier war ihm auf dem Gebiet der komiſchen Oper Gretry, wie wir ſahen, in ganz verwandten Beſtrebungen vorangegangen und hatte das Ohr der Pariſer an dieſe Verſchmelzung italiäniſcher und franzöſiſcher Muſik gewöhnt. Allein die Aufgabe, eine gleiche Reformation der großen Oper vorzunehmen war in jeder Hinſicht ungleich bedeutender und ſchwieriger, ſie durchzuſetzen bedurfte es eines Mannes von großen Eigenſchaften — und als einen ſolchen hat ſich Gluck bewährt.

Die Wahl des Textes war eine glückliche; Racines Tragödie war ein anerkanntes Meiſterwerk in den Augen der Nation, und wenn die Bearbeitung nicht ganz ungeſchickt war[22], ſo war das Intereſſe für den poetiſchen Theil der Oper gewonnen, die Bedeutung deſſelben von vorne herein außer Zweifel geſetzt. Der Fortſchritt gegen die früheren Opern iſt ebenfalls entſchieden; hier iſt nicht bloß ein bedeutender Gegenſtand, es iſt Handlung da, dramatiſche Conflicte treten ein, Leidenſchaften und Charaktere ſind in Wirkſamkeit geſetzt. Freilich durchdringt das Ganze der Geiſt welcher die Zeit Ludwigs XIV beherrſchte[23]; es ſind Griechen in der Robe und Friſur, Monseigneur Achille und Princesse Iphigenie betragen ſich mit aller Courtoiſie und Galanterie, und das höchſte Geſetz der künſtleriſchen Darſtellung bleibt das Ceremoniell. Unter ſolchen Eindrücken war aber auch Gluck herangebildet, und wir dürfen uns daher nicht ſo ſehr darüber wundern daß er ſich denſelben hingeben konnte, vielmehr müſſen wir bewundern, daß er unter dieſer Hülle das rein Menſchliche und wahrhaft Poetiſche, welches in dieſen Situationen und Charakteren liegt, herauszufühlen und in den Hauptmomenten mit einer Wahrheit, Innigkeit und Einfachheit auszudrücken vermochte, daß die Muſik den idealen Geiſt der antiken Kunſt, welchen der Dichter nicht ahnte, in ihren bedeutendſten Momenten in der That wiederſpiegelt. Darin offenbart ſich die Größe von Glucks künſtleriſcher Individualität, denn die Schwächen ſind auch hier meiſtens die Folge der einſeitigen Ausführung ſeines Princips. Bei ſeinem Beſtreben der Dichtung im Einzelnen mit dem muſikaliſchen Ausdruck zu folgen, mußte der Charakter der Sprache und das nationale Gepräge der Dichtung nothwendig von bedeutendem Einfluß ſein. Dieſem wollte er ſich auch keineswegs entziehen; er war ſich wohl bewußt daß er für Franzoſen ſchrieb und beſtimmte Anforderungen ihres nationalen Geſchmacks anerkennen müſſe, wenn er auf ſie wirken und die Hauptſache erreichen wollte. Nicht allein äußerlichen Anſprüchen z. B. der großen Ausdehnung des Ballets gab er nach[24] und ſuchte ſie ſeinen Zwecken gemäß zu geſtalten, ſondern er ſtudirte die Sprache, um ſie ihrem Charakter gemäß zu declamiren und muſikaliſch zu behandeln, ebenſo auch die Opern ſeiner Vorgänger Lully und Rameau[25] eifrig, um in dem, was wahr und echt national in ihnen war, ſich an ſie anzuſchließen. Die Aufnahme ſolcher Elemente in der Declamation, im Rhythmus, in der Melodienbildung iſt bis in einzelne Wendungen bei aufmerkſamer Betrachtung wohl zu erkennen; Glucks bedeutende Eigenthümlichkeit bewährt ſich auch darin, daß er durchaus frei verfährt, und das was er ſich aneignet ganz und gar ſelbſtändig verwendet und ausbildet. Die durchgreifendſte und entſcheidende Neuerung war, daß er das freie Recitativ der Italiäner, in der großartigen Durchbildung des charakteriſtiſchen Ausdrucks, welche er demſelben verliehen hatte, einführte und durchaus an die Stelle der alten „Pſalmodien“ ſetzte; dadurch änderte er den Grundcharakter der muſikaliſchen Darſtellung und hierin hatte er keinen Vorgänger. In der Behandlung der eigentlichen Muſikſtücke waren, wie bemerkt, durch die komiſche Oper die Wege bereits in etwas gebahnt. Der alten franzöſiſchen Oper gegenüber waren ſeine Formen breiter und beſtimmter entwickelt, im Verhältniß zur italiäniſchen knapp und frei; in dieſer Beziehung zeigt die Iphigenie gegen Alceſte keinen we-

---

[22] Der abgeänderte Schluß muß freilich das größte Bedenken erregen, allein die allgemein angenommenen Anſichten von der Oper verlangten einen ſolchen, und den Umſtänden nach erſchien dieſe Veränderung als eine wohl gelungene.

---

[23] Auch dieſes iſt mit Recht von Marx (Muſik des neunzehnten Jahrhunderts S. 84 f.) hervorgehoben.

---

24) Mit ſeiner vorzüglichen Balletmuſik drang er in Paris anfangs am Wenigſten durch; es war dort eine ſo ausgemachte Sache, die Franzoſen ſeien im Ballet die erſten Meiſter der Welt, daß ein Ausländer ſchon von vornherein verurtheilt war. La Harpe bemerkte, dies Mißfallen ſei eigentlich ein Lob für Gluck, denn bei conſequenter Durchführung ſeines Syſtems dürfe es kein Ballet in der Oper geben.

25) Er erkannte das Bedeutende in Rameaus Leiſtungen gern und ſelbſt mit Eifer an (Schmid S. 421. 434).

ſentlichen Unterſchied; was im Einzelnen verändert erſcheint iſt durch den Einfluß der franzöſiſchen Sprache und Darſtellungsweiſe hervorgerufen worden. Ein Fortſchritt, den die lebendigere dramatiſche Geſtaltung mit ſich brachte, iſt die weitere Entwickelung von Enſembleſätzen; dies aber iſt, wie ſchon bemerkt, der ſchwächſte Punkt von Glucks Leiſtungen, weil hier die Muſik nur nach ihren eigenen Geſetzen frei und unabhängig ihre Gebilde ſchaffen muß, ſodaß der Ausgangspunkt, welchen Gluck gewählt hatte, ſich als unzulänglich erweiſen mußte.

Konnte nun aber eine Oper wie Glucks Iphigenie auch mit vollem Recht nicht allein als eine große und geniale Schöpfung, ſondern als die echte Vervollkommnung der franzöſiſchen großen Oper im nationalen Sinn angeſehen werden, ſo war es doch immer eine ſchwierige Aufgabe dies in Paris geltend zu machen und die Oper eines fremden, dort noch nicht anerkannten Componiſten, der mit der ausgeſprochenen Abſicht zu reformiren auftrat, zur Aufführung zu bringen. Vor allen Dingen war es nöthig die Aufmerkſamkeit des Publicums auf dieſe neue Erſcheinung zu lenken und ſeine Theilnahme dafür zu gewinnen. Du Rollet machte daher ein Schreiben an d'Auvergne, einen der Directoren der großen Oper, im Octoberheft des Mercure de France (1772) bekannt, in welchem er Glucks Wunſch die Iphigenie in Paris aufzuführen mittheilte, indem er nicht nur Glucks Leiſtungen und Grundſätze rühmend darſtellte, ſondern geſchickt hervor hob, daß derſelbe der franzöſiſchen Sprache und Muſik den Vorzug vor der italiäniſchen gebe und daß ſeine Compoſition von Racines Meiſterwerk dem Geſchmack der Franzoſen vollkommen angemeſſen ſei und nichts enthalte was ihren Ohren fremdartig erſcheinen könne, um ſo das Intereſſe des Publicums und der Theaterdirection in wohlberechneter Weiſe zu erregen. Da dies vorläufig ohne Erfolg blieb, ließ Gluck ſelbſt in das Februarheft des Mercure (1773) einen Brief einrücken, in welchem er ohne ſeinem Stolz zu vergeben jenen Wunſch wiederholt; dabei wird J. J. Rouſſeau großes Lob geſpendet, in dem freilich ein Gegner eines Verſuchs der franzöſiſchen Sprache und Muſik den erſten Rang zuzuweiſen wohl zu erwarten war. Endlich, da man ſich Seitens der Directoren noch nicht zu dem Wagſtück entſchließen mochte, gelang es Gluck den Einfluß der Dauphine Marie Antoinette für ſich geltend zu machen, welche von Wien her mit Gluck bekannt und durch Empfehlungen der Kaiſerin und des Kaiſers noch näher für ihn intereſſirt war; die Schwierigkeiten wurden beſeitigt und im Spätſommer 1773 kam Gluck nach Paris um ſeine Oper einzuſtudiren. Er fand dennoch Hinderniſſe aller Art, welche zu beſiegen er die ganze Energie und Derbheit ſeines Charakters aufbieten mußte; das ſchlimmſte war die durchaus ungenügende Bildung der Sänger und Sängerinnen[26]. Indeſſen er wußte es durchzuſetzen daß am 14. Febr. 1774 Iphigenie aufgeführt wurde; der Erfolg der erſten Aufführung war nicht gerade glänzend, die zweite entſchied den Sieg vollſtändig. Er hatte erreicht, was in Paris eine Hauptſache war, daß die allgemeine Neugierde auf dies Werk im Voraus geſpannt war, er fand in der Journaliſtik einige eifrige Vertreter, namentlich Abbé Arnaud, und daß den enthuſiaſtiſchen Verehrern, welche ſeine Muſik gewann, lebhafter Widerſpruch entgegentrat, war ſeinen Erfolgen nur günſtig, denn es erhielt das Intereſſe im Publicum wach[27]. Der Widerſpruch kam, wie begreiflich,

---

[26] Burney ſagt von Gluck (Reiſe II S. 253): „Er iſt ein ſtrenger Zuchtmeiſter und ebenſo furchtbar als Händel zu ſein pflegte, wenn er ein Orcheſter dirigirte; dennoch verſicherte er mich, daß er ſeine Brigade niemals widerſpenſtig befunden habe, ob er gleich niemals gelitten, daß ſie den geringſten Theil ihrer Schuldigkeit verſäumt und er ſie zuweilen eins von ſeinen Manoeuvres zwanzig bis dreißigmal habe machen laſſen.“ Ein ähnlicher Bericht wird in Cramers Magazin (1783 S. 561 bei Schmid S. 419 f.) gegeben. Frau von Genlis erzählt (mém. II p. 248 f.), daß man aus den Gemächern des Herzogs von Orleans unmittelbar in die Logen habe gelangen können — die Oper war damals im Palais Royal —; cette commodité, mon goût passioné pour la musique et le plaisir extrême de voir Gluck à toutes les répétitions se mettre en colère contre les acteurs et les musiciens et leur donner à tous d'excellentes leçons, me faisait passer toutes mes après-diners dans une loge. Sie war nicht die einzige; ſeitdem Gluck in Paris Mode war, buhl-

---

ten die Vornehmen um die Ehre ihm in den Proben zur Hand zu ſein; denn er pflegte es ſich bequem zu machen, den Rock auszuziehen, die Perücke abzunehmen und eine Nachtmütze aufzuſetzen.

27) Die Menge der damals und in den nächſten Jahren erſchienenen Flugſchriften und Journalartikel iſt geſammelt in Memoires pour servir à l'histoire de la revolution operee dans la musique par M. le chev. Gluck (à Naples et à Paris 1781), zum größten Theil überſetzt von Siegmeyer, Ueber Gluck und ſeine Werke (Berlin 1823). Auch hier wurde der Streit meiſtens von Männern geführt, die mehr Witz und litterariſche Bildung als Kenntniſſe in der Muſik beſaßen und Frau von Genlis ſagt nicht mit Unrecht (mém. II p. 250): On imagine bien que je me declarai Gluckiste et que je me moquai de toutes les disputes sur Gluck et Piccini des gens de lettres, qui ne savaient pas un mot de musique; ce qui me fit mes premiers ennemis dans la litterature, car j'etais dans la societe une autorite en musique, et les litterateurs Gluckistes ne me pardonnaient pas, étant de mon parti, de me moquer d'eux; mais ils defendaient Gluck si ridiculement, que je ne les epargnais pas plus que les autres. Die erſten anerkennenden Aufſätze wurden gleich von Riedel überſetzt und mit einer enthuſiaſtiſchen Vorrede herausgegeben, in der Schrift Ueber die Muſik des Ritters Chriſt. v. Gluck (Wien 1775). Hierdurch wurde die Kritik von Forkel (muſik. krit. Bibl. I S. 53 ff.) hervorgerufen, welche jetzt wohl mehr geſchmäht als geleſen wird. Allerdings iſt ſie nicht allein ebenſo unfähig Glucks wahre Größe und Bedeutung zu erkennen, ebenſo einſeitig und philiſterhaft als früher die Berliner Kritik, ſondern auch gehäſſig; allein ſie enthält manche wahre Bemerkung und was gegen die Clique

von beiden Seiten[28]; die Anhänger von Lully und Rameau wollten überhaupt nichts von Fortſchritt wiſſen und ſahen in den Neuerungen nur den verderblichen Einfluß der italiäniſchen Muſik[29], während die Verehrer der Italiäner im

---

geſagt wird, iſt faſt durchaus treffend. Widerwärtig aber iſt die Art, mit welcher Forkel ſpäter ſeine Angriffe, die ihm nun zu einer perſönlichen Angelegenheit geworden waren, fortſetzte.

[28] Grimm ſchildert den damaligen Zuſtand der muſikaliſchen Welt (corr. litt. VIII p. 320 ff.): Depuis quinze jours [Avril 1774] on ne pense, on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers, et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. — Est-il besoin de dire encore après cela que c'est l'Iphigénie de Mr. le chev. Gluck qui cause toute cette grande fermentation? elle est d'autant plus vive, que les avis sont extrêmement partagés, et que tous les partis sont animés de la même fureur. On en distingue surtout trois: celui de l'ancien opéra français, qui a juré de ne point reconnaître d'autres dieux que Lulli et Rameau; celui de la musique purement italienne qui ne veut croire qu'au chant des Iomelli, des Piccini, des Sacchini; enfin celui du chev. Gluck, qui prétend avoir trouvé la musique la plus propre à l'action théâtrale, une musique dont les principes ne sont puisés que dans la source éternelle de l'harmonie et dans le rapport intime des nos sentimens et de nos sensations; une musique qui n'appartient à aucun pays, mais dont le génie du compositeur a su adapter le style à l'idiome particulier de notre langue.

[29] Le vieux piliers de l'opéra français crient qu'on nous fera perdre le genre où nous avons réussi sans nous en donner un meilleur. Ils se plaignent qu'au lieu de dormir tranquillement, selon l'usage, durant la scène, ils sont obligés de l'écouter, vu qu'il n'y a que cela d'intéressant .... les ballets étant les plus insipides du monde (Grimm corr. litt. VIII p. 321 f.); ils se plaignent, et peut-être n'est-ce pas sans quelque raison, que, sous le prétexte de perfectionner notre musique, on se permet de corrompre notre langue, dont il semble, que l'on méconnaisse entièrement le caractère et la prosodie (IX p. 34). Darauf geht auch die ſpöttiſche Aeußerung in einem offenbar nicht von Grimm ſelbſt herrührenden Artikel (IX

Weſentlichen die Gluckſche Muſik für identiſch mit der alten franzöſiſchen hielten und mit den „tudesquen" Modificationen der italiäniſchen Weiſe unzufrieden waren[30]. Wie gewöhn-

---

p. 350) : M. le chev. Gluck s'imagina tout platement, qu'il ne devait son succès qu'au génie créateur qui lui avait révélé le secret d'une musique nationale adoptée aux grands effets du théâtre, à l'ensemble de la scène et surtout à l'idiome particulier de notre langue et de notre poésie, idiome sur lequel il avait acquis de profondes connaissances en Bavière et en Bohême.

[30] Le parti ultramontain ne peut pas refuser à notre nouvel Orphée une connaissance profonde des secrets de l'harmonie; mais il lui refuse la partie du chant ou de la mélodie; il lui reproche ce qu'on appelle en Italie le coup de pied du cheval. Il trouve que les motifs de ses airs sont presque tous ou communs ou bizarres, et que les plus agréables manquent leur effet, faute d'être assez développes. Ses accompagnemens, à leur gré sont purs, mais monotones, son recitatif, pénible et lourd (Grimm corr. litt. VIII p. 321). Les enthousiastes de Sacchini et de Piccini n'y trouvent que du bruit et des idées baroques, sans goût, sans génie, et même sans expression. Ils lui reprochent surtout d'avoir écrit une tragédie aussi dechirante qu'Iphigénie en style pastorale, et quelquefois même en style de ginguette. Pour mettre le comble à leur blasphèmes, ils ne craignent pas de dire que ce qu'on veut bien appeler un genre nouveau n'est qu'un réchauffé du système de Lulli, avec moins de noblesse, moins de grace et moins de variété qu'on en trouve dans les bons ouvrages de cet ancien compositeur (VIII p. 427). Savez vous, disaient-ils tout bas, pourquoi les opera du chev. Gluck ont fait tant de fortune en France? c'est qu'à l'exception de deux ou trois airs qui sont dans la forme italienne, et quelques recitatifs d'un caractère absolument barbare, sa musique est de la musique française, aussi française qu'il s'en soit jamais fait, mais d'un chant moins naturel que Lulli et moins pur que Rameau; c'est que le chev. Gluck a sacrifié toutes les ressources et toutes les beautes de son art à l'effet théâtral, ce qui devait plaire infiniment à une nation qui ne se connaitra peut-être jamais en melodie, mais qui a le goût le plus exquis pour tout ce qui tient aux convenances dramatiques (IX p. 350 f.).

lich erklärte keine Partei ſich mit den ihr gemachten Zugeſtändniſſen befriedigt, noch viel weniger konnten ſie eingeſtehen, daß der Standpunkt beider in der That ein überwundener war. Nur J. J. Rouſſeau erklärte ſich für überwunden, und ſo wie er das Beſtreben Gretrys anerkannt hatte, ſo zollte er Glucks Muſik als der wahrhaft dramatiſchen aufrichtige Bewunderung[31]. Nicht ſo Grimm. Er war in den Traditionen der italiäniſchen Muſik zu feſt um nicht einzuſehen daß wenn Glucks Anſichten zur Geltung kämen die Formen vernichtet würden, welche er für das Weſentliche hielt; Glucks Opern galten ihm für eine Auffriſchung der altfranzöſiſchen, die nur den Sieg der italiäniſchen verhindern oder verſchieben könnte. Zwar ſpricht er ſich aus Rückſicht auf die öffentliche Meinung, auf mehrere ſeiner Freunde, auch wohl auf die hohe Gönnerin Glucks nicht mit aller Entſchiedenheit dagegen aus, ſeine Anſicht aber tritt allenthalben klar hervor[32].

---

31) Grimm corr. litt. VIII p. 321: Jean-Jacques est devenu le plus zélé partisan du nouveau système; il a déclaré avec ce renoncement à soi-même si peu connu de nos sages, qu'il s'était trompé jusqu'à présent; que l'opéra de Mr. Gluck renversait toutes ses idées, et qu'il était aujourd'hui très-convaincu que la langue française pouvait être aussi susceptible qu'une autre d'une musique forte, touchante et sensible. Man erzählt daß er auf die Frage, was er von Glucks Orpheus halte, geantwortet habe: J'ai perdu mon Eurydice! (Garat mém. hist. sur M. Suard II p. 238.) Andere Züge ſeiner Verehrung gegen Gluck erzählt Corancez (bei Schmid S. 423 ff.), redende Zeugniſſe ſind die Réponse sur un morceau de l'Orphée de M. le chev. Gluck und die unvollendet gebliebenen Observations sur l'Alceste italien de M. le chev. Gluck, in welchen ſich ungemein treffende Bemerkungen finden.

32) Wenn man ſich vergegenwärtigt daß Grimm als das erſte Erforderniß der Oper das einfache Recitativ anſah, indem das begleitete nur ausnahmsweiſe hervortreten dürfe, daß er ausgeführte Behandlung der Arie in beſtimmter Form verlangte, daß er die Chöre — freilich aus ſehr

Mit richtigem Gefühl hatten die Directoren erklärt mit einer Gluckſchen Oper wagten ſie nicht vor das Publicum zu treten, wenn er deren ſechs ſchreiben wollte, ließe ſich eher auf Erfolg rechnen[33]. Gluck begriff ſehr wohl daß er, um auf die Dauer durchzudringen, ſeine Iphigenie nicht allein

---

ungenügenden Gründen — und ebenſo alles Ballet in der Oper verwarf (corr. ined. p. 221 ff.), ſo begreift man daß er in der Gluckſchen Oper keinen wahren Fortſchritt erkennen konnte. Indeſſen läßt er ihm gleich anfangs im Allgemeinen Anerkennung widerfahren (corr. litt. VIII p. 322): Quelque opposés que paraissent tous ces jugemens, ils accordent du moins, ce me semble, à prouver que M. Gluck s'est éloigné des routes connues, et qu'il a ouvert aux artistes une carrière toute nouvelle; c'est une entreprise qu'on ne tente guère sans y être déterminé par l'ascendant d'un genie superieur. Un ouvrage qui excite autant de mouvement, autant d'interêt, autant de contrariétés même que l'opera nouveau, n'est sûrement pas un ouvrage médiocre; ceux qui en disent le plus de mal sont forcés d'y reconnaître de grandes beautés; et les spectateurs les moins exercés à en sentir le prix l'ont entendu avec une espèce de surprise dont leur critique ou leur ignorance ont paru étourdies. Seine eigene Anſicht ſpricht er aus, wenn er eine längere Betrachtung darüber, daß die Oper bereits einen beſtimmten Stil ausgebildet habe, der einen ſicheren Maßſtab für die Würdigung neuer Leiſtungen abgebe, alſo ſchließt (corr. litt. VIII p. 78): On ne demande point à M. Gluck des cadences, des ports de voix, des roulades et tous ces petits agrémens que le bon goût dédaigne; mais on se plaint de ce qu'il ne développe pas assez ses idées, de ce qu'il ne soutient pas et de ce qu'il ne varie point assez ses modulations; on se plaint de ce qu'il confond souvent des genres tout-à-fait opposés; on lui reproche enfin de manquer d'élégance, de noblesse, et de donner à notre langue un accent tout-à-fait tudesque et sauvage. Als er bemerkte daß Gluck auch auf andere Componiſten, wie Gretry, Einfluß gewann, ließ er dieſe die Schärfe der Kritik empfinden, welche auf Gluck zurückfiel, und als Piccini dieſem gegenübergeſtellt wurde, miſchte er ſich freilich nicht in das Parteigezänk, aber er ſtand offenbar auf Piccinis Seite.

[33] So hatte Gluck ſelbſt Reichardt erzählt (Schmid S. 180).

laſſen dürfe; er bearbeitete raſch Orphée et Euridice[34], welche am 2. Auguſt 1774 mit großem Erfolg aufgeführt wurde[35]; worauf den 27. Februar 1775 die einactige Oper L'arbre enchantée und am 11. Auguſt 1775 die Oper La Cythère assiégée in drei Acten, beide mit geringer Wirkung, folgten. Um ſich neue und nachhaltige Erfolge zu ſichern bearbeitete Gluck ebenfalls die Alceste, welche durch Du Rollet eine durchgreifende Umgeſtaltung erfahren hatte, von Neuem[36] und unternahm es, um vor dem Pariſer Publicum mit ſeinen alten Componiſten einen vollſtändigen Wettſtreit einzugehen, Opern von Quinault unverändert in Muſik zu ſetzen: er hatte ſich Roland und Armide gewählt.

---

[34] Gluck hatte noch bei Orfeo und Alceste der italiäniſchen Sitte nachgegeben die Hauptrolle einem Caſtraten zu übertragen; in Paris traten dieſe nicht auf, aber die Partien des haut-contre wurden von Tenoriſten theils durch gewaltſames Treiben der Stimme, theils durch Falſettiren herausgebracht: eine Aenderung, bei welcher der künſtleriſche Geſangsvortrag wenigſtens nicht gewann. Die in der Partie des Orfeus durch die veränderte Stimmlage nothwendig gewordenen Modificationen, ſowie die übrigens von Gluck vorgenommenen Ueberarbeitungen haben der Oper keinen Vortheil gebracht, ſondern ihr faſt überall geſchadet. Gluck hat ſogar dem Sänger Le Gros zu Gefallen eine große Bravurarie eingelegt, eine Verletzung ſeines Princips, die nur zu erklären iſt aus der Ueberzeugung, daß der Hauptzweck, in Paris durchzubringen, auch das Mittel heilige, einmal der Laune eines gefährlichen Sängers das Princip zu opfern. Es iſt nicht der einzige Fall, wo ein Reformator um ſein Princip zu retten ſein Princip fallen ließ: der Künſtler würde nicht ſo räſonniren.

[35] Es iſt nach dem was bemerkt wurde begreiflich, daß Grimm dem Orphée den größten Beifall zollt; es iſt ihm (corr. litt. VIII p. 390) la musique la plus sublime que l'on ait peut-être jamais exécutée en France. On sait qu'Orphée est, de tous les opéra du chev. Gluck, celui qui a réussi le plus en France. Le transport avec lequel il vient d'être reçu sur notre théâtre, malgré la vieille cabale des Lulli et des Rameau, prouve le progrès que ce célèbre compositeur a déja fait faire au goût de la nation; il prouve qu'on ne doit plus désespérer de nos oreilles. — Il y a peut-être plus de choses agréables, plus d'idées touchantes dans la composition d'Iphigénie que dans celle d'Orphée; mais il n'en est pas moins vrai que les beaux morceaux de ce dernier ouvrage sont encore supérieurs aux plus beaux morceaux du premier. Nach einer Aufzählung ſolcher Schönheiten ſchließt er: J'ai vu plusieurs personnes sans avoir aucune connaissance de l'art, avouer de bonne fois que jamais musique ne leur avait faite une impression si vive et si profonde.

Während Gluck mit dieſen Arbeiten in Wien beſchäftigt war, ſuchten die Anhänger der italiäniſchen Muſik, die ſich nun von der Möglichkeit überzeugt hatten, fremden Componiſten in der großen Oper Zutritt zu verſchaffen, auch ihrerſeits Gluck einen Rivalen aufzuſtellen. Schon früher war beſonders durch La Bordes[37] Einfluß die Dubarry dafür gewonnen worden, daß Piccini[38], damals wohl der angeſehenſte unter den italiäniſchen Operncomponiſten berufen würde[39]; jetzt wirkte hauptſächlich der neapolitaniſche Geſandte Marcheſe Caraccioli[40], ein einflußreicher Beförderer der Künſte und Wiſſenſchaften, für dieſe Berufung; auch die junge Königin Marie Antoinette, welche nicht glauben mochte in der Muſik Partei nehmen zu müſſen und an der italiäniſchen Muſik wie ihr Bruder, Kaiſer Joſeph, perſönlich Gefallen hatte, gab ihre Einwilligung dazu. Marmontel erklärte ſich bereit eine Oper von Quinault für Piccini zu bearbeiten, für deſſen Muſik er alſo auch im Voraus bereit war als Verfechter aufzutreten[41]. Als Gluck erfuhr daß man hierzu den Roland beſtimmt habe, an welchem er arbeitete, veröffentlichte er einen Brief (Année littéraire 1776), in dem er ſich bitter über dieſe Beleidigung beſchwerte und ſeinen Gegner heftig angriff. Nun kam es zum offenen Krieg zwiſchen den Kritikern der Gluckiſten und Picciniſten, welcher in Flugſchriften, Journalartikeln und Epigrammen mit einer Heftigkeit geführt wurde, daß auch das Publicum in einen Parteifanatismus gerieth, wie er ſich für die Erörterung und

---

[36] Theilweiſe waren Rouſſeaus Rathſchläge dabei maßgebend geweſen, namentlich für den zweiten Act, welcher nun einen ſtarken Contraſt gegen den erſten bildet, während im dritten Hercules auftritt, um eine Steigerung hervorzubringen; indeſſen blieb das Gedicht mangelhaft (vgl. Winterfeld zur Geſch. heil. Tonk. II S. 308 ff.). Intereſſant iſt es im Einzelnen zu verfolgen wie Gluck bei dieſer Umarbeitung verfuhr, wie er von der erſten Arbeit beibehielt, was irgend zu retten war, wenn auch oft in ziemlich verſchiedener Anwendung, wie er Altes und Neues in Uebereinſtimmung brachte, bis in die Einzelnheiten der Melodie, Harmonie und Inſtrumentation. Wer nur eine von beiden Bearbeitungen kennt und, wie es wohl kommt, meint es könne von Gluck gar nicht anders gemacht ſein, wird bei der Vergleichung freilich mitunter erſtaunen.

[37] Jean Benj. de La Borde geb. 1734, aus einer reichen Familie und glänzend erzogen, wurde premier valet de chambre bei Ludwig XV und ſein Günſtling; nach deſſen Tode zog er ſich vom Hofe zurück und ſtarb 1794 auf dem Schaffot. Er trieb mit Eifer Muſik und ſchrieb mehrere komiſche Opern, ſowie Essai sur la musique ancienne et moderne (Paris 1780), lauter mittelmäßige Dilettantenarbeiten.

[38] Nicola Piccini, geb. 1728 in Bari, trat 1742 ins Conſervatorium von S. Onofrio in Neapel und wurde ein Lieblingsſchüler

---

Leo's. Nachdem er daſſelbe 1754 verlaſſen hatte, machte er ſich zuerſt durch komiſche Opern in Neapel bekannt; ſeitdem die Cecchina oder buona figliuola in Rom 1762 einen unerhörten Beifall gefunden hatte, war er fortwährend für alle italiäniſchen Theater im Gebiet der opera seria und buffa mit unausgeſetztem Erfolg thätig.

[39] Galiani corr. inéd. II p. 106.

[40] Marcheſe Caraccioli, neapolitaniſcher Geſandte in London und dann in Paris, ſeit 1781 Vicekönig von Sicilien, ce diplomate dont les bons mots, répétés dans toute l'Europe, étaient la raison rendue gaie et piquante (Garat mém. histor. sur M. Suard II p. 194), der Freund d'Alemberts, war durch Geiſt und Kenntniſſe ebenſo geeignet Italien unter den Gelehrten wie unter den Diplomaten zu vertreten. Eine Charakteriſtik giebt Marmontel (mém. l. VI Oeuvr. I p. 353 ff.).

[41] Marmontel mém. l. IX Oeuvr. II p. 110 ff.

Entſcheidung künſtleriſcher Fragen niemals zuträglich gezeigt hat[42]. Die Führer der Picciniſten waren hauptſächlich Marmontel und Laharpe, Gluck hatte zu ſeinem treuen Vertheidiger Arnaud auch noch Suard gewonnen, der als Anonymus von Vaugirard auftrat[43]; Grimm miſchte ſich direct nicht ein, in ſeinen fortlaufenden Berichten über dieſe Kämpfe tritt er bei einer ſcheinbaren Unparteilichkeit deutlich auf Piccinis Seite.

Alceſte fand bei ihrer erſten Aufführung am 23. April 1776 eine ungünſtige Aufnahme und mußte erſt nach und nach die Gunſt des Publicums gewinnen[44]; auch Iphigenie, deren

---

42) Auf ſehr komiſche Art ſchildert Dorat (coup d'oeil sur la litter. I p. 211 ff.) in dem Briefe eines Irländers die Scenen des Parteikampfs im Parterre. Es fehlte nicht an ſpaßhaften kleinen Begebenheiten. In einem Concert war eine Arie von Gluck angezeigt; bei ihrem Beginn verließen die Picciniſten mit Geräuſch den Saal, die empörten Gluckiſten klatſchten um ſo ſtärker; nachher zeigte es ſich, daß die Arie von Jomelli war (Grimm corr. litt. X p. 440).

43) Eine Darſtellung des ganzen Streites von dieſer Seite her giebt Garat mem. hist. sur M. Suard II p. 234 ff. Ein Berichterſtatter über die Situation bei Grimm (corr. litt. IX p. 348 ff.) ſchließt mit folgender Schilderung: La discorde s'est emparee de tous les esprits, elle a jete le trouble dans nos academies, dans nos cafes, dans toutes nos societés litteraires. Les gens qui se cherchaient le plus se fuient; les diners mèmes, qui conciliaient si heureusement toutes sortes d'esprits et de caracteres, ne respirent plus que la contrainte et la defiance; les bureaux d'esprit les plus brillans, les plus nombreux jadis, à present sont à moitie deserts. On ne demande plus est-il Ianseniste, est-il Moliniste, philosophe ou dévot? On demande est-il Gluckiste ou Picciniste? Et la reponse à cette question décide toutes les autres.

44) Grimm corr. litt. X p. 34: Toute la soumission que devaient inspirer les oracles de Mr. du Rollet et de son chevalier Planelli n'a pas empèche que les avis ne fussent encore fort partages sur la musique du nouvel opera. On préfère genéralement celle

Aufführung man von Neuem aufnahm, erfuhr jetzt ſtrenge Kritiken[45]. Die Theilnahme des Publicums wurde durch dieſelben aber eher erhöhet, die Gluckſchen Opern machten volle Häuſer und fanden offenbar in der öffentlichen Meinung immer mehr Anklang.

In den letzten Tagen des Jahres 1776 kam Piccini nach Paris[46]. Gänzlich fremd und unbekannt fühlte er ſich bei dem rauhen Clima, der ungewohnten Lebensweiſe im hohen Grade unbehaglich. Seine Unkenntniß der franzöſiſchen Sprache iſolirte ihn und nahm ihm allen perſönlichen Einfluß auf die Streitigkeiten, deren Gegenſtand er war, wenn nicht ſein bequemes und friedliebendes Temperament ihn davon fern gehalten hätte; während Gluck ebenſowohl erkannte, daß durch litterariſche Polemik das Publicum in weiteren Kreiſen aufmerkſam erhalten würde, als es für ſeine leidenſchaftliche Natur eine Befriedigung war ſich an dieſen Kämpfen zu betheiligen, daher er mehr als einmal mit großer Derbheit ſich in die journaliſtiſche Polemik miſchte[47]. Mar-

---

d'Iphigénie et de Orphée. — Nous ne déciderons point de si fameuses querelles; mais il nous paraît difficile de faire une musique bien variée sur un poëme où les mêmes situations, les mêmes mouvemens reviennent sans cesse, où le choeur est continuellement sur la scène pour redire les mêmes choses et pour psalmodier éternellement sur le ton le plus funeste et le plus lugubre.

[45] Gegen eine herbe Kritik La Harpes trat Suard zuerſt auf und es entſpann ſich daraus jener lange Streit.

[46] Alle Componiſten begrüßten ihn, nur Gretry machte ihm keinen Beſuch (Grimm corr. litt. IX p. 382), woraus ihm Galiani (corr. inéd. II p. 292) einen um ſo härteren Vorwurf macht, weil er ſich bei ſeinem erſten Auftreten in Paris als einen Schüler Piccinis empfohlen habe, was er nicht war. Daß Gretry auch durch Glucks Erfolge unangenehm berührt war merkt man ſeinem Buch trotz des Beifalls, welchen er ihm zollt, leicht an.

[47] An der Art, wie Gluck ſelbſt mehrmals in die journaliſtiſche Pole-

montel erzählt, wie er ſeinen Componiſten im Franzöſiſchen unterrichtete, indem er ihm alle Tage das Penſum ſeiner Oper vorlas und überſetzte, welches Piccini zu componiren hatte[48]. So ging die Arbeit dem mißvergnügten Maeſtro langſam von Statten, und je länger je mehr verzweifelte er ſelbſt an einem guten Erfolg[49].

---

mik eingreift, kann man ſehen, daß er auch für dieſe Taktik um ſeine künſtleriſchen Intereſſen durchzuſetzen einen praktiſchen Sinn hatte. Auch wenn nicht ausdrücklich erwähnt würde, daß Du Rollet ſeine Artikel überarbeitete (Grimm corr. litt. IX p. 354), könnte man kaum annehmen, daß Gluck dieſelben, ſowenig als ſeine Vorreden, ſelbſt ſo geſchrieben habe; was ſonſt von ſeinen Briefen bekannt iſt verräth keine Gewandtheit im Schreiben. Aber das Weſentliche, der geiſtige Inhalt und der ſtolze Ton, gehört ihm ſicher an.

48) Marmontel mem. l. IX Oeuvr. II p. 115: Figurez vous quel fut pour moi le travail de son instruction: vers par vers, presque mot par mot, il fallait lui tout expliquer; et, lorsqu' il avait bien saisi le sens d'un morceau, je le lui declamais en marquant bien l'accent, la prosodie, la cadence des vers, les repos, les demirepos, les articulations de la phrase; il m'ecoutait avidement, et j'avais le plaisir de voir que ce qu'il avait entendu etait fidelement note. Die Beſchreibung, welche er von Piccinis leichter Art zu arbeiten giebt, iſt ſehr charakteriſtiſch.

49) On sut que notre auguste souveraine desirait de fixer M. Piccini en France; on sut que l'Opera lui avait fait un traitement assez considerable; on sut aussi que M. Marmontel avait arrange plusieurs poemes de Quinault pour les rendre plus susceptibles et de la forme et de l'expression musicale; qu'il en avait confie un au sieur Piccini, et qu'ils travaillaient tous les jours ensemble. Que de circonstances reunies pour exciter les plus vives alarmes! — En consequence les pamphlets, les sarcasmes, les petites lettres anonymes volent de toutes parts. — On ne l'attaque point ouvertement, mais on tâche en secret de detruire toutes les opinions qui pourraient lui être favorables (Grimm corr. litt. IX p. 352 f.). Der Abbate Galiani, der als Piccinis Landsmann und Freund großen Antheil an ihm nahm, ſchreibt an Marmontel (corr. ined. II p. 291):

Gluck begann im Juli 1777 die Proben ſeiner Armide, deren Aufführung am 23. September Statt fand. Die Oper, deren glänzenden Erfolg Gluck mit ſtolzer Sicherheit vorausgeſagt hatte[50], wurde ſehr lau aufgenommen. Theils hatte er hier mit Lully einen immer noch gefährlichen Kampf bei einem großen Theil des Publicums zu beſtehen, theils fand man, daß der Gegenſtand nicht vortheilhaft für ſein Talent ſei, theils ſchadete ihm die Spannung auf das neue Werk Piccinis doch wohl auch; erſt ſpäter wurde auch Armide in ihr Recht eingeſetzt[51]. La Harpe griff ſie auf der Stelle bitter

---

Je ne recois pas une lettre de notre bon Nicolo, qu'elle ne me fende l'ame. On dit que Paris est le paradis des femmes : j'y consens; mais on dit aussi qu'il est l'enfer des chevaux et j'y consens encore, pourvu qu'on me donne la permission d'y ajouter les musiciens; mon pauvre compatriote n'y tiendra pas : le Marquis de Caraccioli a osé dire que les votres avaient les oreilles doublées de maroquin; mais il n'en est pas de même de leur coeur, et il faut que vous preniez l'honorable peine de les intéresser en faveur d'un homme qui a fait 400 lieues pour aller les amuser. Worauf dann launige Betrachtungen über die ſtreitenden Parteien und ihre Führer folgen.

[50] Es iſt bekannt daß Gluck auf die Frage der Königin Marie Antoinette, ob ſeine Oper Armide bald fertig und er damit zufrieden ſei, ganz ruhig antwortete: Madame, il est bientôt fini, et vraiment ce sera superbe! (Mde Campan mém. 7 p. 131.) Er war ſo überzeugt in der Armide den Charakter des Wollüſtigen ausgedrückt zu haben, daß er, wie Gretry erzählt (mém. III p. 88), öfter erklärte, wenn er der ewigen Seligkeit verluſtig wäre, müßte es wegen der Scene in der Armida ſein.

[51] Grimm corr. litt. IX p. 428: Presque tout l'opéra fut écouté avec une grande indifference; il n'y eut que la fin du premier acte et quelques airs du quatrième qu'on applaudit vivement. — Il a voulu travailler, disait-on dans un genre qui n'est pas le sien. Il a mis de la force et de l'énergie où il ne fallait que de la grace et de la mollesse. Excepté les choeurs et quelques grands effets d'orchestre, il y a peu de scènes où l'on ne soit tenté de regretter le

an, und Gluck rief in einem heftigen Antwortſchreiben den Anonymus von Vaugirard zu Hülfe, der auch nicht auf ſich warten ließ. Darüber kamen die Proben zu Piccinis Roland heran, in denen der Sturm der Parteileidenſchaft entfeſſelt wüthete[52]. Piccini war unfähig demſelben zu widerſtehen; während ſeine Freunde, beſonders Marmontel mit Eifer ſeine Rechte vertraten, während Gluck ſelbſt die Sänger und das Orcheſter in Ordnung zu halten ſuchte[53], ſah Piccini kummervoll gen Himmel und ſagte ſanft: Ah toutte va male, toutte! Feſt überzeugt, daß die Oper durchfallen würde, feſt entſchloſſen, den Tag darauf nach Neapel zurückzukehren, ging er in die erſte Vorſtellung (Januar 1778), nachdem er die

---

chant facil et naturel de Lulli. So urtheilte die Marquiſe du Deffand, welche auch offen geſteht daß Glucks Orpheus und Iphigenie ſie tödtlich gelangweilt haben (lettres III p. 183 f.): Je fus hier à la repetition de l'opera d'Armide par le chevalier Gluck; il ne m'a pas fait le même plaisir que celui de Lulli; cela tient sans doute à mes vieux organes (ebend. p. 448). Später heißt es bei Grimm (corr. litt. IX p. 469): L'Armide de M. le chev. Gluck, dont les premières representations furent si mal accueillies, occupe encore avec assez de succès les grands jours de l'academie royale de musique.

[52] Grimm giebt davon einen ausführlichen unterhaltenden Bericht (corr. litt. IX p. 498 ff.).

[53] So erzählt Grimm. Galiani ſchreibt an Marmontel (corr. ined. II p. 293): Ne croyez pas, au reste, que ce Gluck soit aussi méchant que les diables qu'il fait chanter dans son Orphée et dans son Alceste. Piccini m'a mandé lui-même, que se trouvant à table chez le directeur Berton à côté de son rival, le brave Allemand, tout en lui versant rasade, lui avait dit mezza voce: »Les Français sont de bonnes gens; mais ils me font rire: ils veulent qu'on leur fasse du chant, et ils ne savent pas chanter.« Auch Frau von Genlis ſagt mem. II p. 248: Gluck parlait de Piccini avec justice et simplicité. On sent que c'est sans ostentation qu'il est equitable; cependant il disait que si le Roland de Piccini reussissait, il le referait.

Seinigen getröſtet hatte, daß eine gebildete Nation wie die Franzoſen einem Componiſten kein Leid anthun würden, weil ſeine Oper ihnen nicht gefiele — und erlebte einen glänzenden Triumph[54].

10.

So war der Stand der muſikaliſchen Angelegenheiten als Mozart nach Paris kam. Natürlich hatten weder die Erfolge auf beiden Seiten noch die Streitſchriften eine endgültige Entſcheidung herbeigeführt. Wir wiſſen jetzt daß Gluck Sieger geblieben iſt, und daß, ſo wie fortan von einem Einfluß von Lully und Rameau nicht mehr die Rede ſein kann, Gluck den weſentlichen Charakter der großen franzöſiſchen Oper bis heute beſtimmt hat, wie ſehr auch zu verſchiedener Zeit und auf verſchiedene Art italiäniſche Elemente modificirend hinzu-

---

54) Grimm berichtet (corr. litt. IX p. 500): Jamais opéra nouveau n'a été suivi avec plus d'empressement. Nachdem er die Parteiurtheile angeführt hat, fährt er fort: Les amateurs qui nous ont paru réunir aux connaissances les plus exactes la plus grande impartialité, s'accordent à dire qu'on n'a jamais entendu à l'Opéra un chant plus suivi, plus suave, plus délicieux; mais ils pensent que la complaisance avec laquelle M. Piccini a bien voulu céder à tous les avis, à tous les conseils dont il a cru avoir besoin dans un pays dont il ne connaissait ni la langue ni le goût ne lui a pas permis de s'élever lui-même à la hauteur de son génie. Er ſelbſt ſpricht bei dem Bericht von dem fortdauernden Beifall, welchen die Oper fand, ſein Glaubensbekenntniß aus, das bezeichnend iſt (corr. litt. X p. 23): Convenons encore que le premier plaisir qu'on doit rechercher au théâtre de l'Opéra est celui de l'oreille et des yeux, et non pas cet attendrissement, cette émotion soutenue que la tragédie seule peut nous donner, comme susceptible de plus grands intérêts, de développemens plus étendus et mieux gradués, en un mot une imitation plus touchante, plus naturelle et plus vraie.

getreten ſind. Damals aber ſtanden Gluckiſten und Picciniſten einander erbitterter und einſeitiger gegenüber als je, und die altnationale Partei, obwohl zurückgedrängt, ſuchte ſich beider zu erwehren[1]. Das Intereſſe des Publicums war dadurch allerdings lebhafter als je erregt, aber wie gewöhnlich mehr für den litterariſchen Skandal und die Perſonen, welche ſich an demſelben betheiligten, als für die Kunſt; und wenn man ſich in die Opern drängte, ſo wollten die Meiſten nicht genießen ſondern mitreden können.

Das waren keine günſtigen Umſtände für einen jungen Künſtler, der ſich Anerkennung und eine ehrenvolle Stellung erwerben wollte, da es, um nur gehört zu werden, nothwendig war ſich zu einer der Parteien zu ſchlagen, alſo auf das zu verzichten, worauf die wahre Auszeichnung beruht, auf Selbſtändigkeit. Denn um den Kampf der erbitterten Parteien niederzuſchlagen und durch einen außerordentlichen Erfolg alle zur Anerkennung zu vereinigen, das konnte in dieſem Augenblick in Paris auch das überlegene Genie durch ſich allein nicht erreichen: und nur dieſes war es, was Mozart mit nach Paris brachte.

Eine Empfehlung an die Königin Marie Antoinette von Wien aus zu erlangen war ihm nicht geglückt und die vornehme Welt zu gewinnen war unter dieſen Umſtänden keine leichte Aufgabe. Ebenſo wenig durfte er von ſeinen Kunſtgenoſſen ſich bereitwillige Unterſtützung verſprechen, da einer gegen den andern ſtand und jeder Alles aufbot um ſich ſelbſt

---

1) Eine kleine Schrift, die von dieſem Standpunkt ausgeht Le brigandage de la musique italienne (Amſterd. 1780), iſt zwar zunächſt gegen die italiäniſche Muſik gerichtet, deren Verfall — auch in den Kunſtlern — ſie mit ſtarken Zügen ſchildert, begreift aber »le general Gluck et son lieutenant general Piccini et tous les autres noms en ini« unter derſelben Kategorie.

durchzuſchlagen. Gluck war nicht mehr in Paris, als Wolfgang dorthin kam, einen näheren Verkehr mit Piccinni, dem er von Italien her bekannt war (I S. 191), ſuchte er nicht[2] und von einer Bekanntſchaft mit Gretry findet ſich keine Spur[3]; vor ihrer Eiferſucht hatte der Vater ihn gewarnt. Auf Künſtlerneid war er gefaßt und hatte ihn bereits erfahren; allein in Paris waren damals die Schriftſteller, die gens de lettres, die eigentlich tonangebende Macht; die Kritik in Journalen und Flugſchriften, die Epigramme und Bonmots der litterariſchen Cirkel beherrſchten die öffentliche Meinung, und gründliche Kenntniß der Muſik war auch damals in der Regel das geringſte Erforderniß für eine wirkſame Thätigkeit auf dieſem Gebiet. Das war eine neue Welt für Wolfgang, in welcher er ſich ſchwerlich mit Erfolg und Behagen bewegt haben würde, wenn er auch den Zugang zu derſelben gefunden hätte. Grimm, der ihn hätte einführen können, war in muſikaliſchen Angelegenheiten ſelbſt Parteimann und galt daher auch nur bei ſeiner Partei; überdieß mußte er ſich bald überzeugen daß Mozart für dieſe Art von Verkehr nicht geeignet war. Indeß nahm er ihn ſehr freundlich auf und ſuchte für ihn durch Empfehlungen zu wirken wo er konnte; in ihrer Anſicht über die franzöſiſche Muſik ſtimmten ſie ganz mit einander überein. „Baron Grimm und ich“ ſchrieb Mozart (5. April 1778) „laſſen oft unſern muſikaliſchen Zorn über die hieſige Muſik aus, NB. unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatſcht man, daß einem die Finger brennen.“ Und ein andermal ſagt er: „Was mich am meiſten bey der Sache ärgert, iſt, daß die Herren Franzoſen ihren Goût nur in ſo weit verbeſſert haben, daß ſie nun das Gute auch hören können. Daß ſie aber einſähen, daß ihre Muſik ſchlecht ſey — ey bey Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Franzöſin italieniſche Arien ſänge, ich würde ihr ihre franzöſiſche Plärrerey noch verzeihen; aber gute Muſik zu verderben, das iſt nicht auszuſtehen“[1].

---

[2] „Mit Piccinni habe im Concert spirituel geſprochen“ meldet Wolfgang (9. Juli 1778). „Er iſt ganz höflich mit mir und ich mit ihm, wenn wir ſo ungefähr zuſammen kommen; übrigens mache ich keine Bekanntſchaft weder mit ihm noch anderen Componiſten — ich verſtehe meine Sache und ſie auch — das iſt genug.“

[3] Gretry erwähnt in ſeinen Memoires nie Mozart, während er viel von Haydn ſpricht; ſowie er auch nie auf Piccini, wohl aber auf Sacchini Rückſicht nimmt.

Ihre äußere Situation war nicht eben angenehm. Um zu ſparen — denn die Mutter fand alles in Paris um die Hälfte theurer geworden — behalfen ſie ſich mit einem Logis, welches unfreundlich und dunkel und ſo klein war daß nicht einmal ein Klavier darin Platz fand. Was aber ihnen und namentlich Wolfgang das Leben anfangs ſehr erleichterte war der Umſtand, daß ſie ihre Freunde aus Mannheim dort fanden. Wendling, — von deſſen Irreligioſität nun nicht mehr die Rede iſt — „Wendling“ ſchreibt die Mutter (5. April 1778) „hat Wolfgang in großen Credit vor ſeiner Ankunft geſetzt und jetzt hat er ihn bey ſeinen Freunden aufgeführt. Er iſt doch ein wahrer Menſchenfreund und Monſ. v. Grimm hat dem Wendling auch zugeſprochen, weil er als ein Muſicus mehr Credit hat als er, ſein Möglichſtes zu thun, damit er bald bekannt wird.“ Auch mit Raaff wurde er nun in Paris erſt näher bekannt und lernte ihn als Künſtler und als ſeinen Freund hoch ſchätzen. Nicht wenig trug dazu bei daß Raaff ſich für die Familie Weber intereſſirte, die Leiſtungen Aloyſias würdigte, ihr Unterricht zu geben verſprach und Mozarts Neigung für ſie billigte; was für ihn ein um ſo größerer Troſt war, da er gegen ſeinen Vater ſich nicht beſtimmt darüber auszuſprechen wagte, obwohl er kein Hehl daraus hatte daß er mit Webers in Correſpondenz ſtehe und gelegentlich Aeußerungen that, die wohl nur ihm als verſteckte Andeutungen ſeiner Wünſche und Gefühle erſcheinen konnten[5]. Seine Stimmung war begreiflicherweiſe nicht die beſte. „Ich befinde mich“ ſchreibt er (29. März 1778) „Gott Lob und Dank ſo erträglich; übrigens aber weiß ich oft nicht, iſt es gehauen oder geſtochen, mir iſt weder kalt noch warm, finde an nichts viel Freude; was mich aber am meiſten aufrichtet und guten Muths erhält iſt der Gedanke, daß Sie, liebſter Papa, und meine liebe Schweſter ſich gut befinden[6], daß ich ein ehrlicher

---

[1] Der erfahrne Vater ſchrieb ihm darauf (12. April 1778): „Daß die Franzoſen ihren gusto noch nicht ganz geändert haben, höre nicht gern; allein, glaube mir, es wird doch nach und nach geſchehen, denn es iſt keine kleine Sache, eine ganze Nation umzuſchmelzen. Es iſt ſchon genug daß ſie das Gute auch hören können, ſie werden nach und nach den Unterſchied ſchon bemerken.“ Und ſpäter einmal (29. April 1778): „Wendling ſagte Dir, die Muſik habe ſich geändert; ich glaubte nicht viel davon. Die Inſtrumentalmuſik, ja, die war damals ſchon beſſer, aber die Singmuſik wird noch ſo bald nicht beſſer werden.“

---

5) So ſchreibt er dem Vater (3. Juli 1778): „Bey mir fehlt es nicht und wird es niemalen fehlen, ich werde aus allen Kräften meine Möglichkeit thun. — Nun, Gott wird Alles gut machen! — Ich habe etwas im Kopf, dafür ich Gott täglich bitte — iſt es ſein göttlicher Wille, ſo wird es geſchehen; wo nicht, ſo bin ich auch zufrieden, ich habe dann aufs Wenigſte doch das Meinige gethan. Wenn dieß dann Alles in Ordnung iſt und ſo geſchieht, wie ich es wünſche, dann müſſen Sie erſt das Ihrige darzu thun, ſonſt wäre das ganze Werk unvollkommen; ich hoffe auch von Ihrer Güte daß Sie es gewiß thun werden. Machen Sie ſich nur itzt keine unnützen Gedanken, denn um dieſe Gnade will ich Sie ſchon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare ſetze bis es Zeit iſt.“

6) „Ich und die Nannerl“ hatte der Vater geſchrieben (12. April

Teutſcher bin und daß ich, wenn ich ſchon allezeit nicht reden darf, doch wenigſtens denken darf was ich will; — das iſt aber auch das Einzige.“ Um ſo erquicklicher war ihm dann eine gemüthliche Unterhaltung mit muſikaliſchen Landsleuten. Eine ſolche fand er beim pfälziſchen Geſandten, Grafen von Sickingen, an welchen ihn Gemmingen und Cannabich empfohlen hatten und bei dem ihn Raaff auch perſönlich einführte. „Er iſt“, ſchreibt Mozart (29. März 1778) „ein charmanter Herr, paſſionirter Liebhaber und wahrer Kenner der Muſik. Ich habe ganz allein bey ihm 8 Stunden zugebracht; da waren wir vormittags und nachmittags bis abends 10 Uhr immer beym Clavier — allerley Muſique durchgemacht, belobet, bewundert, recenſirt, raiſonnirt und critiſirt; er hat ſo beyläufig 30 spartiti von Opern“[7].

1778) „ſind Gott Lob geſund, und ich bin nun jetzt außer aller Sorge und recht vergnügt, da ich weiß, daß unſer beſter Freund, Baron von Grimm, ſich Deiner annimmt, und Du an dem Platze biſt, der Dich durch Deinen Fleiß, der Dir angeboren iſt, von dort aus in der ganzen Welt in großen Ruhm bringen kann. Wenn ich mich nicht ſo viel für Euch zu ſorgen habe, dann bin ich geſund, und Du kennſt mich, ich halte Alles auf Ehre und Ruhm. Du haſt Dir ſolchen in der Kindheit erworben — das muß nun ſo fort gehen. — Das war allezeit und iſt immer meine Abſicht; dieß ſind nun Deine Jahre, die Du für Dich und für uns Alle benutzen mußt.“ Wolfgang ſehnte ſich freilich von Paris fort und während er verſichert Alles aufbieten zu wollen ſich dort geltend zu machen, bittet er doch zugleich den Vater (1. Mai 1778), „ſich zu impegniren unterdeſſen, daß ich bald Italien zu ſehen bekomme, damit ich doch hernach wieder aufleben kann. Machen Sie mir doch dieſe Freude, ich bitte Sie darum. Nun bitte ich Sie aber recht luſtig zu ſein — ich werde mich hinaushauen, wie ich kann, wenn ich nur ganz davon komme.“

[7] Dieſe Bekanntſchaft unterhielt er eifrig. „Ich habe nun ſchon gewiß ſechsmal bei Graf Sickingen geſpeiſt“; ſchreibt er (12. Juni 1778) „da bleibt man allezeit von 1 Uhr bis 10. Die Zeit geht aber bey ihm ſo geſchwind herum, daß man es gar nicht merkt. Er hat mich ſehr lieb.

Durch die Mannheimer Freunde, welche für das Concert spirituel[8] engagirt waren, wurde er auch mit dem Director derſelben, Le Gros[9], bekannt gemacht und erhielt von dem-

---

Ich bin aber auch ſehr gerne bey ihm — das iſt ein ſo freundlicher und vernünftiger Herr, und der eine ſo geſunde Vernunft und eine wahre Einſicht in die Muſik hat. Heute war ich abermals mit Raaff dort; ich brachte ihm, weil er mich darum gebeten hat, ſchon längſt einige Sachen von mir hin. Heut nahm ich die neue Sinfonie mit, die ich juſt fertig hatte; dieſe hat allen beyden überaus wohlgefallen."

8) Das Concert spirituel wurde im Jahr 1725 gegründet, indem Philidor, der ältere Bruder des oben erwähnten Componiſten, das Privilegium erhielt gegen eine beſtimmte Pachtſumme an den hohen Feſttagen, an welchen keine große Oper gegeben werden durfte, in einem Saale der Tuilerien Concerte, etwa vier und zwanzig im Laufe des Jahres, zu geben. Inſtrumentalmuſik und geiſtliche Compoſitionen für Chor und Sologeſang wurden hier zur Aufführung gebracht (vgl. Histoire du théâtre de l'opéra en France I p. 164 ff.). Burney giebt ausführlichen Bericht über ein Concert spirituel, welches er im Jahr 1770 beſuchte (Reiſe I S. 11 ff.). Es begann mit einer *Motette* von de la Lande Dominus regnavit, dann blies Beſozzi ein Oboenconcert; „nach dieſem vollkommnen Stück ſchrie Mlle. Delcambre ein Exaudi Deus mit aller Kraft der Lunge, deren ſie habhaft werden konnte, und erhielt ſoviel Lob, als wenn Beſozzi nichts gethan hätte." Darauf ſpielte Traverſa ein Concert für die Geige, und Mad. Philidor ſang „eine Motette von ihres Mannes Compoſition, der tief aus Welſchlands Quellen trinkt; allein ungeachtet dies mehr als alle vorige Singſtücke gutem Geſange und guter Muſik ähnlich war, ſo erhielt es doch nicht den feurigen Beifall, der keinen Zweifel übrig läßt daß es ans Herz gedrungen ſei." Den Beſchluß machte eine große Motette Beatus vir mit Solo und Chören. „Der erſte Alt hatte einige Zeilen Solo zu ſingen, welche er mit ſolcher Gewalt herausſchrie, als wenn er unter dem Meſſer an der Kehle um Hülfe rieſe. Allein ſo betäubt ich auch war, ſo ſahe ich doch deutlich, — daß dies grade das war, was ihr Herz empfand und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem zum anderen wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Concert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geſchrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe."

9) Joſ. Le Gros, geb. 1739, zeichnete ſich durch eine ſchöne hohe

ſelben auch ſogleich einen Auftrag, worüber er dem Vater berichtet (5. April 1778). „Herr Kapellmeiſter Holzbauer hat ein Miserere her geſchickt; weil aber zu Mannheim die Chöre ſchwach und ſchlecht beſetzt ſind, hier aber ſtark und gut, ſo hätten ſeine Chöre keinen Effect gemacht: daher hat Mr. Le Gros (Directeur vom Concert spirituel) mich erſucht, andere Chöre zu machen[10]. — Ich kann ſagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieſer Schreiberey fertig bin; denn wenn man nicht zu Haus ſchreiben kann, und noch dazu preſſirt wird, ſo iſt es verflucht. Nun bin ich, Gott Lob und Dank, damit fertig, und hoffe, es wird ſeinen Effect machen. Mr.

Tenorſtimme (haute-contre) aus und trat 1764 als Sänger in der großen Oper auf, die er 1783 wegen ſeiner außerordentlichen Corpulenz verließ. Die Direction des Concert-spirituel übernahm er 1777 und verwaltete ſie bis 1791, wo daſſelbe aufgehoben wurde. Er ſtarb 1793 in La Rochelle.

[10] Die nähere Angabe, welche er ſeinem Vater darüber macht, iſt dieſe. „Der Anfangs-Chor bleibt von Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam ego etc. iſt der erſte von mir, Allegro. Der zweyte, Adagio: Ecce enim in iniquitatibus, dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti, bis zum: Ossa humiliata. Dann ein Andante für Soprano, Tenore und Baſſo soli: Cor mundum crea; und Redde mihi laetitiam aber Allegro bis ad te convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für einen Baſſiſten gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baß-arie von Holzbauer darauf folgt: Domine labia mea. Weil nun Sacrificium Deo spiritus eine Aria Andante für Raaff (Tenore) mit Oboe und Fagott Solo iſt, ſo habe ich ein kleines Recitativ: Quoniam si voluisses, auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht; denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis muri Jerusalem Andante moderato, Chor. Dann Tunc acceptabis bis Super altare tuum vitulos, Allegro, Tenor Solo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis.“ Von dieſer Muſik iſt, ſoviel ich weiß, nie etwas bekannt geworden; Mozart ſcheint ſie gar nicht ſelbſt behalten und daher auch nicht mit nach Salzburg gebracht zu haben.

Goſſec[11], den Sie kennen müſſen, hat, nachdem er meinen erſten Chor geſehen hat, zum Mr. Le Gros (ich war nicht dabey) geſagt, daß er charmant ſey und gewiß einen guten Effect machen wird, daß die Wörter ſo gut arrangirt ſeyen und überhaupt vortrefflich geſetzt ſey. Er iſt mein ſehr guter Freund und ein ſehr trockener Mann.“

Dem Vater machte dieſe Hetzerei — denn es waren Wolfgang nur einige Tage dazu gegeben — bei der erſten Arbeit, mit welcher dieſer vor das Pariſer Publicum treten ſollte, große Unruhe; ſie war überflüſſig, denn im nächſten Brief berichtet ihm der Sohn (1. März 1778): „Das muß ich Ihnen geſchwind im Vorbeygehen ſagen, daß meine Chöre-Arbeit, ſo zu ſagen, umſonſt war; denn das Miserere von Holzbauer iſt ohnedieß lang und hat nicht gefallen, mithin hat man anſtatt vier, nur zwey Chöre von mir gemacht, und folglich das Beſte ausgelaſſen. Das hat aber nicht viel zu ſagen gehabt, denn Viele haben nicht gewußt, daß Etwas von mir dabey iſt, und Viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bey der Prob ein großer Beyfall, und ich ſelbſt (denn auf das Pariſer Lob rechne ich nicht) bin ſehr mit meinen Chören zufrieden."

---

[11] Franc. Joſ. Goſſec, geb. 1733, kam als tüchtiger Violinſpieler 1751 nach Paris, leitete anfangs das Orcheſter des Hrn. La Pepeliniere, dann des Prinzen von Conti. Er bildete in Paris die Inſtrumentalmuſik aus, trat 1754 — zu gleicher Zeit mit Haydn — mit den erſten Symphonien, 1759 mit Quatuors auf und erwarb ſich auch durch geiſtliche Compoſitionen, namentlich ein Requiem, einen geachteten Namen. Hauptſächlich um für Inſtrumentalmuſik den Sinn zu bilden gründete er 1770 das Concert des amateurs, leitete auch einige Jahre das Concert spirituel. Als er 1766 die komiſche Oper Les Pêcheurs aufführte, fand dieſe außerordentlichen Beifall; auch Grimm begrüßte ihn mit Anerkennung als ein vielverſprechendes Talent der italiäniſch-franzöſiſchen Schule (corr. litt. V p. 115); ſpäter als Goſſec ſich auch in der großen Oper verſuchte, minderte ſich die Gunſt Grimms (VIII p. 298), um ſo mehr als Goſſec ſich als einen eifrigen Vertreter Glucks bekannte (XI p. 68). Im Jahr 1784 übernahm Goſſec die Direction der nach ſeinem Plan gegründeten Ecole royale de chant, und blieb Inſpector des 1791 an deren Stelle getretenen Conservatoire. Er ſtarb 1829 in Paſſy.

Eine andere Arbeit wurde ebenfalls durch die Anweſenheit der Mannheimer Virtuoſen veranlaßt, zu denen ſich noch der berühmte Horniſt Punto[12] geſellte, der auch nach Mozarts Urtheil „magnifique blies". Mozart machte ſich ſogleich daran eine Sinfonie concertante für Flöte (Wendling), Oboe (Ramm), Waldhorn (Punto) und Fagott (Ritter) zu ſchreiben, die in einem der nächſten Concerte aufgeführt werden ſollte. Indeſſen mußte er bald ſeinem Vater melden (1. Mai 1778): „Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickl-Hackl. Da aber, glaube ich, iſt wieder was Anderes dazwiſchen, denn ich habe auch hier meine Feinde; wo habe ich ſie aber nicht gehabt? — Das iſt aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müſſen in größter Eile, habe mich ſehr befliſſen, und die vier Concertanten waren und ſind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat ſie vier Täg zum Abſchreiben, ich finde ſie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich ſie nicht, — ſuche aber recht unter den Muſikalien, und finde ſie verſteckt. Thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: a propos, haben Sie die Sinfonie concertante ſchon zum Schreiben geben? — Nein, ich habs vergeſſen. — Weil ich ihm natürlicher Weiſe nicht befehlen kann, daß er ſie abſchreiben und machen laſſen ſoll, ſo ſagte ich nichts. Ging die zwey Täg, wo ſie hätte executirt werden ſollen, ins Concert, da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich, warum denn meine Sinfonie concertante nicht gemacht wird? — Das weiß ich nicht, das iſt das Erſte, was ich höre, ich weiß von Nichts. — Der Ramm iſt fuchswild geworden, und hat in dem Muſiquezimmer franzöſiſch über den Le Gros geſchmält, daß dieß von ihm nicht ſchön ſeye u. ſ. w. Was mich bey der ganzen Sache am meiſten verdrießt, iſt, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon geſagt hat, nur ich habe davon nichts wiſſen dürfen. Wenn er doch eine Excuse gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar nichts[13]. Ich glaube aber, da iſt der **Cambini**[14], ein welſcher Maeſtro hier, Urſache; dann dem habe ich unſchuldiger Weiſe die Augen in der erſten Zuſammenkunft beym Le Gros ausgelöſcht. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Mannheim gehört habe, die

---

[12] Joh. Stich, geb. 1748 in Böhmen, war Mitglied der Capelle des Grafen Thun, der ihm die ſorgfältigſte Ausbildung auf dem Horn zu Theil werden ließ. Heimlich entfernte er ſich aus deſſen Dienſten und machte lange Kunſtreiſen (auf denen er den Namen Punto annahm) bis er 1782 in den Dienſt des Grafen Artois trat. Im Jahr 1799 verließ er wieder Paris, reiſte in Deutſchland, und ſtarb 1803 in Prag.

---

13) Auch dieſe Sinfonie concertante iſt meines Wiſſens ſpurlos verſchwunden; Mozart hatte ſie ſpäter noch an Le Gros verkauft und keine Abſchrift behalten; er meinte zwar, er habe ſie noch friſch im Kopf und könne ſie, ſobald er nach Hauſe komme, wieder aufſetzen (3. Oct. 1778); aber wahrſcheinlich hatte er dort ſoviel Neues zu componiren daß er nicht dazu kam, alte Sachen wieder aufzuſchreiben; um ſo weniger, da in Salzburg die Virtuoſen fehlten um dieſe Symphonie auszuführen.

14) **Giov. Giuſ. Cambini**, geb. 1746 in Livorno, zeichnete ſich als Violinſpieler aus, machte ſeine Studien unter Pad. Martini in Bologna, und ging dann nach Neapel. Auf der Rückreiſe nach Livorno wurde er mit ſeiner Geliebten von Piraten gefangen genommen (Grimm corr. litt. IX p. 159). Nachdem er freigekauft war, kam er 1770 nach Paris, wurde durch den neapolitaniſchen Geſandten dem Prinzen von Conti empfohlen und durch dieſen mit Goſſec bekannt. Er ſchrieb eine außerordentliche Menge von Inſtrumentalmuſik, Symphonien, Quartetts u. ſ. w., leicht und gefällig; mit Opern und Ballets drang er nicht durch.

recht hübſch ſind, und die lobte ich ihm dann und ſpielte ihm den Anfang; da waren aber der Ritter, Ramm und Punto, und ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiß, ſelbſt dazu machen. Da machte ich es denn alſo ſo, und Cambini war ganz außer ſich und konnte ſich nicht enthalten zu ſagen: Questa è una gran testa! Nun, das wird ihm halt nicht geſchmeckt haben"[15].

„Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Muſique verſtänden und Guſto hätten, ſo würde ich von Herzen zu allen dieſen Sachen lachen, aber ſo bin ich unter lauter Viecher und Beſtien (was die Muſique anbelangt). Wie kann es aber anders ſeyn? Sie ſind ja in allen ihren Handlungen, Leidenſchaften und Paſſionen auch nicht anders — es giebt ja kein Ort in der Welt, wie Paris[16]. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausſchweife, wenn ich von der hieſigen Muſique ſo rede. Wenden Sie ſich, an wen Sie wollen

---

[15] Hierauf antwortet der Vater (29. April 1778): „Daß Du aller Orten Deine Feinde haben wirſt, iſt eine unvermeidliche Sache, das haben alle Leute von großem Talente. Alle, die dermalen in Paris in Credit ſtehen und im Neſte ſitzen, wollen ſich nicht aus dem Neſte treiben laſſen; ſie müſſen ſich fürchten, ihr Anſehen werde herabgeſetzt, an welchem ihr Intereſſe hängt. Nicht nur Cambini, ſondern Stamitz, Piccini und Andere müſſen eiferſüchtig werden. Iſt denn Piccini noch in Paris? Und wird Gretry nicht eifern? — Uebrigens mußt Du Dich durch Deine Neider nicht niederſchlagen und aus der Faſſung bringen laſſen; das geht aller Orten ſo. Denke nur auf Italien, auf Deine erſte Opera, auf die dritte Opera, auf d'Ettore, auf die Intrigue der de Amicis zurück u. ſ. w.; man muß ſich durchſchlagen."

[16] „Ich ging zu Hauſe", ſchreibt er dem Vater (3. Juli 1778) „wie ich allezeit am liebſten zu Hauſe bin, und auch allezeit am liebſten zu Haus ſeyn werde, oder bey einem guten, wahren redlichen Teutſchen, der, wenn er ledig iſt, für ſich als ein guter Chriſt gut lebt, wenn er verheyrathet iſt, ſeine Frau liebt und ſeine Kinder gut erzieht."

— nur an keinen gebornen Franzoſen — ſo wird man Ihnen (wenns Jemand iſt, an den man ſich wenden kann) das Nämliche ſagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten; und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit geſundem Guſto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade giebt, daß ich hier ſtandhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutſchen Nation Ehre mache, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umſtänden zu helfen, und daß wir bald zuſammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können."

Durch Grimms Vermittelung wurde er dem Herzog de Guines[17] empfohlen, der wie Mozart ſelbſt ſagt, unvergleichlich die Flöte, die Tochter aber magnifique die Harfe ſpielte[18]. Dies verſchaffte ihm zunächſt den Auftrag ein Concert für Flöte und Harfe zu componiren. Nun waren es zwar gerade dieſe beiden Inſtrumente, welche Mozart durchaus nicht leiden konnte[19]; allein das hinderte ihn nicht ſeine Aufgabe zur Zufriedenheit zu löſen[20]. Außerdem gab er der

---

[17] Frau von Genlis macht vom Grafen, ſpäter Herzog de Guines folgende Beſchreibung, die freilich in frühere Jahre gehört (mém. I p. 288 f.): Il passait pour être l'un des hommes de la cour les plus brillans et les plus aimables; sa figure et sa taille n'avaient de remarquable qu'une extrême recherche de coiffure et d'habillement. Toute sa réputation d'esprit tenait à une sorte d'espionnage de toutes les petites choses et de mauvais ton, qu'il contait en peu de mots d'une manière plaisante, qu'il dénonçait à la marechale de Luxembourg, et dont il se moquait fort agréablement avec elle et Madame de Boufflers. Mais ce genre de moquerie n'attaquait jamais la réputation, il ne tombait jamais que sur des niaiseries. Le duc de Guines avait des talens agréables; il était bon musicien et jouait fort bien de la flûte. Er war Geſandter in Berlin (ebend. I p. 367 ff.) und ſeit 1770 in London (L. de Lomenie Beaumarchais II p. 89 f.). Als ſolcher hatte er 1775 mit ſeinem Secretair Tort, der ihn beſchuldigte ſeine diplomatiſche Stellung zum Börſenſpiel mißbraucht zu haben, einen famöſen Proceß, mit dem die Marquiſe du Deffand ſich viel beſchäftigt (lettr. III p. 172 ff.). Obgleich er endlich den Sieg behauptete, wurde er doch 1776 zurückberufen, erhielt aber bald darauf den Herzogstitel (ebend. III p. 297). Die Königin begünſtigte ihn und liebte

---

ſeine Geſellſchaft (ebend. IV p. 107). Deshalb ſchreibt auch Leop. Mozart (28. März 1778): „Mein lieber Sohn! Ich bitte Dich, ſuche die Freundſchaft des Duc de Guines zu erhalten und ſich bey ihm in Credit zu ſetzen; ich habe ihn oft in Zeitungen geleſen, er gilt Alles am Königl. Hofe; da jetzt die Königin ſchwanger iſt, ſo werden dann bey der Geburt große Feſtivitäten ſeyn, da könnteſt Du Etwas zu thun bekommen, ſo Dein Glück machen könnte, da in ſolchen Fällen Alles geſchehen wird, was die Königin nur verlangt.“ (Die Königin wurde am 11. Dec. 1778 von der Dauphine entbunden.)

[18] Die Tochter des Herzogs de Guines heirathete noch im Sommer 1778, vom Könige ausgeſtattet, Herrn de Chartus (ſpäter Herzog de Caſtries) und ſtarb bei der Entbindung (du Deffand lettr. IV p. 52).

[19] Joſ. Frank erzählt in ſeinen Denkwürdigkeiten (Prutz deutſch. Muſ. II S. 28): „Als wir einſt von Inſtrumenten ſprachen, ſagte Mozart, daß er die Flöte und die Harfe verabſcheue.“

[20] Das Concert, welches er auch in einem Briefe (20. Juli 1778) erwähnt, iſt vorhanden (André Verz. 259); es iſt mit kleinem Orcheſter, den Saiteninſtrumenten, Oboen und Hörnern begleitet, in C dur und beſteht aus den üblichen drei Sätzen. Die Natur der Inſtrumente brachte es mit ſich, daß hier nichts Großes und tief Bedeutendes geſchaffen werden konnte, ſondern der Charakter des Heitern und Anmuthigen verwalten mußte. In dieſer Weiſe iſt das Concert vortrefflich, ganz und gar Mozartiſch. Jeder Satz hat eine Fülle ſchöner Melodien, die durch die harmoniſche Behandlung, den wechſelnden Charakter der Begleitung und der Variation durch die Soloinſtrumente gehoben werden, und iſt meiſterhaft gegliedert und abgerundet. Die thematiſche Behandlung iſt mehr andeutungsweiſe und leicht ſkizzirt, um das Intereſſe rege zu erhalten, als eigentlich durchgeführt, aber im Mittelſatz des erſten Theil verräth ſich in der harmoniſchen Führung die ſichere Meiſterhand; zum Schluß deſſelben läßt er ſchon, wie ſpäterhin regelmäßig, eine friſche Melodie eintreten, welche

Tochter täglich zwei Stunden in der Compoſition Unterricht, wofür eine glänzende Bezahlung in Auſſicht ſtand[21]. „Sie hat“ ſchreibt er (14. Mai 1778) „ſehr viel Talent und Genie, beſonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem ſie alle ihre Stücke, deren ſie wirklich 200 kann, auswendig ſpielt. Sie zweifelt aber ſtark, ob ſie auch Genie zur Compoſition hat — beſonders wegen Gedanken — Idéen; ihr Vater aber

---

die Aufmerkſamkeit von Neuem wieder rege macht. Ganz beſonders anmuthig und zart iſt das nur vom Quartett begleitete Andantino. Die Soloinſtrumente ſind brillant ohne — ſoweit ich das beurtheilen kann — beſonders ſchwer zu ſein. Die Flöte tritt vielleicht noch etwas mehr hervor; ſie geht ſelten bis in die höchſte Höhe, dagegen iſt mitunter von den tiefen Tönen ein eigenthümlicher, ſchöner Gebrauch gemacht. Das Orcheſter iſt ſehr discret verwendet um den zarten Soloinſtrumenten eine Grundlage zu geben und ihre Wirkung nicht zu ſtören; dieſe leichte Faſſung à jour iſt aber im Detail mit der größten Gewandtheit und Sicherheit gearbeitet, ſowohl was die Figuren und Wendungen der Begleitung als die Klangwirkung betrifft. Auch hier finden wir das Pizzicato häufiger angewendet, als Mozarts ſpätere Weiſe war (vgl. I S. 574. 584). — Ein Concert für Inſtrumente von weichem, etwas ſchwächlichem Charakter, welche durch ihre Technik dem Componiſten mancherlei Beſchränkungen z. B. in den zu berührenden Tonarten auferlegten, mußte, zumal da es für vornehme Dilettanten beſtimmt war, um die richtige Wirkung zu thun, im Umfang und in der ganzen Anlage und Ausführung mit geſchickter Berechnung das rechte Maaß beobachten. Hier zeigt ſich wiederum die echte Künſtlernatur Mozarts, der in ſeiner Compoſition gewiſſermaßen die Summe dieſer Bedingungen zog, und ein Muſikſtück ſchrieb, welches in ſich harmoniſch zuſammenſtimmt, ſo daß es, indem es jenen äußeren Anforderungen entſpricht, auch die Erforderniſſe eines wahren Kunſtwerks erfüllt. Es iſt Schade, daß dies Concert nicht zu rechter Zeit bekannt geworden iſt; es würde ſeinen Platz neben den übrigen würdig ausgefüllt haben.

[21] Später wollte ihn der Herzog de Guines mit — 3 Louisdor abfinden, die er aber zurückwies; die Franzoſen, ſchreibt er ſeinem Vater dazu (31. Juli 1778), dächten noch immer, daß er noch ſieben Jahr alt ſe und behandelten ihn wie einen Anfänger, — nur die Muſiker nicht.

(der, unter uns geſagt, ein Bischen zu ſehr in ſie verliebt iſt) ſagt, ſie habe ganz gewiß Ideen, es ſeye nur Blödigkeit — ſie habe nur zu wenig Vertrauen auf ſich ſelbſt. Nun müſſen wir ſehen. Wenn ſie keine Ideen oder Gedanken bekömmt (denn jetzt hat ſie wirklich gar — keine), ſo iſt es umſonſt, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater iſt, keine große Componiſtin aus ihr zu machen. Sie ſoll, ſagte er, keine Opern, keine Arien, keine Concerte, keine Symphonieen, ſondern nur große Sonaten für ihr Inſtrument und für meins ſchreiben. Heute habe ich ihr die vierte Lection gegeben, und was die Regeln der Compoſition und das Setzen anbelangt, ſo bin ich ſo ziemlich mit ihr zufrieden, — ſie hat mir zu dem erſten Menuett, den ich ihr aufgeſetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht. Nun fängt ſie ſchon an, dreyſtimmig zu ſchreiben. Es geht, aber ſie ennuyirt ſich; doch ich kann ihr nicht helfen, denn ich kann ohnmöglich weiter ſchreiten, es iſt zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre, ſo aber iſt leider keines da — man wird Alles mit Kunſt thun müſſen. Sie hat gar keine Gedanken, es kömmt Nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter andern kam mir auch in Sinn, einen ganz ſimplen Menuett aufzuſchreiben, und zu verſuchen, ob ſie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja, das war umſonſt. — Nun, dachte ich, ſie weiß halt nicht, wie und was ſie anfangen ſoll — ich fing alſo nur den erſten Tact an zu variiren, und ſagte ihr, ſie ſolle ſo fortfahren und bey der Idee bleiben — das ging endlich ſo ziemlich. Wie das fertig war, ſo ſprach ich ihr zu, ſie möchte doch ſelbſt Etwas anfangen, — nur die erſte Stimme, eine Melodie — ja, ſie beſann ſich eine ganze Viertlſtund — und es kam nichts. Da ſchrieb ich alſo vier Täcte von einem Menuett und ſagte zu ihr: Sehen Sie, was ich für ein Eſel bin;

jetzt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmal den erſten Theil zu Ende bringen. Haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Da glaubte ſie, das wäre unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam Etwas am Tag. Ich war doch froh, daß einmal Etwas kam. Dann mußte ſie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erſte Stimme. Ueber Haus aber habe ich ihr nichts anders anbefohlen, als meine vier Tacte zu verändern und von ihr Etwas zu machen — einen andern Anfang zu erfinden, wenn es ſchon die nämliche Harmonie iſt, wenn nur die Melodie anders iſt. Nun werde ich morgen ſehen, was es iſt“[22].

Er hatte außerdem noch einige Schüler, und hätte deren mehr haben können, wenn nicht in Paris Alles ſo weit entlegen und ſeine Zeit dadurch gar ſo ſehr beſchränkt worden wäre. Wir kennen ſchon die Abneigung, welche er hatte Unterricht zu geben, und ſo ſchrieb er denn auch von Paris (31. Juli 1778): „Lection zu geben iſt hier kein Spaß —

---

[22] Der Vater war mit Recht erſtaunt über die Anſprüche, welche Wolfgang an das Talent ſeiner Schülerin machte, und über den Ernſt, mit dem er dieſe Aufgabe betrachtete. „Du ſchreibſt“ antwortet er ihm (28. Mai 1778) „heute habe ich der Mad^{selle} des Herzogs die vierte Lection gegeben, und Du willſt, daß ſie ſchon ſelbſt Gedanken aufſchreiben ſoll, — meinſt Du, alle Leute haben Dein Genie? — Es wird ſchon kommen! Sie hat ein gutes Gedächtniß. Eh bien! Laß ſie ſtehlen — oder höflich, appliciren; von Anfang thut es nichts, bis daß Courage kommt. Mit Variationen haſt Du einen guten Weg genommen, nur fortgefahren! — Wenn Mr. le Duc nur etwas Kleines von ſeiner Mlle Tochter ſieht, wird er außer ſich ſein; das iſt wirklich eine vortreffliche Bekanntſchaft!“ Aber Wolfgang verſtand es nicht ſolche Bekanntſchaften zu cultiviren, ſo wenig als talentloſe junge Damen componiren zu laſſen; er fand auch ſpäter daß ſeine Scolarin von Herzen dumm und von Herzen faul ſei (9. Juli 1778).

Sie dürfen nicht glauben, daß es Faulheit iſt — nein! ſondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart iſt. Sie wiſſen daß ich ſo zu ſagen in der Muſique ſtecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern ſpeculire, ſtudire, überlege. Nun bin ich hier durch dieſe Lebensart deſſen verhindert; ich werde freylich einige Stunden frey haben, allein die wenigen Stunden werden mir mehr zum Ausraſten als zum Arbeiten nothwendig ſein."

Auch Beſuche bei vornehmen Leuten zu machen und ihre Gunſt zu ſuchen war ihm höchlich zuwider, er empfand nur die Unannehmlichkeiten davon. „Sie ſchreiben mir" ſagt er (1. Mai 1778) „daß ich brav Viſiten machen werde, um Bekanntſchaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das iſt aber nicht möglich. Zu Fuß iſt es überall zu weit und zu kothig, denn in Paris iſt ein unbeſchreiblicher Dreck; in Wagen zu fahren — hat man die Ehre, gleich des Tages vier bis fünf Livres zu verfahren, und umſonſt, denn die Leute machen nur Complimente und dann iſt es aus; beſtellen mich auf den und den Tag, da ſpiele ich, dann heißts: O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant — und hiermit à Dieu. Ich hab hier ſo anfangs Geld genug verfahren — und oft umſonſt, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier iſt, der glaubt nicht, wie fatal daß es iſt. Ueberhaupt hat ſich Paris viel verändert; die Franzoſen haben lange nicht mehr ſo viel Politeſſe, als vor funfzehn Jahren, ſie gränzen izt ſtark an die Grobheit, und hoffärtig ſind ſie abſcheulich."

Das Beiſpiel, welches er ſeinem Vater erzählt, rechtfertigt allerdings dieſen Stoßſeufzer vollkommen, und iſt ebenſo bezeichnend für die Impertinenz der vornehmen Geſellſchaft gegen einen Künſtler, den ſie meint als ihren Clienten betrachten zu dürfen, wie für die völlige Wehrloſigkeit Mozarts einem ſolchen Benehmen gegenüber, welche an einem Ort wie Paris jede Ausſicht auf Erfolg abſchneiden mußte.

»Mr. Grimm« ſchreibt er „gab mir einen Brief an Mad. la Ducheſſe de Chabot[23], und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieſes Briefes war hauptſächlich, mich bey der Ducheſſe de Bourbon[24] (die damals[25] im Kloſter war) zu recommandiren, und mich neuerdings bey ihr wieder bekannt zu machen und ſich meiner erinnern zu machen. Da gingen acht Täg vorbey, ohne mindeſte Nachricht. Sie hatte mich dort ſchon auf über acht Täg beſtellt, und alſo hielt ich mein Wort und kam. Da mußte ich eine halbe Stund in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin verſehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet ſey, ich möchte es verſuchen. Ich ſagte, ich wollte von Herzen gern Etwas ſpielen, aber jetzt ſey es ohnmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde für Kälte, und bat ſie, ſie möchte mich doch aufs wenigſte in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer iſt, führen laſſen. O oui, Monsieur, vous avez raison — das war die ganze Antwort. Dann ſetzte ſie ſich nieder und fing an, eine ganze Stunde zu zeichnen en Compagnie anderer Herren, die alle in einem Zirkel um einen groſsen Tiſch herum ſaßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenſter und Thür waren offen; ich war nicht allein in Händen, ſondern im ganzen Leib und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an wehe zu thun. Da war alſo altum silentium, und ich wußte nicht, was ich ſo lange vor Kälte, Kopfwehe und Langeweile anfangen ſollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, ſo ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu ſeyn, ſpielte ich auf dem miſerabeln elenden Pianoforte. Was aber das Aergſte war, daß die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, ſondern immer fort machten und ich alſo für die Seſſeln und Tiſch und Mäuern ſpielen mußte. Bey dieſen ſo übel bewandten Umſtänden verging mir die Geduld — ich fing alſo die Fiſcher'ſchen Variationen an, ſpielte die Hälfte und ſtand auf. Da waren eine Menge Eloges. Ich aber ſagte, was zu ſagen iſt, nämlich daß ich mir mit dieſem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir ſehr lieb ſeye, einen andern Tag zu wählen, wo ein beſſeres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr[26] kam. Der aber ſetzte ſich zu mir und hörte mit aller Aufmerkſamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfwehe, und ſpielte ohngeachtet dem elenden Clavier ſo — wie ich ſpiele, wenn ich guter Laune bin. Geben Sie mir das beſte Clavier von Europa, und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verſtehen, oder die nichts verſtehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich ſpiele, ſo werde ich alle Freude verlieren. Ich hab dem Mr. Grimm nach der Hand Alles erzählt."

---

[23] Die Herzogin de Chabot, Tochter des Grafen Stafford, erwähnt die Marquiſe du Deffand (lettr. I p. 148), als eine Bekannte von Grimm und Mad. Epinay auch Abbate Galiani (corr. inéd. II p. 305).

[24] Sie war die Tochter des Herzogs von Orleans, Schweſter des damaligen Herzogs von Chartres, nachherigen Egalité. Kurze Zeit vorher hatte das Duell zwiſchen dem Herzog von Bourbon und dem Grafen von Artois, welches durch ſie veranlaßt war, großes Aufſehen gemacht (Du Deffand lettr. IV p. 28 ff. Grimm corr. litt. X p. 1 ff.).

[25] Damals d. i. bei dem erſten Aufenthalt in Paris. Die Herzogin war im Alter von funfzehn Jahren ins Kloſter gegangen und blieb dort einige Jahre (Genlis mém. III p. 84).

---

[26] Frau von Genlis entwirft von ihm folgende Schilderung (mem. I p. 289): Un autre homme de ce temps, qui avait aussi des grands succès auprès des femmes, etait le comte de Chabot: il n'était ni beau, ni de la première jeunesse; il ne parlait jamais tout haut, il begayait, ce qu'on trouvait en lui une grâce, il avait une galanterie mysterieuse, qui ne s'exprimait que par des petits mots assez fins, toujours dits à demi-voix; elle était un peu banale, car elle s'adressait à presque toutes les jeunes personnes, mais elle ne paraissait pas l'être, parce qu'elle etait toujours confiée tout bas à l'oreille, et avec un air de sentiment et de vérité, qui avait quelque chose de séduisant (vgl. ebend. II p. 185).

Eine Ausſicht auf die Organiſtenſtelle zu Verſailles, welche ihm durch Rudolf[27] eröffnet worden war, erwies ſich bei näherer Erwägung als nicht annehmbar; vielleicht war auch die Sache nicht ſo leicht gemacht, als ſie anfangs erſchienen war[28].

---

[27] Joh. Joſ. Rudolf (Rodolphe), geb. in Straßburg 1730, bildete ſich zum Virtuoſen auf dem Horn und auf der Violine. Im Jahr 1754 trat er in die Kapelle zu Parma ein, wo Traetta, 1760 ging er nach Stuttgart, wo Jomelli ihm Unterweiſung gab, 1763 kam er nach Paris und wurde Mitglied der königl. Kapelle. Mehrere Opern und Ballets hatten geringen Erfolg, deſto größeren ſeine mittelmäßigen Anleitungen zum Geſang und Generalbaß. Er ſtarb 1812 in Paris. Gretry bezeichnet ihn als homme d'esprit (mém. I p. 296); Mozart ſagt: „er verſteht die Compoſition aus dem Grund und ſchreibt ſchön."

[28] „Rudolph (der Waldhorniſt)" ſchreibt Wolfgang (14. Mai 1778) „iſt hier in königlichen Dienſten, und mein ſehr guter Freund. Dieſer hat mir die Organiſten-Stelle zu Verſailles angetragen, wenn ich ſie annehmen will. Sie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber ſechs Monate zu Verſailles leben, die übrigen ſechs zu Paris, oder wo ich will; ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde. Ich muß guter Freunde Rath darüber hören; denn 2000 Livres iſt doch kein ſo großes Geld. In deutſcher Münze freylich, aber hier nicht; es macht zwar das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das iſt unſriges Geld 915 fl. 45 Kr. (das wäre freylich viel), aber hier nur 333 Thlr. und 2 Livres — das iſt nicht viel. Es iſt erſchrecklich, wie geſchwind ein Thaler weg iſt! Ich kann mich gar nicht

Mozarts einziger Wunſch war eigentlich Gelegenheit zu bekommen ſich als Componiſten geltend zu machen, vor allen Dingen durch eine Oper. Auch hierzu eröffneten ſich ſehr bald nach ſeiner Ankunft in Paris die beſten Ausſichten. Es war

---

verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht; denn es iſt ſehr wenig; 4 Thaler oder ein Louisd'or, welches das Nämliche, ſind gleich weg.“ Der Vater, der wie wir wiſſen eine geſicherte Stellung namentlich ſeinem Sohn für ſo wünſchenswerth hielt, daß man ſich einige Unzuträglichkeiten ſchon gefallen laſſen könne, rieth ihm dieſen Antrag wohl zu überlegen. „Rudolph hat Dir die Organiſten-Stelle in Verſailles angetragen?“ antwortet er (28. Mai 1778) „ſteht es bey ihm? — — er will Dir dazu verhelfen! Das mußt Du nicht ſogleich wegwerfen. Du mußt überlegen, daß die 83 Louisd'or in ſechs Monat verdient ſind, — daß Dir ein halbes Jahr zu andern Verdienſten übrig bleibt, — daß es vermuthlich ein ewiger Dienſt iſt, Du magſt krank oder geſund ſeyn, — daß Du ihn allezeit wieder verlaſſen kannſt, — daß Du am Hofe biſt, folglich täglich in den Augen des Königs und der Königin, und dadurch Deinem Glücke näher, — daß Du bey Abgang eine der zween Kapellmeiſter-Stellen erhalten kannſt, — daß Du ſeiner Zeit, wenn Succeſſion da ſeyn ſollte, Claviermeiſter der königl. jungen Herrſchaften ſeyn würdeſt, das ſehr einträglich wäre, — daß Dich Niemand hinderte, für's Theater und Concert spirituel ꝛc. Etwas zu ſchreiben, Muſik graviren zu laſſen und den gemachten großen Bekanntſchaften zu dediciren, da in Verſailles Viele der Miniſter ſich aufhalten, wenigſtens im Sommer; — daß Verſailles ſelbſt eine kleine Stadt iſt, oder wenigſtens viele anſehnliche Bewohner hat, wo allenfalls ſich ein oder der andere Scolar oder Scolarin finden würde; — und endlich iſt das der ſicherſte Weg, ſich der Protection der Königin zu verſichern und ſich beliebt zu machen. Leſe dieſes dem Herrn Baron Grimm vor, und höre ſeine Meinung.“ Diesmal aber behielt Wolfgangs Anſicht Recht. „Wegen Verſailles“ antwortet er (3. Juli 1778) „war es nie mein Gedanke; ich habe auch den Rath des Baron Grimm und anderer guten Freunde darüber gehört, ſie dachten Alle wie ich. Es iſt wenig Geld, man muß ſechs Monate in einem Orte verſchmachten, wo nichts ſonſt zu verdienen iſt, und ſein Talent vergraben. Denn wer in königlichen Dienſten iſt, der iſt zu Paris vergeſſen, und dann Organiſt! — Ein guter Dienſt wäre mir ſehr lieb, aber nicht anderſt als Kapellmeiſter und gut bezahlt.“

ihm gelungen die Bekanntſchaft Noverres zu machen, der, nachdem er das Ballet in Wien 1775 aufgegeben hatte, durch den Einfluß der Königin 1776 als Balletmeiſter an der großen Oper angeſtellt worden war[29]. Dieſer hatte an Mozart ſo großes Wohlgefallen daß er ihn nicht allein einlud ſo oft als er wollte bei ihm zu ſpeiſen, ſondern ihn aufforderte eine Oper zu ſchreiben. Er ſelbſt gab als einen paſſenden Stoff Alexander und Roxane an und veranlaßte einen Dichter ſich an die Bearbeitung deſſelben zu machen; dieſer war mit dem erſten Act auch ſchon anfangs April fertig. Einen Monat ſpäter hoffte Mozart die ganze Poeſie nächſtens zu bekommen. Sie mußte dann freilich erſt dem Director der großen Oper de Vismes[30] zur Billigung vorgelegt werden; allein an dieſer ſchien nicht zu zweifeln, da Noverre die Oper angegeben hatte, der einen entſcheidenden Einfluß auf den Director beſaß. Trotz aller Schwierigkeiten, die er hier zu überwinden hatte, wünſchte er nichts mehr als nur Hand anlegen zu können. „Ich verſichere“ ſchreibt er dem Vater (31. Juli 1778) „daß, wenn ich eine Opera zu ſchreiben bekomme, mir gar nicht bang iſt. Die Sprache hat der Teufel gemacht, das iſt wahr, und ich ſehe all die Schwierigkeiten, die alle Compoſiteurs gefunden haben, gänzlich ein; aber ohngeachtet deſſen fühle ich mich im Stande dieſe Schwierigkeiten ſo gut als alle andern zu überſteigen — au contraire, wenn ich mir öfters vorſtelle, daß es richtig iſt mit meiner Opera, ſo empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und zittere auf Hände und Füße für Begierde den Franzoſen immer mehr die Teutſchen kennen, ſchätzen und fürchten zu lehren“[31].

---

[29] Grimm corr. litt. IX p. 174 ff.

[30] De Vismes erhielt im Frühjahr 1778 durch die Gunſt der Königin die Direction der großen Oper, und ſuchte mit Eifer verjährte Mißbräuche abzuſtellen und durch Abwechslung alle Parteien zufrieden zu ſtellen; er engagirte auch italiäniſche Sänger und ließ außer franzöſiſchen Opern jeder Richtung auch italiäniſche aufführen; dafür hatte er denn mit großer Unzufriedenheit ſeiner Operiſten und Tänzer zu kämpfen (Grimm corr. litt. X p. 27 f. 112 ff. 162 ff.).

So wie der Vater von der Ausſicht auf eine Oper hört, ſchreibt er (12. April 1778): „Ich bitte Dich, höre nur, bevor Du für's Theater ſchreibſt, ihre Opern und was ihnen ſonderlich gefällt. Nun wirſt Du ein ganzer Franzoſe werden und hoffentlich bedacht ſeyn, den wahren Accent der Sprache Dir anzugewöhnen“[32]. Und in derſelben Weiſe fährt er fort in ihn zu dringen (29. April 1778): „Da Du mir ſchreibſt, Du ſollteſt eine Opera ſchreiben, ſo folge meinem Rathe, und gedenke, daß an dem erſten Stücke Dein ganzer Credit hängt. Höre, bevor Du ſchreibſt, und überlege den Geſchmack der Nation, höre oder betrachte ihre Opern. Ich kenne Dich, Du kannſt Alles nachahmen. Schreib nicht in Eyle, — kein Vernünftiger thut das. Ueberlege die Worte

---

31) Ganz ähnlich ſchrieb er ſchon vorher (9. Juli 1778): „Wenn ich eine Opera zu machen bekomme, ſo werde ich genug Verdruß bekommen — das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es ſchon gewohnt, wenn nur die verfluchte franzöſiſche Sprache nicht ſo hundsföttiſch zur Muſik wäre! Das iſt was Elendes — die teutſche iſt noch göttlich dagegen, — und dann erſt die Sänger und Sängerinnen — man ſollte ſie gar nicht ſo nennen — denn ſie ſingen nicht, ſondern ſie ſchreyen, heulen, und zwar aus vollem Halſe, aus der Naſe und Gurgel.“

32) „Mit der Opera“ heißt es kurz vorher „wirſt Du Dich wohl nach dem Geſchmacke der Franzoſen richten. Wenn man nur Beyfall findet und gut bezahlt wird, das Uebrige hole der Plunder! Wenn Du mit der Opera gefällſt, ſo wird bald Etwas in Zeitungen ſeyn; das möchte mit der Zeit wünſchen, dem Erzbiſchof zum Trotze!“ Man ſieht daß er alle Mittel verſuchte um Wolfgangs gefürchteten Idealismus zu beſiegen und daß er nicht wußte, wie ſchwierig es in jener Zeit war dem Geſchmack der Franzoſen gemäß zu componiren, wo Alles miteinander im Kampf war.

vorher mit Bar. v. Grimm und mit Noverre, mach Schizzi und laß ſolche ſie hören. Alle machen es ſo: Voltaire lieſt ſeinen Freunden ſeine Gedichte vor, hört ihr Urtheil und ändert“ [33].

Indeſſen erfuhr er, daß Noverre zu der Zeit, als er ſich ſo warm für Mozarts Oper intereſſirte, ſich mit einem neuen Ballet beſchäftigte, zu welchem dieſer die Muſik ſchreiben ſollte (14. Mai 1778). Als er nach geraumer Zeit ſich erkundigte, wie es mit dem Ballet geworden ſei und was es ihm eingebracht habe, hatte Wolfgang es beinahe ſchon wieder vergeſſen. „Wegen des Ballets des Noverre“ antwortet er (9. Juli 1778) „habe ich ja nichts Anderes geſchrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird. Er hat juſt ein halbes Ballet gebraucht, und dazu machte ich die Muſik, — das iſt, ſechs Stücke werden von Andern darin ſeyn, die beſtehen aus lauter miſerabeln franzöſiſchen Arien; die Sinfonie und Contredanses, überhaupt zwölf Stücke werde ich dazu gemacht haben. — Dieſes Ballet iſt ſchon vier Mal mit größtem Beyfalle gegeben worden [34]. — Ich will aber jetzt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, denn dieß war nur ein Freundſtück für Noverre.“ Um dieſes Freundsſtück aber war es Noverre hauptſächlich zu thun geweſen; es war ihm, wie Le Gros, bequem, ſich des Talents eines jungen Künſtlers zu bedienen, der immer eifrig war zu componiren, immer bereit zu dienen und ſich ſtatt baarer Bezahlung mit der Ausſicht und Hoffnung auf Protection abſpeiſen ließ, den man gar nicht einmal nannte, da er nur aushalf, ſo daß man auch dem Publicum gegenüber nichts wagte. Allein demſelben unbekannten jungen Mann dazu verhelfen mit eigenen Arbeiten, gar mit einer Oper vor das Publicum zu treten, wo im Fall des Mißlingens den Gönner eine ebenſo ſchwere Verantwortung traf als den Begünſtigten, während dieſer Ehre und Ruhm allein zu gewinnen hatte — das war eine Aufgabe, der man ſich nicht ſo leicht unterzog. Nichts iſt bezeichnender für die Argloſigkeit mit welcher Mozart ſich gebrauchen ließ und nun auch darauf rechnete daß man ihn mit gleichem Eifer, gleicher Aufrichtigkeit zu fördern befliſſen ſei, als die ſorgloſe Erklärung über die nie fertig werdenden Operntexte (9. Juli 1778). „Mit der Opera iſt es dermalen ſo. Man findet ſehr ſchwer ein gutes Poëme; die alten, welche die beſten ſind, ſind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen ſind alle nichts nuz; denn die Poeſie, welches das Einzige war, wo die Franzoſen haben drauf ſtolz ſeyn können, wird jezt alle Tage ſchlechter, und die Poeſie iſt eben das Einzige hier, was gut ſeyn muß, weil ſie die Muſique nicht verſtehen. — Es ſind nun zwey Opern in aria, die ich ſchreiben könnte, eine en deux actes, die andere en trois. Die en deux actes iſt

---

[33] „Es iſt um Ehre und Geldeinnahme zu thun“, fährt er fort „und dann wollen wir nach Italien wieder gehen, wenn wir Geld haben.“ So wies er ihn darauf hin, auf welchem Wege er ſelbſt das erreichen könne und müſſe, wonach er ſo ſehr trachtete. Später kommt er wieder auf denſelben Rath zurück (28. Mai 1778): „Wegen der Opera, die Du ſchreiben ſollſt, habe ich Dir letzlich ſchon meine Erinnerungen gemacht. Ich wiederhole Dir zu ſagen, die Materie wohl zu überlegen, die Poeſie mit Baron Grimm durchzuleſen, und wegen Expreſſion der Affecten mit Noverre Dich zu verſtehen, dem Geſchmacke der Nation im Geſange zu folgen, welches Deine Modulation und Deine Stimmenſetzung alsdann erheben und von andern unterſcheiden wird.“

[34] Im Juni 1778 wurde das Ballet Les petits riens von Noverre gegeben (zugleich mit Piccinis Finte gemelle von italiäniſchen Sängern italiäniſch aufgeführt), welches Grimm lobend anführt, ohne etwas von

---

der Muſik zu erwähnen (corr. litt. X p. 53). Auch dieſe Compoſition Mozarts iſt ſpurlos verſchwunden.

Alexandre et Roxane — der Poet aber, der ſie ſchreibt, iſt noch in der Champagne. Die en trois actes iſt Demofont[35] (von Metaſtaſio), überſetzt und mit Chören und Tänzen vermiſcht, und überhaupt auf das franzöſiſche Theatre arrangirt, von dieſer habe ich auch noch nichts ſehen können“[36]. Es war nur der natürliche Lauf der Dinge, daß Noverre nach monatelangem Warten ihm erklärte, zu einem Text wolle er ihm verhelfen, aber die Sicherheit daß die Oper auch aufgeführt werde, wenn ſie fertig ſei, könne er ihm nicht verſchaffen.

---

[35] Bekanntlich wurde im Jahr 1789 eine von Marmontel vorgenommene Bearbeitung dieſer Oper Metaſtaſios von Cherubini (Grimm corr. litt. XIV p. 222) und eine zweite von Deriaux mit der Muſik von Vogel (Grimm corr. litt. XIV p. 458) aufgeführt.

[36] Der Vater ſah klarer in der Angelegenheit und erkannte ſehr wohl daß Wolfgang, wenn er in Paris dazu gelangen ſollte eine Oper zu ſchreiben, ſich vorher auf alle Weiſe dort bekannt machen müſſe. „Man muß ſich“ ſchreibt er (27. Aug. 1778) „in Ruf bringen. Wann iſt Gluck — wann iſt Piccini — wann ſind alle die Leute hervor gekommen? — Gluck wird 60 Jahre auf dem Halſe haben, und es ſind erſt 26 oder 27 Jahre, daß man angefangen hat, von ihm zu reden, und Du willſt, daß jetzt das franzöſiſche Publicum, oder auch nur die Directeurs der Spectakel von Deiner Compoſitions-Wiſſenſchaft ſchon ſollen überzeugt ſeyn, da ſie in ihrem Leben noch Nichts gehört hatten, und Dich nur von Deiner Kindheit an als einen vortrefflichen Clavierſpieler und beſonderes Genie kennen. Du mußt alſo unterdeſſen Dir Mühe geben, durchzubringen, um Dich als Componiſt in allen Gattungen zeigen zu können, — und da muß man die Gelegenheiten dazu aufſuchen und unermüdet Freunde ſuchen, ſolche anſpornen, und ihnen keine Ruhe laſſen, ſolche, wenn ſie einſchlafen, wieder aufmuntern, und nicht das, was ſie ſagen, ſchon für gethan glauben; ich würde längſt an Mr. de Noverre ſelbſt geſchrieben haben, wenn ich ſeinen Titel und Adreſſe wüßte.“ Es ſcheint, als wenn er ſie auch nicht erfahren hat, denn dieſe Art ſein Talent geltend zu machen war Wolfgang nun einmal verſagt. Das einzige Mittel ſchien ihm durch Componiren und Klavierſpielen zu zeigen was er vermöchte und dazu war er immer bereit; die kleinen Mittelchen um dies Hauptmittel zu erreichen verſtand er nie anzuwenden, und wenn er es verſuchte, verrieth er nur ſeine Ungeſchicklichkeit.

Einen Erfolg als Componiſt ſollte er indeß doch in Paris haben. Er hatte begreiflicherweiſe Le Gros nicht wieder beſucht, ſeitdem dieſer die Sinfonie concertante ſo rückſichtslos bei Seite gelegt hatte, war aber alle Tage zu Raaff gekommen, der dort im Hauſe wohnte. Bei dieſem hatte er dann auch zufällig einmal Le Gros getroffen, der ihm nun die höflichſten Entſchuldigungen machte und ihn von Neuem einlud eine Symphonie für das Concert spirituel zu ſchreiben. Wie hätte Mozart dem widerſtehen können? Am 12. Juni brachte er die eben fertig gewordene Symphonie mit zum Grafen Sickingen, wo auch Raaff war; „ſie hat“ ſchreibt er „allen Beyden überaus wohlgefallen. Ich bin auch ſehr wohl damit zufrieden. Ob ſie aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu ſagen, liegt mir ſehr wenig daran; denn, wem wird ſie nicht gefallen? den *wenigen* geſcheidten Franzoſen, die da ſind, ſtehe ich gut dafür, daß ſie gefällt; den Dummen, — da ſehe ich kein großes Unglück, wenn ſie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Eſel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das iſt ja genug. Da machen die Ochſen hier ein Weſen daraus! Was Teufel! ich merke keinen Unterſchied — ſie fangen halt auch zugleich an — wie in andern Orten. Das iſt zum Lachen“[37].

---

[37] Der impoſante Eindruck, den das präciſe Einſetzen eines ſtarken Orcheſters im Tutti machte, hatte dieſes Stichwort veranlaßt. Raaff hatte ihm darüber noch ein pikantes Bonmot erzählt. „Er iſt von einem Franzoſen in Munchen oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? —

Allein die Symphonie gefiel allgemein ganz außerordentlich; „ſie wurde" berichtet er (3. Juli 1778) „am Frohnleichnamstage mit allem Applauſo aufgeführt. Es iſt auch, ſo viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon geſchehen. — Sie hat alſo ausnehmend gefallen. Bey der Prob war es mir ſehr bange, denn ich habe meine Lebetag nichts Schlechters gehört; Sie können ſich nicht vorſtellen, wie ſie die Sinfonie zwey mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. — Mir war wahrlich ganz bang, ich hätte ſie gern noch einmal probirt; aber weil man allezeit ſo viel Sachen probirt, ſo war keine Zeit mehr. Ich mußte alſo mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entſchloſſen, gar nicht ins Concert zu gehen; es wurde aber Abends gut Wetter und ich entſchloß mich endlich, mit dem Vorſatz, daß, wenn es ſo ſchlecht, wie bey der Prob ging, ich gewiß auf das Orcheſtre gehen werde, und dem Hrn. La Houſſaye[38], erſtem Violin, die Violin aus der Hand nehmen und ſelbſt dirigiren werde[39]. Ich bat

---

Oui. — Que ditez vous du premier coup d'archet? avez vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment, le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier, et le dernier même m'a donné plus de plaisir.«

[38] Pierre Lahouſſaye, geb. in Paris 1735, ging nach Italien um ſich bei Tartini auszubilden und hielt ſich dort und in London auf, bis er 1775 nach Paris zurückkam. Er ſtarb 1818.

[39] „Ich wünſche Dir Glück", antwortet der Vater (13. Juli 1778) „daß Du mit Deiner Sinfonie im Concert spirituel ſo glücklich durchgekommen. Ich ſtelle mir Deine Angſt vor. — Dein Entſchluß, wenn es nicht gut gegangen wäre, ins Orcheſter zu laufen, war wohl nur ein erhitzter Gedanke. Behüte Gott! dieſe und alle derley Einfälle mußt Du Dir ausſchlagen; ſie ſind ohnüberlegt, ein ſolcher Schritt würde Dir

Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu ſeiner höchſten Ehre und Glorie iſt, und ecce! die Sinfonie fing an. Raaff ſtund neben meiner, und gleich mitten im erſten Allegro war eine Paſſage, die ich wohl wußte, daß ſie gefallen müßte: alle Zuhörer wurden davon hingeriſſen, und war ein großes Applaudiſſement. — Weil ich aber wußte, wie ich ſie ſchrieb, was das für einen Effect machen würde, ſo brachte ich ſie zuletzt noch einmal an, — da gings nun da capo. Das Andante gefiel auch, beſonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegros, wie die erſten, mit allen Inſtrumenten zugleich, und meiſtens unisono anfangen, ſo fing ichs mit den zwey Violinen allein piano nur acht Tacte an, — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beym Piano ſch! — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatſchen war Eins. Ich ging alſo gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein guts Gefrornes, betete den Roſenkranz, den ich verſprochen hatte, und ging nach Haus.“

Die Wirkung eines ſolchen Beifalls blieb auch nicht aus. „Der Mr. Le Gros iſt erſtaunlich für mich portirt“[40] ſchreibt er (9. Juli 1778). „Meine Sinfonie fand allen Beifall, und Le Gros iſt ſo damit zufrieden, daß er ſagt das ſey ſeine beſte Sinfonie. Das Andante hat aber nicht das Glück gehabt ihn zufrieden zu ſtellen; er ſagt, es ſey zu viel Modu-

---

das Leben koſten, und das jetzt doch kein vernünftiger Menſch auf eine Sinfonie. Ein dergleichen Affrent — und zwar öffentlichen Affrent, würde und müßte nicht nur ein Franzoſe, ſondern jeder Andere, der auf Ehre hält, mit dem Degen in der Fauſt rächen.“

[40] Er trug ihm auch bereits an ein franzöſiſches Oratorium für das Concert spirituel zu den nächſten Faſten zu ſchreiben.

lation darin, und zu lang — das kam aber daher, weil die Zuhörer vergeſſen hatten, einen ſo ſtarken und anhaltenden Lärmen mit Händeklatſchen zu machen, wie bey dem erſten und letzten Stücke; denn das Andante hat von mir, von allen Kennern und Liebhabern und den meiſten Zuhörern den größten Beyfall — es iſt juſt das Contraire, was Le Gros ſagt, — es iſt ganz natürlich und kurz. Um ihn aber (und wie er behauptet Mehrere) zu befriedigen, habe ich ein anderes gemacht. — Jedes in ſeiner Art iſt recht, denn es hat jedes einen andern Charakter — das letzte gefällt mir aber noch beſſer“ [41].

---

[41] Jenes erſte Andante iſt wie es ſcheint nicht erhalten, von dem zweiten ſind aber zwei Bearbeitungen in Mozarts Handſchrift vorhanden, die eine längere nicht ganz vollendet, die zweite abgekürzte ganz fertig. Man erkennt aus der Vergleichung dieſer Handſchriften ſeine Weiſe zu arbeiten. Er hat — wie er regelmäßig that, er mochte vorher ſchon Skizzen gemacht haben oder nicht — in die Partitur das ganze Stück hindurch (das hier Andantino bezeichnet iſt) die melodieführende Stimme vollſtändig eingetragen und außerdem meiſtens den Baß und einzelne Stellen in anderen Inſtrumenten um ein beſtimmtes Motiv anzudeuten. Nachdem ſo die Grundlinien vollſtändig gezogen waren, führte er das Einzelne aus, wobei im Ganzen ſehr wenig verändert wird. Hier aber, weil man das erſte Andante zu lang gefunden hatte, war er zugleich darauf bedacht, wie er etwa noch abkürzen könnte. Wenn er beim Ausarbeiten an eine Stelle kam, die ihm entweder an ſich gedehnt erſchien oder doch entbehrt werden konnte, hörte er im Ausarbeiten auf, ſtrich die Stelle durch und führte das folgende aus. Außer einigen kleineren Stellen ſind es ein längerer durch eine imitatoriſche Figur bewirkter Uebergang ins Thema (nach S. 36 Tact 6 der Partitur) und bald darauf ein längerer Mittelſatz mit Flöten- und Oboenſolo. Nachdem ſo der ganze Satz durchgearbeitet war hat er dann mit flüchtiger Hand das Ganze, wie es nun gedruckt iſt, noch einmal abgeſchrieben. Es iſt klar daß es ſich bei dieſer Bearbeitung nur um Abkürzung eines im Entwurf zu lang gerathenen Satzes handelt; jenes von Mozart erwähnte erſte Andante war aber ein in der Anlage und Ausführung verſchiedener Satz. — Auch im erſten Satz dieſer Symphonie hat

Dieſe Symphonie iſt unter dem Namen der Pariſer oder franzöſiſchen wohlbekannt[42]. Sie beſteht aus drei Sätzen in der gewöhnlichen Form, nur daß nirgends ganze Theile wiederholt werden, obgleich dieſelben völlig abgeſchloſſen werden, wie bei der Wiederholung[43]. Der erſte und letzte Satz ſind ungemein lebhaft und angeregt, die raſche Bewegung geht faſt in einem ununterbrochenen Strom fort und die einzelnen Motive treten einander nicht, wie ſonſt gewöhnlich, als ihrem Charakter nach unterſchiedene gegenüber, alle haben ein leichtes, bewegliches Weſen mit einander gemein. Die thematiſche Bearbeitung iſt, mit Ausnahme des durchgeführten Mittelſatzes im Finale, leicht und mehr andeutend; dafür iſt eine große Fülle von Melodien ausgeſtreut, die auf ſehr anziehende und oft originelle Weiſe mit einander verbunden ſind; mit großer Geſchicklichkeit iſt durch ſtarke Contraſte von forte und piano, durch plötzliches Abbrechen und unmerkliches Verſchmelzen, durch überraſchende harmoniſche Wendungen fortwährend die Spannung erhalten. Der Geſammteindruck dieſer Sätze iſt ein lebhafter und glänzender, aber mehr der einer geiſtig angeregten als tief empfundenen Stimmung, und das mochte in Paris die rechte ſein.

Mozart zum Theil erhebliche Kürzungen beim Ausarbeiten der Partitur in der oben angegebenen Weiſe vorgenommen. Der dritte Satz iſt in der Sammlung von André (Verz. 120) nur in einer alten Abſchrift vorhanden.

[42]) Die Partitur iſt gedruckt als N. 9 in der Sammlung bei Breitkopf und Härtel.

[43]) Dies war eine Conceſſion an den Pariſer Geſchmack. Er ſchreibt ſeinem Vater (11. Sept. 1778), ſeine früheren Symphonien würden dort nicht gefallen; „bei uns in Teutſchland iſt der lange Geſchmack, in der That aber iſt es beſſer kurz und gut.“ Mir ſind leider keine franzöſiſchen Symphonien aus jener Zeit bekannt um danach zu beurtheilen, wieweit Mozart etwa auch ſonſt dem franzöſiſchen Geſchmack nachgegeben habe.

Das Andante iſt zart und fein, aber ebenfalls im Ausdruck mit Ausnahme einiger Stellen, wo wie verſtohlen ein tiefes Gefühl hervordringt, mehr anmuthig als innig. Die Behandlung des Orcheſters zeigt deutlich daß Mozart nicht umſonſt die Mannheimer Kapelle gehört hatte; die verſchiedenen Inſtrumente bilden hier ein wohlgeordnetes Ganze, in dem jedes einzelne ſeine individuelle Bedeutung hat. Man darf nur im letzten Satze die thematiſche Durchführung (Part. S. 54 ff.) anſehen, um wahrzunehmen wie gerade hier, wo das rein melodiſche Element durch die contrapunktiſche Behandlung in volle Wirkung tritt, ſo weſentlich auch der Effect der verſchiedenen Klangfarben berechnet worden iſt; und ſo wird man durchgängig in der Maſſen- und Einzelanwendung die vollkommene Beherrſchung der Orcheſterkräfte erkennen[44]. Nicht allein in der Benutzung der Inſtrumente dem Klange nach zeigt ſich dies Studium, ſondern namentlich auch darin, daß auf einen fein nuancirten Vortrag durch das Orcheſter gerechnet iſt. Wenn bei manchen Stellen die Wirkung weſentlich auf dem gut ausgeführten Crescendo beruht — wie ſie früher in dieſer Art nicht vorkommen —, ſo mag dies als ein mehr äußerlicher Effect erſcheinen, aber von manchen Motiven kann man mit Sicherheit ſagen, daß ſie gar nicht ſo gedacht worden wären, ohne die Vorſtellung von ihrer Darſtellung durch ein gut organiſirtes Orcheſter[45].

---

44) Man kann ſchon denken, daß Mozart ſich hier die Gelegenheit nicht entgehen ließ den herrlichen Effect einer Symphonie mit Flöten, Oboen und Clarinetten zu verſuchen (vgl. S. 93). Die Clarinetten ſind aber noch mit einer gewiſſen Schonung, wie ein fremdes Gewürz, behandelt und bleiben gleich den Trompeten und Pauken im Andante fort.

45) Es bedarf ja wohl nicht erſt der Erinnerung, daß man bei der Würdigung von Inſtrumentalcompoſitionen aus früherer Zeit bis auf einen Grad von den Effecten abſtrahiren muß, an welche wir durch die verge-

Während der Zeit waren auch die in Mannheim angefangenen Klavierſonaten mit Violinbegleitung fertig geworden und Mozart war bemüht einen Verleger zu finden, der ſie ihm gut bezahlte[46]; auch fand er die Muße für ſeine Schweſter zum Namenstag ein Capriccio zu componiren (vgl. I S. 136)[47].

11.

So war Mozart, ohne ſich in Paris wohl und behaglich zu fühlen und ohne erhebliche Erfolge ſeiner Bemühungen wahrzunehmen, in ſeiner Weiſe thätig um es dort allmählich zu einer geachteten Stellung zu bringen, als ein Ereigniß eintrat, das ihn und die Seinigen heftig erſchütterte.

ſchrittenen Leiſtungen des Orcheſters gewöhnt ſind. Zwar wird die Muſik, welche vor achtzig Jahren mit Kenntniß der Inſtrumente geſchrieben wurde, auch heute noch gut klingen und die *rechte* Wirkung wird an der rechten Stelle nicht ausbleiben; aber was damals durch Neuheit und Glanz überraſchte, kann dieſe Wirkung heute nicht mehr machen.

[46] „Meine Sonaten werden bald geſtochen werden“ ſchreibt er (20. Juli 1778). „Bis dato hat mir noch keiner das geben wollen, was ich dafür verlangte — ich werde doch endlich nachgeben müſſen und ſie um 15 Louisdor hergeben: auf dieſe Art werde ich doch am leichteſten bekannt hier.“ So geſchah es auch, denn der Vater ſchreibt an Breitkopf (10. Aug. 1781): „Die der Churfürſtin von Pfalzbayern zugeeigneten 6 Sonaten ſind vom Hrn. Sieber in Paris verlegt. Er übernahm ſie von meinem Sohn in Paris gegen 15 Louis neuf, 30 Exemplare und freye Dedication. Die wir alſo hatten, ſind alle vergriffen, oder eigentlich gegen Douceurs vergeben.“

[47] Mozart muß nachher noch eine Symphonie für Le Gros geſchrieben haben. Denn in einem ſpäteren Brief (11. Sept. 1778) ſpricht er von zwei Symphonien, die ihm viel Ehre gemacht hätten und von denen die letzte am 8. September aufgeführt worden ſei. Damit ſtimmt auch ſeine Angabe (3. Oct. 1778) überein, er habe an Le Gros *zwei* Ouverturen (d. i. Symphonien) und die Sinfonie concertante verkauft. Von dieſer Symphonie finde ich weiter keine Spur.

Seine Mutter hatte ſich in Paris in der ſchlechten Wohnung, wo ſie faſt den ganzen Tag „allein wie im Arreſt ſaß“, weil Wolfgang durch ſeine Geſchäfte meiſtens außer Hauſe gehalten wurde, bei der eingeſchränkten Lebensweiſe immer übel befunden; im Mai war ſie drei Wochen krank geweſen und dachte daran, wenn ſie ſich erholt haben würde, ein beſſeres Quartier zu ſuchen und dann ſelbſt die Küche zu führen. Allein im Juni erkrankte ſie von Neuem; ſie ließ ſich zur Ader und ſchrieb darauf noch ſelbſt ihrem Manne (12. Juni 1778), daß ſie zwar ſehr müde ſei und Schmerzen im Arm und in den Augen empfinde, aber ſich doch beſſer fühle. Allein dieſe Beſſerung war ſcheinbar, die Krankheit nahm eine bedenkliche Wendung und nach vierzehn angſtvollen Tagen, die Wolfgang am Bett ſeiner Mutter zugebracht hatte, ſah er ſie am Abend des dritten Juli ſanft verſcheiden. Sein nächſter Gedanke war möglichſte Schonung ſeines Vaters, der von dieſem furchtbaren Schlag nichts ahnen konnte. Er ſchrieb ihm um ihn vorzubereiten, daß die Mutter krank ſei und daß ihr Zuſtand Bedenken errege; zugleich theilte er dem treuen Freund Bullinger die volle Wahrheit mit und bat ihn die Trauerbotſchaft ſeinem Vater auf eine Weiſe mitzutheilen, daß er nicht durch einen all zu jähen Schreck überraſcht würde. Er ſelbſt ſchrieb nach wenigen Tagen, wo er ihn nun vollſtändig unterrichtet wiſſen konnte, ausführlich an ihn: ſprach ihm Troſt zu und ſuchte ihn durch genauen Bericht über ſeine eigene Lage zu beruhigen. Dieſe Briefe[1] ſind ein neues ſchönes Zeugniß für die innige und wahre Liebe, welche die Eltern und Kinder miteinander verband,

---

1) Sie ſind, ſoweit ſie den Tod der Mutter angehen, wörtlich mitgetheilt in Beilage XIV; von dem Brief an Bullinger iſt dieſem Band ein Facſimile beigegeben.

und für Wolfgangs Empfindungs- und Denkweiſe. Zwar mag man in den Troſtgründen, welche er vorbringt und in der Form, in welcher er ſie ausſpricht, mehr den Einfluß einer angelernten und anerzogenen Betrachtungsweiſe als den unmittelbaren Ausdruck eigener Lebenserfahrung erkennen; allein gerade dem Vater gegenüber, welcher in dieſem Sinn auf die Erziehung des Sohnes eingewirkt hatte, waren dieſe Aeußerungen berechtigt und wahr. Außerdem aber ſpricht ſich mit dem aufrichtigen Gefühl des Schmerzes und der Theilnahme eine männliche Faſſung aus die, anſtatt in weichlicher Hingebung an die Trauer einen Genuß zu ſuchen, mit klarer Beſonnenheit ins Auge faßt was nun vor Allem zu thun ſei. Und dem Sohn iſt die wichtigſte Aufgabe die Erhaltung und Beruhigung des Vaters. In richtiger Würdigung ſeiner Sinnesart erkennt er daß dieſem, nachdem der erſte heftige Schmerz überwunden ſein würde, die Sorge für die Wohlfarth des Sohnes mit doppelter Schwere auf der Seele liegen würde, und indem er ihn von ſich, ſeinen Bemühungen und Erfolgen unterhielt genügte er dem eigenen Herzen, das ihn, da ihm die Mutter fehlte, um ſo lebhafter das Bedürfniß empfinden ließ ſich gegen den Vater auszuſprechen, und war ſicher ſeinen Vater geiſtig und gemüthlich in der Weiſe zu beſchäftigen, welche am eheſten ſeinen Kummer zerſtreuen konnte[2]. Es iſt rührend, wie er nach dieſem Ver-

---

2) Nachdem ihm der Vater geſchrieben, daß er den Tod der Mutter wiſſe und gefaßt ſei, antwortet Wolfgang (31. Juli 1778): „So traurig mich Ihr Brief machte, ſo war ich doch ganz außer mir für Freude, als ich vernahm daß Sie Alles ſo nehmen wie es zu nehmen iſt, und ich folglich wegen meinem beſten Vater und liebſten Schweſter außer Sorgen ſein kann. Sobald ich Ihren Brief ausgeleſen hatte, ſo war auch das erſte daß ich auf die Knie niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für dieſe Gnade dankte. — Jetzt bin ich friſch und geſund, nur biswei-

luſt mit erhöhetem Eifer dem Vater in ausführlichen Briefen den genaueſten Bericht über Alles abſtattet, was ihn angeht, wie dieſer es nur wünſchen mochte; wie der Ton einer gewiſſen Empfindlichkeit, der früher aus begreiflichen Urſachen mitunter ſich bemerklich machte, nun ganz vor dem Ausdruck der zärtlichſten Liebe verſchwindet, wie endlich — denn in Kleinigkeiten der Art ſpricht ſich oft ein feines und tiefes Gefühl am vernehmlichſten aus — ſelbſt die Handſchrift, deren Vernachläſſigung der Vater getadelt hatte, ſorgfältiger und beſſer wird[3].

Wolfgang war allein, als ihn dieſer harte Verluſt betraf, ſeine Mannheimer Freunde hatten Paris bereits verlaſſen; der Vater durfte mit Recht bekümmert ſein, daß er weder für ſich noch für ſeine Sachen die gehörige Sorgfalt tragen würde. Da nahm ſich Grimm ſeiner an; er oder eigentlich, wie Mozart hervorhebt, Mad. d'Epinay[4] bot ihm eine

---

len habe ich ſo melancholiſche Anfälle — da komme ich aber am leichteſten davon durch Briefe, die ich ſchreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf."

[3] Der Vater hatte ihm ſchon früher zu dieſem Behuf ein ſchön geſchriebenes Alphabet nachgeſchickt.

[4] Madame Louiſe Florence Petronille La Live d'Epinay (geb. 1725) mußte nach traurigen Erfahrungen aller Art — von denen die Mémoires et Correspondance de Madame d'Epinay (Par. 1818) ein entſetzliches Bild geben — ſich von ihrem Gemahl trennen und lebte bei großer Kränklichkeit in beſchränkten Verhältniſſen. Sie wurde der anziehende Mittelpunkt eines litterariſchen Kreiſes; eine Zeitlang die Freundin und Gönnerin Rouſſeaus — ſeine Confessions und ihre Mémoires berichten in verſchiedener Weiſe über dieſes Verhältniß und ſeine Löſung —, ſpäter die treue Freundin Grimms, der eine Reihe von Jahren hindurch ihre Wohnung theilte. Es iſt nicht ohne Intereſſe mit der Charakteriſtik, welche Grimm nach ihrem Tode (1783) von ihr entwirft (corr. litt. XI p. 468 ff.), die Aeußerungen der Frau von Genlis (mém. III p. 99 ff.) zu vergleichen. S. auch Sainte Beuve causeries du lundi II p. 146 ff.

Zuflucht in ihrem Hauſe und einen Platz an ihrer Tafel an[5], und er ging darauf ein und ſah ſich auch genöthigt dann und wann eine Geldunterſtützung von Grimm in Anſpruch zu nehmen[6]. Dieſe Lage wurde ihm aber bald ſehr drückend, die Lebensweiſe in dem Hauſe ſagte ihm durchaus nicht zu[7] und es kränkte ihn außerordentlich, als er zu bemerken glaubte daß man es ihm immer „unter die Naſe rupfte, wenn man ihm eine Gefälligkeit erwies.“ Beſonders läſtig war ihm aber die Art, wie Grimm ihn in Paris zu fördern ſuchte, die gut ſein möge um Kindern zu helfen aber nicht Erwachsnen. Man kann ſich denken daß Grimm, wie der Vater, von ihm verlangte Bekanntſchaften zu machen, ſich in vornehme Häuſer als Lehrer und Klavierſpieler einzuführen, ſich überhaupt in der tonangebenden Geſellſchaft einen Namen zu verſchaffen, und daß er es für ſeine Pflicht hielt jetzt, wo er ihn unter ſeiner Aufſicht hatte, unnachſichtig das was er für bloße Bequemlichkeit und Indolenz hielt zu bekämpfen. Auch iſt in dieſem Verfahren die gute Geſinnung und die Einſicht in die wirkliche Lage der Dinge nicht zu verkennen, ſo läſtig Mozart es auch durch den Ton der Ueberlegenheit, welchen Grimm gegen ihn anſchlagen mochte, empfand. Er war aber offen gegen ihn, er ſagte ihm gerade heraus daß er in Paris keine guten Geſchäfte machen werde, dazu ſei er nicht activ genug, laufe nicht genug herum, und daſſelbe ſchrieb er dem Vater[8].

---

[5] Der Vater machte ihn darauf aufmerkſam daß weder Mad. d'Epinay noch Grimm in ſo guten Umſtänden wären um ihn ohne Unbequemlichkeit als Gaſt zu behalten, er müſſe deshalb um Erlaubniß bitten, Penſion zu zahlen. Er antwortet, ein Zimmer, das nichts Schönes habe als die Ausſicht, ſei ihm von Mad. d'Epinay allerdings eingeräumt, an der Tafel habe er nur ſelten Theil genommen, wo man denn mit ihm auch keine Umſtände mache, ſo daß er ihnen eigentlich nur die Koſten der Wachskerzen verurſache.

[6] Grimm hatte ihm 15 Louisdor, wie er ſagt, „bröcklweis“ geliehen; und dem Vater ſchrieb Grimm zur Beruhigung, mit der Rückzahlung habe es keine Eile.

[7] Er fand ſogar daß es dort „einfältig und dumm“ hergehe. — Einen größeren Contraſt kann man ſich kaum denken, als wenn man ſich daran erinnert in welchem Grade Grimm und Mad. d'Epinay Voltaire verehrten, mit welcher ſcrupulöſen Devotion die Bulletins über ſein Befinden, die widerſprechenden Nachrichten über ſein Verhalten zur Geiſtlichkeit, endlich die Anzeige ſeines Todes (30. Mai 1778) von ihrem Hauſe aus verbreitet wurden — und damit dann den Bericht Wolfgangs an ſeinen Vater (3. Juli 1778) vergleicht: „Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht ſchon wiſſen werden, daß nemlich der gottloſe und Erz-Spitzbub Voltaire ſo zu ſagen wie ein Hund, wie ein Vieh crepirt iſt — das iſt der Lohn!“

---

[8] Grimms Brief an Leop. Mozart, den dieſer ſeinem Sohn mittheilt (13. Aug. 1778), lautet folgendermaßen: Il est zu treuherzig, peu actif, trop aisé à attraper, trop peu occupé des moyens qui peuvent conduire à la fortune. Ici, pour percer, il faut être retors, entreprenant, audacieux. Je lui voudrais pour sa fortune la moitié moins de talent et le double plus d'entregent, et je n'en serais pas embarrassé. Au reste il ne peut tenter ici que deux chemins pour se faire un sort. Le premier est de donner des leçons de clavecin; mais sans compter qu'on n'a des écoliers qu'avec beaucoup d'activité et même de charlatanerie, je ne sais s'il aurait assez de santé pour soutenir ce métier, car c'est une chose très fatiguante de courir les quatre coins de Paris et de s'épuiser à parler pour montres. Et puis ce métier ne lui plait pas, parcequ'il l'empêchera d'écrire, ce qu'il aime par dessus tout. Il pourrait donc s'y livrer tout à fait; mais en ce pays ici le gros du public ne se connait pas en musique. On donne par conséquent tout aux noms, et le mérite de l'ouvrage ne peut être jugé que par un très petit nombre. Le public est dans ce moment si ridiculement partagé entre Piccini et Gluck et tous les raisonnements, qu'on entend sur la musique font pitié. Il est donc très difficile pour votre fils pour réussir entre ces deux partis. Vous voyez, mon cher maitre, que dans un pays où tant de musiciens médiocres et détestables même

Am empfindlichſten war es daß Grimm im Grunde auch die Ueberzeugung hegte, Mozart beſäße kein Talent von ſolcher Bedeutung, daß er ſich dadurch in Paris Bahn brechen könne; er ſagte, daß er nicht glaube Mozart ſei im Stande eine franzöſiſche Oper zu ſchreiben, die Aufſehen und Glück mache und verwies ihn um zu lernen, wie man es machen müſſe an die Italiäner. „Er will", ſchreibt Mozart (11. Sept. 1778) „ich ſoll immer zum Piccini laufen, zum Caribaldi[9] — mit einem Wort, er iſt von der welſchen Partei — iſt falſch — und ſucht mich ſelbſt zu unterdrücken"[10]. Deshalb

---

ont fait des fortunes immenses, je crains fort que Mr. votre fils ne se tire pas seulement d'affaire.

[9] Vgl. I S. 99.

[10] Es iſt nicht leicht über Grimms Charakter ſich ein klares und gerechtes Urtheil zu bilden (vgl. Garat mém. II p. 13 f.). Nach Rouſſeaus Darſtellung war er ein kalter, perfider Egoiſt, und nicht allein die, welche ſich auf Rouſſeaus Seite ſtellen, ſondern die Gegner der Encyclopediſten ſind geneigt dieſe Auffaſſung als richtig gelten zu laſſen. Auch Merck (Briefe II S. 282 f.) ſchreibt 1791 von ihm aus Paris: „Hier nennt man Hrn. Grimm il Barone, das heißt auf gut italiäniſch le Coquin. Ich habe ſehr pendable Streiche von ihm gehört." In den Memoiren der Mad. d'Epinay erſcheint er natürlich von einem ganz entgegengeſetzten Charakter, und Manche, wie Sainte-Beuve (vgl. I S. 48) ſtimmen dem völlig bei. In ſeiner Correſpondenz herrſcht ein verſtändig kühles, ſpöttelndes Weſen vor; indeſſen erklärt ſich dies aus der Tendenz ſeine hohen Gönner durch geiſtreiche Berichte zu unterhalten, der man es auch zuſchreiben darf, wenn er um eine artige Geſchichte zu erzählen es nicht immer mit der Wahrheit allzugenau nahm (Genlis mem. IV p. 3 f.). Niemand wird ihn wohl zu den ſeltenen und großen Ausnahmen zählen, welche von der ſittlichen Corruption der Pariſer guten Geſellſchaft unberührt blieben, deshalb darf er aber noch nicht für einen Menſchen gelten, der nichts als ein herzloſer, eitler Egoiſt geweſen ſei. Was ſein Verhältniß zu Mozart anlangt, ſo muß man nach Allem was vorliegt annehmen daß ihm durch die obige im Unmuth gethane Aeußerung Unrecht geſchieht. Er hat ſich Mozarts mit Rath und That angenommen und es iſt gar kein Grund zu

wünſchte er denn beſonders noch eine Oper zu ſchreiben um Grimm zu zeigen, „daß ich ſoviel kann als ſein Piccini, obwohl ich nur ein Teutſcher bin.“ Grimm, der ſeit Jahren für die Einführung der italiäniſchen Muſik gekämpft hatte und kein Heil ſah bis italiäniſche Opern in italiäniſcher Sprache von italiäniſchen Sängern in Paris geſungen würden, pries den Tag glücklich, ‚an welchem dies Ereigniß ſtattfand[11]. Es iſt daher vollkommen erklärlich. daß er Mozarts

---

dem Verdacht vorhanden, daß er es nicht wohl mit ihm gemeint habe. Er ſcheint allerdings mehr aus Rückſicht für den Vater als aus perſönlichem Intereſſe für den Sohn dieſen unter ſeine Obhut genommen zu haben; ſein künſtleriſches Genie hat er nicht richtig gewürdigt und was ihm an Wolfgang ſonſt nicht zuſagte geht aus ſeinen eigenen, offenherzigen Aeußerungen hervor. Daß die Art, mit welcher er ihn, wie einen jungen unerfahrnen Menſchen, den man zurecht ſtoßen müſſe, behandelte, und beſonders die Eilfertigkeit, mit welcher er ihn wie einen läſtigen Schützling von Paris entfernte, dieſen kränkte und gegen ihn aufbrachte iſt begreiflich. Auch verräth ſich darin gerade kein edler und feinfühlender Charakter; allein ebenſowenig iſt von Falſchheit und Schlechtigkeit zu reden eine Berechtigung vorhanden.

[11] Grimm corr. litt. X p. 52 f.: Ce fut un grand jour pour nous que le jeudi 11 (Juin 1778). La nouvelle administration de l'Opéra fit le premier essai de l'opéra bouffon sur le téâtre consacré depuis si long-temps à l'ennui pompeux des chefs-d'oeuvre de la psalmodie française. On donna les *Finte gemelle* du sieur Piccini. Jamais spectacle n'avait attiré un concours plus nombreux, les corridors étaient aussi remplis que le parterre et les loges. Il y eut quelques mouvements d'impatience au long récitatif de la troisième scène; mais le bon goût de la musique, la voix enchanteresse de Caribaldi, l'aisance et le naturel de son chant, les graces et la légèrete de la signora Baglioni, les beaux yeux de la signora Chiavacci l'emportèrent enfin sur tous les efforts de la cabale Gluckiste et Ramiste, sur l'insipidité du poème, où les trois quarts et demi des spectateurs ne comprenaient rien et sur la singularité du costume des acteurs, dont le jeu, très-étranger à nos convenances accoutumées, dut nous paraître nécessairement ou d'une froideur

künſtleriſche Zukunft aufgab, ſowie er wahrnahm daß dieſer von der reinen italiäniſchen Lehre abfiel; für uns iſt es intereſſant ausdrücklich zu erfahren daß Mozart ſchon jetzt der italiäniſchen Schule gegenüber ſeinen beſtimmten Standpunkt einnahm. Was dort zu gewinnen war das hatte er längſt erlernt und ſich angeeignet, in Paris erkannte er daß in den Beſtrebungen, durch welche beſonders Gluck und Gretry die franzöſiſche Oper reformirten — Beſtrebungen, welche wie wir ſahen, aufs engſte mit der geiſtigen Richtung der Zeit überhaupt zuſammenhingen — ein weſentliches Moment lebendiger Entwickelung gegeben ſei, das er auszubilden habe ohne das aufzugeben was er bei den Italiänern gewonnen hatte. Dies beſtätigt eine ſpätere Aeußerung Mozarts gegen Joſ. Frank, der ihn ſtets mit dem Studium franzöſiſcher Partituren beſchäftigt fand und ihn fragte, ob es denn nicht beſſer ſei italiäniſche Compoſitionen zu ſtudiren; worauf Mozart antwortete: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatiſchen Effect anlangt, nein; übrigens ſind die Partituren, welche Sie hier ſehen, außer denen Gretrys, von Gluck, Piccini, Salieri und haben nichts Franzöſiſches als die Worte“[12]. So unzweifelhaft auch eine Betrachtung der ſpäteren Compoſitionen Mozarts dieſen Einfluß der franzöſiſchen Oper, und zwar nicht allein als einen zufälligen, ſon-

---

extrême ou d'une caricature assez ridicule. Il serait fort difficile de décider sur ce premier essai si ce nouveau genre de spectacle aura de grands succès parmi nous; mais la sensation qu'il à produite prouve du moins que notre goût en musique a fait quelques progrès. Soutenue par l'intérêt du poeme, par l'illusion de la scène, la douce mélodie des Piccini, des Sacchini, des Paesiello, nous trouvera sans doute desormais aussi sensibles à ses charmes qu' aucune autre nation de l'Europe.

[12] Prutz, deutſches Muſeum II S. 28.

dern als einen wohl bewußten erkennen läßt, ſo iſt es doch intereſſant von ihm ſelbſt eine Aeußerung zu vernehmen, welche beſtimmt darauf hinweiſt, daß der Aufenthalt in Paris ihm dieſe Einſicht gegeben habe, der mithin für ſeine künſtleriſche Entwickelung nicht minder fruchtbar war als der Aufenthalt in Mannheim[13]. Man möchte ſich wohl wundern, daß er von den neuen bedeutenden Eindrücken, die auf ſein künſtleriſches Weſen ſo entſchieden einwirkten, dem Vater gegenüber niemals ſpricht, und daß eine Wendung in ſeiner künſtleriſchen Auffaſſung von ſolcher Bedeutung nur beiläufig angedeutet wird. Allein abgeſehen davon daß die perſönlichen Verhältniſſe Mozarts, wie wir ſahen, von der Art waren daß ihre Beſprechung ſich in der Correſpondenz mit dem

---

[13] Außer den Gluckſchen Opern, Armide, welche noch neu war, Orpheus, Alceſte und Iphigenie in Aulis, welche wieder aufgenommen wurden, und Piccinis Roland hatte Mozart Gelegenheit Opern verſchiedener franzöſiſcher Componiſten zu hören, wie man aus Grimms Berichten während dieſer Zeit erkennt. Von Gretry wurde Matroco, Les trois ages de l'Opéra und Le jugement de Midas neu gegeben, ferner Philidors Ernelinde, Dezedes Zulima, Geſſecs Fête du village, Rouſſeaus Devin du village. Dazu kam die italiäniſche Oper Piccinis Le finte gemelle, und vielleicht noch manche Oper, von der wir nichts wiſſen. Denn de Vismes ſetzte ſeine Ehre darin und fand ſeine Rechnung dabei für jeden Geſchmack durch reiche Abwechslung zu ſorgen. C'est une tolérance absolue pour tous les genres de musique, pour la musique ancienne et pour la musique nouvelle, pour la musique de Gluck et pour celle de Piccini, pour le grand opéra et pour l'opéra bouffon, pour les ballets à chaconnes et pour les ballets pantomimes; aucun genre n'est proscrit, aucun talent n'est persécuté. Grimm fügt zu dieſer Schilderung nicht mit Unrecht die Bemerkung (corr. litt. X p. 162): mais l'esprit d'impartialité porté à cet excès ne tient-il pas à un grand fonds d'indifférence et cet esprit ne serait-il pas suspect même en fait d'opéra? Allein für Mozarts Ausbildung war dieſe Mannigfaltigkeit der Productionen gewiß nur förderlich.

Vater in den Vordergrund drängen mußte, erklärt ſich dieſe Erſcheinung daraus, daß das Reflectiren über die Kunſt und namentlich über das Verhältniß des künſtleriſchen Individuums zu derſelben damals überhaupt unter den Muſikern nicht ausgebildet und ganz beſonders Mozarts Natur fremd war. Seine äſthetiſchen Betrachtungen und Urtheile gehen meiſtens auf concrete Erſcheinungen, mag es ſich dabei um Fragen der Technik oder die Wirkung beſtimmter Leiſtungen handeln; die letzten pſychiſchen Bedingungen der künſtleriſchen Production zu ergründen, die feinen Fäden durch welche die ſchaffende Seele des Künſtlers mit den von außen kommenden Eindrücken in ſteter Verbindung bleibt zu verfolgen, den geheimnißvollen Proceß durch welchen das Kunſtwerk wiedergeboren wird zu analyſiren verhinderte ihn die unmittelbar wirkſame Macht ſeiner Production, welche auf jeden anregenden Impuls ſofort ſeine künſtleriſchen Kräfte in ihrer Totalität zum Schaffen und Hervorbringen in Bewegung ſetzte. In ähnlicher Weiſe verhielt er ſich auch fremden Leiſtungen gegenüber, welche auf irgend eine Art einen wirklichen Einfluß auf ihn übten. Während Einige den Eindruck eines Kunſtwerks willenlos empfangen, ſich durch denſelben beſtimmen laſſen und allenfalls ſpäter ſich über die Gründe ihres Genießens klar zu werden ſuchen; während Andere durch Reflexion von den verſchiedenſten Seiten her das Kunſtwerk in ſeinen Bedingungen zu erfaſſen und es dadurch ſich ſelbſt anzueignen ſtreben, iſt es dem wahrhaft ſchöpferiſchen Genie verliehen ſeine Totalität auch im Lernen zu bewähren. Mit der Freiheit, der Unverlierbarkeit des eigenſten Weſens, welche das künſtleriſche Genie der Natur gegenüber bewahrt, deren Eindrücke es nur aufnimmt ſoweit es ſie in ſich zu bewältigen und zu geſtalten vermag, tritt es auch dem fremden Kunſtwerk gegenüber. Was in demſelben geeignet iſt die eigene Schaffenskraft zu beleben, dieſer neue Nahrung zuzuführen, das nimmt es unmittelbar in ſich auf wie ein Naturgemäßes und aſſimilirt es völlig dem eigenen Weſen, wie es mit gleicher Beſtimmtheit zurückweiſt was ihm fremd iſt. So wie bei dem Hervorbringen eines wahren Kunſtwerks in jedem Moment Erfinden und Arbeiten, Schaffen und Ausbilden, Wollen und Können untrennbar einander durchdringen, ſo iſt auch dem fremden Kunſtwerk gegenüber Genuß und Kritik, Aufnehmen und Selbſtthun unauflöslich mit einander verbunden; es iſt ein natürlicher Proceß, der ſich in der Seele des Künſtlers vollzieht, ohne daß er ſich bewußt zu werden braucht, wie dies geſchieht. Es erklärt ſich daher ſehr leicht daß das ausgeſprochene Urtheil eines Künſtlers über einen andern nicht immer im richtigen Verhältniß zu dem Einfluß ſteht, welchen er von demſelben erfahren hat. Je tiefer dieſer bis an die Wurzeln des künſtleriſchen Schaffens dringt, um ſo energiſcher wird eine productive Natur dieſe Nahrung zu verarbeiten, dieſelbe in den eigenen Saft und Blut umzuſetzen genöthigt ſein, und je mehr ihr dies gelingt um ſo eher das Bewußtſein der fremden Einwirkung verlieren. Der geſchichtlichen Forſchung bleibt es überlaſſen den Einfluß der geiſtigen Strömung einer Zeit auf das einzelne Individuum, den inneren Zuſammenhang und die gegenſeitige Einwirkung der bedeutenden Erſcheinungen aufeinander zu ermitteln und zu beſtimmen; ein Künſtler verräth durch die Neigung ſeinen eigenen Bildungselementen nachzuſpüren meiſtens daß ſeine Natur nicht kräftig genug iſt ſie zu einem neuen ſelbſtändigen Ganzen zu verarbeiten.

Wie gering nun auch die Erfolge ſein mochten, welche Mozart in Paris erreichte, wie weit er von dem Ziel entfernt blieb, um deſſentwillen er die Reiſe dorthin unternommen hatte, ſo war für ſeine künſtleriſche Ausbildung Alles dadurch gewonnen, daß er von der italiäniſchen Schule, nachdem er ſie gründlich durchgemacht hatte, frei wurde, indem er das Element der künſtleriſchen Geſtaltung, welches dort verkümmert war, als ein nothwendiges erkannte und lebendig in ſich aufnahm. Ja, man darf es als ein günſtiges Geſchick betrachten, daß er, nachdem dieſer Keim in ihm Triebkraft gewonnen hatte, dem lauten Parteigezänk entrückt und von einem Ort entfernt wurde, der am wenigſten geeignet war ein künſtleriſches Genie ungeſtört und ruhig ſich entwickeln zu laſſen.

Der Vater hatte freilich ganz andere Gründe um den Aufenthalt ſeines Sohnes in Paris jetzt ebenſoſehr abgekürzt zu wünſchen als er ihn vorher beſchleunigt hatte. Mit dem Tode der Mutter hatte er die ſichere Gewähr verloren, daß das Leben in Paris Wolfgang keinen ſittlichen Nachtheil brächte; wie ſchwach ſie auch dem Sohn gegenüber geweſen war, in dieſer Beziehung war ihr Einfluß unbeſchränkt. Dagegen mußte er bei Wolfgangs argloſer Vertraulichkeit von übler Geſellſchaft die größte Gefahr für ihn befürchten, wenn er auch vielleicht im Stillen die Macht einer reinen Liebe, wie ſie Wolfgang mit aller Kraft eines jugendlichen Herzens zu ſeiner Aloyſia empfand, als den beſten Schutz gegen jede Verführung dankbar anerkennen mochte. Dazu kam daß er aus Grimms Berichten abnehmen konnte, daß für Wolfgang in Paris keine Ausſichten eines guten Fortkommens wären, um ſo weniger, da dieſer ſeine Abneigung gegen Paris nicht zu bezwingen im Stande war. Der Herzenswunſch deſſelben war, beim Churfürſten von Bayern als Kapellmeiſter angeſtellt zu werden; er hoffte dann auch die Lage der Weberſchen Familie verbeſſern und ſeine Aloyſia heimführen zu können. Der Vater erklärte ſich — von dem letzten Punkt wurde nicht geſprochen — keineswegs dagegen; er ſchrieb vielmehr an den Padre Martini, ſtellte ihm ihre Lage vor und erſuchte ihn aufs eindringlichſte, direct und durch Raaff den Churfürſten für Wolfgangs Anſtellung zu gewinnen, was dieſer auch zu thun nicht unterließ[14]. Raaff, bei ſeiner Freundſchaft für Mozart und dem Intereſſe, welches er an Aloyſia Weber nahm, brauchte nicht getrieben zu werden, in der Kapelle beſaß Mozart auch ſonſt eifrige Freunde, und Graf Sickingen unterſtützte ihn ebenfalls[15]. Allerdings machte ſich, da in München kein Componiſt deutſcher Opern von einiger Bedeutung vorhanden und Holzbauer zu alt war um dort noch wirkſam zu ſein, das Bedürfniß eines Kapellmeiſters und Operncomponiſten geltend; allein die Umſtände waren übrigens ſehr ungünſtig: nachdem es endlich entſchieden war, daß der Hof definitiv von Mannheim nach München ziehen werde und Alles dafür angeordnet war, brachte der drohende Krieg Alles ins Stocken und ins Ungewiſſe[16]. Der Vater mußte daher wünſchen, daß der Sohn ſich in Paris wenigſtens ſo lange halten könne, bis hierüber entſchieden ſei[17].

---

[14] S. Beil. VI, 5. 6.

[15] Graf Sickingen verſprach ihm, wie Wolfgang ſeinem Vater mittheilt (31. Juli 1778), wenn er beim Churfürſten von Bayern nicht ankäme, ſeinen Einfluß zu verwenden um ihm einen Platz in Mainz zu verſchaffen. Allein der Vater hatte hierzu gar kein Vertrauen, da der Concertmeiſter Kreuſer (S. 120) dort beliebt ſei und alſo Ausſicht habe Kapellmeiſter zu werden; übrigens ſehe man jetzt, wie übel es gethan ſei, daß ſie nicht von Mannheim nach Mainz gegangen ſeien, wie er damals gerathen (27. Aug. 1778).

[16] Wie ſehr ſich Mozart für die traurige Lage, in welche Webers dadurch geriethen, intereſſirte, ſieht man aus folgendem Brief an ſeinen Vater (31. Juli 1778): „Vorgeſtern ſchrieb mir mein lieber Freund Weber unter anderem, daß es gleich den andern Tag der Ankunft des Churfürſten publizirt wurde, daß der Churfürſt ſeine Reſidenz zu München nehmen wird, welche Botſchaft ganz Mannheim ein Donnerſchlag war, und die Freude, welche die Einwohner des Tags vorher durch eine allgemeine Illumination an den Tag legten, ſo zu ſagen wieder gänzlich auslöſchte [S. 144]. Dieſes wurde auch der ganzen Hofmuſique kund gethan, mit

---

dem Beyſatze, daß Jedem freyſteht, dem Hofſtaat nach München zu folgen, oder — doch mit Beybehalt des nämlichen Salarii zu Mannheim zu verbleiben; und in 14 Tägen ſoll jeder ſeinen Entſchluß ſchriftlich und ſigilirt dem Intendanten übergeben. Der Weber, welcher wie Sie wiſſen gewiß in den traurigſten Umſtänden iſt, übergab ſolches: „Bei meinen zerrütteten Umſtänden bin, ſo ſehnlichſt ich es auch wünſche, nicht im Stande gnädigſter Herrſchaft nach München zu folgen.“ Bevor dies geſchah, war eine große Accademie bey Hofe und da mußte die arme Weberin den Arm ihrer Feinde empfinden: ſie ſang diesmal nicht! Wer Urſach davon iſt weiß man nicht. Nach der Hand war aber eine Accademie bei Hrn. v. Gemmingen, Graf Seeau war auch dabei. Sie ſang 2 Arien von mir und hatte das Glück trotz den welſchen Hundsfüttern [dem Singperſonal von München] zu gefallen. Dieſe infamen Cujone ſprengen noch immer aus, daß ſie gänzlich im Singen zurückginge. Der Cannabich aber, als die Arien geendigt waren, ſagte zu ihr: Mademoiſelle, ich wünſche daß Sie auf dieſe Art noch mehr zurückgehen möchten! Morgen werde ich Hrn. Mozart ſchreiben und es ihm anrühmen. — Nun die Hauptſache iſt halt, daß, wenn der Krieg nicht ſchon ausgebrochen wäre, der Hof ſich nach München gezogen hätte; Graf Seeau, der die Weberin absolument haben will, alles angewendet hätte daß ſie mitkommen kann, und folglich Hoffnung geweſen wäre, daß die ganze Familie in beſſere Umſtände geſetzt würde. Nun iſt aber Alles wieder ſtill wegen der Münchner Reiſe und die armen Leute können wieder lange her warten, und ihre Schulden werden alle Tage beträchtlicher. Wenn ich ihnen nur helfen könnte! Liebſter Vater! ich recommandire ſie Ihnen von ganzem Herzen. Wenn ſie unterdeſſen nur auf etliche Jahre 1000 fl. zu genießen hätten.“ Darauf führt ihm der Vater allerdings zu Gemüth, daß ſein Sorgen für Webers unnütz ſei, ſo lange er nicht für ſich und die Seinigen geſorgt habe (27. Aug. 1778). Er meint auch, weder Wolfgang werde für Weber noch dieſer für ſich ſelbſt etwas Vortheilhaftes ausdenken, wenn nicht andere Leute hülfen; wäre Weber geſcheut, ſo hätte er ſeinen Gläubigern vorgeſtellt, daß es ihr Vortheil ſei ihn nach München ziehen zu laſſen (3. Sept. 1778).

17) Vater und Sohn verfolgen in ihren Briefen, der erſtere beſonders ausführlich den Gang der politiſchen und militäriſchen Ereigniſſe und thei-

Bei dieſer Unſicherheit einer Anſtellung durch Karl Theodor eröffnete ſich in Salzburg ſelbſt eine günſtige Ausſicht. Schon nach dem Tode Adlgaſſers war Leop. Mozart, wie wir ſahen (S. 149) zu verſtehen gegeben, daß man ſeinen Sohn wieder zu Gnaden anzunehmen nicht abgeneigt ſei; beide fühlten ſich aber nicht geſtimmt darauf einzugehen. Indeſſen ſah man bei Hofe ein, daß eine Wiederanſtellung Wolfgangs in jedem Betracht das Vortheilhafteſte ſein würde; man wandte ſich, wie Leop. Mozart dieſem mittheilt (11. Juni 1778) an Bullinger und ſagte ihm, da doch Mozart gewiß ſeinen Sohn am liebſten bei ſich haben möchte, ſei man bereit ihn mit einem Gehalt von 50 fl. monatlich als Organiſt und Concertmeiſter anzuſtellen, ſpäter würde er auch gewiß Kapellmeiſter werden, allein der Fürſt könne nicht den erſten Schritt thun. Bullinger verfehlte nicht das zu berichten, Leop. Mozart aber, der wohl wußte, wie ſehr man in Verlegenheit ſei, da man aus beſtimmten Gründen Haydn dieſe Stelle nicht geben wollte, meinte das müſſe man an ſich kommen laſſen. Sie waren alſo gezwungen ſich näher auszulaſſen; mit welcher diplomatiſchen Geſchicklichkeit er ſeine günſtige Stellung in einer Unterredung, zu welcher der Domherr Graf Joſeph Starhemberg ihn aufgefordert hatte, auch ferner zu behaupten und zu benutzen verſtand, berichtet er ausführlich (29. Juni 1778). „Ich kam“, ſchreibt er „Niemand war da, als ſein Bruder, der kaiſerl. königl. Major, der bey ihm wohnt, und ſich hier von der Furcht will curiren laſſen, die er vor dem preußiſchen Pulver und Bley hat. Er ſagte mir, es wäre ihm ein Organiſt recommandirt worden, er wollte ſich aber

---

len ſich mancherlei Nachrichten mit. Auch nach dieſer Seite iſt der Briefwechſel für ein Detailſtudium jener Zeit nicht ohne Intereſſe, das hier natürlich fern liegt.

der Sache nicht annehmen, ohne zu wiſſen, ob er gut wäre, — er wollte ſich demnach bey mir erkundigen, ob ich ihn nicht kennte; er ſagte mir, er heißt **Mandl**, oder wie, er wüßte es ſelbſt nicht recht. — O du ungeſchickter Teufel! dachte ich; man wird den Auftrag oder ein Anſuchen aus Wien erhalten, um Jemand zu recommandiren und den Namen ꝛc. des Clienten nicht ſchreiben. Ich hätte es nicht merken ſollen, daß dieſes der Eingang wäre, um mich zu bewegen, von meinem Sohne zu reden! aber ich? — — nicht eine Sylbe! Ich ſagte, daß ich die Ehre nicht hätte, dieſen Menſchen zu kennen, und daß ich niemals es wagen würde, dem Fürſten Jemand anzuempfehlen, indem es immer ſchwer wäre, Jemand zu finden, der ihm nach der Hand recht anſtändig wäre. — Ja! ſagte er, ich werde ihm auch Niemand recommandiren, es iſt viel zu hart! — — Ihr Herr Sohn ſollte halt itzt hier ſeyn! — Bravo! aufgeſeſſen! dachte ich; Schade, daß dieſer Mann nicht ein großer Staats-Miniſter und Abgeſandter iſt! — Dann ſagte ich ihm: wir wollen recht aufrichtig ſprechen; und fragte ihn, ob man nicht alles Mögliche gethan, ihn mit Gewalt aus Salzburg zu vertreiben? Ich fing vom Anfange an, und vergaß nichts herauszuſagen, was Alles vorbey gegangen, ſo daß ſein Bruder ganz erſtaunte, und er ſelbſt aber nichts anders ſagen konnte, als daß Alles die gründlichſte Wahrheit wäre. Wir kamen auf Alles von der ganzen Muſik — ich erklärte ihm Alles von der Bruſt heraus, — und er erkannte, daß Alles die vollkommene Wahrheit wäre, und ſagte endlich ſeinem Bruder, daß alle Fremde, die an den Salzburgiſchen Hof gekommen, nichts anderes als den jungen Mozart bewundert hätten. Er wollte mich immer bereden, daß ich an meinen Sohn deßwegen ſchreiben ſollte; ich ſagte ihm aber, daß ich dieß nicht thun könnte, daß es eine vergebliche Arbeit wäre, daß mein Sohn über einen ſolchen Antrag lachen würde; es wäre denn die Sache, daß ich ihm zugleich den Gehalt, den er haben ſollte, überſchreiben könnte; denn auf den Gehalt eines Adlgaſſers würde nicht einmal eine Antwort zu hoffen ſeyn. Ja, wenn Se. Hochfürſtl. Gnaden ihm auch monatlich 50 fl. zu geben ſich entſchließen könnten, ſo ſtünde noch gar ſehr zu zweifeln, ob er es annehmen würde. Wir gingen alle Drey mit einander aus ſeinem Hauſe, denn ſie gingen auf die Reitſchule, ich begleitete ſie, und wir ſprachen immer von dieſer Sache, ich blieb dabey, was ich oben geſagt habe, — er blieb dabey, daß er für meinen Sohn allein eingenommen wäre.“

„Nun müßt Ihr wiſſen, daß der Fürſt keinen guten Organiſten bekommt, der auch ein guter Clavierſpieler iſt; daß er jetzt ſagt (aber nur zu ſeinen Lieblingen), daß Beecké ein Charlatan und Schwänkemacher ſeye, daß der Mozart Alle weit übertreffe; alſo möchte er lieber denjenigen haben, den er kennt, was er iſt, als einen Andern fürs theuere Geld, den er noch nicht kennt. Er kann Keinem (wenn er ihm weniger Gehalt geben wollte) eine Einnahme durch Scolaren verſprechen, da deren wenige ſind, und ich ſolche habe, und zwar mit dem Ruhme, daß kein Menſch beſſer Lection zu geben im Stande iſt. — Hier liegt nun der Haas im Pfeffer! Ich ſchreibe aber alles dieſes nicht in der Abſicht, Dich, mein lieber Wolfgang, zu bereden, daß Du nach Salzburg zurückkehren ſollteſt — denn ich mache ganz und gar keine Rechnung auf die Worte des Erzbiſchofs, ich habe auch mit der Gräfin[18] kein Wort geſprochen, ſondern vermeide vielmehr die Gelegenheit, mit ihr zuſammen zu kommen: da ſie das mindeſte Wort für Willfährigkeit und Anſuchen aufnehmen möchte. Sie müſſen kommen — und um Etwas einzugehen, müßten wohl gar günſtige und vortheilhafte Conditiones vorgeſchlagen werden, und das iſt nicht zu vermuthen. Wir wollen es erwarten — man muß nichts verreden, als das Naſenabbeißen.“

---

[18] Eine Schweſter des Erzbiſchofs M. Franziska, welche mit Olivier Grafen von Wallis vermählt geweſen war, hatte ihre Wohnung in dem Seitentract der erzbiſchöflichen Reſidenz gegenüber dem Dom und repräſentirte in ſeiner Hofhaltung.

Wolfgang, dem Salzburg noch ſchrecklicher war als Paris, nahm hiervon zunächſt keine Notiz. Allein mit dem Tode der Mutter, der in Leop. Mozart den beſtimmten Wunſch hervorrief den Aufenthalt in Paris abzukürzen, — worin ihn die Nachrichten von Grimm nur beſtärkten — traf der Tod des alten Kapellmeiſters Lolli[19] zuſammen. Nun mußte in Salzburg etwas geſchehen und unter den gegenwärtigen Umſtänden war Leop. Mozart ſehr daran gelegen ſeinem Sohn dort eine günſtige Stellung zu verſchaffen. Er ſah wohl ein, daß er dabei auch den Widerwillen deſſelben zu überwinden haben werde; Freund Bullinger mußte wieder als Mittelsperſon eintreten. Dieſer ſchrieb ſeinem jungen Freund, daß ſich ihm jetzt die Gelegenheit böte unter Bedingungen, welche für ihn und ſeinen Vater ſehr vortheilhaft wären, in Salzburg angeſtellt zu werden, daß er es den Seinigen ſchuldig ſei darauf einzugehen und daß es ſich in Salzburg, wenn es gleich ein kleiner Ort ſei, doch auch leben laſſe. Um ihn ſicherer zu gewinnen, erzählt er, daß der Erzbiſchof, da die Haydn als Sängerin nicht mehr genüge, eine andere Sängerin zu engagiren beabſichtige, und es wurde darauf hingedeutet, daß man ſeine Wahl wohl auf Aloyſia Weber werde lenken können. Wie Wolfgang dieſe Ausſicht betrachte, ſprach er unumwunden gegen Bullinger aus (7. Aug. 1778): „Sie wiſſen, wie mir

---

[19] Vgl. I S. 129 f.

Salzburg verhaßt iſt! nicht allein wegen der Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich dort ausgeſtanden, welches ſchon genug wäre, um ſo ein Ort ganz zu vergeſſen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! Aber laſſen wir nun alles gut ſeyn — es ſoll ſich alles ſo ſchicken, daß wir gut leben können; gut leben und vergnügt leben iſt zweyerley, und das letzte würde ich ohne Hexerei nicht können; — es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! und das iſt nun nicht möglich, denn bei jetzigen Zeiten giebt es keine Hexen mehr. Mir wird es allezeit das größte Vergnügen ſeyn, meinen liebſten Vater und liebſte Schweſter zu umarmen und zwar je ehender, je lieber; aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt ſeyn würde, wenn es wo anderſt geſchähe, weil ich überall mehr Hoffnung habe glücklich und vergnügt zu leben.“ Nicht weil Salzburg ihm zu klein ſei, ſetzt er ihm dann auseinander, ſcheue er ſich wieder dahin zurückzukehren, ſondern weil es kein Ort für ſein Talent ſei, da man dort nichts höre und die Muſik nicht angeſehen ſei; mit bittrer Satire ſchildert er, wie der Erzbiſchof einen Kapellmeiſter und eine Sängerin ſuche, große Prätenſionen mache, aber nichts thun wolle.

Bald darauf unterrichtete ihn auch der Vater näher von dem Stande der Dinge (27. Aug. 1778): „Ich habe Dir ſchon geſchrieben, daß man Dich wieder hier zu ſehen wünſcht, und man ging ſo lange um mich herum, ohne daß ich mich herausließ, bis endlich nach dem Tode des Lolli ich der Gräfin ſagen mußte, daß ich dem Erzbiſchof eine Bittſchrift eingereicht, in welcher ich aber nichts anderes ſagte, als daß ich mich nach meinen ſo viele Jahre unklagbar geleiſteten Dienſten zu Gnaden empfehle. Nun fiel endlich die Rede auf Dich — und ich ſagte Alles von der Bruſt heraus, was nothwendig war, und ſo, wie ich es dem Grafen Stahremberg geſagt hatte. Endlich fragte ſie mich, ob Du denn nicht kommen würdeſt, wenn mir der Erzbiſchof den Lolli'ſchen Gehalt und Dir den Adlgaſſer'ſchen geben würde, welches, da ich es ſchon vorher berechnet hatte, zuſammen jährlich 1000 fl. beträgt; ſo konnte ich nichts anders thun, als antworten, daß ich keinen Zweifel hätte, daß Du dieſes, wenn es geſchehen würde, mir zu Liebe annehmen würdeſt, indem ſie noch beyſetzte, daß nicht der geringſte Zweifel wäre, daß Dich der Erzbiſchof alle zwey Jahre nach Italien reiſen ließe, indem er ſelbſt immer behauptet, daß man von Zeit zu Zeit wieder Etwas hören muß, und daß er Dich mit guten Recommandations-Briefen verſehen würde. Würde dieſes geſchehen, ſo könnte ich ſicher Rechnung machen, daß wir alle Monate 115 fl. wenigſtens, und wie es jetzt iſt, mehr als 120 fl. monatlich gewiſſe Einkünfte hätten. Ohne was ich durch den Verkauf meiner Violinſchule einnehme, welches jährlich, gering gerechnet, 50 fl. beträgt, und ohne was Deine Schweſter für ſich verdient, die jetzt monatlich 10 fl. gewiß einnimmt, und ſich damit kleidet, indem ſie die zwey kleinen Fräulein von der Gräfin unterweiſet, und zwar täglich, ich aber die größern Zwey. Hierzu iſt nun nicht gerechnet, was Du etwa für Dich beſonders verdienen könnteſt. Denn obwohl hier auf Nichts Rechnung zu machen, ſo weißt Du doch, daß Du von Zeit zu Zeit Etwas eingenommen, und auf dieſe Art ſtänden wir beſſer, als an jedem andern Orte, wo es um's Doppelte theurer iſt, und wenn man auf's Geld nicht ſo genau ſchauen darf, ſo kann man ſich ſchon Unterhaltungen verſchaffen. Allein der Hauptpunct iſt, daß ich mir auf die ganze Sache keine Rechnung mache, weil ich weiß, wie ſchwer dem Fürſten ein ſolcher Entſchluß ankommen würde. Daß es der Gräfin ihr ganzer Ernſt und Wunſch iſt, darfſt Du gar nicht zweifeln, und daß der alte Arco, der Graf Stahremberg und der

Biſchof von Königsgrätz dieſes mit guter Art durchzubringen wünſchen, hat ſeine Richtigkeit. Es hat aber ſeine Urſachen, wie es bey allen Sachen geht, und wie ich Dir's tauſend Mal ſage; die Gräfin fürchtet, und auch der alte Arco, daß auch ich fortgehe. Sie haben Niemand zur Unterweiſung auf dem Claviere; ich habe den Ruhm, daß ich gut unterweiſe, und die Proben ſind da. Sie wiſſen nicht, welchen, und wann ſie ſodann Jemand bekommen: und ſollte Einer von Wien kommen, wird er wohl um 4 fl. oder einen Ducaten zwölf Lectionen geben, da man andern Ortes zwey und drey Ducaten bezahlt? — Dieß ſetzt ſie Alle in Verlegenheit. Allein, wie ich ſchon geſagt habe, ich mache keine Rechnung darauf, weil ich den Erzbiſchof kenne: obwohl es gewiß iſt, daß er Dich im Herzen zu haben wünſchte; ſo kann er doch zu keinem Entſchluſſe kommen, beſonders, wenn er geben ſoll."

Wahrſcheinlich rechnete Wolfgang auf dieſen letzten Umſtand und ging deshalb noch nicht ernſthaft auf dieſe Angelegenheit ein. Grade um dieſe Zeit unterbrach ein erfreuliches Ereigniß die Unbehaglichkeit, welche er in Paris empfand. Sein alter Freund Bach aus London[20] war eingeladen worden eine Oper für Paris zu ſchreiben[21] und kam dahin um Vorbereitungen zu treffen. „Hr. Bach von London iſt ſchon 14 Täge hier", ſchreibt er ſeinem Vater (27. Aug. 1778) „er wird eine franzöſiſche Opera ſchreiben; er iſt nur hier die Sänger zu hören, dann geht er nach London, ſchreibt ſie und kommt ſie in Scena zu ſetzen[22]. Seine Freude und meine Freude als wir uns wiederſahen können Sie ſich leicht vorſtellen. Vielleicht iſt ſeine Freude nicht ſo wahrhaft — doch muß man ihm dieſes laſſen, daß er ein ehrlicher Mann iſt und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wiſſen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung[23] für ihn, und er — das iſt einmal gewiß, daß er mich ſowohl zu mir ſelbſt als zu anderen Leuten, nicht übertrieben wie Einige, ſondern ernſthaft, wahrhaft gelobt hat“[24]. Bach hatte Wolfgang mit dem Marſchall de Noailles[25] bekannt gemacht und dieſer hatte beide, ſowie den „Herzensfreund" Bachs, den berühmten Sänger Tenducci[26], welcher mit ihm von London herübergekommen war, zu ſich nach St. Germain eingeladen. Dort verlebten ſie heitere Tage zuſammen, und es verſteht ſich von ſelbſt daß Mozart dort eine Scena für Tenducci ſchrieb für Pianoforte, Oboe, Horn und Fagott, welche Inſtrumente von Leuten des Marſchalls, lauter Deutſchen, gut geſpielt wurden[27].

---

[20] Vgl. I S. 54 f.

[21] Schon früher (9. Juli) ſchrieb er: „Der Kapellmeiſter Bach wird auch bald hier ſeyn, ich glaube, er wird eine Opera ſchreiben. Die Franzoſen ſind und bleiben halt Eſeln, ſie können nichts, ſie müſſen Zuflucht zu Fremden nehmen."

---

[22] Grimm berichtet über dieſelbe (corr. litt. X p. 236 f.): L'*Amadis* de Mr. *Bach*, désiré depuis si long-temps pour renouveler la guerre entre les Gluckistes et les Piccinistes, ou pour les mettre enfin d'accord, a paru pour la première fois ce mardi 14 [Décembre 1779], et n'a point rempli notre attente. Le style de Mr. Bach est d'une harmonie pure et soutenue; son orchestre a de la richesse et de la grace; mais s'il est toujours assez bien, il n'est jamais mieux: et l'on ne peut dissimuler que, dans cet ouvrage au moins, l'ensemble de sa composition manque de chaleur et d'effet. Les Gluckistes ont trouvé qu'il n'avait ni l'originalité de Gluck, ni ses sublimes élans; les Piccinistes, que son charme n'avait ni le charme, ni la variété de la mélodie de Piccini, et les Lullistes et les Ramistes, grands faiseurs de points, ont décidé qu'il nous fallait un pont à l'Opéra, qu'on n'y passerait point le bac etc.

[23] Wir ſehen, wie übel er es Vogler nahm daß er ſich geringſchätzig über Bach äußerte (Beil. XII); und von Wien ſchrieb er ſeinem Vater (10. April 1782): „Sie werden wohl ſchon wiſſen daß der Engländer Bach geſtorben iſt? Schade für die muſikaliſche Welt!“

[24] Höchſt charakteriſtiſch iſt es, wie ihn hier in dem Erguß ſeines natürlichen Gefühls die Erinnerung an die Ermahnungen ſeines Vaters überſchleicht, daß man den Freundſchaftsverſicherungen und Lobeserhebungen anderer, namentlich der Kunſtgenoſſen nicht trauen dürfe; und man ſieht, wie wenig ſie über ſein Herz vermochten, wenn ſein Verſtand ſie auch anerkannte.

[25] Es waren zwei Marſchälle des Namens, der Herzog und der Graf de Noailles; welcher von beiden gemeint ſei iſt mir nicht be-

Indeſſen nahte die Entſcheidung. Man hatte ſich in Salzburg entſchloſſen Leop. Mozart beſtimmte Anerbietungen zu machen, wie er ſie wünſchte, und er ſchrieb nun ſeinem Sohn in einer Weiſe, welche dieſem kaum eine Wahl übrig ließ (31. Aug. 1778). „Du biſt nicht gern in Paris, und ich finde, daß Du eben nicht gar Unrecht haſt. Bis itzt war mein Herz und Gemüth für Dich beängſtigt, und ich mußte trotz einem Miniſter eine ſehr kützliche Rolle ſpielen, da ich bey aller meiner Herzensangſt mich luſtig anſtellen mußte, um Jedermann glauben zu machen, als wärſt Du in den beſten Umſtänden und hätteſt Geld im Ueberfluſſe, ob ich gleich das Gegentheil weiß. Ich verzweifelte faſt ſo, wie ich wollte, durchzudringen, weil, wie Du weißt, nach dem Schritte, den wir gethan, von dem Hochmuthe des Fürſten wenig zu hoffen, und ihm Deine ſchnelle Abdankung zu ſehr auf's Herz gefallen war. Allein durch mein tapferes Aushal-

---

kannt. Der erſtere war der Vater der Gräfin de Teſſé, der Gönnerin des Knaben Mozart (I S. 52), und hatte wie ſie Intereſſe für Litteratur und Kunſt (Lomenie Beaumarchais I p. 206 f.).

[26] Tenducci, geb. in Siena um 1736, wurde, nachdem er zuerſt in Italien aufgetreten war 1758 in London engagirt, hielt ſich dann eine Zeitlang in Schottland und Irland auf, und ſpielte darauf in London als erſter Sänger eine glänzende Rolle; vgl. Busby Geſch. der Muſik II S. 402.

[27] Auch dieſe Compoſition iſt ganz unbekannt geblieben.

ten habe ich nicht nur allein durchgedrungen, der Erzbiſchof hat nicht nur Alles accordirt, für mich und für Dich, Du haſt 500 fl.; ſondern er hat ſich noch entſchuldigt, daß er Dich jetzt ohnmöglich zum Kapellmeiſter machen könnte, Du ſollteſt aber, wenn es mir zu mühſam werde, oder wenn ich außer Stande wäre, in meine Stelle unterdeſſen einrücken; er hätte immer Dir eine beſſere Beſoldung zugedacht ꝛc. — mit einem Worte, zu meinem Erſtaunen, die höflichſte Entſchuldigung. Noch mehr! Dem Paris[28] hat er 5 fl. Addition gegeben, damit er die mehreſten Dienſte verrichten muß, und Du wirſt als Concertmeiſter wie vorhero decretirt werden. Wir kommen itzt alſo vom Zahlamte, wie ich Dir ſchon geſchrieben, jährlich auf 1000 fl. Nun kommt es darauf an, ob Du glaubſt, daß ich noch einen Kopf habe, und ob Du glaubſt, daß ich Dein Beſtes beſorge, — und ob Du mich todt oder beim Leben erhalten willſt. Ich habe Alles ausgedacht. Der Erzbiſchof hat ſich erkläret, daß er, wenn Du eine Opera ſchreiben willſt, Dich, wo es immer iſt, hinreiſen laſſe; er ſagte zur Entſchuldigung der vorm Jahr uns verſagten Reiſe, daß er es nicht leiden könne, wenn man ſo ins Betteln herum reiſe. Nun biſt Du in Salzburg im Mittelpuncte zwiſchen München, Wien und Italien. Du kannſt leichter in München eine Oper zu ſchreiben bekommen, als in Dienſt kommen; denn deutſche Opern-Componiſten, wo ſind ſie? Und wie viele? — Nach des Churfürſten Tode iſt Alles dienſtlos, und da entſteht ein neuer Krieg. Der Herzog von Zweybrücken[29] iſt kein großer Liebhaber der Muſik. Nun will ich aber nicht, daß Du eher von Paris abreiſeſt, bis ich nicht das Decret unterſchrieben in Händen habe, weil der Fürſt

---

28) Anton Paris war der dritte Hoforganiſt in Salzburg.

29) Der Thronfolger, nachmalige König Max I.

heute früh nach Laufen iſt. — Die Mlle. Weber ſticht dem Fürſten und Allen ganz erſtaunlich in die Augen: ſie werden ſie abſolut hören wollen, da ſollen ſie bey uns wohnen. Mir ſcheint, ihr Vater hat keinen Kopf; ich werde die Sache beſſer für ſie einleiten, wenn ſie mir folgen wollen. Du mußt ihr hier recht das Wort reden, denn zum Caſtraten will er auch eine andere Sängerin, um eine Opera aufzuführen." So ſicher war er jetzt der Sache, daß er ſeinen Brief mit den Worten ſchloß: „Mein nächſter Brief wird Dir ſagen, daß Du abreiſen ſollſt."

Er irrte ſich nicht in ſeinem Sohn; denn ſo ſchwer es ihm auch werden mochte, fügte er ſich doch in den Willen ſeines Vaters. „Als ich Ihren Brief durchlas", antwortet er ihm (11. Sept. 1778) „zitterte ich vor Freuden, denn ich ſah mich ſchon in Ihren Armen. Es iſt wahr, Sie werden es mir ſelbſt zugeſtehen, es iſt kein großes Glück was ich da mache; aber wenn ich mir vorſtelle, daß ich Sie, liebſter Vater, und meine liebe Schweſter ganz von Herzen küſſe, ſo kenne ich kein anderes Glück nicht." Er verhehlt auch jetzt ſeinem Vater nicht, daß ihn die Ausſicht auf einen Aufenthalt in Salzburg degoutire, weil man dort mit den Leuten keinen rechten Umgang haben könne, die Muſik nicht angeſehen ſei und der Erzbiſchof verſtändigen und gereiſten Leuten nicht glaube. Was ihn tröſte, ſei die Zuſicherung ihn Kunſtreiſen machen zu laſſen, und ohne dieſe Bedingung würde er ſich nicht haben entſchließen können zu kommen. „Ein Menſch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reiſen oder nicht; aber ein Menſch von ſuperieurem Talent (welches ich mir ſelbſt ohne gottlos zu ſein nicht abſprechen kann) wird ſchlecht, wenn er immer in demſelbigen Ort bleibt." Die Möglichkeit daß Aloyſia Weber nach Salzburg käme erfüllt ihn mit Freude, denn freilich, wenn der Erzbiſchof wirklich eine Sängerin haben wollte, eine beſſere könne er gar nicht bekommen. Schon bekümmert ihn der Gedanke „daß, wenn etwa die Faſtnacht Leute von Salzburg heraufkommen und die Roſamund geſpielt wird, die arme Weberin glaublicher Weiſe nicht gefallen wird, wenigſtens die Leute halt nicht ſo davon judiciren werden, wie ſie es verdient — dann ſie hat eine miſerable Rolle, faſt eine persona muta, zwiſchen die Chöre einige Strophen zu ſingen (vgl. S. 140).“ „Wenn ich zu Salzburg ſeyn werde“, fährt er fort „werde ich gewiß nicht ermangeln mit allem Eyfer für meine liebe Freundin zu reden, unterdeſſen bitte ich Sie, und ermangeln Sie auch nicht Ihr Möglichſtes zu thun, Sie können Ihrem Sohn keine größere Freude machen.“ Vorläufig bittet er um Erlaubniß ſeine Rückreiſe über Mannheim zu nehmen und Webers dort zu beſuchen.

Der Vater, der wohl wußte, wie tief und wie wohl begründet Wolfgangs Abneigung gegen Salzburg war, ſuchte ihn zu überzeugen, daß er jetzt dort eine beſſere Stellung finden würde. „Unſere Einkünfte“ ſchreibt er ihm (3. Sept. 1778) „ſind ſo wie ich Dirs geſchrieben habe, — durch Deine hieſige Lebensart wirſt Du an Deinem Studiren und Speculiren nicht gehindert. Du darfſt nicht Violine ſpielen bei Hofe, ſondern haſt beim Clavier alle Gewalt der Direction[30], ſo wie mir die ganze Muſik, alle des Fürſten Muſicalien und die Inſpection des Kapellhauſes übergeben iſt.“ Da ſie mit der Bezahlung der Schulden nicht gedrängt werden würden, ſo könnten ſie jährlich einige hundert Gulden abzahlen und dabei gemächlich und unterhaltlich leben. „Hier wirſt Du gewiß Unterhaltung genug finden; wenn man nur nicht jeden Kreuzer anſehen muß, dann geht Alles gut. Hier können wir nun auf alle Bälle im Faſching auf das Rathhaus gehen. Die Münchner Comedianten kommen Ende September und bleiben bis die Faſten den ganzen Winter hier mit Comedie und Operetten. Alle Sonntag iſt unſer Bölzlſchießen, und wenn wir in Compagnie gehen wollen, ſo kommt es nur auf uns an; wenn man einen beſſeren Gehalt hat, ſo ändert ſich Alles.“ Mehr Eindruck als alle die Herrlichkeiten Salzburgs, das wußte er wohl, machte auf Wolfgang die Ausſicht auf die Vereinigung mit ſeiner Weber; auch hier geht er jetzt mit der Sprache heraus. Er ſagt ihm nicht allein: „Hier wird Dir bald von der Mlle. Weber geſprochen werden, ich habe ſie gar zu oft gerühmt, und ich werde Alles ausdenken daß ſie hier gehört wird“; ſondern gradezu: „Was die Mlle. Weber betrifft, ſo darfſt Du gar nicht glauben, als hätte ich etwas gegen dieſe Bekanntſchaft. Alle jungen Leute müſſen am Narrenſeil laufen. Du kannſt wie itzt Deinen Briefwechſel fortſetzen, ich werde Dich gar nicht darum fragen, noch weniger etwas zu leſen verlangen. Noch mehr! ich will Dir ſelbſt einen Rath geben. Du haſt

---

[30] Das war ein Hauptpunkt für Wolfgang, auf den der Vater auch ſpäter wieder zurückkommt (24. Sept. 1778). „Vormals warſt Du eigentlich nichts als Geiger, und das als Concertmeiſter; nun biſt Du Concertmeiſter und Hoforganiſt und die Hauptſache iſt das Accompagnement beim Clavier. Das Violinſpielen bey der erſten Sinfonie wirſt Du wohl auch als Liebhaber, ſowie der Erzbiſchof ſelbſt und itzt alle Cavaliers die mitſpielen, Dir nicht zur Schande rechnen. Hr. Haydn iſt doch ein Mann, dem Du ſeine Verdienſte in der Muſik nicht abſprechen wirſt; iſt er deßwegen als

---

Concertmeiſter ein Hofbratſchgeiger, weil er bey den kleinen Muſiken die Viola ſpielt? Das thut man zur Unterhaltung — und ich wette darauf, ehe Du Deine Compoſitionen verhudeln läßt, Du greiffeſt ſelbſt zu.“ Er tröſtet ihn auch damit daß die Muſiken bei Hof nur kurz ſind, von 7 Uhr bis $8\,^1/_4$, da meiſtens nur vier Stücke gemacht würden, eine Sinfonie, eine Arie, eine Sinfonie oder Concert und eine Arie (17. Sept. 1778).

bekannte Leute genug hier, Du kannſt die Weberiſchen Briefe an Jemand anders adreſſiren laſſen und unter der Hand erhalten, wenn Du Dich vor meinem Vorwitz nicht geſichert glaubſt.“

Dieſe väterliche Erlaubniß am Narrenſeil zu laufen war wohl geeignet das zarte Gefühl des Liebenden zu verletzen und er hält dieſe Empfindung nicht zurück, als er dem Vater einen Beweis von der treuen Zuneigung der Webers mittheilt. „Die armen Leute“ ſchreibt er (15. Oct. 1778) „waren alle wegen meiner in der größten Angſt. Sie haben geglaubt ich ſeye geſtorben, indem ſie ein ganzes Monat ohne Brief von mir waren, weil der vorletzte von mir verloren gegangen; und ſie wurden in ihrer Meynung noch mehr beſtärkt, weil man in Mannheim ſagte, meine ſelige Mutter wäre in einer erblichen Krankheit geſtorben. Sie haben ſchon alle für meine Seele gebetet, das arme Mädl iſt alle Tage in die Capuciner-Kirche gegangen. Sie werden lachen? — ich nicht; mich rührt es, ich kann nicht dafür.“ Zu gleicher Zeit hatte er die Nachricht erhalten, daß Aloyſia in München mit einem anſehnlichen Gehalt als Opernſängerin angeſtellt ſei[31]; die gemiſchten Gefühle, welche ſie in ihm erwecken mußte, ſpricht er einfach und wahr aus. „Daß die Mlle. Weber, oder vielmehr meine liebe Weberin Beſoldung bekommen und man ihr alſo endlich Gerechtigkeit hat widerfahren laſſen, hat mich ſo ſehr erfreuet, wie man es von einem, der allen Antheil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle ſie Ihnen noch immer aufs Beſte; doch was ich ſo ſehr gewunſchen, darf ich leider nicht mehr hoffen, nemlich ſie in Salzburgiſche Dienſte zu bringen, denn das was ſie oben hat, giebt ihr der Erzbiſchof nicht. Alles was möglich iſt etwa daß ſie auf einige Zeit nach Salzburg kommt eine Opera zu ſingen.“ Dieſe Wendung ihres Schickſals mußte den geheimen Wunſch Mozarts, doch noch eine Anſtellung beim Churfürſt von Bayern zu erhalten und den Vorſatz auf ſeiner Reiſe in Mannheim und München alles aufzubieten um dies zu erreichen und dem Erzbiſchof „eine Naſe zu drehen“, nur verſtärken. Der Vater hatte auch gegen eine ſolche Anſtellung an ſich nichts einzuwenden, nur ſchienen ihm die Ausſichten ſehr ungewiß; er ſuchte daher Wolfgang zu überzeugen, daß jetzt das einzig Richtige ſei, das ſichere Anerbieten anzunehmen, von Salzburg aus würde ſich dann am beſten für München wirken laſſen. Er gab ihm daher ganz beſtimmte Inſtructionen (3. Sept. 1778). „Da der Churfürſtl. ganze Hof den 15ten September in München erwartet wird, ſo kannſt Du bey Deiner Durchreiſe Deine Freunde, den Grafen Seeau und vielleicht den Churfürſten ſelbſt ſprechen. Du kannſt ſagen, daß Dich Dein Vater in Salzburg zurück zu ſehen gewünſcht, da Dir der Fürſt einen Gehalt von (da lügt man 2—300 fl. dazu) 7—800 fl. als Concertmeiſter ausgeworfen; daß Du aus kindlichem Reſpect gegen Deinen Vater ſolches angenommen, obwohlen er gewunſchen hätte, Dich in Churfürſtl. Dienſten zu ſehen, NB. aber mehr nicht! Dann kannſt Du wünſchen, eine Oper in München zu ſchreiben; und dieſes Letzte muß und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muß gehen, weil zur deutſchen Opern-Compoſition die Meiſter mangeln. Schweitzer und Holzbauer werden nicht alle Jahre ſchreiben, und ſollte der Michl[32] eine ſchreiben, ſo wird er bald ausgemichelt haben. Sollte es Leute geben, die durch Zweifel und ſolche Poſſen es zu hindern trachteten, ſo haſt Du Profeſſori zu Freunden, die für Dich ſtehen: und dieſer Hof führt auch unterm Jahre zu Zeiten Etwas auf. Kurz, Du biſt hier in der Nähe."

---

[31] Aloyſia erhielt einen Gehalt von 1000 fl., der Vater 400 fl. und als Souffleur noch 200 fl., wie Mozart nachher in Mannheim erfuhr.

---

[32] Joſeph Michl, in Neumarkt 1745 geboren, wurde in München im Seminar erzogen und widmete ſich ganz der Muſik. Nachdem er

Vor allen Dingen kam es jetzt darauf an daß Wolfgang von Paris abreiſte und dieſer empfand nun angeſichts deſſen, was ſeiner in Salzburg wartete, erſt recht was er in Paris verließ; die Unannehmlichkeiten traten zurück und die Ausſichten auf mögliche Erfolge in den Vordergrund. Er ärgerte ſich über Grimm, der mit Lebhaftigkeit darauf drang daß er von Paris fortgehen ſollte, nachdem die Salzburger Anſtellung erfolgt war. Er verlangte daß Wolfgang in acht Tagen reiſefertig ſein ſolle, was ja gar nicht möglich ſei, da er noch vom Herzog de Guines und von Le Gros Honorar einfordern, ſeine im Stich befindlichen Sonaten corrigiren, die mitgebrachten Compoſitionen verkaufen müſſe[33]; er hatte

---

bei Kammerloher in Freiſing ſeine Studien gemacht hatte, ernannte ihn Maximilian III zum Kammercompoſiteur. Er ſchrieb im Jahr 1776 die Oper Il trionfo di Clelia, welche mit großem Beifall aufgenommen wurde. Wir ſahen (I S. 239), daß Leop. Mozart gehofft hatte, daß die Oper dieſes Jahrs ſeinem Sohne übertragen werden möchte, und die fehlgeſchlagene Erwartung wird ſein Urtheil nicht grade milder geſtimmt haben. Michl componirte dann auch mehrere deutſche Opern mit günſtigem Erfolg. Karl Theodor verſetzte ihn 1778 in Ruheſtand; er zog ſich zuerſt in das Kloſter Weiern, ſpäter nach Neumarkt zurück, wo er 1810 ſtarb.

33) Er hatte an Le Gros die Sinfonie concertante und die beiden in Paris geſchriebenen Symphonien verkauft; die aus Salzburg mitgebrachten waren nicht nach Pariſer Geſchmack. Dem Stecher ſeiner Sonaten hoffte er für baares Geld ſeine drei Clavierconcerte (Beil. X, 103—105), und wo möglich die ſechs ſchweren Clavierſonaten (I S. 611 f.) zu verkaufen. Ob es gelungen ſei weiß ich nicht, geſtochen ſcheinen ſie wenigſtens nicht zu ſein. Der Vater gab ihm noch den guten Rath ſich mit den Pariſer Verlegern auch für die Zukunft die Verbindung zu ſichern. „Noch

nicht übel Luſt noch ſechs Trios zu ſchreiben, für die er gute Bezahlung zu erwarten habe. Daß Grimm ihn ſo drängte und ſich erbot die Reiſe nach Straßburg zu bezahlen — was dem Vater als ein freundſchaftliches und dankenswerthes Anerbieten erſchien — kam ihm wie Falſchheit und Mißgunſt vor. Es iſt wahrſcheinlich, daß Grimm bei ſeiner Ueberzeugung, Mozart habe in Paris gar keine Ausſicht, der Sorge für ihn und der Verantwortung gegen deſſen Vater ſo raſch wie möglich enthoben zu ſein wünſchte; er mochte auch durch die Art wie er ſich äußerte ſeinen Schützling verletzen; allein ohne Zweifel handelte er hier nicht allein im Sinne des Vaters und im Einverſtändniß mit dieſem, ſondern in der redlichen Ueberzeugung daß man dem unpraktiſchen und unſchlüſſigen jungen Manne eine Wohlthat erweiſe, wenn man ihm kräftig unter die Arme greife. Dieſer aber war nun ſo überzeugt daß er Paris zur Unzeit verlaſſe, daß er von Straßburg aus ſeinem Vater ſchrieb (15. Oct. 1778), er thäte die größte Narrheit von der Welt jetzt nach Salzburg zu gehen, wenn nicht die Liebe zu ſeinem Vater wäre, und dieſe allein habe er gewichtigen Vorſtellungen ſeiner Freunde entgegenzuſetzen gehabt. Darauf habe man ihn zwar belobt, doch mit

---

eine Sache“ ſchrieb er (3. Sept. 1778) „mußt Du nicht außer Acht laſſen. Du mußt die Namen und Adreſſen der beſten Muſikhändler, die Etwas kaufen, um graviren zu laſſen, mit Dir nehmen, ſonderheitlich desjenigen, der Dir Deine Clavier-Sonaten abgekauft hat, damit Du mit ihm correſpondiren kannſt. Auf dieſe Art wird es eben ſo viel ſeyn, als wenn Du in Paris wäreſt; man kann mit ihnen handeln, ſodann die Compoſitionen einem Kaufmann oder Freunde einſchicken, der es dem Muſik-Verleger gegen baare Bezahlung ausliefert, und ſo kannſt Du alle Jahre 15 oder 20 Louisd'or von Paris beziehen und Deinen Namen aller Orten theils mehr bekannt machen, theils in der gemachten Bekanntſchaft erhalten. Frage den Baron von Grimm, ob ich nicht Recht habe.“

dem Zuſatz, „daß, wenn mein Vater meine itzigen guten Umſtände und Ausſichten wüßte (und nicht etwa durch einen guten Freund eines Anderen und zwar falſch berichtet wäre), er mir gewiß nicht auf ſolche Art ſchreiben würde, daß ich nicht im Stande bin im Geringſten zu widerſtehen. Und ich dachte bey mir ſelbſt: Ja, wenn ich nicht ſoviel Verdruß in dem Hauſe wo ich logirte hätte ausſtehen müſſen, und wenn das Ding nicht ſo wie ein Donnerwetter auf einander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich würde Sie gewiß recht gebeten haben, nur noch einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu laſſen; ich verſichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlangt haben und Sie gewiß aus Ihren Schulden geriſſen haben. Nun iſt es aber ſchon ſo; — glauben Sie ja nur nicht daß es mich reuet, denn nur Sie, liebſter Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg verſüßen, und wir werden es auch thun — ich bin deſſen verſichert; doch muß ich Ihnen frey geſtehen, daß ich mit leichterem Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Dienſten bin — nur dieſer Gedanke iſt mir unerträglich.“

Indeſſen wurden alle Geſchäfte abgemacht, die Sachen der Mutter und ſonſtige ſchwere Bagage gepackt und direct nach Salzburg abgeſchickt[34]; und am 26. September verließ auch Wolfgang Paris, das ihm reiche Erfahrungen aller Art, aber wenig Freude und Erquickung gebracht hatte, mißmuthig und verſtimmt wie er dahin gekommen war.

---

[34] Der Koffer kam noch vor Wolfgang in Salzburg an; da die goldne Uhr der Mutter fehlte, fragte Leop. Mozart bei ihm an, ob ſie etwa ſtudirt habe. „Wegen der Uhr haben Sie es errathen“, lautete die Antwort (18. Dec. 1778) „die hat ſtudirt, habe aber nicht mehr als 5 Louisdor dafür bekommen können.“ Auch berichtete er daß er die Uhr vom Churfürſten (S. 119) und die Steineruhr für eine Pariſer Uhr zu 20 Louisdor gegeben habe.

12.

Der Vater erwartete daß Wolfgang auf dem directen Wege ſo raſch wie möglich heimkehren werde und gerieth in eine tödtliche Unruhe, als gar keine Nachricht eintraf, daß er in Straßburg angekommen ſei. „Ich beichtete und communicirte ſammt Deiner Schweſter“ ſchreibt er (19. Oct. 1778) „und bat Gott inſtändigſt um Deine Erhaltung; der beſte Bullinger betet täglich in der heil. Meſſe für Dich.“ Dieſer war von Grimm nicht, wie er verſprochen hatte, mit der Diligence die in fünf Tagen nach Straßburg fuhr, ſondern mit einem Wagen der zwölf Tage gebrauchte befördert worden. Länger wie acht Tage hatte er dieſes Fahren nicht aushalten können und war in Nancy geblieben. Unterwegs hatte er einen deutſchen Kaufmann getroffen, den ehrlichſten Mann von der Welt, der ihn lieb gewonnen hatte, auf alle Weiſe für ihn ſorgte und um nur mit ihm noch reiſen zu können einen weiten Umweg nicht ſcheute; ſie lebten zuſammen, wie er ſagt, wie die Kinder und weinten, wenn ſie an den bevorſtehenden Abſchied dachten. Mit dieſem gedachte er mit einer wohlfeilen Gelegenheit nach Straßburg zu fahren, allein er mußte dort lange warten bis ſich eine ſolche fand und kam erſt gegen die Mitte Octobers nach Straßburg.

„Hier geht es pauvre zu“, ſchrieb er „doch werde ich übermorgen Samſtag den 17ten Oct., ich ganz allein (damit ich keine Unköſten habe) etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu gefallen per souscription ein Concert geben; denn wenn ich Muſique dabey hätte, ſo würde es mir mit der Illumination über drei Louisdor koſten, und wer weiß, ob wir ſo viel zuſammenbringen.“ Das war eine weiſe Vorſicht, denn in ſeinem nächſten Briefe (26. Oct. 1778) hatte er zu berichten, daß er bei dieſem „kleinen Modell von einem Concert“ ganze drei Louisdor eingenommen habe. „Das Meiſte“ fährt er fort „beſtand aber in den Bravo und Braviſſimo, die mir von allen Seiten zugeflogen — und zwar der Prinz Max von Zweybrücken beehrte auch den Saal mit ſeiner Gegenwart. Daß Alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu ſagen. Da habe ich gleich abreiſen wollen, aber man hat mir gerathen, ich ſoll noch bleiben bis andern Samſtag und ein großes Concert im Theatre geben; — da hatte ich die nämliche Einnahme zum Erſtaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. Der Directeur Mr. Villeneuve ſchimpfte über die Einwohner dieſer wirklich abſcheulichen Stadt, daß es eine Art hatte. Ich habe freylich ein wenig mehr gemacht; allein, die Unköſten der Muſik (die ſehr ſchlecht iſt, ſich aber ſehr gut bezahlen läßt), der Illumination, Wache, Buchdruckerey, die Menge Leute bey den Eingängen ꝛc. machten eine große Summe aus. Doch muß ich Ihnen ſagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatſchen ſo wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll geweſen wäre. Alles, was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geſchmälet; und ich habe Allen geſagt, daß, wenn ich mir mit geſunder Vernunft vorſtellen können, daß ſo wenig Leute kommen würden, ich das Concert ſehr gern gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu ſehen. Und in der That mir wäre es lieber geweſen; denn bey meiner Ehre es iſt nichts Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Couverts, und nur drey Perſonen zum Eſſen, — und dann war es ſo kalt! Ich habe mich aber ſchon gewärmt, und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, ſo habe ich für meine Unterhaltung recht viel geſpielt, habe um ein Concert mehr geſpielt, als ich verſprochen habe, und zuletzt lange aus dem Kopfe. — Das iſt nun vorbey, wenigſtens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht.“ Außerdem ſpielte er auch noch auf den beiden beſten Silbermannſchen Orgeln in der Neukirche und Thomaskirche öffentlich, und da eine große Ueberſchwemmung die Wege unfahrbar und ſeine Abreiſe unmöglich gemacht hatte, ſo entſchloß er ſich an ſeinem Namenstage, den 31. October, ſich und Andere damit zu amuſiren, daß er auf Andringen ſeiner Freunde der Herren Frank, de Beyer u. a. noch ein Concert gab, welches ihm — einen Louisdor einbrachte[1].

---

[1] Bei ſo bewandten Umſtänden war es kein Wunder, wenn Mozart in Straßburg Geld gebrauchte. Sein Vater hatte ihm eine Anweiſung auf den Kaufmann Joh. Ge. Scherz geſchickt; der Betrag derſelben reichte aber nicht und Mozart entnahm gegen einen Wechſel noch zwölf Louisdor. Dieſe Schuld brachte ihm nachher noch Verdrießlichkeiten; denn von Wien aus ſchrieb er ſeinem Vater (6. Dec. 1783): „Sie werden ſich erinnern, daß, als Sie nach München kamen, als ich die große Opera ſchrieb, Sie mir die Schuld von 12 Louisdor, ſo ich an Hrn. Scherz in Straßburg gemacht habe, rorhielten, mit den Worten: Mich verdrießt nur Dein weniges Vertrauen ſo Du zu mir haſt — genug, ich habe halt nun die Ehre 12 Louisdor zu bezahlen. Ich reiſte nach Wien, Sie nach Salzburg. Nach Ihren Worten mußte ich glauben, daß ich mich wegen dieſem nichts mehr zu beſorgen hätte; ferners, wenn es nicht geſchehen wäre, ſo würden Sie mir es ſchreiben, und nun, da ich bey Ihnen war, mündlich ſagen. Stellen Sie ſich nun meine Verlegenheit und Erſtaunen vor, als vorgeſtern Jemand aus des Hrn. Banquier Oechſers Schreibſtube zu mir kam und mir einen Brief brachte; der Brief war von Hrn. Hafner in Salzburg, worin ein Einſchluß von Hrn. Scherz war. — — Ich verlange nichts bey Ihnen, liebſter Vater, als daß Sie die Güte haben nur bis einen Monat bey Hrn. Hafner oder vielmehr Triendl für mich gut zu ſtehen. — Was mir bey der ganzen Sache am unangenehmſten iſt, daß Hr. Scherz nicht die beſte Meynung von mir haben wird, — ein Beweis, daß Ohngefähr, Zufall, Umſtände, Mißverſtand und was weiß ich Alles

Auf den Rath gereiſter Freunde trat er am 3. November die Weiterreiſe mit der Diligence über Mannheim an; es war das freilich ein Umweg von acht Stunden, allein der beſſere Weg und bequemere Wagen ſollte denſelben reichlich einbringen; am 6. Nov. langte er glücklich zur angenehmſten Ueberraſchung ſeiner Freunde dort an. War der Vater ſchon mit dem langen Aufenthalt in Nancy und Straßburg unzufrieden geweſen, ſo erſchien ihm die Reiſe nach Mannheim als der dummſte Streich, den Wolfgang machen konnte, da die Weberſche Familie und ſeine meiſten Freunde ſchon nach München übergeſiedelt und nichts für ihn dort zu thun war. Allein er hing mit ſeinem ganzen Herzen viel zu ſehr an Mannheim, als daß er nicht dort ſich in der Erinnerung an eine für ihn ſo wichtige und ſo ſchöne Zeit hätte erholen und entſchädigen müſſen. Zwar der größte Theil der Muſiker war ſchon in München, aber viele liebe Freunde traf er dort noch an. Er wohnte bei Mad. Cannabich, welche vorläufig noch dort geblieben war, und von der er ſich nicht genug erzählen laſſen konnte, und bei den Bekannten war es „ein rechtes Gereiß um ihn“, denn „ſowie ich Mannheim liebe, ſo liebt auch Mannheim mich.“ Unter dieſen Umgebungen wurden auch die alten Wünſche und Hoffnungen in ihm wach. Man war in Mannheim überzeugt, der Churfürſt werde gewiß bald wieder dorthin zurückkehren (S. 144), denn er könne die Grob-

---

öfters einen Mann unſchuldigerweiſe um ſeine Ehre bringen können! Warum hat Hr. Scherz die ganze lange Zeit nichts mehr von ſich hören laſſen? Mein Name iſt doch nicht ſo verborgen! Meine Opera, welche in Straßburg aufgeführt worden, hat ihn doch wenigſtens müſſen vermuthen laſſen daß ich in Wien war? Und dann ſeine Correſpondance mit dem Hafner in Salzburg! Hätte er ſich das erſte Jahr gemeldet, ich hätte ihn auf der Stelle und mit Vergnügen gezahlt; ich werde es auch izt thun, aber auf der Stelle bin ich es nicht im Stande.“

heiten der Herrn Bayern nicht ertragen und es deshalb in München unmöglich lange mehr aushalten[2]. Wie gern glaubte auch Wolfgang ſolchen Reden und der beſtimmten Ausſicht, welche man ihm zugleich eröffnete daß eine Anſtellung beim Churfürſten ihm jetzt gar nicht fehlen könne. Mannheim und Salzburg — welch ein Unterſchied! „Der Erzbiſchof“ ſchrieb er ſeinem Vater (12. Nov. 1778) „kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sklaverey in Salzburg. Ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke Ihnen eine Viſite zu machen, aber lauter Verdruß und Angſt, wenn ich mich wieder an dieſem Bettlhof ſehe.“ Auch fand ſich ſchon vorläufig Ausſicht auf Verdienſt und — was verlangte er mehr? — Gelegenheit zu dramatiſchen Compoſitionen in Mannheim.

Bei der allgemeinen Verödung, welche über Mannheim hereinbrach, als der Churfürſt mit dem ganzen Hofſtaat nach München überſiedelte, waren patriotiſche Männer darauf bedacht durch mancherlei Mittel dem ſtockenden geiſtigen und materiellen Verkehr wieder aufzuhelfen. Unter dieſen war Freiherr Heribert von Dalberg, welcher es durchſetzte, daß der Churfürſt eine namhafte Unterſtützung zur Unterhaltung eines Theaters bewilligte, durch welches die Pläne ausgeführt werden ſollten, welche man früher bei der Gründung eines Nationaltheaters im Sinn gehabt hatte (S. 79 f.)[3].

---

[2] Man erzählte ſich dort, daß in München Mad. Toscani und Mad. Urban ausgepfiffen wären, ſo daß der Churfürſt ſich über die Loge neigte und ſch! machte. Als ſie ſich aber gar nicht irre machen ließen, habe Graf Seeau einige Officiere gebeten nicht ſolchen Lärmen zu machen, der Churfürſt ſehe es nicht gern; dieſe aber haben geantwortet, ſie ſeien für ihr baares Geld im Theater und Niemand habe ihnen dort zu befehlen.

[3] Aus den Papieren und Briefen Dalbergs, welche auf der königl. Bibliothek in München aufbewahrt werden, ergiebt ſich, daß er in einer Vorſtellung darauf antrug, man möge um Mannheim zu heben entweder

Dalberg wurde an die Spitze deſſelben geſtellt und leitete daſſelbe ſo uneigennützig als eifrig; er ſuchte den Einfluß und die Bedeutung der Bühne zu heben, indem er mit Ernſt den künſtleriſchen Geſichtspunkt ſowohl bei der Wahl der aufzuführenden Stücke als bei der Darſtellung durch die Schauſpieler geltend machte und feſthielt. Sowie er im Schauſpieler den Künſtler ehrte und ihn in ſeiner geſellſchaftlichen Stellung hob und frei machte, ſo trat er ſelbſt in die Reihe der Schriftſteller für die Bühne und ſuchte auch durch eigene Leiſtungen das Theater zu fördern. Auf eine hohe Stufe und zu eigenthümlicher Bedeutung gelangte das Mannheimer Theater allerdings erſt im Herbſt 1779, wo die vorzüglichſten Mitglieder des Gothaiſchen Hoftheaters, unter ihnen Iffland, nach Mannheim gezogen wurden[4]. Als Mozart von Paris zurückkam, war Seyler mit ſeiner Geſellſchaft dort, allein man war ſchon damals eifrig beſtrebt die vorhandenen Kräfte weiter auszubilden. Für die Oper waren dieſe allerdings nicht bedeutend; was ausgezeichnet war hatte der Churfürſt mit nach München genommen, und die Seylerſche Geſellſchaft war nur für Operetten und Liederſpiele eingerichtet; aber auch hier dachte man höher hinaus, der Gedanke einer deutſchen Nationaloper war nicht aufgegeben und einen Com-

---

die Univerſität von Heidelberg dorthin verlegen oder eine Summe für öffentliche Vergnügungen bewilligen, damit der Adel veranlaßt würde ſich wieder dort aufzuhalten; dazu ſei das Theater beſonders geeignet, wobei denn auch die nicht zur Ausführung gekommenen Pläne zur Hebung der dramatiſchen Kunſt in Deutſchland verwirklicht werden könnten; er ſchlug vorläufig eine Unterſtützung von jährlich 10000 fl. vor. Der Miniſter v. Hompeſch lehnte in einem Schreiben vom 16. Juli 1778 zwar den erſten Vorſchlag als unthunlich ab, ging aber auf den zweiten bereitwillig ein und verſprach ihn zu befürworten.

[4] Devrient Geſch. der deutſch. Schauſpielkunſt III S. 3 ff.

poniſten wie Mozart dafür zu gewinnen war keine üble Ausſicht — wie gern wollte er ſich halten laſſen. Er war noch nicht acht Tage dort, ſo ſchreibt er ſchon voll Begeiſterung ſeinem Vater (12. Nov. 1778): „Ich kann hier vielleicht 40 Louisd'or gewinnen! — freylich muß ich ſechs Wochen hier bleiben, oder längſtens zwey Monate. Die Seyler'ſche Truppe iſt hier, die Ihnen ſchon par renommée bekannt ſeyn wird; Hr. von Dalberg iſt Director davon, dieſer läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe; und in der That habe ich mich gar nicht lange beſonnen, denn dieſe Art Drama zu ſchreiben habe ich mir immer gewunſchen. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erſte Mal hier war, Etwas von dieſer Art Stücke geſchrieben? — Ich habe damals hier ein ſolch Stück zwey Mal mit dem größten Vergnügen aufführen geſehen! In der That mich hat noch niemals Etwas ſo ſurprenirt! denn ich bildete mir immer ein, ſo was würde keinen Effect machen. — Sie wiſſen wohl, daß da nicht geſungen, ſondern declamirt wird, und die Muſique wie ein obligates Recitativ iſt; bisweilen wird auch unter der Muſik geſprochen, welches alsdann die herrlichſte Wirkung thut. — Was ich geſehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beyde wahrhaft fürtrefflich[5]. Sie wiſſen, daß

---

[5] Die erſte Anregung hatte Rouſſeau durch ſeinen Pygmalion gegeben. Brandes hatte 1772 in Weimar für ſeine Frau, die damals berühmte Schauſpielerin Charlotte Brandes, Ariadne auf Naxos geſchrieben, welche Schweitzer in Muſik ſetzte, dem aber dann die Compoſition der Alceſte aufgetragen wurde, für welche er die beſten Sachen ſeiner Ariadne benutzte (Brandes Selbſtbiogr. II S. 140. 156 f.). Als ſie nach dem Schloßbrande 1775 nach Gotha verſetzt wurden, übernahm Benda die Compoſition der Ariadne, welche dort mit großem Erfolg gegeben wurde (Brandes a. a. O. II S. 173. 184). Der außerordentliche Beifall die-

Benda[6] unter den lutheriſchen Kapellmeiſtern immer mein Liebling war; ich liebe dieſe zwey Werke ſo, daß ich ſie bey mir führe. Nun ſtellen Sie ſich meine Freude vor, daß ich

---

ſes Melodram erregte in Mad. Seyler, der fortwährenden Nebenbuhlerin von Mad. Brandes, den Wunſch nach einer ähnlichen Rolle, und dies veranlaßte Gotter für ſie die Medea zu ſchreiben, welche Benda ebenfalls in Muſik ſetzte (Brandes a. a. O. II S. 192). In Mannheim traten ſpäter beide Nebenbuhlerinnen wieder nebeneinander jede in ihrer Rolle auf (Brandes a. a. O. II S. 273). Das Intereſſe des Publicums für dieſe Melodramen war ſehr lebhaft, ſie wurden allenthalben gegeben und mit Entzücken aufgenommen (vgl. Forkel krit. Bibl. III S. 250 ff.); auch in Paris wurde die Ariane abandonée 1781 mit Beifall aufgeführt: Grimm ſagt (corr. litt. X p. 450): La musique, sans avoir cette élégance de style continue qui semble n'appartenir qu'aux maitres de l'école italienne, est faite avec chaleur et pleine d'expression. Brandes ſchrieb nachher noch Ino, welche Reichardt componirte, aber mit geringerem Erfolg (Brandes a. a. O. II S. 225), ſowie Ramlers Cephalus und Procris; darauf folgte Meißners Sophonisbe von Neefe componirt. Auch wird von zwei Melodramen Lampedo von Lichtenberg und Vogler und Amazili von Buri berichtet, welche nicht gedruckt ſind (A. M. Z. II S. 353 ff.).

6) Georg Benda, geb. 1722 in Jungbunzlau, kam 1740 nach Berlin, trat dort in die Kapelle und wurde 1748 als Kapellmeiſter nach Gotha berufen wo er, meiſtentheils für Kirchen- und Inſtrumentalmuſik, ſehr thätig war. Nachdem er 1764 Italien beſucht hatte, componirte er die italiäniſchen Opern Xindo riconosciuto (1765 Hiller wöch. Nachr. 1766 S. 41 ff.) und Il buon marito (1766 Hiller wöch. Nachr. 1766 S. 143 ff.). Die Anweſenheit der Seylerſchen Schauſpielergeſellſchaft und die darauf (1775) erfolgte Gründung eines Hoftheaters in Gotha (Devrient Geſch. d. deutſch. Schauſpielkunſt II S. 254 ff.) veranlaßte daß man die nach Hillers Vorgang in Weimar gepflegte deutſche Oper auch dort ausbildete, und ſo componirte Benda die von Gotter bearbeiteten Opern Der Dorfjahrmarkt (1776), Walder (1777 Forkel krit. Bibl. II S. 230 ff.), Romeo und Julie (1778, Brandes Selbſtbiegr. II S. 193 f.). Im Jahr 1778 verließ er, weil er ſich gegen Schweitzer zurückgeſetzt ſah, plötzlich Gotha und hielt ſich eine Zeitlang in Hamburg und Wien auf, kehrte darauf nach Gotha zurück, nahm indeß

das, was ich mir gewunſchen, zu machen habe[7]. — Wiſſen Sie, was meine Meinung wäre? Man ſolle die meiſten Recitative auf ſolche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Muſik auszudrücken ſind, das Recitativ ſingen.“

Das Duodrama welches er zu componiren brannte hieß Semiramis und der Poet war ſein Freund und Gönner, Herr von Gemmingen (S. 184). Dieſer war es auch eigentlich, welcher wünſchte daß Mozart bleiben möchte um die Semiramis zu componiren, denn Dalberg hatte andere Abſichten mit ihm. Er hatte eine Oper Cora gedichtet[8] und wünſchte ſehr dieſelbe componirt zu ſehen; er hatte ſich deshalb an Gluck und an Schweitzer gewandt[9], allein da er

---

ſeine Stellung nicht wieder ein, ſondern lebte von da auf dem Lande ohne ſich mit Muſik zu beſchäftigen und ſtarb 1793 in Köſtritz. Er war ſeiner Zerſtreutheit wegen kaum weniger bekannt (A. M. Z. II S. 876. 894. VI S. 534), als ſeiner Compoſitionen wegen, die ungemein geſchätzt wurden, ſo daß man ihn als den würdigen Vorgänger Mozarts bezeichnete (A. M. Z. III S. 329 f. XVI S. 369).

7) Dem Vater war die Einrichtung der Melodramen offenbar noch nicht bekannt, er meinte es würde auch darin geſungen und dieſe Miſchung behagte ihm nicht; deshalb belehrt ihn Wolfgang noch einmal (18. Dec. 1778): „Was die Monodrame und Duodrame betrifft, ſo iſt eine Stimme zum Singen gar nicht nothwendig, indem keine Note darin geſungen wird, es wird nur geredet, — mit einem Worte, es iſt ein Recitativ mit Inſtrumenten, nur daß der Acteur ſeine Worte ſpricht und nicht ſingt. Wenn Sie es nur einmal am Clavier hören werden, ſo wird es Ihnen ſchon gefallen, — hören Sie es aber einmal in der Execution, ſo werden Sie ganz hingeriſſen, da ſtehe ich Ihnen gut dafür. Allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es.“

8) Dalbergs Cora iſt in Mannheim 1782 gedruckt; ich habe ſie aber nicht zu Geſicht bekommen.

9) Die hierauf bezüglichen Briefe Glucks ſind gedruckt in der ſüddeutſchen Muſikzeitung 1854 S. 174 (vgl. I S. 244); auch daß Schweit-

ſich derſelben nicht ſicher hielt, ſuchte er nun auch Mozart dafür zu gewinnen, der ſchon der mittelmäßigen Sänger wegen wenig Neigung zu dieſer Aufgabe hatte. Auch mit der ſplendiden Bezahlung, welche wohlmeinende Freunde ihm in Ausſicht geſtellt hatten, ſah es bei näherer Verhandlung ſehr unſicher aus[10]. Indeſſen würde Mozart ſchwerlich von Mann-

---

zer mit der Compoſition der Cora beſchäftigt ſei, wird in Dalbergs Correſpondenz vom Jahr 1778 erwähnt.

[10] Die ganze Situation wird klar aus folgendem Briefe Mozarts an Dalberg (Mannheim 24. Nov. 1778), der ſich unter den mehrerwähnten Dalbergſchen Papieren findet: »Monsieur le Baron! Ich habe Ihnen ſchon zweymal aufwarten wollen, aber niemalen das Glück gehabt Sie anzutreffen; geſtern waren Sie zwar zu Hauſe, ich konnte Sie aber nicht ſprechen. Daher bitte ich um Verzeyhung daß ich Ihnen mit etlichen Zeilen überläſtig fallen muß; indem es für mich ſehr dringend iſt daß ich mich Ihnen erkläre. — Herr Baron! Sie kennen mich; ich bin nicht intereſſirt, beſonders wenn ich weiß daß ich im Stande bin einem ſo großen Liebhaber und wahren Kenner der Muſik, wie Sie ſind, eine Gefälligkeit zu erweiſen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben ſollte; — mithin nehme ich mir die Freyheit nun mein letztes Wort in dieſer Sache zu reden, indem ich ohnmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisdor ein Monodrama zu ſchreiben, mich zwey Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beyzuwohnen ꝛc.; jedoch mit dieſem Beyſatz, daß, es mag ſich ereignen was nur will, ich zu Ende Jenners meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spektakel frey zu ſeyn verſteht ſich von ſelbſt. [Brandes erzählt daß die Schauſpieler in der Oper, wenn ſie nicht beſchäftigt waren, das Eintrittsgeld erlegen mußten (Selbſtbiogr. II S. 277 f.)] Sehen Sie, mein Herr Baron, das iſt Alles was ich thun kann; wenn Sie es recht überlegen, ſo werden Sie ſehen, daß ich gewiß ſehr discret handle. Was Ihre Opera betrifft, ſo verſichere ich Sie daß ich ſie von Herzen gern in Muſik ſetzen möchte. Dieſe Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisdor übernehmen, das werden Sie ſelbſt zugeſtehen; denn es iſt (recht gering gerechnet) noch einmal ſoviel Arbeit als ein Monodrama; — und was mich am meiſten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir ſelbſt ſag-

heim fortgegangen ſein, ſo lange nur noch ein Schimmer von Hoffnung war dort anzukommen; er, der ſo glücklich war dort Beſchäftigung zu finden, daß er ſeinem Vater ganz erfreuet ſchrieb (12. Nov. 1778): „Man richtet hier auch eine Academie des amateurs auf, wie in Paris, wo Hr. Fränzl (I S. 608) das Violin dirigirt, und da ſchreibe ich juſt an einem Concert für Clavier und Violine“[11]. Allein der Vater, der mit dem „närriſchen Einfall“ ſich ſo lange in Mannheim aufzuhalten ſehr unzufrieden wär, legte ſich ins Mittel und ſtellte ihm vor (19. Nov. 1778), daß an eine ſeinen Anforderungen entſprechende Stellung in Mannheim nicht zu denken ſei, da der Churfürſt unmöglich nach Mannheim zurückkehren könne. Ueberhaupt ſei eine Anſtellung in bayerſchen Dienſten jetzt nicht wünſchenswerth, da beim Tod des Churfürſten „ein Bataillon Künſtler, die in Mannheim und München ſind, in die weite Welt wandern und Brod ſuchen müſſen, da der Herzog von Zweybrücken ſelbſt ein Orcheſtre von 36 Perſonen hat und die [ehemalige] Mannheimer Mu-

---

ten, ſchon wirklich Gluck und Schweitzer daran ſchreiben. Doch ſetzen wir daß Sie mir 50 Louisdor dafür geben wollten, ſo würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Eine Opera ohne Sänger und Sängerinnen — was will man denn da machen! Uebrigens wenn unter dieſer Zeit ein Ausſehen iſt daß man ſie aufführen kann, ſo werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe dieſe Arbeit anzunehmen; — denn ſie iſt nicht klein, das ſchwöre ich Ihnen bei meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nun bitte ich um baldige Entſchließung. Wenn ich es noch heute wiſſen kann, ſo wird es mir deſto angenehmer ſeyn, indem ich gehört habe, daß künftigen Donnerſtag Jemand ganz allein nach München reiſet und ich ſehr gern von dieſer Gelegenheit profitiren möchte. Unterdeſſen habe ich die Ehre u. ſ. w.

[11] Dies ſcheint nicht vollendet zu ſein; mindeſtens habe ich davon keine Spur gefunden.

ſik 80000 fl. koſtet"; er will daher auch von den „vielleicht zu verdienenden 40 Louisdor" nichts wiſſen; ſondern erklärt ihm kategoriſch: „Beim Empfang dieſes wirſt Du abreiſen!" Und um jeder noch denkbaren Einrede zu begegnen, ſo ſpricht er ſich wenige Tage darauf noch einmal gegen ihn aus und legt die wirkliche Lage der Dinge unumwunden dar. „Zwey Sachen" ſchreibt er (23. Nov. 1778) „ſind, die Dir den Kopf voll machen und Dich in aller vernünftiger Ueberlegung hindern. Die erſte und Haupturſache iſt die Liebe zur Mlle. Weber, der ich ganz und gar nicht entgegen bin; ich wars damals nicht, als ihr Vater arm war, warum ſollte ichs nun itzt ſeyn, da ſie Dein Glück und nicht Du ihr Glück machen kannſt? Ich muß vermuthen, daß ihr Vater dieſe Liebe weiß, da es alle Mannheimer wiſſen, da es Hr. Fiala [I S. 585] von ihnen gehört, da es Hr. Bullinger, der beym Grafen Lodron als Inſtruktor iſt, hier erzählte, da er mit den Mannheimer Muſicis auf dem Poſtwagen von Ellwang (wo er in die Vacanz war) fuhr und dieſe von nichts anderem mit ihm ſprachen als von Deiner Geſchicklichkeit, Compoſition und Liebe mit Mlle. Weber." Allein in Salzburg werde er München ſo nahe ſein, daß er leicht hinreiſen, auch Mlle. Weber nach Salzburg kommen könne, wo ſie denn bei ihnen wohnen werde; die Veranlaſſung werde nicht ausbleiben, Fiala habe dem Erzbiſchof von dem Geſange der Weber und von dem Anſehen, das Wolfgang in Mannheim genieße, viel erzählt; auch die übrigen Freunde Cannabich, Wendling, Ritter, Ramm möge er nach Salzburg einladen, ſie würden gaſtliche Aufnahme bei ihm finden. „Sonderheitlich" fährt er fort „wird Dir die Antretung der hieſigen Dienſte (ob es gleich itzt die zweyte Urſache iſt, die Dir den Kopf voll macht) die einzige ſichere Gelegenheit ſeyn, wiederum nach Italien zu kommen, welches mir mehr im Kopf ſteckt als Alles das

Uebrige. Und dieſe Antretung iſt ohnabänderlich nothwendig, wenn Du anderſt nicht den allerverdammlichſten und boshafteſten Gedanken haſt Deinen für Dich ſo beſorgten Vater in Schande und Spott zu ſetzen; Deinen Vater, der ſeinen Kindern alle Stunden ſeines Lebens geopfert, um Credit und Ehre zu bringen, da ich nicht im Stande bin eine Schuld, die ſich in Allem auf 1000 fl. belaufet, zu bezahlen, wenn Du nicht durch die hier richtige Einnahme Deines Gehalts die Abzahlung erleichterſt; wo ich dann ſicher alle Jahr über 400 fl. abzahlen und noch dabey mit Euch beyden herrlich leben kann. — — Ich will, wenn Gott will, noch ein Paar Jahre leben, meine Schulden zahlen — und dann magſt Du, wenn Du Luſt haſt, mit dem Kopf an die Mauer laufen; — doch nein! Du haſt ein zu gutes Herz! Du haſt keine Bosheit, Du biſt nur flüchtig, — es wird ſchon kommen!“

Hier war nun nicht mehr zu widerſtehen; Wolfgang ſchrieb (3. Dec. 1778) er werde den 9. Dec. abreiſen, aber auf dem ſchnellſten Weg kam er doch noch nicht. „Wiſſen Sie wohl, mit was für Gelegenheit ich künftigen Mittwoch abreiſe? Mit dem Hrn. Reichsprälaten von Kayſersheim. Als ihm ein guter Freund von mir geſprochen, ſo kannte er mich gleich von Namen aus und zeigte viel Vergnügen mich zum Reiſe-Compagnon zu haben; er iſt (obwohl er ein Pfaff und Prälat iſt) ein recht liebenswürdiger Mann. Ich gehe alſo über Kayſersheim und nicht Stuttgard.“ Der Abſchied von Mannheim ward ihm und allen ſeinen Freunden ſehr ſchwer. Beſonders Mad. Cannabich, die er nun als eine ſeiner beſten und wahrſten Freundinnen recht hatte kennen lernen, ſowie ſie ihm ihr ganzes Vertrauen in den intimſten Familienangelegenheiten ſchenkte, war ſehr betrübt; ſie ſtand bei ſeinem Weggehen gar nicht auf, weil ſie nicht Abſchied nehmen wollte und konnte, und er ſchlich ſich ſo fort um ihr das Herz nicht noch ſchwerer zu machen. Sein Melodrama aber mochte er darum nicht aufgeben. „Ich ſchreibe nun“ meldet er (3. Dec. 1778) „dem Hrn. v. Gemmingen und mir ſelbſt zu Liebe den erſten Act der declamirten Oper, die ich hätte ſchreiben ſollen, umſonſt, nehme es mit mir und mache es dann zu Hauſe aus; — ſehen Sie, ſo groß iſt meine Begierde zu dieſer Art Compoſition“[12].

Am 13. December kam er glücklich in Kayſersheim an, und da der Prälat ihn ungemein favoriſirte und ſehr liebenswürdig war, ſo entſchloß er ſich dort ſo lange zu verweilen, um wieder in Geſellſchaft ſeines Wirths nach München zu reiſen, wo er am 25. Dec. glücklich eintraf. Hier verſprach er ſich glückliche Tage in der Geſellſchaft aller ſeiner lieben Freunde von Mannheim her und vor allem durch das Wiederſehen ſeiner geliebten Aloyſia; er hatte, damit nichts an ſeiner Freude fehle, das Bäsle aufgefordert nach München zu kommen und ihr angedeutet daß ſie dort vielleicht eine

---

12) Die Semiramis von Gemmingen iſt meines Wiſſens nicht gedruckt; über Mozarts Compoſition kann ich ebenfalls keine nähere Auskunft geben. Im Theaterkalender auf das Jahr 1779 heißt es S. [illegible]7: Mozard . . . Kapellmeiſter zu Salzburg: ſetzt an Semiramis, einem muſikaliſchen Drama des Frh. von Gemmingen“; was wohl auf einer Privatmittheilung beruht. In den folgenden Jahrgängen wird ſie regelmäßig als vollendet unter Mozarts Compoſitionen aufgeführt, ich habe aber keine Notiz gefunden, daß ſie irgendwo aufgeführt worden ſei, noch ſonſt eine Erwähnung als daß Gerber unter den von Leopold Mozart hinterlaſſenen Compoſitionen neben Baſtien und Baſtienne und der verſtellten Gärtnerin auch Semiramis aufführt. Dies iſt, wie ſchon I S. 11 (vgl. S. 366) bemerkt wurde, nur dadurch zu erklären, daß man nach Leop. Mozarts Tod die von ihm aufbewahrten Jugendwerke Wolfgangs für ſeine Arbeiten hielt; allein danach muß man annehmen daß Mozart Semiramis ganz oder zum Theil vollendet habe. Wie es zugegangen ſei, daß ſie nicht mit den übrigen Opern wieder in Mozarts Hände und aus ſeinem Nachlaſſe in Andrés Beſitz gelangt iſt, weiß ich nicht zu erklären.

wichtige Rolle zu ſpielen haben werde, er war ſeines Glücks gewiß.

Zunächſt erhielt er einen Brief ſeines Vaters, worin ihm dieſer aufs eindringlichſte befahl, daß er mit der erſten Diligence im Januar abreiſen und nicht etwa verſuchen ſolle ſich durch Cannabich einen weiteren Aufſchub zu erwirken, den er dann ausführlich von der Unthunlichkeit überzeugen wolle. Er ſah voraus daß Wolfgang jetzt Alles aufbieten werde um mit Hülfe ſeiner Freunde einen Dienſt in München zu erlangen und der Salzburger Sklaverei zu entgehen; um dem zuvorzukommen ſetzte er ihm noch einmal ausführlich auseinander, daß eine Anſtellung in München mit 600—700 fl. Gehalt nicht ſo gut ſei als eine in Salzburg mit 400—500 fl.; daß jene unſicher ſei, während dieſe „nicht abſtirbt“; Salzburg ſei ein ruhiger Winkel, wo man die gefährlichen politiſchen Aſpecten ſicher abwarten könne; damit ſei gar nicht geſagt, daß er immer dort bleiben ſolle, nur jetzt müßten ihre Angelegenheiten erſt geordnet werden. Dieſe Vorſtellungen kamen Wolfgang ſehr ungelegen; denn in der That arbeiteten ſeine treuen Freunde Cannabich und Raaff „mit Händen und Füßen“ für ihn; auf ihren Rath hatte er ſich ſchon vorgenommen dort eine Meſſe für den Churfürſten zu ſchreiben[13], die Sonaten welche er der Churfürſtin dedicirt hatte (S. 161), waren grade noch zeitig genug angekommen, daß er ſie ihr ſelbſt überreichen konnte: — nun zerſtörte der Vater alle Hoffnungen und mit der Ausſicht auf die Trübſal der Salzburger Verhältniſſe wurde in ihm die Beſorgniß wach, daß ſein Vater, unzufrieden und verſtimmt, ihn nicht freundlich empfangen werde. Er ſchüttete ſein Herz ihrem alten Freund, dem Flötiſten Becke (S. 51) aus, der ihn durch ſeine Vorſtellungen von der Güte und Nachſicht ſeines Vaters nur noch mehr rührte. „Ich habe niemals ſchlechter geſchrieben als diesmal“, ſchreibt er dieſem (29. Dec. 1778) „denn ich kann nicht, mein Herz iſt gar zu ſehr zum Weinen geſtimmt. Ich hoffe, Sie werden mir bald ſchreiben und mich tröſten.“ Das verſäumte der Vater, dem auch Becke zu Gunſten des Sohnes geſchrieben hatte[14], keineswegs; er verſicherte ihn, daß er eines zärtlichen Empfangs gewiß ſein könnte, und daß auch für ſeine Unterhaltung alles geſchehen werde, das „Herbſtvergnügen aus der Schützencaſſe“ war ſeinetwegen verſchoben worden. Er machte ihn aber darauf aufmerkſam daß ſein langes Ausbleiben, da das Decret ſchon vier Monat alt ſei, auch den Erzbiſchof ungeduldig mache, und man dürfe es nicht darauf ankommen laſſen, daß er daſſelbe wohl gar zurückziehe[15]. Darauf antwortete Wolfgang (8. Jan. 1779): „Ich verſichere Sie, mein liebſter Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht zu Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes verſichert worden bin, daß Sie mich beſſer kennen als vorhin! Es war einmal keine andere Urſache an der langen Verzögerung nach Haus zu reiſen, an der Betrübniß, — die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte —, als dieſer Zweifel. Was könnte ich denn ſonſt für eine Urſach haben? Ich weiß mich nichts ſchuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte; ich habe keinen Fehler (denn ich nenne Fehler das, welches einem chriſtlichen und ehrlichen Mann nicht anſteht) begangen. Mit einem Wort, ich freue mich und ich verſpreche mir ſchon im Voraus die angenehmſten und glücklichſten Täge — aber nur in Ihrer und meiner liebſten Schweſter Geſellſchaft. Ich ſchwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von gebornen Salzburgern) nicht leiden kann — mir iſt ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich."

---

[13] Von dieſer Meſſe ſcheint das Kyrie fertig geworden zu ſein, da nach der Angabe von Al. Fuchs ein Kyrie in Es dur, in München 1779 componirt, vorhanden war (Beil. VIII, 18) und zwar in der Sammlung Königs Ludwig von Bayern. Dies letztere iſt aber ein Irrthum, wie ich von Kapellmeiſter Fr. Lachner erfahre, der die Güte hatte demſelben nachzufragen; ich bin ſomit außer Stande über dieſes Kyrie näher zu berichten.

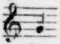
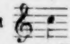
---

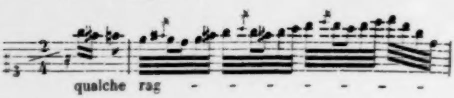
[14] „Er brennt vor Verlangen“ ſchreibt Becke „ſeinen liebſten theuerſten Vater zu umarmen —, welches ſobald als es ſeine hieſige Umſtände erlauben folgen wird; nur machte er mich ſelbſt faſt kleinmüthig, indem ich ihn ſeit einer Stunde kaum aus den Thränen bringen konnte. Er hat das allerbeſte Herz! Nie habe ich ein Kind geſehen, das mehr Empfindung und Liebe für ſeinen Vater in ſeinem Buſen trägt als Ihr Herr Sohn. Es wandelte ihn eine kleine Furcht an, als würde Ihr Empfang gegen ihn nicht ſo zärtlich ſeyn als er es wünſchet; ich hoffe aber ein ganz Anderes von Ihrem väterlichen Herzen. Sein Herz iſt ſo rein, ſo kindlich, ſo aufrichtig gegen mich; wie viel mehr wird und muß es nicht gegen ſeinen Vater ſeyn. Nur mündlich muß man ihn hören, und wer würde ihm nicht Gerechtigkeit widerfahren laſſen, als dem beſten Charakter, als dem redlichſten und eyfrigſten Menſchen.“

Doch hatte er zur Betrübniß nicht allein dieſe Urſache; in München erlebte er noch eine andere ſchmerzliche Enttäuſchung. Er fand bei Webers eine freundliche Aufnahme und mußte ſeine Wohnung bei ihnen nehmen; Aloyſia war als Sängerin bedeutend fortgeſchritten und Mozart, wie ſich das von ihm nicht anders erwarten läßt, brachte ihr ſeine Huldigung muſikaliſch von Neuem dar, indem er eine große Arie für ſie ſchrieb. Nicht ohne Selbſtgefühl hatte er das Recita-

---

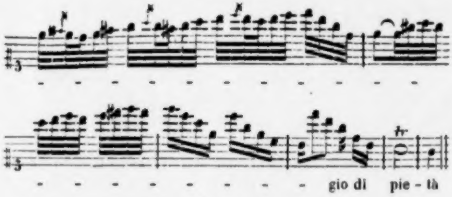
15) Er meint, das Regal, das Wolfgang von der Churfürſtin für die Sonaten erwarte, werde einen längeren Aufenthalt nicht lohnen, zumal da Graf Seeau wahrſcheinlich die Hälfte für ſich behalten werde; ein Verdacht, der zu den S. 47 angeführten Charakterzügen paßt.

tiv und die Arie, mit welcher Alceſte in Glucks italiäniſcher Oper zuerſt auftritt, zum Text erwählt[16]; da Schweitzers Alceſte damals in München aufgeführt wurde, ſo trat er gewiſſermaßen mit beiden in die Schranken. Nicht allein für die Sängerin, ſondern auch für ſeine Freunde Ramm und Ritter beabſichtigte er ein glänzendes Bravurſtück zu ſchreiben, und nahm zur Begleitung obligate Oboe und Fagott, welche mit der Singſtimme concertiren. Faßt man die Arie zunächſt als Bravurſtück ins Auge, ſo leiſtet es in dieſer Hinſicht was nur zu wünſchen iſt, indem es der Sängerin Gelegenheit giebt nach den verſchiedenſten Richtungen Kraft und Umfang der Stimme und ihre kunſtgerechte Ausbildung geltend zu machen. Im Recitativ hat das tiefſte tragiſche Pathos einen ſo wahren und lebendigen Ausdruck gefunden, daß daſſelbe als ein Probeſtück dramatiſchen Vortrags im großen und edlen Stil angeſehen werden kann; die Arie ſelbſt bietet in ihren beiden Theilen — Andantino sostenuto e cantabile und Allegro assai — für getragenen Geſang wie für die Coloratur die ſchönſten Aufgaben. Die Stimmlage iſt auch hier die eines hohen Soprans, die nur ſelten bis  hinunter geht, eigentlich aber von  aufwärts ſich bewegt; was der Sängerin an Höhe und Volubilität zugemuthet wird, können Paſſagen wie

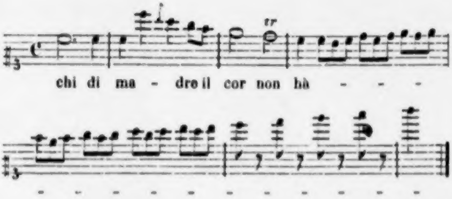


---

[16] Das Manuſcript der Partitur (André Verz. 76) hat die Ueberſchrift: Scena per la Sgra. Weber di Wolfgango Amadeo Mozart, Monaco li 8 di Gennaio 1779.

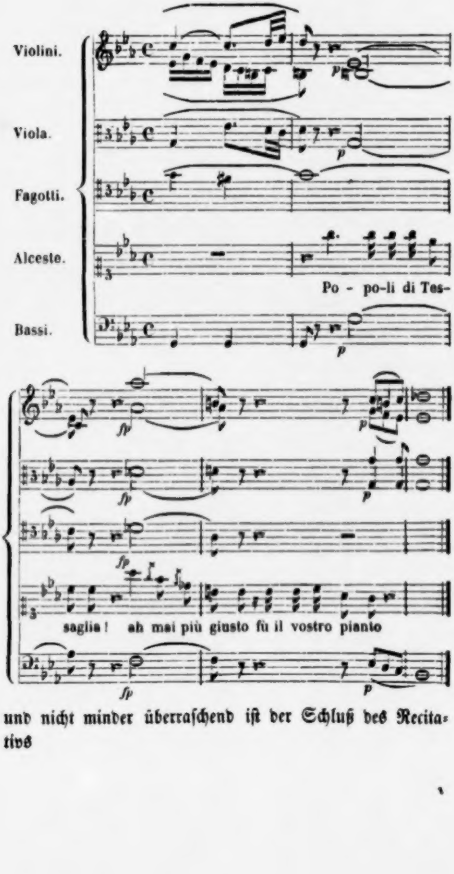


im Andantino, und

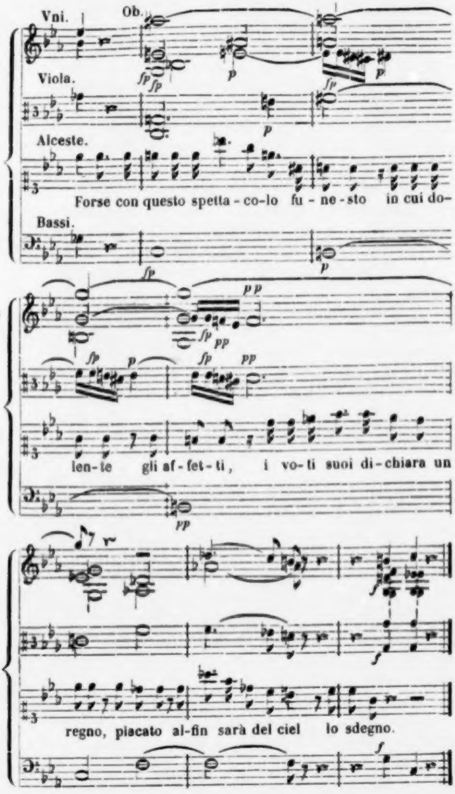


im Allegro beweiſen. Indeſſen beſchränkt ſich die Bedeutung dieſer Compoſition nicht auf den Antheil welchen die Virtuoſität daran hat.

Das Recitativ, unleugbar der bedeutendſte Abſchnitt, ſteht durch Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks bei edler Schönheit keinem der ausgezeichnetſten Recitative aus Mozarts ſpäterer Zeit nach, und iſt mit überraſchenden harmoniſchen Wendungen, mit denen Mozart ſpäter ſparſamer war, reich ausgeſtattet. So iſt gleich der erſte Eintritt der Singſtimme nach einem längeren pathetiſchen Vorſpiel frappant und ſchön


Violini.
Viola.
Fagotti.
Alceste.
Bassi.
p
fp
Po - po-li di Tes-
saglia! ah mai più giusto fù il vostro pianto

und nicht minder überraſchend iſt der Schluß des Recitativs


Vni.
Ob.
Viola.
Alceste.
Forse con questo spetta-co-lo fu-ne-sto in cui do-
Bassi.
len-te gli af-fet-ti, i vo-ti suoi di-chiara un
regno, placato al-fin sarà del ciel lo sdegno.
fp
p
pp
f

Wollte man das in allen Einzelnheiten ſorgfältig ausgeführte Recitativ mit dem einfachen Seccorecitativ bei Gluck vergleichen, ſo kann kein Zweifel ſein, daß ſowohl in Hinſicht der muſikaliſchen Erfindung überhaupt als der ausgeprägten Charakteriſtik das Mozartſche weit überlegen iſt; allein hiebei darf man nicht außer Acht laſſen, daß wenn Mozart, der Recitativ und Arie als ein ſelbſtändiges Ganze behandelte, recht that das Einzelne ausführlicher darzuſtellen und ſtärker zu betonen, Gluck dagegen die Situation im Zuſammenhang eines größeren Ganzen aufzufaſſen hatte; weshalb denn ſein einfaches, aber ausdrucksvolles Recitativ dort ganz am rechten Ort iſt. Die Arie ſelbſt hält ſich, was den tiefen Ausdruck des tragiſchen Pathos anlangt, nicht auf gleicher Höhe mit dem Recitativ[17]. Sie beſteht nach der ſpäterhin üblichen Form aus zwei Sätzen, einem Andantino und Allegro, die dem Umfang und dem Gehalt nach einander ungefähr gleich ſtehen und jeder ſelbſtändig gegliedert und ausgeführt ſind. Die Motive in beiden ſind einfach und ausdrucksvoll — namentlich iſt der mittlere Abſchnitt des Allegro in C-moll leidenſchaftlich erregt —, aber in der Ausführung

---

17) Gluck hat den von Mozart componirten Text

Io non chiedo eterni dei
tutto il ciel per me sereno,
ma il mio duol consoli almeno
qualche raggio di pietà

Non comprende i mali miei,
ne il terror che empie il petto,
chi di moglie il vivo affetto,
chi di madre il cor non hà!

in drei nicht langen Sätzen (Moderato; Adagio; Allegro) dargeſtellt. Darauf treten Zwiſchenreden der beiden Kinder ein, welche dem Schmerz der Alceſte eine andere Richtung geben, die ſich dann in einem längeren Allegro ausſpricht. Dieſe nur auf der Bühne verſtändliche Situation ließ Mozart für die Concertarie ganz fallen. Es iſt lehrreich zu vergleichen, wie dieſe Verſchiedenheit der künſtleriſchen Vorausſetzungen und der Individualitäten eine ſo abweichende Behandlung deſſelben Textes hervorgerufen hat.

iſt durch die Rückſicht auf die Bravur, welche auch bei den durchaus concertirenden Blasinſtrumenten maßgebend war, der ſchwere Ernſt der Stimmung zurückgedrängt. Die Behandlung der Singſtimme und der concertirenden Inſtrumente, ſowohl für ſich als in ihrem Verhältniß zu einander, wie des Orcheſters[18], welches die Grundlage für die freie Bewegung der Soloſtimmen bildet, iſt meiſterhaft, die Gruppirung klar und durchſichtig, auch iſt nirgends das Maaß überſchritten oder ein Widerſpruch gegen die Stimmung bemerkbar. Mit Meiſterſchaft vorgetragen wird die Arie nicht allein eine glänzende, ſondern die gehörige Wirkung hervorbringen; aber daß auf die individuelle Anlage und Virtuoſität in ſolcher Weiſe gerechnet iſt weiſt ſchon darauf hin, daß das rein aus der Situation geſchöpfte dramatiſche Element verkürzt werden mußte; und damit das ſo angelegte Kunſtwerk ein harmoniſches Ganze werden könnte, durfte überhaupt der Ton der Leidenſchaft nicht mit voller Kraft angeſchlagen werden. So weit man ſich von Aloyſia Weber als Sängerin eine Vorſtellung aus den von Mozart für ſie geſchriebenen Compoſitionen machen kann, war der überwältigende Ausdruck heftiger und feuriger Leidenſchaft nicht ihre Stärke; ſo wenig es ihrem Vortrag an innigem Gefühl gefehlt haben kann, ſo ſcheint doch eine gewiſſe Mäßigung ihr eigen geweſen zu ſein, welche Mozart als ein Element künſtleriſcher Harmonie aufzufaſſen wußte[19].

---

18) Das Orcheſter beſteht außer den obligaten Inſtrumenten, Oboe und Fagott, nur aus dem Quartett und zwei Hörnern; durchgehends iſt demſelben die Rolle einer einfachen Begleitung angewieſen.

19) Ein etwas wunderlicher Muſikenthuſiaſt, Frh. v. Boecklin, ſchreibt von der Lange, daß ſie „gleichſam Wunder that mit ihrer feinſten Kehle“ und daß ihre Stimme einer Cremoneſer Geige ähnlich, ihr Geſang aus-

Dieſe Arie war der Abſchiedsgruß an Aloyſia Weber. Der Vater, welcher gewöhnt war nur auf den Eigennutz der Menſchen zu rechnen, hatte ſchon die Beſorgniß geäußert, daß Weber jetzt, wo er Wolfgang nicht mehr nöthig hätte, ihn auch nicht mehr kennen würde. Dies war zwar nicht der Fall, aber bei Aloyſia fand er die alte Geſinnung nicht mehr. „Sie ſchien den, um welchen ſie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen, als er eintrat. Deßhalb ſetzte ſich Mozart flugs ans Klavier und ſang laut: Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will“[20]. Mit dieſer Abfertigung mochte er ſeinem Stolz genügen, aber nicht ſeinem Herzen; ſeine Liebe zu ihr war zu wahr und innig um ſo raſch zu verfliegen wie die Laune eines Frauenzimmers, deſſen wahren Charakter er erſt ſpäter würdigen lernte. Noch von Wien aus ſchrieb er über ſie dem Vater (16. Mai 1781): „Bei der Langin war ich ein Narr, das iſt wahr; aber was iſt man nicht, wenn

---

druckvoller und rührender als der der Mara ſei (Beitr. zur Geſchichte der Muſik S. 18 f.).

[20] So erzählt Niſſen S. 415 f., der noch berichtet, Mozart ſei mit einem rothen Rock — den er auch auf den Portraits aus damaliger Zeit trägt —, nach franzöſiſcher Sitte wegen der Trauer mit ſchwarzen Knöpfen, nach München gekommen, was Aloyſia nicht gefallen zu haben ſcheint. Niſſen fügt hinzu: „Von nun an ſuchte ihre Schweſter Conſtanze, die vielleicht mehr für ſein Talent, als für ſeine Perſon fühlte (!), und Mitleiden mit dem Betrogenen hatte, welches er von der Aloyſia erdulden mußte (ſo!), ihn zu unterhalten. Er unterrichtete ſie im Pianoforte, als eine lernbegierige Schülerin, mit Vergnügen. Später ſahen ſie ſich in Wien wieder, und es fand ſich, daß Conſtanze mehr Eindruck auf Mozart als einſt Aloyſia gemacht hatte.“ Man darf nicht vergeſſen daß er dieſe Angaben unter Conſtanzes Einfluß niederſchrieb, der in ſpäteren Jahren das Verhältniß Mozarts zu ihrer Schweſter Aloyſia und die Entſtehungsgeſchichte ſeiner Neigung für ſie ſelbſt etwas anders vorſchweben mochte, als wir es aus Mozarts gleichzeitigen Briefen kennen lernen.

man verliebt iſt! Ich liebte ſie aber in der That und fühle daß ſie mir noch nicht gleichgültig iſt — ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eiferſüchtiger Narr iſt und ſie nirgends hinläßt, und ich ſie alſo ſelten zu ſehen bekomme!“

Am 7. Januar 1779 hatte Mozart der Churfürſtin, von ſeinem lieben Freunde Cannabich vorgeſtellt, die ihr dedicirten Sonaten überreicht; ſie hatte ſich eine ſtarke halbe Stunde mit ihnen ſehr gnädig unterhalten. In den nächſten Tagen ſah er noch Schweitzers Alceſte, welches die Carnevalsoper war, und auf die wiederholte Ermahnung des Vaters reiſte er endlich mit einem Salzburger Kaufmann Gſchwendner in deſſen bequemem Wagen nach Salzburg ab.

13.

Im väterlichen Hauſe wurde er mit offenen Armen empfangen; Alles war ſorglich für ſeine Aufnahme vorbereitet: „ein bequemer ſchöner Kaſten (Schrank) und das Clavichordin waren in ſein Zimmer geſtellt,“ die Köchin Thereſel hatte Kapaunen in Menge gekauft, der Oberſthofmeiſter Graf von Firmian (S. 34) hatte ihm ſchon ſeine Pferde antragen laſſen, auch der Dr. Prerl ſtellte ihm „ſein ſchönes Bräundl“ zur Verfügung — für viele gute Freunde war Mozarts Heimkehr eine Freude und ein Triumph. Wir wiſſen, mit welchen Gefühlen er zurückkam. Von den Hoffnungen auf raſche und glänzende Erfolge, mit welchen er, froh ſich frei zu wiſſen, auszog, war keine in Erfüllung gegangen: er hatte nur Hemmniſſe auf ſeiner künſtleriſchen Laufbahn erfahren; in allen Erwartungen betrogen trat er in die alten Verhältniſſe wieder ein, deren Joch ihm nun um ſo drückender werden mußte, als er ſich keine Illuſionen darüber machen konnte, wie ſchwer es halten werde daſſelbe abzuſchütteln. Seine

Mutter hatte er in der Fremde begraben, ſeine warme treue Herzensliebe war getäuſcht: arm zog er wieder ins Vaterhaus ein. Wie mächtig ihn die mannigfachen Erfahrungen des Lebens und die reichen, vielſeitigen künſtleriſchen Eindrücke, die er mit regem Sinn in ſich aufgenommen hatte, in ſeiner künſtleriſchen Entwickelung gefördert hatten, das empfand er ſelbſt gewiß weniger klar als wir es überſehen, und fand daher auch darin keine Stärkung und Belebung ſeines Muthes für die Zukunft.

In der erſten Zeit ſeines Salzburger Aufenthalts diente ihm noch der Beſuch des Bäsle zur Aufheiterung und Zerſtreuung; ſie war von München aus dem Vetter auf ſein Zureden für einige Wochen in das Haus ihres Oheims gefolgt[1]. Auch läßt ſich bei Mozarts Gutmüthigkeit und treuherziger Hingebung erwarten daß manches angenehme Verhältniß wieder angeknüpft wurde; allein die weſentlichen Urſachen alles deſſen was Mozart in Salzburg mißfiel, namentlich der Mangel an Bildung und einſichtigem Intereſſe für die Kunſt, beſtanden nach wie vor und die Abweſenheit mit ihren Erfahrungen und Erinnerungen ſchärfte ihm nur noch Sinn und Gefühl für dieſe Uebelſtände. Obgleich wir keine nähern Nachrichten über dieſe Zeit beſitzen, ſo können wir doch ſehr wohl begreifen, daß ihm nach einem Aufenthalt von zwei Jahren der „Bettelort“ wo möglich noch verhaßter war als vorher. Bei dem Charakter des Erzbiſchofs iſt ſchon an ſich anzunehmen, daß die Art, wie er durch die Umſtände und ſeine Umgebung gewiſſermaßen gezwungen wurde Mozart wiederzuberufen, der ihn doch durch das freiwillige Aufgeben ſeiner Stellung tief gekränkt hatte, ihn unmöglich günſtig für dieſen ſtimmen konnte, und das unwillige Zaudern Mozarts auf ſeiner Rückreiſe trug ſicher nicht dazu bei ihn zu verſöhnen. Wir werden ſehen, welcher Behandlung Mozart bei ihm ausgeſetzt war. Das Publicum war auch von der Art daß er ſpäter ſeinem Vater ſchreibt (26. Mai 1781): „Wenn ich [in Salzburg] ſpiele oder von meiner Compoſition was aufgeführt wird, ſo iſts als wenn lauter Tiſche und Seſſeln die Zuhörer wären.“ Weil er dort keine paſſende Unterhaltung, keine Aufmunterung gefunden, geſteht er, daß es ihm, obgleich er gewiß nicht den Müſſiggang, ſondern die Arbeit liebe, Mühe gekoſtet habe zu arbeiten, daß er ſich oftmals faſt nicht dazu habe entſchließen können; — „warum? weil mein Gemüth nicht vergnügt war.“ Daher meint er auch (8. April 1781): „Wenn man ſeine jungen Jahre ſo in einem Bettelort in Unthätigkeit verſchlänzt, iſt es traurig genug und auch Verluſt!“

---

[1] Auf die Anmeldung Wolfgangs antwortet der Vater (11. Jan. 1779): „Ich habe meine Niece ſchon öfter eingeladen, allein ich habe ihr auch geſchrieben, daß in Salzburg der Winter nicht ſo ſchön als der Sommer iſt. Sie ſchrieb mir auch, daß ſie kommen werde, indem ihr der Poſtwagen in München durch einen Freund immer zu Dienſten ſtehe. Du kannſt Dich aber nicht aufhalten um eine Antwort von meinem Bruder deßwegen abzuwarten, dann ich will absolute daß Du mit dem Hrn. Gſchwendner abreiſeſt; ich habe es aller Welt geſagt daß Du mit ihm kommſt, und Du wirſt die Sache doch nicht aufs Aeußerſte treiben und mich zum immerwährenden Lügner machen. Will meine Niece mich mit ihrer Gegenwart beehren, ſo kann ſie den 20ten mit dem Poſtwagen nachkommen, da wir für ſie unterdeſſen das Zimmer, wo die Mitzerl war, herrichten müſſen, indem Du wohl weißt, daß die anderen Zimmer vorn wegen der erſchröcklich großen Oefen nicht zu heitzen ſind. Der Poſtwagen-Conducteur, der ein braver Mann iſt, wird alle Sorge für ſie haben und ich werde ſchon mit ihm dann ſprechen, daß er Alles auf der Reiſe bezahlt.“

Nach ſolchen Aeußerungen möchte man annehmen, als habe Mozart während dieſer Jahre mit Componiren nachgelaſſen; allein ein Ueberblick über ſeine uns bekannten Arbeiten — und ſchwerlich ſind wir von allen unterrichtet — genügt um uns hierüber zu beruhigen.

Die Richtung ſeiner Thätigkeit ſchließt ſich natürlich im Weſentlichen der früher betrachteten an; ſeine amtliche Stellung als Concertmeiſter und als Hof- und Domorganiſt — denn als ſolcher wird er im Salzburgiſchen Hofkalender aufgeführt — gab ihm Veranlaſſung zu Inſtrumental- und Kirchenmuſik, der maßgebende Geſchmack höchſten Orts und die Beſchränktheit der Mittel waren dieſelben wie früher.

Die erſte Inſtrumentalcompoſition vom 26. April 1779[2] ſcheint auf ganz beſondere Veranlaſſung geſchrieben zu ſein, wahrſcheinlich als Einleitung zu einem dramatiſchen Werk. Sie hat die Form der Ouverture[3], wie ſie damals für die Concert-Symphonie nicht mehr üblich war, und im Ausdruck einen individuell-dramatiſchen Charakter, der ſich z. B. im Anfang wie im Schluß ſehr beſtimmt ausdrückt, ſo daß man

---

2) Die Originalpartitur (André Verz. 122) hat die Ueberſchrift di Wolfgango Amadeo Mozart d. 26 April 1779. Das Orcheſter iſt ſtark beſetzt, außer dem Quartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 4 Hörner; auf einem Beiblatt ſind nachträglich noch 2 Trompeten von Mozart hinzugefügt, ob vielleicht eine Paukenſtimme verloren gegangen ſei läßt ſich nicht beſtimmen. Zu bemerken iſt, daß die Hörner in G und D, die Trompeten in C ſtimmen; die dadurch gebotenen Vortheile ſind mit geſchickter Berechnung benutzt.

3) Sie beſteht aus drei zuſammenhängenden Sätzen: Allegro spiritoso C, in welchem neben dem gleich anfangs auftretenden Hauptmotiv von energiſchem Charakter, das in verſchiedener Art mehrfach wiederkehrt, zwei ſelbſtändige, ruhigere Motive nach einander eingeführt ſind; Andante $^{3}/_{8}$, ſanft und weich, etwas länger als ſonſt meiſt dieſe Mittelſätze ſind, aber einfach ohne thematiſche Verarbeitung, welches unmittelbar in das erſte Allegro zurückführt, das aber verkürzt (es tritt nur das erſte der beiden Nebenmotive wieder auf) und auch in der Bearbeitung modificirt iſt — wie ſich von ſelbſt verſteht, mit dem nothwendigen Wechſel der Tonarten.

die Beziehung auf ein Drama vorauszuſetzen geneigt ſein muß. Wir werden ſehen daß es an Veranlaſſungen zu ſolchen Arbeiten damals nicht fehlte.

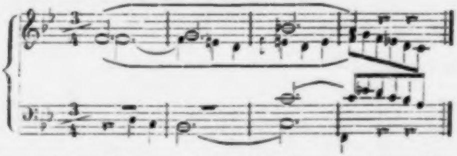
Ferner fallen in dieſe Zeit zwei Symphonien in der gewöhnlichen Weiſe in drei Sätzen geſchrieben[4]. Die frühere (in B-dur)[5] aus dem Sommer 1779 iſt offenbar in einer Stunde geſchrieben, wo „ſein Gemüth vergnügt war“; — ſie iſt ein echtes Kind Mozartiſcher Laune, lebhaft, heiter, voller Empfindung und Grazie[6]. Die zweite, ein Jahr ſpätere (in

---

[4] Der Menuett in der Symphonie war damals in Salzburg nicht beliebt. Zu der Symphonie in B-dur iſt der Menuett von Mozart ſpäter — nach der Handſchrift zu urtheilen erſt in Wien für eine dortige Aufführung — componirt und auf einem beſonderen Blatt beigelegt; zu der anderen in C-dur hat er einen Menuett angefangen, aber nur den erſten Theil vollendet und in der Partitur durchgeſtrichen. Das Beſtreben die Symphonie nicht zu lang werden zu laſſen, das man darin wohlerkennen kann, zeigt ſich auch dadurch, daß im erſten Satz der erſte Theil, obwohl er vollſtändig abgeſchloſſen iſt, nicht wiederholt wird.

[5] Auf dem Autograph (André Verz. 123) iſt bemerkt di Wolfgango Amadeo Mozart Salisburgo li 9 di Luglio 1779. Sie iſt für das gewöhnliche Salzburger Orcheſter (Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner) geſchrieben. Die Partitur iſt gedruckt in der Sammlung von Breitkopf und Härtel 11.

[6] Als ein Curioſum mag hier angemerkt werden daß in der Durchführung des erſten Satzes wieder das Motiv



in mannigfachen Wendungen als eine Art von Uebergangsformel zum Vorſchein kommt, das ſchon früher als ein von Mozart öfter gebrauchtes angemerkt wurde (I S. 473).

C-dur)[7], hat nicht nur in ihrer ganzen Anlage einen größeren Zuſchnitt, ſondern auch einen ernſteren Charakter. Beſonders ſpricht ſich dieſer im erſten Satz aus, der durch eine auffallende Neigung in die Molltonarten auszuweichen, dem Ausdruck der Kraft und Entſchloſſenheit eine eigenthümliche Beimiſchung nicht ſowohl von Trauer und Wehmuth, als vielmehr von feſtem Trotz giebt. Durchaus dem hier angeſchlagenen Grundton entſprechend iſt das einfache und innige Andante di molto, das bei großer Zartheit doch nirgends weich oder zierlich wird, ſondern eine gefaßte ruhige Gemüthsſtimmung feſthält. Sehr wirkſam iſt auch der Gegenſatz der Inſtrumentation; der erſte Satz iſt ſtark und glänzend inſtrumentirt, im zweiten ſind nur Saiteninſtrumente (mit verdoppelter Bratſche) angewendet[8]. Auch die Lebhaftigkeit des letzten Satzes hat nichts von der heiteren Luſtigkeit oder gar von dem ſpielenden Weſen, welches die Finales derzeit oft zeigen, ſondern ſie iſt vorwiegend kräftig, durch die Behandlung des Orcheſters zum Theil rauſchend.

Auch von jener größeren Form der Inſtrumentalmuſik, welche man Serenate zu benennen pflegte, iſt uns aus dem Jahr 1778 ein Beiſpiel erhalten, wahrſcheinlich, wie die meiſten dieſer Art für eine beſtimmte Feſtlichkeit componirt und — abgeſehen davon daß kein Marſch dabei iſt — ganz in der Weiſe der früher charakteriſirten Serenaten (I S. 568 ff.) gearbeitet[9]. Ein kurzes Adagio dient als Einleitung zu einem

---

[7] Die Originalpartitur (André Verz. 125) trägt die Bemerkung di Wolfgango Amadeo Mozart li 29 d'Agosto, Salisburgo 1780. Sie iſt für Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken geſchrieben. Die Partitur iſt gedruckt in der Sammlung von Breitkopf & Härtel 10.

[8] Die Fagotts verſtärken bloß den Baß.

[9] Auf dem Original (André Verz. 124) ſteht: di Wolfgango Ama-

Allegro von glänzendem, feſtlichem Charakter, das ganz in der Weiſe eines erſten Symphonieſatzes gegliedert und lang ausgeführt iſt, auf welches ein Menuett folgt[10]. Dann iſt ein, auch durch die Ueberſchrift als ſolches bezeichnetes, Concertante eingelegt, welches hier aus zwei Sätzen beſteht, einem Andante grazioso $^{3}/_{4}$ und einem Rondo Allegro ma non troppo $^{2}/_{4}$, beide in G-dur[11]. Während aber in früherer Zeit, wo Mozart noch als Violinſpieler auftrat, eine Sologeige in dieſen Sätzen die Hauptrolle ſpielt, ſind es hier die Blasinſtrumente, zwei Flöten, zwei Oboen und zwei Fagotts, welche concertiren; die Saiteninſtrumente mit den Hörnern bilden weſentlich nur die Begleitung. Dieſe beiden Stücke ſind mit großer Sorgfalt und Sauberkeit gearbeitet, und ebenſo klar und durchſichtig in der Ausführung als zart und anmuthig in der Stimmung; das Rondo iſt im Ganzen etwas

---

deo Mozart Salisburgo li 3 d'Agosto 1779. Die Symphonie iſt in D-dur, für Saitenquartett, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, wozu in einigen Sätzen zwei Flöten, Flautino und Poſthorn treten, geſchrieben. Gedruckt iſt der erſte Satz (Adagio, Allegro con spirito), das Andantino und das Finale als ſelbſtändige Symphonie in der Sammlung von Breitkopf & Härtel 7. Dabei iſt es nicht ohne Fehler und einige Verballhorniſirungen abgegangen; eine der ſchlimmſten findet ſich S. 42, wo die erſte und zweite Violine in Octaven gehen, während Mozart die zweite Violine einen Tact vor der erſten eintreten läßt und die Imitation zwölf Tacte durchführt. Auch hat offenbar keine Paukenſtimme vorgelegen, ſondern dieſe iſt nach der Trompetenſtimme unglücklich ergänzt. Für den, welcher auch auf das Kleine zu achten Sinn hat, ſind dieſe Differenzen ſelbſt in einer Paukenſtimme nicht ohne Intereſſe.

[10] Im Trio treten wie häufig Flöte und Fagott hinzu um die Melodie zu verſtärken. Uebrigens iſt daſſelbe weniger bedeutend als der ſehr ſchöne Menuett.

[11] Dieſe beiden Stücke beſaß André auch in einer beſonderen Abſchrift, von Mozart Sinfonia concertante überſchrieben, alſo zu beſonderer Aufführung beſtimmt (I S. 572).

leichter gehalten als der erſte Satz. Von eigentlicher Bravur und Virtuoſität iſt übrigens hier nichts zu finden, was von Coloratur u. dgl. angebracht iſt beſchränkt ſich auf ſehr mäßige Verzierungen der Melodie; es ſind Soloinſtrumente, inſofern ſie entſchieden und durchgängig die Hauptſtimme führen, concertirende, inſofern ſie wirklich in mannigfach abwechſelnder Zuſammenſtellung mit einander wetteifern, es iſt ein heiteres, mitunter faſt neckiſches Spiel das ſie unter ſich treiben. Das Weſen dieſer Concertante beruht ſomit nicht darin daß den Soloinſtrumenten Gelegenheit gegeben wird ihre Fertigkeit zu zeigen, ſondern in der muſikaliſchen Conception, indem einem fein gegliederten Kunſtwerk durch die Berückſichtigung der Eigenthümlichkeit jener Inſtrumente die rechte Färbung verliehen wird. Einen ſtarken Gegenſatz bildet gegen die beiden Sätze der Concertante das nun folgende Andantino. Aeußerlich ſchon dadurch daß die Saiteninſtrumente hier ebenſo in den Vordergrund treten, wie ſie dort im Hintergrund blieben, indem ſie hier die eigentlichen Träger der muſikaliſchen Darſtellung ſind, während die ſehr ſparſam gebrauchten Blasinſtrumente nur dienen einzelne ſcharfe Accente wirkſam hervorzuheben. Aber auch im Gegenſatz gegen die heitere, leichte Stimmung, welche jene Sätze wahrhaft lichthell macht, ſpricht ſich hier ein wehmüthiger Ernſt aus, der nicht mehr von einem gegenwärtigen Schmerz leidenſchaftlich aufgeregt iſt, ſondern in dem tiefen Gefühl eines durchgekämpften Leidens innere Ruhe gewinnt. Nach einem weniger bemerkenswerthen Menuett[12] ſchließt dann die Serenate mit einem langen, ausgeführten Preſto ab, einem bedeutenden Satz voll Leben und Kraft, in welchem der Hauptnachdruck auf der im Mittelſatz vorgenommenen contrapunktiſchen Durchführung des Hauptthemas liegt, die nicht allein gewandt und tüchtig, ſondern lebendig und eigenthümlich iſt.

---

[12] Nach der üblichen Weiſe dem Trio des Menuetts durch ungewöhnliche Inſtrumentalcombinationen einen eigenthümlichen Reiz zu geben (I S. 571), iſt hier im erſten Trio dem Flautino, im zweiten dem Poſthorn ein Solo gegeben. Dabei iſt auffallend, daß in Mozarts Original-

Wenn man davon abſieht, daß in den Melodien und Motiven dieſer Werke vielfach eine gereiftere Erfindungskraft zu Tage tritt, daß ſie mehr muſikaliſche Subſtanz, wie ich ſagen möchte, und mehr Adel und Feinheit in der Faſſung zeigen — was durch Worte nicht wohl wiederzugeben iſt —, ſo verräth ſich ein Fortſchritt in dieſen Inſtrumentalcompoſitionen namentlich in der größeren Freiheit, mit welcher das contrapunktiſche Element, das in den Geſangscompoſitionen ſchon früher völlig entwickelt erſcheint, ſich hier geltend macht. Dies tritt am augenfälligſten in den Partien hervor, wo es auf eigentliche thematiſche Verarbeitung abgeſehen iſt, die nun freier und reicher durchgeführt, ferner in manchen Motiven, die ihre Bedeutung erſt durch contrapunktiſche Behandlung z. B. in mehr oder weniger ausgeführten, nicht ſelten kanoniſchen Imitationen erhalten. Hier aber iſt nicht minder als die Sicherheit und Leichtigkeit der Arbeit das Maaß zu bewundern, welches Mozart dabei beobachtet. Die Grenze, an welcher das Intereſſe für contrapunktiſche Combinationen, denen ein Motiv unterworfen werden kann, anfängt ein weſentlich techniſches und nur für den welcher ſich praktiſch mit ihnen beſchäftigt bedeutendes zu werden, während ſie den Charakter des aus den Bedingungen des Kunſtwerks nothwendig hervorgehenden und alſo allgemein Künſtleriſchen verlieren — dieſe Grenze hat er mit ſicherem Tact inne ge-

---

partitur die Stimme des Flautino leer gelaſſen iſt; wofür ich keine ſichere Erklärung weiß.

halten. Ebenſo ſicher hat ihn ſeine Natur vor dem Mißgriff bewahrt, der contrapunktiſchen Behandlungsweiſe einen abſoluten Werth beizulegen, und das rationale Element welches in demſelben liegt einſeitig vor dem der ſinnlichen Schönheit zu begünſtigen; denn auch hier wird das wahre Kunſtwerk nur geſchaffen, wo beide Elemente ſich wirklich durchdringen und eins werden. Wir finden daher auch daß dieſe contrapunktiſchen Formen ſchon hier von Mozart in einer Weiſe und in einer Ausdehnung angewendet werden, daß ſie der muſikaliſchen Darſtellung einen neuen Reiz geben ohne an ſich gelten zu wollen, daß ſie die Aufmerkſamkeit anſpannen, das Intereſſe vertiefen ohne zu ermüden, ohne etwas dem urſprünglichen Weſen des Kunſtwerks Fremdes in daſſelbe hineinzutragen, oder der ſchönen Form zu vergeben; Mozart vergißt nie daß Muſik klingen ſoll. Daher läßt ein empfänglicher aber ungebildeter Hörer kunſtvoll und ſelbſt künſtlich gearbeitete Stellen behaglich auf ſich wirken, ohne die Schwierigkeiten zu ahnen, welche er genießt. Der Einfluß der contrapunktiſchen Methode aber reicht viel weiter als auf die Anwendung beſtimmter, ſchulmäßiger Formen, für welche in der freien Inſtrumentalmuſik immer nur ein beſchränkter Spielraum geboten iſt; wie ja ein ſtreng disponirter und wohl durchdachter Vortrag auch nicht regelmäßig in den Formen des Syllogismus fortſchreitet. Sie erweiſt vielmehr ihr Princip der freien Bewegung und des individuellen Lebens der einzelnen Glieder eines Ganzen als wirkſam bis in die kleinſten Theile, und nirgends bewährt ſich die innige Vereinigung und gegenſeitige Förderung des ſchöpferiſchen Vermögens und der künſtleriſchen Durchbildung in gleichem Grade wie in der Geſtaltung der einzelnen Elemente, die das Ganze bilden, zur individuellen Selbſtändigkeit. Wie bewundernswerth Mozart iſt einen Plan zu entwerfen, die Hauptpartien überſichtlich und klar zu disponiren, Licht und Schatten an die gehörigen Stellen zu vertheilen, ſo iſt er wahrhaft unerſchöpflich darin eine Fülle von einzelnen kleinen Zügen rings umher zu vertheilen, die nicht allein in die Charakteriſtik des Ganzen fortwährend neue Nuancirungen einführen, ſondern den einzelnen Stimmen eine individuelle Thätigkeit, und dadurch gewiſſermaßen eine berechtigte Exiſtenz gewähren. Dieſe Fülle, welcher immer über das Nothwendige hinaus noch etwas zu Gebot zu ſtehen ſcheint, während doch alle die kleinen Züge, die nur als zufällige Aeußerungen einzelner ihrer Lebenskraft und Freiheit ſich erfreuenden Individuen erſcheinen, in Wahrheit durch das Ganze, dem alle angehören, nothwendig bedingt ſind, iſt das Vorrecht echt künſtleriſcher Schöpferkraft und nähert ſie der ewigen Natur, welche in der ſcheinbaren Verſchwendung des Ueberfluſſes dem tiefer Blickenden die weiſeſte Sparſamkeit oder vielmehr die ungetrübte Harmonie eines großen Ganzen enthüllt. Die reichſte Fülle beeinträchtigt daher auch die Einfachheit und Klarheit, die individuellſte Charakteriſtik die einheitliche Haltung des Ganzen nicht, ſondern Alles wirkt nur darauf hin in jedem Moment das unmittelbare, ſtets bewegte Leben künſtleriſch darzuſtellen; wie eine Statue des Phidias in dem Beſchauer den Eindruck der lebenden Natur hervorruft, weil ſie nicht bloß ein allgemeines Bild der leiblichen Geſtalt des Menſchen ihm vor Augen ſtellt, ſondern die Geſammtheit von äußeren Erſcheinungen der zahlloſen, in jedem Moment des körperlichen Lebens thätigen Muskelbewegungen, deren unendliches Detail durch das mit künſtleriſchem Blick erfaßte Geſetz der Bewegung, welches im Kunſtwerk zur ſinnlichen Anſchauung gebracht wird, auf ſein Maaß und Verhältniß zurückgeführt iſt. Wie die einzelnen Kräfte und Impulſe in der Natur, je weiter man eindringt, um ſo einfacher und geringer erſcheinen, ſo iſt es auch in der Kunſt. Gar manche der einzelnen Züge und Motive können für ſich betrachtet geringfügig und unbedeutend erſcheinen, mehr gefunden als erfunden; es fragt ſich aber, ob ſie im Ganzen an ihrem Platz das wirken, was ſie wirken ſollen; und wenn ein Kunſtwerk als Ganzes eine künſtleriſche Wirkung macht, welche man ſich aus den Einzelnheiten, weil ſie an ſich wenig bedeutend erſcheinen, nicht meint erklären zu können, ſo darf man dies als den ſicherſten Beweis anſehen, daß der Künſtler aus dem Ganzen ſchuf.

Neben dieſer fortgeſchrittenen Reife in der freien Handhabung der Geſetze auf denen das innere Weſen der Muſik beruht, — welche mit ſeiner ganzen menſchlichen Entwickelung eng zuſammenhängt — darf auch die genauere Kenntniß und freiere Verwendung der äußeren Mittel nicht gering angeſchlagen werden. Wir haben geſehen, daß ihm der Aufenthalt in Mannheim über die Leiſtungen eines guten Orcheſters, ſowohl was die Klangwirkungen an ſich als den Vortrag anlangt, ganz neue Vorſtellungen gegeben hatte. Die Wirkung iſt auch in dieſen Compoſitionen unverkennbar, obgleich die Salzburger Verhältniſſe und Sitten ihn in der Anwendung der Mittel gar ſehr beſchränkten. Wenn aus dieſem Grunde die Inſtrumentalcombinationen keinen erheblichen Fortſchritt gegen früher wahrnehmen laſſen, ſo iſt dieſer in der Verwendung der dort gebotenen Kräfte um ſo ſichtbarer. Das ſummariſche Anwenden des Orcheſters, welches ſich beinahe auf den Unterſchied von Stärke und Schwäche reducirt, findet gar nicht oder ſelten mehr ſtatt, die Inſtrumente werden, auch wo ſie in Maſſe wirken, doch als Individuen angeſehen. Es iſt merkwürdig, wie im Ganzen bei unveränderter Beſetzung der Klang des Orcheſters jetzt ſo viel voller und reicher geworden iſt, was eben die Folge einer ſorgfältigeren Berückſichtigung der beſonderen Natur eines jeden Inſtruments iſt. In der Behandlung der Blasinſtrumente wird dies am auffälligſten. So iſt die ſelbſtändige Anwendung des Fagotts ſowohl zur Ausfüllung der Harmonie, als zum Hervorheben der Melodie wie der Mittelſtimmen, jetzt durchaus vorherrſchend, während es ſonſt weſentlich nur den Baß verſtärkte; ebenſo iſt die Behandlung der Hörner, namentlich durch die ausgedehnte Benutzung gehaltener Töne, ſehr fortgeſchritten. Dies gilt ferner auch von der Combination der Blasinſtrumente zu einem Chor, theils den Saiteninſtrumenten gegenüber — längere Stellen bloß von Blasinſtrumenten vorgetragen finden ſich jetzt ſchon nicht ſelten —, theils mit ihnen vereinigt; ſo wirkſam aber wie die Blasinſtrumente zuſammengeſtellt werden, finden wir ſie auch einzeln mit großer Feinheit der Nuancirung angewendet. Dieſe ſorgfältigere Ausbildung der Blasinſtrumente mußte nothwendig auf die der Saiteninſtrumente zurückwirken; nicht allein die Selbſtändigkeit in der Führung der einzelnen mußte gewinnen, auch die genaue Beachtung der Klangwirkung wurde dadurch gefördert, und überhaupt finden wir, daß ihnen höhere Leiſtungen zugemuthet werden. Daher iſt der Geſammteindruck des Orcheſters in dieſen Symphonien ein merklich verſchiedener gegen die früheren, während wir der Hauptſache nach ſchon den Charakter feſtgeſtellt finden, welchen Mozart ſpäter nur reicher entwickelt hat. Von Experimentiren und Suchen nach Effecten iſt auch hier nicht die Rede; Mozarts Sinn für das Naturgemäße und Einfache ließ ſich nicht irren, und das Gefühl für geſunden Wohlklang tritt in der Behandlung des Orcheſters überall hervor.

Auch in Hinſicht auf den Vortrag des Orcheſters hatte er in Mannheim Erfahrungen gemacht, die nicht ungenutzt blieben. Die außerordentliche Wirkung des Creſcendo auf ihn iſt unverkennbar, denn beinahe in jedem Satze finden ſich Stellen die auf ein eigentliches, langathmiges Creſcendo gebauet ſind; nicht minder werden die Effecte des Contraſtes zwiſchen piano und forte jetzt in einer ganz anderen Weiſe ausgebeutet als dies früher der Fall war, wo — abgeſehen von einzelnen Fällen — eine gewiſſe regelmäßige Abwechslung des forte und piano bei längeren Stellen Statt fand, während nun eine ſcharf nuancirte Schattirung oft in raſchem Wechſel durchgeführt, auch fortissimo und pianissimo nicht vergeſſen wird. Indeſſen ſind dies ja nur die äußeren Symptome einer höheren geiſtigen Auffaſſung, welche auch den Ausführenden zugemuthet wurde, und die daher bei einem Künſtler, der nicht einſeitig auf äußere Effecte ausging, vorausſetzen läßt, daß er ſelbſt größere Anſprüche an den inneren Gehalt, an die künſtleriſche Bedeutung ſeiner Compoſitionen machte, und von dieſem Standpunkt aus gewinnen die Fortſchritte, welche wir bei Mozart in der Handhabung der künſtleriſchen Mittel gewahren, ihren eigentlichen Werth[13].

Als Virtuos ließ ſich Mozart auf der Violine nicht mehr hören und wir finden daher auch keine Compoſitionen für die Violine aus dieſer Zeit; nach ſeiner obigen Aeußerung über das Salzburger Publicum ſcheint er ſich nicht eben dazu gedrängt zu haben vor demſelben als Klavierſpieler aufzutreten.

---

13) Man kann denken daß Mozart zu thun hatte dem altgewohnten Treiben der Salzburger Kapelle gegenüber die neuen Anforderungen an eine ganz andere Vortragsweiſe durchzuſetzen. Rochlitz (A. M. Z. I S. 85 f.) erzählt mit welcher Lebhaftigkeit er das etwas eingeroſtete Leipziger Orcheſter in Bewegung zu bringen verſtand; wie mag er als junger Mann ſeinen Salzburgern gegenüber aufgetreten ſein. Wenn das Bäsle ſich ſpäter über die excentriſche Lebendigkeit Mozarts beim Dirigiren aufhielt, ſo läßt ſich wohl begreifen, daß ſie damals in Salzburg eigenthümliche Orcheſterſcenen erlebt hat.

Zwei Compoſitionen fürs Klavier verdanken offenbar dem Wunſch mit ſeiner Schweſter zuſammen zu ſpielen ihre Entſtehung. Das bedeutendere iſt ein Concert für 2 Claviere mit Orcheſterbegleitung in Es-dur[14]. Der Anlage und Behandlung nach iſt es im Allgemeinen dem früheren Tripelconcert ähnlich; auch hier iſt eine contrapunktiſch durchgeführte Selbſtändigkeit der beiden Inſtrumente nicht beabſichtigt, der Reiz beſteht darin, daß im Vortrag der Melodien und Paſſagen beide Spieler bald zugleich bald nach einander oft im raſchen Wechſel ſich ablöſend und einander gleichſam ins Wort fallend, bald in ſchlichter Wiederholung bald mit Variationen fortwährend mit einander wetteifern, ohne daß der eine vor dem andern eigentlich bevorzugt würde. Die Technik iſt im Weſentlichen dieſelbe, doch ſind die Aufgaben hier eher ſchwieriger, — es kommen z. B. einzelne, obwohl ſehr beſcheidene, Octaven und Terzengänge vor —, in den Paſſagen zeigt ſich mehr Mannigfaltigkeit und Eleganz. Einen weſentlichen Fortſchritt verräth auch die Haltung des Orcheſters, das im Ganzen einfach und discret, aber ſehr fein behandelt iſt, namentlich ſind die Blasinſtrumente in gehaltenen Accorden ſehr wirkſam als Grundlage für die Paſſagen der Klaviere angewendet; die Effecte des Creſcendo und überhaupt einer feineren Nuancirung ſind auch hier nicht vergeſſen. Daß die weſentliche Bedeutung des Ganzen nicht in den oben angedeuteten Vorzügen aufgeht läßt ſich nach Allem was wir von Mozarts Art zu arbeiten kennen ſchon erwarten; auch in dieſem Concert finden wir ein wohl gegliedertes Kunſtwerk, das den eigenthümlichen Bedingungen ſeiner Exiſtenz entſpricht, durchaus klar und wohlklingend, ſauber ausgeführt, der Ausdruck einer heiteren und freien Stimmung, die beſonders im letzten Satz mit friſchem Humor ſich behaglich und anziehend ausſpricht.

---

[14] Auf der Originalpartitur ſteht nur Concerto a due Cembali. Worauf Andrés beſtimmte Angabe (handſchr. Verz.), es ſei 1780 componirt, ſich gründet weiß ich nicht, aber ſie ſcheint mir ganz richtig. Denn Mozart erbittet ſich in Wien von ſeinem Vater 27. Juni 1781 „die Sonate à 4 mains ex B und die zwei Concerte auf 2 Clavier“, berichtet auch ſpäter daß er in einer Academie mit Frl. Auernhammer das Concert a due geſpielt habe (24. Nov. 1781). Dazu ſtimmt es auch, daß während urſprünglich das Orcheſter außer dem Saitenquartett aus 2 Oboen, 2 Fagotts und 2 Hörnern beſteht, auf einem Beiblatt ſpäter noch 2 Clarinetten — für die Aufführung in Wien — hinzugefügt ſind. Dies Concert iſt gedruckt in der Sammlung bei Breitkopf & Härtel 17. Das zweite Concert, welches dort erwähnt wird, iſt ohne Zweifel das urſprünglich für drei Klaviere geſchriebene und dann für zwei von ihm eingerichtete (I S. 646). Die vierhändige Sonate iſt Oeuvres VII, 4 gedruckt.

Die zweite Compoſition, eine vierhändige Sonate in B-dur, iſt den meiſten Klavierſpielern wohlbekannt. Das vierhändige Klavierſpiel war damals noch ſehr wenig verbreitet und ausgebildet und Compoſitionen dieſer Art gab es nur in geringer Anzahl. Ihrer Anlage nach iſt die Sonate in der damals gewöhnlichen, knappen wenig ausgeführten Form gehalten; das Weſen des vierhändigen Spiels iſt mit richtiger Auffaſſung darin geſetzt, daß beide Spieler gleichmäßig und ſelbſtändig ſich am Ganzen betheiligen, was durch den beſtimmten Gegenſatz der Tonlage, der jeder Partie gewiſſe Schranken zieht, eigenthümlichen Bedingungen unterliegt. Wenn daher Baß- und Diſcant-Spieler auch nicht in der Art wie die auf zwei Klavieren Spielenden einander gleichartig gegenüberſtehen, wenn der eine weſentlich das Fundament, der andere die Krönung zu vertreten hat, ſo laſſen ſich doch beide in ihrer Art mit eigenthümlicher Wirkung ſelbſtändig geſtalten, ſo wie auch in den Mittellagen, in welche ſie ſich theilen, noch mannigfacher Spielraum geboten iſt. Auf dieſes Ziel einer freien Durchbildung der verſchiedenen Elemente zum Ganzen iſt aber Mozarts Behandlung des vierhändigen Klavierſpiels gleich in dieſer erſten Compoſition gerichtet.

Als Organiſt hatte Mozart auch die Obliegenheit die Orgel zu ſpielen, was ſich in der Regel auf die Begleitung zum Geſange und die an beſtimmten Stellen üblichen Zwiſchenſpiele beſchränkte, die ihm eine Veranlaſſung zu freiem Phantaſiren darbot, woran er, wie wir ſahen, große Freude fand. Indeſſen ſind auch einige Sonaten für Orgel mit Inſtrumentalbegleitung[15] aus dieſer Zeit bekannt, ganz in der Weiſe der oben (I S. 539 ff.) beſprochnen Sonaten gehalten, Compoſitionen nach Art des erſten Satzes einer freien Sonate, ohne eine Spur von kirchlicher Strenge, weder in der techniſchen Bearbeitung, die ganz leicht, noch in der Stimmung, die glänzend und heiter iſt. Nur in einer dieſer Sonaten (251), welche die längſte und in der Form am meiſten, aber ohne eigentliche Durcharbeitung, ausgeführte iſt, tritt die Orgel als obligates Inſtrument auf, jedoch in ſehr mäßiger Weiſe ohne Paſſagenwerk.

Von größeren Kirchencompoſitionen fallen in dieſe Jahre zwei Meſſen in C-dur[16], von denen die erſtere wohl zu den bekannteſten Werken Mozarts in dieſem Fach gehört[17]. Sie ſind ganz nach dem vorſchriftsmäßigen Zuſchnitt, nicht zu lang, nicht zu ernſt, ohne doch auffällig leicht zu werden, in keiner Hinſicht ſchwer und bedeutend, vielmehr durchaus bequem, und ſchließen ſich ihrem Gehalt und der techniſchen Behandlung nach ganz den früheren, bereits näher charakteriſirten (I S. 478 ff.) an. Die leichte Erfindung, die nie verlegen iſt etwas Angemeſſenes zu ſagen, das Organiſationstalent, welches immer ein wohl zuſammenhängendes, klar überſichtliches Ganze herſtellt, die Sicherheit der Technik, welche das Intereſſe am Einzelnen zu unterhalten weiß, vor Allem die unerſchöpfliche Gabe des Wohllauts und Ebenmaaßes verläugnen ſich auch hier nicht und ſind Urſache daß auch unter ſo beſchränkenden Verhältniſſen doch noch etwas Ganzes und Geſundes zu Stande kommt. Allein nirgends erkennt man mehr, wie die Feſſel des äußeren Gebotes den Aufſchwung der inneren Kraft hemmt; die Regungen des eigenthümlichen Gefühls treten hier faſt noch weniger hervor als in früheren Werken der Art; es iſt wie die Hofuniform, in der er zwar auch mit Anſtand ſich zu zeigen verſteht, die aber den eigentlichen Menſchen mehr verkleidet als bekleidet. Recht auffällig kommt dieſer Einfluß des Conventionellen in der Inſtrumentation zum Vorſchein, die ſich im Ganzen wenig von der früher üblichen unterſcheidet: es durfte eben nicht viel anders klingen. Mitunter zeichnen ſich einzelne Sätze auch in dieſer Hinſicht aus

---

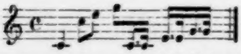
[15] André Verz. 230, Sonate für Orgel, 2 Violinen und Baß; 251, Sonate für Orgel mit 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken und Baß; 252, Sonate für Orgel, 2 Violinen und Baß, mit der Bemerkung di Wolfgango Amadeo Mozart nel Marzo 1780.

[16] Sie ſind Beil. VIII, 16 und 17 angeführt.

[17] Daß man ſie ſpäter in Wien gern aufführte, bezeugt ein Brief Mozarts an Stoll, Schullehrer und Regens Chori in Baden, aus ſeinen letzten Lebensjahren (Wiener Muſikzeitg. 1843 Nr. 88):

„Liebſter Stoll!
(Sei er kein Schroll!)“

„Imo möchte ich wiſſen, ob geſtern Stadler bei Ihnen war und die Meſſe



von mir begehrt hat? — Ja? — ſo hoffe ich ſie heute noch zu erhalten; wo nicht, ſo bitte ich Sie die Güte zu haben mir ſie gleich zu ſchicken, NB. mit allen Stimmen, ich werde ſie bald wieder zurückſtellen.“

z. B. das Et incarnatus und Crucifixus der erſteren Meſſe durch eine ausdrucksvolle Geigenfigur, in der zweiten das Crucifixus und Resurrexit durch die Behandlung der Blasinſtrumente, das Agnus Dei durch die Begleitung der Orgel, Oboe und Fagott, welche mit einem Soloſopran concertiren; allein dies ſind Einzelnheiten, im Ganzen iſt die Klangfarbe des Orcheſters die alte, die rauſchenden Violinfiguren herrſchen vor, die Poſaunen blaſen regelmäßig mit den Singſtimmen u. ähnl. Auch in anderer Beziehung fehlt es natürlich nicht an eigenthümlichen Wendungen, ſelbſt an überraſchend ſchönen Stellen, wohin z. B. der ungemein ſchön verklingende Schluß der zweiten Meſſe gehört, in welcher das Benedictus ſogar gegen die Gewohnheit ein ernſter Chorſatz in ſtreng contrapunktiſcher Form iſt. Indeſſen ſind auch dies nur einzelne Spuren eines hohen Genius, die um ſo lebhafter bedauern laſſen, daß nicht das Ganze von gleichem Geiſt eingegeben und beſeelt iſt[18].

---

18) Ich kann jetzt über das Beil. VIII, 30 verzeichnete Regina Coeli genauer berichten, da ich Mozarts Originalmanuſcript, das von Carl Mozart dem Mozarteum in Salzburg geſchenkt worden iſt, eingeſehen habe. Es iſt allerdings ein Kyrie, das nicht vollendet iſt; es bricht ab nach dem zweiten Tact der Wiederholung des Hauptthemas (S. 9 Tact 2 der gedruckten Partitur), wohl nur weil die folgenden Blätter verloren ſind. Von Mozart vollſtändig ausgeſchrieben ſind nur die vier Singſtimmen, außerdem der bezifferte Baß und die erſte Violine größtentheils und Einzelnes in den anderen Stimmen. Vollendet iſt der Satz vom Abbé Max Stadler, wie ein von Niſſen am Rand abgeſchriebener Brief deſſelben beweiſt: „Es machte mir Mühe ein ſolches Meiſterſtück zu vollenden. Ich wäre aber der unmaßgeblichen Meinung, daß ſtatt des Kyrie andere Worte, ſollten es auch teutſche ſeyn, unterlegt werden ſollten, und dann wäre dieſe herrliche Compoſition ein ſelbſtändiges Werk, welches allenfalls ein Chor, und zwar ein recht prächtiger, majeſtätiſcher Chor genannt zu werden verdiente.“ Niſſen hat dann hinzugeſetzt: „Text zu dieſer erhabenen Muſik:

Sowie in früherer Zeit den Meſſen ſich mehrere Litaneien anſchließen, ſo ſind aus dieſen beiden Jahren einige Vespern von Mozart bekannt[19], welche durch Umfang und Gehalt den Meſſen nicht bloß gleich ſondern in mancher Hinſicht höher ſtehen. Was für beſondere Umſtände dahin gewirkt haben, daß er früher ausſchließlich Litaneien, jetzt allein Vespern geſchrieben hat, iſt mir nicht bekannt; in muſikaliſcher Hinſicht waren beide Aufgaben zwar verwandt, aber doch auch in mancher Beziehung unterſchieden.

Denjenigen Theil der Vespern, an welchem die Figuralmuſik ſich betheiligt, bilden fünf Pſalmen und der Lobgeſang der Maria; jedes Stück wird mit dem Gloria patri u. ſ. w. abgeſchloſſen und bildet ein Ganzes für ſich[20]. Während in der Litanei ein durch ſeinen Umfang und die eigenthümliche Haltung des Textes ſtark hervorgehobenes Hauptſtück durch zwei ebenfalls eigenthümlich charakteriſirte Sätze, das Kyrie und Agnus, eingerahmt wird, zerfallen die Vespern in ſechs äußerlich getrennte Sätze, welche jeder in ſich abgeſchloſſen

---

Herr wie groß, wie viel ſind deiner Werke! Halleluja!

und auf das Piano:

O wie gütig und barmherzig biſt du, Gott, Herr des Himmels und der Erde!

Oder es könnte der Muſik ein Text unterlegt werden, wodurch ſie in einen ſanften Chor umgewandelt würde z. B. aus Mendelsſohns Ueberſetzung des 92 Pſalms: Lieblich iſts dem Ewgen danken, Höchſter, deinem Namen ſingen.“ Der ergänzte Chor mit untergelegtem Text des Regina Coeli befindet ſich in einer wahrſcheinlich von Stadler gemachten Abſchrift im Beſitz der Frau Baroni Cavalcabo in Wien. Daß das intereſſante Muſikſtück in dieſe Zeit gehöre iſt der Handſchrift nach, ſo wie, von Anderem abgeſehen, der ſelbſtändigen Führung des Fagotts wegen wahrſcheinlich.

[19] Beil. VIII, 25. 26. 27.

[20] S. Beil. IX, II.

und ohne beſtimmte Verbindung ſind, ſo daß ſie in der künſtleriſchen Behandlung kein nothwendiges, in ſich zuſammenhängendes Ganze bilden[21]. Auch hier hat ſich aber für die Auffaſſung im Ganzen wie für die unterſcheidende Darſtellung im Einzelnen eine beſtimmte Gewohnheit gebildet, welche auch bei Mozart ſich wirkſam erweiſt. Im Allgemeinen wird man die Auffaſſung und Behandlung von der, welche ſich in den Litaneien ausſpricht (I S. 494 ff.), nicht weſentlich verſchieden erwarten; es iſt auch hier dem entſchieden Kirchlichen gegenüber der Nachdruck mehr auf das ſpecifiſch Künſtleriſche gelegt, und das Beſtreben mit den Anforderungen des Gottesdienſtes auch dem Verlangen nach künſtleriſchem Genuß, und zwar in dem keineswegs vorherrſchend ernſten Sinn jener Zeit zu genügen, tritt auch hier unverkennbar vor. Indeſſen macht ſich in den Vespern ein ſtrengeres Feſthalten an dem Ernſt und der Würde kirchlicher Muſik ungleich mehr geltend als in den Litaneien. Ein entſchiedenes Anlehnen an die Weiſe und die Form der Oper zeigt ſich hier nirgends, der Bravur ſind nur ausnahmsweiſe und geringere Conceſſionen gemacht, das Orcheſter iſt in der ganzen Einfachheit des alt-

---

21) Der Wechſel in der Tonart der einzelnen Stücke iſt daher auffallender als es ſonſt bei zuſammengehörigen Sätzen der Fall zu ſein pflegt. So iſt in VIII, 25 das Dixit und Magnificat in C-dur, Confitebor in E-moll, Beatus vir in B-dur, Laudate pueri in F-dur, Laudate dominum in A-dur; in VIII, 26 iſt Dixit und Magnificat ebenfalls in C-dur, Confitebor in Es-dur, Beatus vir in G-dur, Laudate pueri in D-moll, Laudate Dominum in F-dur. Man wechſelte deshalb auch mit den einzelnen Pſalmen und ſtellte je nach Gutdünken verſchiedene Compoſitionen derſelben, auch von verſchiedenen Meiſtern, zuſammen. Dixit und Magnificat, als die beiden Eckpfeiler, galten für die Hauptſtücke; daher wurden dieſe am häufigſten neu componirt, und zwiſchen ihnen dann andere eingelegt. Auch von Mozart iſt ein Dixit und Magnificat vorhanden (VIII, 27), zu denen er die anderen Pſalmen nicht componirt zu haben ſcheint.

gewohnten Kirchenorcheſters gehalten[22], und ſelbſt dem Anmuthigen und Gefälligen iſt nur ein beſtimmter und beſchränkter Spielraum gegönnt. Auch ſo darf man nicht außer Acht laſſen, daß der Ausdruck des Ernſtes und der Würde unter dem Einfluß jener Zeit ſtand, welche auch in der kirchlichen Kunſt nicht die unbedingte Verſenkung des innerſten Menſchen in das Heilige und Göttliche, weder innerhalb der ſtrengen Satzung des Cultus noch in freier Hingebung, verlangte, ſondern eine von menſchlichen Verhältniſſen entnommene Beobachtung der Formen, in welchen eine äußerliche Verehrung ſich dem Anſtand gemäß ausſpricht. Es war alſo die Individualität des Künſtlers, welche durch ein Bedürfniß tieferer gemüthlicher Befriedigung ebenſowohl als durch das künſtleriſche Gefühl, daß die Anwendung bedeutender, nur in ſtrenger Geſetzmäßigkeit zu handhabender Formen auch an den inneren Gehalt und die geiſtige Auffaſſung höhere Forderungen ſtelle, beſtimmt wurde die Aufgabe ernſter zu faſſen, und die Würde der Kunſt und des Künſtlers zu wahren. In dieſem Sinne darf man dieſe Vespern dem bei Weitem größten Theil nach zu den bedeutenden Werken Mozarts zählen.

Was die muſikaliſche Geſtaltung im Einzelnen betrifft, ſo war durch das Bedürfniß des Cultus durchgängig eine knappe Behandlung bedingt; die Textesworte mußten ungefähr ſowie in der kurzen Meſſe grade durch componirt werden. Eine breite Ausführung einzelner für den muſikaliſchen Ausdruck geeigneter Stellen war nicht geſtattet, ebenſowenig war ein nach dramatiſcher Charakteriſtik ſtrebendes Ausmalen gewiſſer Momente, wie es in neuerer Zeit mehrfach verſucht worden iſt, in dem Sinne damaliger Kunſtübung. Jeder einzelne Pſalm bildet vielmehr im Weſentlichen einen, in ſich zuſammenhängenden, feſt gegliederten Satz. Es kam alſo auch hier darauf an, nicht in einer fortlaufenden muſikaliſchen Darſtellung den einzelnen Worten des Textes zu folgen, jeder Beſonderheit ihren eigenen neuen Ausdruck zu geben und ſo in buntem Wechſel eine Fülle unzuſammenhängender muſikaliſcher Einfälle wie auf eine Schnur aneinander zu reihen; ſondern vielmehr für die bezeichnenden Momente des Textes Motive zu erfinden, welche in einer Weiſe charakteriſtiſch und bedeutend ſind, um eine weitere Ausbildung und Anwendung zu geſtatten, individuell unterſchieden und doch aus der gemeinſamen Grundauffaſſung des Ganzen hervorgegangen und deshalb innig mit einander verwandt. Dieſe Elemente zu einem wohl gegliederten Kunſtwerk zu organiſiren war die Aufgabe, bei deren Löſung ſich Verſtändniß und Beherrſchung der geſammten Technik unausgeſetzt mit dem lebendigen Schaffen durchdringen mußten; wie denn auch die Erfindung der einzelnen Motive ebenſowenig ohne die Conception des Ganzen denkbar iſt. Die klare Organiſation des Ganzen nach einfachen Geſetzen und die reiche Ausführung im Detail, welche Mozart in gleichem Maaße eigen ſind, bewähren ſich auch hier. Es ſind nicht etwa nur die ebenmäßige, kunſtvolle Verknüpfung der einzelnen Motive, die geſchickte Vertheilung derſelben, die intereſſanten Modificationen und Variationen derſelben, welche einen ſtets wohlthuenden Eindruck machen; bei genauerem Eingehen wird man erſtaunen, wie das, was nur als ein Erforderniß der einmal gewählten muſikaliſchen Form erſcheint und befriedigt, in der Regel ebenſo weſentlich dem charakteriſtiſchen Ausdruck des Gedankens dient und im innerſten Grunde auf der geiſtigen Auffaſſung beruht[23]. Dieſes Zuſammentreffen der Löſung verſchiedenartiger Bedingungen in einem Punkt, welches bei vollſtändigem Gelingen dem oberflächlichen Beobachter als ein glücklicher Zufall erſcheint, iſt das echte Siegel der künſtleriſchen Leiſtung. Wenn die Bewunderung noch geſteigert wird durch die Erwägung, wie einfach die Mittel ſind, durch welche ſo bedeutende Wirkungen erreicht werden, ſo lehrt freilich die nächſte Betrachtung daß eine ſolche Einfachheit, welche aus der Tiefe geſchöpft iſt, allein die Vereinigung und Durchbildung verſchiedener Elemente zu einem Ganzen möglich macht. Die Aufgabe iſt hier durch die Beſchaffenheit der Textworte nicht leicht gemacht, da die Pſalmen weder in der äußeren Form oder in der Art wie die Gefühle und Gedanken gegliedert ſind der muſikaliſchen Geſtaltung eine leicht faßliche Handhabe bieten, noch durch den Ausdruck im Allgemeinen die muſikaliſche Production beſtimmt anregen. Der Muſiker muß daher in nicht gewöhnlichem Grade ſelbſtthätig ſein, und es iſt alſo ſehr begreiflich, wenn er die Geſetze und Formen ſeiner

---

[22] Es dienen außer der Orgel (die nur einmal obligat auftritt) zwei Violinen mit dem Baß, Trompeten und Pauken (dieſe nur beim Dixit und Magnificat) und die mit dem Chor blaſenden Poſaunen zur Begleitung. Die Bratſchen gehen regelmäßig mit dem Baß; dagegen iſt — was früher äußerſt ſelten vorkommt — das Violoncello öfters vom Contrabaß getrennt. Einmal iſt auch ein ſehr einfaches Solofagott, und zwar ad libitum, gebraucht.

---

[23] Intereſſant iſt es die verſchiedenen Behandlungen der Doxologie (Gloria patri u. ſ. w.) mit einander zu vergleichen. Da am Schluß jedes Satzes dieſelben Worte wiederkehren, ſo hätte man wohl auf den Gedanken kommen können, ſie auch in derſelben muſikaliſchen Darſtellung zu wiederholen und durch dieſe Art von Refrain eine Beziehung der einzelnen Sätze zu einander herzuſtellen. Allein man hat ſie vielmehr ganz eng mit dem Text in Verbindung geſetzt, dem ſie angeſchloſſen ſind, um die Anwendung dieſer allgemeinen Formel auf den einzelnen Fall als eine durch deſſen beſondere Natur bedingte und ſie ſelbſt als eine dadurch ganz individuell beſtimmte zu charakteriſiren. Meiſtens wird daher ein Hauptmotiv des betreffenden Stücks der Doxologie angepaßt, und es iſt zum Erſtaunen, wie verſchiedenartig und doch in jedem Fall angemeſſen und ausdrucksvoll dieſe Worte muſikaliſch ausgedrückt werden.

Kunſt mit einer gewiſſen Schärfe handhabt, und ihnen — nicht den Geiſt und Sinn ſeines Textes, wohl aber die Faſſung des wörtlichen Ausdrucks hie und da unterwirft, ſoweit es ohne ſchädlichen Zwang geſchehen kann.

Um in die Reihe im Weſentlichen einander nahe verwandter Muſikſtücke Abwechslung zu bringen hatte ſich eine Norm gebildet, nach welcher die einzelnen in verſchiedener Weiſe behandelt wurden; eine Norm, welche nicht grade mit Nothwendigkeit aus der Beſchaffenheit der Texte hervorging, bei deren Feſtſtellung offenbar auch das äußerliche Beſtreben verſchiedenen Richtungen der Kunſtübung und des Geſchmacks zu genügen mitgewirkt hat, wie wir dies auch bei den Litaneien beobachtet haben.

Die beiden vollſtändigen Vespern aus den Jahren 1779 und 1780, beide in C-dur, ſind der Haltung und Arbeit nach einander ſehr ähnlich. Verſchiedene Stücke ſind in beiden mit größerer Vorliebe behandelt und daher von ungleichem Werth: im Ganzen dürfte man kaum eine beſtimmt über die andere ſetzen, doch iſt vielleicht die frühere im Allgemeinen etwas ſtrenger und ernſthafter. Die Entſtehungszeit der beiden Sätze der dritten — Dixit und Magnificat — iſt durch kein äußeres Zeugniß beſtimmt und es wäre möglich daß ſie ins Jahr 1776 oder 1777 gehörten; die Formen ſind etwas breiter und ausführlicher behandelt als in jenen beiden, denen ſie übrigens ſo nahe ſtehen, daß ſie am beſten ihnen beigeſellt werden.

Der erſte Pſalm Dixit Dominus iſt in einem lebhaft bewegten Satz dargeſtellt, deſſen Hauptcharakter Kraft und Würde iſt; bei gleicher Grundſtimmung iſt in der erſten Compoſition mehr Feuer und Glanz, in der zweiten mehr Ruhe und Milde hervortretend. Die Art der Behandlung kann man etwa der im Gloria und Credo der Meſſe vergleichen. Ohne eine ins Einzelne gehende und durchgeführte thematiſche Verarbeitung ſind doch gewiſſe Hauptmotive feſtgehalten und kommen in verſchiedener Art zur Geltung — namentlich machen ſich die lebhaften Figuren der Saiteninſtrumente in dieſer Weiſe geltend; ſie werden nicht allein harmoniſch verſchieden gewendet, ſondern auch contrapunktiſch — bald imitatoriſch, bald durch Combination verſchiedener Motive — bearbeitet. Ebenſo ſind die Singſtimmen frei und ſelbſtändig geführt, aber abgeſehen von einzelnen leichten Eintritten weſentlich harmoniſch behandelt; Soloſtimmen treten mitunter zwiſchen den Chor, ohne aber etwa merklich bevorzugt zu ſein. Das dritte Dixit Dominus iſt größer und feierlicher gehalten und zeigt nicht allein von Anfang her beſtimmtere contrapunktiſche Formen, ſondern das Gloria patri iſt ſelbſtändig behandelt, in einem langſameren einleitenden, und von den Worten Et in saecula saeculorum an in einem zwar kurzen, aber regelmäßig fugirten Satz mit einem hübſchen Orgelpunkt.

Der zweite Pſalm Confitebor tibi Domine iſt in der früheren Veſper ein Chorſatz mit untermiſchtem Solo, nur von der Orgel und den Saiteninſtrumenten begleitet (E-moll ¾), eine der ſchönſten und reifſten Compoſitionen Mozarts und durch die Innigkeit und Zartheit des Gefühls wie die ſchöne Einfachheit und Reinheit der Form der früher beſprochenen Meſſe in F-dur (I S. 473 ff.) am nächſten ſtehend. Allein dort iſt die Behandlung durchaus contrapunktiſch, und hier weſentlich harmoniſch. Ohne je ſchwülſtig oder unklar zu werden iſt hier eine Fülle der reichſten und überraſchendſten Harmonien ausgebreitet, durch den ſelbſtändigen Gang der Stimmen in lebendiger Bewegung und natürlicher Entwickelung, trotz der vielen Vorhalte und unerwarteten Wendungen immer klar und wohllautend und — was die Hauptſache iſt — immer der wahre und einfache Ausdruck der Stimmung[24]. Dieſe iſt zwar nicht die eines aufgeregten, ſelbſtquäleriſchen Bußfanatismus, wohl aber einer von dem ſchmerzlichen Gefühl der Schuld, die ſie zu bekennen ſich gedrungen fühlt, innerlich ergriffenen Seele; und das Maaßhalten im Ausdruck einer Stimmung, die gar leicht ins Sentimentale überſchlägt, trifft mit dem wunderbaren Ebenmaaß der Form im Einzelnen, wie im Ganzen — denn auch die Gliederung des Satzes iſt von großer Schönheit — vollkommen überein. Der entſprechende Satz in der zweiten Vesper hält mit dieſem den Vergleich nicht aus. Er hält im Allgemeinen die im erſten Satz angeſchlagene Stimmung feſt und ſteigert ſich zu höherem Ernſt, iſt auch ein durchaus tüchtiges und wohlklingendes Muſikſtück, das an ſeinem Platz gute Wirkung macht, allein von der eigenthümlichen, tief poetiſchen Schönheit jenes Satzes iſt hier nichts zu finden.

Am wenigſten von einer eigenthümlichen Färbung hat der dritte Pſalm Beatus Vir. Er iſt in beiden Vespern ein lebhafter, kräftiger, man kann faſt ſagen heiterer Satz, der dem Gloria oder Credo mancher Meſſen ziemlich nahe ſteht, ohne aber den Charakter des Ernſtes und der Würde in dem Maaße aufzugeben, wie es dort wohl der Fall iſt. Auch hier wechſeln Soloſtimmen mit dem Chor ab[25], ohne daß der Fluß in dem das Ganze fortgeht dadurch unterbrochen wird; in der früheren Compoſition ſind einige eigenthümlich ſchöne Effecte harmoniſcher Art, in der ſpäteren treten mitunter contrapunktiſche Wendungen hervor; eine lebhafte, rauſchende Begleitung in den Geigen iſt beiden gemein.

---

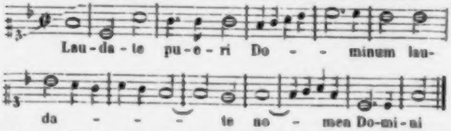
[24] Auch die einfache, aber mitunter in der ſchönſten Weiſe ſelbſtändig eintretende Begleitung, namentlich der Violinen, hebt die Wirkung des Ganzen ähnlich wie in jener Meſſe.

[25] In der zweiten Vesper iſt dem Soloſopran bei den Worten cornu eius exaltabitur eine lange Triolenpaſſage gegeben, was dort ſonſt nicht weiter vorkommt.

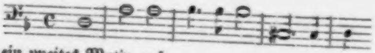
Wie in der Litanei die Worte Pignus futurae gloriae, ſo war in der Vesper der vierte Pſalm Laudate pueri zu einer ſtreng contrapunktiſchen Behandlung beſtimmt worden, und ein gründlicher Kirchencomponiſt mußte ſich hier ausweiſen. In der erſten Vesper iſt denn auch dieſer Pſalm ein tüchtiges Stück von contrapunktiſcher Arbeit. Er beginnt mit einem ſtrengen Canon, bald aber wird dieſe Form verlaſſen, und es folgt eine Reihe imitatoriſcher Sätze, zum Theil mit einem Cantus firmus, die in verſchiedener Weiſe bearbeitet und durch kurze freie mehr homophone Zwiſchenglieder mit einander verbunden, in einem langen Orgelpunkt ihren Abſchluß finden[26]. Ungleich höher geſpannt iſt die contrapunk-

---

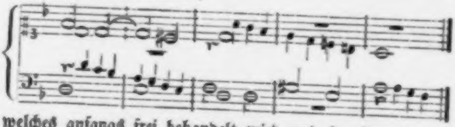
26) Die Form des Ganzen iſt ſehr eigenthümlich und abweichend von der ſtrengen Regelmäßigkeit welche bei Mozart vorherrſcht. Es beginnt mit einem unendlichen Canon; die 12 Takte lange Melodie des Soprans


Lau-da-te pu-e-ri Do - - minum lau-
da - - - te no - men Do-mi-ni

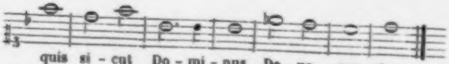
wird 8 Takte ſpäter vom Alt im Einklang vollſtändig nachgeahmt, dann folgt der Tenor in der Octave, dieſem der Baß im Einklang. Der Sopran nimmt nach Beendigung der Melodie dieſelbe wieder auf, Alt und Tenor folgen; der regelrechte Gang des Canons wird aber dann durch eine vollſtändige Finalcadenz unterbrochen, in der ſich alle Stimmen auf der letzten Schlußnote der Melodie des Baſſes vereinigen. Ein kurzes Thema, das der Baß jetzt einführt, wird von den übrigen Stimmen in gleicher oder Gegenbewegung nachgeahmt, und geht bald in einen kurzen mehr homophonen Satz über der in D-moll ſchließt. Hierauf ſetzt der Sopran mit einer neuen charakteriſtiſchen Melodie ein tiſche Kunſt in der zweiten Veſper, wo eine Reihe ſchwieriger Aufgaben, die in ſtreng geſchloſſener Form gelöſt werden, zuſammengedrängt ſind. Nach der erſten regelmäßigen Durchführung des Thema



tritt ein zweites Motiv auf

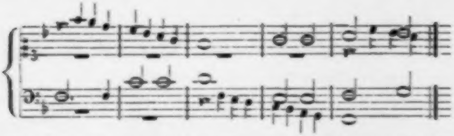


welches anfangs frei behandelt wird und in einen kurzen

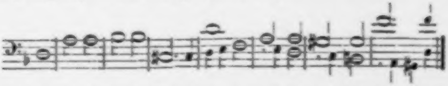


deren Anfangstakte von den übrigen Stimmen imitirt werden; anſtatt einer weiteren Durchführung tritt im Alt ein neues Thema ein, dem ein Gegenthema folgt, die beide mit einander imitirt werden; worauf der Alt eine neue Melodie anhebt, die als Cantus firmus von den übrigen Stimmen in Imitationen figurirt wird und in A-moll ſchließt. Darauf beginnt der Alt wieder mit dem obigen Thema des Sopran, aber in F-dur, der Sopran folgt mit dem zweiten, die imitatoriſche Figurirung aber macht bald einer ſchönen harmoniſchen Bearbeitung Platz, auf welche der dritte Satz folgt: die imitatoriſchen Stimmen ſind in demſelben Charakter gehalten, der Alt hat nun einen anderen Cantus firmus. Hieran ſchließt ſich endlich eine lange Coda, welche aus einzelnen Abſchnitten früherer Themen gebildet iſt, die auf mannigfache Art contrapunktiſch in Engführungen und Gegenbewegungen durchgearbeitet werden, und im Orgelpunkt auf der Dominante zum Abſchluß gelangt. Dabei iſt wohl zu bemerken, daß die Stimmen nicht allein ſtets ſelbſtändig, häufig bedeutend und charakteriſtiſch, ſondern auch ſangbar und wohlklingend geführt ſind. — Uebrigens vermuthe ich, daß die Melodien, welche als Cantus firmus auftreten, zum Theil wenigſtens Choraltönen entnommen ſind.

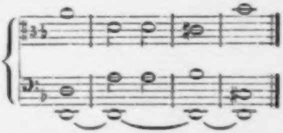
harmoniſchen Satz ausläuft, der nachher wieder als Zwiſchenglied verwendet wird. Hierauf werden beide Motive mit einander verbunden



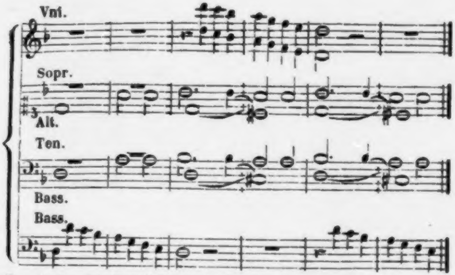
und zuſammen durchgeführt, worauf dieſer Abſchnitt in einer Engführung des Hauptthemas, indem die Geigen das Nebenmotiv aufnehmen, auf dem Dominantaccord ſchließt. Nachdem das Hauptthema wieder eingeſetzt hat, tritt die Umkehrung deſſelben als Gegenthema hinzu



und die regelmäßige Durchführung endet in den obigen Zwiſchenſatz, nach welchem nun das Thema und die Umkehrung zuſammen auf dem Grundton als Orgelpunkt auftreten



während die Geigen eine ſelbſtändige Begleitung ausführen. Nachdem die obige Engführung wieder auf den Dominantaccord geführt hat, treten in eigenthümlicher Steigerung beide erſten Motive zwiſchen die Singſtimmen und die Begleitung vertheilt auf



Ein freier Schluß führt die kunſtreiche Arbeit kräftig und bündig ans Ende.

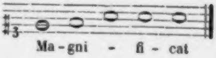
Wie zur Erholung von dieſer Anſtrengung wird der vierte Pſalm Laudate ~~pueri~~ als ein Soloſatz von gefälligem Charakter behandelt. In der früheren Vesper iſt es ein Sopranſolo mit obligater Orgel, das zwar nicht in der beſtimmten Arienform geſetzt, aber durch lange brillante Coloratur und die leichte Haltung des melodiöſen Theils mehr der weltlichen Muſik angehört als irgend ein Stück Mozartſcher Kirchenmuſik aus dieſen Jahren. Würdiger gehalten iſt dieſer Pſalm in der zweiten Vesper. Auch hier iſt es ein Sopranſolo von mildem und lieblichem Charakter, der ſich dem des Paſtorale nähert[27]; aber es iſt durchaus einfach gehalten, und erhält zum Schluß eine ſchöne Steigerung indem die Doxologie vom Chor geſungen wird.

mun

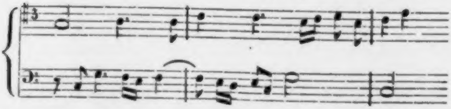
Der Lobgeſang der Maria (Magnificat anima mea), welcher den Schluß bildet, iſt ſeiner ganzen Beſchaffenheit nach für die muſikaliſche Darſtellung am geeignetſten; die Verbindung, in welche er hier durch eine beſtimmte Geſtaltung des Ritus mit den vorangegangenen Pſalmen geſetzt iſt, bedingt auch für ihn eine dem Umfang wie der Auffaſſung nach entſprechende Behandlung. Wir finden daher weder eine umfaſſende, die einzelnen Sprüche im Detail ausführende Bearbeitung, wie ſie ſonſt dem Magnificat von großen Meiſtern zu Theil geworden iſt, noch eine auf individuelle, dramatiſirende Charakteriſtik, zu welcher hier wohl die Veranlaſſung geboten wäre, hingerichtete Darſtellung, ſondern Alles iſt knapp und kurz behandelt und mit der beſtimmten Abſicht, ein Gegenſtück zum erſten Pſalm zu geben, wodurch das Ganze abgeſchloſſen würde. Dieſem entſpricht nicht allein der äußere Umſtand daß hier mit der erſten Tonart wieder Trompeten und Pauken eintreten, ſondern auch der verwandte Ausdruck der Stimmung und die techniſche Behandlung. Der lebendige und kräftige Ausdruck einer feſten und fröhlichen Zuverſicht, welcher beiden gemein iſt, wird natürlich hier dem Text gemäß geſteigert, da dort die Verheißung, hier der Dank für ihre Erfüllung ausgeſprochen wird, und demgemäß iſt auch die techniſche Behandlung, beſonders durch den erweiterten Gebrauch contrapunktiſcher Formen, bedeutender und lebendiger; im Ganzen aber herrſcht in beiden ein Ton und eine Farbe, und eine zuſammengedrängte, raſch zu Ende treibende Darſtellung. In dem Magnificat der beiden vollſtändigen Vespern ſind die Worte Magnificat anima mea Dominum in einem kurzen langſamen Satz als eine feierliche Einleitung behandelt; mit Et exultavit tritt ein lebhaftes Tempo ein, das bis zu Ende feſtgehalten wird, in welchem Chor und Solo in der ſchon bekannten Weiſe abwechſeln. Auch hier kann man die Beobachtung machen, daß charakteriſtiſches Hervorheben einzelner Momente in dem früheren Magnificat meiſt durch harmoniſche, im zweiten durch contrapunktiſche Mittel bewirkt wird. Ungleich größer angelegt und ausgeführt iſt das dritte Magnificat, welches dem dazu gehörigen Dixit entſpricht, aber ſich noch mächtiger als dieſes ausbreitet. Die Worte des Lobgeſanges ſelbſt ſind in einem großen Satz (Allegro moderato C) behandelt. Mozart hat aus dem dritten Choralton des Magnificat

---

[27] Ein Solofagott, das in einfach gehaltenen Tönen bald die Melodie unterſtützt, bald eine Mittelſtimme übernimmt, hebt dies noch mehr hervor.



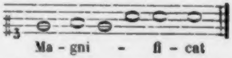
das Thema gebildet[28], mit welchem der Tenor beginnt, indem der Baß ſogleich mit einem Gegenthema dazu eintritt



Dies Thema bildet nun den Grundſtock des ganzen Satzes, indem es in ähnlicher Weiſe wie im Credo der Meſſe in F-dur geſchieht (I S. 475 f.), in verſchiedener contrapunktiſcher Behandlung zu kleinen Sätzen verarbeitet iſt, welche durch andere frei geſtaltete Zwiſchenglieder mit einander verbunden ſind. Die Doxologie iſt, wie beim Dixit, ſelbſtändig in zwei Sätzen behandelt. Der erſte langſame iſt durch eine figurirte Begleitung — die übrigens auch in dem Magnificat

---

[28] Der zweite Choralton des Magnificat



iſt, wie man ſieht, das Grundthema zu Mendelsſohns Lobgeſang, von ihm wahrſcheinlich mit Abſicht ausgewählt.

oft in eigenthümlicher Weiſe eingreift — belebt, der zweite iſt eine lebhafte, regelrecht durchgeführte Fuge[29].

14.

Dieſe Arbeiten in der Kirchenmuſik zeigen uns ein anhaltendes und erfolgreiches Streben auf einer bereits früher eingeſchlagenen Bahn ſelbſt unter ungünſtigen Umſtänden; auf ein neues Gebiet führen uns Mozarts Verſuche in der dramatiſchen Muſik.

Bei der außerordentlichen Neigung für die Bühne zu ſchreiben, welche er bei jeder Gelegenheit verrieth und die durch die mannigfachen Anregungen der Reiſe nur erhöhet war, werden wir uns nicht wundern, wenn ſelbſt die theatraliſchen Unternehmungen in Salzburg ihm eine erwünſchte Veranlaſſung zum Componiren boten. Als er wieder nach Hauſe kam, gab eine Schauſpielergeſellſchaft unter Böhms Direction dort Vorſtellungen; im Jahr 1780 finden wir Schikaneder[1] mit ſeiner wandernden Truppe, der

---

29) Unter den unvollendet gebliebenen Entwürfen Mozarts im Archiv des Mozarteums in Salzburg befinden ſich mehrere Anfänge eines Kyrie, die der Handſchrift und der Inſtrumentation nach, wie aus anderen Gründen dieſer Zeit angehören. Unter ihnen iſt beſonders bemerkenswerth der Anfang einer Meſſe mit obligater Orgel (Nr. 56), und der Anfang (zwei Blätter) eines Kyrie (Nr. 29), welches ſo ſtreng contrapunktiſch gearbeitet iſt, daß dieſe Meſſe, wenn ſie vollendet wäre, wohl zu den ausgearbeitetſten gehören würde. Aber dergleichen Compoſitionen auszuführen fehlte es ihm damals in Salzburg an Antrieb und Förderung.

1) Joh. Emanuel Schikaneder, geb. 1751 in Regensburg, der jüngſte von zwölf Geſchwiſtern, mußte ſchon als achtjähriger Knabe ſeinen Unterhalt durch Singen und Geigen erwerben; die Vorſtellungen einer wandernden Schauſpielergeſellſchaft, die er in Augsburg ſah, machten einen ſolchen Eindruck auf ihn, daß er ſich derſelben anſchloß, ſpäter die Pflegetochter des Principals heirathete und endlich die Direction der

mit der Mozartſchen Familie befreundet wurde[2] und ſchon damals Mozarts Talent für ſich zu benutzen verſtand[3]. Dieſen Aufführungen verdanken, obgleich die Zeit der Entſtehung nicht mehr genau zu ermitteln iſt, zwei größere Arbeiten ihren Urſprung.

Die erſte iſt die Muſik zu „Thamos, König in Egypten“, einem heroiſchen Drama von Gebler[4], deſſen Inhalt kurz anzugeben ſein wird, da es ſo gut wie verſchollen iſt[5]. Menes, König von Aegypten, iſt durch einen Empörer Rameſſes vom Thron geſtürzt und wie man allgemein glaubt um-

---

Truppe übernahm, mit welcher er in Oeſterreich umherzog, bis er nach Wien kam, wo er uns wieder begegnen wird.

[2] Leop. Mozart ſchreibt ſeinem Sohn nach München (16. Nov. 1780), daß Schikaneder ſich auch an ihrem Bölzlſchießen betheilige und ihnen für drei Perſonen Eintritt gebe. Die Schweſter ſchreibt ihm ebendahin die ausführlichſten Berichte über die Aufführungen und Leiſtungen der Schikanederſchen Truppe (30. Nov. 9. Dec. 1780).

[3] Wolfgang hatte verſprochen ihm eine Arie zu componiren, die noch nicht fertig war, als er des Idomeneo wegen nach München reiſte; vom Vater gemahnt ſchrieb er mitten unter dem eifrigſten Arbeiten am Idomeneo auch dieſe Arie und ſchickte ſie nach Salzburg (22. Nov. 1780).

[4] Tob. Phil. Freih. v. Gebler, geb. 1726, trat 1758 in öſterreichiſche Dienſte und ſtarb 1786 als Geheimer Rath und Vicekanzler der böhm. öſterr. Hofkanzlei. Er betheiligte ſich ſeit 1760 mit Eifer an der Reformation des Theaters in Wien und ſchrieb, um als ein angeſehener Beamter mit einem guten Beiſpiel voranzugehen und, wie er an Klotz ſchreibt (Briefe an Klotz II S. 3), „andere und fähigere Genies zum Schreiben aufzumuntern“ eine Reihe dramatiſcher Stücke, welche viel gegeben wurden. Er „brauchte in ſeinen Stücken alle Fügſamkeit bald in den antiken Geſchmack, bald in den Diderotiſchen am bürgerlichen Trauerſpiel, und immer in die moraliſche Delikateſſe jener Zeit, um ſeine Schreibereien zu empfehlen, deren er von 1770—1778 alle Jahr drei bis vier Stücke lieferte“ (Gervinus Geſch. der poet. Nat. Litt. IV S. 590).

[5] Es iſt gedruckt in des Freih. v. Gebler theatraliſchen Werken (Prag und Dresden 1772 f.) III S. 305 ff.

gekommen; er lebt aber unter dem Namen Sethos als Oberprieſter des Sonnentempels, nur ein Prieſter Hammon und der Feldherr Phanes wiſſen um das Geheimniß. Nach dem Tode des Rameſſes iſt ſein Sohn Thamos Erbe des Throns; der Tag iſt gekommen, wo er, mündig geworden, mit dem Diadem geſchmückt werden und ſich eine Gemahlin wählen ſoll. Vergebens ſuchen die Freunde Menes zu beſtimmen, daß er ſeine Anſprüche auf den Thron geltend mache, er will dem edlen Jüngling, den er achtet und liebt, nicht entgegen treten. Aber Pheron, ein Fürſt und Vertrauter des Thamos, hat gegen ihn im Bunde mit Mirza, der Vorſteherin der Sonnenjungfrauen, eine Verſchwörung angeſtiftet und bereits einen Theil des Heeres gewonnen. Tharſis, die Tochter des Menes, welche von Allen (auch von ihrem Vater) todt geglaubt wird, iſt von Mirza unter dem Namen Sais erzogen; ſie ſoll als die rechtmäßige Thronerbin ausgerufen werden, und da ſie dann ihren Gemahl zu wählen das Recht hat, ſo will Mirza ſie im Voraus für Pheron gewinnen. Da ſie entdeckt daß Sais den Thamos liebt, — ſo wie dieſer ſie — verleitet ſie dieſelbe durch eine Täuſchung zu dem Wahn, daß Thamos vielmehr ihrer Geſpielin Myris ſeine Neigung ſchenke, und Sais iſt edelmüthig genug ihre Liebe und die Hoffnung auf den Thron der Freundin zu opfern. Ebenſo edelmüthig weiſt Thamos jeden Verdacht gegen Pheron zurück und überträgt ihm vielmehr den Oberbefehl. Da nun die Zeit der Ausführung naht, entdeckt zuerſt Pheron dem Sethos, den er für einen treuen Anhänger des Menes und demnach für einen Feind des Thamos hält, das Geheimniß wer Sais ſei und ſeine Pläne; dieſer trifft ſogleich in der Stille Vorbereitungen um Thamos zu retten. Auch Sais wird darauf durch Mirza und Pheron, nachdem ſie mit einem Eid Schweigen gelobt hat, in das Geheimniß eingeweiht und ſoll erklären daß ſie Pheron wählen werde. Da ſie eine beſtimmte Antwort ablehnt, ſpricht Pheron gegen Mirza ſeinen Entſchluß aus im äußerſten Fall ſich des Thrones mit Gewalt zu bemächtigen. Sais, die ſich von Thamos nicht geliebt glaubt und ihn deshalb nicht zum Gemahl wählen, aber auch ihn nicht vom Thron ſtoßen will, thut das feierliche und unwiderrufliche Gelübde ſich dem Dienſt der Sonne als Jungfrau zu weihen; Thamos kommt dazu, und nun entdeckt ſich zu ihrem Leid ihre gegenſeitige Liebe. Sethos, der zu ihnen tritt, klärt jetzt Thamos über die Treuloſigkeit Pherons auf, ohne ihm die Herkunft der Sais zu entdecken. Pheron, den die ſich verbreitende Nachricht daß Menes noch lebe beſtürzt macht, kommt um mit Sethos Rath zu pflegen und bleibt feſt bei ſeinem verrätheriſchen Plan. In feierlicher Verſammlung ſoll Thamos als König beſtätigt werden, da beweiſt Mirza daß Sais die todt geglaubte Tharſis und die Erbin des Thrones ſei: Thamos iſt der erſte, der ihr als Königin huldigt. Als ſie darauf gedrängt wird zwiſchen Thamos und Pheron zu wählen erklärt ſie daß ſie durch ein Gelübde gebunden und Thamos der nächſte dem Thron ſei. Nun ruft Pheron ſeine Anhänger zu den Waffen, als Sethos dazwiſchen tritt und ſich als Menes zu erkennen giebt: Alles ſtürzt ihm in freudiger Rührung zu Füßen, Pheron wird entwaffnet und abgeführt, Mirza erſticht ſich ſelbſt. Menes entbindet als Herrſcher und Vater Sais ihres Gelübdes, vereint ſie mit Thamos und hebt beide auf den Thron. Den Beſchluß macht die Botſchaft, daß Pheron unter Gottesläſterungen vom Blitz erſchlagen ſei[6].

---

[6] Gebler hatte im Januar 1773 Wieland den erſten Act mitgetheilt, der ihn in Weimar vorlas und dem Verfaſſer nicht nur bezeugt daß er das lebhafteſte Verlangen nach dem Ganzen hervorrief, ſondern dieſes günſtige

Zu dieſem Drama hatte Mozart zunächſt vier Inſtrumentalſätze geſchrieben, welche zwiſchen den Aufzügen, und einen, welcher zum Schluß des Ganzen geſpielt werden ſollte[7]. Es war kein neuer Gedanke zu bedeutenden Dramen eine entſprechende Muſik zu componiren ſtatt der damals wie heute gewöhnlich zu Anfang und in den Zwiſchenacten ohne verſtändige Wahl abgeſpielten gleichgültigen oder ſtörenden Inſtrumentalſätze. Schon Scheibe[8] hatte im Jahr 1738 für das

---

Urtheil ausführlich begründet (Auswahl denkw. Briefe von Wieland II S. 14 ff.). Nachdem er den dritten Band von Geblers Werken erhalten, konnte er ſich nicht enthalten ihm ſogleich ſeinen „lebhaften Beifall zuzujauchzen“; ſeine nicht geringe Erwartung war bis zur Bewunderung übertroffen, es verlangte ihn das Drama bald aufgeführt zu ſehen (ebend. S. 26 f.). Bald nachher ſchrieb er ihm aber doch (ebend. S. 27 f.): „Was wir wünſchen iſt, daß Ew. Hochwohlgeboren im fünften Act einige Veränderungen machen, Ihren Böſewicht Pheron nicht in Gottesläſterungen ausbrechen, und auf dieſe keinen rächenden Donner fallen laſſen wollten. Solche Exhibitionen ſind zu wenig natürlich und bringen einem wider Willen die Zeiten, da Doctor Fauſt noch das Lieblingsſtück unſerer Nation war, ins Gedächtniß. Ueberhaupt iſt es, wenn Sie mir erlauben wollen ganz frey von der Bruſt zu reden, ein Fehler Ihrer Trauerſpiele, daß Ihre tugendhaften Leute ganz idealiſch und Ihre Laſterhaften ganz Teufel ſind.“

[7] Daß die Muſik zum König Thamos während des Aufenthalts in Salzburg 1779 und 1780 geſchrieben worden iſt ergiebt ſich theils aus der Handſchrift und dem Papier der Originalpartitur (André Verz. 48) und der Behandlung des Orcheſters mit Sicherheit, theils erhält es Beſtätigung durch eine Aeußerung Mozarts von Wien aus an ſeinen Vater (15. Febr. 1783): „Es thut mir recht leid, daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! Dieſes Stück iſt hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur bloß der Muſik wegen aufgeführt werden, und das wird wohl ſchwerlich gehen. — Schade iſt es gewiß!“

[8] Joh. Ad. Scheibe, geb. in Leipzig 1708, ſeit 1740 Kapellmeiſter in Kopenhagen, ſtarb dort 1776; mehr durch theoretiſche und kritiſche Schriften als durch ſeine Compoſitionen bekannt.

Theater der Neuberin Muſik zum Polyeukt und Mithridat geſchrieben und ſich dann ausführlich über dieſe Gattung von Muſik erklärt[9], ihm waren Hertel[10] mit der Muſik zu Cronegks Olint und Sophronia und andere gefolgt, unter ihnen

---

[9] Scheibe krit. Muſicus St. 67 S. 641 ff. Seine Hauptvorſchriften ſind: „Alle Symphonien zu Trauerſpielen müſſen prächtig, feurig und geiſtreich geſetzt ſein. Inſonderheit aber hat man den Charakter der Hauptperſon und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach ſeine Erfindung einzurichten. — Die Anfangsſymphonie muß ſich überhaupt auf das ganze Stück beziehen, zugleich aber muß ſie auch den Anfang deſſelben vorbereiten und alſo mit dem erſten Auftritt überein kommen. Sie kann aus zweenen oder dreyen Sätzen beſtehen, nachdem es der Componiſt für gut befindet. — Die Symphonien, welche zwiſchen die Aufzüge zu ſtehen kommen, müſſen ſich nach dem Schluſſe des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten. Sie müſſen alſo beide Aufzüge mit einander verbinden und die Zuſchauer gleichſam unvermerkt aus einer Gemüthsbewegung in die andere führen. Es iſt dahero ſehr gut, wenn man allemal zweeen Sätze macht. Doch iſt ſolches nur allein nöthig, wenn die Affecten einander allzuſehr entgegen ſind; ſonſt kann man wohl auch nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge hat, damit die Lichter können geputzt werden. — Wenn endlich der Schluß des Schauſpiels erfolget iſt, ſo muß die darauf folgende Symphonie auf das genaueſte mit demſelben übereinſtimmen, um die Begebenheiten den Zuſchauern deſto nachdrücklicher zu machen. — Da die Muſik zu den Schauſpielen bloß allein aus Inſtrumenten beſteht, ſo iſt auch leicht zu urtheilen, daß eine Veränderung derſelben allerdings nöthig iſt, damit die Zuſchauer deſto gewiſſer in der Aufmerkſamkeit erhalten werden. Es iſt aber beinahe eine Nothwendigkeit, daß die Anfangsſymphonie ſehr ſtark und vollſtändig iſt und alſo deſto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Inſtrumente muß alſo vornehmlich in den Zwiſchenſymphonien erſcheinen. Man muß aber wohl urtheilen welche Inſtrumente ſich am beſten zur Sache ſchicken, und womit man dasjenige am gewiſſeſten ausdrücken kann, was man ausdrücken ſoll.“

[10] Joh. Chriſt. Hertel, geb. 1699 in Oettingen, war ſeit 1720 in Eiſenach angeſtellt, wurde 1742 Concertmeiſter in Strelitz und ſtarb dort 1756.

Agricola[11] mit einer Muſik zur Semiramis (nach Voltaire), welche Leſſing einer Analyſe würdig geachtet hat[12]. Auch in Salzburg hatte M. Haydn im Jahr 1777 eine Muſik zur Zaire gemacht, welche mit großem Beifall aufgenommen war[13].

Die Muſik zum König Thamos[14] hat auffallend genug keine Ouverture, was vielleicht darin ſeinen Grund hat daß das Drama mit einem Chor beginnt, alſo ſchon mit Muſik eingeleitet wird und durch eine Ouverture nicht noch verlängert werden ſollte[15]. Jeder Entreact ſchließt ſich an die

---

[11] Joh. Fr. Agricola, ſeit 1739 Kapellmeiſter in Berlin, wo er 1774 ſtarb.

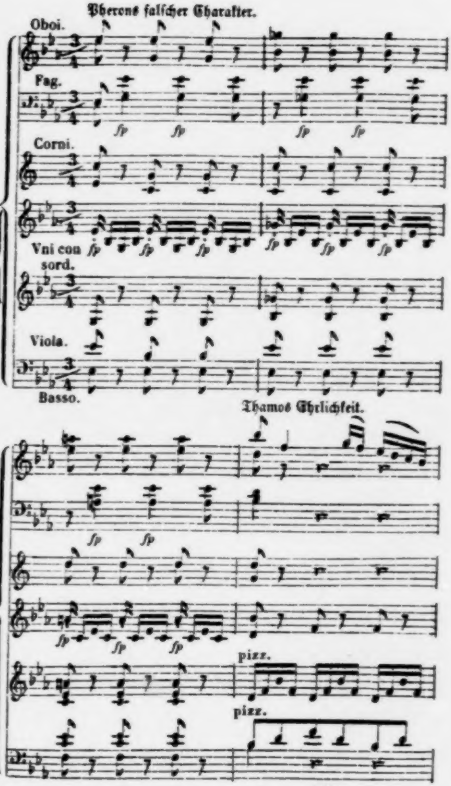
[12] Leſſing hamb. Dramat. St. 26 f. (Werke VI S. 115 ff.). Leſſing erklärt ſich namentlich dawider, daß die Zwiſchenmuſik auch auf den folgenden Act vorbereiten ſolle, und verlangt daß ſie nur das ausführe und abſchließe, was bereits vorangegangen iſt. Es wäre von Intereſſe Leſſings Betrachtungen vom heutigen Standpunkt der Inſtrumentalmuſik aus genauer zu würdigen.

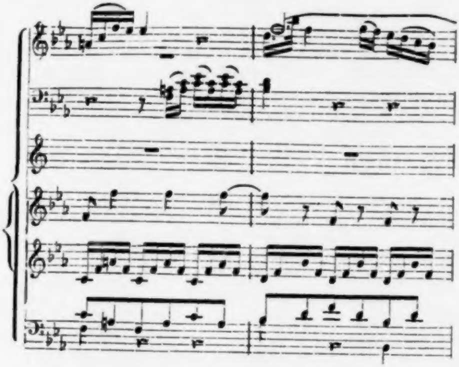
[13] I S. 431. „Die Zwiſchenmuſiken von Haydn [zur Zaire] ſind wirklich ſchön“ ſchreibt Leop. Mozart (6. Oct. 1777). „Unter einem Act war ein Arioso mit Variationen für Violoncell, Flauti, Oboe etc., und ohngefähr da eben eine piano Variation vorausging, trat eine Variation mit der türkiſchen Muſik ein, welches ſo gähe und unvermuthet kam, daß alle Frauenzimmer erſchraken und ein Gelächter entſtand. Zwiſchen dem vierten zum fünften Act war ein Cantabile, wo immer das engliſche Horn dazwiſchen ein Recitativ hatte, und dann das Arioso wieder eintrat, welches ſehr mit der vorhergehenden traurigen Scene der Zaire und dem folgenden Act übereinkam.“

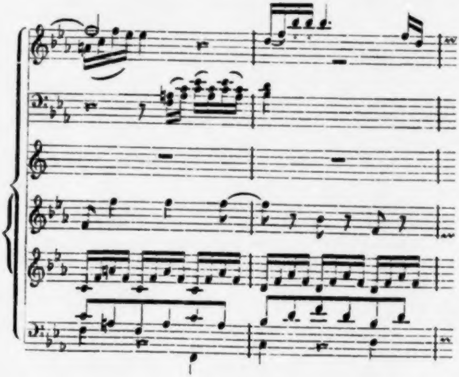
[14] Die Originalpartitur iſt bei André Verz. 48.

[15] Man könnte vielleicht vermuthen, daß die S. 349 erwähnte Ouverture zu dieſem Schauſpiel beſtimmt geweſen ſei und dann wäre man über die Zeit der Compoſition beſtimmt unterrichtet. Allein ſie iſt auf ganz anderem Papier geſchrieben als die übrigen Inſtrumentalſätze, wofür kein Grund iſt — denn daß für die Chöre ein anderes Format genommen iſt war der vielen Stimmen wegen nothwendig —; Mozart iſt auch in dieſen äußerlichen Dingen ordentlich und ſauber. Auch dürfte man wohl erwarten daß die Ouverture zu König Thamos von der feierlichen Würde, welche die Chöre charakteriſirt, etwas aufgenommen haben würde; übrigens wäre ſie nicht unpaſſend.

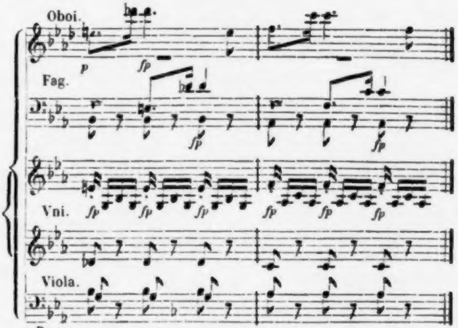
Schlußſcene des vorhergehenden Acts an und ſucht die in derſelben erregten Empfindungen muſikaliſch auszudrücken; Mozart hat jedesmal kurz darüber geſchrieben was ihm das leitende Motiv war. So ſteht über dem erſten Satz: „Der erſte Akt ſchließt mit dem genommenen Entſchluß zwiſchen Pheron und Mirza den Pheron auf den Thron zu ſetzen.“ Auf die Schlußworte der Mirza: „Mirza iſt ein Weib und zittert nicht. Du ein Mann: herrſche oder ſtirb!“ fällt das Orcheſter mit drei feierlichen, durch Pauſen gehobenen Accorden ein; dann beginnt ein unruhig bewegtes Allegro (in C-moll). Dieſes hat allerdings etwas von einem aufregenden Geſpräch und wer im Theater ſaß konnte wohl Mirza als die den Pheron aufſtachelnde, leidenſchaftliche Frau in demſelben heraushören; übrigens iſt die Charakteriſtik — was bei einer ſo allgemein gehaltenen Situation nicht zu verwundern iſt — nicht ſehr bedeutend. Bemerkbar iſt nur daß die einzelnen Glieder der Motive kürzer und contraſtirender ſind als ſonſt gewöhnlich bei Mozart, übrigens haben wir einen in gewöhnlicher Weiſe geordneten, nur nicht ausgeführten Satz in zwei Theilen mit einer Coda vor uns. Der zweite Entreact hat womöglich eine noch allgemeinere Aufgabe. „Thamos guter Charakter zeigt ſich am Ende des zweiten Aufzugs; der dritte Act fängt ſich mit Thamos und dem Verräther Pheron an“ — mit jener Unterredung, wo Thamos dem Pheron ſeinen feſten Glauben an deſſen Treue ausſpricht und ſeinetwegen auf Sais verzichtet, während dieſer fortfährt zu heucheln. Auch hier hat Mozart einen ganz ähnlich gegliederten zweitheiligen Satz (Andante, B-dur) geſchrieben, allein er hat zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Charakter der beiden Perſonen durch beſtimmte Motive zu charakteriſiren, die er auch durch Ueberſchriften bezeichnet


Pherons falſcher Charakter.
Oboi.
Fag.
fp
fp
fp
fp
Corni.
fp
fp
fp
fp
fp
fp
Vni con sord.
Viola.
Basso.
Thamos Ehrlichkeit.
fp
fp
fp
fp
fp
pizz.
pizz.





Man ſieht leicht daß der muſikaliſche Contraſt die Hauptſache iſt und daß die Charakteriſtik der Stimmung wiederum eine ſehr allgemeine iſt, ganz abgeſehen davon daß Ehrlichkeit und Falſchheit muſikaliſch nicht auszudrücken ſind, — was auch Mozart trotz ſeiner naiven Ueberſchriften ſchwerlich ſo gemeint hat. Die Unzulänglichkeit ſolcher Charakteriſtik zeigt ſich auch im zweiten Theil, wo beide Charaktere zuſammen geſtellt werden



Hier iſt der Ausdruck der Empfindung noch allgemeiner geworden, wenn ſie gleich durch einzelne Momente des Geſprächs angeregt iſt, und wir haben hier die muſikaliſche Ausbildung der einmal gegebenen Motive vor uns, nicht den Verfolg einer dramatiſchen Situation; anders kann freilich der Muſiker auch gar nicht verfahren. Günſtiger ſtellte ſich die Aufgabe beim dritten Entreact. Hier ſchließt ſich die Muſik zunächſt an die letzte Scene an — „der dritte Aufzug ſchließt mit der verrätheriſchen Unterredung der Mirza und des

Pheron" — in einem wild bewegten, ſtark accentuirten Allegro, das aber bald abbricht und verhallt. Damit wendet die Muſik ſich dem Anfang des vierten Actes zu, welcher mit dem Gelübde beginnt, welches die getäuſchte Sais ablegt. Hier gewahrt man deutlich den Einfluß der Melodramen auf Mozart; denn er verfolgt mit ſeiner Muſik den ganzen Monolog der Sais[16] in ſeinen einzelnen Wendungen (die jedesmal durch eine Ueberſchrift angedeutet ſind), ſo daß man zweifeln könnte, ob er nicht an wirklich melodramatiſchen Vortrag gedacht habe; allein es ſind keine Pauſen für die Reden gelaſſen, und der Fluß des muſikaliſchen Vortrags geht, obgleich in dem nicht ſehr langen Satz das Tempo öfter wechſelt, ununterbrochen fort. Merkwürdig iſt es, daß trotz dieſer Zertheilung in einzelne Momente doch der ganze, ausdrucksvolle Satz Zuſammenhang und Einheit, und den durchweg feſtgehaltenen Charakter einer zarten Anmuth hat, welche einer ſchüchternen Jungfrau wohl entſpricht. Uebrigens iſt

---

16) Der Monolog lautet ſo — ich habe die Worte hervorgehoben, welche Mozart den einzelnen Stellen der Muſik beigeſchrieben hat —

Sais (ſieht ſich um ob ſie allein iſt): Niemand iſt da. Des Tempels Thüren ſind geſchloſſen. *Nichts hindert den Vorſatz.* (nachdenkend) Aber darf ich ihn vollziehen? Gehört Sais ſich ſelbſt an? [*geräth in Zweifel.* Moz.] — *O Menes*, *iſts wahr* daß dein Blut in dieſen Adern ſtrömt, ſo wirf jetzt von den Wohnungen der Unſterblichen einen Blick auf deine Tochter herab! Zertheile die Dunkelheit, die ſie umgiebt! Zeige ihr, was Egyptens Wohl von ihr fordert! — *Ja ſchon hörſt du mich!* ſchon belebt ſich mein Vorſatz aufs neue. Du ſelbſt, ja du flößteſt mir ihn ein. — *Ich! das Werkzeug* treuloſer Verräther? Durch mich dem beſten Fürſten der Scepter entriſſen? — *Nein! er bleibe in ſeinen Händen!* — *Kann nicht mit ihm die Tochter* des Menes auf dem Throne ſitzen, ſo ſoll kein anderer ſie darauf erheben. — *Ja es ſey!* ich lege das feierliche Gelübde ab! Egyptens Gottheit nimm es auf! Sonne! ich weihe mich zu deiner Prieſterin! [*Das Gelübde.* Moz.]

nicht zu verkennen, daß grade dieſen Satz, der die erſte Scene vollſtändig vorwegnimmt, der Leſſingſche Vorwurf am meiſten trifft, obwohl er an ſich der anſprechendſte und wohl auch der gelungenſte iſt. Der vierte Entreact iſt wiederum ein lebhafter Satz (Allegro vivace assai), der die „allgemeine Verwirrung“ ſchildern ſoll, mit welcher der vierte Aufzug ſchließt; und allerdings läßt ſich in dem unruhig bewegten Motiv mit dem ein anderes würdig gehaltenes zuſammengeſtellt iſt der Gegenſatz der Verſchwörer und des Thamos mit ſeinen Anhängern erkennen, aber auch nur unter der Vorausſetzung daß man von dem unterrichtet iſt, worauf die Muſik deutet. Dies iſt freilich bei den Zuhörern im Theater, welche die Kenntniß der factiſchen Vorausſetzungen von der Bühne her der Muſik entgegenbringen, der Fall, und da für dieſe eine ſo allgemein gehaltene Charakteriſtik ausreicht, ſo erfüllt dieſe Muſik ihren nächſten Zweck. Dieſer Zweck aber — das darf man nicht überſehen — iſt ein für die Muſik als eine ſelbſtändige Kunſt untergeordneter; er bindet ſie an Vorausſetzungen, die außerhalb ihres Weſens liegen und deren Kenntniß doch für die richtige Auffaſſung unerläßlich iſt, weil ſie eine Darſtellung veranlaſſen, die im Einzelnen willkührlich und übertrieben erſcheinen müßte, wäre ſie nicht durch jene äußere Veranlaſſung gerechtfertigt; die Muſik wird alſo dadurch in eine viel ſtärkere Abhängigkeit gebracht als durch die Worte eines zu componirenden Textes, ohne die Vortheile, welche die unmittelbare Verſtändlichkeit des Wortes bringt, zu gewinnen[17]. Der Schlußſatz ſchildert „Pherons Verzweif-

---

17) Auch die durch äußere Verhältniſſe gebotene Beſchränkung auf einen ſo geringen Umfang iſt kein günſtiger Umſtand, da in der Regel die innere Bedeutung und Macht der dramatiſchen Situation, welche der muſikaliſchen Darſtellung zu Grunde liegt, im umgekehrten Verhältniß zu dem

lung, Gottesläſterung und Tod“; da dieſe Stimmung mit einem furchtbaren Donnerwetter zuſammenfällt, ſo lehnt ſich die muſikaliſche Charakteriſtik zunächſt hieran an, ohne — wie ſchon die Ueberſchrift beweiſt — eine eigentliche Detailmalerei zu beabſichtigen; es iſt ein wildkräftiger Satz von einer der Aufgabe ganz entſprechenden Wirkung[18].

Man kann nicht verkennen daß Mozart ſich mit einem gewiſſen Behagen an die Aufgabe gemacht hat, durch die Inſtrumentalmuſik ſo im Detail zu charakteriſiren, wie ihn denn in Mannheim die analoge Verwendung derſelben im Melodrama ſo ſehr eingenommen hatte, und doch überwiegt bei ihm faſt überall das Moment der muſikaliſchen Geſtaltung. Im Weſentlichen werden die Eindrücke, welche ihm das Drama giebt, für ihn nur Impulſe die einzelnen Motive eines nach den muſikaliſchen Normen gegliederten Satzes etwas ſchärfer zu betonen und miteinander in Contraſt zu ſetzen; ſie wirken alſo nicht weſentlich anders auf ihn als überhaupt die Erſcheinungen der Außenwelt, die ſeine Productionskraft anregen, und im Allgemeinen tritt daher die ſpecifiſche Charakteriſtik der dramatiſchen Situation vor der muſikaliſchen Geſtaltung zurück. Davon muß freilich ein Theil dem Drama ſelbſt zugeſchrieben werden, das durch ſeine Cha-

---

Raume ſteht, in welchem die Muſik ſich ausbreiten darf. — Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß es nicht die Meinung iſt, als dürfe die Muſik eine ſolche Verbindung mit der dramatiſchen Poeſie überhaupt nicht eingehen; nur auf die eigenthümliche Beſchränkung ſollte hingewieſen werden, der ſie ſich unterwerfen muß, welche alſo auch eigenthümliche Geſichtspunkte für den Künſtler wie für den Beurtheiler bedingt.

18) Das Orcheſter für dieſe Sätze iſt das gewöhnliche Salzburger; außer den Saiteninſtrumenten ſind regelmäßig Oboen, Fagotts und Hörner, und bei drei Entreacts (I. IV. V) auch Trompeten und Pauken angewendet. Die Behandlung deſſelben entſpricht der ſchon mehrfach charakteriſirten Weiſe.

rakter- und Situationszeichnung dem Componiſten gar wenig mächtige und beſtimmt wirkende Anregung bietet; eine überwältigende dichteriſche und dramatiſche Kraft hätte ohne Zweifel noch eine andere Muſik hervorgerufen. Allein man darf nicht vergeſſen, daß wenn ein ſolches Drama damals Beifall und Theilnahme fand[19], wenn es Mozart zu ſeiner Compoſition veranlaßte, wir darin ein Zeugniß haben für die Richtung des Geſchmacks jener Zeit. Shakeſpeare und Göthe hatten damals die geiſtige Atmoſphäre, in welcher Mozart groß geworden war, noch nicht durchdrungen; durch die Poeſie mußte die Forderung einer das individuellſte Leben zur Anſchauung bringenden Charakteriſtik erſt ausgeſprochen und erfüllt werden, ehe dieſelbe auf dem Gebiet der Muſik ſich geltend machen konnte[20].

Gebler hat ſeinem Drama noch eine beſondere Würde zu geben geſucht, indem er Chöre in demſelben anbrachte; wobei ihm Racines Athalia wohl zum Vorbild gedient haben mag. Das Schauſpiel beginnt mit einem feierlichen Opfer im Sonnentempel, an welchem die Prieſter und Sonnenjungfrauen Theil nehmen und während deſſelben eine Hymne an die Gottheit ſingen; ebenſo wird zu Anfang des fünften Aufzugs die Krönung des Königs durch ein Opfer eingeleitet, bei welchem die Prieſter und Jungfrauen wiederum eine

---

19) Es wurde, wie ich bei Wieland (Auswahl denkw. Briefe II S. 30) ſehe, gleich ins Franzöſiſche und im Jahr 1780 von J. L. von Berghoff, Secretär des Fürſten Colloredo, in Wien ins Italiäniſche überſetzt. Ein prächtig gebundenes Exemplar dieſer Ueberſetzung, das wahrſcheinlich an den Erzbiſchof gelangt war, liegt Mozarts Partitur bei; wahrſcheinlich dachte er daran die italiäniſche Ueberſetzung ſeinen Chören unterzulegen.

20) Schon deßhalb habe ich es abſichtlich vermieden hier auf eine Parallele mit Beethovens Muſik zum Egmont einzugehen.

Hymne ſingen[21]. Dieſe Chöre haben Mozart zu großartigen und mit allem Glanz auch der äußeren Mittel ausgeſtatteten Compoſitionen Veranlaſſung gegeben; es ſind die allgemein bekannten Hymnen mit lateiniſchem Text, welchen er ſelbſt ihnen ſpäter untergelegt hat, und dem dann wieder eine deutſche Ueberſetzung ſubſtituirt worden iſt[22]. Das Urtheil über Auffaſſung und Stil derſelben wird natürlich etwas anders ausfallen, wenn man weiß daß dieſe Chöre für das Theater beſtimmt waren als wenn man ſie für Kirchenmuſik hält, und doch haben grade dieſe Hymnen, die durch unzählige Aufführungen in Kirchen weit verbreitet ſind, als Hauptzeugen für Mozarts Richtung in der Kirchenmuſik dienen müſſen. Ohne Frage ſind ſie ihrer ganzen Auffaſſung nach groß-

---

21) Gebler hatte die in Wien zur Aufführung beſtimmte Compoſition der Chöre an Wieland geſchickt, der darüber (19. Mai 1774) ſchreibt: Unſer, wie ich glaube, in ſeiner Art unvergleichliche Schweitzer hat in dieſer Muſik viel Schönes und überhaupt in dem Verfaſſer derſelben eine große Anlage gefunden, wiewohl er gleich errieth, daß er noch ein Anfänger ſein müſſe.“ Wer dieſer talentvolle Anfänger ſei iſt nicht bekannt; daß nicht etwa Mozart gemeint ſei, — obwohl derſelbe im Sommer 1773 in Wien war (I S. 273 f.) — wird Jedem ein Blick auf die Chöre zeigen. — Bei Simrock in Bonn ſind „Zwei Chöre zu dem Schauſpiel Thamos von Mozart im Clavierauszuge von C. Zulehner“ erſchienen. Dieſe ſind aber von den in Mozarts Handſchrift noch vorhandenen Compoſitionen völlig verſchieden und, da es nicht wahrſcheinlich iſt daß er dieſelbe zu verſchiedenen Zeiten mehrmals componirt hat, gewiß nicht von ihm, was auch durch die Compoſition ſelbſt beſtätigt wird. Zulehner hat ſich durch den Eifer, womit er Mozarts Werke ſammelte, ein unbeſtreitbares Verdienſt erworben; allein daß er dabei nicht mit der nöthigen Kritik verfuhr haben wir ſchon wahrgenommen (I S. 672), und wird ſich noch ferner beſtätigen. Wahrſcheinlich iſt eine namenloſe, für irgend eine Bühne beſtimmte Compoſition, weil man wußte, daß auch Mozart eine ſolche geſchrieben habe, ohne nähere Prüfung ihm beigelegt.

22) Das Nähere ſ. Beilage XV.

artiger, freier, bedeutender als irgend eine ſeiner Meſſen aus dieſer Zeit, weil er ſich hier nach keiner Seite hin durch irgendwelche Convention gebunden fühlte; ein feierlicher Gottesdienſt wurde auf der Bühne vorgeſtellt, der Ausdruck der Ehrfurcht vor dem höchſten Weſen erhielt durch das ägyptiſche Coſtüm eine eigenthümliche Färbung, welche die Phantaſie anregte: ſo ſuchte er dieſe Empfindung auch muſikaliſch mit möglichſter Wahrheit und Kraft wieder zu geben. Aber er war ſich wohl bewußt, daß es ſich um dramatiſchen Ausdruck handle; daher iſt nicht allein in den Formen alles vermieden was direct an die Kirche erinnern könnte — jetzt liebt man derartige Anſpielungen als Mittel der Charakteriſtik —, es iſt nicht allein durch die Anwendung äußerer Mittel ein Eindruck von Glanz und Pracht gegeben, welcher in dieſer Weiſe der Kirche fremd war, ſondern das ſubjective Moment der Empfindung iſt möglichſt ſtark hervorgehoben und lebhaft ausgedrückt. Wenn zwiſchen dieſen Chören und der gleichzeitigen Kirchenmuſik Mozarts ein weſentlicher Unterſchied unverkennbar iſt, wird man dagegen in der Art, wie das Feierliche, Bedeutſame der ernſten Ceremonie hier und in der Zauberflöte wiedergegeben iſt, die beſtimmte Verwandtſchaft wahrnehmen[23]. Freilich zeigt dort Vieles, namentlich die Kraft in der knappſten Form ſich zu concentriren, die reife Vollendung, während wir hier den jugendlichen Künſtler vor uns ſehen, der über die Gelegenheit erfreuet iſt aus vollem Maaße

---

23) In dem ganzen Drama und beſonders auch in dieſen Chören iſt die deiſtiſch-humaniſtiſche Tendenz unverkennbar, welche ſich in jener Zeit ſo vielfach geltend macht, und die auch in dem ägyptiſirenden Coſtum mit der Zauberflöte zuſammentrifft; wie weit das etwa mit der Freimaurerei zuſammenhänge kann ich nicht ſagen. Daß man damit im Sinne Josephs II zu ſchreiben glaubte, iſt klar, auch ſind vielfache Anſpielungen auf ihn als aufgeklärten und tugendhaften Regenten nicht zu verkennen.

ſein Beſtes herzugeben und ſich ſelbſt ein rechtes Genüge zu thun. Dieſen Chören gegenüber begreift man ſeine Freude als er nach Paris ging (S. 185), daß das Orcheſter dort gut und ſtark ſei, und man Chöre, ſeine Hauptfavorit-Compoſition dort gut aufführe und etwas darauf halte; man kann ſich danach vorſtellen, wie er die Chöre behandelt haben würde, wenn er in Paris eine große Oper geſchrieben hätte. Für die Aufführung ſind ſie ohne Zweifel zu groß und breit angelegt und ausgeführt; ſowie ſie den Text Geblers weit hinter ſich zurück laſſen[24], ſo daß Muſik und Dichtung ihrer künſtleriſchen Bedeutung nach gar nicht derſelben Zeit anzugehören ſcheinen, ſo drücken ſie das ganze Drama mit ihrer Wucht zu Boden. Der Eindruck des Feierlichen und Erhabenen, wie ihn die prachtvolle Majeſtät ſymboliſcher Ceremonien hervorzurufen beſtimmt iſt, kann durch die Muſik kaum mit mehr Würde und zugleich Feuer und Kraft wiedergegeben werden; Chor und Orcheſter wirken in großartiger Weiſe zuſammen, wie ein mächtiger Strom fließt es unaufhaltſam dahin, ſchöne und überraſchende Harmonien in Fülle verbreiten rings einen eigenthümlichen Glanz; nur die leichteren Nebenſätze — für Männer- und Frauenſtimmen getheilt, auch für Soloſtimmen — ſind minder bedeutend. Haltung und Stimmung dieſer Chöre iſt ſpäter vielfach maßgebend für verwandte Aufgaben geworden; ebenſo hat die Art und Weiſe, wie hier zuerſt der Chor und ein vollſtimmiges Orcheſter vereinigt ſind, um bei ſeiner Ausführung und Gliederung im Einzelnen, als ein Ganzes maſſenhaft zu wirken, für alle ſpäteren Leiſtungen dieſer Art den Weg gewieſen. Mozart ſelbſt hat ſpäter keine Gelegenheit gefunden in großem Maaßſtab Chor und Orcheſter zu vereinigen und auf dieſer Bahn weiter fortzuſchreiten; Haydn hat in ſeinen Oratorien nach dieſer Seite hin Mozarts Erbſchaft angetreten, und ſeitdem iſt man vielfältig bemüht geweſen dieſe Aufgabe zu löſen. Bei aller Anerkennung vor den Verdienſten und Erfolgen dieſer Beſtrebungen darf man ſagen, daß Mozart das Weſentliche feſtgeſtellt hat und daß ſeine Leiſtungen ſeitdem öfter überboten als übertroffen worden ſind. Sein Orcheſter iſt mit allen Mitteln ausgeſtattet, welche ihm in Salzburg zu Gebote ſtanden[25]; es fehlten von den ſpäter üblichen Inſtrumenten nur die von ihm ſo lebhaft vermißten Clarinetten. Daſſelbe iſt aber vollſtändig ſo organiſirt und gegliedert, wie wir es ſpäter finden, die Holzblasinſtrumente, die Blechinſtrumente und die Saiteninſtrumente ſind zu beſtimmten Gruppen vereinigt, aber vollkommen frei die verſchiedenſten Aſſociationen ſelbſtändig einzugehen. Auffallend iſt beſonders der Fortſchritt in der Behandlung der Blechinſtrumente. Die Poſaunen gehen nicht mehr mit den Singſtimmen; wo ſie dieſelben unterſtützen, geſchieht es in ſelbſtändiger Weiſe meiſt in gehaltenen Accorden, allein ebenſowohl treten ſie denſelben gegenüber, allein oder mit dem übrigen Orcheſter. Die Hörner und Trompeten geſellen ſich ihnen zu und wir finden ſie alle zu einem Chor vereinigt, das nicht ſelten ſchon ganz allein, oder doch als eine Geſammtmaſſe auftritt; dann löſen ſich aber die Hörner auch ab und vereinigen ſich mit den Holzblasinſtrumenten, ſowie die Trompeten mit den Pauken auch wieder ihren eigenthümlichen Charakter ſelbſtändig für ſich bewahren. Ebenſo iſt es mit den übrigen Blasinſtrumenten, welche ſowohl unter ſich als mit den anderen Inſtrumenten auf verſchiedene Weiſe combinirt werden; daß ihnen die feinere Detailausführung hauptſächlich zufällt, iſt in ihrer Natur begründet. Auf die Behandlung der Saiteninſtrumente mußte die ſo viel weiter ausgebildete Anwendung der Blasinſtrumente natürlich von Einfluß ſein; ſie ſind ſelbſtändig und kräftig ihnen gegenübergeſtellt, ſo daß ſie, wie glänzend und lebhaft jene auch das Colorit erhöhen, doch den eigentlichen Charakter deſſelben beſtimmen und die Einheit des Tons feſthalten. Kurz, wir finden hier alle weſentlichen Wirkungen, welche durch die verſchiedenen Combinationen der Inſtrumente ihrer Klangfarbe nach hervorgerufen werden, bereits zur Anwendung gebracht, auch ſind es nicht die bloßen Klangwirkungen, welche durch den mechaniſchen Wechſel der Tonfarben Effect machen ſollen, ſondern inſofern ſie das muſikaliſche Motiv zur richtigen Geltung bringen. Dem ſo organiſirten Orcheſter gegenüber nimmt auch der Chor eine veränderte Stellung ein. Er iſt nicht mehr in dem Sinne die Hauptperſon, als alles andere nur dazu dient ihn zu ſtützen; dadurch daß das Inſtrumentale ſelbſtändig neben ihn trat wurde er ſelbſt freier in ſeiner Bewegung: indem Manches dem Orcheſter auszudrücken überlaſſen wurde, konnte der Chor das was ſeinem Weſen gemäß war um ſo ſchärfer und bedeutender charakteriſiren, und dem vielgegliederten, ſtark wirkenden Orcheſter gegenüber mußte der Chor alle Kraft aufbieten um feſten und ſicheren Schrittes einher zu gehen. Dieſes zu erreichen war abgeſehen von dem Gehalt und der Bedeutung der Motive vor allen freie, ſangmäßige Behandlung der einzelnen Singſtimmen erforderlich, auf welcher die Entfaltung eines naturgemäßen kräftigen Klanges beruht; denn je ſtärker die inſtrumentale Wirkung des Orcheſters zur Geltung kam, um ſo mehr mußte auch das vocale Element, die Macht der menſchlichen Stimme ihrem Klange nach ihr Recht behaupten. Dieſen verſchiedenen Bedingungen im Einzelnen gerecht zu werden und ſie zur Geſammtwirkung harmoniſch vereinigt zu halten, iſt auch hier Mozarts eigenthümliche und große Leiſtung. Will man ſich den außerordentlichſten Fortſchritt klar machen, ſo vergegenwärtige man ſich jene früheren Werke, in welchen die Singſtimmen zu einer fortlaufenden Geigenfigur und einem Baſſo Continuo die Harmonien ausfüllen, und halte dieſe Hymnen dagegen, in welchen einem ſelbſtändig auf ſich ſelbſt ruhenden Chor ein vielſtimmiges, im Detail belebtes Orcheſter ebenſo ſelbſtändig entgegenſteht. beide ſo eng mit einander verbunden, daß erſt aus dieſer Vereinigung ein Ganzes entſteht.

---

[24] Und doch konnte Wieland an Gebler ſchreiben (a. a. O. S. 19 f.): „Beynahe hätte ich vergeſſen zu ſagen, daß der Hymnus des erſten Auftritts in ſeiner Art vortrefflich d. i. ſo beſchaffen iſt, daß ein Gluck was ganz Vortreffliches daraus wird machen können. Nur die Strophe Aegyptens Töchter wünſchte ich fließender und der natürlichen Sprachfügung gemäßer.“

---

[25] Außer den Saiteninſtrumenten ſind 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Hörner, 3 Poſaunen, Trompeten und Pauken angewendet.

Durch die großartige Wirkung dieſer beiden Chöre[26] ſcheint es veranlaßt zu ſein, daß man dem Drama durch

---

26) Mozart, der dieſe Arbeit mit großer Liebe und Sorgfalt machte, hat die beiden Chöre zweimal componirt und es iſt ſehr intereſſant dieſe verſchiedenen Bearbeitungen mit einander zu vergleichen. Der erſte Chor hat im erſten Entwurf, der vollſtändig ausgeführt iſt, ſchon im Weſentlichen die ſpätere Geſtalt; nur die Soloſtellen ſind anders, einfacher und ganz ohne die fein ausgeführte Begleitung, welche ihnen jetzt ihren Hauptreiz giebt. Sie machen dort einen etwas dürftigen Eindruck; belehrend aber iſt es zu ſehen, wie beiden Bearbeitungen doch gewiſſe Grundelemente gemein ſind, die dann eine verſchiedene Ausbildung bekommen haben. In den Hauptpartien des Chors ſind, was die Singſtimmen anlangt, nur Einzelnheiten geändert, durchgreifend iſt die Behandlung des Orcheſters einer Bearbeitung unterworfen. Es waren anfangs keine Flöten dabei und ſchon daher die Oboen in ganz verſchiedener Weiſe verwendet; es iſt merkwürdig zu ſehen, wie das Hinzunehmen der Flöten vielfach eine veränderte Gruppirung der Inſtrumente veranlaßt hat; aber auch davon abgeſehen iſt fortwährend im Einzelnen gebeſſert, ſo daß man dieſe Arbeit als eine förmliche Studie der Inſtrumentation betrachten kann.

einen Chor auch einen bedeutenden Abſchluß zu geben ſuchte. An die Stelle des Inſtrumentalſatzes, welcher Pherons Tod ausdrückte, trat eine kurze Ermahnung des Oberprieſters zu ehrfurchtsvoller Scheu vor der Gottheit, welche der Chor aufnimmt um ſich dann mit freudiger Zuverſicht in den Schutz derſelben zu geben. Mozarts Compoſition der von einem Salzburger Localpoeten, wahrſcheinlich von Schachtner, verfaßten Worte[27] iſt der beiden erſten Hymnen durchaus würdig; namentlich der erſte Theil drückt den Schauer demüthiger Verehrung auf die ergreifendſte Weiſe aus und ſteht dem Großartigſten was Mozart je geſchrieben ebenbürtig zur Seite, auch der würdig heitere Schlußſatz iſt durchaus an ſeinem Platz, wenn man bedenkt daß der Chor für die Bühne und nicht für die Kirche beſtimmt war.

In die Zeit dieſes Salzburger Aufenthalts fällt auch die Compoſition einer deutſchen Operette, zu welcher der

---

Weſentlicher noch iſt der Unterſchied beim zweiten Chor. Hier ſtimmt nur der Anfang und ſpäter gewiſſe Grundzüge einzelner Motive im erſten Entwurf mit der zweiten Bearbeitung überein. Die Ausführung iſt dort ganz verſchieden, viel kürzer, aber auch in jeder Beziehung dürftiger und weniger bedeutend, namentlich im Orcheſter weit entfernt von der jetzigen reichen Durchbildung. Auch hat Mozart dieſen Entwurf nicht ganz vollendet, er bricht im Nachſpiel ab, obgleich wohl nur wenige Takte fehlten. Die Betrachtung dieſer verſchiedenen Bearbeitungen legt auch hier Zeugniß ab, daß die künſtleriſche Begabung ſich namentlich auch in dem ſicheren Takte bewährt, womit trotz alles Verſuchens und Schwankens während der Arbeit, zuletzt das Beſſere erkannt und gewählt wird. So zeigt es ſich auch hier, und ungemein lehrreich iſt es zu verfolgen, beim zweiten Chor mehr im Ganzen und Großen, beim erſten mehr im Detail, wie aus den erſten Gedanken und Entwürfen ſich ſpäter das Vollkommene hervorbildet.

27) Nicht allein in Geblers Werken fehlt dieſer Schlußchor, auch in der italiäniſchen Ueberſetzung findet er ſich nicht, was ſeinen Salzburger Urſprung beweiſt.

ehrliche Schachtner den Text gemacht hatte. Sie war beinahe fertig, als Mozart im November 1780 nach München reiſte, denn er bittet ſeinen Vater (18. Jan. 1781) „die Operette von Schachtner" mit zu bringen, er wolle ſie mit nach Wien nehmen. Der Vater antwortete (11. Dec. 1780), jetzt ſei der Landestrauer wegen in Wien nichts mit dem „Schachtnerſchen Drama" zu machen; das ſei auch beſſer, da „die Muſik ohnehin nicht ganz fertig" ſei. Später erinnerte er Wolfgang ſelbſt daran, die Operette in Wien wo möglich auf die Bühne zu bringen, worauf er zur Antwort erhält (18. April 1781): „Wegen dem Schachtner ſeiner Operette iſt es nichts, — aus der nämlichen Urſache die ich oft geſagt habe. Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können; ich habe nur geſagt, daß das Stück — die langen Dialogen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern ſind — ſehr gut ſeye; aber nur für Wien nicht, wo man lieber komiſche Stücke ſieht".

Ohne Zweifel iſt dies die bis auf die Ouverture und den Schlußſatz vollendete, in Mozarts Originalpartitur noch vorhandene[28] Oper in zwei Acten[29], welche von André mit dem paſſenden Titel Zaide herausgegeben iſt[30]. Handſchrift, Stil und Inſtrumentation, ſowie einige beſondere gleich zu erwähnende Umſtände beweiſen dies deutlich. Der Gang der Handlung iſt wenigſtens im Allgemeinen aus den durch die Muſikſtücke gegebenen Spuren zu errathen[31].

---

[28] Die Originalpartitur (André Verz. 38) iſt eine zierliche Reinſchrift, welche 15 Nummern enthält. Jede Nummer iſt für ſich geſchrieben mit Angabe des Auftritts, in welchen ſie gehört, und der Stichworte, auf welche die Muſik einfällt; auch ſonſt iſt alles ſorgfältig bemerkt, was die Inſcenirung angeht, man ſieht ſie war zur Aufführung eingerichtet. Ein Titel iſt nirgends angegeben.

[29] Schon 1799 erſchien im Intelligenz-Blatt der A. M. Z. II S. 21 die Anfrage: „Unter Mozarts hinterlaſſenen Werken findet ſich ein teutſches Singſpiel, wahrſcheinlich 1778 oder 1779 geſchrieben, ohne Titel, worin folgende Perſonen vorkommen: Gomaz, Zaide, Sultan, Zaram, Soliman, Osmin u. ſ. w. Sollte Jemand den Titel dieſes Singſpiels kennen, oder falls es gedruckt iſt wiſſen, wo es herausgekommen iſt, ſo

Gomatz (ſo ſchreibt Mozart) iſt in die Gewalt des Sultan Soliman gerathen und muß ſchwere Sklavendienſte thun; er hat hier die Liebe der Zaide gewonnen, welche ſich im Serail des Sultans befindet, aber deſſen Leidenſchaft beharrlich Trotz bietet. Als ſie Gomatz von der Arbeit erſchöpft im Garten eingeſchlafen findet, läßt ſie ihm ihr Bild zurück; dies führt zur Erklärung ihrer gegenſeitigen Liebe. Mit ihnen verbindet ſich Alazim, ein Günſtling Solimans und wie

---

wird er andurch erſucht, es den Verlegern dieſer Zeitung anzuzeigen.“ Es ſcheint keine Antwort erfolgt zu ſein.

[30] Zaide, Oper in zwei Acten von W. A. Mozart. Partitur [und Klavierauszug]. Offenbach Joh. André. André hat eine Ouverture und einen Schlußchor behufs der Aufführung hinzugefügt, wogegen nichts einzuwenden iſt. Mozarts Compoſition iſt unverändert genau mitgetheilt; allein leider ſind mit dem Text durch C. Gollmick Veränderungen vorgenommen, der um die Oper aufführbar zu machen nicht allein einen Dialog dazu geſchrieben, ſondern auch die von Mozart componirten Worte hier und da geändert hat. Gewiß iſt Schachtners Text unpoetiſch und ungeſchickt und jetzt nicht mehr zu ertragen, allein für die Beurtheilung von Mozarts Muſik wäre es nöthig geweſen, die urſprünglichen Worte wenigſtens neben die neu untergelegten zu ſetzen.

[31] Ich bezweifle nicht, daß dieſe Operette keine Erfindung Schachtners, ſondern einem, wahrſcheinlich franzöſiſchen, Original nur nachgebildet iſt, das ich aber nicht habe auffinden können. Ein Roman Zaide von Mad. de La Fayette auf welchen mich mein College Prof. Monnard aufmerkſam machte, behandelt einen ganz anderen Stoff. Demſelben verdanke ich den Nachweis einer Tragödie Zaide von *La Chapelle* (1681) und einer Oper Zaide in drei Acten von *La Marte*, componirt von *Boyer* (1739), die ich aber nicht ſelbſt habe einſehen können.

es ſcheint der Aufſeher der Sklaven, welcher den humanen und aufgeklärten Muſelmann repräſentirt; er verſchafft ihnen türkiſche Kleider und begiebt ſich mit ihnen auf die Flucht. Zu Anfang des zweiten Acts finden wir den Sultan im heftigſten Zorn über die ſo eben entdeckte Verrätherei, er wüthet gegen die Flüchtigen, welche Zaram ihm wieder einzuholen verſpricht. In der That werden ſie bald darauf eingebracht; Soliman läßt ſich weder durch Zaides Bitten noch ihre Standhaftigkeit, nicht durch Alazims Ermahnungen noch die unerſchütterliche Treue der Liebenden bewegen. Auf welche Weiſe endlich eine glückliche Löſung herbeigeführt wurde, läßt ſich nicht erſehen[32].

Dieſe ernſthafte Operette iſt im Weſentlichen ganz in der Weiſe und nach dem Maaß des damaligen Singſpiels geſchrieben; es iſt nicht auf große, virtuoſenhaft gebildete Sänger gerechnet, überhaupt nicht auf bedeutende muſikaliſche Mittel[33], ſondern Alles iſt in einem beſcheidenen Maaßſtab und durchgängig in knappen Formen gehalten. Urſprünglich war ſie gewiß für eine Aufführung in Salzburg beſtimmt, darauf weiſt ſchon die Zuſammenſetzung des Orcheſters hin[34],

---

32) Die Aehnlichkeit einiger Situationen mit der Entführung iſt ebenſo klar als die mindeſtens ebenſo weſentliche Verſchiedenheit im Ganzen, namentlich im erſten Act. Als Nebenperſon tritt auch hier ein Osmin auf — der Name fehlt ſelten in den damals beliebten orientaliſchen Erzählungen —, der im zweiten Act eine komiſche Arie zu ſingen hat, welche in keinem unmittelbaren Zuſammenhang mit der Handlung zu ſtehen ſcheint. Die Meldung der Flucht geſchieht im Original durch Zaram, nicht durch Osmin, wie bei Gollmick.

33) Es iſt kein Chor dabei; zu dem Lied mit Refrain, welches die Oper eröffnet, iſt bemerkt: „Der Vorſinger und drey andere“, die nur unisono ſingen.

34) Das Orcheſter iſt das uns bekannte in Salzburg übliche, aber die Blasinſtrumente ſind ſehr mäßig benutzt. Nur zweimal bei einer Arie des

und die Behandlung der einzelnen Partien hatte wohl in den grade vorhandenen Perſönlichkeiten ihren nächſten Grund. Die Partie der Zaide macht faſt allein, und auch ſie nur in geringem Grade, auf einige Geläufigkeit Anſpruch; die des Sultans ſetzt eine ſtarke, anhaltend durchdringende Stimme voraus, im Uebrigen gehen die Anforderungen weder dem Umfang noch der Ausbildung nach über das hinaus, was man bei gewöhnlichen Theaterſängern erwarten durfte. Was man nicht immer fand noch findet, muſikaliſches Gefühl und natürlichen Takt für das Rechte ſetzt freilich Mozart immer voraus, weil er ſelbſt es zu verläugnen gar nicht im Stande war.

Was die Form der Arien anlangt, ſo iſt die alte Norm der italiäniſchen Arie hier nicht mehr die maaßgebende; das Geſetz welches dort zu Grunde lag, die Gegenüberſtellung contraſtirender Motive, welche zu einem Ganzen verbunden werden, iſt als ein allgemein gültiges auch hier wirkſam, aber die Ausführung iſt nicht mehr an ein beſtimmt überliefertes formales Schema gebunden, ſondern die bewußte Aufgabe iſt jetzt, aus dem individuellen Charakter der Perſon und der dramatiſchen Situation die contraſtirenden Elemente ebenſowohl als die Einigung derſelben zu einem Ganzen zu

---

Sultan (12) und dem Quartett (16) ſind Flöten, Oboen, Hörner und Fagotts vereinigt, ſonſt wechſeln Flöten und Oboen, auch Hörner und Fagotts ſind nicht immer beiſammen; Trompeten und Pauken ſind nur einmal bei der Wuthſcene des Sultans (9) gebraucht. Die Art, wie ſie bei dieſer freiwilligen Beſchränkung angewendet werden, zeigt allerdings die völlige Kenntniß und Freiheit im Gebrauch derſelben, wie wir ſie bei den zuletzt erwähnten Compoſitionen dieſer Zeit beobachtet haben; der Natur der Sache nach ſind ſie hier mehr zu feinerer Ausführung im Einzelnen als zur Maſſenwirkung benutzt. Einige Arien (1. 11. 13) ſind allein von Saiteninſtrumenten begleitet.

gewinnen. Die formale Behandlung war alſo frei geworden, indem ſie ſich einem höheren Princip unterordnete. Wenn daher auch ähnliche Erſcheinungen vorkommen, wie in der alten italiäniſchen Arie z. B. der Wechſel des Tempos, — entweder ſo daß ein Mittelſatz eingeſchoben wird, oder daß ein einleitender langſamer Satz dem Allegro vorangeht[35] — die Trennung der einzelnen Motive durch förmliche Abſchnitte u. ähnl., ſo haben dieſe nicht mehr in der Befolgung einer äußeren Norm allein ihren Grund, ſondern ſie gehen auch ſchon aus der beſtimmten Situation hervor. Hier läßt uns die Zaide eine eigenthümliche Beobachtung machen.

Je beſtimmter der Muſiker ſich die Aufgabe ſtellt die dramatiſche Situation charakteriſtiſch auszudrücken, um ſo wichtiger wird für ihn die Art, in welcher der Dichter ihm nicht nur im Allgemeinen dieſelbe vorgebildet, ſondern durch die Faſſung in Worte bereits einen beſtimmten Weg vorgezeichnet hat; dieſes ganz beſonders da, wo ſeine eigene Natur ihn dem gegebenen Stoffe gegenüber eine Schwäche oder wohl gar ein Widerſtreben fühlen läßt. Denn jeder Künſtler, wie vielſeitig ſeine Begabung auch ſei, wird durch ſeine innerſte Natur nach gewiſſen Richtungen getrieben, in welchen ſeine ſchöpferiſche Kraft ſich durchaus frei und eigenthümlich offenbart, während andere Seiten ihm fremd oder wohl gar verſchloſſen bleiben. Erfahrung und Bildung im Leben und in der Kunſt vermögen viel um hier auszugleichen, die urſprüngliche Anlage zu ändern vermögen ſie nicht, und eine wahrhafte, kräftige Künſtlernatur wird ſich auch darin bewähren, daß ſie weder die individuelle Anlage zur abge-

---

35) In der unten erwähnten Arie des Alazim (15) ſind ſogar drei verſchiedene Tempi, um den verſchiedenen Nuancen der moraliſchen Betrachtung einen lebendigeren Ausdruck zu geben.

ſchloſſenen Einſeitigkeit entwickelt, noch das derſelben Widerſtrebende gewaltſam ihr aufzudringen ſich abmüht. Die dramatiſche Darſtellung wird nun in der Regel dem Künſtler Aufgaben bieten, zu deren Löſung er zwar nicht die Schranken ſeiner Individualität überſchreiten — was Keiner ungeſtraft unternimmt — aber bis an die Grenzen derſelben ſich zu ſteigern ſuchen muß. Hier iſt es, wo er ganz beſonders bei dem Dichter Hülfe ſucht; die Kraft und Lebendigkeit mit welcher derſelbe Situationen und Charaktere hinſtellt, die Farbe und der Ton, welchen er der Sprache giebt, tragen hier am Weſentlichſten dazu bei den Muſiker ſeine Schwäche überwinden zu laſſen, während es in der Richtung, welche ſeiner Natur gemäß iſt, nur eines Geringen bedarf die muſikaliſche Stimmung in ihm auch productiv zu machen. Wir finden die Beſtätigung bei Mozart, der, ein junger Mann, zum erſtenmal in dieſem Sinn dramatiſche Muſik zu ſchreiben verſuchte. Der erſte Act der Oper hat weſentlich nur das Liebesverhältniß von Gomaz und Zaide zum Gegenſtande, das durch die Beimiſchung von Mitleid mit den unſchuldig Leidenden, durch die im Hintergrunde drohende Gefahr einen eigenthümlichen, aber das eigentliche Weſen nicht beeinträchtigenden Charakter erhält. Hier iſt nun Mozart ganz in ſeinem Element, Zartheit und Innigkeit der Empfindung, Adel und Feinheit ſind die Grundzüge ſeines eigenen Weſens, die er unwillkührlich ausſpricht, und dieſer erſte Act iſt durchweg ſo gelungen, ſo abgerundet, daß er von ſeinem Reiz auch heute kaum verloren hat: wie wenig auch der poetiſche Ausdruck des Textes grade von den Charakterzügen verräth, welche die Muſik auszeichnen[36]. Ganz anders im zweiten Act. Der in Eiferſucht raſende

---

[36] Nur die Arie des Alazim (7) iſt etwas trocken und zu lang ausgedehnt.

Sultan, Zaide welche ihm anfangs mit Bitten dann ebenſo wüthig entgegentritt, Alazim moraliſirend — das ſind Charaktere und Situationen, welche an ſich trivial nur durch eine eigenthümliche poetiſche Behandlung Intereſſe gewinnen konnten, denen gegenüber Mozart ſich fremd und unbehaglich fühlte und vom Dichter für dieſelben gewonnen ſein wollte. Und grade hier läßt ihn dieſer vollſtändig im Stich; die Perſonen äußern ſich im Stil des gemeinſten Marionettenſpiels und man glaubt beim Leſen den ganzen Druck der Salzburger Luft von damals zu empfinden[37]. Unter dieſem

---

37) Der Sultan ſingt (12):

Ich bin ſo bös als gut,
Ich lohne die Verdienſte
Mit reichlichem Gewinnſte;
Doch reizt man meine Wuth,
So hab ich auch wohl Waffen
Das Laſter zu beſtrafen,
Und dieſe fordern Blut.

Zaide (14):

Tiger! wetze deine Klauen,
Freu' dich der erſchlichnen Beut'!
Straf' ein thörichtes Vertrauen
Auf verſtellte Zärtlichkeit!
Komm nur ſchnell und tödt' uns beide,
Saug' der Unſchuld warmes Blut,
Reiß' das Herz vom Eingeweide
Und erſättge deine Wuth!
Ach mein Gomaz! mit uns Armen
Hat das Schickſal kein Erbarmen;
Nur der Tod ach! nur der Tod
Endigt unſre herbe Noth.

Und Alazim (15):

Ihr Mächtigen ſeht ungerührt
Auf eure Sklaven nieder;
Und weil euch Glück und Anſehn ziert,
Verkennt ihr eure Brüder.

erlahmt denn auch die Muſik des zweiten Actes. Alle dieſe Arien ſind zwar wohl angelegte und gut ausgeführte Muſikſtücke, ſie ſind auch charakteriſtiſch; allein die Charakteriſtik iſt äußerlich, zum Theil unglücklich durch einzelne Züge des Textes hervorgerufen[38], im Ganzen fehlt ihnen edle, maßvolle Haltung ebenſowohl als Schwung und Wärme, ſo daß einzelne, wirklich ſchöne Gedanken zu keiner Wirkung kommen. Bezeichnend iſt es dabei, daß grade dieſe Arien auch der Ausdehnung nach nicht Maaß halten; ſie ſind alle zu lang und namentlich auch in den mehrmals eintretenden hal-

---

Nur der kennt Mitleid, Huld und Gnad',
Der, eh' man ihn zum Rang erhoben,
Des wandelbaren Schickſals Proben
Im niedern Staub geſammelt hat.

[38] Dahin gehört z. B. der Luxus, welcher mit dem Ausruf „Tiger!“ in der Arie der Zaide (14) getrieben wird, der bei dem emphatiſchen Schluß wirklich einen parodiſchen Eindruck hat. Und in der erſten Arie Solimans (10) ſind die Worte

Der ſtolze Löw läßt ſich zwar zähmen,
Er nimmt vom Schmeichler Feſſeln an;
Doch will man ſklaviſch ihn bezähmen,
Steigt ſeine Wuth bis zum Tyrann

in einem Allegro maestoso mit einer gewiſſen pompöſen Würde behandelt. Daß auf die letzten Worte ein großes Creſcendo angebracht iſt mag man ſich gefallen laſſen, aber zu den Worten

Er brüllet mit furchtbarer Stimme,
Und ſchleudert im wüthenden Grimme
In Trümmern die Ketten zur Erd',
Und was ihm entgegen
Wird von ſeinen Schlägen
Zum Tode verheert

brüllt auch das Orcheſter und man hört die Ketten herumſplittern. Mit dieſer Eiferſuchtsarie vergleiche man die des Grafen im Figaro, es iſt ein Contraſt wie vom Marionettentheater bis zum Pallaſt des Edelmanns; und doch wird man — aber freilich nur erſt in einzelnen kleinen Zügen — denſelben Geiſt auch hier ſchon ſpüren.

ben und ganzen Cadenzen gedehnt, als ſollte die Länge den Inhalt erſetzen. Und ferner, daß ebenfalls in dieſen Arien ein Anlehnen an die alte Arienform noch am meiſten bemerklich wird[39]; wie wenn da, wo die muſikaliſche Geſtaltung nicht unmittelbar aus den Impulſen der dramatiſchen Situation hervorging, die alte Formel unwillkührlich ſich geltend gemacht habe[40].

Intereſſant iſt es dagegen zu ſehen, wie gegen dieſe Arien wiederum das Quartett (16) abſticht, in welchem ſich das dramatiſche und muſikaliſche Intereſſe concentrirt. Die handelnden Perſonen ſtehen ſich, jede ihrem Charakter gemäß, gegenüber: der Sultan unerbittlich in ſeinem Zorn, die Liebenden ergeben — Gomaz bemüht Zaide zu tröſten, während dieſe durch ihren Tod ſein Leben zu erkaufen ſucht —, Alazim von tiefem Schmerz ergriffen, daß er in dieſer Noth, die er herbeigeführt hat, nicht zu helfen vermag. Hier iſt alſo ein Conflict verſchiedenartiger Empfindungen, die wahr und berechtigt, verſchieden nuancirt, alle auf einen Mittelpunkt gerichtet ſind, es iſt eine Situation, welche die weſentlichen

---

39) Der Unterſchied wird z. B. klar, wenn man die beiden Arien der Zaide (3 und 14) mit einander vergleicht. In beiden iſt ein langſamer Mittelſatz, auf welchen die theilweiſe Wiederholung des erſten folgt. In der erſten erſcheint dies als eine natürliche Steigerung der Empfindung, die ebenſo einfach ſich wieder ſenkt und die Verſchmelzung zu einem muſikaliſchen Ganzen iſt reizend; in der zweiten iſt ein ſtarker Contraſt unvermittelter Empfindungen, und das Zurückgehen in die erſte iſt pſychologiſch und muſikaliſch nicht motivirt.

40) Es mag dabei auch das damals herrſchende Vorurtheil, daß die Form der großen Arie „als Unterſcheidungszeichen edlerer Perſonen, wenn die in der Geſellſchaft natürlicherer Menſchen auftreten“ in der Operette am Ort ſei (Reichardt über die deutſche comiſche Oper S. 8), mitgewirkt haben, ſich da an ſie anzulehnen, wo ein höheres Pathos ausgedrückt werden ſollte.

Bedingungen muſikaliſcher Darſtellung erfüllt. Hier iſt denn auch Mozart an ſeinem Platz. Mit ſicherer Hand werden die verſchiedenen Charaktere gezeichnet, jede Empfindung beſtimmt und individuell ausgedrückt, und die ſo gewonnenen Elemente als die Motive zur Geſtaltung eines Ganzen verwendet, welches den Geſetzen der Organiſation eines muſikaliſchen Kunſtwerks in gleicher Weiſe entſpricht, wie dem Ausdruck der dramatiſchen Situation. Denn daß dieſen beiden Anforderungen gleichmäßig genügt werde, daß die Löſung beider in jedem weſentlichen Punkt zuſammenfalle, iſt die eigentliche Aufgabe der dramatiſchen Muſik. In dem bloßen Freiwerden von beſtimmten, veralteten Formen iſt das Ziel ſo wenig erreicht als durch das Aufſtellen eines Princips, welches wie das der dramatiſchen Charakteriſtik nur ein, allerdings weſentliches und unabweisbares, Moment der muſikaliſchen Darſtellung zur Geltung bringt. Vielmehr wird es nun die Aufgabe das als ſolches anerkannte Princip in vollkommenen Einklang mit den Geſetzen zu bringen, welche aus dem Weſen der Muſik als einer ſelbſtändigen Kunſt mit Nothwendigkeit hervorgehen, und dadurch zu dem Mittelpunkt zu gelangen, von wo aus die muſikaliſche Geſtaltung möglich wird, die in jedem Moment der muſikaliſchen Darſtellung die dramatiſche Bedeutung vollkommen ausdrückt. Nirgends wird dieſe Forderung gebieteriſcher als im Enſembleſatz. Das künſtleriſche Mittel, wodurch die contraſtirend einander gegenübertretenden Elemente zuſammengehalten werden, wodurch das Nacheinander der dramatiſchen Handlung in das Nebeneinander wechſelnder Stimmungen umgewandelt wird, iſt das der muſikaliſchen Darſtellung und von dieſer muß daher die eigenthümliche Organiſation, die Formgebung ausgehen. Wir finden nun bereits in dieſem Quartett das Weſen der künſtleriſchen Natur vollſtändig ausgeſprochen, welche in der Vereinigung dieſer verſchiedenen Elemente zu einem harmoniſch durchgebildeten Ganzen das Höchſte leiſtet. Es iſt ein vortrefflich gegliedertes Muſikſtück, in welchem jedes einzelne Motiv an und für ſich ſchön und ſprechend und dem Zuſammenhang angemeſſen iſt, das durch Abwechslung und Steigerung das Intereſſe fortwährend wach erhält und durch die kunſtgemäße Behandlung der rein muſikaliſchen Formen uns ein lebendiges dramatiſches Gemälde vorführt. Wenn man beachtet, wie die Singſtimmen in verſchiedener Weiſe bald einzeln, bald mit einander gruppirt abwechſeln, ſo wird man darin eine ſymmetriſch angeordnete muſikaliſche Zeichnung, wie nach einem feſten Grundriß, erkennen, zugleich aber, wie die im Grunde einfache Situation nach den verſchiedenſten Nuancen der Stimmungen, welche ſie hervorruft, in ihrem lebendigen Fortſchritt entwickelt wird, ſo daß die Muſik das was das Wort nur andeutet in den feinſten Regungen des Gemüths und der Seele verfolgt und ausführt. Selbſt ganz beſtimmte muſikaliſche Formen bringen dabei in der rechten Weiſe angewendet eine unmittelbar lebendige Wirkung hervor, als ſeien ſie für dieſen Fall gemacht[41]. So bewährt es ſich auch hier daß die künſtleriſche Freiheit in der Behandlung der Form nicht darin beſteht, die Geſetze derſelben zu negiren und für jeden Moment ein unerhörtes Neues ſchaffen zu wollen, ſondern ſo in das Weſen derſelben bis zum Grunde einzudringen, daß ſie mit dem Keim des Gedankens zugleich empfangen der lebendigen Entwickelung

---

41) Man ſehe ſich z. B. die Eintritte der vier Stimmen (S. 150 f. 161 f.), mit der herrlichen Steigerung beim Eintritt der letzten, oder die Stelle S. 167 an, um ſich zu überzeugen, welche Freiheit und Lebendigkeit in der charakteriſtiſchen Bewegung den Einzelnen bei ſtreng geſchloſſener Form gegeben und welche einheitliche Haltung des Ganzen dadurch gewonnen iſt.

deſſelben folgt und ſo in der That der nothwendige Ausdruck deſſelben wird. — Was die Grundſtimmung anlangt, auf welcher die Haltung des Quartetts ruht, ſo würde dieſelbe, wenn die heftige Wuth des Sultans als das beſtimmende Moment aufgefaßt wäre, leidenſchaftlicher und bewegter ſein können, ohne daß der Wahrheit des Ausdrucks zu nahe getreten wäre; Mozart hat aber vielmehr die innigere und gehaltnere Empfindung der Uebrigen den Grundton anſchlagen laſſen, dem nun auch der Ausdruck des Zorns angemeſſen ſein mußte. Dieſe Auffaſſung iſt wohl zum Theil dadurch hervorgerufen daß die nothwendig eintretende Verſöhnung auf dieſe Weiſe am beſten eingeleitet wurde; theils mochte nach den lebhaft erregten Arien, welche in dieſem Act vorherrſchen, ein mehr ruhig gehaltenes Muſikſtück von beſſerer Wirkung erſcheinen; ſicherlich war aber dieſe Auffaſſung die, welche Mozarts künſtleriſcher Natur am meiſten entſprach und ihm am nächſten lag.

Nicht ſo tief und bedeutend, aber deshalb doch der Situation durchaus entſprechend iſt das Terzett (8), welches den erſten Act beſchließt. Dort iſt kein eigentlicher Conflict; Zaide, Gomaz und Alazim ſind glücklich in dem Gefühl der gegenſeitigen Zuneigung und Freundſchaft, welche ſie verbindet, und in der Hoffnung auf eine nahe Befreiung, die Furcht daß ihr Rettungsplan ſcheitern könne wirft nur einen vorübergehenden Schatten auf die heitere Stimmung[42]. Daher drückt denn auch die Muſik innige Zufriedenheit und ruhiges Glück mit großer Zartheit und im reinſten Wohllaut aus. Dieſelbe Heiterkeit eines reinen Glücks ſpricht ſich in dem Duett zwiſchen Zaide und Gomaz (5) aus. Ihre Liebe

---

42) Dieſe Stelle iſt, da ſie den Worten und der Muſik nach Mozart nicht genügte, von ihm zweimal bearbeitet worden.

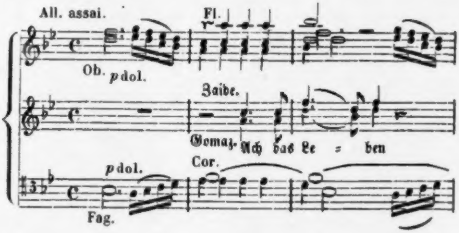
iſt überhaupt nicht als eine ſtürmiſche Leidenſchaft, ſondern als die innige Zuneigung zweier edler Menſchen aufgefaßt, welche in ſchweren Tagen ſich finden und mit der Sicherheit des gegenſeitigen Verſtändniſſes ſich über alles Ungemach hinausgehoben finden; dieſe reine Klarheit eines glücklichen Seelenfriedens ſpricht das Duett auf das Anmuthigſte aus.

Uebrigens ſind es nicht allein Enſembleſätze, welche die Aufgabe bieten, contraſtirende Stimmungen zu einem Ganzen zu verſchmelzen, ſondern auch Arien. Als Beiſpiel kann die Arie des Gomaz (6) dienen. Nachdem Allazim ihm ſeine Hülfe zugeſagt und ihm geboten hat, Zaide herbeizuführen, damit ſie zuſammen die Flucht vorbereiten können, beginnt Gomaz:

Herr und Freund, wie dank' ich dir!
Laß mich deine Knie umfaſſen —
Doch ich muß dich ſchnell verlaſſen,
Denn ich brenne vor Begier.
Laß dich küſſen, laß dich drücken —
Ach! im Taumel von Entzücken
Weiß ich ſelbſt nicht was ich thu,
Denn die Triebe meiner Liebe
Rauben mir der Sinne Ruh.

Die verſchiedenen Momente, in welchen die Aufregung und Unruhe ſich ausdrückt, ſind jeder durch ein charakteriſtiſches, ſcharf abſtechendes Motiv bezeichnet, und dieſe dann, ſcheinbar nur nach muſikaliſchen Rückſichten, in anderer Folge und in verſchiedenen Wendungen, ſo daß jedes derſelben wie in einer neuen Beleuchtung erſcheint, zuſammengeſtellt, wodurch aber in Wahrheit die Situation pſychologiſch erſchöpft wird. Zu bemerken iſt dabei auch der humoriſtiſche Zug, welcher in der Darſtellung der Unruhe und Verwirrung, beſonders bei den Worten: „doch ich muß dich ſchnell verlaſſen“ und „laß dich küſſen, laß dich drücken“ unverkennbar hervortritt, ohne den innigen Ausdruck des Gefühls im Ganzen zu beeinträchtigen[43]. Sehr artig iſt beides im Schluß zuſammengefaßt; während die Begleitung das letzterwähnte Motiv fortführt, kehrt Gomaz, der in voller Haſt abgegangen war, zurück und ſingt mit aller Herzlichkeit: „Herr und Freund, wie dank' ich Dir!“[44]

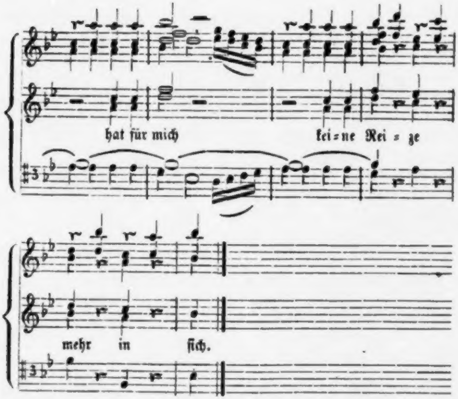
Die Factur in dieſer Oper iſt, was die Behandlung der Singſtimmen wie des Orcheſters anlangt, wie ſich das nicht anders erwarten läßt, vollkommen ſicher und meiſterlich. In manchen Einzelnheiten wird man ſchon an ſpätere Arbeiten Mozarts erinnert; doch ſind dies meiſt einzelne Wendungen, die Behandlung der Begleitung u. dgl. Eine beſtimmte Reminiscenz iſt nicht ohne Intereſſe. Das Quartett wird durch einen kurzen Satz der Blasinſtrumente eingeleitet, der im Verlauf deſſelben mehrmals wiederkehrt, wo dann die Singſtimmen hinzutreten



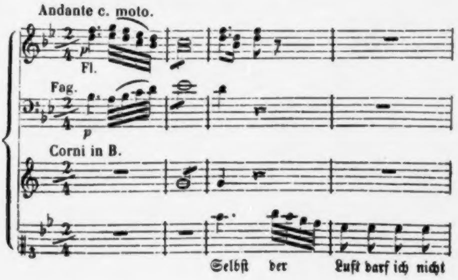
---

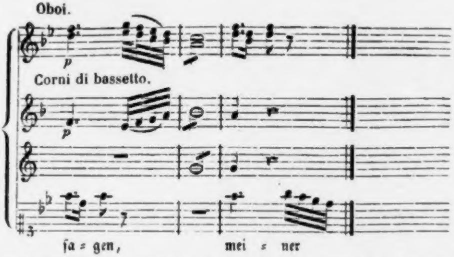
[43] Ein hübſcher komiſcher Zug iſt in der Arie Osmins (11), wie der rein muſikaliſche Rückgang ins Thema zum Ausdruck des immer zunehmenden herzlichen Lachens benutzt wird (S. 94 der Part.).

[44] Die Art wie hier die Tenorpartie ſangbar behandelt iſt hat durchaus den eigenthümlich Mozartſchen Charakter der Süßigkeit und Innigkeit, wie wir ihn ſchon in der Arie des Polidoro in der Finta semplice (I S. 400 f.) ausgeſprochen fanden.


hat für mich
kei-ne Rei-ze
mehr in ſich.

Dieſes Motiv nun iſt ihm in der Entführung wieder in den Sinn gekommen, wo es in der Arie der Conſtanze „Traurigkeit ward mir zum Looſe“ (10) ſo erſcheint


Andante c. moto.
Fl.
p
Fag.
p
Corni in B.
Selbſt der Luft darf ich nicht



Das gegenſeitige Abnehmen des Motivs von Singſtimme und Begleitung, die Abwechslung zwiſchen den Blasinſtrumenten geben demſelben hier einen anderen Reiz; auch iſt es wohl berechnet daß es hier weniger voll inſtrumentirt iſt[45].

Noch iſt eine Eigenthümlichkeit dieſer Oper zu erwähnen. Mozart hat nämlich ſeine in Mannheim gefaßte Anſicht, daß das Melodram in der deutſchen Oper die Stelle des obligaten Recitativs vertreten müſſe, hier ausgeführt. Zwei große Monologe, des Gomaz zu Anfang des erſten und Solimans im Beginn des zweiten Aufzugs ſind melodramatiſch behandelt[46]. Das Muſter der Bendaſchen Compoſitionen iſt nicht zu verkennen; in kleinen Perioden, oft nur mit einzelnen Accorden folgt die Muſik den einzelnen Wendungen des Monologs und ſucht den leiſeſten Nuancen der Empfindung einen Ausdruck zu geben. Die Analogie mit dem obligaten Recitativ iſt einleuchtend, doch iſt es ein weſentlicher Unterſchied für die muſikaliſche Behandlung daß dort die ſelbſtändigen Inſtrumentalſätze auch muſikaliſch mit einander verbunden werden, theils durch das Recitativ ſelbſt, das immer doch geſungen wird, theils durch die begleitende Harmonie, welche die Uebergänge vermittelt, während im Melodram jeder, auch der kleinſte Satz von Neuem unvermittelt anſetzt. Und dies führt zu einem ferneren Uebelſtande in der Behandlung der Worte. Beim Recitativ iſt es, eben weil es geſungen wird, möglich die leichteren Nuancen der Empfindung herauszuheben und zu betonen, durch Tonfall, Rhythmus oder Harmonie, ohne jedesmal einen Inſtrumentalſatz einzuſchieben. Im Melodram iſt das nicht möglich und es muß deshalb die zuſammenhängende Rede zerſtückelt werden, ſo daß um das Einzelne zu accentuiren das Ganze zerriſſen wird; auch ergiebt ſich daraus faſt mit Nothwendigkeit der Uebelſtand, daß die Charakteriſtik ſich an die Einzelnheiten hängt und ſie eben deswegen unverhältnißmäßig betont. Wenn auf dieſe Weiſe dem geſprochenen Wort das geſchmälert wird, wodurch es ſeinem Weſen nach am eindringlichſten wirkt, der ſtetige Zuſammenhang, ſo iſt dagegen die muſikaliſche Einheit, welche

---

[45] Es bedarf kaum erſt der Bemerkung daß hierin ein deutlicher Beweis liegt, daß Zaide vor der Entführung componirt iſt.

[46] Bei dieſen melodramatiſchen Scenen iſt es beſonders zu bedauern daß nicht der urſprüngliche Text gedruckt iſt, da es hier auf den charakteriſtiſchen Ausdruck des Einzelnen ankommt. Im Monolog Solimans betreffen die Aenderungen mit einigen Ausnahmen nicht ſo ſehr das Weſentliche, aber der Monolog des Gomaz iſt dadurch völlig entſtellt, daß Gollmick die ganze hiſtoriſche Expoſition hineingebracht hat, die überhaupt für eine ſolche Darſtellungsweiſe nicht paßt und jedenfalls Mozarts Intentionen gar nicht erkennen läßt. Dem urſprünglichen Text nach beſchäftigt ſich Gomaz nur mit den Leiden ſeiner gegenwärtigen Lage; die

---

Stimmung iſt in demſelben, wie ungeſchickt auch die Ausdrücke ſind, mit richtigerem Sinn feſtgehalten. Wenn Gomaz um erquickenden Schlummer fleht und die Muſik ausdrückt, wie er aus der Ruhe wiederholt aufſchreckt, ſind ihm hier Schwärmereien für Zaide in den Mund gelegt. Als er nachher von neuem zu entſchlummern ſucht und daſſelbe Motiv eintritt, ſagt er jetzt: „Wie konnte ihr, der Edlen, umgeben von Pracht und Größe, der Fremdling ſolche Theilnahme einflößen“!

durch das Feſthalten der Stimmung für jenen Mangel einen Erſatz geben könnte, ebenſo wenig gewonnen. Denn wie ſehr auch Mozart der ganzen Richtung ſeiner Natur nach darauf aus iſt die zerſtückten Glieder dieſer muſikaliſchen Darſtellung, beſonders durch die rhythmiſche Zuſammenſtellung und den harmoniſchen Fortſchritt, als zu einem Ganzen gehörig zu behandeln und dem Zuhörer gegenwärtig zu erhalten, ſo iſt dies doch natürlich nur in einem beſchränkten Grade möglich und zu einer eigentlichen muſikaliſchen Geſtaltung kommt es nur da, wo die Muſik auf kurze Zeit ſelbſtändig eintritt. Der Hauptſache nach aber läßt ſich nicht verkennen, daß hier das Wort und die Muſik nicht einen Bund eingehen, nicht mit einander zu einem Ganzen verſchmolzen werden, in dem jeder Theil das was er für ſich aufgiebt durch die Verbindung mit dem anderen reichlich erſetzt erhält, ſondern fortwährend einer gegen den anderen ſein Recht geltend macht, wobei je nach Umſtänden beide verlieren. Dazu kommt noch der äußere Umſtand, daß es ungemein ſchwierig iſt durch die Declamation das geſprochene Wort der Muſik gegenüber geltend zu machen und die Pauſen durch paſſende Geſten und Geberden auszufüllen, und daß die dafür vorausgeſetzte Kunſt ſich bei Sängern nur ausnahmsweiſe finden wird. Jene Melodramen waren dagegen als ausgeſuchte Bravurſtücke für ausgezeichnete Schauſpielerinnen geſchrieben, welche in der Declamation und Mimik ihre größte Stärke hatten, die Situation war dafür ausgewählt, die ſprachliche Darſtellung war darauf berechnet; endlich war es eine für ſich beſtehende Scene, nicht einem größeren Ganzen als fremdartiger Beſtandtheil einverleibt. Bedenken dieſer Art mochten auch Mozart ſich ſpäter aufdrängen; wenigſtens hat er das Melodram nicht wieder angewendet, auch in der Zauberflöte nicht, wo die Veranlaſſung dazu nahe genug lag. Uebrigens hat daſſelbe bekanntlich vielfach in der Oper — zum Theil ja auch im Schauſpiel — Eingang gefunden, nicht ſelten mit großer Wirkung. Dieſe beruht aber in der Regel entweder auf dem materiellen Eindruck des Klanges oder darauf, daß die Zwiſchenſätze auf feine und geiſtreiche Weiſe benutzt werden, durch Hinweiſen auf ſchon bekannte Motive, Empfindungen und Vorſtellungen anzudeuten, welche das Wort nicht ausſpricht, während ſie in der Seele des Sprechenden rege ſind[47]. Allerdings ſind dies auch Momente, welche an ihrer Stelle wohlberechtigt ſind, nur können ſie nicht als organiſirende Principien für ein Kunſtwerk gelten; das Melodram wird daher auch nur einen untergeordneten Platz, als ein vorbereitendes, überleitendes Glied einnehmen dürfen, wenn es in richtiger Weiſe wirken ſoll.

Mozart hat dieſe Oper nie wieder hervorgeſucht und that recht daran. Bühnengerecht wäre ſie nur durch weſentliche Umgeſtaltungen geworden. Der erſte Aufzug, ſo anmuthig die Muſik deſſelben iſt, hat in ſeiner Handlung und auch in der durchweg feſtgehaltenen Stimmung zu wenig Abwechslung und ſpannende Bewegung, um auf dem Theater die Aufmerkſamkeit rege zu erhalten; der zweite iſt, wie wir ſahen, ſogar nicht zu ertragen. Nachdem die Entführung geſchrieben war, konnte an Zaide nicht mehr gedacht werden, theils der Aehnlichkeit des Stoffes und Coſtums wegen,

---

47) Es genügt an das wunderbar ſchöne Melodram im Fidelio zu erinnern, das hierfür muſtergültig iſt. In vielen melodramatiſchen Scenen iſt freilich nur zu ſichtbar, daß die viel größere Leichtigkeit einzelne Momente ſcharf hervorzuheben, kleine charakteriſtiſche Motive zu erfinden und mit einander zu verbinden, namentlich wo ein draſtiſcher Text die Eſelsbrücke hergiebt, gegenüber der Aufgabe ein innerlich und äußerlich zuſammenhängendes Ganze zu bilden, die Haupturſache iſt warum dieſe Behandlungsweiſe beliebt wurde.

theils weil ſie dadurch in jeder Hinſicht ſo überflügelt worden war, daß ſie nicht mehr daneben beſtehen konnte. Daß Mozart ſie nun, wie die Maſſe ſeiner früheren Arbeiten, ganz liegen ließ, nicht Einzelnes davon benutzte, überarbeitete, das iſt ebenſowohl ein Zeugniß für die Leichtigkeit und den Reichthum ſeiner Erfindung, die ihm jeder Zeit unmittelbar und friſch zu Gebote ſtand, als für die richtige künſtleriſche Erkenntniß, daß es ſelten frommt das unter beſtimmten Verhältniſſen Entſtandene und Fertiggewordene zu anderer Zeit wieder vorzunehmen und durch Umarbeiten zu einem Anderen und Beſſeren machen zu wollen.

15.

Wenn wir Mozart in früherer Zeit durch die eigenthümlichen Verhältniſſe, welchen er ſich in Salzburg fügen mußte, vielfach beſchränkt und zurückgehalten ſahen, ſo war dagegen auch nicht zu verkennen, daß die ſtrenge Schule, in welcher er ſich dort befand, für den ſich heranbildenden Jüngling in vieler Beziehung eine Wohlthat war. Jetzt konnte man dies nicht ſagen; ſeitdem er von ſeiner Reiſe zurückgekehrt war, fand er in dem Salzburger Aufenthalt nur Hemmung und Druck. Der Schule war er entwachſen; was ihm jetzt noth that war Freiheit, bedeutende Aufgaben an denen ſeine Kraft ſich bewähren und ſtärken konnte und die Mittel, um das was er wollte und konnte, auch wirklich darzuſtellen. Von allem was dazu gehörte war in Salzburg keine Rede, wohl aber wurde ihm außer der Beſchränkung in allen künſtleriſchen Dingen, durch Mißgunſt und Geringſchätzung oder doch durch Mangel an Verſtändniß und Theilnahme Stimmung und Laune je länger je mehr verdorben, und wir dürfen uns wohl wundern, daß er nicht ganz erlahmte. Natürlich waren ſeine Blicke ſehnſüchtig nach auswärts um Erlöſung gerichtet und er ſah es als ein großes Glück an, als ihm der Antrag geſchah die große Oper für das Carneval 1781 in München zu ſchreiben. Bei dem Intereſſe, welches Karl Theodor und ſeine Gemahlin für ihn hatten, wurde es wohl Mozarts Freunden unter dem Sänger- und Orcheſterperſonal nicht ſchwer die Wahl auf ihn zu lenken, der Erzbiſchof hatte zu beſtimmt verſprochen Mozart reiſen zu laſſen, wenn er beſtimmte Anträge der Art erhalten ſollte, und war auch wohl dem Münchner Hof zu viele Rückſicht ſchuldig, um die Erlaubniß zu verweigern. Man wünſchte in München eine ganz neue Oper zu haben, und ſo erhielt der Abbate Varesco in Salzburg[1] den Auftrag das Libretto zu verfaſſen; er konnte mit Mozart, der das Münchner Perſonal genau kannte, jede Rückſprache nehmen um ihm den Text ganz zu Dank zu machen, und ſo durfte man etwas den glänzenden Verhältniſſen der Münchner Oper entſprechendes erwarten. Als ſpäter eine Ueberſetzung nöthig befunden wurde, ſchlug Mozart ſeinen alten Freund Schachtner vor, der auch angenommen wurde; und Leop. Mozart konnte mit einigem Stolz an Breitkopf ſchreiben (10. Aug. 1781): „Das Merkwürdige war, daß Alles von in Salzburg ſtehenden Perſonen war: die Poeſie vom hieſigen Hofcapellan Abbate Varesco, die Muſik von meinem Sohn, die teutſche Ueberſetzung von Hrn. Schachtner.“

---

[1] Gianbattiſta Varesco war ſeit 1766 als Hofcaplan in Salzburger Dienſten; er war, wie damals häufig geſchah, wohl hauptſächlich angeſtellt um als italiäniſcher Stiliſt, ſowohl in den vielfachen Verhandlungen mit Rom wie bei Gelegenheitsgedichten gebraucht zu werden; ich fand ihn noch im Staatskalender von 1815 erwähnt. In der Mozartſchen Correſpondenz wird über ſeine Habſucht geklagt und daß er auch ſonſt im Verkehr unbequem ſei.

Varesco hat ſeinen Idomeneo einer franzöſiſchen Tragödie nach einem von München ihm gelieferten Plan nachgebildet[2], und demſelben, wie es einer Oper damals einzig angemeſſen galt, einen heiteren Schluß gegeben. Der Inhalt iſt kurz folgender.

Idomeneo, König von Creta, iſt nach der Zerſtörung Trojas durch Irrfahrten von der Heimath lange fern gehalten, wo ſein Sohn Idamante, während des Vaters Abweſenheit herangewachſen, in kindlicher Liebe ſeiner harrt. Zu ihm hat Electra, die Tochter Agamemnons, welche nach dem Muttermorde des Oreſtes von den aufrühreriſchen Argivern verbannt iſt, ihre Zuflucht genommen und iſt von heftiger Leidenſchaft für ihn ergriffen. Auch Ilia, die Tochter des Priamus, welche mit anderen troiſchen Gefangenen von Idomeneo nach Creta geſchickt iſt, hat zu Idamante eine Neigung gefaßt, welche von dieſem erwiedert wird. Beim Beginn der Oper finden wir Ilia im Kampf mit ſich ſelbſt, da ſie als Trojanerin ihre Liebe zu dem Feinde ihres Vaterlandes verdammen muß (Arie 2). Idamante naht ſich ihr erfreuet; er hat Nachricht erhalten daß die Flotte ſeines Vaters in Sicht iſt und den alten Vertrauten Arbace abgeſandt um nähere Nachricht zu bringen; an dieſem frohen Tage ſchenkt er den troiſchen Gefangenen die Freiheit und erklärt Ilia ſeine Liebe, die ihn obwohl widerſtrebend zurückweiſt, worauf er ſeine Klagen in einer Arie (3) ausſpricht. Die gefangenen Trojaner werden nun herbeigeführt und von ihren Feſſeln befreiet, was zu einem heiteren Chor (4) Veranlaſſung giebt.

---

[2] Er ſagt im Vorbericht: Si legga la tragedia francese, che il poeta Italiano in qualche parte imitò, riducendo il tragico à lieto fine. Crebillons Idoménée iſt nicht gemeint und, ſoweit ich nach Grimms Bemerkungen (corr. litt. III p. 410. 412 ff.) ſchließen kann, auch Lemierres Tragödie gleichen Namens nicht.

Electra kommt und drückt ihre Unzufriedenheit über dieſe Begünſtigung der Feinde aus, da naht Arbace der — eine falſche Nachricht — vernommen hat daß Idomeneo im Schiffbruch umgekommen ſei; voll Schmerz entfernt ſich Idamante, Electra bleibt zurück und ſpricht ihre Eiferſucht und Hoffnungsloſigkeit aus (Arie 5). Die Scene verändert ſich. Man ſieht von der Küſte aus die Flotte des Idomeneo vom Sturm bedroht und im Scheitern begriffen, die Schiffsleute jammern und flehen um Hülfe. Da erſcheinet Neptun aus dem Meer und gebietet den Winden ſich zu entfernen, Idomeneo fleht ihn um Hülfe an, der Gott aber wirft ihm drohende Blicke zu und verſchwindet. Nachdem das Meer beruhigt iſt, kommt Idomeneo ans Land; man erfährt nun, daß er während des Sturmes dem Neptun gelobt habe den erſten Menſchen, der ihm begegnen werde, zu opfern; er ſchaudert ſelbſt vor ſeinem Gelübde zurück und ſieht mit Angſt ſeinem Opfer entgegen (Arie 6). Da kommt Idamante, der mit ſeiner Trauer die Einſamkeit ſucht; er bietet dem Fremden, den er nicht erkennt, ſeinen Schutz an, im Verlauf des Geſprächs ergiebt ſich daß er um ſeinen Vater trauert, daß dieſer Idomeneo iſt — da giebt ſich ihm Idomeneo zu erkennen, aber überwältigt von ſeiner furchtbaren Lage entfernt er ſich gleich und verbietet Idamante ihm zu folgen. Dieſer, der die Urſache nicht kennt, iſt troſtlos daß der Vater ſeine treue Liebe unwillig zurückweiſe (Arie 8). — Auf den erſten Act folgt ein Intermezzo, deſſen Inhalt der Oper angepaßt iſt. Unter einem Marſch (9) ſteigen die Krieger des Idomeneo von den Schiffen ans Land, werden von Frauen und Kindern begrüßt „und geben ihre außerordentliche Freude durch einen großen Reihentanz zu erkennen, welcher ſich mit einem Chor endigt“ (10).

Zu Anfang des zweiten Acts iſt Idomeneo mit Arbace im Geſpräch. Er theilt ihm das furchtbare Gelübde mit, deſſen

Erfüllung er ſich zu entziehen wünſcht; Arbace ſtellt ihm zwar vor, daß dies unmöglich ſei, allein als er hört daß Idamante das Opfer ſei, räth er ſelbſt ihn in ferne Lande zu entſenden und durch ſeine Verbannung aus der Heimath den Zorn des Neptun zu verſöhnen. Erfreuet beſchließt Idomeneo dem Idamante zu befehlen Electra nach Argos zu geleiten und dort auf den Thron zu erheben, er heißt Arbace ihnen den Auftrag bringen, ſich zur Abreiſe bereit zu halten, dieſer ſpricht ſeinen Gehorſam aus (Arie 11) und geht ab. Hierauf erſcheint Ilia, äußert ihre Freude über Idomeneos Rettung, und indem ſie Idamantes Güte rühmt, drückt ſie ihren Dank und ihre Anhänglichkeit aus (Arie 12). Die Lebhaftigkeit, mit welcher dies geſchieht, läßt Idomeneo ahnen, daß Ilia und Idamante einander lieben, ſein Kummer und ſeine Verwirrung werden dadurch nur noch geſteigert (Arie 13). Indem kommt Electra, um ihm für ſeine Fürſorge zu danken; er läßt ſie allein, die nun ihren höchſten Wunſch erfüllt ſieht und ſich auf dem Gipfel des Glücks wähnt (Arie 14). Unter einem Marſch (15) verſammeln ſich die Krieger und Schiffer am Hafen, Electra erſcheint mit Gefolge, das Meer iſt ruhig, Alle ſehen einer heiteren Fahrt entgegen (Chor 16). Idomeneo entläßt Idamante, der in dieſem Befehl einen neuen Beweis der ihm unerklärlichen Unzufriedenheit ſeines Vaters ſieht; ſie ſprechen ihre widerſtreitenden Gefühle in einem Terzett aus (17). Als ſie ſich den Schiffen nähern um einzuſteigen, erhebt ſich ein furchtbarer Sturm, der das Volk in Entſetzen bringt, und aus den Wellen ſteigt ein gräßliches Seeungeheuer auf; da erkennt Idomeneo, daß ſein Ungehorſam den Neptun beleidigt, er ſelbſt als der Schuldige will ſterben, nicht einen Unſchuldigen opfern. „Der Sturm wüthet immerfort; die Cretenſer entfliehen vor Furcht und zeigen im Chor durch Singen und pantomimiſche Tänze, welche zur Handlung paſſen, ihre Angſt und Schrecken an und ſchließen damit den Aufzug" (18).

Den dritten Aufzug eröffnet Ilia, welche den Lüften ihre Liebe klagt (Arie 19). Idamante überraſcht ſie und erklärt ihr ſeinen Entſchluß, da ſein Vater ihn haſſe und ſie ſeine Liebe verſchmähe, im Kampf mit dem Ungeheuer welches das Land verwüſtet ſeinen Tod zu ſuchen; dies entreißt ihr das Geſtändniß ihrer Liebe, und beide ſprechen nun ihr Glück in einem Duett aus (20). So findet ſie Idomeneo, der mit Electra herbeikommt; er kann ſich nicht entſchließen Idamante die wahre Urſache ſeines räthſelhaften Benehmens zu entdecken, allein um ihn zu retten befiehlt er ihm von Neuem auf der Stelle Creta zu verlaſſen und in einem fremden Lande einen ſicheren Zufluchtsort zu ſuchen. Die verſchiedenen Gefühle der Anweſenden finden in einem Quartett ihren Ausdruck (21). Nachdem Idamante ſich entfernt hat, kommt Arbace und meldet, daß das Volk den Oberprieſter an der Spitze ſich herbeidränge um von Idomeneo Befreiung von dem Ungeheuer zu verlangen; dieſer geht ſie zu empfangen, und Arbace drückt ſeine heißen Wünſche für das Glück ſeiner Herrſcher aus (Arie 22). Auf dem großen Platz vor der Burg erſcheint der Oberprieſter mit zahlreichem Volk, er ſchildert die Verheerung, welche das Ungethüm anrichte, der Idomeneo nur durch die Erfüllung des Gelübdes ein Ziel ſetzen könne und verlangt zu wiſſen, wer zum Opfertod geweiht ſei (23). Als aber Idomeneo ſeinen Sohn nennt, den er zu opfern bereit ſei, ergreift Trauer das Volk (Chor 24). Während eines Marſches (25) betritt Idomeneo mit ſeinem Gefolge den Tempel des Neptun und wendet ſich mit den Prieſtern die das Opfer vorbereiten im feierlichen Gebet an den Gott (26); da ertönt von fern Jubelgeſchrei, Arbace eilt herbei und meldet daß Idamante im heldenmüthigen Kampf das Ungeheuer getödtet hat. Und ſchon wird dieſer von Prieſtern und Wachen herbeigeführt, bekränzt und im weißen Gewande, er kennt jetzt das Gelübde des Vaters und aufgeklärt über deſſen Geſinnung gegen ihn iſt er mit Freuden bereit als Opfer zu fallen (Arie 27). Als Idomeneo im Begriff iſt den tödtlichen Streich zu führen, hält ihn die herzueilende Ilia zurück; ſie will ſtatt des Geliebten ſterben, und zwiſchen ihr und Idamante erhebt ſich ein zärtlicher Wettſtreit, dem Idomeneo mit Rührung, Electra mit Wuth und Eiferſucht zuhört. Als Ilia vor dem Altar niederkniet „höret man ein großes unterirdiſches Getöſe, die Statue des Gottes Neptun erſchüttert ſich, der hohe Prieſter ſteht in Entzückung vor dem Altar, Alles iſt erſtaunt und bleibt vor Furcht unbeweglich, eine tiefe und majeſtätiſche Stimme verkündet den Willen der Götter“: Idomeneo ſoll dem Throne entſagen, Idamante ihn beſteigen und mit Ilia vereinigt werden (28). Bei dieſem unerwarteten Ausgang bricht die enttäuſchte Electra in den heftigſten Zorn aus (Arie 29) und „geht wüthend ab“, Idomeneo ordnet Alles dem Willen der Gottheit gemäß an (30) und ſpricht ſeine dankbare Freude aus (Arie 31); Idamante wird in einem pantomimiſchen Ballet gekrönt, während deſſen ein heiterer Schlußchor (32) geſungen wird[3].

Man ſieht daß Varesco bei der Bearbeitung dieſes Tex-

---

3) Die Sage vom Jephtha-Gelübde des auf der Heimkehr vom Sturm überraſchten Idomeneus, und daß er ſeinen Sohn nicht habe opfern wollen, daß deshalb eine Peſt ausgebrochen und er von ſeinem Volk vertrieben ſei, findet ſich ſchon bei alten Schriftſtellern; das Uebrige iſt moderne Erfindung. Denſelben Stoff behandelt Idamant oder das Gelübde, ein muſikaliſch Drama von Joh. Heinr. Rolle (Leipzig Schwickert). Es iſt vielmehr eine Cantate oder ein kleines Oratorium, nicht zur Aufführung auf der Bühne ſondern im Concert beſtimmt; Text und Muſik ſind wenig bedeutend.

tes[4], obgleich das Schema der Opera seria zu Grunde liegt, ſich bemüht hat auch die eigenthümlichen Vorzüge der franzöſiſchen Oper zu nutzen. Dies verräth ſich ſchon durch die Sorge für Abwechslung in prächtigen Decorationen und Maſchinerien, für Märſche und Aufzüge, die in keinem Acte fehlen und für pantomimiſche Tänze und Ballets, die mit der Handlung in Zuſammenhang geſetzt ſind[5]. Ferner war das häufige Auftreten des Chors, welcher der italiäniſchen Oper fremd blieb, offenbar durch die franzöſiſche Oper veranlaßt. Auch zeigt ſich darin ein namhafter Fortſchritt, daß der Chor nicht allein verwendet wird um bei feſtlichen Ceremonien den Pomp zu erhöhen und dem Ballet eine Stütze zu bieten, ſondern daß er an der Handlung in wichtigen Momenten ſich betheiligt, und deshalb nicht allein verſchiedenartige, lebhaft bewegte, ſondern auch charakteriſtiſche, dramatiſch bedeutſame Stimmungen ausdrückt. Sicherlich hat Mozart, deſſen Streben Gluck auf dieſem Gebiet nachzueifern wir kennen, hierauf ganz beſonders einen beſtimmenden Einfluß geäußert. Ebenſo iſt in der Art, wie die Enſembleſätze angebracht ſind, der Opera seria gegenüber die größere Freiheit nicht zu verkennen. Sie ſind nicht mehr, wie dort regelmäßig, in beſtimmter Reihenfolge an den Actſchluß verlegt, ſo daß ſie außerhalb der Handlung ſtehen, ſondern ſie ergeben ſich naturgemäß aus dem Gange derſelben, und haben mithin dramatiſche Bedeutung, indem die verſchiedenen Perſonen ihrem Charakter und ihren Verhältniſſen gemäß in einer beſtimmten Situation vereinigt ihre Stimmung ausſprechen. Solche Sätze ſind freilich nur ſparſam angebracht und keineswegs alle dafür geeigneten Situationen zu dieſem Zweck benutzt worden; auch iſt es nicht verſucht worden, nach der Analogie des Finales der komiſchen Oper, mehrere eng zuſammenhängende Momente der Handlung zu einem Ganzen muſikaliſcher Darſtellung zu vereinigen, vielmehr iſt ſtreng daran feſt gehalten, daß jede einzelne Situation in der muſikaliſchen Behandlung für ſich abgeſchloſſen ſei. Wenn ſich hierin Abhängigkeit von einer beſtimmten, nicht aus der Natur des Drama hervorgegangenen Form verräth, ſo iſt dagegen wieder das Beſtreben unverkennbar, den Stoff mit einem gewiſſen tragiſchen Ernſt zu behandeln, der die in der italiäniſchen Oper vorherrſchende weichliche Zärtlichkeit zurücktreten läßt, den einzelnen Charakteren ein pſychologiſches Intereſſe, und der Handlung eine natürliche Entwickelung und einen das Intereſſe feſſelnden Fortſchritt zu geben. Allerdings iſt dies nur in einem mäßigen Grade gelungen; Varesco war kein Dichter und der Geiſt, in welchem Stoffe dieſer Art durch die franzöſiſche Tragödie bearbeitet wurden, war nicht geeignet ihn in eine viel höhere Sphäre zu erheben als die der italiäniſchen Oper war. Das conventionelle Weſen iſt auch hier vorherrſchend, Leidenſchaft und Empfindung äußern ſich nicht frei und naturgemäß, Zierlichkeit und Uebertreibung, beide gleich unwahr, berühren einander; ſämmtliche Perſonen bewegen ſich mit einer gewiſſen Etikette und die Handlung hängt an ſo ſchwachen Fäden, daß ſie trotz der ſtarken Leidenſchaften, welche ſie in Bewegung ſetzt, kein lebhaftes und gleichmäßig fortſchreitendes Intereſſe erweckt. Hierin treffen die ſchwachen Seiten der franzöſiſchen und der italiäniſchen Oper zuſammen; anderes gehört lediglich der letzten an. Dahin gehört namentlich daß die Rolle des Idamante noch einem Caſtraten zugetheilt, und die Baßſtimme nur für die Nebenpartie des Orakels angewendet wird; Idomeneo iſt nach hergebrachter Weiſe Tenor, der faſt allein drei Sopranſtimmen gegenüberſteht, denn Arbace iſt als Vertrauter vollkommen in der Weiſe eines Secondariers behandelt, deſſen Arien ziemlich nur als Lückenbüßer dienen, und der Oberprieſter tritt nur einmal in einem obligaten Recitativ hervor. Ueberhaupt iſt die Art wie die Arien eingeführt werden und ihre dichteriſche Behandlung weſentlich noch die der italiäniſchen Oper; ſie bilden weniger den Culminationspunkt der dramatiſchen Situation, als daß ſie dieſelbe mit einer Art von Pointe abſchließen, wie ſie denn vielfach eine allgemeine Sentenz oder ein ausgeführtes Bild zum Inhalt haben, welche durch die Muſik erſt den individuellen Charakter erhalten ſollen. Auch iſt Varesco wohl ein ganz geübter Verſemacher, der den für die Oper geläufig gewordenen poetiſchen und rhetoriſchen Apparat nicht ohne Geſchick verwendet, aber weit entfernt von Metaſtaſios Feinheit und Grazie. Nichts deſto weniger zeigt ſich auch hier der Vortheil einer ſicheren Tradition, denn was zur äußerlichen Einrichtung gehört, z. B. die angemeſſene Vertheilung der einzelnen Muſikſtücke, ſo daß eins das andere hebt und trägt, und manches Andere der Art, was wichtiger für die Wirkung iſt, als Viele denken, iſt mit Einſicht ausgeführt. Kurz, wenn man den Idomeneo mit den früheren von Mozart componirten Opern vergleicht, ſo iſt der Fortſchritt in der Wahl und Behandlung des Stoffes bedeutend; übrigens iſt die Verſchmelzung der weſentlichen Vorzüge der franzöſiſchen und italiäniſchen Oper, auf welche es abgeſehen war, noch keineswegs gelungen, ſondern es iſt vielmehr nur zwiſchen beiden ein Abkommen getroffen.

---

[4] Das Textbuch erſchien italiäniſch und deutſch unter dem Titel Idomeneo, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro nuovo di corte per comando di S. A. S. E. Carlo Teodoro nel carnovale 1781 (Idomeneus, ein muſikaliſches Schauſpiel, welches auf gnädigſten Befehl Sr. kurfürſtl. Durchl. Carl Theodor im neuen Opernhauſe zur Faſchingszeit 1781 aufgeführt werden), in München gedruckt bei Franz Joſ. Thuille. Die langen Dialoge, welche für die Compoſition zum Theil abgekürzt wurden, ſind hier vollſtändig gedruckt. Ich verdanke ein Exemplar des jetzt ſeltenen Büchleins der Güte des Hrn. Regiſſeur Lenz in München.

[5] Die Decorationen waren von Lorenz Quaglio, Hofkammerrath, Profeſſor an der Akademie in Düſſeldorf und Theaterbaumeiſter, die Ballets hatte der Balletmeiſter Le Grand eingerichtet.

Nachdem das Buch fertig geworden und ein Theil der Muſik geſchrieben war, begab ſich Mozart nach München[6] um, wie es Sitte war, an Ort und Stelle die Oper zu vollenden. Nach einer ſehr unbequemen Reiſe, da er namentlich gar nicht hatte ſchlafen können, ſchrieb er am 8. November 1780 ſeinem Vater: „Glücklich und vergnügt war meine Ankunft!“ Hier gab es nun vollauf zu thun, die Oper mußte einſtudirt und in Scene geſetzt und zum größten Theil noch

---

6) In der letzten Zeit ehe er nach München ging wurde von dem Maler della Croce in Salzburg ein großes Gemälde angefangen, welches die Familie Mozart vorſtellte. Wolfgang wurde zuerſt vorgenommen; ſein Portrait wurde noch vor ſeiner Abreiſe fertig, nach dem ſchon angeführten Briefe ſeiner Schweſter (I S. 227) iſt es ſehr ähnlich, das Titelkupfer des erſten Bandes iſt danach geſtochen. Er intereſſirte ſich ſehr für die Vollendung des Bildes. „Wie wird das Familiengemälde?“ ſchreibt er (13. Nov. 1780) „Sind Sie gut getroffen? iſt meine Schweſter auch ſchon angefangen?“ Der Vater antwortet (20. Nov. 1780), daß noch nichts weiter daran geſchehen ſei, weil er keine Zeit gehabt habe zu ſitzen und die Schweſter nicht aus dem Hauſe dürfe, weil ſie krank ſei, ſo daß man ſogar gefürchtet habe, ſie werde eine Bruſtabzehrung bekommen. Später, als Wolfgang wieder anfragt (13. Dec. 1780): „Nun werden Sie ja doch ſchon im Bilde angefangen ſein und meine Schweſter ſchon gar zu gewiß; — wie fällt es aus?“ ſchreibt er (8. Jan. 1781): „Deine Schweſter war nun zweymal beim Maler. Sie iſt gut getroffen und wenn beim Ausmalen kein Fehler vorbeygehet, ſo wird es ein charmanter Kopf.“ Das Gemälde, welches jetzt im Mozarteum in Salzburg iſt, ſtellt die beiden Geſchwiſter am Flügel vierhändig ſpielend vor, der Vater ſitzt daneben, die Geige in der Hand; das Bild der Mutter hängt an der Wand. Es iſt in einer ſehr ungenügenden Lithographie bei Niſſen und kürzlich in einem großen Stahlſtich von B. Höfel veröffentlicht worden.

erſt geſchrieben werden. Wie viel er ſchon fertig mit nach München brachte iſt nicht genau anzugeben; wahrſcheinlich die Recitative gröſstentheils, wohl auch den erſten Act und vielleicht einen Theil des zweiten; wenigſtens deutet die Erwähnung bereits fertiger Muſikſtücke in ſeinen erſten Briefen darauf hin.

Er konnte mit gutem Muthe dran gehen, denn von allen Seiten kam man ihm mit Wohlwollen entgegen. Graf Seeau,.der „von den Mannheimern wie Wachs zuſammengeſchmolzen“ war, war ihm in Allem zu Willen und wenn ſie auch mitunter aneinander geriethen, ſo gab der Graf doch ſchlieſslich nach[7]. Auch der Churfürſt nahm ihn ſehr gnädig auf. „Bald hätte ich das Beſte vergeſſen!“ ſchreibt er (15. Nov. 1780) „Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem Amte dem Churfürſten en passant vorgeſtellt, welcher ſehr gnädig mit mir war, indem er ſagte: Es freut mich, ihn wieder hier zu ſehen. Und als ich ſagte, daſs ich mich beeyfern werde, den Beyfall Sr. churfürſtl. Durchlaucht zu erhalten, ſo klopfte er mich auf die Schulter und ſagte: O daran habe ich keinen Zweyfel, daſs Alles ſehr gut ſeyn wird. — A piano piano si va lontano!“ Auch der Adel war günſtig für ihn geſtimmt. „Geſtern“ berichtet er (13. Nov. 1780) „habe ich mit Cannabich bei der Gräfin Baumgarten[8] geſpeiſt, eine geborne Lerchenfeld. Mein Freund iſt Alles in dieſem Hauſe, und ich nun alſo auch; das iſt das beſte und nützlichſte Haus hier für mich, denn durch dieſes iſt auch Alles wegen meiner gegangen und wird wills Gott noch gehen.“ Er konnte daher ſeinen Vater über den Erfolg der Oper vollkommen beruhigen (24. Nov. 1780): „Wegen meiner Oper ſeyen Sie außer Sorg, mein liebſter Vater; ich hoffe daß Alles ganz gut gehen wird. — Eine kleine Cabale wird es wohl abſetzen, die aber vermuthlich ſehr comiſch ausfallen wird[9]; denn ich habe unter der Nobleſſe die anſehnlichſten und vermöglichſten Häuſer, und die Erſten unter der Muſik ſind Alle für mich, beſonders Cannabich[10].

---

[7] „Ich habe nebſt vielen anderen kleinen Streitigkeiten einen ſtarken Zank mit dem Grafen Seeau wegen der Poſaunen gehabt;“ ſchreibt er (11. Jan. 1781) „ich heiſse es einen ſtarken Streit, weil ich mit ihm habe müſſen grob ſeyn, ſonſt wäre ich mit ihm nicht ausgekommen.“

[8] Vielleicht iſt die I S. 427 erwähnte Arie in München für dieſe Dame geſchrieben.

Von den Sängern und dem Orcheſter war allerdings keine Cabale zu erwarten, Mozart war ebenſo beeifert es ihnen recht zu machen als ſie zufrieden waren. Bei dieſem Zuſammenarbeiten ſowie bei der Einrichtung für die Bühne ergaben ſich aber manche Veränderungen im Libretto als wünſchenswerth und Varesco mußte vielfach angegangen werden dieſelben vorzunehmen oder die vorgeſchlagenen zu billigen[11].

Von dem Perſonal, für welches er ſchrieb[12] machte ihm

---

[9] Ob hier etwa auf Vogler und ſeine Anhänger hingedeutet wird, weiß ich nicht; in den Briefen geſchieht deren nirgends Erwähnung.

[10] Aloyſia Weber war nicht mehr in München, ſie war bereits durch die Vermittelung des kaiſ. Geſandten Grafen Harbeck als erſte Sängerin in Wien engagirt worden, wohin ihre ganze Familie mit ihr zog. Es beruht auf Irrthum, wenn man dieſen Aufenthalt Mozarts in München mit ſeinem Verhältniß zu Aloyſia in Verbindung gebracht hat.

[11] Alles was ſich in der Correſpondenz auf dieſe Abänderungen bezieht iſt Beilage XVI, 4 zuſammengeſtellt.

[12] Das Perſonenverzeichniß iſt folgendes

IDOMENEO, re di Creta	Il Sign. *Raaff*, virtuoso di camera.
IDAMANTE, suo figlio	Il Sign. *Dal Prato*.
ILIA, precipessa Trojana, figlia di Priamo	La Sign. *Dorothea Wendling*, virtuosa di camera.

der Caſtrat dal Prato[13] wirklich Noth. Gleich nach ſeiner Ankunft hatte er „eine Hundsfütterei“ zu berichten (8. Nov. 1780). „Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden dal Prato zu kennen, doch der Beſchreibung nach iſt noch faſt Ceccarelli beſſer; denn mitten in einer Arie iſt öfters ſchon ſein Odem hin und NB. er war noch nie auf einem Theater und Raaff iſt eine Statue. Nun ſtellen Sie ſich einmal die Scene im erſten Act [die Begegnung des Idomeneo und Idamante] vor“. Als er die Bekanntſchaft deſſelben machte, beſtätigten ſich leider dieſe Nachrichten. „Meinen molto amato Castrato dal Prato“ ſchreibt er (15. Nov. 1780) „muß ich die ganze Oper lehren[14], denn er iſt nicht im Stande einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heißt und hat eine ungleiche Stimme.“ Auch bei dem Quartett, das ſechsmal probirt werden mußte ehe es ging, war er der Stein des Anſtoßes. „Der Bub kann doch gar nichts“ klagt Mozart (30. Dec. 1780). „Seine Stimme wäre nicht ſo übel, wenn er ſie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmte; übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung, ſondern ſingt wie etwa der beſte unter den

---

Elettra, principessa, figlia d'Agamemnon re d'Argo	La Sign. *Elisabetha Wendling*, virtuosa di camera.
Arbace, confidente del re	Il Sign. *Domenico de Panzachi*, virtuoso di camera.
Gran Sacerdote di Nettuno	Il Sign. *Giovanni Valesi*, virtuoso di camera.

[13] Vincenzo dal Prato, geb. 1756 in Imola, trat in Florenz 1772 auf, und wurde 1780 in München engagirt, wo er noch 1811 als Penſioniſt lebte.

[14] „Wenn der Caſtrat kommt“, ſchreibt er (22. Nov. 1780) „muß ich mit ihm ſingen, denn er muß ſeine ganze Rolle wie ein Kind lernen: er hat nicht um einen Kreuzer Methode.“

Buben, die ſich hören laſſen, um in dem Kapellhauſe aufgenommen zu werden.“

In ganz anderer Art machte ihm ſein „beſter, liebſter Freund“ Raaff zu ſchaffen. Er war außerordentlich häkelich und Mozart änderte ihm zu Liebe, nicht allein wo er Recht hatte, ſondern meinte; hätte er es nicht, ſo müßte man doch ſeinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Freilich hatte auch dieſe Nachgiebigkeit ihre Grenzen. „Hören Sie“, ſchreibt er dem Vater (27. Dec. 1780) „der Raaff iſt der beſte, ehrlichſte Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian verſeſſen, daß man Blut dabey ſchwitzen möchte. Folglich iſt es ſehr ſchwer für ihn zu ſchreiben, — ſehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man ſo alle Tage Arien machen will, wie par exemple die erſte Arie Vedrommi intorno etc. Wenn Sie ſie hören werden — ſie iſt gut, ſie iſt ſchön; aber wenn ich ſie für Zonca[15] geſchrieben hätte, ſo würde ſie noch beſſer auf den Text gemacht ſeyn. Er liebt die geſchnittenen Nudeln zu ſehr und ſieht nicht auf die Expreſſion. — Mit dem Quartett habe ich itzt meine Noth mit ihm gehabt. Das Quartett, je öfter ich mir es auf dem Theater fürſtelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es noch ſo am Clavier gehört haben, gefallen. Der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen; er ſagte es mir ganz allein — non c'è da spianar la voce — es iſt zu lang. Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als ſingen ſollte! Dergleichen Sachen verſteht er gar nicht. Ich ſagte nur: Liebſter Freund! Wenn ich nur eine Note wüßte, die in dieſem Quartett zu ändern wäre, ſo würde ich es ſogleich thun; allein — ich bin noch mit keiner Sache in dieſer Oper ſo zufrieden geweſen wie mit dieſem Quartett, und hören Sie es nur einmal zuſammen, dann werden Sie gewiß anders reden. Ich habe mir bey Ihren zwey Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bey der dritten thun und hoffe es zu Stande zu bringen; — aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compoſiteur ſeinen freyen Willen laſſen. Darauf gab er ſich zufrieden.“ Nach der Probe fand Raaff ſich auch „mit Vergnügen betrogen und zweifelte nun auch nicht an dem guten Effect“ (30. Dec. 1780). Die Mühe, welche Mozart ſich um ſeine Arien gab, lohnte er ihm auch durch freudigen Beifall. „Er war geſtern bey mir“, ſchreibt Mozart (15. Nov. 1780) „ich habe ihm ſeine erſte Arie vorgeritten, er war ſehr damit zufrieden.“ Ebenſo war es mit der Arie im zweiten Act. „Der Mann iſt ſo in ſeine Aria verliebt“, heißt es (1. Dec. 1780) „als es nur immer ein junger, feuriger Mann in ſeine Schöne ſeyn kann; denn Nachts ehe er einſchläft und Morgens da er erwacht ſingt er ſie. Er hat zu Baron Viereck und Hr. v. Caſtel geſagt: Ich war ſonſt immer gewohnt mir in die Rollen zu helfen, ſowohl in die Recitativ als Arien; da iſt aber Alles geblieben wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anſtändig wäre, — enfin, er iſt zufrieden wie ein König“[16].

---

[15] **Giambattiſta Zonca**, geb. 1728 in Breſcia, war ein vortrefflicher Baßſänger, wurde 1758 als Hofſänger in Mannheim angeſtellt und kam mit der übrigen Hofmuſik 1778 nach München, wo er bis 1788 mit Beifall ſang. Nachdem er penſionirt war, kehrte er nach Breſcia zurück und ſtarb dort 1809.

---

16) »Apropos!« ſchreibt er ſeinem Vater (27. Dec. 1780) „Becke ſagt mir die Täge, daß er Ihnen nach der verleßten Probe wieder geſchrieben hätte, und unter anderm auch, daß des Raaff ſeine Aria im zweyten Acte wider den Text geſchrieben ſey. So hat man mir geſagt, ſagte er, ich verſtehe zu wenig welſch — iſt es wahr? — Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erſt geſchrieben! Ich muß Ihnen ſagen,

Die beiden anderen Sänger gehörten der alten Münchner Oper an; „der alte ehrliche Panzachi“[17] war ſeiner Zeit ein vortrefflicher Sänger geweſen und ein guter Acteur, aber ſeine Blüthezeit war vorüber und auch Valeſi[18], der einen wohlverdienten Ruhm als Tenoriſt hatte, leiſtete damals ſchon mehr durch Geſangunterricht als auf der Bühne. Man begreift daher wenn Leop. Mozart ſchreibt (11. Nov. 1780): „Was Du mir von dem ſingenden Perſonal ſchreibſt, iſt traurig; das Beſte alſo wird die Muſik-Compoſition thun müſſen.“

Mit den Sängerinnen hatte es diesmal gar keine Schwierigkeiten. Die beiden Wendling[19] waren ihm befreundet und zugethan, ſie gingen auf ſeine Weiſe ein und waren zufrieden, ſo wie er es machte. „Mad. Dorothea Wendling iſt mit ihrer Scene arci-contentissima, ſie hat ſie dreymal nach einander hören wollen“ konnte er gleich nach Hauſe berichten (8. Nov. 1780), und wegen der zweiten Arie verſtändigten ſie ſich dann mit einander. „Die Liſel Wendling“, meldet er bald darauf (15. Nov. 1780) „hat auch ſchon ihre zwey

---

daß derjenige zu wenig welſch kann, der Ihnen ſo was geſagt hat. Die Aria iſt ganz gut auf die Wörter geſchrieben. Man hört das mare und das mare funesto, und die Paſſagen ſind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen gänzlich ausdrücken; und überhaupt iſt das die prächtigſte Aria in der Opera und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt.“

17) Don Domenico de Panzachi, geb. 1733 in Bologna, kam 1753 als Sänger nach Madrid und 1762 nach München. Er wurde im Jahr 1779 penſionirt und zog ſich ſpäter nach Bologna zurück, wo er 1805 ſtarb. Vgl. Burney Reiſe II S. 90.

18) Vgl. S. 48. Er wurde 1798 penſionirt und ſtarb 1811 in München.

19) Vgl. oben S. 83 ff.

Arien ein halb dutzendmal durchgeſungen, ſie iſt ſehr zufrieden; ich habe es von einer dritten Hand, daß die beyden Wendlinge ihre Arien ſehr gelobt haben.“

Mozart war mit großem Eifer anhaltend fleißig beim Einſtudiren und Componiren — auch eine Arie für Schikaneder wurde inzwiſchen fertig gemacht —, obgleich er von einem heftigen Katarrh befallen war[20], gegen den er zwar alle möglichen Hausmittel, die ihm ſein Vater empfahl, anwendete, durch die er auch mitunter Erleichterung ſpürte; allein da er ſchreiben mußte, was dem Katarrh nicht gut that, ſo ging es auch mit der Beſſerung nur langſam[21].

---

[20] „Ich habe dermalen einen Catarrh“, ſchreibt er (22. Nov. 1780) „welcher bey dieſer Witterung hier ſehr in Mode iſt; ich glaube und hoffe aber, er wird ſich bald flüchten, denn die zwey leichten Cüraſſier-Regimenter Rotz und Schleim gehen ſo immer nach und nach weg.“

[21] Er traf in München mit der Mara zuſammen, die vor nicht langer Zeit aus Berlin fortgegangen war. „Sie hat gar nicht das Glück mir zu gefallen“, ſchreibt er (13. Nov. 1780) „ſie macht zu wenig um einer Baſtardina [1 S. 629 f.] gleich zu kommen (denn dies iſt ihr Fach), und macht zu viel um das Herz zu rühren wie eine Weber, oder eine vernünftige Sängerin.“ Noch viel weniger als von ihrem Geſang war er von dem Benehmen des Maraſchen Ehepaars, dem man „den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Geſicht anſah“, erbauet, von dem er ſpäter (24. Nov. 1780) berichtet. Als die Mara im Hofconcert nach der erſten Symphonie ſingen ſollte, „ſah ich ihren Herrn Gemahl hinter ihr mit einem Violoncell in der Hand herſchleichen — ich glaubte es wird eine mit einem Violoncell obligate Aria ſeyn. Der alte Danzi, ein ſehr guter Accompagnateur, iſt erſter Violoncelliſt hier; auf einmal ſagt der alte Toeschi (auch Director, der aber in dem Moment, wo Cannabich da iſt, nichts zu befehlen hat) zum Danzi NB. ſeinem Schwiegerſohn: Steh er auf und laß er den Mara herſitzen. Als dieß Cannabich hört und ſieht, ſpricht er: Danzi, bleiben Sie ſitzen! der Churfürſt hat es gern, wenn ſeine Leute ſpielen. Darauf ging die Aria an; Hr. Mara ſtand wie ein armer Sünder mit dem Baßl in der Hand hinter ſeiner Frau.“ Die Arie, welche die Mara ſang, hatte einen zweiten Theil, ſie ging aber ohne das

Ende November wurde der erſte Act probirt und die allgemeine Erwartung wurde durch den Erfolg derſelben nur noch höher geſpannt. „Die Probe“ ſchreibt er (1. Dec. 1780) „iſt außerordentlich gut ausgefallen. Es waren nur in allem ſechs Violin, aber die gehörigen Blas-Inſtrumenten; von Zuhörern wurde Niemand zugelaſſen, als die Schweſter vom Seeau und der junge Graf Seinsheim. — Ich kann Ihnen nicht ſagen, wie Alles voll Freude und Erſtaunen war. Ich vermuthete es aber nicht anders; denn ich verſichere Sie, ich ging mit ſo ruhigem Herzen zu dieſer Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hin ginge. — Graf Seinsheim ſagte zu mir: „Ich verſichere Sie, daß ich mir ſehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das hab ich wahrlich nicht erwartet.“ Das Cannabich'ſche Haus, und Alle, die es frequentiren, ſind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch Vieles mit dem Grafen zu ſprechen) zu ihm nach Hauſe kam, kam mir ſchon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß

Orcheſter zu aviſiren während des Ritornells herab; Mara wurde grob gegen Cannabich und mußte von ihm zum Schweigen gebracht werden. Dann beklagte das Ehepaar ſich beim Grafen Seeau und als dieſer ihnen Unrecht gab, ging die Mara zum Churfürſten und beſchwerte ſich. Der aber ſagte ihr: Madame, Sie haben wie ein Engel geſungen, obwohl Ihnen Ihr Mann nicht accompagnirt hat — und verwies ſie an Graf Seeau. Beleidigt gingen beide fort und Seeau gab gute Worte um ſie zurückzubringen. In der zweiten Arie, welche die Mara ſang, fehlten in Cannabichs Stimme drei Tacte; als die Stelle kam, hielt Mara Cannabich den Arm, wofür dieſer ihm nachher ſtarke Grobheiten ſagte. Und Cannabich allein hatte Mara es zu danken, daß er im erſten Concert Solo geſpielt und accompagnirt hatte, was ſo ſchlecht ausgefallen war, daß der Churfürſt ausdrücklich gewünſcht hatte, ſeine Leute möchten es thun. Aehnliche Geſchichten hatte das Maraſche Ehepaar auch an anderen Orten erlebt; vgl. Forkels muſik. Alman. 1789 S. 122 ff. und die Charakteriſtik Maras bei Zelter Briefw. mit Göthe III S. 418 ff. VI S. 149 ff.

die Probe ſo gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närriſch nach Hauſe. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdeſſen, da ſie mit ihrer kranken Roſe allein zu Hauſe war, tauſend Sorgen wegen meiner. Ramm ſagte mir (denn wenn Sie dieſen kennen, werden Sie ſagen, das iſt ein wahrer Teutſcher, der ſagt Ihnen ſo Alles ins Geſicht, wie er ſich es denkt): Das kann ich Ihnen wohl geſtehen, ſagte er, daß mir noch keine Muſique ſolche Impreſſion gemacht hat, und ich verſichere Sie, daß ich wohl funfzig Mal auf Ihren Hrn. Vater gedacht habe, was dieſer Mann für Freude haben muß, wenn er dieſe Opera hört. Nun genug davon! — Mein Catarrh iſt bey dieſer Probe etwas ärger geworden. Man erhitzt ſich halt doch, wenn Ehre und Ruhm im Spiele ſind, man mag Anfangs noch ſo kaltblütig ſeyn“[22].

Der Vater der anfangs Wolfgang ermahnt hatte, ja nichts auf die lange Bank zu ſchieben[23] — wie er es wohl

---

22) Auch von anderer Seite her erfuhr der Vater die beſten Nachrichten über dieſen erſten Act. „Dieſe Tage“ ſchreibt er ihm „zeigte mir Fiala einen Brief von Becke, welcher voll der Lobeserhebungen Deiner Muſik des 1ſten Actes war: er ſchrieb, daß ihm die Thränen in die Augen traten, als er die Muſik hörte, vor Freude und Vergnügen, und daß Alle behaupteten, das wäre die ſchönſte Muſik, die ſie gehört hätten, daß Alles neu und ſchön wäre ꝛc.; daß ſie nun im Begriff wären, den 2ten Act zu probiren, — daß er mir dann ſelbſt ſchreiben werde, u. ſ. w. Nun, Gott ſey Dank geſagt, das geht gut. Ich kann nicht glauben, da ich Deine Arbeit kenne, daß es Complimente ſind; denn ich bin überzeugt, daß Deine Compoſition, wenn ſie gehörig ausgeführt wird, auch ihre Wirkung thun muß.“

23) „Nun muß ich Dich bitten“, ſchreibt er (18. Nov. 1780) „nichts auf die lange Bank zu ſchieben. Wenn man eylen muß, dann hat man keine Wahl mehr, man muß Alles hinſchreiben, und dann ſetzt man ſeine Ehre und ſein Glück, ſeinen Ruhm und Alles auf das Spiel: und warum? — um ſeine Zeit mit Kleinigkeiten, mit Spaß und Lachen zu

in Salzburg gemacht hatte — wurde bei dem anhaltenden Katarrh beſorgt, um ſo mehr, da auch die Tochter von einem bedenklichen Bruſtübel befallen war, und forderte ihn auf ſeine Erkältung ja nicht zu vernachläſſigen ſondern ſich zu ſchonen; er ſolle den dritten Act nur nicht übereilen, er würde noch früh genug damit fertig werden. Bereit wie er immer war ihm guten Rath zu ertheilen, ermahnte er ihn ja darauf bedacht zu ſein, daß eine Oper nicht bloß Kennern gefallen ſolle (11. Dec. 1780). „Ich empfehle Dir, bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das muſikaliſche, ſondern auch für das ohnmuſikaliſche Publicum zu denken: — Du weißt, es ſind hundert ohnwiſſende gegen zehn wahre Kenner; — vergiß alſo das ſogenannte Populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt.“ Davon aber wollte Wolfgang nichts wiſſen. „Wegen dem ſogenanten Popolare“ antwortet er ihm (16. Dec. 1780) „ſorgen Sie nichts, denn in meiner Oper iſt Muſik für alle Gattung von Leuten — ausgenommen für lange Ohren nicht.“

Unterdeſſen gingen die Proben ihren Gang fort. Am 16. Dec. Nachmittags wurde bei Graf Seeau der erſte Act — die Stimmen waren indeſſen duplirt, ſo daß zwölf Geiger ſpielten, — mit dem zweiten probirt. Auch dieſe Probe fiel gut aus, „und hat ſich das Orcheſtre“, meldet Wolfgang (19. Dec. 1780) „wie alle Zuhörer, mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der zweyte Act in Ausdruck und Neuheit ohnmöglich ſtärker als der erſte ſeyn kann. Künftigen Samſtag werden wieder die zwey Acte probirt, aber in einem großen Zimmer bey Hofe, welches ich längſt gewunſchen, denn bey

---

verlieren, die man zur Fortpflanzung ſeines einmal erworbenen Ruhms, zur Ehre ſeiner Beſchützer und Freunde und zur Bahnung eines ferneren Glücks hätte anwenden ſollen.“

Graf Seeau iſt es gar zu klein. Der Churfürſt wird in einem Nebenzimmer incognito zuhören. Da ſoll aber auf Leib und Leben probirt werden, ſagte der Cannabich zu mir. Bey der letzten Probe war er ganz durchnäßt vom Schwitzen. Daß ich geſund und froh bin“ ſetzt er hinzu „werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben. Man iſt doch froh, wenn man von einer ſo großen, mühſamen Arbeit endlich befreyet, und mit Ehre und Ruhm befreyet iſt: denn faſt bin ich es, — denn es fehlen nur noch drey Arien und der letzte Chor vom 3ten Acte, die Ouverture und das Ballet — et adieu partie!“

Noch höher ſteigerte ſich die Befriedigung bei der nächſten Probe. „Die letzte Prob iſt herrlich geweſen“, ſchreibt er (27. Dec. 1780) „ſie war in einem großen Zimmer bey Hof, der Churfürſt war auch da. Dieſes Mal iſt mit dem ganzen Orcheſtre (verſteht ſich, das im Opernhauſe Platz hat) probirt worden. — Nach dem erſten Acte ſagte mir der Churfürſt überlaut Bravo, und als ich hinging, ihm die Hand zu küſſen, ſagte er: Dieſe Oper wird charmant werden, Er wird gewiß Ehre davon haben. — Weil er nicht wußte, ob er ſo lange da bleiben kann, ſo mußte man ihm die concertirende Aria und das Donnerwetter zu Anfang des zweyten Act machen. Nach dieſem gab er mir wieder auf das Freundlichſte ſeinen Beyfall, und ſagte lachend: Man ſollte nicht meynen, daß in einem ſo kleinen Kopf ſo was Großes ſtecke. Er hat auch den andern Tag früh beym Cercle meine Opera ſehr gelobt.“ Dies beſtätigte ſich und daß der Churfürſt Abends bei der Cour wieder lobend von der Muſik geſprochen hatte; Mozart erfuhr von ſicherer Hand daß er den Abend nach der Probe geſagt hatte: „Ich war ganz ſurprenirt — noch hat mir keine Muſik den Effect gemacht — das iſt eine magnifique Muſik.“

Auch von dieſen Erfolgen kamen die günſtigen Nachrichten, eine über die anderen, nach Salzburg. „In der ganzen Stadt iſt ein allgemeines Reden wegen der Güte Deiner Opera“ verkündet der Vater (25. Dec. 1780). „Den erſten Lärm machte Baron Lerbach; die Hofkanzlerin ſagte es mir, daß er ihr erzählt habe, die Opera werde durchgehends außerordentlich gelobt. Den zweyten machte Herrn Beckes Brief an Fiala, den er aller Orten leſen ließ.“ An Leop. Mozart ſelbſt ſchrieb Becke „daß der Chor im zweyten Act beym Sturme ſo ſtark wäre, daß er Jedem, auch in der größten Sonnenhitze, eiskalt machen müßte.“ Er rühmte die concertirende Arie der Dorothea Wendling im zweyten Act außerordentlich. Auch der Violinſpieler Eſſer aus Mainz, der in Salzburg Concert gegeben hatte[24], ſchrieb von Augsburg aus und lobte die beiden Acte der Oper, die er gehört hatte, ganz beſonders; er ſchrieb, che abbia sentito una musica ottima e particolare, universalmente applaudita. „Kurz“, meint der Vater „es wäre zu weitläufig, alle Lobſprüche über Alles herzuſetzen.“ „Ich wünſche“, ſagt er „daß der dritte Act die nämliche Wirkung thut, und hoffe es um ſo gewiſſer, als hier die größten Affecten vorkommen, und die unterirdiſche Stimme ſehr überraſchen und ſchaudernd ſeyn muß[25]. Baſta, ich hoffe daß es heißen ſoll: finis coronat opus“[26]. Darauf antwortet ihm der Sohn, der bis über den Kopf in der Arbeit ſteckte (30. Dec. 1780): „Der dritte Act wird wenigſtens ſo gut ausfallen, als die beyden erſten; ich glaube aber unendliche mal beſſer, und daß man mit Recht ſagen könne: finis coronat opus.“ Aber zu thun hatte er dabei. „Kopf und Hände“ ſchreibt er (3. Jan. 1781) „ſind mir von dem dritten Act voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich ſelbſt zu einem dritten Act würde. Der allein koſtet mehr Mühe als eine ganze Opera, denn es iſt faſt keine Scene darin, die nicht äußerſt intereſſant wäre.“ Er hatte dann auch die Genugthuung, daß man wirklich nach der Probe fand, daß er die zwey erſten Acte noch um Vieles überträfe.

---

[24] Vgl. I S. 608.

[25] „Das Accompagnement bey der unterirdiſchen Stimme“ berichtet ihm Wolfgang (3. Jan. 1781) „beſteht in nichts als fünf Stimmen, nämlich drey Poſaunen und zwey Waldhorn, welche an dem nämlichen Ort placirt ſind, wo die Stimme herkömmt. Das ganze Orcheſtre iſt bey dieſer Stelle ſtill.“ Wegen dieſes Arrangements hatte er erſt noch einen Streit mit Graf Seeau zu beſtehen.

[26] Der ſorgliche Vater, der bemüht war ihn auf Alles aufmerkſam zu machen, was für einen guten Erfolg von Wichtigkeit ſein konnte, ermahnte ihn noch beſonders ſich mit dem Orcheſter in gutem Vernehmen zu

---

halten — Erfahrungen von Salzburg her mochten ihm das wohl beſonders nöthig erſcheinen laſſen. „Suche nur“ ſchreibt er (25. Dec. 1780) „das ganze Orcheſter bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu ſchmeicheln und ſie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Inſtrumenten die unausgeſetzte erſtaunlichſte Aufmerkſamkeit dazu, und es iſt eben kein Spaß, wenn das Orcheſter wenigſtens drey Stunden mit ſolchem Fleiß und Aufmerkſamkeit angeſpannt ſeyn muß. Jeder, auch der ſchlechteſte Bratſchiſt, iſt auf's Empfindlichſte gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerkſamer, und ſo eine Höflichkeit koſtet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weißt Du ja ſelbſt; ich ſage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergißt, und weil Du erſt dann die Freundſchaft und den Eifer des ganzen Orcheſters nöthig haſt, wenn die Opera in Scena iſt. Die Lage des ganzen Orcheſters iſt dann ganz anders, und aller Mitſpielenden Aufmerkſamkeit muß noch mehr angeſpannt ſeyn. Du weißt, daß man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act ſo neu und gut als der erſte Act ausfallen werde? Da nun dieſer Zweifel gehoben iſt, ſo werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige ſeyn werden, die zweifeln werden, ob dieſe Muſik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orcheſters.“

Es war aber mit der Oper noch nicht genug, ſondern, weil kein Extraballet, nur ein zur Handlung gehöriges Divertiſſement gegeben werden ſollte, hatte Mozart, wie er ſagt (30. Dec. 1780), auch die Ehre, die Muſik dazu zu machen. „Mir iſt es aber ſehr lieb“, ſetzt er hinzu „denn ſo iſt doch die Muſik von einem Meiſter.“ Bis in die Mitte Januars hatte er mit den „verwünſchten Tänzen“ ſo viel zu thun daß er an nichts anderes denken konnte, auch an ſein Befinden nicht; — erſt am 18. Jan. konnte er ſchreiben: „laus Deo, nun hab ichs überſtanden!“

Unter dieſem raſtloſen Arbeiten und Probiren rückte der Tag der Aufführung heran. Zwar war der Vater in Sorgen, ob auch der am 29. November 1780 erfolgte Tod der Kaiſerin Maria Thereſia die Aufführung hindern werde, allein Wolfgang beruhigte ihn ſogleich daß aus dieſer Urſache kein Theater geſchloſſen würde. Später erſchreckte ihn ein Gerücht, die Churfürſtin ſei hoffnungslos erkrankt, aber zu ſeinem Troſt erfuhr er daß das eine Capitallüge ſei. Anfangs war der 20. Januar 1781 zur Aufführung beſtimmt, dann der 22. und zuletzt der 29. Januar; die Hauptprobe ſollte am 27. Januar ſein, an Wolfgangs Geburtstag, der mit dieſem Aufſchub wohl zufrieden war: „ſo kann man noch öfter und mit mehr Bedachtſamkeit probiren.“

Der Ruhm des Idomeneo, welcher ſchon vor der Aufführung nach Salzburg drang, war nicht allein für Mozarts Freunde eine große Genugthuung — wie ihm der Dr. Prex das „ohnausſprechliche Vergnügen“ ausdrücken ließ, „mit welchem er vernommen, daß Wolfgang den Salzburgern ſo große Ehre machte“ —, mehrere von ihnen reiſten zur Aufführung nach München, wie Frau von Robini mit ihrer

Familie, zwei Fräulein Bariſani[27], von der Kapelle ging Fiala hin. Leop. Mozart, der „ſich auf das vortreffliche Orcheſter wie ein Kind freute“, war entſchloſſen mit ſeiner Tochter[28] ſobald er irgend abkommen könne nach München zu reiſen. Da er aber einer abſchlägigen Antwort von Seiten des Erzbiſchofs ſich nicht ausſetzen mochte und es verlautete daß derſelbe nach Wien reiſen werde, wartete er ſeine Zeit ab[29], und es paßte ihm daher ſehr gut, daß die Aufführung der

---

27) Die uns ſchon bekannte Gilowsky-Catherl (S. 48) mußte ſich ihre Luſt vergehen laſſen. Als ein Beitrag zur Kenntniß des damaligen Converſationstons in Salzburg, der Wolfgang ſo ſehr mißfiel, mag folgende Aeußerung Leop. Mozarts (13. Jan. 1781) dienen: „Wegen der Gilowsky-Catherl iſts nichts anders als daß ſie öfters wünſchte nach München zu gehen, und da ich ſagte, wir wollten ſie mitfahren laſſen, wenn ihr Jemand in München zu freſſen giebt, ſo ſagte ſie (in Fialas Gegenwart): O ich gehe zu ſeinem Schwiegervater, logier bey ihm und friß bey ihm. Fiala ſagte aber kein Wort und mag das doch ſeinem Schwiegervater geſchrieben haben; ſonſt wüßte nicht, wie er das wiſſen könnte. Ich glaube aber, Hr. Proſchalka würde ſich bedanken und vielleicht hat er dieſe Rede gethan um zu vernehmen, ob ſie etwa würklich kommen würde, vielleicht aus Beſorgniß — das kann man nicht wiſſen.“

28) Die Nothwendigkeit wegen des Todes der Kaiſerin Maria Thereſia in Trauer zu erſcheinen hätte der Tochter beinahe einen Strich durch die Rechnung gemacht. „Wegen dem ſchwarzen Kleid“ ſchreibt der Vater (8. Jan. 1781) „war Deine Schweſter ſehr verlegen. Das alte iſt ſo ausgetragen daß es nicht mehr zu gebrauchen; ſie hat alſo heute ſich entſchloſſen ein ganz neues ihr machen zu laſſen und es iſt der Grosdetour ſchon beym Schneider; es wird ihr auf etliche und 70 fl. zu ſtehen kommen. Sie hofft, der Churfürſt wird es bezahlen müſſen.“ (Das Letzte iſt in Chiffern geſchrieben.)

29) „Wir gedenken den 18 hier abzugehen“, ſchreibt er (11. Jan. 1781) „noch habe ich mich aber nicht gemeldet. Wann der Erzbiſchof nach Wien gehet, weiß man noch nicht die beſtimmte Zeit, vermuthlich weil er es, wie gewöhnlich, ſelbſt nicht weiß. — Unterdeſſen ſehe ich der Sache ſtillſchweigend zu und richte mich danach.“

Oper ſo lange verſchoben wurde, bis Hieronymus wirklich abgereiſt war. Nun machte er ſich am 25. Jan. auf, um bei der Hauptprobe und Aufführung gegenwärtig zu ſein; Wolfgang hatte ſich ſo eingerichtet daß er in ſeiner Wohnung Vater und Schweſter allenfalls beherbergen konnte[30].

Die Anweſenheit des Vaters mit der Schweſter in München hat uns wahrſcheinlich um einen ausführlichen Bericht über die Aufführung des Idomeneo und deren Erfolg gebracht, auch iſt es weder mir noch den Nachforſchungen Münchner Freunde gelungen Näheres über dieſelbe zu ermitteln. Nach Allem, was wir über den Beifall, welchen die Oper in den Proben fand, und die dadurch erregte allgemeine Spannung leſen, kann man nicht bezweifeln, daß ſie glänzend aufgenommen wurde. Mozart ſoll den Idomeneo[31] auch in ſpäteren Jahten ganz vorzüglich geſchätzt haben[32]; gewiß iſt es daß er ſich bald nachdem er in Wien feſten Fuß gefaßt hatte Mühe gab

---

[30] Wolfgang hatte davon geſchrieben einen Ofen ſetzen zu laſſen um ein Zimmer wohnlich zu machen; dem Vater ſchien das nicht nöthig (11. Jan. 1781). „Man kann nicht alle Bequemlichkeit haben, abſonderlich auf kurze Zeit, und wir werden ohnehin wenig zu Hauſe ſeyn. Man kann ja doch auch wohnen wie Zigeuner und Soldaten; das iſt uns ja eben nichts Neues — ſind wir denn zu Hauſe? Wenn wir nur zu Hauſe oder in der Nähe etwas zu freſſen bekommen. — Nun alſo, mache, wie es ſeyn kann.“

[31] Die Originalpartitur bei André (Verz. 39) in drei Bänden iſt eine mit raſcher Hand geſchriebene ſehr ſaubere Reinſchrift, in der faſt gar nichts geändert iſt als mitunter im Recitativ. Wie gewöhnlich ſind die einzelnen Nummern für ſich geſchrieben und nachher eingelegt; die Noten der Contrabaßſtimme ſind hier, wie in anderen Partituren, zur Erleichterung für den Generalbaßſpieler am Klavier, größer geſchrieben. Die Partitur ſollte damals gedruckt werden, wie aus einem Briefe Leop. Mozarts an Breitkopf (10. Aug. 1781) hervorgeht. „Man wollte uns durchaus bereden, die Opera gedruckt oder gravirt, die ganze Spart oder fürs Clavier eingerichtet herauszugeben. Es gaben ſich bereits Subſcribenten für einige 20 Exemplare an, darunter Sr. Durchl. der Prinz Max von Zweybrücken waren, allein meines Sohnes Reiſe nach Wien und die

---

dazwiſchen gekommenen Begebenheiten machten, daß wir Alles verſchoben.“ Später iſt ſie unter dem Titel Idomeneo Rè di Creta osia Ilia e Idamante drama eroico in tre atti, musica di W. A. Mozart in Bonn bei Simrock erſchienen. Der Druck iſt im Ganzen genau und correct; einige Berichtigungen, welche ſich beim Durchgehen des Originals ergaben, ſind Beilage XVI, 5 mitgetheilt. — Nicht gedruckt iſt die Muſik zum Ballet, welches mit dem Idomeneo gegeben wurde; die Originalpartitur befindet ſich bei André (Verz. 40).

32) So berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 51). Was er zur Begründung anführt iſt freilich nur zum Theil richtig. Er bemerkt (ebend. S. 56) Mozart habe den Idomeneo unter beſonders günſtigen Umſtänden geſchrieben. Dazu rechnet er, daß ſie für das damals ganz vortreffliche Münchner Theater beſtimmt war, — was für das Orcheſter volle Gültigkeit hat, für die Sänger, wie wir geſehen haben, eine ſehr bedingte —; ferner daß der Churfürſt ihn dazu aufforderte, ihm Beweiſe ſeiner Achtung gab und — ihn bezahlte. Wie viel Honorar Mozart für den Idomeneo erhielt wiſſen wir nicht; daß es nicht ſehr bedeutend war, erhellt daraus daß Leop. Mozart ſeinem Sohn ſchreibt (11. Dec. 1780): „Wie wird es mit der Spart gehen? wird ſie nicht copirt? Du mußt darauf Bedacht nehmen. Um ſo eine Bezahlung, wie dieſe, kann man eine Spart nicht zurücklaſſen.“ Worauf dieſer antwortet (16. Dec. 1780): „Wegen der Spart zu copiren braucht ich es gar nicht fein zu machen, ſondern ſagte es ganz gerade dem Grafen. Es war allezeit in Mannheim der Brauch (wo der Kapellmeiſter gewiß gut bezahlt war), daß er das Original zurückbekommen.“ Sehr richtig iſt es daß Mozart damals in der ſchönſten Blüthe ſeines Lebens ſtand, „bei ausgebreiteten Kenntniſſen, glühender Liebe ſeiner Kunſt, bei raſchem leichten Körper, bey über Alles mächtiger Jünglingsphantaſie.“ Aber nun fährt er fort: „und dieſe — was eine Hauptſache war — wurde noch überdies beflügelt durch eine innige Liebe zu ſeiner nachmaligen Gattin; eine Liebe, welche durch die Hinderniſſe, die ihr von Seiten der Familie ſeiner Geliebten gelegt wurden, für Mozart deſto mehr Intereſſe bekam. Wie hätte auch eine ſo angeſehene Familie ihre Tochter mit einem jungen, meiſtens reiſenden, leichtgeſinnten, amtloſen Künſtler vereinigt wünſchen ſollen? Daß dieſe Ideen noch zugleich Mozarts Ehrgeiz gewaltig aufwühlten; ihn vermoch-

denſelben dort auf die Bühne zu bringen, zu welchem Zweck er ihn vollſtändig umarbeiten wollte. Leider ſchlug dieſer Plan fehl, und als im Jahr 1786 eine Geſellſchaft vornehmer Dilettanten ſeine Oper aufführte, nahm er zwar mancherlei Veränderungen mit derſelben vor, doch kam es damals zu keiner eigentlichen Umarbeitung[33]. Später iſt Idomeneo auf verſchiedenen Bühnen von Zeit zu Zeit wieder gegeben worden, ohne bei dem größeren Publicum ein gleiches Intereſſe zu finden, wie die bekannten Opern Mozarts[34]; das Urtheil der Kenner hat ihn ſtets ausgezeichnet[35]; beide

---

ten hier mit aller Anſtrengung zu arbeiten, ſich Namen zu machen und dadurch ſein liebes Mädchen zu gewinnen, oder ſich an denen, welche ihn zu gering geſchätzt hatten, zu rächen — das ſieht man von ſelbſt.“ Und von dieſem Allen iſt — wie wir ſchon wiſſen und ſich ſpäter noch mehr beſtätigen wird — jeder Zug und jedes Wort nicht wahr; wie denn auch Niſſen, der das wiſſen mußte, indem er den Aufſatz Rochlitz's abdrucken ließ (S. 635 f.), dieſe Stelle wegließ. Gleich darauf heißt es: „Daß ein Künſtler, wenn er auch noch lange kein Mozart wäre, unter dieſen Verhältniſſen etwas ausgezeichnetes liefern würde; daß Mozart ein Werk, welches unter ſolchen Auſpicien geboren wurde, auch wenn es nicht den hohen Werth hätte, den es hat, vorzüglich lieb haben mußte, das ſiehet man ebenſo leicht von ſelbſt.“ Es iſt ſehr zu fürchten, daß Rochlitz die angebliche beſondere Vorliebe Mozarts für Idomeneo ſammt ihrer Begründung „von ſelbſt ſah“ und nicht aus ſicherer Quelle wußte. Was er noch weiter dafür angiebt, daß Mozart Motive aus dem Idomeneo ſpäter wieder benutzt habe, trifft nicht zum Ziel; dieſe Frage wird ſpäter im Zuſammenhang behandelt werden.

33) Was mir hierüber bekannt geworden iſt habe ich Beilage XVI, 2 beſprochen.

34) Die wichtigſten Notizen ſind Beilage XVI, 3 zuſammengeſtellt.

35) Selbſt Reichardt, der ſonſt nicht geneigt war Mozart gelten zu laſſen, hat über den Idomeneo ſich ſehr anerkennend ausgeſprochen; ich habe ſeinen Aufſatz deshalb Beilage XVI, 4 mitgetheilt. Unbedeutend iſt was Seyfried (Cäcilia XX S. 178 ff.) über dieſe Oper ſagt; dagegen iſt

Erſcheinungen ſind begreiflich wenn man näher auf die Eigenthümlichkeit dieſes Kunſtwerks eingeht.

Sehr richtig bemerkt Oulibicheff, daß man im Idomeneo ſehr wohl unterſcheiden könne, wo Mozart noch von dem Formalismus der Opera seria abhängig ſei, wo er Gluck und der franzöſiſchen Oper nachſtrebe, und wo er ganz ſelbſtändig und frei nur ſeine eigene Künſtlernatur darſtelle; es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe verſchiedenen Richtungen nicht in den einzelnen Muſikſtücken mit abſoluter Einſeitigkeit ſich kund geben, ſondern daß überall Mozarts Individualität, wie wir ſie in dieſer Zeit als eine feſt ausgebildete kennen, den eigentlichen Kern bildet. Wir ſahen daß das Libretto den Charakter einer Vereinigung der italiäniſchen und franzöſiſchen Oper in der Art trägt, daß die italiäniſche Weiſe das urſprünglich beſtimmende Element iſt; wir ſahen ferner daß die Beſchaffenheit und Bildung der Sänger, welche mit Ausnahme der beiden Frauen alle der eigentlichen italiäniſchen Schule angehörten, ebenfalls auf das Feſthalten der italiäniſchen Form hinwirken mußte. Wir können uns daher nicht wundern, wenn Mozart, namentlich in den für dieſe Sänger beſtimmten Arien, von der hergebrachten Form ausging und derſelben durch zweckmäßige Modification abzugewinnen ſuchte was nur möglich war; allein die Sache lag noch tiefer. Wenn gleich der Oper eine franzöſiſche Tragödie zum Vorbild gedient hatte, wenn auch für die Behandlung des Dramatiſchen die franzöſiſche Kunſt vielfach benutzt worden war, ſo blieb doch dem Ganzen der Charakter der italiäniſchen Poeſie, Sprache und Nationalität unverkennbar aufgeprägt. Man ſehe die

---

Oulibicheffs Beurtheilung (nouv. biogr. II p. 94 ff. Mozarts Opern v. Koßmaly S. 4 ff.) im Allgemeinen treffend und enthält manche feine Bemerkung.

Arien an. Unverkennbar iſt das Beſtreben dem Gefühl oder der Leidenſchaft, welche das Reſultat der dramatiſchen Situation ſind, einen ſchärferen, mehr individuell charakteriſtiſchen Ausdruck zu geben, als auch Metaſtaſio zu thun pflegte; allein der Form und Faſſung nach ſind ſie doch nur modificirt, nicht umgewandelt, und namentlich haben ſie den ſpecifiſchen Charakter der italiäniſchen Poeſie behalten; das rhetoriſche Weſen derſelben iſt aber von dem ebenfalls rhetoriſchen Weſen der franzöſiſchen Poeſie beſtimmt unterſchieden. Wenn dieſes auf die muſikaliſche Geſtaltung einen beſtimmenden Einfluß üben mußte, ſo gilt das noch mehr von dem Charakter, welchen die Sprache dem Klang und Accent nach hat, und auch hier tritt der Unterſchied der italiäniſchen und franzöſiſchen Sprache auffallend hervor. Es iſt aber einleuchtend daß hier ein weſentliches Element für die Melodienbildung iſt, und daß namentlich im Recitativ, wo der urſprüngliche Charakter der Sprache maaßgebend iſt, die Verſchiedenheit ſich um ſo eher geltend machen müſſe, je bewußter das Beſtreben des Componiſten auf eine charakteriſtiſche Behandlung der Sprache gerichtet iſt. Am tiefſten aber greift die geſammte nationale Auffaſſung. Empfindungen und Leidenſchaften ſind bei verſchiedenen Nationen nicht nur dem Grade nach verſchieden, ſondern der Ausdruck derſelben erhält einen durchaus eigenthümlichen Charakter und wo ſich eine wirklich nationale Kunſt entwickelt, da prägt ſie in ihren Geſtalten dieſen eigenthümlichen Charakter aus. Die Italiäner ſind in den Aeußerungen ihres Gefühls nicht allein lebhaft und ſtark betonend, ſondern ſie offenbaren dabei ſtets einen inſtinctiven Sinn für das Formale, welcher zu beſtimmten ſcharf ausgeprägten Erſcheinungen führt und das Ausbilden des Typiſchen begünſtigt, wie ſich dies z. B. in ihrer eigenthümlich ausgebildeten Mimik offenbart. Dieſe Richtung, wie ſie der künſtleriſchen Geſtaltung überhaupt förderlich iſt, hat auf die Ausbildung der Muſik, beſonders der dramatiſchen, bei den Italiänern entſchieden eingewirkt. Der beſtimmte Charakter, welchen die italiäniſche Muſik noch heute trägt, iſt ein nationaler, und nicht das Feſthalten an gewiſſen Formen und Wendungen welche ſie äußerlich bezeichnen, ſondern die künſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung der inneren Gemüthszuſtände, der Empfindungen und Leidenſchaften, welche aus dem Weſen des Volkes hervorgegangen ſind, geben ihr denſelben. Wer nur italiäniſche Muſik von italiäniſchen und deutſchen Sängern hat vortragen hören, wird ſich leicht überzeugt haben, daß der weſentliche Unterſchied noch auf etwas Anderem und Tieferem beruhe als der Geſangſchule und Methode; und bei einer geringen Beobachtung des italiäniſchen Volkscharakters ſpringt es in die Augen, daß in ihm die Eigenthümlichkeit der muſikaliſchen Ausdrucksweiſe begründet iſt, weshalb es denn auch gar nicht verwundern darf, wenn Muſik, die uns Deutſchen als unwahr oder gar unnatürlich erſcheint, auf Italiäner einen viel tieferen Eindruck macht als den bloß ſinnlichen auf das Ohr.

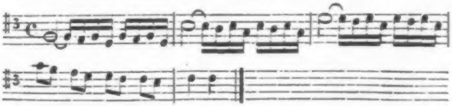
Dieſe eigenthümliche italiäniſche Färbung trägt nun Mozarts Idomeneo, wie alle ſeine italiäniſchen Opern, nicht bloß inſofern italiäniſche Technik und Mechanik geſchickt angewendet ſind, ſondern in der eigenthümlichen Lebendigkeit, mit dem Hauch und Duft, welche allein ein Verſenken in den Volksgeiſt erzeugen kann. Schon im Knaben gewahrten wir dieſen feinen Sinn für den Unterſchied des Nationalen, als er in Baſtien und Baſtienne und in der Finta semplice den Charakter des deutſchen Singſpiels und der Opera buffa ſo ſcharf auseinanderhielt. Wenn man die Zaide mit dem Idomeneo zuſammenhält, wird man die Grundverſchiedenheit in der Auffaſſung und Darſtellung der Seelenſtimmung nicht minder beſtimmt ausgeſprochen finden; ſo wie ſie ja auch ſpäter in der Entführung und Zauberflöte, dem Figaro, Don Giovanni, Cosi fan tutte und Tito gegenüber klar und deutlich hervortritt. Um nur auf ein Beiſpiel hinzuweiſen, ſo gehört die Scene, in welcher nach der Aufforderung des Oberprieſters Idomeneo ſeinen Sohn als das Opfer bezeichnet und nun das Volk von Entſetzen und Mitleid ergriffen in Klagen ausbricht, ohne allen Zweifel zu dem Schönſten und Größten, was Mozart nicht allein im Idomeneo ſondern überhaupt geſchrieben hat, die ergreifendſte Wirkung auf Jeden der hören und fühlen kann wird nicht ausbleiben; und doch iſt grade dieſem Chor der Stempel des ſpecifiſch Italiäniſchen unverkennbar aufgedrückt. Stellen wie Già regna la morte erſcheinen wie typiſch für verwandte Ausdrucksweiſen, die uns in italiäniſchen Opern ſo häufig begegnen. Dieſer Charakter aber tritt nicht allein in einzelnen Beiſpielen hervor, ſondern er iſt der Geſammtcharakter, auf welchem die künſtleriſche Harmonie des Ganzen beruht. Dieſe italiäniſche Haltung iſt indeſſen nicht aus einer bewußten Ueberlegung hervorgegangen, welche beſtimmte Mittel zu einem Colorit verwendet, das den Schein des Nationalen hervorbringen ſoll, ſei es um einen beſtimmten künſtleriſchen Effect hervorzubringen — in welchem Sinn Nationalmuſik zur Charakteriſtik beſonders ſeit Weber ſo viel gebraucht iſt —, oder um einem beſtimmten Geſchmack zu huldigen — wie z. B. Meyerbeer italiäniſche Opern geſchrieben hat; ſondern ſie beruht auf einem Hineinleben in die italiäniſche Weiſe, welche als die natürliche Grundlage der Kunſtübung in dieſer Richtung galt. Dies war nur möglich zu einer Zeit, wo die italiäniſche Muſik in Deutſchland auf der Bühne und in der Kirche nicht allein factiſch die Herrſchaft hatte, ſondern auch keinen Widerſpruch im nationalen Bewußtſein fand und daher auch keiner nationalen Kunſt gegenübertrat. In der Zeit, in welche Mozarts Jugend und Bildungszeit fällt, war dies in Süddeutſchland unbedingt der Fall; die muſikaliſche Atmoſphäre, in welcher er aufwuchs, die Bildungselemente, welche ihm zugeführt wurden, waren durchaus italiäniſch, und die italiäniſche Auffaſſung und Darſtellung mußte ihm zur anderen Natur werden, wie allen deutſchen Künſtlern, welche im vorigen Jahrhundert die italiäniſche Oper mit ausgebildet haben. Das Verhältniß, in welchem das künſtleriſche Genie zu ſeiner Zeit und Nation ſteht, iſt ſchwer zu faſſen. Während daſſelbe ſich den Einflüſſen derſelben nicht allein nicht entziehen kann, ſondern ſein Weſen grade darin offenbart daß es beſtimmte charakteriſtiſche Züge und Richtungen derſelben ſtark und kräftig bis zur Einſeitigkeit darſtellt, ſo ſteht es wiederum dieſen Mächten kämpfend und ringend gegenüber, und beherrſcht und beſtimmt dieſelben. Schwerlich wird es je gelingen die Natur eines Künſtlers bis zu dem Punkt hin zu ergründen, wo die Fäden ſeiner perſönlichen Anlagen und Kräfte und die von der Bildung ſeiner Zeit und Nation ausgehenden ſo zuſammenlaufen, daß ſie die künſtleriſche Individualität hervorbringen; man wird ſich beſcheiden müſſen, wenn man nur auf dem Wege ſeiner Entwickelung noch die Spuren verfolgen kann. Wenn wir nun ſehen daß Mozart durch die Bildung ſeiner Zeit ſo in die italiäniſche Muſik eingeführt war, daß er ihr Weſen als das Weſen der Muſik überhaupt auffaßte, ſo war dadurch nicht ausgeſchloſſen, daß er mit der ganzen Kraft ſeiner Individualität die ſo in ſich aufgenommenen Elemente ausbildete. So wenig er die italiäniſche Muſik mit Bewußtſein als eine nationale aufgefaßt hatte, ſo wenig trat er derſelben mit einem beſtimmten nationalen Gefühl gegenüber und ſuchte daher nicht etwa deutſche Weiſe derſelben einzupflanzen; es waren nur die künſtleriſchen Elemente einer bereits entwickelten Kunſt und ſeiner Individualität, welche einander berührten, und nur ſo war eine harmoniſche Durchbildung möglich, durch die Kunſtwerke hervorgebracht wurden welche echt italiäniſch und echt Mozartſch waren. Das friſche Leben, welches in der deutſchen Dichtung erwacht war, und den Deutſchen das Selbſtgefühl eines Volkes zunächſt auf dem Gebiet des künſtleriſchen Schaffens verlieh, berührte Mozart erſt zu einer Zeit, wo ſeine muſikaliſche Bildung feſt begründet war, und er konnte ohne in einen Widerſpruch mit ſich zu gerathen, auf dem von ihm betretenen Wege fortſchreiten, und die italiäniſche Oper als eine beſtimmte Kunſtform, die er ſich in Wahrheit zu eigen gemacht hatte, weiter ausbilden. Aber jene Regung der deutſchen Kunſt ergriff ihn, wie wir ſehen werden, in ſeinem innerſten Weſen, ſie gab ihm das klare Bewußtſein, daß er als ein deutſcher Künſtler ſchaffen wolle; war das deutſche Element ſeiner Natur — deſſen er ſich ja nie entäußern konnte — gewiſſermaßen ruhend und latent geblieben, während er die italiäniſch gebildete Kunſt ſich aneignete, ſo konnte er dann Alles was er dort gewonnen als ſein freies Eigenthum mit deutſchem Sinn und Gefühl verwerthen. Indem ſo durch ihn die Entfaltung einer deutſchen Muſik theils neu belebt, theils neu begründet iſt, hat er die italiäniſche Oper, welche er auf die Höhe ihrer Entwickelung führte, in ihrer univerſalen Bedeutung abgeſchloſſen; nach Mozart hat ſie nur mehr eine nationale Geltung. Darin offenbart ſich eben die außerordentliche Kraft und Tiefe ſeiner künſtleriſchen Natur, darin iſt ſeine kunſthiſtoriſche Bedeutung begründet, daß er als ein wahrer Janus in die Vergangenheit und in die Zukunft ſchauet, daß er vermocht hat die wahrhaft lebendigen Elemente der in langer Entwickelung ihrem Ziel entgegengehenden italiäniſchen Muſik zu Kunſtwerken von gereifter Vollendung zuſammenzuſaſſen und mit neugeſtählter Kraft das friſche Tagewerk einer neu ſich regenden deutſchen Muſik anzugreifen und auch hier unermüdet dem Ziel künſtleriſcher Freiheit und Vollendung entgegenzuſchreiten.

Im Idomeneo gewahren wir alſo den echt italiäniſchen Charakter der Opera seria, durch die Kraft der bereits vollkommen ausgebildeten Mozartſchen Individualität zur ſchönſten Vollendung gebracht; allein in Einzelnheiten erkennen wir auch noch die Uebermacht der hergebrachten Form, welcher der Künſtler ſich fügen mußte.

Unverhüllt tritt dies in den beiden Arien des Arbace hervor. Die Rolle des Vertrauten war, wie in der dramatiſchen ſo in der muſikaliſchen Behandlung, nur dazu beſtimmt Lücken auszufüllen; ſie ſollte nicht ſelbſtändig hervortreten ſondern als Folie für die Hauptperſonen dienen, ſie war ein Hauptmittel um jenes Chiaroſcuro hervorzubringen, das als ein ſo weſentliches Erforderniß der ſceniſchen Wirkung galt. Demgemäß ſind auch die beiden Arien des Arbace gehalten (11. 22), die weder dem Text noch der Muſik nach in das dramatiſche Gewebe der Oper eingreifen. Da Panzacchi ein tüchtig geſchulter Sänger nach alter Weiſe war, ſo konnte ihm etwas zugemuthet werden, und es fehlt nicht an Coloraturen[36], Sprüngen und ähnlichen Proben für die Kunſtfer-

---

[36] In der erſten Arie hat Mozart wahrſcheinlich dem Sänger zu Liebe die Figur geändert. Während es jetzt heißt

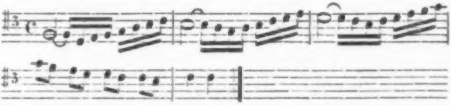


war urſprünglich geſchrieben

tigkeit, wie ſie hergebracht waren. Aber auch ſonſt ſchließen ſich dieſe Arien — abgeſehen davon daß ſie nur ein Tempo haben und in der Structur demgemäß modificirt ſind — der hergebrachten Weiſe an, ſelbſt die übliche Weiſe die Cadenz einzuleiten fehlt nicht[37]. Um aber denſelben doch ein muſikaliſches Intereſſe zu geben, iſt die Begleitung, obwohl ſchwach inſtrumentirt wie es ſich für dieſe Art Rollen ſchickte, ſorgfältig und namentlich in der zweiten Arie contrapunktiſch ausgearbeitet. Das dieſer vorhergehende begleitete Recitativ, das ſich Mozart für Panzacchi ausdrücklich beſtellte, iſt dagegen ſchön und ausdrucksvoll.

Auch der Caſtrat dal Prato, für welchen die Partie des Idamante beſtimmt war, brachte natürlich nur die Schulung eines italiäniſchen Sängers, und dieſe wie wir hören nur in mittelmäßigem Grade mit; Mozart war alſo auch hier an die hergebrachte Weiſe gebunden und durfte nicht viel wagen, um ſie durch Modificationen eigenthümlicher und lebendiger zu geſtalten. So iſt in den drei Arien deſſelben (3. 8. 27) der Typus der alten Arie noch deutlich zu erkennen. Die erſte wäre, wenn der Sänger eine tüchtige Coloratur gehabt hätte, die ihm offenbar fehlte, wahrſcheinlich eine ordentliche Bravurarie geworden; ſie hat im Allgemeinen dieſe Anlage, nur ſind keine Coloraturen angebracht. Hier iſt aber ein

---



Natürlich entſprechen derſelben die Figuren in der Begleitung, die dann ebenfalls geändert worden ſind.

37) Nach alter Sitte hatte die erſte Arie ein ſehr langes Anfangsritornell, das ſpäter um zwei Seiten gekürzt worden iſt.

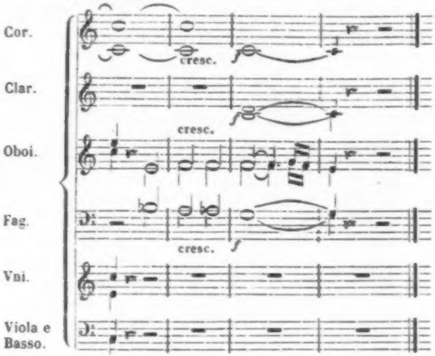
großer Nachdruck auf die Begleitung gelegt, die durchaus ſelbſtändig und intereſſant geführt und durch die reiche Benutzung der Blasinſtrumente von der ſchönſten Klangwirkung iſt. Der öftere Tempowechſel ſoll offenbar, bei dem übrigens ſehr regelmäßigen Bau der Arie, den Gefühlsausdruck lebendiger machen. Die zweite Arie iſt kürzer und, wie es der Situation geziemt, lebhafter und energiſcher im Ausdruck, übrigens wieder durch die Begleitung beſonders eigenthümlich und intereſſant; die dritte ſchließt ſich der alten Form ſchon dadurch näher an, daß ſie einen langſameren Mittelſatz (Larghetto $^3/_4$) hat, ſo wie die Begleitung hier einfacher iſt; doch iſt die ganze Arie conciſer gehalten als früher Sitte war.

Endlich war auch Raaff nicht allein durch ſein Alter außer Stande geſetzt manchen weſentlichen Erforderniſſen zu genügen, ſondern auch, wie Mozart klagte, „auf den alten Schlendrian ſo verſeſſen daß man Blut ſchwitzen möchte“; in der Partie des Idomeneo, die doch dramatiſch noch ungleich wichtiger war, mußte er ſich daher ebenfalls dem Herkommen vielfach gegen Ueberzeugung und Neigung bequemen. Aber Raaff war ein bedeutender und verſtändiger Sänger, dem er daher auch in Beziehung auf Vortrag und Ausdruck ungleich mehr zumuthen konnte. Die erſte Arie (6), die aus zwei ziemlich kurz und knapp gehaltenen Sätzen — einem Andantino sostenuto $^3/_4$ und Allegro di molto C — beſteht, drückt ein tief erregtes ſchmerzliches Gefühl lebhaft und durchaus der Situation angemeſſen aus und iſt daher auch dramatiſch ganz am Platz, indem ſie zugleich dem Sänger Gelegenheit giebt im getragenen Geſange eine gut geſchulte Stimme zu entfalten. An die alte Weiſe erinnern die einzelnen, ſcharf abgeſetzten und durch Zwiſchenſpiele getrennten Motive, doch iſt dies nicht nur ſehr geſchickt angelegt und ausgeführt, ſondern dem Orcheſter iſt beſonders durch die Behandlung der

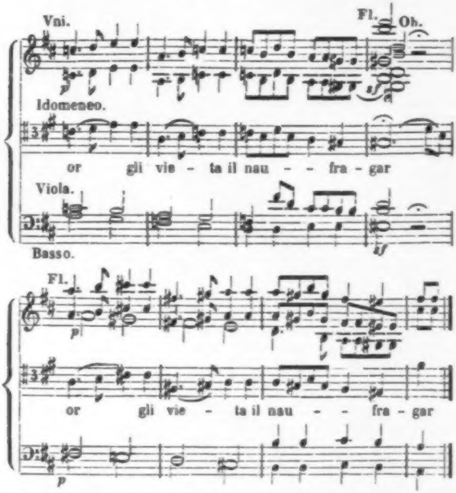
Blasinſtrumente ein herrlicher ſonorer und doch weicher Klang gegeben, der damals ganz neu und von außerordentlicher Wirkung ſein mußte[38]. Die zweite Arie (13) iſt eine lange Bravurarie in einem Satze (Allegro maestoso) im größten Stil. Mozart nennt ſie die „prächtigſte Arie“ der Oper und proteſtirt lebhaft dagegen, daß ſie „nicht auf die Worte“ geſchrieben ſei; aber ſie muthete dem Sänger mehr zu als Raaff damals leiſten konnte. Sie hat den eigentlich heroiſchen Charakter der Opera seria und bietet jede Gelegenheit Geſangskunſt zu entfalten, getragene Stellen, ausgehaltene Töne und lange Bravurpaſſagen. Die letzten ſind völlig veraltet; übrigens hatte Mozart recht die Arie in Ehren zu halten: ſie iſt voll Ausdruck und Charakter, durch eine glänzende und reiche

---

[38] Dieſe Arie hatte anfangs einen vollſtändigen Schluß, indem urſprünglich an der Stelle der letzten beiden Tacte vor dem Recitativ (S. 81 Tact 7. 8) folgende ſtanden



Begleitung intereſſant, und beſonders im Mittelſatz von überraſchender Schönheit der Harmonie. Wie frappant und wie ausdrucksvoll iſt z. B. dieſe harmoniſche Wendung!


Vni.
Fl.
Ob.
p
sf
Idomeneo.
or gli vis - ta il nau - - fra - gar
Viola.
Basso.
sf
Fl.
p
or gli vis - ta il nau - - fra - gar
p

Die dritte Arie (30), die Mozart ſeinem alten Freunde recht zu Dank zu ſchreiben ſuchte, iſt eben deshalb ziemlich nach dem alten Zuſchnitt[39]. Der Hauptſatz iſt ein breit gehaltenes Adagio, das im Ganzen einfach und edel dem Sänger Gelegenheit giebt ſich im gehaltenen Geſang zu zeigen, der durch eine figurirte Begleitung, in welche Saiten- und Blasinſtrumente ſich theilen, gehoben wird; weniger bedeutend iſt der Mittelſatz (Allegretto 3/8), welcher daſſelbe unterbricht [40].

---

[39] Wir finden deshalb auch in dieſer Arie die größte Verwandtſchaft mit der Arie, welche Mozart in Mannheim Raaff ſo accurat angemeſſen hatte (S. 450 ff.).

Es war alſo kein geringer Theil der Oper, in dem Mozart ſich ſo gebunden ſah. Vergleichen wir mit dieſen Arien etwa die aus dem Re pastore, in welchen ein ähnliches Beſtreben der überlieferten Form ein eigenthümliches Leben zu verleihen bemerkbar wird, ſo iſt der Fortſchritt unverkennbar. Es iſt hier nicht das unwillkührliche Anſtreben einer jugendlichen Productionskraft gegen eine Form, die ihr zu eng geworden iſt; es iſt vielmehr ein bewußtes, auf beſtimmten nicht zu umgehenden Gründen beruhendes Nachgeben, bei welchem der Componiſt daher im Einzelnen auch den ungünſtigen Umſtänden möglichſt viel abzugewinnen ſucht und genau weiß, wie weit er darin gehen könne; Alles iſt reifer, männlicher und bedeutender. Dabei darf man denn auch nicht vergeſſen, daß es zu einer Zeit, für welche die Tradition dieſer Formen und die Auffaſſungsweiſe, welche ſie hervorgebracht hat, gänzlich verloren iſt, ſchwer wird mit Sicherheit zu empfinden was der unvermerkt wirkenden Macht des Herkommens und was dem bewußt arbeitenden Künſtler eigen iſt. Daneben machen denn freilich die Muſikſtücke, in denen Mozart frei walten konnte, einen ganz anderen Eindruck.

---

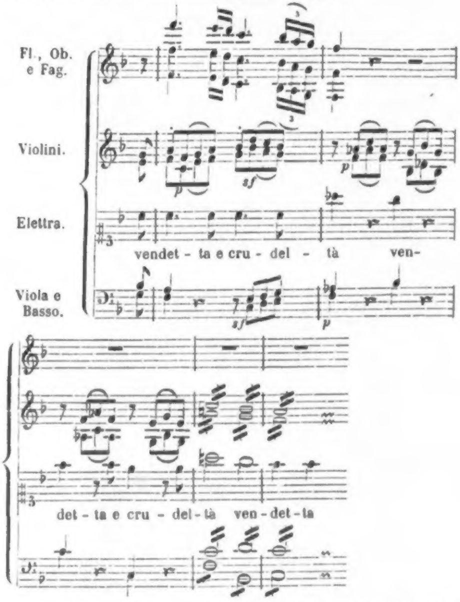
[40] Zum Zeugniß, wie Mozart arbeitete, dient eine Skizze dieſer Arie, welche ſich erhalten hat, in der das Ritornell und die Singſtimme mit dem Baß vollſtändig niedergeſchrieben iſt. Wahrſcheinlich hatte er dieſelbe Raaff vorgelegt um vor der Ausarbeitung deſſen Wünſche und Vorſchläge berückſichtigen zu können; ſie ſtimmt aber mit Ausnahme weniger und ganz unbedeutender Veränderungen ganz mit der ſpäteren Ausführung überein. Bemerkenswerth iſt, daß Mozart die Textesworte des Mittelſatzes anfangs im Tempo und Tact des erſten Satzes componiren wollte; nachdem er vier Tacte geſchrieben hatte, ſtrich er ſie aus und fing den Mittelſatz ſo an, wie er dann geblieben iſt.

Dahin gehören die Partien der Ilia und Electra. In der Anlage der letzteren iſt der Charakter der Bravur noch unverkennbar, aber mit einer beſtimmten individuellen Färbung der Leidenſchaft, welche Mozart aufgefaßt und als das die Charakteriſtik beſtimmende Element aufs ſprechendſte zur Geltung gebracht hat. Beide große Arien (5. 29) ſind der lebendigſte Ausdruck einer glühenden, kraftvollen Leidenſchaft, die durch eine Beimiſchung von ſtolzer Würde über das Unedle, welches ſo heftige Ausbrüche der Eiferſucht und Racheluſt leicht annehmen, gänzlich hinausgehoben wird. Dem Text gegenüber, welcher Electra in der traditionellen Weiſe eines bombaſtiſchen Pathos ſich ausdrücken läßt[41], hat der Componiſt ausſchließlich das Verdienſt individuell charakteriſtiſcher Darſtellung in Anſpruch zu nehmen. Beide Arien ſind bei ſehr verwandter Grundſtimmung doch verſchieden nuancirt; während in der erſten die Leidenſchaft gährt und ſich in einzelnen Ausbrüchen hervordrängt, iſt die letzte ein lautes Ausraſen der empörten Wuth, daher die hohe Stimmlage hier ganz beſonders in Anſpruch genommen wird. Bravur iſt mit Ausnahme einer, gut geſungen ſehr ausdrucksvollen, Coloratur die bis ins hohe c ſteigt, nirgend erforderlich, wohl aber ein kräftig leidenſchaftlicher, gut declamirter Vortrag. Denn nicht ſelten hat die Singſtimme hier mehr einen declamatoriſchen als melodiöſen Charakter, deſſen Wirkung theils durch die raſch wechſelnde, frappante Harmonie — wunderbar ergreifend iſt z. B. der leidenſchaftliche Aufſchrei

---

[41] Man vgl. z. B. 29:

D'Oreste, d'Ajace
Hò in seno i tormenti,
D'Aletto la face
Già morte mi dà.
Squarciatemi il core
Ceraste, serpente!


Fl., Ob. e Fag.
Violini.
Elettra.
Viola e Basso.
p
sf
p
sf
p
vendet - ta e cru - del - tà ven-
det - ta e cru - del - tà ven - det - ta

— theils durch die Theilnahme des Orcheſters bedingt wird. Denn hier tritt das Orcheſter noch in anderer Weiſe als wir bisher bemerkten als ein weſentliches Mittel der muſikaliſchen

Charakteriſtik mit ein. Nicht allein in freier Selbſtändigkeit geht es neben der Singſtimme fortwährend ſeinen eigenen Weg und intereſſirt durch das eigenthümliche Leben, welches in unausgeſetzter Arbeit begleitender Figuren oder eigener Motive pulſirt, ohne die Singſtimme zu verdecken oder zu beeinträchtigen, ſondern es giebt durch die meiſterhafte Benutzung der Klangfarben, die Vertheilung der verſchiedenſten Effecte, vor allem durch die charakteriſtiſche Bedeutung der Motive, der ganzen Darſtellung Haltung und Kraft. In der erſten Arie zittert alles in unruhiger Bewegung, wobei die gebrochenen Accorde der Flöte eine eigenthümliche Wirkung machen, gewaltige Accorde der Blasinſtrumente fallen wie Blitze hinein, nur in einzelnen Momenten einigt ſich alles wie in einem concentrirten Gefühl der Kraft., Und von welcher Wirkung iſt es, wenn in der letzten Arie nach der langen peinigenden Trillerfigur der Geigen[42], das geſammte Orcheſter wie in einen Triumph der Rache ausbricht![43] In ſtarkem Contraſt zu dieſen Ausbrüchen der Leidenſchaft ſteht die dritte Arie der Electra (14), in welcher ſie ganz vom Glück ihrer Liebe erfüllt erſcheint; Alles athmet hier Ruhe und Zufriedenheit mit einer Zärtlichkeit und Süßigkeit, als wäre in dieſem Gemüthe für Eiferſucht und Rache gar kein Raum. Dieſe Arie iſt in der Singſtimme, der nur einmal eine zierliche Coloratur gegeben iſt, ſowie auch in der Begleitung, die allein aus dem

---

42) Ich möchte nicht dafür einſtehen, daß dieſe ziſchende Figuren nicht durch die Schlangen des Textes hervorgerufen wurden; auch in der Arie des Idomeneo (13) haben die Worte Fuor del mar ho un mar in seno das die Wogen ausdrückende Motiv der Begleitung hervorgerufen.

43) Urſprünglich war das Recitativ, welches dieſer Arie vorhergeht, — wie auch das Textbuch ausweiſt — viel länger und vollſtändig componirt; vor der Aufführung ſind mehrere Seiten geſtrichen, wobei dann auch einige kleine Aenderungen vorgenommen ſind.

Saitenquartett beſteht, höchſt einfach; vielleicht könnte ſie für den Charakter der Electra etwas zu leicht und anmuthig erſcheinen, allein bei einem richtigen Vortrag wird der Ausdruck einer endlich befriedigten und nun ganz in dieſem Glück ſeligen Liebe durchaus angemeſſen erſcheinen.

Der Charakter der Ilia ſagte Mozarts natürlicher Richtung vorzüglich zu. Sie iſt nicht durch heftige Leidenſchaften aufgeregt und doch voll Gefühl, ſtets zart und anmuthig und wurde von der durch Geſang und Spiel gleich ausgezeichneten Dorothea Wendling gegeben; hier konnte Mozart ſich frei bewegen und in ihren Arien (2. 12. 19) finden wir den ſchönſten Ausdruck ſeiner eigenthümlichen Kunſtweiſe. Gleich die erſte Arie (2) iſt ein Beleg für ſeine Kunſt ein zuſammenhängendes muſikaliſches Kunſtwerk zu ſchaffen, deſſen ganzer Organismus ſich aus der lebendigen Entwickelung der rein muſikaliſchen Formen klar darlegen läßt, während dieſe Darſtellung zugleich pſychologiſch eben ſo wahr und lebendig fortſchreitet. Wenn man z. B. den Wechſel der Dur- und Molltonart in welcher die Hauptmotive auftreten, die Mittel der Steigerung bei Wiederholung derſelben, die verſchiedene Weiſe wie der Ausruf Grecia! behandelt iſt, beachtet, ſo wird man finden daß lauter einfache, nicht zu umgehende Mittel der muſikaliſchen Darſtellung angewendet ſind. Es iſt aber nicht bloß der Reiz der Schönheit und Anmuth, mit welchem ſie in die Erſcheinung treten, der uns gewinnt, ſondern das was allein der formalen Geſtaltung zu dienen ſcheint wird zugleich der natürliche und lebendige Ausdruck des inneren Gemüthslebens, welches von dem muſikaliſchen Künſtler nur in dieſer Form aufgefaßt und dargeſtellt werden kann. In der zweiten Arie (12) tritt auf den erſten Anblick das rein muſikaliſche Element noch mehr hervor. Es iſt eine Cavatine, der Form nach wie ein Lied von zwei Strophen, die mit geringen Veränderungen wiederholt werden, und außer dem Saitenquartett (die Geigen ſind gedämpft) von vier obligaten Blasinſtrumenten Flöte, Oboe, Horn und Fagott begleitet. Wir finden alſo die alten Freunde aus Mannheim Wendling, Ramm, Lange und Ritter wieder beiſammen und man kann ſich denken, mit welchem Behagen Mozart ein Stück ſchrieb, das ihm und dieſer Geſellſchaft Ehre machen ſollte. Ob es ihm gelungen iſt! Der erſte Eindruck, welchen dies Muſikſtück macht, iſt der eines ſo reinen, concentrirten Wohllauts, in welchen alle mitwirkenden Elemente ſo vollſtändig aufgelöſt ſind, daß der muſikaliſche Hörer unmittelbar eine vollkommene Befriedigung empfinden wird. Forſcht man weiter nach, ſo wird man freilich die einfache und doch ſo kunſtvolle Structur — deren Symmetrie ſchon beim Leſen der Partitur wie in einem Grundriß dem Auge wohlthuend wirkt —, die feine und in jedem Moment wohlberechnete Anwendung der Klangmittel ebenſo ſehr bewundern als die Zartheit und Anmuth der Erfindung. Und nun verſetze man ſich in die Situation. Ilia kommt um Idomeneo für die Güte zu danken, welche ihr, der Gefangenen, in Creta geworden iſt; der Gedanke daß ſie Vater und Vaterland verloren, daß Idomeneo ihr Herrſcher, der Vater Idamantes iſt, und mehr als alles der Gedanke an ihre Liebe zu Idamante macht ſie befangen und doch iſt es wiederum das Gefühl dieſer Liebe wodurch ſie innerlich glücklich und ſelig wird, daß es wie mit einem hellen Roſenſchimmer alles verklärt. So fängt ſie mit einer gefaßten, faſt ehrerbietigen Freundlichkeit an, das Gefühl wird inniger, die Erinnerung an ihr Leiden tritt hervor, aber alles drängt nur dem einen Gefühl zu: or gioja e contento, in dem ſie ſich ſelbſt vergißt. Dieſes Zuſammenſchließen aller Elemente zu einem harmoniſchen Ganzen macht das wahre Kunſtwerk aus und es iſt undenkbar daß, ſo lange die Grundlagen unſerer

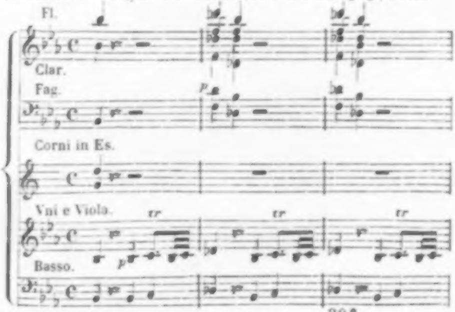
Muſik beſtehen, ein Muſikſtück wie dieſes nicht als ſchön empfunden werden ſollte. Weniger bezeichnend iſt die Situation der letzten Arie (19): ſehnſüchtige Seufzer einer einſamen Liebenden; aber die Grundzüge für den Charakter der Ilia ſind ſchon ſo klar ausgeſprochen, daß die eigenthümliche Lieblichkeit ihres Weſens auch hier vollſtändig ausgeprägt erſcheint. Man darf nur die Arie der Electra (14), in welcher dieſe ihre zärtlichen Gefühle ausdrückt, vergleichen um wahrzunehmen, wie beſtimmt die muſikaliſche Charakteriſtik auch bei ähnlichen Vorausſetzungen die Grundverſchiedenheit im Weſen beider Frauen hervorhebt.

Das Duett der beiden Liebenden (20 B) iſt zwar anſprechend und gefällig aber weniger bedeutend und ſchließt ſich, wie in der Form durch den Wechſel des Tempo, ſo der Auffaſſung und Behandlung nach der hergebrachten Weiſe an, ein Liebesduett leicht und anmuthig bewegt zu halten. Doch iſt darin ein weſentlicher Unterſchied gegen das eigentliche Bravurduett daß die Formen knapp gehalten ſind und Alles in einer ununterbrochenen Bewegung fortgeht, ſowie auch von wirklicher Bravur keine Rede iſt. Bedeutender iſt das Terzett (17), einfach und edel, und von ſchöner muſikaliſcher Wirkung; doch iſt die dramatiſche Situation darin nicht in der vollen Energie zum Ausdruck gebracht, welcher ſie an und für ſich wohl fähig wäre. Es iſt aber ſicher mit Abſicht geſchehen, daß zwiſchen eine Folge von lieblichen und anmuthigen Situationen und eine Reihe gewaltiger und mächtig aufgeregter ein Muſikſtück geſtellt iſt, das durch ruhige und ernſte Haltung das was vorangeht zum Abſchluß bringt, und eine gewiſſe Sammlung hervorruft, welche auf das Folgende vorbereitet ohne der Ueberraſchung, die dadurch hervorgebracht werden ſoll, etwas vorweg zu nehmen. Wir haben auch darin ein Mittel zu erkennen um jenes oft erwähnte

Chiaroſcuro herauszubringen, den Ton und die Haltung des Ganzen, welche das Einzelne in der richtigen Weiſe hervortreten läßt, wobei ein Herabſtimmen gewiſſer Momente nöthig wird für das Zuſammenſtimmen des Ganzen. Es verſteht ſich daß dies nur ein Mäßigen, nicht ein Verwiſchen oder Verändern der weſentlichen Momente ſein kann; in der hier gegebenen Situation iſt den drei ſingenden Perſonen eine gewiſſe gedrückte und beängſtigende Stimmung gemeinſam, welche lebhafte Ausbrüche der Empfindung zurückhält und jene Mäßigung rechtfertigt. Höher ſteht allerdings ſowohl der Erfindung als der Charakteriſtik nach das Quartett (21), mit welchem Mozart ſelbſt ſo zufrieden war wie mit keiner andern Nummer, und bei dem er jeden Einfluß der Sänger ſo entſchieden ablehnte als er bei den Arien bemüht war ihnen zu Willen zu ſein[44]. Es iſt keine ganz

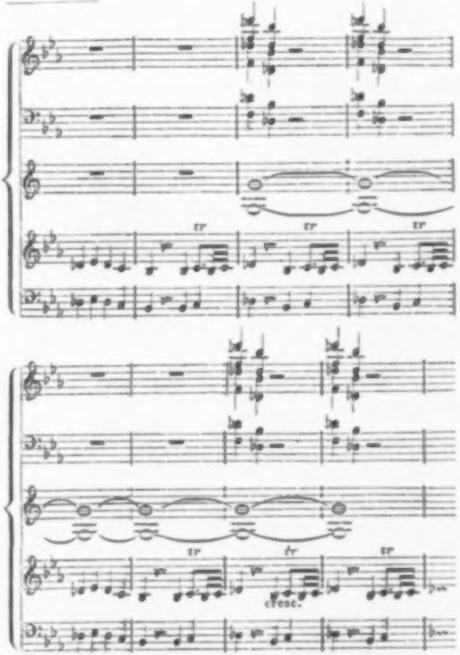
---

[44] An zwei einander entſprechenden Stellen des Quartetts bei den Worten Peggio è di morte (S. 254 Tact 9 bis S. 255 Tact 7 und S. 264 Tact 2 bis S. 265 Tact 2) hat Mozart eine Aenderung vorgenommen, das urſprünglich Geſchriebene ausradirt und hineingeſchrieben was jetzt gedruckt iſt. Die erſte Faſſung der Singſtimmen iſt nicht mehr zu erkennen, im Orcheſter war an der erſten Stelle anfangs geſchrieben



leichte Aufgabe ein Quartett für drei Sopran- und eine Tenorſtimme zu ſchreiben; aber Mozart wußte grade daher eigenthümlich ſchöne Klangwirkungen zu gewinnen, die auf ge-

---



und dem entſprechend an der zweiten.

nauer Kenntniß der Stimmlagen und geſchickter Zuſammenſtellung beruhen. Man erkennt auch hier ſogleich das große Talent Mozarts zu gruppiren, einen klaren ſymmetriſchen Plan aufzuſtellen und innerhalb der durch dieſen geſteckten Gränzen ſich mit der Freiheit zu bewegen, welche eine bezeichnende Charakteriſtik der Individuen geſtattet ohne die Einheit des Ganzen zu ſtören. So ſind hier nicht allein Ilia und Idamante dem Idomeneo und der Electra gegenübergeſtellt, wie die Situation dies mit ſich bringt, ſondern auch die einzelnen Perſonen ſind jede für ſich charakteriſirt; was auch an den Stellen wo ſie zuſammen ſingen deutlich hervortritt und der muſikaliſchen Darſtellung Kraft und Leben giebt. Außer dieſer ſelbſtändigen Stimmführung ſind es beſonders harmoniſche Schönheiten ungewöhnlicher Art, welche dieſes Quartett auszeichnen, das unleugbar zu Mozarts ſchönſten Leiſtungen gehört[45].

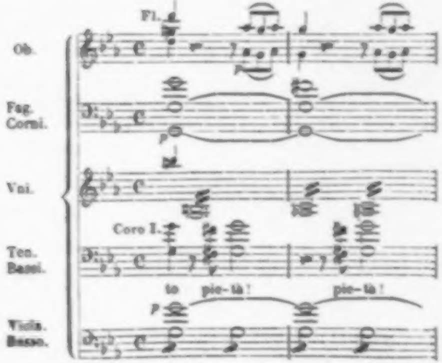
Bei den Chören, welche einen Hauptſchmuck des Idomeneo ausmachen, iſt zu unterſcheiden zwiſchen denen, welche weſentlich zur Handlung gehören, in denen die Bedeutung

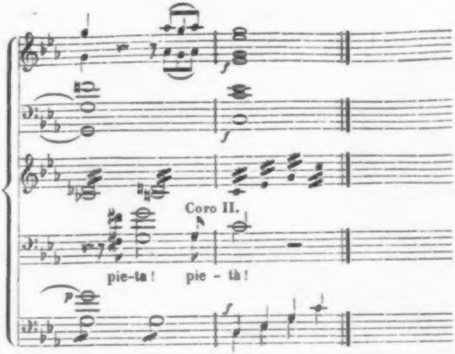
---

45) Eigenthümlich und durchaus der Situation entſprechend iſt der Schluß des Quartetts. Zu Anfang deſſelben beginnt Idamante feſt, wie einer der ſeinen Entſchluß gefaßt hat: Andrò ramingo e solo, verſinkt aber mit den Worten morte cercando u. ſ. w. in düſtre Betrachtungen. Zum Schluß ſetzt er wiederum ein: Andrò ramingo e solo und verläßt dann die Scene, während das Orcheſter fortfährt die trüben Empfindungen auszudrücken und ſie allmählich verklingen läßt. — In anderer Weiſe iſt der Schluß der zweiten Arie der Electra (44) ſo gewendet daß eine muſikaliſche Ueberraſchung der Situation gemäß eintritt. Anſtatt mit einem Nachſpiel abzuſchließen fällt der letzte Ton der Singſtimme in einen Marſch hinein, den man von fern hört, und zwar den zweiten Theil deſſelben, ſo daß man alſo gleich mitten in denſelben hineinverſetzt iſt. Dieſelbe muſikaliſche Attrappe hat Mozart mit dem Marſch im Figaro, und Spohr zu Anfang des Fauſt mit dem Menuett gemacht.

der Situation mit ihrer ganzen Kraft ſich ausſpricht, und ſolchen, welche mehr nur mit der Handlung in Verbindung geſetzt ſind als daß ſie aus derſelben hervorgingen und hauptſächlich zum Schmuck dienen ſollen. Dieſe letzteren ſind meiſt mit Ballet verbunden und nehmen alſo auch nur neben demſelben ihren Platz ein. Dahin gehört der erſte Chor (4), während deſſen den trojaniſchen Gefangenen die Feſſeln abgenommen werden, der Schlußchor (32), während deſſen Idamante gekrönt wird, und ganz beſonders der Chor am Ende des erſten Acts (10), in welchem man auch ohne die Ueberſchrift Ciaccona und die ausdrückliche Bemerkung des Textes den Charakter der Tanzmuſik nicht verkennen würde, z. B. in dem großen Creſcendo womit das Stück ſchließt. Hier tritt daher das Orcheſter noch ſelbſtändiger hervor als in den beiden anderen Chören. Ueberhaupt iſt der Charakter aller dieſer Chöre eine friſche und muntere Lebendigkeit, wie bei einem Menſchen, dem es in ſeiner Geſundheit und Kraft recht wohl iſt, Alles rührt ſich, Alles klingt und klappt, und ſo ſind dieſe Chöre, ohne durch Bedeutſamkeit hervorzuragen, auf die erfreulichſte Art an ihrem Platze wirkſam. Schärfer charakteriſirt iſt ſchon der reizende Chor (16), welcher der Einſchiffung der Electra und Idamantes vorhergeht, und in dem die glückliche Stimmung der Electra ſo wie der Eindruck des heiteren Himmels und des ruhigen Meers ſich wiederſpiegeln. Denſelben Charakter trägt auch die Strophe, welche Electra nach dem Chor ſingt, der darauf wiederholt wird; Alles iſt einfach, klar und voll Anmuth und Grazie.

Ungleich bedeutender ſind aber die noch übrigen, durchaus ernſten und großartigen, eigentlich dramatiſchen Chöre. Der erſte (5), der den Schiffbruch des Idomeneo darſtellt, iſt ein Doppelchor, nur aus Männerſtimmen gebildet; der eine, den man von fern hört, iſt vierſtimmig, der andere, nähere zweiſtimmig; jener iſt meiſtens in vollſtimmigen Accorden gehalten, dieſer mehr imitatoriſch; jeder dieſer Chöre iſt in ſich beſtimmt gegliedert, beide ſtehen ſich ſelbſtändig gegenüber und bilden zuſammen ein kunſtreiches, aber klar überſichtliches Ganze. Dieſem aber ſteht das Orcheſter wiederum als eine geſchloſſene Maſſe gegenüber, in welcher die Saiteninſtrumente weſentlich dem zweiten, die Blasinſtrumente dem erſten Chor entſprechen. Dem Orcheſter fällt es zu den Meeresſturm zu ſchildern, wobei es an chromatiſchen Gängen nicht fehlt; die Hauptwirkung beruht auf den kräftigen und kühnen Harmonien. Wie wenig Mozart ſich da, wo er es nöthig fand, vor dem Harten und Herben ſcheuete, können mehrere Stellen dieſer Scene beweiſen, z. B.





Noch gewaltiger aber ſind die Chöre, welche den zweiten Act beſchließen (18). Auch hier erhebt ſich ein Sturm, das Seeungeheuer erſcheint und Entſetzen ergreift das Volk. Während das Orcheſter auch hier in der lebhafteſten Bewegung arbeitet, tritt der Chor demſelben in großen Maſſen, theils in breit auseinander gelegten Accorden, theils im mächtigen Uniſono entgegen. Der Wechſel frappanter Harmonien ſteigert ſich am höchſten in der viermal wiederholten Frage Il reo qual è? die mit einem Halt auf einem diſſonirenden Accord ſchließt, der von allen Blasinſtrumenten, wie vom Echo zurückgeworfen, wiederholt wird. Eine großartig erſchütternde Wirkung, wie ſie dieſe Concentration aller künſtleriſchen Mittel auf einen Punkt hin erreicht, ohne das Maaß des Schönen zu überſchreiten, war damals ſchwerlich erhört und Mozart ſelbſt hat ſie ſpäter nicht überboten. Der Schlußchor, der nach einem begleiteten Recitativ des Idomeneo folgt, hat einen anderen, durch die Situation bedingten Charakter, er drückt die von Angſt und Entſetzen beflügelte Flucht aus. Der von Mozart ſelten gebrauchte Zwölfachteltact iſt zum Ausdruck der eiligen Bewegung ebenſo geeignet, als die hier vorherrſchend ſelbſtändige, zum Theil imitatoriſche Behandlung der Singſtimmen; nur mitunter ſammeln ſich alle zum Ausruf des Entſetzens, ſonſt rufen ſie durcheinander und jeder ſucht in haſtiger Zerſtreuung ſeinen Weg, bis mit einzelnen Ausrufen die Maſſe zerſtäubt. Eine gänzlich verſchiedene Stimmung drückt in nicht minder grandioſer Weiſe der Chor im dritten Act (24) aus. Als nach der affectvollen Anrede des Hohenprieſters Idomeneo bekennt, daß er ſeinen Sohn zu opfern verbunden ſei, da ergreift Entſetzen und Trauer das eben noch unzufrieden murrende Volk; dieſes Gefühl iſt mit einer tiefen Innigkeit und mit einer geſättigten Schönheit ausgedrückt und zugleich, wie ſchon bemerkt wurde, ſo ganz mit dem nationalen Gepräge der italiäniſchen Oper, daß man hier inne werden kann, wie die künſtleriſche Geſtaltung die allgemeinen Bedingungen des menſchlichen Empfindens mit den individuellſten Vorausſetzungen, wie ſie die Eigenthümlichkeiten der Perſonen und Verhältniſſe hervorbringen, verſchmilzt und in ein nur der Kunſt eigenes Gebiet erhebt um ſo ein wahres Kunſtwerk aus ihnen hervorgehen zu laſſen. Wunderſchön iſt auch hier die Wirkung des Uniſono bei den Worten Già regna la morte, das die dumpfe Klage, welche unter dem allgemeinen Druck ſich kaum erhebt, ausdrückt, während die aufſteigende Triolenfigur der Begleitung das geängſtete Gemüth vergebens nach oben zu ziehen ſucht. Sehr ſchön leitet dieſes Motiv dann in die gefaßter und mit ruhigerem Vertrauen ausgeſprochene Bitte des Hohenprieſters über, ſowie das rührend ſchöne Nachſpiel einen Strahl von Hoffnung in dieſe muthloſe Stimmung fallen läßt. Auch jetzt noch weiß er zu ſteigern. Denn auf einen einfachen, aber die Stimmung wundervoll wiedergebenden Marſch folgt ein Gebet des Idomeneo und der Prieſter, das ein vollendetes Meiſterſtück iſt, man mag auf den wahren und tiefen Ausdruck des Gefühls, auf die reiche und in jeder Hinſicht eigenthümliche Orcheſterbegleitung, oder auf die durch die Combination der Mittel hervorgebrachte Totalwirkung ſehen. Hier mag nur auf den kurzen Chor der Prieſter hingewieſen werden, die auf dem einen Ton C im Einklang beharren, während die Inſtrumente — die Saiteninſtrumente pizzicato in einer harfenartigen Bewegung, die Blasinſtrumente in charakteriſtiſchen Figuren — in wechſelnden Harmonien von C–moll aus nach F–dur fortſchreiten, wo dann die Singſtimmen auf F ſinken und dieſen Ton feſthalten, während das Orcheſter die feierlichen und beruhigenden Accorde des ſogenannten Kirchenſchluſſes (B–moll, F–dur) erklingen läßt. In dieſem Gebet iſt eine Summe von Effecten zuſammengefaßt, die man ſpäter mit Glück ausgebeutet hat.

Wie ſehr iſt es zu bedauern, daß die Oper von hier aus wieder den gewöhnlichen Lauf der Opera seria nimmt und die weſentlichen dramatiſchen Situationen für eine ausführliche muſikaliſche Darſtellung ungenutzt läßt. Wären der urſprünglichen Anlage gemäß die folgenden Hauptſituationen zu einem Duett zwiſchen Ilia und Idamante und zu einem Quartett zuſammengefaßt worden, ſtatt daß jetzt den Sängern zu Liebe einzelne Arien den Zuſammenhang auflöſen, ſo würde uns ſicherlich auch der Schluß der Oper ähnliche Meiſterwerke großartig dramatiſcher Muſik bieten.

Die grandioſe und freie Behandlung der Chöre ſowohl in den Singſtimmen als in der Begleitung ſteht im Weſentlichen auf einer Stufe mit den Chören zu König Thamos; allein die Stelle, welche die Chöre in der Oper einnahmen, verlangte eine gedrängtere und ſchärfer charakteriſirende Darſtellung als dort nöthig war, wo die Verbindung mit dem Drama eine loſe und äußerliche iſt. Dieſer Anforderung finden wir Mozart auch ſtets eingedenk; den Chören iſt zwar ſo viel Spielraum gegeben, als zur Ausführung eines wohlgegliederten muſikaliſchen Ganzen erforderlich iſt, aber ſie drängen ſich nirgends mit dem Anſpruch auf eine ſelbſtändige Bedeutung aus dem Zuſammenhange hervor.

Außer der Bedeutung, welche den Chören eingeräumt iſt, tritt das Beſtreben die italiäniſche Oper nach dem Muſter der franzöſiſchen weiter zu bilden beſonders auch in der Behandlung des Recitativs hervor. Zwar der Grundſtock des Dialogs iſt auch hier als Seccorecitativ behandelt, allein dem begleiteten Recitativ iſt eine größere Ausdehnung und ungleich tiefere und reichere Ausbildung gegeben worden. Nicht allein als Einleitung und Vorbereitung zur Arie in der ſogenannten Scena iſt das obligate Recitativ häufiger als ſonſt angewandt, es tritt auch ſelbſtändig auf als das geeigneteſte Mittel leidenſchaftlich erregte Monologe, wie den des Idomeneo nach dem Erſcheinen des Ungeheuers (18), oder feierlich pathetiſche wie die Anrede des Hohenprieſters (22) darzuſtellen. Endlich iſt die Anwendung deſſelben auch dahin erweitert, daß einzelne Momente des Dialogs, in welchen die Empfindung ſich über den gewöhnlichen Ton des Geſprächs erhebt, das begleitete Recitativ auf kürzere oder längere Zeit in das Seccorecitativ eintritt, ſo daß, wie die eigentlichen Muſikſtücke ihrem inneren Gehalt und den äußeren Mitteln nach weit über das früher übliche Maaß dramatiſcher Bedeutſamkeit hinausgehoben ſind, auch die Haltung des Dialogs um vieles lebendiger und kraftvoller erſcheint. Die Behandlung dieſes Recitativs iſt durchaus frei. Bald iſt es nur eine ſchärfer betonte Declamation, bald geht es in einen mehr oder weniger ausgeführten eigentlichen Geſang über. Ebenſo dient auch das Orcheſter bald nur zur ſtützenden Begleitung, bald deutet es in Zwiſchenſpielen an oder führt aus was durch die Textworte in der Seele angeregt iſt. Eine wahrhaft unerſchöpfliche Fülle von bedeutenden, nach den verſchiedenſten Seiten hin intereſſanten Zügen und ſchönen Motiven iſt in dieſen Recitativen ausgeſtreuet. Sehr fein iſt z. B. in dem Recitativ der Electra (S. 171) das Hauptmotiv der folgenden Arie vorweggenommen; und wie geiſtvoll ſind, als Idomeneo nachdem Ilia ihn verlaſſen die Ueberzeugung ausſpricht daß ſie Idamante liebe, die charakteriſtiſchen Motive ihrer Arie — gewiſſermaaßen die Aeußerungen, durch welche ſie ſich ihm verrathen hat — auf die bezeichnendſte Weiſe harmoniſch behandelt in die Zwiſchenſpiele ſeines Monologs (S. 146) verwebt! Die Vielſeitigkeit und der Reichthum der harmoniſchen Wendungen iſt in dieſen Recitativen erſtaunlich; überhaupt aber zeigt ſich Mozarts eigenthümliche Richtung auch hier wieder, indem er überall es verſteht, die zerſtreueten Momente dieſer raſch vorüberziehenden Empfindungen auf einen Mittelpunkt zurückzuführen, und von da aus ſie zu einem Ganzen zu gliedern. Daher ſchlägt er faſt nie einen Ton an, der für ſich allein ſtände, jeder einzelne Zug wird ihm zu einem Motiv, das weiterer Ausbildung fähig iſt und derſelben theilhaftig wird nach dem Maaße ſeiner Bedeutung in der Situation: auch hier iſt kein Aufreihen an einen Faden, ſondern Abrundung zu einem geſchloſſenen Ganzen. Unverkennbar iſt auch der Einfluß, welchen die Beſchäftigung mit dem Melodrama auf die Faſſung und Färbung der inſtrumentalen Zwiſchenſätze geübt hat, in denen das Moment der dramatiſchen Charakteriſirung viel ſchärfer ausgeprägt erſcheint; dazu trägt namentlich auch die ungleich reichere Verwendung des Orcheſters in den verſchiedenſten Klangfarben bei[46]. Denn wir finden hier nicht mehr allein das Saitenquartett, etwa mit Hinzutreten eines und des andern Blasinſtrumentes beim Recitativ gebraucht, ſondern wo es erforderlich ſchien, das geſammte Orcheſter und die Blasinſtrumente in den verſchiedenartigſten Combinationen, oft ſo daß ſie weſentlich hervortreten oder ganz allein verwendet werden[47], dienen ganz beſonders auch hier ein glänzendes Colorit und ſcharfe Beleuchtung hervorzubringen.

Hiermit iſt zugleich eine der merkwürdigſten Seiten des Idomeneo berührt, welche ihn damals zu einem wahren Phänomen machte und ihn auch jetzt noch der Bewunderung und des Studiums würdig erſcheinen läßt: die Behandlung des Orcheſters. Nach Allem, was in dieſer Hinſicht bereits bemerkt iſt, läßt ſich ſchon erwarten, daß Mozart hier, wo er über ein reich ausgeſtattetes und vortrefflich geſchultes Orcheſter verfügen konnte, mit Vorliebe die inſtrumentale Seite ausbilden würde. In der That finden wir auch im Idomeneo die Orcheſterpartie ſo reich und glänzend und bis ins feinſte Detail ſo ſorgfältig ausgeführt, wie es in dieſer Art bei Mozart ſpäter nicht wiederkehrt. Die Zuſammenſetzung des Orcheſters iſt vollſtändig dieſelbe, welche er ſpäter anwendet —

---

[46] Als ein Beiſpiel ſolcher Charakteriſtik im Einzelnen mag die Einleitung zum Recitativ des Oberprieſters (23) dienen, welche ſich an die Darſtellung auf der Scene eng anſchließt. Ein Maeſtoſo beginnt, rauſchend, fanfarenartig mit Pauken, Trompeten und Hörnern — der König kommt mit ſeinem Gefolge; darauf Largo, zwei Tacte ruhig gehalten, Saiteninſtrumente mit Fagotts — die Prieſter treten auf; endlich eine raſch bewegte Figur in den Violinen — das Volk drängt ſich unruhig herein.

[47] Man vgl. z. B. die Scene zwiſchen Idomeneo und Idamante im erſten Act (S. 83 ff.), das Recitativ Idomeneos im zweiten (S. 209 ff.).

natürlich läßt er jetzt die Clarinetten nicht unbenutzt — darin iſt ſie ſogar reicher als die ſpätere, daß er mehrfach vier Hörner anwendet, wie dies allerdings auch früher ſchon wiederholt von ihm geſchehen war (I S. 578. II S. 349)[48]. Ueber dieſe geſammten Kräfte verfügt er nun durchaus frei, indem er nicht mehr, wie früher geſchah, einige wenige Stücke nach gewiſſen Normen durch eine reichere Inſtrumentation hervorhebt, ſondern theils durchweg das inſtrumentale Colorit kräftiger und glänzender hielt, dann aber auch die Bedeutung deſſen was darzuſtellen war allein über die Wahl und den Gebrauch der Mittel entſcheiden ließ. In dieſer Freiheit ſehen wir ihn nur durch ein verſtändiges Maaßhalten ſich ſelbſt beſchränken, nicht allein ſo daß gewiſſe Mittel für beſtimmte Effecte geſpart werden, wie z. B. die kleine Flöte allein beim Sturm (18), die Poſaunen allein beim Orakel (28) gebraucht ſind[49], ſondern um durch eine einſichtige Vertheilung die rechten Mittel auf den rechten Fleck zu bringen und das Ohr nicht zu überreizen und zu ermüden. So ſind z. B. in beiden Sturmſcenen (5. 18) keine Trompeten und Pauken — ſie treten erſt bei dem Fluchtchor ein, der ganz anders charakteriſirt iſt —, wohl aber bei den Tanzchören (10. 32), wo es auf feſtlichen Glanz ankommt, und wiederum bei dem Trauerchor (24), wo ihre Wirkung die ganz entgegengeſetzte, aber nicht minder charakteriſtiſch und durch Dämpfung eigenthümlich hervorgehoben iſt. Es ließen ſich ſolche Beobachtungen mit

---

48) Wir finden dieſelben, je zwei in verſchiedenen Tonarten, in Nr. 5. 18. 23. 29, und in Nr. 18 und 29 ſind ſie mit Trompeten vereinigt.

49) Hierin iſt ein namhafter Unterſchied von der Inſtrumentation der Chöre zu König Thamos, wo die Poſaunen ſtark gebraucht ſind, ſo wie ſpäter um eine ähnliche Wirkung zu erreichen in der Zauberflöte. Man ſieht daraus, wie beſtimmt Mozart den Charakter dieſes Inſtruments ſchon damals aufgefaßt hatte.

Nutzen im Einzelnen verfolgen; hier genügt es darauf hinzuweiſen daß das Maaßhalten im Gebrauch der Inſtrumentalkräfte — derzeit nahm man freilich viel mehr die außergewöhnliche Bereicherung wahr — weder eine abſtracte Sparſamkeit noch eine berechnete Abwechslung und Gegenüberſtellung verſchiedenartiger Effecte iſt, ſondern daß mit klarer Ueberſicht und ſicherer Beherrſchung ſtets aus dem Vollen geſchöpft iſt[50]. Dies ſetzt zunächſt eine bis ins Feinſte gehende Kenntniß aller durch ein ſo reich gegliedertes Orcheſter nur zu erzielenden Wirkungen voraus, und dieſe konnte Mozart, da in der Art nichts Aehnliches vorlag, nur durch Divination gewinnen. Er hat dieſe in der That weſentlich geſchaffen, und wer den Idomeneo darauf anſehen will, wird finden daß darin die Grundlage aller modernen Inſtrumentation gegeben iſt, die bis auf den heutigen Tag nur im Einzelnen weiter ausgebildet, leider zum großen Theil verbildet und überbildet iſt. Der feinſte Sinn für die materielle Klangwirkung würde aber doch bloß äußerliche Effecte hervorbringen, wenn er nicht als ein nur mitwirkendes Organ wahrhaft künſtleriſcher Production thätig wäre; und was vorher ſchon hervorgehoben wurde, daß überall aus dem Ganzen geſchaffen ſei, ſo daß von dieſem aus das Einzelne Berechtigung und Bedeutung erhalte, das gilt beſonders vom Orcheſter[51]. Die Inſtrumente, in ihrer kunſt-

---

50) In dieſer Hinſicht iſt namentlich beachtungswerth, mit welcher Feinheit bei der Wiederholung derſelben Motive durch die Inſtrumentation Abwechslung und Steigerung hervorgebracht wird.

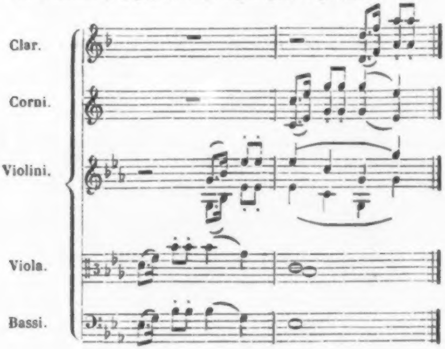
51) Als ein Beiſpiel unter ſo vielen führe ich nur das Gebet Idomeneos (26) an. Hier iſt die Begleitung der Geigen, welche pizzicato die Harfe nachahmt, ſchon dadurch belebt daß die Figur meiſtens unter ſie vertheilt wird; dazu tritt aber eine ſelbſtändige, reich gegliederte Figurirung der Blasinſtrumente, in welcher eine fortwährend geſteigerte harmoniſche Bewegung ſich entwickelt, die durch die eigenthümliche Klangwirkung eines jeden beſonders gefärbt erſcheint. Und bei der Wieder-

reichen Verwendung zu den mannigfachſten Klangwirkungen, ſind durchaus nur die nothwendigen Träger der muſikaliſchen Idee in dieſer durch gewiſſe Bedingungen beſtimmten Geſtaltung und Verkörperung, und wenn die ſorgfältige, mit einer nie ermüdenden Liebe dem Einzelnen zugewandte Sorgfalt der Ausführung bewundernswerth iſt, man mag auf die harmoniſche und thematiſche Verarbeitung oder den charakteriſtiſchen Ausdruck ſehen, ſo ſteigert ſich dieſe Bewunderung durch die Wahrnehmung, wie mit gleicher Treue und gleich lebendiger Empfindung die ſinnliche Erſcheinung durch das Orcheſter zu vollendeter Schönheit herausgearbeitet iſt[32]. Wäh-

---

holung finden wir dann durchgängig noch eine neue Ausbildung der zuerſt angedeuteten Elemente. — Für gewiſſe Figuren der Blasinſtrumente, meiſtens in Terzen und Sexten, iſt im Idomeneo eine Vorliebe zu erkennen, wie ſie auch in den Chören zu Thamos in ähnlicher Weiſe ſich finden; ſpäter kommen ſie zwar auch noch vor, aber in mäßiger Anwendung.

32) Wie aufmerkſam Mozart war mögen zwei Tacte aus dem Recitativ des Idomeneo (30) zeigen, welche urſprünglich ſo geſchrieben



rend das Orcheſter zu vollſtändiger Selbſtändigkeit gelangt iſt, wird dabei doch nicht außer Acht gelaſſen, daß es nur neben den Singſtimmen wirken, daß es für dieſe Vorder- und Hintergrund bilden, aber nicht in der Art zu eigener Bedeutung gelangen ſoll, daß der Geſang etwa nur wie die Staffage in einer Landſchaft zur Geltung komme. Auch von der Seite iſt das Studium des Idomeneo intereſſant, daß man darin überall gewahrt, wie Mozart bei aller Vorliebe für die detaillirte Behandlung der Begleitung, doch den Geſang nicht als eine Art Programm betrachtet für das was eigentlich vom Orcheſter ausgeführt werden ſoll, ſondern als das beſeelende und beherrſchende Element, von dem als von dem Kernpunkt die Geſtaltung des Ganzen ausgeht, das dadurch auch, in wie üppigen Arabesken ſich einzelne Glieder verſchlingen mögen, ſtets ein wahrhaft lebendiges, künſtleriſch organiſirtes Ganze bleibt.

Ganz ſelbſtändig tritt das Orcheſter ſelten auf. Drei Märſche ſind jeder in ſeiner Art charakteriſtiſch. Der erſte iſt (9) ein glänzender Feſtmarſch, der ſich ſeiner Haltung nach dem darauf folgenden Ballett anſchließt; bei dem zweiten (15), der auf die erwähnte artige Weiſe eingeführt wird, iſt ein Haupteffect das allmähliche Herankommen deſſelben, weshalb bei jeder Wiederholung neue Inſtrumente hinzutreten, durch welche nicht allein die Stärke vermehrt, ſondern auch die Klangfarbe verändert wird[53]. Der einfachſte und ſchönſte iſt

---

dann um der Klangwirkung willen auf einem beſonderen Blatt ſo umgeſchrieben ſind, wie ſie jetzt in der Partitur gedruckt ſtehen.

[53] Dieſer Marſch wird anfangs von Trompeten und Hörnern mit Sordinen geſpielt, ein Effect, welcher auch im Schlußchor von König Thamos angewendet iſt. Deshalb ſchrieb Mozart ſeinem Vater (29. Nov. 1780): „Nun brauche ich wegen des Marſches im zweiten Act, den man von der Ferne hört, ſolche Sordinen für die Trompeten und Hörner, die

der dritte (25), welcher nicht eigentlich für einen feierlichen Aufzug beſtimmt iſt, ſondern nur eine der ſceniſchen Anordnung wegen nothwendige Pauſe ausfüllt, und die Stimmung auf die ſchönſte Weiſe ausdrückt[54]. Ein großartiges Stück iſt die Ouverture, in der Mozart die alte Form ganz verlaſſen hat; es iſt ein einziger lebhafter Satz, der den Charakter der Einleitung auch dadurch zeigt, daß er nicht vollſtändig abſchließt, ſondern unmittelbar in die erſte Scene überleitet. Gleich in den erſten Tacten kündigt ſich ein gewiſſer typiſcher Ton heroiſchen Weſens an, der auch nachher mehrmals angeſchlagen wird, allein im Ganzen herrſcht ein ſtrenger Ernſt vor, der ſich ebenſowohl in der Neigung in die Molltonarten auszuweichen als in herben aber ſchönen Diſſonanzen ausdrückt, wogegen das Mittelthema, das zuerſt in A-moll eine ſanfte Klage beginnt, die ſich mit dem wunderſchönen Eintritt des C-dur[55] beruhigt und verklärt, höchſt wirkſam abſticht. Zum Schluß treten die Diſſonanzen auf einem zweimaligen Orgelpunkt, erſt auf der Dominante dann auf dem Grundton, gehäuft und verſtärkt in grandioſer Weiſe auf und bereiten den Hörer auf die Kämpfe vor, an denen er Theil nehmen ſoll[56].

---

man hier nicht hat. Wollten Sie mir wohl mit nächſtem Poſtwagen von jedem eines ſchicken um ſie hier nachmachen laſſen zu können?"

54) Sehr eigenthümlich iſt in dieſem Marſch die Benutzung der Violoncelle, welche zwar meiſt mit dem Baß gehen aber um zwei Octaven höher, was eine eigene Wirkung macht.

55) Wie einfach und eindringlich iſt hier die Wirkung der harmoniſchen Wendung auch durch die mit dem Eintritt der Clarinetten veränderte Klangfarbe gehoben!

56) Hier erwähne ich auch die Muſik zu dem mit Idomeneo verbundenen Ballet. Sie beſteht aus folgenden Nummern.

a. Chaconne (*D-dur*), »Pas de deux de Mad. Hartig et Mr Antoine« u. a., ein ausgeführter Satz, an welchen ein ebenfalls aus-

Faſſen wir das Reſultat unſerer Betrachtungen zuſammen, ſo erkennen wir in Idomeneo das Werk des zu völliger Selb-

---

geführtes Larghetto *(B-dur)* »Pas seul pour Mad. Hartig« ſich anſchließt, worauf nach einer ziemlich langen langen Annonce die Chaconne »pour le Ballet« zum Theil wiederholt wird, und mit einem Creſcendo abſchließt, das zu einem Halt auf dem $\frac{6}{4}$ Accord über Cis führt. Hierauf folgt

b. Pas seul de Mr. Le Grand *(D-dur)*. Dies beginnt mit einer pathetiſchen Intrade (Largo), an welches ein zierliches und ſauber ausgeführtes Allegretto ſich anſchließt, das bei der Aufführung geſtrichen iſt, welchem ein ſehr lebhaft bewegtes Più Allegro folgt. Den Beſchluß macht ein nochmaliges Più Allegro »pour le Ballet«, das aus einem zweimal anſetzenden, lang ausgezogenen, vom pp bis zum ff ſteigenden, mit Vorhalten gewürzten Creſcendo einer Triolenfigur beſteht, bei dem es einem wirblich werden kann.

c. Passepied *(B-dur)*, »pour Mad. Rodwen« kurz und einfach, aber ſehr zierlich und anmuthig und ganz tanzmäßig.

d. Gavotte *(G-dur)*, ebenfalls ohne weitere Ausführung, fein und graziös; von ſehr guter Wirkung iſt die einfache Imitation des Violoncells, die anmuthig im dritten Theil harmoniſch ausgeführt wird.

e. Passecaille *(Es-dur)*. Dies Stück war wiederum für eine breitere Ausführung mit einem Pas seul und Pas de deux beſtimmt; allein es war zu lang gerathen, Mozart ſelbſt hat zwei längere Stellen nur angelegt und nicht vollendet, und vor der Aufführung iſt dann noch das ganze Pas de deux herausgeſtrichen.

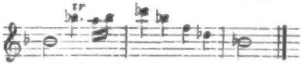
Die hergebrachte Weiſe der einzelnen Tänze, wie ſie namentlich aus den Suiten von Bach und Händel uns bekannt ſind, iſt beſonders im rhythmiſchen Bau aber auch in anderen charakteriſtiſchen Wendungen feſtgehalten; der Paſſepied z. B. würde in jeder Suite ſeinen Platz behaupten, ebenſo auch die Gavotte. Uebrigens iſt dieſe ganze Balletmuſik den verwandten Sätzen in der Oper ſelbſt ähnlich, durchgehends friſch und wohlklingend und ihrem Zweck entſprechend. Man ſieht aber, daß Mozart ſich wohl bewußt war, daß bei einer Balletmuſik die feine Detailausführung und die Orcheſterbehandlung, wie wir ſie in der Oper überall finden, nicht am Platz ſein würde. Zwar hat er auch hier inſofern ſich ſelbſt ein Genüge gethan, als in der freien, flüſſigen Stimmführung und der lebendigen Gruppirung der Inſtrumente, in einzelnen feinen harmoniſchen Wendungen ſich überall die ſichere Meiſterhand verräth; allein er wußte ſtändigkeit gereiften und in friſcher Jugendkraft ſtehenden Meiſters. Nur an den Rückſichten auf äußere Verhältniſſe, welche er in einzelnen Partien noch nehmen mußte, lag es, daß die Opera seria nicht ganz von den zufälligen, nicht im Weſen der Oper begründeten Unzuträglichkeiten befreiet wurde. Auch dann hätte ſie ihren eigenthümlichen nationalen Charakter nicht nothwendig aufgeben müſſen, da dieſer, wie wir ſahen, Mozart keine hemmende Feſſel auflegte. Da aber die Momente des Fortſchritts weſentlich von der franzöſiſchen Oper und namentlich von Gluck ausgingen, ſo ergiebt ſich die Frage, in wie weit und in welcher Art Mozart von dieſem gelernt hatte. Ganz unverkennbar iſt es nicht bloß daß Gluck auf ihn im Allgemeinen der Anſicht und Tendenz nach Einfluß geübt hat, ſondern die Spuren eines ſorgfältigen Studiums, beſonders der Alceſte, ſind leicht zu erkennen. Sie zeigen ſich in Einzelheiten, wie in der Behandlung des Orakels[57]; bei dem letzten Marſch, deſſen Vorbild — wenn auch nicht in der Ausführung, doch der Stimmung nach — der Marſch in der Alceſte iſt; in dem Recitativ des Oberprieſters, das dem des

---

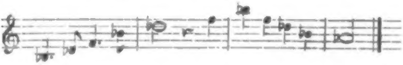
wohl, daß es hauptſächlich auf ſcharfen, prägnanten Rhythmus, auf ſtarke Drucker, um Licht und Schatten zu geben, ankäme und hat darauf auch den Nachdruck gelegt. Deshalb ſind die Trompeten und Pauken nicht geſchont, übrigens, abgeſehen von einzelnen ſtarken Schlägen, das Orcheſter ſelten maſſenhaft benutzt; auch findet ſich faſt nie ein Streben nach beſonderen Effecten durch ungewöhnliche Inſtrumentalcombinationen, nur in der Gavotte tritt das Solo-Violoncell, jedoch in ſehr beſcheidener Weiſe hervor. Daß der Balletmeiſter einen erheblichen Einfluß ausübte ſieht man daraus, daß hier weit mehr geſtrichen und geändert iſt, als ſonſt in der ganzen Oper.

[57] Die harmoniſche Behandlung iſt der des Orakels bei Gluck nahe verwandt, die Begleitung durch gehaltene Accorde der Poſaunen und Hörner hat dieſer ſchon vorher bei der Aufforderung des Oberprieſters angewendet.

Oberprieſters bei Gluck ganz analog angelegt und behandelt iſt, wie denn das wiederkehrende Motiv der Zwiſchenſpiele



an das entſprechende aus der Alceſte



erinnern kann; und was man etwa dem Aehnliches noch nachweiſen mag. Wichtiger aber iſt die geſammte dramatiſche Haltung, die ſich vor allem in der Behandlung des Recitativs und in der Betheiligung des Orcheſters an der Charakteriſtik kund thut. Allein was ſich ſchon bei genauerem Eingehen auf jene zunächſt in die Augen fallenden Einzelheiten ergiebt, daß Mozart von Gluck wie ein Meiſter vom anderen lernt und das entlehnte Pfund reichlich wuchern läßt, das erhellt noch deutlicher, wenn man das Ganze ins Auge faßt. Die heilſame und tief eingreifende Wirkung, welche großartige und bedeutende Kunſtwerke, in denen eine neue Richtung eingeſchlagen wurde, um ſo eher auf ihn machen mußten, wenn ſie dieſe Richtung mit Einſeitigkeit verfolgten, die dadurch gewonnene Berichtigung und Aufklärung ſeiner Anſichten über das Weſen der Oper darf man nicht gering anſchlagen. Aber ebenſo wenig, daß Mozart dieſen Eindrücken und Belehrungen eine ihrem innerſten Weſen nach ſelbſtändige productive Künſtlernatur und eine wohlbegründete künſtleriſche Bildung entgegenbrachte, durch welche er befähigt ward nur das ſich anzueignen, was ſeiner Natur gemäß war. Man wird ſehr bald den Unterſchied wahrnehmen daß, während Gluck die beſtimmt ausgeſprochenen Formen der Oper ſoviel als möglich aufzuheben und für die dramatiſche Situation einen ganz freien Ausdruck zu gewinnen ſucht, Mozart dagegen dieſe Formen möglichſt zu ſchonen und ſie ſo aus- und umzubilden ſucht daß ſie den Anforderungen des dramatiſchen Ausdrucks gerecht werden[58]. Dies geſchieht nicht, weil er am Alten und Ueberlieferten als ſolchem hängt, ſondern aus der richtigen Anſicht, daß in dieſen Formen ein weſentliches Element der künſtleriſchen Geſtaltung enthalten iſt, welches der richtigen Entwickelung fähig iſt. Mozart ſucht nie, wie Gluck es wollte, zu vergeſſen daß er Muſiker iſt; er will es vielmehr in jedem Moment ſeiner künſtleriſchen Production ſein und würde es ſein, auch wenn er es nicht wollte; es ſind die Grundgeſetze der muſikaliſchen Geſtaltung, welche er zur Anwendung bringen will, in dieſen liegt der Ausgangspunkt ſeiner Thätigkeit. Er bringt daher Glucks einſeitiger Forderung der dramatiſchen Charakteriſtik gegenüber das Princip der muſikaliſchen Geſtaltung zur Geltung, welches jener Forderung nicht nur nicht widerſpricht, ſondern als das Höhere ſie in ſich ſchließt. Indem er daſſelbe nicht allein anerkennt und ausſpricht, ſondern in den Leiſtungen, welche als ganz freie Schöpfungen maaßgebend ſein können, durch die That bewährt, iſt daher ein weſentlicher und nothwendiger Fortſchritt gethan. Darin liegt die Anerkennung daß Mozarts muſikaliſche Schöpferkraft — und hierauf muß bei der Beurtheilung des Künſtlers der Blick zuerſt gerichtet werden — univerſaler und tiefer als die Glucks war; daß er ihm an künſtleriſcher Bildung und Disciplin überlegen war wird Niemand bezweifeln, der die techniſche Arbeit im Idomeneo, die Durchbildung des Orcheſters u. ſ. w. mit den Gluckſchen Opern vergleicht.

---

[58] Hier ſind natürlich nicht die Stücke, welche im Dienſt der Sänger geſchrieben ſind, zu Grunde zu legen, ſondern diejenigen, in welchen er durchaus ſelbſtändig ſchuf. Daß er überhaupt den Sängern ſich bequemen mochte, wird freilich dem Tadel nicht entgehen, der indeſſen mehr den Charakter trifft. Ohne darauf Nachdruck zu legen, daß auch Gluck nicht allein italiäniſche Opern in alter Weiſe ſchrieb, nachdem er ſein neues Princip der wahren Oper aufgeſtellt hatte, ſondern auch ſeinen Orpheus nachträglich durch eine Bravurarie entſtellte (S. 248) — denn die Sache wird dadurch nicht beſſer —, weiſe ich nur darauf hin, daß Mozarts Bereitwilligkeit und Fähigkeit, auch unter läſtigen Bedingungen treffliche Muſik zu ſchreiben, für ſeine reiche und leichte Productionskraft nur ein günſtiges Zeugniß ablegt.

Ein ſolches Urtheil ſchließt nicht aus, daß einzelne Seiten der künſtleriſchen Leiſtungen bei Gluck, ſeiner ganzen Individualität gemäß, nicht allein groß und bedeutend ſind, ſondern auch verwandte Leiſtungen Mozarts übertreffen, und für Viele wird immer individuelle Zuneigung oder Abneigung gegen einzelne Seiten der künſtleriſchen Erſcheinung den Maaßſtab der geſammten Beurtheilung abgeben. Dies iſt das Gebiet auf welchem ſich, dem Sprichwort nach, nicht ſtreiten läßt. Faßt man aber das Weſen und die Geſetze der Kunſt ins Auge, ſo ergiebt ſich eine ſichere Norm für die Beurtheilung des Kunſtwerks und des Künſtlers, und hier trägt Mozart den Preis davon.

16.

Es hatte auch diesmal Schwierigkeiten gemacht vom Erzbiſchof Urlaub zu erhalten und dieſer war Wolfgang nur auf ſechs Wochen ertheilt worden. Je mehr ihn das Leben in München befriedigte, wo er wieder mit befreundeten Künſtlern verkehren konnte, wo er Anerkennung und Verſtändniß fand, um ſo ſchrecklicher wurde ihm die Ausſicht auf den Aufenthalt in Salzburg, und er fürchtete ſogar der Erzbiſchof möchte ihn vor Aufführung der Oper zurückrufen. In dieſer Stimmung ſchrieb er ſeinem Vater (16. Dec. 1780): „Apropos! Wie iſt es denn mit dem Erzbiſchof? Künftigen Montag wird es ſechs Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie wiſſen, mein liebſter Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in Salzburg bin; denn, bey Gott, wenn es auf mich ankäme, ſo würde ich, bevor ich diesmal abgereiſet bin, an dem letzten Decret den H— geputzt und meine Entlaſſung begehrt haben; denn mir wird, bey meiner Ehre, nicht Salzburg, ſondern der Fürſt und die ſtolze Nobleſſe alle Tage unerträglicher. Ich würde alſo mit Vergnügen erwarten, daß er mir ſchreiben ließe, er brauche mich nicht mehr. Ich würde auch bey der großen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umſtände geſichert ſeyn, Todesfälle ausgenommen, für welche Niemand ſtehen kann, und welche aber einem Menſchen, der ledig iſt, keinen Schaden bringen. Doch — Ihnen zu Liebe Alles in der Welt, — und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit weg könnte, um Odem zu holen. Sie wiſſen, wie ſchwer daß es gehalten hat, dieſes mal wegzukommen, ohne große Urſache iſt gar kein Gedanke nicht — es iſt zum Weinen, wenn man daran gedenkt. Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Opera, — und ſagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu ſeyn, wenn ich nach Salzburg denke.“

Wegen des Urlaubs ſuchte der Vater ihn zu beruhigen, indem er ihm antwortete (25. Dec. 1780): „Was anbelangt wegen der ſechs Wochen, ſo bin ich entſchloſſen, mich gar nicht zu rühren, noch Etwas zu melden; ſollte aber eine Rede an mich kommen, ſo bin ich entſchloſſen, zu antworten, daß wir es verſtanden hätten, daß Du ſechs Wochen nach componirter Opera wegen Probe und Production in München Dich aufhalten könnteſt, indem ich nicht vermuthen konnte, als glaubten Se. Hochfürſtl. Gnaden, daß eine ſolche Opera in ſechs Wochen componirt, abgeſchrieben und aufgeführt werden könnte u. ſ. w.“ Uebrigens war es ihm nicht zuwider, wenn Wolfgang in München eine paſſende Anſtellung finden ſollte. Dieſer war durch den gnädigen Empfang des Churfürſten ſchon voller Hoffnung und ſchrieb dem Vater, wenn es ihm nur gelänge in München anzukommen, ſo dürfe der Vater auch nicht lange in Salzburg bleiben, ſondern müſſe ebenfalls dorthin ziehen.

Er ſuchte daher vor allen Dingen in München den Beweis zu führen, daß er noch mehr leiſten könne als Opern ſchreiben und machte ſeine Kirchencompoſitionen geltend. In dieſer Angelegenheit ſchreibt er dem Vater (13. Nov. 1780): „Haben Sie die Güte, und ſchicken Sie mir die zwey Sparten von den Meſſen, die ich bey mir habe, und die Meſſe aus B dur[1] auch; denn Graf Seeau wird nächſtens dem Churfürſten Etwas davon ſagen. Ich möchte, daß man mich in dieſem Styl auch kennen lernte. Ich habe erſt eine Meſſe von Grua[2] gehört; von dieſer Gattung kann man leicht täglich ein halbes Dutzend componiren.“ Er ſcheint aber auch durch eine neue Kirchencompoſition ſich der Gunſt des Churfürſten haben verſichern zu wollen[3]; wenigſtens kann ein großes Kyrie in D-moll, ſowohl dem Charakter der Compoſition als der Zuſammenſetzung des Orcheſters nach zu urtheilen, wohl nur bei dieſem Aufenthalt in München geſchrieben ſein[4]. Ob daſſelbe ein Bruchſtück einer angefangenen und nicht vollendeten Meſſe, oder ob es beſtimmt geweſen ſei eingelegt zu werden läßt ſich nicht mehr entſcheiden. Es iſt ziemlich lang aber ohne thematiſche Behandlung ausgeführt, die Elemente der Gliederung und Bewegung ſind vielmehr rhythmiſche und harmoniſche, welche durch die ſelbſtändige und reich ausgeführte Orcheſterbegleitung ihren weſentlichen Reiz erhalten. Dieſe eigenthümliche Klangfärbung von außerordentlichem Wohllaut, die der wehmüthig-ernſten Stimmung, welche in dem Satz ſich ausſpricht, vortrefflich angepaßt iſt, zeichnet dies Kyrie unter Mozarts Kirchencompoſitionen auf eine beſondere Weiſe aus.

---

[1] Vgl. I S. 670 f.

[2] Paul Grua, Sohn des Mannheimer Kapellmeiſters, geb. 1754, war ein Schüler Holzbauers und wurde 1773 von Karl Theodor nach Italien geſchickt, wo er unter Martini und Traetta ſeine Studien machte, und 1779 nach München zurückgekehrt bald darauf zum Kapellmeiſter ernannt wurde. Er lebte dort noch 1826.

[3] Wegen der Motette Misericordias Domini, welche man früher in dieſe Zeit verlegte ſ. I S. 520 f. 685 f.

[4] S. Beil. VIII, 19. Das Orcheſter beſteht außer dem Saitenquartett aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern,

Ein anderes ſehr bedeutendes Werk ſcheint zwar nicht in München, wohl aber für die Aufführung durch die dortige Kapelle geſchrieben zu ſein. Es iſt eine große Serenate für Blasinſtrumente[5], welche nach André's Angabe die Jahrzahl 1780 von Mozarts Hand trägt, alſo von ihm fertig mit nach München gebracht ſein muß, da er dort, während er mit dem Idomeneo beſchäftigt war, unmöglich eine Arbeit von ſolcher Ausdehnung und Bedeutung nebenher hätte ausführen

---

2 Trompeten und Pauken; eine Zuſammenſtellung der Art, die der im Idomeneo entſpricht, kommt ſonſt nicht vor.

5) Die Originalpartitur war von André im Jahr 1803 dem Großherzog Ludwig I von Heſſen-Darmſtadt verehrt worden und iſt jetzt im Beſitze der Wittwe des Concertmeiſters Schmitt in Darmſtadt. Die Serenate iſt unter dem Titel Grande Sérenade in B à 13 parties, Oeuvre posthume in Wien bei Riedl erſchienen; arrangirt für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts und Contrafagott in Bonn bei Simrock; einige Sätze daraus arrangirt für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts in Leipzig bei Breitkopf & Härtel (Pièces d'harmonie n. 3). Als Concertantſymphonie vierhändig arrangirt iſt ſie in Offenbach bei André erſchienen. Al. Fuchs erwähnte auch einer von Mozart ſelbſt herrührenden Bearbeitung als Quintett für Saiteninſtrumente.

können. Die Auswahl der Instrumente[6] und die Aufgaben, welche ihnen geſtellt werden, ſind aber den Verhältniſſen des Salzburger Orcheſters nicht entſprechend, ſo daß die Serenate für eine Aufführung daſelbſt nicht wohl beſtimmt geweſen ſein kann. Es iſt daher ſehr wahrſcheinlich daß er dieſelbe im Voraus geſchrieben habe um ſie in München aufführen zu laſſen. Die Harmoniemuſik war beſonders beliebt, im Freien, bei Tafel und in Hofconcerten waren Aufführungen der Art gewöhnlich[7] und Mozart durfte erwarten ſich ganz beſonders durch eine bedeutende Compoſition zu empfehlen, welche zugleich die Leiſtungen der Kapelle in ein glänzendes Licht zu ſtellen geeignet war.

Die Serenate ſchließt ſich der Form nach ganz den uns bereits bekannten Serenaten für ganzes Orcheſter an[8]. Sie beginnt mit einem feierlichen Largo, das als Einleitung zu einem Molto Allegro dient, welches wie die erſten Sätze einer Symphonie in zwei Theilen ziemlich ausgeführt iſt. Hierauf folgt ein Menuett mit zwei Trios, dann ein breit angelegtes Adagio, und darauf wieder ein Menuett mit drei Trios. Daran ſchließt ſich eine Romanze: Adagio, einfach liedartig in zwei Theilen, durch ein Allegretto unterbrochen, welches wieder in das Adagio überleitet, das wiederholt und durch eine Coda abgeſchloſſen iſt. Dann kommt ein Andante mit ſechs Variationen und endlich das Finale, das in einem munteren Rondo beſteht. Man kann leicht denken, welche Aufgabe es iſt eine ſolche Reihe von Muſikſtücken für Blasinſtrumente zu ſchreiben ohne zu ermüden, da die Klangwirkung derſelben zwar frappant und reizend iſt, aber um ſo vorſichtiger und maaßvoller angewendet werden muß. Allerdings iſt dabei zu erwägen, daß damals durch den häufigen Gebrauch der Harmoniemuſik eine Gewöhnung an dieſe Klangfarbe eingetreten war, welche eine Ermüdung weniger leicht eintreten ließ. In jedem Fall hat die Serenate ſchon darum ein nicht geringes Intereſſe, weil ſie uns beweiſt, in welchem Umfang und mit welchem Detailſtudium Mozart ſich aller Inſtrumentalkräfte verſicherte um jede in der gehörigen Art verwenden zu können, wodurch uns eine ſo vollkommene Beherrſchung des Orcheſters, wie ſie im Idomeneo zu Tage liegt, begreiflich wird. Allein ihre Bedeutung iſt eine höhere als die einer bloßen Studie im Inſtrumentiren, wie dies auch der lebhafte Beifall, den ſie in neueſter Zeit an verſchiedenen Orten gefunden hat[9], bezeugt. Wir finden allerdings, daß der Reiz dieſer Compoſition zum großen Theil in der nie fehlenden Sicherheit beruht, mit der die Bedingungen, unter welchen die verſchiedenen Inſtrumente ihre eigenthümliche Klangweiſe am günſtigſten entwickeln, in mannigfachen Combinationen benutzt worden ſind; allein wir gewahren auch bald, daß es ſich hier nicht um ein Berechnen raffinirter, nur durch ihre Neuheit überraſchender Klangeffecte handelt, ſondern vielmehr um die einſichtsvolle Entfaltung des Naturgemäßen durch richtige Stellung und Beleuchtung. Dabei ergiebt ſich dann ferner, daß dieſe Entwickelung des materiell Inſtrumentalen zuſammenfällt mit der künſtleriſchen Geſtaltung der Idee, und daß ſchließlich die Wirkung darauf beruht, daß für den Ausdruck des muſikaliſchen Gedankens in jedem Momente ſeiner Entfaltung auch das treffende Mittel gefunden wird, daß der eigenthümlich und in voller Kraft und

---

[6] Die Serenate iſt geſchrieben für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Baſſethörner, 4 Hörner, 2 Fagotts, Violoncell und Baß.

[7] Vgl. I S. 585.

[8] Vgl. I S. 369 ff. II S. 351 ff.

---

9) Die Serenate iſt in Darmſtadt, München, Hamburg und Leipzig mit einem durchgreifenden Erfolg wiederholt aufgeführt worden.

Schönheit wirkende Klang des Inſtrumentes nicht bloß als ſolcher zur Geltung kommt, ſondern weil dadurch ein Glied des Ganzen ſo dargeſtellt wird, wie es dem Zuſammenhange gemäß iſt. In der Gruppirung und Behandlung der einzelnen Inſtrumente iſt eine Feinheit und Mannigfaltigkeit, daß eine durchſtehende Norm nicht anzugeben iſt; in der Natur der Sache liegt es, daß da wo ein eigentliches Concertiren eintritt die erſten Spieler dies vorzugsweiſe übernehmen, während den Secondariern die Begleitung zufällt, übrigens iſt die Stimmführung durchgehends ſo frei und ſelbſtändig, daß ein ſolcher Unterſchied nicht durchgehends hervortritt[10]. Wohl angelegt und gegliedert, reich an einzelnen feinen und intereſſanten Zügen der harmoniſchen oder thematiſchen Verarbeitung, im Allgemeinen friſch und durchaus wohlklingend ſind alle Sätze, übrigens der künſtleriſchen Bedeutung nach verſchieden. Die Krone derſelben iſt das Adagio[11], in welchem der muſikaliſche Ausdruck eines ernſten und tiefen Gefühls zu

---

10) Violoncell und Contrabaß haben keine eigentlich ſelbſtändige Rolle zu ſpielen, ſie verſtärken nur den Grundbaß, der durch das zweite Fagott nicht hinlänglich vertreten ſein würde, und gehen daher meiſtens mit dieſem oder unterſtützen es doch.

11) Das Beilage VIII, 50 aufgeführte Offertorium Quis te comprehendat iſt, was mir damals entgangen war, nichts als ein Arrangement dieſes Adagio, das zwar auch in dieſer Geſtalt eine ſchöne Wirkung macht, aber ſchwerlich von Mozart ſo eingerichtet iſt. Die Singſtimmen ſind bloß harmoniſche Füllſtimmen und haben auch keinen beſtimmten rhythmiſchen Charakter, es iſt mit den Textesworten ein Abkommen getroffen ſo gut es gehen wollte. Was das Orcheſter anbelangt, ſo iſt der ſtetig fortſchreitende Baß unverändert geblieben, und die unruhig bewegte Begleitungsfigur zweckmäßig dem Saitenquartett gegeben; allein das kunſtreiche und doch ſo klare Gewebe der getragenen Melodien, welche die Soloinſtrumente in einander ſchlingen, daß ſie wie der Geiſt über dem Waſſer ſchweben, iſt aufgelöſt und eine Soloviolíne mit einer Clarinette bringen nur dürftige Bruchſtücke ungenügend zum Vorſchein.

einer Reinheit und Höhe erhoben iſt, daß die ſpeciſiſchen Bezeichnungen beſtimmter Gemüthsſtimmungen keine treffende Anwendung mehr finden: wir gelangen durch die künſtleriſche Katharſis (Reinigung und Heiligung), wie Ariſtoteles ſie nennt, zu einer abſoluten Freiheit und Befriedigung, welche dem Menſchen allein in der vollendeten Harmonie und Schönheit der Kunſt zu finden vergönnt iſt. Die Mittel, durch welche dieſe höchſte Wirkung erreicht wird, ſind ſo einfach, daß eine Zergliederung derſelben nur eine Beſtätigung des alten Wortes ſein würde, daß der Buchſtabe tödtet und nur der Geiſt lebendig macht[12].

So lange Mozart mit der Compoſition und dem Einſtudiren der Oper beſchäftigt war hatte er keine Zeit ſich zu zerſtreuen, er beſuchte allein die Cannabichſche Familie. Nachdem die Oper aufgeführt war, konnte er mit ſeinem Vater und der Schweſter ſich an den Carnevalsvergnügen erholen[13], und als Jene Ende Februar nach Salzburg zurückkehrten, blieb Wolfgang noch bei ſeinen Freunden in München. Dies war ihm möglich, weil der Erzbiſchof, wahrſcheinlich durch den Tod der Kaiſerin veranlaßt, für eine Zeitlang nach Wien gereiſt war. Er wollte dort mit dem vollen Glanze eines geiſtlichen Fürſten auftreten und nahm eine ſtattliche Einrichtung und Dienerſchaft mit ſich, auch einige ſeiner ausgezeichnetſten Muſiker mußten ihn begleiten[14]. Wolfgang erfreuete ſich dieſes günſtigen Umſtandes und ließ es ſich in München wohl ſein, ſo daß er ſpäter ſeinem Vater zugeſtand (26. Mai 1781): „In München, das iſt wahr, — da hab ich mich zu viel unterhalten[15] — doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre ſchwören, daß ich bevor die Opera in Scena war, in kein Theater gegangen und nirgend als zum Cannabichſchen gekommen bin. — Daß ich hernach zu luſtig war geſchah aus jugendlicher Dummheit;

---

[12] Es iſt ſchon bemerkt werden, daß ſich in Mozarts Inſtrumentalcompoſitionen wohl eine Verwandtſchaft in der Melodiebildung mit ſeinen deutſchen, nie oder ſehr ſelten mit ſeinen italiäniſchen Opern zeigt; ſo wird man auch in der Serenata hie und da Anklänge an die bald darauf componirte Entführung wahrnehmen.

[13] Auch hier fand der Vater Zeit für ihn zu ſorgen; er ſchrieb von München an Breitkopf (12. Febr. 1781): „Längſt ſchon wünſchte ich, daß Sie etwas von meinem Sohn in Druck geben möchten. Sie werden ihn ja doch nicht nach ſeinen Clavier Sonaten, die er als ein Kind geſchrieben, beurtheilen? Freilich werden Sie nicht eine Note von dem, was er ſeit einigen Jahren geſchrieben, geſehen haben, es müßten denn die ſechs Sonaten für Clavier und eine Violin ſeyn, die er in Paris gravieren ließ [S. 160 f. 289]: denn wir laſſen wenig auskommen. Sie könnten es mit einem Paar Sinfonien oder Clavierſonaten verſuchen, oder mit Quartetten, Trios u. ſ. w. Sie ſollen uns dafür nur einige Exemplarien geben, nur damit Sie etwas von der Setzart meines Sohnes ſehen. Doch gedenke ich Sie keineswegs zu etwas zu überreden; ich verfiel öfters auf dieſen Gedanken, weil ich viele Sachen im Stich und Druck ſehe, die mich zum Mitleiden rühren."

---

14) „Heute um 9 Uhr“ ſchreibt der Vater (11. Jan. 1781) „ſind die acht ſchönen ſchwarzen Schecken nach Wien abgegangen. Sechs waren in eine Chaiſe mit dem Controleur und einem Koch eingeſpannt, verſteht ſich die Schecken, nicht die Menſchen auch; und zwei wurden nachgeführt oder hinten drein geritten, wie es beliebt. Der Caſſel geht, wie höre, als Cammerportier mit, und vielleicht läßt er den Ceccarelli und Brunetti nachkommen. Das mag dem Ceccarelli nicht ſchmecken, denn er ſagte mir, er wollte unterdeſſen nach Inſpruck und dann nach Venedig reiſen. Zwey Leibcammerdiener gehen mit, zwey Laufer und zwey Hayducken, zwey Köche etc., und von Cavalieren niemand als der Oberſt-Küchenmeiſter Graf Arco. — So iſt es jetzt, vielleicht morgen — und abermal morgen anderſt; denn wann er geht, weiß er gewiß ſelbſt noch nicht.“ Auch ſpäter ging Tafel- und Küchenwäſche und dergl. in ganzen Kiſten voraus nach Wien.

15) Dabei fand ſich indeſſen noch Zeit ſeinem guten Freunde Ramm zu Liebe ein Quartett für Oboe, Violine, Bratſche und Violoncell (André Verz. 255 mit der Aufſchrift à Munic 1781) zu ſchreiben, das in Offenbach bei André als op. 101 erſchienen iſt. Es iſt für die Oboe durchaus obligat, übrigens ſeiner Anlage nach nicht groß.

ich dachte mir: wo kömmſt du hin? — nach Salzburg! mithin mußt du dich letzen!"[16]

Er kam nicht nach Salzburg zurück; in ſeinem luſtigen Leben traf ihn um die Mitte März der Befehl des Erzbiſchofs zu ihm nach Wien zu kommen, dem er ſogleich nachkommen mußte: in Wien ſollte ſein Schickſal ſich erfüllen.

---

[16] Man würde ſich ſehr irren, wenn man hiebei an etwas Anderes oder Schlimmeres als an Thorheiten und Poſſen jugendlicher Ausgelaſſenheit denken wollte; daß Mozarts Jugend durch keine Ausſchweifung befleckt wurde, dafür werden ſich die klaren Beweiſe ergeben.

Beilagen.

XI — XVI.

XI.

Maria Anna Mozart, Wolfgangs Bäsle, die Tochter eines Bruders von Leopold Mozart, der Bürger und Buchbinder in Augsburg war[1], iſt geboren am 14. Jan. 1758. Sie war alſo zwei Jahre jünger als ihr Vetter, und ihre Bekanntſchaft wurde, als er im Herbſt 1777 nach Augsburg kam, raſch eine ebenſo vertrauliche als luſtige. Davon legen auch mehrere Briefe Wolfgangs Zeugniß ab, aus denen ich hier Auszüge mittheile, weil ſie auf das lebendigſte eine Seite Mozarts zur Anſchauung bringen, die man nicht überſehen darf, wenn man ſein ganzes Weſen verſtehen will.

Es iſt eine Luſtigkeit, eine Neigung zu Späßen und Scherzen, die zu lachen machen, und nichts als zu lachen machen, die wir im kindlichen Alter natürlich finden, weil dort die Anſtrengung des Geiſtes zu dieſer Art demſelben Erholung und Erfriſchung zu geben im angemeſſenen Verhältniß ſteht. Dieſer Hang zu albernen und kindiſchen Späßen, wie man ſie bei Erwachsnen nennen muß, blieb Mozart auch in ſpäteren Jahren eigen und hat ſich nie ganz verloren. Sein Schwager Joſ. Lange theilt folgende Beobachtung über ihn mit (Selbſtbiogr. S. 171 f.): „Nie war Mozart weniger in ſeinen Geſprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen als wenn er grade mit einem wichtigen Werk beſchäftigt war. Dann ſprach er nicht nur verwirrt durch einander, ſondern machte mitunter Späße einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war; ja er vernachläſſigte ſich ſogar abſichtlich in ſeinem Betragen. Dabei ſchien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorſätzlich aus nicht zu enthüllenden Urſachen ſeine innere Anſtrengung unter äußerer Frivolität; oder er gefiel ſich darin die göttlichen Ideen ſeiner Muſik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in ſcharfen Contraſt zu bringen und durch eine Art von Selbſt-Ironie ſich zu ergetzen.“ Schwerlich iſt hier eine beabſichtigte Selbſtironie zu erkennen, vielmehr eine Art von unbewußter Selbſthülfe der geiſtigen Natur, welche der inneren Aufregung und Arbeit um das Gleichgewicht herzuſtellen eine ſolche Thätigkeit entgegenſtellte, die von jener ableitete ohne ſelbſt einen neuen bedeutenden Reiz oder eine eigentliche Anregung zu bieten. Verwandt damit iſt es, daß gewiſſe körperliche Bewegungen und Uebungen, wie das Billardſpiel, das Mozart leidenſchaftlich liebte, die den Körper beſchäftigten ohne ihn zu ermüden und bis auf einen gewiſſen Grad auch eine geiſtige Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen, durchaus geeignet waren ihn im Gleichgewicht zu halten, ſo daß er ſeinen muſikaliſchen Ideen und ihrer Verarbeitung innerlich ſich hingeben konnte, ohne dadurch aufgerieben zu werden. Daß es grade eine Neigung zum Poſſenhaften iſt, durch welche er ſich für die ideale Thätigkeit frei macht, das was man als den Salzburger Hanswurſtgeiſt bezeichnete, iſt freilich nicht ohne Bedeutung bei einem Componiſten, der in der komiſchen Oper das Höchſte geleiſtet hat. Allein um ſo ſchärfer muß es hervorgehoben werden, daß in ſeinen künſtleriſchen Leiſtungen das Poſſenhafte nirgend hervortritt, daß er vielmehr alle Elemente des Komiſchen zum wahrhaft Künſtleriſchen veredelt in eine höhere Sphäre erhebt; weshalb manche Kritiker ihm ſogar den eigentlichen Sinn für das Komiſche abgeſprochen haben. Die Aeußerungen auch der geiſtigen Natur des Menſchen, welche gewiſſermaßen nur aus den Bedürfniſſen ihrer realen Exiſtenz hervorgehen, ſind daher von den künſtleriſchen Leiſtungen derſelben weſentlich unterſchieden, wenn ſie gleich in einer gemeinſamen Quelle ihren Urſprung haben, und deshalb ſind auch jene unſerer Betrachtung nicht unwerth.

---

[1] Im Kirchenbuch wird der Vater Joſeph Ignaz genannt, während Leopold nur von ſeinem Bruder Franz Aloys ſpricht.

Die Briefe nur im Auszug mitzutheilen war gerathen ſowohl um nicht zu ermüden, als auch weil dieſe Späße zum Theil in einer ſchon (I S. 138) berührten Richtung ſich bewegen, daß ſie das Schicklichkeitsgefühl und den Geſchmack unſerer Zeit verletzen, nicht aber die Sittlichkeit. Dieſe Auszüge werden auch genügen um das worauf es ankommt erkennen zu laſſen, die ausgelaſſene Luſtigkeit Wolfgangs und die Gewandtheit, mit welcher er dieſe improviſirten Scherze raſch hinwirft. Es zeigt ſich in dieſen Reimereien, Wortverdrehungen und Verſetzungen, in den refrainartigen Wiederholungen, ſo wenig Anſpruch auf Witz und Gehalt ſie machen können, ein gewiſſer Formenſinn, ein lebhaftes Gefühl für die Wirkung von Klang und Rhythmus in der Sprache, wie ſie auch in den Sprüchen und Liedern welche im Munde der Kinder und des Volks fortleben, häufig auf Koſten oder auch wohl gar mit Verzicht auf allen Sinn vorherrſchen.

Bald nach ſeiner Ankunft in Mannheim ſchreibt Mozart:

„Allerliebſtes Bäsle, Häsle!“

„Ich habe dero mir ſo werthes Schreiben richtig erhalten — falten, und daraus erſehen — drehen, daß der Herr Vetter — Retter und die Frau Bas — Has, und Sie wie recht wohl auf ſind — Rind; wir ſind auch Gott Lob und Dank recht geſund — Hund. Ich habe heute den Brief — ſchief von meinem Papa — haha! auch richtig in meine Klauen bekommen — ſtrommen. Ich hoffe, Sie werden auch meinen Brief — trief, welchen ich Ihnen aus Mannheim geſchrieben erhalten haben — ſchaben. Deſto beſſer, beſſer deſto! Nun aber etwas Geſcheutes. Mir iſt ſehr leid daß der Hr. Prälat — Salat ſchon wieder vom Schlag getroffen worden iſt — fiſt, doch hoffe ich, mit der Hülfe Gottes wird es von keinen Folgen ſein — Schwein, Sie ſchreiben mir — Stier, daß Sie Ihr Verſprechen, welches Sie mir vor meiner Abreiſe von Augsburg gethan haben, halten werden, und das bald — kalt; nu, das wird mich gewiß reuen. Sie ſchreiben noch ferners, ja Sie laſſen ſich heraus, Sie geben ſich bloß, Sie laſſen ſich verlauten, Sie machen mir zu wiſſen, Sie erklären mir, Sie geben deutlich am Tage, Sie verlangen, Sie begehren, Sie wunſchen, Sie wollen, Sie mögen, Sie befehlen, Sie deuten mir an, Sie benachrichtigen mir, Sie machen mir kund, daß ich Ihnen auch mein Portrait ſchicken ſoll — ſcholl. Eh bien, ich werde es Ihnen gewiß ſchicken — ſchlicken. Ob Sie mich noch lieb haben? Das glaub ich. Deſto beſſer, beſſer deſto! Ja, ſo geht es auf dieſer Welt, der eine hat den Beutel, der andere hat das Geld; mit wem halten Sie es? mit mir, nicht wahr? Das glaub ich. Jetzt wunſch ich eine gute Nacht. — Morgen werden wir uns geſcheut ſprechen — brechen; ich ſage Ihnen eine Sache Menge zu haben, Sie glauben es nicht gar können, aber hören Sie morgen es ſchon werden. Leben Sie wohl unterdeſſen! — Was iſt das? — iſts möglich! — ihr Götter! — mein Ohr, betrügſt du mich nicht? — nein, es iſt ſchon ſo — welch langer trauriger Ton!“

„Heut den ſchreiben fünfte ich dieſes. Geſtern habe ich mit der geſtrengen Frau Churfürſtin geſprochen und morgen als den 6 werde ich in der großen Galla-Accademie ſpielen und dann werde ich extra im Cabinet, wie mir die Fürſtin-Chur ſelbſt geſagt hat, wieder ſpielen. Nun was recht Geſcheutes! es wird ein Brief oder es werden Briefe an mich in Ihre Hände kommen, wo ich Sie bitte daß — was? — ja, ein Fuchs iſt kein Haas — ja, daß — nun, wo bin ich denn geblieben? ja recht, beim Kommen, ja, jetzt fallt mirs ein, Briefe, Briefe werden kommen — aber was für Briefe? je nun, Briefe an mich halt; die bitte ich mir gewiß zu ſchicken, ich werde Ihnen ſchon Nachricht geben, wo ich von Mannheim weiters hingehe. Jetzt Numero 2! Ich bitte Sie — warum nicht? ich bitte Sie, allerliebſter Fex — warum nicht? daß, wenn Sie ohnedem an die Mad. Tavernier nach München ſchreiben ein Compliment von mir an die zwei Mllen Freyſinger ſchreiben — warum nicht? curios, warum nicht? und die jüngere, nämlich die Frl. Joſepha bitte ich halt recht um Verzeihung — warum nicht? warum ſollte ich ſie nicht um Verzeihung bitten? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? ich bitte ſie halt recht ſehr um Verzeihung, daß ich ihr bishero die verſprochne Sonate nicht geſchickt habe, aber ich werde ſie ſobald es möglich iſt überſenden — warum nicht? was, warum nicht? warum ſoll ich ſie nicht ſchicken? warum ſoll ich ſie nicht überſenden? warum nicht? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? Nu alſo dieſen Gefallen werden Sie mir thun? — warum nicht? curios, warum nicht? ich wüßte nicht, warum nicht? Vergeſſen Sie auch nicht von mir ein Compliment von mir an Papa und Mama von die zwei Fräulein zu entrichten, denn das iſt grob gefehlt, wenn man Vater und Mutter vergeſſen thut ſein müſſen laſſen haben. Ich werde hernach, wenn die Sonate fertig iſt, ſelbe Ihnen zuſchicken und einen Brief dazu und Sie werden die Güte haben ſelbe nach München zu ſchicken. Nun muß ich ſchließen und das thut mich verdrießen. Herr Ritter, gehen wir geſchwind zum heil. Kreuz und ſchauen wir, ob noch wer auf iſt! Wir halten uns nicht auf, nichts als anläuten, ſonſt nichts. —

Nun leben Sie recht wohl, ich küſſe ſie 1000mal und bin wie allzeit der alte junge

Von uns Reiſenden tauſend Compliments an Hrn. Vetter und Fr. Baſe. Miehnnam ned ^{net}5 rebotco[2] 7771.

Sauſchwanz Wolfgang
Amade Roſenkranz
an alle meine guten Freund
— heunt meinen Gruß —
Fuß! addio Fex—Hex bis
ins Grab, wenn ichs Leben
hab."

Die Correſpondenz war lebhaft im Gange, wie der folgende Brief vom 14. Nov. 1778 beweiſt.

»Ma très chère Nièce! Cousine! Fille! Mère, Soeur et Epouse!«

„Potz Himmel tauſend Sakriſtei Kraterſchwerenoth! Teufel, Hexen, Truden, Kreuzbattaillon und kein End! potz Element, Luft, Waſſer und Feuer, Europa, Aſia, Africa und America! Jeſuiter, Auguſtiner, Benedictiner, Kapuziner, Minoriten, Franziskaner, Dominikaner, Karthäuſer und heil. Kreuzherren, Canonici regulares und irregulares, und alle Bärenhäuter, Spitzbuben, Hundsfötter, Cujonen übereinander, Eſel, Büffel, Ochſen, Narren, Dalken und Fexen! Was iſt das für eine Manier! vier Soldaten und drei Bandelier! ſo ein Paket und kein Portrait! Ich war ſchon voll Begierde — ich glaubte gewiß — denn Sie ſchrieben mir ja unlängſt ſelbſt, daß ich es gar bald, recht gar bald bekommen werde. Zweifeln Sie vielleicht, ob ich auch mein Wort halten werde? Das will ich doch nicht hoffen, daß Sie daran zweifeln! Nu, ich bitte Sie, ſchicken Sie mir es je ehender, je lieber. Es wird wohl hoffentlich ſo ſeyn, wie ich es mir ausgebeten habe, nehmlich im franzöſiſchen Aufzuge."

„Wie mir Mannheim gefällt? — ſo gut einem ein Ort ohne Bäsle gefallen kann. — Ich hoffe auch, Sie werden im Gegentheil, wie es auch ſo iſt, meine Briefe richtig erhalten haben; nemlich einen von Hohenaltheim, und zwey von Mannheim, und dieſer, wie es auch ſo iſt, iſt der dritte von Mannheim, aber in allen der vierte, wie es auch ſo iſt. Nun muß ich ſchließen, wie es auch ſo iſt, denn ich bin noch nicht angezogen und wir

---

2) Verſchrieben ſtatt November.

eſſen jezt gleich, wie es auch ſo iſt. Haben Sie mich noch immer ſo lieb, wie ich Sie, ſo werden wir niemalen aufhören uns zu lieben. — Wenn auch der Löwe ringsherum in Mauern ſchwebt, wenn ſchon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht geweſen und die Tyrannei der Wütherer in Abweg iſt geſchlichen, ſo frißt doch Codrus, der weiſ' Philosophus, oft Roz für Habermuß, und die Römer, die Stützen meines A —, ſind immer, ſind ſtets geweſen und werden immer bleiben — kaſtenfrey."

»Adieu. j'espère que vous aurez deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que .... écoutez: que vous saurez bientôt mieux le français que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un mòt dans cette langue. Adieu cependant. Je vous baise vos mains, votre visage . . . afin tout ce que vous me permettez de baiser. Je suis de tout mon coeur

votre
très affectioné Neveu et Cousin
Wolfg. Amadé **Mozart.**«

Das Leben in Mannheim mit ſeinen neuen Eindrücken und den Verhältniſſen, welche Mozart lebhaft beſchäftigten, beſonders die Neigung zu Aloyſia Weber, ließen die Correſpondenz mit dem Bäsle etwas ins Stocken gerathen; indeſſen iſt von dort an ſie kurz vor der Abreiſe noch der folgende Brief geſchrieben, und wenn man ſich vergegenwärtigt, in welcher Lage und Stimmung Mozart damals (28. Febr. 1778) war, wird man darüber erſtaunen, wie es ihm möglich war dieſen Ton anzuſchlagen und den Scherz mit ſichtlichem Behagen an der Ausführung ſo im Detail zu behandeln, wie er etwa ein Muſikſtück ausführte. Allerdings ſind dergleichen ſcheinbare pſychologiſche Widerſprüche tief in der Natur des Menſchen begründet, jeder Aufmerkſame wird ſie in den verſchiedenſten Lebenslagen an ſich und an Anderen wahrnehmen; bei einer ſo ungemein leicht und heftig erregbaren Natur wie Mozarts mußten auch dieſe Reflexe der Laune lebhaft ſein. Bezeichnend für ſein ganzes Weſen iſt es, daß er, ſo wenig der harte Kampf mit ſeiner Neigung ihn gegen den Vater, wie ernſt und ſtreng ihn dieſer auch an die Pflicht mahnt, erbittert oder überhaupt ſtörrig und verbiſſen macht, ſich auch den natürlichen Regungen ſeiner Heiterkeit unbefangen hingiebt, was auch von dieſer Seite weſentlich beitrug ihn im Gleichgewicht zu halten. Daß wir ihn in jeder Lage, in jeder Stimmung ſo durchaus einfach und wahr, immer ſich ſelbſt getreu finden, wie ihn alle ſeine Briefe und Aeußerungen zeigen, iſt nicht allein ein Beweis, daß wir einen bedeutenden Menſchen vor uns haben, ſondern wir erkennen die Harmonie ſeiner künſtleriſchen Natur in ſeiner geſammten geiſtigen Organiſation.

Der bezeichnete Brief lautet:

»Mademoiselle, ma très chère Cousine!«

„Sie werden vielleicht glauben oder meinen, ich ſey geſtorben! — ich ſey crepirt? — oder verreckt? — doch nein, meinen Sie es nicht, ich bitte Sie — wie könnte ich denn ſo ſchön ſchreiben, wenn ich todt wäre? wie wäre das wohl möglich? — Wegen meinem langen Stillſchweigen will ich mich gar nicht entſchuldigen, denn Sie würden mir ſo nichts glauben, doch was wahr iſt bleibt wahr, ich habe ſo viel zu thun gehabt, daß ich wohl Zeit hatte an das Bäsle zu denken, aber nicht zu ſchreiben, mithin habe ich es müſſen laſſen bleiben. Nun aber habe ich die Ehre Sie zu fragen, wie Sie ſich befinden und ſich tragen? ob Sie noch offenes Leibes ſind? ob Sie gar etwa haben den Grind? ob Sie mich noch können ein biſchen leiden? ob Sie öfters ſchreiben mit einer Kreiden? ob Sie noch dann und wann an mich gedenken? ob Sie nicht zuweilen Luſt haben ſich aufzuhenken? ob Sie etwa gar böſe waren auf mich armen Narren? ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen? — doch, Sie lachen — Victoria! Ich dachte wohl daß Sie mir nicht länger widerſtehen könnten, ja ja, ich bin meiner Sache gewiß, obwohl ich in 14 Tagen gehe nach Paris. Wenn Sie mir alſo wollen antworten aus der Stadt Augsburg dorten, ſo ſchreiben Sie mir balde damit ich den Brief erhalte, ſonſt wenn ich etwa ſchon bin weg, erhalte ich ſtatt einen Brief einen Dreck. — Na, um auf etwas Anderes zu kommen, haben Sie ſich dieſe Faſtnacht ſchon brav luſtig gemacht? in Augsburg kann man ſich dermalen luſtiger machen als hier; ich wollte wünſchen, ich wäre bei Ihnen, damit ich mit Ihnen recht herumſpringen könnte. Meine Mama und ich, wir empfehlen uns beide dem Hrn. Vater und der Frau Mutter nebſt dem Bäsle und hoffen, daß ſie alle drey recht wohl auf ſein mögen. Deſto beſſer, beſſer deſto! Apropos, wie ſteht es mit der franzöſiſchen Sprache? darf ich bald einen ganz franzöſiſchen Brief ſchreiben? von Paris aus, nicht wahr?“

„Nun muß ich Ihnen doch bevor ich ſchließe, denn ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, denn ich habe jetzt juſt gar nichts zu thun, und dann auch weil ich keinen Platz habe, wie Sie ſehen, das Papier iſt ſchon bald gar, und müd bin ich auch ſchon, die Finger brennen mich ganz vor lauter Schreiben, und endlich auch wüßte ich nicht, wenn auch wirklich noch Platz wäre, was ich noch ſchreiben ſollte als die Hiſtorie, die ich Ihnen zu erzählen im Sinn habe. Hören Sie alſo, es iſt noch nicht lange daß es ſich zugetragen hat, es iſt hier im Lande geſchehen, es hat auch hier viel Aufſehens gemacht, denn es ſcheint ohnmöglich; man weiß auch unter uns geſagt den Ausgang von der Sache noch nicht. Alſo kurz zu ſagen, es war etwa vier Stunden von hier, das Ort weiß ich nicht mehr, es war halt ein Dorf oder ſo etwas — nu, das iſt wirklich ein Ding, ob es Triebſtrill oder Burmsquiek war —, es war halt ein Ort. Da war ein Hirt oder Schäfer, der ſchon ziemlich alt war, aber doch noch robuſt und kräftig dabey ausſah; der war ledig und gut bemittelt und lebte recht vergnügt — ja, das muß ich Ihnen noch vorher ſagen, ehe ich die Geſchichte auserzähle, er hatte einen erſchrecklichen Ton, wenn er ſprach, man mußte ſich allezeit furchten, wenn er ſprach. Nu, um kurz von der Sache zu reden ſo müſſen Sie wiſſen, er hatte auch einen Hund, den er Bellot nannte, einen ſehr ſchönen großen Hund, weiß mit ſchwarzen Flecken. Nu, eines Tages ging er mit ſeinen Schafen daher, deren er elftauſend unter ſich hatte, da hatte er einen Stock in der Hand mit einem ſchönen roſenfarbnen Stockband, denn er ging niemalen ohne Stock — das war ſchon ſo ſein Gebrauch. Nun weiter! Da er ſo eine gute Stunde ging, ſo war er müde und ſetzte ſich bey einem Fluß nieder. Endlich ſchlief er ein; da träumt ihm, er habe ſeine Schaf verloren — und in dieſem Schrecken erwacht er, und ſahe aber zu ſeiner größten Freude alle ſeine Schafe wieder. Endlich ſtund er auf und ging wieder weiter, aber nicht lang, denn es wird kaum eine halbe Stunde vorbeygegangen ſein, ſo kam er zu einer Brücke, die ſehr lang war, aber von beyden Seiten geſchützt war, damit man nicht hinabfallen könne. Nun, da betrachtete er ſeine Heerde, und weil er denn hinüber mußte, ſo fing er an ſeine elftauſend Schafe hinüberzutreiben. Nun haben Sie nur die Gewogenheit und warten bis die elftauſend Schafe drüben ſind, dann will ich Ihnen die ganze Hiſtorie erzählen. Ich habe Ihnen vorher ſchon geſagt daß man den Ausgang noch nicht weiß, ich hoffe aber daß bis ich Ihnen ſchreibe ſie gewiß drüben ſind — wo nicht, ſo liegt mir auch nichts daran, wegen meiner hätten ſie herüber bleiben können. Sie müſſen ſich unterdeſſen ſchon ſo weit begnügen; was ich davon gewußt habe, das habe ich geſchrieben und es iſt beſſer daß ich aufgehört habe, als wenn ich etwa dazu gelogen hätte; da hätten Sie mir etwa die ganze Hiſtorie nicht geglaubt, aber ſo glauben Sie mir doch — die halbe nicht.“

„Nun muß ich ſchließen, ob es mich ſchon thut verdrießen; wer anfängt muß auch aufhören, ſonſt thut man die Leute ſtören. An alle meine Freunde mein Compliment, und wers nicht glaubt der ſoll mich küſſen ohn End, von nun an bis in Ewigkeit, bis ich einmal werd wieder geſcheit; da hat er gewiß zu küſſen lang, mir wird dabei ſchier ſelbſten bang. Adieu, Bäsle! Ich bin, ich war, ich wäre, ich bin geweſen, ich war geweſen, ich wäre geweſen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich werde ſeyn, ich würde ſeyn, wenn ich ſeyn würde, o daß ich ſeyn würde, ich würde geweſen ſeyn, ich wäre geweſen, o wenn ich geweſen wäre, o daß ich geweſen wäre, wollte Gott ich wäre geweſen — was? — ein Stockfiſch! Adieu, ma chère Cousine! wohin? — ich bin der nämliche wahre Vetter

Wolfgang Amade Mozart.“

Ob von Paris aus die Unterhaltung zwiſchen ihnen fortgeſetzt wurde, iſt mir nicht bekannt; wenigſtens ſind keine Briefe aus dieſer Zeit aufbewahrt. Als aber Mozart auf der Heimreiſe begriffen war lud er das Bäsle, weil es nicht gewiß war daß er Augsburg beſuchen könne, durch folgenden Brief von Kaiſersheim (23. Dec. 1778) zu einem Stelldichein nach München ein.

»Ma très chère Cousine!«

„In größter Eyl und mit vollkommenſter Reu und Leid und ſteifem Vorſatz ſchreibe ich Ihnen und gieb Ihnen die Nachricht daß ich morgen ſchon nach München abreiſe. Liebſtes Bäsle, ſei kein Häsle! ich wäre ſehr gern nach Augsburg, das verſichere ich Sie, allein der Hr. Reichsprälat hat mich nicht nach Augsburg gelaſſen und ich kann ihn nicht haſſen, denn das wäre wider das Geſetz Gottes und der Natur, und wers nicht glaubt iſt — ; mithin iſt es halt einmal ſo. Vielleicht komme ich von München auf einen Sprung nach Augsburg, allein es iſt nicht ſo ſicher; wenn Sie ſo viel Freude haben mich zu ſehen wie ich Ihnen, ſo kommen Sie nach München in die werthe Stadt. Schauen Sie daß Sie vorm neuen Jahr noch drinnen ſind, ſo will ich Sie dann betrachten vorn und hint, will Sie überall herumführen, doch nur eins iſt mir leid daß ich Sie nicht kann logiren, weil ich in keinem Wirthshaus bin, ſondern wohne bey — ja wo? das möchte ich wiſſen[3]. Nun Spassus a part — juſt deſſentwegen iſt es für mich ſehr nothwendig daß Sie kommen — Sie werden vielleicht eine große Rolle zu ſpielen bekommen — alſo kommen Sie gewiß; ich werde alsdann in eigener hoher Perſon Ihnen complimentiren, Sie embraſſiren, Ihnen was ich Ihnen etwa alles ſchuldig haarklein bezahlen und einen wackern laſſen erſchallen. Nun Adieu, mein Engel, mein Herz, ich warte auf Sie mit Schmerz

Votre sincère Cousin
W. A.“

„Schreiben Sie mir nur gleich nach München poste restante ein kleines Briefchen von 24 Bögen, aber ſchreiben Sie nicht hinein, wo Sie logiren werden, damit ich Sie und Sie mich nicht finden.“

Sie kam auch in der That dorthin und Mozart lud ſie ein mit ihm auf einige Zeit zum Beſuch nach Salzburg zu kommen, worüber er ſeinem Vater Mittheilung macht (8. Jan. 1779): „Mein Bäsle iſt hier — warum? ihrem Vetter zu Gefallen? — das iſt freylich die bekannte Urſache! allein — nu, wir werden in Salzburg davon ſprechen, deſſentwegen wünſchte ich ſehr daß ſie mit mir nach Salzburg gehen möchte. Sie geht gern; mithin wenn Sie Vergnügen haben Sie bei ſich zu ſehen, ſo haben Sie die Güte und ſchreiben gleich Ihrem Herrn Bruder daß die Sache richtig wird — Sie werden, wenn Sie ſie ſehen und kennen, gewiß mit ihr zufrieden ſeyn, alle Leute haben ſie gern.“ Auf der Rückſeite des Blattes läßt ſich nun das Bäsle ſelbſt vernehmen, und da ſie in Mozarts Gegenwart ſchreibt, ſo miſcht dieſer ſich hinein, ſo daß folgendes komiſche Duett herauskommt.

„Monsieur, mon très cher Oncle! Ich hoffe Sie werden ſich nebſt der Mademoiſelle Couſine wohl befinden. Ich hatte die Ehre den Herrn Sohn recht geſund in München anzutreffen; ſein Will iſt, ich ſollte mit nach Salzburg, noch weiß ich aber nicht, ob ich die Ehre haben werde Sie zu ſehen“

---

[3] Er wohnte dort bei Webers.

[Hier iſt ein Dintenfleck, dazu hat Wolfgang geſchrieben: „das Portrait meiner Baſe, ſie ſchreibt in Hemdärmeln“; darauf fährt ſie fort]

„aber mein Vetter iſt ein rechter Narr, das ſehen Sie. Ich wünſche Ihnen, mon cher oncle, recht wohl zu leben, der Mademoiſelle Couſine 1000 Compliment. Je suis de tout mon coeur

[Monsieur, ſetzt Wolfgang hinzu,
votre invariable cochon]
M. A. Mozartin.

Die Eltern hatten gegen dieſen Beſuch nichts einzuwenden und das Bäsle hielt ſich zu Anfang des Jahres 1779 mehrere Wochen in Salzburg auf; nachdem ſie wieder heimgekehrt war, ſchrieb ihr Mozart noch folgenden Brief, den letzten der erhalten iſt.

„Liebſtes, beſtes, ſchönſtes,
liebenswürdigſtes, reizendſtes,
von einem unwürdigen Vetter
in Harniſch gebrachtes
Bäschen oder Violoncellchen!“

„Salzburg den 10 May 1779ni
blas mir hinteini!
gut iſts,
wohl bekomms!“

„Ob ich Johannes Chryſoſtomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus wohl im Stande ſein werde, den Ihre reizende Schönheit (visibilia und invisibilia) gewiß um einen guten Pantoffelabſatz erhöhenden Zorn zu ſtillen, mildern oder zu beſänftigen iſt eine Frage, die ich aber auch beantworten will. Beſänftigen will 1mo ſoviel ſagen als Jemand in einer Sänfte ſanft tragen — ich bin von Natur aus ſehr ſanft und einen Senft eſſe ich auch gern, beſonders zu dem Rindfleiſch — mithin iſt es ſchon richtig mit Leipzig, obwohl der Mr. Feigelrapée durchaus behaupten oder vielmehr beköpfen will, daß aus der Paſtete nichts werden ſoll, und das kann ich ja ohnmöglich glauben; es wäre auch nicht der Mühe werth daß man ſich darum bückte; ja, wenn es ein Beutel voll Conventionskreuzer wäre, da könnte man ſo etwas endlich aufklauben, heben oder langen — darum wie ich geſagt habe, ich könnte es nicht anders geben. Das iſt der nächſte Preis, handeln laſſe ich nicht, weil ich kein Weibsbild bin und hiemit holla! Ja, mein liebes Violoncellchen, ſo gehts und ſtehts auf der Welt, der eine hat den Beutel und der andere das Geld, und wer beides nicht hat, hat nichts, und nichts iſt ſoviel als ſehr wenig und wenig iſt nicht viel, folglich iſt nichts immer weniger als nicht viel, und viel immer mehr als wenig, und — ſo iſt es, ſo war es und ſo wird es ſein. Mach ein End dem Brief, ſchließ ihn zu und ſchick ihn fort an End und Ort

Dero gehorſamſter unterthänigſter Diener.

Latus, hinüber, V. S.

P. S. Iſt die Böhmiſche Truppe ſchon welck — ſagen Sie mirs, meine Beſte, ich bitte Sie ums Himmelswillen — ach! ſie wird nun im Ueben ſein, nicht wahr? O überzeugen Sie mich deſſen, ich beſchwöre Sie bei allem was heilig iſt — die Götter wiſſen es, daß ich es aufrichtig meine! Lebts Thüremichel noch? wie hat ſich Proſt mit ſeiner Frau vertragen? haben ſie ſich ſchon gekriegt beim Kragen? lauter Fragen!"

„Eine zärtliche Ode.

Dein ſüßes Bild, o Bäschen,
ſchwebt ſtets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren,
daß Du es ſelbſt nicht biſt.
Ich ſeh' es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, ſeh ichs — und weine,
daß Du es ſelbſt nicht biſt.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr leſen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will,
beſchwör ich dich Erſcheinung:
auf und verwandle dich:
verwandle dich Erſcheinung
und werd — o Bäschen ſelbſt!

Finis coronat opus
S. V.
P. T.
Edler von Sauſchwanz."

„Mein und unſer aller Empfehlung an Ihren Hrn. Hervorbringer und Frau Hervorbringerin. Adieu Engel! Mein Vater giebt ihm ſeinen onkeliſchen Segen und meine Schweſter giebt ihm tauſende couſiniſche Küſſen. Adieu — adieu — Engel!"

„Mit nächſter Ordinaire werde ich mehr ſchreiben und zwar etwas recht Vernünftiges und Nothwendiges. Und bei dieſem hat es ſein Verbleiben bis auf weitere Ordre. Adieu — Adieu — Engel!“[4]

Das Bäsle ſcheint die Courmacherei ihres Vetters ernſtlicher genommen zu haben als dieſer; wenigſtens glaubte ſpäter ihre Umgebung in der Art, wie ſie von ihm ſprach, etwas von getäuſchten Erwartungen hindurchklingen zu hören. Sie ſprach nicht gern und nicht viel von dieſer Zeit; muſikaliſch war ſie nicht und hatte daher von Wolfgangs künſtleriſcher Bedeutung keinen eigentlichen Eindruck bekommen können, ſeine Lebhaftigkeit und Haſtigkeit bei muſikaliſchen Aufführungen war ihr komiſch vorgekommen. — Von ihren weiteren Lebensſchickſalen iſt mir nichts bekannt; ſie lebte ſpäter bei dem Poſtdirector Streitel in Bayreuth und ſtarb dort am 25. Jan. 1841 in dem hohen Alter von 83 Jahren.

Als ein Beleg dafür daß Mozart auch in ſpäterer Zeit einen ſolchen ſpaßhaften Ton im Verkehr mit nahe befreundeten Perſonen, die dafür geeignet ſchienen, anzuſchlagen liebte, mag hier noch ein Brief an die Baroneſſe von Waldſtetten Platz finden, die zu Mozarts eifrigſten Gönnerinnen gehörte und, wie wir ſehen werden, ihm beſonders die Schwierigkeiten bei ſeiner Verheirathung überwanden half. Ihre eigenthümliche Perſönlichkeit rechtfertigte den Ton dieſes Briefes[5].

„Allerliebſte, Allerbeſte, Allerſchönſte,
Vergoldete, Verſilberte und Verzuckerte
Wertheſte und ſchätzbarſte
Gnädige Frau
Baronin!“

„Hier habe ich die Ehre Euer Gnaden das bewußte Rondeau, ſammt den 2 Theilen von den Comedien, und dem Bändchen Erzählungen zu ſchicken. Ich habe geſtern einen großen Bock geſchoſſen! — es war mir immer als hätte ich noch etwas zu ſagen — allein meinem dummen Schädel wollte es nicht einfallen! und das war, mich zu bedanken daß ſich Euer Gnaden gleich ſo viele Mühe wegen dem ſchönen Frack gegeben — und für die Gnade mir ſolch einen zu verſprechen! — allein, mir fiel es nicht ein; wie dies dann mein gewöhnlicher Fall iſt; — mich reuet es auch oft daß ich nicht anſtatt der Muſik die Baukunſt erlernt habe, denn ich habe öfters gehört daß derjenige der beſte Baumeiſter ſey, dem nichts einfällt. — Ich kann wohl ſagen, daß ich ein recht glücklicher und unglücklicher Menſch bin! — unglücklich ſeit der Zeit da ich Euer Gnaden ſo ſchön friſirt auf dem Ball ſah! — denn — meine ganze Ruhe iſt nun verloren! — nichts als Seufzen und Aechzen! — die übrige Zeit die ich noch auf dem Ball zubrachte, konnte ich nichts mehr tanzen — ſondern ſprang — das soupee war ſchon beſtellt — ich aß nicht — ſondern ich fraß — die Nacht durch anſtatt ruhig und ſanft zu ſchlummern — ſchlief ich wie ein Ratz, und ſchnarchte wie ein Bär! — und (ohne mir viel darauf einzubilden) wollte ich faſt darauf wetten daß es Euer Gnaden à proportion eben auch ſo gieng! — Sie lächeln? — werden roth? — o ja — ich bin glücklich! — mein Glück iſt gemacht! — doch ach! wer ſchlägt mich auf die Achſeln? — wer guckt mir in mein Schreiben? — auweh, auweh, auweh! — mein Weib! — Nun in Gotts Namen; ich hab ſie einmal, und muß ſie behalten! was iſt zu thun? — ich muß ſie loben — und mir einbilden, es ſey wahr! — Glücklich bin ich, weil ich keine Auerhammer brauche um Euer Gnaden zu ſchreiben wie Hr. v. Taiſen, oder wie er heiſt! (ich wollte er hätte gar keinen Namen!), denn ich hatte an Euer Gnaden ſelbſt etwas zu ſchicken. — Und auch außer dieſem hätte ich Urſache gehabt Euer Gnaden zu ſchreiben; doch das traue ich mir in der That nicht zu ſagen; — doch warum nicht? — alſo Courage! — Ich möchte Euer Gnaden bitten, daß — pfui Teufel, das wäre grob! — A propòs; kennen Euer Gnaden das Liedchen nicht? —

---

[4] Dieſe Worte ſind rund um eine flüchtig hingezeichnete Caricatur eines Geſichts geſchrieben.

[5] Das Original beſitzt Hr. Aug. Artaria in Wien. Der Brief iſt, wenn ich nicht irre, in einer Berliner Zeitung abgedruckt und ſogar, ſehr mit Unrecht, ſeine Authenticität bezweifelt worden.

Ein Frauenzimmer und ein Bier
wie reimt ſich das zuſamm? —
Das Frauenzimmer beſitzt ein Bier,
davon ſchickt ſie ein' Bluzer[6] mir,
ſo reimt es ſich zuſamm."

---

6) Blutzer ächt wieneriſch für Krug, Steinkrug.

„Nicht wahr das hätte ich recht fein angebracht? — Nun aber senza burle. Wenn mir Euer Gnaden auf heute abends einen Bluzer zukommen laſſen könnten, ſo würden ſie mir wohl eine große Gnade erweiſen. — Denn, meine Frau iſt — iſt — iſt und hat Gelüſte — und aber nur zu einem Bier welches auf engliſche Art zugerichtet iſt! — nun brav, Weiberl! — ich ſehe endlich daß du doch zu etwas nütze biſt! — Meine Frau, die ein Engel von einem Weibe iſt, und ich der ein Muſter von einem Eheman bin, küſſen beyde Euer Gnaden 1000mal die Hände und ſind ewig dero

getreue Vaſallen
Mozart magnus, corpore parvus
et
Constantia, omnium uxorum pulcherrima et prudentissima.“

„Wien den 2ten October
1782
an die Auerhammer bitte kein Kompliment.“

Die Leichtigkeit komiſche Situationen und Einfälle aufzufaſſen und feſtzuhalten um ihnen eine beſtimmte Darſtellung zu geben veranlaßte Mozart noch zu manchen kleinen Leiſtungen. An Gelegenheitsgedichten mit ziemlich loſen und lockeren Reimereien, wie ſie damals üblich waren, ließ er es nicht fehlen — es ſind davon ſchon einige Beiſpiele mitgetheilt worden (I S. 138. 142). Bei Redouten entwarf er die Pläne zu kleinen Pantomimen und ſchrieb dann die Muſik dazu[7]; ja, er machte verſchiedene Anſätze zu Luſtſpielen oder vielmehr Poſſen, die aber, wie begreiflich, nicht über die erſten Anfänge hinauskamen; es wäre auch Schade geweſen, wenn Mozart mehr Zeit darauf verwendet hätte. Da Reliquien der Art ſich erhalten haben, ſo mögen ſie hier auch ihren Platz finden.

---

[7] Von einer ſolchen Pantomime, welche im Faſching 1783 aufgeführt wurde, berichtet er ſeinem Vater (12. März 1783). Die Erfindung wie die Muſik war von Mozart, der den Arlechino vorſtellte, Colombina war die Lange und deren Mann Pierot, ein alter Tanzmeiſter Merck, der die Darſteller einübte, machte den Pantalone, der Maler Graſſi den Dottore. Der Spaß gelang; „ich ſage Ihnen,“ ſchreibt er „wir ſpielten recht artig.“

Die eine Poſſe führt den vielverſprechenden Titel Der Salzburgerlump in Wien, und es war damit vielleicht auch auf eine Satire abgeſehen. Erhalten iſt davon nur der folgende Anfang eines Entwurfs[8].

„Erſter Ackt.

Erſter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein lieſt eben einen Brief, den er von Salzburg von ſeiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod ſeines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über ſeinen Verluſt, freuet ſich aber zugleich über ſeine Erbſchaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen ſich beide einander zu ſehen. — Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles ſeit der Zeit als ſie mit einander im Polizey-Haus ſaßen, begegnet iſt. — Hr. Stachelſchwein ſagt ſeinem Freund daß er nun durch den Todesfall ſeines Vaters bald in beſſere Umſtände kommen werde; — er wolle ihm nächſtens das mehrere erzählen, dermalen müſſe er eilen —. Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiala oder Scultetj gienge — Hr. Stachelſchwein antwortet zu keinem aus beyden, ſondern zum Kitscha — und ſo gehen ſie auseinander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetti und ihr Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt ſich, daß, da es ſchon 10 uhr iſt, Hr. Stachelſchwein noch nicht erſcheint. — Die Tochter ſagt, ſie ſeye froh, ſo erſpare ſie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterſchiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein und Vorige. —

Hr. Stachelſchwein ſagt: unterthänigſter Diener. — Man ſpricht von verſchiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelſchwein frägt ſie, ob ſie darinnen war, und ob ſie ihr gefallen habe. — Fr. v. Sculteti ſagt ſie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — ſagt ſie, es wäre ihr zu warm. —“

Hier bricht der Entwurf zu Anfang der zweiten Seite ab;

---

[8] Das Original war im Beſitz von Al. Fuchs, bei dem ich es abgeſchrieben habe.

man ſieht, er iſt ſo liegen geblieben. Weiter gekommen war er mit einem Luſtſpiel in drei Aufzügen Die Liebesprobe, von welchem ein Bogen erhalten iſt und da derſelbe ganz beſchrieben iſt und mitten im Dialog abbricht, ſo kann wohl noch mehr von Mozart niedergeſchrieben ſein; daß er das Stück vollendet habe iſt kaum anzunehmen. Dieſer Anfang lautet folgendermaßen[9].

Die Liebes-Probe.

Ein LuſtSpiel in Drey Aufzügen.

Perſonen:

Hr. von Dumkopf
Roſaura. ſeine Tochter.
Trautel. deſſen kammerMädchen
Leander. Liebhaber der Roſaura.
Wurſtl. ſein bedienter.
Hr. von knödl. Liebhaber der Roſaura.
kasperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Rieſin.

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Das Theater ſtellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts ſteht ein ähnliches Haus.

Man hört ſchnalzen und Poſthorn blaſen. Wurſtl fährt den Leander auf einem ſchubkarrn heraus. — bläſt und ſchnalzt.

Wurſtl. (leert den ſchubkarrn aus)

Da ſind wir.

Leander. (Der ſich von dem boden aufricht)

Du ungeſchickter kerl, was haſt du denn gemacht.

Wurſtl.

Allons. ausgeſpannt.

Leander.

Du verdamter Eſel! — wirft man denn ſeinen Herrn ſo hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich luſt dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteſte Roſaura wie eher wie lieber wieder zu ſehen, und zu umarmen, zu gros iſt, als daß ich mich weiters mit einem ſolchen laſſen, wie du mein ſauberer Herr von Wurſtl biſt, länger aufhalten ſollte. —

---

[9] Das Original beſitzt Dr. H. Härtel; es iſt veröffentlicht A. M. Z. XLIII S. 17 ff.

Wurſtl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was ſagſt du, flegel? — Poltron! — Patron wirſt du ſagen wollen.

Wurſtl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun alſo, liebſter, beſter Herr Pol= Patron Sprech' ich; nemmen ſie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unſchicklichkeit ſondern mit fleis gethan; und mein Eyfer ſie bald und geſchwind hieher zu bringen war ſo Eyfrig und geſchwind, Daß ich aus lauter Eyfer und geſchwindigkeit nicht wußte ſoll' ich ſie herwerfen oder herſchmeißen.

Leander.

Du biſt halt ſammt deinem Eyfer und geſchwindigkeit der größte Eſel den ich in meinem leben geſehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurſtl.

Ein andermal will ichs ſchon beſſer machen.

Leander.

Was? — noch beſſer willſt du es machen? —

Wurſtl.

Natürlich! — wenn ichs heut ſchlecht gemacht hab, muß ichs Ja ein andermal beſſer machen.

Leander.

Ja ſo wohl; — Nun gehe, und mache Daß ich bald das glück wieder genüſſen kann meine geliebteſte und anbetungswürdigſte Roſaura zu Sprechen. — Allons: friſch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus iſt es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es ſind nun ſchon Drey volle Jahre daß ich abweſend bin, und es iſt mir nicht möglich unter dieſen beyden Häuſern zu unterſcheiden welches Das rechte ſeye. —

Wurſtl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was iſt zu machen?

Leander.

Das weis ich ſelbſt nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weiſt du was Wurſtl — horche ein wenig an beyden Häuſern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kannſt, welche mit der bezaubernden Stimme meiner ſchönen Roſaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurſtl.

Das iſt g'ſcheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewiß gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. (er geht an beyde Häuſer und ſchmeckt)

Leander.

O Roſaura! wie ſehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu ſehen — zu umarmen. — Nun Wurſtl — hörſt du was? — was teufel machſt du denn? — warum ſchmeckts du denn ſo herum? —

Wurſtl.

ſeyens doch ſtill. — wenn Meine trautel in einem von dieſen beyden Häuſern iſt, ſo ſchmeck ich ſie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz gut; aber ſeyens Mäuſel Still, das ſag ich ihnen, ſonſt verlier ich den geruch, und dann . . . .

Leander.

Nun ſo mach nur hurtig.

Wurſtl. (ſchmeckt an dem Hauſe rechts)

Pfui, Pfui . . . . das iſt ein geſtank! — Da iſts nichts. (ſchmeckt an dem Hauſe links) a ha! — welch himmliſch-ſüßer geruch! — Ja, Ja, du kommſt von meiner lieben trautel; — Nu — geſchmeckt hab ich dich, izt möcht' ich dich auch gern ſehen. (er klopft an) trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Rieſin; und die Vorigen.

Rieſin.

Da bin ich, was will der Herr? —

Wurſtl. (zurückprellend)

Poz tauſend, die iſt gewachſen! — (zur Rieſin) Ja — biſt es, — oder biſt es nicht? —

Rieſin.

Ja, mein liebs Wurſterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm laß dich umarmen. (umarmt ihn)

Wurſtl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückſt mich ja ganz. — Du warſt ſonſt ſo ein artiges kleines Ding, ſo kurz beyſamm, und izt biſt eine völlige Heygeigen; ſag mir doch, wie iſt den das zugegangen daß du auf einmal ſo aufgeſchoſſen biſt? —

Rieſin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzenswurſterl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas ſchwer dich alſo zu nennen, da es mir faſt ohnmöglich ſcheint, daß du die trautel das kammerMädchen meiner angebettenen Roſaura ſeyeſt — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich alſo, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegenere zeit, und mache lieber daß meine ſchöne Roſaura herauskömmt, denn ich muß ſie ſehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Rieſin.

gut, die ſollen ſie gleich ſehen; — o Das wird eine freude ſeyn! — Doch — Da kömmt ſie ſelbſt ſchon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Rieſin. (zu Leander) —

Nun, ſo gehen ſie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich ſehe nichts.

Wurſtl.

ich auch nicht.

Rieſin.

Nun, da; — geben ſie acht — Ey, izt haben ſie ſie getreten.
(die Zwergin weint und ſchreyt wie ein kleines kind)

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Roſaura ſeyn —

Wurſtl.

Das iſt Ja gar ein fatſchenkind.

Zwergin.

Und Doch bin ich es, mein Liebſter; — Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Roſaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du ſchon in deiner äußerlichen geſtalt nicht mehr das biſt, was du warſt; — ſo biſt du doch in deinen geſinnungen noch die nemliche.

Wurſtl. (zu Leander)

Herr Patron; die ihrige iſt weniger worden, und die meinige mehrer, folglich iſt die meinige auch vornemer.

Leander. (zu Wurſtl)

Ja, die deine iſt aber zu viel worden.

Wurſtl. (zu Leander)

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, beſter Leander, zwar nicht verdenken, daß ſie befremdet ſind mich in dieſer kleinen geſtalt zu ſehen; Doch wünſchte ich daß ſie ihrer Verwunderung endlich ein ziel ſetzen, und ſich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Engliſche Roſaura; ſie thun mir im höchſten Grade unrecht; — Erlauben ſie daß ich zum beweiſe meiner unverbrüchlichſten treue und liebe ihre ſchöne Hand oder vielmehr Handerle küſſen darf. (Er knieet nieder und küßt ihr die Hand) — — — —

XII.

Die Urtheile welche Mozart über Vogler ſeinem Vater mittheilt, ſind — ſelbſt wenn man Fröhlichs (Biographie des großen Tonkünſtlers Vogler S. 38 f.) Bedauern theilen ſollte, daß man „ſolche für Mozart proſtituirliche Briefe, vertrauliche Mittheilungen des noch unreifen Sohnes an den Vater“ bekannt gemacht hat — wichtig genug um ſie vollſtändig mitzutheilen. Ich habe ſie nur überſichtlich geordnet und, da ich mir nicht anmaße mich zum Richter aufzuwerfen, ſoviel zur Erläuterung hinzugefügt als nöthig ſchien, die Aeußerungen Mozarts begreiflich zu machen, ohne die widerſprechenden Urtheile unberührt zu laſſen. Da ich aus Fröhlichs angeführter Schrift — die übrigens keine Biographie ſondern ein Panegyricus eines ziemlich unbeſtimmten Ideals iſt, mehr noch als der Aufſatz A. M. Z. XIX S. 93 ff. — S. 5 erſah, daß K. M. v. Weber im Beſitz der Materialien zu einer Biographie Voglers geweſen ſei, hoffte ich durch deren Einſicht auch von jener Seite her über Mozarts Aufenthalt in Mannheim und perſönliches Verhältniß zu Vogler mich genauer zu unterrichten; allein leider erfuhr ich auf die durch einen Freund eingezogene Erkundigung daß nach Webers Tode mit anderen Papieren auch dieſe vernichtet ſeien. Für meinen beſtimmten Zweck — der nicht etwa war um jeden Preis Mozarts Aeußerungen zu rechtfertigen — habe ich auf die verſchiedenartigen Urtheile und Nachrichten über Vogler aus ſpäterer Zeit ſo wenig wie möglich Rückſicht genommen, ſondern mich auf die frühere Zeit beſchränkt. Ein Brief an einen muſikaliſchen Freund in der muſikal. Real-Zeitung 1788 S. 60 ff., deſſen Verfaſſer Vogler beſſer zu kennen behauptet als die Tauſende ſeiner Richter, giebt eine Charakteriſtik, in welcher über das ſcheinbare Wohlwollen die Abneigung ſo ſichtlich die Oberhand gewinnt, daß man ſchwerlich bloße Ungeſchicklichkeit vorausſetzen darf. Eine lobpreiſende Rechtfertigung Voglers von W. v. K. in Koblenz (muſikal. Korreſp. 1792 S. 377 ff.) darf dagegen mit vollem Recht ungeſchickt heißen; ſowie ein Brief von Chriſtmann über Vogler (muſik. Korreſp. 1790 S. 113 ff.) offenbar der wahre Ausdruck einer aufrichtigen Bewunderung iſt.

Gleich bei der erſten Begegnung machte Vogler einen ungünſtigen Eindruck auf Mozart. „Der Hr. Vice-Kapellmeiſter Vogler“, ſchreibt er 4. Nov. 1777 „der neulich das Amt machte, iſt einer der muſikaliſchen Spaßmacher, ein Menſch, der ſich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orcheſter mag ihn nicht“[1]. Um den Grund dieſer Abneigung zu erklären, berichtet er ſpäter (13. Nov. 1777) was man ihm von Voglers Stellung in Mannheim erzählt hatte. „Nun ſeine Hiſtorie iſt ganz kurz. Er kam miſerable her, producirte ſich auf dem Clavier, machte einen Ballet. Man hatte Mitleiden, der Churfürſt ſchickte ihn in Italien. Als der Churfürſt[2] nach Bologna[3] kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler: O altezza, questo è un grand uomo! etc. Er fragte auch den P. Martini: Altezza, è buono, ma à poco à poco, quando sarà un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangi molto[4]. Als

---

[1] „Von Seiten der Kapelle erlebte er Geringſchätzung, die wahrſcheinlich Folge von Neid war; überhaupt war Mannheim beſonders damals immer zwiſchen zwei Factionen getheilt“ (muſik. Real-Zeit. 1788 S. 70).

[2] Karl Theodor machte im Jahr 1774 eine Reiſe nach Italien.

[3] Dies iſt ein Irrthum, Valotti lebte bekanntlich in Padua.

[4] Ueber ſeine Studien in Italien erzählt Vogler (Choralſyſtem S. 6 f.): „Karl Theodor ſchickte mich von Mannheim aus zu Vater Martini, der als Hiſtoriker, als Menſchenfreund und Meiſter ſo vieler Meiſter in der Praktik berühmt war. Mit einer ſchüchternen Verehrung, die mir ſein Name eingeflößt, kam ich nach Bologna und näherte mich ihm. Aber welche plötzliche Aenderung ging bei mir vor, da er mir gutmüthig ſagte: wir haben kein anderes als das Fuxiſche Syſtem. — — Dergleichen ſchreckte mich ab der Schüler eines Mannes zu werden, der meinen Forſchungsgeiſt nie hätte befriedigen können. — Aber in welche Verlegenheit gerieth ich nicht durch das traurige Alternativ: entweder bei meinem Fürſten in Ungnade zu fallen (da ich als ein junger Menſch, als ein Ausländer und kein Italiäner, als Prieſter ohnehin die ſtolze Mannheimer Kapelle gegen mich hatte) oder gegen meine Ueberzeugung zu handeln! Zudem war keine Ausſicht vorhanden bei Valotti anzukommen, der ſchlechterdings Nie-

Vogler zurück kam, wurde er geiſtlich und gleich Hofkaplan, producirte ein Miſerere, welches, wie mir Alles ſagt, nicht zu hören iſt, denn es geht Alles falſch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte; er ging alſo zum Churfürſten und beklagte ſich, daß das Orcheſter ihm zu Fleiß und zu Trotz ſchlecht ſpielte; mit einem Worte, er wußte es halt ſo gut herum zu drehen (ſpielte auch ſo kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern[5]), daß er Vice-Kapellmeiſter geworden[6]. Das ganze Orcheſter von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht[7]."

---

mand lehren wollte. Endlich gelang es mir mich von dem loszureißen, der als Theoretiker mich bilden ſollte, den zu verſöhnen, von welchem mein irdiſches Glück abhing, und den zu feſſeln, der ſich nie einem Schüler mitgetheilt hatte, der aber zuletzt auch meiner überdrüſſig (faſt dürfte ich ſagen, auf meine Jugend und Nation neidiſch) noch den ſechsten und vorletzten Monat des mir in der Tonlehre gegebenen Unterrichts ſich äußerte: Egli vuol imparare in cinque mesi ciò che io ho imparato in cinquant' anni!" Nicht ganz genau iſt alſo was Chriſtmann (muſik. Korr. 1790 S. 116) erzählt, Vogler habe nie Martinis Unterricht genoſſen und ſei vom Churfürſten ſelbſt an Valotti gewieſen. War übrigens Vogler mit ſeinem Lehrer, ſo war Martini auch mit ſeinem Schüler nicht zufrieden. J'ai trouvé, ſagt Fétis (Biogr. univ. VIII p. 480), à Bologne dans la correspondance manuscrite du P. Martini une lettre où ce maître se plaint du peu de persévérance et d'aptitude de Vogler, qui avait abandonné son cours de composition après six semaines d'essais.

[5] Dergleichen Gerede konnte freilich in Mannheim leicht entſtehen, wo Jeſuiten und Maitreſſen auf Karl Theodor den größten Einfluß hatten. Sehen wir doch Mozart ſelbſt auf Anrathen ſeiner Freunde ſich den Weg zum Churfürſten durch Aufmerkſamkeiten gegen deſſen natürliche Kinder bahnen, ohne daß er etwas Arges darin findet.

[6] Einen ſehr üblen Eindruck macht Voglers Verhältniß zu Knecht. Chriſtmann erzählt (muſ. Korr. 1790 S. 117 f.), unter mehreren Novitäten, welche Vogler ihm mitgetheilt habe, ſei die auffallendſte geweſen, daß er ihm verſicherte, nicht Hr. Knecht in Bibrach, ſondern er ſelbſt ſei der Verfaſſer jener gegen Weisbek gerichteten Streitſchrift, die 1785 in Ulm herauskam; er wiſſe daher nicht, wie es zugegangen ſei daß Hr. Knecht ſie auf ſeine Rechnung genommen und die Ehre der Autorſchaft ſich ſtillſchweigend angemaßt habe. Dagegen erklärte nun Knecht (muſ. Korr. 1791 S. 97 ff.) in einer abgenöthigten Selbſtvertheidigung, er ſei der Verfaſſer jener Schrift und berief ſich auf die Aufforderung Voglers, ſelbſt dieſelbe zu ſchreiben und ſein eigenhändiges zum Druck eingeſandtes Manuſcript. Soviel ich weiß hat Vogler dazu geſchwiegen.

[7] In der muſik. Korreſp. 1790 S. 132 iſt darauf hingedeutet, daß Mißgunſt ſich beſtrebt habe eine von Holzbauers ſchönſten Opern fallen zu

„Er iſt ein Narr, der ſich einbildet, daß nichts Beſſeres und Vollkommneres ſey als er. Er veracht die größten Mei-

---

machen und deshalb Zwietracht zwiſchen dem Componiſten und Dichter zu ſtiften. Hierauf antwortete Vogler (ebend. S. 185 ff.): „Die Oper iſt Günther von Schwarzburg, der junge Dichter Hr. Prof. Klein. Die Kabalen — wer hat ſie erregt? Vermuthlich müſſen es Opern-Compoſiteurs ſein. Der ältere Toeschi erklärte ſich, daß er für eine außerordentliche Gratifikation von 3000 Gulden keine Oper ſetzen wolle, weil dieſe Summe doch noch zu geringe ſey, um ſich auslachen zu laſſen.“

„Herr Cannabich hat nie ein Lied von eigener Compoſition hören laſſen. Sein Lobredner Freiherr von Gemmingen kündigte zwar in den kleinen dramaturgiſchen Blättern vor 12 Jahren von ihm die Muſik zu Schwans Azakia an. Sie iſt aber noch nicht erſchienen und zwei von meinen Tonſchülern haben ſie geſetzt.“

„Der einzige Operncompoſiteur in Mannheim war ich [Vogler hatte damals freilich noch keine Oper geſchrieben] — aber neidiſch konnt ich nie auf Holzbauers Arbeit werden; weil der H. H. auf kurfürſtlichen Befehl mir ſie antrug und ich wegen der Tonſchule, die ich errichten, wegen dem Syſteme, das ich herausgeben wollte, ſie von mir abgelehnt habe.“

„Da aber die ganze Mannheimer Welt ſich gegen meine Schule ſträubte, gegen meine neue Lehrart empörte, ſo wurde dem Hrn. Holzbauer um ſo wärmer, um ſo bereitwilliger der Beifall zugeklatſcht, als geſchäftiger jedermann ſein wollte meine Heterodoxie — man nannte H. den katholiſchen und mich den proteſtantiſchen Kapellmeiſter beſonders wegen meiner Schule, woran aller Art Chriſten und ſelbſt Juden Theil nahmen — in der Geburt gleich zu erſticken oder wie überflüſſige junge Hunde zu erſäufen.“

„Weder Francesco de Majo mit ſeiner Ifigenia in Tauride 1762,
noch mit ſeinem Allessandro nell' India 1764;
noch Traetta mit ſeiner Sofonisba 1766;
noch Holzbauer ſelbſt mit ſeinem Adriano in Siria 1768;
noch Piccini mit ſeinem Catone in Utica 1770;
noch Chr. Bach mit ſeinem Temistocle 1772 und Lucio Silla 1774
alle vier verdienſtvolle Männer fanden nicht den allgemeinen Beifall — ſolchen Lärm erregten ſie alle nicht, als 1776 die deutſche Oper, die zur Zeit der Revolution der Deutſchheit, wo eine deutſche Geſellſchaft geſtiftet ward, wo wir alle von einem deutſchen Bigotisme angeſteckt waren, wo wir uns einer Sünden fürchteten ein fremdes auch mit Bürgerrecht begabtes Wort einzumiſchen, ſtatt Tabatière Naſenkrautſtaubſchachtel einfuhren wollten — mit dem inneren Gehalt (denn ſie iſt beſonders durch ein beſtändiges Gewebe von allen verſchiedenen Inſtrumenten ſehr unterhaltend) den äußeren Werth als Bruſtmauer gegen die verhaßte Vogleriſche Reformation zu verbinden wußte. Doch — vielleicht ziehlt der Verf. auf eine Anekdote, die ſich zu der Zeit ereignete.“

„Da ich mich manchesmal mit Improviſationen abgebe, mir Worte vorlegen laſſe und aus dem Stegreife ſogleich Geſang und Begleitung auf dem Klavier dazu liefere, ſo ließ ich mich 1776 vom Pr. Kl. bereden, wohlſter[8]; mir ſelbſt hat er den Bach verachtet. Bach hat hier zwey Opern geſchrieben, wovon die erſte beſſer gefallen, als die zweyte. Die zweyte war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche zu Mailand geſchrieben habe, ſo wollte ich ſie ſehen. Ich wußte von Holzbauer, daß ſie Vogler hat; ich begehrte ſie von ihm. Von

---

gemerkt bereden, um ein gleiches mit G. v. Schw. vorzunehmen. Die Freude eines jungen Dichters das erſtemal ſeine Zeichnung kolorirt zu ſehen kennt keine politiſchen Grenzen: er vergaß ſich ſo ſehr daß er ſie einem Weibe, die in dergleichen Sachen auch keine Toleranz kannte (es war Holzbauers Gemahlin) mittheilte und darüber ſich und mir ein ſchwarzes Hagelwetter über den Kopf herbeilockte. Es zog ſo vorüber wie mehrere ſchwarze Wolken auf dieſer Welt, die die Augen nicht trüben, die nur vorſichtiger machen. Im Grunde ſchaden ſolche Theaterdonner ebenſowenig als die von meiner Orgel."

„Dieſe einzige Anekdote konnte den Biographen zu dieſer Stichelei verleiten und reichte ihm nach ſeiner Meinung hinreichenden Stoff um ſeinen angeblich beneideten Helden zu bemitleiden."

Ich habe dieſes lange Actenſtück mitgetheilt weil es eine lebendige Vorſtellung von dem muſikaliſchen Parteitreiben in Mannheim zu jener Zeit giebt; man ſieht Vogler übte Vergeltung, allein den Eindruck von Beſcheidenheit, Würde und Einfachheit einer großen Natur wird man ſchwerlich durch daſſelbe bekommen.

[8] Auch in der muſik. Real-Zeitung 1788 S. 69 iſt von der Geringſchätzung die Rede, „mit welcher er von den Werken allgemein als groß anerkannter Männer ſprach, als z. B. von den Compoſitionen eines C. P. Em. Bachs, eines Schweizers." Dagegen bezeugt Chriſtmann (muſikal. Korr. 1790 S. 116) daß Vogler mit Ruhm und Anerkennung von Kunſtgenoſſen rede und Männern wie Naumann in Dresden, Maier in Hannover, Albrechtsberger u. a. m. volle Gerechtigkeit widerfahren ließ. So ſagt auch ſpäter Gld (A. M. Z. XX S. 85): „Vogler war nichts weniger als zankſüchtig, ſtolz, anmaßend; aber es war ein Streit, eine Differenz in ſeinem Innern, wozu es ihm an Kraft fehlte die aufgehobene Einheit wiederherzuſtellen. Deswegen mußte ſein mehr ſcharfes als gründliches, unter einem glänzenden Reichthum von treffenden Bemerkungen den Mangel der Methode und eines ſyſtematiſchen Zuſammenhangs ſich ſelber verſchleierndes Denken ſich an Gegner richten; dieſe aber verkannten die Natur und den Drang ſeines Bedürfniſſes. So weit ich Vogler perſönlich gekannt habe weiß ich davon zu ſagen und das bezeugen hier am Ort alle die häufigern Umgang mit ihm pflegten, daß er der neidloſeſte, gerechteſte, billigſte, ſchonendſte, mit Freudigkeit und Enthuſiasmus ſich in Lob ergießende Beurtheiler ſeiner Kunſtverwandten war, wenn Genialität das Werk auszeichnete. Gegen ungerechte Angriffe vertheidigte er ſolche Männer mit gleichem Nachdruck wie ſich ſelbſt, wenn er übrigens auch ſie unter ſeine Feinde zählte." Verſchiedene Urtheile der Art laſſen ſich leicht begreifen.

Herzen gern, antwortete er mir; morgen werde ich ſie Ihnen gleich ſchicken. Sie werden aber nicht viel Geſcheutes ſehen. Etliche Täge darauf, als er mich ſah, ſagte er zu mir ganz ſpöttiſch: Nun, haben Sie was Schönes geſehen? Haben Sie was daraus gelernt? — Eine Aria iſt gar ſchön — wie heißt der Text? (fragte er einen, der neben ihm ſtund) — Was für eine Aria? — Nu, die abſcheuliche Aria von Bach, die Sauerey — ja, Pupille amate, die hat er gewiß im Punſchrauſch geſchrieben. Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beym Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, ſagte nichts und ging weg. Er hat beym Churfürſten auch ſchon ausgedient."

So wenig er ihn als Klavierſpieler gelten ließ (S. 109 ff.), ſo wenig war er von ſeinem Orgelſpiel befriedigt, als er ihn bei der Probe der Orgel in der lutheriſchen Kirche gehört hatte. „Er iſt ſo zu ſagen" ſchreibt er (18. Dec. 1777) „nichts als ein Hexenmeiſter; ſo bald er etwas majeſtätiſch ſpielen will, ſo verfällt er ins Trockene, und man iſt ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und mithin nicht lange dauert, allein was folgt hernach? — Ein unverſtändliches Gewäſch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo 6 Noten auf einen Ton waren und Presto. Da ging ich hinauf zu ihm, ich will ihm in der That lieber zuſehen, als zuhören."

Wenn es möglich iſt, ſo mißfielen ihm ſeine Compoſitionen noch mehr[9]. Bald nach ſeiner Ankunft ging er aus einer Probe fort, wie er dem Vater ſchreibt (4. Nov. 1777), „dann man hat einen Pſalm Magnificat probirt vom Vice-Kapellmeiſter Vogler, und der hat ſchier eine Stund gedauert.“ Dieſe ungünſtige Meinung beſtätigte ſich ihm nur, als er ſpäter (19. Nov.) eine Meſſe von Vogler hörte. „Ich war im Amt, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war, und wovon ſchon vorgeſtern Nachmittags die Probe war, ich aber gleich nach geendigtem Kyrie davon ging. So habe ich mein Lebetag nichts gehört; es ſtimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen beyn Haaren hinein reißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine beſondere Art, nein, ſondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar Nichts ſagen. Ich ſage nur das, daß es unmöglich iſt, daß ein Vogler'ſches Amt einem Compoſiteur (der dieſen Namen verdient) gefallen kann; denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel iſt — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — ſondern er wird bald — ſchön? — — Gott behüte! — übel und ſehr übel werden, und das auf zwey- oder dreyerley Manieren, nämlich, daß kaum dieſer Gedanke angefangen, kömmt gleich was Anderes und verderbt ihn, oder er ſchließt den Gedanken nicht ſo natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er ſteht nicht am rechten Orte, oder er iſt endlich durch den Satz der Inſtrumente verdorben[10]. So iſt die Muſik des Vogler.“

---

[9] Auch Schubart, ſo ſehr er Vogler bewundert ſagt (Aeſthetik S. 133 ff.): „Vogler beſitzt unläugbar Feuer und Genie, und doch verräth er in ſeinen Sätzen ſowohl als in ſeiner Spielart Pedantiſmus"; was er von ſeinem Syſtematiſiren herleitet. „Daher" ſagt er „haben ſeine Stücke viel Steifes, Eigenſinniges und Kaltes. Die Armuth ſeiner Erfindungen iſt eine Folge der Furchtſamkeit, womit er ſchreibt. — Vogler iſt ein harmoniſcher, aber kein melodiſcher Kopf, die Paſſagen in ſeinen Concerten, Sonaten und Variationen ſind oft äußerſt ſchwer und ſtark, aber mehr Reſultate des Studiums als des Genies. Seine Kirchenſtücke ſind alle mit arithmetiſcher Gewiſſenhaftigkeit abgewogen; aber auch dieſen fehlt Geiſtesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen ſind trefflich geſetzt und doch vermißt man auch an dieſen harmoniſche Fülle." Grimm ſagt von der in Paris 1783 glänzend durchgefallnen komiſchen Oper Voglers La Kermesse ou la foire flamande ſogar (Correspond. littér. XI p. 466): Quant à la musique, il faut avouer que c'est peutêtre ce qui a été donné depuis longtemps de plus trivial sur ce théâtre; elle est pour ainsi dire sans aucune intention, sans caractère et sans ori-

Danach kann es denn nicht Wunder nehmen, wenn Mozart von Voglers Theorie ebenſowenig befriedigt war. „Ich ſehe aus des Papa Schreiben“ ſchreibt er (13. Nov. 1777) „daß Sie des Voglers Buch[11] nicht geleſen haben. Ich habe es jetzt geleſen, denn ich habe es von Cannabich entliehen. — Es dient mehr zum Rechnen als zum Componiren lernen. Er ſagt, er macht in drey Wochen einen Compoſiteur und in ſechs Wochen einen Sänger. Man hat es aber noch nicht geſehen.“

---

ginalité, quoique d'une facture infiniment baroque. C'est à cette triste musique qu'il faut essentiellement imputer la chute peu commune de cette bagatelle.

10) Dieſe Urtheile Mozarts ſind commentirt in den Briefen eines Wohlbekannten II S. 36 ff.

11) Vogler, Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt. Mannheim 1776. 8.

XIII.

Ich theile den S. 178 erwähnten Brief Leop. Mozarts an ſeinen Sohn vom 12. Febr. 1778 hier vollſtändig mit, indem ich theils aus Wolfgangs Antwort theils aus anderen Quellen die nöthigen Erläuterungen hinzufüge. Dieſer Brief gewährt nicht allein die klarſte Einſicht in die damalige Situation, ſondern er iſt auch das beſte Zeugniß für den Charakter beider Mozarts und ihr Verhältniß zu einander.

„Deinen Brief vom 4ten habe mit Verwunderung und Schröcken durchleſen. Ich fange auch an ihn heute den 11ten zu beantworten, indem ich die ganze Nacht nicht habe ſchlafen können, und ſo matt bin, daß ich ganz langſam Wort für Wort ſchreiben, und ihn nach und nach bis morgen zu Ende bringen muß. Ich war Gottlob jetzt immer wohl auf; allein dieſer Brief an dem ich meinen Sohn an nichts anderm mehr erkenne als an dem Fehler, daß er allen Leuten auf das erſte Wort glaubt, ſein zu gutes Herz durch Schmeicheleyen und gute ſchöne Worte jedermann bloosſtellt, ſich von jedem auf alle ihm gemachten Vorſtellungen nach Belieben hin und herlenken läßt und durch Einfälle und grundloſe nicht genug überlegte, in der Einbildung thunliche Ausſichten ſich dahin bringen läßt, dem Nutzen fremder Leute ſeinen eigenen Ruhm und Nutzen, und ſogar den Nutzen und die ſeinen alten ehrlichen Eltern ſchuldige Hilfe aufzuopfern, dieſer Brief hat mich um ſo mehr niedergeſchlagen, als ich mir vernünftige Hoffnung machte, daß Dich einige Dir ſchon begegnete Umſtände und meine hier mündlich und Dir ſchriftlich gemachte Erinnerungen hätten überzeugen ſollen, daß man, um ſein Glück ſowohl, als auch ſein nur gemeines Fortkommen in der Welt zu ſuchen, und unter der ſo verſchiedenen Art guter, böſer, glücklicher und unglücklicher Menſchen endlich das geſuchte Ziel zu erreichen ſein gutes Herz mit der größten Zurückhaltung verwahren, nichts ohne die größte Ueberlegung unternehmen und ſich von enthuſiaſtiſchen Einbildungen und ohngefähren blinden Einfällen niemals hinreißen laſſen müſſe. Ich bitte Dich, mein lieber Sohn, leſe dieſen Brief mit Bedacht, nehme Dir die Zeit ſolchen mit Ueberlegung zu leſen — großer gütiger Gott die für mich vergnügten Augenblicke ſind vorbey, wo Du als Kind und Knab nicht ſchlafen gingſt, ohne auf dem Stuhl ſtehend, mir das oragnia figataxa vorzuſingen, mich öfters und am Ende auf das Naſenſpitzl zu küſſen und mir zu ſagen, daß, wenn ich alt ſeyn werde, Du mich in einem Kapſel, wo ein Glas vor, vor aller Luft bewahren wollteſt, um mich immer bei Dir und in Ehren zu halten[1]. Höre mich demnach mit Geduld“!

„Unſere Salzburger Bedrückungen ſind Dir vollkommen bekannt, Du weiſt mein ſchlechtes Auskommen, und endlich warum ich Dir mein Verſprechen gehalten, Dich weiter gehen zu laſſen und alle meine Drangſalen. Die Abſicht Deiner Reiſe waren zwei Urſachen: oder einen beſtändigen guten Dienſt zu ſuchen, oder wenn dieſes mislingt, ſich an einen großen Platz zu begeben, wo große Verdienſte ſind. Beides ging auf die Abſicht Deinen Eltern beizuſtehen und Deiner lieben Schweſter fortzuhelfen, vor allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit ſchon geſchehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und jetzt nur ganz alleine auf Dich ankommt in eins der größten Anſehen, die jemals ein Tonkünſtler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das biſt Du Deinem von dem gütigſten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente ſchuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünſtler auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Kapellmeiſter, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieſet, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeſchäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohſack oder nach einem chriſtlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Reichthum, mit Allem für Deine Familie wohl verſehen bei aller Welt in Anſehen ſterben willſt?“

---

[1] „Die Zeiten, wo ich Ihnen auf dem Seſſel ſtehend das oragna fiagata fa ſang und Sie auf das Naſenſpitzl küßte, ſind freylich vorbey, aber hat deſſentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorſam gegen Sie abgenommen? — mehr ſage ich nicht.“ (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778.)

„Deine Reiſe ging nach München — Du weißt die Abſicht — es war nichts zu thun. Wohlmeinende Freunde wünſchten Dich da zu haben — Dein Wunſch war da zu bleiben. Man verfiel auf die Gedanken eine Geſellſchaft zuſammen zu bringen, ich darfs nicht umſtändlich wiederholen. Den Augenblick fandeſt Du die Sache thunlich, — ich fand es nicht — leſe nach was ich Dir geantwortet. Du haſt Ehre im Leibe: — hätte es, wenns auch geſchehen wäre, Dir Ehre gemacht, von 10 Perſonen und ihrer monatlichen Gnade abzuhangen? da warſt Du ganz erſtaunlich für die kleine Sängerin des Theaters eingenommen[2] und wünſchteſt nichts mehr als dem deutſchen Theater aufzuhelfen: itzt erklärſt Du Dich, daß Du nicht einmal eine komiſche Oper ſchreiben möchteſt. Sobald Du beim Thor in München hinauswarſt, hatte Dich auch, wie ich vorherſagte, Deine ganze freundſchaftliche Subſcribentengeſellſchaft vergeſſen — und was wäre es nun in München geweſen? — Am Ende ſiehet man immer die Vorſehung Gottes. In Augsburg haſt Du auch Deine kleinen Scenen gehabt, Dich mit meines Bruders Tochter luſtig unterhalten, die Dir nun auch ihr Portrait ſchicken mußte[3]. Das übrige habe Euch in den erſten Briefen nach Mannheim geſchrieben. In Wallerſtein machteſt Du ihnen tauſend Spaß, tanzteſt herum und ſpielteſt, ſo daß man Dich als einen luſtigen, aufgeräumten närriſchen Menſchen den damals abweſenden anpries[4], welches dem Herrn Beecké Gelegenheit gab, Deine Verdienſte herunter zu ſetzen, die nun aber bei den zwey Herrn durch Deine Compoſition und die Spielart Deiner Schweſter in ein anders

---

[2] Vgl. II S. 48 f.

[3] „Was Sie ſo beiſſend wegen meiner luſtigen Unterhaltung mit Ihres Bruders Tochter ſchreiben, beleidigt mich ſehr; weil es aber nicht dem alſo iſt, ſo habe ich nichts darauf zu antworten“ (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778). In der That hatte der Vater früher dies mit mehr Humor angeſehen (II S. 73 ff.); hier aber wo er ſeinen Sohn auf die Gefahr ernſtlich aufmerkſam machen will, die ihm durch die leichte Erregbarkeit und offene Hingebung ſeiner Zuneigung droht, dient auch dies Verhältniß, und nicht mit Unrecht, ſeiner Induction.

[4] „Wegen Wallerſtein weiß ich gar nicht was ich ſagen ſoll; da bin ich beim Beecké ſehr zurückhaltend und ſerios geweſen; und auch an der Officiertafl mit einer rechten auctorité da geſſen und mit keinem Menſchen ein Wort geredet. Ueber das wollen wir Alles hinausgehen, das haben Sie nur ſo in der erſten Hitze geſchrieben“ (Wolfgangs Antwort 19. Febr. 1778).

Licht geſetzt worden, da ſie immer ſagte: ich bin nur eine Schülerin meines Bruders, ſo daß ſie die größte Hochachtung für die Deine Kunſt haben, und ſich ſehr über des Herrn Beecké ſchlechte Compoſition hinausließen [5]."

„In Mannheim haſt Du ſehr wohl gethan, Dich bei dem Herrn Cannabich einzuſchmeicheln. Es würde aber ohne Frucht geweſen ſein, wenn er nicht ſeinen doppelten Nutzen dabei geſucht hätte. Das übrige habe Dir ſchon geſchrieben. Da wurde nun die Mlle. Tochter des Herrn Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Portrait ihres Temperaments im Adagio der Sonate ausgedrückt, kurz dieſe war nun die Favoritperſon. Dann kamſt Du in die Bekanntſchaft des Herrn Wendling. Jetzt war dieſer der ehrlichſte Freund, und was dann alles geſchehen, darf nicht wiederholen. In einem Augenblick kommt die neue Bekanntſchaft mit Herrn Weber: nun iſt alles Vorige vorbei, itzt iſt dieſe Familie die redlichſte, chriſtlichſte Familie und die Tochter iſt die Hauptperſon des zwiſchen Deiner eigenen und dieſer Familie vorzuſtellenden Trauerſpiels und alles was Du Dir in dem Taumel, in den Dich Dein für alle Leute offenes gutes Herz geſetzt hat, ohne genugſame Ueberlegung einbildeſt, ſo richtig und ſo unfehlbar thunlich als wenn es ſchon ganz natürlich ſo gehen müßte."

„Du gedenkeſt ſie als Prima Donna nach Italien zu bringen. Sage mir ob Du eine Prima Donna kennſt, die als Prima Donna, ohne vormals ſchon in Deutſchland öfters recitirt zu haben, das Theater in Italien betreten. Wie viele Opern hat nicht die Sgra. Bernasconi[6] in Wien recitirt und zwar Opern in den größten Affecten und unter der genaueſten Kritik und Unterweiſung des Gluck und Calſabigi! Wie viele Opern ſang die Mlle. Deiber[7] in Wien unter der Unterweiſung des Haſſe und unter dem Unterricht der alten Sängerin und berühmteſten Actrice der Sgra. Teſi, die Du beim Prinzen Hildburghauſen geſehen und als ein Kind ihre Mohrin küßteſt[8]! Wie vielmal recitirte die Mlle. Schindler[9] auf dem Wiener Theater, nachdem ſie ihren Anfang bei einer Hausoper auf dem Landgut des Baron Fries unter der Unterweiſung des Haſſe und der Teſi und des Metaſtaſio machte! — Haben alle dieſe Perſonen es wagen dürfen ſich dem italiäniſchen Publikum auszuſetzen? und wie viele Protection und wie viel vermögende Empfehlungen hatten ſie dann erſt nöthig um zu ihrem Zweck zu gelangen? Fürſten und Grafen empfahlen ſie und in Ruhm ſtehende Componiſten und Poeten ſtunden für ihre Geſchicklichkeit. Und Du willſt ich ſoll nur an Luggiati ſchreiben, Du wollteſt um 50 duggati die Opera ſchreiben, da Du doch weißt, daß die Veroneſer kein Geld haben, und niemals eine neue Opera ſchreiben laſſen. Ich ſoll jetzt auf die Aſcenſa Bedacht ſein, da mir Michelagata nicht einmal eine Antwort auf meine 2 vorige Schreiben gab[10]. Ich laſſe, daß die Mlle. Weber wie eine Gabrielli ſingt, daß ſie eine ſtarke Stimme für die italiäniſchen Theater hat u. ſ. w., daß ſie für eine Prima Donna gut gewachſen iſt u. ſ. w., ſo iſt es lächerlich daß Du für ihre Aktion gut ſtehen willſt. Da gehört was mehreres dazu, und die altkindiſche auch aus lauter guter Meinung und freundſchaftlicher Menſchenliebe unternommene Bemühungen des alten Haſſe hat die Miß Davis auf ewig von der welſchen Schaubühne verbannt, da ſie die erſte Sera ausgeziſchet und ihr Part der de

---

[5] **Anton Janitſch** (geboren 1753 geſt. 1812), ein Schüler von Pugnani und berühmter Violiniſt, und **Joſeph Reicha** (geboren 1746 geſt. 1795), ein angeſehener Violoncelliſt, beide damals Mitglieder der Kapelle in Wallerſtadt, befanden ſich im Januar 1778 in Salzburg. Schon am 26. Januar ſchrieb Leop. Mozart ſeinem Sohn: „Die zwey Herrn von Wallerſtein wollten absolute die Nannerl ſpielen hören; ſie ließen es ſich entwiſchen, daß es ihnen nur darum zu thun war, aus ihrem gusto auf Deine Spielart zu ſchließen, ſowie ſie ſehr darauf drangen etwas von Deiner Compoſition zu hören. Sie ſpielte Deine Sonate von Mannheim recht trefflich mit aller expression; ſie waren über ihr Spiel und über die Compoſition ſehr verwundert. — Sie accompagnirten der Nannerl Dein Trio ex B, und recht vortrefflich."

[6] Vgl. I S. 212.

---

[7] Vgl. I S. 87.

[8] Ueber Vittoria Teſi, welche nach ihrem Abgang von der Bühne im Hauſe des Prinzen von Hildburghauſen lebte, wird man Dittersdorfs Erzählung (Selbſtbiogr. 4 S. 16 ff.) gern leſen. Sie ſoll häßlich geweſen ſein und keine ſchöne Stimme gehabt haben, aber die Kraft des leidenſchaftlichen Ausdrucks in Spiel und Geſang war unwiderſtehlich (Le brigandage de la mus. ital. p. 42). Sie ſtarb 1775 ſehr bejahrt.

[9] Katherine Leidner, geb. 1753, war von ihrem Schwager Schindler erzogen worden, und betrat unter dieſem Namen als Sängerin die Bühne in Wien, fand dann in Italien und London großen Beifall, und verheirathete ſich 1777 mit Bergobzoom. Sie ward 1780 in Braunſchweig, 1788 in Prag engagirt und ſtarb dort 1788.

[10] Vgl. II S. 59.

Amicis übergeben wurde[11]. Nicht nur ein Frauenzimmer, ſondern ſchon ein auf dem Theater geübter Mann, zittert bei ſeinen erſten Auftritten in einem fremden Lande. Und glaubſt Du das iſt alles? keineswegs — ci vuole il possesso di teatro, ſogar, bei einem Frauenzimmer in Betreff des Anzugs, der Figur, des Aufputzes u. ſ. w. Doch, Du weißt alles ſelbſt, wenn Du nachdenken willſt; ich weiß, die ſcharfe Ueberlegung alles dieſes wird Dich überzeugen, daß Dein Einfall zwar von gutem Herzen kommt, aber ſeine Zeit und große Vorbereitung braucht, und ganz ein anderer Weg muß genommen werden, ſolchen nach einiger längerer Zeit auszuführen. Welcher Impreſario würde nicht lachen, wenn man ihm ein Mädchen von 16 oder 17 Jahren, die noch niemals auf dem Theater geſtanden, recomandiren wollte.“

„Dein Vorſchlag (ich kann kaum ſchreiben, wenn ich daran denke), der Vorſchlag mit Herrn Weber und NB. 2 Töchtern herumzureiſen hätte mich beinahe um meine Vernunft gebracht. Liebſter Sohn! wie kannſt Du Dich von einem ſo abſcheulichen Dir zugebrachten Gedanken auch nur auf eine Stunde einnehmen laſſen. Dein Brief iſt nicht anders als wie ein Roman geſchrieben. — — Und Du könnteſt Dich wirklich entſchließen mit fremden Leuten in der Welt herumzuziehen? Deinen Ruhm, Deine alten Eltern, Deine liebe Schweſter auf die Seite zu ſetzen? mich dem Fürſten und der ganzen Stadt, die Dich liebt, dem Spott und Gelächter auszuſetzen? ja dem Spott, und Dich der Verachtung auszuſetzen, da ich aller Welt, die mich immer fragte, ſagen mußte, daß Du nach Paris gehen wirſt, und am Ende wollteſt Du mit fremden Perſonen auf geradewohl herumziehen? Nein, das kannſt Du nach einem Bischen Ueberlegung nicht einmal mehr gedenken. — Doch damit ich Euch alle Eurer Uebereilung überzeuge, ſo wiſſe, daß itzt eben die Zeit kommt wo keinem vernünftigen Menſchen ſo etwas beifallen kann. Die Umſtände ſind dermal ſo daß man nicht einmal weiß, an was für Orten überall Krieg ausbrechen wird, da an allen Orten die Regimenter theils marſchiren theils in Bereitſchaft ſtehen. — In die Schweiz? — in Holland? ja da iſt den ganzen Sommer keine Seele und im Winter bekömmt man in Bern und Zürich genau ſo viel, daß man nicht Hunger ſtirbt; ſonſt iſt nirgends nichts. Und Holland hat jetzt auf andere Sachen als Muſik zu denken und den halben Theil der Einnahmen frißt Herr Hummel[12] und die Concertunkoſten, und wo blieb dann dein Ruhm? Das iſt nur eine Sache für kleine Lichter, für Halbcomponiſten, für Schmierer, für einen Schwindl[13], Zappa[14], Ricci[15] u. ſ. w. Nenne mir einen großen Componiſten, der ſich würdiget einen ſolchen niederträchtigen Schritt zu thun? — — Fort mit Dir nach Paris und das bald, ſetze Dich großen Leuten an die Seite — aut Caesar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu ſehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren ſollen. Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt; da behandelt der Adel Leute von Genie mit der größten Herablaſſung, Hochſchätzung und Höflichkeit; da ſieht man eine ſchöne Lebensart, die ganz erſtaunlich abſticht gegen der Grobheit unſerer deutſchen Cavaliers und Damen, und da machſt Du Dich in franzöſiſcher Sprache feſt."

---

[11] Cecilia Davis, die jüngere Schweſter der berühmten Harmonicaſpielerin, begleitete dieſe auf ihren Reiſen. Während des Aufenthalts in Wien wohnte ſie in demſelben Hauſe mit Haſſe und genoß deſſen Unterricht (Burney Reiſe II S. 203 f.). Sie trat im Jahre 1771 in Neapel auf und dort müßte die von Leop. Mozart erzählte Begebenheit vorgefallen ſein. In den nächſten Jahren rivaliſirte ſie in London glücklich ſelbſt mit der Gabrielli (Busby Geſch. der Muſik II S. 402 ff.); ſpäter trat ſie auch in Florenz auf — man nannte ſie l'Inglesina — kehrte 1784 nach London zurück und trat von der Bühne ab.

„Was die Geſellſchaft mit Wendling u. ſ. w. betrifft, haſt Du ſie gar nicht nöthig. Du haſt ſie längſt gekannt, und hat es Deine Mama nicht eingeſehen, waret Ihr beyde blind? Nein, ich weiß, wie es ſein wird. Du warſt dafür eingenommen und ſie durfte es nicht wagen, Dir zu wiederſprechen. Ich bin böſe, daß es Euch beiden an Vertrauen und der Aufrichtigkeit fehlt, mir Alles umſtändlich und redlich zu berichten; Ihr machtet es mir mit dem Churfürſten ebenſo und am Ende mußte doch Alles herauskommen. Ihr wolltet mir Verdruß erſparen und am Ende ſchüttet Ihr mir eine ganze Lauge von Verdrießlichkeiten auf einmal über den Kopf herab, die mich faſt ums Leben bringen. Ihr wißt und habt 1000 Proben, daß mir der gütige Gott eine geſunde Vernunft gegeben, daß mir der Kopf noch am rechten Orte ſteht, und daß ich in den verwirrteſten Sachen oft einen Ausweg gefunden und eine Menge Sache vorausgeſehen und errathen: was hielt Euch denn ab mich um Rath zu fragen und allztit nach meinem Willen zu thun? Mein Sohn, Du haſt mich mehr als Deinen aufrichtigen Freund, als einen ſcharfen Vater anzuſehen — denke nach, ob ich Dich nicht allzeit freundſchaftlich behandelt und wie ein Diener ſeinen Herrn bedient, auch Dir alle mögliche Unterhaltung verſchafft, und zu allem ehrlichen und wohlanſtändigen Vergnügen, oft mit meiner eigenen größten Unbequemlichkeit geholfen habe?" — —

---

[12] Hummel war Muſikverleger in Amſterdam und derjenige, der für fremde Künſtler gegen gute Speſen Alles beſorgte, was zu einer guten Aufnahme beim Publicum erforderlich ſchien.

[13] „Friedrich Schwindel", berichtet Gerber „ein ſehr angenehmer und beliebter jetzt lebender Componiſt, aber unſtät und flüchtig und nicht länger an einem Orte, als er ſeinem Hang zum Vergnügen daſelbſt genugthun kann." Er hielt ſich um 1770 im Haag auf, ging dann nach Genf, von da nach Mühlhauſen, Lauſanne und ſtarb 1786 in Karlsruhe.

[14] Franceſco Zappa, ein Violoncelliſt, der auf Concerte reiſte.

[15] Pasquale Ricci geb. in Como 1723, hielt ſich lange auf Reiſen auf, und mochte wohl während dieſer Zeit Leop. Mozart bekannt geworden ſein; er lebte dann in Paris und zuletzt wieder in Como.

XIV.

Ich ſtelle hier die Briefe, welche den Tod der Mutter betreffen, vollſtändig zuſammen, ſo weit ſie dieſen angehen; ſie ſind ſo charakteriſtiſch für Vater und Sohn und das ganze Familienleben daß ſie nicht fehlen dürfen. Der Brief an Bullinger, in welchem er dieſem die Trauerbotſchaft ſchreibt, damit dieſer ſie dem Vater zur geeigneten Zeit mittheile, lautet wie folgt.

1.

Paris, ce 3 Juillet 1778.

„Allerbeſter Freund! (für Sie ganz allein.)

Trauern Sie mit mir, mein Freund! — Dieß war der traurigſte Tag in meinem Leben — das ſchreibe ich um zwey Uhr Nachts — ich muß es Ihnen doch ſagen, meine Mutter, meine liebe Mutter iſt nicht mehr! — Gott hat ſie zu ſich berufen — er wollte ſie haben, das ſah ich klar — mithin habe ich mich in Willen Gottes gegeben. — Er hat ſie mir gegeben, er konnte ſie mir auch nehmen. Stellen Sie ſich nur alle meine Unruhe, Angſt und Sorgen vor, die ich dieſe vierzehn Tage ausgeſtanden habe. — Sie ſtarb, ohne daß ſie etwas von ſich wußte — löſchte aus wie ein Licht. Sie hat drey Täge vorher gebeichtet, iſt communicirt worden und hat die heilige Oelung empfangen. — Die letzten drey Täge aber phantaſirte ſie beſtändig, und heut aber um 5 Uhr 21 Minuten griff ſie in Zügen, verlor alſo gleich dabey alle Empfindung und alle Sinne — ich drückte ihr die Hand, redete ſie an — ſie ſahe mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand Nichts — ſo lag ſie, bis ſie verſchied, nämlich in fünf Stunden, um 10 Uhr 21 Minuten Abends — es war Niemand dabey, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Herr Haina und die Wächterin. — Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute ohnmöglich ſchreiben — ich bin der Meynung, daß ſie hat ſterben müſſen — Gott hat es ſo haben wollen. Ich bitte Sie unterdeſſen um Nichts, als um das Freundſtück, daß Sie meinen armen Vater ganz ſachte zu dieſer traurigen Nachricht zubereiten — ich habe ihm mit der nämlichen Poſt geſchrieben — aber nur, daß ſie ſchwer krank iſt — warte dann nur auf eine Antwort, damit ich mich darnach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Muth! — Mein Freund! — Ich bin nicht itzt, ſondern ſchon lange her getröſtet! — ich habe aus beſonderer Gnade Gottes Alles mit Standhaftigkeit und Gelaſſenheit übertragen. Wie es ſo gefährlich wurde, ſo bat ich Gott nur um zwey Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbſtunde für meine Mutter, und dann für mich um Stärke und Muth — und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwey Gnaden im größten Maaße verliehen. Ich bitte Sie alſo, beſter Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, ſprechen Sie ihm Muth zu, daß er es ſich nicht gar zu ſchwer und hart nimmt, wenn er das Aergſte erſt hören wird. Meine Schweſter empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen — gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie — ſagen Sie ihnen noch nicht, daß ſie todt iſt, ſondern präpariren Sie ſie nur ſo dazu — thun Sie, was Sie wollen, — wenden Sie Alles an — machen Sie nur, daß ich ruhig ſeyn kann — und daß ich nicht etwa ein anderes Unglück noch zu erwarten habe. — Erhalten Sie mir meinen lieben Vater, und meine liebe Schweſter. Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie — Adieu, ich bin

Dero
gehorſamſter, dankbarſter Diener
Wolfgang Amadé Mozart.“

„Aus Fürſorg:

Rue du gros chenet, vis-à-vis celle du croissant
à l'hôtel des quatre fils aimont.«

Zu gleicher Zeit ſchrieb er an ſeinen Vater folgenden Brief um ihn vorzubereiten.

2.

Paris, den 3. July 1778.

„Ich habe Ihnen eine ſehr unangenehme und traurige Nachricht zu geben, die auch Urſach iſt, daß ich auf Ihren letzten, vom 11ten Juny datirten Brief nicht eher habe antworten können. Meine liebe Mutter iſt ſehr krank — ſie hat ſich, wie ſie es gewohnt war, Ader gelaſſen, und es war auch ſehr nothwendig; es war ihr auch ganz gut darauf. Doch einige Täge darnach klagte ſie — Froſt und auch gleich Hitze, — bekam den Durchfall, Kopfwehe, anfangs brauchten wir nur unſere Hausmittel, antiſpasmodiſch Pulver; wir hätten auch gern das ſchwarze gebraucht, es mangelte uns aber, und wir konnten es hier nicht bekommen, es iſt auch unter dem Namen pulvis epilepticus nicht bekannt. — Weil es aber immer ärger wurde, ſie hart reden konnte, das Gehör verlor, ſo daß man ſchreyen mußte, — ſo ſchickte der Baron Grimm ſeinen Doctor her. — Sie iſt ſehr ſchwach, hat noch Hitzen und phantaſirt, — man giebt mir Hoffnung; ich habe aber nicht viel — ich bin nun ſchon lange Tag und Nacht zwiſchen Furcht und Hoffnung — ich habe mich aber ganz in Willen Gottes gegeben — und hoffe, Sie und meine liebe Schweſter werden es auch thun. Was iſt denn ſonſt für ein Mittel, um ruhig zu ſeyn? — ruhiger, ſage ich, denn ganz kann man es nicht ſeyn. — Ich bin getröſtet, es mag ausfallen, wie es will, — weil ich weiß, daß es Gott, der Alles (wenn es uns noch ſo quer vorkömmt) zu unſerm Beſten anordnet, ſo haben will; denn ich glaube (und dieſes laſſe ich mir nicht ausreden), daß kein Doctor, kein Menſch, kein Unglück, kein Zufall einem Menſchen das Leben weder geben noch nehmen kann, ſondern Gott allein — das ſind nur die Inſtrumenten, deren er ſich meiſtentheils bedient — und auch nicht allezeit. — Wir ſehen ja, daß Leute umſinken, umfallen und todt ſind. Wenn einmal die Zeit da iſt, ſo nutzen alle Mittel nichts, ſie befördern eher den Tod als daß ſie ihn verhindern — wir haben es ja am ſeligen Freund Heiner geſehen. Ich ſage deſſentwegen nicht, daß meine Mutter ſterben wird und ſterben muß, daß alle Hoffnung verloren ſey — ſie kann friſch und geſund werden, aber nur wenn Gott will. — Ich mache mir, nachdem ich aus allen meinen Kräften um die Geſundheit und das Leben meiner lieben Mutter zu meinem Gott gebeten habe, gern ſolche Gedanken und Tröſtungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getröſt finde, — denn Sie werden ſich leicht vorſtellen, daß ich dieß brauche! — Nun etwas Anderes. Verlaſſen wir dieſe traurigen Gedanken, hoffen wir, aber nicht zu viel, haben wir unſer Vertrauen auf Gott, und tröſten wir uns mit dieſem Gedanken, daß Alles gut geht, wenn es nach dem Willen des Allmächtigen geht, indem er am beſten weiß, was uns Allen ſowohl zu unſerm zeitlichen als ewigen Glück und Heil erſprießlich und nutzbar iſt.“

Mit richtigem Tact berichtet er dann ſeinem Vater von ſeinen neueſten Erlebniſſen und dem Stand ſeiner Angelegenheiten — von dieſen Nachrichten iſt im Text Gebrauch gemacht — um ihn zu beſchäftigen und ſeinen Gedanken eine beſtimmte Richtung zu geben, die ihn von dem ſchweren Verluſt etwas abziehen konnte. Er wußte wohl, daß ſein Vater mit um ſo größerer Lebhaftigkeit nun an ihn und ſeine Lage denken würde. Zum Schluß kehren ſeine Betrachtungen wieder zu der ernſten Veranlaſſung ſeines Briefes zurück.

„Nun leben Sie recht wohl“, ſchreibt er, „haben Sie Sorge auf Ihre Geſundheit, verlaſſen Sie ſich auf Gott, da müſſen Sie ja Troſt finden. Meine liebe Mutter iſt in den Händen des Allmächtigen, will er ſie uns noch ſchenken, ſo werden wir ihm für dieſe Gnade danken; will er ſie aber zu ſich nehmen, ſo nützet all' unſer Aengſten, Sorgen, Verzweifeln nichts, — geben wir uns lieber ſtandhaft in ſeinen göttlichen Willen, mit gänzlicher Ueberzeugung, daß es zu unſerm Nutzen ſeyn wird, weil er nichts ohne Urſache thut.“

Der Brief des Vaters war bereits angefangen, als er Wolfgangs vorbereitenden Brief erhielt und dann von Bullinger die ganze Wahrheit erfuhr; ſein Schreiben läßt uns einen tiefen Blick in ſein Gemüth thun.

3.

„Mein liebes Weib, und mein lieber Sohn!

Um Deinen Namenstag, mein liebes Weib, nicht zu verfehlen, ſchreibe ich unter heutigem Dato, wo der Brief ſicher noch einige Tage vorher eintreffen muß. Ich wünſche Dir Million Glück, ſolchen abermals erlebt zu haben, und bitte den allmächtigen Gott, daß er Dich dieſen Tag noch viele Jahre geſund und, ſo viel es auf dieſem veränderlichen Welt-Theater möglich, auch vergnügt möge erleben laſſen. Ich bin vollkommen überzeugt, daß Dir zu Deinem wahren Vergnügen Dein Mann und Deine Tochter mangelt. Gott wird nach ſeinem ohnerforſchlichen Rathſchluſſe und heiligſter Vorſehung Alles zu unſerm Beſten anwenden. Hätteſt Du wohl vor einem Jahre geglaubt, daß Du Deinen kommenden Namenstag in Paris hinbringen würdeſt? — — So unglaublich es damals Manchem geſchienen hätte (obwohl uns eben nicht) — eben ſo möglich iſt es, daß wir mit der Hilfe Gottes eher, als wir es vermuthen, wieder Alle beyſammen ſind: denn dieſes allein iſt, was mir am Herzen liegt, — von Euch getrennt zu ſeyn — von Euch entfernt, und ſo weit entfernt zu leben; ſonſt ſind wir, Gott ſey gelobt, geſund! Wir Beyde küſſen Dich und den Wolfgang Millionen Mal, und bitten Euch hauptſächlich für die Erhaltung Eurer Geſundheit beſorgt zu ſeyn. —“

„Dieſes Vorherſtehende ſchrieb ich geſtern, den 12ten d. M. Heute Vormittags den 13ten, das iſt dieſen Augenblick vor 10 Uhr, erhalte ich Dein betrübtes Schreiben vom 3ten July. Du kannſt Dir leicht vorſtellen, wie uns Beyden um das Herz iſt. Wir weinten zuſammen, daß wir kaum den Brief leſen konnten, — und Deine Schweſter! — großer, barmherziger Gott! Dein allerheiligſter Wille geſchehe! Mein lieber Sohn! bey aller meiner immer möglichen Ergebung in den göttlichen Willen wirſt Du es doch ganz menſchlich und natürlich finden, daß ich durch Thränen faſt gehindert werde, zu ſchreiben. Was kann ich endlich für einen Schluß machen? — Keinen andern als: itzt, da ich dieſes ſchreibe, wird ſie vermuthlich todt — oder ſonſt muß ſie beſſer ſeyn, denn Du ſchreibſt den 3ten, und heute iſt ſchon der 13te. Du ſchreibſt, ſie befand ſich auf das Aderlaſſen gut; allein einige Tage hernach klagte ſie über Froſt und Hitze. Euer letzter Brief war vom 12ten Juny, und da ſchrieb ſie — geſtern habe ich mir Ader gelaſſen: das war alſo den 11ten Juny, und warum denn an einem Samstage — an einem Faſttage? — — — Sie wird wohl Fleiſch geſpeiſ't haben. Sie hat mit dem Aderlaſſen zu lange gewartet. Ich habe es ja erinnert, weil ich ſie kenne, daß ſie gern Alles von heute auf morgen verſchiebt, abſonderlich an einem fremden Orte, wo ſie ſich erſt um einen Chirurgen erkundigen muß. Nun iſt einmal die Sache ſo — und nicht mehr zu ändern. — Da ich mein vollkommenes Vertrauen in Deine kindliche Liebe ſetze, daß Du alle menſchenmögliche Sorgfalt für Deine gewiß gute Mutter getragen haſt, und, wenn Gott uns ſie noch ſchenket, immer tragen wirſt; für Deine gute Mutter, deren Augapfel Du warſt, und die Dich ganz außerordentlich geliebt hat, — die völlig ſtolz auf Dich war, und die (ich weiß mehr als Du) gänzlich in Dir gelebt hat. Sollte nun aber alles unſer Hoffen vergebens ſeyn! ſollten wir ſie verloren haben! — Großer Gott! ſo haſt Du Freunde nöthig, redliche Freunde! ſonſt kommſt Du um Deine Sachen, Begräbniß-Unköſten u. ſ. w. mein Gott! manche Dir ganz unbekannte Unköſten, wo man einen Fremden betrügt — übernimmt — hintergeht — in unnöthige Köſten bringt und ausſaugt, wenn man nicht redliche Freunde hat: Du kannſt es nicht verſtehen. Sollte nun dieſes Unglück vorgefallen ſeyn, ſo bitte Herrn Baron von Grimm, daß Du Deiner Mutter Sachen alle zu ihm in Verwahrung bringen darfſt, damit Du nicht auf gar ſo viel Sachen Achtung zu geben nothwendig haſt: oder verſperre Alles recht gut, denn wenn Du ganze Tage oft nicht zu Hauſe biſt, kann man ins Zimmer brechen und Dich ausrauben. Gott gebe, daß alle dieſe meine Vorſorge unnöthig iſt: an dieſer kennſt Du aber Deinen Vater. Mein liebes Weib! mein lieber Sohn! Da ſie einige Täge nach dem Aderlaß unpäßlich geworden, ſo muß ſie ſich ſchon ſeit dem 16ten oder 17ten Juny krank befinden. Ihr habt doch zu lange gewartet, — ſie hat halt geglaubt, es wird durch Ruhe im Bette, durch Diät, durch eigene Mittel beſſer werden; ich weiß, wie es geht, man hofft und ſchiebt von Heute auf Morgen: allein, mein lieber Wolfgang, das Laxiren bey Hitze erfordert augenblicklich einen Medicum, um zu wiſſen, ob man die Hitze benehmen oder noch laſſen muß, da die abkühlenden Mittel noch mehr Laxiren machen, und ſtillt man den Durchlauf zur unrechten Zeit, ſo geht die Materia peccans in einen Brand. — Gott, Dir ſey Alles überlaſſen!"

„Ich ſchrieb ihr meinen Glückwunſch am Anfange des Briefes, — und die Nannerl wollte mit ihrem Glückwunſche denſelben ſchließen. Allein ſie kann (wie Du Dir's leicht vorſtellen kannſt) keinen Buchſtaben ſchreiben, die Sache kommt eben jetzt, da ſie ſchreiben ſollte, — jeder Buchſtabe, den ſie hinſchreiben ſoll, treibt ihr einen Thränenguß in die Augen. Vertrete Du, ihr lieber Bruder, ihre Stelle — wenn Du, wie wir hoffen und wünſchen, noch vertreten kannſt."

„Doch nein! Du kannſt es nicht mehr. — Sie iſt dahin!

Du bemüheſt Dich zu ſehr, mich zu tröſten, das thut man nicht gar ſo eifrig, wenn man nicht durch den Verluſt aller menſchlichen Hoffnung, oder durch den Fall ſelbſt dazu ganz natürlich angetrieben wird.“ — —

„Dieſes ſchreibe ich um halb 4 Uhr Nachmittags. Ich weiß nun, daß meine liebe Frau im Himmel iſt. Ich ſchreibe es mit weinenden Augen, aber mit gänzlicher Ergebung in den göttlichen Willen! Da geſtern die Kirchweyhe bei der heil. Dreifaltigkeit war, ſo wurde unſer gewöhnliches Bölzelſchießen auf heute verſchoben. Ich konnte und wollte es wegen dem betrübten Briefe ſo ſpät nicht mehr abſagen laſſen. Wir äßen wenig, die Nannerl aber mußte, da ſie vor Tiſche ſtark geweint hatte, ſich erbrechen, bekam erſtaunliche Kopfſchmerz und legte ſich hernach ins Bett. Hr. Bullinger fand uns, wie alle die Uebrigen uns antrafen, in der betrübteſten Situation; ich gab ihm, ohne ein Wort zu ſagen, Deinen Brief zu leſen, und er verſtellte ſich trefflich, und fragte mich, was ich davon hielte. Ich antwortete ihm, daß ich feſt glaubte, mein liebes Weib ſey ſchon todt. Er ſagte, daß er in der That faſt eben dieſes vermuthe, und dann ſprach er mir Troſt ein, und ſagte mir als ein wahrer Freund alles dasjenige, was ich mir bereits ſchon ſelbſt geſagt hatte. Ich gab mir Mühe, mich aufzuräumen, mich bey der Ergebung in den allerheiligſten göttlichen Willen zu erhalten. Wir endigten unſer Schießen, Alles ging betrübt weg; Hr. Bullinger blieb bey mir, und fragte mich dann unvermerkt, was ich denn davon hielte, ob bey dieſen überſchriebenen Krankheitsumſtänden noch Hoffnung wäre. Ich antwortete ihm, daß ich glaubte, ſie wäre nicht nur jetzt todt, ſondern den Tag, da Dein Brief geſchrieben worden, ſchon geſtorben, daß ich mich in den Willen Gottes gebe und denken müſſe, daß ich zwey Kinder habe, die mich hoffentlich ſo lieben werden, als wie ich einzig für ſie lebe: daß ich es ſo gewiß glaube, daß ich ſogar Erinnerungen und Beſorgniſſe wegen der Folge ꝛc. an Dich geſchrieben habe. Auf dieſes ſagte er mir: ja, ſie iſt todt! und in dieſem Augenblicke fiel mir der Schleyer vom Geſicht, den mir dieſer ſchnelle Zufall vor die Augen hielt, der meine Vorausſehung verhinderte, da ich ſonſt geſchwind auf die Vermuthung verfallen wäre, Du würdeſt dem Hrn. Bullinger unter der Hand das Wahre geſchrieben haben, ſo bald ich Deinen Brief las. Dein Brief hatte mich aber wirklich dumm gemacht — ich war im erſten Augenblicke zu ſehr niedergeſchlagen, um etwas nachdenken zu können. Jetzt weiß ich nichts zu ſchreiben! Wegen meiner kannſt Du ruhig ſeyn, ich werde als ein Mann handeln. Denke nach, was Du für eine zärtlich liebende Mutter hatteſt — jetzt wirſt Du ihre Sorgen erſt einſehen — ſo wie Du bey reifen Jahren nach meinem Tode mich immer mehr lieben wirſt. — Liebſt Du mich — wie ich gar nicht zweifle — ſo trage Sorge für Deine Geſundheit, — an Deinem Leben hängt mein Leben — und der künftige Unterhalt Deiner ehrlich Dich von Herzen liebenden Schweſter. Daß es unbegreiflich empfindlich iſt, wenn der Tod eine gute glückliche Ehe zerreißt, das muß man erfahren, um es zu wiſſen. — Schreib' mir Alles umſtändlich, vielleicht hat man ihr zu wenig Blut gelaſſen? — Das Gewiſſeſte iſt, daß ſie ſich zu viel auf ſich ſelbſt getrauet, und den Doctor zu ſpät gerufen, unterdeſſen hat der Brand in intestinis überhand genommen. Sorge für Deine Geſundheit! mache uns nicht Alle unglücklich! Die Nannerl weiß noch nichts von Bullingers Briefe, ich habe ſie aber ſchon ſo zubereitet, daß ſie glaubt, daß ihre beſte Mutter todt iſt. Schreibe mir bald — und Alles — wann ſie begraben worden — wohin? — Großer Gott! das Grab meines lieben Weibes muß ich in Paris ſuchen!“

Noch vorher hatte Wolfgang dem Vater einen Brief geſchrieben, um ihm, ſowie er ihn genau unterrichtet wußte, auch gleich Nachricht und Zuſpruch zu geben.

4.

Paris, ce 9 Juillet 1778.

»Monsieur mon très cher Père!

Ich hoffe, Sie werden bereitet ſeyn, eine der traurigſten und ſchmerzhafteſten Nachrichten mit Standhaftigkeit anzuhören. — Sie werden durch mein letztes Schreiben vom 3ten in die Lage geſetzt worden ſeyn, nichts Gutes hören zu dürfen. — Den nämlichen Tag, den 3ten, iſt meine Mutter Abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott ſelig entſchlafen; — als ich Ihnen aber ſchrieb, war ſie ſchon im Genuſſe der himmliſchen Freuden — Alles war ſchon vorbey — ich ſchrieb Ihnen in der Nacht — ich hoffe, Sie und meine liebe Schweſter werden mir dieſen kleinen und ſehr nothwendigen Betrug verzeihen — denn nachdem ich nach meinen Schmerzen und Traurigkeit auf die Ihrige ſchloß, ſo konnte ich es ohnmöglich über's Herz bringen, Sie ſogleich mit dieſer ſchröcklichen Nachricht zu überraſchen. — Nun hoffe ich aber, werden Sie ſich Beyde gefaßt gemacht haben, das Schlimmſte zu hören, und, nach allen natürlichen und nur gar zu billigenden Schmerzen und Weinen, endlich ſich in Willen Gottes zu geben, und ſeine unerforſchliche, unergründliche und allerweiſeſte Vorſehung anzubeten. — Sie werden ſich leicht vorſtellen können, was ich ausgeſtanden — was ich für Muth und Standhaftigkeit nothwendig hatte, um Alles ſo nach und nach immer ärger, immer ſchlimmer, mit Gelaſſenheit zu übertragen — und doch, der gütige Gott hat mir dieſe Gnade verliehen — ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint — was nützte es aber?— Ich mußte mich alſo tröſten. Machen Sie es auch ſo, mein lieber Vater und liebe Schweſter! — Weinen Sie, weinen Sie ſich recht aus — tröſten Sie ſich aber endlich — bedenken Sie, daß es der allmächtige Gott alſo hat haben wollen — und was wollen wir wider ihn machen?— Wir wollen lieber beten, und ihm danken, daß es ſo gut abgelaufen iſt — denn ſie iſt ſehr glücklich geſtorben. — In jenen betrübten Umſtänden habe ich mich mit drey Sachen getröſtet, nämlich durch meine gänzliche, vertrauungsvolle Ergebung in den Willen Gottes — dann durch die Gegenwart ihres ſo leichten und ſchönen Tods, indem ich mir vorſtellte, wie ſie nun in einem Augenblicke ſo glücklich wird — wie viel glücklicher daß ſie nun iſt, als wir — ſo, daß ich mir gewünſcht hätte, in dieſem Augenblicke mit ihr zu reiſen — aus dieſem Wunſche und aus dieſer Begierde entwickelte ſich endlich mein dritter Troſt, nämlich, daß ſie nicht auf ewig für uns verloren iſt — daß wir ſie wiederſehen werden — vergnügter und glücklicher beyſammen ſeyn werden, als auf dieſer Welt. Nur die Zeit iſt uns unbekannt — das macht mir aber gar nicht bang — wann Gott will — dann will ich auch. — Nun, der göttliche, allerheiligſte Wille iſt vollbracht — beten wir alſo ein andächtiges Vater unſer für ihre Seele — und ſchreiten wir zu andern Sachen : es hat Alles ſeine Zeit. — Ich ſchreibe dieſes im Hauſe der Madame d'Epinay und des Mons. Bar. de Grimm, wo ich nun logire, ein hübſches Zimmerl mit einer ſehr angenehmen Ausſicht habe, — und, wie es nur immer mein Zuſtand zuläßt, vergnügt bin. — Eine große Hülfe zu meiner möglichen Zufriedenheit wird ſeyn, wenn ich hören werde, daß mein lieber Vater und meine liebe Schweſter ſich mit Gelaſſenheit und Standhaftigkeit gänzlich in Willen des Herrn geben, — ſich ihm von ganzem Herzen vertrauen, in der feſten Ueberzeugung, daß er Alles zu unſerm Beſten anordnet. — Allerliebſter Vater! — ſchonen Sie ſich! — Liebſte Schweſter! — ſchone Dich, — Du haſt noch nichts von dem guten Herzen Deines Bruders genoſſen — weil er es noch nicht im Stande war. — Meine liebſte Beyde! — habt Sorge auf Eure Geſundheit — denket, daß Ihr einen Sohn habt — einen Bruder — der all ſeine Kräfte anwendet, um Euch glücklich zu machen — wohl wiſſend, daß Ihr ihm auch einſtens ſeinen Wunſch und ſein Vergnügen — welches ihm gewiß Ehre macht, nicht verſagen, und auch Alles anwenden werdet, um ihn glücklich zu ſehen. — O dann wollen wir ſo ruhig, ſo ehrlich, ſo vergnügt (wie es nur immer auf dieſer Welt möglich iſt) leben — und endlich, wenn Gott will, dort wieder zuſammen kommen, wofür wir beſtimmt und erſchaffen ſind.“ —

Auch diesmal verſäumt er nicht dem Vater ausführliche Nachricht von ſeinen Umſtänden zu geben und ſchließt dann: „Mr. Grimm wird Ihnen mit nächſten ſelbſt ſchreiben. Er und die Madame d'Epinay laſſen ſich Ihnen Beyden empfehlen und von Herzen condoliren — hoffen aber, Sie werden ſich in einer Sache, die nicht zu ändern iſt, zu faſſen wiſſen. Tröſten Sie ſich und beten Sie brav, dieß iſt das einzige Mittel, was uns übrig bleibt. — Ich wollte Sie wohl gebeten haben, eine heil. Meſſe in Maria Plain und zu Loretto leſen zu laſſen — ich habe es hier auch gethan.“

Später giebt er dann noch ſeinem Vater auf deſſen Wunſch eine ausführliche Krankheitsgeſchichte, die mitzutheilen unnöthig erſcheint.

XV.

Da es für die richtige Würdigung dieſer Compoſitionen nothwendig iſt den urſprünglichen Text zu kennen[1], ſo theile ich denſelben hier mit.

1.

Zu Anfang des erſten Acts ſtellt die Bühne nach Geblers Vorſchrift „das Innere des Sonnentempels zu Heliopolis vor. Im Grunde ſieht man das goldene Bildniß der Sonne, dahinter angebrachte Lampen erleuchten es. Auf dem vor dem Sonnenbildniß ſtehenden Altar brennt ein Opferfeuer, in welches der Oberprieſter, von zween anderen Prieſtern umgeben, Weyhrauch ſtreut. Zur rechten Seite des Altars ſteht das Chor der Sonnenjungfrauen und dieſem gegenüber das Chor der Prieſter. Alle ſind weiß gekleidet. Auf dem Schleyer der Sonnenjungfrauen iſt die Abbildung der Sonne eingeſtickt zu ſehen. Bei Aufziehung des Vorhangs wird von beyden Chören eine Hymne zur Ehre der Gottheit wechſelsweiſe geſungen."

Beyde Chöre.

Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünſche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Prieſter.

Der muntern Jugend
Gieb Lenkſamkeit, Tugend,
Den Männern Muth!
Nach tapfern Thaten,
Weisheit zum Rathen,
Allen gieb Vaterlandsblut!

Beyde Chöre.

Erhöre die Wünſche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

---

[1] Dann erledigen ſich auch einige, übrigens nicht unbegründete Bedenken, welche bei der Beſprechung dieſer Hymnen A. M. Z. VII S. 162 f. 687 f. vorgebracht ſind.

Chor der Jungfrauen.
Egyptens Töchter
Sey'n ihrer Geſchlechter,
Der Gatten Zier!
Vergnügt, im Stillen
Pflicht zu erfüllen;
Blühend und jahrvoll wie wir!

Beyde Chöre.
Erhöre die Wünſche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Chor der Prieſter.
Gekrönt vom Siege,
Schreck' Thamos im Kriege
Der Feinde Reich!

Chor der Jungfrauen.
Für uns durch Triebe
Sorgender Liebe
König und Vater zugleich!

Beyde Chöre.
Schon weichet dir, Sonne! des Lichtes Feindin, die Nacht,
Schon wird von Egypten dir neues Opfer gebracht:
Erhöre die Wünſche! dein ewig dauernder Lauf
Führ' heitere Tage zu Thamos Völkern herauf!

Dieſem Chor iſt ſpäter in Wien, wahrſcheinlich für eins der Faſtenconcerte Mozarts[2], ein lateiniſcher Text untergelegt: Splendente te, Deus, discussa tristis est nox, der nicht allein den Noten, namentlich was den Rhythmus angeht, ſorgfältig angepaßt iſt, ſondern auch mit Geſchicklichkeit ſelbſt in Einzelheiten ſich dem urſprünglichen Ausdruck anſchließt. Beides kann man dem deutſchen Text „Preis Dir Gottheit! durch alle Himmel tönt dein Ruhm“ nicht nachrühmen. Die Worte ſind ganz allgemein gehalten ohne irgend eine beſtimmte Färbung und der Muſik ſo ungeſchickt angepaßt, daß der Rhythmus vielfach dadurch geſtört wird[3].

---

[2]) In Mozarts Nachlaß iſt eine Abſchrift dieſes und des dritten Chors mit untergelegtem lateiniſchen Text vorgefunden.

[3]) Dieſer Chor iſt in Partitur als Hymne I mit deutſchem und lateiniſchem Text Leipzig bei Breitkopf & Härtel erſchienen. Der Abdruck iſt im Ganzen genau; das urſprüngliche Tempo iſt Maestoso (nicht Allegro maestoso); was als Solo angegeben iſt, iſt im Original nicht ſo bezeichnet.

2.

Zu Anfang des letzten Aufzuges iſt dieſelbe Ceremonie im Tempel, nur ſind auch die Großen des Reiches, Krieger und Volk zugegen. Mit der Hymne wird die Handlung eröffnet.

Beyde Chöre.

Gottheit über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend ohne je zu fallen,
Sey's das erſte Reich aus allen,
Nur ihm ſelbſt an Größe gleich!

Chor der Prieſter.

Von des Mittags heißem Sande
Bis zum fernen Meeresſtrande
Wölkt ſich Opferrauch empor.
Früh ſchon tönen unſre Lieder,
Hymnen bringt der Abend wieder,
Nie verſtummet unſer Chor.

Chor der Jungfrauen.

Wie in weiter Tempel Hallen
Unter der Trompeten Schallen
Sanfter Flöten Zauberklang:
So mengt ſich, Oſiris Söhne!
Unſer Lied in eure Töne,
Senne! dir ein Lobgeſang.

Ein Prieſter.

Was der Mund des Fürſten ſchwöret,

Eine Jungfrau.

Was von ſeinem Volk er höret,

Zuſammen.

Sei zu beyder Wohl der Grund!

Prieſter.

Er uns hold,

Jungfrau.

Treu wir dem Throne;

Prieſter.

Vaterſorgen,

Jungfrau.

Lieb' zum Lohne;

Zuſammen.
Iſt der wechſelvolle Bund.

Beyde Chöre.
Gottheit, über alle mächtig!
Immer neu und immer prächtig!
Dich verehrt Egyptens Reich.
Steigend, ohne je zu fallen,
Sey's das erſte Reich aus allen,
Nur ihm ſelbſt an Größe gleich!

„Nach abgeſungener Hymne dauert eine ſanfte, wenig Laut machende Muſik fort; unter dieſer tritt Sethos zum Altar, zündet das Opferfeuer an und wirft zu dreymalen Weyhrauch hinein; die Muſik ſchweigt."

Dieſer Hymne hat Mozart ſoviel ich weiß keinen lateiniſchen Text unterlegen laſſen; ſie wurde zuerſt bekannt mit einem nur an einzelnen Stellen um die ägyptiſchen Beziehungen herauszubringen geänderten Text[4]. Dann wurde ihr ein neuer Text untergelegt: „Gottheit! dir ſei Preis und Ehre!", welcher den Noten etwas beſſer angepaßt iſt, übrigens ſich auch in allgemeinen Redensarten bewegt[5].

3.

Die Schlußworte, welche in Salzburg hinzugefügt ſind, lauten:

Der Oberprieſter.
Ihr Kinder des Staubes erzittert und bebet,
Bevor ihr euch wider die Gottheit erhebet!
Rächender Donner vertheidiget ſie
Wider des Frevlers vergebene Müh'!

---

[4] Hymne **Gottheit über alle mächtig** mit Begleitung des Claviers von W. A. Mozart. Leipzig Breitkopf & Härtel.

[5] Die Partitur iſt als Hymne III erſchienen Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Der Abdruck iſt meiſtens genau; die Bezifferung des Fondamento iſt zugeſetzt. Auch hier iſt im Original keine Bezeichnung der Soloſtellen, doch läßt ſowohl die Bravurſtelle S. 20, als die ausdrückliche Angabe Geblers kaum zweifeln, daß die Bemerkung nur von Mozart vergeſſen ſei. Der Schluß iſt verändert von S. 43 Takt 6 an. Im Original folgt nach weiteren zwei Takten die zu einem Halt führen, ein ſanftes Moderato von 17 Takten das mit einem Calando pp ſchließt. Davon ſind vier Takte vor dem Schluß S. 43 Takt 7 eingereiht, dann folgen die beiden vorher ausgelaſſenen Takte um mit einigen vollen Accorden ff ſchließen zu können. Zu ſolchen Aenderungen hielt man ſich ohne Weiteres berechtigt.

Chor.

Wir Kinder des Staubes erzittern und beben
Und neigen die Häupter zur Erd';
Den Göttern zu frohnen ſei unſer Beſtreben
Was immer ihr Rathſchluß begehrt.

Höchſte Gottheit, milde Sonne,
Hör' Egyptens frommes Flehn!
Schütz' des Königs neue Krone,
Laß ſie immer aufrecht ſtehn.

Dieſer Hymne hat wiederum Mozart den lateiniſchen Text: Ne pulvis et cinis superbe te geras unterlegen laſſen, der ebenfalls mit Geſchick gemacht iſt, nur daß im letzten Satz eine Disharmonie bleibt, die freilich unvermeidlich iſt, wenn man einen kirchlichen Text unterlegt. Die deutſchen Worte: „Ob fürchterlich tobend ſich Stürme erheben“ verfehlen ſogar den Sinn des Textes und haben noch dazu ſtarke Veränderungen in den Noten veranlaßt, ohne an ſich von irgend welcher Bedeutung zu ſein [6].

---

[6] Die Partitur iſt unter dem Titel Motette II in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erſchienen. Willkührlich zugeſetzt iſt die Bezifferung des Fondamento; ausgelaſſen iſt die Angabe pizzicato für den Baß Takt 1—7; für alle Saiteninſtrumente S. 10 Takt 6, S. 11 Takt 1; für die Bratſche S. 14 Takt 5 bis S. 15 Takt 6 und S. 24 Takt 7 bis S. 26 Takt 2.

XVI.

1.

Die Verhandlungen über die Textesänderungen im Idomeneo, welche durch den Vater mit Varesco gepflogen wurden, ſind ſo lehrreich für Mozarts Weiſe, ſowohl für die Leichtigkeit, mit welcher er den obwaltenden Umſtänden gerecht wurde, als für die bewußte Klarheit, womit er auch das Detail behandelte, daß die betreffenden Stellen der Correſpondenz in überſichtlicher Ordnung eine Mittheilung verdienen.

„Wegen dem Buch“ ſchreibt Mozart gleich nach ſeiner Ankunft (8. Nov. 1780) „ſagt der Graf, iſt es nicht nöthig, daß der Abbate Varesco es nochmal ſchreibe und hieher ſchicke, weil es hier gedruckt wird. Ich meinte aber, er ſollte es gleich zuſammenſchreiben, und aber die kleinen Noten dabey nicht vergeſſen, und es ſobald möglich ſammt dem Argument hieher ſchicken. Die Namen der ſingenden Perſonen betreffend iſt es das unnöthigſte; das kann wohl am leichteſten hier geſchehen. Es werden ſo da und dort kleine Veränderungen vorgenommen werden, die Recitativ etwas abgekürzt; doch wird Alles gedruckt ſeyn.“

Der Vater folgt dieſem Wink und antwortet, indem er das Buch überſchickt: „Hier kommen die drei Akt zum Druck geſchrieben. Was wegen den Namen der recitirenden Perſonen, der Erfindung des Ballets, der Ballet-Muſik u. ſ. w. hinzuzuſetzen iſt, iſt Platz gelaſſen. Was vor jeder großen Scen-Veränderung hineingeſchrieben iſt, wird (wenn Hr. Quaglio es in etwas abgeändert hätte) leicht im Buch zu verändern ſein. — So wird z. B. im Atto primo Scena VIII da es heißt: Nettuno esce etc. und Nel fondo della prospettiva si vede Idomeneo che si sforza arrampicarsi sopra quei dirupi etc., da ſage ich wird man die Nachricht und Erklärung dieſer Scene ſo einrichten müſſen, wie man ſie vorzuſtellen gedenket. Das iſt, ob Idomeneo im Schiff verbleibet, oder ob er zwar nicht Schiffbruch leidet, doch wegen der anſcheinenden Gefahr mit ſeinen Leuten die Schiffe verlaſſen und ſich auf die Felſen gerettet hat[1]. Kurz, es kommt darauf an, wie man's vorſtellt; es wird dem Hrn. Quaglio als einem geſchickten und erfahrnen Mann überlaſſen. Zertrümmerte Schiffe müſſen doch ſeyn, denn im Recitativ von Scena X ſagt Idamante: vedo fra quegl' avanzi di fracassate navi su quel lido sconosciuto guerrier.“

Schon in dem erſten Brief aus München wünſchte Mozart auch im Text ſelbſt eine Veränderung. „Ich habe nun“ ſchreibt er „eine Bitte an Herrn Abbate: die Aria der Ilia im 2ten Akt und 2ten Scene möchte ich für das, was ich ſie brauche, ein wenig verändert haben. — Se il padre perdei, in te lo ritrovo: dieſe Strophe könnte nicht beſſer ſeyn. Nun aber kömmt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich ſchien, — nämlich das Aparte-Reden. Im Dialogue ſind dieſe Sachen ganz natürlich, man ſagt geſchwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es üble Wirkung; und wenn auch dieſes nicht wäre, ſo wünſchte ich mir da eine Arie (der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt, denn der iſt charmant), eine ganz natürlich fortfließende Aria, wo ich, nicht ſo ſehr an die Worte gebunden, nur ſo ganz leicht auch fortſchreiben kann: denn wir haben uns verabredet, hier eine Aria Andantino mit vier concertirenden Blas-Inſtrumenten anzubringen, nemlich auf eine Flaute, eine Oboe, ein Horn und ein Fagott, und bitte, daß ich ſie ſo bald als möglich bekomme.“ — Umgehends (11. Nov. 1780) ſchickte ihm der Vater eine neue Arie; „mir ſcheint, es wird recht ſein, wo nicht — nur geſchwind geſchrieben!“ Allein auch Wolfgang fand die Arie ſo ganz vortrefflich (15. Nov. 1780).

Weniger bereit zeigte ſich der Dichter auf den nächſten Wunſch einzugehen. Gegen den Schluß der Oper führte der Wettſtreit zwiſchen Ilia und Idamante urſprünglich zu einem Duett der Liebenden; da ſchrieb nun Mozart (13. Nov. 1780): „Das zweyte Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie ſehen wohl, wenn Sie die Scene überleſen, daß die Scene durch eine Aria oder Duetto matt und kalt wird, und für die andern Acteurs, die ſo hier ſtehen müſſen, ſehr génant iſt — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwiſchen Ilia und Idamante zu lange, und folglich ſeinen ganzen Werth verlieren.“ Darauf antwortet der Vater (18. Nov. 1780): „Wegen dem Duetto Deh soffri in pace o cara wollte Hr. Varesco lange nicht daran; allein ich überzeugte ihn. Nun haben Idamante und Ilia noch einen ganz kurzen Streit von etlichen Worten im Recitativ, welcher von einem unterirdiſchen Geräuſch ſo zu ſagen unterbrochen und der Ausſpruch durch eine unterirdiſche Stimme gehört wird, welche Stimme und ihre Begleitung rührend, ſchreckbar und außerordentlich ſeyn muß, das kann ein Meiſterſtück der Harmonie werden. — Dieſes Recitativ muß am Ende ſehr lebhaft recitirt werden, wo ſie zum Altar läuft, er aber ſie zurückhält, alsdann ſie ſich an den Prieſter ſelbſt mit allem Eyfer wendet, ſich auf die Knie wirft und ehe ihre Rede zu Ende gehet, unter den Worten A te sacro ministro .... der unterirdiſche Lärm ſie zu reden verhindert und Alles in Erſtaunen und Furcht ſetzt. Wenn's ordentlich Schlag auf Schlag geht, wird es eine große Wirkung auf die Zuſchauer machen, ſonderheitlich da die unterirdiſche Stimme darauf folgt.“ Mit dieſer Veränderung war Mozart wohl zufrieden bis auf die Faſſung des Orakels. „Sagen Sie mir,“ ſchreibt er (29. Nov. 1780) „finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdiſchen Stimme zu lang iſt? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie ſich das Theater vor, die Stimme muß ſchreckbar ſeyn, ſie muß eindringen, man muß glauben, es ſey wirklich ſo — wie kann ſie das bewirken, wenn die Rede zu lang iſt, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von deſſen Nichtigkeit überzeugt werden? Wäre im Hamlet die Rede des Geiſtes nicht ſo lang, ſie würde noch von beſſerer Wirkung ſeyn. — Dieſe Rede hier iſt auch ganz leicht abzukürzen, ſie gewinnt mehr dadurch, als ſie verliert.“ Als nicht gleich Antwort erfolgt, erinnert er (5. Dec. 1780): „Dann hatte ich auch geſchrieben daß mir (und auch Anderen) die unterirdiſche Rede, um daß ſie Effect macht, zu lang ſcheint — überlegen Sie es.“ Aber der Vater war ganz einverſtanden. „Du weißt,“ antwortet er (4. Dec. 1780) „daß ich auch die unterirdiſche Rede ſchon zu lang gefunden. Ich ſagte ihm meine ganze Meinung, und es wird nun ſo kurz werden, als es immer möglich iſt.“ Aber es war auch damit noch nicht genug geſchehen. „Der Orakelſpruch“ ſchreibt Wolfgang (18. Jan. 1781) „iſt auch noch viel zu lange — ich habe es abgekürzt; der Varesco braucht von dieſem Allen nichts zu wiſſen, denn gedruckt wird Alles wie es geſchrieben“[2].

---

[1] Es wurde dann ſchließlich ausgemacht daß Idomeneo nicht allein ans Ufer ſchwimmen, ſondern mit ſeinem Gefolge aus dem Schiff ſteigen ſolle, worauf ſich die Begleiter alsbald entfernen.

Gegen eine andere Kürzung hatte der Dichter nichts einzuwenden: „Fragen Sie Varesco,“ bat Mozart ſeinen Vater (24. Nov. 1780) „ob man bey dem Chor im zweyten Act Placido è il mar, nachdem nach der erſten Strophe der Elettra der Chor wiederholt worden, nicht aufhören kann? wenigſtens nach der zweyten — es wird doch gar zu lang!“ Da ihm der Vater antwortete (30. Nov. 1780): „Wegen dem Chor Placido magſt Du aufhören, wann Du willſt — nur NB. muß im Buch Alles gedruckt werden“: ſo hörte Mozart nach der erſten Strophe auf; im Textbuch ſind richtig vier Strophen gedruckt.

Ein andermal war ein Zuſatz wünſchenswerth. „Dem ehrlichen alten Panzacchi“ ſchreibt er (5. Dec. 1780) „muß man doch auch etwas zu Gute thun. Dieſer möchte nur um etwa ein Paar Verſe ſein Recitativ im dritten Act verlängert haben, welches wegen dem chiaroscuro und weil er ein guter Acteur iſt, von guter Wirkung ſeyn wird. Zum Beiſpiel nach den Worten sei la città del pianto e questa reggia quella del duol: einen kleinen Schimmer von Hoffnung — und dann! — ich Unſinniger! wohin verleitet mich mein Schmerz! — ah Creta tutta io vedo etc.!“[3] Am meiſten Noth machte ihm Raaff, der ſehr wähleriſch war und den Mozart auf alle Weiſe zufrieden zu ſtellen wünſchte. „Nun giebt es“ ſchreibt er (15. Nov. 1780) „noch eine Veränderung, an welcher Raaff Schuld iſt; er hat aber

---

[2] Componirt hat Mozart alle drei Orakelſprüche. In der gedruckten Partitur findet ſich der erſte urſprüngliche — wie er auch im Textbuch gedruckt iſt — und der letzte von Mozart auf ein Minimum reducirte. Die mittlere Compoſition, welche mir in jeder Hinſicht die wirkſamſte zu ſein ſcheint, iſt in ſeiner Handſchrift noch vorhanden.

[3] Varesco hat nach dieſen Andeutungen folgenden Zuſatz gemacht: Dunque è per noi dal cielo sbandita ogni pietà? — Chi sa? io spero ancora, che qualche Nume amico si plachi à tanto sangue; un Nume solo basta tutti à piegar; alla clemenza il rigor cederà.... ma ancor non scorgo qual ci miri pietoso.... Ah sordo è il cielo!

Recht, und hätte er nicht, ſo müßte man doch ſeinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war geſtern bey mir, ich hab ihm ſeine erſte Arie vorgeritten, und er war ſehr damit zufrieden. Nun, — der Mann iſt alt: in einer Aria, wie ſelbe im zweyten Akte: fuor del mar ho un mare in seno etc. kann er ſich dermalen nicht mehr zeigen; — alſo, weil er im dritten Akt ohnedieß keine Arie hat, wünſchte er ſich (weil ſeine im 1ſten Akte vermöge des Ausdruckes der Worte nicht cantabile genug ſeyn kann) nach ſeiner letzten Rede: o Creta fortunata! o me felice! anſtatt dem Quartetto eine hübſche Aria zu ſingen, und auf dieſe Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg, und der dritte Akt wird nun weit beſſern Effect machen[4]. Nun in der letzten Scene im zweyten Akte hat Idomeneo zwiſchen den Chören eine Aria oder vielmehr Art von Cavatina; hier wird es beſſer ſeyn, ein bloßes Recitativ zu machen, darunter die Inſtrumente gut arbeiten können. Denn in dieſer Scene, die, wegen der Action und der Gruppen, wie wir ſie kürzlich mit Le Grand verabredet haben, die ſchönſte der ganzen Oper ſeyn wird, wird ein ſolcher Lärm und Confuſion auf dem Theater ſeyn, daß eine Aria eine ſchlechte Figur auf dieſem Platze machen würde, und überdieß iſt das Donnerwetter, und das wird wohl wegen der Aria des Hrn. Raaff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwiſchen den Chören iſt ungleich beſſer“[5]. Varesco war denn auch gleich bereit das Recitativ und eine neue Arie zu ſchreiben. „Hier iſt die Veränderung von Abbate Varesco“ meldet der Vater (25. Nov. 1780). „Mir gefällt nicht recht, daß in der erſten Zeile die Worte ed era zur folgenden Zeile gehören, in der Aria für Hrn. Raaff. Freylich findet man es auch öfter beym Metaſtaſio — da kommts auf die Geſchicklichkeit des Componiſten an. Viele welſche Eſel machten die Melodie il cuor languiva ed era und dann erſt eine andere abgeſetzte Melodie auf gelida morte in petto.“ Noch weniger Gnade fand die Arie in München. „Die eingeſchickte Aria“ antwortet Wolfgang (1. Dec. 1780) „wünſchte Raaff wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. Das era iſt ihm auch nicht recht; und dann möchten wir hier eine ruhige, zufriedene Aria haben, wenn es auch nur ein Theil wäre — deſto beſſer; den zweyten muß man ſo allzeit in die Mitte nehmen, und der geht mir öfters im Wege um. Im Achille in Sciro von Metaſtaſio iſt ſo eine Aria auf dieſe Art

---

[4] Wir werden freilich mehr bedauern daß das Quartett nicht geſchrieben iſt.

[5] Die Cavatine iſt im gedruckten Textbuch ſchon durch das Recitativ erſetzt, welches ſich in der Partitur findet.

Or che mio figlio sei,
Sfido il destin nemico;
Sento degl' anni miei
Il peso alleggerir“[6].

Varesco ſchickte eine neue Arie ein — ſie iſt im Textbuch gedruckt —

Sazio è il destino al fine,
Mostrami lieto aspetto;
Spirto novello il petto
Vien mi a rinvigorir.
Tal serpe in frà le spine
Lascia le antiche spoglie,
E vinte l'aspre doglie
Torna a ringiovenir[7].

Aber Raaff war dadurch nicht zufrieden geſtellt. „Neulich“ ſchreibt Mozart (27. Dec. 1780) „war er ganz unwillig über das Wort in ſeiner letzten Aria rinvigorir und ringiovenir — beſonders vien mi a rinvigorir — fünf i — es iſt wahr, beim Schluß einer Aria iſt es ſehr unangenehm.“ Er konnte ſich auch nicht dabei beruhigen; im nächſten Brief (30. Dec. 1780) ſchrieb Mozart: „Nun bin ich wegen des Raaffs letzter Aria in einer Verlegenheit, woraus Sie mir helfen müſſen. Das rinvigorir und ringiovenir iſt dem Raaff unverdaulich und wegen dieſen zwey Wörtern iſt ihm ſchon die ganze Aria verhaßt. Es iſt wahr das mostra mi und vien mi iſt auch nicht gut, aber das Schlechteſte ſind ſchon

---

6) Metaſtaſio Achille in Sciro III sc. 7.

7) Zur Probe theile ich Schachtners Ueberſetzung mit:

Nur erſt nach ausgeprüften Leiden
Ertheilt die Fügung reife Freuden,
Der Geiſt und Muth, den ich verlor,
Steigt doppelt friſch in mir empor.
So laſſen auch die weiſen Schlangen
Die Haut geſtreift an Dörnern hangen,
Um ſich nach ſolcher blut'gen Pein
Verjüngt in neuer Tracht zu freun.

die zwey Endwörter — wo ich bey dem erſten rinvigorir um den Triller auf dem i zu vermeiden ihn auf dem o machen müßte. Nun hat Raaff im Natal di Giove (welches freylich ſehr bekannt iſt) eine zu dieſer Lage paſſende Aria gefunden — ich glaube, ſie iſt die Licenz-Aria davon[8]:

Bell' alme al ciel dilette
Ah' respirate ormai!
Già palpitaste assai,
È tempo di goder.
Creta non oda intorno,
Non vegga in sì bel giorno
Che accenti di contenti,
Che oggetti di piacer.

Und dieſe Arie ſoll ich ihm ſchreiben, — man kennt ſie nicht, ſagt er, und wir ſagen nichts. Er weiß halt daß es dem Hrn. Abbate nicht zuzumuthen iſt, dieſe Aria zum drittenmal zu ändern, und — wie ſie iſt, will er ſie doch nicht ſingen." Aber Varesco wollte lieber noch eine neue Arie ſchreiben, als eine fremde einlegen laſſen und verſprach ſie noch zur rechten Zeit nach München zu ſchicken. „Ich bin recht froh", ſchreibt Mozart (3. Jan. 1781) „daß ich die Aria für den Raaff bekom̄m; denn er hat absolument ſeine gegebene Aria wollen hineinſetzen laſſen — ich hätte es (NB. mit einem Raaff) nicht anders richten können, als daß Varesco ſeine Aria gedruckt geweſen wäre und Raaff ſeine aber geſungen worden wäre." Man ſieht an dieſem Beiſpiel, in welcher Weiſe die Sänger dem Dichter und Componiſten gegenüber ihre Rechte ausübten, und wie das Augenmerk dabei faſt nur auf Gegenſtände gerichtet war, welche die äußerliche Technik angehen; und doch ging hier Alles in aufrichtiger Freundſchaft zwiſchen Sänger und Componiſten her. Schließlich war alle dieſe Noth vergeblich geweſen, denn die am Ende approbirte Arie — ſie iſt in der Partitur gedruckt — wurde bei der Aufführung geſtrichen. Nach der Probe des dritten Acts fand man, wie Mozart berichtet (18. Jan. 1781) „die Poeſie darin gar zu lang, und folglich die Muſik auch (welches ich immer geſagt habe). Deswegen bleibt die Arie von Idamante Nò, la morte io non pavento weg, welche ohnedies ungeſchickt da iſt, worüber aber die Leute, die ſie in Muſik gehört haben, darüber ſeufzen — und die letzte Aria von Raaff auch, worüber man noch mehr ſeufzt. Allein man muß aus der Noth eine Tugend machen."

---

[8] Metaſtaſio Il natal di Giove sc. 8.

Bei dieſen Vorſchlägen hatte Wolfgang den Vater auf ſeiner Seite gehabt, gegen einen anderen erklärte ſich dieſer aber mit allem Nachdruck. Da Raaff ein ganz ſchlechter Schauſpieler und dal Prato ohne alle Bühnengewandtheit war, ſo war es Mozart für die längeren dialogiſchen Scenen, bei denen Alles auf die gute Action ankam, gleich anfangs bange geworden und ſeine Sorge wurde durch die Proben nur vermehrt. Daher ſchrieb er (19. Dec. 1780): „A propos! Die Scene zwiſchen Vater und Sohn im erſten Act, und die erſte Scene im zweyten Acte zwiſchen Idomeneo und Arbace ſind beyde zu lang; ſie ennuiren ganz gewiß. Beſonders, da in der erſten Beyde ſchlechte Acteurs ſind, und in der zweyten es einer iſt; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuſchauer ſchon ſelbſt mit Augen geſehen, iſt. Die Scenen werden gedruckt, wie ſie ſind. Nur wünſchte ich, daß der Herr Abbate mir anzeigen wolle, wie ſie abzukürzen ſind, und zwar auf das Kürzeſte, denn ſonſt muß ich es ſelbſt thun; denn ſo können die zwey Scenen nicht bleiben — in der Muſik, verſteht es ſich."

Hierauf entgegnet ihm nun der Vater[9]: „Du willſt abſolute zwey Recitative abgekürzt. Ich ließ den Varesco alſogleich holen, denn heut abends um 5 Uhr bekam ich Deinen Brief und morgen früh geht der Poſtwagen weg. Wir laſen es hin, wir laſen es her und beyde finden wir keine Gelegenheit es abzukürzen. Es iſt nach dem Franzöſiſchen, ſowie der Plan es verlangte, überſetzt. Ja, man ſehe im Plan nach, es wurde noch verlangt, man ſolle dies Recitativ ein bischen verlängern, damit ſie einander nicht ſo geſchwind erkennen möchten, und itzt will mans ins Lächerliche treiben, daß ſie einander nach etlichen Worten ſchon gleich erkennen ſollen. — Ich will erklären. Idamante muß doch ſagen warum er da iſt, ſieht den Fremden und bietet ihm ſeine Dienſte an. Idomeneo geht jetzt ſchon ſo nahe daß er von Schmerzen ſpricht und muß ihm doch dafür ein Gegencompliment machen, und dann Idamante ihm wird ſagen, daß er

---

[9] Von dieſem Brief lag mir nur eine Abſchrift ohne Datum vor, die ich bei Al. Fuchs fand.

Mitleid mit Verunglückten hat, weil er ſelbſt das Unglück erfahren. Des Idomeneo Antwort iſt eine nothwendige Frage. Nun erzählt Idamante das Unglück des Königs und Idomeneo macht durch die räthſelhaften Worte non più di questo! daß Idamante einen Schein der Hoffnung bekommt und fragt in Eyfer dimmi amico, dimmi dov'è? Dieſer Eyfer macht daß Idomeneo fragt: ma d'onde vien etc. Muß nicht hier Idamante ſich ſo erklären, daß er ſich als einen ſeines Vaters würdigen Sohn malt und die Verwunderung, Hochachtung und Begierde bei Idomeneo erregt zu erfahren, wer dieſer junge Menſch iſt, welches denn bey der Erkenntniß daß es ſein Sohn iſt die ganze Sache intereſſanter macht? — Will man nun aber par force etwas weglaſſen, ſo habe ich nachgedacht daß nach dem Recitativ des Idamante Che favelli? vive egli ancor? etc. welches ſchließet dove quel dolce aspetto vita mi rendera? Idomeneo. Ma d'onde nasce questa che per lui nutri tenerezza d'amor? dann gleich: Perchè qual tuo parlar si mi conturba? Idamante. E qual mi sento anch' io und dann ſo fort. Hier bleibt 1½ Seite in der gegenwärtig mitkommenden Abſchrift des Varesco p. 32 weg, nämlich die ſchöne Erzählung der Heldenthat, ſo anfängt Idamante. Potessi almeno etc., und da mags um 1 Minute kürzer werden, ja in punto um eine Minute. Großer Gewinn! Oder wollt Ihr den Vater und Sohn ſo zuſammenlaufen und ſich erkennen laſſen wie der verkleidete Arlequin und Brigella als Bediente in einem fremden Lande ſich finden und geſchwind kennen und umarmen? Gedenket daß dies eine der ſchönſten Scenen der Opera, ja die Hauptſcene iſt, von der die ganze Folge der Geſchichte abhängt. Dieſe Scene kann auch nicht leicht ermüden, weils im erſten Act iſt. — Im zweiten Act kann nichts wegbleiben als in der zweiten Rede des Idomeneo: Un sol consiglio or mi fa d'uopo. Ascolta. Tu sai quanto a Troiani fù il mio brando fatal. Arbace: Tutto m'è noto. Dann geht es fort und kann kein Wort mit geſunder Vernunft ausbleiben. Dieſes ganze Recitativ kann auch nicht lange dauern, weil viele Sachen darin ſind, die mit Eyfer und geſchwind müſſen recitirt werden, und da gewinnt ihr eine halbe Minute! Großer Gewinn! Dieſes Recitativ wird auch keine Seele ermüden, da es das erſte im zweiten Act iſt. Was allenfalls noch auszulaſſen wäre iſt wenn nach dem Recitativ des Arbace Male s'usurpa un re etc. gleich Idomeneo ſagt: Il voto è ingiusto. Da bliebe dann weg Idom. Intendo Arbace etc. und Arb. Modica mano etc. Ob es nun der Mühe lohnt wegen einer ſolchen Kleinigkeit, die 2½ Minuten höchſtens beträgt, eine Aenderung zu machen, weiß ich nicht, ſonderheitlich da dieſe Recitative an den Orten ſtehen, wo ſie Niemand ermüden können. Im erſten Act iſt alle Welt geduldig, und das erſte Recitativ im zweiten Act ermüdet keinen Menſchen. Mir iſts lächerlich; denn bey der Prob, wo das Aug nichts hat, iſts freylich gleich langweilig, aber im Theater, wo zwiſchen dem Theater ſelbſt und denen anweſenden Zuſchauern ſoviele Gegenſtände der Zerſtreuung ſind, geht ſo ein Recitativ weg, ohne daß mans bemerket. Das magſt Du in meinem Namen aller Welt ſagen. Sollte aber dem ohngeachtet ſo etwas ausgelaſſen werden, ſo bitte mir aus daß alles gedruckt wird. Hr. Varesco weiß von Allem nichts, was ich hier geſchrieben.“

So ausführlich ſchrieb der eifrige Mann „alles beym Licht mit Augengläſern“; und eigentlich hatte er Recht, das ſah auch Mozart wohl ein, aber er kannte ſeine Leute in München. „Wegen der zwey Scenen, die abgekürzt werden ſollen“, antwortet er (27. Dec. 1780) „iſt es nicht mein Vorſchlag, ſondern nur mein Conſentement; und warum ich ſogleich nämlicher Meynung war, iſt, weil Raaff und dal Prato das Recitativ ganz ohne Geiſt und Feuer ſo ganz monoton herabſingen — und die elendeſten Acteurs, die jemals die Bühne trug, ſind. Wegen der Unſchicklichkeit, Unnatürlichkeit und faſt Ohnmöglichkeit des Weglaſſens habe letzthin mich verflucht herumgebalgt mit dem Seeau. Genug, wenn Alles gedruckt iſt, welches er absolument nicht hat zugeben wollen, aber doch endlich, weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat“[10].

In anderen Fällen wußte Mozart ſich ſelbſt zu helfen. So ſchreibt er (3. Jan. 1781): „Freylich werden wir noch viele Beobachtungen im dritten Act auf dem Theater zu machen haben. Wie zum Beyſpiel Scena VI nach dem Arbace ſeiner Arie ſteht:

---

10) Bei der Compoſition der Scene im erſten Act, wie ſie jetzt in der Partitur vorliegt, ſind an zwei Stellen nicht ſehr erhebliche Kürzungen im Text vorgenommen, die mit Leop. Mozarts Vorſchlägen nicht ganz übereinſtimmen; in der erſten Scene des zweiten Acts iſt außer der von ihm angedeuteten Stelle noch eine bedeutend längere geſtrichen.

Idomeneo. Arbace etc. Wie kann dieſer gleich wieder da ſeyn?[11] Zum Glück daß er ganz wegbleiben kann — aber um das Sichere zu ſpielen habe eine etwas längere Introduction zu des Großprieſters Recitativ gemacht. — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgenden Scene ſteht: Idomeneo in ginocchione nel tempio. Das kann ſo ohnmöglich ſeyn, er muß mit ſeinem ganzen Gefolge kommen; da muß nun nothwendigerweiſe ein Marche ſeyn — da habe ich einen ganz ſimpeln Marſch auf 2 Violin Bratſche Baß und 2 Oboen gemacht, welcher a mezza voce geſpielt wird und worunter der König kommt und die Prieſter die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten; dann ſetzt ſich der König auf die Knie und fängt das Gebet an.“

Varescos Ehre war allerdings dadurch gewahrt daß Alles im Textbuch vollſtändig ſo gedruckt wurde, wie er es geſchrieben hatte; aber er — „der mitſammt ſeinem guten Einkommen voller Schulden war“ — glaubte, daß er für die vielen Veränderungen die er vorgenommen habe wohl auf eine Erhöhung des Honorars Anſpruch machen könne. Da mußte ihm denn Wolfgang antworten, er werde nur das erhalten, was mit ihm accordirt worden ſei, denn die Veränderungen habe er für den Componiſten und für ſeine eigene Ehre gemacht; er meinte auch, mit einem anderen Componiſten wäre Varesco ſchwerlich ſo gut ausgekommen. Dieſer mußte ſich alſo zufrieden geben, allein nun konnte „der hungerige, geldſüchtige Narr“ die Zeit nicht abwarten bis das Geld aus München kam, er überlief Leop. Mozart deßwegen ſo, daß dieſer ſeinem Sohn mit einem Kraftwort ſchrieb: Varesco mi a seccato i c—i!

2.

Es war Mozarts Wunſch als im Herbſt 1781 der Großfürſt Paul nach Wien kam bei den ihm zu Ehren gegebenen Feſtlichkeiten ſeinen Idomeneo in einer deutſchen Bearbeitung auf die Bühne zu bringen. „Der die Iphigenie in das Teutſche überſetzt hat“, ſchreibt er ſeinem Vater (12. Sept. 1781) „iſt ein vortrefflicher Poet, und dem hätte ich recht gern meine Oper von München zum Ueberſetzen gegeben. Die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fiſcher im Baß geſchrieben, und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und ſie mehr auf franzöſiſche Art eingerichtet. Die Bernasconi, Adamberger und Fiſcher hätten mit großem Vergnügen geſungen.“ Allein es war beſchloſſen worden Glucks Iphigenie und Alceſte aufzuführen; „und da ſie nun zwey Opern zu ſtudiren haben, und ſo mühſame Opern, ſo muß ich ſie entſchuldigen — und eine dritte Opera iſt ohnehin zu viel.“

---

[11] Es iſt inzwiſchen Verwandlung geweſen.

Es iſt ſehr zu bedauern daß dieſer Plan nicht zur Ausführung gekommen iſt, denn es wäre kein geringer Gewinn für unſere Oper geweſen, wenn Idomeneo in einer von Mozart vorgenommenen Bearbeitung, welche die Spuren des äußerlichen Einfluſſes der Sänger verwiſcht hätte, auf der Bühne feſten Fuß gefaßt hätte.

Im März des Jahrs 1786 wurde eine Aufführung des Idomeneo von einer Geſellſchaft vornehmer Dilettanten in Wien unternommen. Wir ſehen dies aus Mozarts thematiſchem Catalog, dem zufolge er zwei neue Nummern in dieſe Oper componirte, und daß Frau von Puffendorf die Ilia, Baron Pulini den Idamante gab[12]. Außerdem aber weiſt die Originalpartitur eine Anzahl von Veränderungen auf, welche von Mozart offenbar für dieſe Aufführung vorgenommen ſind und, wenn es auch zu keiner eigentlichen Bearbeitung gekommen iſt, doch von nicht geringem Intereſſe ſind.

Eine Hauptveränderung war es daß Idamante zu einer Tenorpartie gemacht wurde. In dem nachcomponirten Duett[13] iſt ſeine Stimme nicht allein unverkennbar in der Tenorlage dem Sopran gegenüber gehalten, ſondern auch im Tenorſchlüſſel geſchrieben[14]. Dies iſt nun allerdings in der ebenfalls nachcomponirten Arie des Idamante[15] nicht der Fall, hier wie in dem vorangehenden Recitativ iſt ſeine Partie im Sopranſchlüſſel geſchrieben; allein da ſie für denſelben Baron Pulini beſtimmt war, wie das Duett, ſo erledigt ſich die Frage ſchon dadurch und übrigens iſt auch die Lage und Behandlung der Singſtimme keineswegs dem entgegen. Der Gebrauch des Sopranſchlüſſels erklärt ſich dadurch daß er in der Oper ſelbſt fortwährend angewendet iſt, und findet auch in einem anderen Umſtand ſeine Beſtätigung. Wenn Idamante von einem Tenor geſungen werden ſollte, ſo mußten im Terzett (17) und Quartett (21) Veränderungen eintreten. Und dieſe hat Mozart auch vorgenommen und zwar in der einfachſten Art, indem er an denjenigen Stellen, wo die Stimme des Idamante von einem Tenor geſungen unter die des Idomeneo herabgehen, alſo die Harmonie verändern würde, dieſelbe eine Octave höher geſetzt hat. In der Regel ließ ſich dadurch das Gleichgewicht herſtellen, und nur ſelten trat der Fall ein, daß auch in der Stimme des Idomeneo etwas zu ändern war. In dem Terzett hat Mozart daher nur in der Partitur ſelbſt die Aenderungen übergeſchrieben; beim Quartett aber hat er alle vier Singſtimmen noch einmal auf einem beſondern Blatt abgeſchrieben und auch hier hat er der Bequemlichkeit halber die Partie des Idamante im Sopranſchlüſſel geſetzt. Ein weiterer Grund die Singſtimmen abzuſchreiben lag darin daß die Partien der Electra und Ilia in den Enſembleſätzen faſt durchgängig miteinander vertauſcht werden ſollten; der Grund konnte nur in der Individualität der Sängerinnen liegen[16].

---

[12] Giuſ. Ant. Bridi, Bankier in Roveredo, hatte ſich als junger Mann in Wien aufgehalten und war dort mit Mozart befreundet geworden; er war ebenfalls in dieſer Privataufführung des Idomeneo aufgetreten (A. M. Z. XXVI S. 92).

[13] Es iſt in der gedruckten Partitur als n. 20 A, im Original iſt es ſpäter an der paſſenden Stelle eingeheftet.

[14] Das Duett, in dem der Anfang des erſten erhalten blieb, iſt in einem Satze und obwohl einfach und in knapper Form ungleich inniger und charakteriſtiſcher.

Außerdem ſind erhebliche Abkürzungen, — beſonders auch im Dialog, der ſoviel es die Deutlichkeit irgend zuließ zuſammengeſchnitten iſt — und Veränderungen vorgenommen; die Partie des Arbace iſt ganz geſtrichen mit Ausnahme der Stellen im Recitativ, wo ſeine Theilnahme am Geſpräche durchaus nothwendig war, und dieſe ſind möglichſt beſchränkt. Danach ergiebt ſich der Verlauf der Oper folgendermaßen[17].

---

15) Das Original befindet ſich in der kön. Bibliothek zu Berlin.

16) Man ſieht auch aus der Art, wie die Partie der Electra zuſammengeſtrichen iſt, daß die Dame, welche dieſelbe übernommen hatte, nicht allzuſehr in Anſpruch genommen werden durfte.

17) Ein Mittel denſelben zu erkennen giebt der Umſtand an die Hand daß in den beiden erſten Acten die Nummern, welche beibehalten werden

Auf die erſte Scene der Ilia folgt nach einem kurzen Recitativ der Chor der Gefangenen (4), dann tritt Electra auf und es geht in Uebereinſtimmung mit der gedruckten Partitur fort bis Idomeneo ans Land getreten iſt. Das Recitativ deſſelben iſt ſehr abgekürzt, indem von S. 74 Takt 8 an ein kurzes begleitetes Recitativ eintritt, das in ſeine Arie (6) überleitet. Die Scene zwiſchen ihm und Idamante bleibt, deſſen Arie (8) aber iſt geſtrichen; auf den Schluß des Recitativs folgt unmittelbar der Marſch und Chor (9. 10). Den zweiten Act eröffnet anſtatt des Geſprächs zwiſchen Idomeneo und Arbace ein neu componirtes Recitativ der Ilia und Idamantes, an welches die gleichfalls nachcomponirte Arie deſſelben ſich anſchließt[18]. Nachdem Idamante abgegangen iſt, tritt Idomeneo auf, Ilia redet ihn an; auf das abgekürzte Recitativ folgt ihre Arie (12). Das begleitete Recitativ des Idomeneo iſt ohne Aenderung geblieben; allein in der darauf folgenden Arie (13) ſind alle Coloraturen herausgeſtrichen und ſtatt deren kurze Uebergänge gemacht[19], ſo daß die Arie nicht nur zweckmäßig abgekürzt iſt, ſondern durch die Be-

---

ſollten, mit Bleiſtift der neuen Reihenfolge gemäß beziffert worden ſind. Auch ſind die neueren Aenderungen meiſtens an der Handſchrift mit Sicherheit zu erkennen, ſo daß auch für den dritten Act die weſentlichen Punkte feſtſtehen.

[18] Die Arie iſt bekanntlich mit Begleitung einer obligaten Violine, welche nach Mozarts Angabe Graf Auguſt Hatzfeld ſpielte. Er war Domherr von Eichſtädt, ſpielte vortrefflich Violine, und ſtudirte unter Mozarts Leitung, mit welchem er ſehr befreundet war, deſſen Quartette ein. Er ſtarb in dem folgenden Jahr 1787 in Düſſel. erf (Cramer Magazin der Muſik II S. 1383).

Im December deſſelben Jahres 1786 componirte Mozart denſelben Text — das Recitativ von den Worten Ch'io mi scordi di te an — für Sgra. Storace mit obligatem Klavier, welches er ſelbſt ſpielte. Die Originalpartitur (André Verz. 84) hat die Ueberſchrift: Composto per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart. Vienna 26 di Decb. 1786; ſie iſt intereſſant, weil Mozart an zwei Stellen, wo ihm die Klavierbegleitung nicht genügte, Aenderungen vorgenommen hat, die für ſeinen richtigen Tact zeugen. Dieſe letztere Compoſition iſt nicht allein ungleich brillanter und weiter ausgeführt, wie es für eine einzelne Concertarie ſchicklich iſt, ſondern ſie iſt auch lebhafter und eigenthümlicher im Ausdruck der Empfindung.

[19] Die ſo geänderten Stellen ſind auf einem beſonderen Blatte geſchrieben und mit Buchſtaben verwieſen, welche ſich an den entſprechenden Stellen auch in der Partitur finden.

ſchränkung auf ihre weſentlichen Elemente eine ungleich beſſere Geſtalt gewonnen hat. Das nun folgende Recitativ der Electra, ihre Arie nebſt dem daran ſich anſchließenden Marſch ſind ganz geſtrichen, es folgt ſogleich der Chor (16); von da bleibt Alles bis zu Ende des Acts wie es gedruckt iſt. Der Anfang des dritten Acts iſt, abgeſehen davon, daß das neucomponirte Duett (20 A) an die Stelle des früheren getreten iſt, nicht geändert wie es ſcheint. Nach dem Quartett iſt das Recitativ nebſt der Arie des Arbace (22) ſicher ausgefallen, obgleich kein äußerer Beweis dafür vorliegt. Die dann folgenden Nummern, welche eine fortlaufende große Scene bilden ſind unverändert geblieben, nur das Gebet (26) iſt gekürzt; der ganze zweite Theil iſt fortgeſtrichen und S. 299 Tact 4 noch ausdrücklich Fine hinzugeſetzt. In dem was nun folgt ſind ohne Zweifel die Arien des Idamante (27) und Idomeneo (31), die ſchon bei der Aufführung in München fortbleiben mußten, ſowie das der letzteren voraufgehende Recitativ (30), auch ſpäter weggelaſſen und die Schlußſcene ſoweit abgekürzt als es der Handlung wegen zuläſſig war. Der beſte Beweis dafür iſt, daß auch die letzte Arie der Electra (29) geſtrichen iſt; das voraufgehende Recitativ hat vom drittletzten Tact an einen veränderten Schluß erhalten, ſo daß es in D-moll endigt; darauf folgte dann unmittelbar der Schlußchor (32).

Einige dieſer Aenderungen verdanken offenbar nur zufälligen Umſtänden bei der Aufführung in Wien ihre Entſtehung; übrigens verdienen dieſelben bei neuen Aufführungen der Oper gewiß Beachtung[20].

3.

Verſuche den Idomeneo wieder auf die Bühne zu bringen ſind mehrfach gemacht worden, zuerſt im Jahr 1802, ſoviel mir bekannt iſt, in Caſſel (A. M. Z. IV S. 342 f.). Hierauf verſuchte man es in Wien im Jahr 1806 mit einer neuen Bearbeitung von Treitſchke (A. M. Z. VIII S. 586 f. XXIV S. 321), welche in demſelben Jahr auch in Berlin gegeben wurde (A. M. Z. VIII S. 746 ff.). Nach einer langen Pauſe wurde Idomeneo 1819 wiederum in Wien mit mancherlei Abkürzungen, Aenderungen und einer Einlage von Seyfried aufgeführt (A. M. Z. XXII S. 53 ff. Wiener A. M. Z. III S. S. 779 ff.), welchem Beiſpiel zunächſt Königsberg im Jahr 1821 folgte (A. M. Z. XXIV S. 697). Wiederum trat eine lange Ruhe ein. Dann machte Weimar im Jahr 1840 den Anfang (A. M. Z. XLII S. 751), demnächſt folgte München im Jahr 1845 (A. M. Z. XLVII S. 95), wo auf die Anregung König Ludwigs Idomeneo öfter, vielleicht auch ſchon früher gegeben worden iſt, ferner Frankfurt im Jahr 1846 (A. M. Z. XLVIII S. 691 f.), endlich Dresden wo Idomeneo ſeit dem Jahr 1853 ſich auf der Bühne gehalten hat.

---

[20] Eine ſogenannte Bearbeitung des Idomeneo von Lichtenthal, die ein unglückliches Paſticcio daraus macht, iſt hoffentlich nie zur Darſtellung gekommen (A. M. Z. XLIII S. 809 ff.).

Der Erfolg iſt überall ziemlich derſelbe geweſen: große Freude der eigentlichen Muſikliebhaber und Kenner, Gleichgültigkeit oder raſch vorübergehende Theilnahme des großen Publicums, das den Vorausſetzungen fern ſteht, ohne deren Verſtändniß ein guter Theil der Oper allerdings nicht zugänglich iſt.

Im Concertſaal hat ſich Idomeneo fortwährend erhalten. Aufführungen der ganzen Oper kamen immer von Zeit zu Zeit vor, und einzelne Stücke, wie die letzten Scenen des zweiten Acts, die Scenen im dritten Act vom Auftreten des Oberprieſters bis zum Gebet des Idomeneo ſind fortdauernd beliebt geweſen.

4.

Reichardt zeigt die Partitur des Idomeneo in der Berliniſchen muſikaliſchen Zeitung 1806 S. 11 f. in folgender Weiſe an:

„Seit dem Anfange dieſes Blattes ſahen wir mit Verlangen der Erſcheinung eines neuen großen Meiſterwerks entgegen, welches uns Anlaß und würdigen Stoff zu einer belehrenden kritiſchen Zergliederung darböte, in der auch der Zergliederer ſelbſt die Erhebung und Belohnung fände die nur ein reines großes mit Kunſt und Geſchmack ausgeführtes Kunſtwerk gewährt. In dieſer vor uns liegenden Oper haben wir nun ein Werk vor uns, das alle unſere Wünſche erfüllt und faſt die ſchönſte Erwartung übertrifft. Das reinſte Kunſtwerk, das ſelbſt unſer Mozart je vollendet hat, liegt in dieſer vollſtändigen und korrekten Partitur des Idomeneo uns und der muſikaliſchen Welt vor Augen. Ein großer durchaus reingehaltener heroiſcher Charakter ohne alle fremde Beimiſchung; mitten im Sturm der Affecte und Elemente und ihres kräftigſten und lebendigſten Ausdrucks im Innern doch die tiefe Ruhe, die den echten Heldencharakter in der Kunſt wie im Leben bezeichnet, ihn allein groß macht, und den Göttern beigeſellt; in jedem einzelnen der Charaktere wieder eine ſehr beſtimmte Abſtufung und reine Ausführung der feſt und beſtimmt gegebenen Ideen. Der König Idomeneo iſt durchaus ſo edel und großmüthig gehalten, wie ein zärtlicher Vater im Königscharakter nur immer gehalten werden kann. Idamante, der königliche Jüngling und Sohn, athmet in jedem Tone die reinſte Liebe und Ergebung und obgleich dieſes auch der Charakter ſeiner geliebten Ilia iſt, ſo lebt in dieſen beiden Charakteren doch wieder die ganz beſtimmte zarte Charakteriſtik, die in den darſtellenden Kunſtwerken der Alten auch die jugendlichſten und weichlichſten männlichen Geſtalten in jedem Theile von der reinen Weiblichkeit beſtimmt unterſcheidet. Es giebt in der Kunſt nichts reineres milderes und gracieuſeres als dieſe Ilia von ihrem erſten Tone bis zum letzten. Dagegen ſind die beiden Nebenperſonen Electra und Arbace mit einer ſo weißen Mäßigung und abſichtlichen Zurückhaltung bearbeitet, wie man es einem ſo feurigen Künſtlergenie kaum zutrauen ſollte. Der Charakter des Opferprieſters iſt hier, ſo groß und erhaben er auch von Gluck und einigen ſeiner Nachfolger, ja von Mozart ſelbſt ſchon auf dieſem Wege bearbeitet iſt, doch bei weitem das Größte und Vollendetſte, was in dieſem Charakter nur je in Tönen Ohr und Seele in Erſtaunen geſetzt hat; dies gilt auch von den Chören und Märſchen, in denen man die recht abſichtlich fleißige Vollendung der von Rameau und Gluck ſo groß angegebenen Formen mit wahrem Genuſſe findet. Hier hat Mozart auch den ganzen bis zu ihm unerhörten Reichthum der von ihm ſelbſt ſo erſtaunenswürdig ausgebildeten Inſtrumentalmuſik angewandt, wodurch er denn reicher und herrlicher darinnen erſcheint als irgend einer ſeiner Vorgänger.“

„Daß der Dichter aus einem antiken Heroenſujet ein modernes, empfindſames Singſpiel gemacht, kann dem Componiſten nicht zur Laſt fallen, dieſer hat es vielmehr mit allen Kunſtmitteln, die ihm beſonders die Inſtrumentalmuſik darbot, nach ſeiner Art, ſo viel als möglich zu heben und oben zu halten geſucht. Der Dichter findet aber am Ende auch wohl noch ſeine Rechtfertigung in ſeinem Zeitalter, dem Charakter ſeines Volks, ſeines Theaters und deſſen ſingenden Helden. So wie das echt modernitaliäniſche Gedicht nun einmal da iſt, hat Mozart, für italiäniſch gebildete Sänger und Zuhörer arbeitend, ganz recht und weislich in den Geſangſtücken ſich an die italiäniſchen Formen gehalten, doch aber durchaus nur die edelſten und reinſten angewandt. Nirgend hat er ſich in dieſer Oper der frevelhaften Vermengung des großen edlen und der kleinen komiſchen Formen, deren ſich jetzt die italiäniſchen Componiſten auch außer der romantiſchen Sache ſo häufig ſchuldig machen, auch nur mit einem Zuge zu Schulden kommen laſſen."

„So viel vorläufig im Allgemeinen über dieſe erwünſchte Erſcheinung; künftig eine ausführliche Zergliederung dieſes großen Meiſterwerks, womit wir lehrbegierigen Kunſtſeelen keinen unangenehmen und unnützen Dienſt zu leiſten hoffen."

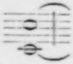
Dieſe ausführliche Zergliederung iſt meines Wiſſens nie erſchienen.

5.

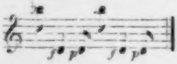
Da die Partitur des Idomeneo im Ganzen genau gedruckt iſt, wird es nicht unerwünſcht ſein, wenn die wenigen Berichtigungen, welche ſich beim Vergleichen des Originals ergaben, hier zuſammengeſtellt werden.

S. 8 Tact 3—10 geht das zweite Fagott mit dem erſten, die Stimme deſſelben iſt vielmehr dem Violoncell zu geben.

S. 19 Tact 6 bis S. 20 Tact 3 haben die Trompeten wie die Hörner



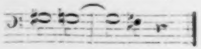
S. 22, Syſt. 4, Tact 2 bis S. 23 Tact 1 iſt die Betonung dieſe



und ſo fort in Vno 1 und Basso; Vno 2 und Viola haben keine Bezeichnung.

S. 51, Syſt. 7, Tact 3. Nur die erſten drei Noten f. dann tritt p ein.

S. 53, Syſt. 4, Tact 3 und 4 iſt der Baß



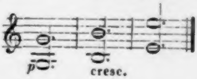
S. 55 Syſt. 2, Tact 7 und 8 kein ſp, nur p; ebenſo S. 56, Syſt. 1, Tact 2 und 3; S. 59, Syſt. 2, Tact 4 und 5, Tact 8 und 9.

S. 56, Syſt. 1, Tact 1 und 4, Vno 2 nicht ff, ſondern p; ebenſo S. 59 Syſt. 2, Tact 7; S. 60, Syſt. 1, Tact 2.

S. 65 Tact 8, kein cresc.

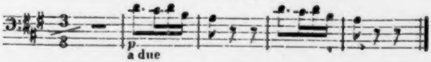
S. 225 iſt die Tempobezeichnung Grazioso (ohne Andante).

S. 228, Syſt. 1, Tact 7—9 iſt die Hornſtimme

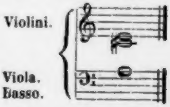


S. 241 iſt die Tempobezeichnung Un poco più andante.

S. 243, Syſt. 2, Tact 4—8 iſt im Fagott zu leſen



S. 249, Syſt. 5, Tact 4 treten die Saiteninſtrumente ſchon ein



S. 365, Syſt. 2, nach Tact 5 ſteht Da Capo il Coro dal segno. Dieſes Zeichen ſteht S. 355, Tact 5 zu Anfang; und S. 363, Tact 9 am Schluß Coda, womit auf S. 365, Syſt. 2, Tact 6—8 hingewieſen iſt.

Paris ce 3 juillet
1778

allerliebster freünd!

für sie ganz allein.

Trauern sie mit mir, mein freünd! – dies war der Traurigste Tag in meinem leben – dies schreibe ich um 2 uhr nachts – ich muß es ihnen doch sagen, meine Mutter, Meine liebe Mutter ist nicht mehr! – gott hat sie zu sich berufen – er wollte sie haben, das sahe ich klar – mithin habe ich mich in willen gottes gegeben – Er hatte sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen. stellen sie sich nur alle meine unruhe, ängsten und sorgen vor die ich diese 14 täge ausgestanden habe – sie starb ohne daß sie etwas von sich wuste – löschte aus wie ein licht. sie hat 3 täge vorher gebeichtet, ist Communicirt worden, und hat die heilige öhlung bekommen – die lezten 3 täge aber phantasirte sie beständig, und heüt aber um 5 uhr 21 minuten griff sie in Zügen, verlohr alsogleich dabey alle empfindung und alle sinne – ich druckte ihr die hand, redete sie an – sie sahe mich aber nicht, hörte mich nicht, und empfand nichts – so lag sie bis sie verschied, nemlich in 5 stunden um 10 uhr 21 minuten abends – es war niemand dabey, als ich, ein guter freünd von uns den mein vatter kent / H: Haina, und die wächterin – die ganze krankheit kan ich ihnen heüte ohnmöglich schreiben – ich bin der Meinung daß sie hat sterben müssen – gott hat es so haben wollen. ich bitte sie unterdessen um nichts als um das freünd=stück, daß sie meinen armen vatter ganz sachte zu dieser traurigen nachricht bereiten – ich habe ihm mit der nemlichen post geschrieben – aber nur daß sie schwer krank ist – warte dann nur auf eine antwort – damit ich mich darnach richten kan. gott gebe ihm stärcke und muth! – mein freünd! – ich bin nicht izt, sondern schon lange her getröstet! – ich habe aus besonderer gnade gottes alles mit standhaftigkeit und gelassenheit übertragen. wie es so gefährlich wurde, so batt ich gott nur um

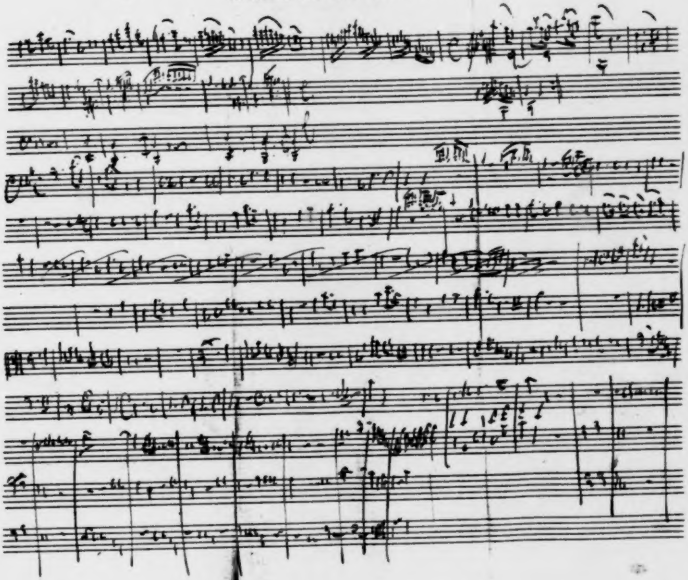
2 dinge, nemlich um eine glückliche ſterbſtund für meine Mutter, und dann für mich um ſtärcke und muth – und der gütige gott hat mich erhört, und mir die 2 gnaden im grösten maaß verliehen. ich bitte ſie alſo, bester freünd, erhalten ſie mir meinen vatter, ſprechen ſie ihm muth zu, daß er es ſich nicht gar zu ſchwer und hart nimmt, wenn er das ärgſte erſt hören wird. Meine ſchweſter empfelle ich ihnen auch von ganzen herzen – gehen ſie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte ſie – ſagen ſie ihnen noch nicht daß ſie tod iſt, ſondern präpariren ſie ſie nur ſo dazu – thun ſie was ſie wollen, – wenden ſie alles an – machen ſie nur daß ich ruhig ſeyn kan – und daß ich nicht etwa ein anderes unglück noch zu erwarten habe. – erhalten ſie mir meinen lieben vatter, und meine liebe ſchweſter. geben ſie mir gleich antwort ich bitte ſie. – Adieu, ich bin dero

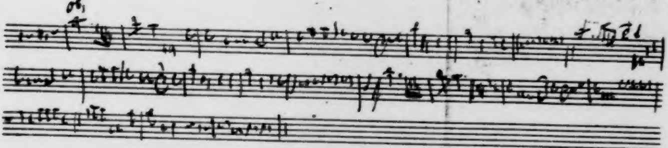
vül fürſorg.

Rue du gros chenet
vis à vis celle du Croißant
à l'hôtel des quatre
fils aimont.

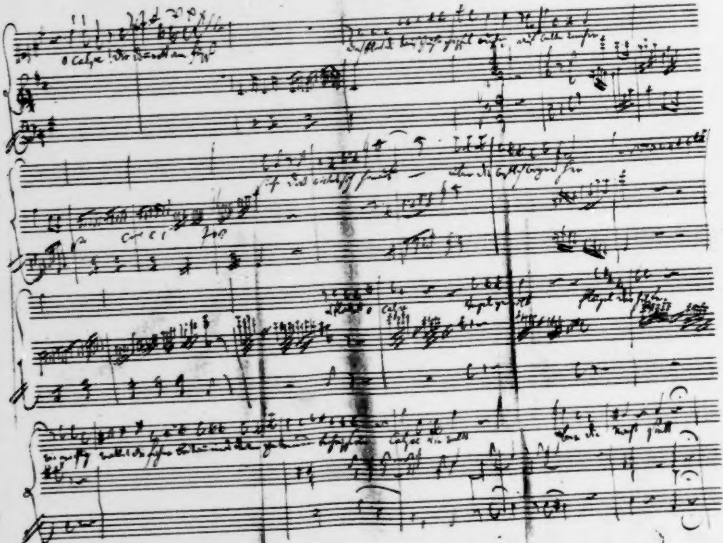
gehorſamſter danckbarſter diener
Wolfgang Amadè Mozart

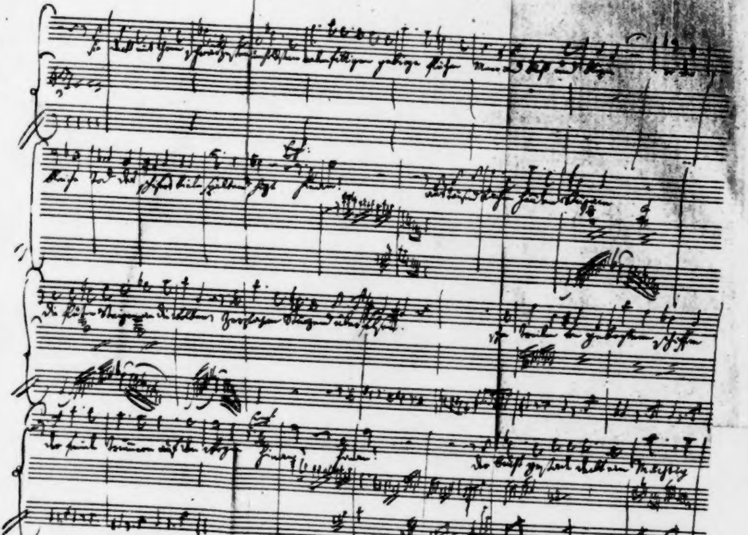
Skizzen Mozart's. I.




ob.

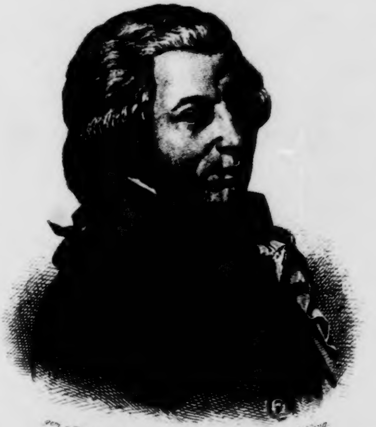
Skizzen Mozart's. II.





W. A. Mozart.

Dritter Theil.



gem. v. Tischbein

gest. v. L. Sichling

W. A. MOZART.

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Dritter Theil.

Mit Mozarts Bildniß nach Tiſchbein, und drei Notenbeilagen.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1858.

[illegible]ECA
[illegible]
[illegible]NSIS.

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung bleibt vorbehalten.

Inhalt.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

1.

Wolfgangs Stellung als erzbiſchöflicher Diener S. 3 ff. Seine Erfolge als Klavierſpieler S. 10 ff. Erbitterte Stimmung gegen den Erzbiſchof S. 13 ff. Wolfgang verläßt den erzbiſchöflichen Dienſt S. 17 ff. Des Vaters Bemühungen Wolfgang in ſeiner bisherigen Stellung zu halten S. 24 ff. Wolfgangs Entlaſſung durch Graf Arco S. 28 ff.

2.

Verſtimmung des Vaters S. 31 ff. Die Wiener Bühne S. 33 ff. Das „National-Singſpiel" S. 35 f. „Die Bergknappen" von Umlauf S. 36 f. Das Perſonal der deutſchen Oper S. 37 ff. Salieris „Rauchfangkehrer" S. 41. Anfänge von „Belmont und Conſtanze oder die Verführung aus dem Serail" S. 43 ff. Unterbrechungen dieſer Arbeit S. 45 f. Mozart bemüht ſich um die Stelle eines Muſiklehrers bei der Prinzeſſin Eliſabeth von Würtemberg. der Braut des Erzherzogs Franz S. 48 ff. Muſikaliſcher Wettkampf zwiſchen Mozart und Clementi S. 51 ff. Der Kammerdiener Strack S. 55. Josephs II. Kammermuſik S. 56 ff. Salieri als Operncomponiſt. Sein Verhältniß zu Mozart S. 61 ff. Vereitelte Hoffnung beim Fürſten Liechtenſtein eine feſte Stellung zu erhalten S. 64. Mozart als Muſiklehrer S. 65. Die Entführung aus dem Serail und ihr Erfolg S. 69 ff. (vgl. Beilage XVII S. 469).

3.

Der Text zu der „Entführung aus dem Serail" S. 79 ff. Mozarts Anforderungen an einen Operntext S. 85 ff. Das Singſpiel S. 94 ff. Die Aufgabe welche Mozart in der „Entführung" zu löſen ſuchte S. 98 f. Die Partie des Belmont S. 100 ff. Conſtanze S. 106 ff. Osmin S. 110 ff. Blondchen S. 121 f. Pedrillo S. 122 f. Die Enſembleſätze S. 123 ff.

4.

Wolfgangs Verhältniß zur Familie Weber S. 128 ff. Zur Familie Mesmer und Aurnhammer S. 132 ff. Wolfgang verlobt ſich mit Conſtanze Weber und ſucht dieſen Schritt gegen den Vater zu rechtfertigen S. 138 ff. Aufnahme dieſer Mittheilung S. 142 ff. Getrübter Bräutigamsſtand S. 145 ff. Die Baronin von Waldſtädten S. 153 ff. Der Vater ſträubt ſich ſeine Einwilligung zur Heirath zu geben S. 155 f. Die Hochzeit S. 156 ff. Wolfgangs Liebesverhältniß nach Rochlitz' Darſtellung S. 161 ff.

5.

Die junge Wirthſchaft S. 162 ff. Verhältniß der Gatten S. 164 ff. Wolfgangs Zärtlichkeit gegen die kränkelnde Frau S. 170 ff. Verdächtigungen von Wolfgangs ehelicher Treue S. 172 ff. Sorgen um die Exiſtenz S. 177 f. Verſtimmung und Pläne zu Kunſtreiſen S. 178 f. Des Vaters Unzufriedenheit mit dieſen Plänen S. 180 ff. Wolfgang wird kaiſerlicher Kammermuſicus S. 184 ff. Wird auf ſein Geſuch dem Kapellmeiſter an der Stephanskirche adjungirt S. 188 ff. Mozart als Klavierlehrer S. 191 ff. Als Lehrer in der Theorie der Muſik S. 197 f. Seine Concerte oder Akademien S. 198 ff. Ein Concert-Programm aus dem Jahre 1783 S. 202 ff. Subſcribenten zu Mozarts Akademien im Jahre 1784 S. 205 ff. Im Jahre 1785. Beſuch des Vaters S. 207 ff. Mozart als Concertgeber in Prag S. 209. Vorliebe der Wiener höhern Stände für Muſik S. 210 ff. Mozarts Theilnahme an Privatconcerten S. 212 ff. Muſikaufführungen in Mozarts Wohnung S. 214 f. Veröffentlichung von Compoſitionen S. 215 ff. Vortheile davon für den Componiſten S. 217 f. Ein polniſcher Muſikfreund S. 218 f. Mißbrauch von Mozarts Sorgloſigkeit nach Rochlitz' Darſtellung S. 219 ff. Mozart und die Schauſpieldirectoren nach Rochlitz' Darſtellung S. 223 ff. Oekonomiſche Ergebniſſe der Leiſtungen Mozarts S. 227 f. Häusliche Noth S. 228 ff. (vgl. Beilage XX S. 489 ff.). Klatſchſucht und Mißgunſt finden den Grund dieſer Noth in ſchlechtem Lebenswandel Mozarts S. 232 ff. Vertheidigung Mozarts gegen liebloſe Beurtheilung S. 235 f. Mozarts Liebhaberei für das Tanzen S. 236 ff. Seine leidenſchaftliche Neigung für das Billardſpiel S. 241 ff. Seine Neigung zu geiſtigen Getränken S. 244 ff. Seine Liberalität S. 247 ff. Sorge für den Haushalt S. 249 ff.

6.

Verbitterung des Vaters in Folge von Wolfgangs Heirath 253 ff. Beſuch in Salzburg mit der jungen Frau S. 256 ff. Wolfgang reißt Michael Haydn aus der Verlegenheit ſeine Beſoldung zu verlieren S. 258 ff. Rückreiſe nach

Wien S. 261 f. Leopold Mozarts Beſuch in Wien und ſeine letzten Lebenstage S. 266 ff.

7.

Mozarts Verhältniß zu ſeiner Schwiegermutter S. 272 f. Zu Aloyſia Lange S. 273 ff. Zu Joſepha Hofer S. 279 ff. Eine Arie mit obligatem Klavier für Nancy Storace S. 281 f. Enſembleſtücke zu Bianchis „Villanella rapita" S. 282 ff. Andere Einlegeſtücke S. 286 f. Das Lied „Ich möchte wohl der Kaiſer ſein" S. 287 f. Mozart ſchreibt für Mar. Kirchgäßner ein Quintett für Harmonika ꝛc. S. 289. Für Regina Strinaſacchi eine Sonate für Violine mit Klavier S. 291 ff. Mehrere Concerte für den Horniſten Leitgeb S. 292 ff. Ein Concert für den Clarinettiſten Ant. Stadler S. 296 f. Mozarts Verhältniß zu den italiäniſchen Geſangskünſtlern S. 297 ff. Urtheile über Kunſtgenoſſen S. 301 ff. Mozarts Neidloſigkeit S. 303 ff. Wohlwollen gegen jüngere Künſtler S. 305 f. Neider und Verkleinerer S. 307 f. Mozarts Verhältniß zu Joſ. Haydn S. 309 ff.

8.

Geſellige Kreiſe, in denen Mozart ſich bewegte. Die Gräfin Thun S. 316 ff. Das Greinerſche Haus S. 320. Die Geſchwiſter Martinez und Metaſtaſio S. 320 ff. Der Geh. Rath v. Keeß S. 322 f. Mozarts Beitrag zur künſtleriſch-muſikaliſchen Unterhaltung der Geſellſchaft S. 324 ff. Die Familie v. Jacquin S. 325 ff. Die Arie „Mentre ti lascio o figlia", für Gottfr. v. Jacquin S. 329 f. Kleinere Compoſitionen für geſellige Kreiſe S. 330 ff. Das Bandl-Terzett S. 332. Canons S. 333 ff. Der „muſikaliſche Spaß" S. 339 ff. Lieder S. 342 ff.

9.

Gottfr. Baron van Swieten S. 351 ff. Friedrich der Große und die Opera seria in Berlin S. 353 ff. Seine Privatconcerte S. 355 f. Phil. Eman. Bach S. 356 f. Wilh. Friedemann Bach S. 357 f. Die muſikaliſche Litteratur in Berlin S. 359 f. Kirnberger u. Marpurg S. 360 ff. Fr. Nicolai S. 363. Das Liebhaberconcert in Berlin S. 364 f. Oppoſition gegen die Quanz-Graunſche Tendenz in der Muſik S. 365 ff. Einfluß des berliner Muſiklebens auf van Swieten S. 368 f. Van Swietens Wirkſamkeit in Wien S. 369 f. Sein Eifer für ernſte und ſtrenge Muſik und deren Einfluß auf Mozart S. 372 ff. Compoſitionen in gebundener Schreibart, zu welchen Mozart das Studium Bachs und Händels veranlaßte S. 374 ff. Einfluß dieſer Meiſter auf Mozart S. 380 ff. Die dreiſtimmige Klavierfuge in C-dur S. 383 ff. Zwei „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr" in F-moll S. 387 ff. Die Meſſe in C-moll S. 390 ff.

10.

Mozarts Beziehungen zum Freimaurerorden S. 398 f. Die Maurerei in Wien S. 399 ff. Mozarts muthmaßliche Gründe dem Orden ſich anzuſchließen S. 404. Durch maureriſche Bezüge veranlaßte Compoſitionen: „Die Geſellenreiſe" S. 409 f. „Maurerfreude", eine Cantate S. 410 ff. „Kleine Freimaurercantate" S. 412 f. „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt", eine Cantate S. 413 ff. „Maureriſche Trauermuſik" ꝛc. S. 416 ff.

11.

Mozarts eigenthümliche Art des Schaffens S. 419 ff. Sein Brief an einen Baron v. P. (vgl. Beilage XXI S. 496 ff.) über ſeine „Art beim Schreiben und Ausarbeiten" S. 423 ff. Studien in der Compoſition S. 425 ff. Das Arbeiten des Künſtlers bei der ſelbſtändigen Production S. 428 ff. Die künſtleriſche Productivität Mozarts S. 432 ff. Die Harmonie verſchiedener künſtleriſcher Eigenſchaften in Mozart S. 437 ff. Flüchtige Aufzeichnungen muſikaliſcher Gedanken und Modificationen der erſten Conception S. 440 ff. Ausgeführtere Skizzen S. 452 f. Partiturentwürfe S. 454 f. Improviſationen im Componiren und am Klavier S. 456 ff.

Beilagen XVII — XXII.

XVII. Urtheile von Zeitgenoſſen über „die Entführung aus dem Serail" S. 467 — 473.
XVIII. Der Heirathscontract S. 474 f.
XIX. Briefe Mozarts an ſeine Frau aus den Jahren 1789 und 1790 S. 476 — 488.
XX. Briefe Mozarts an ſeinen Freund Puchberg S. 489 — 495.
XXI. Mozarts Brief an einen Baron v. P. über ſeine „Art beim Schreiben und Ausarbeiten" S. 496 — 505.
XXII. Verzeichniß der von Mozart unvollendet hinterlaſſenen Compoſitionen S. 506 — 514.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

1.

Durch die Berufung nach Wien ſah Mozart freilich einen lange gehegten ſehnlichen Wunſch befriedigt, aber das Verhältniß zum Erzbiſchof, in deſſen Gefolge er ſich dort aufhalten mußte, war nur zu ſehr geeignet ihm den Aufenthalt gänzlich zu verleiden. Er hatte, da er in der glänzendſten Zeit der Winterſaiſon[1] nach Wien kam, die beſte Gelegenheit in den zahlreichen Geſellſchaften der vornehmen Welt, in welchen die Muſik das vorherrſchende Mittel der Unterhaltung war, ſich bekannt zu machen und Ruhm und Geld zu gewinnen. Allein der Erzbiſchof, ſo ſehr ihm daran gelegen war mit dem außerordentlichen Virtuoſen und Componiſten zu glänzen, den er in ſeinen Dienſten hatte, fand eine ebenſo große Genugthuung darin, dieſen in jedem Augenblick empfinden zu laſſen, daß er in ſeinen Dienſten ſtand. Es war damals Sitte, daß die Herrſchaften wenn ſie zu Gaſt geladen waren ihre Dienerſchaft mitnahmen, damit dieſe in dem Hauſe des Wirths ſich an der Aufwartung betheiligte[2]; ſo wurden auch die Virtuoſen der Kapelle mit in Geſellſchaften genommen oder in fremde Häuſer befohlen um ſich dort hören zu laſſen. Der Erzbiſchof verſäumte es nicht, Mozart wie Ceccarelli und Brunetti auf dieſe Art als ſeine Hausvirtuoſen zu produciren; aber ſo oft Mozart eine vortheilhafte Gelegenheit fand ſich ſelbſtändig hören zu laſſen, verweigerte er die Erlaubniß. Und ließ er ihn in dieſer Richtung ſeine Abhängigkeit bitter fühlen, ſo behandelte er ihn in ſeinem Hauſe vollſtändig wie einen Bedienten. Man kann denken, in welchem Grade Mozart, der dieſen perſönlichen Druck ſelbſt in Salzburg nicht ſo empfand, jetzt, herausgeriſſen aus dem Genuſſe völliger Freiheit und wohlverdienter Anerkennung, welche ihm in München zu Theil wurde, und den glänzenden Ausſichten, welche Wien ihm bot, gegenübergeſtellt, über eine ſo unwürdige Begegnung empört werden und wie lebhaft der Gedanke dieſe Feſſeln abzuſchütteln ihm ſich aufdrängen mußte. Die Briefe an den Vater laſſen uns dieſe Situation und ſeine Stimmung deutlich erkennen.

---

[1] Nach der durch den Tod der Kaiſerin Maria Thereſia (29. Nov. 1780) verurſachten Unterbrechung aller Vergnügungen wurde die Saiſon um ſo lebhafter.

[2] Nicolai Reiſe V S. 231.

„Geſtern als den 16ten [März 1781] bin ich, Gott Lob und Dank, ganz mutterſeliger allein in einer Poſtchaiſe hier angekommen, Morgens 9 Uhr. — Ich kam Donnerſtag den 15ten müde wie ein Hund Abends um 7 Uhr in St. Pölten an, legte mich bis 2 Uhr Nachts ſchlafen und fuhr dann grade bis nach Wien. Dieſes ſchreib ich — wo? — im Mesmer'ſchen Garten auf der Landſtraße[3]. — — Nun ſogleich vom Erzbiſchof. Ich habe ein charmantes Zimmer im nämlichen Hauſe, wo der Erzbiſchof wohnt[4]. Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hauſe. Che distinzione! — Mein Nachbar iſt Hr. v. Kleinmayrn[5], welcher bei meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er iſt auch in der That ein charmanter Mann. Um zwölf Uhr Mittag, leider für mich ein bischen zu früh, gehen wir ſchon zu Tiſche. Da ſpeiſen die zwey Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controlleur [E. M. Kölnberger], Hr. Zezi [Kammerfourier], der Zuckerbäcker, zwey Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und meine Wenigkeit. NB Die zwey Leib-Kammerdiener ſitzen oben an, ich habe doch wenigſtens die Ehre, vor den Köchen zu ſitzen. Nun, ich denke halt, ich bin in Salzburg. — Bey Tiſche werden einfältige grobe Späße gemacht; mit mir macht Keiner Spaß, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, ſo iſt es allezeit mit der größten Serioſität, und ſo wie ich abgeſpeiſt habe, ſo gehe ich meines Weges. Abends haben wir keine Tafel, ſondern Jeder bekommt drey Ducaten — da kann Einer weit ſpringen. Der Hr. Erzbiſchof hat die Güte und gloriert ſich mit ſeinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienſte und zahlt ſie nicht davor. — Geſtern um 4 Uhr haben wir ſchon Muſik gehabt, da waren ganz gewiß zwanzig Perſonen von der größten Nobleſſe da. — Ceccarelli hat ſchon beym Palfy[6] ſingen müſſen. Heute müſſen wir zum Fürſt Gallizin[7], der geſtern auch da war. — Jetzt will ich nur abwarten, ob ich nichts bekomme; bekomme ich nichts, ſo gehe ich zum Erzbiſchof und ſage es ihm ganz gerade: wenn er nicht will daß ich was verdienen ſoll,

---

[3] Die prächtige Einrichtung dieſes Gartens, der mit Statuen geſchmückt war, in welchem ein Theater, ein Vogelhaus u. dgl. ſich befanden, rühmt Leop. Mozart in ſeinen Briefen aus Wien (1773).

[4] Er wohnte im deutſchen Haus in der Singerſtraße.

[5] Th. v. Kleinmayrn erwarb ſich große Verdienſte um das Archiv von Salzburg, welchem er vorſtand ([Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 61), und wurde 1772 Director des Hofraths (ebend.

S. 65 f.). Er war dem Erzbiſchof Hieronymus ergeben und unterſtützte ihn ſo eifrig als tüchtig in ſeinen Verbeſſerungen des Salzburger Staatsweſens (ebend. S. 266). Auch durch die Unpartheyiſche Abhandlung vom Staate Salzburg (1770) und ſeine Nachrichten vom Zuſtande der Gegenden und Stadt Juvavia (1785) erwarb er ſich entſchiedenes Verdienſt.

[6] Die Schweſter des Erzbiſchofs Maria Gabriela (geb. 1741) war mit dem Grafen Palfy vermählt. Ihr zu Ehren wurde 1763 Fiſchietti's (I S. 430) komiſche Oper Il mercato di Malmantile aufgeführt. Später unterrichtete Mozart ihre Kinder.

[7] Fürſt Gallizin war ruſſiſcher Geſandter in Wien, »un grand imbécille« (Erinnerung an F. L. W. Meyer I S. 91).

ſo ſoll er mich bezahlen, daß ich nicht von meinem Gelde leben muß."

Der Vater, welcher den Sturm kommen ſah, ſuchte ihn zu beſchwichtigen: der Erzbiſchof habe Wolfgang doch nur nach Wien beordert um mit ſeinen Leiſtungen groß zu thun und werde deshalb ſchon Sorge tragen, daß ſie zur Geltung kämen; allein er machte damit auf ſeinen Sohn wenig Eindruck. „Was Sie mir vom Erzbiſchof ſchreiben", antwortet er (24. März 1781) „hat, was ſeinen Ehrgeiz in Betreff meiner Perſon kitzelt, in ſo weit ſeine Richtigkeit; — allein, was nützt mich Alles dieß? Von dieſem lebt man nicht. Glauben Sie nur ſicher, daß er mir hier gleich einem Lichtſchirm iſt. — Und was giebt er mir denn für Diſtinction? — Hr. von Kleinmayrn, Boenike[8] haben mit dem erlauchten Grafen Arco[9] eine Extra-Tafel; — das wäre Diſtinction, wenn ich bey dieſer Tafel wäre, aber nicht bey den Kammerdienern, die außer dem erſten Platze am Tiſche die Lüſter anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müſſen, wenn ich darin bin — und bey den Köchen! Und dann, wenn wir wo hingerufen werden, wo ein Concert iſt, ſo muß der Herr Angerbauer[10] herauspaſſen, bis die Herren Salzburger kommen, und ſie dann durch einen Lakay weiſen laſſen, damit ſie hinein dürfen. Wie das Brunetti ſo im Discours erzählte, ſo dachte ich mir: wartet nur, bis ich einmal komme."

---

[8] J. M. Boenike, ein aufgeklärter und unterrichteter Geiſtlicher, ward auf die Empfehlung des Biſchofs Franz Joſeph von Würzburg von einer Landpfarre als geheimer Secretär und Conſiſtorialrath 1773 von Hieronymus berufen ([Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 60), und wurde 1787 Kanzler des Conſiſtoriums (ebend. S. 64). Er ward vom Erzbiſchof zu wichtigen Miſſionen verwandt (ebend. S. 100. 104 f.) und begleitete ihn gewöhnlich auf ſeinen Reiſen (ebend. S. 348 f. 356).

[9] Der Oberſt-Küchenmeiſter Graf Karl Arco war der Sohn des Oberſt-Kämmerers Grafen Georg Anton Felix Arco.

[10] Joh. Ulr. Angerbauer, Leibkammerdiener des Erzbiſchofs, war ein thätiger Muſikliebhaber, der ſich ſogar im Orgelbau verſuchte.

„Als wir alſo letzthin zum Fürſten Gallizin mußten, ſagte mir Brunetti in ſeiner höflichen Art: tu, bisogna che sei quì sta sera alle sette, per andare insieme dal principe Gallizin, l'Angelbauer ci condurrà. — Hò risposto: và bene — mà se in caso mai non fossi quì alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi, sò ben dove stà e ci verrò sicuro. Ich ging alſo mit Fleiß, weil ich mich ſchäme mit ihnen wohin zu gehen, allein hin; — als ich hinauf ging, ſtund ſchon der Hr. Angerbauer da, dem Hrn. Bedienten zu ſagen, daß er mich hinein führen ſollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leib-Kammerdiener, noch den Bedienten Acht, ſondern ging gerade die Zimmer durch in das Muſikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und ſchnurgerade zum Prinzen hin, und machte ihm mein Compliment, wo ich dann ſtehen blieb und immer mit ihm ſprach. Ich hatte ganz auf Brunetti und Ceccarelli vergeſſen, dann man ſah ſie nicht, die ſteckten ganz hinterm Orcheſtre an die Mauer gelehnt, und traueten ſich keinen Schritt hervor."

Auch ließ der Erzbiſchof ſeine Leute beim alten Fürſten Rudolf Colloredo, ſeinem Vater, ſpielen, der ſie aber doch mit fünf Ducaten honorirte, und welche Anſprüche er ſelbſt bei ſeinen Concerten an Mozart machte ſieht man aus einem Briefe an den Vater (8. April 1781): „Heute hatten wir — denn ich ſchreibe um 11 Uhr Nachts — Akademie da wurden drey Stücke von mir gemacht, verſteht ſich, neue, — als: ein Rondeau zu einem Concert für Brunetti[11] — eine Sonate mit Accompagnement einer Violin für mich, welche ich geſtern Nachts von 11 bis

---

[11] Dieſes Rondo, welches nach einer Notiz auf dem Autograph (das André an P. Rode überlaſſen hat) am 2. April 1781 für Brunetti componirt wurde, iſt als Op. 85 Offenbach bei André erſchienen. Es iſt in

12 Uhr componirt habe; aber, damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnement-Stimme für Brunetti geſchrieben habe, ich aber meine Parthie im Kopfe behalten habe, — und dann ein Rondeau für Ceccarelli, welches er hat repetiren müſſen“ [12]. Für dieſe Leiſtungen erhielt er vom Erzbiſchof, der ihm für das erſte Concert doch wenigſtens vier Ducaten hatte auszahlen laſſen, gar nichts. Und das mochte noch gehen, aber, ſchreibt er kurz darauf (11. April 1781), „was mich halb deſperat macht iſt, daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch— Muſique da hatten, zur Gräfin Thun invitirt war und alſo nicht hinkommen konnte, und wer war dort? der Kaiſer! Adamberger und die Weigl waren auch dort und hat Jeder 50 Ducaten bekommen. — Und welche Gelegenheit!“

Allerdings hatte er Recht, daß der Erzbiſchof ihm gegen das Publicum ein Lichtſchirm ſei, denn er kam ſehr bald in Verbindungen, die ihm glänzende Erfolge verbürgten. Nicht allein die alten Bekanntſchaften mit der Mesmer'ſchen

---

C-dur (Allegretto grazioso $^2/_4$), mit dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern begleitet; einfach und graziös, ohne Anſprüche auf Virtuoſität. Zu ſpät habe ich bemerkt daß das II S. 160 erwähnte Rondo für Flöte nur eine Transpoſition des vorliegenden iſt.

[12] Dieſe Sonate kann ich nicht nachweiſen; das Rondo (André Verz. 79) iſt unter den bei Breitkopf u. Härtel erſchienenen Concertarien n. 3. Der Text ſcheint einer Oper entlehnt, da der Name Zeira angegeben iſt; doch habe ich dieſelbe nicht ausfindig gemacht. Ein nicht ſehr langes begleitetes Recitativ leitet das Rondo ein, deſſen Thema dreimal wiederkehrt und dann durch eine Coda abgeſchloſſen wird. Die Arie iſt durchweg ſehr einfach gehalten, ohne alle Coloratur, auf einen mäßigen Stimmenumfang berechnet, auch die Begleitung (außer dem Quartett ſind nur 2 Oboen und 2 Hörner angewendet) iſt ſehr leicht und bis auf die ziemlich langen Ritornelle nicht hervortretend. Man ſieht daraus daß Ceccarelli kein Sänger war, dem viel zugemuthet werden durfte. Uebrigens iſt die durchgehends ruhig gehaltene Cantilene anſprechend und einige, namentlich harmoniſche Züge ſind durchaus eigenthümlich.

Familie (I S. 113), mit Hrn. v. Auerhammer und deſſen dicken Fräulein Tochter — die wir noch näher kennen lernen werden —, mit dem alten Kapellmeiſter Bono — in deſſen Hauſe eine Symphonie von Mozart probirt wurde[13] — wurden wieder erneuert, ſondern es gelang ihm leicht in die Kreiſe der vornehmen Muſikfreunde zu gelangen. „Ich gehe“ ſchreibt er (24. März 1781) „Abends mit Herrn von Kleinmayrn zu einem ſeiner Freunde, zum Hofrath Braun, wo mir Alle ſagen daß er der größte Liebhaber vom Clavier ſei[14]. Bey der Gräfin Thun habe ſchon zwey Mal geſpeiſt, und komme faſt alle Tage hin: das iſt die charmanteſte, liebſte Dame, die ich in meinem Leben geſehen, und ich gelte auch ſehr viel bey ihr. — Beym Grafen Cobenzl[15] hab auch geſpeiſt. — Nun iſt meine Hauptabſicht hier, daß ich mit ſchöner Manier zum Kaiſer komme, denn ich will absolument, daß er mich kennen lernen ſoll. Ich möchte ihm mit Luſt meine Opera durchpeitſchen und dann brav Fugen ſpielen; denn das iſt ſeine Sache[16]. — O hätte ich gewußt, daß ich die Faſten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratorium geſchrieben und zu meinem Vortheile im Theater gegeben, wie es hier Alles macht. Ich hätte leicht vorher zu ſchreiben gehabt, weil ich die Stimmen alle kenne. — Wie gern gäbe ich

---

13) „Das habe ich Ihnen neulich vergeſſen zu ſchreiben“, berichtet er (11. April 1781) „daß die Sinfonie magnifique gegangen iſt und allen Succeß gehabt hat. 40 Violin haben geſpielt — die Blas-Inſtrumente alle doppelt — 10 Bratſchen, 10 Contrabassi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti.“

14) „Zu den größten Kennern der Muſik unter den Liebhabern gehört der Reichshofrath v. Braun. Er ſchätzt beſonders die Compoſitionen des großen Philipp Emanuel Bach; er hat freilich darin den zahlreichſten Theil des Publicums in Wien gegen ſich.“ Nicolai Reiſe IV S. 556.

15) Philipp Graf von Cobenzl, Joſephs Freund und Vertrauter, war ſeit 1779 Hof- und Staats-Vicekanzler, zur Unterſtützung des Fürſten Kaunitz, dem er ganz ergeben war.

16) Vgl. II S. 78.

nicht ein öffentliches Concert, wie es hier der Brauch iſt; aber es wird mir nicht erlaubt, das weiß ich gewiß: denn ſtellen Sie ſich vor — Sie wiſſen, daß hier eine Societät iſt, welche zum Vortheile der Wittwen von den Muſicis Akademien giebt[17], und Alles, was nur Muſik heißt, ſpielt da umſonſt. Das Orcheſter iſt 180 Perſonen ſtark[18]; kein Virtuos, der nur ein bischen Liebe des Nächſten hat, ſchlägt es ab, darin zu ſpielen, wenn von der Societät aus darum erſucht wird[19]; man macht ſich auch ſowohl beym Kaiſer als beym Publicum darum beliebt. — Starzer[20] hatte den

---

[17] Der Kapellmeiſter Flor. Gaßmann begründete im Jahr 1771 das Penſionsinſtitut für Wittwen und Waiſen der Wiener Tonkünſtler, welches vom Hof eine Dotation und das Privilegium erhielt, jährlich vier große Concerte, zwei in der Advent-, zwei in der Charwoche im Hoftheater zu geben, und componirte für das erſte Concert ſein Oratorium Betulia liberata, welches Salieri im Jahr 1821 neu bearbeitet wieder aufführte (Moſel Salieri S. 194 ff.). Im Jahr 1772 componirte Dittersdorf für das Inſtitut das Oratorium Eſther (Selbſtbiogr. S. 203 ff.), Haydn 1774 Il ritorno di Tobia (Grieſinger Notiz. S. 25), Salieri 1776 La passione di Giesu (Moſel Salieri S. 195), Mozart 1785 Davidde penitente.

[18] Bei Dittersdorfs Oratorium war das Orcheſter 200 Perſonen ſtark. K.-R[isbeck] (Briefe I S. 276) erzählt ſogar, es ſeien gegen 400 Muſikanten in Wien, die ſich in gewiſſe Geſellſchaften theilten und oft viele Jahre lang zuſammen arbeiteten; unter einer ſtrengen Direction erreichten ſie das ungewöhnliche Zuſammenſpiel, wodurch das Wiener Orcheſter ſich auszeichnete. „An einem gewiſſen Tage geben dieſe 400 Künſtler zuſammen ein Concert zum Beſten der Muſikantenwittwen. Man verſicherte mich, daß dann alle die 400 Inſtrumente ebenſo richtig, deutlich und rein zuſammenſpielten, als man es von 20—30 hört. Gewiß iſt dieſes Concert das einzige von der Art in der Welt."

[19] Mozart ſpielte in dem Societätsconcert am 22. Jan. 1783 ein Clavierconcert; am 23. Dec. 1785 war angekündigt „im Zwiſchenact ein Clavierconcert neu componirt und geſchlagen von W. A. Mozart"; am 22. Dec. 1789 ließ er ſein Quintett für Clarinette und Streichinſtrumente zuerſt ſpielen.

[20] Starzer war ein geſchickter Violinſpieler und berühmt durch

Auftrag, mich darum zu bitten, und ich ſagte es ihm ſogleich zu, doch müßte ich vorher meines Fürſten Gutachten darüber vernehmen, und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es eine geiſtliche Art und unentgeltlich, nur um ein gutes Werk zu thun, iſt. — Er erlaubte es mir nicht; die ganze hieſige Nobleſſe hat ihm dieſes übel genommen. — Mir iſt es nur wegen dieſem leid: ich hätte kein Concert, ſondern, weil der Kaiſer in der Proſcen-Loge iſt, ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr ſchönes Steinerſches Pianoforte dazu gegeben) präludirt, eine Fuge und dann die Variationen Je suis Lindor[21] geſpielt. — Wo ich noch das ſo öffentlich gemacht habe, habe ich allezeit den größten Beyfall erhalten, weil es ſo gut abſticht und weil Jeder was hat.“

In dieſem Falle mußte der Erzbiſchof indeſſen doch nachgeben; Starzer war zur Akademie bei dem Fürſten Gallizin gegangen und er ſo wie die ganze Nobleſſe hatten den Erzbiſchof ſo lange gequält, daß er ſeine Einwilligung nicht verſagen konnte: „bin ich ſo froh!“ ruft Mozart aus, als er ſeinem

---

ſeine Balletcompoſitionen, die er meiſtens für Noverre ſchrieb (Schubart Aeſthet. S. 79). Er ſtarb als Kapellmeiſter 1793 in Wien.

[21] Auch in ſeinem Concert in Leipzig im Jahr 1789 ſpielte er nach einer freien Phantaſie dieſe Variationen (A. M. Z. I S. 114). Das Thema iſt nicht aus Paeſiello's Barbiere di Seviglia, welcher 1782 componirt iſt, ſondern eine Compoſition der Romanze in Beaumarchais Barbier, ich weiß nicht von wem. Mozarts Variationen waren alſo ehe er nach Wien kam, in Salzburg oder vielleicht ſchon in Paris componirt. In einem Briefe an Breitkopf (10. Aug. 1781) erwähnt Leop. Mozart Trois airs varies pour le Clavecin ou Fortepiano von Wolfgang, welche in Paris bei Heyna geſtochen wären; dazu mögen auch wohl dieſe Variationen gehören. Sie finden ſich in den Oeuvres II, 5. In einem Brief an Breitkopf u. Härtel (19. Aug. 1799) bedauert die Wittwe Mozarts, daß die Variationen hier fehlerhaft und nicht übereinſtimmend mit der Pariſer Ausgabe oder dem Amſterdamer Nachdruck derſelben geſtochen ſind; was ich zu controliren außer Stande bin.

Vater dies meldet[22]. Der Erfolg war auch ſo wie er ihn ſich nur wünſchen konnte. „Geſtern“ ſchreibt er (4. April 1781) „kann ich wohl ſagen daß ich mit dem Wiener Publicum wohl zufrieden war. Ich ſpielte in der Akademie der Wittwen im Kärthnerthor-Theater und mußte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudirens kein Ende war.“ Auch im folgenden Brief (8. April 1781) kommt er wieder darauf zurück: „Das was mich am meiſten gefreut und verwundert hat, war das erſtaunliche Silentium und mitten im Spielen das Bravoſchreyn. Für Wien, wo ſo viele, und ſo viele gute Clavierſpieler ſind, iſt das gewiß Ehre genug.“ Nach einem ſolchen Erfolg waren die Ausſichten für ihn, wenn er ein eigenes Concert geben konnte, brillant genug, die Damen trugen ſich ihm, wie er dem Vater ſchreibt, an ſelbſt Billets auszutheilen. „Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publicum einmal kennt, eine Akademie für mich gäbe, was ich nicht da machen würde? — Allein unſer Erzbiſchof erlaubt es nicht — will nicht daß ſeine Leute Profit haben ſollen, ſondern Schaden.“ Er beabſichtigte in der nächſten Zeit ſeine Muſiker nach Salzburg zurückzuſchicken; und mußte Mozart jetzt von Wien fort, ehe er ſich dort in der Gunſt des Publicums feſtgeſetzt hatte, ſaß er wieder in Salzburg, wo er an einen Urlaub ſo leicht nicht denken konnte, war es mit allen guten Ausſichten für die Zukunft vorbei. Brunetti hatte ihm erzählt, daß Graf Arco vom Erzbiſchof aus ihm mitgetheilt habe, daß ſie das Diligencegeld bekommen würden und am Sonntag abreiſen ſollten; übrigens wer noch länger bleiben wolle, könne es thun, doch müſſe er dann auf ſeine eigene Fauſt leben, er bekomme vom Erzbiſchof aus weder Tafel noch Zimmer mehr. Als man darauf Mozart fragte, was er denn zu thun beabſichtige, erklärte er, bis Graf Arco ſelbſt ihm ſage daß er fort ſolle, werde er dieſes gänzlich ignoriren, dann werde er ſich dem ſchon entdecken. Freilich wollte er in Wien bleiben; er meinte, wenn er nur zwei Scolaren fände — eine Schülerin hatte er ſchon an der Gräfin Rumbeck — ſtände er ſich ſchon beſſer als in Salzburg, dazu ein glänzendes Concert, einträgliche Einladungen in Geſellſchaften — es konnte gar nicht fehlen, daß er bald Geld nach Hauſe ſchickte, während der Vater dort beide Beſoldungen zöge und ihn aus dem Brode hätte. „O, ich will dem Erzbiſchof gewiß eine Naſe drehen daß es eine Freude ſeyn ſoll, und mit der größten Politeſſe, denn er kann mir nicht aus.“

---

[22] Auf dem Anſchlagzettel für das vier und dreißigſte Concert der Societät der Tonkünſtler in Wien für den Penſionsfonds am 3. April 1781 heißt es: „Dann wird ſich der Herr Ritter W. A. Mozart ganz allein auf einem Pianoforte hören laſſen: er war ſelber bereits als ein Knabe von ſieben Jahren hier und hat ſich ſchon damals theils in Abſicht auf Compoſition als auch in Anſehung der Kunſt überhaupt und der beſonderen Fertigkeit im Schlagen den allgemeinen Beyfall des Publicums erworben“ (Neue Wien. Muſikzeitg. 1852 N. 35).

Der Vater erſchrak über dieſe Nachrichten. Er hatte ein gründliches Mißtrauen gegen Wolfgangs Finanzpläne, die auf eine unſichere Zukunft baſirt waren, er fürchtete daß ein völliges Zerwürfniß mit dem Erzbiſchof die Folge eines ſolchen Schrittes ſein, daß er ſeine ſichere Anſtellung verlieren und den Gefahren der Hauptſtadt allein ausgeſetzt ſein würde; mit allem Nachdruck ſuchte er daher ſeinen Sohn über das Bedenkliche ſeines Vorhabens aufzuklären. Auf ſeine Ueberzeugung was ihm das Erſprießlichſte ſein würde machte er freilich damit keinen Eindruck, allein an ſeinen kindlichen Sinn appellirte er auch jetzt nicht vergebens. „Liebſter Vater“, lautet die Antwort „ich habe Sie wohl recht lieb, das ſehen Sie aus dieſem, weil ich Ihnen zu Liebe allem Wunſch und Begierde entſage; denn wenn Sie nicht wären, ſo ſchwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick verſäumen würde, ſondern gleich meine Dienſte quittirte, ein großes Concert gäbe, mir Scolaren verſchaffte und in einem Jahr hier in Wien ſo weit käme, daß ich wenigſtens jährlich auf meine tauſend Thaler käme. Ich verſichere Sie daß es mir ſchwer genug fällt, daß ich mein Glück ſo auf die Seite ſetzen ſoll. — Ich bin noch jung, wie Sie ſagen, das iſt wahr; aber wenn man ſeine jungen Jahre ſo in einem Bettelort in Unthätigkeit verſchlänzt, iſt es auch traurig genug und auch Verluſt.“ Einſtweilen wurde die Abreiſe aber noch aufgeſchoben, denn der Erzbiſchof gebrauchte ſeine Virtuoſen noch in Wien; dann hieß es wieder am 22. April ſollten ſie nach Hauſe reiſen. „Wenn ich daran denke“, ſchreibt Wolfgang (11. April 1781) „daß ich von Wien wegreiſen ſoll, ohne wenigſtens 1000 fl. wegzutragen, ſo thut mir das Herz weh. Ich ſoll alſo wegen einem ſchlechtdenkenden Fürſten, der mich mit lauſigen 400 fl. alle Tage cujonirt, tauſend Gulden mit Füßen ſtoßen? denn das mache ich gewiß, wenn ich ein Concert gebe.“ Und nun hatte er ſoeben die Erfahrung gemacht, daß er nicht allein für den Erzbiſchof umſonſt gearbeitet, ſondern darüber noch die Gelegenheit verſäumt hatte ſich dem Kaiſer zu produciren. „Ich kann ja doch dem Kaiſer nicht ſagen laſſen, wenn er mich hören will, ſo ſoll er bald machen, denn in ſoviel Tägen reis ich ab — ſo was muß man doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gebe ein Concert; — denn ich ſtehe freylich, wenn ich nur zwey Scolaren hier habe, beſſer als bey uns, aber wenn man 1000 oder 1200 fl. im Sack hat, kann man ſich ein wenig mehr bitten laſſen, mithin auch beſſer bezahlen laſſen. Und das erlaubt er nicht, der Menſchenfeind — ich muß ihn ſo nennen: denn er iſt es und die ganze Nobleſſe nennt ihn ſo.“ Auch für eine Anſtellung zeigten ſich ihm in Wien in nicht allzugroßer Ferne günſtige Ausſichten. Kapellmeiſter Bono war ſehr alt; nach ſeinem Tode mußte Salieri Kapellmeiſter werden und Starzer an deſſen Stelle einrücken, für Starzer wußte man noch keinen Nachfolger — konnte man einen beſſeren finden als Mozart?

Wiederum ermahnte der Vater nicht ins Ungewiſſe Pläne zu machen, ſondern das Sichere feſtzuhalten und deshalb zu ertragen, was ſich nicht änderen laſſe, er warnte ihn auch vor unvorſichtigen Aeußerungen, „die nur ſchaden könnten.“ Der Sohn konnte nicht anders antworten als daß der Vater Recht und nicht Recht habe; „aber dasjenige, in was Sie Recht haben, überwiegt ſehr dasjenige, in was Sie nicht Recht haben, mithin, ich komme ganz gewiß und mit größten Freuden, da ich vollkommen überzeugt bin, daß Sie mich niemalen hindern werden mein Glück zu machen“ (18. April 1781). Aber ſchwer wurde es ihm ſich dem Willen des Vaters zu fügen, und der Erzbiſchof machte es ihm durch fortgeſetzte Hudeleien nicht leichter. „Sie erwarten mich mit Freuden, mein liebſter Vater!“ ſchreibt er (28. April 1781). „Das iſt auch das Einzige was mich zum Entſchluß bringen kann, Wien zu verlaſſen — ich ſchreibe das Alles nun in der natürlichen teutſchen Sprache, *weil es die ganze Welt wiſſen darf und ſoll, daß es der Erzbiſchof von Salzburg nur Ihnen, mein beſter Vater, zu danken hat, daß er mich nicht geſtern auf immer (verſteht ſich, für ſeine Perſon) verloren hat.* Geſtern war große Accademie bey uns — vermuthlich die letzte. Die Accademie iſt recht gut ausgefallen und trotz all den Hinderniſſen Seiner Erzbiſchöflichen Gnaden habe ich doch ein beſſeres Orcheſtre gehabt als Brunetti, das wird Ihnen Ceccarelli ſagen; denn wegen dieſem Arrangement habe ich ſo viel Verdruß gehabt — o das läßt ſich beſſer reden als ſchreiben. Doch wenn, wie ich nicht hoffen will, wieder ſo etwas vorgehen ſollte, ſo kann ich

Sie verſichern daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden es mir gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie, mein liebſter Vater, daß Sie mir erlauben künftige Faſten zu Ende Carneval nach Wien zu reiſen — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbiſchof; denn, will er es nicht erlauben, ſo gehe ich doch — es iſt mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O, könnte er dies leſen, mir wäre es ganz recht. Aber Sie müſſen es mir im künftigen Brief verſprechen, denn nur mit dieſer Bedingniß gehe ich nach Salzburg — aber gewiß verſprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine teutſche Oper zu ſchreiben geben. Ich erwarte alſo Ihre Antwort hierüber. — Wann und wie ich abreiſe kann ich Ihnen noch nicht ſchreiben. Es iſt doch traurig, daß man bey dieſem Herren nichts wiſſen kann — auf einmal wird es heißen: allons, weg! Bald ſagt man, es iſt ein Wagen beym Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hauſe reiſen ſollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird Jedem das Diligencegeld geben, und da kann Jeder reiſen wie er will — welches mir auch in der That das Liebſte wäre; bald in acht Tägen, bald in vierzehen, bald in drey Wochen, dann wieder noch eher — Gott! man weiß nicht wie man daran iſt, man kann ſich in nichts helfen[23]. — Geſtern haben mich die Damen nach der Accademie eine ganze Stunde beym Clavier gehabt, ich glaube, ich ſäße noch dort, wenn ich mich nicht davon geſtohlen hätte"[24].

---

[23] Vgl. II S. 443.

[24] „Ich habe das leztemal, da Alles aus war eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbiſchof das Thema gab) geſpielt, und da war ſo ein allgemeiner Beyfall, daß wenn der Erzbiſchof nur ein wenig ein menſchliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müſſen; und anſtatt mir wenigſtens ſeine Zufriedenheit und Wohlgefallen — oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gaſſenbuben, ſagt mir ins Geſicht, ich ſoll mich weiter ſcheeren, er bekäme hundert, die ihn beſſer bedienten als ich" (13. Juni 1781).

Man ſieht, wie hoch die leidenſchaftliche Erregung Mozarts geſtiegen war: es bedurfte nur eines Tropfens um das volle Gefäß überfließen zu machen und der Erzbiſchof ſchonte nicht, ſo mußte es doch zum Aeußerſten kommen. Die folgenden Briefe Mozarts an den Vater geben uns eine Anſchauung von dem was Hieronymus ſeinen Dienern glaubte bieten zu können.

„Ich bin noch ganz voll der Galle!“ ſchreibt er (9. Mai 1781) „und Sie, als mein beſter, liebſter Vater, ſind es gewiß mit mir. Man hat ſo lange meine Geduld geprüft, endlich hat ſie aber doch geſcheitert. — Ich bin nicht mehr ſo unglücklich in Salzburgiſchen Dienſten zu ſeyn — heute war der glückliche Tag für mich; hören Sie. Schon zweymal hat mir der — ich weiß gar nicht wie ich ihn nennen ſoll — die größten Sottiſen und Impertinenzen ins Geſicht geſagt, die ich Ihnen um Sie zu ſchonen nicht habe ſchreiben wollen und nur weil ich Sie immer, mein beſter Vater, vor Augen hatte, nicht gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, ſagte mir ich ſollte weiter gehen — und ich litte Alles, empfand daß nicht allein meine Ehre, ſondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde, allein, Sie wollten es ſo haben — ich ſchwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tägen kam unverhofft der Laufer herauf und ſagte, ich müßte den Augenblick ausziehen — den anderen allen beſtimmte man den Tag, nur mir nicht; ich machte alſo alles geſchwind in den Koffer zuſammen, und die alte Mad. Weber war ſo gütig mir ihr Haus zu offeriren. Da habe ich mein hübſches Zimmer, bin bey dienſtfertigen Leuten, die mir in Allem, was man oft geſchwind braucht und (wenn man allein iſt) nicht haben kann, an die Hand gehen. — Auf Mittwoch ſetzte ich meine Reiſe (als heute den 9ten) mit der Ordinaire feſt, ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu bekommen habe, in der Zeit nicht zuſammen bringen, mithin ſchob ich meine Reiſe bis Samſtag auf. Als ich mich heute dort ſehen ließ, ſagten mir die Kammerdiener, daß der Erzbiſchof mir ein Paquet mitgeben will; ich fragte, ob es preſſirt, ſo ſagten ſie, ja, es ſey von großer Wichtigkeit. So iſt es mir leid daß ich nicht die Gnade haben kann S. H. Gnaden zu bedienen, denn ich kann (aus oben gedachter Urſache) vor Samſtag nicht abreiſen; ich bin aus dem Hauſe, muß auf meine eigenen Köſten leben, da iſt es nur ganz natürlich daß ich nicht eher abreiſen kann, bis ich nicht im Stande dazu bin, denn kein Menſch wird meinen Schaden verlangen. Kleinmayern, Moll[25], Boeneke und die zwey Leibkammerdiener gaben mir Recht. — Als ich zu ihm hineinkam — NB! muß ich Ihnen vorherſagen daß mir der Schlaucka[26] gerathen ich ſollte die Excuſe nehmen, daß die Ordinari ſchon beſetzt ſeye, das ſeye bei ihm ein ſtärkerer Grund —, als ich alſo zu ihm hineinkam, war das erſte: Erzb. Nun, wann geht er denn, Burſch? — Ich: Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war ſchon verſtellt. — Dann gings in einem Odem fort, ich ſeye der liederlichſte Burſch, den er kenne; kein Menſch bediene ihn ſo ſchlecht wie ich; er rathe mir heute noch wegzugehen, ſonſt ſchreibt er nach Haus, daß die Beſoldung eingezogen wird, — man konnte nicht zu reden kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte alles gelaſſen an; er lügte mir ins Geſicht, ich hätte 500 fl. Beſoldung[27]; hieß mich einen Lump, Lausbub, einen Fex — o, ich möchte

---

25) Ich weiß nicht gewiß, ob dies der ſpäter zum Hofkammerdirector ernannte Freih. v. Moll iſt ([Koch-Sternfeld] Die letzten dreißig Jahre S. 73 f.).

26) Frz. Schlaucka, Leibkammerdiener des Erzbiſchofs.

27) So war es allerdings verſprochen worden (II S. 313. 315), allein Mozart verſichert (S. 14. 23), daß er nur 400 fl. als Gehalt bezogen habe.

Ihnen nicht alles ſchreiben. Endlich da mein Geblüt zu ſtark in Wallung gebracht wurde, ſo ſagte ich: Sind alſo Ew. H. F. Gnaden nicht zufrieden mit mir? — Was? er will mir drohen? er Fex! o er Fex! dort iſt die Thür! ich will mit einem ſolchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben! — Endlich ſagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr. — Alſo geh er! — Und im Weggehen: Es ſoll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es ſchriftlich bekommen. Sagen Sie mir alſo, beſter Vater, ob ich das nicht eher zu ſpät als zu früh geſagt habe? — Nun hören Sie. Meine Ehre iſt mir über alles und ich weiß daß es Ihnen auch ſo iſt, — ſorgen Sie ſich gar nichts um mich, ich bin meiner Sache hier ſo gewiß, daß ich ohne mindeſte Urſache quittirt hätte; da ich nun Urſache gehabt habe, und das dreymal, ſo habe ich gar kein Verdienſt mehr dabey, au contraire, ich war zweymal Hundsfut, das drittemal konnte ich es doch halt nicht mehr ſeyn. Solange der Erzbiſchof noch hier ſeyn wird, werde ich keine Accademie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bey der Nobleſſe, bey dem Kaiſer ſelbſt in üblen Credit ſetzen werde, iſt grundfalſch — der Erzbiſchof iſt hier gehaßt und vom Kaiſer am meiſten; das iſt eben ſein Zorn, daß ihn der Kaiſer nicht nach Laxenburg eingeladen hat[28]. Ich werde Ihnen mit nächſtem Poſttage einiges von Geld überſchicken um Sie zu überweiſen, daß ich hier nicht darbe. Uebrigens bitte ich Sie munter zu ſeyn, denn itzt fängt mein Glück an, und ich hoffe daß mein Glück auch das Ihrige ſeyn wird; ſchreiben Sie mir heimlich daß Sie vergnügt darüber ſind — und das können Sie in der That ſeyn — und öffentlich zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber ungeacht deſſen der Erzbiſchof die mindeſte Impertinenz thun, ſo kommen Sie alſogleich zu mir nach Wien. Wir können alle drey leben, das verſichere ich Sie auf meine Ehre, doch iſt es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins teutſche Haus und mit dem Paquet — ich will nichts mehr von Salzburg wiſſen — ich haſſe den Erzbiſchof bis zur Raſerei. Schreiben Sie nur: abzugeben auf dem Peter im Auge Gottes im zweiten Stock. Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieſes fehlt mir noch zu meinem Glück.“

---

[28] Hieronymus war in einem Proceß mit dem Domcapitel verwickelt, welches 1779 eine Deputation nach Wien ſchickte um von dem Kaiſer eine außerordentliche Commiſſion zu erbitten, der ihnen zuſicherte, der Erzbiſchof ſolle wie der geringſte Reichsſtand behandelt werden. Dies war wohl eine weſentliche Urſache, weshalb Hieronymus ſich in Wien aufhielt. Erſt im Jahr 1783 kam ein Vergleich zu Stande. ([Koch-Sternfeld] a. a. O. S. 262 ff.)

Er führte auch ſeinen Entſchluß ſogleich aus und berichtet am 12. Mai ſeinem Vater weiter: „Sie wiſſen aus meinem letzten Schreiben, daß ich den Fürſten den 9ten May um meine Entlaſſung gebeten habe, weil er mir es ſelbſt geheißen hat; denn ſchon in den zwey erſteren Audienzen ſagte er mir: Scher' Er ſich weiter, wenn Er mir nicht recht dienen will! Er wird es freylich läugnen, aber deßwegen iſt es doch ſo wahr als Gott im Himmel iſt. — Was Wunder dann, wenn ich endlich durch Bube, Schurke, Burſche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr im Munde eines Fürſten rühmliche Ausdrücke ganz außer mir, das: Scher' Er ſich weiter! endlich für bekannt angenommen habe.“

„Ich gab den folgenden Tag dem Grafen Arco eine Bittſchrift, um ſie Sr. Hochfürſtl. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reiſegeld, welches in 15 fl. 40 Xr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld beſteht. Er nahm mir Beydes nicht an, ſondern verſicherte mich, daß ich gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben, mein Vater. Das iſt Ihre Schuldigkeit, ſagte er mir. — Ich verſicherte ihn gleichfalls, daß ich ſo gut als er, und vielleicht beſſer meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir ſehr leid, wenn ich ſie von ihm erſt lernen müßte [29]. — Gut alſo, ſagte er, iſt er damit zufrieden, ſo können Sie Ihre Entlaſſung begehren, wo nicht, — ſo können Sie ſie — auch begehren. Eine ſchöne Diſtinction! — Alles, was mir der Erzbiſchof in den drey Audienzen Erbauliches ſagte, beſonders in der letzten, — und was mir jetzt wieder dieſer herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine ſo treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich Abends in der Opera mitten im erſten Acte nach Hauſe gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt. zitterte am ganzen Leibe und taumelte wie ein Beſoffener auf der Gaſſe, blieb auch den folgenden Tag als geſtern zu Hauſe, den ganzen Vormittag aber im Bette, weil ich das Tamarindenwaſſer genommen.“

„Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit ſehr viel Schönes an ſeinen Herrn Vater von mir zu ſchreiben, welches Sie vermuthlich ſchon werden haben einſchlucken müſſen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin ſeyn, doch wenn man eine Comödie ſchreibt, ſo muß man, wenn man Beyfall erhalten will, etwas utriren und nicht ſo genau der Wahrheit der Sache treu bleiben, und Sie müſſen auch der Dienſtfertigkeit der Herren etwas zu gut halten. Ich will nur, ohne mich zu beeyfern, denn mir iſt meine Geſundheit und mein Leben lieber (iſt mir leid genug, wenn ich dazu gezwungen bin), ich will alſo nur noch den Hauptvorwurf, den man mir über meine Bedienung macht, herſetzen. Ich wußte nicht daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. Ich hätte ſollen alle Morgen ſo ein paar Stunden in der Antecamera verſchlendern; man hat mir freylich öfters geſagt, ich ſollte mich ſehen laſſen, — ich konnte mich aber niemalen erinnern, daß dieß mein Dienſt ſey, und kam nur allezeit richtig, wenn mich der Erzbiſchof rufen ließ.“

---

[29] Ich weiß nicht, worauf ſich dies beziehen mag. Aber die Briefe Leop. Mozarts, namentlich die ſpäteren an ſeine Tochter, enthalten nur zu viele Züge, welche das Familienleben des Salzburger Adels in kein günſtiges Licht ſetzen.

„Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entſchluß vertrauen, ſo aber daß es die ganze weite Welt hören kann. Wenn ich beym Erzbiſchof von Salzburg 2000 fl. Gehalt bekommen kann und in einem anderen Ort nur 1000, ſo gehe ich doch in das andere Ort; denn für die anderen 1000 fl. genieße ich meine Geſundheit und Zufriedenheit des Gemüths. Ich hoffe alſo bey aller väterlichen Liebe, die Sie mir von Kindheit auf in ſo reichem Grade erwieſen haben und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar ſeyn kann (am allerwenigſten aber in Salzburg), daß, wenn Sie Ihren Sohn geſund und vergnügt haben wollen, mir von dieſer ganzen Sache gar nicht zu ſchreiben und ſie ganz in die tiefſte Vergeſſenheit zu begraben — denn ein Wort davon wäre ſchon genug um mir wieder neuerdings und Ihnen ſelbſt — geſtehen Sie es nur — Ihnen ſelbſt Galle zu machen. Nun leben Sie wohl und freuen Sie ſich, daß Sie keinen Hundsfut zum Sohne haben.“

An demſelben Tage, an welchem er dieſen Brief ſeinem Vater durch die Poſt zuſchickte, ſchrieb er ihm noch durch eine ſichere Gelegenheit einen zweiten, in welchem er ihn ſowohl von der Berechtigung ſeines feſten Entſchluſſes den Dienſt des Erzbiſchofs zu verlaſſen als von ſeinen guten Ausſichten eindringlich zu überzeugen ſuchte. „In dem Briefe“, ſchreibt er

„welchen Sie mit der Poſt erhalten haben, ſprach ich mit Ihnen als wenn wir in Gegenwart des Erzbiſchofs wären. Jetzt ſpreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein liebſter Vater. Von allem Unrecht, welches mir der Erzbiſchof von Anbeginn ſeiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottiſen, die er mir in das Geſicht ſagte, von dem unwiderſprechlichen Recht, das ich habe von ihm wegzugehen, wollen wir ganz ſchweigen, denn da läßt ſich nichts dawider ſagen. Nur will ich von dem ſprechen, was mich — auch ohne alle Urſache einer Kränkung — von ihm wegzugehen verleitet haben würde.“

„Ich habe hier die ſchönſten und nützlichſten Connoissances von der Welt, bin in den größten Häuſern beliebt und angeſehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin dazu noch dafür bezahlt, — und ich ſoll um 400 fl. in Salzburg ſchmachten, ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung ſchmachten und Ihnen in nichts nützlich ſeyn können, da ich es hier doch gewiß kann? Was würde das Ende davon ſeyn? — immer das nämliche: ich müßte mich zu Tode kränken laſſen, oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu ſagen, Sie wiſſen es ſelbſt. Nur noch dieſes: Die ganze Stadt Wien weiß ſchon meine Geſchichte. Die ganze Nobleſſe redet mir zu, ich ſoll mich ja nicht mehr anführen laſſen.“

„Liebſter Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, — es ſind Schlangen, Vipern! Alle niederträchtigen Seelen ſind ſo: ſie ſind bis zum Ekel hoch und ſtolz und dann kriechen ſie wieder — abſcheulich. Die zwei Leibkammerdiener ſehen die ganze Sauerei ein. Beſonders ſagte Schlaucka zu Jemand: ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz recht; mir hätte er es ſo thun ſollen! er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich habs gehört — infam! Der Erzbiſchof erkennt ſein ganzes

Unrecht — hat er nicht ſchon öfter Gelegenheit gehabt es zu erkennen? hat er ſich gebeſſert? Nein! alſo weg damit! — Wenn ich nicht geſorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum Beſten gehen könnte, ſo wäre es ſchon längſt anders. Aber in der Hauptſache — was kann er Ihnen thun? Nichts. Wenn Sie wiſſen daß es mir gut geht, ſo können Sie leicht des Erzbiſchofs Gnade entbehren, — ihre Beſoldung kann er Ihnen nicht nehmen und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit; und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde ſonſt dieſen Schritt nicht gethan haben. Obwohl ich Ihnen geſtehen muß, daß nach dieſer Beleidigung ich — und hätte ich betteln müſſen — weggegangen wäre; denn wer wird ſich denn cujoniren laſſen? beſonders, wenn mans beſſer haben kann. Mithin — fürchten Sie ſich, ſo thun Sie zum Schein als wären Sie böſe auf mich, zanken Sie mich in Ihren Briefen recht aus, wenn nur wir zwey wiſſen, wie die Sache ſteht. Laſſen Sie ſich aber nicht durch Schmeicheleyen verführen, ſeyen Sie auf Ihrer Hut!"

Der Vater aber nahm die Sache nicht ſo auf und war weit entfernt den Sohn, wie dieſer wünſchte, „in ſeinem Entſchluß zu ſtärken anſtatt ihn davon abzubringen." Er ſah in dem Aufgeben der feſten Anſtellung in Salzburg den erſten Schritt zu des Sohnes Verkommen, er hoffte die leidenſchaftliche Aufwallung desſelben noch dämpfen und ihn auf den Weg der Vernunft, wie er es anſah, durch ernſte Vorſtellungen zurückbringen zu können. Einflüſterungen aus dem Gefolge des Erzbiſchofs über den Lebenswandel Wolfgangs in Wien mochten auch nicht ohne Einfluß geblieben ſein, er glaubte, es ſei wieder an der Zeit ſtarke Mittel in Anwendung zu bringen. Er hielt ihm nicht allein vor, daß er ſtets auf unſichere Ausſichten hin ſeine Rechnung gemacht und nie verſtanden habe haushälteriſch mit dem Gelde umzugehen[30], er erinnerte ihn an die Verpflichtung die er habe ſeinem Vater aus den Schulden, welche dieſer ſeinetwegen gemacht habe, herauszuhelfen, deren er in Wien wohl vergeſſen werde, wie es ſeine Aloyſia gemacht habe[31]; er meinte die Vergnügungen und Zerſtreuungen Wiens, denen Wolfgang ſich mehr als billig ergeben zu haben ſcheine[32], ſeien wohl eine Haupturſache geweſen ihn dort feſtzuhalten[33]; auch daß er mit der Weberſchen Familie wieder eine Verbindung ange-

---

[30] „Glauben Sie ſicherlich", ſchreibt Wolfgang (26. Mai 1781), „daß ich mich ganz geändert habe. Ich kenne außer meiner Geſundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals — denn das wäre für mich ſehr ſchwer ein Geizhals zu werden — und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäuſern geneigt als zum Verſchwenden, und das iſt zum Anfang immer genug. Wegen den Scolaren kann ich ſo viele haben als ich will; ich will aber nicht ſo viel, ich will beſſer bezahlt ſein als die anderen, und da will ich lieber weniger haben. Man muß ſich gleich anfangs ein bischen auf die Hinterfüße ſetzen, ſonſt hat man auf immer verloren, muß mit den anderen immer den allgemeinen Weg fortlaufen."

[31] „Daß Sie mich mit Mad. Lange in Comparaison ſetzen, macht mich ganz erſtaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. Dieſes Mädchen ſaß ihren Eltern auf dem Hals, als ſie noch nichts verdienen konnte; — kaum kam die Zeit, wo ſie ſich gegen ihre Eltern dankbar bezeigen konnte (NB der Vater ſtarb noch ehe ſie einen Kreuzer hier eingenommen), ſo verließ ſie ihre arme Mutter, henkte ſich an einen Comödianten, heurathet ihn und ihre Mutter hat — nicht ſo viel von ihr. Gott! meine einzigſte Abſicht iſt, weiß Gott, Ihnen und uns allen zu helfen; muß ich Ihnen denn tauſendmal ſchreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg? Ich bitte Sie, mein liebſter, beſter Vater, ſchreiben Sie mir keine ſolche Briefe mehr, ich beſchwöre Sie; denn ſie nutzen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen, und ich, der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth" (9. Juni 1781). Er ſchickte auch ſeinem Vater 30 Dukaten mit einer Entſchuldigung, daß er gegenwärtig nicht mehr entbehren könne, und in den nächſten Jahren findet ſich mehrfache Erwähnung von Geldſendungen nach Hauſe. — Uebrigens haben auf die harte Darſtellung von der Handlungsweiſe Aloyſias vielleicht die Erzählungen ihrer Mutter, welche Mozart ſpäter weniger günſtig beurtheilen lernte, einigen Einfluß gegeben. Der Bericht ihres Mannes Joſ. Lange lautet wenigſtens ganz anders. Er erzählt in ſeiner Selbſtbiographie (S. 116 ff.), daß ſie bald nach Aloyſias Ankunft in Wien für einander Neigung gefaßt hätten. „Unglücklicherweiſe wurde der Vater ihr und der Familie durch einen Schlagfluß entriſſen. Ihre Troſtloſigkeit und tiefe Trauer machten ſie mir, ſowie meine Sorgfalt der Familie nun mit Rath und That beizuſtehen, mich ihr noch intereſſanter. Ihr Herz fand bei mir Theilnahme und Erleichterung und

---

ſie entſchloß ſich mich zu ehelichen, weil ſie an dem Gatten den Freund zu finden hoffte, den ſie an dem Vater verlor. Da ſie durch ihr ſchönes Talent zum Lebensunterhalt der Ihrigen beitrug, ſo ſetzte ich ihrer Mutter ſo lange ſie lebte einen Jahresgehalt von 700 Gulden feſt und zahlte einen Vorſchuß von 900 Gulden, den die Familie von der Hofdirection erhalten hatte.“

32) Beſonders Hr. v. Moll „hatte auf ihn ein läſterliches Maul, er werde hoffentlich in ſich gehen und nach Salzburg zurückgehen, in Wien ſei er nur wegen dem Frauenzimmer.“ Man hatte dem Vater berichtet, Wolfgang habe mit einer Perſon von ſchlechtem Ruf Umgang gehabt, dieſer hielt es ihm vor; allein Wolfgang konnte ſich rechtfertigen. Er habe ſie auf einem Ball getroffen, ohne von ihrem ſchlechten Ruf etwas zu wiſſen — Nicolai bemerkt (Reiſe V S. 257) daß in Wien der Beſuch der öffentlichen Tanzlocale auch für die Frauenzimmer nicht für anſtößig galt —, ſie engagirt um eine ſichere Contredanſe-Tänzerin zu haben, dann aber, da er doch nicht ohne einen Grund anzugeben — „und wer wird Jemand ſo was ins Geſicht ſagen?“ — habe abbrechen können, öfters angeſetzt um mit andern zu tanzen und ſei froh geweſen beim Ende des Faſchings; ſonſtwo habe er ſie nie geſehen, ſie nie beſucht. Auch in Rückſicht ſeines kirchlichen Wandels hatte man den Vater beunruhigt; er bittet ihn ſich ſeiner Seele wegen keine Sorge zu machen, er ſei zwar ein fälliger junger Menſch, allein er dürfe zu ſeinem Troſt wohl wünſchen, daß es alle ſo wenig wären. An Faſttagen Fleiſch zu eſſen halte er allerdings für keine Sünde, — „denn Faſten heißt bey mir ſich abbrechen, weniger eſſen als ſonſt“ — aber geprahlt habe er nie damit; alle Sonntag und Feiertage höre er die Meſſe und wo möglich auch an Werkeltagen. „Uebrigens ſein Sie verſichert, daß ich gewiß Religion habe. — Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht alſo ſind; der Hauptfehler bey mir iſt daß ich nach dem Scheine nicht allzeit ſo handle wie ich handeln ſollte“ (13. Juni 1781).

33) „Ich habe Ihnen alſo noch keine Liebe gezeigt?“ ſchreibt Wolfgang (19. Mai 1781) „muß ſie alſo erſt itzt zeigen? können Sie das wohl ſagen? Ich wollte Ihnen von meinem Vergnügen nichts aufopfern? — Was habe ich denn für ein Vergnügen hier? Daß ich mit Mühe und Sorge auf meinen Geldbeutel denke! — Mir ſcheint, Sie glauben, ich ſchwimme hier in Vergnügen und Unterhaltungen. O wie betrügen Sie ſich nicht! — Wenn das Vergnügen heißt, wenn man von einem Fürſten los iſt, der einen nicht bezahlt und zu Tode cujonirt, ſo iſt es wahr, ich bin vergnügt.“

knüpft hatte ſchien ihm von keiner guten Vorbedeutung zu ſein[34]. Allein er hatte nicht erwogen, daß Wolfgang nicht mehr der unerfahrne Jüngling war, der zum erſtenmal aus dem väterlichen Hauſe kam. Durch den harten Druck des letzten Aufenthalts in Salzburg und die klare Erkenntniß von dem was er leiſtete und bedeutete, welche er in München hatte gewinnen müſſen, war er mündig geworden, und die unwürdige Behandlung des Erzbiſchofs gegenüber der glänzenden Aufnahme von Seiten des muſikaliſch gebildeten Publicums in Wien gab ihm das volle Bewußtſein ſeiner Selbſtändigkeit. Er ſah ein daß er an dem Punkt angelangt war, wo er dieſelbe auch ſeinem Vater gegenüber wahren mußte; ſeinen äußeren Vortheil, ſeine Behaglichkeit war er bereit geweſen ihm zu opfern, jetzt ſtand mit ſeiner hart angegriffenen Ehre ſeine ganze Exiſtenz auf dem Spiel, dieſe mußte er retten. Er blieb daher gegen alles Andringen ſeines Vaters feſt, wies deſſen Vorwürfe entſchieden und ohne ſein gekränktes Gefühl zu verhehlen zurück, und antwortete dieſem, als er ſo weit ging zu behaupten Wolfgang müſſe ſeiner eigenen Ehre wegen ſein Entlaſſungsgeſuch zurücknehmen, im vollen Gefühl ſeines Rechts (19. Mai 1781): „Ich weiß nicht, was ich zuerſt ſchreiben ſoll, mein liebſter Vater, denn ich kann mich von meinem Erſtaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie ſo zu ſchreiben und zu denken fortfahren. Ich muß Ihnen geſtehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres

---

34) „Was Sie wegen den Weberiſchen ſchreiben", antwortet Mozart (16. Mai 1781) „kann ich Sie verſichern daß es nicht ſo iſt. Bei der Langin war ich ein Narr, das iſt wahr; aber was iſt man nicht, wenn man verliebt iſt? Ich liebte ſie aber in der That und fühle daß ſie mir noch nicht gleichgültig iſt — und ein Glück für mich daß ihr Mann ein eiferſüchtiger Narr iſt und ſie nirgend hinläßt, und ich ſie alſo ſelten zu ſehen bekomme. Glauben Sie mir ſicher, daß die alte Mad. Weber eine ſehr dienſtfertige Perſon iſt und daß ich ihr à proportion ihrer Dienſtfertigkeit nicht genug entgegen erweiſen kann, denn ich habe nicht die Zeit dazu."

Brieſes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den beſten, liebevollſten, den für ſeine eigene und die Ehre ſeiner Kinder beſorgten Vater, — mit einem Wort — nicht meinen Vater. Doch das alles war nur ein Traum, Sie ſind nun erwacht und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig um mehr als überzeugt zu ſein, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entſchluß gar nicht abſtehen kann. — Ich kann meine Ehre durch nichts anderes retten als daß ich von meinem Entſchluß abſtehe? Wie können Sie doch ſo einen Widerſpruch faſſen? Sie dachten nicht, als Sie dieſes ſchrieben, daß ich durch einen ſolchen Zurücktritt der niederträchtigſte Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß daß ich vom Erzbiſchof weg bin, weiß warum, weiß daß es wegen gekränkter Ehre, wegen zum drittenmal gekränkter Ehre geſchah, und ich ſollte wieder öffentlich das Gegentheil beweiſen? ſoll mich zum Hundsfut und den Erzbiſchof zu einem braven Fürſten machen? Das erſte kann kein Menſch und ich am allerwenigſten, und das andere kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will. — — Ihnen zu Gefallen, mein beſter Vater, wollte ich mein Glück, meine Geſundheit und mein Leben aufopfern, aber meine Ehre, die iſt mir und die muß Ihnen über Alles ſeyn. — Liebſter, beſter Vater, begehren Sie von mir was Sie wollen, nur das nicht, ſonſt Alles — nur der Gedanke ſchon macht mich vor Wuth zittern."

Der Erzbiſchof war nicht wenig ungehalten über die Feſtigkeit, mit welcher Mozart in ſeinem Entſchluß beharrte, die er aber durch ſein rückſichtsloſes Schelten nur verſtärkte[35]. Er

---

35) „Der Erzbiſchof ſchmält hier über mich bey der ganzen Welt und iſt nicht ſo geſcheit daß er einſieht, daß ihm das keine Ehre macht; denn man ſchätzt mich hier mehr als ihn. Man kennt ihn als einen hochmüthigen, eingebildeten Pfaffen, der alles was hier iſt verachtet, und mich als einen gefälligen Menſchen. Das iſt wahr, ich bin ſtolz, wenn ich ſehe daß

dachte anfangs der Vater werde es ſchon dahin bringen daß der Sohn zu ſeiner Pflicht zurückkehre; Graf Arco, der einen Brief von demſelben erhalten hatte, ließ Mozart zu einer Unterredung einladen, um ihn durch freundſchaftliche Vorſtellungen zu halten. Mozart blieb um ſo mehr feſt auf ſeinem Sinne, als er ſich überzeugte daß ſein Vater in Salzburg nichts zu fürchten habe. Er reichte nun ein Abſchiedsgeſuch ein, das ihm aber ſowie drei ſpätere zurückgegeben wurde, weil man ſich „aus Manglung des Muthes und aus Liebe zur Fuchsſchwänzerey“ ſcheute, den Erzbiſchof durch dieſe Angelegenheit verdrießlich zu machen und noch immer auf Mozarts Nachgiebigkeit rechnete. Dieſer war außer ſich als er erfuhr der Erzbiſchof werde den folgenden Tag abreiſen und wiſſe von gar nichts. Er entwarf alſo ein neues Memorial, in welchem er dem Erzbiſchof erklärte, daß er bereits ſeit vier Wochen ein Abſchiedsgeſuch in Bereitſchaft gehalten habe; da er ſich aus ihm unerklärlichen Gründen ſo lange damit herumgezogen ſehe, bleibe ihm nichts übrig als ihm daſſelbe ſelbſt und zwar auf den letzten Augenblick zu überreichen. Als er mit dieſem Geſuch ſich (am 8. Juni) im Vorzimmer des Erzbiſchofs einfand und um eine Audienz bat, ſetzte Graf Arco den früheren Brutalitäten die Krone auf. Nachdem er ihn mit Flegel, Burſch und ähnlichen Ausdrücken tractirt hatte, — *warf er ihn mit einem Fußtritt zur Thür hinaus!* „Das geſchahe in der Antichambre — mithin war kein ander Mittel als ſich losreißen und laufen, denn ich wollte für die fürſtlichen Zimmer den Reſpect nicht verlieren, wenn ihn ſchon der Arco verloren hatte.“ Ob dieſer Exceß auf hochfürſtlichen Befehl geſchah wußte Mozart nicht gewiß; jedenfalls war der gräfliche Die-

---

mich Jemand mit Verachtung und en bagatelle behandeln will — und ſo iſt der Erzbiſchof gegen mich; aber — mit guten Worten könnte er mich haben, wie er wollte.“

ner ſeines Gebieters würdig. Beide ahnten nicht, welch unauslöſchliches Brandmal ſie ihrem Namen aufgedrückt haben.

Mozart glühte vor Zorn; er verſicherte dem Vater (13. Juni 1781) daß er dem Grafen Arco wieder einen Tritt geben werde, wo er ihn treffe und ſollte es auf öffentlicher Gaſſe geſchehen. „Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbiſchof, denn er wäre nicht im Stande ſie mir auf ſolche Art zu verſchaffen, wie ich ſie mir ſelbſt nehmen muß; ſondern ich werde nächſter Tage dem Hrn. Grafen ſchreiben, was er ſich von mir zuverläſſig zu gewarten hat, ſobald das Glück will daß ich ihn treffe, es mag ſeyn wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Reſpect haben muß“[36]. Der Vater erſchrak vor dieſem Attentat auf einen adligen Herrn und Grafen; allein der Sohn erwiederte (20. Juni 1781): „Das Herz adelt den Menſchen und wenn ich ſchon kein Graf bin, ſo habe ich vielleicht mehr Ehre im Leibe als mancher Graf; und Hausknecht oder Graf, ſobald er mich beſchimpft, iſt er ein Hundsfut. Ich werde ihm den Anfang ganz vernünftig vorſtellen, wie ſchlecht und übel er ſeine Sache gemacht habe; zum Schluſſe aber muß ich ihm doch ſchriftlich verſichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und noch ein Paar Ohrfeigen zu erwarten hat.“ Und da der Vater ſich hatte merken laſſen, durch Vermittlung einer Dame oder andern Standesperſon ließe ſich die Sache vielleicht noch ins Gleiche bringen, erklärte Mozart, deſſen bedürfe es nicht: „ich darf nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen um zu thun was recht und billig iſt.“ Nur mit Mühe ließ er ſich endlich, weil ſein Vater es durchaus zu ſeiner Beruhigung verlangte, von ſeinem Vorſatz abbringen dem Grafen Arco jenen Drohbrief zu ſchreiben.

---

[36] „Mein handgreiflicher Discours“ wiederholt er im nächſten Brief (16. Juni 1781) „bleibt dem hungerigen Eſel nicht aus und ſollte es in zwanzig Jahren ſeyn — denn, ihn ſehen und mein Fuß in ſeinem A— iſt gewiß eins, ich müßte nur das Unglück haben ihn zuerſt an einem heiligen Ort zu ſehen.“

2.

Der Rücktritt aus dem Dienſte des Erzbiſchofs war nunmehr eine entſchiedene Thatſache[1], in die auch der Vater ſich fügen mußte[2]. Allein dies wurde ihm außerordentlich ſchwer. Seine Ueberzeugung daß der Sohn allein nicht im Stande ſei für ſein Fortkommen und die gehörige Ordnung ſeiner Geldangelegenheiten zu ſorgen, ſeine Furcht daß er den mannigfachen Verlockungen der vergnügungsluſtigen Hauptſtadt nicht widerſtehen könne, wurden ebenſowohl durch das Unbehagen ohne ihn leben zu müſſen als durch ein vielleicht unbewußtes Gefühl von Kränkung über die ſelbſtändige Haltung deſſelben ihm gegenüber erhöhet. Wir finden daher daß der ſonſt ſo verſtändige und liebevolle Vater ſeine an ſich gerechte Sorge für den Sohn in der verkehrten Weiſe äußert, daß er, anſtatt ihm ſeine neue ſchwierige Lage auf alle Weiſe zu erleichtern, ihm vielmehr das Leben mit Bedenken und Vorwürfen erſchwerte, die meiſtens übertrieben und oft ganz unbegründet waren; denn auch darin zeigte er ſich ſchwach, daß er Einflüſterungen und Ohrenbläſereien gegen den Sohn nur allzuleicht Vertrauen ſchenkte. Er hatte ſich ſo ſehr daran gewöhnt alle Sorge für Wolfgang zu übernehmen, ihn zu leiten und zu führen, daß er es nun nicht über ſich gewinnen konnte mit Ruhe und Zurückhaltung ihn ſeinen eigenen Weg gehen zu laſſen. Mozart ließ ſich dadurch nicht irren; er hielt feſt an der Selbſtändigkeit, welche er dem Vater gegenüber hatte erringen müſſen, aber auch an der Verehrung und Liebe für denſelben, und wenn er auch deſſen Vorwürfe und Eingriffe wiederholt abweiſen mußte, ſo that dies ſeiner kindlichen Pietät keinen Eintrag.

---

[1] Der Erzbiſchof wünſchte der Welt auch zu zeigen, daß es nur an ihm läge, wenn er Mozart fortjagte, nicht minder ausgezeichnete Künſtler in ſeine Dienſte zu ziehen und ließ Leop. Kozeluch, der für den erſten Klavierſpieler in Wien galt, einen Gehalt von 1000 fl. antragen, wenn er nach Salzburg kommen wollte. Dieſer lehnte es ab, wie Mozart ſeinem Vater ſchrieb (4. Juli 1781), weil er ſich in Wien beſſer ſtände und hatte zu ſeinen Freunden geſagt: „Die Affaire mit dem Mozart ſchreckt mich am meiſten ab; wenn er ſo einen Mann von ſich läßt, wie würde er es mit mir machen."

[2] An Breitkopf ſchrieb er (10. Aug. 1781): „Meinen Sohn betreffend, ſo iſt ſolcher nicht mehr in hieſigen Dienſten. Er wurde vom Fürſten, der damals in Wien war, als wir in München waren, nach Wien berufen. Da nun Se. Hochfürſtl. Gnaden meinen Sohn ganz außerordentlich allda mißhandelt haben und ihm im Gegentheile der ganze hohe Adel ganz beſondere Ehre erwieſen, ſo konnten ſie ihn auch leicht bereden ſeinen mit einem elenden Gehalt vergeſellſchafteten Dienſt niederzulegen und in Wien zu verbleiben."

Die erſte Zeit ſchien freilich die Befürchtungen des Vaters mehr zu rechtfertigen als die glänzenden Hoffnungen des Sohnes. Es war Sommer geworden, die vornehmen Herrſchaften gingen aufs Land, weder mit Unterricht noch mit Akademien war viel zu verdienen. Die Gräfin Rumbeck war und blieb vorläufig ſeine einzige Schülerin, da er ſeinen Preis von 6 Dukaten nicht herabſetzen wollte; indeſſen auch ſo konnte er ſich nothdürftig durchſchlagen. Er tröſtete ſich damit daß jetzt die ſchlechte Saiſon ſei, wo man die Muße benutzen müſſe um für den Winter vorzuarbeiten, und ſchrieb fleißig an ſechs Sonaten fürs Klavier, die auf Subſcription herausgegeben werden ſollten; die Gräfin Thun und mehrere andere vornehme Damen übernahmen es Subſcribenten zu ſammeln — auch damit ging es im Sommer noch nicht recht vorwärts[3]. Auf ein in der Adventszeit zu gebendes Concert

---

3) „Nun ſagte mir aber die Gräfin Thun“ ſchreibt er (25. Juli 1781) „daß vor dem Herbſt an die Subſcription nicht zu denken wäre, weil alles

war er ebenfalls bereits bedacht; Roſſi machte ihm den Text zu einer italiäniſchen Cantate, die er für daſſelbe componirte. Am meiſten aber lag es ihm von Anfang an im Sinn für die Bühne in Wien zu ſchreiben, die er wie wir ſahen (II S. 145 ff. 401) ſchon früher ins Auge gefaßt hatte; ſeine urſprüngliche Neigung, das beſtimmte Gefühl ſeines Berufs zur dramatiſchen Compoſition wurden durch die Leiſtungen des Wiener Theaters und das lebhafte Intereſſe des Publicums für daſſelbe nur noch erhöhet. „Meine einzige Unterhaltung“ ſchreibt er ſeiner Schweſter (4. Juli 1781) „beſteht im Theater; ich wollte Dir wünſchen hier ein Trauerſpiel zu ſehen! Ueberhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauſpiele vortrefflich aufführt, aber hier iſt es. Jede Rolle — die mindeſte, ſchlechteſte Rolle iſt gut und doppelt beſetzt.“

In der That hatten die Leiſtungen der Wiener Bühne damals eine hohe Stufe erreicht[4]. Seitdem dort der Kampf gegen den Hanswurſt und die extemporirten Stücke begonnen hatte, durch welchen die Bühne zum Ausgangspunkt der ſehr ernſt gemeinten Beſtrebungen wurde, ſich auch von Wien aus an der Bewegung zu betheiligen, welche deutſche Litteratur und deutſche Bildung von Neuem wieder ins Leben rief, blieb das Theater im Weſentlichen der Mittelpunkt für die geſammten litterariſchen Intereſſen. Die erſten Schriftſteller, welche ſich auszeichneten, ſchrieben, mit der beſtimmten Abſicht den Geſchmack zu verbeſſern und wahre Cultur zu verbreiten, für die Bühne, wie Klemm, Heufeld, Ayrenhoff, Gebler; ihnen ſchloſſen ſich die fähigeren und ſtrebſameren Schauſpieler wie

---

was Geld hat auf dem Lande iſt, ſie hat dermalen nicht mehr als 10 Perſonen und meine Scolarin nicht mehr als 7.“

[4] Devrient Geſch. der deutſch. Schauſpielkunſt III S. 117 ff.

Müller und die Gebrüder Stephanie an[5]. Die neue, ſchwierige Aufgabe der Schauſpieler ſpornte dieſe zu außerordentlichen Leiſtungen an; getragen von der allgemeinen Theilnahme und Achtung erwarb ſich die früher ſo tief verachtete Schauſpielkunſt den Rang und die Rechte einer freien Kunſt, man ſah die Schaubühne als den wahren Gradmeſſer ſittlicher und intellectueller Bildung an. Dieſe Hochſchätzung der Kunſt kam auch dem Künſtler zu Statten, das Interdict mit welchem ihn die Geſellſchaft belegt hatte wurde aufgehoben, der Schauſpieler wurde aufgenommen in den geſelligen Verkehr der gebildeten Stände, man ſah ihn dort gern[6]. Namentlich ſeitdem Joſeph II im Jahr 1776 das Wiener Theater den ſchwankenden Einflüſſen einer wechſelnden Privatverwaltung entzogen und daſſelbe zum Hof- und Nationaltheater erklärt hatte, hob ſich daſſelbe raſch zu einer unerreichten Höhe. Er ſah die Bühne als ein weſentliches Mittel der Nationalbildung an, nahm an derſelben ein eingehendes Intereſſe und betheiligte ſich ſelbſt fortdauernd an der Leitung deſſelben, indem er mit offenem Blick und warmem Sinn den Leiſtungen und den Schickſalen ſeiner Schauſpieler Theilnahme ſchenkte[7]. Er war darauf bedacht durch ermäßigte Preiſe[8] den Beſuch des Schauſpiels allgemeiner zu machen und eine Unterhaltung, welche früher vorzugsweiſe den Charakter von Hoffeſten oder Aſſembleen der vornehmen Welt gehabt hatte, für die Bildung des Bürgerſtandes zu verwerthen; mit freudigem Intereſſe ging man darauf ein[9]. Auch

---

5) Vgl. Sonnenfels Programm ſeiner Theaterdirection im Jahr 1770 in Müllers Abſchied von der Bühne S. 73 ff.

6) Müller Abſchied S. 79. Lange Selbſtbiogr. S. 25.

7) Lange Selbſtbiogr. S. 65 ff. Meyer Biogr. Schröders I S. 361.

8) Müller Abſchied S. 95. A. M. Z. XXIV S. 253.

9) Car. Pichler Denkwürdigkeiten I S. 78 ff.

die litterariſche Kritik, welche ſich nach der Lockerung des Preßzwanges in einem breiten Strom ergoß, knüpfte beſonders ans Theater an und verſtändigte die Leſer über die Leiſtungen der Schriftſteller und Schauſpieler. So wurde ein Publicum gebildet, das ohne Rückſicht auf Rang und Stand die allgemeine Bildung repräſentirte, und dieſem konnten Dichter und Darſteller — die früher zur Unterhaltung der gnädigen Herren dienten — als Künſtler gegenübertreten: ein Verhältniß, das auch auf die Stellung der übrigen Künſtler, beſonders der Muſiker, einen weſentlichen Einfluß gewinnen mußte. Das Wiener Theaterpublicum jener Zeit wird als ein aufmerkſames, einſichtiges und dankbares, gern und lebhaft anerkennendes gerühmt[10]; es hatte wohl Urſache dazu. Kurz ehe Mozart nach Wien kam, war durch Schröder und ſeine Frau dem Verein trefflicher Schauſpieler die Krone aufgeſetzt; neben ihnen wirkten Müller, Lange, Weidmann, Brockmann, Jacquet, Bergopzoomer, die Gebrüder Stephanie, die Damen Weidner, Adamberger, Jacquet, Sacco, Stierle, Nouſeul — man ſieht das Urtheil, welches Mozart fällt, kann wohl gerechtfertigt erſcheinen[11].

In demſelben Sinn, in welchem Joſeph II das Nationaltheater begründete, hob er das koſtbare, nur der Schauluſt dienende Ballet und die italiäniſche Oper auf; an die Stelle der letzteren ſollte ein National-Singſpiel — ſo pflegte der Kaiſer die deutſche Oper zu nennen — treten[12]. Im December 1777 beſchloß er den erſten, beſcheidenen Verſuch mit den grade vorhandenen Kräften zu machen. Umlauf, damals Bratſchiſt im Orcheſter, deſſen Leitung ihm ſpäter übertragen wurde, hatte eine kleine Operette Die Bergknappen geſchrieben, in welcher nur vier Perſonen auftraten. Die Hauptrolle war der Mlle. Cavalieri zugedacht, die zweite Mad. Stierle; die Männerrollen ſollten der Tenoriſt Ruprecht und Baſſiſt Fuchs übernehmen, die Choriſten wurden aus den Kirchen zuſammengeſucht, die Direction erhielt der Schauſpieler Müller. Man ging mit Eifer ans Einſtudiren und nachdem der Kaiſer in einer Generalprobe ſeine Zufriedenheit ausgeſprochen hatte, ward im Februar 1778 die deutſche Oper mit den Bergknappen eröffnet, welche großen Zulauf und Beifall fanden[13]. Im Laufe des folgen-

---

[10] Meyer a. a. O. I S. 361 f. 375.

[11] Eine Ueberſicht und Charakteriſtik der damaligen Mitglieder der Wiener Bühne geben K. R[iesbeck] Briefe über Deutſchland I S. 258 ff. Nicolai Reiſe IV S. 587 ff., Meyer in der Biographie Schröders I S. 355 ff.

[12] Vgl. II S. 146 f. Genauen Bericht über die Entſtehung der deutſchen Oper giebt Müller (Abſchied von der Bühne S. 253 ff.); vgl. A.

M. Z. XXIV S. 254 f. K. R[isbeck] (Briefe über Deutſchland I S. 269) erzählt, der Mangel an guten Schauſpielen habe dazu genöthigt, dem Theater eine kleine deutſche Oper beizufügen, deren Mitglieder bei denen der alten Komödie in tiefſter Verachtung ſtänden, ſo daß es faſt täglich zu den lächerlichſten Auftritten von Verfolgung, Cabale, Eiferſucht und Schelmerei käme.

[13] In Forkels muſik. krit. Bibl. II S. 392 findet ſich folgender Bericht aus Wien vom Febr. 1778: „Endlich wurde am 17 dieſes die ſo ſehnlich erwartete erſte deutſche Operette Die Bergknappen hier aufgeführt. Sie übertraf die Erwartung des Publicums. Die Muſik und die Dekoration war beſonders vortrefflich. Mlle. Cavalieri, welche vormals in der hieſigen italiäniſchen Opera buffa geſungen, zeichnete ſich beſonders durch Abſingen einiger ſehr ſchweren und künſtlichen Arien, auch durch eine ſehr gebeſſerte Action aus. Mme. Stierle erhielt ebenfalls ſehr großen Beyfall. Als das Stück geendet und der Vorhang niedergefallen war, verlangte das Publicum die Schauſpieler noch einmal zu ſehen. Sie zeigten ſich hierauf alle vier und Mlle. Cavalieri hielt ein ſehr ſchönes Dankſagungs-Compliment an die Zuſchauer. Se. Maj. der Kaiſer ſuchen auf alle mögliche Art dieſe Operetten emporzubringen und laſſen die beſten Sujets dazu ausſuchen. Die Rollen ſind ſchon gegenwärtig alle doppelt beſetzt, damit durch die Unpäßlichkeit eines oder anderen Sängers

den Jahres wurden vierzehn Opern oder Singſpiele aufgeführt, zum Theil Ueberſetzungen mit italiäniſcher oder franzöſiſcher Muſik[14], zum Theil von Wienern neu componirt, wie die **Apotheke** von **Umlauf**[15], die **Kinder der Natur** von **Aspelmeyer**, **Frühling und Liebe** von **Ulbrich**, **Diesmal hat der Mann den Willen** von **Ordonnez**.

Von den in der erſten Oper Mitwirkenden war Mlle. **Cavalieri** die einzige, welche für eine Sängerin gelten konnte, ſie aber war allerdings eine Bravurſängerin von erſtem Rang. Es war daher die nächſte Aufgabe Kräfte zu verſammeln, welche eine Oper bilden konnten, würdig ſich dem Schauſpiel zur Seite zu ſtellen; auch dieſe wurde vollſtändig gelöſt. Die erſte Frau des Schauſpielers **Lange**, **Mariane** geb. **Schindler**, welche zuerſt gewonnen wurde und durch Geſang und Spiel eine Stütze der Oper zu werden verſprach, und namentlich in Gretrys **Hausfreund** und **Lucile** außerordentlichen Beifall gefunden hatte, ſtarb ſchon im Winter 1779[16]. An ihre Stelle wurde im folgenden

---

die Aufführung nicht gehindert werde. Unſer berühmter Schauſpieler Hr. **Müller** hat Auftrag dieſelben in der Action, ſowie Hr. **Umlauf**, welcher ſich durch die muſikaliſche Compoſition dieſer Operette ſoviel Ehre erworben, im Singen zu unterrichten. Außerdem iſt merkwürdig, daß dieſe Operetten nicht unter der gewöhnlichen Theatercenſur, ſondern unmittelbar unter dem Ober-Kammerherrn und Sr. Maj. dem Kaiſer ſtehen.“

[14] Dahin gehörten **Robert und Kalliſte** La sposa fedele von **Guglielmi**, **Röschen und Colas** von **Monſigny**, **Lucile**, **Silvain**, **der Hausfreund** von **Gretry**, **Anton und Antonette** von **Goſſec**.

[15] Die **Apotheke** von **Engel** war früher von **Neefe** componirt und 1772 und 1773 mit Beifall gegeben worden (muſ. Monatsſchr. 1792 S. 66).

[16] Lange Selbſtbiogr. S. 104 ff. Müller Abſchied S. 239. 261.

Jahr Aloyſia Weber von München berufen[17], die auch in der Ehe ihre Nachfolgerin wurde. Daß Mozart nicht durch jugendliche Neigung verblendet war, als er in ihr eine der erſten Sängerinnen ihrer Zeit erkannte, bewährte ſich ſowohl während ihres Aufenthalts in Wien als auf den Kunſtreiſen, die ſie ſpäter eine Reihe von Jahren hindurch machte. Schon vor ihr war für zweite Rollen Thereſe Teyber[18] angeſtellt worden, die durch ihre jugendlich friſche Stimme gefiel, während die der Mad. Fiſcher[19], einer kunſtfertigen Sängerin bereits etwas gelitten hatte. Im Sommer 1781 war zu ihnen auch Mad. Bernasconi[20] gekommen, wie man ſagte auf Glucks Wunſch, der den Einfluß Graf Dietrichſteins benutzt hatte um ſie dem Kaiſer aufzudringen, welcher eigentlich für ſie nicht ſehr eingenommen war. „Das iſt wahr" ſchreibt Mozart ſeinem Vater (29. Aug. 1781) „in Tragödien große Rollen zu ſpielen, da wird ſie immer Bernasconi bleiben[21]. Aber in kleinen Operetten iſt ſie nicht mehr anzuſehen, denn es ſteht ihr nicht mehr an; und dann — wie ſie auch ſelbſt geſteht — iſt ſie mehr welſch als teutſch, ſie redet auch auf dem Theater ſo Wieneriſch wie im gemeinen Umgange — itzt ſtellen Sie ſich vor! — und wenn ſie ſich bisweilen zwingen will, ſo iſt es als wenn man eine Prinzeſſin in einem Marionettenſpiel deklamiren hörte. Und das Singen, das iſt dermalen ſo ſchlecht, daß kein Menſch für ſie ſchreiben will“[22].

---

[17] Leop. Mozart ſchrieb ſeinem Sohn (2. Dec. 1780) daß Graf Hardeck, der kaiſerliche Geſandte in München, dieſe Berufung vermittelt habe.

[18] Sie iſt zu unterſcheiden von Eliſabeth Teyber (I S. 87. II S. 531), wahrſcheinlich eine jüngere Schweſter derſelben; ſpäter verheirathete ſie ſich mit dem Tenoriſten Ferd. Arnold, der damals ebenfalls bei der deutſchen Oper angeſtellt war, und verließ nachher mit ihm Wien.

[19] Mad. Fiſcher, geb. Straßer „ſingt ſehr gut und iſt eine treffliche Actrice" nach Mozarts Bericht (II S. 83), der ſie in Mannheim hörte. Sie war dort 1758 geboren, durch Giorgetti gebildet, 1772 als Sängerin engagirt und ging 1778 mit nach München. Im folgenden Jahr heirathete ſie den Baſſiſten L. Fiſcher und ging mit ihm nach Wien (Reichardt muſik. Monatsſchr. 1792 S. 68). Ihre Declamation und Action wird als wahr und lebendig, nur mitunter zu heftig charakteriſirt (muſik. Alman. Alethin. 1782 S. 57).

[20] Vgl. I S. 212.

[21] „Mad. Bernasconi war Glucks Liebling. Ihre Alceſte, ihre

Dieſen Sängerinnen geſellten ſich ebenbürtige Sänger zu. Bald nach Eröffnung der Oper wurden die Tenoriſten Souter und Dauer[23] engagirt, ſpäterhin Adamberger[24], einer der vorzüglichſten Tenoriſten, ein Sänger von kunſtgerechter Schule und Bildung und ein „ſehr anſtändiger“ Darſteller von Liebhaberrollen. Als Baſſiſt wurde Fiſcher[25]

Iphigenia, ihre Locandiera zeichneten die Schauſpielerin aus“ (Meyer Biogr. Schröders I S. 369).

[22] „Die Bernasconi iſt hier und hat 500 Ducaten Beſoldung, weil ſie alle Arien um ein gutes Komma höher ſingt“; ſchrieb Mozart ſchon 27. Juni 1781 „das iſt aber wirklich eine Kunſt, denn ſie bleibt richtig im Ton. Sie hat jetzt verſprochen um einen halben Ton höher zu ſingen, da will ſie aber noch ſoviel mehr haben.“

[23] Dauer war früher beim Theater in Gotha, und hatte ſich dort Müller als einen launigen Schauſpieler mit ſchöner Tenorſtimme und muſikaliſcher Bildung empfohlen (Abſchied S. 181. 189. 194).

[24] J. Adamberger, geb. in München 1743, wurde durch Valeſi (II S. 48. 436) gebildet, und ſang ſeit 1762 auf mehreren Theatern Italiens, wo er ſich Adamenti nannte. Später kehrte er nach München zurück — dort hörte ihn Burney im Jahr 1772 (Reiſe II S. 94) —, und ging von da nach Wien. Hier verheirathete er ſich 1781 mit der ausgezeichneten Schauſpielerin Mariane Jacquet (geb. 1752, geſt. 1804), und ſtarb im Jahr 1803.

[25] Ludwig Fiſcher, geb. in Mainz 1745, wurde in Mannheim von Raaff (II S. 86 ff.) zum Sänger gebildet, dort engagirt ging er mit der Kapelle nach München und wurde von da nach Wien berufen. Im

gewonnen, durch Umfang, Kraft und Wohlklang der Stimme, durch künſtleriſche Durchbildung im Geſang und Spiel vielleicht der erſte Baßſänger Deutſchlands; neben ihm wirkten Günther und Schmidt als Baſſiſten und Saal als Baritoniſt mit[26].

Mit ſolchen Mitteln ließ ſich eine deutſche Oper ausführen, wenn Componiſten dageweſen wären ſie zu ſchreiben. Umlauf und einige andere, die ſich ihm anſchloſſen, waren nicht die Männer für ein ſolches Unternehmen; Gluck componirte ſeit der Iphigenie in Taurien nicht mehr und begnügte ſich 1780 eine ältere komiſche Oper Die Pilgrimme von Mekka[27] auf die Bühne zu bringen. Salieri ſchrieb im folgenden Jahr auf ausdrücklichen Befehl Kaiſer Joſephs

---

Jahr 1783 verließ er Wien, reiſte nach Paris und Italien, wurde 1784 vom Fürſten Thurn und Taxis und 1789 in Berlin angeſtellt (Reichardt muſik. Monatsſchr. 1792 S. 67 f.). Dort ſtarb er im Jahr 1823.

[26] Das Perſonal der Oper in den Jahren 1781 bis 1783, welches ich mit der Angabe ihres Gehalts Meyer a. a. O. I S. 356 f. entlehne, war folgendes.

Sänger. Adamberger (2133 fl. 20 Kr.). — Souter (1200 fl.). — Dauer (?). — Fiſcher (1200 fl.). — Günther (1200 fl.). — Schmidt (1200 fl.). — Ruprecht (700 fl.). — Hoffmann (600 fl.). — Frankenberger (400 fl.). — Saal (800 fl.).

Sängerinnen. Mlle. Cavallieri (1200 fl.). — Mad. Lange (1706 fl. 20 Kr.). — Mad. Fiſcher (1200 fl.). — Mlle. Teyber (800 fl.). — Mlle. Haſelbeck (600 fl.). — Mlle. Brenner (400 fl.). — Mad. Saal (800 fl.). — Mad. Bernaſconi (500 Duk.).

Das Orcheſter, deſſen Leitung Kapellmeiſter Umlauf (850 fl.) hatte, beſtand aus 6 erſten, 6 zweiten Violinen, 4 Bratſchen, 3 Violoncells, 3 Contrabäſſen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Beſoldung deſſelben betrug 16124 fl.

[27] Sie war urſprünglich franzöſiſch unter dem Titel La rencontre imprevue im Jahr 1764 für Wien geſchrieben; Schmid Gluck S. 107 ff.

eine deutſche komiſche Oper Der Rauchfangkehrer[28], deren Text unter aller Kritik ſchlecht war[29]; übrigens war er zu ſehr Italiäner, um für eine deutſche Oper wirkſam zu ſein. Es ſcheint nicht, als ob man in Wien Neigung hatte auf die Componiſten, welche in Norddeutſchland nach Hillers Vorgang für die Oper mit Erfolg thätig waren, wie Benda, Schweitzer, Wolf, Neefe, André, Reichardt irgend Rückſicht zu nehmen[30]; man führte ihre Opern nicht auf, noch viel weniger war man darauf aus ihnen dort einen Wirkungskreis zu eröffnen[31].

---

[28] Moſel über das Leben und die Werke des Ant. Salieri S. 72 f.

[29] Leop. Mozart wünſchte ſpäter für das Salzburger Theater dieſe Oper zu erhalten und hatte ſich an ſeinen Sohn gewandt, der ihm darauf antwortete (10. Dec. 1783): „Ich ſchreibe Ihnen nur in größter Eile daß ich die Oper Der Rauchfangkehrer ſchon um 6 Dukaten gekauft und im Hauſe habe. — Nach Ihrem Schreiben zu urtheilen glauben Sie es ſei eine welſche Opera; nein, es iſt ein deutſches und obendrein elendes Originalſtück, welches den Hrn. Doktor Auernbrugger in Wien zum Verfaſſer hat. Sie werden ſich erinnern, daß ich Ihnen davon erzählt habe daß Hr. Fiſcher öffentlich auf dem Theater darüber ſatiriſirt hat.“ Ebenſo lautet das Urtheil in Cramers Magazin der Muſik I S. 353. Auernbrugger war übrigens als Arzt rühmlich bekannt, ſeine Töchter Franziska und Mariane zeichneten ſich als Klavierſpielerinnen aus (Nicolai Reiſe IV S. 554), von der letzteren, einer Schülerin Salieris, die früh ſtarb, wurden Compoſitionen gedruckt (Cramer Magaz. I S. 928).

[30] Der Gegenſatz zwiſchen Nord- und Süddeutſchland, in den politiſchen und confeſſionellen Verhältniſſen begründet, machte ſich auch in der Litteratur und Kunſt unangenehm genug bemerkbar und hatte ebenfalls auf die muſikaliſchen Sympathien und Antipathien beſtimmenden Einfluß. In Forkels muſik. Alman. 1784 S. 189 ff. wird die Frage, warum die Muſik der Wiener Componiſten im Norden durchgängig gefalle, die nordiſche in Wien ſo wenig, ausführlich in einem Bericht aus Wien behandelt, woraus ſich der beiderſeitige Standpunkt erkennen läßt. Nicolai erzählt (Reiſe IV S. 556) er habe in Wien manche ſonſt eifrige und geſchickte Liebhaber der Muſik von Ph. Em. Bach nicht allein mit Gleichgültigkeit, ſondern ſogar mit innerem Widerwillen ſprechen hören, Kozeluch und Steffan wären ihnen für das Klavier Alles. Adamberger wurde um ſein Urtheil über eine berühmte Sängerin aus Norddeutſchland gefragt und erklärte, ſie ſänge

So ſchien denn für Mozart der paſſendſte Platz recht eigentlich bereitet zu ſein und er wünſchte nichts mehr als auf

---

lutheriſch, was er auf näheres Befragen dahin erläuterte: „Lutheriſch ſingen nenne ich, wenn man eine ſchöne Stimme bei einem Sänger hört, wie ſie derſelbe von der Natur erhalten hat, wenn man ferner eine gute muſikaliſche Bildung wahrnimmt, wie ſie in Norddeutſchland recht häufig gefunden wird, wenn aber gar keine italiäniſche Schule des Geſanges ſichtbar iſt, durch die man doch ganz allein erſt zum wahren Sänger gebildet wird“ (Allg. Wiener Muſikzeit. 1821 S. 56).

31) Man ſ. den Brief Heufelds II S. 148. Wieland hatte dem Schauſpieler Müller ſeinen Schweitzer als einen trefflichen Compoſiteur empfohlen, der zum deutſchen Geſang allen vorzuziehen ſei, da er die deutſche Sprache verſtehe, und dem es ſehr zu wünſchen ſei daß ihn der Kaiſer nach Wien berufe, weil er in Gotha verſaure (Müller Abſchied S. 188). Wir wiſſen daß er ihn ſelbſt Gluck vorzog (II S. 139); ebenſo urtheilte Gottl. Hufeland, der von Wien aus (3. März 1783) an Salzmann ſchrieb: „Ich habe hier ein paar Stücke von Gluck gehört: Alceſte und die Pilgrimme von Mekka. Einige ſchöne Stücke ſind nicht zu verkennen, aber im Ganzen halte ich noch immer Schweitzer für einen größern Operncomponiſten“ (Stöber Alſatia 1853 S. 92); eine enthuſiaſtiſche Charakteriſtik Schweitzers findet man auch im muſikaliſchen Almanach (Alethin. 1782 S. 31 ff.). Auch Georg Benda, der in Gotha unzufrieden war, hatte gegen Müller ſeine Neigung ausgeſprochen nach Wien zu kommen und ſeine Ariadne dort aufzuführen (Müller Abſchied S. 185). In Forkels muſikaliſcher Bibliothek (III S. 340) wurde ſogar ſchon die Nachricht aus Wien (Nov. 1778) mitgetheilt, der berühmte Benda, auf deſſen geiſtliche und theatraliſche Werke Deutſchland die größte Urſache habe ſtolz zu ſein, ſei bei dem deutſchen Nationaltheater als Kapellmeiſter und deſſen würdiger Sohn zur deutſchen Oper mit einem namhaften Gehalt aufgenommen. Allein dies war unrichtig. Im Winter 1782 kam Fried. Ludw. Benda der Sohn, damals in Ludwigsluſt, nach Wien und fand als Violinſpieler großen Beifall, ſowie ſeine Frau als Sängerin, von welcher Gluck erklärte, daß er keine Sängerin kenne, welche eine ſo wahre und gute Art des Vortrags und Geſanges habe (Berl. Litt. u. Theat. Zeitung 1783 I S. 122 ff. II S. 300. Cramer Magaz. d. Muſik I S. 353); allein eine Anſtellung erfolgte nicht.

dieſem Gebiet thätig zu ſein. Er hatte ſeine Operette Zaide mitgebracht um zu verſuchen, ob er ſie nicht zur Aufführung bringen könne; an dem Textbuch war, wie er ſchon fürchtete, die Sache geſcheitert (II S. 401), aber Stephanie d. j. (welchen Mozart ſchon bei ſeinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1773 kennen lernte), damals Inſpicient der Oper, hatte von der Muſik einen ſo günſtigen Eindruck bekommen, daß er verſprach Mozart ein neues, gutes Stück zu geben, welches er für die Wiener Bühne componiren ſollte. Der Vater warnte ihn vor Stephanie, auf den man ſich nicht verlaſſen könne; er hatte Recht, Stephanie d. j. war ein herrſchſüchtiger, eigennütziger Menſch, der ſich durch Anmaßungen und Intriguen aller Art verhaßt machte. Mozart kannte auch den ſchlechten Ruf in welchem er allgemein ſtand ſehr wohl und war deshalb vorſichtig; ohne die beſtimmte Zuſtimmung des Grafen Roſenberg, welcher ſeit 1776 die Oberdirektion des Theaters hatte, war er entſchloſſen keine Oper zu componiren, aber Stephanie erwies ſich fortdauernd freundſchaftlich gegen ihn und er fand keinen Grund ihm perſönlich zu mißtrauen. Graf Roſenberg hatte ihn, ſo oft er ihm ſeine Aufwartung machte, freundlich empfangen, er hatte ſeinen Idomeneo bei einer Aufführung, welche die Gräfin Thun in ihrem Hauſe veranſtaltete, bei welcher auch van Swieten und Sonnenfels zugegen waren, gehört und ihm, wie die anderen Kunſtkenner, ſeinen Beifall bezeugt. So konnte Mozart bald ſeinem Vater die gute Nachricht geben (9. Juni 1781), daß Graf Roſenberg Schröder „dem vornehmen Acteur“ Commiſſion gegeben habe, ſich um ein gutes Opernbuch umzuſehen, das er Mozart zu ſchreiben geben könne. Nach einigen Tagen ſchon ſprach ihm Stephanie von einem Stück, das er gefunden habe, in vier Akten, von denen der erſte unvergleichlich ſei, während die anderen freilich ſehr abfielen, ſo daß es ihm zweifelhaft ſei ob Schröder die Bearbeitung deſſelben zugeben werde: „das mögen die miteinander ausmachen" ſchrieb er ſeinem Vater (16. Juni 1781). Das Buch wurde verworfen, allein die Angelegenheit blieb nicht ſtecken; offenbar wünſchte der Kaiſer Mozart eine Gelegenheit zu geben ſich als deutſchen Operncomponiſten zu verſuchen. Ende Juli war dieſer am Ziel ſeiner Wünſche.

„Nun hat mir vorgeſtern" ſchreibt er (1. Aug. 1781) „der junge Stephanie ein Buch zu ſchreiben gegeben. — Das Buch iſt ganz gut; das Sujet iſt türkiſch, und heißt Belmont und Conſtanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im erſten Act und den Schlußchor werde ich mit türkiſcher Muſik machen. Mlle. Cavalieri, Mlle. Teyber, M. Fiſcher, M. Adamberger, M. Dauer und M. Walter werden dabey ſingen. — Mich freuet es ſo das Buch zu ſchreiben, daß ſchon die erſte Arie von der Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, welches den erſten Act ſchließt, fertig ſind. Die Zeit iſt kurz, das iſt wahr, denn im halben September ſoll es ſchon aufgeführt werden, allein die Umſtände, die zu der Zeit da es aufgeführt wird dabei verknüpft ſind, und überhaupt alle anderen Abſichten erheitern meinen Geiſt dergeſtalten, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtiſch eile und mit größter Freude dabey ſitzen bleibe." Die günſtigen Umſtände, welche Mozart ſo heiter machten, beſtanden darin daß um jene Zeit der Beſuch des Großfürſten Paul mit ſeiner Gemahlin erwartet wurde; bei den dann zu gebenden Feſtlichkeiten ſollte ſeine Oper aufgeführt werden und er durfte ſicher annehmen, daß der Kaiſer und Graf Roſenberg es ihm anrechnen würden, wenn er ſo raſch etwas für ſie fertig machte; das Alles aber ſollte noch ein Geheimniß ſein. Es war ihm ſehr lieb jetzt bei guten Freunden zu wohnen, daß er in aller Bequemlichkeit den ganzen Tag zu Hauſe bleiben und ſchreiben könne, weil er bei ihnen

Mittags und Abends zu Eſſen erhalte: „Sie wiſſen daß ich mich gemeiniglich hungerig ſchreibe.“ In dieſem Sturm ging es fort; ſchon am 8. Auguſt 1781 konnte er berichten: „Ich bin den Augenblick eben mit dem Janitſcharenchor fertig. Adamberger, die Cavalieri und Fiſcher ſind mit ihren Arien ungemein zufrieden. — Ich hab der Gräfin Thun was fertig iſt hören laſſen; ſie ſagte mir auf die letzt daß ſie ſich getraue mir mit ihrem Leben gut zu ſtehen, daß das was ich bis dato geſchrieben gewiß gefallen wird. — Ich gebe in dieſem Punkt auf keines Menſchen Lob und Tadel, bevor ſo Leute nicht Alles im Ganzen gehört oder geſehen haben, ſondern folge ſchlechterdings meinen eigenen Empfindungen — Sie mögen aber daraus ſehen, wie ſehr ſie damit muß zufrieden geweſen ſeyn.“ Am 22ten Auguſt ſchrieb er, daß der erſte Act fertig ſei; bald nachher erfuhr er indeſſen daß der Großfürſt erſt im November kommen werde; „alſo kann ich meine Opera mit mehr Ueberlegung ſchreiben; ich bin recht froh“ (5. Sept. 1781). Kurz darauf ſchrieb er dem Vater (26. Sept. 1781): „Nun ſitze ich wie der Haaſe im Pfeffer. Ueber drey Wochen iſt ſchon der erſte Act fertig und eine Arie im zweiten Act und das Saufduett, welches in nichts als meinem türkiſchen Zapfenſtreiche beſteht; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil jetzt die ganze Geſchichte umgeſtürzt wird und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes iſt ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieſes möchte ich aber lieber zum Schluß des zweyten Actes haben. Um dies bewerkſtelligen zu können muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.“

Allein auch ein anderer Umſtand veranlaßte daß Mozart ſeine Oper liegen laſſen mußte. Um die Ankunft des hohen Beſuches würdig zu feiern war beſchloſſen worden zwei Gluckſche

Opern, die Iphigenie in Tauris in deutſcher Bearbeitung, die Alceſte italiäniſch von den Sängern der deutſchen Oper aufführen zu laſſen — „um zu zeigen was wir Deutſchen im Stande ſind zu leiſten", wie es in einem Bericht jener Zeit heißt[32]. Gewiß war die Wahl zu dieſem Zweck ſehr gut getroffen obgleich man in Wien wiſſen wollte, wie Mozart ſeinem Vater ſchrieb (29. Aug. 1781), daß der Kaiſer nur mit vieler Mühe dazu zu bewegen geweſen wäre, da er im Herzen für Gluck keineswegs portirt ſei, ſo wenig als für deſſen Lieblingsſängerin die Bernasconi[33]. Daß zwei

---

[32] Cramer Magazin der Muſik I S. 353. In dieſem Bericht, welchem Schmid (Gluck S. 379) gefolgt zu ſein ſcheint, heißt es Glucks Alceſte, Iphigenia in Tauris und Orpheus ſeien italiäniſch gegeben; allein in Mozarts Briefen iſt immer nur von Alceſte und Iphigenie, ausdrücklich auch von der deutſchen Bearbeitung der letzteren die Rede, und damit ſtimmt auch die beſtimmte Angabe Müllers (Abſchied S. 270 vgl. A. M. Z. XIV S. 268) überein. Die deutſche Ueberſetzung war von Alringer (Forkel muſik. Alman. 1783 S. 133). Nicht ohne Bedeutung iſt es, daß Alceſte nicht nach der neuen franzöſiſchen Bearbeitung, ſondern in der urſprünglichen italiäniſchen Geſtalt gegeben wurde.

[33] Reichardt berichtet von ſeiner Unterredung mit Joſeph II im Sommer 1783 (A. M. Z. XV S. 667): „Erzherzog Maximilian brachte das Geſpräch auf Gluck, den beyde als großen Tragiker für die Scene zu ehren ſchienen; doch war dem Kaiſer dies und jenes auch nicht ſo ganz an Glucks Opern wie es wohl ſein ſollte." Derſelbe erzählt eine charakteriſtiſche Anecdote (muſik. Monatsſchr. 1792 S. 37): „Kaiſer Joſeph amuſirte ſich einſtmals nebſt ſeinem Bruder, dem Erzherzog Maximilian mit Glucks Iphigenia in Tauris. Beide ſangen bei der Begleitung eines Claviers und ein paar Violinen. Gluck ſelbſt kam dazu. Er ſchüttelte mit dem Kopf und zupfte ängſtlich an ſeiner Perücke. Der Kaiſer bemerkte es und fragte ihn: Wie? Sind Sie nicht mit uns zufrieden? Gluck (der kein ſtarker Fußgänger war) antwortete mit ſeiner gewöhnlichen Freimuthigkeit: Ich wollte lieber zwei Meilen Poſt laufen, als meine Oper ſo — — ausführen hören. Der Kaiſer lächelte und ſagte: Seien Sie nur ruhig, Sie ſollen Ihre Oper nicht länger mißhandeln hören. Setzen Sie ſich ans Clavier und geben Sie uns etwas Beſſeres als wir Ihnen geben können." — Höflicher

Opern Glucks gegeben werden ſollten machte auch Mozart einen Strich durch ſeine Rechnung; bei dem Beifall, welchen ſein Idomeneo vor einſichtigen und einflußreichen Kennern gefunden hatte, bei der Geneigtheit der Sänger darin aufzutreten, hatte er gehofft denſelben in einer deutſchen Bearbeitung, welche auch eine theilweiſe Umarbeitung der Compoſition nach ſich ziehen würde, zur Aufführung zu bringen, allein eine dritte große Oper war zu viel und ließ ſich auch neben den Gluckſchen nicht mehr einſtudiren[34]. Aber auch die komiſche Oper mußte vorläufig zurückgelegt werden, bis Glucks zwei Opern zu Stande gekommen ſein würden, — „und da haben ſie noch ehrlich daran zu ſtudiren“, ſchrieb er dem Vater (6. Oct. 1781). Zwar erhielt er Mitte November wieder etwas für ſeine Oper zu arbeiten, aber der urſprüngliche Plan ſie bis zur Ankunft des Großfürſten zu vollenden war unausführbar geworden. Am 21. November traf „das Großthier der Großfürſt“ mit ſeiner Gemahlin unter dem Namen eines Grafen von Nord ein, am 25ten war ein glänzendes Feſt in Schönbrunn. „Morgen iſt Alceſte in Schönbrunn“; ſchreibt Mozart harmlos (24. Nov. 1781) „ich habe mich um ruſſiſche Favoritlieder umgeſehen, um darüber Variationen ſpielen zu können“[35].

---

war freilich Weigl, der den Kaiſer Franz, welcher in einem Quartett mitſpielte und die Verzeichnung nicht beachtete, um „ein allergnädigſtes fis“ bat.

[34] Vgl. II S. 560 f. Die Gluckſchen Opern wurden mit großer Pracht ausgeſtattet; der Balletmeiſter Crux aus München wurde mit anderen Tänzern berufen um die Ballets zu arrangiren; auch ſelbſtändige Ballets wurden wieder aufgeführt (Müller Abſchied S. 269 f. Meyer Biogr. Schröders I S. 378. A. M. Z. XXIV S. 268).

[35] Unter den mancherlei Neuigkeiten, welche Mozart ſeinem Vater aus jener geräuſchvollen Zeit mittheilt, iſt ein für den Kaiſer charakteriſtiſcher Zug wohl mittheilenswerth. Er hatte den bedeutendſten Schauſpie-

Kurz vor der Ankunft des Großfürſten (11. Nov.) waren der Herzog von Würtemberg mit ſeiner Gemahlin, die Prinzeſſin Eliſabeth, die beſtimmte Braut des Erzherzogs Franz, und ihr Bruder Prinz Ferdinand in Wien eingetroffen[36]. Hieran knüpfte ſich für Mozart eine günſtige Ausſicht. Die Prinzeſſin, an deren Ausbildung in Wien noch die letzte Hand gelegt werden ſollte, mußte auch einen Lehrer in der Muſik erhalten, und dieſe Stellung, welche außer einem feſten Einkommen den Vortheil einer näheren Berührung mit den einflußreichſten Perſonen mit ſich brachte, hoffte Mozart zu erlangen. Seine Hauptſtütze war der jüngſte Bruder des Kaiſers, Erzherzog Maximilian, damals Coadjutor des Churfürſten von Köln. Dieſer, der ſehr muſikaliſch war — er ſpielte ſelbſt die Bratſche[37] und unterhielt eine vorzügliche Harmoniemuſik[38] —, hatte Mozart von der Zeit her, als dieſer bei ſeinem Beſuch in Salzburg im April 1775 die Feſtoper und andere Muſik componirt hatte[39], im beſten Andenken und erwies ſich ihm als wohlwollender Gönner. „Geſtern" ſchreibt er (17. Nov. 1781) „ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian zu ſich rufen. Als ich hinein kam, ſtand er gleich im erſtem Zimmer beym Ofen

---

lern geſtattet ſich eine Rolle auszuwählen um in derſelben vor dem Großfürſten aufzutreten. Lange hatte den Hamlet gewählt, was ihm Graf Roſenberg abſchlug, weil es Brockmanns Rolle ſei; dieſer aber hatte ſich geäußert, er werde ihn auch nicht ſpielen, weil ja der Großfürſt ſelbſt ein Hamlet ſei. Der Kaiſer, der es erfuhr, ſchickte Brockmann 50 Dukaten.

36) „Der Herzog von Würtemberg iſt ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und die Prinzeſſin; der Prinz aber iſt ein achtzehnjähriger Stecken und ein wahres Kalb", lautet Mozarts bündige Charakteriſtik in einem Briefe an den Vater (17. Nov. 1781). Vgl. Erinnerung an F. L. W. Meyer I S. 77.

37) Cramer Magazin II S. 959.

38) A. M. Z. XV S. 668.

39) I S. 239 f.

und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich: ob ich heute nichts zu thun hätte? — Ew. Königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, ſo würde es mir allezeit eine Gnade ſeyn, Ew. Königl. Hoheit aufzuwarten. — Nein, ich will keinen Menſchen geniren. — Dann ſagte er mir, daß er geſinnt ſey, Abends dem Würtembergiſchen Hofe eine Muſique zu geben. Ich möchte alſo Etwas ſpielen und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr ſollte ich wieder zu ihm kommen. Mithin habe ich geſtern allda geſpielt“[40]. Bei ihm galt Mozart alles, er ſtrich ihn bei jeder Gelegenheit heraus, und wäre er nur erſt Churfürſt von Köln, ſo würde Mozart, wie er meinte, ſicher ſchon ſein Kapellmeiſter ſein. Er hatte ſich auch bei der Prinzeſſin verwendet daß ſie Mozart zu ihrem Muſiklehrer annehmen möchte, aber zur Antwort erhalten, wenn es auf ſie angekommen wäre, ſo hätte ſie denſelben gewählt, allein der Kaiſer — „bei ihm iſt nichts als Salieri!“ ruft Mozart verdrießlich aus — hätte ihr wegen

---

40) Uebrigens fand Mozart den Erzherzog in ſeinem ganzen Weſen nicht zu ſeinem Vortheil verändert, worüber er ſich in demſelben Brief unumwunden ausſpricht. „Wem Gott ein Amt giebt, giebt er auch Verſtand — ſo iſt es auch wirklich beym Erzherzog. Als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geiſtiger und hat weniger, aber vernünftiger geſprochen. Sie ſollten ihn itzt ſehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und ſpricht in alle Ewigkeit fort und Alles im Falſet, er hat einen geſchwollenen Hals, — mit einem Wort, als wenn der ganze Herr umgekehrt wäre!“ Auch bei ſeinem Aufenthalt in Paris hatte der Erzherzog manchen Anſtoß gegeben. Le voyage de l'archiduc fut de toute façon une mésaventure — ſagt Mde. Campan (mém. sur la vie de Marie-Antoinette ch. 5 p. 107 f.). Ce prince ne fit partout que des bévues. Die Königin war darüber ſehr unglücklich und Joſeph II hielt ſich, als er nach Paris kam, unverholen über die Dummheiten ſeines Bruders auf.

des Singens Salieri angetragen, den ſie alſo nehmen müſſe, was ihr recht leid ſei[41].

Allerdings ſtand Salieri bei Joſeph II in großem Anſehen. Als Schüler des von dem Kaiſer ſehr hoch geſchätzten Gaßmann war er von Jugend auf in die Gunſt deſſelben gewiſſermaßen hineingewachſen[42], er nahm an ſeiner Privatmuſik regelmäßig Theil und wußte ſich das Wohlwollen ſeines hohen Gönners ſowohl durch ſeine Muſik, deren gefällige und des charakteriſtiſchen Ausdrucks nicht ermangelnde Weiſe dem Geſchmack deſſelben zuſagte, als durch ſein perſönliches Verhalten zu bewahren. Indeſſen hatte der Vorzug, welchen der Kaiſer in dieſem Falle Salieri gab, nicht in einem Mißwollen gegen Mozart ſeinen Grund; Salieri ſtand ihm perſönlich nahe und war von ihm als Geſangscomponiſt geſchätzt, Mozart kannte er damals nur als Klavierſpieler. Als ſolchen ſchätzte er ihn und ſchenkte ihm ein lebhaftes Jutereſſe; Mozart konnte ſeinem Vater berichten (26. Dec. 1781), daß der Kaiſer letzthin „das größte eloge von ihm gemacht habe, mit den Worten begleitet: c'est un talent decidé“. Er hatte ihn auch (am 24. Dec.) aufgefordert bei Hofe zu ſpielen und zwar um ihn einen Wettkampf mit Clementi[43] beſtehen zu laſſen, der damals mit dem Ruf eines Klavierſpielers von unerhörter Virtuoſität nach Wien gekommen war. Mozart erzählt den Hergang ſeinem Vater folgendermaßen (16. Jan. 1782)[44].

---

[41] Im folgenden Jahr zeigte ſich von Neuem eine Gelegenheit, in den Dienſt der Prinzeſſin Eliſabeth zu treten. Salieri war ihr Maeſtro, aber nicht im Stande ſie im Klavier zu unterweiſen, und hierauf hatte Mozart die nächſten Anſprüche; „er müßte ſich nur bemühen“ ſchreibt er dem Vater (31. Aug. 1782) „mir mit Jemand Andern in dieſer Sache Schaden zu thun — das könnte ſeyn! Uebrigens kennt mich der Kaiſer, die Prinzeſſin hätte ſchon das vorigemal gern von mir gelernt, und ich weiß, daß in dem Buche, worin die Namen aller die zu ihrer Bedienung beſtimmt ſind enthalten ſind, auch mein Name ſteht.“ Aber Salieri war viel zu vorſichtig um einen Mann wie Mozart, zumal nachdem er durch die Entführung einen entſchiedenen Ruf erlangt hatte, in eine Stellung kommen zu laſſen, in der er ihm gefährlich werden könnte. Ein unbedeutender Muſiker, Namens Summerer, wurde Klavierlehrer bei der Prinzeſſin Eliſabeth; Mozart tröſtete ſich, als er erfuhr ſein Gehalt betrage 400 fl., denn dabei ſei kein Gewinn, durch Warten, Fahren und Vernachläſſigen anderer, wie es der Dienſt bei einer Prinzeſſin mit ſich bringe, gehe leicht ſoviel darauf (12. Oct. 1782).

[42] Moſel Salieri S. 21.

„Der Kaiſer that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausſpruch, daß er zu ſpielen anfangen ſollte. La santa chiesa cattolica! ſagte der Kaiſer, weil Clementi ein Römer iſt. — Er präludirte und ſpielte eine Sonate [45]. — Dann ſagte der Kaiſer zu mir: Allons, d'rauf los! — Ich präludirte auch und ſpielte Variationen. — Dann gab die Großfürſtin Sonaten von Paeſiello (miſerable von ſeiner Hand geſchrieben) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondo ſpielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwey Pianoforten aus. — Merkwürdig iſt dabey, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun gelehnt, und aber nur, als ich allein geſpielt, darauf geſpielt habe, weil es der Kaiſer alſo gewollt, — und NB das andere war verſtimmt und drey Taſten blieben ſtecken. — Es thut nichts, ſagte der Kaiſer. Ich nehme es ſo, und zwar auf der beſten Seite, daß nämlich der Kaiſer

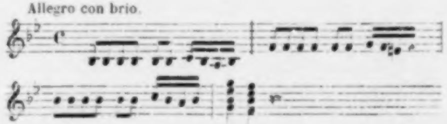
---

[43] Muzio Clementi, geb. in Rom 1752 (oder 1750), erhielt dort einen gründlichen und vielſeitigen muſikaliſchen Unterricht und zeichnete ſich ſchon früh als Klavierſpieler ſo aus, daß ein Engländer Beckford ihn als vierzehnjährigen Knaben mit nach England nahm um ihn dort ausbilden zu laſſen. Nachdem er darauf eine Zeitlang in London den Flügel in der Oper geſpielt hatte, reiſte er 1780 nach Paris, und von da über Straßburg und München nach Wien. Nach ſeiner Rückkehr blieb er, mit Ausnahme einer Reiſe nach Paris im Jahr 1785, in London bis 1802, war dann bis 1810 auf Reiſen und hielt ſich von da an bis zu ſeinem Tode (1832) in London auf.

[44] Ludwig Berger, Clementis Schüler, hat die Erzählung, welche ihm ſein Lehrer im Jahr 1806 über dieſe Zuſammenkunft ganz übereinſtimmend mit der Mozartſchen gemacht hatte, mitgetheilt (Cäcilia X S. 238 ff. A. M. Z. XXXI S. 467 ff.). „Kaum einige Tage in Wien anweſend“ erzählte Clementi „erhielt ich von Seiten des Kaiſers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu laſſen. In deſſen Muſikſaal eintretend, fand ich daſelbſt Jemand, den ich ſeines eleganten Aeußern wegen für einen kaiſerlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als dieſe ſofort auf muſikaliſche Gegenſtände überging und wir uns bald als Kunſtgenoſſen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichſt begrüßten.“ Ein in Kleinigkeiten etwas abweichender Bericht iſt nach einem engliſchen Nekrolog Clementis mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 657 f.

---

[45] „Bemerkenswerth iſt“ ſagt Berger „hier noch Clementis Eigenthümlichkeit auf den Fermaten ſeiner Sonaten längere und höchſt intereſſante, thematiſch ausgeführte Zwiſchenſpiele und Cadenzen zu extemporiren, was ihn auch bei jener Concurrenz zur Wahl einer Sonate veranlaßte, die zu dem Zweck zwar geeignet, aber in anderer Hinſicht doch hinter manchen ſeiner früheren Compoſitionen dieſer Gattung zurückſtand. Es war folgende (Oeuvres VI, 2):



und wir haben dieſem Thema vielleicht das geniale, in ſeiner Art unübertroffene Allegro der Ouverture der Zauberflöte zu danken.“ Clementi fand es rathſam bei der Wiederherausgabe dieſer Sonate ſich die Priorität durch die vorausgeſchickte Bemerkung zu ſichern: Cette sonate, avec la Toccata qui la suit, a été jouée par l'auteur devant Sa. M. I. Joseph II en 1781; Mozart étant présent. Daß Mozart ſich dieſer Reminiscenz bewußt war iſt kein Grund zu bezweifeln; ich werde darauf zurückkommen.

meine Kunſt und Wiſſenſchaft in der Muſik ſchon kennt, und mir den Fremden recht hat verkoſten wollen. Uebrigens weiß ich von ſehr guter Hand, daß er recht zufrieden war[46]; der Kaiſer war ſehr gnädig gegen mich"[47]. Clementi war von Mozarts Spiel entzückt. „Ich hatte bis dahin" ſagt er „Niemand ſo geiſt- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweiſe überraſchten mich ein Adagio und mehrere ſeiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiſer das Thema wählte, das wir, wechſelſeitig einander accompagnirend, variiren mußten." Dagegen war Mozarts Urtheil über Clementi ſtreng und ſcharf. „Der Clementi" ſchreibt er (17. Jan. 1782) „iſt ein braver Cembaliſt, damit iſt auch Alles geſagt. Er ſpielt gut, wenn es auf die Execution der rechten Hand ankommt; ſeine Forcen ſind die Terzenpaſſagen. Uebrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geſchmack, — mit einem Wort ein bloßer Mechanicus"[48]. Um dieſes harte Urtheil begreiflich zu machen, berichtet Berger daß er Clementi gefragt, ob er damals ſchon das Inſtrument in ſeinem ſpäteren Stil behandelt habe, was dieſer verneinte, indem er hinzuſetzte, „daß er in jener früheren Zeit ſich vorzugsweiſe noch in großer brillirender Fertigkeit und beſonders in den vor ihm nicht gebräuchlich geweſenen Doppelgriff-Paſſagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erſt ſpäter den geſangvollen edleren Stil im Vortrag durch aufmerkſames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmähliche Vervollkommnung beſonders der engliſchen Flügel-Fortepianos, deren frühere, mangelhafte Conſtruction ein geſangvolleres, gebundenes Spiel faſt gänzlich ausgeſchloſſen, ſich angeeignet habe." Dadurch erkläre ſich Mozarts Urtheil über Clementi einigermaßen natürlich, bemerkt Berger, da man bei der bekannten Redlichkeit und Geradſinnigkeit Mozarts nicht annehmen könne, daß irgend eine Nebenabſicht jenem Urtheil die Richtung gegeben habe [49].

---

[46] Dittersdorf beſtätigt dies, indem er in dem Bericht über ſein Geſpräch mit Joſeph II unter Anderem Folgendes anführt (Selbſtbiogr. S. 236 f.): „Kaiſer. Haben Sie den Mozart ſpielen gehört? — Ich. Schon dreimal. — Kaiſer. Wie gefällt er Ihnen? — Ich. Wie er jedem Kenner gefallen muß. — Kaiſer. Haben Sie auch den Clementi gehört? — Ich. Ich habe ihn auch gehört. — Kaiſer. Einige ziehen ihn dem Mozart vor, worunter Greybig à la tête iſt. Was iſt Ihre Meinung hierüber? Grade heraus! — Ich. In Clementis Spiel herrſcht bloß Kunſt, in Mozarts aber Kunſt und Geſchmack. — Kaiſer. Ebendas habe ich auch geſagt."

[47] Dafür ſchickte ihm der Kaiſer 50 Dukaten, „welche ich dermalen recht nöthig brauche."

[48] Als ſpäter ſeine Schweſter in Salzburg mit Clementiſchen Sonaten bekannt wurde, ſchrieb er ihr (7. Juni 1783): „Nun muß ich meiner Schweſter wegen den Clementiſchen Sonaten ein paar Worte ſagen. Daß die Compoſition davon nichts heißt wird Jeder, der ſie ſpielt oder hört, ſelbſt empfinden. Merkwürdige oder auffallende Paſſagen ſind keine darin, ausgenommen die Sexten und Octaven und mit dieſen bitte ich meine

---

Schweſter ſich nicht gar zu viel abzugeben, damit ſie ſich dadurch ihre ruhige und ſtette Hand nicht verdirbt, und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geſchwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie ſoll die Sexten und Octaven in der größten Geſchwindigkeit machen (welches kein Menſch wird zu Wege bringen, ſelbſt Clementi nicht) — ſo wird ſie ein entſetzliches Zackwerk hervorbringen, aber ſonſt weiter in der Welt nichts. Clementi iſt ein Ciarlattano, wie alle Welſche! Er ſchreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und ſpielt ſie Allegro im 4/4 Takt. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! Was er recht gut macht, ſind ſeine Terzenpaſſagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geſchwitzt. Außer dieſen hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringſten Vortrag, noch Geſchmack, viel weniger Empfindung." Dies Urtheil bezieht ſich nicht ſowohl auf die Sonate als auf die Toccata, welche allerdings Prestissimo überſchrieben und eine brillante Etude für Terzen- und Quartenpaſſagen in Triolen iſt.

[49] Die humane Auffaſſung Bergers iſt gewiß richtig. Doch möchte

Um die Gunſt des Kaiſers zu gewinnen ſuchte Mozart ſich der Fürſprache ſeines Kammerdieners Strack zu verſichern, der auch in muſikaliſchen Dingen großen Einfluß beſaß. Er erzählt ſeinem Vater (3. Nov. 1781), daß er an ſeinem Namenstag (31. Octbr.), den er bei der Baronin Waldſtätten gefeiert habe, mit einer Nachtmuſik von ſeiner Compoſition überraſcht worden ſei, welche er auf den Thereſientag (15. Oct.) für die Schwägerin des Hofmalers Hickl geſchrieben habe. „Die Haupturſache", fährt er fort „warum ich ſie gemacht, war um den Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu laſſen, und deswegen habe ich ſie auch ein wenig vernünftig gemacht; ſie hat auch allen Beifall erhalten." Er glaubte auch ſpäter ſagen zu dürfen daß Strack ſich als ſein guter Freund zeige und ihm das Wort beim Kaiſer rede, obgleich, wie er vorſichtig hinzufügte, „den Hofſchranzen nie zu trauen iſt" (23. Jan. 1782); und als ſich das allgemeine Gerücht verbreitete, der Kaiſer werde ihn in ſeine Dienſte nehmen, erkannte er darin die Wirkung der Verwendung Stracks, obwohl er ſich demſelben gegenüber nicht mit Bitten und Sollicitiren weggeworfen hatte[30]. Auch diesmal erwies er ſich nicht als geſchick-

---

ich nicht dafür einſtehen daß auf die herbe Faſſung von Mozarts Urtheil nicht ſeine Abneigung gegen die Welſchen einigen Einfluß übte, die im Allgemeinen, wie wir immer klarer erkennen werden, nur zu wohl begründet war.

30) „Was Sie ſchreiben wegen dem Gerede", antwortet er dem Vater (10. April 1782) „daß ich ganz ſicher zum Kayſer in Dienſte kommen würde, iſt die Urſache daß ich Ihnen nichts davon geſchrieben, weil — ich ſelbſt kein Wort davon weiß. Daß auch hier die ganze Stadt davon voll iſt und mir ſchon eine Menge Leute dazu gratulirt haben, iſt ſicher und daß beym Kayſer auch iſt davon geſprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gern glauben, — aber bis Date weiß ich kein Wort. So weit iſt es gekommen, daß es der Kayſer im Sinn hat, und

ten Diplomaten und ſchwerlich hat Strack ſeinen Einfluß beim Kaiſer zu Mozarts Gunſten verwendet.

Joſeph II hielt regelmäßig Nachmittags ein Concert bei ſich[51]. Er ſpeiſte gewöhnlich allein im Muſikzimmer, was nicht viel länger als eine Viertelſtunde zu dauern pflegte; nach aufgehobener Tafel begann das Muſiciren, wenn nicht wichtige Geſchäfte abzumachen waren, wo man dann ſpäter anfing; mitunter wurde es ſpät darüber, die gewöhnliche Dauer war eine Stunde, ſo daß der Kaiſer noch das Schauſpiel beſuchen konnte. Dreimal wöchentlich war größeres Concert, bei dem früher Gaßmann[52], ſpäter Salieri, auch mitunter Umlauf ſich einſtellen mußten; Zuhörer erſchienen nicht, auch Erzherzog Maximilian, wenn er bei dieſen Zuſammenkünften zugegen war, nahm thätigen Antheil daran,

---

das ohne daß ich dazu einen Schritt gethan habe. Ich bin etwelchemal zum Hrn. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund iſt) gegangen, um mich ſehen zu laſſen, und weil ich gern mit ihm umgehe; aber nicht oft um ihm nicht beſchwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Abſichten habey; — und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will, ſo muß er ſagen, daß er nicht ein Wort von mir gehört hat, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich bleiben möchte, geſchweige erſt zum Kayſer zu kommen. Wir ſprachen nichts als von Muſique. Aus eigenem Triebe alſo und ganz ohn all Intereſſe redet er ſo vortheilhaft von mir beym Kayſer. Iſt es ſo weit ohne mein Zuthun gekommen, ſo kann es auch ſo zum Schluß kommen. Denn rührt man ſich, ſo bekömmt man gleich weniger Beſoldung — der Kayſer iſt ohnehin ein Knicker. Wenn mich der Kayſer haben will, ſo ſoll er mehr bezahlen, denn die Ehre allein beym Kayſer zu ſeyn iſt mir nicht hinlänglich.“

[51] Die folgende Darſtellung gründet ſich auf einen ausführlichen Bericht über Joſephs Kammermuſik in der muſikaliſchen Correſpondenz 1790 S. 27 ff., der für alle weſentlichen Punkte wörtlich benutzt iſt. Einige andere Notizen über die hier berührten Verhältniſſe und Perſönlichkeiten beſtätigen nur was dort überliefert iſt.

[52] Moſel Salieri S. 22.

wie der Kaiſer ſelbſt. Joſeph beſaß eine gründliche muſikaliſche Bildung[53], er war ein Sänger von vortrefflicher italiäniſcher Schule[54], er ſpielte Violoncell oder Viola, auch Klavier und las mit großer Fertigkeit Vocal- wie Inſtrumentalmuſik vom Blatt, namentlich war er auch ein gewandter Partiturſpieler. Gewöhnlich wurden einzelne Sachen aus Opern und Oratorien vorgenommen, der Kaiſer begleitete aus der Partitur am Klavier und übernahm auch eine Tenor- oder Baßpartie, — er liebte dabei vorzugsweiſe das Pathetiſche[55]. Theils wurden ältere Lieblingscompoſitionen des Kaiſers vorgenommen, theils machte er ſich auf dieſe Weiſe mit neuen Werken bekannt, namentlich pflegten die Opern, welche zur Aufführung kommen ſollten, von ihm und dem Erzherzog Maximilian hier erſt durchgegangen und geprüft zu werden[56]. Meiſtens mußten die Sachen vom Blatt geſpielt und geſungen werden, es machte dem Kaiſer Vergnügen die Mitwirkenden auf die Probe zu ſtellen, es unterhielt ihn, wenn es recht confus herging und je mehr Kreibich, der gewöhnlich die Direction hatte, ſich ereiferte und abarbeitete, um ſo herzlicher lachte der Kaiſer[57].

---

53) Moſel a. a. O. S. 71 f.

54) A. M. Z. XXIV S. 285.

55) In der A. M. Z. XV S. 512 wird folgende Anecdote als eine in Wien da ſie vorfiel allgemein bekannte erzählt. „Kaiſer Joſeph II ſchrieb ſich ſelbſt für ſeine ſchöne Baßſtimme zuweilen eine Kleinigkeit, die dann gewöhnlich ſehr gut ausfiel. Einſt machte er ſich aber an eine große Arie und legte ſie in eine der kleinen italiäniſchen Opern ein, die er auf ſeinem Privattheater in Schönbrunn gab. Es ſollte Niemand wiſſen, ſie ſei von ihm, aber Jeder wußte es. Auch Mozart. Mozart, was ſagſt Du [ſo redete der Kaiſer nicht an] zu der Arie? fragte ihn der Kaiſer. Je nun, antwortete der kindlich freie und kindlich heitere Menſch, die Arie iſt wohl gut, aber der ſie gemacht hat, doch viel beſſer.“

56) A. M. Z. XV S. 66.

57) Eine charakteriſtiſche Scene erzählt Moſel Salieri S. 130 f.

Bei der gewöhnlichen Muſik war außer dem Kaiſer nur ein Quartett zugegen. Die erſte Geige ſpielte Kreibich (oder Greybig), „ein Mann der für die Direction einer Muſik geſchaffen iſt, der brave Einſichten in die Theorie derſelben hat, dabei aber zum Nachtheil ſeiner Kunſt ein biſchen Charlatanerie vielleicht mehr affectirt als ſie wirklich hat. Seine Furchtſamkeit ſetzt ihn außer Stande die Soloſtimmen mit Deutlichkeit und Eleganz, Rundung und Feſtigkeit des Bogens auszuführen.“ Dieſe Furchtſamkeit verbunden mit Aufgeblaſenheit machte ihn zum Stichblatt der Witze und Foppereien dieſes muſikaliſchen Cirkels[58], und obgleich er von Charakter nicht böſe ſein ſollte, war er doch nicht im Stande ein ſelbſtändiges Urtheil geltend zu machen, ſondern ließ ſich von Anderen willenlos gebrauchen, die ihn vorſchoben und es gern ſahen, wenn er dem Kaiſer und dem Publicum gegenüber als der Leiter deſſen erſchien, was mit der Kammermuſik vorging. Neben ihm wurden als Geiger gebraucht Woborzil, der Anführer des Orcheſters in der deutſchen Oper, Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, mittelmäßige Künſtler und unbedeutende Menſchen, „die ſich eine Gnade daraus machen mußten den Finger auf den Mund zu legen“; von dem letzteren wird ausdrücklich geſagt daß er

---

[58] Dittersdorf erzählt eine Geſchichte der Art (Selbſtbiogr. S. 241). Der Kaiſer ſang eine komiſche Arie, mit welcher der Kasperl des Marinelliſchen Theaters viel Beifall gefunden hatte, in derſelben Weiſe nach und fragte, wie er ſeine Sache gemacht habe. O, o, erwiederte Kreibich, Ew. Majeſtät ſind der leibhafte Kasperl. Der Kaiſer lachte überlaut, und meinte es ſei doch grob ihn vor ſeiner Kapelle einen Kasperl zu nennen; als aber Kreibich ganz beſtürzt um Verzeihung bat, ſagte er, es ſei ſchon verziehen, gewiſſen Leuten nehme man nichts übel; Kreibich habe ſich gut revanchirt dafür daß er ihn ſo oft einen Hanswurſt genannt habe, und das werde er auch bleiben, wenn er (der Kaiſer) auch einmal im Singen Kasperle ſei. Man nannte aber in Wien den Kaiſer ſeiner Witze wegen den Kasperl (Erinnerung an F. L. W. Meyer I S. 73).

Strack ſchmeichelte und ſeine Marionette war. Der Kammerdiener Strack war nämlich die Seele dieſer Muſik; er hatte die Aufſicht über die Sammlung der Muſikalien, ſpielte das Violoncell und war ſtets bei den Concerten gegenwärtig, während die Uebrigen abwechſelten; ſchon dies, mehr noch ſeine perſönliche Stellung zum Kaiſer gab ihm das entſchiedenſte Uebergewicht. „Es würde mich zu weit führen" heißt es „Ihnen eine Schilderung von dem moraliſchen Charakter dieſes Mannes zu entwerfen. Sie kennen ja dieſe Art von Menſchen, die, wie Schiller ſagt, der Nothnagel ſind wo die Menſchen ſich rar machen, in einem Augenblick ſiebenmal kurz und ſiebenmal lang werden wie der Schmetterling an der Nadel und ein Regiſter über die — — ihres Herrn führen müſſen. Genug, Strack war immer um Joſeph und wußte ſeine Augenblicke ſo zu benutzen, daß er auch im muſikaliſchen Fach Alles thun konnte, was er nur wollte."

Es war eine Thatſache, daß im Kabinet ſelten gute Muſik aufgeführt wurde, namentlich im Fach der Inſtrumentalmuſik; wenn ein Quartett geſpielt wurde, war es von einem untergeordneten Componiſten, die Meiſter, welche damals eine neue Epoche auf dieſem Gebiet begründeten, Haydn[59]

---

59) Gegen Haydn hatte Joſeph II eine beſtimmte Abneigung. Reichardt erzählt (A. M. Z. XV S. 667), Joſeph habe ihm zu ſeinem Befremden geſagt er halte nicht viel von den Späßen wie Haydn ſie mache und ſei arg über ihn hergezogen. „Reichardt erfuhr aber bald, daß ein zwar angenehmer, aber ziemlich beſchränkter Violiniſt und Inſtrumental-Componiſt Kreibich mit Namen, der Kammerdiener des Kaiſers war [dies beruht auf einer Verwechslung mit Strack] und in ſeiner kleinen Kammermuſik die erſte Violine ſpielte, ein großer Antagoniſt von Haydn ſei und es beim Kaiſer auch bereits ſoweit gebracht hatte, daß in dem kaiſerlichen Theater nur ſelten Haydnſche Symphonien geſpielt werden durften" (vgl. Reichardts vertr. Briefe aus Wien II S. 91). „Joſeph wurde nur während ſeiner Reiſen auf Haydn aufmerkſam gemacht" berichtet Grieſinger (Biogr.

und Mozart [60], andere die ihnen nachzueifern ſuchten, wie Pleyel, Kozeluch, waren ausgeſchloſſen oder ſo gut wie ausgeſchloſſen. Man erkannte allgemein hierin den Einfluß Stracks, man wunderte ſich daß Salieri „der Abgott des Kaiſers", der regelmäßig an dieſen Privatmuſiken Theil hatte, ſein Anſehen dort nicht geltend machte; allein man wußte auch, daß er „zu viel Politik beſaß um mit dem Schatten ſeines Monarchen in Colliſion zu kommen." Was hätte er auch für ein Intereſſe dabei gehabt? Joſeph war herangebildet in der Schule der italiäniſchen Muſik, wie ſie durch Haſſe und Piccini ausgebildet war, ſein Geſchmack war vorzugsweiſe italiäniſch und ſeine Neigung blieb dieſer Richtung zugethan. Sein Wunſch eine nationale Muſik ſich entwickeln zu laſſen ging weſentlich aus einer vernunftmäßigen Ueberzeugung hervor, und wenn er auch zu überlegenen Geiſtes war um das Bedeutende in Glucks und Mozarts Leiſtungen

---

Not. über J. Haydn S. 63 f.). Er hatte ihm aufgetragen die Oper La vera costanza zu ſchreiben; die Rollen wurden gegen Haydns Wunſch und Beſtimmung vertheilt und der Kaiſer ſelbſt konnte es nicht durchſetzen daß man Haydn willfahrte, ſo daß dieſer ſeine Oper zurückzog; vgl. Dies Biogr. Nachr. v. J. Haydn S. 57.

[60] Als Dittersdorf dem Kaiſer ſein Urtheil über den Geiger Jarnowich abgegeben und dieſer ſich freuet eine ſolche Autorität Kreibich entgegenhalten zu können, antwortet er: „Da werden mir Ew. Majeſtät den Greybig auf den Hals hetzen, und ich will mich lieber in ſeine Gnade als in ſein Maul recommandiren. — Kaiſer. Sie werden ſich doch wohl nicht vor dem Hanswurſt fürchten? — Ditt. O gar ſehr! Denn wenn er gewahr wird, daß ich nicht ſeiner Meinung bin, ſo wird er mir ein noch garſtigeres Lob beilegen als dem Haydn und Mozart" (Dittersdorfs Selbſtbiogr. S. 234). Auch ſpäter als Dittersdorf über Mozarts Quartetts günſtig urtheilt, iſt Joſeph ſehr zufrieden, daß er ihm ein Stäbchen in die Hand gegeben womit er Greybig auf ſeinen Gänſeſchnabel klopfen wolle (ebend. S. 239), und eben derſelbe war ja à la tête derjenigen, welche Clementi Mozart vorzogen.

zu überſehen, ſo war doch dies nicht eigentlich das was ihm behagte; offenbar war er gewohnt worden in der Muſik eine Unterhaltung zu finden, für welche die ſelbſtändige Macht und Bedeutung, die Fülle des Reichthums, die Gluck, Haydn und Mozart ihrer Kunſt errangen, überwältigend wurde. Salieri hatte keinen Grund die Geſchmacksrichtung des Kaiſers zu bekämpfen, die er ſelbſt vertrat. Mit Talent und Geſchick ſuchte er die Errungenſchaften, welche die Muſik in neuerer Zeit nach verſchiedenen Richtungen hin gemacht hatte zu verwerthen und die italiäniſche Oper den Anforderungen eines geläuterten Geſchmacks gerecht zu machen; er iſt — mit Ausnahme der für Paris geſchriebenen Opern, in welchen er ſich mit Bewußtſein ganz an Glucks Weiſe anſchloß — durchaus den Traditionen der italiäniſchen Oper treu geblieben, er hat kein weſentlich neues Element in dieſelbe eingeführt und ſeine künſtleriſche Individualität war nicht ſtark und bedeutend genug um der Oper ein eigenthümliches Gepräge zu geben. Allein eben dieſes Maaß von Talent, Geſchicklichkeit und Geſchmack hatte ihm die Gunſt ſeines kaiſerlichen Herrn und des Publicums erworben; er hätte eine ungewöhnliche ſittliche und künſtleriſche Größe und Freiheit beſitzen müſſen um das neu aufgehende Genie als das größere anzuerkennen, ſich ſelbſt vor ihm zu beugen und in den Schatten zu ſtellen — und dieſe beſaß er nicht. Salieri wird als ein wohlwollender und gutmüthiger Mann geſchildert, unbeſcholten und liebenswürdig in ſeinem Privatleben, das mit dem verdienten Ruhm wohlthätiger und edler Handlungen geſchmückt iſt[61]; allein dieſe guten Eigenſchaften hielten die Probe nicht aus vor der Eiferſucht auf ſeinen Ruhm und ſeine Stellung als Künſtler.

---

61) Außer Moſels Biographie vergl. man die Schilderung bei Rochlitz (Für Freunde der Tonkunſt IV S. 342 ff. A. M. Z. XXVII S. 412 f.).

Er war im Jahr 1780 von einer längeren Reiſe in Italien, die ihm neue Ehre und Ruhm gebracht hatte, nach Wien zurückgekehrt, ſeine Stellung in der Gunſt des Kaiſers war dadurch nur mehr befeſtigt worden; da trat ihm in Mozart ein Rival entgegen, gefährlich ſchon durch den Glanz des Virtuoſenthums, das den lauten Beifall der Menge am raſcheſten gewinnt, der durch die *Entführung* Salieris *Rauchfangkehrer* völlig niederſchlug, durch den *Idomeneo* ſich auch auf ſeinem eigentlichen Gebiet als einen gefährlichen Mitbewerber ankündigte und bald genug mit ihm in der italiäniſchen Oper in die Schranken trat. Salieri, der die Ueberlegenheit Mozarts mehr inſtinctartig fühlen als klar erkennen mochte, konnte demſelben gegenüber nicht unbefangen bleiben. Ein Mißverhältniß in ihrem perſönlichen Verkehr trat nicht ein[62]; Mozart war im Umgang mit ſeinen Kunſtgenoſſen freundlich und behaglich, milden Urtheils, „auch gegen Salieri, der ihn nicht leiden mochte“, wie Frau Sophie Haibl, Mozarts Schwägerin, berichtete[63]; und dieſer „beſaß zu viel Politik“ um mit ſeiner Abneigung gegen Mozart Aufſehen zu erregen[64]. Daß er ihm abgeneigt war, daß er ſein Emporkommen im Stillen zu hindern ſuchte, galt unter Mozarts Bekannten und auch ſonſt in Wien als ausgemacht;

---

62) A. Hüttenbrenner, ein Schüler Salieris, erzählt nach deſſen Mittheilungen A. M. Z. XXVII S. 797), daß Mozart oft zu Salieri kam, mit den Worten: „Lieber Papa, geben Sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek, ich will ſie bei Ihnen durchblättern“; über deren Studium er dann manchmal das Mittagsbrot verſäumte.

63) Die anziehenden Mittheilungen der Frau S. Haibl ſind in einem öſterreichiſchen Journal gedruckt, das ich leider nicht näher zu bezeichnen weiß, weil ich nur die Ausſchnitte benutzen konnte, welche Al. Fuchs geſammelt hatte ohne Angabe des Journals, dem ſie entnommen waren.

64) Er beſuchte ihn noch wenige Tage vor ſeinem Tode und fehlte auch beim Leichenbegängniß nicht (A. M. Z. XXVII S. 797).

nicht allein durch herabwürdigende Urtheile am geeigneten Ort[65], auch durch manche kleine Intriguen, wovon die unzweideutigen Spuren uns begegnen werden, hat er ihm zu ſchaden geſucht[66].

Unter dieſen Verhältniſſen ſieht man wohl waren Salieri und Strack im Muſikzimmer des Kaiſers natürliche Bundesgenoſſen, wenn es darauf ankam Elemente fern zu halten, die ihren altbegründeten Einfluß nothwendig untergraben mußten, falls es gelang, dem Geſchmack des Kaiſers eine andere Richtung zu geben. Wenn daher auch Joſeph gegen Mozart aufmunternde Aeußerungen that, die ihm Muth machten, beſonders da „große Herren dergleichen nicht gern ſagen, weil ſie immer einen Metzgerſtich erwarten müſſen“, ſo waren die Hinderniſſe, welche er in der Umgebung des Kaiſers zu überwinden hatte, doch offenbar mächtiger als die günſtige Stimmung deſſelben, welche Mozart durch neue Leiſtungen immer wieder für ſich rege machte. Dazu kam auch die Sparſamkeit des Kaiſers, der ſich nicht entſchließen konnte, zu den verſchiedenen Kapellmeiſtern welche er beſoldete noch einem neuen ein Gehalt auszuwerfen.

---

[65] Es iſt nicht ganz richtig, wenn Moſel (Salieri S. 211 f.) ſagt, man könne Salieri „nicht einmal Tadel der Erzeugniſſe des großen Meiſters ſondern bloß Schweigen über die Vorzüge derſelben“ nachweiſen, ein Schweigen, das „freilich ſeine Quelle gehabt haben möge in einiger Eiferſucht auf den Ruhm ſeines Nebenbuhlers, deren auch der edelſte Künſtler ſich nicht völlig erwehren kann.“ Allerdings äußerte er ſich in ſpäteren Jahren mit Anerkennung und Hochachtung über Mozart (Hüttenbrenner A. M. Z. XXVII S. 797); Rochlitz, welcher ſolche Aeußerungen Salieris anführt (Für Freunde der Tonkunſt IV S. 345 f.), betont aber doch im Nekrolog Salieris (A. M. Z. XXVII S. 412), daß Salieri ſpäter Mozart habe Gerechtigkeit widerfahren laſſen und findet die Behauptung daß er in früheren Jahren ſeinem deutſchen Rivalen in Joſephs Gunſt und in theatraliſcher Wirkſamkeit ſchweres Spiel gemacht habe, bei ſeiner italiäniſchen Natur und einem leicht zur Heftigkeit aufgereizten Temperament ſehr glaublich. Indeſſen habe ich von glaubwürdigen Zeugen in Wien gehört, daß Salieri noch im hohen Alter, wenn er im vertrauten Kreiſe zu ſein glaubte, mit einer für die Zuhörer peinlichen Leidenſchaftlichkeit die ungerechteſten Urtheile über Mozarts Compoſitionen ausſprach.

[66] Daß eine Eiferſucht dieſer Art auch nicht im entfernteſten das ſchändliche Gerede rechtfertigt als ob Salieri Mozart vergiftet habe, ſei nur mit einem Wort gleich hier angedeutet.

Eine andere Ausſicht auf eine feſte Stellung — denn der Vater ließ nicht ab in ihn zu dringen vor allen Dingen ſich dieſe zu verſchaffen — bot ſich ihm bei dem jungen Fürſten **Liechtenſtein**[67]. Dieſer beabſichtigte nach einer damals gewöhnlichen Sitte eine eigene Harmoniemuſik in ſeine Dienſte zu nehmen und wollte Mozart engagiren die Stücke dafür zu ſetzen; davon hatte er freilich keine hohe, aber eine ſichere Einnahme zu erwarten, denn er war entſchloſſen nur einen lebenslänglichen Accord einzugehen. Allein auch dieſe Ausſicht ging nicht in Erfüllung[68], er blieb auf den zufälligen

---

67) **Aloys**, Fürſt von **Liechtenſtein** (geb. 1759, geſt. 1805) war der älteſte Sohn des regierenden Fürſten der älteren Linie **Franz Joſeph**, deſſen Einkünfte damals auf 900000 Kaiſergulden geſchätzt wurden; K. R[isbeck] Briefe I S. 272.

68) Dieſer Beziehung zum Fürſten Liechtenſtein verdankt wahrſcheinlich eine Gelegenheitscantate ihre Entſtehung, welche vor 1784 geſchrieben ſein muß, weil ſie in Mozarts eigenhändigem Catalog nicht verzeichnet iſt. Sie führt den Titel „Cantate componirt für Herrn Fürſten Aloys von Lichtenſtein von W. A. Mozart“ auf einer nach dem Original (das mir nicht bekannt geworden iſt) gemachten Abſchrift in der kön. Bibliothek zu Berlin, deren Kenntniß ich Prof. Dehn verdanke. Dem Text nach ſcheint ſie zur Verlobung oder Vermählung des Fürſten geſchrieben zu ſein und kann nur als eine reine Gelegenheitscompoſition angeſehen werden. Der Text iſt bis zum Aeußerſten trivial und ungeſchickt und die Feierlichkeit, welche die Muſik dieſen Worten unterthäniger Verehrung giebt, ſtreift mitunter ans Komiſche; wie z. B. gleich zu Anfang die Anrede „**Durchlauchtigſter!** dreimal, durch ſich ſteigernde Accorde des Orcheſters unterbrochen, wiederholt wird. Sie iſt für zwei Soloſtimmen (Sopran und

Ertrag von Unterrichtsſtunden, Concerten und Compoſitionen angewieſen. Damit ging es nun auch im Winter beſſer. Er hatte ſichere Schülerinnen an der Gräfin Rumbeck und der Frau von Trattner[69], zu denen ſpäter noch eine Dritte die Gräfin Zichi hinzukam — damit war für das Nöthigſte geſorgt; ſechs Sonaten für Klavier und Violine, für welche die Gräfin Thun und andere Gönnerinnen eine Subſcription (der Preis war 3 Dukaten) eröffnet hatten, waren im November des Jahres 1781 vollendet und im Druck erſchie-

---

Tenor) und Chor mit vollſtändigem Orcheſter componirt und beſteht aus vier Sätzen. In dem langſamen feierlichen Einleitungsſatz (As-dur) ſprechen die beiden Soloſtimmen, mit welchen Violine und Violoncell concertiren, ihre Devotion aus, nicht ohne Würde und Anſtand, aber im Ganzen einigermaßen langweilig. Angenehmer iſt das darauf folgende Andante (As-dur) in welchem die Soloſtimmen mit dem Chor abwechſeln; daran ſchließt ſich ein munterer Chor (C-dur) von feſtlichem Charakter, der meiſtens etwas Fanfarenartiges annimmt und in den längeren, fugirten Schlußſatz auf Amen in raſcher Bewegung ausläuft. Sicherheit und Geſchicklichkeit wird natürlich nirgends vermißt, einzelne bedeutende Züge treten kaum hie und da hervor; das Ganze ſcheint mehr auf die Wirkung des Augenblicks und zufälliger Umſtände berechnet zu ſein als andere Gelegenheitscompoſitionen Mozarts.

[69] „Um 10 Uhr" ſchrieb er dem Vater (26. Dec. 1781) „habe ich die Stunde bei der Frau von Trattner und um 11 Uhr bei der Gräfin Rumbeck. Jede giebt mir für zwölf Lectionen 6 Ducaten, und dahin gehe ich alle Tage, ausgenommen ſie ſchicken — welches mir niemalen lieb iſt. Bey der Gräfin habe ich es ſchon ausgemacht, daß ſie niemalen ſchickt; triff ich ſie nicht an, ſo habe ich doch mein Billet; die Trattnerin iſt aber zu oeconom dazu." — Frau v. Trattner war eine Schülerin, die ihn durch ihr Talent intereſſirte; Niemtſchek erwähnt (S. 59) eines Briefes, welchen Mozart an ſie über den Vortrag ſeiner für ſie geſchriebenen Klavierphantaſie richtete, aus dem man ſehen könne, daß er nicht nur die Praxis ſondern auch die Theorie ſeiner Kunſt vollkommen verſtanden habe. Niſſen erwähnt in einem Brief an Breitkopf u. Härtel (27. Nov. 1799) zwei intereſſante Briefe Mozarts über Muſik an Frau v. Trattner, die damals im Beſitz Gelineks ſein ſollten.

nen[70]; in der Faſtenzeit gab er eine Akademie, in welcher er auf den Rath ſeiner Gönner eine Auswahl der beſten Stücke aus Idomeneo aufführte, und außer ſeinem Concert in D-dur (Beil. X, 102), zu dem er ein neues Rondo componirt hatte, welches Furore machte[71], zum Schluß eine Phantaſie ſpielte. Dies hatte man ihm gerathen, weil er dadurch am ſicherſten war ſeinen Rivalen Clementi, der um dieſelbe Zeit ein Concert geben wollte, zu beſiegen und er hatte es probat gefunden (23. Jan. 1782)[72]. Auch an Einladungen in Akademien Anderer und in Geſellſchaften ſich hören zu laſſen fehlte es nicht, für welche Gelegenheiten dann auch neue Compoſitionen geſchrieben werden mußten [73].

---

[70] In der Wiener Zeitung vom Jahr 1781 No. 98 erſchien folgende Anzeige: „In der Kunſthandlung Artaria & Comp. auf dem Kohlmarkt der Michaelerkirche gegenuber ſind neu aufgelegt und zu haben 6 Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Violine von dem genugſam bekannt und berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart op. 2 (5 fl.).“ Sie finden ſich Oeuvres II abgedruckt. Von ihnen war n. 2 (in C-dur) ſchon in Mannheim componirt (II S. 134) und n. 4 (aus B-dur) ſeiner Schweſter ebenfalls ſchon bekannt, wie er ihr ſchreibt (4. Juli 1781), alſo wohl in Salzburg geſchrieben. — Sie wurden bald nach ihrem Erſcheinen in Cramers Magazin der Muſik (I S. 485) als einzig in ihrer Art geprieſen; reich an neuen Gedanken verriethen ſie überall die Spuren des großen Genies ihres Verfaſſers, ſeien dabei ſehr brillant und dem Inſtrument angemeſſen, Violine und Clavier ſo künſtlich verbunden, daß beide in beſtändiger Aufmerkſamkeit unterhalten würden, aber beide einen fertigen Spieler verlangten; eine vollſtändige Beſchreibung des originellen Werkes ſei nicht möglich.

[71] Als er die Sonaten nach Salzburg ſchickte, ſchrieb er (2. März 1782): „Zugleich überſchicke ich Ihnen auch das letzte Rondeaux, welches ich zu dem Concert ex D gemacht habe, und welches hier ſo großen Lärm macht. Dabey bitte ich Sie aber es wie ein Kleinod zu verwahren und es keinem Menſchen, auch dem Marchand und ſeiner Schweſter [welche damals bei dem Vater zu ihrer muſikaliſchen Ausbildung im Hauſe waren ſ. I S. 139] nicht zu ſpielen geben. Ich habe es beſonders für mich gemacht und kein Menſch als meine liebe Schweſter darf es mir nachſpielen.“ Dies Rondo iſt als der Schlußſatz des Concerts, welches bei André in Offenbach als op. 7 geſtochen iſt, bekannt gemacht, der urſprünglich componirte letzte Satz iſt nicht gedruckt worden.

[72] Clementi reiſte Anfang Mai 1782 wieder von Wien ab.

Er war alſo beſchäftigt genug und hatte wohl Recht die Vorwürfe, welche ihm von Salzburg gemacht wurden, daß er zu ſelten ſchreibe als ungerechte zurückzuweiſen [74]. „Du darfſt aus dem daß ich Dir nicht antworte“ ſchreibt er ſeiner Schweſter (13. Febr. 1782) „nicht ſchließen daß Du mir mit Deinem Schreiben beſchwerlich fällſt! Ich werde die Ehre von Dir, liebe Schweſter, einen Brief zu erhalten, allzeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geſchäfte zuließen, ſo weiß es Gott ob ich Dir nicht antworten würde! Habe ich Dir denn niemalen geantwortet? Alſo — Vergeſſung kann es nicht ſein, Nachläſſigkeit auch nicht, mithin iſt es nichts als unmittelbare Hinderniſſe, wahre Ohnmöglichkeiten! Schlecht genug, wirſt Du ſagen; — aber um Gotteswillen ſchreibe ich nicht auch meinem Vater wenig genug? Sie kennen doch beyde Wien! hat ein Menſch (der keinen Kreuzer ſicheres Einkommen hat) an einem ſolchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? Unſer Vater, wenn er ſeinen Kirchendienſt und Du Deine paar Scolaren abgefertigt haſt, ſo können Sie beyde den ganzen Tag thun was Sie wollen und Briefe ſchreiben, die ganze Lytaneien enthalten; aber ich nicht. — Ich habe meinem Vater ſchon letzthin meinen Lebenslauf beſchrieben und ich will Dir ihn wiederholen. Um 6 Uhr früh bin ich ſchon allzeit friſirt, um 7 Uhr ganz angezogen, dann ſchreibe ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen, dann eſſe ich, wenn ich nicht zu Gaſt bin, wo man dann um 2 Uhr, auch um 3 Uhr ſpeiſt, wie heute und morgen bey der Gräfin Zichy und Gräfin Thun. Vor 5 oder 6 Uhr Abends kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Accademie daran verhindert; wo nicht, ſo ſchreibe ich. — — Da ich mich wegen den vorfallenden Accademien und auch wegen der Unſicherheit, ob ich nicht bald da bald dorthin gerufen werde, auf das Abendſchreiben nicht verlaſſen kann, ſo pflege ich (beſonders wenn ich früher nach Haus komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu ſchreiben; da verſchreibe ich mich öfters bis 1 Uhr, und dann wieder um 6 Uhr auf. Liebſte Schweſter! wenn Du glaubſt, daß ich jemals meinen liebſten, beſten Vater und Dich vergeſſen könne, ſo — doch ſtill! Gott weiß es, und das iſt mir genug, der ſoll mich ſtrafen, wenn ich es kann"[75].

---

[73] So ſpielte er in einer Akademie bei Auernhammers mit der Tochter — die wir noch näher kennen lernen werden — das Concert a due (II S. 360) und „eine Sonate zu zweyen, die expreß dazu componirt iſt und allen Succeß gehabt hat“ (24. Nov. 1781). Seiner Schweſter ſchrieb er (4. Juli 1781): „Dann habe ich drey Arien mit Variationen geſchrieben, die könnte ich Dir freylich ſchicken, aber es iſt mir nicht der Mühe werth, ich will lieber warten, bis was zuſammenkommt.“ Dergleichen Sachen ſchrieb er auch für ſeine Schülerinnen; „ich ſchließe“, heißt es in einem Brief (20. Juni 1781) „denn ich muß noch für eine Scolarin Variationen fertig machen.“

[74] Schon am 25. Juli 1781 ſchrieb er: „Nun muß ich meine liebe Schweſter um Verzeihung bitten, daß ich ihr nicht zu ihrem Namenstage ſchriftlich gratulire; der Brief liegt angefangener im Kaſten. Als ich Samſtag den Brief anfing, kam der Bediente der Gräfin Rumbeck und ſagte daß Alles aufs Land gehen wollte, ob ich nicht auch mitgehen wollte? Weil ich dem Cobenzl nichts abſchlagen will, ſo ließ ich alſo den Brief liegen, machte geſchwind meine Sachen zuſammen und ging mit. Ich dachte mir, meine Schweſter wird mir es nicht übel nehmen. Ich wünſche ihr alſo in der Octav alles mögliche Gute und Erſprießliche was ein aufrichtiger Bruder ſeiner Schweſter nur immer wünſchen kann und küſſe Sie auf das zärtlichſte.“

---

[75] Er ließ es auch an kleinen Beweiſen der Anhänglichkeit und Auf-

Während dieſer mannigfachen Beſchäftigungen ſchlief die Oper nicht, wie er ſeinem Vater auf deſſen Nachfrage meldete (30. Jan. 1782), ſondern war nur der großen Gluckſchen Opern und vieler ſehr nothwendigen Veränderungen in der Poeſie wegen zurückgeblieben; ſie ſollte aber gleich nach Oſtern gegeben werden. Dazu kam es zwar noch nicht; indeſſen konnte er am 8. Mai berichten: „Geſtern war ich bey der Gräfin Thun und habe ihr den zweiten Act vorgeritten, mit welchem ſie nicht weniger zufrieden iſt als mit dem erſten"; und am 29. Mai: „Künftigen Montag werden wir die erſte Probe machen; ich freue mich recht ſehr auf dieſe Oper, das muß ich Ihnen geſtehen."

Er hatte gute Urſache dazu, denn er konnte des Erfolges ſicher ſein. Aber leicht wurde ihm die Sache auch jetzt nicht gemacht, er hatte mit ſtarken Kabalen zu kämpfen, und es bedurfte des beſtimmten Befehls des Kaiſers, damit die Oper am 12. Juli wirklich gegeben wurde. War die Erwartung des Publicums geſpannt geweſen, ſo wurde ſie nun durch den Erfolg der Oper vollſtändig gerechtfertigt; das Haus war gedrängt voll, Beifall und Dacaporufen nahmen kein Ende

---

merkſamkeit gegen die Seinigen nicht fehlen. „Ich nehme mir die Freyheit" ſchrieb er dem Vater (23. März 1782) „Ihnen mit einer Doſe und ein Paar Uhrbändl aufzuwarten. Die Doſe iſt ganz artig und das Gemälde ſtellt eine engliſche Geſchichte vor; die Uhrbänder ſind von keinem ſonderbaren Werthe, doch dermalen die größte Mode." Beides hatte er, wie er dem Vater zu ſeiner Beruhigung geſchrieben, nicht gekauft, ſondern vom Grafen Zapara zum Geſchenk erhalten. Auch der Schweſter ſchickte er verſchiedene Putzſachen und bat es ſich aus daß ſie ihn zu ihrem Commiſſionär mache (I S. 140 f.), wie er ihr auch für ihre Herzensangelegenheiten warme Theilnahme bewährte (I S. 141). Die alten Salzburger Freunde hatte er in Wien nicht vergeſſen, er bat ſich Nachrichten über ſie von ſeiner Schweſter „dem lebendigen Salzburger Protokoll" aus (I S. 140), und wünſchte auch von dort noch als actives Mitglied des Bölzelſchießens angeſehen zu werden (II S. 19).

und wiederholte Aufführungen folgten raſch auf einander [76]. Nachdem er dem Vater über die erſte Vorſtellung gleich in der Kürze berichtet hatte, folgten bald weitere Nachrichten über die nächſten Aufführungen.

„Geſtern" ſchreibt er (20. Juli 1782) [77] „iſt meine Oper

---

76) „Die Entführung" heißt es in einem Bericht aus Wien in Cramers Magazin I S. 352 „iſt voll Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publicums, und des Verf. Geſchmack und neue Ideen, die hinreißend waren, erhielten den lauteſten und allgemeinſten Beifall."

77) Er war eben beſchäftigt ſeine Oper, die man nun allenthalben hören wollte, für Harmoniemuſik zu arrangiren, als er von Salzburg eine Beſtellung erhielt für eine feſtliche Veranlaſſung in der Hafneriſchen Familie (I S. 347) eine neue Serenate zu componiren; man hatte ſich an Leop. Mozart gewandt, dem es gelegen kam, daß Wolfgang durch eine ſolche Arbeit, die ihm geläufig war und dem Vater Vortheil brachte, ſich ſeine Verpflichtungen gegen ihn erleichtern konnte. Er bat ihn daher eine Serenate raſch zu ſchreiben, denn die Zeit war nahe, wo ſie gebraucht werden ſollte; dieſer war, ſo ungelegen es ihm kam, dazu bereit. „Nun habe ich keine geringe Arbeit", ſchreibt er (20. Juli 1782) „bis Sonntag acht Tage muß meine Opera auf die Harmonie geſetzt ſeyn, ſonſt kömmt mir ein Anderer zuvor und hat anſtatt meiner den Profit davon, und ſoll nun eine neue Symphonie machen! Wie wird das möglich ſeyn! Sie glauben nicht, wie ſchwer es iſt, ſo was auf die Harmonie zu ſetzen, daß es den Blas-Inſtrumenten eigen iſt und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderſt kann es nicht gehen, und Ihnen, mein liebſter Vater, ſey es aufgeopfert. Sie ſollen alle Poſttage ſicher Etwas bekommen, und ich werde, ſo viel möglich, geſchwind arbeiten, und ſo viel es die Eile zuläßt, gut ſchreiben." Er hielt Wort, wenn es auch ſo raſch nicht ging als er ſelbſt wünſchte. „Sie werden Augen machen" ſchreibt er im nächſten Brief (27. Juli 1782) „daß Sie nur das erſte Allegro ſehen; allein — es war nicht anderſt möglich, ich habe geſchwind eine Nachtmuſique machen müſſen, aber nur auf Harmonie, ſonſt hätte ich ſie für Sie auch brauchen können. Mittwoch den 31ten ſchicke ich die zwei Menuett, das Andante und letzte Stück; kann ich, ſo ſchicke ich auch einen Marche — wo nicht, ſo müſſen Sie halt den von der Hafnermuſique (der ſehr unbekannt iſt) nehmen [Beil. X, 48]. Ich habe ſie ex D gemacht, weil es Ihnen lieber iſt." Ganz fertig ward

zum zweyten Male gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß geſtern noch eine ſtärkere Kabale war, als am erſten Abend? Der ganze erſte Act iſt verwiſcht worden, aber das laute Bravo-Rufen unter den Arien konnten ſie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war alſo das Schluß-Terzett, da machte aber das Unglück den Fiſcher fehlen, dadurch fehlte auch der Dauer, — und Adamberger allein konnte auch nicht Alles erſetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren, und wurde für dieß Mal nicht repetirt. Ich war ſo in Wuth, daß ich mich nicht kannte, ſo wie auch

---

in den wenigen Tagen die Serenate allerdings noch nicht, denn im Brief vom 31. Juli heißt es: „Sie ſehen daß der Wille gut iſt, allein wenn man nicht kann, ſo kann man nicht! Ich mag nichts hinſchmieren — ich kann Ihnen alſo erſt künftigen Poſttag die ganze Sinfonie hinſchicken.“ Nach acht Tagen konnte er dafür ſchreiben (7. Aug. 1782): „Hier ſchicke ich Ihnen einen kurzen Marſch! wünſche nur daß noch Alles zur rechten Zeit kommen möchte und nach Ihrem Geſchmack ſeye. Das erſte Allegro muß recht feurig gehen, das letzte ſo geſchwind als möglich.“ Als er ſich ſpäter dieſe Symphonie ſchicken ließ um ſie in ſeiner Akademie aufzuführen, ſchrieb er (15. Febr. 1783) dem Vater: „Die neue Hafner-Sinfonie hat mich ganz ſurprenirt, denn ich wußte kein Wort mehr davon, die muß gewiß guten Effect machen.“ Man erkennt in dieſer kleinen Begebenheit den ganzen echten Mozart, in ſeiner Gutmüthigkeit und Dienſtbefliſſenheit gegen ſeinen Vater wie in ſeiner Productionskraft und Elaſticität; der ſich entſchuldigt, daß die Symphonie neben anderen Arbeiten nicht in vierzehn Tagen fertig war — und das zu einer Zeit, wo ihm nicht nur ſeine Oper ſondern, wie wir ſehen werden, ſeine Hochzeit Kopf und Herz einnahmen — und hinterher verwundert iſt, daß er ſeine Sachen ſo gut gemacht habe. — Dies iſt offenbar die Symphonie n. 5 der Sammlung bei Breitkopf u. Härtel, welche im Autograph (André Verz. 126) die Ueberſchrift trägt à Vienna nel mese di Luglio 1782, obgleich nur ein Menuet und kein Marſch dabei iſt. Mozart hat für die Aufführung in Wien ſpäter noch 2 Flöten und 2 Clarinetten zum erſten und letzten Satz hinzugeſetzt, die in der gedruckten Partitur fehlen; der zweite Menuet und der Marſch waren wohl auf beſonderen Blättern geſchrieben und nicht aufbewahrt, weil ſie in Wien nicht gebraucht wurden.

Adamberger, und ſagte gleich, daß ich die Oper nicht geben laſſe, ohne vorher eine kleine Probe für die Sänger zu machen. Im zweyten Acte wurden die beyden Duetts wie das erſte Mal, und dazu das Rondo von Belmonte: Wenn der Freude Thränen fließen u. ſ. w. wiederholt. Das Theater war noch faſt voller als das erſte Mal; den Tag vorher konnte man ſchon keine geſperrten Sitze mehr haben, weder auf dem noble parterre, noch im dritten Stocke, und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den zwey Tagen 1200 fl. getragen.“ Im nächſten Briefe (27. Juli 1782) heißt es:

„Meine Opera iſt geſtern allen Nannerln zu Ehren[78] mit allem Applauſo das dritte Mal gegeben worden, und das Theater war wiederum, ungeachtet der erſchröcklichen Hitze, geſtroßt voll. Künftigen Freytag ſoll ſie wieder ſeyn, ich habe aber dawider proteſtirt, denn ich will ſie nicht ſo auspeitſchen laſſen. Die Leute, kann ich ſagen, ſind recht närriſch auf dieſe Oper. Es thut Einem doch wohl, wenn man ſolchen Beyfall erhält.“ Am 30. Juli aber wurde ſie ſchon wieder gegeben, am nächſten Freitag auch und das Theater „wimmelte allezeit von Menſchen.“ Im Lauf des Jahres ward ſie ſechzehnmal aufgeführt, und als Anfang Octobers der Großfürſt mit ſeiner Gemahlin auf der Rückreiſe wieder nach Wien kam, wurde ihnen zu Ehren die Entführung gegeben, „wo ich für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren“, ſchreibt er dem Vater (19. Oct. 1782) „theils um das ein wenig in Schlummer geſunkene Orcheſter wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anweſenden Herrſchaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen.“

Kaiſer Joſeph hatte erreicht, was er ſich zum Ziel geſetzt hatte, die deutſche Oper war begründet; allein er ſchien die

---

78) Der 26. Juli, St. Annentag iſt der Namenstag der Schweſter.

Bedeutung deſſen, was er hervorgerufen, ſelbſt nicht gehörig zu ermeſſen[79]. Das Urtheil, welches er über die Entführung äußerte: „Zu ſchön für unſere Ohren, und gewaltig viel Noten, lieber Mozart!“ iſt ebenſo bezeichnend für die oben charakteriſirte Richtung ſeines Geſchmacks[80] als Mozarts freimüthige Antwort: „Grade ſoviel Noten, Ew. Majeſtät, als nöthig iſt“ den Künſtler ehrt, der ſeines Strebens und ſeiner Kraft ſich wohl bewußt iſt[81]. Im Allgemeinen zollte man der Oper einen rückhaltsloſen Beifall. Fürſt Kaunitz, ein feiner Kunſtkenner und leidenſchaftlicher Freund des Theaters[82], ließ ſich den jungen Componiſten vorſtellen, empfing ihn auf die ſchmeichelhafteſte Weiſe und blieb auch fernerhin ſein Gönner und Fürſprecher. Der Altmeiſter Gluck, die vornehmſte Perſönlichkeit in der muſikaliſchen Welt, wünſchte die Oper zu hören, die ſo viel Aufſehen erregte; auf ſein Begehren wurde ſie, wie Mozart dem Vater ſchrieb (7. Aug. 1782), aufgeführt obgleich ſie wenige Tage vorher gegeben war; er machte dem Componiſten viele Complimente darüber und lud ihn zum Speiſen zu ſich ein.

---

[79] Die Wahrheit der folgenden Anecdote iſt durch Niemtſchek, der ſie S. 23 berichtet, hinreichend verbürgt.

[80] Sie wird näher durch das erläutert, was Joſeph II gegen Dittersdorf äußerte: „In ſeinen Theaterſtücken hat Mozart den einzigen Fehler, daß er, wie ſich die Sänger ſehr oft beklagt haben, dieſelben mit ſeinem vollen Accompagnement übertaubt“ (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 237).

[81] Es iſt bekannt daß Napoleon von Cherubini auf ein ähnliches Urtheil über deſſen Compoſition auf den Tod des General Hoche die gleiche Antwort erhielt (A. M. Z. XXXVI S. 21). Es bedarf nicht der ausdrücklichen Verſicherung daß Cherubini die Anecdote von Mozart erſt ſpäter erfahren habe, um überzeugt zu ſein daß er nicht der Mann war einem Anderen nachzuſprechen (A. M. Z. II S. 735).

[82] Mancherlei dahin gehörige Züge geben Lange Selbſtbiogr. S. 98 f. Müller Abſchied S. 100 ff. Meyer Biographie Schröders I S. 341. 343. 346.

Die Oper hatte über Mozarts muſikaliſche Stellung in Wien entſchieden[83]; bald trug ſie ſeinen Ruhm durch ganz Deutſchland. Der preußiſche Geſandte, Baron Riedeſel — der bekannte Reiſende und Freund Winckelmanns — erbat ſich von Mozart eine Abſchrift der Partitur zur Aufführung in Berlin, wofür er ein angemeſſenes Honorar in Ausſicht ſtellte[84]. Mozart hatte gleich nach der Aufführung ſeinem Vater die Originalpartitur geſchickt, damit er die Compoſition kennen lernen ſollte; es war nun das Bequemſte, wenn ſie in Salzburg copirt würde, er ſetzte daher ſeinen Vater von dem Antrag in Kenntniß und bat ihn raſch dort eine Copie anfertigen zu laſſen[85]. Der Vater, der nun einmal die Handlungsweiſe ſeines Sohnes mit argwöhniſchem Blicke beobachtete, witterte in dem Umſtand daß die Copiatur nicht in Wien vorgenommen werden ſollte, etwas Verkehrtes. Er machte ihn darauf aufmerkſam, ob er auch das Recht habe die Partitur anderweitig zu verkaufen[86], ob er nicht, wenn dies in Wien ruchbar werde, ſich ſelbſt die Ausſicht nehme wieder eine Oper zu ſchreiben, und noch dazu wegen einer verſprochenen Entſchädigung, von der man nicht wiſſen könne, ob und in welchem Betrag ſie geleiſtet werden würde. Mozart hatte volles Recht einen ſo kränkenden Verdacht abzulehnen und den Vater darauf hinzuweiſen[87], daß ein Honorar von 100 Ducaten[88] der Operdirection, die ſo ſchon Vortheil genug von der Oper habe, nicht auch das Recht geben könne die Parti-

---

[83] Sie iſt in Wien auf dem Repertoir geblieben bis im Jahr 1788 die deutſche Oper ganz aufgelöſt wurde; dann erſchien ſie zuerſt am 23. Sept. 1801 auf demſelben. — Der Schauſpieler Philipp Haſenhuth erzählte in ſpäteren Jahren, daß er, als er 1783 oder 1784 das Theater in Baden gepachtet hatte, die Entführung als das beliebteſte Zugſtück mit ſehr ſchwachen Kräften aufzuführen unternahm. Bei der Quartettprobe war kein Bratſchiſt da; Haſenhuth, der erſt ſeit Kurzem die Violine ſpielen lernte und kaum den Altſchluſſel kannte, ſetzte ſich ſelbſt zur Bratſche. Ein kleiner Mann, der ſich als Zuhörer eingefunden hatte, nahm neben ihm Platz, als er den Mangel bemerkte, ergriff eine Bratſche und ſpielte mit. Bald aber ſah er ſeinen ſtümpernden Nachbar unwillig an und gab ſeinen Zorn immer deutlicher zu erkennen, bis er am Schluß der Ouverture die Bratſche fortwarf und mit der Aeußerung: „der Herr iſt ein wahrer Krauteſel!“ fortlief. Da die Oper ganz außerordentlich gefiel, gab der zufriedene Director ſeiner Geſellſchaft ein Feſteſſen und lud, als er hörte daß Mozart in Baden ſei, auch dieſen ein. Es war der Bratſchiſt aus der Probe, der ohne alle Verlegenheit gutmüthig ſagte: „Ich war neulich wohl ein wenig unhöflich, aber ich habe Sie nicht gekannt, und der Teufel hätte auch das falſche Kratzen aushalten können!“ (Nach einer Aufzeichnung bei Al. Fuchs.)

[84] Dies war inſofern nicht ohne Bedeutung, weil die André'ſche Compoſition der Entführung ſeit 1781 in Berlin mit Beifall gegeben wurde.

[85] „Ich habe gleich verſprochen“ ſchreibt er (25. Sept. 1782) „ſie

---

copiren zu laſſen. Nun, da ich die Oper nicht habe, ſo müßte ich ſie vom Copiſten entlehnen, welches ſehr ungelegen wäre, da ich ſie nicht drey ganze Täge ſicher behalten könnte, indem öfters der Kayſer darum ſchickt, welches erſt geſtern geſchehen iſt, und ſie dann auch öfters gegeben wird, da ſie nun wirklich ſchon zehn Mal ſeit dem 16. Auguſt iſt gegeben worden. Mithin wäre mein Gedanke, ſie in Salzburg copiren zu laſſen, allwo es heimlicher und wohlfeiler geſchehen könnte! Ich bitte Sie alſo, ſie ſogleich in die Partitur rein ſchreiben zu laſſen, aber auch mit vieler Eile.“

[86] In Italien, wo die Oper in der Regel auf eine beſtimmte Beſtellung geſchrieben wurde, war es Sitte daß die Abſchriften der Partitur nicht vom Componiſten, ſondern vom Theatercopiſten verkauft wurden (I S. 214).

[87] Beim Idomeneo hatte er ſelbſt den Sohn daran erinnert, daß man um ſchlechte Bezahlung die Partitur nicht hingeben könne (II S. 447).

[88] Auch dieſes ſcheint noch außerordentlich erhöhet zu ſein; wenigſtens ſchrieb Schröder an Dalberg, der angefragt hatte, unter welchen Bedingungen Mozart wohl eine Oper ſchreiben würde (22. Mai 1784): „Mozart hat für die Entführung aus dem Serail 50 Ducaten bekommen; unter dieſem Preis wird er wohl keine componiren.“ Später waren allerdings 100 Ducaten das gewöhnliche Honorar für eine Oper (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 244).

tur anderen Bühnen zu überlaſſen[89]. Und mit ſeiner mißtrauiſchen Vorſicht hatte ihm der Vater diesmal Verlegenheit und möglicherweiſe Schaden bereitet. Er hatte die Abſchrift vorläufig nicht anfangen laſſen, und da nun große Eile vonnöthen war, ergab es ſich daß ſämmtliche Copiſten in Salzburg beſchäftigt waren und die Arbeit nicht übernehmen konnten; es blieb Mozart jetzt nichts übrig als dem Geſandten den ganzen Hergang mitzutheilen und

---

89) „Ich war ſelbſt bey Hrn. Baron von Riedeſel“, antwortet er (5. Oct. 1782) „welcher ein charmanter Mann iſt und verſprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper ſchon beim Abſchreiber ſeyn wird) ſie ihm zu Ende dieſes Monats oder längſtens zu Anfangs Novembers zu liefern. Ich bitte Sie alſo zu ſorgen, daß ich ſie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dem dankbarſten Herzen als einen Beweiß Ihrer väterlichen Liebe verehre, ſo kann ich Ihnen nichts Ueberzeugenderes ſagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht ſehr verbunden bin, daß er die Opera von mir und nicht vom Copiſten begehrt hat, von welchem er ſie alle Stunden um baares Geld hätte haben können. — Und überdieß wäre es mir ſehr leid, wenn mein Talent mit einem Male bezahlt werden könnte, beſonders mit hundert Ducaten! Ich werde dermalen (nur weil es nicht nöthig iſt) Niemanden nichts ſagen; wird ſie, wie ganz zuverläſſig, (und welches mir auch das Liebſte dabey iſt) aufgeführt, ſo wird man es ganz ſicher erfahren; mich aber deßwegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen ſchlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Opera zu ſchreiben geben, wenn ich nur will, welches letztere ich aber ſchwerlich wollen werde. Denn ich werde eine Opera ſchreiben, aber nicht um mit 100 Ducaten zu ſehen, wie das Theater in vierzehn Tägen dadurch vier Mal ſo viel gewinnt; ſondern ich werde meine Opera auf meine Unköſten aufführen, in drey Vorſtellungen wenigſtens 1200 fl. machen, und dann kann ſie die Direction um 50 Ducaten haben; wo nicht, ſo bin ich bezahlt und kann ſie überall anbringen. Uebrigens hoffe ich, werden Sie noch niemalen einige Spur von Neigung zu einer ſchlechten Handlung bey mir bemerkt haben. Man muß keinen ſchlechten Kerl machen, aber auch keinen dummen, der andere Leute von ſeiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekoſtet hat, den Nutzen ziehen läßt, und allen fernern Anſpruch darauf aufgiebt.“

die Partitur in Wien ſo ſchnell es gehen wollte copiren zu laſſen[90].

In Prag wurde die Entführung im folgenden Jahr mit außerordentlichem Beifall gegeben[91]. „Ich kann den Beifall und die Senſation, die ſie in Wien erregte, nicht aus eigener Erfahrung beſchreiben“, ſagt Niemtſchek (S. 23) „aber ich bin Zeuge des Enthuſiasmus geweſen, den ſie bey ihrer Aufführung in Prag bey Kennern und Nichtkennern verurſachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Muſik geweſen wäre! Alles war hingeriſſen — alles ſtaunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinſtrumente.“ Auch in Leipzig, Hamburg und an anderen Orten[92] wurde ſie ſehr bald mit Beifall gegeben[93], und die Kritik ſtimmte faſt ausnahmelos mit der Anerkennung des Publicums überein[94].

Goethe, welcher durch Erwin und Elmire ſowie Claudina von Villabella das Intereſſe bewährt hatte, welches er an der Ausbildung des deutſchen Singſpiels nahm, war durch den Verkehr mit ſeinem Jugendfreund Kayſer[93] neu angeregt worden daſſelbe nach den wohl verſtandenen Normen und Bedingungen der italiäniſchen Operette zu geſtalten. Der erſte Verſuch war Scherz, Liſt und Rache, begonnen 1784 und Kayſer gleich zur Compoſition geſchickt (Riemer Mitth. II S. 194), welcher im folgenden Jahr die beiden erſten Akte einſandte, die in Weimar ſehr gefielen (Goethe an Fr. v. Stein III S. 181. 190. Knebel Nachl. I S. 149); in Rom, wohin Kayſer Ende 1787 Goethe folgte, wurde die Operette gemeinſam beendigt (Riemer Mitth. II S. 292). Allein Goethe, der meint es ſei mehr Aufwand als billig darauf verwendet worden (Werke XXI S. 6 f. vgl. Br. an Fr. v. Stein III S. 235), beklagt ſelbſt daß er durch einen dunkeln Begriff des Intermezzo verleitet, das kleinlich ſcheinende Sujet zu einer Unzahl von Singſtücken entfaltet habe, welche von Kayſer nach altem Schnitt ausführlich behandelt ſeien. „Unglücklicherweiſe“ ſagt Goethe „litt es, nach früheren Mäßigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit, es ſtieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchſen des Doctors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unſer Bemühen daher uns im Einfachen und Beſchränkten abzuſchließen ging verloren als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail ſchlug alles nieder und es iſt auf dem Theater von unſerm ſo ſorgſam gearbeiteten Stück niemals die Rede geweſen"[96].

---

[90] Die Entführung wurde in Berlin erſt am 16. Oct. 1788, dem Geburtstag der Königin, aufgeführt und oft wiederholt (Chronic von Berlin II S. 440 ff.); aber in Schwedt war ſie bereits 1784 gegeben (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 II S. 160).

[91] Cramers Magazin der Muſik I S. 999.

[92] Daß Mozart von dieſen Aufführungen auf anderen Bühnen, die dadurch reich wurden, irgend einen Gewinn hatte iſt nicht wahrſcheinlich. Auch um den Ertrag eines Klavierauszuges wurde er gebracht. „Nun iſt geſchehen was ich meinem Sohne vorhergeſagt habe“ ſchrieb Leop. Mozart ſeiner Tochter (16. Dec. 1785). „Die Entführung aus dem Serail iſt in Augsburg im Clavierauszug bereits erſchienen, auch in Mainz geſtochen. Seit dem März, wo er anfing, hat mein Sohn nicht fertig werden können. Er hat die Zeit und Torricella [in Wien, der ihn ſtechen ließ] die aufgewandten Koſten verloren.“

[93] Erſt Ende 1784 hatte Leop. Mozart die Freude die Entführung in Salzburg zu ſehen, wo ſie mit großem Beifall aufgenommen wurde.

[94] S. Beil. XVII.

---

[93] Chriſtoph Kayſer, geb. in Frankfurt 1736, gehörte dem Freundeskreiſe von Goethe und Klinger, ſpäter auch Lavater und Lenz an. Er wird im muſik. Almanach (Alethin. 1782 S. 29) als ein Virtuos vom wahren großen Klaviergeſchmack geprieſen, der ſich durch echte Beſcheidenheit auszeichne, ein begeiſterter Verehrer Glucks, wovon auch ein Aufſatz im deutſchen Mercur (1776 III S. 233 ff.) Zeugniß ablegt. Goethe ſandte ihm im December 1779 das eben vollendete Singſpiel Jery und Bätely zur Compoſition nach Zurich, wo er ſeit mehreren Jahren ſich aufhielt (Riemer Mitth. II S. 111 f.); im Frühjahr 1781 brachte Kayſer einige Monate in Weimar zu (Br. an Lavater S. 116. 121. 123) und wurde auf Goethes Betrieb mit Unterſtützung des Herzogs nach Wien zu Gluck geſchickt (Riemer Mitth. II S. 127). Auch 1785 war Goethe eifrig beſtrebt ihm in München und Wien die Wege zu bahnen, wie es ſcheint ohne Erfolg (Briefw. m. Knebel I S. 70. 72). Später lebte Kayſer in Zurich und Winterthur. Seine Compoſitionen der Goetheſchen Opern ſind meines Wiſſens nicht gedruckt.

3.

Der Text zu der Entführung aus dem Serail, wie er von Bretzner[1] 1781 für André[2] geſchrieben war, hat ganz die Einrichtung eines eigentlichen Singſpiels; alles wirklich dramatiſche Intereſſe ruht auf dem geſprochenen Dialog und die Singſtücke ſind mit einer einzigen gleich zu erwähnenden Ausnahme nur eingelegt und ihrem ganzen Zuſchnitt nach auf eine mäßige Ausführung berechnet. Mozart, den wir ſchon beim Idomeneo mit aufmerkſamer und ſcharfer Kritik an der Redaction des Textes Theil nehmen ſahen, übernahm es

---

96) Vgl. Göthe Briefw. mit Zelter II S. 121. Riemer Mittheil. II S. 292.

1) Belmont und Conſtanze oder Die Entführung aus dem Serail. Eine Operette in drey Akten von C. F. Bretzner. Leipz. 1781.

2) Joh. André, geb. in Offenbach 1741, iſt als Göthes Freund und Genoſſe während ſeines Aufenthalts in Frankfurt in den Jahren 1772 bis 1776 aus Wahrheit und Dichtung (B. XVI Werke XVIII S. 220 ff.) bekannt. Er hatte zuerſt als Dilettant die Oper Der Töpfer componirt, welche 1773 mit großem Beifall in Frankfurt gegeben wurde (Göthe Briefw. mit Jacobi S. 8); dann folgten Erwin und Elmire und Claudina von Villabella. Im Jahr 1777 wurde er Kapellmeiſter bei der Döbbeliniſchen Geſellſchaft in Berlin und ſchrieb für dieſelbe eine Reihe von Operetten; 1784 ging er nach Offenbach zurück und ſtarb dort 1799.

auch hier Stephanie anzugeben, wo und wie im Intereſſe des Componiſten Veränderungen vorgenommen werden müßten, und überließ ihm nur die Faſſung der Worte, mit denen er es, wenn nur die Situation im Weſentlichen getroffen war, bei Stephanie freilich ſo genau nicht nehmen durfte. Zwei Rückſichten waren dabei zu beobachten: theils daß das muſikaliſche Element in ſein volles Recht eingeſetzt würde und die Momente der Handlung, in welchen die gehobene lyriſche Stimmung ihren naturgemäßen Ausdruck durch die Muſik erhält, demgemäß behandelt würden, theils daß die Individualität der Darſteller die gebührende Rückſicht fände. Glücklicherweiſe widerſprachen ſich dieſe Aufgaben diesmal nicht in der Art, wie es ſonſt nur zu oft der Fall war. Die Cavalieri war freilich vorherrſchend Bravurſängerin und weder ihre äußere Erſcheinung noch ihr Spiel konnte gute Wirkung machen, aber Adamberger und Fiſcher waren als Sänger und Schauſpieler ſo wie ſie Mozart ſich wünſchen mochte, namentlich der letzte ein genialer Künſtler von außerordentlicher Begabung. Für ihn mußte die Rolle des Osmin erſt geſchaffen werden und ſie darf als ein Beweis gelten, wie günſtig der Einfluß ſein kann, welchen die geniale Perſönlichkeit eines darſtellenden Künſtlers auf den ſchaffenden auszuüben vermag. Mozart theilte, als er in der Arbeit begriffen war, ſeinem Vater den Text nebſt den dazu bereits gemachten Aenderungen mit und ſprach ſich darüber näher gegen ihn aus (26. Sept. 1781).

„Die Oper hat mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, und daß, anſtatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwey zuſammen ſchwatzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fiſcher zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßſtimme hat, — obwohl der

Erzbiſchof zu mir geſagt, er ſinge zu tief für einen Baſſiſten, und ich ihm aber betheuert, er würde nächſtens höher ſingen — ſo muß man ſo einen benutzen, beſonders da er das hieſige Publicum ganz für ſich hat. — Dieſer Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu ſingen, und ſonſt nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieſer hat alſo im erſten Acte eine Aria bekommen, und wird auch im zweyten Acte noch eine haben. Die Aria habe ich dem Hrn. Stephanie ganz angegeben — und die Hauptſache der Muſik davon war ſchon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung ſeyn muß.“ Durch dieſe Aenderung war vor allen die erſte Scene gewonnen, die ſo wie wir ſie nun alle kennen von unübertrefflicher dramatiſcher Wirkung iſt ſo daß ihr in deutſcher Opernmuſik nicht viel Aehnliches an die Seite geſtellt werden kann[3]; und die Arie Osmins rief die erſte deutſche komiſche Arie ins Leben, die eine große genannt zu werden verdient. Im zweiten Act wurde wiederum aus dem Dialog zwiſchen Blondchen und Osmin ein Duett; dagegen ließ man ein Duett zwiſchen Blondchen und Conſtanze mit richtigem Takt fort[4]. Dafür hat Conſtanze die große Bravurarie „Martern aller Arten“ erhalten, welche allerdings nur eine Conceſſion an die Sängerin iſt; denn die Wiederholung der Scene, in welcher ſie dem Sultan und ſeinen Anträgen Trotz bietet, iſt in jeder Hinſicht überflüſſig.

---

3) Den Text dieſer Scene auf einem beſonderen Blatt ſauber von Mozarts Hand ins Reine geſchrieben ſah ich bei meinem Freunde Director Fr. Hauſer in München.

4) Es war ungeſchickt eingeführt — Blonde fordert Conſtanze auf um ſich die Grillen zu vertreiben, ihr Lieblingsſtück, einen Rundgeſang an die Hoffnung mit ihr anzuſtimmen — und drückte den Gegenſatz der beiden Charaktere gar zu abſichtlich aus.

Ganz angemeſſen iſt aber die neu eingelegte zweite Arie Blondchens, in welcher dieſe ihre Freude über die bevorſtehende Rettung ausſpricht; ſo daß nun jenes urſprüngliche Duett gewiſſermaßen in dieſe beiden Arien zerlegt iſt.

Die Hauptänderung beabſichtigte Mozart mit dem Schluß des zweiten Actes vorzunehmen. In dem Bretznerſchen Text iſt die eigentliche Entführungsſcene als ein großer Enſembleſatz behandelt, mit welchem der dritte Aufzug anfängt. Ein lang ausgeführtes Duett zwiſchen den auf der Lauer ſtehenden Belmont und Pedrillo, in welches die Romanze des letzteren eingelegt iſt, beginnt, dann erſcheint zuerſt Conſtanze und wird von Belmont entführt; nachdem Pedrillo zu Blondchen ins Fenſter geſtiegen iſt, kommt Osmin noch ſchlaftrunken aus dem Hauſe, bemerkt aber doch die Fliehenden, welche darauf alle vier von der Wache eingeholt und zurückgebracht werden; ſie flehen um Mitleid, verſuchen ſich durch Beſtechung zu befreien — vergebens, Osmin wüthet: alle ſind in der höchſten Aufregung. Mozart erkannte mit richtigem Blick daß dieſe Scene, in welcher die Handlung durch eine Reihe raſch wechſelnder, verſchiedenartiger Situationen das Intereſſe am lebhafteſten ſpannt, welche zu charakteriſtiſcher Darſtellung ſämmtlicher Perſonen — die Scenen mit Osmin ſind durch mancherlei komiſche Einfälle draſtiſch belebt — willkommene Gelegenheit bietet, und zur Entfaltung aller Mittel Veranlaſſung giebt — die Wache gab einen Chor ab —, daß dieſe Scene den Culminationspunkt der Oper bilde und wollte daher „dieſes charmante Quintett oder vielmehr Finale lieber zum Schluß des zweiten Actes haben.“ Ebenſo richtig ſah er ein daß durch dieſe Verſetzung andere bedeutende Veränderungen nothwendig bedingt wurden. Der zweite Aufzug konnte leicht zuſammengezogen werden, indem man die Zuſammenkunft der Liebenden, mit welcher derſelbe ſchloß, aufgab.

Schwieriger war die Umgeſtaltung des dritten Actes, für den nun nichts mehr übrig geblieben war als die Auflöſung des Knotens durch den verzeihenden Sultan; um demſelben Inhalt und Intereſſe zu geben, mußte allerdings „eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden.“ An der Schwierigkeit eine ſolche zu finden ſcheint dieſe Umarbeitung geſcheitert zu ſein, es blieb ſchließlich doch bei der urſprünglichen Anordnung. Aber an die Stelle des unbedeutenden Schlußgeſanges zum zweiten Act bei Bretzner [5] trat ein ausgeführtes Quartett, welches das Wiederſehen der Liebenden in den verſchiedenen Momenten der Freude und Eiferſucht, der Entzweiung und Verſöhnung muſikaliſch ausſpricht, welche dort nur im Dialog zur Geltung kamen. Demſelben geht noch eine Arie Belmonts vorher, welche ſeine Gefühle vor dem nahen Wiederſehen ausdrückt; ſie iſt der Situation angemeſſen, bildet eine zweckmäßige Vorbereitung auf das Quartett und thut auch dem Sänger Genüge, da ſonſt Belmonte in dieſem Act, der

---

5) Zur Vergleichung theile ich denſelben mit:

Pedrille.
Mit Pauken und Trompeten,
Und Tapferkeit und Stärke
Gehn Helden raſch zu Werke,
Und tragen Sieg davon.

Blonde.
Auch ſchwacher Mädchen Herzen
Kann Heldenmuth beleben;
Trotz Zagen, Angſt und Beben
Iſt endlich Sieg ihr Lohn.

Belmonte.
Für dich, mein theures Leben,
Sollt' ich nicht Alles wagen?
Selbſt Feſſeln für dich tragen
Wär' ſchon ein ſüßer Lohn.

Konſtanze.
Was acht' ich die Gefahren!
In dir nur find' ich Freuden.
Den Tod für dich zu leiden
Wär' für mich ſüßer Lohn.

Alle zugleich.
Wie bebt das Herz vor Freuden!
Ha! mit der Liebe Flügeln
Eil' ich durch Meer und Fluthen,
Geliebte (Geliebter), ſchon davon.

alle anderen Perſonen in den Vordergrund bringt, außer dem Enſemble gar nichts zu ſingen hätte. So wie Mozart dieſe beiden Stücke, namentlich das Quartett, muſikaliſch geſtaltet hat, wird man kaum mehr bedauern daß die Umarbeitung nicht zu Stande gekommen iſt; was auch an ihre Stelle getreten ſein könnte, miſſen möchte man ſie jetzt doch nicht mehr.

Allerdings blieb jener Enſembleſatz zu Anfang des dritten Acts nun ganz fort, denn Mozart ſah ſehr wohl ein daß er an dieſem Platz die ganze Oper aus den Fugen bringen und den Schwerpunkt an eine Stelle legen würde, wohin er nicht gehörte[6]. Die Entführungsſcene wurde ganz dem Dialog zugetheilt, nur die Romanze Pedrillos blieb; außerdem wurde eine Arie Belmonts und Osmins eingefügt: beide ſind für dieſe beiden Hauptperſonen charakteriſtiſch. Das darauf folgende Duett Belmonts und Conſtanzes iſt nur den Worten, nicht der Bedeutung der Situation nach geändert; die Schlußkataſtrophe fand man für gut zu modificiren. Bei Bretzner erkennt Baſſa Selim, der ein Renegat iſt, in Belmont ſeinen Sohn, wodurch ſich denn Alles auflöſt, bei Stephanie verzeiht er aus übermäßiger Großmuth und Edelſinn, die wie ein Recenſent ſagte, damals in Wien Mode waren[7], ſeinem Feinde. Die Dankarie der Conſtanze zum Schluß iſt

---

6) Angefangen hatte Mozart dieſen Satz bereits. Der größte Theil des Duetts zwiſchen Belmont und Pedrillo von der Romanze iſt von ihm in ſeiner gewohnten Weiſe ſkizzirt, Singſtimmen und Baß ſind vollſtändig ausgeſchrieben, die Begleitung hie und da angedeutet. Mitten darin bricht es ab; und Mozart hat es offenbar liegen gelaſſen, als er ſich überzeugt hatte, daß die ganze Scene anders behandelt werden müſſe. Jul. André hat die intereſſante Reliquie kürzlich herausgegeben: Duett „Welch ängſtliches Beben“ zur Oper Die Entführung aus dem Serail von Mozart. Offenbach André.

7) Cramer Magazin der Muſik II S. 1057.

mit Recht fortgeblieben, an ihre Stelle aber nach damaliger Sitte ein Vaudeville geſetzt, in welchem alle der Reihe nach erklären: „Wer ſolche Huld vergeſſen kann, den ſeh man mit Verachtung an!“

Mozarts Vater hatte gegen das Textbuch und die damit vorgenommenen Aenderungen mancherlei kritiſche Bedenken geäußert, auf welche der Sohn ihm folgende merkwürdige Antwort ertheilte (13. Oct. 1781). „Nun wegen dem Text von der Opera. — Was des Stephanie ſeine Arbeit anbelangt, ſo haben Sie freylich Recht, doch iſt die Poeſie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemeſſen. Und ich weiß wohl, daß die Versart darin nicht die beſte iſt; doch iſt ſie ſo paſſend mit meinen muſikaliſchen Gedanken (die ſchon vorher in meinem Kopfe herum ſpazierten) übereingekommen, daß ſie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bey deſſen Aufführung nichts vermiſſen wird. Was die in dem Stücke ſelbſt ſich befindende Poeſie betrifft, ſo könnte ich ſie wirklich nicht verachten. — Die Aria von Belmont: O wie ängſtlich könnte faſt für die Muſik nicht beſſer geſchrieben ſeyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schooß (denn der Kummer kann nicht ruhen ausgenommen[8], iſt die Aria auch nicht ſchlecht, beſonders der erſte Theil; und ich weiß nicht, — bey einer Opera muß ſchlechterdings die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſeyn. — Warum gefallen denn die welſchen komiſchen Opern überall, mit alle dem Elend, was das Buch anbelangt? ſogar in Paris, wovon ich ſelbſt ein Zeuge war? — Weil da ganz die Muſik herrſcht und man darüber Alles vergißt. Um ſo mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Muſik geſchrieben ſind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bey Gott, zum Werthe einer theatraliſchen Vorſtellung, es mag ſeyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte ſetzen oder ganze Strophen, die des Componiſten ſeine ganze Idee verderben[9]. — Verſe ſind wohl für die Muſik das Unentbehrlichſte, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichſte; die Herren, die ſo pedantiſch zu Werke gehen, werden immer mit ſammt der Muſik zu Grunde gehen. Da iſt es am beſten, wenn ein guter Componiſt, der das Theater verſteht und ſelbſt Etwas anzugeben im Stande iſt, und ein geſcheidter Poet, als ein wahrer Phönix, zuſammen kommen — dann darf Einem vor dem Verfalle der Unwiſſenden auch nicht bange ſeyn[10]. — Die Poeten kommen mir faſt vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspoſſen; wenn wir Componiſten immer ſo getreu unſern Regeln (die damals, als man noch nichts beſſeres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, ſo würden wir eben ſo untaugliche Muſik, als ſie untaugliche Bücheln verfertigen"[11].

---

[8] In der Arie der Conſtanze (6) heißt es

Doch im Hui ſchwand meine Freude,
Trennung war mein banges Loos;
Und nun ſchwimmt mein Aug' in Thränen,
Kummer ruht in meinem Schooß.

Darüber hatte Mozart ſeinem Vater ſchon vorher geſchrieben (26. Sept. 1781): „Das Hui habe ich in ſchnell verändert, alſo: Doch wie ſchnell ſchwand meine Freude. Ich weiß nicht, was ſich unſere deutſchen Dichter denken; wenn ſie ſchon das Theater nicht verſtehen, was die Oper anbelangt, ſo ſollten ſie doch wenigſtens die Leute nicht reden laſſen, als wenn Schweine vor ihnen ſtunden.“

---

[9] Bretzners Text iſt nicht durchweg und gleichmäßig gereimt, was dem Vater Anſtoß gegeben hat. — Reichardt ſagt in ſeinem Brief über die muſikaliſche Poeſie (Anhang ſeiner kleinen Schrift über die deutſche comiſche Oper. Leipz. 1774), der manche treffende Bemerkung enthält (S. 115): „Auch lege ſich der muſikaliſche Dichter nicht allezeit den Zwang der Reime auf; er wird dadurch unendlich in der Beobachtung der nothwendigen Eigenſchaft der guten muſikaliſchen Poeſie gewinnen, und meiner Meinung nach wird das Singeſtück nichts dadurch verlieren: denn durch das Dehnen der Worte im Geſange geſchieht es ſehr oft, beſonders, wenn die gereimte Zeile nicht gleich darauf folgt, daß der Reim nicht gehört wird.“

[10] Der Vater hatte in der Beſorgniß, Wolfgang möge zu wenig

---

auf das große Publicum Rückſicht nehmen, ihn ermahnt doch ja nicht zu ernſthaft zu ſchreiben und ihn daran erinnert, daß in München manche ſeine Opera seria gar zu ausſchließend ſeriös gefunden hatten. Darauf antwortet er (16. Juni 1781): „Glauben Sie, ich werde eine Opera comique auch ſo ſchreiben wie eine Opera seria? So wenig Tändelndes in einer Opera seria ſeyn ſoll und ſo viel Gelehrtes und Vernünftiges, ſo wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa ſeyn und um deſto mehr Tändelndes und Luſtiges. Daß man in einer Opera seria auch komiſche Muſik haben will, dafür kann ich nicht; hier unterſcheidet man aber in dieſer Sache ſehr gut. Ich finde halt, daß in der Muſik der Hanswurſt noch nicht ausgerottet iſt, und in dieſem Falle haben die Franzoſen Recht."

11) Man muß ſich hiebei an die feſt ausgebildete Praxis der italiäniſchen Operntexte erinnern, deren Nachbildung als die weſentliche Aufgabe des deutſchen Operndichters galt. Die ihrer Zeit hoch gehaltene Schrift Krauſes Von der muſikaliſchen Poeſie (Berlin 1752) iſt in dieſem Sinne abgefaßt, Hiller (über Metaſtaſio 1786 S. 6 f.) verwies die deutſchen Operndichter auf Metaſtaſio; ſelbſt Göthe ſuchte, wenn gleich auf ſehr verſchiedene Weiſe, den italiäniſchen Typus im deutſchen Singſpiel nachzubilden. Aehnliche Anſichten, wie Mozart ſie äußert, ſind bei Gelegenheit der Entführung ausführlich entwickelt in Cramers Magazin der Muſik II S. 1061 ff. Schon Reichardt ſagte (a. a. O. S. 112 f.): „Hauptſächlich iſt mein Rath für den muſikaliſchen Dichter dieſer, daß er ſich nicht an die gewöhnlichen Formen der Singſtücke binde; er wähle ein Sujet, welches eine für das Herz intereſſante Handlung hat und dieſes behandle er nach der Art der guten dramatiſchen Dichter. In der Verſification erlaube er ſich alle Arten der Sylbenmaaße und wähle zu jeder Stelle, zu jeder Scene das Sylbenmaaß, von dem er glaubt, daß es zu dem Ausdruck der Empfindung am geſchickteſten ſey. Nunmehr aber überlaſſe er es dem verſtändigen und empfindungsvollen Componiſten ſeine Verſe zu Recitativen, Arioſen, Arien, Duetten und Chören abzutheilen. Hierzu iſt dieſer am geſchickteſten; und wenn der Dichter ſeine handelnden

„Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geſchwäzt" — mit dieſer Aeußerung ſchließt Mozart den intereſſanten Brief, wie er ſie gern gebrauchte, wenn ihn der Eifer zu ausführlichen Auslaſſungen über allgemeine äſthetiſche Fragen hinriß, über die er ſonſt nicht gern viel ſprach. Ungemein charakteriſtiſch iſt was er über die Stellung der Muſik zur Poeſie in der Oper ſagt. Ganz im Gegenſatz zu Gluck, der die Muſik der Poeſie untergeordnet wiſſen will, verlangt Mozart daß die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſein ſolle. In dem Sinne, in welchem es wie der Zuſammenhang lehrt gemeint iſt, hat er vollkommen Recht. Er verlangt daß der Plan eines Stückes gut gearbeitet ſei d. h. daß die Handlung Intereſſe darbiete, in den einzelnen Momenten ihres Fortſchreitens durch die naturgemäße Entwickelung der gegebenen Charaktere motivirt ſei, und in dieſem folgerichtigen Verlauf Situationen herbeiführe, welche für den muſikaliſchen Ausdruck geeignet ſind. Ferner verlangt er daß die Worte bloß für die Muſik geſchrieben ſeien d. h. daß die dichteriſche Faſſung der Stimmungen und Gefühle, welche muſikaliſch ausgedrückt werden ſollen, den Componiſten anrege, ihn trage und hebe, aber ihn in keiner Weiſe beſchränke und feſſele, vielmehr ihm volle Freiheit laſſe. Wenn er dieſe Aeußerung zunächſt auch der Beſchränktheit unfähiger Dichter gegenüber macht, welche von gewiſſen handwerksmäßigen Regeln und Kunſtgriffen ſich nicht losmachen konnten, ſo geht doch aus dem was er kurz vorher ſagt deutlich hervor daß hier etwas Tieferes zu Grunde lag. Die Arie Osmins hatte er Ste-

---

Perſonen jederzeit die wahre Sprache der Natur hat reden laſſen, und ſich der Muſikus recht in die Situationen jener zu verſetzen weiß, ſo wird ihm dies jederzeit gelingen und leicht werden. Es iſt dieſes auch der einzige Weg, den Componiſten auf neue Spuren zu bringen; der einzige Weg für uns eine eigene Muſik zu bekommen."

phanie angegeben und die Muſik war der Hauptſache nach ſchon fertig, ehe dieſer ein Wort von der Arie wußte; die Worte, welche dieſer machte, paßten dann ſo vortrefflich zu den muſikaliſchen Gedanken, die ſchon vorher in Mozarts Kopfe herumſpazierten, daß einzelne Mängel des ſprachlichen Ausdrucks ihn nicht ſehr ſtören konnten. Man ſieht alſo, die Situation, die lebendige Vorſtellung vom Charakter der handelnden Perſon war der eigentliche Ausgangspunkt, der Impuls für die muſikaliſche Conception, nicht die beſtimmte Faſſung durch das Wort des Dichters[12]. Daß in dieſer ebenfalls ein weſentliches Moment für die Geſtaltung der muſikaliſchen Idee liegt, daß der treffende Ausdruck, der Klang und Rhythmus der Sprache auf den Componiſten mächtigen Einfluß ausüben iſt klar, allein der Keim für die muſikaliſche Schöpfung liegt nicht hierin, ſondern tiefer, in denſelben Momenten, aus welchen die Schöpfung des Dichters entſpringt. Damit die dichteriſche Geſtaltung in der Ausführung des Einzelnen ihrem Zweck entſpreche — denn die Dichtung einer Oper hat den beſtimmten Zweck, dem muſikaliſchen Ausdruck eine entſprechende Grundlage und Stütze zu geben, iſt

---

12) Darin liegt hauptſächlich das Mißverſtändniß Glucks daß er den Componiſten von der beſtimmten Ausführung des Dichters durch das Wort abhängig machen wollte; und daß er dieſes Mißverſtändniß zum Princip machte hat dem, was er richtig fühlte, in der Ausführung Schaden gethan. Es war ſicherlich nur ein Mißverſtändniß von ihm, denn wenn er auch paradox genug ſagte daß er beim Componiren vor allen Dingen den Muſiker zu vergeſſen ſuche, oder wenn er den Fehler einer Compoſition darin fand daß ſie nach Muſik rieche, ſo meinte er offenbar den überlieferten Handwerks- und Formelkram, in welchem die Meiſten das Weſen der Kunſt ſetzten; er wollte den Muſiker von dieſen Feſſeln befreien — wie Mozart dies ebenfalls in Anſpruch nimmt — um ihn zum Dichter zu machen. Allein hier trat jenes Mißverſtändniß ein, er überantwortete den Muſiker dem Dichter und machte ihn zum Ueberſetzer. Vgl. II S. 226 ff.

daher nicht abſolut ſelbſtändig wie das Drama[13] und muß ihre eigenthümlichen Normen anerkennen und zur Geltung bringen[14] — verlangte Mozart das Zuſammenwirken des Muſikers und des Dichters. Der Muſiker müſſe ſelbſt „etwas anzugeben“ im Stande ſein, dem Dichter ſeine Intentionen und die im Weſen ſeiner Kunſt begründeten Bedingungen, auf welchen ihre Verwirklichung beruht, in der Weiſe klar und lebendig zu machen wiſſen daß er ihn ſeinerſeits zur Production anrege; der Poet ſolle „geſcheidt“, fähig und gebildet genug ſein um auf die Intentionen des Muſikers einzugehen, und Dichter genug um auch unter dieſem Einfluß ſelbſtändig poetiſch thätig zu ſein. Auch hier hat Mozart das Richtige geſehen, ein Zuſammenwirken dieſer Art iſt die ſicherſte Bürg-

---

13) Vgl. Hanslik Vom Muſikaliſch-Schönen S. 27 ff.

14) Die Architectur bedarf für ihre höchſten Leiſtungen des Schmuckes, welchen Sculptur und Malerei ihr bieten; daß bei einem ſolchen Zuſammenwirken auf einen Zweck hin jede Kunſt der anderen nachgeben und entgegenkommen müſſe, iſt nie Jemand zweifelhaft geweſen. Die architectoniſche Anlage muß darauf berechnet ſein, der Sculptur und Malerei Raum und Stätte zu ſchaffen, wo ſie wirken können, dieſe müſſen den durch die Baulichkeit gebotenen Raum als die nothwendige Bedingung ihrer Conceptionen anſehen; das Giebelfeld, die Metope, das Deckengewölbe, die Lunette ſind nicht frei gewählte Begrenzungen der Compoſition, ſondern durch die Nothwendigkeit gebotene. Der Bildhauer modificirt ſeinen Stil um ſeine Gebilde mit dem Charakter der Architectur in Einklang zu bringen, der Maler weiß ſelbſt wo ihm die Flächen großer Wände eine Selbſtändigkeit geben, die ihn weit über die eigentliche Ornamentik hinaushebt, durch Compoſition und Farbenton die Beziehung auf das Ganze hervortreten zu laſſen. Unzweifelhaft iſt die Architectur mit ihren ſtrengen Geſetzen und feſten Formen maaßgebend; allein wer könnte den Gedanken faſſen, daß Phidias in den Sculpturen des Parthenon, Rafael in den Loggien des Vatican dem Architecten unterthan, ſeine Freiheit und Selbſtändigkeit in künſtleriſcher Erfindung und Darſtellung aufgegeben habe? Das Verhältniß der Poeſie und Muſik in der Oper iſt kein anderes.

ſchaft für eine wahrhaft befriedigende Oper; leider hat er auch darin Recht, daß ein ſolches Zuſammenwirken ein „wahrer Phönix“ ſei [15]. Endlich vindicirt er in der Oper der Muſik, wo ſie zum Ausdruck der Stimmung verwandt wird, entſchieden die Herrſchaft. Er beruft ſich auf das Factum daß gute Muſik die elendeſten Texte vergeſſen laſſe, — ein Fall, wo das Umgekehrte Statt fand, dürfte kaum anzuführen ſein —; es folgt aber auch unwiderſprechlich aus dem Weſen und der Natur der Muſik. Schon dadurch daß ſie unmittelbar, und mächtiger als jede andere Kunſt, die Sinne ergreift und ganz in Anſpruch nimmt macht ſie den Eindruck, welchen die poetiſche Darſtellung durch die Sprache hervorbringen kann, für den Augenblick zurücktreten [16]; ſie wirkt ferner durch den Sinn des Gehörs in einer, wie es ſcheint noch nicht aufgeklärten Weiſe unmittelbar auf die Phantaſie und das Gefühl mit einer erregenden Kraft ein, welche ebenfalls die der Poeſie

---

15) Bis auf einen gewiſſen Grad iſt ein ſolches Zuſammenwirken durch die Nothwendigkeit in den meiſten Fällen herbeigeführt, es reducirt ſich aber in der Regel auf ein unwilliges Zugeſtändniß von der einen oder anderen Seite. Daſſelbe Bedürfniß hat in neuerer Zeit wiederholt Componiſten zu dem Verſuch veranlaßt ſich ihre Operntexte ſelbſt zu machen. Bei einiger Theaterpraxis und mäßiger Bildung iſt das nicht ſo gar ſchwer in einer Zeit, wo die Sprache für den Dichter denkt und dichtet. Aber es liegt in der Natur des Menſchen und der Kunſt daß auf dieſem Wege das höchſte Ziel nicht erreicht werden kann. E. T. A. Hoffmann, von dem man es vielleicht am eheſten hätte erwarten können, hat ſich nie zu ſeinen Opern den Text ſelbſt gedichtet und läßt in den Serapionsbrüdern (geſ. Schr. I S. 98 ff.) den Componiſten Theodor ſich darüber ausſprechen, weshalb es unmöglich ſei, „daß irgend einer allein ein Werk ſchaffe gleich vortrefflich in Wort und Ton.“

16) Auch wenn man die Poeſie mit den bildenden Künſten in Vereinigung bringt, wiederholt ſich dieſelbe Erfahrung; eine poetiſche Erklärung dem Kunſtwerke gegenüber ſteht gegen die unmittelbare Wirkung, welche dieſes auf die Sinne macht, ſehr zurück.

momentan überflügelt. Das Moment aber, welches die muſikaliſche Darſtellung von der Dichtkunſt entlehnen muß, die Fähigkeit eine ſcharf begränzte Vorſtellung hervorzurufen, welche mit dem Gefühl, das die Muſik erregt, eins wird und demſelben eine beſtimmte Bedeutung giebt, welche die Muſik nicht beſitzt, weil ſie ſich nicht in dieſer Weiſe an den Verſtand wendet[17], dieſes Moment, das in dem begleitenden Wort enthalten iſt[18], kann hier, wie wichtig und bedeutſam es auch iſt, doch nur in zweiter Reihe ſtehen[19].

Nach allen mit dem Buche vorgenommenen Veränderungen[20] war daſſelbe zwar kein ausgezeichneter, aber doch ein im Weſentlichen befriedigender und brauchbarer Opertext geworden, den in der Litteratur der deutſchen komiſchen Oper noch jetzt nicht ſo gar viele übertreffen werden. Die Handlung iſt freilich nicht lebhaft ſpannend, aber ſie hat einen angemeſſenen Verlauf und bietet ungezwungen eine Reihe muſikaliſcher Situationen dar, welche in einem natürlichen Zuſammenhang ſich entwickeln[21]. Es war, wie wir ſahen, weſentlich Mozarts Verdienſt, die Bedeutung dieſer Situationen

---

[17] Auch die Gattung der Muſik, welche vorzugsweiſe den Verſtand beſchäftigt, wie man ſagt, wie die ſtreng contrapunktiſche, thut dies nicht in der Weiſe daß ſie den Hörer veranlaßt, eine in beſtimmte Vorſtellungen gefaßte Bedeutung der Compoſition zu ermitteln, ſondern ſie erregt vielmehr in ihm das Bedürfniß, die künſtleriſche Form als ſolche, und die Geſetze auf denen dieſe beruht, klar aufzufaſſen. Vgl. Hanslik Vom Muſikal. Schönen S. 78 f.

[18] In der Oper iſt dabei nicht außer Augen zu ſetzen, daß die äußere Darſtellung ſo wie die Mimik keinen geringen Antheil an dieſer Charakteriſtik haben, ſo daß ja wohl auch die Zuhörer einer Oper mit Intereſſe und Befriedigung folgen, deren Sprache ſie nicht verſtehen; ein Beweis, daß Handlung und Situation hier noch weſentlicher ſind als die ſprachliche Darſtellung des Einzelnen.

[19] Man hat wohl geſagt daß ein Text um muſikaliſch zu ſein nicht poetiſch ſein, ſondern nur gewiſſe äußere Formen des poetiſchen Vortrags haben dürfe. Daß dies Paradoxon falſch ſei iſt leicht einzuſehen. Alle weſentlichen Bedingungen des poetiſchen Vortrags ſind auch die des muſikaliſchen und ein principieller Widerſtreit derſelben iſt undenkbar. Aber die Mittel des Vortrags, über welche der Dichter verfügt, ſind mannigfach und verſchiedenartig, und nicht alle ſind an jedem Ort wohl angebracht; wenn der Dichter ſeiner Kunſt Herr und ſich deſſen klar bewußt iſt, was er erreichen will, ſo wird er auch die rechten Mittel anzuwenden wiſſen um der muſikaliſchen Darſtellung gerecht zu werden. Leſſing, der in der Fortſetzung ſeines Laokoon auch das Verhältniß der Muſik zur Poeſie in Betracht ziehen wollte, hat hierüber treffende Bemerkungen gemacht (Werke XI S. 153 f.).

---

20) Bretzner war mit denſelben ſehr unzufrieden. Er ließ folgende „Nachricht“ in die Berliner Litt. u. Theat. Zeitung (1783 II S. 398 ff.) einrücken: „Es hat einem Ungenannten in Wien beliebt, meine Oper: Belmont und Conſtanze oder die Entführung aus dem Serail fürs K. K. Nationaltheater umzuarbeiten und das Stück unter dieſer veränderten Geſtalt drucken zu laſſen. Da die Veränderungen im Dialog nicht beträchtlich ſind, ſo übergehe ich ſolches gänzlich: allein der Umarbeiter hat zugleich eine Menge Geſänge eingeſchoben, in welchen gar herzbrechende und erbauliche Verslein vorkommen. Ich möchte den Verbeſſerer nicht gern um den Ruhm ſeiner Arbeit bringen, daher ſehe ich mich genöthigt, die von ihm eingeſchobenen Geſänge nach der Wiener Ausgabe und Mozarts Kompoſizion zu ſpecificiren.“ Nachdem dies geſchehen und „eine Probe von des Verbeſſerers Arbeit aus dem Quartett“ mitgetheilt worden iſt, ruft Bretzner zum Schluß aus: „Das heiß ich verbeſſern!“

21) Die Handlung iſt allgemein bekannt. Conſtanze, die Geliebte Belmonts, iſt in die Gewalt des Baſſa Selim gerathen, der ſie in ſeinem Serail hält und vergebens um ihre Liebe wirbt. Durch Pedrillo, Belmonts ehemaligen Diener, welcher ebenfalls in die Hände des Baſſa gefallen und von ihm zum Aufſeher ſeiner Gärten gemacht iſt, hat Belmont erfahren, wo Conſtanze ſich befindet und iſt zu ihrer Befreiung herbeigeeilt. Da er den Pedrillo aufſucht, ſtößt er auf Osmin, den Aufſeher des Landhauſes, in welchem die Handlung vor ſich geht, und wird von dieſem ebenſo wie Pedrillo — den Osmin um ſo mehr haßt, da er in Blondchen verliebt iſt, die wie er wohl weiß ſich mit Pedrillo verſteht — hart abgewieſen. Indeſſen gelingt es Pedrillo dem Baſſa ſeinen Herrn als einen geſchickten Baumeiſter zu empfehlen, ſo daß er ihn in ſeine Dienſte nimmt und Osmin beide zu ſeinem Verdruß ins Landhaus aufnehmen muß. — Im zweiten Act ſehen wir zunächſt Blondchen mit Osmin und

für die muſikaliſche Darſtellung erkannt und durch ſeinen beſtimmenden Einfluß auf den Dichter die Anwendung jener großen und bedeutenden muſikaliſchen Formen möglich gemacht zu haben, welche die Entführung von allen früheren Operetten und Singſpielen charakteriſtiſch unterſcheidet. Allerdings wurde die dafür unerläßliche Vorausſetzung jetzt zum erſtenmal in Wien durch vorzügliche Sänger und Sängerinnen erfüllt. Seitdem Hiller die deutſche Oper ins Leben rief, war die künſtleriſche Entwickelung derſelben durch die unzulänglichen Kräfte des ſingenden Perſonals fortwährend gehemmt worden[22]. Nur die italiäniſche Oper

---

ſeiner gewalthaberiſchen Eiferſucht kurzen Proceß machen, darauf Conſtanze von Neuem dem Baſſa gegenüber ihre Treue bewähren. Hierauf macht Pedrillo den Osmin, indem er ihn zum Trinken verleitet, durch einen Schlaftrunk unſchädlich; die ſo gewonnene Freiheit wird zu einer Zuſammenkunft der Liebenden benutzt, in welcher die Flucht für die nächſte Nacht verabredet wird. — Im dritten Act ſoll dieſe bewerkſtelligt werden. Pedrillo giebt das Zeichen, Belmont entkommt mit Conſtanze; als Pedrillo Blondchen entführen will, kommt Osmin noch ſchlaftrunken dazu; zwar entwiſchen ſie ihm, allein er läßt ihnen nachſetzen. Beide Liebespaare werden eingeholt und vor den Baſſa geführt, der ſie zu tödten befiehlt, aber endlich durch ihre aufopfernde Liebe und Treue gerührt ihnen verzeiht und ſie ziehen läßt.

[22] Vgl. I S. 124 ff. „Man bedenke", ſagt **Reichardt** (üb. d. com. Oper S. 14 f.) „wie ſehr Hiller durch den elenden Zuſtand unſerer Singetheater eingeſchränkt wurde. Er wußte es ja, und was ich an ihm bewundere, er hat es nie aus den Augen gelaſſen, daß er nicht für Sänger, ſondern für Schauſpieler ſchrieb, die es ſich ſonſt kaum hatten einfallen laſſen beim Weine zu ſingen." Das war ſeit Hiller anfing nicht viel beſſer geworden. Reichardt macht eine abſchreckende Beſchreibung von der deutſchen Oper in Berlin im Jahr 1774, wo er in einer Hilleriſchen Oper „den Geſang jener großmäulichten, jener kreiſchenden Sängerin und die Nachtwächterſtimme des Liebhabers" hören mußte, und das vor einem Publicum, das „überall den Ruf des feinſten Geſchmacks" hatte (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden I S. 147); nicht beſſer fand er es in Leipzig (ebend. II S. 94 f.), und damit ſtimmt auch Burneys Bericht (Reiſe III

wurde von den Höfen unterſtützt, die deutſche Operette blieb überall den Privatunternehmern überlaſſen, welche keine Mittel beſaßen Sänger und Sängerinnen von künſtleriſcher Ausbildung zu gewinnen, wie es denn auch kein Sänger von Ruf mit ſeiner Würde verträglich gehalten hätte, in deutſchen Singſpielen aufzutreten. Dieſe blieben daher in den Händen der Schauſpieler, welche ſelten auch nur mäßige Stimmittel, noch ſeltener mehr als dilettantiſche Ausbildung hatten, aber gern in Operetten mitwirkten, weil ſie dafür beſonders honorirt wurden[23] und auf beſonderen Beifall rechnen konnten. Denn ſehr bald verbreitete ſich, zuerſt in Norddeutſchland, und dann von da aus weiter, die ausgeſprochene Vorliebe des Publicums für das Singſpiel[24], deren man nun eine Menge

---

S. 16 f.) vollkommen überein. Von einer Aufführung der treuen Köhler von Wolf in Dresden 1776 ſagt Müller (Abſchied S. 173): „Da unter den Darſtellern nur zwei Perſonen muſikaliſch waren, ſo kann man ſich vorſtellen, wie dieſe Oper aufgenommen wurde.“ Daß man 1778 in Mannheim keine Sänger und Sängerinnen habe um eine Oper aufzuführen, machte Mozart ſelbſt dem Freih. v. Dalberg bemerklich (II S. 332).

[23] „Noch koſten beſonders die Operetten, Berlins Lieblingsſtücke, viel Geld“ ſchrieb Ramler 1772 an Knebel (litt. Nachl. II S. 36). Er zahlte den Schauſpielern für Hauptrollen in einer Operette bei der erſten Vorſtellung 1 Louisdor, bei der zweiten 1 Ducaten, bei jeder folgenden 2 Gulden (L. Schneider Geſchichte der Oper in Berlin S. 50).

[24] „Die komiſchen Opern verdrängen uns alle Tragödien und regelmäßigen Komödien“ klagte Ramler ſchon 1771 (Knebel litt. Nachl. II S. 33). Vgl. Müller Abſchied S. 166. Es war eine ſeltene Ausnahme daß ſich aus Caſſel berichten ließ (Berlin. Litt. u. Theat. Zeitg. 1783 II S. 109): „Sie wiſſen wie ſehr man klagt, daß die aus dem Franzöſiſchen überſetzten Operetten die guten Schauſpiele überall verdrängen; hier iſt es grade umgekehrt geweſen. Originalſtücke, zumal von der ernſthaften Gattung, haben den größten Zulauf gehabt. Singſpiele hingegen waren nicht beliebt, und unter dieſen doch noch die nicht überſetzten am mehrſten.“ In Berlin wurden in den Jahren 1781 bis 1783 je 117, 111, 151 Opernvorſtellungen gegeben (L. Schneider a. a. O. S. 50).

dichtete und componirte; dazu wurden aus dem Italiäniſchen und Franzöſiſchen komiſche Opern mit Eifer theils zu der beibehaltenen Muſik überſetzt, theils bearbeitet und neu componirt[25]. Die leichte Art mit der dieſe Operetten behandelt wurden forderte den Dilettantismus vielfach heraus ſich dichtend und componirend um das leicht befriedigte Publicum verdient zu machen[26], und ſo wird es begreiflich, daß ernſte Männer die Vorliebe für die deutſche Oper ungünſtig anſahen, weil ſie ebenſowohl für das deutſche Schauſpiel, deſſen würdige und freie Entwickelung nicht ohne große Anſtrengung errungen war[27], als für die kunſtgemäße

---

[25] Um eine ungefähre Vorſtellung von der Menge der Operetten zu geben, welche jene Zeit hervorbrachte, kann die Angabe genügen daß in den Jahren von 1765—1783 Hiller 13, Neefe 10, Wolf 18, Holly 13, André 22 Operetten componirten; ihnen ſchloß ſich eine ganze Reihe weniger productiver Componiſten an, und dazu kamen noch die zahlreichen Ueberſetzungen. Wie das deutſche Opernrepertoire jener Zeit beſchaffen war lehrt die Ueberſicht der in Berlin 1771—1787 aufgeführten Operetten, welche L. Schneider (Geſch. der Oper in Berlin S. 50 f.) mittheilt.

[26] Reichardt bemerkt daß „wirklich ein Theil unſerer Operncomponiſten Liebhaber ſind; wenigſtens können ſie ſich mit gutem Gewiſſen nicht anders nennen“ (üb. d. com. Oper S. 20).

[27] „Ich liebe auch die Operetten nicht“ ſchreibt Boie 1771 an Knebel (litt. Nachl. II S. 108). „Der Geſchmack, den unſer Publikum daran zu finden beginnt, droht auch die Hoffnung zur wahren Komödie zu erſticken, die uns noch gänzlich fehlt.“ Der Schauſpieler Müller erkundigte ſich auf ſeiner dramatiſchen Rundreiſe im Jahr 1776 bei competenten Richtern auch nach der Zuläſſigkeit der deutſchen Operetten; die verſchiedenen Anſichten welche er erfuhr ſind charakteriſtiſch genug. Leſſing — der die Verbindung der Poeſie und Muſik für die vollkommenſte hielt, „ſo daß die Natur ſelbſt ſie nicht ſowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und ebenderſelben Kunſt beſtimmt zu haben ſcheine“ und bei der Würdigung der Oper das Weſentliche und Zufällige wohl zu ſcheiden wußte (Werke XI S. 152 ff.) — war gegen die Singſpiele: „ſie ſind das Verderben unſerer Bühne; ein ſolches Werk iſt leicht geſchrieben, jede Komödie giebt dem Verfaſſer Stoff dazu, er

Oper Nachtheil von dieſem dilettantiſchen Treiben befürchteten [28].

ſchaltet Geſänge ein, ſo iſt das Stück fertig; unſere neu entſtehenden Theaterdichter finden dieſe kleine Mühe freilich leichter als ein gutes Charakterſtück zu ſchreiben" (Müller Abſchied S. 140). Heftiger noch als Leſſing eiferte **Gleim** gegen die deutſche Oper (Müller Abſchied S. 146) und gab ihm ein Epigramm mit (S. 157) gegen die „Here,

die, ſchlau wie Schlang' und Krokodill,
ſich ſchleicht in aller Menſchen Herzen
und drinnen ſitzt, als wie ein Huhn
auf ſeinem Neſt, und lehrt: nur **kleine** Thaten thun
und über **große** Thaten ſcherzen!"

Darüber lächelte **Weiße**, dem Müller es mittheilte, mit Recht und erklärte ſich, wie es von dem Begründer der deutſchen Oper zu erwarten war, für dieſelbe (Müller Abſchied S. 163); obgleich er nach ſeiner beſcheidenen Art wohl einſah, daß Operetten keine Werke der dramatiſchen Kunſt wären und nicht hoffte den Kunſtſinn ſeiner Nation durch ſie zu erhöhen, wiewohl er auch nicht ihn zu verderben fürchtete, ſondern die Deutſchen zum geſellſchaftlichen Geſange anzuleiten und dadurch das allgemeine und das geſellſchaftliche Vergnügen zu befördern wünſchte (Weiße Selbſtbiographie S. 103 f.). Lebhafter äußerte ſich **Wieland**, der deutſche Geſang müſſe die vaterländiſche Bühne erſt in Anſehen ſetzen; komiſche und ernſthafte deutſche Singſpiele fehlten noch, aber es würden ſich ſchon Dichter hervorthun um dieſem Mangel abzuhelfen (Müller Abſchied S. 188). Er konnte ſich nicht allein auf ſeine Alceſte und deren Erfolge berufen, er hatte ſeine Anſichten über die Ausbildung des deutſchen Singſpiels mit lebhafter Anerkennung der Verdienſte Schweitzers ausführlich entwickelt (Werke XLV S. 95 ff.) und beſaß wirklich lebhaftes Gefühl und Intereſſe für Muſik. Eine vorſichtige Zurückhaltung beobachtete **Gotter**, der durch mehrere beliebte Operntexte ſich thätig betheiligt hatte, er wollte nicht Parthei nehmen, meinte aber, Abwechslung ſei die Würze des Vergnügens (Müller Abſchied S. 183 f.). — Den Kaiſer intereſſirten dieſe Berichte und ſie ſcheinen ſeinen Entſchluß veranlaßt oder doch gereizt zu haben (Müller Abſchied S. 227).

[28] Selbſt Reichardt erklärt ſich gegen die Operette und meinte, da ſie einmal da ſei, ſolle man wenigſtens ſie zu verbeſſern und ſo nutzbar als möglich zu machen ſuchen (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden I S. 141 ff. üb. die com. Oper S. 6). Vgl. muſ. Kunſtmag. I S. 161 ff. Geiſt des muſ. Kunſtmag. S. 94 ff.

Wenn Mozart nun die ihm dargebotenen Bedingungen benutzte um für die muſikaliſche Darſtellung größere und breitere Formen zur Anwendung zu bringen, ſo beſchränkte ſich ſeine Leiſtung nicht etwa auf das äußerliche Hinübernehmen beſtimmter in der italiäniſchen Oper fertig ausgebildeter Formen, welche in der deutſchen theils aus Noth, theils aus einem beſchränkten Princip[29] zurückgedrängt waren. Nicht darauf kam es ihm an die Arie an die Stelle des Liedes zu ſetzen, ſondern der muſikaliſchen Geſtaltung ihr volles Recht und die ungeſchmälerte Freiheit zu geben, Norm und Maaß der Ausführung allein in den künſtleriſchen Bedingungen der dramatiſchen Situation und der Natur des muſikaliſchen Ausdrucks zu finden. Die Herrſchaft über die muſikaliſchen Formen, welche er ſich, heimiſch in der italiäniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Oper, in der Kirchen- und Inſtrumentalmuſik, vollſtändig erworben hatte, gab ihm die Freiheit überall das Rechte zu geben, die günſtigen Verhältniſſe in Wien die Möglichkeit ſie zu nutzen. Und ſowie er dieſe mit jugendlicher Lebhaftigkeit ergriff, ſo fühlte er ſich zugleich in einem höheren Sinne frei, da es galt eine deutſche Oper zu componiren. Haben wir es als ein Zeugniß ſeiner außerordentlichen künſtleriſchen Begabung und Bildung bewundern müſſen, daß er ſich in den Charakter und die Ausdrucksweiſe einer fremden Nation hineinzuverſetzen vermochte ohne ſeiner Natur Zwang anzuthun und unwahr zu werden, ſo war hier nicht erſt eine Vermittelung vonnöthen. Er war ein Deutſcher, er empfand und fühlte deutſch, und dieſem natürlichen Gefühl den un-

---

29) Hiller wandte die eigentliche ausgeführte Arie für Perſonen vornehmen, das Lied für Perſonen niederen Standes an, und er ſowohl (wöchentl. Nachr. I S. 236. Lebensbeſchreibungen I S. 342) als Reichardt (üb. die com. Oper S. 8) glaubten in dem Standesunterſchied eine beſtimmende Norm gefunden zu haben (vgl. II S. 409).

mittelbaren Ausdruck durch die Kunſt zu geben, über welche er unumſchränkt gebot, war ſeine willkommene Aufgabe. Es bedurfte für ihn keiner ungewöhnlichen Form, keiner beſonderen Charakteriſtik, um die Muſik zu einer deutſchen zu ſtempeln, ſondern nur der vollen Freiheit ſich ſelbſt zu geben. Zum erſtenmal haben in der Entführung deutſche Empfindung, deutſches Gefühl, deutſches Gemüth aus einer echten Künſtlerſeele durch vollkommne Beherrſchung aller künſtleriſchen Mittel ihren Ausdruck gefunden; man begreift daß vor der reichen Fülle und lebendigen Wahrheit einer ſolchen Erſcheinung alles zurücktreten mußte, was ſein Heil in Formen ſuchte, die aus der Fremde entlehnt und nach äußerlichen Bedingungen gemodelt waren.

Nirgend[30] ſpricht ſich dieſe echt deutſche und echt Mozartſche Weiſe entſchiedener aus als in der Partie des Belmont. Man vergegenwärtige ſich nur den Contraſt zwiſchen den Caſtraten der opera seria oder den komiſchen Liebhabern der opera buffa und dieſem Belmont, welcher die Liebe eines Mannes in ihrer ganzen Kraft und Innigkeit voll und rein ausſpricht. Seine Liebe iſt keine wild gährende oder raſch auflodernde Leidenſchaft, ſie iſt eine durch Leiden geläuterte, mit der Treue eines ſittlichen Charakters feſtgehaltene Empfindung und erfaßt die innerſten Tiefen ſeines Herzens. Auch in der lebhaften Erregung bildet eine männliche Haltung den Grundton; die wohlthuende Wärme eines in ſich befeſtigten Gemüthes durchdringt und adelt jede Gefühlsäußerung. Darin daß Gemüth und Charakter — das Dauernde und Bleibende im Gegenſatz der Leidenſchaft als des Momentanen gefaßt [31] — entſchieden das Grundelement der muſikaliſchen Auffaſſung und Darſtellung bilden, tritt uns ein echt deutſches und künſtleriſch bedeutendes Moment entgegen. Es iſt viel leichter, die Aufregung der Leidenſchaft in einzelnen Zügen zu fixiren und charakteriſtiſch darzuſtellen als Gemüth und Charakter in ihrer Totalität in jeder einzelnen Aeußerung klar hervortreten zu laſſen, und die das muſikaliſche Drama weſentlich bewegende Kraft, die Liebe, von dieſer Seite aufzufaſſen hieß der muſikaliſchen Darſtellung ein neues Gebiet erſchließen, gleich bedeutend für die nationale Empfindung und die künſtleriſche Geſtaltung. Denn es war nicht Zufall daß die Tenorſtimme, — welche für den Ausdruck der Liebe

---

[30] Die Originalpartitur der Entführung ſchenkte Mozart, wie ich von Al. Fuchs erfuhr, ſeiner Schwägerin, Mad. Hofer, nachdem ſie ihm eines Abends ganz beſonders zu Dank geſungen hatte; nach ihrem Tode kam ſie in den Beſitz ihres zweiten Mannes, des Baſſiſten Seb. Meyer, von welchem Heinr. Beer in Berlin ſie erwarb. Jetzt iſt ſie Eigenthum des Hrn. *Paul Mendelsſohn-Bartholdy* in Berlin, welcher mir ihre Benutzung freundlich geſtattete. Bei irgend einer Veranlaſſung war vorher die Arie der Conſtanze (12) *Traurigkeit ward mir zum Loos* mit dem Recitativ bis auf die letzte Seite (14 Takte), herausgenommen und iſt durch eine Abſchrift ergänzt; das Original kam in Andrés Beſitz (André Verz. 57). „Es fehlen hie und da“ ſchreibt er dem Vater, da er ihm ſeine Partitur ſchickt (20. Juli 1782) „die Trompeten und Pauken, Flauten, Clarinett, türkiſche Muſik, weil ich kein Papier von ſoviel Linien bekommen konnte; die ſind auf ein extra Papier geſchrieben, der Copiſt wird ſie vermuthlich verloren haben, denn er konnte ſie nicht finden.“ Allein am Schluß des Briefes heißt es: „Den Augenblick ſchickt mir der Copiſt auch die übrigen Stimmen.“ Von dieſen Beiblättern iſt aber nur ein Theil in André's Sammlung erhalten. Ferner ſchreibt er dem Vater: „Sie werden viel Ausgeſtrichenes darin finden, das iſt, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freyen Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte

---

ich erſt hie und da meine Veränderungen und Abkürzungen.“ In der That ſind dieſe umfangreicher und bedeutender als in den meiſten Mozartſchen Partituren. Gedruckt iſt die Partitur in Bonn bei Simrock; aber leider nach einer ſehr fehlerhaften Abſchrift, ſo daß die weſentlichen und vollends die geringeren Abweichungen vom Original zu zahlreich ſind um ſie anzuführen.

[31] Bekanntlich bezeichnen die Alten dieſen Gegenſatz durch Ethos und Pathos.

und Zärtlichkeit wie der Mann ſie empfindet vorzugsweiſe geeignet iſt, — nachdem ſie in der italiäniſchen Oper, wo die Liebe nur in unnatürlichen Formen ſich äußerte, ihrem eigentlichen Gebiet ſo gut wie ganz entzogen war, durch Mozart in ihr volles Recht eingeſetzt wurde: es ſpricht ſich darin das nationale Gefühl ebenſo beſtimmt aus als der ſichere Blick für die wahre Bedeutung der künſtleriſchen Mittel[32]; wie denn auch Belmont für die deutſche Oper ein typiſches Vorbild geworden iſt.

Stimmung und Charakter Belmonts iſt in ſeiner erſten kleinen Cavatine (1) ſchon mit feſten Strichen gezeichnet; die unruhige Spannung, in welcher er ſich befindet, iſt durch den Ausdruck der innigen, ihrer ſelbſt gewiſſen Neigung, nicht ſowohl gemäßigt als vielmehr eigenthümlich charakteriſirt. Aber dieſes kleine Muſikſtück, das nur eine Meiſterhand ſo leicht und ſicher hinwerfen konnte, erhält ſeine wahre Bedeutung erſt durch den Zuſammenhang, in den es mit der Ouverture geſetzt iſt. Von dieſer weiß Mozart ſeinem Vater außer daß ſie kurz iſt nur zu ſagen (26. Sept. 1781): „ſie wechſelt immer mit forte und piano ab, wo beim forte allezeit die türkiſche Muſik einfällt, modulirt ſo durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabey nicht ſchlafen können, und ſollte man eine ganze Nacht nicht geſchlafen haben.“ Wie gewöhnlich, wenn er von ſeinen Compoſitionen ſpricht, deutet er nur auf das hin, was die Anwendung der Mittel und die äußere Wirkung anlangt, was in der Muſik ſelbſt liegt ſucht er nicht durch Worte zu bezeichnen. Der raſche ununterbrochene Wechſel der Modulationen, beſonders das unvermittelte Nebeneinandertreten von Dur und Moll, die ſcharfen Gegenſätze von forte und piano, die durch das ſtarke Reizmittel der Schlaginſtrumente noch gehoben werden, bringen allerdings eine lebhafte und nicht nachlaſſende Spannung hervor. Allein damit iſt es nicht genug: der Charakter dieſer Ouverture iſt ſo eigenthümlich phantaſtiſch, daß nach wenigen Takten der Zuhörer ſich in einer mährchenhaften Stimmung befindet. Die verſchiedenſten Empfindungen, heitere und ſchmerzliche, werden in unermüdlichem Wechſel leicht angeſchlagen, ohne je feſtgehalten zu werden, der Ton des Ganzen iſt ſo heiter und friſch, daß der Hörer ſich willenlos dem bunten Spiel überläßt; und durch die fremdartige Klangfarbe wird die Vorſtellung von einer ungewohnten Welt, in der wir uns befinden, noch lebhafter erregt. Da unterbricht ein langſamer Satz, welcher das ſehnſüchtigſte Verlangen auf die innigſte und zarteſte Weiſe ausſpricht, das rührige Treiben: in ihm iſt rein und einfach das Gefühl der Menſchenbruſt ausgedrückt. Ehe es noch verhallt iſt ſind wir ſchon wieder in das rege phantaſtiſche Weben hineingezogen, das raſch vorüberrauſchend in einen ſehnſüchtigen Ruf verklingt, an den ſich nun Belmonts

---

[32] Daß Adamberger durch eine ſchöne echte Tenorſtimme — nur in der Höhe fielen einige Naſentöne auf (Meyer, Schröders Biogr. I S. 368) — und vortreffliche Schule ſich auszeichnete beweiſen auch die übrigen Arien, welche Mozart für ihn componirte. Dies ſind die ſchöne Arie Per pietà non ricercate (Concertarie n. 8); ferner die 1785 für das Oratorium Davidde penitente geſchriebene Arie (6) A te fra tanti affanni, auf welche wir noch zurückkommen werden; und eine große Arie aus dem Jahr 1783 (André Verz. 82), welche zu den ſchönſten gehört. Ein treuer Liebhaber findet ſich beim Erwachen eingekerkert, und ſpricht in einem bewegten Recitativ: Misero! o sogno! ſeine Ueberraſchung und ſeinen Zorn aus. Im Andante Aura che intorno spiri wenden ſich ſeine Gefühle der Geliebten zu, um derenwillen er leidet: eine einfache herrliche Cantilene, voll warmen und innigen Gefühls; das Allegro, in welchem das Entſetzen über ſeine Lage ſich ausſpricht, drückt nicht ſowohl wilde Aufgeregtheit als tiefen Schmerz und Entrüſtung aus. Das Ganze iſt einfach gehalten, ohne Bravur und von einer edlen männlichen Würde durchdrungen, welche Adambergers Geſang vorzugsweiſe eigen geweſen zu ſein ſcheint. Daß es der muſikaliſchen Behandlung an intereſſantem Detail nicht fehlt bedarf keiner Erwähnung; auch die Blasinſtrumente — Flöten, Fagotts und Hörner — ſind zu einem eigenthümlichen Colorit verwandt.

Cavatine Hier ſoll ich dich denn ſehen, Conſtanze! unmittelbar anſchließt. Sie iſt eben jener Mittelſatz der Ouverture, der aber dort in der Moll- hier in der Durtonart erſcheint. Dieſer Wechſel und zugleich die verſchiedenen Nuancen in der Behandlung für die Singſtimme und das Orcheſter geben dem reizenden kleinen Satz einen ſo verſchiedenen Ausdruck, wie wenn man dieſelbe Gegend im Mondſchein und im klaren Morgenlicht ſieht. So ſind wir denn durch die Ouverture in unſerer Stimmung frei gemacht um das Kunſtwerk als ſolches auf uns wirken zu laſſen, vorbereitet auf das, was uns nicht allein zunächſt beſchäftigen ſoll, ſondern den Kernpunkt des Ganzen bildet, und das erſte Geſangſtück ſetzt der Ouverture die Krone auf, indem es uns mit einem Schlag in das Gefühlsleben verſetzt, aus dem die Handlung hervorgeht[33]. Bedeutender noch durch die Steigerung und Ausführung im Ausdruck der Empfindung iſt die zweite Arie Belmonts (4). Für jene erſte Cavatine war ſchon durch ihre Stelle in der Expoſition der Handlung ein knappes Maaß in jeder Hinſicht vorgeſchrieben; hier iſt die Situation beſtimmter entwickelt: Belmont weiß daß Conſtanze dort iſt, daß er ſie bald ſehen wird, dieſe Gewißheit preßt alle Empfindungen, welche die Erinnerung an eine ſchmerzenreiche Vergangenheit, die Ausſicht in eine gefahrvolle Zukunft in ihm erregen muß, in das eine Gefühl des Wiederſehens zuſammen. Mozart war von dieſer Arie — er meinte ja, ſie könne für die Muſik faſt nicht beſſer geſchrieben werden — ſo ergriffen, daß er ſie ſowie er das Buch erhalten hatte niederſchrieb. „Dies iſt die Favoritarie von Allen die ſie gehört haben — auch von mir“ ſchrieb er ſeinem Vater (26. Sept. 1781) „und iſt ganz für die Stimme des Adamberger geſchrieben. O wie ängſtlich, o wie feurig! wiſſen Sie, wie es ausgedrückt iſt — auch iſt das klopfende Herz ſchon angezeigt — die Violinen in Octaven. Man ſieht das Zittern, Wanken, man ſieht, wie ſich die ſchwellende Bruſt hebt, welches durch ein Creſcendo exprimirt iſt; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die erſten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit im Uniſono ausgedrückt iſt.“ Man würde Mozart Unrecht thun, wenn man die Tonmalerei, auf welche er hier aufmerkſam macht, für das Weſentliche, den Ausdruck und Charakter dieſer Arie Beſtimmende anſehen wollte; ſie tritt vielmehr nur als ein untergeordnetes, aber natürlich herbeigeführtes und wirkſam benutztes Element der ganzen aus dem Innerſten heraus muſikaliſch empfundenen Conception auf. Ruhiger gehalten ſind die beiden andern Arien Belmonts, im zweiten Act vor dem Wiederſehen mit Conſtanze (15)[34] und zu Anfang des dritten vor der Entführung (17)[35]; männliche Gefaßtheit bei warmer und tiefer Empfindung giebt ihnen ihr eigenthümliches Gepräge. In der muſikaliſchen Geſtaltung tritt dies in der breit angelegten, ausdrucksvollen Cantilene hervor, die durchaus vorherrſcht und eine große, klangvolle Tenorſtimme in ihrer beſten Lage im getragenen Geſange ſich entfalten läßt ohne die Rückſicht auf die Kunſt des Sängers ganz aus den Augen

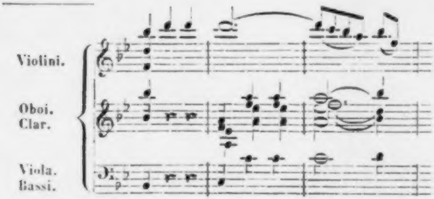
---

[33] Es bedarf kaum der Bemerkung, daß aus der alten Form der Ouverture in drei Sätzen hier durch die geiſtreichſte Anwendung etwas völlig Neues geworden iſt, ſo daß man an jene conventionelle Form als ſolche gar nicht einmal erinnert wird.

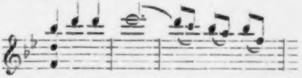
---

[34] Dieſe Arie hat durch Mozart bedeutende Abkürzungen erfahren. Urſprünglich folgte im Adagio, nachdem das Thema zum zweitenmal eingetreten war (S. 216, Takt 7) ein neuer Mittelſatz, der nach Es-dur überleitete und im ſiebzehnten Takt in D-moll ſchloß, worauf das erſte Thema wiederkehrte. Auch das Allegro iſt abgekürzt worden; nach S. 219 Takt 14 folgte eine Phraſe von 12 Takten, welche mit zum Theil variirten Figuren der Singſtimme wiederholt wird, an welche noch 8 Takte ſich anſchließen, bis der Schluß erfolgt wie er jetzt vorliegt. Die oben angeführte Aeußerung Mozarts läßt keinen Zweifel darüber zu, daß er mit Abſicht dieſe Abkürzungen vornahm, auch that er daran gewiß Recht. Durch fremde Willkühr aber iſt in der gedruckten Partitur dreimal (S. 215, Takt 4; 6 und S. 217, Takt 6) eine Phraſe von zwei Takten in einen zuſammengezogen, und ſchändlich iſt der Schluß verballhornt, indem S. 220 Takt 14 in den Geigen, welche uniſono gehen, ſtatt

---



vielmehr gedruckt iſt



[35] Auch dieſe Arie iſt mehrfach verändert worden. Anfänglich ſollten nach S. 276 Takt 10 fünf Takte (S. 276 Takt 2—6) wiederholt werden, allein Mozart hat ſie nur in der Singſtimme geſchrieben und geſtrichen ehe er die Begleitung ausfüllte. Dann ſind die 25 Takte von S. 278 Takt 6 bis S. 279 Takt 14 im Original theils ausgeſtrichen theils überklebt und durch einen ganz verſchiedenen kürzeren Mittelſatz erſetzt, ſo daß hier in der gedruckten Partitur durch einen ſonderbaren Zufall ſtatt der ſpäteren die alte von Mozart verworfene Lesart erhalten iſt. Endlich hat der Schluß mehrere Wandlungen erfahren. Nach S. 283 Takt 9 war mit zwei Takten zuerſt ein ausführlicher Schluß angefangen, der aber nicht beendet worden iſt; ſondern es folgen ſtatt deſſen die 7 Schlußtakte der gedruckten Partitur. Später ſind dieſe überklebt und ein anderer 17 Takte langer Schluß (der den urſprünglichen Gedanken mit einer brillanten Triolenpaſſage, zuerſt für die Clarinette, dann für die Singſtimme, ausführt ſo daß die letzten 7 Takte dieſelben bleiben) iſt dafür eingeſchaltet.

zu ſetzen[36]. Bemerkenswerth iſt der Charakter der Melodienbildung, die hier wie in der ganzen Oper von der in den italiäniſchen Opern Mozarts vorherrſchenden merklich abweicht und ſich der in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen üblichen nähert, weil dort ſo wenig als hier ein Einfluß italiäniſcher Formen ſich geltend machte. Doch iſt in der Entführung dieſer nationale Charakter der Melodie noch nicht ſo beſtimmt ausgeprägt wie in der Zauberflöte, ſo wie auch in der ganzen Anlage der Arien noch die italiäniſche Form kenntlicher geblieben iſt[37].

Conſtanze iſt, was die muſikaliſche Charakteriſtik anlangt, bei weitem nicht ſo gut bedacht worden als Belmont. „Die Aria von der Conſtanze“ [6] ſchreibt Mozart ſeinem Vater (26. Sept. 1781) „habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufgeopfert. Trennung war mein banges Loos und nun ſchwimmt mein Aug' in Thränen habe ich, ſoviel es eine welſche Bravuraria zuläßt, auszudrücken geſucht“[38]. Wir werden gern bezeugen daß ihm dies gelungen ſei, und daß die Arie abgeſehen von den eingelegten Bravurpaſſagen nicht allein muſikaliſch ſchön, ſondern auch der Stimmung angemeſſen iſt, wenn ſie gleich der individuellen Charakteriſtik entbehrt[39]. Aber in der großen Bravurarie des zweiten Acts (11) iſt der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri Alles geopfert und Gluck hätte, als er die Oper hörte, hier wohl mit Recht Muſik riechen können[40]. Sie iſt, wie wir ſahen, nicht blos ohne Intereſſe für die Handlung, ſondern eigentlich gegen dieſelbe eingeſchoben, und das mochte zu der weiteren Conſequenz verleiten ſie nun auch ganz als ein Einlageſtück zu behandeln. Es iſt der Ausdehnung und der Schwierigkeit der Aufgaben nach eine der größten Bravurarien, von vier obligaten Inſtrumenten — Flöte, Oboe, Violine und Violoncell — begleitet, wodurch das Intereſſe der muſikaliſchen Geſtaltung, die Schwierigkeit der Ausführung und die räumliche Ausdehnung bedeutend zuge-

---

[36] In den erſten Arien ſind die Verzierungen ſehr mäßig gehalten und widerſprechen bei richtigem Vortrag dem Ausdruck des Ganzen nicht; in der letzten Arie aber ſind einige eigentliche Bravurpaſſagen dem Sänger zu Liebe eingelegt. Bemerkenswerth iſt auch, daß in mehreren der mit richtigem Takt geſtrichenen Stellen Paſſagenwerk vorkam.

[37] Am freieſten iſt die Arie 4 behandelt, in welcher die Hauptmotive in verſchiedener Art mit einander combinirt und, beſonders harmoniſch, ausgeführt werden. Der erſte Satz der Arie 15 iſt in Rondoform angelegt, was in der erſten Bearbeitung, in welcher das Hauptmotiv dreimal mit verſchiedenen Verbindungsſätzen wiederkehrte, noch mehr als jetzt hervortrat; das angehängte Allegro iſt faſt wie eine Coda behandelt. Die Gliederung der Arie 17 iſt ebenfalls ſehr einfach. Den erſten Theil bilden das Thema mit dem imitirten Gegenthema in der Dominantentonart; der freie Mittelſatz ſchließt ſich dem Charakter nach dem Hauptthema an (in der zweiten Redaction mehr dem Gegenthema); darauf wird der erſte Theil wiederholt, die Paſſage iſt zwiſchen das Haupt- und Gegenthema gerückt, das nun in der Haupttonart auftritt und mit einer Coda abſchließt.

---

38) Man kann faſt daſſelbe ſagen von der ſpäter noch zu erwähnenden Arie Tra le oscure ombre funeste, welche Mozart 1785 für Mlle. Cavalieri zu dem Oratorium Davidde penitente (8) componirte; im erſten Satz tritt der Ausdruck eines ernſt bewegten Gefühls durchaus in den Vordergrund, im zweiten aber die Bravur.

39) Man darf wohl darauf aufmerkſam machen, wie Mozart bei den Worten Kummer ruht in meinem Schooße, über welche er mit Recht ſo empört war, dem Orcheſter eine ausdrucksvolle kräftige Phraſe giebt, welche der Höhepunkt der Arie iſt, und den muthigen Charakter, welchen er dem Baſſa gegenüber ſeiner Conſtanze giebt, recht eigentlich determinirt. Man ſieht aus dieſer Art über das Wort hinauszugehen wiederum, daß er die muſikaliſche Charakteriſtik nicht unmittelbar demſelben entlehnte.

40) Salieri erzählte daß Gluck bei einer Stelle in ſeinen Danaiden anſtieß, ohne ſelbſt den Grund ſeines Mißfallens auffinden zu können; nach mehrmaligem Wiederholen derſelben rief er dann plötzlich aus: „Nun hab ich es! die Stelle riecht nach Muſik!“ (Moſel Salieri S. 79.)

nommen haben[41]. Als Concertſtück betrachtet iſt ſie durch die kunſtvolle Anlage und Durchführung eines Plans, der die fünf obligaten Stimmen als integrirende Theile des Ganzen in den verſchiedenſten Combinationen auf eine der Klangwirkung und dem muſikaliſchen Intereſſe entſprechende Weiſe zu beſchäftigen geſtattet, ſehr bedeutend und, obgleich der Schimmer des eigentlich Virtuoſenhaften hie und da abgeblaßt iſt, noch heute intereſſant. Aber ſie gehört nicht in die Entführung. Nicht, als ob ſie ganz und gar des charakteriſtiſchen Ausdrucks entbehrte; vielmehr iſt Situation und Charakter heroiſch aufgefaßt, dieſer Heroismus aber in ſo ſtarken Zügen ausgedrückt daß die Arie auch dadurch aus dem Ton fällt, welcher in der Entführung feſtgehalten iſt, und namentlich dem Charakter der Conſtanze nicht entſpricht[42]. Die

---

[41] Die Inſtrumentaleinleitung, in welcher die obligaten Inſtrumente ſich wie in einem Concert ergehen, iſt 60 Takte lang, die Arie ſelbſt — in welcher Allegro und Allegro assai zweimal wechſeln — iſt der Anlage gemäß breit ausgeführt. Und doch war ſie urſprünglich noch länger. Die Bravurpartie S. 133 war von Takt 5 an noch um 11 andere verlängert, in denen die Singſtimme mit den Inſtrumenten concertirt; auch der Schluß war noch weiter ausgedehnt, indem nach S. 175 Takt 7 noch 15 Takte eingeſchoben waren. Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 143) Mozart habe in ſpäteren Jahren eine ſtrenge Recenſion der Entführung vorgenommen, in welcher er vieles abgeändert, beſonders abgekürzt habe. „Ich hörte ihn eine Hauptarie der Conſtanze nach beiden Recenſionen ſpielen und bedauerte einige weggeſtrichene Stellen. — Beim Klavier mags wohl ſo angehen, ſagte er, aber nicht auf dem Theater. Als ich dies ſchrieb, hörte ich mich noch ſelbſt zu gern und konnte das Ende immer nicht finden.“ Die oben bezeichneten Abänderungen können damit nicht wohl gemeint ſein, ſie ſind im Weſentlichen nicht bedeutend und gleich anfangs vorgenommen; was die anderen Arien der Conſtanze anlangt, ſo finden ſich bei dieſen in der Originalpartitur keine Aenderungen. Es iſt gewiß zu bedauern, daß von dieſer epikritiſchen Arbeit Mozarts gar nichts Näheres bekannt iſt.

[42] Der ganzen Anlage und namentlich dem ſtark hervortretenden virtuoſenhaften Element gegenüber war dieſe ſtarke Charakteriſtik nothwen-

Conſtanze, welche Mozart ſich eigentlich gedacht hat, finden wir ganz und gar in der zweiten Arie (10). Die ſchwärmeriſche Sehnſucht des um den ihr entriſſenen Geliebten trauernden Mädchens iſt hier mit aller Innigkeit und Wahrheit ausgedrückt, hier ſpricht ſich die Conſtanze Belmonts, wie ihn Mozart aufgefaßt hat, rein und ungetrübt aus; wie dem Manne die feſte Haltung und Zuverſicht, ſo iſt dem Mädchen das träumeriſche, reſignirende Verſinken in die Erinnerung an ein entſchwundenes Glück das Naturgemäße, und dieſem mädchenhaften Gefühl hat Mozart den ſchönſten Ausdruck zu geben gewußt. Dieſer weibliche Grundton der Stimmung iſt es, welcher dieſer Arie eine gewiſſe Verwandtſchaft mit denen der Ilia im Idomeneo (II S. 464 ff.) giebt, doch iſt dieſelbe bei aller Lieblichkeit ungleich dunkler gefärbt, was die Situation bedingt, und greift tiefer in das Gemüth ein. Wie immer zeigt ſich auch hier im Vergleich mit den anderen Arien daß da, wo aus dem innerſten Kern einer individuellen Situation heraus geſchaffen wird, die einzelnen Elemente der muſikaliſchen Geſtaltung bedeutender, die formale Durchbildung freier und lebendiger wird[43]. Von ganz eigenthümlicher Wirkung iſt hier auch das Colorit der Inſtrumentation, namentlich durch die Anwendung der Blasinſtrumente, welche einen wunderbaren zarten Schimmer über das Ganze verbreiten[44].

---

dig, wenn das Ganze nicht farblos werden ſollte; allein man kann ſich auch hier überzeugen, daß das Hervorheben charakteriſtiſcher Züge nicht identiſch iſt mit der Kraft und Bedeutung einer aus dem Ganzen hervorgehenden Conception.

43) Es iſt ſchon bemerkt worden daß Mozart für dieſe Arie ein Motiv aus der Zaide in eigenthümlicher Weiſe benutzte; ſ. II S. 444 ff.

44) Etwas Ungewöhnliches ſind die Baſſethörner, welche Mozart bei dieſer Arie ſtatt der Clarinetten angewendet hat. Die große Bravurarie

Das Duett (20), in welchem beide zuſammentreten, hat einen von den gewöhnlichen Liebesduetten abweichenden Charakter durch die eigenthümliche Situation erhalten. In dem Augenblick wo ſie zur Hinrichtung abgeführt werden ſollen fühlt jeder nur den Schmerz, die Veranlaſſung zum Tode des andern geworden zu ſein, und indem ſie ſich gegenſeitig zu tröſten und zu beruhigen ſuchen, erhebt die Gewißheit ihrer Liebe, welche der Tod beſiegeln aber nicht enden wird, ſie zu der Höhe einer ſchwärmeriſchen Begeiſterung. Dieſe Empfindung iſt in dem erſten ruhiger gehaltenen Satz ganz vortrefflich ausgedrückt, innig und klar und mit einer ſehr wohl verſtandenen Verſchmelzung der ſchmerzlichen Erregung und des liebevollen Troſtes; dagegen hält der zweite bewegtere Satz ſich nicht auf gleicher Höhe. Nicht nur ſind durch einige Paſſagen und den zu ſehr gedehnten Schluß dem augenblicklichen Effect Conceſſionen gemacht, ſondern der Ausdruck ſteigert ſich im Ganzen nicht zu dem Schwung einer begeiſterten Verklärung, auf den die Situation hinweiſt.

Dieſen beiden edlen Geſtalten ſteht im ſchärfſten Contraſt **Osmin** gegenüber, der (wie wir ſehen) ganz und gar Mozarts Schöpfung iſt und ſicherlich eine der originellſten Geſtalten, welche die dramatiſche Muſik hervorgebracht hat. Gleich die Art und Weiſe, mit der er eingeführt wird, iſt meiſterlich. Nachdem Belmont ſeine die edelſte Liebe und

---

(11) bekommt durch die Soloinſtrumente ihren eigenthümlichen Charakter, denen das übrige Orcheſter (bei dem auch Trompeten und Pauken nicht fehlen) mehr begleitend gegenüberſteht. Die Behandlung des Orcheſters in der erſten Arie (9) erinnert am meiſten an die Weiſe des Idomeneo. Uebrigens kann man auch in der Partie des Belmont einen merklich verſchiedenen Charakter der Inſtrumentation wahrnehmen. Die zweite Arie (4) iſt ſehr fein und zart inſtrumentirt, die Blasinſtrumente treten, obwohl keineswegs concertirend, Solo auf; in den anderen iſt ein ſehr markiger, kräftiger Ton, der namentlich in der letzten (16) auch glänzend wird.

Treue athmende Cavatine geſungen hat, kommt Osmin aus dem Hauſe um Feigen zu pflücken; er ſingt ſich behaglich ein Lied dazu, es iſt auch ein Liebeslied, aber die ängſtlichſte Eiferſucht hat es eingegeben. So tritt nicht allein der Contraſt gegen Belmont, ſondern auch die Gegenſätze ſeines eigenen Weſens, zutäppiſche Lüſternheit und furchtſame Eiferſucht, gleich deutlich hervor, und die Muſik hat auf die genialſte Weiſe in dem einfachen Lied den ganzen Charakter anſchaulich gemacht. Der heiteren Klarheit in Belmonts Cavatine gegenüber macht ſchon die düſtere Molltonart eine eigenthümliche Wirkung 45), die nicht etwa einen ſehnſüchtigen ſondern vielmehr einen wilden, trüben Ausdruck hat, wie man ihn in ſo manchen Volksliedern findet, denen überhaupt dies Lied glücklich nachgebildet iſt. Dazu hat die Bewegung ungeachtet des markirten Rhythmus etwas Schwerfälliges, und Mozart hat es verſtanden dem Ganzen den Charakter nicht des Großen, aber des Coloſſalen zu geben, daß man unwillkührlich an das maſtige Auftreten der Elephantenkälber erinnert wird. Beſonders tritt dies hervor, wenn Osmin mit wohlgefälligem Brummen die letzten Worte in der tieferen Octave wiederholt um dann um ſo nachdrücklicher in das, man möchte ſagen brutale Trallalera! auszubrechen. Es iſt ein ſo ungeſchlachtes Recken und Dehnen, und der wilde Geſell läßt es ſich ſo wohl darin ſein, daß man nicht einen Augenblick im Zweifel ſein kann, wie unliebenswürdig er ſich zeigen wird, wenn ihm Jemand in die Quere kommt. Das zeigt ſich denn auch ſofort. Da er auf Belmonts wiederholte Anfragen eine Zeit lang gar nicht antwortet, ſo unterbricht ihn dieſer — gleichſam unwillkührlich mit derſelben Melodie des

---

45) Auch die Inſtrumentation hat hier einen ganz verſchiedenen Charakter. Ich bemerke, daß nach dem Original die Flöte erſt im dritten Verſe eintritt (S. 33); bis dahin ſind 2 Oboen angewendet.

Liedes, das ihn ſo ärgert —, und nun behauptet Osmin durch impertinente Gleichgültigkeit, angenommene Grandezza und unverſchämte Grobheit, welche ihm die Zunge gehörig löſt, dem in allem Ernſt aufgebrachten Belmont gegenüber das Uebergewicht, welches rückſichtsloſe Gemeinheit zu verleihen pflegt[46]. Als er ſchon im beſten Zug iſt, kommt ihm noch Pedrillo in den Wurf und dieſer bekommt den aufs höchſte geſteigerten Ausbruch ſeiner Brutalität zu hören, in jener Arie, welche Mozart angegeben hatte (3). Hier wirft Osmin ſich in die Bruſt und ſucht ihm mit allem Nachdruck ſeine Würde und ſeine Klugheit eindringlich zu machen. Höchſt charakteriſtiſch iſt der Wechſel des Gravitätiſchen, das durch den Rhythmus, die gewichtigen Intervalle, die diſſonirenden Vorhalte in der Begleitung ausgedrückt wird, mit der ungeduldigen Haſt, wenn er ſich erzürnt; ganz individuell Osminſch aber iſt das Behagen, mit dem er ſich in dem Gedanken: Ich hab' auch Verſtand! förmlich wiegt[47]. Dabei redet er ſich ſelbſt immer mehr in Wuth, wie Keulenſchläge fallen die Drohungen, die er in einem Athemzug ausſtößt, dem armen

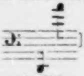
---

[46] Es iſt ebenſo unterhaltend als belehrend zu ſehen, wie hier mit den einfachſten und geläufigſten Mitteln der muſikaliſchen Darſtellung eine fortdauernde Steigerung und die lebendigſte Charakteriſtik zu Stande gebracht iſt.

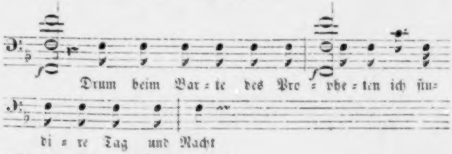
[47] Auch hier iſt die Wirkung ganz außerordentlich, daß Mozart ihn dieſe ganze Stelle in der tieferen Octave wiederholen läßt, was mit demſelben Glück auch in der zweiten Arie Osmins (19) bei den Worten: Denn nun hab ich vor euch Ruh! angebracht iſt. Grade dies Mittel iſt ſehr geeignet den Eindruck des Coloſſalen hervorzubringen, freilich ohne daß dieſes an ſich auch ein komiſches zu ſein brauchte. So läßt Mozart in der ſchönen ebenfalls für Fiſcher componirten Arie Non so d'onde viene welche bereits beſprochen iſt (II S. 172 f.) eine ausdrucksvolle getragene Stelle auch eine Octave tiefer wiederholen, was dort von großartiger Wirkung iſt. Allerdings iſt dabei auf einen Sänger von ſolchen Stimm-

Pedrillo auf das Haupt[48]; endlich ſchließt er triumphirend, man denkt, er iſt fertig. Aber er hat nur einen Augenblick

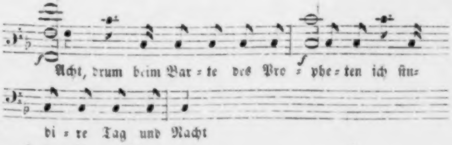
---

mitteln und ſolcher Bildung gerechnet, wie ſie Fiſcher beſaß, zu deſſen Charakteriſtik Reichardt ſagt (muſik. Monatsſchr. 1792 S. 67): „Er iſt ein vortrefflicher Baßſänger; ſeine Stimme hat faſt die Tieſe des Violoncells und die natürliche Höhe eines Tenors [ihr Umfang war ], dabei iſt weder ſeine Tieſe ſchnarrend noch ſeine Höhe dünn; die Stimme giebt mit Leichtigkeit, Sicherheit und Annehmlichkeit an. Zum Lobe ſeiner Singart darf man nur ſagen, daß er ein braver Schüler des großen Tenoriſten Raaff iſt, der in der ganzen europäiſchen ſingenden Welt für den erſten Tenoriſten galt und immer noch gilt. Auch hat er mehr Fertigkeit und Leichtigkeit in der Kehle als vielleicht noch je ein Baßſänger gehabt hat, und in ſeiner Action weiß er ſich auf dem ernſthaften Theater wie auf dem komiſchen zu nehmen.“

48) Die draſtiſche Wirkung liegt in der Betonung, welche dieſe raſch herausgeſtoßenen Worte dadurch bekommen, daß auf das vom Orcheſter ſtark angeſchlagene erſte Viertel jedes Taktes die Singſtimme das zweite hervorhebt, anfangs durch den Quintenſprung,



und dann geſteigert im Octavenſprung



Luſt geſchöpft um einen neuen Anlauf zu einer wahren Hetzjagd zu nehmen, in der er ſeinem Gegner das Garaus macht. Mozart ſchreibt über den Schluß dieſer Arie ſeinem Vater (26. Sept. 1781): „Das Drum beim Barte des Propheten iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten, und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß, da man glaubt, die Aria ſey ſchon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaaße und anderm Tone eben den beſten Effect machen. Denn ein Menſch, der ſich in einem ſo heftigen Zorn befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maaß und Ziel, er kennt ſich nicht — und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. Weil aber“ — fährt er fort und ſpricht in einfachen Worten aus, worin der eigentliche Zauber ſeiner und aller wahren Kunſt liegt — „weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſeyn müſſen, und die Muſik, auch in der ſchaudervollſten Lage, das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabey vergnügen, folglich allezeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F (dem Tone der Arie), ſondern einen befreundeten, aber nicht den nächſten D-minore, ſondern den weiteren A-minore dazu gewählt.“ In der That iſt die Wirkung der Molltonart, — die man nun mit der zugehörigen Dominante allein, und zum Schluß in elf Takten nur die Scala, zu hören bekommt — außerordentlich 49); ſie giebt dem Ganzen

---

Der Ausdruck des ſich überſtürzenden Eifers und des ſich ſteigernden Nachdrucks erhält durch die Eintönigkeit, welche ſich lange genug wiederholt um eindringlich zu werden, nicht ſo lange um zu ermüden, den Charakter einer rechthaberiſchen Brutalität die hier grade am Ort iſt.

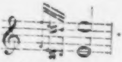
49) Schon im erſten Satz iſt die Molltonart einigemal mit großem Effect verwandt. So wird der Ingrimm, der ſich gleich in den erſten Worten: Solche hergelaufene Laffen! ausdrückt — die Wirkung der Coloratur nach der nachdrücklichen Wiederholung deſſelben Tons iſt unübertrefflich — noch um Vieles geſteigert, als das Motiv in D-moll

wiederum einen wilden, fanatiſchen, man möchte ſagen barbariſchen Charakter, der auch hier durch den ſcharf markirten, aber eintönigen Rhythmus noch ſtärker hervortritt. Und wie wird dies Alles noch durch die Inſtrumentation gehoben! „Der Zorn des Osmin“ ſchreibt Mozart „wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabey angebracht iſt.“ Allerdings thut ſie hier noch ganz andere Dienſte als bloß Local und Coſtum zu charakteriſiren[50]); das Schrillen der Pickelflöte, die Schläge von Trommel und Becken, das Klingeln des Triangels erhöhen den Ausdruck des Fanatismus nicht allein, ſie geben ihm ein ganz anderes Colorit[51];

---

wiederkehrt. Aber auch ein flüchtiges Berühren der Molltöne bringt mitunter einen Eindruck von lüſterner Wolluſt, mit der Osmin in ſeinen wilden Gefühlen ſchwelgt, der eigenſten Art hervor. **Etwas Aehnliches** iſt es, wenn Händel in dem Bacchuschor des Alexanderfeſtes ſeine Zecher tief ins Moll verſinken läßt. Vielleicht liegt auch die Bemerkung hier nicht zu fern, daß in manchen alten Kunſtwerken z. B. den pompejaniſchen Wandgemälden der ſchwebenden Satyrn und Bacchanten dem Ausdruck der ſinnlichſten Luſt auffallende Züge eines wilden Schmerzes beigemiſcht ſind. Ein ſolches Erfaſſen der Natur in ihren geheimnißvollen, ſcheinbar widerſprechenden Aeußerungen, und die Fähigkeit ſie dem Ganzen harmoniſch einzufügen, iſt ein Vorrecht großer Künſtler.

50) Ihre Wirkung wird nicht wenig dadurch erhöht, daß bis dahin die Inſtrumentation ſoweit ſie Osmin charakteriſirt, ſehr einfach und von vorwiegend ſcharfem Charakter iſt; die Oboen (mit Fagotts und Hörnern) herrſchen vor, nur in dem Lied läßt ſehr bezeichnend beim letzten Verſe: Sonderlich beim Mondenſcheine eine ſchmeichleriſche Flöte ſich vernehmen. Charakteriſtiſche Züge fehlen hier trotz der ſparſamen Mittel doch nicht z. B. der neckiſche Eintritt der Oboe bei den Worten Ich hab auch Verſtand.

51) Von ganz eigener Wirkung ſind dabei die gehaltenen Töne der Oboen und Fagotts mit den Vorſchlägen . Ganz ähnlich hat ſie Mozart im Figaro im Hochzeitsmarſch angebracht, dem er ſowie dem Ballet, ein fremdartiges Colorit geben wollte.

das Betäubende dieſer Inſtrumente, die Athemloſigkeit der Bewegung, die Monotonie des Rhythmus machen den Eindruck, daß man ſchwindlich werden müßte, wenn das noch eine Weile ſo fort ginge. Allein Mozart macht uns nicht ſchwindlich, er gebraucht die ſtärkſten Mittel der Charakteriſtik, aber nicht bis zu dem Grade daß ſie peinlich werden; ſeine Muſik bleibt eben Muſik. Die größte Bewunderung verdient auch hier die Kunſt, mit welcher er es verſtanden hat, die Grundzüge des wilden Fanatismus und der brutalen Rohheit muſikaliſch ſo auszudrücken, daß ſie vollkommen wahr, aber mit ſoviel Humor und Heiterkeit aufgefaßt erſcheinen, daß die Totalwirkung eine entſchieden komiſche iſt.

Wir lernen dieſen ungeſchlachten Geſellen noch in verſchiedenen Situationen kennen: in allen bleibt er ſich gleich. Die zweite große Arie (19) iſt gewiſſermaßen das Gegenſtück zu dieſer; er triumphirt, er iſt außer ſich vor Freude daß es endlich zum Halszuſchnüren kommt, aber es bleibt derſelbe wilde Grimm, und trotz aller Luſtigkeit die plumpe Trägheit; bei allem Jubeln und Springen iſt es ihm doch die Hauptſache daß er nun Ruhe hat, daß er ſich behaglich ſtrecken und dehnen kann, was denn auch auf dem lang ausgehaltenen A und D, zu dem er die Scala gemächlich hinabſteigt, nach Herzensluſt geſchieht[32]. Vor allem charakteriſtiſch aber iſt hier der Mittelſatz[33]: Schleicht nur ſäuberlich und leiſe ihr verdammten Haremsmäuſe! Es iſt, als ſähe man eine wilde Beſtie, wie ſie bald mit Gähnen ſich reckt bald wieder aufſpringt: das grimmige Behagen und die wollüſtige Faulheit ſind in der Folge von Octavenſprüngen mit den diſſonirenden Vorhalten in der Begleitung wunderbar charakteriſirt, ſowie die Triolenpaſſage, welche vom Orcheſter im Uniſono unterſtützt wird, als gäbe es für ſo etwas keine Harmonie, eine unſägliche Brutalität der Freude ausdrückt, die nur noch durch den ſchrillen Jubel am Schluß überboten wird[54]. Als wahrer Poltron zeigt er ſich aber im Duett mit Blondchen (9), die ihn durch ihre ſchnippiſche Impertinenz vollſtändig unterm Pantoffel hat; er ſucht ſich zwar in die Bruſt zu werfen, indem er in die tiefſte Tiefe ſeines Baſſes hinabſteigt, allein ſie ſchlägt durch Perſiflage den plumpen Geſellen ganz aus dem Felde. Das Klagelied, welches er darauf anſtimmt: Ihr Engländer ſeid ihr nicht Thoren, ihr laßt euren Weibern den Willen! iſt das Gegenſtück zu ſeinem Liebeslied und klärt völlig über daſſelbe auf. Hier iſt nichts von dem ungeſtüm Leidenſchaftlichen, das dort in Lüſternheit und Eiferſucht zum Vorſchein kam, ſondern nur klägliches Jammern einer Sklavenſeele, die ſich vor dem riſoluten Frauenzimmer ebenſo fürchtet, wie vor ſeinem Herrn und Gebieter. Auf die artigſte Weiſe und mit den einfachſten muſikaliſchen Mitteln iſt im letzten Satze charakteriſirt, wie Osmin auch den Schein der Ueberlegenheit aufgiebt und auf allen

---

[32] Auch hier wird eine weſentliche Steigerung dadurch hervorgebracht, daß Osmin das letztemal erſt die Scala in D-dur und nach einem Trugſchluß nach B, in D-moll herabſteigt.

[33] Sehr angemeſſen iſt für dieſe Arie die Form des Rondo gewählt. Osmin kommt immer wieder auf denſelben Satz: Ha wie will ich triumphiren! zurück, der lebhaft, geräuſchvoll, mit einer grellen Luſtigkeit ausgedrückt iſt, und durch eine Reihe verſchiedenartiger Zwiſchenſätze unterbrochen wird, in welchen er ſeinen Triumph in den mannigfachſten Schattirungen ausdrückt.

---

[54] Mozart hat bei dieſer lang ausgeführten Arie die Schlaginſtrumente nicht angewendet um ihre Wirkung nicht durch zu häufigen Gebrauch abzuſtumpfen, wohl aber die Pickelflöte, welche nicht allein in dem Hauptmotiv, das etwas Militäriſches, Zapfenſtreichartiges hat, charakteriſtiſch wirkt, ſondern namentlich zum Schluß dem Jubel Osmins einen außerordentlich grellen und wilden Ausdruck giebt. Sehr eigenthümlich ſind die Clarinetten gebraucht, beſonders wo ſie von den anderen Blasinſtrumenten abgeſondert in gehaltenen Tönen die Baßſtimme unterſtützen.

Punkten ſich zurückzieht. Von einer anderen Seite wird er uns wieder in dem Duett (14) vorgeführt, in welchem Pedrillo ihn zum Trinken verleitet[55]. Seine Bedenken ſind bald überwunden, und nun thut er es dem Pedrillo zuvor. Daß die Perſönlichkeit des Sängers Veranlaſſung bot auch hier Osmin muſikaliſch als Hauptperſon hervortreten zu laſſen kam nur der Situation zu Hülfe; man braucht nur zu hören, mit welch triumphirendem Uebermuth er nach Pedrillo das Hauptmotiv vorträgt, um gewiß zu ſein, wo die Wirkung des Weins am lebhafteſten empfunden wird[56], und auch wo die raſch geſchloſſene entente cordiale ſich im Uniſono ausſpricht behält Osmin noch mit der tiefen Octave die Oberhand. Aber auch hier hält Mozart Maaß, weiter als bis zu einem heiteren Scherz läßt er es muſikaliſch nicht kommen, die Trunkenheit und das Einſchlafen Osmins zog er nicht in den Bereich ſeiner Darſtellung. Am wenigſten ſcharf charakteriſirt iſt Osmin in dem Terzett (7), von welchem Mozart ſeinem Vater folgenden Bericht giebt (26. Sept. 1781). „Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom erſten Act. Pedrillo hat ſeinen Herrn für einen Baumeiſter ausgegeben, damit er Gelegenheit habe mit ſeiner Conſtanze im Garten zuſammenzukommen. Der Baſſa hat ihn in ſeine Dienſte genommen, Osmin als Aufſeher, und der davon nichts weiß, iſt als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden impertinent und will ſie nicht in den Garten laſſen. Das Erſte, was ich angezeigt, iſt ſehr kurz[57], und weil der Text dazu Anlaß gegeben, ſo habe ich es ſo ziemlich gut dreiſtimmig geſchrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches ſehr geſchwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das iſt ja Alles, was zu einem Schluſſe von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je beſſer, — je kürzer, je beſſer, — damit die Leute zum Klatſchen nicht kalt werden.“ Man ſieht, es war ihm diesmal mehr um den lebendigen Ausdruck der Situation als um detaillirte Charakteriſtik zu thun, und hier wo es ſich einfach drum handelt den Einlaß zu erzwingen, den Osmin verwehrt, ſind alle drei Perſonen in ihrem Schelten und Drängen einander weſentlich gleich, auch Belmont wird von der allgemeinen Haſt ergriffen. Daher iſt die „ziemlich gute“ dreiſtimmige Schreibart, welche durch die ſelbſtändige, meiſt imitatoriſche Stimmführung eine fortdauernde, lebhafte Regſamkeit hervorruft, ganz am Platz und durch die dramatiſche Situation indicirt, wenn ſie gleich durch die ſtrengere Form die individuelle Charakteriſtik beſchränkt.

---

[55] Die Aeußerung Mozarts in ſeinem Brief an den Vater (26. Sept. 1781): „das Saufduett, welches in nichts als in meinem türkiſchen Zapfenſtreich beſteht“ läßt ſchließen, daß er hier eine frühere Compoſition verwendet habe, welche wahrſcheinlich für eine beſtimmte Gelegenheit geſchrieben war, von der mir übrigens nichts bekannt geworden iſt. Die türkiſche Muſik im Verein mit Trompeten (ohne Pauken) iſt auch hier wieder aufs Trefflichſte angewandt um die aufgeregte Weinlaune Osmins zu charakteriſiren.

[56] Dies Thema iſt offenbar urſprünglich ſo erfunden, wie Osmin es ſingt; die mit einer klangvollen Stimme verbundene Kehlfertigkeit Fiſchers brachte es dem weniger beweglichen Tenor gegenüber, der den nüchternen Pedrillo ſehr gut charakteriſirt, zur doppelten Geltung. Vortrefflich iſt gleich Anfangs die Wirkung der durch Pickel- und gewöhnliche Flöte verſtärkten Geigen, welche die Melodie ganz leiſe hervorheben, die von einer einfachen aber bewegten Begleitung getragen wird. Es liegt etwas ganz eigenthümlich ſinnlich Verführeriſches in dieſem melodiſchen Rieſeln und Rauſchen, das ſich in ganz ähnlicher Weiſe im Liede des Mohren in der Zauberflöte wiederfindet.

Auf eine ergötzliche Art tritt Osmin zuletzt noch im Schlußgeſang hervor. Während Alle anderen in der damals beliebten

---

57) Das Ritornell von vier Takten, welches in der Partitur gedruckt iſt, hat Mozart nicht geſchrieben; es iſt zur Bequemlichkeit des Sängers hinzugeſetzt, ſowie auch der Accord vor Osmins erſter Arie.

Form des Rundgeſanges ihren Dank ausſprechen, verſucht er es vergebens ſich in demſelben Gleis zu halten, der Rundgeſang bleibt ihm in der Kehle ſtecken, und unwillkührlich macht ſich ſein Ingrimm Luſt: die Parforcejagd vom erſten Act mit der obligaten Janitſcharenmuſik rauſcht noch einmal an unſeren Ohren vorüber[58].

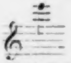
Wenn man in der Partie des Osmin auch einzelne Elemente gewahrt, welche der ausgeprägten Form des italiäniſchen Baßbuffo entnommen ſind, ſo hat Mozart dieſelben doch in ſo eigenthümlicher Weiſe ausgebildet und mit ſeiner eigenen Schöpfung verwebt, daß man in dieſer Aneignung den ſelbſtändigen Künſtler am beſten erkennt. Was aber die Partie des Osmin vor allen auszeichnet, die durchgeführte Charakteriſtik einer ganz beſtimmten Individualität aus dem Grunde ihres eigenthümlichen Weſens heraus, das hebt ſie weit über die gewöhnlichen Buffopartien hinaus, welche meiſtens einzelne komiſche Züge einer übrigens charakterloſen Perſon aufheften. Wir ſahen ſchon daß Mozart allein dieſe in ihrer Art grandioſe Figur geſchaffen hat, die für ſeine eminente Begabung zu dramatiſcher Geſtaltung das glänzendſte Zeugniß ablegt.

---

[58] Um ſich von der Bedeutung Fiſchers die richtige Vorſtellung zu machen muß man mit dieſer durchaus komiſchen Partie des Osmin die beiden ernſten Arien zuſammenſtellen, welche Mozart für ihn componirte. Die eine Non sò d'onde viene, im Jahr 1787 geſchrieben, als Fiſcher in Wien zum Beſuch war, iſt bereits näher erwähnt (II S. 172 f.); ſie iſt breit angelegt und im großartigſten Stil, vollkommen geeignet den ganzen Umfang und Reichthum von Fiſchers Geſangmitteln im günſtigſten Licht zu zeigen. Dies iſt viel weniger der Fall bei der anderen, welche auf einen Text von Metaſtaſio (Temistocle A. III sc. 8) Aspri rimorsi atroci im Jahr 1783 componirt iſt (André Verz. 83), aber ſie iſt merkwürdig durch den ſtarken Ausdruck einer düſtern, heftig bewegten Stimmung, in welche auch kein heller Lichtſtrahl fällt. Auf ein ausdrucksvolles Recitativ folgt ein einziger Satz (Allegro, F-moll) in einer unaufhaltſamen Bewegung, welche durch die faſt ununterbrochnen Triolen der Saiteninſtrumente den Charakter einer zitternden Unruhe bekommt; die Singſtimme tritt durch ſcharfen Rhythmus und häufige diſſonirende Intervalle ſehr bedeutſam hervor, obwohl ſie meiſt declamatoriſch gehalten iſt und eine eigentliche Cantilene gar nicht zum Vorſchein kommt; die Blasinſtrumente heben die ſtarken Accente, namentlich der harmoniſchen Behandlung wirkſam hervor. So rauſcht der ganze Satz wie ein düſteres Nachtſtück raſch vorüber und verklingt zuletzt in einem dumpfen Grollen; er ſteht durch den ungebrochnen Ausdruck einer finſteren Leidenſchaft unter den Mozartſchen Arien ſehr eigenthümlich da und es wäre faſt unbegreiflich, daß ſie zum Concertgebrauch ausgewählt wurde, wenn nicht Fiſcher der Sänger geweſen wäre, der er war — ausgezeichnet in jeder Gattung des Vortrags.

Bei weitem nicht ſo ſcharf und bedeutend charakteriſirt ſind Blondchen und Pedrillo, die auch an der Handlung nur als Nebenperſonen betheiligt ſind: Blondchen, die in dem Duett mit Osmin zu ihrem Vortheil bedacht iſt, hat außerdem noch zwei Arien, von denen die erſte (8) noch etwas an das abſichtliche Zurückſchieben der seconda donna erinnert und in keiner Weiſe hervortritt[59]. Sehr viel eigenthümlicher und friſcher iſt die zweite Arie (12), in welcher eine herzliche Freude auf eine ſo lebhafte und, ohne daß die Sphäre einer gutmüthigen Soubrette überſchritten würde, ſo liebenswürdige Weiſe ausgedrückt iſt, daß man bei munterem natürlichem Vortrag unwillkührlich in die gute Stimmung hineingezogen wird. Unverkennbar kommt hier ein deutſches Element zur

---

[59] Bemerkenswerth iſt eine Coloratur bis zum , die als ein Zeugniß für Mlle. Teyber gelten kann. Uebrigens iſt die Arie nur vom Saitenquartett begleitet und auch in dieſer Hinſicht ſehr einfach behandelt, ganz wie die Secondarpartien. In der erſten Anlage war die Arie bedeutend länger, indem nach S. 111 Takt 9 der zweite Theil, welcher S. 109 Takt 19 in A-dur beginnt, nun in D-dur eintrat und wieder ins erſte Thema überleitete, worauf es nach 29 eingeſchobenen Takten weiter fortging bis zum Schluß.

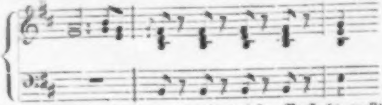
Geltung — wie man denn auch an die Zauberflöte erinnert wird —, und wir finden hier die erſten Linien für die naiven Mädchenrollen der deutſchen Oper gezogen[60].

Die Arie des Pedrillo (13) hat Mozart, vielleicht durch den Anfang Friſch zum Kampfe! verleitet, etwas zu heroiſch und ſoldatenhaft gehalten, und wenn auch hie und da die Bedientennatur in der Begleitung angedeutet iſt, ſo iſt das Ganze doch für dieſe Perſon zu kräftig und glänzend[61]. Dagegen iſt die Romanze, welche er im dritten Aufzug zur Cither ſingt (18), ein Kleinod der feinſten Charakteriſtik.

---

[60] Dieſe Arie iſt nicht allein reicher inſtrumentirt, ſondern auch die Orcheſterpartie fein ausgeführt; namentlich iſt die Begleitung bei den Worten Ohne Aufſchub will ich eilen ungemein lebhaft und zierlich. Auch ſie iſt von Mozart gekürzt; von S. 188 Takt 2 an hat er mehrere Phraſen in eigenthümlicher Art zuſammengezogen.

[61] Als Mozart im Jahr 1789 nach Berlin kam, erzählt Rochlitz (A. M. Z. 1 S. 20 ff.), wurde denſelben Abend („19. Mai, auf lautes Begehren" nach dem Journal der Moden 1789 S. 394) die Entführung gegeben. Er ging ins Theater, ſtellte ſich nahe ans Orcheſter und erregte durch Bemerkungen, welche er vor ſich hin ſagte, ſchon die Aufmerkſamkeit ſeiner Umgebung. Als aber in eben dieſer Arie bei der Stelle: Nur ein feiger Tropf verzagt



die zweite Violine dis ſpielte, und er laut rief: „Verflucht, wollt ihr d greifen!" ſah ſich Alles erſtaunt um, man erkannte ihn im Orcheſter und wie ein Lauffeuer verbreitete ſich die Nachricht im Theater, daß Mozart da ſei. Darauf ſoll Mad. B. [Baranius], welche Blondchen gab, nicht wieder aufs Theater haben herausgehen wollen, was der Muſikdirector in ſeiner Verlegenheit Mozart mitgetheilt habe, der ſogleich hinter den Couliſſen geweſen ſei und der Sängerin geſagt habe: „Madam, was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich geſungen, und damit Sie es ein andermal noch beſſer machen, will ich die Rolle mit Ihnen einſtudiren."

Den Pedrillo geht dieſe zwar nichts an, denn er ſingt die Romanze nicht aus ſeiner perſönlichen Empfindung, ſondern als ein eingelerntes Lied; aber der durchaus fremdartige Charakter dieſer originellen Harmonien und Rhythmen, die Miſchung von kühnem ritterlichen Aufſchwung und klagendem Zuſammenſinken iſt ſo phantaſtiſch, ſo mährchenhaft, daß wir ſelbſt im Mohrenland zu ſein glauben und uns gern überreden laſſen, das ſei echt mauriſche Muſik. Wir haben es aber blos mit Mozarts Muſik zu thun, der aus ſich herausſchuf, was der Situation muſikaliſch entſprach und ſich nicht erſt auf philologiſche Studien nach mauriſchen Volksmelodien einließ. Ebenſo ſind auch die beiden Chöre (5. 21) nicht blos durch die türkiſche Muſik als Janitſcharenchöre — ſo bezeichnet Mozart ſie in der Partitur[62] — charakteriſirt, ſondern durch eigenthümliche Rhythmen und Harmonien, welche ihnen ein fremdartiges und volksthümliches Weſen geben, ohne daß grade darauf Bedacht genommen wäre, ob es auch wirklich echt türkiſch ſei[63].

Wir haben ſchon zu bemerken Gelegenheit gehabt, wie die Enſembleſätze aus einer bedeutenden Situation hervorgehen und daher auch für die Charakteriſtik der muſikaliſchen Darſtellung weſentlich ſind; ganz beſonders gilt dies von dem ſchon beſprochenen Quartett (16), welches den Schluß des zweiten Aufzugs bildet. Belmont und Conſtanze ſehen ſich im Garten des Baſſa zum erſtenmal wieder, auch Pedrillo

---

62) Von dem erſten ſchreibt er dem Vater (26. Sept. 1781): „Der Janitſcharen-Chor iſt als ſolcher Alles was man verlangen kann, kurz und luſtig und ganz für die Wiener geſchrieben.“

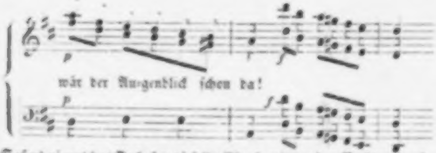
63) Dulibicheff, der hierüber treffende Bemerkungen macht, weiſt auf die Aehnlichkeit mancher Wendungen — namentlich im Wechſel der verwandten Dur- und Molltonarten — mit ruſſiſchen Nationalmelodien hin, die Mozart vielleicht beim Fürſten Gallizin habe kennen lernen (II p. 375 f.).

und Blondchen finden ſich hier; die Zuſammenkunft der Liebenden iſt um ſo bedeutſamer, als ſie zugleich die Vorbereitung für die nahe Flucht derſelben ſein ſoll. Die Grundſtimmung iſt dadurch gegeben, ſie iſt in ungewöhnlicher Weiſe gehoben und allen gemeinſam; allein theils führt die eigenthümliche Situation mancherlei Schwankungen des Gefühls herbei, theils ſind auch die auftretenden Individuen ſehr verſchiedener Natur: dieſe Mannigfaltigkeit zu einem künſtleriſchen Ganzen zu verbinden iſt alſo die Aufgabe des Componiſten. Sehr glücklich kommt die ſceniſche Einrichtung hier dem Bedürfniß einer beſtimmten Gliederung entgegen. Die beiden Liebespaare gehen in traulichem Geſpräch im Garten hin und her, ſie können daher getrennt, nach einander oder auch zuſammen gehört werden, wie es die Situation und die muſikaliſche Gruppirung verlangt. Anfangs geſtaltet ſich die Sache einfach. Die Hauptperſonen, Conſtanze und Belmont, ſprechen ihre Empfindungen in einem kurzen, duettartigen Satz aus, der jenen edlen, herzlichen Charakter trägt, den Mozart für die Liebenden ausgeprägt hat; während ſie ſich abwenden, treten Pedrillo und Blondchen vor, welche in der Verabredung zur Flucht begriffen ſind, dem gemäß iſt in der Muſik der Ton einer leichten, heiteren Unterhaltung angeſchlagen. Aber auch ſie ſind mit ihren Gedanken bei der bevorſtehenden glücklichen Wendung ihres Geſchickes und da Belmont und Conſtanze ſich nähern, ſo vereinigen ſich ganz natürlich Alle in dem Ausdruck dieſes freudigen Gefühls, das Alle gleichmäßig durchdringt[64] und daher das Hauptmotiv, mit welchem das Quartett begann, bedeutſam geſteigert nun zur vollen Geltung bringt[65]. Allein jetzt trübt ſich die Stimmung; Belmont kann eine Regung der Eiferſucht nicht unterdrücken, beklommen und verlegen ſucht er Conſtanze, die ihn gar nicht verſteht, ſeine Zweifel auszudrücken; auch Pedrillo äußert ſich gegen Blondchen in ähnlicher Art, die ihn freilich beſſer verſteht, darüber kommt Belmont mit Conſtanze zurück[66]. Nun ſprechen ſich beide Männer aus, zugleich, jeder in ſeiner Art, Belmont frei und edel, Pedrillo mit ſchwatzhafter Haſt, Conſtanze bricht in Thränen aus, Blondchen giebt Pedrillo als Antwort eine Ohrfeige; die Frauen beklagen ſich, die Männer geſtehen daß ſie zu weit gegangen waren. Nachdem dieſe ſich kreuzenden Empfindungen in raſchem Wechſel lebhaft ausgeſprochen ſind, ſammeln ſich die

---

[64] Kleine Züge charakteriſiren den Meiſter; die Unterredung zwiſchen Pedrillo und Blondchen bewegt ſich in A-dur und ſchließt in dieſer Tonart mit einer leichten Phraſe, die dem Charakter dieſes Mädchens gemäß die Worte ausdrückt

---



Sofort nimmt das Orcheſter dieſelbe Phraſe mit großem Nachdruck auf, — der ebenſowohl in dem friſchen Ergreifen der Tonart D-dur als in dem kräftigen Uniſono liegt — als ſollte uns zugerufen werden: er iſt da! und fährt ebenſo einfach als ausdrucksvoll mit einem Schlage in das Hauptmotiv zurück.

[65] Mozart hat dieſem Quartett auch Trompeten und Pauken beigegeben, die in der gedruckten Partitur fehlen. Sie ſind nur im erſten und letzten Satz beſchäftigt; eigenthümlich iſt beſonders, daß ſie in der reizenden Stelle S. 231 Takt 3 f., welcher Mozart sotto voce beigeſchrieben hat, bei den Worten: Voll Entzücken, Freud' und Wonne, zweimal allein pp mit den Singſtimmen gehen (S. 231 Takt 4—7; S. 233 Takt 6 — S. 234 Takt 1).

[66] Sehr artig iſt es, wie die Oboe das ausplaudert, was die eiferſüchtigen Liebhaber auszuſprechen ſich noch nicht recht getrauen. Wie oft iſt dieſer Einfall dann benutzt worden!

Liebenden aus dieſer Verwirrung, beſinnen ſich auf ihre wahre, echte Empfindung und bereiten ſo die Verſöhnung vor[67]. Der kurze Enſembleſatz, in welchem Mozart dieſe innere Läuterung vollzieht (Andante $^6/_8$), iſt einer jener Mozartiſchen Sätze, von denen ein Freund zu ſagen pflegt, der liebe Gott hätte ſie nicht anders machen können; die reinſte Schönheit und ein wahrhaft ſeliges Genügen durchdringen dieſe einfachen und anſpruchsloſen Töne in der wunderbarſten Weiſe[68]. Aber die Verſöhnung iſt noch nicht ausgeſprochen;

---

[67] Daß Mozart aus der Situation heraus und nicht auf die Worte componirte zeigt ſich hier, wenn irgendwo ſonſt. Die Frauen läßt Stephanie ſagen:

Wenn unſrer Ehre wegen
die Männer Argwohn hegen,
verdächtig auf uns ſehn,
das iſt nicht auszuſtehn!

die Männer dagegen:

Sobald ſich Weiber kränken,
wenn wir ſie untreu denken,
dann ſind ſie wahrhaft treu,
von allem Vorwurf frei.

Von ſolchen Trivialitäten iſt in Mozarts Muſik nichts zu finden; er wußte, was in ſolcher Lage in dem Herzen wahr und fein empfindender Menſchen vorgeht, und dies ſprach er in Tönen aus.

[68] Ebenſo wenig als der eigentliche Zauber ſolcher Conceptionen in Worten wieder zu geben iſt, läßt es ſich vollſtändig nachweiſen durch welche Mittel dieſe Wirkung erreicht wird, doch iſt es immer von Intereſſe dem Meiſter in die Werkſtätte zu ſehen. Daß hier außer dem Rhythmus und der harmoniſchen Behandlung ganz beſonders auch die Tonart (A-dur) wirkt iſt leicht zu ſehen. Theils giebt ſie für die Singſtimme eine Lage, welche die klarſten und klingendſten Töne geltend macht, was durch die tiefe aber ſonore Lage der begleitenden Saiteninſtrumente noch ſehr gehoben wird, theils macht ſie, obgleich die der Haupttonart nächſte, durch das was vorherging den überraſchenden Eindruck einer neuen und fernliegenden. Denn auf den erſten Satz in D-dur folgte einer in G-moll, der ſich aber den nach der anderen Seite liegenden Durtonarten zuwendet,

die Männer bitten zwar um Verzeihung, allein die Frauen laſſen ſie erſt noch ihr Unrecht fühlen, und hier iſt es Blondchen, die von Rechtswegen die Ueberlegenheit ihrer geläufigen Zunge geltend macht, während die Männer immer dringender werden, bis endlich der Friede geſchloſſen iſt. Auch dieſer Satz, in dem die individuelle Charakteriſtik der einzelnen Perſonen meiſterhaft behandelt iſt, wirkt durch den Gegenſatz zum vorhergehenden erſt in der rechten Weiſe; namentlich weiſt das feine Maaßhalten im Ausdruck des Komiſchen, das dem innigen Gefühl der gekränkten Liebe gegenüber wie ein heiterer Sonnenblick über eine ernſte Landſchaft ſtreift, auf jene tiefe gemüthliche Stimmung zurück, ſowie dagegen die heitere Löſung dadurch vorbereitet wird[69]. Nachdem die Verzeihung ausgeſprochen iſt, löſcht die Empfindung der vollen Befriedigung jede Spur vergangener Leiden aus. Nach ſo vielfach wechſelnder Anſpannung war auch muſikaliſch eine völlige Abſpannung Bedürfniß; der letzte Satz iſt daher mit Recht der Stimmung gemäß feurig und glänzend, aber ſehr einfach gehalten; er geht faſt gar nicht aus der Haupttonart heraus, mehrfache canoniſche, ſehr leichte Eintritte der Singſtimmen, rauſchende Inſtrumen-

---

und dann entſchieden nach Es-dur, B-moll, F-dur führt; zwar wird darauf D-moll berührt, aber nur um durch C-moll und B-dur wieder in G-moll zu ſchließen, worauf ein raſcher Uebergang nach E-dur führt. Nach dieſem unruhigen Wechſel entlegener Tonarten iſt der Eintritt von A-dur außerordentlich beruhigend, und daß in dem ganzen Satz dieſe Tonart feſtgehalten wird giebt ihm einen beſonderen, wohlthuenden Reiz.

69) Dieſer Satz iſt immer als ein Muſter dramatiſcher Charakteriſtik durch die meiſterhafte ſelbſtändige Stimmführung betrachtet worden. Von der beſten Wirkung iſt es daß Blondchen fortwährend in Triolen ($\frac{12}{8}$ gegen $\frac{4}{4}$) gegen die ruhig fortgeführten Melodien der Uebrigen anſingt; ein Einfall, der auch Nachahmer gefunden hat. So iſt z. B. im Freiſchütz die Partie des Aennchen im Mittelſatz des Terzetts offenbar der Blondchens nachgebildet.

tation und ein ungemein wirkſames Creſcendo zum Schluß geben ihm eine unausgeſetzt treibende und belebende Kraft.

Dies war der erſte wahrhaft dramatiſche große Enſembleſatz einer deutſchen Oper, in ihm finden wir das concentrirt was Mozart in ſeiner Entführung für die deutſche Oper durch die That errungen hat: völlig freie Verwendung aller Mittel des Geſanges und Orcheſters[70] für den muſikaliſchen Ausdruck der Empfindung, ohne Beſchränkung bindender Normen als der im Weſen der Muſik und der dramatiſchen Charakteriſtik begründeten Geſetze.

4.

Man hat oft darauf hingewieſen daß Mozart die Entführung als Bräutigam geſchrieben habe und manche Aehnlichkeit ſeines eigenen Liebesverhältniſſes mit dem in der Oper dargeſtellten hervorgehoben um, bei der verbreiteten Neigung die aus wirklichen Umſtänden des Lebens hervorgehende Stimmung des Künſtlers mit der künſtleriſch productiven zu identificiren, die Tiefe und Wahrheit im Ausdruck der Liebe in ſeiner Muſik daraus zu erklären. Vergegenwärtigt man ſich den Verlauf der Begebenheiten, die Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, mit denen Mozart unausgeſetzt zu kämpfen hatte, ſo wird man ſich vielmehr wundern, wie er unter ſolchen Umſtänden überhaupt componiren konnte und die Entführung wird ein glänzender Beweis, wie die Kraft zu ſchaffen den Künſtler von dem Druck des wirklichen Lebens frei macht und ihn in die Region des Schönen erhebt, in welcher das wahre Kunſtwerk geboren wird.

---

[70] Auf die meiſterhafte Behandlung des Orcheſters in der Entführung iſt wiederholt hingedeutet worden, es bedarf kaum der Erinnerung, daß Mozart ſich alle Vortheile zu Nutze machte, welche das vortreffliche Wiener Orcheſter ihm darbot; namentlich ſind die Blasinſtrumente reichlich und glänzend angewandt. Im Verhältniß zum Idomeneo iſt die Inſtrumentation nicht ſowohl ſparſamer, — denn die rechten Mittel ſind immer mit voller Hand verwendet — als durchſichtiger; die Neigung die verſchiedenen Inſtrumente ſelbſtändig zu beſchäftigen, Nebenmotive geltend zu machen u. ſ. w. iſt beſchränkt, das Detail iſt der Bühnenwirkung wegen leichter behandelt.

Wir ſahen bereits, wie erwünſcht es Mozart war, als er das Haus des Erzbiſchofs verlaſſen mußte eine Wohnung bei Mad. Weber, ſeiner alten Freundin von Mannheim her, zu finden. Sie lebte, nachdem Aloyſia mit dem Schauſpieler Lange verheirathet war, mit ihren übrigen drei Töchtern in keiner bequemen Lage und war zufrieden, wenn ſie ein Paar Zimmer vermiethen konnte; er fand ſich dort behaglich, weil man ihm bei ſeinen kleinen Haushaltungsſorgen, mit denen er ſelbſt ſich ſchlecht abzufinden wußte, freundlich zur Hand ging. Allein dem Vater war dieſe Geſellſchaft gar nicht recht, er fürchtete eine Geſchichte wie in Mannheim, wo Webers nach ſeiner Ueberzeugung Wolfgang ins Garn gelockt hatten, und bei dem leicht empfänglichen Herzen und der Argloſigkeit deſſelben mochte er auch jetzt nicht für ihn einſtehen. Er fühlte ſich durch das was dieſer ihm zur Beruhigung ſchrieb keineswegs befriedigt und drang in ihn ſich eine andere Wohnung zu nehmen; Wolfgang erklärte ſich dem nicht abgeneigt, wenn er ein gutes Logis finden konnte; da ſich nicht gleich eines fand, wohl aber das Gerücht nach Salzburg kam, Mozart werde eine Tochter der Mad. Weber heirathen, beſtand der Vater mit großem Nachdruck auf ſeinem Verlangen. „Ich ſage noch einmal“, antwortet ihm nun Wolfgang (25. Juli 1781) „daß ich ſchon längſt im Sinn gehabt ein anderes Logis zu nehmen, und das nur wegen dem Geſchwätze der Leute; und mir iſt leyd, daß ich es wegen einer albernen Plauderey, woran kein wahres Wort iſt, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wiſſen, was gewiſſe Leute für Freude haben können ohne allen Grund ſo in den Tag hinein zu reden. Weil ich bei ihnen wohne, ſo heyrathe ich die Tochter! Von Verliebtſeyn war gar die Rede nicht; über das ſind ſie hinausgeſprungen, ſondern ich logire mich ins Haus und heyrathe. Wenn ich mein Lebtage nicht ans Heyrathen gedacht habe, ſo iſt es gewiß jetzt! Denn (ich wünſche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau) wenn ich jetzt wirklich durch meine Heyrath mein Glück machen könnte, ſo könnte ich ohnmöglich aufwarten: weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau henke und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe[1]. Ich fange erſt an zu leben und ſoll mir es ſelbſt verbittern? Ich habe gewiß nichts wider den Eheſtand, aber für mich wäre er dermal ein Uebel. — Nun, da iſt kein anderes Mittel, ich muß, wenn es ſchon nicht wahr iſt, wenigſtens den Schein vermeiden, obwohl der Schein auf nichts Anderem beruht als — daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kommt der kann nicht einmal ſagen, daß ich mit ihr ſoviel Umgang habe wie mit allen anderen Geſchöpfen Gottes; denn die Kinder gehen ſelten aus, nirgends als in die Comödie und da gehe ich niemals mit, weil ich meiſtens nicht zu Hauſe bin zur Comödienſtunde. Ein paarmal waren wir im Prater, da war die Mutter auch mit; und ich, da ich zu Hauſe bin, konnte es nicht abſchlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine ſolche Narrensreden. Darum muß ich aber auch ſagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte[2];

---

[1] Wir erinnern uns, daß ihn damals die Ausſicht eine Oper zu ſchreiben aufs lebhafteſte beſchäftigte.

[2] K. R[isbeck] erzählt (Briefe über Deutſchland I S. 193), wie er in Wien eine Wohnung ſuchte und die Wirthin ihm ſagt: „Sehen Sie,

und da die Mutter ſolche Reden ſelbſt gehört und auch von mir aus weiß, ſo muß ich ſagen, daß ſie ſelbſt nicht mehr will daß wir zuſammen wo hingehen, und mir ſelbſt gerathen hat wo anderſt hinzuziehen, um fernere Verdrüßlichkeiten zu vermeiden; denn ſie ſagt, ſie möchte nicht gern unſchuldigerweiſe an meinem Unglück Schuld ſein. — Das iſt alſo die einzige Urſache, warum ich ſchon längſt (ſeitdem man ſo ſchwätzt) im Sinn gehabt habe wegzuziehen, und inſoweit Wahrheit gilt habe ich keine; was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Urſache. Wenn dieſe Reden nicht gingen, würde ich ſchwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein ſchöneres Zimmer bekommen, aber die commodité und ſo freundſchaftliche und gefällige Leute ſchwerlich. Ich will auch nicht ſagen, daß ich im Hauſe mit der mir ſchon verheyratheten Demoiſelle trotzig ſeie und nichts rede, aber, verliebt auch nicht; ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt — und das iſt nur Abends, wenn ich zu Hauſe ſoupire; denn Morgens ſchreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich ſelten zu Hauſe, und alſo — ſonſt weiter nichts. Wenn ich die alle heyrathen müßte, mit denen ich geſpaßt habe, ſo müßte ich leicht hundert Frauen haben." — „Nun leben Sie wohl, liebſter Vater", ſchließt er dieſen Brief „glau-

---

meine Tochter bringt Ihnen alle Morgen ſelbſt den Kaffee. Wollen Sie Abends Thee, ſo wird Ihnen meine Tochter ſelbſt damit aufwarten. Wollen Sie uns manchmal in die Komödie begleiten, ſo ſteht Ihnen, wenns Ihnen zu ſpät iſt zum Tracteur zu gehen, unſere kalte Küche zum Befehl u. ſ. w. — Du mußt wiſſen, daß es in Deutſchland nicht wie bei uns iſt, wo es ein ehrbares Frauenzimmer für eine Beleidigung hielte, wenn ihm ein Mannsbild, mit dem es keine beſondere Verbindung hat, das Entree in ein Schauſpiel bezahlen wollte. Hier zu Lande iſt es eine Schuldigkeit das Frauenzimmer, welches man irgendwohin begleitet, frei zu halten." — Mozart mochte wohl auch an ſeine frühere, vom Vater hart getadelte Freigebigkeit gegen Webers denken (II S. 166).

ben Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtſchaffenen Leute die beſten Geſinnungen hat! Glauben Sie ihm mehr, und trauen ihm mehr als gewiſſen Leuten, die nichts Beſſeres zu thun haben als ehrliche Leute zu verläumden"[3].

Die Familie Mesmer hatte ihm eine Wohnung in ihrem Hauſe angeboten, allein Mozart konnte ſich nicht entſchließen darauf einzugehen; Mesmer hatte Righini[4], „weiland Operabuffa-Sänger und dermalen Compoſiteur[5] bey ſich im Quartier, war ſein großer Freund und Beſchützer und die gnädige Frau noch mehr“ (13. Juli 1781)[6]. Auch eine andere muſikaliſche Familie wünſchte ihn in ihr Haus zu ziehen und der Vater ſchien eine nähere Verbindung mit derſelben nicht ungern zu ſehen. Er war an Herrn Aurnhammer empfohlen, deſſen „dicke Fräulein Tochter“ Joſephine für eine der erſten Klavierſpielerinnen galt, wurde dort ſehr freundlich aufgenommen und oft eingeladen, ſo daß er ſeinem Vater melden konnte (27. Juni 1781): „Ich bin faſt täglich nach Tiſche bei Hrn. v. Aurnhammer; die Fräulein iſt ein Scheuſal — ſpielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre feine ſingende Geſchmack im Cantabile ab, ſie verzupft alles“[7]. Es wäre ihnen gelegen geweſen Mozart in ihre unmittelbare Nähe zu

---

[3] Um dieſelbe Zeit war es, wo Mozart ſich gegen ſeinen Vater über Hrn. v. Mells läſterliches Maul beklagte, ſ. S. 26.

[4] Vincenzo Righini, geb. in Bologna 1756, erhielt Unterricht vom Padre Martini und bildete ſich zum Sänger, wurde aber mehr ſeiner Methode als ſeiner Stimme wegen anerkannt. Im Jahr 1776 trat er als Tenoriſt in die Buſtelliſche Geſellſchaft in Prag ein und ging 1779 nach Wien, wo er bald ein beliebter Geſanglehrer wurde. Als ſolcher kam er ſpäter an Salieris Stelle in den Dienſt der Prinzeſſin von Würtemberg (S. 48 ff.) und dirigirte auch für denſelben die italiäniſche Oper. Nachdem er 1788 als Kapellmeiſter nach Mainz berufen war, übernahm er 1793 die gleiche Stelle in Berlin, wo er eine Reihe ihrer Zeit beliebter Opern ſchrieb; er ſtarb 1812 in Bologna, wohin er ſich ſeiner Geſundheit wegen begeben hatte. Er wird als ein liebenswürdiger, anſpruchsloſer Mann geſchildert, der „wiſſentlich wohl niemals Jemanden wehe gethan hat" (A. M. Z. XIV S. 691).

[5] Von Righini ſchreibt er auf die Nachfrage des Vaters daß er viel Geld mit Scolariſſen gewinne und in den Faſten ſeine Cantate — wahrſcheinlich Il natale d'Apollo — zweimal mit gutem Erfolg aufgeführt habe. „Er ſchreibt recht hübſch; er iſt nicht ungründlich, aber ein großer Dieb. Er giebt ſeine geſtohlenen Sachen aber ſo mit Ueberfluß wieder öffentlich Preis und in ſo ungeheurer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können" (29. Aug. 1781). Dies ſtrenge Urtheil, das ſich auf Righinis frühere Sachen bezieht, wird man ſchwerlich ungerecht finden können. Zelter urtheilte ſpäter von ihm, er ſei ungefähr in Berlin geweſen was Salieri in Wien; „vielleicht von etwas friſcherem Weſen als Salieri, aber an Breite und Höhe ziemlich gleich" (Briefw. mit Göthe II S. 29). Ein ſehr wohlwollender Richter ſtellt ihn „in Erfindung und Führung eines ſchönen fließenden Geſanges zu Naumann, wenn er dieſem

---

auch in gelehrter Ausarbeitung derſelben nicht gleich kam; beſonders ſind ſeine ſanften Melodien ſo vollkommen was ſie ſein ſollen, daß ſie wohl der reine Erguß eines ſanften Charakters ſein müſſen“ (A. M. Z. XVI S. 875).

[6] Später ſchrieb er ſeiner Schweſter (15. Dec. 1781), er ſei in langer Zeit ein einzigesmal bei Fr. v. Mesmer geweſen: „das Haus iſt nicht mehr wie ſonſt.“

[7] Sie pflegte alle Jahr in einem Concert „den Beweis ihrer Exiſtenz und ihres Fleißes zu geben“, wie es in einem Bericht vom Jahr 1799 heißt (A. M. Z. I S. 523); „dieſer letztere iſt aber auch Alles, was man mit Grund der Wahrheit an ihr rühmen kann. Ihr ganzes Beſtreben geht auf Ueberwindung faſt unüberwindlicher Schwierigkeiten, dabei vernachläſſigt ſie das was man im edleren Sinn Vortrag nennt und wird es bei dieſen Umſtänden niemals zum ſchönen und ausdrucksvollen Spiel bringen.“ Das Zugeſtändniß daß ſie in dieſer Art recht brav geſpielt und ihre Schwierigkeiten ritterlich bekämpft habe, wird ihr auch ſpäter wohl noch gemacht, aber neben dem Mangel an geiſtigem Verſtändniß wird auch der an Präciſion und Sicherheit gerügt (A. M. Z. VI S. 471. VII S. 469. Reichardt muſ. Ztg. I S. 125). Noch im Jahr 1813 trat ſie, „die einſtens in Wien als Klavierſpielerin excellirte“ (A. M. Z. XV S. 372), öffentlich mit ihrem „fertigen und ſchulgerechten, aber kalten und veralteten Spiel“ auf (A. M. Z. XV S. 300).

ziehen, allein dieſer war mit der Wohnung, welche man ihm aufſchwatzen wollte, ebenſowenig zufrieden[8], als er Neigung fühlte auf einen allzu intimen Verkehr mit dieſer Familie und die Intentionen, welche er dort wahrzunehmen glaubte, einzugehen. „Weil ich in Ihrem letzten Schreiben eine Graf Dauniſche Eloge von dieſem Hauſe geleſen“, ſchreibt er ſeinem Vater (22. Aug. 1781) „ſo muß ich Ihnen doch auch etwas davon ſchreiben. Ich hätte dies Alles was Sie leſen werden mit Stillſchweigen übergangen und als etwas das nicht kalt und nicht warm macht, weil es nur eine Privatſeccatur für mich iſt, betrachtet; — da ich aber aus Ihrem Schreiben ein Vertrauen auf dieſes Haus entdecke, ſo ſehe ich mich gezwungen Ihnen ſowohl das Gute als das Ueble davon aufrichtig zu ſagen.“

Die nun folgende Schilderung der Familie iſt allerdings etwas „ſchlimm“, aber ſo charakteriſtiſch für den Beobachter

---

8) „Wegen der Adreſſe meiner neuen Wohnung kann ich Ihnen ja noch nichts ſchreiben, weil ich noch keine habe; doch bin ich mit zweyerley im Preiszank, wovon eins ganz gewiß genommen wird, weil ich künftiges Monat nicht mehr hier wohnen könnte, folglich ausziehen muß. Es ſcheint Hr. v. Aurnhammer hätte Ihnen geſchrieben, und geſchrieben daß ich ſchon wirklich eine Wohnung habe! Ich habe auch wirklich ſchon eine gehabt, aber was für eine? — für Ratzen und Mäuſe, aber nicht für Menſchen. Die Stiege mußte man Mittags um 12 Uhr mit einer Laterne ſuchen; das Zimmer konnte man eine kleine Kammer nennen. Durch die Kuche kam man in mein Zimmer und da war an meiner Kammerthür ein Fenſterchen; man verſicherte mich zwar, man würde ein Fürhängerlein vormachen, doch bat man mich zugleich daß, ſobald ich angezogen wäre, ich es wieder aufmachen ſollte, denn ſonſt ſähen ſie nichts ſowohl in der Kuche als in den anſtoßenden anderen Zimmern. Die Frau ſelbſt nannte das Haus ein Ratzenneſt, — mit einem Wort, es war fürchterlich anzuſehen. Das wäre mir eine üble Wohnung geweſen, wo doch unterſchiedliche Leute von Anſehen zu mir kommen! Der gute Mann hat halt auf nichts als auf ſich ſelbſt und ſeine Tochter gedacht, welche die größte seccatrice iſt, die ich kenne“ (22. Aug. 1781).

derſelben, daß ſie hier nicht fehlen darf. „Er iſt der beſte Mann von der Welt“, fährt er fort „nur gar zu gut, denn ſeine Frau, die dümmſte und närriſchſte Schwätzerin von der Welt, hat die Hoſen, ſo daß, wenn ſie ſpricht, er ſich kein Wort zu ſagen traut; er hat mich, da wir öfters zuſammen ſpatzieren gegangen, gebeten, ich möchte in ſeiner Frauen Gegenwart nichts ſagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben[9]. — Nun, zu ſo einem Mann kann ich ohnmöglich Vertrauen haben; er iſt ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bei ihm zu Mittage ſpeiſen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemalen bezahlen zu laſſen, — ſie wären freilich auch mit einer Mittagſuppe nicht bezahlt. Doch glauben ſolche Leute Wunder was ſie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, ſondern wegen dem ihrigen. Ich ſehe dabei gar keinen Nutzen für mich und habe noch keine einzige Perſon dort angetroffen, die ſo viel werth wäre, daß ich ſie auf dieſes Papier herſetzte. Uebrigens ſind es gute Leute, und ſonſt weiter nichts; Leute die Vernunft genug haben einzuſehen, wie nützlich meine Bekanntſchaft für die Tochter iſt, welche, wie alle Leute die ſie bisher gehört haben, ſagen, ſeit der Zeit da ich zu ihr gehe ſich ganz verändert hat. — Von der Mutter will ich gar keine Beſchreibung machen. Genug, daß man über Tiſch genug zu thun hat um das Lachen zu halten — baſta! Sie kennen die Frau Adlgaſſerin,

---

9) „Nun noch eine traurige Nachricht“, ſchreibt Mozart dem Vater (23. März 1782) „daß die Frau v. Aurnhammer endlich ihren armen Mann zu Tode gekeƷert hat; geſtern Abend um halb ſieben Uhr iſt er verſchieden. Er war die Zeit her immer kränklich, ſo frühe hätte man ſeinen Tod doch nicht vermuthet; auf einen Augenblick iſt es zu Ende gegangen, Gott ſey ſeiner Seele gnädig! — er war ein guter, dienſtfertiger Mann.“

und dieſes Meuble iſt noch ärger, denn ſie iſt dabey mediſante, alſo dumm und boshaft. Von der Tochter alſo. Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, ſo muß er zu ihrem Geſicht Zuflucht nehmen. Sie iſt dick wie eine Bauerndirne, und geht ſo bloß — daß man ordentlich leſen kann: ich bitte euch, ſchauet hierher! Das iſt wahr, zu ſehen iſt genug daß man blind werden möchte, aber man iſt auf den ganzen Tag geſtraft genug, wenn ſich unglücklicherweiſe die Augen drauf wenden — pfui Teufel! — Nun ich habe Ihnen geſchrieben, wie ſie Clavier ſpielt; ich habe Ihnen geſchrieben, warum ſie mich gebeten ihr beyzuſtehen[10]. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht ſekkiren! Sie iſt nicht zufrieden, wenn ich zwey Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich ſoll den ganzen Tag da zubringen und da will ſie die artige machen! oder wohl noch mehr: ſie iſt serieusement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß; als ich es merkte — denn ſie nahm ſich Freyheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas ſpäter kam als gewöhnlich oder mich nicht lange aufhalten konnte, und dergleichen Sachen mehr —, ich ſahe mich alſo gezwungen, um ſie nicht zum Narren zu haben, ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu ſagen. Das half aber nichts, ſie wurde noch immer verliebter; endlich begegnete ich ihr allzeit ſehr höflich, ausgenommen ſie kam mit ihren Poſſen, dann wurde ich grob — da nahm ſie mich aber bey der Hand und ſagte: Lieber Mozart, ſeyen Sie doch nicht ſo böſe, und Sie mögen ſagen was Sie wollen, ich habe Sie halt doch gern. — In der ganzen Stadt ſagt man daß wir uns heyrathen, und man verwundert ſich nur über mich, daß ich ſo ein Geſicht nehmen mag. Sie ſagte zu mir, daß wenn ſo was zu ihr geſagt würde, ſie allzeit dazu gelacht habe; ich weiß aber von einer gewiſſen Perſon daß ſie es bejahet habe, mit dem Zuſatz daß wir alsdann zuſammen reiſen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich ſagte ihr alſo letzthin die Meynung wacker, und ſie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und noch komme ich nicht mehr alle Tage, ſondern nur alle anderte Tage zu ihr, und ſo wird es nach und nach abnehmen. — Sie iſt nichts als eine verliebte Närrin; denn bevor ſie mich gekannt, hat ſie im Theater als ſie mich gehört geſagt: Morgen kommt er zu mir und da werde ich ihm ſeine Variationen mit dem nämlichen Guſto vorſpielen. Aus dieſer Urſache bin ich nicht hingegangen, weil das eine ſtolze Rede war, und weil ſie gelogen hat, denn ich wußte kein Wort davon daß ich den anderen Tag hingehen ſollte"[11].

---

[10] Sie wollte noch einige Jahre im Klavierſpiel ſtudiren, dann nach Paris gehen und „Metier machen.“ In Cramers Magazin der Muſik heißt es (1787 II S. 1274): „Die Mad. Aurnhammer iſt eine ausgemachte Meiſterin im Klavier, worin ſie auch Stunden giebt; ich habe ſie ſchon lange nicht gehört. Sie iſt es, die viele Sonaten und variirte Arietten von Mozart bei Hrn. Artaria zum Stich beſorgt und durchgeſehen hat.“ In Variationen verſuchte ſie ſich auch ſelbſt, pflegte dergleichen in ihren Concerten zu ſpielen und drucken zu laſſen. In der muſikaliſchen Correſpondenz (1791 S. 362) wird ihr männliche Einſicht und Geſchmack nachgerühmt, ihr aber gerathen noch mehr Rückſicht auf einen ſanften und angenehmen Charakter zu nehmen; ein andermal heißt es (daſ. 1792 S. 193), es fänden ſich in ihren Variationen zwar keine tiefgedachte harmoniſche Verwickelungen oder contrapunktiſche Sätze, aber Stellen, die mehr als Empirie verriethen und eine Eleganz im Stil, die ſelbſt durch Klaviercompoſitionen anderer berühmter Meiſter ſchwerlich verdunkelt werden würde. Sie hatte 1799 es ſchon bis auf Opus 63 gebracht, worüber ſich ein Recenſent (A. M. Z. II S. 90) nicht wenig wundert.

---

11) Dieſe Abneigung, welche ſich auch in der Nachſchrift zu dem ſcherzhaften Brief an die Bar. Waldſtädten ausſpricht (II S. 313), verhinderte doch nicht, daß er Frl. Aurnhammer mit ſeiner gewohnten Gut-

Im September hatte er denn wirklich eine neue Wohnung bezogen[12], in der es ihm freilich gar nicht behagte; es kam ihm vor, „als wenn einer von ſeinem eigenen bequemen Reiſewagen ſich in einen Poſtwagen ſetzte." Er hatte ſeinem Vater dies Opfer gebracht und durfte nun auch gegen dieſen die Bitte ausſprechen ihm Vertrauen zu ſchenken, nicht dem Geſchwätz anderer Leute zu glauben und ſie mit in ihre Sachen zu ziehen, an deren Reden er ſich freilich nicht kehren, ſich nicht um ein Haar ändern und der nämliche ehrliche Kerl bleiben werde (5. Sept. 1781). Allein die Unbehaglichkeit ſeiner häuslichen Exiſtenz bei unausgeſetzter, durch äußeren Erfolg zunächſt wenig befriedigender Thätigkeit, drängte ihm den Wunſch nach einer eigenen Häuslichkeit immer entſchiedener auf; das Gerede der Leute, die Einſprache des Vaters, die dadurch bewirkte Trennung wirkten ſelbſt mit dahin, daß eine Neigung zu Conſtanze Weber ſich in ihm immer beſtimmter ausbildete; er gewann die feſte Ueberzeugung, daß ſie ihn glücklich machen würde und da ſie ſeine Neigung erwiederte, verlobte er ſich mit ihr. Daß es ſchwer ſein würde die Billigung des Vaters für dieſen Schritt zu gewinnen konnte ihm nicht zweifelhaft ſein; mit großer Offenheit legt er ihm Alles vor was ihn zu dieſem Schritt bewegen mußte. Nachdem er ihm die Ausſichten, welche er damals auf eine geſicherte Stellung zu haben glaubte und die Schritte, welche

---

müthigkeit unterſtützte. In einer Akademie bei Aurnhammer (24. Nov. 1781) ſpielte er mit ihr das Concert a due (II S. 360) und eine Sonate zu zweyen, die expreß dazu componirt war und „allen Succeß hatte" (höchſtwahrſcheinlich die Sonate in D-dur, Oeuvres VII, 3), ſpäter ſpielte er auch in einem ſeiner Concerte mit ihr vierhändig (25. Mai 1782) und ſchob eine Reiſe nach Salzburg auf, weil er ihr verſprochen hatte in ihrer Akademie im Theater zu ſpielen (26. Oct. 1782).

[12] Die Wohnung war am Graben 1175, im zweiten Stock.

er in dieſer Abſicht gethan, auseinandergeſetzt hat, fährt er fort (15. Dec. 1781): „Mein Beſtreben iſt unterdeſſen etwas weniges Gewiſſes zu haben — dann läßt es ſich mit der Hülfe des Unſicheren ganz gut hier leben — und dann — zu heyrathen. Die Natur ſpricht in mir ſo laut wie in jedem Anderen und vielleicht lauter als in manchem großen ſtarken Lümmel[13]. — Ich weiß wohl, daß dieſe Urſache (ſo ſtark ſie immer iſt) doch nicht erheblich genug iſt. Mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt iſt; — ich, der von Jugend auf niemalen gewohnt war auf meine Sachen, was Wäſche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, kann mir nichts nöthiger denken als eine Frau. Ich verſichere Sie, was ich nicht Unnützes oft ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nämlichen Einkommen, das ich allein habe) beſſer auskommen werde als ſo. Und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? Man bekommt dafür wieder andere, das iſt wahr; allein man weiß ſie, kann ſich darauf richten, und mit einem Wort, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Menſch lebt in meinen Augen nur halb — ich hab halt ſolche Augen, ich kann nicht dafür; ich hab es genug überlegt und bedacht, ich muß doch immer ſo denken. — Nun aber, wer iſt der Gegenſtand meiner Liebe? — Erſchrecken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberiſche? — Ja, eine Weberiſche; aber nicht Joſepha, nicht Sophia, ſondern Conſtanze, die mittelſte. Ich habe in keiner Familie eine ſolche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieſer. Die älteſte[14] iſt eine faule, grobe Perſon, die es dick hinter den Ohren hat; die Lange iſt eine falſche, ſchlecht denkende Perſon und eine Coquette[15]; die jüngſte[16] iſt noch zu jung um etwas ſeyn zu können, iſt nichts als ein gutes, aber leichtſinniges Geſchöpf — Gott möge ſie vor Verführung bewahren! Die mittelſte aber, nämlich meine gute, liebe Conſtanze iſt die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigſte, geſchickteſte und mit einem Worte die beſte darunter. Die nimmt ſich um Alles im Hauſe an — und kann doch nichts recht thun. O mein beſter Vater, ich könnte ganze Bögen voll ſchreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beſchreiben ſollte, die mit uns beyden in dieſem Hauſe vorgegangen ſind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächſten Briefe thun. Bevor ich Ihnen aber von meinem Gewäſche frey mache, muß ich Sie doch noch näher mit dem Charakter meiner liebſten Conſtanze bekannt

---

[13] „Ich kann ohnmöglich ſo leben wie die meiſten dermaligen jungen Leute. Erſtens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächſten und zu ehrliche Geſinnungen als daß ich ein unſchuldiges Mädchen anführen könnte und drittens zu viel Liebe zu meiner Geſundheit als daß ich mich mit H—n herumbalgen könnte; daher kann ich auch ſchwören daß ich noch mit keiner Frauensperſon auf dieſe Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geſchehen wäre, ſo würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen iſt doch immer dem Menſchen natürlich genug, und *einmal* zu fehlen wäre auch eine bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu verſprechen getraute, daß ich es bey einmal fehlen hätte bewenden laſſen mögen, wenn ich in dieſem Punkt ein einzigesmal fehlte. Darauf aber kann ich leben und ſterben.“ Sollte die unbefangene Offenheit, mit welcher der Sohn dem Vater gegenüber natürliche Dinge zur Sprache bringt, irgendwo Anſtoß geben, ſo wird dies mehr als aufgewogen erſcheinen durch das Zeugniß der ſittlichen Integrität Mozarts — er war damals beinahe 26 Jahr alt —, deren die Mehrzahl ſich ſchwerlich zu rühmen hat, und die der gewöhnlichen Vorſtellung von ſeinem leichtfertigen Leben ein ſtarkes Dementi giebt.

---

[14] Joſepha ward ſpäter verheirathet mit dem Violinſpieler Matth. Hofer, und als Sängerin auf dem Schikanederſchen Theater angeſtellt; für ſie ſchrieb Mozart die Königin der Nacht. Nach Hofers Tode heirathete ſie den Baſſiſten Seb. Meyer.

[15] Aloyſia war, wie wir ſahen (S. 23), im Jahr 1780 an den Schauſpieler Joſ. Lange verheirathet; ihr Verhältniß ward ein ſehr unglückliches. Er ſelbſt ſagt (Selbſtbiogr. S. 118): „Daß dieſe Ehe nicht ſo glücklich in der Folge war als ſie begann lege ich keineswegs meiner Frau ganz zur Laſt, ſondern den böſen Menſchen, die unſere Gemüther gegeneinander zu erbittern wußten, welches ihnen bei unſerer Reizbarkeit, zu welcher mich mein Temperament, ſie ihre Krankheit ſtimmte, eine leichte Sache war.“ Daß er ein übermäßig eitler Menſch war, der ſeine Frau mit Eiferſucht quälte, zu welcher er ihr mindeſtens ebenſo viel Grund gab als ſie ihm, erwähnt er begreiflicherweiſe nicht. In Folge von mancherlei Anfeindungen wurde ſie, nachdem ſie ſchon im Jahr 1784 eine längere Urlaubsreiſe gemacht hatte, im Jahr 1788 entlaſſen, worauf ſie eine zweite Kunſtreiſe 1789 antrat. Nach ihrer Rückkehr wurde ſie 1791 wieder angeſtellt, allein häusliche Mißverhältniſſe und Unzufriedenheit mit ihrer künſtleriſchen Stellung veranlaßten ſie 1795 Wien von Neuem zu verlaſſen und ſich von ihrem Mann zu trennen. Am 8. Dec. 1795 trat ſie in Hamburg

---

als Conſtanze zuerſt auf und fand dort während der drei Jahre ihres Aufenthalts denſelben außerordentlichen Beifall (Meyer, Schröder II S. 131. 137), der ihr in Amſterdam von 1798 bis 1804 zu Theil wurde. Nicht allein den Vorzügen ihres Geſanges und Spieles ließ man dort Gerechtigkeit widerfahren, ſondern auch ihrem fröhlichen, anſpruchsloſen Charakter, ihrer Freiheit von allen gewöhnlichen Virtuoſenlaunen in der Geſellſchaft, ihrer Bereitwilligkeit Jedermann, bei dem ſie nur einige Kenntniß und Liebe zur Muſik ſahe, durch ihr Talent zu erfreuen. Sie zeigte ſich als eine lebhafte Verehrerin Mozarts, theils ſeiner Muſik, theils ihrer beiderſeitigen alten und innigen Freundſchaft wegen (A. M. Z. III S. 659). Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Bremen (A. M. Z. III S. 674) und in Paris (A. M. Z. IV S. 324) ging ſie nach Frankfurt a. M. (A. M. Z. VI S. 400), wo ſie das Theater im Jahr 1808 verließ (A. M. Z. XII S. 224), aber auch ſpäter noch im Concert mit Anerkennung auftrat (A. M. Z. XVI S. 487) und im Jahr 1830 ſtarb.

16) Sophie wurde mit Haibl verheirathet, der anfangs Tenoriſt an Schikaneders Theater war, ſich dort als Componiſt des Tyroler Waſtel 1796 einen Namen machte und 1805 als Chorregent nach Diacowan in Slavonien kam, wo er 1826 ſtarb. Sie lebte ſpäter bei ihrer Schweſter, welche mit ihr an demſelben Tage Witwe geworden war, allgemein geachtet und beliebt in Salzburg, wo ſie noch die Einweihung der Mozartsſtatue erlebte (A. M. Z. XLVI S. 679) und im Jahr 1843 ſtarb, 83 Jahr alt (A. M. Z. XLIX S. 14).

machen. Sie iſt nicht häßlich, aber auch nichts weniger als ſchön. Ihre ganze Schönheit beſteht in zwey kleinen ſchwarzen Augen und in einem ſchönen Wachsthum[17]. Sie hat keinen Witz, aber geſunden Menſchenverſtand genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie iſt nicht zum Aufwand geneigt, das iſt grundfalſch; im Gegentheil iſt ſie gewohnt ſchlecht gekleidet zu ſeyn, denn das Wenige was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat ſie den zwey anderen gethan, ihr aber niemalen. Das iſt wahr daß ſie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; und das Meiſte was ein Frauenzimmer braucht, kann ſie ſich ſelbſt machen, und ſie friſirt ſich auch alle Tage ſelbſt; verſteht die Hauswirthſchaft, hat das beſte Herz von der Welt — ich liebe ſie und ſie liebt mich von Herzen — ſagen Sie mir, ob ich mir eine beſſere Frau wünſchen könnte? Das muß ich Ihnen noch ſagen, daß damals als ich quittirte die Liebe noch nicht war, ſondern erſt durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hauſe wohnte) geboren wurde. Ich wünſche alſo nichts mehr als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), ſo werde ich nicht nachlaſſen Sie zu bitten, daß ich dieſe Arme erretten und mich zugleich mit ihr, und ich darf ſagen uns Alle glücklich machen darf — Sie ſind es ja doch auch, wenn ich es bin?“

Dem Vater war dieſe Beſtätigung der Nachrichten, welche er ſchon von Anderen aus Wien erhalten hatte, durch Wolfgang ſelbſt ein ſchwerer Kummer. Die Perſpective „in einer

---

[17] Ein Portrait Conſtanzes, welches ihr Schwager Lange, der auch malte, gemacht hatte, iſt bei Niſſen in einer Lithographie bekannt gemacht, ſowie ein Bild Mozarts, ebenfalls nach einem in der Ausführung nicht ganz vollendeten Gemälde Langes lithographirt, welches jetzt Carl Mozart in Mailand beſitzt.

Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohſack zu ſterben", welche er ſeinem Sohne ſchon einmal vorgehalten hatte (II S. 528), eröffnete ſich ihm von Neuem; eine Heirath ohne ein geſichertes anſtändiges Auskommen war in ſeiner Vorſtellung, wie er den Sohn kannte, der erſte Schritt in ein ſicheres Elend. Und nun die Weberſche Familie! Die Schilderung, welche Wolfgang von derſelben machte, war nicht geeignet Vertrauen zu derſelben zu erwecken; hatte er ſich in Aloyſia ſo gänzlich geirrt, wer ſtand dafür ein daß ihn ſein Gefühl für Conſtanze richtiger leitete? Der Vater wußte aber ſchon mehr als er von Wolfgang erfuhr; er wußte, daß derſelbe ein ſchriftliches Eheverſprechen gegeben hatte, und nach Allem was ihm mitgetheilt worden war, mußte er glauben, daß Mutter und Tochter mit bewußter Schlauheit die Unerfahrenheit und Ehrenhaftigkeit des jungen Mannes benutzt und ihn in ihrem Netz gefangen hätten. Hierauf ſuchte er mit allem Nachdruck den Sohn hinzuführen, er verlangte Auskunft über dieſe Angelegenheit um ihm klar zu machen, daß er getäuſcht ſei und ſich nicht als durch ſein Wort gebunden anſehen dürfe. Aber auch in dieſer Angelegenheit fand er Wolfgang ſelbſtändiger und feſter als er ihn früher kannte; er hatte ſeine Entſcheidung für ſich getroffen und ließ ſich nicht erſchüttern. Die Aufklärung über das Eheverſprechen blieb er nicht lange ſchuldig, ſondern berichtete ausführlich den Hergang der Sache (22. Dec. 1781). Nach dem Tode des Vaters war den Weberſchen Kindern Joh. Thorwarth, Hofdirections-Reviſor und Inſpector bei der Theatergarderobe, als Vormund geſetzt worden, ein Mann der beim Theater von Einfluß war und bei Graf Roſenberg und Baron Kienmayer viel galt. Dieſer war durch Zuträger gegen Mozart eingenommen worden, welche ihm vorgeſtellt hatten, daß derſelbe kein ſicheres Einkommen habe und am Ende gar Conſtanze, mit der er vielen Umgang habe, ſitzen laſſen werde, und machte der Mutter ſo lange Vorſtellungen, daß ſie der Sache ruhig zuſähe, bis dieſe es Mozart ſagte und ihn bat ſelbſt mit dem Vormund darüber zu reden. Das geſchah auch; aber dieſer fühlte ſich durch dieſe Unterredung ſo wenig befriedigt, daß er von der Mutter verlangte, ſie ſolle Mozart allen Umgang mit der Tochter verbieten bis er ſich ſchriftlich erklärt habe. Deſſen hatte ſich aber die Mutter geweigert, weil der ganze Umgang darin beſtehe daß Mozart täglich zu ihnen komme; ihr Haus aber könne ſie ihm unmöglich verbieten, da er ein guter Freund ſei, dem ſie viele Obligationen habe und dem ſie ihr volles Vertrauen ſchenke; wenn der Vormund glaube daß eingeſchritten werden müſſe, ſo möge er das ſelbſt ausführen. Hierauf hatte Thorwarth ihm allen Umgang im Hauſe unterſagt, bis er ſich ſchriftlich erklärt haben würde. Er mußte alſo ſeinen Entſchluß faſſen; das Mädchen verlaſſen, der Mutter Grund zum Argwohn geben wollte er nicht, er verfaßte alſo eine Schrift, kraft welcher er ſich verpflichtete in Zeit von drei Jahren die Mlle. Conſtanze Weber zu ehelichen, oder „wofern ſich die Unmöglichkeit ereignen würde daß er ſeine Gedanken änderte", ſo ſollte ſie jährlich 300 fl. von ihm zu beziehen haben. Er konnte ſeinem Vater verſichern daß ihm das ganz ungefährlich erſchienen ſei, weil er gewiß gewußt habe, daß er ſie nie verlaſſen, wenn dieſer unglückliche Fall aber denkbar ſei, daß er froh ſein würde ſich mit 300 fl. frei kaufen zu können, auch ſei ſeine Conſtanze viel zu ſtolz um ſich verkaufen zu laſſen. „Was that das himmliſche Mädchen?" fährt er fort. „Als der Vormund fort war, begehrte ſie die Schrift von der Mutter, zerriß ſie und ſagte: Lieber Mozart! ich brauche keine ſchriftliche Verſicherung von Ihnen, ich glaube Ihrem Worte." Es war verabredet worden über dieſe Verhandlung Stillſchweigen zu behaupten;

dies Verſprechen war aber nicht gehalten und die Sache war in Wien bekannt geworden. Allerdings ſei dies Unrecht und das ganze Benehmen tadelnswerth, — das geſteht er dem Vater zu, allein den Vormund und die Mutter als Verführer der Jugend zu brandmarken das verdienten ſie doch nicht; es ſei ein falſches Vorgeben, daß man ihm das Haus geöffnet, ihm alle möglichen Freiheiten gelaſſen und ihn dann feſtgehalten habe, — vielmehr ſei das Gegentheil wahr, und in ein ſolches Haus würde er auch nicht gegangen ſein.

Aufs höchſte empört wurde er, als er von ſeinem Vater erfuhr daß die ſchändlichſten Lügen über ſein Verhältniß zu Conſtanze auf einem Umweg über München nach Salzburg gekommen ſeien und von „dem Erzbuben“ Winter[18] herrührten, der von jeher Voglers wegen ſein Feind geweſen ſei[19]. Er fand es um ſo ſchändlicher, weil derſelbe Winter — der obwohl bereits verheirathet „weder den Namen eines Mannes noch eines Menſchen verdiente“, und deſſen „infame Lügen“ Mozart nicht durch „infame Wahrheiten“ vergelten wollte — ihm zugeredet hatte ſich eine Maitreſſe zu halten[20].

---

[18] Winter war kurz vorher mit dem Fagottiſten Reiner aus München zum Beſuch in Wien geweſen, wo ſich Mozart ihrer als alter Bekannter anzunehmen geſucht hatte.

[19] Vgl. II S. 115. Winter war auch ſpäter bekanntlich Mozart abgeneigt (Biedenfeld kom. Oper S. 86); er warf ihm gern vor daß er Händel beſtohlen habe (A. M. Z. XXVIII S. 468), daß er das Hinauftreiben der Sopranſtimmen verſchuldet habe (Biedenfeld kom. Oper S. 212), und ſein Zorn auf die Klavierſpielenden Operncomponiſten (A. M. Z. XXVIII S. 467) galt beſonders auch Mozart. Daß Winter nicht eine ſo einfache, derbe Natur war als er erſchien iſt anerkannt (vgl. Biedenfeld a. a. O. S. 212), daß ihm auch gehäſſige Intrigue wohl zuzutrauen war iſt mir von ſolchen verſichert worden, die ihn beobachten und kennen konnten.

[20] „Wegen dem Winter muß ich Ihnen nur das noch ſagen. Er

Aber gegen Verleumdungen der Art war er wehrlos. „Meine Maxime iſt", ſagt er (9. Jan. 1782) „was mich nicht trifft, das achte ich auch nicht der Mühe werth daß ich davon rede; ich ſchäme mich ordentlich mich zu vertheidigen, wenn ich mich falſch angeklagt ſehe, ich denke mir immer, die Wahrheit kommt doch an den Tag." So hat er es freilich ſtets gehalten und der Lüge und Entſtellung freie Bahn gelaſſen.

Der Vater war begreiflicherweiſe durch dieſe Aufklärung wenig befriedigt; er machte den Sohn aufmerkſam auf Fehler der Mutter, bei denen eine gute Erziehung nicht denkbar ſei[21], und daß ſie ganz ſicher nach der Verheirathung ihm zur Laſt fallen werde und es offenbar nur darauf angelegt habe. Freilich hatte auch Mozart ſich ſchon überzeugen müſſen daß die Mutter auch für ſich Vortheil aus der Verheirathung ihrer Tochter zu ziehen ſuchte, allein er war entſchloſſen, nachdem er dies erkannt, ſich ganz von ihr zurückzuziehen, ſobald er Conſtanze heimgeführt habe[22]. Daß aber der Vater auch dieſe ungünſtig

---

hat unter andern einmal zu mir geſagt: Sie ſind nicht geſcheid, wenn Sie heyrathen; Sie verdienen Geld genug, Sie können es ſchon — halten Sie ſich eine Maitreſſe. Was hält Ihnen denn ab? das biſſel D.... Religion? — Nun glauben Sie was Sie wollen" (22. Dec. 1781). — Man begreift Mozarts gränzenloſe Wuth, wenn man lieſt daß Winter ſeine Conſtanze ein Luder genannt hatte!

21) Mozart ſchreibt dem Vater (10. April 1782): „Der Appendix ihre Mutter betreffend iſt nur inſoweit gegründet daß ſie gern trinkt und zwar mehr — als eine Frau trinken ſollte. Doch — beſoffen habe ich ſie noch nicht geſehen, das müßte ich lügen. Die Kinder trinken nichts als Waſſer und obſchon die Mutter ſie faſt zum Wein zwingen will, kann ſie es doch nicht dazu bringen; da giebt es öfters den größten Streit deswegen. — Könnte man ſich wohl ſo einen Streit von ſo einer Mutter vorſtellen?"

22) „Wir beyde haben die Abſichten der Mutter längſt gemerkt",

zu beurtheilen fortfuhr ſchmerzte ihn tief. „Nur noch dieſes“ ſchreibt er ihm (30. Jan. 1782) — „denn ohne dieſes könnte ich nicht ruhig ſchlafen — muthen Sie nur meiner lieben Conſtanze keine ſo ſchlechte Denkungsart zu, glauben Sie gewiß, daß ich ſie mit ſolchen Geſinnungen ohnmöglich lieben könnte. — Liebſter, beſter Vater, ich wünſche nichts als daß wir bald zuſammen kommen, denn Sie ſie ſehen und lieben — denn Sie lieben die guten Herzen — das weiß ich!“ Gegen alle Einwendungen des Vaters blieb er dabei (9. Jan. 1782): „Ohne meine liebſte Conſtanze kann ich nicht glücklich ſein, und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte ſein; machen Sie mich alſo ganz glücklich, mein liebſter, beſter Vater!“

Seiner Schweſter vertraute er, ſo wie er ihr in allen Nöthen beizuſtehen ſuchte, was er und Conſtanze von den Launen der Mutter auszuſtehen hätten. Bis 9 Uhr Abends pflege er zu arbeiten, ſchreibt er ihr (13. Febr. 1782); „dann gehe ich zu meiner lieben Conſtanz, wo uns aber das Vergnügen uns zu ſehen durch die bitteren Reden ihrer Mutter mehrentheils verbittert wird, welches ich meinem Vater im nächſten Brief erklären werde und daher rührt der Wunſch, daß ich ſie ſobald möglich befreyen und erretten möchte. Um halb elf oder elf Uhr komme ich nach Haus, das beſteht von dem Schuß ihrer Mutter oder meinen Kräften ihn auszuhalten.“ Die Schweſter ſuchte ~~auch~~ Conſtanze auf ſeinen Antrieb durch

---

ſchreibt er (30. Jan. 1782) „ſie wird ſich aber gewiß ſehr betrügen. Denn ſie wünſchte uns (wenn wir verheyrathet ſeyn würden) bey ſich auf dem Zimmer zu haben (denn ſie hat Quartier zu vergeben) — daraus wird aber nichts, denn ich würde es niemalen thun und meine Conſtanze noch weniger. Au contraire, ſie hat im Sinne ſich bey ihrer Mutter ſehr wenig ſehen zu laſſen und ich werde mein Möglichſtes thun daß es gar nicht geſchieht — wir kennen ſie.“

manche Aufmerkſamkeiten zu gewinnen[23] und indem ſie mit ihr in ein näheres Verhältniß trat[24] auch den Vater zu ihren

---

23) „Meiner lieben Schweſter“ ſchreibt Mozart (23. März 1782) „ſchicke ich zwei Hauben nach der neueſten Wiener Mode; beyde ſind eine Arbeit von den Händen meiner lieben Conſtanze, ſie empfiehlt ſich Ihnen gehorſamſt und küßt Ihnen die Hände und meine Schweſter umarmt ſie auf das Freundſchaftlichſte und bittet um Vergebung, wenn die Hauben nicht zum allerbeſten ausgefallen ſind, die Zeit war zu kurz.“ Zum Schluß heißt es: „Eben iſt meine liebe Conſtanze über mich gekommen, ob ſie ſich nicht unterſtehen dürfte meiner Schweſter ein kleines Angedenken zu überſchicken. Ich ſoll ſie aber gleichwohl entſchuldigen, ſie ſeye ein armes Märchen, habe nichts zum Beſten und meine Schweſter ſoll den guten Willen für das Werk anſehen. Das Kreuzel iſt von keinem großen Werth, aber die Hauptmode in Wien. Das Herzl mit dem Pfeil iſt aber dem Herzl mit dem Pfeil meiner Schweſter mehr anpaſſend [1 S. 141], und wird ihr alſo beſſer gefallen.“

24) Seiner Schweſter ſchreibt er (20. April 1782): „Meine liebe Conſtanze hat ſich endlich die Courage genommen dem Triebe ihres guten Herzens zu folgen, nämlich Dir, meine liebe Schweſter, zu ſchreiben. Willſt Du ſie (und in der That, ich wünſche es, um das Vergnügen darüber auf der Stirn dieſes guten Geſchöpfes zu leſen), willſt Du ſie alſo mit einer Antwort beehren, ſo bitte ich Dich Deinen Brief mir einzuſchließen; ich ſchreibe es nur zur Fürſorge, damit Du weißt daß ihre Mutter und ihre Schweſtern nichts wiſſen daß ſie Dir geſchrieben hat.“ Der Brief Conſtanzes an Marianen lautet ſo: „Wertheſte und ſchätzbarſte Freundin! Niemals würde ich ſo kühn geweſen ſeyn, mich ſo ganz grade meinem Triebe und Verlangen an Sie, wertheſte Freundin, zu ſchreiben, zu überlaſſen, wenn nicht Dero Hr. Bruder mich verſichert hätte, daß Sie mir dieſen Schritt, welcher aus zu großer Begierde mich mit einer obſchon unbekannten, doch durch den Namen Mozart mir ſehr ſchätzbaren Perſon wenigſtens ſchriftlich zu beſprechen geſchieht, nicht übel nehmen werden. Sollten Sie böſe werden, wenn ich mich Ihnen zu ſagen unterſtehe, daß ich Sie, ohne die Ehre zu haben Sie von Perſon zu kennen, nur ganz allein als Schweſter eines Ihrer ſo würdigen Bruders, überaus hochſchätze und liebe, und es wage Sie um Ihre Freundſchaft zu bitten? Ohne ſtolz zu ſeyn darf ich ſagen daß ich ſie halb verdiene, ganz werde ich mich ſie zu verdienen ſtreben, — darf ich Ihnen die meinige (welche ich Ihnen ſchon längſt heimlich in meinem Herzen geſchenkt habe) entgegen anbieten? o ja,

Gunſten zu ſtimmen. Beide waren daher ſehr erfreuet als dieſes Entgegenkommen freundlich aufgenommen wurde[25], obgleich die Anſichten des Vaters dadurch keine Veränderung erlitten. Namentlich wollte er von keinem Gedanken an Heirathen hören, ehe Wolfgang es zu einer ſicheren Verſorgung gebracht hätte, und mit dieſer wollte es, wie wir bereits ſahen, trotz aller Verſuche und zeitweiliger Ausſichten doch nicht glücken. „Wenn ich von unſerem lieben Gott ſchriftlich haben könnte“, ſchreibt er dem Vater (23. Jan. 1782) „daß ich geſund bleiben und nicht krank ſein werde — o ſo wollt ich mein liebes treues Mädchen noch heute heirathen.“ Drei Scolarinnen brachten monatlich 18 Ducaten ein; wenn nur noch eine dazu käme, machte es 102 Fl. 24 Kr., damit könne man mit einer Frau, „ſtill und ruhig, wie wir zu leben wünſchen“, ſchon auskommen. Freilich, ſollte er krank werden, würde er gar keine Einnahme haben; ſonſt könne er jährlich eine Oper ſchreiben, eine Akademie geben, Sachen ſtechen laſſen oder auf Subſcription herausgeben, aber das müßten nur Accidentien ſein. „Doch“ — ſchließt er „wenn es nicht geht, ſo muß es brechen —

---

ich hoffe es, und in dieſer Hoffnung verharre ich, wertheſte und ſchätzbarſte Freundin, dero gehorſamſte Dienerin und Freundin. Bitte meinen Handkuß an dero Herrn Papa!“

25) Wie wenig Conſtanze, ſo erfreuet ſie war wenn Mozarts Vater ihr ein Compliment ausrichten ließ, ſich demſelben gegenüber frei und ſicher fühlte, mag eine kurze Nachſchrift zeigen, die ſie einem ſeiner Briefe hinzufügte (25. Mai 1782): „So eben iſt Ihr lieber Sohn zur Gräfin Thun gerufen worden und hat alſo die Zeit nicht ſeinem lieben Vater den Brief zu endigen, das ihm ſehr leid iſt. Er hat mir die Commiſſion gegeben Ihnen es zu wiſſen zu machen, weil heut der Poſttag iſt, damit Sie nicht ohne Brief von ihm ſeyn. Das nächſtemal wird er ſeinem lieben Vater ſchon das Mehrere ſchreiben, bitte alſo um Verzeihung daß ich ſchreibe das was Ihnen nicht ſo angenehm iſt als das was Ihr Herr Sohn geſchrieben hätte. Ich bin Ihre wahre Dienerin und Freundin C. W.“

und ich wage es eher auf dieſe Art, als daß ich lange warten ſollte. Mit mir kann es nicht ſchlechter, ſondern es muß immer beſſer gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann iſt nicht allein meinetwegen, ſondern hauptſächlich ihrentwegen — ich muß ſie ſobald möglich erretten.“ Dem Vater war dies nicht ſo dringend, da er aber in dem Rechnen auf die Möglichkeiten einer unſicheren Zukunft den Beweis fand, daß Wolfgang noch immer nicht gelernt habe, was die Grundlage eines geordneten Haushaltes und die erſte Pflicht eines gewiſſenhaften Hauswirths ſei, ſo verweigerte er beharrlich ſeine Einwilligung zu einer übereilten Heirath.

War Mozarts Lage durch die Unzufriedenheit ſeines Vaters und die Launen von Conſtanzes Mutter ſchon ſchwierig genug, ſo machte ihm ſeine liebe Conſtanze ſelbſt durch leidenſchaftliche Heftigkeit auch noch mitunter das Leben ſchwer und ſetzte die Feſtigkeit ſeiner Neigung auf harte Proben. Folgender Brief, den er ihr zu ſchreiben gezwungen war (29. April 1782), iſt ein ſprechendes Zeugniß für ſeine Art zu empfinden und zu denken[26].

„Liebſte, beſte Freundin! Dieſen Namen werden Sie mir ja doch erlauben daß ich Ihnen geben darf? So ſehr werden Sie mich ja doch nicht haſſen, daß ich nicht mehr Ihr Freund ſeyn darf und Sie nicht — mehr meine Freundin ſeyn werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr ſeyn wollen, ſo können Sie es mir doch nicht verbieten gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun ſchon gewohnt bin. Ueberlegen Sie wohl was Sie heut zu mir geſagt haben. Sie haben mir (ohngeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir grade ins Geſicht geſagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht ſo gleichgültig iſt wie Ihnen, den geliebten Gegenſtand zu verlieren, bin nicht ſo hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb anzunehmen. Zu dieſem Schritte liebe ich Sie zu ſehr. Ich bitte Sie alſo noch einmal die Urſache dieſes ganzen Verdruſſes wohl zu überlegen und zu überdenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie ſo unüberlegt waren Ihren Schweſtern, NB in meiner Gegenwart zu ſagen, daß Sie ſich von einem Chapeau haben die Waden meſſen laſſen[27]. Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Compagnie mitzumachen iſt ſehr gut. Dabey muß man aber viele Nebenſachen beachten; ob es lauter gute Freunde und Bekannte ſind? ob ich ein Kind oder ſchon ein Mädchen zum Heyrathen bin? beſonders ob ich eine verſprochene Braut bin? hauptſächlich aber, ob lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, beſonders aber Vornehmere als ich dabey ſind? — Wenn es ſich wirklich die Baronin[28] ſelbſt hat thun laſſen, ſo iſt es ganz was anderes, weil ſie ſchon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr weiter kann) iſt — und überhaupt eine Liebhaberin von etcaetera iſt. Ich hoffe nicht, liebſte Freundin, daß Sie jemals ſo ein Leben führen wollten wie ſie, wenn Sie auch nicht meine Frau ſeyn wollen. Wenn Sie ſchon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperſon nicht allezeit anſteht, deſto weniger aber einem Frauenzimmer —, konnten Sie aber ohnmöglich widerſtehen, ſo hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und ſich ſelbſt die Waden gemeſſen (ſowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und nicht von einem Chapeau (ich —, ich — würde es niemalen im Beyſeyn Anderer gethan haben), deſto weniger alſo von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das iſt vorbey, und ein kleines Geſtändniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde Alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebſte Freundin — noch gut machen. Daraus ſehen Sie, wie ſehr ich Sie liebe. Ich brauſe nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie gefühlt, ſo weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde ſagen können: die Conſtanze iſt die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtſchaffnen und für Sie wohldenkenden Mozart."

---

[26] Der Brief iſt mir von Al. Fuchs mitgetheilt.

---

[27] Es war das eine Aufgabe beim Pfänderſpiel, die allerdings für den freieren und in mancher Hinſicht frivolen Ton des geſelligen Verkehrs jener Zeit Zeugniß ablegt, aber mit dem Maaßſtab der ſocialen Sitte und nicht der Sittlichkeit gemeſſen werden muß. Auch Züge dieſer Art verlangen ein hiſtoriſches Verſtändniß.

[28] Die gleich näher zu erwähnende Baronin v. Waldſtätten.

Dergleichen Stürme gingen vorüber, aber die Lage Mozarts wurde immer unerträglicher, je mehr ſein Verhältniß bekannt und beſprochen wurde. Selbſt der Kaiſer, der für die kleinen Familienverhältniſſe der Künſtler die ihn intereſſirten warme Theilnahme fühlte[29], hatte ſchon als Mozart mit Clementi vor ihm ſpielte, ſich äußerſt gnädig über ſeine Heirath gegen ihn geäußert, worauf dieſer für einen Augenblick Hoffnungen gründete, die freilich nicht in Erfüllung gingen[30].

---

29) Um ein recht bezeichnendes Beiſpiel zu wählen leſe man Salieris Bericht, wie Joſeph II ihm zu ſeiner Frau verhalf (Moſel, Salieri S. 57 ff.).

30) Auch ſpäter bewahrte er ihnen ſeine Theilnahme, wie z. B. folgende von der Wittwe ſpäter erzählte Anecdote beweiſt (A. M. Z. 1 S. 858). Auf einem Spaziergang den Mozart mit ſeiner Frau im Augarten machte, trieben ſie mit einem Lieblingshund der Frau ihren Scherz, und dieſe ſagte zu Mozart, er ſolle ſie zum Spaß ſchlagen, der Hund werde dann garſtig auf ihn zu fahren. Als er dieſes that, trat grade der Kaiſer aus

Als der glänzende Erfolg ſeiner Oper die Augen des Publicums auf ihn richtete, beſchäftigte man ſich auch mit ſeinem Verhältniß zu Conſtanze deſto eifriger. „Wo kommt das her?“ ſchreibt er dem Vater ganz unglücklich (27. Juli 1782) „die meiſten Leute glauben, wir ſind ſchon verheyrathet — die Mutter wird darüber aufgebracht — und das arme Mädchen wird ſammt meiner zu Tode gequält.“

In dieſer Noth[31] nahm ſich eine vornehme muſikaliſche Gönnerin der Liebenden an. Die Baronin von Waldſtädten geb. von Schefer[32], welche ſchon im Jahr 1766 als eine der ausgezeichnetſten Klavierſpielerinnen gerühmt wird[33], gehörte zu den Damen, welche Mozart gleich bei ſeinem Auftreten in ihren Schutz nahmen, und da ſie ſich nach Frauenart für ſeine Herzensangelegenheiten nicht minder als für ſeine muſikaliſchen Leiſtungen intereſſirte, ſo ſuchte ſie ſein Verhältniß zu Conſtanze auf alle Weiſe zu begünſtigen. Um Conſtanze den Quälereien der Mutter zu entziehen und Mo-

---

ſeinem Sommerhauſe und ſagte: „Ei, ei, erſt drei Wochen verheirathet und ſchon Schläge!“ worauf ihm Mozart lachend den Zuſammenhang erklärte. Joſeph unterhielt ſich dann mit ihm und erinnerte ihn an ſein drolliges Benehmen, da er als Knabe in Wien bei Hofe geweſen war.

[31] Als ein Zeugniß daß Mozart dieſe Prüfungszeit mit ernſtem Sinn durchlebte mag hier angeführt werden was er etwas ſpäter ſeinem Vater ſchrieb (17. Aug. 1782), daß er ſchon ſeit geraumer Zeit mit Conſtanze zuſammen die Meſſe gehört und gebeichtet habe; „und ich habe gefunden, daß ich niemalen ſo kräftig gebetet, ſo andächtig gebeichtet und communicirt hätte als an ihrer Seite, und ſo ging es ihr auch — mit einem Wort, wir ſind für einander geſchaffen und Gott, der Alles anordnet und folglich auch dieſes alſo gefüget hat, wird uns nicht verlaſſen.“

[32] Wenn Leop. Schefer in der Novelle „Mozart und ſeine Freundin“ (im Taſchenbuch Orpheus, Wien 1844 S. 273 ff.) die Baronin Waldſtädten im Sinne hatte, wie ich faſt vermuthe, ſo hat er von der dichteriſchen Freiheit zu idealiſiren im vollſten Maaße Gebrauch gemacht.

[33] Hiller wöchentl. Nachr. I S. 100.

zart den Verkehr mit ſeiner Braut zu erleichtern nahm ſie dieſelbe mehrmals auf längere Zeit zu ſich in ihr Haus[34]. Das war freilich nicht ohne Bedenken, denn die Baronin, welche mancherlei unglückliche Lebenserfahrungen gemacht hatte, ſuchte ſich nach der in den höheren Ständen damals nicht grade ſeltenen frivolen Denkungsart dafür zu entſchädigen und ſtand keineswegs im beſten Ruf. Mozart wußte das, wie alle Welt in Wien es wußte, er hatte auch, wie wir ſo eben ſahen, wohl Urſache, den Einfluß dieſes Verkehrs zu fürchten; allein er war überzeugt, daß die Baronin es mit ihm und Conſtanze gut meinte, ſie war ſeine einzige Zuflucht, ſo mußte er ihre Hülfe annehmen und fühlte ſich ihr dankbar verpflichtet[35]. Die Mutter aber hatte wenigſtens ein ſcheinbares Recht der Tochter dieſen Umgang zu verbieten und ſie ſuchte, als ſie bemerkte daß ein längerer Aufenthalt

---

[34] Sie wohnte in der Leopoldſtadt No. 360.

[35] Als ſie ſpäter auch mit Mozarts Vater in Correſpondenz trat — er mußte ihr ein Klavier beſorgen u. dgl. m. — hielt Wolfgang es für Pflicht ſeinen Vater aufmerkſam zu machen. „Sie werden mein letztes ſammt Einſchluß von der Baronin richtig erhalten haben“ ſchreibt er (4. Jan. 1783). „Sie hat mir nicht geſagt was ſie Ihnen geſchrieben, ſondern daß ſie Sie um etwas die Muſik betreffend gebeten habe, ſie wird es mir aber gewiß, weil ſie geſehen daß ich gar keinen Vorwitz darauf habe, ſagen, ſobald ich wieder herauskomme, denn ſie hat immer großen Schuß. Ich habe aber von einer dritten Hand gehört daß ſie einen Menſchen für ſich haben möchte, indem ſie abreiſen wird. Nun will ich Sie nur avertiren daß, wenn dieſes wahr iſt, Sie ſich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil ſie veränderlich wie der Wind iſt und glaublich — ungeachtet ſie ſich es einbildet — ſchwerlich von Wien wegkommen wird, denn ſie reiſt ſchon — ſo lange ich die Ehre habe ſie zu kennen.“ Auf nähere Nachfrage ſchrieb er dann (8. Jan. 1783), die Baronin ſuche einen Mann für ſich, worunter viel verſtanden ſei; man ſpreche allerdings zweideutig von ihr, auch ſei ſie ſchwach — mehr wolle er nicht ſagen, denn er habe zu viel Gnade von ihr genoſſen und müſſe ſie daher vertheidigen, oder wo er dies nicht könne wenigſtens ſchweigen.

Conſtanzes bei der Baronin die Tochter ihrer Gewalt ganz entziehen ſollte, dieſelbe ſelbſt mit Gewalt wieder in ihr Haus zurückzubringen[36].

Unter ſolchen Umſtänden mußte Mozart Alles daran ſetzen ſeine Conſtanze heimzuführen; er wurde nicht müde aufs dringendſte die Einwilligung ſeines Vaters zu erbitten. „Liebſter, beſter Vater!“ ſchreibt er (27. Juli 1782) „ich muß Sie bitten, um Alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung daß ich meine liebe Conſtanze heyrathen kann. — Glauben Sie nicht daß es um das Heyrathen wegen allein iſt, wegen dieſem wollte ich gerne noch warten. Allein ich ſehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und Geſundheit und Gemüthszuſtande unumgänglich nothwendig iſt. Mein Herz iſt unruhig, mein Kopf verwirrt — wie kann man da was Geſcheidtes denken und arbeiten?“ Und wenige Tage ſpäter wiederholt er ſeine Bitte (31. Juli 1782): „Sie werden unterdeſſen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Briefe Ihre Einwilligung zu meiner Heyrath erhalten werde. Sie können gar nichts dagegen einzuwenden haben und haben es auch wirklich nicht, das zeigen mir Ihre Briefe; denn ſie iſt ein ehrliches, braves Mädchen, von guten Eltern und ich bin im Stande ihr Brod zu verſchaffen, wir lieben uns und wollen uns — da iſt alſo nichts aufzuſchieben. Lieber ſich ſeine Sache recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! das wird Gott dann allezeit belohnen — ich will mir nichts vorzuwerfen haben!“

---

[36] Einen vollen Einblick in dieſe traurigen Verhältniſſe läßt uns ein Billet thun, das Mozart in wahrer Seelenangſt an die Baronin richtete. Das Original — im Beſitze des Hrn. Generalconſul Clauß in Leipzig — iſt nicht datirt, gehört aber offenbar in dieſe Zeit und lautet: „Hochgeſchätzbareſte Frau Baronin! Meine Muſicalien habe ich durch die Magd der Mde. Weber erhalten und habe müſſen eine ſchriftliche Beſcheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertrauet, welches, wenn ich ſchon nicht glaube, daß es geſchehen könnte, weil es eine Proſtitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madam Weber kennt, und mich folglich doch in Sorge ſetzt. Die Sophie iſt weinend hinausgekommen, — und da ſie die Magd um die Urſach fragte, ſo ſagt ſie: Sage ſie doch heimlich dem Mozart, daß er machen ſoll daß die Conſtanz nach Hauſe geht, denn — meine Mutter will ſie absolument mit der Policei abholen laſſen. — Darf denn hier die Policeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht iſt es auch nur ein Locknetz um ſie nach Hauſe zu kriegen. — Wenn das aber geſchehen könnte, ſo wüßte ich kein beſſer Mittel als die Conſtance morgen frühe — wenns ſeyn kann heute noch zu heyrathen. Denn dieſer Schande möchte ich meine Geliebte nicht ausſetzen — und meiner Frau kann das nicht geſchehen. — Noch was; — der Thorwarth iſt heute hinbeſtellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohlmeinenden Rath — und uns armen Geſchöpfen an die Hand zu geben. — Ich bin immer zu Hauſe. — In größter Eile. Die Conſtance weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bey Ew. Gnaden? iſt es nöthig daß wir beyde heute nach Tiſch zu ihm gehen?“

Aber der tief verſtimmte Vater hielt noch jetzt mit der Einwilligung zurück[37]. Die Baronin Waldſtädten hatte indeſſen — wie ihr dies gelang, wiſſen wir nicht — die verſchiedenen Schwierigkeiten, welche der Heirath noch entgegenſtanden, zu beſeitigen gewußt[38], ſo daß die Hochzeit am

---

[37] Wie tief dieſe Verſtimmung war kann man daraus abnehmen, daß er ſelbſt an dem Erfolg der Entführung nicht den gewöhnlichen, herzlichen Antheil nahm und daß Wolfgang ſich über die Kälte beklagen mußte, mit welcher der Vater ſeine Nachrichten aufnahm. Dagegen machte dieſer ihm Vorwürfe, daß er durch anmaßendes Weſen ſich in Wien verhaßt mache. „Die ganze Welt behauptet“, antwortet dieſer (31. Juli 1782) „daß ich durch mein Großſprechen und Kritiſiren die Professori von der Muſik und auch andere Leute zu Feinden habe? Was für eine Welt? Vermuthlich die Salzburger Welt? Denn wer hier iſt, der wird genug das Gegentheil davon ſehen und hören, und das ſoll meine Antwort darauf ſeyn.“

[38] Aus dem Heirathsvertrag, welcher am 3. Auguſt abgeſchloſſen iſt, er iſt unter den Verlaſſenſchaftsacten beim Magiſtrat in Wien deponirt und in der Beilage XIX vollſtändig mitgetheilt — geht hervor daß das

4. Auguſt gefeiert wurde[39], ehe noch die förmliche Zuſtimmung des Vaters, auf welche er zwei Poſttage gewartet hatte, eingetroffen war. Indeſſen wurde Mozarts Zuverſicht, daß ſein Vater — den auch die Baronin günſtig zu ſtimmen verſuchte[40] —

Heirathsgut 500 fl., die Widerlage 1000 fl. betrug. Dieſe Summe herbeizuſchaffen ſcheint die Baronin hülfreiche Hand geleiſtet zu haben; wenigſtens bittet Mozart ſie in einem Brief (15. Febr. 1783) um ihre Hülfe als der Darleiher zu einer Zeit, wo Mozart nicht einmal die Hälfte zahlen konnte, die Prolongation verweigerte und mit einer Klage drohte.

39) Ueber die Trauung hatte Al. Fuchs ſich das nachfolgende Document verſchafft.

„Ich Endesgefertigter bezeuge hiemit aus dem Trauungs-Protocolle der Pfarre St. Stephan vom Jahre 1782 Fol. 270, daß der wohledle Herr Wolfgang Amade Mozart, ein Kapellmeiſter, ledig, von Salzburg gebürtig, des Hrn. Leopold Mozart, Kapellmeiſters allda, und der Frau Maria Anna geborene Pertl ſel. ehelicher Sohn (wohnt dermalen 12 Tage auf der hohen Brücke No. 387, vorher 5 Monate am Graben und vor dieſem 1 Jahr unter den Tuchlauben beim Auge Gottes, übrigens 16 Monate hier nach Zeugniß des Vormundes und Beyſtandes der Braut) mit der wohledlen J. Conſtanzia Weber von Zell in U. Oe. gebürtig, des Hrn. Fridolin Weber k. k. Hofmuſicus ſel. und der Frau Cäcilia geb. Stamin ehelichen Tochter (wohnt 2 Jahre am Peter beim Auge Gottes No. 577, nach Zeugniß des Vormundes und Beyſtandes) über erhaltenen Dispens von den drei Kirchenaufgeboten gegen Ablegung des vorgeſchriebenen Eides von dem wohlerwürdigen Herrn Ferdinand Wolff, Prieſter der Fürſterzbiſchöflichen Cur bei St. Stephan, in Gegenwart der Tit. Herren: Johann Thorwarth k. k. Hofdirections-Reviſors und Johann Cetto von Cronsdorff, k. k. n. oe. Regierungsrathes, als Beyſtände der Braut und des Hrn. Franz Gilofsky, Medicinae Doctoris, als Beyſtandes des Bräutigams den vierten Auguſt im Jahre Ein Tauſend Sieben Hundert Achtzig Zwey (den 4ten Auguſt 1782) in hieſiger Pfarre nach chriſtkatholiſchem Gebrauche ehelich getrauet worden ſey.“

„Wien Hauptpfarre St. Stephan 13. Juli 1847. Vinc. Barinß f. e. Conſiſtorial-Rath, Cur- und Chormeiſter.“

40) Leop. Mozart ſchreibt der Baronin (13. Sept. 1782): „Daß ſeine Frau aus der Weberiſchen Art ſchlägt iſt mir herzlich lieb, ſonſt

nicht länger ſeine Einwilligung zurückhalten werde, nicht getäuſcht; am Tage nach der Hochzeit kamen die erſehnten

---

würde er unglücklich ſeyn; Ew. Gnaden verſichern mich, daß ſie eine gute Perſon iſt, und das iſt mir genug.“ Der Brief — im Beſitze des Hrn. Hippius in Reval und nach dem Inland 1856 N. 7 abgedruckt in den Hamb. litter. u. krit. Blättern 1856 N. 72 S. 563 f. — iſt charakteriſtiſch genug um ihn hier der Hauptſache nach mitzutheilen. Er ſchreibt: „Ew. Hochgeboren kann ich ohnmöglich das Vergnügen beſchreiben, welches mich ganz erfüllte, als ich Dero für mich ſo ſehr ſchmeichelhaftes Schreiben durchlas. In dem nämlichen Augenblicke hatte ich Wielands Sympathien vor Auge und es iſt ganz ohnſtreitig wahr, daß manche Menſchen mit der nämlichen höheren Denkungsart beſeligt ſind, und ohnbewußt in einer geheimen geiſtigen Verbindung ſtehen, ohne ſich jemals weder geſehen noch geſprochen zu haben. Muſik, und vernünftige Bücher ſind Ew. Hochgeboren Gegenſtand und Unterhaltung. Dieſes iſt auch dasjenige was mich unterhält. Ew. freyherrl. Gnaden haben ſich von großen Geſellſchaften entfernt: und ich laſſe mich durch viele Monate nicht am Hofe ſehen und nur dann, wenn ich muß; lebe mit meiner Tochter im Stillen; habe einige Freunde die mich beſuchen, — Leſen, Muſik und ein Spatziergang macht unſere Unterhaltung aus, und bey ſchlechtem Wetter ein ſehr niedriges Taroc- oder Treſette-Spiel, auch zu Zeit Schachſpiel. Endlich glauben Ew. Gnaden durch Leiden ſo ſehr verſtimmt zu ſeyn und wollen durch Laune niemand beſchwerlich fallen. Ich hingegen habe durch ohnverdiente Verfolgungen ſo Vieles gelitten, den Neid, die Falſchheit, den Betrug, die Bosheit und alle dergleichen ſchöne Eigenſchaften ſo kennen gelernt, daß ich große Geſellſchaften vermeide, um nicht ganz verſtimmt zu werden, und mein bischen gute Laune noch zu erhalten. Es iſt demnach eine natürliche Folge, daß ich nichts ſehnlicheres wünſche, als die Gnade zu haben, Ew. Hochgeboren ſprechen zu können, da ich gewiß weiß daß Ew. Gnaden Denkungsart mit der meinigen vollkommen übereinſtimmt und wir ſo ziemlich etwas nach Herzenswunſch zuſammen ſchwatzen würden. Es iſt für mich gar zu ſchmeichelhaft, daß Ew. Hochgeboren mich Ihrer unſchätzbaren Freundſchaft und ohnverdienten Achtung würdig ſchätzen: und da kein Mittel ſehe ſolche zu verdienen — in der That zu verdienen; ſo wünſche ich mir wenigſtens die ſchicklichen Worte zu finden, die meine hochachtungsvollen Empfindungen, die ich gegen eine ſo verdienſtvolle Dame hege, erklären, ohne in das Lächerliche, oder gar in das Ohnanſtändige zu verfallen. Ew. Hochgeboren ſind ſo gnädig mir Dero Behauſung anzutragen, Briefe des Vaters[41] und der Schweſter an, auf welche er ganz glücklich antwortet (7. Aug. 1782): „Ich küſſe Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für ſeinen Vater fühlte, für die mir gütigſt zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — Mein liebes Weib wird nächſten Poſttag ihren liebſten, beſten Schwiegerpapa um ſeinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer wertheſten Freundſchaft bitten. — Bey der Copulation war kein Menſch, als die

---

im Falle ich etwa nach Wien kommen ſollte. Ich bin in der That ganz betroffen! Es würde Verwegenheit ſeyn mich dieſer ſo gnädigen Einladung zu bedienen; aber mein erſter Weg in Wien würde ganz gewiß ſeyn Ew. Freyh. Gnaden die Hände zu küſſen; wer kann das wiſſen? Vielleicht bin ich noch ſo glücklich! — Sorgen Ew. Hochgeboren nur für Ihre Ruhe und Geſundheit! Es ſchmerzt mich in der Seele, da ich las, Ew. Gnaden hätten durch vielen Gram und Schmerz Ruhe und Geſundheit verloren. Der gütige Gott erhalte Sie! ich bin äußerſt gerührt! — Meine Tochter küßt Ew. Hochgeboren die Hände und iſt mit mir betrübt, daß wir ſo weit von Wien entfernt ſind. Unterdeſſen tröſte ich mich mit der Hoffnung, daß nicht Berge und Thäler, aber wohl die Menſchen zuſammenkommen können —, daß Ew. Gnaden mich noch Ihrer Gnade und Achtung würdigen werden, daß ich wenigſtens durch meinen Sohn von dem erwünſchten Wohlſeyn und Zufriedenheit einer ſo menſchenfreundlichen Dame auch in Zukunft immer Nachricht haben werde."

41) Er gab nun allerdings ſeine Einwilligung, allein er machte Wolfgang darauf aufmerkſam, wie er nun nicht mehr erwarten könne daß dieſer beitragen werde ihn aus der ungünſtigen Lage zu befreien, in die er ſich nur um dem Sohn fortzuhelfen geſetzt habe; dieſer möge nun auch nicht darauf rechnen von dem Vater jetzt oder künftig noch etwas zu erhalten und von dieſen Umſtänden auch ſeine Braut in Kenntniß ſetzen. Darauf antwortet Mozart (7. Aug. 1782): „Meine liebe Conſtanze, nunmehro (Gott ſey Dank) meine wirkliche Frau, wußte meine Umſtände und Alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, ſchon lange von mir. Ihre Freundſchaft aber und Liebe zu mir war ſo groß, daß ſie gern mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schickſale aufopferte."

Mutter und jüngſte Schweſter; Hr. von Thorwart als Vormund und Beyſtand von Beyden, Hr. Landrath von Cetto, Beyſtand der Braut, und der Gilowsky[42] als mein Beyſtand. Als wir zuſammen verbunden wurden, fing ſowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, ſogar der Prieſter gerührt, und Alle weinten, da ſie Zeugen unſerer gerührten Herzen waren. Unſer ganzes Hochzeitsfeſtin beſtand aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldſtädten gab, — welches in der That mehr fürſtlich als baroniſch war[43]. Nun freuet ſich meine liebe Conſtanze noch hundertmal mehr, nach Salzburg zu reiſen, und ich wette, ich wette, Sie werden ſich meines Glückes erfreuen, wenn Sie ſie werden kennen gelernt haben, wenn anders in Ihren Augen, ſo wie in den meinigen, ein gutdenkendes, rechtſchaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann iſt.“

Das war Mozarts Bräutigamsſtand, das war ſeine Entführung aus dem Auge Gottes, wie er unter Freunden im

---

[42] Dieſer Gilowsky — der Windmacher, wie ihn Mozart einmal nennt — iſt ein Bruder der Giloſsky-Catherl, die wir ſchon kennen (II S. 18. 445). Er hatte ſich veranlaßt geſehen in Wolfgangs Liebesangelegenheit dem Vater begütigend zu ſchreiben, der ihm aber auf ſeinen „ſaubern dummen Brief“ ſo geantwortet hatte daß er ſich bei dem Beſuche Leopolds in Wien im Jahr 1785 gar nicht vor ihm ſehen ließ, wie dieſer ſeiner Tochter ſchreibt (8. April 1785). Er wußte dem gutmüthigen Mozart ein Darlehen von 300 fl. abzuſchwatzen, das in den Verlaſſenſchaftsacten unter den „verloren ſein ſollenden Schulden“ aufgeführt iſt.

[43] Während des Soupers wurde er mit einer „ſechzehnſtimmigen Harmonie“ von ſeiner Compoſition überraſcht. Ich weiß nicht welche damit gemeint ſei, denn die große Serenade (II S. 490 ff.), an welche man zunächſt denken möchte, iſt nur dreizehnſtimmig und es iſt nicht bekannt daß Mozart mehrere Inſtrumente zugeſetzt habe; eine achtſtimmige doppelt beſetzte Harmoniemuſik hätte er ſchwerlich ſechzehnſtimmig genannt.

Scherz die Heimführung ſeiner Conſtanze nannte[44]. Wahrlich die heitere Zufriedenheit und das ruhige Glück, welches unter glücklichen Verhältniſſen die Sicherheit erwiederter Liebe Brautleuten gewährt, hat ihm dieſe Zeit nicht gebracht, aber ſie bot ihm reiche Gelegenheit nicht allein die Freiheit ſeines künſtleriſchen Schaffens zu bewähren, ſondern auch ſich ſelbſt und dem was er für wahr und recht erkannt hatte trotz allen Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, die ihn von außen und innen bedrängten, unverbrüchliche Treue zu halten. Wir ſehen ihn unberührt von der Gemeinheit, aus deren Atmoſphäre er ſeine Conſtanze zu retten entſchloſſen war, unbeirrt durch die Uebereilung und Heftigkeit der Geliebten, ungebeugt durch das harte und oft ungerecht verletzende Urtheil ſeines Vaters die Feſtigkeit ſeiner Ueberzeugung und ſeines Willens, aber nicht minder auch die wohlwollende Schonung, die liebenswürdige Humanität eines lebhaft aber zart empfindenden Gemüthes bewahren. Es iſt für die innere Entwickelung eines Menſchen, mithin auch für ſeine Beurtheilung nicht gleichgültig, ob er auf ebener Lebensbahn leicht und mühelos alles das erlangt, worauf das Glück des inneren und äußeren Lebens beruht, oder ob er ſich die Bedingungen ſeiner Exiſtenz im ſchweren Kampf unter Sorgen und Mühen erringen muß. Wir dürfen daher auch unſern Blick von den ſchweren Erfahrungen und harten Prüfungen, mit welchen das Leben den großen Künſtler und edlen Menſchen heimſuchte, nicht abwenden: auch durch ſie iſt er geworden was er war[45].

---

[44] Das Haus, in welchem Mad. Weber am Petersplatz (N. 574 neben dem Polizeigebäude) wohnte, hieß „zum Auge Gottes“ (S. 20).

[45] Der ausführlichen und authentiſch begründeten Darſtellung von Mozarts früherem Liebesverhältniß zu Aloyſia und ſeiner Verheirathung mit Conſtanze Weber gegenüber ergiebt ſich leicht was von einer Erzählung

3.

Der Abbé Maxim. Stadler, ein treuer Freund und Verehrer Mozarts erzählte gern und nicht ohne Rührung, wie er

---

zu halten ſei, welche Rochlitz in einem handſchriftlich erhaltenen Vortrag über dieſe Verhältniſſe mittheilt, der mir aus ſeinem Nachlaß zur Benutzung übergeben worden iſt.

Er berichtet, daß Mozart als er zur Aufführung des Idomeneo nach München gekommen ſei, ſich in die nachmalige Mad. Lange verliebt habe; ihr Vater aber, der wirklicher bayeriſcher Hofrath und ein auch ſonſt angeſehener Mann geweſen ſei, habe verlangt daß er eine feſte Anſtellung haben müſſe, ehe er ſie heirathen dürfe. Darauf habe Mozart in Salzburg in kurzer Zeit eine große Litanei geſchrieben und dem Churfürſten Karl Theodor das Manuſcript gewidmet um die vorausſichtlich bald erledigte Kapellmeiſterſtelle am Dom zu erhalten; allein die Erledigung habe ſich verzögert und eine neue Stelle zu ſchaffen ſeien keine Mittel dageweſen. Da ſei Mozart, der erfahren habe daß Joſeph II ihn hochſchätze, nach Wien gegangen, habe auch Zutritt und gnädige Aufnahme beim Kaiſer gefunden, der ihn öfters Abends habe zu ſich rufen und namentlich mit Clementi ſtundenlang wechſelsweiſe ſpielen laſſen. Clementi habe Rochlitz ſelbſt ſpäter geſagt: „In aufgeſchriebenen Stücken ſpielte ich ſelbſt mehr als Mozart und ruhiger, aber in der freien Phantaſie erkannte ich ſeine Ueberlegenheit dermaßen, daß ich das öftere Verlangen des Kaiſers ſtandhaft verweigerte.“ Um Mozart in Wien zu halten habe der Kaiſer ihm nun eine Titularkapellmeiſterſtelle mit 800 fl. Gehalt und der Ausſicht auf eine angemeſſene Vacanz verliehen. Mozart ſei darauf freudig nach München geeilt, habe aber dort erfahren daß ſeine Braut ſo eben mit einem hübſchen Opernſänger davongegangen ſei und die ganze Familie in der größten Beſtürzung gefunden. Da habe er, um der Familie große Beſchämung zu erſparen und die Meinung des Publicums irrezuleiten, durch ein Gemiſch von großmüthigem Enthuſiasmus und grauſamem Spiel ſeiner Künſtlerphantaſie getäuſcht, ſich entſchloſſen die ältere, von ihm nicht geliebte, Tochter zu heirathen und ausdrücklich eine möglichſt ſolenne Hochzeitsfeier gewünſcht. Auch in Wien ſei dann Mozart als glücklicher Ehemann aufgetreten — ſei es, daß ihm damals ſo ums Herz war oder daß er ſich ſelbſt zu täuſchen ſuchte —, und habe die treue Geliebte in der Oper nach ſeiner Frau Conſtanze getauft.

der Sitte gemäß am Morgen nach der Hochzeit in die Wohnung der Neuvermählten gegangen ſei um ihnen ſeinen Glückwunſch zu bringen. Auf ſein wiederholtes Klopfen und Klingeln ſei Niemand gekommen, er habe aber die Thür offen gefunden und ſei ungeſtört durch mehrere Zimmer gewandert bis er zuletzt unvermuthet ins Schlafzimmer gelangt ſei, wo er das junge Paar im feſten Schlaf überraſcht habe. Mozart ſei erwacht, habe lachend ſeinen Glückwunſch entgegengenommen und ihn zum Frühſtück eingeladen; weil aber das Dienſtmädchen noch nicht eingetreten ſei, ſo habe Conſtanze in ihrem Hochzeitskleide ſelbſt in der Küche Feuer angemacht und den Kaffe bereitet, den ſie in der heiterſten Stimmung miteinander getrunken hätten. Dieſem Beginn ihrer Haushaltung entſprach die Fortſetzung; Beſchränktheit der Mittel,

---

Daß dieſe Erzählung, die in allen Punkten ſo falſch als möglich iſt, aus halben Reminiscenzen combinirt ſei um für gewiſſe Traditionen aus Mozarts ſpäterer Lebenszeit eine pſychologiſche Motivirung zu gewinnen iſt einleuchtend, und man wird die wohlwollende Tendenz ſo manchen novelliſtiſchen Darſtellungen gegenüber, in denen Mozart gefliſſentlich als liederliches Genie geſchildert wird, gern anerkennen: der Wahrheit und der Geſchichte gegenüber kann die idealiſtiſche Phantasmagorie ſo wenig zu Recht beſtehen als die gemeine. Vollkommen unbegreiflich aber iſt es, wenn Rochlitz verſichert, Mozart habe dieſes alles, ſo wie er es berichtet, in einer Geſellſchaft bei Doles bis ſpät in die Nacht hinein mit großer Lebhaftigkeit erzählt, ſo daß Rochlitz tief ergriffen in derſelben Nacht zu Hauſe ſich alles aufgeſchrieben habe; nur aus Rückſicht auf manche noch lebende Betheiligte ſei es von ihm ſpäter nicht veröffentlicht. Darauf hingedeutet hat er doch einmal (A. M. Z. I S. 54) und Niſſen hat die irrige Angabe ſtillſchweigend (S. 435 f. vgl. II S. 447 f.) und ausdrücklich (S. 464) berichtigt; allein um einem möglichen ſpäteren Mißbrauch einer ſcheinbar ſo ſicher begründeten Darſtellung vorzubeugen habe ich mich der peinlichen Pflicht nicht entzogen den weſentlichen Inhalt dieſes wunderlichen Actenſtückes hier mitzutheilen, wo es ſeine ſtillſchweigende Widerlegung gefunden hat.

die wohl gar zum Mangel wurde, konnte ſo wenig eine gewiſſe Sorgloſigkeit in der Behandlung des Hausweſens als die Heiterkeit der Stimmung entfernen.

Mit wie herzlicher und aufrichtiger Liebe Mozart ſeiner Frau zugethan war, tritt deutlich genug aus allem was bisher berichtet worden iſt hervor; es war in Wien bekannt und beſprochen, wie ſehr Mozart ſeine Frau liebte. Im Jahr 1785, als von dem unglücklichen Verhältniß des Langeſchen Ehepaars ſogar in den Blättern die Rede war, begegnete einſt Kaiſer Joſeph Conſtanze Mozart und ſagte ihr, nachdem er über die traurige Lage ihrer Schweſter ſich geäußert hatte: „Was für ein Unterſchied iſts, einen braven Mann zu haben!“[1] Dieſe Zuneigung ſpricht ſich in vielen liebenswürdigen Zügen und aufs lebhafteſte in den Briefen aus, welche Mozart in den letzten Jahren auf der Reiſe an ſeine Frau richtete, deren „umſtändliche Erwähnung zu ſeiner Ehre“ ſie ſelbſt ſich ausdrücklich erbat. „Dieſe ſeine nachläſſig d. h. unſtudirt aber gut geſchriebenen Briefe“ ſchreibt ſie oder vielmehr in ihrem Namen Niſſen an Härtel (29. Sept. 1799) „ſind ohne Zweifel der beſte Maaßſtab ſeiner Denkungsart, ſeiner Eigenthümlichkeit und ſeiner Bildung. Ganz vorzüglich charakteriſtiſch iſt ſeine ſeltene Liebe zu mir [„ſeine übergroße Zärtlichkeit für mich“ heißt es in einem anderen Briefe], die alle ſeine Briefe athmen — nicht wahr, die in ſeinem letzten Lebensjahre ſind ebenſo zärtlich als die er im erſten Jahr unſerer Verheirathung geſchrieben haben muß?“[2] Wenn man eine Aeußerung Niſſens (S. 415) daß Conſtanze „vielleicht mehr für ſein Talent als für ſeine Perſon fühlte“ mit dem oben angeführten Brief Mozarts an ſeine Braut[3] zuſammenhält, könnte man vielleicht vermuthen daß ſie ſeine Liebe nicht in gleichem Maaße erwiedert habe; allein wie es ſich hiemit auch verhalten habe, aus Allem was wir erfahren geht hervor daß ſie Mozart eine liebevolle, ſorgende Gattin war, und daß beide in ihrer Ehe ein wahres Glück fanden[4].

---

[1] Mozart ſelbſt ſchrieb dies ſeinem Vater, der es ſeiner Tochter mittheilt (17. Sept. 1785). Der Tenoriſt Kelly, den wir als Mozarts Freund noch näher kennen lernen werden, erzählt von einer muſikaliſchen Geſellſchaft, in welcher er Mozart zuerſt ſah (Reminisc. I p. 225 : I had the pleasure to be placed at table between Mozart and his wife, Madame Constance Weber, a German lady of whom he was passionately fond.

Conſtanze hatte, wie Mozart als Bräutigam ſchrieb, „keinen Witz, aber geſunden Menſchenverſtand genug um ihre Pflichten als Frau und Mutter zu erfüllen.“ In der That kann man auch aus Briefen und Andeutungen von Zeitgenoſſen abnehmen[5], daß ſie weder hervorſtechende Anlagen noch was wir heute Bildung nennen in einem Maaße beſaß um Mozart ebenbürtig zu ſein, ihn durch ihren geiſtigen Einfluß zu fördern und zu heben, ja vielleicht nicht einmal genug um ihn in ſeiner wahren Bedeutung ganz zu verſtehen und zu würdigen. Sie hatte, wie die ganze Weberſche Familie, muſikaliſches Talent, das nicht ohne Ausbildung geblieben war, wenn ſie es auch nicht zu außerordentlichen Leiſtun-

---

[2] Was ich von dieſen Briefen habe erlangen können, zum Theil in Abſchriften bei Al. Fuchs, iſt in Beil. XIX mitgetheilt.

[3] Daß er auch ſpäter wohl noch über Unvorſichtigkeit in ihrem Benehmen zu klagen hatte, geht aus einer Aeußerung in einem Briefe (Beil. XIX, 3) hervor: „Ito bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rückſicht zu nehmen, ſondern auch auf den Schein. Seye nicht böſe auf dieſe Bitte. Du mußt mich eben deshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.“

[4] Der brave Niemtſchek, der beide kannte, ſagt hierüber (S. 63 f.): „In ſeiner Ehe mit Conſtanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, die ſich an ſeine Gemüthsart vortrefflich anzuſchmiegen wußte und dadurch ſein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche ſie nur dazu anwendete ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte ſie wahrhaft, vertraute ihr Alles, ſelbſt ſeine kleinen Sünden — und ſie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt. Wien war Zeuge dieſer Behandlung und die Wittwe denkt nie ohne Rührung an die Tage ihrer Ehe.“

[5] Ich kann es nicht unternehmen eine eingehende Charakteriſtik von Mozarts Frau zu geben, da mir zu wenig beſtimmte Anhaltspunkte gegeben ſind, auch in den Mittheilungen glaubwürdiger Perſonen, welche ſie ſelbſt gekannt haben. Denn dieſe haben ſie erſt in ihren ſpäteren Jahren ge-

---

kannt, und offenbar hatte der Ruhm Mozarts, der erſt nach dem Tode deſſelben die Wittwe über ſeine Größe völlig aufklärte, und die Erinnerung an die gedrückte Lage, in welcher ſie bei ſeinen Lebzeiten mit ihm hatte leben müſſen, einen Widerſtreit in ihren Vorſtellungen hervorgerufen, den ſie nicht ganz zu beherrſchen vermochte. Ein ungemeſſener Stolz auf die Künſtlergröße ihres Mannes begegnete ſich mit einer herben Bitterkeit über ſeine Unfähigkeit ſeiner Familie eine ſorgenfreie Exiſtenz zu verſchaffen, und während ſie ſeine Liebe zu ihr aufrichtig anerkannte, war ſie wiederum nicht abgeneigt ihm, und ihm ganz allein die volle Schuld ihrer damaligen ſchlechten Situation beizumeſſen. Dazu mochte wohl die Eigenthümlichkeit ihres zweiten Mannes, des Etatsraths Niſſen etwas beitragen. Denn dieſer war ein Geſchäftsmann von pünktlicher, ja peinlicher Genauigkeit, der ſeine Freude ſelbſt an dem Mechaniſchen der Geſchäftsführung, am Ordnen und Abſchreiben von Papieren fand, ſogar ſolcher, die ihn ihrem Inhalt nach nicht intereſſirten; ſo hat er nicht allein das Material zu der Biographie Mozarts zuſammengebracht, ſondern auch die Papiere und Briefe Zoegas geſammelt und abgeſchrieben, welche Welcker für ſeine ſchöne Biographie (1 S. V f.) benutzte. Bei ſeinem ehrenwerthen und braven Charakter hatte Conſtanze das volle Recht es dankbar zu erkennen, daß er ihr in ihrer hülfloſen Lage beiſtand und ihr eine ſorgenloſe Exiſtenz bereitete, und man kann es begreiflich finden, wenn Mozarts Andenken nach dieſer Seite hin bei ihr in Schatten trat, während Niſſen ihrem Stolz auf deſſen Ruhm nicht gefährlich werden konnte. Allerdings begegnet man wohl der Vorſtellung, als ſei Conſtanze in ihrer Ehe mit Mozart die ſtille Dulderin geweſen, die unter dem Leichtſinn des genialen Künſtlers, der im Leben leider ſtets ein Kind geblieben ſei, nur zu leiden gehabt habe. Wenn ich nun dieſe gleich als unberechtigt zurückweiſen muß, ſo bin ich darum doch weit davon entfernt etwa die Sache umzukehren und Conſtanze als den ſchuldtragenden Theil zu betrachten.

gen gebracht hatte. Sie ſpielte Klavier — im Mozarteum zu Salzburg findet ſich der Anfang einer Sonata à 2 Cembali, welche unvollendet geblieben iſt, mit der Ueberſchrift Per la Signora Constanza Weber — ah![6] — und ſang, obgleich ihre Stimme nicht ſo bedeutend war wie die ihrer Schweſtern Aloyſia und Joſepha, recht gut, namentlich ſicher vom Blatt, ſo daß Mozart mit ihr ſeine Compoſitionen zu verſuchen pflegte[7]. Nicht allein bei den kleinen, zum Theil ſcherzhaften, Geſangſachen, welche er für ihre geſelligen Kreiſe ſchrieb, pflegte ſie die Sopranſtimme zu übernehmen[8], ſondern ſie ſang auch bei dem Beſuch zu Salzburg die Sopranſoli der Meſſe in C-moll, von der nachher die Rede ſein wird[9]. Daß ſie auch

---

6) In dem handſchriftlichen Verzeichniß André's findet ſich unter den unvollendeten Compoſitionen eine Sonate für Pianoforte und Violine in C-dur, an welcher nur die letzten Takte des letzten Satzes fehlen, aus dem Jahr 1782 mit der Ueberſchrift: Sonate Première. Par moi W. A Mozart pour ma très chère epouse; in einem Brief an Härtel (25. Febr. 1799) erwähnt die Wittwe eines Marſches für Klavier, der mit dem aus Idomeneo eine gewiſſe Aehnlichkeit habe, aber davon verſchieden ſei, den ihr Mann für ſie componirt habe.

7) Mozart ſchrieb für ſie Solfeggien, welche die Ueberſchriften: per la mia cara Costanza und per la mia cara consorte tragen (André Verz. 104).

8) Dahin gehört das bekannte Bandelterzett, das mit andern ähnlichen Compoſitionen noch zu beſprechen iſt; einen vierſtimmigen Pendant dazu „Caro mio, Druck und Schluck“ für Mozart, ſeine Frau und zwei Freunde componirt, meines Wiſſens nicht gedruckt, erwähnt die Wittwe in einem Brief an Härtel (25. Mai 1799).

9) Dieſe Soli verlangen eine bedeutende Sängerin. In einem Brief der Wittwe an Härtel (25. Febr. 1799) iſt eine Arie angeführt: In te spero o sposo amato (aus Metaſtaſios Demofoonte I sc. 2 als componirt per la cara mia consorte. Wenn dies dieſelbe iſt, deren Anfang im Entwurf ſich bei Niſſen (Anhang S. 28) als Facſimile mitgetheilt findet, ſo muß Conſtanze eine Höhe und Volubilität der Stimme gehabt haben, welche an ihre Schweſter Aloyſia erinnert.

ſonſt muſikaliſche Bildung und Sinn für ernſte Muſik hatte läßt ſich aus ihrer Vorliebe für Fugen ſchließen, von der Mozart ſeiner Schweſter ſchreibt (20. April 1782), als er ihr ein für ſie componirtes Praeludium nebſt Fuge ſchickte[10]: „Die Urſache daß dieſe Fuge auf die Welt gekommen iſt wirklich meine liebe Conſtanze. Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händel und Sebaſtian Bach (nachdem ich ſie ihm durchgeſpielt) nach Hauſe gegeben. Als die Conſtanze die Fugen hörte, ward ſie ganz verliebt darein; ſie will nichts als Fugen hören, beſonders aber (in dieſem Fache) nichts als Händel und Bach. Weil ſie mich nun öfters aus dem Kopf Fugen ſpielen gehört hat, ſo fragte ſie mich, ob ich noch keine aufgeſchrieben hätte? — und als ich ihr nein ſagte, ſo zankte ſie mich recht ſehr, daß ich eben das Künſtlichſte und Schönſte in der Muſik nicht ſchreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufſetzte und ſo ward ſie“[11]. Sie brachte alſo Sinn und Verſtändniß für Muſik mit, wie Mozart ſie von einer Frau verlangen mußte, mit der er glücklich ſein ſollte. Ob er mit einer ganz unmuſikaliſchen Frau hätte leben können iſt ſehr zu bezweifeln, allein ſeine Productionskraft war

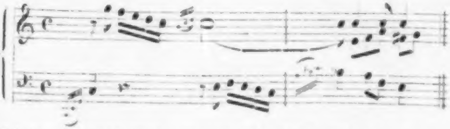
---

10) „Hier ſchicke ich Dir“ ſchreibt er „ein praeludio und eine dreyſtimmige Fuge. Das iſt eben die Urſache, warum ich Dir nicht gleich geantwortet, weil ich — wegen des mühſamen kleinen Notenſchreibens nicht eher habe fertig werden können. Es iſt ungeſchickt geſchrieben; das Praeludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. Die Urſache aber war, weil ich die Fuge ſchon gemacht hatte und ſie, unterdeſſen daß ich das Praeludium ausdachte, aufgeſchrieben. Ich wünſche nur, daß Du es leſen kannſt, weil es gar ſo klein geſchrieben iſt, und dann daß es Dir gefallen möge; ein andermal werde Dir ſchon etwas beſſeres für das Clavier ſchicken.“

11) Dieſe Fuge iſt ſoviel ich weiß nicht bekannt geworden, ſo wenig als das Praeludium, deſſen Anfangstakte

von der Art, daß ſie keiner Steigerung und Anregung durch den Einfluß einer geiſtig erregten und erregenden Frau bedurfte; vielmehr war es gewiß wohlthätig für ihn, wenn er im häuslichen Verkehr ein theilnehmendes Verſtändniß fand, das eher mildernd als treibend einwirkte. Freundlich und gefällig ertrug ſie ſeine Zerſtreutheit, wenn er muſikaliſchen Gedanken nachhing, und gab gern manchen kleinen Launen nach, die bei Mozart gewöhnlich nicht aus Verſtimmung hervorgingen. Wenn er mit dem Aufſchreiben ſeiner Compoſitionen beſchäftigt war, ſtörte ihn Geräuſch und Unterhaltung um ihn her nicht nur nicht, ſondern es war ihm angenehm bei dieſer Arbeit, die ſeine ſchöpferiſche Kraft nicht mehr lebhaft in Anſpruch nahm, ſeine Aufmerkſamkeit nach einer anderen Seite ſoweit beſchäftigen zu laſſen, daß ſeine Productivität gewiſſermaßen in Schach gehalten wurde. Dann ſetzte ſich ſeine Frau zu ihm und erzählte ihm Mährchen und Kindergeſchichten, über die er, während er fortarbeitete, herzlich lachen konnte, und je poſſenhafter ſie waren, deſto mehr ergötzten ſie ihn[12]. Als in der Nacht vor der Aufführung des Don Giovanni noch die Ouverture niederzuſchreiben war, bat er ſeine Frau bei ihm zu bleiben und ihn munter zu halten, und ſie that es, indem ſie ihm Mährchen von Aladins

---



ich in André's handſchriftlichem Verzeichniß (Abſchriften XV) mit der Bemerkung finde, daß Mozarts Schweſter nach Niſſens Verſicherung im Jahr 1826 das Original beſaß, welches Mozart ihr 1782 von Wien geſchickt habe.

[12] Niſſen S. 689.

Wunderlampe, vom Aſchenputtel u. dgl. erzählte, über die er bis zu Thränen lachte[13]. So war ſie auch ſtets bereit ihm bei Tiſch das Fleiſch zu zerſchneiden, was ihm läſtig war, weil er ſich in der Zerſtreutheit zu beſchädigen fürchtete[14]; eine Wunderlichkeit, die auch wohl zum Beweiſe gebraucht iſt, daß Mozart im Leben doch ſo ganz und gar ein Kind geblieben ſei.

Eine ſchwere Prüfung legte ihm die Kränklichkeit ſeiner Frau auf, deren Geſundheit durch häufige, zum Theil ſchwere Wochenbetten angegriffen war, ſo daß ſie oft leidend war[15], und namentlich im Jahr 1789 lange ſehr gefährlich krank daniederlag[16]. Mit der größten Sorgfalt bot er nicht nur Alles auf was irgend zu ihrer Erleichterung geſchehen konnte, ſo ſchwer ihn die dadurch verurſachten Koſten auch drückten, ſondern war auch ſelbſt auf das zärtlichſte um ihre Pflege bemüht. Er ritt zu Zeiten Morgens früh um 5 Uhr ſpazieren, aber, wenn die Frau krank oder ſchwanger war, nie ohne ein Papier in Form eines Receptes vor dem Bett ſeiner Frau

---

13) A. M. Z. I S. 290.

14) Schlichtegrolls Nekrolog; vgl. Zelter Briefw. mit Göthe VI S. 61.

15) Einen ſchönen Zug von menſchenfreundlicher Theilnahme und Begeiſterung für den Künſtler erzählte die Wittwe Mozarts (Niemtſchek S. 62. Niſſen S. 686 f.). Als ihr wegen einer Lähmung am Fuße Bäder von gekochtem Magengekröſe verordnet waren, erbot ſich ein Fleckſieder Rindum, der Mozart perſönlich nicht kannte aber von ſeiner Muſik entzückt war, ihr dieſelben in ſeinem Hauſe ſo lange es nöthig ſei zu verſchaffen, und war nach Beendigung der Cur nicht zu bewegen, weder für dieſe noch für Logis und Koſt während einer langen Zeit eine Entſchädigung anzunehmen.

16) „Meine Frau war geſtern wieder elend“ ſchreibt er an Puchberg (Beil. XX, 8); „heute auf die Igel befindet ſie ſich Gottlob wieder beſſer — ich bin doch ſehr unglücklich! immer zwiſchen Angſt und Hoffnung! —“

zu laſſen mit Vorſchriften dieſer Art: „Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünſche daß Du gut geſchlafen habeſt, daß Dich nichts geſtört habe, daß Du nicht zu jäh aufſteheſt, daß Du Dich nicht erkälteſt, nicht bückſt, nicht ſtreckſt, Dich mit Deinen Dienſtboten nicht zürnſt, im nächſten Zimmer nicht über die Schwelle fällſt. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur Dir nichts geſchieht! Ich komme um — Uhr“[17]. Auch Frau Haibl erzählt (Niſſen S. 687 f.): „Wie war der Schwager beſorgt, wenn ſeinem Weibe etwas fehlte! So war es einmal, als ſie ſehr krank lag und ich volle acht Monate bei ihr wartete. Ich ſaß an ihrem Bette, Mozart auch. Er componirte an ihrer Seite, ich beobachtete ihren nach ſo langer Zeit eingetretenen Schlummer; ſtille hielten wir Alles wie in einem Grabe um ſie nicht zu ſtören. Plötzlich trat ein roher Dienſtbote ein. Mozart erſchrak aus Furcht ſeine Frau möchte geſtört werden, wollte winken ſtill zu ſeyn und rückte den Seſſel rückwärts hinter ſich weg, indem er grade das Federmeſſer offen in der Hand hielt. Dieſes ſpießte ſich zwiſchen den Seſſel und ſeinen Schenkel, ſo daß es ihm bis an das Heft in das Bein eindrang. Er, der ſonſt wehleidig war, machte keine Bewegung und verbiß ſeinen Schmerz, winkte mir ihm hinauszufolgen und ich fand daß die Wunde wirklich ſehr tief war, die durch Johannisöl geheilt wurde. Obgleich er vor Schmerzen etwas krumm ging, ſo wußte er es doch ſo zu machen daß ſeine Frau nichts erfuhr.“ Er hatte ſich während jener lange dauernden Krankheit ſo daran ge-

---

[17] A. M. Z. I S. 291. Niſſen S. 687. Auch auf der Reiſe ſchrieb er ihr (Beil. XIX. 3): „Liebes Weibchen, ich habe eine Menge Bitten an Dich: 1mo bitte ich Dich daß Du nicht traurig biſt; 2do daß Du auf Deine Geſundheit achteſt und der Frühlingsluft nicht traueſt; 3tio daß Du nicht allein zu Fuße, am liebſten aber gar nicht zu Fuße ausgeheſt.“

wöhnt jeden Beſuchenden mit dem Finger auf den Lippe
und dem leiſen Ausruf chut! zu empfangen, daß er geraum
Zeit nach ihrer Beſſerung ſelbſt auf der Straße, wenn er eine
Bekannten ſah, ſich auf die Zehen erhob und ihm ſein chut
mit dem Finger am Munde zuflüſterte[18].

Dieſen Zügen einer herzlichen und innigen Zuneigun
gegenüber wird man überraſcht und verletzt, wenn man er
fährt, daß Mozart nach einer fleckenloſen Jugend ſeiner Fra
die Treue nicht rein bewahrt habe. Sie ſelbſt erzählte da
Mozart ihr ſeine „Stubenmädeleien“, wie ſie es nannte, ſelbſ
bekannt, und daß ſie ihm dieſelbe verziehen habe: „E
war ſo lieb, daß es nicht möglich war ihm böſe zu ſein, ma
mußte ihm wieder gut werden.“ Ihre Schweſter berichtigt
dann wohl, daß Conſtanze nicht immer ſo geduldig geweſe
ſei, ſondern daß es dabei auch zu heftigen Auftritten gekom
men ſei, was freilich ſehr begreiflich iſt; indeſſen geht darau
hervor — und Mozarts Briefe an ſeine Frau beſtätigen e
vollkommen —, daß das innige und zärtliche Verhältniß bei
der zu einander auch durch dieſe Fehltritte nicht innerlich ge
ſtört worden iſt[19]. Man könnte deshalb darüber hinweg
gehen, wenn nicht das Gerücht, das im Munde des Publi
cums wie in der Litteratur mit einer unbegreiflichen Vorlieb
fortgepflanzt und ausgebildet iſt, einzelne Schwächen Mo
zarts zu den eigentlich bezeichnenden Zügen ſeines Charakter
geſtempelt hätte. Mit jeder Schülerin, mit jeder Sängeri
für die er eine Arie geſchrieben hat, wird ihm ein Liebesver
hältniß angedichtet; es gilt für eine geiſtreiche Bemerkun

---

[18] A. M. Z. I S. 291. Niſſen S. 687.

[19] Ich bin mündlichen Mittheilungen bewährter Salzburger Freun
gefolgt, welche durch die Andeutung bei Niemtſchek S. 64 (Niſſen S. 69
beſtätigt werden.

wenn man ihn als das leibhafte Vorbild des Don Juan anſieht und den Ruf eines Wüſtlings hat man wohl gar als die Beſtätigung ſeines künſtleriſchen Genies betrachtet. Hervorragende Begabung und Leiſtung auf geiſtigem Gebiet kann die Gleichheit Aller vor dem Sittengeſetz nicht aufheben; die Uebertretung deſſelben mag jeder mit Strenge oder mit Milde beurtheilen, allein zwei Momente hervorzuheben, die nur zu oft aus den Augen gelaſſen werden, iſt eine Pflicht der Gerechtigkeit, welche man großen Männern gegenüber ebenſowenig aus den Augen ſetzen darf als die der vollen Wahrheit. Es iſt eine gerechte Forderung, daß Schwächen und Fehler, welche im gewöhnlichen Verkehr des Lebens mit Schonung beurtheilt oder gar nicht beachtet zu werden pflegen, bei hervorragenden Naturen, wo ſie bekannt werden, weil uns an dieſen Alles intereſſirt, nicht mit anderem Maaße gemeſſen, nicht deshalb, weil ſie öffentlicher Beſprechung und Beurtheilung unterliegen, als die weſentlichen Charakterzüge betrachtet und zur Norm für die ſittliche Abſchätzung des ganzen Menſchen gemacht werden. Es iſt ebenfalls nur eine gerechte Forderung, daß dem Gerede und Geklatſch, welches ſich mit Vorliebe an dieſe Seite des Privatlebens großer Männer hängt, nicht allzubereitwillig Glauben geſchenkt und daß nicht zum Laſter gemacht werde, was Schwäche war. Wer ſich an die grade in Beziehung auf den geſchlechtlichen Verkehr freie und leichte Denkungsart und Lebensweiſe jener Zeit, die ſich ganz beſonders in Wien geltend machte[20], an die eigenthümlichen Verſuchungen erinnert, denen ein Künſtler durch Temperament und Lebensverkehr ausgeſetzt iſt, der wird es begreiflich finden, wenn er es nicht entſchuldigen kann, daß Mozart der menſchlichen Schwäche ſeinen Zoll entrichtete. Bedenkt man ferner, wie unbedachtſam und ohne alle Rückſicht auf den Schein und das Gerede der Leute er ſich geben ließ[21], wie nicht allein die Gemeinheit, die ſich freuet große Naturen zu ſich herabzuziehen, ſondern auch Eiferſucht und Handwerksneid gefliſſentlich ſeinen Ruf vergifteten, ſo ergiebt ſich leicht, daß man für die Beurtheilung von Mozarts Charakter eine beſſere Gewähr in zahlreichen, verbürgten und mit einander übereinſtimmenden Zügen edler ſittlicher Denkungsart als in leichtfertigen und boshaften Klätſchereien von Theaterliebſchaften u. dgl. m. hat[22].

---

[20] Forſter ſämmtl. Schrift. VII S. 268: „Der reiſende Franzos [K. Riesbeck] ſpricht viel von der Liederlichkeit der Wiener. Alle großen Städte gleichen hierin Wien. Alle Höfe ſind mehr oder weniger verderbt, der Adel überall; wer das Recht beſitzt zu thun was er will, mißbraucht es oft zu thun was ihm nicht ziemt. Allein dieſen Ton nimmt der Menſch, der ans Kleinſtädtiſche gewohnt iſt, oft für Anzeige der Ausſchweifung, und es iſt

---

nichts weniger als das. Wenn ein hübſches Mädchen ſich die Hand, zuweilen gar den Mund küſſen läßt, wenn es keinen Skrupel hat, Jedem der es ſchätzt auch zu ſagen, es ſei ihm gut, ſo iſt das keine Todſünde und wehe dem Menſchen, der davon Mißbrauch macht."

[21] Was er ſeinem Vater vom Narriren und Spaßmachen ſchrieb (S. 131) das hat hier ebenſowohl ſeine Geltung, als ſeine Aeußerung daß er dem Scheine nach nicht allezeit ſo handle, wie er handeln ſollte (S. 26).

[22] Hier mögen Mozarts Worte eine Stelle finden, welche er an einen ſeiner liebſten Freunde Gottfr. v. Jacquin richtete (Prag 4. Nov. 1787): „Nun, liebſter Freund, wie befinden Sie ſich? Ich hoffe daß Sie ſich alle ſo wohl und geſund befinden mögen wie wir; am vergnügt ſeyn kann es Ihnen, liebſter Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles beſitzen, was Sie ſich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünſchen können! beſonders da Sie nun von Ihrer vorigen etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen ſcheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Iſt das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterſchieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verſchafft? Sie danken mir wohl gar öfters ſo in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz ſtolz machen! — Doch, ohne allen Spaß —

Ein Verhältniß der Art, das einzige wohlverbürgte, das ich kenne, iſt in ſeinen Folgen ſo entſetzlich, daß es ſchon deshalb nicht verſchwiegen bleiben darf, auch wenn die Wahrheit nicht die Mittheilung deſſelben verlangte. Denn nichts läßt ſchwerer ein richtiges Urtheil zu Stande kommen als Andeutungen und Winke auf halbverſchwiegene Umſtände und Thatſachen, welche die Phantaſie des theilnehmenden Leſers anregen und ihn zu übertreibenden Vermuthungen veranlaſſen, während das unentſtellte Factum, wie unbequem, wie verletzend es auch ſei, eine beſtimmte Beurtheilung hervorruft und begründet, die, ſelbſt wenn ſie zu einer Verurtheilung führt, heilſamer iſt als die Unklarheit verſchwommener, wenn gleich mit Wohlwollen verſetzter Vorſtellungen. — Mozart gab einer jungen hübſchen Frau H....... Unterricht und der Mann derſelben glaubte ein Verhältniß zwiſchen ihnen wahrzunehmen, das ſeine Eiferſucht erregte. Wie weit ſein Argwohn berechtigt war, kann man ſchwerlich mit Sicherheit ſagen; genug, er glaubte ſich betrogen und entehrt, und in einem Anfall raſender Eiferſucht verſetzte er ſeiner Frau mit einem Raſirmeſſer mehrere gefährliche Wunden am Hals und entleibte darauf in der Meinung ſie getödtet zu haben ſich ſelbſt. Die Frau wurde gerettet, blieb aber durch große, häßliche Narben entſtellt und verließ Wien[28]. Es bedarf keiner Ausführung, welchen Eindruck

---

Sie ſind mir doch im Grunde ein bischen Dank ſchuldig, wenn Sie anders der Frl. N. würdig geworden ſind, denn ich ſpielte doch bei Ihrer Beſſerung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendſte Rolle.“

28) Ich habe die Begebenheit in Wien aus zuverläſſiger Quelle mit manchen Nebenumſtänden erfahren, ſo daß an der Wahrheit derſelben kein Zweifel bleibt; die Zeit iſt mir nicht bekannt, doch ſchließe ich aus mehreren Umſtänden daß ſie in die letzten Lebensjahre Mozarts fällt. Leop. Schefer, welcher derſelben die Kataſtrophe ſeiner ſchon eben erwähnten

dieſe furchtbare Begebenheit hervorbringen und welchen ti
Schatten ſie auf den Ruf Mozarts werfen mußte. Das
blicum urtheilt gewöhnlich nach den Folgen und war auc
dieſem Falle geneigt die Schuld, welche jene entſetzliche T
hervorrief, nicht allein als erwieſen anzunehmen und
aller Strenge zu beurtheilen, ſondern von ihr den Maaßſ
für die ſittliche Schätzung Mozarts zu entnehmen; man
ungünſtige Urtheile über ſeinen Charakter erklären ſich a
dieſer Begebenheit leichter als aus dem Gerede über Frivo
täten, welche damals in Wien an der Tagesordnung war
und ihn, ſelbſt wenn ſie wahr waren, in keiner Weiſe au
zeichneten. Vergeſſen wir aber darüber nicht, mit welch
Wucht dieſes tragiſche Ereigniß auf Mozarts Seele laſte
mußte. Er, den wir als einen zart und fein empfindende
Menſchen kennen, mußte dadurch, ſelbſt wenn er ſich meh
Unvorſichtigkeit als Schuld beizumeſſen hatte, aufs tiefſte er
griffen und erſchüttert werden, und es leidet wohl keine
Zweifel, daß die ſchwermüthige Stimmung Mozarts, welch

Novelle entnommen hat, bemerkt am Eingang, daß öffentliche Blätter die von ihm benutzte wahre Begebenheit hervorgezogen hätten, womit er aber, wie ich denke die Beſtellung des Requiems meint, welche ebenfalls als ein Motiv ſeiner Novelle erſcheint. Beide hat er durchaus frei behandelt, obwohl man überall wahrnehmen kann, wie gut er mit den Verhältniſſen jener Zeit bekannt iſt; beſonders aber iſt es dankbar anzuerkennen, daß er durchaus das Edle und Bedeutende einer großen Künſtlernatur zur Geltung zu bringen ſucht. Es iſt leider nicht zu läugnen, daß die rohe Gemeinheit J. P. Lyſers und die inſipide Empfindelei muſikaliſcher Volksnovellen einen guten Theil des Publicums durch den Schein einer derb realiſtiſchen Darſtellung und eines künſtleriſchen Enthuſiasmus täuſchen und ebenſo unwahre als unwürdige Vorſtellungen über unſere größten Künſtler in Curs ſetzen. Unbeſtritten bleibt das Recht des Dichters jeder geſchichtlichen Ueberlieferung gegenüber; aber wir ſollten billig unſere großen Männer zu hoch ſchätzen um ihre Namen als Aushängeſchild für Leihbibliothekenfutter geduldig mißbrauchen zu laſſen.

in ſeinen letzten Lebensjahren ſo auffallend hervortritt, weſentlich in dieſer ſchrecklichen Erfahrung begründet war, wie ſehr ſie auch durch drückende Sorgen um ſeine Exiſtenz befördert wurde.

Auch dies iſt ein Punkt, der nicht unberührt bleiben darf, ſo illiberal es auch erſcheinen mag die kleinlichen Sorgen des Gelderwerbs und des Haushalts, die im Leben Jeder im Bereich ſeiner vier Wände zu halten pflegt, zur Reviſion vor die Nachwelt zu bringen. Allein theils ſind auch dieſe Verhältniſſe keineswegs gleichgültig für die Kenntniß und Beurtheilung des Menſchen und des Künſtlers, theils hat man ſie bei Mozart ſo ſehr in den Vordergrund geſchoben, und nach verſchiedenen Seiten hin ſo oft einſeitig beurtheilt, daß eine wahrheitsgemäße Darſtellung und beſonnene Prüfung unerläßlich iſt. Man hat theils die Zeitgenoſſen Mozarts beſchuldigt daß ſie ihn auf unwürdige Weiſe haben darben und verkommen laſſen, theils ihm ſelbſt vorgeworfen daß er durch Leichtſinn und Verſchwendung ſeine äußere Exiſtenz zerrüttet habe: beides iſt übertrieben und in dieſer Auffaſſung unrichtig.

Es iſt wahr, Mozart iſt in Wien während ſeines Lebens nicht ſo erkannt und geſchätzt worden, wie es nach ſeinem Tode der Fall war. Das große Publicum kannte und bewunderte ihn hauptſächlich als Klavierſpieler, der Zerfall der deutſchen Oper verhinderte, wie wir ſehen werden, daß er auf dem Wege fortſchreiten konnte, welchen er mit der Entführung betreten hatte, ſeine italiäniſchen Opern fanden nicht den Beifall wie die leichteren ſeiner Zeitgenoſſen; als die Zauberflöte durchſchlug, war es zu ſpät. Es iſt daher begreiflich, wenn er auch die äußere Stellung nicht gewann, die er ohne allen Zweifel verdiente. Allein wenn die Nachwelt leicht erkennen kann, daß Mozart auf einen Platz neben

Gluck und über Bono, Salieri und Starzer die gerechte Anſprüche hatte, ſo darf man doch nicht außer Acht laſſ daß die Zeitgenoſſen den aufſtrebenden jungen Mann vor hatten und daß jene älteren Männer im Beſitz ihrer Stellu waren; auch ohne daß man auf die Intriguen der Geg und Joſephs Sparſamkeit allzu großen Nachdruck legt, ſi man wohl, daß es auch für Mozart nicht ſo leicht war e würdige Stellung zu erlangen, da ſie erſt für ihn geſchaff werden mußte.

Er ſelbſt hoffte nach dem glänzenden Erfolg der E führung, nach dem allgemeinen Beifall, welchen er als Kl vierſpieler fand, auf eine ſichere und anſtändige Anſtellun und war bitter enttäuſcht, als es ihm troß ſo guter Fü ſprache nicht einmal gelang als Lehrmeiſter der Prinzeſſ Eliſabeth anzukommen; leicht erregt, wie er war, faßte gleich den Gedanken Wien wieder zu verlaſſen. „Nun wi ich Ihnen noch etwas ſagen“ ſchreibt er dem Vater (17. Aug 1782). „Die Herren Wiener (worunter aber hauptſächlic der Kayſer verſtanden iſt) ſollen nur nicht glauben daß ic wegen Wien allein auf der Welt ſeye. — Keinem Monarche in der Welt diene ich lieber als dem Kayſer — aber erbettel will ich keinen Dienſt. Ich glaube ſoviel im Stande zu ſeyn, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Teutſchland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wiſſen) ſtolz bin, nicht aufnehmen, ſo muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geſchickten Teutſchen mehr reich werden — und das zur Schande der teutſchen Nation. Sie wiſſen wohl daß faſt in allen Künſten immer die Teutſchen diejenigen waren, welche excellirten — wo fanden ſie aber ihr Glück? wo ihren Ruhm? in Teutſchland wohl gewiß nicht! Selbſt Gluck — hat ihn Teutſchland zu dieſem großen Mann gemacht? leider nicht! Gräfin Thun, Graf

Zichy, Baron van Swieten, ſelbſt der Fürſt Kaunitz iſt deswegen mit dem Kayſer ſehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent ſchätzt und ſie aus ſeinem Gebiet läßt. Letzterer ſagte jüngſthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß ſolche Leute nur alle hundert Jahre auf die Welt kämen und ſolche Leute müſſe man nicht aus Teutſchland treiben — beſonders wenn man ſo glücklich iſt, ſie wirklich in der Reſidenzſtadt zu beſitzen. Sie können nicht glauben, wie gütig und höflich der Fürſt Kaunitz mit mir war, als ich bey ihm war; zuletzt ſagte er noch: Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie ſich die Mühe gegeben haben mich zu beſuchen u. ſ. w. Sie können auch nicht glauben, was ſich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten; allein ich kann auch nicht ſo lange warten, und will auch wirklich nicht ſo auf Barmherzigkeit warten, — finde, daß ich eben auch (wenn er ſchon der Kayſer iſt) ſeine Gnade nicht ſo von Nöthen habe.“ Sein Gedanke, den er auch im Geſpräch hie und da hatte fallen laſſen, war in den nächſten Faſten nach Paris zu gehen; er ſchrieb deshalb an Le Gros[24] und meinte, wenn er nur ein Engagement für das Concert spirituel und das Concert des amateurs erlange, ſo würden die Schüler nicht ausbleiben, auch ſei dort mit Compoſitionen wohl etwas zu machen, die Hauptſache würde ihm freilich die Oper ſein[25]. Er hatte ſich zu dieſem Zweck ſeit einiger Zeit wieder täglich im Franzöſiſchen geübt und im Hinblick auf eine Kunſtreiſe nach England auch im Engliſchen Stunden genommen, das er in drei Monaten paſſabel zu verſtehen hoffte[26].

---

[24] S. II S. 282 f.

[25] Bekanntlich wurde Salieri 1784 von Gluck als Componiſt für die große Oper in Paris empfohlen, da er ſelbſt den Auftrag die Oper Les Danaides zu componiren nicht mehr übernehmen wollte (Moſel, Salieri S. 77 ff.).

Der Vater war über dieſen Gedanken, kaum verheirathet aufs Ungewiſſe hin ſich in die Fremde zu begeben anſtatt in Wien günſtigere Zeiten und Umſtände abzuwarten, nicht wenig beſtürzt; er machte nicht bloß ſeinem Sohne kräftige Gegenvorſtellungen, ſondern ſchrieb auch an die Baronin von Waldſtädten (23. Aug. 1782)[27]: „Ich würde ganz beruhigt ſeyn [über die Heirath], wenn ich nur nicht bey meinem Sohn einen Hauptfehler entdeckte, und dieſer iſt, daß er gar zu geduldig oder ſchläferig, zu bequem, vielleicht manchmal zu ſtolz, und wie Sie dieſes alles zuſammen taufen wollen, womit der Menſch ohnthätig wird: oder er iſt zu ungeduldig, zu hitzig und kann nichts abwarten. Es ſind zween einander entgegenſtehende Sätze, die in ihm herrſchen — zu viel oder zu wenig und keine Mittelſtraße. Wenn er keinen Mangel hat, dann iſt er alſogleich zufrieden und wird bequem und ohnthätig. Muß er ſich in Activität ſetzen, dann fühlt er ſich und will alſogleich ſein Glück machen. Nichts ſoll ihm im Weg ſtehen und leider werden eben nur den geſchickteſten Leuten, den beſondern genies die meiſten Hinderniſſe in den Weg gelegt. Wer ſteht ihm in Wien im Wege ſeine angetretene Laufbahn fortzugehen, wenn er ein wenig Geduld hat? — Capellmeiſter Bono iſt ein uralter Mann — Salieri rückt nach deſſen Tod vor und macht einem anderen Platz, und iſt nicht Gluck auch ein alter Mann!? — Gnädige Frau! ſprechen Sie ihm Geduld ein, und erlauben Sie mir, daß ich mir die Gnade ausbitten darf, Euer Hochgebohren Meinung hierüber zu vernehmen.“ Seine Vorſtellungen machten auch auf Wolfgang den gewünſchten Eindruck, der dem Vater zugeſtehen mußte (24. Aug. 1782), daß es allerdings beſſer ſei, wenn er noch einige Zeit in Wien abwarte, da er jederzeit nach Frankreich und England kommen könne; und ſo ſchrieb dieſer an die Baronin (13. Sept. 1782): „Mein Sohn hat auf mein Schreiben von ſeinem Entſchluß Wien zu verlaſſen etwas nachgelaſſen, und da er mich in Salzburg beſuchen will, ſo werde ihm die weiteren nöthigen und kräftigſten Vorſtellungen machen.“

---

[26] Ein Buch mit Aufſätzen und Briefen, die er zur Uebung im Engliſchen gemacht hatte, benutzte Mozart im Jahr 1784 als Rechnungsbuch (André Vorr. zu Mozarts themat. Catalog S. 3).

[27] Auch dieſer Brief iſt aus der bereits angegebenen Quelle in den Hamburger litt. u. krit. Blättern 1856 Nr. 72 S. 563 gedruckt.

Dieſe Vorſtellungen mochten um ſo wirkſamer ſein, da Mozart mit der Theilnahme und dem Beifall des Wiener Publicums in der nächſten Zeit wohl zufrieden war. Zwar ſah er ſich, als wieder eine italiäniſche Oper berufen wurde und außerordentlichen Beifall fand, von dem Theater zunächſt ausgeſchloſſen — wir werden die näheren Umſtände kennen lernen —; allein im Jahr 1786 bewies ihm der Kaiſer, daß er ihn nicht vergeſſen habe, indem er ihm die Compoſition des Schauſpieldirector und des Figaro übertrug. Als aber Mozart deſſen ungeachtet ohne feſte Anſtellung blieb, erwachte in ihm von Neuem ernſtlich der Gedanke Wien zu verlaſſen, und nach England zu gehen. Ein Engländer Thomas Attwood war aus Italien im Jahr 1785 nach Wien gekommen und Mozarts Schüler geworden[28]; auch war durch

---

28) Thomas Attwood, geb. im Jahr 1767, zeichnete ſich als Knabe durch muſikaliſche Anlage ſo ſehr aus, daß er durch hohe Protection nach Neapel geſchickt wurde um ſich für Geſang und Compoſition auszubilden, von dort ging er nach Wien. Kelly berichtet (Reminisc. I p. 228) daß Mozart ihm geſagt habe: Attwood is a young man for whom I have a sincere affection and esteem, he conducts himself with great propriety, and I feel much pleasure in telling you, that he

ein eigenthümliches Zuſammentreffen bei der italiäniſchen Oper der Irländer Michael Kelly als Tenoriſt, die Engländerin Nancy Storace als Prima Donna engagirt und der Bruder derſelben Stephan Storace hielt ſich als Componiſt ebenfalls eine Zeitlang in Wien auf: Mozart war, wie ſich zeigen wird, mit ihnen nahe befreundet, und dieſer Verkehr beſtärkte ihn in ſeinem Plan. Anfang November 1786 ſchrieb er ſeinem Vater, daß er in der zweiten Hälfte des Faſchings eine Reiſe durch Deutſchland nach England zu unternehmen beabſichtige, wenn der Vater ſich entſchließen könne für die Zeit ſeiner Abweſenheit, da Conſtanze ihn begleiten werde, die beiden Kinder mit den Mägden, natürlich gegen volle Entſchädigung, zu ſich ins Haus und unter ſeine Aufſicht zu nehmen. Das ſchlug dieſer aber rund ab und ſuchte dem Sohne in ſeiner nachdrücklichen Weiſe klar zu machen daß dies ganz unthunlich ſei[29]; worauf dieſer ſeinen

---

partakes more of my style than any scholar I ever had, and I predict, that he will prove a sound musician. Attwood nahm nach ſeiner Heimkehr einen anerkannt ehrenvollen Platz unter den Muſikern in England ein und ſtarb 1838 (N. Zeitſchr. f. Muſ. VIII S. 138).

[29] Leop. Mozart ſchreibt ſeiner Tochter (17. Nov. 1786): „Daß ich einen ſehr nachdrücklichen Brief ſchreiben mußte kannſt Du leicht vorſtellen, da er mir keinen geringeren Vortrag macht, als ſeine zwey Kinder in meine Verſorgung zu nehmen, da er im halben Faſching eine Reiſe durch Teutſchland nach England machen möchte. Ich habe aber tüchtig geſchrieben und verſprochen die Continuation meines Briefes mit nächſter Poſt ihm zu ſchicken. Der gute ehrliche Silhouettenmacher Hr. Miller hatte Deinem Bruder den Leopoldl gelobt, folglich hat er erfahren daß das Kind bey mir iſt, welches ihm niemals geſchrieben hatte; alſo kam ihm oder vielleicht ſeiner Frau der gute Einfall. Das wäre freylich nicht übel — ſie könnten ruhig reiſen — könnten ſterben — könnten in England bleiben — da könnte ich ihnen mit den Kindern nachlaufen — oder der Bezahlung, die er mir für Menſcher und Kinder anträgt u. ſ. w. Baſta! meine Entſchuldigung iſt kräftig und lehrreich, wenn er es be-

Plan vorläufig aufgab[30]. Als aber ſeine engliſchen Freunde Anfang Februar 1787 Wien verließen und nach England zurückkehrten, regten ſie auch in ihm jenen Wunſch wieder auf. Zwar war er vorſichtiger geworden; Attwood ſollte ihm in London erſt eine ſichere Stellung bereiten, indem er ihm eine Subſcription für Concerte oder den Auftrag eine Oper zu ſchreiben verſchaffte, dann erſt wollte er hingehen und hoffte daß der Vater ihm für dieſen Fall auch die Sorge für die Kinder abnehmen werde, bis es entſchieden ſei, ob er dauernd dort bleiben oder wieder nach Deutſchland zurückkehren werde. Die Reiſenden kamen durch Salzburg und machten dort Leopold Mozarts Bekanntſchaft[31], auf den ihre Perſönlichkeit

---

nützen will.“ Man ſieht, wie ſehr der ſonſt ſo ſorgliche Vater gegen ſeinen Sohn und deſſen Frau eingenommen war, und dieſe Härte ſticht gegen die liebevolle Theilnahme für die ſeit dem Auguſt 1784 verheirathete Tochter um ſo ſchärfer ab. Auf ſeinen Wunſch kam ſie im folgenden Jahr nach Salzburg um in ſeinem Hauſe das Wochenbett zu halten, und ihren Sohn Leopold hielt er, als ſie zu ihrem Mann zurückkehren mußte, unter mancherlei Vorwänden bei ſich zurück, bis er ihr im Jahr 1786 erklärte, er werde das Kind ſo lange er lebe bei ſich behalten und von einer treuen Magd unterſtützt wie das ſeinige erziehen. Rührend iſt die Liebe, mit welcher in dem regelmäßig und lebhaft geführten Briefwechſel der Großvater über den heranwachſenden Enkel Bericht abſtattet.

[30] „Von Deinem Bruder hab ſeit der Zeit keinen Brief erhalten“, ſchrieb Leop. Mozart der Tochter (29. Nov. 1786) „werde auch vermuthlich ſo bald keinen erhalten, ob ich ihm gleich ganz liebreich alles vorgeſtellt habe.“ Allein er irrte ſich, nach wenigen Tagen ſchickte er ihr einen Brief Wolfgangs, „woraus Du auch abnehmen wirſt, daß ihn meine Antwort ganz beruhigt hat“ (8. Dec. 1786).

[31] Kelly, der die Reiſe beſchreibt (Reminisc. I p. 277 ff.), erzählt uns: The morning after our arrival, escorted by a lacquey de place, waited upon Mozarts father and delivering his son's letter. I found him a pleasing intelligent little man; he called upon Signora Storace and offered to be our guide to every thing worth noticing. Auch Leop. Mozart erſtattet ſeiner Tochter ausführlichen Bericht über

einen ſehr angenehmen Eindruck machte, allein ſeine Bedenken gegen Wolfgangs Reiſe konnten dadurch freilich nicht gehoben werden. Er ſchrieb ihm daher väterlich, wie er ſeiner Tochter meldet (1. März 1787), „daß er auf der Reiſe im Sommer nichts gewinnen und zu unrechter Zeit nach England kommen würde, 2000 fl. im Sack haben und ſicher Noth leiden müſſe, da der Storace gewiß die erſte Oper ſchreiben wird, — ſo mag er den Muth verlieren.“

Er gab auch jetzt ſein Vorhaben wieder auf, doch war das Gerücht davon ins Publicum gedrungen[32], und dies wurde Veranlaſſung für den Kaiſer Mozart durch eine angemeſſene ſichere Stellung an Wien zu feſſeln[33], was leider deſſen Vater, der am 28. Mai 1787 ſtarb, nicht mehr erlebte. Da keine Kapellmeiſterſtelle vacant war, ſo ernannte er ihn zu ſeinem Kammermuſicus, mit einem Gehalt von 800 fl. Daß dieſer nicht bedeutender ausfiel ſchrieb man dem Einfluß Stracks zu[34]; er war, wie gewöhnlich um Rath

---

die engliſche Geſellſchaft, welche vom Erzbiſchof zu einem Hofconcert eingeladen und ſehr höflich aufgenommen wurde.

[32] In einem Bericht aus Wien vom 29. Jan. 1787 heißt es (Cramers muſikal. Magazin II S. 1273): „Mozart hat vor einigen Wochen eine muſikaliſche Reiſe nach Prag, Berlin und man ſagt ſogar nach London angetreten. Ich wünſche daß ſie zu ſeinem Vortheil und Vergnügen ausfallen möge.“ Auch Leop. Mozart ſchrieb ſeiner Tochter (12. Jan. 1787): „Die Rede daß Dein Bruder nach England reiſen wird beſtätigt ſich noch immer von Wien, Prag und München.“

[33] So berichtet Niemtſchek S. 30. Die im Folgenden erwähnten Thatſachen ſind nach Mittheilungen der damaligen Wittwe Mozarts von Rochlitz erzählt (A. M. Z. 1 S. 22 ff.); Niſſen, der ſie abdrucken ließ (S. 535 ff.) hat ein Paar Kleinigkeiten geändert, — ein Beweis daß Rochlitz in den Einzelnheiten nicht genau orientirt war und im Colorit nachhalf, was ſich auch aus der Vergleichung der betreffenden Documente ergiebt.

[34] Niſſen, der gut unterrichtet war, nennt den Kammerdiener Strack

gefragt und ſein Vorſchlag begegnete der Neigung des Kaiſers zur Sparſamkeit[35]. Das Decret wurde am 7. Dec. 1787 ausgefertigt[36]; im folgenden Sommer beruhigt er ſeine Schweſter, daß er wirklich feſt angeſtellt ſei[37]. Gluck, den

---

gradezu; Rochlitz ſpricht nur von einem Herrn, den der Kaiſer hier am wenigſten hätte befragen ſollen.

35) „Mozart bekam alſo nun jährlich 800 fl. — in Wien!" ſagt Rochlitz „wenn ich mich recht beſinne, reichte dies grade für ſeinen Miethzins hin." Die Emphaſe iſt hier nicht recht am Orte, denn Mozart hätte dann jedenfalls zu theuer gewohnt. Niſſen verbeſſert: „Die Verbeſſerung ſeiner Lage war dadurch unbeträchtlich; denn ſein Miethzins war im Jahr 1785 ſchon 460 fl." Allerdings war dieſes die Miethe für die Wohnung im erſten Stock des Cameſinaſchen Hauſes (gr. Schulerſtr. Nr. 853), welche Mozart von Michaelis 1784 bis Georgi 1787 bewohnt und bezahlt hat, wie mir mein Freund Alb. Cameſina aus den väterlichen Papieren bezeugt. Später war Mozart ſehr zufrieden eine billigere Wohnung in der Währinger Gaſſe zu finden (Beil. XX, 1. 2).

36) Das Decret (im Mozarteum zu Salzburg) lautet:

„Von Seiner Kön. Kaiſ. zu Hungarn und Böheim Kön. Apoſt. Majeſtät Erzherzog zu Oeſterreich u. ſ. w. Unſeres Allergnädigſten Herren wegen dem Wolfgang Mozart in Gnaden anzufügen: Es haben Allerhöchſt gedacht Sein. Kaiſ. Kön. Apoſt. Maj. demſelben in Anſehung ſeiner in der Muſik beſitzenden Kenntniß und Fähigkeit, und ſich hierdurch erworbenen Beyfall, die beſondere Gnade angethan, ihn zu Allerhöchſt Dero Kammermuſikum aufzunehmen, anbey ihme Achthundert Gulden jährlichen Gehalt bei der k. k. Hofkammer vom 1. Dezember dieſes Jahres anzuweiſen geruhet.

Solchemnach wird ihme Wolfgang Mozart dieſe Allerhöchſte Entſchließung zu ſeiner Nachricht hiermit eröffnet und gegenwärtiges Oberſtkämmerer-Amts-Dekret auf Allerhöchſten Befehl zu ſeiner Verſicherung ausgefertiget.

Roſenberg. Vr. kaiſ. königl. Oberſtkämmerer-Amt.
Wien den 7. Dezember 1787.
Joh. Thorwart."

37) Er ſchreibt ſeiner Schweſter (Aug. 1788, denn 1787 bei Niſſen S. 538 iſt ein Druckfehler): „Um Dir über den Punkt in Betreff meines Dienſtes zu antworten, ſo hat mich der Kayſer zu ſich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einſtweilen aber nur mit 800 fl.; es iſt aber Keiner in der Kammer, der ſoviel hat. — Auf dem

Maria Thereſia am 18. Oct. 1774 zum k. k. Kammercon
poſiteur mit 2000 fl. Gehalt ernannt hatte, war am 15. No
1787 geſtorben, Mozart rückte alſo eigentlich in ſeine Stell
daß es keine unverdiente Auszeichnung geweſen wäre ihm au
einen gleichen Gehalt zu verleihen, ſcheint man bei Hofe nic
empfunden zu haben. Mozart ſelbſt war mit dem Gehalt nic
unzufrieden, da Niemand von den zur kaiſerlichen Kammer g
hörigen Muſikern einen höheren Gehalt bekam; allein es kränk
ihn ſpäter mit Recht, daß man ihn denſelben fortbeziehen lie
ohne ihn dieſer Stellung gemäß zu beſchäftigen, er empfand e
wie ein ihm hingeworfenes Almoſen, während ihm doch die Ge
legenheit entzogen wurde ſich als Componiſt geltend zu machen
und in bitterem Unmuth ſchrieb er, als er nach damals gelten
der Vorſchrift ſein Vermögen in einem verſiegelten Zettel an
geben (fattiren) mußte, hinzu: „Zuviel für das was ich leiſte
zu wenig für das was ich leiſten könnte“[38]. Wie ſehr de
Einfluß ſeiner Gegner in der Umgebung Joſephs dazu mitwirkte daß die Zuſage, es ſei dies nur eine vorläufige Anſtellung und bei vorkommender Gelegenheit werde man au
eine „Aufbeſſerung“ bedacht ſein, in Vergeſſenheit kam wird
im weiteren Verlauf noch klarer werden; wenn man bedenkt
von wie ſchweren Sorgen bedrängt und verdüſtert die ſpäteren Jahre Joſephs waren, wird man es begreiflich finden,
daß mit der Lebhaftigkeit ſeines Intereſſes für Muſik und
Oper auch die Sorge für den großen Componiſten in den

Anſchlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zu viel ſteht, da ihn die k. k. Theater-Direction herausgiebt, ſtand: Die Muſik iſt von Hrn. Mozart, Kapellmeiſter in wirklichen Dienſten **Seiner K. K. Majeſtät.**“ Dieſer Titel wird ihm ſeitdem gewöhnlich beigelegt, ob aus Courtoiſie oder weil er ihm wirklich zuertheilt war, weiß ich nicht zu ſagen.

[38] A. M. Z. I S. 291.

Hintergrund trat, zumal da Mozart es ſo gar nicht verſtand ſich geltend zu machen, ſich in Erinnerung zu bringen, auch die unſchuldigen Mittel anzuwenden, ohne welche bei den ſo complicirten modernen Staatseinrichtungen nur ſehr Wenigen ein raſches Fortkommen gelingt.

Daß er auch die beſte Gelegenheit nicht zu ſeinem Vortheil zu benutzen wußte bewies er, als ihm bei ſeinem Aufenthalt in Berlin im Mai 1789 Friedrich Wilhelm II die Kapellmeiſterſtelle in Berlin mit 3000 Thlr. Gehalt anbot. Nachdenklich und gerührt erwiederte Mozart: „Soll ich meinen guten Kaiſer ganz verlaſſen?“ Der König hieß ihn den Vorſchlag in nähere Ueberlegung nehmen und verſprach, auch wenn Mozart erſt nach Jahr und Tag kommen wolle, werde ſein Anerbieten in voller Kraft bleiben[39]. Als er darauf nach Wien zurückkehrte, fiel es ihm anfangs gar nicht ein von dieſem Antrag auch nur Erwähnung zu thun, durch das Zureden ſeiner Freunde ließ er ſich endlich bewegen, dem Kaiſer den Stand ſeiner Angelegenheiten vorzutragen und daß ihm nichts übrig bleibe als um ſeine Entlaſſung zu bitten[40]. Unangenehm überraſcht fragte Joſeph: „Wie? Sie wollen mich verlaſſen, Mozart?“[41] Da antwortete dieſer ge-

---

39) Rochlitz erwähnt ausdrücklich, der König habe dieſes Geſpräch verſchiedenen Perſonen, unter anderen auch der Wittwe Mozart während ihres Aufenthalts in Berlin im Februar 1796 mitgetheilt.

40) Rochlitz ſagt: „Seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. Ein gewiſſer Umſtand, den ich nicht erzähle, weil ich keinem wehe thun will, an dem Mozart ſelbſt ſich nicht rächen wollte, beſtimmte ihn endlich.“ Ich weiß nicht, worauf hier hingedeutet iſt. Niſſen ſagt, dieſer Umſtand ſei Salomons Erſcheinen in Wien geweſen, der J. Haydn und Mozart habe nach London engagiren wollen; allein dies kann nicht richtig ſein, da Salomon erſt gegen Ende des Jahrs 1790 nach Wien kam (Grieſinger biogr. Not. üb. J. Haydn S. 34).

41) Rochlitz legt dem Kaiſer die Worte in den Mund: „Lieber Mozart, Sie wiſſen, wie ich von den Italiänern denke und Sie

rührt: „Ew. Majeſtät, ich empfehle mich zu Gnaden, ich bleibe“; und als ein Freund, dem er dieſen Vorgang erzählte, ihn fragte, ob er denn die Gelegenheit auch benutzt habe um ſich eine entſprechende Entſchädigung auszubedingen, rief er unwillig aus: „Der Teufel denke in ſolcher Stunde daran!“

Mozart bekam nun zwar Ende 1789 den Auftrag die Oper Cosi fan tutte zu ſchreiben, allein Joſeph II ſtarb (20. Februar 1790), ehe für Mozarts Lage dauernd geſorgt war. Nach dem Regierungsantritt Leopolds II ſcheint er einen Verſuch gemacht zu haben neben Salieri als zweiter Kapellmeiſter angeſtellt zu werden — der alte Bono war bereits 1788 geſtorben und Salieri an ſeine Stelle aufgerückt[42] —, allein auch dieſer blieb ohne Erfolg[43]. Da er

---

wollen mich doch verlaſſen?“ Fétis (Biogr. univ. des mus. VI p. 489) hat mit Recht bemerkt, bei der notoriſchen Vorliebe Joſephs II für die italiäniſche Muſik ſei es undenkbar daß er ſo geredet habe. Holmes (S. 323) meint freilich, es ſei nur ein Beweis von der Falſchheit und Unwahrheit, welche manche Geſchichtſchreiber dem Kaiſer zuſchrieben; allein die Richtigkeit jener Auffaſſung ganz dahingeſtellt — man ſollte denken, dieſe Aeußerung hätte Mozart, der an ſich erfahren hatte wie vortheilhaft Joſeph von den Italiänern dachte, nur empören können. Ich kann darin nur das falſche Colorit Rochlitz's erkennen.

[42] Moſel, Salieri S. 132.

[43] Im Mozarteum zu Salzburg findet ſich folgendes von Mozart äußerſt flüchtig hingeworfene, hie und da corrigirte Concept eines Geſuchs.

„Ew. Königl. Hoheit

Ich bin ſo kühn Ew. K. H. in aller Ehrfurcht zu bitten bey Sr. Maj. dem Könige die gnädigſte Fürſprache in Betreff meiner unterth. Bitte an Allerhöchſt dieſelben zu führen. Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntniſſe heißen mich es wagen [alles ſpornt mich an] um eine zweyte Kapellmeiſterſtelle zu bitten, beſonders da der ſehr geſchickte Kapellmeiſter Salieri ſich nie dem Kirchenſtyl gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir dieſen Styl ganz eigen gemacht habe.

nun die Hoffnung vom Hofe angeſtellt zu werden vorläufig wenigſtens aufgeben mußte, ſuchte er ſich für die Zukunft von einer anderen Seite ſicher zu ſtellen, indem er ſich dem Kapellmeiſter Hofmann[44] an der Stephanskirche adjungiren ließ und dadurch die Anwartſchaft auf deſſen einträgliche Stelle erwarb. Sein in mancher Hinſicht charakteriſtiſches Geſuch lautet folgendermaßen[45]:

Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich auch um die Gnade zu bitten, mir die Königl. Familie zum muſikaliſchen Unterricht allergnädigſt anzuvertrauen. Ganz überzeugt daß ich mich an den würdigſten und für mich beſonders gnädigen Mittler [Gönner] gewendet habe, lebe ich in beſter Zuverſicht und werde mich ſicher beſtreben [hoffe ich mich allezeit und … durch Thätigkeit Eyfer Treue und … ſtets darzuthun] u. ſ. w."

Die Titulatur läßt ſchließen daß das Geſuch an den damaligen Erzherzog (nachherigen Kaiſer) Franz während der Zeit gerichtet war, da Leopold II noch nicht zum Kaiſer gekrönt war; damit ſtimmt auch die Erwähnung des Geſuches in dem Briefe an Puchberg (Beil. XX, 5).

[44] Leopold Hofmann war 1772, als Burney in Wien war, ſchon Kapellmeiſter an der Stephanskirche und beſonders ſeiner Inſtrumentalcompoſitionen wegen angeſehen (Reiſe II S. 177 f. 230). Nicolai legt ihm das Verdienſt bei „durch ſeine Violincompoſitionen, welche voll edlen Geſanges ſind, dieſes Inſtrument, welches in Wien ſo geſunken war, zuerſt auf ſeinen wahren Zweck, auf Ausdruck und Rührung zurückgeführt zu haben" (Reiſe IV S. 527). Auch Lieder von ihm fanden beim Publicum großen Beifall; nicht ſo bei J. Haydn, der ſeinem Verleger Artaria ſchrieb (20. Juli 1781): „Dieſe drey Lieder ſind von Hrn. Capell-Meiſter Hofmann (unter uns) elendig componirt, und eben weil der Pralhans glaubt den Parnaß alleinig erſtiegen zu haben und mich bey einer gewiſſen großen Welt in allen Fällen zu unterdrucken ſucht, habe ich dieſe nemliche drey Lieder um der nemlichen groß ſeyn wollenden Welt den Unterſchied zu zeigen in die Muſic geſezt. Sed haec inter nos."

[45] Das Original, früher im Beſitz Fel. Mendelsſohns, iſt jezt in der Sammlung ſeines Bruders, Hrn. Paul Mendelsſohn-Bartholdy, der es mir zu benutzen geſtattete. Es war übrigens bereits genau abgedruckt A. M. Z. XXXVIII S. 147.

„Hochlöblich
Hochweiſer Wieneriſcher Stadt-Magiſtrat
Gnädige Herren!

Als Hr. Kapellmeiſter Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freyheit nehmen um deſſen Stelle zu bitten; da meine muſikaliſchen Talente und Werke, ſowie meine Tonkunſt im Auslande bekannt ſind, man überall meinen Namen einiger Rückſicht würdigt, und ich ſelbſt am hieſigen höchſten Hofe als Compoſitor angeſtellt zu ſeyn ſeit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieſer Stelle nicht unwerth zu ſeyn und eines hochweiſen Stadt-Magiſtrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein Kapellmeiſter Hofmann ward wieder geſund und bey dieſem Umſtand, da ich ihm die Friſtung ſeines Lebens von Herzen gönne und wünſche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienſt der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vortheil gereichen, wenn ich dem ſchon älter gewordenen Herrn Kapellmeiſter für jetzt nur unentgeltlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, dieſem rechtſchaffenen Manne in ſeinem Dienſte an die Hand zu gehen und eines hochweiſen Stadt-Magiſtrats Rückſicht durch wirkliche Dienſte mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenſtyl ausgebildeten Kenntniſſe zu leiſten vor Anderen mich fähig halten darf.

unterthänigſter Diener
Wolfgang Amadé Mozart
k. k. Hofkompoſitor.“[46]

---

[46] Auf der Außenſeite ſteht: „Stadt-Magiſtrat. Unterthäniges Bitten Wolfgang Amadé Mozarts k. k. Hofcompoſiters um den hieſigen Hrn. Kapell-Meiſter an der St. Stephans Domkirche adjungirt zu werden.“ Das Geſuch trägt kein Datum, die Zeit ergiebt ſich mit Beſtimmtheit aus der Antwort des Magiſtrats.

Seine Bitte wurde erfüllt, der Magiſtrat adjungirte ihn dem Kapellmeiſter am Dom und ſicherte ihm für den Fall daß Hofmann ſtürbe die Stelle zu[47]; allein der alte Mann überlebte Mozart, der auch dieſe Hoffnung auf ein geſichertes Auskommen nicht erfüllt ſah[48].

Unter ſolchen Umſtänden war Mozart weſentlich auf andere Mittel für ſeinen Unterhalt angewieſen Unterricht, Concert geben und Componiren. Wie groß ſeine Abneigung war

---

[47] Das Decret des Magiſtrats, welches Al. Fuchs beſaß, lautet ſo:

„Der Magiſtrat der k. k. Haupt- und Reſidenzſtadt Wien will ihn Hrn. Wolfgang Amadeus Mozart auf ſein bittliches Anſuchen dem dermaligen Hrn. Kapellmeiſter Leopold Hofmann bei der St. Stephans Domkirche dergeſtalt und gegen dem adjungiret haben, daß er ſich durch einen hierorts einzulegen kommenden bündigen Revers verbindlich machen ſolle: daß er gedachtem Hrn. Kapellmeiſter in ſeinem Dienſte unentgeltlich an die Hand geben, ihn, wenn er ſelbſt nicht erſcheinen kann, ordentlich ſuppliren, und in dem Falle wirklich dieſe Kapellmeiſtersſtelle erledigt werden wird, ſich mit dem Gehalt und allem dem, was der Magiſtrat zu verordnen und zu beſtimmen für gut finden wird, begnügen wolle.

Welches demſelben zur Wiſſenſchaft hiemit erinnert wird.

Joſ. Georg Hörl k. k. Rath und Bürgermeiſter.
Ex cons. Magis. Vien.
den 9. May 1791.
Johann Hubner Secret.“

[48] Die Erzählung, daß Mozart nach ſeiner Rückkehr aus Prag (Sept. 1791), wie Niemtſchek berichtet (S. 36), oder, wie es gewöhnlich ausgeſchmückt wird, auf dem Todtenbett das Anſtellungsdecret als wirklicher Kapellmeiſter am Dom mit allen Emolumenten erhalten habe, erweiſt ſich als unbegründet. Denn in dem Penſionsgeſuch der Wittwe (im Mozarteum in Salzburg) iſt nur von der „vor Kurzem erhaltnen Anwartſchaft auf die Kapellmeiſterſtelle am Dom“ die Rede und in einem am 12. Decbr. 1791 ausgeſtellten Decret des Magiſtrats (in Al. Fuchs Sammlung) wird „Joh. Georg Albrechtsberger k. k. Hoforganiſten die durch Abſterben des Hrn. Mozart erledigte Kapellmeiſters Adjunktenſtelle bei der Metropolitankirche zu St. Stephan“ unter denſelben Bedingungen übertragen. Hofmann ſtarb erſt 1792 — die Jahreszahl 1782 bei Gerber iſt ein Druckfehler — und nun wurde Albrechtsberger ſein Nachfolger.

Lectionen zu geben haben wir ſchon geſehen (II S. 153), und daß dieſe in ſpäteren Jahren eher zu- als abnahm iſt begreiflich. „Sie glücklicher Mann!“ ſagte er zu Gyrowetz, als dieſer im Jahr 1786 im Begriff war nach Italien zu gehen. „Ach könnte ich mit Ihnen reiſen, wie froh wäre ich! Sehen Sie, da muß ich itzt noch eine Stunde geben, damit ich mir etwas verdiene“[49]. Und doch mußte er ſpäter froh ſein, wenn er nur Stunden zu geben hatte; im Mai 1790 ſchrieb er ſeinem Freunde Puchberg (Beil. XX, 5): „Nun habe ich zwey Scolaren, ich möchte es gern auf acht Scolaren bringen; — ſuchen Sie es auszuſtreuen daß ich Lectionen annehme.“ Mozart war nie ein geſuchter und demgemäß bezahlter Muſiklehrer in Wien, wie es Steffan[50], Kozeluch, Righini waren; dies kann auffallen, da man ihn als Klavierſpieler ſo ſehr auszeichnete, allein es fehlte ihm dazu an Betriebſamkeit und Fügſamkeit, vielleicht auch an Stetigkeit und Regelmäßigkeit. Wo er Talent und Eifer fand, wo er ſich perſönlich angezogen fühlte, gab er auch gern Unterricht, wie der Schweſter ſeines Freundes Gottfr. v. Jacquin, dem er von Prag ſchreibt (14. Jan. 1787): „Ihrer Frl. Schweſter küſſe ich tauſendmal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu ſeyn — doch dieſe Ermahnung iſt unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche ſo fleißig und ſo viel Eifer gezeigt hätte wie eben ſie — und in der That, ich freue mich recht ſehr wieder darauf ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben“[51]. Es waren meiſtens Damen welche bei ihm Unterricht nahmen — die Damen, namentlich der höheren Stände, hatten in Wien damals durch feine Bildung und Geſchmack ein Recht den Ton anzugeben[52] —, unter ihnen waren auch außer Franziska v. Jacquin (ſpäter Frau v. Laguſius) mehrere, welche im echten Sinne des Wortes ſeine Schülerinnen waren, wie die ſchon genannte Frau v. Trattner und Frl. Barbara v. Ployer, welche Mozart würdig hielt Paiſiello als ſeine Schülerin vorzuführen[53].

---

[49] Ad. Gyrowetz Selbſtbiogr. S. 44.

[50] Joſ. Ant. Steffan, geb. in Böhmen 1726, kam nach Wien und wurde Wagenſeils Schüler, ſpäter als Klavierſpieler und Liedercomponiſt beliebt, und beſonders ſeitdem er die Erzherzoginnen unterrichtete ein angeſehener Lehrer. Caroline Pichler, die ſeine Schülerin war, ſchildert ihn als einen humoriſtiſchen und eigenthümlichen Mann, der ſeine Schüler auch durch ſeine gute Laune zu feſſeln wußte (Denkw. I S. 40).

---

51) Auch in einem Billet an denſelben (Mai 1787) heißt es: „Die Sonate haben Sie die Güte Ihrer Frl. Schweſter nebſt meiner Empfehlung zu geben; — ſie möchte ſich aber gleich darüber machen, denn ſie ſeye etwas ſchwer.“ Caroline Pichler ſagt von ihr (Denkwürd. I S. 180): „Franziska ſpielte vortrefflich Klavier, ſie war eine der beſten Schülerinnen Mozarts, der für ſie das Trio mit Clarinette geſchrieben hat [5. Aug. 1786], und ſang noch überdieß ſehr hübſch.“

52) Meyer Biogr. Schröders I S. 360: „Es konnte der glänzendſten, wohlhabendſten und volkreichſten Hauptſtadt Deutſchlands an einſichtsvollen Kennern nicht gebrechen. Unter den höheren Ständen gab es ihrer ſichtlich nicht weniger als anderswo. Unter den Damen vielleicht auffallend mehr.“ K. R[isbeck] Briefe I S. 292: „Das Frauenzimmer ſticht durch natürlichen Witz, Lebhaftigkeit und durch mannigfaltige Kenntniſſe mit dem hieſigen Mannsvolke erſtaunlich ab.“ G. Forſter ſämmtl. Schr. VII S. 268 f.: „So ſind die Frauenzimmer hier: ſie ſind hübſch, ſind artig, witzig und auf die angenehmſte Art ungenirt. Franzöſiſch und italiäniſch kann Jedermann und zum Erſtaunen Viele können engliſch. Clavierſpielen iſt ganz allgemein und Zeichnen auch ziemlich.“

53) Er ſchreibt ſeinem Vater (9. Juni 1784): „Morgen wird beim Hrn. Agenten Ployer in Döbling auf dem Lande Accademie ſeyn, wo die Fräulein Babette ihr neues Concert ex G, ich das Quintett [mit Blasinſtrumenten in Es-dur], und wir beyde dann die große Sonate auf zwey Claviere [in D-dur, componirt Anfang 1784, André Verz. 239] ſpielen. Ich werde den Paeſiello, der auf ſeiner Rückreiſe aus Petersburg ſeit dem May ſich hier befindet, mit dem Wagen abholen, um ihn meine Compoſition und meine Scolarin hören zu laſſen.“ Das hier erwähnte Concert in G-dur (N. 9 der Breitkopf und Härtelſchen Sammlung) trägt im Ori-

Größer mochte wohl die Anzahl derjenigen ſein, welche wie Frl. Auernhammer im geſelligen Verkehr von Mozart zu profitiren ſuchten oder auf kurze Zeit Unterricht nahmen um den großen Virtuoſen ihren Lehrer nennen zu können. So erzählt der berühmte Arzt Joſeph Frank daß er im Jahr 1790 zwölf Lectionen bei ihm genommen habe[54]. „Ich fand Mozart“ ſagt er „einen kleinen Mann mit dickem Kopf und fleiſchigen Händen, welcher mich ziemlich kalt aufnahm. Nun, ſagte er, ſpielen Sie mir etwas vor. Ich ſpielte ihm eine Phantaſie von ſeiner Compoſition. Nicht übel, ſagte er zu meinem großen Erſtaunen, jetzt werde ich ſie Ihnen hören laſſen. Welch Wunder! Unter ſeinen Fingern wurde das Clavier ein ganz anderes Inſtrument. Er hatte es durch ein zweites Clavier verſtärkt, welches ihm als Pedal diente[55]. Mozart machte alsdann einige Bemerkungen über die Art, wie ich ſeine Phantaſie ausführen ſollte. Ich hatte das Glück ihn zu verſtehen. — Spielen Sie noch andere Stücke von meiner Compoſition? — Ja, mein Herr, erwiederte ich; Ihre Variationen über das Thema: Unſer dummer Pöbel meint[56],

---

ginal (André Verz. 205) die Ueberſchrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 12 d'Aprile 1784 per la Sgra. Barbara Ployer. Auch das Concert in Es-dur (N. 14), — welches Mozart in einem Briefe an ſeinen Vater (24. Mai 1784) nicht zu den großen gerechnet wiſſen will, ſondern als ein Concert von ganz beſonderer Art bezeichnet, das mehr für ein kleines als großes Orcheſter geſchrieben ſei — iſt für dieſelbe Schülerin componirt, wie die Ueberſchrift des Autographs (André Verz. 203) beweiſt di Wolfgango Amadeo Mozart per la Sgra. Barbara de Ployer Vienna li 9 di Feb. 1784.

54) Vgl. Guhrauers Mittheilungen aus Peter und Joſeph Franks Denkwürdigkeiten in Prutz deutſch. Muſeum II S. 27 f.

55) Leop. Mozart ſchrieb ſeiner Tochter von Wien (12. März 1785): „Er hat ein großes Fortepiano Pedal machen laſſen, das unter dem Flügel ſteht, um drey Spannen länger und erſtaunlich ſchwer iſt.“

56) Dieſe Variationen über ein beliebtes Thema aus Glucks Pilgrim-

und eine Sonate mit Begleitung einer Violine und des Violoncello. — Gut, ich werde Ihnen dies Stück vorſpielen; Sie werden mehr Nutzen haben, wenn Sie mich hören als wenn Sie ſelbſt ſpielen.“ Man ſieht, daß Mozart mit Klugheit und Geſchick auch ſolche Schüler zu behandeln wußte. In anderer Weiſe ließ er diejenigen, welche ſich unter ſeiner Anweiſung zu Künſtlern heranbilden wollten, nicht allein von dem regelmäßigen Unterricht, ſondern mehr noch von dem anregenden und fördernden Verkehr mit ihm Vortheil für ihre Bildung ziehen. Johann Nepomuk Hummel[37] kam mit ſeinem Vater, der ſpäter die Leitung des Orcheſters bei Schikaneder übernahm, im Jahr 1785 nach Wien und erregte ſchon damals als ſiebenjähriger Knabe durch ſein Klavierſpiel das größte Aufſehen, ſo daß Mozart ſich entſchloß ihn zu unterrichten, es aber zur Bedingung machte daß er ganz zu ihm ins Haus käme. Wie oft und regelmäßig er Lectionen erhielt iſt nicht zu ſagen[38], aber er hörte Mozart ſpielen und wurde deſſen Vorſpieler, denn was an Klaviermuſik ins Haus kam, das mußte Hummel vorſpielen und Mozart lernte es auf dieſe Weiſe kennen. Eines Abends kam Mozart mit ſeiner Frau aus einer Geſellſchaft ſpät nach Hauſe und fand ein Muſikſtück vor das er neugierig war zu hören. Der junge

---

men von Mekka (Oeuvres II, 4) ſind 25. Aug. 1784 componirt; ſchon früher hatte Mozart in einem Concert am 22. März 1783 Variationen über daſſelbe improviſirt.

[37] Joh. Nep. Hummel, geb. in Preßburg 14. Nov. 1778, geſt. als Kapellmeiſter in Weimar den 17. Oct. 1837. Vgl. N. Zeitſchr. f. Muſ. VII N. 39. 40. 42. IX N. 41 S. 164 ff.

[38] Auch Attwood erzählte daß Mozart manchmal, anſtatt ihm eine Lection zu geben, ihn zu einer Partie Billard aufgefordert habe, ohne daß dies ſeiner Achtung und Verehrung für ihn als Lehrer Eintrag gethan hätte (Holmes p. 259).

Hummel, der auf die Rückkehr Mozarts wartete, hatte ſich auf ein Paar Stühle gelegt und war eingeſchlafen. „Stanzerl“ ſagte Mozart zu ſeiner Frau „wecke den Hans und gieb ihm ein Glas Wein.“ Geſagt gethan, und ſo ſpielte der Knabe in der Nacht noch das neue Muſikſtück[59]. Charakteriſtiſch iſt dieſer Zug für die ungebundene Weiſe der muſikaliſchen Erziehung Mozarts, und ſein Vater wird gewiß nicht ſo mit ihm verfahren ſein; allein es war keine Willkühr und Laune, welche das Gemüth des Knaben hätte verletzen können[60]: Hummel hing damals, wie in ſeinen ſpäteren Jahren, mit inniger Liebe an Mozart. Er war zwei Jahre lang in deſſen Hauſe, im Nov. 1788 trat ſein Vater mit ihm eine Kunſtreiſe an. In Dresden ließ er ſich als Mozarts Schüler im März 1789 hören[61], kurz vorher ehe dieſer ſelbſt dahin kam, und gleich darauf trafen ſie in Berlin zuſammen. Mozart ging in Hummels Concert, der von ſeiner Anweſenheit nichts wußte; als der Knabe ihn unter den Zuhörern gewahr wurde, konnte er ſich kaum halten und ſowie er ſein Spiel beendigt hatte, ſtürzte er durch das verſammelte Publicum auf Mozart zu und umarmte ihn unter den zärtlichſten Begrüßungen[62].

---

[59] So erzählt Holmes nach glaubwürdiger Familientradition (p. 258 f.).

[60] Aus Beethovens Jugend werden ähnliche Züge erzählt, wie er in der Nacht aus dem Schlaf geweckt wurde um Unterricht zu erhalten, die aber bei dem Charakter ſeines Vaters und Lehrers ein ganz verſchiedenes Anſehen gewinnen.

[61] Ein Bericht aus Dresden in der muſik. Real-Zeit. 1789 S. 136 ſagt: „Am 10. März hat ſich Hr. Hummel, ein junger Klavierſpieler von 9 Jahren, aus Wien gebürtig und Mozarts Schüler, mit den Variationen von Mozart auf Lison dormoit und ſeinem zweiten Concert aus C-dur zur Bewunderung aller Zuhörer öffentlich hören laſſen; er geht von hier nach Berlin.

[62] So erzählte mir Hummels Wittwe, als ich ihr im Jahr 1853 einen Beſuch machte.

In der Theorie der Muſik gab Mozart ebenfalls Unterricht, auch an Damen, wenn es gewünſcht wurde, wie wir eine Couſine des Abbé Stadler als Mozarts Schülerin im Generalbaß kennen lernen. Auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet ſich das Heft, welches bei dieſer Unterweiſung im Generalbaß vom Jahr 1784 geführt iſt[63]. Mozart hat eine meiſtens recht charakteriſtiſche Melodie oder einen Baß hingeſchrieben, welcher von der Schülerin mehrſtimmig ausgeſetzt worden iſt; hierauf hat Mozart den Satz corrigirt mit einer kurzen Bemerkung über den begangenen Fehler, abwechſelnd italiäniſch oder deutſch, mitunter in ſcherzhafter Wendung z. B. Ho l'onore di dirla, che lei ha fatta la scioccagine (da par Suo) di far due ottave tra il 2do Violino ed il Basso: oder: „Dieſes e hier iſt ſehr gezwungen. Man merkt daß es nur geſetzt worden iſt um nicht von einer Conſonanz zur andern in grader Bewegung zu gehen — wie die ſchlechten Poeten öfters dem Reim zu gefallen eine Dummheit ſchreiben. Von C bis D hätten Sie recht hübſch ſtufenweiſe durch lauter Terzausfüllungen gehen können"[64]. Aus

---

[63] Stadler (Vertheidigg der Echtheit des Req. S. 13 f.) ſagt: „So oft ich dieſe Blätter durchgehe, erinnere ich mich an den großen Meiſter und freue mich daraus zu erſehen, wie er im Unterricht zu Werke ging." — Im Mozarteum zu Salzburg iſt ein Heft mit ſehr einfachen dreiſtimmigen Uebungen im Contrapunkt, das offenbar Mozarts eigener Jugend angehört. Obgleich einmal ein Exempel überſchrieben iſt Contrapunctum cum patre praefecto, ſcheint doch die corrigirende Handſchrift nicht Leop. Mozart anzugehören. Fehlerhafte Uebungen ſind mit male bezeichnet und durchgeſtrichen, die verbeſſerte Umarbeitung erhält ein bene. Zu einer angeſtrichenen falſchen Note hat Mozart die komiſche Entſchuldigung an den Rand geſchrieben: Se io avessi mettuto ♭ quinta, sarei quinta falsa, e se mettuto ♮ non accordarebbe (er fing alſo auch erſt an italiäniſch zu lernen). Ein andermal macht er ſich den Spaß und ſetzt neben die Stimmen: Il Signore d'Alto; il Marchese Tenore; il Duca Basso.

[64] Uebrigens ſind dieſe Anmerkungen rein grammatiſch z. B. [illegible]

Heften dieſer Art, dergleichen auch Zelter eins (vielleicht das erwähnte) in Wien ſah[65], iſt dann ſpäter ein kleines Handbuch der Generalbaßlehre unter Mozarts Namen gedruckt und eine Zeitlang viel gebraucht worden[66].

Wenn Mozart demnach durch Muſikſtunden keineswegs ſeinen Ruhm und ſein Auskommen begründen konnte, ſo hatte er einen ganz anderen Erfolg als Virtuos durch Concerte. Sein Vater warnte ihn, als er ſich in Wien niederlaſſen wollte, vor der Wankelmuth des dortigen Publicums, das ſeine Gunſt einem Künſtler nicht leicht auf die Dauer ſchenke; allein er antwortete ihm wohlgemuth (2. Juni 1781): „Die Wiener ſind wohl Leute, die gern abſchießen, — aber nur am Theater, und mein Fach iſt zu beliebt hier, als daß ich mich nicht ſouteniren ſollte. Hier iſt doch gewiß das Clavierland! — und dann, laſſen wir es zu, ſo wäre der Fall erſt in etlichen Jahren, eher gewiß nicht, unter-

---

manca la terza; *b* non può essere l'ottava a *H*, e poi non si puo metter qui l'ottava perche è il semitonio modo; in zwey Stimmen muß man den unisonus nie ohne größter Noth zur Hauptnote ſetzen — nur in durchgehenden Noten —, weil der Satz zu leer iſt; der Terzſprung hebt die zwey Quinten nicht auf; hier kann die Sext nicht ſtehen, denn jeder Takt muß mit einem Perfektaccord anfangen — mit der Octav, Quint, Terz oder einer Sext die einen Perfektaccord zum Grunde hat. Nun wäre aber hier der Perfektaccord + *b* mit der falſchen Quinte *f* — welcher gar nicht exiſtiren kann.“ Man ſieht, Mozart hielt es in dieſen Dingen mit der alten, ehrlichen Schulmeiſterei, welche vor allen Dingen den Schüler feſt in der praktiſchen Grammatik macht.

65) Zelter Briefw. mit Goethe V S. 83. In der Wiener Zeitung 1796 S. 1038 bietet Joſ. Haydenreich „ein noch unbekanntes geſchriebenes Fundament zur Erlernung des Generalbaſſes von Mozart“ für 4 fl. 30 kr. zum Verkauf aus.

66) Es iſt unter dem Titel Kurzgefaßte Generalbaßſchule von W. A. Mozart in Wien bei Steiner u. Co. mehrmals aufgelegt, und als Fundament des Generalbaſſes von W. A. Mozart herausgegeben von J. G. Siegmeyer, Berlin 1822.

deſſen hat man ſich Ehre und Geld gemacht.“ Hierin hatte er Recht; der Beifall, welchen er bei ſeinem erſten Auftreten gefunden hatte, der ihm ſo wohl that, wurde ihm ſtets zu Theil, ſo oft er ſich in Wien hören ließ.

Die Faſtenzeit, in welcher kein Schauſpiel gegeben werden durfte, war die eigentliche Zeit für die öffentlichen Concerte oder Akademien, welche meiſt im Theater gegeben wurden, wie für die muſikaliſchen Geſellſchaften in Privathäuſern[67]. Mozart pflegte ebenfalls in den Faſten ein Concert zu geben. Nachdem das erſte Anfang 1782 gut ausgefallen war (S. 66), verband er ſich im Frühjahr mit einem gewiſſen **Martin**, um während des Sommers am Sonntag eine Reihe von Concerten im Augarten, dem beliebteſten Luſtort für die Wiener[68], zu geben. „Ein gewiſſer Martin“[69] meldet er dem Vater (8. Mai 1782) „hat dieſen Winter ein Dilettanten-Concert errichtet, welches alle Freytage in der Mehlgrube iſt aufgeführt worden[70]. Sie wiſſen wohl daß es hier eine Menge Dilettanten giebt, und zwar ſehr gute, ſowohl Frauenzimmer als Mannsperſonen; nur iſt es noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieſer Martin hat nun durch Decret von Kayſer die Erlaubniß erhalten, und zwar mit Verſicherung ſeines höchſten Wohlgefallens, zwölf Concerte im Augarten zu geben und vier große Nachtmuſique auf den ſchönſten Plätzen der Stadt[71]. Das Abonnement

---

[67] Nicolai Reiſe IV S. 552. C. Pichler Denkw. I S. 127 f.

[68] An der Stelle der alten Favorite in der Leopoldvorſtadt welche im Türkenkrieg 1683 verwüſtet war, legte Joſeph I das Gebäude und den Garten an, welcher der kaiſ. **Augarten** hieß. Joſeph II ließ die etwas vernachläſſigte Anlage in Stand ſetzen, und öffnete ſie 1775 dem Publicum zu freier Benutzung mit der bekannten Inſchrift über dem Thor: **Allen Menſchen gewidmeter öffentlicher Beluſtigungsort von ihrem Schätzer** (Hormayr Wien V, 1 S. 41. 50). Das Hauptgebäude wurde einem Wirth überlaſſen, für ſich baute der Kaiſer ein kleines, einfaches mit einer hölzernen Planke umgebenes Haus, in welchem er mitunter einige Tage zubrachte, wie er ſich überhaupt gern dort zwanglos unter die ſpazierende Menge miſchte. Sonntags, beſonders Nachmittags, fand ſich damals die ſchöne Welt Wiens dort zahlreich ein (Nicolai Reiſe III S. 12 ff.); in ſpäterer Zeit waren die Morgenconcerte im Augarten beliebt, in denen auch Beethoven ſich hören ließ.

[69] **Philipp Jacob Martin** — nicht zu verwechſeln mit **Vincenz Martin**, dem Componiſten der Cosa rara — war, wie Mozart ſeinem Vater in einem ſpäteren Brief (29. Mai 1782) berichtet, aus Regensburg gebürtig, wo ſein Vater Leibmedicus beim Fürſten von Taxis war. Er hatte mit Bullinger (II S. 14) zuſammen das Seminar in

---

München beſucht, und hatte ſich anfangs kümmerlich behelfen müſſen, oft 14 Tage von einem halben Gulden gelebt. „Es iſt ein recht guter junger Menſch, der ſich durch ſeine Muſique, durch ſeine ſchöne Schrift und überhaupt durch ſeine Geſchicklichkeit, guten Kopf und ſtarken Geiſt fortzubringen bemühet.“ Uebrigens weiß ich gar nichts von ihm zu melden, um ihm zu einem Platz im Tonkünſtlerlexicon zu verhelfen.

[70] Nicolai, der damals in Wien war, berichtet (Reiſe IV S. 552 f.) von der Ankündigung dieſes großen Dilettantenconcertes „bey dem viele hieſige Herren Dilettanten ſich mit vollſtändigem Orcheſter üben wollen, und ſich unſere ſchönen Geſellſchaften dabey verſammeln, ſich ſehen, unterhalten, welches für fremde Bemerker der National-Unterhaltungen einer der herrlichſten Anblicke werden könnte; weil auch ſolche Konzerts in Brüſſel, Frankfurt am Mayn, Mainz und hauptſächlich in Berlin, mit dem beſten Erfolge und zum höchſten Vergnügen des daſigen ſämmtlichen Adels und übrigen Publikums ſeit vielen Jahren gegeben werden, und zur größeren Vervollkommnung der Tonkunſt bisher noch fortgehen.“ Er hält ſich nicht wenig über § 6 dieſer Ankündigung auf, in welcher es hieß: „In den Nebenzimmern werden Spieltiſche für alle Arten Commerceſpiele bereit gehalten, für deren jeden à discretion Spielgeld erlegt wird, ſowie auch die Geſellſchaft mit allen Arten von Erfriſchungen auf Begehren bedient werden wird.“ Dies ſei wenigſtens nicht nach dem Muſter des Liebhaberconcerts in Berlin, bei deſſen Direction Nicolai betheiligt war, eingerichtet, wo man es als eine Beleidigung der Zuhörer und Entehrung der Kunſt anſehen würde bei der Muſik mit Spielmarken und Chocoladetaſſen zu klappern. Er verſichert übrigens in Privatconcerten wahrer Liebhaber, denen er in Wien beigewohnt habe, ſei es nicht ſo geweſen.

[71] Vgl. I S. 569. K. R[isbeck] Briefe I S. 276 f.: „Eins der ſchönſten Schauſpiele für mich waren in den letzten Sommernächten die ſoge-

für den ganzen Sommer iſt zwey Ducaten. Nun können Sie ſich leicht denken, daß wir genug Subſcribenten bekommen werden, um ſo mehr da ich mich darum annehme und damit aſſociret bin. Ich ſetze den Fall, daß wir nur hundert Abonnenten haben, ſo hat doch (wenn auch die Unköſten 200 fl. wären, welches aber unmöglich ſeyn kann) doch jeder 300 fl. Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen ſich ſehr darum an. Das Orcheſter iſt von lauter Dilettanten, die Fagottiſten und die Trompeten und Pauken ausgenommen.“ Das gab denn mancherlei zu thun. „Morgen iſt unſere erſte Muſique im Augarten“ ſchrieb er (25. Mai 1782). „Um halb neun Uhr kömmt der Martin mit einer Kutſche, da haben wir noch ſechs Viſiten zu machen; dann um 11 Uhr muß ich damit fertig ſeyn, weil ich zur Rumbeck muß; dann ſpeiſe ich bey der Gräfin Thun — NB in ihrem Garten, abends iſt dann die Probe von der Muſique. Es wird eine Sinfonie von van Swieten und von mir gemacht, eine Dilettantin Mlle. Berger wird ſingen; ein Knabe, mit Namen Türk, wird ein Violinconcert und die Frl. v. Aurnhammer und ich werden das Duett-Concert in Es ſpielen.“ Dies erſte Concert fiel denn auch gut aus, der Erzherzog Maximilian, die Gräfin Thun, Wallenſtein, Baron van Swieten und viele andere Liebhaber waren zugegen; nachher erfahren wir nichts mehr von dieſer Unternehmung, die übrigens mit

---

nannten Limonadehütten. Man ſchlägt auf den größeren Plätzen der Stadt große Zelte auf, worin zur Nachtzeit Limonade geſchenkt wird. Einige hundert Stühle ſtehen oft darum her und ſind mit Damen und Herren beſetzt. In einer kleinen Entfernung ſteht eine ſtarke Bande Muſikanten, und die große Stille, welche die zahlreichſte Verſammlung hier zu beobachten pflegt, thut alsdann eine unbeſchreiblich gute Wirkung. Die vortreffliche Muſik, die feierliche Stille, das Vertrauliche, welches die Nacht der Geſellſchaft einflößt, alles giebt dem Auftritt einen beſondern Reiz.“

dem Sommer ihre Endſchaft erreichte und vielleicht doch nicht ſo glänzend ausfiel als anfangs gehofft wurde[72].

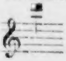
Deſto entſchiedener war in jeder Beziehung der Erfolg, welchen Mozart in den Concerten der Faſtenzeit 1783 errang. Vor ſeiner Akademie unterſtützte er ſeine Schwägerin A. Lange in einem Concert, welches ſie am 11. März im Theater gab, aufs kräftigſte. Er ließ ſeine Pariſer Symphonie vom Concert spirituel (II S. 283 ff.) aufführen, dann ſang ſie jene in Mannheim für ſie componirte Arie Non so d'onde viene (II S. 168 ff.) — was für Erinnerungen mögen dabei in ihm wach geworden ſein! „Gluck hatte die Loge neben der Langiſchen“ berichtet er dem Vater (12. März 1783), „worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Aria nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle zum Speiſen ein.“ Außerdem ſpielte er ſelbſt ein Concert ſeiner eigenen Compoſition. „Das Theater war ſehr voll; und ich wurde auf eine ſo ſchöne Art von dem hieſigen Publicum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. — Ich war ſchon weg; man hörte aber nicht auf zu klatſchen, und ich mußte das Rondeau repetiren — es war ein ordentlicher Platzregen.“ Daher waren denn auch in ſeiner eigenen Akademie am 22. März alle Logen beſetzt und das Theater „konnte nicht voller ſein.“ Er theilt ſeinem Vater das Programm dieſes Concerts mit, das im Allgemeinen eine Vorſtellung von Mozarts Akademien geben mag. Es wurden alſo aufgeführt

---

[72] Dieſe Dilettantenconcerte im Augarten wurden dann unter der Leitung des Vicepräſidenten v. Keeß fortgeſetzt, welcher Muſikalien und Inſtrumente aus ſeiner Sammlung hergab, während der Ertrag des Abonnements allein für die Ausſtattung der Concerte verwendet wurde. Da Joſeph II dieſelben begünſtigte, fanden ſie ſo lange er lebte in den höheren Ständen lebhafte Unterſtützung. Später übernahm der Violinſpieler Rudolph die Direction, welchem dann Schupanzig folgte. Vgl. Jahrbuch der Tonkunſt f. 1796 S. 74. A. M. Z. III S. 46.

1. Die neue Hafner-Symphonie, welche im Sommer vorher componirt war (S. 70 f.).
2. Arie aus Idomeneo Se il padre perdei (12 vgl. II S. 164), geſungen von Mad. Lange.
3. Das dritte Subſcriptionsconcert, damals eben herausgegeben, in C-dur (N. 5 der Breitkopf und Härtelſchen Sammlung).
4. Die Scena für die Baumgarten, geſungen von Adamberger[73].
5. Die kleine Concertant-Symphonie der letzten Finalmuſik (II S. 352).
6. Das hier beliebte Concert ex D (S. 66).
7. Scena Parto, m'affretto aus der letzten Mailänder Oper (Lucio Silla 16; vgl. I S. 292 f.), geſungen von Mlle. Teyber.
8. Freie Phantaſie von Mozart, die er, „weil der Kayſer da war", mit einer kleinen Fuge anfing (S. 11), darauf variirte er eine Arie aus der Oper Die Philoſophen von Paiſiello, und als er durch den rauſchenden Beifall genöthigt wurde noch einmal zu

---

[73] Dieſe Arie iſt bereits I S. 427 erwähnt und II S. 431 die gewiß ſichere Vermuthung ausgeſprochen, daß ſie für die Gräfin Baumgarten in München 1781 geſchrieben ſei. Ich glaube dies iſt die Arie: Ma che vi fece o stelle (aus Metaſtaſios Demofoonte I sc. 4), welche André, ich weiß zwar nicht aus welchem Grunde, aber ſehr wahrſcheinlich ins Jahr 1781 ſetzt (André Verz. 80. Nr. 11 der Concertarien). Es iſt eine große Bravurarie, die eine große Höhe bis  und ſehr fertige Coleratur verlangt.

ſpielen, wählte er die Arie Unſer dummer Pöbel meint aus Glucks Pilgrimme von Mekka zum Thema ſeiner Variationen.

9. Ein neues Rondo componirt für Mad. Lange, welche daſſelbe ſang[74].
10. Das letzte Stück der erſten Symphonie.

Man ſieht, die Anforderungen an das was ein Concertgeber zu leiſten hatte waren andere als die jetzt gewöhnlichen und das Publicum hatte auch am Zuhören mehr Luſt. „Das liebſte war mir“, berichtet Mozart dem Vater (29. März 1783) „daß Se. Maj. der Kayſer auch zugegen war, und wie vergnügt er war und was für lauten Beyfall er mir gegeben. Es iſt ſchon bey ihm gewöhnlich, daß er das Geld, bevor er ins Theater kommt, zur Caſſe ſchickt[75], ſonſt hätte ich mir mit allem Recht mehr verſprechen dürfen, denn ſeine Zufriedenheit war ohne Gränzen.“ Auch ſo konnte er mit ſeiner Einnahme zufrieden ſein, welche in einem gleichzeitigen Bericht auf 1600 fl. geſchätzt wird[76].

---

74) Es war am 8. Jan. 1783 für Mad. Lange componirt, wie auf dem Original (in der kön. Bibliothek zu Berlin befindlich) bemerkt iſt um von ihr in einem Concert auf der Mehlgrube geſungen zu werden wie Mozart ſchreibt (8. Jan. 1783). Es iſt als Concertarie gedruckt (N. 1 der Breitkopf u. Härtelſchen Sammlung) Mia speranza adorata. Woher der Text entnommen iſt, weiß ich nicht.

75) Der Kaiſer hatte 25 Dukaten geſchickt.

76) Cramer Magaz. d. Muſik I S. 578: „Heute gab der berühmte Hr. Chevalier Mozart eine muſikaliſche Academie zu ſeinem Antheil im Nationaltheater, in welcher Stücke von ſeiner ohnehin ſehr beliebten Compoſition aufgeführt wurden. Die Academie war mit außerordentlich ſtarkem Zuſpruch beehrt und die zween neuen Concerte und übrigen Fantaſieen, die Hr. M. auf dem Fortepiano ſpielte, wurden mit dem lauteſten Beifall aufgenommen. Unſer Monarch, der die ganze Academie gegen ſeine Gewohnheit mit ſeiner Gegenwart beehrte, und das ganze Publicum ertheilten demſelben ſo einſtimmig Beifall, daß man hier kein Beiſpiel

In der Faſtenzeit des Jahres 1784 beabſichtigte er anfangs außer einer Akademie im Theater noch ſechs Subſcriptionsakademien zu geben und bat den Vater ihm die Partitur des Idomeneo zu ſchicken, weil er dieſen zu produciren gedachte (6. Dec. 1783); allein er wurde veranlaßt ſich auf drei Subſcriptionsconcerte zu beſchränken, welche er an den drei letzten Mittwochen in den Faſten (17. 24. 31. März) im Trattnerſchen Saal[77] gab und deren Abonnementspreis 6 fl. betrug[78]. Die Liſte ſeiner Subſcribenten, welche er dem Vater mittheilte, zählte 174 Namen[79], 30

---

davon weiß. Die Einnahme dieſer Academie wird im Ganzen auf 1600 fl. geſchätzt." — Etwas ſpäter ſpielte Mozart noch in der Akademie der Mlle. Teyber ein Concert. Auch damals ſollte er das Rondo repetiren, er ließ aber als er ſich wieder an den Flügel hinſetzte das Pult wegnehmen um frei zu ſpielen; „dieſe kleine Surpriſe erfreute das Publicum außerordentlich, man klatſchte, rief bravo, bravissimo!" Der Kaiſer ging auch aus dieſem Concert erſt fort, nachdem er ihn ganz ausgehört hatte. So berichtet Mozart ſehr erfreuet ſeinem Vater (12. April 1783).

[77] Der berühmte Buchhändler, Buchdrucker und Nachdrucker Trattner, der Gemahl von Mozarts ſchöner und talentvoller Schülerin, hatte am Graben an der Stelle von ſechs ehemaligen Häuſern ſein Haus aufführen laſſen, welches ſeiner Zeit für das ſchönſte und größte Privathaus in Wien galt (Nicolai Reiſe II S. 636 f.). In demſelben hatte er auch ein Leſekabinet errichtet, deſſen Director Joh. Fr. Schmidt war (Nicolai Reiſe IV S. 455), in welchem Mozart unverhofft einen alten Bekannten, einen ehemaligen Adorateur ſeines Bäsle, wiederfand.

[78] „Nun muß ich Ihnen geſchwind noch ſagen, wie es herging, daß ich ſo in einem Privatſaale Accademien gebe. Der Claviermeiſter Richter giebt nämlich im benannten Saale die ſechs Samſtage Concert. Die Nobleſſe ſubſcribirte nur mit dem Bemerken, daß ſie keine Luſt hätte, wenn ich nicht darin ſpielte. H. Richter bat: ich verſprach ihm dreymal zu ſpielen, und machte auf drey Concerte für mich Subſcription, wozu ſich alles abonnirte."

[79] Auf dieſer ſtattlichen Liſte finden ſich nicht nur die Namen von Mozarts bekannten Gönnern, Gräſin Thun, Bar. Waldſtädten, Graf Zichy, van Swieten, ſondern der Herzog von Würtem-

mehr als ſeine Concurrenten der Klavierlehrer Richter und Fiſcher[80] zuſammen hatten, die Einnahme fiel alſo gut aus. „Die erſte Accademie am 17. d." berichtet er (20. März 1784) „iſt glücklich abgelaufen, der Saal war angeſteckt voll und das neue Concert, ſo ich geſpielt hat außerordentlich gefallen, und wo man hinkommt, hört man dieſe Accademie loben." So ging es auch mit den übrigen Subſcriptionsconcerten, ſo daß er ſeinem Vater nach Schluß derſelben verſichern durfte, daß er ſich ſehr viel Ehre damit gemacht habe. Daneben gab er nun aber auch noch zwei Akademien im Theater, die ebenfalls ſehr günſtig ausfielen. „Morgen hätte meine erſte Accademie im Theater ſein ſollen", ſchreibt er (20. März 1784) „Fürſt Louis Liechtenſtein giebt aber bey ſich Opera, entführt mir nicht allein den Kern der Nobleſſe, ſondern debauchirt mir auch die beſten Leute aus dem Orcheſtre. Ich habe ſie alſo durch ein gedrucktes Avertiſſement auf den erſten April verſchieben laſſen." Er hatte für dieſe Akademien zwei große

---

berg, Prinz von Meklenburg, die Furſten G. Liechtenſtein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg ſind aufgezeichnet, ferner die berühmten Familien Bathiany, Dietrichſtein, Erdödy, Eſterhazy, Harrach, Herberſtein, Keglewicz, Noſtiz, Palfy, Schafgotſch, Stahremberg, Waldſtein und andere ſind in ihren verſchiedenen Zweigen vertreten, die Geſandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark, die angeſehenſten Familien der Finanz Fries, Hönikſtein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, Wetzlar, hohe Staatsbeamte und Gelehrte wie Isdenczy, Bedekovich, Nevery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels — in Wahrheit die erleſenſte Geſellſchaft Wiens.

[80] Dieſer Fiſcher iſt wahrſcheinlich ein Violinſpieler, der um jene Zeit aus Rußland nach Wien kam und die Sängerin Storace heirathete, aber bald, weil er ſie mißhandelte, auf Befehl des Kaiſers Wien verlaſſen mußte (Kelly Remin. I, p. 231 f.).

Concerte[81] geſchrieben und das Quintett für Pianoforte und Blasinſtrumente, welches außerordentlichen Beifall erhielt. „Ich ſelbſt“ fügt er hinzu, halte es für das Beſte, was ich noch in meinem Leben geſchrieben habe. Ich wollte wünſchen, Sie hätten es hören können! und wie ſchön es aufgeführt wurde! Uebrigens bin ich, die Wahrheit zu geſtehen, gegen das Ende hin müde geworden von lauter Spielen, und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden.“

Im folgenden Jahr war Leopold Mozart Zeuge von den Triumphen ſeines Sohnes den er in Wien beſuchte. „Dieſen Augenblick“ meldete er der Tochter (22. Jan. 1785) „erhalte zehn Zeilen von Deinem Bruder, wo er ſchreibt daß ſein erſtes Concert den 11. Febr. anfängt und alle Freytage continuirt.“ Der Vater richtete ſich ſo ein daß er zu dem erſten dieſer Concerte, welche mit mehr als 150 Abonnenten auf der Mehlgrube gegeben wurden und deren Subſcriptionspreis 3 Ducaten betrug, in Wien war. „Wolfgang“ ſchrieb er an Mariane nach Beendigung des Concerts (11. Febr. 1785) „gab ein neues vortreffliches Clavier-Concert, woran der Copiſt noch geſtern als wir ankamen abſchrieb, und Dein Bruder nicht einmal das Rondo durchzuſpielen Zeit hatte, weil er die Copiatur nachſehen mußte. Das Concert geht aus D-moll [N. 8].“ Auch die zweite Akademie „war herrlich“, und als Wolfgang eine Akademie zu ſeinem Vortheil im Theater gab[82], machte er 559 fl.; „welche wir nicht vermutheten, da er eine aus über 150 Perſonen beſtehende Subſcriptionsgeſellſchaft hat und ſich ſo oft im Theater bei Anderer Akademien aus Gefälligkeit hat hören laſſen" wie Leopold Mozart ſchreibt (12. März 1785). So ſpielte er in dem Concert der Sängerin Laſchi am 12. Febr. 1785 ein herrliches Concert, das er für die Paradies[83] nach Paris gemacht hatte[84]. „Ich war" ſchreibt der Vater „in einer ſo guten Loge, daß ich das Vergnügen hatte, alle Abwechslung der Inſtrumente ſo vortrefflich zu hören, daß mir die Thränen in die Augen kamen. Als Dein Bruder wegging, machte ihm der Kaiſer mit dem Hute in der Hand ein Compliment und rief: Bravo Mozart! Beim Herauskommen zum Spiel war ihm ohnehin zugeklatſcht worden."

---

[81] In jener Zeit ſchrieb Mozart außer den beiden Concerten für Barb. v. Pleyer (in Es-dur und G-dur ſ. S. 193 f.), den 15. März das Concert in B-dur (N. 4) und den 22. März ein Concert in D-dur (N. 13); das Quintett wurde den 30. März componirt.

[82] Für dieſe war das Concert aus C-dur (N. 1) den 9. März 1785 geſchrieben.

---

[83] Maria Thereſia Paradies, geb. in Wien 1759, verlor in ihrem dritten Jahr das Geſicht und zeichnete ſich durch ihren Geſang, Klavier- und Orgelſpiel ſo aus, daß ihr die Kaiſerin Maria Thereſia 1771 eine Penſion ausſetzte. Sie war Richters, ſpäter Kozeluchs Schülerin und erregte großes Aufſehen, welches noch dadurch vermehrt wurde, daß ſie in Dr. Mesmers Hände fiel, welcher behauptete ſie ſehend gemacht zu haben; der Eclat mit welchem dieſe Cur verunglückte wurde für ihn eine Hauptveranlaſſung 1778 nach Paris zu gehen (C. Pichler Denkw. I S. 45 ff.). Ein intereſſanter Brief von ihr über ihre Weiſe zu lernen iſt in den rhein. Beiträgen zur Gelehrſamkeit 1781 I S. 243 ff. gedruckt. Auf ihrer Kunſtreiſe hielt ſie ſich auch in Salzburg auf, wo ſie mit Leop. Mozart viel und freundſchaftlich verkehrte — es war im Sommer 1783 als Wolfgang zum Beſuch dort war (Wiener allg. muſ. Ztg. 1817 S. 290) — ging durch einen Theil Deutſchlands — Anfang October 1783 gab ſie in Frankfurt Concert (Cramer Mag. f. Muſik II S. 38) — nach Paris, wo ſie Anfang April 1784 im Concert spirituel ſpielte (Cramer a. a. O. II S. 174), und London und kam 1786 nach Wien zurück, überall ihres Klavierſpiels wie ihres liebenswürdigen Charakters wegen bewundert (Ephemer. d. Litt. u. d. Theat. III S. 193 ff.). Von da an widmete ſie ſich ganz einem Inſtitut für muſikaliſchen Unterricht (A. M. Z. XII S. 471 ff.) und ſtarb am 1. Febr. 1824.

[84] Vielleicht iſt dies das Concert in B-dur (N. 11), componirt 30. Sept. 1784.

Für die Faſten 1786 hatte Mozart, wie er ſeinem Vater ſchrieb (28. Dec. 1785), drei Subſcriptions-Akademien mit 120 Subſcribenten zu Stande gebracht; in einem derſelben ſpielte er das neue Concert in C-moll, deſſen Andante er repetiren mußte[85]. In der Adventszeit deſſelben Jahres gab er, wie der Vater berichtet (8. Dec. 1786), auf dem Caſino vier Akademien[86], und reiſte im Januar des folgenden Jahres nach Prag, wo der Componiſt des Figaro mit Enthuſiasmus aufgenommen wurde. Er ließ ſich auf allgemeines Verlangen in einer großen muſikaliſchen Akademie im Operntheater auf dem Theater hören, das gedrängt voll war; der Beifall wollte nicht enden, als Mozart zum Schluß des Concerts frei phantaſirte, dreimal wurde er wieder ans Klavier gerufen, und ein zweites Concert hatte denſelben glänzenden Erfolg; die Sängerin Storace erzählte Leop. Mozart, wie dieſer ſeiner Tochter mittheilt (1. März 1787), daß ſein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe.

Wenn auch der Ruhm und die Einnahme dieſer Concerte

---

85) Das Concert in C-moll (N. 7) iſt am 24. März 1786 geſchrieben, die beiden anderen für dieſe Akademien componirten Klavierconcerte ſind in Es-dur (N. 6) vom 16. Dec. 1785 und in A-dur (N. 2) vom 2. März 1786. Niſſen läßt S. 487 Mozart in einem Brief vom 28. Dec. 1785 ſchon uber das Concert berichten, das am 24. März 1786 erſt geſchrieben iſt. Auch an anderen Stellen ſchiebt er Stellen aus mehreren Briefen zuſammen, oder berichtet aus verſchiedenen und giebt dann nur das Datum eines einzigen an; man kann daher, wo es aufs Datum ankommt, ſeine Angaben nur mit Vorſicht gebrauchen. Mir liegen vom Jahr 1784 an nur einzelne Briefe Mozarts an ſeinen Vater vor, indeſſen geben andere Briefe deſſelben, ſein thematiſcher Catalog und Leop. Mozarts Correſpondenz mit ſeiner Tochter aus den Jahren 1784—1787 (im Mozarteum zu Salzburg) in den meiſten Fällen die Mittel zur Controle.

86) Für dieſe componirte er ein neues Concert in C-dur (N. 16) am 4. Dec. 1786.

den Belohnungen nicht gleich kamen, welche ſchon damals Sängern und Sängerinnen von Ruf zu Theil wurden[87], ſo wäre es doch ungerecht zu behaupten, daß Mozart von dem Publicum jener Zeit nicht gebührend anerkannt, und daß dieſe Anerkennung nicht auch in klingender Münze ausgeſprochen wäre. Bei einem Vergleich mit den beiſpielloſen Virtuoſenerfolgen neuerer Zeiten darf man nicht überſehen, daß das muſikaliſche Publicum, auch dasjenige welches Concerte beſucht, eine ungeheure Ausdehnung gegen jene Zeit gewonnen hat, wo auch dieſer Kunſtgenuß weſentlich noch ein Vorrecht der höheren Stände, der vornehmen und reichen Leute war. Zwar breitete ſich grade in jener Zeit in Wien die Theilnahme am Theater und an Concerten mit dem zunehmenden Intereſſe für Litteratur und Kunſt auch im Bürgerſtande mehr und mehr aus, doch würde man ſich irren, wollte man ſich das Concertpublicum jener Zeit als ein ähnlich zuſammengeſetztes denken, wie man ſie jetzt kennt. Die Verſchiedenheit dieſer muſikaliſchen Zuſtände zeigt ſich namentlich auch in den Privatconcerten jener Zeit. Während des Winters, und namentlich in der Faſtenzeit, ſpielte in den großen Geſellſchaften des Adels und des reichen Bürgerſtandes, der es demſelben nachzuthun ſuchte, die Muſik eine Hauptrolle und dieſe muſikaliſchen Aufführungen hatten einen Umfang und eine Bedeutung, wie jetzt etwa die Hofconcerte[88].

---

[87] Die Sängerinnen Storace und Coltellini bezogen außer freier Wohnung und Equipage 1000 Ducaten Gehalt, wozu Beneſice, Akademien und bedeutende Nebeneinnahmen hinzukamen; der Sänger Marcheſi erhielt für ſechs Vorſtellungen 600 Ducaten und einen koſtbaren Ring (Müller Abſchied S. 8).

[88] Außerdem war die Neigung für Liebhabertheater, die aber in den Faſten nicht befriedigt werden durfte, allgemein, auf denen auch Opern gegeben wurden (C. Pichler Denkw. I S. 124 ff.). Eine Oper bei Fürſt C. Liechtenſtein iſt oben erwähnt, ebenſo die Aufführung von Mozarts

Es war nichts Seltenes, daß vornehme Herren ihre eignen Capellen unterhielten, und wenn dieſe auch nicht in der Art, wie es beim Fürſten Eſterhazy oder dem Prinzen von Hildburghauſen[89] der Fall war, ein vollſtändig beſetztes Orcheſter ausmachten, ſo war es doch namentlich beim böhmiſchen Adel häufig daß ein großer Theil der Hausbedienten im Orcheſter verwendet werden konnte[90], oder man hielt wenigſtens eine vollſtändig beſetzte Harmoniemuſik, die bei Tafel oder Serenaden beſonders beliebt war[91]. Immer aber wurde in Privatconcerten dieſer Art vollſtändiges Orcheſter, ſowohl für ſelbſtändige Inſtrumentalcompoſitionen als zur Begleitung der Virtuoſen verwandt, was allerdings durch die damals noch übliche ſchwächere Beſetzung deſſelben erleichtert wurde; und dieſe Einrichtung war von großer Bedeutung für die muſikaliſchen Zuſtände. Theils gaben dieſe häufigen Concerte einer großen Anzahl von Muſikern Gelegenheit ſich zu tüchtigen Orcheſterſpielern auszubilden und als ſolche ein anſtändiges Auskommen zu finden, — wie es denn nicht zu bezweifeln iſt daß die vorzüglichen Orcheſterkräfte, welche man Wien damals nachrühmte, großentheils in dieſen Verhältniſſen begründet waren —; theils fanden die Componiſten unausgeſetzt Veranlaſſung ſich auf verſchiedene Weiſe zu verſuchen, da die Maſſe des hier verbrauchten muſikaliſchen Stoffes — man denke nur an die außerordentliche

---

Idomeneo auf einem adlichen Liebhabertheater (II S. 561). Kelly erwähnt das Privattheater des Fürſten Auersperg, auf welchem die Gräfin Hatzfeld Glucks Alceſte unübertrefflich ſchön darſtellte (Reminisc. I p. 201). Mozart ſchrieb dem thematiſchen Verzeichniß zufolge am 20. April 1791 „für Dilettanti" einen Schlußchor zu Sartis Oper Le gelosie villane, der mir übrigens unbekannt geblieben iſt.

[89] Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 7 ff. 49 f.

[90] Gyrowetz Selbſtbiogr. S. 8.

[91] Vgl. I S. 585.

Anzahl von Symphonien, welche jene Zeit hervorbrachte — ſehr anſehnlich ſein mußte. Es war natürlich für die vornehme Welt ein Gegenſtand des Ehrgeizes nicht allein ein treffliches Orcheſter zu haben, ſondern auch durch Neuheit oder Beliebtheit anziehende Compoſitionen angeſehener Meiſter aufführen zu laſſen, vor allem aber berühmte Virtuoſen aller Art zu gewinnen. Der Aufwand, welchen muſikaliſche Soireen dieſer Art verurſachten, war ſehr groß, allein die Sitte hatte es mit ſich gebracht, daß die Ariſtokratie dieſen Aufwand für die damals alle anderen überragende Kunſt als ehrenhaft und würdig betrachtete, und ganz abgeſehen davon wie viel wirkliche Kunſtliebe mitwirkte ſo kam dieſe Anſicht der Kunſt zu Statten. Bei dem Beifall, welchen Mozart als Klavierſpieler fand, konnte es nicht ausbleiben, daß er für die Akademien der vornehmen Welt geſucht wurde, wie denn auch davon ſchon mehrfache Beiſpiele vorgekommen ſind. Bereits im Winter 1782 war er beim Fürſten Gallizin auf alle Concerte engagirt[92]; im nächſten Winter ſpielte er regelmäßig bei demſelben, bei Graf Johann Eſterhazy, bei Graf Zichy u. a. Er rechnete ſeinem Vater vor, daß er vom 26. Febr. bis 3. April fünfmal beim Gallizin, neunmal beim Eſterhazy zu ſpielen habe, wozu drei Concerte von Richter und fünf eigene Akademien kämen, die zufälligen Einladungen nicht gerechnet. „Habe ich nicht genug zu thun?“ fragt er ihn. „Ich glaube nicht daß ich auf dieſe Art außer Uebung kommen werde.“ Als der Vater im Jahr 1785 in Wien war, ſchreibt er ſeiner Tochter daß der Flügel Wolfgangs vom 11. Febr. bis 12. März „wohl zwölfmal ins Theater oder zum Fürſten Kaunitz, Grafen Zichy u. ſ. w. getragen worden ſei.“ In welcher Weiſe Mozart für dieſe Theilnahme an Privatconcerten honorirt worden ſei darüber liegt nichts vor. Im Allgemeinen aber galt es für eine Ehrenſache der Ariſtokratie ausgezeichnete Künſtler ausgezeichnet zu belohnen; auch war ihre Stellung wie überhaupt ſo auch dem Künſtler gegenüber noch die exceptionelle, daß dieſer, ohne ſeine perſönliche Würde irgendwie verletzt zu fühlen, als eine Liberalität annehmen konnte, was da, wo auch der vornehme Mann nur als ein Individuum in der Maſſe des Publicums erſcheint, leicht einen anderen Anſtrich gewinnt. Dieſe vorzugsweiſe vornehme Haltung, welche die Ariſtokratie dem Künſtler gegenüber behauptete, hinderte doch in keiner Weiſe eine feine und wohlwollende, auf der Achtung vor dem Künſtler und Menſchen beruhende Behandlung deſſelben; unter ſolchen Umſtänden wird man es ebenſo begreiflich finden, wenn dieſe Humanität der Vornehmen bereitwillig anerkannt und geprieſen wurde, als wenn gelegentlich Künſtler ſich dem Adel gegenüber elend erniedrigten. Es iſt ein neues Zeugniß für das innere Gleichgewicht und die ruhige Klarheit Mozarts, wenn wir ihn auch in dieſen Verhältniſſen nicht allein völlig frei und unbehindert durch die Formen des ſocialen Verkehrs, ſondern mit jener wahren Unabhängigkeit eines bedeutenden Mannes ſich bewegen ſehen, der weiß was er ſich und ſeiner Ehre ſchuldig iſt, ohne je Rückſichtsloſigkeit und Impertinenz als das Privilegium in Anſpruch zu nehmen, das dem genialen Künſtler der gebildeten Geſellſchaft gegenüber zuſtehe. Uebrigens ſchloß die förmlichere Etikette, welche dazumal die Stände ſtrenger ſchied, auch engere freundſchaftliche Verhältniſſe nicht aus, wie Mozart zum Fürſten Lichnowsky, der ſpäter Beethovens Freund und

---

[92] „Prinz Gallizin hat mir geſagt“, ſchreibt er (21. Dec. 1782) „ich bin auf alle ſeine Concerte engagirt, werde allzeit mit ſeiner Equipage abgeholt und nach Hauſe geführt, und dort auf die nobelſte Art von der Welt tractirt.“

Beſchützer war, und zum Grafen Auguſt Hatzfeld in einer innigen Freundſchaft ſtand[93].

Mozart pflegte auch regelmäßig in ſeiner Wohnung Sonntags Vormittags Muſikaufführungen zu halten, zu welchen er nicht allein ſeine Freunde einlud, ſondern welche von den Muſikliebhabern gegen Honorar beſucht wurden. Kelly (Remin. I p. 226) erzählt daß er nie bei denſelben gefehlt habe, auch finde ich ſie ſonſt mitunter erwähnt und

---

93) Aug. Graf von Hatzfeld, Domherr zu Eichſtädt, geb. 1756, ſtarb in Bonn 1787 an der Schwindſucht. In einem ausführlichen Bericht über ihn (Cramers Mag. d. Muſ. II S. 1380 ff.) heißt es: „Des Seligen muſikaliſches Talent war unter Männern ſeines Standes vielleicht das einzige ſeiner Art. Das Inſtrument, auf welchem er es mehr als jeder Andere von gleichem Rang zur Vollkommenheit brachte, war die Violine. Beecké und Vachon waren ſeine liebſten und vertrauteſten Kunſtfreunde. Letztern lernte er in Paris kennen, und Talent, Genie und Kunſtgefühl feſſelten beide bald unzertrennlich aneinander. Aus Ueberzeugung und Sympathie ſtudirte er die Spielart ſeines Freundes Vachon und machte ſie ſich ganz eigen. Seine Hauptſtärke beſtand im Vortrag des Quadro; mit Concertſpielen gab er ſich weniger ab, wiewohl er es nicht ganz vernachläſſigte. In Wien machte er Bekanntſchaft und Freundſchaft mit Mozart. Hier ſtudirte und ſpielte er unter Anleitung des Autors ſelbſt deſſen berühmte Quadros und verſchwiſterte ſich ſo mit dem Geiſte ihres Componiſten daß derſelbe ſein Meiſterſtück faſt von keinem andern mehr hören wollte.“ Für ihn ſchrieb Mozart die Arie mit obligater Violine zur Aufführung des Idomeneo auf dem adlichen Liebhabertheater (II S. 561. 563). So wie ſeinem edlen Charakter, der aber nur näheren Freunden ganz erkennbar geworden ſei, die größten Lobſprüche ertheilt werden, ſo wird namentlich die bewundernswürdige Faſſung, mit welcher er dem Tode entgegengegangen ſei, gerühmt. Grade ſo ſchreibt Mozart in einem ſehr ernſten Brief an den Vater (4. April 1787): „Ich habe Ihnen ſchon über dieſen Punkt [Tod und Sterben] bey Gelegenheit des traurigen Todesfalls meines liebſten, beſten Freundes Grafen v. Hatzfeld meine Denkungsart erklärt. Er war 31 Jahre alt, wie ich; ich bedaure ihn nicht, aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn ſo genau kannten wie ich.“

habe noch von alten Leuten gehört, welche ſie in Mozarts letzten Lebensjahren beſucht hatten. Dieſe fanden alſo auch damals noch Theilnahme; ob Mozart ſeine öffentlichen Concerte auch nach dem Jahr 1788 mit gleichem Beifall und Erfolg fortſetzte, oder ob die Zeit gekommen war, in welcher auch er erfahren ſollte, daß die Wiener „gern abſchoſſen“, kann ich nicht mit Beſtimmtheit ſagen. Da er im Juni, Juli und Auguſt des Jahres 1788 drei Symphonien ſchrieb, ſo läßt ſich daraus ſchließen daß er damals Concerte gab, ſo wie man danach daß in den nächſten Jahren weder Symphonien noch Concerte geſchrieben werden wohl vermuthen darf, daß ihm keine Akademien Veranlaſſung dazu boten. Leider ſprechen auch die ungünſtigen Vermögensverhältniſſe, in denen er ſich in dieſen Jahren befand, dafür daß eine ſo bedeutende, oder vielmehr ſeine wichtigſte Einnahmequelle verſiegt war, wodurch denn auch wohl die Reiſen nach Berlin und Frankfurt hauptſächlich veranlaßt wurden. Erſt im Januar 1791 begegnen wir einem Klavierconcert in B-dur (N. 15), das wohl gewiß für ein Faſtenconcert beſtimmt war.

Die Veröffentlichung von Compoſitionen, welche nach jetzigen Begriffen Mozart ſeine Haupteinnahme hätte bringen müſſen, war verhältnißmäßig für ihn nicht einträglich. Der Muſikalienhandel hatte damals noch in keiner Weiſe die Ausdehnung und Bedeutung erlangt, wie ſpäter, obwohl bald nach Mozarts Tode grade die Herausgabe ſeiner Werke durch ihre außerordentliche Verbreitung und nachhaltigen Einfluß weſentlich beigetragen hat dem Muſikalienhandel einen großen Aufſchwung zu geben. Zu ſeinen Lebzeiten aber wurden bei weitem mehr Compoſitionen durch Abſchriften bekannt als durch den Stich; und ſowie der Zufall bei dieſem Mittel der Publication einen um vieles größeren Spielraum rückſichtlich der Verbreitung hat, ſo gehörte eine außerordentliche Sorgfalt und Aufmerkſamkeit dazu, wenn der Componiſt ſein Recht wahren und den Vertrieb von Abſchriften verhüten wollte, welche nicht von ihm bezogen, alſo ihm nicht bezahlt waren. Daß dieſe Sorgſamkeit nicht Mozarts Sache war und daß man hinter ſeinem Rücken Abſchriften nahm und verkaufte, verſteht ſich von ſelbſt. Nur mit ſeinen Concerten nahm er ſich in Acht, weil ihm hier zu viel darauf ankam allein in ihrem Beſitz zu bleiben und ſie nicht von Jedem ſpielen zu laſſen. Die drei erſten Concerte zwar hielt er für vortheilhaft ſelbſt zu publiciren und ſchrieb ſeinem Vater er wolle Billets gegen baare ſechs Ducaten austheilen (23. Dec. 1782), ſpäter wurde der Preis auf 4 Ducaten beſtimmt[94]; auch das fand der Vater zu theuer; allein Mozart meinte, jedes Concert ſei ſeinen Ducaten werth und nicht dafür zu copiren (22. Jan. 1783). Ob er dabei ſeine Rechnung fand weiß ich nicht, die ſpäter geſchriebenen hielt er lieber zurück. Als er ſeinem Vater die im folgenden Jahr componirten zuſchickte, ſchrieb er ihm (24. Mai 1784): „Ich will gern Geduld haben, bis ich ſie wieder zurück erhalte,

---

94) Die Anzeige in der Wiener Zeitung (Mittw. 15. Jan. 1783 N. 5 Anhang) lautet: „Herr Kapellmeiſter Mozart macht hiemit dem hochanſehnlichen Publikum die Herausgabe dreier neuer erſt verfertigter Klavierconzerten bekannt. Dieſe 3 Conzerten, welche man ſowohl bey großem Orcheſter mit blaſenden Inſtrumenten, als auch nur à quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viola und Violoncell aufführen kann, werden erſt Anfangs April d. J. zum Vorſchein kommen, und nämlich nur denjenigen (ſchön copirt und von ihm ſelbſt überſehen) zu Theil werden, die ſich darauf ſubſcribirt haben. Es dient hiemit zur ferneren Nachricht, daß bey ihm vom 20. d. M. an gerechnet bis letzten März Subſcriptionsbillets gegen 4 Ducaten zu haben ſind. Seine Wohnung iſt auf der hohen Brücke im klein Herberſteiniſchen Haus n. 437 im dritten Stock."

Dieſe drei Concerte in A-dur (N. 10), F-dur (N. 12) und C-dur N. 5) ſind dann gedruckt in Wien als Oeuvre IV.

nur daß ſie kein Menſch in die Hände bekommt; denn ich hätte erſt heute für eines 24 Ducaten haben können; ich finde aber daß es mir mehr Nutzen ſchafft, wenn ich ſie noch ein Paar Jährchen bey mir behalte und dann erſt durch den Stich bekannt mache.“ Auf Reiſen nahm er daher nur die Orcheſterſtimmen mit und ſpielte ſelbſt aus einer Klavierſtimme, die, wie Rochlitz berichtet (A. M. Z. I S. 113), ein ſonderbares Anſehen hatte, indem ſie nur einen bezifferten Baß enthielt, über dem nur die Hauptideen ausgeſchrieben, Figuren, Paſſagen u. dgl. nur leicht angedeutet waren; er verließ ſich auf ſein Gedächtniß, das ihn freilich nie im Stich ließ.

Wenn der Componiſt ſich ſo bei manchen Compoſitionen, wie Concerten, Symphonien hauptſächlich durch den Gebrauch entſchädigt fand, welchen er ſelbſt davon in ſeinen eigenen Aufführungen machte, ſo waren dagegen andere Sachen zunächſt für Andere gemacht. Nicht wenige Compoſitionen ſchrieb Mozart für ſeine Schüler, eine außerordentliche Anzahl für gute Freunde und Bekannte, — man denke allein an die vielen Arien für befreundete Sänger und Sängerinnen —, manche wurden auch für beſtimmte Veranlaſſungen bei ihm beſtellt. Von dieſen ſind die Quartetts, welche er für Friedrich Wilhelm II im Jahr 1789 und 1790 ſchrieb, ihm ſicherlich gut honorirt[95]; bekannt iſt daß für das Requiem 100 Ducaten vorausbezahlt wurden, auch mag die Bearbeitung der Händelſchen Oratorien, welche van Swieten im Jahr 1788 und 1789 veranlaßte, ſowie eine und die andere Beſtellung und Dedication ihm etwas eingebracht haben. Sieht man aber die lange Reihe Mozartſcher

---

[95] Es wird erzählt daß er für das erſte derſelben eine koſtbare goldene Doſe mit 100 Friedrichsdor erhielt N. Berl. Muſikzeitg. 1856 S. 85).

Compoſitionen, welche auf ſolche Veranlaſſung entſtanden ſind, näher darauf an, ſo muß man die Vermuthung faſſen daß die meiſten derſelben für ihn keine Erwerbsquelle geworden ſind. Charakteriſtiſch iſt folgende durch ſeine Wittwe ſpäter bekannt gewordene Begebenheit[96]. Bei einer der Sonntagsmuſiken, welche Mozart in ſeiner Wohnung gab, hatte ſich ein polniſcher Graf eingefunden, der über das damals neue (30. März 1784 componirte) Klavierquintett mit Blasinſtrumenten ganz entzückt war und Mozart erſuchte ihm gelegentlich ein Trio mit obligater Flöte zu ſchreiben, was dieſer verſprach. Kaum nach Hauſe gekommen ſchickte der Graf Mozart hundert halbe Souverainsdor mit einem ſehr verbindlichen Billet, in welchem er ſeine lebhaften Dankſagungen für den ſo eben bei ihm gehabten Genuß wiederholte. Mozart, der nach dem Inhalt des Schreibens die überſandte Summe als ein großmüthiges Geſchenk anſah, dankte verbindlichſt und ſchickte dem Grafen zur Erwiederung die Originalpartitur jenes Quintetts, das ihm ſo ſehr gefallen — was er ſonſt nie zu thun pflegte —, rühmte auch mit großer Freude allenthalben den Edelmuth deſſelben. Nach einem Jahr kam der Graf wieder zu Mozart und erkundigte ſich nach dem Trio; Mozart entſchuldigte ſich, daß er ſich noch nicht aufgelegt gefühlt habe etwas des Grafen Würdiges zu componiren. „So werden Sie ſich wohl auch nicht aufgelegt fühlen“ erwiederte der Graf „mir die hundert halben Souverainsdor wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte.“ Mozart zahlte ihm die Summe zurück, der Graf aber behielt die Partitur des Quintetts, das bald darauf ohne

---

96) A. M. Z. I S. 289. Dieſelbe Geſchichte, nur daß ſie nach Prag verlegt iſt, wird als eine noch unbekannte, aus dem Franzöſiſchen und von Paris aus „wahrſcheinlich nicht ohne beſondere gute Urſachen“ mitgetheilte, von Neuem bekannt gemacht A. M. Z. VI S. 196.

Mozarts Zuthun als Quartett für Klavier und Saiteninſtrumente in Wien geſtochen wurde [97]. Gegen ſolche Leute und ſolche Handlungsweiſe hatte Mozart keine Waffen als ein achſelzuckendes: Der Lump!

Daß auch andere Leute als dieſer polniſche Graf gelegentlich von ſolcher Gutmüthigkeit zu profitiren wußten läßt ſich wohl denken. „Von Niemand wurde dieſe Sorgloſigkeit um Geld mehr gemißbraucht als von Muſikalienhändlern und Schauſpieldirecteurs“ ſagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 83), indem Mozart die meiſten ſeiner Klavierſachen aus Gefälligkeit gegen Bekannte geſchrieben habe, von denen ſich die Muſikalienhändler Abſchriften zu verſchaffen gewußt und drauf los gedruckt hätten. „Beſonders hatte ein gewiſſer ziemlich berühmter Kunſthändler eine Menge ſolcher Geſchäfte gemacht, und eine Menge Mozartſche Compoſitionen gedruckt, verlegt, verkauft, ohne den Meiſter nur darum zu fragen. Einſt kam ein Freund zu dieſem — „Da hat der A. [98] wieder einmal eine Partie Variationen fürs Klavier von Ihnen gedruckt; wiſſen Sie davon?“ — Nein! — „Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal?“ — Ei, was ſoll man viel Redens machen: es iſt ein Lump! — „Es iſt aber hier nicht bloß des Geldes, ſondern auch Ihrer Ehre wegen.“ — Nun, wer mich nach ſolchen Bagatellen beurtheilt, iſt auch ein Lump. Nichts mehr davon! —“ Dies mag gelten von Variationen — wir ſahen ſchon (S. 67), wie wenig Werth er darauf legte — und ähnlichen Kleinigkeiten [99]; dieſe mochten ohne ſein Vorwiſſen gedruckt werden und als beliebte Artikel den Verlegern guten Vortheil bringen, von welchem Mozart nichts genoß. Allein wollte man nach der von Rochlitz berichteten Anekdote das Verhältniß Mozarts zu ſeinen Verlegern, namentlich den Wienern[100], im Allgemeinen beurtheilen, würde man ſchwerlich das Richtige treffen. Zunächſt iſt zu erwägen, daß von Mozarts Compoſitionen bei ſeinen Lebzeiten verhältnißmäßig ſehr wenig gedruckt iſt, wenn auch durch Abſchriften viele derſelben verbreitet waren[101]. Wir wiſſen bereits, daß er einige ſelbſt auf Subſcription herausgab[102], andere und zwar die bedeu-

---

[97] Dieſes oft gedruckte, auch in die Oeuvres XIV aufgenommene, Arrangement iſt alſo nicht von Mozart ſelbſt gemacht.

[98] Es kann nur **Artaria** gemeint ſein.

[99] Von Frl. Auernhammer wird geſagt (Cramer Magaz. d. Muſ. II S. 1274): „Sie iſt es, die viele Sonaten und variirte Arietten von

---

Mozart bey die Herren Artaria zum Stich beſorgt und durchgeſehen hat." Man ſieht freilich nicht, ob hier das Colportiren oder das Corrigiren die Hauptſache iſt, allein offenbar wird aus dieſer Thätigkeit ihr ein Verdienſt gemacht, und etwas Unrechtmäßiges fand man alſo nicht darin.

[100] Außerhalb Wien wurde freilich Vieles nachgedruckt, zum Theil in Arrangements, wobei Mozart ſicherlich nie gefragt wurde; allein theils darf man für jene Zeit nicht die geordneten Verhältniſſe unſeres jetzigen Muſikhandels vorausſetzen, theils muß man ſich erinnern, daß erſt ſeit Mozarts Tode das Nachdrucken ſeiner Werke mit Eifer betrieben wurde. Um dies im Einzelnen ins Klare zu bringen wären bibliographiſche Unterſuchungen erforderlich, welche auf muſikaliſchem Gebiet mit unglaublichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

[101] In der Ankündigung der gleich zu erwähnenden Quartetts in der Wiener Zeitung 1785 S. 2191, heißt es zum Schluß: „Da Hr. Kunſthändler Torricella in den letzteren Zeitungen auch 6 Quartetten vom Mozart um billigen Preis, ohne dabey anzumerken, ob ſolche geſchrieben oder geſtochen, alt oder neu, ankündigte, ſo hält es Hr. Mozart für Pflicht, ein ſchätzbares Publikum zu benachrichtigen, daß gedachte 6 Quartetten keineswegs neu, ſondern ein altes Werk ſey, welches er bereits vor 15 Jahren geſchrieben hat, damit Liebhaber, die ſeine neuen erwarten, nicht die unrechten erhalten." Für unrechtmäßig hielt alſo auch Mozart dieſen Handel mit Abſchriften ſeiner Werke nicht; wie denn auch in derſelben Zeitung Joh. Traeg — der mit Abſchriften von Muſikalien handelte (Nicolai Reiſe IV S. 557) — mehrere Mozartſche Compoſitionen, gedruckte und ungedruckte, ausbietet.

[102] Dies war in jener Zeit bei weitem der gewöhnlichſte Weg um

tenderen wurden durch Torricella[103], Artaria und Hoffmeiſter von ihm ſelbſt publicirt. Nur in einem Fall iſt mir bekannt welches Honorar ihm gezahlt wurde; er ſelbſt ſchrieb ſeinem Vater, wie dieſer ſeiner Tochter mittheilt (22. Jan. 1785), daß er die Joſ. Haydn dedicirten Quartetts an Artaria für 100 Ducaten verkauft habe. Das war für jene Zeit ein anſehnliches Honorar, und bei der Aufnahme, welche jene Quartetts zur Zeit ihres Erſcheinens fanden, konnte der Verleger wohl glauben ſie zu theuer bezahlt zu haben. Ueberhaupt mußten die größeren Compoſitionen Mozarts, an deren Veröffentlichung ihm ſelbſt gelegen war, ſich erſt allmählich die allgemeine Theilnahme erringen, weil ſie in jeder Hinſicht für zu ſchwer galten[104], und es iſt ganz glaublich, was erzählt wird[105], daß Hoffmeiſter[106] Mozart erklärte: „Schreib

---

Compoſitionen zu publiciren; man darf nur z. B. die zahlreichen Subſcriptionsanzeigen in Cramers Magazin für Muſik ſich anſehen, deren Verfaſſer ſich zum Theil wunderlich genug geberden.

[103] Torricella ließ auch den Klavierauszug der Entführung ſtechen und hatte einen bedeutenden Verluſt, als ihm ein Augsburger damit zuvorkam (S. 77).

[104] Ein Berichterſtatter aus Kopenhagen (Kunzen?) in der A. M. Z. I S. 547 erzählt von dem Commerzienrath Hummel, einem angeſehenen Muſikalienhändler in Berlin, dieſer habe behauptet, daß er es den Noten ſchon äußerlich anſehen könne, obgleich er nicht muſikaliſch ſei, ob ſie für ſeinen Handel taugten oder nicht. „Auf Mozart“ erzählt er „war er ſehr übel zu ſprechen und rühmte ſich verſchiedene Werke ihm zurückgeſchickt zu haben (der gute Mann ahnte damals noch nicht das Glück, das, freilich erſt nach ſeinem Tode, ſeine Sachen machen würden), dahingegen waren ihm Pleyel und Pichl die größten Stützen der Kunſt.“

[105] Rochlitz A. M. Z. XV S. 313. Für Freunde der Tonkunſt I S. 148.

[106] Frz. Ant. Hoffmeiſter, geb. zu Rothenburg am Neckar 1754, widmete ſich in Wien der Muſik und wurde dort Kapellmeiſter an einer Kirche. Er errichtete darauf eine Muſikniederlage und gab ſeit 1785 monatliche Hefte unter dem Titel Prenumeration pour le Pfte heraus,

populärer, ſonſt kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen!“ — nicht minder glaublich daß Mozart antwortete: „Nun, ſo verdiene ich nichts mehr und hungere, und ſcheer mich doch den Teufel darum!“[107] Man ſagt, die beiden ſchönen Klavierquartetts in G-moll (componirt im Juli 1785) und in Es-dur (componirt im Juni 1786) ſeien nur der Anfang einer mit Hoffmeiſter contractlich verabredeten Folge geweſen; als aber Hoffmeiſter geklagt habe, das Publicum finde ſie zu ſchwer und wolle ſie nicht kaufen, habe Mozart ihn freiwillig ſeines Contracts entbunden und die Fortſetzung aufgegeben[108].

Als Beleg für die Weiſe, mit der Mozart von den Schau-

---

in denen Quartetts, Trios u. a. für Klavier von Mozart, Haydn, Vanhall und ihm ſelbſt erſchienen. Im Jahr 1800 begründete er in Leipzig das Bureau de musique, zog ſich 1805 aus allen Geſchäften zurück, ging wieder nach Wien und ſtarb dort 1812. Er war ein außerordentlich fruchtbarer Componiſt — Beethoven redet ihn in einem Briefe „mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunſt“ an (N. Zeitſchr. f. Muſ. VI S. 75) — und beſtrebte ſich mit Erfolg populärer zu ſchreiben als Mozart.

107) Einen etwas anderen Ton finden wir allerdings in einem Billet, welches Mozart 20. Nov. 1783 an Hoffmeiſter ſchrieb (N. Zeitſchr. f. Muſ. IX S. 164): „Lieber Hoffmeiſter! Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie mir unterdeſſen nur mit etwas Geld beizuſtehen, da ich es in dieſem Augenblick ſehr nothwendig brauche. — Dann bitte ich Sie ſich Mühe zu geben mir ſobald als möglich das Bewußte zu verſchaffen. — Verzeihen Sie daß ich Sie immer überläſtige; allein da Sie mich kennen und wiſſen, wie ſehr es mir daran liegt, daß Ihre Sache gut gehen möchten, ſo bin ich auch ganz überzeugt daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, ſondern mir eben ſo gern behülflich ſeyn werden als ich Ihnen.“ — Auf der Rückſeite hatte Hoffmeiſter angemerkt: „Den 20. Nov. 1785 mit 2 Dukaten.“ Daß Mozart auch ſpäter noch mit Hoffmeiſter in Geldnegociationen ſtand beweiſen die Briefe an ſeine Frau (Beil. XIX, 6. 7.).

108) Vgl. Niſſen S. 633.

ſpieldirectoren gemißbraucht worden ſei, erzählt Rochlitz[109] eine Anekdote von einem gewiſſen Schauſpieldirector, „der allerdings genannt zu werden verdiente", welcher theils durch eigene Schuld theils durch Mangel an Unterſtützung des Publicums heruntergekommen halb verzweifelnd zu Mozart kam, ihm ſeine Umſtände erzählte und damit ſchloß daß nur er ihn retten könne.

„Ich? — womit?"

„Schreiben Sie eine Oper für mich ganz im Geſchmack des heutigen Wiener Publicums: Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vornämlich auch für die niedrigern Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Decorationen ſchaffen u. ſ. w. Alles, wie mans jetzt haben will."

„Gut — ich wills übernehmen."

„Was verlangen Sie zum Honorarium?"

„Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache ſo machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür was Sie wollen: aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Directionen, und das ſoll meine Bezahlung ſein."

„Der Herr Theaterdirecteur" fährt Rochlitz fort „ſchloß den Vertrag mit Entzücken und heiligen Betheuerungen. Mozart ſchrieb emſig, ſchrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper, der Zulauf war groß, ihr Ruf flog in Deutſchland umher und nach wenigen Wochen gab man ſie ſchon auf auswärtigen Theatern, ohne daß ein einziges die Partitur von Mozart erhalten hätte! — Als dieſer die Betrügerei erfuhr, war alles was er ſagte: Der Lump! und damit war es vergeſſen.“

---

[109] A. M. Z. I S. 83. Vgl. S. 147.

Daß Rochlitz von Schikaneder und der Zauberflöte ſpricht kann nicht zweifelhaft ſein und Niſſen, der ihm die Geſchichte nacherzählt (S. 548 f.), hat beide ohne Weiteres genannt. Allein darin liegt auch der Beweis daß ſie ſo nicht wahr ſein könne. Denn die Zauberflöte wurde am 30. Sept. 1791 zuerſt gegeben, anfangs ſogar mit zweifelhaftem Erfolg, und Mozart ſtarb am 5. December deſſelben Jahres. Während dieſer Zeit iſt die Zauberflöte außerhalb Wien nirgends gegeben worden und es iſt kaum glaublich daß man ſich von auswärts her ſo raſch um die Partitur bemüht habe. Wenn daher Schikaneder die Partitur ohne das Recht zu haben verkaufte, ſo kann dies wohl erſt nach Mozarts Tode zum Schaden von deſſen Wittwe geſchehen ſein. Im beſtimmten Gegenſatz zu dieſer Behauptung beantwortet Seyfried[110] die Frage: „Wie hats Schikaneder dem großen Mozart gemacht?“ mit der Angabe: „Er zahlte dem Schöpfer der Zauberflöte blanke hundert Speciesdukaten — ein damals beſonders für die precäre Exiſtenz einer kleinen ſubordinirten Nebenbühne unerhört bedeutendes Honorar, deſſen ſich der Meiſter bis dahin nicht einmal von Seiten einer Hofintendanz rühmen konnte — und überließ nebſtdem noch den Reinertrag des Partiturenverkaufs der Wittwe ſeines verewigten Freundes.“ Ich will nicht entſcheiden, wie weit dies letztere Zeugniß unbedingtes Zutrauen verdiene; allein ſoviel erhellt, daß für das Verhältniß Mozarts zu den Theaterdirectionen jene Anekdote nicht maaßgebend ſein darf. Was das Honorar anlangt, ſo irrt Seyfried inſofern, als er nicht wußte, daß hundert Ducaten damals in Wien das übliche Honorar für eine beſtellte Oper war. Dieſes erhielt auch Mozart, wie wir wiſſen, für die Entführung (S. 75), für den Figaro und ohne Zweifel auch für Cosi fan tutte; dazu pflegte der Ertrag einer Benefizvorſtellung (ebenſo für den Dichter) hinzuzukommen, welcher natürlich vom Intereſſe des Publicums für den Componiſten und ſeine Compoſition abhing: bei der Entführung erwähnt Mozart keiner Benefizvorſtellung, ſonſt kann ſie damals und auch wohl beim Figaro nicht unbedeutend geweſen ſein[111]. Bondini zahlte für Don Giovanni ebenfalls daſſelbe Honorar; die böhmiſchen Stände, welche die Clemenza di Tito zur Kaiſerkrönung von Mozart ſchreiben ließen, werden ihm ſicherlich keine geringere Entſchädigung geboten haben, um ſo weniger, als ſelbſt der, ſeiner Sparſamkeit wegen verrufene Director Guardaſoni im Jahr 1789 es mit Mozart für den künftigen Herbſt „faſt richtig machte für die Oper 200 Dukaten und funfzig Dukaten Reiſegeld zu geben", wie dieſer ſeiner Frau meldete (Beil. XIX, 1) — eine Verabredung, die freilich nicht zur Ausführung kam[112].

---

[110] Neue Zeitſchr. f. Muſ. XII S. 180.

---

111) Dittersdorf erzählt, die Einnahme ſeiner Benefizvorſtellung vom Doctor und Apotheker habe 200 Ducaten betragen (Selbſtbiogr. S. 243).

112) Ganz verwirrt und ungenau iſt die Darſtellung von Rochlitz (bei Niſſen S. 499 f.). „Hiedurch [den geringen Erfolg des Figaro] gekränkt blieb Mozart bis kurz vor ſeinem Tode entſchloſſen für Wien keine Oper mehr zu ſchreiben, ſondern trat in Verbindung mit Guardaſoni, dem ſehr unterrichteten, aber nach italiäniſcher Weiſe kärglich ſteuernden Unternehmer jener kleinen vortrefflichen italiäniſchen Geſellſchaft, die zu Prag, Warſchau und Leipzig abwechſelnd Opern gab. Dieſer zahlte für jede 100 Dukaten mit Vorbehalt der Partitur für ſich. So entſtanden Don Giovanni [für Bondini geſchrieben], Cosi fan tutte [in Wien componirt und aufgeführt], und Clemenza di Tito [von den böhmiſchen Ständen beſtellt]. Von jenem Entſchluß aber machte ihn abwendig Schikaneder, Unternehmer, Director, Dichter und erſter Komiker des Vorſtadttheaters an der Wieden zu Wien, ein kecker, poſſierlicher, lockerer Zeiſig."

In dieſer Hinſicht alſo ſtand Mozart den gleichzeitigen Operncomponiſten nicht grade nach; was die Aufführungen auf fremden Bühnen anlangt, ſo liegen keine beſtimmte Angaben vor, ob man ihn befragt und honorirt habe[113], allein auch hier darf man die Verhältniſſe und Gebräuche jener Zeit nicht außer Acht laſſen. In Italien war es hergebrachte Sitte, daß derjenige welcher eine Oper beſtellte, dieſelbe honorirte; was hernach mit der Partitur geſchah überließ man meiſt dem Zufall. Der Impreſario blieb im Beſitz derſelben und geſtattete gewöhnlich ſeinem Copiſten aus dem Verkauf der Abſchriften Vortheil zu ziehen[114]; allein auch der Componiſt behielt die Partitur und ſcheint ſie ohne Bedenken mitgetheilt zu haben, wo er davon Ehre oder Gewinn zu hoffen hatte. In Deutſchland war das Verhältniß ſchon dadurch etwas verändert, daß der Componiſt es meiſtens mit einem Hoftheater und nicht mit einem Unternehmer zu thun hatte. Mozart berichtet ſeinem Vater, daß in Mannheim und München der Componiſt ſeine Partitur zu freier Verfügung behalte (II S. 447); er mußte ſich gegen dieſen, wie wir ſahen, erſt rechtfertigen, daß er die Partitur der Entführung verkaufte (S. 75 f.), und freuete ſich daß Baron Riedeſel dieſelbe von ihm begehrte und nicht vom Copiſten, „von welchem er ſie alle Stunden um baares Geld hätte haben können.“ Man ſieht, fremde Bühnen verſchafften ſich ihre Partituren auf dem Wege, der ihnen der bequemſte war; wenn ſie ſich deshalb an den Componiſten wandten, ſo geſchah es, weil ſie auf andere Weiſe nicht zu derſelben zu gelangen wußten, oder aus irgend einem zufälligen Grund:

---

[113] Vom preußiſchen Geſandten erwartete er ein angemeſſenes Honorar (S. 74); ob er es und wieviel er erhielt iſt nicht bekannt.

[114] S. I S. 214 f.

ein Recht für den Componiſten, eine Pflicht, auch nur des Anſtandes, für die Theaterdirectionen ſcheint damals keineswegs anerkannt geweſen zu ſein. Strengſtes Bewahren der Partitur, ſorgfältige Beaufſichtigung der Copiſten waren die einzigen Mittel, und dieſe reichten nicht weit, Mozart aber war wenig geeignet ſie anzuwenden. Wenn daher ſeine Opern auf fremden Bühnen ohne Entſchädigung für ihn gegeben wurden, ſo theilte er nur das Schickſal der meiſten Componiſten jener Zeit; auch finden wir nicht daß er darüber klagt. Er iſt froh, wie er dem Vater ſchreiben kann (6. Dec. 1783), daß ſeine Entführung in Prag und Leipzig ſehr gut und mit allem Beifall gegeben iſt, wie ihn Augenzeugen verſichert hatten, er iſt glücklich als Figaro in Prag und Don Giovanni in Wien aufgeführt werden — keine Klage, daß eine zu fordernde Entſchädigung nicht geleiſtet ſei, wird laut.

Ziehen wir die Summe dieſer ökonomiſchen Betrachtungen, ſo iſt es freilich gewiß, daß die Leiſtungen Mozarts weder ihrer künſtleriſchen Bedeutung noch dem Gewinne, welchen die Bühnen wie die Verleger ſpäter davon gezogen haben, gemäß nach Verdienſt und Würden honorirt worden ſind; allein dieſen Maaßſtab darf man nicht ohne Weiteres anlegen. Die Bedingungen und Verhältniſſe des Erwerbs, denen auch der Künſtler unterworfen iſt, werden, ſo unmittelbar ſie auch mit ſeiner künſtleriſchen Begabung und Productionskraft zuſammenhängen, doch noch ſtärker von der einmal geltenden Norm der bürgerlichen und ſtaatlichen Lebensordnung beherrſcht; der ſtreng gegliederte und feſt geſchloſſene Organismus des geſammten kaufmänniſchen und gewerblichen Getriebes, auf dem die bürgerliche Exiſtenz beruht, fügt ſich nicht der Kometenbahn des künſtleriſchen Genius: ein Glück, wenn dieſer ſich nicht darin verſtrickt oder daran zerſchellt. Vom Standpunkt des bürgerlichen Verkehrs aus wird man zugeſtehen müſſen, daß Mozart, hatte er ſich gleich keines beſonderen Glücks zu rühmen, doch im Ganzen nicht ungünſtiger geſtellt war als die meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen, daß er als Virtuos und Componiſt theils nicht ſchlechter theils beſſer als andere bezahlt wurde, daß es ihm nicht an Gelegenheit Geld zu verdienen fehlte und daß er, wenn er auch dieſe nicht mit der Geſchicklichkeit eines Speculanten zu benutzen wußte, dennoch in der That ſehr gute Einnahmen hatte. Wäre Mozart in Beziehung auf Geldverhältniſſe ſeinem Vater oder Joſ. Haydn ähnlich geweſen, ſo hätte er ohne Zweifel aus ſeiner Situation in Wien ganz andere Vortheile gezogen; aber auch mit dem, was er wirklich einnahm, hätte er dann eine ſorgenfreie, geſicherte Exiſtenz haben können. Dies darf man, wenn man nach den oben mitgetheilten Angaben einen ungefähren Ueberſchlag machen will, beſtimmt behaupten; einen glaubwürdigen Zeugen hat man an Leopold Mozart. Dieſer, der am wenigſten geneigt war auf die finanziellen Eigenſchaften ſeines Sohnes großes Zutrauen zu ſetzen, hatte bei ſeinem Beſuch in Wien im Jahr 1785 auch auf deſſen Einnahmen und Lebensweiſe ein aufmerkſames Auge und ſchrieb ſeiner Tochter (19. März 1785): „Ich glaube, daß mein Sohn, wenn er keine Schulden zu bezahlen hat, jetzt 2000 fl. in die Bank legen kann; das Geld iſt ſicher da, und die Hauswirthſchaft iſt, was Eſſen und Trinken betrifft, im höchſten Grad öconomiſch.“

Wie weit entfernt war Mozart von derartigen Erſparniſſen! Seit ſeiner Verheirathung finden wir ihn fortwährend in immer neuen Geldverlegenheiten; eine Reihe von betrübenden Documenten beſtätigt uns die Kette von Verdrießlichkeiten, Sorgen, Beſchämungen und Demüthigungen, denen er ſich dadurch ausgeſetzt ſah. Kaum ein halbes Jahr nach der Hochzeit mußte er in der größten Noth, weil der

Gläubiger die Prolongation eines Wechſels verweigerte und mit einer Klage drohte zur Baronin von Waldſtädten ſeine Zuflucht nehmen[115]; als er im Juli deſſelben Jahres nach Salzburg reiſen wollte, hatte er, ſchon im Begriff in den Wagen zu ſteigen, noch erſt einen dringenden Gläubiger zu befriedigen — es waren nur 30 fl., welche dieſer verlangte, aber auch ſoviel zu entbehren fiel Mozart damals ſchwer[116]. Und als er nicht lange wieder nach Wien zurückgekehrt war, überraſchte ihn die Forderung von 12 Louisdor, welche er auf der Reiſe 1778 in Straßburg geliehen hatte und längſt von ſeinem Vater zurückgezahlt glaubte, aufs unangenehmſte:

---

115) Das Billet iſt charakteriſtiſch genug, beſonders wenn man es mit dem ausgelaſſenen Brief an dieſelbe Baronin (II S. 511 ff.) vergleicht, um hier Platz zu finden. „Hochſchätzbarſte Frau Baronin! Nun befinde ich mich in einer ſchönen Lage! — Mit Hr. v. Tranner beſprachen wir uns letzthin daß wir eine Prolongation auf 14 Täge begehren wollten; da dieſes doch jeder Kaufmann thut, ausgenommen es müßte der indiscreteſte Mann von der Welt ſein, ſo war ich ganz ruhig und hoffte bis dahin, wenn ich es auch nicht ſelbſt zu zahlen im Stande wäre, die Summa geborgt zu bekommen! Nun läßt mir Hr. v. Tranner ſagen, daß derjenige absolument nicht warten will, und wenn ich zwiſchen heut und morgen nicht zahle, ſo wird er klagen. — Nun denken Ew. Gnaden, was das für ein unangenehmer Streich für mich wäre! Ich kann izt nicht zahlen, nicht einmal die Hälfte! — Hätte ich mir vorſtellen können daß es mit der Souscription meiner Concerten ſo langſam hergehen würde, ſo hätte ich das Geld auf längere Zeit genommen! — Ich bitte Ew. Gnaden ums Himmelswillen, helfen Sie mir meine Ehre und guten Namen nicht zu verlieren! — Mein armes Weiberl befindet ſich ein wenig umpaß und folglich kann ich ſie nicht verlaſſen, ſonſt würde ich ſelbſt gekommen ſeyn, um Ew. Gnaden mündlich darum zu bitten. — Wir küſſen Ew. Gnaden 1000mal die Hände und ſind beyde

Ew. Gnaden
gehorſamſte Kinder
W. A. und C. Mozart.“

„Vom Haus den 15. Febr. 1783.“

116) So erzählt Niſſen S. 475, offenbar nach dem Bericht ſeiner Frau.

er war für den Augenblick außer Stande ſie zu bezahlen[117]. Ja in demſelben Jahr, wo der Vater ſeine Finanzen ſo ſehr rühmt, finden wir ihn in einer Verlegenheit, die ihn nöthigte die Hülfe ſeines Verlegers Hoffmeiſter in Anſpruch zu nehmen, worauf dieſer ihn mit zwei Ducaten abfertigte[118]. Den traurigſten Einblick aber in die beklemmende äußere Lage, in welcher Mozart ſich ſpäter ſeit dem Jahr 1788 befand, gewähren ſeine Briefe an Michael Puchberg[119], einen begüterten Kaufmann[120], der ſelbſt muſikaliſch war und zwei Töchter hatte, von denen die eine als Klavierſpielerin ſich auszeichnete; er war Freimaurer und durch die Loge ſcheint das nähere Verhältniß hauptſächlich begründet zu ſein, welches Mozart berechtigte bei Puchberg wiederholt Hülfe zu ſuchen. Da ſein Wunſch von Puchberg ſelbſt oder durch ſeine Vermittelung eine größere Summe als Darlehen zu erhalten, damit er ſich freier bewegen und beſſer einrichten könne, nicht erfüllt werden konnte, ſah er ſich um ſo öfter genöthigt bei wiederholten Verlegenheiten, von denen er ſich überraſcht fand, wenn Miethe zu entrichten, die Koſten der Kur oder eines Landaufenthalts ſeiner Frau oder dgl. zu bezahlen waren[121], die Güte ſeines Freundes in

---

[117] Der bereits II S. 324 f. mitgetheilte Brief an ſeinen Vater ſpricht ſeine Verlegenheit und ſeinen Verdruß deutlich aus.

[118] Siehe S. 222.

[119] Sie ſind ſo weit ſie mir bekannt geworden ſind, offenbar nur ein geringer Ueberreſt jener traurigen Correſpondenz, in der Beilage XX zuſammengeſtellt.

[120] Er wird k. k. privilegirter Niederlagsverwandter genannt d. h. er gehörte zu der Geſellſchaft von Kaufleuten, welche, meiſtentheils Proteſtanten, das Recht hatten in Wien unter beſtimmten Verpflichtungen und Privilegien Niederlagen zu halten und Großhandel zu treiben (Nicolai Reiſe IV S. 447 f.).

[121] Wenn es nur irgend anging, ſo ſuchte Mozart häusliche Ver-

Anſpruch zu nehmen, wie tief er ſich auch durch dieſe ſich ſtets erneuernde Situation beſchämt fand. Der wackere Mann wurde nicht müde Mozart zu unterſtützen; je nach den Umſtänden ſchickte er ihm größere oder kleinere Summen, deren Wiederbezahlung Mozart nie möglich war, ſo daß nach deſſen Tode ſeine Schuldforderung ſich auf 1000 fl. belief. Auch machte Puchberg, welcher der Wittwe bei der Ordnung der Verlaſſenſchaft als Vormund (Gerhab) hülfreich beiſtand, ſeine Anſprüche erſt nach mehreren Jahren geltend, als die Umſtände der Wittwe die Rückzahlung möglich machten[122]. Natürlich konnten dieſe Aushülfen die Lage Mozarts nicht wirklich verbeſſern; als er im Jahr 1790 die Reiſe nach Frankfurt unternahm, auf deren Ertrag er große Hoffnungen ſetzte, mußte er um ſich das Reiſegeld zu verſchaffen Silberzeug und Pretioſen verſetzen (Niſſen S. 683), und die Finanzoperation, von welcher er in den Briefen an ſeine Frau ſpricht (Beil. XIX, 6. 7), daß ihm Jemand auf Hoffmeiſters Giro 1000 fl. baar — und in Tuch hergeben wolle, beweiſt deutlich genug, daß er in die Hände von Wucherern gefallen war, vor denen er ſich durch Puchbergs Intervention vergeblich zu retten geſucht hatte.

---

legenheiten mit Humor zu überwinden. Höchſt charakteriſtiſch iſt ein Geſchichtchen, das in der Wiener Morgenpoſt (1856 N. 28) nach der Erzählung Joſeph Deiners mitgetheilt iſt. Dieſer war Hausmeiſter im Bierhaus zur ſilbernen Schlange (Kärnthnerſtraße 1112, jetzt 1074), das Mozart zu beſuchen pflegte, und pflegte ihm bei mancherlei häuslichen Geſchäften zur Hand zu ſein. Im Winter 1790 kam er einſt zu Mozart und fand ihn in ſeinem Arbeitszimmer mit ſeiner Frau tüchtig herumtanzend. Auf Deiners Frage, ob er etwa der Frau Tanzſtunde gebe lachte Mozart und ſagte: „Wir machen uns nur warm, weil uns friert und wir uns kein Holz kaufen können.“ Darauf lief Deiner ſogleich fort und brachte von ſeinem Holz, was Mozart auch annahm und es ihm gut zu zahlen verſprach, ſobald er wieder Geld haben werde.

122) So berichtet Niſſen S. 686.

Was ſo eben angeführt wurde iſt mehr als genügend um zu beweiſen, daß Mozarts pecuniäre Lage ſeit ſeiner Verheirathung nie ganz geordnet geweſen iſt, daß er vielmehr in einer Kette nie endender Verlegenheiten verſtrickt war, die ihn zwangen ſtets auf eine augenblickliche Abhülfe bedacht zu ſein ohne je eine gründliche Heilung des Schadens zu erreichen. Wie ſehr er bei ſeinem reizbaren und feinen Gefühl den Druck einer ſolchen Lage mit ihren Sorgen und Demüthigungen empfand, wie ſehr ſeine Stimmung und mit ihr ſeine Luſt und Fähigkeit zu arbeiten zu Zeiten darunter litt, das geht ſchon aus den mitgetheilten Briefen deutlich hervor. Verborgen konnten die ungünſtigen und oftmals bedrängten Verhältniſſe Mozarts in Wien nicht bleiben, — ſelbſt wenn er weniger offen geweſen wäre als er es zu ſeinem Schaden war —; Klatſcherei und Mißgunſt aber, welche ihn beharrlich verfolgten, wußten nach ſeinem Tode das Gerede, Mozart habe Schulden zum Betrag von 30000 fl. hinterlaſſen, in Umlauf und ſogar vor das Ohr des Kaiſers Leopold zu bringen. Als die Wittwe ihr Geſuch um eine Penſion einreichen wollte, wurde ſie durch eine vornehme Gönnerin darauf aufmerkſam gemacht, daß ſie den Kaiſer über dieſe Verläumdungen aufklären müſſe; ſie that es, indem ſie verſicherte mit einer Summe von etwa 3000 fl. alles bezahlen zu können, was Mozart ſchuldig ſei, und hinzufügte daß dieſe Schuld nicht muthwillig gemacht ſei, da ſie ohne ſichere und beſtimmte Einkünfte durch wiederholte Wochenbetten, ſchwere Krankheiten und ſonſt hart bedrängt geweſen ſeien. Auf dieſe Weiſe belehrt half der Kaiſer großmüthig[123].

Dieſelbe menſchenfreundliche Geſinnung, welche für die

---

[123]) Niemtſchek S. 39 f. Niſſen S. 580 f.

Vermehrung von Mozarts Schulden ſo beſorgt war, war auch um die Gründe ſeiner ſchlechten Vermögensumſtände nicht verlegen; was konnten es anders ſein als ſchlechter Lebenswandel, Ausſchweifungen und alle Unordnungen die daher entſpringen?[124] Solchen Anſchuldigungen gegenüber dürfen wir auch wohl Mozart ſelbſt hören, der ſchwerlich das Herz gehabt haben würde gegen einen mit ſeiner Perſon und ſeinen Verhältniſſen vertrauten Mann wie Puchberg ſich auf ſeine ihm wohlbekannte Denkungsart, Aufführung, Lebensweiſe zu berufen (Beil. XX, 3), wenn er ſich ſoviel vorzuwerfen gehabt hätte, als man ihm ſpäter zuzuſchieben bemüht geweſen iſt. Unverdächtig iſt gewiß das Zeugniß Leopold Mozarts, die Hauswirthſchaft ſei was Eſſen und Trinken betreffe im höchſten Grade ökonomiſch; Sophie Haibl beſtätigte ebenfalls, Mozart ſei nicht entfernt ein Feinſchmecker geweſen, und habe auf ſeinem Tiſche nie etwas anderes als einfachſte Hausmannskoſt gefunden. Wollte man darin daß der Vater ſein Lob der Sparſamkeit auf das Eſſen und Trinken beſchränkt einen Hinweis

---

[124] Wie man damals in dieſer Beziehung über Mozart aburtheilte mögen wenige Belege zeigen. In Schlichtegrolls Nekrolog heißt es: „Sein Geſicht verrieth den äußeren Zuſtand ſeiner Seele, in welcher die unteren Fähigkeiten — ganz deutlich über die oberen Kräfte das Uebergewicht hatten. Denn ſo wie dieſer ſeltene Menſch früh ſchon in ſeiner Kunſt Mann wurde, ſo blieb er hingegen — dieſes muß die Unparteilichkeit von ihm ſagen — faſt in allen übrigen Verhältniſſen beſtändig Kind. Er lernte nie ſich ſelbſt regieren; für häusliche Ordnung, für gehörigen Gebrauch des Geldes, für Mäßigung und vernünftige Wahl im Genuß hatte er keinen Sinn. Immer bedurfte er eines Führers, eines Vormundes, der an ſeiner Statt die häuslichen Angelegenheiten beſorgte, da ſein eigener Geiſt beſtändig mit einer Menge ganz anderer Vorſtellungen beſchäftigt war, und dadurch überhaupt alle Empfänglichkeit für andere ernſthafte Ueberlegung verlor. Sein Vater kannte dieſe Schwäche ſich ſelbſt zu regieren ſehr wohl in ihm und gab daher, als ihn ſein eigener Dienſt in Salzburg feſſelte, dem Sohne die Mutter zur Begleiterin nach Paris mit. In Wien verheirathete er ſich mit Conſtanza Weber und fand in ihr eine gute Mutter von zwei mit ihr erzeugten Kindern und eine würdige Gattin, die ihn noch von manchen Thorheiten und Ausſchweifungen abzuhalten ſuchte. So beträchtlich ſein Einkommen war, ſo hinterließ er doch, bei ſeiner überwiegenden Sinnlichkeit und häuslichen Unordnung den Seinigen weiter nichts als den Ruhm ſeines Namens und die Aufmerkſamkeit eines großen Publicums auf ſie.“ Man begreift daß Mozarts Wittwe die ganze Auflage eines in Gratz 1794 veranſtalteten Abdrucks dieſes Nekrologs an ſich kaufte, und mit Wärme erklärt ſich Rochlitz (A. M. Z. I S. 17 ff.) gegen dieſe liebloſe Verunglimpfung. Viel roher ſagt der Verfaſſer von Mozarts Geiſt, — der auch die Fabel von den 30000 fl. Schulden unbedenklich nachſpricht — indem er die Urſachen ſeines frühzeitigen Todes nachzuweiſen ſucht: „Dabei [bei übermäßiger Arbeit] war er Ehemann, zeugte vier Kinder, pflegte der Liebe treulich, und auch außer der Ehe gab es manche Galanterie, was ihm ſeine gute Frau gern überſah. Noch mehr, er ſprang von einem Extrem zum andern. Er hatte keine fixe

---

Beſoldung und war, was bei Dichtern und Virtuoſen gewöhnlich der Fall iſt, kein guter Wirth, verſtand ſich nicht auf den Verdienſt, wußte das Geld nicht auf Wochen und Monate einzutheilen, er kannte ſeinen Werth gar nicht. Oft mußte er bei anhaltender Arbeit mit Frau und Kindern darben, war der Impertinenz mahnender Gläubiger ausgeſetzt. Kamen nun einmal einige Rollen Louisdor ſchnell änderte ſich die Scene. Jetzt gings in Freuden. Mozart betrank ſich in Champagner und Tokayer, lebte locker und war in wenigen Tagen ſoweit wie vorher. Man weiß, wie oft er in ſeine Geſundheit ſtürmte, wie manchen Morgen er mit Schikaneder verchampagnerte, wie manche Nacht er verpunſchte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeſte Erholung ſeinem Körper zu gönnen.“ Unbegreiflich daß Niſſen ſolche Aeußerungen abdrucken laſſen konnte (S. 369 f.) ohne auch nur ein Wort darüber zu ſagen. Alles überbietet freilich Suard mel. de litt. II p. 339 f.): J'ai entendu dire qu'il n'avait fait la Flûte enchantée que pour plaire à une femme de théatre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut peu de temps après. Ce fait me parait peu vraisemblable; la Flûte enchantée n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déja fort altérée.

finden daß er ſie in anderer Rückſicht nicht wahrgenommen habe, ſo iſt das möglich. Wir wiſſen, daß Mozart auf ſaubere und gewählte Kleidung, auf Spitzen und Uhrketten etwas hielt (Niſſen S. 692); Clementi ſah ihn ſeines eleganten Aeußeren wegen für einen Kammerherrn an (S. 34), auch von Anderen wird die Zierlichkeit ſeines Anzugs bei verſchiedenen Gelegenheiten hervorgehoben, und der Vater ſpöttelt in einem Briefe aus Wien an die Tochter (16. April 1785) daß Wolfgang mit Mad. Lange ihn anfangs habe nach München begleiten wollen, es werde aber vermuthlich nichts daraus werden, „obwohl Jedes ſich ſechs Paar Schuh hat machen laſſen, die auch ſchon da ſtehen.“ Es mag alſo wohl ſein, daß Mozart mit ſeiner Garderobe nicht allzuſparſam war; indeſſen liegt doch noch kein Grund vor ihn für einen verſchwenderiſchen Modenarren zu halten.

Allein dies ſind auch die Punkte nicht, in welchen man Mozart der Verſchwendung zeiht, man hat dabei meiſtens ſeine Neigung für Zerſtreuungen und ſinnliche Genüſſe im Sinn. Für ein heiteres, geſelliges Beiſammenſein und die verſchiedenartigen Zerſtreuungen, welche daſſelbe mit ſich führt, hatte Mozart allerdings Neigung, ja ſie waren ihm ein entſchiedenes Bedürfniß um ſich von der angeſtrengten geiſtigen Thätigkeit loszureißen und zu erholen. In ſeinem Hauſe konnte Mozart keine eigentlichen Geſellſchaften ſehen, das erlaubten die geſammten häuslichen Verhältniſſe nicht, und ſeine Frau erzählte, daß ſie wenn es ein Familienfeſt zu feiern galt oder wenn ſie ihrem Manne eine Zerſtreuung bereiten wollte, kleine Muſikaufführungen vor wenigen Freunden bei ſich veranſtaltete, bei denen Haydnſche Muſik ihm die größte Freude machte[125]. An Gelegenheit zu geſelligem

---

125) Niemtſchek S. 64.

Verkehr mit ſeinen Kunſtgenoſſen, mit zahlreichen gebildeten und wohlhabenden Dilettanten — ganz abgeſehen von den muſikaliſchen Soireen der vornehmen Welt, die bereits erwähnt wurden — war in Wien kein Mangel, und man darf ſich Mozart durch ein reges geſellſchaftliches Treiben vielfach und lebhaft in Anſpruch genommen vorſtellen. Zum großen Theil waren zwar dieſe Zuſammenkünfte auf Muſik gerichtet, und als Virtuos und Componiſt wußte Mozart namentlich durch Improviſationen aller Art im Ernſt und Scherz ſeinen Tribut der geſelligen Unterhaltung zu entrichten; allein auch davon abgeſehen war Mozart ein belebter und heiterer Geſellſchafter, der beſonders auf jeden Scherz einging und von ſeiner Gabe komiſche Knittelverſe zu improviſiren gern Gebrauch machte[126].

Unter allen Vergnügungen liebte Mozart am meiſten das Tanzen und dazu gab es in Wien Gelegenheit[127]; ſeine Frau vertraute Kelly, der bei ſeinem erſten Zuſammentreffen mit Mozart denſelben tanzen ſah, daß ihr Mann ein enthuſiaſtiſcher Tänzer ſei und wohl gar behauptete, ſeine Leiſtungen im Tanzen ſeien bedeutender als die in der Muſik[128]. In ſeinen Briefen fehlt es nicht an Hinweiſen auf dieſe Liebhaberei und ſehr luſtig und zufrieden berichtet er ſeinem Vater von einem Hausball (22. Jan. 1783): „Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben; — verſteht ſich aber, die Chapeaux haben jeder 2 fl. bezahlt. Wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört — was? nur eine Stunde? — nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen, wie ich den Platz dazu gehabt habe.“ Er war nämlich ſeit Kurzem umgezogen und hatte eine Wohnung bei Hrn. v. Wezlar, einem reichen Juden, genommen[129].

---

[126] Niemtſchek S. 60: „Uebrigens hatte Mozart für die Freuden der Geſelligkeit und Freundſchaft einen offenen Sinn. Unter guten Freunden war er vertraulich wie ein Kind, voll munterer Laune, dieſe ergoß ſich dann in den drolligſten Einfällen. Mit Vergnügen denken ſeine Freunde in Prag an die ſchönen Stunden, die ſie in ſeiner Geſellſchaft verlebten; ſie können ſein gutes argloſes Herz nie genug rühmen; man vergaß in ſeiner Geſellſchaft ganz, daß man Mozart den bewunderten Künſtler vor ſich habe.“ Rochlitz, welcher mehrere charakteriſtiſche Züge der Art von Mozarts Aufenthalt in Leipzig berichtet, auf die wir noch zurückkommen, hebt die Fertigkeit hervor, mit welcher er in ausgelaſſener Laune in Knittelverſen ſprach — er bezieht ſich dabei auch auf den II S. 501 f. mitgetheilten Brief an das Bäsle —; ferner erzählt er, wie Mozart aus dieſer Luſtigkeit nicht ſelten in tiefes Nachdenken verfiel, ſo daß er ohne Theilnahme an der Geſellſchaft nur gleichgültige Antworten faſt ohne Bewußtſein gab, dann in tief ernſten, häufig trüben und bittern Betrachtungen ſich erging, welche er wiederum durch Ausgelaſſenheit und Thorheit zurückzudrängen ſuchte (A. M. Z. III S. 494 f.). Sein Schwager Joſ. Lange hatte, wie ſchon erwähnt wurde (II S. 499 f.), die Beobachtung gemacht daß Mozart dann am meiſten poſſenhafte Späße machte, wenn er mit großen Arbeiten beſchäftigt war.

---

[127] Kelly (reminisc. I p. 204 f.) berichtet mit Erſtaunen, was für eine raſende Tanzwuth zu jener Zeit in Wien geherrſcht habe.

[128] Kelly reminisc. I p. 226. Vgl. Niſſen S. 692 f.: „Außer dem Billardſpiel liebte er noch leidenſchaftlich das Tanzen und verſäumte weder die öffentlichen Maskenbälle im Theater noch die Hausbälle bei Freunden. Er tanzte aber auch ſehr ſchön, beſonders Menuett. Im Tanzen war Veſtris ſein Lehrer geweſen. — Er tanzte und componirte ſelbſt Pantomimen und Ballette. In den Redouten hatte er oft Charaktermasken; ſo machte er unvergleichlich den Harlekin und den Pierrot.“

[129] Für diejenigen, welche auch an dergleichen Localfragen ein gewiſſes Intereſſe nehmen, kann ich die, wie mir ſcheint, ziemlich vollſtändige Reihenfolge der Wohnungen herſtellen, welche Mozart in Wien inne hatte. Nachdem er die Wohnung beim Erzbiſchof — im deutſchen Hauſe in der Singerſtraße — verlaſſen hatte, zog er wie wir ſahen zu Mad. Weber ins Quartier, welche „zum Aug Gottes“ am Peter wohnte (S. 161), und von da im September 1781 in ein Haus am Graben (N. 1175, im zweiten Stock). Die erſte Wohnung, welche er nach ſeiner Verheirathung (Auguſt 1782) bezog, war hohe Brucke N. 387 im Großhaupt'ſchen, ehemalig Grunwald'ſchen Hauſe im zweiten Stock — es war, wie er

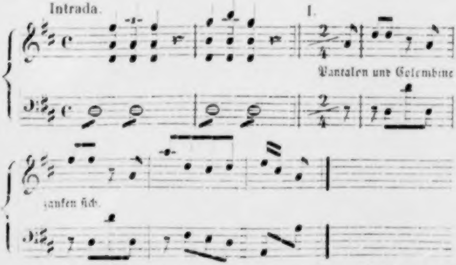
„Da habe ich ein Zimmer, 1000 Schritt lang und einen breit, und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer und eine ſchöne große Küche, dann ſind noch zwei ſchöne große Zimmer neben unſer, welche noch leer ſtehen — dieſe benutzte ich alſo zu dieſem Ball. Baron Wezlar und ſie waren auch dabey, wie auch die Baronin Waldſtädten, Hr. v. Edelbach, Gilowsky der Windmacher, der junge Stephanie et uxor. Adamberger und ſie, Lange und Langin u. ſ. w.“ Noch geſteigert wurde die Unterhaltung auf den Maskenbällen; von Jugend auf hatte Mozart wie wir bereits ſahen (II S. 15) ebenſoviel Neigung als Talent ſich in Charaktermasken zu produciren. Von Wien aus bat er ſeinen Vater (22. Jan.

ſeinem Vater ſchreibt (24. Aug. 1782), daſſelbe Haus, in welchem er im Jahr 1768 mit ſeinen Eltern gewohnt hatte. Allein ſchon im December deſſelben Jahres bezogen ſie eine andere Wohnung, ebenfalls hohe Brücke N. 437 im klein Gerberſteinſchen Hauſe im dritten Stock; und im Frühjahr 1783 nahmen ſie eine Wohnung auf dem Judenplatz N. 244, im Burgiſchen Hauſe, 3 Stock. Michaelis 1784 zogen ſie dann in das Cameſinaſche Haus (große Schulerſtr. 853), in den erſten Stock, wo ſie bis zum Frühjahr 1787 wohnten (S. 183). Wahrſcheinlich weil dieſe Wohnung ihnen zu theuer wurde, gaben ſie dieſelbe auf; wenigſtens ſchreibt Leop. Mozart ſeiner Tochter (10. Mai 1787): „Dein Bruder wohnt itzt auf der Landſtraße N. 224 [gegenüber der Auguſtinerkirche, in einem Garten]. Er ſchreibt mir aber keine Urſache dazu — gar nichts! Das mag ich leider errathen!“ Im nächſten Sommer zog Mozart in das Haus „bei den fünf Sternen“ Währinger Gaſſe N. 135, wo er ebenfalls wie auf dem Lande wohnte (Beil. XX, 1). Endlich Michaelis 1790 nahm er wiederum eine Wohnung in der Stadt, in der Rauhenſteingaſſe N. 934, im erſten Stock des klein Kaiſerſteinſchen Hauſes, über einem Branntweinladen. Dieſes ſein Sterbehaus, das jetzt mit den anſtoßenden Gebäuden eingeriſſen und in den ſtattlichen Mozarthof umgewandelt iſt, hat Al. Fuchs in Gräffers kleinen Wiener Memoiren I S. 224 ff. beſchrieben, Anſichten und Grundriß ſind von Frankl im illuſtrirten Familienbuch des Wiener Lloyd (1852 II S. 117 ff.) und in einer kleinen Schrift: Mozarts Sterbehaus (Wien 1856) mitgetheilt.

1788), daß er ihm doch ſein Harlekinskleid ſchicken möchte, weil er gern auf die Redoute „aber ſo daß es kein Menſch weiß“ als Harlekin gehen möchte: „weil hier ſo viele — aber lauter Eſeln auf der Redoute ſind.“ Gegen Ende des Faſchings thaten ſich mehrere gute Freunde zu einer Compagnie-Masque zuſammen und führten eine kleine Pantomime auf. Mozart war Harlekin, Mad. Lange Colombine, Lange machte den Pierrot, ein alter Tanzmeiſter Merk den Pantalon, der Maler Graſſi den Dottore. Erfindung und Muſik waren von Mozart[130], das Gedicht in Knittelverſen,

---

[130] Die Muſik zu dieſer Pantomime, nur für das Saitenquartett geſchrieben, beſaß André in Stimmen, von denen die erſte Violinſtimme von Mozarts Hand war, in welcher auch die verſchiedenen Situationen der Pantomime bezeichnet waren. Ich theile nach Andrés handſchriftlichem Catalog (B, 39) die Anfangstacte mit

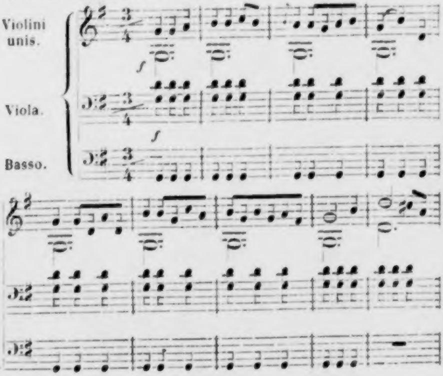


Im Mozarteum zu Salzburg findet ſich von Mozarts Hand der erſte flüchtige Entwurf zu einem großen Ballet, welches 32 Nummern enthielt. Es iſt überſchrieben Le gelosie del seraglio, alſo ohne Zweifel Noverres berühmtes Ballet, deſſen Plan dieſer ſelbſt mitgetheilt hat (lettres sur la danse p. 491 ff.). Daß die Muſik für eine Aufführung beſtimmt war, geht daraus hervor daß bei einzelnen Nummern die Namen der Tänzer und Tänzerinnen beigeſchrieben ſind z. B. Caſani, Salomoni, la Momit welchem die Pantomime eingeleitet wurde, war vom Schauſpieler Müller; es hätte beſſer ſein können, meint

---

relli, la Cinetti, **Pick**; vielleicht ließe ſich Ort und Zeit danach beſtimmen. Mir iſt nicht einmal bekannt, ob die Compoſition ausgeführt wurde; der Entwurf iſt für die erſten beiden Nummern nach Art eines Klavierauszuges gemacht, ſpäter iſt nur die Hauptmelodie — gegen das Ende immer flüchtiger — aufgezeichnet, hie und da mit Angabe der Blasinſtrumente (Oboen, Hörner, Trompeten).

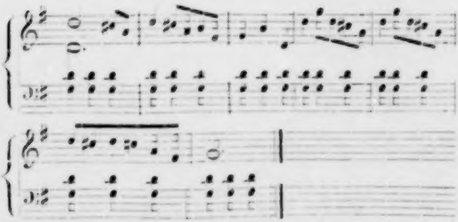
Die Compoſition, welche von André (Verz. 49) als Muſik zu einer Pantomime bezeichnet wird iſt, wie mich eine nähere Prüfung erſt jetzt gelehrt hat, die Skizze zu dem Galimathias musicum, welches Mozart 1766 im Haag componirte (I S. 65), von ihm geſchrieben, hie und da vom Vater nachgebeſſert. Es beſteht aus 13 ſehr kurzen, meiſt zweitheiligen Sätzen in verſchiedenem Tact und Tempo für verſchiedene Inſtrumente. Ihnen geht ein leicht imitirtes Andante voran und den Beſchluß macht ein ziemlich langer, fugirter Satz über das Lied „Prinz Wilhelm“. Erwähnung verdient vielleicht daß kurz vor dem Schluß ein Satz ſteht, in welchem der Dudelſack ganz auf dieſelbe Weiſe nachgeahmt iſt, wie in Baſtien und Baſtienne (I S. 122 f.).



Mozart, aber mit der Ausführung war er wohl zufrieden: „Ich ſag Ihnen, wir ſpielten recht artig“ meldet er dem Vater (12. März 1783).

Eine leidenſchaftliche Neigung hatte Mozart auch für das Billardſpiel; Kelly erzählt daß er oft mit Mozart geſpielt aber ihm nie eine Partie abgewonnen habe (Remin. I p. 226). Er hatte ein eigenes Billard in ſeiner Wohnung und auf dieſem ſpielte er im Nothfall mit ſeiner Frau[131] oder auch wohl ganz allein. Allerdings war dies ein Luxus, obgleich damals in Wien nicht ſo gar auffallend[132], und veranlaßt nicht allein durch ſeine Neigung zum Billardſpiel, ſondern wie Holmes ſehr richtig bemerkt (S. 248) durch die Sorge der Aerzte für Mozarts Geſundheit. Im Frühjahr 1783 wurde Mozart von der damals graſſirenden Influenza ergriffen[133] und im Sommer des folgenden Jahres war er wieder heftig erkrankt, wie Leopold Mozart ſeiner Tochter

---



Man ſieht daraus, wie ſehr ihm damals jener Scherz gefiel.

[131] Niemtſchek S. 64.

[132] Nicolai Reiſe V S. 219.

[133] Er ſchrieb dem Vater (7. Juni 1783): „Gottlob und Dank, ich bin wieder ganz hergeſtellt, nur hat mir meine Krankheit einen Catarrh zum Andenken zurückgelaſſen — das iſt doch hübſch von ihr!“

meldet (14. Sept. 1784): „Mein Sohn war in Wien ſehr krank, — er ſchwitzte in der neuen Opera des Paeſiello[134] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luſt erſt den Bedienten anzutreffen ſuchen, der ſeinen Ueberrock hatte, weil unterdeſſen der Befehl erging keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu laſſen. Dadurch erwiſchte nicht nur er ein rheumatiſches Fieber, das, wenn man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er ſchreibt: Ich habe 14 Täge nach einander zur nämlichen Stunde raſende Colique gehabt, die ſich allezeit mit ſtarkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß mich entſetzlich halten. Mein Doctor iſt Herr Sigmund Bariſani, der ohnehin die Zeit als er hier iſt, faſt täglich bey mir war; er wird hier ſehr gelobt; iſt auch ſehr geſchickt und Sie werden ſehen, daß er in Kurzem ſehr avanciren wird.“ Bariſani, der Sohn des erzbiſchöflichen Leibarztes in Salzburg, mit welchem die Mozartiſche Familie vertrauten Umgang hatte, war ein ebenſo ausgezeichneter Arzt — er war ſpäter am allgemeinen Krankenhaus physicus primarius — als warmer Freund und Verehrer Mozarts[135]. Er ſuchte, da er Mozart

---

[134] Paeſiellos Re Teodoro wurde 1784 zuerſt gegeben.

[135] Bariſani ſchrieb am 14. April 1787 in Mozarts Stammbuch, welches jetzt im Mozarteum zu Salzburg aufbewahrt wird, folgende Verſe ein:

Wenn deines Flügels Meiſterſpiel
Den Briten, der, ſelbſt groß an Geiſt,
Den großen Mann zu ſchätzen weiß,
Dahinreißt zur Bewunderung;
Wenn deine Kunſt, um welche dich
Der welſche Komponiſt beneidt,
Und wie er kann und mag verfolgt;
Wenn deine Kunſt, in der dir nur
Ein Bach, ein Joſeph Hayden gleicht,
Dir längſt verdientes Glück erwirbt,

von der Gewohnheit bis tief in die Nacht hinein zu arbeiten und des Morgens, oft im Bette liegend zu ſchreiben, nicht ganz abbringen konnte, den ſchädlichen Folgen auf andere Weiſe entgegenzutreten. Er veranlaßte ihn, da er ſchon am Klavier ſo viel ſaß, wenigſtens ſtehend zu ſchreiben und ſuchte ihn zu regelmäßiger körperlicher Bewegung anzuhalten. Die Vorſchrift früh Morgens ſpazieren zu reiten (S. 170) ſcheint Mozart nicht lange befolgt zu haben, wenigſtens erfahren wir daß er beim Reiten, obgleich ihm dieſe Bewegung zuſagte, doch nie eine gewiſſe Aengſtlichkeit überwinden konnte[136]. Da gab denn ſeine Neigung zum Billardſpielen dem Arzt eine willkommene Veranlaſſung, wenigſtens dieſe Motion zu einer regelmäßigen zu machen, welche Mozart ebenſo wie das Kegelſpiel, das er gern vornahm, um ſo angenehmer war, als beide körperlichen Uebungen ihn in ſeiner geiſtigen Thätigkeit nicht ſtörten. Zum großen Erſtaunen ſeiner Freunde concipirte Mozart während er Billard ſpielte das erſte Quintett der Zauberflöte; und als er in

---

Vergiß da deines Freundes nicht,
Der ſich mit Wonne ſtets und ſtets
Mit Stolz erinnern wird, daß er
Als Arzt dir zweymal hat gedient
Und dich der Welt zur Luſt erhielt,
Der aber noch weit ſtolzer iſt
Daß du ſein Freund biſt, ſo wie er
dein Freund Sigmund Bariſani.

Darunter hat Mozart folgende Zeilen geſchrieben: „Heute am 3. September dieſes nehmlichen Jahres war ich ſo unglücklich dieſen edlen Mann, liebſten, beſten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm iſt wohl! — — aber mir — uns — und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir ſo glücklich ſind ihn in einer beſſern Welt — wieder — und auf nimmer ſcheiden — zu ſehen."

[136] Grieſinger Biogr. Not. üb. J. Haydn S. 30.

Prag in Duſcheks Weingarten die Partitur des Don Giovanni niederſchrieb, nahm er nicht ſelten dabei am Kegelſchieben Theil, ſtand auf wenn an ihn die Reihe gekommen war und ſetzte ſich wieder zum Schreiben, nachdem er geworfen hatte[137].

Wenn Manche hiebei die Rückſicht auf ſeine Geſundheit gelten laſſen mögen, ſo werden ſie um ſo ſtrenger gegen Mozarts ſo oft mit Kopfſchütteln beſprochene Neigung zu ſtarken Getränken ſein. Es iſt keine Frage daß er namentlich gern Punſch trank; Kelly erzählt es (Remin. I p. 226) und auch Sophie Haibl verſchwieg nicht daß ihr Schwager „ein Punſcherl" liebte, aber ſie bezeugte auch, daß er nicht unmäßig darin geweſen ſei, daß ſie ihn nie berauſcht geſehen habe (Niſſen S. 672). Auch liegen eben ſo wenig glaubhafte Zeugniſſe vor als es ſonſt mit Mozarts ganzem Weſen und Thun ſtimmt, daß er einer wüſten Völlerei fähig geweſen ſei, ſo ſehr wir es wahrſcheinlich finden müſſen, daß er in fröhlicher Geſellſchaft das poculum hilaritatis nicht verſchmäht und ſeine ausgelaſſene Laune in einer Weiſe geäußert habe, die wohl manchmal ein ſchiefes Urtheil hervorrufen konnte[138]. Allein Mozart pflegte auch bei angeſtrengter Arbeit ſich durch ein Glas Wein oder Punſch zu erfriſchen und zu ſtärken. Als er im Cameſinaſchen Hauſe wohnte, war ſein unmittelbarer Wandnachbar Joh. Mart. Loibl, Rech-

---

137) Bohemia 1856 S. 118. 122.

138) Rochlitz, der in ſeiner Charakteriſtik von Mozarts geſelliger Unterhaltung auch den Zug nicht verſäumt daß er viel ſtarken Wein trank und kein vernünftiges Wort mehr ſprach, weiſt darauf hin daß Mozart in ſeinem idealen Streben vielfach getäuſcht und durch die Erfahrungen des Lebens verbittert in einer Ausgelaſſenheit, die er durch den Wein geſteigert habe, eine momentane Rettung vor ſeinen trüben Gedanken geſucht habe (A. M. Z. III S. 493 f.); — und daran mag, namentlich für die letzten Jahre, wohl etwas Wahres ſein.

nungsrath der ungariſch-ſiebenbürgiſchen Hofbuchhalterei, der „zum grünen Baum“ wohnte, als großer Muſikfreund und als eifriger Freimaurer mit Mozart vertraut und durch einen immer gefüllten Weinkeller, mit deſſen Inhalt er nicht geizig war, ſeinem Freunde um ſo beſſer empfohlen. Die Scheidewand zwiſchen beiden Häuſern war ſo dünn daß Mozart, wenn er etwas von Loibl begehrte, nur zu klopfen brauchte; ſo oft ihn dieſer Klavier ſpielen und dazwiſchen an die Wand klopfen hörte, ſchickte er ſeinen Bedienten in den Keller, indem er zu den Seinigen ſagte: „Mozart componirt ſchon wieder, da muß ich ihm Wein ſchicken.“[139] Auch mußte ihm ja ſeine Frau Punſch machen als er in der Nacht vor der Aufführung des Don Giovanni die Ouverture ſchreiben ſollte. — Wer auch nur einen Blick auf eine von Mozart geſchriebene Partitur wirft, der ſieht daß ſie nicht in der Aufregung des Weins geſchrieben ſind, ſo ſauber, ordentlich und genau bis auf die geringſten Kleinigkeiten ſind ſie auch bei der flüchtigſten Raſchheit; und wer auch nur eine ſeiner Compoſitionen darauf anſieht, dem darf man nicht erſt ſagen, daß keine durch künſtliche Mittel gereizte und überſpannte Productionskraft ſolche Klarheit und Schönheit hervorzubringen im Stande iſt. Ob Mozart wohl that, indem er bei anhaltender geiſtiger Anſtrengung für ſeinen Körper in dem wenn auch nicht unmäßigen Genuß geiſtiger Getränke eine unmittelbar wirkende Kräftigung ſuchte, mag ſehr zweifelhaft ſein; Erfahrungen und Anſichten ſind auch in dieſer Hinſicht gar verſchieden. Hier wird es genügen an jene merkwürdige Unterredung Göthes mit Eckermann zu erinnern, in welcher er räth die unproductive Stimmung durch keine äußeren Mittel, wie etwa geiſtige Getränke, zu forciren, weil man es den Erzeugniſſen derſelben ſtets zu ihrem Nachtheil anmerken würde, wogegen Eckermann bemerkt, daß ein Paar Gläſer Wein doch nicht ſelten auf die Klarheit der Einſicht und Entſchließung in ſchwierigen Dingen ſehr wohlthätig einwirkten. Darauf erwiedert dann Göthe: „Ihrer Bemerkung will ich nicht widerſprechen; was ich aber vorhin ſagte hat auch ſeine Richtigkeit, woraus wir denn ſehen, daß die Welt wohl einem Diamant zu vergleichen wäre, deſſen Strahlen nicht nach einer Seite gehen, ſondern nach vielen. Da Sie übrigens meinen Divan ſo gut kennen, ſo wiſſen Sie, daß ich ſelber geſagt habe

---

[139] Frau Dr. Ant. Klein in Wien, die Tochter Loibls, hat dieſen und manchen anderen charakteriſtiſchen Zug aus ihren Jugenderinnerungen meinem Freunde Karajan mitgetheilt.

> Wenn man getrunken hat,
> Weiß man das Rechte,

und daß ich Ihnen alſo vollkommen beiſtimme. Es liegen im Wein allerdings productivmachende Kräfte ſehr bedeutender Art; aber es kommt dabei Alles auf Zuſtände und Zeit und Stunde an und was dem Einen nützt, ſchadet dem Andern.“[140]

Faßt man die einzelnen Züge zuſammen, welche wir in unerfreulicher Weiſe zu discutiren gezwungen waren[141], ſo bleibt uns das Bild eines heiteren, lebensluſtigen Mannes, welcher bei einer Anſtrengung und Anſpannung der Productionskraft und einer geiſtigen Arbeitſamkeit, wie ſie die Kunſtgeſchichte nur in den allerſeltenſten Beiſpielen kennt, das Bedürfniß nach Zerſtreuung durch den geſelligen Verkehr und deſſen ſinnliche Genüſſe in einem Maße befriedigt, wie es die Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen in Wien that ohne irgend einer Aufmerkſamkeit dafür gewürdigt zu werden — nicht das eines leichtfertigen Wüſtlings und Verſchwenders, wie man dies Wort gewöhnlich faßt. Denn allerdings wenn der mit Recht ein Verſchwender heißt, der mehr ausgiebt als er hat, der ſich durch was immer für Bedürfniſſe und Neigungen, auch edlerer Natur, verleiten läßt das Gleichgewicht ſeiner Finanzen zu verletzen, dann war Mozart ein Verſchwender. Die gefährlichſten Eigenſchaften aber waren für ihn eine gutmüthige Weichheit ſeines Herzens und eine echte Liberalität der Geſinnung[142]. Wenn er augenblicklich im Stande war zu helfen, ſo konnte er einen Bedürftigen nicht ohne Unterſtützung laſſen, ſelbſt wenn er ſich und die Seinigen in nächſter Zeit Verlegenheiten ausſetzen mußte; ſogar wiederholte

---

[140] Eckermann Geſpräche mit Göthe III S. 234 ff., beſonders S. 239.

[141] Niemtſchek ſagt ganz richtig (S. 63): „Man muß aber gegen dieſe Erzählungen [von der Unordnung ſeines Vermögens, ſeiner Verſchwendung, ſeinem Leichtſinne, ſeinen Ausſchweifungen] überhaupt mißtrauiſch ſein, da gewiß der größte Theil baare Unwahrheiten und nichts als Schmähungen des ſcheelſüchtigen Neides ſind. Wir haben dies in Rückſicht ſeiner hinterlaſſenen Schulden ſchon bemerkt. Niemand wird es unbegreiflich finden, warum die Welt dieſen Ausſtreuungen ſo leicht Glauben beimißt, wenn er ſich erinnert, daß man gewöhnlich mit einem Tonkünſtler den Begriff eines Verſchwenders oder Wüſtlings verbindet. Aber zahlreiche Beiſpiele achtungswürdiger Künſtler haben bewieſen, wie ſehr dieſes Vorurtheil einzuſchränken ſei.“

---

[142] Rochlitz erzählt (A. M. Z. I S. 81 f.), wie Mozart in Leipzig nicht allein den Chorſängern freien Eintritt geſtattete, auf den ſie keinen Anſpruch hatten, ſondern auch einem Baſſiſten unter den Thomanern, der ihm beſonders wohlgefallen hatte, ohne daß einer etwas merkte ein für dieſen anſehnliches Geſchenk in die Hand drückte. Ein alter Klavierſtimmer ſtotterte auf die Frage, was Mozart ihm ſchuldig ſei, vor Verlegenheit und Angſt: „Ihro kaiſerliche Majeſtät — wollt ich ſagen, Ihro kaiſerliche Majeſtät Herr Kapellmeiſter — ich bin zu verſchiedenen malen hier geweſen — ich bitte mir aus — einen Thaler.“ — „Einen Thaler? dafür ſoll ein ſo guter Mann nicht einmal zu mir kommen!“ erwiederte Mozart und drückte ihm ein Paar Dukaten in die Hand. „Ihro kaiſerliche Majeſtät“ fing der Mann erſchrocken an. „Adieu, lieber Alter! adieu!“ rief Mozart und eilte ins andere Zimmer.

Erfahrungen, daß man ihn hinterging machten ihn nicht vorſichtig. Man kann denken, wie das benutzt wurde. Wer ſich bei ihm zur Tiſchzeit einſtellte, war ſein Gaſt, um ſo willkommner, wenn er aufgeräumt und luſtig war, Spaß machte und verſtand, und Mozart war froh, wenn ſeine Tiſchgäſte es ſich bei ihm ſchmecken ließen. Darunter waren aber auch, wie Sophie Haibl erzählt, „falſche Freunde, Blutſauger ohne ſein Wiſſen, werthloſe Menſchen, die ihm zu Tiſchnarren dienten, und deren Umgang ſeinem Ruf ſchadete" (Niſſen S. 673). Einer der ärgſten Menſchen dieſer Art war Ant. Stadler — nicht zu verwechſeln mit dem Abbé Max. Stadler —, der zum Beiſpiel deſſen dienen mag, was man Mozart bieten konnte. Er war ein ausgezeichneter Clarinettiſt und ein Menſch der Poſſen und Spaß zu treiben und ſich einzuſchmeicheln wußte; dadurch brachte er es dahin, daß Mozart ihn häufig bei ſich zu Tiſch ſah und für ihn componirte[143]. Einſt hatte er erfahren daß Mozart vom Kaiſer 50 Ducaten erhalten habe und ſtellte demſelben aufs beweglichſte ſeine Noth vor, er ſei verloren, wenn er ihm nicht dieſe Summe borge. Mozart, der das Geld ſelbſt gebrauchte, gab ihm zwei ſchwere Repetiruhren zum Verſetzen, unter der Bedingung, daß er ihm den Zettel bringen und ſie zur rechten Zeit einlöſen ſolle; da dies nicht geſchah, gab ihm Mozart um die Uhren nicht zu verlieren 50 Ducaten nebſt den Zinſen — Stadler behielt das Geld und ließ die Uhren auf dem Leihhaus. Nicht gewitzigt durch dieſe Erfahrung, gab Mozart als er 1790 von Frankfurt zurückkam Stadler den Auftrag einen Theil des Silbergeräths, welches zum Behuf der Reiſe hatte verſetzt werden müſſen, einzulöſen und den Reſt umſchreiben zu laſſen. Trotz des dringenden Verdachtes, daß Stadler dieſen Verſatzzettel aus Mozarts ſtets offner Schatulle entwendet habe, ließ ſich dieſer nicht abhalten ihn, als er im folgenden Jahr eine Kunſtreiſe antreten wollte, mit Reiſegeld und Empfehlungen nach Prag und mit einem Concert auszuſtatten, das er wenige Monate vor ſeinem Tode noch für ihn componirte[144].

---

[143] Das Quintett für Saiteninſtrumente und Clarinette (comp. 29. Sept. 1789) und das Concert für Clarinette (comp. Sept. 1791) ſind für ihn geſchrieben.

Gewiß war dies eine Schwäche Mozarts, den Pflichten gegenüber, welche er gegen die Seinigen zu erfüllen hatte und nicht immer erfüllen konnte, gewiß eine ſtrafbare Schwäche. Seine Sorgen für den Haushalt wurden ihm durch mancherlei Unglück allerdings noch erſchwert, namentlich durch die wiederholten, lang anhaltenden Krankheiten ſeiner Frau, welche außerordentliche Koſten verurſachten, beſonders da zu ihrer Herſtellung mehrmals ein theurer Sommeraufenthalt in Baden erforderlich war[145]. Dieſe Leiden der Frau ſcheinen es ihr auch erſchwert zu haben ſich des Hausweſens in der Art anzunehmen, wie es einem Manne wie Mozart gegenüber ganz beſonders nöthig geweſen wäre. Sie übte nicht den geiſtigen Einfluß auf ihn um durch dauernde Einwirkung den Schwächen ſeiner Organiſation für das ökonomiſche Gebiet nachzuhelfen, auch verſtand ſie es nicht die Macht der Ordnung und Regel eines weiblichen Hausregiments mit ſoviel Klugheit und Energie geltend zu machen, daß der lenkſame Mann ihr die Leitung dieſes Departements gern völlig übergeben hätte. Sie empfand die Mißſtände ſcharf, ſah auch wohl die Urſachen ein, allein ſie wußte nicht den-

---

[144] Niſſen S. 683 f. In dem Verlaſſenſchaftsprotocoll iſt unter den „verloren ſein ſollenden Schulden" angegeben: „Hr. Anton Stadler, Hofmuſikus, wäre ohne Obligation ſchuldig bei 500 fl." Daß neben ihm Hr. Franz Gilowsky mit 300 fl. ſteht iſt ſchon S. 160 angeführt.

[145] Hier war er mit Joſeph Stoll, Schullehrer und Chorregent, befreundet, welcher ihm behülflich war für ſeine Frau Quartier zu ſchaffen und was dergleichen mehr war, wie der ſchon früher (II S. 362 f.) erwähnte Brief zeigt, in welchem es nach dem dort Angeführten heißt: „2do. bitte ich Sie für meine Frau eine kleine Wohnung zu beſtellen; ſie braucht nur zwey Zimmer, oder ein Zimmer und ein Kabinetchen; das Nothwendigſte iſt aber daß es zu ebener Erde ſeye. Das liebſte Quartier wäre mir das, welches Goldhahn bewohnt hat, zu ebener Erde beim Fleiſchhacker. Dahin bitte ich Sie zuerſt zu gehen, vielleicht iſt es noch zu haben. Meine Frau wird Samſtag oder längſtens Montag hinauskommen. Bekommen wir dieſes nicht, ſo iſt blos darauf zu ſehen daß es etwas nahe beim Bad ſeye, noch mehr aber daß es zu ebener Erde ſeye. — Beim Stadtſchreiber, wo Hr. v. Alt zu ebener Erde gewohnt hat, wäre es auch

---

recht, aber das vom Fleiſchhacker wäre allen übrigen vorzuziehen. — 3tio möchte ich wiſſen, ob ſchon Theater in Baden iſt? und bitte um ſchleunigſte Antwort und Berichtigung dieſer drey Punkten. — Meine Adreſſe iſt in der Raubenſteingaſſe im Kayſerhaus N. 970, erſter Stock.“ — Aus dem Poſtſcript: „Das iſt der dummſte Brief, den ich in meinem Leben geſchrieben habe, aber für Sie iſt er juſt recht“ ſieht man daß Stoll mit ſich ſpaßen ließ. Für ſeine Gefälligkeiten half ihm Mozart mit Muſik aus und gab ihm unter andern ſeine letzte Meſſe in C-dur zur Aufführung (II S. 362 f.) Dabei ereignete es ſich daß die Sängerin, welche den Soloſopran ſingen ſollte, ſich eigenſinnig Mozarts Vorſchriften nicht fügen wollte. Mozart ſchickte ſie fort und übertrug die Partie ſeinem kleinen Liebling Antonia Huber, der zehn bis elfjährigen Tochter eines v. Dobelhoffſchen Beamten in Baden, die bei ihrem Schwager Stoll aus und einging und dort oft mit Mozart zuſammentraf. Eine Woche lang ſtudirte er mit dem Kind, das fleißig und aufmerkſam war und ſeine Sache ſo gut machte, daß er ihr nach der Aufführung zurief: „Brav, Tonerl, recht brav!“ und ihr mit einem Kuß einen Ducaten gab; auch bei einer anderen Gelegenheit zu ihr ſagte: „Tonerl, mach daß Du groß wirſt, damit ich Dich nach Wien mitnehmen kann.“ So wird nach der Erzählung Tonerls, jetzt Frau Haradauer in Graz, berichtet (Wiener Fremdenblatt 1856, 22. Jan.). Dies war entweder im Sommer 1790, wo ſeine Frau in Baden war (Beil. XIX, 7), oder wahrſcheinlicher im folgenden Jahr, wo ſie wieder das Bad dort gebrauchte (Beil. XX, 6); bei einem Beſuche, welchen er ihr dort abſtattete, componirte Mozart (18. Juni 1791) das ſchöne Ave verum.

ſelben dauernd zu begegnen. Ohne ihr deshalb Vorwürfe zu machen, darf man doch ſagen daß, wenn Conſtanze eine Hausfrau geweſen wäre, wie Mozart ein Componiſt, es auch in ihrem Hauſe wohl geſtanden hätte.

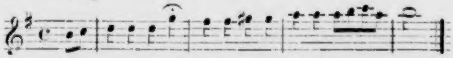
Es fehlte Mozart wenn er recht überlegte nicht an der Einſicht und ebenſo wenig am guten Willen ſeine ökonomiſchen Angelegenheiten in Ordnung zu halten und von Zeit zu Zeit nahm er einen ernſten Anlauf ein guter Hausvater zu werden. So legte er im Februar 1784 nicht allein ein genaues Verzeichniß ſeiner Compoſitionen an, in welches er bis kurz vor ſeinem Tode höchſt ſorgfältig jede Arbeit ſowie ſie vollendet war mit Angabe des Themas eintrug[146], ſondern er fing um dieſelbe Zeit auch an über ſeine Einnahme und Ausgabe Buch zu führen. André berichtet über dieſe Aufzeichnungen, die mir leider nicht zu Geſicht gekommen ſind, daß Mozart ſeine Einnahmen, worunter der Ertrag einiger Akademien, welche Mozart damals gegeben, ferner für ertheilten Unterricht an verſchiedene herrſchaftliche Perſonen und nur weniges Honorar für verkaufte Compoſitionen begriffen waren, auf einem länglichen Stück Papier anſchrieb. Die Ausgaben notirte er in einem Quartbüchlein, welches früher zu Uebungsaufſätzen in der engliſchen Sprache beſtimmt war, auch noch verſchiedene von ihm ins Engliſche überſetzte Briefe enthielt. Mozart verfuhr bei Notirung ſeiner Ausgaben ſo pünktlich daß er auch nicht den kleinſten Poſten einzutragen vergaß; ſo findet ſich z. B. aufgezeichnet

---

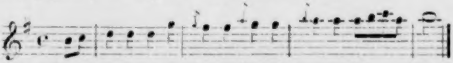
[146] Dieſes unſchätzbare Document für die Geſchichte der Mozartſchen Compoſitionen, das für die Zeit von 1784 an kaum einen erheblichen Zweifel übrig läßt, iſt von André unter dem Titel: **W. A. Mozarts thematiſcher Catalog** (Offenbach 1828) herausgegeben worden. Er liegt allen Angaben über die Zeit der einzelnen Werke zu Grunde, wenn nicht beſondere Notizen gegeben ſind.

„1. Mai 1784 zwey Mayblumel 1 Kr.
27. Mai 1784 Vogel Stahrl 34 Kr.“

daneben folgende Melodie



mit der Bemerkung: „Das war ſchön!“ Was ihn dabei ſo unterhielt iſt leicht zu errathen. Am 12. April hatte er ſein Klavierconcert in G-dur componirt und bald darauf öffentlich geſpielt; das Thema des Rondo aber lautet



Dies kurz nachher von dem Vogel ſo komiſch verändert pfeifen zu hören, überraſchte ihn und machte ihm ſolches Vergnügen, daß er ſich denſelben gleich kaufte. Er hielt auch, wie er überhaupt die Thiere und namentlich die Vögel ſehr liebte, den Vogel Stahrl ſehr in Ehren, und als derſelbe ſtarb, ſetzte er ihm in ſeinem Garten ein Grabmal mit einer Inſchrift in Verſen, welche er ſelbſt gedichtet hatte[147].

Die übergroße Genauigkeit jener Rechnungsbücher läßt fürchten daß ſie nicht allzulange fortgeſetzt worden ſeien und man iſt faſt überraſcht, daß Mozart dieſelben wirklich ein Jahr lang, vom März 1784 bis Februar 1785, in dieſer Weiſe fortgeführt hat; von da an überließ er die Notirung ſeiner Frau, welche ſie aber nur ganz kurze Zeit fortgeſetzt hatte.

Gewiß hat alſo Niemtſchek recht, „daß wenn gegen Mozart diejenige Billigkeit geübt wird, die jeder an ſich ſelbſt zu erfahren wünſchen muß, er deshalb noch nicht als ein Muſter der Oekonomie und Sparſamkeit angeprieſen wird“ (S. 41). Wer, wie Mozart, ſeinen Haushalt mit nichts oder gar mit Schulden anfängt und auf ungewiſſe und ſchwankende Einnahmen angewieſen iſt, der bedarf einer angebornen und durch ſtrenge Zucht befeſtigten Ordnung und Regelmäßigkeit, einer unnachſichtigen Sparſamkeit und Entſagung um durch eine gleichmäßige und conſequente Einſchränkung ſich mit Ehren durchzubringen oder gar zum Wohlſtand zu erheben; ohne dies werden einzelne Glücksfälle, zufällige gute Einnahmen ſelten nützen und oftmals ſogar eher zurückſetzen als fördern. Dieſe Eigenſchaften aber lagen, wie wir ſahen, nicht in Mozarts Natur und er hat ſie nie ſich anzueignen vermocht; ihre Abweſenheit allein aber erklärt ſchon vollkommen, daß ſeine ökonomiſchen Verhältniſſe ſtets zerrüttet waren und blieben. Er hat ſie gebüßt, dieſe Fehler und Schwächen, gebüßt durch Mangel und Entſagung, durch Kummer und Sorge, durch Beſchämung und Demüthigung, keine der Strafen hat ihn verſchont, welche das Leben unerbittlich über jeden verhängt, welcher den Geſetzen ſeiner eiſernen Nothwendigkeit nicht gerecht wird. Aber ſolche Makel hat der Tod geſühnt; die Entſtellungen hämiſcher Neider und kleinlicher Splitterrichter haften nicht an dem was unſterblich iſt.

---

[147] Niemtſchek S. 59.

6.

Das Verhältniß Mozarts zu ſeinem Vater, welches bis dahin in einer ſo ſeltenen Weiſe ſein gemüthliches Leben man kann faſt ſagen ausfüllte, wurde durch die Heirath, wie wir ſahen, ſchwer betroffen. Der Vater hatte zwar nach langem Widerſtreben „willig, obgleich unwilligen Herzens“ ſeine Zuſtimmung ausgeſprochen; allein wie tief verletzt er war geht am deutlichſten aus den Aeußerungen hervor, mit welchen er einen begütigenden Brief der Baronin Waldſtädten erwiederte (23. Aug. 1782): „Ich danke Ew. Hochgeboren verbündlichſt für den beſonderen Antheil den Dieſelben an meinen Umſtänden nehmen, und ſonderlich ſage den verbündlichſten Dank für die außerordentliche Gnade, die Ew. Hochgeboren für meinen Sohn hatte ſeinen Hochzeittag ſo koſtbar zu verherrlichen[1]. Als ich ein junger Purſche war, glaubte ich immer daß diejenigen Philoſophen wären, die wenig ſprachen, ſelten lachten und gegen alle Welt eine mürriſche Miene machten. Meine eigenen Begebenheiten aber haben mich nun vollkommen überzeugt, daß ich einer bin, ohne es ſelbſt zu wiſſen: denn da ich als ein wahrer Vater meine Schuldigkeit gethan, — ihm in ſo vielen Briefen über alles die klarſten und begreiflichſten Vorſtellungen gemacht, — ich auch überzeugt bin, daß er meine mühſame Umſtände, meine bei einem ſolchen Alter höchſt beſchwerliche Umſtände kennt, und meine Herabſetzungen in Salzburg einſieht, — da er weiß, daß ich ſowohl im moraliſchen als phyſikaliſchen Verſtande durch ſein Betragen aufgeopfert bin, — ſo bleibt mir nichts übrig als ihn (da er es ſo wollte) ſich ſelbſt zu überlaſſen und Gott zu bitten, daß er ihm meinen väterlichen Seegen angedeihen laſſe und ihm ſeine göttliche Gnade nicht entziehe. Ich aber werde meine mir angeborne noch bey dieſen Jahren übrige Munterkeit nicht verlieren, ſondern immerhin das Beſte hoffen“[2].

Obwohl man, wenn man ſich in Leop. Mozarts Lage zu ſetzen ſucht, zugeben wird daß ſeine Befürchtungen und Vorwürfe zum Theil begründet waren, ſo läßt ſich ebenſo wenig verkennen, daß er zu weit ging, weil er ſich nicht entſchließen

---

1) Auf Wolfgangs Bitte ſchickte er, um dafür der Baronin doch eine Aufmerkſamkeit zu erweiſen, ein Paar Salzburger Zungen, die als eine Delicateſſe geſchätzt wurden.

2) Hamburger litt. u. krit. Blätter 1856 N. 72 S. 563.

konnte die Selbſtändigkeit ſeines Sohnes anzuerkennen, und einer Verbitterung Raum gab, welche ihn hart und ungerecht machte und die leider nicht völlig wieder aus ſeinem Herzen wich. Bei Mozart zeigt ſich dagegen keine Spur einer nachhaltigen Verſtimmung, er bleibt ſich in ſeiner Liebe und Verehrung gegen den Vater gleich, ſelbſt herbe Zurechtweiſungen machen ihn nicht irre, und wenn er auch nicht mehr ſo häufige und nicht ſo lange Briefe wie früher ſchreibt, ſo entſchuldigt er dies ſelbſt und gewiß mit vollem Recht, wenn nicht Unwohlſein ihn abhält, durch die mancherlei Beſchäftigungen und Zerſtreuungen, denen er in ſeiner Lage nicht ausweichen konnte[3]. Wenn in ſolcher Bedrängniß eine der herkömmlichen Beglückwünſchungen verſäumt war, ſo blieb doch die Entſchuldigung nicht aus, wie wenn er dem Vater ſchreibt (4. Jan. 1783): „Für den neuen Jahreswunſch danken wir beyde und bekennen uns freiwillig als Ochſen, daß wir ganz auf unſere Schuldigkeit vergeſſen haben — wir kommen alſo hintennach und wünſchen keinen Neujahrswunſch, ſondern wünſchen unſeren allgemeinen Alltagswunſch und damit laſſen wir es beruhen." Da er feſt überzeugt war, daß ſeine Conſtanze auf den Vater und die Schweſter nur den günſtigſten Eindruck machen könne und daß die perſönliche Bekanntſchaft jede ungünſtige Stimmung verwiſchen würde, ſo wünſchte er nichts mehr als mit ihr nach Salzburg reiſen zu können. Allein dem Unternehmen ſetzten ſich mancherlei Schwierigkeiten entgegen; Mozart wollte gern den Namenstag des Vaters (15. Nov. 1782) mit ſeiner Frau in Salzburg feiern, allein die Zeit wurde ihm zu knapp; am 3. Nov. hatte er verſprochen Frl. Auernhammer in einer Akademie zu unterſtützen, und Anfang December hätte er ſchon wieder in Wien ſein müſſen, weil dann die beſte Zeit für Lectionen und Concerte war; dazu kamen noch die durch ſchlechte Witterung unpaſſirbar gewordenen Wege und eine Kälte, welche es nicht rathſam ſcheinen ließ mit der Frau zu reiſen. Kurz, die Reiſe mußte bis zum Frühjahr aufgeſchoben werden, im Frühjahr aber machte die vorgerückte Schwangerſchaft der Frau das Reiſen unthunlich[4]; erſt nach ihrer Entbindung[5] machten ſie ſich Ende Juli 1783 wirklich auf

---

[3] Leop. Mozart beklagt ſich einigemal gegen die Tochter daß Wolfgang in vier bis ſechs Wochen nichts von ſich habe hören laſſen; in der Regel erfolgt dann die Aufklärung gleich darauf. Leider ſind Wolfgangs Briefe an ſeinen Vater nur bis zu dem Beſuch in Salzburg (Juli 1783) in ziemlicher Vollſtändigkeit erhalten; von da an nur noch einzelne. Die Schweſter glaubte, wie Niſſen (Vorr. S. XVI) berichtet, daß Briefe aus ſpäterer Zeit wegen Beziehungen auf Freimaurerei vom Vater vernichtet ſeien, was wahrſcheinlich genug iſt. Aus allen Spuren ergiebt ſich aber, daß Mozart keineswegs ein nachläſſiger Correſpondent gegen ſeinen Vater war; nur machte dieſer auch jetzt noch Anſprüche auf eine Art von Tagebuch, wie es früher auf Reiſen geführt worden war, und wie er es mit ſeiner Tochter nach deren Verheirathung zu wechſeln gewohnt war. Daß Wolfgang dieſem Wunſch nicht mehr entſprechen konnte, wird man nur begreiflich finden.

---

4) Am 3. April 1783 ſchickte er dem Vater Geld, ſoviel er wegen der bevorſtehenden Niederkunft der Frau entbehren konnte, und ihre Portraite, welche man in Wien ähnlich fand. Dies wird das von ſeiner Schweſter erwähnte Miniaturgemälde (I S. 227) ſein.

5) „Ich habe den Brief meiner lieben Schweſter richtig erhalten" ſchreibt Wolfgang dem Vater (7. Juni 1783). „Der Namenstag meiner Frau iſt weder im März noch im Mai, ſondern am 16. Februario und ſteht gar in keinem Kalender. Meine Frau aber dankt von Herzen beyden für Ihren gutgemeinten Glückwunſch, welcher auch ohne Namenstag angewendet iſt. Sie wollte meiner Schweſter gern ſelbſt ſchreiben, allein in ihren dermaligen Umſtänden muß man es ihr ſchon zu gut halten, wenn ſie ein wenig commod, — zu teutſch: gelegen iſt. Vermög der Unterſuchung der Hebamme hätte ſie ſchon den 4 d. M. niederkommen ſollen, — allein ich glaube nicht daß vor dem 15 oder 16 etwas daraus wird. Sie

den Weg. Zwar überkamen Mozart Bedenken, ob ihn, wenn er nach Salzburg käme, der Erzbiſchof nicht etwa gar langen ließe, weil er keine förmliche Entlaſſung aus ſeinen Dienſten erhalten habe, — „denn ein Pfaff iſt zu Allem fähig“[6]; aber ſein Vater ſcheint ihn deswegen beruhigt zu haben[7].

Mozart hatte ehe er verheirathet war „in ſeinem Herzen das Verſprechen gethan“, wenn er Conſtanze als ſeine Frau nach Salzburg bringen würde dort eine neu componirte Meſſe aufzuführen; „zum Beweiſe der Wirklichkeit dieſes Verſprechens“ ſchrieb er ſeinem Vater (4. Jan. 1783) „kann die Spart von der Hälfte meiner Meſſe dienen, welche noch in der beſten Hoffnung daliegt.“ Von dieſer in einem großartigen Maaßſtab angelegten Meſſe, auf welche wir noch zurückkommen werden, brachte er nun das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus vollendet mit nach Salzburg; die

---

wünſcht es ſich je eher je lieber; beſonders um deſto bälder ſo glücklich zu ſeyn, Sie und unſere liebe Schweſter mit mir in Salzburg zu umarmen. Da ich nicht glaubte, daß aus dem Spaß ſo geſchwind Ernſt werden könnte, ſo verſchob ich immer mich auf die Knie niederzulaſſen, die Hände zuſammenzufalten und Sie, mein liebſter Vater, recht unterthänig zu Gevatter zu bitten. Da es nun aber vielleicht noch Zeit iſt, ſo thue ich es halt jetzt. Unterdeſſen (in getroſter Hoffnung daß Sie mir es nicht abſchlagen werden) habe ich, ſeit die Hebamme den visum repertum eingenommen, ſchon dafür geſorgt, daß Jemand das Kind in Ihrem Namen hebt, es mag generis masculini oder feminini ſeyn! es heißt halt Leopold oder Leopoldine!“ — Der erſtgeborne Sohn Leopold, „der arme dicke fette und liebe Buberl“, wie es in einem Briefe (10. Dec. 1783) heißt, ſtarb noch in demſelben Jahr.

[6] Als er ſeinem Vater ſchrieb daß er die Comteſſe Palfy zur Schülerin bekommen habe, die Tochter von des Erzbiſchofs Schweſter (S. 5), bat er ihn dies noch bei ſich zu behalten, indem er nicht ſicher ſei, ob man es auch gern wiſſen laſſe (4. Jan. 1783).

[7] Noch am 19. Jan. 1786 ſchrieb Leop. Mozart ſeiner Tochter, daß der Erzbiſchof einen Brief Wolfgangs habe öffnen laſſen, ohne aber etwas darin zu finden.

fehlenden Sätze wurden wahrſcheinlich aus einer anderen Meſſe ergänzt und ſo wurde das Ganze am 23. Aug. im Kapellhauſe probirt und am 25. Aug. in der Peterskirche — im Dom würde es der Erzbiſchof wahrſcheinlich nicht geſtattet haben — aufgeführt, wobei ſeine Frau die Sopranpartie ſang[8].

Er war während jenes Aufenthaltes nicht unthätig. Die Wiedereinführung der italiäniſchen Oper hatte ihn veranlaßt ſich nach dem Text einer opera buffa umzuſehen, den er componiren könnte, und ſchon ehe er nach Salzburg kam hatte er durch den Vater ſeinen alten Librettodichter Varesco zu beſtimmen geſucht dieſe Arbeit zu übernehmen. Da dieſer ſich bereit erklärte, wurde nun der Aufenthalt in Salzburg benutzt, um den Plan der Oper — ſie hieß L'oca del Cairo — gemeinſam zu beſprechen; Varesco entwarf eine detaillirte Darlegung der geſammten Handlung, führte auch den erſten Act vollſtändig aus und Mozart machte ſich gleich mit ſeinem gewohnten Eifer ans Componiren, ſo daß er einen Theil dieſes Actes nach ſeiner Art genau ſkizzirt mit nach Wien nahm. Wir werden ſpäter uns mit dem Schickſal dieſer Oper noch genauer zu beſchäftigen haben.

Daneben fand er noch Zeit Michael Haydn einen Liebesdienſt zu erweiſen. Dieſer hatte vom Erzbiſchof den Auftrag erhalten Duette für Violine und Bratſche zu ſchreiben[9], konnte ſie aber in Folge einer heftigen Krankheit, die ihn

---

8) So berichtet Niſſen S. 476, der nur darin irrt, daß er ſagt die Meſſe ſei von Mozart in Salzburg vollendet, während ſie unvollendet geblieben iſt. Daß ſie für die Aufführung in Salzburg beſtimmt war, erkennt man auch daran, daß Mozart ſich auf das in Salzburg gebräuchliche Orcheſter beſchränkt hat.

9) Es iſt wohl möglich daß ſie für den Gebrauch des Erzbiſchofs ſelbſt beſtimmt waren, ſ. I S. 543 f.

auf längere Zeit arbeitsunfähig machte, nicht zum beſtimmten Termin fertig liefern, worauf ihm der Erzbiſchof mit Einziehung der Beſoldung drohte. Als Mozart von dieſer Verlegenheit erfuhr, übernahm er ſogleich die Arbeit und ſchrieb, da er Haydn täglich zu beſuchen pflegte, bei ihm mit ſolchem Eifer daß die Duette in kurzer Zeit vollendet waren, welche dann dem Erzbiſchof unter Haydns Namen übergeben wurden[10]. Und dieſe beiden Duette ſind nicht etwa wie beſtellte Arbeit leicht hingeworfen um fertig zu werden, ſie ſind mit unverkennbarer Liebe gearbeitet, die theils in dem Wunſch etwas ſeiner und des befreundeten Meiſters würdiges zu leiſten, theils in dem Intereſſe, welches die Schwierigkeiten ſo eng begränzter Mittel ihm darboten, begründet ſein mochte. Es iſt keine geringe Kunſt nicht *allein* die Umriſſe ſcharf und beſtimmt zu entwerfen — dies iſt bei dieſer Gattung allerdings das Erſte —, ſondern auch Licht und Schatten und detaillirte Zeichnung herauszubringen; was weſentlich auf der freien Stimmführung beruhet, die zum Theil imitatoriſch iſt — wo ſich die ſelbſtändige Bewegung mit Nothwendigkeit ergiebt —, aber auch den an ſich nur begleitenden Figuren einen eigenthümlichen und bedeutenden Charakter aufzuprägen vermag. Dies iſt um ſo wichtiger, weil die Beſchränktheit der Stimmen nur ausnahmsweiſe eine volle Harmonie zuläßt, die Wirkung derſelben alſo meiſtens durch eine geſchickte Zerlegung der Elemente derſelben erreicht werden muß; die ſteife Monotonie gebrochner Accorde zu vermeiden und doch dem Gehör, bei völlig freiem Spiel der einzelnen Stimmen, in jedem Moment das ſichere Gefühl der Harmonie zu gewähren iſt eine

---

[10] Ohne Haydns Namen wurde dieſe Begebenheit von Mozarts Wittwe erzählt (A. M. Z. I S. 291), genauer in der biographiſchen Skizze von Mich. Haydn (Salzb. 1808) S. 38 f.

Aufgabe, zu deren Löſung Kunſt und Genie zuſammenwirken müſſen. Hier iſt ſie mit einer gewiſſen Behaglichkeit gelöst, die es ſich auch in dem knappen Raum wohl ſein läßt; die Freiheit der Erfindung in Melodie und Harmonie iſt in keiner Weiſe beſchränkt, die Ausführung iſt breit, dabei friſch und lebendig, und eine Menge feiner Züge einer ſicheren Meiſterhand ſind durch das Ganze verſtreuet. Michael Haydn hielt das Original als ein Andenken an den Freund und Künſtler ungemein hoch und auch Mozart ſoll auf dieſe Arbeit noch ſpäter Werth gelegt haben[11].

Was Mozart aber bei der Reiſe nach Salzburg am meiſten am Herzen lag, ſeinem Vater wie ſeiner Schweſter nicht allein das Vorurtheil gegen ſeine Frau zu benehmen ſondern ein Verhältniß herzlicher Zuneigung zwiſchen ihnen zu begründen, das ſchlug leider fehl; eine äußerliche Annäherung ſcheint durch dieſen Beſuch wohl erreicht zu ſein, allein alle Anzeichen weiſen darauf hin daß weder der Vater noch Marianne ſich zu Conſtanze hingezogen fühlten. Niſſen, oder eigentlich Conſtanze, berichtet (Vorr. S. XVIII) daß Mozart mit dem Beſuche nicht recht zufrieden geweſen ſei, weil er gehofft habe, daß man ſeine Frau mit einigen ſeiner Jugendgeſchenke erfreuen würde, was aber nicht geſchehen ſei. Dieſer Zug iſt allerdings charakteriſtiſch; wir ſahen ſchon daß Leop. Mozart ſich durch die Verheirathung ſeines Sohnes zur äußerſten Strenge in dieſer Rückſicht berechtigt hielt und daß er auch ſpäter nicht abgeneigt war ſeine Schwiegertochter für eigennützig zu halten (S. 182). Marianne galt ſchon als junges Mädchen in der Familie für intereſſirt (I S. 137. II S. 162), nachher hat ihr Mann, der ſelbſt nach Leop. Mozarts Anſicht oftmals „zu tief in den Oeconomiegeiſt verſenkt war“, ſicherlich nicht in liberalem Sinn auf ſie eingewirkt, ſo daß auch von dieſer Seite Wolfgang und ſeine Frau eher mit mißtrauiſchen Blicken angeſehen wurden[12]. Es iſt daher nur zu begreiflich, daß Mozart unbefriedigt von Salzburg zurückkam und daß ſeine Frau, welche die Abneigung der Seinigen unmittelbar empfunden hatte, keinen Grund hatte ſeine Anhänglichkeit an dieſelben zu pflegen. Nichts deſto weniger war dieſelbe in ſeinem Herzen ſo feſt gewurzelt daß in ſeinen Briefen, wenn ſie gleich ſeltener werden, überall die alte kindliche Liebe und Ehrfurcht unverändert ſich ausſpricht[13].

---

[11] Das erſte Duett in G-dur beſteht aus einem breit angelegten Allegro, einem kurzeren, ſchönen Adagio, und einem lebhaften, aber mehr als ſonſt wohl ernſt gehaltenen Rondo; im zweiten in B-dur wird das leichter gehaltene Allegro durch ein kurzes figurirtes Adagio eingeleitet; darauf folgt ein der Siciliana ähnliches Adagio und den Beſchluß machen ſehr anmuthige Variationen. — Die Duetten ſind ſpäter ohne Mozarts Wiſſen unter ſeinem Namen gedruckt (Op. 25 bei André in Offenbach); in Partitur bei Heckel in Mannheim.

Nach einem Aufenthalt von faſt drei Monaten reiſten ſie wieder nach Hauſe; von Linz aus ſtattete Mozart ſeinem Vater den folgenden Reiſebericht ab: „Wir ſind geſtern, den 30ſten October früh um 9 Uhr, glücklich hier angelangt. Den erſten Tag haben wir in Böcklbruck übernachtet. Den

---

12) Nach den Briefen, welche Wolfgang nach dem Tode des Vaters über die Erbſchaftsangelegenheit an Marianne ſchrieb (I S. 143 f.), ſteht zu fürchten, daß es auch dabei nicht ohne Verſtimmung abging. — Nach Mozarts Tode war zwiſchen der Wittwe und Marianne ſo wenig Verkehr, daß dieſe in dem mehrerwähnten Brief an Sonnleithner (2. Juli 1819) meldet, ſie habe von Conſtanzes zweiter Heirath nur durch das Gerücht und von den Kindern ihres Bruders gar nichts gehört. Bei ihrem Zuſammenleben in Salzburg ſtanden übrigens beide Frauen in gutem Vernehmen mit einander.

13) Auch der Brief, welchen er an ſeine Schweſter zu ihrer Hochzeit richtete (I S. 142) ſpricht ſeine Anhänglichkeit an Vater und Schweſter einfach und ehrlich aus.

folgenden Tag ſind wir Vormittags in Lambach angekommen, und ich kam eben recht, um bey dem Amte das Agnus Dei mit der Orgel zu begleiten. Der Hr. Prälat hatte die größte Freude, mich wieder zu ſehen[14]. Wir blieben den ganzen Tag dort, wo ich auf der Orgel und einem Clavichord ſpielte. — Ich hörte, daß den andern Tag zu Ebersperg bey Herrn Pfleger Steurer eine Opera aufgeführt, mithin ganz Linz alldort verſammelt ſeyn werde, und entſchloß mich alſo, auch dabey zu ſeyn, und wir fuhren dahin. Da kam gleich der junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir und ſagte, daß ſein Herr Vater ſchon vierzehn Täge auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bey ihm anfahren, denn ich müßte bey ihm logiren. Als wir den andern Tag zu Linz beym Thore waren, ſtand ſchon ein Bedienter da, um uns zum alten Grafen Thun zu führen, allwo wir nun auch logiren. Ich kann Ihnen nicht genug ſagen, wie ſehr man uns in dieſem Hauſe mit Höflichkeiten überſchüttet[15]. Dienſtag, als den 4ten November, werde ich hier im Theater Accademie geben, und weil ich keine einzige Sinfonie bey mir habe, ſo ſchreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig ſeyn muß. Meine Frau und ich küſſen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, daß wir Ihnen ſo lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht ſehr für alles Empfangene.“

---

[14] Schon auf der Reiſe nach Wien im Jahr 1767 hatte der Prälat Mozart gaſtlich aufgenommen (I S. 80).

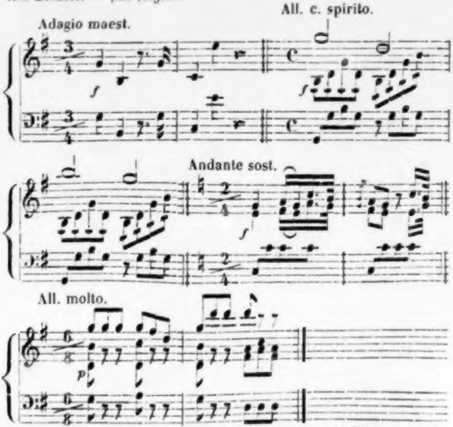
[15] Als Leop. Mozart im Jahr 1785 auf der Rückreiſe von Wien nach Linz kam, mußte er ebenfalls bei Graf Thun logiren; dort fand er auch den neuen Biſchof Graf Herberſtein. „Wir ſprachen viel von unſerer alten Bekanntſchaft“, ſchreibt er der Tochter (30. April 1785) „wie wir mit ihm von Paſſau auf der Donau nach Linz gefahren und Dein Bruder den alten Bettlmann hat ſehen ins Waſſer fallen.“

Welche Symphonie es ſei, die Mozart in Linz componirte, iſt nicht mit Sicherheit zu beſtimmen. Holmes vermuthet (p. 235) daß es eine Symphonie in C-dur ſei[16], welche, da ſie in Mozarts eigenem Verzeichniß nicht aufgeführt iſt, vor dem Jahr 1784 componirt ſein muß und doch ihrem ganzen Charakter nach, wie Holmes richtig bemerkt, in die Zeit des Wiener Aufenthalts zu verlegen ſein wird. Dagegen glaubte André daß eine nicht gedruckte Symphonie in G-dur[17]

---

[16] Sie iſt gedruckt als Op. 34, in der Sammlung bei Breitkopf u. Härtel N. 6; das Autograph iſt mir nicht zugänglich geweſen.

[17] André Verz. 127. Die Themata der einzelnen Sätze — ſie hat kein Menuett — ſind folgende



Das Orcheſter beſteht außer den Saiteninſtrumenten aus Oboen und Hörnern, wozu in der Symphonie in C-dur noch Fagotts, Trompeten und Pauken kommen.

die in Linz componirte ſei, weil ſie ebenfalls in jenem Verzeichniß nicht vorkommt, der Handſchrift aber und dem Stil nach in jene Zeit gehört. Dazu kommt noch daß die Partitur nur bis in die erſte Hälfte des Andante von Mozarts Hand geſchrieben, von da an durch einen Copiſten ergänzt iſt; höchſt wahrſcheinlich, weil Mozart um Zeit zu gewinnen von der letzten Hälfte gleich die Stimmen ausſchrieb, wie er das bei großer Eile auch ſonſt wohl that[18]. Dieſer Umſtand, ſowie das kleinere Orcheſter, die knapperen Dimenſionen und der leichtere Charakter dieſer Symphonie — denn die in C-dur iſt ihrer ganzen Anlage und Behandlung nach entſchieden größer und bedeutender — ſcheinen mir für Andrés Meinung zu ſprechen. Uebrigens gehören beide Symphonien der Zeit und Art nach zu einander und bezeichnen in eigenthümlicher Weiſe eine Uebergangsſtufe in Mozarts Inſtrumentalmuſik: nirgends tritt der poſitive Einfluß der Haydnſchen Symphonien in gleicher Weiſe hervor wie in dieſen beiden. Schon der Umſtand iſt nicht bedeutungslos daß beide ein ziemlich pathetiſches, ſpannendes Adagio dem Allegro, welches ſehr dagegen abſticht, als Einleitung vorangehen laſſen; was bei Haydn bekanntlich meiſtentheils, bei Mozart nur ausnahmsweiſe vorkommt. Dann aber verräth ſich in dem lebhaften munteren, dabei rauſchenden und glänzenden Charakter des Ganzen, in dem Beſtreben durch launige Einfälle, durch unvermuthete Contraſte aller Art — in der Harmonie, in der Abwechslung von *f* und *p*, in den Inſtrumentaleffecten — zu reizen und zu unterhalten, ſogar in manchen Einzelnheiten der techniſchen Ausführung unverkennbar das Studium der Haydnſchen Weiſe und die Abſicht ihm dieſelbe in ihren weſentlichen Momenten abzulernen[19]. Daß es dabei nicht auf ein wirkliches Nachahmen abgeſehen ſei und daß Mozarts Eigenthümlichkeit ſich auch hier nicht verläugne bedarf kaum einer Bemerkung; nur iſt der Einfluß Haydns als eigentlich beſtimmender hier in einer Weiſe kenntlich, wie ſpäter nicht wieder. Dies wird recht klar, wenn man die Symphonie in Es-dur (comp. 26. Juni 1788) vergleicht. Auch dieſe nähert ſich nicht allein durch die Aufnahme des einleitenden Adagio, ſondern in manchen andern Zügen, die namentlich in dem launigen Finale hervortreten, der Haydnſchen Art mehr als die übrigen Symphonien jener Zeit; aber hier iſt Mozarts Individualität ſo entſchieden vorwiegend und maaßgebend daß ſie auch jenen Zügen ihr auszeichnendes Gepräge gegeben hat.

---

[18] So hat er auch von dem „muſikaliſchen Spaß" (André Verz. 156 componirt 14. Juni 1787) nur einen Theil in Partitur geſetzt, den Reſt aber, weil die Zeit drängte, gleich in Stimmen ausgeſchrieben.

Daß Mozart in wenigen Tagen eine Symphonie ſchrieb kann uns nicht Wunder nehmen; auffallender iſt daß er bei jenem Aufenthalt in Linz ein Ecce homo, welches auf ihn großen Eindruck machte, für ſeine Frau zeichnete, welche dieſes Blatt mit ſeiner Unterſchrift: »dessiné par W. A. Mozart, Linz ce 13 Nov. 1783, dedié à Mme Mozart son épouse« als einen Beweis aufbewahrte „daß er auch dazu Talent hatte“, wie ſie an Härtel ſchrieb (21. Juli 1800).

---

[19] Nirgends tritt dies deutlicher hervor als im Andante der Symphonie in G-dur. Gleich das Thema, die einfachen Bäſſe, die Triolenfigur der zweiten Geige, dann das Minore mit der Figur im Baß und den einzelnen ſcharfen Accenten, — alles ſind ganz Haydnſche Züge. Auch die contrapunktiſche Ausführung im Finale erinnert in dieſer wie in der C-dur Symphonie an Haydns Manier. Einzelne Züge werden bei näherer Betrachtung jedem entgegentreten; ich führe nur aus der Symphonie in C-dur beiſpielsweiſe an den unvermutheten Eintritt des E-moll (S. 6 Takt 8) und C-dur (S. 6 Takt 12), die einzelnen ſtarken Schläge der Blasinſtrumente (S. 25 Takt 3. 4), das eigenthümliche Thema, mit dem die Bäſſe einſetzen (S. 28 Takt 5), im Menuett ganz beſonders die neckiſchen Schlußtakte (S. 36 Takt 12—16), u. a. m.

Im Jahr 1785 erwiederte Leopold Mozart den Beſuch ſeiner Kinder und hielt ſich vom 10. Februar bis 25. April bei ihnen auf. Er überzeugte ſich daß ſein Einkommen mehr als ausreichend ſein mußte, daß das Hausweſen geordnet war, und freute ſich an dem zweiten Enkel, dem kleinen halbjährigen Carl, „der geſund, freundlich und wohlauf“ war; dennoch ſcheint es ihm dort nicht behaglich geweſen zu ſein, ſeine Stimmung gegen die Frau und den Sohn wurde nicht günſtiger und auf den Plan des letzteren einzugehen, zu ihm nach Wien zu ziehen (I S. 142) mochte er wenig Neigung empfinden[20]. Aber mit der alten Freude und Bewunderung nahm er an den künſtleriſchen Leiſtungen und Erfolgen Wolfgangs Antheil. Er war zu der Zeit gekommen, wo ein Concert das andere drängte, in denen Wolfgang faſt regelmäßig beſchäftigt war; ſein Spiel wie die Compoſitionen entzückten ihn in gleicher Weiſe. In einer Akademie ſpielte Wolfgang das herrliche für die Paradies componirte Concert; „ich war in einer ſo guten Loge“ ſchreibt der Vater an Marianne, „daß ich das Vergnügen hatte, alle Abwechslung der Inſtrumente ſo vortrefflich zu hören, daß mir die Thränen in die Augen kamen“, — ſo warm und innig empfand der alte Mann die künſtleriſche Schönheit. Schon am zweiten Tag nach der Ankunft des Vaters hatte Mozart Haydn zu ſich eingeladen. „Es wurden“ berichtet Leop. Mozart ſeiner Tochter „drey der neuen Quartetten gemacht, nämlich ex B, A und C-dur[21]. Sie ſind zwar ein bischen leichter als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt. Hr. Haydn ſagte mir: Ich ſage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann daß ich Ihren Sohn für den größten Componiſten anerkenne, von dem ich nur immer gehört, er hat Geſchmack und beſitzt die gründlichſten Kenntniſſe in der Compoſition.“ Leop. Mozart wußte die Bedeutung eines ſolchen Zeugniſſes aus dieſem Munde zu würdigen; er fand darin die Beſtätigung des Glaubens und der Ueberzeugung, für welche er die beſte Kraft ſeines Lebens geopfert hatte, eine ſolche Anerkennung des Sohnes war der ſchönſte Lohn für dieſen Vater — es war der Silberblick ſeines Lebens.

---

[20] Niſſen berichtet (Vorr. S. XVIII) aus den Briefen, welche Leop. Mozart von Wien aus an ſeine Tochter ſchrieb — von denen ich leider nur einige weniger bedeutende ſelbſt geſehen habe — leuchte einige Kälte gegen ſeinen Sohn hervor.

Auch ſonſt fehlte es nicht an Genüſſen und Zerſtreuungen mancher Art, er hörte Aloyſia Lange, deren ſchöne Stimme ihm einſt ſo viel Sorge gemacht hatte, in Glucks Pilgrimmen von Mekka und in Gretrys Zemire und Azor — dies war eine ihrer Hauptrollen —: „ſie ſang beydesmal und ſpielte vortrefflich.“ Auch die Baronin Waldſtädten, auf deren Bekanntſchaft er ſich ſo ſehr gefreut hatte, wurde in Kloſter Neuburg beſucht, wo ſie ſich damals aufhielt; wir erfahren nicht, wie es mit der Zuſammenkunft ausfiel.

---

[21] Wenn in Geſellſchaften Quartett geſpielt wurde, übernahm Mozart, der in ſpäteren Jahren nicht leicht Violine ſpielte, gewöhnlich die Bratſche. Kelly erzählt (Remin. I p. 240 f.) daß in einer Geſellſchaft von Künſtlern bei Storace Quartett geſpielt werden ſei, bei welchem Haydn die erſte, Dittersdorf die zweite Violine, Mozart Bratſche und Vanhall Violoncell geſpielt habe – eine Beſetzung, einzig in ihrer Art. Helmes nimmt daran Anſtoß daß Haydn, der allerdings ein guter Geiger aber kein Soloſpieler war, die erſte Violine geſpielt habe und vermuthet, daß Kelly ihn durch einen Gedächtnißfehler an Mozarts Stelle geſetzt habe (p. 267); dann wäre eher anzunehmen, daß Dittersdorf, der damals ein berühmter Violinſpieler war, die erſte und Haydn die zweite Geige geſpielt habe.

Von größerer Wichtigkeit, und für einen Mann von ſeiner Sinnes- und Denkungsart ſicherlich von ernſter Bedeutung war es, daß Leop. Mozart durch den Einfluß ſeines Sohnes, der, wie wir noch ſehen werden, ein eifriger Freimaurer geworden war, bewogen ward während er ſich in Wien befand, ebenfalls in den Orden einzutreten. Der ſcharfe Rationalismus, welcher neben ſtreng kirchlicher Frömmigkeit in ſeiner Auffaſſung der ſittlichen Pflichten wie der praktiſchen Lebensverhältniſſe, in ſeinem kritiſchen Verhalten gegen Vorurtheile aller Art, ſo ſtark hervortritt, macht es begreiflich, daß er Aufklärung bei einer Geſellſchaft ſuchte, welcher die ausgezeichnetſten und von ihm hochverehrten Männer angehörten. Wie weit er ſich befriedigt fühlte durch die Aufſchlüſſe, welche ihm dort wurden, iſt mir nicht bekannt; ebenſowenig ob er in Salzburg, wo der Orden auch Anhänger gefunden hatte, ein thätiges Mitglied geweſen ſei; die Tochter glaubte, wie wir ſahen (S. 255), zu wiſſen, daß ſeine Correſpondenz mit Wolfgang ſeit dieſer Zeit ſich auch auf Gegenſtände der Freimaurerei bezogen habe.

Von Wien reiſte Leopold Mozart über München nach Hauſe[22]; er ſah den Sohn nicht wieder. Eine leiſe Hoffnung, welche er gegen Marianne äußerte, daß Wolfgang, der lange Zeit nicht geſchrieben, ihn vielleicht durch einen Beſuch überraſchen werde (16. Sept. 1785), ging nicht in Erfüllung; er ſelbſt machte zwar im Februar 1787 mit ſeinem

---

[22] Auf der Reiſe nach München — in Geſellſchaft der Schauſpielerin Lange, der Frau des Waldhorniſten, welche in Wien gaſtirt hatte (Lange Selbſtbiogr. S. 134 f. Müller Abſchied S. 273) — und während des Aufenthalts dort hatte er ſich ebenſo unterhalten als in Wien; nach ſeiner Heimkehr klagte er der Tochter, wie ſehr er ſich in Salzburg langweile.

Schüler Heinrich Marchand noch einen Ausflug nach München, aber nach Wien kam er nicht wieder. Mit väterlichem Stolz ließ er ſich von Wolfgangs glänzenden Erfolgen in Prag berichten und verſäumt nicht ſeiner Tochter mitzutheilen daß Pater Edmund, der zum Beſuch in Wien geweſen war, erzählt hatte ganz Wien halte Wolfgang für den größten der dort lebenden Tonkünſtler (3. Febr. 1786). Mit ſorgender Theilnahme verfolgt er die Geſtaltung der äußeren Umſtände ſeines Sohnes, aber er weiſt mit conſequenter Strenge jeden Anſpruch auf thätige Unterſtützung zurück, auf die dieſer durch ſeine Selbſtändigkeitserklärung ſich ſelbſt das Recht genommen habe; nur ſeinen väterlichen Rath, nicht immer in der ſchonendſten Form, ihm zu ertheilen iſt er ſtets bereit. So bleibt er ſich ſelbſt gleich, und die Rührigkeit und Thätigkeit, welche er im Verkehr mit dem fernen Sohn nicht mehr wie früher entwickeln kann, tritt in ſeinen Beziehungen zur Tochter unausgeſetzt in gleicher Weiſe hervor. Indeſſen blieb er von den Schwächen und Leiden des Alters nicht unberührt. Auf eine theilnehmende Anfrage nach ſeinem Befinden antwortet er Mariannen (24. Febr. 1787): „Bei einem alten Manne kann keine Rede von vollkommener Geſundheit mehr ſein, da immer etwas fehlt und ein alter Mann abnimmt wie die Jugend aufnimmt. Kurz man muß flicken, ſo lange man flicken kann. Dermalen kann eine gute Hoffnung auf das beſſere Wetter ſetzen. Uebrigens wirſt Du mich ganz natürlich ſehr mager finden, welches aber in der Hauptſache nichts thut.“ Er hatte noch die Freude die Geſchwiſter Storace und Kelly zu ſehen; Mlle. Storace hatte freilich den ausführlichen Brief, welchen Mozart ihr mitgegeben hatte, ſo gut verpackt daß ſie ihn nicht abgeben konnte, aber die mündliche Unterhaltung mit ſo nahen Freunden des Sohns konnte mehr als Erſatz ſein. Bald nachher fing er an zu kränkeln, auf die Kunde davon ſchrieb ihm Wolfgang (4. April 1787):[23] „Dieſen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich ſehr niederſchlägt — um ſo mehr, als ich aus Ihrem letzten vermuthen konnte, daß Sie ſich Gott Lob recht wohl befänden. — Nun höre aber, daß Sie wirklich krank ſeyen! Wie ſehnlich ich einer tröſtenden Nachricht von Ihnen ſelbſt entgegen ſehe brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu ſagen, und ich hoffe es auch gewiß, — obwohlen ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer von allen Dingen das Schlimmſte vorzuſtellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unſers Lebens iſt, ſo habe ich mich ſeit ein paar Jahren mit dieſem wahren, beſten Freunde des Menſchen ſo bekannt gemacht, daß ſein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, ſondern recht viel Beruhigendes und Tröſtendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verſtehen mich) zu verſchaffen, ihn als den Schlüſſel zu unſerer wahren Glückſeligkeit kennen zu lernen[24]. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (ſo jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr ſeyn werde; und es wird doch kein Menſch von Allen, die mich kennen, ſagen können, daß ich im Umgange mürriſch oder traurig wäre; und für dieſe Glückſeligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünſche ſie von Herzen Jedem meiner Mitmenſchen. Ich habe Ihnen in dem Briefe ſo die Storace eingepackt hat ſchon über dieſen Punkt bey Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebſten, beſten Freundes, Grafen von Hatzfeld, meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahr alt, wie ich — ich bedaure ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn ſo genau kannten wie ich. Ich hoffe und wünſche, daß Sie ſich während ich dieſes ſchreibe, beſſer befinden werden; ſollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht beſſer ſeyn, ſo bitte ich Sie bey ..... mir es nicht zu verhehlen, ſondern mir die reine Wahrheit zu ſchreiben oder ſchreiben zu laſſen, damit ich ſo geſchwind als es menſchenmöglich iſt, in Ihren Armen ſeyn kann; ich beſchwöre Sie bey Allem, was — uns heilig iſt. Doch hoffe ich bald einen troſtreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieſer angenehmen Hoffnung küſſe ich Ihnen ſammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig

---

[23] Das Original iſt im Beſitze der Frau Baroni-Cavalcabo.

[24] Dieſe Aeußerungen ſind ein Beweis von dem ſittlichen Ernſt, mit welchem Mozart in der Beſchäftigung mit der Freimaurerei Aufklärung über die höchſten Fragen erſtrebte. Es wird nicht ohne Intereſſe ſein die Aeußerungen Baggeſens, der ein enthuſiaſtiſcher Maurer war, über Tod und Unſterblichkeit zu vergleichen (Briefwechſel I S. 314 ff.).

Ihr gehorſamſter Sohn."

Dieſer Brief drückt das Siegel auf das ſchöne, echt menſchliche Verhältniß welches zwiſchen Vater und Sohn beſtand: im Angeſicht des Todes ſtehen ſie als Männer einander gegenüber, gefaßt durch die Ueberzeugung daß echte Liebe und Treue, ernſtes Streben nach Wahrheit und Sittlichkeit über die Schranken des irdiſchen Daſeins hinausreichen.

Zwar ſchien ſich der Vater wieder zu erholen, er fühlte ſich beſſer und ſchrieb noch am 26. Mai ſeiner Tochter, daß er ſie mit ihrer Familie zu Pfingſten erwarte; aber dieſe Freude erlebte er nicht mehr. Am 28. Mai 1787 endigte ein raſcher Tod[25] das Leben eines Mannes, der durch einen ſeltenen Verein von klarer Einſicht und unermüdlicher Thätigkeit, von gleich unbeſtechlicher Liebe und Strenge die ſchwierige Aufgabe gelöſt hat einen genialen Sohn zum Künſtler zu erziehen.

---

[25] Mozart meldete die Trauerbotſchaft gleich ſeinem Freunde Gottfr. v. Jacquin: „Ich benachrichtige Sie, daß ich heute als ich nach Haus kam die traurige Nachricht von dem Tode meines beſten Vaters bekam. — Sie können ſich meine Lage vorſtellen!"

7.

Die perſönlichen Verhältniſſe, unter welchen Mozart ſeit ſeiner Verheirathung in Wien lebte, bedingten nicht allein ſeine gemüthliche, ſociale und bürgerliche Exiſtenz, ſondern die meiſten derſelben wirkten unmittelbar auch auf den Componiſten ein; der Verſuch ſich dieſelben näher zu vergegenwärtigen iſt daher unerläßlich.

Das Verhältniß mit der Schwiegermutter war anfangs, wie ſich erwarten ließ, kein gutes. Sie wohnte zwar, wie Mozart dem Vater zu deſſen Beruhigung ſchrieb (31. Aug. 1782), nicht mit ihnen in demſelben Hauſe[1], allein ſchon bei dem zweiten Beſuch welchen er ihr mit ſeiner Frau machte, gab es wieder Zank und Streit daß die arme Conſtanze weinte, und ſie nahmen ſich deshalb vor nur mehr an den Namenstagen der Familie hinzugehen. Später ließ dieſe Spannung nach und offenbar war es hauptſächlich Mozarts Gutmüthigkeit, welche, unfähig ſolchen Unfrieden zu ertragen, zu vermitteln und zu begütigen wußte. „Mozart bekam unſere ſelige Mutter immer lieber und ſie ihn auch“ berichtet Sophie Haibl (bei Niſſen S. 573). „Daher kam er zu uns oft auf die Wieden [die Vorſtadt in welcher ſie wohnten] in Eile gelaufen mit Päckchen von Kaffee und Zucker unter dem Arme und ſagte bei der Ueberreichung: Hier, liebe Mama, haben Sie eine kleine Jauſe [Veſperbrod]. Er kam niemals leer zu uns.“ Beſonders die jüngſte Schweſter Conſtanzes, Sophie, verkehrte ſehr viel in Mozarts Hauſe, wo ſie bei den wiederholten Wochenbetten und Krankheiten ihrer Schweſter nur zu oft Gelegenheit zu helfen und zu pflegen fand, was ſie, die von Natur gutmüthig und wohlwollend war, mit der größten Bereitwilligkeit that; wie wir ſie auch als Mozarts treue Pflegerin an ſeinem letzten Krankenlager finden.

---

[1] „Mein Sohn ſchrieb mir vormals“, ſchreibt Leop. Mozart der Baronin Waldſtädten (23. Aug. 1782) „daß er, ſobald er ſich verheurathen werde, nicht bey der Mutter wohnen wolle. Ich hoffe, er werde dieſes Haus auch wirklich verlaſſen haben. Iſt es nicht geſchehen, ſo iſt es ſein und ſeiner Frau Unglück.“

Mit ſeinem Schwager Lange und Aloyſia ſcheint ſich gleich ein ungezwungener, freundſchaftlicher Verkehr gebildet zu haben, und in Beziehung auf Mozart wenigſtens muß Lange keine Eiferſucht mehr gefühlt haben[2]; ſonſt hätte er ſchwerlich in der S. 239 erwähnten Pantomime die Rolle des Pierrot übernommen, während ſeine Frau Colombine und Mozart den Harlekin ſpielte. Auch mancherlei Andeutungen in den Briefen weiſen auf den freundſchaftlichen Umgang hin, den Mozarts auch ſpäter mit den „Langeſchen“ unterhielten. Es war denn auch natürlich, daß ſie ſich mit ihren künſtleriſchen Leiſtungen gegenſeitig zu Hülfe kamen. Wir ſahen bereits (S. 204), daß Mozart für ſeine Schwägerin ein Rondo ſchrieb[3] und ihr Concert auf alle Art unterſtützte, ſo wie ſie

---

2) Vor dem erſten Bande der Ephemeriden der Litteratur und des Theaters (Berl. 1785) ſind die Portraits von Lange und ſeiner Frau in einem Medaillon vereinigt mitgetheilt. Ihr Geſicht zeigt edle Formen und Züge, erſcheint aber, wahrſcheinlich in Folge ihrer Kränklichkeit, weniger jugendlich als man erwarten ſollte.

3) Schon vorher hatte er für ſie eine Arie componirt, deren Text

Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!
ſo feurig als mein Herz ihn ſpricht;
Euch laut ihn ſagen können Männer,
ich, nur ein Weib vermag es nicht.
Doch glaubt, ich werd' in meinem Leben

in ſeinen Akademien ſang. Seitdem die italiäniſche Oper wieder eingeführt war, kam es nicht ſelten vor, daß Mozart gebeten wurde einzelne Stücke zum Einlegen zu componiren. Als im Jahr 1783 Anfoſſis 1778 componirte Oper Il curioso indiscreto zur Aufführung kam, erſuchten Mad. Lange und Adamberger, welche als deutſche Sänger in der italiäniſchen Oper mit mancherlei Cabalen zu kämpfen hatten und bereits aus Erfahrung wußten, daß ſie mit Mozarts Arien Glück mach-

---

niemals vergeſſen Eure Huld;
blieb ich, ſo wäre mein Beſtreben
ſie zu verdienen — doch, Geduld!
Von Anbeginn war ſtetes Wandern
der Muſen und der Künſtler Loos;
mir geht es ſo wie allen andern,
fort aus des Vaterlandes Schooß
ſeh' ich mich von dem Schickſal leiten;
doch, glaubt es mir, in jedem Reich,
wohin ich geh, zu allen Zeiten —
mein Herz bleibt immerdar bei Euch!

darauf hinweiſt daß ſie in einer Benefizvorſtellung zum Abſchied geſungen wurde; ob vor einer Kunſtreiſe, oder ob Mad. Lange damals entlaſſen und gleich darauf wieder engagirt wurde weiß ich nicht. Die Compoſition in G-dur welche die Form eines Liedes von zwei Strophen beibehalten hat iſt ſehr einfach, ſehr leicht und gefällig, wie es für ein Gelegenheitsſtück angemeſſen iſt, aber ſehr herzlich und innig. Bei aller Einfachheit fehlen eigenthümliche intereſſante Züge nicht, z. B. Vorhalte und durchgehende Noten auf einem Orgelpunkt, welche auch moderne Muſiker pikant finden dürften. Die Begleitung iſt leicht aber fein, die Saiteninſtrumente ſpielen durchgängig pizzicato, was Mozart bekanntlich nicht allzu oft gebraucht; Flöte, Oboe und Fagott als Soloinſtrumente, aber ohne alle Bravur, angewendet beleben aufs zierlichſte die einfachen Contoure. Das Original (André Verz. 81) trägt die Ueberſchrift di Wolfgango Amadeo Mozart li 10 d'Aprile 1782; an demſelben Tage ſchrieb Mozart ſeinem Vater einen Brief voll Unruhe über ſeine eigenen Angelegenheiten: auch hier ſieht man daß der wahre Künſtler ſich von dem, was den Menſchen drückt und beängſtigt, im Schaffen frei macht.

ten, dieſen zu dem erſten Debut für ſie ein paar dankbare Arien zu dieſer Oper zu ſchreiben. Er war wie immer dazu bereit, allein er ſollte erfahren, daß man ihm nicht ohne Widerſtand geſtatten wolle, auch in der italiäniſchen Oper ſich geltend zu machen. Wir haben ſeinen eigenen Bericht über dieſe Angelegenheit in einem Brief an ſeinen Vater (2. Juli 1783), wo er über die Oper ſchreibt: „Sie iſt vorgeſtern Montags zum erſtenmal gegeben worden; es gefiel gar Nichts, als die zwey Arien von mir[4], und die zweyte, welche eine Bravour-Arie iſt[5], mußte wiederholt werden. — Nun müſſen Sie wiſſen, daß meine Feinde ſo boshaft waren, ſchon vornhinein auszuſprengen: Mozart will die Opera des Anfoſſi corrigiren. Ich hörte es. Ich ließ alſo dem Grafen Roſenberg ſagen, daß ich die Arien nicht hergäbe, ausgenommen, es würde Folgendes ſowohl deutſch als welſch dem Opernbüchl beygedruckt:

---

[4] Die Arie Vorrei spiegarvi oh Dio! welche in den erſten Act der Oper gehört, — im Original (André Verz. 58) mit der Ueberſchrift: Il curioso indiscreto Atto primo per la Sgra. Lange di Amadeo Wolfg. Mozart li 20 di Giugno 1783 — iſt ein breitangelegtes Muſikſtück, in welchem namentlich der erſte langſame Satz ſehr fein im Detail ausgeführt iſt. Sie drückt die zaghafte Verlegenheit einer Trauernden aus, die ihren Kummer gern ausſprechen möchte aber nicht darf; es iſt daher ſehr wohl berechnet daß das begleitende Orcheſter den Faden des Muſikſtücks fortſpinnt, während die Singſtimme in abgebrochnen Phraſen ſich vernehmen läßt. Eine einfache Begleitungsfigur, von der zweiten Geige und Bratſche pizzicato vorgetragen, bildet gewiſſermaßen den Canevas, auf welchen die Zeichnung aufgetragen wird, deren Hauptmotive die Oboe ausführt, indem ſie die Cantilene bald mit der Singſtimme zugleich bald ſie ablöſend durchführt; darum ſchlingt ſich arabeskenartig eine leichte Figur, welche von den erſten gedämpften Geigen fortwährend feſtgehalten wird, während Hörner und Fagotts in gehaltenen Accorden dem Ganzen Haltung und Schattirung geben. Indem hier die Situation und Stimmung eine unruhige und vielfach wechſelnde Modulation bedingt, ſo wird dieſer Satz ein Muſter für Mozarts eigenthümliche Kunſt, ein Deſſein zu entwerfen und bei der größten Feinheit und Mannigfaltigkeit der Detailausführung mit Sicherheit feſtzuhalten. Das darauf folgende Allegro läßt in ſeiner treibenden Haſt den Charakter der Opera buffa deutlicher hervortreten, der im erſten Satz mit großer Feinheit und Zurückhaltung behandelt iſt. Neben dieſen großen Vorzügen der muſikaliſchen Geſtaltung und dramatiſchen Charakteriſtik iſt die Geſchicklichkeit bemerkenswerth, mit welcher die Stimmlage und die Bravur der Sängerin ins glänzendſte Licht geſtellt ſind.

Verwarnung.

Die beyden Arien, Seite 36 und 102, ſind von Herrn Maeſtro Mozart aus Gefälligkeit für Madame Lange, und nicht vom Herrn Meiſter Anfoſſi in Muſik geſetzt worden. Dieſes wird zur Ehre deſſelben hiermit bekannt gemacht ohne nur im Mindeſten dem Anſehen und dem Rufe des vielberühmten Neapolitaners zu nahe zu treten.

Es wurde beygedruckt, und ich gab die Arien her, welche ſowohl mir als meiner Schwägerin unausſprechliche Ehre machten[6]. — Und die Herren Feinde ſind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht ſo viel mir als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, daß ich Ihnen geſchrieben, daß ich auch für den Adamberger ein Rondo gemacht habe[7]. Bey einer kleinen Probe, wo das

---

[5] Die Perſonenbezeichnung Clorinda, welche die ſo eben beſprochne Arie mit der I S. 426 charakteriſirten Bravurarie gemein hat, läßt mich nicht zweifeln, daß dieſelbe die für den curioso indiscreto componirte Arie iſt. Ich hatte alſo ganz richtig an Aloyſia Lange gedacht und nur darin mich geirrt, daß ich glaubte, eine Arie der Art habe Mozart in Wien nicht mehr componirt. Und grade dieſe fand wie wir ſehen und eben wegen der verſchwenderiſchen Bravur damals den größten Beifall.

[6] In der Berliner Litt. u. Theat. Ztg. 1783 S. 559 wird aus Wien berichtet: „30. Juni 1783, Il curioso indiscreto zum erſtenmal. Mad. Lange ſang heute zum erſtenmal in der italiäniſchen Oper und das Publicum bewies trotz aller Cabale, wie ſehr es ihr Talent ſchätze.“ Vgl. Langes Selbſtbiogr. S. 119.

[7] Es iſt die ſchon eben erwähnte Arie Per pietà non ricercate,

Rondo noch gar nicht abgeſchrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und ſagt ihm, daß der Graf Roſenberg nicht gern ſähe, daß er eine Aria einlegte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Roſenberg und dermalen zur Unzeit ſtolz, wußte ſich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und ſagte: Nun ja, um zu zeigen, daß Adamberger ſchon ſeinen Ruhm in Wien hat, und nicht nöthig hat, ſich erſt durch für ihn geſchriebene Muſik Ehre zu machen, ſo wird er ſingen, was darin ſteht, und ſein Leben lang keine Arie einlegen. Was war der Erfolg davon? Das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu ſpät; denn wenn er mich heute erſuchte ihm das Rondo zu geben, ſo würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es ſehr gut in eine der meinigen Opern brauchen[8]. Das Aergſte aber dabey iſt, daß die Prophezeihung ſeiner Frau und von mir wahr geworden iſt, nämlich daß der Graf Roſenberg ſammt der Direction gar kein Wort davon weiß, und daß es nur ſo ein Pfiff des Salieri war.“

Dagegen war Mozart wiederum ſehr erfreuet, als Langes, denen nach jenen ſchon erwähnten ärgerlichen Vorfällen ein mehrmonatlicher Urlaub ertheilt worden war, zu der

---

in der Adamberger ſich allerdings aufs glänzendſte hätte zeigen können; ſie iſt am 21. Juni 1783, alſo den Tag vor der bereits erwähnten Arie geſchrieben. Sehr ſchön ſind die Blasinſtrumente in derſelben gebraucht; vergleicht man ſie in dieſer Hinſicht mit der S. 275 angeführten Arie, kann man deutlich gewahren, in wie genauem Zuſammenhang die Klangfarbe und der Charakter der Inſtrumente mit der Art der Motive und ihrer Durchführung im Kunſtwerk ſtehen.

[8] Dies geſchah nicht, wie denn Mozart meines Wiſſens nie für irgend eine ſeiner Opern früher geſchriebene Sachen gebraucht hat.

ihnen bewilligten Benefizvorſtellung einer Oper ſeine Entführung aus dem Serail wählten, was er nicht verſäumt dem Vater zu melden (10. Dec. 1783). Dieſe Wahl war übrigens auch in ihrem eigenen Intereſſe, denn die Oper war beliebt und die Partie der Conſtanze wie für die Lange geſchrieben. Kelly, der ſie als eine der erſten Sängerinnen bewundert und erzählt daß Steph. Storace ſie ſowohl dem Umfang ihrer Stimme als der brillanten Bravur nach der Baſtardella (I S. 629) gleichgeſtellt habe, giebt auch an daß die Partie der Conſtanze recht eigentlich „ein Compaß“ für ihre Stimme geweſen ſei (Remin. I p. 253), und in dieſer Rolle erwarb ſie ſich ſpäter auch auswärts den größten Beifall[9]. Denn auf der Kunſtreiſe im Jahr 1784 fand ſie noch bei keiner der Bühnen, welche ſie beſuchte, die Entführung auf dem Repertoir; ſoweit ich dieſelbe verfolgen kann, ſehe ich übrigens nicht, daß ſie in ihren Concerten eine der von Mozart für ſie componirten Arien geſungen habe, wahrſcheinlich fand ſie deſſen Namen in Norddeutſchland noch zu unbekannt[10].

Mozart hat für ſie im Jahr 1788 noch eine Arie componirt, wahrſcheinlich zum Concertgebrauch[11]; ſie iſt ſehr lang ausgeführt und auf die Entfaltung ihres Stimmumfangs und einer gegen früher wo möglich noch geſteigerten Bravur berechnet, übrigens aber weniger bedeutend als die bereits erwähnten Arien, ſowohl was die Erfindung als die Bearbeitung anlangt. Es fehlt zwar weder an intereſſanten Zügen, namentlich in harmoniſcher Beziehung, noch an ausdrucksvollen Stellen, aber ſie ſtehen neben einander und ſind nicht in der Art zu einem harmoniſchen Ganzen verſchmolzen, wie man es ſonſt bei Mozart gewohnt iſt[12].

---

[9] „Mad. Lange — trat als Conſtanze in Mozarts Entführung auf [in Amſterdam 1798], in dieſer Rolle worin ſie gewiß einzig iſt. Ihr Vortrag der Arien: Ach, ich liebte und Martern aller Arten, wo die Schauſpielerin hinter der Sängerin und dem Componiſten nie zurückbleibt, riß in einem Grade und ſo allgemein hin, daß wir hier nie etwas Vorzüglicheres geſehen und gehört hatten“ (A. M. Z. III S. 659). Aus Paris wird 1802 berichtet (A. M. Z. IV S. 322): „In der Arie Ach ich liebte hatte Mad. Lange, wie jetzt öfters das Unglück ziemlich ſtark zu distoniren. Durch die Bravurarie, die ich wirklich noch nie ſo habe ſingen hören, wurde das Publicum ganz bezaubert. Die Leichtigkeit und Richtigkeit, mit der ſie dieſelbe vortrug, iſt wirklich erſtaunenswürdig.“

[10] In Berlin, wo Friedrich der Große nicht erlaubte daß ſie vor dem Kronprinzen ſang (Lange Selbſtbiogr. S. 125), gab ſie am 1. Juni

Die älteſte Schweſter, Joſepha, trat erſt ſpät, nachdem

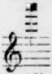
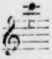
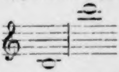
1784 ein außerordentliches Concert bei Corſica vor einer glänzenden Verſammlung. „Ihre vortreffliche reine Stimme“, heißt es in einem Bericht (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 160) „ihr portamento di voce, die Leichtigkeit mit der ſie die größten Schwierigkeiten überwand, befriedigten vollkommen die Erwartung, die man ſich von der erſten kaiſerlichen Sängerin gemacht hatte und riſſen die Zuhörer zum allgemeinen Beifall hin.“ In gleichem Sinn wird über ihr Auftreten in Dresden, Leipzig, Schwedt und Hamburg berichtet (ebend. II S. 138): „Ausgebildete echte Kunſt und ein gefühlvolles Herz ſprechen aus ihrem Geſange. Sie ſingt die ſchwerſten Sachen mit Leichtigkeit und Anmuth, die bedeutenden Stellen mit richtigem Ausdruck und trägt überhaupt alles mit Verſtand, Würde und Delicateſſe vor.“ Weniger enthuſiaſtiſch äußert ſich Cramer (Mag. d. Muſ. II S. 185): „Ich habe ſelber Gelegenheit gehabt Mad. Lange in Hamburg zu hören in der Rolle der Zemire. Sie hat eine recht hübſche Halsſtimme und viel Vortrag. Doch ſcheint ſie mehr Sängerin für die Kammer als große Bühnen zu ſein.“

[11] Der Text Ah se in ciel benigne stelle iſt aus Metaſtaſios Eroe Cinese I, sc. 2 genommen. Das Autograph der Arie (André Verz. 87) hat die Ueberſchrift: Per la Sgra. Lange, Vienna li 14 di Marzo 1788 di Wolfg. Amad. Mozart; Mozart hat die Singſtimme ſelbſt ausgeſchrieben.

[12] Sucht man ſich aus den in Wien componirten Arien ein Bild von Al. Lange als Sängerin zu machen, ſo findet man die eigenthümlichen Vorzüge des jungen Mädchens (II S. 339 ff.) zur größten Vollendung

ſie ſich mit dem Violinſpieler Hofer verheirathet hatte, als Sängerin auf Schikaneders Theater auf. Außer einer hohen und geläufigen Stimme, welche das Erbtheil der Weberſchen Töchter geweſen zu ſein ſcheint, hatte ſie keine ausgezeichnete Begabung, auch fehlte es ihr an muſikaliſcher Bildung und Mozart ſoll ſich viel Mühe gegeben haben ihr ihre Partien einzuſtudiren. Er ſchrieb auch für ſie 1789 eine Bravourarie, um ſie als Roſine in die deutſche Bearbeitung von Paiſiellos Barbier von Sevilla einzulegen, die nicht eben ausgezeichnet iſt und in der ganzen Behandlung der Stimme an die Arien der Königin der Nacht erinnert, welche bekanntlich ebenfalls

---

entwickelt. Die fabelhafte Höhe der Stimme, welche mit Leichtigkeit bis  hinaufſteigt, iſt zwar in der letzten Arie ziemlich bis  ermäßigt, aber daneben erſcheinen die tieferen Töne mehr ausgebildet, ſo daß ſogar Sprünge wie  möglich waren. Die Geläufigkeit der Stimme erſcheint in der erſtaunlichſten Weiſe nach den verſchiedenſten Richtungen hin ausgebildet, und wenn es gleich hauptſächlich Mozarts Verdienſt iſt daß dieſes Paſſagenwerk durchgehends geſchmackvoll, intereſſant und vielfältig ſehr ausdrucksvoll iſt, ſo wird für den Vortrag doch auch eine Sängerin von feiner Bildung und Geſchmack erfordert. Heftige Leidenſchaft und Feuer treten auch hier nicht hervor, ſondern Anmuth und Zartheit, auch im Ausdruck des Gefühls. Beachtenswerth iſt, wie discret und beſcheiden in allen dieſen Arien das Orcheſter gegen die Singſtimme gehalten iſt. Hufeland ſchrieb 1783 daß die Stimme der Lange die ſchönſte ſei, die er je gehört habe, etwas zu ſchwach vielleicht fürs Theater, aber ungemein angenehm und einſchmeichelnd (Alſatia 1853 S. 92 f.). So war es wohl auch eine Rückſicht auf die eigenthümliche Klangfarbe dieſer Stimme daß Mozart die Blasinſtrumente nicht in voller Zuſammenſetzung, namentlich nie Clarinetten gebraucht, ſondern die zartere Oboe vorwalten läßt.

für die Hofer geſchrieben ſind[13]. Auch ſeines Schwagers Hofer nahm Mozart ſich an, indem er ihm, der kein ſehr ausgezeichneter Geiger war, namentlich ſeine Quartetts ſorgfältig einſtudirte; und bei ſeiner letzten Kunſtreiſe nach Frankfurt nahm er ihn mit ſich, um ihm durch ſeinen Namen das öffentliche Auftreten zu erleichtern und ihm, der in ſehr beſchränkten Verhältniſſen lebte, zu einer guten Einnahme zu verhelfen.

Mochten hier Familienrückſichten auf Mozarts Bereitwilligkeit, durch ſeine Compoſitionen die Sängerinnen zu unterſtützen einigen Einfluß üben, ſo finden wir ihn auch ohne Gründe der Art ſtets bereit auszuhelfen. Wir haben ſchon geſehen, daß er für Adamberger und Fiſcher Concertarien ſchrieb, und als Nancy Storace, welche im Figaro die Suſanna geſungen hatte, Wien verließ, componirte er für ſie die ſchöne Arie mit obligatem Klavier, das er ſelbſt in ihrem Concert ſpielte[14]. Er wählte dazu, wie ſchon bemerkt (II S. 561), den Text der Arie, welche zu der Wiener Aufführung des Idomeneo für Idamante nachcomponirt war; der Umſtand daß Idamante ſich mit ſeinen Klagen und Betheuerungen an die anweſende Ilia wendet veranlaßte vielleicht, daß für ſie die Begleitung eines obligaten Inſtruments beſonders paſſend erſchien, und in der That übernimmt das Klavier, an manchen Stellen auf überraſchend ſchöne und ausdrucksvolle Weiſe die Rolle des liebenden Weſens, mit welchem die Sängerin ſich unterhält, indem es ihre Aeußerungen bald herauszufordern bald zu erwiedern ſcheint. In dieſer Hinſicht wie durch Ton und Haltung übertrifft dieſe Arie bei weitem die früher mit obligater Violine componirte; der Geiſt des Figaro weht in derſelben und man erkennt das durch einen leiſen Hauch von Schwärmerei beſeelte innige Gefühl der Gräfin in derſelben wieder.

---

[13] Von dieſer Arie Schon lacht der holde Frühling iſt nur der Partiturentwurf erhalten (André Verz. 54), in welchem wie gewöhnlich die Singſtimme nebſt dem Baß vollſtändig, die erſte Violine und mitunter auch die zweite an bedeutenden Stellen eingetragen ſind. Mozart hat ſie aber als vollendet in ſeinen thematiſchen Catalog am 17. Sept. 1789 eingetragen.

[14] Im thematiſchen Catalog heißt es „27. Decbr. 1786 Scena con Rondo mit Clavier-Solo für Mlle. Storace und mich“; das Autograph (André Verz. 84) hat die Ueberſchrift Composta per la Sgra. Storace dal suo servo ed amico W. A. Mozart. 26 di Dec. 1786. Die Arie iſt im Klavierauszug gedruckt bei André in Offenbach.

Die widerwärtige Erfahrung, welche Mozart mit den für Anfoſſis Curioso indiscreto componirten Einlegeſtücken gemacht hatte, hielt ihn nicht ab ſich bei der nächſten Veranlaſſung wiederum gefällig zu erweiſen. Am 25. Nov. 1785 wurde Bianchis Villanella rapita auf die Bühne gebracht[15] und man erſuchte diesmal Mozart durch einige Enſembleſätze der Oper nachzuhelfen. Celeſtine Coltellini[16], die zweite

---

[15] Ob Bianchi ſeine Oper für Wien, oder, was mir wahrſcheinlicher iſt, für Venedig, wo er damals lebte, geſchrieben hat, weiß ich nicht; gewiß iſt ſie 1785 componirt. Die zuverſichtliche Angabe (A. M. Z. XXIV S. 485) Kaiſer Joſeph II habe „bekanntlich“ dieſe Oper in Form eines Paſticcio componiren laſſen, zu welchem mehrere Tonſetzer Cimaroſa, Paiſiello, Salieri u. A. Beiträge, Mozart das Terzett und Quartett geliefert haben, iſt unrichtig. Die Ouverture, welche in Leipzig (A. M. Z. XIII S. 168) und Wien (A. M. Z. XXIV S. 485) als eine von Mozart zu dieſer Oper componirte gegeben wurde, iſt die in Salzburg 1779 geſchriebene und II S. 349 beſprochene, ihre Echtheit alſo mit Unrecht bezweifelt, wenn ſie auch mit jener Oper nichts zu ſchaffen hat.

[16] Celeſte Coltellini, geb. 1764 in Livorno, wird als ein artiges und wohldenkendes Mädchen gerühmt, welche durch ihre Kunſt und gute Aufführung eine zahlreiche Familie erhielt, die ihr früh verſtorbener Vater mittellos hinterlaſſen hatte (Cramer Mag. d. Muſ. II S. 62 f.). Sie ſang ſeit 1779 auf dem teatro nuovo in Neapel, wo Kelly ſie als komiſche Sängerin und Schauſpielerin bewunderte (Remin. I p. 48), mit dem größten Beifall. Anfangs April 1785 trat ſie, wie Leop. Mozart

Tochter des Dichters Coltellini welcher den Text zu Mozarts erſter Oper geſchrieben hatte[17], war vom Kaiſer Joſeph ſchon auf ſeiner italiäniſchen Reiſe 1783 engagirt worden und, da Mlle. Storace ihre Stimme bei der erſten Aufführung von ihres Bruders Oper Gli sposi malcontenti im Juni 1785 völlig verloren hatte und eine Zeitlang nicht auftreten konnte[18], ganz an deren Stelle getreten. Ihre Stimme war nicht grade beſonders ſchön und von mäßigem Umfang, mehr Alt als Sopran, aber ſie war muſikaliſch gebildet, ſang rein und mit Ausdruck und wußte durch ein vorzügliches Spiel, namentlich in komiſchen Rollen ihrem Geſang einen beſonders anziehenden Reiz zu geben[19]. Dieſe Eigenthümlichkeiten treten auch in dem reizenden Terzett und Quartett Mozarts[20]

ſeiner Tochter ſchrieb, in Wien zuerſt auf; wann ſie von dort nach Neapel zurückging, iſt mir nicht bekannt. Im Jahr 1789 wird von ihr berichtet daß ſie dort in Paiſiellos grotta di Trofonio auf dem teatro de' Fiorentini aufgetreten ſei (Teutſch. Merc. 1789 III S. 217). „Sgra. Coltellini, unſtreitig eine der beſten Sängerinnen in ganz Italien, jung, ſchön, ungekünſtelt in allen ihren Geſten (was ich bisher auf dem italiäniſchen Theater vergebens geſucht habe) würde eine ganz vollkommene Actrice ſein, wenn ſie ſich einen angenommenen gedrehten Gang abgewöhnte. Es iſt nicht möglich, etwas wahreres zu ſehen als die Actien, womit ſie die Arie Che smania, che pena begleitet. Als ich ihr einſtmals eine Schmeichelei über ihre Actien ſagte, gab ſie ſehr dankbar zur Antwort, ſie habe ſehr viel von den deutſchen Schauſpielern in Wien gelernt.“ Im Jahr 1790 feierte ſie dort in Paiſiellos Nina große Triumphe (Reichardt muſ. Monatsſchr. S. 38).

17) I S. 88 f. vgl. Cramer Mag. d. Muſ. I S. 363.

18) Kelly Remin. I p. 234.

19) Cramer Mag. d. Muſ. II S. 62 f. Reichardt muſik. Monatsſchr. S. 38.

20) Das Quartett trägt im Autograph (André Verz. 50) die Ueberſchrift: Atto II Scena XIII di Wolfg. Amadeo Mozart Vienna li 15 di Novbr. 1785, das Terzett: Scena XII di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 21 di Nov. 1785. Beide ſind im Klavierauszug gedruckt bei Breitkopf u. Härtel (Concertarien 3. 6).

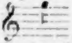
unverkennbar hervor, in welchen ſie eine etwas einfältige naive Bäuerin vorſtellt, welche ſich von einem Grafen beſchenken läßt, ohne weder von ſeinen Abſichten, noch der Eiferſucht und dem Verdruß ihres Bräutigams und Vaters das Geringſte zu begreifen. Die Freude, mit welcher ſie im Terzett das Geld in Empfang nimmt und die Unbefangenheit, mit der ſie dem Grafen auf ſeine Bitte die Hand mit den Worten reicht: ecco, servitevi! iſt nicht gerade fein vom Dichter gezeichnet, aber Mozart hat es mit ſoviel Grazie und Schelmerei ausgeführt, daß eine gute Schauſpielerin Gelegenheit hat das detaillirteſte Spiel zu entwickeln. Auch als der eiferſüchtige Bräutigam ſehr leidenſchaftlich dazwiſchen fährt, und der Graf ſich mit guter Manier davon zu machen ſucht, begreift ſie nicht was vor ſich geht, und Mozart hat die willkommene Gelegenheit dieſe Gegenſätze zu einem trefflich gegliederten, lebhaft bewegten Ganzen zu vereinigen[21]. Das Quartett hat eine weniger ſcharf gezeichnete Situation. Mandina ſteht zuerſt den Vorwürfen ihres Bräutigams und Vaters in größter Einfalt gegenüber; als der Graf dazu kommt, giebt es einen heftigen Zank zwiſchen den Männern, von dem ſie wieder den Grund nicht begreift und nur zu jedem Opfer bereit auf wahrhaft rührende Weiſe um Mitleid und Schonung bittet. Dieſe ihre Ruhe der zungengeläufigen Erregtheit der Männer gegenüber giebt auch dieſem Satze ſeinen eigenthümlichen Charakter, den lebendig auszuprägen die Aufgabe der Sängerin war, deren Partie namentlich in den ſchmeichelnden und flehenden Stellen vom größten Reiz und voll Gefühl iſt. Uebrigens iſt in echt italiäniſcher Art der immer ſteigende Tumult eines mit äußerſter Lebendigkeit geführten Wortgefechtes mit ſehr einfachen, wohlberechneten Mitteln dargeſtellt und beſonders dadurch daß, als er die äußerſte Höhe erreicht, der Sturm ins Orcheſter verlegt wird, der feine Anſtand auch des komiſchen Effects gewahrt. Die meiſterhafte Behandlung des Orcheſters im Einzelnen wie in maſſenhafter Wirkung hebt allein dieſe beiden Stücke weit über ähnliche Sätze der damaligen opera buffa hinaus; es iſt aber nicht bloß die glänzende und charakteriſtiſche Klangwirkung, welche ſie auszeichnet, ſondern die Kunſt die Inſtrumentalpartie durchaus ſelbſtändig und in ſich reich gegliedert zu geſtalten, ohne daß ſie je aufhört den Singſtimmen als Folie zu dienen[22]; daß dieſe fein und charakteriſtiſch behandelt ſind, ſich mit und nebeneinander frei und lebendig bewegen, und ſtets auf das Ganze hinwirken bedarf kaum der Erwähnung[23]. Denn dieſe Enſembleſätze ſind völlig reife und höchſt anmuthige Früchte der entwickelten Mozartſchen Kunſt. Nur darin zeigt ſich eine durch den Charakter der Oper, in

---

[21] Von herrlicher Wirkung iſt, nachdem das Duett ſich in A-dur und den nächſt verwandten Tonarten mit einer Art von wollüſtigem Behagen geſchaukelt hat, der Eintritt von A-moll und das raſche Ausweichen nach C-dur; auch als es wieder nach A-dur zurückgegangen iſt, drängen ſich die Molltöne der Eiferſucht immer wieder diſſonirend ein.

---

22) Ein einleuchtendes Beiſpiel bietet gleich das einſchmeichelnde Motiv, mit welchem das Quartett beginnt und das im Orcheſter feſtgehalten wird.

23) Von Bravur iſt hier gar nichts zu finden, an der Art wie die Singſtimmen behandelt ſind iſt abzunehmen, daß die Sänger nach dieſer Richtung nicht bedeutend waren. Die Partie der Coltellini geht nicht über  hinaus, das auch nur ſelten und flüchtig berührt wird und nimmt durchaus keine Geläufigkeit in Anſpruch. Unter den Männern war offenbar Mandini der bedeutendſte, für welchen ſpäter die Partie des Almaviva geſchrieben wurde, und namentlich im Terzett kann der leidenſchaftliche Ausdruck des Bräutigams Pippo wohl an jene Partie erinnern. Der Tenoriſt Calveſi (Graf) und der zweite Baſſiſt Buſſani (Biaggio) treten weniger hervor.

welche ſie eingelegt werden ſollten, bedingte und daher wohlberechnete Eigenthümlichkeit, daß die Anlage und Ausführung in manchen Beziehungen einfacher iſt als da wo Mozart nur ſich ſelbſt zu geben hatte[24].

Sehr begreiflich iſt es, daß Mozart für die Sänger und Sängerinnen, welche in ſeinen eigenen Opern auftraten, um ſie ſich geneigt zu erhalten, Arien nach ihrem Wunſch componirte. Er war deshalb nicht allein gern bereit zu ſeinen eigenen Opern Einlegeſtücke zu ſchreiben, wie er im April 1788 als Don Giovanni in Wien gegeben wurde, zwei neue Arien für Morella und die Cavalieri und ein Duett für Benucci und die Mombelli, und im Juli 1789 als Figaro wieder auf die Bühne gebracht wurde für Sgra. Ferrareſe die wundervolle Arie der Gräfin nachcomponirte; ſondern er leiſtete ihnen auch außerdem gern ſeinen Tribut dafür, daß ſie in ſeinen Opern ſangen. So ſchrieb er für Louiſe Villeneuve, welche als Dorabella in Cosi fan tutte auftreten ſollte, im Auguſt 1789 eine Arie zu Cimaroſas Oper I due baroni[25] und im October deſſelben Jahres zwei Arien zu Martins Burbero di buon cuore[26]. Die letzte, die einzige welche von dieſen drei

---

24) Der Eingang des Terzetts hat ſchon durch die Situation eine gewiſſe Verwandtſchaft mit dem Duett zwiſchen Don Giovanni und Zerlina. Dieſes ſteht dem Charakter der handelnden Perſonen gemäß um einige Grade höher; wenn man beide vergleicht, wird man einſehen, wie fein abgewogen nach den gegebenen Grundverhältniſſen jedesmal Mozarts Charakteriſtik iſt.

25) Dieſe Arie Alma grande e nobil cuore (in B-dur) iſt im thematiſchen Verzeichniß Auguſt 1789 aufgeführt.

26) Beide ſind im thematiſchen Verzeichniß October 1789 genannt. Die erſte (I sc. 14) Chi sa, chi sa qual sia (André Verz. 55) iſt in C-dur, die zweite (II sc. 5) Vado, ma dove (André Verz. 56) in B-dur.

Arien mir bekannt geworden iſt, beginnt mit einem kurzen leidenſchaftlichen Allegro, an welches ſich ein Andante anſchließt von ſehr einfacher Anlage und Ausführung, aber mit einer gefühlvollen, wunderbar ſchönen Cantilene, deren Wirkung durch die herrliche Inſtrumentation noch ſehr gehoben wird. Eine Baßarie, welche für Sgr. Albertarelli zu Anfoſſis Le gelosie fortunate im Mai 1788 componirt wurde, iſt wohl durch ähnliche Beziehungen zur Aufführung des Don Giovanni veranlaßt; indeß iſt mir weder der Sänger noch die Arie näher bekannt geworden. So finden wir ihn, wie er mit dem Schikanederſchen Theater in Verbindung tritt, auch in ähnlicher Weiſe in Anſpruch genommen. Für den Baſſiſten Gerl, welcher den Saraſtro in der Zauberflöte ſang, componirte er (8. März 1791) eine Arie Per questa bella mano mit obligatem Contrabaß, der von Piſchlberger mit außerordentlicher Virtuoſität geſpielt wurde. Dieſe Zuſammenſtellung kann allerdings etwas an die Schikanederſchen Effecte erinnern, und das Intereſſe der Arie ruht weſentlich auf der Virtuoſität des Contrabaſſiſten, die aber doch in ſehr enge Grenzen eingeſchloſſen iſt und mit dem Violoncell nur zu ihrem Nachtheil zu wetteifern verſuchen kann. Dieſe Beſchränkung hat denn auch auf die Singſtimme einigen Einfluß geübt, da Mozart von dem Geſetze ein in ſich übereinſtimmendes Ganze zu ſchaffen auch hier nicht ablaſſen wollte; und ſo iſt, abgeſehen von jener Curioſität, die Arie zwar gefällig und für eine kräftige Baßſtimme auch dankbar, aber nicht bedeutend — kurz, ſie iſt als ein durch beſondere Vorausſetzungen bedingtes Gelegenheitsſtück anzuſehen[27]. Eine reine Gelegenheitscompoſition iſt auch das

---

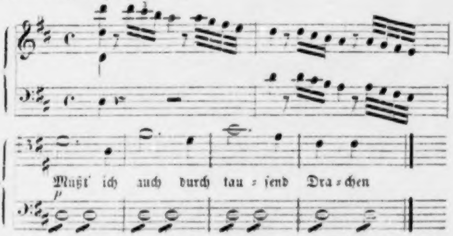
27) Dieſe Arie, comp. 18. März 1791, iſt in Partitur gedruckt bei André in Offenbach.

für den beliebten Komiker in der Leopoldsſtadt Baumann d. j. am 5. März 1788 componirte „teutſche Kriegslied" Ich möchte wohl der Kaiſer ſein[28], welches offenbar mit Beziehung auf den eben begonnenen Türkenkrieg in ein Stück eingelegt war, woraus ſich auch die rauſchende Begleitung der türkiſchen Muſik zu dem einfachen, ſehr populär gehaltenen Lied erklärt[29].

---

[28] Das Lied iſt von Gleim gedichtet, welcher daſſelbe im Jahr 1776 dem Schauſpieler Müller mittheilte (Abſchied S. 156). Im Klavierauszug iſt es unter die Lieder Mozarts aufgenommen (Oeuvres V, 12). Vermuthlich iſt auch das im thematiſchen Verzeichniß unter dem 11. Aug. 1788 notirte Lied: Beim Auszug in das Feld für eine ähnliche Verwendung geſchrieben; mir iſt es indeſſen nicht bekannt geworden.

[29] Zur Einlage in eine deutſche Operette waren höchſt wahrſcheinlich auch zwei andere Arien beſtimmt, welche beide ſicher vor dem Jahr 1784 componirt ſind und der Handſchrift nach etwa ins Jahr 1783 gehören. Die eine für Baß geſchriebene Männer ſuchen ſtets zu naſchen iſt im Klavierauszug ebenfalls unter die Lieder aufgenommen (Oeuvres V, 14), wie ſie denn auch ganz einfach liedartig behandelt iſt. André beſaß den eigenhändigen Partiturentwurf Mozarts von dieſer Arie (welcher der Name Wahrmond beigeſchrieben iſt), ſowie einer Tenorarie (der der Name Karl beigeſchrieben iſt).



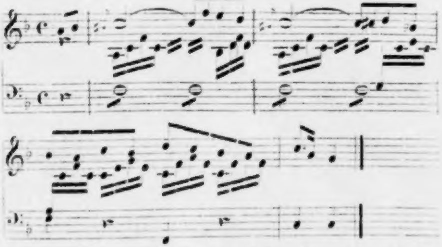
Die Inſtrumentation der letzten Arie — außer dem Quartett Flöte, Oboe, Clarinette, Hörner, Trompeten und Pauken — weiſt ebenfalls auf die Wiener Zeit. Leider habe ich dieſe Entwürfe nicht zu Geſicht bekommen.

Zieht man die Summe, ſo ergiebt ſich daß Mozart während ſeines Wiener Aufenthalts von 1781 bis 1791 außer fünf Enſembleſätzen verſchiedener Art wenigſtens dreißig einzelne Arien[30] bei mancherlei Veranlaſſungen geſchrieben hat, unter denen keine ſich befindet, welche nicht ein künſtleriſches Intereſſe darbietet, eine ganze Reihe aber zu den Werken erſten Ranges in dieſer Gattung zählt.

Es waren aber nicht allein Geſangskünſtler, welche ihn auf ſolche Weiſe in Anſpruch nehmen. Wir ſahen ſchon daß er für das blinde Fräul. Paradies, als ſie ihre Kunſtreiſe antrat, ein Klavierconcert ſchrieb (S. 208). Wie dieſe in früher

---

[30] Ich gebe hier noch eine kurze Nachricht über zwei Arien, von denen ich nichts Genaueres zu berichten habe. Die erſte iſt mir nur aus der kurzen Notiz im thematiſchen Verzeichniß: „Jenner 1789, eine teutſche Arie: Ohne Zwang aus eigenem Triebe“ mit dem Anfang



bekannt. — Die zweite iſt eine italiäniſche Arie aus Metaſtaſios Ezio (III, sc. 12) Misera dove son? und unter den Concertarien N. 7 gedruckt. Ich habe das Original nicht geſehen und kenne keine nähere Notiz über die Entſtehungszeit, als daß ſie vor 1784 zu ſetzen iſt; die Inſtrumentation (2 Flöten, 2 Hörner) ſpricht nicht dagegen daß ſie allenfalls noch in Salzburg componirt ſein könnte, ſowie die Anſprüche an die Singpartie das gewöhnliche Maaß in keiner Weiſe überſchreiten.

Jugend erblindet war Marianne Kirchgäßner[31], welche auf der beſonders durch Miß Davies[32] ſeit 1765 beliebt gewordenen Harmonika eine ungewöhnliche Virtuoſität erlangt hatte. Als ſie im Mai 1791 nach Wien kam, erregte ſie durch ihr Spiel ſo ſehr Mozarts Intereſſe, daß er für ſie ein Quintett componirte, welches ſie ſpäter mit außerordentlichem Beifall vorzutragen pflegte[33]. Die Zuſammenſtellung der Inſtrumente — Flöte, Oboe, Bratſche und Violoncello neben der Harmonika — zeigt ſchon daß es damit auf eine eigenthümliche Klangwirkung abgeſehen iſt, die freilich ſehr beeinträchtigt wird, wenn an die Stelle der Harmonika wie gewöhnlich das Klavier tritt. Dieſes Inſtrument iſt nicht allein dem Umfang nach beſchränkt, da es keine eigentlichen Baßtöne hat, und ſeiner ganzen Beſchaffenheit nach nur einer mäßigen Geläufigkeit fähig[34], ſondern verlangt auch, wenn es zur Geltung kommen ſoll, durchgehends getragenen Geſang und den Ausdruck ſanfter Empfindung. Mozart hat nun im Adagio dieſer Mondſcheinſchwärmerei einen Ausdruck gegeben, der mitunter überſchwänglich genug iſt, allein im zweiten Satz geht ſie in eine gehaltene, anmuthige Heiterkeit über, welche, ohne einen allzuſtarken Contraſt zu bilden, zu einem geſunden und wohlthuenden Abſchluß führt. Mit richtigem Urtheil hat er übrigens dieſem Stück, das ſchon durch die Klangfarbe und harmoniſche Uebergänge, welche mitunter von der äußerſten Kühnheit ſind, ſo ſtark wirkt, eine ſehr beſtimmte und ſtreng gegliederte Form gegeben, um von dieſer Seite her Geſetz und Maaß wieder um ſo fühlbarer zu machen.

---

[31] Marianne Kirchgäßner, geb. 1770 in Waldhäuſel bei Bruchſal, die Tochter eines armen Beamten, erblindete in ihrem vierten Jahr, zeigte aber ſoviel muſikaliſches Talent, daß Freih. v. Beroldingen ſie in Karlsruhe unter Schmittbauers Anleitung zur Harmonikaſpielerin ausbilden ließ (muſ. Korreſp. 1790 S. 170 f. vgl. 1791 S. 69). Im Jahr 1791 trat ſie eine Kunſtreiſe nach München, Wien und Berlin an, ging von da nach London, ſpäter nach Rußland und ſtarb 1808 in Schaffhauſen.

[32] Miß Davies war eine Verwandte Franklins, der ihr die von ihm erfundene Glasharmonika 1764 ſchenkte, mit welcher ſie Kunſtreiſen machte. Das neue Inſtrument machte viel Aufſehen; trotz mehrfacher Verſuche zu deſſen Vervollkommnung beſonders durch Röllig, iſt es jetzt faſt vergeſſen.

[33] So wird in der muſik. Korreſpondenz 1792 S. 146 berichtet; im thematiſchen Verzeichniß iſt unter dem 23. Mai 1791 nur eingetragen: „Adagio und Rondeau für Harmonica, 1 Flaute, 1 Oboe, 1 Viola und Violoncello.“ Als Klavierquintett iſt es gedruckt Oeuvres XII, 4. Unter den Skizzen im Mozarteum zu Salzburg findet ſich der Anfang eines anderen Quintetts für dieſelben Inſtrumente in C-dur.

[34] In Berlin wie in Leipzig tadelte man daß Mar. Kirchgäßner zu

Bei einem anderen jungen Mädchen, welches er auf ähnliche Weiſe unterſtützte, trat wenigſtens das Mitleid nicht mit ins Spiel. Regina Strinaſacchi[35], ein hübſches munteres, liebenswürdiges Mädchen und eine bedeutende Violinſpielerin, kam auf ihrer Kunſtreiſe 1784 nach Wien. Mozart rühmt ſeinem Vater ſie habe ſehr viel Geſchmack und Empfindung in ihrem Spiel[36]. „Ich ſchreibe“ fährt er

---

ſehr durch ſchnelle und künſtliche Manier, auf Koſten des wahren Charakters der Harmonika, Bewunderung zu erregen ſuche (Reichardt muſ. Monatsſchr. S. 25. A. M. Z. II S. 254).

[35] Regina Strinaſacchi, geb. 1764 in Mantua, erhielt ihre Ausbildung im Conſervatorium della pietà zu Venedig, und benutzte ſpäter einen Aufenthalt in Paris zu ihrer Vervollkommnung. Seit dem Jahr 1782 ließ ſie ſich beſonders in Florenz mit vielem Beifall hören (Cramer Mag. d. Muſ. I S. 344 f. 993), machte 1784 eine Kunſtreiſe nach Deutſchland und heirathete den Violoncelliſten Schlick in Gotha, wo ſie 1823 ſtarb.

[36] Im December 1785 kam ſie nach Salzburg und gab dort ein Concert; Leop. Mozart berichtet ſeiner Tochter (7. Dec.): „Sie ſpielt keine Note ohne Empfindung, ſogar bey den Sinfonien ſpielte ſie Alles

fort „eben an einer Sonate[37], welche wir Donnerſtag im Theater bei ihrer Accademie zuſammen ſpielen werden“ (24. April 1784). Aber die Sonate wurde nicht zur rechten Zeit fertig, und nur mit Mühe erpreßte die Strinaſacchi am Abend vor dem Concert wenigſtens die Violinſtimme von Mozart, die ſie am folgenden Morgen ohne ſeine Beihülfe einübte; er ſah ſie erſt im Concert wieder. Beide ſpielten vortrefflich und ernteten mit der Sonate großen Beifall ein[38]. Kaiſer Joſeph, der zugegen war, glaubte aus ſeiner Loge mit der Lorgnette zu erkennen daß Mozart keine Noten vor ſich hätte; er ließ ihn zu ſich rufen und ihn bitten die Sonate mitzubringen. Es war ein leeres Notenblatt mit Taktſtrichen, denn Mozart hatte keine Zeit gefunden die Klavierſtimme aufzuſchreiben und ſpielte die Sonate, die er alſo noch gar nicht gehört hatte, aus dem Gedächtniß[39].

In Wien fand Mozart einen alten Bekannten aus der

---

mit Expreſſion und ihr Adagio kann kein Menſch mit mehr Empfindung und rührender ſpielen als ſie; ihr ganzes Herz und Seele iſt bey der Melodie, die ſie vorträgt; und ebenſo ſchön iſt ihr Ton und auch Kraft des Tones. Ueberhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mehr mit Ausdruck ſpielt als eine Mannsperſon.“

[37] Im thematiſchen Verzeichniß iſt ſie ſchon unter dem 21. April 1784 notirt.

[38] In der Wiener Zeitung (1784 N. 34 S. 1360) kündigt Torricella an: „Von der Verfaſſung des berühmten Herrn Kapellmeiſters Mozart werden auf Pränumeration drei neue Clavierſonaten, wovon die zwei erſten fürs Clavier allein und die dritte mit einer Violin begleitet iſt, die unlängſt von der berühmten Mlle. Strinaſacchi im Theater mit Herrn Mozart mit allgemeinem Beifall geſpielt worden und alſo keiner weiteren Empfehlung bedarf, herausgegeben werden.“ Die Sonate (in B-dur, Oeuvres IX, 3) gehört zu den größeren Mozartſchen Sonaten für Klavier und Violine.

[39] So erzählte die Wittwe (A. M. Z. I S. 290), etwas ausführlicher Rochlitz (für Freunde der Tonk. III S. 283 ff. Niſſen S. 482).

Salzburger Kapelle an dem Horniſten Leitgeb wieder[40], der dorthin übergeſiedelt war, aber in kümmerlichen Verhältniſſen lebte, aus denen er auch nie herausgekommen iſt[41]. Er war ein tüchtiger Solobläſer auf dem Waldhorn[42], obgleich er freilich Punto (II S. 205) nicht gleich kam, aber ſonſt ein ungebildeter Muſikant, der es zu etwas Höherem nicht bringen konnte. Mozart, der ihm auf jede Weiſe behülflich zu ſein ſuchte[43], componirte für ihn vier Concerte für das Waldhorn[44]. Die Ueberſchrift, welche das eine trägt: „Wolfgang Amadè Mozart hat ſich über den Leitgeb, Eſel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien 27. März 1783“ zeigt deutlich, auf welchem Fuß er mit Leitgeb ſtand und was dieſer ſich gefallen laſſen mußte und gern gefallen ließ, damit ihm Mozart aus der Noth half. Auf ergötzlichere Weiſe läßt dieſer ſeiner Laune freien Lauf bei einem Rondo das er ebenfalls für Leitgeb componirte. Während er daſſelbe niederſchrieb, ſtellte er ſich den Horniſten blaſend vor und begleitet ihn mit Bemerkungen über ſein vorausgeſetztes Spiel, bei ſchwierigen Stellen tadelnd über die Fehler, die er machen werde, dann wieder aufmunternd, lobend und amuſirt ſich bis zu Ende an dieſem Spiel mit dem ſelbſtgemachten Phantom[45]. Dieſe Concerte ſind ſämmtlich raſch geſchrieben und leicht ausgeführt, eine eigenthümliche Bedeutung können ſie nicht in Anſpruch nehmen. Sie ſind von einer zweckmäßigen Kürze und zwingen auch das für Concertvirtuoſität ungeeignete Inſtrument nicht ſeinen wirklichen Charakter aufzugeben; im letzten Satz, der regelmäßig ein munteres Rondo im Sechsachteltakt iſt, kommt ſogar die urſprüngliche Natur des Jagdinſtrumentes ganz unverholen zum Vorſchein, was damals, wo die eigentliche Jagdmuſik noch mehr zu ſagen hatte, ohne Zweifel ſehr angenehm unterhielt. Uebrigens iſt die gewöhnliche Concertform beibehalten; der erſte Satz iſt ein in Sonatenform ausgeführtes, aber in knappen Gränzen gehaltenes Allegro, der zweite eine einfache Romanze, auf welche das Rondo folgt. Die Begleitung iſt einfach um das Horn als Soloinſtrument gehörig hervortreten zu laſſen, doch hat Mozart es ſich ſelten verſagt durch kleine Züge freier Bewegung in der Begleitung das Ganze ſchärfer und lebendiger zu gliedern[46].

---

[40] Auch bei der letzten Reiſe nach Mailand trafen Mozarts Anfang 1773 mit Leitgeb zuſammen, der dorthin gekommen war um Concerte zu geben, aber keinen ſonderlichen Erfolg hatte, wie Leop. Mozart meinte durch eigene Ungeſchicklichkeit.

[41] Er war Leop. Mozart noch Geld ſchuldig, der nicht verſäumte ihn durch Wolfgang mahnen zu laſſen; dieſer bittet aber für Leitgeb um Nachſicht, es gehe ihm ſehr ſchlecht in Wien, und nach und nach werde er gewiß zahlen (8. Mai 1782).

[42] Dittersdorf nennt ihn unter den ausgezeichneten Virtuoſen, welche er beim Prinz von Hildburghauſen zu hören Gelegenheit fand (Selbſtbiogr. S. 50).

[43] Als Leitgeb ſeinen Sohn in Salzburg unterzubringen wünſchte ſchrieb Wolfgang dem Vater (23. März 1782): „Den Burſchen empfehle ich Ihnen wirklich, mein lieber Vater; er möchte ihn gern in eine Handlung oder in die Buchdruckerey bringen. Geben Sie ihm doch ein wenig an die Hand.“ — Hülfreich zeigte er ſich bei jeder Gelegenheit. Der Erzbiſchof entließ plötzlich den Oboiſten Fiala und gab ihm ſtatt ſeines Jahresgehaltes von 500 fl., wozu er verpflichtet war, „aus Gnaden“ 300 fl. Reiſegeld, worüber ganz Salzburg in Bewegung war, wie Leop. Mozart ſeiner Tochter ſchrieb (9. Sept. 1785); ſogleich forderte ihn Wolfgang auf nach Wien zu kommen, wo er ihm gleich beim Grafen Kufſtein ein wenigſtens vorläufig ihn ſicherndes Engagement verſchaffen wolle (17. Sept. 1785). — Ebenſo intereſſirte er ſich für den jungen Heinrich Marchand, der bei ſeinem Vater als Violinſpieler ausgebildet wurde, nachdem er ihn in Salzburg hatte kennen lernen, und ſuchte ihm fortzuhelfen. So ſchrieb er dem Vater von Wien (6. Dec. 1783): „Dem Heinrich laß ich ſagen, daß ich in Linz und hier ſchon Vieles zu ſeinem Vortheil geredet habe; er ſolle ſich auf das Staccato begeben, denn nur in dieſem können die Wiener den La Motte nicht vergeſſen“ (vgl. Reichardt Br. e. aufm. Reiſ. I S. 166)

---

[44] Eins derſelben in Es-dur (André Verz. 257) iſt wie oben bemerkt am 27. Mai 1783 componirt, und als Op. 105 bei André in Offenbach gedruckt; ein zweites ebenfalls in Es-dur iſt dem thematiſchen Verzeichniß zufolge am 26. Juni 1786 componirt und als Op. 106 gedruckt; ein drittes in derſelben Tonart (André Verz. 258), gedruckt als Op. 92, gehört der Handſchrift nach ins Jahr 1782 oder 1783, und daſſelbe gilt von dem vierten Concert in D-dur, von welchem nur zwei Sätze im Partiturentwurf vorhanden ſind (André Verz. 256), deren letzter jenes ſo komiſch paraphraſirte Rondo iſt. Ein Rondo in D-dur für Horn, am 6. April 1791 für Leitgeb componirt — es fehlt in Mozarts thematiſchem Verzeichniß — beſitzt Frau Baroni-Cavalcabo in der Originalpartitur. Ein Fragment eines Concerts in Es-dur im Entwurf findet ſich unter den Skizzen im Mozarteum zu Salzburg.

[45] Gleich das Tempo iſt zum Scherz für die Hornſtimme mit Adagio bezeichnet, während bei der Begleitung Allegro ſteht; auf Leitgebs Neigung zum Schleppen bezieht ſich auch — nach der Bemerkung am Schluß des Ritornells A lei Signor Asino — der Zuruf beim Thema Animo — presto — sù via — da bravo — Coraggio — e finisci già (am Schluß deſſelben). In der Weiſe geht es dann fort: bestia — oh che stonatura — chi — oimè (bei einem mehrmals wiederkehrenden fis) — bravo poveretto! — Oh seccatura di coglioni! (als das Thema wiederkehrt)

— ah che mi fai ridere! — ajuto (bei wiederholtem es) — respira un poco! (Pauſen) — avanti, avanti! — questo poi va al meglio (als das Thema wiedereintritt) — e non finisci nemmeno? — ah porco infame! Oh come sei grazioso! — Carino! Asinino! hahaha — respira! — Ma intoni almeno una, cazzo! (bei wiederholtem cis) — bravo, evviva! — e vieni à seccarmi per la quarta, e Dio sia benedetto per l'ultima volta (bei der vierten Wiederholung des Themas) — ah termina, ti prego! ah maledetto — ancne bravura? (bei einem kurzen Lauf) bravo — ah! trillo di pecore (bei einem Triller) — finisci? grazie al ciel! — basta, basta!

[46] Vielleicht iſt auch das Quintett für Horn mit Begleitung von Violine, zwei Bratſchen und Baß (in Partitur gedruckt bei Breitkopf u. Härtel) für Leitgeb geſchrieben. Es fällt vor das Jahr 1784 und iſt ſchwerlich in Salzburg componirt. Daſſelbe iſt auch als Sextett für 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts gedruckt (Pièces d'harmonie 6 bei Breitkopf u. Härtel), hie und da etwas verändert und um ein Menuett vermehrt. Ob dieſes Arrangement von Mozart ſelbſt herrühre weiß ich nicht, aber gewiß iſt das Quintett die urſprüngliche Form. Die Hornſtimme iſt durchaus

Von ganz anderer Bedeutung iſt dem Umfang wie dem Inhalt nach das Concert für die Clarinette, das er kurz vor ſeinem Tode, wie wir ſahen (S. 248 f.), für Stadler ſchrieb, der ſich dieſer und vielfacher anderweitiger Unterſtützung ſo unwürdig erwies[47]. Es läßt ſich erwarten daß Mozart, welcher die Clarinette in ihrer vielſeitigen Anwendbarkeit zu Ehren brachte, dieſelbe mit beſonderer Vorliebe als Soloinſtrument behandeln würde, und in der That ſind die glänzenden Vorzüge deſſelben ins ſchönſte Licht geſtellt[48]. Die Contraſte der verſchiedenen Klangfarben in den verſchiedenen Tonlagen ſind auf jede Weiſe benutzt, namentlich die tiefen Töne, welche auch hier ſogar zu den Begleitungsfiguren angewendet werden, deren wunderbare Wirkung Mozart, ſoviel ich weiß, zuerſt entdeckt hat. Ebenſo geſchickt und reich iſt die Fähigkeit der Clarinette im ausdrucksvollen Geſang Tonfülle und brillante Volubilität, energiſche Kraft und ſchmelzende Zartheit zu entwickeln in Anſpruch genommen; und wie bei Mozart ſtets Uebereinſtimmung des Inneren und Aeußeren

---

concertirend, die Saiteninſtrumente dienen mehr zur Begleitung, welche aber ſehr ſelbſtändig und charakteriſtiſch gehalten iſt, ſo daß ſie ſich dem Quartettſtil wenigſtens annähert. Dies Muſikſtück iſt in jeder Beziehung bedeutender und ſchöner als die Concerte für Horn.

[47] Im thematiſchen Verzeichniß iſt es zwiſchen dem 28. Sept. und 15. Nov. 1791 als Concert für die Clarinette für Hrn. Stadler d. ä. verzeichnet; gedruckt iſt es bei André in Offenbach als Opus 107. Intereſſant iſt was André in ſeinem handſchriftlichen Verzeichniß (unvollſt. Manuſcr. K) mittheilt, daß er die erſten 6 Bogen eines Partiturentwurfs von demſelben Concert, aber für Baſſethorn geſchrieben, beſaß, welcher aus früherer Zeit des Wiener Aufenthalts herrührte.

[48] Stadler ſoll ſich einſt gegen Mozart über eine ſehr ſchwierige und unbequeme Stelle beklagt und um deren Abänderung gebeten haben. „Haſt Du die Töne in Deinem Inſtrument?“ habe Mozart gefragt, und auf die Antwort: „Drin ſind ſie freilich“ geſagt: „Wenn ſie drin ſind, iſt es Deine Sache ſie herauszubringen.“ So erzählte mir Neukomm.

iſt, ſo finden wir auch hier größere und breitere Formen, bedeutendere Ausführung, wie ſie die ſchwunghaften und glänzenden Conceptionen in Anſpruch nehmen: man ſagt nicht zu viel, wenn man dieſes Concert als die Baſis der modernen Clarinettvirtuoſität betrachtet[49].

Solche Gefälligkeit und Dienſtfertigkeit mußte Mozart unter den ausübenden Künſtlern wohl beliebt machen und doch hatte er nur zu oft über Undankbarkeit zu klagen, der ſeine Gutmüthigkeit ihn freilich immer wieder von Neuem ausſetzte. Zwiſchen ihm und den meiſten italiäniſchen Geſangskünſtlern jener Zeit beſtand allerdings ein innerlicher, wohl begründeter Antagonismus. Sie fanden ſeine Compoſitionen viel zu ſchwierig und mühſam einzuſtudiren, und dafür lange nicht dankbar genug; wenn man gegenwärtig eher darauf aufmerkſam iſt, daß er in manchen Einzelnheiten doch der Geſangsvirtuoſität nachgab, ſo erſchienen damals dieſe Conceſſionen bei weitem nicht ausreichend, und während der Beifall des Publicums ſo leicht und ſo ſicher zu gewinnen war, verſchmähte Mozart dieſe geläufigen Mittel und ſuchte auf ganz anderem Wege die Wirkung zu erreichen, welche er für die rechte hielt[50]. Daher begreift man daß die Italiäner in Wien Mozarts Opern im Ganzen ungern ſangen, um ſo mehr wenn dieſe Abneigung von anderer Seite her noch genährt wurde. Mozart dagegen

---

49) Das im thematiſchen Verzeichniß unter dem 1. April 1785 notirte Andante in A-dur zu einem Concert für die Violine iſt gewiß auch für einen Virtuoſen geſchrieben; vielleicht für Janiewicz, der damals in Wien anweſend war.

50) Vgl. Niemtſchek S. 49. Rochlitz A. M. Z. I S. 115: „Er ereiferte ſich oft gegen die meiſten neueren italiäniſchen Componiſten, mehr gegen die italiäniſchen Virtuoſen, noch mehr gegen die italiäniſchen Sänger in Deutſchland, und am allermeiſten gegen den jetzigen herrſchenden Geſchmack der Hauptſtädte Italiens in der Muſik.“

war mit der damaligen Geſangsweiſe gar nicht zufrieden; „ſie jagen, oder trillern und verſchnörkeln“, ſagte er „weil ſie nicht ſtudiren und keinen Ton halten können“[51]. Mit ſeiner gewohnten Laune perſiflirte er gern dieſe Art zu ſingen und zu componiren, indem er aus dem Stegreif am Klavier große Opernſcenen im Geſchmack beſtimmter, wohl bekannter Künſtler aufs draſtiſchſte aufführte. Rochlitz, der dergleichen Vorſtellungen erlebt hat, berichtet von einer ſolchen Bravurſcene für eine Primadonna, welche Mozart auch aufgeſchrieben hatte. „Es iſt“ ſagt er (A. M. Z. III S. 591 f.) „ein künſtlich verwebtes und auf den erſten Anblick ſehr ernſthaft gemeintes Ganze aus Lieblingsideen der Herren Aleſſandri, Gazzaniga und wie ſie weiter heißen. Seinen Text hatte er ſich gleichfalls ſelbſt gemacht. Er beſtand aus einer Summe von den hochtrabenden oder wüthigen Floskeln und Exclamationen, womit die italiäniſchen Operndichter ſo gern alles überſchütten, und dieſe bunten Glasperlen waren nun äußerſt poſſirlich zuſammengereihet. Dove, ahi dove son io? rief ungefähr die erhabene Prinzeſſin. — Oh Dio! questa pena! o prince — o sorte — io tremo — io manco — io moro — o dolce morte! Da fällt wie eine Bombe ins Haus der entlegenſte Accord brauſend darein und die Schöne ſingt zuſammenfahrend: Ah qual contrasto! — barbare stelle — traditore — carnefice — Und ſo gehts denn fort über die wankenden Brücken des imponendo, colla parte, vibrando, rinforzando, smorzando u. ſ. w. und deren vielfältige Schnäbel und Widerhaken“[52].

---

51) Rochlitz A. M. Z. III S. 591 f. Man vergleiche damit Mozarts Aeußerungen über die Gabrielli und Al. Weber II S. 481.

52) In Mozarts Nachlaß, wo Rochlitz ſie vermuthete, hat ſich meines Wiſſens keine Compoſition der Art gefunden.

Dergleichen Exhibitionen mochten ihm eben keine Freunde erwerben; Mozart war „ſchlimm“ wie wir wiſſen und hielt ſeine ſpaßhaften Einfälle nicht leicht zurück, und dieſe wurden begreiflicherweiſe noch übler aufgenommen als ſie gemeint waren. Aber auch im Ernſt ſprach Mozart manches ſcharfe Urtheil über Künſtler grade und offen aus, das um ſo unangenehmer traf, je entſchiedener ſich die Ueberlegenheit ſeiner künſtleriſchen Natur darin kundgab[53]. Bald nach ſeiner Ueberſiedlung nach Wien hatte man ſchon ſeinem Vater geſchrieben, daß er durch Großſprechen und Kritiſiren ſich Muſiker und andere Leute zu Feinden gemacht habe, was er freilich mit Entrüſtung zurückweiſt (31. Juli 1782). Indeſſen äußert er ſelbſt ſich nicht lange nachher gegen dieſen (23. Dec. 1782): „Ich hätte Luſt ein Buch — eine kleine muſikaliſche Critik mit Exempeln zu ſchreiben, aber NB nicht mit meinem Namen.“ Es herrſchte damals in Wien ein förmliches Fieber in Brochuren alles Mögliche zu beſprechen und zu kritiſiren[54]; was Mozart beinahe die Feder in die Hand gegeben hätte — denn es kam natürlich nicht zu dieſer Schrift — war die Entrüſtung über den Verfall der deut-

---

53) „Verſtellung und Schmeichelei war ſeinem argloſen Herzen gleich fremd“, ſagt Niemtſchek S. 62 „jeder Zwang, den er ſeinem Geiſt anthun mußte, unausſtehlich. Freimüthig und offen in ſeinen Aeußerungen und Antworten, beleidigte er nicht ſelten die Empfindlichkeit der Eigenliebe und zog ſich damit manchen Feind zu.“ In einer Nachricht über ſeinen Tod heißt es (Reichardt muſik. Wochenbl. S. 94): „Nun er todt iſt, werden die Wiener wohl erſt wiſſen, was ſie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indeſſen wohl zuweilen durch ſein Weſen sans souci reizte.“

54) Blumauer, der in ſeinen Beobachtungen über Oeſterreichs Aufklärung und Litteratur (proſ. Schr. I S. 48 ff.) dieſe Zuſtände charakteriſirt, giebt an daß in Wien binnen 18 Monaten 1172 Schriften meiſt dieſer Art erſchienen waren (S. 72).

ſchen Oper, der ihn, wie wir ſehen werden, nicht bloß weil er ſich gegen unbedeutende Leute zurückgeſetzt ſah, innerlichſt kränkte. Er beſaß ein lebhaftes Nationalgefühl, er fühlte und erkannte ſehr wohl, was er als Deutſcher für die deutſche Kunſt leiſten konnte und es ſchmerzte ihn nicht weniger von dieſer Bahn verdrängt zu werden als es ihn verletzen mußte, die allgemeine Gunſt italiäniſcher Kunſt und italiäniſchen Künſtlern zugewendet zu ſehen, die ſich dieſelbe nicht ſelten durch unwürdige Mittel erwarben und erhielten. Er hatte das ſeit früher Jugend erfahren und ſeine Abneigung gegen „alle Welſche" tritt immer wieder hervor, aber höchſt ſelten macht ſie ihn gegen die einzelne Perſon und die einzelne Leiſtung ungerecht; davor ſchützte ihn ſein geſunder Sinn und ſeine unbeſiegbare Humanität. Joſ. Frank erzählt[55] daß er Mozart immer beſchäftigt fand franzöſiſche Opernpartituren zu ſtudiren und ihn deshalb fragte, ob er denn nicht beſſer thäte, ſich auf die italiäniſchen Partituren zu legen. weil damals in Wien nur italiäniſche Opern an der Tagesordnung waren. Mozart habe darauf erwiedert: „Was die Melodie anlangt, ja; aber was den dramatiſchen Effect anlangt, nein; übrigens ſind die Partituren, welche Sie hier ſehen außer denen Gretrys von Gluck, Piccini, Salieri und haben nichts Franzöſiſches als die Worte"[56]. Das Wort trifft zu, und wir begreifen daß Mozart was Melodie anlangt nicht glauben konnte bei den Italiänern ſeiner Zeit in die Schule gehen zu müſſen. Was wir von ſeinen Urtheilen über einzelne Componiſten hören konnte damals auffallen, jetzt müſſen wir ſie nicht bloß treffend ſondern billig finden. Wie er ſich über Righini äußerte ſahen wir ſchon (S. 132), von Martin, der damals der Allerweltsliebling war, ſagte er: „Vieles in ſeinen Sachen iſt wirklich ſehr hübſch, aber in zehn Jahren wird kein Menſch mehr Notiz davon nehmen“[57]. Wie bereitwillig er war, jede Leiſtung anzuerkennen, wenn „nur etwas drin war“, wie er ſich auszudrücken pflegte, zeigt recht deutlich, was er ſeinem Vater ſchreibt (24. April 1784): „Dann ſind dermalen Quartetten heraus von einem gewiſſen Pleyel; dieſer iſt ein Scolar von Joſ. Haydn. Wenn Sie ſelbige noch nicht kennen, ſo ſuchen Sie ſie zu bekommen; es iſt der Mühe werth. Sie ſind ſehr gut geſchrieben und ſehr angenehm; Sie werden auch gleich ſeinen Meiſter herauskennen. Gut — und glücklich für die Muſik, wenn Pleyel ſeiner Zeit im Stande iſt uns Haydn zu remplaciren.“ Bedenkt man daß er damals mit ſeinen Quartetts beſchäftigt war, in denen er zeigte wie ein Meiſter vom Meiſter lernt, ſo wird man zugeſtehen, daß eine große Bereitwilligkeit andere gelten zu laſſen in dieſem Urtheil zu erkennen iſt. Wo er gar nichts Eigenthümliches fand, da that er es mit dem Wort: „Es iſt ja nichts drin!“ ab, oder ließ auch wohl ſeine Laune daran aus. Rochlitz erzählt (A. M. Z. III S. 493 f.), daß eines Abends bei Doles die Rede auf einen Componiſten kam, „der für die komiſche Oper offenbares Talent hatte aber als Kirchencompoſiteur angeſtellt war“[58]. Vater Doles, „der überhaupt etwas mehr als recht und billig war an dem Opernweſen in der Kirche hing“, nahm ihn gegen Mozarts ſtets wiederholtes „Iſt ja all nichts“ lebhaft in Schutz und gab dieſem eine Meſſe deſſelben zur Durchſicht mit, durch welche er eine beſſere Meinung erhalten ſollte. Den nächſten Abend brachte Mozart die Meſſe wieder mit und bat die Anweſenden Kyrie und Gloria mit einem von ihm untergelegten Text zu ſingen, es werde ſich ſo noch viel beſſer ausnehmen; er ſelbſt ſetzte ſich ans Klavier. „Eine poſſierlichere Aufführung der Miſſa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptperſonen — Vater Doles mit der Altſtimme, die er unter ſtetem ernſthaftem Kopfſchütteln über das Skandal doch ſo trefflich abſang; Mozart, immer die zehn Finger voll in den trompeten- und paukenreichen Sätzen, unter ausgelaſſener Freude ewig wiederholend: Na, gehts nicht ſo beſſer zſammen? Und nun der arge und doch herrlich paſſende Text z. B. das brillante Allegro zum Kyrie eleison: Hols der Geier, das geht flink! Und zum Schluß die Fuge cum sancto spiritu in gloria Dei patris: Das iſt geſtohlen Gut, ihr Herren nehmts nicht übel!“[59]

---

[55] Prutz deutſch. Muſeum II S. 28.

[56] Die wenigen Opernpartituren, welche ſich in Mozarts Nachlaß fanden, ſind Glucks Arbre enchanté, Le diable a quattro (?), Gretrys Zemire et Azor, Barnevelt. Mich. Haydns Endimione.

---

[57] Rochlitz A. M. Z. I S. 116.

[58] Man hat angenommen daß Naumann gemeint ſei; ich kann aber nicht glauben, daß Rochlitz ihn auf dieſe Weiſe charakteriſirt habe. Mozart nennt zwar die Meſſe von Naumann, welche er in Dresden hörte, ſehr mittelmäßig; allein ſo ſchlimm äußert er ſich nicht. Ich kann freilich nicht ſagen, wer gemeint ſei.

---

[59] Charakteriſtiſch für Mozarts ſcharfe und unwillkürlich komiſche Kritik iſt die Beſchreibung, welche er ſeinem Vater von dem berühmten Oboiſten J. Chr. Fiſcher (geb. 1733 geſt. 1800) macht, der aus London, wo er eines außerordentlichen Rufes genoß (Burney Reiſe I S. 22. Busby Geſch. d. Muſ. II S. 584), nach Wien kam (4. April 1787). „Wenn der Oboiſt Fiſcher zu der Zeit als wir ihn in Holland hörten [1766] nicht beſſer geblaſen hat als er itzt bläst, ſo verdient er gewiß das Renomme nicht, welches er hat. Jedoch unter uns geſagt! Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im Stande war ein Urtheil zu fällen — ich weiß mich nur zu erinnern, daß er mir außerordentlich gefiel, ſowie der ganzen Welt. Man wird es freylich natürlich finden, wenn man annimmt daß ſich der Geſchmack außerordentlich geändert hat; er wird nach der alten Schule ſpielen — aber nein! er ſpielt mit einem Wort wie ein elender Scolar; — der junge André, der beym Fiala lernte, ſpielt tauſendmal beſſer. Und dann ſeine Concerte! — von ſeiner eigenen Compoſitionen! Jedes Ritornell dauert eine Viertelſtunde — dann erſcheint der

Nicht allein in ſeinem Urtheil war Mozart anerkennend[60], auch im perſönlichen Verkehr überwog ſein Wohlwollen und ſeine Gutmüthigkeit ſelbſt in ſolchen Fällen, wo Zurückhaltung oder Empfindlichkeit ſehr begreiflich geweſen wäre. Als die italiäniſche Oper wieder eröffnet war, von welcher Mozart gefliſſentlich zurückgehalten wurde, hielt er doch mit den Componiſten, die er wohl als Eindringlinge in ſein Gebiet hätte betrachten können, gute Freundſchaft; nicht allein mit Steph. Storace, der ein braver Menſch war, auch mit Paiſiello, der, als er von Petersburg 1784 nach Wien kam dort mit Auszeichnungen geehrt wurde, die man an den deutſchen Meiſter nicht verſchwendete. Sein Barbiere di Seviglia wurde ſogleich auf die Bühne gebracht; der Kaiſer beeilte ſich ihm die Compoſition einer Oper aufzutragen, zu welcher Caſti, als der ausgezeichnetſte komiſche

---

Held — hebt einen bleyernen Fuß nach dem andern auf — und plumpſt dann wechſelweiſe damit zur Erde. Sein Ton iſt ganz aus der Naſe und ſeine tenuta ein Tremulant auf der Orgel. Hätten Sie ſich dieſes Bild vorgeſtellt? und doch iſts nichts als Wahrheit, aber Wahrheit die ich nur Ihnen ſage.“

60) Rochlitz erzählt, wie er ſich unter Anderen über Jomelli höchſt anerkennend ausſprach: „Der Mann hat ſein Fach, worin er glänzt und ſo daß wirs wohl bleiben laſſen müſſen, ihn bei dem ders verſteht daraus zu verdrängen; nur hätte er ſich nicht aus dieſem herausmachen und z. B. Kirchenſachen im alten Stil ſchreiben ſollen“ (A. M. Z. I S. 146). Auch Gaßmanns Kirchenmuſik rühmte er ſehr und ſagte, als Doles nicht recht einſtimmen wollte „Papa, wenn Sie nur erſt alles kennten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich jetzt heim, ſo will ich ſeine Kirchenmuſiken fleißig durchſtudiren und hoffe viel daraus zu lernen“ (A. M. Z. XX S. 247). Daß man Gaßmanns alte Oper La notte critica in einer deutſchen Bearbeitung im Jahr 1783 auf die Bühne brachte, mißbilligte er freilich, und das Publicum auch, denn es kamen mit Mühe drei Vorſtellungen zu Stande, wie er dem Vater ſchrieb (5. Febr. 1783).

Dichter den Text dichten mußte; es war Il Re Teodoro, wozu Joſeph ſelbſt die Ideen angegeben hatte, wie man ſagte, als Satire auf den Aufenthalt des Königs Guſtav III von Schweden in Venedig im Jahr 1783[61]. Einem ſolchen Entgegenkommen von Seiten des Kaiſers entſprach natürlich die glänzendſte Stellung des Maeſtro in pecuniärer und ſocialer Hinſicht während ſeines Aufenthaltes in Wien. Mozart kam ihm freundlich entgegen; Kelly, der zugegen war als beide einander vorgeſtellt wurden, bezeugt mit welcher gegenſeitigen Achtung ſie mit einander verkehrten (Rem. I p. 238)[62]; wir ſahen ſchon (S. 193), wie Mozart ſich freute ihm von einer talentvollen Schülerin ſeine Compoſitionen vortragen zu laſſen. Ob Paiſiello, der ein perſider Intrigant war, es gleich ehrlich mit Mozart meinte, mag dahin geſtellt bleiben. Dieſer war gleich zuvorkommend und gleich befriedigt von Sarti, der auf der Reiſe nach Petersburg ſich ebenfalls in Wien aufhielt, wo man ihn auf den Händen trug. „Wenn Maeſtro Sarti nicht heute nach Rußland hätte wegreiſen müſſen“, ſchreibt er dem Vater (9. Juni 1784) „ſo wäre er auch mit mir hinaus [zum Agenten von Plover]. Sarti iſt ein rechtſchaffener, braver Mann. Ich habe ihm ſehr viel geſpielt, endlich auch Variationen auf eine Arie von ihm gemacht[63], woran er ſehr viele Freude gehabt hat.“ Der rechtſchaffene

---

61) So erzählt Joſ. Frank in Prutz deutſchem Muſeum II S. 24. Intereſſante Notizen giebt Kelly Remin. I p. 238 ff.

62) Auch Rochlitz berichtet, wie Mozart über Paiſiellos Arbeiten, die er ſehr wohl gekannt habe, ſich vortheilhaft äußerte. „Man kann dem der in der Muſik nur leichteres Vergnügen ſucht nichts beſſeres empfehlen“ ſagte er (A. M. Z. I S. 115).

63) Dies ſind die Variationen auf das Thema Come un agnello (Oeuvres XVII p. 41 ff.) aus Sartis Oper Fra i due litiganti il terzo gode, welche damals in Wien Furore machte; daſſelbe Thema, das im zweiten Finale des Don Giovanni benutzt iſt.

brave Mann vergalt Mozart dieſe Freude durch eine bitterböſe Kritik einiger Stellen in deſſen Quartetts, über welche er, empört daß „Barbaren ohne alles Gehör ſich einfallen laſſen Muſik componiren zu wollen“, ausruft: Si può far di più per far stonar i professori?, in denen er Fehler über Fehler nachweiſt, „wie ſie nur ein Klavierſpieler machen könne, der dis und es nicht zu unterſcheiden wiſſe“, indem er mit dem Trumpf ſchließt: Dirò anch' io come l'immortale Rousseau: De la musique pour faire boucher ses oreilles![64]

Von Mozarts Wohlwollen, auch gegen jüngere Künſtler, legt Gyrowetz ein ſchönes Zeugniß ab. Er erzählt (Selbſtbiogr. S. 10 f.), wie er gleich bei ſeinem Eintritt in Wien in einer großen Geſellſchaft die ausgezeichnetſten Künſtler kennen lernte. „Der gutmüthigſte unter ihnen“ ſagt er „ſchien Mozart zu ſein; er betrachtete den noch ſehr jungen Gyrowetz mit einer ſo antheilnehmenden Miene, als wollte er ſagen: Armer junger Menſch, du betrittſt zum erſtenmal den Pfad der großen Welt und erwarteſt mit Bangigkeit von deinem Schickſal die Ergebniſſe der künftigen Zeit.“ Er wandte ſich deshalb um Rath und Hülfe für ſein Fortkommen auch zuvörderſt an Mozart, „von welchem er auf das Freundlichſte empfangen wurde; aufgemuntert durch deſſen Leutſeligkeit und Gutmüthigkeit bat er ihn, einen Blick auf ſeine jugendlichen Arbeiten, welche in ſechs Symphonien beſtanden, zu werfen und ihm darüber ſein Urtheil zu ſagen. Mozart als wahrer Menſchenfreund willfahrte ſeiner Bitte, durchſah die Arbeiten, belobte ſie und verſprach dem jungen

---

[64] Sartis Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart iſt meines Wiſſens nicht gedruckt werden; ein Auszug iſt mitgetheilt A. M. Z. XXXIV S. 373 ff. (vgl. XXVIII S. 540).

Künſtler eine dieſer Symphonien in ſeinem Concert im Saale zur Mehlgrube, wo Mozart ſechs Concerte auf Pränumeration gab, aufführen zu laſſen, welches dann auch an einem Donnerſtag erfolgte. Die Symphonie wurde im Concertſaale auf der Mehlgrube durch das vollſtändige Theaterorcheſter aufgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Mozart nahm mit ſeiner angebornen Herzensgüte den jungen Künſtler bei der Hand und ſtellte ihn als den Autor der Symphonie dem Publicum vor“[65].

Beethoven, der als ein vielverſprechender Jüngling im Winter 1786 nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalt wieder nach Hauſe reiſen mußte, wurde zu Mozart geführt und ſpielte ihm auf ſeine Aufforderung etwas vor, das dieſer, weil er es für ein eingelerntes Paradeſtück hielt, ziemlich kühl belobte[66]; Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantaſie und, wie er ſtets vortrefflich zu ſpielen pflegte wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meiſters, erging er ſich nun in einer Weiſe auf dem Klavier, daß Mozart, deſſen Aufmerkſamkeit und Spannung immer wuchs, endlich ſachte zu den im Nebenzimmer ſitzenden Freunden ging und lebhaft ſagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von ſich reden machen!“[67]

---

[65] Die Zeit iſt nicht genau zu ermitteln; Gyrowetz's Angabe, er ſei damals etwa 18 Jahr alt geweſen, iſt ein Irrthum, falls er 1763 geboren iſt (wenn dies nicht etwa ein Druckfehler ſtatt 1768 iſt; im Jahr 1786 war wenigſtens Dittersdorf mit den übrigen Künſtlern, die Gyrowetz nennt, zuſammen in Wien).

[66] Rochlitz erzählt eine Anekdote die beweiſt, wie wenig Mozart auf forcirte frühzeitige Entwickelung etwas hielt (A. M. Z. 1 S. 480). „Er kam auf ſeinen Reiſen in das Haus des damaligen * von *, der Muſik ſehr ſchätzte und deſſen jetzt berühmter Sohn von zwölf oder dreizehn Jahren ſchon ſehr brav Klavier ſpielte. Aber, Herr Kapellmeiſter, ſagte der Knabe, ich möchte ſogern zuweilen auch etwas ſelbſt componiren, ſagen Sie mir nur, wie ichs anfange! — Nichts! nichts! müſſen warten! — Sie haben ja noch viel früher componirt — Aber nicht gefragt. Wenn man den Geiſt dazu hat, ſo drückts und quälts einen; man muß es machen und machts auch und fragt nicht drum. — Der Knabe ſtand beſchämt und traurig, da Mozart das herauspolterte; er ſagte: Ich meine ja nur, ob Sie mir kein Buch vorſchlagen können, woraus ichs recht machen lernte. — Nun ſchauens, antwortete Mozart freundlicher und ſtreichelte dem Kleinen die Wangen, das iſt all wieder nichts! Hier, hier und hier (er zeigte auf Ohr, Kopf und Herz) iſt Ihre Schule; iſts da

Daß Mozart aber auch ſeinerſeits unter den deutſchen Künſtlern Wiens Kritiker, Tadler[68] und Feinde fand, konnte kaum anders ſein. Wir haben ſchon geſehen, daß Kreibich ſein entſchiedener Gegner war[69] und einen unermüdlichen

---

richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und ſiehts da — hernach einen verſtändigen Mann darüber gefragt.“

[67] Schindler (Biogr. Beethovens S. 24) erwähnt dieſer Begegnung, an die Beethoven ſich gern erinnerte, nur kurz; der obige Bericht iſt mir in Wien aus guter Quelle mitgetheilt. Die ausgeſchmückte Erzählung in Beethovens Studien (Anhang S. 4 f.) dichtet Beethoven contrapunktiſche Studien und Kenntniſſe an, von denen er damals weit entfernt war.

[68] „Einwendungen, auch Tadel ließ Mozart ſich gern gefallen“; ſagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 145) „nur gegen eine einzige Art deſſelben war er ſehr empfindlich und zwar gegen die, welche ihm grade am öfterſten gemacht wurde — Tadel wegen allzufeurigen Geiſtes, wegen allzufeuriger Phantaſie. Dieſe Empfindlichkeit war auch ſehr natürlich; denn war dieſer Tadel gegründet, ſo taugte grade das Eigenthümlichſte und Ausgezeichnetſte ſeiner Werke nichts und dieſe verloren in ſeinen Augen allen Werth.“

[69] Die Weiſe, wie Dittersdorf ſich dagegen äußert, der überhaupt nur mit der größten Anerkennung von Mozart ſpricht, beweiſt wie ſehr er dieſen achtete; ein näheres perſönliches Verhältniß mit Dittersdorf, der während jener Zeit auch nur vorübergehend zum Beſuch in Wien war, ſcheint kaum beſtanden zu haben. Daſſelbe gilt auch wohl von Gluck, der ſich, wie wir ſahen (S. 73. 202), gegen Mozart mehrfach anerkennend und freundlich zeigte; allein die Verſchiedenheit ihrer Naturen hat, zumal bei Salieris nahem Verhältniß zu Gluck, ſchwerlich einen näheren Verkehr ſich bilden laſſen.

Opponenten und Verkleinerer fand er an Leop. Kozeluch[70], der als brillanter Klavierſpieler damals in Wien etwas galt, als Lehrer geſucht wurde, beſonders ſeitdem er bei Hofe unterrichtete, und auch als Klavier- und Orcheſtercomponiſt ſich eine Zeitlang in die erſten Reihen drängte, durch nichts aber ſo ſehr ausgezeichnet war als durch lächerliche Eitelkeit und bornirten Dünkel. Er liebte es durch kleinliche Mäkelei beſonders gegen Haydn ſich ſelbſt groß zu machen. Als ein neues Quartett von Haydn in einer Geſellſchaft aufgeführt wurde, ſtellte er ſich zu Mozart und fand bald dies bald das zu tadeln; endlich rief er bei einem kühnen Uebergang aus: Das hätte ich nicht ſo gemacht! „Ich auch nicht“; erwiederte ihm Mozart „aber wiſſen Sie warum? weil weder Sie noch ich auf dieſen Einfall gekommen wären“[71]. Von da an verfolgte Kozeluch Mozart mit ſeiner Kritik auf Schritt und Tritt; und wie konnte der Mann, „der noch nie Jemand gelobt hatte als ſich ſelbſt“, ſich beſſer rächen als indem er die Ouverture zu Don Giovanni zwar ſchön aber voller Fehler fand[72], und als er die Ouverture zur Zauberflöte in der Generalprobe gehört hatte, mitleidig ausrief: Ach, da hat der gute Mozart auch einmal gelehrt thun wollen![73]

---

70) Leop. Kozeluch, geb. 1753 in Böhmen, machte ſeine Studien in Prag und kam 1778 nach Wien. Er wurde Klavierlehrer der Prinzeſſin Eliſabeth, was Mozart nicht erlangen konnte, und nach deſſen Tode Kammercompoſiteur mit 1500 fl. Gehalt; er ſtarb 1818.

71) Die Anekdote iſt erzählt von Niemtſchek S. 61, Rochlitz (A. M. Z. I S. 53), Grieſinger (biogr. Notizen über J. Haydn S. 105); Niſſen nennt S. 681 Kozeluch, auf den die Anderen nur hindeuten. Es iſt nicht ohne Intereſſe die verſchiedene Faſſung deſſelben Geſchichtchens bei den verſchiedenen Gewährsmännern zu vergleichen.

72) Bohemia 1856 S. 127.

73) Dieſe Aeußerung theilte mir Neukomm mit, der ſie von Haydn

Den ſchönſten Beweis, wie hoch Mozart Joſ. Haydn achtete und wie herzlich er ihn liebte, gab er durch die Zueignungsſchrift ſeiner ſechs Quartetts, in welcher er ihm dieſelben als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit durch ſeinen Beifall ermuthigt übergiebt, wie ein Vater ſeine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Anſehen und Ruf anvertraut, daß er ſie nachſichtig aufnehme, beſchütze und vertrete[74]. Solche Aeußerungen der Verehrung kamen ihm tief aus dem Herzen; als man mit ihm über dieſe Dedication ſprach, ſagte er: „Das war Schuldigkeit, denn

---

gehört hat. „Als Mozart noch lebte" wird aus Prag berichtet (A. M. Z. II S. 516) „war Kozeluch ſein erklärter Gegner und Tadler. Bei der Krönung Leopolds, da beide Künſtler in Prag anweſend waren, äußerte Kozeluch dieſe Stimmung ſeines Geiſtes zu laut, und wahrlich nicht zu ſeinem Vortheil, denn ſeit dieſer Zeit verlor ſich ein großer Theil des Intereſſe, mit dem ihn ſonſt jeder Böhme ſeinen Landsmann nannte."

74) Dieſe vom 1. Sept. 1785 datirte Dedication, welche unter andern auch bei Niſſen S. 487 f. und N. Zeitſchr. f. Muſ. XVI S. 176 abgedruckt iſt, lautet folgendermaßen:

Al mio caro amico Haydn.

Un padre, avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo, stimò doverli affidare alla protezzione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. Essi sono, è vero, il frutto d'una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fattami da più amici di vederla almeno in parte compensita m'incorragisce e mi lusinga, che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale mene dimostrasti la tua soddisfazione. Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perche io le ti raccomandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro padre, guida ed amico. Da questo momento io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico pero di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di padre mi puo aver celati, e di convon Haydn habe ich gelernt wie man Quartetts ſchreiben müſſe“[75]. Nie ſprach er ohne die lebhafteſte Bewunderung von ihm. „Keiner“ ſagte er, „kann Alles, ſchäkern und erſchüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und alles gleich gut als Joſeph Haydn“[76].

Der Haydn, welchen Mozart auf dieſe Weiſe auszeichnete und über alle lebenden Componiſten ſtellte, war keineswegs ſchon der allverehrte und allgeliebte Vater Haydn der ſpäteren Zeit. Erſt nach dem Aufenthalt in London fand Haydn in Wien allgemeine und enthuſiaſtiſche Bewunderung und Verehrung; in früheren Jahren war der Widerſpruch gegen ſeine Originalität nirgends ſtärker als in Wien. Schon ſeine Stellung beim Fürſten Eſterhazy, ſein Aufenthalt in Ungarn machte die Künſtler und Kenner der Hauptſtadt abgeneigt ihn als ebenbürtig oder gar überlegen anzuerkennen. Während das muſikliebende Publicum ſeine friſchen, jovialen Schöpfungen mit unbefangenem Entzücken genoß, nahmen die Kenner und Künſtler daran vielfachen Anſtoß; humoriſtiſche Laune war in der Muſik noch nicht anerkannt, man ſtritt, ob und wie weit dieſelbe berechtigt ſei, und die Freiheiten, welche er ſich mit großer Ueberlegung gegen hergebrachte Regeln nahm, rechnete man ihm gar zu gern

---

tinuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il tuo sincerissimo amico

W. A. Mozart.

Dies iſt die einzige Dedication dieſer Art, welche mir von Mozart aus ſeinen ſpäteren Jahren bekannt iſt; man vergleiche damit das Geſchwätz, welches man einſt dem Kind in den Mund gelegt hatte (I S. 32 f. 61 f.).

[75] Rochlitz A. M. Z. I S. 53. „Es war gewiß rührend“, ſagt Niemtſchek S. 60 „wenn er von den beiden Haydn oder andern großen Meiſtern ſprach: man glaubte nicht den allgewaltigen Mozart, ſondern einen ihrer begeiſterten Schüler zu hören.“

[76] Rochlitz A. M. Z. I S. 116.

als Fehler an. An der Spitze derer, die ihm abgeneigt waren, ſtand Kaiſer Joſeph[77] mit ſeiner muſikaliſchen Umgebung; wir dürfen uns nicht wundern, wenn viele dieſem Beiſpiele folgten und Haydn ſich oftmals über ſeine Kritiker und Feinde beſchwerte[78]. Um ihn ganz zu verſtehen, zu würdigen und anzuerkennen bedurfte es eines gleich genialen und neidloſen Künſtlers wie Mozart. Mit ebenſo ſicherem Blick erkannte aber auch Haydn die Größe Mozarts, mit gleich freiem Sinn bewunderte und pries er ihn. Wir haben bereits geſehen, welches Zeugniß er ihm vor deſſen Vater gab; und wo er nur Gelegenheit fand ſprach er ſeine Ueberzeugung von deſſen künſtleriſcher Größe aus. Als man in

---

[77] Reichardt erzählt von ſeiner Unterredung mit Joſeph II im Jahr 1783 (A. M. Z. XV S. 667): „Am wenigſten konnte ſich das Geſpräch über Haydn einigen, den Reichardt mit Hochachtung nannte und mit Bedauern vermißte. Ich dachte, ſagte der Kaiſer, ihr Herrn Berliner liebt ſolche Späße nicht: ich habe aber auch nicht viel daran — und ſo ging es ziemlich arg über den vortrefflichen Künſtler her, der doch damals ſchon die herrlichſten ſeiner Symphonien und Quartetten geſchrieben hatte.“ Auch ſein Geſpräch mit Dittersdorf (Selbſtbiogr. S. 238) gehört hieher. „J. Was ſagen Sie zu Haydns Compoſition? — D. Von ſeinen Theaterſtücken habe ich keins gehört. — J. Sie verlieren nichts dabei, denn er macht es grade ſo wie Mozart. Was halten Sie aber von ſeinen Stücken für die Kammermuſik? — D. Daß ſie in der ganzen Welt Senſation machen, und das mit allem Recht. — J. Tändelt er nicht manchesmal gar zu viel? — D. Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die Kunſt herabzuwürdigen. — J. Da haben Sie recht.“

[78] Bei Ueberſendung einer Sonate ſchrieb er Artaria (8. Febr. 1780): „Uebrigens hoffe ich mir mit dieſer Arbeit wenigſtens bey der einſichtsvollen Welt Ehre zu machen; die Critic derſelben wird bloß von Neidern (deren ich eine Menge habe) betrachtet werden“; und ähnliche Aeußerungen finden ſich öfter. Als Schulz im Jahr 1770 Haydn in Eſterhaz beſuchte, zeigte ihm dieſer noch unbekannte Compoſitionen, „welche“ ſo berichtet Reichardt (A. M. Z. III S. 176) „nicht nur Schulzens hohen Begriff von Haydns Originalgenie bekräftigten, ſondern auch von einem fleißigen Künſtler zeugten — für den man Haydn damals noch nicht hielt.“

Prag neben Mozarts Figaro und Don Giovanni auch eine Oper von Haydn aufzuführen wünſchte, antwortete dieſer dem Freunde, welcher ihm dieſen Wunſch ausſprach[79]: „Sie verlangen eine opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Luſt haben von meiner Singcompoſition etwas für ſich allein zu beſitzen. Aber um ſie auf dem Theater in Prag aufzuführen kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unſer Perſonale gebunden ſind und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unſchätzbare Glück hätte ein ganz neues Buch für das daſige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart ſchwerlich jemanden anderen zur Seite haben kann. Denn könnt ich jedem Muſikfreund, beſonders aber den Großen die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, ſo tief und mit einem ſolchen muſikaliſchen Verſtande, mit einer ſo großen Empfindung in die Seele prägen, als ich ſie begreife und empfinde: ſo würden die Nationen wetteifern ein ſolches Kleinod in ihren Ringmauern zu beſitzen. Prag ſoll den theuern Mann feſthalten — aber auch belohnen; denn ohne dieſes iſt die Geſchichte großer Genien traurig und giebt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Beſtreben, weswegen leider! ſo viel hoffnungsvolle Geiſter darniederliegen. Mich zürnt es daß dieſer einzige Mozart noch nicht bey einem kayſerlichen oder königlichen Hofe engagirt iſt. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleiſe komme: ich habe den Mann zu lieb.“

---

[79] Dieſer Brief an den Proviant-Oberverwalter Roth in Prag iſt zuerſt veröffentlicht von Niemtſchek S. 51 f. (auch A. M. Z. I S. 182. XI S. 780 f. Niſſen S. 643. Wiener Muſikzeitg. 1817 S. 218 f.). Es iſt ein Verſehen von Grieſinger (biogr. Notizen S. 104) dem Carpani (Le Haydine p. 202 f.) folgt, wenn er berichtet Haydn ſei im Jahr 1791 (wo er in London war) nach Prag zur Krönung Leopolds II berufen und habe geantwortet: „Wo Mozart iſt, kann Haydn ſich nicht zeigen"; was nur eine falſche Anwendung des obigen Briefes iſt, den er ſelbſt S. 120 mittheilt.

Der Brief iſt im December 1787 geſchrieben, und Haydn konnte in Eſterhaz noch nicht wiſſen daß Mozart ſo eben als kaiſerlicher Kammercompoſitor angeſtellt war; man ſieht aber, in welche Stimmung ihn das Wiener Publicum verſetzt hatte, das von Mozarts beſten Compoſitionen, wie den Quartetts, nichts wiſſen mochte und den Figaro fallen ließ. Als im folgenden Jahr auch Don Giovanni in Wien nur zweifelhaft aufgenommen wurde, befand ſich Haydn in einer großen Geſellſchaft, in welcher die bedeutendſten Künſtler und Kenner Wiens ſich in der verſchiedenſten Art über die Mängel und Gebrechen der neuen Oper ausſprachen; endlich wurde auch Haydn um ſeine Meinung gefragt. „Ich kann den Streit nicht ausmachen“, ſagte er „aber das weiß ich, daß Mozart der größte Componiſt iſt, den die Welt jetzt hat“[80]. Man darf nicht etwa glauben daß Mozart als Operncomponiſt von Haydn ſo hochgeſtellt wurde, weil dieſer ſeine eigenen Leiſtungen auf dieſem Gebiet, die freilich ganz unbekannt geblieben ſind, gering geachtet hätte. Haydn ſchlug den Werth ſeiner Opern im Verhältniß zu dem was ſeine Zeitgenoſſen leiſteten keineswegs niedrig an[81]. So ſchrieb er an Artaria (27. Mai 1781): „Monſ. Le Gros, Directeur des Concert spirituel ſchreibt mir ungemein viel Schönes von meinem Stabat mater, ſo all dort viermal mit großem Beyfall producirt wurde. Die Herren wunderten ſich

---

80) Rochlitz A. M. Z. I S. 52.

81) Grieſinger biogr. Not. S. 25.

ſehr, daß ich in der Singcompoſition ſo ausnehmend gefällig wäre; ich aber wunderte mich gar nicht, indem ſie noch nichts gehört haben. Wenn ſie erſt meine Operette L'isola disabitata und meine letzt verfaßte Opera La fedeltà premiata hören würden! Denn ich verſichere, daß dergleichen Arbeit in Paris noch nicht iſt gehört worden, und vielleicht ebenſowenig in Wien; mein Unglück iſt nur daß ich auf dem Lande lebe"[82]. Von ſeiner Armida meldet er im Jahr 1784, ſie ſei mit lautem Beifall aufgeführt und man erkläre ſie für ſein beſtes Werk; es hatte alſo eine um ſo größere Bedeutung, wenn Haydn ſich ſo unbedingt gegen Mozart als Operncomponiſten in Schatten ſtellte. Und nicht allein auf dieſem Gebiet erkannte er ihn an, ſondern auch da, wo ſie recht eigentlich mit einander zu rivaliſiren ſchienen, indem er ſagte, wenn Mozart auch nichts anderes geſchrieben hätte als ſeine Violinquartetts und das Requiem, würde er allein dadurch unſterblich geworden ſein[83], und mit Thränen in den Augen verſicherte, Mozarts Klavierſpiel könne er in ſeinem Leben nicht vergeſſen: „das ging ans Herz!"[84] Auch ſpäter verſäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozartſche Muſik hören konnte und pflegte zu betheuren, daß er nie eine Compoſition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen[85].

Der perſönliche Verkehr zwiſchen beiden war einfach und herzlich; Mozart pflegte Haydn Papa zu nennen, auch dutzten ſie ſich, wie Sophie Haibl erzählte und Grieſinger zu beſtätigen ſcheint — das war damals bei ſolchem Altersunterſchied ungleich ſeltner als heutzutage und hatte deshalb auch mehr zu ſagen. Uebrigens hatte Haydn, während Mozart in Wien lebte, ſeinen regelmäßigen Aufenthalt in Eiſenſtadt und Eſterhaz und kam nur im Winter mit ſeinem Fürſten auf einige Monate nach Wien, der aber nicht gern dort war und dieſen Beſuch abzukürzen pflegte; mitunter machte Haydn auch wohl zu anderen Zeiten eine Urlaubsreiſe nach Wien, indeſſen mochte ihn der Fürſt nur ſehr ungern entbehren[86]. Erſt als nach dem Tode des Fürſten Nicolaus im Jahr 1790 die Kapelle aufgelöst wurde, nahm Haydn ſeinen Wohnſitz in Wien; allein ſchon im December deſſelben Jahrs kam Salomon und bewog ihn mit nach London zu gehen. Mozart fand, wie andere Freunde Haydns, dieſe Unternehmung ſehr gewagt, und machte ihn auf die Schwierigkeiten aufmerkſam, welche er als ein bejahrter Mann, der nicht gewohnt ſei ſich in der großen Welt zu bewegen, unter einem Volk deſſen Sprache er nicht verſtehe, zu überwinden habe, deren er gewiß bald überdrüſſig ſein werde. Haydn aber meinte, er ſei zwar alt — er war 59 Jahr alt —, aber munter und bei Kräften und ſeine Sprache verſtehe man durch die ganze Welt[87]. Am Tage der Abreiſe verließ Mozart Haydn nicht, er ſpeiſte bei ihm und ſagte beim Abſchied bis zu Thränen gerührt: „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl in dieſem Leben ſagen.“ Auch Haydn war tief bewegt, er dachte an ſeinen Tod und ſuchte

---

[82] Schon früher hatte er für Wien die Oper la vera costanza componirt, deren Aufführung aber durch die Cabalen, welche man Haydn bei der Beſetzung der Rollen machte, unmöglich wurde, worauf ſie 1779 in Eſterhaz gegeben wurde (Dies biogr. Nachr. S. 57. Grieſinger biogr. Not. S. 62).

[83] Stadler Vertheidigung der Echtheit des Mozartiſchen Requiem S. 27.

[84] Grieſinger biogr. Not. S. 104.

[85] Carpani Le Haydine p. 201 f.

---

[86] Grieſinger biogr. Not. S. 23.

[87] Grieſinger biogr. Not. S. 35. Dies biogr. Nachr. S. 75.

Mozart zu tröſten und zu beruhigen; als er zurückkam, fand er Mozart nicht mehr[88].

Es iſt ein wohlthuender Anblick, wie dieſe beiden großen und edlen Männer, unberührt von dem gemeinen Treiben des Handwerksneides und der Intrigue, welches damals in Wien geſchäftig war, einander die Bruderhand reichen und feſt und treu zu einander ſtehen. Jeder hat den andern wohl verſtanden und gewürdigt, jeder verdankt dem andern viel für ſeine künſtleriſche Ausbildung und erkannte dies freudig an, das richtige Gefühl der eigenen Selbſtändigkeit und Bedeutung gab jedem den Maaßſtab für die Schätzung des anderen. Vergeſſen und verſchollen, oder doch an ihren beſcheidenen Platz geſtellt ſind die meiſten, welche damals geſchäftig waren Staub um ſie zu erregen: vereinigt ſtehen Mozart und Haydn auf der Höhe, auch ſie ein ſchönes Denkmal daß wahre Größe echte Künſtlernaturen nicht ſcheidet ſondern einigt.

8.

Von den geſelligen Kreiſen, in welchen Mozart Unterhaltung und mannigfache Anregung fand, verdient vor allen der der Gräfin Thun geb. Uhlefeld genannt zu werden. Ihr Name iſt uns ſchon oft in Mozarts Briefen begegnet[1], ſie gehörte zu den muſikaliſchen Damen Wiens, welche ihn gleich anfangs unter ihre Protection nahmen, ſie war es ganz beſonders, die ihn in Wien einzuführen und bekannt zu machen und ſein Fortkommen auf alle Weiſe zu erleichtern ſuchte. Die hervorragende Stellung, welche ſie durch Bildung und Herzensgüte, durch Feinheit und Liebenswürdigkeit im Verkehr noch mehr als durch Rang und Reichthum behauptete, machte ſie dazu vor vielen geeignet. Sie war eine der wenigen Damen, mit welchen Kaiſer Joſeph auch in ſpäteren Jahren einen intimen Verkehr unterhielt, welche er oft Abends ungeladen ohne alles Ceremoniel beſuchte, und von denen er noch auf dem Todbett in einem herzlichen Brief Abſchied nahm[2]. Ganz beſonders war es die Muſik, welche in ihrem Hauſe gepflegt wurde. Sie ſelbſt war muſikaliſch, ſpielte das Klavier „mit der Anmuth, Leichtigkeit und Delicateſſe, wohin nur weibliche Finger gelangen können“, wie Burney ſagt[3], den ſie mit der größten Freundlichkeit aufnahm und ihn durch ihr natürlich munteres Weſen, ihre witzigen Einfälle und eine ihr eigenthümliche angenehme Ironie nicht weniger entzückte als durch ihren Geſchmack, ihre Kenntniſſe und ihr ernſtes Intereſſe für Muſik[4]. Ihr Lieblingscomponiſt fürs Klavier war damals (1772) Beecke (II S. 77), der auch noch im Jahr 1785, wie er Dalberg mittheilt, eine Sonate für drei Klaviere für die Gräfin Thun und ihre Töchter ſchrieb. Auch Reichardt, den ſie bei ſeinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 in beſonderen Schutz genommen hatte, rühmt ſie als eine der geiſtreichſten und liebenswürdigſten Frauen des damaligen Wiens, deren muſikaliſche Geſellſchaften der Kaiſer wie Erzherzog Maximilian gern beſuchten[5]. Einen enthuſiaſtiſchen Verehrer fand ſie an Georg Forſter, als dieſer im Jahr 1784 in Wien verweilte. Er nennt in einem Brief an Heyne[6] die ausgezeichnetſten Männer, deren Gunſt und Theilnahme er ſich erfreue, die wir auch als Mozarts Freunde und Gönner kennen, den lieben Hofrath von **Born**[7], Baron von **Gemmingen**[8], den intimſten Freund van Swietens, den alten Hofrath v. **Spielmann**[9], einen Mann der ſich der Gelehrſamkeit in daſigen Landen mit wahrem Eifer annehme und zugleich der wichtigſte Geſchäftsmann im Departement des Fürſten Kaunitz ſei, dieſen großen Miniſter ſelbſt (S. 179), den guten ſanften Graf Cobenzl (S. 9), den alten Feldmarſchall Haddik[10] und reihet dieſen die Gräfin Thun an, „die vortrefflichſte, aufgeklärteſte Dame in Wien und alles, was ihr anhängt.“ Näher ſpricht er ſich über dieſen Verkehr gegen Thereſe Heyne aus (a. a. O. S. 275): „Sie glauben nicht, wie herablaſſend, wie freundlich man iſt. Kaum merkt man, daß man unter Leuten von Stande iſt, und jeden Augenblick möchte mans vergeſſen und ſie auf den vertrauten Fuß der gleichgebornen Freunde behandeln — betaſten nenne ichs hier, wenn ich bei der Gräfin Thun bin, dem beſten Weibe von der Welt, und ihren drei Grazien von Töchtern, wo jede ein Engel von einer eigenen Gattung iſt. Die Mutter iſt eine der vortrefflichſten Mütter, die ich kenne; die Kinder ſind lauter unbefangene Unſchuld, heiter wie die Morgenſonne und voll natürlichen Verſtandes und Witzes, den ich ſo mit Stillſchweigen bewundere, wie den Verſtand und Witz eines gewiſſen lieben Mädchens an der Leine. Die feinſte Unterredung, die größte Delicateſſe, dabei eine völlige Freimüthigkeit, eine ausgebreitete Lectüre, wohl verdaut und ganz durchdacht, eine ſo reine, herzliche, von allem Aberglauben entfernte Religion, die Religion eines ſanften,

---

[88] Dies biogr. Nachr. S. 77. Ebenſo erzählte mir Neukomm, mit dem Haydn öfters von dieſem Abſchied geſprochen hatte und mit wie bitteren Thränen er in London die Nachricht von Mozarts Tode erhalten habe.

[1] Vgl. S. 9. 11. 32. 43. 45. 65. 178 f.

---

[2] Es waren außer der Gräfin Thun die Fürſtinnen Liechtenſtein, Schwarzenberg, Lobkowitz. S. Kelly Remin. I p. 209. Car. Pichler Denkwürd. I S. 144. Hormayr Geſch. Wiens V S. 94. Vehſe Geſch. des öſterr. Hofes VIII S. 304 ff.

[3] Burney Reiſe II S. 160. Sie ſagte ihm daß ſie früher viel beſſer geſpielt habe, aber ſie habe ſechs Kinder geboren von denen jedes etwas von ihr mit weggenommen habe (ebend. S. 216).

[4] Burney a. a. O. S. 188. 215 ff.

---

[5] A. M. Z. XV S. 668 f.

[6] G. Forſter ſämmtl. Schr. VII S. 272.

[7] **Ign. v. Born** geb. 1742 zeichnete ſich als Naturforſcher, beſonders als Mineralog aus und wurde 1776 von Maria Thereſia als Director des Naturalienkabinetts nach Wien berufen. Hier gewann er durch ſeine wiſſenſchaftlichen und praktiſchen Verdienſte eine ſehr einflußreiche Stellung, welche er im Sinne der von Joſeph erſtrebten Aufklärung geltend machte; er war, wie wir noch ſehen werden, einer der wirkſamſten Freimaurer und ſeine Satire gegen die Mönche war von ſchlagender Wirkung. Seine perſönliche Liebenswürdigkeit bei großer Kränklichkeit und den angenehmen Verkehr in ſeinem Hauſe rühmt Forſter ſehr (a. a. O. VII S. 266. 276). In Mozarts Stammbuch ſchrieb er 27. April 1787 folgende Worte Delius Apollo! qui tuas artes, tua munera Mozarto nostro dedisti, ut poscenti chorda sonos reddat, quos vult manus et mens, acutos, graves, citos, tardos, canoros, querulos, magnos, parvos, sine ulla offensione concinentes, fac ut cum grata lyrae suae musica faustorum quoque dierum numeri consonent et gratae sortis harmonia. Born ſtarb 1791.

[8] **Otto v. Gemmingen**, mit Mozart von Mannheim her befreundet (II S. 184. 330), kam im Sommer 1782 nach Wien (Meyer, Schröders Biogr. I S. 380), und man erwartete daß ihm die Leitung des Nationaltheaters übertragen werden würde. Er wurde 1799 zum badiſchen Geſandten ernannt, zog ſich ſpäter auf ſeine Güter zurück und ſtarb 1836.

[9] Hofrath **Anton von Spielmann**, deſſen muſikaliſche Geſellſchaften Mozart in ſeinen Briefen erwähnt, wird von Nicolai (Reiſe III

S. 291) als ein Mann von Geſchmack und Kenntniſſen in Litteratur und Kunſt gerühmt. Er beſaß ein Haus mit ſchönem Garten auf der Landſtraße (ebend. III S. 37), wo Nicolai in einem Concert ſeine kleine Tochter, welche von ihrer talentvollen Mutter unterrichtet war, als eine vielverſprechende Klavierſpielerin bewunderte (ebend. IV S. 334).

[10] Der Feldmarſchall Graf Haddik „ein herrlicher alter Soldat, ganz ſchlicht und plan“ (G. Forſter ſämmtl. Schr. VII S. 269), war ebenfalls ein Liebhaber Mozartiſcher Muſik (Beil. XIX, 4).

ſchuldloſen und mit der Natur und Schöpfung vertrauten Herzens. — — Faſt alle Abend zwiſchen neun und zehn kommen dieſe [oben genannten] Leute bei der Gräfin Thun zuſammen, da wird allerlei witziges Geſpräch geführt, es wird Clavier geſpielt, deutſch oder italiäniſch geſungen, auch wohl, wenn die Begeiſterung die Leute überfällt, getanzt." Man kann ſich vorſtellen, ob es auch Mozart in dieſem Kreiſe wohl geworden ſei; Fürſt **Karl Lichnowsky**, ſein Freund und Schüler, war der Schwiegerſohn der Gräfin Thun.

Ein Haus, in welchem die Künſte, namentlich die Muſik, und die Wiſſenſchaften geehrt und gepflegt wurden und das einen Mittelpunkt für alle Celebritäten bildete, war das **Greinerſche**, wie die Tochter Caroline Pichler daſſelbe ſchildert (Denkw. I S. 92 f.). „Außer den Dichtern Denis, Leon, Haſchka, Alringer, Blumauer u. ſ. w., welches damals berühmte Namen waren, beſuchten auch Männer von ſtrengen Wiſſenſchaften häufig unſer Haus. Ueberdieß reiste beinahe kein fremder Gelehrter oder Künſtler nach Wien, der nicht Empfehlungsſchreiben an Haſchka oder unmittelbar an meine Eltern hatte. So kamen der berühmte Reiſende Georg Forſter, die Profeſſoren Meiners und Spittler, Becker, Gögking, der Schauſpieler Schröder, viele Muſiker und Compoſitoren, wie Paiſiello, Cimaroſa zu uns; und daß die einheimiſchen Künſtler Mozart, Haydn, Salieri, die Gebrüder Hickl, Füger und Andere nicht fehlten verſteht ſich von ſelbſt."

Ein anderes Haus, durch ſeine Erinnerungen für die Wiener ein wahrer Muſenſitz, war ebenfalls ein Sammelplatz der Muſiker, das der Geſchwiſter **Martinez**. **Metaſtaſio** hatte bei ſeiner Ankunft in Wien im Jahr 1730 ſeine Wohnung bei Nicolai Martinez, Ceremonienmeiſter bei der apoſtoliſchen Nunciatur (am Michaelerplatz 1223) genommen und hatte dieſelbe bis zu ſeinem Tode im Jahr 1782 nicht verlaſſen. Er war der vertraute Freund dieſer Familie geworden und hatte ſich namentlich der Erziehung der Kinder angelegentlichſt angenommen. Unter dieſen war es beſonders eine Tochter Marianne (geb. eher vor als nach 1740), welche durch ihre Talente und ihr lebhaftes, angenehmes Weſen ihn anzog ſo daß er ſich vorzugsweiſe mit ihr beſchäftigte[11]. Nicht nur hatte ſie ihm eine vertraute Kenntniß der italiäniſchen, franzöſiſchen und engliſchen Sprache und Litteratur und eine ſehr vielſeitige Bildung zu danken; er ſorgte, da ſie eine hervorſtechende Anlage für Muſik zeigte, auch für ihre muſikaliſche Ausbildung. Joſ. Haydn, welcher als ein ganz mittelloſer junger Menſch, nachdem er aus dem Kapellhauſe entlaſſen war, in demſelben Hauſe ein elendes Dachſtübchen gemiethet hatte, wurde angenommen dem jungen Mädchen Unterricht im Singen und Klavierſpiel zu geben und erhielt dafür drei Jahre lang die Koſt umſonſt[12]; wichtiger für ihn war es, daß er dort mit Porpora bekannt wurde, der als ein Freund Metaſtaſios ſich ebenfalls mit Mariannes Ausbildung beſchäftigte. Später war ſie unter ſorgfältiger Anleitung, an der auch Metaſtaſio ſelbſt ſich betheiligte (I S. 272), in einer Weiſe entwickelt daß ſie als Sängerin, Klavierſpielerin und Componiſtin große Bewunderung erregte. Haſſe ſelbſt äußerte ſich gegen Burney, daß ſie ungemeines Talent beſäße, mit großem Ausdruck ſänge, nett und meiſterhaft Klavier ſpiele und den Contrapunkt vollkommen inne hätte[13]. Burney kann gar die Worte nicht finden um ſeine Bewunderung

---

11) Criſtini vita di Metastasio p. CCVI.

12) Grieſinger biogr. Not. S. 13. Carpani Le Haydine p. 86.

13) Burney Reiſe II S. 260.

auszudrücken, ſie erſchien ihm als die vollkommenſte Sängerin, die er je gehört, ihre geiſtlichen vier- und achtſtimmigen Compoſitionen als die angenehmſte Miſchung von Harmonie und Arbeitſamkeit älterer und Melodie und Geſchmack neuerer Zeit, ihre Klavierſonaten voll Feuer und glänzender Paſſagen, ihr angenehmes munteres Weſen ohne alle Ziererei ihrer hohen Bildung entſprechend[14]. Im Jahr 1773 wurde ſie von der philharmoniſchen Akademie in Bologna zum Mitglied ernannt, ſpäter ſandte man ihr von dort und von Pavia ſogar das Doctordiplom; im Jahr 1782 wurde ihr Oratorium Isacco im Societätsconcert aufgeführt[15]. Sie lebte mit ihrem Bruder (Bibliothekar an der k. k. Hofbibliothek) auch nach Metaſtaſios Tode, der ihnen ſein ſehr bedeutendes Vermögen hinterlaſſen hatte[16], in ſehr angenehmen Verhältniſſen und gab Geſellſchaften, welche durch geiſtreiche Unterhaltung und muſikaliſche Genüſſe ſich auszeichneten. Kelly, welcher dort eingeführt war, rühmt ihr nach (Remin. I p. 252), daß ſie obgleich ſchon bejahrt alle Lebhaftigkeit und Heiterkeit der Jugend bewahrt hatte, geſprächig und angenehm im Verkehr war. Er erzählt, daß Mozart — welcher ſchon während ſeiner früheren Beſuche in Wien als Knabe und Jüngling bei Metaſtaſio freundliche Aufnahme gefunden hatte — ſehr befreundet mit ihr war und regelmäßig an ihren muſikaliſchen Geſellſchaften Theil nahm, wo er ihn vierhändige Sonaten von ihrer Compoſition mit ihr ſpielen hörte.

Einer der angeſehenſten Dilettanten und Liebhaber der Muſik jener Zeit war der Geh. Rath v. Keeß[17]. Er gab wöchentlich zweimal in ſeinem Hauſe Geſellſchafts-Concerte, wie Gyrowetz erzählt (Selbſtbiogr. S. 9 f.), „wo die erſten Virtuoſen, die ſich damals in Wien befanden, und die erſten Compoſiteurs als Joſ. Haydn, Mozart, Dittersdorf, Hoffmeiſter, Albrechtsberger, Giarnovich u. a. verſammelt waren. Dort wurden Haydns Symphonien aufgeführt, Mozart pflegte meiſtens ſich auf dem Fortepiano hören zu laſſen, und Giarnovichi, damals der berühmteſte Virtuos auf der Violine[18], ſpielte gewöhnlich ein Concert; die Frau vom Hauſe ſang. Eines Abends geſchah es, daß Mozart nicht gleich anfangs im Concert erſchien und man auf ihn ſchon lange wartete, weil er ein neues Lied für die Frau vom Hauſe mitzubringen verſprochen hatte. Man ſchickte mehrere Bediente um ihn zu ſuchen; endlich fand ihn einer im Gaſthauſe und bat ihn alſogleich zu kommen, weil Alles ſchon ſeiner harrte und man ſich auf das neue Lied freuete. Nun erinnerte ſich Mozart daß er das Lied noch nicht componirt hätte; er bat ſogleich den Bedienten ihm ein Stück Notenpapier zu bringen — nachdem dies geſchehen war fing Mozart im Gaſtzimmer an das Lied zu componiren, und als er fertig war, ging er damit in das Concert, wo ſchon Alles in der geſpannteſten Erwartung harrte. Dort wurde er nach einigen zarten Vorwürfen über ſein langes Ausbleiben auf das Freudigſte em-

---

[14] Burney Reiſe II S. 181 f. 227 ff. 234 f.

[15] Wiener Muſikzeitg. 1842 S. 70.

[16] Criſtini vita di Metastasio p. CCXI.

[17] Franz Bernh. Ritter v. Keeß, geb. 1720, ſtarb als Vicepräſident des niederöſterr. Appellationsgerichts in Wien 1795. Dieſer „be-

---

kannte Muſikfreund und Schätzer der Tonkünſtler“ nahm auch die Dilettantenconcerte im Augarten (S. 200 f.) unter ſeine Protection (A. M. Z. III S. 46); er hinterließ eine bedeutende und koſtbare Sammlung von Muſikalien, beſtehend aus „Symphonien, Concerten, Arien, Chören, Kirchenſtücken und ganzen Opern, welche mit Mühe von ihm geſammelt oder von Meiſtern für ihn ausgeſucht und zum Theil in ſeinem alleinigen Beſitz waren“, wie es in der Verſteigerungsanzeige heißt (Wiener Zeitg. 1796, N. 29 S. 1007).

[18] Dafür erklärt ihn auch Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 233 f. J. M. Jarnovich (Giarnovichi) geb. 1745 (in Palermo nach Fetis, in Raguſa nach Gyrowetz), Schüler von Lolli, brachte den größten Theil ſeines Lebens auf Reiſen zu und ſtarb 1804 in Petersburg.

pfangen; und als er ſich endlich zum Clavier ſetzte, ſang die Frau vom Hauſe das neue Lied mit einer zwar zitternden Stimme, allein es wurde dennoch enthuſiaſtiſch aufgenommen und beklatſcht.“

Von der Laune, welche Mozart als Knabe hatte nur vor Kennern ſpielen zu wollen (I S. 30. 38), war er als vernünftiger Mann natürlich zurückgekommen. Es machte ihm Vergnügen zu ſpielen, wo man Vergnügen fand ihn zu hören und er war von der Schwäche ſich bitten zu laſſen in dem Grade frei, daß manche vornehme Herren in Wien ihm einen Vorwurf daraus machten daß er Jedermann etwas vorſpiele. Eins verlangte er freilich, das in den muſikaliſchen Geſellſchaften damals ebenſo ſchwer erreichbar geweſen zu ſein ſcheint als heutzutage: Stille und Aufmerkſamkeit der Zuhörer. „Nichts brachte ihn ſo ſehr auf“ ſagt Niemtſchek (S. 57) „als Unruhe, Getöſe oder Geſchwätz bei der Muſik. Da gerieth der ſonſt ſo ſanfte, muntere Mann in den größten Unwillen und äußerte ihn ſehr lebhaft. Es iſt bekannt, daß er einſt mitten im Spiel vom Klavier aufſtand und die unaufmerkſamen Zuhörer verließ.“ Auch half er ſich wohl in dieſem wie in anderen Fällen durch ſatiriſche Laune, wovon Rochlitz ein komiſches Beiſpiel erzählt (A. M. Z. I S. 49 ff.). Ein Kunſtliebhaber — Ort und Namen verſchweigt Rochlitz discret — bat eine Geſellſchaft von Honoratioren, die Mozart zu beſuchen und da zu ſpielen verſprochen hatte. Er hielt Wort und überließ ſich, da er unter Kennern und gebildeten Liebhabern zu ſein glaubte, ganz dem Fluge ſeiner Phantaſie; die Zuhörer, welche ſich dabei langweilten, begannen eine immer lebhafter werdende Converſation. Als Mozart das bemerkte ließ er zwar ſein Thema nicht fahren, bearbeitete es vielmehr mit ſteigender Heftigkeit, fing aber zu gleicher Zeit an ſein Publicum unbarmherzig zu verhöhnen.

Glücklicherweiſe war ihm durch einen Zufall die italiäniſche Sprache in den Mund gekommen, welche ſeine Zuhörer nicht verſtanden; indeſſen merkten ſie doch um was es ſich handle und verſtummten beſchämt. Mozart mußte, als Alles ſtill geworden war, ſelbſt über ſein Herauspoltern bei ſich lachen, er lenkte mit ſeinem Spielen ein und nahm die Melodie des damals beliebten Liedes Ich klage dir auf, variirte ſie einigemal in einer Weiſe, die ihm für ſeine Leute paſſend ſchien und entzückte ſie nun auch wirklich. Als er fortging, nahm er den Herrn des Hauſes, der in der peinlichſten Verlegenheit geweſen war, mit zu ſich, lud noch einige alte Muſiker ein, bewirthete ſie und phantaſirte vor ihnen bis tief in die Nacht. Denn wenn er wirkliche Kenner und Muſiker vor ſich hatte, war er unermüdlich im Spielen. Nachdem er in Leipzig ſein Concert gegeben hatte, in welchem er abwechſelnd dirigirt und geſpielt hatte, ſagte er zu dem alten, vortrefflichen Violinſpieler Berger: „Nun bin ich erſt warm geworden. Kommen Sie mit zu mir, ich will Ihnen noch was ſpielen, wie ſichs für Kunſtverſtändige gehört.“ Und nach kurzer Mahlzeit ſtrömte er ſeine Ideen und Gefühle auf dem Inſtrumente aus bis gegen Mitternacht. Dann plötzlich, nach ſeiner Weiſe, aufſpringend rief er: „Na, wars ſo recht? Nun, Papa, haben Sie den Mozart nach ſeiner Art gehört, das Uebrige können Andere auch“[19].

Die Familie, in welcher es Mozart in Wien ſo recht wohl geworden zu ſein ſcheint, war die des berühmten Botanikers Freih. v. Jacquin[20], von der auch Car. Pichler, welche von Jugend auf in derſelben heimiſch war, uns eine anziehende Beſchreibung macht. „Sie war“ ſchreibt ſie 1844 (Denkw. I S. 179 ff.) „ſchon vor 60—70 Jahren ein hellleuchtendes Augenmerk für die wiſſenſchaftliche Welt in und außer Wien und auch ihrer angenehmen geſelligen Verhältniſſe wegen von Vielen geſucht. Wenn die Gelehrten oder gelehrt ſein wollenden den berühmten Vater und den ihm nachſtrebenden Sohn, den erſt vor wenig Jahren verſtorbenen Freih. Joſeph v. Jacquin[21], aufſuchten, ſo ſammelte ſich die jüngere Welt um den jüngern Sohn Gottfried, den ein lebhaft gebildeter Geiſt, ein ausgezeichnetes Talent für Muſik mit einer angenehmen Stimme verbunden, zum Mittelpunkt des heitern Kreiſes machte, und um ſeine Schweſter Franziska, die noch jetzt lebende Frau v. Laguſius. Franziska ſpielte vortrefflich Klavier, ſie war eine der beſten Schülerinnen Mozarts, der für ſie das Trio mit der Clarinette geſchrieben hat, und ſang noch überdies ſehr hübſch. Da wurden nun an den Mittwoch-Abenden, die ſeit ich denken kann in dieſem Hauſe der Geſelligkeit gewidmet

---

[19] Rochlitz A. M. Z. XIV S. 406. Für Freunde der Tonkunſt III S. 222 f.

[20] Nic. Joſ. v. Jacquin, geb. 1727 in Leyden, widmete ſich der Medicin und insbeſondere der Botanik und wurde durch Gerh. van Swieten 1752 nach Wien gezogen. Im Jahr 1755 trat er im Auftrage des

---

Kaiſers Franz I eine Reiſe nach Weſtindien an um die naturhiſtoriſchen Sammlungen Wiens zu bereichern; nachdem er 1759 zurückgekehrt war, wurde ihm die Aufſicht über die botaniſchen Gärten in Schönbrunn und Wien und eine Profeſſur übertragen; in dieſem Wirkungskreis und durch zahlreiche Schriften erwarb er außerordentlichen Ruhm. Er ſtarb 1817.

[21] Joſ. Frz. v. Jacquin, geb. 1766, ließ ſchon im zwölften Jahre eine naturwiſſenſchaftliche Abhandlung drucken; Car. Pichler erzählt, welche ehrfurchtsvolle Scheu ihr das eingeflößt habe. Am 24. April 1787 ſchrieb er in Mozarts Stammbuch

Tibi qui possis
Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus
in amicitiae tesseram Jos. Franc. a Jacquin.

Im folgenden Jahr trat er eine wiſſenſchaftliche Reiſe an und wurde ſpäter der Nachfolger ſeines Vaters.

waren, auch ſelbſt im Winter, wann die Familie Jacquin im botaniſchen Garten wohnte[22], in den Zimmern des Vaters gelehrte Geſpräche geführt, und wir jungen Leute plauderten, ſcherzten, machten Muſik, ſpielten kleine Spiele und unterhielten uns vortrefflich." Wie wohl und glücklich ſich Mozart in dieſer Familie fühlte ſpricht er in einem Briefe an Gottfried v. Jacquin aus, den er dieſem im Sonnenſchein ſeines Glücks über die glänzende Aufnahme, welche er in Prag fand, geſchrieben hat (14. Febr. 1787)[23]. Dort heißt es: „Heute endlich war ich ſo glücklich einen Augenblick zu finden, um mich um das Wohlſein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinſchen Hauſes erkundigen zu können. Ich hoffe und wünſche von Herzen daß Sie ſich alle ſo wohl befinden mögen als wir beide uns befinden. Ich muß Ihnen aufrichtig geſtehen daß (obwohl ich hier alle möglichen Höflichkeiten und Ehren genieße und Prag in der That ein ſehr ſchöner und angenehmer Ort iſt) ich mich doch recht ſehr wieder nach Wien ſehne, und glauben Sie mir, der Hauptgegenſtand davon iſt gewiß Ihr Haus. Wenn ich bedenke daß ich nach meiner Zurückkunft nur eine kurze Zeit noch das Vergnügen genießen kann in Ihrer werthen Geſellſchaft zu ſein und dann auf ſo lange — und vielleicht auf immer dieſes Vergnügen werde entbehren müſſen, dann fühle ich erſt ganz die Freundſchaft und Achtung, welche ich gegen Ihr ganzes Haus hege. — Nun adieu! Ich bitte Ihren würdigen Eltern meinen Reſpect zu melden und Ihren Herrn Bruder für mich tauſendmal zu embraſſiren. Ihrer Frl. Schweſter küſſe ich tauſendmal die Hände [ſ. o. S. 192 f.]. Nun aber wäre es doch Zeit zu ſchließen? nicht wahr? ſchon längſt werden Sie ſich das denken[24]. — Schreiben Sie mir bald — aber bald, und ſollten Sie vielleicht zu träge dazu ſein, ſo laſſen Sie den Salmann kommen und dictiren Sie ihm den Brief; doch es geht nie ſo vom Herzen, wenn man nicht ſelbſt ſchreibt. Nun — ich will ſehen, ob Sie ſo mein Freund ſind, wie ich ganz der Ihrige bin und ewig ſein werde"[25]. Auch bei ſeinem zweiten Aufenthalt in Prag meldet er ihm ſogleich die gute Aufnahme des Don Giovanni (4. Nov. 1787)[26] und fügt hinzu: „Ich wollte meinen guten Freunden (beſonders Bridi[27] und Ihnen) wünſchen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen“[28]. Die herzliche Zuneigung Mozarts zu dem lebhaft empfindenden Gottfried von Jacquin[29], deſſen warnender Mentor zu ſein er, wie wir ſahen (S. 174 f.) ſich rühmte, wurde durch das muſikaliſche Talent deſſelben noch befeſtigt.

---

[22] Der botaniſche Garten wurde von Maria Thereſia in der Vorſtadt Landſtraße angelegt (Nicolai Reiſe III S. 34 f.); als Mozart dort in der Nähe wohnte, ſcheint begreiflicherweiſe ſein Verkehr mit dem Jacquinſchen Hauſe beſonders lebhaft geweſen zu ſein.

[23] Dieſer Brief, auf den wir noch zurückkommen, iſt gedruckt Wien. Zeitſchr. 1842 N. 79 S. 627 f.

---

[24] Den zweiten gleich zu erwähnenden Brief ſchließt Mozart in ſeiner neckiſchen Weiſe: „Mein Urgroßvater pflegte ſeiner Frau, meiner Urgroßmutter, dieſe ihrer Tochter, meiner Großmutter, dieſe wieder ihrer Tochter, meiner Mutter, dieſe abermal ihrer Tochter, meiner leiblichen Schweſter zu ſagen, daß es eine ſehr große Kunſt ſei wohl und ſchön zu reden, aber vielleicht eine nicht minder große zur rechten Zeit aufzuhören; ich will alſo dem Rath meiner Schweſter, Dank unſerer Mutter, Großmutter und Urgroßmutter, folgen und nicht nur meiner moraliſchen Ausſchweifung, ſondern meinem ganzen Briefe ein Ende machen."

[25] Ihm zeigte er auch, wie wir ſchon ſahen, gleich den Tod des Vaters an.

[26] Dieſer Brief, deſſen Original ſich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet, iſt ebenfalls Wien. Zeitſchr. 1842 N. 79 S. 625 f. gedruckt.

[27] Bridi war der junge Kaufmann, welcher bei der Aufführung des Idomeneo mitſang (II S. 564); er war Kellys Reiſegefährte, als dieſer Haydn in Eſterhaz beſuchte (Remin. I p. 224). Später errichtete er in ſeinem Garten in Roveredo Mozart ein Monument mit der Aufſchrift: Herrſcher der Seele durch melodiſche Denkkraft (A. M. Z. XXVI S. 92).

Das Denkmal, welches Mozart ihm geſetzt hat, iſt die dem thematiſchen Verzeichniß zufolge am 23. März 1787 für ihn componirte Arie Mentre ti lascio o figlia[30]. Vergleicht man dieſelbe mit den für Fiſcher componirten Arien, ſo erkennt man auch hier, wie ſehr Mozart es verſtand ſtets etwas den gegebenen Verhältniſſen gemäßes zu ſchaffen. Weder der Umfang oder die Geläufigkeit der Stimme noch die gewaltige Kraft der Leidenſchaft, welche jenen Arien ein ſo eigenthümliches Gepräge geben, ſind hier vorausgeſetzt; eine Baßſtimme von mäßigem Umfang, namentlich ohne bedeutende Tiefe, eine geringe Volubilität der Stimme iſt erforderlich um die hier geſtellte Aufgabe zu löſen, aber allerdings muſikaliſche Bildung und Empfindung. Die gewählte Situation läßt den Ausdruck einer heftigen, glühenden Leidenſchaft nicht zu und mäßigt die Empfindung, ohne ihr etwas von ihrer Tiefe und Herzlichkeit zu nehmen: es iſt der Schmerz des Vaters, welcher im verhängnißvollen Augenblick von der Tochter Abſchied nimmt, den wir vernehmen, nicht der des Jünglings, der ſich von der Geliebten losreißt. So ſind auch hier die äußeren Bedingungen zu den natürlichen Vorausſetzungen des Kunſtwerks geworden, das durch Schönheit der Form und edlen Ausdruck einen hohen Rang unter dieſen Arien einnimmt[31].

---

[28] Als er zu ſeinem „überraſchenden Vergnügen“ dort einen zweiten Brief von Jacquin erhielt, antwortet er im PS.: „Daß ſich Ihre lieben Eltern, Ihre Frls. Schweſtern und Hr. Bruder meiner ſollten gar nicht erinnert haben? — das iſt mir unglaublich! Ich ſchiebe es ganz auf Ihre Vergeßlichkeit, mein Freund, und ſchmeichle mir mich nicht zu betrügen.“

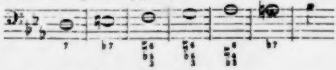
[29] Charakteriſtiſch ſind die Worte, welche dieſer (11. April 1787) in Mozarts Stammbuch ſchrieb: „Wahres Genie ohne Herz iſt Unding — denn nicht hoher Verſtand allein, nicht Imagination, nicht beide zuſammen machen Genie — Liebe! Liebe! Liebe! iſt die Seele des Genies.“

[30] Die Arie iſt gedruckt als Concertarie N. 9; der Text iſt entlehnt aus Paiſiellos Oper La disfatta di Dario.

Auch ſonſt war Mozart für ſeinen Freund und deſſen Familienkreis thätig, z. B. durch Lieder, die er zum größten Theil auf beſtimmte Veranlaſſung für Bekannte ſchrieb. Von einem ſolchen iſt in einem Briefe die Rede[32], ein anderes trägt die Ueberſchrift: „den 26. Mai 1787, in Hrn. Gottfried von Jacquins Zimmer, Landſtraße“[33]. Auch ſind zunächſt für dieſen Kreis, wie es ſcheint, mehrere kleine reizende Canzonetten für zwei Sopran- und eine Baßſtimme auf italiäniſche Texte geſchrieben, welche bei aller Einfachheit doch in harmoniſchen Wendungen, in der Stimmführung den Meiſter verrathen und von der lieblichſten Anmuth ſind[34]. Daß dieſe Compoſitionen zunächſt für den Jac-

---

[31] Bezeichnend für Mozarts Art zu arbeiten iſt es daß er an der Stelle, wo in der übrigens auch in dieſer Hinſicht nicht ſchwierigen Arie eine ſehr kühne und frappante Harmonienfolge eintritt, ſich den Baß beim Niederſchreiben gleich beziffert hat



als wolle er ſich dieſes Ganges der Harmonie verſichern.

[32] „Wenn es erſt Noth hat Sie durch das Lied en question meiner Freundſchaft zu verſichern, ſo haben Sie weiter keine Urſache daran zu zweifeln: hier iſt es. Ich hoffe aber daß Sie auch ohne dieſem Liede meiner wahren Freundſchaft überzeugt ſind“ (Prag 9. Nov. 1787).

[33] André Verz. 99. Oeuvres V, 10 „Erzeugt von heißer Phantaſie.“

[34] Von dieſen Terzetts iſt meines Wiſſens nur eins gedruckt Mi lagnerò tacendo (Oeuvres V, 19 mit hinzugefügter Klavierbegleitung).

quinſchen Kreis beſtimmt waren ſchließe ich daraus, daß mehrere derſelben, namentlich das zuerſt genannte, in Wien unter Gottfried von Jacquins Namen gingen, wie dies auch mit mehreren einſtimmigen Liedern der Fall war; dieſe ſind in Mozarts eigener Handſchrift erhalten und an ihrer Authenticität daher kein Zweifel. Auf dergleichen kleine Gelegenheitscompoſitionen legte er keinen Werth, ſie gingen von Hand zu Hand, und da Jacquin auch ſelbſt componirte, ſo konnte was von jenem Hauſe aus in Umlauf geſetzt wurde leicht auf ſeinen Namen kommen; daß er ſich Mozarts Eigenthum habe anmaßen wollen, daran iſt nicht zu denken. Wie zum Erſatz dafür gilt noch heute eine Arie, welche Jacquin componirt hat, für Mozarts Werk[35].

Ein zweites Ecco quel fiero istante exiſtirt in Mozarts Skizze vollſtändig auf der k. k. Hofbibliothek in Wien, wo das dritte Se lontan ben mio tu sei ebenfalls im Entwurf, der aber nicht ganz vollendet iſt, ſich befindet. In Mozarts thematiſchem Verzeichniß iſt unter dem 16. Juli 1788 das vierte Più non si trovano notirt; und noch zwei andere Due pupille amabile und Luci care, luci belle ſind mir aus Al. Fuchs Verzeichniß, leider ohne näheren Nachweis, bekannt. Urſprünglich waren ſie ohne Begleitung geſchrieben, ſpäter hat Mozart wenigſtens zu einigen derſelben ein Accompagnement von 3 Baſſethörnern hinzugeſetzt, das wohl durch zufällige Verhältniſſe veranlaßt war.

35) Es iſt die Baßarie Io ti lascio, o cara, addio, welche zuerſt in Partitur — ſie iſt nur vom Saitenquartett begleitet — als Beilage I zur A. M. Z. I gedruckt iſt. Dort iſt freilich dabei bemerkt, ſie ſei aus Mozarts Originalhandſchrift gedruckt und von ihm in wenig Minuten geſchrieben, als er Abſchied von einer Freundin nahm; — man hat die Abſchiedsſcene ſpäter nach Prag, nach Mainz verlegt und Liebesnovellen dazu erfunden. Allein die Witwe Mozarts proteſtirte in einem Briefe an Härtel (25. Mai 1799) ſogleich gegen die Echtheit, indem ſie unterſtützt durch das Zeugniß des Abbé Stadler beſtimmt verſicherte, die Arie ſei von Gottfr. v. Jacquin bei der Abreiſe der Gräfin Hatzfeld (S. 211) componirt und Mozart habe die Begleitung ausgeſetzt. Die Arie enthält wohl Mozartiſche Wendungen, aber keinen charakteriſtiſchen Zug ſeines Geiſtes.

Mehrſtimmige Geſänge der Art waren damals eine beliebte Unterhaltung in muſikaliſchen Geſellſchaften, nicht allein wie die eben erwähnten anmuthig heiteren, ſondern auch komiſchen, ja derb komiſchen Charakters. Daß Mozart auch hierfür der Mann war wird Niemand bezweifeln, und ſein komiſches Bandl-Terzett iſt nicht blos im Wiener Freundeskreis[36] ſondern weit und breit bekannt und beliebt geworden. Mozart hatte ſeiner Frau ein neues Band geſchenkt, das dieſe als ſie mit van Swieten eine Spazierfahrt machen ſollten anlegen wollte, aber nicht finden konnte. Sie rief ihrem Manne zu: Liebes Mandl, wo iſts Bandl? der darauf ſuchen half, auch van Swieten ſuchte mit und fand das Band. Aber nun wollte er es nicht hergeben, hielt es hoch in die Höhe, und da er ein großer Mann war, ſo bemühete ſich das kleine Mozartſche Ehepaar vergebens daſſelbe zu erhaſchen, Bitten, Schelten und Lachen wurde immer lebhafter, bis zuletzt auch der Hund bellend van Swieten zwiſchen die Beine fuhr. Da lieferte er das Band aus und meinte, dieſe Scene ſei wohl paſſend für ein komiſches Terzett. Mozart ließ ſich das geſagt ſein, machte ſich einen Text im Wiener Dialect — für die komiſche Wirkung iſt dieſer weſentlich —, der im Allgemeinen an die Situation erinnerte und ſchickte das Terzett, das mit Laune geſungen nie ſeine Wirkung verfehlen wird, an van Swieten[37]. Einen vierſtimmigen Pendant dazu Caro mio Druck und Schluck beſaß die Wittwe Mozarts; nach einer Andeutung zu ſchließen war es ein dreiſtimmiger Canon, zu welchem eine komiſche Baßſtimme hinzutrat[38]. Ein Quintett dieſer Art Oh come lieto in seno iſt erſt vor Kurzem bekannt gemacht[39]. Ein vierſtimmiger Canon wird von 2 Sopran- und 2 Tenorſtimmen vorgetragen; nachdem das Thema die Runde gemacht hat, tritt ein Basso parlante dazu und ſchließt das Ganze mit einem komiſchen Effect; die Situation iſt die oft wiederholte eines Ständchens über das ein Anderer zukommt. Die artige Compoſition iſt leicht und bequem hingeſchrieben und zwar, im Gegenſatz zum Bandlterzett, ganz im italiäniſchen Geſchmack.

---

[36] Mozart ſchreibt an Gottfr. v. Jacquin (Prag 14. Febr. 1787): „es giebt ſich ja von ſelbſt, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das ſchöne Bandl hammera) unter uns werden gemacht haben.“ Auch in den Briefen an die Frau finden ſich Anſpielungen auf dieſe geſelligen Lieder.

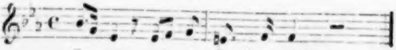
[37] In Wien wurde mir von glaubwürdigen Leuten berichtet, daß die Wittwe Mozart die Veranlaſſung zu dieſem Terzett in dieſer Weiſe erzählt habe; in dem kurzen Vorbericht zum gedruckten Terzett (Oeuvres V, 8)

Vorzugsweiſe beliebt waren für dieſe geſellige Unterhaltung die Canons. Man kann ſich alle Tage überzeugen,

---

iſt das Detail, welches nicht für das Publicum zu gehören ſchien, fortgeblieben.

38) Sie ſchreibt an Härtel (25. Mai 1799), da von dieſem Quartett nur die Singſtimmen niedergeſchrieben ſeien, habe ſie Beethoven gebeten die Begleitung dazu zu ſetzen; bei genauerer Betrachtung fand ſich daß keine erforderlich ſei. In einem handſchriftlichen Verzeichniß Mozartſcher Canons fand ich den Anfang notirt



39) Im Jahr 1836 erſchien in Wien bei Artaria Canto a 5 voci di Mozart, mit einer Vorbemerkung, daß Mozart dieſen Scherz bei ſeiner Anweſenheit in Warſchau componirt und ſeinem Freunde Dibowski daſelbſt das Manuſcript überlaſſen habe, der im Jahr 1820 eine Abſchrift Mozarts Sohn ſchenkte, welche in den Beſitz der Frau Baroni-Cavalcabo gelangte und dem Druck zu Grunde liegt. Da von einer Reiſe Mozarts nach Warſchau nicht das Geringſte bekannt iſt, ſo fürchte ich ein Mißverſtändniß; wahrſcheinlich wird Dibowski mit Mozart in Wien oder ſonſtwo zuſammengetroffen ſein und von ihm dieſe Compoſition erhalten haben.

daß Kinder und muſikaliſch wenig gebildete Perſonen an dieſer ſtrengſten Form muſikaliſcher Kunſtwerke ein beſonderes Vergnügen finden, weil es ſie unterhält, wenn bei der gewiſſermaßen eigenſinnigen Conſequenz, mit der jede einzelne Stimme ihren ſelbſtändigen Gang verfolgt, ein ſo wohl zuſammenſtimmendes, harmoniſch befriedigendes Ganze entſteht. Für den einigermaßen Kundigen kommt das Intereſſe hinzu, welches die geſchickte Handhabung einer durch die allerſtrengſte Regel bedingten Form gewährt, durch welche ganz vorzugsweiſe epigrammatiſche Pointen in der ſchärfſten Beleuchtung hervortreten; ſowie ja auch in der Poeſie das Sonett, das Triolett und ähnliche Formen eben durch ihre Gebundenheit das Concetto, welches ſie ausſprechen, um ſo ſchlagender hervorſpringen laſſen. Dieſer ſelbe Contraſt, welcher der ſtrengen Geſetzmäßigkeit der Form gegenüber die geiſtige Thätigkeit nur unabhängiger und als ein freies Spiel erſcheinen läßt, iſt auch im Canon wirkſam, der ſchon in dem ſcharf ausgeprägten Gegenſatz der einzelnen Stimmen, auf welchem ſeine Wirkung beruhet, eine Fülle von Mitteln beſitzt um die verſchiedenartigſten Pointen zu betonen, die dadurch daß ſie in immer wechſelnder Stellung, wie in verſchiedener Beleuchtung, wiederkehren um ſo eindringlicher werden. Es kann daher nicht auffallen daß der Canon, wie das Epigramm, für die moraliſche Sentenz und den witzigen Einfall die gleich angemeſſene Form iſt, ſowohl den gewichtigſten Ernſt als die ausgelaſſenſte Komik auszudrücken vorzugsweiſe fähig iſt. Freilich bedarf es der ſichern Hand eines vollendeten Meiſters um dieſe ſchwierige Form ſo zu beherrſchen, daß ſie nicht allein als ein contrapunktiſches Kunſtſtück erſcheint das den gelehrten Kenner befriedigt, ſondern als ein wohllautendes, wie von ſelbſt entſtandenes Geſellſchaftslied, deſſen eigenthümliche Schwierigkeiten den Eindruck glücklicher Einfälle machen. Daher haben ſich die größten Meiſter gern wie zur Erholung mit Canons beſchäftigt[40] und ſelbſt ſo ernſthafte Männer wie Padre Martini[41] und Michael Haydn[42] haben es nicht verſchmäht komiſche Canons zu ſchreiben. Auch Mozart hat dieſes Genre cultivirt und unter ſeinem Namen kennt man eine ganze Reihe[43]

---

[40] Es iſt bekannt daß Joſ. Haydn in ſeinem Schlafzimmer ſtatt der Gemälde ſechs und vierzig Canons von ſeiner Compoſition unter Glas und Rahmen aufgehängt hatte (Grieſinger biogr. Notizen S. 97. Carpani Le Haydine p. 121. vgl. biogr. Skizze von Mich. Haydn S. 29).

[41] Seine canoni berneschi waren nach Carpani (Le Haydine p. 113) allgemein verbreitet.

[42] Neukomm theilte mir mit daß ein unter Mozarts Namen bekannter Kanon: „Sch ... nieder armer Sünder“ von Mich. Haydn mit Beziehung auf eine beſtimmte Perſon in Salzburg componirt ſei; ein anderer komiſcher Canon von ihm, zu dem die ſpaßhafte Reimerei des Orgelbauers Egedacher in Salzburg Veranlaſſung gegeben hatte, iſt im Facſimile mitgetheilt in der Cäcilia XVI S. 212. Die nahe Verwandtſchaft mit den Mozartſchen Texten leuchtet ein; vielleicht liegt darin etwas vom ſalzburgiſchen Spaß.

[43] Oeuvres XV und XVI ſind 2 zweiſtimmige, 9 dreiſtimmige, 9 vierſtimmige und 1 ſechsſtimmiger Canon gedruckt; es iſt ſehr zweifelhaft ob alle echt ſind. Aus dem thematiſchen Verzeichniß ergeben ſich als von Mozart componirt

XV, 1 Difficile lectu [Nimm iſts gleich warm] dreiſtimmig.
2 Caro bell' idol dreiſtimmig.
5 Ave Maria vierſt.
6 Lacrimoso son io vierſt.
XVI, 1 O du eſelhafter [Gähnſt du Fauler] vierſt.
2 Alleluja vierſt.
3 Grechtelseng [Alles Fleiſch] vierſt.
4 Gemma in Prater [Alles iſt eitel] vierſt.
6 Bona nox [Gute Nacht] vierſt.

Außer dieſen ſind noch fünf nach Mozarts Autographen abgedruckt, denn die Wittwe ſchreibt (30. Nov. 1799), ſie habe 13 Canons im Original eingeſchickt. Von dieſen ſind mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen ernſthafter[44], lieblicher[45] und in überwiegender Zahl komiſcher Canons. Zu den letzten machte er ſich die Texte meiſtens ſelbſt; ſie ſind größtentheils im Wiener Dialect[46], nicht wenige ſo derb abgefaßt, daß ſie kaum zu drucken ſind, obgleich ſie in mündlicher Tradition ſich doch erhalten haben. Ohne Ausnahme zeigen ſie, jeder in ſeiner Art, nicht allein

---

XV, 4 L. m. d. A. r. ſ. [Nichts labt mich mehr] vierſt.
XVI, 5 Lieber Freiſtädler, lieber Gaulimauli [Wer nicht liebt] vierſt.
7 L. m. i. A. [Laßt uns froh ſein] ſechsſt.
9 [Laß immer] zweiſt. Allein dieſer Canon, der urſprünglich keinen Text hatte, war nach André's handſchr. Verz. (nachtr. Comp. II) ein Adagio für 2 Baſſethörner und Fagott.

Ueber die anderen weiß ich keine Rechenſchaft zu geben, indeſſen ſcheinen mir die ſicher beglaubigten auch bei weitem die ſchönſten zu ſein. Es fehlen aber auch in dieſer Sammlung einige echt Mozartſche Canons, ſo der im thematiſchen Verzeichniß genannte vierſtimmige Nascoso, der außerordentlich ſchön iſt, und die bekannten „Im Grab iſts finſter" — wie die decente Textverſion lautet — und „Hätts nit gedacht daß Fiſchgraten ſo ſtechen thaten" (Zelter Briefw. II S. 128).

44) Hieher gehören beſonders XV, 5. XVI, 2.

45) Namentlich ſind anzuführen XV, 2. 6, und der eben genannte Nascoso.

46) Als Probe mögen zwei unverfängliche Originaltexte mitgetheilt werden

XVI, 3. „Grechtelseng grechtelseng, wir gehn in Prater. In Prater? itzt laß nach, i laß mi nit ſtimma. Ei bei Leib. Ei ja wohl. Mi bringſt nit außi! Was blauſcht der? was blauſcht der? itzt halts Maul, i gieb dir a Tatſchen!"

XVI, 4. „Gemma in Proda, gemma in d'Hetz, gemma zum Kasperl. Der Kasperl iſt krank, der Bär iſt verreckt, was that ma in der Hetz draußt, im Prater giebts Gelſen und Haufen von Dreck."

Daß der Spaß weſentlich mit im Text, in deſſen dialogiſchem Charakter und gemeiner Ausdrucksweiſe beruhet, wird Jeder fühlen, der die neu untergelegten Worte vergleicht, die zwar durchaus anſtändig und gewählt ſind, aber die eigentliche Wirkung aller dieſer komiſchen Canons vollſtändig paralyſiren.

die vollkommene Meiſterſchaft Mozarts in der Form, ſondern auch ſeine wunderbare Natur die im Großen und Kleinen nur ganze, in ſich abgerundete Kunſtwerke hervorzubringen vermochte: in jedem Canon iſt Ausdruck einer rein ausgeſprochenen Stimmung, Reiz des Wohlklangs und Beides ſo durchaus entſprechend dem Weſen dieſer Form, als könnte es eben nur mit dieſen Mitteln ausgedrückt werden. Wenn wir im thematiſchen Verzeichniß an einem Tage (2. Sept. 1788) acht vierſtimmige und zwei dreiſtimmige Canons verzeichnet finden, ſo iſt es freilich an ſich möglich daß ihn einmal eine Art von Canonsfieber überfallen habe, ungleich wahrſcheinlicher aber iſt es daß er an jenem Tage auf irgend eine Veranlaſſung zuſammenſchrieb, was er von dergleichen Sachen grade im Kopf und zur Hand hatte. Denn das meiſte der Art entſtand gewiß auf eine zufällige Anregung, wie dies von zwei dort auch verzeichneten Canons bekannt iſt. Der in München verſtorbene Tenoriſt Joh. Nepomuk Peierl kam im Jahr 1785 von Salzburg, wo er mit ſeiner Frau mehrere Jahre auf dem Theater geſungen hatte, auf kurze Zeit nach Wien und wurde dort mit Mozart bekannt. Er hatte eine eigenthümliche Ausſprache, mit welcher man ihn gern hänſelte und Mozart ſchrieb deshalb einen dreiſtimmigen Canon auf einen Text, der dadurch eine beſonders komiſche Wirkung machte[47]. Kaum war derſelbe geſungen als die Sänger das Blatt umwendeten, und ihn mit einem vierſtimmigen Canon auf den Text: „O du eſelhafter Peierl! o du peirliſcher Eſel! du biſt ſo faul als wie ein Gaul, der weder Kopf noch Haren hat, mit dir iſt gar nichts anzufangen, ich ſeh dich noch am Galgen hangen;

---

[47] XV, 1 Difficile lectu mihi Mars et jonicu (das letzte Wort iſt ſo gebraucht, daß beim Singen cujoni herauskommt).

du dummer Gaul! du biſt ſo faul! du dummer Peierl biſt ſo faul als wie ein Gaul; o lieber Freund — — verzeihe mir! Nepomuk! Peierl! verzeihe mir!“ der auf der Rückſeite ſtand, überraſchten[48]. Fein und artig iſt an dem Spaß allerdings nichts als der vortreffliche Canon von draſtiſcher Wirkung. Dieſer aber fand ſoviel Beifall daß er noch bei anderen Gelegenheiten, verſtärkt durch einige Kraftſprüche, auf andere Perſonen angewendet wurde[49], und iſt auch ſpäter viel geſungen worden. Daß Mozart die Gabe der Improviſation ſelbſt in ſolchen Formen in ſtaunenswerther Weiſe beſaß, bewährt auch eine von Rochlitz mitgetheilte Begebenheit (A. M. Z. III S. 450 ff.). Mozart ſpeiſte den Abend ehe er von Leipzig nach Berlin reiſte, von wo er nach einigen Tagen zurückzukommen dachte, beim Cantor Doles, in deſſen Haus er viel und gern verkehrt hatte, und war ſehr heiter. Die Wirthe, welche der Abſchied traurig machte, baten ihn um eine Zeile von ſeiner Hand zum Andenken; er machte ſich luſtig über ihr „Pimpeln“ und wollte lieber ſchlafen als ſchreiben. Endlich ließ er ſich doch ein Stückchen Notenpapier geben, riß es in zwei Hälften, ſetzte ſich und ſchrieb — nicht länger als höchſtens 5 bis 6 Minuten. Dann gab er dem Vater die eine, dem Sohn die andere Hälfte. Auf dem einen Blättchen ſtand ein dreiſtimmiger Canon in langen Noten, ohne Worte, als man ihn ſang, klang er herrlich, ſehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war ebenfalls ein dreiſtimmiger Canon ohne Worte, aber in Achteln, ſehr drollig. Als man nun bemerkte, daß beide zuſammengeſungen werden könnten, ſchrieb Mozart erſt den Text, unter den einen: „Lebet wohl, wir ſehen uns wieder!“ unter den anderen: „Heult noch gar wie alte Weiber.“ So wurden ſie nochmals geſungen; „es iſt nicht zu ſagen“, ſchließt Rochlitz „welch eine lächerliche, und doch tief, faſt ergrimmt einſchneidende — alſo vielleicht erhaben komiſche Wirkung dies auf uns alle machte; und irre ich nicht, auch auf ihn ſelbſt, denn mit etwas wilder Miene rief er plötzlich: Adieu Kinder! und war fort!“ Leider iſt dieſer Doppelcanon nicht erhalten!

---

[48] Das Blatt, auf welches Mozart die beiden Canons raſch hingeſchrieben hat, iſt aus der Sammlung des Dr. Gaßner in Gießen facſimilirt in der Cäcilia I S. 179 ff., wo auch über die Veranlaſſung das Nähere berichtet iſt. Die Zeit ergiebt ſich aus den Nachrichten, welche Lipowsky (Baieriſches Muſik-Lexikon S. 239 f.) über Peierl mittheilt; die Angabe daß der Canon 1781 in München componirt ſei (Holmes p. 153) iſt wohl nur daraus gefolgert daß Peierl ein Münchner Sänger genannt wird.

[49] Im thematiſchen Verzeichniß heißt er: „O du eſelhafter Martin“, und ſo iſt er allgemein bekannt. Bei Prof. Dehn in Berlin ſah ich dieſen Canon von Mozarts Hand geſchrieben, der anſtatt Martin, martiniſch überall Jacob, jacobiſch darüber geſchrieben hatte; und in ſolcher Art mag Mancher damit geneckt ſein.

Mancherlei komiſche Compoſitionen ähnlicher Art werden Mozart ohne Grund oder erweislich falſch zugeſchrieben[50]; ein ergötzliches Erzeugniß ſeiner Laune, offenbar für eine beſtimmte Veranlaſſung componirt iſt der von ihm ſelbſt ſogenannte muſikaliſche Spaß, ein nach Art der ehemaligen Divertimenti (I S. 580 ff.) für Saitenquartett und zwei Hörner in vier Sätzen geſchriebenes Stück[51]. Hier ſind ebenſowohl die ungeſchickten Componiſten als die ungeſchickten Spieler verſpottet; die letzten handgreiflich wie wenn die Hörner im Menuett, grade wo ſie Solo eintreten, in lauter falſchen Tönen ſich ergehen, oder wenn die erſte Violine zum Schluß der langen Cadenz, in der eine Reihe kleiner banaler Kunſtſtückchen zuſammenhangslos an einander gereiht ſind, ſich in die Höhe verſteigt und beharrlich um einen halben Ton zu hoch greift, am übermüthigſten zum Schluß, wo in die F-dur Fanfare der Hörner jedes der Saiteninſtrumente aus einer anderen Tonart derb hineinſtreicht. Mit den halben Tönen nehmen die Leute es gar nicht genau, bequeme Terzen werden fortgeführt, auch wo ſie nicht mehr paſſen; aber mitunter wenn eine Stimme ſcheinbar zu früh kommt, oder man einige Takte lang nur Begleitung hört, daß die Hauptſtimme ſich zu verpauſiren ſcheint, oder wenn man im entſcheidenden Moment einen Ton hört, der infam falſch klingt, lehrt die Fortſetzung daß kein Fehler paſſirt ſondern der Zuhörer getäuſcht iſt, wobei man nicht ſelten zweifelhaft iſt, ob nicht der vorgebliche Componiſt perſiflirt werden ſoll. Dies geſchieht unverholen in der ganzen Anlage und Behandlung der Sätze, die nach dem üblichen Muſter zugeſchnitten ſind, Wendungen und Figuren wie ſie damals üblich waren, auch mitunter eine frappante Modulation zeigen, aber eine völlige Unfähigkeit einen eigentlichen Gedanken zu faſſen und durchzuführen; mit wenigen Takten iſt es immer aus und meiſtens dreht ſich alles um die herge-

---

[50] Ich führe hier nur die dreiſtimmige ſogenannte komiſche oder Schulmeiſter-Meſſe an, welche unter Mozarts, auch unter Haydns Namen geht; ſie iſt nach Carpanis Verſicherung (Le Haydine p. 112 f.) von Aumann, einem Auguſtinermönch in St. Florian und gelehrten Muſiker. Eben derſelbe erzählt daß es früher in Wien Sitte war am St. Cäcilientage dergleichen komiſche Muſik in den muſikaliſchen Geſellſchaften aufzuführen.

[51] Der muſikaliſche Spaß iſt nach dem thematiſchen Verzeichniß

---

am 11. Juni 1787 componirt; in Partitur gedruckt iſt er bei Heckel in Mannheim (Mozarts Sextetten) und unter dem Titel Bauern-Sinfonie bei Schleſinger in Berlin 1836. Das Original (André Verz. 136) zeigt daß Mozart die letzten Sätze, wahrſcheinlich von der Zeit gedrängt, nicht erſt in Partitur ſondern gleich in Stimmen ſchrieb: ein neuer Beweis, wie klar ausgearbeitet er das im Kopfe hatte, was er niederſchrieb.

brachte Formel der Schlußcadenz. Spaßhaft iſt beſonders im Finale der Verſuch einer thematiſchen Verarbeitung, der ganz ſo klingt als habe der Componiſt dergleichen gehört und verſuche nun, offenbar mit großer Genugthuung, es mit einigen Redensarten nachzumachen, und die unendlich in die Länge gezogene, angeblich humoriſtiſch ſpannende Rückführung des Thema. Am merkwürdigſten iſt offenbar dabei die Kunſt dieſes ziemlich lang ausgeführte Stück in einem ſolchen Helldunkel zu halten, daß das prätendirte Ungeſchick nicht langweilig wird, ſondern der Zuhörer wirklich ſo in der Schwebe erhalten bleibt daß er ſich immer wieder überraſcht fühlt. Zum Theil beruht dieſe Wirkung auf dem treffenden Blick für das was in ſolcher Unbehülflichkeit wirklich komiſch iſt — denn nirgends iſt die Ironie gefährlicher als in der Muſik, weil der Eindruck des Uebelklingenden ſchwer zu beherrſchen iſt —, zum Theil in der ſicheren Meiſterſchaft, welche man immer durchfühlt und die den Zuhörer ſtets wieder feſthält; allein es war eine eigene humoriſtiſche Laune erforderlich um auch hier ein leicht fließendes Ganze hervorzubringen, das durch die einzelnen Späße nicht geſtört und zerriſſen ſondern nur gewürzt wird[52].

---

52) Ueber einen muſikaliſchen Spaß verwandter Art berichtete die Breslauer Zeitung (1833 N. 170 S. 1090 f.), Mozart habe einſt auf einem Dorf unweit Wien im Wirthshaus fröhlich getanzt, trotz der elenden Muſik, die ihm den Ausruf entlockte: „Das iſt ja ein Gellimper als ob Mäuſe auf den Saiten tanzten!“ Die vier Muſikanten, welche ihn erkannten, haben ihn begrüßt und dann nicht eher losgelaſſen, als bis er ihnen verſprochen ein ganz leichtes Quartett für ſie zu ſchreiben und ſie auf den anderen Tag zu ſich beſtellt habe. Da habe er ihnen denn ein raſch hingeworfenes Quartett gegeben „für Leute, die Noten kennen und ohne die Finger zu bewegen, mit dem Bogen nur auf und ab die leeren Saiten zu ſtreichen haben.“ Die Anekdote iſt nicht beglaubigt; das Quartett, welches ohne Mozarts Namen unter dem Titel Neugebornes

Zu den Compoſitionen, welche durch freundſchaftliche und geſellſchaftliche Verhältniſſe wenigſtens größtentheils hervorgerufen wurden, gehörten auch, wie wir ſchon an einigen Beiſpielen ſahen, die Lieder. Das Lied hatte damals, namentlich in Wien und in dem größeren Theil von Süddeutſchland, wo ähnliche muſikaliſche und litterariſche Zuſtände waren, bei weitem noch nicht die Bedeutung, welche es ſpäter erlangt hat. Auch in den geſelligen Kreiſen war die eigentlich kunſtmäßige Muſik, das Virtuoſenthum, alſo was den Geſang anlangte die italiäniſche Muſik, durchaus vorherrſchend; wer ſich als Dilettant geltend machen wollte, ſuchte es zu künſtleriſcher Ausbildung im Geſange zu bringen. In der Kammermuſik, namentlich durch das Klavier, begann der Dilettantismus ſich eine eigenthümliche Stellung zu erringen und von da aus ſeine Anſprüche auch an die Geſangsmuſik zu machen, welche vorzugsweiſe das Lied zu befriedigen geeignet war. In Norddeutſchland war die Lage der Dinge eine etwas andere. Die italiäniſche Oper in Dresden und Berlin ſtand zu iſolirt um einen übermächtigen Einfluß zu gewinnen; der Mangel an kunſtgeübten Sängern hatte die Ausbildung der Operette veranlaßt, durch welche das Lied, das weder im häuslichen Kreiſe noch im Wirthshaus[53] verſchollen war, zu höherer Bedeutung und Ausbildung gelangte[54]. Weiße wollte ja, wie wir ſahen

---

muſikaliſches Gleichheitskind in Prag bei Haas erſchienen iſt — ich verdanke die Mittheilung deſſelben Hrn. Muſikdir. Moſewius — iſt ſo inſipid und unmuſikaliſch, ohne Wohlklang und Pointe, daß an Mozart dabei gar nicht gedacht werden kann.

[53] Das geiſtliche Lied bleibt für den nächſten Zweck dieſer Betrachtung ganz außer dem Spiel.

[54] Daß auch früher viele, ſelbſt bedeutende Componiſten wie Telemann, Graun, Ph. Em. Bach u. a. Lieder, oder wie ſie damals ge-

(S. 97) durch ſeine Opern die Deutſchen zum geſelligen Geſange anleiten, und in der That wirkte auch die Operette auf die Ausbildung des Liedes weſentlich ein. Es iſt nicht zufällig, daß um dieſelbe Zeit die beſcheidenen Anfänge unſerer lyriſchen Poeſie ebenfalls in Norddeutſchland entſtehen, und daß Weiße, Gleim, Hagedorn, Jacobi u. A. als Liederdichter auftreten, denen Hiller als Liedercomponiſt ſich beigeſellt, dem auch hier nicht weniger Jünger nachfolgen als auf der dramatiſchen Bahn[55]. Einen neuen und bedeutenden Impuls erhielt aber auch die muſikaliſche Behandlung des Liedes, ſeitdem Herder den Sinn für das Volkslied geweckt, und Goethe echte deutſche lyriſche Gedichte gegeben hatte. Es waren vornämlich Reichardt[56] und Schulz[57], welche hierdurch angeregt, das deutſche Lied in ſeiner einfachen, volksthümlichen Weiſe mit künſtleriſchem Sinn auszubilden beſtrebt waren.

Anregungen dieſer Art waren damals in Wien kaum

---

nannt wurden, Oden für den Gebrauch der Hausmuſik componirten, iſt bekannt; in Marpurgs kritiſchen Briefen iſt die muſikaliſche Ode (Chanson, Strophenlied) ſowohl hiſtoriſch als äſthetiſch gewürdigt; allein der bedeutende Einfluß der Operette auf die Umgeſtaltung des Liedes iſt nicht zu verkennen.

[55] Klopſtock kommt hier wenig in Betracht; ſeine Oden haben allerdings einzelne Componiſten gefunden, wie — um Neefe nicht zu nennen — Gluck und Reichardt, der auch ein perſönlicher Verehrer Klopſtocks war (A. M. Z. XVI S. 22 ff.) und über die Compoſition Klopſtockiſcher Oden ſchrieb (Kunſtmagazin I S. 22 ff.); aber von durchgreifendem Einfluß ſind ſie nicht geweſen.

[56] Reichardt machte 1782 (muſikal. Kunſtmagazin I S. 3 ff.) auf die Volkslieder aufmerkſam, zu denen der Liedercomponiſt als zu ſeiner wahren Quelle zurückkehren müſſe.

[57] Die erſte Sammlung der Lieder im Volkston von J. A. P. Schulz erſchien Berlin 1782. Die ſchon im Titel ausgeſprochene Richtung iſt in der Vorrede noch beſtimmter charakteriſirt.

durchgedrungen. Auch dort hatten ſeit den ſiebziger Jahren Hofmann, Steffan, Beecke, Haydn u. ä. Lieder componirt, allein ſie machten keinen höheren Anſpruch als geſelliger Unterhaltung zu dienen, die Texte ſind meiſtens unter dem Mittelmäßigen, die Compoſitionen von einer Einfachheit daß man zu merken glaubt, dieſe Lieder traueten ſich ſelbſt nicht recht in die beſte Geſellſchaft. Mozart componirte nur gelegentlich Lieder. Er hatte ſich zwar, wie ſeine Frau in einem Brief an Härtel berichtet, ein eigenes Buch gemacht, in welches er Gedichte, die ihn anſprachen und zur Compoſition anregten, eintrug; allein ſeine Lecture war nicht ausgebreitet und was damals in Wien verbreitet war konnte ihn nicht ſehr anziehen. Daß er ſich auch hier ſein Urtheil ſelbſtändig bewahrte, zeigt eine merkwürdige Aeußerung die er gegen ſeinen Vater thut (23. Dec. 1782): „Zugleich arbeite ich an einer Sache, die ſehr ſchwer iſt, nämlich an einem Bardengeſang vom Denis über Gibraltar[58]; das iſt aber ein Geheimniß, denn eine ungariſche Dame will dem Denis dieſe Ehre erweiſen. Die Ode iſt erhaben, ſchön, Alles was ſie wollen, allein zu übertrieben ſchwülſtig für meine feinen Ohren. Aber was wollen Sie? das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und ſchätzt man itzt nimmer. Um Beyfall zu erhalten muß man Sachen ſchreiben, die ſo verſtändlich ſind daß es ein Fiacre nachſingen könnte, oder ſo unverſtändlich daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Menſch verſtehen kann, gerade eben deswegen gefällt.“ Wie ſehr Mozart recht hatte werden einige Zeilen dieſer Ode[59] beweiſen

---

[58] Die Nachricht daß die Engländer den mit unerhörten Mitteln von der Land- und Seeſeite zugleich unternommenen Sturm der Spanier auf das ſeit 1779 von ihnen belagerte Gibraltar im September 1782 ruhmvoll zurückgeſchlagen hatten, erregte in Wien, wo man auf der Seite der Engländer ſtand, großen Jubel. Auch Mozart ſchrieb ſeinem Vater (19. Oct. 1782): „Ja wohl habe ich, und zwar zu meiner großen Freude (denn Sie wiſſen wohl, daß ich ein Erz-Engländer bin) Englands Siege gehört!“

O Calpe! dir donnerts am Fuße,
doch blickt dein tauſendjähriger Gipfel
ruhig auf Welten umher.
Siehe dort wölkt es ſich auf
über die weſtlichen Wogen her,
wölket ſich breiter und ahnender auf. —
Es flattert, o Calpe! Segelgewölk!
Flügel der Hülfe! Wie prächtig
wallet die Fahne Brittaniens,
deiner getreuen Verheißerin!
Calpe! Sie wallt! — Aber die Nacht ſinkt,
ſie deckt mit ihren ſchwärzeſten,
unholdeſten Rabenfittigen
Gebirge, Flächen, Meer und Bucht
und Klippen, wo der bleiche Tod
des Schiffers, Kiele ſpaltend, ſitzt.
Hinan!

Aber wie viele urtheilten damals in Wien über den gefeierten Barden ſo vorurtheilsfrei wie der junge Componiſt?[60]

Daß Mozart ſeine Lieder nur nebenher, auf zufällige Anregung componirte, geht auch daraus hervor, daß er ſie in langen Zwiſchenräumen, dann aber, wenn ein Anſtoß kam, gewöhnlich gleich mehrere ſchrieb[61]. Er ſelbſt hat deren nur wenige ſelbſt veröffentlicht[62], meiſtens blieben ſie wohl in den Händen derer für welche ſie geſchrieben waren und kamen in Abſchriften unter das Publicum, woraus es ſich erklärt daß ſo viele unter ſeinem Namen gingen, welche ihm nicht angehören, während manche, die von ihm ſind, anderen zugeſchrieben wurden[63]. Der größte Theil derſelben

---

[59] Sie iſt gedruckt in Retzers Nachleſe zu Sineds Liedern (Wien 1784) S. 84 ff.

[60] Ein Skizzenblatt Mozarts, das einen Theil dieſer Ode im erſten flüchtigen Entwurf enthält, iſt aus dem Archiv des Mozarteums in Salzburg als Facſimile zum zweiten Bande mitgetheilt worden. Ob die Compoſition je vollendet wurde iſt mir unbekannt.

[61] So componirte er am 7. Mai gleich drei Lieder von Weiße; auf dem Autograph (André Verz. 94—96) iſt daneben notirt „Weiße erſter Band p. 18. 14. 29“; — Weißes lyriſche Gedichte Leipz. 1772 gehörten

---

zu Mozarts kleiner Bibliothek. Am fruchtbarſten war das Jahr 1787, in welchem der Verkehr mit Jacquins am lebhafteſten geweſen zu ſein ſcheint; im Mai ſind vier, am 24. Juni zwei, am 6. November in Prag wieder zwei, endlich am 11. December noch ein Lied componirt. Dann iſt eine Pauſe bis zum 14. Jan. 1791, wo drei Lieder, welche beſtellt waren, niedergeſchrieben ſind. — Drei Lieder (Oeuvres V, 22. 24. 26), deren Entſtehungszeit nicht bekannt iſt, ſind nach der Handſchrift zu urtheilen (André Verz. 92), wenn nicht etwa ſchon in Salzburg, doch gewiß in der erſten Zeit des Wiener Aufenthalts entſtanden.

62) Soviel ich weiß ſind nur das Veilchen und das Abſchiedslied unter dem Titel: Zwo deutſche Arien zum Singen beim Klavier in Muſik geſetzt von Hrn. Kapellmeiſter Mozart (Wien bei Artaria 1790), vielleicht auch An Chloe und Abendempfindung bei Mozarts Lebzeiten einzeln erſchienen. Die drei 1791 componirten Lieder (Oeuvres V, 15. 16. 17) ſind nach einer Andeutung Niſſens für eine damals herausgegebene Kinderzeitſchrift geſchrieben, doch habe ich dies nicht feſtſtellen können.

63) Bald nach Mozarts Tode erſchienen theils einzeln theils in Sammlungen echte und unechte Mozartſche Lieder; eine angeblich vollſtändige Sammlung unter dem Titel: Sämmtliche Lieder und Geſänge beim Fortepiano vom Kapellm. W. A. Mozart (Berlin, Rellſtab). Allein von den 33 Geſängen, welche ſie enthält, ſind nur 5 echt (vgl. A. M. Z. I S. 744 ff.). Durchaus zuverläſſig, auf die ausführlichen und ſorgfältigen Mittheilungen der Wittwe geſtützt iſt die Sammlung im fünften Heft der Oeuvres (Breitkopf u. Härtel). Hier, wo es ſich um die eigentlichen deutſchen Lieder handelt, ſind auszuſcheiden

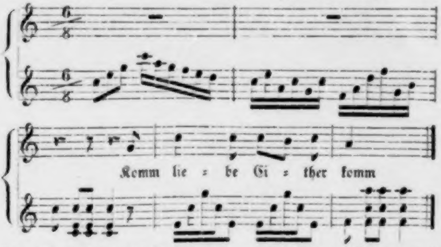
8. Das Bandlterzett.
19. Terzett. Mi lagnerò: vgl. S. 330.
11. 18. Zwei franzöſiſche Lieder, vgl. II, S. 105.
20. 21. Zwei italiäniſche Canzonetten.
14. Arie: Männer ſuchen ſtets zu naſchen; vgl. S. 288.

ſind wirkliche Strophenlieder, wie die Lieder aus Campes Kinderbibliothek (Oeuvres 15. 17), zu denen auch das Lied zum Geburtstage des kleinen Fritz (25) gehört, dem ein höchſt unpaſſender Text untergelegt iſt. Dieſe ſind abſichtlich ſehr einfach und leicht, im Kinderton gehalten, wie denn das reizende: „Komm lieber Mai" ſich auch im Munde der

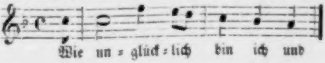
---

13. Cantate: Die ihr des Unermeßlichen.
15. Kriegslied; vgl. S. 288.

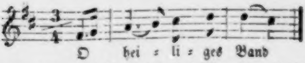
Es bleiben alſo ein und zwanzig eigentliche Lieder zurück, von welchen 28 urſprünglich mit Begleitung der Orgel, 30 der Mandoline geſchrieben iſt. Von einem zweiten Lied mit Mandolinenbegleitung — die wahrſcheinlich durch eine beſondere Liebhaberei eines Bekannten veranlaßt wurde — kenne ich nur den Anfang aus Andrés handſchr. Verz. (Abſchr. XIV)



Ein Wiegenlied mit Klavierbegleitung „Schlafe mein Prinzchen" iſt nachträglich bei Niſſen (Nachtrag S. 20) veröffentlicht, zwei andere



und

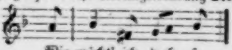


befinden ſich handſchriftlich im Archiv des Mozarteum in Salzburg; ſie ſcheinen mir aus früherer Zeit herzurühren, wie die drei bereits erwähnten.

Kinder erhalten hat[64]. Scherzhaft gemeint iſt das kleine Lied von Hagedorn: „Zu meiner Zeit beſtand noch Recht und Billigkeit“ (9); Mozart hat ſelbſt darüber geſchrieben: „ein bischen aus der Naſe“, um den komiſchen Vortrag beſtimmt zu charakteriſiren. Was die Mehrzahl dieſer Lieder vor den meiſten gleichzeitigen weit hervorhebt und zum Theil noch auszeichnet, iſt nicht ſowohl die ſchön abgerundete Form, anſprechende Melodie und harmoniſche Feinheiten — Vorzüge, welche auch hier nicht vermißt werden —; es iſt der Ausdruck einer poetiſchen Stimmung, mag dieſelbe heiter belebt oder innerlich erregt ſein, welche ſie ausprägen[65]. Den Gedichten von Weiße, Jacobi, Overbeck, Hölty, Miller — und wie die mir unbekannten Dichter einiger Texte heißen mögen — gegenüber begreift man jetzt ſchwer, wie ſie den Componiſten in eine poetiſche, productive Stimmung verſetzen konnten, und der leidenſchaftliche Ausdruck, die ſtarken Accente, welche auf manche Einzelnheiten in der Compoſition gelegt ſind, erſcheinen faſt wie im Gegenſatz zu den Worten der Gedichte[66]. Dabei iſt freilich nicht außer Acht zu laſſen, daß der Standpunkt litterariſcher Bildung, welchen Mozart mit ſeiner ganzen Umgebung einnahm, auch

---

[64] Eine nicht ganz kindliche Lieblingswendung Mozarts



pflegen ſie ſich mundgerecht zu machen.

[65] Dies gilt allerdings in geringerem Grade von den vorher einer älteren Zeit zugewieſenen Liedern, bei denen man auch die urſprünglichen Textworte nicht überſehen darf.

[66] Ich erinnere nur beiſpielsweiſe an den Schluß des zweiten Liedes *Zufriedenheit*: „Und angenehm iſt ſelbſt mein Schmerz, wenn ich vor Liebe weine“; oder an die Worte in der *betrogenen Welt* (3): „Es wird ein prächtig Feſt vollzogen, bald hinkt die Reue hinterdrein.“

eine ganz verſchiedene Auffaſſung und Empfänglichkeit für poetiſche Darſtellungsweiſe bedingt; — wahrſcheinlich wird auch eine nicht allzuferne Zukunft eine Anzahl heutiger Liedertexte kaum mit geringerer Verwunderung betrachten. Viel weſentlicher iſt es, daß Mozart auch hier ſeine eigenthümliche Natur offenbarte, welche ihn nicht ſowohl das Wort und die Form der poetiſchen Darſtellung, ſondern den Kern derſelben, das eigentlich belebende poetiſche Motiv auffaſſen läßt, welches ihn dann zu einer ſelbſtändigen Durchbildung und Darſtellung anregt; daher finden wir eine Tiefe und Wahrheit im muſikaliſchen Ausdruck der Empfindung, welche wir in den Gedichten vermiſſen[67].

In einem Lied von ſehr leidenſchaftlichem, tief ſchmerzlichem Ausdruck — dem Abſchiedslied von Jacobi (5) — ſind zwei Strophen, in welchen die Empfindung in eigenthümlicher Art modificirt iſt, neu componirt und erſt zum Schluß tritt die erſte Melodie wieder ein. Andere ſind ganz durchcomponirt. Von dieſen iſt das Lied An Chloe (7) vielleicht am meiſten bekannt und beliebt geworden wegen ſeiner angenehmen, leichten Melodie; es iſt aber am wenigſten bedeutend und am wenigſten liedmäßig, ſondern mehr nach Art italiäniſcher Canzonetten geformt[68]. Sehr viel eigenthümlicher und ebenſo ſchön im Ausdruck der Empfindung als in der, bei einem ſcheinbar nur dem Wechſel der Stimmung folgenden ſich gehen laſſen, doch feſt geſchloſſenen und abgerundeten Form iſt die Abendempfindung (6); leidenſchaftlicher und faſt dramatiſch Unglückliche Liebe (10), wie denn auch eine ganz beſtimmte Situation vom Dichter angezeigt iſt durch die Ueberſchrift: „Als Louiſe die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte.“ Die Krone aller Lieder aber durch herzinnigen Ausdruck des reinſten Gefühls und die reizende Rundung der Form iſt wie billig Goethes Veilchen (4)[69]. Hier ſieht man, welchen Eindruck wahre Poeſie auf ihn machte, und wenn man bei anderen Liedern wahrnimmt, wie ihn die Divination des muſikaliſchen Genies durch das Gedicht hindurch den poetiſchen Keim entdecken ließ, ſo liegt hier klar vor, wie mächtig die wirklich dichteriſche Geſtaltung auch durch ihre Form auf ihn wirkte. Es kann jetzt wohl auffallen, daß ein ſo einfaches lyriſches Gedicht von Mozart als eine Romanze behandelt iſt, welche mit dramatiſcher Lebendigkeit das Detail der kleinen Handlung ausführt, — wobei freilich nicht zu überſehen, daß durch den Meiſterzug, mit welchem er zum Schluß die Worte: „Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!“ wiederholt, der echt lyriſchen Grundſtimmung ihr volles Recht gegeben wird[70].

---

[67] Man nehme z. B. gleich das erſte Lied von Weiße: Der Zauberer. Sieht man ab von dem ſchäferhaften Coſtüm, das uns fremd iſt, und dem matten, theilweis unbeholfenen Ausdruck und hält ſich an die Situation des jungen Mädchens, das zuerſt ſich des Gefühls der Liebe mit Furcht und Staunen bewußt wird, ſo wird man dieſe in Mozarts Compoſition wieder finden; Weißes Schäferin allerdings nicht.

[68] Von den beiden italiäniſchen Canzonetten, welche ebenfalls in die Sammlung aufgenommen ſind, iſt die erſte Un moto di gioja (20) — deren Original nach der Angabe von Al. Fuchs im Beſitz einer Gräfin Wimpfen iſt — leicht und gefällig; die zweite Ridente la calma (21)

ſtammt ohne Zweifel aus früherer Zeit und würde recht gut in eine der älteren italiäniſchen Opern paſſen.

69) Das Facſimile des Liedes nach dem Original, welches mein Freund Wilh. Speyer in Frankfurt beſitzt, iſt dem erſten Bande beigegeben.

70) Auch ein Recenſent in der muſik. Realzeitung 1790 S. 1, der dem Trennungslied und dem Veilchen nachrühmt, daß ſie mit Einſicht, Geſchmack und feiner Empfindung ausgeführt ſeien, hebt beſonders hervor: „Sehr überraſchend und vorzüglich ſchön iſt die Behandlung des

Dieſe Erſcheinung erklärt ſich theils aus der überall hervortretenden Richtung auf das Dramatiſche, welche Mozarts künſtleriſcher Natur eigenthümlich iſt, theils aber und wohl noch mehr aus dem tief anregenden Eindruck, welchen Goethes klare, plaſtiſche, in aller Einfachheit in jedem Zuge wahre und anſchauliche Darſtellung auf ihn machte. Durch irgend einen Zufall muß ihm grade nur dieſes Gedicht Goethes in die Hände gefallen ſein; hätte er deren mehrere gekannt, er würde ſie wohl noch lieber componirt haben als Weißeſche. Warum hat er ſie nicht geſucht? Nach Liedertexten ſuchte er wohl überhaupt nicht eifrig, ſondern nahm ſie, wenn ſie ihm vorkamen, und Goethe war in den Kreiſen, in welchen er lebte, ſchwerlich ſchon durchgedrungen. Wäre ihm dieſer Frühling echter deutſcher Poeſie erſchloſſen worden, welche Blüthen würde er in ihm hervorgerufen haben!

Mozart hat als Liedercomponiſt beiweitem nicht die Bedeutung wie auf anderen Gebieten, obwohl ſeine Künſtlernatur ſich auch hier in ihren eigenthümlichen Zügen bewährt. Ohne Einfluß iſt er aber auch hier nicht geblieben; namentlich hat Beethoven ſich in ſeinen Liedern ihm ſehr beſtimmt angeſchloſſen und iſt der durch Mozart bezeichneten Richtung bis zuletzt treu geblieben.

9.

Zu den Männern, welche auf Mozart einen in mehr als einer Hinſicht bedeutenden und fördernden Einfluß ausübten, gehörte Gottfried Baron van Swieten[1]. Er war der

---

Textes am Schluß, da Hr. M. am Ende der dritten Strophe die Worte noch einmal wiederholt: Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen!“

[1] Er war 1734 in Leyden geboren und ſtarb 1803 in Wien.

Sohn des berühmten und einflußreichen Leibarztes der Kaiſerin Maria Thereſia, **Gerhard van Swieten**, und mit dieſem im Jahr 1745 von Leyden nach Wien gekommen. Er hatte ſich dem Studium der Rechte gewidmet, war aber von Jugend auf leidenſchaftlich der Muſik ergeben, mit der er ſich auch praktiſch, aber ohne ſonderlichen Erfolg beſchäftigte. Im Jahr 1769 wurde in Paris Favarts Rosière de Salency mit Muſik von verſchiedenen Componiſten gegeben; van Swieten hatte mehrere Arien dazu geſchrieben, allein man wollte ſie nicht loben[2]. Auch hatte er acht Symphonien geſchrieben, „ſo ſteif wie er ſelbſt", wie Haydn ſagte[3]. Joſeph II machte ihn zu ſeinem Geſandten am preußiſchen Hofe[4], dort lernte ihn auch Nicolai als „eifrigen Liebhaber und Kenner der Muſik, ja ſelbſt als Componiſten" kennen[5]. Dieſer Aufenthalt in **Berlin** war für die Ausbildung ſeines muſikaliſchen Geſchmacks und die Richtung, welche er ſpäter in Wien geltend zu machen ſuchte von entſcheidendem Einfluß.

---

2) Grimm berichtet nach der erſten Aufführung in Fontainebleau (corr. litt. VI p. 263): C'est un pasticcio, Philidor et Monsigny y ont la principale part. Un amateur celèbre, M. le baron de Swieten, fils du premier médecin de l'imperatrice-reine en a fait plusieurs airs. Nach der Aufführung in Paris ſagt er (a. a. O. p. 314): On pretend que le baron van Swieten, Monsigny et Philidor ont fournit des morceaux; mais à l'exception de ce dernier, qu'ont reconnait aisément à son faire et à la vigueur de son style, on peut attribuer le reste à qui l'on voudra, cela est égalément mauvais, suivant les gens qui écoutent.

3) Grieſinger Biogr. Not. S. 66 f. Eine ließ Mozart aufführen (S. 201).

4) Dort fand ihn im Jahr 1776 Müller auf ſeiner theatraliſchen Reiſe und rühmte die liberale Unterſtützung, welche derſelbe ihm zu Theil werden ließ (Abſchied S. 116 ff.).

5) Nicolai Reiſe IV S. 336.

Friedrich der Große ließ 1740 in Berlin das Opernhaus erbauen und führte die italiäniſche Opera seria, ſo wie ſie zu jener Zeit ausgebildet war, mit allem Glanz der Geſangsvirtuoſität und ſceniſcher Ausſtattung dort ein[6]. Regelmäßig wurden — nur der ſiebenjährige Krieg machte eine Unterbrechung — große Opern aufgeführt; der König beſuchte ſie eifrig und pflegte im Parket unmittelbar hinter dem Kapellmeiſter zu ſtehen, ſo daß er in deſſen Partitur nachleſen konnte[7]. Bis an ſein Ende hielt er unerſchütterlich an dem Geſchmack feſt, den er ſich einmal ausgebildet hatte; nur die Opera seria und in dieſer außer einigen der älteren italiäniſchen Meiſter nur Haſſe und Graun ließ er gelten. Graun[8] mußte die Opern, zu welchen der König das Libretto ſelbſt franzöſiſch zu entwerfen pflegte, das dann italiäniſch bearbeitet wurde[9], componiren und ſuchte dies in möglichſt kurzer Zeit abzumachen; ſie wurden dem König vorher vorgelegt und was dieſem nicht gefiel wurde geändert[10]. Er zog Haſſe wegen ſeiner größeren Kraft und feurigen Lebendigkeit vor, ſprach mit dem größten Lob von ihm, während Graun — den der König als Sänger ſehr hoch ſchätzte[11] — meiſtens nur den Tadel über das hörte was dieſem mißfiel; nichts deſto weniger mußte er Jahr aus Jahr ein Opern componiren[12]. Dabei blieb es nun auch. Agricola[13], ſeit 1760 Grauns Nachfolger, ſchrieb ſelbſt wenig außer einzelnen Arien, welche in die alten Opern eingelegt wurden und in derſelben Weiſe geſchrieben ſein mußten. Von anderen Componiſten mochte der König nichts wiſſen; wie unglücklich der Verſuch ablief ihn mit Gluck bekannt zu machen ſahen wir bereits (II S. 234 f.), und Reichardt empfing er mit dem Rath: „Hüt er ſich für die neuen Italiäner, ſo'n Kerl ſchreibt ihm wie 'ne Sau"[14]. Dieſer konnte ſich nach Agricolas Tode im Jahr 1775 zu deſſen Stelle nur durch Ueberſendung einer Oper empfehlen, „bei deren Bearbeitung ihm Haſſe und Graun Muſter geweſen"[15]; er durfte in dieſer Stellung auch nicht daran denken andere Wege einzuſchlagen. Uebrigens bekümmerte ſich der König in den letzten zehn Jahren ſeiner Regierung wenig mehr um die Muſik; die italiäniſche Oper dauerte fort mit den Haſſeſchen und Graunſchen Stücken, aber die Ausführung ſank immer mehr[16].

---

[6] Schneider Geſch. der Oper in Berlin S. 14 ff.

[7] Burney Reiſe III S. 67.

[8] Carl Heinr. Graun, geb. 1701 in Wahrenbrück, erhielt ſeit 1713 ſeine Bildung in Dresden, wurde 1725 als Teneriſt und Operncomponiſt in Braunſchweig angeſtellt, von wo er 1735 in die Dienſte Friedrichs trat, 1740 Kapellmeiſter wurde und 1759 ſtarb.

[9] N. Ztſchr. f. Muſ. IX S. 130.

[10] Zelter, Faſch S. 22.

[11] Reichardt Kunſtmagaz. I S. 158.

Neben der Oper, welche die alte italiäniſche Tradition ſtarr feſthielt, bildete ſich aber in Berlin ebenfalls vom König aus, eine eigenthümliche Inſtrumentalmuſik aus, welche auf der ſächſiſchen Schule beruhte. Bekanntlich hielt der König jeden Abend bei ſich Concert, in welchem er ſelbſt die Flöte blies, und zwar nur eigene oder von ſeinem Lehrer Quanz[17] componirte Soloſachen, der deren für Friedrich allmählig über 300 geſchrieben hatte[18]. Quanz, gegen den der König von ſeinen Jünglingsjahren her Zuneigung und Pietät hatte, herrſchte nicht allein bei dieſer Cabinetsmuſik — er war der einzige, der dem König bravo! zurufen durfte[19] — ſondern vermöge ſeiner einflußreichen Stellung überhaupt in muſikaliſchen Dingen und war allgemein geſcheut als „Pabſt der berliniſchen Muſik“[20]. Neben Quanz ſtand Franz Benda[21], ein origineller Künſtler und ausgezeichneter Geiger, der eine ihm durchaus eigenthümliche Manier des Spiels ausgebildet hatte, als deren weſentlicher Vorzug der edelſte, ausdrucksvollſte Geſang geprieſen wird; ſein Bruder Joſeph, ſowie die Söhne beider waren aus ſeiner Schule hervorgegangen, auch der Concertmeiſter Graun[22], als Violinſpieler und als Inſtrumentalcomponiſt geſchätzt, reihte ſich ihnen an. Durch dieſe vorzüglichen Künſtler wurde das Berliner Orcheſter herangebildet und geſchult, das lange Zeit unerreicht neben dem Dresdner ſtand, und erſt ſpäter von dem Mannheimer und Wiener überflügelt wurde.

---

[12] Friedrich ſagte einmal zu Faſch: „Graun hätte einen tüchtigen Mann neben ſich haben müſſen, der ihn geſpornt hätte; allein wo ſoll alles Geld herkommen ſolche Leute zu bezahlen, die es werth ſind? Haſſe war einer! die andern kennt kein Menſch, und in Italien ſind ſie froh, wenn ſie nur bravissimo! rufen können" (Zelter a. a. O. S. 49). Die Parallele, welche Reichardt (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden I S. 13 ff.) zwiſchen Haſſe und Graun anſtellt, ſpricht wohl die allgemeine Anſicht aus.

[13] Joh. Friedr. Agricola, geb. 1720 in Altenburg, ſtudirte ſeit 1738 in Leipzig und wurde dort ein Schüler Seb. Bachs. Seit 1741 lebte er als Muſiker in Berlin, trat 1751 in die königliche Kapelle ein, wurde 1760 Kapellmeiſter und ſtarb 1774.

[14] Reichardt muſ. Monatsſchr. S. 69 f. A. M. Z. XV S. 610 ff., wo ausführliche und intereſſante Mittheilungen gegeben ſind.

[15] A. M. Z. XV S. 603 f.

[16] Reichardt muſ. Zeitg. I S. 74.

---

[17] Joh. Joach. Quanz geb. 1697, bildete ſich ſeit 1718 in Dresden zum Flötiſten aus, trat 1724 eine Kunſtreiſe nach Italien, Frankreich und England an, und wurde nach ſeiner Rückkehr 1728 Lehrer des damaligen Kronprinzen Friedrich, den er jährlich zweimal beſuchen mußte, bis er 1741 ganz in des Königs Dienſte trat. Er ſtarb 1773.

[18] Burney Reiſe III S. 146.

[19] Burney Reiſe III S. 141. Zelter, Faſch S. 47.

[20] A. M. Z. III S. 172. Als er in den kritiſchen Briefen (oder vielmehr von Kirnberger ſ. S. 361) angegriffen wurde, beſchwerte er ſich beim König und meinte, wer ſich ſo gegen den Lehrer des Königs vergehe, verdiene wohl auf einige Monat nach Spandau gebracht zu werden. Dieſer aber erwiederte, dieſe Strafe würde zu gelinde ſein, ſo lange der ſelbſt kritiſche Autor eines voluminöſen Werkes über die Kunſt die Flöte zu ſpielen annoch ſchreiben und ſeinen Gegner niederſchreiben könne (Reichardt muſ. Wochenbl. S. 70 f.).

[21] Franz Benda, geb. 1709 in Benatky in Böhmen, Sohn eines Leinewebers, trat nach einem mehrjährigen Wanderleben 1732 in den Dienſt des damaligen Kronprinzen Friedrich. Seine Brüder Johann, Joſeph und Georg kamen 1742 in die Kapelle des Königs, ſpäter auch ſeine Söhne Friedrich und Carl. Franz Benda, ſeit 1772 Concertmeiſter, war in ſeinen letzten Jahren gelähmt (Burney Reiſe III S. 90 ff.), und ſtarb 1786.

Den höchſten Rang unter den Berliner Künſtlern behauptete aber Philipp Emanuel Bach[23]. Im Jahr 1738 wurde er als Accompagniſt zum damaligen Kronprinz berufen, und verſah dieſen Dienſt ſeit 1756 abwechſelnd mit Faſch. Er war ein ebenſo gelehrter als geſchmackvoller Accompagniſt, allein das ewige Einerlei in den Concerten des Königs langweilte ihn, und da er ſich als Künſtler fühlte, ſo verdroſſen ihn die abſprechenden Urtheile des Königs; er ließ es ihn entgelten, indem er nicht nachgab wenn der König im tempo rubato auf die Gefügigkeit des Begleitenden rechnete[24]. Dieſem entging das nicht, er faßte eine perſönliche

---

22) Joh. Gottlieb Graun, geb. 1698, erhielt ebenfalls ſeine Bildung in Dresden, machte eine Reiſe nach Italien und wurde 1728 in den Dienſt des Kronprinzen Friedrich gezogen; ſpäter wurde er Concertmeiſter und ſtarb als ſolcher 1771.

23) Karl Philipp Emanuel Bach, geb. 1714 in Weimar, der zweite Sohn Joh. Sebaſtians, war von ſeinem Vater nicht zum Muſiker beſtimmt und hatte ſeine juriſtiſchen Studien abſolvirt, als er 1738 von Friedrich als Cembaliſt berufen wurde. Im Jahr 1767 ging er nach Hamburg, wo er 1788 ſtarb. Vgl. Rochlitz Für Freunde der Tonkunſt IV S. 273 ff.

24) Als Jemand, der den König hatte auf der Flöte blaſen hören,

Abneigung gegen Bach und ſchätzte ihn nicht nach Verdienſt[25]. Bach nahm daher 1767, als man ihn an Telemanns Stelle nach Hamburg berief, ſeinen Abſchied und verließ Berlin. Er iſt durch ſeine, auf die von ſeinem Vater erfundene Fingerſetzung begründete, Technik und ſeine den Stil der Klaviercompoſitionen reformirenden Sonaten, der Vater des modernen Klavierſpiels geworden und hat auch über dieſe Grenzen hinaus einen bedeutenden Einfluß geübt, wofür das Zeugniß Haydns genügen mag, der Ph. Em. Bach als ſein einziges Vorbild anerkannte[26]. Die Verehrung, welche man für ihn als einen großen, ſchöpferiſchen, durchaus originellen Geiſt, mochte ſie dem ausübenden Künſtler oder dem Componiſt gelten, namentlich in Berlin und Hamburg hegte, war unbegrenzt und allgemein[27]; Nicolai meint (Reiſe IV S. 558), was Quintilian vom Cicero ſage, dürfe man völlig auf Bach anwenden, daß derjenige in Kenntniß der Muſik weiter gekommen ſei, dem Bachs Compoſitionen vorzüglich gefallen.

Die eigentliche Schule des alten Joh. Sebaſtian Bach in ihrer Strenge und Gelehrſamkeit wurde noch mehr vertreten durch ſeinen älteſten Sohn Wilhelm Friedemann

---

gegen Bach, welcher accompagnirt hatte, enthuſiaſtiſch das Spiel deſſelben pries und endlich ausrief: „Und wie viel Takt!“ antwortete Bach gelaſſen: „Ja, vielerlei Takt!“

[25] Zelter, Faſch S. 14. 47.

[26] Grieſinger Biogr. Not. S. 15. Rochlitz Für Freunde der Tonkunſt IV S. 274. Bach ließ ihm einſt ſagen, er ſei der einzige, der ſeine Schriften ganz verſtanden habe (Dies biogr. Nachr. S. 38).

[27] Man vergleiche z. B. die Darſtellung Burneys (Reiſe III S. 209 ff.) mit den Urtheilen Reichardts aus verſchiedenen Zeiten (Briefe e. aufmerkſ. Reiſenden I S. 114 ff. II S. 7 ff. Kunſtmagaz. I S. 24 ff. Muſik. Alman. 1796. A. M. Z. XVI S. 28 ff.).

Bach[28], der ſeine letzten Lebensjahre ebenfalls in Berlin zubrachte und wegen ſeiner Leiſtungen als genialer und gründlicher Künſtler ebenſo ſehr bewundert wurde[29] als er durch ſeinen hochmüthigen Eigenſinn und ſeine Sonderlingslaunen ſich und Anderen das Leben ſchwer machte[30], ganz im Gegenſatz auch darin zu ſeinem Bruder, der ein heitrer und jovialer Geſellſchafter war. Auch Agricola war ein Schüler, und wie alle Schüler des großen Mannes, tiefer Verehrer Seb. Bachs, vor allen aber war es der gleich näher zu erwähnende Kirnberger, der ganz eigentlich Seb. Bachs Evangelium lehrte. Es war daher kein Wunder, daß ſich in Berlin neben jener italiäniſchen Haſſe-Grauniſchen Richtung in der Oper eine aus der Bachſchen Schule hervorgehende und zunächſt, aber doch keineswegs allein[31], in der Inſtrumentalmuſik ausgeprägte Kunſtweiſe ausbildete und den Berliner muſikaliſchen Geſchmack eigenthümlich und auf nachhaltige Weiſe beſtimmte[32].

---

[28] Wilh. Friedemann Bach, geb. in Weimar 1710, war eine Zeitlang Organiſt in Dresden und ſeit 1747 in Halle; er gab 1767 dieſe Stelle auf, führte ein wanderndes Leben meiſt in Noth und Dürftigkeit, und lebte zuletzt in Berlin, wo er 1784 ſtarb.

[29] „Von Seiten ſeines Talents iſt er hier hoch verehrt worden" ſagt Zelter (Briefw. m. Goethe S. 210). „Seine Orgelextemporationen, beſonders in ſeinen guten Stunden, waren die Bewunderung von Männern wie Marpurg, Kirnberger, Benda, Agrikola, Bertuch, Ring, meiſtens vorzügliche Orgelſpieler, die alle fühlten, wie weit ſie von ihm zurückgelaſſen wurden. So ſpielte er was ihm eben zu Gedanken kam, und je länger er ſpielte, je prächtiger, ſicherer, ergreifender wirkte es auf uns Jüngere. Auf Flügeln, Fortepianos und Clavieren habe ich ihn noch öfter ebenſo bewundern müſſen, wiewohl ich ihn niemals eine Note von ſeinem Vater ſpielen hören, was jeder wünſchte." Von Ph. Emanuel pflegte er mit mitleidiger Miene zu ſagen: „Mein Bruder, der Hamburger hat einige artige Sächelchen gemacht"; mit demſelben Familienausdruck erklärte ſich jener über den Londoner Bruder (Reichardt muſik. Zeitg. II S. 139).

[30] Forkel muſik. Alman. 1784 S. 201 ff. Reichardt muſik. Alman. 1796. Zelter Briefw. V S. 209.

[31] Man darf nur an Ph. Em. Bachs Geſangscompoſitionen erin-

Was aber dem muſikaliſchen Berlin ferner eine eigenthümliche Stellung gab, war der Eifer mit welchem man dort die Muſik von den verſchiedenſten Seiten her auch in den Kreis der litterariſchen Beſprechung zog. Theils waren nicht wenige Muſiker wiſſenſchaftlich gebildete Männer und auch der Feder wohl mächtig, theils ſchloſſen ſich auch gründlich gebildete Dilettanten mit Eifer dieſen litterariſchen Beſtrebungen an. Auf Quanz's Verſuch einer Anweiſung die Flöte zu ſpielen (1752) folgte Ph. Em. Bachs Verſuch über die wahre Art das Clavier zu ſpielen (1753. 1761), und Agricolas Anleitung zur Singekunſt (1757), denen Marpurgs Kunſt das Clavier zu ſpielen

---

nern, und wie in Grauns Tod Jeſu beide Richtungen ſich begegnen liegt klar vor.

[32] In einem Bericht aus Berlin vom Jahr 1800 heißt es (A. M. Z. II S. 383): „Berlin iſt vielleicht der einzige Ort in Deutſchland, in welchem Sie noch immer neben den wärmſten Verehrern der modernen Muſik die eifrigſten Verfechter des ältern Geſchmacks finden. Joh. Seb. Bach und ſeine berühmten Söhne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn Clementi um den Vorrang. Friedrich der Große gab durch die Aufführung der in ihrer Art vortrefflichen Haſſiſchen und Grauniſchen Opern dem Geſchmack eine ſo beſtimmte Richtung, daß ihr Einfluß noch jetzt ſehr ſichtbar bleibt. Der Aufenthalt vieler älterer berühmter Tonkünſtler in Berlin, als C. Ph. Em. Bachs, der beiden Graun, Kirnbergers, Faſchs u. a. m. trug nicht wenig dazu bei den herrſchenden Geſchmack, trotz der damals in Wien und anderen Orten Deutſchlands ſchon blühenden Genies, in ſeinem gewohnten Gleiſe zu erhalten." Zelter ſchreibt (Briefw. m. Goethe V S. 208): „Ich bin ſeit 30 Jahren gewohnt den Bachſchen Genius zu ehren. Friedemann iſt hier geſtorben, Em. Bach war hier königlicher Kammermuſiker, Kirnberger, Agricola Schüler vom alten Bach, Ring, Bertuch, Schmalz u. a. ließen faſt nichts anderes hören als des alten Bachs Stücke, ich ſelbſt unterrichte ſeit 30 Jahren darin und habe Schüler, die alle Bachſchen Sachen gut ſpielen."

(1750), Anleitung zum Clavierſpielen (1755. 1765) und Anleitung zur Muſik und Singekunſt (1763) zur Seite ſtanden: es war keine geringe Anerkennung, daß man Leop. Mozarts Violinſchule (1756) in Berlin würdig erachtete in dieſen Kreis aufgenommen zu werden (I S. 20)[33].

Mit nicht weniger Eifer wurde die Theorie der Harmonie und des Contrapunkts nach verſchiedenen Seiten hin erörtert; Kirnberger und Marpurg werden in der Geſchichte der Muſik ſtets mit Ehren genannt werden.

Kirnberger[34], ein Schüler Seb. Bachs, war als Componiſt wenig bedeutend, aber als ein ſcharfſinniger und zum Grübeln geneigter Mann ſuchte er aus den Werken ſeines verehrten Meiſters[35] die Lehren der Compoſition zu entwickeln und auf ihre Grundſätze zurückzuführen. Seinem ganzen Bildungs- und Lebensgang zufolge fehlte es ihm an der Gabe des ſchriftlichen Ausdrucks und wo ihm nicht ſeine Freunde wie Agricola, Sulzer oder ſein Schüler Schulz zu Hülfe kamen, gelang es ihm ſchwer ſeine Anſichten klar darzuſtellen[36]. So wie er durch Verſtand, Kenntniſſe und Studien große Tüchtigkeit zeigte, ſo war auch die Grundlage ſeines Charakters brav und achtbar[37]; allein er wurde verbittert, weil er weder als ausübender Künſtler noch als Componiſt ſich auszeichnete und auch ſeine theoretiſchen Kenntniſſe die Anerkennung nicht fanden, welche er für ſich beanſpruchen zu können glaubte. So gebrauchte er ſeine Einſicht als eine kritiſche Angriffswaffe, und weil es ihm an feiner Bildung gebrach oft in einer Weiſe, die ihn nicht allein als grob ſondern auch als boshaft und hämiſch erſcheinen ließ[38]. Quanz hatte behauptet, ein echtes Duett laſſe keinen Baß zu und Duetts veröffentlicht, welche dies erweiſen ſollten; Kirnberger hielt ſich nicht allein in Geſellſchaften darüber auf, ſondern ſpielte in der Kirche, während Quanz zur Communion ging, deſſen Duette mit hinzugefügtem Baß auf der Orgel[39]. Auf dieſes Attentat trat Marpurg[40] gegen ihn auf und ſuchte zunächſt an Kirnbergers Fugen nachzuweiſen, daß er nicht der Mann ſei der ſo aufzutreten das Recht habe; daraus entwickelte ſich eine Fehde, die mit großer Erbitterung über verſchiedene Grundſätze der muſikaliſchen Theorie fortgeführt wurde. Marpurg hatte eine gründliche Schul- und

---

[33] Auch das Buch des Advocaten Krauſe Von der muſikaliſchen Poeſie (1752), ſowie Marpurgs Anleitung zur Singcompoſition (1758) gehören hieher.

[34] Joh. Phil. Kirnberger, geb. in Saalfeld 1721, begab ſich 1739 nach Leipzig in Seb. Bachs Schule. Im Jahr 1741 ging er nach Polen und verbrachte dort als Cembaliſt auf den Gütern mehrerer Magnaten 10 Jahre in einem ziemlich wüſten Leben, für das er ſpäter auch durch Kränklichkeit büßen mußte. Nachdem er ſich 1751 in Dresden im Violinſpiel ausgebildet hatte, ging er nach Berlin, trat in die königliche Kapelle, dann in die des Prinzen Heinrich, und wurde nach einigen Jahren Kammermuſikus der Prinzeſſin Amalie, einer eifrigen und gründlichen Liebhaberin der Muſik. Als ſolcher ſtarb er 1783.

[35] Einen charakteriſtiſchen Zug von dieſer Verehrung erzählt Zelter Briefw. V S. 163.

[36] A. M. Z. III S. 598 ff. Zelter Briefw. III S. 17.

---

[37] Dieſes Zeugniß giebt ihm, außer ſeinem dankbaren Schüler Schulz, Eberhardt A. M. Z. II S. 572 f. Vgl. Zelter, Faſch S. 59 f.

[38] Reichardt hat in den Briefen eines aufmerkſamen Reiſenden I S. 128 ff. das Bild eines theoretiſchen Kritikers mit ſtarken Farben entworfen, in welchem man Kirnberger erkennen wollte, der ihm deshalb als jungem Kapellmeiſter viel Noth gemacht habe, wie Spazier mittheilt (A. M. Z. II S. 597), und das dort erwähnte muſikaliſche Pasquill Kirnbergers ſcheint auf Reichardt gemünzt geweſen zu ſein. Aber dieſer hat ihm ſpäter auf ehrenwerthe Art Gerechtigkeit widerfahren laſſen (A. M. Z. III S. 169 ff.)

[39] So erzählt Reichardt (A. M. Z. III S. 172), was in den kritiſchen Briefen angedeutet iſt (vgl. kr. Br. I S. 15. 23. 41. 175. 231).

[40] Friedr. Wilh. Marpurg, geb. in Seehauſen 1718, lebte nach einem wechſelnden Aufenthalt ſeit 1749 in Berlin, wo er Kriegsrath und Director der Lotterie war und 1795 ſtarb.

Univerſitätsbildung genoſſen, er war als Privatſecretär bei General Bodenberg in Verkehr mit Voltaire, d'Alembert, Maupertuis getreten, hatte ſich 1746 in Paris aufgehalten und ſich die franzöſiſche Bildung jener Zeit zu eigen gemacht; er war ein Genoſſe Leſſings und ſeiner Freunde, und hatte, ein jovialer, für ſinnlichen Lebensgenuß empfänglicher Menſch, mit dieſem nicht bloß ſtudirt und disputirt[41]. Er war ſcharfſinnig und gründlich in ſeinen Unterſuchungen, aber leidenſchaftlich, gleich unfähig Widerſpruch zu ertragen und ſeine Heftigkeit zu zügeln[42]; wenn er Kirnberger durch die Darſtellung weit überlegen war, ſo gab er ihm an Grobheit und Bitterkeit nichts nach[43].

Auch von allgemeineren Geſichtspunkten aus wurde die Muſik dort litterariſch behandelt. Sulzer wollte in ſeiner Theorie der ſchönen Künſte auch die Muſik beſprechen und da er ſich hierfür nicht gehörig vorbereitet wußte, ſuchte er ſich bei den Männern vom Fach Raths zu erholen und glaubte zuletzt an Kirnberger ſeinen Mann gefunden zu haben; in deſſen Stelle dann 1773 ſein Schüler Schulz trat, der ihm an gelehrten Kenntniſſen nicht gleich aber durch gewandte Darſtellung weit überlegen war [44]. Bei dem großen Einfluß, welchen Sulzers Werk in Deutſchland ausübte, war es allerdings von Bedeutung, welche Anſichten über Muſik in demſelben ausgeſprochen wurden und für viele eine Art von geſetzgeberiſcher Bedeutung erhielten. Ein anderer, in der kritiſchen Litteratur einflußreicher Mann, Fr. Nicolai, beſchäftigte ſich aus Neigung mit der Muſik, die er praktiſch übte und über welche er ſich ein auf eigner Einſicht beruhendes Urtheil zu bilden mit redlichem Ernſt bemüht war [45]. Er war mit ausgezeichneten Muſikern, namentlich Agricola, Marpurg, Reichardt perſönlich befreundet [46], und als er im Jahr 1765 die allgemeine deutſche Bibliothek unternahm, wurde auch die Muſik in den Kreis ihrer Beſprechungen gezogen, in welcher jener oben bezeichnete berliniſche Standpunkt feſtgehalten wurde, wie er namentlich in der Oppoſition gegen Gluck zu erkennen iſt [47]. So wie daher Nicolai als ein in muſikaliſchen Angelegenheiten Berlins einflußreicher Mann galt und geſucht wurde [48], ſo mußte ein litterariſches Organ von ſolcher Bedeutung nicht wenig dazu mitwirken, der berliner muſikaliſchen Kritik Anſehen und Gewicht zu geben.

---

[41] A. M. Z. II S. 569. 595.

[42] Spazier, der zur Kenntniß von Marpurgs Perſönlichkeit intereſſante Beiträge gegeben hat (A. M. Z. II S. 569 ff. 593 ff.), erzählt z. B., wie er trotz aller franzöſiſchen Galanterie, die er zu beobachten pflegte, bei Tiſche „ſeinem anſtändigen Dienſtmädchen, wenn ſie etwas beim Serviren verſah, mit einem: Kann der Schweinhund ſich nicht in Acht nehmen! vor aller Geſellſchaft entgegendonnerte“ (S. 598).

[43] Er ſchonte auch Ph. Em. Bach nicht. Dieſer hatte eine Fuge drucken laſſen; Agricola fragte ihn, wie Zelter erzählt (Briefw. VI S. 321), ob er Marpurgs ſcharfe Kritik derſelben geleſen habe, worauf Bach erwiederte: „Nein! Hätte er mir ſeine Kritik vorher geſagt, ſo hätte man ſich vielleicht danach richten können; gefallen ihm aber ſeine eigenen Fugen, ſo ſehe ich nicht ein, wie ihm die meinigen gefallen ſollen.“

---

[44] Schulz berichtet ſelbſt hierüber (A. M. Z. II S. 276 ff.), womit Reichardts Erzählung (A. M. Z. III S. 597 ff.) in Einzelnheiten nicht ganz übereinſtimmt.

[45] Er ſelbſt war ſowie ſeine Kinder muſikaliſch, ſpielte Violine und Bratſche, auch in dem zu erwähnenden Liebhaberconcert, und hinterließ eine ſchöne Sammlung von Muſikalien und Schriften über Muſik (Göcking Fr. Nicolais Leben S. 93 vgl. 29). Die Bemerkungen welche er in ſeiner Reiſe über Muſik macht zeugen von Intereſſe und Einſicht.

[46] Er traf mit denſelben auch im Montagsclubb zuſammen (Göcking a. a. O. S. 74 vgl. 83).

[47] Agricolas Recenſionen ſind ſchon erwähnt (II S. 235), ebenſo äußert ſich auch Nicolai (Reiſe IV S. 527 ff.).

[48] Burney Reiſe III S. 58. 74.

Das praktiſche Reſultat dieſer muſikaliſchen Beſtrebungen, inſofern ſie nicht unmittelbar vom König ausgingen, trat hauptſächlich in dem Liebhaberconcert hervor, welches alle Freitag Abend bei Corſica gehalten wurde[49]. Hier waren die bedeutendſten Kräfte verſammelt, es wurden Orcheſterwerke vorgetragen, einheimiſche und fremde. Geſangs- und Inſtrumentalvirtuoſen ließen ſich hören; dann aber kamen auch große Geſangscompoſitionen hier zur Aufführung, Grauns und Ph. Eman. Bachs geiſtliche Muſik und, was beſonders hervorzuheben iſt, Händels Oratorien, namentlich Judas Maccabäus, das Alexanderfeſt und der Meſſias[50]. Der Sinn und die Richtung auf das Ernſte und Tüchtige, ſelbſt auf das Große, der ſich hierin kund gab, ſowie das Beſtreben auch der Kunſt gegenüber Einſicht und verſtändiges Begreifen zur Geltung zu bringen, verdienen alle Anerkennung, wenn gleich Einſeitigkeit und Pedanterie mit der

---

[49] Reichardt Briefe e. aufmerkſ. Reiſ. I S. 32 f.: „Es iſt ein wöchentliches Concert, welches Hr. Ernſt Benda, ein Sohn des verdienſtvollen Hrn. Joſ. Benda, und Hr. Bachmann, ebenfalls ein königlicher Capelliſt, zum Vergnügen und zugleich zur Uebung der Muſikliebhaber halten; und zu deſſen beſtändiger Verbeſſerung ſich Hr. Nicolai, als ein feiner und geſchmackvoller Kenner der Muſik ſehr viel Mühe giebt.“ Müller Abſchied S. 117: „Nach unſerer Rückkunft beſuchten wir das ſogenannte Liebhaberconcert bey Corſica. Nicolai dirigirte es. Hier machte ich Bekanntſchaft mit Ramler.“ Es beſtand neben ähnlichen Inſtituten bis zum Anfang dieſes Jahrhunderts (Cramer Mag. d. Muſ. I S. 563 f. A. M. Z. II S. 586).

[50] Dieſe drei führt Nicolai 1781 als ihm wohlbekannte, oft gehörte Händelſche Oratorien an (Reiſe IV S. 534). Eine enthuſiaſtiſche Charakteriſtik des Judas Maccabäus nach einer Aufführung im Liebhaberconcert 1774 gab Reichardt in den Briefen e. aufmerkſ. Reiſenden I S. 82 ff. Der deutſche Text war von Eſchenburg, den des Alexanderfeſtes hat bekanntlich Ramler für die Aufführungen in Berlin bearbeitet. Der Meſſias wurde 1775 auch ſchon in Hamburg aufgeführt (Joh. Heinr. Voß Briefe I S. 293 ff.).

Zankſucht, welche ſie zu begleiten pflegt, dabei auch zum Vorſchein kamen. Ebenſo begreiflich iſt es, daß die hohe Meinung, welche die Hauptſtadt Friedrichs des Großen von ihren Einrichtungen und Leiſtungen zu hegen ſich berechtigt hielt, auch in der Muſik geltend gemacht wurde, beſonders Süddeutſchland und namentlich Wien gegenüber. In Marpurgs kritiſchen Briefen (II S. 141 ff.) werden Wagenſeil und Steffan, damals in Wien angeſehene Männer, mit einem gewiſſen Behagen ſehr von oben herab in die Schule genommen. Nicolai ſagt grade heraus (Reiſe IV S. 525 f.), nach Fux's Tode habe Wien zwar verſchiedene gute Componiſten gehabt, aber kein ausgezeichnetes Genie, welches einem Seb. und K. Ph. Em. Bach, Telemann, Graun und Haſſe, Männern, welche im nördlichen Deutſchland der Muſik eine ganz neue Wendung gaben, hätte an die Seite geſtellt werden können — bis Haydn aufgetreten ſei. In Wien ignorirte man dagegen alles norddeutſche und namentlich berliniſche Muſikweſen gründlich[51].

Allerdings konnten auch in Berlin manche junge Regungen in der Muſik nicht ganz ohne Wirkung vorübergehen; die franzöſiſche Operette, welche eine Zeitlang von Schulz dirigirt wurde[52], noch mehr die deutſche Oper ſeit 1771[53] wirkten allmählich und beſonders auf den Geſchmack des größeren Publicums, das ſich für das Gefällige und Leichte immer gern beſtimmen läßt, reformirend ein. In dieſem Sinne machte ſich auch ein Einfluß des Prinzen **Heinrich** geltend, der wie der König die Muſik liebte und eine vortreffliche Kapelle unterhielt. Burney, der ſich mit ihm über Muſik unterhielt, meinte, es ſei leicht zu entdecken daß Se. Kön. Hoheit der alten Muſik und den alten Componiſten nicht völlig ſo ſehr geneigt ſeien als der König (Reiſe III S. 149). Sein Concertmeiſter **Salomon**[54] vertrat offen dieſe Oppoſition gegen die Quanz-Graunſche und die Kirnbergerſche Tendenz und führte namentlich **Haydns** Symphonien und Quartette mit Eifer und Energie auf[55]. Sein Nachfolger **Schulz**[56], obgleich ein Schüler Kirnbergers, der auf einer längeren Reiſe ſich in Italien umgehört, auch Haydn perſönlich hatte kennen lernen[57], folgte nur ſeiner eigenen Natur, indem er ſich

---

[51] Reichardt erzählt (A. M. Z. XV S. 666 f.), daß Kaiſer Joſeph bei ſeiner Unterredung im Jahr 1783 ihm gradeheraus geſagt habe, in der Theorie ſei alles gethan und wer ſeinen Fux im Kopf habe, wiſſe alles was er wiſſen könne und müſſe. Als Reichardt ihn auf Kirnbergers Theorie und Kritik hingewieſen habe, durch welche die tiefe Kunſt in den Meiſterwerken von Bach, Händel, Faſch erſt zu gründlichem Verſtändniß gebracht ſeien, habe es ſich gezeigt, daß dieſe Namen und Dinge dem Kaiſer ganz fremd geblieben ſeien; und als Reichardt erwähnte, daß Kirnberger auch für den praktiſchen und äſthetiſchen Theil der Muſik fruchtbare Ideen angeregt habe, habe Joſeph „mit echt cäſariſchem Ausdruck“ erwiedert: „Ei was! wers fühlt, ſchreibts — und's thuts!“

---

[52] A. M. Z. III S. 604 ff. Nach dem Sinne Friedrichs des Großen war das freilich nicht. Als man in Racines Athalia die Chöre ſingen laſſen wollte, ſchlug der König das ab mit der eigenhändigen Bemerkung (10. Jan. 1774): La musique française ne vaut rien, il faut faire declamer le choeur alors cela revient au même (Preuß Friedrich der Große III S. 310).

[53] L. Schneider Geſch. der Oper in Berlin S. 49 ff.

[54] **Joh. Pet. Salomon**, geb. in Bonn 1745, erwarb ſich als Violinſpieler Ruf und ging nachdem er vom Prinzen Heinrich entlaſſen war, nach London, wo er ſich um die Concerte der philharmoniſchen Geſellſchaft große Verdienſte erwarb, und 1815 ſtarb.

[55] Rochlitz Für Freunde der Tonkunſt III S. 194 ff.

[56] **Joh. Abrah. Pet. Schulz**, geb. 1747 in Lüneburg, begab ſich 1762 nach Berlin in Kirnbergers Schule und trat 1768 eine Reiſe durch Deutſchland, Italien und Frankreich an, von der er 1773 nach Berlin zurückkehrte. Im Jahr 1780 trat er in den Dienſt des Prinzen Heinrich, und ging 1787 als Kapellmeiſter nach Kopenhagen; er ſtarb 1800.

[57] A. M. Z. III S. 176.

— zum großen Mißvergnügen ſeines Lehrers — in ſeinen Compoſitionen dieſer neuen Richtung zuwandte[58] und nicht bloß Haydns, ſondern ſogar Glucks Muſik aufführte. Mit dieſer drang er freilich nicht durch, aber Haydn fand, und nicht allein bei dem jüngeren Theil des Publicums, lebhaften Beifall. Zwar gab es Anhänger der alten Muſik, welche jedesmal mit Geräuſch fortgingen, wenn Haydniſche Muſik aufgeführt wurde, allein Männer wie Marpurg lachten darüber und verſagten ihm ihre Anerkennung nicht[59]; auch Nicolai ſpricht mit aufrichtigem und einſichtigem Lob über ihn[60]. Reichardt[61] mußte freilich als Kapellmeiſter des Königs in deſſen Sinne ſchreiben[62], allein mit der ihm eigenen Beweglichkeit und Lebendigkeit wußte er durch das von ihm eingerichtete Concert spirituel[63], durch Compoſitionen und Schriften[64] nach vielen Seiten hin anregend auf das Publicum zu wirken[65].

---

[58] A. M. Z. III S. 603. Ein charakteriſtiſches Document iſt das Schreiben der Prinzeſſin Amalie (31. Jan. 1785), welcher Schulz ſeine Chöre zur Athalia (A. M. Z. III S. 614 ff.) zugeſandt hatte, das nach dem Original in der kön. Bibliothek kürzlich herausgegeben iſt (Echo 1857 N. 10 S. 74 f.) und ſo lautet: „Ich ſtelle Mir vor, Hr. Schulz! daß er ſich verſehen, und ſtatt ſeiner Arbeit Mir das muſikaliſche Notengeklackere ſeines Kindes geſchickt hat, dieweil ich nicht die allergeringſte wiſſenſchaftliche Kunſt darin bemerket, hingegen von Anfang bis Ende durchgängig fehlerhaft, ſowohl in dem Ausdruck, Sinn und Verſtand der Sprache, als auch in dem Ritmus. Der modus contrarius ganz hintenangeſetzt, keine Harmonie, kein Geſang, die Terze ganz ausgelaſſen, kein Ton feſtgeſetzt, man muß rathen, aus welchem es gehen ſoll, keine kanoniſche Nachahmungen, nicht den allergeringſten Contrapunkt, lauter Quinten und Oktaven, und das ſoll Muſik heißen. Gott wolle diejenigen, welche eine ſolche heftige Einbildungskraft von ſich ſelbſt beſitzen die Augen öffnen, den Verſtand erläutern und erkennen lehren, daß ſie nur Stümper und Fuſcher ſind. Ich habe ſagen hören, daß das Werk den Meiſter rühmen müßte, aber anitzt iſt alles verkehrt und verworren, die Meiſter ſind die einzigen, die ſich loben, wenn auch ihre Werke ſtinken. Hiermit genug. Amelie.“

[59] A. M. Z. II S. 573 f.

[60] Nicolai Reiſe IV S. 526. 534.

[61] Joh. Fr. Reichardt, geb. in Königsberg 1752, genoß eine muſikaliſche und litterariſche Jugenderziehung, die er ausführlich geſchildert

In muſikaliſche Zuſtände ſo eigenthümlicher und von den in Wien ihm bekannten ſo verſchiedener Art trat van Swieten in Berlin ein. Sie mußten ihn um ſo mehr intereſſiren, als er ſeiner ganzen Anlage nach für das Verſtandesmäßige, was nach Regeln einzuſehen und zu beurtheilen iſt, mehr befähigt war als zu eigner Production[66]. Er war daher für die ſtrenge berlinſche Schule leicht zu gewinnen und faßte hier eine entſchiedene Vorliebe, nicht allein für den gebundenen Stil, ſondern ganz beſonders für Händelſche und Bachſche Muſik, welche er mit nach Wien brachte und namentlich

---

hat (muſikal. Zeitung I S. 215 ff.), ſtudirte 1771 und 1772 in Leipzig und reiſte dann mehrere Jahre. Nach Agricolas Tode wurde er 1775 Kapellmeiſter in Berlin, ging 1783 auf kurze Zeit nach Italien, 1785 nach London und Paris, von wo er durch den Tod Friedrichs des Großen nach Berlin zurückberufen wurde. Die weiteren Schickſale ſeines vielbewegten Lebens gehören nicht hieher; er ſtarb 1814.

[62] Er hat über ſeine Stellung zu Friedrich intereſſante Mittheilungen gegeben A. M. Z. XV S. 601 ff. 633 ff.

[63] Cramer Mag. d. Muſ. I S. 365 ff.

[64] In jener Zeit gab er das muſikaliſche Magazin heraus (1—4. 1782) und war Mitarbeiter an Nicolais allgemeiner deutſcher Bibliothek.

[65] Der Einfluß, welchen der Kronprinz, nachherige König Friedrich Wilhelm II. auf den Berliner muſikaliſchen Geſchmack äußerte, gehört weſentlich einer ſpäteren Zeit an, als die hier in Betracht kommt.

[66] „Die Regeln, nach welchen Werke des Geſchmacks zu beurtheilen ſind“ ſagt Grieſinger (biogr. Not. S. 69 f.), „waren ihm nicht fremd; aber bei ſeinen eigenen Productionen verfiel er in alle Mängel und Fehler, die er an andern ſtreng getadelt haben würde. Das Beſte an ſeinen Gedichten war nicht das was er ausſprach, ſondern was er ſich dabei dachte.“

durch ſeine perſönliche Stellung zu Haydn, Mozart und Beethoven in ſeltner Weiſe fruchtbar machte. Bei Ph. Em. Bach beſtellte er ſechs große Symphonien fürs Orcheſter mit dem ausdrücklichen Wunſch, daß er ſich ohne alle Rückſichten auf die Schwierigkeiten der Ausführung allein ſeinem Genius überlaſſen möge. Reichardt, der im Jahr 1774 in Hamburg dieſe eben vollendeten Symphonien aufführte, rühmt ſie außerordentlich und meinte, „es ſei kaum eine Compoſition von höherem, keckerem, humoriſtiſcherem Charakter einer genialen Seele entſtrömt“ (A. M. Z. XVI S. 28 f.). Auch Haydn konnte van Swieten in Berlin damals vielleicht beſſer als in Wien kennen lernen, und daß er dieſen und Mozart und ſpäter den jugendlichen Beethoven neben Händel und Bach erkannte und liebte, iſt ein Zeugniß, daß er ein echtes Gefühl für das Große und Schöne beſaß[67].

Als er nach Wien zurückkehrte — dies wird etwa 1778 geſchehen ſein —, nahm er dort eine ſehr bedeutende Stellung ein. Zunächſt wurde ihm die Stelle eines Präfecten der Hofbibliothek zu Theil, welche früher ſein Vater bekleidet hatte, dann wurde er Präſes der Studien- und der Büchercenſur-Commiſſion, und erhielt den Auftrag den Studienplan auszuarbeiten, welcher 1783 in der ganzen Monarchie ein-

---

67) „Ich bin überhaupt was Muſik betrifft“ ſchreibt van Swieten (Dec. 1798) „in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt die Kunſt ehe man ſie ausübte ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geiſt und Herz, und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein friſcher Beweis von dem Verfall der Kunſt mich niedergeſchlagen hat. Meine Tröſter ſind vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meiſter unſerer Tage, welche die Bahn jener Muſter des Wahren und Großen mit feſtem Fuß wandeln und das Ziel entweder zu erreichen verſprechen oder es ſchon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entriſſene Mozart gelanget; Joſeph Haydn aber ſtehet wirklich am Ziel“ (A. M. Z. I S. 252 f.).

geführt wurde. Kenntniſſe, Einſicht und Eifer für die Wiſſenſchaften, welches für einen ſolchen Poſten die erſten Erforderniſſe waren, ſprach ihm Niemand ab[68], allein man vermißte an ihm die Entſchloſſenheit, Thätigkeit und Kühnheit um durchzuſetzen was er ſich vorgeſetzt hatte[69]. Indeſſen konnte es nicht fehlen daß eine ſo einflußreiche und bedeutende Stellung, ſein Rang und Reichthum, der Ruhm des väterlichen Namens und der Glanz der Geſandtſchaft am Hofe Friedrichs des Großen ihm in Wien in den vornehmen Kreiſen großes Anſehen gaben, welches er zum Frommen der Muſik eifrig verwandt hat, ſelbſt für ſo untergeordnete Zwecke um bei muſikaliſchen Aufführungen Stille und Aufmerkſamkeit zu erhalten. Denn wenn etwa einmal ein flüſterndes Geſpräch entſtand, ſo erhob ſich Se. Excellenz, die in den erſten Reihen zu ſitzen pflegte, mit feierlichem Anſtand in ihrer ganzen Länge, wendete ſich dem Schuldigen zu, maß ihn lange mit ernſtem Blick und ſetzte ſich langſam wieder nieder. Das wirkte jedesmal[70].

Mit pecuniären Unterſtützungen — um dies gleich abzuthun — war van Swieten nicht freigebig. Er verwendete mit Eifer ſeinen Einfluß in den vornehmen Kreiſen und verſtand es auf dieſem Wege erhebliche Mittel für würdige Kunſtzwecke zuſammenzubringen, namentlich durch Gründung eines Vereins für Aufführung geiſtlicher Muſik, von dem nachher noch die Rede ſein wird. Für ſolche Zwecke ſteuerte er dann auch ſelbſt an ſeinem Antheil bei, und dieſes ſein Verdienſt ſoll ihm nicht geſchmälert werden[71]; allein die echte Liberalität, welche aus innerem Antriebe und zu eigener Befriedigung hilft und fördert kannte er nicht. Vielmehr bewies ſich der reiche und kinderloſe Mann nicht ſelten knauſerig; das hat Haydn erfahren[72] und die Lobeserhebungen, mit welchen van Swietens Verdienſte um Mozarts nachgelaſſene Familie geprieſen worden ſind[73], kamen ihm nicht zu: er hat nichts irgend Nennenswerthes für ſie gethan. Auch war er im Verkehr mit Künſtlern, ſo ſehr er ſie ſelbſt und ihre Leiſtungen zu ſchätzen wußte, nicht immer gleichmäßig; zu Zeiten kehrte er auch gegen ſie den vornehmen Herrn heraus und machte ſeine Kennerſchaft ihnen gegenüber ſelbſt

---

[68] Nicolai Reiſe III S. 358. 363.

[69] G. Forſter ſämmtl. Schr. VII S. 273. Man wollte wiſſen daß das vielbeſprochene Project der Wiener Akademie nicht zu Stande gekommen ſei, weil van Swieten ſich nicht getrauet habe die Männer zu nennen welche berufen werden müßten und deshalb geſagt habe, es ſei noch nicht Zeit an eine Akademie zu denken, da man noch keine Schulen habe.

[70] So erzählt mir Neukomm. G. Forſter ſtellt die ſteife Haltung und vornehme Haltung van Swietens auf (ſämmtl. Schr. VII S. 270).

---

71) Dies biogr. Nachr. S. 138 f.

72) Charakteriſtiſch iſt ein von Dies (biogr. Nachr. S. 210) mitgetheilter Zug. Haydn hatte für van Swieten auf deſſen Bitte die Partitur eines ſeiner Oratorien abſchreiben laſſen, wofür der Preis 62 fl. betrug. Statt deſſen gab van Swieten dem Kopiſten, angeblich aus Zerſtreutheit, nur 6 fl. Der arme Menſch wagte nicht zu remonſtriren; Haydn erſetzte ihm als er es erfuhr den Verluſt ohne van Swieten etwas zu ſagen: er kannte ſeinen Mann. Dabei leugnete er nicht, daß van Swieten ihn früher mitunter mit ein Paar Ducaten unterſtützt und ihm einen bequemen Wagen zur Reiſe nach England geſchenkt habe (Grieſinger biogr. Not. S. 66).

73) Niemtſchek S. 31: „Dieſer vortreffliche, über alles Lob erhabene Mann blieb ſtets ein wahrer Freund Mozarts und iſt nun Vater ſeiner hinterlaſſenen Waiſen.“ In der muſikaliſchen Correſpondenz (1792 S. 4) heißt es: „Siebenfaches Heil dem großen Menſchenfreund, dem edlen van Swieten, der gleich nach dem Tode ſeines Freundes Mozart ſich erklärte, aus Achtung gegen ſeine Verdienſte ſich deſſelben hinterlaſſener beider Kinder, die aus Mangel des väterlichen Vermögens höchſt kümmerlich und elend unterbracht und erzogen werden können, anzunehmen, Vatersſtelle bei ihnen zu vertreten und für das künftige Glück derſelben zu ſorgen.“ Ich weiß aus zuverläſſiger Quelle, daß von allem dem nichts geſchehen iſt.

in ungebührlichen Zumuthungen eigenſinnig und hartnäckig geltend. Auch das hat Haydn erfahren müſſen[74], und ſchwerlich wird Mozart ſolchen Unannehmlichkeiten ganz entgangen ſein.

Aber dieſe perſönlichen Schwächen treten zurück gegen das Verdienſt, welches ſich van Swieten erworben hat, indem er in Wien das Intereſſe für ernſte und ſtrenge Muſik mit Eifer vertrat. Der Einfluß, welchen er dadurch auf Mozart ausübte, iſt unverkennbar. Zu Anfang des Jahres 1782 finden wir Mozart bereits in lebhaftem Verkehr mit van Swieten, bei dem alle Sonntag Morgens Muſik gemacht wurde, aber nur Muſik im ſtrengen Stil. Er hatte, wie Mozart ſeiner Schweſter ſchreibt (20. April 1782), „in der That am Werth einen ſehr großen, an der Zahl aber einen ſehr kleinen Schatz von guter Muſik“; um denſelben zu vermehren ließ Mozart ſich von ſeinem Vater nicht allein ſeine eignen Kirchencompoſitionen, ſondern auch erleſene Werke von Mich. Haydn und Eberlin, die er zum Theil ſelbſt früher abgeſchrieben hatte, ſchicken, welche mit Beifall in dieſem kleinen Zirkel aufgeführt wurden[75]. Für Zuhörer waren dieſe Aufführungen freilich nicht berechnet; denn van Swieten ſang, wie Mozart ſeinem Vater berichtet (12. März 1783), den Discant, Mozart, der zugleich Klavier ſpielte, Alt, Starzer[76] den Tenor, der junge Teyber[77], der erſt aus

---

[74] Dies biogr. Nachr. S. 180 f.

[75] Sie ſind bereits I S. 433 f. angeführt worden. „Die Fuge In te domine speravi hat allen Beyfall erhalten“, meldet Mozart (12. März 1783) „wie auch das Ave Maria und Tenebrae. Ich bitte Sie, erfreuen Sie unſere ſonntägliche muſikaliſche Uebung bald mit etwas. — Das Lauda Sion möchte gar zu gern hören laſſen.“

[76] Vgl. S. 10 f. Er muſicirte mit dem berühmten Lauteniſten Kohaut oft bei van Swieten (Grieſinger biogr. Not. S. 66).

[77] Ich kann nicht ſagen, ob Anton Teyber (geb. 1754), welchen

Italien zurückgekommen war, den Baß. Aber man lernte doch treffliche Werke bedeutender Meiſter kennen, die in Wien zu hören ſonſt gar keine Gelegenheit war. „Wir wiſſen ja“, ſchreibt Mozart (12. April 1783) mit Beziehung auf dieſe muſikaliſchen Zuſammenkünfte bei van Swieten, „daß ſich die Veränderung des Guſto leider ſogar bis auf die Kirchenmuſik erſtreckt hat, welches aber nicht ſeyn ſollte; woher es denn auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmuſik — unter dem Dach und faſt von Würmern zerfreſſen findet“[78].

Nicht allein Geſangmuſik dieſer Art wurde bei van Swieten aufgeführt, ſondern auch Klaviermuſik derſelben Richtung. „Apropos“ ſchreibt Mozart dem Vater (10. April 1782) „ich wollte Sie gebeten haben, daß Sie mir möchten die ſechs Fugen vom Händel und die Toccaten und Fugen vom Eberlin ſchicken[79]. Ich gehe alle Sonntag um 12 Uhr zum Ba-

---

Mozart im Jahr 1789 in Dresden antraf (Beil. XIX, 3), oder Franz Teyber (geb. 1756) gemeint iſt. Beide waren geborne Wiener, wahrſcheinlich Brüder der beiden Sängerinnen dieſes Namens (I S. 87. III S. 38), und ſtarben in Wien, Anton als k. Kammercompoſitor 1822, Franz als Kapellmeiſter und Hoforganiſt 1810.

78) Damit ſtimmt Nicolais Urtheil überein, der im Jahr 1781 weder die Ausführung der Kirchenmuſik in Wien vorzüglich fand, noch die Muſik ſelbſt. „In Abſicht auf Compoſition“ ſagt er (Reiſe IV S. 544 f.) „hatte die katholiſche Kirchenmuſik bis vor einigen Jahren noch immer viel von einem eigenthümlichen Charakter. Aber nunmehr drängt ſich allenthalben die Opernmuſik auch in die Kirche, und was noch ſchlimmer iſt die fade neumodiſche italiäniſche Opernmuſik. Dies fand ich auch in Wien nur allzuſehr. Ich wußte wirklich bei manchem Credo oder Benedictus zuweilen nicht, ob ich auch etwa Muſik aus einer italiäniſchen Opera buffa hörte. Das beſte war immer noch, wenn die Muſik in dem Tone des Angenehmen und Lieblichen blieb, ſo daß ſie nicht zu ſehr herunterſank; das war denn wenigſtens erträglich. Selten hörte ich etwas Herzrührendes oder Erhabenes; was prächtig ſein ſollte, war meiſt nur rauſchend.“

79) In Mainz bei Zulehner ſind Neuf Toccates et Fugues pour le

ron van Swieten, und da wird nichts geſpielt als von Händel und Bach. Ich mache mir eben eine Collection von den Bachiſchen Fugen, ſowohl Sebaſtian, als Emanuel und Friedemann Bach, dann auch die Händliſchen und da gehen mir nur dieſe ab. Und da möchte ich den Baron die Eberlinſchen auch hören laſſen.“ Ueber die letzteren aber ſchrieb er bald nachher der Schweſter (20. April 1782): „Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abſchreiben laſſen, ſo iſt es mir ſehr lieb. Ich habe ſie unter der Hand bekommen und — dann ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider geſehen, daß ſie gar zu geringe ſind, und wahrhaftig nicht einen Platz zwiſchen Händel und Bach verdienen. Allen Reſpect für ſeinen vierſtimmigen Satz, aber ſeine Klavierfugen ſind lauter in die Länge gezogene versetti.“

Wir haben ſchon geſehen, wie der Eifer mit welchem Mozart ſich dem Studium dieſer Meiſter hingab, durch das Intereſſe, das auch ſeine Conſtanze für dieſe Gattung von Muſik faßte, noch angefacht wurde (S. 164). Es konnte nicht fehlen, daß er dadurch angeregt wurde ſich in ähnlicher Weiſe zu verſuchen, und als er ſeiner Schweſter eine dreiſtimmige Fuge mit dazu gehörigem Präludium ſchickte, ſchrieb er ihr (20. April 1782), daß er mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch fünf Fugen machen und ſie van Swieten überreichen wolle, ſie möge ſie deshalb keinen Menſchen ſehen laſſen, ſondern ſie auswendig lernen und ſo ſpielen: „eine Fuge ſpielt man nicht ſo leicht nach.“ Dieſen Vorſatz hat er zwar ſoviel bekannt iſt, nicht ausgeführt, es exiſtiren aber noch verſchiedene Werke, welche bezeugen, daß er damals in dieſer Richtung mit Eifer thätig

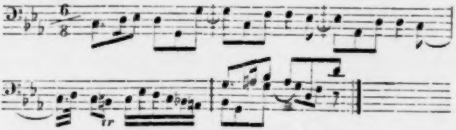
---

Pfte ou l'Orgue par G. E. Eberlin erſchienen, welche das Urtheil Mozarts vollſtändig rechtfertigen.

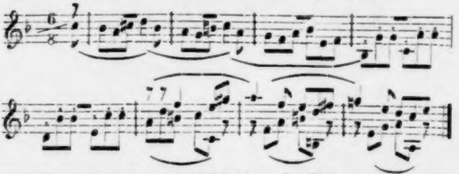
war. Die dreiſtimmige Fuge in C-dur mit voraufgeſchicktem Präludium, welche (Oeuvres VIII, 4) veröffentlicht iſt[80], kann eine Vorſtellung von dem geben, was Mozart beabſichtigte. Derſelben Zeit und Richtung gehört die große Fuge für zwei Klaviere in C-moll an[81], welche am 29. De-

---

[80] Man könnte vermuthen, daß dieſe Fuge die in jenem Brief erwähnte ſei, um ſo mehr als ſie aus derſelben Tonart geht und ebenſo mit Andante maestoso überſchrieben iſt, aber ich habe ſonſt keinen beſtimmten Grund dafür. Dann müßte man annehmen, daß Mozart ein anderes Präludium zu der Fuge ſpäter componirt habe, oder daß dieſes erſt bei der Herausgabe dazu geſetzt ſei. — Von einer anderen Klavierfuge findet ſich unter den Skizzen im Salzburger Mozarteum nur das Thema mit dem erſten Eintritt



niedergeſchrieben. Etwas weiter ausgeführt iſt eine dritte Fuge, deren ſehr eigenthümliches Thema eine intereſſante Ausführung verſpricht

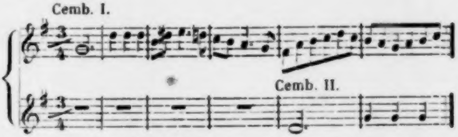


und umſomehr bedauern läßt daß ſie in den erſten Anfängen ſtehen geblieben iſt. Aber auch dieſe Entwürfe zeugen für das Intereſſe, mit welchem Mozart dieſe Studien ergriff.

[81] Von einer zweiten vierſtimmigen Fuge für zwei Klaviere in G-dur, die einen ganz verſchiedenen Charakter verräth,

cember 1783 componirt[82] und von Mozart ſpäter (im Juni 1788) für das Saitenquartett arrangirt und mit einer Einleitung verſehen wurde[83]. Die größere Bequemlichkeit und Deutlichkeit, welche beim Vortrag vierſtimmiger Sätze in gebundener Schreibart auf dieſe Weiſe zu erreichen iſt, war ohne Zweifel die Veranlaſſung daß Mozart auch fünf Fugen aus Bachs wohltemperirtem Clavier für Saiteninſtrumente arrangirte[84]. Die Handſchrift zeigt daß dies Arrangement im Jahr 1782 oder 1783 gemacht ſei, wo der Verkehr mit van Swieten am lebhafteſten war, und daß dieſer daſſelbe veranlaßt habe iſt um ſo wahrſcheinlicher, da auch das Arrangement der C-moll Fuge in die Zeit fällt, wo die Aufführung und Inſtrumentation der Händelſchen Ora-

---



iſt der Anfang unter den Skizzen im Salzburger Mozarteum enthalten, der nach der erſten Durchführung abbricht.

[82] Dies Datum trägt das Autograph, welches aus André's Beſitz an Spohr übergegangen iſt. Die Fuge iſt in ihrer urſprünglichen Geſtalt gedruckt (Oeuvres VIII, 6 S. 62).

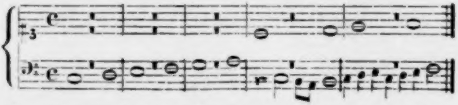
[83] Im thematiſchen Verzeichniß iſt notirt „ein kurzes Adagio à 2 Violini Viola e Basso zu einer Fuge, welche ich ſchon lange für 2 Claviere geſchrieben habe.“ In dieſer Geſtalt iſt beides in Partitur gedruckt bei Heckel in Mannheim (Mozart Quart. S. 499 ff.).

[84] André Verz. 188. Es ſind die Fugen aus dem erſten Theil der Breitkopf u. Härtelſchen Ausgabe N. 2 in C-moll; N. 7 in Es-dur; N. 9 in E-dur; N. 8 aus Dis-dur nach D-dur transponirt; N. 5 in D-dur. Mit Abſicht offenbar ſind einige für dieſe Vortragsweiſe geeignete Fugen ausgewählt worden.

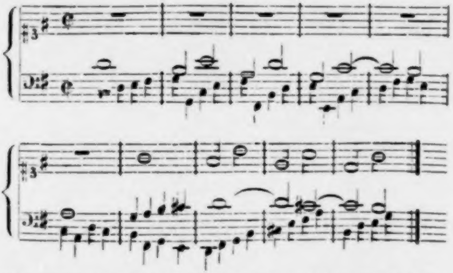
torien. Mozart wieder in nähere Berührung mit van Swieten brachte. Für dieſelbe Art des Vortrags mögen auch zwei in jener Zeit componirte Fugen beſtimmt geweſen ſein, welche ihrem Charakter nach weder für Singſtimmen noch für das Klavier geſchrieben ſind[85]. Für dies Inſtrument war dagegen noch eine von Mozart bis auf wenige Takte vollendete vierſtimmige Fuge in G-moll beſtimmt, welche mit einem

---

85) Die eine vierſtimmige (André Verz. 189)



iſt von Mozart vollendet. André bemerkt über dieſelbe (handſchr. Verz. V): „Der eigentliche Anfang des erſten Wiederſchlages tritt erſt beim Alt ein, und der Baß trägt das Thema nur als Einleitung vor, ſofern man dieſe Compoſition wirklich als Fuge betrachten will." Von der zweiten dreiſtimmigen Fuge (André handſchr. Verz. a)



hat Mozart nur 87 Takte niedergeſchrieben; ſpäter iſt ſie vom Abbé Stadler ergänzt.

Schluß vom Abbe Stadler bekannt gemacht iſt[86]. Wie Mozart dieſe Sachen geſpielt wiſſen wollte, darüber belehrt uns eine Aeußerung welche er bei Ueberſendung jener erſten Fuge gegen ſeine Schweſter macht (20. April 1782): „Ich habe mit Fleiß Andante maestoso darauf geſchrieben, damit man ſie nur nicht geſchwind ſpiele — denn wenn eine Fuge nicht langſam geſpielet wird, ſo kann man das eintretende Subject nicht deutlich und klar ausnehmen, und iſt folglich von keiner Wirkung.“

Ein intereſſanter Beleg für die Luſt, mit welcher Mozart Händel und Bach nachzuarbeiten ſuchte, iſt auch eine im Jahre 1782 oder 1783 angefangene aber unvollendet gebliebene Klavierſuite. Sie beginnt nach der Regel jener Compoſitionen[87] mit einer Ouverture (in C-dur), welche aus zwei Sätzen beſteht, einer langſamen, imitirten Einleitung und einem fugirten Allegro, welches in der Dominante ſchließt. Auf daſſelbe folgt der hergebrachten Ordnung gemäß eine Allemande (in C-moll), und auf dieſe die Courante (in Es-dur), an welche ſich die Sarabande (in G-moll) anſchließt; von dieſer aber hat Mozart nur einige Takte niedergeſchrieben[88]. Die Nachbildung jener Meiſter iſt ſowohl in der Anlage der Sätze, als in der Behandlung des Einzelnen bis auf manche Wendungen ganz unverkennbar[89] und man kann in dieſem Sinn ſie als Studien betrachten; allein die Mozartſche Eigenthümlichkeit tritt daneben nicht minder beſtimmt hervor, und namentlich die ſehr ſchöne Courante iſt ſo ganz davon durchdrungen, daß ſie trotz der ihm ungewöhnlichen Form doch als ein ganz ſpecifiſch Mozartiſch empfundenes und ausgeführtes kleines Muſikſtück erſcheint. Eigenthümlicher noch und freier iſt die „kleine Gique für das Clavier", welche Mozart am 17. Mai 1789 „in das Stammbuch des Hrn. Engel kurf. ſächſ. Hoforganiſten in Leipzig" ſchrieb[90], ſicherlich im Andenken an Bach, deſſen Motetten er dort zu ſeiner ſtaunenden Bewunderung hatte kennen lernen, und deſſen Meiſterſchaft auch in dieſer kleinen Form er längſt verehrte. Die leichte bewegliche Gique war durch Bach ſowohl in ſtrenger als freier Ausführung zu einem phantaſtiſchen, meiſt humoriſtiſchen Kunſtwerk ausgebildet worden, daß ſie in der Suite ſo ziemlich die Stelle behauptet, welche das Scherzo ſpäter in der Sonate einnahm. Mozart hat die ſtrengere Form gewählt, und das geiſtreiche Spiel, in welchem contrapunktiſche, harmoniſche, rhythmiſche Kunſt im knappſten Raum frei ſich entwickelt und den Zu-

---

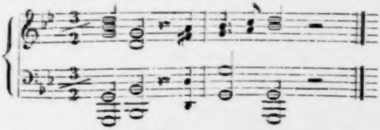
[86] Nach André (handſchr. Verz. *b*) ſind nur die letzten acht Takte von Stadler hinzugefügt. Dieſe Fuge iſt, zur bequemeren Ausführung vierhändig, gedruckt (Oeuvres VIII, 5 S. 38).

[87] Vgl. I S. 558 f. Becker Hausmuſik S. 29 ff.

[88] Dieſe Angaben verdanke ich Andrés handſchriftlichem Verzeichniß (J). Die drei von Mozart vollendeten Sätze ſind veröffentlicht (Oeuvres VI, 14), aber ohne Angabe daß ſie zuſammengehören und was ſie bedeuten. Der Ouverture iſt der überflüſſige Zuſatz, dans le style de G. F. Haendel gegeben, die beiden anderen Sätze ſind als Andante und

---

Allegretto ſtatt des charakteriſtiſchen Allemande und Courante bezeichnet. Der Anfang der Sarabande lautet



[89] Eine Freiheit, welche Mozart ſich genommen hat, iſt der Wechſel der Tonarten, während früher alle Sätze einer Suite in derſelben Tonart waren.

[90] Sie iſt gedruckt Oeuvres VI, 6.

hörer wie den Spieler neckiſch in Athem hält, macht dieſe kleine Compoſition zu einem Meiſterſtück. Sie kann wohl das Bedauern erregen, daß die Suite, welche ſo manche fruchtbarer Entwickelung fähige Elemente enthält, von Mozart nicht ernſtlich aufgenommen und weitergebildet iſt, was freilich nur von einem Künſtler geſchehen konnte, der nicht allein die Formen, wie ſie Bach und Händel ausgebildet hatten, als fertige übernahm, ſondern ſie eigenthümlich fortzubilden im Stande war.

Ueberhaupt diente ja das Studium Bachs und Händels für Mozart nicht dazu, um Fugen machen zu lernen[91]; daß er der contrapunktiſchen Technik vollkommen Herr war, beweiſen ſeine früheren Compoſitionen zur Genüge. Allein was er an jenen Meiſtern bewundern lernte, was ihn zu freier Nacheiferung anfeuerte, das war die Kraft und Tiefe ihrer künſtleriſchen Natur und Bildung, vermöge welcher ſie dieſe ſtrengſten, ſcheinbar bis zur Starrheit abgeſchloſſenen Formen der Darſtellung als die naturgemäße und durchaus entſprechende Ausdrucksweiſe ihres muſikaliſchen Empfindens und Denkens ergriffen, in ihnen mit vollkommener Freiheit und Wahrheit ihr innerſtes Leben ausſprachen und ſo den ſtaunenswerthen Reichthum contrapunktiſcher Combinationen nicht als ein Spiel unfruchtbarer Speculation oder als todte Erfüllung des Geſetzes verbrauchten, ſondern als unerſchöpfliche Fundgrube wahrhaft genialer Productionskraft in ſteter Bereitſchaft hielten. Daß Mozart jene großen Männer in dieſem Sinn würdigte, beweiſt ſchon ſein oben mitgetheiltes Urtheil über Eberlin, ſeine Aeußerung über Häßler, der nur Harmonien und Modulationen vom alten Bach auswendig gelernt habe, aber nicht im Stande ſei eine Fuge ordentlich auszuführen (Beil. XIX, 3), beweiſen am beſten ſeine eigenen Arbeiten. Denn ſo wie ſchon in den Compoſitionen, welche von ihm unter dem unmittelbaren Einfluß Bachs und Händels zum Studium geſchrieben ſind, die Eigenthümlichkeit Mozarts unverkennbar hervortritt, ſo macht ſich auch in ſeinen ſpäteren Werken nirgend das Beſtreben geltend, wie Bach und Händel zu ſchreiben, es ihnen nachzumachen[92], ſondern es ihnen gleich zu thun, aus denſelben Quellen zu ſchöpfen, zu welchen ſie ihm den Zugang gewieſen, und was er von ihnen empfangen ſeiner Natur und der jedesmaligen Aufgabe gemäß zu verwenden[93]. Was in manchen Stücken ſeiner Kammermuſik, im Schlußſatz der C-dur Symphonie, in der Ouverture zur Zauberflöte als ein wahrer Triumph erſcheint, welchen die Kunſt in der Durchdringung der ſtrengſten Geſetzmäßigkeit und der freieſten Schöpferkraft zur vollkommenen Klarheit und Schönheit feiert, das iſt nicht zum geringſten Theil in den Anregungen begründet, welche ihm dieſe Studien gewährten. Allein ihr Einfluß reicht viel weiter als in die Compoſitionen ſtrengen Stils; die tiefe und großartige Entfaltung der polyphonen Schreibart, welche alle Werke Mozarts charakteriſirt und deren Durchführung in den verſchiedenſten Gattungen eines ſeiner weſentlichſten Verdienſte iſt, beruht, auch in ihrer freieſten und leichteſten Anwendung, auf den Grundlagen, welche jene Meiſter gelegt hatten, indem ſie zugleich lehrten, in welchem Geiſte auf denſelben fortgebaut werden könnte und ſollte. Unverkennbar iſt es, wie der Reichthum und die Kühnheit der harmoniſchen Behandlung, welche in Mozarts Werken immer bewunderungswürdiger hervortreten, auf dieſelbe Quelle zurückzuführen ſind. Auch in ſeinen früheren Werken ſind große harmoniſche Schönheiten, neue und überraſchende Uebergänge und Wendungen häufig genug, allein ſie ſtehen nicht ſelten noch als einzelne Momente da und erſcheinen als rein harmoniſche Combinationen, während ſie in den ſpäteren Werken überwiegend aus der freien und geiſtreichen Durchführung des polyphonen Princips hervorgehen. Man ſieht alſo, daß die urſprüngliche erfinderiſche Kraft durch das Studium großer Muſter und die dadurch hervorgerufene

---

[91] Eigentlich techniſche Studien in verſchiedenen Formen der ſtrengen Schreibart hat Mozart um ſich feſt in der Uebung zu erhalten natürlich in früheren und ſpäteren Zeiten auch gemacht; in dieſe Kategorie gehört der zweiſtimmige Canon in der Umkehrung (Oeuvr. XVI, 16.) Andere Proben ſolcher Uebungen ſind von Rochlitz mitgetheilt (A. M. Z. XXII, Beil. I, S. 299), unter welche auch die Aufgabe der philharmoniſchen Geſellſchaft in Bologna (I S. 639 ff.) gerathen iſt, über die Rochlitz damals nicht unterrichtet war.

---

[92] Rochlitz berichtet (A. M. Z. I S. 113 f.): „Mozarts Liebe zu Händel ging ſo weit, daß er Vieles — was er aber nicht bekannt werden ließ — in deſſen Manier ſchrieb. Es befinden ſich unter ſeinen nachgelaſſenen Papieren gewiß noch dergleichen Arbeiten.“ Wahrſcheinlich werden die Ouverture »dans le style de Haendel« und die übrigen eben genannten Compoſitionen Mozarts gemeint ſein. Wenn Rochlitz aber fortfährt: „er hatte ſogar die Grille eine Aria in ſeinem Don Giovanni in Händels Manier zu ſetzen und ſeiner Partitur dies offenherzig beizuſchreiben“, ſo iſt die letzte Angabe falſch: Mozart hat in ſeiner Partitur nichts der Art beigeſchrieben.

[93] In Reichardts muſik. Zeitg. I S. 200 wird bemerkt, daß Joh. Seb. Bach ſeine Zeit überflügelt und lange Zeit nach ſeinem Tode vielleicht erſt in Mozart den verwandten Geiſt gefunden habe, der ſeine tiefe Kunſt aus Einſicht und Gefühl ganz zu bewundern und zu ehren, ihren Geiſt ſelbſt in ſeine eigenen Schöpfungen aufzunehmen und in die Kunſtwelt von Neuem einzuführen gewußt habe. Auch Zelter äußert ſich dahin daß Mozart viel näher an Seb. Bach ſtehe als deſſen Sohn Philipp

---

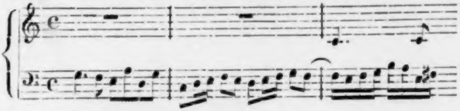
Emanuel und Joſeph Haydn (Briefw. IV S. 188 f.); er erinnert ſich daß die Muſik von Seb. und Eman. Bach ihm anfangs unverſtändlich verkam, daß Haydn dann als einer der den bittern Ernſt jener gewiſſermaßen traveſtirt habe getadelt werden ſei, bis Mozart erſchienen ſei, durch den man alle drei habe erklären können (Briefw. II S. 103).

Einſicht in das Weſen und die Grundgeſetze der künſtleriſchen Darſtellung zu freieſter Entfaltung gelangt iſt. Der Einfluß jener Meiſter und ihrer Kunſt zeigt ſich auch in einer gewiſſen Herbigkeit und Strenge, welche durch polyphone Anlage und Selbſtändigkeit der Stimmführung veranlaßt, von Mozart keineswegs an ſich vermieden wird; vielmehr muthet er in dieſer Hinſicht dem Zuhörer gar oft ebenſoviel und mehr zu als z. B. Bach und Beethoven, auch darin dem Sophokles vergleichbar, der von den Alten mit Recht ſeiner ſüßen Lieblichkeit wegen als die attiſche Biene geprieſen dennoch durch ſchroffe Strenge und herben Ernſt zu erſchüttern nicht verſchmäht. Allerdings erſcheint ſolche Härte auch bei Mozart nie als die Folge einer ungelenken Sprödigkeit, ſondern ſtets als eine gewußte und gewollte, weil mit Nothwendigkeit aus der Conſequenz der zur muſikaliſchen Darſtellung angewendeten Mittel hervorgehend, und ebenſo wenig wird ſie als bloßes Reizmittel von ihm angewendet, vielmehr ſtets nur als ein Durchgang zu einer um ſo nachhaltigeren Befriedigung in reiner Schönheit. Und weil ihm dieſe Löſung des Conflicts, welcher durch zu ſtarke einſeitige Anſpannung hervorgerufen war, zu vollkommener Klarheit und Beruhigung faſt ohne Ausnahme ſo wunderbar gelingt, iſt es nicht zu verwundern, wenn jene andere Seite oft weniger beachtet wird[94].

Unter den Compoſitionen in gebundener Schreibart nimmt die dreiſtimmige Klavierfuge in C-dur ein beſonderes Intereſſe in Anſpruch. Vorher geht eine Einleitung, welche, weil ſie weiter ausgeführt iſt als ein gewöhnliches Präludium, als Phantaſie bezeichnet iſt. Solche Vorſpiele, meiſtens obgleich nicht immer in freier Form, die auch Toccaten genannt werden, pflegte man einer Fuge oder einem anderen Tonſtück von geſchloſſener Form voranzuſtellen, und ihm den Charakter einer freien Improviſation zu geben[95]. Das in Rede ſtehende nimmt nach einer kurzen langſamen Vorbereitung eine lebhafte Bewegung an, ſpielt im raſchen Wechſel in verſchiedenen Tonarten ohne in irgend einer ſich feſtzuſetzen, ebenſowenig wird ein Motiv oder eine Figur beſtimmt durchgeführt; dieſe unruhige treibende Bewegung hat einen ſchwungvollen, pathetiſchen Charakter und erregt eine nicht geringe Spannung, während ſie zugleich brillant und auch in dieſer Beziehung effectvoll iſt[96]. Im ſchönſten Gegenſatz zu dieſem haſtigen Treiben ſteht nun die feſte und ruhige, aber bewegte und durch inniges Gefühl belebte Fuge

---

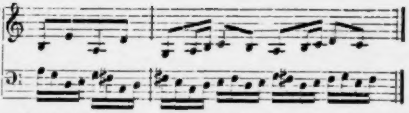
[94] Rochlitz behauptet freilich ſogar (A. M. Z. II S. 642 f.), Mozart ſei in dem Beſtreben Bachs düſtere, doch ſehr beſonnene Weiſe mit ſeiner jugendlich feurigen Natur zu vereinigen rauh, abenteuerlich, bizarr und verworren geworden, wovon er in Concerten und Meſſen, die noch in Salzburg oder bald darauf geſchrieben wären, noch Spuren findet. Man ſieht aber, daß er einen zu frühen Einfluß Bachs annimmt.



---

[95] Bekannt iſt Mozarts große Phantaſie in C-moll (comp. 20. Mai 1785), welche von ihm ſelbſt als Einleitung mit der früher (14. Oct. 1784) componirten Sonate in C-moll (Oeuvr. VI, 1. 2) veröffentlicht worden iſt. Zwei kleinere Phantaſien in C-moll und D-moll (Oeuvr. XVII S. 20. 26) ſind ohne Zweifel für einen ähnlichen Gebrauch componirt. Alle drei aber haben einen mehr ſelbſtändigen, in ſich abgeſchloſſenen Charakter als die der Fuge vorgeſetzte, welche auch dadurch ſich als ein unmittelbar einleitender Satz ankündigt, daß ſie in der Dominante ſchließt.

[96] Der erſte Satz für das Klavier allein in Beethovens Phantaſie mit Chor iſt ebenfalls ein ſolches ausgeführtes Präludium (die eigentliche Phantaſie), das man mit Intereſſe mit dem Mozartſchen und ähnlichen früherer Zeit vergleichen wird.



Die beiden erſten Takte mit ihren Quartengängen kündigen zwar mehr ein brauchbares als ein individuell ausdrucksvolles Fugenthema an, allein das bewegte Motiv, was folgt, hat einen ſehr eigenthümlichen Charakter beſonders durch die Wechſelnoten, welche den melodiſchen Gang hervorheben und durch raſch vorübergehende ſcharfe Diſſonanzen einen in der Durchführung vielfach modificirten und geſteigerten Reiz gewähren. Das weiche, faſt an Wehmuth ſtreifende, aber immer ernſt gefaßte Gefühl — welches ſich auch in dem häufigen Ausweichen in die Molltonarten ausſpricht — iſt in der ganzen Fuge ſo einfach und wahr ausgedrückt und ſo beſtimmt feſtgehalten, daß ſie, abgeſehen von der intereſſanten techniſchen Ausführung, als ein Muſter für den charakteriſtiſchen Ausdruck der Stimmung in dieſer Form und als ein Beleg gelten kann, wie tief innerlich Mozart dieſelbe aufgefaßt und ſich angeeignet hat. Dazu kommt, daß dieſe Fuge durchaus klaviermäßig und ihrer Conception und Ausführung nach ſo ganz für dies Inſtrument berechnet iſt, daß die Wirkung weſentlich mit darauf beruht[97]. Dies letztere kann man nicht in gleicher Weiſe von der C-moll-Fuge ſagen, deren Wirkung weder auf den Klangeffecten

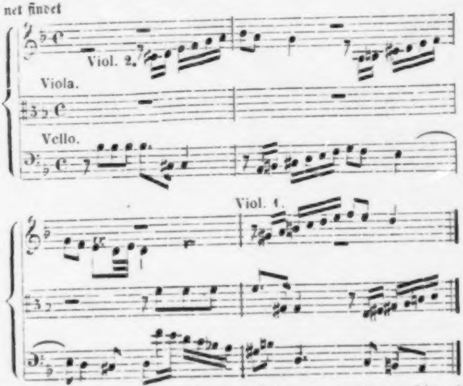
---

97) Beides gilt nicht in der Art von der G-moll-Fuge, welche zwar kunſtvoll gearbeitet iſt, aber weder auf die Natur des Inſtruments in gleicher Weiſe berechnet noch im Ausdruck der Stimmung jener Fuge vergleichbar, ſondern vielmehr eine rein formelle, ſo zu ſagen abſtracte Fuge iſt. Vielleicht hat Mozart auch deshalb den Schluß nicht ausgeführt, weil die Arbeit ihn nur als eine Studie intereſſirte.

des Klaviers noch der Saiteninſtrumente beruht[98]. Sie iſt aber ſo groß angelegt, mit einem ſo ſtrengen Ernſt und einer

---

[98] Ganz anders verhält es ſich mit der Einleitung, welche urſprünglich für Saiteninſtrumente geſchrieben auch auf die eigenthümlichen Klangwirkungen derſelben durchaus berechnet iſt. Die harmoniſche Behandlung, namentlich durch die enharmoniſchen Verwechslungen, iſt von außerordentlicher Schönheit und Tiefe, und bringt eine merkwürdige Spannung und Steigerung durch ſtets ſich überbietende Ueberraſchungen hervor. Bewundernswürdig iſt es, wie beſtimmt ihr Charakter als Einleitung zu der folgenden Fuge heraustritt, deren trotziges Weſen einerſeits angedeutet wird, während im Gegenſatz dazu ein ahnungsvolles Suchen und Sehnen auf eine Weiſe die Seele in Spannung ſetzt, daß der Eintritt der kategoriſchen Fuge eine wahre Beruhigung und zugleich den kräftigſten Aufſchwung giebt. — Eine Fuge für vier Saiteninſtrumente in D-moll, von welcher die erſte Durchführung in den Skizzen des Salzburger Mozarteums ſich aufgezeichnet findet



ſcheint ganz auf den Charakter dieſer Inſtrumente berechnet zu ſein; ob ſie einen Satz in einem Quartett bilden ſollte, oder auf ein ſelbſtändiges Muſikſtück angelegt war iſt mir nicht bekannt.

ſo rückſichtsloſen Strenge durchgeführt, daß die äußeren Mittel der Ausführung hier allerdings weniger in Betracht kommen, wo es weſentlich auf den energiſchen Ausdruck des Geſetzmäßigen ankommt, das ſich aber nicht als die bloße Vollziehung einer äußerlich gegebenen Norm, ſondern als die bewußte That eines kräftigen und conſequenten Willens erweiſt.

Es ſcheint angemeſſen gleich hier noch einen Blick auf zwei Compoſitionen zu werfen, welche einer viel ſpäteren Zeit, aber derſelben Richtung angehören. Dies ſind die beiden „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr" in F-moll, welche mit der willkührlichen Bezeichnung als Phantaſie und Sonate für Klavier zu vier Händen gedruckt worden und ſehr bekannt ſind. Beide beſtehen aus einem langſamen und einem lebhaften Satz, welcher in gebundenem Stil geſchrieben iſt, die Anlage beider iſt verwandt, aber nicht gleich. Das erſte Stück[99] wird durch ein ernſtes Adagio eröffnet, deſſen ſchöne Harmonieführung ſich durch einige jener Herbigkeiten auszeichnet, welche aber den ſanften Ausdruck deſſelben nicht beeinträchtigen; ohne eigentlich ſelbſtändige Ausführung hält es den Charakter einer Einleitung feſt. Das dann folgende Allegro in F-dur beſteht nur aus der imitatoriſchen Behandlung eines raſch bewegten Motivs; es zerfällt ſonatenartig in zwei Theile, von denen der erſte in der Dominante ſchließt, worauf nach einem kurzen Mittelſatz, dem auch das Hauptmotiv zu Grunde liegt, daſſelbe wieder eintritt und in der Tonica abſchließt, durch eine raſche harmoniſche Bewegung aber wieder in das Anfangsadagio überleitet, welches auf meiſterhafte Art ſo modificirt iſt, daß es ebenſo beſtimmt, als es vorher einleitete, nun zu einem beruhigenden Abſchluß führt. Dadurch rundet ſich das Ganze vortrefflich ab, und auch die lebhafte Geſchäftigkeit, welche in dem Allegro herrſcht, aber kräftig und ſelbſt glänzend iſt, ſteht zwar in einem ſtarken Gegenſatz zu dem ſanften Gefühlsausdruck des Adagio, aber in keinem Widerſpruch, vielmehr ergänzen ſich beide aufs ſchönſte. Größer angelegt und tiefer empfunden iſt aber das zweite Stück[100]. Es beginnt mit dem Allegro, deſſen erſte Takte von kräftiger Bewegung als Einleitung zu einer regelmäßigen Fuge dienen, die nicht nur durch ſchöne Führung und herrlichen Wohllaut ſondern durch den innigen Ausdruck einer ernſten, beſchaulichen Stimmung von hoher Bedeutung iſt; nachdem ſie durch eine Engführung des Themas in der Umkehrung abgeſchloſſen iſt, führt ſie nach einer frappanten harmoniſchen Ausweichung wieder zu dem Eingangsmotiv zurück, das aber jetzt zu einem Andante in As-dur überleitet. Da dieſes hier als der Mittelſatz erſcheint, auf welchen ein weſentliches Gewicht fällt, ſo iſt es breiter angelegt und ausgeführt; ein beſtimmt ausgebildetes Motiv kehrt in mannichfacher Figurirung durch verſchiedene Zwiſchenſätze verbunden mehrmals wieder. Gegenüber den Gegenſätzen kräftiger Bewegung und ſinniger Beſchaulichkeit im Allegro ſpricht ſich hier eine in ſich befriedigte, ſtill verklärte Empfindung, wie ſie aus jenen Elementen ſich entwickelt, in reiner Anmuth aus, die durch einen leiſen Hauch wehmüthiger Erinnerung nicht getrübt, ſondern gehoben wird. Aber dieſer Zuſtand glücklicher Ruhe iſt kein dauernder; ſo tritt denn auch der erſte bewegte Satz wiederum ein, das Fugato beginnt von Neuem, geſteigert durch ein zweites unruhig bewegtes Gegenthema, welches der ganzen Durchführung den Charakter lebhafter Erregung giebt und zu einem leidenſchaftlichen, kräftigen Schluß führt[101].

---

[99] Es iſt componirt im December 1790, gedruckt Oeuvr. VII, 1. Das Autograph, welches einſt Beethoven gehörte, beſitzt Hr. Generalconſul Clauß in Leipzig.

---

[100] Componirt 3. März 1791, gedruckt Oeuvr. VIII, 2.

Dieſe beiden Compoſitionen[102] bewähren von Neuem, daß Mozart bei weiterem Fortſchreiten auf dieſem Wege eine wahrhaft fruchtbare Ausbildung auch dieſer bedeutenden muſikaliſchen Darſtellungsform, in einer durch die innerlichſte Vertiefung in das Weſen derſelben gewonnenen Freiheit und der auf dieſer beruhenden Verſchmelzung mit der individuellen Natur ohne Zweifel gelungen wäre — zum unberechenbaren Gewinn für die Entwickelung der Muſik, die ſpäter nach anderen Richtungen hin ſich einſeitig ausgebildet hat[103]. Man pflegt bei Gelegenheit dieſer Stücke wohl zu bedauern daß Mozart ſein Genie und ſeine Arbeit in ſo ſchönen Compoſitionen an eine Spieluhr verſchwenden mußte. Aber darauf ſollte man vielmehr aufmerkſam machen, wie echt künſtleriſch der Mann verfuhr, indem er ſich ganz der einmal geſtellten Aufgabe widmete, ohne alle Rückſicht auf die äußeren Verhältniſſe, die ſie hervorgerufen, einzig darauf bedacht, ein Kunſtwerk zu ſchaffen das innerhalb der gegebenen Bedingungen, ohne die er es gar nicht denken konnte oder wollte, ein harmoniſches Ganze ſei.

---

[101] Ungemein ausdrucksvoll durch ihre harmoniſche Bewegung iſt noch die lebhafte Figur im viert- und drittletzten Takt.

[102] Das am 4. Mai 1791 „für eine Walze in eine kleine Orgel“ componirte Andante iſt ein kleines anmuthiges Muſikſtück ohne Anſprüche auf tiefere Bedeutung ſowohl der Ausführung als dem Ausdruck nach. Es iſt als Rondo für Klavier (Oeuvr. VI, 8) gedruckt.

[103] Daß Beethoven in ſpäteren Jahren mit bewußter Einſicht dies Ziel der Durchdringung und Beſeelung der contrapunktiſchen Darſtellungsform durch die individuelle Schöpferkraft des Künſtlers als das höchſte und wahre Ziel der künſtleriſchen Leiſtung verfolgte iſt bekannt; auch Schumann — in deſſen künſtleriſcher Thätigkeit das ſubjective Element ſo entſchieden vorherrſcht — ſuchte auf demſelben Wege künſtleriſche Vollendung zu erreichen. Es iſt Mendelsſohns großes Verdienſt mit klarem Urtheil und edlem Sinn dieſe Aufgabe erfaßt und durch ſeine Leiſtungen ſeiner Zeit das Ziel vor Augen geſtellt zu haben, das ſtets und ganz zu erreichen auch ſeine Kraft nicht ausreichte.

Da Mozart durch van Swieten auch mit Geſangcompoſitionen Händels, Bachs — obwohl er deſſen großartige Motetten erſt ſpäter in Leipzig kennen lernte — und anderer Meiſter des Kirchenſtils bekannt wurde und, wie wir ſahen, den Verfall der wahren Kirchenmuſik mit ihm beklagte, ſo ſollte man erwarten, daß er mit Eifer ſich derſelben zugewandt habe, zumal da hier keine ähnliche Concurrenz wie bei der Oper zu fürchten geweſen wäre. Daß er aber erſt im letzten Jahr ſeines Wiener Aufenthalts, und zwar auf beſtimmte Veranlaſſungen, für die Kirche componirte erklärt ſich daraus, daß Kaiſer Joſeph im Jahr 1783 bei der neuen Anordnung des Gottesdienſtes die figurirte und Inſtrumentalmuſik in den Kirchen Wiens unterſagte, nur mit der Ausnahme daß in der Hofkapelle und im Stephansdom, wenn der Erzbiſchof pontificirte, muſikaliſche Meſſen aufgeführt werden durften. Dafür wurden deutſche Geſänge eingeführt, welche von der Gemeinde geſungen wurden; man wollte die Compoſition derſelben nicht loben[104] und beklagte es, daß um den Mißbrauch abzuſchaffen auch die gute Kirchenmuſik ganz beſeitigt ſei[105]. Kurz, Mozart war wie jedem anderen Componiſten dadurch die Möglichkeit benommen auf dieſem Gebiet mit Erfolg wirkſam zu ſein. Wir haben aber bereits geſehen (S. 257 f.), daß Mozart im Jahr 1782 zufolge eines Gelübdes eine Meſſe zu componiren unternommen hatte, welche in Salzburg aufgeführt werden ſollte, und dieſe Arbeit trägt allerdings die deutlichen Spuren der Studien, welche ihn damals beſchäftigten.

---

[104] Nicolai, der über dieſe Reformation berichtet (Reiſe IV S. 550 ff.), hat auch Proben mitgetheilt (Beil. X, 1. 2).

[105] Vgl. den Bericht aus Wien in Forkels muſik. Alman. 1784 S. 187 ff.

Dieſe Meſſe in C-moll [106] unterſcheidet ſich durch die ganze Anlage und Behandlung weſentlich von allen früheren. Während bei jenen die Beſchränkung auf ein knappes Maaß und ein Zuſammenziehen der einzelnen Theile zu einem größeren Ganzen, mit Ausnahme weniger Sätze vorwiegt, iſt hier dagegen das Beſtreben nach einer möglichſt breiten Ausführung des Einzelnen maaßgebend. Daher ſind die einzelnen Abſchnitte des Textes, wie das auch von anderen Componiſten ſchon geſchehen war, als ſelbſtändige Sätze behandelt; das Gloria zerfällt in ſieben vollkommen abgeſchloſſene Muſikſtücke. Dem äußeren Umfang entſpricht die Ausführung, indem durchgehends eine ausgearbeitete thematiſche Behandlung, meiſtens in ſtrenger Form, angewandt iſt. Auch in den Mitteln, welche dafür verwendet werden, iſt ein größerer Reichthum entfaltet; mehrere Chorſätze ſind fünfſtimmig, einer achtſtimmig, und daneben ſind vier Soloſtimmen in verſchiedener Weiſe in Anſpruch genommen. Das Orcheſter zeigt zwar die in Salzburg übliche Zuſammenſetzung — die Blechinſtrumente ſind vollſtändig beſetzt, neben Oboen und Fagotts aber keine Flöten und Clarinetten benutzt — allein es iſt durch ſeine ſelbſtändige Haltung tüchtig in Anſpruch genommen, einzelne Inſtrumente auch obligat behandelt [107].

---

[106] Von der Meſſe iſt das Kyrie, Gloria, Sanctus und Benedictus ganz von Mozart vollendet und André fand eine Abſchrift dieſer Sätze in einem Kloſter in Bayern. Vom Credo iſt der erſte Satz in den Oberſtimmen nebſt dem Baß ganz vollendet, die Begleitung in den weſentlichſten Punkten angedeutet; in gleicher Weiſe iſt vom Incarnatus die Singſtimme mit den obligaten Blasinſtrumenten und dem Baß vollſtändig ausgeſchrieben, die übrige Begleitung nur angedeutet. Das Ganze iſt aus Mozarts Handſchrift unter dem Titel Miſſa in C-moll von Mozart herausgegeben von André in Offenbach.

Was nun bei einer genaueren Betrachtung dieſer Meſſe am meiſten auffällt iſt die große Ungleichheit, welche ſich nach verſchiedenen Seiten hin zwiſchen den einzelnen Sätzen kund giebt, und dieſer Compoſition weſentlich den Charakter einer zum Studium unternommenen giebt. Zunächſt fallen die Soloſätze, beſonders durch ihre bravurmäßige Behandlung, in die Augen. Dieſe galt zwar damals für keineswegs unverträglich mit kirchlichem Stil, und auch ernſte und ſtrenge Meiſter des vorigen Jahrhunderts, auch Händel und Bach haben ſie in ihren Kirchenmuſiken nicht ausgeſchloſſen; aber es iſt auffallend, daß Mozart, der in ſeiner dramatiſchen Muſik das Bravurmäßige nur dem Sänger zu Liebe anbrachte und wo er ſich ſelbſt folgen durfte gern darauf verzichtete, hier jenem Geſchmack nachgab. Auch hat das erſte große Sopranſolo Laudamus te ganz den Zuſchnitt einer alten Bravurarie und auch im Einzelnen wenig oder gar nichts von Mozarts Eigenthümlichkeit; vielmehr erinnert es ſo auffallend an Haſſes oder Grauns Weiſe, daß es faſt ab-

---

107) Das Orcheſter iſt daher freilich keineswegs mit dem Glanz und der Mannigfaltigkeit des Colorits ausgeſtattet, wie dies in andern gleichzeitigen Werken Mozarts der Fall iſt, im Ganzen herrſcht eine gleichmäßige Tonfarbe; doch fehlt es nicht an eigenthümlichen Inſtrumentaleffecten, namentlich durch die Blasinſtrumente, wie denn die Poſaunen, welche meiſtens die Singſtimmen unterſtützen, doch an manchen Stellen z. B. im Kyrie und Sanctus ſehr wirkſam ſelbſtändig verwandt ſind. Hauptſächlich aber iſt die Wirkung der Begleitung in die Selbſtändigkeit geſetzt, mit welcher ſie, theils durch effectvolle Figuren, theils durch contrapunktiſche Bearbeitung den Singſtimmen gegenüber tritt.

ſichtlich in dieſem Geſchmack geſchrieben zu ſein ſcheint[108]. Mehr vom Mozartſchen Charakter verräth das Incarnatus est, das von concertirenden Blasinſtrumenten begleitet iſt und in deren Behandlung manche feine Züge, überhaupt einen anmuthigen Ausdruck hat; aber hier wird die Bravur noch entſchiedener zur Hauptſache und überſchreitet namentlich in der 22 Takte langen Cadenz, in welcher die Singſtimme mit den Blasinſtrumenten wetteifert, alles billige Maaß. In den mehrſtimmigen Soloſätzen tritt dies Element ſchon viel weniger hervor. Das Duett zwiſchen zwei Sopranen Domine Deus iſt wie das Terzett zwiſchen zwei Sopranen und Tenor Quoniam tu solus ſowohl in den Singſtimmen als in der Begleitung in ſtrengerer Form geſchrieben, und ſchon dadurch einfacher, gehaltener und auch im Ausdruck würdiger; allein bei aller Klarheit und Sicherheit, mit welcher dieſe Form gehandhabt iſt, haben ſie doch etwas Schulmäßiges und Trocknes, ſie machen den Eindruck, als ſeien ſie der Arbeit wegen gemacht, und das friſche Aufquellen fehlt ihnen, das ſonſt ſelbſt weniger bedeutenden Compoſitionen Mozarts eigen iſt.

Zum Theil muß man dies auch von den Chören ſagen. Die ausnehmend lange Fuge Cum sancto spiritu iſt zwar als ſolche vortrefflich gearbeitet und trotz der mancherlei Kunſtſtücke, welche darin angebracht ſind, ſehr klar; ſie wird bei allem Behagen an der Arbeit nirgends kleinlich und gekünſtelt, ſondern — und darin kann man am eheſten Händels Vorbild erkennen — alle Züge ſind feſt, beſtimmt, das Ganze einfach und bedeutend: nichts deſto weniger fehlt ihr der Nerv eines ganz individuellen Lebens, welches einzelne und ſelbſt ſchwungvolle charakteriſtiſche Züge, wie z. B. der höchſt grandioſe Schluß — wo die Singſtimmen im Einklang das Thema gegen eine figurirte Begleitung durchſetzen — ihr nicht geben können. Eigenthümlicher belebt iſt das Osanna, das hier nicht wie ſonſt meiſtens ein kurzes Fugato, ſondern ein lang ausgeführter fugirter Satz iſt; indeſſen läßt ſich nicht läugnen, daß auch hier das techniſche Intereſſe an der Arbeit den Componiſten weiter geführt und länger feſtgehalten hat als nöthig war, ſo daß auch hier der Charakter der Schule nicht ganz verwiſcht iſt. Dagegen ſind das Kyrie, Gloria und Sanctus ſehr ſchöne Sätze, in denen die tüchtige und ſichere Ausführung in meiſtens ſtrenger Form nicht das Uebergewicht gegen den Gefühlsausdruck und den inneren muſikaliſchen Gehalt gewinnt, ſondern ein ſchönes Ebenmaaß bewahrt iſt, das ſich auch in dem äußeren Umfang bewährt. Der Ausdruck in den einzelnen Sätzen iſt der Natur der Sache nach ſo verſchieden, aber jedesmal ſo entſprechend, und ſo ernſt und bedeutend, daß man in ihnen ſchon den Begriff, welchen Mozart von wahrer Kirchenmuſik gefaßt haben mochte, klar und würdig ausgeſprochen finden darf[109]. Die Krone dieſer Compoſition aber bilden das fünfſtimmige Gratias und das achtſtimmige Qui tollis, die nicht allein meiſterhaft angelegt und ausgeführt und von großartigem, tief ernſtem Ausdruck, ſondern auch ganz und gar von Mozarts innerſtem Weſen und Leben ergriffen ſind. Wenn man gleich in dem herben und ſtrengen Ernſt, in den großen Zügen und der maſſenhaften Wirkung die großen Vorbilder erkennt, welche ihn lebendig vor der Seele ſtanden, ſo haben wir hier auch den Meiſter vor uns, den jene Muſter anregten, um ſo tiefer aus ſich ſelbſt zu ſchöpfen und die eigenſte Kraft zur höchſten Leiſtung zu ſteigern. Der wunderbare, geheimnißvolle Schauer des Unſichtbaren, der in den ſchönſten Sätzen des Requiem ſo tief ergreift, weht uns auch aus dieſen Chören an.

---

[108] Ich möchte glauben daß der Einfluß der Berliner Geſchmacksrichtung auf van Swieten wiederum hierauf eingewirkt habe.

---

[109] Bemerkenswerth iſt das vierſtimmige, lang ausgeführte Benedictus wegen ſeiner ernſten, faſt etwas trocknen Haltung, durch die es ſich von dem weichen und lieblichen Charakter, welcher dieſem Satz gegeben zu werden pflegt, weſentlich unterſcheidet. — Der erſte fünfſtimmige Chorſatz des Credo ſtimmt ſeiner Anlage nach mit der Weiſe der früheren Meſſen am meiſten überein. Ein lebhaftes Motiv, welches zwiſchen die Saiten- und Blasinſtrumente vertheilt iſt, bildet in ſeiner Durchführung den Faden, an welchen die Chorſätze ſich anreihen; dieſe ſind aber ohne eigentliche thematiſche Verarbeitung doch contrapunktiſcher behandelt und das Ganze hat einen mehr feierlichen Charakter als es früher gewöhnlich der Fall iſt.

Nachdem Mozart die Meſſe, unvollendet wie ſie war, in Salzburg zur Aufführung gebracht hatte, fand er zunächſt keine Veranlaſſung dieſelbe zu vollenden und ließ ſie, da es ihm an dringender Arbeit nicht fehlte, liegen; vielleicht trug auch das Gefühl, daß er hauptſächlich mit derſelben ſeine Studien gemacht hatte, mit dazu bei, daß er keine Neigung fühlte ſie zu Ende zu bringen. Als er aber im Jahr 1785 aufgefordert wurde in dem Concert für den Penſionsfonds (S. 10 ff.) ein Oratorium aufführen zu laſſen, entſchloß er ſich die Sätze des Kyrie und Gloria dazu zu verwenden, welchen ohne eine erhebliche Veränderung der von einem mir unbekannten Dichter hierzu verfaßte italiäniſche Text des Davidde penitente untergelegt wurde. Dazu ſchrieb er für Mlle. Cavalieri und für Adamberger noch zwei neue große Arien, welche eingeſchoben wurden[110]. Allerdings verlor

---

110) Das Concert fand am 13. März 1785 Statt, in der zweiten Abtheilung wurde Dittersdorfs Eſther — componirt im Jahr 1773 (Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 203 ff.) — von Neuem aufgeführt; dazwiſchen ſpielte Mozart ein Concert. Die beiden neuen Arien wurden von ihm am 6. und 11. März componirt. Die Stucke der Meſſe ſind in folgender Weiſe angewendet

dadurch das Ganze noch mehr an Einheit der Haltung, denn in dieſen beiden Arien iſt nicht allein das Orcheſter ganz in Mozarts ſpäterer Weiſe behandelt, ſondern ſie ſind in Anlage und Behandlung merklich von den übrigen Muſikſtücken unterſchieden. Beide ſind ganz in der Weiſe der Concertarien jener Zeit geſchrieben, denen ſie im lebhaften Gefühlsausdruck und in der dankbaren Behandlung der Singſtimme nichts nachgeben, und wenn ſie dadurch auch unverkennbar mehr von dem eigentlich Mozartſchen Charakter erhalten haben — nur im Allegro der Sopranarie glaubt man noch die Graun-Haſſeſchen Anklänge durchzuhören —, ſo iſt doch auch dieſer nicht zu ſeiner vollen Entfaltung gelangt; und während dieſe Arien keineswegs zu den vorzüglichſten Concertarien gehören, ſind ſie doch für das Oratorium zu ſehr Concertarien. Allein nach dem was über die Ausbildung des Oratoriums bemerkt worden iſt (I S. 320 ff.) wird man es

---

Davidde 1 Chor Alzai le flebili voci — Kyrie.
2 Chor Cantiam le lodi — Gloria.
2 Sopranarie Lungi le cure ingrate — Laudamus (mit der Bemerkung: „Dies ſingt die zweite Sängerin“).
3 Chor Sii pur sempre — Gratias.
5 Duett Sorgi o Signore — Domine Deus.
6 Tenorarie A te fra tanti affanni
7 Chor Se vuoi puniscimi — Qui tollis.
8 Sopranarie Fra le oscure ombre
9 Terzett Tutte le mie speranze — Quoniam tu solus.
10 Chor Chi in Dio sol — Jesu Christe, cum sancto spiritu amen.

Von der Partitur iſt nur der erſte Theil erſchienen (Leipzig, Kühnel), der vollſtändige Klavierauszug Leipzig bei Breitkopf u. Härtel.

begreiflich finden, wenn dieſe Vermiſchung der Stilarten angemeſſen erſchien und vielleicht ſogar die brillanten Soloſachen die ernſteren Chorſätze beim Publicum entſchuldigen mußten [111].

Hierüber kann das Urtheil gegenwärtig nicht zweifelhaft ſein [112]. Wichtig aber iſt es ſich zu vergegenwärtigen, von welcher Bedeutung es für Mozarts Entwickelung war, daß er grade zu der Zeit, da er in Wien als Inſtrumental- und Operncomponiſt in einer Richtung thätig wurde, welche bei dem dort allgemein herrſchenden Geſchmack ihn dem ernſten und ſtrengen Stil ganz zu entfremden drohte, durch van Swieten mit den Meiſtern vertraut wurde, welche allein ihn tief zu ergreifen und zu feſſeln vermochten, und ihm ſo einen mächtigen Impuls gaben, ſich mit verdoppeltem Intereſſe und aus einem inneren Bedürfniß den ernſten Studien hinzugeben, ohne welche auch das Genie die vollendete Meiſterſchaft nicht erringt, und welche im Verein mit ſeiner ſich immer ſteigendern Productionskraft ſeinen Werken dieſer Periode ihren unvergänglichen Stempel aufgedrückt haben [113].

---

111) Die Entſtehungsgeſchichte des Oratoriums iſt von Rochlitz ganz richtig mitgetheilt (A. M. Z. III S. 238 f. vgl. XXVII S. 447).

112) Reichardt urtheilt im Ganzen treffend über die von Hiller zu einer Cantate zuſammengeſtellten letzten Nummern (8. 9. 10) des Oratoriums (muſik. Zeitg. I S. 368 f. vgl. 382 f.) Auch eine andere daraus entlehnte Cantate wird erwähnt A. M. Z. IX S. 479.

113) Was Gerber (im alten Tonkünſtlerlexicon I S. 976) äußerte — und nach ihm andere: „Ein Glück für ihn daß er noch jung unter den gefälligen und tändelnden Wienſchen Muſen ſeine Vollendung erhalten hat; es könnte ihn ſonſt leicht das Schickſal des großen Friedemann Bach treffen, deſſen Fluge nur wenige Augen der übrigen Sterblichen noch nachſetzen konnten“ iſt nur halbwahr, denn die tiefſten Studien hat Mozart nicht in Salzburg, ſondern in Wien gemacht.

10.

Bei der Betrachtung der Verhältniſſe, welche in Wien auf Mozarts ſociale und künſtleriſche Stellung, auf ſeine Ausbildung und Entwickelung von Einfluß geweſen ſind, dürfen auch ſeine Beziehungen zum Freimaurerorden nicht außer Acht gelaſſen werden[1].

Es iſt bekannt[2], wie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die Neigung durch geheime Verbindungen und Ordensverbrüderungen, welche ſich meiſtens in irgend einer Weiſe an den Freimaurerorden anſchloſſen, den Fortſchritt auf geiſtigem, ſittlichem und politiſchem Gebiet zu fördern, in Deutſchland allgemein verbreitet war und einen mächtigen Einfluß gewann, der ſich vielleicht am dauerndſten in den Spuren erhalten wird, welche er auch der Litteratur jener Zeit aufgedrückt hat[3]. Wie viel oder wie wenig es ſei, was zur wahren Erziehung des Menſchengeſchlechtes auf dieſem Wege erreicht iſt, zu welchen Exceſſen des Aberwitzes und Frevels auch Schwärmerei und Betrügerei die verführeriſchen Formen eines Geheimbundes mißbraucht haben mag: man darf darauf hinweiſen, daß Fürſten — unter ihnen Friedrich der Große — daß ſelbſt die edelſten und größten Geiſter unſerer Nation — Leſſing, Herder, Wieland, Goethe — im Freimaurerorden ein wirkſames Mittel jene höchſten Zwecke zu erreichen geſucht haben. Es genügt hier an das zu erinnern, was Goethe in ſeiner Gedächtnißrede auf Wieland ſagt[4]: „Wenn dieſer altgegründete und nach manchem Zeitwechſel oft wieder hergeſtellte Bund eines Zeugniſſes bedürfte, ſo würde hier das vollkommenſte bereit ſein, indem ein talentreicher Mann, verſtändig, vorſichtig, umſichtig, erfahren, wohldenkend und mäßig, bei uns ſeines Gleichen zu finden glaubte, ſich bei uns in einer Geſellſchaft fühlte, die er, der beſten gewohnt, als Vollendung ſeiner menſchlichen und geſelligen Wünſche ſo gern anerkannte.“ Und dieſer erklärte ſelbſt[5] daß durch den „geiſtigen Tempelbau“ des Freimaurerordens nichts anderes und würdigeres angedeutet werde als „das ernſte, thätige und anhaltende Streben aller echten und redlichen Maurer, vor allen ſich ſelbſt, und dann auch ſoviel möglich die übrigen mit ihm verbrüderten Menſchen dem Ideal der Humanität, dem was der Menſch, gleichſam als ein lebendiger Stein in der ewigen Stadt Gottes zu ſein beſtimmt iſt, und wozu er ſchon in ſeinem rohen Naturzuſtand alle Anlagen hat, durch unermüdete Bearbeitung immer näher zu bringen“[6].

---

[1] Es wird für Kundige ſchwerlich der Bemerkung bedürfen, daß hier ein Ungeweihter ſpricht, der alſo um ſo mehr ſich mit Vorſicht zu äußern hat.

[2] Eine Ueberſicht der wichtigſten hierher gehörigen Erſcheinungen giebt Schloſſer Geſchichte des achtzehnten Jahrh. III, 1, S. 278 ff.

[3] Gervinus Geſch. d. deutſchen Nationallitt. V S. 271 ff.

Sehr begreiflich iſt es, daß auch in Wien, als dort das Streben nach Aufklärung und Bildung ſich lebhaft regte, die Form der geheimen Geſellſchaft als beſonders wirkſam und anziehend für dieſe Zwecke benutzt wurde. „Im Jahr 1781 bildete ſich ein Verein der vorzüglichſten Köpfe Wiens unter der Leitung des edlen und geiſtvollen Ignaz von Born. Der Zweck dieſes Vereins war, zur Beförderung der nunmehr von der Regierung begünſtigten Gewiſſens- und Denkfreiheit zu wirken und den Aberglauben und die Schwärmerei, mithin alſo auch die Hauptſtütze von beiden, das Mönchsweſen, zu bekämpfen. Reinhold und ſeine Jugendfreunde, Alringer, Blumauer, Haſchka, Leon, Ratſchky waren die eifrigſten Theilnehmer an dieſem Bunde. Um die äußere Verbindung der durch Sinn und Herz Vereinten auf eine angemeſſene Weiſe zu unterhalten, bedienten ſie ſich der Formen der Maurerei. Ihre Loge führte den Namen zur wahren Eintracht[7] und ſie arbeiteten eine geraume Zeit hindurch, durch Joſephs Walten mittelbar unterſtützt, nach dem vorgezeichneten Plane mit vieler Thätigkeit und einem glücklichen Erfolg. Mit den Waffen der Gelehrſamkeit und Beredſamkeit, bald im ernſten, bald im ſcherzenden Tone, ſtritten die Einträchtigen wider ihre, in dieſen Kampfesweiſen ihnen keineswegs gewachſenen Gegner[8]. Aus dieſem Kreiſe, dem auch noch andere bedeutende Männer, wie Sonnenfels, Retzer, Gemmingen angehörten, gingen Borns und Blumauers ſatiriſche Gedichte gegen das Mönchsweſen hervor, welche damals von außerordentlicher Wirkung waren. Die von Blumauer[9] redigirte Wiener Realzeitung war das wiſſenſchaftliche Organ

---

[4] Goethe Werke XXI S. 329.

[5] Wieland Werke LIII S. 435.

[6] „Gutes thun, die Noth der Menſchheit erleichtern, Aufklärung unter ſeinen Mitbrüdern bewirken, Menſchenhaß vermindern, ſich ſtets anfeuern, in allem dieſen nicht müde werden dies — dies iſt die wahre Pflicht des Maurers, das Geheimniß des Ordens. Die Nebengeheimniſſe ſind die Ceremonien, wodurch einer äußerlich ein Freimaurer wird. Wie viel der Orden zu der jetzt herrſchenden Toleranz überhaupt und beſonders unter den chriſtlichen Religionsparteien beigetragen liegt zu klar am Tage, als daß ich nöthig hätte viel darüber zu ſagen.“ [Keßler v. Sprengseiſen] Anti-Saint-Nicaiſe S. 62.

---

7) Es gab in Wien 1785 acht Logen. Die älteſte zur gekrönten Hoffnung war die, welcher Mozart angehörte; es waren in derſelben viele adeliche und reiche Mitglieder, man ſagte ihr nach daß dort auf glänzende Feſteſſen gehalten werde (Briefe eines Biedermanns üb. d. Freimaurer in Wien. Münch. 1786 S. XL f).

8) K. L. Reinholds Leben S. 18 f.

9) Aloys Blumauer, geb. in Steyer 1755, trat in Wien 1772 in den Jeſuitenorden, und privatiſirte dort bis ihn van Swieten als Cenſor anſtellte; er gab aber dieſes Amt 1793 auf und ſtarb 1798.

deſſelben, in welchem man nach Blumauers Grundſatz[10], daß das Werk der Aufklärung allmählich fortſchreite und das Verlernen von Dingen, die einmal in den Kopf gehämmert ſind, viel mehr Zeit erfordere als das Lernen, Aberglauben und Vorurtheile leiſen Ganges, wie ſie gekommen waren, wieder zu entfernen ſuchte[11]. Natürlich machte man die Freimaurerei in Wien auch zur Modeſache, und mancherlei Mißbrauch wurde damit getrieben. „Der Orden der Freimaurerei“ berichtet Car. Pichler (Denkw. I S. 105 f.) „trieb ſein Weſen mit einer faſt lächerlichen Oeffentlichkeit und Oſtentation. Freimaurerlieder wurden gedruckt, componirt und allgemein geſungen. Man trug Freimaurerzeichen als joujoux an den Uhren, die Damen empfingen weiße Handſchuhe von Lehrlingen und Geſellen, und mehrere Modeartikel hießen à la franc-maçon. Viele Männer ließen ſich aus Neugier aufnehmen, traten in den Orden und genoſſen wenigſtens die Freuden der Tafellogen. Andere hatten andere Abſichten. Es war damals nicht unnützlich zu dieſer Brüderſchaft zu gehören, welche in allen Collegien Mitglieder hatte und überall den Vorſteher, Präſidenten, Gouverneur in ihren Schooß zu ziehen verſtanden hatte. Da half dann ein Bruder dem andern; die Bruderſchaft unterſtützte ſich überall, wer nicht dazu gehörte, fand oft Hinderniſſe: dies lockte viele. Wieder Andere, die ehrlicher oder beſchränkter waren, ſuchten mit gläubigem Sinn höhere Geheimniſſe und glaubten Aufſchlüſſe über geheime Wiſſenſchaften, über den Stein der Weiſen, über Umgang mit Geiſtern in dem Orden zu erhalten. — Wohlthätig waren die Freimaurer gewiß; in ihren Verſammlungen wurden ſehr oft Collecten für Arme und Verunglückte gemacht.“

---

[10] Blumauer proſ. Schr. I S. 69.

[11] „Blumauer iſt außer ſeinen Gedichten ein ſehr philoſophiſcher Kopf“ — ſchreibt Forſter (ſämmtl. Schr. VII S. 269), ein andermal (S. 273) „ein beſſerer Philoſoph als Dichter“ — „dem man aber weder Dichtkunſt noch Philoſophie anſieht, ſo nüchtern und lang und trocken ſieht er aus.“

Im December 1785 erließ Kaiſer Joſeph — nachdem man in Bayern und anderswo in Folge der Unterſuchungen gegen die Illuminaten auch die Freimaurer zu verfolgen anfing — ein Patent, in welchem er — allerdings mit der harten Aeußerung daß er die Geheimniſſe des Ordens nicht kenne und die Gaukeleien deſſelben nicht zu erfahren verlange — den Freimaurerorden unter der Bedingung gewiſſer Reformen anerkannte und unter den Schutz des Staats ſtellte. Dieſer Erlaß, der von einigen als ein Beweis der höchſten Weisheit und Huld geprieſen, von andern als das Verderben der echten Maurerei beklagt wurde, gab zu heftigen Streitigkeiten Veranlaſſung, mehr noch die Ausführung deſſelben, namentlich die vom Kaiſer befohlne Verſchmelzung der acht beſtehenden Logen zu drei. Born, der die Reform mißbilligte und, früher allgemein verehrt, mancherlei perſönliche Angriffe zu erdulden hatte — eine unangenehme Begegnung mit Joſ. Kratter, das ſogenannte Freimaurerautodafé, rief eine ganze Reihe gehäſſiger Flugſchriften hervor — zog ſich 1786 von der Loge ganz zurück[12]. Dies war ein empfind-

---

12) Voigt ſchreibt an Hufeland (20. Oct. 1786): „Wiſſen Sie ſchon daß Born in Wien ſich ganz von der □ zurückgezogen? Der Kaiſer nöthigte ſie auf einmal über hundert einzunehmen, die zu dieſem Syſtem nicht zum zehnten Theil paßten. Ueberdieß wurde eines der beſten Glieder zum Verräther daran, was eigentlich die Baſis der □ war. Born hielt es alſo Zeit abzugehen. Die Aufklärung der Wiener verliert viel dadurch. Der Kaiſer ſollte doch die ſtillen Operationen wirken laſſen. Man ſieht daß ihm die richtigen Begriffe in dieſer Affaire entweder abgehen, oder daß er zu ſehr Despot iſt, um ſich nicht für eine Geſellſchaft erleuchteter Leute zu fürchten“ (Aus Weimars Glanzzeit S. 46 f.). Später ſchrieb

licher Verluſt für die geiſtige Wirkſamkeit der Loge, andere folgten ſeinem Beiſpiel, auch hatte der Orden bei der öffentlichen Anerkennung auch ſtets wachſende Angriffe und Verdächtigungen zu ertragen, die ſpäter zu offenkundiger Mißgunſt gegen denſelben führten. Nicht wenige Standhafte aber hielten aus, wie der ſchon (S. 244) genannte *Loibl*, welcher der Loge ſeine Wohnung für die Sitzungen einräumte. Die Tochter deſſelben erinnert ſich noch wie der Vater ſich ſtundenlang, mit einem Talar angethan, bei brennenden Kerzen, vor einem Crucifix in der Bibel leſend auf die Sitzungen vorbereitete, in denen die Kinder durch's Schlüſſelloch mit Erſtaunen die Herren um den Tiſch ſitzen und mit ernſtem Geſichte Reden halten ſahen. Mozart gehörte ebenfalls zu dieſen Eifrigen und hat bis zu ſeinem Tode ſich an der Loge betheiligt; ja, er hatte ſogar den Gedanken gefaßt eine eigene geheime Geſellſchaft „die Grotte“ zu ſtiften und deren Statuten entwerfen[13].

Reinhold an Baggeſen (18. Nov. 1793): „Seit Born den Hammer niedergelegt hat, habe ich meine maureriſchen Verhältniſſe in Wien völlig einſchlafen laſſen. Indeſſen ſind Alxinger, Blumauer und Leon unter Anderen auch Brüder geweſen und wahrſcheinlich noch; und dieſe werden Dir über den Zuſtand der Bruderſchaft alle Auskunft geben. Ich vermuthe daß aller Geiſt aus dem Körper des Ordens ausgeflogen ſei, und — —. Die Maurerei hat auch als bloßes Spielzeug in den Händen der Kinder, als bloße Geſellſchaft von Leuten, die ſich zu amuſiren zuſammenkommen, noch immer den Vortheil, daß ein Fremder in ihren Cirkeln ſchnelle und leichte Bekanntſchaft macht“ (Baggeſens Briefw. I S. 304).

[13] Die Wittwe Mozarts, welche den Aufſatz Mozarts über dieſe Ordensverbindung an Härtel mittheilte (27. Nov. 1799; 21. Juli 1800), gab an daß Stadler, mit dem Mozart alles beſprochen habe, nähere Auskunft geben könne, ſich aber bei den dermaligen Umſtänden einzugeſtehen ſcheue daß er darum gewußt habe. Wenn es gleich kein gutes Zeugniß für Mozarts Menſchenkenntniß ablegt, daß er dieſen Menſchen zum Vertrauten wählte, ſo erklärt doch das gemeinſame Intereſſe für Ordensangelegen-

Der Gedanke durch den Freimaurerorden in ſeinem Fortkommen gefördert zu werden hat Mozart ſchwerlich zum Eintritt bewogen, dergleichen Berechnungen lagen nicht in ſeinem Charakter, auch ſpricht der Erfolg nicht dafür: ihm hat dieſe Verbindung nichts genützt[14]. Bei dem Anſehen, in welchem der Orden ſtand, als Mozart nach Wien kam, da die bedeutendſten, gebildetſten Männer, denen er in der beſten Geſellſchaft überall begegnete, demſelben angehörten, iſt es nicht zu verwundern, wenn auch Mozart ſich demſelben zuwandte; ſchon das Bedürfniß einer ernſteren, tiefer gehenden geiſtigen Unterhaltung, welches er hier befriedigt zu ſehen hoffen durfte, konnte ihn dorthin führen. Allein wir finden auch andere in Mozarts Natur tief begründete Züge, welche mit dem was der Orden als ſeine Hauptaufgabe bezeichnete ſo ſehr verwandt ſind, daß ſie wohl erklären, wie Mozart ſich dieſer Geſellſchaft mit vollem Ernſt anſchloß. Vor allem ſeine echte Humanität, ſein warmes Mitgefühl für menſchliche Leiden und Freuden, ſein herzliches Bedürfniß zu helfen und wohlzuthun, das bei ihm zur Schwäche werden konnte, ganz beſonders aber ein bei ihm in eigenthümlicher Weiſe hervortretender lebhafter Sinn für Freundſchaft. Wie ſchon im Knabenalter ſchöne, rührende Züge einer enthuſiaſtiſchen Hingebung und Anhänglichkeit — an den jungen Hagenauer (I S. 639), an Pater Johannes in Seeon (I S. 518), an Thomas Linley (I S. 198)[15] — hervortreten, ſo äußert ſich

---

heiten in etwas die außerordentliche Nachſicht Mozarts gegen denſelben (S. 248 ff.).

[14] Sein Verhältniß zu Puchberg (S. 230 f.) war ein rein privates, wenn auch der Umſtand, daß ſie Freimaurer waren, darauf bedeutenden Einfluß übte. Ob die Loge oder die Muſikliebe die erſte Veranlaſſung ihrer näheren Bekanntſchaft war iſt mir unbekannt.

[15] Auch Kelly erzählt daß Mozart bei ihrem erſten Zuſammentreffen

in ſpäteren Jahren eine tief gemüthliche, liebende Freundſchaft — ich erinnere an Bullinger (II S. 14), an Bariſani (III S. 242 f.), Gottfried v. Jacquin (III S. 327 f.) — in mannigfacher Weiſe, und wir finden daß die, welche mit Mozart verkehrten, grade den treuen Freund in ihm lebhaft anerkennen[16]. Ein Orden, der die Verbrüderung ſeiner Mitglieder als Aufgabe verfolgte, mußte ſtarke Anziehungskraft auf ihn üben, um ſo mehr als das ihm, wie jeder bedeutenden Natur, eigene lebhafte Unabhängigkeitsgefühl, das den Menſchen nicht bloß nach Rang und Stand und ähnlichen äußeren Kategorien, ſondern nach ſeinem wahren Werth geſchätzt wiſſen wollte, in dem entſprechenden Princip der Gleichſtellung aller Ordensbrüder innerhalb des Ordens Befriedigung fand. Auch die polemiſche Stellung, welche derſelbe gegen

---

mit ihm viel und mit großer Liebe von Linley ſprach, deſſen Talent er in hohem Maaße geſchätzt habe (Remin. I p. 225 f.).

[16] Der Sänger Fiſcher ſchrieb am 1. April 1787 folgende weniger geſchickte als wohlgemeinte Verſe in Mozarts Stammbuch

Die holde Göttin Harmonie
der Töne und der Seelen,
ich dächte wohl, ſie ſollte nie
uns Muſenſöhnen fehlen.
Doch oft iſt Mund und Herz verſtimmt;
dort ſingen Lippen Honig,
wo doch des Neides Feuer glimmt —
— glaub mir, es gebe wenig
Freunde, die den Stempel tragen
echter Treu, Rechtſchaffenheit.
Laß Dir nur noch dieſes ſagen:
prüf mein Herz und Redlichkeit;
wirſt Du mich im Grund recht kennen,
willſt mich dann Dein' Freund noch nennen,
gut! ſo ſey dies ganz mein Lohn,
meine Freundſchaft haſt Du ſchon.

Sie laſſen uns einen Blick thun in die damaligen Künſtlerverhältniſſe und Mozarts Stellung zu ihnen.

das Pfaffen- und Mönchsweſen damals einnahm, konnte ihn eher anziehen als abſtoßen; denn wiewohl ſtreng katholiſch erzogen, hatte er doch ſchon von ſeinem Vater eine entſchiedene Abneigung gegen ſolches Unweſen überkommen[17], die wir ſchon wiederholt in bitterem Spott ſich haben äußern ſehen.

Finden wir Gründe genug uns Mozarts Anhänglichkeit an den Freimaurerorden zu erklären, ſo läßt ſich auch mit Beſtimmtheit annehmen, daß die Theilnahme an demſelben auf ſeine Bildung von Einfluß geweſen ſei. Wie tüchtig und ſorgfältig auch die häusliche Erziehung geweſen war, welche den feſten Grund zu allem legte, was in Mozart ſich entwickelt hat, ſo waren doch die Verhältniſſe in Salzburg zu beſchränkt, um eine freie vielſeitige Ausbildung des Geiſtes möglich zu machen, und die Reiſen, der vorübergehende Aufenthalt in großen Städten, boten zwar vielfache, nie ungenutzt gebliebene Anregung, aber keine nachhaltige Ein-

---

17) Leop. Mozart ſchrieb ſeiner Tochter, als dieſe in einer Köchin, welche ſechs Jahr im Kloſter geweſen war und für ſehr fromm galt, eine abgefeimte Betrügerin erkannt hatte (14. Oct. 1785): „Da ſieht man was Eure Betſchweſterei für ein abſcheulicher Unterſchied vom wahren Chriſtenthum iſt. Es iſt doch immer gut, wenn man die Weiberklöſter aufhebt. Es iſt weder wahrer Beruf, weder übernatürlicher Zug, geiſtlicher wahrer Eifer, noch echte Schule der wahren Andacht und Abtödtung der Leidenſchäften darinnen, ſondern nichts als Zwang, Gleisnerey, Verſtellung, Scheinheiligkeit und unendlich viele Kinderey und am Ende verſteckte Bosheit.“ Und etwas ſpäter (16. Dec. 1785): „Ich habe in meinem Leben ſo vielerlei Menſchen gekannt, aber allzeit ohntrüglich wahr gefunden, daß die Betſchweſterey das ohnfehlbare Zeichen vieler moraliſcher Fehler iſt, die ſolche abſcheuliche bosbafte Menſchen durch die Scheinheiligkeit bedecken wollen.“ Dieſe Miſchung von ſtrenger Obſervanz und Freiſinnigkeit war damals nicht ſelten. Ganz ähnlich ſchildert der Verfaſſer der Traditionen zur Charakteriſtik Oeſterreichs, Freih. v. Schönholz, ſeinen Großvater (I S. 13 f.).

wirkung. Das ernſte und lebendige Streben nach einer auf geiſtiger und ſittlicher Bildung beruhenden Freiheit, welches ſich damals in Wien ernſtlich regte, wurde in jenen Jahren in der That weſentlich durch die Freimaurer vertreten, und in einen Kreis von Männern eingeführt zu ſein, die in zuſammenhängender Thätigkeit die höchſten Probleme theoretiſch und praktiſch zu löſen befliſſen waren, konnte auf ihn nur günſtig wirken. Wie weit auch das Geheimnißvolle und Symboliſche des Ordens ihn anzog und auf ſeine Phantaſie wirkte, mag dahin geſtellt bleiben; bei einer künſtleriſch leicht erregbaren Natur iſt auch ein ſolcher Einfluß wohl denkbar.

Daß es Mozart mit ſeiner Maurerei voller Ernſt war, beweiſt am beſten, daß er ſich bemühete, und mit Erfolg bemühete, auch ſeinen Vater zum Eintritt in den Orden zu bewegen, und der bereits (S. 270 f.) mitgetheilte Brief, in welchem er angeſichts des nahen Todes ſich mit ihm über die wahre Bedeutung, welche der Tod für den Maurer habe, ernſt und würdig unterhält. Dies Zeugniß hat ihm auch ſeine Loge in einer auf ihn gehaltenen Trauerrede gegeben[18], aus welcher die ihn unmittelbar angehenden Worte hier angeführt werden mögen.

„Dem ewigen Baumeiſter der Welt gefiel es eines unſerer geliebteſten, unſerer verdienſtvollſten Glieder aus unſerer Bruderkette zu reißen. Wer kannte ihn nicht? wer ſchätzte ihn nicht? wer liebte ihn nicht, unſern würdigen Bruder Mozart? Kaum ſind einige Wochen vorüber und er ſtand noch hier in unſerer Mitte, verherrlichte noch durch ſeine zauberiſchen Töne die Einweihung unſeres Maurertempels. — Wer von uns, meine Brüder, hätte ihm damals den Faden ſeines Lebens ſo kurz zugemeſſen? Wer von uns hätte gedacht, daß wir nach drei Wochen um ihn trauern würden? — Es iſt wahr, es iſt das traurige Loos der Menſchheit mitten im Keimen die oft ſchon ganz ausgezeichnete Lebensbahn verlaſſen zu müſſen; Könige ſterben mitten in ihren Planen, die ſie unausgeführt der Nachwelt überlaſſen; Künſtler ſterben, nachdem ſie die ihnen verliehene Lebensfriſt anwandten die Vervollkommnung ihrer Kunſt auf den höchſten Grad zu bringen — allgemeine Bewunderung folgt ihnen in ihr Grab, ganze Staaten bedauern ſie, und das allgemeine Loos dieſer großen Männer iſt — vergeſſen zu werden von ihren Bewunderern. Nicht ſo wir, meine Brüder! Mozarts früher Tod bleibt für die Kunſt ein unerſetzlicher Verluſt — ſeine Talente, die er ſchon im früheſten Knabenalter äußerte, machten ihn ſchon dazumal zum ſeltenſten Phänomen ſeines Zeitalters — halb Europa ſchätzte ihn — die Großen nannten ihn ihren Liebling und wir nannten ihn — Bruder. So ſehr es aber die Billigkeit erfordert ſeine Fähigkeiten für die Kunſt in unſer Gedächtniß zurückzurufen, ebenſowenig müſſen wir vergeſſen ein gerechtes Opfer ſeinem vortrefflichen Herzen zu bringen. Er war ein eifriger Anhänger unſeres Ordens; Liebe für ſeine Brüder, Verträglichkeit, Einſtimmung zur guten Sache, Wohlthätigkeit, wahres inniges Gefühl des Vergnügens, wenn er einem ſeiner Brüder durch ſeine Talente Nutzen bringen konnte, waren Hauptzüge ſeines Charakters — er war Gatte, Vater, Freund ſeiner Freunde, Bruder ſeiner Brüder — nur Schätze fehlten ihm, um nach ſeinem Herzen hunderte glücklich zu machen“[19].

---

[18] Maurerrede auf Mozarts Tod. Vorgeleſen bey einer Meiſteraufnahme in der ſehr ehrw. St. Joh. ☐ zur gekrönten Hoffnung im Orient von Wien vom Bdr. H.....r. Wien, gedruckt beym Br. Ignaz Alberti 1792. 8.

---

19) In dem der Rede angehängten Gedicht heißt es:
Er war im Leben gut und mild und bieder,
ein Maurer nach Verſtand und Sinn;

Der Verbindung mit dem Freimaurerorden verdankte Mozart auch als Componiſt mancherlei Impulſe. Wir werden ſpäter ſehen, wie die Zauberflöte nicht allein der Anlage und Intention des Textes nach in der Freimaurerei wurzelt, ſondern daß auch die muſikaliſche Auffaſſung weſentlich durch dieſelbe bedingt worden iſt. Hier ſollen nur die Compoſitionen erwähnt werden, welche Mozart für beſtimmte Feſtlichkeiten in der Loge verfaßte; ſie ſind natürlich nur für Männerſtimmen geſchrieben und verrathen auch ſonſt, daß er ſich an gewiſſe Bedingungen binden mußte.

Ein einfaches Lied von ſanftem gefälligem Charakter iſt die Geſellenreiſe[20], das, wie auch ein anderes ſchon

---

der Tonkunſt Liebling! — denn er ſchuf uns wieder
zu höheren Empfindungen.
Getrennt iſt nun das Band! ihn ſoll begleiten
der Maurerſegen, froh und kühn —
denn unſere Bruderliebe ſoll ihn leiten
auch in das Land der Harmonien:
Die wir im Stillen folgten ſeinen Schritten,
zu ſuchen, die das Schickſal ſchlug,
wo er ſo oft in armer Wittwen Hütten
die ungezählte Gabe trug;
Wo er ſein Glück auf Waiſen-Segen baute,
das Kleid der nackten Armuth gab,
und Gottes Lohn dafür ſich anvertraute,
der ihn begleitet bis ans Grab;
Der, eingewiegt durch die Sirenenlieder
der Schmeicheley, ſich konnte freun
des frohen Blickes ſeiner armen Brüder,
und nicht vergaß ein Menſch zu ſeyn.

[20] So iſt das am 26. März 1785 componirte Lied im Original (André Verz. 93) überſchrieben, das mit verändertem Text gedruckt iſt (Oeuvres VI, 28). Die Worte des Originaltextes lauten

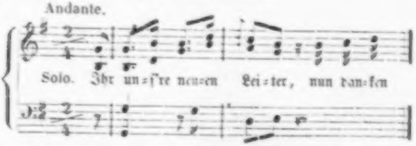
Die ihr einem neuen Grade
der Erkenntniß nun euch naht,
wandert feſt auf eurem Pfade,
wißt, es iſt der Weisheit Pfad;
nur der unverdroßne Mann
mag dem Quell des Lichts ſich nahn.

früher componirtes, das mir nicht näher bekannt geworden iſt, von der Orgel begleitet wird[21]. Dieſes ſchließt mit einem Chor für zwei Tenor- und eine Baßſtimme, und ähnliche dreiſtimmige Chöre ſind auch in anderen Freimaurercantaten angewendet worden; leicht und populär um von Dilettanten geſungen zu werden. Dagegen ſetzen die Tenorpartien einen gebildeten Sänger voraus, der ebenfalls Mitglied des Ordens war, vielleicht Adamberger.

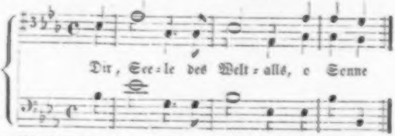
Von den beiden ſicher hieher gehörigen Cantaten[22] iſt

---

[21] André beſaß aus Mozarts Nachlaß in authentiſcher Abſchrift ein Lied zum Schluß der □ aus zwei von einer Soloſtimme vorgetragenen Strophen und einem Chorſatz mit Orgelbegleitung beſtehend, deſſen Anfang er (handſchriftl. Verzeichn. XII) notirt hat

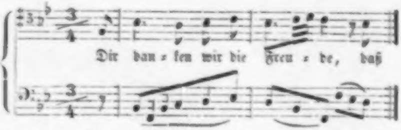


[22] Ich möchte vermuthen daß eine von Mozart unvollendet gelaſſene Cantate ebenfalls einen maureriſchen Zweck hatte. Nach Niſſen (Anhang S. 18 f.) und André (handſchr. Verz. F.) war von derſelben der erſte Chor für zwei Tenor- und eine Baßſtimme mit Begleitung des Quartetts, 1 Flöte, 1 Clarinette, 2 Oboen und 2 Hörner



in den Singſtimmen mit beziffertem Baß vollſtändig niedergeſchrieben und die Begleitung in Mozarts gewöhnlicher Weiſe ſkizzirt, ebenſo die darauffolgende Tenorarie die Maurerfreude zu Ehren Borns am 20. April 1785 componirt[23], kurz vor der Abreiſe des Vaters, in deſſen Ge-

---



Von einer daran ſich anſchließenden zweiten Tenorarie in F-dur waren aber nur 17 Takte niedergeſchrieben. Der dreiſtimmige Männerchor, die ausſchließlichen Tenorſoli und die eigenthümliche Beſchränkung des Orcheſters machen eine freimaureriſche Beſtimmung wahrſcheinlich, welcher der Charakter der Muſik ſehr wohl entſpricht; über die Symbolik des Textes erlaube ich mir kein Urtheil. Im Mozarteum in Salzburg findet ſich eine vollſtändige Partitur des erſten Chors und eines Theils der erſten Arie, aus Mozarts Nachlaß aber nicht von ſeiner Hand geſchrieben. Der Chor aber iſt vierſtimmig, Sopran, Alt, Tenor und Baß, bearbeitet, dagegen ſind die Blasinſtrumente auf 2 Oboen und 2 Hörner beſchränkt. Wahrſcheinlich iſt dies eine ſpäter, vielleicht mit Mozarts Bewilligung, gemachte Umarbeitung. Beſonders der erſte Chor iſt ſehr ſchön, ſchwungvoll und feierlich.

[23] Sie iſt mit einem von Mansfeld geſtochnen Titelblatt in Wien gedruckt: „Die Maurerfreude, eine Kantate, geſungen am 24. April 1785 zu Ehren des H. w. Br. B..n von den B. B. der Loge zur G. H. im Orient von Wien, die Worte von Br. P..n, die Muſik von Br. W. A. M....t.“ In dem Vorwort heißt es: „Gerührt von der Wohltath, welche der weiſeſte und gerechteſte Monarch, Joſeph II, über einen ihrer Mitbrüder ausgoß, und voll Gefühls über das bevorſtehende Glück dieſes edlen Mannes, dieſes tiefſinnigen Gelehrten, dieſes verdienſtvollen M. hat die Verſammlung der B. B. genannt zur G. H. in Wien beſchloſſen, ihre Empfindungen bei einem freundſchaftlichen Freudenmahle in brüderlicher Eintracht und in Fröhlichkeit durch Dicht- und Tonkunſt auszudrücken. Gegenwärtige Kantate iſt ein vorzüglicher Theil der bei dieſem Feſte geſungenen Freudenlieder.“ Der Ertrag war zum Beſten der Armen beſtimmt. — In der Begleitung dieſer Cantate iſt außer dem Quartett, 2 Oboen und 2 Hörnern noch eine Clarinette verwendet, welche mit einiger Vorliebe behandelt iſt — auch die tiefen Töne ſind in der von Mozart oft gebrauchten

genwart ſie noch aufgeführt iſt. Den Hauptbeſtandtheil derſelben bildet ein langes, in freier Form ausgeführtes Tenorſolo, deſſen erſter größerer Theil nach Art des Allegros einer Concertarie gegliedert iſt, aber nichts von italiäniſcher Form an ſich trägt, ſondern in der aus Mozarts echt deutſchen Werken bekannten Weiſe eine innige, treue Empfindung mit Würde ausſpricht. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks ſteigert ſich in einem Recitativ, das dann zu einem ernſten und ſchwungvollen Lied von zwei Strophen überleitet, deſſen Schlußworte vom Chor wiederholt werden.

Die zweite „kleine Freimaurercantate" wurde am 15. Nov. 1791 componirt[24] und wenig Tage darauf von Mozart bei der Eröffnung der neuen Loge zur gekrönten Hoffnung aufgeführt; es iſt die letzte Arbeit welche er vollendet hat. Sie hat in ihrer Anlage etwas mehr Abwechs-

---

Triolenfigur benutzt —; Stadler war wohl dabei thätig. In der Bibliothek des Conſervatoriums in München findet ſich eine geſchriebene Partitur dieſer Cantate, in welcher nicht allein der urſprüngliche Text „Sehen, wie dem ſtarren Forſcherauge" zu einem anderen „Sehen jenes Irrthums Nacht verſchwinden" für den Gebrauch in der Kirche umgearbeitet, ſondern auch der Schlußchor vierſtimmig für Sopran, Alt, Tenor und Baß eingerichtet und durch Trompeten und Pauken verſtärkt iſt.

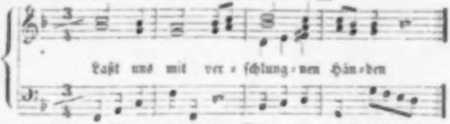
24) Sie iſt die letzte Nummer in Mozarts Verzeichniß; das Autograph iſt im Archiv des Vereins der Muſikfreunde in Wien. „Verehrung und Dankbarkeit gegen den verewigten Mozart veranlaßten eine Geſellſchaft Menſchenfreunde" wie es in der Ankündigung (Wiener Zeitg. 25. Jan. 1792, N. 7 S. 217) heißt „die Herausgabe eines Werkes dieſes großen Künſtlers zum Vortheil ſeiner hülfsbedürftigen Wittwe und Waiſen anzukündigen, eines Werkes, das man billig ſeinen Schwanengeſang nennen kann, das er mit der ihm eigenen Kunſt bearbeitet, und deſſen Ausführung er zwei Tage vor ſeiner letzten Krankheit im Kreiſe ſeiner Freunde ſelbſt dirigirt hat. Es iſt eine Cantate auf die Einweihung einer Freimaurerloge in Wien, deren Worte die Arbeit eines Mitgliedes derſelben ſind." Die Partitur mit dem Originaltext erſchien in Wien bei Joſ. Hraſchansky unter dem Titel: „Mozarts letztes Meiſterſtück,

lung; denn auf einen kurzen von kleinen Solos unterbrochenen Chor folgt ein Recitativ und eine Arie für Tenor, an die ein Recitativ ſich anſchließt, in welches Tenor und Baß ſich theilen; auf dieſes folgt ein Duett, nach welchem der erſte Chor wiederholt wird. Sie iſt ſehr gefällig und populär gehalten und ſteht der eben erwähnten rückſichtlich der Tiefe und Energie des Ausdrucks nach.

Zwar nicht unmittelbar in Verbindung mit der Maurerei ſteht die Cantate: Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt[25], aber ſie iſt von Mozart offenbar als ein Ausdruck der Geſinnungen und Anſchauungen aufgefaßt, welche die Freimaurerei zu verwirklichen ſtrebte[26]. Frz. Heinr. Ziegenhagen, ein wohlhabender Kaufmann in Hamburg, fühlte ſich, angeregt durch das Studium der Encyclopädiſten, namentlich Rouſſeaus, berufen bei den verſchiedenen Verſuchen, welche man gegen Ende des vorigen Jahrhunderts machte die Pädagogik zu reformiren, auch mit

---

eine Cantate, gegeben vor ſeinem Tode im Kreiſe vertrauter Freunde.“ Angehängt iſt der Cantate ein Lied zum Schluß der □



das allenfalls von Mozart ſein könnte. Mit verändertem Text iſt die Cantate unter dem Titel Das Lob der Freundſchaft in Partitur bei Breitkopf u. Härtel erſchienen.

[25] Sie iſt in Mozarts Verzeichniß als eine kleine teutſche Cantate für eine Stimme am Clavier im Juli 1791 angeführt, abgedruckt Oeuvres V und mehrmals allein.

[26] Die Veranlaſſung zu dieſer Compoſition iſt, nachdem ſie A. M. Z. I S. 743 kurz angedeutet war, ausführlich berichtet von G. Weber (Cäcilia XVIII S. 210 ff.).

Hand anzulegen und energiſcher und unumwundener als man es ſonſt wohl wagte die Erziehung zur einfältigen nackten Natur zurückzuführen. Er veröffentlichte aus allgemeiner Menſchenliebe und väterlicher Zärtlichkeit, wie er ſagt, eine ausführliche Schrift[27], in der er theils durch eine Kritik der bibliſchen Tradition nachzuweiſen ſuchte daß die bisherigen Religionen einer gründlichen Aufklärung nicht genügen könnten, theils die wahre naturgemäße Erziehung und Ausbildung des Menſchen theoretiſch-praktiſch begründete. Denn er hoffte dadurch alles Ernſtes „theils weiſe Fürſten und aufgeklärte Univerſitäten zur Einführung der Verhältnißlehre zu bewegen, welche unverkennbare Vorzüge vor den gewöhnlichen Religionen behaupte, theils die Bekanntſchaft ſolcher Eltern zu machen, welche ihre Kinder zur Landwirthſchaft und zu einem koloniſtiſchen Cirkel beſtimmen möchten, wie er ihn ſeinen Anſichten gemäß in der Nähe von Straßburg zu errichten wünſchte.“ Um das Buch in jeder Weiſe zu empfehlen ließ er ſich von Chodowiecki acht zierliche Kupfer ſtechen und bat Mozart ein Lied zu componiren, wie es in den Verſammlungshäuſern ſeiner Colonie unter Begleitung von Inſtrumentalmuſik geſungen werden ſollte. Den eigentlichen Inhalt des curioſen oder vielmehr wahnwitzigen Buchs hat Mozart gewiß nicht erfahren, Ziegenhagen wird ihm nur mit allgemeinen Andeutungen über ſeine weltverbeſſeriſchen Pläne, mit denen er es wie es ſcheint ganz ehrlich meinte, ſeinen Hymnus zugeſchickt haben. Dieſer nun drückt in emphatiſcher Weiſe das Streben nach Wahrheit, Verbrüderung, Menſchenbeglückung aus[28], welche das letzte Ziel der Freimaurerei war, und Mozart konnte das um ſo eher im Sinne der letzten auffaſſen, als manche Freimaurerlieder von ganz ähnlichem Schlage ſind. Denn allerdings iſt ohne eine feſte Ueberzeugung von dem inneren Gehalt und Werth ſolcher Phraſen ſchwer begreiflich, wie kahle abſtracte Allgemeinheiten Mozart zu einer ſo tief empfundenen und ernſten Compoſition anregen konnten, als dieſe Cantate iſt. Freilich gehörte auch eine nicht minder außerordentliche künſtleriſche Begabung und Bildung dazu um aus ſo nicht allein unpoetiſchen, ſondern ganz formloſen Worten ein abgerundetes Kunſtwerk zu machen. Das iſt dieſe Cantate, wenn ſie auch in der Anlage freier iſt als gewöhnlich die Arien, und namentlich dem recitirenden Element großen Spielraum läßt, wie der rhetoriſch docirende Text das mit ſich bringt. Die Vereinigung dieſer für den Verſtand nöthigen declamatoriſchen Accentuation mit dem vollen Ausdruck des warmen Gefühls und das Begreifen beider unter ganz beſtimmte muſikaliſche Formen iſt an dieſer Compoſition ſehr merkwürdig und tritt vielleicht um ſo deutlicher hervor, je fremder für unſere Anſchauungsweiſe die ganze Aufgabe iſt. Dazu ſcheint Mozarts in der Maurerei wurzelnde Anſchauungsweiſe weſentlich mitgewirkt zu haben. An einen ſpecifiſch freimaureriſchen Charakter oder Stil der Muſik wird Niemand denken wollen, allein in den ſchönſten Sätzen dieſer Art — auch in der Zauberflöte — ſpricht ſich etwas vom Weſen des Charakters, der ſittlichen Ueberzeugung aus — ich möchte ſagen der Tugend, wenn das nicht zu leicht mißverſtanden werden könnte —, das der Muſik fremd zu ſein ſcheint, auch ſelten in ihren Aeußerungen hervortritt, aber z. B. auch bei Beethoven ſich mitunter in großer Energie geltend macht. Wie ſollte auch irgend etwas, das dem innerſten Weſen des Menſchen angehört, abſolut von einer Kunſt ausgeſchloſſen ſein, die wenn irgend eine aus dem innerſten Weſen des Menſchen hervorgeht, wenn es gleich ſo wie es an und für ſich iſt durch dieſelbe nicht dargeſtellt werden kann?

---

[27] Dies Buch von 633 Seiten führt den Titel: Lehre vom richtigen Verhältniſſe zu den Schöpfungswerken und die durch öffentliche Einfürung derſelben allein zu bewürkende allgemeine Menſchenbeglückung herausgegeben von F. H. Ziegenhagen. Hamburg 1792. 8. Mozarts Compoſition iſt auf vier Blättern in Typendruck angehängt. Es erſchien auch mit einem neuen Titel Physidicaeologia ohne Namen des Verfaſſers 1794. — Ziegenhagen war 1753 in Straßburg geboren, kam ſpäter in ſeinen Verhältniſſen zurück und machte 1806 im Steinthale bei Straßburg ſeinem Leben ein Ende.

---

[28] Der Anfang wird zur Erläuterung genügen:

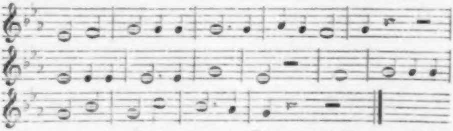
Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt —
Jehovah nennt ihn oder Gott, Tien ihn oder Brama —
hört! — Worte aus der Poſaune des Allherrſchers!
laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall;
hört, Menſchen! ſie auch ihr!
Liebt mich in meinen Werken!
Liebt Ordnung, Ebenmaaß und Einklang!
Liebt euch! euch ſelbſt und eure Brüder!
Körperkraft und Schönheit ſey eure Zierd',
Verſtandeshelle euer Adel!
Reicht euch gleichheit'ger Liebe Sich'rungsband,
die nur ein Wahn, nie Wahrheit euch ſo lang' entzog!
Und ſo geht es fort.

Eine Compoſition von wunderbarer Schönheit und höchſt eigenthümlichem Charakter iſt die im Juli 1785 componirte „maureriſche Trauermuſik bei dem Todesfalle der Br. Br. Meklenburg und Eſterhazy“ für Orcheſter[29]. Schon die Zuſammenſtellung der Inſtrumente iſt ungewöhnlich[30] und die tiefen Klänge der Blasinſtrumente ſind für den Ausdruck des Feierlichen und Ernſten herrlich benutzt. Nach wenigen einleitenden Accorden derſelben treten die Saiteninſtrumente hinzu, und zwar behauptet die erſte Violine durch das ganze Stück denſelben Charakter, daß ſie den Blasinſtrumenten gegenüber in freien Figuren rhapſodiſch ſich ergeht und deren feſter, tröſtend mahnender Weiſe gegenüber die rührende Klage des tiefſten Schmerzes in den verſchiedenartigſten Nuancen ausſpricht[31]. Dies tritt am bedeutſamſten hervor, als nach der Einleitung ein Cantus firmus beginnt[32]

---

[29] Sie iſt als Op. 114 in Stimmen bei André in Offenbach gedruckt.

[30] Außer den Saiteninſtrumenten ſind 2 Oboen, 1 Clarinette — auch hier nur eine —, 3 Baſſethörner, 1 Horn in Es, 1 Horn in C, und Contrafagott angewendet; zwei Baſſethörner ſind auf einem Nebenblatt geſchrieben. Die Anwendung von drei Baſſethörnern, welche uns ſchon bei den Vocalterzetten als Begleitung vorgekommen ſind (S. 331), und auch in einem Adagio für 2 Clarinetten und 3 Baſſethörner ſich wiederholt, wird wohl in zufälligen Umſtänden mit begründet ſein. Unter den Entwürfen im Salzburger Mozarteum finden ſich noch Anfänge eines Adagio und Allegro für dieſelben Inſtrumente.

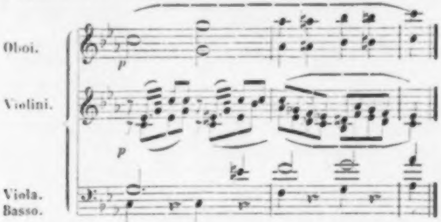


anfangs von den Oboen und der Clarinette leiſe, vom ſechsten Takt an von allen Blasinſtrumenten mächtig vorgetragen. Dem entſprechend umſpielen ihn anfangs die Geigen mit anmuthigen Figuren welche ſanften Schmerz ausdrücken, der ſich dann aber mit immer geſteigerter Leidenſchaftlichkeit gegen die ernſte Mahnung empört. Indem dieſer Sturm ſich zu beſchwichtigen beginnt, werden wir zu den einleitenden Motiven zurückgeführt, die aber jetzt in großartiger Weiſe geſteigert zugleich den Schluß vorbereiten, der zuletzt noch durch eine eigenthümliche kühne harmoniſche Wendung von tief ſchmerzlichem Ausdruck

---

[31] Die zweite Geige und Bratſche treten zurück, ſind aber zur harmoniſchen Stütze auf verſchiedene Art mit der beſten Wirkung verwendet.

[32] Daß dieſe Melodie eine gegebene war und ihre beſtimmte Bedeutung hatte, geht auch daraus hervor, daß Mozart ſich dieſelbe auf einem Nebenblatt flüchtig notirt hat, um ſich bei der Ausführung nicht zu irren. Nach einer Mittheilung meines Collegen Heimſoeth geben die erſten ſechs Takte den erſten Pſalmton mit der erſten Differenz (nach dem Kölner Antiphonar) wieder; was folgt iſt höchſtwahrſcheinlich eine locale Compilation mehrerer Pſalmtöne für den bei Begräbniſſen allgemein angewendeten Bußpſalm Miserere mei deus, wie deren an verſchiedenen Orten verſchiedene im Gebrauch ſind. Die Melodie des erſten Gliedes findet ſich unter römiſchen Differenzen vom Anfang des ſechsten Pſalmtons, die Melodie des zweiten kommt im ſiebenten Ton vor.



herbeigeführt wird. Vergleicht man die contrapunktiſche Behandlung dieſes Cantus firmus mit ähnlichen Arbeiten früherer Zeit, wie in der Betulia liberata[33], ſo ſieht man, wie mit der techniſchen Meiſterſchaft auch die Tiefe der Empfindung und die Freiheit im Ausdruck derſelben ſich entwickelt hat; ähnliches finden wir in der Zauberflöte und im Requiem. Mozart hat nichts geſchrieben das durch techniſche Behandlung und vollkommne Klangwirkung ſchöner, durch ernſtes Gefühl und pſychologiſche Wahrheit tiefer wirkte, als dieſes kurze Adagio. Es iſt der muſikaliſche Ausdruck derſelben männlich gefaßten Geſinnung, die dem Tod gegenüber dem Schmerz ſein Recht läßt ohne ſich durch ihn beugen oder blenden zu laſſen, wie Mozart ſie in jenem Brief an ſeinen Vater (S. 270 f.) ausſpricht.

---

[33] I S. 336 ff. vgl. auch S. 512. 518.

11.

Vergegenwärtigt man ſich, wie Mozart in Wien durch Beſchäftigungen und Zerſtreuungen verſchiedenſter Art, denen er ſich mit lebhafter, ſelbſt leidenſchaftlicher Theilnahme hingab, vielfach in Anſpruch genommen, ein im Ganzen unruhiges Leben führte, ſo muß man ſich ebenſoſehr über die große Zahl ſeiner Compoſitionen als über den allen eigenthümlichen Charakter der Reife und Vollendung verwundern. Das Erſtaunen mehrt ſich, wenn man ſieht, wie jede Gelegenheit, jede äußere Veranlaſſung ihn nicht allein bereit und fertig findet zu zeigen daß er, wie Goethe es vom Künſtler verlangt, die Muſik commandirt, ſondern ſein Innerſtes zu erſchließen, ſein Beſtes herzugeben, ſo daß der äußere Impuls nur als der rechte Moment künſtleriſcher Weihe erſcheint. Dazu vernehmen wir nun noch, daß Mozart ungern ſchrieb und damit gewöhnlich ſo lange wartete, bis der letzte Augenblick ihn drängte. Wir ſahen ſchon, daß es dann gelegentlich zu ſpät wurde, daß er nicht mehr zur rechten Zeit fertig wurde, wie mit der Sonate für die Strinaſacchi (S. 292), daß er nur ſoviel Zeit behielt die Stimmen aufzuſchreiben ohne ſie erſt in Partitur zu ſetzen (S. 264. 340), oder daß er es dem Copiſten kaum noch möglich machte ſeine Arbeit zu beendigen (S. 207)[1], und man darf nur ſein thematiſches Verzeichniß durchſehen um ſich zu überzeugen, daß die meiſten Compoſitionen ſo kurz als möglich vor dem beſtimmten Termin niedergeſchrieben ſind. Der Vater, der als ein ordentlicher Mann vor allen Dingen auf gehörige Eintheilung der

---

[1] Auf dem Autograph der für Adamberger 1783 componirten Arie (S. 401) findet ſich die Bemerkung von Mozarts Hand: „Müſſen alle Stimmen herausgezogen werden und radoppirt — gleich aber die parte cantante und gleich dem Herrn Adamberger hinſchicken.“

Zeit hielt, erkannte darin einen Fehler, auf welchen er ſeinen Sohn oft aufmerkſam machte. „Wenn Du Dein Gewiſſen recht erforſchen willſt“, ſchreibt er ihm (11. Dec. 1777) „wirſt Du finden, daß Du viele Sachen auf die lange Bank geſchoben.“ Auch als Wolfgang in München am Idomeneo arbeitet, hält er für nöthig ihn zu ermahnen „nichts auf die lange Bank zu ſchieben“ (18. Nov. 1781), und nachdem er ſich bei ſeiner Anweſenheit in Wien überzeugt hatte, daß ſein Sohn ſich in dieſer Beziehung nicht geändert habe, äußert er gegen Marianne auf Wolfgangs Mittheilung, daß er über Hals und Kopf die Oper Le nozze di Figaro fertig machen müſſe (11. Nov. 1785): „Er wird immer daran geſchoben und ſich hübſch Zeit gelaſſen haben nach ſeiner ſchönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernſt daran, weil er vom Grafen Roſenberg getrieben wird.“ Wie ſehr man dem Vater Recht geben mag daß auch für den ſchaffenden Künſtler eine geordnete und wohl berechnete Benutzung der Zeit wünſchenswerth ſei und daß Jeder durch ernſten Willen und Achtſamkeit hierin vieles über ſich vermöge, ſo kann man doch, ſieht man auf die außerordentliche Fruchtbarkeit Mozarts und den raſtloſen Eifer mit welchem er bei ſeiner Arbeit war, wenn er ſich daran gemacht hatte, darin nur eine Ungerechtigkeit erkennen, wenn er ihm Trägheit vorwirſt, die ihn nur dann zum Arbeiten kommen laſſe, wenn er durch äußere Umſtände gezwungen werde[2]. Allein dieſe Ungerechtigkeit, mochte ſie auch durch die Verſtimmung des Vaters mitunter verſchärſt werden, beruhte ſicherlich im Weſentlichen darauf, daß er die geniale Natur ſeines Sohnes grade in der eigenthümlichen Art des Schaffens nicht völlig verſtand, die innere Thätigkeit, das eigentliche Arbeiten deſſelben nicht würdigte, weil es äußerlich nicht hervortrat wohl gar unter ſcheinbar zerſtreutem oder kindiſchem Thun ſich verbarg, und nicht begriff daß die Abneigung gegen das Schreiben meiſtens ihren Grund in dem Gefühl hatte, daß die wahre innere Arbeit noch nicht vollbracht ſei, die der äußeren des Schreibens vorangehen mußte.

---

[2] Vgl. S. 180. Auch von Paris aus glaubte Mozart den Vorwurf der Faulheit von ſich abwehren zu müſſen (II S. 273), und ſchrieb noch in Wien dem Vater (26. Mai 1781): „Glauben Sie mir ſicher, daß ich nicht den Müſſiggang liebe, ſondern die Arbeit.“

Davon ſcheinen auch die keinen rechten Begriff zu haben, welche in der Bewunderung einer unbegreiflichen Raſchheit der Production, die ein Zuſammenfallen der Conception und der Ausführung der künſtleriſchen Idee ſelbſt bei umfaſſendern Werken vorausſetzt, den wahren Maaßſtab für das außerordentliche Genie Mozarts finden und zugleich die angenommene Bequemlichkeit deſſelben in gewiſſem Sinn als die Ergänzung dieſes ungewöhnlichen Talents betrachten. Als das großartigſte Beiſpiel dieſer Schnellkraft findet man noch immer die Ouverture zu Don Giovanni angeführt. „Die Leichtigkeit mit der Mozart componirte“ ſagt Riemtſchek (S. 55 f.) „hat er ſchon als Knabe gezeigt; ein Beweis daß ſie ein Werk des Genies war. Aber wie oft überraſchte er damit in ſeinen letzten Jahren ſelbſt diejenigen, die mit ſeinen Talenten vertraut waren. Die Eingangsſinfonie zum Don Juan iſt ein merkwürdiges Beiſpiel davon. Mozart ſchrieb dieſe Oper im October 1787 zu Prag; ſie war ſchon vollendet, einſtudirt und ſollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouverturſinfonie fehlte noch. Die ängſtliche Beſorgniß ſeiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, ſchien ihn zu unterhalten; je mehr ſie verlegen waren, deſto leichtſinniger ſtellte ſich Mozart. Endlich am Abend vor dem Tage der erſten Vorſtellung, nachdem er ſich ſatt geſcherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf ſein Zimmer, fing an zu ſchreiben und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meiſterſtück.“ Dieſe Erzählung[3] wird durch den Bericht der Frau ergänzt (A. M. Z. I S. 290 f.). „Den vorletzten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe ſchon vorbei war, ſagte er abends zu ſeiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouverture ſchreiben, ſie möge ihm Punſch machen und bei ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Märchen von Aladins Lampe, vom Aſchenhutterl u. dgl., die ihn zu Thränen lachen machten. Der Punſch aber machte ihn ſo ſchläfrig, daß er nickte, wenn ſie pauſirte und nur arbeitete, wenn ſie erzählte. Da aber dieſe Anſtrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zuſammenfahren ihm die Arbeit gar zu ſchwer machten, ermahnte ſeine Frau ihn auf dem Kanapee zu ſchlafen, mit dem Verſprechen ihn über eine Stunde zu wecken. Er ſchlief aber ſo ſtark, daß ſie es nicht übers Herz brachte und ihn erſt nach zwei Stunden weckte. Dies war um 5 Uhr; um 7 Uhr war der Copiſt beſtellt, um 7 Uhr war die Ouverture fertig.“ Niemtſchek, der vorher mit Recht bemerkt, daß ehe Mozart ſich zum Schreibtiſch ſetzte, das Werk in ſeinem Kopfe ſchon ganz vollendet war, wird auch das raſche Aufſchreiben der Ouverture richtig beurtheilt haben; ob auch die Frau läßt ſich bezweifeln, da ſie ganz unbefangen hinzuſetzt: „Einige wollen das Nicken und Zuſammenfahren in der Muſik der Ouverture erkennen“, — was wirklich nachgeſprochen und ſogar geiſtreich gefunden iſt[4].

---

[3] Ebenſo wurde ſie berichtet A. M. Z. I S. 32; von Stievanek in der Verrede zur böhmiſchen Ueberſetzung des Don Giovanni, welche mir nur durch Niſſen bekannt iſt (S. 520).

[4] „Es giebt närriſche Leute!“ ſagt Hoffmann dazu, der in den Fantaſieſtücken gegen die verbreitete Interpretation dieſer Anekdot[illegible]giſch proteſtirt (geſ. Schr. VII S. 68 f.).

Vor einer unbefangenen Prüfung ſchwindet die nicht allein thörichte ſondern ſelbſt ſchädliche Vorſtellung[5] von einer fabelhaften Schnelligkeit des Arbeitens als dem eigentlichen Kennzeichen des Genies zwar bald; aber eine richtige, umfaſſende und klare Einſicht von dem eigenthümlichen Weſen einer genialen Künſtlernatur, wie ſie ſich im Schaffen und Arbeiten bewährt, zu gewinnen bleibt eine ſchwierige Aufgabe[6]. Indeſſen ſo wenig Mozart auch geneigt war über ſich und ſeine Compoſitionen viel zu reden, ſo ſind doch charakteriſtiſche Aeußerungen und Züge genug überliefert, um uns ſeine Eigenthümlichkeit auch nach dieſer Seite hin zu vergegenwärtigen. Ein wichtiges Actenſtück iſt Mozarts Brief an einen nicht bekannten Baron v. P., in welchem uns, ſo wie er gedruckt iſt, wenn auch vielleicht nicht ganz ſeine Worte, doch wohl im Weſentlichen ſeine Meinung mitgetheilt iſt[7].

„Nun komme ich auf den allerſchwerſten Punkt in Ihrem

---

[5] C. M. v. Weber hebt aus eigener Erfahrung „die unſeligen Folgen der auf ein junges Gemüth ſo lebhaft wirkenden Wunderanecdoten von hochverehrten Meiſtern, denen man nachſtrebt“ hervor (hinterl. Schr. I S. VIII).

[6] Rochlitz hat öfter und beſonders in dem Aufſatz Ein guter Rath Mozarts (A. M. Z. XXII S. 297 ff. Für Freunde der Tonk. II S. 281 ff.) über Mozarts Art zu arbeiten richtigere Anſichten ausgeſprochen.

[7] Dieſer oft gedruckte Brief iſt zuerſt von Rochlitz mitgetheilt (A. M. Z. XVII S. 561 ff.). Da unabweisbare Gründe darthun, daß Rochlitz dabei Zuſätze und Aenderungen gemacht haben müſſe, ſo habe ich den ganzen Brief mit den nöthigen kritiſchen Erörterungen Beil. XXI abdrucken laſſen. Allerdings werden dadurch auch Zweifel an der Authenticität des hier mitgetheilten Abſchnittes rege, und vermuthlich wird der Leſer an manchen Stellen einen Abſtich gegen die aus ſo vielen unzweifelhaften Briefen Mozarts ihm bekannte Ausdrucksweiſe deſſelben empfinden; aber da es nicht erwieſen iſt, daß der Brief ganz untergeſchoben ſei, vielmehr nur eine Redaction erfahren zu haben ſcheint, ſo durfte dies Document hier nicht übergangen werden.

Briefe", heißt es „und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für ſo was nicht zu Willen iſt. Aber ich will es doch verſuchen, und ſollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art iſt beim Schreiben und Ausarbeiten, von großen und derben Sachen nämlich. Ich kann darüber wahrlich nicht mehr ſagen als das; denn ich weiß ſelbſt nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reiſen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht ſchlafen kann: da kommen mir die Gedanken ſtromweis und am beſten. Woher und wie das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe, und ſumme ſie auch wohl vor mich hin, wie mir Andere wenigſtens geſagt haben. Halt ich das nun feſt, ſo kommt mir bald eins nach dem andern bey, wozu ſo ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Paſtete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verſchiedenen Inſtrumente et caetera, et caetera, et caetera! Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht geſtört werde; da wird es immer größer; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopfe wahrlich faſt fertig, wenn es auch lang iſt, ſo daß ichs hernach mit einem Blick, gleichſam wie ein ſchönes Bild oder einen hübſchen Menſchen im Geiſte überſehe, und es auch gar nicht mehr nach einander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, ſondern wie gleich alles zuſammen. Das iſt nun ein Schmauß. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur wie in einem ſchönſtarken Traum vor: aber das Ueberhören, ſo alles zuſammen, iſt doch das Beſte. Was nun ſo geworden iſt, das vergeſſe ich nicht leicht wieder; und das iſt vielleicht die beſte Gabe, die mir unſer Herregott geſchenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, ſo nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie geſagt, hineingeſammelt iſt. Darum kommt es hernach auch ziemlich ſchnell aufs Papier, denn es iſt, wie geſagt, eigentlich ſchon fertig, und wird auch ſelten viel anders als es vorher im Kopfe geweſen iſt. Darum kann ich mich auch beym Schreiben ſtören laſſen; und mag um mich herum mancherley vorgehen: ich ſchreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Hühnern und Gänſen; oder von Gretel und Bärbel u. dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Geſtalt oder Manier annehmen daß ſie mozartiſch ſind und nicht in der Manier irgend eines Anderen: das wird halt ebenſo zugehen wie daß meine Naſe ebenſo groß und herausgebogen, daß ſie mozartiſch und nicht wie bey anderen Leuten geworden iſt! Denn ich lege es nicht auf Beſonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beſchreiben; es iſt ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Ausſehen haben, auch verſchieden von einander ausſehen, wie von außen ſo von innen. Wenigſtens weiß ich, daß ich mir das eine ſo wenig als das andere ſelbſt gegeben habe.“

„Damit laſſen Sie mich aus für immer und ewig, beſter Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus anderen Urſachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden ſich nicht ein, wie ſauer mir ſchon das geworden iſt! Anderen Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, ſondern gedacht: Mutschi buochi quittle? Etsche Malappe Mumming.“

Wie ſehr man irrt, wenn man glaubt, Mozarts genialer und leicht producirender Natur ſei die Arbeit, die angeſtrengte Arbeit erſpart worden, kann zwar ſchon die allgemeine Erfahrung lehren, welche zeigt, daß in jeder Kunſt und Wiſſenſchaft die größten Männer, welche Bleibendes geſchaffen haben, auch unausgeſetzt und im Verhältniß zu ihrer genialen Natur um ſo eifriger und ernſter gearbeitet haben. Auch haben wir uns überzeugt, daß Mozart in ſeiner Jugend, ſo lange er unter der Obhut des Vaters war, von den regelrechteſten Studien und eigentlichem Arbeiten nichts erſpart blieb. Und er ſelbſt wollte als reifer Mann und entwickelter Künſtler keineswegs für den gelten, der in ſorgloſer Genialität ſeine Compoſitionen hinwerfe oder ſich ſeiner redlichen Mühe und Anſtrengung ſchäme. In der Zueignung ſeiner Quartetts an Haydn bezeichnet er dieſe ausdrücklich als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit und in einer Unterredung mit dem Orcheſterdirector Kucharz in Prag vor der Aufführung des Don Giovanni äußerte er gegen dieſen: „Ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen laſſen für Prag etwas Vorzügliches zu leiſten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunſt leicht geworden iſt. Ich verſichere Sie, lieber Freund, Niemand hat ſoviel Mühe auf das Studium der Compoſition verwendet als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meiſter in der Muſik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchſtudirt hätte.“ Und in der That, ſetzt der Berichterſtatter hinzu, man ſah die Werke großer Tonkünſtler z. B. Seb. Bachs, Durantes, Porporas, Leos, Händels u. dgl. auch da noch, als er bereits klaſſiſche Vollkommenheit erreicht hatte, auf ſeinem Pulte; beſonders waren Bachs und Händels Fugen und Präludien immer auf ſeinem Klavier[8]. Wie eifrig und fruchtbar dieſes durch van Swieten angeregte Studium für ihn wurde haben wir bereits geſehen. Rochlitz[9] berichtet daß er die vorzüglichſten Werke Händels ſo inne hatte, als wenn er lebenslang Director der Londoner Akademie zur Aufrechterhaltung der alten Muſik geweſen wäre; — er hatte, als er nach Leipzig kam, kurz vorher Händels Acis und Galathea und den Meſſias für van Swieten bearbeitet und war friſch von dieſen Eindrücken. „Händel“ hörte Rochlitz ihn ſagen „weiß am beſten unter uns allen, was großen Effect thut; wo er das will, ſchlägt er ein wie ein Donnerwetter.“ Nicht allein ſeine Chöre bewunderte er, ſondern auch viele ſeiner Arien und Solos, an denen man damals wenig Geſchmack fand[10]. „Wenn er da auch manchmal nach der Weiſe ſeiner Zeit hinſchlendert“, ſagte er „ſo iſt doch überall etwas darin“[11]. In Leipzig lernte er nun auch Seb. Bachs Geſangscompoſitionen kennen. Doles ließ ihm von dem Thomanerchor die wunderbare achtſtimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ vorſingen. Aufs lebhafteſte überraſcht von dieſem Flut auf Flut drängenden Geſangsmeer hörte er mit der geſpannteſten Aufmerkſamkeit zu und rief dann voller Freude aus: „Das iſt doch einmal etwas, woraus ſich was lernen läßt!“ Als er hörte daß man in der Thomasſchule noch mehrere Motetten Bachs habe, bat er ſie ſich aus und weil keine Partitur vorhanden war, ließ er ſich die Stimmen geben, legte ſie rings um ſich her, vertiefte ſich ganz in ihr Studium und ließ nicht ab bis er alle durchgearbeitet hatte; erbat ſich auch eine Copie dieſer Motetten[12]. Und daß er nicht bloß die Meiſter früherer Zeiten, ſondern auch die mitlebenden zum Gegenſtand ſeines Studiums machte und daß er wohl wußte, wie er ſich dieſelben zu Nutzen machen konnte, beweiſt der Eifer, mit welchem er Bendas Monodramen ſtudirte (II S. 328 f.), ebenſo die früher erwähnte Aeußerung welche er gegen Frank über das Studium der franzöſiſchen Opern machte (S. 300) und am deutlichſten die Spuren der Einwirkung, wie bedeutende Leiſtungen ſie auf eine geniale und ſelbſtſchöpferiſche Natur ausüben, welche ſich in ſeinen Werken finden.

---

[8] Niſſen S. 653, deſſen Quelle ich nicht nachweiſen kann.

[9] Rochlitz A. M. Z. I S. 115 f. Für Freunde der Tonkunſt IV S. 239.

---

[10] So erklärte Haydn, Händel ſei groß in ſeinen Chören, aber mittelmäßig im Sologeſang (Grieſinger biogr. Not. S. 115).

[11] Beethovens Aeußerung: „Händel iſt der unerreichte Meiſter aller Meiſter! geht hin und lernt mit wenigen Mitteln ſo große Wirkungen hervorbringen!“ iſt bekannt (Studien, Anhang S. 22). Gluck führte Kelly, wie dieſer erzählt (Remin. I p. 255), in ſein Schlafzimmer und zeigte ihm Händels Bild, welches er neben ſeinem Bett aufgehängt habe, um beim Erwachen ehrfurchtsvoll den gigantiſchen Genius zu begrüßen, den er ſein Lebelang als Muſter zu ſtudiren befliſſen geweſen ſei.

Verſchieden von ſolchen allgemeinen, vorbereitenden Studien iſt das was man bei der eigentlichen ſelbſtändigen Production als das Arbeiten zu bezeichnen pflegt, das Formgeben, namentlich die techniſche Ausführung und Vollendung. Sowie es aber bei einem jeden Kunſtwerk — und dies gilt vor allem von der Muſik — unmöglich iſt Form und Inhalt abſolut zu ſcheiden, und jedes als ein für ſich beſtehendes Element aufzuweiſen, ſo iſt auch bei der künſtleriſchen Production ſelbſt in keinem Moment die ſchaffende, erfindende Kraft und die geſtaltende, ausführende völlig zu trennen. Jedes Erzeugen auf geiſtigem wie auf phyſiſchem Gebiet iſt dem Menſchen ein Geheimniß; wie und woher dem Künſtler blitzartig die Idee entſteht, aus welcher wie aus einem Keim ein Kunſtgebilde ſich geſtaltet, das weiß er ſelbſt ſo wenig als ſich das vollendete Kunſtwerk, wie fein und ſcharf man es auch zergliedern mag, bis zu dem Moment der eigentlichen Conception verfolgen läßt. Unzweifelhaft iſt aber bei der höchſten Inſpiration, welche die geſammten künſtleriſchen Kräfte auf den Punkt der ſchöpferiſchen Production concentrirt, auch die Summe der künſtleriſchen Bildung und

---

[12] Rochlitz A. M. Z. I S. 117.

Intelligenz, zur Divination gereift und geſteigert, unmittelbar betheiligt, ſonſt würde das Product der ſchaffenden Begeiſterung nicht in einer beſtimmten Geſtalt, einer Geſtalt, welche künſtleriſcher Aus- und Fortbildung fähig und bedürftig iſt, ausgeprägt erſcheinen; dieſe Ausbildung ſelbſt durch eine der Entſtehung fremde Kraft wäre undenkbar. Die Entwickelung des künſtleriſchen Gehaltes aus einem ſolchen Keim — durch Geſtaltung in beſtimmten Formen, durch Combination mit anderen muſikaliſchen Ideen und Gedanken, welche im Verfolg des innerlichen Durcharbeitens aus demſelben hervorgehen oder ſich anſchließen —, iſt aber ebenſowenig eine ausſchließliche Thätigkeit des Verſtandes und der ſelbſtbewußten Reflexion, ſondern ſie iſt in jedem Moment, ſelbſt da wo es ſich um die formale Ausbildung nach beſtimmten Normen handelt, von dem Hauch der unmittelbar ſchaffenden Kraft durchdrungen und belebt. Das iſt es, was die Werke genialer und ſchöpferiſcher Naturen als ſolche bezeichnet, daß auch in demjenigen, was nur als die Erfüllung eines gebotenen Geſetzes erſcheint, ſich die Freiheit einer ſelbſtändigen Individualität offenbart. Denn das, was als formale Vorſchrift und abſtracte Regel ausgeſprochen und als ſolche erlernt und angewendet werden kann, iſt ja nur der unvollkommene Ausdruck eines lebendigen Naturgeſetzes, nach welchem die Dinge entſtehen und ſich entwickeln, das allem künſtleriſchen Schaffen zu Grunde liegt. Sowie jede Erſcheinung die individuelle Darſtellung des allgemeinen Geſetzes iſt, ſo trägt die Seele des ſchaffenden Künſtlers dieſes allgemeine Geſetz des Hervorbringens in ſich, nicht als ein erkanntes, angelerntes, ſondern als ein eingebornes, von ſeiner individuellen Natur ganz durchdrungenes und nur durch dieſe wirkſames: ſeine Individualität iſt das Medium, durch welches jenes Geſetz lebendig und productiv wird; Wahrheit, welche allein der Ausfluß der ewigen Naturgeſetze ſein kann, und Freiheit, welche das Weſen der Individualität ausmacht, ſind in ſeinen Schöpfungen unlösbar verſchmolzen. Je feſter die Vereinigung dieſer ſcheinbar einander widerſtreitenden und aufhebenden Gegenſätze in der Natur des Künſtlers begründet iſt, je tiefer ſie in derſelben wurzelt, um ſo mehr wird auch im Kunſtwerk der Gegenſatz des Schaffens und Arbeitens, der Form und des Inhalts, des Allgemeinen und Individuellen — und wie man denſelben ſonſt faſſen mag — aufgehoben erſcheinen, es wird als ein mit Nothwendigkeit in ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit ſo und nicht anders gewordenes ſich darſtellen. Allein die dem Künſtler inwohnende ſchöpferiſche Kraft wirkt in ihm nicht mechaniſch, wie ein Uhrwerk das einmal aufgezogen fortarbeitet bis es abgelaufen iſt, ſondern die Aufgabe, welche jedem Menſchenleben auf geiſtigem und ſittlichem Gebiet geſtellt iſt, in unausgeſetztem Ringen die Ausgleichung jener Gegenſätze zu erſtreben, erneuert ſich auch für den Künſtler fort und fort im Großen wie im Kleinen. Das iſt das eigentliche Arbeiten des Künſtlers, wenn er alle geiſtigen Kräfte im freien Spiel ſich entfalten läßt, um ſie auf den einen Punkt hin zu concentriren, und — wie auch in verſchiedenen Momenten bald dieſe bald jene vorzugsweiſe wirkſam werde — nie die einzelne Kraft allein und einſeitig anzuſpannen, ſondern alle gemeinſam dem gemeinſamen Ziel zuzulenken. Dieſe Thätigkeit in jedem Moment als den Ausfluß der vollendeten Kraft und Geſundheit der geſammten künſtleriſchen Organiſation zu empfinden iſt nur dem Künſtler verliehen, es iſt, wie das auch Mozart andeutet, ſein höchſter Genuß, eine wahre Beſeligung, wie ja in allem menſchlichen Thun die That die höchſte Befriedigung gewährt und nicht ihr Werk. Wäre es möglich den Bewegungen der künſtleriſchen Natur im Schaffen mit geiſtigem Auge zu folgen, wie das leibliche Auge den Bewegungen eines ſchönen, kräftigen, ausgebildeten Körpers mit Entzücken nachgeht, ein ſolcher Genuß würde den weit überbieten, welchen das Auffaſſen des fertigen Kunſtwerks gewähren kann. Aber der Betrachtung iſt es nicht vergönnt dieſen Proceß des künſtleriſchen Schaffens in ſeinen einzelnen Momenten zu verfolgen; je vollendeter ein Kunſtwerk iſt, um ſo weniger kann es gelingen, die Weiſe und den Weg ſeiner Entſtehung daraus abzuleiten, es kann nur als ein fertiges aufgefaßt und genoſſen werden.

Die Art und Weiſe der allmähligen Geſtaltung und Ausbildung der künſtleriſchen Ideen bis zum vollendeten Kunſtwerk nimmt bei verſchiedenen Künſtlern ſehr verſchiedene Geſtalt an; denn auch bei groß und bedeutend organiſirten Naturen ſind dieſe und jene Fähigkeiten, welche dabei mitwirken, verſchieden geartet und entwickelt. Die Vorſtellungen von ſchwer und leicht, raſch und langſam Arbeiten, an ſich unbeſtimmt und nur relativ gültig, ſind meiſtens von äußerlichen Beobachtungen und Merkmalen entnommen, die für das Weſentliche nicht viel beweiſen. Es iſt nicht weſentlich, ob ein Künſtler durch äußere Eindrücke aller Art leicht geſtört wird in ſeiner künſtleriſch ſchaffenden und bildenden Thätigkeit, oder ob er unbeirrt durch das was von außen an ihn herankommt ſeine innere Arbeit fortführen und vollenden kann; es iſt nicht weſentlich, ob ein Künſtler das Bedürfniß fühlt, oder auch nur es ſich zur Gewohnheit gemacht hat, die geiſtige Arbeit auf Schritt und Tritt möglichſt zu controliren und jede ſchöpferiſche Regung ſchriftlich zu fixiren, oder ob er auf dieſe äußere Beihülfe verzichtet und allein in der Vorſtellung ſeine Ideen ſammelt, prüft, ſichtet, verbindet und verarbeitet. Das Weſentliche, das was keinem wahren Künſtler fehlt, iſt die Kraft während des ganzen Verlaufs der inneren Beſchäftigung und Verarbeitung künſtleriſcher Ideen von ihrer erſten Conception bis zur völligen Zeitigung und Reiſe durch alle Wandlungen, Unterbrechungen und Störungen dieſes Entwickelungsganges hindurch, den erſten ſchöpferiſchen Impuls in ſeiner vollen Energie ſtets lebendig fortzeugen zu laſſen, und dadurch die Idee des Ganzen in jedem Moment des Geſtaltens und nach allen Seiten hin als die für alle Einzelnheiten der Auffaſſung und Form maaßgebende Potenz in voller Wirkſamkeit zu erhalten. Und man kann kaum entſcheiden, ob man dieſe Kraft da mehr bewundern ſoll, wo ſie Production und Geſtaltung in einem ſtetigen Fluß zu erhalten ſcheint, oder da wo ſie aus einem Wuſt ſcheinbar unzuſammenhängender Einfälle und ſtets neu anſetzender Verſuche zuletzt ein einiges, feſt geſchloſſenes, klares Ganze entſtehen läßt.

Mozart bewährt nach allen Seiten hin eine äußerſt glückliche Organiſation. Seine reiche und leicht erregbare Erfindungskraft wurde durch den feinſten Formenſinn unterſtützt, welcher durch vielſeitige und gründliche Studien zu einer ſolchen Sicherheit entwickelt war, daß Mozart die verſchiedenſten Formen der muſikaliſchen Geſtaltung wie inſtinctmäßig anwendete und ausführte. Dazu kam die Gabe unabhängig und gleichſam abgeſchieden von der Außenwelt im Innern zu ſchaffen und bis ins feinſte Detail auszubilden, das ſo Gebildete nicht allein in jedem Augenblick klar anzuſchauen und vollſtändig zu überblicken, ſondern mit einem bewundernswürdigen Gedächtniß feſtzuhalten um es ſobald er wollte auch äußerlich zu fixiren.

Wodurch ein Künſtler momentan productiv angeregt oder geſtimmt werde, das wird ihm ſelbſt ſelten bewußt ſein, noch weniger wird es ſich fixiren laſſen. Es kommt auch in der

Regel wenig darauf an; denn der äußerliche Impuls pflegt mehr nur die Veranlaſſung als der treibende Keimpunkt für das Kunſtwerk zu ſein, ſo daß man gewöhnlich da, wo man darüber unterrichtet iſt, am meiſten zu bewundern hat, wie durch dieſe Veranlaſſung eine ſolche Schöpfung hervorgerufen werden konnte. Am meiſten gilt dies von der Muſik, da die muſikaliſche Production ihre Anregung unmittelbar weder aus der Natur noch aus der Gedankenwelt ſchöpfen kann. Es wäre gewiß vom höchſten Intereſſe, wenn man den Proceß verfolgen könnte, durch welchen Eindrücke, welche die Seele des Künſtlers von jenen Seiten her empfängt, beſtimmte muſikaliſche Ideen hervorrufen; dies ſcheint aber nicht vergönnt, und ſobald der muſikaliſche Gedanke da iſt, wird er als ſolcher und der Natur der Muſik gemäß ausgebildet; das Kunſtwerk, welches auf dieſem Wege entſtanden iſt, kann nicht wieder unmittelbar an die äußere Veranlaſſung angeknüpft werden. Daher iſt die Frage nach der Veranlaſſung, namentlich bei Muſikwerken, in der Regel eine ziemlich müſſige und nur durch das Intereſſe gerechtfertigt, welches man bei außerordentlichen Menſchen und deren Werken auch an äußerlichen und an ſich geringfügigen Umſtänden und Verhältniſſen nimmt; für das künſtleriſche Verſtändniß wird dadurch ſelten viel gewonnen. Von größerer pſychologiſcher Bedeutung ſind ſchon ſolche Züge, welche uns von der geiſtigen Richtung und Empfindungsweiſe des Künſtlers überhaupt eine klarere Vorſtellung geben, wenn ſie gleich für das Einzelne keinen Aufſchluß gewähren. So erfahren wir daß der Anblick der ſchönen Natur Mozart ganz beſonders zur Productivität ſtimmte. „Wenn er mit ſeiner Frau durch ſchöne Gegenden reiſte“, erzählt Rochlitz nach den Mittheilungen Conſtanzes (A. M. Z. I S. 147) „ſah er aufmerkſam und ſtumm in die ihn umgebende Welt hinaus; ſein gewöhnlich mehr in ſich gezogenes und düſtres als muntres und freies Geſicht heiterte ſich nach und nach auf, und dann fing er an zu ſingen oder vielmehr zu brummen, bis er endlich ausbrach: Wenn ich das Thema auf dem Papier hätte! Und wenn ſie ihm etwa ſagte, daß das ja wohl zu machen ſei, ſo fuhr er fort: Ja mit der Ausführung — verſteht ſich! Es iſt ein albern Ding, daß wir unſere Arbeiten auf der Stube aushecken müſſen!" Er ſuchte deshalb auch im Sommer auf dem Lande oder in einem Garten zu wohnen; es iſt bekannt daß er den Don Giovanni in Prag und die Zauberflöte in Wien größtentheils in einem Gartenhaus ſchrieb, und als er im Sommer 1788 eine Gartenwohnung bezogen hatte, ſchrieb er an Puchberg (Beil. XX, 2): „Ich habe in den zehn Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis die zwey Monat." Bei einer ſo geſunden Natur wie Mozart es war nimmt dieſe Empfänglichkeit für die Natur um ſo weniger Wunder, als er unter den Eindrücken der wunderbar ſchönen Natur Salzburgs aufgewachſen war. Allein gebunden, oder auch nur vorzugsweiſe angewieſen auf ſolche Umgebungen und auf äußere Einflüſſe überhaupt war er keineswegs. Vielmehr war er eigentlich fortwährend und unter allen Umſtänden mit muſikaliſchen Gedanken und Arbeiten beſchäftigt. „Sie wiſſen" ſchreibt er ſeinem Vater (II S. 273) „daß ich ſo zu ſagen in der Muſique ſtecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gern ſpeculire, ſtudire, überlege." Das war auch denen, welche mit ihm verkehrten, wenn ſie etwas genauer beobachteten, wohl bemerkbar. Seine Schwägerin Sophie charakteriſirt ſeine Art ſehr gut (Niſſen S. 627 f.): „Er war immer guter Laune, aber ſelbſt in der beſten ſehr nachdenkend, einem dabei ſcharf ins Auge blickend, auf alles, es mochte heiter oder traurig ſein, überlegt antwortend, und doch ſchien er dabei an ganz etwas anderem tief denkend zu arbeiten. Selbſt wenn er ſich in der Frühe die Hände wuſch, ging er dabei im Zimmer auf und ab, blieb nie ruhig ſtehen, ſchlug dabei eine Ferſe an die andere und war immer nachdenkend. Bei Tiſch nahm er oft eine Ecke der Serviette, drehte ſie feſt zuſammen, fuhr ſich damit unter der Naſe herum und ſchien in ſeinem Nachdenken nichts davon zu wiſſen und öfters machte er dabei noch eine Grimaſſe mit dem Munde. Auch ſonſt war er immer in Bewegung mit Händen und Füßen, ſpielte immer mit etwas z. B. mit ſeinem Chapeau, Taſchen, Uhrband, Tiſchen, Stühlen, gleichſam Klavier." Sein Friſeur pflegte, wie mir Karajan mittheilte, noch in ſpäten Jahren zu erzählen, was das für eine Noth geweſen ſei Mozart zu friſiren, der dabei nie ſtill geſeſſen habe; alle Augenblicke ſei ihm etwas eingefallen, dann ſei er wohl ans Klavier gegangen und der Friſeur habe ihm mit dem Zopfband in der Hand nachlaufen müſſen. Daß er, während er ſich körperliche Bewegung machte, beim Kegeln, Billardſpielen, Reiten ſeinen muſikaliſchen Gedanken nachhing iſt ſchon bemerkt (S. 243 f.); vielleicht rührte ſeine Aengſtlichkeit beim Reiten davon her, daß ſeine Aufmerkſamkeit dadurch zu ſehr von der Lenkung des Pferdes abgezogen wurde. Auch geſelliges Geſpräch ſtörte ihn wie Frau Haibel angiebt in dieſer inneren Arbeit nicht; und wir ſahen ſchon (II S. 499 f.) wie ſehr es ſeinem Schwager Lange auffiel, daß Mozart, wenn er mit bedeutenden Arbeiten beſchäftigt war, mehr als ſonſt an gewöhnlichen Späßen und trivialer Unterhaltung Gefallen fand: er ſuchte darin wie in der körperlichen Beſchäftigung ein Gegengewicht gegen die geiſtige Thätigkeit. Ja ſelbſt wenn er Muſik hörte und dieſe ihn nicht vollſtändig in Anſpruch nahm, war er im Stande ſeinen eigenen muſikaliſchen Gedanken nachzuhängen und die Muſik, die an ſein Ohr drang, ebenſogut zu ignoriren wie Störungen anderer Art; ſeine ältere Schwägerin Frau Hoſer erzählte Neukomm daß Mozart auch in der Oper — wie der welcher ihn genauer kannte, an der unruhigen Bewegung der Hände, am Blick, an der Art mit der er die Lippen wie zum Singen oder Pfeifen rührte, leicht wahrnehmen konnte — ganz von ſeiner inneren muſikaliſchen Thätigkeit in Anſpruch genommen wurde.

Ein völliges Abwenden von allem äußeren Treiben und ein gänzliches Zurückziehen auf ſich ſelbſt erſcheint den Meiſten bei dem, welcher geiſtig angeſtrengt arbeitet, naturgemäß und begreiflich, und auch die, welche an ſo concentrirter geiſtiger Thätigkeit keinen eigentlichen Antheil nehmen, pflegen doch vor ſolchem Abſchließen gegen die äußere Welt eine gewiſſe Achtung zu empfinden. Allein wenige vermögen das innere Leben klar zu faſſen, welches im tiefſten Schacht des Geiſtes raſtlos arbeitet, ſchafft und bildet, ohne doch den Zuſammenhang mit dem äußeren Thun ganz aufzugeben, ſondern auch an dieſem ſich ſoweit betheiligt, daß wir ein Doppelweſen vor uns zu ſehen glauben, welches zu gleicher Zeit nach verſchiedenen Seiten hin Leben und Thätigkeit entwickelt, zu gleicher Zeit auf verſchiedenen Bahnen ſicher und ſelbſtändig wandelt. Wenn gleich dabei die nach außen gerichtete Thätigkeit gegen die innere meiſtens zu kurz kommt, ſo pflegt doch ein oberflächlicher Beobachter ſich nur an dieſe zu halten und ohne von dem inneren Schaffen etwas zu ahnen, als deſſen Abfall das äußerliche Thun zu betrachten iſt, nur dieſes ins Auge zu faſſen und zu beurtheilen. Auch Mozarts Vater hatte offenbar von dieſer Organiſation kein völliges Verſtändniß; auch er begriff und würdigte die innere Thätigkeit, das eigentliche Schaffen und Arbeiten ſeines Sohnes nicht auf die richtige Art und ſchätzte als Fleiß und Arbeit nur die letzte, eine lange ununterbrochne Kette geiſtiger Anſtrengungen und Mühen abſchließende Thätigkeit, das Niederſchreiben, wodurch allerdings das künſtleriſche Gebilde erſt als abgeſchloſſen und fertig dargeſtellt wurde. Dieſes aber galt Mozart ſelbſt als das Unweſentliche, weil es nur ein äußerliches Fixiren des im Geiſte Vollendeten war, es fiel ihm läſtig, weil die freie geiſtige Production dabei den allergeringſten Antheil hatte; er ſchob es ſo lange als möglich auf, nicht allein weil er ſich die Freiheit über ein Kunſtwerk das ihn innerlich beſchäftigte ſo lange als möglich vorbehielt — und nie ließ er ſich zum Aufſchreiben drängen ehe ſein Werk völlig gereift war —, ſondern auch weil er mehr Befriedigung im Schaffen als im Aufſchreiben fand, er ſchob es dann auch mitunter zu lange auf. Dies mag der geordnete Geſchäftsmann mißbilligen, zumal wenn er weiß daß Mozart jederzeit im Stande war beſtellte Arbeit ſolide und tüchtig zu liefern: von Trägheit und nur durch äußere Noth erzwungenem Fleiß zu reden kann nur auf Mangel an Einſicht beruhen. Freilich mochten die Leute ſich um ſo mehr zu ſolchen Urtheilen berechtigt glauben, als ſie ſahen mit welcher Schnelligkeit Mozart ſchrieb, wenn er ſich zum Schreiben niedergeſetzt hatte; da ſie nicht begriffen, warum er bei ſolcher Gottesgabe nicht Tag aus Tag ein „componirte", wie man zu ſagen pflegt[13].

Die wunderbare Harmonie verſchiedener künſtleriſcher Eigenſchaften in Mozart, welche Roſſini ſchön ausdrückte, indem er ſagte Mozart ſei der einzige, der ebenſoviel Genie als Wiſſenſchaft und ebenſoviel Wiſſenſchaft als Genie beſeſſen habe, iſt in vielen einzelnen Erſcheinungen zu faſſen. So beſaß er zu der Fähigkeit ein muſikaliſches Kunſtwerk im Ganzen und im Einzelnen innerlich wie in einem Bilde klar anzuſchauen auch ein außerordentliches Gedächtniß das ſo Angeſchaute feſtzuhalten[14]. Davon legte er ſchon als Knabe die erſtaunliche Probe durch das Aufſchreiben des Miſerere ab (I S. 199 f.); in ſpäteren Jahren ſpielte er auf Reiſen ſeine Concerte ſtets ſo gut wie auswendig, und zwar nicht eins oder das andere dazu einſtudirte, ſondern viele verſchiedene; man wußte daß er einmal ein Concert, das er lange nicht angeſehen hatte, in einer Akademie aus dem Gedächtniß ſpielte, weil er die Principalſtimme vergeſſen hatte[15]. Doch war dies nur ein Feſthalten des völlig Abgeſchloſſenen und Fertigen in der Erinnerung[16]. Bemerkenswerther iſt es

---

[13] „Die große Arbeitſamkeit in den letzten Jahren ſeines Lebens, ſagt ſeine Frau" — ſo berichtet Niſſen S. 694 — „beſtand darin daß er mehr niederſchrieb. Eigentlich arbeitete er von jeher im Kopfe immer gleich, ſein Geiſt war immer in Bewegung, er componirte ſo zu ſagen immer. Obgleich ſeine Frau von ſeinen Verehrern immer angegangen wurde ihn zur Arbeit anzuhalten, ſo mußte ſie es doch für Pflicht anſehen, ihn öfters nur noch abzuhalten und ihn zu temperiren."

---

14) Daß er auch die mehr untergeordnete Fähigkeit beſaß fremde Compoſitionen raſch zu überſehen, aufzufaſſen und vorzutragen (vgl. II S. 111), läßt ſich denken. Seine Fertigkeit vom Blatt zu ſpielen wird von früher Jugend an oft erwähnt (I S. 36. 187. II S. 60. 69. 104. 108), und was er für Anſprüche daran machte ſieht man aus ſeiner Kritik Sterkels und Voglers (II S. 109 f.). Charakteriſtiſch iſt eine Aeußerung Umlaufs welche er ſeinem Vater mittheilt (6. Oct. 1782). „Das iſt gewiß“, hatte dieſer geſagt „der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern — er hat mir meine Opera geſpielt (die ſo miſerabel geſchrieben iſt daß ich ſie ſelbſt faſt nicht leſen kann), als wenn er ſie ſelbſt componirt hätte.“

15) Niemtſchek S. 56 f. Rochlitz A. M. Z. I S. 113. Für Freunde der Tonkunſt II S. 287.

16) Wie außerordentlich ſein Gedächtniß war beweiſt folgende Anekdote (Niſſen S. 560). In Prag ſchrieb er die Trompeten- und Paukenſtimmen zum zweiten Finale des Don Giovanni ohne Partitur auf, brachte ſie ſelbſt ins Orcheſter und machte die Spielenden auf eine Stelle aufmerkſam, wo jedenfalls ein Irrthum ſich finden würde, nur könne er nicht ſagen, ob vier Takte zu viel oder zu wenig da wären; der bezeichnete Irrthum fand ſich auch nachher.

ſchon, wenn er von einer Sonate für Klavier und Violine nur die Violinſtimme aufſchrieb und die Klavierſtimme aus dem Kopf ſpielte ohne das Ganze vorher gehört zu haben, wie in jenem Fall mit der Strinaſacchi (S. 292), oder wenn er eine Compoſition ſtatt in Partitur gleich in Stimmen niederſchrieb (S. 264. 340); denn dies ſetzt eine erſtaunliche Klarheit und Sicherheit voraus, mit welcher er das im Kopf ausgearbeitete Kunſtwerk bis in die geringſten Einzelnheiten überſah und feſthielt. Daraus begreift es ſich denn daß es beim Niederſchreiben raſch und glatt von Statten ging, weil es ein bloßes Uebertragen auf das Papier war, daß er dabei durch die äußere Umgebung ſich nicht ſtören ließ, vielmehr es ſogar gern ſah, wenn eine leichte Unterhaltung ihn bei der mechaniſchen Arbeit zerſtreute ohne ihn eigentlich in Anſpruch zu nehmen. Er ließ ſich dabei von ſeiner Frau Geſchichten erzählen (S. 169 f. 421), ſpielte Kegel (S. 244); ja ſeine Frau berichtet uns (A. M. Z. I S. 854 f.) daß er mit dem zweiten der Haydn dedicirten Quartetts in D-moll beſchäftigt war — im Sommer 1783 —, als ſie zum erſtenmal in Kindesnöthen war. Er arbeitete in demſelben Zimmer, in welchem ſie lag, wie er auch ſonſt bei ihren häufigen Krankheiten an ihrem Bett zu arbeiten pflegte (S. 171). So oft ſie Schmerzen äußerte, kam er zu ihr um ſie zu tröſten und aufzuheitern, und wenn ſie etwas beruhigt war ging er wieder an ſein Notenpapier. Er ſchrieb aber bei ihrer Entbindung — Menuett und Trio dieſes Quartetts. Welch ein Stoff für die moderne Kunſtexegeſe! Allerdings haben wir hier einen merkwürdigen Beweis dafür, wie frei Mozarts muſikaliſche Thätigkeit von den äußeren Umſtänden war, denn bei einer Begebenheit, die ihn gemüthlich ſo ſehr in Anſpruch nahm, ſeiner Vorſtellungen und Gedanken ſo völlig Herr zu ſein, um ſie zu faſſen und niederzuſchreiben wird wohl nicht Vielen gegeben ſein. Noch viel merkwürdiger aber iſt eine Aeußerung welche er gegen ſeine Schweſter macht, als er ihr die obenerwähnte Fuge mit einem Praeludium ſchickt. Er entſchuldigt ſich daß das Praeludium, welches vor die Fuge gehöre, hinter derſelben geſchrieben ſei (S. 168). „Die Urſache aber war", ſagt er „weil ich die Fuge ſchon gemacht hatte und ſie, unterdeſſen ich das Praeludium ausdachte, aufgeſchrieben." Er war alſo im Stande, während er das im Kopf fertig gemachte Werk — und zwar hier ein Werk in ſtrengſter Form, das nur abzuſchreiben ſchon Aufmerkſamkeit erfordert — wie aus einem Fach, in dem es aufbewahrt lag, hervornahm und niederſchrieb, zugleich ein neues Kunſtwerk in Gedanken hervorzubringen; die ſchaffende und die bloß reproducirende Kraft ſeines Geiſtes waren alſo gleichzeitig nach verſchiedener Richtung, in vollkommener Freiheit thätig — das überſteigt faſt die Vorſtellung.

Bei ſolcher Art innerlich zu arbeiten konnte ihm denn freilich das Schreiben zu einer faſt nur noch mechaniſchen Operation werden; allein dennoch verließ er ſich meiſtens nicht ſo ganz und gar auf ſein Gedächtniß, als er es gekonnt hätte, ſondern machte ſich zur größeren Sicherheit und Bequemlichkeit flüchtige Aufzeichnungen. Rochlitz berichtet darüber, offenbar nach Mittheilungen Conſtanzes[17].

„Mozart, war er allein oder mit ſeiner Frau oder mit Andern die ihm keinen Zwang auferlegten, vor Allem aber auf ſeinen vielen Reiſen im Wagen, hatte die Gewohnheit faſt unausgeſetzt nicht nur ſeine Phantaſie auf neue melodiſche Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu laſſen, ſondern auch ſeinen Verſtand und ſein Gefühl gleich mit der Anordnung und Bearbeitung ſolch eines Funds zu beſchäftigen, wobei er ohne es zu wiſſen oft ſummte, ja laut ſang, glühend heiß ward und keine Störung duldete. — Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergeſſen oder zu vermiſchen bedurfte ſeine leicht zu entzündende Phantaſie, ſeine vollkommne Beherrſchung aller Kunſtmittel der Ausarbeitung und jenes ſein für Muſik ausgezeichnetes Gedächtniß nichts weiter als kurzer Andeutungen, Schwarz auf Weiß; und zu dieſen mußte er ſtets, vorzüglich aber auf Reiſen in einer Seitentaſche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen nun jene Notizen, jene fragmentariſchen Grundriſſe, anvertraut wurden; und welche Blättchen, in einer Kapſel wohl aufbewahrt, ſein Reiſetagebuch eigener Art ausmachten[18]. Dieſes ganze Verfahren war ihm, wie es mußte, höchſt wichtig; er entzog ſich ihm ohne Noth niemals, und wo es von ihm abhing, litt er durchaus nicht daß Andere ihn demſelben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt ſich ausdrückt, heilig.“

---

[17] Rochlitz A. M. Z. XXII S. 298 ff. Für Freunde der Tonkunſt III S. 283 ff.

Solche Aufzeichnungen ſcheint Mozart, wenn ſie gebraucht waren, gar keiner Aufmerkſamkeit würdig gehalten zu haben, daher ſind deren ſehr wenig erhalten; doch ſind dieſe intereſſant und anſchaulich genug. Das zum zweiten Band im Facſimile mitgetheilte Skizzenblatt (II) jener Ode von Denis (S. 344 f.) zeigt, wie mit der allerflüchtigſten Schrift, die mitunter kaum die Mozartſche Handſchrift erkennen läßt, das Ganze wie im Umriß hingeworfen iſt. Die Singſtimme iſt vollſtändig hingeſchrieben, ebenſo von der Begleitung der Baß; übrigens ſind alle eigenthümlichen Züge der letzteren wenigſtens ſoweit angedeutet daß kein Zweifel obwalten kann, wie ſie auszuführen ſein würde.

---

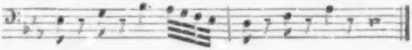
[18] Eine alte lederne Taſche, welche von ihm hierzu benutzt wurde, bezeichnete er gegen ſeine Frau und nähere Freunde ſcherzhaft als das Portefeuille, worin er ſeine Werthpapiere aufbewahre.

Man ſieht alſo, das Ganze war fertig, als dieſe Skizze geſchrieben wurde, die nicht ſowohl als ein Verſuch unter mehreren die Conception auszubilden erſcheint, ſondern nur zur Bequemlichkeit, um dem Gedächtniß beim Niederſchreiben des Ganzen in ſeiner detaillirten Ausführung einen Haltpunkt zu bieten. Aehnlich, aber noch flüchtiger iſt die Skizze einer für die Oper L'oca del Cairo beſtimmten Arie, welche dem von Jul. André beſorgten Klavierauszug im Facſimile beigegeben iſt. Auch hier finden wir die Singſtimme von Anfang bis zu Ende aufgezeichnet, der Baß aber iſt gar nicht angegeben, und nur an einigen Stellen die Begleitung angedeutet — einmal mit der Notiz daß die Clarinette zu verwenden ſei —; offenbar genügte bei einem ſehr einfachen Muſikſtück dieſe flüchtige Erinnerung für die ſpätere Ausführung. Ob einer ſolchen Skizze ſchon eine wiederholte Ueberlegung und Durcharbeitung in Gedanken vorhergegangen ſei, als deren Reſultat ſie zu betrachten iſt, oder ob ſie das unmittelbare Erzeugniß eines ſchöpferiſchen Moments geweſen ſei, das wird im einzelnen Fall kaum zu entſcheiden, auch in verſchiedenen Fällen wohl ſehr verſchieden geweſen ſein.

Da dieſe beide Skizzen wie es ſcheint nicht ausgeführt worden ſind, wenigſtens keine Ausführung vorliegt, ſo iſt hier die Vergleichung nicht möglich, welche ergeben würde, wieweit eine ſolche vorläufige Skizze bei der vollſtändigen Ausarbeitung modificirt worden ſei[19]. In dieſer Hinſicht

---

[19] Eine erhebliche Abweichung findet zwiſchen dem erſten flüchtigen Entwurf des Terzetts (5) aus der Oper Lo sposo deluso, welchen Jul. André in der Vorrede zum Klavierauszug mitgetheilt hat, und der ſpäteren Ausführung Statt. Hier iſt nichts geblieben als das erſte Motiv



gewährt der auf dem erſten Skizzenblatt zum zweiten Band mitgetheilte Entwurf ein eigenthümliches Intereſſe. Die drei erſten Zeilen enthalten Notate zu einer Klaviercompoſition; von da beginnt der Entwurf zu einem Terzett für zwei Baß- und eine Tenorſtimme aus einer Opera buffa, welche, wie ſich ſpäter ergeben wird, Mozart wahrſcheinlich im Jahr 1783 beſchäftigte, und von dem ſich ein von ihm ins Reine geſchriebener Partiturentwurf zum Theil erhalten hat[20], welcher als Notenbeilage I mitgetheilt wird, da er auch von der Weiſe, wie Mozart ſeine Partituren anlegte, eine Vorſtellung giebt.

Die Skizze enthält nur die Singſtimmen mit flüchtigen Andeutungen einzelner Eintritte der Begleitung, anfangs hinter einander fortgeſchrieben — wobei an einer Stelle der erſte Gedanke verworfen und ſofort durch einen anderen erſetzt worden iſt —, nachher wo ſie zuſammentreten auf drei Syſtemen; man ſieht auch an der Art wie der Platz gebraucht iſt, wie raſch dieſe Aufzeichnung vor ſich gegangen iſt.

Der Partiturentwurf dagegen iſt eine nur durch einen Zufall nicht vollendete Reinſchrift. Sie hat die für die Singſtimmen und das Orcheſter erforderliche Anzahl Syſteme, deren jedem die entſprechende Bezeichnung vorgeſchrieben iſt. Zuvörderſt iſt nun hier das Ritornell hinzugekommen, das ſehr lang iſt, weil es als Einleitung zur erſten Scene der Oper dient; es iſt aus Motiven, welche ſpäter wieder vorkommen, gebildet, und man ſieht, daß dieſe mehr ſelbſtändige Einleitung erſt entſtanden iſt, nachdem das eigentliche

---

die Anwendung deſſelben aber ſo verſchieden, daß es bei der Ausarbeitung der Skizze gar nicht mehr zum Anhaltspunkt gedient haben kann, ſondern als eine frühere, ſpäter durch eine weſentlich andere Auffaſſung zurückgedrängte Conception zu betrachten iſt.

20) André handſchr. Verz. G.

Terzett vollendet war, in welchem die einzelnen Motive ihre beſtimmte Bedeutung haben. Von derſelben ſind zunächſt die Hauptſtimmen, erſte Violine und Baß, vollſtändig hingeſchrieben, von den Blasinſtrumenten nur einige Stellen, in denen ſie mit einem ſelbſtändigen Motiv hervortreten; alles übrige, was zur Schattirung und Colorirung dieſer einfachen Umriſſe gehörte, iſt vorläufig noch fortgeblieben und alle Notenſyſteme frei gelaſſen. Darauf ſind die Singſtimmen ganz in die betreffenden Syſteme eingetragen und mit ihnen vollſtändig der Baß; von der Begleitung iſt nur ſelten ein Motiv angedeutet. Alles iſt feſt und ſauber geſchrieben, man ſieht auch an der Handſchrift daß alles fertig war. Die Abweichungen in den Singſtimmen ſind ganz unbedeutend in den Baßſtimmen, auffallender in der Tenorpartie, wo freilich die erſte Anlage der Melodie geblieben aber die melismatiſche Ausführung modificirt und die Schlußwendung verlängert iſt. Wo die Stimmen zuſammentreten, iſt, ſoweit man vergleichen kann, alles im Weſentlichen unverändert geblieben. Die erſte Skizze hört nämlich noch einige Takte früher auf als der Partiturentwurf, der auch nur ein verhältnißmäßig geringes Bruchſtück des ganzen Terzetts iſt[21].

Man ſieht alſo daß die eigentliche künſtleriſche Arbeit ſchon vor der erſten Skizze gethan war und daß die Ausführung derſelben in der Partitur zunächſt zwar nicht ein bloß mechaniſches Uebertragen der Hauptmotive — denn dieſe werden einer kritiſchen Reviſion unterworfen und dadurch gewiſſermaßen wiedergeboren —, aber doch nur die ſchließliche Feſtſtellung des bereits ausgebildeten und gegliederten Ganzen iſt. Noch mehr tritt das bloße Ausführen des im Weſentlichen ſchon Gegebenen natürlich bei der Ausarbeitung der Begleitung in ihrem Detail hervor, für welche die fixirten Umriſſe eine ungleich feſtere Begränzung bieten, ohne doch der freien ſchöpferiſchen Thätigkeit an irgend welchem Punkt eine hemmende Schranke zu bieten. Bei den meiſten eigenhändigen Partituren Mozarts kann man dieſe verſchiedenen Stadien der Ausarbeitung ſchon nach äußeren Kennzeichen verfolgen[22]. Durchgehends ſind die Singſtimmen mit dem Baß zuerſt ganz vollſtändig hingeſchrieben und von der Begleitung ſoviel als nöthig iſt um die charakteriſtiſchen Momente zu bezeichnen; man erkennt das auch bei den ſpäter völlig ausgeführten Partituren meiſtens an der verſchiedenen Dinte und der Schrift, welche in der Regel bei der ſpäteren Ausführung etwas flüchtiger iſt als bei der erſten Aufzeichnung[23]. War dieſe geſchehen, ſo verſchob er die detaillirte Ausführung oft längere Zeit, wie er den ganzen erſten Act der Oper L'oca del Cairo auf ſolche Weiſe vollſtändig entworfen hat und, da er die Oper dann aufgab, auch ſo unausgeführt hat liegen laſſen; wie er auch vom Requiem ſämmtliche Sätze vom Dies irae bis Quam olim in derſelben

---

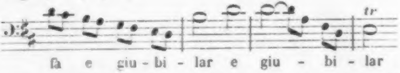
[21] Ob die Notate auf der Rückſeite des Skizzenblattes zu demſelben Terzett gehören iſt zweifelhaft.

---

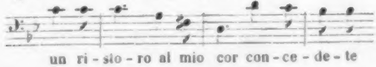
22) Von manchen Werken ſind die, meiſtens ſpäter nicht ausgeführten, Anlagen der Partitur erhalten. Lehrreich ſind beſonders die nicht ausgearbeiteten Sätze der C-dur Meſſe und des Requiems in den von André beſorgten Ausgaben; auch die Klavierauszüge des S. 84 erwähnten Duetts aus der Entführung, ſowie der unvollendeten Oper L'oca del Cairo von Jul. André geben von dieſen Entwürfen eine Vorſtellung. Sie gewähren ein eigenthümliches Intereſſe, weil ſie die Punkte ſo klar hervortreten laſſen, welche Mozart bei der Geſtaltung als die weſentlichen, als die Keimpunkte ins Auge faßte.

23) Sehr lehrreich iſt die von André herausgegebene Partitur der W. A. Mozartſchen Ouverture zur Zauberflöte, in welcher durch ſchwarze und rothe Farbe die erſte Aufzeichnung und die ſpätere Ausführung unterſchieden ſind.

Art in den Singſtimmen nebſt beziffertem Baß vollſtändig mit Andeutungen der Inſtrumentation niedergeſchrieben hat. Er ließ ſich dabei von Zeit und Laune beſtimmen und grade zu dieſer Arbeit ließ er ſich wohl am meiſten drängen, denn war das Werk in ſeinen Umriſſen einmal feſt beſtimmt, bedurfte es nur der Erinnerung um es im lebendigen Farbenglanz in allen Einzelnheiten wieder in ſeine Vorſtellung zu rufen[24]. Daher finden ſich auch nachträgliche Aenderungen ſehr ſelten[25] und betreffen in der Regel nur Kleinigkeiten, z. B. Modificationen in Paſſagen, welche in Klavierpartien vorkommen, oder einzelne Wendungen in Geſangſachen. So war der Schluß der Arie des Grafen im Figaro (17) urſprünglich einfacher ſo



worauf an die Stelle des zweiten Takts vier colorirte Takte eingeſchoben ſind. Bezeichnender iſt es, daß im letzten Finale, wo Figaro der verkleideten Suſanne die verſtellte Liebeserklärung macht, es urſprünglich hieß

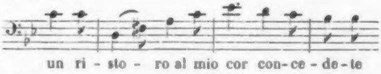


---

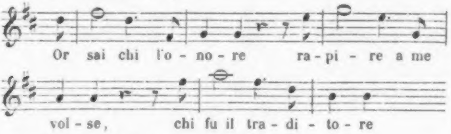
[24] Bezeichnend iſt der S. 330 erwähnte Fall, wo er beim erſten Niederſchreiben ſeinem Gedächtniß dadurch eine Stütze bot daß er eine eigenthümliche Harmoniefolge, die vielleicht im Moment des Niederſchreibens in ihm aufblitzte, durch Bezifferung des Baſſes fixirte.

[25] Es iſt naturlich hier nicht von ſolchen Aenderungen die Rede, welche aus äußeren Grunden, der Sänger oder Inſtrumentaliſten wegen gemacht wurden. Charakteriſtiſch iſt in dieſer Hinſicht die bereits S. 99 f.) angeführte Aeußerung, mit welcher er dem Vater die Partitur der Entführung zuſchickte, es ſei viel darin ausgeſtrichen, denn er habe, weil die Partitur doch gleich dort copirt werden würde, ſeinen Gedanken freien Lauf

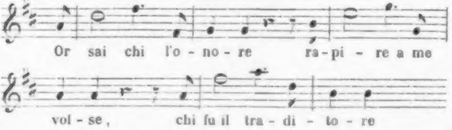
was Mozart dann für das affectirte Pathos der Situation nicht ausdrucksvoll genug erſchien und von ihm mit dem übertriebenen


un ri - sto - ro al mio cor con - ce - de - te

vertauſcht wurde. Aber auffallend iſt, daß das ſo außerordentlich charakteriſtiſche Motiv der Rachearie der Donna Anna im Don Giovanni (10)


Or sai chi l'o - no - re ra - pi - re a me
vol - se, chi fu il tra - di - to - re

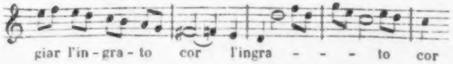
urſprünglich anders lautete


Or sai chi l'o - no - re ra - pi - re a me
vol - se, chi fu il tra - di - to - re

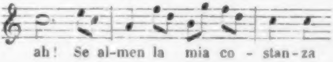
und jeder wird fühlen, wie ſehr daſſelbe durch die Aenderung gewonnen hat. Wie ſich denn in allen Fällen die von Mozart geübte Selbſtkritik als eine auf ſeinem Gefühl und richtigem Takt beruhende erweiſt, auch wo nicht beſtimmt nachweisbare techniſche Gründe ſie beſtimmten. In der Arie der Gräfin im Figaro (19) ſchloß der erſte Abſchnitt des Allegro von Takt 8 an urſprünglich ſo ab

---

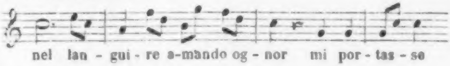
gelaſſen und darauf ſeine Veränderungen und Abkürzungen gemacht, ehe er die Partitur zum Schreiben gab. Denn dieſe Aenderungen ſind faſt alle aus Rückſicht auf Aeußerlichkeiten der Darſtellung gemacht.


giar l'in-gra-to cor l'ingra - - - to cor

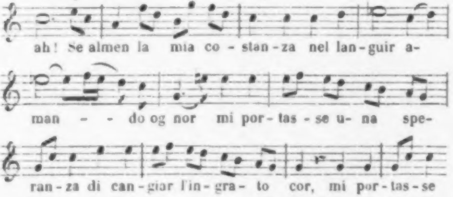
die jetzt bekannten Takte ſind darunter geſchrieben und der urſprüngliche Baß iſt ausradirt. Im weiteren Verlauf des Allegro wurden urſprünglich die drei Takte


ah! Se al-men la mia co - stan-za

nach dem Zwiſchenſpiel einfach wiederholt und es ging dann unmittelbar weiter

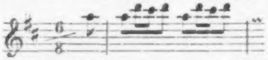

nel lan - gui - re a-mando og - nor mi por - tas - se

Mozart ſcheint, als er das Ganze wieder in ſich entſtehen ließ, gefühlt zu haben, daß der ungetrübte Ausdruck eines friſchen, fröhlichen Aufſchwungs, wie er nun im Allegro war, dem Charakter der Gräfin nicht völlig entſpreche; er ſchob daher bei der Wiederholung jenes Motivs 7 Takte ein, welche eine Aenderung des Colorits hervorbrachten

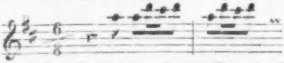

ah! Se almen la mia co - stan - za nel lan - guir a-
man - - do og nor mi por - tas - se u - na spe-
ran - za di can - giar l'in - gra - to cor, mi por - tas - se

In der ſtark hervorgehobenen Wendung nach C-moll, welches anfangs nur leicht berührt war, tritt ein ſo trüber Schmerz hervor, aus welchem eine tiefe Sehnſucht mit unwiderſtehlichem Zauber hervorquillt, daß das muthige Emporſtreben, welches ſich übrigens im Allegro ausſpricht, wie mit einem Schleier verdeckt erſcheint, indem der Hauptaccent des Ganzen offenbar auf dieſe Stelle fällt. Wer würde hier an ein Einſchiebſel denken? oder nur ein ähnliches Verfahren erkennen, wie das des Ciſeleurs der die Mängel des Guſſes mit geſchickter Hand überarbeitet? Man erkennt hier, daß eben nicht an einem ſchon Fertigen nachgebeſſert, ſondern daß das Ganze durch einen freien Act der Production von Neuem hergeſtellt iſt, und erſt dadurch ſeine wahre und vollendete Geſtalt empfangen hat. Daß aber auch Mozart mitunter im Moment der Entſcheidung ſchwankte, daß er verſuchte bis er das Rechte fand zeigt der Schluß der reizenden Arie der Suſanne im Figaro (28), der, wie er jetzt iſt, ſo natürlich gewachſen erſcheint, daß man ihn ſich nicht anders denken kann; und doch lehrt die nach der Originalpartitur mitgetheilte Notenbeilage II, daß er erſt nach verſchiedenen Verſuchen ſo geworden iſt[26].

Merkwürdig iſt es daß Mozart mitunter wegen des Rhythmus beim Aufſchreiben ſchwankend war. So war das Quartett in Cosi fan tutte (21) urſprünglich ſo geſchrieben



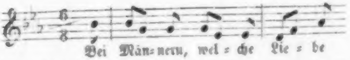
beim achten Takt wurde Mozart gewahr, daß dies nicht richtig ſei, änderte die erſten Takte



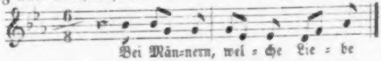
und fuhr in dieſer Weiſe dann fort. Ganz derſelbe Fall iſt es im Duett der Zauberflöte (8) wo Mozart auch anfangs ſo geſchrieben hatte

---

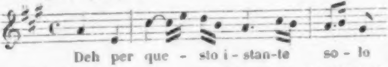
[26] Auffallend ſind in der Ouverture zur Zauberflöte (S. 10 André)



bis er am Schluß das Verſehen gewahr wurde, darauf ſorgfältig alle Taktſtriche ausradirte und die richtigen zog[27].



Aehnlich war in der Arie des Seſto im Titus (19) das Adagio anfangs ſo geſchrieben

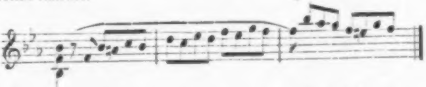


ſpäter ſind die Taktſtriche wegradirt und mit Röthel neue hineingezeichnet, ſo daß es mit dem vollen Takt beginnt.

Sehr ſelten ſind in der Inſtrumentation erhebliche Aenderungen vorgenommen[28]; die eigenthümliche Klangfarbe, welche auf der Combination der Inſtrumente beruht, iſt ein ſo weſentliches Element der beſtimmten muſikaliſchen Geſtalt,

---

die beiden Takte, in welchen die Clarinette die Wiederholung des zweiten Motivs einleitete



welche mit vollem Rechte von Mozart bei der Ausarbeitung weggeſtrichen ſind.

[27] Bei dieſem Duett findet ſich noch ein bei Mozart ſehr ſeltenes Verſehen; es fehlen nämlich im zweiten und dritten Takt die beiden Accorde der Clarinetten und Hörner, welche er offenbar beim Inſtrumentiren nur vergeſſen hat hinzuzuſchreiben.

[28] Hier iſt natürlich nicht von eigentlichen Arrangements die Rede, oder wenn bei einigen Orcheſterwerken die Inſtrumentation verſtärkt iſt; wovon ſpäter.

daß ſie nicht erſt ſpäter als etwas ſelbſtändiges hinzugethan wird, ſondern mit der Erfindung ſelbſt gegeben und bei der Durchbildung und Verarbeitung fortwährend an ihrem Theil maaßgebend iſt. Wenn alſo der Componiſt ſein Werk ſeinem inneren Gehör aufführt, ſo hört er nicht nur gewiſſermaßen abſtracte Töne, ſondern die beſtimmt individualiſirten, wie ſie durch Geſang und Inſtrumente verkörpert werden; das Bild des Ganzen ſteht ihm im vollen Farbenglanz lebendig vor der Seele, es bedarf auch in dieſer Hinſicht nur der Fixirung deſſelben[29]. Dabei iſt nun freilich nicht zu überſehen daß Mozart das Orcheſter, wie er es vom Idomeneo an mit immer ſteigender Wirkung anwendete, erſt ſelbſt geſchaffen hat; die vollſtändige Benutzung der Blasinſtrumente, ihre Combination unter einander, ihre Verbindung mit den Saiteninſtrumenten, die dadurch hervorgebrachte weſentlich veränderte Färbung der Inſtrumentation im Ganzen und die Fülle von reizendem Detail in der Miſchung der Klangfarben iſt ſein Werk. Dieſe Klangwirkungen hatte er nirgends gehört; freilich ſteckten ſie im Orcheſter wie die Statue im Marmor, aber wie der Bildhauer dieſe mit dem geiſtigen Auge erſchauet haben muß um ſie aus dem Stein hervorzurufen, ſo konnte er nur durch Divination mit ſeinem geiſtigen Ohre die Klänge vernehmen, welche er dem Orcheſter entlocken ſollte. Um ſo bewundernswürdiger iſt die Sicherheit, mit welcher er aus reiner Intuition auch über dieſe Mittel verfügte.

---

[29] Eins dieſer ſeltnen Beiſpiele iſt es, daß in der Introduction der Zauberflöte gleich von Anfang der Trompeten und Pauken in C angewendet waren. Sie ſind vollſtändig eingetragen bis zum Eintritt der drei Damen; für dieſen ſind ihm die Trompeten und Pauken wirkſamer erſchienen, er hat ſie im Vorhergehenden ausgeſtrichen und auf einem Beiblatt Trompeten und Pauken in Es notirt, welche das Triumphlied der drei Damen (7 Takte) begleiten und die in der gedruckten Partitur fortgeblieben ſind. In Cosi fan tutte ward in der Arie der Dorabella (28) auch in den Stellen, wo die Blasinſtrumente allein angewendet ſind, urſprünglich der Grundbaß vom Contrabaß angegeben; ſpäter hat Mozart dies geſtrichen und noch ausdrücklich hinzugeſetzt senza Basso.

Die einzelnen Fälle von Aenderungen, welche bisher erwähnt wurden, ſind nicht etwa aus einer reichen Fülle ähnlicher Beiſpiele als beſonders merkwürdige ausgewählt, ſondern es ſind ſo ziemlich die einzigen von einigem Belang, welche mir bekannt geworden ſind: dies iſt wichtig für die Vorſtellung welche von der eigentlichen Thätigkeit Mozarts beim Niederſchreiben der Partitur gegeben wurde. Er begnügte ſich aber nicht vor der Abfaſſung der Partitur jenen flüchtigen Umriß zu entwerfen, der in einem Zuge den Verlauf des Ganzen darſtellte, ſondern er machte auch bei einzelnen Stellen, wo es ihm darauf ankam das Detail ganz genau zu überſehen, ausgeführtere Skizzen. Canoniſche, fugirte, überhaupt contrapunktiſch gearbeitete Stellen, in denen die Stimmführung complicirter war, oder welche aus irgend einem Grunde Schwierigkeiten darboten, deren Mozart ſich ganz verſichern wollte, pflegte er auf kleinen Blättern, oder wo er auf ſchon beſchriebenem Notenpapier noch freien Raum fand, erſt auszuführen ehe er ſie in die Partitur eintrug. So hatte er von der Stelle im erſten Finale des Don Giovanni, wo die drei Tanzmelodien in verſchiedenen Taktarten zuſammentreffen, vorher eine genaue Skizze gemacht, welche ich bei Al. Fuchs ſah, der ſich von jeder der großen Opern Mozarts ein ſolches Skizzenblatt zu verſchaffen gewußt hatte; ebenſo von dem dreiſtimmigen Canon im zweiten Finale von Così fan tutte, wo nur der Canon, nicht auch die frei hinzutretende Stimme des Guglielmo notirt war. Auch zu der Oper L'oca del Cairo ſind außer dem Partiturentwurf Skizzen derjenigen Stellen im Quartett (6) und

Finale (7) vorhanden, welche durch contrapunktiſche Stimmführung eine beſondere Aufmerkſamkeit erfordern konnten. Leider ſind von ſolchen Skizzen nur wenige erhalten, aber auch dieſe zeigen Mozarts Verfahren ganz klar und laſſen keinen Zweifel daß er bis in die letzte Zeit genaue Vorarbeiten der Art im Einzelnen vornahm um Alles ganz feſt abgeſchloſſen zu haben, ehe er ſich an die letzte Redaction der Partitur machte. Es zeugt das von der Beſonnenheit und Ueberlegung mit welcher er arbeitete, von den ſtrengen Anforderungen, die er an ſich ſtellte, von ſeiner Gewiſſenhaftigkeit, welche ſich der glücklichen Eingebung des Augenblicks und der ſicheren Fertigkeit nicht ohne Noth anvertrauen wollte; es giebt uns eine ganz andere Vorſtellung von dem ſchaffenden und arbeitenden Mozart als die vielfach verbreitete und bewunderte eines genialen Verſchwenders auf künſtleriſchem Gebiet, der nur wenn die Noth ihn trieb ſich entſchloß die reifen Früchte zu ſammeln, welche ohne ſeine Anſtrengung das Genie ihm in den Schooß warf. Nicht das iſt das Vorrecht des Genies, daß es nicht zu arbeiten, nicht Fleiß und Mühe daran zu ſetzen braucht, ſondern daß ſeine Anſtrengung das Ziel erreicht und daß das völlige Gelingen der Aufgabe in dem Werke ſelbſt jede Spur der Arbeit und Mühe verwiſcht.

Auch im Aeußern der Mozartſchen Partituren ſpricht ſich Sorgfalt und Sinn für Ordnung und Klarheit aus. Die Handſchrift iſt ziemlich klein aber, wenn gleich häufig raſch und ſogar flüchtig, doch ſtets deutlich, beſtimmt und ſich gleich bleibend[30]. Mit beſonderer Genauigkeit iſt auf die kleinen Details geachtet, in denen ein Irrthum namentlich für den Abſchreiber leicht möglich iſt; alle Vortragszeichen ſind in jeder Stimme ſorgfältig angegeben; kurz, ohne daß irgendwo eine Pedanterie ſich zeigt, die auf das Unweſentliche Werth legt und die Zeit durch ein Streben nach übertriebener Gleichmäßigkeit und Zierlichkeit vergeudet, machen dieſe Partituren den Eindruck einer wohlüberlegten zweckmäßigen Ordnung und einer Reinlichkeit und Sauberkeit, die auch im Aeußeren Fertiges und Abgerundetes zu geben liebt.

---

[30] Das dem erſten Band als Facſimile beigegebene Blatt mit dem Veilchen giebt eine Vorſtellung von Mozarts Handſchrift während der Zeit ſeines Wiener Aufenthalts.

Für das bisher angedeutete Verfahren Mozarts ungemein bezeichnend ſind auch die ſchon mehrfach erwähnten zahlreichen Anfänge unbeendigt gebliebener Compoſitionen, die, nur ein geringer Theil von derartigen Papieren ſeines Nachlaſſes[31], im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt werden[32]. Es ſind ſämmtlich nicht flüchtig ſkizzirte Entwürfe,

---

[31] Das vom Abbé Stadler entworfene Verzeichniß unvollendeter Compoſitionen Mozarts, welche ſich in ſeinem Nachlaß vorfanden, iſt nach Niſſen mit den nöthigen Bemerkungen Beilage XXII mitgetheilt.

[32] Unter dieſen Partiturentwürfen, von denen einige in der Notenbeilage III mitgetheilt ſind, finden ſich fünf Anfänge des Kyrie, die noch der Salzburger Zeit angehören, ſowie vielleicht auch einige der angefangenen Inſtrumentalcompoſitionen; bei weitem die meiſten aber fallen in die Wiener Zeit. Unter dieſen ſind beſonders bemerkenswerth

5 Bruchſtücke von Quintetts für Saiteninſtrumente
1 Quintett für Clarinette und Saiteninſtrumente.
7 Entwürfe von Violinquartetts
9 Entwürfe von Klavierconcerts
2 — — Klaviertrios
1 Sonate für Klavier und Violoncell
2 Sonaten für Klavier und Violine
4 Sätze für 2 Klaviere
9 Sätze für Klavier

Unter mehreren Anfängen von Orcheſtercompoſitionen, die wohl nach Salzburg gehören, iſt der Anfang einer Ouverture in Es-dur beachtenswerth, welche der vollſtändigen Inſtrumentation wegen — es ſind alle ſondern in ſauberer Reinſchrift angefangene Partituren, deren Vollendung nur durch äußere Umſtände verhindert zu ſein ſcheint. Wie man nach Allem was bemerkt wurde annehmen muß, daß Mozart erſt wenn er eine Compoſition im Weſentlichen fertig im Kopfe trug ſich ans Niederſchreiben begab, ſo machen auch alle dieſe Anfänge durchaus den Eindruck des Fertigen. Wenn auch nur einige Takte niedergeſchrieben ſind, ſo bieten dieſe eine abgerundete Melodie, ein Motiv das eine weitere Ausführung bedingt; ſind ſie weiter fortgeſetzt, ſo bilden ſie ein wohlgegliedertes, fortſchreitendes Ganze, das offenbar nicht abbricht, weil die Fortſetzung noch nicht vorhanden war, ſondern weil ein Zufall das Aufſchreiben derſelben ſtörte. Auch kann man immer erkennen daß nicht etwa nur einzelne Gedanken fixirt ſind, ſondern daß die Anlage und Ausführung des Ganzen klar vorlag, denn in der gewohnten Weiſe ſind die einzelnen charakteriſtiſchen Züge der Ausführung angegeben, ſo daß auch aus dieſen Entwürfen deutlich der Haupteindruck und die Entwickelungsfähigkeit der Motive noch zu entnehmen iſt. Es ſcheint aber, als ob Mozart, wenn er einmal beim Niederſchreiben einer Compoſition geſtört und unterbrochen war, ſich ſehr ſchwer entſchloß zu derſelben zurückzukehren und ſie zu vollenden. Daß er es konnte iſt nicht zu bezweifeln, da ihm ſein Gedächtniß unverbrüchlich treu war; allein ſein Intereſſe war hauptſächlich bei den Sachen, welche er mit ſich herumtrug und im Kopfe vollendete. War dies ge-

---

Blasinſtrumente, auch Clarinetten, vorgezeichnet — erſt in Wien entſtanden ſein kann. Nach einem Andante von wenigen Takten tritt ein Allegro moderato von ſo ernſtem Ausdruck ein, daß die Ouverture für keine Opera buffa beſtimmt geweſen ſein kann. Sollte Mozart dieſelbe für die Zauberflöte beſtimmt und, als ihm der Gedanke jener ſpäter vollendeten aufging, zurückgelegt haben?

ſchehen, bedurfte es meiſtens ſchon eines Impulſes um ihn zum Niederſchreiben zu bewegen und dieſer leitete ihn natürlich auf das, was ihn zunächſt beſchäftigt hatte; zu dem, was für ihn abgethan war, zurückzukehren hatte er weder Trieb noch Bedürfniß. Auch findet ſich keine Spur daß ſelbſt nur Einzelnes von dem in Skizzen, vorläufigen Aufzeichnungen, angefangenen Compoſitionen Niedergeſchriebenen je ſpäter von ihm benutzt worden ſei; und es iſt nicht allein ein Zeugniß von dem Reichthum und der Leichtigkeit ſeiner Productivität daß er auch bei ſich ſelbſt kein Anlehen machte, ſondern es beweiſt daß ſein Schaffen ſtets unmittelbar aus der momentanen künſtleriſchen Stimmung hervorging, daß jeder Impuls der ihn zur Production erregte auch einen neuen Keim hervorrief, der nur durch dieſe eigenthümliche Befruchtung zur lebendigen Entfaltung gedeihen konnte. Die individuelle Wahrheit, die friſche Lebendigkeit der Mozartſchen Muſik iſt in dieſer wie ein natürlicher Quell ſtets aufſprudelnden Spontaneität der Erfindung begründet, die künſtleriſche Vollendung beruht auf der nicht geringeren Fähigkeit mit gleicher Elaſticität und Zähigkeit, mit ebenſoviel feinem Gefühl als feſter Conſequenz die einmal gefaßte Idee auszubilden: wie aber dieſe ganz eigenthümliche Schönheit und Anmuth, die als der unverkennbare Charakter der Mozartſchen Muſik leicht empfunden und genoſſen wird, entſtanden ſei, das wird wohl allen ſo räthſelhaft bleiben als es ihm ſelbſt erſchien.

Daß Mozart, wie ſorgfältig er auch das Niederſchreiben ſeiner Compoſitionen um ganz ſicher zu ſein vorzubereiten pflegte, doch wenn es darauf ankam im Stande war dem Augenblick zu gebieten und auch ſchreibend zu improviſiren kann ſchon nach dem, was wir von ſeiner Organiſation und ſeiner Bildung wiſſen, nicht zweifelhaft ſein. Daß er ein

Lied, wie er es für Frau v. **Kees** im Wirthshaus ſchnell aufſchrieb (S. 323) ſchon vorher im Kopf fertig gehabt habe, iſt wohl ſehr zweifelhaft. Als er anfangs 1787 in Prag war, verſprach er dem Grafen Joh. Pachta für die adeligen Geſellſchaftsbälle einige Contratänze zu ſchreiben, die er aber nicht lieferte. Endlich ließ ihn der Graf zum Diner einladen, aber eine Stunde früher als er zu ſpeiſen pflegte, und da Mozart erſchien, legte er ihm alles erforderliche Schreibmaterial vor und bat ihn inſtändigſt die Tänze zu componiren, die am folgenden Tage geſpielt werden ſollten. Mozart ſetzte ſich hin und vor dem Eſſen waren vier Contratänze fürs große Orcheſter in Partitur geſchrieben, an die Mozart ſchwerlich vorher ernſtlich gedacht hat[33]. Doch in dieſem und ähnlichen Fällen handelt es ſich um leichte Muſikſtücke freier Form; wir haben aber auch geſehen (S. 337 ff.) daß er Canons und Doppelcanons von nicht gemeiner Art improviſirte. Und was bedarf es eines weiteren Zeugniſſes als einer Erinnerung an ſeine bewunderte Gabe frei zu phantaſiren?

Dieſe Fertigkeit auf dem Klavier zu improviſiren diente ihm übrigens nie als Aushülfe beim Componiren. „Während des Schreibens kam er nie zum Klavier", berichtet Riemtſchek S. 54; „ſeine Imagination ſtellte ihm das ganze Werk, wenn es empfangen war, deutlich und lebhaft dar." Auch ſeine Frau ſagt naiv, aber treffend: „Er componirte nie am Klavier, ſondern ſchrieb Noten wie Briefe und probierte ſeinen Satz erſt, wenn er vollendet war"[34]. Er bedurfte alſo keiner Nachhülfe um durch den ſinnlichen Eindruck ſich der Wirkung ſeiner muſikaliſchen Conceptionen im Ganzen oder Einzelnen zu vergewiſſern, geſchweige daß er am Klavier ſeiner Phantaſie Nahrung oder ſeinen Gedanken beſtimmte Form zu geben geſucht hätte[35].

---

[33] Niſſen S. 561. Bohemia 1856 N. 22 S. 118, wo erzählt wird, daß der Virtuoſe Farek, der damals im Dienſt des Grafen Pachta ſtand, das Originalmanuſcript dieſer Tänze — die Mozart nicht in ſein thematiſches Verzeichniß eingetragen hat — aufbewahrte.

[34] A. M. Z. I S. 855. Niſſen S. 473. Gewöhnlich war es ſeine Frau, mit welcher er die eben fertigen Compoſitionen ſpielend und ſingend

Etwas von ſolchen Nothbehelfen und Eſelsbrücken des Componirens im Weſen verſchiedenes iſt es, daß Mozart das Bedürfniß empfand der Fülle von muſikaliſchen Gedanken die in ihm lebten und webten auch einen Ausdruck zu verleiben, ſie in ſinnlicher Energie vernehmbar auszuſprechen, wofür ihm das Inſtrument, welches er als Meiſter beherrſchte, das Klavier zu Gebote ſtand. „Auch in ſeinen Mannsjahren" erzählt Niemtſchek (S. 54 f.) „brachte er halbe Nächte am Klavier zu[36]; dies waren eigentlich die Schöpferſtunden ſeiner himmliſchen Geſänge. Bei der ſchweigenden Ruhe der Nacht, wo kein Gegenſtand die Sinne feſſelt, entglühte ſeine Einbildungskraft zu der regſten Thä-

---

verſuchte; oder wer ihm ſonſt vorkam. Kelly (Remin. I p. 258 f.) erzählt daß er eines Abends zu Mozart gekommen ſei, der ihm geſagt habe: „So eben habe ich ein kleines Duett zum Figaro fertig gemacht, Sie ſollen es hören." Er ſetzte ſich ans Klavier und ſie ſangen es zuſammen; es war das Duett Crudel perchè finora, und Kelly ſagt, daß er ſich oft bei dem Gedanken gefreut habe, dies reizende Duett zuerſt gehört und mit Mozart geſungen zu haben.

35) Wenn Winter mit ſeinen Seitenblicken auf die Componiſten, deren Conceptionen nicht aus dem Inneren kämen, ſondern durch Geklimper hereingebracht wären, und die durch Klaviervirtuoſität erzeugten Zauberopern (II S. 408) auch auf Mozart deuten wollte, wie nur zu wahrſcheinlich iſt, ſo wußte er nicht was er that.

36) „Von ſeiner Kindheit an" heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog „ſpielte er am liebſten bei der Nacht; wenn er ſich Abends um 9 Uhr an das Klavier ſetzte, ſo brachte man ihn ſicher vor Mitternacht nicht wieder davon weg und auch dann mußte man ihn halb zwingen; ſonſt würde er die ganze Nacht fort phantaſirt haben."

tigkeit und entfaltete den ganzen Reichthum der Töne, welchen die Natur in ſeinen Geiſt gelegt hatte. Hier war Mozart ganz Empfindung und Wohllaut, hier floſſen von ſeinen Fingern die wunderbarſten Harmonien. Wer Mozart in ſolchen Stunden hörte, der nur kannte die Tiefe, den ganzen Umfang ſeines muſikaliſchen Genies: frei und unabhängig von jeder Rückſicht durfte da ſein Geiſt mit kühnem Fluge ſich in die höchſten Regionen der Kunſt ſchwingen.“ Daß in ſolchen Stunden, wo er frei ſeinem Genius ſich hingab und ſeiner Kraft ſich im Genuß erfreute, das was ſeinen Geiſt muſikaliſch beſchäftigte, die Ideen, mit welchen er ſich trug, ſehr häufig den Gegenſtand ſeiner Phantaſien ausmachten konnte um ſo weniger ausbleiben, da er hier gar keine Rückſicht irgend einer Art zu nehmen hatte, ſondern einzig und allein dem inneren Impuls folgte. Indeſſen würde man ſich ſehr irren, wollte man ſolches Phantaſiren als eine directe Vorbereitung, oder wohl gar als die eigentliche Quelle für ein ſpäter darzuſtellendes Kunſtwerk anſehen; je beſtimmter die Phantaſie der Ausdruck der momentan erregten Stimmung, je feſter ſie der Form und Darſtellung nach an das Inſtrument gebunden war, auf welchem ſie ausgeführt wurde, um ſo weniger konnte ſie unmittelbar einem mit anderen Mitteln, zu einem beſtimmten Zweck auszuführenden Kunſtwerk zur Grundlage dienen. Sie war um ihrer ſelbſt willen da, erfüllte ihren Zweck in ſich, und wenn das was eine begeiſterte Improviſation hervorgerufen hatte in der Seele des Künſtlers fortlebte und weiter ausgebildet wurde, ſo war das ein Moment unter den unzähligen, untrennbaren die in einer unſichtbaren Kette den ſchöpferiſchen Funken fortleiteten.

Mozart hielt auch das Schreiben der Zeit nach von dem Phantaſiren geſchieden. Er blieb auch in ſpäterer Zeit der früher angenommenen Lebensweiſe getreu daß er die frühen

Morgenſtunden zum Schreiben anwendete (S. 68), und pflegte, ſelbſt wenn er abends in Geſellſchaft geweſen war oder bis tief in die Nacht geſpielt hatte, morgens um ſechs oder ſieben Uhr zu ſchreiben; nur daß er ſich ſpäter die Bequemlichkeit geſtattete dies im Bett zu thun. Von 10 Uhr an gab er gewöhnlich ſeine Unterrichtsſtunden, und ſetzte ſich nicht ohne dringende Veranlaſſung ſpäter wieder an den Schreibtiſch. Dergleichen Veranlaſſungen mochten freilich oft genug vorkommen. Als er den Figaro componirte, verlegte er, wie der Vater Marianne mittheilt (11. Nov. 1785), alle ſeine Scolaren auf den Nachmittag um den ganzen Vormittag zum Schreiben frei zu haben, und man weiß ſchon daß er auch den Abend und die Nacht gelegentlich zu Hülfe nehmen mußte[37].

Nicht allein in den Stunden einſamer Ruhe und Abgeſchiedenheit und um das innere Bedürfniß zu befriedigen pflegte Mozart zu phantaſiren; er zeigte ſich als Meiſter der Improviſation auch wo ihm die Anregung von außen kam, und an dieſer fehlte es nicht, da man ihn, wenn er ſpielte, am liebſten phantaſiren hörte. Es liegt ein wunderbarer Zauber in dieſer künſtleriſchen Leiſtung, welche Schaffen und Darſtellen in einer Perſon und in einem Moment vereinigt, und die höchſte Concentration aller künſtleriſchen Kräfte iſt erforderlich um alle die verſchiedenartigen Bedingungen, von welchen das Hervorbringen und Darſtellen eines Kunſtwerks abhängt, in jedem Moment vollſtändig zu erfüllen. Gelingt es durch ſichere Beherrſchung der Mittel aller Art und ſchwungvolle Begeiſterung dieſe Aufgabe zu löſen, ſo wird ſie nicht allein den Eindruck einer ſiegreichen künſtleriſchen

---

[37] „Ich muß dieſen Abend“ ſchreibt er dem Vater (8. Jan. 1783) noch ein Rondo für meine Schwägerin Lange machen, welches ſie Samſtag in einer großen Akademie auf der Mehlgrube ſingen wird“ (S. 204).

Kraft und Gewalt hervorbringen, ſondern als der unmittelbare, volle Ausdruck der ganzen Individualität des Künſtlers in ihrer lebendigſten Energie von hinreißender Wirkung auf den Zuhörer ſein, der ſich ſelbſt in den Zauberkreis des Schaffens hineingezogen fühlt, ſowie deſſen ſympathiſches Gefühl den Künſtler höher erhebt. Mozart, der immer bereit war zu ſpielen, wo er damit Freude machte, phantaſirte am herrlichſten[38], „wenn er aufgefordert zum Spielen im Kreiſe der ihn umringenden Menge ein Paar ſeiner Auserwählten erſchaute, die ihn zu verſtehen fähig, ſeinem Geiſtesflug zu folgen erkoren waren[39], denen er ſich nun, unbekümmert und gedankenlos für alles Uebrige ganz hingab, mit ihnen allein nur in den Hieroglyphen der Tonſprache redete, einzig für ſie im unermeßlichen Reiche der Klänge ſein volles Herz ausſtrömte“[40]. Welchen Eindruck ſolche Phantaſien machten dafür möge nur ein Zeugniß angeführt werden. Ambros Rieder, der 1831 als Regenschori in Perchtoldsdorf achtzig

---

[38] So berichtet ein Zeitgenoſſe bei Gelegenheit einer Phantaſie und Fuge von Stadler, welche ihn an Mozart erinnerte, Wiener Allg. Muſ. Ztg. 1818 N. 8 S. 62.

[39] Vgl. S. 325.

[40] Als eine ganz beſondere Eigenthümlichkeit hebt Rochlitz (A. M. Z. III S. 390 f.) Mozarts humoriſtiſchen Witz hervor. „Wenn er auf dem Fortepiano phantaſirte, wie leicht war es ihm da ein Thema ſo zu bearbeiten, es hier ſo poſſierlich, dort ſo gravitätiſch, nun ſo halsbrechend und ſpitz, oder ſo flehentlich und miſerabel u. ſ. w. auftreten oder hervorlauſchen oder ſich hinvorarbeiten zu laſſen, daß er mit ſeinen Zuhörern — und hatte ein ungünſtiges Schickſal ihm die erfindbarſten Murrköpfe (nur nicht ganz ohne muſikaliſche Cultur) hingeſetzt — machen konnte was er wollte. Das — grade das, hat vielleicht vor und nach ihm nie ein Klavierſpieler in dieſem Maaße gehabt. Ich kenne das Spiel der meiſten ausgezeichneten Virtuoſen auf dieſem Inſtrument ſeit Mozart (Beethoven nicht); ich habe ſo vieles Vortreffliche — aber von jenem unerſchöpflichen Witz auch nicht das Aehnliche gehört.“

Jahr alt ſtarb, ein eifriger Muſiker und braver Mann, ſchreibt in ſeinen Lebenserinnerungen[41]: „Als Jüngling bewunderte ich manchen ausgezeichneten Virtuoſen ſowohl auf der Violine als auf dem Flügel; aber wer kann ſich mein Erſtaunen vorſtellen, als ich ſo glücklich war den unſterblichen großen W. A. Mozart bei einer zahlreich verſammelten und anſehnlichen Geſellſchaft auf dem Pianoforte nicht nur variiren, ſondern auch phantaſiren zu hören. Dies war für mich eine neue Schöpfung mit ganz anderem Weſen als ich bisher zu hören und zu ſehen gewohnt war. Den kühnen Flug ſeiner Phantaſie bis zu den höchſten Regionen und wieder in die Tiefen des Abgrundes konnte auch der erfahrenſte Meiſter in der Muſik nicht genug bewundern und anſtaunen. Noch jetzt, ein Greis, höre ich dieſe himmliſchen, unvergeßlichen Harmonien in mir ertönen und gehe mit der vollſten Ueberzeugung zu Grabe daß es nur einen Mozart gegeben habe“[42].

Von der Fertigkeit, welche Mozart hatte „aus dem Kopfe zu ſpielen“ wie er es nannte[43] und wie er auch die ſchwierigſten und ſtrengſten Formen dabei mit Leichtigkeit handhabte iſt ſchon wiederholt die Rede geweſen[44]. Auch dadurch zeichnete er ſich vor den übrigen Virtuoſen aus, von denen mancher bei der damals üblichen Sitte große Cadenzen zu improviſiren „das was er im Concert ſelber gut vortrug bei der Cadenz wieder verhunzte“, wie Dittersdorf ſich ausdrückt (Selbſtbiogr. S. 47). Damals kam, wie er berichtet, die neue Sitte auf anſtatt eine lange Cadenz zu machen in ein ſimples Thema überzugehen das nach allen Regeln der Kunſt variirt wurde[45]; Mozart pflegte aber in ſeinen Concerten ſich auch in einer freien Phantaſie zu ergehen (S. 203 f.). So erzählt Rochlitz (A. M. Z. I S. 113 f.) daß man in Leipzig am Schluß des Concerts wünſchte ihn noch allein ſpielen zu hören, wozu er, obgleich er zwei Concerte eine obligate Scene geſpielt und faſt zwei Stunden accompagnirt hatte, ſofort bereit war. „Er ſetzte ſich nochmals hin und ſpielte um allen alles zu werden. Er begann einfach, frei und feierlich in C-moll — doch es iſt eine Albernheit ſo etwas beſchreiben zu wollen. Da er hier mehr auf Kenner Rückſicht genommen hatte, ſenkte er ſich im Fluge ſeiner Phantaſie nach und nach herab und beſchloß mit den gedruckten Variationen über Je suis Lindor“[46]. Von dem Concert welches er im Februar 1787 in Prag gab berichtet Stiepanek (Niſſen S. 517): „Zum Schluß der Akademie phantaſirte Mozart auf dem Pianoforte eine gute halbe Stunde und ſteigerte dadurch den Enthuſiasmus der entzückten Böhmen aufs höchſte, ſo daß er durch den ſtürmiſchen Beifall welchen man ihm zollte ſich gezwungen ſah nochmals an das Klavier ſich zu ſetzen. Der Strom dieſer neuen Phantaſie wirkte noch gewaltiger und hatte zur Folge daß er von den entbrannten Zuhörern zum drittenmal beſtürmt wurde. Mozart erſchien und innige Zufriedenheit über die allgemeine enthuſiaſtiſche Anerkennung ſeiner Kunſtleiſtungen ſtrahlte aus ſeinem Antlitz. Er begann zum drittenmal mit geſteigerter Begeiſterung, leiſtete was noch nie gehört worden war, als auf einmal aus der herrſchenden Todesſtille eine laute Stimme im Parterre rief: Aus Figaro! worauf Mozart in das Motiv der Lieblingsarie Non più andrai einleitete, ein Dutzend der intereſſanteſten und künſtlichſten Variationen aus dem Stegreif hören ließ und unter dem rauſchendſten Jubel dieſe merkwürdige Production endigte“[47].

---

[41] Mitgetheilt in der neuen Wien. Muſ. Ztg. 1856 N. 23.

[42] In einem Bericht über Beethoven heißt es (A. M. Z. I S. 523): „Er zeigt ſich am allervortheilhafteſten in der freien Phantaſie. Und hier iſt es wirklich ganz außerordentlich, mit welcher Leichtigkeit und Feſtigkeit in der Ideenfolge er auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema nicht etwa nur in den Figuren variirt, ſondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das non plus ultra bleibt, habe ich dieſen Genuß nirgend in dem Maaße gefunden als bei Beethoven.“ Doch geſtand jene unglückliche Frau (S. 175), als ſie bei einem ſpäteren Beſuch in Wien Beethoven phantaſiren hörte, daß er ihr Mozart noch zu übertreffen ſcheine.

[43] II S. 72. 104. 105. 148. 324.

[44] II S. 69. 107.

---

[45] Der Beifall, welchen beſonders Mozart und Clementi durch dieſes improviſirte Variiren fanden, rief eine allgemeine Variir- und Fantaſirwuth hervor, daß man nach Dittersdorfs Verſicherung gewiß ſein konnte, wo man in Concerten ein Fortepiano anſchlagen hörte, mit verkräuſelten Thematen regalirt zu werden. Er erzählt auch mit Entrüſtung, daß als Dulon auf der Flöte allein Variationen improviſirte, ein Graf ausgerufen habe, nun erſt habe die Kunſt den Gipfel erreicht; denn daß ein Mozart auf dem harmoniereichen Flügel phantaſire das ſei keine Kunſt, aber wenn ein Flötiſt auf ſeinem ſterilen Inſtrument das nämliche leiſte, das ſei zu bewundern!

[46] Vgl. S. 11.

In ſolchen Momenten der Begeiſterung am Klavier nahm auch ſein Aeußeres einen Ausdruck an, der den Zuhörer den großen Künſtler erkennen ließ, den man ſonſt in ihm nicht vermuthete[48]. Er war klein aber von proportionirtem Körperbau mit kleinen Händen und Füßen, früher mager und erſt in den letzten Lebensjahren mehr corpulent. Der Kopf war im Verhältniß zum übrigen Körper etwas zu groß;

---

[47] Auch Niemtſchek ſagt von dieſer Akademie (S. 27): „Der Zuſtand einer ſüßen Bezauberung löſte ſich, als Mozart allein auf dem Pianoforte mehr als eine halbe Stunde phantaſirte und unſer Entzücken auf den höchſten Grad geſpannt hatte, in laute überſtrömende Beifallsäußerung auf. Und in der That übertraf dieſes Phantaſiren alles was man ſich vom Klavierſpielen vorſtellen konnte, da der höchſte Grad der Compoſitionskunſt mit der vollkommenſten Fertigkeit im Spiele vereinigt war.“

[48] Vgl. Niſſen S. 622 f. Niemtſchek S. 44.

das ſtets blaſſe Geſicht war nicht unangenehm, aber verrieth nichts Außergewöhnliches, auch die Mozartſche Naſe fiel nur in den Jahren, da er mager war, durch ihre Größe auf. Das ziemlich große und gut geſchnittene Auge mit ſchönen Brauen und Wimpern war gewöhnlich etwas matt, der Blick unſtät und zerſtreuet: der geſammte Eindruck kein bedeutender[49]. „Aber dieſer immer zerſtreute Menſch“ heißt es in Schlichtegrolls Nekrolog „ſchien ein ganz anderes, ſchien ein höheres Weſen zu werden, ſobald er ſich an das Klavier ſetzte. Dann ſpannte ſich ſein Geiſt und ſeine Aufmerkſamkeit richtete ſich ungetheilt auf den einen Gegenſtand, für den er geboren war, auf die Harmonie der Töne.“ „Da änderte ſich ſein ganzes Antlitz“, ſagt Niemtſchek „ernſt und geſammelt ruhte dann ſein Auge; in jeder Muskelbewegung drückte ſich die Empfindung aus, welche er durch ſein Spiel vortrug und in dem Zuhörer ſo mächtig wieder zu erwecken vermochte“[50].

---

[49] Mozart war wie wir ſahen nicht ganz frei von Eitelkeit (S. 235) und ſahe es ungern, wenn man merken ließ, daß ſein Aeußeres wenig verſpreche (II S. 99). „Er war einmal recht böſe“, erzählt Niſſen S. 692 „als er hörte daß der preußiſche Geſandte jemanden ein Empfehlungsſchreiben an ihn gegeben und dabei geſagt hatte, man möge ſich an Mozarts unbedeutendes Aeußere nicht ſtoßen.“

[50] Dieſen Ausdruck ſuchte das ſchon S. 142 erwähnte Bild wiederzugeben, auf welchem Mozarts Schwager, der Schauſpieler Lange, — welcher anfangs Maler werden wollte und dieſe Kunſt auch ſpäter übte — ihn am Klavier ſitzend darſtellte; er konnte aber nur den Kopf einigermaßen ausführen. Eine ganz unkenntliche Lithographie dieſes Portraits iſt von Niſſen S. 466 mitgetheilt; mir liegt eine Photographie deſſelben vor. Eben dieſes Bild, vermuthlich nach einer in Kopenhagen davon genommenen Copie, liegt dem lithographirten Portrait Mozarts zu Grunde, das in Kopenhagen erſchienen iſt.

Beilagen.

XVII — XXII.

XVII.

Es wird von Intereſſe ſein hier zwei Beurtheilungen der Entführung aus Journalen jener Zeit zu leſen, um ſo mehr, wenn man erfährt daß ſich in Mozarts ſehr kleiner Bibliothek die beiden Zeitſchriften fanden, aus welchen ſie entlehnt ſind, daß er ſelbſt alſo ein lebhaftes Intereſſe an denſelben nahm. In Cramers Magazin für Muſik wurden nicht allein Glucks und Salieris, ſondern auch Haydns und Mozarts Compoſitionen mit einer lebhaften Anerkennung und einer eingehenden Kritik gewürdigt, welche ihnen in Wien nicht zu Theil wurde und ſie ſehr erfreuen mußte. So ſchreibt Haydn ſehr befriedigt an ſeinen Verleger Artaria (5. April 1784): „Mit nächſtem Poſttag werde ich Ihnen etwas Gedrucktes und zwar eine Zergliederung meiner Cantate, ſo Sie haben ſtechen laſſen [Ombra del caro ben], mit einem ungemeinen Beyfall übermachen, ſo mir Hr. Prof. Cramer aus Kiel nebſt einem Schreiben zuſchickte“ [Magaz. f. Muſik I, 2 S. 1073 ff.].

Aus dem langen Aufſatz im Magazin für Muſik (II, 2 S. 1056 ff.), welcher mit einer Kritik des Textes beginnt und in eine ausführliche Abhandlung über die Reformation der deutſchen Oper ausläuft, hebe ich das aus, was Mozarts Muſik angeht.

„Die Entführung aus dem Serail iſt zu Wien mit einem ſehr ausgezeichneten Beifall aufgenommen worden. Ein Beifall, den ſie nicht ſich, ſondern der vortrefflichen Muſik des Hrn. Mozart und der ſehr guten Vorſtellung der Sänger der Nationalbühne zu verdanken hat.“

„Ich bin kein eigentlicher Kenner der Muſik, ich verſtehe von den eigentlichen Kunſtregeln der Compoſition ganz und gar nichts; nicht einmal die Noten kenne ich. Ich beurtheile die Muſik bloß nach dem allgemeinen Grundſatze aller ſchönen Künſte, nach dem Grundſatze der Wahrheit und Natur. Die Muſik die auf menſchliches Herz und menſchliche Leidenſchaft wirkt, die Freud und Leid, die etwas mehr als Ohrenkitzel, die Nahrung der Seele iſt: die Muſik iſt in meinen Augen vortrefflich und das unleugbare Product eines muſikaliſchen Genies. Nach dieſem Grundſatz geurtheilt hat denn auch Hrn. Mozarts Muſik meinen ganzen Beifall, und ich bekenne mit Vergnügen daß nur Benda und Gluck mein Herz ſtärker treffen und rühren können, als Hr. Mozart mit ſeiner lieblichen Muſik getroffen hat.“

„Ich kann das Werk dieſes noch ſehr jungen Künſtlers nicht im Detail loben; dazu bin ich zu wenig eigentlicher Muſikverſtändiger, ich kann nur ſagen, daß ſeine Declamation richtig, ſein Geſang ungemein redend, Sprache des Herzens und der Natur ſei, und daß er durchaus die richtigſten Begriffe von dem wahren Zwecke der ſchönſten aller menſchlichen Künſte verräth.“

„Die Sänger der hieſigen Nationalbühne verdienen das Lob daß ſie gefühlt haben was ſie ſangen; daß ſie mit der ganzen Seele wiedergaben was Mozart ſetzte; daß auch bei ihnen der Geſang aus dem Herzen kam; daß ſie nicht bloß gurgelten, ſondern ſprachen; und ich bin überzeugt, daß Mozarts Werk auf keiner Bühne Deutſchlands ſo vollkommen gefühlt und dargeſtellt werden wird, als auf der hieſigen Nationalbühne geſchehen iſt.“

„Daher iſts denn auch kein Wunder, daß dieſe Entführung aus dem Serail, trotz den Makeln, die ihr von Seiten des Dichters und der unweiſen Verbeſſerung ankleben, mit dem allgemeinen Beifall iſt aufgenommen worden, und noch immer mit dieſem allgemeinen Beifall aufgenommen wird. Wenn Componiſt und Sänger ſo mit vereinigten Kräften arbeiten, den wahren Zweck der Muſik zu erfüllen: ſo muß auch unſer Herz dadurch intereſſirt werden, und wo die Kunſt unſer Herz intereſſirt, da iſt auch ihr Eindruck dauernd und bleibend.“

Die zweite Beurtheilung findet ſich in Knigges dramaturgiſchen Blättern (Hannover 11. Oct. 1788, II S. 21 ff.), welche die Vorſtellungen der Großmanniſchen Geſellſchaft beſprachen, die ſeit 1787 in Hannover ſpielte. Sie lautet folgendermaßen:

„Den 3. October: **Belmonte und Konſtanza**, oder: **Die Entführung aus dem Serail**“ —

„Vom Stück ſelbſt iſt nicht viel zu ſagen, die Erfindung der Intrigue und die Art der Bearbeitung haben nicht den Werth der Neuheit und poetiſche Schönheiten trifft man hier auch nicht an; doch iſt man immer froh, die vortheilhaften Eindrücke, welche die Muſik macht, nicht, ſo wie in den italiäniſchen opere buffe, durch planloſes, plattes Gewäſche und Poſſenreiſſerei geſchwächt zu fühlen. Eben von der Muſik aber will ich etwas weitläuftiger reden. Ich hatte mir ſelbſt oft die Frage aufgeworfen, woher es kommen könnte, daß die herrliche Compoſition von Mozart, die man in der Partitur mit wahrem Entzücken lieſt und ſpielt, und deren einzelne Schönheiten uns auch in der Aufführung hinreißen, dennoch im Ganzen nicht die allgemein vortheilhafte Wirkung macht, die man davon erwarten ſollte. Zwar hat dieſes Kunſtwerk bei der erſten Erſcheinung überraſcht und ſehr gefallen. Die brillante Ouvertüre; das Ungewöhnliche der türkiſchen Muſik, ſelbſt zu Begleitung von Arien; das alles hat ſeines Zwecks nicht verfehlt; aber noch einmal! daß dieſe herrliche Muſik, bei ſo viel einzelnen Schönheiten, das Herz ſo mancher Leute, die weniger Kenner der Kunſt als gefühlvolle Liebhaber der Melodie ſind, leer läßt, das wußte ich mir nicht recht zu erklären. Ich ſprach darüber mit einem Manne, deſſen theoretiſche und practiſche Kenntniſſe in der Muſik, deſſen Fleiß, noch täglich weitere Fortſchritte darin zu machen, und deſſen Beſcheidenheit gleich viel Lob verdienen — mit einem Worte? mit unſerm **Weber**[1], der, da er hier die Muſik bei den Singſpielen, um deren gute Aufführung er kein geringes Verdienſt hat, dirigirt, am genaueſten mit den einzelnen Schönheiten und Fehlern jeder Compoſition bekannt iſt, und ich will einen Theil deſſen, wodurch er meine Ideen über den Mozartiſchen theatraliſchen Stil berichtigt hat, hierher ſetzen.“

„Die Muſik zu der Entführung aus dem Serail iſt erſtlich hie und da zu ernſthaft für das Sujet einer komiſchen Oper; ſie nähert ſich in manchen, übrigens meiſterhaft gearbeiteten Stellen zu ſehr dem ernſthaften Opernſtile; und da andere ächt komiſche Stücke zu ſehr dagegen abſtechen; ſo fehlt es alſo an Einheit des Stils. Sodann iſt der Tonſetzer zu geſchwätzig mit den Blasinſtrumenten geweſen. Statt daß dieſe nur den ſtärkern Nachdruck, da wo es nöthig iſt, der Melodie geben, und die ganze Harmonie unterſtützen ſollten; ſo verdunkeln ſie oft jene, und verwirren dieſe, unterdrücken den ſchönen einfachen Geſang, und ſtören den Sänger im Vortrage. Dies fiel mir vorzüglich in einer Arie auf, welche Konſtanze ſingt — ein Fehler, in welchen die beſten italiäniſchen Tonſetzer nie verfallen, der aber jetzt um ſo allgemeiner bei uns wird, je mehr wir ehemals die Einwirkung der Blasinſtrumente vernachläſſigten. Nicht weniger verdunkelt das zu große Kunſtgewebe in manchen Stellen den fließenden Geſang. Der Kenner fühlt den Werth dieſer Stellen; aber für den populären Vortrag taugt das nicht. Der nemliche Fall iſt mit den häufigen Ausweichungen und den vielfachen enharmoniſchen Gängen, die, ſo ſchön ſie am Clavier klingen, im Orcheſter keine Wirkung thun, theils weil ſie nie rein genug vorgetragen werden, weder vom Sänger noch von den Spielern, beſonders von den Blasinſtrumenten, theils weil die Auflöſungen zu ſchnell mit den Mißklängen abwechſeln, ſo daß nur ein geübtes Ohr den Gang der Harmonie verfolgen kann. Dieſe Ungemächlichkeit hat beſonders in den häufig hier vorkommenden Arien aus Moll-Tönen Statt, die der vielfach chromatiſchen Sätze wegen, von dem Sänger ſchwer vorzutragen, von dem Zuhörer ſchwer zu faſſen ſind, und überhaupt etwas Beunruhigendes haben. Solche fremde Harmonien verrathen den großen Meiſter, aber ſie gehören nicht für das Theater. Herr Weber hat ſchon oft bemerkt, daß, wenn ſich die Quarte in der weichen Tonart mit der verminderten Terz und Septime oder in der Umwendung mit der übermäßigen Sext im Theater auf einmal ohnvermuthet hören ließ, dieſe Harmonie viel Senſation erregte, oft wiederholt aber der größeren Anzahl von Zuhörern nicht gefiel, ſondern alle Wirkung verlor. Aus manchen der vorerwähnten Urſachen bleibt z. B. die Hälfte der Schönheiten des ganz vortrefflich gearbeiteten Quartetts am Ende des zweiten Aufzugs ohngefühlt. Dies Quartett iſt ein wahres Meiſterſtück für den Kenner; aber wie wenige werden den Werth der darin angebrachten Kunſt fühlen!

---

[1] **Bernhard Anſelm Weber**, geb. 1768 in Mannheim, wurde frühzeitig Voglers Schüler und ſchloß ſich auch ſpäter an ihn an, ſo daß er ſich einige Zeit mit ihm in Stockholm aufhielt. Durch Knigges Vermittlung kam er 1787 als Muſikdirector zu der Großmanniſchen Geſellſchaft nach Hannover (vgl. Aus einer alten Kiſte S. 170 f.), ging ſpäter von Neuem nach Stockholm zu Vogler und wurde 1792 Kapellmeiſter in Berlin (Reichardt muſ. Monatsſchr. S. 169) wo er 1821 ſtarb.

Endlich iſt der Geſang in manchen Stellen dieſer Oper zu ſehr ſyncopirt, beſonders in Duetten, Quartetten ꝛc. Der Sänger hat nicht Zeit, Odem zu ſchöpfen, ſeiner Stimme neue Kraft zu geben, dieſe wird matt und lahm, ein ſchöner Gedanke verdrängt den andern, und entrückt ihn der Bewunderung des Zuhörers."

„Aber o! mögten alle Tonſetzer im Stande ſein, ſolche Fehler zu begehen! Und welche herrliche einzelne Stücke ſind nicht in dieſer Oper! Am reichſten an Schönheiten iſt der zweite Aufzug. Das erſte darin vorkommende Duett iſt hinreißend, Blondens Arie, welche Madam Großmann ſo unverbeſſerlich ſang, ganz vortrefflich; das Rondeau: „Welche Wonne, welche Luſt!" allerliebſt; das Vaudeville am Ende des dritten Aufzugs in dem reitzendſten Stil geſchrieben — doch wer kann alle einzelnen Schönheiten dieſer Oper herzählen?"

XVIII.

Der Heirathscontract lautet nach der von Hrn. Joſ. Laimegger k. k. Landesgerichts-Archivs-Vorſtand mir gütigſt mitgetheilten Abſchrift wie folgt:

Im Nahmen der allerheiligſten Dreyfaltigkeit, Gott des Vaters, Sohns und heil. Geiſtes. Amen.

Anheut zu Ende geſetzten Dato iſt zwiſchen dem Wohledelgebohrnen Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeiſter ledigen Stands, als Bräutigam an Einem, dann Wohledeln Jungfrauen Conſtanzia Weberin, als Weyl. des Wohledeln Herrn Fridolin Weber, k. k. Hof-Musici ſeel. und deſſen noch lebenden Ehe-Consortin der Wohledelgebohrnen Frauen Cäcilia Weberin ehelich erzeugten minderjährigen Tochter, als Braut anderntheils in Beyſeyn deren hierzu erbettenen HH. Beyſtänden nachfolgender Heuraths-Contract mit obergerhablich gnädigen Consens abgeredet und geſchloſſen worden, und zwar:

Erſtens iſt dem Hrn. Ehewerber auf ſein geziemendes Anſuchen obgedachte Jungfrau Conſtanzia Weberin bis auf prieſterliche Confirmation zugeſagt worden.

Andertens verheurathet widerholte Jungfrau Braut Ihme Hrn. Bräutigam Fünfhundert Gulden, welche

Drittens derſelbe mit Eintausend Gulden zu widerlegen verſprochen, alſo zwar, daß Heuraths-Gut und Widerlaag zuſammen 1500 fl. ausmachen, und auf Überleben verſtanden ſeyn ſolle. Was aber

Viertens beede Con-Perſonen währender Ehe durch den reichen Seegen Gottes mit einander erwerben, ererben, gewinnen, und rechtmäſſig an ſich bringen werden, ſoll als ein gleiches Gut ſeyn, und heiſſen; auch beede Theil bei Überkommung einiger Grundſtücken zugleich an Nutz und Gewähr geſchrieben werden.

Fünftens ſtehet jedem Theil bevor, Eines das Andere durch Teſtament, Codizill oder Geſchänkniß des mehreren zu betreuen. Dahero

Schlüßlichen dieſes Heuraths-Contracts zwei gleichlautende Exemplaria aufgerichtet, von Ihnen Contrahenten, Frauen Mutter, Hrn. Gerhaben und Beyſtänd (doch dieſen letztern ohne Nachtheil und Schaden) eigenhändig unterſchrieben und gefertiget, und jedem eines eingehändiget worden.

Actum Wien den 3. Augusti 1782.

LS. Maria Constanza Weber
als Braut

LS. Maria Cäcilia Weber m. p.
als Brauth Mutter

LS. Johann Carl Cetto v. Kronſtorff m. p. k. k. n. oe. Landrath
als hiezu erbettener zeug.

LS. Johann Thorwart m. p.
k. k. theatral. Hof Directions-Revisor als Gerhab.

LS. Wolfgang Amadé Mozart
als Bräutigam.

LS. Franz Gilowsky de Viazowa
Magister Chirurgiae & Anatomiae m. p.

XIX.

1.

Prag am Charfreitage den 10. April 1789.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Heute Mittag um ½2 Uhr ſind wir glücklich hier angekommen; unterdeſſen hoffe ich, daß Du gewiß mein Briefchen aus Budwitz wirſt erhalten haben. — Nun folgt der Rapport von Prag. — Wir kehrten ein beym Einhorn; nachdem ich balbirt, friſirt und angekleidet war, fuhr ich aus in der Abſicht, beym Canal zu ſpeiſen; da ich aber bei Duſchek vorbeymußte, frug ich erſtens dort an — da erfuhr ich daß die Madame geſtern nach Dresden abgereiſt ſeye!!! — — — Dort werde ich ſie alſo treffen. Er ſpeiſte bey Leliborn, wo ich auch öfters ſpeiſte — ich fuhr alſo gerade dahin. — Ich ließ Duſchek (als ob jemand etwas mit ihm zu ſprechen hätte) herausrufen; nun kannſt Du Dir die Freude denken. — Ich ſpeiſte alſo bey Leliborn. — Nach Tiſche fuhr ich zu Canal und Pachta, traf aber Niemand zu Hauſe an; — ich ging alſo zu Guardaſſoni, welcher es auf künftigen Herbſt faſt richtig machte mir für die Oper 200 Duk. und 50 Duk. Reiſegeld zu geben. — Dann ging ich nach Haus um dem lieben Weibchen dieß alles zu ſchreiben — Noch was; — Ramm[1] iſt erſt vor 8 Tagen wieder von hier wieder nach Hauſe, er kam von Berlin und ſagte daß ihn der König ſehr oft und zudringlich gefragt hätte, ob ich gewiß komme, und da ich halt noch nicht kam, ſagte er wieder: ich fürchte er kommt nicht. —

---

[1]) Der Oboiſt Ramm aus München (II S. 99 f.).

Ramm wurde völlig bange, er ſuchte ihn des Gegentheils zu verſichern. — Nach dieſem zu ſchließen ſollen meine Sachen nicht ſchlecht gehen. — Nun führe ich den Fürſten zu Duſchek, welcher uns erwartet und um 9 Uhr abends gehen wir nach Dresden ab, wo wir morgen abends eintreffen werden. — Liebſtes Weibchen! ich ſehne mich ſo ſehr nach Nachrichten von Dir. — Vielleicht treffe ich in Dresden einen Brief an. — O Gott! mache meine Wünſche wahr! Nach Erhaltung dieſes Briefes mußt Du mir nach Leipzig ſchreiben, poste restante verſteht ſich. Adieu Liebe, ich muß ſchließen, ſonſt geht die Poſt ab. — Küſſe tauſendmahl unſern Karl, und ich bin Dich von ganzem Herzen küſſend

Dein ewig getreuer Mozart.

PS.
An Hr. und Fr. v. Buchberg alles erdenkliche, ich muß es ſchon auf Berlin ſparen ihm zu ſchreiben, um ihm auch ſchriftlich unterdeſſen zu danken. Adieu, aimez moi et gardez votre santé si chère et precieuse à votre époux.

2.

Um 7 Uhr früh.

Dresden den 13. April 1789.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Wir glaubten Samstags nach Tiſch in Dresden zu ſeyn, kamen aber erſt geſtern Sontags um 6 Uhr Abends an; — ſo ſchlecht ſind die Wege. — Ich ging geſtern noch zu Neumanns, wo Mde. Duſchek wohnt, um ihr den Brief von ihrem Manne zu geben. — Es iſt im dritten Stock auf dem Gange, und man ſieht vom Zimmer jeden der kömmt; als ich an die Thüre kam, war ſchon Hr. Neumann da und fragte mich, mit wem er die Ehre hätte zu ſprechen. Ich antwortete: Gleich werde ich ſagen wer ich bin, nur haben Sie die Güte Mde. Duſchek herausrufen zu laſſen, damit mein Spaß nicht verdorben wird — in dieſem Augenblick ſtand aber ſchon Madame Duſchek vor meiner, denn ſie erkannte mich vom Fenſter aus und ſagte gleich, da kommt jemand der ausſieht, wie Mozart. — Nun war alles voll Freude. — Die Geſellſchaft war groß und beſtund aus lauter meiſt häßlichen Frauenzimmern, aber ſie erſetzten den Mangel der Schönheit durch Artigkeit. Heut geht der Fürſt und ich zum Frühſtück hin, dann zu Naumann, dann in die Kapelle. — Wir werden morgen oder übermorgen von hier nach Leipzig gehen. Nach Empfang dieſes Briefes mußt Du ſchon nach Berlin poste restante ſchreiben. Ich hoffe, Du wirſt mein Schreiben von Prag richtig erhalten haben. Neumanns laſſen ſich alle Dir ſammt Duſchek empfehlen — wie auch dem Hr. und Fr. Schwägerin Langens. —

Liebſtes Weibchen, hätte ich doch auch ſchon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte was ich mit Deinem lieben Portrait anfange, würdeſt Du wohl oft lachen. — Zum Beyſpiel wenn ich es aus ſeinem Arreſt herausnehme; ſo ſage: grüß Dich Gott Stanzerl! — grüß Dich Gott Spitzbub — Krallerhaller — Spitzignas — Bagatellerl — ſchluck und Druck![2] — und wenn ich es wieder hineinthue ſo laſſe ich es ſo nach und nach hineinrutſchen, und ſage immer Nu — Nu — Nu — Nu! aber mit dem gewiſſen Nachdruck den dieſes ſo vielbedeutende Wort erfordert und bey dem letzten ſchnell: Gute Nacht, Mauſerl, ſchlaf geſund! — Nun glaube ich ſo ziemlich was dummes (für die Welt wenigſtens) hingeſchrieben zu haben, für uns aber, die wir uns ſo innig lieben, iſt es gerade nicht dumm — Heute iſt der ſechſte Tag daß ich von Dir weg bin, und bey Gott mir ſcheint es ſchon ein Jahr zu ſein. — Du wirſt wohl oft Mühe haben, meinen Brief zu leſen weil ich in Eile und folglich etwas ſchlecht ſchreibe. — Adieu liebe einzige — der Wagen iſt da — da heißt es nicht brav und der Wagen iſt auch ſchon da — ſondern — male. — Lebe wohl und liebe mich ewig ſo wie ich Dich; ich küſſe Dich millionenmahl auf das zärtlichſte und bin ewig

Dein Dich zärtlich liebender
Gatte W. A. Mozart.

PS. Wie führt ſich unſer Carl auf? Ich hoffe gut — küſſe ihn ſtatt meiner. An Hrn. und Fr. v. Puchberg alles Schöne. NB. Du mußt in Deinen Briefen nicht das Maaß nach den meinigen nehmen, bey mir fallen ſie nur deswegen etwas kurz aus, weil ich preſſirt bin, ſonſt würde ich einen ganzen Bogen überſchreiben, Du haſt aber mehr Muſſe. — Adieu.

---

[2] Anſpielung auf einen ſcherzhaften Canon Mozarts, ſ. o. S. 333; ebenſo im Folgenden.

33.

Dresden den 16ten April 1789.
Nachts um halb 12 Uhr.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Wie? — noch in Dresden? — Ja, meine Liebe, — ich will Dir alles haarklein erzählen; — Montags den 13., nachdem wir bei Neumanns Frühſtück genommen hatten gingen wir alle nach Hof in die Kapelle; die Meſſe war von Naumann (welcher ſie ſelbſt dirigirte) — ſehr mittelmäßig; — Wir waren in einem oratoire der Muſik gegenüber; auf einmal ſtupfte mich Neumann und führte mich dem Herrn von König, welcher, Directeur des plaisirs (der traurigen Churfürſtlichen plaisirs) iſt; — er war außerordentlich artig und auf die Frage, ob ich mich nicht wollte bei Seiner Durchlaucht hören laſſen, antwortete ich, daß es mir zwar eine Gnade ſeye, ich mich aber, da ich nicht von mir allein abhänge, nicht aufhalten kann. — So blieb es. — Mein fürſtlicher Reiſegefährte lud die Neumanniſchen ſamt Duſchek zu Mittage; unter dem Eſſen kam die Nachricht, daß ich den folgenden Tag als Dienſtag den 14 Abends um halb 6 Uhr bei Hofe ſpielen ſollte. Das iſt ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man ſonſt ſehr ſchwer zu Gehör, und Du weißt daß ich gar keinen Gedanken auf hier hatte. — Wir hatten bei uns à l'hôtel de Boulogne ein Quartett arrangirt. — Wir machten es in der Kapelle mit Antoine Teyber (welcher wie Du weißt hier Organiſt iſt) und mit Hrn. Kraft (Violincelliſt von Fürſt Eſterhazy), welcher mit ſeinem Sohn hier iſt, aus; ich gab bey dieſer kleinen Muſik das Trio welches ich H. v. Puchberg ſchrieb; — es wurde ſo ganz hörbar exekutirt — Duſchek ſang eine Menge von Figaro und Don Juan. Des andern Tages ſpielte ich bei Hofe das neue Concert in D; folgenden Tags Mittwochs den 15 vor Mittag erhielt ich eine recht ſchöne Doſe; — wir ſpeiſten dann beim Ruſſiſchen Geſandten, alwo ich viel ſpielte. — Nach Tiſch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen; um 4 Uhr fuhren wir hin; Naumann war auch da. —

---

[3] Nach dem Original (im Archiv des Preßburger Kirchenmuſik-Vereins) abgedruckt Wien. Muſik Zeitg. 1843 N. 88. N. Zeitſchr. f. Muſ. XIX S. 34 ff.

Nun mußt Du wißen daß hier ein gewißer Häßler (Organiſt von Erfurt) iſt; dieſer war auch da; — er iſt ein Schüler von einem Schüler von Bach; — ſeine Force iſt die Orgel und das Clavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich dieſen Geſchmack und dieſe Art zu ſpielen gar nicht kenne. — Ich ſetzte mich alſo zur Orgel und ſpielte. — Der Fürſt Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieller Mühe auch zu ſpielen, — die Force von dieſem Häßler beſteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale ſtuffenweiſe gehen, eben keine ſo große Kunſt iſt; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebaſtian Bach auswendig gelernt, und iſt nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein ſolides Spiel — iſt folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach dieſem wurde beſchloſſen noch einmal zum Ruſſiſchen Geſandten zu gehen, damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler ſpielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer ebenſo ſtark, Du kannſt Dir nun vorſtellen daß ſeine Schaale ziemlich ſank. — Nach dieſem gingen wir in die Oper, welche wahrhaft elend iſt. — Weißt Du wer auch unter den Sängerinnen iſt? die Roſa Manſerviſi[6]. — Ihre Freude kannſt Du Dir vorſtellen. — Uebrigens iſt aber die erſte Sängerin die Allegrandi viel beſſer als die Ferrareſe; — das will zwar nicht viel geſagt haben. — Nach der Oper gingen wir nach Hauſe. Nun kömmt der glücklichſte Augenblick für mich; — ich fande einen ſo lange mit heiſſer Sehnſucht gewunſchenen Brief von Dir liebſte! beſte! — Duſchek und Neumanns waren wie gewöhnlich da; ich ging gleich im Triumphe in mein Zimmer, küßte den Brief unzähligemahle. ehe ich ihn erbrach, dann — verſchlang ich ihn mehr als ich ihn las. — Ich blieb lange in meinem Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug leſen, nicht oft genug küßen; als ich wieder zur Geſellſchaft kamm fragten mich Neumanns, ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung, gratulirten Sie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte. — Die Neumannſchen ſind herrliche Leute. — Nun über Deinen lieben Brief; denn die Fortſetzung meines hieſigen Aufenthalts bis zur Abreiſe wird nächſtens folgen.

---

[6] Roſa Manſerviſi war früher bei der Oper in München (Burney Reiſe II S. 109) und kam dann nach Dresden, wo ſie bejahrt geſtorben iſt.

Liebes Weibchen ich habe eine Menge Bitten an Dich; —

1mo bitte ich Dich daß Du nicht traurig biſt;

2do daß Du auf Deine Geſundheit achteſt und der Frühlingsluſt nicht traueſt.

3^{tio} Daß Du nicht alleine zu Fuſſe, am liebſten aber gar nicht zu Fuſſe ausgeheſt.

4to Daß Du meiner Liebe ganz verſichert ſeyn ſollſt; — keinen Brief habe ich Dir noch geſchrieben, wo ich nicht Dein liebes Portrait vor meiner geſtellt hätte. —

5to bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rückſicht zu nehmen ſondern auch auf den Schein. — Seye nicht böſe auf dieſe Bitte. — Du mußt mich eben dieshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.

6to et ultimo bitte ich Dich in Deinen Briefen ausführlicher zu ſeyn. — Ich möchte gern wiſſen ob Schwager Hofer den Tag nach meiner Abreiſe gekommen iſt? ob er öfters kommt ſo wie er mir verſprochen hat; — ob die Langiſchen bisweilen kommen? — ob an dem Portrait fortgearbeitet wird? — wie Deine Lebensart iſt? — lauter Dinge die mich natürlicherweiſe ſehr intereſſiren. — Nun lebe wohl, Liebſte, Beſte! — Denke daß ich alle Nacht ehe ich ins Bette gehe eine gute halbe Stunde mit Deinem Portrait ſpreche, und ſo auch beym Erwachen. — Übermorgen den 18 gehn wir ab; — Du ſchreibſt nun immer nach Berlin poste restante.

O stru! stri! ich küſſe und drücke Dich 1095060437082mahl (hier kannſt Du Dich im ausſprechen üben) und bin ewig

Dein treueſter Gatte und Freund
W. A. Mozart.

Der Beſchluß des Dresdner Aufenthalts wird nächſtens folgen. — Gute Nacht!

4[5].

Berlin den 23. May 1789

Liebſtes beſtes theuerſtes Weibchen!

Mit außerordentlichem Vergnügen habe Dein liebes Schreiben vom 13 hier erhalten; dieſen Augenblick aber erſt Dein vor-

---

5) Das Original iſt im Beſitz der Frau Baroni-Cavalcabo.

hergehendes vom 9, weil es von Leipzig retour nach Berlin machen mußte. — Das erſte iſt daß ich Dir alle Briefe, ſo ich Dir geſchrieben, herzähle, und dann die Deinigen ſo ich erhalten.

Ich ſchrieb Dir den 8ten April von der Poſt-Station Budwitz
den 10 — von Prag
den 13 }
und den 17 } — von Dresden
den 22 — franzöſiſch de Leipzig
den 28 April und den 5. May von Potsdam
den 9 und den 16 von Leipzig
den 19 von Berlin
und itzt den 22ten — das ſind alſo 11 Briefe.

Ich erhielt von Dir
den vom 8 April (den 15 April in Dresden)
den vom 13 April (den 21 April in Leipzig)
den vom 24 April (den 8 May in Leipzig bey meiner retour)
den vom 5 May (den 14 May in Leipzig)
den vom 13 May (den 20 May in Berlin)
den vom 9 May (den 22 May in Berlin)

alſo 6 Briefe. Zwiſchen dem 13 und 24 April iſt wie Du ſiehſt eine Lücke. Da muß nun ein Brief von Dir verlohren gegangen ſeyn. Durch dies mußte ich 17 Tage ohne Briefe ſeyn! Wenn Du alſo auch 17 Tage in dieſen Umſtänden leben mußteſt, ſo muß auch einer von meinen Briefen verlohren gegangen ſeyn. — Gott lob wir haben dieſe Fatalitäten nun bald überſtanden; an Deinem Halſe hängend werde ich es Dir dann erſt recht erzählen wie es mir damals war! — Doch — Du kennſt meine Liebe zu Dir! — Wo glaubſt Du daß ich dieſes ſchreibe? — im Gaſthofe auf meinem Zimmer? — nein! — im Thiergarten in einem Wirthshauſe (in einem Gartenhauſe mit ſchöner Ausſicht), allwo ich heute ganz allein ſpeiſe, um mich nur ganz allein mit Dir beſchäftigen zu können. — Die Königin will mich Dienſtag hören; da iſt aber nicht viel zu machen. Ich ließ mich nur melden, weil es hier gebräuchlich iſt, und ſie es ſonſt übel nehmen würde. — Mein liebſtes Weibchen, Du mußt Dich bey meiner Rückkunft ſchon mehr auf mich freuen, als auf das Geld. 100 Friedrichsd'or ſind nicht 900 fl. ſondern 700 fl., wenigſtens hat man mir es hier ſo geſagt; — 2tes hat Lichnowsky mich weil er eilen mußte früh verlaſſen, und ich folglich (in dem theuren Orte Potsdam) ſelbſt zehren müſſen; 3tes habe ich *** 100 fl. lehnen müſſen weil ſein Beutel abnahm — ich konnte es nicht grade abſchlagen, Du weißt warum — ; 1tʼs iſt die Accademie in Leipzig ſo wie ich es immer ſagte ſchlecht ausgefallen, habe alſo mit Rückwege 32 Meilen faſt umſonſt gemacht. Daran iſt Lichnowsky ganz allein ſchuld, denn er ließ mir keine Ruhe, ich mußte wieder nach Leipzig — doch davon das mehrere mündlich. — Hier iſt erſtens mit einer Accademie nicht viel zu machen und 2tʼs ſiehtʼs der König nicht gern. Du mußt ſchon mit mir, mit dieſem zufrieden ſeyn, daß ich ſo glücklich bin beym Könige in Gnaden zu ſtehen; — was ich Dir da geſchrieben bleibt unter uns. Donnerſtag den 28 gehe ich nach Dresden ab, allwo ich übernachten werde; den 1 Juny werde ich in Prag ſchlafen, und den 4? den 4? bey meinem liebſten Weiberl[6]. — Ich hoffe doch Du wirſt mir auf die erſte Poſt entgegenfahren, ich werde den 4 zu Mittag eintreffen; — Hofer (den ich 1000mal umarme) wird wohl hoffe ich auch dabey ſeyn — wenn Hr. und Fr. v. Puchberg auch mitfahren, dann wäre alles beyſammen was ich wünſchte. Vergeſſe auch den Karl nicht. — Nun aber das Nothwendigſte iſt: — Du mußt einen vertrauten Menſchen, Salzmann oder ſonſt jemand mitnehmen, welcher dann in meinem Wagen mit meiner Bagage auf die Mauth fährt, damit ich nicht dieſe unnöthigen Seccaturen habe; ſondern mit euch lieben Leute nach Hauſe fahren kann. — aber gewiß! — nun adieu — ich küße Dich Millionenmahl und bin ewig

Dein getreueſter Gatte

W. A. Mozart[7].

---

6) Hier ſind mehrere Zeilen im Original unleſerlich gemacht.

7) Die Adreſſe iſt:

à Madame Costance de Mozart nee de Weber

Vienne.

auf dem hohen Markt
im Malſeckiſchen Hauſe
bei Hrn v. Puchberg.

5[8].

Prag den 31 May 1789.

Liebſtes beſtes Weibchen !

Den Augenblick komme ich an. — Ich hoffe, Du wirſt meinen letzten vom 23 erhalten haben. Es bleibt alſo dabey; — ich treffe Donnerſtag den 4 Juny zwiſchen 11 und 12 Uhr richtig auf der erſten oder letzten Poſt-Station ein, wo ich Euch anzutreffen hoffe. Vergiß nicht Jemand mitzunehmen, welcher dann anſtatt meiner auf die Mauth fährt. Adieu! — Gott, wie freue ich mich Dich wieder zu ſehen! In Eyle.

Mozart.

6.

Frankfurt am Mayn den 29. Sept. 1790.

Liebſtes beſtes Herzens-Weibchen !

Dieſen Augenblick kommen wir an — das iſt um 1 Uhr Mittag — wir haben alſo nur 6 Tage gebraucht. Wir hätten die Reiſe noch geſchwinder machen können, wenn wir nicht dreymahl Nachts ein bischen ausgeruht hätten. — Wir ſind unterdeſſen in der Vorſtadt Sachſenhauſen in einem Gaſthof abgeſtiegen, zu Tod froh, daß wir ein Zimmer erwiſcht haben. Nun wiſſen wir noch unſere Beſtimmung nicht, ob wir beyſammen bleiben oder getrennt werden; — bekomme ich kein Zimmer irgendwo umſonſt und finde ich die Gaſthöfe nicht zu theuer, ſo bleibe ich gewiß. Ich hoffe Du wirſt mein Schreiben aus Efferding richtig erhalten haben; ich konnte Dir unterwegs nicht mehr ſchreiben, weil wir uns nur ſelten und nur ſo lange aufhielten um nur der Ruhe zu pflegen. — Die Reiſe war ſehr angenehm; wir hatten bis auf einen einzigen Tag ſchönes Wetter — und dieſer einzige Tag verurſachte uns keine Unbequemlichkeit, weil mein Wagen (ich möcht ihm ein Buſſerl geben) herrlich iſt. — In Regensburg ſpeiſten wir prächtig zu Mittag,

---

8) Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien gedruckt Wien. Zeitſchr. 1842 N. 79 S. 628.

hatten eine göttliche Tafel-Muſik, eine engliſche Bewirthung und einen herrlichen Mosler-Wein. Zu Nürnberg haben wir gefrühſtückt — eine häßliche Stadt. — Zu Würzburg haben wir unſere theuern Magen mit Kaffee geſtärkt, eine ſchöne, prächtige Stadt. — Die Zehrung war überall ſehr leidentlich, nur 2 und ½ Poſt von hier in Aſchaffenburg beliebte uns der Herr Wirth erbärmlich zu ſchmieren. — Ich warte mit Sehnſucht auf Nachricht von Dir, von Deiner Geſundheit, von unſern Umſtänden l. l. — Nun bin ich feſt entſchloſſen meine Sachen hier ſo gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten — ſo arbeiten, — um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in ſo eine fatale Lage komme. — Mir wäre lieb, wenn Du über alles dieſes durch den Stadler den *** zu Dir kommen ließeſt. Sein letzter Antrag war, daß Jemand das Geld auf den Hoffmeiſter ſeinen giro allein hergeben will — 1000 fl. baar und das übrige an Tuch; — ſomit könnte alles und noch mit Ueberſchuß bezahlt werden und ich dürfte bey meiner Rückkunft nichts als arbeiten. — Durch eine charta bianca von mir könnte durch einen Freund die ganze Sache abgethan ſeyn. Adieu ich küſſe Dich 1000mal.

Ewig Dein Mzt.

7.

Herzallerliebſtes Weibchen!

Wenn ich nur ſchon einen Brief von Dir hätte, dann wäre Alles recht. — Ich hoffe Du wirſt mein ſchreiben aus Efferding und das aus Frankfurt erhalten haben. — Ich habe Dir in meinem letzten geſchrieben, Du ſollſt mit dem … ſprechen; mir wäre Sicherheitshalber recht lieb, wenn ich auf des Hofmeiſters ſeinen giro 2000 fl. bekommen könnte; — Du mußt aber eine andere Urſache vorwenden, nemlich daß ich eine Speculation im Kopf hätte, die Dir unbewußt wäre. — Meine Liebe, ich werde zweifelsohne gewiß etwas hier machen — ſo groß aber wie Du und verſchiedene Freunde es ſich vorſtellen wird es ſicherlich nicht ſeyn. — Bekannt und angeſehen bin ich hier genug, das iſt gewiß. — Nun — wir wollen ſehen. — Ich liebe aber in jedem Falle das Sichere zu ſpielen, darum möchte ich gerne das Geſchäft mit Hoffmeiſter machen, weil ich dadurch Geld bekomme und keines zahlen darf; ſondern blos arbeiten, und das will ich ja meinem Weibchen zu Liebe gern. — Wo glaubſt Du daß ich wohne? — bei Böhm im nämlichen Hauſe; Hofer auch. Wir zahlen 30 fl. das Monath, und das iſt noch außerordentlich wenig — wir geben auch zu ihnen in die Koſt. Wen glaubſt Du daß ich hier angetroffen? — Das Mädchen, welches ſo oft mit uns im Auge Gottes[9] Verſtecken geſpielt hat — Buchner glaub ich hieß ſie — ſie heißt nun Mad. Porſch und iſt zum zweytenmale verheurathet. — Sie hat mir aufgetragen alles Schöne von ihr an Dich zu ſchreiben. —

Da ich nicht weiß ob Du in Wien oder in Baaden biſt, ſo adreſſire ich dieſen Brief wieder an die Hofer. — Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück; — wenn die Leute in mein Herz ſehen könnten, ſo müßte ich mich faſt ſchämen, — es iſt alles kalt für mich — eiskalt. — Ja wenn Du bey mir wäreſt, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden, — ſo iſt es aber ſo leer —. Adieu — Liebe — ich bin ewig

Dein Dich von ganzer Seele liebender
Mozart.

Frankfurt am Mayn den 30 September 1790.

P. S. Als ich die vorige Seite ſchrieb, fiel mir auch manche Thräne auf's Papier; nun aber luſtig — fange auf — es fliegen erſtaunlich viele Buſſerl herum .... was Teufel! .... ich ſehe auch eine Menge ..... ha! ha! .... ich habe drey erwiſcht — die ſind koſtbar! —

Du kannſt mir auf dieſen Brief noch antworten, aber Du mußt die Adreſſe à Lintz poste restante machen, das iſt das ſicherſte. — Da ich noch nicht gewiß weiß, ob ich nach Regensburg gehe oder nicht, ſo kann ich auch nichts beſtimmen. — Schreibe nur darauf, daß man den Brief liegen laſſen ſoll, bis er abgeholt wird. — Adieu — liebſtes, beſtes Weiberl — gieb auf Deine Geſundheit Acht — und gehe nur nicht zu Fuß in die Stadt. — Schreib mir doch wie Du mit dem neuen Quartier zufrieden biſt. — Adieu, ich küſſe Dich Millionenmahl. —

---

[9] Das Haus, in welchem Conſtanzes Mutter wohnte, ſ. S. 161.

8.

[München Nov. 1790.]

Liebſtes beſtes Herzensweibchen.

Was mir das weh thut daß ich bis Linz warten muß um von Dir Nachricht zu haben das kannſt Du nicht glauben. Geduld, wenn man nicht weiß wie lange man ſich an einem Orte aufhalten wird, ſo kann man auch keine beſſern Anſtalten treffen. — Ich habe (ohngeachtet ich gern lange bey meinen alten Mannheimer Freunden bleiben möchte) nur einen Tag hier bleiben wollen, nun muß ich aber bis den 5 oder 6 bleiben, weil mich der Churfürſt wegen des Königs von Neapel zur Accademie gebeten hat. Das iſt wirklich eine Diſtinction. — Eine ſchöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß! — Daß ich mich mit Cannabichſchen, la bonne Ramm, Marchand und Brochard[10] gut unterhalte und recht viel von Dir, meine Liebe, geſprochen wird, kannſt Du Dir wohl einbilden. — Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu ſprechen. Ich habe im Sinne zu Ende künftigen Sommers dieſe Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Bad verſucheſt, dabey wird Dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung gut thun, ſo wie es mir herrlich anſchlägt; da freue ich mich recht darauf und Alles freuet ſich.

Verzeihe, wenn ich Dir nicht ſo viel ſchreibe als ich gern möchte; Du kannſt Dir aber nicht vorſtellen wie das Gereiß um mich iſt. — Nun muß ich zu Cannabich, denn es wird ein Concert probiert. Adieu, liebes Weibchen; auf dieſen Brief kann ich nach meiner Rechnung keine Antwort hoffen. Leb wohl, meine Liebe, ich küſſe Dich Millionenmahl und bin ewig

Dein Dich bis in den Tod liebender

Mozart.

---

[10] Frau Eva Brochard, geb. 1732, zeichnete ſich durch Spiel und Geſang in den Operetten aus; ſie kam mit Marchands Geſellſchaft 1777 nach Mannheim und ſpäter nach München (Devrient Geſch. d. deutſch. Schauſpielkunſt II S. 304. 401).

P. S. Die Gretbel[11] iſt nun mit der Lebrun[12] ihrem Bruder verheurathet, heißt alſo Mad. Danzi. Das Brochard Hannchen[13] iſt nun 16 Jahre alt und iſt leider durch die Blattern häßlich geworden. — Schade! — Die kann nicht genug von Dir ſprechen. Sie ſpielt ganz artig Clavier.

---

[11] Margarethe Marchand, Tochter des Schauſpieldirectors, geb. 1762, als Sängerin und Klavierſpielerin ausgezeichnet, war im Jahr 1782 zu ihrer Ausbildung bei Leop. Mozart in Salzburg (I S. 139), und wurde dann Hofſängerin in München. Sie verheirathete ſich 1790 mit Franz Danzi, damals Violoncelliſt in der Kapelle, ſpäter Vicekapellmeiſter und ſtarb 1798.

[12] Vgl. II S. 85.

[13] Maria Johanna Brochard (ſpäter verehl. Renner), geb. 1775, wurde zu ihrer muſikaliſchen Ausbildung ebenfalls Leop. Mozart übergeben, bei welchem ſie ſich 1783 und 1784 aufhielt (Lipowsky Bayeriſch. Muſ. Lex. S. 36), und dann von Marchand für die Bühne vorbereitet, welche ſie im Auguſt 1790 in München zuerſt betrat.

XX.

1[1].

Verehrungswürdiger O. B.[2]

Liebſter, beſter Freund! —

Die Ueberzeugung, daß Sie meinwahrer Freund ſind, und daß Sie mich als einen ehrlichen Mann kennen, ermuntert mich, Ihnen mein Herz ganz aufzudecken, und folgende Bitte an Sie zu thun.

Ich will ohne Ziererey nach meiner angebornen Aufrichtigkeit zur Sache ſelbſt ſchreiten. —

Wenn Sie die Liebe und Freundſchaft für mich haben wollen, mich auf 1 oder 2 Jahre mit 1 oder 2 tauſend Gulden gegen gebührende Intereſſen zu unterſtützen, ſo würden Sie mir auf Acker und Pflug helfen! — Sie werden gewiß ſelbſt ſicher und wahr finden, daß es übel, ja ohnmöglich zu leben ſey, wenn man von Einnahme zu Einnahme warten muß! — Wenn man nicht einen gewiſſen, wenigſtens den nöthigen Vorrath hat, ſo iſt es nicht möglich, in Ordnung zu kommen — mit nichts macht man nichts. —

Wenn Sie mir dieſe Freundſchaft thun, ſo kann ich 1mo (da ich verſehen bin) die nöthigen Ausgaben zur gehörigen Zeit folglich leichter entrichten, wo ich jetzt die Bezahlungen verſchieben, und dann eben zur unbequemſten Zeit meine ganze Einnahme oft auf einmal hinausgeben muß; 2do kann ich mit ſorgenloſerem Gemüth und freyerem Herzen arbeiten, folglich mehr verdienen.

Wegen Sicherheit glaube ich nicht, daß Sie einigen Zweifel haben werden — Sie wiſſen ſo ungefähr, wie ich ſtehe, und kennen meine Denkungsart. Wegen der Souscription dürfen

---

[1] Gedruckt Wiener Zeitſchr. 1842 N. 61 S. 483 f.

[2] O. B. d. i. Ordensbruder.

Sie keine Sorge haben; ich ſetze die Zeit nur um einige Monate mehr hinaus; ich habe Hoffnung, auswärtig mehrere Liebhaber zu finden als hier.

Nun habe ich Ihnen in einer Angelegenheit, die mir ſehr wichtig iſt, mein Herz ganz ſehen laſſen. — Nun ſehe ich mit Sehnſucht einer Antwort, aber wirklich einer angenehmen Antwort entgegen — und ich weiß nicht — ich kenne Sie einmal als den Mann, der ſo wie ich, wenn er anderſt kann, ſeinen Freund, aber wahren Freund gewiß unterſtützt. — Wenn Sie vielleicht ſobald nicht eine ſolche Summe entbehren könnten, ſo bitte ich ſie mir wenigſtens bis morgen ein paar hundert Gulden zu leihen, weil mein Hausherr auf der Landſtraße ſo indiskret war, daß ich ihn gleich auf der Stelle (um Ungelegenheiten zu vermeiden) auszahlen mußte, welches mich ſehr in Unordnung gebracht hat!

Wir ſchlafen heute das erſtemal in unſerm neuen Quartier allwo wir Sommer und Winter bleiben; — ich finde es im Grunde einerley, wo nicht beſſer, ich habe ohnehin nicht viel in der Stadt zu thun, und kann, da ich den lieben Beſuchen nicht ausgeſetzt bin, mit mehrerer Muße arbeiten; und muß ich Geſchäfte halber in die Stadt, welches ohnehin ſelten genug geſchehen wird, ſo führt mich jeder Fiaker um 10 kr. hinein; um das iſt auch das Logis wohlfeiler, und wegen Frühjahr — Sommer — und Herbſt angenehmer, da ich auch einen Garten habe.

Das Logis iſt — in der Währingergaſſe bei den 5 Sternen Nro. 135. Nun nehmen Sie meinen Brief — als das wahre Zeichen meines ganzen Vertrauens gegen Sie, und bleiben Sie ewig mein Freund, wie ich ſein werde bis ins Grab

Ihr wahrer innigſter Freund
W. A. Mozart.

P. S. Wenn werden Sie wieder bei Ihnen eine kleine Musique machen? Ich habe ein neues Trio[3] geſchrieben[4].

---

[3] In Mozarts Verzeichniß iſt das Trio in E-dur unter dem 22. Juni 1788 eingetragen.

[4] Unten iſt von Puchberg hinzugeſchrieben: „Den 17. Juny 1788 200 fl. geſendet."

2.

Verehrungswürdigſter D. B.

Liebſter beſter Freund!

Ich habe immer geglaubt dieſer Tagen ſelbſt in die Stadt zu kommen, um mich bei Ihnen wegen Ihrer mir bewießenen Freundſchaft mündlich bedanken zu können — Nun hätte ich aber nicht einmal das Herz vor Ihnen zu erſcheinen, da ich gezwungen bin Ihnen frey zu geſtehen daß ich Ihnen das mir geliehene ohnmöglich ſobald zurückzahlen kann und Sie erſuchen muß mit mir Gedult zu haben! — Daß die Umſtände dermalen ſo ſind und Sie mich nach meinem Wunſch nicht unterſtützen können, macht mir viele Sorgen! — Meine Lage iſt ſo, daß ich unumgänglich benöthigt bin Geld aufzunehmen. — Aber Gott, wem ſoll ich mich vertrauen? Niemanden als Ihnen, mein Beſter! — Wenn Sie mir nur wenigſtens die Freundſchaft thun wollen, mir durch einen andern Weg Geld zu verſchaffen! — Ich zahle ja gern die Intereſſen, und derjenige der mir lehnte, iſt ja durch meinen Charakter und meine Beſoldung glaub ich geſichert genug — es thut mir leid genug, daß ich in dieſem Falle bin, ebendeßwegen wünſchte ich aber eine etwas anſehnliche Summe auf einen etwas längeren Termin zu haben, um einem ſolchen Falle vorbeugen zu können. — Wenn Sie, wertheſter Br., mir in dieſer meiner Lage nicht helfen, ſo verliere ich meine Ehre und Credit, welches das einzige iſt, welches ich zu erhalten wünſche —. Ich baue ganz auf Ihre ächte Freundſchaft und br. Liebe, und erwarte zuverſichtlich daß Sie mir mit Rath und That an die Hand gehn werden. Wenn mein Wunſch in Erfüllung gehet, ſo kann ich frey Odem ſchöpfen, weil ich dann im Stande ſein werde, mich in Ordnung zu bringen und auch darinnen zu erhalten; — Kommen Sie doch zu mir und beſuchen Sie mich, ich bin immer zu Hauße; — ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis die 2 Monate, und kämen mir nicht ſo oft ſo ſchwarze Gedanken (die ich mir mit Gewalt ausſchlagen muß), würde es mir noch beſſer von Statten gehen, denn ich wohne angenehm — bequem — und — wohlfeil. — Ich will Sie nicht länger mit meinem Gewäſch aufhalten, ſondern ſchweigen und hoffen.

Ewig ihr verbundener Diener
d. 27 Juny 1788. wahrer Freund u. O. B.
W. A. Mozart.

3.

d. 17 Julius 1789

Liebſter beſter Freund
und verehrungswürdiger Br.

Sie ſind gewiß böſe auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben! — Wenn ich Ihre Freundſchaftsbezeugungen und mein dermaliges Begehren zuſammenhalte, ſo finde ich daß Sie vollkommen recht haben. Wenn ich aber meine Unglücksfälle (und zwar ohne mein Verſchulden) und wieder Ihre freundſchaftliche Geſinnungen gegen mich zuſammenhalte, ſo finde ich doch auch, daß ich — Entſchuldigung verdiene. Da ich Ihnen, mein Beſter, alles was ich nur auf dem Herzen hatte in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinſchrieb[5], ſo würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben, nur muß ich noch hinzuſetzen 1mo daß ich keiner ſo anſehnlichen Summe benöthigt ſein würde, wenn mir nicht entſetzliche Koſten wegen der Kur meiner Frau bevorſtänden, beſonders wenn ſie nach Baden muß; 2do da ich in kurzer Zeit verſichert bin in beſſere Umſtände zu kommen, ſo iſt mir die zurückzuzahlende Summe ſehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und ſicherer wenn ſie groß iſt. 3^{tio} muß ich Sie beſchwören, daß wenn es Ihnen gantz ohnmöglich wäre mir dieſesmal mit dieſer Summe zu helfen, Sie die Freundſchaft und br. Liebe für mich haben möchten, mich nur in dieſem Augenblick mit was Sie nur immer entbehren können zu unterſtützen, denn ich ſtehe wirklich darauf an; — zweifeln können Sie an meiner Rechtſchaffenheit gewiß nicht, dazu kennen Sie mich zu gut. Mißtrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie doch auch nicht ſetzen, weil Sie meine Lebensart und mein Betkagen kennen, folglich — verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen. Von Ihnen bin ich gantz überzeugt, daß nur

---

5) Dieſer Brief iſt mir nicht bekannt geworden.

Ohnmöglichkeit Sie hindern könnte, ihrem Freund behülflich zu ſein; können und wollen Sie mich ganz tröſten, ſo werde ich Ihnen als meinem Erretter noch jenſeits des Grabes danken — denn Sie verhelfen mir dadurch zu meinem fernern Glück in der Folge — wo nicht — in Gottesnamen, ſo bitte und beſchwöre ich Sie um *eine augenblickliche Unterſtützung nach Ihrem Belieben*, aber auch um Rath und Troſt.

Ewig ihr verbundenſter Diener
Mozart.

P. S. Meine Frau war geſtern wieder elend. Heute auf die Igel befindet ſie ſich Gott Lob wieder beſſer; — ich bin doch ſehr unglücklich! — immer zwiſchen Angſt und Hoffnung! — und dann! — Dr. Cloſſet war geſtern auch wieder da.

4[6].

Sie haben recht, liebſter Freund, wenn Sie mich keiner Antwort würdigen! — meine Zudringlichkeit iſt zu groß. — Nur bitte ich Sie meine Umſtände von allen Seiten zu betrachten, meine warme Freundſchaft und Zutrauen zu Ihnen zu bedauern und zu verzeihen! — Wollen und können Sie mich aber aus einer *augenblicklichen Verlegenheit* reißen, ſo thun ſie es Gott zu Liebe — was Sie immer entbehren können, wird mir angenehm ſeyn. — Vergeſſen Sie ganz meine Zudringlichkeit, wenn es Ihnen möglich iſt, und verzeihen Sie mir. Morgen Freytag hat mich Graf Hadick gebeten ihm des Stadlers Quintett und das Trio, ſo ich für *Sie* geſchrieben, hören zu laſſen; ich bin ſo frey Sie dazu einzuladen. Häring wird es ſpielen. — Ich würde ſelbſt zu Ihnen gekommen ſeyn, um mündlich mit Ihnen zu ſprechen, allein mein Kopf iſt wegen rheumatiſchen Schmerzen ganz eingebunden, welche mir meine Lage noch fühlbarer machen. — Noch einmal, helfen Sie mir nach Ihrer Möglichkeit nur für *dieſen* Augenblick — und verzeihen Sie mir

Ewig ganz Ihr
Mozart.[7]

---

[6] Nach dem Autograph herausgegeben von Hanslick in den öſterreichiſchen Blättern für Litter. u. Kunſt 1853 N. 9 S. 51.

[7] Darunter hat Puchberg notirt: „Den 8 April 1790 fl. 25 in Bancozetteln geſchickt."

5.

Allerliebſter Freund u. O. B.

Sie werden ohne Zweifel von Ihren Leuten vernommen haben, daß ich geſtern bei Ihnen war, und (nach Ihrer Erlaubniß) uneingeladen bei ihnen ſpeiſen wollte. — Sie wiſſen meine Umſtände, kurz — ich bin, da ich keine wahren Freunde finde, gezwungen bey Wucherern Geld aufzunehmen; da es aber Zeit braucht um unter dieſer unchriſtlichen Klaſſe Menſchen doch noch die chriſtlichſten aufzuſuchen und zu finden, ſo bin dermalen ſo entblößt, daß ich Sie, liebſter Freund, um Alles in der Welt bitten muß, mir mit Ihrem entbehrlichſten beyzuſtehen — Wenn ich wie ich hoffe in 8 oder 14 Tagen das Geld bekomme, ſo werde Ihnen gleich das mir itzt gelehnte wieder zurückzahlen. — Mit dem, was ich Ihnen ſchon ſo lang ausſtändig bin, muß ich Sie leider noch bitten Gedult zu haben. — Wenn Sie wüßten was mir das alles für Kummer und Sorge macht — es hat mich die gantze Zeit her verhindert meine Quartetten zu endigen[8]. — Ich habe nun ſehr große Hoffnung bei Hofe, denn ich weiß zuverläſſig, daß der K... meine Bittſchrift, nicht wie die andern, begünſtigt oder verdammt, herabgeſchickt ſondern zurückbehalten hat[9]. — Das iſt ein gutes Zeichen. — Künftigen Samstag bin ich Willens meine Quartetten bey mir zu machen, wozu ich Sie und Ihre Fr. Gemahlin ſchönſtens einlade. Liebſter, beſter Freund und Br. — entziehen Sie mir meiner Zudringlichkeit wegen Ihre Freundſchaft nicht, und ſtehen Sie mir bey. Ich verlaſſe mich ganz auf Sie und bin ewig

Ihr dankbarſter

Mozart.

P. S. Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen; ſuchen Sie es auszuſtreuen daß ich Lectionen annehme[10].

---

[8] Im Mai und Juni 1790 ſchrieb Mozart die beiden letzten Quartetts in B-dur und F-dur; daraus ergiebt ſich das Jahr dieſes Briefes.

[9] Vgl. oben S. 188 f.

[10] Puchberg hat hinzugeſchrieben: „Den 17 May fl. 150 geſandt.“

6.

Liebſter beſter Freund!
Verehrungswürdigſter Br.

Geſchäfte halber habe ich heute nicht das Vergnügen haben können, mit Ihnen mündlich zu ſprechen. — Ich habe eine Bitte — Meine Frau ſchreibt mir daß Sie merke man möchte (obwohl es nicht zu prätendiren ſeye) ſowohl wegen Quartier als auch wegen Koſt und Brod gerne etwas Geld ſehen, und verlanget alſo ich möchte ihr ſchicken. Ich in der Meinung alles auf die letzt beim Abzug in Ordnung zu bringen befinde mich nun deswegen in einer großen Verlegenheit. Meine arme Frau möchte ich nicht unangenehmen Sachen ausſetzen — und entblößen kann ich mich dermalen nicht. Wenn Sie, beſter Fr., mich mit etwas unterſtützen können, daß ich ihr es ſogleich hinausſchicke, ſo verbinden Sie mich recht ſehr[11]. — Es kömmt ohnehin nur auf einige Tage an, ſo empfangen Sie in meinem Namen fl. 2000 — wovon Sie ſich dann gleich bezahlt machen können.

Ewig Ihr

den 25. Juny 1791. Mozart.

---

[11] Von Puchbergs Hand iſt hinzugeſetzt: „Eod. d. fl. 25 geſchickt."

XXI.

Rochlitz machte im Jahre 1815 (A. M. Z. XII S. 561 ff.) ein „Schreiben Mozarts an den Baron von …“ bekannt, welchem er folgende Worte vorausſchickte:

> „Dies Schreiben ſcheint uns nicht nur ſehr anziehend, ſondern auch in mehr als einer Hinſicht merkwürdig; ja, wahrhaft lehrreich, und eben für den Verſtändigen am meiſten. Einige Ausdrücke Mozarts werden wohl Manche mit feineren vertauſcht, einige derbe Urtheile gemildert wünſchen; wir meinen aber: ſo etwas muß mit diplomatiſcher Genauigkeit gedruckt werden, oder gar nicht; und das Letzte ſchien uns Verluſt für einen der wertheſten Theile unſeres Publicums. Wer Anſtoß nehmen will, nehme ihn an uns; nur nicht an der kindlich offenen, kindlich zutraulichen Seele Mozarts.“

An wen der Brief gerichtet ſei wurde nicht angegeben; ſpäter (für Freunde der Tonkunſt II S. 282) erwähnt Rochlitz den „vortrefflichen Brief Mozarts an den Baron v. P.“ Zum Schluß bemerkt Rochlitz: „Der Brief iſt ohne Datum, wahrſcheinlich aber im Herbſt 1790 von Prag aus geſchrieben.“ Dieſe Vermuthung kann nicht richtig ſein, weil Mozart im Jahre 1790 nicht in Prag war.

So oft dieſer Brief auch in deutſcher und in fremder Sprache wieder gedruckt worden iſt[1], ſo ſcheint doch immer der Abdruck

---

1) Um nur einiges anzuführen, ſo iſt dieſer Brief wiederum abgedruckt in der allg. Wiener Theaterzeitung 1824 N. 138, und im Jahr 1852 in demſelben Journal, im Salzburger Correſpondenten, in der Brünner Zeitung. In engliſcher Ueberſetzung erſchien derſelbe im Harmonicon, Nov. 1825; in franzöſiſcher im Journal général d'annonces d'objets d'arts et de librairie, Juni 1826 N. 47, 49; worauf er in deutſcher

in der A. M. Z. direct oder indirect zu Grunde zu liegen und Niemand das Original wieder geſehen zu haben[2], auch meine Nachforſchungen nach demſelben ſind vergeblich geweſen[3]. Dies iſt um ſo mehr zu bedauern, da allein das Autograph über die gewichtigen Bedenken, welche ſich gegen dieſes Document erheben, endgültig entſcheiden kann. Gegenüber den ſo beſtimmten Aeußerungen Rochlitzs, welche auch nicht den Schatten eines Zweifels zuzulaſſen ſcheinen, iſt es Pflicht die ſich bei ſchärferer Betrachtung aufdrängenden Verſtöße gegen ſicher überlieferte Facta genauer nachzuweiſen.

Zunächſt folgt hier das ganze Schreiben mit Rochlitzs Anmerkungen.

„Hier erhalten Sie, lieber, guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück; und wenn Sie von mir mehr Fenſter*) als Noten finden, ſo werden Sie wohl aus der Folge abnehmen, warum das ſo gekommen iſt. Die Gedanken haben mir in der Symphonie am beſten gefallen. Sie würde aber doch die wenigſte Wirkung machen, denn es iſt zu vielerley drin, und hört ſich ſtückweis an, wie, avec permission, ein Ameiſenhaufen ſich anſieht; ich meyne: es iſt Eppes**) der Teufel los darinne. Sie dürfen mir darüber kein Schippchen machen***), beſter Freund, ſonſt wollte ich zehntauſendmal, daß ichs nicht ſo ehrlich herausgeſagt hätte. Und wundern darf es Sie auch nicht; denn es gehet ungefähr allen ſo, die nicht ſchon als Buben vom maestro Knippſe oder Donnerwetter geſchmeckt haben, und es hernach mit dem Talente und der Luſt allein zwingen wollen. Manche machen es halt ordentlich, aber dann ſinds andrer Leute Gedanken (ſie haben ſelber keine); Andere, die eigene haben, können ſie nicht Herr

---

Rückūberſetzung in einem deutſchen Journal zu leſen war (vgl. Cäcilia V S. 224 ff.).

[2] Daß dem Abdruck in der rheiniſchen Morgenzeitung Charis (1823 N. 59), nach welchem der in der Muſe (1856 N. 61) veranſtaltet iſt, das Original zu Grunde liege iſt durchaus unglaubhaft.

[3] Holmes berichtet zwar (p. 320) das Original des Briefes ſei im Beſitze des Prof. Moſcheles, allein leider iſt dies ein Irrthum, wie ich von Prof. Moſcheles ſelbſt erfahren habe.

*) „Kreuzweis ausgeſtrichene Stellen.“ R.

**) „Ausdruck gemeiner Juden ſtatt Etwas, in der Bedeutung von ein wenig, einigermaßen.“ R.

***) „Wärterinnen bezeichnen ſo die ſaure Miene kleiner Kinder, die zum Weinen einzuleiten pflegt.“ R.

werden. So geht es Ihnen. Nur um der heiligen Cäcilia willen, nicht böſe, daß ich ſo herausplatze! Aber das Lied hat ein ſchönes Cantabile, und ſoll Ihnen das die liebe Fränzl recht oft verſingen, was ich ſchon hören mögte, aber auch ſehen. Der Menuetto im Quatuor nimmt ſich auch fein aus, beſonders von da, wo ich das Schwänzlein dazu gemalen. Coda wird aber mehr klappen als klingen. Sapienti sat, und auch dem nicht — Sapienti, da meyne ich mich, der ich über ſolche Dinge nicht wohl ſchreiben kann. Unſer einer macht's lieber. Ihren Brief hab' ich vor Freude vielmal geküßt.“

„Ihren Brief habe ich vor Freuden vielmal geküßt. Nur hätten Sie mich nicht ſo ſehr loben ſollen. Hören kann ich ſo was allenfalls, wo man's gewohnt wird; aber nicht gut leſen. Ihr habt mich zu lieb, ihr guten Menſchen: ich bin das nicht werth und meine Sachen auch nicht. Und was ſoll ich denn ſagen von Ihrem Präſent mein allerbeſter Herr Baron? Das kam wie ein Stern in dunkler Nacht, oder wie eine Blume im Winter, oder wie ein Glas Madeira bey verdorbenem Magen, oder — oder — Sie werden das ſchon ſelber ausfüllen. Gott weiß, wie ich mich manchmal placken und ſchinden muß, um das arme Leben zu gewinnen, und Männel*) will doch auch was haben. Wer Ihnen geſagt hat, daß ich faul würde, dem (ich bitte Sie herzlich, und ein Baron kann das ſchon thun) dem verſetzen Sie aus Liebe ein paar tüchtige Watſchen**). Ich wollte ja immer, immerfort arbeiten, dürfte ich nur immer ſolche Muſik machen, wie ich will und kann, und wie ich mir ſelbſt was daraus mache. So habe ich vor drey Wochen eine Symphonie fertig gemacht***), und mit der Morgenpoſt ſchreibe ich ſchon wieder an Hofmeiſter, und biete ihm drey Klavierquatuor†) an, wenn er Geld hat. O Gott wär' ich ein großer Herr, ſo ſpräch ich: Mozart, ſchreibe du mir, aber was du willſt und ſo gut du kannſt; eher kriegſt du keinen Kreuzer von mir, bis du was fertig haſt, hernach aber kaufe ich dir jedes Manuſkript ab, und ſollſt nicht damit umgeben wie ein Gratſchelweib *). O Gott, wie mich das alles zwiſchendurch traurig macht, und dann wieder wild und grimmig, wo dann freylich manches geſchieht, was nicht geſchehen ſollte. Sehen Sie, guter lieber Freund und Gönner, ſo iſt es, und nicht wie Ihnen dumme oder böſe Lumpen mögen geſagt haben.“

---

*) „Scherzhafte Abkürzung von Konſtanze, Mozarts Frau.“ R. [Männel iſt wohl Druckfehler für Stanzerl, Stännerl od. ähnl.]

**) „Ohrfeigen.“ R.

***) „Es war, beſinne ich mich recht, die, noch von Keinem übertroffene, aus G-moll.“ R.

†) „Nur das erſte von dieſen iſt bald darauf erſchienen; es iſt das herrliche, ebenfalls aus G-moll.“ R.

„Doch dieſes a casa del diavolo, und nun komme ich auf den allerſchwerſten Punkt in Ihrem Brief, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für ſo was nicht zu Willen iſt. Aber ich will es doch verſuchen, und ſollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art iſt beym Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen nämlich? — Ich kann darüber wahrlich nicht mehr ſagen als das; denn ich weiß ſelbſt nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reiſen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spatzieren, und in der Nacht, wenn ich nicht ſchlafen kann, da kommen mir die Gedanken ſtromweis und am beſten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und ſumme ſie wol auch vor mich hin, wie mir Andere wenigſtens geſagt haben. Halt' ich das nun feſt, ſo kömmt mir bald Eins nach dem Andern bey, wozu ſo ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Paſtete daraus zu machen, nach Contrapunkt, nach Klang der verſchiedenen Inſtrumente ꝛc. ꝛc. ꝛc. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht geſtört werde; da wird es immer größer; und ich breite es immer weiter und heller aus; und das Ding wird im Kopf wahrlich faſt fertig, wenn es auch lang iſt, ſo daß ich's hernach mit Einem Blick, gleichſam wie ein ſchönes Bild oder einen hübſchen Menſchen, im Geiſt überſehe, und es auch gar nicht nacheinander wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, ſondern wie gleich alles zuſammen. Das iſt nun ein Schmauß! Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem ſchönſtarken Traume vor. aber das Ueberhören, ſo alles zuſammen, iſt doch das Beſte. Was nun ſo geworden iſt, das vergeſſe ich nicht leicht wieder, und das iſt vielleicht die beſte Gabe, die mir unſer Herr Gott geſchenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme,

---

*) „So leſen wir wenigſtens das uns unbekannte Wort. Vorher fehlen einige Worte. Das Blatt iſt eben da vom Siegel verletzt.“ R.

ſo nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie geſagt, hinein geſammelt iſt. Darum kömmt es hernach auch ziemlich ſchnell aufs Papier; denn es iſt, wie geſagt, eigentlich ſchon fertig und wird auch ſelten viel anders, als es vorher im Kopf geweſen iſt. Darum kann ich mich auch beym Schreiben ſtören laſſen; und mag um mich herum mancherley vorgehen: ich ſchreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Hühnern und Gänſen, oder von Gretel und Bärbel u. dgl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Geſtalt oder Manier annehmen, daß ſie mozartiſch ſind, und nicht in der Manier irgend eines Andern: das wird halt eben ſo zugehen, wie, daß meine Naſe eben ſo groß und herausgebogen, daß ſie mozartiſch und nicht wie bey andern Leuten geworden iſt! Denn ich lege es nicht auf Beſonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beſchreiben; es iſt ja aber wol blos natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Ausſehen haben, auch verſchieden von einander ausſehen, wie von auſſen, ſo von innen. Wenigſtens weiß ich, daß ich mir das Eine ſo wenig, als das Andere gegeben habe."

„Damit laſſen Sie mich aus*) für immer und ewig, beſter Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus andern Urſachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden ſich nicht ein, wie ſauer mir ſchon das geworden iſt. Andern Leuten würde ich gar nicht geantwortet haben, ſondern gedacht: mutschi, buochi, quittle? Etsche malappe Mumming!"**)

„In Dresden iſt es mir nicht beſonders gegangen. Sie glauben da, ſie hätten noch jetzt alles Gute, weil ſie vor Zeiten manches Gute gehabt haben***). Ein paar gute Leutchen abgerechnet, wußte man von mir kaum was, außer daß ich zu Paris und London in der Kinderkappe Concert geſpielt habe. Die Oper hab' ich nicht gehört, da der Hof im Sommer auf dem Lande iſt. In der Kirche ließ mich Naumann eine ſeiner Meſſen hören; ſie war ſchön, rein geführt und brav, aber wie Ihr E. ſpricht „ä

---

*) „Entlaſſen Sie mich." R.

**) „Eine Poſſe ſelbſtgemachter, nichts bedeutender Wörter, die aber, ſcheint es, im Klange eine Art Antwort ausdrücken ſollen; und, die Situation vorausgeſetzt, wol auch gewiſſermaßen ausdrücken." R.

***) „In Hinſicht auf Muſik nämlich." R.

Bißle kühlig"*) etwa wie Haſſe, aber ohne Haſſens Feuer und mit neuerer Cantilena. Ich habe den Herrn viel vorgeſpielt, aber warm konnte ich ihnen nicht machen, und außer Wiſchi Wäſchi**) haben ſie mir kein Wort geſagt. Sie baten mich auch Orgel zu ſpielen. Es ſind über die Maßen herrliche Inſtrumente da. Ich ſagte, wie es wahr iſt: ich ſey auf der Orgel wenig geübt; ging aber doch mit ihnen zur Kirche. Da zeigte ſichs, daß ſie einen andern fremden Künſtler in Petto hatten, deſſen Inſtrument eben die Orgel war, und der mich tod ſpielen ſollte. Ich kannte ihn nicht gleich, und er ſpielte ſehr gut, aber ohne viel Originales und Phantaſie. Da legte ichs auf dieſe an und nahm mich tüchtig zuſammen. Hernach beſchloß ich mit einer Doppelfuge, ganz ſtreng, und langſam geſpielt, damit ich auskam und ſie mir auch genau durch alle Stimmen folgen konnten. Da war's aus, und niemand wollte mehr dran. Der Häßler***) aber (das war der Fremde: er hat gute Sachen in des Hamburger Bach Manier geſchrieben) der war der Treuherzigſte von Allen, obgleich ich's eigentlich ihm verſetzt hatte. Er ſprang vor Freuden herum, und paukte, und wollte mich immer küſſen. Dann ließ er ſichs bey mir im Gaſthaus wohl ſeyn. Die Andern deprecirten aber, als ich ſie freundlich bat, worauf der muntere Häßler nichts ſagte, als: Tauſendſapperment!"

„Hier, beſter Freund und Gönner, iſt das Blatt bald voll, die Flaſche Ihres Weins, die heute reichen muß, bald leer; ich aber habe ſeit dem Anhaltungsbrief um meine Frau beym Schwiegerpapa kaum ſo einen ungeheuer langen Brief geſchrieben. Nichts vor ungut! Ich muß im Reden und Schreiben bleiben, wie ich bin, oder das Maul zuhalten und die Feder wegwerfen. Mein letztes Wort ſoll ſeyn: mein allerbeſter Freund, behalten Sie mich lieb. O Gott, könnte ich Ihnen doch nur einmal eine Freude machen, wie Sie mir gemacht. Nun, ich klinge mit mir ſelbſt an: Vivat mein guter treuer . . .! Amen."

Mit Recht hat dieſer Brief viel Aufſehen und Intereſſe erregt[4]; es mag manchem leid thun daß die Kritik daran zu rütteln findet, allein ihre Bedenken dürfen darum nicht unerledigt bleiben.

---

*) „Ein wenig kühl." R.

**) „Allgemeine Lobſprüche u. dgl." R.

***) „Damals noch Muſikdirector in Erfurt, ſeitdem in Moskau, bekanntlich vormals ein ſehr ausgezeichneter Orgelſpieler." R.

[4] Zelter ſchrieb an Goethe (Briefw. III S. 470 f.): „Du haſt wohl

Die Zeit, wann der Brief geſchrieben ſein muß, läßt ſich durch die Erwähnung des Dresdner Aufenthalts und des Wettkampfs mit Häßler beſtimmen. Dieſer fand am 15 April 1789 ſtatt, wie wir aus Mozarts Brief an ſeine Frau wiſſen (S. 179); da der Brief des Aufenthalts in Dresden als einer Neuigkeit gedenkt, die den Freund zunächſt intereſſirt, kann er nicht lange nachher geſchrieben ſein; man ſollte denken noch während der Reiſe, denn des Aufenthalts in Leipzig und Berlin zu gedenken wäre dem theilnehmenden Freund gegenüber nicht weniger Veranlaſſung geweſen. Indeſſen mag er in Leipzig, Berlin, Prag oder erſt nach der Rückkehr in Wien geſchrieben ſein, Juni 1789 bleibt wohl der ſpäteſte Termin. Jede Annahme aber verwickelt, wie wir ſehen werden, in unauflösliche Schwierigkeiten. Was den Abſchnitt über Dresden anlangt, ſo iſt Mozarts Bericht über jenen Tag an ſeine Frau ſo genau, daß wir dadurch eine genügende Controle für den vorliegenden haben: er ſtimmt aber mit jenem gewiß authentiſchen in den weſentlichen Punkten nicht überein.

„Die Oper hab ich nicht gehört“, heißt es, „da der Hof im Sommer auf dem Lande iſt.“ Wir wiſſen aber nicht nur daß Mozart ſchon im April in Dresden war, ſondern wir erfahren von ihm ausdrücklich, daß der Hof zugegen war, daß er bei Hof ſpielte, daß Oper war und daß er ſie beſuchte. Ferner, wie ganz anders beſchreibt Mozart die Begegnung mit Häßler ſeiner Frau

---

in der Wiener Theaterzeitung einen Brief von Mozart gefunden, an einen lieben, guten Baron der Compoſitionen überſendet, Rath und Lehre ſucht; eigentlich aber in aller Kürze das Geheimniß lernen will: wie man's doch macht, ſo recht was Schönes in die Welt zu ſetzen? Der Brief iſt ein goldner Brief und verſichert mir meine alte Lehrart, daß man mit den jungen Kunſtweiſen gar nicht zu viele Umſtände zu machen habe. Wer was Rechts wiſſen will wirds erfahren, und wer gewinnen will wird ſetzen. Mehr weiß ich auch nicht und lerne fleißig dazu.“ Und Goethe ſagte zu Eckermann (Geſpr. I S. 261): „Ich habe dieſer Tage einen Brief von Mozart geleſen, wo er einem Baron, der ihm Compoſitionen geſendet hatte, etwa Folgendes ſchreibt: Euch Dilettanten muß man ſchelten, denn es finden bei Euch gewöhnlich zwei Dinge Statt: entweder Ihr habt keine eigene Gedanken und da nehmt Ihr fremde; oder wenn Ihr eigene Gedanken habt, ſo wißt Ihr nicht damit umzugehen. — Iſt das nicht himmliſch? und gilt dieſes große Wort, was Mozart von der Muſik ſagt, nicht von allen übrigen Künſten?“

als ſie hier dargeſtellt iſt! Schon der äußere Umſtand ſtimmt nicht, daß Mozart zuerſt ſpielte und Häßler dann erſt auf vieles Zureden Lichnowskys ſich auch hören ließ, während es mit offenbarer Abſichtlichkeit dem Baron umgekehrt dargeſtellt wird. Die Hauptpointe dieſer Erzählung, daß Häßler im Gegenſatz der kühlen Dresdner die Leiſtungen Mozarts ſo freudig anerkannte und die beiden ehrlichen Künſtlerſeelen ſich verſtanden, verſchweigt der Brief an die Frau nicht allein, ſondern ſie widerſpricht ihm. Man ſieht daraus, daß Mozart Häßler vorher nicht kannte — ſchwerlich wußte er daß „er gute Sachen in des Hamburger Bach Manier geſchrieben hatte“—, ſondern nach dem urtheilt, was dieſer ihm vorſpielte; dies geſchieht ſtreng und abweiſend ohne daß von einem gegenſeitigen Entgegenkommen die Rede wäre. Daß er darauf Häßler mit der übrigen Geſellſchaft zu ſich ins Gaſthaus einlud und dieſer, nachdem die andern deprecirt hatten, es ſich allein bei ihm wohl ſein ließ — das kann wohl nicht richtig ſein. Denn er ſchreibt ja ſeiner Frau, daß ſie aus der Kirche zum ruſſiſchen Geſandten, darauf in die Oper gingen und daß dann noch Neumanns mit der Duſchek bei ihm waren. Ueberhaupt die Leute, denen er mit ſeinem Spiel nicht warm machen konnte, die ihm nur Wiſchi Wäſchi ſagten und endlich ſeine Gäſte zu ſein refuſirten, wer waren ſie denn? Wir ſehen es aus dem Brief an die Frau: es waren Neumanns, „die herrlichen Leute“, ſeine alte Freundin Duſchek, ſein Gönner und Schüler Lichnowsky, der ruſſiſche Geſandte, der ihm alle Ehre erwies, und Naumann, der ihm allerdings nicht grade gewogen war — alſo kein Publicum, wie jene Darſtellung es vorausſetzt.

Es iſt aus dem Bemerkten klar daß der Bericht über den Aufenthalt in Dresden und das Zuſammentreffen mit Häßler in dem Brief an Baron P. ſo nicht von Mozart herrühren kann. Offenbar iſt er der erſonnenen Pointe zu Liebe aus halbwahren und unklaren Reminiscenzen zurecht gemacht, und gleicht darin aufs Haar den meiſten Anekdoten und Charakterzügen, welche Rochlitz erzählt, denen gewiß immer etwas Wahres zu Grunde liegt, das aber durch ausgedachte pſychologiſche Motivirung und auf ungenauen Erinnerungen beruhende Ausſchmückung meiſtens zu einem unhiſtoriſchen Phantaſiebild entſtellt iſt. Jene Begegnung mit Häßler machte ihrer Zeit Aufſehen und gewiß ſprach Mozart in Leipzig davon, Rochlitz kannte ſie aber auch aus Mozarts Brief an ſeine Frau. Dieſe theilte ihm nämlich alle Briefe ihres Mannes nach ſeinem Tode zum Behufe einer Biographie mit — wie aus ihrer Correſpondenz mit Härtel ſich ergiebt —; Rochlitz aber ſcheint dieſelben nach flüchtiger Lecture zurückgeſchickt zu haben und berichtete ſpäter nach unzuverläſſigen Reminiscenzen.

Es finden ſich aber der hiſtoriſchen Unrichtigkeiten noch mehr. Um den Vorwurf der Trägheit abzuwehren heißt es: „So habe ich vor drei Wochen eine Symphonie fertig gemacht.“ Allein die letzte Symphonie, welche Mozart geſchrieben hat, die in C-dur mit der Fuge iſt ſeinem eigenen Verzeichniß zufolge am 10 Auguſt 1788 componirt —; die in G-moll, an welche Rochlitz denkt, ſchon am 25 Juli 1788 —, Mozart konnte ſich alſo in einem frühestens im April 1789 geſchriebenen Brief ſo nicht ausdrücken. Oder ſollte Jemand annehmen wollen, Mozart habe auf jener Reiſe eine Symphonie componirt, die er vergeſſen habe in ſein Verzeichniß einzutragen, während er die Variationen über einen Menuett von Duport und die kleine Gique für Klavier richtig eingetragen hat, und die dann völlig verſchollen wäre? Unglaublich!

Ebenſo unerklärlich iſt was unmittelbar darauf folgt: „Mit der Morgenpoſt ſchreibe ich ſchon wieder an Hoffmeiſter und biete ihm 3 Klavierquatuor an, wenn er Geld hat.“ Rochlitz bemerkt dazu, nur das erſte herrliche in G-moll ſei bald darauf erſchienen. Sonderbar; denn das konnte Rochlitz wiſſen, daß das Klavierquartett in G-moll im Juli 1785, das zweite in Es-dur im Juni 1786 componirt und beyde um dieſelbe Zeit in Hoffmeiſters Verlag erſchienen waren. Freilich konnten dieſe dann in einem 1789 geſchriebenen Briefe nicht als eben vollendete und Hoffmeiſter zum Druck erſt anzubietende angeführt ſein. Und daß Mozart ſpäter noch drey Klavierquartetts geſchrieben habe, die wiederum nicht in ſeinem Verzeichniß aufgeführt und ſpurlos verſchollen wären, das iſt ganz unmöglich. Auch ſonſt iſt noch zweierlei dabei auffällig. Erſtens daß Mozart wegen der Quartetts an Hoffmeiſter ſchreiben will; er war alſo nicht in Wien, wo dieſer damals wohnhaft war, ſondern noch auf der Reiſe. Geſchrieben waren die drei Quartetts unterwegs doch ſicher nicht, ſondern ſie mußten vorher fertig geweſen ſein, und da iſt es gewiß auffallend daß Mozart, wenn er vor der Reiſe dies Geſchäft nicht mehr abmachen konnte, nicht die kurze Zeit wartete bis er wieder in Wien war; daß ihn augenblickliche Verlegenheit nicht dazu veranlaßte kann man nachweiſen, wenn auch dieſe Reiſe ihm keinen großen Vortheil brachte. Sodann iſt der Zuſatz „wenn er Geld hat“ bedenklich. Denn Hoffmeiſter hatte Mozart jene Quartetts honorirt, war ihm auch ſchon in Verlegenheiten beigeſprungen (S. 222) und im Jahre 1790 wiederum bereit ihm durch einen Vorſchuß auf ſpäter zu liefernde Arbeiten aus der Noth zu helfen (S. 435); es iſt daher nicht wahrſcheinlich daß Mozart ſich über ihn in dieſer Art ausgedrückt habe. Kurz man ſieht, daß jene Tradition von dem Verhältniß Hoffmeiſters zu Mozarts Klavierquartetts (S. 222) hier zu einem beſtimmten Zweck verwandt worden iſt.

Schließlich wird noch ein geringfügiger Umſtand zum Verräther. „Ich habe“ heißt es „ſeit dem Anhaltungsbrief um meine Frau beym Schwiegerpapa kaum ſo einen ungeheuer langen Brief geſchrieben.“ Wir wiſſen aber daß Mozart um ſeine Frau weder mündlich noch ſchriftlich bei ſeinem Schwiegerpapa anhalten konnte, weil dieſer todt war, als er ſich mit Conſtanze verlobte. Aber dieſer Schwiegerpapa ſpielt ſeine Rolle in dem Roman von Mozarts Verheirathung, den ſich Rochlitz, wie wir ſahen (S. 162 ff.), ausgedacht hatte; und daher taucht er nun auch hier wieder auf.

Man ſieht alſo daß ſämmtliche Facta aus Mozarts Leben, welche in dieſem Briefe berührt werden, durch den Widerſpruch mit der ſicher beglaubigten Ueberlieferung ſich als unwahr oder entſtellt ergeben, mithin von Mozart ſo nicht berichtet werden konnten. Dieſer Umſtand muß allerdings auch gegen den übrigen Inhalt des Briefes gewichtige Bedenken erregen, die dadurch noch verſtärkt werden, daß derſelbe in Stil und Ausdrucksweiſe offenbar nicht rein Mozartiſch, ſondern jedenfalls überarbeitet iſt. Indeſſen möchte ich nicht behaupten daß der ganze Brief untergeſchoben ſei; wahrſcheinlich war die Grundlage eines Mozartiſchen Briefes vorhanden, der etwas überarbeitet und durch Hinzufügen charakteriſtiſcher Züge, die für ſicher beglaubigt galten, zu einem ſprechenden Zeugniß ausgeprägt wurde. Beſtimmt zu ſcheiden, was echt und urſprünglich, was geändert und zugeſetzt ſei, wird nicht möglich ſein; unleugbar iſt, daß der Brief, ſo wie er bekannt gemacht iſt, nicht von Mozart geſchrieben ſein kann.

XXII.

Niſſen theilt im Anhang S. 10 ff. das vom Abbé Max. Stadler verfaßte Verzeichniß der in Mozarts Nachlaß gefundenen Fragmente und Entwürfe mit[1], welches hier mit unweſentlichen Aenderungen im Ausdruck und in der Anordnung nebſt einigen Bemerkungen folgt. Die jetzt im Mozarteum in Salzburg befindlichen Bruchſtücke ſind mit einem Sternchen bezeichnet.

I. Für Klavier.

1 Concerto per il Cembalo e Violino, D-dur, welches Mozart in Manheim 1778 anfing. Das Ritornell iſt eins der prächtigſten und ſchönſten, welches er jemals gemacht hat. Die Violinen fangen piano an und die Begleitung der Violen, des

---

[1] Stadler berichtet (Rechtfertigung der Echtheit des Moz. Requiems S. 9 f.), wie er der Wittwe Mozart ruckſichtlich der hinterlaſſenen Handſchriften ihres Gemahls einige Dienſte geleiſtet habe. „Dieſe nämlich erſuchte mich jene Schriften in Ordnung zu bringen. Sie wollte mir ſelbe in meine Wohnung ſchicken. Ich verbat es mir und verſprach, ſo oft die Zeit es mir erlauben würde ſie zu beſuchen und in Gegenwart des neben ihr wohnenden Hrn. v. Niſſen den ganzen muſikaliſchen Nachlaß des Verewigten durchzugehen, zu ordnen und einen Catalog darüber zu verfertigen. Dies geſchah in kurzer Zeit, indem ich Alles angab, Hr. v. Niſſen Alles genau aufſchrieb und den Catalog ſehr bald zu Stande brachte. Inzwiſchen kann ich nicht verhehlen, daß mir dieſe Unterſuchung viel Vergnugen verſchaffte. Ich fand, wie fleißig Mozart in ſeiner Jugend war, wie er nicht nur ſeine eignen originalen Ideen, ſondern auch von andern Meiſtern die ihn beſonders anreizten zu Papier brachte, um ſpäterhin ſie auf ſeine eigene Art auszuführen und, wie man ſagt, in succum et sanguinem zu verwandeln.“ Von dieſen angefangenen und ſkizzirten Arbeiten iſt nur eine ſehr geringe Anzahl in Andrés Beſitz übergegangen, die meiſten blieben im Beſitz der Familie und ſind zum größten Theil ins Mozarteum in Salzburg gelangt.

Vcello. und des Baſſo iſt 11 Takte hindurch pizzicato. Hierauf folgt ein herrliches Forte mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken von 63 Takten, welches mit dem angenehmſten Piano abwechſelt. Die Principalvioline hat das erſte Solo 11 Takte hindurch, dieſem folgt das Klavier ebenfalls 11 Takte lang, denen ein kurzes Forte mit der ganzen Begleitung folgt. Endlich ertönen beide Soloinſtrumente zugleich und concertiren wechſelsweiſe 21 Takte hindurch. Bei allen dieſen Solo's fehlt aber noch das Accompagnement, ſonſt iſt es durchaus vollendet.

*2 Concerto per il Cembalo, D-dur. Von dieſem ſind nur 21 Takte fürs Klavier geſchrieben, der Raum für die Begleitung iſt leer geblieben.

*3 Concerto per il Clavicembalo. D-dur $^3/_4$. Hiervon iſt nur das Ritornell durch Violine und Baß ohne Begleitung der Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts angemerkt.

*4 Concerto per il Cembalo, C-dur $^3/_4$ mit Begleitung von 2 Violin. Viola, 1 Flöte, 2 Ob. 2 Fagott. 2 Hörner. Das Ritornell beſteht aus 25 Takten, iſt aber nicht ganz inſtrumentirt. Hierauf folgt ein Solo des Klaviers 8 Takte lang, alsdann 4 Takte von Inſtrumenten.

*5 Concerto per il Cembalo, C-dur mit 2 Viol. Viola, Flöte, 2 Ob., 2 Hörn., 2 Tromp. und Pauken. Hiervon iſt das Ritornell durch Viol. I. und Baſſo in 19 Takten angemerkt.

*6 Concerto per il Clavicembalo, D-moll mit 2 Violin. Viola, Flöte, 2 Ob., 2 Baſſethörnern, 2 Hörn. 2 Fagott. Nur 6 Takte für Violine und Baſſo.

*7 Rondo für ein Klavierconcert, Es-dur; nur 3 Takte der Klavierſtimme ohne Begleitung.

*8 Rondo für ein Klavierconcert, A-dur. Das Klavier macht den Anfang mit 8 Takten, was Violine und Baſſo 15 Takte hindurch fortſetzen; die übrige Begleitung fehlt.

*9 Rondo, A-dur für ein Klavierconcert. Das Klavier fängt 4 Takte allein an, dann ſpielt Clarinett 4 Takte und das Klavier weiter durch wieder 4 Takte, Clarinett wiederholt dieſelben, und endlich fangen die Violinen an, wozu die Begleitung nicht geſchrieben iſt.

10 Concerto per 3 Cembali con Violini, 2 Oboi, 2 Corni, Viola e Basso, F-dur. Der Eingang iſt ein Allegro in F-dur. Dann folgt ein Adagio B-dur, darauf ein Tempo di Minuetto

Rondo F-dur. — Davon iſt da in Stimmen: Cembalo primo Violino primo et secondo, Viola und Basso. — Dieſes kann im Jahre 1777 componirt worden ſeyn. Daß es vollendet geweſen iſt, beweiſt nicht nur, daß es der Componiſt in einigen Briefen an ſeinen Vater erwähnt und ſogar die Ausführung in Augsburg vom 24. Octbr. 1777 erzählt, ſondern auch das zierliche mit muſikaliſchen Attributen ausgeſtattete Titelblatt, worauf von der Handſchrift ſeines Vaters zu leſen iſt: Dedicato al incomparabile Merito di sua Excellenza La Sigra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco, e delle sue Figlie — le Sigre. Contesse Aloisia e Giuseppa . . . . .

in F . . . dal loro devotissimo servo

Wolfgango Mozart.

Wahrſcheinlich war die Handſchrift W. Mozart's für eine ſolche Dedication zu ſchlecht[2].

*11 Satz für Klavier mit 2 Violinen, 2 Hörnern und Baſſo, D-dur (29 Takte).

12 Ein Quintett B-dur 6/8 für Klavier, Oboe, Clarinett, Baſſethorn und Fagott; nur 35 Takte, aber ganz im Mozart'ſchen Geſchmacke.

*13 Trio für Klavier, Violine und Vcello, B-dur (25 Takte).

*14 Trio für Klavier, Violine und Vcello, G-dur (19 Takte).

*15 Allegro D-moll; Tempo di Menuetto in G-dur; Allegro D-dur 6/8 für Klavier, Violine und Vcello ſind ebenfalls nicht ganz vollendet. Das Fehlende ergänzte ein Liebhaber; zuſammen können ſie ein Trio ausmachen[3].

16 Andantino für Klavier und Vcello, G-moll (33 Takte)[4].

17 Sonate für Klavier und Violine, B-dur (31 Takte).

*18 Sonate für Klavier und Violine, A-dur (34 Takte).

19 Sonate für Klavier und Violine, G-dur 3/4 (15 Takte).

20 Sonate für Klavier und Violine, C-dur, Allegro,

---

2) Vgl. I S. 613 f.

3) Ging in André's Beſitz über (handſchr. Verz. e).

4) Im Mozarteum iſt nur der Anfang eines Satzes für Klavier und Vcello, B-dur 3/4, der hier nicht verzeichnet iſt; vielleicht iſt die Tonart falſch angegeben.

Andante, welches in ein Allegretto übergeht. Das erſte Allegro und Andante iſt von Mozart vollendet, das letzte Allegretto iſt von einem Andern ergänzt[5].

21 Sonate für Klavier und Violine, A-dur. Sie fängt mit einem ſchönen von Mozart ganz bearbeiteten Andante an und geht in eine Fuge A-moll über, welche nur zur Hälfte Mozarts Arbeit iſt[6].

22 Sonate für Klavier und Violine, B-dur; iſt von einem Liebhaber vollendet[7].

23 Vorſpiel, Präludium oder kleine Phantaſie in C-dur, die er für ſeine Schweſter componirte. Es hebt an mit Allegretto C-dur, geht dann über in ein Capriccio, worauf ein Andantino folgt. Dann kommt ein Cantabile und ein Capriccio Allegro macht den Beſchluß; iſt vollendet[8].

24 Phantaſie für Klavier, F-moll (14 Takte).

*25 Sonate für Klavier, F-dur (7 Takte).

*26 Sonate für Klavier, F-dur (15 Takte).

*27 Sonate für Klavier, B-dur (19 Takte).

*28 Allegro für Klavier, F-dur $^{6}/_{8}$ (16 Takte).

29 Allegro für Klavier, B-dur, iſt von einem Liebhaber vollendet[9].

30 Adagio für Klavier D-moll (4 Takte) und der erſte Theil eines Menuett aus D-dur.

---

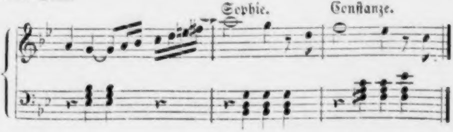
5) Ging in Andre's Beſitz über (handſchr. Verz. *f*). Die Sonate hat die Ueberſchrift: Sonate première. Par moi W. A. Mozart pour ma très chere Epouse (vgl. S. 167).

6) Gedruckt Oeuvr. IX, 1.

7) Im Mozarteum iſt noch der Anfang einer Sonate für Klavier und Violine, G-dur, welche hier nicht verzeichnet iſt.

8) Vgl. I S. 136. III S. 186. 440.

9) Kam in André's Beſitz, der (handſchr. Verz. *c*) anmerkt, an einer Stelle



habe Mozart die Namen ſeiner Schwägerin und Frau beigeſchrieben.

*31 Adagio für Klavier, D-moll (9 Takte).

32 Andante für Klavier, Es-dur. Der erſte Theil enthält 8, der zweite 12 Takte.

33 Rondo für Klavier, F-dur $^6/_8$ (33 Takte).

*34 Thema zu Variationen für Klavier, C-dur[10].

*35 Sonate für zwei Klaviere, B-dur; Adagio enthält 8, und Preſto 44 Takte[11].

*36 Sonate für zwei Klaviere, B-dur (15 Takte).

*37 Allegro für zwei Klaviere, C-moll (22 Takte)[12].

*38 Fuge für zwei Klaviere, G-dur[13].

II. Für Orcheſter.

39 Symphonie, Es-dur für 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Ob. 2 Hörner, Fagott, Vcello und Baß. Das Adagio (14 Takte) iſt ganz vollendet und durchgehends inſtrumentirt. Der erſte Theil des Allegro iſt gleichfalls vollendet, auch größtentheils inſtrumentirt (83 Takte); der zweite Theil fehlt.

40 Ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper, mit Violine, Viol. Ob. Hörn. Clarin. Tymp. Fagott und Baſſo aus D-moll enthält 64 Takte und iſt ganz vollendet. Es fehlt alſo nur das dieſem vorhergehende.

*41 Ouverture, Es-dur für 2 Violinen, Viola, 2 Flöt. 2 Ob. 2 Clarin. 2 Fagotts 2 Hörn., 2 Tromp. und Pauken und Baſſo. Andante (8 Takte) worauf ein Allegro folgt, wovon nur 18 Takte ohne weitere Begleitung in Violin. und Baß geſchrieben ſind[14].

*42 La Chasse, A-dur $^6/_8$ für 2 Violinen, Viola, 2 Flöt. 2 Ob., 2 Hörner und Baſſo. Der erſte Theil enthält 8 Takte wie der zweite; beide ſind ganz vollendet und inſtrumentirt. Hierauf folgt ein Minore von 2 Theilen, deren jeder 8 Takte enthält, nur ſkizzirt.

*43 Sinfonia concertante a tre stromenti, Violino, Viola, Vcello. mit 2 Viol. 2 Viole 2 Ob. 2 Corn. und Baſſo, A-dur.

---

10) Im Mozarteum finden ſich noch für Klavier der erſte Theil eines Menuetts, A-dur und die Anfänge von 2 Fugen, vgl. S. 375.

11) Nur der Anfang des Adagio iſt im Mozarteum.

12) S. Notenbeilage III, 2.

13) Vgl. S. 375 f.

14) S. Notenbeilage III, 1, vgl. S. 454 f.

Das Ritornell iſt ganz vollendet (43 Takte); zu dem Solo (83 Takte) iſt die Begleitung nur ſkizzirt.

*44 **Symphonie**, G-dur. Andante (10 Takte), in den Hauptſtimmen entworfen.

45 **Menuett** für 2 Violin. 2 Ob. 1 Fagott, 2 Hörn. Flauto piccolo und Tamburin, A-dur. Der erſte Theil (8 Takte) iſt vollſtändig, vom zweiten ſind nur 3 Takte da.

*46 **Rondo** für 2 Viol., Flöte, Oboe, Fagott, Horn und Baſſo, B-dur (25 Takte); die Begleitung fehlt.

*47 **Rondo** für 2 Violinen, Viola, 2 Hörn. und Baſſo, F-dur. 3 Theile, deren jeder 8 Takte enthält; nur die Hauptſtimme.

III. Für Saiteninſtrumente.

*48 **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, A-moll. Allegro (15 Takte).

49 **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, B-dur Allegro (122 Takte).

*50 **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, Es-dur, Allegro $^{3}/_{4}$ (71 Takte)[15].

*51 **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, Es-dur (19 Takte).

*52 **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, D-dur (18 Takte).

53 **Quintett** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, E-moll. Der erſte Theil Allegro iſt vollendet (74 Takte).

54 **Allegro** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, E-moll. Allegro (24 Takte).

*55 **Rondo** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, G-moll $^{6}/_{8}$ (8 Takte).

*56 **Rondo** für 2 Violinen, 2 Violen und Vcello, F-dur $^{6}/_{8}$ (10 Takte).

*57 **Allegretto** für 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur $^{3}/_{4}$ (56 Takte).

*58 **Larghetto** für 2 Violinen, Viola und Vcello, C-dur (16 Takte).

59 **Adagio** für 2 Violinen, Viola und Vcello, A-dur (8 Takte).

---

[15] S. Notenbeilage III, 3.

*60 Rondo für 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur $^3/_4$ (10 Takte).

61 Rondo für 2 Violinen, Viola und Vcello, A-dur $^6/_8$ (139 Takte).

*62 Rondo für 2 Violinen, Viola und Vcello, F-dur $^6/_8$ (16 Takte).

*63 Menuett für 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur (9 Takte)[16].

64 Trio für Violine, Viola und Vcello, G-dur $^3/_4$. Der erſte Theil iſt ganz vollendet (91 Takte), vom zweiten Theile ſind nur 9 Takte aufgeſchrieben.

65 Fuge für Violine, Viola und Vcello, G-dur.

IV. Für Blasinſtrumente.

*66 Adagio für eine Harmonica, Flöte, 1 Oboe, Viola und Vcello, C-dur (10 Takte)[17].

*67 Bruchſtück eines Concerts für Horn, Schluß des Tutti- und Anfang des Soloſatzes, Es-dur (35 Takte).

68 Eins dgl.

69 Quintett für Violine, Viola und Clarinette, Baſſethorn und Vcello, F-dur, meiſtens vollſtändig ausgeführt (102 Takte).

70 Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Vcello, B-dur. Der erſte Theil des Allegro (90 Takte) iſt vollendet; der zweite beſteht nur aus 3 Takten.

*71 Quintett für Clarinette, 2 Violinen, Viola und Vcello, A-dur (89 Takte); unvollendet, nur hie und da die Stimmen angedeutet, ſehr brillant für die Clarinette.

*72 Allegro für 2 Oboe, 2 Corni, 2 Clarinetti und 2 Fagotti, B-dur (16 Takte).

*73 Adagio Clarinette und 3 Baſſethörner, F-dur (6 Takte).

*74 Allegro assai für 2 Clarinetten und 3 Baſſethörner, B-dur (22 Takte).

*75 Adagio für engliſches Horn, 2 Violinen und Vcello,

---

[16] Im Mozarteum findet ſich der Anfang eines Quartetts, G-moll (ſ. Notenbeilage III, 4) und einer Quartettfuge D-moll (vgl. S. 386), welche hier nicht verzeichnet ſind.

[17] Vgl. S. 290.

C-dur. Der erſte Theil (23 Takte) iſt vollendet; vom zweiten Theil (36 Takte) iſt nur die Hauptſtimme aufgeſchrieben.

V. Für Geſang.

76 Kyrie für 4 Singſt., 2 Violin., 2 Viol., 2 Ob., 2 Fagotti, 2 Hörn., 2 Tromp. u. Pauken, Es-dur, Largo (22 Takte); voller Andacht im Kirchenſtile verfaßt, die angenehmſte Melodie iſt mit abwechſelnder harmoniſcher Begleitung durchgeführt. Das Christe enthält kleine Solo's für Sopran und Alt.

*77 Kyrie für 4 Singſt., 2 Violinen, 2 Tromp. u. Pauk. und Organo Solo, C-dur 3/4 (9 Takte).

*78 Kyrie für 4 Singſt., 2 Violinen, Viola, 2 Ob., 1 Fag. u. Baß, D-dur (11 Takte); ganz im Kirchenſtile und überaus ſchön.

79 Kyrie für 4 Singſt., 2 Violinen, Viola, 2 Ob., 2 Fagott, 2 Tromp. u. Pauk. u. Baß (37 Takte); im erhabenen Stile.

*80 Kyrie für 4 Singſt., 2 Violinen, Viola, 2 Tromp. u. Pauk. u. Baß, G-dur. Auf ein Adagio von 4 Takten folgt ein fugirtes Andante (30 Takte).

81 Kyrie, D-dur, ein fugirtes Allegro (32 Takte).

82 Kyrie, C-dur. Auf ein Adagio (14 Takte) folgt ein Allegro, wovon nur 35 Takte geſchrieben ſind[18].

83 Gloria, C-dur (26 Takte).

*84 Pſalm: Memento Domine David für 4 Singſt., 2 Violinen u. Baß, F-dur (32 Takte).

85 Cantate: „Dir Seele des Weltalls, o Sonne!“ für 2 Tenore und 1 Baß. Der erſte Chor aus Es-dur iſt ganz vollendet, er hebt mit einem prächtigen Uniſono an und es herrſcht in ihm eine ſimple, edle und angenehme Melodie. In den Worten „Von Dir kömmt Fruchtbarkeit, Wärme, Licht“ wird beſonders der Name „Licht“ durch ein überraſchendes Forte im Septimenaccorde herausgehoben und kann nicht ohne Wirkung ſeyn, wenn die Begleitung durch die angemerkten Inſtrumente der Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten ꝛc. dazu geſetzt

---

[18] Im Mozarteum iſt noch der hier nicht angemerkte Anfang eines Kyrie für 4 Singſt., 2 Violinen, Viola, 2 Ob., 2 Hörner u. Baß, D-dur. Auf eine Einleitung (6 Takte) folgt ein lebhaftes Inſtrumentalvorſpiel (6 Takte).

wird. — Nach dieſem Chore folgt eine Tenorarie in B-dur voll der zarteſten Melodien und mit einer herrlichen Begleitung des Contrabaſſes. Hierbey fehlt auch die Begleitung der übrigen Inſtrumente, wozu der Raum leer gelaſſen iſt. — Auf dieſe folgt eine unvollendete zweite Tenorarie in F-dur (17 Takte)[19].

86 Duett für 2 Soprane „Ich nenne Dich, ohn' es zu wiſſen", mit Begleitung des Klaviers (27 Takte).

*87 Sined's (Denis) Bardengeſang auf Gibraltar, Recitativ „O Calpe, Dir donnert's am Fuße" mit Begleitung des Klaviers[20].

*88 Lied „Einſam bin ich" für 1 Singſt. mit Klavier, D-moll (8 Takte).

89 Wiegenlied mit Begleitung des Pf. „Schlafe, mein Prinzchen, ſchlaf ein", F-dur[21].

90 Arie „Dentro il mio petto". D-dur (unvollendet).

91 Arietta „Vamo di core" (unvollendet).

92 Eine unvollendete italieniſche Operette, worin die Perſonen Bettina, Don Asdrubale, Pulcherio und Bocconio vorkommen[22].

93 Eine unvollendete deutſche Operette, die in der Manier Aehnlichkeit mit der Entführung aus dem Serail hat und worin die Namen Hr. v. Dummkopf, Roſaura, Trautel, Leander, Caſperl, Wurſtl, Knödl ꝛc. vorkommen[23].

94 Vierzig halbe Bogen, welche verſchiedene Themata zu Fugen, Canons und Uebungen im Contrapunkt enthalten.

---

19) Vgl. S. 410 f.

20) Vgl. S. 344 f.

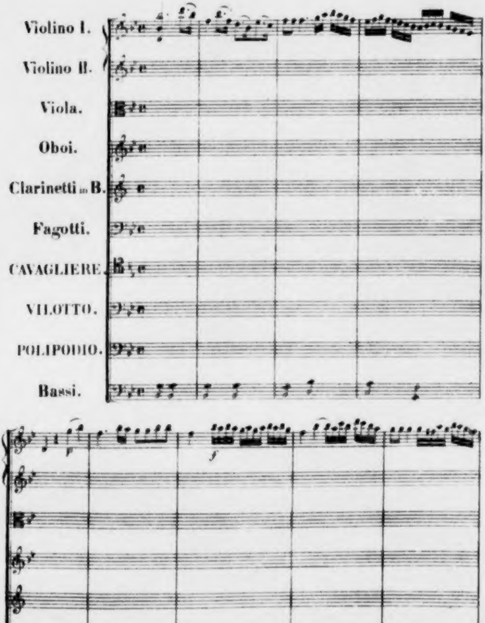
21) Gedruckt bei Niſſen Anhang S. 20. — Im Mozarteum ſind noch wei Lieder für eine Singſtimme mit Klavier „O heiliges Band" und „Wie unglücklich bin ich", welche hier nicht verzeichnet ſind; vgl. S. 347.

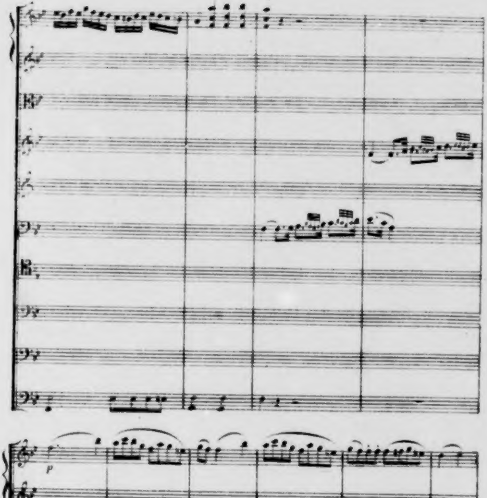
22) Die Oper iſt Lo Sposo deluso.

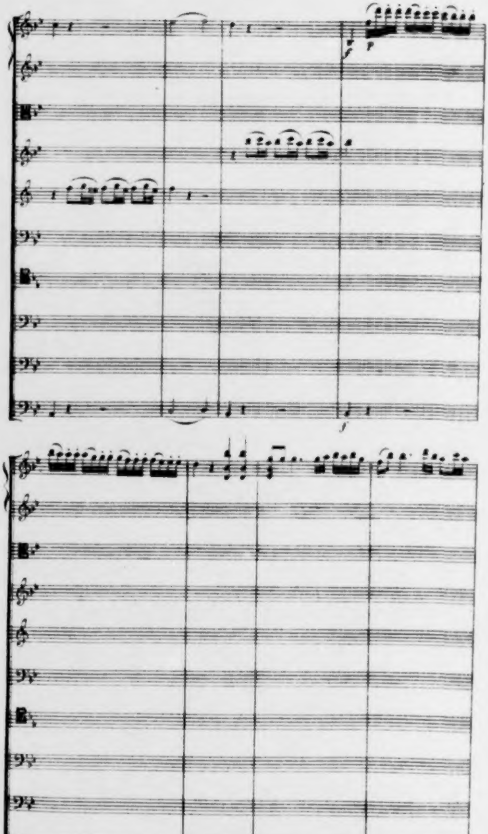
23) Mozart hatte alſo außer dem II S. 313 ff. mitgetheilten Verſuch eines Luſtſpiels auch eine Operette angefangen, welche daſſelbe Sujet hatte.

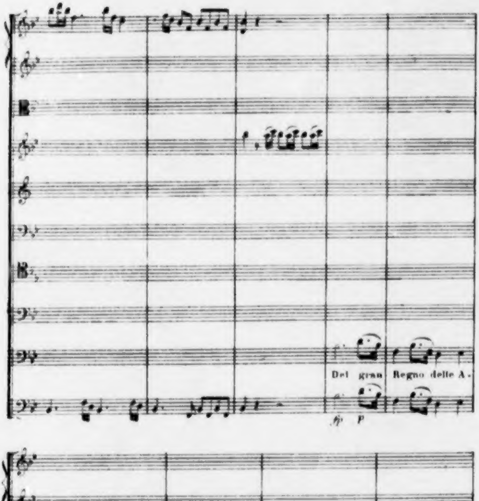
Notenbeilage I.
(Vgl. III. S. 443 f.)

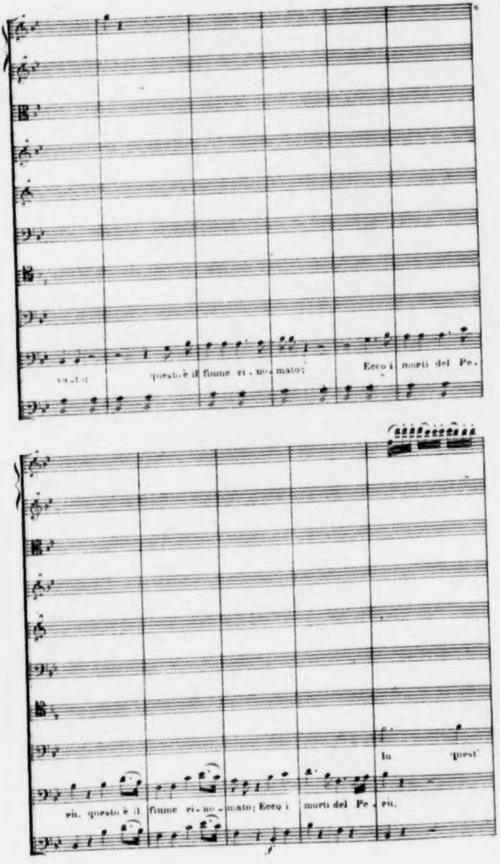
ATTO I. SCENA I.

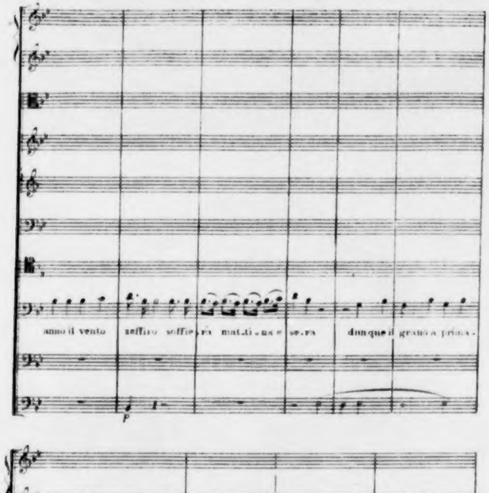

Violino I.
Violino II.
Viola.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
CAVAGLIERE.
VILOTTO.
POLIPODIO.
Bassi.
p
f
f

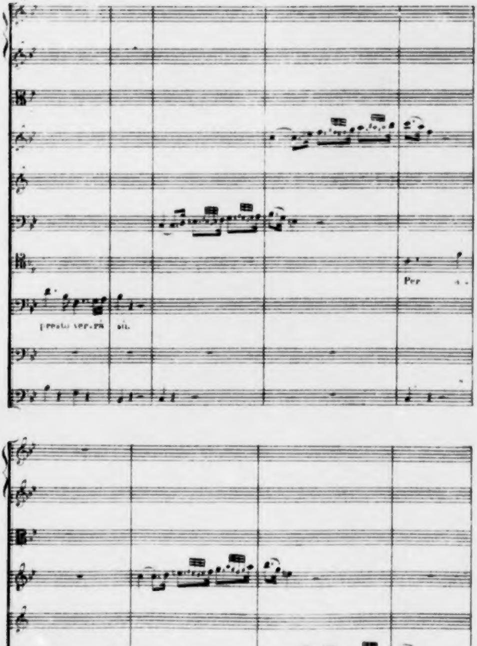

p

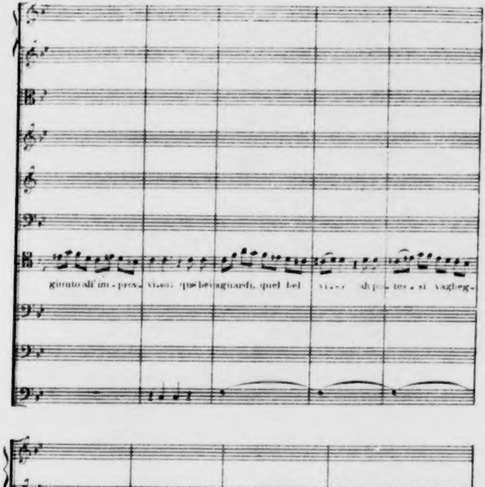

f
p
f
f

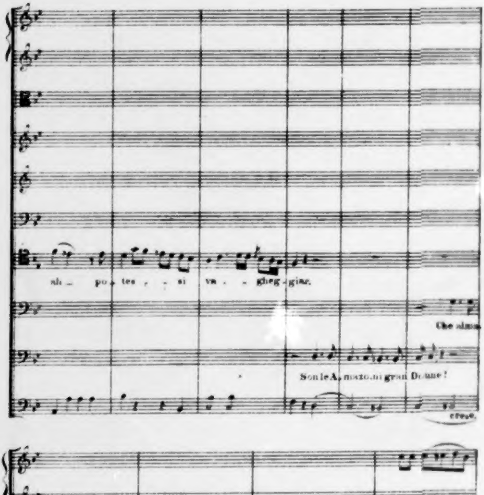

Del gran Regno delle A-
fp p
ma - zoni Ecco il si - to ho ri - tro - va - to, Ecco il si - to ho ri - tro -
p

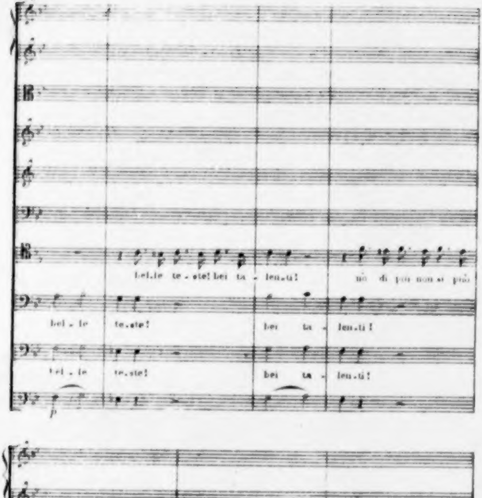

questo è il fiume ri-no-mato;
Ecco i morti del Pe-
In quest'
rii, questo è il fiume ri-no-mato; Ecco i morti del Pe-rii.

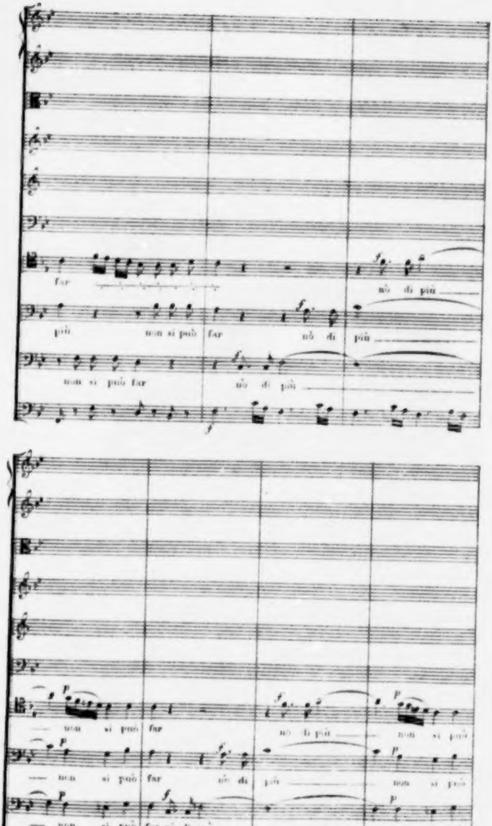

anno il vento zeffiro soffie-rà mat-ti-na e se-ra dunque il grano a prima-
p
ve-ra presto, presto verrà sù, dunque il grano a pri-ma-ve-ra presto
cresc.
f
p
f

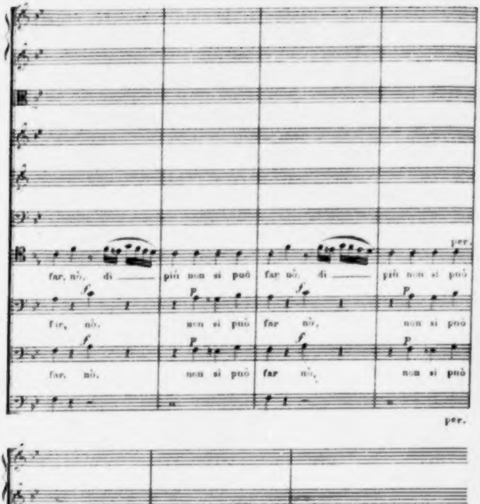

presto ver-rà
sù
Per a-
mor di Li - via
ca-ra
son qui


giunto all'im - prov. viso: que' bei sguardi, quel bel viso ah po.. tes - si vagheg-
giar, ah po.. tes - si va.gheg. giar

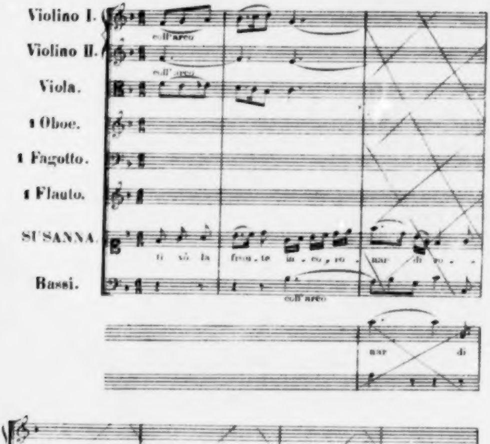

ah — po - tes - si va - gheg - giar.
Che alma
Son le A - mazzoni gran Donne!
cresc.
(ironicamente)
bel - le te - ste! bei ta - lenti!
nac - co! che por - tenti! che alma - nacco! che por - tenti!
Son le Amazzoni gran Donne, gran Donne, gran Donne!
f

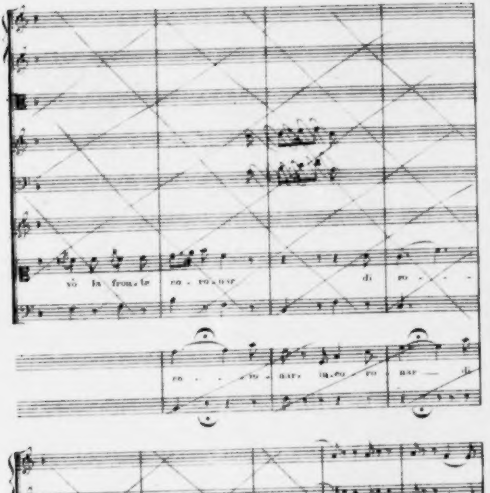

bel.le te.ste! bei ta - len.ti! nò di più non si può
bel - le te.ste! bei ta - len.ti!
bel - le te.ste! bei ta - len.ti!
p
far bel - le teste, bei ta - lenti, nò di più non si può
bel - le te - ste! bei ta - len - ti! nò di
bel - le te - ste! bei talen - ti! nò di più

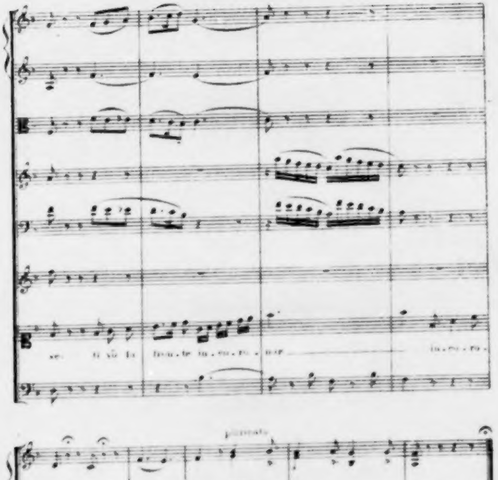

far
nò di più
più non si può far nò di più
non si può far nò di più
non si può far nò di più non si può
non si può far nò di più non si può
non si può far, nò di più non si può
f
p


per.
far, nò, di — più non si può far nò, di — più non si può
far, nò, non si può far nò, non si può
far, nò, non si può far nò, non si può
per.
dendosi
far.— non si può far, non — si può far
far, non si può far, non si può far
far, non si può far, non si può far
dendosi
f
p
pp
fp

Schluss der Arie aus Figaro 28. (s. III. s. 449)

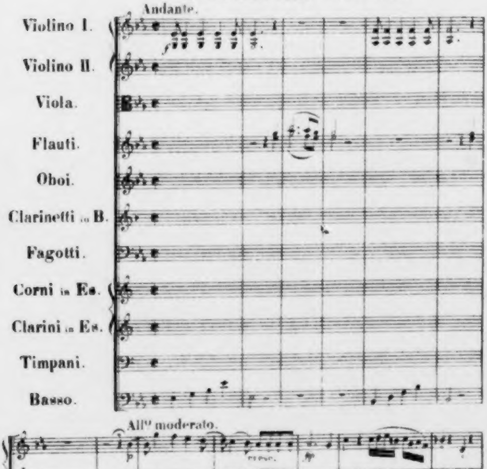

Violino I.
Violino II.
Viola.
1 Oboe.
1 Fagotto.
1 Flauto.
SUSANNA.
Bassi.
coll'arco
coll'arco
coll'arco
ti vò la fron - te in - co - ro - nar di ro - -
nar di
se ti vò la fron - te in - co - ro - nar ti ro - - - - se

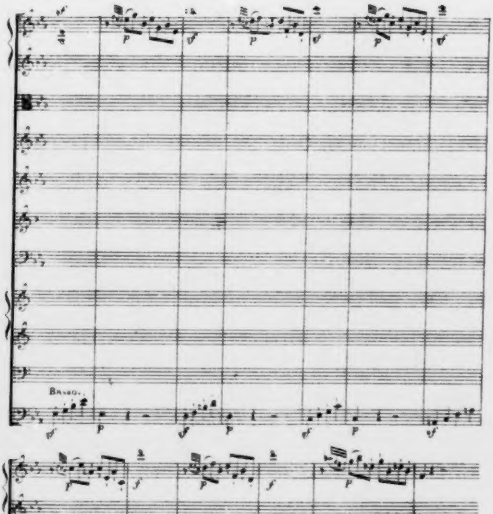

vò la fron-te co-ro-nar di ro- - - -
co- - - - ro-nar, in-co-ro-nar di
se.
-nar di ro-
se.


se. il vil le fron.te in.co.ro.nar
in.co.ro.
pizzicato
pizz.
pizz.
nar di ro . se.
pizzicato

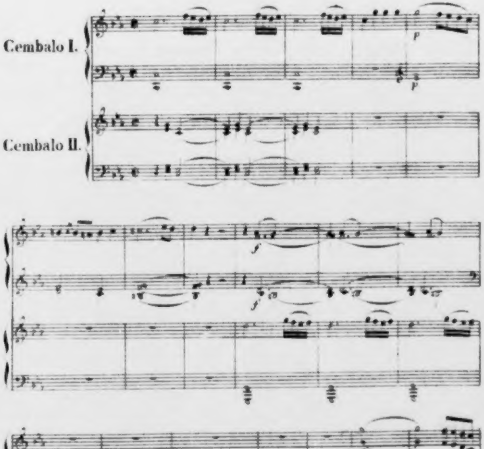
Anfänge unvollendeter Compositionen.

1. OUVERTURE. (s. III. S. 151 f.)


Andante.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Clarini in Es.
Timpani.
Basso.
All° moderato.
cresc.
fp
Violone.

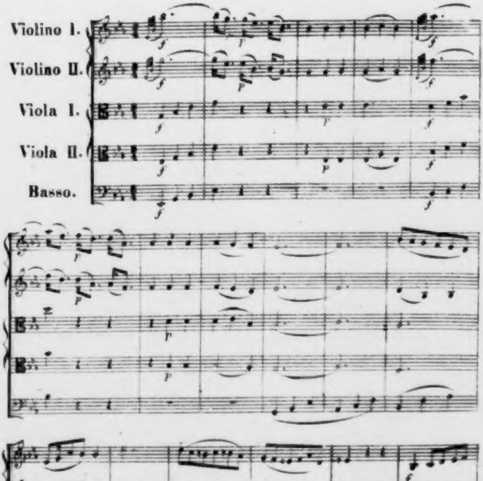

Basso.
sf
p
f

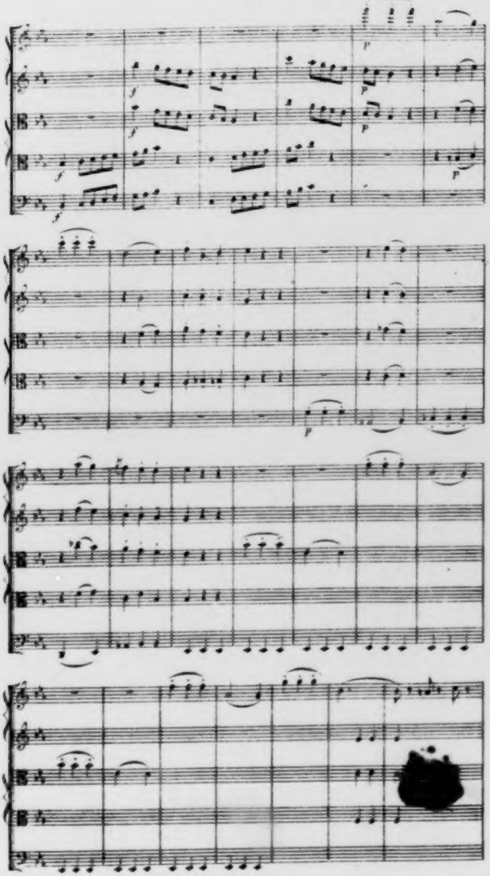
2. SONATA a 2 CEMBALI.

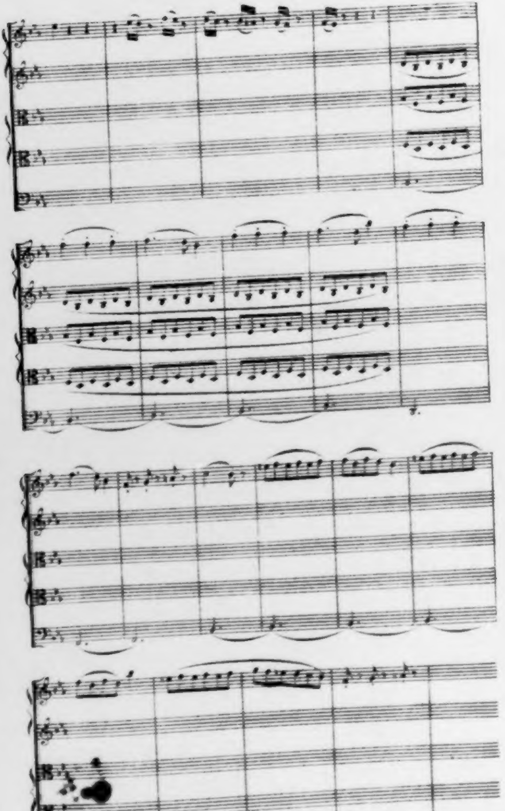


Cembalo I.
Cembalo II.
p
f

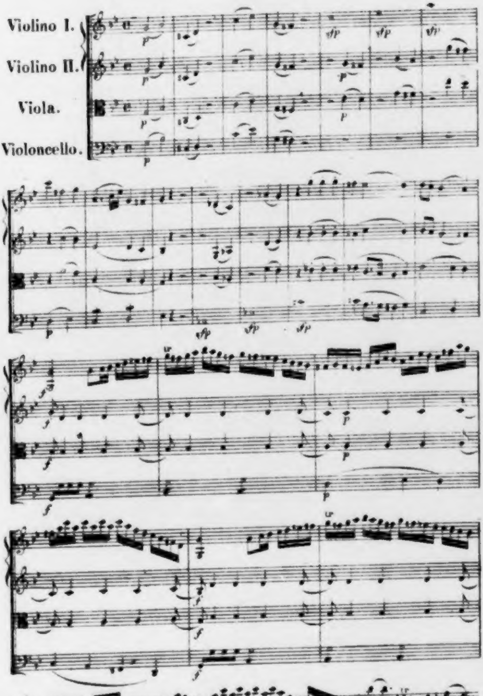
3. QUINTETTO.


Violino I.
Violino II.
Viola I.
Viola II.
Basso.


f
f
f
f
p
p
p
p



4. QUARTETTO.


Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

W. A. Mozart.

Vierter Theil.

141 = [illegible]

[illegible]

W. A. Mozart

von

Otto Jahn.

Vierter Theil.

Mit dem Bildniß des vierzehnjährigen Mozart, ſieben Notenbeilagen
und einem Namen- und Sach-Regiſter.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1859.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das Recht der engliſchen und franzöſiſchen Ueberſetzung bleibt vorbehalten.

Inhalt.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

12.

Mozart als Klavierſpieler und Componiſt S. 3 ff. Die Variation S. 8 f. Verzeichniß der gedruckten Variationen Mozarts S. 10 f. Charakter der Mozartſchen Variation S. 10 ff. Drei Rondos für Pianoforte S. 13 ff. Adagio in H-moll S. 15. Präludien oder Phantaſien in C-moll und D-moll S. 15 f. Phantaſie in C-moll S. 17 ff. Die Sonate S. 19 ff. Fortbildung derſelben durch Mozart S. 22 ff. Sonaten für Klavier allein S. 33 f. Vierhändige Sonaten S. 34 ff. Compoſitionen für zwei Klaviere S. 36 f. Klavierſonaten mit Begleitung der Violine S. 37 ff. Trios (Terzetts) für Klavier, Violine und Violoncello S. 41 ff. Trio für Klavier, Clarinette und Bratſche S. 43 ff. Quartetts für Klavier, Violine, Viola und Violoncello S. 45 ff. Quintett in Es-dur für Klavier, Oboe, Clarinette, Horn u. Fagott S. 49 ff. Concerte für Klavier S. 51 ff. Fortbildung des Concerts durch Verbindung des Orcheſters mit dem Soloinſtrument S. 53 ff. Das Andante im C-dur-Concert S. 60 ff. Der letzte Satz der Concerte S. 62 f. Charakter der Mozartſchen Klavierconcerte S. 64 ff.

13.

Das Quartett für Saiteninſtrumente S. 66 ff. Die 6 Joſ. Haydn dedicirten Quartetts von Mozart S. 68 f. Wirkung derſelben auf die Zeitgenoſſen S. 70 ff. Das Quartett aus D-dur S. 74 f. Charakter dieſer 6 Quartetts den Haydnſchen gegenüber S. 77 f. Einfluß des Saitenquartetts auf die Ausbildung der Inſtrumentalmuſik S. 79 ff. Verhältniß der einzelnen dieſer 6 Quartetts zu einander S. 83 ff. Der Menuett bei Mozart S. 87. Die Finales der Quartetts S. 88 f. Quartett in D-dur S. 90. Drei Quartetts für Friedr. Wilhelm II S. 91 ff. Trio in Es-dur für Violine, Bratſche und Violoncello S. 93 ff. Vier Saitenquintetts S. 96. Die Oekonomie derſelben S. 97 ff. Das G-moll-Quintett S. 101 ff. Quintett in A-dur für Clarinette und Saitenquartett S. 107 f.

14.

Die ſogenannte Harmoniemuſik für Blasinſtrumente S. 109 ff. Mozarts Serenate in Es-dur S. 112 ff. Serenate in C-moll S. 114 ff. Adagio in B-dur für zwei Clarinetten und drei Baſſethörner S. 117 f. Charakter der Mozartſchen Harmoniemuſik S. 118. Die Inſtrumentalmuſik in Wien S. 118 ff. Symphonien: in D-dur S. 122 f.; zwei kleinere in G-dur und in C-dur S. 124; in D-dur S. 124 ff. Mozarts Meiſterſchaft in Behandlung des Orcheſters S. 128 f. Die Symphonie in Es-dur S. 129 ff.; in G-moll S. 131 ff.; in C-dur S. 135 ff. Das Eigenthümliche in dieſen drei Symphonien S. 138 ff. Die Kunſt des Geiſtes und die Kunſt der Seele S. 141 ff.

15.

Zuſtand der deutſchen Oper in Wien S. 145 ff. Kleins in Mannheim Aufforderung Mozarts eine deutſche Oper zu ſchreiben und deſſen Antwort S. 148 ff. Mozarts „Schauſpieldirector“ S. 152 ff. Spätere Verſuche den „Schauſpieldirector“ auf der Bühne zu erhalten S. 156 ff. Die Opera buffa in Wien S. 158 ff. Mozart trägt ſich mit dem Gedanken eine italiäniſche Oper zu ſchreiben S. 160 ff. Die Oper L'oca del Cairo S. 162 ff. Die im Partiturentwurf erhaltenen Stücke dieſer Oper S. 168 ff. Die Oper Lo sposo deluso S. 172 ff. Lorenzo da Ponte S. 181 ff. Vincent Martin S. 183. Le nozze di Figaro von da Ponte und Mozart S. 184 ff. Die erſte Aufführung des Figaro S. 191.

16.

Beaumarchais' „Le mariage de Figaro ou la folle journée“ S. 192 ff. Bearbeitung dieſes Luſtſpiels für die Oper durch da Ponte S. 201 ff. Die Unſittlichkeit des Stücks S. 204 ff. Vorwalten des pſychiſchen Elements in Mozarts Figaro S. 209 ff. Charakter der Marcelline S. 211 ff. Baſilio S. 214 ff. Antonio und Don Curzio S. 218. Barberina S. 218. Figaro S. 219 ff. Bartolo S. 221 ff. Graf Almaviva S. 223 ff. Suſanne S. 226 ff. Die Gräfin S. 230 ff. Cherubin S. 232 ff. Das National-Spaniſche im Figaro S. 235 ff. Die Enſembleſätze S. 237 ff. Das Terzett (Akt I, 7) S. 239 f. Das Finale des zweiten Akts S. 241 ff. Das Finale des dritten Akts S. 246 ff. Das Sextett (Akt III, 3) S. 248 ff. Die Arien S. 254. Die Behandlung der Singſtimmen S. 254 ff. Die Verwendung des Orcheſters S. 256 ff. Die komiſche Behandlung des Figaro S. 265 ff. Figaro im Vergleich zur Opera buffa und den gleichzeitigen italiäniſchen Opern S. 271 ff.

17.

Die Muſik in Böhmen, insbeſondere in Prag S. 278 ff. Herr und Frau Duſchek S. 280 ff. Der „Figaro“ in Prag S. 284 ff. Dittersdorf S. 291. Der „Doctor u. Apotheker“ und andre Operetten. Charakter der Dittersdorfſchen Muſik S. 292 ff. Mozarts ſchöpferiſche Thätigkeit nach der Prager Reiſe S. 295 f. Rückkehr nach Prag, zur Vorbereitung des Don Giovanni S. 296 ff. Die Ouverture zu Don Juan S. 300 f. Die erſte Aufführung der Oper S. 301 ff. Eine Concertarie für Frau Duſchek S. 304 f. Salieris „Tarare“ oder „Axur“ S. 305 ff. Don Giovanni in Wien S. 307 ff. Die Arie der Elvira Mi tradì quel alma ingrata S. 309 ff. Don Ottavios Arie „Della sua pace“ S. 312. Das Duett zwiſchen Zerlina und Leporello „Per queste tue manine“ S. 312 f. Don Giovanni auf andern deutſchen Bühnen. In Hamburg S. 314 f. In Berlin S. 315 ff. In Paris S. 322. In London S. 323. In Italien S. 323 ff. In Newyork S. 325 f.

18.

Bearbeitungen der Don Juan-Sage: Don Juan Tenorio von Gabriel Tellez (Tirſo de Molina) S. 328 ff. „Il convitato di pietra“ von Onofrio Giliberti S. 335 ff. Le festin de Pierre ou Le fils criminel von Dorimon und von de Villiers S. 338 ff. Don Juan ou Le festin de pierre von Molière S. 339. Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto von Goldoni S. 340 ff. Le festin de pierre ou l'athéist foudroyé von Roſimond S. 342. Libertine destroyed von

Thom. Shadwell S. 343. Don Juan in Deutſchland S. 343 f. Don Juan als Oper S. 344 f. Don Juan als Ballet S. 345. Il convitato di pietra osia il dissoluto von Righini S. 346 f. Da Pontes Don Giovanni S. 347 ff. Mozarts Antheil an dieſer Oper S. 362 f. Die Ouverture S. 364 ff. Leporello S. 367 ff. Don Giovanni S. 388 ff. Maſetto S. 397 f. Zerlina S. 398 ff. Elvira S. 401 ff. Donna Anna S. 415 ff. Don Ottavio S. 420 ff. Der dramatiſche Charakter der Oper S. 434 f. Das erſte Finale S. 435 ff. Das zweite Finale S. 444 ff. Don Giovanni verglichen mit Figaro S. 449 ff.

19.

Die K. K. Redoutenſäle in Wien und Mozarts Compoſitionen für die Maskenbälle in denſelben S. 453 ff. Aufführungen Händelſcher Oratorien auf van Swietens Veranſtaltung S. 456 f. Mozarts Bearbeitung Händelſcher Oratorien S. 457 ff. Der Meſſias S. 462 ff.

20.

Mozarts Kunſtreiſe nach Berlin S. 468. Aufenthalt in Dresden. Wettſtreit mit dem Clavier- und Orgelſpieler Häßler aus Erfurt S. 469 ff. Aufenthalt und Concert in Leipzig S. 472 ff. vgl. III, 463. Friedrich Wilhelm II als Muſikfreund S. 475 ff. Mozarts Verkehr in Potsdam S. 479 f. Zweites Concert in Leipzig von Berlin aus S. 478. Rückkehr nach Berlin S. 480. Ludw. Tiecks Zuſammentreffen mit Mozart S. 481 f. Dittersdorf in Berlin S. 483. Mozarts Rückkehr nach Wien S. 483 f. Ariette (Un moto di gioja) für Suſanne im Figaro S. 484 ff. Cosi fan tutte von da Ponte und Mozart S. 486 ff.

21.

Da Pontes Cosi fan tutte S. 488 ff. Urtheile der Zeitgenoſſen über das Libretto S. 496 ff. Umarbeitungen der Oper für die Bühne S. 498 f. Kritik der Vorwürfe gegen die Handlung der Oper S. 499 ff. Mozarts Behandlung des Libretto S. 504 ff. Die Perſonen. Don Alfonſo S. 507 ff. 533 ff. Dorabella S. 512 ff. Fiordiligi S. 515 ff. Ferrando S. 517 f. 520 f. Guillelmo S. 522 ff. Despina S. 529 ff. Die Ouverture S. 537 f. Das Sextett S. 539 f. Das erſte Finale S. 541 ff. Das zweite Finale S. 545 ff. Die dramatiſche und muſikaliſche Bedeutung von Cosi fan tutte S. 547 ff.

22.

Kaiſer Leopolds Stellung zum Theater S. 551 ff. Mozart unternimmt eine Kunſtreiſe nach Frankfurt a. M. S. 554 ff. Mozarts Porträt von Tiſchbein in Mainz S. 556. Kurzer Aufenthalt in Mannheim und München S. 557. Emanuel Schikaneder S. 560 ff. vgl. II, 379 f. Fordert Mozart auf die Zauberflöte zu componiren S. 563. Aufforderung Mozarts durch einen Unbekannten eine Seelenmeſſe (das Requiem) zu componiren S. 565 ff. La clemenza di Tito von Metaſtaſio zur Krönung Leopolds II in Prag S. 567 f. Die erſten Aufführungen dieſer Oper S. 568 f. Das Libretto S. 570 ff. Die Ouverture S. 576. Der Marſch und die Chöre S. 577. Die Arien S. 577 ff. Die zweite Arie der Vitellia S. 582 f. Die Duetts S. 583 f. Die Terzetts S. 584 ff. Das erſte Finale S. 586 f. Vergleichender Rückblick auf Idomeneo S. 587 ff. Die Urtheile über Titus S. 589 ff. vgl. 770 ff.

23.

Vollendung der Zauberflöte S. 591. Die erſten Aufführungen derſelben S. 592 ff. Das Mährchen Lulu oder die Zauberflöte S. 595 ff. Schikaneders Zauberflöte S. 597. Wenzel Müllers „Kaſpar der Fagottiſt oder die Zauberzither“ S. 598 ff. Schikaneder ändert in Folge deſſen den Plan zu ſeiner Oper und zieht die Freimaurerei in denſelben S. 602 ff. Kritik des Opernbuchs S. 609 ff. Die Ouverture 611 ff. Die geharniſchten Männer S. 616 ff. Die drei Knaben S. 618 ff. (Die Flöte S. 621.) Saraſtro und die Eingeweihten (die Chöre) S. 624 ff. Tamino S. 631 ff. 642. Pamina S. 635 ff. 659 ff. Die Königin der Nacht S. 644 f. Die drei Damen S. 646 ff. Monoſtatos S. 651 f. Papageno (das Glockenſpiel S. 654 f.) und Papagena S. 652 ff. Der deutſche Charakter der Muſik S. 662 ff. 673. Verhältniß der Zauberflöte zur Entführung S. 664 ff. Das Orcheſter S. 672 f. Nachbildungen und Verbreitung der Zauberflöte S. 674 ff.

24.

Das Requiem unter Kränklichkeit und Trübſinn von Mozart weitergeführt S. 679. Seine Krankheit und Tod S. 681 ff. Beſtattung S. 687 f. Lage der Wittwe S. 689 f. Die Vollendung des Requiem mit Hülfe Süßmayrs S. 690 ff. Verbreitung des Requiem S. 697 f. 737 ff. Innere Verwandtſchaft des Requiem mit der Zauberflöte. S. 703 f. Der Introitus S. 705 f. Kyrie und Christe S. 707 ff. Dies irae S. 715 ff. Tuba mirum spargens sonum S. 720 f. Rex tremendae majestatis S. 721 f. Recordare S. 722 ff. Confutatis maledictis S. 724 ff. Lacrimosa dies illa S. 726 f. Domine Jesu Christe S. 727 f. Hostias et preces S. 728 f. Die letzten drei Sätze und Süßmayrs Antheil an denſelben S. 729 ff. Sanctus S. 732 f. Benedictus S. 733 f. Agnus Dei S. 734 f. Würdigung des Requiem S. 735 ff.

25.

Die Theilnahme für Mozarts hinterlaſſene Familie S. 739 f. Verkauf des handſchriftlichen Nachlaſſes S. 740. Die Wittwe Mozarts verheirathet ſich mit dem däniſchen Geſchäftsträger Niſſen in Wien S. 740 f. Laute Anerkennung des todten Meiſters S. 741 ff. Durch Stiftungen geehrt S. 743. Rückblick auf Mozart den Künſtler und den Menſchen S. 744 ff.

Beilagen XXIII—XXVII.

XXIII. Ueberſicht der von 1783 bis 1791 auf dem Hoftheater in Wien aufgeführten italiäniſchen Opern S. 751—755.
XXIV. Bruchſtück einer von Mozart ſelbſt herrührenden deutſchen Ueberſetzung des Don Giovanni S. 756—766.
XXV. Eine zum größten Theil aus Stellen der Oper Cosi fan tutte beſtehende Meſſe in C-dur S. 767—769.
XXVI. Eine Recenſion der Clemenza di Tito und des Concerts der Wittwe Mozart in Berlin aus dem Journal „Deutſchland“ S. 770—774.
XXVII. Ueber den Antheil Süßmayrs am Requiem S. 775—790.

Viertes Buch.

Wien.

(1781—1791.)

12.

Durch die letzte Betrachtung ſind wir bereits auf Mozarts Klavierſpiel geführt worden. Daß er der größte und genialſte Klavierſpieler ſeiner Zeit war iſt oft und laut genug bezeugt. Zwar iſt der Ruhm ſchnell vorüberrauſchender Virtuoſenleiſtungen meiſt glänzender und allgemeiner als der unvergänglicher Compoſitionen, allein auch die begeiſterten Berichte der Zeitgenoſſen laſſen von jenen nur ein ſchattenartiges Bild zurück. Obgleich es nicht möglich iſt von Mozarts Klavierſpiel eine beſtimmte und anſchauliche Vorſtellung zu geben, wird es doch nicht ohne Intereſſe ſein, einige charakteriſtiſche Züge deſſelben, ſoweit ſie nachweisbar ſind, zuſammenzuſtellen.

„Er hatte kleine ſchöne Hände"; ſagt Niemtſchek (S. 44) „bei dem Klavierſpielen wußte er ſie ſo ſanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, daß ſich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen mußte[1]. Es iſt zu verwundern, wie er damit ſo vieles, beſonders im Baß greifen konnte. Dieſe Erſcheinung muß man der trefflichen Applicatur, die er nach eigenem Geſtändniß dem fleißigen Studium der Bachſchen Werke zu danken hatte, zuſchreiben."[2] In der That ſcheint Mozart frühzeitig die Klavierſachen Ph. Em. Bachs geſpielt zu haben — ſein Vater beſtellt in ſeinen Briefen an Breitkopf häufig die neueſten Compoſitionen deſſelben — und äußerte in einer Geſellſchaft bei Doles als von Bachs Spiel die Rede war: „Er iſt der Vater; wir ſind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt; und wer das nicht eingeſteht iſt ein ...."[3] Schon aus

---

[1] Unwillkührlich hielt und bewegte er wie die meiſten Klavierſpieler auch ſonſt ſeine Hände meiſt in der Lage als ſpiele er Klavier. Im Schlichtegrollſchen Nekrolog wird ſogar bemerkt, ſeine Hände hätten eine ſo feſte Richtung für das Klavier gehabt, daß er deshalb nur mit äußerſter Mühe und Furcht ſich bei Tiſche das Fleiſch zu zerſchneiden im Stande geweſen ſei! (vgl. III S. 170.) — Mit der Liebe des Großvaters und dem Sinne des Künſtlers ſchreibt Leop. Mozart ſeiner Tochter über ihr Söhnchen (11. Nov. 1785): „Ich kann die rechte Hand des Kinds ohne Rührung niemals anſehen. Der geſchickteſte Clavierſpieler kann die Hand nicht ſo ſchön auf die Claviatur ſetzen, als er beſtändig die Hand hält; ſo oft er die Finger nicht bewegt, ſo oft ſtehen alle Finger

---

mit dem ausgebogenen Händchen in der Spielſituation, und ſo ſchlafend hat er das Händchen liegen, als wären die Finger, ſogar mit der proportionirteſten Ausſpannung und Biegung der Finger, wirklich auf den Claviertaſten — kurz! man kann nichts Schöneres ſehen. Ich bin wirklich oft traurig, wenn ichs ſehe, und wünſchte daß er wenigſtens nur 3 Jahr ſchon alt wäre, ſo natürlich meine ich er ſollte gleich ſpielen können."

[2] Auch A. M. Z. I S. 157 wird verſichert, Mozart habe oft geſagt, daß er ſich durch das Spielen der Bachſchen Arbeiten ſo vervollkommnet habe und deſſen Fingerſetzung für die einzig richtige halte.

[3] So erzählt Rochlitz (Für Freunde der Tonk. IV S. 309 f.) und dieſe Aeußerung klingt ganz nach Mozart; was ſonſt dort berichtet wird iſt ein neuer Beweis, wie unzuverläſſig Rochlitz iſt. Es heißt nämlich: „Mit dem was er macht — fuhr Mozart fort — kommen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie ers macht — da ſteht ihm keiner gleich. Mich hat er darum auch am liebſten auf der Orgel gehört, obgleich ich ſchon langeher wenig Uebung darauf habe. Das war ihm recht; und da hat er mich einmal übers andere an ſich gedrückt, daß ich hätte ſchreien mögen." Vorher hatte Rochlitz erzählt daß Mozart, als er nach Leipzig kam, kurz vorher in Hamburg geweſen ſei und daſelbſt Bach fleißig beſucht, auch dieſen auf ſeinem Silbermannſchen Inſtrument einigemal phantaſiren gehört habe. Nun wiſſen wir aber daß Mozart auf dieſer Reiſe, die wir aus ſeinen Briefen an die Frau (Beil. XIX) ganz genau verfolgen können, ſeinen Weg über Prag und Dresden nach Leipzig nahm, wo er am 19. April 1789 ankam, dann 8 Tage ſpäter nach Berlin reiſte, am 8. Mai ſchon wieder in Leipzig war, den 18. Mai noch einmal nach Berlin

früheren Aeußerungen Mozarts über das Spiel von Nanette Stein (II S. 65) und Vogler (II S. 111) geht hervor, welchen Werth er auf guten Fingerſatz legte, der denn freilich die nothwendige Grundlage eines ſicheren, fertigen und ausdrucksvollen Klavierſpiels iſt; und daß die von Ph. Em. Bach[4] nach den Grundſätzen ſeines Vaters[5] ausgebildete Applicatur die Entwickelung der eigentlichen Klaviertechnik begründete iſt ebenſo bekannt, als daß Mozart — neben und nach ihm Clementi — den erſten weſentlichen Fortſchritt auf der ſo betretenen Bahn that[6]. Vor allen Dingen ſollte der Spieler eine „ruhige und ſtette Hand“ beſitzen, deren „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geſchwindigkeit“ (III S. 54) ſo ausgebildet war daß die Paſſagen „fortflie-

---

zurückging, und von da am 28. Mai direct über Dresden nach Wien heimreiſte. Er iſt alſo auf dieſer Reiſe gar nicht nach Hamburg gekommen; und wäre er auch — Rochlitz ſelbſt ſagt ja kurz vorher (S. 290) daß Ph. Em. Bach ſchon 1788 geſtorben war. Daß Mozart auch früher nie in Hamburg geweſen iſt ſteht feſt; von Wien war er vorher nur nach Salzburg (1783) und zweimal nach Prag (1787) gereiſt.

[4] Sein *Verſuch über die wahre Art das Klavier zu ſpielen* erſchien zuerſt im Jahr 1752; ſeine zahlreichen und allgemein verbreiteten Klaviercompoſitionen trugen vor Allem dazu bei, die richtigen Grundſätze auch praktiſch zur Geltung zu bringen.

[5] Eine Charakteriſtik von J. Seb. Bachs Klaviertechnik giebt Forkel (üb. J. S. Bach S. 11 ff.); Notizen über die früher übliche Applicatur Becker (Hausmuſik in Deutſchland S. 58 ff.). Indeſſen kann man ſich kaum vorſtellen daß nicht auch andere große Klavierſpieler jener Zeit, wie Dom. Scarlatti und Händel, ihre Applicatur durch eigene Erfindung verbeſſert haben ſollten. Das Verdienſt vollſtändiger Durchbildung und Ueberlieferung würde freilich Bach wohl immer bleiben.

[6] A. E. *Müller* hat in ſeiner *Anweiſung zum genauen Vortrag der Mozartſchen Klavierkonzerte* (Leipz. 1796) die Grundſätze der Bachſchen Applicatur auf die ſchwierigen Stellen in fünf Concerten Mozarts angewandt und danach den Fingerſatz derſelben beſtimmt und nachgewieſen.

ßen wie Oel" (II S. 65); Kunſtſtücke, welche dieſe weſentlichen Vorzüge zu beeinträchtigen drohten rieth er nicht zu ſehr zu üben. Correctheit, Deutlichkeit und Beſtimmtheit in allen Einzelnheiten, „alle Noten, Vorſchläge ꝛc. mit der gehörigen Expreſſion und Guſto auszudrücken" (II S. 111), waren ihm die erſten Erforderniſſe; daher warnte er ganz beſonders vor allem Uebereilen, deſſen nothwendige Folge Verhudeln ſei. Es ſei viel leichter eine Sache geſchwind als langſam zu ſpielen, bemerkt er (II S. 110); „man kann in Paſſagen etliche Noten im Stich laſſen ohne daß es Jemand merkt, iſt es aber ſchön? — man kann in der Geſchwindigkeit in der rechten und linken Hand verändern ohne daß es Jemand ſieht und hört — iſt es aber ſchön?" Daher warnt er, nicht allein bei gebundener Schreibart (III S. 378) ſondern wo nur ein Vergreifen möglich ſchien, vor zu geſchwindem Tempo (III S. 104)[7]. Eng verbunden mit dieſer Forderung der Deutlichkeit und Präciſion iſt die des ſtrengen Takthaltens. Nanette Stein, meinte er (II S. 66), werde die Hauptſache in der Muſik, das Tempo, niemals bekommen, weil ſie ſich von Jugend auf völlig befliſſen habe nicht auf den Takt zu ſpielen. Und bei ſeinem Spiel erregte das vor allem Bewunderung, daß er immer accurat im Takt blieb, daß bei einem tempo rubato im Adagio die linke Hand nicht nachgab, ſondern unbekümmert um die rechte ſtreng am Takt feſthielt, daß er dabei doch mit vollendetem Ausdruck und inniger Empfindung ſpielte — und alles ohne dazu Grimaſſen zu machen[8]. Allerdings iſt Correctheit in den verſchiedenen Richtungen des Spiels erſt die nothwendige Vorausſetzung virtuoſenhafter Leiſtungen — obgleich dieſe Anforderung, wenn man ſie ſtreng nimmt und in ihrem ganzen Umfang geltend macht, außerordentlich viel in ſich faßt —, Fertigkeit und Sicherheit in der Ueberwindung ungewöhnlicher techniſcher Schwierigkeiten[9], Feinheit und Geſchmack im Vortrag müſſen hinzukommen, und vor allem die Kraft das Spiel durch jenen belebenden Hauch zum wahren Ausdruck des innerlich Empfundenen und Verſtandenen zu erheben, welche den genialen Virtuoſen momentan dem ſchaffenden Künſtler an die Seite ſtellt. Daß Mozart nach dieſen verſchiedenen Seiten hin auch als Virtuos auf einer Höhe ſtand, welche ihm Niemand ſtreitig machte, dürfen wir dem übereinſtimmenden enthuſiaſtiſchen Beifall des Publicums und der Kenner[10], wie dem Ausſpruche urtheilsfähiger

---

[7] „Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über Verhunzung ſeiner Compoſitionen bei öffentlicher Aufführung, hauptſächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempos" berichtet Rochlitz (A. M. Z. I S. 84 f.). „Da glauben ſie, hiedurch ſolls feurig werden — ſagte er — ja, wenns Feuer nicht in der Compoſition ſteckt, ſo wirds durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht."

---

8) Wie Mozart in allem Maaß hielt, ſo war ihm auch das Grimaſſiren beim Klavierſpiel widerwärtig; er ſpottete ſchon über die kleine Nanette Stein, die ihre Empfindung nicht im Spiel ſondern durch Geberden und Körperbewegungen ausdrückte.

9) „Es war ſein größtes und oft von ihm ſelbſt beklagtes Leiden“, ſagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 49) „daß man gewöhnlich von ihm nur mechaniſche Hexereien und gaukelhafte Seiltänzerkünſte auf dem Inſtrument erwartete und zu ſehen wünſchte [vgl. II S. 110], aber dem hohen Fluge ſeiner Phantaſie und ſeinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte.“ Alſo auch dieſem Theile des Publicums, das damals wie heute ſich für Schwierigkeiten intereſſirte weil es das Schöne weder empfand noch verſtand, wußte er doch Genüge zu thun.

10) „Mozart iſt der fertigſte, beſte Clavierſpieler den ich je gehört habe“ ſchreibt ein Berichterſtatter aus Wien 1787 (Cramer Mag. f. Muſ. II S. 1273). „Nimmermehr werde ich den himmliſchen Genuß vergeſſen,“ ſagt Rochlitz (A. M. Z. I S. 113) „den er auch mir theils durch den Geiſt ſeiner Compoſitionen theils durch den Glanz und dann wieder durch die herzſchmelzende Zartheit ſeines Vortrags verſchaffte.“ Aehnliche Aeu-

Künſtler glauben. Wenn Clementi erklärte, ſo geiſt- und anmuthsvoll wie Mozart habe er Niemand ſpielen hören, Dittersdorf in ſeinem Spiel Kunſt und Geſchmack vereinigt fand (III S. 53), und Haydn mit Thränen verſicherte Mozarts Spiel ſei ihm unvergeßlich, weil es „ans Herz ging“ (III S. 314), ſo ſind die einfachen Aeußerungen ſolcher Männer beredter als emphatiſche Hyperbeln, wie ſie nachgerade alltäglich geworden ſind.

In Mozart waren Virtuos und Componiſt vereinigt, die Reproduction des Virtuoſen war daher in einem höheren und bedeutenderen Sinn ein Nach- und Wiederſchaffen als es meiſtens der Fall iſt. Von dieſer vereinigten Leiſtung laſſen uns ſeine Klaviercompoſitionen nur ein ſehr unvollkommenes Bild faſſen, theils weil der belebende Hauch der genial künſtleriſchen Ausführung unwiederbringlich entſchwunden iſt, theils weil ein großer Theil derſelben unter dem Einfluß äußerer Verhältniſſe geſchrieben iſt, welche weder dem Componiſten noch dem Klavierſpieler freien Spielraum gewährten.

Es iſt bereits wiederholt erwähnt worden daß Variationen über ein bekanntes Thema zu jener Zeit eine beliebte Form der freien Improviſation waren, ſo daß Variiren und Phantaſiren nicht ſelten als gleichbedeutend erſcheint[11]. Das Intereſſe, welches auch ein weniger gebildetes Publicum an dieſer Form nimmt, iſt wohl begreiflich. Ein einfaches Thema, entweder ſchon bekannt oder ſo gebildet daß es ſich leicht einprägt, bietet dem Hörer einen ſicheren Halt, daß er ſich mit Behagen der Unterhaltung überlaſſen kann daſſelbe unter mannigfachen Verkleidungen zu erkennen und zu verfolgen. Eigentliche Durchbildung und Verarbeitung ei-

---

ßerungen ſind bereits mehrfach angeführt worden und werden auch im Folgenden noch zur Sprache kommen.

[11] Vgl. III S. 16. 52 f. 203 f.

nes Motivs in einem ſtetigen Zuſammenhang, der auch den Zuhörer nöthigt mit ſtetiger Aufmerkſamkeit zu folgen, iſt nicht die Aufgabe dieſer galanten Variation; vielmehr kommt es darauf an durch Beibehalten und Hervorheben eines charakteriſtiſchen Elements im Thema — dies mag nun in der Harmonienfolge oder im Rhythmus oder in der Melodienbildung liegen — fortwährend die Erinnerung an daſſelbe feſtzuhalten um im Gegenſatz dazu, ſoweit der knappe, feſtbegränzte Raum es geſtattet, ein freies Spiel der Phantaſie zu entfalten. Die ganze Weiſe der Behandlung hat eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Arabeske und ähnlichen Ornamenten in der Architektur; an ganz beſtimmte, ſcharf begränzte, enge Räume gebunden entwickeln ſie ein ſo reiches, vielverſchlungenes, phantaſtiſches Spiel vegetabiliſcher und animaliſcher Formen, daß dieſer üppige Reichthum die knappe Strenge der Grundform durch den Schein der Willkühr verhüllt. In ähnlicher Weiſe ſucht auch die Variation durch den glänzendſten und mannigfaltigſten Schmuck zu verſtecken daß ſie an gewiſſe Grundzüge des Themas gefeſſelt iſt; der ſcheinbare Widerſtreit dieſer verſchiedenen Richtungen, die Ueberraſchungen, welche dadurch hervorgerufen werden, bilden einen Hauptreiz dieſer muſikaliſchen Form; der Einfall, die Pointe ſind hier am Ort, und da dergleichen ſehr leicht an eine geſchickte und geiſtreiche Behandlung techniſcher Schwierigkeiten anzuknüpfen iſt, ſo findet auch der Virtuos bei dieſem Genre leicht ſeine Rechnung.

Mozart hat durchweg nur dieſe leichte Art der Variationen cultivirt[12]; da dieſelben bei den Dilettanten beſonders beliebt waren, ſah er ſich öfter veranlaßt für ſeine Schülerinnen (III S. 67) oder für geſellige Zwecke dergleichen zu componiren. Er ſelbſt legte keinen Werth darauf, deſto mehr Beifall fanden ſie beim Publicum[13], und obwohl er ſich um ihre Veröffentlichung nicht zu kümmern pflegte, wurden ſie um die Wette gedruckt, wobei ſich Frl. Aurnhammer thätig erwies (III S. 219); es iſt begreiflich daß ſolche Publicationen nicht ſorgfältig und genau gemacht wurden und daß ſelbſt manches auf Mozarts Namen in Umlauf geſetzt wurde was nicht von ihm herrührte[14]. In allen, auch den in mancher Hinſicht bedeutenderen, iſt der Zweck offenbar eine mehr ſpielende Unterhaltung, die namentlich auch durch den Contraſt der

---

[12] In einer Anzeige der Variationen in G-moll (Oeuvr. XI, 7) wird der Wunſch ausgeſprochen, er möchte „nicht bloß Variationen des Melismatiſchen, ſondern nach Art der beiden Hrn. Bach, mit ſinnreichen Inverſionen und Nachahmungen, in der gebundenen Schreibart variirte Sätze" ſchreiben (muſ. Real-Ztg. 1788 S. 49).

---

[13] Torricella kündigte 1785 Neueſte Fantaſie-Variationen von Mozart in folgender Weiſe an: „Die Begierde, mit der man aller Orts nach den Arbeiten dieſes berühmten Meiſters ſich ſehnt, und die auszeichnend durch Kunſt und Annehmlichkeit die Achtung des Kenners erringen und die Seite unſers Herzens ſo ſanft melodiſch berühren, bewog mich dieſe ſehr ſchönen Variationen mir eigen und bey den ſchazbareſten Muſikliebhabern dadurch ein neues Verdienſt zu machen, da ich ihnen neue Arbeit erbiete, die dem Verfaſſer neuerdings Ehre macht. — So ich mich nach und nach beſtreben werde alle übrigen Variationen dieſes vortrefflichen Meiſters dem hochachtbaren Publicum geſtochener in die Hände zu liefern.“

[14] Von den gedruckten Variationen Mozarts gehören nachweislich früherer Zeit an

1. 2 Oeuvr. XVII, 4. 3 im neunten Jahr componirt.

3 „ II, 11 über Fiſchers Menuett, ſchon 1774 componirt (II S. 611).

4 Oeuvr. II, 5 Je suis Lindor, vor 1781 componirt (III S. 11). Es iſt bereits bemerkt daß damals ſchon 3 Airs variés in Paris geſtochen waren; ob dieſe und welche etwa von den übrigen dazu gehören mögen kann ich nicht entſcheiden. Für die ſonſt noch bekannten Variationen finde ich zum Theil in Mozarts thematiſchem Verzeichniß, zum Theil durch Ankundigungen in der Wiener Zeitung 1783 und 1786, ſowie das bis zum Jahr 1787 reichende Supplemento XVI dei cataloghi di Breitkopf einigen Aufſchluß. Im Juli 1781 erwähnt Mozart drei Arien mit Variationen, welche er aber nicht näher bezeichnet. Ins Jahr 1784 gehören

5 Oeuvr. XVII, 6 Come un agnello (III S. 304).

6 „ II, 4 „Unſer dummer Pöbel“ (III S. 194. 204).

Im Jahr 1785 bereits erſchienen waren

7 Oeuvr. II, 2. Lison dormoit.
8 „ II, 3. La belle Françoise.
9 „ II, 10. Salve tu domine.
10 „ XI, 6. La bergère Silimène (mit Violine).
11 „ XI, 7. Hélas, j'ai perdu mon amant (mit Violine).

Im Jahr 1786 componirt ſind

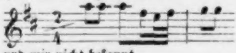
12 Oeuvr. II, 12. d. 12 Sept.
13 „ VIII, 3 (vierhändig) d. 4 Nov.

und im ſelben Jahr als gedruckt angekündigt

14 Oeuvr. II, 1. Marche des mariages Samnites (von Gretry)

im Jahr 1787 noch angezeigt

15 Oeuvr. II, 9. Ah, vous dirais-je maman

16 über das Thema  nicht abgedruckt in den Oeuvres, und mir nicht bekannt.

Dann folgen

17 Oeuvr. II, 7 über ein Menuett von Duport, comp. 9. Apr. 1789.
18 „ II, 8. „Ein Weib iſt das herrlichſte Ding," comp. 8. Apr. 1791.

Ohne allen äußeren Nachweis bin ich über

19 Oeuvr. VI, 10. Mio caro Adone.
20 „ VI, 12.
21 „ XVII, 8.

Dagegen ſteht es feſt daß die Variationen über ein Thema von Dittersdorf (Oeuvr. VI, 11) von Eberl ſind, wie dieſer im Hamburger Correſpondenten (25 Juli 1798 N. 118 Beil.) erklärt hat, und ihm gehören auch die oft unter Mozarts Namen gedruckten Variationen über das Thema: „Zu Steffen ſprach im Traume" an. Ferner rühren die Variationen über ein Thema aus Sartis I finti eredi (Oeuvr. VI, 9) von Förſter her. Mozarts Wittwe behauptete auch in Briefen an Härtel (25. Mai; 15. Juni 1799) mit Berufung auf wohlunterrichtete Freunde aufs beſtimmteſte, die Variationen Une fièvre brulante (Oeuvr. II, 6), über deren Echtheit auch Siebigke (Mozart S. 68) Zweifel äußerte, ſeien nicht von Mozart, und gewiß mit Recht. Eine neue Ausgabe der echten Variationen iſt kürzlich bei Breitkopf u. Härtel erſchienen.

einzelnen Variationen in einer Weiſe erreicht wird, wie ſie ſeitdem durch den Wechſel von Tempo und Takt, Dur und Moll, Beſchäftigung der linken und rechten Hand lange Zeit bis zum Ueberdruß angewendet iſt. Eine tiefere Bedeutung in die Folge der Variationen, etwa durch die Entfaltung verſchiedener und doch nah verwandter Stimmungen, zu legen iſt Mozart ebenſo wenig eingefallen als mit humoriſtiſcher Laune einem einfachen Thema eine Reihe bizarrer Einfälle weniger zu entlocken als aufzuheften. Es läuft vielmehr im Weſentlichen auf eine reiche und geſchmackvolle, melismatiſche Verzierung des Themas hinaus; harmoniſche und contrapunktiſche Wendungen fehlen zwar nicht, allein ſie ſind nur angedeutet und als eine flüchtige Würze verwendet. In manchen früheren Variationen (4. 6. 7. 8. 14) tritt die Technik in den Vordergrund; gewiſſe damals beliebte Schwierigkeiten, wie das Ueberſchlagen der Hände, lang ausgehaltene Triller oder Trillerketten in der einen Hand, während die andere das Thema hat u. dgl., fehlen ſelten; die Paſſagen, die freilich jetzt weder Neuheit noch Schwierigkeit beanſpruchen können, erweiſen ſich, wenn man ſie genauer darauf anſieht, durchgängig als elegant und eigenthümlich. Bemerkenswerth iſt die ſehr gleichmäßige Ausbildung der beiden Hände, welche überall vorausgeſetzt iſt, und der linken Hand wird allerdings eine nicht unbedeutende Fertigkeit zugemuthet, wie man ſie ja in Mozarts Spiel vorzüglich bewunderte. In ſpäteren Variationen (12. 17. 18. 19. 20) tritt das Bravurmäßige faſt ganz zurück; die Aufgabe eines leichten, zierlichen und graziöſen Spielens mit dem gegebenen Thema wird ſehr anmuthig gelöſt, und in der That iſt es wohl ein richtiges Gefühl, eine Darſtellungsform, die ihrem Weſen nach der thematiſchen Verarbeitung an tiefer Bedeutung nachſteht und nur unter eigenthümlichen Bedingungen eine höhere Würde erlangen kann, in der Regel leicht zu behandeln und ihr nicht ein Gewicht anzuhängen, das ihr fremd iſt. Als eine der anſprechendſten und gelungenſten Compoſitionen dieſer Art dürfen die vierhändigen Variationen (13) gelten, welche ebenſo anmuthig und elegant als unterhaltend ſind.

Mitunter machen Variationen auch einen Beſtandtheil — bald den Mittel-, bald den Schlußſatz — einer Sonate, ſowohl mit[15] als ohne Begleitung[16] aus. Sie ſind auch hier nicht weſentlich anders behandelt, nicht größer angelegt noch freier ausgeführt, auch nicht durch Zwiſchenglieder mit einander verbunden und zu einem zuſammenhängenden Ganzen erweitert, wie dies von Haydn und Beethoven mit Erfolg geſchehen iſt. Die von Mozart frei erfundenen Themas ſind meiſtens friſcher und anmuthiger als die entlehnten, auch tritt entſprechend dem Charakter des ganzen Muſikſtücks die Bravur als ſolche zurück; in den begleiteten Sonaten iſt nicht allein durch die Vermehrung der Stimmen ein größerer Reichthum gegeben, ſondern nicht ſelten wird, indem eine Stimme das Thema unverändert feſthält, der Charakter einer freien contrapunktiſchen Behandlung deſſelben ſchärfer ausgeſprochen. Indeſſen ſind dies wie geſagt keine weſentlichen Modificationen: die Form der Variation iſt auch hier als ein leichtes unterhaltendes Spiel aufgefaßt[17].

Für beſtimmte Veranlaſſungen und Perſonen waren wohl auch einige einzelne kleine Sätze für Pianoforte geſchrieben[18],

---

15) In den Sonaten für Klavier und Violine Oeuvr. IV, 3. 5. IX, 1 (Peters 9. 11. 16), in den Trios Oeuvr. X, 4. XII, 1 (Part. 5. 1).

16) Oeuvr. I, 2. 5.

17) Man vergleiche die Bemerkungen von Marx über Mozarts Variationen (Lehre von der muſik. Kompoſ. III S. 84 ff.).

18) Unter dem Titel Zwölf Klavierſtücke von Mozart ſind dieſe einzelnen Sätze — nämlich drei Rondos, vier Phantaſien,

wie die drei Rondos[19]. Von dieſen ſind die beiden in F- und D-dur[20] — leicht zu faſſen und zu ſpielen, recht freundliche Muſik, aber nicht hervorſtechend; ſehr ſchön und eigenthümlich iſt das dritte in A-moll[21]. Das Thema hat durch Rhythmus und harmoniſche Behandlung etwas Pikantes, das an fremde Volksmelodien erinnert — eine Art der Charakteriſtik die bei Mozart wie bei Beethoven nicht eben häufig iſt —, und überraſcht, ſo oft es wiederkehrt, jedesmal von Neuem, zumal da es nicht an dem Reiz eigenthümlicher Modificationen fehlt; auch das zweite Thema iſt nicht bloß durch den Contraſt gegen das erſte wirkſam, ſondern an ſich ſchön und bedeutend und giebt zu einer harmoniſch und klaviermäßig intereſſanten Ausführung Veranlaſſung. Der kleine Mittelſatz in A-dur iſt zwar leichter gehalten, klingt aber durch einige beſondere Wendungen ſehr fein an das Hauptthema an, zu welchem er durch eine frappante Mo-

---

Ouverture (oder vielmehr Suite III S. 378), Adagio, Marſch, Gigue und Menuett — in einer neuen Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erſchienen.

[19] Dieſe drei Rondos ſind

1. in D-dur, vor 1784 componirt und nirgend erwähnt, Oeuvr. VI, 4.
2. in F-dur, comp. 10. Juni 1785, Oeuvr. III, 7 p. 61, wo es willkührlich, aber nicht eben unpaſſend, mit zwei anderen am 3. Jan. 1783 componirten Sätzen zu einer Sonate verbunden iſt.
3. In A-moll, comp. 11. März 1787, Oeuvr. VI, 5.

Das zweite Rondo in F-dur (Oeuvr. VI, 3) iſt, wie ſchon bemerkt (III S. 389) urſprünglich für ein Walzenwerk geſchrieben, und im leichten Charakter der beiden erſten gehalten.

[20] Eine Eigenthümlichkeit des Rondo in D-dur iſt daß das oft wiederholte Thema, wie dies häufig bei Ph. Em. Bach geſchieht, in verſchiedenen Tonarten wiederkehrt, was natürlich in den Zwiſchenſätzen eine wechſelnde Modulation vorausſetzt.

[21] Dies Rondo iſt analyſirt von Marx (Lehre v. d. muſ. Kompoſ. III S. 150 ff.).

dulation zurückführt. Das Ganze hat einen durchaus originellen Charakter und der Ton von Wehmuth, der zu Grunde liegt und überall hervorbricht, hält die Gegenſätze der Beweglichkeit und Beruhigung auf die anziehendſte Weiſe zuſammen.

Sehr ſchön iſt auch das kleine Adagio in H-moll (Oeuvr. VI, 7) — componirt 9. März 1788 — von ernſtem, gehaltenem Ausdruck, der durch eine Beimiſchung trüber Empfindung ſeine eigenthümliche Farbe erhält, in der Ausführung namentlich durch die harmoniſchen Wendungen intereſſant. Obgleich dieſes Stück in ganz regelmäßiger Form, in zwei Theilen mit einer Coda, geſchrieben iſt, hat es doch in ſeiner ganzen Haltung etwas Eigenthümliches, das an die Improviſation erinnert, wie dieſes allerdings noch deutlicher in den ſogenannten Phantaſien hervortritt, die wiederum ihre beſtimmte Form haben. Es iſt ſchon bemerkt worden, daß man Präludien oder Phantaſien verſchiedenartigen Compoſitionen als Einleitung vorangehen ließ, entweder in freier Improviſation oder auch ausgearbeitete Stücke die bei verſchiedenen Gelegenheiten benutzt werden konnten. Eine Phantaſie der Art, welche der ſchönen C-dur Fuge vorgeſetzt iſt, wurde bereits (III S. 384) erwähnt, ſowie das für ſeine Schweſter componirte, bis jetzt nicht bekannt gemachte Präludium (III S. 168); zwei andere Phantaſien, welche vor 1784 componirt ſein müſſen, da ſie in Mozarts Verzeichniß nicht vorkommen, verdienen eine kurze Beſprechung.

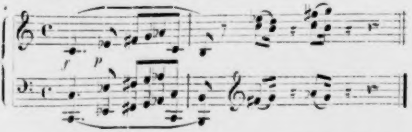
Die erſte derſelben in C-moll (Oeuvr. XVII, 2) iſt, wie Mozart einmal ſeiner Schweſter ſchreibt (I S. 136), „kein Präludium um von einem Ton in den anderen zu gehen, ſondern nur ſo ein Capriccio um das Clavier zu probiren.“ Der weſentliche Charakter iſt der modulatoriſche; ohne daß eine ausgebildete Melodie hervorträte, ohne ein beſtimmtes Motiv das durchgeführt würde, bewegt ſich das Ganze in einem Wechſel verſchiedenartiger, geſchickt gruppirter Arpeggien und Figuren — nur momentan wird einmal eine Figur feſtgehalten —, die eine reiche Fülle raſch wechſelnder, oft fremdartiger und auffallender und namentlich durch Vorhalte aller Art ſcharf gewürzten Harmonien entfalten, wie auf einem in Krümmungen und Windungen dahinfließenden Strom die Anſicht derſelben Gegend in jedem Augenblick wechſelt. Denn auch bei dieſem ſcheinbar feſſelloſen Umherſchweifen in mannigfaltigen Harmonien gewahrt man nicht allein eine feſte Organiſation in der Folge der Modulationen wie in der Verbindung der Figuren, ſondern es iſt die beſtimmte Form eines zweitheiligen Sonatenſatzes zu Grunde gelegt, welche nur in den einzelnen Elementen der Geſtaltung ganz frei behandelt iſt.

Von etwas verſchiedener Anlage iſt die zweite Phantaſie in D-moll (Oeuvr. XVII. 3), inſofern das melodiſche Element hier allerdings zur Geltung kommt, allein anfangs nur in mehrfach ſich wiederholenden Anſätzen, die vor einer vollſtändigen Ausbildung zur Cantilene jedesmal durch den Eintritt eines contraſtirenden Motivs oder einer ganz unvermittelt dazwiſchenſtürmenden raſchen Paſſage unterbrochen wird. Der Charakter der allmählichen Sammlung und Concentration der Kraft iſt deutlich darin ausgeſprochen. Das anmuthig zarte Thema, welches zuletzt hervortritt und volle Geſtalt gewinnt, kann aber noch keineswegs als das eigentliche Endreſultat ſolcher Vorbereitung angeſehen werden; es wird auch nicht weiter ausgeführt, ſondern erſt abgebrochen, dann raſch zum Schluß geführt, der allerdings beruhigt, aber nicht befriedigt und ſo auch das Ganze nur als die Ankündigung eines Größeren erſcheinen läßt.

Weiter ausgeführt und in jedem Betracht bedeutender iſt die bekannte Phantaſie in C-moll (Oeuvr. VI, 1)[22]. Fünf Sätze von verſchiedenem Tempo, in denen auch Ton- und Taktart wechſeln, ſind untereinander durch überleitende Paſſagen oder harmoniſche Wendungen zu einem Ganzen eng verbunden. Jeder derſelben hat, obwohl er nicht vollſtändig abſchließt, doch eine gewiſſe Selbſtändigkeit, ausgebildete Melodien treten in jedem hervor, die auch wohl zu einer einfachen Liedform abgerundet ſind, allein nirgends zeigt ſich eine Ausführung oder gar Durcharbeitung eines Motivs, es drängt immer vorwärts, jeder Abſchluß führt nothwendig auf ein Folgendes hin, das dann einen lebhaften Contraſt zu dem Vorhergehenden bildet. Dadurch erhält das Ganze, trotzdem daß die langſamen Tempos überwiegen, einen unruhigen Charakter; und obgleich der Schluß zu dem ernſten und gehaltenen Anfang wieder zurückkehrt, ſo wird auch dadurch keine volle Befriedigung, ſondern mehr nur ein vorläufiger Abſchluß erreicht. Auch hier iſt das Weſen der ganzen Phantaſie modulatoriſch; die Harmonien wechſeln häufig, oft Takt für Takt, raſch und frappant, und hierin liegt das bewegende Element — Figuren, Paſſagen, zum Theil auch die Melodien ſind weſentlich beſtimmt daſſelbe zur Geltung zu bringen; von eigentlich Thematiſchem kann nicht die Rede ſein. Trotz ihrer Ausdehnung bewahrt dieſe Phantaſie alſo doch den Grundcharakter des Einleitenden und Vorbereitenden, womit natürlich ſo wenig geſagt ſein ſoll, daß ſie nicht auch für ſich eine gewiſſe Befriedigung gewährte als daß ſie allein die Sonate einzuleiten beſtimmt geweſen ſei, mit welcher ſie gedruckt iſt[23]. Die Stimmung, welche ſich in den beiden erſten Takten des Adagio ſo vernehmlich ausſpricht, iſt in der ganzen Phantaſie feſtgehalten: ein trüber Ernſt, der fragend und zweifelnd, kämpfend und ringend, nach Befreiung von einem ſchweren Druck, nach Klarheit und Befriedigung ſtrebt, ohne dieſelbe durch ſanften Troſt oder muthiges Widerſtreben ganz gewinnen zu können, und am Ende nach vergeblichen Anſtrengungen ſich in ſich ſelbſt verſchließt. Eine titaniſche Vermeſſenheit, die die Welt aus den Angeln heben möchte um ſich unter ihren Trümmern zu begraben, oder eine humoriſtiſche Selbſtironie, die das eigne Weſen, weil ſie mit demſelben nicht fertig werden kann, verſpottet und negirt, iſt hier nicht zu finden; die Faſſung eines Mannes, der wenn er auch in und mit ſich zu kämpfen hat, doch die Herrſchaft über ſich ſelbſt nicht aufgiebt, durchdringt die ganze Stimmung dieſer Phantaſie, wie die wenn gleich freie Form derſelben durch den ſich ſelbſt beherrſchenden Künſtler harmoniſch und maaßvoll ausgebildet iſt.

---

[22] Sie iſt 20. Mai 1785 componirt und von Mozart zugleich mit der ſchon 14. Oct. 1784 componirten Sonate in C-moll (Oeuvr. VI, 2) als Op. 11 veröffentlicht. Ueber den Vortrag dieſer Phantaſie ſchrieb Mozart die Briefe an Frau v. Trattner (III S. 65), deren Wiederauffindung von großem Intereſſe ſein wurde; durch ſeine Art ſie zu ſpielen ſetzte er Joſ. Frank in ſo großes Erſtaunen (III S. 194).



---

[23] Von ähnlicher Anlage ſcheint das ſchon erwähnte Präludium für ſeine Schweſter geweſen zu ſein nach der Angabe Stadlers (III S. 509, 23): „Es hebt an mit Allegretto, geht dann über in ein Capriccio, worauf ein Andantino folgt; dann kommt ein Cantabile und ein Capriccio Allegro macht den Beſchluß."

Neben dieſen einzelnen Sätzen für Klavier iſt ganz beſonders die **Sonate** für Klavier allein und mit Begleitung eines oder mehrerer Inſtrumente von Mozart cultivirt worden[24]. Seitdem **Kuhnau** und **Domenico Scarlatti** den Grund zu der eigentlichen Sonate in mehreren zu einem Ganzen vereinigten Sätzen und zu der beſtimmten Form, in welcher wenigſtens der Hauptſatz der Sonate behandelt zu werden pflegt, gelegt, Scarlatti auch als ein ausgezeichneter Techniker die dem Charakter des Klaviers entſprechende Behandlungs- und Darſtellungsweiſe zur Geltung gebracht hatte, wurde von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an dieſe Gattung von Compoſitionen in dem Maaße als das Klavier immer mehr als Soloinſtrument, beſonders der Dilettanten, in den Vordergrund trat, mit wachſender Vorliebe gepflegt. Namentlich waren es **Ph. Em. Bach** und von ihm angeregt **Joſ. Haydn**, welche die Form der Sonate im Weſentlichen feſt beſtimmten, die durch freie und geiſtreiche Behandlung und Durchbildung der einzelnen Elemente, durch Kraft und Bedeutung der Erfindung, Feinheit und Geſchmack der Ausführung, zu einer Entwickelung gedieh, welche alle in derſelben ruhenden Keime lebenskräftig ſich entfalten ließ. An ſie ſchließt Mozart ſich an, der auch ſeinerſeits die Sonate in eigenthümlicher Weiſe fortbildete[25].

---

24) Intereſſante und genaue Belehrung über die Geſchichte der Klavierſonate giebt Im. Faißt (Cäcilia XXV S. 129 f. 201 ff. XXVI S. 1 ff. 73 ff.).

25) Faißt führt drei Klavierſonaten von Leop. Mozart an, welche in den bei Haffner in Regensburg zwiſchen 1755 und 1765 gedruckten Oeuvres melées erſchienen ſind. Sie ſind bemerkenswerth, inſofern ſie das zweite Thema klar und beſtimmt hinſtellen, ein weſentlicher Punkt in der Entwickelung der Sonatenform (Cäcil. XXVI S. 20 f.), und in der ganzen Haltung und im Geiſt ſo vorgeſchritten daß man nach Faißts Urtheil ſchon ſeinen großen Sohn zu hören meint (Cäcil. XXVI S. 82 f.).

Es iſt bereits darauf hingewieſen worden (I S. 519 ff.) daß die Grundformen der ſelbſtändigen Symphonie, wie der verwandten Inſtrumentalcompoſitionen, identiſch mit denen der Sonate, namentlich durch die freiere Entwickelung der Klavierſonate zur Ausbildung gelangten, ſo wie natürlich auch der Fortſchritt auf jenem Gebiet wiederum fördernd auf die Klavierſonate einwirkte. Hier wird es deshalb genügen die Hauptpunkte kurz zu berühren.

Die Sonate bezeichnet jetzt eine Compoſition für Soloinſtrumente, welche aus mehreren durch Tempo, Takt und Tonart verſchiedenen, aber der urſprünglichen Anlage und Haltung nach zu einem Ganzen verbundenen Sätzen beſteht. Während in früherer Zeit nicht ſelten zwei Sätze eine Sonate ausmachten, ſind ſpäter drei oder vier Sätze die regelmäßige Zahl geworden. Von dieſen Sätzen iſt einer in langſamem Tempo, welches für den Ausdruck einer ruhigen und gefaßten, ernſten oder weichen Stimmung das naturgemäße erſchien. Es wurde bald eine faſt ausnahmsloſe Regel dieſen Satz in die Mitte zu ſtellen, nach dem ganz richtigen und natürlichen Gefühl eine Stimmung, die in ihrem Grundcharakter eine ruhige, nach innen gekehrte iſt, als das Reſultat einer energiſch und lebendig ſich ausſprechenden Empfindung oder Leidenſchaft hervortreten zu laſſen, alſo dieſe zuerſt und darauf jene darzuſtellen. Ließ man ja dem bewegteren Satz einen langſamen vorangehen, ſo hatte dieſer nur die Beſtimmung der Einleitung und Vorbereitung auf jenen, alſo keine ſelbſtändig abgeſchloſſene Bedeutung. Der zweite Satz von lebhafter Bewegung diente zum Abſchluß und hatte durchgängig einen fröhlichen, ja luſtigen Charakter; dieſe Gattung der Muſik war vorzugsweiſe für die geſellige Unterhaltung beſtimmt und ſollte daher einen angenehmen, heiteren Eindruck zurücklaſſen. Wenn man einen vierten Satz anwandte, ſo hatte auch dieſer weſentlich denſelben Zweck, ſeine Form war regelmäßig die des durch J. Haydn ausgebildeten Menuetts, er wurde dem langſamen Satz meiſtens nach-, mitunter auch vorangeſtellt. Mozart hat in ſeinen Sonaten für Klavier allein und mit Begleitung eines oder mehrerer Inſtrumente ſtets nur drei Sätze zuſammengeſtellt, während er in den Symphonien, Quintetts und Quartetts — es iſt hier nur von den Compoſitionen der Wiener Periode die Rede — immer auch den Menuett hinzugefügt hat.

Die drei Sätze der Sonate haben erſt allmählich ihre jetzt beſtimmte Form erhalten; eine der früheren Sonaten Mozarts in A-dur (Oeuvr. I, 2) beſteht aus einem Andante mit Variationen, einem Menuett und Rondo; eine andere in D-dur (Oeuvr. I, 5) hat als Mittelſatz ein Rondo en Polonaise, auf welches ein Thema mit Variationen folgt. Später iſt die regelmäßige Form der Sonate von ihm feſtgehalten, als deren charakteriſtiſcher Theil der erſte Satz erſcheint, deſſen eigenthümliche Structur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinn bezeichnet wird, der eigentliche Ausgangspunkt für die Entwickelung der modernen Inſtrumentalmuſik. Es iſt ſchon bemerkt worden daß die weſentlichen Elemente deſſelben die Gliederung der Hauptmotive des erſten Theils und die Durchführung derſelben im zweiten Theil ſind. Nachdem die contrapunktiſche Bearbeitung eines Themas in ſtreng geſchloſſener Form aufgegeben war, tritt in der Entwickelung der Sonate als der ſpringende Punkt die charakteriſtiſche Ausbildung beſtimmter Motive gegenüber dem freien Spiel mit Figuren und Paſſagen hervor, namentlich neben dem Hauptthema ein ſelbſtändig ausgeſprochnes, durch ſcharfe Abgränzung hervorgehobenes zweites Thema, das nach einer bald fixirten Regel in der Dominante der Hauptdurtonart (C-dur — G-dur) oder in der Parallele der Hauptmolltonart (C-moll — Es-dur) auftritt. Dieſes ſind die beiden Hauptpfeiler des Satzes; die weitere Ausführung derſelben, ihre Verbindung durch Zwiſchenglieder, der Abſchluß des Theiles, wurden nicht weiter durch beſtimmte Normen geregelt als daß auch der Abſchluß des Theils in der Dominante erfolgte. An die Stelle eines mehr oder weniger ausgeführten Uebergangs in die Haupttonart um den erſten Theil zu wiederholen trat ſodann der wichtige zweite Theil, die Durchführung. Eins oder mehrere der im erſten Theil benutzten, auch wohl ganz neue Motive werden einer bald vorherrſchend harmoniſchen bald mehr thematiſchen Behandlung unterworfen, welche, indem ſie aus den im Früheren liegenden Keimen mit lebendig treibender Kraft Blüthe und Frucht herauswachſen läßt, das Intereſſe ſteigert und zugleich die Rückkehr zum erſten Theil organiſch vermittelt: hier iſt auch die künſtleriſche Kraft concentrirt, in der Durchführung und in der Rückkehr zum erſten Thema bewährt ſich vor allem Genialität und Meiſterſchaft. Die Wiederholung des erſten Theils geſchieht unter manchen Modificationen, die zum Theil ſchon dadurch bedingt werden daß das zweite Thema nun in der Haupttonart erſcheint, in welcher der Satz ſchließt; außerdem können Veränderungen in der Gruppirung der einzelnen Elemente, Erweiterungen und Abkürzungen im Einzelnen, insbeſondere aber eine Verlängerung und Steigerung des Abſchluſſes angebracht werden, welche den wiederholten erſten Theil nicht bloß der Ordnung ſondern auch der Bedeutung nach als den dritten Theil erſcheinen laſſen.

Mozart fand dieſe Elemente und ihre Gliederung bereits vor, allein er hat ſie in einer ſeiner Natur entſprechenden Weiſe fortgebildet und ausgeprägt. Das zweite Thema, worauf es hier hauptſächlich ankommt, tritt bei ihm nicht allein als ein ſelbſtändiges auf, wie es denn auch ſtets ſehr beſtimmt angekündigt wird, ſondern ſeinem ganzen Charakter nach als ein Gegenthema dem Hauptthema gegenüber, das als ſolches aus der Maſſe des ganzen Theils in bemerkenswerther Weiſe hervorſticht. In der Bildung der Themen aber zeigt ſich vorzüglich die Mozartſche Eigenthümlichkeit: ihr hervortretender Charakter iſt das Geſangmäßige, in welchem Nägeli (Vorleſungen üb. Muſik S. 156 ff.) einer einſeitigen Anſicht vom freien Tonſpiel der Inſtrumentalmuſik zufolge Stilunfug und Verfall des Klavierſpiels ſah. Vielmehr hat Mozart das was Ph. E. Bach als die Aufgabe des Klavierſpielers und Componiſten betrachtete (I S. 16) und Haydn von ihm übernahm, geſangmäßig zu ſchreiben, weſentlich gefördert. Dabei iſt es nicht ohne Bedeutung, daß Mozarts muſikaliſche Bildung vom Geſang ausgegangen war, daß ſeine Neigung ihn zum Geſang leitete — in höherem Grade als es bei jenen Männern der Fall war. Sowie der Klaviercomponiſt die polyphone Schreibweiſe aufgab, ſowie es nicht mehr auf die Erfindung eines Thema ankam, das in beſtimmten Formen ſchulgerecht zu bearbeiten war, ſondern auf freie Melodie, welche durch Schönheit und Ebenmaaß an ſich der entſprechende Ausdruck der künſtleriſchen Empfindung zu werden fähig war, mußte der Geſang der Ausgangspunkt für die Melodiebildung werden. Nicht als ob beſtimmte für den Geſang geſchaffene Formen ohne Weiteres auf das Klavier übertragen werden ſollten; dieſe konnten dafür nur eine Analogie bilden, die ihnen zu Grunde liegenden Geſetze mußten den in der Natur des Inſtruments liegenden Bedingungen gemäß angewendet werden. Daher finden wir in Mozarts Klavier- und Inſtrumentalcompoſition überhaupt nirgends die Formen der italiäniſchen Cantilene angewandt; ein flüchtiger Blick auf ſeine italiäniſchen Opern wird die Verſchiedenheit in der Behandlung der Melodie erweiſen. Wo ſich in den Inſtrumentalwerken Verwandtſchaft mit Geſangscompoſitionen findet, weiſt ſie auf die deutſche Oper, namentlich die Zauberflöte hin, und dies iſt ſehr begreiflich. Denn Mozart gab in ſeiner Inſtrumentalmuſik ſeiner Empfindung den nächſten, natürlichen Ausdruck ohne an irgend welche beſtimmte Form, wie in der italiäniſchen Oper, gewieſen zu ſein; als er in der deutſchen Oper mit gleicher Freiheit den Geſang behandelte, konnte es nicht fehlen, daß die bereits ausgebildeten Formen der deutſchen Inſtrumentalmuſik ihm vielfach Anhalt und Analogie darboten. Die allgemeinen Bedingungen einer ſchönen Melodie, wie ſie in dem einander gegenſeitig bedingenden Verhältniß der Intervalle, der Rhythmik und Harmonie begründet ſind, kamen in den Klaviercompoſitionen vollſtändig zur Geltung. Jede einzelne Melodie iſt, vollkommen ausgebildet, ebenmäßig gegliedert und hat an ſich Charakter und Bedeutung, ein Vorzug der formellen Bildung, welcher durch jenen eigenthümlichen Zauber des Wohllauts und der Feinheit, der von Mozarts Weſen unzertrennlich iſt, noch gehoben wird. In dem Vortrag ſolcher Melodien mochte der ſchönſte Vorzug von Mozarts Klavierſpiel, das was nach Haydns Ausſpruch zum Herzen ging, beſonders zur Geltung kommen; es iſt mitunter überraſchend, wie z. B. in den Concerten die Hauptwirkung auf den Vortrag einer langen, einfachen getragenen Melodie concentrirt iſt, was er meiſterhaft verſtanden haben muß.

Dieſem Fortſchritt in der geſangmäßigen und bedeutenden Behandlung der einzelnen Melodie geſellt ſich ein außerordentlicher Reichthum an Melodien zu. Mozart läßt nämlich an die Stelle jener verbindenden Mittelglieder, welche gewöhnlich aus den Hauptmotiven abgeleitete oder auch frei eintretende Gänge und Paſſagen bilden, in der

Regel wiederum vollſtändig ausgebildete Melodien treten, ſo daß er einen Kranz von ſchönen Melodien windet, wo man ſonſt muſikaliſche Wendungen zu hören gewohnt war. Man machte ihm dieſen Reichthum zum Vorwurf, wie Dittersdorf ſagt (Selbſtbiogr. S. 237): „Mozart iſt unſtreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componiſten gekannt, der einen ſo erſtaunlichen Reichthum von Gedanken beſitzt. Ich wünſchte, er wäre nicht ſo verſchwenderiſch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem ſchönen Gedanken nachſinnen, ſo ſteht ſchon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem ſo fort, ſo daß man am Ende keine dieſer Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.“ Wenn man auch der Klage über Verſchwendung in dieſem Sinne heutzutage ſchwerlich beiſtimmen wird, ſo iſt doch nicht zu leugnen daß die durchgeführte Ausbildung ſelbſtändiger Melodien zwar ein weſentlicher und nothwendiger Fortſchritt, aber nicht die letzte Stufe der Entwickelung war. Dieſe einzelnen Melodien ſind freilich nie zuſammenhangslos aneinander gereihet, ſie ſind vielmehr äußerlich verbunden und innerlich zuſammengehörig und dem Ganzen eingeordnet; allein namentlich in den kleineren Sonaten, wo ſie nicht ausgeführt ſind, erſcheinen ſie faſt wie die beſtimmt markirten Punkte eines Planes, der im Detail nicht mit dem reichen Schmuck ausgeführt iſt, deſſen er fähig iſt[26].

Allein es waren zwei weſentliche Vortheile gewonnen. Durch dieſes ſcharfe Nebeneinanderſtellen der ausgebildeten Melodien war die muſikaliſche Phraſe, die nur vermittelnde

---

26) Vgl. die treffenden Bemerkungen von Marx (Lehre von der muſik. Kompoſit. III S. 388 f.) ſowie deſſen näher eingehende Erörterungen (ebend. III S. 215 ff.).

Wendung, das bloße Spiel mit Figuren um vorwärts zu kommen ausgeſchloſſen oder doch ſehr beſchränkt. Dergleichen iſt bei Mozart überhaupt verhältnißmäßig ſehr ſelten, Figuren und Paſſagen pflegt er meiſtens nur zum Ornament zu gebrauchen, das einen beſtimmten feſten Kern umſchlingt und verziert, aber nicht als ſelbſtändige Glieder des Ganzen; und wo bloße Uebergangsformeln unerläßlich ſchienen, wendet er ſie meiſtens ohne viel Umſtände an, wie in der Architektur die Stütze als künſtleriſche Motive ſo angewendet wird, daß ihre conſtructionelle Bedeutung klar heraustritt. Dahin gehört z. B. die nachdrückliche und breite Behandlung der Schlüſſe und Halbſchlüſſe, welche jetzt ſo auffallend ſind, daß ſie manchen als ſpecifiſche Eigenthümlichkeit des Mozartiſchen Stils erſcheinen. Das ſind ſie nun zwar nicht; ſie waren damals allgemein und gingen aus dem Bedürfniß feſt und beſtimmt in der Tonart gehalten zu werden hervor, welches ſich in jener Zeit entſchieden geltend machte. Daß man in dieſer Beziehung freier geworden iſt und an die Stelle eines derben Gemeinplatzes mannigfach reizende und ſpannende Uebergangswendungen zu ſetzen gelernt hat iſt ein unzweifelhafter Fortſchritt; daß es aber auch Mozart an feinen und intereſſanten Wendungen nicht fehlt, davon kann man ſich überzeugen, wenn man ſeine Rückgänge zum Thema im zweiten Theil und z. B. nur den Reichthum beobachtet, zu welchem die einfache Grundform des Orgelpunkts in den ſchönſten und reizendſten Anwendungen ausgebildet erſcheint.

Der zweite Vortheil war die überſichtliche Klarheit der Anlage eines muſikaliſchen Satzes, welche wie in einem architektoniſchen Grundriß faßlich erſcheint, und die im Großen wie im Kleinen einer der unveräußerlichen Vorzüge Mozartiſcher Kunſt iſt. Es waren dadurch die Hauptpunkte einer durchgebildeten Gliederung fixirt, welche an ſich nothwendig und dem Zweck genügend wiederum die Stützpunkte für eine reiche

Ausführung werden konnten, und ehe eine ſolche detaillirte Durchbildung möglich war mußte das einfache Schema klar und ſicher hingeſtellt werden. **Mozart** ſelbſt hat den Gehalt der von ihm ſo begründeten Darſtellungsform keineswegs erſchöpft; andere haben nur das nachgeahmt, was er ſelbſt gemacht hatte, **Beethoven** hat die geiſtige Erbſchaft angetreten und gezeigt, welche Tiefe und Fülle dieſelbe in ſich barg, und wie ſtaunenswerth er auch mit dieſem Pfunde gewuchert hat, ſo ſind doch noch keineswegs alle Keime vollſtändig entwickelt. Unſere Zeit, deren Erfindung und Geſchick ſich überwiegend in intereſſanten und feinen Uebergangsformen und in einem conſequenten Ausſpinnen kleiner Motive, die nur auf einen untergeordneten Platz in einem großen Ganzen Anſpruch haben, zu Tage tritt, iſt vor allem darauf hinzuweiſen, daß ausgebildete, feſt gegliederte Melodien die Grundelemente einer Compoſition ſein ſollen.

In der Wahl und Anordnung derſelben, ſo daß eine die andere in der verſchiedenſten Weiſe hebt, zeigt ſich durchgehends Mozarts feiner Sinn. Beſonders weiß er da, wo man es am wenigſten erwartet, durch eine neue Melodie von beſonderer Schönheit zu überraſchen, z. B. wenn unmittelbar nach dem erſten Thema, welches eine gewiſſe Befriedigung zu bringen pflegt, ein ganz verſchiedenes Motiv auftritt. Vor allem aber erreicht er dadurch eine unnachahmliche Wirkung, daß er, wenn alles zum Schluß drängt, eine mit allem Reiz der Friſche und Süßigkeit ausgeſtattete Melodie hervortreten läßt, welche nicht allein das Intereſſe wieder erregt, ſondern dem Ganzen eine neue Wendung giebt. Um nur ein ſchlagendes und allen bekanntes Beiſpiel zu wählen, erinnere ich an den erſten Satz der C-dur Symphonie; wer hat ſich nicht mit einer ſtets ſich erneuernden Ueberraſchung durch die zuletzt eintretende Melodie entzücken laſſen, die wie ein glänzendes

Meteor eine Fülle von Licht und Heiterkeit ausſtrahlt? Aehnliche, wenn gleich nicht überall ſo glänzende Effecte, ſind auch ſonſt nicht ſelten; ſie ſind von keinem anderen erreicht, kaum verſucht worden. Dagegen iſt nicht zu verkennen, daß die Vorliebe, mit welcher Mozart den Schluß und einige andere ſonſt weniger hervortretende Punkte ins Licht ſtellt, dem eigentlichen ſogenannten zweiten Thema Schaden gebracht hat: dies iſt gewöhnlich die ſchwächſte Stelle. Das rührt vielleicht zum Theil davon her daß es im Gegenſatz zum Hauptthema einen zarteren, leichteren Charakter haben ſoll; allein häufig iſt es im Verhältniß zu den übrigen Motiven nicht bedeutend genug und macht mitunter wohl gar den Eindruck als ſei es vernachläſſigt.

Die weitere Fortbildung des ſo gewonnenen Grundſchemas konnte nun nicht etwa dadurch geſchehen daß zwiſchen den Hauptgliedern nur äußerlich verbindende Phraſen eingeſchoben wurden, ſondern durch eine Entwickelung des in ihnen liegenden Gehalts mittelſt thematiſcher Behandlung. Wir haben ſchon oben geſehen, in welcher Weiſe Mozart durch das Studium Bachs und Händels auf dieſen Weg geleitet wurde, und in ſpäteren Klavierſachen tritt dieſe Richtung ſehr beſtimmt hervor[27]. Es erſcheint aber nicht als die Rückkehr zur gebundenen Schreibart in gewiſſen ſtrengen Formen, wie des Canons und der Fuge, ſondern als die freie Ausbildung der allgemeinen Geſetze, durch welche das

---

[27] Intereſſant ſind in dieſer Hinſicht die beiden 3. Jan. 1788 componirten Sätze in F-dur, Allegro und Andante (Oeuvr. III, 7 wo wie ſchon S. 14 bemerkt ein nicht dazu gehöriges Rondo hinzugefügt iſt), welche durchweg contrapunktiſch gehalten ſind. Aber auch in leicht gehaltenen Sonaten, wie in B-dur (Oeuvr. IX, 5) und D-dur (Oeuvr. XVII, 1), macht ſich doch das Weſen der ſelbſtändigen Stimmführung in manchen Einzelnheiten charakteriſtiſch geltend.

Weſen der polyphonen Darſtellung und der contrapunktiſchen Form überhaupt bedingt iſt. Die Inſtrumentalmuſik und ganz beſonders die Klaviermuſik war, nachdem ſie ſich von der Feſſel der ſtrengen Form befreit hatte, in der Gefahr einſeitig die Richtung der homophonen Darſtellung zu verfolgen und dadurch zu verflachen. Es iſt ein Verdienſt Mozarts die polyphone und thematiſche Behandlungsweiſe in den Modificationen, welche der veränderte Charakter der Auffaſſung und Darſtellung überhaupt und die Natur der Inſtrumente erheiſchte, in freien und ſchönen Formen zur Geltung gebracht zu haben. Dies tritt, wie es in der Natur der Sache liegt, ganz vorzugsweiſe in den Durchführungsſätzen hervor, auf die nothwendig das Hauptgewicht fallen mußte und welche durch dieſe Behandlung erſt zu ihrer wahren Bedeutung gelangen konnten. Obgleich Mozart ihnen die Ausdehnung und mächtige Ausführung nicht gegeben hat, zu welcher ſie durch Beethoven entwickelt ſind, ſo erſcheinen ſie bei ihm — ſelbſt da, wo ſie in knapper Ausführung noch weſentlich als ein Uebergang auftreten — ſchon als der Culminationspunkt des ganzen Satzes, in welchem die bewegenden Kräfte deſſelben ſich zu einer regeren Thätigkeit concentriren. Die Art der Behandlung iſt frei wie die Wahl der Motive, welche hier zur Geltung gebracht werden; aber faſt immer iſt es weſentlich eine thematiſche Bearbeitung, oft eine ſehr kunſtreich angelegte und verſchlungene, auf welcher die Wirkung beruht. Gegen dieſe tritt nun das harmoniſche Element keineswegs zurück — die kühnſten und originellſten Modulationen pflegen bekanntlich beſonders an dieſer Stelle zu erſcheinen —, bei genauerer Unterſuchung wird man aber wahrnehmen, daß das eigentlich belebende Element das thematiſirende iſt und daß die geſtaltenden Impulſe von dieſer Seite kommen. So entwickelt ſich ein friſch belebtes Treiben, und wenn auch nicht immer eine überwältigende Kataſtrophe eintritt, ſo wird doch ein Knoten geſchürzt auf deſſen Löſung man geſpannt wird, die dann jedesmal mit wohlthuender Sicherheit und Leichtigkeit erfolgt[28].

Der langſame Mittelſatz und der Schlußſatz haben nicht die beſtimmte und feſte Formentwickelung des erſten Satzes erhalten. Zwei ihrem Weſen nach leichtere Formen ſind in mannigfachen Modificationen hauptſächlich für dieſelben in Anwendung gebracht, die der Variation und des Rondo. Dem langſamen Satz liegt in der Regel das Lied zu Grunde, es iſt daher oft ſeiner erſten Anlage nach zweitheilig, aber nur ausnahmsweiſe hat dieſe Anlage eine ähnliche breite und reiche Entwickelung erhalten, wie ſie im erſten Satz zur Regel geworden iſt; die ein- oder mehrmalige Wiederholung des Grundthemas, welche nach damaliger Sitte nicht leicht ohne Ausſchmückungen und Verzierungen geſchah[29], führte leicht

---

28) Daß dieſe Weiſe der Behandlung die Zeitgenoſſen vielfach befremdete ſieht man z. B. aus einer Kritik in der muſik. Real-Zeitg. 1788 S. 50, wo es über die Sonate für Klavier und Violine in Es-dur (Oeuvr. IX, 4 Pet. 16) heißt: „Auch dieſe Sonate des Hrn. M. wird wegen ihrer gefälligen Manier bei den Liebhabern der Kunſt ihr Glück machen. Nur wäre zu wünſchen, Hr. M. ließe ſich weniger vom Modegeſchmack unſers Zeitalters feſſeln: ſeine Arbeiten würden dadurch noch einen allgemeineren und zugleich dauerhafteren Werth erhalten. Und daß es Hrn. Moz. nicht an guten Grundſätzen der Harmonie noch an Reichthum der Phantaſie fehlt uns ſtärkere Speiſe vorzuſetzen, dafür bürgt uns dieſe und mehrere bekannte Arbeiten deſſelben.“ Der Kritiker iſt derſelbe, welcher Variationen in Bachſcher Weiſe wünſchte (S. 9), er vermißte alſo die ſtrenge contrapunktiſche Form; dagegen kam ihm der Durchführungsſatz viel zu lang vor. „Man hat zwar in dem Syſtem der Tonwiſſenſchaft keine beſtimmte Vorſchrift in ſolchen Fällen, doch ſieht man daß ein Unterſchied von 3 Seiten kein wahres Verhältniß iſt.“

29) Ph. E. Bach ſagt in der Vorrede zu ſeinen Sechs Sonaten fürs Clavier mit veränderten Repriſen (Berlin 1759): „Das Verändern beim Wiederholen iſt heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet ſolches

zu variationenartiger Behandlung. In jedem Falle war hier die Erfindung eines dem Gehalt wie der Form nach bedeutenden melodiöſen Satzes, der nicht bloß als Motiv durch die Bearbeitung, nicht durch die Verbindung mit anderen erſt ſeine eigentliche Geltung erlangen ſollte, ſondern an und für ſich der Stimmung den vollen und befriedigenden Ausdruck gab, das erſte Erforderniß. Es iſt ſchon darauf hingewieſen (I S. 557), wie die Richtung der Empfindung jener Zeit die Ausbildung grade ſolcher Sätze begünſtigte, die unzweifelhaft auch bei Mozart zu ſeinen ſchönſten Schöpfungen gehören. Dieſe einfachen und ausdrucksvollen, ſchön gegliederten und feſt geführten Melodien, die wie in einem langen vollen Athemzug ausklingen, voll warmer und tiefer Empfindung ohne ſentimentale Weichlichkeit, ſcheinen ein glückliches Erbtheil jener Zeit die auch die reinſten Klänge unſerer lyriſchen Poeſie hervorbrachte. In der Ruhe welche ſie meiſtens durchdringt ſpricht ſich der Genuß und die Be-

---

von jedem Ausführer. Einer meiner Freunde giebt ſich alle mögliche Mühe ein Stück, ſowie es geſetzt iſt, treu und den Regeln des guten Vertrags gemäß herauszubringen, ſollte man ihm wohl den Beifall verſagen können? Ein anderer, oft aus Noth gedrungen, erſetzt durch ſeine Kühnheit im Verändern das was ihm am Ausdruck der vorgeſchriebenen Noten fehlet; nichtsdeſtoweniger erhebt ihn das Publicum vor jenem. Man will beinahe jeden Gedanken in der Wiederholung verändert wiſſen, ohne allezeit zu unterſuchen, ob ſolches die Einrichtung des Stücks und die Fähigkeit des Ausführers erlaubt. Bloß dies Verändern, wenn es zumal mit einer langen und zuweilen gar zu ſonderbar verzierten Cadenz begleitet iſt, preßt oft den meiſten Zuhörern das Bravo aus. Was entſteht nicht daher für ein Mißbrauch dieſer zwo wirklichen Zierden der Ausführung." Bach ſchrieb deshalb die Wiederholungen in der Art verziert hin, wie er es angemeſſen fand. Dieſe durchgeführte Manier zu verzieren kam wohl ſpäter ab, es ward Sache des Componiſten anzugeben, inwieweit bei Wiederholungen das urſprüngliche Motiv ausgeſchmückt werden ſollte; doch blieb noch lange dem Spieler ungleich mehr Freiheit als ihm jetzt zugeſtanden wird.

friedigung des künſtleriſchen Schaffens in ſeltener Weiſe aus; auch an der müheloſen und leichten Weiſe, wie durch theilweiſe Ausführung der Grundgedanken, durch Variation derſelben, durch frei eingeführte oft contraſtirende Nebentheile, dieſe Sätze ausgebauet werden, ohne aus der einmal angeſchlagenen Grundſtimmung herauszutreten, ſpürt man, wie natürlich und frei dieſe Weiſe des Ausdrucks aus der muſikaliſchen Empfindung hervordrang um ſich zu ſolcher Höhe emporzuſchwingen. Ohne auf Details der Ausführung hier einzugehen mag nur noch auf die Feinheit und Anmuth hingewieſen werden, mit welcher Mozart auch hier den Schluß vorzubereiten und dann ſo auszuführen weiß, daß er den Hörer in einem fortlaufenden Zuge der völligen Befriedigung entgegenführt.

Wenn dieſe Mittelſätze einen Glanzpunkt der Mozartſchen Inſtrumentalcompoſitionen bilden, ſo kann man das nicht in gleichem Maaße von den Schlußſätzen rühmen. Sie ſind der überwiegenden Mehrzahl nach in der leichteren Rondo- oder auch Variationenform gehalten. Es fehlt daher in ihnen nicht an einer Fülle von Melodien, vielmehr bewährt ſich die unglaubliche Leichtigkeit, mit welcher Mozart gutgebildete und wohlklingende Melodien ausſchüttete, grade hier ſehr oft in der glänzendſten Weiſe, allein theils werden ſie nicht ausgeführt und locker mit einander verknüpft, theils erhebt ſich der Charakter derſelben meiſt nicht zu einer bedeutenden Höhe. Die Aufgabe, welche urſprünglich dieſem letzten Satz geſtellt war, durch einen munteren Tanz oder etwas dem ähnlichen die Zuhörer zu erheitern, tritt auch hier noch in den meiſten Fällen als maaßgebend hervor, und es läßt ſich nicht läugnen, daß die Stimmung, welche ſich in demſelben ausſpricht, häufig die einer mehr oder weniger angeregten Luſtigkeit iſt, welche weder aus einer tiefen Gemüthsſtimmung hervorgeht noch durch humoriſtiſche Laune gehoben wird. Wenn wir hören, daß Mozart Neigung und Fähigkeit beſaß im geſelligen Kreiſe an Tanzen, Spielen, Scherzen unbefangen Theil zu nehmen und ein wahres Vergnügen daran fand ſich in Poſſen und Kindereien gehen zu laſſen, ſo kann es nicht Wunder nehmen dieſe Seite ſeines Weſens auch in künſtleriſchen Leiſtungen ausgeſprochen zu finden. Wenn nun die Reinheit und Anmuth der Form auch in ſolchen Sätzen ſtets gewahrt bleibt, ſo iſt das nur ein neuer Beweis, daß der wahrhafte Künſtler in ſeinen Productionen immer noch ein Eignes bewahrt, durch welches er eben den Aeußerungen ſeines Weſens den künſtleriſchen Ausdruck verleiht. Uebrigens bedarf es dieſer allgemeinen Beobachtung gegenüber kaum der Wahrung, daß Ausnahmen keineswegs fehlen, wo auch den Mozartſchen Schlußſätzen eine höhere Bedeutung nicht abzuſprechen iſt. Dies gilt ſchon von allen denen, in welchen er eine ſtrengere Form der Ausführung gewählt hat, die auch eine größere Vertiefung des inneren Gehalts vorausſetzt; aber noch in manchen anderen ſpricht ſich eine erhöhete Stimmung in bedeutenderer Weiſe aus.

Die Zahl der Sonaten für Klavier allein, welche Mozart in Wien geſchrieben hat, iſt nicht ſehr groß. Von den zuerſt erſchienenen kann es zweifelhaft ſein, ob ſie nicht theilweiſe ſchon früher componirt ſind[30]; die meiſten, wenn nicht alle, ſcheinen durch beſtimmte Veranlaſſungen hervorgerufen. Ohne Frage die bedeutendſte iſt die bekannte in C-moll, durch Feuer und Leidenſchaft, welche auch den letzten Satz gleichmäßig durchdringen, alle überragend und auf das hinweiſend, was durch Beethoven aus der Klavierſonate werden ſollte. Die zweite in B-dur iſt angenehm und hell; namentlich iſt die Durchführung im erſten Satz frei und reich; die dritte in D-dur iſt ſehr munter und leicht, und für Paſſagen mehr als gewöhnlich geſorgt.

---

[30] Zuerſt erſchienen als Opus 6 III Sonate da W. A. Mozart (Oeuvr. I, 1. 2. 3); das Autograph von 1 und 3 (André Verz. 234. 235) trägt von Mozarts Hand eben dieſe Zahlen. Die früher von mir geäußerte Vermuthung daß dieſe Sonaten Jugendarbeiten Mozarts ſeien (I S. 611) iſt mithin unbegründet und unwahrſcheinlich, weil Mozart dergleichen ſonſt nicht ſelbſt veröffentlicht hat. — Hierauf kamen als Op. 7 im Jahr 1784 drei Sonaten heraus, deren dritte die für die Strinaſacchi componirte mit obligater Violine war (III S. 292); die beiden anderen ſind Oeuvr. I, 4

Ferner ſind drei vierhändige Sonaten[31] vorhanden. Das vierhändige Klavierſpiel hatte in jener Zeit beiweitem noch nicht die Ausbreitung, welche es ſpäterhin, namentlich durch die Arrangements von urſprünglich nicht für

---

(André Verz. 237); 3 (André Verz. 236, 6). — Dann folgen die durch Mozarts thematiſches Verzeichniß beſtimmten

1 comp. 14 Oct. 1784 in C-moll (Oeuvr. VI, 2), mit der bereits S. 17 ff. beſprochenen Phantaſie 1785 als Op. 11 herausgegeben.
2 comp. 3 Jan. 1788 in F-dur, zwei Sätze (Oeuvr. III, 7).
3 comp. Juni 1788 „eine kleine Klavierſonate für Anfänger“ in C-dur, meines Wiſſens nicht gedruckt.
4 comp. Febr. 1789 in B-dur (Oeuvr. IX, 5), „auf Klavier allein“; mit einer offenbar nicht von Mozart herrührenden accompagnirenden Violinſtimme gedruckt (Pet. 14).
5 comp. Juli 1789 in D-dur (Oeuvr. XVII, 1).

[31] In einem Brief vom 24 Nov. 1781 wird eine vierhändige Sonate erwähnt, welche für eine Soiree der Aurnhammer componirt war (III S. 67. 138); dies kann wohl nur die in D-dur (Oeuvr. VII, 3) ſein, obgleich ſie dafür faſt zu leicht erſcheint. Dann finden ſich im thematiſchen Verzeichniß

1 comp. 1 Aug. 1786 in F-dur (Oeuvr. VII, 2).
2 comp. 29 Mai 1787 in C-dur (Oeuvr. VIII, 4).

Eine vierhändige Sonate in G-dur, von welcher Mozart den erſten Satz und Variationen theilweiſe niedergeſchrieben hatte, iſt von Jul. André abgeſchloſſen und herausgegeben worden. — Der vierhändigen Variationen in G-dur (Oeuvr. VIII, 3) iſt bereits S. 13 gedacht.

das Klavier beſtimmten Compoſitionen gewonnen hat, deren Reproduction die hauptſächlichſte muſikaliſche Nahrung der modernen Dilettanten bildet. Wer Klavier ſpielt um des Klavierſpielens willen, ſich darin ausgebildet hat und geltend machen will, der wird ſich nicht gern ſo einſeitig beſchränken laſſen, wie es beim vierhändig Spielen der Fall iſt, ſondern das Inſtrument ganz beherrſchen wollen. Jene Gattung galt daher nur für eine exceptionelle Unterhaltung, die denn allerdings auch ihren eigenthümlichen Reiz hat. Dieſen muß ihr der Componiſt beſonders dadurch geben, daß er nicht nur die völligeren Mittel zu einer reicheren und glänzenden Ausführung benutzt, ſondern die beiden Spieler in einer Weiſe beſchäftigt daß durch Abwechslung und Vertheilung der Wetteifer erregt werde. Dies wird zunächſt auf künſtleriſchem Wege durch die ſelbſtändige Behandlung der beiden Partien erreicht, welche jeder ihre eigenthümliche, auf angemeſſene Weiſe hervorzuhebende Bedeutung verleiht; ſodann ganz äußerlich dadurch daß beide Spieler dieſelben Motive und Paſſagen abwechſelnd vorzutragen haben. Mozart, bei dem jene Behandlungsweiſe vorherrſchend iſt, wendet auch dieſes Mittel regelmäßig an und zwar ſo, daß er auch ganze Cantilenen mit ihrer Begleitung in die Baßſtimme überträgt, was aber, wie Marx (Lehre von der muſik. Kompoſ. III S. 601) ſehr richtig hervorhebt, nicht immer eine gute Klangwirkung hat. Von den beiden großen Sonaten iſt die in F-dur bei weitem die vorzüglichere, und zwar fällt hier das Hauptgewicht nicht auf den erſten Satz, ſondern das Adagio und ganz beſonders auch der letzte Satz, obwohl in Rondoform, erregen durch ſchöne Motive und tüchtige, ernſte bis zum Großartigen geſteigerte Behandlung derſelben, welcher die breite Anlage und Ausführung entſpricht, ein erhöhtes Intereſſe. Die andere Sonate in C-dur iſt, obwohl gleichfalls nicht klein angelegt, doch mehr auf brillantes Spiel und einen heiteren, angenehmen Eindruck berechnet.

Unterhaltender für den Klavierſpieler, weil es ihm mehr Spielraum giebt, ſind die Compoſitionen für zwei Klaviere; aber freilich findet ihre Ausführung mehr äußere Schwierigkeiten und deshalb iſt dies Genre wenig ausgebildet. Mozart ſcheint eine Zeitlang, wahrſcheinlich durch äußere Umſtände veranlaßt, beſonderes Vergnügen daran gehabt zu haben. Die Fuge in C-moll für zwei Klaviere iſt ſchon (III S. 383 ff.) erwähnt, ſie war am 29 Dec. 1783 componirt, und zu Anfang des Jahrs 1784 die Sonate in D-dur (Oeuvr. XIV, 1)[32], ein friſches, tüchtiges Bravurſtück für jene Zeit, das auch heute noch Wirkung machen und die Spieler durch das lebhafte und geſchickte Ineinandergreifen der beiden Partien unterhalten wird. Der erſte Satz iſt der bedeutendſte, die Durchführung zwar nicht ausgeführt aber kräftig und wirkungsvoll; das Andante iſt durch die vollſtändige Wiederholung des erſten Theils etwas zu gedehnt geworden. In dieſelbe Zeit fallen aber noch einige Anfänge unter den Skizzenblättern des Salzburger Mozarteums. Einer zweiten Fuge in G-dur iſt ſchon (III S. 375 f.) gedacht worden; beſonders laſſen die Anfänge eines Allegro in C-moll (Beil. XXII, 37) und eines Adagio in D-moll (Beil. XXII, 31) durch ihre Großartigkeit und Kraft bedauern daß ſie nicht vollendet ſind, während ein Schlußſatz in B-dur (Beil. XXII, 36) einen ruhig heiteren Charakter zeigt. Es iſt merkwürdig, wie ſchon dieſe wenigen Takte unverkennbar die Beobachtung beſtätigen, daß die

---

[32] Auf dem Autograph (André 239) ſteht von Mozarts Hand: di Wolfgango Amadeo Mozart 1784; ſie war alſo vor dem 9 Febr. componirt, mit welchem das eigenhändige Verzeichniß beginnt.

Wahl einer Molltonart bei Mozart regelmäßig einen eigenthümlichen Schwung der productiven Stimmung verräth.

Wenig zahlreicher ſind die Klavierſonaten mit Begleitung der Violine, welche Mozart in Wien componirte[33], auch dieſe größtentheils durch Schülerinnen veranlaßt. Denn die Mehrzahl der Klavier ſpielenden Dilettanten bildeten damals die Damen und es war gewöhnlich, daß der Lehrer oder Freunde und Verwandte dieſelben mit der Violine begleiteten, welche von Männern damals wohl noch mehr geſpielt wurde als das Klavier; dieſe Gattung von Muſik bildete auch in den ſocialen Verhältniſſen ein verbindendes Element[34]. Daher erklärt es ſich ſehr wohl, daß dieſe Sonaten durchgängig weder tief leidenſchaftlich noch gelehrt gearbeitet ſind, während ſie reich an ſchönen, innig empfundenen Melodien, an überraſchenden harmoniſchen Wendungen und für beide Spieler gleichmäßig intereſſant, zum Theil ſehr brillant ſind. Von den erſten ſechs Sonaten wurde bald nach ihrem Erſcheinen in einer Anzeige in Cramers Magazin der Muſik (I S. 485) geſagt: „Dieſe Sonaten ſind die einzigen in ihrer Art; reich an neuen Gedanken und Spuren des großen muſikaliſchen Genies des Verfaſſers, ſehr brillant und dem Inſtrument angemeſſen. Dabei iſt das Accompagnement der Violine mit der Klavierpartie ſo künſtlich verbunden daß beide Inſtrumente in beſtändiger Aufmerkſamkeit erhalten werden, ſo daß dieſe Sonaten einen ebenſo fertigen Violin- als Clavierſpieler erfordern. Allein es iſt nicht möglich eine vollſtändige Beſchreibung dieſes originellen Werks zu geben. Die Liebhaber und Kenner müſſen ſie ſelbſt erſt durchſpielen und alsdann werden ſie erfahren daß wir nichts übertrieben haben.“ Man ſieht, daß man gewohnt war die Violinſtimme als die untergeordnete, recht eigentlich begleitende behandelt zu ſehen; davon iſt in den Mozartſchen Sonaten nicht mehr die Rede, ſie iſt vollkommen ſelbſtändig, dem Klavier ebenbürtig und ſo behandelt daß ſich die Eigenthümlichkeit des

---

[33] Die Violinſonaten Mozarts außer den früheſten Jugendarbeiten ſind auch in einer eleganten Partiturausgabe in Leipzig bei Peters erſchienen, deren Nummern ich neben der der Oeuvres angeben werde. Im November 1781 erſchien als Opus 2 (III S. 32. 65 f.) die erſte Sammlung von 6 Sonaten für Klavier und Violine, die zum Theil ſchon früher componirt waren; es ſind

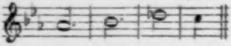
1 Oeuvr. IV, 1 (Peters 7) in F-dur (André Verz. 230).
2 2 (Peters 8) in C-dur (André Verz. 226), componirt 1778 in Mannheim (II S. 134).
3 3 (Peters 9) in F-dur, auf dem Autograph (André Verz. 229) als Sonata 3 bezeichnet.
4 4 (Peters 10) in B-dur (André Verz. 231), in Salzburg componirt (III S. 65).
5 5 (Peters 11) in G-dur (André Verz. 228).
6 6 (Peters 12) in Es-dur, auf dem Autograph (André Verz. 227) als Sonata 1 bezeichnet.
7 Im Jahr 1782 fing er eine Sonate für ſeine Conſtanze in C-dur an; ein zweitheiliges Andante, das wahrſcheinlich variirt werden ſollte, iſt niedergeſchrieben und der Anfang eines Schlußſatzes, welchen André mit einigen Takten abſchloß und die Kleinigkeit als Sonatine herausgab.
8 Das Bruchſtück einer Sonate in A-dur, mit einem einleitenden von Mozart ganz vollendeten Andante, auf welches eine Fuge in A-moll folgt, welche nur zur Hälfte ausgearbeitet war (Beil. XXII, 21), iſt mit Stadlers Ergänzung gedruckt Oeuvr. IX, 1 (Peters 13); es gehört gewiß in die Zeit des erſten Verkehrs mit van Swieten (III S. 374).

Hiernach folgen die aus dem thematiſchen Verzeichniß bekannten
9 comp. 21 April 1784 für die Strinaſacchi (III S. 291 f.), in B-dur, Oeuvr. IX, 3 (Peters 15).
10 comp. 12 Decbr. 1785 (in Es-dur) (André Verz. 232), Oeuvr. IX, 4 (Peters 16).
11 comp. 24 April 1787 in A-dur (André Verz. 233), Oeuvr. IX, 2 (Peters 17).
12 comp. 10. Juli 1788 „eine kleine Violinſonate für Anfänger“ in F-dur (Peters 18).

---

[34] Man vergleiche nur die Erzählung in C. Pichlers Denkwürdigkeiten I S. 90 f.

Inſtruments geltend macht. Uebrigens iſt der ganzen Anlage dieſer Sonaten gemäß eine künſtliche Verſchlingung der Stimmen, namentlich in ſtrengen contrapunktiſchen Formen, faſt durchgängig vermieden[35], ſelbſt die einfache Form der Nachahmung verhältnißmäßig ſelten angewendet; die Stimmen löſen ſich ab, tauſchen Melodien und Paſſagen mit einander, gehen wieder in freier Bewegung zuſammen, ſtets klar und durchſichtig[36]. Es iſt daher auch nicht die thematiſche Verarbeitung, welche dieſen Sonaten einen eigenthümlichen Reiz giebt, ſondern die reiche Ausbildung des harmoniſchen Elements. So wird die Durchführung im erſten Satz der Sonate in Es-dur (10) durch die feine Harmoniſirung eines uns ſchon bekannten Lieblingsmotivs (I S. 475)



gebildet, das hier ganz frei eintritt und deshalb mit ſehr richtigem Gefühl nachher wieder verwandt iſt um den ganzen Satz abzuſchließen. Auch in der Sonate in B-dur (9) iſt das Intereſſe der Durchführung weſentlich das harmoniſche; der Rückgang ins Thema iſt heute noch ſo überraſchend als er es nur zu jener Zeit ſein konnte. Aehnliche Züge, welche

---

35) Den Anfang eines ſtreng fugirten Allegro (8) hat Mozart nicht vollendet, man kann daher auch nicht ſagen wie er dieſen Satz ausgeführt haben würde, ſchwerlich ſo wie Stadler ihn ergänzt hat. Das ausgeführte Adagio, welches demſelben als Einleitung dient, iſt ſehr ſchön und ernſt gehalten und bereitet auf etwas Bedeutendes vor.

36) Um ſich das Verhältniß klar zu machen kann man die Sonate in B-dur (Oeuvr. IX, 5. Pet. 14) vergleichen, welcher man, weil ſie ſehr leicht und durchſichtig gehalten iſt, ſpäter noch eine Violinſtimme zugeſetzt hat. Dies iſt mit Geſchick gemacht, allein bei genauerer Betrachtung wird man finden, daß die Violinſtimme der urſprünglichen Anlage nach nirgends nothwendig, ſondern nur möglich iſt; bei den eigentlichen Violinſonaten iſt dagegen dieſelbe, auch wenn die Anlage noch ſo einfach iſt, immer als eine zum Ganzen weſentliche aufgefaßt.

uns vollkommen begreiflich machen, wie ſehr dieſe Sonaten damals durch Neuheit und Kühnheit frappiren mußten, finden ſich häufig. Unter den ſechs Sonaten, welche zuerſt veröffentlicht wurden, würde man die in C-dur (2) und in B-dur (4), auch wenn keine äußere Notiz vorläge, als früher componirte daran erkennen daß ſie weniger reich und voll, auch hie und da weniger elegant als die übrigen ſind. Daß alle für eine Sammlung beſtimmt waren giebt ſich auch darin kund daß die äußere Anlage der einzelnen, offenbar der Abwechslung wegen, verſchieden iſt. So fängt die Sonate in G-dur (5) mit einem ausgeführten Adagio an, welches ins Allegro in G-moll überleitet — der Tiefe der Empfindung nach ſind dies wohl die ſchönſten Sätze dieſer Sammlung —, Variationen machen den Beſchluß; in der Sonate in F-dur (3) ſind Variationen in die Mitte geſtellt, ein Tempo di Minuetto rondoartig ausgeführt bildet den Schlußſatz. Der erſte Satz tritt beſonders in den Sonaten in F-dur (3) und Es-dur (6) hervor. Die ſpäter einzeln geſchriebenen Sonaten ſind, abgeſehen von der kleinen Sonate für Anfänger (12), bedeutender als die früheren; die leichteſte unter ihnen, aber ungemein klar und ſchön iſt die in Es-dur (10). Den erſten Rang behaupten auch hier die langſamen Mittelſätze durch den unvergleichlich ſchönen Geſang ihrer Melodien, an deren reinem und ſtetem Fluß man namentlich die auf dieſem Gebiet ſo ſchwere Kunſt nicht bloß gut anzufangen, ſondern fortzufahren und abzuſchließen bewundern und ſtudiren kann. Eine im Einzelnen feine und geſchmackvolle Begleitung, wie die reiche und kühne harmoniſche Behandlung — ich erinnere nur an die effectvollen enharmoniſchen Verwechslungen im Andante der Sonate in B-dur (9) und im Adagio der in Es-dur (10) — geben den einfachen Contouren ein warmes und glänzendes Colorit. Jeder dieſer Sätze iſt in ſeiner Art ſchön, doch iſt durch ernſte Haltung das Andante der Sonate in A-dur (11) ganz beſonders anziehend.

In derſelben Reihe ſtehen auch die Trios, oder wie Mozart ſie nennt Terzetts, für Klavier, Violine und Violoncell, welche ebenfalls hauptſächlich für die geſelligen Kreiſe der Liebhaber beſtimmt waren. Daß auch ſie auf beſtimmte Veranlaſſungen geſchrieben wurden läßt ſich ſchon daraus abnehmen, daß alle fünf im Sommer und Herbſt 1786 und 1788 componirt ſind[37]. Im Juni des letzten Jahrs fragte Mozart bei ſeinem Freunde Puchberg an, ob er nicht wieder eine kleine Muſik in ſeinem Hauſe machen wolle, er habe ein neues Trio geſchrieben (III S. 490). Dies war das Trio in E-dur (3), und wenn ſpäter ein für Puchberg geſchriebenes Trio mehrmals mit Auszeichnung genannt wird (III S. 479. 493), ſo iſt wohl eben dieſes zu verſtehen. Wenigſtens iſt ohne Frage der Anlage und Erfindung nach wie durch die effectvolle Behandlung der Inſtrumente dieſes Trio von allen das bedeutendſte. Der erſte Satz iſt voll Feuer und Kraft, — namentlich wird die imitatoriſche Durchführung des zweiten Themas durch eine kühne harmoniſche Wendung außerordentlich geſteigert —; der zweite, welcher etwas vom Charakter einer Nationalmelodie hat, iſt

---

37) Die Trios ſind außer in den Oeuvres auch in einer eleganten Partiturausgabe bei Breitkopf u. Härtel erſchienen, deren Nummern ich hinzuſetze. Der Zeit nach ordnen ſie ſich ſo

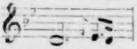
1 comp. 8 Juli 1786, in G-dur. Oeuvr. XII, 1. Part. 1.
2 comp. 18 Nov. 1786, in B-dur (André Verz. 221). Oeuvr. X, 1. Part. 2.
3 comp. 2 Juni 1788, in E-dur (André Verz. 222). Oeuvr. X, 3. Part. 3.
4 comp. 14 Juli 1788, in C-dur (André Verz. 223). Oeuvr. X, 2. Part. 4.
5 comp. 27 Oct. 1788, in G-dur (André Verz. 224). Oeuvr. X, 4. Part. 5.

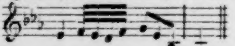
ungemein friſch und reizend und durch rhythmiſche wie harmoniſche Pointen in einer Art pikant, die ganz modern erſcheint. Dem letzten Satz kann man Feinheit nicht abſprechen, auch fehlt ihm Kraft und Ausdruck nicht, obwohl er an lebendiger Energie doch dem erſten nachſteht, auch iſt er wohl etwas zu lang, zumal da eine beſonders auf Brillanz berechnete Partie nicht mehr recht wirkt. Bei den äußeren Einflüſſen, welche ſich faſt immer geltend machten, darf man ſich nicht wundern, wenn die Reihenfolge der Trios keineswegs eine ſtetige Fortentwickelung zum Größeren und Bedeutenderen zeigt. Die beiden letzten ſtehen nicht allein gegen das ebenerwähnte, ſondern auch gegen die beiden früheren zurück, in denen wie gewöhnlich die Mittelſätze ſich auszeichnen[38]; das Trio in C-dur (4) iſt ganz beſonders leicht gehalten und ſcheint auf beſtimmte Perſonen berechnet. Das letzte iſt dadurch bemerkenswerth daß Mozart daſſelbe urſprünglich als eine Sonate für Klavier allein geſchrieben hatte und vermuthlich durch eine äußere Veranlaſſung beſtimmt wurde die beiden Saiteninſtrumente hinzuzuſetzen. Er ließ, wie das Manuſcript bei André ausweiſt, die urſprüngliche Compoſition von einem Abſchreiber copiren, ſetzte die Violin- und Violoncellſtimmen hinzu und änderte in der Klavierpartie was zu ändern war. Wer ſich das Trio darauf anſieht wird im Ganzen die urſprüngliche Sonate leicht wieder herſtellen, nur an wenigen Stellen hat die Redaction tiefer eingegriffen. Die nothwendige Folge iſt daß der Charakter des nur Begleitenden hier mehr hervortritt und die einzelnen Inſtrumente, namentlich die Saiteninſtrumente, mit Ausnahme der Variationen weniger Selbſtändigkeit zeigen. Ueberhaupt zeigen die Trios nicht einen gleichen Fortſchritt in der ſelbſtändigen Behandlung beider Saiteninſtrumente dem Klavier gegenüber, wie die Violinſonaten in der Emancipation der Violinſtimme; das Violoncell bleibt hier zurück. Zwar iſt es nicht mehr auf die Rolle beſchränkt den Klavierbaß zu verſtärken, und auch wo dieſes geſchieht, iſt doch ſchon auf die Eigenthümlichkeit des Inſtruments Bedacht genommen, allein es iſt noch weit davon entfernt der Violine und dem Klavier ebenbürtig gegenüberzuſtehen. Es iſt überwiegend als Baßinſtrument behandelt, nur ausnahmsweiſe führt es die Melodie in der Tenorlage oder zeichnet ſich in ſelbſtändiger Stimmführung aus, an der Bravur betheiligt es ſich ſo gut wie nie; daher treten die eigenthümlichſten, ſchönſten Wirkungen, welche den ſo combinirten Inſtrumenten abzugewinnen ſind, nur in einzelnen Fällen hervor[39]. Da Mozart ſonſt grade in der Gliederung und Behandlung ſolcher Sätze, welche durch drei Stimmen oder Stimmengruppen gebildet werden, ein eigenthümliches Geſchick bewährt, ſo iſt ein Hauptgrund, welcher die volle Entwickelung des Trios zurückhielt, wohl darin zu ſuchen daß es damals in den Kreiſen, für welche dieſe Muſikſtücke beſtimmt waren, an tüchtigen Violoncelliſten fehlte. Hier hat Beethoven ſeine ſchöpferiſche Kraft bewährt.

---

[38] Im erſten Satz des Trios in B-dur (2) iſt auffallend daß kein neues zweites Thema eintritt, ſondern an deſſen Stelle das erſte Motiv, nur etwas anders gewendet; dafür eröffnet den zweiten Theil eine ganz neue ſelbſtändige Melodie.

---

39) Ein bemerkenswerthes Beiſpiel der Art iſt im letzten Satz des erſten Trios die Stelle in G-moll, wo die Violine melancholiſch den Takt  viermal wiederholt und dann bis zum g herabſchleicht, während das Violoncell in Viertelnoten einen ausdrucksvollen Baßgang ausführt, wozu das Klavier über beiden Inſtrumenten zweiſtimmig in Achteln ſich bewegt: eine Wirkung des Klanges und Motivs, welche in neueſter Zeit als etwas Eigenthümliches vielfach in Anſpruch genommen iſt.

Bedeutender und eigenthümlicher iſt das am 5 Aug. 1786 für Franziska von Jacquin (III S. 326) componirte Trio in Es-dur für Klavier, Clarinette und Bratſche[40]. Schon die ungewöhnliche Zuſammenſtellung dieſer Inſtrumente, mag ſie auch durch zufällige Umſtände veranlaßt ſein, erforderte eine eigenthümliche Behandlung. Die Bratſche iſt kein Baßinſtrument und mußte durchgehends für die Mittelſtimme verwendet werden, dieſe Partie iſt daher von der gewöhnlichen Violoncellſtimme weſentlich verſchieden; dadurch wurde nun aber überhaupt eine verſchiedene Anlage und Ausführung bedingt, deren Wirkung die ſo eigenthümlich helle Färbung und durchſichtige Klarheit wurde. Uebrigens iſt die Bratſche mit ſichtbarer Vorliebe behandelt, ſowohl begleitend als melodieführend, ſelbſt durch eine gewiſſe Bravur macht ſie ſich überall vortheilhaft geltend; wenn man ſich erinnert daß Mozart ſelbſt gern die Bratſche übernahm, ſo darf man, da Franziska von Jacquin eine tüchtige Klavierſpielerin war, wohl annehmen daß er für die Ausführung in dieſem ihm ſo lieben Familienkreiſe ſich ſelbſt auch mit einer guten Partie bedacht habe. Auch die Clarinette iſt ganz ihrem Charakter gemäß behandelt; da aber die tiefern Töne der Bratſche wegen gar nicht benutzt ſind, ſo iſt ihr weſentlich die Melodie anvertraut, welche dem vollen, ſaftigen Ton des Inſtruments gemäß gebildet iſt. Das Trio verliert ſehr, wenn ſtatt der Clarinette die Violine, noch mehr, wenn das Violoncell für die Bratſche eintritt. Die Anlage der Sätze iſt ebenfalls von der gewöhnlichen Weiſe abweichend. Der erſte iſt kein Allegro ſondern Andante 6/8 —, wobei man ſich freilich erinnern muß daß damit früher kein langſames ſondern ein mäßig bewegtes Tempo bezeichnet wurde —, das ohne Wiederholung des erſten Theils grade durchgeht; es zerfällt vielmehr in drei ziemlich gleiche Theile, in jedem werden die beiden ſchönen breiten Hauptmotive in leichter aber anziehender Behandlung zur Geltung gebracht, namentlich verliert man das Eingangsmotiv  kaum aus dem Gehör; der im Ganzen knapp zuſammengehaltene Satz verklingt leiſe in einer kurzen Coda. Der zweite Satz iſt ein Menuett, der einzige dieſer Art in Mozarts Klavierſtücken, ernſthaft und ziemlich breit gehalten, namentlich im Trio etwas ausgeführt, deſſen Motiv auch in der Coda wieder aufgenommen wird — ein ſehr ſchöner und charakteriſtiſcher Satz. Das Schlußrondo ergeht ſich in hübſchen Melodien und glänzenden Paſſagen, die einzelnen Stimmen ſind aber auch hier fein und ſelbſtändig behandelt.

---

[40] Es iſt gedruckt Oeuvr. XII, 2. Part. 7 (André Verz. 220).

Einen verhältnißmäßig viel höheren Rang als die Mehrzahl der Trios nehmen die beiden Quartetts für Klavier, Violine, Viola und Violoncell ein, von denen das erſte in G-moll am 19 Oct. 1785[41], das zweite in Es-dur am 3 Juni 1786 componirt iſt[42]. Sie ſind, wie es die Vermehrung der Mittel mit ſich brachte, von vornherein größer und breiter angelegt, die Motive völliger und bedeutender, die harmoniſche Behandlung reicher und, was durch die ſelbſtändige Behandlung der einzelnen Stimmen bedingt wird, die thematiſche Behandlung tritt mehr in den Vordergrund. Es geht hier entſchieden aufs Ganze und aus einem inneren Kern entwickelt ſich das Einzelne, daher iſt nicht allein trotz der ausführlicheren Behandlung die ganze Darſtellungsweiſe beſtimmter und ſchärfer zuſammengefaßt, ſondern der innere Gehalt iſt bedeutender, der Ausdruck der Stimmung kräftiger und bei reicher Detailausführung innig und klar. Da man heutigen Tags, nachdem durch Beethoven die Kammermuſik dem Gehalt nach wie in den Formen und Mitteln der Darſtellung ſo außerordentlich geſteigert worden iſt, mehr die formelle Schönheit im Ganzen und in einzelnen Zügen, die wohl ihre hinreißende und tief ergreifende Wirkung nie verlieren können[13], als die Kraft und Tiefe wie die Originalität im Ausdruck der Empfindung anzuerkennen geneigt iſt, ſo mag an ein Urtheil erinnert werden, das von Rochlitz über dieſe Mozartſchen Compoſitionen im Jahr 1800 gefällt wurde. „Sie ſind" heißt es A. M. Z. III S. 27 „von feſtem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerſchütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenſchaftlich. In dieſen Compoſitionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, geht der Geiſt des Künſtlers in ſeltener, fremdartiger Weiſe, groß und erhaben einher wie eine Erſcheinung aus einer anderen Welt; und ſchmilzt er auf Momente in Wehmuth dahin oder tändelt in fröhlicher Laune: ſo ſind es nur Momente, nach denen er — wär' es auch gleichfalls nur auf Momente — ſich wieder aufreißt in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder ſich windet in bitterm, ſchneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu erſterben ſcheint. Damit man das nicht für leere Schwärmerei halte, ſondern gleich in Einem beiſammen finden könne, höre man ganz gut executiren (was nur von Perſonen geſchehen kann, die außer der erforderlichen beträchtlichen Geſchicklichkeit ein Herz und einen für Muſik ſehr reif gebildeten Verſtand haben) Mozarts Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncell aus Es-dur — man höre es, ſtudiere es dann und höre nun es wieder.“ Als Beleg für den kräftigen Ausdruck leidenſchaftlicher Empfindung, der auch Härte und Herbigkeit nicht ſcheut, würden wir wohl lieber den erſten Satz des Quartetts in G-moll anführen. Welche Anziehungskraft dieſe Quartetts als ganz originelle Erſcheinungen in manchen Kreiſen damals ausübten, wie große Theilnahme und Bewunderung ſie fanden mag ein Bericht aus Wien „über die neueſte Favoritmuſik in großen Concerten“ vom Jahr 1788 zeigen, der zugleich deutlich durchblicken läßt, daß man ſich auch wiederum dadurch ſehr abgeſtoßen fühlte.

---

[41] Auf dem Originalmanuſcript (André Verz. 219) iſt die eigenhändige Bemerkung: Di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 16 d'Oltobre 1785; im thematiſchen Verzeichniß iſt es nach der maureriſchen Trauermuſik vom Monat Juli mit der Ueberſchrift detto eingetragen. Ob dies ein Verſehen ſei, oder ob Mozart es damals angefangen und ſpäter vollendet habe möchte kaum zu entſcheiden ſein.

[42] Sie erſchienen zuerſt, wie ſchon (III S. 222) bemerkt iſt, in den von Hoffmeiſter in Wien unter dem Titel Prenumeration pour le Pfte herausgegebenen Monatsheften, dann in den Oeuvres, das in G-moll XIII, 1, das in Es-dur XIII, 2.

---

[13] Um doch ein Beiſpiel zu erwähnen erinnere ich an die wunderbare harmoniſche Fortſchreitung von tief ſehnſüchtigem und weichem, faſt träumeriſchem Ausdruck im Larghetto des Quartetts in Es-dur.

„In der Liebhaberei der Damen“ wird hier berichtet[44] „gilt auf dem Pianoforte vor allen Kozeluch, doch fängt Pleyel an ihm den Rang abzulaufen. Allerdings iſt in Pleyels Muſik viel Humor und mehr neue originelle Erfindung als in Kozeluchs, obgleich auch dieſem Componiſten ein regelmäßiger Satz, Eleganz und ein gewiſſer Fluß natürlicher Gedanken nicht abzuſprechen iſt. — Mozart iſt nun auch als kaiſ. Kapellmeiſter nach Wien gegangen. Er iſt ein merkwürdiger Mann für jeden philoſophiſchen Liebhaber der Tonkunſt. Er war ein äußerſt frühzeitiges Genie und componirte und ſpielte ſchon in ſeinem neunten Jahr (ja noch früher) als wahrer Virtuos zu jedermanns Verwunderung. Was aber ſehr ſelten iſt, er war nicht nur ungewöhnlich früh ein geſchickter Muſikus, ſondern reifte auch glücklich fort und zeigte ſich in bleibender Gedeihlichkeit als Mann. Man kennt die vorüberblitzenden ſchnellen Genien aus leidiger Erfahrung! Wo ſind die Früchte zu rechter Zeit? und Dauer in Solidität? Nicht ſo bei Mozart! Jetzt nur ein paar Worte über ein bizarres Phänomen, das er (oder ſeine Berühmtheit) veranlaßt. Es kam vor einiger Zeit ein einzelnes Quadro (für Clavier, Violine, Viola und Violoncell) geſtochen heraus, welches ſehr künſtlich geſetzt iſt, im Vortrage die äußerſte Präciſion aller vier Stimmen erfordert, aber auch bei glücklicher Ausführung doch nur, wie es ſcheint, Kenner der Tonkunſt in einer musica di camera vergnügen kann und ſoll. Der Ruf: Mozart hat ein neues gar beſonderes Quadro geſetzt, und die und die Fürſtin beſitzt es und ſpielt es! verbreitete ſich bald, reizte die Neugierde und veranlaßte die Unbeſonnenheit dieſe originelle Compoſition in großen lärmenden Concerten zu produciren und ſich damit invita Minerva zum Prunk hören zu laſſen. Manches andere Stück ſoutenirt ſich auch noch bei einem mittelmäßigen Vortrag; dieſes Mozartſche Product aber iſt wirklich kaum anzuhören, wenn es unter mittelmäßige Dilettantenhände fällt und vernachläſſigt vorgetragen wird. Dies iſt nun im vorigen Winter unzähligemal geſchehen; beinahe wo ich auf meiner Reiſe hinkam und in einige Concerte eingeführt wurde kam ein Fräulein oder eine ſtolzirende bürgerliche Demoiſelle oder ſonſt ein naſeweiſer Dilettant in rauſchender Geſellſchaft mit dieſem Quadro angeſtochen und prätendirte daß es goutirt werden ſollte. Es konnte nicht gefallen; alles gähnte vor Langerweile über dem unverſtändlichen Tintamarre von vier Inſtrumenten, die nicht in vier Takten zuſammenpaßten und bei deren widerſinnigem concentu an keine Einheit der Empfindung zu denken war; aber es mußte gefallen, es mußte gelobt werden. Mit welchem Eigenſinne man dies beinahe allerwärts zu erzwingen geſucht hat, kann ich Ihnen kaum beſchreiben. Dieſe Thorheit eine ephemeriſche manie du jour zu ſchelten ſagt zu wenig, weil ſie faſt einen ganzen Winter hindurch gewährt und ſich (nach allem dem was ich noch nebenzu erzählungsweiſe vernommen habe) viel zu wiederholt gezeigt hat. — — Welch ein Unterſchied, wenn dieſes vielbemeldete Kunſtwerk von vier geſchickten Muſikern, die es wohl ſtudirt haben, in einem ſtillen Zimmer, wo auch die Suspenſion jeder Note dem lauſchenden Ohr nicht entgeht, nur in Gegenwart von zwei oder drei aufmerkſamen Perſonen höchſt präcis vorgetragen wird! Aber freilich iſt hierbei an keinen Eclat, an keinen glänzenden Modebeifall zu denken, noch conventionelles Lob zu lucriren“[45].

---

[44] Journal des Luxus und der Moden 1788 S. 230 ff.

Eine Compoſition von ganz eigenthümlich reizender Wirkung iſt das Quintett für Klavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott in Es-dur (Oeuvr. XIV), welches Mozart am 30 März 1784 für eine Akademie ſchrieb die er im Theater gab, wo es, vortrefflich ausgeführt, außerordentlichen Beifall erhielt; auch hielt er es, wie er gegen den Vater äußerte (III S. 207), für das Beſte was er noch in ſeinem Leben geſchrieben habe und wählte es aus um es Paiſiello vorzuſpielen (III S. 193). Man darf daſſelbe nicht nach den verſchiedenen Arrangements beurtheilen, welche davon bekannt gemacht ſind[46], es iſt durchaus und auf das Feinſte auf die

---

[45]) Forkel, der ſonſt von Mozart gar keine Notiz nimmt, ſagt doch von dieſem Aufſatz, man merke daß der Verfaſſer ein Dilettant ſei, dem es an Kunſtkenntniß fehle und der alſo nur nach einem gewiſſen äußeren Anſchein zu urtheilen vermöge (muſik. Alman. 1789 S. 149).

[46]) Als Quartett für Klavier und Saiteninſtrumente arrangirt kam es ohne Mozarts Wiſſen in Wien heraus (III S. 218 f.) und iſt auch ſo in die Oeuvres XIV aufgenommen. Als Concertante pour Violon principale Hautbois Clarinette Cor Basson Violoncelle Alte et Basse par W. A. Mozart wurde es in Augsburg bei Gompart u. Comp. gedruckt. Die Blasinſtrumente ſind unverändert geblieben, die Klavierpartie

Inſtrumente berechnet, für welche es urſprünglich geſchrieben iſt. Die Klangeffecte, welche durch die einſichtigſte Benutzung und Combination der verſchiedenen Blasinſtrumente hervorgebracht werden, ſind von überraſchender Schönheit, und dieſen ſingenden und klingenden Rivalen gegenüber iſt auch die Klavierpartie in einer eigenthümlichen Weiſe gehalten, welche den Vortheil der raſcheren Beweglichkeit geltend macht. Das Ganze iſt bei einer Menge feiner Detailzüge ſehr leicht und klar gehalten und von Anfang bis zu Ende ein wahrer Triumph des reinſten Wohlklanges, welcher auf der durchaus naturgemäßen Anwendung der Inſtrumente, die mehr fein als virtuoſenmäßig behandelt ſind, beruht; weshalb auch ungeachtet des fremdartigen Charakters keine Ermüdung eintritt. Auf dieſem Reiz des Klanges und der intereſſanten, mitunter ziemlich ſtark accentuirenden harmoniſchen Behandlung beruht allerdings das hauptſächliche Intereſſe dieſes Muſikſtückes, die thematiſche Erfindung tritt nicht in gleicher Weiſe hervor. Bemerkenswerth iſt daß hier in der Melodienbildung einigemal Anklänge an italiäniſche Weiſe ſich zeigen, während die ſchon berührte deutſche Weiſe, die vorzugsweiſe an die Zauberflöte erinnert, in den vorher beſprochenen Quartetts ſehr entſchieden vorherrſcht[47]. Be-

---

iſt unter die Saiteninſtrumente vertheilt, dies iſt aber auf eine ſo ängſtlich mechaniſche und ungeſchickte Weiſe ausgeführt, Begleitungsfiguren und Paſſagen ſind ſo ohne alle Rückſicht für den Charakter des Inſtruments auf die Violine übertragen, daß es nicht zweifelhaft ſein kann, daß Mozart ſelbſt daran völlig unbetheiligt war. Handſchriftliche Stimmen, in denen die Partie der Clarinette einer zweiten Violine, die des Horn's einer zweiten Bratſche übertragen waren, habe ich geſehen; ich weiß nicht, ob ſie gedruckt ſind, doch ſoll es noch andere Arrangements dieſes Quintetts geben.

[47] Ein zweites Quiniett für Klavier, Oboe, Clarinette, Baſſethorn und Fagott war von Mozart nur angefangen worden (Beil. XXII, 12).

kanntlich hat Beethoven in ſeinem Quintett (Op. 16) mit dieſem Mozartſchen gewetteifert; vielleicht tritt bei keinem ſeiner Werke in gleicher Weiſe heraus daß er ſich ein Muſter geſetzt hatte um es nachzubilden; übertroffen hat er es diesmal nicht[48].

Auf einen etwas anderen Standpunkt ſtellt uns die Betrachtung der **Concerte** für Klavier, deren Mozart in Wien ſiebzehn geſchrieben hat[49], die meiſten in den Jahren

---

[48] Es hat ſich eine Art von Legende unter den Reminiscenzenſuchern gebildet daß die nichts bedeutenden Anklänge an Mozartſche Motive, auffallend namentlich im zweiten Satz, von Beethoven beabſichtigt ſeien als eine Huldigung Mozarts! — Eine Parallele beider Quintetts giebt in ſeiner Weiſe Lenz Beethoven III S. 160 ff.

[49] Die vollſtändigſte Sammlung Mozartſcher Concerte, in welche auch einige frühere aufgenommen wurden, erſchien bei Breitkopf u. Härtel in 20 Heften, deren Nummern ich angeben werde ſowie die der Opuszahl, mit welcher ſie einzeln bei André in Offenbach herausgekommen ſind. Eine Ausgabe von Mozarts Klavier-Concerten in Partitur iſt von einem Verein von Tonkünſtlern und Muſikgelehrten (Offenbach bei André) begonnen, bis jetzt zwei Suiten von je 6 Heften. Ihre chronologiſche Folge iſt dieſe:

1. comp. Ende 1782 in F-dur (André Verz. 200) N. 12.
2. comp. anfangs 1783 in A-dur (André Verz. 201) N. 10.
3. comp. anfangs 1783 in C-dur (André Verz. 202) N. 3.
   Dieſe drei Concerte gab er im Jannar 1783 auf Subſcription in Abſchrift heraus (III S. 216), ſpäter erſchienen ſie bei Artaria als Op. IV gedruckt (in der Reihenfolge 2. 1. 3.).
4. comp. 9 Febr. 1784 in Es-dur (André Verz. 203 „di Wolfg. Amadeo Mozart per la Sgra. Barbara de Ployer Vienna li 9 di Febr. 1784“). N. 14. Op. 23.
5. comp. 15 März 1784 in B-dur. N. 4. Op. 67. Part. 5.
6. comp. 22 März 1784 in D-dur (André Verz. 204). N. 13. Op. 20.
7. comp. 12 April 1784 in G-dur (André Verz. 205 „di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 12 d'Aprile 1784 per la Sgra. Barbara Ployer“). N. 9. Op. 15. Part. 2.

1783 bis 1786, wo er viel in Concerten ſpielte, für ſeinen eigenen Gebrauch, einige auch für andere[50]. Schon daraus geht hervor daß ſie verſchiedenartig nach Anlage und Charakter ſein müſſen. Von den drei erſten, welche beſtimmt waren gleich unter das Publicum zu kommen, ſchrieb er ſelbſt dem Vater, während er noch daran arbeitete (23 Dec. 1782): „Die Concerten ſind das Mittelding zwiſchen zu ſchwer und

---

8. comp. 30 Sept. 1784 in B-dur (André Verz. 206). N. 11. Op. 21.
9. comp. 11 Dec. 1784 in F-dur (André Verz. 207). N. 3. Op. 44. Part. 10.
10. comp. 10 Febr. 1785 in D-moll. N. 8. Op. 54. Part. 3.
11. comp. 9 März 1785 in C-dur (André Verz. 208 „di Wolfgango Amadeo Mozart nel Febraio 1785"). N. 1. Op. 82, 6. Part. 6.
12. comp. 16 Dec. 1785 in Es-dur (André Verz. 209 „di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna li 18 di Dec. 1785"). N. 6. Op. 82, 4. Part. 1.
13. comp. 2 März 1786 in A-dur (André Verz. 210). N. 2. Op. 82, 5. Part. 4.
14. comp. 24 März 1786 in C-moll (André Verz. 211). N. 7. Op. 82, 3. Part. 7.
15. comp. 4 Dec. 1786 in C-dur (André Verz. 212). N. 16. Op. 82, 1. Part. 8.
16. comp. 24 Febr. 1788 in D-dur (André Verz. 213). N. 20. Op. 46. Dies Concert wird unter dem Namen Krönungsconcert angeführt, weil Mozart es 1790 in Frankfurt während der Krönungsfeierlichkeiten geſpielt habe; nach anderen N. 9.
17. comp. 5 Jan. 1791 in B-dur (André Verz. 214). N. 15. Op. 82, 2. Part. 9.

Außerdem legen die Entwürfe zu Klavierconcerten (Beil. XXII, 2–9) Zeugniß von ſeiner lebhaften Beſchäftigung mit dieſer Gattung von Compoſitionen ab. Ein Concertrondo mit der Aufſchrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 19 Oct. 1782 iſt faſt ganz vollendet (André handſchr. Verz. C 1).

[50] Für Barbara von Ployer waren zwei geſchrieben (N. 4 und 7 vgl. III S. 193 f.), eins für Frl. Paradies, wahrſcheinlich N. 8 (III S. 208).

zu leicht, ſind ſehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich ohne in das Leere zu fallen — hier und da können auch Kenner allein Satiſfaction erhalten, doch ſo daß die Nichtkenner damit zufrieden ſein müſſen, ohne zu wiſſen warum". Man ſieht, er wußte ſehr wohl, was er wollte. Ueber die ſpäteren ſchrieb er ihm (24 Mai 1784): „Ich bin nicht im Stande unter den beiden Concerten ex B und D [N. 5. 6] eine Wahl zu treffen. Ich halte ſie beide für Concerte die ſchwitzen machen; doch hat in der Schwierigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D. Uebrigens bin ich ſehr begierig, welches unter den drey Concerten B, D und G dur [N. 7] Ihnen und meiner Schweſter am beſten gefällt; denn das ex E^b [N. 4] gehört gar nicht dazu, welches ein Concert von ganz beſonderer Art iſt und mehr für ein kleines als großes Orcheſter geſchrieben. Alſo iſt die Rede nur von den drey Concerten und ich bin begierig, ob Ihr Urtheil mit dem hieſigen allgemeinen und auch meinem Urtheile übereinkömmt. Freylich iſt es nöthig, daß man ſie alle drey mit allen Stimmen und gut producirt hört"[51].

Bedeutſam iſt der Nachdruck, welchen Mozart auf das Orcheſter legt. Allerdings beruht ſein weſentliches Verdienſt, das, wodurch er in ſeinen Concerten ein Neues ſchuf, auf der Verbindung des Orcheſters und des Soloinſtrumentes zu einem Ganzen, welches durch das zweckgemäße Zuſammenwirken aller einzelnen ſelbſtändigen Elemente hervorgebracht wird[52]. Nicht etwa nur daß das Orcheſter in der reicheren Zuſammenſetzung und wirkſamen Vermiſchung ſämmtlicher Saiten- und Blasinſtrumente[53], welche Mozart ihm gegeben hatte, in den größeren Partien, in welchen es dem Klavier ſelbſtändig gegenübertritt, alſo in den ſogenannten Tuttiſätzen der Ritornelle, vollſtändig zur Geltung kommt und dieſen einen ſymphoniſchen Charakter giebt, ſondern auch da wo das Klavier als Soloinſtrument auftritt greift das Orcheſter fortwährend durch kleinere Zwiſchenſätze und durch unmittelbare Betheiligung an dem Gange der Klavierpartie in einer Weiſe ein, daß Klavier und Orcheſter eine nicht zu ſcheidende Totalität bilden, wie man denn auch ganz richtig dieſe Concerte vielmehr Symphonien genannt hat, bei welchen das Klavier mitwirkt[54]. Dieſe Kunſt der Verſchmelzung aller Klangfarben des Orcheſters, welche dem alten Vater beim Anhören eines neuen Klavierconcerts Thränen entlockte (III S. 266), die uns in den Opern Mozarts durch die Verbindung mit den Singſtimmen und die höhere Aufgabe dramatiſcher Darſtellung in geſteigerter Entwickelung entgegentritt, zeigt zunächſt einen ungemein feinen und durch die genaueſte Kenntniß der Inſtrumentaleffecte unterſtützten Sinn für den Wohlklang. Das Klavier mit ſeinem wenig ausgiebigen, ſpröden Ton iſt gegen die einzelnen Saiten- und Blasinſtrumente, geſchweige ihr Zuſammenwirken im Nachtheil, war es zu jener Zeit in Folge der mangelhafteren Mechanik noch viel mehr; es bedarf großer Einſicht und Kunſt damit daſſelbe nicht allein neben, ſondern vor dem Orcheſter ſich geltend mache. Man braucht nur zu beachten, wie geſchickt beim Eintritt des Klaviers nach einem ausgeführten, glänzenden Ritornell, welches das Ohr des Zuhörers vollauf geſättigt hat, durch die größte Einfachheit oder eine klaviermäßig brillante Paſſage ein Contraſt

---

[51] Wie dieſe Urtheile lauteten wiſſen wir nicht; ein ſpäterer Recenſent empfahl das Concert in B-dur (N. 5) als ein ſehr gefälliges, wohlklingendes, eben nicht ungeheuer ſchweres und doch ziemlich brillantes, das zwar nicht ſo ſehr gearbeitet ſei als manche bekannte und neuere Concerte Mozarts, aber wegen der ſchwächeren und im Ganzen leichteren Inſtrumentalbegleitung ſehr brauchbar ſei (A. M. Z. II S. 12 f.). Mir ſcheint von jenen drei Concerten das in G-dur den erſten Rang zu behaupten.

---

[52] Dies iſt ganz richtig von Rochlitz hervorgehoben, der es in folgender Weiſe ausführt (A. M. Z. III S. 28 f.): „In den Concerten ging Mozart von der bis auf ihn einzigen Form ab und ſchuf allein eine neue. Bis auf Mozart war es ohne alle Ausnahme allen Componiſten für dieſe Gattung Grundſatz (deshalb auch in die Theorien einzig aufgenommen und, wie es nun geht, als einzig möglich in ihnen deducirt): im Concert iſt die Soloſtimme das einzig Bedeutende, iſt Alles. Das Accompagnement iſt allein begleitend und nur da jene deſto mehr glänzen zu machen. Dies (mithin auch Ritornell u. ſ. w.) muß abſichtlich, auch in Idee und Ausführung, geſchwächt, alles Erhebliche muß aufgeſpart, höchſtens dunkel und flüchtig angedeutet werden, um den Soloſpieler und ſeine vorzüglich gearbeiteten Sätze deſto herrlicher hervorgehen und ſeinen Vortrag deſto mehr wirken zu laſſen. Mozart erwählte und that das Gegentheil (ob mit hinlänglichem Grunde iſt hier der Ort nicht auszumachen). Er nahm an: Das Concert iſt das Höchſte der Muſik im Zartern — als Gegenſatz der Symphonie, des Höchſten im Großen. Alles, was zur Erreichung dieſes Zwecks beitragen kann, muß in höchſtmögliche Bewegung geſetzt werden; mithin müſſen alle Stimmen vollkommen gearbeitet ſein, der Soloſpieler muß nur die hervorſtechendſte unter dieſen haben, die Ritornelle müſſen große Erwartungen erregen, den Geiſt ſpannen, beflügeln; auch die natürlichen Reize aller Inſtrumente zum Accompagnement müſſen in hervorſtechendes, anmuthiges Spiel geſetzt werden u. ſ. w. (Es iſt wohl nicht erſt nöthig anzumerken daß der für Wiſſenſchaften und Kunſtphiloſophie ſo gar nicht gebildete Mozart dieſe Grundſätze nicht deducirte, dieſe Plane nicht entwickelte und berechnete, ſondern ihm gab es in dämmernder Ahnung ſein Gefühl — der Gott in ihm. Und ſo iſts auch ſchon recht.) So wurden dieſe in ihrer Art auch jetzt noch [1800] faſt einzig daſtehenden Werke geſchaffen. Sehen wir auf ihren Charakter und auf ihr Vollendetes, ſo findet ſich, — alles Zufällige allerdings abgerechnet — die größte Aehnlichkeit in Geiſt, Tendenz und reinem Kunſtwerth mit den vollendetſten Quartetten Mozarts.“

[53] Mozart hat übrigens bei den Concerten nur ausnahmsweiſe alle Blasinſtrumente verwandt, meiſtens nur einige in verſchiedener Auswahl;

---

die von ihm benutzten treten aber allemal ſehr hervor und ſind vielfach obligat behandelt.

[54] Siebigke Mozart S. 69.

hervorgebracht wird, der den Hörer für den eigenthümlichen Reiz des neu eintretenden Elements gewinnt und ſeine Spannung erregt, die dann auch durch den Wetteifer der mit einander rivaliſirenden Kräfte unterhalten wird. Denn es iſt natürlich nicht die Abſicht des Componiſten das Orcheſter in den engſten Gränzen eines beſcheidenen Accompagnements zurückzuhalten — wozu hätte er daſſelbe dann ſo ausgeſtattet? —, ſondern es ſoll in ſeiner ganzen Fülle hervortreten, die Klavierſtimme tragen und heben aber auch durch den Gegenſatz zu derſelben ſeine eigne Macht geltend machen. Der Reichthum von ſchönen und reizenden Effecten, welchen dieſe unausgeſetzte Wechſelwirkung zu Tage fördert, iſt außerordentlich. Indem das Orcheſter die Mängel des Klaviers ergänzt und deckt, entwickelt es durch die ſichere Führung der Harmonie in gehaltenen Accorden, welche einem leichten Figuren- und Paſſagenſpiel, auch wenn es in kühnen Harmonienfolgen ſich bewegt, eine feſte Baſis geben, durch den Vortrag getragener Melodien, oder das Feſthalten und Durchführen der Motive in ihren einfachen Grundzügen neben dem reicheren Schmuck des Klaviervortrags, durch die intenſive Kraft oder den zarten Duft ſeiner Klangmittel gegenüber der leichten und glänzenden Beweglichkeit und der Klarheit und Schärfe des Klaviers ſeine eigenthümlichen Vorzüge zur ſchönſten Wirkſamkeit. Um wenigſtens ein Beiſpiel nahmhaft zu machen — denn die bezeichneten Vorzüge ſind überall durchgehende, ſind die eigentlich charakteriſtiſchen Eigenſchaften dieſer Gattung — führe ich das wunderherrliche Andante des Concerts in C-dur (12) an. Hier iſt die Orcheſterpartie nicht allein überreich an dem frappanteſten harmoniſchen Detail, ſondern von der ſchönſten, vollſten und eigenthümlichſten Klangwirkung, die das Ohr völlig bezaubert und kaum eine Steigerung zuzulaſſen ſcheint; ihr gegenüber ſteht eine überraſchend einfache Klavierſtimme, welche ohne alle techniſche Schwierigkeit und Künſtlichkeit die Eigenthümlichkeit des Inſtruments in einer Weiſe geltend macht, daß ſie, obgleich unauflöslich mit der Begleitung des Orcheſters verbunden, wie ein höheres geiſtiges Element über derſelben zu ſchweben ſcheint. Der glückliche Wurf in der innerlichen Vereinigung der verſchiedenen Inſtrumentalkräfte zu einem Ganzen iſt ſo vollkommen gelungen, daß nach dieſer Seite hin auch Beethoven — der auf Mozarts Klavierconcerte, wie jeder der ſie genauer kennt leicht wahrnimmt, ein ſehr gründliches Studium gewandt hat — im Weſentlichen nicht darüber hinausgekommen iſt; die höhere Bedeutung ſeiner großen Klavierconcerte iſt anderweitig begründet.

Freilich kam dabei noch etwas mehr in Betracht als bloß der fein gebildete Sinn für die rechte Miſchung der Klangfarben: die Erfindung, Ausführung und Vertheilung der Motive waren durch die Beſchaffenheit der Mittel für die Darſtellung derſelben bedingt, im erſten Entwurf mußten die verſchiedenen Kräfte wohl bedacht ſein, wenn ſie in der Ausführung zu ihrem Recht kommen ſollten, ſchon im Keim mußte den einzelnen Motiven die Fähigkeit gegeben ſein, ſich unter verſchiedenen Bedingungen frei zu entwickeln. Kaum wird in einem Concert ein weſentliches Motiv nur dem Orcheſter oder nur dem Klavier zugewieſen erſcheinen, ſie ſind ſtets beiden gemeinſam, aber ſo daß bei manchen bald das Orcheſter bald das Klavier das Uebergewicht behauptet. Wenn ein Thema vom Orcheſter breit und ausführlich behandelt in den Ritornellen in den Vordergrund geſtellt iſt, ſo pflegt daſſelbe in der Klavierpartie zurückzutreten und in ganz einfacher Weiſe mehr nur angedeutet zu werden, während andere Motive welche das Orcheſter gewiſſermaßen ankündigt erſt im vollen Schmuck des Klavierſpiels ihre volle Bedeutung gewinnen. Dieſer Wettſtreit verſchiedener Kräfte tritt natürlich am lebendigſten und wirkſamſten bei einer eigentlichen Durchführung und Verarbeitung der Motive hervor, allein auch bei glänzendem Paſſagen- und Figurenweſen bildet bald das Orcheſter eine ſichere Stütze für das üppigſte Gerank, bald erſcheint die Klavierpartie als der arabeskenartige Schmuck des wohlgegliederten Baues, welchen das Orcheſter aufführt. So beruht der Hauptreiz dieſer Concerte, die ihrem Namen recht eigentlich entſprechen, auf dem lebendigen Ineinanderwirken der entgegengeſetzten Elemente, wodurch die einzelnen Motive wie unter einer ſtets wechſelnden Beleuchtung zu einem reichen und glänzenden Gemälde gruppirt werden.

Die Anlage der Concerte in drei Sätzen, ſowie die Form der einzelnen Sätze nach Analogie der Sonate war bereits gegeben und iſt von Mozart nur beſtimmt ausgebildet worden. Der erſte und Hauptſatz zeigt die Hauptbeſtandtheile der Sonatenform, das zweite beſtimmt ausgeprägte Thema und den Durchführungsſatz, aber ſie iſt freier und, wie es die bedeutenderen hier zur Verwendung gebrachten Mittel erheiſchen, reicher ausgeführt. Ein ſcharf abgeſchloſſener erſter Theil, der wiederholt würde, iſt nicht vorhanden; etwas Analoges findet ſich im erſten Ritornell und dem dazugehörigen Soloſatz. Denn in beiden werden die Hauptmotive des erſten Satzes theils ausgeſprochen theils ausgeführt; allein dies geſchieht nicht in einfacher Wiederholung, vielmehr iſt die Gruppirung und Behandlung der Motive nach den bereits angedeuteten Geſichtspunkten eine verſchiedene, der Eintritt des Soloinſtruments bringt in jeder Beziehung eine Steigerung hervor. Durch ein kürzer gefaßtes Ritornell wird dieſer Theil abgeſchloſſen und die Durchführung eingeleitet, an welcher ſich Klavier und Orcheſter gleichmäßig betheiligen, und in welcher auch hier ſich das Hauptintereſſe concentrirt. Die ſtrengeren contrapunktiſchen Formen kommen ſelten und nur vorübergehend zur Anwendung, das harmoniſche Element, durch welches die reiche Figuralbehandlung Leben und Intereſſe erhält, iſt meiſtens vorherrſchend, überall aber herrſcht eine durchaus freie Miſchung der polyphonen und der homophonen Schreibweiſe, durch welche die Hauptmotive in geiſtreicher Weiſe wie in einer belebten Unterhaltung unter wechſelnden Geſichtspunkten verknüpft und ausgeführt werden. Dieſer Mittelſatz führt wieder in die Haupttonart und zum Anfangsritornell zurück; gewöhnlich iſt daſſelbe abgekürzt, auch ſonſt wird der erſte Theil nicht gradezu, ſondern mit mannigfachen Modificationen in Anordnung und Ausführung wiederholt. Den Abſchluß bildet die in der herkömmlichen Weiſe eingeleitete Cadenz (I S. 301. 615), welche allerdings auch an anderen Ruhepunkten eintreten konnte, hier aber regelmäßig ihren Platz fand und, wie ſchon bemerkt (II S. 463) zu einer freien Improviſation Veranlaſſung gab, die außer glänzenden Paſſagen nach Art eines Capriccio entweder ein Thema des Satzes ausführlicher zu variiren oder mehrere Motive in gedrängter Behandlung zu einem Reſume des Ganzen zuſammenzufaſſen pflegte[55]. So bildet die Cadenz die abſchließende Coda von Seiten der Klavierpartie, welche nun auch durch das Orcheſter in ähnlicher Weiſe wie es mit dem

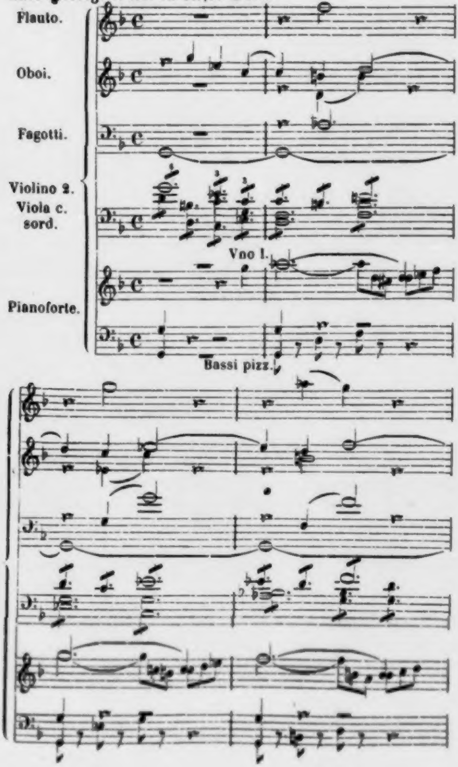
---

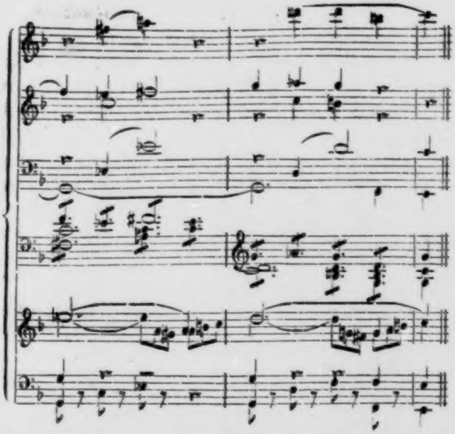
[55] Unter dem Titel Cadences ou points d'orgue pour le Pianoforte composées par W. A. Mozart et se rapportant à ses Concerts ſind bei André in Offenbach 35 Cadenzen zu mehreren Concerten erſchienen. Sie ſcheinen von Mozart für Schüler niedergeſchrieben zu ſein, welche ſeine Concerte ſpielten; ſie ſind weder ſehr ſchwierig noch im Detail ausgeführt und geben von der Bedeutung ſeiner improviſirten Cadenzen gewiß keine Vorſtellung.

Ritornell einleitet mehr oder minder ausführlich zu Ende gebracht wird. Man ſieht daß die beſtimmte Form, welche dem erſten Satz des Concerts gegeben iſt, aus der allgemeinen Sonatenform durch die richtige Beobachtung der Bedingungen, welche aus der Gegenüberſtellung des Klaviers und Orcheſters hervorgingen, in eigenthümlicher Weiſe entwickelt iſt, welche ſie von den erſten Sätzen des Quartetts und der Symphonie endlich unterſcheidet.

Die beiden anderen Sätze ſind durchgehends einfacher angelegt und ausgeführt. Der langſame Mittelſatz hat Liedform, die Ausführung iſt mitunter mehr rondoartig, mitunter variirt, faſt immer ſehr einfach und klar gehalten, aber überreich an den reizendſten Detailzügen. Auch in dieſen Sätzen hat Mozart einen Schatz reicher und tiefer Empfindung in den ſchönſten und reinſten Formen ausgeſprochen, und zwar kommt das phantaſtiſche oder romantiſche Element, eine träumeriſche Hingabe an Schmerz und Sehnſucht, das Beſtreben das individuellſte Gefühl auf die eigenſte Weiſe ſelbſt überſchwänglich auszudrücken vielleicht nirgends ſonſt in ſeinen Compoſitionen in ähnlicher Art zur Geltung. Ueberraſchende harmoniſche Fortſchreitungen, hineingeworfene ſcharfe Züge der pikanteſten Art neben Ausdrücken einer edlen Sentimentalität, wie man ſie nur in modernſter Zeit ſuchen möchte, rhythmiſche Neckereien geben dieſen Sätzen einen um ſo größeren Reiz, als die Fülle der eigenthümlichſten Detailzüge die Einheit der Empfindung ſowenig beeinträchtigt als die Reinheit der Form. Als Belege möge nur die einfach ſchöne Romanze des Concerts in G-dur (7), oder die anmuthige, höchſt eigenthümliche Siciliana des Concerts in A-dur (13) angeführt werden. Wahrhaft groß aber iſt das bereits erwähnte Andante des Concerts in C-dur (11). So hoch und rein iſt die Empfindung, daß die ſchmerzlichen

Regungen aus welchen ſie ſich emporringt, obwohl ſie in aller Herbigkeit wie in dieſer Stelle


Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Violino 2.
Viola c. sord.
Vno I.
Pianoforte.
Bassi pizz.



ausgedrückt ſind, doch nur wie Erinnerungen an ein längſt überwundenes Leid hindurchklingen, das die wahrhaft überirdiſche Reinheit und Klarheit einer Stimmung nicht mehr trüben kann, die noch über das Gefühl einer edel gefaßten Reſignation hinaus zu einer ſeligen Freudigkeit verklärt iſt. Dies Beiſpiel kann unter vielen lehren daß die Schönheit und Süßigkeit nicht in dem negativen Abwehren und Fernhalten des Herben und Scharfen beruhet, ſondern in der vollkommenen Reife der Stimmung, aus welcher das Kunſtwerk hervorgeht, und der Harmonie aller Bedingungen, durch welche es zur Darſtellung kommt. Denn ſo gereifte Früchte konnte auch der vollendete Künſtler nur bieten wenn er dem Leben den wahren Seelenfrieden abzuringen vermochte.

Der letzte Satz des Concerts iſt der leichteſte, meiſtens in Rondo-, ſeltener in Variationenform, von lebhaftem munterem Charakter, wie es allgemein Sitte war, meiſtens im leichten Zweivierteltakt, der den urſprünglichen Charakter des Tanzes feſthält, häufig auch im Sechsachteltakt, ſodaß wohl noch die Weiſe des Jagdliedes hervortritt, wie denn das Rondo des Concerts in B-dur (5) mit einer vollſtändigen Jagdfanfare in einem langen Crescendo ſchließt[56]. Im Allgemeinen ſind dieſe Sätze in ihrem munteren Weſen ungleich bedeutender als in den übrigen Klaviercompoſitionen, wie das ſchon die reicheren Mittel bedingen, und an anmuthigen, neckiſchen, ſelbſt humoriſtiſchen Zügen reich, wofür der letzte Satz des Concerts in C-moll (14) einen Beleg abgeben mag, deſſen Thema namentlich durch die harmoniſche Führung einen eignen fremdartigen Charakter erhält, dem zum Schluß noch durch eine neue Wendung ein überraſchender Reiz abgewonnen wird. Auch in dem Concert in D-moll (10) beſtätigt ſich eine oft wiederholte Beobachtung, daß die Sätze in den Molltonarten ſich durch größere Tiefe und Bedeutung auszeichnen, denn der letzte Satz deſſelben ragt durch Feuer und intenſiven Gehalt vor den meiſten hervor[57]. Dagegen ſtehen in dieſen beiden Concerten die Mittelſätze in Es- und B-dur, obwohl ihnen Anmuth nicht abzuſprechen iſt, den anderen beiden Sätzen an Kraft und Leidenſchaft nach[58].

---

56) Im Concert in F-dur (4) iſt der letzte Satz ein rondoartiges Tempo di Menuetto nach älterer Weiſe (I S. 606), wie es auch in einer Violinſonate (3) ſich findet.

57) Die Skizze des Anfangs von einem anfangs für dies Concert beſtimmten Rondo, im Archiv des Muſikvereins in Wien, iſt vor der Partitur des Concerts in B-dur (5) mitgetheilt. Mozart hat das ungleich feurigere Thema des jetzigen Rondo ſicherlich mit Recht ſpäter vorgezogen.

58) Grade von dem Andante des Concerts in C-moll erfahren wir daß es bei der Aufführung hatte wiederholt werden müſſen (III S. 209).

Für Mozarts Würdigung als Klaviercomponiſt bieten nun die Concerte den eigentlichen Maaßſtab dar. Die Mehrzahl derſelben, welche er ohne Rückſicht auf andere in ſeiner beſten Zeit für ſich ſelbſt geſchrieben hat, nimmt unter ſeinen Klaviercompoſitionen den erſten Rang ein[59]. Sie ſind dem Hauptcharakter der Stimmung nach ſehr verſchieden; einige, wie die in B-dur (5), G-dur (7), A-dur (2. 13) ſind heiter und graziös, leidenſchaftlich erregt beſonders die Concerte in D-moll (10) und C-moll (14), wieder andere ernſt und gehalten wie die Concerte in Es-dur (12) und B-dur (17), glänzend und prächtig, wie die Concerte in C- und D-dur (15. 16) und ſchwunghaft bis zum Großartigen, wie das mehrerwähnte Concert in C-dur (11). Jedes derſelben kann als ein in Stimmung und Haltung einiges, wohl organiſirtes Ganze gelten, das demgemäß aufgefaßt und wiedergegeben ſein will; übrigens ſind ſie echt klaviermäßig, dankbar und brillant, dabei nach der heutigen Entwickelung der Technik leicht, inſofern nicht etwa eine einſeitige Ausbildung in moderner Technik gewiſſe Schwierigkeiten machen ſollte. Denn Mozart verlangt außer klarem, geſangreichem Vortrag der oft lang ausgeſponnenen Melodien beſonders die „ruhige, ſtette Hand“, welche die Paſſagen „wie Oel hinfließen läßt“, und ſeine Paſſagen beruhen faſt alle auf der Scala und gebrochenen Accorden; eigentliche Bravurſtückchen

---

Dazu mochte außer den wirklich ſchönen Melodien wohl beſonders die glänzende, obligate Behandlung der Blasinſtrumente beitragen, welche damals wo das etwas ganz Neues war freilich eine andere Wirkung als jetzt machen mußte.

[59] Die erſten drei für das größere Publicum beſtimmten ſind, wie Mozart ſie ganz richtig bezeichnet, von leichterem Charakter, ſowie das für Frl. Ployer geſchriebene Concert in Es-dur (4), das wahrſcheinlich für Frl. Paradies beſtimmte Concert in B-dur (8); dieſen am nächſten ſtehen die Concerte in D-dur (6) und F-dur (9).

in Sprüngen, Ueberſetzen u. dgl. kommen nur ganz ausnahmsweiſe vor. Mozart hat hauptſächlich die eine weſentlichſte Seite des Klavierſpiels, die Grundlage einer ferneren Entwickelung, ausgebildet, aber er hat ſeinem Inſtrument bei weitem nicht alle Vortheile abgewonnen. Octaven- Sexten- Terzengänge, mit welchen Clementi ſolches Aufſehen erregte, verſchmähte er wie wir ſahen (III S. 53 f.) abſichtlich, weil er davon Nachtheil für die Haupterforderniſſe einer guten Technik fürchtete; was durch die Ausbildung nach dieſer Seite hin für das Klavierſpiel zu gewinnen ſei hat ſich ſpäter gezeigt. Ueberhaupt nicht war Vollgriffigkeit, keine Art von maſſenhafter Wirkung ſein Streben, ſondern Klarheit und Durchſichtigkeit. Dabei iſt allerdings auch die Beſchaffenheit der damaligen Inſtrumente mit in Anſchlag zu bringen, und wenn die Richtung der modernen Technik dahin geht das Klavier ſelbſtändig gewiſſermaßen zum Orcheſter zu machen, ſo geht Mozarts Beſtreben vielmehr dahin die ſpecifiſchen Eigenthümlichkeiten des Klaviers dem Orcheſter gegenüber klar und unvermiſcht zu entfalten; jedenfalls war damit der richtige Weg zur Entwickelung der Klaviertechnik eingeſchlagen.

Die hauptſächlichſte Bedeutung der Concerte aber liegt nicht auf Seiten der Technik ſondern in ihrem muſikaliſchen Gehalt. In Conception und Ausführung offenbaren ſie einen hohen Schwung und volle Freiheit; es iſt klar daß nicht allein die größeren und bedeutenderen Mittel eine entſprechende geiſtige Thätigkeit hervorriefen, ſondern daß Mozart ſich hier mit um ſo größerem Behagen frei gehen ließ, weil er ſelbſt dieſe Compoſitionen zur Ausführung brachte. Der Umſtand daß es Concerte waren, die auf das Publicum eine augenblickliche Wirkung machen ſollten, bei denen auf ein allmähliches Eindringen durch öfteres Hören nicht ſo wie bei anderen Werken gerechnet werden konnte, erklärt es auch daß Mozart in der Anwendung ſtark reizender Ausdrucksmittel ſich hier mehr geſtattet als ſonſtwo, und es iſt ſehr charakteriſtiſch daß er dieſe Wirkung nicht durch virtuoſenmäßige Klaviereffecte, ſondern durch den geſteigerten Reiz des muſikaliſchen Ausdrucks zu erreichen ſucht. Wer auf das Detail achtſam eingehen will, wird eine Fülle der pikanteſten Wendungen finden und gar Vieles das in modernſter Zeit große Wirkung macht ſchon vorweggenommen ſehen, nur daß dergleichen Züge hier nirgends als das Weſentliche, oder als Merkmale einer beſtimmten Manier ſondern ſtets nur als vorübergehende Momente einer ſchärferen Würze erſcheinen. Namentlich in harmoniſcher Beziehung iſt hier ſoviel in Orgelpunkten, Vorhalten, durchgehenden Noten Gewagtes und Frappantes daß man kaum zweifeln kann, Oulibicheff würde, wenn er die Concerte nicht ganz bei Seite gelaſſen hätte, von den Chimärenaccorden die er bei Beethoven entdeckt zu haben glaubt ſchon hier die untrüglichen Spuren gefunden haben[60].

13.

War das Klavier in Wien „dem Klavierland" das Hauptinſtrument aller dilettantiſchen Unterhaltung, ſo hatte daneben das Quartett für Saiteninſtrumente einen weſentlichen Platz in der Hausmuſik gewonnen. Die Ausführung war, wenn auch in einzelnen Fällen gebildete Dilettanten ſich dabei betheiligten, doch in der Regel Muſikern anvertrauet; es konnten daher auch die künſtleriſchen Anforderungen in jeder Hinſicht mit größerer Strenge geltend gemacht werden. Auf der anderen Seite bedurfte es dazu nicht allzu großer Mittel, ſodaß nicht allein vornehme Herren, die keine eigene Kapelle hatten, doch ein ſtändiges Quartett trefflicher Künſtler unterhielten, ſondern auch in bürgerlichen Kreiſen Quartettſpiel zu den regelmäßigen muſikaliſchen Unterhaltungen gehörte[1]. Bekanntlich iſt es Joſ. Haydn, welcher dem Quartett die charakteriſtiſche Form gegeben und daſſelbe mit der ſeltenſten Vielſeitigkeit ausgebildet hat. Für vier Saiteninſtrumente hatten auch Andere componirt, das Saitenquartett in der beſtimmten, von da an feſtſtehenden Geſtalt iſt ſeine Schöpfung, welche er ſein langes Leben hindurch gepflegt und gefördert hat. Selten iſt es wohl einem Künſtler in ähnlicher Weiſe gelungen für die individuelle Productivität die entſprechende Form zu finden: man möchte ſagen, das Quartett ſei für Haydn der natürliche Ausdruck ſeiner muſikaliſchen Stimmung geweſen. Die Friſche und Lebendigkeit, die Heiterkeit und Jovialität, welche ſeinen Compoſitionen ihren ganz eigenthümlichen Stempel gaben, verſchafften ihnen den allgemeinſten Eingang, obgleich die Kenner und Gelehrten dies neue Element der Muſik anfangs mit Mißtrauen oder gar Verachtung betrachteten und erſt allmählich anerkannten, wie mit dem Humor ſich nicht allein Ernſt und Tiefe der Empfindung ſondern die gründlichſte Einſicht in das Weſen der Kunſt und die geſchickteſte Handhabung aller ihrer Formen ſich vereinigte. Unbekümmert um die Kritik ging Haydn ſeinen Weg fort, bildete in raſtloſer Thätigkeit das Quartett zu feſter Geſtalt aus und gewann durch ſeine in ununterbrochner Folge erſcheinenden Arbeiten die Herrſchaft über das Publicum; wer neben ihm auf demſelben Felde ſich verſuchte, diente unter ſeinen Fahnen.

---

[60] In Reichardts muſik. Wochenblatt (1791 S. 19) berichtet C. Spazier über Hrn. C. Rick, „der ein Concert von Mozart auf dem Pianoforte ſpielte und darin die empfindungsvollen Stellen ſowohl als auch die eigenthümlichen Züge dieſes reichen Künſtlers gut aushob, der — wie alle größern Genies, welchen die Kunſt zu der bizarreſten Seelenſchwelgerei zu Gebote ſtehen muß — ſich zuweilen in den ſeltſamſten Paraderien gefällt. Es macht viel Vergnügen ein Kunſtgenie dieſer Art einen ſeltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu ſehen, wobei man die Ahnung hat daß es Andern die ungeheuerſte Anſtrengung koſten würde".

---

[1] So wurde im Greinerſchen Hauſe in der Advents- und Faſtenzeit alle Dienſtag Quartett geſpielt (Car. Pichler Denkw. I S. 127 f. Jahrb. der Tonk. 1796 S. 71).

Mozart, der wie wir ſahen (I S. 588 ff.) in früheren Jahren dieſe Gattung nur wenig ausgebildet hatte und in ſeinen derartigen Compoſitionen das Studium der Muſter Haydns deutlich erkennen läßt, mußte ſich in Wien ſchon durch die weit verbreitete Vorliebe für das Quartett angetrieben fühlen, ſeine Kräfte auf dieſem Gebiet zu prüfen. Wurde er im Verkehr mit van Swieten zu einem Studium Händels und Bachs geführt, das ihn zu fruchtbarer Nacheiferung anregte. ſo fand er hier in dem redlichen Freund und Kunſtgenoſſen den Meiſter, mit dem er nun nicht mehr als nachahmender Schüler ſondern als ſelbſtändiger Künſtler im edelſten Wettſtreit um die Palme rang. Die erſten ſechs Quartetts gehören zu den verhältnißmäßig nicht ſo zahlreichen Compoſitionen, welche Mozart ohne unmittelbare äußere Veranlaſſung, nicht auf Beſtellung ſondern ſich ſelbſt zu genügen ſchrieb. Sie ſind wie er in der Dedication an Haydn ſagt (III S. 309) die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit und während einer Friſt von mehreren Jahren allmählich entſtanden. Das erſte in G-dur iſt nach einer auf dem Originalmanuſcript befindlichen Bemerkung[2] am

---

[2] Ich entnehme dieſe Notiz dem handſchriftlichen Verzeichniß Andrés, wo auch bemerkt iſt daß er die Manuſcripte der 10 Mozartſchen Quartetts nebſt anderen Handſchriften dem wackern Harfenfabrikanten J. A. Stumpf, der als ein begeiſterter und edelmüthiger Verehrer Beethovens wohl bekannt iſt (Schindler Biogr. S. 186) käuflich überlaſſen habe. Nach deſſen Tode wurden ſie im März 1847 in London ver-

31 Dec. 1782 geſchrieben, das zweite in D-moll nach der Erzählung Conſtanzes (III S. 256. 439) im Juni 1783 während ihrer Entbindung, das dritte in Es-dur fällt in daſſelbe Jahr. Erſt nach einer längeren Pauſe wandte er ſich mit neuem Eifer dem Quartett zu; das vierte in B-dur iſt im 9 Nov. 1784, das fünfte in A-dur am 10 Jan. und das letzte in C-dur am 14 Jan. 1785 niedergeſchrieben. Im Februar kam der Vater zum Beſuch nach Wien. Er kannte die erſten drei Quartetts, welche ihm Wolfgang wie gewöhnlich zugeſchickt hatte, die neucomponirten hörte er bald in einer Geſellſchaft zu welcher auch Haydn eingeladen war (III S. 266); die rühmende Anerkennung welche dieſer ausſprach mochte wohl die nächſte Veranlaſſung ſein daß Mozart, als er die Quartetts im Herbſt 1785 veröffentlichte[3], ihnen die ſchöne Widmung an Haydn vorſetzte.

ſteigert; ein Auszug aus dem Auctionsprotocoll, welchen mir Gathy mit gewohnter Gefälligkeit mittheilte, wird für manche wenigſtens das Intereſſe der Curioſität haben. Es wurden verkauft

N. 36 Sechs Quartetts, Haydn gewidmet, Part. 5 Pf. 15 Sh. Mr. Plowden.
37 Drei Quartetts, dem König von Preußen gew. 4 Pf. 16 Sh. Mr. Hamilton.
38 Quartett in D-dur 3 Pf. 3 Sh. Mr. Plowden.
39 Quintett in Es-dur 3 Pf. 10 Sh. Mr. Schmidt.
40 Quintett in C-moll 2 Pf. — Baar.
41 Phantaſie und Sonate für Pfte in C-moll 2 Pf. — Baar.
42 Sonate für Pfte in B-dur 3 Pf. 3 Sh. Mr. Caulfield.
43 Fuga in C-moll 3 Pf. 15 Sh. Mr. Wickery.
44 Variationen La bergère Celimène; Fuge; Adagio für Pfte; Thema für Pfte und Violine; Adagio für Quartett 3 Pf. 17 Sh. Mr. Caulfield.
45 Quintett in D-dur 2 Pf. 11 Sh. Baar.

In den Hamburger Nachrichten vom 11 Mai 1856 bot D. J. Polack Wittwe ein Manuſcript von Mozart, 6 Quartetts nebſt dem deutſch abgefaßten Widmungsſchreiben an Haydn zum Verkauf, das der Angabe nach aus Haydns Beſitz ſtammen ſollte. Es iſt meinen Bemühungen nicht gelungen mit Sicherheit zu erfahren, wie es ſich mit dieſem Manuſcript verhalte.

3) Sie erſchienen als Op. 11 in Wien bei Artaria mit folgender An-

Eine Vergleichung mit den Haydnſchen Quartetts war dadurch bei dem Publicum, welches ohnehin es liebt ſein Urtheil auf dieſem Wege zu fixiren, noch mehr herausgefordert. Kaiſer Joſeph, der Haydns „Späße und Tändeleien“ nicht liebte (III S. 311), forderte Dittersdorf im Jahr 1786 auf, eine Parallele zwiſchen Haydns und Mozarts Kammermuſik zu ziehen. Auf deſſen Gegenfrage, welche Parallele er wohl zwiſchen Klopſtock und Gellert ziehen werde, antwortete der Kaiſer, daß beide große Dichter ſeien, daß man aber Klopſtocks Werke öfter als einmal leſen müſſe um alle ſeine Schönheiten zu verſtehen, während dagegen Gellerts Schönheiten ſchon beim erſten Anblick unverhüllt da lägen. Als Dittersdorf dann meinte Mozart wäre mit Klopſtock, Haydn mit Gellert zu vergleichen, nahm Joſeph das gern an und erklärte, er habe Mozarts Compoſition mit einer goldnen Tabatiere die in Paris gearbeitet und Haydns Compoſition mit einer in London verfertigten verglichen[4]. Charakteriſtiſch genug ſind beide Aeußerungen für Zeit und Perſonen. Während der Kaiſer auf den Geſchmack ſah, der ihm bei Mozart feiner und edler ausgebildet als bei Haydn erſchien und für die Kunſt den treffendſten Vergleich im Modeartikel fand, ſuchte der Componiſt das innere Weſen des Kunſtwerks zu bezeichnen und erinnerte an die nach ſei-

---

kündigung (Wien. Ztg. 1785 N. 75 S. 2191): „Mozarts Werke bedürfen keines Lobes, einiges anzuführen würde alſo ganz überflüſſig ſein; nur kann man verſichern daß ſolches ein Meiſterſtück ſei. Man kann ſich deſſen um ſo mehr verſichern, da der Verfaſſer dieſes Werk ſeinem Freund Joſeph Haydn fürſtl. Eſterhaz. Kapellm. zueignete, der es mit allem dem Beifall beehrte, deſſen nur ein Mann von großem Genie würdig iſt.“ Später ſind ſie oft gedruckt, in Partitur bei Joh. Traeg in Wien, und zugleich mit den vier ſpäteren Quartetts bei André in Offenbach, bei Heckel in Mannheim; in Paris bei Pleyel, Sieber, Janet.

[4] Dittersdorf Selbſtbiogr. S. 238 f.

nem Urtheil größten deutſchen Dichter ſeiner Zeit. Wie fremdartig auch der Gegenwart, welche in Mozart vor allem die Sicherheit und Klarheit der Form, die Reinheit einer die verſchiedenartigſten Elemente verſchmelzenden und verklärenden Schönheit bewundert, der Vergleich mit Klopſtock erſcheinen mag, er iſt deshalb intereſſant weil er uns belehrt, daß die Zeitgenoſſen in ſeinen Compoſitionen ganz vorzugsweiſe durch Größe und Erhabenheit, Kraft und Kühnheit im Ausdruck, welche ſie ſelbſt den Kunſtgenoſſen ſchwierig und dunkel erſcheinen ließen, in Staunen geſetzt wurden. Auch ſteht dieſer Ausſpruch nicht vereinzelt da, Leopold Mozart pflegte ebenfalls zu ſagen, ſein Sohn ſei in der Tonkunſt was Klopſtock unter den Dichtern ſei[5], offenbar weil ihm Klopſtock das Muſter des Tiefen und Großartigen war[6]. Von dieſer Seite aber faßte das große Publicum die neue Erſcheinung nicht auf, da es nicht allein in Haydns Quartetts vorzugsweiſe die heitere Jovialität und friſche Beweglichkeit ſchätzte, ſondern auch durch ſeine Nachfolger wie Dittersdorf, Pichl, Pleyel — über deſſen Quartetts Mozart während er an ſeinen eigenen arbeitete ſich ſo anerkennend ausſprach (III S. 301) — an bedeutend leichtere Genüſſe gewöhnt war. „Schade“ ſagt ein wohlwollender Kritiker in einem Briefe aus Wien (Jan. 1787) „daß Mozart ſich in ſeinem künſtlichen und wirklich ſchönen Satz um ein neuer Schöpfer zu werden zu hoch verſteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten, die er Haydn dedicirt hat, ſind doch wohl zu ſtark gewürzt — und welcher Gaumen kann das lange aushalten“[7].

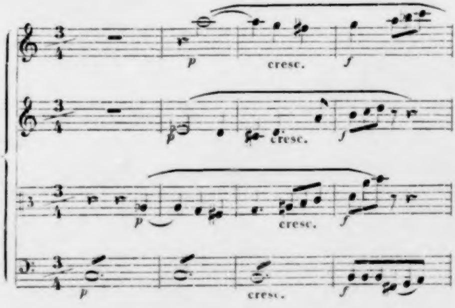
---

[5] Niſſen Nachtrag S. 62.

[6] Haydn mit Gellert zu vergleichen — das will uns freilich wo möglich noch weniger einleuchten.

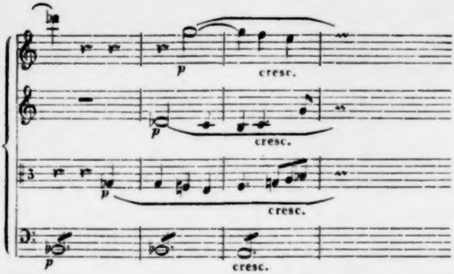
[7] Cramer Magazin der Muſik II S. 1273 f.

Der Fürſt Krazalkoviz, einer der vornehmen Muſikliebhaber in Wien welche damals ihre eigene Kapelle hielten[8], ließ ſich die Quartetts als etwas Neues vorſpielen, wie Mozarts Wittwe berichtet (A. M. Z. I S. 855), und rief einmal über das andere den Muſikern zu daß ſie falſch ſpielten; da ſie ihn jedesmal überzeugten daß ſie ſpielten was in den Stimmen ſtand, wurde er ſo wüthend daß er ſie zerriß — aber Gyrowetz Symphonien behagten ihm ſehr. Auch aus Italien ſchickte man dem Verleger die Stimmen zurück, weil ſie zu fehlerhaft geſtochen ſeien. Daß Sarti in einer leidenſchaftlichen Kritik nachzuweiſen ſuchte, der Componiſt dieſer Quartetts habe durch die auffallendſten Verſtöße gegen Regel und Gehör ganz unerträgliche Muſik zu Stande gebracht, iſt ſchon erwähnt (III S. 305). Einen Hauptgrund dafür gab die vielberufene Einleitung des C-dur Quartetts ab



---

[8] Gyrowetz Selbſtbiogr. S. 11 f. Jahrb. d. Tonkunſt 1796 S. 77 f.

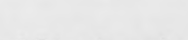


deren ſchroffe Härten auch das ſchon vorbereitete Ohr empfindlich berühren. Ihre grammatiſche Rechtfertigung iſt wiederholt in gelehrten Analyſen gegeben[9]. Haydn ſagte, wie erzählt wird (Cäcilia XIV S. 2 ff.), bei einem Streit über dieſe Stelle, da Mozart ſie ſo geſchrieben habe, werde er auch ſeine Gründe gehabt haben ſie ſo und nicht anders zu ſchreiben; man hat daraus bald geſchloſſen, daß er dieſe Gründe als gültig anerkannt habe, bald daß er für ſeine Perſon nicht damit einverſtanden geweſen ſei. Und während Oulibicheff (II S. 254 ff.) dieſe Stelle mit Fétis corrigirt[10] um ſie dann erſt bewundernswürdig und erhaben zu finden, erklärt Lenz (Beethoven II S. 78 ff.) daß Mozart „der liebenswürdigſte Ausdruck des in der Unzulänglichkeit alles Endlichen begründeten nothwendigen Uebels der Lehre“ hier nur etwas Pikantes aber keineswegs Anſtößiges zu Stande gebracht habe. Gewiß iſt es, daß Mozart dieſe Stelle ſo gewollt hat, und was er damit gewollt hat wird für die Empfindung des Zuhörers, ſollte er ſich auch über die grammatiſche Conſtruction nicht Rechenſchaft ablegen können, ſchwerlich unklar bleiben. Das Quartett in C-dur, das letzte dieſer ſechs erſten, hat allein eine Einleitung. Die Stimmung, welche ſich in demſelben ausſpricht, iſt eine edle, männliche, von allem Niederen abgeklärte Heiterkeit, die ſich im Andante zu einer wunderbaren faſt überirdiſchen Reinheit und Klarheit erhebt; eine Heiterkeit, welche im Leben wie in der Kunſt nur als das Reſultat vorangegangener Schmerzen und Kämpfe erſcheint. So wie dieſe in einzelnen ſcharfen Accenten des erſten und zweiten Satzes, im ſchmerzlich ringenden Trio des Menuett, in dem wunderſchönen tief ernſten Motiv, das im Finale ſo überraſchend erſt in Es-, dann in As-dur eintritt, noch vernehmbar nachklingen, ſo treten ſie in der Einleitung in den Vordergrund als die Elemente, aus welchen jene Klarheit und Heiterkeit errungen wird. Den Gegenſatz des Trüben, Gedrückten

---

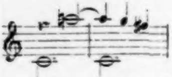
[9] Fétis griff dieſe Einleitung in der revue musicale V p. 604 ff. heftig an, und vertheidigte gegen eine Rechtfertigung Pernes (ebend. VI p. 25 ff.) ſeine Anſicht (eb. p. 32 ff.). Gegen Fétis erklärte ſich in einer ausführlichen Analyſe ebenſo lebhaft C. A. Leduc (A. M. Z. XXXII S. 117 ff.) und nach einer Erwiederung von Fétis (rev. mus. VIII p. 821) von Neuem (A. M. Z. XXXIII S. 81 ff. 101 ff.), ebenſo auch C. M. Balthaſar (A. M. Z. XXXIII S. 493 ff.). Darauf unterwarf G. Weber die Stelle einer genauen Unterſuchung (Cäcilia XIV S. 1 ff. 122 ff.), und bekannte ſchließlich daß ſein Gehör ſich bei Anklängen wie dieſe nicht behaglich finde.

[10] Fétis war auf die Vermuthung gekommen, nur durch einen

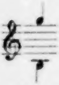


Druckfehler trete die erſte Geige auf dem zweiten ſtatt auf dem dritten Viertel des zweiten Takts ein; ſie wird durch Mozarts Handſchrift, auch in ſeinem thematiſchen Verzeichniß, als irrig erwieſen.

und des Hellen, Strebenden



empfindet jeder unmittelbar; beide drängen nach einer Löſung



; die Art, wie dieſe Gegenſätze unmittelbar nebeneinander geſtellt ſind, der Kampf in dem ſie ſtehen auf mannigfache Weiſe verſchärft wird, iſt außerordentlich aber in ſeiner Herbigkeit vollkommen gerechtfertigt. Nicht auf einen Anlauf aber wird das Ziel errungen; kaum ſcheint die volle Klarheit erreicht, ſo ziehen ſich mit dem Eintritt des b wieder düſtere Wolken zuſammen, der Kampf beginnt von Neuem, langſam und mit Mühe wird die Ruhe gewonnen, welche ganz frei zu athmen und heiter ſich zu regen geſtattet[11].

Es werden wohl nur ſeltene Einzelnheiten ſein, über welche gegenwärtig das Urtheil in ähnlicher Weiſe zweifelhaft lautet, auch wird man im Allgemeinen heutzutage ſchwerlich „ein Stück für Mozartſch halten beſonders wenn ein kühner Uebergang den andern drängt“[12]. Man iſt gewöhnt das Maaß von Beethoven zu entnehmen und kaum begreiflich erſcheint es uns, wenn ein Zeitgenoſſe Mozarts — der freilich ſelbſt bekennt (Briefe S. 109), daß er kein ſchwärmeriſcher Anhänger von Mozart und der deutſchgelehrten Muſiker ſei möge wohl auch daher kommen, daß er zu einer Zeit gelebt habe, wo man nichts als italiäniſche Opern und Muſiker jeder Art gehört habe — der Stuttgarter Hofmuſicus Schaul ausruft:[13] „Welch ein Unterſchied iſt zwiſchen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt uns zwiſchen ſchroffen Felſen in einen ſtachlichen, nur ſparſam mit Blumen beſtreuten Wald; dieſer hingegen in lachende Gegenden, mit blumigen Auen, klaren rieſelnden Bächen, dichten Hainen bedeckt, worin ſich der Geiſt mit Vergnügen der ſüßen Schwermuth überläßt, die ihm auch von ferne von jenen anmuthigen Gegenden noch ſüße Erquickung gewährt"[14].

---

[11] Im Quintett in G-moll geht dem letzten Satz noch eine beſondere Einleitung voran, um nach der ſchmerzlichen Stimmung der erſten Sätze den ausgelaſſenen Jubel deſſelben nicht als etwas Zufälliges, ſondern als eine aus dem Vorhergehenden reſultirende Stimmung ausdrücklich zu bezeichnen; dies Adagio $^{3}/_{4}$ iſt daher ein für den Zuſammenhang des Ganzen ſehr weſentlicher Satz. — Bei Beethoven erfüllt, um vom Quartett in C-dur nichts zu ſagen, die Einleitung der Symphonie in B-dur ganz denſelben Zweck. Sowohl die Heiterkeit und Klarheit, welche in dieſer Symphonie herrſcht, als auch die momentanen ſtarken Accente leidenſchaftlicher Empfindung finden ihre Begründung in der Einleitung, in welcher das Gewitter grollend abzieht, wodurch die Atmoſphäre erfriſcht und geklärt iſt.

[12] A. M. Z. III S. 350.

---

[13] Joh. Bapt. Schaul Briefe über den Geſchmack in der Muſik (Karlsr. 1809 eine Umarbeitung ſeiner 1806 erſchienenen Conversazioni istruttive) S. 8, der dort das Bekenntniß ablegt: „Ja, ich bewundere die ſinnreiche Kunſt jenes muſikaliſchen Dädalus [Mozart], der ſo große, undurchdringliche Labyrinthe zu bauen gewußt hat, aber ich kann die Ariadne nicht finden, die mir den Faden reicht um den Eingang, noch weniger den Ausgang zu entdecken."

[14] Lud. Boccherini, geb. in Lucca 1740, erhielt ſeine Erziehung in Lucca und Rom und bildete ſich zu einem ausgezeichneten Violoncellſpieler aus; nach mehreren Reiſen nahm er ſeinen bleibenden Aufenthalt in Madrid, wo er 1805 in ungünſtigen Verhältniſſen ſtarb. Er ſchrieb eine außerordentliche Zahl von Trios, Quartetts, Quintetts für Saiteninſtrumente, von denen die erſten 1772 erſchienen, welche jetzt in Deutſchland wenig bekannt ſind. Nägeli ſagt von ihm (Vorleſ. S. 154): „Nicht tief, aber auch nicht arm an Ideen; der Bogeninſtrumente, auch des Violoncells, Kenner und Meiſter, gewann er mit ſeinen Compoſitionen für dieſelben um ſo mehr Einfluß, als ſie, in einer mit Gewandtheit durchgeführten Miſchung von Homophonie und Polyphonie, für die Kunſt-

Was man den verſchiedenen Beurtheilungen und Vergleichungen gegenüber mit voller Sicherheit behaupten darf iſt, daß dieſe Quartetts Mozarts künſtleriſche Natur und Meiſterſchaft klar und voll ausſprechen, wie ſich dies von einem Werke erwarten läßt, an welches er ſeine beſte Kraft ſetzte um etwas zu leiſten das ihm und ſeinem Meiſter Haydn Ehre machen ſollte. Die Form war durch Haydn in allen weſentlichen Punkten bereits beſtimmt ausgebildet: es iſt die ſchon charakteriſirte Sonatenform, nur daß der Menuett, in dieſer Geſtaltung Haydns Schöpfung, regelmäßig zwiſchen den drei Hauptſätzen eingeſchaltet worden war. Mozart übernahm, wie wir es auch ſchon bei den Klaviercompoſitionen ſahen, die allgemeinen Grundzüge dieſer Form, ohne das Bedürfniß zu fühlen ſie im Weſentlichen zu verändern oder gar zu verlaſſen. Indem er einem tiefbegründeten Zuge ſeiner Natur folgte verzichtete er auf die Beweglichkeit und Leichtigkeit, mit welcher Haydn in einem freien Spiel, das dem oberflächlichen Blick als Willkühr erſcheinen konnte, dieſe Formen behandelte, faßte auch hier vielmehr das Geſetzmäßige jener Formen auf und bildete die einzelnen Elemente des ganzen Gebildes feſter und beſtimmter aus. Da er nicht auf eine äußerliche Regel ausging, wie ſie ſpäter aus ſeinen Werken abſtrahirt worden iſt, ſondern durch ſeine künſtleriſche Anlage auf das Bildungsgeſetz hingeführt wurde, ſo war der freieſte Ausdruck der Individualität durch dieſe ſchärfere Begrenzung in keiner Weiſe gehemmt. Wenn man ganz abſieht von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der techniſch-muſikaliſchen Ausführung, welche bei näherer Prüfung jedem klar vorliegen, von dem charakteriſtiſchen

---

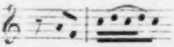
gelehrten nicht zu gemein, für die Dilettanten nicht zu gelehrt waren, und, äußerſt inſtrumentengemäß, friſch und voll klangen.“

Ausdruck der verſchiedenſten Empfindungen, welcher den Zeitgenoſſen anfangs oft übertrieben erſchien, und im Allgemeinen von Mozarts Quartetts den Haydnſchen gegenüber urtheilt, daß ſie bedeutender und tiefer im Ausdruck der Stimmung, von reinerer, edlerer Schönheit und größeren Zügen in der Formbildung ſind[15], ſo ſpricht man damit ja nur die eigenthümlichen Züge von Mozarts künſtleriſcher Individualität aus. Eine ſolche ſummariſche Gegenüberſtellung der beiden Meiſter erſcheint leicht als Ueber- oder Unterſchätzung des einen oder anderen, da nur eine im Detail angeſtellte Vergleichung Jedem ſein volles Recht widerfahren laſſen und die freudige Bewunderung beider, grade weil ſie ſo ſind wie ſie ſind, rechtfertigen kann. Zwei Umſtände ſind auch hier nicht außer Acht zu laſſen. Eine kleine Zahl Mozartſcher Quartetts ſteht der langen Reihe Haydnſcher gegenüber. Es hält nicht ſchwer für alles was man an Mozart Rühmenswerthes hervorheben kann bei Haydn ebenfalls die vollgültigſten Zeugniſſe nachzuweiſen; hier kommt es darauf an, daß gewiſſe Eigenthümlichkeiten, welche Haydn keineswegs fremd geblieben ſind, bei Mozart als die herrſchenden Grundzüge erſcheinen. Ferner iſt zu erwägen daß, obgleich Haydn den Jahren nach viel älter iſt und man ihn deshalb auch gewöhnlich in ſeinen künſtleriſchen Leiſtungen ſchlechthin als den Vorgänger Mozarts betrachtet, doch die Mehrzahl ſeiner Compoſitionen, welche jetzt noch allgemein bekannt ſind und auf welche das Urtheil über ihn ſich weſentlich gründet, aus der Zeit herrühren, in welcher Mozart in Wien thätig und nicht ohne bedeutenden Einfluß auf Haydn war. Dieſe Gegenſeitigkeit der Einwirkung, welche beide große Künſtler ſo neidlos anerkannten, darf bei ihrer Beurtheilung nicht außer Acht gelaſſen werden.

---

[15] Vgl. Muſik. Briefe von einem Wohlbekannten II S. 40 ff.

Das Saitenquartett bot für die Ausbildung der Inſtrumentalmuſik, ſowohl was den freien Ausdruck der Stimmung als die feine Entwickelung der techniſchen Geſtaltung anlangt, die günſtigſten Bedingungen, es gab der Bewegung nach allen Seiten hin freien Spielraum und ſetzte ihr zugleich in der Natur begründete feſte Schranken. Jedes der vier combinirten Inſtrumente gab durch Ton, Umfang und Spielweiſe der melodiſchen Geſtaltung die größte Freiheit; vor dem Klavier gewähren ſie den außerordentlichen Vorzug daß ſie den Ton halten und tragen, eigentlich geſangmäßig vortragen können, ohne in Rückſicht auf raſche Beweglichkeit demſelben nachzuſtehen, wenn ſich dieſe gleich verſchieden äußert. In ihrer Verbindung erfüllen ſie ſtets die Erforderniſſe einer vollſtändigen Harmonie und übertreffen durch größere Fülle und Freiheit noch den Vorzug, welchen das Klavier als einzelnes Inſtrument in dieſer Beziehung hat. Das Quartett iſt alſo ſowohl für die homophone als polyphone Schreibart dem Klavier durch größere Freiheit der Bewegung, welche zahlloſe Vortheile in ſich ſchließt, und durch vollkommnere Tonbildung überlegen. Dazu kommt noch der große Vorzug, daß nicht allein Violine, Bratſche und Violoncell dem Charakter des Tons nach weſentlich von einander verſchieden ſind, ſondern auch die einzelnen Inſtrumente in den verſchiedenen Tonlagen ihre charakteriſtiſche Tonfärbung haben, wodurch ebenſowohl die Deutlichkeit erheblich gefördert als die Fähigkeit des individuellen Ausdrucks außerordentlich geſteigert wird. Alle dieſe verſchiedenen Klangfarben erſchienen aber doch nur als Nuancen eines in der Natur der Saiteninſtrumente begründeten Toncharakters; und ſo zeigen uns ſchon die materiellen Klangelemente des Saitenquartetts eine feſtgeſchloſſene Einheit, innerhalb deren den einzelnen Kräften freier Spielraum individueller Bewegung gegeben iſt[16]. Daß eine gleichmäßig fortgeſchrittene Sicherheit der techniſchen Ausführung bei jedem dieſer Inſtrumente vorausgeſetzt wird, an jeden Spieler ziemlich gleiche Anforderungen geſtellt werden verſteht ſich von ſelbſt. Namentlich zeigt ſich dies in der Behandlung des Violoncells. Nicht allein hinſichtlich der Fertigkeit, welche demſelben zugemuthet wird, ſteht es den übrigen vollkommen gleich, der vielſeitige Charakter des herrlichen Inſtruments wird in ſeinen verſchiedenen Nuancen zur Geltung gebracht und daſſelbe aus der beſchränkten Stellung des Grundbaſſes zu vollſtändiger Selbſtändigkeit erhoben.

Der oft ausgeſprochene Vergleich des Quartetts mit einer Unterhaltung, welche vier geiſtvolle Perſonen mit einander führen[17], hat allerdings etwas Treffendes, wenn man feſthält daß die innere geiſtige Theilnahme und Mitwirkung der Einzelnen, welche im Geſpräch zwar nicht nachläßt aber nur abwechſelnd laut wird, hier als ein Continuirliches im Ton verkörpert werden muß. Es iſt namentlich damit auf den Hauptpunkt hingewieſen daß im Quartett jede Stimme ſelbſtändig und ihrem Charakter gemäß ſich bewege, ſich aber ſoweit beſcheide daß alle in ihrem Zuſammenwirken ein in jedem Moment verſtändliches und überſichtliches Ganze hervorbringen; eine maſſenhafte Wirkung, in welcher das Individuum als ſolches verſchwindet, iſt hier ebenſowenig am Ort als das einſeitige Hervortreten einer einzelnen Stimme, welcher die übrigen ſich unbedingt unterordnen. Auch hier, und hier ganz vorzüglich war es die Aufgabe die Elemente der homophonen Schreibart, welche auf freie Führung ſchöner und ausdrucksvoller Melodie gerichtet iſt, und des in ſtrengen und feſten Formen arbeitenden polyphonen Stils zu einer neuen, geiſtig freien und lebendigen Schöpfung mit einander zu verſchmelzen. Beide Richtungen machen ſich geltend, aber nur ſelten und vorübergehend in ihrer Einſeitigkeit. Auch wo die Melodie entſchieden als ſolche hervortritt und die übrigen Stimmen ihr den Vorrang laſſen, beſchränken ſich dieſe nicht leicht auf eine Begleitung, welche nur das harmoniſche Element repräſentirt, ſondern wahren ihren eigenthümlichen Charakter in ſelbſtändiger Bewegung; die freie und geiſtreiche Führung des Baſſes und der Mittelſtimmen einer herrſchenden Melodie gegenüber gehört zu den ſicherſten Kennzeichen einer Meiſterhand, und in der Regel beruhen auch die intereſſanteſten harmoniſchen Züge auf der individuellen Charakteriſtik der Stimmführung. Wiederum treten auch die beſtimmten contrapunktiſchen Formen in ihrer eigentlichen Strenge nur ausnahmsweiſe auf, wie im letzten Satz des erſten Quartetts in G-dur; denn die Hauptaufgabe iſt nun nicht ein Motiv in dieſer oder jener beſtimmten Form conſequent zu bearbeiten, ſondern mit demſelben durch die verſchiedenartigſten Combinationen, durch Zerlegen, Ausführen, Verbinden mit neuen contraſtirenden Elementen, frei zu ſchalten und ihm neue und intereſſante Geſichtspunkte abzugewinnen. Da aber dieſes freie Spiel ohne einen inneren nothwendigen Zuſammenhang des Einzelnen nicht als ein künſtleriſches gelten kann, ſo ergiebt ſich daß die Geſetze, auf welchen jene ſtrengen Formen beruhen, auch dieſer freien Geſtaltung zu Grunde liegen müſſen, wie ſie denn auch überall leicht zu erkennen ſind. Auch die Unterhaltung, wie ſehr ſie ſich auch von einem nach ſtreng logiſcher Dispoſition ausgeführten Vortrag unterſcheidet, folgt bei aller Freiheit, mit welcher ſie bald eine Hauptvorſtellung fallen läßt, bald einen Nebengedanken verfolgt, und ſcheinbar Fremdartiges durch Ideenaſſociation verbindet, im Ganzen wie im Einzelnen logiſchen Geſetzen. Eine ähnliche Freiheit in der Gruppirung und Durchbildung der einzelnen Motive, welche in der Einheit der künſtleriſchen Stimmung, in den Grundbedingungen der rhythmiſchen und harmoniſchen Structur wie der contrapunktiſchen Formen ihre naturgemäßen Schranken hat, finden wir auch im Quartett. Am auffallendſten tritt uns dieſe entgegen, wenn eine ſcheinbar unbedeutende Wendung aufgenommen, fixirt und durch intereſſante Entwickelung zu einem weſentlichen Element des Ganzen ausgebildet wird, wie im erſten Satz des dritten Quartetts in B-dur die ein längeres Motiv abſchließende Figur  zunächſt von den einzelnen Inſtrumenten wie im Scherz wiederholt, dann aber feſtgehalten wird und ſich nun als der fruchttragende Keim erweiſt, aus welchem verſchiedene Bildungen in freier Entwickelung hervorgehen.

---

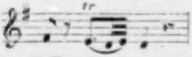
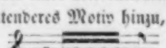
[16] Der Anfang des Andantes im Es-dur Quartett (4) genügt um zu zeigen, wie ſchon durch die Verſchiedenheit der Stimmlage ein völlig verſchiedener Ausdruck hervorzubringen iſt. Welchen Werth aber Mozart auf die Einheit des natürlichen ſchönen Tonklangs der Saiteninſtrumente legte, geht auch daraus hervor, daß er das Reizmittel durch Veränderung deſſelben zu wirken faſt nie gebrauchte. Das Pizzicato kommt nur dreimal — im Trio des D-moll Quartetts, des C-dur Quintetts, und des Clarinettquintetts — vor, jedesmal als die einfachſte, leichteſte Begleitung einer zarten Melodie. Auch gewiſſe Baßgänge durch Pizzicato hervorzuheben liebt er nicht; nur im zweiten Adagio des G-moll Quintetts und im erſten Satz des Hornquintetts findet es ſich. Ebenſo ſind auch die früher häufig angewendeten Sordinen nur im erſten Adagio des G-moll Quintetts und im Larghetto des Clarinettquintetts gebraucht. Gleiche Sparſamkeit dieſer Mittel iſt auch in den Orcheſtercompoſitionen wahrnehmbar.

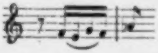
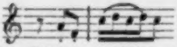
[17] Carpani (Le Haydine p. 96 f.) beruft ſich auf einen Freund als Gewährsmann, ſein Nachfolger [Beyle] (lettres sur Haydn p. 64 ff.) auf eine geiſtreiche Freundin, wonach ſich auch ihre Ausführung etwas modificirt.

Es iſt unverkennbar daß Mozart, indem er dieſe ſechs Quartetts zuſammen veröffentlichte, dieſelben zwar nicht als ein Ganzes, das ſich in allen ſeinen Theilen nothwendig gegenſeitig bedingt, betrachtet wiſſen wollte, aber doch mit Abſicht die Vielſeitigkeit, welcher dieſe Gattung der Muſik im Ausdruck der Stimmung und der techniſchen Behandlung fähig iſt, zur Geltung zu bringen ſuchte[18]. Nicht allein jedes Quartett iſt ein in ſich abgeſchloſſnes Ganze von ſehr beſtimmt ausgeſprochnem Charakter, ſondern in der Anlage und Ausführung der einzelnen iſt eine offenbar beabſichtigte Mannigfaltigkeit wahrzunehmen. Das läßt ſich, wenn man die Quartetts ſowohl als die einzelnen Sätze einander vergleichend gegenüberſtellt, beſtimmt nachweiſen. Das erſte Quartett in G-dur und das vierte in Es-dur haben eine gewiſſe Verwandtſchaft in der Grundſtimmung, welche in beiden ernſt und gehalten iſt, aber wie verſchieden iſt der Ausdruck thatkräftiger Entſchloſſenheit im erſten von dem einer mehr beſchaulichen Zurückgezogenheit im vierten; eine Verſchiedenheit, die ſich am ſchärfſten in den Andantes beider Quartetts ausſpricht. Auch das dritte Quartett in B-dur und das fünfte in A-dur haben einen im Allgemeinen verwandten Charakter von Heiterkeit, allein die Grundſtimmung iſt wiederum beidemal in durchaus verſchiedener Weiſe individualiſirt. Ganz für ſich ſtehen das zweite Quartett in D-moll und das ſechſte in C-dur, jenes durch den tief ergreifenden Ausdruck ſchmerzlich wehmüthiger Stimmung, dieſes durch die Verklärung eines höheren Friedens, welchen ein edles Gemüth durch Kampf und Entſagung erringt.

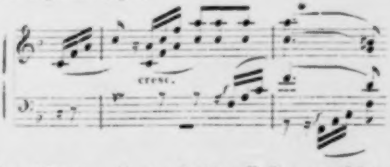
---

[18] Leop. Mozart fand die drei letzten Quartetts, wie er ſeiner Tochter ſchrieb, „zwar ein bischen leichter als die drey andern, aber immer vortrefflich componirt“ (III S. 266 f.).

Gleicher Reichthum der Charakteriſtik und techniſchen Ausführung offenbart ſich, wenn man die einzelen Sätze vergleicht. Das Grundſchema des erſten Satzes iſt das bekannte, und hier fällt der Schwerpunkt ganz entſchieden in die Durchführung zu Anfang des zweiten Theils, in welcher wir nicht einen Uebergang zur Wiederholung ſondern die lebendige Durchbildung der zu einer ſolchen Entwickelung geeigneten Motive finden, die ſich daher auch ſchon der Ausdehnung nach als ein Haupttheil ankündigt. Dieſe Durchführung aber iſt jedesmal in ganz eigenthümlicher Weiſe angelegt. In den beiden erſten Quartetts iſt das Hauptmotiv des erſten Theils der Durchführung zu Grunde gelegt und mit dem den erſten Theil abſchließenden Nebenmotiv combinirt, aber die Ausführung iſt durchaus verſchieden. Im G-dur Quartett wird das erſte Motiv verlängert, zu einer paſſagenartigen Figur ausgeſponnen, welche hin und her gewendet und durch das zweite Motiv zum Abſchluß gebracht, von Neuem aufgenommen aber bald wieder auf dieſelbe Weiſe abgeſchloſſen wird, um dann durch ein leichtes Spiel mit dem Schlußtakt  ins Thema zurückzuleiten. Im D-moll Quartett dagegen wird von dem breiten Thema nur das erſte charakteriſtiſche Glied als Motiv verkürzt durchgearbeitet; und als jenes leichtere Nebenmotiv hinzutritt, wird dieſes zwar ſelbſtändig vorgenommen, aber um den Charakter deſſelben als eines accidentiellen zu wahren geſellt ſich ein neues bedeutenderes Motiv hinzu, welches von jener Sextolenfigur  umſpielt wird. Der erſte Theil des dritten Quartetts in

B-dur hat kein in der gewohnten Weiſe ſcharf ausgeprägtes zweites Thema; der zweite Theil holt dies gewiſſermaßen nach und führt gleich anfangs eine neue vollſtändig ausgebildete Melodie ein, welche zu dem Hauptthema des erſten Theils ein Gegenſtück bildet, und ſchließt daran wiederum ein leichtes Spiel mit einer ähnlichen verbindenden Figur  in welches das analoge, ſchon angeführte Motiv des erſten Theils  eingreift, und den Rückgang zum erſten Theil herbeiführt; dieſe eigenthümliche Structur des Satzes hat veranlaßt daß nicht allein der zweite Theil wiederholt wird, ſondern noch ein dritter Theil hinzukommt, der über die Bedeutung und den Umfang einer bloß abſchließenden Coda hinausgehend, die Hauptmotive von Neuem aufnimmt und in ſelbſtändiger Weiſe zum Schluß führt. Im Es-dur Quartett, wo die Durchführung knapper gehalten iſt, beruht ihr Intereſſe auf der harmoniſchen Behandlung einer ſich an das Hauptthema anſchließenden, ausdrucksvollen Triolenfigur. Das erſte Thema des fünften Quartetts in A-dur iſt gleich von Anfang als ein zu imitatoriſcher Behandlung geeignetes eingeführt, und in der Durchführung wird das bereits angedeutete Spiel in freier Weiſe lebendig ausgeführt; auch im letzten Quartett in C-dur iſt die Behandlung des Hauptthemas, wie ſie in der Durchführung vorliegt, ſchon vorher angedeutet, wird aber durch die harmoniſche und contrapunktiſche Kunſt in einer Weiſe geſteigert, daß ſich hier erſt offenbart, welche Tiefe und Bedeutung das anfangs ſo beſcheiden auftretende Thema in ſich birgt, das noch zuletzt in der mächtig geſteigerten Coda den reizendſten Schluß herbeiführt. Es würde zu weit führen, wohl auch überflüſſig ſein, in ähnlicher Weiſe nachzuweiſen, wie ſonſt noch im Bau dieſer Sätze, in der Bildung der Hauptmotive und der verbindenden Glieder, Reichthum der Erfindung und Freiheit in der Technik einander die Hand bieten.

Was ſich von den langſamen Sätzen anderer Inſtrumentalcompoſitionen Mozarts rühmen läßt, das gilt auch in vollem Maaß von dieſen Quartetts, es ſind die reichſten Früchte inniger Empfindung und ſicherer Meiſterſchaft. Mag man ſie untereinander vergleichen oder nach der Stellung welche jeder in ſeinem Quartett einnimmt prüfen, immer wird man die Schönheit, Wahrheit und Mannigfaltigkeit im Ausdruck reiner und einfacher Empfindungen bewundern müſſen. Mit feinem Gefühl iſt in dem wehmüthigen D-moll Quartett das tröſtende Andante zwar leicht gehalten, aber ſo daß der Charakter der Sehnſucht ſowohl in der bedeutſamen ſich aufſchwingenden Figur,



welche nicht etwa als eine flüchtige Paſſage angeſehen werden darf, ſo wie in der Neigung in die Molltonarten auszuweichen deutlich ausgeſprochen wird. Einen vollkommenen Gegenſatz dazu bildet das Andante des vierten Quartetts in Es-dur, das in unausgeſetzter harmoniſcher Bewegung es nur zu Anſätzen prägnanter Melodienbildung bringt, und dadurch den Eindruck einer in ſich zurückgezogenen, mit Mühe aus dem Sinnen ſich aufraffenden Stimmung in eigenthümlicher Weiſe ausdrückt. Die Krone aber durch Schönheit und Feinheit der Form wie durch Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks iſt das Andante des letzten Quartetts in C-dur; es gehört zu jenen wunderbaren Gebilden der Kunſt, in welchen nur ſoviel von irdiſchem Stoff erſcheint als nöthig iſt um auf menſchliche Sinne zu wirken, welche uns in eine Region ſeligen Friedens erheben, wo auch die Erinnerung an Schmerz und Leidenſchaft zur Verklärung wird.

Charakteriſtiſch für Mozarts Richtung der Haydnſchen gegenüber ſind die Menuetts. Die unverwüſtliche heitere Laune, die Luſt an überraſchenden luſtigen Wendungen, übermüthigen und neckiſchen Einfällen, welche das Weſen der Haydnſchen Menuetts ausmachen, treten nur in vereinzelten Aeußerungen hervor; ſie haben durchweg eine edlere Haltung, der es ſelbſt an einer gewiſſen Würde nicht fehlt, Feinheit und Grazie ſind die hervorragenden Charakterzüge, welche eine heitere Schalkhaftigkeit ſo wenig ausſchließen als den Ausdruck kräftiger, auch ſchmerzlicher Empfindung. Wenn Haydns Menuett aus dem luſtigen Volksleben hervorgegangen iſt, ſo weiſt der Menuett Mozarts auf den guten Ton der gebildeten Geſellſchaft hin, welche das richtige Maaß nicht in der Convention der Mode, ſondern in der Bildung des Gemüths und Geiſtes zu finden weiß. Dem Charakter nach ſind beſonders ausgezeichnet der Menuett des D-moll Quartetts in ſeinem feſten, Kühnheit und Trotz ausdrückenden Schritt und des C-dur Quartetts durch den friſchen und kecken Muth. Faſt allen gemeinſam iſt eine feine Detailarbeit in der Stimmführung, welche das Intereſſe fortwährend geſpannt und rege hält, und Eigenthümlichkeiten der rhythmiſchen Gliederungen zum Theil ſehr frappanter Art. Dahin gehören Gruppen von zehn Takten neben achttaktigen ſo daß entweder 2 Takte vorgeſchlagen werden, wie im Menuett des erſten Quartetts, oder eingeſchoben wie im Trio des B-dur Quartetts[19]. Complicirter iſt die zehntaktige Gruppe im Menuett des D-moll Quartetts, weil ſie feſter zuſammengewachſen iſt, und ganz beſonders der Rhythmus des Menuetts im vierten Quartett, wo die einzelnen, ungleichen Gruppen eigenthümlich verſchränkt ſind[20]. Charakteriſtiſch iſt für dieſe Sätze auch der ſcharfe Contraſt zwiſchen Menuett und Trio, wie im erſten und letzten das faſt herb leidenſchaftliche Trio in Moll, und noch auffallender im D-moll Quartett das leicht ſchimmernde Durtrio, das, wenn es weder kokett noch roh geſpielt wird, wie ein Lächeln unter Thränen erſcheint.

Auch die Finales ſind bedeutender und ſchwungvoller als wir ſie wohl in anderen Mozartſchen Inſtrumentalcompoſitionen gefunden haben. Drei derſelben ſind in Rondoform — im B-, Es- und C-dur Quartett — raſche, leicht hinſtrömende Sätze reich an graziöſen Motiven und intereſſanten Zügen der Bearbeitung und von einer Luſtigkeit, welche hier nicht ohne Humor iſt und mitunter durch Aeußerungen eines tiefen Gefühls überraſcht, wie in jener ſchon erwähnten wunderbar ergreifenden Stelle im Finale des Quartetts in C-dur[21]. Der letzte Satz des G-dur Quartetts iſt von ſämmtlichen in der ſtrengſten Form geſchrieben und durch die Eleganz der contrapunktiſchen Arbeit höchſt

---

19) Auch werden zwei Takte zur Erweiterung des Schluſſes angeſetzt, wie im Menuett des C-dur Quintetts.

20) Im Menuett des ſpäteren Quartetts in F-dur (Part. 8) ſind ſiebentaktige, im Trio fünftaktige Gruppen.

21) Bei den heiteren Stellen iſt auch hier der deutſche Charakter ſehr beſtimmt ausgeſprochen und auch in Melodiebildung und einzelnen Wendungen Anklänge an die Zauberflöte, ähnlich wie im letzten Satz des Klavierquartetts in G-moll, unverkennbar; ſo im letzten Satz des Quartetts in G-, Es-, C-dur, auch des Quintetts in G-moll.

intereſſant; das Finale des Quartetts in A-dur iſt, obwohl in jeder Hinſicht freier und leichter, doch ebenfalls polyphon gehalten. Das D-moll Quartett wird durch Variationen beſchloſſen, deren ſehr eigenthümliches und lang ausgeſponnenes Thema die damals noch beliebte, rhythmiſch und harmoniſch ſcharf charakteriſirte Form der Siciliana[22] hat. Dieſe Variationen ſind ebenſo anziehend durch die Anmuth und Feinheit der Form als durch die ſeltene Miſchung von Wehmuth und Laune, welche dieſem wunderbaren Quartett einen ſo eigenthümlichen Abſchluß giebt, der eine gemiſchte Empfindung zurückläßt, die wohl an Humor ſtreift, aber im Gefühl des Schmerzes noch zu viel Genuß findet um ſich ganz über ihn zu erheben. Variationen bilden auch den Mittelſatz im A-dur Quartett, im Ganzen von ernſterem Charakter und ſehr ſorgfältiger Arbeit, die Vorläufer der Variationen in Haydns Kaiſer- und Beethovens A-dur Quartett. Es bedarf kaum bemerkt zu werden daß dieſe Quartettvariationen Mozarts alle ähnlichen, früher erwähnten Compoſitionen der Art in Ausführung und Charakter weit übertreffen; es handelt ſich hier nicht mehr um ein zierliches

---

[22] Die Siciliana, Nachbildung eines Nationalgeſanges, welche bald als eine Art langſamer Gique bald als dem Paſtorale angehörig bezeichnet wird, iſt im $^6/_8$ Takt und erhält ihren eigenthümlichen Rhythmus dadurch daß durchgehends das erſte von drei Achteln punktirt iſt; der Charakter iſt weich und zärtlich. Eine Siciliana erſcheint auch unter den Variationen einer Sonate für Klavier und Violine (S. 37, 3), einfacher und kürzer als die vorliegende, indem die Wendung nach F-dur ganz fehlt. Sehr ähnlich iſt eine Siciliana in Glucks Ballet Don Juan (N. 2), bei deren Vergleichung der typiſche Charakter deutlich erhellt. Dem Rondo des Klaviertrios in G-dur (S. 41, 1) iſt dieſelbe Form zu Grunde gelegt, aber frei ausgeführt. In einer früheren Klavierſonate in F-dur (Oeuvr. III, 4) wie in dem Klavierconcert in A-dur (13) iſt die Form der Siciliana für den langſamen Mittelſatz nach älterem Gebrauch angewandt.

Spiel mit Figuren, ſondern um eine charakteriſtiſche Durchbildung neuer Motive, welche ſich aus dem Thema ergeben.

Der Erfolg, welchen dieſe Quartetts, an die Mozart ſeine beſte Kraft geſetzt hatte, beim Publicum fanden, mochte ihn ſchwerlich ermuntern ſich in dieſer Gattung weiter zu verſuchen; es vergeht mehr als ein Jahr ehe wir ihn im Auguſt 1786 wieder mit einem Quartett beſchäftigt finden. Ob eine äußere Veranlaſſung ihn dazu beſtimmte iſt nicht bekannt, wohl darf man aber in dieſem Quartett in D-dur (Part. 10) einen Verſuch ſehen dem Geſchmack des Publicums entgegenzukommen ohne der Würde des Quartettſtils etwas zu vergeben. In der That ſteht daſſelbe den früheren in keinem der weſentlichen Vorzüge nach; die techniſche Ausführung iſt ſorgfältig, fein und intereſſant, die Anlage breiter, in mancher Hinſicht auch freier, die Stimmung durchweg heiter und kräftig, ſo daß das ſentimentale Element, welches in den erſten Quartetts vorwiegt und manche jener ſcharf gewürzten Detailzüge hervorgerufen hat, hier ſehr zurücktritt. Der letzte Satz nähert ſich wohl am meiſten der humoriſtiſchen Laune Haydns, deſſen Weiſe er auch darin entſpricht, daß ein wie zum Scherz leicht hingeworfenes Motiv durch contrapunktiſche Bearbeitung zu einer Quelle von Einfällen und Wendungen der heiterſten Laune wird, deren immer neu ſprudelnde Kraft unerſchöpflich ſcheint.

Indeſſen iſt dies Quartett ohne unmittelbare Nachfolge geblieben; es ſcheint, als wenn es ebenfalls zunächſt keinen allgemeinen Beifall gefunden habe. „Eine kleine Nachtmuſik beſtehend in einem Allegro, Menuett und Trio, Romance, Menuett und Trio, und Finale“ für Quartett in G-dur, von Mozart unter dem 10 Aug. 1787 eingetragen (André Verz. 186) ohne Zweifel für eine beſtimmte Gelegenheit componirt, iſt meines Wiſſens nicht gedruckt; ich habe ſie weder geſehen noch ſonſt etwas Näheres darüber erfahren.

Bei ſeinem Aufenthalt in Berlin und Potsdam im Frühjahr 1789 war Mozart wiederholt zu den Kammermuſiken des Königs Friedrich Wilhelm II gezogen worden, bei welchen dieſer, ein Schüler Grazianis und Duports, ſich als tüchtiger und eifriger Violoncellſpieler betheiligte[23]. Er gab Mozart den Auftrag Quartetts für ihn zu componiren, wie er auch Haydn[24] und Boccherini[25] in ähnlicher Weiſe beſchäftigte und mit königlicher Liberalität honorirte. Nach ſeiner Rückkehr in Wien machte ſich dieſer daran und vollendete im Juni deſſelben Jahres das erſte der drei Quartetts, welche dem König von Preußen überſandt und dedicirt wurden, in D-dur (Part. 7); das zweite in B-dur (Part. 9) wurde im Mai, das dritte in F-dur (Part. 8) im Juni 1790 componirt —, aus den Briefen an Puchberg ſehen wir, daß es eine Zeit der bitterſten Noth und Sorge war, welche ihm die Arbeit an den Quartetts ſchwer machte (III S. 194). Davon merkt man nun den Quartetts allerdings nichts an, die leichter dahingleiten als die früher geſchriebenen, wohl aber den Einfluß des fürſtlichen Beſtellers, deſſen Lieblingsinſtrument hier ganz entſchieden in den Vordergrund tritt.

---

[23] Der König ſpielte nicht allein in ſeinen Privatconcerten (Naumanns Leben S. 183), ſondern auch in den Proben zu öffentlichen Aufführungen „mit ſoviel Feuer und Fleiß, als ob er dafür bezahlt würde“, wie Naumann ſchreibt (Meißner Biogr. II S. 199 vgl. S. 212).

[24] Die Haydnſchen im Jahr 1787 für den König von Preußen geſchriebenen Quartetts ſind bekannt.

[25] Boccherini bezog eine lange Reihe von Jahren eine anſehnliche Penſion von Friedrich Wilhelm II, wofür er jährlich einige Quartetts und Quintetts einzuſenden hatte, welche der König vor allen andern liebte und beſtändig ſpielte; Reichardt muſik. Monatsſchr. S. 17. muſ. Ztg. 1805 S. 232.

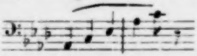
Wenn das Violoncell in den erſten Quartetts vollkommen ſelbſtändig und mit aller Rückſicht auf die ſchönen Klangwirkungen ſeiner verſchiedenen Tonlagen behandelt iſt, ſo wird es hier zum Soloinſtrument, dem namentlich die Melodie in hoher Tonlage mit Vorliebe übertragen iſt. Die nothwendige Folge iſt daß die Bratſche ſehr häufig die Baßſtimme führt, was die geſammte Tonfärbung ändert, auch die Geigen ſtreben nun mehr in die Höhe, um ſo mehr als die erſte Violine mit dem Violoncell vielfach alternirt; dadurch wird der Ton im Ganzen heller und glänzender, büßt aber hie und da an markiger Kraft ein. Auch die ſonſtige Behandlung verräth, wohl nicht ohne Rückſicht auf den Geſchmack des Königs, mehr ein Streben nach Klarheit und Eleganz als nach Tiefe und Wärme. Mozart beſaß zu viel Geſchmack und war zu ſehr Muſiker um in einem Quartett einer Soloſtimme die übrigen als begleitende unterzuordnen, wir finden auch, wenn gleich die erſte Violine neben dem Violoncell hervortritt, die beiden übrigen Stimmen nicht bloß ſelbſtändig geführt, ſondern reich und glänzend bedacht, allein der Charakter der Motive und ihre Bearbeitung iſt mehr geſchmackvoll und intereſſant als tief und bedeutend und geht hie und da auf ein geiſtreiches Spiel mit Figuren hinaus. Eigenthümlich iſt es daß nur im B-dur Quartett, welches übrigens das am leichteſten gehaltene iſt, das Hauptintereſſe auf die Durchführung des erſten Satzes fällt, während in den Quartetts in D- und F-dur die letzten Sätze die bedeutendſten ſind. Indem der Componiſt mit den tändelnden Motiven thematiſch zu arbeiten anfängt, wird er warm und geht nun ernſtlich aber mit der beſten Laune ins Zeug, darüber wird auch das Soloinſtrument vergeſſen und muß ſich in Reihe und Glied mit den übrigen ſtellen — der Künſtler iſt da und denkt nicht mehr daran, daß er ſich bei

Hofe präſentiren will, wo freilich Niemand verboten iſt ſich geiſtreich und liebenswürdig zu benehmen, aber ſtets vorausgeſetzt wird daß er die hergebrachte Form dafür zu gebrauchen verſtehe. Nicht minder bedeutſam iſt es daß die Mittelſätze zwar nach Form und Klang ſehr ſchön ſind, aber bei Weitem nicht mit der Innigkeit und Tiefe den eigentlichen Kern der Stimmung, aus welchem das ganze Quartett hervorgegangen iſt, aufſchließen, wie das ſonſt der Fall iſt. Am anziehendſten iſt wohl das Allegretto des zweiten Quartetts in F-dur, aber dieſes iſt ſchon ſeiner ganzen Anlage und Haltung nach mehr leicht und anmuthig, und deshalb geeignet durch eine zierliche Ausführung und artige Pointen zu intereſſiren. Kurz dieſe Quartetts bewähren vollſtändig den ausgebildeten Formenſinn, die ſichere Meiſterſchaft und die friſche Erfindung Mozarts, aber nicht die rückſichtsloſe Hingabe an das höchſte Ideal der Kunſt wie jene früheren, die er mit ſeinem Herzblut geſchrieben hat[26].

Seitdem das Saitenquartett zur völligen Ausbildung und allgemeinen Anerkennung gekommen war, traten die dürftiger ausgeſtatteten Duetts und Trios für Saiteninſtrumente, welche früher keineswegs ungewöhnlich waren, begreiflicherweiſe ſehr zurück. Wir haben ſchon geſehen, daß Mozart bei ſeinem Beſuch in Salzburg im Jahre 1783 durch die Krankheit Mich. Haydns veranlaßt wurde zwei Duetts für Violine und Bratſche zu ſchreiben, und wie die eigenthümlichen Schwierigkeiten dieſer Aufgabe ihm der Sporn zu einer vorzüglichen Leiſtung wurden (III S. 258 ff.). In Wien bot ſich ihm 1788 eine nicht näher bekannte Gelegenheit ein Trio für Violine, Bratſche und Violoncello in

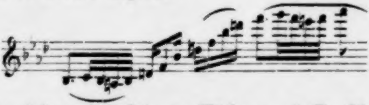
---

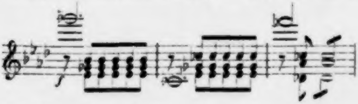
[26] Ueber die von Mozart ſelbſt fürs Quartett arrangirte Klavierfuge in C-moll und die derſelben vorgeſetzte Einleitung iſt bereits (III S. 385 ff.) geſprochen worden.

Es-dur zu componiren, das nach früherem Brauch aus ſechs Sätzen beſteht: Allegro, Adagio, Menuett, Andante mit Variationen, Menuett, Rondo[27]. Der Ausfall der einen Violine erhöht die Schwierigkeiten ein jederzeit reiches, durch vollen Klang und charakteriſtiſche Bewegung befriedigendes Muſikſtück zu ſchaffen, mehr als man denken ſollte: der Erfindung und der Kunſt des Componiſten werden fortwährend ſchwer zu löſende Aufgaben geſtellt. Zwar kann durch geſchickte Verwendung der Mittel, Miſchung der Klangfarben, Abwechslung in der Gruppirung der Inſtrumente hier ſehr viel mehr erreicht werden als im Duett, allein die Hauptſache bleibt die Erfindung anziehender Motive, welche für den dreiſtimmigen Satz geeignet ſind und die lebendige harmoniſche und contrapunktiſche Behandlung derſelben; die freie Bewegung des Einzelnen muß für die geringere Kraft des Zuſammenwirkens Erſatz bieten. Es iſt leicht erſichtlich daß Mozart in den Schwierigkeiten der Arbeit nur einen neuen Reiz fand. Jeder dieſer ſechs Sätze iſt breit angelegt, und mit der größten Sorgfalt und Liebe ausgeführt, ſo daß dieſes Trio, welches ohne Frage zu den bewundernswürdigſten Arbeiten Mozarts gehört, ein wahres Kabinetsſtück der Kammermuſik iſt. Drei tüchtige, einander völlig ebenbürtige Spieler werden vorausgeſetzt, denn hier iſt kein einzelner bevorzugt, vielmehr Sorge getragen daß Jeder indem er ſeine Pflicht thut ſich in der geeigneten Weiſe geltend mache. Es gewährt ein großes Intereſſe im Einzelnen zu verfolgen, mit welcher Einſicht und Geſchicklichkeit alle techniſchen Vortheile benutzt ſind, deren jeder einen Impuls für eine glückliche Erfindung zu geben ſcheint. Wie ſchön iſt z. B. im Adagio der einfache Gang des Violoncells, mit welchem daſſelbe beginnt  zu dem ſchwungvollen der Violine umgebildet welchen ſpäter mit geſteigerter Wirkung auch Bratſche und Violoncell in der angemeſſenen Lage aufnehmen. Die Wirkung, welche in demſelben Adagio die Sprünge der Violine hervorbringen, iſt wohl nur unter dieſen Umſtänden zu erreichen. Und doch dienen alle Klangmittel nur der harmoniſchen und contrapunktiſchen Kunſt, welche ein nicht nachlaſſendes reges Leben, das in jedem Moment intereſſirt und erfreuet, hervorzurufen weiß. Es läßt ſich erwarten daß die Durchführung im erſten Satz mit beſonderem Fleiß behandelt ſei und in der That iſt ſie durch die frappante Modulation und die imitatoriſche Behandlung ein wahres Meiſterſtück. Ganz beſondere Auszeichnung verdienen aber die Variationen. Schon das Thema, das etwas vom Volkslied hat, iſt ſehr anziehend und die verſchiedene Behandlung bei der Wiederholung der beiden Theile erhöht dieſen Reiz, ſowie ſie auch den Variationen eine eigenthümliche Abwechslung und Fülle giebt. Jede derſelben iſt mit ſauberer Detailkunſt ausgeführt und bietet ein ganz individuelles Charakter-

---

[27] Es iſt unter dem 27 Sept. 1788 als Divertimento di sei pezzi von Mozart eingetragen; in Partitur gedruckt bei Heckel in Mannheim mit den beiden Violinduetts.





bild; von beſonderer Art namentlich die letzte, in welcher die Bratſche zu einer ſehr lebhaften Figur das Thema, auf ſeine einfachſten Hauptnoten, wie auf einen Grundriß zurückgeführt, als einen ernſten Cantus firmus durchführt. Das Ganze erhält aber ſeine wahre Bedeutung durch die Friſche und Schönheit der Erfindung, welche durch alle Schwierigkeiten nur gehoben und belebt erſcheint. Man kann ſich nichts anmuthig Reizenderes denken als das erſte Trio des zweiten Menuetts; wie eine hell aus dem Grün hervorſchimmernde Blume bezaubert es durch Zartheit und Reinheit.

Von der Erweiterung der Mittel, welche das Quintett darbot, hat Haydn, der Duetts und Trios in nicht geringer Zahl ſchrieb, zufällig keinen Gebrauch gemacht[28], während Andere z. B. Boccherini auch dieſe Gattung fleißig cultivirten. Es ſcheinen ebenfalls äußere Veranlaſſungen geweſen zu ſein, welche Mozarts vier große Saitenquintetts[29] hervorgerufen haben, mit welchen er eigentlich die in den erſten Quartetts eingeſchlagene Bahn verfolgt. Zwei derſelben wurden raſch hintereinander im Frühjahr 1787, nach der Rückkehr von Prag, die beiden letzten im December 1790 und April 1791 geſchrieben, „auf eine ſehr thätige Aneiferung eines Muſikfreundes“ wie es in der Anzeige des Verlegers heißt[30].

---

[28] Der Grund, welchen er dafür angab — gegen Andr. Romberg, wie Götze (N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 60) berichtet —, iſt I S. 594 mitgetheilt.

[29] Das erſte Quintett in C moll kommt hier nicht in Betracht als ein von Mozart ſelbſt gemachtes Arrangement eines Octetts für Blasinſtrumente, welches im nächſten Abſchnitt beſprochen werden wird.

[30] Wiener Ztg. 18 Mai 1793 S. 1462. Die vier Quintetts ſind
1 in C-dur, comp. 19 April 1787. André Verz. 185.
2 in G-moll, comp. 16 Mai 1787. Das Autograph war im Beſitz des Dir. Frz Hauſer in München.

Mozart hat ſtets die Bratſchen verdoppelt[31] und nicht, wie Boccherini, die Violoncells, was auf die Klangfarbe wie auf die Structur der Muſikſtücke von weſentlichem Einfluß iſt. Der ſcharf ausgeprägte Charakter des Violoncells ſowohl in der Baß- als Tenorlage giebt, wenn dies Inſtrument verdoppelt wird, demſelben leicht ein Uebergewicht, das durch den Reiz des Tons nur gefährlicher wird; die Vermehrung der weniger ſtark hervortretenden Mittelſtimmen durch zwei Bratſchen bietet für ein längeres Tonſtück größere Freiheit und weiteren Spielraum. Wenn nun gleich das Hinzutreten des einen Inſtruments die Bedingungen größerer Wirkung dem Quartett gegenüber nicht in ähnlicher Weiſe hebt, wie das Fortbleiben deſſelben im Trio ſie erſchwert, ſo werden doch dadurch nicht unerhebliche Vortheile gewonnen, Vortheile mit welchen allerdings auch neue Schwierigkeiten Hand in Hand gehen. Denn ſo wie es einleuchtet daß durch den größeren Reichthum an Mitteln die Freiheit in der Melodienbildung wie in der Harmonienführung erleichtert wird, ſo legt er dem Componiſten auch die Pflicht auf gleichmäßig alle Stimmen ſelbſtändig zu beſchäftigen, was nicht geſchehen kann ohne daß der ganze Plan des Werks darauf gerichtet iſt. Eine Hauptaufgabe iſt, ſowohl der Klarheit und Deutlichkeit als der Charakteriſtik wegen, die Gruppirung der Stimmen wofür ſich eine große Mannigfaltigkeit darbietet. Nicht allein entſpricht der erſten Violine als Stimmführerin die erſte Bratſche, ſondern durch

---

3 in D-dur, comp. Dec. 1790.

4 in Es-dur, comp. 12 April 1791.

Sie ſind, mit dem früheren in C-moll, in Partitur erſchienen bei André in Offenbach, Simrock in Bonn, Heckel in Mannheim, Pleyel in Paris.

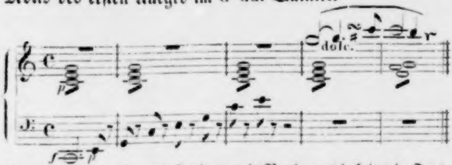
[31] Ebenſo auch in den unvollendeten Skizzen einer Reihe von Quintettſätzen (Beil. XXII, 48—56).

den Zutritt der zweiten Bratſche wird auch das Violoncell viel freier als im Quartett; es können alſo dieſe Stimmen bald zu zweien, bald alle drei zuſammengeſtellt werden um ihnen die Melodie entweder abwechſelnd oder in imitatoriſcher Verſchlingung zu übertragen, was zu mannigfaltigen Combinationen Veranlaſſung giebt; namentlich geht daraus ſehr natürlich eine Vertheilung der einzelnen Glieder eines Motivs unter verſchiedene Inſtrumente hervor, welche einem Fragen und Antworten gleicht und die Lebhaftigkeit des gleichſam dramatiſchen Ausdrucks ſteigert. Außer dieſem Hervorheben einzelner Stimmen vor den übrigen liegt es nahe zwei Abtheilungen einander gegenüberzuſtellen, indem die beiden Violinen von einer Bratſche, die beiden Bratſchen vom Violoncell geſtützt werden. Ganz beſonders aber iſt das von Haydn im Quartett zuerſt mit ſo großem Erfolg angewandte Verſtärkungsmittel zwei Stimmen in Octaven gehen zu laſſen hier mit Leichtigkeit anzuwenden und die Wirkung wird um ſo größer ſein, da die Harmonie dabei voller ausgeführt werden kann. Man hat meiſt freie Hand die beiden Geigen, oder auch — was im Klang ſich ſehr unterſcheidet — Violine und Bratſche zuſammengehen zu laſſen; im Trio des Menuetts vom Es-dur Quintett iſt dies dahin geſteigert, daß die erſte Violine, nachdem ſie eine Zeitlang mit der Bratſche in Octaven gegangen iſt, zum Schluß die höhere Octave faßt, die zweite dazu die mittlere übernimmt und ſo in dreifacher Verſtärkung die Melodie zu Ende geführt wird. Aber auch das Violoncell kann durch die Bratſche bequemer verſtärkt werden als im Quartett; wie denn die meiſten dieſer Hülfsmittel im Quartett nicht geradezu unanwendbar ſind, allein erſt im Quintett vollen Raum und Freiheit finden. Vor allem kommt es freilich darauf an, daß ſie nicht nach einem fertigen Syſtem einſeitig oder in feſter

Reihenfolge angewandt und abgenutzt werden, ſondern zur rechten Zeit und am rechten Ort auch das treffende Mittel ſich findet — dann iſt ihre Fülle unerſchöpflich, wie die Mozartſchen Quintetts lehren können.

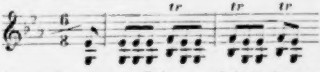
Von höherer Bedeutung iſt indeſſen die innere Organiſation und Structur. Die eigentliche Wirkung des Quintetts kann und ſoll ſo wenig als die des Quartetts eine maſſenhafte ſein; ſie beruht vielmehr auf der charakteriſtiſchen Bewegung der Individuen, welche lebendig ineinandergreifen um ein Ganzes hervorzubringen. Wenn die zuſammenwirkenden Kräfte ſich vermehren, ſo verlangen ſie einen größeren Raum um ſich thätig erweiſen zu können und damit dieſe Thätigkeit verſtändlich ſei, muß jede einzelne Aeußerung ſcharf charakteriſirt ſein; die Deutlichkeit aber und Wahrheit des Ganzen erheiſcht eine größere Freiheit, damit dieſe Bewegung mehrfacher und verſchiedener Kräfte nicht allein als eine geordnete ſondern als eine lebendige ſich darſtelle. Eine eingehende Prüfung wird Jeden bald überzeugen, mit wie ſicherem Takt Mozart dieſen Forderungen gerecht geworden iſt.

Eine größere Ausdehnung iſt ſchon der größeren Tonmaſſe wegen erforderlich; ſollen die Mittelſtimmen ohne einander zu drücken ſich frei bewegen, ſo müſſen die äußeren Stimmen weiter auseinanderrücken, was der Natur der Sache nach hauptſächlich nach der Höhe zu geſchehen kann. Dies hat ebenſowohl auf die Melodienbildung als auf den Charakter des Klanges einen ſehr beſtimmten Einfluß, der Geſammteindruck wird kräftiger und glänzender. Aber auch nach anderen Seiten hin müſſen die Dimenſionen ſich erweitern. Ein Thema, an dem fünf Stimmen ſich wirklich betheiligen, eine Ausführung, bei welcher ſie alle gehörig zu Wort kommen ſollen, muß ſeiner erſten Anlage nach für dieſe größere Ausdehnung geeignet ſein. Das urſprüngliche Motiv des erſten Allegro im C-dur Quintett



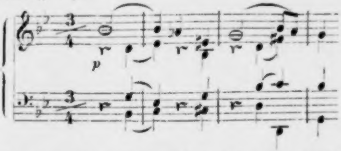
iſt zwar kurz, aber es bedingt mit Nothwendigkeit die Fortführung des angegebenen Gedankens, erſt nach dreimaliger modificirter Wiederholung gelangt es zu einem vorläufigen Abſchluß. Um nun, wie ſonſt meiſtens geſchieht, das ganze ſo feſtgeſtellte Thema zu wiederholen, dazu hat es ſchon zuviel von eigentlicher Entwickelung bekommen; es ſetzt daher in C-moll ein und wird in veränderten harmoniſchen Wendungen weitergeführt und, nachdem eine Weile ein Nebengedanke ausgeführt iſt, von Neuem aufgenommen um nun erſt zum zweiten Thema überzuleiten: wir ſehen alſo hier etwas von dem Weſen der Durchführung auf den erſten Satz übertragen, eine organiſche Entwickelung deſſelben. Natürlich wird dann auch das zweite Thema weiter ausgeführt, und namentlich das abſchließende Motiv, in welchem alle Stimmen zu einem allmählich anwachſenden Crescendo zuſammengreifen, iſt breit angelegt; der ganze Satz gewinnt mithin bedeutende Dimenſionen.

Noch knapper zuſammengefaßt iſt das Motiv des erſten Satzes im Es-dur Quintett

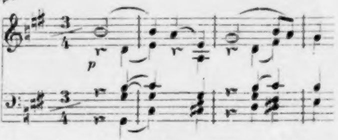


Es iſt aber auch nur der Keim, aus dem der ganze Satz hervorwächſt, der durch ein freies Spiel mit dieſem Motiv gebildet wird; was daneben auftritt iſt nur durch daſſelbe hervorgerufen und hat nur durch ſeine Beziehung darauf Bedeutung. Wie energiſch iſt durch dieſe wenigen Takte, in welchen die Bratſchen wie mit einem Hornſignal zum fröhlichen Jagen auffordern, die ungebundene Heiterkeit ausgeſprochen, welche den ganzen Satz durchdringt. Nicht minder beſtimmt verſetzt uns aber auch der Eingang des C-dur Quintetts unmittelbar in die richtige Stimmung; die eigenthümliche Miſchung von kräftiger Entſchloſſenheit und ſinniger Empfindung, welche jene wenigen Takte ruhig und klar ausſprechen, bildet den Grundton des Ganzen, der auch in der lebhafteſten Bewegung gewahrt bleibt.

Ganz anders beginnt das G-moll Quintett mit einer ausgebildeten Melodie von 8 Takten, welche deshalb auch wiederholt wird; allein hier hat Mozart die Inſtrumente zu je dreien einander gegenübergeſtellt, erſt nachdem dies Thema ganz ausgeſprochen iſt, vereinigen ſie ſich. Es giebt wohl wenig Inſtrumentalcompoſitionen, welche leidenſchaftlich erregte Stimmung mit ſo ſinnlicher Energie ausdrücken und ſo ſtark ein, man kann ſagen pathologiſches Intereſſe erwecken wie dies G-moll Quintett. Es iſt der Schmerz, der im erſten Satz ſich an unſer Mitgefühl wendet, nicht die ſtille Wehmuth, die ſich ernſt in ſich zurückzieht, wie ſie das D-moll Quartett ſo ſchön ausdrückt, nein, der Schmerz, der klagt, ſeufzt, weint, der in ſchwärmeriſcher Erregtheit nur ſich ſelbſt fühlt, nur ſich ſelbſt fühlen will, und die einzige Befriedigung in den leidenſchaftlichen Ausbrüchen dieſer Gefühle findet, bis die Kraft in dieſem unausgeſetzten Kampfe mit ſich ſelbſt ermattet und erſtirbt. Aber der Kampf beginnt von Neuem im Menuett, und jetzt miſcht ſich ein Gefühl trotzigen Widerſtrebens ein, ein Zeichen, daß noch geſunde Kraft da iſt; ſchon im zweiten Theil bricht eine holde Erinnerung an glückliche Zeiten unwillkührlich durch, wird aber von den ſchmerzlichen Regungen zurückgedrängt: da dringt im Trio unwiderſtehlich, wie durch höhere Macht, aber aus dem innerſten Gemüth hervor die ſelige Gewißheit daß es noch ein Glück giebt. Es iſt einer jener ſcheinbar für Jeden naheliegenden Züge, welche aber nur dem tief dringenden Blick des wahrhaften Genius ſich offenbaren, wenn Mozart, nachdem der Menuett mit den ſchmerzlichſten Accenten in Moll geſchloſſen hat



unmittelbar darauf im Trio dieſelbe Wendung in Dur eintreten läßt



und ſie dann in einer Weiſe ausführt, daß nur eine leiſe Sehnſucht noch durch die ſanft verhallenden Friedensklänge hindurchtönt. Dieſe Wendung entſcheidet über den weiteren Verlauf der Entwickelung. Der nächſte Satz — Adagio ma non troppo, con sordini — läßt uns in ein tiefverwundetes Gemüth blicken, das in ernſter Prüfung bei ſich ſelbſt einkehrt: ernſte Betrachtung, Zweifel, Entſchlüſſe, ſtarke Ausbrüche des noch grollenden Schmerzes wechſeln mit einander, bis ſich aus ihnen ein heißes Flehen um Troſt hervorringt, das auch in Thränen die Gewißheit der Gewährung fühlt, und ſo ſchließt dieſer wunderbare Satz mit der Ruhe des Friedens, wie der erſte in der Ruhe der Ermattung. Zwar kehrt der ſchon beſiegte Schmerz wieder in der Einleitung zum letzten Satz — auf deren Bedeutung ſchon hingewieſen wurde —, aber ſein Stachel iſt abgeſtumpft, er ſchwindet in ſich ſelbſt um einem anderen Gefühl Platz zu machen. Dieſes aber iſt nicht Ruhe, Troſt, Reſignation, ſondern Freude, leidenſchaftliche Empfindung des Glücks, welche ebenſo ſchwärmeriſch begeiſtert, ebenſo nur von ſich erfüllt ungehemmt ſich ausſtrömt, wie vorhin der Schmerz. Wenn dieſer jubelnde Dithyrambus den Zuhörer vielleicht nicht in gleichem Maaße feſſelt wie das, was voranging, ſo mag dies zum Theil daran liegen daß das Intereſſe deſſelben nach der anderen Seite ſo lang und ſo ſtark in Anſpruch genommen iſt; im Allgemeinen aber ſympathiſirt der Menſch ſtärker mit fremdem Leiden als mit fremdem Glück, obgleich er ſeinen eigenen Schmerz eher allein trägt als ſeine Freude. Auch kann dieſes völlige Umſchlagen in die entgegengeſetzte Stimmung wohl eine gewiſſe Furcht erregen, daß auch ſie wandelbar ſein werde; wahr aber iſt ſie nichts deſto weniger: der Jubel des letzten Satzes und der Schmerz des erſten gehören einer und derſelben Natur an, die mit vollendeter Wahrheit und Treue künſtleriſch wiedergegeben iſt. Unwillkürlich fragt man bei ſolcher pſychologiſchen Entwickelung nach dem Menſchen im Künſtler, und wer könnte verkennen daß von Mozarts Natur dem Kunſtwerk die deutlichſten Spuren eingeprägt ſind; wollte man aber in den nächſten Lebensverhältniſſen eine beſtimmte Veranlaſſung ſuchen, ſo würde man wohl gewiß irre gehen. Im Allgemeinen war Mozarts Situation damals gut, er war nicht lange aus Prag zurückgekehrt mit Beifall und Geld reich belohnt und genoß in der Jacquinſchen Familie einen Verkehr der ihn geiſtig und gemüthlich befriedigte. Allerdings verlor er bald darauf (26 Mai) ſeinen Vater, allein wer den Brief erwägt, welchen er an dieſen im Gedanken an die Möglichkeit des Todes am 4 April richtete (III S. 270) — um die Zeit war er mit dem erſten Quintett in C-dur beſchäftigt —, der wird ſich ſagen daß die Stimmung des G-moll Quartetts nicht durch den Gedanken an den ſterbenden Vater eingegeben ſein konnte. Die Quellen des künſtleriſchen Schaffens fließen tiefer als daß ſie von den nächſten Bewegniſſen des Lebens ſtets unmittelbar geweckt werden ſollten. Der Künſtler kann freilich nichts geben als was in ihm liegt und was er ſelbſt erfahren hat, aber auch vom Muſiker bleibt Goethes Wort wahr, daß im Kunſtwerk nichts zum Vorſchein komme was der Künſtler nicht erlebt habe, aber nichts, ſo wie er es erlebt habe.

Eine zweite Frage drängt ſich faſt unwillkührlich auf, ob ein Muſikſtück, welches wie dieſes ein treues Seelengemälde vor uns aufrollt, mit der ſtrengſten Conſequenz den Gang der pſychologiſchen Entwickelung verfolgt und die ſchwankende Bewegung leidenſchaftlicher Empfindungen in den feinſten Zügen ſcharf und charakteriſtiſch darſtellt — ob ein ſolches Muſikſtück zugleich auch den Normen und Geſetzen muſikaliſcher Structur und Technik ſich füge. Ohne Zweifel kann man, wenn man von der pſychologiſchen Entwickelung ganz abſehen wollte, durch eine rein techniſche Zergliederung nachweiſen, wie dies Quintett indem es den Bedingungen muſikaliſch ſchöner Geſtaltung durch den ſeltenſten Verein von Erfindung und Einſicht zwanglos ſich fügt den hohen Grad formaler Vollkommenheit erreicht, und wer dieſen Spuren nachgeht, wird gewahr werden daß beide, die Wahrheit und Kraft der pſychologiſchen Entwickelung und die

Reinheit und Schönheit der künſtleriſchen Form, in ihren weſentlichen Manifeſtationen zuſammenfallen und eins ſind.

Wenn in dieſem Quintett der ſtarke Ausdruck der Leidenſchaft in den ſchärfſten Accenten ſehr auffallend hervortritt, ſo fehlt dies Element keineswegs ganz in den übrigen, deren Grundcharakter gehaltener oder auch heiterer iſt. Es wurde ſchon darauf hingewieſen daß die Betheiligung mehrerer Stimmen, damit ſie ſich deutlich von einander abſetzen, eine ſchärfere Charakteriſtik der einzelnen im Detail verlange, was natürlich nicht ausführbar iſt, wenn nicht auch die Empfindung ſelbſt bei ruhiger Haltung im Ganzen doch im Einzelnen ſich beweglich und reizbar zeigt. Daher finden ſich einzelne Schärfen und Herbigkeiten als Würze des Ganzen hier verhältnißmäßig häufig, z. B. die Anwendung der kleinen None, mehrfach Folgen von Nonenaccorden im Quintencirkel, die Mozart zwar auch ſonſt anwendet, aber nicht ſo oft wie hier; und offenbar ſind die Quintetts die Fundgrube für manche ſpätere Componiſten geweſen, die von dieſem gefährlichen Reizmittel übertriebenen Gebrauch gemacht haben.

Eine weitere nothwendige Folge der vermehrten Stimmen iſt um Monotonie zu vermeiden die größere Freiheit in der Bewegung derſelben, welche mit der Charakteriſtik eng zuſammenhängt. Das wahre Weſen auch des Quintetts beruht auf der Polyphonie, und ſowohl die ſtrengere Form des Fugirens als die freiere der Imitation in ihrer reichſten Entwickelung, die Verbindung verſchiedener Motive, die Verſetzung und Verkehrung der Stimmen, die mannigfaltigen Hülfsmittel der contrapunktiſchen Schreibart finden um ſo geeignetere Anwendung, je mehr Stimmen zu beſchäftigen ſind. Die Finales der Quintetts in D- und Es-dur können zeigen, daß Mozart alle dieſe Mittel, auch die ſtrengeren, gehörigen Orts zu nützen wußte. Beide Sätze fangen in harmloſer Heiterkeit an, aber aus dem leichten Spiel entwickeln ſich ſehr ernſthafte muſikaliſche Combinationen; bald der, bald jener Gedanke, der nur ſo hingeworfen ſchien, wird vorgenommen, zum Theil in ſtrengſter Form durchgeführt, wieder aufgenommen, mit neuen Elementen combinirt, von einer andern Seite her verarbeitet — kurz man wird durch eine lang ausgeführte, intereſſante Unterhaltung überzeugt, daß eine Fülle anziehender Motive, die nur um ihrer ſelbſtwillen ausgeſprochen zu ſein ſcheinen, den Keim einer weiteren Ausführung enthalte, daß eins zum anderen in genauer Beziehung ſteht, durch dieſe Verbindung erſt ſeine wahre Bedeutung erhält, daß man einen lebendigen Organismus vor ſich hat. Dieſelben Sätze zeigen auch, mit welcher Freiheit die verſchiedenen Gattungen polyphoner Schreibweiſe verbunden und gemiſcht werden; die ſtrengeren und lockeren Formen wechſeln, indem die eine Darſtellungsform natürlich und ungezwungen aus der andern hervorgeht oder in dieſelbe überleitet, oder ſie werden zugleich mit einander angewendet. Wie ſich Geiſt und Takt in der Gruppirung dieſer Elemente zum Ganzen offenbart, ſo verräth ſich nicht minder Erfindſamkeit und Geſchmack in den vielen feinen Detailzügen, welche bei ganz freier Stimmführung, wo nicht durch eine beſtimmte Form der Weg vorgezeichnet iſt, den einzelnen Stimmen individuelles Leben und Bewegung geben und ſehr oft durch ganz neue eigenthümliche Wendungen oder auch durch geiſtreiche Hindeutung auf einen ſchon bekannten Gedanken der Darſtellung einen überraſchenden Reiz geben. Allerdings zeigt ſich aber die größere Freiheit auch darin, daß neben der polyphonen Schreibweiſe auch die homophone zu vollerer Geltung kommt; ſowohl die größere Vielſtimmigkeit an ſich als die erweiterten Dimenſionen verlangen auch in dieſer Hinſicht Abwechſelung. Indeſſen wird dennoch dieſes Element nirgend das maaßgebende, ſondern nur vorübergehend angewandt — dann oft mit mächtiger Wirkung; allein ſelbſt eine Melodie wie das zweite Thema im erſten Satz des G-moll Quintetts, die wenn irgend eine durch ſich ſelbſt befriedigt, wird als Motiv polyphoner Darſtellung benutzt.

Bemerkenswerth iſt es, daß in den Schlußſätzen die freieſte, weſentlich erweiternde und fortbildende Behandlung der Form ſich geltend macht. Die übrigen Sätze ſind völliger gegliedert, reicher ausgeführt und weiter ausgedehnt, allein die bereits feſt beſtimmten Grundzüge werden beibehalten. Im Finale waren die Umriſſe weniger feſt gezogen und ließen ſich mit leichter Hand auf mannigfache Art frei ausbilden; hier iſt auch jetzt noch für eine fruchtbare Fortentwickelung ein Ausgangspunkt geboten.

Bei der größten Anerkennung der hier gebotenen Bereicherung und Erweiterung kann man doch ſo wenig als das Quintett überhaupt dem Quartett, ſo Mozarts Quintetts ſeinen erſten Quartetts abſolut vorziehen. Mögen dieſe an Fülle und Glanz des Klanges, in mancher Beziehung auch an einer gewiſſen Behaglichkeit und Beweglichkeit, wie ſie reichere Mittel hervorrufen, dem Quintett nachſtehen, dies wird mehr als erſetzt durch die heilſame Beſchränkung auf die nothwendigen, zu einem naturgemäßen harmoniſchen Ganzen vereinigten Mittel, welche eine Vertiefung der geiſtigen Thätigkeit und eine energiſche Concentration der bildenden Kraft hervorruft, ſo daß die Bedeutung des Kunſtwerks nach Gehalt und Form um ſo höher geſteigert wird, je knapper der Rahmen iſt, welcher es umſchließt.

Eine andere Miſchung der Klangfarben iſt in dem „Stadlersquintett“ (III S. 493) in A-dur verſucht, in welchem zu dem Saitenquartett eine Clarinette hinzutritt, das Mozart am 29 Sept. 1789 für den ausgezeichneten

Clarinettiſten und leichtſinnigen Freund Ant. Stadler componirt hat[32]. Schon der fremdartige und in vieler Beziehung dominirende Klang des Blasinſtruments fordert dazu auf daſſelbe als Soloinſtrument den übrigen gegenüber zu behandeln, von denen es ſich um ſo mehr iſolirt, je wirkſamer alle eigenthümlichen Schönheiten dieſes umfangreichen Inſtruments, das Mozart mit ſolcher Vorliebe behandelte, zur Geltung kommen. Obgleich nun die Klippe die Saiteninſtrumente zur bloßen Begleitung herabzudrücken oder der Clarinette zu einſeitig entgegenzuſtellen mit Geſchick und Geſchmack vermieden iſt, vielmehr überall, in manchen Zügen mit überraſchender Feinheit, das Zuſammenwirken zum Ganzen ins Auge gefaßt wird, ſo haben doch die heterogenen Elemente ſich nicht ſo völlig zu einem Körper verbunden wie die Saiteninſtrumente wo ſie allein ſind. Die ganze Behandlung iſt daher leichter und loſer, die Motive mehr anmuthig als bedeutend und ihre Durchbildung auch nicht ſo ernſt und tief greifend; bei der ſchönſten Form und reizendſten Klangwirkung erſcheint dieſes Quintett — auf welches Ambros (Gränzen der Muſik und Poeſie S. 57) treffend den Goetheſchen Ausdruck anwendet, daß deſſen „ganzes Weſen in reifer, ſüßer Sinnlichkeit ſchwebe“ — mit den vorher beſprochenen doch nicht völlig auf einer Höhe[33].

---

[32] Es erſchien als Op. 108 bei André in Offenbach; in Partitur bei Heckel in Mannheim mit den Duetten und dem Trio für Saiteninſtrumente.

[33] Zwei angefangene Quintetts dieſer Art fanden ſich im Nachlaß (Beil. XXII, 70. 71). Auch eine andere Combination von einer Violine, Bratſche, Violoncell mit Clarinette und Baſſethorn hatte Mozart verſucht, in einem ebenfalls unvollendet gebliebenen Quintettſatz (Beil. XXII, 69). — Von dem Hornquintett iſt bereits III S. 295 geſprochen. Daß das dort erwähnte Arrangement für Harmoniemuſik nicht von Mozart ſelbſt herrühre, geht auch daraus hervor daß der eingeſchobene

11.

Einem andern Kreiſe der geſelligen Muſik gehörte die ſogenannte Harmoniemuſik für Blasinſtrumente an. Sie war, ſeitdem die Blasinſtrumente eifriger cultivirt wurden, namentlich für Tafelmuſik und Serenaden ungemein beliebt. Vornehme Herren hielten ſich häufig, zumal wenn die Mittel zu einem vollſtändigen Orcheſter nicht ausreichten, ihre eigene Harmoniemuſik[1]. Kaiſer Joſeph hatte ſich für die „Kaiſ. Kön. Harmonie" acht ausgezeichnete Virtuoſen ausgeſucht[2], welche er aber nicht zu ſeiner Kammermuſik zog; ſie ſpielten vielmehr bei Tafel, beſonders wenn dieſe im kaiſerlichen Luſtgarten gehalten wurde, und trugen dann außer den für dieſen Zweck beſonders geſchriebenen Sachen auch arrangirte Opernſtücke vor[3]. Reichardt erzählt daß bei ſeinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 der Kaiſer wie der Erzherzog Maximilian ihn ihre Harmoniemuſik vereinigt hören ließen. „Dies gewährte einen recht entzückenden Genuß; Stimmung, Vortrag, alles war rein und übereinſtimmend: einige Sätze von Mozart waren auch wunderſchön, von Haydn kam leider nichts vor"[4]. In angeſehenen Wirthshäuſern war ebenfalls durch eigene Harmonie-

---

Menuett aus dem Trio für Saiteninſtrumente entlehnt und recht übel behandelt iſt.

[1] So reducirte der Fürſt Krazalkoviz ſeine große Kapelle ſpäter auf eine Harmoniemuſik (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 77 f.).

[2] Es waren Trübenſee und Wendt als Oboiſten, die Gebrüder Stadler als Clarinettiſten, Rub und Eiſen als Horniſten, Kautzner und Druben als Fagottiſten. Cramer Magaz. f. Muſ. I S. 1400 f. muſik. Korreſp. 1790 S. 31.

[3] Wir ſahen auch Mozart damit beſchäftigt die Entführung für Harmoniemuſik zu arrangiren (III S. 70).

[4] A. M. Z. XV S. 668.

capellen dafür geſorgt, daß die Gäſte bei der Tafel dieſen Genuß nicht entbehrten[5].

Außer den großen Serenaden, welche an öffentlichen Plätzen für das Publicum aufgeführt wurden[6], wurde die alte Sitte Ständchen vor den Fenſtern derjenigen zu bringen, welchen man Neigung oder Verehrung bezeugen wollte, fleißig geübt, beſonders war es üblich den Namenstag auf dieſe Art zu feiern[7]; da man wo möglich neue Stücke bei ſolchen Gelegenheiten zu produciren ſuchte, fanden die Componiſten dadurch vielfache Beſchäftigung[8]. Auch für dieſe Nachtmuſiken waren Blasinſtrumente, wenn auch nicht ausſchließlich im Gebrauch, wie ſchon die bereits erwähnte kleine Nachtmuſik für Saiteninſtrumente beweiſt, ſo doch beſonders beliebt. Gewöhnlich beſchränkte man ſich auf ſechs Inſtrumente 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotts, man verſtärkte ſie aber auch wohl noch durch zwei Oboen[9]. Eine ſolche achtſtimmige Harmonie genügte ſelbſt für fürſtliche Tafel- und Nachtmuſik, ſo bei Kaiſer Joſeph, beim Churfürſten von Köln; auch in Berlin war bei einem Hoffeſt im Jahr 1791 die Muſik während der Abendtafeln nicht anders beſetzt[10].

---

[5] Vgl. I S. 383. III S. 483. Für die Tafel im Augarten war eine eigene Harmonie engagirt (Jahrb. d. Tonk. 1796 S. 78).

[6] Vgl. I S. 369. III S. 200 f. Nicolai rühmt auch die Militärharmoniemuſik ſehr, welche alle Abende vor der Hauptwache auf dem Hofe aufgeführt wurde (Reiſe IV S. 338).

[7] Daß dieſe Sitte noch lebendig iſt davon machen z. B. die Bewohner Bonns entſetzliche Erfahrungen.

[8] Haydn erzählte, wie er als junger Mann eine Serenade für drei Inſtrumente componirt hatte, welche er vor dem Fenſter der ſchönen Frau von Kurz (Bernarden) aufführte, was die Veranlaſſung zu ſeiner erſten komiſchen Oper gab (Carpani Haydine p. 84); auch Gyrowetz berichtet (Biogr. S. 5), daß er als junger Student (d. i. Schüler) Serenaden componirte und mit ſeinen Commilitonen aufführte.

[9] Ein ſolches Ständchen iſt in Così fan tutte in dem von den 6 Blasinſtrumenten begleiteten Duett und Chor (21), ſowie die Tafelmuſik im zweiten Finale des Don Giovanni der Wirklichkeit nachgebildet.

Mozart verſchmähte in der erſten Zeit ſeines Wiener Aufenthalts auch dieſe Gelegenheit nicht ſich vortheilhaft bekannt zu machen. Er ſchreibt in einem ſeine Weiſe ſo recht charakteriſirenden Briefe an den Vater (3 Nov. 1781): „Ich bitte um Verzeihung daß ich vergangenen Poſttag nicht geſchrieben habe — es war aber eben mein Namenstag [31 October], in der Frühe verrichtete ich alſo meine Andacht und — da ich eben ſchreiben wollte, ſo kamen mir eine Menge Gratulanten auf den Hals. Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopoldſtadt zur Baronne Waldſtätten, alwo ich meinen Namenstag zugebracht habe. Auf die Nacht um 11 Uhr bekam ich eine Nachtmuſik von zwey Clarinetten, zwey Horn und zwey Fagott und zwar von meiner eigenen Compoſition. Dieſe Muſik hatte ich auf den Thereſientag [15 Oct.] für die Schweſter der Frau v. Hickl[11] gemacht, alwo ſie auch wirklich das erſtemal producirt wurde. Die ſechs Herren, die ſolche erequutiren, ſind arme Schlucker, die aber ganz hübſch zuſammenblaſen, beſonders der erſte Clarinettiſt und die zwey Waldhorniſten. Die Haupturſache warum ich ſie gemacht war, um dem Herrn von Strack (welcher täglich dahin kömmt) etwas von mir hören zu laſſen, und deswegen habe ich ſie auch ein wenig vernünftig gemacht. Sie hat auch allen Beyfall erhalten. Man hat ſie in der Thereſiennacht an dreyerley Orten gemacht; denn wenn ſie wo damit fertig waren, ſo hat man ſie wieder wo anders hingeführt und bezahlt“.

---

[10] Muſik. Korr. 1791 S. 366.

[11] Joſ. Hickl (geb. 1734, geſt. 1807) war k. k. Kammermaler, als Portraitmaler ſehr angeſehen und ſtand ſowohl bei Maria Thereſia als Joſeph II in großer Gunſt.

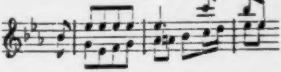
Dieſe „etwas vernünftige“ Compoſition iſt die Serenade in Es-dur (André Verz. 165), welche von Mozart ſelbſt durch Hinzufügung von zwei Oboen umgearbeitet iſt. Ohne Zweifel fällt dieſe Umarbeitung (André Verz. 167) in dieſelbe Zeit mit der Compoſition der Serenade in C-moll für acht Blasinſtrumente, welche nach der Bemerkung Mozarts auf dem Autograph (André Verz. 166) 1782, und zwar Ende Juli (III S. 70), geſchrieben iſt. Für Arbeiten dieſer Art hatte er damals mehr als eine Veranlaſſung. Er war ſowohl mit dem Kaiſer als mit dem Erzherzog Maximilian in nähere Verbindung getreten (III S. 48 ff.), und da Reichardt 1783 Compoſitionen Mozarts bei Hofe hörte, ſo ſcheint es als ob der Verſuch Stracks einflußreiche Protection zu gewinnen (III S. 55 ff.) in dieſer Hinſicht gelungen ſei. Im Jahr 1782 aber verhandelte auch der Fürſt Liechtenſtein mit Mozart wegen Einrichtung einer Harmoniemuſik (III S. 64), und mit Martin hatte er die Concerte im Augarten übernommen, an welche ſich vier große öffentliche Nachtmuſiken anſchloſſen (III S. 200).

Beide Serenaden ſind vorzügliche, weit über die gewöhnliche Unterhaltungsmuſik dieſer Art hervorragende Compoſitionen, durch Stil und Behandlung Vorläufer der größeren Kammermuſik[12]. Die erſte Serenade in Es-dur hat bei der Umarbeitung im erſten Satz eine bedeutende Kurzung erfahren; er hatte urſprünglich zwei Theile, die Mozart dann in einen Satz zuſammenzog, dem er durch Wegſtreichen längerer Wiederholungen eine knappere Faſſung gab. Uebrigens iſt durch das Hinzutreten der Oboen allerdings größere

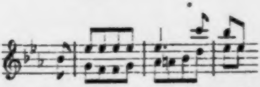
---

[12] Beide achtſtimmige Serenaden ſind in Partitur erſchienen bei André in Offenbach. In Stimmen iſt die erſte Serenade in Es-dur ſechsſtimmig gedruckt in Mozarts Pièces d'harmonie bei Breitkopf & Härtel; die zweite in C-moll unter dem Titel Ottetto bei Peters in Leipzig.

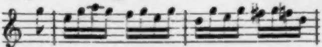
Abwechſelung und Fülle gewonnen; man gewahrt aber noch deutlich, daß ſie erſt dem fertigen Werk zugeſetzt ſind. Weſentlich neue Elemente ſind dadurch nicht hineingebracht, die Abänderungen ſind meiſtens nur durch die neue Stimmenvertheilung veranlaßte, äußerliche Modificationen, ſehr ſelten iſt einmal eine kleine Verbeſſerung vorgenommen, wie wenn im Finale ſtatt des anfänglichen



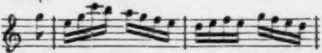
geſetzt iſt



oder die folgende Paſſage der Clarinette im Finale



in dieſer Weiſe



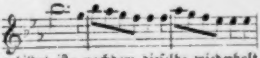
flüſſiger gemacht iſt. Das Ganze hat den echten Charakter einer Nachtmuſik. Der erſte Satz beginnt in einem glänzenden, ritterlichen Charakter, gegen den das unerwartet eintretende klagende zweite Thema, das wie in Seufzern ſich verliert um mit um ſo größerer Innigkeit ſich wieder aufzuſchwingen, einen herrlichen Contraſt bildet. Wenn man hier ſchon die liebeswarme Stimmung der Entführung zu ſpüren glaubt, ſo tritt dieſe noch deutlicher im Adagio hervor, in deſſen ſchönem durch alle Stimmen vertheilten und verſchlungenen Geſang man das innige Zwiegeſpräch Liebender vernimmt. Die Fröhlichkeit des letzten Satzes in Rondoform iſt friſch und geſund, mit einem unverkennbaren Anklang an volksthümliche Weiſen, was aber nicht verhindert daß auch die Ausführung durch contrapunktiſche und harmoniſche Feinheiten ein erhöhtes Intereſſe gewinnt[13].

Die zweite Serenade in C–moll macht keineswegs denſelben Eindruck einer heiteren Huldigung. Sie hat, wie ſchon die Wahl der Molltonart erwarten läßt, etwas großartig Ernſthaftes, das aber nicht, wie ſonſt wohl, den Charakter des Schmerzlichen oder Wehmüthigen, ſondern, vorzüglich im erſten Satz, eines kräftigen entſchloſſenen Widerſtrebens annimmt. Bezeichnend iſt dafür vorzüglich das zweite Thema, das bei ſeinem erſten Auftreten durch den Ausdruck einer klaren gefaßten Ruhe einen ſchönen Gegenſatz gegen den leidenſchaftlichen Anfang bildet und den kräftig heiteren Abſchluß des erſten Theils begründet, während im zweiten Theil, wo es mit geringen Modificationen in Moll erſcheint, zwar die Kraft aber nicht mehr jene Klarheit ſich geltend macht, wodurch dann der erregte aber düſtere Schluß des Satzes herbeigeführt wird[14]. Die beruhigte Stimmung

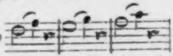
---

[13] Die Serenade hat zwei Menuetts, von denen der zweite ganz beſonders ſich dem Haydniſchen Charakter nähert. Vielleicht ſollten ſie bei der Umarbeitung fortbleiben, denn in Mozarts eigenhändiger, von ihm durchpaginirter Partitur fehlen ſie, und ſind nur in Abſchrift beigelegt.

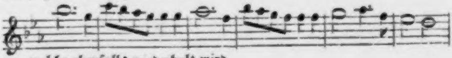
[14] Dieſe ausdrucksvolle Melodie iſt auch durch ihre rhythmiſche Structur bemerkenswerth. Sie beſteht aus zwei ſechstaktigen Perioden, von welchen die erſte aus zwei Gliedern von je drei Takten



und

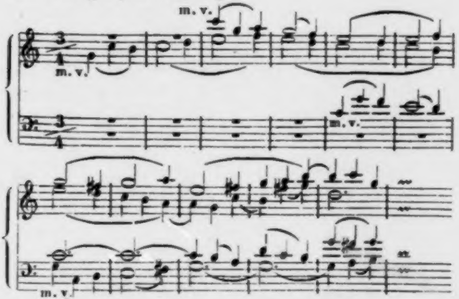


gebildet iſt; nachdem dieſelbe wiederholt wurde, ſchließt ſich die zweite aus denſelben melodiſchen Elementen geſtaltete, aber aus drei Gliedern von je zwei Takten gebildete Periode



an, welche ebenfalls wiederholt wird.

des Andante zeigt ſich dem Grundcharakter des Ganzen namentlich dadurch verwandt, daß ſie bei großer Zartheit des Ausdrucks nicht weich oder ſehnſüchtig wird, ſondern an einem gefaßten Ernſt feſthält, der ungemein wohlthuend wirkt. Im Menuett hat ſich Mozart ein contrapunktiſches Späßchen gemacht. Es iſt ein zweiſtimmiger Canon in der Octave, welchen die Oboen und Fagotts gegen einander ausführen, während Clarinetten und Hörner als Füllſtimmen benutzt ſind; im Trio, welches vierſtimmig gehalten iſt, führen Oboen und Fagotts je einen zweiſtimmigen Canon al rovescio aus, in welchem die antwortende Stimme Rhythmus und Intervalle genau wiedergiebt, die letztere aber in umgekehrter Richtung:



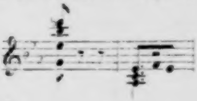
Bei Kunſtſtücken dieſer Art iſt die erſte Bedingung daß ſie rund und vollſtändig und ſo leicht herauskommen, daß ſie nicht mit Mühe herausgerechnet ſondern durch einen glücklichen Wurf ſo geworden zu ſein ſcheinen, und ferner daß die Schwierigkeiten der formellen Vollendung nur als eine eigenthümliche Würze des Wohlklangs erſcheinen. Eine höhere Bedeutung erhalten ſie freilich erſt, wenn auch eine künſtleriſche Stimmung ſich in ihnen ausſpricht und die Eigenthümlichkeiten der Form zu dem geeignetſten Mittel des charakteriſtiſchen Ausdrucks werden. So iſt es hier. Das hartnäckige Widerſtreben iſt in dem Canon des Menuetts höchſt charakteriſtiſch ausgedrückt, während das Trio in ſeiner ſanftruhigen aber ſtetigen Bewegung den ſprechendſten Gegenſatz dazu bildet. Der letzte Satz in Variationenform geht aus einer unruhig bewegten Stimmung allmählig in eine beruhigte über und ſchließt, indem er das Thema in Dur aufnimmt, friſch und kräftig.

Dieſe Serenade iſt am meiſten bekannt in der Form eines Quintetts für Saiteninſtrumente, zu welchem es von Mozart umgearbeitet wurde[15]. Im Weſentlichen iſt dadurch nichts geändert, nur der Gang der Mittelſtimmen, Begleitungsfiguren u. dergl. iſt hie und da modificirt worden[16]. Allein einige

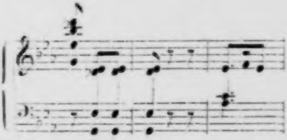
---

15) Die Veranlaſſung iſt nicht bekannt; da das Quintett nicht in Mozarts thematiſchem Verzeichniß vorkommt, wird das Arrangement vor 1784 gemacht ſein. Gedruckt iſt es in Wien bei Mozarts Lebzeiten mit den beiden Quintetts in C-dur und G-moll.

16) Im Andante iſt S. 28, Takt 15 der Heckelſchen Partitur ein Takt ausgefallen; ſtatt



lautet es urſprünglich



was der rhythmiſchen Gliederung beſſer entſpricht.

Sätze, beſonders das Andante, und noch mehr das Finale, haben durch die veränderte Klangfarbe ſehr verloren, was von einzelnen Stellen auch der übrigen Sätze gilt.

Aus dem was oben angedeutet wurde geht hervor daß es nicht an Veranlaſſung für Mozart fehlte dieſe Gattung der Muſik weiter auszubilden[17]; auch ſind in der That mehrere Divertimenti für Harmoniemuſik unter Mozarts Namen veröffentlicht. Da es aber an jeder äußern Gewähr für ihre Echtheit fehlt und da ſie den oben erwähnten auf keinen Fall gleich ſtehen, ſo mag es hier an ihrer Erwähnung genügen[18].

Ganz für ſich ſteht ein Adagio in B-dur für zwei Clarinetten und drei Baſſethörner da, welches ſicher in die erſten Jahre des Wiener Aufenthalts fällt, ohne daß etwas Näheres über die Entſtehung deſſelben bekannt wäre[19]. Die Anwendung der Baſſethörner weiſt hier, wie bei anderen Compoſitionen (III S. 331. 416), auf eine beſtimmte Veranlaſſung hin, bei welcher dieſelben zur Verfügung geſtellt waren, ſowie auch ein einzelnes Adagio, das ganz ſelbſtändig erſcheint, wohl nur für einen beſonderen Zweck componirt wurde. Die eigenthümliche Zuſammenſtellung dieſer nah verwandten Inſtrumente, mit ihrem vollen und weichen, in den tiefen Lagen dunklern Ton bringt ſchon durch die Klangfarbe einen ernſten und feierlichen Eindruck hervor, dem muſikaliſchen Gehalt entſprechend. Der Geſammtcharakter iſt eine milde ernſte Ruhe, der von Leidenſchaftlichem nur ſoviel als nöthig beigemiſcht iſt um dieſe Ruhe als eine aus tiefer Bewegung hervorgegangene verſtehen zu laſſen; es herrſcht darin jene höhere, in ſich ſelbſt frei gewordene Sammlung des Gemüthes, welche in der Kunſt wie im Leben Oberflächlichen und Ueberreizten oft als Kälte und Gleichgültigkeit erſcheint, während nur tiefe und edle Naturen ſie als die ſchönſte Frucht ſchwerer Mühen und Erfahrung erringen.

---

[17] Der Anfang eines achtſtimmigen Allegros iſt unter den Entwürfen verzeichnet (Beil. XXII, 72).

[18] Zwei Sammlungen, eine acht-, eine ſechsſtimmige, ſind unter dem Titel Pièces d'harmonie bei Breitkopf u. Härtel, zwei Hefte Trois Serenades (fünfſtimmig) bei Simrock in Bonn erſchienen; ein großer Theil iſt nach bekannten Mozartſchen Compoſitionen verſchiedenſter Art arrangirt, für die andern iſt keine Gewähr da.

[19] Die Partitur iſt nach dem Original (André Verz. 168) gedruckt bei André in Offenbach. Von einem Adagio für Clarinette und drei Baſſethörner waren die erſten Takte aufgeſchrieben (Beil. XXII, 73), etwas weiter geführt war ein Allegro für 2 Clarinetten und drei Baſſethörner (Beil. XXII, 74).

Was dieſe Arbeiten für Harmoniemuſik beſonders charakteriſirt iſt die durchgängig feine Behandlung der Blasinſtrumente; virtuoſenmäßige Leiſtungen werden ihnen zwar nur ausnahmsweiſe zugemuthet, aber jeder muß durchaus ſelbſtändig ſeine Stelle mit Einſicht und Geſchmack vertreten. Wie fein die Eigenthümlichkeiten der Inſtrumente auch benutzt ſind, ſo iſt doch nirgend die bloß materielle Klangwirkung als Effectmittel angewandt, auch hier iſt es die lebendige freie Bewegung ganz beſtimmter muſikaliſcher Individuen, welche den eigentlichen Reiz dieſer Compoſitionen ausmacht, die in dieſer Beziehung ſich ganz dem Charakter der Kammermuſik anſchließen. Dürfen wir in ihnen Studien für die Behandlung der Blasinſtrumente erkennen, welche die Meiſterſchaft, mit der Mozart dieſelben als Elemente des vollſtändigen Orcheſters anwendete, ausbilden halfen, ſo legen ſie auch ein vortheilhaftes Zeugniß für die Leiſtungen der Inſtrumentaliſten ab, bei denen man nicht allein Ueberwindung techniſcher Schwierigkeiten, ſondern auch Verſtändniß für die Feinheiten des Details und ſeelenvollen Vortrag erwarten konnte.

Die Inſtrumentalmuſik leiſtete zu jener Zeit in Wien überhaupt ſehr Bedeutendes. Eine große Anzahl brauchbarer, zum Theil ausgezeichneter Künſtler war dort vereinigt. Außer den beiden vortrefflich beſetzten kaiſerlichen Orcheſtern, welche in der deutſchen und italiäniſchen Oper ſowie beim deutſchen Schauſpiel thätig waren, außer den Privatkapellen vornehmer Häuſer gab es noch freie Vereinigungen von Muſikern, um größere oder kleinere Orcheſter wo man ihrer bedurfte zu ſtellen; und öffentliche wie Privatconcerte waren, wie wir geſehen haben, ungemein häufig. Die Beſetzung war in der Regel nach jetzigem Maaßſtab keine ſtarke. Im Opernorcheſter waren die Blasinſtrumente einfach, jede Violine ſechsfach beſetzt, dazu vier Bratſchen, drei Violoncells und drei Bäſſe[20]. Bei beſonderen Veranlaſſungen wurde das Orcheſter auch wohl verſtärkt, regelmäßig in den großen Concerten für den Penſionsfond der Muſiker (III S. 10), auch berichtet Mozart von der Aufführung einer Symphonie mit 40 Violinen und dem übrigen entſprechend erhöhten Orcheſter (daſ. S. 9) —, allein die meiſten Orcheſtercompoſitionen verrathen ſelbſt durch ihre Behandlung daß ſie nicht auf große Maſſen berechnet ſind. Die Reinheit und Gleichmäßigkeit in Stimmung und Ton, den belebten Vortrag der Wiener Orcheſter lobt ein Berichterſtatter ausnehmend, der freilich kein Kenner zu ſein ſcheint, aber das allgemeine Urtheil wiedergiebt[21]. Das Lob Nicolais, eines aufmerkſamen Beobachters, der die Leiſtungen der Wiener Orcheſter mit denen anderer Kapellen einſichtig verglich, wiegt ſchwerer[22]. Und doch geſteht er als er bald darauf das Münchner Orcheſter hörte, es habe ſeine hochgeſpannten Erwartungen ſehr übertroffen, und beim Anfange eines Allegro ſei er vollſtändig überraſcht worden[23]. Es war alſo

---

[20] So giebt es Meyer (Schröders Leben I S. 357) für das Jahr 1781 an (vgl. A. M. Z. XXIV S. 268), und damit ſtimmen noch die Verzeichniſſe im Jahrb. d. Tonkunſt 1796 S. 92 ff. überein.

[21] K. R[iesbeck] Briefe üb. Deutſchld. I S. 279 f.

[22] Nicolai Reiſe IV S. 542 f.: „Ich hörte in Wien Haydns und Wanhalls Symphonien beinahe ebenſo wie ich ſie in Berlin gehört hatte.

Im Bogen war der Unterſchied am merklichſten, aber nicht ſo merklich als ich mir vorgeſtellt hatte. Bei den Stellen wo die Stärke des Bogens kurz gebraucht und abgeſetzt wird, welches beſonders Haydns Werke auf eine beſondere Art erfordern, desgleichen, wo verſchiedene kurz tokkirte Noten mit kurzem Bogen nach einander geſpielt werden müſſen, merkt man den Unterſchied am deutlichſten. Die letztere Art von Noten ſpielen die Wieneriſchen Orcheſter mit einer Gleichheit und Präciſion, wozu bis jetzt in Berlin vielleicht noch kein großes Orcheſter geübt worden iſt. Hingegen lange gezogene Töne pflegen ſelten von ganzen Orcheſtern in Wien ſo völlig egal gemacht zu werden als in Berlin. Der gewöhnliche leichte Bogenſtrich verurſacht dies. Ein feiner aber doch merklicher Unterſchied zwiſchen dem Wiener und Berliner Vortrage iſt beim Andante zu hören. Wenn ein Stück dieſer Art an beiden Orten ſonſt gleich gut und auch in gleichem Zeitmaaß geſpielt wird, ſo geht es doch in Wien einen leichteren Gang. Wer ein Haſſeſches Andante oder Adagio in Dresden und in Berlin hat ſpielen hören und auf den Unterſchied aufmerkſam geweſen iſt, wird mich verſtehen. In Dresden wird es hebender geſpielt als in Berlin; in Wien iſt der Gang aber noch leichter als in Dresden. Hüpfend würde zuviel geſagt ſein und würde einen widrigen Nebenbegriff haben, der mir gar nicht im Sinne liegt. Das franzöſiſche lestement kommt vielleicht dem Sinne am nächſten. Hingegen hörte ich eine Art von Grave, welches wenn ich nicht irre in Hamburg componirt iſt. Hier war wieder der Vortrag vom Berliner Vortrage merklich unterſchieden. Die punktirten Noten eines Grave werden in Berlin mehr gehalten und mehr mit gedehntem Bogen geſpielt als in Wien und empfangen wirklich dadurch auch einen ziemlich veränderten und wie ich glaube beſſeren Ausdruck."

[23] Nicolai Reiſe VI S. 702 f.: „Noch muß ich den ſtarken Eindruck erwähnen, den der herrliche Vortrag eines Theils der kurfürſtlichen Kapelle auf mich machte, als ich in der Komödie einige Sinfonien von demſelben hörte. Der hohe ſcharfe Ton und die ungemeine Sicherheit und Gleichheit im Gebrauche des Bogens macht daß an Reinlichkeit (granito) im Vortrage tokkirter und im Bogenſtriche markirter Noten kein Orcheſter in Deutſchland dieſem zu vergleichen iſt. Ich geſtehe, ob ich mir gleich immer vom Mannheimer Vortrage große Ideen gemacht hatte, ſo über-

von keiner geringen Bedeutung daß Mozart den Reichthum und die Kunſt der Mannheimer und Münchner Orcheſter — wie auch des Pariſer — genau ſtudirt und ſich mit ihnen verſucht hatte, um was er dort erworben nun mit den Wiener Kräften und Mitteln anzuwenden und zu vollenden. Hiedurch war er in großem Vortheil gegen Haydn, dem nur die Eſterhazyſche Kapelle zur Verfügung ſtand, welche in dieſer Beziehung ſich nicht in ähnlicher Weiſe auszeichnete, und der nur bei ſeinen wiederholten Beſuchen in Wien großartigere Aufführungen hörte. Nun iſt es keinem Zweifel unterworfen, daß die Leiſtungen der Wiener Orcheſter ganz beſonders durch die Anforderungen, welche Mozart an ſie und namentlich an die Blasinſtrumente ſtellte, weſentlich gefördert und gehoben wurden und dies um ſo mehr, je eifriger die gleichzeitigen Componiſten ſich beſtrebten die Vortheile einer reichen Inſtrumentation auszubeuten. Zu dieſen muß man auch Haydn zählen. So unbeſtritten ihm das Verdienſt bleibt in der Symphonie dem freien Ausdruck der künſtleriſchen Individualität durch die Inſtrumentalmuſik das größte Gebiet erobert, die Formen derſelben feſtgeſtellt, ſie mit reichem Gehalt erfüllt und in genialer Vielſeitigkeit entwickelt zu haben: das reich ausgeſtattete, lebendig organiſirte und fein gegliederte Orcheſter hat er nicht, wie man wohl annimmt, an Mozart überliefert, ſondern von ihm empfangen. In allen Compoſitionen Haydns — Symphonien, Opern, Kirchenmuſik —, welche vor Mozarts Wirkſamkeit in Wien fallen, iſt das Orcheſter in ſeiner früher üblichen Zuſammenſetzung und zwar geſchickt und fein aber doch in

---

traf doch dieſes Orcheſter meine Erwartung ſehr, und ich wußte bei den erſten 32 Takten eines Allegro nicht wie mir geſchah. Es ſcheint auch überhaupt der Mannheimer Geſchmack in der Compoſition hauptſächlich auf Ueberraſchung kalkulirt zu ſein."

einer Weiſe angewendet welche mit ſeinen ſpäteren Symphonien und Oratorien gar keinen Vergleich aushält[24].

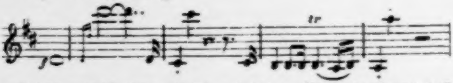
Von den ſieben Symphonien, welche Mozart in Wien geſchrieben hat, wurde die erſte in D-dur wie wir ſahen (III S. 70 f.) im Sommer 1782 auf den Wunſch des Vaters für eine Salzburger Feſtlichkeit componirt. Unmittelbar nach der zweiten Aufführung der Entführung (19 Juli), wenige Tage vor ſeiner Trauung (4 Auguſt), im Gedränge anderer Arbeiten — er arrangirte zu gleicher Zeit ſeine Oper für Harmoniemuſik und ſchrieb die Serenade in C-moll — componirte er dieſe Symphonie in kaum vierzehn Tagen und ſandte die einzelnen Sätze wie ſie fertig wurden ſeinem Vater zu. Kein Wunder daß er, als ſie ihm ſpäter wieder zu Geſicht kam, „ganz ſurprenirt wurde“, weil er „kein Wort mehr davon wußte“. Sie hatte ihrer urſprünglichen Beſtimmung gemäß die alte Serenatenform, wurde durch einen Marſch eingeleitet und hatte zwei Menuetts; als Mozart ſie in ſeiner Akademie am 3 März 1783 in Wien aufführte, reducirte er ſie durch Weglaſſung des Marſches und des einen Menuetts auf die üblichen vier Sätze. Nachträglich verſtärkte er auch die Blasinſtrumente[25] im erſten oder letzten Satz durch Flöten und Clarinetten, welche in ſehr wirkſamer Weiſe den prächtigen

---

[24] Deſſen hatte der redliche Künſtler auch kein Hehl. Kalkbrenner erzählte mir, wie Haydn ſich gegen ihn als jungen Menſchen einmal beklagt habe daß der Menſch ſterben müſſe, ohne erreichen zu können was er erſtrebe: „in meinem Alter habe ich erſt gelernt die Blasinſtrumente zu gebrauchen, nun, da ichs verſtehe, muß ich fort und kann es nicht anwenden.“

[25] Die Symphonie iſt in der Breitkopf u. Härtelſchen Partiturausgabe N. 5. Im Autograph (André Verz. 126) ſind die Flöten und Clarinetten auf einem oben und unten anfangs leer gebliebenen Syſtem mit ganz verſchiedener Dinte ſpäter hinzugefügt, und leider nicht in die gedruckte Partitur mit aufgenommen.

Glanz derſelben erhöhen. Der Charakter des Feſtlichen, Rauſchenden entſpricht der urſprünglichen Veranlaſſung, auch in der Behandlung der einzelnen Sätze iſt der Einfluß der alten Serenatenform noch kenntlich. Das erſte Allegro hat nur das eine Grundmotiv, mit welchem es beginnt und das in kühnem Aufſchwung



mit ſolcher Feſtigkeit und Energie ſeinen Platz einnimmt daß man ſich nicht wundert, wenn es denſelben nicht wieder aufgiebt. So ſchreitet es durch den ganzen Satz, durch die herben Diſſonanzen, welche es herauſruft und die von wundervoller Kräftigkeit und Friſche ſind, wie ein Eroberer fort bis zu Ende. Was daneben auftritt iſt, abgeſehen von einigen überleitenden und abſchließenden Wendungen, aus dieſem Grundgedanken hervorgegangen und ihm weſentlich angehörig, ein ſelbſtändiges Motiv kommt außerdem gar nicht zum Vorſchein, der ganze Satz iſt eine fortlaufende Behandlung dieſes Themas. Daher wird auch der erſte Theil, obwohl er beſtimmt abgeſchloſſen iſt, nicht wiederholt und die Durchführung, die wiederum daſſelbe Thema ergreift, iſt kurz gehalten, ſo daß der ganze Satz von der gewöhnlichen Form eines erſten Symphonieſatzes merklich abweicht. Das Andante iſt in der einfachſten Liedform, zierlich und fein, ohne tiefere Anſprüche; der Menuett glänzend und friſch[26]. Das Finale in Rondoform, der Sitte gemäß ziemlich lang ausgeführt, iſt lebhaft und glänzend, keineswegs unbedeu-

---

26) Daß das Trio eine, gewiß unwillkührliche und nichts bedeutende Reminiscenz an eine frühere Arie aufweiſe iſt bereits (I S. 381) bemerkt worden.

tend, wenn es auch dem erſten Theil an Kraft und Feuer nicht gleichkommt[27].

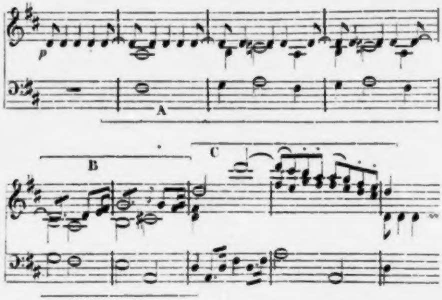
Eine zweite Symphonie ſchrieb Mozart in größter Eile für das Concert, welches er am 4 Nov. 1783 bei der Durchreiſe in Linz gab, und wir ſahen daß dies höchſt wahrſcheinlich eine kleine bisher ungedruckte Symphonie in G-dur iſt (III S. 263 ff.). Auch iſt bereits hervorgehoben worden, wie ſowohl dieſe als eine andere kleine Symphonie in C-dur (Part. N. 6), von welcher mit Sicherheit nur angenommen werden kann daß ſie in Wien vor 1784 geſchrieben iſt, von dem Studium der Haydnſchen Symphonien und dem directen Einfluß derſelben die deutlichen Spuren trägt.

Zwiſchen dieſen Symphonien und der nächſten in D-dur (Part. N. 1) liegen mehrere Jahre. Sie war für die Winterconcerte am 6 Dec. 1786 geſchrieben, und fand beſonders in Prag, wo ſie Mozart im Januar 1787 aufführte, den außerordentlichſten Beifall[28] — die lange Reihe der Klaviercompoſitionen und Figaro gingen derſelben voran, man iſt berechtigt höhere Anſprüche zu machen. In der That zeigt ſich auf den erſten Blick eine andere Behandlung des Orcheſters; es iſt vollkommen organiſirt und ſowohl wo die Inſtrumente in ihrer Geſammtheit zuſammenwirken, als in den verſchiedenen Combinationen der einzelnen zeigt ſich in den feinſten Detailzügen die lebendige Bewegung ſelbſtändiger Individualität. Der Geſammtton der Inſtrumentation iſt ſehr klar, glänzend, hie und da eher etwas ſcharf, ganz verſchieden z. B. von dem weichen und vollen Geſammtcharakter des Orcheſters in der Es-dur Symphonie; aber dieſer Ton iſt abſichtlich gewählt und hier der richtige. In der formalen Behandlung mag man in dem Umſtand daß dem erſten Allegro eine feierliche Einleitung vorgeſetzt iſt, in einzelnen Zügen des Andante z. B. dem epigrammatiſchen Schluß, vielleicht auch des letzten Satzes, noch Spuren Haydnſchen Einfluſſes finden, in allem Weſentlichen haben wir hier den ganzen, durchaus ſelbſtändigen Mozart. Das feierlich ernſte, breit gehaltene Adagio iſt eine völlig angemeſſene Vorbereitung auf das Allegro, das ſeinem Geſammtcharakter nach ein thatkräftiges Streben lebhaft aber mit Ernſt ausdrückt. In dieſem Allegro liegt nun die Form eines großen Symphonieſatzes völlig ausgebildet vor uns. Das Hauptmotiv wird nicht allein zu Anfang vollſtändig ausgeſprochen

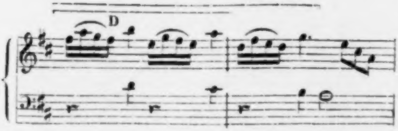
---

[27] Mozart hat den erſten Satz mit Allegro con spirito, den letzten mit Presto bezeichnet und ſchrieb dem Vater, jener müſſe recht feurig, dieſer ſo geſchwind als möglich gehen. Damals war es wohl nöthig zu treiben, heute darf man mit einer ſolchen Bemerkung die muſikaliſche Locomotive nicht noch ſchärfer heizen wollen.

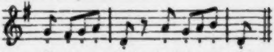
[28] Niemtſchek Biogr. S. 27.



ſondern es kehrt nach einem Halbſchluß auf der Dominante, wobei eine charakteriſtiſche Figur



hervortritt, wieder, ſo daß nun die Periode B ſelbſtändig weiter ausgeführt wird; nun erſt mit einem vollſtändigen Schluß in der Dominante tritt das zweite, ſehr charakteriſtiſche und eigenthümlich behandelte zweite Motiv auf; den Abſchluß des Theils leitet die Figur D ein, ſo daß auch ein Glied des Hauptmotivs A wieder berührt wird. Der Durchführung im zweiten Theil wird zunächſt das dritte Glied des erſten Themas C zu Grunde gelegt. Dieſe beiden Takte, die dort nur als eine vermittelnde Paſſage erſchienen, werden hier als ſelbſtändiges Motiv imitatoriſch behandelt, bald tritt B als Gegenmotiv, dann auch D hinzu, alle drei werden gemeinſam bearbeitet, Nebengedanken des erſten Theils kommen auch wieder zum Vorſchein, bis der Hauptgedanke A auf der Dominante nach D-moll hinweiſend eintritt, die anderen Motive drängen ſich gleichzeitig hinzu und auf einem langen Orgelpunkt gleiten ſie in allmählicher Beruhigung in das erſte Motiv zurück, mit dem die in manchen Punkten modificirte Wiederholung des erſten Theils beginnt. In dieſer auch räumlich ausgedehnten Durchführung werden alle Keime des eigenthümlichen Grundgedankens nach allen Seiten hin entwickelt, hier iſt lebendiges Ringen und Streben; was im erſten Theil gleichſam nur hingeſtellt war, erſcheint bei der Wiederholung nach dieſer Verarbeitung der einzelnen Elemente wie in einer höheren Potenz, gerechtfertigt und begründet, und erweckt deshalb auch im Hörer eine größere Befriedigung. Vom ſchönſten Liebreiz iſt das frühlingsfriſche, durchſichtig klare Andante. Bei der größten Zartheit und Anmuth wird der Ausdruck der Empfindung nicht weich und ſtreift nur einigemal vorübergehend an den Ton des Sehnſüchtigen; den beſonderen Charakter aber giebt ihm das kurze, wie abbrechende Motiv



welches bald im Uniſono bald imitirt zwiſchen Oberſtimme und Baß in verſchiedenen harmoniſchen Wendungen ſich durch das Ganze hindurchzieht, bald neckiſch herausfordernd, bald bedenklich zurückhaltend, wodurch denn eine ganz eigenthümliche Miſchung entſteht. Der letzte Satz — denn dieſe Symphonie hat keinen Menuett — entfaltet die größte Regſamkeit und Lebhaftigkeit ohne irgend eine ausgelaſſene Laune zu verrathen; dieſe heitere Rührigkeit entſpricht der feſten Haltung welche auch in den übrigen Sätzen herrſcht. Es iſt die mittlere Stimmung, welche in vielen Tondichtungen Mozarts, wie Ambros (Gränzen der Muſ. u. Poeſie S. 56) bemerkt, „keine Folge der Unfähigkeit zu einem Fluge in höhere Regionen iſt, ſondern einer edlen, maßvollen Ausgeglichenheit aller Kräfte, die einander im ſchönſten Gleichgewicht halten.“ Das Weſen derſelben iſt, um äſthetiſche Ausdrücke der Alten zu gebrauchen, mehr ethiſch als pathetiſch; der Charakter, das Feſte und Bleibende, findet in ihnen ſeinen Ausdruck viel mehr als die Leidenſchaft, die vorübergehende, momentane Erregung. Ein in dieſem Sinn ethiſches Kunſtwerk iſt ſo weit entfernt davon eine untergeordnete Stufe gegen das pathetiſche einzunehmen, daß es vielmehr eine um ſo energiſchere Vertiefung und ſichere Kraft des Künſtlers vorausſetzt, da derſelbe auf die unmittelbarer und verſtändlicher wirkſamen Mittel zum Ausdruck der Leidenſchaft verzichtet.

Es vergingen anderthalb Jahre bis Mozart ſich wieder der Symphonie zuwandte; dann entſtanden im Sommer 1788 innerhalb anderthalb Monate die drei Symphonien in Es-dur (26 Juni), G-moll (25 Juli) und C-dur (10 Aug.), welche man jetzt meiſtens im Sinne hat, wenn von Mozarts Orcheſtercompoſitionen die Rede iſt. Es wäre unbegreiflich, wie in ſo kurzer Friſt weſentlich verſchiedenartige Werke von ſo reichem und bedeutendem Gehalt, ſo tiefem Wiſſen, ſo reifer Schönheit entſtehen konnten, wenn man ſie nicht als einen neuen Beweis anſehen müßte, daß die Seele des Künſtlers unter den mannigfachſten Eindrücken des Lebens ſtets arbeitet und ſchafft, und im Verborgenen geheimnißvoll und unaufhörlich die Fäden zuſammenſchießen aus welchen ſie das Kunſtwerk webt und wirkt. Nach den verſchiedenſten Richtungen hin offenbaren dieſe drei Symphonien die Meiſterſchaft, mit welcher Mozart das Orcheſter zum ausdrucksvollen Organ ſeiner künſtleriſchen Stimmung zu machen, demſelben Leben und Seele einzuflößen wußte. „Er hauchte ſeinen Inſtrumenten den ſehnſuchtsvollen Athem der menſchlichen Stimme ein, der ſein Genius mit weit vorwaltender Liebe ſich zuneigte. Den unverſiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie, gleichſam in raſtloſer Sorge ihr, der nur von Inſtrumenten vorgetragenen, erſatzweiſe die Gefühlstiefe und Inbrunſt zu geben, wie ſie der natürlichen menſchlichen Stimme als unerſchöpflicher Quell des Ausdrucks im Innerſten des Herzens zu Grunde liegt. — So erhob er die Geſangsausdrucksfähigkeit des Inſtrumentalen zu der Höhe, daß ſie die ganze Tiefe unendlicher Herzensſehnſucht in ſich zu faſſen vermochte“[29]. Dies war natürlich

---

29) Rich. Wagner Kunſtwerk der Zukunft S. 83. Grade dieſe „Cantabilität“ macht Nägeli zum größten Vorwurf für Mozart, der nach ihm „ein unreiner Inſtrumentalcomponiſt genannt werden muß, der die

nur durch die feinſte Ausbildung der einzelnen Inſtrumentalkräfte nach ihrer individuellen Eigenthümlichkeit für die zarteſten Nuancen und Schattirungen des Ausdrucks zu erreichen, und man darf nur die Verſchiedenheit der Tonfärbung im Ganzen und Einzelnen, welche jede dieſer Symphonien in völliger Uebereinſtimmung mit ihrem inneren Gehalt charakteriſirt, ſich vergegenwärtigen um die Freiheit und Sicherheit zu würdigen, mit welcher Mozart die Töne miſcht, wie der Maler ſeine Farben. Und zwar nicht um durch ungewöhnliche Combinationen einzelne überraſchende Effecte hervorzubringen, ſondern um ein durchgebildetes, harmoniſches Colorit zu gewinnen, durch welches das Einzelne am rechten Platz, in der richtigen Beleuchtung ſeine volle Wirkung thut. Daher wird man auch nicht leicht Stellen finden, in denen die Klangwirkung der urſprünglichen Intention nicht zu entſprechen ſcheint; ſo wie er es hörte und wollte, ſo klingt es auch. In allen Richtungen der künſtleriſchen Geſtaltung gewahrt man dieſelbe Sicherheit, daſſelbe Maaßhalten, daher auch dieſelbe Harmonie und Reinheit; nirgends iſt ein Ueberſchuß deſſen was der Künſtler gewollt hat gegen das was er erreichen konnte, überall volle Befriedigung, ſchöne Vollendung.

Die Symphonie in Es-dur (Part. 3)[30] erſcheint als ein wahrer Triumph des Wohllauts. Mozart hat hier Clari-

---

Cantabilität mit dem freien inſtrumentaliſchen Ideenſpiel auf tauſendfache bunte Art vermengte und vermiſchte, vermöge ſeiner Erfindungsgabe, ſeines Ideenreichthums eine ungeheure Fermentation in das ganze Kunſtgebiet hineinbrachte, dadurch vielleicht mehr mißbildend als bildend, aber mächtig aufregend wirkte“ (Vorleſungen S. 157). Unſerer Zeit erſcheint es gewiß ſehr auffallend Mozart als das aufregende, verwirrende Element der Kunſtentwicklung aufgefaßt zu ſehen, und Nägeli meinte es ſehr ernſt und aufrichtig mit der Muſik.

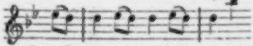
30) Das Autograph befindet ſich in der kön. Bibliothek in Berlin.

netten angewendet, und die Verbindung derſelben mit den Hörnern und Fagotts bringt jene volle, markige und ſaftige Klangfarbe hervor, welche im modernen Orcheſter ein ſo weſentliches Element geworden iſt, die durch das Hinzutreten der Flöte ein helles Licht, durch den Zuſatz der Trompeten einen friſchen Glanz erhält. Es genügt an die ſchönen Stellen im Andante wo die Blasinſtrumente ſich imitirend eintreten, oder an das reizende Trio des Menuetts zu erinnern um klar zu machen, von welcher Bedeutung die Wahl dieſer Klangfarben für den charakteriſtiſchen Ausdruck iſt. Der üppige Reiz des Wohllauts, der Glanz einer zur vollſten Reife erblüheten Schönheit, mit welchen dieſe Symphonie wie geſättigt iſt, daß ſie einen Eindruck macht, wie wenn das Auge durch die leuchtende Farbenpracht und den reichen Segen eines ſchönen Sommertags entzückt wird, ſind der volle Ausdruck für das Gefühl einer in ſich befriedigten Glückſeligkeit. Nicht eine nur im ſinnlichen Genuß ſchwelgende Erregung, ſondern die Empfindung des Glücks, welche auf dem Gefühl der vollen Geſundheit und Kraft, des durch keine inneren oder äußeren Hemmungen geſtörten Vermögens zu ſchaffen und zu genießen, der liebevollen Hingabe an ein ſchönes und reiches Daſein beruht, iſt es welche voll und rein dieſes köſtliche Tongebilde durchdringt und ihm ſeine Schönheit verleiht. Wie ſelten iſt er dem Menſchen im Leben vergönnt, dieſer ungetheilte Genuß des Glücks und der Freude, wie ſelten gelingt es der Kunſt ihn ganz und rein zu verklären! Und wie mannigfach ſpricht ſich dieſe Empfindung hier aus. Mit dem Gefühl des Stolzes und der Bewunderung, wie es das Bewußtſein der eigenen Kraft in ihrem Vollgenuß verleihet, in der prachtvollen Einleitung, während das darauf folgende Allegro das Behagen des Genießens bald mit einer gewiſſen Beſchaulichkeit, bald in heiterer Fröhlichkeit, bald in thatkräftiger Regung, ſtets in gehobener, edler Faſſung ausdrückt. Im Andante ſtreifen zwar einzelne leichte Schatten in die ruhige, ſommerabendliche Stimmung, aber ſie verdüſtern das milde darüber ausgegoſſene Licht nicht, ſondern laſſen nur die Klarheit des Gemüths um ſo deutlicher hervortreten, das bei ſich ſelbſt einkehrt um ſeines inneren Friedens froh zu werden. Das iſt die echte Quelle eines heiteren Uebermuths, wie er in den letzten Sätzen herrſcht, der nicht aus einem inneren Zerwürfniß, ſondern aus der Freude an der eigenen Kraft und aus der Luſt am Daſein hervorgeht. Der letzte Satz namentlich entfaltet eine neckiſche Jovialität, welche bei Haydn häufiger als bei Mozart iſt, und wahrt durch die feine und edle Haltung der ſchalkhaften Laune ſehr glücklich den in den vorhergehenden Sätzen feſtgehaltenen Ton. Harmoniſche und ganz beſonders rhythmiſche Ueberraſchungen geben dieſem Satze ſein eigenthümliches Gepräge. So iſt es von äußerſt komiſcher Wirkung, wenn die Blasinſtrumente das von den Geigen begonnene Thema fortſetzen wollen, aber weil jene ihren eigenen Weg fortſetzen, wie aus dem Contert gebracht wieder abbrechen und verſtummen. Dieſem neckiſchen Charakter entſpricht auch der ſcherzhafte Schluß, der Nägeli (Vorleſungen S. 158) „ſo ſtillos unſchließend" erſcheint, „ſo abſchnappend, daß der unbefangne Hörer nicht weiß, wie ihm geſchieht"[31].

Den graden Gegenſatz bildet die G-moll Symphonie (Part. 2. André Verz. 128). Schüttete dort Mozart ein reiches Füllhorn von Glück und Freude aus, ſo läßt er hier nur Schmerz und Klage vernehmen. Schon die Wahl der Tonart läßt unwillkührlich einen vergleichenden Blick auf das Klavierquartett (comp. Aug. 1785) und das Quintett (comp. 16 Mai 1787) in G-moll werfen. Allerdings iſt auch die Stimmung eine verwandte, allein während dort der Schmerz ſich beruhigt oder gar in Jubel umſchlägt, wächſt er hier in fortdauernder Steigerung bis zu einer wilden Luſt, die den Schmerz übertäuben will. Und dieſe Steigerung iſt mit feinem Gefühl und ſicherem Takt herausgebracht[32]. Mit leiſer Klage beginnt der erſte Satz, welche durch die Regung einer ruhig tröſtlichen Empfindung im zweiten Thema kaum unterbrochen wird; im zweiten Theil wächſt in der Durchführung der Ausdruck der ſanften Klage

---

[31] E. T. A. Hoffmann ſagt von dieſer „Schwanengeſang" benannten Symphonie (Fantaſieſt. I, 4 Werke VII S. 56): „Liebe und Wehmuth tönen in holden Geiſterſtimmen; die Nacht geht auf in hellem Purpurſchimmer, und in unausſprechlicher Sehnſucht ziehen wir nach den Geſtalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen." A. Apel hat die Symphonie in ein Gedicht umzuſetzen verſucht, das den Charakter der einzelnen Sätze in Worten nachbilden ſoll (A. M. Z. VIII S. 453 ff.).



zu den ſchneidendſten Schmerzensrufen, aber im Ringen und Kämpfen ſinkt die Kraft des Widerſtandes wieder zur Klage herab. Dagegen tritt im Andante die tröſtliche Empfindung in den Vordergrund, zwar kein Ausruhen im ſicheren Bewußtſein des inneren Friedens, vielmehr ein Streben und Sehnen nach demſelben, nicht mit Klagen und Seufzen, ſondern in ernſter Gefaßtheit, die ſich ſelbſt bis zu heiterem Spiel zu erheben ſucht[33]. Mit dem Menuett aber tritt eine andere Wendung ein; ein entſchloſſener Widerſtand wird mit geſammelter Kraft begonnen, feſten Schrittes geht es auf den Feind zu, vergebens — auch dieſe Kraftanſtrengung löst ſich in Klagen auf. Daher kann denn auch der ſüße Troſt, der im Trio weicher und zarter als im Andante ſich vernehmen läßt, nicht dauernd befriedigen; noch einmal wird der Kampf verſucht und verhallt wieder in Klagen. Frieden bringt hienach auch der letzte Satz nicht, ſondern eine wilde Luſt, die den Schmerz austoben laſſen und ſich im Genuß deſſelben ſättigen will, ſtürmt durch denſelben in unruhiger Haſt und Aufregung. Von den Mozartſchen Symphonien iſt dieſe die leidenſchaftlichſte; indeſſen hat der Meiſter auch hier nicht vergeſſen daß „die Muſik auch in der ſchauervollſten Lage Muſik bleiben ſoll“ (III S. 114) und im charakteriſtiſchen Ausdruck der Leidenſchaft die Schönheit gewahrt. Was Goethe vom Laokoon ſagt das findet auch hier ſeine Anwendung (Werke XXIV S. 233): „Wir dürfen kühnlich behaupten daß dieſes Kunſtwerk ſeinen Gegenſtand erſchöpfe und alle Kunſtbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns daß, wenn der Meiſter ſein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenſtänden einflößen kann, ſich doch eigentlich daſſelbe in ſeiner höchſten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere ſeine Kraft beweiſt und die leidenſchaftlichen Ausbrüche der menſchlichen Natur in der Kunſtnachahmung zu mäßigen und zu bändigen verſteht.“ Und in dem Sinne, in welchem Goethe den

---

[32] Es iſt charakteriſtiſch daß im erſten und letzten Satz das zweite Thema ſeine wahre Bedeutung erſt erhält, als es zum zweitenmal in Moll auftritt; in der Durtonart iſt es ungleich weniger ausdrucksvoll.

[33] Im Andante iſt ein lange fortgepflanztes Verſehen durch Schumann richtig erkannt worden (N. Zſchr. XV S. 150. geſ. Schr. IV S. 62 f.). In beiden Theilen ſind je vier Takte (I 29—32, II 48—51) nur mit veränderter Inſtrumentation nach einander wiederholt, was ganz unerträglich iſt, da ſo derſelbe Uebergang von Des-dur nach B-moll (Ges-dur: As-moll) zweimal neben einander ſteht. Ein Blick auf die Originalpartitur macht die Sache klar. Mozart hatte urſprünglich die

---

vier Takte 33—36 (II 52—55) geſchrieben, dann auf einem Nebenblatt, vielleicht zur Erleichterung, die andere Verſion hinzugefügt; durch Irrthum ſind nachher beide neben einander abgeſchrieben. Daß er die Zweiunddreißigſtel-Figur den Blasinſtrumenten eigentlich zugedacht hatte geht auch aus der gleich zu erwähnenden Bearbeitung mit Clarinetten hervor, wo ſie dieſen gegeben iſt.

Laokoon anmuthig zu nennen wagt, wird auch dieſer Symphonie trotz ſtarker Schärfen und Härten Niemand die Anmuth abſprechen[34]. Der Natur der Sache nach werden die Darſtellungsmittel hier ganz anders wie in der Es-dur Symphonie verwendet. Die Umriſſe ſind ſchärfer geführt und gegeneinander geſtellt, ohne die reichen Ausfüllungen, welche dort einen ſo vollen und glänzenden Eindruck machen; dadurch wird theils eine große Klarheit theils eine gewiſſe Strenge und Herbigkeit erreicht. Dem entſpricht auch die Inſtrumentation; ſie iſt nicht allein auf ein knapperes Maaß beſchränkt[35], ſondern hat durchgehends einen ſcharfen, mitunter ſchneidenden Charakter. Es iſt intereſſant daß Mozart bei einer ſpäteren Aufführung der Klangfarbe mehr intenſive Kraft und Fülle durch das Hinzufügen von Clarinetten gegeben hat, und zwar beſchränkte er ſich dabei nicht auf eine Verſtärkung, wie bei der D-dur Symphonie, ſondern er arbeitete die urſprünglichen Oboenſtimmen ſo um, daß bedeutende, charakteriſtiſche Partien den Clarinetten — beſonders im Andante — ganz zufielen, andere den Oboen allein blieben, während ſie häufig auch zuſammenwirken; nur im Menuett ſetzte er keine Clarinetten hinzu[36].

---

[34] H. Hirſchbach ſagt, wie es ſcheint in vollem Ernſt (N. Ztſchr. f. Muſ. VIII S. 190): „Giebt es doch noch überall Leute genug die vor jedem Beethovenſchen Werk hinauslaufen; höchſtens finden dieſelben noch ſeine erſten Symphonien erträglich, das andere iſt barock, unklar u. ſ. w., aber die G-moll Symphonie von Mozart iſt ihnen ein großes Meiſterwerk, während hie und da wohl einer ſein mag, der denkt: dieſe ſogenannte Symphonie verdient eigentlich gar nicht dieſen Namen, ſondern iſt ein weder durch Erfindung noch durch Arbeit hervorragendes, gewöhnliches mildes Muſikſtück, das zu ſchreiben (wenn man alle tieferen Anforderungen unſerer Zeit bei Seite ſetzt) durchaus nicht ſo ſchwer fallen müßte, und das Beethoven wahrſcheinlich nicht für ein ſo großes Meiſterwerk gehalten hat.“

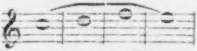
[35] Man ſieht aus der Originalpartitur daß Mozart anfangs vier Hörner zu nehmen beabſichtigte, aber nach wenig Takten ſtrich er ſie aus und beſchränkte ſich auf zwei.

Von ganz verſchiedenem Charakter iſt endlich die letzte Symphonie in C-dur (Part. 4. André Verz. 129), in mehr als einem Betracht die größte und höchſte, obgleich ſie weder ſo leidenſchaftlich bewegt wie die G-moll Symphonie noch ſo üppig reizend wie die in Es-dur iſt[37]. Vor allem fällt die Würde und Feierlichkeit in der ganzen Haltung auf, welche im erſten Satz in einen glänzenden Pomp hinüberſtreift, an deſſen ſtattlicher Ausbreitung unleugbar auch das ſinnliche Behagen an dem prächtigen Klang ſeinen Antheil hat. Aber dieſe äußere Pracht iſt nicht das Weſentliche, ein wirklich vornehmer Sinn, eine tüchtige Kraft und männliche Würde durchdringt das Ganze; die ſtolze Haltung, das glänzende Auftreten ſind im Gefolge der Freiheit und Kühnheit charakteriſtiſche Attribute echten Adels. Leidenſchaftliche Erregung tritt nicht hervor, aber neben lebendiger Kraft anmuthige Zartheit und eine hoch gehobene Heiterkeit, welche in dem ſchon früher (S. 27 f.) ausgezeichneten Motiv, das zum Schluß des erſten Theils überraſchend eintritt, in wunderbarer Klarheit hell aufleuchtet. Die Tiefe der Empfindung offenbart in noch höherem Grade das Andante, welches in ſeiner ſchönen Ruhe uns doch auch die leidenſchaftlichen Regungen und Kämpfe offenbart, aus denen ſie hervorgegangen iſt; allein wie ſtark und herbe dieſe auch ausgeſprochen werden, ſo bilden ſie doch nur den Hintergrund für das Bild eines Seelenfriedens, den ſie nicht mehr trüben können, der ſo feſt gegründet, ſo ſeiner ſelbſt gewiß iſt, daß er in voller Freiheit auch gewaltig erſchütternde Eindrücke heraufbeſchwören und beherrſchen kann. Iſt der Eindruck dieſer großartigen zur edelſten Milde gereiften, wahrhaft ſittlichen Kraft ein erhebender, ſo ruft der Menuett durch ſein Weſen jenes heitere Motiv des erſten Satzes wieder ins Gedächtniß. Es iſt ein Schwung, eine Elaſticität in der leichten und freien Bewegung deſſelben, eine Freudigkeit und Friſche, welcher die Uebung der Kräfte Spiel und Genuß iſt, von einer Feinheit und einem Adel getragen, daß ſich der Hörer in ein reineres Element entrückt glaubt, in welchem er leicht und mühelos lebt wie die homeriſchen Götter. Das Finale iſt jenes Meiſterwerk, in welchem die ſtaunenswerthe contrapunktiſche Kunſt mit einer Freiheit geübt wird, daß auch ein Zuhörer, welcher von dieſer Meiſterſchaft und ihren Bedingungen keine Ahnung hat, denſelben vollkommen befriedigenden Eindruck eines glänzenden, prachtvollen aus dem freien Zuſammenwirken der edelſten Kräfte hervorgehenden ritterlichen Spiels gewinnt, welchen die vorhergehenden Sätze hervorgerufen haben. In dem Hauptthema, mit welchem es beginnt

---

[36] Dieſe Umarbeitung iſt auf einem beſonderen Blatt ausgeführt, welches ſich bei der Originalpartitur findet.

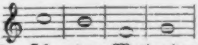
[37] Man hat derſelben, ich weiß nicht wann und wo, den Namen der Jupiter-Symphonie gegeben, wohl mehr um die Majeſtät und den Glanz derſelben zu bezeichnen als in der Abſicht eine tiefſinnige Symbolik anzudeuten.



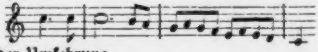
finden wir ein Motiv wieder, das Mozart von früher Jugend an viel beſchäftigt hat, das uns ſchon in mehreren Meſſen, in einer Symphonie, einer Klavierſonate begegnet iſt[38]; hier ſcheint er damit haben abſchließen zu wollen. Zunächſt nimmt er es zum Fugenthema, ſpäter kommt es auch in der Umkehrung vor

---

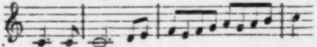
[38] Vgl. I S. 235. 475. 482. III S. 350. IV S. 39.



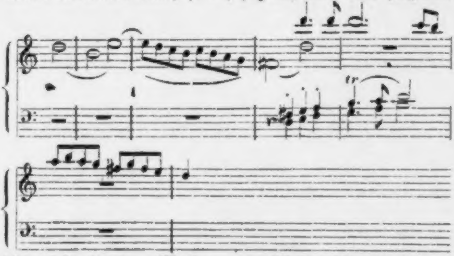
Dann aber geſellen ſich andere Motive dazu, ein prägnant rhythmiſches



oder in der Umkehrung



das mit ſeinen ſcharfen Accenten in der verſchiedenſten Weiſe dreinſchlägt und als abſchließende Periode mit einem andern Motiv verbunden wird, ſo daß zugleich ein drittes hinzutritt



Alle dieſe einzelnen Motive, zum Theil wieder in kleinere Glieder aufgelöſt, werden nebſt anderen Nebengedanken ebenſowohl als ſelbſtändige Elemente contrapunktiſcher Bearbeitung, als in den mannigfachſten Combinationen zu zweien, dreien und vieren mit einander verflochten und verarbeitet, was zu nicht minder ſtaunenswerthen harmoniſchen Wendungen von größter Kraft und Kühnheit und mitunter ſchneidender Herbigkeit Veranlaſſung giebt. Es kommt kaum ein noch ſo kleines Glied vor, das nur eine vorübergehende Bedeutung hätte; jedes Element kommt irgendwo zu ſelbſtändiger Geltung. Eine eingehende Analyſe kann hier nicht die Aufgabe ſein, ſie würde die Bewunderung vor einer künſtleriſchen Meiſterſchaft nur ſteigern welche die ſtrengſten Formen ſo geſchmeidig zu machen weiß, daß ſie nur dem feurigen Erguß einer frei dahin ſtrömenden Beredſamkeit zu dienen ſcheinen und in ihrer lebensvollen Entwickelung eine Fülle von Heiterkeit und Glanz verbreiten[39].

Tritt nun auch die contrapunktiſche Kunſt in dieſem Satze ſo entſchieden in den Vordergrund wie ſonſt nirgend, ſo iſt ſie doch in dieſen Symphonien überall als die geſtaltende Kraft thätig, und zwar nicht allein in den eigentlichen Durchführungsſätzen, vielmehr beruht das anziehende und feſſelnde Intereſſe, welches die lebendige, in einem nothwendigen Zuſammenhang fortſchreitende Entwickelung aller Sätze hervorruft, weſentlich auf der reichen und freien Ver-

---

39) Nägeli unterwirft (Vorleſungen S. 162 ff.) dieſe Symphonie einer bittern Kritik um zu zeigen daß Mozart — dem er ſelbſt Erfindungskraft in außerordentlichem Maaße ſowie auch Combinationskunſt zugeſteht, den er als den erſten anerkennt, der das Orcheſter zu einer vollſtändig organiſchen Kunſtgeſtalt erhob — ſtillos, oft flach und verworren ſei. Um die Trivialität zu erweiſen führt er die breiten Halbſchlüſſe mit dem Wechſel des Dreiklangs und Quartſextenaccordes der Dominante und Modulationen durch den Quintencirkel an, Stellen welche Niemand als genial in Anſpruch nehmen wird, obwohl ſie noch nicht genügen um ein ſo hartes Verdammungsurtheil zu begründen. Der Vorwurf des Mißbrauchs der Progreſſionen (Wiederholung derſelben Tonreihe um einen Ton höher oder tiefer) iſt mindeſtens ſehr beſtritten, und wenn die Verworrenheit aus der Irregularität des Rhythmus erwieſen werden ſoll, ſo iſt es in dieſem Fall wohl Nägeli den der Vorwurf trifft. Sagt er aber ſchließlich ſogar: „Warum aber in ſeinen großen (langen) Inſtrumentalwerken bei aller Genialität keine wahre Stilgröße, welche weſentlich auf der Eurhythmie beruhet, vorhanden iſt, das erklärt ſich wohl am natürlichſten aus Mozarts Charakter und Lebensweiſe: er war zu eilfertig, wo nicht zu leichtfertig und componirte wie er war" — ſo muß man proteſtiren gegen eine Kritik, welche angebliche äſthetiſche Schwächen durch vorausgeſetzte moraliſche erklären zu dürfen meint.

wendung der mannigfachen Mittel contrapunktiſcher Schreibweiſe. Allerdings ſind ſie mit einer Leichtigkeit und Sicherheit angewendet, daß dieſe Darſtellungsweiſe als der natürliche Ausdruck deſſen erſcheint was der Componiſt ſagen will, und nicht allein als die vollſtändig gelungene Erfüllung der beſtimmten einfacheren oder künſtlicheren Form, welche für dieſen Zweck gewählt iſt, ſondern als die freie Erſcheinung der künſtleriſchen Schönheit überhaupt. Dieſe Freiheit durchdringt alle einzelnen Elemente des Ganzen und ruft die ſelbſtändige, leichte und naturgemäße Bewegung derſelben hervor; auch die Kunſt der freien Benutzung der Klangfarben hängt unmittelbar damit zuſammen, ſie dient nur dazu die individuelle Charakteriſtik der durch die Kunſt der Stimmführung ſelbſtändig gewordenen einzelnen Stimmen ſchärfer zu beſtimmen, ohne dieſe Vorausſetzung würde ſie ein leeres Spiel mit dem Reiz des Klanges ſein[40]. In der Vereinigung beider beruht die Kunſt das Orcheſter als einen belebten Organismus zum Ausdruck der künſtleriſchen Idee zu machen, welche den ſchöpferiſchen Impuls der geſammten Geſtaltung giebt und das Maaß für die in jedem einzelnen Moment zu bewegenden Kräfte. Das ſichere Gefühl für die Entwickelungsfähigkeit des einzelnen Motivs nach Art und Ausdehnung der Bearbeitung, für das Verhältniß der verſchiedenen mit einander in Contraſt und Conflict tretenden

---

40) Die damals ganz neue Kunſt die Blasinſtrumente aller Art in jeder Nuance und Schattirung der Einzel- und Geſammtwirkungen anzuwenden wird von den Zeitgenoſſen ganz beſonders geprieſen und iſt ſchon mehrfach beſprochen. Auch die Behandlung der Saiteninſtrumente iſt nicht minder vorgeſchritten; man erinnere ſich, um nur eins anzuführen, an die ganz freie, ſo charakteriſche als melodiöſe Führung der Bäſſe. Ganz beſonders aber iſt die ſchöne durchgehende Harmonie der Tonfarbe hervorzuheben, der natürliche, geſunde Geſammtton des Orcheſterklangs, der durch keinen Reichthum einzelner reizender Effecte erſetzt werden kann.

Elemente, nicht minder für die Proportion der Theile der einzelnen Sätze[41] und wiederum dieſer zu einem Ganzen endlich auch für die Vertheilung und Miſchung der Klangfarben iſt die Grundbedingung für die Schöpfung eines Kunſtwerks das als eine Totalität wirken ſoll; auch der Meiſter erwirbt daſſelbe nur, indem er durch die Erfahrung, welche gewiſſenhaftes Arbeiten erwirbt, das Talent, welches die gütige Natur verleiht, bildet.

Daß in Mozarts großen Symphonien der glücklichſte Verein von Erfindung und Wiſſen, Gefühl und Geſchmack Werke von großer Vollendung und Schönheit geſchaffen hat werden wenige in Abrede ſtellen; daß ſie auch der charakteriſtiſche Ausdruck des geſammten zu künſtleriſcher Production geſteigerten Seelenlebens ſeien, daß ihre ganze Organiſation daraus mit Nothwendigkeit hervorgegangen ſei, iſt, wie auch bei einigen anderen der bedeutendſten Inſtrumentalcompoſitionen, in kurzen allgemeinen Umriſſen anzudeuten verſucht. Wenn das Wort, welches ſchon der bildenden Kunſt gegenüber ſich ungenügend erweiſt, den Gehalt eines muſikaliſchen Kunſtwerks wiederzugeben unternimmt, wird der Erfolg ſtets zweifelhaft ſein. Nicht allein wird das begriffliche Moment durch das Wort nothwendig ſchärfer hervorgehoben als es im Weſen der muſikaliſchen Darſtellung liegt, auch die Subjectivität deſſen, der das Wort anwendet, miſcht ſich als ein dem Muſikaliſchen Fremdes hinein: von zwei Seiten her wird das was als der reine Kern des muſikaliſch ausgedrückten gewonnen werden ſoll alterirt. Dies beweiſt nur daß Wort und Ton, als Mittel der künſtleriſchen Darſtellung in Rede und Muſik, verſchiedene Seiten der geiſtigen Natur des Menſchen, wenn auch nicht ausſchließlich ſo doch vorwiegend, in Anſpruch nehmen, nicht aber, daß dieſelbe zu künſtleriſchem Schaffen angeregte Stimmung nicht ihren vollſtändigen Ausdruck in den ſich keineswegs deckenden Darſtellungen durch Rede und Muſik finden könne. Es wird daher kaum zu vermeiden ſein daß man dies Allgemeine, in welchem beide beruhen, nicht durch Worte zu bezeichnen ſuche, deren Unzulänglichkeit zuzugeſtehen iſt, wenn ſie gleich deshalb noch nicht nothwendig unwahr ſind. Man hat indeſſen neuerdings in Abrede geſtellt daß Mozarts Compoſitionen aus ſcharf beſtimmten Seelenſtimmungen als ein Ganzes mit Nothwendigkeit hervorgegangen ſeien und in dieſem Umſtande einen charakteriſtiſchen Unterſchied gegen Beethoven gefunden[42]. Wenn man die Kunſtrichtung Beethovens als die des Geiſtes im Gegenſatz gegen die frühere, namentlich auch Mozartſche, als die Kunſt der Seele bezeichnet[43], ſo iſt damit ohne Zweifel auf ein bedeutſames Moment hingewieſen; allein ſoll dieſer Unterſchied als ein erſchöpfender, als ein weſentlich qualitativer geltend gemacht werden, ſo wird der rechte Geſichtspunkt dadurch verrückt. Es iſt kein Zweifel daß Beethoven Saiten des menſchlichen Gemüths zum Tönen gebracht hat, welche vor ihm Niemand angeſchlagen hat, daß er Darſtellungsmittel zur Anwendung gebracht hat von einer Energie und Macht des ergreifendſten Ausdrucks, wie ſie bis dahin unerhört waren, daß er ein echter Sohn der Zeit die ihn geboren hat den Kampf der Leidenſchaften, das tiefſte Ringen und Streben nach individueller Freiheit gewaltiger und rückſichtsloſer in der künſtleriſchen Darſtellung ausſpricht als man es vor ihm vermochte; es iſt daher begreiflich daß ſeine Compoſitionen denen die mit ihm gelebt haben, an ihm herangezogen ſind, in ihrem ſpecifiſchen Ausdruck der künſtleriſchen Stimmung unmittelbar verſtändlich ſind. Allein die menſchliche Natur in ihren Grundzügen bleibt ſtets dieſelbe und die wahren und echten Impulſe des künſtleriſchen Schaffens gehen aus den gemeinſamen, dem Weſen nach unveränderlichen Momenten der Menſchennatur hervor, nur das individuelle Gepräge drückt dem bildſamen Element der arbeitende Künſtler auf, und wenn dieſes unter gewiſſen Umſtänden nicht überall gleich verſtändlich iſt, ſo folgt daraus noch nicht daß nicht der Gehalt der alte echte ſei. Mit dem Zugeſtändniß einer durch Formvollendung befriedigenden Schönheit und Grazie, welche auf den Anſpruch eines tiefen Gehalts verzichten laſſe[44], iſt daher, wenn wir einem Kunſtwerk gegenüberſtehen, ſo wenig gewonnen als mit der Anſicht, welche zufällige, ohne inneren Zuſammenhang an einander gereihete Stimmungen

---

[41] Ad. Kullak (das muſikaliſch Schöne S. 80) bemerkt daß nach vielen von ihm angeſtellten Berechnungen Haydn und Mozart in den meiſten Werken dem von Zeiſing aufgeſtellten Proportionalgeſetze, — nach welchem wenn ein in ungleiche Theile getheiltes Ganze als formell ſchön erſcheinen ſoll, ſich der kleinere Theil zum größeren verhalten muß wie der größere zum Ganzen — ziemlich nahe kommen, in einigen demſelben ganz entſprechen.

---

[42] Programmmuſik kannte man damals auch. Dittersdorf „war auf den Einfall gerathen einige von Ovids Metamorphoſen zu charakteriſirten Symphonien zu bearbeiten“ und führte im Jahr 1786 zwölf derſelben in Wien auf (Selbſtbiogr. S. 230). Eine ſtellt die vier Weltalter vor, eine andere Aktäon. Im Allegro jagt Aktäon, im Adagio badet ſich Diana, im Menuett überraſcht ſie Aktäon, den im Finale die Hunde zerreißen. Sie trugen dem Componiſten mehr Beifall und Geld ein als Mozart die ſeinigen; ein berühmter Schriftſteller, Joh. Tim. Hermes, der Verfaſſer von Sophiens Reiſen, analyſirte ſie.

[43] Marx, Muſik des neunzehnten Jahrh. S. 68 ff.

---

44) Ad. Kullak Das muſikaliſch Schöne S. 149: „Mozart erſetzt durch die herrliche Form und die ihm angeborne Grazie ſehr oft die Ungenauigkeit des Ausdrucks — was er giebt iſt immer noch ein ſchönes Kunſtwerk, aber es hat ſeine Schönheit in ganz anderen Eigenſchaften als die moderne Richtung. Sie beruht durchaus in der ſinnlichen Harmonie und dem rhetoriſchen Rhythmus, die Wahrheit der tieferen Ausdrucksweiſe fehlt ſehr oft.“

an die Stelle einer conſequenten inneren Entwickelung ſetzen will[45]. Denn weder kann in einem wirklichen Kunſtwerke Form und Gehalt abſolut getrennt werden, oder gar eins das andere erſetzen, noch kann ein Kunſtwerk ein Ganzes ſein und als ein Ganzes wirken, wenn es nicht in ſeiner Totalität empfangen und gereift iſt und dieſe Ganzheit und Einheit der künſtleriſchen Stimmung zum klaren Ausdruck bringt. Erinnert man ſich daß die Zeitgenoſſen Mozarts in eben den Compoſitionen einen bis zur Uebertreibung lebhaften und kräftigen Ausdruck der Empfindung, unverſtändliche Tiefe und Ueberſpanntheit einer durch die ſchärfſten Contraſte frappirenden Charakteriſtik fanden, in welchen unſere Zeit das edelſte Maaßhalten, die reinſte Harmonie, die Verklärung vollendeter Schönheit oder wohl auch eine Abſchwächung gehaltvoller Kraft zum anmuthigen Formenſpiel erkennt, ſo ergiebt ſich daß in dem veränderten Standpunkt des Zuhörers liegt was man in der Beſchaffenheit des Kunſtwerks zu finden glaubte. Wer ſich von den zufälligen Gewöhnungen und Vorausſetzungen einer beſtimmten muſikaliſchen Epoche frei macht und an das Kunſtwerk mit dem Maaßſtab herantritt, welcher in den allgemein gültigen Geſetzen der Kunſt begründet iſt, wer ferner die Individualität einer künſtleriſchen Natur als ſolche lebendig erfaßt, der wird ſich auch hier im Genießen wie im Urtheilen nicht irren laſſen.

---

[45] Ambros Gränzen der Muſik und Poeſie S. 64 f.: „Mozart, der größte Vertreter der Muſik der Seele iſt, recht wie ein Kind, im Stande uns in einem Athem anzulachen und anzuweinen, ohne daß wir ihn um den Grund fragen dürfen. Es iſt vergebliche Arbeit wenn man in ſeinen Symphonien, Quartetten u. ſ. w. einen pſychologiſchen Entwickelungsgang ſucht.“ Aber — zu geſchweigen daß Beethoven, der Muſiker des Geiſtes, in ſolchen für Viele völlig unverſtändlichen und unvermittelten Contraſten ungleich ſtärker iſt — wenn wir mit dem Künſtler wirklich in einem Athem lachen und weinen, ſo beweiſt das ja grade daß dieſer Wechſel aus einer tief begriffenen Einheit der Stimmung hervorgeht, welche auch der Zuhörer als ganz und wahr empfindet. Ebendaſ. S. 123: „Sieht man nicht auf Intentionen, die erſt ſpäter in der Muſik des Geiſtes ihre Entwickelung fanden, ſondern bleibt man auf dem rein muſikaliſchen Standpunkte, wie es viele nennen, oder auf dem Standpunkte der Muſik zufälliger Stimmungen wie wir ſagen, ſo kann ohne weiteres gefragt werden, ob die Welt etwas Vollkommneres beſitze als Mozarts Symphonie in G-moll, Es-dur und C-dur mit dem fugirten Finale.“ Ebendaſ. S. 144: „Wir ſahen — in der Zeit der Muſik der Seele den geordneten Zuſammenhang der Stimmungen (Mozarts G-moll Symphonie) mehr nach Art eines zufälligen Reſultats entſtehen.“

15.

Nachdem wir Mozart in ſeiner Wirkſamkeit als Inſtrumentalcomponiſt gewürdigt haben, können wir ihn wieder auf dem Gebiet aufſuchen, welchem er von jeher mit der größten Vorliebe ſeine Thätigkeit zugewendet hatte, dem dramatiſchen[1]. Der beiſpielloſe Erfolg der Entführung, welche der Theaterkaſſe ungewöhnliche Einnahmen, dem Componiſten ungetheilten Beifall gebracht hatte, berechtigte ihn zu der Erwartung daß der Kaiſer, welcher die deutſche Oper ins Leben gerufen hatte, ihm durch weitere Aufträge eine ehrenvolle Laufbahn eröffnen werde. Er war aber entſchloſſen nicht wieder unter ſo ungünſtigen Bedingungen eine Oper zu ſchreiben und dachte wie wir ſahen (III S. 76) ſogar daran eine Oper zu componiren, ſie ſelbſt einigemal aufführen zu laſſen und dann der Theaterdirection zu überlaſſen — ein unpraktiſcher Einfall, den ihm ſein Vater, wenn es nöthig war, gewiß ausgeredet hat. Es wurde ihm auch noch einmal der Antrag zu einer Oper gemacht, aber das Buch welches man ihm anbot — „Welches iſt die beſte Nation?“ — war ſo elend daß er ſeine Muſik nicht daran verſchwenden mochte. Nun componirte ſie Umlauf, aber ſie wurde vom Publicum ausgeziſcht, und Mozart ſchreibt ſeinem Vater (21 Dec. 1782), er wiſſe nicht, „ob der Poet oder der Componiſt den Preis des Elends davon tragen wird.“

---

[1] Für die Geſchichte der Oper in Wien ſind mir außer einem mit Sachkenntniß geſchriebenen Aufſatz (A. M. Z. XXIV S. 265 ff.) vor allem die ſorgfältigen und genauen Mittheilungen förderlich geweſen, welche ich der unermüdlichen Gefälligkeit meines Freundes Dr. Leop. v. Sonnleithner verdanke; beide liegen meinen Angaben auch wo ſie nicht ausdrücklich angeführt werden, zu Grunde.

Allein die deutſche Oper ging, als ſie den ſchönſten Aufſchwung zu nehmen ſchien, bereits ihrer Auflöſung entgegen. Stephanie d. j.[2] hatte es durch Intriguen dahin gebracht daß die Leitung der Oper Müller entzogen und einem Ausſchuß übergeben wurde, in welchem er Streit und Parteiungen ſo geſchickt zu unterhalten wußte, daß man zuletzt zufrieden war, als er allein die Leitung übernahm. Die unausgeſetzten Verdrießlichkeiten, welche davon die Folge waren, die Zerwürfniſſe der Operiſten mit den Schauſpielern, verſtimmten ebenſowohl Kienmayer und Roſenberg, welche die Direction führten, als den Kaiſer ſelbſt gegen die Oper. Dazu kam daß die wiederholten Verſuche, welche man mit neuen Opern mittelmäßiger Componiſten machte — über die auch Mozart ſo entrüſtet war, daß er Luſt hatte eine kleine muſikaliſche Kritik mit Exempeln zu ſchreiben (III S. 299) — den Kaiſer nicht befriedigen konnten und ſein Intereſſe für die ganze Unternehmung ſchwächen mußten. Nimmt man hinzu, daß die nächſte Umgebung welche muſikaliſch auf ihn Einfluß übte, Salieri an der Spitze, der deutſchen Oper im Allgemeinen nicht geneigt war, und noch viel weniger Trieb fühlte ſie durch Mozart und dadurch dieſen auf die Höhe zu bringen, ſo muß man es begreiflich finden, daß Joſeph ungeduldig und unzufrieden die deutſche Oper aufgab und der eigentlichen Richtung ſeines Geſchmacks folgend daran dachte, wieder die italiäniſche Oper einzuführen.

---

[2] Müller (Abſchied S. 263 f.) nennt zwar in ſeinem Berichte Stephanie d. j. nicht, allein aus anderen Nachrichten werden ſeine Andeutungen leicht verſtändlich. Schröder ſchrieb an Dalberg (19 Jan. 1782): „Ich beſtehe darauf daß der junge Stephanie von allen Geſchäften ausgeſchloſſen wird, und Niemand wagt es dem Kayſer vorzuſchlagen daß er einen Mann abſchaffe, den er eingeſetzt, aber ſicher der völlige Ruin des Theaters ſeyn wird. Ich habe in Wien von Seiten des Gehalts verloren, ich mag es nicht von Seiten der Zufriedenheit. Ueberdieß habe ich mir feſt vorgeſetzt einen Menſchen zu beſtrafen, der ſo vielen ſeiner Nebengeſchöpfe geſchadet hat. Auch empfindet er die Wirkungen vom Zorn des Publikums auf eine ſehr harte Weiſe, und — ich mag weggehen oder bleiben — ſo wird er gewiß außer Stande geſetzt noch mehr Böſes zu thun.“ Schröder blieb damals; ſpäter waren es vorzugsweiſe Stephanies d. j. Cabalen, welche ihn von Wien forttrieben (Müller a. a. O. S. 271).

Ein Zufall brachte dieſen Entſchluß zur Ausführung. Im Kärnthnerthortheater ſpielte eine franzöſiſche Geſellſchaft, welche im Schauſpiel wie in der Oper nicht Unbedeutendes leiſtete und vom Kaiſer begünſtigt wurde[3]. Im Sommer 1782 ließ er ſie nach Schönbrunn kommen um dort zu ſpielen; die Mitglieder erhielten im Schloß ihre Wohnung und Verpflegung. Mit dieſer waren ſie nicht zufrieden, und einer der Schauſpieler hatte die Dreiſtigkeit dem Kaiſer, als er in den Gartenſaal kam in welchem ſie ſpeiſten, ein Glas Wein mit der Bitte zu präſentiren, er möge doch prüfen ob dieſer angebliche Burgunder wohl gut genug für ſie ſei. Joſeph trank und erwiederte, für ſich finde er ihn gut genug, er zweifle aber nicht, daß ſie in Frankreich beſſeren Wein finden würden[4]. Mit der Entlaſſung dieſer Geſellſchaft erhielt Graf

---

[3] Meyer, Schröder I S. 358 f. A. M. Z. XXIV S. 265. Hier hörte Nicolai 1781 Glucks Orpheus aufführen (Reiſe IV S. 537 ff.).

[4] Kelly Reminisc. I p. 194 f.

Roſenberg den Auftrag in Italien die beſten Sänger und Sängerinnen für eine opera buffa zu engagiren, denn auf dieſe wollte man ſich beſchränken; auch die deutſche Oper ſollte mit dem Ende des Carnevals 1783 aufgelöſt werden, man behielt ſich indeſſen vor, die beſten Mitglieder derſelben mit der dann eintretenden italiäniſchen zu vereinigen[5].

Unter ſolchen Umſtänden war für die Aufführungen der deutſchen Oper von keiner Seite mehr große Aufmerkſamkeit zu erwarten; außer Wiederholungen früherer Stücke kamen im Jahre 1783 noch drei neue Opern auf die Bühne, welche alle keinen Erfolg hatten[6]. Mozart ſchrieb ſeinem Vater (5 Febr. 1783): „Geſtern iſt meine Oper zum 17 mal mit gewöhnlichem Beyfall und vollem Theater wieder aufgeführt worden. — Künftigen Freytag wird eine neue Oper gegeben, die Muſique ein Galimathias von einem jungen Schüler Wagenſeils, welcher heißt Gallus cantans in arbore sedens gigirigi faciens[7]. Sie wird vermuthlich nicht viel gefallen, aber doch beſſer als ihre Vorfahrin, eine alte Opera von Gaßmann La notte critica, die unruhige Nacht, die mit Mühe drei Vorſtellungen erhalten. Vorher war die execrable Oper von Umlauf, die ſich nicht auf die dritte Vorſtellung hinaufarbeiten konnte. — Es iſt als wenn ſie, da die teutſche Oper ohnedies nach Oſtern ſtirbt, ſie noch vor der Zeit umbringen wollten; und das thun ſelbſt Teutſche — pfui Teufel! — Ich glaube nicht daß ſich die welſche Oper lange ſouteniren wird, und ich — ich halte es auch mit den Teutſchen — wenn es mir ſchon mehr Mühe koſtet, ſo iſt es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum ſollen wir Teutſche ſie nicht haben? Iſt die teutſche Sprache nicht ſo gut ſingbar, wie die franzöſiſche und engliſche? nicht ſingbarer als die ruſſiſche? Nun, ich ſchreibe izt eine teutſche Oper für mich. Ich hab die Comödie vom Goldoni Il servitore di due padroni dazu gewählt, und der erſte Act iſt ſchon ganz überſezt — der Ueberſezer iſt Baron Binder! Es iſt aber alles ein Geheimniß bis alles fertig iſt. Nun, was halten Sie davon? glauben Sie nicht daß ich meine Sache gut dabey werde machen können?" Daran wird der Vater ſchwerlich gezweifelt haben, wahrſcheinlich aber gar ſehr, ob eine ſolche Unternehmung unter dieſen Umſtänden rathſam ſei, wo für die Aufführung die allerungünſtigſten Ausſichten waren. An praktiſchen Erwägungen der Art ſcheint denn auch die Verwirklichung dieſes Plans geſcheitert zu ſein[8].

---

[5] A. M. Z. XXIV S. 269. Schröder ſchrieb an Dalberg (24 Oct. 1782): „Hier iſt die deutſche Oper abgedankt, und die Komödie wird durch Reineke und Opiz verſtärkt.“

[6] Die neuen Opern waren
10 Jan. Gaßmann, Die unruhige Nacht (la notte critica) 3 mal.
9 Febr. Gallus, Roſe oder Pflicht und Liebe im Streit 2 mal.
23 Febr. J. Weigl, Die betrogne Argliſt 3 mal.

[7] Joh. Mederitſch, genannt Gallus, geb. 1765 in Böhmen, bildete ſich in Prag und Wien aus, und ſchrieb in allen Gattungen Vocal- und Inſtrumentalmuſik. Im Jahr 1797 componirte er mit Winter gemeinſam die Ruinen von Babylon. Später privatiſirte er in Lemberg und wurde dort der Lehrer und Freund W. A. Mozarts des Sohnes, dem er ſeine muſikaliſche Sammlung vermachte, welche mit deſſen Nachlaß ins Mozarteum zu Salzburg gekommen iſt.

Die Compoſition einer deutſchen Oper, welche ihm etwas ſpäter angetragen wurde kam ebenfalls nicht zu Stande. Von Mannheim aus, wo man durch die Entführung wieder auf Mozart aufmerkſam geworden war (III S. 75) ſchickte ihm Klein (III S. 81) einen von ihm geſchriebenen neuen

---

[8] Goldonis „Diener zweier Herren" war ſpäter in Schröders Bearbeitung ein beliebtes Luſtſpiel. Es wäre möglich daß die beiden bereits erwähnten deutſchen Arien (III S. 288) dieſer Oper angehören, der Text läßt aber keine beſtimmte Situation erkennen.

Operntext — ohne Zweifel Rudolf von Habsburg[9] — mit der Aufforderung denſelben in Muſik zu ſetzen. Nach einigem Zögern antwortete ihm Mozart (21 März 1785)[10]: „Hochſchätzbarſter Herr geheimer Rath! Ich habe ſehr gefehlt, ich muß es bekennen, daß ich Ihnen nicht gleich den richtigen Empfang Ihres Briefes und mitgetheilten Pacquets gemeldet habe; — daß ich in der Zwiſchenzeit 2 Briefe von Ihnen noch ſollte erhalten haben — iſt nicht deme alſo; ich würde auf den erſten ſogleich aus dem Schlaf geweckt worden ſeyn, und Ihnen geantwortet haben, wie es izt thue. — Ich bekamm Ihre 2 Briefe letzten Poſttage mit einander — ich habe ſchon ſelbſt bekennt, daß ich hierein gefehlt habe, daß ich Ihnen nicht gleich geantwortet habe. — Was aber die Oper anbelanget, würde ich Ihnen damals eben ſo wenig darüber haben ſchreiben können, als izt. — Lieber Hr. gehr. Rath! — ich habe die Hände ſo voll zu thun, daß ich faſt keine Minute finde, die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von ſo groſſer Einſicht und Erfahrung wiſſen Sie ſelbſt beſſer als ich, daß man ſo was mit aller möglichen Aufmerkſamkeit und Ueberlegung — nicht einmal — ſondern vielmal überleſen muß. — Bisher hatte noch nicht Zeit es einmal ohne Unterbrechung zu leſen. — Alles was ich dermalen ſagen kann, iſt, daß — ich es noch nicht aus Händen geben möchte; — ich bitte Sie alſo mir dies Stück noch auf einige Zeit anzuvertrauen. — Im Falle es mir Luſt machen ſollte es in Muſik zu ſetzen, ſo wünſchte doch vorher zu wiſſen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung beſtimmt ſeye? — denn ſo ein Werk verdiente ſo wohl von Seiten der Poeſie als Muſik nicht umſonſt gemacht zu ſeyn. — Ich hoffe mir über dieſen Punkt eine Erläuterung von Ihnen.“

---

[9] Am 20 Jan. 1781 legte Klein ſeine Oper „Kaiſer Rudolf von Habsburg“ der kurf. deutſchen Geſellſchaft in Mannheim vor; in einem kurzen Bericht (rhein. Beitr. z. Gelehrſ. 1781, I S. 382 f.) wird dieſelbe außerordentlich gelobt. Später bearbeitete er denſelben Gegenſtand zu einem Trauerſpiel gleichen Titels, welches 1787 erſchien.

[10] Der Brief iſt in einem lithographirten Facſimile mitgetheilt von Gaßner (Zeitſchr. f. Deutſchlands Muſikvereine II S. 161); gedruckt in Maltens Weltkunde 1840 I S. 382 f., im Inland 1856 N. 42 (das Original war damals im Beſitz des Hrn. Koppelſon in Reval), Hamb. litt. u. krit. Blätter 1857 N. 3 S. 19 f.

Welche Gründe ſchließlich die Compoſition dieſer Oper verhinderten iſt unbekannt. Sehr charakteriſtiſch aber ſind die Aeußerungen Mozarts über den damaligen Zuſtand der deutſchen Oper in Wien. Im Jahr 1784 war dieſelbe ganz verſtummt; nur gab Mad. Lange am 25 Jan. zu ihrem Benefiz die Entführung, welche Mozart nach der Anzeige (Wiener Ztg. 1784 N. 7) ſelbſt dirigirte, und Adamberger am 15 Febr. Glucks Pilgrimme von Mecca zu ſeinem Vortheil; außerdem wurden Bendas Melodramen Ariadne und Medea, Hauptrollen der Jacquet, einigemal aufgeführt. Im folgenden Jahr aber machte ſich doch das Verlangen nach einer deutſchen Oper wiederum geltend; es wurde beſchloſſen, da das Kärnthnerthortheater nun auch von dem Hof mitübernommen war, daſſelbe neu herzuſtellen und der deutſchen Oper neben der italiäniſchen einzuräumen, während das Nationaltheater (Burgtheater) für das Schauſpiel verblieb. Mit Beziehung hierauf ſchreibt nun Mozart an Klein: „Nachrichten, die zukünftige teutſche Singbühne betreffend kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es dermalen noch (das Bauen in dem dazu beſtimmten Kärntnerthor-Theater ausgenommen) ſehr ſtille hergehet. — Sie ſoll mit anfangs October eröfnet werden. Ich meinestheils, verſpreche ihr nicht viel Glück. — Nach den bereits gemachten Anſtalten ſucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene teutſche Oper gänzlich zu ſtürzen, als ihr wieder empor zu helfen und ſie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutſchen Singſpiele. — Die Cavallieri, Adamberger, Teuber, lauter Teutſche, worauf Teutſchland ſtolz ſeyn darf, müſſen beym welſchen Theater bleiben — müſſen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — — — Die teutſchen Sänger und Sängerinnen dermalen ſind leicht zu zählen! — und ſollte es auch wirklich ſo gute als die benannten, ja, auch noch beſſere geben, daran ich doch ſehr zweifle, ſo ſcheint mir die hieſige Theaterdirection zu öconomiſch und zu wenig patriotiſch zu denken um mit ſchwerem Geld Fremde kommen zu laſſen, die ſie hier am Orte beſſer — wenigſtens gleich gut — und umſonſt hat. — Denn die welſche Trupp braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrift; ſie kann für ſich alleine ſpielen. — Die Idee dermalen iſt, ſich bei der teutſchen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth ſingen; — zum größten Unglück ſind die Directeurs des Theaters ſowohl als des Orcheſters beybehalten worden, welche ſowohl durch ihre Unwiſſenheit und Unthätigkeit das meiſte dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es ſollte ein anderes Geſicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das ſo ſchön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Teutſchland, wenn wir Teutſche einmal mit Ernſt anfiengen teutſch zu denken — teutſch zu handeln — teutſch zu reden und gar teutſch — zu ſingen!!! — Nehmen Sie nur nicht übel, mein beſter Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem teutſchen Manne zu reden ließ ich meiner Zunge freyen Lauf, welches dermalen leider ſo ſelten geſchehen darf, daß man ſich nach ſolch einer Herzensergießung kecklich einen Rauſch trinken dörfte ohne Gefahr zu laufen ſeine Geſundheit zu verderben.“

Die Aufführungen der neuen deutſchen Oper, welche am 16 Oct. 1785 mit Monſignys „Felix“ eröffnet wurden, konnten ſich mit denen der italiäniſchen Oper in keiner Weiſe meſſen. Mozart, deſſen Entführung bis zum März 1788, wo die deutſche Oper wieder geſchloſſen wurde, beſtändig auf dem Repertoire derſelben blieb, wurde als Componiſt nicht wieder beſchäftigt[11]. Nur einmal ſchien Joſeph ſich zu erinnern, daß Mozart der einzige ſei, welchen er als deutſchen Operncomponiſten Salieri als italiäniſchem gegenüberſtellen könne.

Zur Verherrlichung eines großen Gartenfeſtes am 7 Februar 1786 hatte der Kaiſer eine dramatiſche Aufführung in der Orangerie zu Schönbrunn befohlen, bei welcher die ausgezeichnetſten Mitglieder des Schauſpiels wie der deutſchen und italiäniſchen Oper thätig ſein ſollten[12]. Stephanie d. j. bekam den Auftrag das deutſche Gelegenheitsſtück zu ſchreiben; es war Der Schauſpieldirector[13].

---

11) Die neuen deutſchen Originalopern, welche zur Darſtellung kamen, waren

1783 Die Dorfhändel oder Bunt über Eck von Rupprecht.
Die Dorfdeputirten von Teyber.
1786 Die glücklichen Jäger von Umlauf.
Der Alchymiſt von Schuſter.
Doctor und Apotheker von Dittersdorf.
Robert und Hannchen von Hanke.
Betrug durch Aberglauben von Dittersdorf.
Zemirens und Azors Eheſtand von Umlauf.
1787 Die Liebe im Narrenhauſe von Dittersdorf.
Das wuthende Heer von Rupprecht.
Im Finſtern iſt nicht gut tappen von Schenk.
Die Illumination von Kürtzinger.

12) L. Schneider hat hieruber Bericht gegeben Cacilia XXIV S. 148 ff.

13) Abgedruckt in Stephanies Singſpielen.

Frank, ein Schauſpieldirector, hat die Erlaubniß erhalten in Salzburg eine Bühne zu eröffnen, und befindet ſich in großer Verlegenheit eine Geſellſchaft ohne die nöthigen Mittel raſch zu engagiren; dies giebt die Veranlaſſung daß mehrere Schauſpielerinnen und Schauſpieler, welche ihre Dienſte anbieten, aus beliebten Stücken einzelne Scenen zur Probe darſtellen, woran ſich dann eine ähnliche Prüfung für die Oper anſchließt. Das locker zuſammengeſetzte Stück ſollte durch Anſpielungen auf die damaligen Bühnenzuſtände noch ein Intereſſe außer dem, welches auf den Leiſtungen der bedeutenden Darſteller beruhte, erhalten; ſie ſind ziemlich derb und handgreiflich ausgefallen[14]. Dagegen iſt die kleine Oper von Caſti Prima la musica e poi le parole wirklich witzig und unterhaltend und giebt dem Componiſten zu ſehr wirkſamen Muſikſtücken Veranlaſſung. Salieri, dem die Compoſition aufgetragen war, befand ſich hier ſehr im Vortheil gegen Mozart[15], welcher den muſikaliſchen Theil des deutſchen Stücks auszuführen hatte[16].

---

[14] Die Perſonen ſind

Frank, ein Schauſpieldirector		Hr. Stephanie d. j.
Eiler, ein Banquier		„ Brockmann.
Buf	Schauſpieler	„ Lange
Herz		„ Weidmann
Mad. Pfeil	Schauſpielerinnen	Mad. Sacco
Mad. Krone		„ Adamberger
Mad. Vogelſang		„ Stephanie
Vogelſang, ein Sänger		Hr. Adamberger
Mad. Herz	Sängerinnen	Mad. Lange
Mad. Silberklang		Mlle. Cavalieri

[15] Salieris Muſik iſt mir unbekannt; Moſel ſagt ſie ſei paſſend ohne ausgezeichnet zu ſein; vergleiche man ſeine Partitur mit der Mozarts, ſo könne man nicht zweifelhaft ſein, wer den Sieg davon trage (Salieris Leben u. Werke S. 90).

[16] Im thematiſchen Verzeichniß iſt „Der Schauſpieldirector, eine

Von dramatiſchem Intereſſe und individueller Charakteriſtik kann hier nicht die Rede ſein, da keine derartigen Situationen vorkommen. Beide Sängerinnen ſingen ihre Arien nicht aus der Situation heraus, ſondern es ſind fertige, mitgebrachte Probeſtücke; die Aufgabe war daher beide einander in der Anlage ſo ähnlich zu machen, daß die Vergleichung der beiden Sängerinnen erleichtert wurde und die Modificationen, welche die Verſchiedenartigkeit ihrer Geſangsweiſe herbeiführte, um ſo ſchärfer hervortraten. Beide Arien ſind von gleicher Form, aus einem langſamen und einem bewegten Satz beſtehend, auch der Grundton iſt ähnlich, eine Miſchung von ſentimentaler Empfindung und ruhiger Heiterkeit, ſelbſt die Bravurpaſſagen, die tüchtig in die Höhe gehen, ſind beiden ziemlich in gleichem Maaße zugetheilt. Im Einzelnen iſt denn freilich alles bis auf die Inſtrumentation herab ganz verſchieden, und ſo werden jene beiden Bedingungen einer Probe glücklich erfüllt[17]. Lebendige Bewegung tritt erſt ein, als die beiden Sängerinnen, weil der Director wegen der Wahl in Verlegenheit geräth, mit einander in Zank kommen, indem jede von ihnen behauptet: „Ich bin die erſte Sängerin.“ Da der Tenoriſt ſich ins Mittel zu legen und die eifernden Damen zu begütigen ſucht, ſo kommt hier ein komiſches Terzett voll Leben und Laune zu Stande, das auch in ſeiner Ausführung bedeutender iſt als jene kurz gehaltenen Arien. Iſt gleich die Situation an ſich nicht von

---

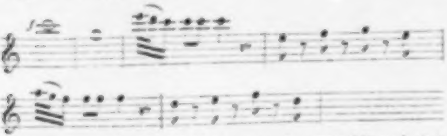
Comödie mit Muſik für Schönbrunn“ unter dem 3 Febr. 1786 eingetragen; im Original (André Verz. 43) iſt das Terzett bezeichnet Vienna li 18 Gennajo 1786. Die Partitur iſt nicht gedruckt; der Klavierauszug iſt bei Breitkopf u. Härtel, bei Simrock in Bonn, bei Heckel in Mannheim erſchienen.

[17] Die Ritornells, welche im Klavierauszug beide Arien einleiten, rühren nicht von Mozart her, ſondern ſind willkührlich zugeſetzt.

der Art daß ſie ein höheres Intereſſe in Anſpruch nehmen könnte, ſo liegt darin ein eigenthümlicher Reiz daß die Elemente derſelben muſikaliſcher Natur ſind; und die Formen, welchen gewöhnlich allein eine künſtleriſche Bedeutung zukommt, haben hier auch eine materielle Grundlage, wodurch die komiſche Wirkung weſentlich erhöhet wird. Die Imitationen, mit welchen die Sängerinnen gegenſeitig ihre Anſprüche geltend machen und einander wie auf den Ferſen ſind, die Steigerungen bis zu einer fabelhaften Tonhöhe, der Wechſel des raſchen Parlando mit affectvollem Vortrag und kunſtreichen Paſſagen — das alles wirkt nicht bloß als ein Mittel dramatiſcher Charakteriſtik, ſondern der Zuhörer hat zugleich das Vergnügen den Wettſtreit, wer denn nun die größte Sängerin ſei, mit eigenen Ohren zu entſcheiden. Der ruhige und begütigende Tenor, der bald der einen bald der anderen Sopranſtimme ſich anſchließt, dann wieder beiden gegenübertritt, trägt durch dieſen Contraſt muſikaliſch und dramatiſch weſentlich bei der Zankſcene eine gewiſſe Haltung und Mäßigung zu geben. Ueberhaupt iſt die Darſtellung ſo lebendig, ſo heiter, ſo frei von aller Karikatur und ſo durchaus wohlklingend, daß man dieſem Terzett mit Recht einen nicht geringen Werth beilegt. Der Schlußgeſang iſt ein Vaudeville. Jede Soloſtimme trägt eine Strophe des Liedes vor, die zwar jedesmal charakteriſtiſch modificirt iſt, aber wieder in das ſehr hübſche Hauptmotiv einlenkt, an welches ſich ein chorartiger Refrain anſchließt. Zum Schluß tritt noch eine Baßſtimme hinzu: der Schauſpieler Buf erklärt ſich für den erſten Buffo; es war Lange, der ſelbſt erzählt daß er nur in der Noth einen Sänger abgeben könne (Selbſtbiogr. S. 126) und ſich hier ſcherzhaft ſelbſt ironiſirte.

Mozart hat aber zu dem Stück auch eine Ouverture geſchrieben, in welcher er nicht unmittelbar an den trivialen

Text gebunden ſich freier bewegen konnte. Freilich durfte er, wenn es die Einleitung zum Schauſpieldirector bleiben ſollte, ihr weder hohen Schwung geben noch tiefe edle Empfindung hineinlegen, aber er konnte den Charakter eines heitern leicht bewegten Spiels friſch und lebendig ausdrücken. Sie beſteht aus einem einzigen raſch verlaufenden Satz[18]. Die erſten Takte



führen unmittelbar in die Stimmung ein, und bilden in den verſchiedenen contraſtirenden Elementen die Motive, welche ſpäter in der Bearbeitung durcheinander gewürfelt werden. Auch die beiden, mehr gehaltenen Melodien, welche ſpäter eingeführt werden, erhalten durch leichte imitatoriſche Behandlung den Reiz einer angeregten lebhaften Unterhaltung; die Uebergangsmotive bilden dagegen einen pikanten Contraſt: kurz das Ganze macht ſchon an ſich den Eindruck eines Luſtſpiels, in welchem verſchiedene Charaktere und Intriguen ſich kreuzen bis ſich ſchließlich alles in Wohlgefallen auflöſt.

Das ganze Feſtſpiel wurde kurz nach dem Gartenfeſte in Schönbrunn auch auf dem Kärnthnerthortheater (zuerſt am 11 Febr.) aufgeführt; begreiflicherweiſe intereſſirte ſich das Publicum wenig für dies Paſticcio, welches man nur dreimal wiederholte. Später iſt mehrmals der Verſuch gemacht worden Mozarts Muſik auf der Bühne zu erhalten und um dies zu erreichen ſuchte man dem Stück mehr Handlung und mehr Muſik zu geben.

---

[18] Mozart hat das Tempo anfangs mit Allegro assai bezeichnet, dieſes dann in Presto geändert.

Als Goethe im Jahr 1791 die Leitung des Hoftheaters in Weimar übernahm, wandte er auch der Oper ſeine Aufmerkſamkeit zu. „Ein unermüdlicher Concertmeiſter Kranz und ein immer thätiger Theaterdichter Vulpius griffen lebhaft mit ein; einer Unzahl italiäniſcher und franzöſiſcher Opern eilte man deutſchen Text unterzulegen“[19]. Nun war Goethe bei ſeinem Aufenthalt in Rom im Sommer 1787 ganz beſonders durch ein Intermezzo L'impresario in angostie unterhalten worden, welches Cimaroſa im Carneval des vorigen Jahrs — zu gleicher Zeit mit Mozarts Schauſpieldirector — für das Teatro nuovo in Neapel componirt hatte[20]. Dieſes wurde ſogleich als komiſche Oper unter dem Titel Theatraliſche Abenteuer bearbeitet und in dieſelbe die ſämmtlichen Muſikſtücke aus Mozarts Schauſpieldirector aufgenommen[21]. Sie wurde zuerſt in Weimar am 24 October 1791 mit Beifall aufgeführt, ging dann auch auf andere Bühnen über und hat ſich eine geraume Zeit auf denſelben erhalten.

Neuerdings hat L. Schneider im Schauſpieldirector oder Mozart und Schikaneder einen anderen Weg eingeſchlagen. Da er Mozarts Muſik von fremder Zuthat frei halten wollte, wählte er, weil die urſprünglichen Stücke für eine ſelbſtändige Operette nicht ausreichen, einige Lieder aus, welche angemeſſen inſtrumentirt nicht übel zu den andern Stücken paſſen[22]. Um der Handlung mehr Intereſſe zu geben kam er auf den bedenklichen Einfall Mozart ſelbſt zum Helden der Oper zu machen, wie er unter Schikaneders Eingebung die Zauberflöte componirt. Es iſt unglaublich daß der Meiſter, deſſen Andenken durch die Wiederbelebung ſeiner Muſik geehrt werden ſoll, hier gegen alle Wahrheit als ein unbeſonnener verliebter Fant, unwürdig in ſeiner Abhängigkeit von Schikaneder wie in ſeinem Verhältniß zur Schwägerin Aloyſia Lange lächerlich gemacht wird vor dem Publicum, das ſich an der Muſik erfreuet und dabei ſolche Sottiſen geduldig erträgt. Im Jahr 1856 iſt Mozarts Operette in Paris bei den Bouffes Parisiens mit größtem Beifall gegeben worden; ob und wie weit man dieſelbe bearbeitet habe iſt mir nicht bekannt.

---

[19] Goethe Tag- und Jahreshefte 1791 (Werke XXI S. 12).

[20] Goethe ital. Reiſe (Werke XIX S. 360).

[21] Der Text iſt gedruckt in Diezmanns Göthe-Schiller-Muſeum S. 13 ff. Goethe hat daran wohl ſchwerlich mehr Antheil als daß er die Lieder „An dem ſchönſten Frühlingsmorgen“ und „Bei dem Glanz der Abendröthe“ eingelegt hat. Der Text der Mozartſchen Stücke iſt nur in Kleinigkeiten etwas nachgebeſſert, das Ganze ſehr unbedeutend und matt. Uebrigens ſind einige Nummern aus Cimaroſas Impresario weggelaſſen; dagegen noch ein Quartett — ich weiß nicht woher — und die damals unvermeidliche komiſche Arie des Kapellmeiſters eingelegt.

Mozart ſah ſeine Erwartung daß die italiäniſche Oper beim Publicum keinen Beifall finden werde vollſtändig getäuſcht. Joſeph hatte ſich von Salieri genauen Bericht über alle ausgezeichneten Künſtler erſtatten laſſen, welche dieſer bei ſeinem Aufenthalt in Italien gehört hatte (Moſel Salieri S. 75), und gab demgemäß ſeinen Bevollmächtigten Aufträge zu Engagements, ſowie er ſelbſt bei ſeiner italiäniſchen Reiſe auch hierauf ein beſonderes Augenmerk richtete.

---

[22] Es ſind außer dem Bandlterzett (III S. 232), und der Arie „Männer ſuchen ſtets zu naſchen“ (III S. 288), noch die beiden Lieder An Chloe (Oeuvr. V, 7) und Die betrogene Welt (Oeuvr. V, 3) eingelegt.

So gelang es das Perſonal für eine Opera buffa zuſammen zu bringen, welche eine Reihe von Jahren hindurch bei manchem Wechſel im Einzelnen, nach dem einſtimmigen Urtheil des Publicums und der Kenner, unübertroffen war[23]. Von den bereits in Wien vorhandenen Sängerinnen gingen außer der ſchon gealterten **Bernasconi**[24] die **Lange**, **Cavalieri**, **Teyber** zu der italiäniſchen Oper über, aus Italien kamen **Nancy Storace**, die **Mandini**, ſpäter

---

[23] **Reichardt**, der den lebhaften perſönlichen Antheil ſchildert, welchen Kaiſer Joſeph an der italiäniſchen Oper nahm, berichtet von ſeinem Aufenthalt in Wien im Jahr 1783 (A. M. Z. XV S. 665 f.): „So war die Opera buffa dort damals wirklich weit beſſer zuſammengeſetzt und trieb ihre echten Kunſtſpäße weit ernſtlicher und ganzer als irgend eine Truppe der Art in Italien. — Reichardt ſah damals in Wien Così fan tutte von Mozart [dies iſt ein ſtarker Gedächtnißfehler], den Barbier von Sevilla von Paiſiello und einige Opern von Cimaroſa und Sarti mit vieler Kunſt und ſehr rühmlichem Enſemble darſtellen und lernte das Genre danach gewiſſermaßen erſt recht kennen und ſchätzen. Das Orcheſter, das damals mit Feuer und Discretion ſpielte, war auch vortrefflich.“ Vgl. muſik. Wochenbl. S. 66. Car. Pichler Denkw. I S. 78: „Unſere Bühne ward unter der Leitung des Monarchen in der italiäniſchen Oper vielleicht die erſte damals exiſtirende, Italien nicht ausgenommen; denn der Kaiſer hatte auf ſeinen Reiſen die Theater dieſes Landes kennen gelernt, die beſten Sänger und Sängerinnen ſelbſt engagirt und von unſerer Oper gingen die seconde und terze donne nach Italien zurück um als erſte überall aufzutreten.“

[24] Um ſie zu Ehren kommen zu laſſen wurde im December 1783 Glucks **Iphigenie in Tauris** in italiäniſcher Sprache aufgeführt, allein ſie gefiel dem Publicum nicht mehr (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1784 I S. 14). Nur ausnahmsweiſe wurde ſo eine Opera seria gegeben. Als der berühmte Caſtrat **Luigi Marcheſi** (Cramer Magaz. f. Muſ. I S. 559 f.) im Auguſt 1785 auf der Reiſe nach Petersburg in Wien war, veranlaßte ihn der Kaiſer in Sartis **Giulio Sabino** aufzutreten, was ſechsmal bei überfülltem Hauſe geſchah. Marcheſi erhielt 600 Dukaten und einen koſtbaren Brillantring, die ganze Einnahme von 10171 Gulden wurde unter die mitwirkenden Sänger und Orcheſtermitglieder vertheilt (Müller Abſchied S. 7 f.).

Celeſtine Coltellini. Von den deutſchen Sängern hatte man freilich den ausgezeichnetſten, Fiſcher, welchen Mozart mit Recht unerſetzlich nennt, entlaſſen, allein in Benucci war ein Baßbuffo erſten Ranges gewonnen[25], außer ihm der Bariton Mandini, die Tenoriſten Buſſani, Okelly, Pugnetti und von den Deutſchen Adamberger, Saal, Ruprecht. Am 22 April 1783 wurde die italiäniſche Oper mit Salieris neu bearbeiteter Oper La scuola dei gelosi eröffnet[26]; ſie fand großen Beifall, der Erfolg war entſchieden[27]. Denn obgleich die nächſte Oper von Cimaroſa L'italiana in Londra (5 Mai) nicht gleich günſtig aufgenommen wurde, ſo erregte dagegen Sartis Oper Frà due litiganti il terzo gode (25 Mai) einen ungeheuren Enthuſiasmus[28]. Schröder ſchrieb am 26 Juli 1783: „die welſche Oper hat großen Zulauf, und das deutſche Schauſpiel bleibt leer" (Meyer I S. 385).

So lebhaft auch Mozart wünſchte für die deutſche Oper thätig zu ſein, ſo regten ihn doch die Leiſtungen und Erfolge

---

25) Benucci verließ noch im ſelben Jahre Wien und an ſeine Stelle kam Marcheſini, der aber bei weitem nicht ſo ſehr gefiel (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. I S. 14) ſo daß im folgenden Jahre Benucci wieder berufen wurde (ebend. S. 19).

26) Eine Ueberſicht der in Wien in jenen Jahren aufgeführten italiäniſchen Opern ſ. Beilage XXIII.

27) Sie ward in dieſem Jahr fünf und zwanzigmal wiederholt. In den etwas kühlen Berichten der Berliner Litt. u. Theat. Ztg. heißt es von der Eröffnung der italiäniſchen Oper (1783 S. 343): „Die erſte Sängerin ſingt vortrefflich, dagegen iſt ihre Geſticulation unausſtehlich. Der Buffo wird in Anſehung des natürlichen Spiels für den beſten gehalten, den man hier ſah. Die übrigen ſind nicht der Rede werth."

28) In Cramers Mag. f. Muſ. II S. 485 wird im Mai 1784 berichtet, Sarti ſei noch immer der Lieblingscomponiſt und die Oper Fra due litiganti ſei in Wien vier und funfzigmal aufgeführt und alle Kenner kämen überein daß es ein Meiſterſtück ſeiner Arbeit ſei. Auch in deutſcher Bearbeitung wurde ſie unter dem Titel Im Trüben iſt gut fiſchen viel gegeben.

der italiäniſchen Oper gewaltig an und er fand ſich bald durch ſeine übermächtige Neigung für das Theater auf das Gebiet gedrängt, wo er für jetzt allein ſeine Kräfte geltend machen konnte. Welche Schwierigkeiten es für ihn haben würde mit einer italiäniſchen Oper anzukommen, das entging ihm freilich auch nicht, aber es zog ihn unwiderſtehlich dahin: ſo ſuchte er denn auf alle Weiſe dies Ziel zu erreichen.

„Nun hat die italiäniſche opera buffa wieder hier angefangen“ ſchreibt er dem Vater (7 Mai 1783) „und gefällt ſehr. Der Buffo iſt beſonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 — ja wohl mehr Büchel durchgeſehen — allein ich habe faſt kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden ſeyn konnte — wenigſtens müßte da und dort vieles verändert werden. Und wenn ſich ſchon ein Dichter mit dieſem abgeben will, ſo wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen — und neu, iſt es halt doch immer beſſer. Wir haben hier einen gewiſſen Abbate da Ponte als Poeten — dieſer hat nunmehr mit der Correctur im Theater raſend zu thun, er muß per obligo ein ganz neues Buch für den Salieri machen, das wird vor 2 Monaten nicht fertig[29] — dann hat er mir ein neues zu machen verſprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch ſein Wort halten kann oder will! — Sie wiſſen wohl, die Herren Italiäner ſind ins Geſicht ſehr artig — genug, wir kennen ſie! Iſt er mit Salieri verſtanden, ſo bekomme ich mein Lebtage keins — und ich möchte gar ſo gern mich auch in einer welſchen Oper zeigen. Mithin dächte ich, wenn nicht Vareſco wegen der Münchner opera noch böſe iſt, ſo könnte er mir ein neues Buch auf 7 Perſonen ſchreiben — basta, Sie werden am beſten wiſſen, ob das zu machen iſt. Er könnte unterdeſſen ſeine Gedanken hinſchreiben und in Salzburg dann wollten wir ſie zuſammen ausarbeiten. Das Nothwendigſte aber dabey iſt, recht komiſch im Ganzen — und wenn es dann möglich wäre zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen — die eine müßte seria, die andere aber mezzo carattere ſeyn, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich ſeyn. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa ſeyn, wie auch alle Männer, wenn es nöthig iſt. Glauben Sie daß mit dem Varesco was zu machen iſt, ſo bitte ich Sie bald mit ihm zu ſprechen.“ Um Varesco geneigt zu machen ließ er ihn noch wiſſen daß er auf 400 bis 500 Gulden Honorar rechnen könne, weil der Poet in Wien den Ertrag der dritten Vorſtellung bekomme. Nach einiger Zeit fragte er wieder an (7 Juni 1783): „Wegen dem Varesco wiſſen Sie noch nichts? ich bitte Sie, vergeſſen Sie nicht — dieweil ich in Salzburg wäre, könnten wir ſo ſchön daran arbeiten, wenn wir unterdeſſen einen Plan haben.“

---

[29] Dies war die Oper Il ricco d'un giorno, welche am 6 Dec. 1784 mit geringem Beifall aufgeführt wurde (Moſel Salieri S. 86).

Ehe Mozart nach Salzburg reiſte, erfuhr er im Juni noch die Beſtätigung ſeiner Furcht, daß er wie die deutſchen Künſtler überhaupt bei der italiäniſchen Oper nicht auf förderndes Entgegenkommen zu rechnen hätten. Adamberger und die Lange traten am 30 Juni zuerſt in Anfoſſis Curioso indiscreto auf und Mozart hatte für beide dankbare Arien zum Einlegen geſchrieben; wir haben ſchon geſehen (III S. 274 ff.), wie Salieri durch Intriguen zu verhindern ſuchte daß dieſelben geſungen würden, obwohl ihm dies nur zum Theil gelang. Als Mozart Ende Juli nach Salzburg kam, fand er Varesco bereit zu dem Unternehmen, das ſofort begonnen und noch in Salzburg gefördert wurde.

Im Nachlaſſe Mozarts findet ſich von Varescos Hand geſchrieben der erſte vollſtändig ausgeführte Act und die ausführliche proſaiſche Inhaltsangabe des zweiten und dritten Acts der Oper L'oca del Cairo (die Gans aus Cairo). Der Inhalt derſelben iſt in der Kürze dieſer[30].

Don Pippo, Marcheſe di Ripaſecca, ein hochmüthiger und eitler Narr, hat ſeine Gemahlin Donna Pantea durch ſchlechte Behandlung gezwungen ſich von ihm zu entfernen; er hält ſie für todt, ſie lebt aber verborgen an einem Ort jenſeits des Meers. Biondello, den er haßt, liebt ſeine Tochter Celidora, welche er mit dem Grafen Lionetto di Caſavuota vermählen will; er ſelbſt hat ſich in deren Geſellſchafterin Lavina verliebt und beabſichtigt ſie zu heirathen, während Calandrino, der Freund Biondellos und Verwandte Panteas mit ihr einverſtanden iſt. Beide Mädchen werden von ihm in einem befeſtigten Thurm, der mit Mauer und Graben umſchloſſen iſt, ſorgfältig gehütet. Im Gefühl ſeiner Sicherheit hat Don Pippo ſich verleiten laſſen Biondello zu verſprechen, wenn er binnen Jahresfriſt in den Thurm zu ſeiner Tochter gelangte, wolle er ihm dieſelbe zur Gemahlin geben. Darauf hat Calandrino, der ein geſchickter Mechanicus iſt, eine künſtliche Gans gemacht, groß genug daß ſich ein Mann im Innern

---

30) Das Perſonenverzeichniß iſt folgendes:

Don Pippo Marchese di Ripasecca, innamorato di Lavina, credutosi vedovo di
Donna Pantea, sotto nome di Sandra, sua moglie.
Celidora, loro unica figlia, destinata sposa al Conte Lionetto di Casa vuota, amante di
Biondello, gentiluomo ricco di Ripasecca.
Calandrino, nipote di Pantea, amico di Biondello ed amante corrisposto di
Lavina, compagna di Celidora.
Chichibio, maestro di casa di Don Pippo, amante di
Auretta, cameriera di Donna Pantea.

verbergen und den Mechanismus in Bewegung ſetzen kann; dieſe iſt zu Pantea geſchafft, welche als Mohrin verkleidet dieſelbe als ein Wunderwerk zur Schau ſtellen ſoll, Pippo hofft man zu veranlaſſen ſie den Mädchen zu zeigen damit auf dieſe Weiſe Biondello in den Thurm gelange. Dafür bedingt Calandrino ſich aus, daß ihm der Freund Lavinas Hand verſchaffe.

Die Oper beginnt am Morgen des Jahrestags der Wette; Don Pippo will Lavina heirathen und erwartet die Ankunft des Grafen Lionetto, ſein Haus iſt erfüllt mit den Vorbereitungen zum Feſt: wie der Vorhang aufgeht, läßt die geſammte Dienerſchaft während eines Chores ſich friſiren. Zunächſt lernt man das kokette Kammermädchen Auretta und ihren Liebhaber, den Haushofmeiſter Chichibio, in verſchiedenen Situationen kennen. Calandrino kommt in großer Verlegenheit, Pantea iſt nicht gekommen, ein heftiger Sturm läßt fürchten daß ſie ganz ausbleiben werde, es muß auf ein Auskunftsmittel gedacht werden; er verſpricht den beiden die Hochzeit, wenn ſie Don Pippo die Kleider wegnehmen und ihn verhindern auszugehen, was ſie übernehmen. — Die Scene verwandelt ſich. Celidora und Lavina unterhalten ſich auf einer Terraſſe vor dem vierten Stockwerk des Thurms, zu welcher ſie ſich heimlich einen Zugang verſchafft haben; dann treten die Liebhaber unten, jenſeits des Grabens auf, es entſpinnt ſich ein zärtliches Geſpräch im Quartett. Der neue Plan iſt nun raſch eine Brücke über den Graben zu ſchlagen und den Thurm zu erklimmen. Im Finale kommen Zimmerleute, es wird eifrig gearbeitet; allein Chichibio und Auretta haben über dem Plaudern von der Hochzeit nicht Acht gegeben, ſie melden nun daß Don Pippo dennoch ausgegangen ſei, gleich darauf kommt er ſelbſt, ruft die Wache herbei, die Arbeit muß aufhören, die Liebhaber ſind geſchlagen.

Im zweiten Act landet Pantea mit der Gans bei ſtarkem Unwetter; es iſt Jahrmarkt, viel Volk verſammelt, das die Gans, angeblich aus Cairo, und ihre natürlichen und verſtändigen Bewegungen anſtaunt, darunter auch Auretta und Chichibio, der darüber vergißt daß er Einkäufe für die Mahlzeit machen ſoll und Don Pippo das Wunder berichtet. Dieſer läßt Pantea mit der Gans kommen und bedauert nur daß die Gans nicht auch ſprechen könne; als Pantea ihm verſichert, ſie habe nur aus Schrecken beim Sturm die Sprache verloren und werde ſie wieder erhalten, wenn ſie in einem einſamen Garten ein gewiſſes Kraut zu ſich nehmen könne, befiehlt Don Pippo erfreut Calandrino Pantea mit der Gans in den Feſtungsgarten zu führen, damit auch die beiden Mädchen ſich daran ergötzen. Das Finale ſtellt den Jahrmarkt vor, der in der Nähe des Thurms gehalten wird, mit mancherlei Feſtlichkeiten; die Mädchen ſehen vom Fenſter aus zu. Es entſpinnt ſich ein Streit, an dem auch Biondello Theil nimmt, Don Pippo als Gerichtsherr muß Recht ſprechen; ein lächerlicher Handel wird vor ihm geführt und endigt mit einem allgemeinen Tumult.

Während Pantea in einem Wirthshaus in der Nähe der Feſtung Biondello ſich in der Gans verbergen läßt und dann ſich in den Thurm begiebt, meldet Calandrino Don Pippo daß Biondello aus Verzweiflung in einem Kahn allein auf die ſtürmiſche See gefahren ſei, was Auretta weinend beſtätigt. Höchſt erfreut darüber begiebt ſich Don Pippo in einem lächerlichen Hochzeitszuge nach dem Thurm, an deſſen Fenſter Celidora und Larina mit der Gans ſtehen und Scherz machen zur großen Unterhaltung der verſammelten Menge. Endlich erſcheint in dem großen Saal des Thurms Don

Pippo mit ſeiner Begleitung vor den beiden Mädchen und der Gans, ſeines Siegs gewiß, um die Vermählung zu feiern, ſobald Graf Lionetto ſich einſtellen wird. Da bringt Chichibio einen groben Abſagebrief deſſelben. Als Don Pippo darauf Lavina die Hand reichen will, tritt ihm Pantea in ihrer wahren Geſtalt entgegen, die Gans fängt an zu reden, öffnet ſich und Biondello tritt hervor: Don Pippo iſt außer ſich, wird von allen verlacht, ſchließlich verſpricht er ſich zu beſſern — alle Liebenden werden glücklich.

Wenn bei dieſer ſummariſchen Inhaltsangabe auch manche einzelne komiſche und wirkſame Züge unterdrückt ſind, ſo ſind noch mehr Albernheiten übergangen: der Totaleindruck einer abenteuerlichen und witzloſen Handlung wird durch die Behandlung des Einzelnen nicht aufgehoben. In der erſten Freude ein neues Libretto zu haben, machte Mozart ſich gleich in Salzburg ans Componiren und nahm auch nach ſeiner Rückkehr in Wien einzelne Scenen vor, die ihn anſprachen; aber bald kamen ihm gewichtige Bedenken, daß die Oper ohne bedeutende Veränderungen nicht auf die Bühne gebracht werden könne. „Es fehlen nur noch drei Arien“, ſchreibt er ſeinem Vater (6 Dec. 1783)[31] „ſo iſt der erſte Act von meiner Opera fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich ſagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir leid, wenn ich eine ſolche Muſique müßte umſonſt gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geſchieht, was unumgänglich nöthig iſt. Weder Sie, noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht daß es ſehr übel laſſen wird, ja die Opera würklich fallen muß, wenn keine von den zwey Haupt-Frauenzimmern eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, ſondern immer in der Feſtung auf der Baſtei oder Rempart herumſpazieren müſſen. Einen Act durch traue ich den Zuſehern noch ſo viel Geduld zu, aber den zweyten können ſie ohnmöglich aushalten, das kann nicht ſeyn. Dieſe Reflexion machte ich erſt in Linz, — und da iſt kein ander Mittel, als man läßt im zweyten Act etwelche Scenen in der Feſtung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle giebt die Gans in die Feſtung zu bringen, daß dann das Zimmer in der Feſtung vorgeſtellt wird, worin Celidora und Lavina ſind. Pantea kömmt mit der Gans herein — Biondello ſchießt heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello iſt nun wieder Gans. Da läßt ſich nun ein gutes Quintett anbringen, welches deſto komiſcher ſeyn wird, weil die Gans auch mitſingt. — Uebrigens muß ich Ihnen ſagen, daß ich über die ganze Ganshiſtorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil zwey Männer von mehr Einſicht und Ueberlegung als ich ſich nichts dagegen einfallen ließen, und das ſind Sie und Varesco. Izt iſt es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal verſprochen daß er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere Liſt hineinkömmt, iſt nun einerley. Ich dächte, man könnte viele komiſchere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello in Menſchengeſtalt bliebe. Zum Beyſpiel könnte die Nachricht, daß ſich Biondello aus Verzweiflung daß es ihm nicht möglich wäre in die Feſtung zu kommen den Wellen übergeben habe, gleich am Anfange des zweiten Acts geſchehen, er könnte ſich dann als ein Türk, oder was weiß ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (verſteht ſich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo iſt Willens die Sklavin für ſeine

---

[31] Der Brief iſt im Beſitz der Frau Baroni-Cavalcabo.

Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Feſtung um ſich beſchauen zu laſſen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tauſend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine beſſere Rolle, denn je komiſcher die welſche Opera iſt, deſto beſſer. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meynung recht begreiflich zu machen, und ich ließe ihn bitten fleißig zu ſeyn — ich habe auf die kurze Zeit geſchwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen erſten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm izt noch nicht zu ſagen."

In der Nachſchrift bittet er noch einmal den Varesco recht zu bereden und zu preſſiren. Bei näherer Ueberlegung aber fand er daß er noch zu viel zugeſtanden habe, und ſchon nach wenigen Tagen ſchrieb er (10 Dec. 1783): „Thun Sie Ihr Möglichſtes daß mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünſchen, ich könnte die zwey Frauenzimmer auch im erſten Act, wenn ſie die Arien ſingen, von der Baſtey herabbringen, will ihnen gern erlauben, daß ſie das ganze Finale oben ſingen." Zu dieſer Aenderung war Varesco gleich bereit, ſie war durch einen Scenenwechſel leicht zu bewerkſtelligen — die Umarbeitung liegt dem urſprünglichen Text bei —, aber auf Weiteres ſcheint er ſich nicht haben einlaſſen zu wollen. Ob er von ſeiner „Ganshiſtorie" ſo eingenommen war daß er ſie nicht aufgeben mochte, ob er ſich vor ferneren endloſen Zumuthungen fürchtete, oder was er ſonſt für Gründe hatte — wer kann das wiſſen? kurz, eine Radicalcur wurde mit dem Text nicht vorgenommen, und Mozart ließ, ſo leid es ihm thun mochte, die Oper liegen.

Außer einem Recitativ und der flüchtigen Skizze einer Tenorarie ſind ſechs Stücke des erſten Acts im Partiturentwurf erhalten, in dem wie gewöhnlich die Singſtimmen mit dem Baß vollſtändig ausgeſchrieben, die Ritornells wie die Begleitung in einzelnen Inſtrumenten mehr oder weniger genau angedeutet ſind[32]. Vier Stücke gehören Auretta und Chichibio an; der Vergleich mit Figaro liegt nahe, und wenn auch Chichibio bei weitem kein Figaro iſt, ſo kommt Auretta der Suſanne doch ſchon um vieles näher. Die Situation ihrer Arie (2) iſt nicht übel ausgedacht. Calandrino, der von Auretta gehört hat, daß Chichibio ſehr eiferſüchtig ſei, umarmt ſie zum Scherz und fragt: „Was würde Chichibio ſagen, wenn er dies ſähe?“ Indem kommt dieſer wirklich und Auretta, welche thut als ob ſie ihn nicht bemerkt, ſingt nun

Se fosse qui nascoso
Quell' Argo mio geloso,
O, poverina me!

Direbbe: »O maledetta,
Pettegola, fraschetta!
La fedeltà dov' è?«

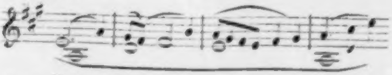
Pur sono innocente,
Se fosse presente,
Direbbe tra se:

»O qui non c'è pericolo,
Un caso si ridicolo
Goder si deve affè.«

Die muſikaliſche Auffaſſung der Gegenſätze, welche in dieſem Text liegen, iſt ungemein launig und graziös, und namentlich die Spitze, in die das Ganze ausläuft: O qui non c'è pericolo iſt ſo reizend ſchalkhaft, wie nur etwas im Figaro. Die komiſche Arie des Chichibio (3) iſt im echt italiäniſchen Buffoſtil gehalten, und auf ein geläufiges Parlando berechnet; nach den Andeutungen im Ritornell zu ſchließen ſollte ſie ein eigenthümliches Colorit auch durch die Inſtrumentation erhalten. Auch in dem kürzeren der beiden Duetts zwiſchen Auretta und Chichibio (4) war dem Orcheſter, wie die einzelnen Notirungen erkennen laſſen, eine bedeutende Rolle zugedacht. Bedeutender aber, und auch breiter angelegt iſt das erſte Duett (1), in welchem Auretta den eiferſüchtigen Chichibio hergebrachtermaßen zu hänſeln und dann auch wieder zu verſöhnen weiß. Das Ganze iſt in der abwechſelndſten Laune bewegt und unterhaltend, aber in dem Motiv

---

[32] Nach den Originalſkizzen (André Verz. 42) hat Julius André einen Klavierauszug gearbeitet und veröffentlicht, der eine klare Einſicht von den urſprünglichen Entwürfen giebt.



das vom Orcheſter ausgeführt und von den Singſtimmen umſpielt wird iſt Innigkeit und Grazie auf ſo eigenthümlich ſchöne Weiſe gemiſcht, wie es wohl nur Mozart gelungen iſt.

Dann ſind noch zwei größere Enſembles im Entwurf da. Das Quartett (6), in welchem die Liebenden ſich aus der Ferne unterhalten, tritt mehr aus dem Buffocharakter heraus, die zartere Empfindung waltet vor; obgleich ſie der Situation gemäß als eine gemeinſame dargeſtellt iſt, werden doch die einzelnen Liebespaare merklich unterſchieden und die Grundzüge einer Charakteriſtik, welche im Verlauf der Oper ſchärfer hervorgetreten wäre, ſind ſchon hier unverkennbar. Dagegen iſt das Finale (7) ganz und gar im lebhafteſten Buffoton gehalten. Anfangs ſind die Liebenden mit vollem Eifer beim Bau der Brücke und geben ſich den heiterſten Hoffnungen hin, dann tritt die Aufregung der geſpannten Erwartung ein und als Don Pippo wirklich erſcheint, bricht ein allgemeiner Tumult aus. Es liegt in der Natur dieſer Situation daß weder die reiche Abwechslung noch der Adel tieferer Empfindung, die wir in anderen Finales bewundern, hier zu Tage kommen, es iſt vielmehr zum Erſtaunen daß in dieſer lang andauernden Bewegung der friſche Zug und die wachſende Steigerung nicht aufhört. Die letztere iſt namentlich in dem letzten Preſto ganz außerordentlich; hier tritt auch — gegen die Gewohnheit der komiſchen Oper — der Chor ſelbſtändig und zwar ſehr wirkungsvoll hinzu, der Vocaleffect iſt wahrhaft grandios und der Schlußſatz ſteht keinem der ſpäteren nach. In dieſem Finale erhält man auch eine Probe des Stils, in welchem die Figur Don Pippos gehalten werden ſollte. Schon das kleine Andante maestoso: Io sono offeso! La mia eccellenza, la prepotenza soffrir non de zeigt die Anlage zu einer der großartigſten Buffopartien, wie ſie in dieſer Art in keiner der anderen Opern vorkommt.

Von allen dieſen Sätzen haben wir freilich nur einen ſchwachen Schattenriß. Man verſuche ſich in entſprechenden Stücken aus Figaro und Don Giovanni das Orcheſter bis auf den Baß und Andeutungen einzelner Motive in wenigen Takten wegzudenken — wie viel ſchwächer, farbloſer wird das Bild welches zurückbleibt. So kann man auch hier kaum annähernd eine Vorſtellung gewinnen, welches Leben Mozart bei der vollſtändigen Ausführung dieſen Skizzen durch ſeine Detailzüge und glänzendes Colorit verliehen hätte. Die ſichere Meiſterhand verrathen ſie, wie ſich bei einem Werk dieſer Zeit von ſelbſt verſteht, durchgängig und für das Studium gewähren ſie allerdings grade ſo wie ſie ſind ein eigenthümliches Intereſſe.

Wer kann ſagen, ob es nicht Mozart, wenn er die Oper vollendet hätte, gelungen wäre, die großen Schwächen des Textes vergeſſen zu machen? Indeſſen ſcheint er das ſelbſt nicht gehofft zu haben, da er ſie liegen ließ, nachdem ſie, mit ſolchem Eifer begonnen, ſchon ſo weit vorgerückt war. Aber ſeinen Plan gab er deshalb keineswegs auf und da er zunächſt auf ein neues Textbuch keine Ausſicht hatte, wählte er unter den vielen Textbüchern, welche er ſich verſchafft hatte, eins aus, das er allenfalls auf die Bühne zu bringen hoffen konnte. Es war Lo sposo deluso (der gefoppte Bräutigam) von einem mir unbekannten Verfaſſer[33]. Daß es ein bereits benutzter Text war geht auch daraus hervor, daß Mozart in der Abſchrift, welche ihm ein des Italiäniſchen unkundiger Copiſt gemacht hatte, die urſprünglichen Namen der Perſonen zum Theil geändert hat. Es iſt für das Verſtändniß der von Mozart componirten Stücke[34] nicht nöthig den ziemlich complicirten und wenig anſprechenden Inhalt der ganzen Oper darzulegen; das ausführliche Verzeichniß der Perſonen, welchen Mozart die Namen der Sänger beigeſchrieben hat, denen er die Rollen zudachte, wird zur Orientirung genügen[35]. Es treten alſo auf

Primo Buffo caricato. Bocconio [Sempronio] Papparelli, uomo sciocco e facoltoso, promesso in marito ad Eugenia.

Sigre. Benucci.

Prima Buffa. Eugenia [Emilia], giovane Romana di nobili natali, alquanto capricciosa e promessa in consorte a Bocconio, ma fida amante di Don Asdrubale.

Sgra. Fischer.

Primo mezzo carattere. Don Asdrubale [Annibale], uffiziale Toscano, molto coraggioso ed amante di Eugenia.

Sigre. Mandini.

---

[33] Ich finde nur die Notiz, daß im Winter 1787 in Padua die Oper Lo sposo deluso vom Cav. Pado aufgeführt ſei (muſ. Realztg. 1789 S. 85, doch wohl eben dieſelbe.

[34] Die erhaltenen Nummern, Ouverture und Quartett, zwei Arien und ein Terzett ſind nach dem Autograph (André Verz. 44) in einem ergänzenden Klavierauszug von Jul. André herausgegeben.

[35] Die urſprünglichen Namen ſind in Klammern daneben geſetzt.

Seconda Buffa. **Bettina** [**Laurina**], nipote di Bocconio, ragazza vana ed inamorata di Don Asdrubale.
Sgra. Cavalieri.

Secondo Buffo caricato. **Pulcherio** [**Fernando**], sprezzator delle donne, ed amico di Bocconio.
Sgre. Bussani.

Secondo Buffo mezzo carattere. **Gervasio**, tutore di Eugenia, che poi inamorasi di Metilde.
Sgre. Pugnetti.

Terza Buffa. **Metilde**, virtuosa di canto e ballo, anch' essa inamorata di Don Asdrubale, finta amica di Bettina.
Sgra. Teiber.

Die Zeit, in welcher Mozart ſich mit dieſem Text beſchäftigte, ergiebt ſich etwas genauer aus dem Umſtande daß Nancy Storace, welcher die Rolle der Eugenia zugedacht war, als Signora Fiſcher aufgeführt iſt. Kelly erzählt (Remin. I p. 231 f.) daß die Storace ſich verleiten ließ, einen engliſchen Violinvirtuoſen, Dr. Fiſher[36], der auf einer Kunſtreiſe nach Wien kam, zu heirathen; daß es aber bald nachher bekannt wurde, Fiſher mißhandle ſeine Frau, die in Wien als Sängerin und ihres Charakters wegen allgemein beliebt war, worauf der Kaiſer den gewaltthätigen Ehemann aus Wien entfernte. Dies war im Jahr 1784, und da N. Storace ſpäter nie den Namen ihres Mannes geführt hat, konnte ſie Mozart wohl nur kurze Zeit nach ihrer Verheirathung ſo nennen.

---

[36] Joh. Abr. Fiſher, geb. in London 1744, wurde in Oxford Doctor der Muſik und genoß als Violinſpieler und Componiſt einen nicht unbedeutenden Ruf. Er kam 1783 aus Rußland und hatte ſich im Mai in Leipzig (Busby Geſch. d. Muſ. II S. 667), im Herbſt in Frankfurt hören laſſen, von wo Neefe berichtete, über Lolli möchte er ihn zwar nicht ſtellen, aber er beſitze große Fertigkeit; ſein Vortrag ſei rauſchend wild, er ahme zu ſehr den Gambenton nach (Cramer Magaz. I S. 1209 f.).

Beim Beginn der Oper iſt Bocconio, der die Ankunft ſeiner Braut erwartet, noch bei der Toilette um ſich glänzend herauszuputzen zu laſſen; ſein Freund Pulcherio, der Weiberfeind, iſt zugegen und macht ſich über ihn luſtig, nicht minder Don Asdrubale und Bettina, welche ihrem Oheim erklärt daß ſie, wenn er ihr nicht jetzt einen Mann zu verſchaffen wiſſe, ihm und ſeiner Frau keine ruhige Stunde im Hauſe laſſen werde. Während er ſich ihrer zu erwehren ſucht, wird gemeldet die Braut ſei ſo eben angelangt, die Verwirrung ſteigert ſich, da er noch nicht bereit iſt ſie zu empfangen und alle um ſo lebhafter ihn umdrängen. Mozart hat dieſes Quartett mit der Ouverture zu einem Satz verbunden, ſo daß dieſe unmittelbar in die erſte Scene einleitet. Eine luſtige Fanfare von Trompeten und Pauken allein fängt an, die vom ganzen Orcheſter brillant wiederholt wird — wir ſind gleich mitten im Jubel einer feſtlichen Hochzeit und ſo geht es in munterer Laune fort. Der Satz erinnert in ſeiner Anlage ohne beſtimmte Reminiscenzen an die Ouvertüre zu Figaro, der er allerdings an Schwung und Feinheit nicht gleich kommt. Das geräuſchvolle Treiben wird durch ein zartes Andante $^3/_4$ unterbrochen, in welchem Saiten- und Blasinſtrumente mit einander abwechſeln, das leicht auf die zarteren Liebesempfindungen hindeutet, welche im Drama doch auch zur Geltung kommen. Die Fanfare ertönt wieder, der Vorhang geht auf und indem das Allegro im Weſentlichen wiederholt wird, dient der Inſtrumentalſatz nun als die Grundlage auf der die Singſtimmen ſich frei bewegen; er iſt dadurch wie in eine höhere Sphäre gehoben, alle einzelnen Züge treten ſchärfer, lebendiger hervor und der Zuhörer, der das Ganze ſeiner allgemeinen Bedeutung nach ſchon in ſich aufgenommen hat, erfreuet ſich des erhöheten Genuſſes, daß ihm daſſelbe nicht blos reicher und glänzender bearbeitet ſondern wie in neuer Beleuchtung vorübergeführt wird. Das ganze Enſemble iſt nicht allein durch heitere Laune und charakteriſtiſche durchaus dramatiſche Lebendigkeit ausgezeichnet, ſondern zeigt ſchon durch ſeine Anlage ganz beſonders deutlich die eigenthümliche Kunſt Mozarts Orcheſter und Singſtimmen ſich völlig frei und ſelbſtändig bewegen zu laſſen, ſo daß ſie doch in jedem Moment als unauflöslich mit einander verbundene Glieder eines Ganzen erſcheinen. Der auch dem Umfang nach bedeutende Satz iſt zwar nur im Entwurf vorhanden, aber dieſer iſt ſchon etwas über die erſte Anlage hinaus bearbeitet, außer den Singſtimmen ſind die Saiteninſtrumente faſt überall vollſtändig ausgeſchrieben und die hauptſächlichſten Eintritte der Blasinſtrumente wenigſtens angezeigt, ſo daß man ſich nach dieſen Andeutungen ein einigermaßen genügendes Bild von dem Satz machen kann, der in ſeiner Vollendung eine glänzende Einleitung zu der Oper abgegeben haben würde.

Zwei Arien ſind nur in den gewöhnlichen Skizzen vorhanden, Singſtimme und Baß vollſtändig mit einzelnen Andeutungen der Violine. Bei der Sopranarie (3) geben aber dieſe Umriſſe eine ſo feſte charakteriſtiſche Zeichnung, daß ſie ſich, wenn man den Blick darauf richtet, wie von ſelbſt belebt und man ſogar den beſtimmten Eindruck einer vollen und glänzenden Inſtrumentation zu erhalten glaubt. Der karikirte Stolz der Römerin Eugenia iſt gleich in den erſten Textworten hinreichend bezeichnet:

Nacqui all' aura trionfale
Del Romano Campidoglio,
E non trovo per le scale
Che mi venga ad incontrar?

Der Contraſt zwiſchen feierlicher Grandezza und zungengeläufigem Ereifern iſt dadurch gegeben; die Hauptaufgabe iſt beide ſo gegeneinander abzuwägen, daß ſie nicht als abſolute Gegenſätze äußerlich nebeneinander geſtellt erſcheinen, ſondern als naturgemäße Aeußerungen eines beſtimmten Charakters begreiflich werden. Es iſt alſo eine gewiſſe Mäßigung erforderlich, welche hier wie immer in einer größeren Vertiefung der künſtleriſchen Auffaſſung in das Weſen des darzuſtellenden Gegenſtandes begründet iſt; ſie iſt um ſo mehr erforderlich, da es um die Darſtellung einer Frau ſich handelt, welche auch durch karikirende Behandlung nicht in der Art häßlich werden darf, wie es beim Manne ertragen werden kann ohne die komiſche Wirkung zu beeinträchtigen. Das Weſen der Karikatur, welches in dem einſeitigen Hervorheben einzelner charakteriſtiſcher Züge eines Individuums auf Koſten anderer, minder bezeichnender beſteht, macht ihre Anwendung für die muſikaliſche Darſtellung überhaupt ſchwierig und bedenklich. Denn die äußerlichen Mittel der Darſtellung, durch deren Uebertreibung der Muſiker karikiren kann, ſind ziemlich beſchränkt und ihr Reiz iſt leicht abgeſtumpft; der eigentliche Kern deſſen was die Muſik ausdrücken kann iſt aber ſtets die Empfindung, und den Ausdruck derſelben zu übertreiben, um dadurch eine komiſche Wirkung zu erzielen, iſt ſehr gefährlich, weil der Muſik in den meiſten Fällen die Mittel fehlen, durch welche Poeſie und bildende Kunſt das in der Karikatur hervortretende Mißverhältniß nicht als ein verkehrtes und häßliches, ſondern als ein heiteres und komiſches erſcheinen laſſen. In dem gegebenen Falle würde der bloße Contraſt zwiſchen übertriebenen Aeußerungen ſtolzer Vornehmthuerei und ſcheltender Geſchwätzigkeit keinen komiſchen, ſondern einen widrigen Eindruck machen. Mozart hat mit dem tiefen

Gefühl für wahre Charakteriſtik, das ihn vor allen auszeichnet, auch hier die Empfindung eines wahren und echten Stolzes als das Grundelement der muſikaliſchen Darſtellung aufgefaßt, die daher auch einen durchaus würdigen und bedeutenden Charakter hat. Der an ſich berechtigte Stolz wird nur durch zufällige Impulſe verleitet ſich in einer verkehrten Richtung und Weiſe zu äußern, und dieſer vorübergehende Widerſpruch mit ſich ſelbſt bringt eine komiſche Wirkung hervor. Mit richtigem Takt hat Mozart um dies auf muſikaliſche Weiſe zu erreichen ſich an die beſtimmt überlieferten Formen der Opera seria für den Ausdruck des Heroiſchen gehalten; an dieſe klingt die Arie in charakteriſtiſchen Wendungen z. B. in den weiten Sprüngen der Melodien, in den bravurmäßigen Triolenpaſſagen u. dgl. m. ganz beſtimmt an. Dieſe an ſich wahre Ausdrucksweiſe tritt aber in Widerſpruch theils mit der augenblicklichen Situation, wie das ſchon die Textworte ergeben, theils mit den nicht minder charakteriſtiſchen Aeußerungen des Scheltens, das ſich für den Stolz nicht ſchickt; die widerſprechenden Aeußerungen ſind aber zuſammengehalten durch den Grundcharakter des Ganzen, aus welchem beide naturgemäß hervorgehen, und ſo entſpricht die muſikaliſche Darſtellung ohne über die Schranken des eigenen Gebietes hinauszugreifen vollkommen der ihr durch das Drama gebotenen Aufgabe. Umfang und Verwendung der Stimmmittel läßt übrigens deutlich erkennen, daß Mozart die Storace im Auge hatte, für welche ſpäter die Suſanne geſchrieben iſt.

Bei der zweiten Arie (4) des Pulcherio läßt die ſkizzenhafte Ueberlieferung ungleich mehr zu wünſchen übrig. Eugenia und Bocconio ſind nach dem erſten Empfang ziemlich unfreundlich zuſammengerathen, der dienſtfertige Freund ſucht zu verſöhnen, er macht Bocconio auf Eugenias Schönheit, dieſe auf Bocconios Liebenswürdigkeit aufmerkſam, und während er von einem zum andern geht und vermittelt, ſchildert er für ſich das glänzende Elend, welches er aus dieſer Ehe hervorgehen ſieht. Verſchiedene contraſtirende Motive ſind durch die Situation geboten, welche in der Arie auf mannigfache Art in ein lebhaftes Wechſelſpiel geſetzt ſind. Die Skizze giebt aber nur die allgemeine Anlage zu erkennen, die eine der unterhaltendſten Buffoarien verſpricht, allein ein ſehr weſentlicher Theil der Ausführung fiel unverkennbar dem Orcheſter zu, und die äußerſt knappen Andeutungen laſſen von der feinen Detailmalerei, die man hier erwarten darf, keine auch nur annähernde Vorſtellung faſſen. Man kann ſich an die Arie der Suſanne, während ſie den Pagen ankleidet (II, 3), oder des Don Giovanni während er Maſſetto und ſeine Begleiter inſtruirt (II, 5) erinnern um ſich die Art zu vergegenwärtigen; hätten wir auch von dieſen nur die Singſtimme und den Baß, wer würde ahnen, was für ein reges Leben und Treiben ſich jetzt im Orcheſter entfaltet?

Ganz vollſtändig ausgearbeitet iſt ein Terzett (5) zwiſchen Eugenia, Don Asdrubale und Bocconio, von dem nur zu bedauern iſt daß es nicht in eine der ſpäteren Opern hat aufgenommen werden können, damit man es von der Bühne höre. Don Asdrubale kommt um Bocconios Braut zu begrüßen, mit Erſtaunen erkennen ſich die Liebenden. Eugenia, welche glaubte daß Asdrubale im Krieg getödtet ſei, fällt vor Ueberraſchung halbohnmächtig auf einen Seſſel, worauf Bocconio davoneilt um Erfriſchungen zu holen. Kaum iſt er fort, ſo überhäuft Asdrubale, der auf dem Wege nach Rom iſt um ſich dort mit Eugenia zu vermählen, ſie mit Vorwürfen, da er ſie für treulos hält und wirft ſich verzweiflungsvoll in einen Seſſel. Eugenia hat ſich ſoeben erhoben, da kommt, ehe ſie ſich dem Asdrubale erklären kann, Bocconio wieder und findet nun zu ſeinem Staunen die Scene vollſtändig verändert. Mit dieſem Moment beginnt das Terzett, welches die Verwirrung und Verlegenheit der drei Perſonen, die nicht wiſſen wie ſie mit den anderen dran ſind und in der äußerſten Spannung doch an ſich halten müſſen, in der reizendſten Weiſe ausdrückt. Das Orcheſter führt auch hier in ſeiner durchaus ſelbſtändigen Haltung den Faden fort, an den die Singſtimmen ſich anſchließen, bald einzeln, abgebrochen, wie die Situation es verlangt, bald zuſammen; wo namentlich der ſcharf accentuirte Ausdruck des unwillführlich hervorbrechenden Schmerzgefühls gegenüber der ängſtlichen Zurückhaltung, die übrigens in dem Terzett vorherrſcht, von vortrefflicher Wirkung iſt. Meiſterlich iſt auch hier die Haltung des Ganzen, die, obwohl ſie der tief bewegten Gemüthsſtimmung der Hauptperſonen gemäß ernſthaft iſt, doch nicht einen eigentlich tragiſchen Charakter annimmt und das Gebiet der komiſchen Oper nicht überſchreitet; und zwar iſt das nicht etwa durch die Beimiſchung eines komiſchen Elements in der Perſon Bocconios erreicht, der ſich vielmehr ganz richtig der Stimmung der beiden anderen nähert, ſondern durch den Ton des Ganzen, der bei voller Wahrheit im Ausdruck des Einzelnen von einer Heiterkeit durchdrungen iſt, die den Zuhörer über das Gefühl der ängſtlichen Verlegenheit, von dem die handelnden Perſonen befangen ſind, völlig hinaushebt.

Auch dieſe Oper wurde nicht vollendet und mit einer dritten ſcheint es beim erſten Anlauf geblieben zu ſein. Das Männerterzett, welches in doppeltem Entwurf erhalten und bereits (III S. 412 ff.) beſprochen worden iſt, bildete die erſte Scene einer komiſchen Oper. Da nun eine Oper von Accoromboni Il regno delle Amazoni nach Fétis zuerſt im Jahr 1782 in Parma, dann auch auf anderen Bühnen

z. B. 1784 in Florenz[37] mit Beifall aufgeführt worden iſt, ſo kann man den Textworten nach wohl nicht zweifeln, daß unter den vielen „Bücheln“ welche Mozart durchgeſehen hatte ſich auch dieſes befand, das ihn wenigſtens zu einem Verſuch veranlaßte, der ſicher in dieſelbe Zeit mit den beiden eben erwähnten fällt.

Schwerlich war es die Beſchaffenheit der Textbücher allein, welche Mozart abhielt eine Oper zu vollenden, ſondern die Ausſichtsloſigkeit ſie zur Aufführung zu bringen. Die glänzende Aufnahme, welche die italiäniſchen Maeſtri, namentlich Sarti und Paiſiello fanden, ließen den deutſchen Meiſter nur um ſo mehr zurücktreten; der außerordentliche Triumph, welchen Paiſiello und Caſti mit ihrem Re Teodoro feierten (III S. 303 f.) — deſſen erſte Aufführung am 23 Auguſt 1784 Mozart eine Erkältung und in Folge davon eine gefährliche Krankheit (III S. 242) zuzog — ſchreckte ſogar Salieri zurück. Er hatte ſchon eine Oper Il ricco d'un giorno begonnen, legte ſie aber zurück, weil er ſich nicht trauete dem Re Teodoro damit die Spitze zu bieten und zog es vor, von Gluck empfohlen und begünſtigt in Paris die Oper Les Danaides aufzuführen[38]. Durch die glänzende Aufnahme, welche ſie dort gefunden hatte, mit neuem Ruhm gekrönt kehrte er nach Wien zurück und vollendete nun die italiäniſche Oper, nachdem der erſte Enthuſiasmus für die Rivalin verrauſcht war. Sie wurde am 6 December 1784 gegeben, geſiel aber durchaus nicht[39]. Für Mozart zeigte auch das Jahr 1785 noch keine günſtigen Aſpecten — da erſchien Hülfe von einer Seite, woher er ſie nicht erwartete.

---

[37] Cramer Magaz. f. Muſ. II S. 536.

[38] Er wußte die Verhältniſſe in dieſer Art geſchickt zu benutzen. Als er im Jahr 1781 mit ſeinem Rauchfangkehrer durchgefallen war und Mozarts Entführung große Erwartungen rege machte, kam zur rechten Zeit ein Auftrag von München für die dortige Bühne die Oper Semiramide zu ſchreiben, welche im Carneval aufgeführt wurde (Moſel, Salieri S. 74).

Wir ſahen bereits daß der Theatraldichter da Ponte Mozart ſchon im Mai 1783 ein Textbuch verſprochen hatte und daß dieſer zu einem Italiäner, zumal wenn er mit Salieri einverſtanden wäre, nicht viel Zutrauen hatte (S. 161). Allerdings war da Ponte damals mit Salieri ſehr vertraut[40]. Er war, nachdem er aus dem Gebiet der Republik Venedig, wo er als Lehrer an mehreren Schulen durch freie Grundſätze und Lebensweiſe Anſtoß gegeben hatte, verbannt worden war, nach einem kurzen Aufenthalt in Görz und Dresden durch den Dichter Mazzola an den ihm befreundeten Salieri warm empfohlen nach Wien gekommen, als dort die italiäniſche Oper eingerichtet wurde. Durch Salieris Einfluß war ihm von Joſeph II. der ihn dann fortwährend protegirte, die Stelle eines Theatraldichters übertragen worden; er hatte alſo alle Urſache Salieri ergeben zu ſein. Sein erſter Verſuch war eben die Oper Il ricco d'un giorno, die er ſelbſt für keineswegs gelungen erklärte; Salieri ſchrieb den unglücklichen Erfolg derſelben, der ihn Paiſiellos glänzendem Auftreten gegenüber um ſo empfindlicher traf, einzig und allein dem Dichter zu und ſchwur, er wolle ſich eher die Finger abhacken laſſen als wieder einen Vers von da Ponte in Muſik ſetzen. Es konnte ihm nicht ſchwer werden auch für ſich von Caſti einen Operntext zu erlangen, La Grotta di Trofonio; und mit dieſer Oper, welche am 12 October 1785 zuerſt gegeben wurde, machte er großes Glück[41]. Nun ſah ſich aber da Ponte in ſeiner Stellung bedroht, denn Caſti war ſein Nebenbuhler und erklärter Gegner. Als witziger und galanter Dichter längſt in anerkanntem Ruf, mit den einflußreichſten Perſonen bekannt und namentlich vom Grafen Roſenberg ſeit langer Zeit aufs eifrigſte begünſtigt, ſuchte er an Metaſtaſios Stelle poeta Cesareo zu werden. Da Ponte, der am Theater Metaſtaſios Platz gewiſſermaßen einnahm, aufkommen zu laſſen war daher nicht grade ſein Intereſſe; er ſuchte ihn durch Lob und Tadel gleichmäßig zu discreditiren und perſiflirte ihn perſönlich in der Operette Prima la musica, indem er ihn als Theaterdichter kenntlich aber keineswegs ſchmeichelhaft porträtirte[42].

---

[39] Moſel, Salieri S. 79. Da Ponte mem. II p. 54 ff.

[40] Lorenzo da Ponte hat ſein Leben beſchrieben in ſeinen Memorie, welche 1823 in Newyork in 4 Bändchen erſchienen ſind. Ich verdanke die Benutzung des ſeltnen Werkes der gefälligen Mittheilung des Herrn P. Scudo in Paris. Obgleich da Ponte verſichert nur die volle Wahrheit zu erzählen, ſo ſind nicht allein einzelne, leicht begreifliche Irrthümer, namentlich in den Zeitangaben, nachweislich, ſondern es iſt kaum zu bezweifeln daß er ſeine Perſon mitunter mehr als billig in den Vordergrund ſtellt und ſeine Erzählungen dafür pointirt und zuſtutzt. Nichts deſto weniger ſind ſeine Berichte lehrreich und der Hauptſache nach auch gewiß richtig. Sein Aufenthalt in Wien iſt im zweiten Bande dargeſtellt, der für das Folgende eine, aber mit der nöthigen Vorſicht benutzte Hauptquelle iſt. — Er war geboren in Ceneda, einem venetianiſchen Städtchen, im Jahr 1749, erhielt erſt ſpät die nöthige Schulbildung und war an mehreren Orten professore di rettorica, bis er 1777 verbannt wurde. Nachdem er in Wien ſeit 1783 Theatraldichter geweſen war, fiel er unter Leopold in Ungnade, ging 1792 nach London, wo er anfangs bei der italiäniſchen Oper, ſpäter als Buchhändler lebte, und in Folge unglücklicher Geſchäfte 1805 nach Amerika. Hier ſuchte er als Sprachlehrer, Kaufmann, Operndirigent vergebens ſein Glück zu machen und ſtarb 1838.

---

[41] **Schick** (Dramaturg. Monate II S. 339 ff.) lobt die Compoſition als ein Meiſterſtück wahrer, lebendiger Theatermuſik, welche durch die muſterhafte Aufführung ſowohl in Hinſicht des Geſanges als des raſchen, jovialen Spiels das Publicum wie bezaubert habe.

[42] Kelly erzählt daß da Ponte, den man für einen getauften Juden hielt, in ſeinem ganzen Weſen Eitelkeit und Selbſtgefälligkeit auffallend zur Schau trug, ſo daß er ihn zur großen Beluſtigung des Publicums

Da Ponte mußte alſo vor allem fähige Componiſten zu gewinnen ſuchen, welche ſeine Operntexte zu Ehren brachten.

Vincent Martin[43], Lo Spagnuolo genannt, hatte in den letzten Jahren einige Opern geſchrieben, welche in Italien mit Beifall gegeben waren, namentlich hatte die Storace, ehe ſie nach Wien kam, in Venedig mit einer derſelben Furore gemacht (Kelly Remin. I p. 189 f.). Dies mochte eine Veranlaſſung für ihn ſein nach Wien zu gehen, wo ihn die Gemahlin des ſpaniſchen Geſandten unter ihren mächtigen Schutz nahm. Vom Kaiſer aufgefordert bearbeitete da Ponte für ihn die Oper Il burbero di buon core nach Goldonis Luſtſpiel, welche am 4 Januar 1786 zum erſtenmal aufgeführt vollſtändigen Succeß gewann. Auch für Gazzaniga ſchrieb er nun die Oper Il finto cieco (aufgeführt 20 Jan. 1786) und für Righini Il Demogorgone (aufgeführt 12 Juli 1786), welche beide keinen ſonderlichen Erfolg hatten. Allein nicht zufrieden mit dieſen Componiſten, welchen er ſelbſt weniger zutraute, warf er ſein Auge auf Mozart. Mit der größten Beſtimmtheit behauptet da Ponte (mem. II p. 68), es ſei weſentlich das Verdienſt ſeiner Entſchloſſenheit und Feſtigkeit daß Mozart trotz der Cabalen ſeiner Gegner ſeine großen Meiſterwerke auf die Bühne gebracht habe, er ſpricht die Hoffnung aus, daß eine unparteiiſche und wahrheitsliebende Darſtellung ihm dieſe Anerkennung werde zu Theil werden laſſen. Wir folgen alſo zunächſt ſeinem Bericht, obgleich die Controle anderer Nach-

---

in einer ſeiner eigenen Opern (Demogorgone) auf der Bühne copirte, was da Ponte gleichmüthig hinnahm (Rem. I p. 235 f.).

[43] Vincent Martin, geb. in Valencia 1754, war anfangs Organiſt in Alicante, lebte eine Zeitlang in Madrid, und ging 1781 nach Italien, 1785 nach Wien und 1788 als Director der Oper nach Petersburg, wo er 1810 ſtarb.

richten bei manchen Umſtänden Berichtigungen und Zweifel ergeben wird[44].

Baron Wezlar, ein großer Muſikliebhaber, in deſſen Hauſe Mozart eine Zeitlang gewohnt hatte (III S. 237), hatte die Bekanntſchaft deſſelben mit da Ponte vermittelt und erwies ſich auch bei dieſer Gelegenheit als ein großmüthiger Gönner. Da Mozart auf da Pontes Befragen die größte Neigung bezeigte eine Oper zu ſchreiben aber auch die Furcht ausſprach, ſie werde nicht zugelaſſen werden, erbot ſich Baron Wezlar für den Text dem Dichter ein angemeſſenes Honorar zu zahlen und die Aufführung der Oper, wenn die Schwierigkeiten in Wien unüberſteiglich ſein ſollten, in London oder Paris zu erwirken. Im Vertrauen auf die Gunſt und Einſicht des Kaiſers indeſſen lehnte da Ponte dies Anerbieten ab. Als nun über das zu wählende Sujet verhandelt wurde, ſprach Mozart den Wunſch aus, da Ponte möge das Luſtſpiel von Beaumarchais Le Mariage de Figaro — welches nach langwierigen Schwierigkeiten am 27 April 1784 zum erſtenmal gegeben alle Welt beſchäftigte — als Oper bearbeiten. Die Bearbeitung war dieſem eine leichte Sache, aber eine große Schwierigkeit lag darin daß der Kaiſer die Aufführung des Luſtſpiels ſeiner Anſtößigkeit wegen auf dem Nationaltheater verboten hatte. Indeſſen auch dieſe hoffte da Ponte zu beſiegen; er verabredete mit Mozart daß ſie ihre Unternehmung geheim halten wollten, machte ſich an den Text und allmählich, ſowie er mit demſelben vorrückte, ſchrieb Mozart die Muſik dazu: in ſechs Wochen war alles fertig. Glücklicherweiſe bedurfte man gerade neuer Opern; da Ponte ging ohne mit Jemand zu reden zum Kaiſer und ſagte ihm, was geſchehen ſei. Dieſer hatte Bedenken; Mozarts wegen, der zwar ein trefflicher Inſtrumentalcomponiſt ſei, aber erſt eine Oper geſchrieben habe, an der nicht allzuviel ſei (non era gran cosa), und des Stücks wegen, das er ja verboten habe. Da Ponte erklärte daß er für Mozart ebenſowohl einſtehe als für das Stück, welches durch die für die Oper nothwendigen Aenderungen und Abkürzungen aufführbar geworden ſei; der Kaiſer gab nach, ließ Mozart ſogleich mit der Partitur zu ſich beſcheiden und befahl, nachdem er einige Stücke gehört hatte, daß die Oper aufgeführt und ſogleich einſtudirt werden ſolle. Damit waren nun außer den Gegnern Mozarts auch Caſti und auf deſſen Antrieb Graf Roſenberg, der auch dieſe Art von Muſik nicht liebte[45], ſehr unzufrieden, und dieſer machte Schwierigkeiten wo er nur konnte. Einen Zug der Art erzählt da Ponte. Der Regiſſeur Buſſani (der Sänger, für welchen die Partie des Bartolo beſtimmt war) meldete dem Grafen Roſenberg daß im Figaro — im dritten Act bei der Hochzeitsfeierlichkeit, während Suſanna dem Grafen das Billet zuſteckt — ein Ballet angebracht ſei. Dieſer ließ den Dichter kommen, erinnerte ihn daß der Kaiſer kein Ballet wolle, und riß ohne auf die Einwendungen zu hören die Scene aus dem Textbuch heraus. Mozart war außer ſich, als er dieſe Neuigkeit erfuhr, wollte den Grafen zur Rede ſtellen, Buſſani prügeln, ſich an den Kaiſer wenden, die Partitur zurücknehmen — es koſtete Mühe ihn zu beruhigen. In der Generalprobe war der Kaiſer zugegen. Dem Befehl Roſenbergs gemäß blieb das Ballet fort, Suſanna und der Graf machten während alles ſtill war ihre nun unbegreiflichen Geſten; erſtaunt fragte der Kaiſer, was denn das zu bedeuten habe, und befahl, als ihm da Ponte die nöthigen Aufklärungen gegeben hatte, ſogleich für ein anſtändiges Ballet zu ſorgen.

---

[44] Für die Geſchichte des Figaro giebt namentlich Kelly (Rem. I p. 237 ff.) einige intereſſante Notizen.

---

[45] Er heißt „ein abgeſagter Feind des Deutſchen, der durchaus nichts hören kann, was nicht italiäniſch iſt“ (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 141).

Dieſe Erzählung giebt, wenn auch da Ponte ſeine eigene Rolle etwas wichtiger gemacht hat, im Ganzen gewiß ein richtiges Bild der Verhältniſſe, unter denen Mozarts Figaro zur Aufführung kam; denn wenn Kelly erzählt Mozart ſei durch Spezialbefehl des Kaiſers berufen worden eine Oper zu ſchreiben und habe den Figaro gewählt, ſo läßt ſich das allenfalls mit da Pontes Darſtellung in Einklang bringen. Mozart begann ſeine Arbeit im Herbſt 1785, denn in einem Briefe des Vaters an die Tochter (11 Nov. 1785) heißt es: „Endlich [nach einem Stillſchweigen von 6 Wochen] habe vom 2 Nov. einen Brief von Deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeilen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die Opera Le nozze di Figaro fertig machen muß. Er hat um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben alle ſeine Scolaren auf den Nachmittag verlegt. An der Muſik zweifle ich nicht. Das wird ihm aber vieles Laufen und Disputiren koſten, bis er das Buch ſo eingerichtet bekommt, wie er es zu ſeiner Abſicht zu haben wünſcht: und er wird immer daran geſchoben und ſich hübſch Zeit gelaſſen haben nach ſeiner ſchönen Gewohnheit, nun muß er auf einmal mit Ernſt daran, weil er vom Grafen Roſenberg getrieben wird.“ Das Drängen Roſenbergs ſtimmt nicht recht mit der heimlichen Vollendung der Oper von der da Ponte erzählt, man ſieht wohl, er hat ſeine Geſchichte dramatiſirt. Ob die Oper wirklich in ſechs Wochen geſchrieben worden iſt mag dahin geſtellt bleiben; daß Mozart ſie in ſeinem Verzeichniß unter dem 29 April 1786 eingeſchrieben hat[46] beweiſt nur daß er ſie damals unmittelbar vor der Aufführung (1 Mai) durch das Niederſchreiben der Ouverture abſchloß[47]. Bis zur Aufführung waren aber noch Schwierigkeiten zu überwinden, von denen da Ponte nichts meldet.

---

[46] In Mozarts thematiſchem Verzeichniß iſt nach dem Juli 1785 eine Lücke bis zum 5 Nov. Dieſe erklärt ſich zum Theil durch die Krank-

---

heit, welche ihn im Auguſt und September befallen hatte; Anfang November finden wir ihn in voller Arbeit am Figaro, die alſo wohl ſchon im October begonnen hatte. Dann folgen

5 Nov. Quartett } zur Villanella rapita (III S. 242 ff.)
21 Nov. Terzett }
12 Dec. Sonate für Klavier und Violine (10)
16 Dec. Klavierconcert in Es-dur (12).

1786

3 Febr. Schauſpieldirector (S. 152 ff.).
2 März Klavierconcert in A-dur (13).
10 März Duett und Arie für die Privataufführung des Idomeneo (II S. 361 ff.).
24 März Klavierconcert in C-moll (14).
29 April Le nozze di Figaro.

Man ſieht, Mozart war während der Zeit nicht ohne Beſchäftigung; von Mitte December bis Anfang Februar ſind ſieben Wochen frei, in denen er vorzugsweiſe mit der Oper beſchäftigt geweſen ſein mag, da das Einſtudiren dann auch noch ſeine Zeit verlangte.

[47] Ueber die Schickſale der Originalpartitur iſt Nachricht gegeben N. Ztſchr. f. Muſ. XXXVI N. 23. Daß ſie mit Mozarts Nachlaß 1791 öffentlich verkauft ſei, wie dort angegeben iſt, kann nicht richtig ſein, denn ſeine Manuſcripte blieben im Beſitz der Wittwe, bis André ſie kaufte. Wahrſcheinlich hat Mozart die Partitur verſchenkt, wie die zur Entführung (III S. 99) oder ſie war ihm entfremdet; genug ſie kam in den Beſitz eines Schauſpielers Schickedanz, von welchem ſie im Jahr 1800 die Concertgeſellſchaft in Schneeberg kaufte. Nach Auflöſung derſelben erwarb ſie Müller, Lehrer in Schneeberg, von dieſem Cantor Schurig in Aue, der ſie ſeinem Sohne, Muſiklehrer V. Schurig in Dresden, übergab. Dieſer hat mir mit zuvorkommender Güte die Benutzung derſelben geſtattet. Wie gewöhnlich ſind die Nummern jede für ſich geſchrieben, ſpäter die Recitative eingeſchaltet und das Ganze geheftet, dabei ſind leider einige Extrablätter mit Blasinſtrumenten verloren gegangen. Ueber eine Anzahl durch Aenderungen, welche Mozart vorgenommen hat, beſonders

„Es waren drei Opern auf dem Tapet", erzählt Kelly, „eine von Righini (Il Demogorgone), eine von Salieri (La grotta di Trofonio) und eine von Mozart. Sie waren ſo ziemlich gleichzeitig zur Aufführung fertig und jeder Componiſt nahm das Recht für ſich in Anſpruch ſeine Oper zuerſt aufzuführen, dadurch entſtand große Uneinigkeit und es bildeten ſich Parteien. Der Charakter der drei Männer war ſehr verſchieden. Mozart war auffahrend wie Schießpulver und ſchwur die Partitur ſeiner Oper ins Feuer zu werfen, wenn ſie nicht zuerſt auf die Bühne käme; ſeine Anſprüche wurden von einer eifrigen Partei unterſtützt[48]. Im Gegentheil arbeitete Righini wie ein Maulwurf im Dunkeln um den Vorſprung zu gewinnen. Der dritte Candidat war Hofkapellmeiſter, ein ſchlauer, gewandter Mann, der beſaß was Bakon crooked wisdom (die Weisheit der krummen Wege) nennt, und ſeine Anſprüche wurden von drei der Hauptſänger unterſtützt, welche eine nicht leicht zu beſiegende Cabale anzettelten. Jeder von den Operiſten nahm an dieſen Zwiſtigkeiten Antheil. Ich allein ſtand auf Mozarts Seite, natürlich genug, denn er hatte ein Recht auf meine wärmſte Theilnahme durch meine Bewunderung ſeines mächtigen Talents und meine Dankbarkeit für manche perſönliche Gefälligkeit[49]. Endlich wurde der Streit ge-

---

intereſſante Stellen berichtete Uhlig (N. Ztſchr. f. Muſ. XXV S. 63 ff. 77 ff.), mehrere derſelben ſind bereits (III S. 446 ff.) beſprochen worden. Gedruckt iſt die Partitur in Bonn bei Simrock, leider mit nicht wenigen, zum Theil recht erheblichen Abweichungen, und was das Detail der Ausführung, Vortragsbezeichnungen, Bogenſtriche u. ſ. w. anlangt ganz ungenau.

[48] Es war alſo gewiß nicht zufällig, daß die vornehme Dilettantengeſellſchaft, zu welcher Mozarts eifrigſte Freunde gehörten, gerade um dieſe Zeit ſeinen Idomeneo aufführte (II S. 561).

[49] Mit ſeiner gewöhnlichen Gutmüthigkeit half Mozart Kelly bei

ſchlichtet durch den Befehl des Kaiſers Mozarts Oper ſogleich zu probiren“[50].

Der Vater hatte alſo wohl Recht, als er der Tochter ſchrieb (18 April): „Am 28 geht le nozze di Figaro zum erſtenmal in die scena. Es wird viel ſeyn, wenn er reuſſirt, denn ich weiß, daß er erſtaunlich ſtarke Kabalen wider ſich hat. Salieri mit ſeinem ganzen Anhange wird wieder ſuchen Himmel und Erde in Bewegung zu ſetzen. Duſchek ſagte mir neulich[51], daß Dein Bruder ſo viele Kabalen wider ſich habe, weil er wegen ſeines beſondern Talents und Geſchicklichkeit in ſo großem Anſehen ſtehe.“ In der That berichtet Niemtſchek (S. 25), man erzähle allgemein als wahr, was ſich bei ſo vielen glaubwürdigen Zeugen nicht in Zweifel ziehen laſſe, daß welſche Sänger aus Haß, Neid und niedriger

---

ſeinen kleinen Verſuchen in der Compoſition und lobte ſein Talent; dies brachte Kelly auf den Gedanken ſich durch ernſtliche theoretiſche Studien noch zum Componiſten auszubilden. Er verlangte Mozarts Rath und dieſer rieth ihm ab. „Hätten Sie“ ſagte er „in Neapel zur rechten Zeit Contrapunkt ſtudirt, ſo hätten Sie wohlgethan; jetzt, wo Sie nur an ihr Ausbildung als Sänger denken können und dürfen, würden Sie nichts Rechtes erreichen. Bedenken Sie daß halbes Wiſſen ein gefährlich Ding iſt. Sie haben ein hübſches Talent Melodien zu erfinden, mit ein wenig Theorie würden Sie daſſelbe nur verderben, während Sie allenthalben Muſiker finden die Ihnen die Fehler verbeſſern, die Sie etwa machen könnten. Melodie iſt das Weſen der Muſik. Wer Melodien erfindet den vergleiche ich mit einem edlen Racepferd, einen bloßen Contrapunktiſten mit einem gemietheten Poſtgaul. Darum laſſen Sie es ſo gut ſein und denken Sie an das italiäniſche Sprichwort: chi sa più, meno sa.“ Mit wie feiner Schonung und wie treffend iſt der Rath gegeben.

[50] Hier iſt ein kleiner Irrthum untergelaufen, denn Salieris Oper wurde ſchon am 12 Oct. 1785 gegeben; man ſieht aber auch aus dieſer Erzählung, daß ſchließlich der Kaiſer durchgreifen mußte.

[51] Duſchek war mit ſeiner Frau aus Prag nach einem kurzen Aufenthalt in Wien Anfangs April nach Salzburg gekommen um dort eine Erbſchaftsangelegenheit zu ordnen.

Kabale bei der erſten Vorſtellung durch vorſätzliche Fehler ſich alle Mühe gegeben haben die Oper zu ſtürzen, ſo daß die Sänger durch eine ernſte Warnung des Kaiſers zu ihrer Pflicht gewieſen werden mußten, da Mozart voll Beſtürzung nach dem erſten Akt in die Loge kam und ihn darauf aufmerkſam machte. Indeſſen weiß Kelly hiervon nichts; er verſichert vielmehr, die Oper ſei damals ſo vorzüglich gegeben worden daß, wie oft und wie gut er ſie auch ſpäter habe darſtellen ſehen, doch jene erſten Wiener Aufführungen davon ſo unterſchieden geweſen ſeien wie das Licht von der Finſterniß. „Alle erſten Darſteller“ ſagt er „hatten den Vortheil durch den Componiſten ſelbſt unterwieſen zu werden, der ſeine Anſichten und ſeine Begeiſterung auf ſie übertrug. Nie werde ich ſein kleines, belebtes Antlitz vergeſſen, wie es leuchtete, erglühend vom Feuer des Genius — es iſt nicht möglich das zu beſchreiben, ſo wenig als Sonnenſtrahlen zu malen.“

„Ich erinnere mich“, fährt er fort „wie Mozart im rothen Pelz und Treſſenhut bei der erſten Generalprobe auf der Bühne ſtand und das Tempo angab. Benucci ſang Figaros Arie Non più andrai mit der größten Lebendigkeit und aller Kraft ſeiner Stimme. Ich ſtand dicht neben Mozart der sotto voce wiederholt rief: bravo, bravo Benucci: und als die ſchöne Stelle kam: Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar! welche Benucci mit Stentorsſtimme ſang, war die Wirkung auf alle, die Sänger auf der Bühne wie die Muſiker im Orcheſter, eine wahrhaft elektriſche. Ganz außer ſich vor Entzücken rief alles bravo! bravo maestro! viva! viva grande Mozart! Im Orcheſter konnten ſie kein Ende finden mit Klatſchen und die Geiger klopften mit dem Bogen auf die Notenpulte. Der kleine Mann ſprach in wiederholten Verbeugungen ſeinen Dank für den enthuſiaſtiſchen Beifall.

aus, der ihm auf ſo außerordentliche Weiſe ausgedrückt wurde.“

Die Aufnahme von Seiten des Publicums als die Oper am 1 Mai 1786 zuerſt aufgeführt wurde entſprach dieſer günſtigen Vorbedeutung[52]. „Nie hat man einen glänzenderen Triumph gefeiert“ ſagt Kelly „als Mozart mit ſeinen Nozze di Figaro.“ Das Haus war gedrängt voll, faſt jedes Stück mußte wiederholt werden, ſo daß die Oper beinahe die doppelte Zeit ſpielte, am Schluß aber wurde das Publicum nicht müde zu klatſchen und Mozart herauszurufen. Und am 18 Mai konnte der Vater ſeiner Tochter ſchreiben: „Bei der zweyten Aufführung von der Opera Deines Bruders [3 Mai] ſind fünf Stück und bey der dritten Aufführung [8 Mai] ſieben Stück repetirt worden, worunter ein kleines Duetto dreimal hat müſſen geſungen werden.“

Alſo gefallen hatte die Oper, nur zu ſehr gefallen für die Zufriedenheit mancher Leute, und wer dem Kaiſer den Rath gegeben hat nach den erſten Aufführungen des Figaro das Dacapo-Rufen zu verbieten, der hat ſich ſelbſt wahrſcheinlich einen größeren Gefallen gethan als Mozart und den Sängern. Kelly erzählt daß Joſeph nach dem Erlaß dieſes Verbots in einer Probe zu Nancy Storace, Mandini und Benucci trat und ſagte, er glaube ihnen dadurch eine Wohlthat erwieſen zu haben, denn das beſtändige Wiederholen müſſe ja für ſie ermüdend und höchſt läſtig ſein. Ja, habe die

---

[52] In der Wiener Zeitung (1786 N. 35) wurde nur die kurze Notiz gegeben: „Montag 1 Mai wurde im Nationaltheater zum erſtenmale aufgeführt ein neues italiäniſches Singſpiel in 4 Aufzügen, genannt Le nozze di Figaro, nach dem franzöſiſchen Luſtſpiel des Hrn. v. Beaumarchais bearbeitet von Hrn. Abb. da Ponte, Theatralpoeten; die Muſik dazu iſt von Hrn. Kapellmeiſter Mozart. La Sign. Laschi, welche ſeit kurzem hier wieder angekommen iſt, und la Sign. Bussani, eine neue Sängerin, erſchienen dabey das erſtemal als Gräfin und Page.“

Storace erwiedert, es iſt uns allerdings ſehr läſtig, und Benucci und Mandini haben durch eine Verbeugung ihre Zuſtimmung ausgedrückt; er aber habe dreiſt zum Kaiſer geſagt: „Glauben Ew. Maj. ihnen das ja nicht, ſie alle wünſchen daß man ihnen Dacapo rufe, ich wenigſtens kann es von mir beſtimmt verſichern“ — worauf der Kaiſer lachte.

Ganz von der Bühne verdrängen konnte man die Oper allerdings nicht gleich, aber man konnte dafür ſorgen daß ſie nicht zu oft, nicht zu raſch hinter einander gegeben wurde, damit ſie ſich in der Gunſt des Publicums nicht zu feſt ſetze, und das geſchah. Figaro wurde im erſten Jahr neunmal gegeben[53]; ſoviele Aufführungen hätte allein noch Martins beliebter Burbero di buon core erlebt, allein ſie wurden ſparſam vertheilt. Als nun am 17 November Martins Cosa rara einen unglaublichen Erfolg errang[54], der beim Publicum wie beim Kaiſer[55] den Figaro in Schatten ſtellte, konnte man ihn ganz beſeitigen. Während der Jahre 1787 und 1788 wurde er in Wien gar nicht gegeben und erſt am 29 Auguſt 1789 brachte man ihn wieder auf die Bühne.

16.

Mozart hat, wie wir ſahen, das Luſtſpiel von Beaumarchais Le mariage de Figaro ou la folle journée nicht aus Noth, nicht auf fremde Eingebung, ſondern nach eigener

---

[53] Die Aufführungen des Figaro fanden Statt 1. 3. 8. 24 Mai, 4 Juli, 28 Auguſt, 22 Sept., 15 Nov., 18 Dec.

[54] Auch Martin hatte mit ernſtlichen Cabalen der Sänger zu kämpfen, die ſich weigerten, Benucci an der Spitze, ſeine Oper zu ſingen, bis der Kaiſer es ausdrücklich befahl (da Ponte mem. II p. 90 ff.).

[55] Nach der Aufführung des Figaro äußerte Joſeph gegen Dittersdorf (Selbſtbiogr. S. 237), daß Mozart in ſeinen Theaterſtücken die Sänger mit ſeinem vollen Accompagnement übertäube. Die leichten gefälligen Melodien Martins ſagten ſeinem Geſchmack ungleich mehr zu.

Entſchließung ſich zum Operntext bearbeiten laſſen[1]. Das große Intereſſe welches dieſes Stück allgemein erregt hatte, ein Intereſſe, das durch den Namen und die politiſche Stellung des Verfaſſers ſowie durch die ungewöhnlichen Verhältniſſe, unter denen es in Paris zur Aufführung gebracht war, nicht wenig geſteigert worden war[2], konnte Mozarts Aufmerkſamkeit wohl auf daſſelbe richten, um ſo mehr als Paiſiellos Barbiere di Seviglia, welchem das frühere berühmte Luſtſpiel von Beaumarchais zu Grunde lag, außerordentliches Glück gemacht hatte. Vergebens hatte Mozart unter der großen Menge italiäniſcher Operntexte nach einem brauchbaren geſucht, der Verſuch durch Varesco einen neuen zu erhalten, war ebenfalls fehlgeſchlagen; in der opera buffa, welche es in ihrer damaligen Entwickelung nur auf einzelne draſtiſche Scenen und karikirte Figuren anlegte, war das nicht zu finden, was Mozart als weſentliche Bedingung der dramatiſchen Wirkſamkeit erkannt hatte, lebendige durch die Nothwendigkeit ihrer Entwickelung ſpannende Handlung und ſichere, naturgemäße Charakterzeichnung der handelnden Perſonen. Beides fand er in Beaumarchais Luſtſpiel in ausgezeichneter Weiſe.

---

[1] Auch Kelly (Remin. I p. 257) beſtätigt es daß Mozart ſelbſt den Stoff ausgewählt habe.

[2] Beaumarchais hatte ſeine Komödie bereits gegen Ende des Jahrs 1781 vollendet und beim théâtre français eingereicht, wo man ſie bereitwillig zur Aufführung annahm. Allein nachtheilige Gerüchte veranlaßten Ludwig XVI ſich das Stück vorleſen zu laſſen, er fand es abſcheulich und erklärte daß es nie geſpielt werden ſolle. Die Aufmerkſamkeit auf daſſelbe wurde nur um ſo größer, man drängte ſich dazu es im Manuſcript vorleſen zu hören; eine Partei am Hofe intereſſirte ſich für die Aufführung, die Schauſpieler wünſchten ſie, das Publicum verlangte ſie immer dringender: ſie wurde ein Gegenſtand des öffentlichen Intereſſes. Beaumarchais verſtand es alle Umſtände geſchickt zu ſeinem Vortheil zu benutzen: im Juni 1783 ſollte ſein Luſtſpiel bei Hofe aufgeführt werden, das Publicum war verſammelt, da kam unmittelbar vor dem Anfang ein neues Verbot des Königs. Jetzt murrte man laut über Tyrannei und Unterdrückung, das Stück erhielt ſchon vor der Aufführung eine politiſche Bedeutung. Endlich gelang es bei Hofe den König zu überreden, daß er eine Privataufführung bei einem Feſt geſtattete, welches Hr. v. Vaudreuil dem Grafen Artois im September 1783 gab, und Beaumarchais wußte die Sachen ſo zu wenden, daß auch die öffentliche Aufführung im April 1784 erfolgte. Die Wirkung war außerordentlich und durch das Zuſammentreffen aller Umſtände erhielt das Luſtſpiel einen unbeſtreitbaren Platz unter den Vorbedeutungen der Revolution. Eine ausführliche Darſtellung giebt L. de Lomenie Beaumarchais et son temps II p. 293 ff.

Bekanntlich iſt die Hochzeit des Figaro in gewiſſer Weiſe eine Fortſetzung des Barbiers von Sevilla; es ſind großentheils dieſelben Perſonen, welche in beiden auftreten, die veränderten Verhältniſſe, unter welchen die Handlung in der Hochzeit des Figaro vor ſich geht, ſind auf die Vorausſetzungen des früheren Stücks gegründet und für die Würdigung der Motivirung und Charakteriſtik iſt es mitunter wichtig dieſen Zuſammenhang ſich gegenwärtig zu halten.

Graf Almaviva, nachdem er mit Figaros Hülfe dem Doctor Bartolo ſeine reizende Mündel Roſine entführt hat, nimmt denſelben ebenſowohl als Marcelline, die Duenna Roſines, in ſeine Dienſte, ſowie er auch den Muſikmeiſter Baſilio mit in ſein Schloß zieht. Es währt nicht lange daß er ſeiner Gemahlin überdrüſſig nach anderweitiger Zerſtreuung ſich umſieht, und ſo fällt unter anderen ſein Auge auf Suſanne, die Kammerjungfer der Gräfin, Figaros verlobte Braut, welche er durch Baſilio, der auch hier den Gelegenheitsmacher ſpielt, für ſich zu gewinnen ſucht. Mit dem zur Hochzeit beſtimmten Tage beginnt das Stück. Von Suſanne erfährt Figaro wie der Graf ihr nachſtellt; gleich ernſtlich beſorgt um ſeine Liebe und um ſeine Ehre iſt er ſofort entſchloſſen durch jede Liſt den Grafen zu überraſchen und zu beſchäftigen, damit er der Vollziehung ihrer Ehe kein Hinderniß in den Weg legen könne. Denn dieſer ſucht, ſo lange er Suſannes Gunſt nicht ſicher iſt, wenigſtens ihre Hochzeit zu verſchieben, und dazu bietet ihm Marcelline die Hand, welche in Figaro verliebt ihm Geld geliehen und dagegen von ihm das ſchriftliche Verſprechen erhalten hat, ihr das Darlehen zurückzuzahlen oder ſie zu heirathen. Bei der drohenden Gefahr Figaro an Suſanne zu verlieren hat ſie den Doctor Bartolo zu ihrem Beiſtande aufs Schloß beſchieden und dieſer iſt um ſo lieber bereit ihr Anrecht zu unterſtützen, als er ſich dadurch nicht allein an dem verhaßten Figaro rächt ſondern auch den Anſprüchen Marcellines auf ſeine eigene Hand entgeht, mit welcher er vor Jahren einen Sohn erzeugt hat, der noch als kleines Kind geraubt worden iſt. Während ſich dies Ungewitter über dem Haupt der Liebenden zuſammenzieht, wird Suſanne von dem Pagen Cherubin, einem ſo eben zum Jüngling heranreifenden, ſchönen und ausgelaſſenen Knaben, in ihrem Zimmer aufgeſucht. Der Graf hat ihn bei Fanchette, der Tochter ſeines Gärtners Antonio, gefunden, mit welcher er ſelbſt zu liebeln ſucht, und ihn aus dem Dienſt geſchickt; Suſanne ſoll nun die Gräfin, ſeine Pathe, für die er leidenſchaftlich ſchwärmt, um ihre Vermittelung bitten, daß er bleiben dürfe. Während ſie reden, kommt der Graf, vor dem Cherubin ſich ſchnell hinter einem großen Lehnſeſſel verbirgt; er verſpricht Suſanne eine Mitgift, wenn ſie ihm am Abend eine Zuſammenkunft bewilligen wolle, ſie aber weiſt ihn ſtrenge zurück. Darüber kommt Baſilio zu; indem der Graf ſich vor dieſem hinter demſelben Lehnſeſſel verſteckt, ſchlüpft Cherubin auf denſelben und verbirgt ſich unter einem darauf liegenden Kleide. Baſilio wiederholt Suſanne die Anträge des Grafen und da ſie ihn zurückweiſt, macht er boshafte Anſpielungen auf den Pagen, der nicht bloß bei Suſanne in Gunſt ſtehe ſondern auch der Gräfin unverſchämt den Hof mache. Hierdurch entrüſtet tritt der Graf hervor, befiehlt den Pagen ſofort wegzujagen, und als Suſanne für ihn bittet, erzählt er wie er ihn in ſeinem Verſteck im Hauſe des Gärtners überraſcht habe und entdeckt dabei Cherubin auf dem Lehnſeſſel. Da dieſer aber Zeuge deſſen was ſo eben vorging geworden iſt, verleiht er ihm, um ihn zu ſchonen und doch loszuwerden, eine Officiersſtelle in ſeinem Regiment mit dem ausdrücklichen Befehl ſich ſogleich nach Sevilla in die Garniſon zu begeben. Indem kommt Figaro an der Spitze der feſtlich geſchmückten Dorfbewohner herein. Der Graf hat bei ſeiner Vermählung das ſogenannte Herrenrecht aufgehoben; auf Figaros Anſtiften kommen ſeine dankbaren Unterthanen jetzt bei der erſten Hochzeit welche ſeitdem gefeiert wird, ihn zu bitten, ſelbſt in feierlicher Ceremonie der Braut den Brautkranz aufzuſetzen. Er hofft daß der Graf dieſem Anſinnen ſich nicht werde entziehen können; dieſer verſpricht es auch, verlangt aber einige Stunden Aufſchub, um die Feierlichkeit glänzender zu machen.

Figaro verſäumt indeſſen nicht, um den Grafen zu beſchäftigen, eine neue doppelte Intrigue anzuſpinnen, bei welcher mitzuwirken auch die Gräfin, durch die ihr treu ergebene Suſanne von allem in Kenntniß geſetzt, ſich entſchließt. Um die Stellung, welche dieſelbe ſowohl zu Figaro als zu Suſanne einnimmt, und ihre Bereitwilligkeit ſelbſt durch eine gewagte Täuſchung den Grafen zu ſeiner Pflicht zurückzuführen, richtig zu würdigen darf man nicht vergeſſen, daß die Gräfin Almaviva die Roſine des Barbier von Sevilla iſt. Sie liebt ihren Gemahl, ſie hat das volle Gefühl ihrer Würde, allein die Verhältniſſe unter denen ſie aufgewachſen, die Umſtände durch welche ſie Gräfin Almaviva geworden iſt, üben doch einen gewiſſen Einfluß auf ſie aus. Figaro hat nun den

Grafen, der auf die Jagd geritten iſt, durch ein anonymes Billet das ihm Baſilio zuſteckt vor einem Nebenbuhler gewarnt, der mit der Gräfin ein Stelldichein verabredet habe; die Eiferſucht, hofft er, ſoll denſelben von der Hochzeit ablenken. Auf der anderen Seite will er ihn dadurch ſicher machen, daß Suſanne ihm die erbetene Zuſammenkunft im Garten verſpricht; an ihrer Stelle ſoll dann Cherubin, der auf Figaros Betrieb noch da geblieben iſt, als Mädchen verkleidet ſich einfinden. Der Page kommt um Toilette zu machen, betrübt zeigt er ſein Officierspatent vor, das ihn von der Gräfin entfernt, — das man wie ſich dabei ergiebt zu beſiegeln vergeſſen hat — und verräth ſeine ſchwärmeriſche Verehrung für die Gräfin, die auf einen Augenblick dadurch gerührt zu werden ſcheint; plötzlich klopft der Graf, der in eiferſüchtiger Regung gleich wieder umgekehrt iſt. Cherubin flüchtet ſich ins Nebenzimmer, das die Gräfin verſchließt, und wirft dort während der Graf ſeine verlegene Gemahlin mit Fragen beſtürmt einen Seſſel um; die Gräfin erklärt hierauf, Suſanne ſei darin, verbietet aber daß ſie herauskomme oder auch nur antworte und verweigert dem Grafen den Schlüſſel. In der größten Erbitterung führt dieſer, nachdem er ſorgfältig alle Thüren verſchloſſen hat, die Gräfin mit ſich fort um eine Axt zu holen, mit der er die Thür einſchlagen will; Suſanne, die während dieſer Scene im Alkoven verſteckt war, befreit ſogleich Cherubin. Weil ſonſt kein Entkommen möglich iſt ſpringt dieſer aus dem Fenſter in den Garten und ſie geht an ſeiner Stelle ins Cabinet. Als der Graf mit der Gräfin zurückkommt, entſchloſſen Gewalt anzuwenden, geſteht ſie ihm daß der Page im Nebenzimmer ſei, was ihn in die äußerſte Wuth verſetzt: da tritt zu beider Erſtaunen Suſanne heraus; die Gräfin faßt ſich, und die Frauen erklären ihm nun, man habe ihn nur ſtrafen wollen, Figaro habe als Einleitung für dieſe ganze Neckerei den Brief geſchrieben; der Graf muß um Verzeihung bitten, die er mit Mühe erlangt. Als darauf Figaro mit der Meldung eintritt alles ſei zur Hochzeit bereit, verlangt der Graf erſt Aufſchluß über das Billet, Figaro läugnet darum zu wiſſen und wird, da ihm der Zuſammenhang nicht klar iſt, nur mit Mühe von den Frauen zum Geſtändniß gebracht. Kaum ſcheint ſo alle Gefahr beſeitigt, da bringt der halbbetrunkene Gärtner ſeine Klage beim Grafen an daß vor Kurzem ein Menſch aus dem Fenſter des Cabinets geſprungen ſei und ihm ſeine Blumen ruinirt habe; Figaro, der den Pagen geſprochen hat, bekennt, er ſei dort bei Suſanne geweſen und aus Furcht vor dem Toben des Grafen in den Garten geſprungen. Der Gärtner meint freilich, er habe eher Cherubin zu erkennen geglaubt, will ihm aber nun doch ein Papier, das er verloren habe, zurückgeben; aber dies nimmt der Graf, deſſen Argwohn neu erregt iſt, an ſich und verlangt daß Figaro es nahmhaft mache; die Gräfin erkennt das Patent des Pagen und ſoufflirt durch Suſanne Figaro, der ſich dadurch auch aus dieſer Schlinge zieht. Aber nun erſcheint Marcelline, unterſtützt von Bartolo und macht Figaros Eheverſprechen geltend; hocherfreut verſpricht der Graf ihr ſogleich die gerichtliche Unterſuchung ihrer Anſprüche und weiß Baſilio, der Marcelline für ſich zur Ehe verlangt, auf eine Weiſe zu entfernen, daß er ſich zugleich an demſelben für das ihm zugeſteckte Billet rächt.

Ehe die gerichtliche Verhandlung beginnt, faßt die Gräfin den Plan anſtatt des verkleideten Cherubin, von dem nun nicht mehr die Rede ſein kann, ſelbſt in Suſannes Kleidern dem Grafen das Rendezvous zu geben und Suſanne muß daher dem Grafen ihre Bereitwilligkeit, ihn im Garten zu erwarten auf eine ſchlaue Weiſe anzeigen. In Folge der darauf vorgenommenen Proceſsverhandlung wird Figaro verurtheilt Marcelline ſogleich die ſchuldige Summe zurückzuzahlen, und da er das nicht kann ſie zu heirathen. Der Graf ſcheint am Ziel ſeiner Wünſche, allein die Ausflüchte, welche Figaro macht, daß er die Erlaubniß ſeiner Eltern haben müſſe, die er aber ſelbſt nicht kenne, führen zu der Entdeckung daß er jener einſt geraubte Sohn von Bartolo und Marcelline iſt, die nun zugleich mit ihm ihre Hochzeit zu feiern beſchließen; Suſanne, welche mit dem von der Gräfin ihr geſchenkten Geld kommt um Figaro auszulöſen, iſt anfangs empört ihn in Marcellines Armen zu ſehen, dann ebenſo erfreuet über die glückliche Löſung des Räthſels.

Bei der feierlichen Hochzeitsceremonie — bei welcher Cherubin, durch Fanchette verkleidet, unter den jungen Bauermädchen erſcheint und erkannt wird, wodurch der Graf ſchließlich doch noch die richtige Aufklärung über die Scene am Morgen erhält — ſteckt Suſanne dem Grafen ein von der Gräfin dictirtes Billet zu, in welchem ſie den Ort des Stelldicheins beſtimmt hat; es iſt mit einer Nadel zugeſteckt, welche er ihr zum Zeichen des Einverſtändniſſes zurückſchicken ſoll. Figaro ſieht daß er das Billet lieſt und ſich an der Nadel ſticht, ohne bemerkt zu haben daß Suſanne es ihm gegeben hat; als er nachher von Fanchette erfährt daß ſie vom Grafen den Auftrag hat Suſanne die Nadel zurückzubringen, erräth er leicht, was das zu bedeuten habe. Außer ſich vor Eiferſucht beſtellt er ſeine Eltern und Freunde in die Nähe des verabredeten Ortes und begiebt ſich ſelbſt dorthin um die Schuldigen zu überraſchen und zu ſtrafen.

Im Dunkel der Nacht kommen die Gräfin in Suſannes Kleidern und dieſe in denen der Gräfin um ihre Männer auf die Probe zu ſtellen, denn Suſanne iſt bereits durch

Marcelline unterrichtet und gewarnt. Kaum iſt die Gräfin allein, ſo naht ſich zu ihrem größten Schrecken Cherubin der vermeintlichen Suſanne und ſucht ihr einen Kuß aufzudrängen; dieſen bekommt der Graf, der in dem Augenblick dazwiſchen tritt, die Ohrfeige aber, welche von dieſem dem Pagen zugedacht war, nimmt Figaro, der ſich lauſchend genähert hat, in Empfang. Mit ſeiner Gemahlin allein ſagt der Graf ihr die größten Schmeicheleien, beſchenkt ſie mit Geld und einem koſtbaren Ring und will ſich dann mit ihr entfernen, wird aber von ihr in der Dunkelheit verlaſſen und ſucht ſie vergebens. Mittlerweile kommt Suſanne zu dem empörten Figaro, der ſie aber, als ſie einen Augenblick die Stimme zu verſtellen vergißt, erkennt und ſich ſogleich den Scherz macht ihr vorzuſchlagen eine Untreue durch die andere zu rächen, worauf ſie ſich ihm mit Ohrfeigen zu erkennen giebt. Der Friede wird aber durch ſeine Erklärung leicht hergeſtellt, und da ſich nun der Graf wieder nähert um ſeine Suſanne zu ſuchen, ſpielen ſie die Liebesſcene fort. Wüthend ruft er Leute mit Fackeln herbei, Figaros Freunde eilen herzu, mit ihnen auch die Gräfin und zu ſeiner Beſchämung erkennt er nun, daß es ſeine Gemahlin war, welche Liebeserklärungen und Geſchenke von ihm in Empfang genommen hat; erſt die Verzeihung, welche ſie ihm zuſagt, macht aller Verwirrung ein Ende.

Dies iſt der dürftige Abriß des unterhaltenden Intriguenſpiels, in welchem unaufhörlich ein Knoten um den andern geſchürzt wird, eine Verlegenheit aus der andern erwächſt, um immer wieder eine neue Erfindung hervorzurufen; das durch eine Fülle wirkſamer Motive und charakteriſtiſcher Detailzüge, durch den witzigen, pikanten Dialog voll Satire und Ironie eins der lebendigſten Charaktergemälde ſeiner

Zeit iſt[3]. Da Ponte hat aus demſelben mit vielem Geſchick ſeinen Operntext hergeſtellt, wobei ihm allerdings Mozart nicht wenig behülflich geweſen ſein wird. Der Gang des Stücks iſt faſt ganz unverändert gelaſſen, die Abkürzungen, welche nothwendig waren, ſind zweckmäßig vorgenommen[4]. So iſt namentlich die Gerichtsſcene, welche bei Beaumarchais einen bedeutenden Raum einnimmt, auf das für die Handlung weſentliche Reſultat beſchränkt, andere Nebenmotive ſind beſeitigt z. B. daß Baſilio als Marcellines Liebhaber auftritt; nur ſelten iſt die Deutlichkeit der verwickelten und raſch verlaufenden Handlung dabei etwas gefährdet worden, wie durch die Aenderung daß man von dem Sohne Bartolos und Marcellines vor der Wiedererkennung gar nichts erfährt. Aber mit dem beſten Takt ſind die Muſikſtücke an der richtigen Stelle angebracht, ohne daß die Handlung aufgehalten wird, was bei dieſem Stücke etwas ſagen will, und ſo daß die muſikaliſche Darſtellung volle Freiheit findet ſich ihrer Natur gemäß auszubreiten. Die ganze dramatiſche Anlage brachte es mit ſich, daß dabei nicht allein für Arien, ſondern faſt noch mehr für große und kleine Enſembleſätze verſchiedener Art neben den Finales, zu ſorgen war — zum großen Vortheil der muſikaliſchen Geſtaltung. Es iſt nicht ohne Intereſſe zu verfolgen, wie bei einem ſo beſtimmt vorgezeichneten Gang der Handlung doch die nothwendigen Forderungen der Oper hinſichtlich der Stellung und Abwechſelung der Muſikſtücke befriedigt werden; auch die poetiſche Faſſung derſelben iſt gewandt und angemeſſen, oft überraſcht es, wie geſchickt und artig eine Andeutung bei Beaumarchais für die muſikaliſche Auffaſſung ausgeführt worden iſt. Für die Haltung des Dialogs war das franzöſiſche Luſtſpiel von außerordentlichem Vortheil; wie ſehr derſelbe auch abgekürzt und modificirt werden mußte, immer behielt er von dem Geiſt und Leben des Originals weit mehr zurück als man in den Recitativen der opera buffa zu finden gewohnt war[5].

---

[3] Das Stück wurde in verſchiedenen Ueberſetzungen ſehr bald auf allen Bühnen Deutſchlands heimiſch. Neuerdings hat A. Lewald eine neue Ueberſetzung deſſelben gegeben (Beaumarchais, Stuttg. 1839).

[4] Im Jahr 1793 hatte man in Paris den unglücklichen Einfall Mozarts Muſik mit dem vollſtändigen Dialog von Beaumarchais zur Aufführung zu bringen (Caſtil-Blaze l'acad. imp de mus. II p. 49); Beaumarchais war mit dieſer Einrichtung nicht unzufrieden, wohl aber mit der Darſtellung (Lomenie Beaumarchais II p. 585 ff.). In einem Bericht über die Aufführung (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 77) heißt es: „Die Muſik hat uns ſchön, reich an Harmonie und mit vieler Kunſt gearbeitet geſchienen. Die Melodie iſt angenehm, ohne eben pikant zu ſein. Einige Enſembleſtücke darinnen ſind von der höchſten Schönheit. Viele Arien haben aber nicht die Wirkung gethan, die man davon erwarten darf, wenn ſie in ihrer rechten Bewegung ausgeübt werden. Diejenigen welche die Partitur kennen verſichern, daß faſt alle Sätze zu langſam vorgetragen werden ſeien.“

---

[5] Deutſch iſt die Oper mehrmals, aber immer ſehr mittelmäßig bearbeitet. Von wem die zuerſt übliche Ueberſetzung, nach der ſie z. B. in Berlin 1790 aufgeführt wurde (Schneider Geſch. der Oper in Berlin S. 59), herrührt weiß ich nicht; im Jahr 1791 bearbeitete Knigge die Oper für Schröder in Hamburg (Aus einer alten Kiſte S. 177. Meyer, Schröder II S. 55); 1792 gab man ſie in Wien nach einer Ueberſetzung von Gieſeke, den wir noch kennen lernen werden; 1794 erſchien die Bearbeitung von Vulpius. Eine neue Bearbeitung welche nicht allein da Pontes Verſen, ſondern dem was Mozart aus denſelben gemacht hat, gerecht zu werden ſuchte, wäre ein dringendes Bedürfniß; ſie würde vielleicht die Darſteller veranlaſſen Auffaſſung und Spiel aus der muſikaliſchen Geſtaltung abzuleiten und vielmehr Mozarts Charakteriſtik zur Geltung zu bringen als Beaumarchais Eigenthümlichkeiten in die Oper hineinzutragen. Für die Einführung der Seccorecitative ſtatt des geſprochenen Dialogs ſprach ſich Berlioz aus (N. Ztſchr. f. Muſ. XLI S. 113 f.), der wohl nie die gedruckte Partitur des Figaro geſehen hat, da er meint die Recitative ſeien nur noch in Mozarts Original zu finden. Allerdings ſind durch den Dialog nicht allein manche hübſche Einzelheiten weggeſchnitten, wie die allerliebſte

So waren Le nozze di Figaro durch Charakteriſtik der auftretenden Perſonen, durch ſpannende und raſch ſich entwickelnde Handlung und lebendigen, geiſtreichen Dialog auch den beſten Textbüchern der opera buffa überlegen, wie man ſich leicht überzeugen kann, wenn man die bedeutendſten und eigenthümlichſten Opern z. B. Caſtis Re Teodoro oder Grotta di Trofonio damit vergleicht. Ja dieſe Oper war in den weſentlichen Punkten über die Grenzen der eigentlichen opera buffa hinausgegangen und brachte ganz neue Elemente der dramatiſchen Geſtaltung zur Geltung.

Zwar ein Element ließ die Oper gänzlich fallen, welches die außerordentliche Wirkung des Luſtſpiels von Beaumarchais vielleicht vor allen begründet hatte, das politiſche. Nicht allein der Dialog iſt mit mehr oder weniger directen Anſpielungen auf Mißbräuche des politiſchen und ſocialen Lebens, welche nach allen Seiten hin die Schlaglichter ſeiner Satire und derben Spottes werfen, ſo ganz durchzogen, daß er dadurch ſeinen eigentlichen Charakter erhält, ſondern die ganze Tendenz geht dahin, den vornehmen Herrn zu ſchildern, der ſelbſt ohne Ehre und Treue ſie von anderen fordert, ſeinen Lüſten ohne Bedenken alles erlaubt hält, und dadurch die ihm Untergebenen, deren ſittliche Rechte er kränkt, herausfordert und berechtigt ihre geiſtige Ueberlegenheit gegen ihn zu kehren, ſo daß er am Ende überwunden und

---

kleine Enſembleſtelle nach dem Sextett (S. 339), ſondern auch Unzuträglichkeiten entſtanden. So nimmt es ſich ziemlich ungeſchickt aus, wenn Figaro im zweiten Akt (S. 432) den Anfang ſeiner Cavatine in das Geſpräch hineinſingt; noch übler iſt es, wenn gegen den Schluß des dritten Akts (S. 362) das Geſpräch, welches in vollem Gange iſt, ohne allen inneren Grund mit dem herannahenden Marſch als Recitativ fortgeſungen wird. Manches der Art ließe ſich mit einiger Aufmerkſamkeit beſeitigen, und ob die Einführung der Recitative nicht dem Verſtändniß der Handlung erheblich ſchaden würde iſt wohl zu überlegen.

beſchämt daſteht. Dieſe Auffaſſung der vornehmen Welt und ihrer Stellung gegen den Bürgerſtand iſt mit einer Energie und Malice ausgeſprochen, ſie fand in der damals herrſchenden Stimmung und Anſchauungsweiſe einen ſolchen Wiederhall, daß die Aufführung des Stückes gegen den ausgeſprochenen Willen des Königs als die praktiſche Bethätigung der daſſelbe durchdringenden Grundſätze erſchien und Napoleon mit Recht vom Figaro ſagen konnte: c'était la révolution déjà en action[6]. Von allem dieſem iſt in der Oper jede Spur verwiſcht, weniger wohl aus Rückſicht auf die Bedenken Kaiſer Joſephs, als vielmehr in der richtigen Einſicht daß es Elemente ſind, welche dem Weſen der Muſik völlig widerſtreiten[7].

Um ſo bedenklicher aber tritt, nachdem die politiſche Satire ausgeſchieden iſt, der Umſtand hervor, daß der eigentliche Mittelpunkt der Handlung eine Unſittlichkeit iſt, die zwar nicht gerechtfertigt oder beſchönigt, aber auch keineswegs mit Ernſt und Strenge geſtraft, ſondern mit einer gewiſſen Frivolität beſeitigt wird. Zwar wird dem vornehmen Wüſtling Almaviva aufrichtige und treue Neigung, redliches Pflichtgefühl und ehrenhaftes Benehmen entgegengeſtellt, allein dieſe ſittlichen Eigenſchaften erweiſen ſich nicht als ſolche wirkſam, vielmehr ſind die eigentlichen Hebel der Handlung Schlauheit und Intrigue, mögen dieſe auch als eine Art von Nothwehr zur Anwendung kommen. Dadurch tritt das Ganze in ein ſehr zweifelhaftes Licht, die ganze Atmoſphäre des Grafen Almaviva iſt keine reine und von der Corruption aller Verhältniſſe, welche eine ſolche Erſcheinung allein möglich machte, werden ſämmtliche Träger der Handlung mehr oder weniger berührt, wodurch dann namentlich auch die geiſtreiche, aber mit Zweideutigkeiten ſtark gewürzte Haltung des Dialogs bedingt wurde. Beaumarchais hatte wohl Gründe zu ſeiner Rechtfertigung zu ſagen daß er ein Sittengemälde ſeiner Zeit habe aufſtellen wollen, und als deſſen weſentliche Eigenſchaft Wahrheit im Ganzen und in den Einzelheiten in Anſpruch zu nehmen, damit es ſittlich wirken könne — und die ſtark ausgeſprochne politiſche Tendenz wies um ſo beſtimmter auf dieſe ſeine Abſicht hin —; allein ganz abgeſehen von dem Bedenken, wie weit der Zweck die angewandten Mittel rechtfertige, ſo erkennt eine ſpätere Zeit unſchwer daß der Verfaſſer ſelbſt unter dem Einfluß der Zeit ſtand, welche er ſchildert um ſie anzugreifen und zu beſſern. Allein dies kommt der Oper nicht zu gut; ſie kann ſich nicht die Aufgabe ſtellen ein im Detail ausgeführtes Sittengemälde ihrer Zeit darzuſtellen um dadurch unmittelbar ſei es politiſchen ſei es moraliſchen Einfluß auszuüben; was von dieſem Geſichtspunkt aus anderswo gerechtfertigt erſcheint, iſt es hier nicht. Mag daher der Dialog in vieler Hinſicht gereinigt ſein, die Handlung in ihrer Motivirung, die Hauptſituationen, die ganze Anſchauungsweiſe mußte nur um ſo entſchiedener den Eindruck der Frivolität machen. Wie konnte Mozart dieſen Gegenſtand für ſeine Oper wählen, das Publicum ihn beifällig aufnehmen?

---

[6] Sainte-Beuve causeries du lundi VI p. 188.

[7] Man kann den Unterſchied nicht beſſer erkennen als wenn man den berühmten Frondeur-Monolog des Figaro im fünften Akt mit der Eiferſuchtsarie der Oper vergleicht. Auch die Anſpielungen auf das Herrenrecht hätte man füglich ganz weglaſſen können, da ihr weſentliches Intereſſe ein politiſches iſt; noch heute würde man, wenn man ſie ſtriche und irgend ein einfaches, leicht zu findendes Motiv ſtatt deſſen einführte, der Oper ein unſer Gefühl ſehr verletzendes Element nehmen.

Vor allen Dingen muß man im Auge behalten daß ſowohl die factiſche Grundlage als die Anſchauungsweiſe, wie ſie auch in der Oper noch hervortreten, für jene Zeit volle reale Wahrheit hatten, daß man ſich damals in ſolchen Verhältniſſen zu Hauſe fühlte, und eben das auf der Bühne dargeſtellt und ausgeſprochen fand, was man in dieſer Weiſe ſelbſt erlebte und erfuhr. Was eine ſpätere Zeit vor allem befremdet und zurückſtößt iſt der Widerſpruch der Darſtellungsart mit den eigenen Erfahrungen und Anſchauungen, die das Unſittliche als ſolches um ſo greller und nackter hervortreten läßt; in dieſer Form, mit dieſen Anſprüchen darf es ſich heutzutage nicht gelten machen, deshalb will man es auch auf dieſe Weiſe nicht dargeſtellt ſehen. Ein Blick auf die Unterhaltungslitteratur, auch auf die Opern der ſpäteren Zeit bis auf die Gegenwart herab lehrt deutlich daß die Darſtellung des Unſittlichen darin ſtets eine weſentliche Rolle ſpielt, aber unter den Formen, welche der Anſchauungs- und Handlungsweiſe der Zeit entſprechen, und ferner daß das Bedürfniß, die ſittlichen Gebrechen in ihrer eigenthümlichen Ausbildung dargeſtellt zu ſehen, ein Symptom der ſittlichen Krankheit einer jeden Zeit iſt. Deshalb darf man nicht erſtaunen daß man ein Bild jener ſittlichen Corruption, die von der vornehmen Welt aus alle Stände durchdrang, zu einer Zeit, wo alle ſocialen und politiſchen Verhältniſſe in nothwendiger Folge davon ſich bereits in voller Auflöſung befanden, mit einem gewiſſen gierigen Genuß betrachtete. Eben darin lag ein beſonderer Reiz, daß man die volle Wahrheit des Dargeſtellten unwillkürlich empfand und doch vermöge der künſtleriſchen Darſtellungsweiſe daſſelbe als ein Fremdes anſchaute, über welches man ſich geſtellt glaubte; dies um ſo mehr als die Verlegung in ein fremdes Land, der leichte, mit großer Geſchicklichkeit behandelte Localton, über die allzunackte Wirklichkeit einen feinen Schleier legte, der das Intereſſe erhöhte, ohne das Verſtändniß zu erſchweren.

Dazu kommt daß jene Zeit, die den Figaro hervorbrachte und an ihm Gefallen fand, überhaupt in Litteratur und Kunſt wie im Leben in Beziehung auf ſinnlichen Genuß und die damit zuſammenhängenden ſittlichen Verhältniſſe ungleich leichter und freier urtheilte als eine ſpätere, durch ſchwere Erfahrungen und Kämpfe aller Art ernſter gewordene Generation. Es kann hier unerörtert bleiben, wie weit dabei mehr Sitte und Anſtand, welche mit den Zeiten wandelbar ſind, als die Sittlichkeit wirklich in Frage kommen; jene Erſcheinung iſt unläugbar und tritt in der Unterhaltungslitteratur wie in zahlreichen Zügen der Denk- und Lebensweiſe jener Zeit deutlich, oft für uns überraſchend genug hervor. Für den nächſten Zweck genügt es an das Zeugniß von Caroline Pichler zu erinnern, welche in Bezug auf eben dieſe Zeit berichtet (Denkw. I S. 103 f.), daß „in Wien damals ein fröhlicher, für jedes Schöne empfänglicher, für jeden Genuß offener Sinn herrſchte. Der Geiſt durfte ſich frei bewegen, es durfte geſchrieben, gedruckt werden was nur nicht im ſtrengſten Sinne des Wortes wider Religion und Staat war. Auf gute Sitten ward nicht ſo ſehr geſehen. Ziemlich freie Theaterſtücke und Romane waren erlaubt und curſirten in der großen Welt. Kotzebue machte ungeheures Aufſehen. — Seine Stücke, ſowie Gemmingens deutſcher Hausvater, der Ring von Schröder, viele andere, die im Strom der Vergeſſenheit verſunken ſind, und eine Menge Romane und Erzählungen (ich weiſe vor anderen auf Meißners Skizzen hin) waren auf lauter unanſtändige Verhältniſſe gegründet. Ohne Arg und Anſtoß ſah, bewunderte, las ſie die Welt und jedes junge Mädchen. Ich hatte alles dieß mehr als einmal geleſen oder geſehen, der Oberon war mir wohl bekannt, ſowie Meißners Alcibiades. Keine Mutter trug ein Bedenken ihre Tochter mit ſolchen Werken bekannt zu machen, und vor unſern Augen wandelten der lebenden Beiſpiele genug herum, deren regelloſe Aufführung zu bekannt war, als daß irgend eine Mutter ihre Töchter in Unwiſſenheit darüber hätte erhalten können[8]."

Daß Mozart auch in dieſer Hinſicht ein Kind ſeiner Zeit war, daß er ſich auf dem Strom des leichten Lebens in Wien mit Behagen gleiten ließ, daß er in luſtiger Laune es mit derben und freien Scherzen nicht genau nahm[9] iſt uns hinreichend bekannt, es darf daher nicht verwundern daß das frivole Element in Beaumarchais Luſtſpiel ihn nicht abgeſchreckt hat. Ebenſowenig darf man aber auch vorausſetzen daß grade dies ihn angezogen habe, er nahm es wie die meiſten als eine damals häufig angewendete Würze mit hin; die Hauptſache war ihm ohne Zweifel die lebendig ſich entwickelnde, in jedem Moment ſpannende Handlung und die treffende, ſcharfe Charakteriſtik der Perſonen. Dies waren eben die Bedingungen des wahrhaft dramatiſchen Lebens, welche der gewöhnlichen opera buffa vollſtändig abgingen, die weder an der Handlung noch an den handelnden Perſonen ein wirkliches Intereſſe faſſen ließ, ſondern auf einzelne lächerliche oder auch muſikaliſch wirkſame Situationen gerichtet war, welche man in einen leidlichen Zuſammenhang zu bringen ſich begnügte, und deren Träger faſt durchaus Karikaturen waren. Wahrſcheinlichkeit nach der Analogie des wirklichen Lebens iſt daher faſt nie zu finden und ſelten genug tritt eine phantaſtiſch-poetiſche Laune an ihre Stelle; und wo man es verſucht hat, dieſen karikaturhaften Geſtalten und Situationen mehr ernſthafte einzureihen, wird der Abſtand zwiſchen den unvereinbaren Gegenſätzen meiſtens nur um ſo fühlbarer, eine rechte Einheit aber nirgends erreicht. Im Figaro dagegen beruht das Intereſſe weſentlich auf der Wahrheit mit der das wirkliche Leben dargeſtellt iſt; die Intentionen der handelnden Perſonen ſind durchaus ernſthaft gemeint und werden mit großer geiſtiger Energie durchgeführt, die Situationen entwickeln ſich daraus ganz folgerichtig; nur die Beleuchtung unter die alles geſtellt iſt bringt die von Beaumarchais ſo ſtark betonte gaieté hervor, welche allerdings keineswegs harmlos und im Weſentlichen auch nichts weniger als muſikaliſch iſt.

---

[8] Was kann von unſeren Sitten mehr abſtechen als wenn ein junges Mädchen ihrem Bräutigam ſchreibt: „Ich wünſche Ihnen bald den neuen Amadis in die Hände, das luſtigſte, launigſte Buch. Wie wird Ihnen Olinde darin gefallen? Herr Amadis iſt ein wenig zu butterartig, er ſchmelzt bei jedem Sonnenblick." Und dieſes junge Mädchen iſt Caroline Flachsland, und der Bräutigam iſt Herder. S. Aus Herders Nachlaß III S. 67.

[9] Auch im Figaro findet ſich ein oft bemerkter muſikaliſcher Scherz der Art. In der Cavatine (I, 3) und der letzten Arie (IV, 4) Figaros treten die Hörner ſehr auffallend hervor, und in der letzteren ergänzen ſie die Worte il resto non dico, già ognuno lo sà ſo vernehmlich daß kein Zweifel über die Anſpielung bleiben kann, welche Mozart damit machen wollte. Man erzählt ſich ſogar, er habe in ſeiner Partitur hinzugeſchrieben corni obligatissimi, allein dies iſt nicht wahr. Man mag über einen ſolchen Spaß urtheilen wie man will; die Wirkung des Muſikſtücks wird in keiner Weiſe dadurch beſtimmt, ob man ihn beachtet oder nicht.

Es iſt einer der ſtärkſten Beweiſe für Mozarts außerordentliches Genie daß er, angeregt durch die dramatiſche Bedeutung des Stücks, ohne Bedenken und gewiß ohne darüber zu reflectiren es unternahm, demſelben durch die muſikaliſche Behandlung eine neue Seele einzuflößen; ſo ſicher konnte er ſein daß das was ihn innerlich anregte der Keim zu einer lebenskräftigen Schöpfung wurde. Die muſikaliſche Darſtellung konnte aber nur dadurch eine wahre werden, daß ſie auf das pſychiſche Element zurückgeführt wurde, welches in der Muſik ſeinen Ausdruck erhält, auf die Empfindung[10]. Indem dieſe, welche bei Beaumarchais vor den Kräften des Verſtandes und Geiſtes als Hauptfactoren zurückgetreten war, als die weſentliche Potenz ſich geltend machte, gegen welche nun jene Elemente ſich unterordneten, wurde wie mit einem Schlage das Ganze in eine andere Sphäre erhoben. Beaumarchais ſucht durch Rathſchläge und Warnungen aufs ſorgfältigſte zu verhüten daß die Darſteller nicht Handlung und Charaktere ins Gemeine ziehen und durch Uebertreibung karikiren; der für die muſikaliſche Neugeſtaltung naturgemäße Ausgangspunkt führte von ſelbſt und nothwendig zur Veredlung und Verfeinerung der geſammten Darſtellung. Denn theils kommt das wahre und echte Gefühl, welches bei einem Theil der handelnden Perſonen die eigentliche Triebfeder ausmacht, nun auch in ſeiner vollen Kraft zur Geltung, theils wird ſelbſt das Verwerfliche oder Bedenkliche dadurch, daß eine ſtarke, urſprünglich natürliche aber irregeleitete Gemüthserregung als die Quelle deſſelben erſcheint, uns menſchlich ſo nahe gerückt und gewinnt eine Bedeutung, daß die künſtleriſche Darſtellung deſſelben gerechtfertigt erſcheint. Hier iſt der Muſiker auf ſeinem eigentlichen Gebiet und für den Künſtler, der daſſelbe zu gewinnen und zu beherrſchen vermochte, war nun der Reichthum an dramatiſchen Situationen und Charakteren ein reiner Gewinn; man ſieht von Neuem daß das in die Tiefe dringende wahre Genie Bedingungen der ſchönſten Leiſtungen findet, wo der nur über die Oberfläche ſtreifende Blick bloß Schwierigkeiten gewahrt. Es kam darauf an jede der handelnden Perſonen, da ſie ein wirkliches, ihnen am Herzen liegendes Intereſſe verfolgen, auch in jedem Moment das innerſte Gefühl wahr und naturgemäß ausſprechen zu laſſen, daraus ergab ſich von ſelbſt die Aufgabe der echten dramatiſchen Charakteriſtik, die Individualitäten ſcharf und präcis, aber von innen heraus wahr und rein darzuſtellen, ſo daß die Uebertreibung der Karikatur nothwendig ausgeſchloſſen bleibt.

---

[10] Die geiſtige Umwandlung, welche Mozart mit dem franzöſiſchen Luſtſpiel in dieſem Sinne vornahm, iſt oft hervorgehoben, z. B. von Beyle (vies de Haydn, Mozart et de Metastase p. 359 ff.), welcher bei bewundernder Anerkennung Mozarts meint, Fioravanti oder Cimaroſa würden die leichte Heiterkeit des Originals vielleicht noch beſſer wiedergegeben haben. Oulibicheff, der hierüber neben manchen ſchiefen auch ſehr treffende Bemerkungen macht, ſcheint doch auch die Umwandlung für nicht ganz vollendet zu halten (II p. 48). Rochlitz äußerte ſich dahin (A. M. Z. III S. 594 f.): „Figaro iſt bekanntlich gar kein Sujet für die Oper, eben darum, weil er ein vortreffliches Luſtſpiel iſt. Die Charaktere des Grafen und der Gräfin ſind meines Erachtens die in ſich ſelbſt muſikaliſch vollendetſten. Figaro hat natürlich in einer Kunſt welche keine Begriffe darſtellt verlieren müſſen; ebenſo Suſanne. Die ſüße, leichtfertige, gar zarte Natur Cherubins hätte nicht verlieren müſſen, war aber für Mozarts Natur nicht ganz. Cherubin iſt reifer — wenn man ja will ſchwerer, Suſanne ernſter, Figaro deutſcher geworden. Aber wie es dem Componiſten gelungen iſt die Charaktere, wie ſie nun ſind, beſonders in den hier überaus reichen und ausgeführten Enſembles zu halten: das iſt und bleibt ganz meiſterhaft.“ Dagegen wird in einem begeiſterten Aufſatz in der revue de deux mondes (XVIII p. 844 ff. überſetzt A. M. Z. XLII p. 389 ff.) Mozart als der Meiſter geprieſen, der Beaumarchais Werk das gegeben habe, was ihm mangelt, was nur Mozart in dieſem Stoff habe ahnen können, die Poeſie. Vgl. Hotho, Vorſtudien für Leben und Kunſt S. 69 ff.

Für die Hauptperſonen den Graf und die Gräfin, Figaro und Suſanne, Cherubin liegt dies klar vor; ſie ſind von ihren Empfindungen und Leidenſchaften ſo völlig beherrſcht, in den daraus hervorgehenden Verwickelungen ſo gänzlich befangen, daß die künſtleriſche Darſtellung ſich nur die Aufgabe ſtellen kann dieſe Seelenzuſtände mit der vollſten Wahrheit anſchaulich zu machen. Bartolo und Marcelline könnten an ſich zu karikaturmäßiger Behandlung einladen, wie denn ja derſelbe Bartolo im

Barbier von Sevilla zu einer echten Buffopartie geworden iſt; hier wird ſie ſchon durch den Umſtand verboten daß beide ſpäter als Figaros Eltern erkannt werden, wodurch freilich eine komiſche Situation, aber zugleich eine Löſung herbeigeführt wird, deren gemüthliche Bedeutung nicht nur aufgehoben ſondern zum Widerwärtigen verkehrt werden würde, wenn wir dieſe Eltern als fratzenhafte Perſonen hätten kennen lernen. Der von Beaumarchais angedeutete Zug daß Marcelline ſich gegen Suſanne überhebt »parce qu'elle a fait quelques études et tourmenté la jeunesse de Madame«, wodurch ſie über das gemeine Weſen einer gewöhnlichen alten Haushälterin hinausgehoben wird, iſt allerdings für die muſikaliſche Charakteriſtik nicht brauchbar, allein Mozart hat in der Situation, wo die komiſche Seite der Marcelline hervortritt, ſie auf eine geſchickte Weiſe zu ſchonen gewußt. In dem Duett (I, 5) nämlich, in welchem Suſanne und Marcelline einander Impertinenzen bis zu gegenſeitiger Erbitterung ſagen, iſt theils dadurch daß das Orcheſter hauptſächlich die eigentliche Zänkerei ausführt der Ausdruck im Allgemeinen ſehr gemildert, theils ſind beide Frauenzimmer durch die muſikaliſche Ausführung einander vollkommen gleichgeſtellt; und da Suſanne nun nicht durch wirkliche Ueberlegenheit ſondern nur durch ihre jugendliche Anmuth den Sieg über Marcelline davon trägt, ſo erſcheint das Ganze als ein Ausbruch jener eiferſüchtigen Empfindlichkeit, der das weibliche Geſchlecht vorzugsweiſe unterworfen iſt. Edle Frauennaturen werden zwar, auch wenn ſie derartige Regungen empfinden ſollten, ihnen nie nachgeben, allein dieſer höheren Sphäre gehören beide eben nicht an, beide laſſen ihrer gereizten Laune die Zügel ſchießen. Da ſie ſich dabei nicht ſoweit vergeſſen daß das Zartgefühl beleidigt würde, bleibt der Geſammteindruck ein heiterer und

Marcelline wird ihrer ganzen Haltung nach der Suſanne nicht untergeordnet[11]. Später, wo es ſich um ernſte Dinge für ſie handelt, im erſten Finale, wo ſie ihre Anſprüche auf Figaro geltend macht, im Sextett, wo ſie ihn als Sohn erkennt, iſt der muſikaliſche Ausdruck durchaus gehalten und voll wahrer Empfindung. Eine Sängerin, welche dies zur Geltung zu bringen und nach dieſen ſo charakteriſtiſchen Zügen ihre Darſtellung auszubilden im Stande wäre, würde aus der Marcelline zwar ſicherlich keine edle Frauengeſtalt, aber etwas ganz anderes als die ordinäre alte Haushälterin machen, die man leider gewöhnlich ſieht und hört, — wenn man ſie hört, da man aus einem mißverſtandnen Beſtreben nach Illuſion anzunehmen ſcheint, die Mutter des Figaro müſſe eine alte Frau ſein und wie eine alte Frau ſingen. Dagegen trägt die Arie der Marcelline (IV, 2) allerdings nichts zur individuellen Charakteriſtik derſelben bei. Ihrem Inhalt nach iſt ſie weder für die Situation noch den Charakter der Marcelline bedeutend und in ihrer Lebhaftigkeit unmuſikaliſch; ſie iſt auch in der That in der ganzen Oper das einzige Muſikſtück, das gleichgültig läßt. Erfindung und Ausführung iſt nicht bedeutend, der ganze Zuſchnitt bis in die Coloraturen — die einzigen der Art welche ſich im Figaro finden — altmodiſch nach Art der hergebrachten Arien für eine seconda donna: es ſcheint dies eine der Sängerin zugeſtandene Beigabe zu ſein[12].

---

[11] Wenn man das bekannte ſehr charakteriſtiſche und unterhaltende Zankduett der beiden Frauen in Aubers Maurer vergleicht, wird man eingeſtehen, daß dort der unverkennbar größere Realismus der muſikaliſchen Darſtellung der Feinheit und Grazie im Ausdruck und in der Ausführung einigermaßen Abbruch gethan hat.

[12] Die Beſetzung des Figaro bei der erſten Aufführung war nach Mozarts thematiſchem Verzeichniß folgende:

Baſilio, der kalte Verſtandesmenſch und malitiöſe Intrigant, iſt durchaus keine Figur, welche durch Karikatur zu

---

Il conte Almaviva	Sgre. Mandini.
La contessa	Sgra. Laschi.
Susanna	Sgra. Storace.
Figaro	Sgre. Benucci.
Cherubino	Sgra. Bussani.
Marcellina	Sgra. Mandini.
Basilio	Sgre. Ochelly. So ſchreibt Mozart den Namen; Kelly wurde, wie er ſelbſt erzählt (Rem. I p. 139) in Italien Okelly genannt.
Don Curzio	
Bartolo	Sgre. Bussani.
Antonio	
Barberina	Sgra. Nannina Gottlieb, welche ſpäter die Pamina in der Zauberflöte ſang.

Dulibicheff behauptet (II p. 40): Très heureusement pour nous et très malheureusement pour le pauvre maestro le sort se plut à reunir dans la troupe italienne qui devait jouer Figaro des chanteurs aussi médiocres qu'aucun de ceux qui se soient jamais coalisés et entendus pour la ruine d'un chef-d'oeuvre. Das widerſpricht allen übereinſtimmenden Berichten über die ausgezeichneten Leiſtungen jener italiäniſchen Operngeſellſchaft, „deren Vollendung ſowohl des Einzelnen als des Enſemble den Freunden keinen Wunſch, den Feinden keinen Stoff zum Tadel übrig ließ“ (A. M. Z. XXIV S. 270), ſowie dem was wir von einzelnen Mitgliedern erfahren. Wenn er die Einfachheit des Geſanges, das Fehlen der Coloraturen im Figaro dem Unvermögen der Sänger zuſchreibt, wodurch Mozart gezwungen worden ſei aus der Noth eine Tugend zu machen, ſo hat er nicht bedacht daß dieſelben Sänger in vielen anderen italiäniſchen Opern Glück machten, die nicht ſo einfach waren, und Mozarts Einſicht und richtigem Gefühl offenbares Unrecht gethan. — Daß von den deutſchen Sängerinnen keine verwendet wurde, weder die Lange, noch die Cavalieri oder die Teyber, auf welche Mozart doch beim Sposo deluso ſelbſt gerechnet hatte (S. 173), iſt auffallend und war wohl in den Parteiungen bei der Oper begründet. Durch da Ponte (mem. II p. 109. 110. 135 f.) erfährt man daß die Cavalieri von Salieri, deren Schülerin ſie war (Moſel, Salieri S. 184), in ſehr auffallender Weiſe begünſtigt wurde, alſo natürlich zu ihm ſtand.

einer komiſchen gemacht werden kann. Ein erſter Tenoriſt hält ſich in der Regel zu gut für dieſe Rolle, iſt auch in der Regel nicht gut genug um dieſelbe fein und charakteriſtiſch durchzuführen. Kelly[13], für welchen ſie geſchrieben iſt, war kein unbedeutender Sänger — er hatte in Neapel unter Aprile ſeine Schule gemacht und fand in Italien und Wien als Tenoriſt in Hauptpartien großen Beifall — und ein namentlich durch ſeine Mimik ausgezeichneter Komiker[14]. Vergegenwärtigt man ſich einen Sänger, der im Stande iſt die Malice und den Hohn des Baſilio im Terzett (I, 7) mit Feinheit und Charakter wiederzugeben, ſo tritt dieſe Partie in einer eigenthümlichen Bedeutung heraus, da ſie der angſtvollen Erregtheit der Suſanne wie dem Zorn des Grafen gegenüber dem Muſikſtück ſeinen beſonderen Charakter giebt, einen Charakter von Ironie, wie er ſelten in der Muſik ſeinen Ausdruck gefunden haben mag. Der einzige von Oulibicheff (II p. 45 f.) mit Recht hervorgehobene Zug, daß Baſilio die Worte, durch welche er anfangs den Grafen zu beſchwichtigen ſuchte: ah del paggio quel ch'ho detto era solo un mio sospetto dann, nachdem der Page auf dem

---

13) Michael Kelly — der uns in ſeinen Reminiscences (Lond. 1826) eine unterhaltende Darſtellung ſeines Lebens gegeben hat — iſt in Dublin 1764 geboren. Er war in einer muſikaliſchen Familie erzogen und ging 1779 nach Neapel, um ſich dort hauptſächlich unter Apriles Leitung zum Sänger zu bilden; er war ſchon auf mehreren italiäniſchen Bühnen mit Beifall aufgetreten, als er 1783 in Wien engagirt wurde. Von da ging er im Februar 1787 nach London, anfangs mit Urlaub, nahm dann dort ſeinen dauernden Aufenthalt und erwarb ſich als Sänger und ſpäter auch als Componiſt eine geachtete Stellung bis zu ſeinem Tode im Jahr 1825.

14) Er erzählt, wie er durch ſeine Mimik Caſti und Paiſiello ſo in Erſtaunen ſetzte, daß ſie ihm, einem ſehr jungen Menſchen, die ſchwierige Rolle des Gaſſerio im Re Teodoro übertrugen, in welcher er Furore machte (Rem. I p. 241 ff.).

Lehnſeſſel gefunden worden iſt, wiederholt und zwar nun eine Quinte höher[15], drückt ſo treffend die raffinirte Bosheit aus, daß er für die Auffaſſung der ganzen Partie maßgebend iſt, die richtig verſtanden faſt überall in den Vordergrund tritt[16]. Im Verlauf der Oper wird Baſilio allerdings ſehr in den Hintergrund geſchoben; die komiſche Art wie ihn bei Beaumarchais der Graf zur Strafe entfernt, ſeine Bewerbung um Marcelline hätten an ſich dankbare Situationen auch für die Oper gegeben, allein Verkürzung und Vereinfachung waren ſtreng geboten, und ſo mußten ſie dem geopfert werden, was nicht zu entbehren war. Die Arie, welche Baſilio im letzten Act gegeben iſt (IV, 3), bietet dafür keinen ganz ausreichenden Erſatz. Da Ponte, der wo er ſich nicht an Beaumarchais anſchließen kann in die Manier der gewöhnlichen libretti verfällt, läßt ihn die Fabel von der Eſelshaut erzählen um zu beweiſen daß wer ſich nur zu ſchmiegen und verſtellen weiß ſicher und gut durch die Welt kommt. Die muſikaliſche Darſtellung folgt der Erzählung, wobei das Orcheſter das Detail der Charakteriſtik ausführt und auch die Tonmalerei nicht verſchmäht, ein allgemein beliebtes Mittel der muſikaliſchen Komik, von dem aber Mozart ſonſt im Figaro in dieſer Weiſe keinen Gebrauch macht[17]: das

---

[15] Die Wirkung wird dadurch noch erhöhet daß in der Erzählung des Grafen, wie er den Pagen bei Barberina entdeckt habe, daſſelbe Motiv angewendet iſt. Wenn man nun ſieht wie dieſer überraſchende Effect in der einfachſten Weiſe durch den natürlichen Entwickelungsgang der muſikaliſchen Structur erreicht iſt, ſo kann dies die Bewunderung vor der Einſicht des genialen Meiſters nur ſteigern.

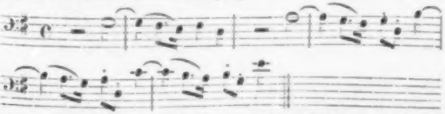
[16] Man kann Aufführungen erleben, bei welchen dieſe ganze Stelle als eine müſſige Wiederholung geſtrichen iſt.

[17] Das din din, don don im Duett zwiſchen Suſanne und Figaro (I, 2) kann man ſchwerlich zur Tonmalerei rechnen, ſo wenig als man Wortmalerei darin finden wird; es iſt kaum mehr als eine Interjection,

Gewitter, das Geheul des wilden Thiers, das ängſtliche Zurückweichen ſind beſcheiden aber vernehmlich ausgedrückt. Indeſſen ſind dieſe Züge nicht die Hauptſache, die Munterkeit der Erzählung, der Ausdruck von Behaglichkeit mit der er ſeine Eſelshaut gebraucht, und vor allem der, von Oulibicheff (II p. 59) nach Verdienſt gewürdigte, unvergleichliche Einfall die Schlußſentenz des herzloſen Feiglings: onte, pericoli, vergogna e morte col cuojo d'asino ſuggir si può durch eine Art von militäriſchem Triumphmarſch zu paro-

---

nur daß die muſikaliſche den Vorzug hat daß ſie zu einem Motiv in der Structur des Ganzen ausgebildet wird. Ebenſowenig gehört dahin der militäriſche Charakter in Figaros Arie Non più andrai (I, 9); denn da ſich in der Muſik beſtimmte Formen und Wendungen ausgebildet haben um das Kriegeriſche auszudrücken, ſo müſſen dieſelben natürlich da zur Anwendung kommen, wo die entſprechenden Ideen angeregt werden, und hier, wo Figaro dem Pagen das Bild ſeines militäriſchen Lebens ausmalt, wirft ihm das Orcheſter gewiſſermaßen das Spiegelbild zurück. Sehr weislich hat ſich aber Mozart gehütet auch die Einzelnheiten dieſer Schilderung muſikaliſch wiederzugeben, was ihn zu einer verkehrten Tonmalerei geführt hätte, ſondern er beſchränkt ſich auf die allgemeinſten, durch die nächſte Ideenaſſociation hervorgerufenen Anklänge. Wie weit der Einfluß ſolcher Ideenaſſociationen reiche, um theils unwillkührlich theils bewußt den muſikaliſchen Ausdruck in beſtimmter Richtung zu geſtalten, iſt meiſtens ſchwer zu entſcheiden. So iſt im erſten Duett zwiſchen Figaro und Suſanne (I, 1) das Motiv des Baſſes mit dem entſprechenden der erſten Geige gewiß ſehr paſſend für den das Zimmer ausmeſſenden Figaro und beſonders in der Verkürzung



tritt das immer weitergreifende Spannen ſehr deutlich heraus. Daß die Situation das Motiv hervorgerufen habe iſt gewiß, ob Mozart dadurch die Handlung des Meſſens habe ausdrücken wollen iſt ſehr zu bezweifeln, an Tonmalerei iſt aber dabei ſicherlich nicht zu denken.

diren, geben der Arie ein ſo ganz eigenthümliches Gepräge, daß ſie mit Humor und feiner Mimik vorgetragen in der That zu einem Charakterbild des Baſilio wird, dem eben jede wahre gemüthliche Regung fremd bleibt.

Die Nebenperſonen des betrunkenen Gärtners Antonio und des ſtotternden Richters Don Curzio hätten unter Umſtänden zu Karikaturen im Sinne der opera buffa werden können, allein ſie treten in Situationen auf, deren Charakter ſo beſtimmt nach einer andern Seite hin ausgeprägt iſt, daß ſie ſich demſelben fügen müſſen, ſoll nicht die Harmonie des Ganzen geſtört werden, die Niemand ſchöner zu bewahren gewußt hat als Mozart.

Recht bedeutungsvoll iſt es daß die kleine Cavatine (IV, 1) der Barberina (bei Beaumarchais Fanchette) zwar nicht eigentlich karikirt iſt, aber doch die Farben ſtärker aufträgt, als ſonſt geſchieht. Dieſe Kleine iſt in ihrer Neigung zu Cherubin, wie in der Offenherzigkeit, mit welcher ſie Alles herausſagt und dadurch für den Grafen zum wahren enfant terrible wird, völlig kindlich, und nicht blos naiv ſondern auch ungebildet. Es iſt daher nur der Wahrheit gemäß daß ſie ihren Schmerz als ſie die Nadel verloren hat, ihre Angſt, ihre Furcht vor der Strafe mit aller Stärke eines Kindes ausſpricht, und wenn man ſie jammern, ſeufzen, weinen hört, ſo macht das denſelben komiſchen Eindruck, deſſen ſich ein Erwachſener kaum erwehren kann, wenn ein Kind ſich ſeinem Herzenskummer völlig hingiebt und ihn mit einer Energie ausdrückt, welche zu der geringfügigen Veranlaſſung in gar keinem Verhältniß ſteht. Daß die ſtarken Accente, welche Mozart hier gehäuft hat um das Unverhältnißmäßige des kindiſchen Affects auszudrücken, ſpäter vielfach zum Ausdruck wahrer Empfindung verwendet worden ſind, kann der Wahrheit ſeiner Charakteriſtik keinen Eintrag thun.

Nahe verwandt iſt es, wenn der Ausdruck der Empfindung da in ähnlicher Weiſe übertrieben wird, wo ſie als eine unwahre, verſtellte charakteriſirt werden ſoll, wie wenn Figaro im letzten Finale der angeblichen Gräfin, die er als Suſanne erkannt hat, ſeine Liebeserklärung macht, und abſichtlich noch geſteigert, als er die Eiferſucht des Grafen erregen will. Hier ſind die ſchärfſten Accente der Leidenſchaft parodirend gehäuſt. Wie ganz anders ſpricht derſelbe Figaro ſeine Gefühle aus, wie einfach, wie herzlich und warm empfunden iſt der Ausdruck ſeiner Liebe ſowohl im erſten Duett (I, 1), wenn er ſich im Meſſen unterbricht und mit herzlicher Freude an ſeiner hübſchen Braut ſagt: si, mio core, or è più bello, als im letzten Finale, wo er der Verſtellung ein Ende macht und in höher gehobener Stimmung, im vollen Gefühl ſeines neu gewonnenen, nun ihm ganz geſicherten Glücks ihr zuruft: pace! pace, mio dolce tesoro! Da iſt keine Uebertreibung irgend welcher Art, ſondern der reine volle Klang wahrer Empfindung. Nicht anders ſpricht derſelbe Figaro ſich aus, wo ihn das aus ſeiner Liebe hervorgehende, deshalb eben ſo ernſthafte Gefühl der Eiferſucht erregt. Anfangs zwar iſt dies Gefühl eigenthümlich gemiſcht. Durch Suſanne ſelbſt gewarnt, weiß er ſich ihrer ſicher und fühlt ſich dem Grafen, mit dem er es jetzt zu thun hat, geiſtig überlegen, er betrachtet daher ſeine Situation mit Freiheit und einem Humor, welchen die berühmte Cavatine (I, 3) herrlich wiedergiebt. So heiter ſie beginnt, ſo miſchen ſich doch in den Ausdruck des Uebermuths und der Beweglichkeit auch Züge von Bitterkeit und Ingrimm, die deutlich verrathen, wie ſehr ihm die Sache zu Herzen geht, die er ſo leicht zu nehmen ſcheint. Später, als er ſich getäuſcht glaubt, wie wahr ſpricht er ſeinen Schmerz und Unwillen ſchon in dem der Arie (IV, 4) vorangehenden Recitativ aus. Aber ſeine Eigenthümlichkeit verläugnet ſich auch hier nicht, das Bewußtſein des Lächerlichen welches ſeine Situation hat verläßt ihn nicht, und der Zorn gegen das ganze weibliche Geſchlecht, in den er ſich immer eifriger hineinredet, nimmt daher unwillkührlich einen komiſchen Charakter an[18], in den ſich aber, ſowie das Gefühl lebhafter wird, daß er ſelbſt der leidende Theil iſt, wieder Züge dieſes Schmerzes und Kummers miſchen. Dieſe Miſchung warmer Gemüthserregung und unwillkührlicher Reaction des Verſtandes durch das Komiſche iſt pſychologiſch vollkommen wahr und bei einem Charakter, wie Figaro gedacht iſt, nothwendig; ihren Ausdruck hat ſie erſt durch die Muſik erhalten, welche hier ein von einer gewöhnlichen Buffoarie ſehr unterſchiedenes Kunſtwerk geſchaffen hat. Nicht minder wahr und menſchlich befriedigend iſt es aber auch, daß Figaro ſpäter, als er ſich mit eigenen Sinnen von Suſannes Untreue überzeugt zu haben glaubt, ſo daß ihm kein Zweifel mehr bleibt, nur ganz einfach den reſignirten Schmerz

---

18) Hier einer von den vielen Zügen, welche Mozart dem Text abzugewinnen wußte. Die wenig ſchmeichelhafte Charakteriſtik der Frauen lautet: queste chiamate dee

son streghe che incantano per farci penar,
sirene che cantano per farci affogar,
civette che allettano per trarci le piume,
comete che brillano per toglierci il lume

und ſo fort bis es endlich heißt

amore non senton, non senton pietà —
il resto non dico, già ognuno lo sà.

Kaum hat er das fatale il resto non dico heraus, ſo iſt es, als könne er nicht wieder davon kommen; es heißt dann

son streghe che incantano — il resto non dico
sirene che cantano — il resto non dico

u. ſ. f., was nun auch zu einer entſprechenden muſikaliſchen Behandlung dieſer Worte Veranlaſſung giebt. Wie dann zuletzt die Hörner ihm in die Ohren rufen was er ſelbſt nicht ſagen will, iſt ſchon bemerkt worden.

getäuſchter Liebe ausdrückt (S. 457 tutto è tranquillo); eine Stimmung, wie ſie bei Figaro nicht lange anhalten kann und daher ganz naturgemäß durch Suſannes Auftreten raſch umgewandelt wird[19].

Die Sicherheit und Schärfe dieſer individuellen Charakteriſtik tritt noch mehr hervor, wenn man andere Perſonen in verwandten Situationen daneben ſtellt. Unmittelbar auf die Arie, in welcher Figaro dem Grafen den Krieg erklärt (I, 3), folgt die Arie **Bartolos** (I, 5)[20], in welcher dieſer ſeinen nahen Sieg über Figaro verkündigt. Auch ihm iſt es vollkommen Ernſt, Figaro hat ihn grauſam betrogen, der lang erſehnte Augenblick iſt gekommen, wo er ſich an ihm rächen kann und rächen wird: tutta Sevilla conosce Bartolo, il birbo Figaro vinto sara. Er iſt voll Stolz und Selbſtgefühl:

> la vendetta è un piacer serbato ai saggi,
> l'obliar l'onte, gl'oltraggi
> e bassezza, è ognor vilta

und ſo beginnt die Arie mit dem kräftigen und ſogar ſchwunghaften, durch die rauſchende Inſtrumentation noch beſonders hervorgehobenen Ausdruck dieſes ſtolzen Selbſtvertrauens;

---

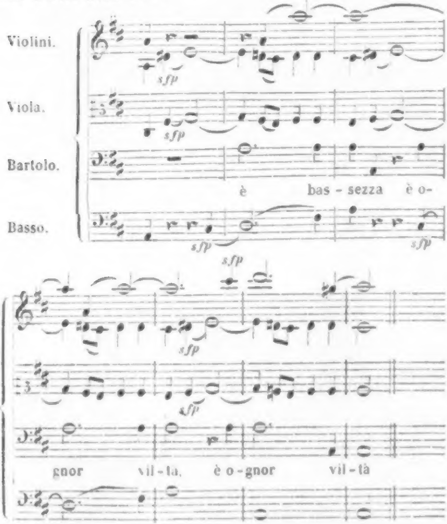
[19] **Benucci**, welchen Mozart gleich anfangs auszeichnete (S. 161. 172) und für den er mit ſichtlicher Vorliebe den Figaro ſchrieb, galt „in Anſehung des natürlichen Spiels für den beſten Buffo, den man in Wien geſehen hatte“ (Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1783 S. 313), ſeine Stentorſtimme preiſt Kelly (Rem. I p. 259). „Er vereinigt mit ſeinem ungezwungenen vortrefflichen Spiel eine äußerſt runde, ſchöne, volle Baßſtimme. Er iſt ein ebenſo vollkommner Sänger, als er ein trefflicher Schauſpieler iſt. Er hat die ſeltne, ſo löbliche Gewohnheit daß er nichts übertreibt“ (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 138 f.).

[20] Der bereits erwähnte **Buſſani**, welcher Bartolo und Antonio ſang, ſcheint ſchon im Jahr 1772 bei der italiäniſchen Oper in Wien geweſen zu ſein, welche er im folgenden Jahr verließ. Ihm wird eine „ausgebende Baßſtimme“ nachgerühmt (Müller genaue Nachr. S. 73).

er fühlt die ihm angethane Kränkung und die Ehrenpflicht der Rache[21] aufrichtig und dies Gefühl giebt ihm eine gewiſſe Würde. Aber Bartolo iſt weder ein großer Charakter noch ein großer Geiſt; ſowie er ſich weiter ausläßt über die

---

[21] Ein feiner Zug iſt in der gedruckten Partitur verballhornt worden. Bei der Stelle S. 54


Violini.
Viola.
Bartolo.
Basso.
sfp
è bas - sezza è o-
gnor vil - tà, è o - gnor vil - tà

und der entſprechenden S. 58 iſt ſchon Takt 2 und 4 f ſtatt fis gedruckt; aber dieſes unmittelbare Zuſammenrücken von Dur und Moll iſt von Mozart oft und mit großer Feinheit angewendet worden und auch hier charakteriſtiſch, wie das Gefühl der erlittenen Kränkung allmählich bitterer und ſchärfer wird.

Art wie er Figaro zu überwinden gedenkt, kommt der Rabuliſt heraus, welcher ſich über ſeinem eigenen Geſchwätz erhitzt und dann erfreut Triumph ruft. Ernſt iſt es ihm auch damit, und nichts kann verkehrter ſein als dieſe Arie in einer Weiſe zu karikiren als parodire Bartolo ſich ſelbſt mit ſeiner Würde; das Komiſche liegt auch hier, wie ſchon in einem ähnlichen Fall angedeutet wurde (S. 175 f.), in dem Widerſpruch der an ſich unverächtlichen, ſtolzen Geſinnung, die ihrer Natur nach auf Würde Anſpruch macht, und der Kleinlichkeit, welche ſie nothwendig verſcherzt; beide in ihrem Gegenſatz und in ihrem innigen Zuſammenhang wahr und treffend zu charakteriſiren war die Aufgabe, wenn Bartolo nicht als eine karikirte Fratze ſondern als ein Mann erſcheinen ſollte, der unter veränderten Umſtänden auch mit Vernunft und Gefühl handeln kann, und Mozart hat ſie mit großer Feinheit gelöſt[22].

Und nun wiederum der Graf![23] In dem Augenblick, wo ihn Suſanne erhört hat, glaubt er aus einem Wort von ihr abzunehmen daß ſie, um deſto ſicherer ans Ziel zu gelangen, ihn hintergangen hat. Gekränkter Stolz ſich ſo überliſtet zu ſehen, getäuſchte Hoffnung des ſo glühend erſehnten Genuſſes, Eiferſucht auf den glücklichen Nebenbuhler, der ſein Diener iſt, alles dies regt ihn zur heftigſten Leidenſchaft auf, die in die echt cavaliermäßigen Worte ausbricht (III, 2): Vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio! Welchen Ausdruck hat Mozart denſelben zu geben gewußt! Während die getäuſchte aber nicht beſiegte Leidenſchaft noch ihren bitterſten Stachel tief ins Herz drückt, flammt der verletzte Stolz hoch auf um kein anderes Gefühl mehr aufkommen zu laſſen als das der Rache[24]. Es iſt vor allem der vornehme Herr, der ſeine Ehre empfindlich gekränkt fühlt, weil er die ſeiner Diener nicht verletzen kann — damals durfte ein vornehmer Herr dies Gefühl als berechtigt anſehen und ausſprechen —, daher miſcht ſich auch in den Ausdruck ſeines Rachedurſtes und ſeines Siegesgefühls nichts von der feinen Verſchlagenheit Figaros oder der Rabuliſterei Bartolos, die leidenſchaftliche Erregung allein ergießt ſich im vollen Strom, nur die vornehme Haltung des Grafen giebt ihr eine beſtimmte Faſſung. Hier tritt die idealiſirende Kraft der muſikaliſchen Darſtellung beſonders hervor; Beaumarchais legt den Hauptnachdruck auf den

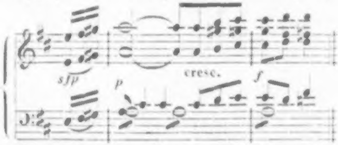
---

[22] Die deutſchen Bearbeitungen haben leider auch hier die einzelnen Züge der Charakteriſtik verwiſcht. Köſtlich ausgedruckt iſt die Stelle: Coll' astuzia, coll' arguzia, col giudizio, col criterio, si potrebbe... hier nimmt das Orcheſter das ebenangeführte Motiv auf, wie um ihn aufzuſtacheln, wird aber bald abgeflacht, indem er ſich beſinnt: si potrebbe, si potrebbe — plötzlich bricht er ab: il fatto è serio, wozu das ganze Orcheſter mit einem äußerſt frappanten Accord einfällt; darauf mit der Ruhe des Selbſtvertrauens: ma, credete, si farà, und nun ergießt ſich der Platzregen von Mittelchen, mit denen er ſich zu helfen weiß.

[23] Steffano Mandini — ſo nennt ihn da Ponte (mem. II p. 67) — wird von Kelly (Remin. I p. 121. 196) als einer der erſten Buffoſänger jener Zeit neben Benucci geprieſen. Er ging 1789 nach Paris, wo er namentlich in Cosa rara außerordentliches Glück machte, und überhaupt hinſichtlich der Stimme und Geſangsbildung wie des Spiels als einer der vorzüglichſten Künſtler galt, ſo daß Choron ihn ſeinen Schülern als das Ideal eines Sängers zu nennen pflegte (P. Scudo, musique ancienne et moderne p. 22 f.).

---

[24] Auch in der wunderbaren Stelle, welche ſich aus den unmittelbar vorhergehenden ſcharf accentuirten Klagetönen mit neuer Kraft emporſchwingt



iſt das durch den chromatiſchen Gang der Mittelſtimmen herbeigeführte nebeneinandergeſtellte Dur und Moll von unnachahmlicher Wirkung.

guten Ton im Benehmen[25], Mozart läßt uns die Leidenſchaft des Grafen als eine in der menſchlichen Natur tief begründete und von ihm wahr und innerlich empfundene mitempfinden und dadurch unwillkührlich einen Theil der Schuld auf die Verhältniſſe übertragen, man fühlt ſich eher geneigt ihn wegen ſeiner Schwäche zu bedauern als zu verachten oder gar zu verlachen. Wie in dieſer Arie der Ausdruck des verletzten Stolzes vorwiegt vor dem der getäuſchten Neigung, ſo iſt mit richtigem Takt die muſikaliſche Darſtellung des Grafen überhaupt faſt ausſchließlich nach dieſer Seite gewendet; Stolz, Eiferſucht, Zorn, ſo wenig gerechtfertigt auch ihre Ausbrüche ſein mögen, ſind immer würdigere und edlere Motive als eine Liebelei, welche nur ſinnliche Regung zum Grunde und frivole Denkart zur Entſchuldigung hat. Allerdings in dem hinreißenden Duett mit Suſanne (III, 1)[26] findet auch dieſes Gefühl ſeinen Ausdruck; allein wie die Situation dadurch für den Zuſchauer erträglich gemacht iſt daß er weiß, Suſanne ſpielt nur auf den Wunſch der Gräfin dieſe Rolle, ſo hat Mozart durch die Feinheit, mit welcher er die kühle, berechnete Miſchung von Entgegenkommen und Zurückhaltung in Suſannes Benehmen ſo wiederzugeben wußte, daß der Zuhörer ebenſo klar über den wahren Grund deſſelben iſt als er das Mißverſtehen des Grafen begreift, in dieſem kleinen Duett ein dramatiſches Kunſt=

---

[25] La corruption du coeur, ſagt er, ne doit rien ôter au bon ton de ses manieres. Dans les moeurs de ce temps-la les grands traitaient en badinant toute entreprise sur les femmes.

[26] Kelly erzählt (Rem. I p. 258 f.), als er eines Abends zu Mozart gekommen ſei, habe der ihm geſagt, ſo eben habe er ein kleines Duett (das oben genannte) für den Figaro vollendet, das ſie dann am Klavier zuſammen geſungen hätten; und noch im Alter ſei es ihm eine freudige Erinnerung, daß er zuerſt dies Duett gehört habe, durch welches nachher ſo Viele entzückt worden wären.

werk erſten Ranges geſchaffen. Gleich die harmoniſchen Wendungen ihrer ausweichenden Antwort auf ſeine leidenſchaftliche Frage: Signor, la donna ognora tempo ha di dir si ſind ein Meiſterſtück muſikaliſcher Diplomatie, und der pikante Einfall daß ſie auf ſeine ſich drängenden Fragen verrai? non mancherai? wie in der Verwirrung si ſtatt nò und umgekehrt zu ſeiner großen Beſtürzung antwortet, hat mehr als einen komiſchen Effect zu bedeuten[27]; er charakteriſirt mit einem treffenden Zug die Sicherheit mit welcher ſie mit ſeiner Leidenſchaft ſpielt, die grade in dieſen ſchmeichelnd ſich andrängenden Fragen einen ſinnlichen Ausdruck gewinnt, wie ſonſt nirgend. Denn im Ganzen tritt doch auch hier die Freude über den endlich gewonnenen Sieg vor der ſinnlichen Regung entſchieden in den Vordergrund.

Das ſinnliche Element der Liebe ſpielt aber im Figaro eine ſo große Rolle, daß es zu verwundern wäre, wenn die Muſik es nirgend wiederzugeben ſuchte. Wie weit und in welcher Weiſe die Muſik fähig iſt, nicht etwa direct oder pathologiſch auf die ſinnliche Empfindung des Hörers zu wirken, ſondern dieſe Seite der Liebe künſtleriſch in Tönen zur Darſtellung zu bringen, wie es die bildende und die Dichtkunſt vermögen, wird ſchwer zu beſtimmen ſein; daß es Mozart gelungen ſei mit den Schweſterkünſten erfolgreich zu wetteifern wird Niemand bezweifeln. In der ſogenannten Gartenarie der Suſanne[28] (IV, 5) iſt die Sehnſucht der

---

[27] Rochlitz A. M. Z. III S. 593.

[28] Anna Selina (Nancy) Storace, für welche dieſe Rolle geſchrieben iſt, wurde 1761 in London geboren, wo ihr Vater, ein geborner Neapolitaner, als tüchtiger Contrabaſſiſt und Muſiklehrer geachtet war. In jungen Jahren genoß ſie den Unterricht von Sacchini und Rauzzini und vollendete ihre Bildung im Conſervatorium von S. Onofrio in Neapel. Sie betrat die Bühne zuerſt in Florenz 1780 mit großem Beifall, ſang dann in Lucca und Livorno (Kelly Rem. I p. 96 ff.), und machte

Braut nach dem geliebten Manne mit der größten Zartheit und Innigkeit in der reinſten Schönheit ausgeſprochen, aber dieſe einfachen wie in ſeliger Ruhe ſich wiegenden Töne, die man wie die „gewürzte ſommerliche Abendluft“ einzuathmen glaubt, ſind von einem geheimnißvollen milden Feuer durchglüht, das die Seele im Innerſten erbeben macht, berauſchend, lockend wie das Lied der Nachtigall [29]. Mozart hatte Recht die Empfindung der liebenden Braut voll und rein ausklingen zu laſſen, denn Suſanne hat nur ihren Figaro im Sinn und ſpricht ihr wahres Gefühl aus; die Situation, welche dieſen im Verſteck mit dem Argwohn zuhören läßt daß ſie den Grafen erwarte, bringt das ſchillernde Streiflicht hervor, aber auch dieſe wird dramatiſch erſt durch die Wahr-

---

beſonders in Venedig Furore (Kelly Rem. I p. 190), von wo ſie 1783 nach Wien kam. Auch dort war ſie außerordentlich beliebt; „indem ſie, wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geſchicklichkeit, die man ſich nur für die italiäniſch-komiſche Oper wünſchen mag, in ſich vereinigte“ (A. M. Z. XXIV S. 284). Im Jahr 1787 ging ſie nach London und hat dort mit Ausnahme der Jahre 1796 bis 1801, die ſie in Italien zubrachte, bis zum Jahr 1808 als Primadonna geglänzt. Dann verließ ſie die Bühne und ſtarb 1814 (Parke mus. mem. II p. 108 ff.). Sie war edel und freigebig, in ihrem Benehmen offen und unbefangen; Kelly, der ſie genau kannte, giebt für beides anziehende Belege (Rem. I p. 247. 268).

29) Die Arie erinnert ſehr angemeſſen an ein Ständchen ſchon durch die Pizzicato-Begleitung, welche in der Cavatine Figaros (I, 3) und der Romanze Cherubins (II, 2) ebenfalls die Guitarre repräſentirt. Sie giebt der Stimme freien Spielraum, und die nur leicht hineinſpielenden Soloinſtrumente (Flöte, Oboe, Fagott), wie die zarte Figur der erſten Geige gegen den Schluß dienen nur dazu den vollen Klang der Singſtimme noch ſchöner hervortreten zu laſſen. Der Eindruck des Genuſſes an der Sehnſucht wird ganz beſonders auch durch die einfache Harmonie hervorgebracht, deren Bewegung man kaum ſpürt, als könnte jede Aenderung dieſe ſtille Seligkeit nur ſtören. Doch welche Analyſe dringt in dies Myſterium des ſchaffenden Genius ein? — Einem mitunter, zu meiner Verwunderung auch von Keßmaly (Oulibicheff, Mozarts Opern S. 369 f.) ausgeſprochenen Tadel daß dieſe Arie für Suſanne zu edel und fein gehalten ſei, glaube ich im Text begegnet zu ſein.

heit im Ausdruck der Gefühle Suſannes völlig wirkſam. So wie man nun die Erſcheinung Suſannes ohne ſinnlichen Reiz ſich nicht denken kann, ſo iſt auch für ihre Empfindung dieſer Schimmer von Sinnlichkeit ein weſentliches Element; nur hat Mozart daſſelbe zu einer ſo edlen Reinheit verklärt, wie es uns nur in den herrlichſten Werken griechiſcher Plaſtik entgegentritt. Indeſſen iſt damit der Charakter der Suſanne keineswegs erſchöpft, und es iſt ein Beweis von klarer Einſicht, daß dieſe Seite deſſelben ſich erſt dann vor uns ſo unverhüllt offenbart, nachdem wir die nicht minder weſentlichen Eigenſchaften ihrer feinen und heiteren Schalkhaftigkeit, und ihrer aufrichtigen Neigung und treuen Anhänglichkeit haben kennen lernen. Die an ſich nicht unbedenkliche Scene, in welcher die Damen den Pagen verkleiden, wird durch die Fröhlichkeit, mit welcher Suſanne das Ganze als eine Neckerei behandelt, zu einem heiteren Spiel, dem die Grazie mit der es getrieben wird einen unwiderſtehlichen Reiz giebt, wenn nicht etwa die Darſtellerinnen durch Koketterie verderben was der Componiſt gut gemacht hat. Denn dieſe Arie der Suſanne (II. 3) iſt ſchon in techniſcher Hinſicht ein wahres Kabinetsſtück, indem das Orcheſter ein wohl angelegtes mit dem feinſten Detail ſauber ausgearbeitetes Muſikſtück ausführt, welches in ſich abgerundet ein ſelbſtändiges Ganze bildet, das aber nicht allein die Situation charakteriſtiſch wiedergiebt, ſondern, wenn man es genauer darauf anſieht, in der That nur die Folie für die Singſtimme bildet, welche durchaus frei und ſelbſtändig in ihrem Gebiete ſchaltet. Ungleich bewundernswürdiger aber iſt die ſchalkhafte, heitere Laune, welche das ganze ziemlich lange Stück von Anfang bis zu Ende durchweht, ohne ſich je zu einer höher erregten Gemüthsſtimmung zu erheben noch durch pointirtes Weſen zu reizen: es iſt lediglich die Fröhlichkeit der

Jugend, welche in Scherz und Tändeln, ohne noch etwas anderes zu ſuchen, ihre Luſt und ihre Befriedigung findet, die mit aller Friſche und Anmuth der Jugend ihren Ausdruck gefunden hat. Dieſer jugendliche Sinn ſchließt aber inniges Gefühl keineswegs aus, wo es ernſte Dinge gilt: in dem Terzett (II, 4), wo Suſanne verborgen dem Wortwechſel zwiſchen dem Grafen und der Gräfin zuhört, zeigt ſie ſich tief ergriffen und ſpricht ihr Mitgefühl ebenſo ernſt als wahr aus; wie denn dieſe peinliche Situation von Mozart durchaus nicht mit leichtem Scherz ſondern mit tiefem Gemüth erfaßt und dargeſtellt iſt, mit einer inneren Wahrheit die über die Schablone der eigentlichen opera buffa weit hinausgeht[30]. In ihrem Verhältniß zu Figaro kehrt Suſanne wie billig beide Seiten ihres Weſens hervor und es iſt ſehr verſtändig ſo angeordnet daß, nachdem gleich zu Anfang (I, 1) ihre Liebe, zwar in keiner Weiſe ſentimental, aber recht herzlich und wahr ſich ausgeſprochen hat, unmittelbar darauf in dem zweiten Duett (I. 2) ihre heitere Laune ſich äußert. Die Ueberlegenheit welche ſie Figaro gegenüber fühlt, der durch ſie zuerſt von den Nachſtellungen des Grafen etwas erfährt, verbunden mit der Sicherheit, welche ihr das Bewußtſein ihrer treuen Neigung beiden gegenüber giebt, läßt ſie auch dieſe ſchwierige Situation mit Humor auffaſſen und

---

30) Das Terzett iſt intereſſant durch eine Aenderung, welche Mozart damit vorgenommen hat. Urſprünglich war allenthalben, wo die Stimmen zuſammengehen, der Gräfin die höchſte gegeben, was darauf an allen Stellen, wo es der dramatiſche Ausdruck geſtattete, ſo abgeändert iſt, wie wir es kennen, daß Suſanne die höchſte Partie ſingt; dabei ſind hier und da kleine Modificationen in der Stimmführung nöthig geworden. Ob Rückſichten auf Sgra. Laschi oder auf die Storace Grund dieſer Aenderung waren iſt unbekannt, ein rein perſönlicher war es wohl gewiß. In den beiden Finales war dieſe Stellung der beiden Sängerinnen entſchieden, als es an die Ausarbeitung ging.

ihre jugendliche Heiterkeit trägt den Sieg davon, während bei Figaro der Eindruck natürlich ein tieferer iſt. Mit der unbefangenſten Fröhlichkeit beginnt Figaro, aber wie neckiſch verkehrt ſich daſſelbe Motiv in Suſannes Munde zur bedenklichen Warnung, deren Wirkung auf ihn ſo ernſt iſt, daß auch ihr herzliches Zureden nicht alle Wolken von ſeiner Stirn verſcheucht[31]. Die Grundſtimmung, wie ſie dem Verkehr zwiſchen Brautleuten zu Grunde liegt, kann nicht lebendiger und wärmer ausgedrückt werden als in dieſen Duetts, durch die man ſogleich in das richtige Verſtändniß eingeführt wird. Zum Schluß aber ſehen wir noch dies Paar wie im Wetteifer einander zu verſuchen und die geiſtige Kraft zu meſſen ſich gegenübergeſtellt, als im letzten Finale Suſanne in den Kleidern der Gräfin Figaro auf die Probe ſtellt und dieſer, der ſie erkennt, mit Humor darauf eingeht: in dieſem Duett ſprudelt ein Leben und eine Jovialität, wie nie vorher, welche dann nach der Aufklärung ſich in den herzgewinnenden Ausdruck der zärtlichen Liebe zu voller Befriedigung auflöſen.

Sehr viel einfacher als der complicirte Charakter Suſannes iſt der der Gräfin und Cherubins. Die Gräfin[32] iſt allein als die liebende, durch Untreue und Eiferſucht gekränkte Gattin dargeſtellt; das Motiv einer erwachenden, im Keim erſtickten, halben Neigung zu dem Pagen iſt für die muſikaliſche Charakteriſtik ganz außer Spiel geblieben,

---

31) Beyle meint daß Mozart in dieſem Duett allein den eigentlichen Charakter des franzöſiſchen Luſtſpiels wiedergegeben habe, und ſelbſt hier ſei Figaros Eiferſucht gar zu ernſthaft genommen (vies de Haydn, Mozart et de Métastase p. 361 f.).

32) Ueber Sgra. Laschi, welche die Gräfin ſang, berichtet der ſchon mehrfach erwähnte Reiſende (Cramer Mag. f. Muſ. 1788 II S. 45) mit Erſtaunen daß ſie in Wien wenig diſtinguirt werde, ob ſie gleich in einer Manier und mit einer Geſchicklichkeit und Geſchmack ſinge, dergleichen in Italien unter die Seltenheiten gehöre.

vielmehr iſt es die Reinheit und Hoheit ihres Gefühls welche dieſe ſo ſchön zum Ausdruck bringt. Sie leidet, aber ſie iſt noch nicht hoffnungslos, und die ungeſchwächte Empfindung ihrer eigenen Liebe giebt ihr Kraft auf die des Grafen zu hoffen. So tritt ſie uns in den beiden ſchönen Arien entgegen. Die Klarheit und Ruhe einer edlen, in ſich gefaßten Seele, über welche Kummer und Sehnſucht erſt einen leichten Schatten zu werfen anfangen, ohne ihre Schönheit zu trüben, ſpricht ſich mit dem innigſten Gefühl in der erſten Arie (II, 1) aus; während die zweite (III, 4) dem Moment, wo ſie einen gewagten Schritt thun will um den Grafen wieder an ſich zu feſſeln, gemäß etwas bewegter gehalten iſt und trotz der bangen Beſorgniß, welche ſie nicht zu unterdrücken vermag, doch die freudige Hoffnung auf wiederkehrendes Glück lebhaft ausſpricht. Die Reinheit und Wahrheit dieſes Gefühls, wie es die Muſik ausdrückt, kann denn auch die bedenkliche Liſt, zu welcher ſie ſich dem Grafen gegenüber berechtigt hält, einigermaßen motiviren. Nicht ſo ſcharf gehalten iſt die Charakteriſtik in der großen Arie der Gräfin Al desio di chi t'adora, welche Mozart als man im Sommer 1789 den Figaro in Wien wieder auf die Bühne brachte für die Ferrareſe del Bene ſchrieb[33]. Offenbar hatte dieſe eine glänzendere Partie gewünſcht und Mozart willfahrte ihr, indem er dieſe Arie in zwei breit angelegten und in großem Stil ausgeführten Sätzen componirte, welche in ihrer Haltung den großen Arien in Cosi fan tutte und im Titus verwandt iſt. Es iſt nicht ſowohl die in der Singſtimme wie im Orcheſter hervortretende Bravur, als der viel größere Aufwand von ſinnlicher Kraft und Fülle, mit welchem die Grundſtimmung der auf die

---

[33] Sie iſt in ſeinem thematiſchen Verzeichniß im Juli 1789 eingetragen; gedruckt im Anhang der Partitur.

Rückkehr des Geliebten harrenden Sehnſucht ausgedrückt iſt, wodurch dieſe Arie den Charakter der Gräfin nicht wiedergiebt, ſo wohl ſie auch der Situation im Allgemeinen entſpricht[34]. Denn die Gräfin erſcheint als die ſanfte Dulderin, ihre Liebe iſt von einer idealen Reinheit und äußert ſich nicht mit Leidenſchaft ſondern einer ſüßen Schwermuth; nur die Beleidigungen des Grafen können ihren Zorn und die Verlegenheiten, in die ſie ſich gebracht ſieht, ihre jugendliche Luſt an Neckereien und Täuſchungen wieder etwas aufregen. In dieſer Arie aber ſpricht eine warmblütige, ſtark und kräftig fühlende Natur das tief erregte Verlangen einer unbefriedigten Leidenſchaft aus, welches die lange Vernachläſſigung des Gemahls nur geſteigert hat, ganz verſchieden auch von der bräutlichen Empfindung der Suſanne. Sieht man von dem beſonderen Charakter der Gräfin ab, ſo iſt die Arie dem Ausdruck wie dem Klange nach von wundervoller Wirkung, die noch ganz beſonders durch die eigenthümlich ſchöne Orcheſterbehandlung gehoben wird[35].

Eine der eigenthümlichſten muſikaliſch-dramatiſchen Schöpfungen iſt Cherubin[36]. Beaumarchais hat einen Knaben geſchildert, der eben zum Jüngling heranreifend die erſten Regungen der Liebe in ſich erwachen fühlt, die in ihrer ſeltſamen Miſchung von Sinnlichkeit und Schwärmerei ihm ſelbſt ein Räthſel ſind, deſſen Löſung ihn unaufhörlich beſchäftigt und in Spannung hält. Das Schloß des Grafen Almaviva iſt kein der Unſchuld günſtiger Aufenthalt, ſo iſt denn auch der ſchöne Knabe, der allen Frauen gefällt, von Lüſternheit und Vorwitz nicht mehr frei; tu sais trop bien, ſagt er zu Suſanne, que je n'ose pas oser. Es iſt natürlich daß die muſikaliſche Charakteriſtik ſich nur an ſeine Gefühle hält, die in verſchiedenen Nuancen ihren Ausdruck finden. Suſanne gegenüber, wo er ſich frei geben läßt, ſpricht er rückhaltslos die Erregtheit ſeines ganzen Weſens in der berühmten Arie (I, 6) aus, welche die fieberhafte Unruhe, das tiefe Sehnen nach einem unbeſtimmten, nicht zu erfaſſenden Gegenſtand ſo einfach und wahr ausdruckt. Das Schwankende der Gefühle, die noch zu keiner beſtimmten Leidenſchaft ſich geſtalten können, aber in raſtloſer Bewegung derſelben entgegenſtreben, die Qual und der Genuß dieſer nie befriedigten Erregung haben einen wunderbar ſchönen, auch das ſinnliche Element hervorhebenden Ausdruck gefunden. Merkwürdig iſt die Einfachheit der Mittel, durch welche dieſe außerordentliche Wirkung erreicht wird. Eine nicht ungewöhnliche Begleitungsfigur, welche von den Geigen feſtgehalten wird, dient weſentlich den Charakter der unruhigen Bewegung hervorzubringen, die Harmonie iſt überhaupt einfach gehalten und macht nie auffallende Rückungen, ſtarke Drucker und Accente jeder Art ſind äußerſt ſparſam angebracht, und doch iſt dieſe zerfließende Weichheit mit einer

---

[34] Sie muß damals an die Stelle von Suſannes Gartenarie geſetzt ſein; auf dieſe Situation paßt der Text, und ſo konnte ihr auch das Recitativ, welches urſprünglich jene Arie einleitete, nicht unpaſſend vorgeſetzt werden.

[35] Es ſind von Blasinſtrumenten 2 Baſſethörner, 2 Fagotts und 2 Hörner angewendet, die zum Theil concertirend hervortreten, und überhaupt dem Ganzen eine eigenthümlich volle und weiche Klangfarbe geben.

[36] Sgra. Buſſani war nach da Ponte, der freilich ſeinem eigenen Geſtändniß zufolge ihr entſchiedenſter Gegner war, keine Sängerin von großem Verdienſt und habe ſich hauptſächlich durch ihre, wie er ſagt, smorfie und pagliacciate beim großen Publicum ſehr beliebt gemacht (mem. II p. 169 vgl. p. 136). Ein anderer Berichterſtatter (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 134) lobt ihre ſchöne tiefe Stimme, obwohl ſie hinſichtlich des Vortrags nicht zu den erſten Sängerinnen gerechnet werden könne; auch er meint, ihr ſchöner Wuchs und ungezwungenes Spiel käme ihr auf

---

dem Theater ſehr zu Statten. Dagegen fand man, als ſie 1808 aus Liſſabon nach London kam, daß ſie eine ſtarke Stimme habe, ihr Alter und Aeußeres ſie nicht mehr empfehle (Parke music. mem. II p. 25).

verzehrenden Gluth gepaart. Von beſonderer Wirkung iſt dabei die Inſtrumentation, die einen ganz neuen Charakter annimmt; die Saiteninſtrumente ſind gedämpft, die Clarinetten treten zum erſtenmal, und ſehr bedeutend, ſowohl für ſich als durch die Miſchung mit Hörnern und Fagotts hervor. Eine merklich unterſchiedene Schattirung zeigt die Romanze im zweiten Act (II, 2). Cherubin ſpricht hier nicht unmittelbar ſeine Empfindung aus, ſondern er trägt eine Romanze vor, in welcher ſie ſchon in eine beſtimmte Form gekleidet iſt, und in Gegenwart der Gräfin, zu der er mit der ganzen Schüchternheit knabenhafter Schwärmerei aufblickt. Die Form iſt der Situation gemäß die des Liedes, die Singſtimme trägt die ſchöne, klar dahinfließende Melodie in ſtetigem Zuſammenhang vor, die Saiteninſtrumente führen pizzicato eine einfache die Guitarre nachahmende Begleitung durch; allein dieſe edlen, ſchön geſchwungenen Umriſſe werden durch das feine Spiel der Solo-Blasinſtrumente wunderbar ſchattirt und belebt, welche für den Gang der Melodie und die Vollſtändigkeit der Harmonie an ſich entbehrlich ſind, aber in den zarteſten Zügen das ausführen, was man in der Romanze zwiſchen den Zeilen leſen ſoll, was im Herzen deſſen vorgeht, der ſie vorträgt. Man weiß nicht, was man mehr bewundern ſoll, die Anmuth der Melodie, die Feinheit der Stimmführung, den Reiz der Klangfarbe, die Zartheit im Ausdruck: das Ganze iſt von hinreißendem Zauber. Der Ausdruck der Stimmung iſt gehaltener, klarer als in jener Arie, obgleich die Melodie freier geführt, die Harmonie reicher und bewegter iſt; allein eine ſchmachtende Zärtlichkeit, die ſich nur in Seufzern zu äußern wagt, verbreitet einen feuchten Glanz über das Ganze.

Leider ſind wir durch einen nicht bekannten Umſtand um eine dritte Arie Cherubins gekommen. Nach der ſechsten

Scene des zweiten Akts, in welcher Barberina den Pagen auffordert ſie zu begleiten findet ſich in der Originalpartitur die Bemerkung: Segue Arietta di Cherubino; dopo l'Arietta di Cherubino viene scena 7ma ch'è un Recitativo istromentato con Aria della contessa. Dieſe Ariette iſt nicht vorhanden und vermuthlich in Folge einer ſceniſchen Veränderung gar nicht geſchrieben. Das iſt ſehr zu bedauern; denn Cherubin der Barberina gegenüber, das gäbe einen weſentlichen Zug, der jetzt im Bilde deſſelben fehlt. Aber auch ſo iſt dieſes Bild ein ſo anziehendes, eigenthümliches, daß man Cherubin unbedenklich zu den genialſten Schöpfungen Mozarts rechnen darf[37].

So ſehen wir dieſe ganze Reihe der handelnden Perſonen als menſchlich fühlende Weſen vor uns, wir verſtehen aus dem innerſten Kern ihrer Natur heraus ihr Handeln und Benehmen, jeder ſtellt ſich als ein beſtimmt ausgeprägtes, von den übrigen unterſchiedenes Individuum dar. Es iſt begreiflich daß der Meiſter pſychologiſcher Charakteriſtik kein Bedürfniß empfand derſelben noch durch ein äußerliches Coſtum zu Hülfe zu kommen und darauf verzichtete durch Anwendung beſtimmter muſikaliſcher Formen daran zu erinnern daß das Stück in Spanien ſpielt. Nur an einer und zwar der paſſendſten Stelle iſt auch dieſes Mittel benutzt. Der Tanz, welcher im dritten Akt bei der Hochzeitsfeier aufgeführt wird (III, 8 S. 377), erinnert ſo beſtimmt an die noch jetzt in Andaluſien übliche Melodie des Fandango[38], daß man nicht zweifeln kann, dieſelbe ſei damals in Wien bekannt geweſen; und dies wird noch dadurch beſtätigt daß auch Gluck in ſeinem Ballet Don Juan[39] dieſelbe Tanzmelodie benutzt hat. Vergleicht man Mozarts Tanz mit den beiden andern[40], ſo ergiebt ſich daß er aus einigen charakteriſtiſchen melodiöſen und rhythmiſchen Elementen des Originals durchaus frei und ſelbſtändig ein neues Muſikſtück gebildet hat, in welchem Würde und Grazie eigenthümlich gepaart ſind; die Behandlung der Bäſſe und Mittelſtimmen, das abwechſelnde Eingreifen der Blasinſtrumente erhöhen das fremdartige Colorit deſſelben[41]. Der ſchöne Marſch, welcher dem Ballet vorangeht, deſſen allmähliches Herankommen eine ſehr wirkſame Steigerung hervorbringt[42], erhält beſonders durch die bei der häufigen Wendung nach Moll in den Blasinſtrumenten abwechſelnd durchklingende

---

[37] Dem oben angeführten, unbegreiflichen Urtheil von Rochlitz kann man die der Franzoſen gegenüberſtellen, von denen Beyle ſagt: Beaumarchais a peint Chérubin d'une manière charmante, Mozart, employant une langue plus puissante a laissé bien loin d'arrière lui le charmant comique des Français, und der Aufſatz in der revue de deux mondes behauptet, den Cherubin, welchen alle Welt kenne und liebe, habe nicht Beaumarchais ſondern erſt Mozart geſchaffen.

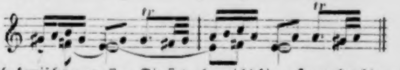
---

[38] Sie iſt von Dehrn im Anhang einer Schilderung dieſes Tanzes mitgetheilt N. Ztſchr. f. Muſ. XI S. 168.

[39] Dies Ballet wurde 1761 in Wien aufgeführt (Schmidt Gluck S. 83); das fragliche Stück findet ſich in Wollancks Klavierauszug II, 17.

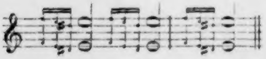
[40] Sie ſind in der Notenbeilage IV zuſammengeſtellt.

[41] Bei den Worten des Grafen, welcher ſich mit der Nadel geſtochen hat, fällt das Fagott mit einigen klagenden Tönen ein



die ſehr komiſch dazu paſſen. Sie ſind aber nicht hier erſt angebracht um den Schmerz auszudrücken, ſie gehören zur Tanzmuſik und ſind ſchon vorher an der entſprechenden Stelle gehört, ſo wie ſie auch nachher wieder vorkommen; der Scherz liegt eben in dem ſcheinbar zufälligen Zuſammentreffen der Tanzmuſik mit dem Moment der Situation.

[42] Es iſt ſchon darauf hingewieſen (II S. 469) daß man von fern zuerſt den zweiten Theil des Marſches hört, — der Zug iſt alſo ſchon einige Zeit in Bewegung.



eine etwas fremdartige Färbung (III S. 115), ohne übrigens einen beſtimmt ausgeſprochnen nationalen Charakter zu tragen. Auch die Chöre, welche bei dieſer Gelegenheit, von Frauen- oder gemiſchten Stimmen geſungen werden, machen ſo wenig als der Chor im erſten Akt (I. 8) Anſpruch auf ſpaniſche Nationalität, ſie ſind munter, friſch, ſehr anmuthig und entſprechen dadurch auch ohne beſtimmte Charakteriſtik vollkommen der Situation.

Bisher iſt hauptſächlich eine Grundlage der muſikaliſch-dramatiſchen Charakteriſtik ins Auge gefaßt worden, die Tiefe und Wahrheit der pſychologiſchen Auffaſſung, welche jede Perſon ihre Empfindungen und Gefühle als Bedingungen ihres Handelns ihrer individuellen Natur gemäß darlegen läßt. Nicht minder bedeutſam als die Individualität der einzelnen Perſonen ſind die eine Situation herbeiführenden Umſtände und Verhältniſſe, durch welche die Handlung, an der ſich verſchiedene Perſonen in mannigfacher Weiſe betheiligen, beſtimmt wird; in der muſikaliſchen Darſtellung gehen daraus die Enſembleſätze hervor. Auch hier bleibt die Wahrheit im Ausdruck des Gefühls oberſter Grundſatz, aber das Zuſammenſtoßen verſchiedener Perſonen verlangt auf der einen Seite ein ſchärferes Hervorheben der individuell charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten, während die Aufgabe ein Ganzes zu ſchaffen an den einzelnen die Forderung ſtellt ſich dieſem Ganzen unterzuordnen. Das iſt ohne ein gewiſſes ausgleichendes Temperament nicht möglich, dieſes aber kann wiederum nur in den Bedingungen begründet ſein, auf welchen die Möglichkeit des muſikaliſchen Kunſtwerks als ſolches beruht. Gehalt und Form dieſer Enſembleſätze iſt natürlich mannigfachen Modificationen unterworfen. Manche derſelben ſind nur eine ausgeführtere, durch Vertheilung unter mehrere Perſonen reicher gegliederte Expoſition einer beſtimmten Situation oder Stimmung und daher ihrer ganzen Anlage nach einfach, mag nun der Gegenſatz der verſchiedenen Perſonen oder ihre Einigung nach einer beſtimmten Richtung mehr hervorgehoben werden. Hieher gehören die erſten Duetts zwiſchen Figaro und Suſanne (I, 1. 2), Suſanne und Marcelline (I, 5), das Schreibduett (III, 5), auch das Duett zwiſchen dem Grafen und Suſanne (III, 1); ſie unterſcheiden ſich von den Arien mehr der Form als dem Weſen nach. Wenn während der Ankleideſcene Cherubin auf die Aeußerungen Suſannes ſich einließe, wenn auch die Gräfin ſich unmittelbar daran betheiligte, ſo würde ein ſolches Duett oder Terzett die Situation mannigfaltiger in den einzelnen Zügen darſtellen, die Form würde durch contraſtirende Elemente reicher werden, der dramatiſche Gehalt würde aber von dem, welchen jetzt die Arie wiedergiebt, nicht weſentlich verſchieden ſein. Auch das Terzett im zweiten Akt (II, 4) hat dieſen Charakter: eine Situation, eine Stimmung iſt feſtgehalten, nur in den verſchiedenen Perſonen verſchieden wiedergeſpiegelt. Hier iſt alſo der Ausgangspunkt um die Einheit in der Haltung des Ganzen zu gewinnen beſtimmt gegeben und nicht ſchwer aufzufinden, auch die Forderungen der muſikaliſchen Formgebung z. B. die Wiederholung eines Motivs an verſchiedenen Stellen, die Bearbeitung deſſelben, die Combination verſchiedener Motive erweiſen ſich meiſt als mit den Forderungen der Situation unſchwer in Einklang zu bringen; obwohl ein genaueres Eingehen ins Detail ſchon hier immer deutlicher zeigen wird, wie nur ein Verein genialer Auffaſſung und meiſterlicher Formgewandtheit eine ſo völlige

Congruenz der muſikaliſchen und dramatiſchen Geſtaltung hervorbringen konnte.

Die Schwierigkeit der Aufgabe ſteigert ſich, je mehr die Muſik an der fortſchreitenden Handlung ſich betheiligen ſoll. Schon das Duett zwiſchen Suſanne und Cherubin (II, 5), während deſſen er zu entkommen ſucht und endlich aus dem Fenſter ſpringt, giebt hiervon Probe. Obgleich Situation und Stimmung weſentlich eine ſind, drückt ſich doch die Unruhe und das Hinundherſchwanken in ſo vielen einzelnen, zum Theil widerſprechenden kleinen Motiven aus, daß als das eigentlich Charakteriſtiſche eine Bewegung hervortritt, die einer wirklich fortſchreitenden Handlung ſehr nahe kommt. Dieſe Bewegung aber giebt die Muſik mit allen ihren ſchwankenden Wendungen ſo charakteriſtiſch wieder, daß ſie nur dieſem einen Impuls in einer raſtloſen Strömung zu folgen ſcheint; um ſo mehr erſtaunt man daß dies nur die Wirkung einer beſtimmt ausgebildeten muſikaliſchen Formung iſt, welche ein bezeichnendes Motiv in der entſprechenden Weiſe durchführt. Die Orcheſterpartie des Duetts bildet ein abgeſchloſſenes, wohlgegliedertes Muſikſtück, das an ſich befriedigt und einen ſehr entſchiedenen Charakter ausdrückt, der durch die Singſtimmen und die Action ſeine beſtimmte Deutung erhält; auch hier ſind die Bedingungen der muſikaliſchen Formgebung die maßgebenden, welche die des dramatiſchen Ausdrucks nicht ſowohl ſich unterordnen als vielmehr in ſich aufgenommen haben[43].

Mitten in die Handlung geſtellt iſt das Terzett im erſten Act (I. 7). Hier ſind nicht allein drei Perſonen von verſchiedenartiger Natur einander gegenübergeſtellt, ſondern im Moment der Handlung ſind ihre Intereſſen und Empfindungen völlig getheilt, jede von ihnen wird durch andere Vorausſetzungen beſtimmt. Die Handlung ſelbſt aber ſchreitet vorwärts und mit der Entdeckung des Pagen auf dem Lehnſeſſel tritt eine vollſtändige Wendung ein, ſämmtliche Perſonen haben nun eine veränderte Stellung zu einander erhalten. Auch hier hat man zunächſt zu bewundern, wie treffend und im Einzelnen fein nuancirt der muſikaliſche Ausdruck iſt, was beſonders da hervortritt, wo die Stimmen zuſammengehen z. B. gleich Anfangs (S. 80 f.) wo der Zorn des Grafen: tosto andate e scacciate il seduttor! die verlegene Entſchuldigung Baſilios: In mal punto son qui giunto, die Angſt Suſannes: che ruina, me meschina! jede individuell ſcharf charakteriſirt zu einem Ganzen verſchmolzen ſind; dann der Schluß, bei welchem die durch die Ueberraſchung hervorgerufene ironiſche Wendung eine eigenthümliche Steigerung bewirkt, indem des Grafen Unmuth ſich gegen Suſanne wendet: onestissima signora, or capisco come va, die nun ihrer ſelbſt wegen in Beſorgniß iſt: accader non puo di peggio, während Baſilio ſeinem Spott freien Lauf läßt: cosi fan tutte le belle, wo die Charakteriſtik des Einzelnen nur der Harmonie des Ganzen zu dienen ſcheint. Aber auch hier finden wir, während die Muſik allein der Handlung zu folgen ſcheint, ein nach den Bedingungen der muſikaliſchen Form wohl angelegtes, ſtreng gegliedertes und durchgeführtes Ganze, und ſo leicht fügt ſich alles zuſammen daß man ſich über ein glückliches Zuſammentreffen dramatiſcher und muſikaliſcher Effecte freuen möchte, wo man die höchſte künſtleriſche Einſicht zu bewundern hat. Es iſt ſchon darauf hingewieſen, welche komiſche Bedeutung es gewinnt, wenn Baſilio ironiſch ſeine früheren Worte eine Quinte höher wiederholt, was durch die muſikaliſche Form nothwendig bedingt iſt; ganz ähnlich iſt es, wenn da, wo bei der Rückkehr in die Tonart die Wiederaufnahme des Hauptmotivs erwartet wird, der Graf dieſelben Noten, mit welchen er voller Entrüſtung auf Suſannes Fürbitte ausgerufen hatte: parta, parta il damerino! gegen Suſanne ſelbſt wendet: onestissima Signora, or capisco come và — und welche Wirkung macht dabei der Wechſel zwiſchen f und pp beim Vortrag; oder wenn daſſelbe Motiv, welches das Mitleid des Grafen und Baſilios mit Suſannes Verlegenheit ausdrückt, ſpäter zum Ausdruck der Verzweiflung und des Hohns geſteigert wird. Dieſe und ähnliche Züge der feinſten dramatiſchen Charakteriſtik gehen unmittelbar aus der muſikaliſchen Geſtaltung hervor, ſie gehören auch ganz und gar dem Componiſten an, denn der Text giebt dazu gar keine directe Veranlaſſung.

---

[43] Das Duett wie es gedruckt iſt hat an drei Stellen eine Abkürzung erfahren, nach S. 168, Takt 4 ſind vier, S. 169 Takt 3 ſind zwei und S. 169 Takt 10 wieder vier Takte weggeſtrichen, die alle an ihrem Platz ſind, da ſie die Handlung nicht aufhalten und das Ganze beſſer gliedern. Die fehlenden Takte ſind in der Notenbeilage V mitgetheilt.

Ungleich höher geſteigert iſt die dramatiſche Bewegung in den beiden großen Finales. Mit richtigem Takt iſt das Finale des zweiten Akts aus den bei Beaumarchais vorhandenen Elementen, abweichend von deſſen Aktſchluß, den muſikaliſchen Bedürfniſſen gemäß conſtruirt. Schon inſofern iſt es zweckmäßig aufgebauet, als die Zahl der an der Handlung theilnehmenden Perſonen allmählich zunimmt und dadurch eine wirkſame Steigerung der Mittel, die zugleich auf die muſikaliſche Geſtaltung Einfluß übt, erreicht wird. Wichtiger iſt die Steigerung des dramatiſchen Intereſſes, indem aus jeder Löſung eines Knotens ſich eine neue Verwickelung ergiebt, welche die Handelnden in ſtets verſchiedene Stellungen zu einander bringt. Die einzelnen Situationen bieten die lebendigſte Abwechslung dar ohne durch Einmiſchung fremdartiger Elemente die Einheit zu zerſtören, ſie bewegen ſich in ſtrengem Zuſammenhang vorwärts und jede einzelne hält in einer Grundſtimmung lange genug an um der für die muſikaliſche Darſtellung unentbehrlichen Ausführung Raum zu geben[44]. So ergeben ſich den beſtimmt gezeichneten Situationen gemäß acht ausgeführte Sätze nach Anlage und Charakter verſchieden, welche das Finale bilden. Daß die bereits hinreichend hervorgehobenen Vorzüge der Wahrheit im Ausdruck und der Schärfe in der individualiſirenden Charakteriſtik ſich hier in geſteigertem Maaße bewähren bedarf kaum der Erwähnung. Anſtatt einzelne Züge hervorzuheben mag hier vielmehr darauf hingewieſen werden, wie treffend in den einzelnen Sätzen der Geſammtcharakter bezeichnet und feſtgehalten iſt. Das Finale beginnt mit dem Ausdruck der geſpannteſten Leidenſchaft, der Graf glüht vor Zorn und Eiferſucht, die Gräfin im tiefſten Herzen gekränkt durch den ungerechten und ſo rückſichtslos geäußerten Verdacht zittert und weint, weil ſie durch eigene Unvorſichtigkeit für ſich und den Pagen das Aeußerſte fürchten muß: nirgends in der Oper tritt das pathetiſche Element in gleichem Maaß hervor, der Conflict iſt ſo ſtark, das erregte Gefühl von beiden Seiten mit ſolcher Energie und Lebhaftigkeit ausgeſprochen, daß eine ernſthafte Kataſtrophe bevorzuſtehen ſcheint. Aber Suſannes unerwartete Erſcheinung bringt eine völlige Enttäuſchung hervor, die nicht treffender ausgedrückt werden kann als durch das rhythmiſche Motiv, mit dem der zweite Satz [45] beginnt. Die ſpöttiſche Heiterkeit der Suſanne, welche augenblicklich die Situation beherrſcht, ſchlägt den Ton an, aber durch die Unſicherheit der beiden andern wird er in eigener Weiſe gemildert. Unruhe iſt wieder die Grundſtimmung des folgenden Satzes, aber dieſe hat einen ganz veränderten Charakter, da die Hauptperſonen in eine völlig veränderte Stellung zu einander getreten ſind, in die ſie ſich ſelbſt erſt finden müſſen. Der Graf muß ſich gefangen geben, ſeine Gemahlin verſöhnen ohne innerlich überzeugt zu ſein, die Gräfin ſucht ſich zu faſſen, ihr Zürnen und Vergeben kommt ihr zwar von Herzen, aber ſie fühlt doch daß ſie in dieſem Augenblick nicht mehr ganz in ihrem Recht iſt, Suſanne iſt bemüht Verſtändniß und Verſöhnung herbeizuführen, wobei ſich die Gräfin ihrer Ueberlegenheit und Sicherheit wie unwillkührlich unterordnet: es iſt ein kleiner Krieg, der hier mit den artigſten Manieren geführt wird, alle Empfindungen ſind gebrochen, keine kommt rein und klar zum Vorſchein. Und nun ſehe man das Muſikſtück an. Eine ganze Reihe einzelner kleiner Motive, deren jedes ein eigenthümliches Element der Situation ſehr beſtimmt charakteriſirt, ſind locker zuſammengefügt, wie in ſcheinbarer Unordnung durcheinander geworfen, keins wird ſelbſtändig ausgeführt, eins treibt das andere fort. Sieht man aber genauer zu, ſo gewahrt man bald daß theils die einzelnen

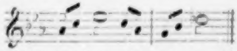
---

[44] Dieſer ſtetige Zuſammenhang und die feſte Organiſation der einzelnen Glieder des Finale iſt ſelten zu finden, meiſtens ſind es nur locker zuſammengereihte Scenen; nicht nur die Scene wechſelt öfters, ſondern auch die Handlung wird nicht zuſammenhängend fortgeführt z. B. ſelbſt in Caſtis Re Teodoro. Da Ponte, welcher ſehr ergötzlich die Noth beſchreibt, die einem Dichter die Convenienz mache im Finale alle handelnden Perſonen zuſammenzubringen a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra (mem. II p. 62), hat hier wenigſtens keine großen Schwierigkeiten gefunden.

---

[45] Andante di molto hat ihn Mozart überſchrieben und nicht Andante con moto, wie gedruckt iſt, wobei zu bemerken iſt daß Suſanne aus dem Kabinet kommt tutta grave. Beiläufig bemerke ich daß das von Mozart bemerkte Tempo des Terzetts (II, 4) Allegro spirituoso; im erſten Finale S. 207 Con spirito (ohne allegro), S. 241 Andante (ohne ma non troppo), S. 265 Più Allegro iſt; und im zweiten Finale S. 498 Più Allegro fehlt. Ohne alle Tempobezeichnung ſind II, 1. 2. III, 3.

Motive immer da eintreten, wo der dramatiſche Ausdruck ſie erfordert, und zwar ſo daß auch hier die Wiederholung derſelben ganz eigenthümliche Schlaglichter auf die Situation wirft, theils, ganz abgeſehen von dieſem Intereſſe, die ſcheinbare Unordnung den ganz beſtimmt gegliederten Bau einer ſelbſtändigen muſikaliſchen Durchführung verbirgt. Eben dadurch wird der merkwürdige Totaleindruck einer trüben, in ſtetem Beſtreben ſich aufzuraffen unruhig ſchwankenden Empfindung hervorgebracht, die auch in den Momenten einer gewiſſen Beruhigung welche in der Mitte (S. 194 ff.) und zum Schluß (S. 204 ff.) eintreten — wo dann das herrliche Motiv

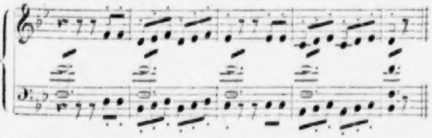


zu ſeiner eigentlichen Geltung kommt — nicht bloß in den einzelnen ſcharf ſchmerzlichen Accenten hervorbricht, ſondern die mit einem wahrhaft himmliſchen Wohllaut ausgedrückte innere Sehnſucht nach Verſöhnung wie mit einem milden Schleier verhüllt. Mit der unbefangenſten Fröhlichkeit tritt Figaro in dieſe Atmoſphäre[46] und ſeine friſche Luſtigkeit wirkt wahrhaft erquicklich, aber bald wird er auch in dieſen Nebel gezogen. In der That fühlt er ſich ſogleich unſicher, da er merkt daß ſein Geheimniß verrathen iſt ohne daß er den Grund einſieht; der Eifer mit dem der Graf auf ihn eindringt, die Lebhaftigkeit mit der die Frauen ihn auf den rechten Weg zu bringen ſuchen, ſein Zurückhalten und Nachgeben geben dieſer Scene etwas wahrhaft Diplomatiſches das die Muſik durch einen Ausdruck von Würde, die nur mitunter wie unwillkührlich lebhaftere Regungen verräth,

---

46) Von großer Wirkung iſt das auf den Schluß in Es-dur unmittelbar eintretende G-dur; der einzige Effect der Art, denn die folgenden Sätze bewegen ſich ganz einfach durch C, F, B-dur wieder nach Es-dur.

und zuletzt in dem köſtlichen Enſemble aller vier Stimmen völlig den Charakter des Geheimnißvollen annimmt, wunderbar wiedergiebt. Den vollſtändigſten Gegenſatz zu dieſem feinen Spiel macht dann der halbbetrunkene Gärtner mit ſeiner Denunciation, welche die Handlung belebt und neue Schwierigkeiten hervorruft; dieſer Gegner aber verlangt eine ganz andere Behandlung. Dem völlig entſprechend iſt auch die muſikaliſche Charakteriſtik nicht bloß lebhafter ſondern auch derber, die einzelnen Züge ſind ſchärfer, ſtärker markirt; es geht lauter zu, ſo lange der Gärtner im Vordergrunde ſteht. Sowie der Graf wieder das Examen mit Figaro beginnt, ändert ſich auch der Ton. Das merkwürdige Andante $^6/_8$, in welchem das Motiv



faſt unausgeſetzt raſtlos in den verſchiedenſten harmoniſchen Wendungen durchgetrieben wird, drückt eine Ungeduld aus, die ſich kaum zu bezwingen im Stande iſt und eine heftige Exploſion mit Mühe zurückhält, wie es der Spannung, mit welcher alle dem Gange der Entwickelung folgen, die ſchließlich doch zu keiner befriedigenden Löſung gelangt, aufs treffendſte entſpricht. Da tritt zuletzt Marcelline mit ihren Verbündeten auf; an dem feſten, kräftigen Schritt den die Muſik annimmt, merkt man ſogleich, daß ein ganz anderer Kampf beginnt: jetzt wird die Gefahr ernſtlich, die Situation verändert ſich, es tritt eine andere Gruppirung ein. Marcelline, Baſilio, Bartolo ſtehen auf der einen Seite zuſammen, die Gräfin, Suſanne, Figaro auf der andern, beide Parteien ſchlagfertig und kampfgeübt, feſt zuſammenhaltend, zwiſchen ihnen der Graf bald hierhin bald dahin gewandt. Als die Verhandlung geendigt, Marcellines Recht anerkannt iſt, hat ſich das frühere Verhältniß umgekehrt: Marcelline mit den Ihrigen iſt im Vortheil, Figaro mit den Seinigen im Nachtheil. Durch eine feine Charakteriſtik iſt es die unterliegende Partei, welche jetzt außer Faſſung geſetzt eine ungleich lebhaftere Aufregung äußert, während die obſiegende mit einer Ruhe und Sicherheit, die den Gegner durch Hohn erbittern ſoll, ſich ihres Triumphes erfreuet; in zweimaliger Steigerung des Tempo ſchließt das Finale in breiter Ausführung dieſer endlich gewonnenen, zwar zwieſpältigen, aber auf jeder Seite entſchieden ausgeſprochenen Stimmung, und bringt damit nach dem langen Ringen und Kämpfen die Beruhigung[47].

Ganz verſchieden iſt der Bau des zweiten Finales. Hier werden wir gleich anfangs in die lebendigſte Intrigue eingeführt, in Folge deren eine Verwechslung und Ueberraſchung die andere drängt. Die Gräfin als Suſanne verkleidet erwartet den Grafen, Figaro und Suſanne lauſchen, da kommt der Page, dann der Graf und nun geht das Spiel an, wo jeder an den Platz kommt, auf den er nicht gehört, das erhält was ihm nicht beſtimmt war, und mit einem anderen zu thun hat als er glaubt. Mozart hat allein das Unterhaltende was in dieſer ſtets wechſelnden Täuſchung liegt aufgefaßt, und die Muſik hält den Charakter des heiteren

---

[47] Holmes erzählt (life of Mozart p. 269) ohne ſeine Quelle anzugeben, die ich auch nicht nachweiſen kann, Mozart habe dies Finale in zwei Nächten und einem Tag geſchrieben, während deren er ohne Unterbrechung gearbeitet habe; im Laufe der zweiten Nacht ſei er von einem Unwohlſein befallen worden, das ihn aufzuhören zwang als nur noch einige Seiten zu inſtrumentiren waren.

Spiels mit der anmuthigſten Feinheit feſt, den Ausdruck der Empfindung, oder auch nur des ſinnlichen Reizes hat er hier möglichſt zurückgehalten. Dadurch erreicht er daß das Bedenkliche der Situation nicht als dasjenige hervortritt worauf es eigentlich ankomme, ſondern gewiſſermaßen nur als die unvermeidliche factiſche Grundlage, auf welcher das Spiel ſich entwickelt. Daß die Muſik nun im Stande iſt dieſem flüchtigen Spiel auf Schritt und Tritt zu folgen, in allen Wendungen ſich demſelben anzuſchließen iſt an ſich ſtaunenswerth; die höchſte Kunſt des Meiſters bewährt ſich aber auch hier darin, daß ein muſikaliſch concipirtes und ausgeführtes Ganze, deſſen Umriſſe ſehr beſtimmt gezeichnet ſind, während das Detail mit großer Freiheit und Leichtigkeit behandelt iſt, zugleich das dramatiſche Leben im Ganzen und Einzelnen zur Darſtellung bringt. Nirgends vielleicht tritt das was Zelter (Briefwechſel m. Goethe V S. 434) den Stil der Intrigue nennt, den er als den eigenthümlichen des Figaro lobt, feiner und geiſtreicher hervor als in dieſem Enſemble. Er iſt die Wirkung der Kunſt nicht allein jede Perſon ihre Empfindungen und Abſichten wahr und treffend ausdrücken zu laſſen, ſondern zugleich den Charakter und Gang der Situationen, welche jenen von außen her ihre nicht ſelten ganz abweichende Beſtimmung geben, ſo darzuſtellen, daß von daher erſt das richtige Licht auf jene einzelnen Aeußerungen fällt, endlich aber dem Ganzen eine heitere Färbung zu geben; alles dies iſt hier im ſeltenſten Maaße vereinigt. Sowie Figaro und Suſanne einander gegenübertreten ändert ſich mit Recht Haltung und Ton. Wir haben es hier mit ernſten und wahren Gefühlen zu thun, die durch die augenblickliche Verſtellung hindurch ſich verrathen und in ihrer Echtheit anerkannt und zur Geltung gebracht werden ſollen, hier tritt daher Kraft und Feuer ebenſowohl wie Innigkeit der Empfindung als maßgebend für die Darſtellung in ihr Recht. Erſt mit dem Auftreten des Grafen beginnt wieder das Spiel um ihn zu täuſchen, das zu einer Reihe von Ueberraſchungen führt, welche in der Erſcheinung der Gräfin ihren Gipfelpunkt findet. Die Muſik giebt den verſöhnenden und beruhigenden Eindruck ihrer Sanftmuth und Güte ſo innig und bezaubernd wieder, daß man an den Ernſt der Ausſöhnung glauben muß, und ſo auch gern die Heiterkeit theilt, mit welcher das Feſt nach ſo vielen Störungen endlich beſchloſſen wird[48].

Neben dieſen beiden Finales nimmt einen ganz eigenthümlichen Platz das Sextett (III, 3) ein, welches nach Kellys Angabe (Remin. I p. 260) Mozart das liebſte Stück in der ganzen Oper war; dieſe Vorliebe iſt ſehr bezeichnend, denn in keinem anderen Stück ſpricht ſich in gleicher Weiſe ſein liebenswürdiger Charakter aus. Während in der Oper die Gerichtsſcene weggelaſſen iſt, welche bei Beaumarchais eine bedeutende Stelle einnimmt, iſt die Wiedererkennung des Figaro durch Marcelline und Bartolo in den Vordergrund gebracht. Dieſe hat bei Beaumarchais durch den kühl ſarkaſtiſchen Ton in dem ſie gehalten iſt und durch die lange Weigerung Bartolos etwas Peinliches, welches durch die ganze Haltung des Luſtſpiels in etwas bedingt wird. Das Hervortreten der gemüthlichen Seite, welches die muſikaliſche Faſſung überhaupt bewirkte, ließ nun auch in dieſer Scene das menſchliche Gefühl zur Geltung kommen und derſelben weſentlich das Gepräge des Gemüthlichen geben; ſie würde rührend ſein, wenn nicht die Verhältniſſe, aus welchen ſie hervorgeht, ſo eigenthümlicher Art wären. Die Eltern geben ſich wie der Sohn dem Gefühl herzlicher Freude und Zärtlichkeit aufrichtig und unbefangen hin[49], als Suſanne herbeieilt um Figaro loszukaufen; die Heftigkeit, mit welcher ſie bei dieſem unerwarteten Anblick ihren Zorn über Figaros vermeintliche Untreue ausläßt, iſt ganz ernſthaft gemeint und nothwendig, um zu zeigen wie ſehr ihr Herz dabei betheiligt iſt. Als ſie nun unter Liebkoſungen derer, die ſie für ihre Gegner halten muß, die Wahrheit erfährt[50], die der Ueberraſchten ſo unglaublich vorkommt, daß ſie Jedem die Beſtätigung abfrägt, da nimmt die Situation allerdings etwas Komiſches an, das aber lediglich in der plötzlichen und ganz unerwarteten Verrückung aller Verhältniſſe liegt, nicht in der Empfindung der Betheiligten, die nur ihrer Sache gewiß ſein wollen um ſich der innigſten Freude hinzugeben. Und nun quillt die tiefſte Befriedigung des Herzens über die Fülle ſeines Glücks, nicht im lauten Jubel der Begeiſterung, ſondern mit der ſtillen Innigkeit eines dankerfüllten Gemüths, wie in einem klaren ſilberhellen Strom mit bezaubernder Anmuth hervor, daß die Gruppe der Glücklichen, die ſich in Liebe gefunden haben, wie von einem milden Lichte verklärt erſcheint[51]. Aber die Glücklichen ſind nicht allein und der Contraſt der beiden noch gegenwärtigen Perſonen, ſowie er dieſes Familiengemälde um ſo deutlicher hervortreten läßt, bringt auch ein Temperament hervor, welches den Charakter einer rührenden Idylle aufhebt, die hier nicht am Ort wäre. Die eine Perſon iſt der Graf, der ſeine Pläne ſcheitern ſieht und mit Mühe Zorn und Schmerz ſoweit zurückhält, daß er ſich nicht verräth und bloßſtellt. Die andere iſt der einfältige, ſtotternde Richter Don Curzio, der als ein Werkzeug des Grafen ſeine Sentenz geſprochen hat und nun mit Staunen ſieht was um ihn vorgeht; unfähig eines andern Gedankens als daß aus der Hochzeit nun nichts werden kann, ſpricht er bald dieſem bald jenem nach, hält ſich dabei hauptſächlich an ſeinen Herrn und Meiſter und weiß zuletzt nichts Beſſeres zu thun als mit dieſem einzuſtimmen. Dieſer merkwürdige muſikaliſche Effect, wenn der Tenor in der höhern Octave mit dem Baß des Grafen geht, macht den Eindruck der ſchneidendſten Ironie, indem dieſer dumme Menſch, der nichts von dem empfindet was den Grafen im Innerſten aufregt, während er ihn anſtarrt unwillkührlich ihm nachbetet. So dient er, wie im Terzett des erſten Acts Baſilio, obgleich in ganz anderer Weiſe, dazu dem Ausdruck der Gemüthsbewegung der übrigen Perſonen ein komiſches Element beizumiſchen, das den Grundton des Ganzen nicht beeinträchtigt, ſondern nur modificirt. Dieſe Geſtalt aber gehört wiederum ganz Mozart an, und wie er eine ſo durchaus komiſche Figur ſo in die weſentlich rührende Situation hineinſtellt, daß ſie ihre volle Wirkung thut ohne die Wahrheit im Ausdruck der herzlichen Empfindung zu ſtören, vielmehr durch ſie erſt die rechte Geſammtwirkung erzielt wird, das iſt ein neuer Beweis für Mozarts unendlich tiefe Auffaſſungs- und Darſtellungskraft des Dramatiſchen.

---

[48] Da Baſilio und Don Curzio, ſowie Bartolo und Antonio von je einem Sänger gegeben wurden, erklärt es ſich daß in der Partitur zwar alle vier Perſonen genannt, aber nur zwei muſikaliſche Partien geſchrieben ſind; es traten alſo Statiſten im entſprechenden Coſtum auf. In den Klavierauszügen ſind die Perſonen hier zum Theil aufs unſinnigſte angegeben.

---

[49] Der italiäniſche Text iſt einfach und verſtändig.

Marc. Riconosci in questo amplesso
una madre, amato figlio!
Fig. Padre mio, fate lo stesso,
non mi fate più arrossir.
Bart. Resistenza
la coscienza
far non lascia al tuo desir.

Statt deſſen läßt Knigge Bartolo ſagen:

Lange ſprach zu deinem Vortheil
eine inn're Stimme ſchon

was in ſeinem Munde lächerlicher Unſinn iſt.

[50] Ein hübſcher Zug iſt es daß die herzliche Melodie, mit der Marcelline den Sohn begrüßt, ins Orcheſter verlegt iſt, während ſie ſich Suſanne gegenüber als ſeine Mutter bekennt.

---

[51] Von wahrhaft ergreifender Wirkung iſt es daß die ganze ſchöne Stelle sotto voce vorgetragen wird, was Mozart überhaupt nicht bloß als muſikaliſches Effectmittel ſondern mit tiefer pſychologiſcher Wahrheit anwendet. — Anfangs hatte er die reizende Melodie der Suſanne (S. 332 f.) auch dem Fagott und der Flöte gegeben, dann aber beide Inſtrumente (die Flöte iſt in der gedruckten Partitur geblieben) ausgeſtrichen um die Singſtimme frei walten zu laſſen. Ueberhaupt iſt die Inſtrumentation im Sextett ſehr mäßig gehalten.

Kelly, der dieſe wie er ſagt hervorragende Partie gern neben der des Baſilio übernahm, erzählt (Remin. I p. 260 ff.) daß Mozart ihn gebeten habe während des Singens nicht zu ſtottern um den Eindruck der Muſik nicht zu ſtören. Er habe ihm entgegnet, daß es unnatürlich ſei wenn ein Stotterer plötzlich ohne Anſtoß ſinge und daß er ſeine Partie ſo auszuführen denke daß die Muſik in keiner Weiſe beeinträchtigt werden ſolle; er habe endlich erklärt daß er lieber die Rolle abgeben wolle, wenn er ſie nicht nach ſeinem Willen ſpielen könne. Darauf habe Mozart denn auch nachgegeben, und der Erfolg ſei glänzend geweſen, das ganze Publicum, Mozart ſelbſt habe unendlich gelacht, der Kaiſer Bravo! gerufen und das Sextett habe wiederholt werden müſſen. Nach der Vorſtellung ſei Mozart zu ihm auf die Bühne gekommen, habe ihm beide Hände geſchüttelt und geſagt: „Bravo, junger Mann, Sie haben mich zum Dank verpflichtet, und ich geſtehe, daß Sie Recht hatten und ich Unrecht.“ Das war gewiß liebenswürdig von Mozart, aber ohne Zweifel war ſeine erſte Anſicht richtig. Einem Meiſter in der Mimik mochte ein ſolches Kunſtſtück gelingen, aber Don Curzio darf auf keinen Fall im Sextett durch karikirte Komik zur Hauptperſon gemacht werden[32].

Das Sextett iſt namentlich geeignet uns über die Weiſe in welcher Mozart ſeine Darſtellungsmittel anwendete manchen Aufſchluß zu geben. Vor allem tritt uns hier ſeine Kunſt die einzelnen Elemente zu gruppiren und dadurch ein in jedem Moment klares überſichtliches Ganze herzuſtellen glänzend entgegen. Das Verſtändniß und die Wirkung der Muſik beruht weſentlich, wie dies von der Architektur gilt, auf der Eurhythmie der Verhältniſſe; iſt auch ein eigentlicher ſtrenger Parallelismus der einzelnen Glieder nur unter gewiſſen Verhältniſſen anwendbar, ſo muß die Symmetrie derſelben doch dem Gefühl des Hörers ſtets gegenwärtig ſein. Dies gilt wie von der Bildung der einzelnen Perioden ſo auch von der Compoſition eines größeren Ganzen; je reicher die Mittel ſind, je complicirter die Aufgabe ihrem Inhalte nach iſt, um ſo wichtiger wird ein feſt umriſſener Grundplan, der für die Freiheit der lebendigſten Durchbildung des Einzelnen erſt die rechte Sicherheit bietet. Bei einer dramatiſchen Aufgabe muß natürlich die Charakteriſtik der Situation in gleicher Weiſe maaßgebend für dieſe Gliederung ſein als das Geſetz der muſikaliſchen Formgebung. Den Einigungspunkt dieſer verſchiedenen Potenzen mit ſicherem Gefühl zu finden und von dieſem Mittelpunkt aus das Ganze feſt und klar zu organiſiren iſt eine von Mozarts bedeutendſten künſtleriſchen Eigenſchaften. In unſerm Sextett bilden zunächſt Marcelline,

---

[32] Dagegen kommt es wohl vor daß man dieſe Perſon als einen muſikaliſchen Pleonasmus ganz ſtreicht. Wenn man doch wenigſtens, wo man keinen eignen Sänger daran wenden will, Baſilio bei dieſer Scene gegenwärtig ſein ließe und ihm dieſe Partie übertrüge. Verſteht er Ironie und Malice in ſeinen Vortrag zu legen, ſo wird dieſelbe freilich eine andere Färbung erhalten, aber ſie wäre auf dieſe Weiſe doch zu halten.

Bartolo und Figaro eine naturliche Gruppe, ſie kündigen ſich gleich als muſikaliſch zuſammengehörig an und bleiben meiſtens zuſammen, wobei wiederum der Sache angemeſſen Marcelline und Bartolo einander genauer entſprechen, während Figaro das verbindende Glied dieſer kleinen Gruppe bildet. Ihnen gegenüber ſtehen der Graf und Don Curzio, die wiederum zuſammenhalten, aber mit größerer Freiheit in der Bewegung des Einzelnen. Mit Suſanne tritt ein neues Element ein; da ſie anfangs Figaro feindlich entgegentritt, ſo geſellt ſie ſich in der muſikaliſchen Geſtaltung dem Grafen zu: es ſtehen jetzt zwei ſcharf charakteriſirte Gruppen von je drei Perſonen einander gegenüber, deren jede in ſich wieder beſtimmte Gliederung und lebendige Bewegung hat. Die darauf erfolgende Aufklärung löſt das Enſemble zunächſt in ein Einzelgeſpräch auf, nach derſelben iſt die Situation verändert. Suſanne iſt jetzt zu Figaro, Marcelline und Bartolo getreten, dieſe bilden nun eine Gruppe, deren Hauptperſon zwar Suſanne iſt, doch ohne daß die anderen ihre Selbſtändigkeit aufgeben. Dieſer concentrirten Hauptmacht gegenüber gewinnt der Ausdruck der unzufriedenen Minorität an Schärfe und Energie, der ſich ſchließlich zum Uniſono ſteigert. Dieſe Andeutungen werden genügen um zu zeigen, mit welcher architektoniſchen Feſtigkeit ein Tonſtück aufgebauet iſt, das den Hörer zunächſt nur die völlige Freiheit einer lebendigen dramatiſchen Bewegung wahrnehmen läßt. Es verhält ſich nicht anders in den andern Enſembleſätzen, und namentlich in den lang ausgedehnten Finales beruht das klare Verſtändniß, die Leichtigkeit mit welcher man überall folgt, die Steigerung des Intereſſes weſentlich auf dieſer ſtrengen Geſetzmäßigkeit der Compoſition, welche die einzelnen Glieder im richtigen Verhältniß zu einander und zum

Ganzen hält, ohne die Freiheit das für jeden Moment Paſſende auszudrücken irgend zu beſchränken. Auch in den Duetts und Arien iſt dieſelbe Sicherheit der feſten Umriſſe, verbunden mit gleicher Beweglichkeit in der Detailausführung, um ſo leichter zu erkennen, je einfacher und knapper die Form iſt.

Das vorherrſchend dramatiſche Element auch in der muſikaliſchen Geſtaltung hat im Allgemeinen die Anwendung einfacher Formen und eine gewiſſe Beſchränkung in der Ausführung bedingt. Nur ausnahmsweiſe iſt in den Arien die hergebrachte Form in zwei ausgeführten Sätzen angewendet, meiſtens iſt die Cavatinen- oder Rondoform zu Grunde gelegt und mit aller Freiheit aber in der Regel nach knappem Zuſchnitt behandelt, auch die Mehrzahl der Duetts iſt in ähnlicher Weiſe angelegt. Mozart hat ſie deshalb auch gewöhnlich Duettino, Arietta überſchrieben. Aber weder die engen Raumverhältniſſe noch das lebendigſte dramatiſche Intereſſe haben ihm je einen Vorwand gegeben, auf eine feſt gegliederte, abgerundete Form zu verzichten; es iſt vielmehr im höchſten Grade zu bewundern, wie er immer den Punkt zu treffen weiß, von wo aus ein Ganzes ſich organiſirt. Namentlich tritt dies in den einzelnen Sätzen der Finales hervor, deren jeder im vollſtändigen Verlauf eine naturgemäße Steigerung erfährt, welche zu einem beruhigenden Abſchluß führt, der aber zugleich auf das neu eintretende Element vorbereitet und den Contraſt um ſo wirkſamer macht.

Was von den muſikaliſchen Formen im Allgemeinen gilt findet natürlich auch Anwendung auf die Behandlung des Einzelnen, zunächſt der Singſtimmen. Die dramatiſche Charakteriſtik erfordert die vollkommenſte Freiheit jeglicher Mittel; breit ausgeſponnene Cantilenen, kürzere melodiöſe Phraſen, ſcharf ausgeprägte Motive, die erſt in der Verarbeitung ihre volle Geltung erlangen, vorwiegend declamatoriſcher Vortrag, der ſich bis zum leichten Geſprächston herabſtimmt — alles kommt an ſeinem Platz zur Verwendung, oft in raſchem Wechſel und in bunter Miſchung. Die Hauptſache iſt auch hier wieder, daß nicht allein das rechte Mittel da angewendet wird, wo es die rechte Wirkung macht, ſondern daß alle zu einander ins gehörige Verhältniß geſetzt werden, daß eins das andere nicht ſtöre ſondern hebe, und vor allem daß ſie zu einer Totalwirkung zuſammengreifen, daß ein einheitliches Ganzes von beſtimmtem Charakter und übereinſtimmender Färbung herauskommt. Je complicirter die Aufgabe iſt, um ſo ſchwieriger wird ſie, und die Feinheit im Gebrauch der Geſangsmittel wie die Harmonie der Wirkung tritt daher in den großen Enſembleſätzen am bewunderungswürdigſten hervor; allein wer darauf Acht geben will, wird ſich an derſelben vollendeten Kunſt auch im kleinſten Geſangſtück erfreuen; man betrachte nach dieſer Richtung hin, um nur dies anzuführen, das Sextett und das zweite Duett, welche beide ſo ſehr verſchieden und doch durch Feinheit des Details und ſchlagende Wirkung in ihrer Art gleich ausgezeichnet ſind. Im Allgemeinen aber tritt als die natürliche Wirkung des conſequenten Verfolgens jener beiden Geſichtspunkte die große Einfachheit in der Behandlung der Singſtimmen ſehr bemerkenswerth hervor.

Der Geſang iſt hier lediglich das Mittel um die innere Empfindung auszudrucken; und nicht nur der Wahrheit wird die größte Einfachheit am beſten dienen, ſie iſt ebenfalls durch die vielſeitige Combination verſchiedenartiger Motive geboten, welche einfache Grundelemente vorausſetzt um zu klarem Verſtändniß zu gelangen. Dieſe Einfachheit aber iſt keine abſtracte, weder zur nichts bedeutenden Charakterloſigkeit verflacht, noch auf jeden Reiz und Schmuck verzichtende, es iſt die Einfachheit einer tiefen und edlen Natur, die ſich unbefangen giebt wie ſie iſt. Aber alle Virtuoſität, welche die Kunſt des Singens als ſolche geltend machen will, iſt ausgeſchloſſen[33].

Ein weſentliches Mittel ſowohl die Charakteriſtik ſchärfer auszuführen als dem Colorit Haltung zu geben fand Mozart im Orcheſter. Nach dem was über ſeine Meiſterſchaft in der Behandlung der Inſtrumente ſchon wiederholt bemerkt wurde, iſt es überflüſſig noch beſonders darauf hinzuweiſen, daß ihm alle Mittel, welche die reichſte und mannigfachſte Miſchung der Klangfarben eines vollen Orcheſters für charakteriſtiſchen Ausdruck und Reiz des Wohllauts darbietet, völlig zu Gebote ſtanden und daß er davon den freieſten Gebrauch macht. Auf die Zeitgenoſſen machte auch hier die glänzende und feine Benutzung der Blasinſtrumente einen außerordentlichen Eindruck und in der That etwas dem leichten zarten Gewebe der Blasinſtrumente bei Cherubins Romanze (II, 2) Aehnliches hatte man ſo wenig gehört, als den weichen ſchmelzenden Klang in der Arie deſſelben (I. 6). Heutzutage würde man freilich eher das feine Maaßhalten in der Verwendung der Blasinſtrumente[34], und die meiſterhafte Behandlung der Saiteninſtrumente bewundern, welche durchweg den Grundton des Orcheſters bilden und dabei eine aus der ſelbſtändigen Bewegung der einzelnen Inſtrumente hervorgehende ſtets friſche und lebendige Vielſeitigkeit entwickeln; vor allem aber die tüchtige Geſundheit der Klangwirkung im Allgemeinen, welche im Kräftigen wie im Zarten gleich wohllautend bleibt, die Einheit in der Geſammthaltung, welche nicht durch ſtets wechſelnde Combinationen zu blenden und weder durch maſſenhaftes Verſchwenden noch raffinirtes Aufſparen der Mittel einzelne glänzende Effecte zu erreichen ſtrebt, ſondern alles mit Einſicht und Maaß zuſammenhält, und indem ſie auf die einfachſte Weiſe am rechten Ort das Rechte zu thun weiß nie um die nöthige Steigerung verlegen iſt. Die oben berührte Einfachheit in der Behandlung der Singſtimmen bedingt von ſelbſt eine entſprechende Einfachheit der Inſtrumentalpartien, was ſich am deutlichſten da zeigt, wo ſie obligat auftreten. Vergleicht man in dieſer Beziehung Idomeneo und die Entführung, ſo fällt der Unterſchied ſehr in die Augen; und wenn ſchon in der Entführung im Verhältniß zu Idomeneo das Orcheſter überhaupt leichter, durchſichtiger behandelt iſt, ſo wird auch nach dieſer Seite hin im Figaro eine größere Sicherheit offenbar.

---

[33] Es iſt charakteriſtiſch daß die Coloratur am Schluß der Arie des Grafen (III, 2) nicht urſprünglich von Mozart geſchrieben war, ſondern erſt ſpäter, offenbar auf den Wunſch des Sängers hinzugefügt iſt (III S. 446). Auch die bravurmäßige Arie der Gräfin in F-dur iſt wie wir ſahen erſt ſpäter einer Sängerin zu Gefallen eingelegt.

[34] Daß Poſaunen nie, Trompeten und Pauken außer der Ouverture, dem Marſch mit Chor (III, 7) und den Schlußſätzen der Finales nur in drei Arien — des Bartolo (I, 4), Figaro (I, 9) und des Grafen (III, 2) — wo ſie durchaus charakteriſtiſch wirken, angewendet ſind, will nicht viel ſagen; die echte Sparſamkeit zeigt ſich nicht im bloßen Verzichten auf gewiſſe Mittel, ſondern in der Weiſe wie man die, welche zur Hand ſind, zu Rathe hält.

Aber die Stellung welche hier dem Orcheſter in der geſammten muſikaliſchen Geſtaltung gegeben iſt darf man nicht bloß als einen Fortſchritt gegen frühere Opern anſehen, ſie iſt eine weſentlich neue Leiſtung[55]. Hier zuerſt tritt in der Oper das Orcheſter nicht nur als ein integrirender Theil des Ganzen auf, ſondern als ein gleichberechtigter, der mit allen ſeinen Kräften, in Gemäßheit der Bedingungen ſeiner künſtleriſchen Exiſtenz und Wirkſamkeit durchaus ſelbſtändig für die muſikaliſch-dramatiſche Darſtellung thätig iſt. Dieſe Aufgabe konnte erſt geſtellt werden, nachdem für die Inſtrumentalmuſik

---

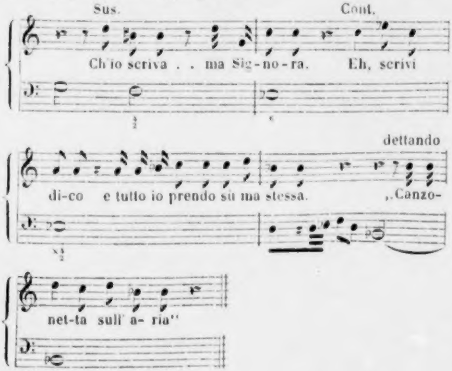
55) Vgl. Koßmaly zu Oulibicheff, Mozarts Opern S. 368.

eine Ausdrucksfähigkeit, für das Orcheſter eine Durchbildung gewonnen war, wie Haydn und Mozart ſie demſelben gegeben hatten. In dieſer ſeiner Selbſtändigkeit ſtellt es ſich weder über noch gegen die Singſtimmen, beide gehören nothwendig zuſammen, eins iſt in keinem Moment ohne das andere gedacht; beiden iſt ein gemeinſames Ziel geſteckt, die lebendige, ins Einzelnſte durchgebildete, charakteriſtiſche Wiedergabe der dramatiſchen Situation durch die muſikaliſche Darſtellung. Dieſes wollen ſie gemeinſam erreichen, jede Kraft ihrer individuellen Natur gemäß; die wahrhafte Verſchmelzung beider zu einer, in dieſer Einheit erſt vollkommen wirkſamen Kraft iſt durch das richtige Verhältniß bedingt, welches jeder einzelnen die größte Wirkſamkeit möglich macht. Nur in dieſem Sinne kann von einer Unterordnung die Rede ſein, welche immer nur eine momentane, durch die Rückſicht auf die individuelle Natur der Mittel im Verhältniß zu einem beſtimmten zu erreichenden Zweck gebotene ſein kann. So gefaßt dient das Orcheſter nicht mehr den Singſtimmen zur Begleitung, ſondern es iſt ein ſelbſtändiges mit ihnen zuſammenwirkendes Darſtellungsmittel. Und ſo tritt uns das Orcheſter im Figaro durchaus entgegen.

In manchen Sätzen theilt die Inſtrumentalpartie mit den Singſtimmen die Aufgabe in einer Weiſe daß ſie den Vorrang zu behaupten ſcheint, z. B. in der Arie der Ankleideſcene (II, 3), wo das lebendige, im Detail fein ausgeführte und anmuthige Orcheſterſpiel nicht allein den Faden feſthält, ſondern auch die Charakteriſtik durchführt; in anderen iſt dem Orcheſter die Durchführung eines oder mehrerer Hauptmotive übertragen, wodurch die feſte Grundlage gewonnen wird auf der die Singſtimmen ſich frei bewegen, wie in dem Duett zwiſchen Suſanne und Cherubin (II, 5), in einzelnen Sätzen der Finales z. B. dem Andante $^6/_8$ im erſten (S. 241 ff.), dem erſten des zweiten Finale; und es wird wenig Nummern geben, wo nicht vorübergehend das Orcheſter die eine oder andere Function übernimmt, um die Charakteriſtik näher auszuführen, wie in Baſilios Erzählung von der Eſelshaut (IV, 3) und in Figaros Arie (I, 9), wo das Orcheſter die Schilderung des militäriſchen Lebens auf ſeine Weiſe ausdrückt. Artiger iſt in dieſem Sinn das Orcheſter wohl nie verwendet worden als in dem ſogenannten Schreibeduett (III, 5). Zum Schluß des Recitativs[36] dictirt die Gräfin die Ueberſchrift: canzonetta sull' aria. und ſowie Suſanne anfängt zu ſchreiben, beginnen Oboe und Fagott das Ritornell und führen von da an die Rolle durch zu erzählen was Suſanne ſchreibt, während ſie ſchweigen, ſo oft

---

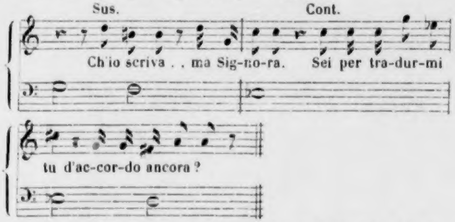
[36] Hier hat ſich noch die Spur einer Redactionsänderung erhalten. Anſtatt der jetzigen Schlußtakte des Recitativs, welche von fremder Hand in die Originalpartitur eingetragen ſind


Sus.
Cont.
Ch'io scriva . . ma Si-gno-ra.
Eh, scrivi
dettando
di-co e tutto io prendo su ma stessa.
„Canzo-
net-ta sull' a- ria"

die Gräfin dictirt[57]. Allein dieſe und viele ähnliche Züge, wie fein und bedeutend ſie ſein mögen, machen nicht den eigentlichen Charakter aus, Einzelnheiten der Art waren früher und von Anderen mit Glück verſucht. Das Weſentliche beſteht darin daß durch die Oper hindurch, faſt unausgeſetzt das Orcheſter ſeinen eigenen Weg verfolgt, auf eigene Hand möchte man ſagen mitſpielt, ſo daß meiſtentheils die Inſtrumentalpartie auch ohne die Singſtimme ein vollſtändiges, befriedigendes Ganze ausmacht. Und zwar beruht dies nicht darauf daß die Motive der Singſtimmen auch dem Orcheſter gegeben ſind, was natürlich häufig der Fall iſt, ſondern darauf daß daſſelbe theils dieſelben Motive mit den Singſtimmen, aber in eigenthümlicher Weiſe behandelt, wodurch ein fortwährender Wechſel, eine beſtändige Kreuzung dieſer Darſtellungsmittel hervorgebracht wird, theils aber

---

ſtanden dort urſprünglich folgende, ſpäter ausgeſtrichene

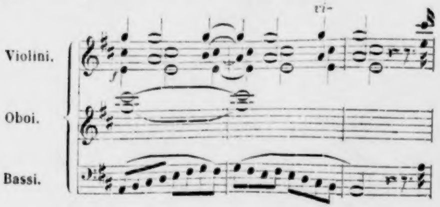


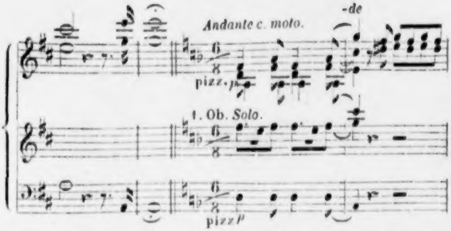
auf welche das kleine Duett in B-dur nicht unmittelbar folgen konnte. Es ſcheint als ob anfänglich nach Anleitung von Beaumarchais Dialog eine bewegte Scene zwiſchen der Gräfin und Suſanne vorangehen ſollte, die dann gewiß mit Recht aufgegeben wurde.

57) Dieſer allerliebſte Zug iſt durch die deutſchen Ueberſetzungen gänzlich verwiſcht, in welchen die Gräfin erſt nach dem Ritornell zu dictiren anfängt.

auch ſelbſtändig eigene Motive in der mannigfachſten Weiſe neben den Singſtimmen durchführt und dadurch nach allen Seiten hin das ausführt und detaillirt, was der Geſang in einer beſtimmten Weiſe andeutet. Es iſt nicht zu ſagen, in welchem Grade durch dieſe Führung des Orcheſters das dramatiſche Leben erhöhet, das Intereſſe der Handlung geſteigert wird, indem ebenſowohl die Grundſtimmung feſtgehalten als eine continuirliche Rührigkeit und Beweglichkeit von da ausgeht, die den ſinnlichen Eindruck der Handlung um vieles verſtärkt.

Was in dieſer Beziehung die Inſtrumentalmuſik zu leiſten fähig iſt beweiſt am ſchlagendſten die Ouverture, bei welcher Mozart der von Beaumarchais gewählte Nebentitel La folle journée vorgeſchwebt zu haben ſcheint. Charakteriſtiſch iſt gleich eine Aenderung, welche Mozart mit derſelben vorgenommen hat. Von Anfang her war das raſch hinſtrömende Preſto von einem langſameren Mittelſatz unterbrochen. In der Originalpartitur findet ſich an der Stelle, wo der Rückgang ins erſte Thema gemacht wird (S. 13) ein Halt auf der Dominantſeptime, welchem ein Andante 6/8 in D-moll folgte, von dem aber nur ein Takt erhalten iſt





Das Blatt, auf welchem der Verlauf deſſelben und der Uebergang ins Preſto ſkizzirt war, iſt ausgeriſſen und die durch *vi–de* eingeſchloſſene Stelle durchſtrichen. Man ſieht daß Mozart, als er die in gewohnter Weiſe in den Hauptſtimmen ſkizzirte Ouverture inſtrumentirte, anderen Sinnes wurde. Vielleicht hat ihm der nach Art eines zarten Siciliano beginnende Mittelſatz nicht gefallen, jedenfalls hat er es für die Einleitung zu ſeiner Oper paſſender gefunden den Ausdruck der heiterſten Rührigkeit durch nichts Fremdartiges zu ſtören. Und was für ein fröhliches lebendiges Treiben herrſcht auch in dieſem Satz von dem erſten neugierigen Murmeln der Geigen bis zur jubelnden Schlußfanfare! Eine ſchöne, muntere Melodie treibt die andere vor ſich hin, das perlt und rauſcht und ſchäumt von Luſt und Behagen, wie ein friſcher Bergquell der im Sonnenſchein luſtig über die Steine hüpft; einzelne ſtarke Schläge reizen elektriſirend die Bewegung und als einmal eine leiſe Wehmuth durchzuſchimmern ſcheint, da verklärt ſich die luſtige Fröhlichkeit zum innigſten Ausdruck des Glücks und der Befriedigung. Leichter und loſer gefügt kann kaum ein Muſikſtück ſein, von Arbeit und Durchführung iſt gar nicht zu reden; wie die Regungen einer heiteren, poetiſch angeregten Stimmung unvermerkt entſtehen und in einander übergehen, ſo ſchlingt ſich ein Motiv ins andere, das Ganze wächſt vor uns auf: es iſt da; und wie eine ſchöne Natur durch ihre bloße Gegenwart beglückt und erfreuet, ſo wirkt auch dieſe Muſik unmittelbar auf den Zuhörer und hebt ihn unvermerkt zu jener lichten olympiſchen Heiterkeit der homeriſchen leicht lebenden Götter empor.

Eine andere nicht minder wichtige Function erfüllt das Orcheſter, indem es ſich an der pſychologiſchen Charakteriſtik betheiligt, nicht allein inſofern es durch den Wechſel der Klangfarben und andere ähnliche Mittel einzelne Züge hervorhebt und dadurch Licht und Schatten und Colorit hervorbringt, wie der Geſang allein es nicht vermag, ſondern durch poſitives Eingreifen. Keine Empfindung iſt ſo einfach daß ſie durch einen beſtimmt gefaßten Ausdruck auf einmal erſchöpfend dargeſtellt werden könnte; während nun der Singſtimme die weſentlichen Hauptzüge zugewieſen werden, übernimmt es das Orcheſter die zarten Nebenregungen des Gemüths auszudrücken, ja die ſtreitenden Widerſprüche im Innern der Seele, aus welchen die Empfindungen ſich entwickeln, bloßzulegen, wie es von allen Künſten allein die Muſik vermag. Durch dieſe Ausführung erhält die pſychologiſche Charakteriſtik eine ſo tief begründete Wahrheit, einen ſo vielſeitigen Reichthum des individuellen Lebens, daß ſie ganz weſentlich beiträgt Perſonen und Situationen den Zauber des unmittelbar und unwiderſtehlich Ergreifenden zu verleihen, auf dem die eigentlich dramatiſche Wirkung beruht. Den Eindruck empfindet Jeder der Mozarts Muſik empfindet; wer demſelben in ſeinen Einzelnheiten nachgehen will, der wird nicht nur über den Reichthum und die Feinheit der Detailzüge, welche aus dem innerſten Seelenleben geſchöpft ſind, ſowie über die Meiſterſchaft mit welcher die

Mittel der Inſtrumentation zu ihrer Darſtellung verwandt ſind erſtaunen, ſondern ebenſoſehr über das richtige Maaßhalten, über den ſicheren Takt in der Behandlung dieſer Feinheiten, ohne welche wie in einem Portrait die Wahrheit unlebendig bleibt, während ſie unpaſſend hervorgehoben zur Unwahrheit und Karikatur führen. Ueberhaupt hat ſich Mozart durch die Herrſchaft über das Orcheſter und durch die genaue Kenntniß der Wirkungen, welche er dadurch hervorbringen konnte, nie verleiten laſſen daſſelbe ungebührlich hervorzuheben; ſo wenig er materiell die Singſtimmen dadurch beeinträchtigt, ſo wenig giebt er durch geiſtiges Intereſſe demſelben das Uebergewicht. Er hat ſtets im Auge behalten, daß alle Factoren eines Kunſtwerks in jedem Moment zuſammenwirken müſſen, jedes nach ſeiner Art und dem Zweck gemäß, wenn ein Ganzes entſtehen ſoll. Daß die Zeitgenoſſen dieſe Leiſtung nicht durchaus richtig würdigten, daß die für ſie neue und überraſchende Wirkung des Orcheſters ihr Urtheil gefangen nahm kann nicht Wunder nehmen[58], ſo wenig als daß die Nachahmer ſich zunächſt an die materiellen Effecte und nicht an die geiſtige Bedeutung der geſteigerten Inſtrumentirung hielten.

---

[58] Die Aeußerung Kaiſer Joſephs iſt ſchon S. 192 erwähnt. Carpani ſagt (Le Haydine p. 49): Legare il canto collo strumentale in modo che udir non puossi una sol voce espressa come sembra aver fatto tal volta qual rarissimo ingegno di Mozart è non lodevole cosa; und beſtimmter an einer anderen Stelle (p. 35): quello abuso di porre negli accompagnamenti cantilene troppo diverse e distinte dalla cantilena principale della parte cantante finirà col guastare totalmente la musica in Europa. Gretrys in jeder Beziehung ſchiefes Urtheil, das er auf eine Frage Napoleons ausgeſprochen haben ſoll: Cimarosa met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre; au lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le théâtre, iſt von Fétis Biogr. univ. IV p. 414 richtig gewürdigt.

Es iſt kaum nöthig darauf hinzuweiſen daß die Freiheit mit welcher die Singſtimmen mit einander, das Orcheſter für ſich und beide zu einem Ganzen vereinigt verwandt werden um in den Formen eines muſikaliſchen Kunſtwerks der dramatiſchen Charakteriſtik lebendigen Ausdruck zu geben, der höchſte Gewinn künſtleriſcher Einſicht und Meiſterſchaft iſt. Die vollkommene Selbſtändigkeit, mit welcher jedes Element an ſeiner Stelle wie bewußt zum Ganzen mitwirkt, ſetzt nicht bloß die feinſte Empfindung und Beobachtung des wahren Ausdrucks, ſondern eine völlige Freiheit in der Anwendung aller muſikaliſchen Formen voraus; dieſe echte Polyphonie, aus welcher alles wahre Leben hervorgeht, iſt begründet auf contrapunktiſche Studien, deren reife Früchte uns überall geboten werden, ſo ſelten auch die ſtrengen Formen der contrapunktiſchen Schreibweiſe uns unmittelbar entgegentreten.

Bisher iſt Mozarts Muſik von uns weſentlich aus dem Geſichtspunkt betrachtet worden, wie ſie mit allen ihr zu Gebote ſtehenden Mitteln und aus den inneren Bedingungen muſikaliſcher Formgebung heraus die Empfindungen und Gefühle der handelnden Perſonen in lebendiger Wahrheit, der Individualität der Perſonen und Situationen gemäß charakteriſtiſch auszudrücken mit Erfolg beſtrebt iſt[59]. Damit iſt allerdings die Grundlage jeder dramatiſchen Darſtellung gewonnen, allein es kommt hier noch ein anderes weſentliches Moment in Betracht. Es genügt nicht Leidenſchaft und Empfindung wahr, individuell charakteriſtiſch auszudrücken, es muß der allgemeine Ton gefunden werden, welcher für jede einzelne Aeußerung das richtige Maaß und Verhältniß beſtimmt, und dieſer iſt hier durch die *komiſche* Behandlung des Stoffes gegeben. Eben dieſe aber bietet der muſikaliſchen Darſtellung ungewöhnliche Schwierigkeiten, weil ihr urſprüngliches Intereſſe das der Satire und Ironie als unmuſikaliſch beſeitigt, das Element der Intrigue aber, welches als Haupthebel des komiſchen Effects zurückbleibt, an ſich ebenfalls wenig muſikaliſch iſt. Die handelnden Perſonen ſind ihrer Grundanlage nach, wie wir ſahen, nicht

---

[59] Dies iſt freilich auch gelegentlich geläugnet worden. In der Ueberſetzung von Gretrys Verſuchen (S. 189) ſagt K. Spazier, ein Freund Reichardts und Bewunderer der aus deſſen Kreis hervorgegangenen Verſuche, in eigenthümlicher Weiſe Glucks Grundſätze über dramatiſche Muſik weiter auszubilden, übrigens keineswegs ein Gegner Mozarts, den er vielmehr für ein größeres muſikaliſches Genie als Gluck (S. 94), für einen großen Inſtrumentalcomponiſten (S. 184) erklärt: „Abgerechnet daß unſer Mozart überhaupt nicht viel höhere Cultur und geläuterten Geſchmack genug hatte, um ſchlechte Verſe für ſein wahrhaft muſikaliſches Genie zu verſchmähen und die Weihe guter Gedichte mit ganzer Seele zu empfinden,

---

ſo iſt zuverläſſig gewiß, daß der Zwang der Poeſie überhaupt ſein reiches üppiges Genie genirt habe, und daß aus dem Widerſtreben ſeines Hanges zu freien genialen Ausflügen mit den Feſſeln der Gedichte ſich die *Anomalie* in ſeinen dramatiſchen Compoſitionen und das oft ſehr mittelmäßige Verhältniß einer ſchön und reich concertirenden Muſik mit dem Sinn und Bau der Verſe ſich größtentheils ſehr gut erklären laſſe. Die Oper *Figaro* z. B. inſonderheit das unausſprechlich reiche und herrliche Finale des zweiten Akts muß man größtentheils aus dem Geſichtspunkt der *Concertmuſik* betrachten wenn man es mit dem Sinne derſelben recht reimen will." Rich. Wagner dagegen — der von Gluck ſagt, er gebe ſich Muhe in der Muſik richtig und verſtändlich zu ſprechen, während Mozart ſeiner kerngeſunden Natur nach gar nicht anders als richtig ſprechen könne (Oper u. Drama I S. 182 f.) — behauptet das Wichtigſte und Entſcheidendſte für die Muſik habe Mozart in der Oper geleiſtet und hier „das unerſchöpfliche Vermögen der Muſik dargethan jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichſter Fülle zu entſprechen, und bei ſeinem ganz unreflectirten Verfahren habe der herrliche Muſiker auch in der Wahrheit des dramatiſchen Ausdrucks, in der unendlichen Mannigfaltigkeit ſeiner Motivirung, dieſes Vermögen der Muſik in bei weitem reicheren Maaße aufgedeckt als Gluck und alle ſeine Nachfolger" (a. a. O. S. 33 f.).

eigentlich komiſch und die muſikaliſche Charakteriſtik hat dadurch daß ſie das Element der Empfindung zum maaßgebenden gemacht das komiſche keineswegs begünſtigt; auch die Situationen ſind großentheils von der Art daß ſie die Empfindungen und Intereſſen der handelnden Perſonen in ſehr ernſthafter Weiſe erregen. Auf der anderen Seite aber ſind weder Charaktere noch Handlungen ſo geartet daß ſie ein wahrhaft tragiſches Intereſſe in Anſpruch nehmen, daß in der Handlung ein wirkliches Pathos ſich entwickeln könnte; der Verſuch, die muſikaliſche Darſtellung dieſer Sphäre zu nähern, wäre daher ein entſchieden verfehlter. So blieb alſo dem Componiſten nur übrig theils die einzelnen komiſchen Züge des ununterbrochenen Intriguenſpiels, welche ſich muſikaliſch wiedergeben ließen, hervorzuheben und ſoweit thunlich als Motive zu verwerthen — und es iſt wiederholt darauf aufmerkſam gemacht, mit welcher Feinheit und Laune Mozart dergleichen wirkſam zu machen weiß —, theils die Charakteriſtik der Perſonen in einer Weiſe zu halten, daß die Komik der Intriguen, in deren vielverſchlungene Irrgänge ſie verwickelt werden, völlig frei ſich entfalten und an ihnen wirkſam werden kann, ohne daß das Intereſſe welches man an der gemüthlichen Darſtellung nimmt dadurch beeinträchtigt werde. Dies iſt die wichtigere Aufgabe — denn auch die reichſte Fülle einzelner Züge bringt kein Ganzes hervor — und die bei weitem ſchwierigere. Die wunderbare Kunſt mit welcher Mozart ſie gelöst hat iſt das glänzendſte Zeugniß ſeiner Genialität und macht vor allem den Figaro zu einem der größten und ſtaunenswertheſten Meiſterwerke, die es überhaupt in aller Kunſt aller Zeiten giebt. Eine Reihe individueller Charaktere, Stimmungen und Empfindungen in den verſchiedenſten Nuancen ſo darzuſtellen, daß das Gebiet der eigentlichen Leidenſchaften, der heftigen und gewaltigen

Gemüthserregungen nie oder nur ausnahmsweiſe und vorübergehend berührt wird, ohne je zur Monotonie, Mattigkeit, Schwäche herabzuſinken, ſondern ſtets das Intereſſe geſpannt zu halten und zu ſteigern — das iſt nur einem großen Meiſter gegeben. Die ganze Haltung der Oper mußte, um eine ſchon gebrauchte Bezeichnung anzuwenden, mehr ethiſch als pathetiſch ſein. Der Charakter, das Gemüth in den feinen, leiſeren Wellenſchlägen ſeiner Empfindungen, die kaum merklichen Gefühlsregungen, in denen das Leben der Seele ſich unausgeſetzt offenbart ſind das eigentliche Object der muſikaliſchen Darſtellung, und die pſychologiſche Detailcharakteriſtik, auf welche ſo vielfach hingewieſen iſt, ergiebt ſich als mit Nothwendigkeit bedingt durch die Haltung welche dem Ganzen zukam. Daher ſind es vorzugsweiſe die zarteren Empfindungen, welche angedeutet werden um den Grundzügen des Charakters eine feinere Schattirung zu geben; durch die Liebe zieht ſich ein leiſer Hauch von Sehnſucht, Zorn und Eiferſucht werden durch einen Zug des Schmerzes als Seelenleiden charakteriſirt[60]: wir ſollen ihnen als menſchlich fühlenden Naturen unſere Theilnahme ſchenken. Man ſehe nur wie fein und edel, wie maßvoll gehalten der Ausdruck der Gefühle im Terzett des zweiten Acts iſt, ſo daß die Situation unſere ganze Theilnahme in Anſpruch nimmt; allein von einer Erregung des Gefühls, wie eine

---

60) Dieſe allerdings ſehr eigenthümlichen Züge ſind nicht ſelten als die eigentlichen Grundzüge von Mozarts ganzem Weſen aufgefaßt. So nennt ihn Beyle (vie de Mozart, Haydn et de Metastase p. 87) ce genie de la douce melancolie, er vergleicht ihn mit Dominichino und ſetzt hinzu (p. 260): quant à Mozart, il faudrait que le Dominiquin eût eu un caractère encore plus melancolique pour lui ressembler parfaitement. Dagegen verdient bemerkt zu werden, daß im Figaro nur zwei Sätze in Molltonarten geſchrieben ſind, die Arie der Barberina (IV, 4) und der erſte Satz des Duetts zwiſchen dem Grafen und Suſanne (III, 4).

verwandte Situation in der Tragödie ſie hervorrufen würde, kann dennoch ebenſowenig die Rede ſein, als man bei dem darauf folgenden Duett zwiſchen Suſanne und Cherubin, ſo lebhaft auch die Angſt und Spannung ausgedrückt iſt, ernſtlich afficirt wird.

Nur bei dieſer Anlage der pſychologiſchen Charakteriſtik war es möglich nicht allein die edelſte Schönheit und die feinſte Anmuth der Form zu wahren, ſondern alles mit einer jugendfriſchen Heiterkeit zu erfüllen, welche nach allen Seiten hin Licht und Klarheit ausſtrahlt, daß es dem Zuhörer in dem glücklichen Behagen, mit welchem er ſich dem künſtleriſchen Spiel hingiebt, frei und leicht wird. Wer kann, um auf wenige Beiſpiele hinzudeuten, das Schreibduett, dies Kleinod der ſüßeſten Anmuth und Lieblichkeit, die Romanze Cherubins, die Gartenarie Suſannes oder, um auf das Gebiet der guten Laune und Jovialität überzugreifen, Figaros Non più andrai[61] hören, der nicht — ganz abgeſehen von den gemüthlichen Saiten welche dabei in ihm wiederklingen — von einem unwiderſtehlichen Gefühl ſtiller Befriedigung, ich möchte ſagen Glückſeligkeit beſchlichen wird? Es iſt nicht der ſinnliche Wohllaut, die Schönheit der Form allein, welche dieſe Wirkung hervorbringt, es iſt die vollendete künſtleriſche Harmonie, welche auch den Zuhörer harmoniſch ſtimmt. Darin erkennt man aber den Abglanz von Mozarts eigenthümlichſter Natur; weich und theilnehmend für Anderer Leiden und Freuden, glitt er gern und leicht über ihre Schwächen und Fehler hinweg, auch wo ſie ihn hart berührten, im Innerſten glücklich, wenn er den edlen Regungen ſeines Herzens nachgeben konnte und ſtets geneigt in unbefangener Fröhlichkeit dieſes Glückes zu genießen. Dieſe Eigenſchaften des Menſchen wirkten auch im Künſtler; die heitere Laune, welche den Figaro beherrſcht, würde uns nicht ſo innerlich erfaſſen, wenn wir ſie nicht als die ſchöne Wirkung der Seelengüte empfänden, die ſich künſtleriſch in der wunderbaren pſychologiſchen Charakteriſtik ausſpricht, welche eben die Bedingung jener Heiterkeit iſt[62]. Dieſe eigenthümliche Miſchung der anerkennenden Theilnahme für die menſchliche Empfindung mit der das Gemüth befreienden Heiterkeit, auf welcher die edelſte und höchſte Komik beruhet[63], darf man als etwas echt Deutſches in Mozart in Anſpruch nehmen, und es iſt bezeichnend genug daß Italiäner und Franzoſen jenes ihnen fremde Element, wenn auch einſeitig aufgefaßt, als das für Mozart charakteriſtiſche hervorheben,

---

[61] Dieſe Arie iſt ebenſo ſehr durch die gutmüthige Laune, welche ſich darin ausſpricht, als durch die friſche Lebendigkeit der Schilderung ausgezeichnet. Ohne eine Spur von dem Sarcasmus, welchen Beaumarchais Figaro verräth, hält er dem über ſeine Entfernung vom Schloß niedergeſchlagenen Cherubin eine ermunternde Lection und ſein Zuruf am Schluß Cherubin alla vittoria, alla gloria militar!, der feurig genug herauskommt, wird erſt dadurch komiſch daß dieſer gar nicht in der Stimmung iſt an Kriegsruhm zu denken. Das alberne Spiel mit Suſanne welches Cherubin meiſtens vornimmt, ſo daß er auf Figaros Worte nicht achtet und dieſer die Arie wie zu ſeinem eigenen Vergnügen ſingt, zerſtört freilich die beabſichtigte Wirkung gänzlich — aber was kümmert das unſere gewöhnlichen koketten Cherubine?

---

62) Wenn es wahr iſt, was man wohl geſagt hat (A. M. Z. XXIV S. 282) daß Mozart den Figaro beſonders hochhielt, ſo kann man ſich das recht gut erklären; dieſe Muſik iſt der treueſte Ausdruck ſeiner Natur.

63) Es iſt klar, daß dieſe Auffaſſung des Komiſchen bis zu der Tiefe hinabſteigt, in welcher das Tragiſche und Komiſche ihre gemeinſame Wurzel haben. „Mozart war vielleicht der einzige, der gleich groß im Komiſchen als im Tragiſchen ſein konnte“ ſchreibt Körner an Schiller (III S. 168); wie es Sokrates bei Plato vom dramatiſchen Dichter verlangt, was aber nur die höchſte Genialität erreicht hat.

während ſie das komiſche eben jener Miſchung wegen nicht als vollgültig anerkennen[64].

Faßt man alles zuſammen, ſo leuchtet ein daß Mozarts Figaro vor den Leiſtungen der opera buffa nicht etwa nur durch ein intereſſanteres Textbuch, durch einen größeren Reichthum und höhere Schönheit der Melodien, durch ſorgfältigere und kunſtvollere Factur qualitative Vorzüge beſaß. Indem die Wahrheit der dramatiſchen Charakteriſtik auf den mit tiefer pſychologiſcher Einſicht gewonnenen Ausdruck der inneren Seelenzuſtände der Handelnden begründet und zur lebendigſten Individualität ausgebildet als das oberſte Princip der muſikaliſchen Darſtellung geltend gemacht wurde, deſſen Anwendung eine Verſchmelzung der gemüthlichen Theilnahme an menſchlichen Empfindungen und Gefühlen mit der Wirkung des Lächerlichen, mithin eine höhere Auffaſſung des Komiſchen bedingt, war ein weſentlich Neues gewonnen, das die opera buffa mit ihren Karikaturen und Poſſen nicht einmal angeſtrebt hatte. Haben wir hier vielmehr den Einfluß der franzöſiſchen Oper zu erkennen[65], wie Gluck[66] und Gretry[67] ſie geſtaltet hatten[68], ſo offenbart ſich dem letzteren gegenüber, der hier zunächſt in Betracht kommt, auf den erſten Blick die ungleich tiefere und vielſeitigere muſikaliſche

---

[64] Carpani (Le Haydine p. 202 f.): Io credo, che debbasi a Boccherini quella tinta di malinconico che il Mozart non seppe nascondere nè meno nelle sue opere buffe, e che gli toglie di poter in questo genere uguagliarsi ai Galuppi, ai Paesielli, ai Piccini, agli Anfossi, ai Cimarosa, ai Guglielmi, ai Sarti ec. ec. per cui l'opera buffa giunse a quel grado di perfezione che si desiderava ancora nella seria. Beyle (vie de Haydn, Mozart et de Métastase p. 362 f.): L'opera de Mozart est un mélange sublime d'esprit et de mélancolie, tel qu'il ne s'en trouve pas un second exemple. La peinture des sentiments tristes et tendres peut quelquefois tomber dans l'ennuyeux: ici l'esprit piquant du comique français, qui brilla dans toutes les situations, repousse bien loin le seul défaut possible du genre. Pour être dans le sens de la pièce, la musique aurait du être faite à frais communs par Cimarosa et Paesiello. — Comme chef-d'oeuvre de pure tendresse et de mélancolie, absolument exempt de tout mélange importun de majesté et de tragique, rien au monde ne peut être comparé aux Nozze di Figaro. Auch der Verfaſſer des oben erwähnten Aufſatzes in der revue de deux mondes ſagt, Mozart ſei kein komiſches Genie, ſeine Fröhlichkeit gehe nie über ein unbeſchreibliches Lächeln hinaus, das auch Thränen nicht ausſchließe.

---

[65] Wir ſahen ſchon daß Mozart beſonders die franzöſiſchen Meiſter des Ausdrucks wegen ſtudirte (III S. 300).

[66] H. Berlioz voy. mus. II p. 267 f.: Chez les Allemands, je ne connais pas de compositeur dramatique qui se soit ecarté d'une manière sensible de la doctrine de Gluck; parmi ceux qui l'ont adoptée et developpée, il faut citer Mozart qui, dans Don Juan, le Mariage de Figaro, la Flûte enchantée et l'Enlèvement du Serail, n'a laissé échapper quelques rares vocalisations de mauvais goût et d'une expression fausse, que lorsqu'il y a été contraint de vive force par le caprice souvent irrésistible des chanteurs. On a dit que Mozart avait beaucoup emprunté à l'ancienne école italienne, le fait peut être vrai pour la coupe de quelques-uns de ses airs, encore la beauté raphaelesque de son dessin melodique, la variete de son harmonie et son instrumentation si riche et si savante, ne permettent-elles guère d'apercevoir ces pretendus emprunts; mais quant à l'ordonnance génerale du drame musical, à la profondeur d'expression avec laquelle chaque caractère est tracé et soutenu, il faut bien reconnaitre qu'il a suivi et accéléré le mouvement imprimé à l'art, de ce côté, par la puissance du génie de Gluck.

[67] Vgl. II S. 208 ff.

[68] Tieck Dramaturg. Blätter II S. 325: „Aus der opera buffa bildete ſich bei den Franzoſen jene leichte und lichte Gattung, in der Gretry, Dalayrac und andere ſo erfreulich erſchienen, eine beſtimmte Annäherung zum wahren Romantiſchen, und dieſer komiſchen Oper haben wir die unſterblichen Werke unſeres Mozart zu danken, der die Kunſt gleich bis an ihre äußerſten Gränzen geführt und der Muſik eine Form gegeben hat, in welcher ſie, als in einer wahren und nothwendigen immerdar fortwirken, wachſen, ſich neu verwandeln und unermüdet ſpielen und ringen kann.“

Durchbildung Mozarts, welche ihm nicht allein den ganzen wirklichen Beſitz der italiäniſchen Oper, von dem Gretry nur ein geringes Theil herübergenommen hatte, zu neuem Gewinn zu verwerthen ſondern alle Mittel muſikaliſcher Kunſt frei zu verwenden geſtattete. Aber auch was die dramatiſche Charakteriſtik und den Ausdruck des Gefühls anlangt, wo Gretrys Verdienſte unleugbar ſind, bewährt ſich Mozart als die ungleich tiefere, reifere und edlere Natur. Nichts wäre verkehrter als die Meinung, Mozart habe mit einem geſchickten Eklekticismus verſchiedene Vorzüge der italiäniſchen und franzöſiſchen Oper zu vereinigen gewußt: vielmehr hat er, nachdem von hier und von da einſeitig die entgegenſtehenden Eigenſchaften entwickelt worden waren, kraft der Genialität ſeiner univerſalen Natur es vermocht eine Oper zu ſchaffen, welche die dreifache Aufgabe der dramatiſchen Darſtellung des Komiſchen durch die Muſik als eine ihrem innerſten Weſen nach einige auffaßt und löſt. Wenn es ein Zufall iſt daß Figaro nach einem franzöſiſchen Luſtſpiel zu einer der Sprache und Form nach italiäniſchen Oper bearbeitet und von einem Deutſchen in Muſik geſetzt wurde, ſo iſt doch dieſes Zuſammentreffen nicht ohne Bedeutung: auch die nationalen Gegenſätze erſcheinen hier zu einer höheren Einheit verſchmolzen.

Wirft man einen vergleichenden Blick auf die italiäniſchen Opern jener Zeit, welche dem Figaro zum Theil ſiegreiche Concurrenz machten, auf Sartis Fra i due litiganti il terzo gode, auf Paiſiellos Barbiere di Seviglia und Re Teodoro, auf Martins Cosa rara und Arbore di Diana, auf Salieris Grotta di Trofonio, ſo iſt der erſte Eindruck vielleicht der der Ueberraſchung ſo manches dort zu finden was an Mozart erinnert, und was der gegenwärtigen Zeit als ſpecifiſch Mozartiſch erſcheint, weil ſie es durch ihn kennt.

Bei genauerer Prüfung ergiebt ſich aber daß dieſe Aehnlichkeiten ſich auf Formales, meiſtens auf gewiſſe Wendungen beſchränken, welche das Weſentliche nicht treffen, welche mehr als Individuen der Zeit angehören, die ja auch in Sitten und Sprache Erſcheinungen hervorruft, die Jedermann als bequemes Verkehrsmittel ſich aneignet. In allem Weſentlichen und Bedeutenden wird ein ſorgfältiges Eingehen die Eigenthümlichkeit und Ueberlegenheit Mozarts nur um ſo ſicherer herausſtellen. Ohne Zweifel haben alle dieſe Opern Vorzüge, welche noch heute alle Anerkennung verdienen. Sie ſind mit Geſchick und Leichtigkeit, mit voller Sicherheit des theatraliſchen Effects und der muſikaliſchen Factur gemacht, voll Luſtigkeit und Leben, es fehlt weder an hübſchen Melodien, noch an prächtigen Einfällen — es würde zu weit führen das im Einzelnen zu belegen und nachzuweiſen —, allein von allen dieſen Vorzügen geht Mozart keiner ab, und immer ſind es nur Einzelnheiten jener Opern, welche man Mozartſchen an die Seite ſetzen oder vielleicht ihnen vorziehen kann; in manchen einzelnen Leiſtungen aber — ich erinnere nur an die Behandlung des Orcheſters und die Gliederung der Enſembles — kommt keiner von ihnen Mozart gleich. Allein, was viel wichtiger iſt, es fehlt ihnen im Ganzen was Mozart groß macht über alle, weil es ins Ganze geht, die geiſtige Organiſation aus dem innerſten Weſen heraus, die pſychologiſche Tiefe, die Innigkeit der Empfindung, die darauf beruhende Charakteriſtik, die aus dieſer hervorgehende Einheit in der Handhabung der Mittel und Formen, der Adel und die Anmuth welche einen tieferen Grund als die ſinnliche Schönheit haben. Jene Opern ſind längſt von den Bühnen verſchwunden, weil die gelungenſten Einzelnheiten kein Ganzes auf die Dauer halten, ſie haben nur noch ein vorwiegend hiſtoriſches Intereſſe[69]: Mozarts Figaro iſt lebendig auf den Bühnen und in jedem muſikaliſch gebildeten Kreiſe, unſere Jugend wird daran herangebildet, unſer Alter erfreuet ſich nicht nur ſeiner Jugenderinnerung wegen mit ſteigendem Genuß, es bedarf keiner äußeren Vermittlung zu ſeinem Verſtändniß: es iſt der Pulsſchlag unſeres eigenen Lebens den wir fühlen, die Sprache des eigenen Herzens die wir vernehmen, der unwiderſtehliche Zauber unvergänglicher Schönheit der uns feſſelt — es iſt die echte, ewige Kunſt, die uns frei macht und glücklich.

17.

Mozart wurde durch die Art, wie der Erfolg ſeiner Oper abgeſchwächt und verkümmert wurde, ſo daß auch für ſeine Stellung in Wien gar keine Reſultate daraus hervorgingen, tief verſtimmt. Zwar lebte er damals in angenehmen geſelligen Verhältniſſen, namentlich durch den freundſchaftlichen Verkehr mit dem Jacquinſchen Hauſe (III S. 325 ff.), allein daß er gezwungen war als Klavierlehrer und Virtuoſe ſeinen Unterhalt zu ſuchen konnte ihn nicht befriedigen[1]. Sehr begreiflich iſt der Stoßſeufzer, mit welchem er von dem 1786 nach Italien reiſenden Gyrowetz Abſchied nahm (III S. 192), und daß er durch ſeine engliſchen Freunde veranlaßt ſelbſt ernſtlich daran dachte Wien zu verlaſſen und nach England zu gehen, ein Plan der nur auf den Widerſpruch des Vaters aufgegeben wurde (III S. 181 ff.)[2]. Da kam von auswärts eine ermunternde und folgenreiche Anregung. Während an anderen Orten Mozarts Figaro erſt ſpäter zur Aufführung kam[3], hatte man in Prag, wo die Entführung

---

[69] Die einzige Oper jener Periode, welche ſich neben den Mozartſchen erhalten hat, Cimaroſas Matrimonio segreto kann ſchon deshalb hier nicht in Betracht kommen, weil ſie nach Mozarts Tode im Jahr 1792 von Cimaroſa auf Veranlaſſung Leopolds II geſchrieben iſt; das Libretto iſt nicht von da Ponte, wie man geſagt hat, ſondern von Bertati verfaßt (da Ponte mem. II p. 160). Aber wie hoch man auch die liebenswürdige, anmuthige und lebendige Muſik dieſer trefflichen Oper über die italiäniſchen Opern jener Zeit ſtellen mag, dem Figaro kann ſie nicht gleichgeſetzt werden.

[1] Ein Blick auf das thematiſche Verzeichniß ſeiner Compoſitionen

---

nach dem Figaro zeigt, daß ſie offenbar durch ſeine Verhältniſſe als Lehrer und in der muſikaliſchen Geſellſchaft hervorgerufen waren.

1786.

3 Juni	Ein Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violencello (Es-dur S. 43).
10 Juni	Ein kleines Rondo für Klavier allein (F-dur S. 14, 2).
26 Juni	Ein Waldhorn Konzert für den Leitgeb (Es-dur III S. 293 ff.).
8 Juli	Ein Terzett für Klavier, Violin und Violoncello (G-dur S. 41, 1).
1 Auguſt	Eine Klavier Sonate auf vier Hände (F-dur S. 33).
5 Auguſt	Ein Terzett für Klavier Clarinett und Viola (Es-dur S. 44).
19 Auguſt	Ein Quartett für 2 Violin, Viola und Violoncello (D-dur S. 90).
12 Sept.	12 Variazionen für Klavier allein (B-dur S. 11, 12).
4 Nov.	Variazionen für das Klavier auf 4 Hände (G-dur S. 11, 13).
18 Nov.	Ein Terzett für Klavier, Violin und Violoncello B-dur (S. 41, 3).

Dann folgen für die Akademien des Winters beſtimmt

4 Dec.	Ein Klavier Konzert (C-dur S. 52, 15).
6 Dec.	Eine Sinfonie (D-dur S. 124 ff.).
27 Dec.	Scena con Rondo mit Klavier Solo für Mlle. Storace und mich (Es-dur III S. 281 f.).

[2] Am 27 October 1786 wurde ſeine Frau von dem dritten Kinde entbunden, einem Knaben der wieder den Namen Leopold erhielt, aber ſchon im folgenden Frühjahr ſtarb.

[3] In Berlin wurde Figaro am 14 Sept. 1790 zuerſt gegeben (Schneider Geſch. der Oper S. 59). In einer Anzeige der Chronik von

in gutem Andenken geblieben war, die Oper ſogleich und mit dem größten Erfolg auf die Bühne gebracht.

Berlin (VIII S. 1229 ff.) heißt es: „Mozart gehört zu den außerordentlichen Menſchen, deren Ruhm Jahrhunderte dauern wird. Sein großes Genie umfaßt gleichſam den ganzen Umfang der Tonkunſt, er iſt reich an Ideen, ſeine Arbeiten ſind ein reißender Strom, der alle Flüſſe, die ſich ihm nahen, mit ſich fortnimmt. Keiner hat vor ihm ihn übertroffen und tiefe Ehrfurcht und Bewunderung wird die Nachwelt dieſem großen Manne nie verſagen. Man muß noch mehr als Kenner ſein um ihn beurtheilen zu können. Welch ein Meiſterſtück die heutige Muſik! Für den Kenner wie intereſſant! Auch für den großen Haufen? Das iſt eine andere Frage.“ Darauf folgt eine ſtrenge Kritik der Darſteller, und nach der zweiten Vorſtellung (16 Sept.) heißt es (S. 1244): „Das Haus war nicht ſo voll als am Tage der erſten Vorſtellung, ein Beweis daß dieſe große himmliſche Muſik ganz außer den Grenzen des Empfindungsvermögens des hieſigen Publicums liegt; denn es kann darin nicht nachſingen wie im Baum der Diana und Lilla. Die Finales, die ein Meiſterwerk der Tonkunſt ſind, wurden vortrefflich executirt; es iſt zum Erſtaunen daß ſo viele unmuſikaliſche Leute ſo gut damit durchkommen.“ In der Berliner muſikaliſchen Monatsſchrift (1792 S. 137) erklärt ein Recenſent, daß Figaro unter allen theatraliſchen Werken Mozarts den Vorrang behaupte. — In Italien hat Figaro ſo wenig als andere Mozartſche Opern je durchdringen können. „Auf verſchiedenen italiäniſchen komiſchen Theatern außer Wien, wo mehrere deutſche Künſtler in der italiäniſchen Oper ſingen und das Orcheſter aus lauter Deutſchen beſteht, hat man jederzeit vergebliche Verſuche gemacht Mozarts Compoſitionen auch nur erträglich vorzutragen und es iſt Mozart mit den italiäniſchen komiſchen Sängern und Zuhörern oft ſo gegangen, wie es einem nüchternen Vernünftigen zu gehen pflegt, der in eine Geſellſchaft von Betrunkenen kömmt: die ganze luſtige Geſellſchaft pflegt den einen für närriſch zu halten“ (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 77). Von ungünſtigen Erfolgen wird wiederholt z. B. aus Florenz (A. M. Z. III S. 182), aus Mailand (A. M. Z. XVII S. 294) berichtet. In Paris iſt Figaro neuerdings meiſtens auf dem Repertoire der italiäniſchen Oper geweſen; ſeit jenem verunglückten Verſuche im Jahre 1792 (S. 201) hat man im Jahr 1858 zuerſt auf dem théâtre lyrique wieder verſucht die Oper in franzöſiſcher Bearbeitung zu geben, und zwar mit dem glänzendſten Erfolg. — In London wurde Figaro zuerſt im Jahr 1813 ge-

Die glückliche Anlage für Muſik, welche die Böhmen von jeher und bis auf den heutigen Tag auszeichnet, war im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu einer glänzenden Entwickelung gelangt[4]. Theils war es die eifrige Pflege der Kirchenmuſik in den Städten und auf dem Lande, in Kirchen und Klöſtern, theils die Neigung der Vornehmen zur Muſik welche bewirkten, daß nicht leicht ein Talent unbeachtet blieb und für Geſang, ganz beſonders aber für Inſtrumentalmuſik die reichſten Kräfte in Fülle ausgebildet wurden. Es war „Sitte und Schulmeiſterspflicht“ daß der Vorſteher einer Schule alle Jahr wenigſtens eine neue Meſſe ſchrieb, wenn er nicht für einen Pfuſcher gelten wollte. Dieſe führte er mit ſeinen Schülern und Lehrlingen auf; wer ſich dabei auszeichnete, den ſuchte man in eine Stiftung zu bringen, wo er ſeine Studien fortſetzen und ſich in der Muſik weiter ausbilden konnte; es fehlte nicht leicht an Gönnern, die ihn durch mancherlei Beſchäftigungen unterſtützten, bis es gelang ihm in einer Kapelle eine feſte Stellung zu geben[5]. Klöſter, Prälaten, vornehme Familien waren dazu ſtets bereit. „Das Morziniſche, Hartiggiſche, Tſcherniniſche, Mannsfeldiſche, Netolizkiſche, Pachtiſche Haus u. a. ſind die Verſorger manches jungen Menſchen geworden; ſie zogen von ihren Herrſchaften dergleichen von den Dorfſchulmeiſtern abgerichtete Unterthanenkinder in die Stadt und hielten ſich eigene Hauskapellen, die in Livree ſtanden und einen Theil der Haus-

---

geben — die Catalani ſang Suſanne (Parke mus. mem. II p. 82 f.) — und hielt ſich fortwährend als eine der beliebteſten Opern.

[4] Eine überſichtliche Darſtellung dieſer Verhältniſſe findet ſich im Jahrbuch der Tonkunſt für Wien und Prag 1796 S. 108 ff. A. M. Z. II S. 488 ff.

[5] Gyrowetz giebt in ſeiner Selbſtbiographie (Wien 1848) ein Bild einer ſolchen Jugendbildung.

dienerſchaft ausmachten. Ihre Büchſenſpanner durften nicht eher die Livree anziehen als bis ſie das Waldhorn vollkommen blaſen konnten. Manche Herrſchaft in Prag forderte von dem Livreebedienten daß er Muſik verſtände, wenn er als dienſtfähig angeſehen werden wollte.“ Unter ſolchen Verhältniſſen mußte die Muſik in Prag, wo die Ariſtokratie ſich im Winter aufzuhalten pflegte, in der Kirche, im Theater, in den geſelligen Kreiſen eine ſehr bevorzugte Stellung einnehmen. Eine ſtehende italiäniſche Oper, beſonders für die opera buffa, wurde von dem Unternehmer Buſtelli begründet, welcher ſeit 1765 auch in Dresden eine Conceſſion erlangte, ſo daß er bis zum Jahr 1776 an beiden Orten mit einer gewählten Geſellſchaft Vorſtellungen gab, welche ſehr gerühmt wurden[6]. Sein Nachfolger wurde Pasquale Bondini, der ſpäter auch in Leipzig während des Sommers Opernvorſtellungen gab[7], und in Prag den alten Ruhm der italiäniſchen Oper aufrecht zu erhalten wußte. Vorzügliche Künſtler wie Joſ. Kucharz, Joſ. Strobach waren als Dirigenten bei der Oper beſchäftigt; auch außerdem fehlte es nicht an Männern, welche durch gründliche Bildung wie durch ausgezeichnete Leiſtungen als Componiſten hervorragten z. B. Joh. Kozeluch (ein Verwandter des in Wien lebenden Gegners Mozarts, Leop. Kozeluch), Wenzel Praupner, Vincenz Maſchek und ein Künſtlerpaar, das ſowohl durch ſeine einflußreiche Stellung als durch ſeine vertraute Freundſchaft mit Mozart beſonderes Intereſſe hat, die ſchon wiederholt genannten Duſcheks.

---

[6] A. M. Z. I S. 330 II S. 494. Righini war ſeit dem Jahr 1776 als Teneriſt bei Buſtellis Geſellſchaft und trat auch als Componiſt auf (III S. 132).

[7] [Blümner] Geſch. des Theaters in Leipzig S. 203.

Franz Duſchek[8] erregte als ein armer Knabe durch ſein Talent die Aufmerkſamkeit des Grafen Joh. Karl v. Spork, der ihn anfangs im Jeſuitenſeminarium zu Königgrätz ſtudiren ließ und, nachdem er durch einen unglücklichen Fall verunſtaltet das Studium hatte aufgeben müſſen, ihn ganz der Muſik beſtimmte und nach Wien ſandte, wo er ſich unter Wagenſeils Anleitung zu einem vorzüglichen Klavierſpieler ausbildete[9]. Als ſolcher behauptete er darauf in Prag lange Zeit den erſten Rang und begründete nicht allein durch ſeinen vortrefflichen, viel geſuchten Unterricht den Fortſchritt des Klavierſpiels, da die bedeutendſten Virtuoſen aus ſeiner Schule hervorgingen, ſondern gewann auf den muſikaliſchen Geſchmack überhaupt einen wohlthätigen Einfluß. Auch ſeine zahlreichen Compoſitionen, die man hoch ſchätzte, mögen dazu beigetragen haben, ganz beſonders aber die perſönliche Stellung, welche er einnahm. Er war als ein Mann von biederem, zuverläſſigem Charakter allgemein geachtet, wohlthätig und immer zu helfen und zu fördern bereit; fremde Künſtler fanden bei ihm ſtets freundliche Aufnahme und durch ſeinen Einfluß bei den angeſehenen Muſikliebhabern die beſte Unterſtützung. Sein Haus war gaſtfrei geöffnet und bot für Einheimiſche und Fremde nicht allein in den Tagen, wo dort regelmäßig Concert war, einen willkommenen Mittelpunkt des muſikaliſchen Verkehrs dar. Das belebende Element deſſelben war ſeine Frau Joſepha, geb. Hambacher[10], welche durch ihn ihre muſikaliſche Ausbildung erhalten hatte. Sie ſpielte ſo fertig Klavier daß ſie für eine Virtuoſin gelten konnte und verſuchte ſich ſelbſt als Componiſtin nicht ohne Glück; ihre Hauptſtärke aber war der Geſang. Man rühmte ihre ſchöne volle und runde Stimme ebenſo ſehr als ihren Vortrag, der beſonders im Recitativ ausgezeichnet geweſen ſei; mit Leichtigkeit überwand ſie die Schwierigkeiten des Bravurgeſanges, ohne ein ſchönes Portament vermiſſen zu laſſen, und wußte Kraft und Feuer mit Gefühl und Anmuth zu vereinigen; kurz man glaubte ſie unbedenklich den erſten italiäniſchen Sängerinnen an die Seite ſtellen zu dürfen. Mit dieſem Urtheil war freilich Leopold Mozart nicht einverſtanden; als ſie 1786 mit ihrem Manne in Salzburg war, berichtete er ſeiner Tochter (18 April): „Mad. Duſchek ſang, wie? — ich kann mir nicht helfen, ſie ſchrie ganz erſtaunlich eine Arie von Naumann mit übertriebener expressions-kraft, ſowie damals — und noch ärger. Lieber Himmel! mit ſo vielen anderen Singfehlern, daß es mir für ihre ſtarke Stimme ſehr leid thut ſolche nicht beſſer brauchen zu können; allein wer iſt die Urſache? ihr Mann, der es nicht beſſer verſteht, ſie gelehrt hat und noch lehrt und ihr beybringt, daß ſie allein den wahren Guſto hat.“ Auch ihr Aeußeres gefiel ihm nicht ſonderlich; „mir ſcheint, man ſieht ihr ſchon das Alter an,“ ſchreibt er (13 April) „ſie hat ein ziemlich breites Geſicht und war eben ſehr negligirt gekleidet.“ Damit kann man die ungünſtigen Aeußerungen Schillers über ſie bei einem Aufenthalt in Weimar im Mai 1788[11] ganz wohl in Einklang bringen. „Mad. Duſchek hat hier ziemliches Glück gemacht" ſchreibt er an Körner (Briefw. I S. 290 f.). „Anfangs wollte es nicht gleich gehen, weil ihre Stimme theils von der Reiſe etwas gelitten hatte, theils auch, weil die hieſigen Ohren nun einmal nicht ganz unbefangen ſind. Unter anderen macht die regierende Herzogin die Bemerkung über ſie, daß ſie einer abgedankten Maitreſſe nicht unähnlich ſehe[12]. Ich muß Dir ſelbſt geſtehen, daß mir die Duſchek hier, wo ich ſie öfter ſah, viel weniger gefallen hat als in Dresden: ſie hatte ſoviel (Frechheit möchte ich es nicht gern nennen), ſoviel Dreiſtigkeit, und in ihrem Aeußern, worin man ihr vielleicht Unrecht thut, ſoviel Moquantes. Weil aber die Herzogin Amalie artig gegen ſie war, ſo kam ſie auf und hatte in drei Concerten Gelegenheit, den erſten Eindruck zu verbeſſern und ihr ganzes Talent ſehen zu laſſen, daß man hernach allgemein davon erbaut wurde." Darauf antwortet Körner (I S. 294): „Die Duſchek habe ich bei ihrer Durchreiſe nicht geſehen. Was die regierende Herzogin von ihr geſagt hat, iſt wohl ſo unrichtig nicht. Mich hat ſie nie eigentlich recht intereſſiren können. Selbſt als Künſtlerin iſt mir ihr Ausdruck zu ſehr Caricatur. Anmuth iſt meines Erachtens das erſte Verdienſt des Geſanges, und dies fehlt ihr, wie mir ſcheint. Wenigſtens ſteht ſie darin jeder guten Italienerin weit nach. Mir iſt bei einer Sängerin Kälte mit

---

[8] Nachrichten über ihn und ſeine Frau finden ſich in Cramers Mag. f. Muſ. I S. 997 f. Jahrbuch der Tonkunſt 1796 S. 113 f. A. M. Z. I S. 444 f. Er war geboren 1736 in Chotinborek und ſtarb 1799.

[9] Reichardt (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden I S. 116) rechnet ihn unter die beſten Klavierſpieler jener Zeit (1773), „der außerdem, daß er die Bachiſchen Sachen ſehr gut ausführt, auch noch eine beſondere, zierliche und brillante Spielart für ſich hat.“

---

[10] Sie war im Jahr 1756 in Prag geboren und iſt dort hochbetagt geſtorben. Die Angabe von Fétis daß ſie ſich um 1800 nach London begeben und dort bis zu ihrem Tode gelebt habe iſt ein Irrthum, der auf einer Verwechslung beruht. Die Sängerin Duſſek, Frau des Klavierſpielers, welche in London 1800 auftrat (Parke mus. mem. I p. 281 f.), war die Frau des damals berühmteren Joh. Ludw. Duſſek, geb. Corri.

---

[11] Sie hatte am 22 April in Leipzig ein Concert gegeben (Busby Geſch. d. Muſ. II S. 668).

[12] Aus Leop. Mozarts Briefen an ſeine Tochter erfährt man daß Graf Clamm „ein ſchöner, freundlicher, lieber Mann, ohne Cavalierſtolz", der erklärte „Amant" der Frau Duſchek war und „ihr die ganze Equipage unterhielt."

Feinheit lieber als Leidenſchaft ohne Grazie.“ So ſtrengen Urtheilen Fernerſtehender gegenüber ſchreibt Reichardt, als er im Jahr 1808 nach Prag kam (Vertraute Briefe I S. 132): „Doch habe ich noch eine liebe talentvolle Freundin jener frohen Jugendzeit in Mad. Duſchek wiedergefunden, und in ihr die alte Herzlichkeit und den heißen Eifer für alles Schöne. Auch ihre Stimme und ihr großer ausdrucksvoller Vortrag hat mir noch recht erfreulichen Genuß gegeben.“ Eine treue Freundin hatte auch Mozart in ihr gefunden. Im Jahr 1777 waren Duſcheks nach Salzburg gekommen, wo ſie Familienverbindungen hatten, und mit Mozarts bekannt geworden. Man kann ſich denken daß Wolfgang an der lebhaften, jungen Frau, die mit ihm gleichen Alters war, großes Behagen fand, und wenn ſie Neigung hatte ſich über die Leute aufzuhalten, ſo gab er ihr darin nicht nach, ſie fand ſogar daß er in dieſer Beziehung „ſchlimm“ ſei. Daß er ſie als Sängerin zu ſchätzen wußte, beweiſen die Arien, welche er in jener Zeit für ſie componirte (I S. 424 f.). Duſcheks hatten damals Gelegenheit ſich von der wenig befriedigenden Lage in Salzburg zu überzeugen und als der Vater ſie benachrichtigte, daß Wolfgang von da habe fortgehen müſſen, da antwortete ſie, wie er Wolfgang ſchreibt (28 Sept. 1777) „daß ihr unſer Verdruß von Salzburg ebenfalls berichtet worden, daß er und ſie den empfindſamſten Antheil nehmen und unſere Verdienſte belohnet zu ſehen wünſchen; der nun noch ſchlimmere Wolfgang möge nun gerade oder über die Quer nach Prag kommen, ſo werde er allzeit mit dem freundſchaftlichſten Herzen empfangen werden.“

Im Frühjahr 1786 kamen ſie nach Wien und waren dort wiederum Zeugen der Kabalen, mit welchen Mozart vor der Aufführung ſeines Figaro zu kämpfen hatte; die Oper war vollendet, wurde einſtudirt und ſie konnten ſich überzeugen, was man von derſelben zu erwarten hatte. Kein Wunder, wenn ſie in Prag das Intereſſe dafür zu erwecken ſuchten und nach dem Erfolg, welchen die Entführung gehabt hatte, war man dort ohnehin ſo günſtig für Mozart geſtimmt, daß ſie bereitwilliges Entgegenkommen fanden. „Figaro wurde im Jahr 1786 von der Bondiniſchen Geſellſchaft auf das Theater gebracht“ berichtet Niemtſchek (S. 25 f.) „und gleich bei der erſten Vorſtellung mit einem Beifall aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es iſt die ſtrengſte Wahrheit, wenn ich ſage daß dieſe Oper faſt ohne Unterbrechen dieſen ganzen Winter geſpielt ward und daß ſie den traurigen Umſtänden des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hatte. Der Enthuſiasmus den ſie beim Publicum erregte war bisher ohne Beiſpiel, man konnte ſich nicht genug daran ſatt hören. Sie wurde bald von einem unſerer beſten Meiſter, Kucharz, in einen guten Klavierauszug gebracht, in blaſende Partien, ins Quintett für Kammermuſik, in teutſche Tänze verwandelt, kurz Figaros Geſänge wiederhallten auf den Gaſſen, in Gärten, ja ſelbſt der Harfeniſt bei der Bierbank mußte ſein Non più andrai ertönen laſſen, wenn er gehört ſein wollte.“ Glücklicherweiſe kam dieſer enthuſiaſtiſche Beifall auch dem zu Gute, dem er galt. Leop. Mozart ſchrieb ſeiner Tochter mit großer Genugthuung (12 Jan. 1787): „Dein Bruder wird mit ſeiner Frau bereits in Prag ſeyn, denn er ſchrieb mir daß er verfloſſenen Montag dahin abreiſen werde. Seine Opera Le Nozze di Figaro iſt mit ſo großem Beifall allda aufgeführt worden, daß das Orcheſter und eine Geſellſchaft großer Kenner und Liebhaber ihm einen Einladungsbrief zugeſchrieben und eine Poeſie, die über ihn gemacht worden, zugeſchickt haben.“ Er vermuthete, daß ſie bei Duſchek, deſſen

Frau damals auf einer Kunſtreiſe nach Berlin abweſend war, ihre Wohnung nehmen würden; allein ihnen war eine größere Ehre zugedacht: Graf Johann Joſeph Thun, einer der edelſten Beförderer der Muſik in Prag, hatte Mozart eingeladen ſein Gaſt zu ſein und ihm ſein Haus zur Verfügung geſtellt. Mit Freuden folgte dieſer, der in Wien nach Anerkennung dürſtete, einer ſolchen Aufforderung und fand, als er im Januar 1787 nach Prag kam, dort einen Enthuſiasmus für ſeine Muſik und eine herzliche Theilnahme für ſeine Perſon, die ihn in die freudigſte Stimmung verſetzte. Dieſe drückt ſich unverkennbar in dem folgenden Bericht aus, den er ſeinem Freunde Gottfried v. Jacquin bald nach ſeiner Ankunft in Prag abſtattete[13].

„Liebſter Freund! Endlich finde ich einen Augenblick an Sie ſchreiben zu können; — ich nahm mir vor gleich bey meiner Ankunft vier Briefe nach Wien zu ſchreiben, aber umſonſt! nur einen einzigen (an meine Schwiegermutter) konnte ich zuſammenbringen, und dieſen nur zur Hälfte — meine Frau und Hofer mußten ihn vollenden. Gleich bei unſerer Ankunft (Donnerſtag den 11ten um 12 Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu thun um bis 1 Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tiſch regalirte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Muſik, welche von ſeinen eigenen Leuten aufgeführt wurde und gegen anderthalb Stunden dauerte. Dieſe wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen. Um 6 Uhr fuhr ich mit dem Grafen Canal auf den ſogenannten Breitfeldiſchen Ball, wo ſich der Kern der Prager Schönheiten zu verſammeln pflegt. Das wäre ſo etwas für Sie geweſen, mein Freund! ich meyne, ich ſehe Sie all den ſchönen Mädchen und Weibern nach — —

---

[13] Dieſer Brief iſt gedruckt Wiener Ztſchr. 1842 N. 79 S. 627 f.

laufen glauben Sie? — nein, nachhinken. Ich tanzte nicht und löffelte nicht. Das erſtere, weil ich zu müde war, und das letzte aus meiner angebornen Blöde; ich ſah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle dieſe Leute auf die Muſik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutſche verwandelt, ſo innig vergnügt herumſprangen; denn hier wird von nichts geſprochen als — Figaro, keine Oper beſucht als Figaro, und ewig Figaro; gewiß große Ehre für mich. Nun wieder auf meine Tagordnung zu kommen. Da ich ſpät vom Ball nach Hauſe gekommen und ohnehin von der Reiſe müde und ſchläfrig war, ſo iſt nichts natürlicher auf der Welt als daß ich ſehr lange werde geſchlafen haben; und gerade ſo war es. Folglich war der ganze andere Morgen wieder sine linea: nach Tiſch darf die hochgräfliche Muſik nie vergeſſen werden, und da ich eben an dieſem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, ſo können Sie ſich leicht vorſtellen, daß ich es den Abend nicht ſo unbenützt und ungeſpielt werde gelaſſen haben; es giebt ſich ja von ſelbſt, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das ſchöne Bandl hammera)[14] unter uns werden gemacht haben, und auf dieſe Art der ganze Abend abermal sine linea wird vergangen ſeyn; und gerade ſo war es. Nun zanken Sie ſich meinetwegen mit Morpheus; dieſer iſt uns beiden in Prag ſehr günſtig; was die Urſache davon ſeyn mag das weiß ich nicht; genug, wir verſchliefen uns beide ſehr artig. Doch waren wir im Stande ſchon um 11 Uhr uns beim Pater Unger einzufinden und die k. k. Bibliothek und das allgemeine geiſtliche Seminarium in hohen niedern Augenſchein zu nehmen. — Nachdem wir uns die Augen faſt aus dem Kopf geſchauet hatten, glaubten wir in unſerm Innerſten eine kleine Magenarie zu hören; wir fanden alſo für gut zum Grafen Canal zur Tafel zu fahren. Der Abend überraſchte uns geſchwinder als Sie vielleicht glauben, genug es war Zeit zur Opera. Wir hörten alſo Le gare generose[15]. Was die Aufführung dieſer Oper betrifft, ſo kann ich nichts Entſcheidendes ſagen, weil ich geſchwätzt habe; warum ich aber wider meine Gewohnheit geſchwätzt habe, darin möchte es wohl liegen — basta, dieſer Abend war wieder al solito verſchleudert. Heute war ich ſo glücklich einen Augenblick zu finden um mich um das Wohlſein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinſchen Hauſes erkundigen zu können. — — Nun adieu; künftigen Freitag den 19 wird meine Accademie im Theater ſeyn; ich werde vermuthlich eine zwote geben müſſen; das wird meinen Aufenthalt hier leider verlängern. — —[16]" In der Nachſchrift heißt es noch: „In dem Briefe, ſo Sie mir vielleicht ſchreiben werden, ſetzen Sie: im Graf Thuniſchen Palais. Meine Frau empfiehlt ſich beſtens dem ganzen Jacquinſchen Hauſe, wie auch Hr. Hofer. Mittwoch werde ich hier den Figaro ſehen und hören, wenn ich nicht bis dahin taub und blind werde. — Vielleicht werde ich es erſt nach der Opera."

---

[14] Vgl. III S. 332.

Bei der Aufführung des Figaro wurde Mozart von dem zahlreich verſammelten Publicum mit jubelndem Beifallklatſchen empfangen[17]; er ſelbſt war durch die Vorſtellung, beſonders durch die Leiſtungen des Orcheſters ſo befriedigt, daß er dem Director deſſelben Strobach in einem Brief ſeinen Dank dafür ausſprach daß durch die treffliche Ausführung ſeiner Compoſition ein ſo günſtiger Erfolg bereitet wäre[18]. Das Prager Orcheſter war nicht ſtark beſetzt[19] und glänzte nicht durch die Namen berühmter Virtuoſen und Concertiſten, allein es war zuſammengeſetzt aus tüchtig geſchulten Muſikern, welche mit gründlicher muſikaliſcher Bildung Feuer und Eifer für das Gute vereinigten — ungleich beſſere Garantien für das Gelingen der dem Orcheſter geſtellten Aufgaben als die Virtuoſität Einzelner. Strobach verſicherte oft daß er ſammt ſeinem Perſonale bei der Vorſtellung des Figaro ſo ſehr in Feuer gerathe daß er trotz der mühſamen Arbeit mit Vergnügen von vorne anfangen würde[20].

---

[15] Oper von Paiſiello.

[16] Die hier weggelaſſenen Stellen, welche ſich auf Mozarts freundſchaftliches Verhältniß zum Jacquinſchen Hauſe beziehen, ſind ſchon III S. 327 f. mitgetheilt.

[17] Die kleinen Ungenauigkeiten in Niemtſcheks Bericht (S. 27): „Er kam im Februar [ſtatt Januar] 1787 nach Prag: am Tage ſeiner Ankunft wurde Figaro gegeben und Mozart erſchien darin; alſogleich verbreitete ſich der Ruf von ſeiner Anweſenheit im Parterre, und ſo wie die

Auch die beiden Concerte, welche Mozart in Prag gab, hatten den glänzendſten Erfolg. „Nie ſah man das Theater ſo voll Menſchen", berichtet Niemtſchek (S. 27) „nie ein ſtärkeres, einſtimmiges Entzücken als ſein göttliches Spiel erweckte. Wir wußten in der That nicht, was wir mehr bewundern ſollten, ob die außerordentliche Compoſition oder das außerordentliche Spiel; beides zuſammen bewirkte einen Totaleindruck auf unſere Seelen, welcher einer ſüßen Bezauberung glich." Wie Mozarts freies Phantaſiren endlich den höchſten

---

Sinfonie zu Ende ging, klatſchte ihm das ganze Publicum Beifall und Bewillkommen zu" werden durch die Briefe Mozarts und ſeines Vaters berichtigt.

18) Niemtſchek „las den Brief im Original und fand ihn ſehr gut geſchrieben" (S. 28); leider hat er ihn nicht mitgetheilt.

19) Die Violinen waren dreifach, Bratſchen und Bäſſe waren doppelt beſetzt (A. M. Z. II S. 522 f.).

20) Niemtſchek S. 26. Holmes erzählt (p. 278) daß er nach einer Aufführung des Figaro von dem erſten Fagottiſten dieſelbe Aeußerung gehört habe.

Enthuſiasmus hervorrief, iſt ſchon erzählt worden (III S. 463 f.); auch die übrigen Compoſitionen, welche er aufführen ließ, fanden allgemeinen Beifall, namentlich die kürzlich geſchriebene Symphonie in D-dur (S. 124 ff.). Der pecuniäre Gewinn entſprach dieſer Theilnahme des Publicums; die Storace konnte Leop. Mozart berichten, daß ſein Sohn in Prag 1000 fl. gewonnen habe (III S. 209).

Die geſellige Zerſtreuung, welche Mozart ſeinem Freunde ſo anſchaulich macht, ſcheint fortgedauert zu haben; wenigſtens iſt er zu keiner muſikaliſchen Arbeit gekommen außer den Contretänzen, welche er für den Grafen Pachta improviſirte (III S. 457) und ſechs Teutſchen für großes Orcheſter, offenbar auf eine ähnliche Veranlaſſung componirt, die er unter dem 6 Febr. 1787 in ſein Verzeichniß eingetragen hat[21]. Allein als Mozart in der Freude ſeines Herzens äußerte, für ein Publicum das ihn in der Weiſe verſtehe und ehre wie das Prager würde er gern eine Oper ſchreiben, nahm ihn Bondini beim Wort und ſchloß mit ihm einen Contract, nach welchem Mozart für den Anfang der nächſten Saiſon gegen das auch ſonſt übliche Honorar von 100 Ducaten eine Oper zu componiren hatte.

Da Mozart mit dem Text des Figaro ſo zufrieden war, hatte er da Ponte für das neue Libretto vorgeſchlagen und überließ ihm, als er im Laufe des Februar nach Wien zurückgekehrt war die Wahl des Stoffes. Dieſer, der wohl erkannte daß Mozarts Genie ein vielſeitiges bedeutendes Gedicht verlange[22], ſchlug ihm den Don Giovanni vor — ein glücklicher Griff von größerer Bedeutung als ihm ahnen mochte — und Mozart gefiel dieſer Vorſchlag außerordentlich. Da Ponte erzählt mit ganz ergötzlichem Renommiren (mem. II p. 98 ff.), wie er damals übernommen habe zu gleicher Zeit für Salieri den Tarar nach Beaumarchais zu bearbeiten, für Martin den Baum der Diana und Don Giovanni für Mozart zu ſchreiben; als ihm Joſeph II vorſtellte daß er damit nicht durchkommen werde, habe er ihm kühn erwiedert: Forse che no, ma mi proverò. Scriverò la notte per Mozart e farò conto di legger l'inferno di Dante; scriverò la mattina per Martin, e mi parrà di studiar il Petrarca; la sera per Salieri, e sarà il mio Tasso. Darauf habe er ſich an die Arbeit gemacht, eine Flaſche Tokayer und eine Doſe mit ſpaniſchem Tabak vor ſich, die ſchöne Tochter ſeiner Wirthin als begeiſternde Muſe neben ſich, den erſten Tag die beiden erſten Scenen des Don Giovanni, zwei Scenen zum Baum der Diana und mehr als die Hälfte des erſten Akts vom Tarar geſchrieben, und in 63 Tagen die beiden erſten Opern ganz, die letzte zu zwei Dritteln vollendet. Leider erfahren wir über den Antheil, den Mozart ganz ſicher auch diesmal an der Geſtaltung des Textes nahm ebenſo wenig etwas als von der Ausführung ſeiner Compoſition.

---

[21] André Verz. 264. Jeder Teutſche hat ſein Alternativo, und durch kurze Uebergänge ſind ſie, da ſie aus verſchiedenen Tonarten gehen, zu einem zuſammenhangenden Ganzen vereinigt — worauf Mozart in einer Anmerkung noch beſonders aufmerkſam macht —; eine etwas längere Coda mit einem zweimaligen Crescendo bildet den Abſchluß; übrigens ſind ſie leicht hingeworfen ohne andere Prätenſion als zum Tanzen zu animiren. Zum Schluß bemerkt er: „Da ich nicht weiß was für Gattung Flauto piccolo hier iſt, ſo habe ich es in den natürlichen Ton geſetzt; man kann es allzeit überſetzen.“

Die Aufnahme, welche er in Prag gefunden hatte, ließ ihn ſeine gedrückte Stellung in Wien nur noch mehr empfinden; wir wiſſen daß er ſeinen Plan nach England zu gehen bei der Abreiſe von Storaces und Attwood ſehr ernſtlich wieder aufgenommen hatte und die Ausführung nur verſchob, bis ihm dieſe Freunde dort eine Stätte geſichert haben würden (III S. 183 f.). Die Verſe, welche ihm der Baſſiſt Fiſcher, der zum Beſuch in Wien war[23], am 1 April 1787 ins Stammbuch ſchrieb, in denen von dem Neide der Muſenſöhne die Rede iſt, von deren Lippen Honig fließe (III S. 405), die verſtändliche Hindeutung in Bariſanis am 14 April 1787 geſchriebenen Stammbuchsverſen auf ſeine Kunſt, um welche ihn der welſche Componiſt beneide (III S. 242), laſſen deutlich erkennen, wie ſehr und von wem er ſelbſt ſich und ſeine Freunde ihn zurückgedrängt glaubten. Ein Muſikfreund, der auf ſeiner Rückreiſe aus Italien im Frühjahr 1787 nach Wien kam[24], fand alles voll von Martins Cosa rara, die, weil man ſie nach dem Abgange der Storace in der italiäniſchen Oper nicht mehr aufführen konnte, in deutſcher Bearbeitung auf dem Marinelliſchen Theater mit gleichem Zulauf gegeben wurde. In der deutſchen Oper aber ſah Mozart ſich durch Dittersdorfs Erfolge ebenfalls gänzlich in den Schatten geſtellt.

---

[22] Io concepii facilmente, ſagt er (mem. II p. 70) che la immensità del suo genio domandava un soggetto esteso, multiforme, sublime.

Dittersdorf[25] war, wie er ſelbſt erzählt (Selbſtbiogr.

---

[23] Mozart ſchrieb im März für ihn die ſchöne Arie Non sò d'onde viene (II S. 172 f.).

[24] Sein Bericht findet ſich in Cramers Magazin f. Muſik 1788 II S. 47 ff.

[25] Er hat ſelbſt eine höchſt naive und unterrichtende Selbſtbiographie verfaßt (Leipz. 1801). Karl Ditters iſt 1739 in Wien geboren und erregte ſchon als Knabe durch ſein Violinſpiel Aufſehen, daß ihn der Prinz von Hildburghauſen 1751 in ſeine Dienſte nahm und ihm eine ſorgfältige Erziehung geben ließ. Im Jahr 1765 übernahm er, nachdem er mit Gluck eine Reiſe nach Bologna gemacht hatte, beim Fürſtbiſchof von Großwardein die Leitung der Kapelle und des Privattheaters bis zu ihrer Auflöſung. Darauf ernannte ihn der Fürſtbiſchof von Breslau, nachdem er unter dem Namen Dittersdorf geadelt war, 1773 zum

S. 228 ff.), in den Faſten 1786 nach Wien gekommen um in den Concerten der Societät ſein Oratorium Hiob[26] aufzuführen und gab ſpäter zwei Concerte im Augarten, in welchen er ſeine Symphonien nach Ovid (S. 141) producirte. Der lebhafte Beifall, welchen dieſe Compoſitionen allgemein fanden, gaben Veranlaſſung zu der Aufforderung eine deutſche Oper zu ſchreiben. Stephanie d. j., der damalige Regiſſeur, lieferte ihm den Text zum Doctor und Apotheker, welcher am 11 Juli 1786 zum erſtenmal und im ſelben Jahr zwanzigmal gegeben wurde. Was der Erfolg der Entführung nicht bewirkt hatte geſchah diesmal, daß man Dittersdorf ſogleich eine zweite Oper auftrug, Betrug durch Aberglauben, welche am 3 October 1786 aufgeführt wurde; und da ſie vom Publicum nicht minder günſtig aufgenommen wurde, ſo folgte alsbald eine dritte Die Liebe im Narrenhauſe, welche zuerſt am 12 April 1787 auf die Bühne kam und einen ähnlichen Beifall fand[27]. Daß Dittersdorf gegenüber Componiſten wie Umlauf, Hanke, Ruprecht, deren Opern neben den Bearbeitungen franzöſiſcher damals in Wien gegeben wurden, einen glänzenden Sieg davon trug war nicht zu verwundern; raſch verbreiteten ſich dann ſeine Opern von Wien aus über alle deutſchen Bühnen, und drängten die meiſten bis dahin gegebenen Operetten

---

Amthauptmann von Freienwalde, was ihn aber nicht hinderte als deſſen Kapellmeiſter zu fungiren. Dort fiel er 1794 in Ungnade und verlebte auf dem Gute des Freiherrn v. Stillfried ſeine letzten Lebensjahre in Dürftigkeit und Krankheit, und ſtarb dort 1799.

[26] Eine ausführliche, theilweis ſehr anerkennende Beurtheilung dieſes Oratoriums von Spazier findet ſich im Berliner muſik. Wochenblatt S. 41 ff.

[27] Eine italiäniſche Oper Democrito corretto von Dittersdorf, welche am 2 Jan. 1787 zuerſt aufgeführt wurde, fiel dagegen vollſtändig durch.

zurück, ſo daß Dittersdorf ſehr bald vor den meiſten Componiſten eine große Popularität erlangte[28]. Daß dieſe auf wirklichen Verdienſten beruhte kann Niemand leugnen wollen[29]. Mit Geſchick wußte er die Vortheile, welche ſowohl die italiäniſche opera buffa als die franzöſiſche komiſche Oper ſich erworben hatte, namentlich die Einführung lebendiger und ausgedehnter Finales und bedeutende Enſembleſätze, wie die Freiheit in der Anwendung und Behandlung der verſchiedenſten Formen auch in der deutſchen komiſchen Oper zur Geltung zu bringen; er war nicht allein wohlerfahren in der Behandlung der Singſtimmen ſondern hatte als fruchtbarer Inſtrumentalcomponiſt nach Haydns Vorgang und Muſter gelernt das Orcheſter ſelbſtändig und wirkſam zu verwenden. Er beſaß eine leichte Erfindung, die ihm ſtets angenehme fließende Melodien zuführte, ein wahrhaft komiſches Talent, welches ſich in draſtiſchen Einfällen äußerte, und ſeine Muſik hatte durchgehends einen Charakter von Behagen und Gemüthlichkeit, den man als wahrhaft deutſch bezeichnen darf, vielleicht auch da wo er bis zum Philiſterhaften herabſinkt. Man möchte ihn in mancher Hinſicht mit Gretry vergleichen; wie er hinter dieſem an Geiſt und Feinheit weit zurückſteht, ſo iſt er ihm dagegen an muſikaliſcher Tüchtigkeit entſchieden überlegen. Wenn man ihm Originalität und Lebendigkeit keineswegs abſprechen kann, ſo darf man Tiefe der Empfindung, Adel der Formgebung, überhaupt das worin die höchſte künſtleriſche Genialität begründet iſt bei ihm nicht ſuchen, und den Beweis für ſein beſtimmt begränztes Talent legte jede neue Oper ab, in der ſich im Weſentlichen das wiederholte, was ihm zuerſt gelungen war; wie denn ſeine Bedeutung auch von Zeitgenoſſen bereits richtig gewürdigt worden iſt.

---

[28] Gerber charakteriſirt ihn ausführlich als den erſten und eigentlichen Meiſter im populären Stil, dem komiſche Laune und das Talent der Karikatur vor allen verliehen wären (A. M. Z. I S. 307 ff.); auch Trieſt bezeichnet ihn als den vorzüglichſten Volkscomponiſten, dem es möglich geweſen wäre die Ehre der Deutſchen hinſichtlich der komiſchen Muſik zu retten, doch bedauert er daß Dittersdorf zu viel und zu raſch geſchrieben und zu wenig Gewicht auf die Textbücher gelegt habe (A. M. Z. III S. 377 ff.). Vgl. Biedenfeld, die komiſche Oper S. 60 ff.

[29] Auf Veranlaſſung ſeiner Oper „Betrug durch Aberglauben“ heißt es im Berliner muſikaliſchen Wochenblatt (1791 S. 37): „Daß die Dittersdorfſchen Opern insgeſammt auf allen Theatern Deutſchlands ſo viel Glück gemacht, iſt wohl unſtreitig dem zuzuſchreiben daß ſie der Faſſungskraft eines jeden, ſelbſt des ungebildeten Zuhörers angemeſſen ſind. Die Melodien ſind, wenn auch nicht immer neu und edel, doch immer ſo ins Gehör fallend, daß man den Augenblick in Verſuchung gerath ſie mitzuſingen. Die Arien ſind für den Sänger ſo brillant geſetzt, daß man gezwungen iſt Beifall zu geben, ſelbſt dann, wenn der Text eine andere Behandlung zu erfordern ſchiene. Nimmt man nun dazu noch die echt komiſche, wirklich ſchätzenswerthe Laune dieſes Componiſten und ſein äußerſt glänzendes Accompagnement, welches er durch eine gewiſſe Hülle von Blasinſtrumenten noch zu heben weiß, ſo iſt es um ſo viel weniger zu verwundern, daß ſeine Opern ſo großen und anhaltenden Beifall erhalten haben.“ Später wird aber doch bemerkt (S. 54), er habe ſeine Lieblingsmelodien und ſeine Lieblingsgänge in der Harmonie, „welche immer wiederkommen — und immer gefallen“; und bei Gelegenheit ſeines Hieronymus Knicker werden die Schwächen etwas ſtärker betont und beklagt, das unerſättliche Publicum wolle, daß der Künſtler von Zeit zu Zeit auf den großen Markt ziehe und Stücke von der Hand ſchlage, es verlange Neuheit und Maſſe (ebend. S. 163).

Joſeph II theilte die Vorliebe des Publicums für die leichtere Muſik Dittersdorfs, er ſprach es gradezu gegen dieſen aus, daß er ihn Mozart und Haydn vorziehe, welche das Orcheſter den Sängern gegenüber zu ſehr bevorzugten, und belohnte ihn reichlich als er im Frühjahr 1787 Wien verließ. Indeſſen konnte dennoch die deutſche Oper ihm kein rechtes Intereſſe mehr abgewinnen, ſchon im Herbſt 1787 wurde den Mitgliedern derſelben gekündigt und mit Ende Februar 1788 hörten ihre Vorſtellungen auf[30].

Mozarts eigenhändiges thematiſches Verzeichniß zeigt ſeit ſeiner Rückkehr nach Wien bis zur zweiten Reiſe nach Prag nur weniger bedeutende Arbeiten, welche offenbar faſt alle durch geſellige Veranlaſſungen oder den Unterricht hervorgerufen waren; die beiden Quintetts, welche darunter den erſten Rang einnehmen, waren ohne Zweifel auch auf Beſtellung für gewiſſe muſikaliſche Cirkel geſchrieben[31]. Und mit dieſen Compoſitionen drang er damals in Wien keineswegs allgemein durch. Der ſchon erwähnte Reiſende berichtet[32]: „Kotzeluchs Arbeiten erhalten ſich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht ſo ganz gefallen. Wahr iſt es auch, und ſeine Haydn dedicirten Quartetten beſtätigen es aufs Neue, daß er einen entſchiedenen Hang für das Schwere und Ungewöhnliche hat. Aber was hat er auch große und erhabene Gedanken, die einen kühnen Geiſt verrathen.“

---

[30] Müller Abſchied S. 277.

[31] Das Verzeichniß weiſt nach im Jahr 1787
11 März Ein Rondo für das Klavier allein (A-moll S. 14).
18 März Scena für Hrn. Fiſcher Non sò d'onde viene (II S. 172 f.).
23 März Arie für Hrn. Gottfried von Jacquin Mentre ti lascio (III S. 329 f.).
19 April Quintett für 2 Violin, 2 Viole u. Violoncello (C-dur S. 100).
16 Mai Quintett — — — (G-moll S. 101 ff.).
18, 20, 23, 26 Mai je ein Lied.
29 Mai Eine Klavier-Sonate auf 4 Hände (C-dur S. 35 f.).
11 Juni Ein muſikaliſcher Spaß (F-dur III S. 339 ff.).
24 Juni Zwei Lieder.
10 Aug. Eine kleine Nachtmuſik beſtehend in einem Allegro, Menuett und Trio, Romance, Menuett und Trio und Finale — 2 Violini, Viola e Bassi (G-dur, André Verz. 186, meines Wiſſens ganz unbekannt geblieben).
24 Aug. Eine Klavier-Sonate mit Begleitung einer Violin (A-dur S. 37, 44).

[32] Cramer Magaz. f. Muſik 1788 II S. 53.

Wie fleißig etwa Mozart auch ſchon am Don Giovanni arbeitete davon iſt nichts bekannt, aus ſeiner ſonſtigen Weiſe zu ſchließen darf man wohl annehmen daß er anfangs mit Lebhaftigkeit das neue Libretto angegriffen habe und ſpäter ins Aufſchieben mit dem Niederſchreiben gerathen ſei; nach den bekannten Traditionen ſcheint es ſicher daß die Oper noch nicht fertig war, als er im September 1787 nach Prag kam[33], ſondern erſt dort im Verkehr mit den Darſtellern, in der anregenden Geſellſchaft enthuſiaſtiſcher Freunde und Verehrer und unter dem begünſtigenden Drängen der herannahenden Aufführung vollendet wurde[34]. Der Impreſario, welcher der damaligen Sitte gemäß dem Componiſten bis nach geſchehener Aufführung der Oper Wohnung geben mußte, hatte Mozart in einem Hauſe „bei drei Löwen“ auf dem Kohlmarkt (N. 420) Quartier gemacht[35]; er hielt ſich aber am liebſten auf dem Weingarten ſeines Freundes Duſchek in Koſſir (Koſohirz) auf, wo man noch das Zimmer, welches er bewohnte und den ſteinernen Gartentiſch zeigt, an welchem er oft unter heiterem Geplauder der Geſellſchaft und während des Kegelſpiels an ſeiner Partitur ſchrieb (III S. 244)[36]. Was man erzählt von der feinen Diplomatie, mit welcher Mozart die Vertheilung der Rollen unter die darſtellenden Künſtler zu allſeitiger Zufriedenheit zu Stande gebracht habe, wie er L. Baſſi habe beruhigen müſſen daß Don Giovanni gar keine eigentliche große Arie zu ſingen habe, wie er ihm zu Gefallen das Duett La ci darem la mano immer wieder von Neuem componirt habe, bis beim fünftenmal der Sänger endlich zufrieden geweſen ſei[37] — das mag auf ſich beruhen[38], wie die obligaten Erzählungen von Liebeleien mit den Sängerinnen. Das Verhältniß zur

---

[33] „Mozart auf der Reiſe nach Prag“ iſt von Eduard Mörike in einer Novelle (Stuttgart 1856) dargeſtellt worden, welche die Anmuth und Feinheit ihres Verfaſſers nicht verläugnet. Indeſſen mag man doch bedauern, daß grade von dieſer Hand in der Charakteriſtik des großen Meiſters die Seite des leichten Lebemannes ſo hervorgekehrt iſt; und daß ein Dichter Mozart eine Art des Componirens zuſchreiben konnte, die wenigſtens ſeiner künſtleriſchen Natur ſo fern wie möglich lag, iſt kaum begreiflich.

[34] Manche Nachrichten über dieſen Aufenthalt in Prag giebt J. N. Stiepanek in der Vorrede ſeiner böhmiſchen Ueberſetzung des Don Giovanni (Prag 1825, deutſch bei Niſſen S. 515 ff.). Dann ſind die Prager Reminiscenzen bei Gelegenheit des Mozart-Jubiläums in der Bohemia (1856 N. 21–25) wieder aufgefriſcht. Einzelne Züge hat auch J. P. Lyſer in ſeiner ſogenannten Kunſtnovelle „Don Giovanni“, die mit ähnlichen im Mozart-Album (Hamburg 1856) wiederholt iſt, nach den Mittheilungen, welche ihm der Sänger L. Baſſi gemacht habe, erzählt. Allein hier fehlt es ſichtlich nicht allein an äſthetiſcher Bildung ſondern auch an dem ſicheren Gefühl für hiſtoriſche Wahrheit und deren Ueberlieferung, ſo daß von dieſen Geſchichtchen nur ſehr vorſichtig Gebrauch gemacht werden darf. Noch viel tiefer ſteht Herib. Rau's „culturhiſtoriſcher Roman“ Mozart (Frkf. 1858), der mit Cultur und Geſchichte gleich wenig gemein hat; namentlich iſt die Schilderung des

---

Prager Aufenthalts eine empörende Schmähung des ſittlichen und künſtleriſchen Charakters Mozarts, wie ſie keiner ſeiner Gegner verſucht hat.

[35] Oſt und Weſt 1839 N. 42 S. 172. Man hat ſpäter an dieſem Hauſe eine Gedenktafel errichtet.

[36] Der Weingarten heißt Petranka (Smichow N. 169) und gehört nach Angabe der Bohemia (1856 S. 118) dem Kaufmann Lambert Popelka.

[37] Für dieſe Angabe könnte man allenfalls gelten machen daß das Duett in der Originalpartitur auf kleinerem Papier und mit etwas anderer flüchtiger Hand geſchrieben als die übrigen Nummern ſich findet; ebenſo die Arie des Maſetto (Anhang 2). Das weiſt allerdings darauf hin daß ſie ſpäter als die Hauptmaſſe entweder ganz nachcomponirt oder umgearbeitet worden ſind.

[38] Caſtil-Blaze hat dieſe Kunſtnovellen ſämmtlich ohne Weiteres als baare Geſchichte angenommen (Molière musicien I p. 310 ff.).

Duſchek kennen wir ſchon; Tereſa Saporiti ſoll geäußert haben, es ſei erſtaunlich daß ein ſo bedeutender Künſtler ein ſo unbedeutendes Aeußeres habe, worauf Mozart an ſeiner ſchwachen Seite getroffen ſeine Neigung von ihr abgewendet und der Micelli oder auch der Bondini geſchenkt habe: — mehr Sängerinnen waren damals in Prag leider nicht zu haben.

Leider ſind wir über den Einfluß, welchen die Eigenthümlichkeit der Sänger und andere zufällige Umſtände auch diesmal auf Einzelnheiten der Compoſition ausgeübt haben werden, nicht näher unterrichtet. Ein paar wohl beglaubigte und nach verſchiedenen Seiten hin charakteriſtiſche Anekdoten beziehen ſich auf die Proben der Oper, zu welchen auch da Ponte von Wien gekommen war[39], dem man ſeine Wohnung im Hinterhauſe des Gaſthofes „zum Platteis“ angewieſen hatte, ſo daß Dichter und Componiſt bequem aus den Fenſtern ſich mit einander unterhalten konnten.

Im Finale des erſten Akts mochte ſich Ter. Bondini als Zerlina nicht entſchließen zur rechten Zeit und in gehöriger Weiſe den verhängnißvollen Angſtſchrei auszuſtoßen. Nach mehreren vergeblichen Verſuchen ging Mozart ſelbſt auf die Bühne, ließ die ganze Stelle wiederholen und packte im rechten Moment die Sängerin unerwartet ſo derb an daß ſie erſchrocken aufſchrie. „So iſts recht“, ſagte er dann lachend zu ihr „ſo muß man aufſchreien!“ Im Figaro konnte ihn die Micelli lange nicht zufrieden ſtellen und er ſetzte ihr mit Wiederholen dermaßen zu daß ſie ihren Verdruß deutlich merken ließ. Anſtatt aber um Entſchuldigung zu bitten, rief er als es ihr endlich nach Wunſch gelungen war freundlich zu: brava donnella! Dann zeigte er ſich auch

---

39) Da Ponte mem. II p. 102.

wiederum nachgiebig gegen billige Forderungen. Die Worte welche der Comthur in der Kirchhofsſcene ſingt waren urſprünglich nur von Poſaunen begleitet. Da die Stelle den Poſauniſten nach wiederholten Verſuchen nicht gelingen wollte, ging Mozart zu ihren Pulten um zu erklären, wie er ſie vorgetragen wünſchte, worauf ihm einer derſelben erklärte: „Das kann man ſo nicht blaſen und von Ihnen werde ich es auch nicht lernen.“ Lächelnd erwiederte Mozart: „Gott bewahre mich daß ich Sie die Poſaune lehren wollte; geben Sie nur die Stimmen her, ich will ſie ändern.“ Er that es und ſetzte dann noch die Holzblasinſtrumente hinzu [40].

Auch von ſeinem Gedächtniß gab er in einer der Proben einen Beweis, indem er die Trompeten- und Paukenſtimmen zum zweiten Finale, ohne die Partitur vor ſich zu haben aufſchrieb [41] und ſie den Spielern mit der Weiſung gab an einer Stelle aufzumerken, wo entweder vier Takte zu viel oder zu wenig ſein würden, was ſich auch als richtig erwies [42].

Eine gute Vorbedeutung für die Aufnahme der neuen Oper war eine glänzende Aufführung des Figaro, welche zu Ehren des Prinzen Anton von Sachſen und ſeiner Gemahlin der Erzherzogin Maria Thereſia von Toscana, die auf ihrer Hochzeitsreiſe durch Prag kamen [43], bei beleuchtetem

---

40) In der Originalpartitur fehlt das Recitativ mit dieſen beiden Stellen, ſo daß die Aenderungen nicht mehr zu controliren ſind. Im Idomeneo iſt das Orakel nur von Poſaunen und Hörnern begleitet.

41) In der Originalpartitur ſind keine Trompeten und Pauken notirt, auch iſt nicht auf ein Extrablatt verwieſen; ſie werden alſo wohl ein ſpäterer Zuſatz ſein.

42) Niſſen S. 519 f. 559 f.

43) Zur Feier der Vermählung war in Wien am 1 Oct. Martins Arbore di Diana gegeben worden, welche noch im ſelben Jahre neun Vorſtellungen erlebte.

Hauſe unter Mozarts Direction Mitte Octobers Statt fand und mit gewohntem Beifall aufgenommen wurde. Indeſſen war Mozart ſelbſt über den Erfolg des Don Giovanni keineswegs ganz ruhig und fragte nach den erſten Proben bei einem Spaziergang den Orcheſterdirector Kucharz im Vertrauen, was er von der Oper halte, und ob ſie wohl gleichen Beifall wie Figaro finden werde, von dem ſie ſo ganz und gar verſchieden ſei. Auf deſſen Verſicherung daß er an dem Erfolge einer ſo ſchönen und originellen Muſik nicht zweifle und daß alles was von Mozart käme vom Prager Publicum mit Begeiſterung aufgenommen werden würde, erwiederte dieſer daß ihn dies Urtheil eines Kenners beruhige, daß er ſich aber auch Mühe und Arbeit nicht habe verdrießen laſſen um für Prag etwas Vorzügliches zu leiſten. Dann fügte er jene merkwürdige Aeußerung hinzu daß man ſich irre, wenn man glaube daß ihm ſeine Kunſt ſo leicht geworden ſei, daß Niemand ſoviel Mühe auf das Studium der Compoſition verwendet habe und daß es nicht leicht einen berühmten Meiſter gebe, den er nicht fleißig ſtudirt habe[44].

So nahte der Tag der Aufführung, der 29 October 1787[45], heran und die Ouverture wurde nicht geſchrieben, war am Abend vor der Aufführung noch nicht fertig zur großen Beunruhigung der verſammelten Freunde, worüber Mozart ſich ſehr zu beluſtigen ſchien. Es iſt bereits (III S. 421 f.) erzählt, wie er ſich ſpät von der luſtigen Geſellſchaft trennte und dann bei einem Glas Punſch, während ſeine Frau ihm Geſchichten erzählte, ſich ans Niederſchreiben machte; wie ihn die Müdigkeit ſo überwältigte, daß er einige Stunden ſchlafen mußte, ehe er wieder an die Arbeit gehen konnte. Allein um 7 Uhr morgens war der Copiſt beſtellt, und zur beſtimmten Zeit wurde ihm die Ouverture übergeben[46]. Es war die letzte Friſt, wenn die Stimmen noch bis zum Anfang der Oper ausgeſchrieben werden ſollten, der ſich auch aus dieſem Grunde um etwas verzögerte. Vom Blatt ſpielte nun das wohlgeſchulte und begeiſterte Orcheſter die Ouverture ſo gut, daß Mozart während der Introduction zu den ihm zunächſt befindlichen Inſtrumentaliſten ſagen konnte: „Es ſind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture iſt doch recht gut von Statten gegangen“[47].

---

[44] Dieſe Unterredung mit Kucharz, deren Gewährsmann ich (III S. 426) nicht nachweiſen konnte, iſt von Niemtſchek in der zweiten Ausgabe ſeiner Biographie (Prag 1808), die ich erſt ſpäter kennen lernte, erzählt (S. 87 f.).

[45] Von Niſſen S. 507 und ſeitdem allgemein wird der 4 Nov. angegeben; das richtige Datum giebt der gleich anzuführende Brief an Jacquin.

Der Erfolg der erſten Vorſtellung war glänzend. Als

---

[46] In Mozarts thematiſchem Catalog iſt neben dem Thema der Ouverture unter dem 28 October eingetragen „Il Dissoluto punito o il Don Giovanni Opera buffa in 2 Atti — Pezzi di musica 24.“ Die Ouverture iſt wie gewöhnlich als ein Stück für ſich geſchrieben, mit auffallend flüchtigen Zügen, aber faſt ohne alle Aenderungen.

[47] In „Mozarts Geiſt“ wird berichtet Mozart habe die anfänglich in Prag geſchriebene Ouverture ſpäter auf Haydns Rath mit einer zweiten, der jetzt bekannten vertauſcht. Nach Lyſer (Mozart-Album S. 27) wäre der wahre Sachverhalt, wie ihn Duſchek und Baſſi erzählten, folgender. Mozart ſei eines Tags zu Duſchek gekommen, als eben Baſſi anweſend war, und habe erklärt, es gehen ihm zum Don Giovanni drei Ouverturen im Kopfe herum; er könne ſich für keine entſcheiden und erbitte ſich darüber ihr Urtheil. Darauf habe er ihnen drei köſtliche, ihrem inneren Werthe nach gleiche Ouverturen vorgeſpielt, eine in Es-dur, die zweite in C-moll, eine freie Fuge, wie jene zur Zauberflöte aber im Charakter ganz von ihr verſchieden, die dritte in D, welche beide für die paſſendſte erklärt hätten und die Mozart dann ſpäter ſo raſch niedergeſchrieben habe; die anderen beiden auch aufzuſchreiben ſei er aber nie zu bewegen geweſen.

Mozart in dem zum Erdrücken vollen Theater am Klavier als Dirigent erſchien, wurde er mit enthuſiaſtiſchem Klatſchen und dreimaligem Tuſch empfangen. Die Spannung, mit welcher die Ouverture aufgenommen wurde, löſte ſich in einen wahren Beifallsjubel auf, der die Oper bis zu Ende begleitete. Die Aufführung wird, obgleich die Geſellſchaft keine Virtuoſen vom erſten Rang und Namen aufzuführen hatte, als eine ſehr vorzügliche geprieſen; der begeiſternde Einfluß des Meiſters wie die gehobene Stimmung des Publicums waren wohl geeignet gute Kräfte bei gutem Willen auch zu außerordentlichen Leiſtungen zu ſteigern[48]. Ganz entzückt über dieſen Erfolg ſchrieb Guardaſoni, der damals mit Bondini an der Direction betheiligt war, die er ſpäter allein übernahm[49], an da Ponte, welcher ſchon vor der Aufführung nach Wien hatte zurückreiſen müſſen um den Axur auf die Bühne zu bringen, die Worte: Evviva da Ponte, evviva Mozart! Tutti gli impresarj, tutti i virtuosi devono benedirli; finchè essi vivranno non si saprà mai cosa sia miseria teatrale[50]. Auch Mozart theilte ihm

---

48) Die Beſetzung bei der erſten Aufführung in Prag war folgende:

Don Giovanni	Sign. Luigi Bassi
Donna Anna	Sgra. Teresa Saporiti
Donna Elvira	Sgra. Caterina Micelli
Don Ottavio	Sign. Antonio Baglioni
Leporello	Sign. Felice Ponziani
Don Pedro Masetto	Sign. Giuseppe Lolli
Zerlina	Sgra. Teresa Bondini.

49) Eine ſehr ungünſtige Charakteriſtik von ſeiner Geldgier und völligen Rückſichtsloſigkeit gegen Künſtler und Publicum wird A. M. Z. II S. 537 gegeben.

50) Da Ponte mem. II p. 103. Das Honorar, welches er bezog, waren 50 Ducaten.

ſogleich den glücklichen Ausfall ihrer gemeinſamen Beſtrebungen mit, und an Gottfr. v. Jacquin ſchrieb er (4 Nov. 1787)[51]: „Liebſter, beſter Freund! Ich hoffe, Sie werden mein Schreiben erhalten haben. Den 29 Oct. ging meine Opera D. Giovanni in scena, und zwar mit dem lauteſten Beyfall. Geſtern wurde ſie zum viertenmal (und zwar zu meinem Beneſice) aufgeführt. Ich gedenke den 12ten oder 13ten von hier abzureiſen, bey meiner Zurückkunft ſollen Sie alſo die Arie gleich zu ſingen bekommen; NB. unter uns. — Ich wollte meinen guten Freunden (beſonders Bridi[52] und Ihnen) wünſchen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen. — Vielleicht wird ſie doch in Wien aufgeführt? ich wünſche es. — Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu ſchreiben; ich kann aber dieſen Antrag, ſo ſchmeichelhaft er iſt, nicht annehmen“[53].

Mozart, der in Prag wie Niemtſchek ſagt (S. 29), bei jeder Gelegenheit große und unzweideutige Beweiſe der Hochachtung bekam, welche nicht aus Vorurtheil und Mode ſondern aus wahrer Kunſtliebe hervorgingen, ließ es ſich gern im Kreiſe ſeiner Freunde und Verehrer wohl ſein; und dieſe dachten noch ſpäter — ſo berichtet Niemtſchek (S. 60) mit Vergnügen an die ſchönen Stunden, welche ſie in ſeiner Geſellſchaft verlebten. Er wurde dann vertraulich wie ein Kind, arglos öffnete er ſein Herz und ſeine muntere Laune ergoß ſich in den drolligſten Einfällen; man vergaß ganz, daß man mit dem bewunderten Künſtler verkehrte.

---

[51] Dieſer Brief iſt gedruckt Wien. Ztſchr. 1842 N. 79 S. 625 f.

[52] Vgl. II S. 561. III S. 328.

[53] Die Wiener Zeitung (1787 N. 91) ließ ſich folgendermaßen darüber vernehmen: „Montag 29 Oct. wurde von der italiäniſchen Operngeſellſchaft in Prag die mit Sehnſucht erwartete Oper des Meiſters Mozart Don Giovanni, das ſteinerne Gaſtmahl aufgeführt. Kenner und Tonkünſtler ſagen daß zu Prag ihresgleichen noch nicht aufgeführt worden. Herr Mozart dirigirte ſelbſt und als er in das Orcheſter trat, wurde ihm ein dreimaliger Jubel zugerufen, welches auch bei ſeinem Austritt geſchah. Die Oper iſt übrigens äußerſt ſchwer zu exequiren und Jeder bewundert demungeachtet die gute Vorſtellung derſelben nach ſo kurzer Studierzeit. Alles, Theater und Orcheſter, bot ſeine Kräfte auf Mozarten zum Dank mit guter Exekution zu belohnen. Es wurden auch ſehr viele Koſten durch mehrere Chöre und Decorationen erfordert, welches alles Herr Guardaſoni glänzend hergeſtellet hat. Die außerordentliche Menge Zuſchauer bürgen für den allgemeinen Beyfall.“

Seiner Freundin, Mad. Duſchek, hatte Mozart verſprochen eine neue Concertarie zu componiren; wie gewöhnlich war er aber nicht dahinzubringen ſie niederzuſchreiben. Da ſperrte ſie ihn endlich in einem Gartenzimmer auf dem Weinberg ein und erklärte ihn nicht eher herauslaſſen zu wollen als bis die Arie fertig ſei. Nun machte er ſich zwar daran, erklärte aber nach vollendeter Arbeit ſeinerſeits, wenn ſie dieſelbe nicht vom Blatt rein und richtig ſänge, würde er ſie ihr nicht geben[54]. Im Andante dieſer Arie Bella mia fiamma[55] ſind nämlich die Worte: questo affanno, questo passo è terribile per me auf eine höchſt charakteriſtiſche Weiſe und ſo ausgedrückt, daß die an ſich nicht leichten Intervalle der Singſtimme durch die harmoniſche Führung zu einer wahren Probe reiner und ſicherer Intonation werden. Uebrigens iſt dieſe Arie eine der ſchönſten unter den Concertarien, und macht zwar an die Kehlfertigkeit der Sängerin gar keinen Anſpruch, verlangt aber eine große, in der eigentlichen Sopranlage ausgiebige Stimme, und einen freien, ausdrucksvollen Vortrag im großen Stil. Intereſſant iſt es zu beobachten, wie dieſe Arie bei ſehr energiſchem und lebendigem Ausdruck ſich doch von der eigentlich dramatiſchen Muſik des Don Giovanni ſo weſentlich unterſcheidet. Aus dem Zuſammenhang ihrer Handlung genommen, nicht für die Darſtellung auf der Bühne berechnet nimmt die Situation einen modificirten Charakter an, der Sänger im Concertſaal wird in ganz anderer Art zum Darſteller derſelben als auf der Scene; demgemäß wird auch die Auffaſſung des Componiſten, die Form welche er dafür findet, eine andere.

---

[54] So wird nach dem Berichte von Mozarts Sohne in der Berl. Muſikztg. Echo (1856 N. 25 S. 198 f.) erzählt.

[55] In Mozarts thematiſchem Katalog iſt unter dem 3 Nov. 1787 eingetragen „Scena für Mad. Duſchek. Recitativo: Bella mia fiamma. Aria: resta o cara.“ Sie iſt unter den gedruckten Concertarien N. 2. Woher der Text entlehnt ſei iſt mir unbekannt.

Um die Zeit als Mozart wieder nach Wien zurückkam ſtarb Gluck (15 Nov. 1787); vielleicht trug der Erfolg des Don Giovanni in Prag dazu bei, daß Kaiſer Joſeph, um Mozart, der ſchon früher ernſtlich an eine Ueberſiedelung nach London gedacht hatte, in Wien zu halten, ihn durch ein Decret vom 7 Dec. 1787 zum Kammermuſikus ernannte (III S. 184 ff.). Wahrſcheinlich wäre dieſem damals mit der Aufführung des Don Giovanni ebenſoſehr gedient geweſen, allein daran war vorläufig nicht zu denken.

Salieri hatte im Juni 1787 die Oper Tarare in Paris zur Aufführung gebracht, in welcher Beaumarchais nicht allein durch eine reichbewegte, ſpannende Handlung, durch Decorations- und Coſtumeffecte auf das Publicum zu wirken ſuchte, ſondern auch durch politiſche und philoſophiſche Doctrin, wie er in ſeinem wunderlichen allegoriſchen Prolog den Genius des Feuers und die Natur ſingen läßt:

Mortel, qui que tu sois, prince, brahme ou soldat,
Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton etat,
Elle est toute à ton caractère.

Das Publicum war zuerſt etwas betreten, und die Muſik fand man ungleich ſchwächer als die der vor drei Jahren aufgeführten Danaiden, allein der Glanz der Aufführung, unzweifelhaft auch das ſeltſame Gemengſel heterogener Elemente, welche die augenblickliche Zeitſtrömung zuſammenbrachte, übten doch große Wirkung und machten die Oper zu einem Zugſtück[56].

Der Kaiſer, dem die Muſik ſehr gefiel, befahl daß die Oper von da Ponte italiäniſch bearbeitet zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Franz mit der Prinzeſſin Eliſabeth von Würtemberg in Wien gegeben werden ſollte. Dieſe italiäniſche Oper Axur behielt zwar den Stoff in ſeiner weſentlichen Gliederung bei, war aber in Hinſicht auf Text und Muſik völlig umgeſtaltet. Alles Tendentiöſe fiel weg und die Elemente der Intrigue und des Pathos in der Handlung, welche man feſthielt, wurden mit der ſicheren Routine der italiäniſchen Opernpraxis behandelt. Da Ponte bewies von Neuem ſeine Geſchicklichkeit und offenbar fand Salieri hier ein ihm ungleich mehr zuſagendes Feld und ſcheute die Mühe der Umarbeitung nicht[57]. Da er alles daranſetzte den glänzenden Erfolg, welchen Martins Arbore di Diana im Herbſt gehabt hatte, zu verdunkeln, konnte er nicht wünſchen vor der Aufführung ſeiner Oper eine ernſtliche Concurrenz zu beſtehen. L'amor costante von Cimaroſa machte kein Glück und war ihm nicht gefährlich, aber Mozarts Don Giovanni, durch den Enthuſiasmus der Prager aufs günſtigſte angekündigt, drohte den kaum zum Schweigen gebrachten Beifall des Figaro wieder zu erwecken. Am 8 Jan. 1788 wurde, nachdem die Trauung des hohen Paars durch den Erzherzog

---

56) Ueber die Schickſale dieſer Oper ſ. L. de Loménie Beaumarchais et son temps II p. 399 ff.

57) Da Ponte mem. II p. 98. Moſel; Salieri S. 98 ff. 128 ff.

Maximilian am 6 Jan. Statt gefunden hatte, die Feſtoper Axur als „Freiſpektakel“ aufgeführt[58]. Anfangs ſtutzte das Publicum auch hier noch bei den Spuren des franzöſiſch dramatiſchen Elements im Tarare, welche dem italiäniſchen Axur einen immer noch von dem hergebrachten Weſen der opera seria abweichenden Charakter gaben, allein ſehr bald empfand man die lebendigere, mit glänzendem Pomp ausgeſtattete Handlung und die freiere Entwickelung der muſikaliſchen Formen als einen angenehmen Reiz der doch weſentlich italiäniſchen Muſik, und viele raſch aufeinander folgende Vorſtellungen ſteigerten den Beifall, den dieſe Oper in Wien[59], namentlich beim Kaiſer Joſeph[60], und bald allgemein auf allen deutſchen Bühnen fand[61]. Jetzt war es aber rathſam die günſtige Stimmung des Publicums ſich befeſtigen zu laſſen und nicht durch bedeutende Erſcheinungen zu beirren. Don Giovanni durfte daher noch nicht zugelaſſen werden; Mozart mochte für die Unterhaltung der Wiener durch die Tänze ſorgen, welche er im Januar 1788 für die Bälle im Redoutenſaale ſchrieb, und ſeinen patriotiſchen Gefühlen durch ein Lied auf den Türkenkrieg Luft machen, welches der Komiker Baumann im Leopoldſtädter Theater vortrug (III S. 288); auch ſcheint er in den Faſten eine Akademie gegeben zu haben, für welche er das Klavierconcert in D-dur (S. 52, 16) ſchrieb.

Aber Joſeph II, welcher mit dem Erfolg des Don Giovanni in Prag ſehr zufrieden war, hatte die Aufführung an-

---

[58] Müller Abſchied v. d. Bühne S. 277 f.

[59] Da Ponte mem. II p. 108. A. M. Z. XXIV S. 284. Axur wurde im Jahr 1788 neunundzwanzigmal aufgeführt.

[60] Als Lieblingsoper des Kaiſers wird Axur bezeichnet muſ. Korr. 1790 S. 30.

[61] Man ſehe z. B. die Anzeige aus Berlin im muſik. Wochenbl. S. 5 ff.

„geordnet und ſo mußte ſie endlich ins Werk geſetzt werden[62]. Am 7 Mai 1788 wurde Don Giovanni gegeben und gefiel nicht. Alle Welt, erzählt da Ponte (mem. II p. 104), außer Mozart glaubte, es ſei irgendwo verſehen; man machte Zuſätze, man änderte Arien — er gefiel immer nicht. „Die Oper iſt göttlich", ſagte der Kaiſer „vielleicht noch ſchöner als Figaro, aber das iſt keine Speiſe für die Zähne meiner Wiener." Als da Ponte Mozart dieſe Aeußerung hinterbrachte, antwortete er: „Laſſen wir ihnen Zeit zu kauen." Auf ſeinen Rath ſorgte da Ponte dafür daß die Oper raſch hintereinander wiederholt wurde, man gewöhnte ſich an das ungewohnte Phänomen und mit jeder neuen Vorſtellung wuchs der Beifall[63].

Man hat die Urſache des Mißfallens auch darin finden wollen daß die Oper weder ſo gut beſetzt noch ſo gut ausgeführt worden ſei, als nöthig und gerecht geweſen wäre (A. M. Z. XXIV S. 284). Die Hauptrollen aber waren wenigſtens in ſo guten Händen daß man ſchon böſen Willen annehmen müßte, wenn die Ausführung nicht vortrefflich war[64].

---

[62] Mein Freund Gabr. Seidl theilt mir mit daß in der Theaterrechnung 1788—1789 verzeichnet iſt S. 45, 127 „dem da Ponte Lorenz für Componirung der Poeſi zur Opera il Don Giovanni 100 fl." und S. 47, 137 „dem Mozart Wolfgang für Componirung der Muſique zur Opera il Don Giovanni 225 fl."

[63] Don Giovanni wurde in dieſem Jahr funfzehnmal aufgeführt, und zwar 7. 9. 12. 23. 26. 30 Mai. 16. 23 Juni. 6. 11. 21. 31 Juli. ? Aug. 3 Nov. 15 Dec. Langes (Selbſtbiogr. S. 171) Erzählung, Don Giovanni ſei nach der dritten Aufführung zurückgelegt, beruht alſo auf Irrthum. Allein nach dem Jahr 1788 hielt man ihn von der Bühne fern und er iſt erſt am 5 Nov. 1792 wieder in einer elenden deutſchen Bearbeitung von Spieß auf der Wieden aufgeführt worden.

[64] Die Beſetzung in Wien war folgende

Don Giovanni	Sign. Steffano Mandini
Donna Anna	Sgra. Aloisia Lange
Donna Elvira	Sgra. Caterina Cavalieri

Leider erfahren wir von da Ponte nichts Näheres über die Aenderungen, welche mit der Oper vorgenommen wurden[65]; wir lernen nur aus Mozarts thematiſchem Catalog die für die Wiener Sänger geſchriebenen Einlegeſtücke kennen, welche übrigens ſchon vor der erſten Aufführung (24. 28. 30 April) componirt worden ſind.

Die Cavalieri — welche wie ein ſchon mehrmals erwähnter muſikaliſcher Reiſender[66] im Jahr 1786 berichtet, ihre Talente in einer erſtaunenswürdigen Weiſe ausgebildet hatte, ſo daß ſie den größten Sängerinnen Italiens an die Seite geſetzt zu werden verdiene und in Italien überall vergöttert werden würde, während in Wien kein Menſch ein Zeichen ſeiner Bewunderung laut werden laſſe — verlangte für die Partie der Elvira eine große Scene, mit der ſie als Sängerin Ehre einlegen könnte. So entſtand die herrliche Arie Mi tradi quell' alma ingrata[67]. Soviel wie einſt bei der Entführung „der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavalieri aufzuopfern“ (III S. 106) konnte ſich Mozart jetzt zwar nicht entſchließen, allein offenbar iſt das Intereſſe des Geſanges vor dem dramatiſchen, die Individualität der Sängerin vor dem Charakter der Elvira begünſtigt. Es iſt ein ähnliches

---

Don Ottavio	Sign. Francesco Morella
Leporello	Sign. Benucci
Don Pedro	unbekannt
Masetto	
Zerlina	Sgra. Luisa Mombelli.

[65] Es iſt mir nicht gelungen ein gedrucktes Textbuch der Wiener Oper aus jener Zeit aufzutreiben; die Tradition jener Aufführungen ſcheint ſich ganz verloren zu haben und bei ſo vielen Bemühungen um Text und in Inſceneſetzung iſt doch danach gar nicht gefragt worden.

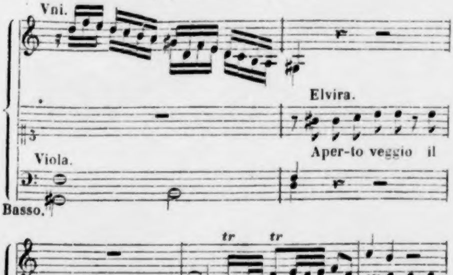
[66] Cramer Magazin d. Muſ. Juli 1789 S. 47.

[67] Die „Scena für Mlle. Cavalieri“ iſt unter dem 30 April eingetragen; das Original war bei André (Verz. 53). Die Cavalieri wollte

Verhältniß wie mit der nachcomponirten Arie der Gräfin im Figaro (S. 231 f.), nur nach einer andern Richtung hin. Während dort die Empfindung mit stärkerer Gewalt und

---

dieſelbe in E-dur ſtatt in Es-dur ſingen, deshalb hat Mozart nach dem 19 Takt des Recitativs folgende Aenderung gemacht


Vni.
Elvira.
Aper-to veggio il
Viola.
Basso.
tr
tr
ba - ratro mortal
tr
tr
Segue trasportata

und über die Arie ſelbſt geſchrieben „in E“.

in ſinnlicherer Fülle ſich ausſpricht als es im Charakter der Gräfin liegt, iſt hier die leidenſchaftliche Heftigkeit der Elvira zu einer Gefaßtheit ermäßigt, welche man derſelben kaum zutrauen kann. Allerdings iſt es ein Moment der Ruhe, faſt der Erſchöpfung, in welchem ſie faſt mehr beſchaulich als aufgeregt bei ſich ſelbſt einkehrt, und faßt man nur die Situation im Allgemeinen auf, ſo iſt die weiche Stimmung, in welcher das Gefühl einer unauslöſchlichen Liebe die Regungen des Zorns kaum aufkommen läßt, — den richtigen Vortrag vorausgeſetzt[68] — ſehr wohl ausgedrückt; allein die Würde und der Adel, welche hier die Wogen des Schmerzes und der Rache glätten, ſind eben nicht die bezeichnenden Eigenſchaften der Elvira des Don Giovanni, deren Arie (7) Ah! fuggi il traditor, trotz ihrer fremdartigen Ausdrucksweiſe mehr Feuer und Kraft entwickelt als dieſe ausgeführte Scene. Treten doch auch die Accente einer ſchmerzlichen Sehnſucht, welche Mozart mit ſolcher pſychologiſchen Meiſterſchaft hervorzuheben weiß, hier nur ausnahmsweiſe, namentlich im Recitativ, hervor. Das war offenbar in der Individualität der Sängerin begründet, der hier eine Conceſſion gemacht worden iſt. Von der Stellung im Drama abgeſehen iſt dieſe Arie freilich von der größten Schönheit, und die Singſtimme wird durch die obligaten Soloinſtrumente — die im Don Giovanni ſonſt nirgend in dieſer Weiſe benutzt worden ſind — trefflich hervorgehoben. Man ſieht auch hier, jede Bedingung war Mozart die rechte um ein ſchönes Muſikſtück zu ſchaffen; in ſeinem Don Giovanni hätte aber dieſe Arie ſchwerlich ihren Platz behauptet.

---

[68] Ueber dieſen iſt eingehende Belehrung von **Gumprecht** (klaſſ. Sopranalbum S. VIII f.) gegeben.

Ob dem Tenoriſten, Sgn. Morella, die große Arie des Ottavio zu groß war, oder ob er ſich nicht damit begnügte und ſchon im erſten Akt eine Arie verlangte iſt nicht bekannt. Die für ihn componirte Arie in G-dur (Anhang 3) Della sua pace[69] folgt dem kleinen einleitenden Recitativ nach unmittelbar auf die Rachearie der Donna Anna[70]. In ihr ſpricht ſich der zärtliche Liebhaber noch ausſchließlicher und weicher aus als in der des zweiten Akts, der Aufſchwung zum Heroiſchen fehlt ihr ganz, den man der Situation nach hier noch eher erwartet, und der edle Schwung in der Arie der Donna Anna läßt den Contraſt um ſo ſchärfer hervortreten. Wie weit die Individualität des Sängers oder Rückſicht auf die Vorliebe des Publicums für ſchmachtende Liebhaber auf das ſtarke Hervorheben dieſer Seite eingewirkt haben, mag dahin geſtellt bleiben; dies zugegeben iſt gegen die Arie nichts einzuwenden. Sie iſt einfach und wahr im Ausdruck der Empfindung, weich und zart ohne Süßlichkeit und vom reinſten Wohllaut; außer der ſchönen klaren Hauptmelodie ſind einzelne Stellen, wie der Uebergang nach H-moll und der Rückgang nach D-dur bei den Worten: e non ho bene, s'ella non l'ha und der Schluß von überraſchender Wirkung.

Draſtiſchere Mittel auf das Publicum zu wirken ſollten in dem Duett zwiſchen Zerlina und Leporello Per queste tue manine (Anhang 4) zu Geltung kommen. Die Situation iſt derb komiſch — Leporello wird von Zerlina arg mißhandelt und zuletzt feſtgebunden —; offenbar ſollte hier dem Publicum, das in einer opera buffa brav lachen wollte, ein Opfer gebracht werden. Daß Benucci ein ausgezeichneter Komiker in jeder Gattung war wiſſen wir, von Sgra. Mombelli läßt dies Duett ſchließen daß ſie vorwiegend buffa war. Zerline äußert ihren Zorn und ihre Rachluſt mit großer Zungenfertigkeit lebhaft genug, aber die Anmuth und Schalkhaftigkeit, welche ſie ſonſt auszeichnen, hat ſie hier ganz abgeſtreift. Das Duett wäre in einer eigentlichen Opera buffa vollkommen am Ort; in den Don Giovanni gehört es nicht, weil es Leporello und Zerline in einer Weiſe in den Vordergrund bringt, welche mit der Haltung des Ganzen durchaus nicht übereinſtimmt und weil es beide Perſonen in ein zu grelles und im Verhältniß zur übrigen Charakteriſtik ſogar falſches Licht ſetzt[71].

---

[69] Im Original (André Verz. 52) iſt die Tempobezeichnung Andantino sostenuto. Die gedruckte Partitur iſt correct, nur daß die drei Achtel der Hörner S. 324 Takt 13 und S. 326 Takt 8 nicht piano ſondern forte bezeichnet ſind.

[70] Dieſes Recitativ, in welchem D. Ottavio ſagt, er könne einem Edelmanne eine ſolche Schandthat nicht zutrauen, wolle aber alles aufbieten die Wahrheit zu entdecken, um die Geliebte zu enttäuſchen und zu rächen, dürfte im Dialog nicht fehlen, weil es das Auftreten der Masken im Finale motivirt.

Mozart hatte alſo wohl Recht, wenn er meinte Aenderungen und Zuſätze könnten ſeiner Oper nicht aufhelfen; ſie ſcheinen auch auf das Wiener Publicum nicht ſonderlich gewirkt zu haben, das ſich in dieſe ungewöhnliche Erſcheinung nicht finden konnte. Wie Haydn in einer großen Geſellſchaft beim Fürſten R[oſenberg] die tadelnden Urtheile der Muſiker und Kenner durch die Aeußerung zum Schweigen brachte daß nach ſeiner Ueberzeugung Mozart der größte Componiſt ſei[72] iſt bereits erzählt worden (III S. 313).

---

[71] In der Originalpartitur iſt im letzten Finale eine bedeutende Kürzung, wie es ſcheint für die Aufführung in Wien, vorgenommen worden. Es iſt nämlich von S. 293 Takt 15 bis S. 297 Takt 9 alles geſtrichen und auf einem Beiblatt der in der muſikaliſchen Beilage VI mitgetheilte Uebergang zu den letzten Takten des Larghetto, das der Hauptſache nach geſtrichen wurde, verzeichnet. Dies darf man wohl als eine wirkliche Verbeſſerung anſehen.

In deutſchen Bearbeitungen machte Don Giovanni zunächſt ſeinen Weg über die Bühnen Deutſchlands. Im October 1789 wurde er in Mannheim mit außerordentlichem Beifall gegeben[73], um dieſelbe Zeit führte ihn Schröder in Hamburg auf. Schink, der den Text der Oper hart verurtheilt, äußert ſich um ſo enthuſiaſtiſcher über die Muſik[74]. „Wer hieß Mozart“ ſagt er „zu einem ſo italiäniſch wahren Opernthema eine ſo unopernmäßige, ſchöne, große und edle Muſik ſetzen? Iſt dieſer prachtvolle, majeſtätiſche und kraftreiche Geſang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singſpiel bringen, ihr Herz aber zu Hauſe laſſen? — Das Schöne, Große und Edle in der Muſik zum Don Juan wird überall nur immer einem kleinen Haufen Auserwählter einleuchten. Es iſt keine Muſik für Jedermanns Geſchmack, die bloß das Ohr kitzelt und das Herz verhungern läßt. Man muß, ſie in ihrer ganzen Vortrefflichkeit zu fühlen, wahren muſikaliſchen Sinn, richtige, gebildete Begriffe von dem erſten und höchſten Zweck der Tonkunſt haben; muß wiſſen, wozu Geſang da iſt und was er wirken ſoll. Mozart iſt kein gewöhnlicher Componiſt. Man hört bei ihm nicht bloß leichte gefällige Melodien aufs Gerathewohl. Seine Muſik iſt durchdachtes, tief empfundenes Werk, den Charakteren Situationen und Empfindungen ſeiner Perſonen angemeſſen. Sie iſt Studium der Sprache, die er muſikaliſch behandelt, richtige Kenntniß der Proſodie. Er beobachtet in der Länge und Kürze der

---

[72] Parke berichtet (mus. mem. I p. 171) daß er ähnliche Aeußerungen über Mozart aus Haydns Munde wiederholt gehört habe.

[73] Journal der Moden 1790 S. 50.

[74] Schink dramaturgiſche Monate (1790) II S. 320 ff.

Silben, in dem Charakter des Ausdrucks genau das Verhältniß, welches dem natürlichſten Maaß am nächſten kommt, und die möglichſte Uebereinſtimmung der muſikaliſchen Töne mit denen, durch die ſich die Empfindung in der Deklamation äußern würde. Seine Modulationen ſtimmen, wenige Fälle ausgenommen, vollkommen mit den Regeln einer richtigen Deklamation überein; ſeine Interpunktionen ſind wahr und ſeine Pauſen mit weiſer Prüfung angebracht. Er legt nie Laufer und Triller in Silben, die derſelben nicht fähig ſind, und verſchnirkelt überhaupt nie ſeinen Geſang mit unnöthigen und ſeelenloſen Coloraturen. Das heißt den Ausdruck aus der Muſik verbannen und der Ausdruck liegt nie in einzelnen Worten, ſondern in der klugen, natürlichen Vereinigung der Töne, durch die die wahre Empfindung ſpricht. Dieſen Ausdruck hat Mozart völlig in ſeiner Gewalt. Bei ihm kommt jeder Ton aus Empfindung und geht in Empfindung über. Sein Ausdruck iſt glühend, lebhaft und maleriſch, ohne doch üppig und ſchwelgeriſch zu werden. Er hat die reichſte und doch auch die mäßigſte Phantaſie. Er iſt der wahre Virtuos, bei dem nie die Einbildungskraft mit dem Verſtande davon läuft; Räſonnement leitet ſeine Begeiſterung und ruhige Prüfung ſeine Darſtellung.“

Schwieriger war die Kritik in Berlin, wo Don Giovanni am 20 Dec. 1790 zum erſtenmal in Gegenwart des Königs aufgeführt wurde[75]. „Iſt je eine Oper mit Begierde

---

75) Schneider Geſch. d. Berl. Oper S. 59. In einem Bericht aus Berlin im Journal der Moden (1791 S. 76) heißt es: „Die Compoſition dieſes Singſpiels iſt ſchön, hie und da aber ſehr künſtlich, ſchwer und mit Inſtrumenten überladen. Der Inhalt des Stücks iſt das alte bekannte Sujet, das nur durch die burlesken Späße des Leporello, vorzeiten des Hanswurſts, und durch den ſteinernen Comthur zu Pferde dem großen Haufen gefällt.“

erwartet worden", heißt es in der Chronic von Berlin (IX S. 132 ff.) „hat man je eine Mozartſche Compoſition ſchon vor der Aufführung mit Poſaunenton bis zu den Wolken erhoben, ſo war es eben dieſer Don Juan. Man ging ſogar ſo weit und ſagte, ſeit Adam in den Apfel gebiſſen bis zum Reichenbacher Congreß ſei nichts Größeres, nichts Vortrefflicheres, nichts ſo unmittelbar von Euterpe inſpirirt worden als eben dieſer Don Juan. Auch ermangelten nicht verſchiedene von Mozarts warmen Freunden zu behaupten daß ſeitdem Mozart ſeinen Don Juan geſchrieben, ſeien die Hippokrene und Aganippe ſo ausgetrocknet daß für alle nachkommenden Tonkünſtler kein Tropfen Begeiſterung auf dem Helikon mehr zu holen wäre. — Daß Mozart ein vortrefflicher, ein großer Componiſt iſt wird alle Welt geſtehen, ob aber nie was Größeres vor ihm ſei geſchrieben worden und nach ihm werde geſchrieben werden als eben dieſe Oper quaestionis daran erlaube man uns zu zweifeln. Pedanten und Kleinigkeitskrämer mögen immer die Tonfolgen und ihre nothwendig daraus entſtehende Harmonie nach aller Präciſion und Regel taktiſch auf- und abmeſſen, ihre Grenzen und Verhältniſſe beſtimmen — das wir denn beim Däniſchen Choral und den Bachiſchen Kirchenmuſiken allenfalls billigen, damit ſo etwas nicht ganz verloren geht; aber theatraliſche Muſik kennt keine andere Regel, keinen anderen Prüfungsrichter als das Herz, ob und wie ſie darauf wirkt beſtimmt alsdann allen Werth derſelben. Nicht Kunſt in Ueberladung der Inſtrumente, ſondern das Herz, Empfindung und Leidenſchaften muß der Tonkünſtler ſprechen laſſen, dann ſchreibt er groß, dann kommt ſein Name auf die Nachwelt und ein immer grünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unſterblichkeit. Gretry, Monſigny und Philidor werden davon Beweiſe ſein. Mozart wollte bei ſeinem Don Juan etwas

Außerordentliches, unnachahmlich Großes ſchreiben; ſo viel iſt gewiß, das Außerordentliche iſt da, aber nicht das unnachahmlich Große! Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer, und wir wünſchten lieber in einem Oratorium oder ſonſt einer feierlichen Kirchenmuſik die hohen Möglichkeiten der Tonkunſt von ihm zu bewundern erhalten zu haben als in ſeinem Don Juan, deſſen Ausgang ſo ziemlich analog iſt mit einer Schilderung des jüngſten Gerichts, wo wie Seifenblaſen die Gräber aufſpringen, Berge platzen und der Würgengel des Herrn mit der Schrecktrompete zum Aufbruch bläſt. Bei alle dem hat dieſe Oper der Direction gute Einnahmen geſchafft, und die Gallerie, die Logen und das Parket werden in der Folge nicht leer ſein; denn ein geharniſchter Geiſt und feuerſpeiende Furien ſind ein ſehr ſtarker Magnet. Ach, Verſtand der Abderiten!“[76]

Den ganz ungewöhnlichen Erfolg beſtätigt auch ein Aufſatz in derſelben Chronik (IX S. 316 ff.), welcher mit einer moraliſchen Entrüſtung, die nur durch die Geſchmackloſigkeit deſſelben überboten wird, nachweiſen will daß in dieſem Singſchauſpiel das Auge geſättigt, das Ohr bezaubert, die Vernunft gekränkt, die Sittſamkeit beleidigt wird und das Laſter Tugend und Gefühl mit Füßen tritt[77]. „In allen Geſellſchaften“ heißt es „war Don Juan ein Theil der Unterhaltung; an allen öffentlichen Orten, es mochte Ton oder nicht Ton ſein dahin zu gehen, Don Juan blieb nicht aus dem Geſpräch, und ſelbſt da, wo man hätte glauben ſollen daß Vulcans treuloſe Gemahlin die Alleinherrſcherin wäre, konnte ſie doch dem Namen dieſes Wundermannes den Eingang nicht verwehren.“ Die Haupturſache der vollen Häuſer findet der Verfaſſer in der „über jeden Ausdruck erhabenen“ Muſik. „Wenn je eine Nation auf einen ihrer Mitgenoſſen ſtolz ſein konnte“, ſagt er „ſo ſei es Deutſchland auf Mozart, den Muſikverfaſſer dieſes Singſpiels. Nie, gewiß nie wurde die Größe eines menſchlichen Geiſtes fühlbarer, und nie erreichte die Tonkunſt eine höhere Stufe! Melodien, die ein Engel erdacht zu haben ſcheint, werden hier von himmliſchen Harmonien begleitet, und der deſſen Seele nur einigermaßen empfänglich für das wahre Schöne iſt, wird gewiß mir verzeihen, wenn ich ſage: das Ohr wird bezaubert.“ Indeſſen kann er ſich der ſtillen Wünſche nicht entſchlagen: „O daß du deines Geiſtes Stärke nicht ſo verſchwendet hätteſt! daß dein Gefühl vertrauter mit deiner Phantaſie geweſen wäre und dieſe dir nicht ſo unſaubere Stufen zur Größe gezeigt hätte! — Nein, theurer Mann, ſei künftig nicht mehr ſo grauſam gegen deine ſo liebenswürdige Muſe! — Was könnte es dir frommen, wenn dein Name mit Diamantſchrift auf einer goldenen Tafel ſtände — und dieſe Tafel hinge an einem Schandpfahl!“

---

[76] Don Giovanni wurde in 10 Tagen fünfmal gegeben. In derſelben Zeitſchrift (XI S. 878) heißt es bei der Vorſtellung am 29 Jan. 1791: „So erbärmlich das Stück in Rückſicht des Endzwecks iſt, um ſo mehr wundert man ſich, wie es noch begehrt werden kann. Wohl wahr, ſagte mein Nachbar, wiſſen Sie nicht daß heute Sonnabend iſt?“

[77] Dieſes geſpreizte Sittlichthun macht einen um ſo widerwärtigeren Eindruck, wenn man die gemeine Frivolität kennt, welche ſich vor Wöllners Regiment in dieſer Zeitſchrift breit machte.

Spazier, der den „wahren, unerborgten, ungekünſtelten Ideenreichthum eines Mozart“ anerkannte (muſ. Wochenbl. S. 158) und von ſeinem Don Giovanni ſagte daß einzelne Arien deſſelben mehr inneren Werth hätten als ganze Opern Paiſiellos (muſ. Monatsſchr. S. 122), bemerkt ein andermal (muſ. Wochenbl. S. 19): „Das Vergnügen ein Kunſtgenie einen ſeltenen Gang mit Leichtigkeit nehmen zu ſehen, wobei man die Ahnung habe daß es Anderen die ungeheuerſten

Anſtrengungen machen würde, wird Mühe und Arbeit, die ſich nur erſt wieder durch den Umweg des Studiums in Genuß verwandelt, wenn ein ſolcher Künſtler ſich einmal von ganzer Seele anſtrengt, wie dies ſich vorzüglich auf den Don Juan von Mozart anwenden läßt, in welchem er dem Zuhörer ſeine Kunſt in ganzen Maſſen zuwirft, und wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unüberſehbar wird.“ Die verheißene ausführliche Beſprechung iſt nicht erfolgt.

Aufrichtige, bewundernde Anerkennung ſprach ein Künſtler aus, B. A. Weber, den wir bereits als Beurtheiler Mozarts kennen (III S. 471), ſeit kurzer Zeit in Berlin anweſend (muſ. Wochenbl. S. 30 f.): „Man vereinige tiefe Kenntniß der Kunſt mit dem glücklichſten Talent reizende Melodien zu erfinden und verbinde dann beide mit der größtmöglichſten Originalität, ſo hat man das treffendſte Bild von Mozarts muſikaliſchem Genius. Nie kann man in ſeinen Werken einen Gedanken finden, den man ſchon einmal gehört, ſogar ſein Accompagnement iſt immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Raſt von einem Gedanken zum anderen fortgeriſſen, ſo daß die Bewunderung des letzten beſtändig die Bewunderung aller vorhergehenden in ſich verſchlingt und man mit Anſtrengung aller ſeiner Kräfte kaum die Schönheiten alle faſſen kann, die ſich der Seele darbieten. Sollte man Mozart eines Fehlers zeihen wollen, ſo wäre dies wohl das einzige: daß dieſe Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und daß der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künſtler, deſſen einziger Fehler in allzugroßer Vollkommenheit beſteht!“[78] Indem es beinahe unmöglich ſei bei einer Mozartſchen Oper ins Detail zu gehen, weil man weder Anfang noch Ende finden könne, hebt er als einige der vorzüglichſten Stücke vor allen die Ouverture, das Quartett, das erſte Finale, das Septett, und den Schluß der Oper hervor, in welchem das Grauſende der Scene ſo richtig ausgedrückt ſei, daß ſich wirklich beim Zuhören die Haare ſträuben; ſodann zum Beweiſe daß Mozart auch das Heitere gelinge, den Bauernchor und das allerliebſte Duett La ci darem la mano, welches eine bezaubernde Melodie habe.

---

[78] Ebenſo ſprach ſich Dittersdorf über Mozart gegen Joſeph II aus (Selbſtbiogr. S. 237): „Er iſt unſtreitig eins der größten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componiſten gekannt, der ſo einen erſtaunlichen Reichthum von Gedanken beſitzt. Ich wünſchte, er wäre

Allein das wurde ihm ſtreng verwieſen von einem Leſer des Blattes, der ſeine „freimüthigen Gedanken“ in demſelben zu äußern pflegte. „Sein Urtheil über Mozart“ ſagt er (muſ. Monatsſchr. S. 139) „iſt höchſt übertrieben und einſeitig. Niemand wird in Mozart den Mann von Talenten und den erfahrnen, reichhaltigen und angenehmen Componiſten verkennen. Noch habe ich ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunſt für einen correcten, viel weniger vollendeten Künſtler halten ſehen, noch weniger wird ihn der geſchmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poeſie richtigen und feinen Componiſten halten“[79].

---

nicht ſo verſchwenderiſch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem ſchönen Gedanken nachſinnen, ſo ſteht ſchon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das gebt immer in einem ſo fort, ſo daß man am Ende keine dieſer Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.“

[79] In dieſem Sinne ſprach ſich dieſe Berliner Kritik gern über Mozart aus. So heißt es (muſ. Zeit. 1793 S. 127): „Mozart war ein großes Genie; allein — er hatte eigentlich wenig höhere Cultur und wenig, oder vielleicht gar keinen wiſſenſchaftlichen Geſchmack. Er hat in ſeinen übrigens originalen Theaterſtücken zuweilen ganz den Effect, die Hauptſache des Theaters verfehlt; und was nun gar die wahre Bearbeitung des Textes betrifft, ſo ſtehe der auf, der mit Gründen ſagen kann,

Die verſchiedenen Auffaſſungen, wie ſie auch an anderen Orten ſich geltend machten, mögen hierin ſo ziemlich ausgeſprochen ſein; Lob wie Tadel bekunden deutlich, daß man von allen Seiten empfand, es handle ſich hier um eine neue Erſcheinung von hoher Bedeutung. Nach der Aufführung in Weimar ſchrieb Goethe 30 Dec. 1797 an Schiller (403 I S. 432): „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten[80], würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt geſehen haben; dafür ſteht aber auch dieſes Stück ganz iſolirt und durch Mozarts Tod iſt alle Ausſicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“ Sehr raſch wurde auch die Anerkennung von Seiten des Publicums eine allgemeine; es war bald keine deutſche Bühne von der Don Giovanni nicht dauernd Beſitz genommen hätte[81].

---

daß er den Text durchaus richtig zu behandeln verſtanden und daß ſeine Muſik ſich immer der Poeſie ſo beigeſelle, daß dieſe nicht wider ihn aufſtehen und ihn beim Richtſtuhl der Kritik verklagen könne.“

[80] Schiller hatte geſchrieben (402 I S. 431): „Ich hatte immer ein gewiſſes Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfeſtes das Trauerſpiel in einer edleren Geſtalt ſich loswickeln ſollte. In der Oper erläßt man wirklich jene ſervile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte ſich auf dieſem Wege das Ideale auf das Theater ſtehlen. Die Oper ſtimmt durch die Macht der Muſik und durch eine freiere harmoniſche Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer ſchöneren Empfängniß; hier iſt wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Muſik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“

[81] Nach Stiepaneks Angabe erlebte Don Giovanni in Prag in den erſten 10 Jahren 116, und nach authentiſchen Mittheilungen bis Ende 1855 im Ganzen 360 Aufführungen (Bohemia 1856 Nr. 23 S. 122); in Berlin zählte man bei der funfzigjährigen Jubelaufführung des Don Giovanni im Jahr 1837, die auch in Prag (A. M. Z. XXXIX S. 800) und Magdeburg (A. M. Z. S. 140) feierlich begangen wurde, mehr als 200 Aufführungen (A. M. Z. S. 819 ff.).

In **Paris** lernte man die Oper zuerſt im Jahr 1805 kennen, in einer wahrhaft entſetzlichen Entſtellung und Verſtümmelung, deren Urheber C. Kalkbrenner war; Text und Muſik waren gleich jämmerlich mißhandelt. Ganze Muſikſtücke waren geſtrichen, wie die Rachearie Donna Annas, andere in einen ganz anderen Zuſammenhang gebracht, z. B. das Duett O statua gentilissima wurde in einem Wirthshauſe beim Wein ohne die Statue, ja das Maskenterzett mit dem Text

Courage, vigilance,
Adresse, défiance;
Que l'active prudence
Préside à nos desseins

von drei Gensdarmen geſungen! Zu alle dem kam noch eingelegte Muſik von Kalkbrenner[82] und doch gefiel dies Machwerk eine Zeitlang. Im Jahre 1811 wurde Don Giovanni zuerſt in ſeiner urſprünglichen Geſtalt von den Sängern der italiäniſchen Oper gegeben und ſeitdem haben auf dieſer Bühne die ausgezeichnetſten Künſtler Mozarts Meiſterwerk in einer ſelten unterbrochenen Folge auf dem Repertoire erhalten[83]. Endlich wurde Don Juan franzöſiſch bearbeitet durch Caſtil-Blazes Bemühung, der ſchon 1822 in Lyon, darauf 1827 in Paris im Odeontheater damit einen Verſuch gemacht hatte, 1834 auch in der Academie de musique mit trefflicher Beſetzung, in glänzender Ausſtattung zur Aufführung gebracht[84].

---

[82] Caſtil-Blaze giebt nähere Auskunft über dieſes Monſtrum (l'acad. imper. de mus. II p. 98 ff.).

[83] Die bedeutendſten Darſteller ſind zuſammengeſtellt von Caſtil-Blaze (Molière musicien I p. 321 ff.). Daß der Beifall, welchen man in Paris beſonders ſeit 1813 dem Don Giovanni ſpendete, kein eigentlich nationaler und nicht aus wirklichem Verſtändniß hervorgegangen ſei ſuchte Sievers (Caecilia IX S. 208 ff.) zu begründen.

[84] Caſtil-Blaze Molière musicien I p. 268 f. 323 ff. L'acad. imper. de mus. II p. 241 f.

In London, wo ſich da Ponte 1792 vergebens bemühete Mozarts Don Giovanni auf die Bühne zu bringen, dem man den noch zu erwähnenden Don Giovanni von Gazzaniga vorzog[85], bahnte der große Erfolg des Figaro im April 1817 auch dem Don Giovanni den Weg, der ſeitdem auch hier zu den Hauptleiſtungen der italiäniſchen Oper gezählt wird[86]. Der Beifall, welchen die erſte italiäniſche Vorſtellung fand, war ſo groß daß der Beſitzer vom Covent Garden Theater eine engliſche Bearbeitung veranlaßte, welche im Mai deſſelben Jahrs in vorzüglicher Weiſe aufgeführt keinen geringeren Erfolg hatte[87].

Während Don Giovanni ſo im Norden, auch in Petersburg, Stockholm und Kopenhagen, heimiſch wurde, hat er in Italien trotz wiederholter Verſuche keine allgemeine und warme Theilnahme beim Publicum finden können, wenn gleich eine Anzahl von Kennern ihm eine gewiſſe ehrende Anerkennung nicht verſagten. In Rom, wo Don Giovanni zuerſt im Jahr 1811 gegeben wurde, hatte man große Sorgfalt aufs Einſtudiren verwendet, auch nur wenig geſtrichen oder geändert, und an der Ausſtattung nichts geſpart. Das Publicum war ſehr aufmerkſam und ließ es auch an Beifall nicht fehlen; man fand, es ſei una musica bellissima, superba, sublime, un musicone — aber eigentlich nicht del gusto del paese, die vielen stranezze möchten wohl bellissime ſein, aber man ſei eben nicht daran gewöhnt[88]. In Neapel gelang im folgenden Jahr der Verſuch trotz der viel mangelhafteren Ausführung beſſer; das Publicum blieb eine Zeitlang aufmerkſam und ſchien ſich an

---

85) Da Ponte mem. III p. 28.

86) Parke mus. mem. II p. 124. A. M. Z. XIX S. 690.

87) Parke mus. mem. II p. 126.

88) A. M. Z. XIII S. 524 ff.

die musica classica zu gewöhnen, aber für die Dauer nachhaltig war der Erfolg auch hier nicht[89]. Dagegen wurde in Mailand nach der erſten Vorſtellung im Jahr 1814 ebenſoviel gepfiffen als geklatſcht, woran die mittelmäßige Ausführung freilich ihren Antheil hatte, und bei wiederholten Vorſtellungen zeigte ſich auch mehr Theilnahme im Publicum[90]; in Turin ſoll ſie im Jahr 1815 trotz der äußerſt ſchlechten Ausführung gefallen haben[91]. In Florenz wurde Don Giovanni 1818 zuerſt verſtümmelt und durch fremde Einlagen entſtellt auf dem Theater della Pergola gegeben und machte Fiasco, als man ihn aber darauf auf dem teatro nuovo in ſeiner wahren Geſtalt aufführte, fand er großen Beifall[92]; im Jahr 1857 pfiff man dort, wie ein Freund ſchrieb, „die veraltete hyperboreiſche Muſik“ ſo nachdrücklich aus, daß ſie nicht zum zweitenmal ſich vors Publicum wagen konnte. Auch in Genua gefiel Don Giovanni 1824 freilich den Kennern, aber dem Haufen gar nicht[93], und in Venedig gewann 1833 das Publicum erſt allmählich einige Theilnahme[94]. Konnte doch noch neuerdings eine berühmte italiäniſche Sängerin in einer Probe des Don Giovanni unmuthig ausrufen: Non capisco niente a questa maledetta musica![95] Dem allen gegenüber darf man den artigen Ausſpruch Roſſinis geltend machen, der in einer Geſellſchaft

---

89) A. M. Z. XIV S. 786 ff. XV S. 531.

90) A. M. Z. XVI S. 839 ff.

91) A. M. Z. XVIII S. 232.

92) A. M. Z. XX S. 489.

93) A. M. Z. XXVI S. 570.

94) A. M. Z. XXV S. 639.

95) Revue crit. et litter. mus. I p. 191. Aehnliche Aeußerungen einer älteren italiäniſchen Sängerin, welche z. B. meinte außer dem Duett La ci darem, das übrigens ſehr trivial ſei, mache kein Stück im Don Giovanni auf die Seele Eindruck ſ. A. M. Z. XXV S. 869 f.

gefragt wurde, welche von ſeinen Opern ihm die liebſte ſei, und als der eine dieſe, der andere jene nahmhaft machte, endlich erklärte: Vous voulez connaitre celui de mes ouvrages que j'aime le mieux: eh bien c'est Don Giovanni[96].

Der Ruhm des Don Giovanni blieb nicht auf die alte Welt beſchränkt. Als Garcia mit ſeinen Töchtern im Jahr 1825 in Newyork italiäniſche Opernvorſtellungen gab, forderte ihn da Ponte auf Don Giovanni aufzuführen. Garcia war gern bereit „die erſte Oper der Welt“ zu geben, allein es war kein Sänger bei der Geſellſchaft der den Ottavio ſingen konnte; da Ponte machte einen Tenoriſten ausfindig, und veranſtaltete eine Subſcription unter ſeinen Bekannten um das Honorar für denſelben zu bezahlen[97]. In der Vorſtellung ging am Schluß des erſten Finales alles drunter und drüber, vergebens bemühte ſich Garcia, der ſelbſt den Don Giovanni vortrefflich darſtellte, Sänger und Orcheſter in Takt und Ton zu halten, bis er endlich den Degen in der Hand vortrat, Ruhe gebot und ausrief, es ſei eine Schande ein Meiſterwerk ſo zu verhunzen; man fing wieder an, alle nahmen ſich zuſammen und das Finale wurde glücklich zu Ende gebracht[98]. Da Ponte wurde verjüngt bei dem Beifall des Publicums; er erlebte die Genugthuung, daß ein Freund, der in der Oper ſonſt regelmäßig einſchlief, ihm verſicherte, eine ſolche Oper laſſe ihn auch die Nacht darauf noch nicht ſchlafen[99]. Ja, ſein Don Giovanni brachte ihm noch Glück; als er den unerwartet reichlichen Erlös ſeiner Textbücher in der Lotterie einſetzte, trug er zum erſtenmal einen Gewinn davon[100].

---

[96] Viardot manuscr. autogr. du D. Giov. p. 10. Man muß ſich dabei daran erinnern daß Roſſinis Ankunft in Paris im Jahr 1823 das Signal zu einem Parteikampf der Mozartianer und Roſſinianer wurde, ähnlich dem der Gluckiſten und Picciniſten, der mitunter ſonderbare Aeußerungen und Parallelen veranlaßte. Vgl. A. M. Z. XXV S. 829 ff.

[97] Da Ponte mem. III. 1 p. 43 ff. (2 Ausg.) Scudo criter. litt. mus. I p. 178.

[98] Caſtil-Blaze Molière music. I p. 329 f.

18.

Nachdem Don Giovanni ſich einmal Bahn gebrochen hatte, wurde man bald einig daß dieſer Oper, von der der Meiſter ſelbſt geſagt haben ſoll, ſie ſei nicht für die Wiener, eher für die Prager, am meiſten aber für ihn und ſeine Freunde geſchrieben[1], unter allen Mozartſchen Opern die erſte Stelle gebühre. Hatte man dabei früher den Text meiſtens als ein elendes Machwerk betrachtet, das man um der Muſik willen mit in den Kauf nehmen müſſe, ſo wurde beſonders ſeit Hoffmanns geiſtreiche Charakteriſtik auch dieſem ſeine poetiſche Bedeutung vindicirt hatte[2], allmählich Don Giovanni wie einſt von den griechiſchen Bildhauern der Doryphorus des Polyklet, für den Kanon dramatiſcher Muſik erklärt und zum Gegenſtand weitgreifender Erörterungen gemacht[3].

---

[99] Da Ponte mem. III, 1 p. 54.

[100] Da Ponte mem. III, 1 p. 58 f.

[1] Rochlitz A. M. Z. 1 S. 51 f.

[2] E. T. A. Hoffmanns „Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit, die ſich mit einem reiſenden Enthuſiaſten zugetragen“ geſchrieben im September 1812 (Hitzig Hoffmanns Leben II S. 35), erſchien im erſten Bande ſeiner Phantaſieſtücke in Callots Manier (Bamberg 1813). Schon durch die damals neue und um ſo frappantere Darſtellung machte der Aufſatz großen Eindruck und unbeſtritten bleibt Hoffmann das Verdienſt, daß er aus der Muſik die poetiſche und pſychologiſche Wahrheit der Oper ableiten will, da man ihn nicht verantwortlich machen kann für die zahlloſen mißrathenen Verſuche über Muſik und noch vielmehr neben ſie hin zu phantaſiren und Einfälle und Reflexionen, welche durch Muſik veranlaßt wurden, für eine künſtleriſche Würdigung und Verſtändigung derſelben auszugeben, die er hervorgerufen hat. Von einzelnen feinen Bemerkungen abgeſehen iſt aber ſeine oft geprieſene Auslegung in ihren Hauptpunkten offenbar unrichtig. Sein Don Juan, der als eine dämoniſche Natur in der Liebe ſeine Sehnſucht nach dem Ueberirdiſchen zu befriedigen trachtet, bis er endlich überſättigt und enttäuſcht das irdiſche Leben

Wenn da Ponte den Figaro auf ein ganz anderes Gebiet als das der gewöhnlichen opera buffa verlegt hatte, indem er das wirkliche Leben der bürgerlichen Geſellſchaft in individuellſter Charakteriſtik zur Darſtellung brachte, ſo hob er den Don Giovanni nach einer anderen Richtung hin in eine höhere Sphäre als die der opera buffa war[4]. Nicht

---

matt findet, den Menſchen verachtet und im frevlen Hohn gegen die Natur und den Schöpfer das Weib nicht einmal mehr genießen ſondern verderben will, ebenſo wie ſeine Donna Anna, welche die urſprüngliche untergegangene Größe im Don Juan liebt, ſich ihm widerſtandslos hingiebt um nach der Verführung die Qual ihres Verderbens doppelt zu empfinden und dann in ihrer Rache ihren Untergang ſucht: beide Geſtalten ſind der Zeit, der Natur, der Muſik Mozarts fremd, wie das ganze romantiſche Raffinement, welches die gemeine Sinnlichkeit mit der Zerriſſenheit und Weltverachtung ſogenannter großer Geiſter decorirt. — Bezeichnend iſt es, wenn Hoffmann auch dadurch den Don Giovanni auszeichnen will daß er dem Componiſten räth bei Kirchenmuſik ſich durch alten Rhein- und Franzwein, bei komiſchen Opern durch Champagner, bei einer höchſt romantiſchen Compoſition aber wie die des Don Juan durch ein mäßiges Glas von dem Getränk zu begeiſtern, welches erzeugt wird, wenn man Rum anzündet und auf einen Roſt darüber gelegten Zucker hineintröpfeln läßt (Kreisleriana I, 5).

3) Ich führe hier nur die tief eingehenden Betrachtungen von H. G. Hotho in ſeinen Vorſtudien für Leben und Kunſt (Stuttg. 1835) S. 4 ff. und den ausführlichen Aufſatz von P. Scudo (crit. et litter. music. I p. 430 ff.) an. Anderes zu erwähnen wird ſich Gelegenheit finden, ein Repertorium deſſen was Treffendes und Verkehrtes über Don Giovanni geäußert iſt anzulegen würde ungemein weitläufig und nicht nach Verhältniß lohnend ſein.

4) Als opera buffa iſt Don Giovanni von Mozart ſelbſt in ſeinem thematiſchen Verzeichniß angegeben; es war die hergebrachte Bezeichnung der opera seria gegenüber. Die ſpäter gewöhnliche dramma giocoso-serio ſcheint willkührlich erfunden zu ſein.

nur daß das Phantaſtiſche hier ſehr hervortritt, daß in die bunte Fülle des Lebens mit ſeiner tiefen Leidenſchaftlichkeit und leichtfertigen Genußſucht das Geiſterreich ſeinen ſchauerlichen Schatten wirft; es war ein Stoff von volksthümlicher Geltung ſowohl ſeiner Grundanſchauung als der legendenartigen Form nach, der durch mehr als hundertjährige Tradition von den Bühnen der verſchiedenſten Nationen herab in der That in das Volk eingedrungen war und der Oper eine ähnliche Grundlage bot wie der Mythus der griechiſchen Tragödie. Das Factiſche ſtand troß ſeines wunderbaren Charakters als ein auch dem Dichter ſchon Ueberliefertes feſt, die Grundanſchauung, die weſentlichen Elemente der Situationen und Charaktere waren gegeben, zugleich aber die volle Freiheit ſie dem Bedürfniß des gegenwärtigen Kunſtwerks gemäß auszubilden und zu geſtalten[5].

Ob wirklich in Sevilla eine Sage von Don Juan Tenorio, der die Statue eines von ihm im Zweikampf erſchlagenen Comthur Ulloa zur Tafel geladen habe und vergebens zur Buße gemahnt der Hölle verfallen ſei, gangbar war iſt bei den widerſprechenden Angaben ſchwerlich zu ermitteln; unwahrſcheinlich iſt es nicht[6]. Sie ſoll von einem unbekannten Dichter bearbeitet lange Zeit in den Klöſtern unter dem Titel el Ateista fulminado aufgeführt worden ſein[7]; der erſte, der ſie notoriſch im Drama darſtellte war Gabriel Tellez, Zeitgenoſſe von Lope de Vega, Mönch und Prior eines Kloſters der barmherzigen Brüder in Madrid. Seine vielfache und bedeutende Thätigkeit als Geiſtlicher hinderte ihn nicht unter dem Namen Tirſo de Molina als ein ausgezeichnet fruchtbarer dramatiſcher Dichter einen der erſten Ehrenplätze in der ſpaniſchen Litteratur zu erwerben[8]. Sein Burlador de Sevilla y convidado de piedra gehört nach Schack der Anlage und Ausführung nach zu ſeinen flüchtigſten Arbeiten, enthält aber Partien, wie ſie nur ein Dichter erſten Ranges geben kann[9]. Der Inhalt iſt kurz folgender.

---

[5] Ueber die Bearbeitungen dieſes Stoffes vgl Cailhava de l'art de la comédie (Paris 1772) III, 11 p. 217 ff. Kahlert, Die Sage vom Don Juan (Freihafen 1841; IV, 1 S. 113 ff.). Viel brauchbarer Stoff neben wunderlichem Gerede findet ſich bei Caſtil-Blaze Molière musicien I p. 189 ff.

[6] Namen und Wappen der Familie Tenorio, — einſt in Sevilla angeſehen, aber ſeit langer Zeit ausgeſtorben (v. Schack dram. Litt. in Spanien II S. 592) — giebt Caſtil-Blaze (a. a. O. p. 276 f.) nach Gonzalo Argote de Molina Nobleza de Andaluzia (Sev. 1588) p. 222. Nach Favyn (théâtre d'honneur et de chevalerie Par. 1620) war Don Juan Tenorio Genoſſe des Königs Pedro (1350—1369) bei ſeinen Grauſamkeiten und Lüſten (Kahlert a. a. O. S. 114 f.). Die Sage erzählt Caſtil-Blaze (a. a. O. p. 221) nach Puibusque hist. comparée

Erſter Tag. [Die Scene iſt in Neapel.] Die Herzogin Iſabella hat ihrem Geliebten Herzog Ottavio ein Stelldichein gegeben und nimmt von ihm Abſchied, als ſie

---

des litter. espagn. et franc. Par. 1843. Daß ſie heutzutage im Volke verbreitet iſt und in Sevilla fliegende Blätter verkauft werden, auf denen ſie im Romanzenton erzählt wird, berichtet Schack. — In „Mozarts Geiſt“ S. 298 wird erzählt, ein von einem portugieſiſchen Jeſuiten verfaßter politiſcher Roman Vita et mors sceleratissimi principis Domini Joannis ſei die eigentliche Quelle der Erzählung; ich kann darüber nichts Näheres angeben.

[7] Caſtil-Blaze a. a. O. p. 222. Haſe, Das geiſtl. Schauſpiel S. 162. Die Nachricht ſcheint unſicher, bei Schack iſt nichts davon erwähnt.

[8] v. Schack Geſch. der dram. Litt. u. Kunſt in Spanien II S. 552 ff. L. Schmidt, die vier bedeut. Dramatiker der Spanier S. 10 ff. Tellez ſtarb 1648 im Alter von 78 Jahren; im Jahr 1621 hatte er bereits 300 Komödien gedichtet.

[9] Einen Auszug des ungemein ſeltenen Stücks gab Cailhava p. 221 ff., dann Kahlert und Caſtil-Blaze. Jetzt iſt es zugänglich in den Ueberſetzungen von C. A. Dohrn (Spaniſche Dramen I S. 1 ff.) und L. Braunfels (Dramen aus u. n. d. Span. I S. 1 ff.).

entdeckt daß Don Juan Tenorio an deſſen Stelle ſich bei ihr eingeſchlichen hat. Sie ruft um Hülfe, der König kommt und läßt Don Juan durch ſeinen Oheim Don Pedro Tenorio, den ſpaniſchen Geſandten, verhaften, der ihn, nachdem er ſich ihm entdeckt hat, entfliehen läßt und dann dem König Ottavio als Iſabellens Verführer nennt. Don Pedro erhält den Auftrag dieſen zu verhaften, berichtet ihm aber daß ein Mann bei Iſabella gefunden worden ſei, den ſie für Ottavio ausgegeben habe und iſt ihm, der ſich für getäuſcht und verrathen hält, dann gleichfalls zur Flucht behülflich. — [Meeresküſte von Tarragona.] Catalinon, Don Juans Diener, trägt ſeinen ſchiffbrüchigen Herrn leblos ans Ufer, wo Tisbea, eine junge Fiſcherin, ſie aufnimmt; in ihrem Schooß erwacht Don Juan wieder zum Leben, beide werden von heftiger Liebe zu einander ergriffen. Dieſes Liebesleben wird durch eine Scene unterbrochen, in welcher der Comthur Don Gonzalo de Ulloa dem König Don Albeſo von Caſtilien Bericht von ſeiner portugieſiſchen Geſandtſchaftsreiſe erſtattet. Dann kehrt die Handlung zu Tisbea zurück, welche von Don Juan getäuſcht und im leidenſchaftlichſten Schmerz zurückgelaſſen wird[10].

Zweiter Tag. [Die Scene iſt in Sevilla.] Don Diego Tenorio, Don Juans alter Vater, berichtet dem Könige von dem Frevel welchen ſein Sohn in Neapel gegen Iſabella und Ottavio verübt habe; der König verbannt denſelben aus Sevilla, bis er Iſabella durch Heirath verſöhnt haben werde. Ottavio tritt auf und giebt ſich in den Schutz des Königs, der in Neapel ſeine Unſchuld darzuthun und ihm die Hand Donna Annas, der Tochter

---

[10] Die Partie der Tisbea iſt ungemein reizend behandelt; bekanntlich iſt dies Motiv auch von Byron benutzt worden.

Ulloas, welche Don Juan zugedacht war, verſpricht. Don Juan erſcheint, begrüßt Ottavio freundſchaftlich und wird darauf von dem Marques de la Mota in ein langes Geſpräch gezogen, in welchem ſie über die Schönheiten des Tages als echte Roués ſich unterhalten; endlich bekennt der Marques ſeine Liebe zu Donna Anna. Kaum iſt er fort, wird Don Juan ein Billet zugeſteckt um es dem Marques zu übergeben; er öffnet es, und da er findet daß Donna Anna demſelben ein Stelldichein beſtimmt, beſchließt er deſſen Stelle zu vertreten; er theilt dem rückkehrenden de la Mota die Einladung mit, aber für eine ſpätere Stunde. Das Verbannungsurtheil, welches ihm ſein Vater ankündigt, hört er ebenſo gleichgültig an als deſſen eindringliche Ermahnungen, und als darauf der Marques Donna Anna ein Ständchen bringt, entlehnt er deſſen Mantel, angeblich um ſich zu einem ſeiner vielen Schätzchen zu ſchleichen, benutzt aber dieſe Verkleidung um bei Donna Anna Einlaß zu finden. Als dieſe der Täuſchung inne wird, ruft ſie um Hülfe; ihr Vater vertritt mit gezücktem Degen Don Juan den Weg und fällt von ſeiner Hand. Kaum iſt der Mörder entflohen, ſtellt ſich de la Mota zum Rendezvous ein, der mit ſeinem Gefolge herbeieilende König findet ihn, hält ihn für den Mörder, befiehlt ihn hinzurichten und dem gefallenen Comthur ein prachtvolles Leichenbegängniß auszurüſten und ein Denkmal zu errichten. — [Ländliche Gegend.] Patricio feiert ſeine Hochzeit mit Aminta, als Don Juan auf der Durchreiſe ſich als Gaſt anmeldet, ſogleich ſeinen Platz neben der Braut nimmt und die Eiferſucht des Bräutigams rege macht.

Dritter Tag. Der eiferſüchtige Patricio wird von Don Juan durch die Vorſpiegelung Aminta habe ſich ihm früher ſchon ergeben und ihn zur Störung der Hochzeit hinbeſchieden zum Verzicht bewogen; durch ein förmliches Eheverſprechen erwirbt er die Einwilligung ihres Vaters und nach längerem Widerſtreben Amintas Gunſt. — [Die Seeküſte.] Iſabella, welche auf des Königs Geheiß zur Vermählung mit Don Juan anlangt, trifft dort Tisbea, welche ihr Don Juans Verrath klagt und um beim König Recht zu ſuchen mit ihr nach Sevilla zieht. — [Sevilla.] Don Juan, dem Catalinon berichtet, wie die von ihm Getäuſchten vereinigt Rache fordern, gewahrt die Statue des Comthur mit der Inſchrift:

Für erlittenen Schimpf und Spott
Harrt ein Edler hier auf Rache:
Den Verräther ſtrafe Gott!

Das reizt ſeinen Uebermuth, er zupft die Statue am Bart und ladet den Comthur zum Abendeſſen, damit er ſich an ihm rächen könne. — Während er ſich bei Tafel mit ſeinen Dienern unterhält, erſcheint zu deren Entſetzen die Statue und verweilt ſchweigend, während jene eſſen, trinken und ſingen. Allein gelaſſen mit Don Juan ladet der Comthur dieſen zum Abendeſſen zu ſich in die Capelle, der mit Handſchlag und auf Ritterwort ſich einzuſtellen verſpricht und den Schauer, welchen er unwillkührlich empfindet, wegzuraiſonniren ſucht. — [Pallaſt.] Der König verſpricht Don Diego, daß er Don Juan zum Grafen von Lebrija erheben und mit Iſabella vermählen, auch auf Donna Annas Bitten den Marques begnadigen und ihr zum Gemahl geben wolle. Don Ottavio erbittet vom König die Erlaubniß zum Zweikampf mit Don Juan, für welchen ſein Vater einzutreten als Ritter bereit iſt; der König befiehlt Verſöhnung. Als er fort iſt, kommt Aminta mit ihrem Vater, um ihr Recht auf Don Juans Hand vor dem König geltend zu machen, Ottavio verſpricht ihnen ſeinen Beiſtand. — [Straße.] Don Juan, vom König begnadigt und im Begriff mit Iſabella ſich zu vermählen, will vorher dem Comthur ſein Wort halten und tritt in die Kirche, wo Ulloa ihn und Catalinon zum Mahl nöthigt: Skorpionen und Schlangen ſind die Gerichte, eſſigſaure Galle der Wein, ein Bußgeſang die Tafelmuſik. Nach der Tafel erfaßt der Comthur Don Juans Hand, vergebens ſucht dieſer ſich loszumachen; „dich ſoll nach ew'gem Rathſchluß" ruft der Comthur ihm zu

Eine Todtenhand beſtrafen[11].
Daß auf dieſe Art du büßeſt
Das iſt Gottes Richterſpruch:
Solcher Lohn für ſolche Thaten!

Don Juan ſtürzt todt nieder und verſinkt mit der Statue. — [Pallaſt.] Der König will die Vermählung vollziehen, da treten neben Iſabella auch Aminta und Tisbea auf um ihre Anſprüche auf Don Juans Hand gelten zu machen, und der Marques enthüllt den von Don Juan an ihm begangenen Verrath. Der König will nun Gerechtigkeit gegen ihn üben, als Catalinon eintritt und Don Juans ſchreckliches Ende berichtet. Ottavio reicht darauf Iſabella, de la Mota Donna Anna, Patricio der Aminta die Hand und „es hat ſo der Gaſt von Stein ſein Ende".

Das Drama, dem hier freilich aller Duft und Glanz der poetiſchen Darſtellung abgeſtreift iſt, trägt in merkwürdiger Weiſe den Stempel der Zeit und der Nation, welcher es angehört. Die Freiheit und Lockerheit, mit welcher die Liebesverhältniſſe behandelt und beſprochen werden, iſt ganz offenbar dem Leben jener Zeit eigen und bekommt durch einen Zug von ritterlicher Kühnheit ein eigenthümliches Gepräge; das Publicum, welches in dieſen Darſtellungen den Spiegel ſeiner Sitten ſah, nahm um ſo weniger Anſtoß daran, als es den Sünder von der Strafe ereilen ſah[12]. Dies letztere Moment wird durch einige Züge echt katholiſcher Anſchauung noch beſonders hervorgehoben, wie wenn Don Juan dem ſteinernen Comthur, den er doch im übermüthigſten Hohn eingeladen hatte, ſagt:

---

[11] Als Don Juan der Aminta die Ehe zuſchwört, ſagt er mit zweideutigem Spott:

Wird mein Wort je im geringſten
Falſch befunden — nun ſo mag mich
Eine Leichenhand vernichten.

Was willſt du, Geſpenſt, Viſion,
Leideſt du im Fegefeuer?
Forderſt du Satisfaction?
Was begehrſt du? ich verpfände
Dir mein heilig Ehrenwort,
Das zu thun was du gebieteſt.
Weilſt du nicht an Gottes Thron?
Fährſt in Sünden du dahin?

Worauf es von großer Wirkung als dieſer, da Don Juan ihm leuchten will, erwiedert

Laß das, mich erleuchtet Gott.

Und als Don Juan ſieht daß er verloren iſt, bittet er um einen Beichtiger, worauf der Comthur entgegnet

Allzuſpät iſt dies Verlangen!

und Don Juan ſtirbt. Die vielfach verſchlungene Handlung iſt freilich ſehr ungleich ausgeführt und ebenſo auch die Charaktere. Unter den Frauen ſind Tisbea, in welcher die Leidenſchaft und Aminta, in welcher naive Einfalt geſchildert wird, ſehr anziehend und eigenthümlich, unter den Männern tritt neben Don Juan, der kräftig und frei gezeichnet iſt, beſonders ſein Diener Catalinon, wie der in den ſpaniſchen Dramen nie fehlende Gracioſo genannt iſt, hervor. Er iſt mit großer Mäßigung und Feinheit gehalten, weder mit ſeiner Feigheit, noch mit ſeiner Moral oder ſeinem Witz drängt er ſich in den Vordergrund vor ſeinen Herrn, deſſen Schatten er zu ſein ſcheint; allerdings erhebt er ſich in den Geiſterſcenen auch nicht zu einem großartigen Humor[13].

---

[12] Schack, der hierüber einſichtig handelt (a. a. O. S. 369 ff.), führt an, daß in einer der Druckerlaubniſſe vor Tirſos Werken geſagt werde, es ſei nichts in denſelben enthalten, das gegen die guten Sitten verſtoße und nicht als treffliches Beiſpiel für die Jugend dienen könne.

Bei dem Einfluß, welchen das ſpaniſche Theater auf das italiäniſche übte[14], iſt es nicht zu verwundern daß auch Tirſos Drama nach Italien wanderte. Nach Riccoboni (hist. du théâtre italien I p. 17) wurde es ſchon bald nach 1620 auf die italiäniſche Bühne verpflanzt; die erſte durch den Druck bekannt gewordene Bearbeitung iſt von Onofrio Giliberti, welche unter dem Titel Il convitato di pietra 1652 in Neapel aufgeführt wurde; ihr folgten ſpäter unter demſelben Titel andere von Giacinto Andrea Cicognini (1670) und Andrea Perucci (1678)[15], überhaupt wurde der Gegenſtand heimiſch auf den italiäniſchen Bühnen und erhielt ſich in ſeiner Popularität[16].

Die italiäniſchen Schauſpieler, welche ſich in Paris auf dem Theater des hôtel de Bourgogne eingebürgert hatten, legten im Jahr 1657 die Bearbeitung Gilibertis ihrem improviſirten Convitato di pietra zu Grunde, welches auch hier außerordentlichen Zulauf fand[17]. In fünf Acten ſind die Hauptſituationen des ſpaniſchen Drama, ſehr vereinfacht und noch mehr vergröbert, zuſammengeſtellt um Arlecchino, der hier als Don Juans Diener erſcheint, in den Vordergrund zu ſtellen und ihm für die gewagteſten Lazzi aller Art Veranlaſſung zu geben. Der erſte Akt ſtellt die Verführung Iſabellas in Neapel dar; Don Pedro, ihr Vater und Don Juans Oheim, verabredet ſich mit ihr Don Ottavio, ihren Geliebten als Verführer anzugeben, was dieſen zur Flucht zwingt[18]. Im zweiten Akt ſchwimmen Arlecchino und Don Juan ans Land — eine der beliebteſten, mit Späßen reich verbrämte Scene —, die ſchöne Fiſcherin Roſalba wird von Don Juan verführt und wegen ihrer Anſprüche auf ſeine Hand von ihm im Spott an Arlecchino verwieſen, der vor ihr die lange Liſte der Geliebten ſeines Herrn entrollt[19]; ſie ſtürzt verzweiflungsvoll ſich ins Meer[20]. Der dritte Akt zeigt Ottavio am Hofe von Caſtilien in großer Gunſt, im Begriff ſich mit Donna Anna zu vermählen; er hat Pantalon zum Begleiter, mit dem Arlecchino ſeine gewohnten Späße treibt. Don Juan fängt das Billet auf, in welchem Donna Anna Ottavio zu ſich einladet, ſchleicht ſich darauf bei ihr ein, während Arlecchino Schildwache ſteht, und tödtet beim Entweichen den Comthur, ihren Vater. Im vierten Akt verlangt Donna Anna beim König Rache; es werden 6000 Thaler Belohnung auf die Entdeckung des Mörders ausgeſetzt; Arlecchino hat nicht übel Luſt ſie zu verdienen, was zu ſpaßhaften Scenen zwiſchen ihm und Pantalon Veranlaſſung giebt. Im fünften Akt findet man Don Juan vor der Statue des Comthur, die er höhnt; Arlecchino muß ſie zur Tafel laden, ſie nickt mit dem Kopfe, Don Juan wiederholt die Aufforderung, die Statue antwortet. Das Gaſtmahl bei Don Juan giebt durch Arlecchinos Gefräßigkeit und Schlauheit zu vielen Späßen Anlaß, die auch nach dem Erſcheinen des Comthurs fortgeſetzt werden, welcher mit der an Don Juan gerichteten Einladung ſcheidet. Der König, von Don Juans Freveln unterrichtet, will ihn ergreifen und ſtrafen laſſen; ehe er entflieht, ſucht er den Comthur in der Kirche auf und wird von dieſem in den Abgrund gezogen. Im Schlußtableau ſah man Don Juan in der Hölle brennen, der ſeine Qualen und ſeine Reue ausſprach

---

[13] Im Jahr 1725 bearbeitete Antonio de Zamora, Kammerherr König Philipps V, denſelben Gegenſtand unter dem Titel Non hay deuda que no se pagne y convidado de piedra. „Dieſe Umarbeitung, welche von vieler Geſchicklichkeit zeugt, hat ſchon faſt ganz die Geſtalt, die wir aus der Oper kennen; die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel ſind darin weggefallen und Zamora beginnt wie der Verfaſſer des Operntextes mit der Ermordung des Comthurs“ (v. Schack a. a. O. III S. 169).

[14] v. Schack a. a. O. II.

[15] Caſtil-Blaze (a. a. O. S. 263 f.) hat die Ausgaben verzeichnet.

[16] Goldoni erzählt (mem. I p. 163 f.), die Schauſpieler hätten geſcherzt, der Urheber des Stücks müſſe ſelbſt ſich dem Teufel ergeben haben, ſonſt könnte es nicht ſo unausgeſetzt die Menge anziehen. Vgl. die Vorrede zu ſeinem Don Giovanni.

---

[17] Bei den italiäniſchen Geſellſchaften befand ſich ein Schauſpieler, der den ausführlichen Plan der Stücke für die Aufführungen modelte, die Ausführung auf der Bühne war frei. Cailhava, der einen Plan des Convitato mittheilt (a. a. O. p. 229 ff.), bemerkt, er habe bei verſchiedenen Aufführungen wohl kleine Abänderungen z. B. Scenenverſetzungen wahrgenommen, aber im Weſentlichen immer daſſelbe Stück gefunden. Ausführlicher analyſirt Caſtil-Blaze (a. a. O. p. 192 ff.) den Plan eines in Einzelnheiten etwas abweichenden, offenbar ſpäteren Stücks.

[18] Das Stuck bei Caſtil-Blaze läßt dies Abenteuer aus und beginnt mit Donna Anna und der Ermordung des Comthurs.

[19] Arlecchino pflegte dieſe Rolle ſo zu handhaben daß das Ende derſelben ins Parterre herunterfiel und forderte wohl gar die Zuſchauer auf nachzuſehen, ob ſie Bekannte und Angehörige darauf fänden.

[20] Der Entwurf bei Caſtil-Blaze ſchiebt hier die Bauernhochzeit ein.

Placatevi d'Averno
Tormentatori eterni!
E dite per pietade
Quando terminaran questi miei guai?

worauf die Höllengeiſter ihm zuriefen: Mai![21]

---

[21] Dieſer Schluß allein war ſchriftlich überliefert, alles übrige wurde improviſirt.

Der unerhörte Beifall, welchen dieſe Farce fand[22], veranlaßte einen Wetteifer der franzöſiſchen Schauſpieler, die ſich ein Zugſtück der Art nicht entgehen laſſen wollten[23]. Dorimon führte zuerſt eine Bearbeitung des Stücks von Giliberti unter dem Titel Le festin de Pierre[24] ou Le fils criminel im Jahr 1658 in Lyon auf, als Ludwig XIV dort mit der Prinzeſſin von Savoyen zuſammentraf, und darauf auch in Paris auf dem Theater de la rue des quatre vents im Jahr 1661. Allein hier war ihm ſchon de Villiers zuvorgekommen, der ſeine tragi-comédie unter gleichem Titel und in faſt wörtlicher Uebereinſtimmung bereits im Jahr 1659 auf dem Theater des hôtel de Bourgogne aufführen ließ[25]. Don Juans bekümmerter Vater, der dem Uebermuth ſeines Sohnes und den Späßen des Bedienten ausgeſetzt iſt, tritt gleich zu Anfang des Stücks auf. Später verwechſelt Don Juan mit ſeinem Diener Philippin die Kleider um der Juſtiz zu entgehen, zwingt einem Eremiten ſeine Kutte ab und tödtet in dieſer Verkleidung Don Philippo (Ottavio) den Geliebten der Amarillis (Donna Anna). Nachdem der Comthur bei ihm zu Gaſt geweſen iſt und ihn zu ſich eingeladen hat, verführt Don Juan noch eine neuvermählte junge Frau und begiebt ſich dann in die Kapelle, wo er an der Tafel des Comthur vom Blitz erſchlagen wird.

---

[22] Im Jahr 1673 wurde eine aggiunta al Convitato di pietra, eine durch Zuſätze und neue Decorationen reicher ausgeſtattete Repriſe ausdrücklich angekündigt (Caſtil-Blaze a. a. O. p. 243). Im Jahr 1717 brachte die neue italiäniſche Geſellſchaft des Herzogs von Orleans das improviſirte Convitato di pietra gleich wieder auf die Bühne, das im Jahr 1743 erneuert wurde (Dictionn. des théâtres de Paris II p. 339).

[23] Die franzöſiſchen Stücke ſind verzeichnet im Dictionnaire des théâtres de Paris II p. 340 ff.

[24] Dieſer abſurde Titel, der auf einem Ueberſetzungsfehler (convitato — convive) beruht, hat ſich nicht bloß in Frankreich lange erhalten, auch nachdem ihn de Viſé (Mercure galant 1677 I p. 32) gerügt hatte; ſondern in Deutſchland den durch einen neuen Fehler noch unſinniger gewordenen „Das ſteinerne Gaſtmahl" hervorgerufen, welcher im vorigen Jahrhundert durchaus üblich war.

[25] In demſelben Jahr 1659 wurde auch Tirſos Originaldrama von ſpaniſchen Schauſpielern in Paris aufgeführt (Caſtil-Blaze a. a. O. p. 247).

Moliere konnte ſich der Aufforderung nicht entziehen einen ſo günſtigen Stoff auch für ſeine Geſellſchaft zu benutzen; ſein Don Juan ou Le festin de pierre wurde am 15 Febr. 1665 zuerſt im Theater des Palais Royal aufgeführt. Der Spaßmacherei der Italiäner gegenüber wollte er den Gegenſtand in die Sphäre der eigentlichen Komödie erheben und verwiſchte dadurch die letzte Spur von dem national-hiſtoriſchen Charakter des ſpaniſchen Drama. Die ſinnliche Leidenſchaft und die ritterliche Kühnheit ſind verſchwunden. Molieres Don Juan iſt ein kaltblütiger Egoiſt in der Liebe wie im Unglauben, ein aufgeklärter Räſonneur, auch wo er ſeine Ehre als Cavalier mit perſönlichem Muth wahrt; ſein Diener, den hier Sganarelle macht, räſonnirt ebenſo moraliſch als der Herr unmoraliſch, iſt aber ein ebenſo großer Egoiſt, nur ein feiger. Die frappanten Situationen, an denen das Original ſo reich iſt, ſind entweder ganz geſtrichen und werden nur erzählt wie die Verführung Donna Annas und die Ermordung des Comthur, oder ſie haben durch eine neue Wendung ihr lebhaftes Colorit verloren, wie das Abenteuer mit der Fiſcherin und Bäuerin; alles Anſtößige, den feineren Ton der Komödie Verletzende ſollte vermieden werden. Dagegen iſt um dem Intereſſe der Moralität zu genügen alles darauf angelegt dem Don Juan Gelegenheit zur Reue und Buße zu geben; je mehr Moral ihm von allen Seiten gepredigt wird, deſto hartnäckiger beharrt er auf ſeinem Sinn. Gegen die Wahrheit der pſychologiſchen Entwickelung, welche hierin angeſtrebt wird, ſticht dann aber die Kataſtrophe um ſo greller ab; ein Sünder von dieſer Art kann nicht durch einen Geiſt geholt werden, die Erſcheinung des ſteinernen Gaſtes ſetzt eine andere Umgebung voraus als dieſe moraliſirende und räſonnirende Geſellſchaft. Sehr bezeichnend iſt es daß Moliere Don Juan zum Beſchluß noch durch ein Geſpenſt warnen läßt, das als Frau erſcheint und ſich dann in die Geſtalt der Zeit mit der Senſe verwandelt; das war eine Allegorie im Geſchmack jener Zeit, allein daß der ſteinerne Comthur dann auch noch kommt iſt rein überflüſſig. Uebrigens ſind einzelne Situationen, wie das Abenteuer auf dem Lande, die Scene mit dem Kaufmann vortrefflich ausgeführt, an feinen Zügen der Charakterzeichnung und des Dialogs fehlt es nirgend; je beſſer es gelungen iſt, desto weniger pflegt es den eigentlichen Don Juan anzugehen. Vielleicht empfand man damals den roheren aber der Natur des Stoffes doch gemäßeren Darſtellungen der Italiäner gegenüber dies Mißverhältniß. Molieres Don Juan, der bei ſeinen Lebzeiten auch nicht gedruckt worden iſt, wurde nur funfzehnmal gegeben[26]. Später fand die Bearbeitung in Verſen, welche Thomas Corneille dem Stücke Molieres angedeihen ließ, die im Jahr 1677 zuerſt gegeben wurde, Beifall und hielt ſich auf der Bühne, bis erſt im Jahr 1847 Molieres Komödie an deren Stelle trat[27].

Angeregt durch Moliere ſuchte auch Goldoni die mauvaise pièce espagnole, die er immer nur mit Entſetzen hatte anſehen können, ſeinem Vaterland in der würdigeren Geſtalt einer regelmäßigen Komödie vorzuführen. In ſeinem im Jahr 1736 in Venedig aufgeführten Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto wird im erſten Akt Donna Anna gegen ihre Neigung, indem ſie nur dem Willen ihres Vaters nachgiebt, mit Don Ottavio verlobt. Der zweite Akt zeigt Eliſa, ein junges Bauermädchen, welche von ihrem Geliebten Carino Abſchied nimmt; gleich darauf erſcheint Don Juan von Räubern ausgeplündert und gewinnt ihre Gunſt; Carino überraſcht ſie beim Abſchied, allein Eliſa weiß den eiferſüchtigen Bräutigam zu beſänftigen. Iſabella, welche von Don Juan in Neapel verführt worden iſt, folgt ihm als Mann verkleidet; ſie kommt mit Ottavio, der ſie unterwegs aus den Händen von Räubern befreit hat, im dritten Akt nach Sevilla; als Donna Anna erfährt, daß jene ein Frauenzimmer iſt, ergreift ſie dieſen Vorwand um Ottavios Hand auszuſchlagen. Iſabella, welche dort Don Juan trifft, zwingt ihn, da er ſie verläugnet, ſich mit ihr zu ſchlagen; man kommt darüber zu, aus Schaam verſtummt ſie auf alle Fragen um nähere Auskunft und Don Juan giebt ſie nun für eine Wahnſinnige aus. Eliſa ſucht ebenfalls Don Juan auf, Carino warnt ihn vor derſelben, da ſie auch ihm treulos geworden ſei; Don Juan erklärt ſich bereit ihm Eliſa abzutreten, aber dieſer mag ſie jetzt auch nicht. Im vierten Akt macht Don Juan Donna Anna eine Liebeserklärung, die ſie nicht ungünſtig aufnimmt, indem ſie ihn auf die Einwilligung ihres Vaters verweiſt; er ſucht aber auf der Stelle mit gezücktem Dolch ihre Gunſt zu erringen; ſie ruft nun um Hülfe, der Vater eilt mit blankem Degen herbei und wird von Don Juan getödtet, der die Flucht ergreift. Man beſchließt ihn zu verfolgen und die Gerechtigkeit des Königs wider ihn anzurufen. Im fünften Akt verſpricht ihm Eliſa ſeine Befreiung, da ſie Verwandte unter der Polizei habe, wenn er ſie heirathen wolle; Iſabella tritt dazwiſchen und zwingt ihn von Neuem ſich mit ihr zu ſchlagen; Donna Anna in Trauerkleidern verlangt Rache, Don Juan macht ſeine Leidenſchaft für ſie ſo geſchickt geltend daß ſie ihm verzeihen will. Da kommt ein Brief vom König von Neapel, welcher Don Juans Beſtrafung verlangt und Iſabellas Geheimniß enthüllt. Don Juan der ſich rettungslos verloren ſieht, bittet Carino ihn zu tödten; ein Blitz erſchlägt ihn vor dem Mauſoleum des ermordeten Comthurs[28].

---

[26] Der Ausruf Sganarelles beim Verſinken Don Juans: mes gages! mes gages! rief ſo heftige Angriffe hervor, daß Moliere ihn ſtreichen mußte; bei den Italiänern hatte man ihn ſich ruhig gefallen laſſen.

[27] Caſtil-Blaze a. a. O. p. 246.

Von einer ganz anderen Seite her hatte Roſimond den Stoff aufgefaßt, als er im Jahr 1669 ſeine Tragi-comédie Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroyé auf dem Theater du Marais aufführen ließ. Auf dieſem Theater wurden damals glänzende Decorations- und Spektakelſtücke, oft gegen hohe Eintrittspreiſe, gegeben. Zu einem ſolchen hatte Roſimond das Stück bearbeitet und dabei die Vorſicht beobachtet die Handlung in heidniſche Zeiten zu verlegen, um ungeſtraft ſeinen Atheiſten prahlen zu laſſen[29].

---

[28] Goldoni, der die Entſtehungsgeſchichte ſeiner Komödie erzählt (mem. I, 29 p. 163 ff.), berichtet das Publicum ſei anfangs überraſcht geweſen und habe nicht gewußt ce que voulait dire cet air de noblesse que l'auteur avait donné à une ancienne bouffonnerie. Aber man habe bald erfahren daß die kokette Eliſa das getreue Portrait der Schauſpielerin Eliſ. Paſſalacqua ſei, welche dieſe Rolle gab, und daß Goldoni ſich an ihr habe rächen wollen, weil ſie ihre Gunſt ihm und dem Schauſpieler Vitalba zugleich geſchenkt habe; nun ſei man für das Stück intereſſirt werden und habe ſich überzeugt, que le comique raisonné était préférable au comique trivial.

[29] Apprends, ſagt er im Vorwort zum Leſer, que je me connois trop pour m'être flatté d'en faire quelque chose d'excellent et que la troupe dont j'ai l'honneur d'être, étant la seule qui ne l'a point representée a Paris, j'ai cru qu'en y joignant ces superbes orne-

Auch in England erſchien bald darauf Don Juan auf der Bühne. Ob Thomas Shadwell in ſeinem Libertine destroyed, welcher 1676 aufgeführt wurde, das ſpaniſche Original oder italiäniſche oder franzöſiſche Bearbeitungen vor Augen hatte, kann ich nicht beurtheilen. Das Stück hatte großen Erfolg, allein Don Juans Niederträchtigkeit war ſo entſetzlich, die Kataſtrophe ſo ſchrecklich, as to render it little less than impiety to represent it on the stage[30].

In Deutſchland gehörte Don Juan oder das ſteinerne Gaſtmal wenigſtens ſeit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zum ſtehenden Repertoire der improviſirenden Schauſpieler. Ob eine deutſche Bearbeitung der Art gedruckt worden iſt, kann ich nicht angeben; wie es ſcheint waren ſowohl Dorimons und Molieres Stücke als die Traditionen der Italiäner dafür benutzt. Prehauſer, der berühmte Hanswurſt des Wiener Theaters, machte 1716 ſeinen erſten dramatiſchen Verſuch als Don Philippo im ſteinernen Gaſtmal[31], Schröder trat 1766 in Hamburg als Sganarell im Don Juan auf „und übertraf hochgeſpannte Erwartungen“[32]. Dies mochte eine Bearbeitung des Moliereſchen Don Juan ſein, allein ſchon 1742 findet ſich auf dem Repertoire der Ackermannſchen Geſellſchaft

---

ments de théâtre, qu'on voit d'ordinaire chez nous, elle pourroit profiter du bonheur qu'un sujet si fameux a toujours eu (Cailhava a. a. O. p. 238). Noch im Jahr 1746 wurde Le grand festin de Pierre in Paris als Pantomime gegeben (Dictionn. des théatr. II p. 542) und hat ſich auf den kleinen Volks- und Marionettentheatern fortwährend erhalten.

[30] Dav. Erskine Baker Biographia dramatica (Lond. 1782) II p. 188. Th. Shadwell, poeta laureatus unter Wilhelm III, lebte 1640—1692.

[31] Müller Abſchied S. 63.

[32] Meyer, Schröders Biogr. I S. 153. vgl. II, 2 S. 55. 144.

ein Nachſpiel Don Juan[33] und 1769 wurde von derſelben ein pantomimiſches Ballet Don Juan gegeben[34]. In Wien aber wurde bis zum Jahr 1772 ein improviſirtes ſteinernes Gaſtmal regelmäßig in der Allerſeelenoctav aufgeführt[35], ein Beweis daß man das lockere Leben Don Juans mit Vergnügen anſah und die Moralität für vollſtändig gewahrt hielt, da den Verbrecher ſchließlich der Teufel holt. Die Traditionen dieſer Burlesken laufen im Puppenſpiel aus, das ſich dieſen Gegenſtand nicht hat nehmen laſſen. Natürlich wird Hanswurſt hier völlig zur Hauptperſon, die Liebesabenteuer Don Juans treten vor ſeinen Mordthaten zurück; die Namen weiſen wie die Hauptſituationen auf die franzöſiſchen Bearbeitungen des italiäniſchen Stücks als vornehmlichſte Quelle hin, die aber von vielen Seiten her meiſt ſehr trübe Zuflüſſe erhalten hat[36].

In Paris wurde auch der erſte Verſuch gemacht Don Juan als Oper zu behandeln. Le Tellier führte im Jahr 1713 au jeu d'Octave eine komiſche Oper Le festin de Pierre in drei Akten und en vaudevilles sans prose auf dem Theater de la foire S. Germain auf[37]. Sie fand großen Beifall, man nahm aber Anſtoß daß bei dieſer Gelegenheit zum Schluß die Hölle vorgeſtellt wurde und verbot die Oper; allein nach wenig Tagen, wird berichtet, le magistrat mieux informé revoqua cette sentence[38]. Das

---

[33] Meyer a. a. O. II, 2 S. 44.

[34] Meyer a. a. O. II, 2 S. 179. Schütze Hamburg. Theater-Geſch. S. 375.

[35] [Oehler] Geſchichte des geſ. Theaterweſens zu Wien S. 328.

[36] Drei Puppenſpiele aus Augsburg, Straßburg, Ulm ſind bei Scheible (Das Kloſter III S. 699 ff.) abgedruckt; ſie ſind ſehr mittelmäßig.

[37] Nähere Auskunft giebt das Dictionnaire des théâtres II p. 540 ff.

[38] Mém. sur les spectacles de la foire I p. 153 f.

Stück entſprach im Weſentlichen den ſchon bekannten, einige neue Späße waren hineingebracht und die Couplets führten, nach den mitgetheilten Proben zu urtheilen, eine ziemlich freie Sprache.

Im Jahr 1761 wurde ein Ballet Don Juan mit Muſik von Gluck in Wien aufgeführt[39]. Das Programm, welches vor dem Klavierauszug und von Lobe (Flieg. Blätt. f. Muſ. I S. 122 ff.) mitgetheilt iſt, weiſt vier Abtheilungen auf, deren jede eine Hauptſituation darſtellte, die durch mannigfache Tänze ausgeführt und belebt waren. Leider reichen die Andeutungen nicht aus um die Muſik, welche aus einzelnen, meiſt kurzen und nicht ausgeführten Tanzſtücken beſteht, im Detail auf die ſceniſche Darſtellung zurückzuführen. In der erſten Abtheilung bringt Don Juan ſeiner Geliebten Donna Anna ein Ständchen, welche ihm Einlaß gewährt; von ihrem Oheim drinnen überraſcht flüchtet er auf die Straße und tödtet ſeinen Verfolger. In der zweiten iſt großes Feſt bei Don Juan, Donna Anna iſt zugegen und tanzt mit ihm ein pas de deux: die Erſcheinung der Statue verjagt die Gäſte. Nach kurzem Verweilen ladet der Comthur Don Juan zu ſich ein, dieſer ſagt zu und geleitet ihn hinweg.

---

39) Ich weiß nicht, worauf Caſtil-Blazes Vermuthung (a. a. O. p. 265) begründet iſt, dieſes Ballet ſei 1758 in Parma geſchrieben. Das in der Bibliothek der ecole de musique gefundene Programm iſt ausdrücklich verfaßt pour l'intelligence de la musique, que le Sr. Gluck a faite à Vienne sur ce sujet, und Schmid (Gluck S. 83), dem ein altes Manuſcript vorlag, giebt Ort und Jahr als unzweifelhaft an. Sara Goudar in ihren Remarques sur la musique italienne et sur la danse (Paris 1773) ſchrieb über Gluck: Gluck, Allemand comme Hasse, l'imita [Jomelli]; quelquefois même le surpassa, mais souvent il fit mieux danser que chanter. Dans le ballet de Don Juan ou le festin de Pierre il composa une musique admirable (oeuvr. mel. II p. 12).

Mittlerweile ſammeln ſich die Gäſte wieder, verlaſſen aber von neuem Schrecken ergriffen das Haus; Don Juan ſchickt ſich an, da auch ſein Diener trotz aller Drohungen mitzugehen verweigert, allein den Comthur aufzuſuchen. Der dritte Theil ſpielt im Mauſoleum; der Comthur ſucht auf alle Weiſe Don Juan zur Reue zu bewegen und ſtürzt ihn endlich in den Abgrund. In der letzten Abtheilung wird Don Juan in der Unterwelt von den Dämonen gepeinigt, verzweiflungsvoll ſucht er vergebens zu fliehen, ſich zu widerſetzen, bis er ſich ihnen endlich ergiebt und von den Flammen verzehrt wird.

Etwa zehn Jahr vor Mozarts Don Giovanni war bereits in Prag ein dramma tragicomico unter dem Titel Il convitato di pietra osia il dissoluto aufgeführt worden; der Componiſt war Vinc. Righini, damals bei der Buſtelliſchen Geſellſchaft als Sänger und Componiſt thätig (III S. 132). Den Inhalt giebt Kahlert (a. a. O. S. 127) folgendermaßen an:[40] „Don Juan iſt hier ein Neapolitaner, flieht nach Caſtilien, wo er bei Sturm in den Meereswellen umzukommen Gefahr läuft, aber von einer Fiſcherin Eliſa gerettet wird. Dieſe bringt er zur Untreue gegen ihren Geliebten. Der Caſtiliſche Commandant wünſcht ſeine Tochter Anna dem Miniſter Don Alfonſo zu vermählen, wogegen ſie ſich weigert. Don Juan überfällt ſie in ihrem Schlafgemach, der Vater kommt zu Hülfe und fällt im Zweikampfe. Don Juan, deſſen komiſcher Bedienter Arlecchino auch nicht fehlt, flüchtet ſich in eine Gruft mit Grabmälern, um ſo mehr als ſeine in Neapel verlaſſene Geliebte Donna Iſabella ihm nachgekommen iſt und Alfonſos Rache in

---

[40] Ihm lag ein Textbuch vor, das für eine Aufführung in Wien im Jahr 1777 gedruckt iſt. Auch in Braunſchweig wurde dieſe Oper im Jahr 1782 aufgeführt (Cramer Mag. f. Muſik I S. 474).

Anſpruch genommen hat. Hier trifft er Anna, mit der er ſich vergebens zu verſöhnen ſucht. Im Trotz will er nun ein Feſt geben und zwingt Arlecchino die Statue des Commandanten dazu einzuladen. Das Feſt findet Statt, die Statue erſcheint und ladet Don Juan ihrerſeits zum Nachtmal zu ſich ein. Im dritten Akt findet der Eingeladene ſich ein, wird zur Reue aufgefordert, und als er ſich weigert, von der Erde verſchlungen. Der Bediente darf entfliehen, er meldet Alles Alfonſo und Anna, die ſich nun verſöhnen. Zuletzt ſieht man die Furien in der Unterwelt, welche Don Juan martern und ihm dabei ſeine Vergehungen gegen die drei Damen, Anna, Iſabella und Eliſa, vorwerfen.“

Man ſieht, da Ponte hatte für ſeinen Operntext[41] nicht nöthig ſeine Erfindung anzuſtrengen, vielmehr war bei einem Stoffe, der von ſo verſchiedenen Seiten her durchgearbeitet und umgebildet war, die Auswahl ſchwierig. Was ihm von früheren Arbeiten vorlag, wie tief ſeine Studien gingen iſt nicht zu ermitteln, aber anerkennen muß man nicht allein die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher er die Handlung ſo gliederte, die Situationen ſo anordnete wie ſie für die muſikaliſche Behandlung durch Abwechslung und Gegenſätze verſchiedenſter Art günſtig waren, ſondern den richtigen Takt, welchen er in der geſammten Auffaſſung des Stoffes bewährte. Er begriff daß, wenn die Geiſtererſcheinung ihre erſchütternde Wirkung machen ſollte, ihr das Bild des wirklichen Lebens in aller Fülle ſeiner Erſcheinungen, in der vollen Kraft ſinnlicher und leidenſchaftlicher Erregungen, namentlich der Liebe in ihren wechſelnden Wallungen und verſchiedenen Nuancen, aber auch des Haſſes, des Entſetzens, der Luſtigkeit und des Humors mit kräftigen Zügen und glänzenden Farben gegenübergeſtellt werden mußte. Daher bleibt ihm die rationaliſirende Auffaſſung Molieres und Goldonis ganz fremd, und es iſt um ſo mehr anzuerkennen, wie er von beiden einzelne dramatiſch wirkſame Motive zu entlehnen und mit ſolcher Freiheit im Sinne ſeines Drama zu verwenden weiß, daß ſie als ihm eigenthümlich erſcheinen. Zwar gebietet er weder über den Zauber einer wahrhaft poetiſchen, glänzenden Darſtellung der Leidenſchaft, noch hat er die ritterliche Haltung des Spaniers, aber er erfüllt ſeine Geſtalten und ihr Thun und Treiben mit der leichten, genußſüchtigen Denk- und Empfindungsweiſe ſeiner Zeit, welche dabei den Regungen einer edleren Humanität ſo wenig fremd war als dem Hang zu den Myſterien der Geiſterwelt. Das ſinnlich frivole Leben Venedigs und Wiens zu jener Zeit, das er nur zu gründlich kannte, ſpiegelt ſich im Don Giovanni, in ſeiner geſammten Haltung und in den einzelnen Zügen. Gewandtheit, die ſich bis zu einer gewiſſen

---

[41] Ich kann nicht ſicher entſcheiden, ob Gazzanigas Convitato di pietra auf da Pontes Text componirt iſt. Nach Caſtil-Blaze (a. a. O. p. 267) wurde dieſe Oper 1788 in Bergamo gegeben; im ſelbigen Jahr muß ſie in Rom gegeben worden ſein, vier Wochen lang jeden Abend, daß Niemand leben konnte, wie Goethe an Zelter ſchreibt (II S. 160), der Don Juan nicht hatte in der Hölle braten und den Gouverneur, als ſeligen Geiſt, nicht hatte gen Himmel fahren ſehen. Im Jahr 1789 gab man ſie in Mailand, 1791 in Paris (muſik. Monatsſchr. S. 122), wo Cherubini, damals Cembaliſt am Theater Feydeau, ein Quartett dafür componirte (Scudo crit. et litt. mus. p. 181), und zwar auf da Pontes Worte Non ti fidar o misera; woraus ſich vermuthen läßt daß das Libretto deſſelben überhaupt zu Grunde lag. Im folgenden Jahr wählte man in London trotz da Pontes Widerſpruch nicht Mozarts, ſondern Gazzanigas Don Giovanni (mem. III p. 28), der nach Fétis im Jahr 1792 auch in Lucca aufgeführt wurde. — Ein angeblicher Don Giovanni von Cimaroſa beruht auf einem Verſehen; ſeine Oper Il convito, 1782 componirt, iſt eine Bearbeitung von Goldonis Festino und hat mit Don Juan nichts gemein (Caſtil-Blaze a. a. O. p. 267).

Feinheit und Anmuth erhebt, zeigt auch die Sprache, und wenn man ſich vergegenwärtigt, bis zu welcher Gemeinheit dieſer Stoff ſchon herabgezogen war, kann man das Streben dem Dialog eine anſtändigere und feinere Haltung zu geben um ſo unbedenklicher anerkennen.

Mit Recht hat da Ponte die Hauptmomente wiederum in wirklicher Handlung auf die Bühne gebracht[42], und nicht allein denſelben die muſikaliſch wirkſamſten Situationen abzugewinnen ſondern dieſe in einer Weiſe auszuführen verſtanden, daß das tragiſche und komiſche, das grauſenerregende und heitere Element ſich begegnen und durchdringen. Dieſe eigenthümlich gemiſchte Grundſtimmung, welche nur ſelten nach der einen oder anderen Seite hin ganz rein und ungebrochen zum Ausdruck kommt, bedingt den ganz beſonderen Charakter der Oper; dadurch daß Mozart es vermochte dieſen Gegenſatz in ſeiner tief in der Menſchennatur begründeten Einheit zu faſſen und in der Harmonie der künſtleriſchen Form muſikaliſch zur Darſtellung zu bringen gewann er für ſeine Kunſt ein neues Gebiet, auf dem ſie ihre eigenſte, mächtigſte Kraft zu entwickeln berufen war.

Wie weit auch die Muſik ſeitdem im Ausdruck ſolchen inneren Lebens inſofern es ſich als ſubjective Stimmung äußert vorgeſchritten iſt, in klarer, lebendiger, von künſtleriſcher Schönheit beſeelter Ausprägung objectiver Geſtalten in dramatiſcher Handlung iſt Mozart nicht übertroffen worden. Wenn Goethe meinte, Mozart wäre der Mann geweſen ſeinen Fauſt zu componiren[43] — heutige Fauſtcomponiſten werden mitleidig darüber lächeln —, ſo lag ihm der Don Giovanni im Sinn; aber ſchwerlich war es nur die äußerliche Verwandtſchaft mancher Situationen, welche ſein Urtheil beſtimmte: mit der inſtinctiven Sicherheit welche nur dem Genie verliehen iſt fühlte er die Univerſalität der künſtleriſchen Auffaſſung und Darſtellung des menſchlichen Gemüthslebens heraus, welche auf einem ſeiner Beurtheilung ferner liegenden Gebiet Mozart ihm ebenbürtig machte.

---

[42] Leider habe ich weder Zamoras Stück noch Righinis Textbuch einſehen können, um zu beurtheilen, was er von dem einen etwa entlehnen konnte und was das andere ihn zu beſeitigen veranlaſſen mochte.

[43] Eckermann Geſpräche mit Goethe I S. 64. Ein andermal ſpricht er den Gedanken aus, die Dämonen ſtellten um die Menſchen zu

Der Beginn der Oper[44] verſetzt uns nicht allein auf das lebendigſte mitten in die Handlung, die leidenſchaftliche Spannung der erſten Scene, die Frevelthat, welche vor unſeren Augen begangen wird, bereiten die tiefen Schatten, welche in das Bild des luſtigen Lebens fallen werden, und den ſchauererregenden Schluß mit Beſtimmtheit vor, und doch fehlt auch hier das humoriſtiſche Element nicht. Leporello als Schildwache erwartet ungeduldig ſeinen Herrn, der zu einem Stelldichein geſchlichen iſt; Don Giovanni erſcheint von Donna Anna verfolgt, von der er ſich vergebens loszumachen ſtrebt. Auf ihr Hülferufen kommt der Comthur, ihr Vater, herbei und zwingt den frechen Eindringling ſich mit ihm zu ſchlagen; er fällt von Don Giovannis Degen, der wie Leporello über dieſen Unfall be-

---

necken mitunter einzelne Figuren hin, ſo anlockend daß jeder ihnen nachſtrebe, ſo groß daß niemand ſie erreiche, und nennt als ſolche Rafael, Mozart, Shakeſpeare und Napoleon (a. a. O. I S. 153); auch ſonſt ſtellt er um das Höchſte menſchlicher Kunſt zu bezeichnen Rafael, Mozart und Shakeſpeare zuſammen (a. a. O. III S. 374).

[44] Bei der folgenden Inhaltsangabe, die ſich natürlich nur an die italiäniſchen Worte hält, ſind hie und da Bemerkungen, die ſceniſche Darſtellung betreffend, benutzt worden, welche Mozart ſeiner Partitur beigeſchrieben hat, denen mitunter ein ſehr willkommner Aufſchluß verdankt wird. Leider ſtand mir kein unter da Pontes Aufſicht gedrucktes Textbuch zu Gebot, das die beſtimmten Angaben der Art enthalten muß.

troffen iſt[45]. Aber es iſt keine Zeit zu verlieren, er flieht und unmittelbar darauf kommt Donna **Anna** mit ihrem Verlobten Don **Ottavio** zurück; der Anblick der Leiche bringt ſie außer ſich vor Schmerz, ſie wird ohnmächtig, kaum wieder Herrin ihrer Sinne, läßt ſie Don Ottavio dem Mörder Rache ſchwören.

Don **Giovanni**, der von Leporellos Vorwürfen nichts hören will, vertraut ihm, daß er ein neues Abenteuer verfolge, als eine Dame hinzukommt. Es iſt Donna **Elvira**, welche, in Burgos von ihm durch ein Eheverſprechen getäuſcht und dann verlaſſen, ihm nachgereiſt iſt um ihn an ſeine Pflicht zu mahnen, er nähert ſich ihr und iſt nicht wenig betroffen, da er ſie erkennt. Sie überhäuft ihn mit Vorwürfen, er verweiſt ſie an Leporello, der ihn vor ihr entſchuldigen werde und benutzt dieſe Gelegenheit um ſich zu entfernen; Leporello zeigt ihr zum Troſt das lange Regiſter, das er über die Liebſchaften ſeines Herrn führt. Empört über dieſe neue Beleidigung will ſie fortan ihre Liebe für den Ungetreuen ihrer Rache opfern[46].

Maſetto und **Zerlina** feiern mit befreundeten Landleuten ihre Hochzeit in der Nähe von Don Giovannis Caſino, wohin dieſer ſich einer getroffenen Verabredung gemäß begiebt. Die jugendfriſche Zerlina zieht ihn an, er macht Bekanntſchaft mit den Brautleuten, ladet die ganze Geſellſchaft in ſein Caſino, ſchickt Maſetto, deſſen Eiferſucht ſich regt, halb mit Gewalt fort und iſt im Begriff durch Schmeichelei und Liebeserklärung Zerlina zu gewinnen, als Elvira zwiſchen ſie tritt, Zerlina warnt und ſie, der Don Giovanni zuflüſtert Elvira ſei eine arme Närrin, in ihn verliebt und eiferſüchtig, fortführt[47]. Zu dem allein gelaſſenen Don Giovanni treten Donna Anna und Ottavio hinzu, begrüßen ihn als Freund der Familie und nehmen ſeine Hülfe in Anſpruch den Mörder des Comthur zu entdecken und zur Strafe zu ziehen; während er angelegentlich mit Donna Anna ſich unterhält, tritt wiederum Elvira dazwiſchen und warnt vor ihm als einem Heuchler; er weiß ſich nicht anders zu helfen als daß er ſie heimlich für eine Wahnſinnige ausgiebt[48], mit der er gehen müſſe um ſie zu beruhigen. Donna Anna, welche mißtrauiſch gemacht Don Giovanni ſcharf beobachtet, erkennt in ihm den Mörder ihres Vaters, ſetzt Don Ottavio von dem ganzen Vorfall in Kenntniß und fordert ihn zur Rache auf. Obwohl er einem ſo ſchweren Verdacht nicht gleich Glauben zu ſchenken vermag, beſchließt er doch auf jede Weiſe nachzuforſchen um über Don Giovanni ins Klare zu kommen. Dieſer, der ſich von Elvira befreit hat, befiehlt nun ein glänzendes Feſt zu Ehren der Brautleute zu bereiten. Maſetto, den Zerlina durch ihr Schmeicheln mit Mühe einigermaßen zu beſänftigen vermag, verſteckt ſich als er Don Giovanni kommen ſieht um ſich zu überzeugen, wie dieſer ſich gegen Zerlina benimmt; ſie thut ſpröde mit ihm, und als Maſetto unerwartet zum Vorſchein kommt, faßt ſich Don Giovanni raſch und es gelingt ihm ſie zu beſchwatzen mit in ſein Caſino zum Feſte zu kommen. Donna Anna und Don Ottavio kommen mit Elvira, von welcher ſie alle Aufklärung erhalten haben und durch ſie angeſtachelt, in Maskenkleidung um unerkannt Don Giovanni zu beobachten; Leporello, der ſie gewahr wird, bringt ihnen die erwartete Einladung an dem Feſte Theil zu nehmen, welcher ſie Folge leiſten[49]. Als ſie in den Saal treten, iſt grade eine Pauſe im Tanzen eingetreten; man nimmt Erfriſchungen, Don Giovanni unterhält ſich mit Zerlina, Maſetto, deſſen Eiferſucht neue Nahrung bekommt, ſucht ſie zu warnen, da erregen die eintretenden Masken allgemeine Aufmerkſamkeit, werden freudig begrüßt und der Tanz beginnt von Neuem. Donna Anna und Don Ottavio treten mit zum Menuett an, dem vor-

---

[45] Der Ausdruck kalten Spottes oder gar frechen Hohnes, den die Ueberſetzer dem Don Giovanni geben, liegt nicht in den Worten ah! gia cade il sciagurato und iſt der Muſik ſo zuwider wie nur möglich. Da Ponte hat weislich hier wie an anderen Stellen dem Don Giovanni einzelne Züge edler und natürlich menſchlicher Empfindung gegeben, die den Charakter wahr und lebendig machen, welche Mozart nie ſich hat entgehen laſſen.

[46] Da Ponte iſt Moliere gefolgt indem er das Abenteuer in Neapel ganz beſeitigt und in der ganzen Art, wie er **Elvira** einführt und ferner darſtellt; einzelne Züge, wie Leporellos Liſte, ſind der italiäniſchen Burleske entlehnt.

---

[47] Die Auffaſſung der Zerlina iſt offenbar durch Goldonis Eliſa nicht wenig beeinflußt worden, der ſie eine ſtarke Doſis Gefallſucht zu danken hat, obwohl dieſe nicht ſo unverhohlen und überlegt hervortritt; vielmehr iſt die Leichtgläubigkeit und Unerfahrenheit des Landmädchens, wie ſie der alten Tradition gemäß iſt, derſelben beigemiſcht, nicht ohne einen Anflug etwas leichtfertiger Sinnlichkeit. Die ſo umgemodelte Zerlina iſt nicht ohne Eigenthümlichkeit und ſie iſt mit ſoviel natürlicher Anmuth ausgeſtattet, daß Mozart ohne unwahr zu werden ein ſo liebliches Geſchöpf daraus machen konnte. Das Motiv der Eiferſucht iſt im Grunde von Moliere entlehnt, aber mit Geſchick verwendet.

[48] Dies Motiv iſt von Goldoni entlehnt, aber mit Einſicht benutzt, ſowohl um die einander zum Theil fremden Perſonen zuſammenzubringen und ihnen ein gemeinſames Intereſſe zu geben, als auch die Erkennung Don Giovannis herbeizuführen; beides bedingt die Verwickelung und Fortführung der Handlung bis zu der Steigerung im Finale, welche da Pontes Verdienſt iſt.

---

49) Es iſt ein Zug der damals namentlich in Venedig üblichen Sitte, maskirt umher zu gehen und wo ein fröhliches Feſt gefeiert wurde auch Fremde die hinzukamen zur Theilnahme einzuladen, wobei die Maskentracht jeden Zwang aufhob. Das Erſcheinen der Masken iſt alſo nicht auffallend und deutet nicht etwa auf einen beſtimmten Zweck der Mummerei hin.

nehmeren Tanz der feinen Welt[50]; mit Mühe bezwingt Donna Anna ihr widerſtrebendes Gefühl, das ſich in einzelnen Ausrufen Luft macht, indeß Don Ottavio während des Tanzes ſie ermahnt an ſich zu halten; Elvira, welche ſich am Tanze nicht betheiligt, ſucht Don Giovanni auf Schritt und Tritt zu beobachten. Dieſer fordert Zerlina zum Contretanz auf und Leporello zwingt Maſetto, um ſeine Aufmerkſamkeit von Zerlina abzuwenden, mit ihm Teutſch zu tanzen, den raſchen und ausgelaſſenen Tanz des Volks[51]. Im günſtigen Augenblick entführt Don Giovanni Zerlina, Leporello folgt ihm raſch um ihn zu warnen; da ertönt ihr Hülferuf und alles eilt ſie zu befreien. Ihnen kommt Don Giovanni entgegen und ſchleppt Leporello herbei, den er für den Schuldigen ausgiebt und mit dem Tode bedroht; aber von allen Seiten tritt man ihm entgegen, die Masken fallen, er ſieht ſich von Bekannten umringt, die zur Rache entſchloſſen ſind. Bei dieſem Toben und Drohen wird für einen Augenblick ſeine Zuverſicht erſchüttert, er weiß nicht, was er beginnen ſoll; allein bald kehrt ſein Muth zurück, mit kühner Entſchloſſenheit bahnt er ſich durch die Feinde den Weg[52].

---

[50] In Hamburg verlangten bei den unter Ackermanns Direction gehaltenen Maskenbällen die Mitglieder der Geſandtſchaften und der vornehmen Familien daß außer den engliſchen Tänzen abwechſelnd Menuetts geſpielt würden, „weil ſie ſich dem Haufen nicht beigeſellen wollten“. Dieſe neue Tanzordnung fand ſtürmiſche Oppoſition beim großen Publicum und konnte nur mit Mühe durchgeſetzt werden (Meyer, L. Schröder I S. 130 f.).

[51] Mozart hat in der Partitur beim Anfang der verſchiedenen Tänze bemerkt: D. Ottavio balla Minuetto con D. Anna — D. Giovanni si mette a ballar con Zerlina contradanza — Leporello danza la Teitsch con Masetto. Durch dieſe Anordnung wird die ganze Scene natürlich und lebendig, und die Zuſammenſtellung der drei Tänze, die vielfach nur als eine contrapunktiſche Spielerei angeſehen wird, iſt das ſich von ſelbſt darbietende Mittel ein der Wirklichkeit entſprechendes Bild muſikaliſch und ſceniſch herzuſtellen.

Kann man dem erſten Akt einen wohlgegliederten Bau nicht abſprechen, und namentlich daß durch die geſchickte Verbindung der verſchiedenen Intriguen und der dabei betheiligten Perſonen die Handlung Zuſammenhang bekommen hat und bis zum Schluß hin angemeſſen geſteigert wird, ſo fällt der zweite Akt dagegen mehr in einzelne, wenn gleich muſikaliſch wirkſame Situationen auseinander; es fehlt an einem neuen bedeutenden Motiv, um ſie zuſammenzuhalten, wofür die fortgeſetzte Verfolgung Don Giovannis nicht ausreichend iſt.

Nachdem Don Giovanni durch Geld und gute Worte den über den letzten Streich aufgebrachten Leporello beſänftigt hat, vertraut er ihm an, daß er Elviras hübſchem Kammermädchen nachſtelle und tauſcht um leichter bei ihr Zugang zu finden mit ihm die Kleider. Kaum iſt dies geſchehen, als Elvira ſich am Fenſter zeigt. Um ſie mit guter

---

[52] Dieſes momentane Betroffenſein und Verzagen, das die Worte

E confusa la mia testa,
Non sò più quel ch'io mi faccia,
E un orribile tempesta
Minacciando, o Dio, mi và,

deutlich ausſprechen — im Deutſchen iſt es verwiſcht — iſt pſychologiſch richtig und bringt einen bedeutſamen Zug in die Situation. Mozart hat ſich denſelben für die muſikaliſche Charakteriſtik nicht entgehen laſſen. Nicht nur iſt ausdrücklich angemerkt daß Don Giovanni und Leporello dem auf ſie eindringenden Sturm gegenüber sotto voce ſingen, was ſchon durch den Contraſt wirkt, ungemein bedeutungsvoll iſt die Uebereinſtimmung mit Leporello zu welcher Don Giovanni hier herabſinkt. Erſt mit den Worten Ma non manca in me corraggio rafft er ſich wieder auf und ſchlägt ſofort einen anderen Ton an, in den auch Leporello nicht gleich mit einſtimmen kann. Dadurch fällt denn auch das lang anhaltende lächerliche Scheingefecht fort, das gewöhnlich auf der Bühne Statt findet.

Manier zu entfernen erlaubt Don Giovanni ſich den Scherz ihr mit verſtellter Heftigkeit ſeine Liebeserklärungen zu erneuern, denen ſie ſchwach genug iſt Gehör zu geben; Leporello muß in der Verkleidung die Aeußerungen ihrer Leidenſchaft entgegennehmen und erwiedern, bis Don Giovanni ſie durch geräuſchvolles Herankommen verjagt, durch ein zärtliches Lied ſucht er dann ſelbſt das Kammermädchen herauszulocken. Da kommt Maſetto bewaffnet mit mehreren Freunden um Don Giovanni aufzuſuchen und zur Rechenſchaft zu ziehen, der angebliche Leporello verſpricht ſie auf die richtige Fährte zu bringen und weiß auf geſchickte Weiſe den Trupp zu zerſtreuen und zu entfernen, ſchwatzt dann Maſetto die Waffe ab, prügelt ihn durch und entflieht. Auf Maſettos Jammergeſchrei eilt Zerlina herbei und ſucht ihn mit Liebkoſungen zu tröſten[53].

Indeſſen haben ſich Leporello und Elvira wiedergefunden und in einen Vorſaal geflüchtet, Leporello will ſich fortſchleichen, während Elvira ihn anfleht, ſie nicht im Dunkeln allein zu laſſen. Eben will er entwiſchen, als Don Ottavio mit Donna Anna eintritt, deren Schmerz er zu beſänftigen bemüht iſt; nun ſuchen Elvira und Leporello beide ſich heimlich zu entfernen, ohne einander zu ſehen, da treten Zerlina und Maſetto ihnen in den Weg. Alsbald ſoll über den vermeintlichen Don Giovanni Gericht gehalten werden, vergebens legt allen überraſchend Elvira Fürbitte für ihn ein, da enthüllt er ſich zu allgemeiner Verwunderung und Entrüſtung als Leporello, der ſich gegen alle Vorwürfe zu rechtfertigen ſucht und auch glücklich die Flucht ergreift[54].

---

[53] Dieſe Scene enthält offenbar eine Reminiscenz an die Lieblingsſcene der italiäniſchen Komödie in der Arlecchino Don Giovanni mit der Laterne ſucht.

[54] Das Motiv des Kleidertauſchens iſt ſchon in der alten Burleske

Don Ottavio, der nun nicht mehr zweifelt daß Don Giovanni der Mörder des Comthurs ſei, erklärt daß er ihn ſogleich aufſuchen und blutige Genugthuung von ihm fordern wolle, er bittet die Freunde ſeine Geliebte zu tröſten, bis er ſiegreich wiederkehren werde.

Don Giovanni erwartet in der Nähe des Denkmals des Comthurs Leporello, dem er ſein neueſtes Abenteuer mit Lachen erzählt; da ertönen zweimal von unſichtbarer Stimme ernſte Mahnworte. Nun gewahrt er die Statue des Comthurs und läßt Leporello die Inſchrift leſen: „Meines ruchloſen Mörders Strafe erwarte ich hier.“ Im übermüthigen Hohn über Leporellos Entſetzen zwingt er dieſen die Statue zum Abendeſſen einzuladen; als die Statue mit dem Kopfe nickt und Don Giovanni dies gewahrt[55], fordert er ſelbſt raſch entſchloſſen ſie auf zu antworten und da ſie vernehmlich Ja! ſagt, entfernt er ſich eilig und beſtürzt.

Don Ottavio verſucht von Neuem Donna Anna zu tröſten und bittet ſie ihm endlich ihre Hand zu geben; ſie erklärt ihm daß, wie ſehr ihr eigenes Herz für dieſen Wunſch ſpreche, doch die Trauer um den Vater die Erfüllung deſſelben der Zukunft zu überlaſſen gebiete[56].

---

angewendet, aber da Ponte hat es in eigenthümlicher Weiſe ausgebeutet. Seine Routine Opernſituationen herbeizuführen bewährt er auch hier, allein es iſt unverkennbar, daß der Zuſammenhang der einzelnen Scenen ſehr locker und Ton und Haltung mehr derb komiſch ſind als in den übrigen Theilen der Oper, wo da Ponte nicht ſelbſt zu erfinden hatte.

55) In der Originalpartitur iſt nach Leporellos ängſtlichem Bericht (S. 239 Takt 8 der geſt. Part.) beigeſchrieben La statua china qui la testa, Don Giovanni vedendo il chino.

56) Dieſe Scene erregt großen Verdacht daß ſie erſt in Prag nachdem die Oper im Weſentlichen fertig war eingeſchoben iſt um der Sängerin eine Schlußarie zu geben. In der deutſchen Bearbeitung, wo Donna Anna mit einem Brief allein auftritt, um Don Ottavio das ſtumme Spiel zu erſparen, iſt ſie ganz unverſtändlich; im Original klärt der Dialog

Don Giovanni läßt es ſich bei der reich beſetzten Tafel wohl ſein und treibt ſeine Späße mit dem naſchhaften Leporello. Dieſe Scene, welche in der italiäniſchen Komödie eine Hauptpartie bildete, in der Herr und Diener in den ausgelaſſenſten Lazzi ſich ergingen, iſt zu muſikaliſchen Späßen mit der heiterſten Laune benutzt. Don Giovanni hat Tafelmuſik und dieſe ſpielt beliebte Stücke aus den neueſten Opern. Bei den erſten Takten ruft Leporello Bravi! Cosa rara! Es iſt der Schlußſatz des erſten Finales aus Martins Cosa rara: O quanto un si bel giubilo, der damals in aller Mund war, und aufs ergötzlichſte iſt die Situation parodirt, indem dort die unzufriedenen Liebhaber den begünſtigten, denen die Geliebten vor ihren Augen zugeſprochen werden, hier der hungerige Leporello dem ſchmauſenden Don Giovanni gegenüberſteht, ſo daß die Muſik zur gegenwärtigen Scene gemacht zu ſein ſcheint. Das zweite Stück begrüßt Leporello mit dem freudigen Zuruf Evvivano i litiganti![57] Es iſt eine Favoritarie des Mingone aus Sartis Oper Fra due litiganti terzo gode (Akt I, 8), dieſelbe über welche Mozart bei Sartis Anweſenheit in Wien ihm zu Ehren Variationen geſchrieben hatte (III S. 304 f.), deren damals allbekannter Text

Come un agnello
Che va al macello
Belando andrai
Per la città

äußerſt komiſch zu dem ſchnopernden Leporello paßte[58]. Die offenbare Schelmerei, mit welcher Mozart hier Lieblingsſtücke

---

freilich die Situation auf, allein dieſe kehrt nicht allein am Schluß des Finales ganz ebenſo wieder, ſondern ſie paßt an dieſer Stelle nicht zum Beſten zu dem Auftreten Don Ottavios in der vorhergehenden Scene.

[57] So ſteht in der Originalpartitur.

[58] Die Arie iſt mitgetheilt niederrhein. Muſ. Ztg. II S. 413 f.

aus den Opern, welche ganz beſonders mit den ſeinigen rivaliſirten, parodiſch verwendet — und dieſer Eindruck wird noch durch die humoriſtiſche Art der Inſtrumentation, die ganz in der Weiſe beliebter Arrangements für Harmoniemuſik gehalten iſt, ſehr verſtärkt — wird gewiſſermaßen dadurch ausgeglichen, daß er zum Schluß ſich ſelbſt mit ins Spiel bringt. Als die Muſikanten das Non piu andrai aus Figaro anſtimmen, ruft Leporello: Questa poi la conosco pur troppo! und erinnert man ſich, mit welchem Enthuſiasmus Figaro in Prag aufgenommen war, wie man in Mozarts Concert Variationen über dies Thema von ihm verlangt hatte, ſo ſieht man, wie Mozart hier zugleich dem Prager Publicum auf die liebenswürdigſte Weiſe ſeinen Dank ausſprach.

In die luſtige Geſellſchaft tritt Elvira ein; ſie hat ihrer Liebe entſagt und will in ein Kloſter gehen, vorher aber macht ſie noch einen Verſuch Don Giovanni zur Reue zu bekehren; da er ihre Vorſtellungen nur mit leichtfertigem Spott erwiedert, verläßt ſie ihn unwillig[59]. Draußen hört man ſie einen furchtbaren Schrei ausſtoßen, Leporello eilt ihr nach und kommt zitternd vor Schrecken wieder: die Statue des Comthurs iſt vor der Thür, ſie klopft, Don Giovanni muß ſelbſt gehen um zu öffnen und kommt mit dem ſteinernen Gaſt zurück. Dieſer lehnt jede Bewirthung ab und richtet an Don Giovanni die Frage, ob er ſeiner Einladung zu folgen bereit ſei; auf die bejahende Antwort faßt er ihn bei der Hand

---

Mozart hat die urſprüngliche Tonart (A-dur) geändert und das Ganze etwas zuſammengerückt, wodurch es entſchieden gewonnen hat.

[59] Hier iſt wiederum Moliere mit Geſchick benutzt, um die grauſenhafte Schlußſcene vorzubereiten und mit guter Berechnung der muſikaliſchen Wirkung, welche die Frauenſtimme und den veränderten Ausdruck einer leidenſchaftlichen Erregung verlangte.

und fordert ihn auf Buße zu thun. Da Don Giovanni dies wiederholt trotzig verweigert, verläßt er ihn; es wird Nacht, Geiſter laſſen ihre furchtbaren Stimmen ertönen, ſie umringen Don Giovanni, den der Abgrund verſchlingt[60]. Als er ſo der Rache der Sterblichen eben entrückt iſt kommen Don Ottavio mit Donna Anna, Elvira, Zerlina und Maſetto herbei, um den Frevler zu ſtrafen; Leporello, der in fiebernder Angſt Zeuge jener Schreckensſcene war, berichtet das grauſenvolle Ende, welches ſein Herr genommen hat. Befreit von großer Sorge und ihren natürlichen Verhältniſſen zurückgegeben, vereinigen ſie ſich in dem Spruch des „alten Liedes“

> Questo è il fin di chi fa mal,
> E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual!

Ohne Zweifel iſt die ernſte Schlußmoral, welche dem bunten und leichtfertigen Treiben aufgeſetzt wird, eine Reminiscenz der Sitte das Stück wegen ſeiner handgreiflichen Nutzanwendung als eine Art von geiſtlichem Drama aufzuführen; auch die Muſik klingt zum Schluß vernehmlich dahin an[61].

---

60) Mit richtigem Takt läßt da Ponte den Geiſt nur einmal auftreten und beſeitigt das Gaſtmal in der Gruft. Eine Steigerung war nicht möglich, eine Wiederholung konnte die Wirkung nur ſchwächen; der ſymboliſche Sinn, welchen die Einladung des Comthurs bekommt, giebt dem Ganzen eine feierliche Würde.

61) Daß alle Perſonen zum Schluß auftreten um den Zuſchauer über ihr Schickſal zu beruhigen iſt ſämmtlichen älteren Bearbeitungen eigen und beruht auf hergebrachter Gewohnheit, namentlich der Oper, welcher da Ponte gefolgt iſt; doch mochte auch der Wunſch nicht mit einem erſchütternden Effect, ſondern in beruhigter und zugleich gehobener Stimmung den Zuhörer zu entlaſſen auf die Geſtaltung des Schluſſes einwirken. Wie ſchwierig es ſei nach jener mächtig ergreifenden Scene noch dauernd zu feſſeln ſcheint man früh gefühlt zu haben; wir ſahen daß Mozart ſelbſt den Schluß bedeutend verkürzt hat, und ſpäter ſchloß man ziemlich allgemein mit Don Giovannis Höllenfahrt, die man freilich

Schwerlich iſt anzunehmen daß da Ponte bloß um der moraliſchen Wirkung willen die Handlung ſo geführt habe, daß Don Giovanni alle Liebesabenteuer, welche man ihn unternehmen ſieht, fehlſchlagen; jedenfalls beruht die Heiterkeit, welche die ganze Oper durchdringt, weſentlich mit auf dieſem Humor, mit welchem der Held auf dem Gebiet ſeiner Heldenthaten behandelt iſt. Wird dabei die Macht der Leidenſchaft zum Theil geopfert, welche im ſpaniſchen Drama ſo poetiſch hervortritt, ſo fällt auch die Reihe von Mordthaten und gemeinen Verbrechen fort, welche namentlich die deutſche Burleske auf Don Giovanni häufte, und durch die geſchickte Concentrirung der Handlung war eine Anzahl locker ange-

---

meiſtens zu einem gemeinen Feuerwerkseffect herabwürdigte. Verſuche zu einer Abänderung, welche man vorgeſchlagen hat, haben große Bedenken. Bei der Aufführung in Paris ſah man nach Don Giovannis Verſchwinden den Sarg Donna Annas umgeben von Leidtragenden und dazu wurde das Dies irae aus Mozarts Requiem geſungen (Caſtil-Blaze Molière music. I p. 338). Von dieſer Idee ausgehend ſchlug Kugler (Argo 1854 S. 365 ff.) vor, nach Don Giovannis Verſinken die Scene in die Grabkapelle des Comthurs zu verwandeln, deſſen Leichenfeier begangen wird, indem der Chor aus Mozarts Requiem ſingt Lux perpetua luceat ei (nicht eis, „weil es ſich nur um eine Perſon handele“), domine, cum Sanctis tuis quia pius es, worauf um einen paſſenden Abſchluß zu gewinnen das Osanna in excelsis folgen ſoll. Wie es möglich ſei dieſe beiden Sätze ſo mit einander zu vereinigen iſt mir ebenſo unbegreiflich als daß man ſich aus Pietät für den Meiſter erlauben dürfe, ſeine für die Kirche beſtimmte Muſik einer Oper anzuflicken, oder wie dies mit irgendwelchen Vorſtellungen von Einheit des Stils und des Kunſtwerks vereinbar ſei. Viol nahm den Gedanken ſoweit auf, daß er ſtatt des überlieferten Schluſſes ebenfalls eine Trauerfeier in der Grabkapelle des Comthurs vorſchlug, bei der aber der Schlußſatz der Oper geſungen werden ſolle; der mir dafür doch nicht geeignet erſcheint. Ueberhaupt iſt nichts bedenklicher als einzelne Theile eines Kunſtwerks in einem anderen Sinne anzuwenden als ſie der Meiſter gedacht hat; dagegen iſt Streichen meiſtens noch das glimpflichere Verfahren.

fügter Scenen beſeitigt worden. Leider haben die deutſchen Bearbeitungen, deren ſich auf den Bühnen und in den Klavierauszügen eine nicht geringe Zahl angeſammelt hat, dem Publicum, das ſich von den gewohnten Faſtnachtsſpäßen nicht losmachen konnte, zu Gefallen die meiſten der althergebrachten komiſchen Scenen beibehalten, welche mit da Pontes Don Giovanni nichts zu ſchaffen haben — um von Mozart gar nicht zu reden; und der Umſtand daß ſelbſt bedeutende Komiker dem Meiſterwerk eine Ehre zu erweiſen glaubten, wenn ſie in dieſen Nebenſcenen auftraten, trug nur bei dieſen Mißſtand greller hervortreten zu laſſen. Erſt ſeit kurzer Zeit hat man hie und da durch Einführung der Originalrecitative dieſe Entſtellung ganz gehoben. Allein abgeſehen von dieſen Zuſätzen iſt in allen gangbaren Bearbeitungen des geſungenen Textes nicht nur der leichte und heitere, oft treffende und nicht ſelten graziöſe Charakter der italiäniſchen Verſe verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, ſondern ſelbſt der Sinn entſtellt und der Situation wie der Muſik widerſprechendes den Sängern in den Mund gelegt[62].

Welche Verdienſte man aber an da Pontes Libretto auch anerkennen möge, ſein Hauptverdienſt bleibt immer daß er zu Mozarts Muſik die Veranlaſſung gegeben hat. Man pflegt wohl einen Operntext als den Cannevas zu bezeichnen, auf welchem der Componiſt ſeine Stickerei ausführe; hier möchte man ihn beinahe mit dem Gerüſt vergleichen, über welchem der Bildhauer ſein Modell erbaut und ausführt, ſo ſehr iſt das Gebilde der Oper mit Leib und Seele, im Ganzen und Einzelnen die eigentliche Schöpfung Mozarts, welche, ob ſie gleich die gewohnten Formen der italiäniſchen Oper kaum zu verlaſſen ſcheint, doch die Oper überhaupt auf ein ganz neues Gebiet hinübergeführt hat[63].

---

[62] Auch die Ueberſetzung von **Rochlitz**, welche der gedruckten Partitur untergelegt iſt, kann von keinem dieſer Mängel frei geſprochen werden, wie vortheilhaft ſie ſich auch vor den anderen auszeichnete. **Kugler**, der die ſchwachen Seiten der früheren Ueberſetzungen und die Erforderniſſe einer guten einſichtig beſpricht, zeigt durch die von ihm mitgetheilten eigenen Verſuche, wie ſchwer die Löſung der Aufgabe ſei (Argo 1859 S. 353 ff.). Die neueſte Bearbeitung von W. **Viol** (Breslau 1858) zeigt zwar in mancher Hinſicht einen erfreulichen Fortſchritt, entſpricht aber auch noch keineswegs allen Anforderungen. Ueber eine nach Lyſers Angabe von **Mozart** ſelbſt unternommene Ueberſetzung ſ. Beil. XXIV.

---

63) Mozarts Originalpartitur war im Beſitz André's (Verz. 44 vgl. 52. 53); er theilte ſie G. Weber mit, der einen Bericht über dieſelbe veröffentlichte (Cäcilia XVIII S. 91 ff.), in welchem außer andern die damals zweifelhafte und mehrfach beſprochene Frage nach den Einlageſtücken vollſtändig ins Klare geſetzt wurde. Das Kleinod, welches in keiner öffentlichen Sammlung Deutſchlands einen Platz finden konnte, erwarb Frau Pauline Viardot; einen neuen Bericht über dieſelbe ſtattete Viardot in der Illustration von J. 1855 ab, wovon ein Separatabdruck mir durch die Güte des Verfaſſers vorliegt. Er erzählt zum Schluß daß Roſſini ihn beſucht habe mit den Worten: Je vais m'agenouiller devant cette sainte relique und, nachdem er in der Partitur geblättert, geſagt habe: c'est le plus grand, c'est le maitre de tous, c'est le seul qui ait eu autant de science que de génie et autant de genie que de science. — Glücklicherweiſe habe ich auch durch Andrés Güte das Original noch ſelbſt zu Rathe ziehen können. — Die einzelnen Stücke ſind auch hier jedes für ſich geſchrieben und eingelegt in die Blätter welche das Recitativ enthalten, an deſſen Schluß jedesmal auf das nächſte Stück verwieſen iſt; die erſten 70 Blätter ſind von Mozart durchpaginirt. Sie iſt vollſtändig bis auf das letzte Blatt und das Recitativ vor dem Duett (II, 9) o statua gentilissima (S. 233 und 234), deſſen Fehlen in der S. 299 erzählten Anekdote ſeine Erklärung findet. Auch fehlen die Extrablätter, auf denen nach Mozarts eigener Angabe die Blasinſtrumente verzeichnet waren, und zwar

a. zum erſten Finale 2 Clarinetti (S. 109); 2 Flauti (S. 127); 2 Oboe 2 Clarinetti 2 Clarini e Timpani (S. 132); tutti li Stromenti di Fiato (S. 145).

b. zum Sextett (II, 6) „Alle Blasinſtrumente extra."

Beim zweiten Finale iſt kein Extrablatt angemerkt, allein es ſind nicht allein keine Trompeten und Pauken und Poſaunen, ſondern von S. 290

Gleich die Ouverture[64] weiſt vernehmlich darauf hin daß etwas anderes vorgehen werde als die gewohnten hei-

---

gar keine Blasinſtrumente in die Partitur eingetragen; es war alſo ohne Zweifel vorhanden. Die Partitur erſchien bei Breitkopf & Härtel im Typendruck und 1842 ſchön geſtochen in zweiter Auflage, auf welche ſich alle Verweiſungen beziehen. Die zahlloſen Klavierauszüge aufzuführen wäre nutzlos, ſelbſt wenn es mir möglich wäre.

[64] Charakter und Bedeutung dieſes merkwürdigen vielbeſprochenen Muſikſtücks iſt ſo ſcharf ausgeprägt daß ſie im Weſentlichen wohl nie verkannt worden ſind; man vergleiche, um nur auf Einiges hinzuweiſen, die Andeutungen bei Hoffmann (Fantaſieſtücke I, 4 geſ. Schr. VII S. 92), Oulibicheff (Mozart III p. 105 ff.), Krüger (Beiträge S. 160 f.) und die ausführliche Analyſe von Lobe (A. M. Z. XLIX, S. 369. 383. 417. 441), wo das Beſtreben alles auf einen bewußten Ausdruck zurückzuführen freilich auch zu ſeltſamen Mißgriffen geführt hat. Unbegreiflich iſt es, wenn die Eröffnung der Ouverture durch das Andante, weil dieſes das Ende des Lebens andeute, das darauf im Allegro dargeſtellt werde, als ein Verſtoß gegen die Logik bezeichnet wird, zu dem Mozart nur durch die Macht der Gewohnheit verführt worden ſei, — in einem Aufſatze, der nachweiſen ſoll daß derſelbe Mozart in derſelben Ouverture jede Periode mit dem klarſten Bewußtſein deſſen was er durch ſie ausdrücken wolle geſchrieben habe. Unbegreiflich, wie ein Mann, der ſich mit der muſikaliſchen Form und Darſtellung in ihrem Verhältniß zur poetiſchen Idee ſo viel beſchäftigt hat, aus den Gedanken verlieren konnte, daß ein muſikaliſches Kunſtwerk einem anderen Princip folgt als der hiſtoriſchen Reihenfolge der Begebenheiten, um die es ſich hier noch mehr handelt als um die logiſche Conſequenz der Gedanken, daß der Muſiker, auch wo er von ſolchen ausgeht oder ſich an ſie anlehnt, mit Nothwendigkeit einen anderen Mittelpunkt ſuchen muß, von welchem aus er ſein Kunſtwerk bildet und gliedert, als der Hiſtoriker, wie dies ja auch vom bildenden Künſtler gilt. Dieſes Geſetz der muſikaliſchen Organiſation ſtrebt der Componiſt auch da zu erfaſſen, wo das Wort des Dichters noch andere Geſtaltungen zuläßt, wohl gar dazu verleitet, und es iſt der ſicherſte Beweis für das muſikaliſche Genie im eminenten Sinn, wenn es mit raſchem Blick und ſicherem Takt dieſen Keimpunkt der muſikaliſchen Geſtaltung auffaßt und feſthält; bei Inſtrumentalcompoſitionen liegt es vollends zu Tage daß die muſikaliſche Conception allein das Princip der Formbildung ſein könne. Allein ſoweit braucht man hier nicht einmal zu gehen. Die Ouverture wird wie

teren Scherze der opera buffa. Mozart mochte die Nothwendigkeit einer ernſten, feierlichen Ankündigung vor allem empfinden und ließ auch deshalb die Form der dreitheiligen Ouverture, welche er in der Entführung noch beibehalten, im Figaro erſt nach wiederholter Ueberlegung aufgegeben hatte, bei Seite, wählte vielmehr die bei den Franzoſen übliche, in welcher eine langſame Einleitung einem Allegro vorangeht. Dieſes Andante nun iſt der Oper ſelbſt entnommen[65], es ſind die Hauptmotive der Geiſtererſcheinung im letzten Finale—, gleichſam der muſikaliſche Ausdruck des alten Titels Il convitato di pietra —, um ſo auf den Culminationspunkt der ganzen Oper gleich zu Anfang hinzuweiſen und dadurch den Grundcharakter derſelben feſtzuſtellen. Nach wenigen einleitenden Accorden erklingen klar und ernſt gehaltene Töne, wie eine höhere Erſcheinung vom Himmel herabſteigt, die anfangs Unruhe und Befremden, dann ein ſtets wachſendes Grauſen und Schrecken um ſich verbreitet[66]. Das Allegro hält ſich an die Hauptzüge Don

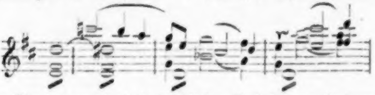
---

eine Art Prolog angeſehen, welcher den Zuhörer dadurch in die rechte Stimmung verſetzen ſoll, daß er ihm die Hauptmomente der Handlung vergegenwärtigt: nehmen wir einen Prolog in Worten an, wer würde einen logiſchen Fehler darin finden, wenn der Dichter mit der Erſcheinung des Geiſtes als dem das Gemüth am ſtärkſten erſchütternden, die Eigenthümlichkeit des Ganzen recht eigentlich bezeichnenden Motiv beginnen und von da aus auf Don Giovannis Treiben übergehen wollte?

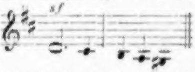
65) Auch in der Ouverture zu Cosi fan tutte hat Mozart ein Motiv der Oper, und zwar das der Titelworte, auf die witzigſte Weiſe angewendet; beidemal aber den Hauptſatz der Ouverture, der ein ganz ſelbſtändig ausgeführtes Muſikſtück iſt, dadurch eingeleitet. In ganz ähnlicher Weiſe hat Beethoven in den drei erſten Leonorenouverturen das Motiv der Arie Floreſtans angewendet. Die äußerliche Weiſe aus einzelnen Motiven der Oper die ganze Ouverture zuſammenzuſetzen, welche vornehmlich durch Weber üblich geworden iſt, lag Künſtlern fern, die aus dem Innern heraus ein Ganzes zu geſtalten gewohnt waren.

66) Es iſt ſehr merkwürdig zu ſehen, wie die auf- und abſteigenden Tonleitern der Geigen und Flöten, die wie unheimliches Windesſauſen ein

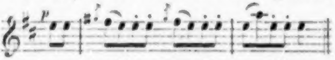
Giovannis, unaufhaltſam treibende Kraft, die „von Begierde zu Genuß taumelt und im Genuß verſchmachtet nach Begierde" durchdringt das Ganze, bald in ſcharfſchmerzlichen Accenten



heißen Verlangens, bald in fröhlichem Jubel und raſendem Taumel[67]. Dem ernſten Mahnruf, der dies Treiben unterbricht



antwortet wie in frivoler Neckerei eine leicht ſpielende Figur



und nun beginnt mit dieſen contraſtirenden Elementen[68] ein

---

fröſtelndes Grauſen hervorbringen, erſt während der Ausführung der Geiſterſcene Mozart lebendig vor die Seele getreten ſind. Denn im Finale fehlten ſie da, wo ſie zuerſt vorkommen (S. 271) anfangs in der Partitur; Mozart hat ſie nachträglich, und weil der Platz zu knapp war, mit winzig kleinen Nötchen, die auch ſo noch mitunter in den folgenden Takt hineinreichen, hinzugefügt, aber das zweitemal (S. 274) und in der Ouverture ſind ſie gleich geſchrieben.

[67] In der gedruckten Partitur wie in den Klavierauszügen iſt dem h des letzten Taktes ein b vorgeſetzt; das Original hat dies b nur im vorletzten Takte. Man hat es für ein Verſehen des Componiſten gehalten daß dieſe Bezeichnung im letzten Takte fehlt. Die Lage dieſes Accordes mit cis über b hat allerdings etwas auffälliges, ſie kommt aber ausnahmsweis doch vor, und es bleibt die Frage ob Mozart, um die Hauptmelodie ungetrübt zu laſſen, hier nicht h hat beibehalten wollen. Die Wiederholung der Stelle im zweiten Theile der Ouverture iſt in der Originalpartitur nicht ausgeſchrieben, kann alſo für unſere Zweifel nichts entſcheiden.

[68] Nägeli behauptet, Mozarts Genie ſei zwar groß, aber ebenſo groß ſein Geniefehler „durch übertriebenes, ausſchweifendes Contraſtiren" zu wirken (Vorleſungen S. 157. 160). Der Ouverture zu Don Giovanni wirft er auch noch vor (a. a. O. S. 168) daß im Allegro zweimal ein Takt zuviel ſei (Takt 36. 197) und die Eurhythmie ſtöre, ein Vorwurf,

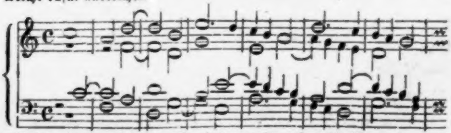
Spiel, welches nur beſtimmt zu ſein ſcheint die freieſte Herrſchaft über die harmoniſchen und contrapunktiſchen Mittel der muſikaliſchen Formgebung in einem wohlgegliederten Satz zu bewähren, in der That aber auch hier ebenſo treffend die pſychologiſchen Motive zur reichſten Entwickelung bringt. Wie tiefempfunden iſt es, wenn von allen Seiten, durch die Imitationen ſich verſchlingend[69] jene Warnung erſt ernſt und feſt ausgeſprochen wird, dann zur herzlichen wehmüthigen Mahnung wird, und endlich, da der Leichtſinnige nur ſeinen Scherz mit derſelben zu treiben ſcheint, als ſtrenger Ruf zur Buße mit markerſchütternder Gewalt wieder und wieder ans Ohr ſchlägt. Wie wahr iſt der Schluß, der manchen als ein bloßer harmoniſcher Uebergang erſcheinen mag, indem jenes warnende Motiv, da der rauſchende Jubel ſich aufs Höchſte geſteigert hat, mit der Septime einſetzend ihn abſchneidet, dann in ſanfte Mahnung übergeht und ſo allmählich den Hörer beruhigend auf das Folgende vorbereitet.

Mit dem Beginn der Oper ſelbſt tritt uns ſogleich die einzige wirklich komiſche Figur derſelben entgegen und er-

---

welchen Kahlert (N. Ztſchr. f. Muſ. XIX S. 97 ff.) gründlich widerlegt hat.

[69] Man hat Mozart vorgeworfen Motiv und Imitation ſei einem Canon von Stölzel entlehnt, welchen Marpurg (Kunſt der Fuge II S. 69 ff. Taf. 38 ff.) als Beiſpiel anführt. Ein Blick auf die Takte, welche dafür ausreichen



wird beweiſen, welche arge Reminiscenzenjägerei nöthig iſt um eine Entlehnung in dieſer, älteren Kirchencompoſitionen gewöhnlichen imitatoriſchen Stimmführung zu finden.

gänzt gewiſſermaßen durch ihr charakteriſtiſches Auftreten die nur nach einer Seite hin gewandte Ankündigung der Ouverture. Die typiſche Figur des Dieners in der Komödie, welche in den verſchiedenen Bearbeitungen der Sage die Phaſen des Gracioſo, Arlecchino, Sganarell, Hanswurſt und Kasperle durchgemacht, erhält hier als Leporello auf dem Gebiete der opera buffa ihre Vollendung. Vielen mag Leporello als der Typus des Baßbuffo gelten, den Mozart durch Tradition überkommen und in etwas gemodelt habe; allerdings iſt er für Spätere das Modell geworden, er ſelbſt iſt eine Schöpfung eigener Art, aber wie eine bedeutende menſchliche Natur geiſtige und leibliche Nahrung mit anderen theilt und doch zu eigenthümlicher Individualität ſich herausbildet, ſo iſt auch dieſer Leporello aus den Ueberlieferungen und Leiſtungen der opera buffa zu dieſer Individualität herausgewachſen. Auf dem Umſtande daß er mit allen Situationen, mögen ſie ihrem Weſen nach grauenhaft, leidenſchaftlich oder heiter ſein, innig verflochten iſt, mit den verſchiedenen Perſonen der Oper in Verbindung tritt, beruht der eigenthümliche Charakter der Oper. Damit eine Wechſelwirkung, eine Durchdringung der entgegengeſetzten Elemente Statt finde genügt es nun nicht daß Leporello ſeine guten oder ſchlechten Späße auf jede beliebige Folie aufhefte; nur dadurch daß er ſeine eigenſte Natur unter den verſchiedenſten Umſtänden mit voller Wahrheit ausſpricht kann er die Situation und die Perſonen welche Träger derſelben ſind, ſowie er durch ſie beſtimmt wird, auch ſeinerſeits wieder afficiren; die Kühnheit aber, mit welcher ſeine ihrem Weſen nach komiſche Natur mit Leidenſchaften und Begebenheiten, die die Tiefe des menſchlichen Gemüths ergreifen, in Conflict gebracht wird, verſetzt uns in das höhere Gebiet des Humors. Leporello iſt ein leibhafter Menſch mit Fleiſch und

Blut, der ſeine Art zu denken und zu empfinden und ſeine Art dies zu äußern hat, und eben die Freiheit und Wahrheit, mit welcher dieſes ſein Weſen ſich ausſpricht, macht ihn zur komiſchen Perſon. Dies tritt vor allem dadurch hervor daß er mit Don Giovanni als ſeinem Herrn verbunden iſt, dem er ebenſo verwandter als entgegengeſetzter Natur iſt. Er hat denſelben Trieb zu glänzen und zu genießen, dieſelbe Leichtigkeit ſich mit der Moral abzufinden, dieſelbe Neigung ernſthafte Dinge ſcherzhaft zu nehmen, es fehlt ihm auch nicht an Talent und Gewandtheit, aber grade an den Eigenſchaften, die uns für Don Giovanni ein gewiſſes Intereſſe einflößen, an Kraft und Muth; was bei ihm unter allen Umſtänden den Ausſchlag giebt iſt ſeine Feigheit. Während Don Giovanni jedes Abenteuer aufſucht und ſich aus jeder Gefahr zu befreien weiß, wird Leporello ſtets hineingeſtoßen, bleibt darin hängen und entkommt ſchließlich nur durch ſeine Feigheit; dieſes Widerſpruchs in ſeinem Weſen und Thun iſt er ſich aber ſelbſt bewußt und wirkt um ſo erheiternder.

Gleich anfangs lernen wir ihn vollſtändig kennen. Er iſt höchſt unzufrieden daß er Schildwach ſtehen ſoll, während ſein Herr drinnen ſich vergnügt, man hört ihn vor Ungeduld unmuthig mit dem Fuß ſtampfen; während er auf und ab geht, ziehen ſtolze Gedanken künftiger Größe durch ſeine Seele: voglio far il gentiluomo, man könnte ihn beinahe für einen Cavalier halten — da hört er Geräuſch, und nun iſts aus mit dem großen Herrn, er hört nur noch auf ſeine Furcht, die ſich, indem Don Giovanni mit Donna Anna ringt, fortwährend bis zum angſtvollen Geplapper ſteigert. Als es darauf Ernſt mit der Gefahr wird, als der Comthur fällt, da faßt ihn Entſetzen, er iſt im Innerſten erſchüttert; aber auch in dieſe ſittliche Empfindung miſcht ſich etwas von zähneklappernder Furcht. Haben wir hier ſchon eine ganze Scala charakteriſtiſcher Aeußerungen, ſo erhalten ſie doch ihre wahre Bedeutung erſt im Zuſammenhang des Ganzen, das im lebhafteſten Contraſt zu dieſem Poltron ſteht. Die Leidenſchaft Donna Annas, der Don Giovanni gleiche Kraft entgegenzuſetzen gezwungen iſt, die ernſte und würdige Haltung des ritterlichen Comthurs, gegen den Don Giovanni wider Willen endlich den Degen zieht[70], der Zweikampf[71] und der erſchütternde Ausgang, als der Comthur fällt, — in raſcher Folge rollt ſich eine Reihe das Gemüth tief ergreifender und aufregender Momente vor uns ab, die für ein komiſches Element kaum Raum zu laſſen ſcheinen, und doch iſt daſſelbe weſentlich activ dabei, verleugnet ſich keinen Augenblick und ſtört nie die Harmonie des Ganzen, weil Alles von der lebendigſten Wahrheit beſeelt iſt. Welche Fülle und Tiefe im Ausdruck der ergreifendſten, durch ein Moment beſtimmten aber in jedem Individuum verſchieden nuancirten Gefühle iſt in den achtzehn Takten des Andante zuſammengedrängt, das die Introduction ſchließt. Das Erlöſchen des Schmerzes mit der Lebenskraft im Comthur, die Miſchung von Mitleid und Stolz in Don Giovanni, von Entſetzen und Furcht in Leporello ſind zu einem Ganzen verſchmolzen, das die tiefe Erſchütterung des Gemüths als eine wohlthätige Löſung der vorhergehenden Spannung erſcheinen läßt. Und welche

---

[70] Mozart hat mit wenigen Worten dieſe Entwickelung angedeutet. Auf den Vorwurf des Comthurs cosi pretendi da me fuggir antwortet Don Giovanni im Begriff zu gehen „sotto voce“: Misero!, dann auf den erneuten Zuruf Battiti! wiederholt er „più voce“: Misero! und nun erſt, als ihm der Comthur näher tritt, bricht er forte aus: Misero attendi!

[71] Das Malen des Kampfes in den ſich antwortenden ſchwirrenden Figuren der Geigen und Bäſſe iſt nahe liegend und treffend; ganz ähnlich iſt es auch in Glucks Ballet, nur viel länger ausgeführt (1, 3 und 5).

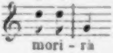
Mittel ſind angewandt um dieſe Wirkung zu erreichen. Drei Baßſtimmen, eine ſehr unbequeme Zuſammenſtellung, die aber hier wie ausdrücklich gewählt ſcheint um den ernſten düſtern Ton hervorzubringen; im Orcheſter nur die Saiteninſtrumente mit wenigen gehaltenen Tönen der Hörner und Fagotts auf die einfachſte Art verwendet[72], erſt im Nachſpiel treten Oboe und Flöte mit einem leiſe klagenden chromatiſchen Gange ein. Das iſt die nimmer verlöſchende Flammenſchrift des Genius!

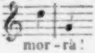
Kehren wir zu Leporello zurück. Schon die verſchiedene Art, wie ſeine Furchtſamkeit ſich in den verſchiedenſten Situationen ausſpricht, giebt die unterhaltendſten Belege für die treffende Charakteriſtik. Im erſten Finale tritt er nicht ſehr hervor, dort ſteht er neben ſeinem Herrn, der ſich in gleicher Gefahr befindet und dem er ſich daher vollſtändig anſchließt; aber im Sextett (II, 6) zeigt er ſich in ſeiner ganzen Größe. So gern er auch die Stelle ſeines Herrn bei Elvira vertreten möchte, ſo leidet doch das ſeine Furcht entdeckt zu werden nicht. Anſtatt die Gelegenheit zu benutzen, als er ſich mit ihr im Dunkeln findet, iſt er trotz ihrer innigen Bitte ſie nicht allein zu laſſen, nur bemüht ſich fortzuſchleichen; der Gegenſatz zwiſchen der zaghaften Schüchternheit der Frau und der Angſt des feigen Menſchen iſt vortrefflich ausgedrückt. Als er eben glaubt hinauszukommen, treten Don Ottavio und Donna Anna ein, er verſteckt ſich. Der raſche Uebergang in eine fremde Tonart, durch die hier unerwartet eintretenden Trompeten und Pauken um ſo ſtärker hervorgehoben, verſetzt uns in eine höhere Atmoſphäre, die Trauer einer edlen Seele und die Tröſtungen eines liebenden Herzens finden in Tönen wahrhaft überirdiſcher Verklärung einen hinreißenden Ausdruck. Elvira leitet uns wieder in die Situation, ſie empfindet jetzt Beſorgniß für den vermeintlichen Don Giovanni und ſucht ihn um ihn zu retten, der Ausdruck ihrer Furcht wird ſtärker, gewiſſermaßen materieller und nähert ſie dadurch dem Leporello, der von Neuem zu entwiſchen ſucht und das frühere Motiv, aber bedeutend kleinlauter jetzt in der Molltonart, wieder aufnimmt. Da treten ihm Zerlina und Maſetto entgegen, auch Don Ottavio und Donna Anna werden ihn gewahr; zu aller Erſtaunen aber legt Elvira für Don Giovanni Fürbitte ein — das frühere ängſtliche Motiv wird hier vom Orcheſter aufgenommen und beibehalten, es drückt den weſentlichen Kern der Situation aus, Elviras flehentliche aber gehaltene Bitte, wie das Befremden der Uebrigen gehen nur als verſchiedene Nuancen daraus hervor. Als aber ihre Bitte entſchieden abgewieſen wird[73], wirft Leporello die Löwenhaut ab. An die Stelle ſeiner früheren Zaghaftigkeit iſt jetzt die Seelenangſt des armen Sünders getreten, der um Gnade bettelt; er weiß daß ſeine Nichtigkeit allein ihm dieſelbe verſchaffen kann, und glaubt es nicht ſtark genug ausdrücken zu können daß er nicht Don Giovanni, ſondern der wirkliche, leibhafte Leporello iſt, dadurch hofft er das Mitleid zu erregen; die Ueberraſchung der Uebrigen ſteigert ſich natürlich bei dieſer Entdeckung, ihr Zorn und Schauder äußert ſich in ungleich ergreifenderer Weiſe als die Verwunderung über Elviras Sinnesänderung. Aber was ſoll nun geſchehen? Zunächſt ſind Alle rathlos. Leverello gegenüber haben die Uebrigen, wenn Einige auch von ihm beleidigt ſind, doch darin eine gemein-

---

[72] In der geſtochenen Partitur iſt nicht angemerkt daß die Viertelnoten der Bäſſe das ganze Andante hindurch pizzicato angegeben werden.

---

[73] Es iſt eine Kleinigkeit, aber nicht gleichgültig für die Wirkung daß es im Original nicht 

ſondern 

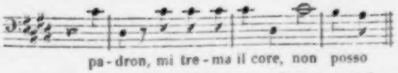
heißt.

ſame Stellung daß er eben nicht der von ihnen geſuchte, ihrer Rache verfallene Don Giovanni iſt, in dieſem Gefühl des Unwillens, des Erſtaunens über die Täuſchung vereinigen ſich alle und bilden daher in dem letzten Satz eine geſchloſſene Maſſe, die mehr mit ihren eigenen Empfindungen beſchäftigt als gegen Leporello feindlich iſt. Der aber hat nichts im Sinn als die Gefahr, aus welcher ihm Rettung kaum möglich ſcheint; zwar ſucht er ein paarmal ſich zuſammenzunehmen, aber immer läßt ſeine Angſt ihn wieder den Kopf verlieren, er plappert vor ſich hin, ſchreit dann wieder angſterfüllt laut auf, aber bringt es weder zu einem Verſuch ſich zu retten noch Mitleid zu erbitten; er iſt ebenſo in ſeine Gedanken verloren, wie die Anderen in die ihrigen, — und dies iſt das Moment welches die ſtarken Contraſte in den Einzelnen zum Ganzen verbindet, die Wahrheit und Energie mit der Jeder ſeine Natur, wie ſie durch dieſe Situation angeregt wird, ausſpricht giebt demſelben Geiſt und Leben[74].

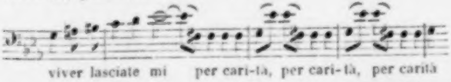
In einer ſehr verſchiedenen Lage befindet ſich Leporello, als Don Giovanni ihm in übermüthiger Laune, die durch Leporellos Angſt nur geſteigert wird, befiehlt die Statue des Comthurs zur Tafel zu laden (II, 9). Die räthſelhaften Töne welche er ſoeben vernommen und der Anblick des marmornen Comthurs machen ihm Grauen, aber auf der anderen Seite droht ſein Herr mit gezücktem Degen, eine Furcht muß die andere vertreiben, bald nimmt er ſich zuſammen die Statue anzureden, bald wendet er ſich von Angſt ergriffen zu ſeinem Herrn. Der muſikaliſche Ausdruck derſelben

---

[74] Schaul (Briefe üb. d. Geſchmack in der Muſik S. 51) führt dies Sextett unter den Beweiſen an, wie oft Mozart gegen die geſunde Vernunft geſündigt habe, weil es im tragiſchſten Stil geſchrieben ſei, da es doch Halbcharakter ſein müßte.



iſt gewiſſermaßen durch die Natur der Töne gewieſen und findet ſich ganz ähnlich auch im Sextett



aber wie charakteriſtiſch unterſcheidet ſich dies Gewinſel um Mitleid von jenem energiſchen wie auf der Folter ausgeſtoßnen Angſtruf — die ganze Verſchiedenheit der Situation und Stimmung iſt darin ausgeſprochen. Während bei den wiederholten Anredeverſuchen dieſer Angſtruf immer dringender wird, wird die Energie der Anrede, die auf den erſten Anlauf ziemlich ſchlank herauskommt, immer ſchwächer, und läuft ſchließlich auf ein parlando mit kläglichem Accent aus, während das Orcheſter in einer ſpielenden Figur, die aber durch ſcharfe Vorhalte einen ganz eigenen Ausdruck bekommt, das Moment des übermüthigen Spottes, welches die Situation nicht minder charakteriſirt, zur Geltung bringt[75]. Als aber wahr wird, wovor ihm innerlich gegraut hat, als die Statue ſich regt, da kennt ſeine Angſt keine Grenzen mehr, er windet ſich unter dem Eindruck des Schreckens, und nun tritt Don Giovanni hervor. Der weiß nichts von Furcht, er ſieht daß die Statue mit dem Kopfe nickt und will Gewißheit haben; mit Kraft und Feſtigkeit ſpricht er ſeine Fragen aus: die Statue antwortet ihr Si. Leporello iſt wie vom Donner gerührt und hat keinen Gedanken als an Flucht,

---

75) Von ganz eigenthümlicher Wirkung ſind hier die Flöten, welche den Violinen antworten. Mozart, der ſie nicht liebte (II S. 269), läßt ſie ſelten hervortreten, aber dann ſieht man, wie genau er die Eigenthümlichkeit des Inſtruments kannte.

auch Don Giovanni iſt betroffen[76], es wird ihm unheimlich an dem Ort, aber er behält ſeine Faſſung, und das Orcheſter läßt in dem Ausdruck der zitternden Haſt, mit welcher es zum Schluß eilt, noch etwas von dem Humoriſtiſchen durchſchimmern, das dieſer unerwartete Ausgang der Scene hat. Die tiefe und eigenthümliche Wirkung beruht hier wiederum auf der Wahrheit, mit welcher die beiden contraſtirenden Individualitäten in dieſer ungewöhnlichen Situation ſich äußern[77]. Sehr richtig hat Mozart hier gar keine Mittel aufgeboten um das Grauſen des Geſpenſtiſchen auch objectiv dem Zuhörer darzuſtellen; auf die Phantaſie deſſelben iſt nach dieſer Seite hin durch die ſchauerlich imponirenden Worte des Comthurs bereits hinreichend gewirkt[78], jetzt ſollen ihn nur

---

[76] Meiſterhaft iſt hier die harmoniſche Geſtaltung. Nachdem von Anfang her nur die Haupttonart mit den nächſt verwandten gehört worden iſt, wird man durch den Trugſchluß nach C-dur wie in eine andere Luft verſetzt und auch die veränderte Bewegung des Orcheſters ſpricht eine energiſche Lebendigkeit aus; durch wenige Accorde werden aber ſogleich Don Giovannis Fragen wieder auf die Dominante der Haupttonart zurückgeführt und das bekräftigende Si des Comthurs antwortet mit der Tonica, deren klare Ruhe aber durch Leporellos c gleich wieder geſtört wird; erſt auf Umwegen wird der Abſchluß erreicht. Wie verſchieden iſt beidemal die Wirkung des frei eintretenden fremdartigen c im Baß. Das erſtemal, wo auf H-dur entſchieden C-dur eintritt, macht es einen friſchen, gehobenen Eindruck, das zweitemal, wo c zu dem ausgehaltenen e als Unterterz hinzutritt und zur Baſs des Terzquartſextenaccords wird, empfindet man dagegen einen ſchweren Druck.

[77] Dadurch iſt auch die freie Form des Duetts bedingt, in welchem die einzelnen, in ſich abgerundeten muſikaliſchen Perioden, der ſich entwickelnden Empfindung folgend, aneinander angereihet ſind, ohne Wiederholung oder Durchführung eines Motivs; nur der Angſtruf Leporellos kehrt zu verſchiedenen Malen wieder und dient gewiſſermaßen als Bindeglied.

[78] Die muſikaliſche Behandlung dieſer kurzen feierlichen Worte des Comthurs iſt offenbar durch das Orakel in **Glucks** Alceſte, deſſen Einfluß

Leporello und Don Giovanni beſchäftigen. Die Freiheit, mit Leporellos Doppelangſt ein heiteres Spiel zu treiben und auch Don Giovannis Betroffenheit mit einem gewiſſen Humor zu behandeln beruht ganz weſentlich auf dem Halbdunkel, in welches hier das Geiſterhafte gerückt iſt; dadurch iſt auch der Hörer zwar angeregt, um die Beimiſchung des Grauens als eine Würze des Humoriſtiſchen zu empfinden, aber nicht durch die Empfindung des Entſetzlichen gefangen genommen und beherrſcht. Ganz anders geſtaltet ſich daher alles, ſowie der Geiſt leibhaft erſcheint, der nun in einer Weiſe in den Vordergrund tritt daß von ihm aus alles den eigenthümlichen Ton und Farbe bekommt; es erweiſt ſich nun noch als ein Nebengewinn, daß alle Mittel der muſikaliſchen Darſtellung für dieſen Moment geſpart ſind[79].

Die Erſcheinung des Comthurs im letzten Finale (II, 11) iſt freilich in jeder Weiſe meiſterhaft vorbereitet. Zuerſt die glänzende Darſtellung des heiteren Lebensgenuſſes, dem Don Giovanni ſich ergiebt, in der alle Erinnerung an das was Entſetzliches vorgegangen war ausgelöſcht iſt, und die durch Leporellos Naſchhaftigkeit und beſonders

---

auch im Idomeneo unverkennbar iſt (II S. 484), hervorgerufen, nicht allein Ton und Haltung im Allgemeinen ſondern die harmoniſche Führung zeigen die größte Aehnlichkeit. Aus der Zuſammenſtellung beider (muſ. Beil. VII) wird man entnehmen, mit welcher Sicherheit Mozart feinere Detailzüge hineinbrachte ohne die imponirende Wirkung zu beeinträchtigen.

[79] Dieſe Sparſamkeit iſt nur dann zu loben, wenn ſie nicht allein die Mittel auf einen Punkt concentrirt, ſondern dadurch daß ſie dieſelben an einem anderen zu verſchmähen ſcheint, dort erſt den richtigen Ausdruck findet. Wie gut Mozart es verſtand, die Erſcheinung des Comthurs durch machtvolle Inſtrumentation hervorzuheben, zeigte er im Finale; hier kam alles darauf an daß man ſeine Stimme hörte, Mozart gab derſelben nur den ſtützenden Halt des Horntones, dadurch wurde denn aber auch die größte Einfachheit in der geſammten Darſtellung nothwendig.

auch durch die eingelegte Tafelmuſik eine ſo eigenthümlich humoriſtiſche Färbung erhält; dann mit dem Auftreten der Elvira die durch das Einführen eines ethiſchen Motivs hervorgebrachte Steigerung der Situation, welche durch den Contraſt ihrer tief leidenſchaftlichen Erregung mit der frivolen, rein ſinnlichen Lebhaftigkeit Don Giovannis eine ganz neue Wendung herbeiführt und zugleich den Schluß motivirt. Natürlich ſteht Leporello hierbei im Hintergrund, er fühlt zwar daß Elvira im Recht ſei, wagt aber doch nicht ſeinem Herrn entgegenzutreten und bringt daher in den ſcharf ausgeprägten Charakter dieſer Scene keinen fremdartigen Ton. Als aber die Kataſtrophe naht, nachdem der laute Schrei der abgehenden Elvira etwas Unerhörtes verkündigt hat, da iſt es wieder Leporello, der, wie er zu Anfang der Oper die Handlung auf ſeine Weiſe einleitete, die furchtbare Erſcheinung vorbereitet und ſo auch hier den eigenthümlichen Charakter des Ganzen wahrt. Was er bisher an Furcht ausgeſtanden hat iſt nichts gegen die Todesangſt, die ihn beim Anblick des ſteinernen Gaſtes befällt, er zittert, die Stimme ſtockt, kaum hält er ſich aufrecht, auch dem beſtimmten Befehl des Herrn antwortet er nur mehr mit einem Angſtruf: der Hörer zweifelt keinen Augenblick daß, wie lächerlich ſich auch der feige Tropf geberdet, etwas Entſetzliches vorgegangen ſein muß, das auch auf jeden Anderen einen furchtbaren Eindruck machen würde. Und nun tritt von erſchütternden Klängen begleitet der Comthur auf[80]. Keine menſchliche Leidenſchaft, nicht Zorn, nicht

---

80) Die Blasinſtrumente, welche die Worte des Comthurs bald im Uniſono bald mit ihren gewaltigen Accorden begleiten, erhalten durch die durchgängige Anwendung der Poſaunen eine Macht und einen Glanz, welche nicht allein dieſe Scene über die ganze Oper hinausheben, ſondern in der Art früher nicht geahnt worden waren. Zwar ſind leider in der

Mitleid ſpricht aus den furchtbar ernſten Tönen der überirdiſchen Erſcheinung, es iſt die unerſchütterliche Feſtigkeit eines ewigen Geſetzes, das dem Frevler der ſich nicht mahnen läßt der Qual überantwortet, welche in ihrer ganzen Erhabenheit in der Muſik verkörpert wird. In gehaltenen Tönen ſchreitet die Mahnung gemeſſenen Ganges vor, bald auf einem Ton verweilend zu wechſelnden Accorden, bald in gewaltigen Intervallen ſich bewegend, immer fremdartig, immer klar, die ſchwere Wucht fortwährend ſteigernd bis zur Zermalmung. Dieſe eherne Ruhe wird noch mehr hervorgehoben durch das Orcheſter, das nach verſchiedenen Richtungen hin die Wirkung dieſer außerordentlichen Erſcheinung charakteriſirt und durch mannigfach nuancirte Züge das Bild vollendet. Bald verſtärkt es den gewichtigen Schritt der gehaltenen Noten durch den ſcharfen Rhythmus punktirter Noten, bald fällt es wie mit Centnerſchwere in ſtark diſſonirenden Accorden auf einzelne Accente, bald drückt es in den auf- und abgleitenden Scalen den fröſtelnden Schauer aus, der die Hörer erfaßt. Dieſer ungeheuren Erſcheinung gegenüber nimmt nun auch Don Giovanni ſeine ganze Kraft zuſammen. Zwar anfangs iſt er betroffen und das Orcheſter verräth uns ſeinen innerlichen Schauer, aber bald faßt er ſich, er wird immer feſter, immer entſchloſſener, je mehr der Comthur auf ihn eindringt, die Mahnung zur

---

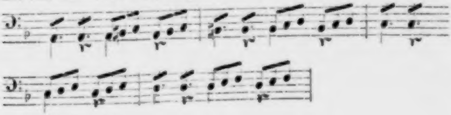
Originalpartitur, da das Beiblatt der Blasinſtrumente verloren iſt, die Poſaunen nicht ausdrücklich angegeben; aber man darf daraus, daß ſie im Andante der Ouverture nicht angewandt ſind, gewiß nicht ſchließen, daß Mozart ſie auch im Finale nicht gebraucht habe. Dort ſollte nur eine Andeutung gegeben werden und Mozart wollte weder den überwältigenden Eindruck der wirklichen Erſcheinung im Voraus ſchwächen, noch den allgemeinen Toncharakter der Inſtrumentation ſtören und ſeine Wirkung beeinträchtigen.

Buße wird ihm nur zu einer Aufforderung in geſteigertem Trotz ſeine Natur zu bewähren: er muß untergehen. Wie zu Anfang der Oper ſtehen die beiden im Kampf einander gegenüber, jetzt unterliegt Don Giovanni, den Geiſtern der Hölle übergeben bricht er widerſtandslos zuſammen. Mozart hat es nicht allein vermocht dem Ausdruck der Erhabenheit und Kraft[81] einen Adel der Schönheit zu verleihen, welche jenen griechiſchen Kunſtrichter hier, wenn irgendwo, die Grazie des Furchtbaren hätte erkennen laſſen, er hat es gewagt auch mit dem höchſten Entſetzen unmittelbar das Komiſche zu verbinden. Daß bei einem ſolchen Conflict Leporello ſich verkriecht liegt in ſeiner Natur, ganz ſchweigen kann er jedoch nicht. Aber wenn er wie vom Fieber geſchüttelt die zähnklappernden Triolen ſingt[82], wenn er nach

---

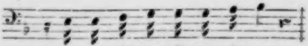
[81] Vor allem bewundernswerth iſt es, wie Mozart im Stande war, die ganze ziemlich lange Scene nicht nur auf gleicher Höhe zu erhalten, ſondern unausgeſetzt zu ſteigern. An zwei Stellen hat er in ſeiner Partitur eine kleine Kürzung vorgenommen. Die fünf Takte S. 273 Takt 3 bis S. 274 Takt 2 ſollten nämlich urſprünglich wiederholt werden, ſind aber das einemal von ihm geſtrichen; und etwas ſpäter ſind vier Takte (S. 277 Takt 2—5) herausgeſtrichen und im nächſten Don Giovannis -ro getilgt und Leporellos -sale hingeſetzt, ſo daß die Worte a torto di viltate tacciato mai saro ganz wegfallen.

[82] Mozart hat hier (S. 272 Takt 5 bis S. 273 Takt 3) urſprünglich den Baß in Triolen mitgehen laſſen, dann aber dieſe ausgeſtrichen und eine Viertelnote auf jeden halben Takt



an die Stelle geſetzt.

der Frage des Comthurs Verrai? in Todesangſt ſeinem Herrn zuruft



da fühlt Jeder, wie ernſt es dem armen Tropf iſt, und daß er wahrhaftig keinen Spaß treiben will, ſondern ſich lächerlich geberdet, weil er nicht anders kann. Wie hart das Lächerliche mit dem Entſetzlichen zuſammenſtößt, das erfährt in Wirklichkeit wohl Jeder, und wie die unwillkührliche Regung, welche es hervorruft, nur den Eindruck des Grauſenhaften verſtärkt; in künſtleriſcher Darſtellung dieſe contraſtirenden Elemente ſo zu einem Ganzen zu vereinigen, daß die einzelnen Züge zu einem durchaus wahren und lebendigen Bilde verſchmelzen, kann nur dem größten Genie gelingen, zumal wenn nicht die ſubjective Empfindung das Element der Einigung bildet, ſondern in leibhafter Gegenſtändlichkeit die verſchiedenen Momente in Action treten. In dramatiſcher Muſik giebt es kaum etwas das ſich in der Beziehung mit dieſer Scene im Don Giovanni meſſen könnte.

Es iſt wohl klar daß Leporello keinen bewußten Spaß mit ſeiner Furchtſamkeit macht — was daher ſeine Darſteller auch nicht thun dürften —, ſondern daß es ihm herzlich ernſt damit iſt, indeß iſt dies nur ein Zug ſeines Charakters[83].

---

[83] In der Arie (II, 7), welche auf das Sextett folgt, in welcher er ſich nach allen Seiten rechtfertigt und dabei die Gelegenheit zu entwiſchen ſucht, tritt mehr ſeine Verſchmitztheit als ſeine Angſt hervor. Er hat ſich gefaßt und begriffen daß er einmal erkannt nicht ſo viel mehr zu fürchten hat, er ſucht ſich daher nur durch mancherlei Vorwände hinzuhalten bis er entkommen kann. Die Arie iſt daher ihrer ganzen Haltung nach auch leichter, in ſtarken Contraſten, je nach der Seite wohin er ſich wendet, raſch wechſelnd, aber in keiner Weiſe ausgeführt und ſchließlich in

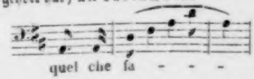
Er iſt dabei auch ein lockerer, übermüthiger Burſche, nur daß er ſich noch nicht ſo ganz wie ſein Herr von allen moraliſchen Regungen emancipirt hat, die aber vor einer Drohung und einem Geſchenk gleich wenig Stand halten. Daher übernimmt er denn, wo es ihm nicht gefährlich ſcheint, nicht ohne Behagen ſeine Rolle bei den Streichen Don Giovannis, der ihn namentlich vorſchiebt um ſich Elviras zu entledigen. In der berühmten Arie (I. 4), in welcher er, als wollte er die Verlaſſene tröſten, vor ihr das Regiſter der Liebſchaften ſeines Herrn aufrollt, verhehlt er doch nicht, welches Vergnügen ihm dieſe Erinnerung und der Spott macht, den er mit Elvira treibt. Im erſten Theil iſt die Aufzählung der langen Reihe naturgemäß parlando gehalten, nur hie und da durch ſtärkere declamatoriſche Accente gehoben, wie bei dem famoſen ma in Ispagna son già mille e tre; aber das Orcheſter, das fortwährend in lebhafter Bewegung iſt, verräth uns was für Erinnerungen an luſtige Streiche und lockeres Leben ihm dabei durch den Sinn gehen[84]. Als er dann auf eine nähere Charakteriſtik des Geſchmacks und der Methode ſeines Herrn eingeht, wird er wärmer und ſchildert nun ſelbſt alle Details mit vollem Ausdruck, bis er endlich mit der boshaften Apoſtrophe voi sapete quel che ſa in offenbarer Verhöhnung ſchließt[85]. Die in ihren

---

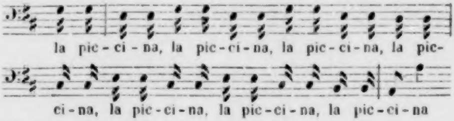
eine den Worten entſprechende artige muſikaliſche Pointe auslaufend. Auf das lange Sextett von ſchwerer Wucht folgt ſehr angemeſſen ein Muſikſtück von gemäßigtem Charakter.

[84] In der Originalpartitur ſind urſprünglich auch Clarini und Timpani beigeſchrieben, aber ausgeſtrichen ohne daß eine Note in die betreffenden Syſteme geſetzt wäre.

[85] Wer gehört hat, wie Lablache das



einzelnen Zügen ebenſo ſchlagende als durch das innere Behagen des Leporello ergötzliche Charakteriſtik[86] trifft freilich nur den italiäniſchen Text, den die Ueberſetzungen am ärgſten mißhandelt haben wo die muſikaliſche Behandlung die größte Genauigkeit verlangte, und iſt auch in ihrer Ausdrucksweiſe echt italiäniſch, zum Theil nur mit italiäniſcher Mimik ganz verſtändlich. Zwar wenn er ihn preiſen läßt nella bionda la gentilezza, nella bruna la costanza, nella bianca la dolcezza, ſo iſt der Ausdruck Jedem eingänglich, auch die grande maestosa wächſt für Jedermann verſtändlich ſtolz in die Höhe; aber wenn es darauf heißt


la pic - ci - na, la pic - ci - na, la pic - ci - na, la pic-
ci - na, la pic - ci - na, la pic - ci - na, la pic - ci - na

ſo iſt die eigentliche Wirkung deutſch nicht wiederzugeben[87].

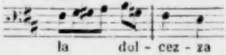
---

halblaut, ein wenig durch die Naſe gezogen, mit einem unbeſchreiblichen Seitenblick auf Elvira ſang, der hat auch die Vorſtellung von der komiſchen Malice bekommen, welche Mozart in dieſen Schluß gelegt hat.

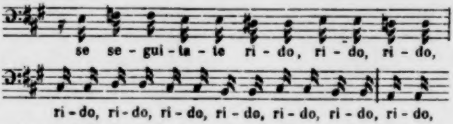
86) Dahin gehört z. B. wie Leporello ganz im Vertrauen, als vergäße er mit wem er ſpricht, und mit der größten Wichtigthuerei — der Trugſchluß nach B und die wunderſamen Fagotttöne heben das ganz beſonders hervor — Elvira zuflüſtert sua passion predominante è la giovin principiante.

87) Sollte man es für möglich halten daß in einem Muſikſtück, in welchem jede Wendung charakteriſtiſch iſt, die eben angegebenen Züge von Rochlitz ſo wiedergegeben ſind

Mit Blondinen phantaſiren,
Mit Brunetten einherſtelziren,
Mit Beleſnen disputiren,
Mit Gelehrten kritiſiren

ſo daß das „Kritiſiren" auf  fällt?

In Italien braucht man nur auf der Straße Acht zu geben um zu gewahren, wie einer, der ein Mädchen als die Kleine bezeichnen will, unwillkührlich das Wort zehnmal hintereinander raſch wiederholt und dabei die Hand allmählich mehr und mehr der Erde nähert — das iſt muſikaliſch nicht treffender auszudrücken als Mozart gethan hat. Aehnlich iſt es im Terzett (II, 2), wo Leporello das Lachen nicht verbeißen kann


se se - gui - ta - te ri - do, ri - do, ri - do,
ri - do, ri - do, ri - do, ri - do, ri - do, ri - do, ri - do,

und das ſtille Inſichhineinlachen für einen Italiäner muſikaliſch aufs natürlichſte ausgedrückt iſt[88].

Ueberhaupt hat das ſchnelle Sprechen, eines der geläufigſten Darſtellungsmittel in der opera buffa, eine andere Bedeutung im Italiäniſchen als im Deutſchen. Auf den Deutſchen macht es zwar auch faſt immer den Eindruck des Komiſchen, allein auch des Karikirten; es iſt ihm nicht natürlich, und entweder übertrieben oder gemein, daher auch nur in ſehr beſchränkter Weiſe als Mittel der Charakteriſtik zu verwenden. Für den Italiäner iſt dagegen das raſche Sprechen, das der Charakter ſeiner Sprache ſo ſehr erleichtert, der natürliche Ausdruck innerer lebhafter Erregung; es kommt nur darauf an, ob er ſich gehen läßt oder aus irgend

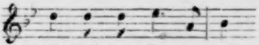
---

Statt la piccina heißt es „und dann jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede, jede Preis zu geben“, was ebenſo abſcheulich klingt als es unpaſſend iſt.

88) Rochlitz überſetzt hier ſogar: „Wer kann da ſcherzhaft bleiben? o Herr, das geht zu weit!“ Und mit ſolchem Text hört man Mozarts Muſik meiſt vortragen und urtheilt danach über dieſelbe!

welcher Ueberlegung an ſich hält. In der italiäniſchen Oper iſt daher das ſchnelle Sprechen ohne Bedenken zuläſſig, es macht an ſich nicht den Eindruck der Karikatur, nicht einmal des Komiſchen, ſondern Umſtände, Perſönlichkeit, Art der Anwendung geben demſelben erſt den beſtimmten Charakter. Wollte man nur die Partie des Leporello im Einzelnen auf die Behandlung dieſes raſchen parlando durchgehen, würde man finden, daß es in verſchiedenen Situationen einen ganz verſchiedenen Ausdruck und jedesmal ſeine pſychologiſche Berechtigung hat. Es kommt daher auch nicht allein der vorzugsweiſe komiſchen Perſon zu. Wenn zu Anfang des erſten Finales (I, 13) Maſetto ſeinen eiferſüchtigen Zorn, Zerlina ihre Angſt in raſch geſprochnen Worten äußert, ſo ſoll das nicht etwa ein Mittel ſein das Publicum lachen zu machen, es iſt vielmehr der natürliche Ausdruck ihrer Empfindung: die Situation dieſer Perſonen bringt die komiſche Wirkung hervor. Freilich gehören ſie den niederen Ständen an, denen man dieſe Ausdrucksweiſe deshalb nachſehen möchte; aber auch Don Giovanni, deſſen Natur der höhere Adel fehlt, ſchont wo er ſich gehen läßt, ſei es im Scherz oder in leidenſchaftlicher Aufregung, ſeine Zunge nicht. Beſonders wenn er mit Leporello verkehrt, geſtattet er dem Diener nicht allein manche Freiheiten, ſondern läßt ſich auch ſelbſt zu ihm herab, was natürlich auch im muſikaliſchen Ausdruck zum Vorſchein kommt, und dieſe kleinen Nachläſſigkeiten des Converſationstons, die wie unwillkührlich die gehobnere Ausdrucksweiſe unterbrechen, wirken außerordentlich dazu mit das Ganze frei und lebendig zu machen. In dem kleinen Duett (II, 1), in welchem er den erzürnten Leporello zu beſänftigen ſucht und ſich ganz familiär mit ihm macht, drückt er ſich deshalb auch ganz in ſeiner Weiſe aus; nur iſt der charakteriſtiſche Unterſchied nicht zu überſehen, daß Leporello im hohen Grade aufgeregt und ernſtlich erzürnt iſt, während Don Giovanni ſich nur zum Spaß in dieſer Weiſe gehen läßt, und in dieſem Contraſt liegt das eigentlich komiſche Moment. Aber auch in wirklicher Erregung, wie im erſten Finale, wo er einen Augenblick den Kopf verliert, fällt er mit den Worten è confusa la mia testa in dies raſche Sprechen, das aber, ſowie er ſich geſammelt hat, mit den Worten ma non manca in me coraggio einem ganz anderen muſikaliſchen Ausdruck weicht. Noch mehr tritt dies in dem Quartett (I, 8) hervor, in welchem die durch Elvira ihn bedrohende Gefahr ihn in ſolche Aufregung verſetzt, daß er grade, als er ihr zuſpricht ſich in Acht zu nehmen: siete un poco più prudente, durch ſein haſtiges, raſches auf ſie Einreden verräth, wie ſehr er ſelbſt die Beſonnenheit verloren hat. Darin liegt nun allerdings auch etwas Komiſches, allein ſowie dies Moment vor dem Ernſt der Situation im Weſentlichen zurücktritt und nur eine leiſe Nuance des Ausdrucks hineinbringt, ſo darf auch dieſem raſchen parlando durchaus nicht der eigentliche Buffocharakter beigelegt werden. Elvira ſelbſt, die ihre heftige leidenſchaftliche Natur nicht zu zügeln weiß, wird ebenfalls durch die immer ſich ſteigernde Leidenſchaft hingeriſſen ihrem Zorn in geflügelten Worten Luft zu machen, welche ſicher auf Niemand einen komiſchen Eindruck machen werden. Donna Anna dagegen und Don Ottavio, vornehme und gehaltene Naturen, laſſen ſich nie in der Art gehen, daß ſie in ein ſolches Schnellſprechen verfielen. So dient auch dieſes Darſtellungsmittel, da es immer nur der Wahrheit gemäß zur Anwendung gebracht wird, ebenſowohl zur individuellen Charakteriſtik, zur Schärfung der Contraſte, als es durch ſeinen realiſtiſchen Charakter wirkſam wird das eigenthümliche Temperament, welches die ganze Oper auszeichnet, auch in die Haltung ernſter und pathetiſcher Situationen zu bringen.

Ueberhaupt iſt dies Quartett einer der ſchönſten Belege für Mozarts geniale Meiſterſchaft in den verſchiedenſten Richtungen. Elvira unterbricht durch ihre Warnung das Geſpräch zwiſchen Donna Anna, Don Ottavio und Don Giovanni in der unerwarteteſten Weiſe, jene ſind überraſcht und unſicher, was ſie davon halten ſollen, dieſer erſchrickt, ſucht ſie durch Täuſchung in der Ungewißheit zu halten und Elvira zu beſeitigen: ſo entſteht jene ſchwebende Stimmung, welche recht eigentlich muſikaliſch iſt und die hier durch die Trauer Donna Annas und Don Ottavios den eigenthümlichen weichen Ton erhält, der das Ganze beherrſcht. Was hier zunächſt hervortritt iſt die geſchickte Gruppirung. Donna Anna und Don Ottavio, die unzertrennlich zuſammenſtehen, bilden den feſten Mittelpunkt, Elvira und Don Giovanni ſtehen bald in ähnlicher Weiſe obwohl feindſelig neben einander, bald wenden ſie ſich nach verſchiedenen Seiten hin den beiden andern zu, wobei der Situation gemäß Elvira am häufigſten iſolirt den drei andern gegenüber erſcheint, indem ſie auch durch ihre leidenſchaftliche Erregung vor den anderen in den Vordergrund tritt, ſo daß von ihr die fortſchreitende Bewegung des Ganzen ausgeht, der Don Giovanni nothgedrungen und in ganz anderem Sinne folgt, während jene beiden aus ihrer achtſamen Beſchaulichkeit nur vorübergehend heraustreten. Ein ſchöner Zug von tief ergreifender Wahrheit iſt es, wenn das Motiv der Worte Elviras



vom Orcheſter und den übrigen Stimmen aufgenommen wird, ſo daß es wie das Loſungswort, das den Schlüſſel des Räthſels bietet, mit einer unwiderſtehlichen Gewalt ſich ans Ohr drängt, und ſelbſt an Don Giovanni zum Verräther wird. Daher kehrt denn auch nach Vorwürfen, Zureden, Fragen aller Art, die ſich drängen, zuletzt dies Motiv wieder und, wie die wirkliche Lage der Dinge unaufgeklärt bleibt, verklingt es leiſe mit ſeinem ſchmerzlichen Vorwurf. Und dieſe Ahnung die hier die Seele Donna Annas durchzieht bereitet die Entdeckung vor, welche ſie blitzſchnell in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters erkennen läßt.

Die Gruppirung der Singſtimmen wird überhaupt zu einem wirkſamen Mittel der pſychologiſchen Charakteriſtik. Leporello empfindet beim Auftreten der Elvira im zweiten Finale eine Regung des moraliſchen Gefühls, und ſo läßt ihn auch die muſikaliſche Gliederung ſich der Elvira nähern, ihre Partien entſprechen einander — zuletzt ſogar in vollſtändiger Imitation[89] — und treten der des Don Giovanni gegenüber, die nun um ſo ſchärfer hervortritt. So iſt auch im Terzett (II. 2) Leporello bald dem Don Giovanni nahe gerückt, bald der Elvira, der er anfangs nachſpottet, ſpäter aber doch ſeine Theilnahme nicht verſagen kann, und ſich nun auch im muſikaliſchen Ausdruck ihrer Partie anſchließt, während Don Giovanni ſich in ſelbſtändiger Bewegung von ihnen ablöſt. Dieſe Kunſt durch die ſcheinbar nur dem Erforderniß der muſikaliſchen Geſtaltung dienende Gruppirung nicht allein

---

[89] Dieſe bezeichnende Form der Imitation wird immer als eine nicht bloß muſikaliſch wirkſame ſondern durch die Zuſammengehörigkeit der betreffenden Perſonen pſychologiſch gerechtfertigte ſich nachweiſen laſſen z. B. wenn im Quartett Donna Anna und Don Ottavio (S. 79), im erſten Finale Zerlina und Maſetto (S. 151 f.) die Imitation ausführen.

Klarheit und Ueberſichtlichkeit zu gewinnen, ſondern zugleich und in gleichem Maaße die pſychologiſche und dramatiſche Charakteriſtik in den feinſten Zügen auszuführen läßt ſich in jedem Enſembleſatz in ähnlicher Weiſe erkennen.

L. Baſſi[90] ſoll befremdet geweſen ſein daß die Hauptperſon der Oper keine eigentliche große Arie zu ſingen habe, dies Befremden werden andere getheilt haben. Wäre Don Giovanni die fauſtiſche Natur, zu der man ihn hat machen wollen, ſo wäre es nicht zu vermeiden geweſen in einem Monolog dieſen Zwieſpalt ſeines Inneren, den Kampf der leidenſchaftlich erregten Sinnlichkeit oder der weltſchmerzlichen Menſchenverachtung mit dem ſittlichen Gefühl und ſeinem höheren Streben darzulegen, wodurch auch für die muſikaliſche Darſtellung ein dankbarer Gegenſtand geboten wäre. Allein Don Giovanni weiß gerade gar nichts von Zweifeln und Bedenken irgendwelcher Art, nichts liegt ihm ferner als Grübeln, im Vollgefühl ſeiner Kraft ſtrebt er nur nach Genuß und findet in dieſem ſeine ganze Befriedigung. Auch die Gefahr reizt ihn, weil ſie ſeine Kraft herausfordert, übermüthiger Scherz, der ihn ſeine Ueberlegenheit empfinden läßt, vor allem aber der ſinnliche Genuß. Von einer dämoniſchen Luſt an der Verführung des ihm verfallenen Opfers zeigt ſich nirgend eine Spur, ebenſo wenig die Regung einer mächtigeren, die Seele ergreifenden Leidenſchaft, welche man ſelbſt in der Verirrung noch durch die Bezeichnung der Liebe adeln könnte; es iſt die rückſichtsloſe Hingebung an eine Erregung, die ihrem Weſen nach ſinnlich allerdings den ganzen Menſchen heftig ergreift und momentan auch die edleren Seelenkräfte berührt. Die Fülle der Kraft, aus welcher ſie hervorgeht, die Feinheit der äußeren Formen, in welchen ſie ſich äußert, die heitere und ſelbſt humoriſtiſche Jovialität, welche damit verbunden iſt, können eine ſolche Erſcheinung, welche dadurch weder edel noch würdig wird, weniger verletzend machen, und die Sitten der Zeit, welche Tirſos Don Juan und da Pontes Don Giovanni hervorbrachte, ließen ſie ſtatthaft erſcheinen; vor allem aber iſt es die Muſik, welche, indem ſie ihrer Natur nach das Element der Empfindung hervorhebt und als das eigentlich wahre und berechtigte geltend macht, die künſtleriſche Darſtellung einer ſo gearteten Individualität und deren entſprechende Wirkung möglich macht[94]. Allein eine Natur wie Don Giovannis wird ſich nicht in Monologen ausſprechen, ſie reflectirt nicht, ſie äußert ſich nur durch die That und wir lernen daher Don Giovanni faſt allein in der unmittelbaren Berührung mit anderen kennen. Nur einmal, als er Leporello den Auftrag giebt ein glänzendes Feſt zu bereiten, und ſich nun ganz der Vorempfindung der Freuden und Genüſſe, welche ihm bevorſtehen, hingiebt, erhält dieſe erregte Stimmung auch ihren muſikaliſchen Ausdruck in einer Arie oder vielmehr einem Lied (I, 11). Denn Mozart läßt, ausgehend von der Vorſtellung des Balles der Don Giovanni beſchäftigt[92], ihn ein ganz einfaches Tanzlied von ſehr lebhaftem Charakter ſingen, in dem ſich nichts von einer höheren Leidenſchaftlichkeit, noch viel weniger von dämoniſchen Gelüſten, nichts von edleren Gefühlen ſpüren läßt, das vielmehr in ſehr eindringlicher und gefälliger Weiſe die ſinnliche Aufregung des Augenblicks, wie einen ſchnell vorüberfliegenden Rauſch, mit zündender Gewalt ausdrückt[93]. Von ganz anderem Charakter

---

[90] Luigi Baſſi iſt in Peſaro geboren, nach ſeiner Grabſchrift 1766, nach dem dresdener Leichenbuch 1753, und ſtarb in Dresden, wohin er von Prag etwa 1815 gekommen war, als Regiſſeur der italiäniſchen Oper 1825. Ueber ihn wird im Jahr 1800 von Prag aus berichtet (A. M. Z. II S. 538 f.): „Baſſi war vor dem Verluſt ſeiner Stimme ein vortrefflicher Sänger, ſelbſt die Ueberreſte derſelben weiß er noch ſehr gut zu handhaben und zu benutzen. Sie hält das Mittel zwiſchen Tenor und Baß, und obſchon ſie etwas hohl klingt, iſt ſie doch ſehr geſchmeidig, voll und angenehm. Hr. Baſſi iſt nebendem ein ſehr geſchickter Schauſpieler im Tragiſchen ohne komödiantenartig, im Komiſchen ohne niedrig und abgeſchmackt zu werden. In ſeiner wahrhaft feinen und poſſierlichen Laune parodirt er z. B. manchmal die Fehler der übrigen Sänger ſo fein, daß es zwar die Zuſchauer, aber die Sänger nicht merken. Seine beſten Rollen ſind Axur, Don Giovanni, Teodoro, der Notar in der Molinara, der Graf im Figaro und noch einige andere.“ Damit ſtimmen auch die Erinnerungen, welche ältere Zeitgenoſſen in Dresden bewahren, die ihn als einen Mann von ſtattlichem Aeußeren, feinen, liebenswürdigen Manieren und trefflicher Schulung einer allerdings paſſirten Stimme ſchildern. Man ſieht aus allem, wie vieles in ihm zu einem vorzüglichen Darſteller des Don Giovanni zuſammentraf.

---

[94] Beethoven hat nach einer Mittheilung Seyfrieds (Beethovens Studien, Anhang S. 22) in Beziehung auf Don Giovanni geäußert, daß die heilige Kunſt ſich nie zur Folie eines ſo ſcandalöſen Sujets entwürdigen laſſen ſollte. Die hohe Sittlichkeit, welche der große Mann im Leben wie in der Kunſt unverbrüchlich bewahrte, wird man auch in dieſem Ausſpruch ehrend anerkennen; er hätte eine ſolche Oper nicht componiren

---

können ohne ſich ſelbſt ungetreu zu werden. Indeſſen wird man, auch ohne die Kunſt vom Boden der Sittlichkeit abzulöſen, dieſe Seite der menſchlichen Natur der künſtleriſchen Darſtellung nicht entziehen wollen.

[92] Er zeichnet hier die Situation vor, die nachher im Finale eintritt, ſogar die drei verſchiedenen Tänze werden im Voraus erwähnt

Senza alcun ordine
La danza sia,
Chi'l minuetto,
Chi la follia,
Chi l'alemanna,
Farai ballar.

Es iſt kaum zu glauben, daß es faſt allgemein Eingang gefunden hat, wenn die Wiederholung des beliebten Stücks verlangt wird, einem Lied von ſolchem Charakter Worte zum Preiſe des göttlichen Mozart unterzulegen (A. M. Z. XXIV S. 21. XXXIX S. 840). Kann man das Andenken eines dramatiſchen Componiſten, der wußte was er ausdrücken wollte, empfindlicher kränken?

[93] Nächſt dem Charakter der ſehr einfachen Melodie und Harmonie und des ſtark hervorgehobenen Rhythmus iſt die Färbung der Inſtrumen-

iſt das Ständchen (II, 3), von Mozart Canzonetta überſchrieben; denn iſt gleich das Kammermädchen, an welches daſſelbe gerichtet wird, nicht gegenwärtig, ſo ſpricht Don Giovanni doch nicht mit ſich, ergeht ſich nicht in allgemeinen Gefühlsergießungen, ſondern wendet ſich mit der ganzen Wärme ſeiner Empfindung an die Schöne, deren Herz er rühren will. Das italiäniſche Lied hat in Rhythmus und Sprache einen eigenthümlichen, volksmäßigen Charakter, wie ja auch die Sitte eine volksthümliche iſt daß der junge Burſche vor dem Fenſter ſeines Mädchens zur Cither ſingt und erwartet, ob ſie ihn erhöre; das bleibt ſich gleich, ob man ſich denkt, Don Giovanni ſinge hier ein bekanntes Lied oder improviſire daſſelbe, ſo wie ſo iſt es der volle Ausdruck ſeiner ſehnſüchtigen Erwartung. Die wollüſtige Spannung, die ſüße Schwärmerei, mit welcher er dem erſehnten glücklichen Augenblick entgegen ſieht, hat einen ſo überraſchenden, dabei ſo unwiderſtehlich einſchmeichelnden und durch die Feinheit der Nuancirung tief eindringenden Ausdruck erhalten, daß dieſes kleine Lied wie eine ſeltene Blume von wunderbarem Farbenſchmelz und berauſchendem Duft den Sinn gefangen nimmt; es giebt nichts, auch bei Mozart nicht, das ſich ihm vergleichen läßt[94].

---

tation hier ſehr weſentlich. Daß Flöte und Violine faſt unausgeſetzt die Melodie führen hebt das Tanzartige hervor, die raſche Bewegung der Begleitung in den faſt ununterbrochen fortgehenden Achteln hat etwas eigenthümlich Aufregendes, das durch die ſtarken Accente der Blasinſtrumente in anderer Weiſe gehoben wird. Das mehrfach beſprochene Hinanſtreifen an die Molltonart, das in der ausgelaſſenen Luſt auch den Stachel derſelben empfinden läßt, iſt hier wieder von großer Wirkung.

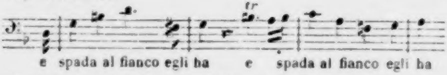
94) Die Wirkung der reizenden Melodie und der gewählten Harmonie wird auch hier ſehr gehoben durch die lebhafte Begleitungsfigur der Mandoline, welche nur von den pizzicato angegebenen Accorden der Saiteninſtrumente unterſtützt wird. Der zarte, eigenthümlich vibrirende

Die einzige wirkliche Arie, welche Don Giovanni ſingt, ſingt er nicht als Don Giovanni. In Leporellos Kleidern und für dieſen gehalten giebt er Maſetto und ſeinen Begleitern Vorſchriften, wie ſie ihn, den ſie ſuchen, erwiſchen ſollen, die muſikaliſche Charakteriſtik muß ſich alſo der Maskerade anſchließen. Ohne Zweifel gehört dieſe Arie (II, 4) Metà di voi qua vadano zu den originellſten Conceptionen, die man bewundert, ohne recht zu begreifen, wie ſie haben gefaßt werden können. Die Situation giebt gar keine eigentlich muſikaliſchen Impulſe; Poſten werden ausgeſtellt, Signalements mitgetheilt, nirgends ein Anlaß zu muſikaliſcher Charakteriſtik geboten, die ſprechende Perſon iſt durch die Verkleidung eine ganz unſichere geworden — nur ein eminent muſikaliſches Genie konnte hier den Punkt finden, von wo aus ein muſikaliſches Kunſtwerk ſich entwickeln ließ, wie es Mozart in größter Behaglichkeit ausführt. Der Buffocharakter iſt hier natürlich maaßgebend, aber nicht allein weil Don Giovanni hier den Leporello ſpielt — dadurch kann nur der Ausdruck etwas modificirt werden —, ſondern weil der übermüthige Spaß mit Maſetto ihm ſelbſt das innigſte Behagen macht, beides muß alſo mit einander

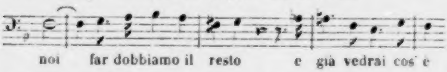
---

Ton der Metallſaiten der Mandoline paßt unvergleichlich zu der ſüßen Anmuth des Liedes; das Inſtrument war damals noch üblich — Mozart hat auch ſonſt Lieder zur Mandoline componirt (III S. 347) — und wirkte um ſo charakteriſtiſcher. Unrichtig ſcheint mir die Bemerkung in den fliegenden Blättern f. Muſik (I S. 484), das Lied zeige Don Giovanni wie er ſcheinen wolle, während das Accompagnement andeute, wie er wirklich ſei und daß der Geſang nur Heuchelei ſei. Don Giovanni heuchelt nicht, er ſpricht ſeine wirkliche Empfindung ſo aus, wie er ſie fühlt, und daß ſie raſch vorübergehen wird macht ſie für den Moment nicht unwahr; die dort vorausgeſetzte Charakteriſtik wäre alſo eine falſche. Der beſondere Charakter der Begleitung iſt aber ganz einfach durch die Natur des Inſtruments beſtimmt und hat daher gar nichts Auffallendes, das einer Deutung bedürfte.

verſchmolzen werden. Nun braucht man dieſe Arie nur mit den beiden Arien des Leporello (I, 4. II, 7) zu vergleichen um den weſentlichen Unterſchied in der Haltung zu gewahren. Wenn die vielen raſch geſprochenen Stellen den vulgären Charakter zeigen, ſo nimmt die Muſik bei etwas gehobenen Stellen unwillkührlich einen vornehmeren Ausdruck an; Stellen wie



mit dem ungemein charakteriſtiſchen Triller, oder



konnte Leporello gar nicht ſingen, hier kommt der Cavalier unverkennbar zum Vorſchein. Die Situation bringt es mit ſich daß die Singſtimme vorwiegend parlando gehalten iſt und dem Orcheſter die weſentliche Geſtaltung des Ganzen zufällt, und in der That iſt daſſelbe ſo ſelbſtändig gehalten daß es ſcheinen könnte, die Singſtimme ſei allenfalls entbehrlich, was freilich durchaus nicht der Fall iſt, denn beide ergänzen einander nothwendig. Da die einzelnen Züge der Situation muſikaliſch nicht eigentlich anregend ſind, wird die Muſik auch nicht in dem Sinne im Einzelnen charakteriſtiſch wie z. B. im Andante von Leporellos großer Arie; die Grundmotive der Situation, das geheimnißvolle Wichtigthun, die ſcheinbare Vertraulichkeit Don Giovannis, die geſpannte Aufmerkſamkeit und Neugierde der Landleute ſind in der launigſten Weiſe aufgefaßt, und indem das Orcheſter das was in der Seele aller Betheiligten angeregt wird in ſeinen verſchiedenen Wendungen wiedergiebt, geſtaltet ſich ein Ganzes, das lediglich nach den Geſetzen der muſikaliſchen

Logik conſtruirt zu ſein ſcheint, während es doch die lebendigſte dramatiſche Charakteriſtik entwickelt, die allerdings nur durch ein entſprechendes mimiſches Spiel aller Perſonen, auch der ſtummen, für welche das Orcheſter ſpricht, zur vollen Geltung kommen kann.

Seinen wahren Charakter aber offenbart Don Giovanni erſt da, wo er mit anderen Perſonen, namentlich mit Frauen in Berührung kommt. Seine Verführungskunſt ſehen wir ihn zuerſt gegen Zerlina üben. Sie tritt uns als ein einfaches Bauermädchen entgegen, in dem kleinen Duett, welches ſie mit ihrem Bräutigam unter dem luſtigen Zuruf der Freunde ſingt (I, 5) ſpricht ſich harmloſe Heiterkeit und Freude auf die einfachſte Weiſe, in populärer Faſſung aus[95]; erſt Don Giovanni weckt Gefühle, die in ihrer Seele unentwickelt ſchlummerten. Der ſchöne, vornehme Mann hat der unerfahrnen Bäuerin gegenüber leichtes Spiel; der Eindruck welchen er durch ſeine ganze Erſcheinung auf ſie macht, wird durch das Gefühl der Ueberlegenheit, welche er durch Stand, Reichthum und Bildung ihr gegenüber hat, beherrſcht; indem er auf dieſe Vorzüge verzichtet und ſich ihr gleichſtellt, ſchmeichelt er nicht nur ihrer Eitelkeit, ſondern er gewinnt, da dieſe Gleichſtellung durch gegenſeitige Zuneigung bedingt iſt, auch ihr Gefühl für ſich. Dieſes Gefühl, das fern von Leidenſchaftlichkeit, zunächſt durch das ſinnliche Wohlgefallen angeregt auch das Gemüth zu zärtlicher Empfindung ſtimmt, in einer Weiſe ausgedrückt daß es auf den einfachen Sinn Zerlinas den Eindruck der Wahrheit machen muß, ruft in ihr das gleiche mit ſolcher Macht hervor, daß alle

---

[95] Dieſes kleine Duett mit Chor iſt auf einem beſonderen Bogen geſchrieben, wie die Arie Maſettos (Anhang 2), und wohl während der Proben in Prag geſchrieben, wo dieſe ganze Partie erſt redigirt zu ſein ſcheint.

Bedenken davor zurücktreten. Dieſe pſychologiſche Beobachtung bedingt die Haltung des Duetts (I, 6), in welchem Don Giovanni die Neigung Zerlinas raſch gewinnt. Kein Pathos, keine Ueberſpanntheit nach irgend einer Seite, der einfache Ausdruck dieſer einfachen das Herz ſanft und ſüß bewegenden Empfindung ruft eine Aufregung in Zerlina hervor, die ſich mehr in einer mädchenhaften Verlegenheit als ernſtlichem Widerſtand äußert und vor dem wärmeren, aber immer nicht heftigen Andringen Don Giovannis bald ganz weicht, ſo daß beide ſich dem Gefühl einer gegenſeitigen Befriedigung hingeben, welche, da kein Kampf der Leidenſchaft vorausgegangen iſt, nicht den Ausdruck einer aus der Tiefe des Gemüths hervorquellenden Liebesſeligkeit, oder einer jedes andere Gefühl überſtrömenden Berauſchung, ſondern eines in hellem Sonnenſchein ſich wiegenden warm empfundenen Glücks annimmt[96]. Die pſychologiſche Wahrheit der muſikaliſchen Darſtellung iſt leicht nachzuweiſen, aber den zarten Schmelz, die ſüße Innigkeit, welche Mozart in die einfachen Töne gelegt hat, die ſo ſanft und unwiderſtehlich ins Herz dringen, wie ein Blick aus liebesfeuchtem

---

[96] Man hat den zweiten Theil des Duetts unbedeutend gefunden und für denſelben im Gegenſatz zum erſten mehr Feuer und Leidenſchaft verlangt; offenbar zum Nachtheil der feinen Charakteriſtik. Zerlina iſt keine tief und leidenſchaftlich empfindende, ſondern eine leicht erregbare Natur und Don Giovanni wird dadurch ſo gefährlich, daß er ſich inſtinctmäßig der Natur der Frau aſſimilirt, die ihn anzieht; dies hat Mozart treffend ausgedrückt. Es iſt zu beachten, daß in der Originalpartitur der zweite Theil keine neue Tempobezeichnung hat (Allegro iſt eine willkührliche Zuthat), Mozart hat nur durch den Taktwechſel, nicht durch beſchleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen wollen. — Das chromatiſche Zwiſchenſpiel (Takt 7 und 8 des zweiten Theils), welches Dulibicheff (II p. 123) als eine moraliſche Warnung auffaßt, macht mir den entgegengeſetzten Eindruck des Schmachtens in ſinnlicher Erregung.

Auge, kann das Wort nicht bezeichnen. Iſt doch dies Duett ſprichwörtlich geworden als ein Typus zarter Liebeswerbung.

Beim zweiten Zuſammentreffen ſteht die Sache weſentlich anders. Zerlina iſt durch Elvira gewarnt, ſie hat Maſettos Eiferſucht eben mit Mühe beſänftigt, weiß ſich von ihm belauſcht und ſucht daher Don Giovanni auszuweichen, zu dem ſie ſich doch hingezogen fühlt. Das weiß er und nachdem er ihr Bemühen ſich zu verſtecken als einen Scherz vereitelt hat, entgegnet er ihrer Bitte um Schonung wiederholt mit demſelben muſikaliſchen Motiv, dem er nun den nach ſeiner Ueberzeugung wahren Sinn unterlegt, wodurch dies Liebesſpiel ebenſo fein charakteriſirt wird als unmittelbar darauf ſeine Ueberraſchung Maſetto im Verſteck zu finden und die ſchnelle Faſſung, mit der er ihn becomplimentirt, worauf dieſer ſpöttiſch Don Giovanni ſeine eigene Phraſe zurückgiebt. Das Orcheſter, das noch eben ſo zart dem Liebenden zur Seite ging, drückt hier auf unvergleichliche Weiſe den Spott und verhaltenen Grimm aus, wobei auch die verhängnißvollen Hörner ſich vernehmen laſſen. Glücklicherweiſe hört man von drinnen die Tanzmuſik, alle, beſonders Zerlina, ſind froh aus der Verlegenheit zu kommen und eilen hinein. Im weiteren Verlauf der Feſtlichkeit, wo Zerlina von Maſetto beobachtet, von Don Giovanni geſucht ſich zurückzuhalten beſtrebt iſt, bis er mit ihr zum Tanz antritt[97] und ſie dann bei Seite führt, wird mehr die geſammte Situation in ſicheren Zügen charakteriſirt, und die lebhafte Entwickelung läßt die individuellen Momente mehr zurücktreten. Nachdem ſie aus Don Giovannis Händen befreiet worden iſt, erſcheint ihre individuelle Beziehung zu ihm aufgehoben; wir finden ſie von da an in der Reihe ſeiner Verfolger. Aber offenbar hat ſchon dies flüchtige Zuſammentreffen mit dem Verführer in ihrer Seele einen Keim geweckt, deſſen Entwickelung ihr Verhältniß zu Maſetto umgeſtaltet.

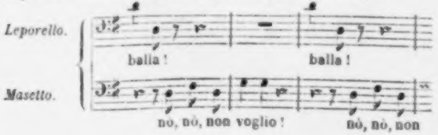
---

[97] Die Worte, welche Don Giovanni, nach der Wiederaufnahme des Menuetts (S. 137 Takt 3—8) gegeben werden Meco tu dei ballare, Zerlina vien pur quà fehlen in der Originalpartitur, und mit Recht; erſt weiterhin (S. 140 Takt 4), da er mit ihr zum Contretanz antritt, ſagt er zu ihr: Il tuo compagno io sono, Zerlina vien pur quà. Ich

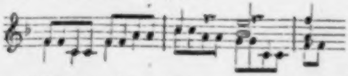
Zu Anfang tritt ſie uns heiter, unbefangen, glücklich mit ihrem Bräutigam entgegen. Maſetto erweiſt ſich als ein derber, zur Eiferſucht geneigter, aber äußerſt gutmüthiger Burſche, wir finden ihn immer im Nachtheil gegen Zerlina, Don Giovanni, ſelbſt gegen Leporello. Mozart hat nichts gethan um ihn durch bunte Lappen herauszuputzen, ſondern in einfachen, bezeichnenden Zügen der Natur gemäß eine Figur hingeſtellt, die ſich nie in den Vordergrund drängt, aber namentlich in den Enſembleſätzen immer am rechten Platze iſt, um dem Ganzen Haltung und Farbe zu geben. Nur einmal läßt er ſich in einer Arie vernehmen, als Don Giovanni, der mit Zerlina allein zu ſein wünſcht, ihn fortſchickt. Dieſe iſt im entſchiedenen Buffocharakter gehalten und wendet die dieſem üblichen Mittel an; vergleicht man ſie aber mit der oben beſprochenen Arie Don Giovannis und denen Leporellos, ſo wird man von Neuem inne werden, daß dieſelben Darſtellungsmittel durch die geiſtige Belebung ganz verſchiedene Organiſationen zu geſtalten fähig werden.

---

bemerke gleich hier, daß wenige Takte ſpäter (S. 141 Takt 6 und 8) im Original Leporello und Maſetto folgendermaßen Worte wechſeln



Wir haben hier ein ganz anderes, aber in ſeiner Art ebenſo wahres Charakterbild vor uns. Der Unmuth, der ſich nur aus Reſpect vor dem gnädigen Herrn nicht auszulaſſen wagt und herzlich gern ſich in bitterem Spott äußern möchte, wenn er es nur recht anzufangen wüßte, der ſo derb auftritt, obgleich er gar fein zu ſein denkt, iſt vortrefflich charakteriſirt. Gleich das erſte Motiv des Orcheſters, bei dem die ominöſen Hörner wieder ſehr bemerklich ſind



zu dem er ſein ho capito, signor, si ausruft, macht durch ſeine monotone Wiederholung derſelben Takte, die immer nachdrücklicher wiederkehren, deutlich wie ihn der Gedanke beſchäftigt, den er ſich nicht aus dem Sinn bringen kann. Vortrefflich charakteriſirt ſind die beiden Motive, mit welchen er ſich ſpöttiſch gegen Don Giovanni und Zerlina wendet; ebenſo bezeichnend iſt der Schluß, mit dem er gar kein Ende finden kann, wobei die ſynkopirten Rhythmen den Ausdruck ſeines Widerſtrebens nicht wenig verſtärken[98].

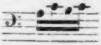
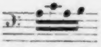
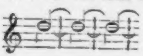
Mit dieſem bäuriſch derben, aber ehrlichen und gutmüthigen Charakter ſtehen nun die beiden Arien der Zerlina im lebendigſten Contraſt. Die Berührung mit Don Giovanni hat ihr ihre Ueberlegenheit über Maſetto zum Bewußtſein gebracht und ſie gebraucht dieſelbe. In ihren Arien ſpricht ſich nicht die herzliche Zuneigung, nicht die unwillkührliche Regung zärtlicher Empfindung aus, ſondern ein bewußtes Geltendmachen der Macht, welche ihre Perſönlichkeit über den Bräutigam hat. Dieſe gründet ſich nicht allein auf ihre körperlichen Reize, ſondern auch auf ein Gefühl der Neigung das ſie keineswegs heuchelt, das aber doch nicht ſo tief in ihrem Gemüth wurzelt, daß ſie dadurch beherrſcht würde. Sie iſt eine von jenen leichten Naturen welche flüchtig ſind ohne eigentlich unwahr zu werden, deren Empfindung durch den Augenblick beſtimmt wird und durch die momentane Erregung einen erhöheten Reiz des Ausdrucks gewinnt, wenn ihm auch die nachhaltige Wirkung abgeht. Die künſtleriſche Darſtellung kann dies nur durch die vollendete Anmuth und Grazie der reizend ſchönen Form wiedergeben, und der Meiſter wird ſich darin bewähren daß er dieſelbe mit einem leiſen Hauch zarter Empfindung, ohne welchen ſie kalt bleiben würde, zu beſeelen und ihr das ſchalkhafte Lächeln zu geben vermag, das jeden Gedanken an Sentimentalität verſcheucht. Man darf ſich nur einen Augenblick erinnern, wie nahe die Gefahr lag aus dieſer Zerlina eine herzloſe, affectirte Kokette zu machen, um die Feinheit zu bewundern, mit welcher Mozart die zarteſten Farbennuancen des Anmuthigen gemiſcht hat, um eine in dieſem Gebiet ideale Geſtalt hervorzubringen, in die er ſich, nach Dulibicheffs artiger Bemerkung (II p. 123) ſelbſt verliebt zu haben ſcheint, wie Pygmalion in ſeine Statue. Die erſte Arie (I, 12) bekommt ihren eigenthümlichen Charakter dadurch daß Zerlina Maſetto zu verſöhnen ſucht. Aber von ſchuldbewußter Reue, von flehentlicher Bitte, von einer neu aufflammenden heißen Liebe iſt keine Spur zu finden; ſie ſchmeichelt ihm, weil ſie weiß daß er ihrem Liebreize auf die Länge nicht widerſtehen kann, mit der ſüßeſten Zärtlichkeit nimmt ſie ſeine Sinne gefangen und verkündigt ihm immer zuverſichtlicher ein Glück, dem zu entſagen er viel zu ſchwach iſt. Und welcher Zuhörer ließe ſich nicht willig auf dieſem Strom das Ohr wahrhaft liebkoſender und den Sinn berauſchender Töne hingleiten. Lieblicher ſchmeicheln und koſen, heiterer tändeln in leichtem Liebesſpiel kann man nicht, und kein falſcher Ton von Sentimentalität ſtört das anmuthige Bild. Ganz eigenthümlich trägt die durchgehende Begleitung des obligaten Violoncells zu der individuellen Charakteriſtik bei; die raſtloſe Bewegung, der dunklere und weiche Klang dieſes Inſtruments ſticht gegen die klare, ſonnenhelle Singſtimme merkwürdig ab, und wie ſo oft bei Mozart bringt hier die Begleitung das, was der Sänger nicht ganz ausdrückt, zur Vollendung. Das Unruhige, Bewegte in der Gemüthsſtimmung beider Liebenden tritt uns als die Grundlage der Situation hier entgegen, erſt im zweiten Theil ſtrömt die Bewegung freier und voller, bis zuletzt jeder Unmuth in leiſem Gemurmel verklingt[99].

---

[98] Dieſe Arie, welche in der gedruckten Partitur im Anhang 2 ſteht, galt früher für eine ſpäter eingelegte. Sie iſt, wie Weber ſchon nachgewieſen hat, in Prag componirt, das ergiebt Mozarts eigenhändige Bezifferung und Paginirung in der Originalpartitur, wo ſie mit der Ueberſchrift Atto 1 n. 6 am rechten Ort (nach dem Recitativ S. 68 Takt 9) ſteht; aber da ſie auf kleinerem Papier und mit etwas anderer ſehr flüchtiger Schrift als das eigentliche Corpus der Partitur geſchrieben iſt, läßt ſich daraus abnehmen daß ſie erſt während der Vorbereitungen zur Aufführung entſtanden iſt. Man hört ſie jetzt ſelten, weil gewöhnlich Maſetto als Lückenbüßer betrachtet wird, zum weſentlichen Schaden eines Kunſtwerks, das dergleichen nicht kennt.

Bei der zweiten Arie (II, 5) iſt die Situation eine

---

[99] Den Schluß hat Mozart in der Originalpartitur gekürzt, indem er Takt 7 und 8 vom Ende an gezählt geſtrichen hat. — Um einen Stichfehler der Partitur zu berichtigen bemerke ich daß im zweiten Takt die letzten Sechszehntel des Violoncello nicht  ſondern  zu ſchreiben ſind, und ebenſo wenn der Takt wiederholt wird. S. 103 Takt 9—11 haben die Hörner nicht Pauſen, ſondern .

andere. Maſetto hat Schläge bekommen und Zerlina ſucht ihn durch ihre Zärtlichkeit zu tröſten; wollte ſie das mit ſentimentalem Ernſt thun, ſo würde es ſehr albern ausfallen, eine gewiſſe Schalkhaftigkeit iſt daher hier ganz am Platz und Mozart hat ſie mit vollem Recht an die Stelle der Lüſternheit geſetzt, welche im Text angedeutet iſt. Dadurch hat er auch hier die reine Anmuth und Grazie gewahrt, welche dieſe Arie überaus anziehend machen, die nach dem Maaß von Theilnahme und Gefühl, welches die Situation geſtattet, auch der Wärme nicht entbehrt. Die Pointe, auf welche der Text hinausläuft, daß ſie Maſetto das Klopfen ihres Herzens fühlen läßt, giebt zu einem Motiv des Orcheſters Veranlaſſung, in welchem der gezogene Gang der Geigen den kurzen abgemeſſenen Schlägen der Blasinſtrumente gegenüber das ſchmachtende Gefühl, das auch die Singſtimme ausdrückt, reizend wiedergiebt. Ueberhaupt iſt der helle Charakter der Inſtrumentation bei dieſer Arie gegenüber der ſo ſehr verſchiedenen Färbung des Orcheſters bei der erſten ungemein bezeichnend und bedeutſam[100].

Das Charakterbild der Zerlina, welches aus dieſen Arien hervortritt, rechtfertigt die Hingebung welche ſie Don Giovanni gegenüber zeigt, und es iſt pſychologiſch wohl begründet wenn ſie durch dieſen lebhafter ergriffen und inniger gerührt wird als ſpäter durch Maſetto. Die verſchiedene Nuancirung der Charakteriſtik im Duett und in den Arien iſt daher ebenſo treffend als fein.

Völlig verſchieden iſt Don Giovannis Verhältniß zu Elvira. Sie iſt ihm den äußeren Verhältniſſen nach ebenbürtig, durch Adel der Geſinnung überlegen, und von ihm

---

100) Mozarts Tempobezeichnung iſt nicht Andante, ſondern Grazioso.

aufs tiefſte gekränkt[101]: ſo tritt ſie ihm entgegen. Gleich die erſte Arie (I, 3)[102] kündigt ſie als eine kräftige, leidenſchaftlich empfindende Frau an, die von der jungfräulichen Zurückhaltung Donna Annas ſo fern iſt als von der zierlichen Anmuth Zerlinas. So rückhaltslos wie ſie ſich ihrer Liebe für Don Giovanni hingegeben hat, folgt ſie nun dem Gefühl der Rache, und auch dieſes geht nicht ſowohl aus verletztem Stolz ſondern aus gekränkter Liebe hervor, die daher immer wieder aus der Aſche aufzulodern droht. Feſtigkeit und Entſchloſſenheit drückt ſich edel und ſtolz, nicht ohne eine gewiſſe Vornehmheit in der Singſtimme aus, während das Orcheſter in kräftig bewegten Figuren, die mitunter einen höheren Schwung nehmen, die Erregtheit ihres Herzens charakteriſtiſch ausdrückt[103]. Daß Don Giovanni ſie belauſcht, ohne ſie zu erkennen Theilnahme für ſie gewinnt, und Leporello darüber ſeine Gloſſen macht, das giebt auch dieſer Situation die Beimiſchung von Humor, welche die ganze Oper charakteriſirt und deſſen muſikaliſcher Ausdruck hier ungemein fein und liebenswürdig iſt. Dies Element richtet ſich gegen keine Perſon ſo ſchonungslos wie gegen Elvira, die durch ihre Leidenſchaftlichkeit, welche ihre Verſchuldung herbeigeführt hat, auch dazu die Veranlaſſung bietet; ſchon hier zeigt die muſikaliſche Darſtellung deutlich, daß Elvira in ihrem eigenſten Weſen davon unberührt bleibt.

---

[101] Es iſt ſehr zu bedauern daß nicht eine große Künſtlerin, wie die Schröder-Devrient, auf den Gedanken gekommen iſt, die großartige Geſtalt der Elvira, welche Mozart geſchaffen hat, auf der Bühne zu verkörpern; die Darſtellung der ganzen Oper würde eine andere Haltung gewonnen haben. Aber die Vorſtellung der verlaßnen Geliebten ſcheint einen ſehr ungünſtigen Einfluß gehabt zu haben.

[102] Nicht Terzetto ſondern Aria nennt Mozart das Stück mit Recht, denn die Zwiſchenreden Don Giovannis und Leporellos ſind nur eigenthümlich geſtaltete Ritornells und ändern nichts am Charakter der grade hier ſehr einfachen Arienform, während ſie zeigen, wie frei Mozart dieſe dem Bedürfniß gemäß behandelt.

[103] Von großer Wirkſamkeit iſt die gegen die vorhergehenden Stücke ſehr abſtechende Klangfarbe der Inſtrumentation; Clarinetten ſind hier zuerſt angewendet und geben mit Hörnern und Fagotts (ohne Flöten) dem Orcheſter einen vollen und glänzenden Klang. Uebrigens hat dieſe Arie in ihrer ganzen Haltung etwas, das an den ſpecifiſch heroiſchen Typus der italiäniſchen Oper erinnert, ohne doch der individuellen Charakteriſtik Eintrag zu thun.

Ihren Entſchluß Don Giovanni zu verfolgen und in ſeinem Beginnen zu hindern ſehen wir ſie zuerſt ausführen, als ſie in dem Augenblick, wo er mit der leicht gewonnenen Zerlina in ſein Caſino eilen will, ihnen entgegentritt und durch ernſte Mahnworte ſie bewegt ihn zu verlaſſen. Die Arie nun, in welcher ſie der Zerlina gleichſam eine Bußpredigt zuruft

> Ah! fuggi il traditor!
> Non lo lasciar più dir;
> Il labbro è mentitor
> E falso il ciglio!
> Da' miei tormenti impara
> A creder a quel cor,
> E nasca il tuo timor
> Dal mio periglio!

iſt in einem Stil geſchrieben, der ganz abweichend von der Haltung der übrigen Oper, die Formen der älteren Meiſter, wie man ſie beſonders in der Kirchenmuſik noch zu hören gewohnt war, mit unverkennbarer Abſichtlichkeit darſtellt[104].

---

[104] Rochlitz berichtet (A. M. Z. I S. 116): „Er hatte ſogar die Grille, eine Arie in ſeinem Don Giovanni in Händels Manier zu ſetzen und ſeiner Partitur dies offenherzig beizuſchreiben“; andere, wie Seyfried (Cäcilia XVIII S. 72), haben nacherzählt Mozart habe über die Arie geſetzt nello stile di Haendel. Schon Weber, der bemerkt die Bezeichnung nello stile spagnuolo würde treffender ſein, hat berichtigt daß ſich davon in der Originalpartitur keine Spur findet (Cäcilia XVIII S. 114); es

Offenbar wollte Mozart, wie Ambros mit Recht geltend macht[105], durch die ſtrenge, herbe Form, welche ihrem ganzen Zuſchnitt nach dem Zuhörer die Vorſtellung des Geiſtlichen erweckt, den Eindruck der Moralpredigt machen und gegen „die bunten rauſchenden Scenen trunkener Selbſtvergeſſenheit“ einen einſchneidenden Contraſt hervorrufen. Auch in dieſer, wie es nun ſcheinen könnte, nur äußerlich angewandten Form offenbart ſich aber die kräftige, leidenſchaftliche Natur der Elvira unverkennbar und mit großer Wirkung; es iſt als ob ſie auf die eigene Rede verzichtend der Bethörten einen heiligen Spruch in ſeiner althergebrachten, und deshalb um ſo eindringlicheren Faſſung mit Heftigkeit entgegenriefe.

Dem jungen Bauermädchen gegenüber war dieſe Sprache am Platz, ganz anders tritt Elvira auf, als ſie zurückkehrt und Don Giovanni im angelegentlichen Geſpräch mit Donna Anna findet. Hier, in dem ſchon erwähnten Quartett (I, 8), nimmt ihre Warnung, ganz entſprechend der vornehmen Haltung der Trauernden, den Ton einer ſanften Klage an, und erſt durch Don Giovannis falſches Benehmen entzündet ſich ihre Leidenſchaft und ſteigert ſich nur je mehr er zu begütigen und abzuwehren ſucht. Daher tritt ſie in dem Quartett entſchieden als die Hauptperſon hervor und beherrſcht durch den energiſchen Ton, welchen ſie anſchlägt, namentlich die Enſembleſätze, obgleich die ſtille Macht, welche echter

---

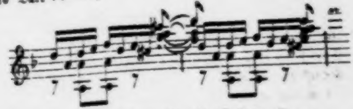
iſt ein neuer Beleg für die Art, wie Rochlitz Thatſachen erfand um von ihm erdachte Erklärungen zu unterſtützen.

[105] Ambros Gränzen der Muſik und Poeſie S. 61 f. Oulibicheffs Einfall (II p. 126 f.), Mozart habe damit zur Prüfung auffordern wollen, wie ſehr ſeine Arien den Händelſchen vorzuziehen ſeien, iſt gar zu abenteuerlich. Es iſt merkwürdig, wie ſelbſt enthuſiaſtiſche Verehrer, wenn ihre Exegeſe ſie im Stich läßt, bereit ſind dem Meiſter die größten Abſurditäten zuzutrauen.

Seelenadel und wahre Trauer unwillkührlich auf die Umgebung ausüben, die Heftigkeit ihres Haſſes im Ausdruck mäßigt. Auch im erſten Finale (I, 13) tritt ſie in ähnlicher Weiſe auf. Nachdem ſie Donna Anna und Don Ottavio aufgeklärt hat, veranlaßt ſie dieſelben gemeinſchaftlich Don Giovanni zu beobachten und zu entlarven. Sie ermahnt, als ſie maskirt vor dem Caſino deſſelben erſcheinen, zu muthigem Handeln und treibt zur That, Don Ottavio ſtimmt ihr bei und wiederholt daher die ganze muſikaliſche Phraſe der Elvira, Donna Anna wird angeſichts eines ſolchen Wagniſſes von einem mädchenhaften Zagen und Bangen ergriffen, das ſich aber nicht klein, ſondern in der edelſten Weiſe ausſpricht; die beiden Frauen ſind mit wenigen Zügen in der ganzen Verſchiedenheit ihres Weſens treffend hingeſtellt[106]. Dieſe bewährt ſich auch als nach kurzer Unter-

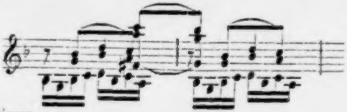
---

[106] Auch die Begleitung iſt ungemein charakteriſtiſch. Gegen die heitere Regſamkeit, welche Don Giovannis, Zerlinas und Maſettos Abgehen bezeichnete, ſticht die düſtere, leidenſchaftlich treibende Bewegung, mit welcher das Orcheſter Elvira begleitet, ſcharf ab; Don Ottavios kräftiger Tenorſtimme gegenüber heben die Blasinſtrumente durch verſtärkte Accente neben der Unruhe die Energie mehr hervor. Ohne den weſentlichen Charakter zu ändern wird die Begleitung beim Eintritt Donna Annas bald unheimlich beängſtigend bald klagend, aber dieſe Aufregung afficirt die getragenen Töne nicht, in denen ihre hohe und reine Seele ſich ausſpricht. Um ſich zu überzeugen, wie viel kleine Mittel am rechten Ort wirken, vergleiche man die Wirkung, welche bei der gleichen Figur der Saiteninſtrumente zuerſt die dazwiſchenſchlagenden Achtel der Hörner (S. 120 Takt 14—17)



und darauf die Figur der Oboen (S. 122 Takt 5—7) redung mit Leporello, der ſie einladet näher zu treten, die Drei ſich zu der ſchwierigen Unternehmung in Zuverſicht auf ihre gerechte Sache ſammeln. Nach dem unruhigen, wechſelnden Treiben der vorhergehenden Scenen giebt dieſer klare, zuſammengefaßte Ausdruck eines ſittlichen Gefühls eine überaus wohlthätige Ruhe. Ohne aus dem Charakter der dramatiſchen Situation herauszutreten hat Mozart dieſer ernſten Stimmung eine höhere Weihe zu geben und das Feierliche in einen ſo unvergleichlichen Wohlklang zu kleiden gewußt, daß in dieſem Moment das Reine und Edle einen ebenſo hohen Triumph feiert, wie wir ſpäter das Schlechte im Schauer des Entſetzlichen vernichtet ſehen. Die Gliederung dieſes Satzes ſtellt Donna Anna und Don Ottavio, indem ſie zuſammengehen oder einander antworten, unmittelbar neben einander; Elvira tritt ihnen gegenüber und äußert ſich auch hier, immer in Uebereinſtimmung mit der Haltung des Ganzen, bewegter, energiſcher als jene, wodurch denn weſentlich die dramatiſche Charakteriſtik gewahrt wird[107]. In der folgenden Scene iſt es Elvira, die nach-

---



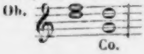
hervorbringen.

107) Auch hier wird die ganz eigenthümliche Wirkung durch das Orcheſter ſehr unterſtützt. Die Blasinſtrumente ganz allein zur Begleitung zu verwenden, war ſchon etwas Neues; der volle und weiche Klang dieſer weit ausgebreiteten Accorde, die ein helles Licht auszuſtrahlen ſcheinen contraſtirt ſeltſam mit den tiefen Tönen der Clarinette, deren fremdartiger Klang noch gar nicht gehört worden iſt. Und in welchem Gegenſatz ſteht es zu der Klangfarbe der vorhergehenden Sätze: es iſt als wäre man für den Moment in eine andere Welt entrückt. Kaum ſind die letzten Töne verhallt, ſo wird man durch die ſcharfen Schläge des Orcheſters im

ſpürend beobachtet, dann mit Don Ottavio Don Giovanni entgegentritt, ſie iſt die erſte, welche die Maske abnimmt und ſich ihm zu erkennen giebt; darauf tritt ſie mit allen übrigen zu einer Geſammtheit zuſammen.

Bisher haben wir Elvira mit Entſchloſſenheit ſich feindſelig Don Giovanni gegenüberſtellen ſehen, wir ſollen uns aber auch überzeugen daß ihre Liebe für ihn noch tief in ihrem Herzen wurzelt und der Zauber ſeiner Perſönlichkeit ſolche Macht über ſie hat, daß ſie im Stande iſt alles was geſchehen iſt zu vergeſſen und ſich ihm von Neuem anzuvertrauen. Eine ſchwierige pſychologiſche Aufgabe, welche die Poeſie nur durch eine Kette von Mittelgliedern löſen könnte; die Muſik iſt in der Wiedergabe der verborgenſten Gemüthsregungen glücklicher: gelingt es ihr den rechten Ton zu treffen, ſo iſt auch die Stimmung unmittelbar da. Und ſelten iſt wohl eine für Worte unbeſchreibliche Stimmung ſo wahr und ſchön ausgedrückt wie in dem Terzett (II, 2). Elvira, allein in der Dämmerung, tritt ans Fenſter, mit den alten Erinnerungen tauchen auch die alten Gefühle auf, die ſie ſelbſt verdammt und deren ſie ſich doch nicht erwehren kann; durch das kurze Ritornell iſt der Zuhörer ſo vollſtändig in dieſe weiche zarte Stimmung eingeführt, daß er vollen Glauben mitbringt für das was er nun erfährt. Don Giovanni, der zugegen iſt, beſchließt dieſen ſchwachen Augenblick zu nutzen, er wünſcht Elvira zu entfernen und ſeinem Uebermuth iſt dieſer neue Triumph über ihr Herz eine Genugthuung; Leporello in ſeines Herrn Hut und Mantel muß vortreten, hinter ihm verſteckt redet Don Giovanni ſie

---

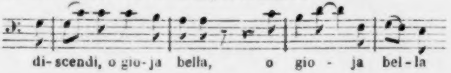
folgenden Satz wieder unter die Sterblichen verſetzt. — Beiläufig iſt zu bemerken daß S. 125, Takt 9 die Oboen und Hörner nicht pauſiren, ſondern  haben.

zärtlich an, mit denſelben Tönen, welche man ſo eben aus Elviras Munde gehört hat. Welche Wirkung muß es auf ſie machen, wenn ſo wie ein Wiederhall ihrer eigenen Gefühle Don Giovannis Liebesruf zu ihr dringt, den ſie ſo heiß erſehnt, ſo ungern ſie ſich es geſteht. Daher fällt ſie ihm ins Wort und mit lebhafterem Ausdruck macht ſie ihm den Vorwurf, den ſie vorher bei ſich ſelbſt ausgeſprochen hat, er aber fleht mit der rührendſten Zärtlichkeit um Mitleid[108]. Elvira iſt betroffen, und ganz richtig tritt hier das Motiv wieder ein, mit welchem Leporello ſeine Betroffenheit über Elviras Erſcheinung ausdrückte. Um ſo dreiſter fährt Don Giovanni in dem eben angeſchlagenen Ton fort und die kurz vorher angedeutete Wendung wird nun zu einer Cantilene voll bezaubernder Liebesſehnſucht ausgeſponnen[109];

---

108) Sehr eigenthümlich, und dem Sinn ganz entſprechend, ſind zwiſchen die viertaktigen Glieder dieſer erſten Phraſe die beiden an ſich ſo ſcharf abſtechenden Takte 9 und 10 eingeſchoben; ſie unterbrechen den gleichmäßigen rhythmiſchen Gang, wie die Verſtellung welche ſie ausdrücken die Grundſtimmung Elviras. Eine überaus charakteriſtiſche Wirkung macht dann die verſchiedene Wendung, mit welcher erſt Elvira und dann Don Giovanni die ganze Phraſe abſchließen. Bedeutſam iſt auch der Wechſel der Tonart, durch das Verlegen nach E-dur iſt nicht allein die günſtige Tonlage für den Bariton gewonnen, die hohe Lage giebt der Begleitung einen ganz anderen Charakter, alles tritt wie aus dem Zwielicht heller hervor.

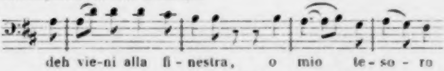
109) Die Weiſe dieſer Melodie ebenſo wie die Begleitung iſt ſchon angedeutet in den Takten mit welchen Don Giovanni vorher abſchließt, durch den leiſe rückenden Uebergang in das fremde C-dur bekommt aber dieſe Melodie einen ganz anderen Charakter und überraſchenden Aufſchwung. Ganz vortrefflich wirkt das ruhige Feſthalten an dieſer Tonart, aus der erſt bei der ſteigenden Aufregung der Rückgang in die Haupttonart gemacht wird. In den fliegenden Blättern für Muſik (III S. 11 ff.) iſt darauf hingewieſen daß der Anfang dieſer Melodie



als Elvira ihm mit lebhaften Vorwürfen entgegentritt, antwortet er mit ebenſo lebhaften Ausrufen geſteigerter Leidenſchaft und droht ſich zu tödten, wenn ſie nicht nachgebe[110]. Wir fühlen daß Elvira durch dieſen Ausdruck der Leidenſchaft, welcher ihr Herz ſie entgegendrängt, beſiegt werden muß, ſo gut wir auch begreifen daß Leporello in ſeiner Situation dabei das Lachen ankommt. In dem Moment aber, wo Elvira wirklich ihrem Gefühl nachgiebt, kann Leporello ſich des Mitgefühls nicht erwehren, während Don Giovanni ſpöttiſch ſich ſeines Sieges erfreuet; beide haben dadurch gewiſſermaßen ihre Rollen wirklich getauſcht, Don Giovanni iſt es, der Spaß treibt, was nun wiederum ſehr artig zu der Situation paßt, in der man ſie verkleidet vor ſich ſieht. Da aber die Hingebung der Elvira noch nicht zur That geworden iſt, ſondern nur in der Vorſtellung der Betheiligten als unausbleiblich gefaßt wird, ſo entſteht dadurch

---

übereinſtimme mit dem Ständchen



und dies als ein beabſichtigter Zug ſeiner Charakteriſtik ſo erklärt werden, daß er die Heuchelei Don Giovannis gegenüber Elvira bezeichne, zu welcher er rede, während er an das Kammermädchen denke. Mir ſcheint die Erklärung und das Poſtulat falſch. Die Erklärung, denn der Zuhörer würde erſt hinterher, wenn er das Ständchen hört, zum richtigen Verſtändniß des Terzetts gelangen; das Poſtulat, weil es darauf ankommt, daß das Gefühl des Zuhörers von den Aeußerungen der Liebe Don Giovannis ebenſo ergriffen werde als er dies von Elvira vorausſetzen ſoll, ſonſt fehlte der Situation die innere Wahrheit; was er auf der Bühne ſieht klärt ſeine Verſtellung über die wirkliche Meinung Don Giovannis auf: beides ergänzt ſich unmittelbar zu dem richtigen Geſammteindruck.

[110] Zu den Worten ah! credimi o m'uccido! hat Mozart beigeſchrieben: Don Giovanni con trasporto e quasi piangendo — Leporello piano a Don Giovanni.

wieder jene ſchwebende, ahnungsvolle Stimmung, welche durch das anfangs ausgeſprochne Gefühl der Elvira hervorgerufen, ganz folgerichtig zum Ausdruck derſelben zurückkehrt, denſelben aber durch die gleichmäßige Theilnahme aller Perſonen ſteigert und zum Abſchluß führt. Man kann dies Terzett unbedenklich als ein Muſter anführen, wie mit der einfachſten, klaren Form der Anlage und Gliederung ſich die vollendete Schönheit des Ausdrucks und die tiefſte pſychologiſche Wahrheit in der ſprechendſten, echt dramatiſchen Charakteriſtik vereinigen könne, und wer wäre im Stande den Duft einer leiſen Sehnſucht, der wie auf einer ſchönen ſtillen Abendlandſchaft über dieſe Muſik ausgebreitet iſt, in Worten auszudrücken!

Nimmt man die Züge der muſikaliſchen Charakteriſtik in dem Duett mit Zerlina (I, 6), dem Ständchen (II, 3) und dieſem Terzett zuſammen, ſo gewinnt man das Bild einer Perſönlichkeit von hinreißender Liebenswürdigkeit, welche den Ton zärtlicher Neigung und Verlangens in verſchiedener Nuancirung, aber ſtets mit bezaubernder Anmuth und Feinheit und dem nicht zu verkennenden Ausdruck wirklicher Empfindung, mit immer gleicher Sicherheit trifft und dadurch unwiderſtehlich die Herzen der Frauen gewinnt. Aber damit iſt Don Giovannis Charakter nicht erſchöpft.

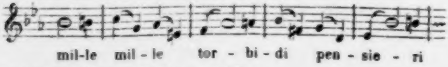
Wenn Elvira durch ihre Schwäche hier in eine zweideutige Situation geräth, ſo wird ſie durch Don Giovannis herzloſen Uebermuth, der ſie ſogar Leporello Preis giebt, in eine Lage gebracht, die nur durch den komiſchen Charakter Leporellos aufhört eine abſolut peinliche zu werden. Die Aengſtlichkeit, welche ihn bei dieſem Rendezvous allein beherrſcht, läßt ein Streiflicht des Lächerlichen auch auf Elvira fallen, die nicht ohne ihre Schuld in dieſe Geſellſchaft gerathen iſt, aber ihr Charakter wird dadurch nicht weſentlich afficirt.

Vortrefflich hat Mozart es verſtanden im Sextett (II. 6) die edle Haltung Elviras ſowohl dem haſenherzigen Leporello als ihren früheren Verbündeten gegenüber zu wahren und ſie nicht unter ſich ſelbſt ſinken zu laſſen; aber das Bewußtſein ihrer Nachgiebigkeit und nachher die furchtbare Enttäuſchung haben ihre Kraft gebrochen, von der aufflammenden Leidenſchaftlichkeit und machtvollen Energie, durch welche früher Elvira ſelbſt vor Donna Anna hervortrat, zeigt ſich keine Spur, die reine Geſtalt Donna Annas leuchtet jetzt hoch über ſie empor, und da alle ſich in dem Gefühl des Erſtaunens und der Empörung über dieſen unwürdigen Streich Don Giovannis vereinigen, tritt auch Elvira nicht mehr in ſo eigenthümlicher Weiſe vor den übrigen hervor[111].

Jedes nähere Verhältniß zu Don Giovanni iſt natürlich jetzt aufgehoben, Elvira fühlt aber auch daß ihre eigene Exiſtenz vernichtet iſt, ſie beſchließt ins Kloſter zu gehen — ein Zug, der für die Haltung des Ganzen und namentlich den Charakter der Elvira keineswegs bedeutungslos iſt und durch die ſtrenge Haltung jener Sittenpredigt an Zerlina ſchon in gewiſſem Sinne vorbereitet erſcheint. Aber indem ihre Vorſtellungen dieſe Richtung nehmen, kann ſie ſich von Don Giovanni nicht trennen, ohne auch ihn, den ſie nicht beſitzen kann, zur Reue und Beſſerung zu bewegen; ihr lebhafter energiſcher Charakter und ihre unzerſtörbare

---

[111] Im letzten Enſemble hat Zerlina die obere Stimme vor Elvira und iſt dadurch bei der Gliederung des Satzes näher an Donna Anna gerückt, was nicht ohne Bedeutung iſt. Ohne charakteriſtiſche Züge bleibt darum die Mittelſtimme der Elvira doch nicht z. B. die Stelle



welche ihre Stimmung treffend ausdrückt.

Neigung bewähren ſich von Neuem auch durch dieſen Schritt. Ihr Eintreten unterbricht im zweiten Finale das luſtige Leben welches Don Giovanni bei Tafel unter Muſik und Scherzen mit Leporello führt, und wie durch wechſelnde Beleuchtung eine Landſchaft iſt wie mit einem Schlage Haltung und Ton der Muſik geändert[112]. Wie ganz anders klingt hier ihre Mahnung, als die an Zerlina gerichtete. Hier ſpricht ſie aus vollem, von Liebe bewegtem Herzen, die lebhafteſte innerlichſte Theilnahme verleiht ihr eine glühende Beredſamkeit, mit der ſie Don Giovannis Herz zu beſtürmen ſucht. Aber nun offenbart ſich auch ſeine völlige Gemüthsloſigkeit. Anfangs ſucht er es als einen Scherz zu faſſen, auf den er eingehen wolle; als ihr Schmerz, ihr Flehen, ihre Entrüſtung ſich dadurch nur ſteigert, tritt er mit offnem Hohn ihr entgegen und prahlt mit der Frivolität ſeiner unerſättlichen Genußſucht. Während Leporello dies doch zuviel wird und er ſich durch ſeine Theilnahme Elvira nähert[113], ſteigert Don Giovanni den Uebermuth ſeiner wilden Luſt zu ſchneidender Schärfe und fordert ſelbſt das Schickſal heraus, das ihn, nachdem auch Elvira ihn verlaſſen hat, ereilen muß. Dieſe Scene iſt wiederum ein Meiſterwerk von hoher dramatiſcher Vollendung. Nach den heiteren und leichten Scherzen der vorhergehenden Scene, die der Natur der Sache nach loſe und locker aneinander gereihet ſind, fließt jetzt

---

112) Auch hier iſt der Wechſel der Klangfarbe von großer Bedeutung. Nach dem erſten durch Trompeten und Pauken und lebhafte Figuren der Saiteninſtrumente geräuſchvollen und glanzenden Satz folgt die arrangirte Harmoniemuſik, gegen welche nun das volle Orcheſter, das die ganze Kraft der Saiten- und Blasinſtrumente entfaltet, erſtaunlich abſticht.

113) Von großer Wirkung iſt es, wenn die Figur, unter deren mächtiger Wucht bei Elviras Eintritt alles zu erzittern ſcheint, nachher Leporello (S. 261) in den Mund gelegt wird.

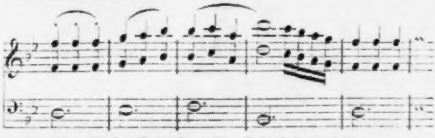
die Muſik in einem mächtigen unaufhaltſamen Zuge wie ein glühender Lavaſtrom aus einem Vulcan dahin, ein Ausdruck tief erregter Leidenſchaft, und entfaltet dabei im ſteten Wechſel die feinſten Züge individualiſirender Charakteriſtik. Zum erſtenmal treten Don Giovanni und Elvira als ebenbürtige Rivalen einander gegenüber, und wenn Elviras leidenſchaftliche Empfindung, ohne an Stärke und Lebhaftigkeit einzubüßen, geläutert und geadelt erſcheint, ſo offenbart Don Giovanni hier wie nie vorher eine Energie und Kraft der Lebensluſt, welche den Charakter der Größe annähme, wenn ſie einem hohen Zweck diente, die ſo aber vielmehr Entſetzen erregt und uns auf den Widerſtand vorbereitet, welchen er der Geiſtererſcheinung entgegenſetzen wird. Ja man kann ſagen, der kalte Hohn und die übermüthige Frivolität, womit er den warmen Bitten Elviras gegenüber ſich verſtockt, iſt dem Gefühl ſchrecklicher, als die Entſchloſſenheit, mit der er ſich nachher dem Schauer des Geiſterreichs widerſetzt, welche uns Theilnahme abnöthigt. Dadurch bewährt ſich nun Mozart als Meiſter der Charakteriſtik, daß Don Giovanni, wie ſcharf auch die Züge des Hohnes und der Sinnenluſt gezeichnet ſind, doch nie gemein und widerwärtig erſcheint. Das iſt nicht allein die Wirkung der Formenſchönheit, die ſich auch hier nirgend verleugnet, ſondern hauptſächlich der Kraft und Kühnheit, welche ſich in derſelben ausſpricht und den Anſpruch einer vornehmeren Natur nirgend aufgiebt[114]. Dies iſt eben ein nicht minder weſentlicher Zug in Don Giovannis Charakter als ſeine Genußſucht, der ſich namentlich in ernſten Momenten äußert. So zeigt er ſich uns gleich bei ſeinem erſten Auftreten Donna Anna und dem Comthur gegenüber; in ſeinem Ringen mit ihr iſt keine Spur von Rohheit, er vermiede gern das Aufſehen, wie nachher den Kampf mit dem Vater — erſt nachdem ſein Ehrgefühl als Cavalier aufs höchſte gereizt iſt, greift er zum Degen und iſt innerlich bewegt bei ſeinem Fall. Regungen dieſer Art ſind bei ihm freilich nicht von Dauer, denn er iſt ohne Gemüth und Edelſinn, aber nicht ohne Muth. Als es in der Kirchhofsſcene, die ſein Uebermuth herbeiführt, Ernſt wird und Leporello vor Angſt vergeht, ruft das Entſetzliche ſeine Entſchloſſenheit auf, die ihn dann dem Geiſt gegenüber über die Grenzen tollkühner Verwegenheit hinausführt. Dieſe Scene aber, in welcher menſchlicher Trotz in furchtbarem Grauſen zerſchellt, wird motivirt und bedingt durch die vorangehende mit Elvira, in welcher der eigentlich ſittliche Kampf ausgekämpft wird, und die deshalb auf der Höhe des Pathos ſteht. Daß Mozart es gewagt hat auf dieſelbe eine Scene von größtem Humor folgen zu laſſen und dadurch von einer ganz anderen Seite der Empfindung her den Eindruck eines Schauers vorzubereiten, der als ein über die menſchliche Natur hinausragender empfunden werden ſoll, und daß es ihm gelungen iſt, dieſe widerſtrebenden Elemente auf gleicher Höhe zu halten daß ſie ſich zu einer harmoniſchen Größe vereinigen, das haben wir ſchon als die Großthat eines Genius erkannt und bewundert.

---

[114] Einen merkwürdigen Eindruck macht es, wenn gegenüber der

---

ſonſt ſo reichen Begleitung das mehrmals wiederholte charakteriſtiſche Motiv Don Giovannis



ſo nackt mit dem bloßen Baß mit größter Schärfe hervortritt.

Nimmt man zu dieſer herzgewinnenden Liebenswürdigkeit und der überſprudelnden Kraft und Kühnheit die Feinheit und Leichtigkeit des vornehmen Mannes, die Luſt am Scherz und die Freiheit ſich in jovialer Laune gehen zu laſſen hinzu, zu einem einzigen Bilde vereinigt, ſo erkennt man den von der Natur glänzend ausgeſtatteten, reich begabten Menſchen, dem aber um groß und edel zu ſein das ſittliche Bewußtſein abgeht[115]. Er zieht an, er erregt Theilnahme, aber er iſt dem Untergange verfallen.

Dieſer verführeriſchen Erſcheinung, welche alles was ſich ihr nahet zu ſich heran und herabzuziehen pflegt, iſt Donna Anna[116] als ein Bild geiſtiger Hoheit und ſittlicher Reinheit gegenübergeſtellt. Bei ihrem erſten Auftreten ſehen wir ſie ihm ſiegreich gegenüber treten, der Zauber ſeiner Perſönlichkeit iſt wirkungslos geblieben vor ihrem reinen Sinn, aber ihr Stolz iſt durch die unwürdige Zumuthung zu hoher Leidenſchaft erregt, der Gedanke daß eine ſo unerhörte Beleidigung nicht ungeſtraft bleiben darf läßt ſie alles andere vergeſſen, und dieſes ſittliche Gefühl verleiht dem ſchwachen

---

[115] J. J. Wagner ſetzt das Ideale von Don Giovanni in eine doppelte Tendenz, die durch ſein Schwelgerleben gehe, indem er die Größe in der Ausdehnung und die Freiheit im Hinwegſpringen über alle Schranken ſuche (A. M. Z. XXVI S. 385).

[116] Es iſt ein oft z. B. bei Fétis (biogr. univ. III p. 29) wiederholter Irrthum daß dieſe Partie von Mozart für die Campi geſchrieben ſei, ebenſo falſch iſt es daß Caſtil-Blaze (Molière music. I p. 320) dieſelbe 1788 in Wien als Donna Anna auftreten läßt. Antonia Miklaſiewicz iſt 1773 in Lublin geboren, entwickelte frühzeitig ihr Geſangstalent und wurde 1788 zur Kammerſängerin des Königs von Polen ernannt. Im Jahr 1791 heirathete ſie in Prag den Baſſiſten Campi, und war eine Hauptſtütze der Guardaſoniſchen Geſellſchaft (A. M. Z. II S. 537 f.), bis ſie 1801 nach Wien auf das Theater an der Wien ging, von wo ſie 1805 zum K. K. Hoftheater überging; ſie ſtarb 1822 in München (Wien. Theaterztg. 1841 N. 136).

Mädchen die gewaltige Kraft, welcher ſelbſt Don Giovanni nicht zu widerſtehen vermag. Die Muſik giebt dem Ausdruck der leidenſchaftlichen Erregung einen Charakter von Adel und Hohheit, der Donna Anna entſchieden als die überlegene erſcheinen läßt, vor welcher Don Giovanni nicht bloß weil er unerkannt bleiben will zurückweicht, ſondern weil er ſich ſchon dadurch daß er nicht ſiegreich iſt bezwungen fühlt; ihr Verhältniß iſt dadurch entſchieden, von keiner Seite tritt ſpäter wieder die Andeutung eines näheren perſönlichen Intereſſes hervor[117].

Bei ihrer Rückkehr mit Don Ottavio findet ſie ihren Vater als Leiche; dieſer Anblick, der ſie zuerſt aufs heftigſte erſchreckt, ruft, indem ſie ſich in ihn verſenkt, die rührendſten Klagen hervor, unter denen ihr Bewußtſein ſchwindet. Als ſie unter dem tröſtenden Zureden Don Ottavios zu ſich kommt, gilt ihr erſter halb unbewußter Ausruf dem Vater, verſtört glaubt ſie den Mörder vor ſich zu haben und verlangt von ihm auch ihren Tod[118], erſt allmählich erkennt ſie den Geliebten, und nachdem die ſchreckliche Gewißheit daß der Vater ihr entriſſen wurde ihr zu klarem Bewußtſein gekommen iſt, faßt ſie alle Kraft ihres Gemüths zu dem Vorſatz der Rache zuſammen. Sie nimmt Ottavio den Schwur ab das ſchmählich vergoſſene Blut zu rächen und die unruhige Aufregung in welche beide durch dieſe düſtre Vorſtellung verſetzt werden ſteigert ſich zu einer unheimlichen Freude, mit welcher ſie in derſelben ſchwelgen. Dieſe ganze Scene (1, 2) iſt ein Meiſterſtück durch ihre pſychologiſche Wahrheit und muſikaliſche Schönheit. Die hochgeſpannte Stimmung Donna Annas iſt in ihren einzelnen, ſo ſtark contraſtirenden Aeußerungen mit einer Feinheit und Schärfe charakteriſirt, die fortſchreitende Steigerung beruht auf einem ſo wohl motivirten Zuſammenhange, den namentlich die muſikaliſche Gliederung fühlbar macht[119], daß man ſich wie gefangen giebt und

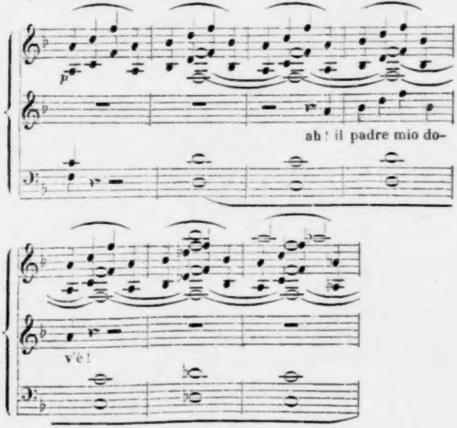
---

[117] Der unglückliche Gedanke Hoffmanns daß Donna Anna von Don Giovanni entehrt ſei, den Oulibicheff (III p. 91 f.) kurz abweiſt, iſt oft wiederholt, näher ausgeführt von Marx (Berl. Muſ. Ztg. I S. 319 ff.). Der Text da Pontes, welcher ihre Neigung zu Don Ottavio ungleich ſtärker betont als die Ueberſetzungen, widerſpricht dem beſtimmt, und der hochgeſchwungene ideale Charakter der Muſik nicht minder; denn daß das Bewußtſein der Schande, eines inneren unwürdigen, durch nichts motivirten Zwieſpalts, fortgeſetzte Lüge und Heuchelei gegen den Bräutigam die „hohe tragiſche Weihe“ geben und nicht vielmehr hohe Sittlichkeit, edler Stolz und kindlicher Schmerz um den ſchmählich gemordeten Vater, wird ſich nicht halten laſſen.

[118] Dem Anfang des Allegro: Fuggi, crudele! hat Mozart noch beigeſchrieben disperatamente.

---

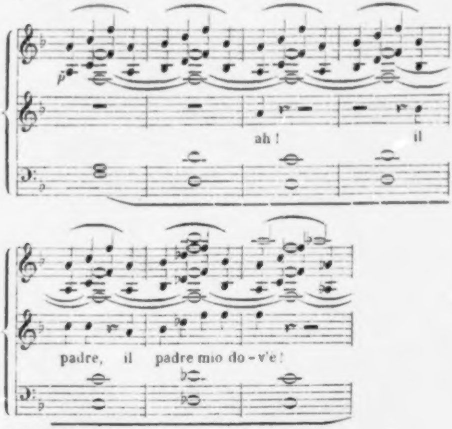
[119] Nur ein Beiſpiel. Donna Anna wiederholt zweimal ihren Ausruf ah! il padre mio dov'è! während das Orcheſter das Gefühl, das ſie dabei empfindet, ausführt. Welche einfache aber ergreifende Steigerung iſt es, daß ihre Worte das erſtemal



willenlos dieſen wie unwillkührlichen Ausbrüchen der Leidenſchaft folgt. Auch die tröſtenden Worte Don Ottavios, ſo ſcharf der cantilenenmäßige Vortrag auch gegen die abgeriſſenen Ausrufe Donna Annas abſticht, erhalten durch die ſich windende Begleitungsfigur und die wechſelnde Harmonie den Ausdruck innerer Unruhe und Bewegung, von der er ſich nicht ganz frei machen kann. So wie aber der Gedanke der Rache gefaßt iſt, gehen beide zuſammen; das Gefühl, welches ſie gleichmäßig beſeelt und mit einander verbunden hält, findet unter dieſen Umſtänden ſeinen höchſten Ausdruck in dem gemeinſamen Vorſatz der Rache. Daher ſind auch die

---

ganz einfach und auf dem Duraccord, das zweitemal aber erſt in einzelnen abgebrochenen Worten und dann auf dem Mollaccord



wiederholt werden.

beiden Singſtimmen eng verbunden, denen das Orcheſter — das in dieſer ganzen Scene einen Hauptfactor in der muſikaliſchen Darſtellung bildet und eine wunderbare Schönheit des inſtrumentalen Colorits entfaltet —[120], mit den ſchärfſten Accenten bald treibend, bald widerſtrebend gegenübertritt; nach der langen Spannung durch einzelne, raſch wechſelnde Aeußerungen ſtrömt jetzt die empörte Leidenſchaft in einem langen unaufhaltſamen Erguß aus, der die Seele erleichtert.“

Donna Anna tritt vor uns in den Momenten der höchſten Anſpannung ihrer geſammten geiſtigen Natur, und dieſe Leidenſchaftlichkeit iſt vollkommen gerechtfertigt, weil ſie ſich in ihrem jungfräulichen Gefühl und in ihrer kindlichen Liebe bis zur Vernichtung bedroht ſieht. Dies ſind die beiden Factoren auf deren Zuſammenwirken aus dem Grunde einer edlen Sittlichkeit der Charakter Donna Annas beruht, deren Auffaſſung und Ausbildung die künſtleriſche Geſtaltung deſſelben bedingt. Der Schmerz um den geliebten Vater bleibt ein dauernder, der daher ihre Stimmung auch ſpäter unausgeſetzt beherrſcht, die leidenſchaftliche Entrüſtung über den frechen Angriff auf ihre Ehre iſt eine vorübergehende, die nur zufällig wieder aufgeregt wird, aber je reiner und tiefer das Gefühl iſt, deſſen Verletzung dieſe Aufregung hervorrief, um ſo mehr muß auch die mädchenhafte Scheu und Zurückgezogenheit ſich geltend machen, wenn die Erregung aufgehört hat, und in der That iſt es der Ausdruck der edelſten, reinſten Jungfräulichkeit, welchen Mozart der muſikaliſchen Darſtellung Donna Annas zu geben gewußt hat. Sie iſt keine Heldin, obwohl ſie eine große Kraft der Seele beſitzt,

---

120) Auch hier ſei nur beiſpielsweiſe darauf hingewieſen, welchen Eindruck bei den Worten quel sangue, quella piaga u. ſ. w. die wechſelnde Zuſammenſtellung der Blasinſtrumente und dann das Hinzutreten der Saiteninſtrumente hervorbringt.

die durch das Außerordentliche auch außerordentlich geſteigert wird, ſondern eine echte Mädchennatur. Sie vermag nicht wie Elvira, durch leidenſchaftliche Empfindung beſtimmt, ſelbſtändig allein zu handeln[121], ſie ſchrickt vor der That zurück und dagegen tritt das echt weibliche Bedürfniß, in einem ihr wahrhaft ergebenen Mann Halt und Stütze zu finden, entſchieden hervor. Während ihre Beziehung zu Don Giovanni eine äußerliche iſt, ſo verhängnißvoll ſie auch die Ereigniſſe beſtimmt, iſt ihr Verhältniß zu ihrem Verlobten für ihren Charakter maaßgebend. Daſſelbe wird aber dadurch entſchieden daß ſie in dem Augenblick, wo alles auf ſie einſtürmt, mit vollem Vertrauen die Rache für den Frevel, der ſie mit Vernichtung bedroht, ihm übergiebt[122].

Don Ottavio[123] iſt einem ungünſtigen Vorurtheil verfallen, das kaum völlig zu überwinden ſein wird, wenn auch die üblich gewordene Uebertreibung leicht zu beſeitigen iſt[124]. So hoch man im Leben die Charaktere zu ſchätzen weiß, welche bei ſchweren Ereigniſſen ſich Ruhe des Gemüths und Klarheit der Einſicht bewahren und die ihnen Angehörigen mit treuer Anhänglichkeit und zartem Sinn zu ſtützen und zu leiten nicht ermüden, ſo wenig poetiſch pflegt man ſie zu finden. Don Ottavio zeigt ſich als ein ſolcher Mann; in dem verwirrenden Strudel der Leidenſchaften, der ihn von allen Seiten umbrauſt, behält er die Ruhe und Beſonnenheit, ſeine Liebe zu ſeiner Verlobten legt ihm nach dem Tode ihres Vaters vor allem die Pflicht auf ſie zu tröſten und zu ſtützen. Hier zeigt er ſich gefühlvoll ohne alle Weichlichkeit und der muſikaliſche Ausdruck des Tröſtens iſt ſo männlich als edel gehalten[125], es ſpricht ſich darin jene Intenſivität einer tiefen aber gehaltenen Empfindung aus, welche Mozart dem Tenor zu verleihen wußte (III S. 100). Höher ſteigert ſich die Kraft derſelben natürlich bei der Aufforderung zur Rache und hier bleibt er hinter Donna Anna nicht zurück. Ohne ſich von ihrer Leidenſchaftlichkeit blind hinreißen zu laſſen, kommt er ihrem Verlangen den Verbrecher zu ſtrafen entgegen und bietet zur Ausführung des Vorhabens mit Entſchloſſenheit die Hand. Als beide zuerſt wieder auftreten, ermahnt er Donna Anna ſich nicht mehr der Trauer zu ergeben, ſondern an die Rache zu denken[126]; die unerwartete Erſcheinung Elviras und das auffallende Benehmen Don Giovannis machen auch ihn ſtutzig; aber ebenſo wie Donna Anna bewahrt er im Quartett (I, 8) die vornehme und edle Haltung, die zwar von theilnahmloſer Kälte weit entfernt iſt, aber dem Fremden gegenüber ſich zurückhält, um ſo mehr als ſie durch die ſchmerzliche Empfindung des eigenen Schickſals ſchwer bedrückt ſind. Sie ſind hierin beide ganz eins und daß ſie im muſikaliſchen Ausdruck ſo nahe zuſammenhalten iſt auch dramatiſch vollkommen motivirt; wie die Ueberlegenheit ihrer höheren Perſönlichkeit auch auf die beiden anderen einwirkt und den Ton des Ganzen beſtimmt, darauf iſt ſchon hingewieſen worden.

---

[121] Man darf nur das hohe Pathos mit welchem Donna Anna Ottavio auffordert Rache zu ſchwören mit dem ſo ganz verſchiedenen Ausdruck der Leidenſchaft vergleichen, mit welchem Elvira unmittelbar darauf Rache zu nehmen droht, um den ganzen Unterſchied dieſer beiden weiblichen Naturen zu empfinden.

[122] Wer es Donna Anna zutraut daß ſie im Moment der leidenſchaftlichſten Aufregung mit rührender Zärtlichkeit zu Don Ottavio ſagt: tu sei, perdon, mio bene, und ihm den Schwur der Rache abnimmt, während ſie ihn im Stillen verachtet und Don Giovanni liebt, der ſie entehrt hat, der muß ihr eine überlegte Heuchelei beilegen, die an ſich ſchon alle tragiſche Würde aufhebt und auf ein geſundes Gefühl um ſo widriger wirken muß, je länger ſie geübt wird.

[123] Von Baglione, welcher in Prag Don Ottavio ſang, iſt mir nur bekannt, daß er 1796 nach Wien ging (A. M. Z. XXIV S. 301), wo man ihn als bedeutenden Sänger ſchätzte, und nach da Pontes Verſicherung (mem. III, 1 p. 80 zw. Ausg.) personaggio di sommo gusto e saper musicale war, che aveva fatti i più celebri cantanti in Italia.

---

[124] Oulibicheff (III p. 113 ff.) und eingehender ein verſtändiger Aufſatz in den fliegenden Blättern für Muſik (I S. 221 ff.) haben Don Ottavio richtiger gewürdigt, als gewöhnlich geſchieht.

[125] Im italiäniſchen Text iſt manches, was im Deutſchen unerträglich ſein würde, z. B. wenn Don Ottavio als Donna Anna ohnmächtig wird, ausruft: cercatemi qualche odor, qualche spirto! — deſſen Realismus ſich hier nicht mit Gretchens „Nachbarin, euer Fläſchchen!“ vergleichen läßt; oder in entgegengeſetzter Weiſe wenn er ſchwört: lo giuro agli occhi tuoi. Beides macht im Italiäniſchen einen weſentlich anderen Eindruck.

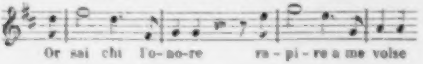
Don Giovannis Auftreten, ſein Ton und Blick, giebt Donna Anna die Gewißheit daß er der Mörder ihres Vaters iſt, wie ein Blitz durchzuckt ſie die Erinnerung an das entſetzliche Ereigniß, das ſchreckliche Bild ſieht wieder vor ihrer Seele — in ſchneidenden Diſſonanzen, die durch widerſtrebende Rhythmen noch hervorgehoben werden, drückt das Orcheſter den Aufruhr der Gefühle aus welche ſie beſtürmen, deren Qual ſie zu erliegen droht[127]. Mit Mühe gewinnt ſie die Faſſung, dem Geliebten die ganze traurige Begebenheit zu berichten, die in den ſchrecklichſten Momenten faſt krampfhafte Regungen des Schmerzes hervorruft. Und nun, da er alles weiß, fordert ſie ihn von Neuem zur Rache auf, in einer Aria (I, 10), welche durch die feinſte Charakteriſtik das Bild der Individualität Donna Annas vollſtändig entwickelt.

---

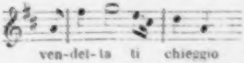
[126] Ah ch'ora, idolo mio, son vani i pianti, di vendetta si parli! ſagt er beim Auftreten. Manche Züge der Art ſind im deutſchen Dialog verwiſcht.

[127] Der Eindruck der Klangfarben, wenn nach dem vollen und weichen Ton des vorhergehenden Quartetts, die grellſte Schärfe des Klanges in Saiten- und Blasinſtrumenten eintritt — unter denen die nach der Ouverture nicht wieder gehörten Trompeten (ohne Pauken) von einſchneidender Wirkung ſind — iſt ganz außerordentlich.

Der Ausdruck derſelben iſt gegen das vorangehende Recitativ, wie gegen das erſte Recitativ und das Racheduett in jeder Beziehung bedeutend gemäßigt. Dort ſahen wir ſie unter dem unmittelbaren Eindruck des furchtbaren Ereigniſſes, fieberhaft erregt durch das einzige Gefühl der Rache; jetzt eben iſt die Erinnerung an das Unheil in ihr wach geworden, es treibt ſie derſelben Worte zu leihen. Allein durch dieſes Ausſprechen iſt eine gewiſſe Erleichterung bewirkt; die erneuerte Aufforderung zur Rache iſt nicht mehr der unwillkührliche Ausbruch der Leidenſchaft, ſie iſt der Ausdruck der Ueberzeugung, des feſtgewurzelten Gefühls und ſpricht ſich deshalb gefaßter und klarer, wenn auch nicht minder kräftig und beſtimmt aus. Dieſe Sicherheit und Entſchloſſenheit, welche durch den Ausdruck des Stolzes und der Hoheit ihren eigenthümlichen Charakter erhalten, iſt durch die erſten Motive[128]



und



mit unnachahmlicher Kraft und Schärfe ausgedrückt, während die murmelnden Sextolen der Geigen und Bratſchen, die nachdrängende Figur der Bäſſe welche beim zweiten Motiv zur Imitation wird, die leiſe mahnenden Zwiſchenreden der Blasinſtrumente die treibende Unruhe darſtellen, aus welcher jener Entſchluß ſich emporringt. Allein indem die Größe und

---

[128] Die Aenderung, welche Mozart hier vorgenommen hat, iſt ſchon erwähnt worden (III S. 447).

Gefahr dieſer Aufgabe ihr unmittelbar vor die Seele tritt, erwacht auch die mädchenhafte Scheu und Weichheit in ihr; es iſt nicht allein die rührende Klage, mit welcher ſie dem Geliebten das Bild des hingemordeten Greiſes zurückruft, ſondern auch Furcht und Zagen, welche in den zitternden Geigenfiguren und den dumpfen Tönen des Fagotts und der Bratſche ſich vernehmen laſſen. Aber ihr Stolz rafft ſie wieder empor, ſie wiederholt ihre Aufforderung zur Rache, die ſich zum Schluß mit geſteigerter Anſtrengung geflügelt emporſchwingt; und im Nachſpiel des Orcheſters ſinkt dieſe Kraft wie vor übermäßiger Anſpannung wieder in ſich zuſammen[129].

---

129) Marx, dem dieſe Arie als ein ſchmerzliches Beiſpiel gilt, wie das Orcheſter aus einfacher Verſäumniß nicht zu der Fülle ſeines Weſens, wie der Moment ſie forderte, gekommen ſei (Kompoſitionslehre IV S. 448), findet die Singſtimme, den melodiſch-harmoniſchen Inhalt, kurz den ganzen geiſtigen Gang der Arie, großartig, mächtig, zuletzt bis zum Heroiſchen ſich aufſchwingend, die Inſtrumentation aber theilweis zerſtreut und dadurch geſchwächt, ja kleinlich der großartigen Führung der Singſtimme und des Baſſes gegenüber (a. a. O. S. 529 ff.). Er vermuthet ſogar daß in dieſem wie in ähnlichen Fällen die Inſtrumentation nicht von Mozart ſondern einem Schüler, vielleicht Süßmaier ausgeführt ſei (a. a. O. S. 448). Dieſe Vermuthung wird hier durch die eigenhändige Partitur widerlegt, und die Beihülfe welche Süßmaier leiſtete iſt auf ſo beſtimmte Fälle beſchränkt, daß es nicht erlaubt iſt daraus weitergehende Schlüſſe abzuleiten. Eher könnte man annehmen daß dabei auf die Stimme der Saporiti Rückſicht genommen wäre, die ſich als ein hoher, klarer, aber wahrſcheinlich nicht ſehr ſtarker Sopran erkennen läßt; wenigſtens hat Mozart durchgängig große Sorgfalt angewendet, die Partie der Donna Anna nicht durch die Inſtrumente zu decken. Indeſſen würde ſich eine ſolche Rückſicht immer darauf beſchränken, daß die Individualität der Sängerin dem Componiſten überhaupt ein Moment darbietet für das geiſtige Bild, welches er ſich von der dramatiſchen Geſtalt bildet, und nicht zu einzelnen Conceſſionen gegen das wahre Intereſſe der muſikaliſchen Charakteriſtik führen. In dieſem Fall aber erſcheint die Inſtrumentation ſehr wohl darauf berechnet, den Charakter des Heroiſchen nicht vorwiegen

Verſteht der Darſteller Don Ottavios es durch das angemeſſene ſtumme Spiel die innere Theilnahme an den Tag zu legen, welche dieſes rückhaltloſe Vertrauen hervorruft und rechtfertigt, ſo tritt durch dieſe Scene das innige Verhältniß, in welchem beide zu einander ſtehen, ins hellſte Licht; von dem hohen Sinn, welchen Donna Anna offenbart, fällt ein Abglanz auf den Mann ihrer Wahl und die jungfräuliche Zaghaftigkeit, welche ſie nicht verhehlen kann, giebt dem Vertrauen, das ſie in ihn ſetzt, den bräutlichen Charakter. Im Bewußtſein dieſer auf ſittlicher Treue beruhenden Neigung treten ſie Don Giovanni entgegen, wie ſich dies im Maskenterzett ſo rein und edel ausſpricht. Uebrigens tritt ganz naturgemäß bei Donna Anna im Verlauf der Handlung die mädchenhafte Schüchternheit und die Furcht vor der gegenwärtigen Gefahr immer mehr hervor. Von Elvira über Don Giovannis Treuloſigkeit gegen ſie ſelbſt und ſeinen Verſuch Zerlina zu verführen unterrichtet, beſchließen beide mit ihr gemeinſam Don Giovanni zu beobachten; allein als ſie nun zu dieſem Zweck maskirt auftreten, fühlt Donna Anna ſich von Bangen ergriffen, ungeachtet des Zuredens der anderen fürchtet ſie die Gefahr die dem Geliebten, ihnen allen droht: temo pel caro sposo ſingt ſie mit dem ihr eigenen ſchmelzenden Ton rührender Klage — nur mit Mühe nimmt ſie ſich zuſammen. Als ſie darauf in den Saal treten, wo ſich eben noch alles in geräuſchvoller Luſtigkeit tummelte, verbreitet ihre würdevolle Erſcheinung einen feierlichen Glanz über die Verſammlung: Leporello und Don Giovanni begrüßen ſie rückſichtsvoll, ſie antworten mit einem gewiſſen Ceremoniell und vereinigen ſich mit ihnen in dem Rufe:

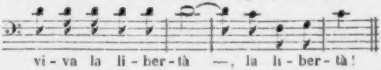
---

zu laſſen, ſondern das nicht minder weſentliche Element jungfräulicher Zaghaftigkeit auszudrücken.

Viva la libertà![130], der in ihrem Munde einen ganz anderen Ausdruck von Feſtlichkeit bekommt, als die ausgelaſſene Luſt vorher — man fühlt daß vornehme Gäſte ſich unter die frohe Menge begeben[131]. Als der Tanz von Neuem beginnt, da iſt es wieder Donna Anna, deren Gefühl durch dieſe Umgebung und durch das was ſie hört und ſieht ſo verletzt wird, daß ſie kaum an ſich halten kann und nur durch Ottavios und Elviras Zureden bewogen wird ſich nicht zu verrathen. Der Angſtſchrei Zerlinas bringt alle in gleiche Aufregung und von da an ſtehen ſie zuſammen gegen Don Giovanni, allein natürlich iſt es Don Ottavio, der vor ihn hintritt und ihm mit Würde und Feſtigkeit ſein Verbrechen vorhält, indem er mit geſpannter Piſtole einem Angriff Don Giovannis begegnet[132] und ſich als den entſchloſſenen Vertheidiger der Frauen ihm gegenüberſtellt. Auf eine Rauferei mit Don Giovanni iſt es dabei nicht abgeſehen; Zerlina iſt

---

[130] Um einen kleinen Irrthum zu berichtigen bemerke ich daß S. 135 Takt 1 Don Giovanni nicht pauſirt, ſondern gleich mit einfällt



[131] Auch dies gehört der realiſtiſchen Charakteriſtik an, welche die Sitte der Zeit in einzelnen Zügen in die Darſtellung hinübertrug. Schon deshalb würde die Theilnahme des Chors, welche in der Partitur auch nicht vorgeſchrieben iſt, hier unangemeſſen ſein. Als Don Giovanni zu Anfang des Finales mit den jungen Burſchen kommt und der buona gente cordial zuredet, ſtimmen dieſe ein, aber wie ganz anders iſt dort der Ton! An beiden Stellen iſt das volle Orcheſter durch Trompeten und Pauken verſtärkt, aber durch die verſchiedene Art der Anwendung wird hier der Eindruck feierlicher Würde, dort rauſchender Luſtigkeit erreicht. Es iſt nur in der Ordnung daß ſich die Landleute nachher vor der vornehmen Welt in beſcheidener Entfernung halten.

[132] Pistola in mano iſt in der Originalpartitur den Worten Don Ottavios Nol sperate! S. 149 beigeſchrieben.

aus ſeiner Gewalt befreiet, er ſelbſt als frevelnder Wüſtling entlarvt, er findet ſich umgeben von ehemals Befreundeten, die jetzt ebenſo entſchloſſen ſind ihn der Strafe zu überliefern, aber weder einen Mord an ihm zu begehen noch eine Schlägerei anzufangen. Maſetto, der ſolche Gelüſte ſpäter zu befriedigen ſucht, wird hier durch die Gegenwart der Vornehmen, welche ſeine Sache führen, zurückgehalten. Es geht lebhaft und leidenſchaftlich aber würdig und anſtändig her, und als Don Giovanni ſich von ſeiner erſten Betäubung erholt hat, fällt es ihm nicht ſchwer ſich ſolchen Gegnern durch einen bewaffneten Rückzug zu entziehen; es würde namentlich Don Ottavio, der auch jetzt noch keinen Beweis hat daß Don Giovanni der Mörder des Comthurs iſt, wenig anſtehen denſelben mit gewaffneter Hand anzugreifen[133].

Bis hieher hat ſich Don Ottavio als ein Mann gezeigt der Donna Annas Neigung und Vertrauen verdient, gefühlvoll und ergeben, umſichtig und entſchloſſen, auch bewahrt er überall die edle und feine Haltung, welche ihn Don Giovanni gegenüber auszeichnet. Nun aber erwartet man daß er auch als Mann thatkräftig handeln werde, und daß ihm im zweiten Aufzug hiezu keine Gelegenheit geboten wird iſt ein weſentlicher Mangel. Es wurde ſchon bemerklich, daß die Handlung des zweiten Akts viel lockerer und loſer geführt iſt als die des erſten, und ganz beſonders Donna Anna und Don Ottavio ſind dadurch geopfert; während Elvira ſowie Zerlina und Maſetto in den neu angeſponnenen Faden nicht ungeſchickt verwebt ſind, treten jene ganz aus der Handlung heraus. Schon im Sextett (II, 6) iſt ihr Auftreten weder nothwendig bedingt noch greifen ſie eigenthümlich in die Handlung ein; das frühere Motiv, daß Don Ottavio durch tröſtenden Zuſpruch Donna Annas Trauern zu mildern ſtrebt, wiederholt ſich ohne eine beſtimmt ausgeſprochne neue Veranlaſſung, und nur der hier zu einer wahrhaft überirdiſchen Hohheit ſich verklärende muſikaliſche Ausdruck läßt es vergeſſen, daß ein neuer Zug für die dramatiſche Charakteriſtik darin nicht gegeben iſt. Auch an der Entlarvung Leporellos ſind ſie keineswegs nothwendig betheiligt, ihre Gegenwart iſt vorzugsweiſe durch muſikaliſche Gründe veranlaßt, denn allerdings wird der hohe und edle Ton, welcher in ſeinem Contraſt gegen Leporellos komiſche Angſt den Charakter des Enſembles bezeichnet, durch ihre Theilnahme bedingt: ohne die unwillkührlich erhebende Macht ihrer ganzen Erſcheinung würden alle übrigen ſich weniger zuſammenfaſſen.

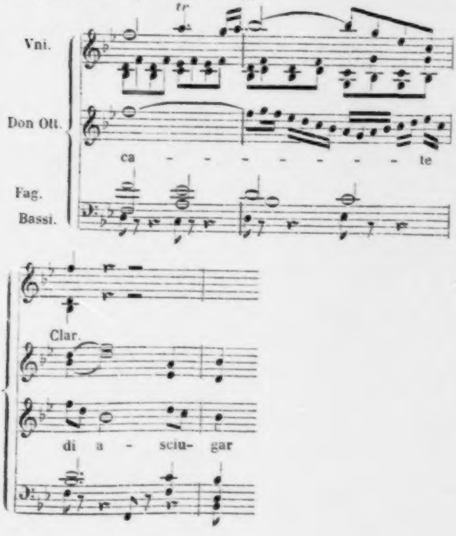
---

[133] Ein Chor iſt auch in den letzten Sätzen des erſten Finales nicht vorgeſchrieben und der Anlage der Situation nach nicht denkbar. Was dadurch an materieller Klangſtärke gewonnen wird geht an der richtigen dramatiſchen Wirkung verloren; denn durch dieſe tobende und ſchreiende Maſſe entſteht der widerwärtige und lächerliche Eindruck einer langen und erfolgloſen Rauferei mit dem einzelnen Don Giovanni. Die buona gente hütet ſich wohl an dem Streit der Herren ſich zu betheiligen; wie die Sache ernſthaft wird, verlaſſen Tänzer und Muſikanten eiligſt den Saal und laſſen die wirklich Betheiligten ihren Handel unter ſich ausmachen. Nur ſo iſt eine würdige Darſtellung und die richtige muſikaliſche Wirkung zu erreichen.

Da Ottavio durch dieſe neue Schändlichkeit Don Giovannis überzeugt worden iſt daß derſelbe auch der Mörder des Comthurs ſei — ein Schluß, der allerdings nicht ganz motivirt erſcheint — zaudert er nun nicht länger von ihm blutige Rechenſchaft zu fordern. Im Begriff fortzugehen wenden ſich ſeine Gedanken natürlich Donna Anna zu, welche nach dem Sextett die Scene verlaſſen hat; er bittet die Freunde ſie während ſeiner Abweſenheit zu tröſten, in kurzer Zeit werde er ſelbſt die glücklich vollzogene Rache ihr berichten. Dieſe Empfindung iſt wahr und richtig und die Arie (II, 8), in welcher ſie ausgeſprochen wird, iſt für die muſikaliſche Charakteriſtik durchaus geeignet. Seine Aufforderung die Geliebte zu tröſten hat in einer der ſchönſten Cantilenen, welche für eine Tenorſtimme geſchrieben ſind, den treffendſten Ausdruck gefunden; Innigkeit und Herzlichkeit ſind mit einer ſo edlen Haltung gepaart, daß ſich die ſein empfindende Natur Don Octavios aufs glücklichſte darin ausſpricht[134];

---

[134] Das Tempo iſt von Mozart als Andante grazioso bezeichnet. — Rubini, der dieſe Arie mit wunderbarem Schmelz und Feuer ſang, pflegte in der Stelle (S. 229 Takt 4 ff.)



allein der zweite Theil hält ſich nicht ganz auf gleicher Höhe. Mit richtigem Gefühl hat Mozart darauf verzichtet den Ausdruck der Kampfesluſt in einem eignen Satz ſelbſtändig auszuführen und dadurch dem Ganzen einen heroiſchen Charakter aufzuprägen, was zu einer falſchen Betonung geführt haben würde; die Hinweiſung auf den Kampf als einen bevorſtehenden machte eine Mäßigung des Ausdrucks nothwendig. Es iſt nun vorzugsweiſe die charakteriſtiſche Bewegung des Orcheſters, welche dieſes Moment wiedergiebt, und rein muſikaliſch betrachtet iſt die Wirkung dieſes zweiten Theils vortrefflich[135], aber indem die Singſtimme der wunderbaren Süßigkeit und Fülle gegenüber, welche ſie ſo eben entfaltet hat, hier, wo ſie einen entſprechenden Aufſchwung zur glänzendſten Kraftentwickelung nehmen ſollte, zurücktritt, fällt auf dieſe Seite der Charakterentwickelung ein Schatten, der das Ganze nicht in ſeiner vollen Energie erſcheinen läßt[136].

Daß Don Ottavio die Rache an Don Giovanni nicht vollziehen kann thut ihm im Urtheil des Zuhörers, vor dem die Handlung ihren Verlauf nimmt, keinen Abbruch, und

---

anſtatt der vorgeſchriebenen Singſtimme die der Violine zu übernehmen; die Ausführung möchte wenigen ſo wie ihm gelingen, die Wirkung war von der Art daß man kaum zweifeln konnte, es ſei das Mozarts eigentliche Intention geweſen.

135) Im erſten Theil ſind Geigen und Bratſchen gedämpft, die Bäſſe ſpielen pizzicato, Clarinetten, Fagotts und Hörner ſind durchaus weich behandelt; dagegen ſticht die rauſchende Bewegung des zweiten Theils, in der die ganze Kraft des Inſtrumentalklangs zur Geltung kommt, um ſo auffallender ab.

136) Vielleicht hat die Eigenthümlichkeit des Sängers auf dieſe Behandlung einigen Einfluß gehabt; wenigſtens iſt die in keiner Weiſe charakteriſtiſche Coloratur, durch welche der Rückgang ins erſte Thema gemacht wird, wohl ein Opfer „an die geläufige Gurgel“ des Sängers.

wenn er nach der urſprünglichen Anlage zum Schluß, nachdem eine höhere Hand den Verbrecher zur Strafe gezogen hat, Donna Anna auffordert ihm ihre Hand zu reichen, ſo iſt das nicht die unzeitgemäße Aeußerung eines zärtlichen Liebhabers, ſondern der natürliche Ausdruck männlicher Treue, da er allein berufen iſt ihr Schutz und Halt zu gewähren. Daß Donna Anna die Gewährung hinausſchiebt mit Beziehung auf das Trauerjahr iſt wieder einer jener realiſtiſchen Züge, in welchen die Sitte und Denkweiſe jener Zeit unmittelbar zur dramatiſchen Motivirung verwendet erſcheint, wie ſie uns mehrfach in der Oper begegnen und kann uns nicht eben für poetiſch gelten; allein ſicher ſtreitet es gegen die überall deutlich ausgeſprochne Intention des Textes das Liebesverhältniß Donna Annas zu Don Ottavio als ein wahres und inniges darzuſtellen, wenn man hierin entweder den Vorwand finden wollte, hinter welchem die Abneigung gegen Don Ottavio ſich verſteckt, oder einen Hinweis darauf, daß Donna Anna fortan jeder irdiſchen Liebe entſagen müſſe, und nur im Kloſter oder im Tode Ruhe finden könne.

Unrecht aber iſt Don Ottavio dadurch geſchehen daß er, nachdem er ſeinen Vorſatz ausgeſprochen hat an Don Giovanni Rache zu nehmen, ohne daß man erfährt, ob er auch nur einen Verſuch dazu gemacht hat und warum er mißlungen ſei, unmittelbar nach der Kirchhofsſcene auftritt, und Donna Anna bitten muß ihre Vereinigung nicht länger aufzuſchieben, was hier nicht allein unmotivirt iſt ſondern auf ihn den Schein eines ſehnſüchtigen Liebhabers ohne Thatkraft wirft. Es iſt ſchon bemerkt worden daß dieſe Scene höchſt wahrſcheinlich erſt ſpäter eingeſchoben iſt, vielleicht um auf den Kirchhof nicht unmittelbar das Abendeſſen folgen zu laſſen, hauptſächlich um der Sängerin noch eine Arie zu geben: dem iſt die Charakteriſtik Don Ottavios und der natürliche Gang der Handlung geopfert. Dagegen iſt dieſe Arie (II, 10) nicht allein eine dankbare Aufgabe für die Sängerin, ſondern ein weſentliches Element in der muſikaliſch-dramatiſchen Charakteriſtik der Donna Anna und vollendet erſt das Bild derſelben. Bis dahin ſind es die Gefühle der Trauer und der Rache, welche ſie vorzugsweiſe beſeelen; ihre Neigung für Don Ottavio iſt mehr indirect bezeugt, indem ſie in ihm ihre Stütze ſucht und mit vollem Vertrauen ihm ihre heiligſten Intereſſen übergiebt. Hier aber ſpricht ſie unverholen ihre Liebe aus[137], und wenn ſie auch ſeinem Andringen jetzt noch glaubt ausweichen zu müſſen, ſo dient die jungfräuliche Zurückhaltung wie der Ausdruck ihrer Trauer hier nur dazu der Aeußerung ihrer Neigung jenen ganz eigenen rührenden Charakter zu geben, welcher die Individualität Donna Annas bezeichnet.

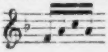
Die Arie iſt ihrer Form — ſie wird durch ein obligates Recitativ eingeleitet und zerfällt in zwei ſelbſtändige Sätze von verſchiedenem Tempo[138] — und Behandlung nach,

---

137) Die wunderbar ergreifend ausgedrückten Worte des Recitativs: abbastanza per te mi parla amore und der Arie ſelbſt

Non mi dir, bel idol mio,
Che son io crudel con te.
Tu ben sai,
Quant' io t'amai,
Tu conosci la mia fè

ſind ſo einfach und herzlich, daß man ſich wundern muß, wie ſie haben mißverſtanden werden können.

138) Das Tempo des erſten iſt von Mozart als Larghetto, des zweiten Allegretto moderato angegeben; das ganze Stück iſt Rondò überſchrieben. Anſtatt der Oboen hat Mozart Clarinetti in C vorgeſchrieben. Die erſten Noten der zweiten Violine und Bratſche im Larghetto ſind zu ſchreiben  .

namentlich durch die faſt ſolomäßige Anwendung der Blasinſtrumente und die Bravurpaſſagen der Singſtimme, der herkömmlichen italiäniſchen Arie näher geſtellt als irgend eine andere der urſprünglich für Don Giovanni geſchriebenen Arien, aber dieſe Form iſt ungeachtet ihrer ſauberen Ausführung unbedingt im Dienſte der muſikaliſchen Charakteriſtik. Die feine und nicht bloß edle, ſondern auch vornehme Natur der Donna Anna bedingt in einem ſolchen Moment eine Haltung, welcher die beſtimmt ausgeprägte und geſchloſſene muſikaliſche Form ſchon an ſich ſehr wohl entſpricht. Der Grundton einer herzlich innigen Empfindung iſt mit der mädchenhafteſten Zartheit ausgeſprochen und zugleich von einem leiſen Hauch von Schmerz und Schwermuth durchzogen, wie ſie in den tragiſchen Masken der Alten bei den verſchiedenſten Individualitäten als der gemeinſame Charakterzug hervortreten, welcher der ganzen Erſcheinung der Donna Anna die unverlöſchliche Weihe eines großen edlen Schmerzes verleiht. Nicht minder bewundernswerth iſt die ruhige, faſt heitere Klarheit, welche über dieſer tief bewegten Seelenſtimmung ausgegoſſen iſt, durch welche die muſikaliſche Geſtalt der Donna Anna jenen idealen Gebilden der alten Kunſt ſo nahe gerückt wird, welche uns in eine andere, höhere Welt erheben, während ſie feſt und ſicher in der Welt begründet ſind, der wir angehören[139].

Wir haben eine Reihe von Charakteren vor uns vorübergehen laſſen, von denen jeder in ſcharfen Umriſſen feſt umgränzt und bis in die feinſten Detailzüge, ſo daß die zarteſten

---

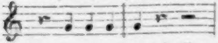
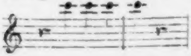
[139] Wer dieſe Arie von einer wahrhaften Künſtlerin gehört hat, wird ſich überzeugt haben daß auch der zweite oft verkannte Satz derſelben ein nothwendiges Element der Charakteriſtik iſt und daß auch die, freilich leicht zu mißhandelnden, Coloraturen den innigſten Gefühlsausdruck nicht bloß zulaſſen ſondern verlangen.

Nuancen in leiſen Uebergängen zu einem lebendigen Ganzen verſchmolzen erſcheinen, mit treffender Wahrheit ausgeführt daſteht. Wollte man einen vergleichenden Blick auf Figaro werfen, ſo ließe ſich bei oberflächlicher Betrachtung eine große Aehnlichkeit mancher Geſtalten vermuthen; ein näheres Eingehen ergiebt die vollſtändige Verſchiedenheit. Keine Figur gleicht auch nur entfernt der anderen, jede hat ihr Weſen, ihre Natur, ihr Leben für ſich, jede iſt eine vollkommen ausgebildete Individualität und bewährt dieſelbe in der allgemeinen Anlage wie in den einzelnen Zügen. Wie bewundernswerth aber auch dieſer Reichthum und die Wahrheit der muſikaliſchen Charakteriſtik einzelner Geſtalten erſcheint, um nichts geringer iſt auch hier die Kunſt anzuſchlagen, da wo die dramatiſche Handlung mehrere Charaktere zuſammenführt und in Conflict treten läßt, die verſchiedenen Elemente ſo gegeneinander abzuſtimmen daß ohne die volle Energie im Ausdruck der Situation, die lebendige Wahrheit in der Charakteriſtik der Individualitäten irgend zu ſchwächen ein Geſammtton hervorgebracht wird, von welchem getragen alles zu einer harmoniſchen Totalität zuſammenklingt.

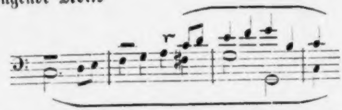
Was die dramatiſche Kraft und Lebendigkeit der Situationen anlangt, wie ſie hauptſächlich in den Enſembleſätzen hervortritt, ſo iſt offenbar Figaro durch die meiſterhafte Führung und Verſchlingung der Handlung vor Don Giovanni im Vortheil. Die Introduction des erſten Aufzugs iſt dramatiſch und muſikaliſch gleich vortrefflich angelegt, im Quartett (I, 8) und Terzett (II, 2) iſt Situation und Stimmung, obwohl im Weſentlichen einfach, doch gut gewählt und feſtgehalten, auch iſt der Einfall Don Giovanni und Leporello bei der erſten Arie der Elvira (I, 3) zu betheiligen von guter Wirkung. Dagegen iſt das Sextett (II, 6) nur ſehr locker zuſammengefügt und kann weder mit dem Sextett noch mit dem Terzett im Figaro hinſichtlich der dramatiſchen Bewegung den Vergleich aushalten; um Leporello gruppiren ſich zwar die übrigen Perſonen ganz paſſend, aber ihr Zuſammentreffen iſt nicht aus der Situation heraus motivirt und die Steigerung der Handlung iſt eine rein äußerliche. Noch mehr tritt dieſer Abſtand in den großen Enſembles der Finales hervor. Wie meiſterhaft die Anlage und Führung derſelben im Figaro ſei, ſo daß alle Glieder wie zu einer Kette verſchlungen ſind, jeder Knoten nur gelöſt wird um einen neuen zu ſchürzen und die Steigerung durch die ſtets wachſende dramatiſche Spannung hervorgerufen wird haben wir geſehen. Wenn gleich die Finales im Don Giovanni den damals gewöhnlichen Finales, die ſelbſt in beſſeren Opern meiſtens aus einer Reihe locker zuſammenhängender, wechſelnder Scenen gebildet werden, die nur zufällig geſungen und nicht geſprochen werden, weit voranſtehen, ſo darf man doch eine ſo künſtlich combinirte, in ſtrengſter Conſequenz ſich entwickelnde Handlung wie im Figaro nicht erwarten. Es ſind durch die Folge der Handlung zuſammenhängende Situationen, die ihre weſentliche Bedeutung für ſich haben, die aber mit ſehr geſchickter Berechnung der Wirkung, namentlich durch ſcharfe Contraſte, angeordnet ſind, ſämmtlich einen vortrefflichen muſikaliſchen Kern enthalten und in ihrem Verlauf ein lebendiges und glänzendes Bild entrollen.

Das erſte Finale beginnt äußerſt lebhaft mit dem Zank zwiſchen Maſetto[140], deſſen Eiferſucht neu erwacht, und

---

[140] Sehr bezeichnend iſt es, wie die pochenden Töne  von den Trompeten in Maſettos Rede hineingeworfen, nachher Zerlina gegenüber von den Flöten  aufgenommen werden und ſich zu den un-

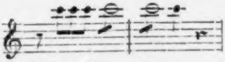
Zerlina, die voll Angſt einen Ausbruch zu vermeiden ſucht; höchſt charakteriſtiſch iſt neben den raſch geſprochenen Noten und einigen ſcharfen Accenten des Zorns das durch das Orcheſter wie die Singſtimme ſchleichende, immer wieder ſich aufdrängende Motiv



des Argwohns[141]. Sie werden unterbrochen durch die geräuſchvolle Luſtigkeit Don Giovannis und ſeiner Begleiter, die zum Feſt ins Caſino ziehen[142]; das allmähliche

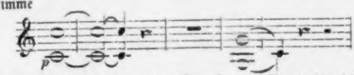
---

geduldigen Achteln der Violine



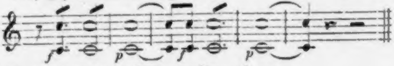
ſteigern, während das Hauptmotiv ruhig fortgeht.

[141] In der geſtochenen Partitur iſt S. 109 Takt 8 die Trompetenſtimme

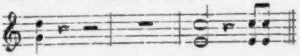


ausgelaſſen. Und grade in dieſem Satz ſind die Trompeten (ohne Pauken), die den Zorn Maſettos nachdrücklich unterſtützen, von eigenthümlicher Wirkung. Wenn ſie unmittelbar darauf beim Eintritt Don Giovannis mit den Pauken in gewöhnlicher Weiſe angewendet werden, iſt der Eindruck ein vollſtändig verſchiedener.

[142] Ich bemerke beiläufig daß S. 112 T. 13 ff. die Hornſtimme ſo



und S. 113 Takt 10 die Trompetenſtimme ſo



zu ſchreiben iſt.

Verklingen des Geſanges der ſich entfernenden Gäſte bereitet die ungemein zart und lieblich gehaltene Scene zwiſchen Zerlina und Don Giovanni vor, welche im Gegenſatz zu dem Eingangsduett mit Maſetto erſt recht deutlich empfinden läßt, wie gefährlich der Verführer iſt, deſſen Liebenswürdigkeit auch jetzt auf Zerlina faſt noch größeren Einfluß übt als die Angſt vor dem verſteckten Bräutigam, wie ſich in der Haltung, welche die Muſik ihr giebt, deutlich ausſpricht. Nach der köſtlich ausgedrückten Ueberraſchung bei Maſettos Erſcheinen nimmt die Muſik natürlich einen anderen Charakter an, Don Giovanni kehrt den cordialen Freund ſtatt des Liebhabers heraus, und ſchlägt den Ton einer munteren Heiterkeit nicht zarter Empfindung an. Hervorgerufen wird dieſer dadurch daß man aus dem Caſino heraus wenige Takte der eben begonnenen Tanzmuſik hört; zugleich eine muſikaliſche Vorbereitung auf das was kommen wird, denn dieſe 8 Takte ſind aus dem zweiten der nachher combinirten Tänze genommen, und zwar hat Mozart auch hier mit ſeinem gewöhnlichen Kunſtgriff die beiden Anfangstakte verſchluckt, um den Hörer mitten in den Tanz zu verſetzen (ſ. ob. S. 236). Die drei vereinigen ſich nun in ihrer Aufforderung zur Luſtigkeit, welche in einer lebhaften Figur der Geigen ſich geräuſchvoll vernehmen läßt. Dieſelbe Bewegung in den Geigen bleibt, als darauf Elvira, Don Ottavio und Donna Anna auftreten um unerkannt an dem Feſte Theil zu nehmen, einzelne Wendungen der Begleitungsfigur werden auch beibehalten, aber durch die weſentliche Umgeſtaltung derſelben, durch das Verſetzen in die Molltonart, welche hier zum erſtenmal hervortritt, durch die ganz verſchiedene Behandlung des Orcheſters wird eine Grundlage für die Singſtimmen gewonnen, welche uns fühlen läßt daß aus dem Gewühl dieſer rauſchenden Luſtigkeit Elemente ſich entwickeln, welche einen düſteren unheimlichen Schatten über das Feſt werfen; die Stimmung der Verfolger iſt innerlichſt aufgeregt wie die der luſtig Schwärmenden, dieſe innere und äußere Beziehung beider zu einander giebt die Möglichkeit dieſe Scenen durch die einheitliche Darſtellung zu einem Ganzen zuſammenzuſchließen. Das Hervortreten des Ballfeſtes, welches den Mittelpunkt für die Gliederung dieſes Finales bildet, giebt von Neuem das Motiv her um die Handlung fortzuführen. Leporello öffnet zufällig ein Fenſter des Saals, gewahrt die Masken und ladet ſie auf Befehl ſeines Herrn ein, was ſie denn auch annehmen. Durch das offne Fenſter wird jetzt deutlicher als vorher die Tanzmuſik vernehmbar, eine neue Vorbereitung auf das Folgende; diesmal wird Menuett geſpielt, den man nun ganz hört, denn ſo lange das Fenſter offen bleibt tritt die Tanzmuſik ganz in den Vordergrund, das Orcheſter ſchweigt und die Unterhaltung wird parlando dazu geführt. Durch dieſe ganz ungewöhnlich behandelte Scene wird zwar zunächſt die Erwartung auf den ſchon ſo vielfach angekündigten Ball neu angeregt, allein ſie iſt ebenſowohl auf das darauf folgende Adagio berechnet, deſſen überraſchenden Eintritt und tiefe Wirkung ſie meiſterhaft vorbereitet. Die gehobene ernſte Stimmung, welche ſich in demſelben ausſpricht, zur Gewähr daß höhere, ſittliche Mächte hier walten, macht dem unruhigen, durch Leidenſchaften aller Art erregten Treiben, wie es ſich bisher entwickelte, gegenüber den herrlichſten Eindruck und kommt durch die rechte Anwendung der künſtleriſchen Mittel zur vollen Geltung. Zum erſtenmal in dieſem Finale entwickeln hier die Singſtimmen ihre ganze Schönheit und Fülle in ausdrucksvollem Geſang und ihre ſiegreiche Macht wird durch die Blasinſtrumente, welche ſie allein begleiten, wunderbar gehoben. Treten die Stimmen gegen die eigenthümlichen tiefen Clarinettentöne wie auf einem dunklen Grunde hervor, ſo breiten die vollen Accorde einen leuchtenden Glanz, gleich einer Glorie, über dieſelben aus, daß das Ganze wie in einer Verklärung aus höheren Regionen herabgekommen ſcheint.

Die Scene wechſelt, was in den Finales damaliger Opern nicht ſelten iſt, wir werden nun in den Ballſaal geführt. Der Tanz iſt ſoeben beendigt, alle vertheilen ſich um ſich zu erholen und zu erfriſchen, Don Giovanni und Leporello, welche die Wirthe machen, Zerlina, welche ſich Don Giovannis Aufmerkſamkeiten nicht ganz entziehen kann und ſich von dieſen angezogen ihm unwillkührlich immer mehr nähert, endlich Maſetto, der ſie eiferſüchtig beobachtet, kommen in den Vordergrund. In dem lebhaften Satze im Sechsachteltakt, der dieſe Situation ausführt, hat das Orcheſter die Hauptrolle; in durchaus ſelbſtändiger, zuſammenhängend fortlaufender Entwickelung ſtellt es das ganze Treiben in lebendigen Zügen dar. Melodie und Rhythmus, die Färbung der Inſtrumentation, die mehr voll und geſättigt als glänzend iſt, prägen den Charakter des Ueppigen, ſinnlich Erregten aufs beſtimmteſte aus, man glaubt die heiße Luft des Tanzſaales zu ſpüren. Die Singſtimmen ergehen ſich dabei aufs freieſte, bald ſchließen ſie ſich den Motiven des Orcheſters an, bald ſuchen ſie ihren eigenen Weg, äußern ſich bald im leichten parlando bald in gehobener Melodie, gruppiren ſich untereinander je nach Bedürfniß der Situation — kurz es iſt eine ungezwungene, natürliche Bewegung aller Elemente, welche dieſes lebende Bild zur Darſtellung bringen. Mit dem Eintreten der Masken nimmt alles wie ſchon bemerkt eine andere Haltung an; die vornehmen Gäſte werden mit vornehmer Courtoiſie begrüßt, und entgegnen in den feinen Formen adligen Anſtands[143]. Don Giovannis Aufforderung den Tanz zu erneuen eröffnet endlich die Darſtellung der Ballſcene, auf welche ſchon ſo oft hingewieſen iſt, in voller Anſchaulichkeit; der Umſtand daß das reale Motiv derſelben ein muſikaliſches iſt wird mit dem größten Geſchick benutzt, ſo daß zugleich der muſikaliſchen Geſtaltung eine Aufgabe von ungewöhnlichem Intereſſe und Charakter, der dramatiſchen Darſtellung die natürliche Grundlage geboten wird.

Um alle Gäſte zu vergnügen ſind verſchiedene Tänze für die verſchiedenen Schichten dieſer gemiſchten Geſellſchaft arrangirt; zugleich wird Don Giovanni dadurch die willkommene Gelegenheit geboten die Perſonen zu vertheilen und ſich denen zu entziehen, von denen er nicht beläſtigt ſein will. Seine vornehmen Gäſte treten zum Menuett an, er ſelbſt tanzt mit Zerlina den gewöhnlichen Contretanz, Maſetto wird von Leporello, der ihn beſchäftigen ſoll, in den Wirbel des Walzers hineingezogen; ſo iſt dieſe auch räumlich ſcharf hervortretende Dreitheilung die Vorausſetzung der ſich entwickelnden Handlung. Die muſikaliſche Darſtellung der Situation in den drei verſchiedenen Tänzen wird dadurch zur Hauptſache, die Handlung ſchreitet raſch vorwärts, keine der Perſonen iſt in der Lage ihre Stimmung ausführlich auszudrücken, einzelne Ausrufe deuten alles an, die Continuität des Ganzen ruht in dem Tanze. Dadurch erwuchs nun für Mozart in der Combination der drei gleichzeitigen Tänze von ganz verſchiedenem Charakter im Rhythmus und Ausdruck eine contrapunktiſche Aufgabe, welche mit ſolcher Leichtigkeit und Sicherheit gelöſt iſt, daß ſie dem nicht techniſch gebildeten kaum als eine beſondere Leiſtung erſcheinen wird[144]; er empfindet nur daß am rechten Fleck das Angemeſſene treffend ausgeſprochen iſt[145]. Natürlich tritt ein Tanz nach dem andern ein. Zuerſt beginnt der dem Zuhörer bereits bekannte Menuett, ganz ſo inſtrumentirt — außer dem Quartett Oboen und Hörner —, wie er ſchon gehört wurde. Bei der Wiederholung des zweiten Theils bereitet ſich das zweite Orcheſter durch Stimmen vor, die leeren Saiten werden in Quinten angeſtrichen, pizzicato angegriffen, ein kleines Trillerchen verſucht, einmal über alle Saiten geriſſen, das Violoncell ſtimmt in ähnlicher Weiſe ein — das alles paßt natürlich in den Menuett der ruhig fortgeht[146]. Endlich wird ein muntrer Contretanz 2/4 angefangen, in Melodie und Rhythmus ſo verſchieden vom Menuett als nur möglich, obgleich er wie ſich von ſelbſt verſteht auf denſelben Grundbaß gebauet iſt. Das Orcheſter dieſes zweiten Tanzes beſteht zwar nur aus Violine und Baß, allein nach den erſten Takten laſſen die Oboen und Hörner des erſten Orcheſters ihren Menuett im Stich und unterſtützen durch Markiren des Rhythmus, hie und da auch durch Betheiligung an der Melodie den Contretanz des zweiten Orcheſters um dieſen vor dem ſchon geläufigen Menuett herauszuheben. Beim zweiten Theil des Menuetts tritt das dritte Orcheſter ſtimmend wie vorher das zweite hinzu und fällt dann mit einem friſchen luſtigen Walzer 3/8 ein. Auch hier ſind es nur Violine und Baß, welche neu hinzukommen, aber die Hörner wenden ſich jetzt, während die Oboen dem Contretanz treu bleiben, dem Walzer zu und heben durch ihre Triolenbewegung den Rhythmus deſſelben kräftig hervor[147]. Ehe der Menuett von Neuem beginnt, hört man den Angſtſchrei Zerlinas, der Tanz hört auf, die Muſik dazu bricht plötzlich ab, — das Orcheſter, welches bis dahin geſchwiegen hat, fällt mit ſeiner ganzen Kraft ein; iſt auch dafür geſorgt, daß ein Muſikſtück von ſo beſonderer Art das Intereſſe nicht länger als angemeſſen iſt in Anſpruch nehme[148].

---

[143] Der unvermittelte Eintritt der Tonart C-dur auf Es-dur unterſtützt das impoſante Auftreten der ungewöhnlichen Erſcheinung nicht wenig; außerdem iſt es ſehr wohl berechnet daß die Haupttonart hier wieder eintritt, wo alles zuſammenſchließt um die eigentliche Kataſtrophe einzuleiten. Die Folge der Tonarten iſt auch hier im ganzen Finale ſehr einfach. Auf den erſten Satz in C-dur, der außer der Dominante gar keine andere Tonart berührt, folgt der zweite in F-dur, der außer einigen kleineren Seitenbewegungen einen längeren Aufenthalt in D-moll macht und dann wieder nach F-dur zurückkehrt, hierauf B-dur, Es-dur und nun überraſchend C-dur. Von da wendet es ſich auf die andere Seite hin nach G-dur, das durch den Septimenaccord auf b beim Angſtſchrei Zerlinas abgebrochen wird; dann geht es durch verſchiedene Modulationen nach F-dur und ſchließt endlich breit und feſt mit einem langen Satz in C-dur ab.

---

[144] Das Rechenexempel, daß drei Takte $^2/_4$ zwei Takten $^3/_4$ entſprechen und ein Takt $^3/_8$ ein Viertel in Triolen darſtelle, iſt leicht gemacht und das Schema ohne Schwierigkeit hergeſtellt. Die Aufgabe iſt aber, durch den Charakter der Melodie und des Rhythmus das Schema zu verdecken und das nothwendige Zuſammenfallen gewiſſer Taktglieder als ein zufälliges Zuſammentreffen erſcheinen zu laſſen, und zwar ſo daß es durch die Individualität jeder Tanzweiſe bedingt erſcheint. Betrachtet man den Contretanz und den Walzer jeden für ſich, indem man die Harmonie vervollſtändigt, ſo wird man jede vollkommen ſelbſtändig und charakteriſtiſch finden, auch ohne die Mitwirkung der anderen vorausſetzen zu müſſen. Nur an wenigen Stellen iſt der Gang der Harmonie etwas ſteif geworden, was aber beim Zuſammenwirken gar nicht bemerkbar wird.

[145] Die Skizze, welche Mozart von den drei combinirten Tanzmelodien entworfen hatte, iſt bereits (III S. 452) erwähnt.

---

146) Denſelben Scherz hat Weber im erſten Aufzug des Freiſchützen angewandt, wo die Bauernmuſikanten in das Ritornell nach dem Spottchor einfallen, indem ſie ſtimmend die Quinten der leeren Saiten nacheinander anſchlagen.

147) Deutlicher würde es wohl herauskommen, wenn die Blasinſtrumente wirklich dem neu eintretenden Orcheſter angehörten, und die Anordnung auf dem Theater würde leichter ſein; vielleicht hatte Mozart Grund die allzu große Vervielfältigung der Mittel zu vermeiden.

148) Bemerkenswerth iſt daß ſich im Don Giovanni keine Spur na-

Zerlinas Hülferuf bringt eine veränderte Stimmung hervor, die nun auch eine ganz andere Ausdrucksweiſe bedingt. Bei der lebhafteſten Aufregung ſind doch alle außer Don Giovanni und Leporello von einer Empfindung beſeelt und treten beiden daher auch als eine geſchloſſene Maſſe gegenüber, daher ſie meiſtens im Einklang oder durch rein harmoniſche Behandlung zu einer Einheit zuſammengefaßt ſich vernehmen laſſen. Nur auf beſondere Veranlaſſung, wie beim Demaskiren, treten die einzelnen heraus, und die Imitation, durch welche die Stimmen wieder vereinigt werden, hebt den Eindruck der engen Zuſammenhörigkeit in ſeiner ganzen Schärfe hervor. Dieſe Art der Gruppirung verlangt ebenſowohl eine breitere und größere Behandlung, als auch einen kräftigeren Ton in Singſtimmen und Orcheſter, um die gebührende Wirkung hervorzubringen; ganz beſonders aber iſt es anzuerkennen, wie Mozart bei großer Energie und ſcharfer Betonung im Ausdruck es doch glücklich vermieden hat einen eigentlich tragiſchen Ton anzuſchlagen, welcher der Situation nicht entſprechen würde. Wir ſind in Don Giovannis Caſino auf einem Ball, wo er ein junges Bauermädchen zu entführen ſucht, man jagt ſie ihm ab, man zwingt ihn ſich ruhig zu verhalten, man überhäuft ihn mit Schmähungen — das iſt keine hochpathetiſche Situation; ihm ſtehen Don Ottavio, Donna Anna, Elvira gegenüber, deren Rang Maſetto und Zerlina von gewaltſamen Ausbrüchen zurückhält: wie hoch auch die Wellen des Zorns und Unwillens ſteigen, die Schranken der Beſonnenheit und des Anſtandes überfluten ſie nicht. Dadurch wird es auch

---

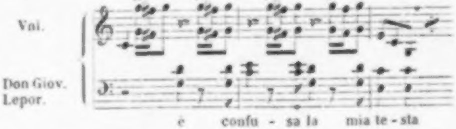
tionaler Charakteriſtik in der Muſik zeigt. Hier bei der Tanzmuſik, wo es nahe gelegen hätte, wie bei der Tafelmuſik im zweiten Finale, bei dem Ständchen hat Mozart die Elemente der muſikaliſchen Charakteriſtik aus der Gegenwart genommen und dieſe unmittelbar auf die Bühne verſetzt.

möglich daß ſolchem Ernſt gegenüber die Betroffenheit und Verwirrung Don Giovannis und Leporellos von der komiſchen Seite zur Darſtellung kommt, welche ihrem Charakter in einer ſolchen Situation entſpricht[149] und das eigenthümlich humoriſtiſche Weſen dieſer Oper auch hier gewahrt bleibt.

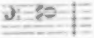
Noch einfacher iſt die Gliederung des zweiten Finales. Das Einflechten der Tafelmuſik aus verſchiedenen Opern nach einer kurzen glänzenden luſtſprühenden Einleitung[150] macht die ganze Scene der Abendtafel zwar zu einem Meiſterſtück muſikaliſch humoriſtiſcher Darſtellung, das Ganze iſt ein lebendiges, ebenſo charakteriſtiſches als ergötzliches Bild; indeſſen ſtehen dieſe Epiſoden mit der Handlung in keiner unmittelbaren Verbindung[151]. Dieſe beginnt erſt mit dem Ein-

---

[149] Der erſte Gedanke, welcher ihnen beim Losbrechen des Sturms durch den Sinn gehen muß: „wie anders hat dies Feſt begonnen!“ iſt auf witzige Weiſe dadurch angedeutet, daß bei ihren Worten



ein unverkennbarer Anklang an Don Giovannis Aufruf: Sù svegliatevi da bravi! hervortritt.

[150] Das Tempo iſt von Mozart angegeben als Allegro vivace. Um noch einige kleine Verſehen zu berichtigen, ſo fehlt S. 251 Takt 15 die Angabe senza Bassi; S. 265 Takt 10 iſt der Takt 𝄵 (nicht 𝄴) bezeichnet; S. 275 Takt 5 iſt kein pp angemerkt; S. 280 Takt 2 iſt im Baß zu ſchreiben .

[151] Man erzählt, die ganze Tafelmuſik ſei erſt in Prag während der Proben eingeſchoben, und allerdings gleicht ſie ganz einem witzigen, raſch ausgeführten Einfall.

treten der Elvira, nimmt aber hier einen Ernſt und Schwung an, wie er ſeit dem Anfang der Oper nicht wieder hervorgetreten iſt. Der glühenden Leidenſchaft Elviras gegenüber, die durch die edlere geiſtige Richtung welche ſie genommen, hat an Kraft und Energie gewinnt, ſo daß ſie ſogar Leporello mit fortreißt, ſpricht ſich auch die Genußſucht Don Giovannis mit erhöhetem Feuer aus und ſteigert ſich zum Frevel an dem edelſten und heiligſten Gefühl; in dieſem Widerſtreit entwickelt ſich ein wahres Pathos, welches das Grauſenhafte motivirt und vorbereitet, das nah bevorſteht. Die Kraft und Fülle des muſikaliſchen Ausdrucks in dieſer Scene iſt wunderbar, wie von einem ſtarken Strom werden wir unwillkührlich hingeriſſen; die große Wirkung beruht auch hier, wie ſchon bemerkt wurde, auf der tiefen Wahrheit der Charakteriſtik. Man vergleiche die Aeußerungen des höchſten Pathos der Donna Anna mit dieſen Ausbrüchen der Elvira und man wird gewahren, wie dies grundverſchiedene Individualitäten ſind, die ſich ihrer Natur nach ſo und nicht anders ausſprechen können, und wiederum erkennt man daß Elvira und Don Giovanni, wie ſchroff ſie ſich auch hier gegenüber ſtehen, doch im Grunde nahe verwandte, warmblütige, ſinnlich erregbare Naturen ſind, und daß Mozart dieſe innerſte Verwandtſchaft ebenſowohl zur Geltung bringt als den Contraſt der ſie augenblicklich beherrſchenden Stimmung. Wie zur Abwechslung und Erholung von dieſer aufregenden Scene folgt dann die Ankündigung des Comthurs durch den vor Angſt faſt ſeiner Sinne beraubten Leporello. In der That aber wirkt die Komik dieſes Auftritts ſtärker, ſpannt die Aufmerkſamkeit ſchärfer an, als es ſelbſt der erſchütternde Schrei Elviras vermochte; wie lächerlich auch Leporellos Furcht ſich darſtellt, ſtärker empfindet man noch das Grauen vor dem Ungeheuren das herannaht. Und nun wird es zur

Wirklichkeit, der Comthur tritt ein. Mit den erſten, furchtbaren Schlägen des Orcheſters, deſſen geſammte Kräfte zu noch nicht gehörten Klängen ſich vereinigen, mit den erſten einfachen, feſten Tönen ſeiner Stimme[132] fühlen wir uns wie gebannt in das Gebiet des Wunderbaren das uns als ein Leibhaftes entgegentritt. Es iſt nicht ſo ſehr zu bewundern daß Mozart dieſen Ton des Erhabenen, Uebernatürlichen ſo ſicher zu treffen wußte, daß wir uns ihm rückhaltslos hingeben als müßte es ſo ſein und wäre man es nicht anders gewohnt, als daß er ihn während der verhältnißmäßig langen Scene ſo unerſchütterlich feſthält, daß der Zuhörer, den er mit gewaltiger Fauſt von ſeinem ſicheren Boden emporgehoben hat, in athemloſer Spannung aber ohne Schwindel über dem Abgrunde ſchwebt. Dieſe Ausdauer der höchſten Kraft beruht nicht etwa in einem ſtarren Aushalten an einem Punkt, ſondern vielmehr auf einer unausgeſetzten Steigerung durch charakteriſtiſch nuancirte Bewegung, und dieſer in allen einzelnen Momenten denſelben Ausdruck einer über das irdiſche Maaß hinausreichenden Größe zu geben, auf welcher der einheitliche Charakter der ganzen Erſcheinung beruht — das iſt die eigentlich künſtleriſche Aufgabe. Zu ihrer Löſung ſind auch die äußeren Mittel, namentlich die Führung der Harmonie und das Colorit der Inſtrumentation, mit ebenſo großer Kühnheit als Geſchicklichkeit angewendet, aber die hohe Auffaſſung, die mächtige Begeiſterung, welche die ganze Conception durchdringen ſind die wahren Bedingungen ihrer außerordentlichen Wirkung. Nimmt man hinzu, daß Don Giovanni und Leporello, obgleich ſie wie die Zuhörer unter dem Bann dieſer außerordentlichen Erſcheinung ſtehen, doch ſich jeder ſeiner Individualität gemäß, frei und ſelbſtändig bewegen und äußern, ohne daß die einheitliche Haltung auch nur einen Moment verletzt würde — und auf dieſer Höhe würde der Zuhörer jeden Mißgriff peinlich empfinden —, ſo tritt die Vermählung dramatiſcher Wahrheit und hoher Idealität in das klarſte Licht. Nach dieſer ungeheuren Anſpannung wirkt das Losbrechen des Sturms, indem Don Giovanni den Qualen der Höllengeiſter überantwortet wird, wie eine längſt erwartete Löſung. Dieſe Geiſter ſelbſt hält Mozart weislich im Hintergrund, nur in wenigen, durch ihre Monotonie nur um ſo ſtärker erſchütternden, mächtig klingenden Tönen rufen ſie ihm, wie aus der Finſterniß, ihr Verdammungsurtheil entgegen; die Qual der Verzweiflung, welche Don Giovanni erfaßt, der Schrecken von dem Leporello ergriffen wird, ſind um ſo lebhafter ausgedrückt und das Orcheſter malt den Aufruhr in welchem die ganze Natur ſich empört. Dieſe Scene wird von der ergreifendſten Wirkung ſein, wenn man ſich entſchließt die Muſik auf Phantaſie und Gefühl des Zuhörers wirken zu laſſen und darauf verzichtet ihn durch Feuerwerk und Höllenlarven zu beſchäftigen[153].

---

[132] Allerdings wird eine Baßſtimme von kräftigem Klang vorausgeſetzt, doch iſt trotz der ſtarken Inſtrumentation geſorgt daß ſie ſich geltend machen kann. Indeſſen hat ein Kunſtfreund, im Jahr 1822 Meyerbeer vorgreifend, vorgeſchlagen, die Partie des Comthurs durch ein Sprachrohr hinter den Couliſſen ſingen zu laſſen, während ein Schauſpieler auf der Bühne agiren ſollte (A. M. Z. XXIV S. 230 f.).

Nach allem was vorhergegangen iſt wirkt dieſes Nachtſtück zwar nicht beruhigend, aber es löſt die Spannung, während es die Handlung in der That abſchließt. Denn daß die übrigen Perſonen noch auftreten, Don Giovannis

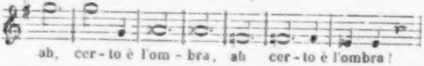
---

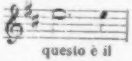
153) In München ſetzte man früher an den Schluß des Finales den Furienchor aus Voglers Caſtor und Pollux, der noch dazu aus As-dur geht (A. M. Z. XXIII S. 385)!

Schickſal von Leporello erfahren und den Zuhörer über ihr Schickſal beruhigen iſt hauptſächlich eine Conceſſion gegen die Sitte der Oper zum Schluß die Hauptperſonen auf der Bühne zu vereinigen, welche in dieſem Falle noch durch den Vorgang der älteren Bearbeitungen der Sage veranlaßt war und auch in dem Verlangen begründet erſcheinen konnte das Ganze mit einem beruhigenden und poſitiv moraliſchen Eindruck abzuſchließen. Der wahre Abſchluß der Handlung iſt es aber nicht und über das Schickſal aller übrigen Perſonen iſt man durch den früheren Verlauf derſelben hinreichend aufgeklärt. Was die muſikaliſche Darſtellung[154] anlangt, ſo iſt die von den Ausrufen des Erſtaunens der Uebrigen unterbrochene Erzählung Leporellos ſehr friſch und lebendig gehalten, der Ausdruck ihrer Ueberraſchung außerordentlich ſchön und fein; der Satz würde vortrefflich wirken, wenn er an einem anderen Platz ſtände, hier, nach ſo erſchütternden Eindrücken, reicht er nicht aus. Das Andante, in welchem an ein Duett zwiſchen Don Ottavio und Donna Anna ſich die kurzen Aeußerungen der anderen anſchließen, hat, wie es die Situation mit ſich bringt, keinen bedeutenden Gehalt, wie es denn auch von Mozart für die

---

[154] Ich bemerke hier daß nach der Originalpartitur Donna Anna bis zum 17 Takt des Allegro assai ſchweigt, und daß in dieſen erſten Takten die Stimmen der Elvira und Zerlina vertauſcht ſind. S. 293 Takt 7 ff. iſt die Stimme Elviras ſo auszufüllen



und S. 299 Takt 8 in derſelben  zu leſen. Die Violoncellſtimme S. 303 Takt 7—11, S. 304 Takt 9 bis S. 306 Takt 4 iſt fremder Zuſatz.

Aufführung in Wien geſtrichen war (S. 313). Sehr ſchön aber iſt der Schlußſatz, und Mozart hat dem Ausdruck der moraliſchen Sentenz neben einigen leichten Anſpielungen auf die ſtrengeren, der Kirchenmuſik vorzugsweiſe eigenen Formen, eine ſo helle Klarheit und einen ſo zarten Schimmer zu geben gewußt, daß ſich aus dem düſtern Grauen, welches das bunte Leben des Dramas in tiefe Nacht begraben hatte, wieder ein lichtes Morgenroth tröſtend erhebt.

Schon die Betrachtung des Finales zeigt, was die ganze Oper beſtätigt, daß wenn Don Giovanni rückſichtlich der kunſtreich geführten, zu immer neuer Spannung verſchlungenen Handlung dem Figaro nachſteht, er dagegen vor demſelben dadurch einen unvergleichlichen Vorzug voraus hat, daß alle Situationen und Stimmungen ihrem Weſen nach echt muſikaliſch ſind. Zeigt ſich dort Mozarts Genie darin beſonders bewundernswerth daß er für die Handlung das muſikaliſche Gebiet ſelbſt zu ſchaffen vermochte, indem er die Träger derſelben muſikaliſch beſeelte, ſo bringt Don Giovanni der muſikaliſchen Auffaſſung alle weſentlichen Elemente entgegen, und zwar in einer Fülle und einer Abwechslung, welche einen neuen Vorzug vor dem Figaro begründet. Zwar die Kraft der Charakteriſtik, welche jede handelnde Perſon zu einer beſtimmten Individualität ausprägt, iſt unerſchöpflich und in dieſer Beziehung iſt Figaro ſo reich wie Don Giovanni. Allein dort erſtaunt man, wie es möglich iſt in einem eng beſchriebenen Kreis nahe liegender Empfindungen, die ſelten bis zum Leidenſchaftlichen geſteigert werden und nie ſich zu hohem Pathos erheben, ein lebendiges durch Geiſt und Anmuth feſſelndes Spiel unausgeſetzt auf gleicher Höhe fortzuführen, und muß ſich überzeugen daß es die Idealität der vollendeten künſtleriſchen Darſtellung iſt, auf welcher die Wirkung der Oper beruht. Dagegen giebt es kaum eine Seite menſchlicher Empfindung welche im Don Giovanni nicht zum Ausdruck gelangte; Liebe und Eiferſucht, Haß und Zorn, Trauer und Troſt, Furcht und Entſetzen werden in den mannigfachſten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verſchiedener Individualitäten und Situationen, oft in den ſchneidendſten Contraſten nebeneinander zur Geltung gebracht, durch einen bunten Wechſel von Scenen des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geiſterreichs geführt, und durch das Ganze geht ein Zug des Komiſchen und Humoriſtiſchen, der auf alle Gegenſtände ein eigenthümliches Licht fallen läßt. Einem Künſtler von wahrhaft dramatiſcher Begabung bot ſich hier eine ſolche Fülle von Motiven dar um die in ihrem Kern aus tiefer pſychologiſcher Erkenntniß hervorgegangenen Gebilde in der glänzendſten Detailausführung zu beleben, daß die Schwierigkeit im Maaßhalten lag. Wir haben geſehen, mit welchem Behagen und mit welcher Laune Mozart ſich dem Realismus ſolcher Darſtellungsweiſe hingiebt und, ebenſo wie da Ponte ſeinen Don Giovanni mitten in die Gegenwart hineingeſtellt hat, auch für die muſikaliſche Charakteriſtik wo es nur thunlich iſt Detailzüge und Färbung unmittelbar aus der Wirklichkeit ſchöpft. Durch dieſe Friſche und Fülle der realiſtiſchen Ausführung unterſcheidet ſich Don Giovanni beſtimmt von Figaro, ohne ihm rückſichtlich der Idealität nachzuſtehen. Denn jedes einzelne Motiv, das dem wirklichen Leben abgewonnen uns daſſelbe täuſchend wiedergiebt, iſt der künſtleriſchen Idee des Ganzen dienſtbar gemacht und allein dadurch für ſolche Wirkung befähigt. Wer die Statuen des Parthenon oder die Geſtalten Rafaels mit Hingebung betrachtet und ſie mit der lebenden Natur vergleicht, der wird mehr und mehr inne werden, wie die großen Meiſter der bildenden Kunſt in allem und jedem der Natur folgen, wie ſie einfach und wahr immer das Motiv zu entdecken wiſſen, welches das nächſte und darum das beſte iſt, weil es gleichſam die unwillkührliche Aeußerung der inneren Bewegung iſt, welche im Kunſtwerke ihren Ausdruck findet, wie ſie aber den Schatz, welchen ſie mit dem Blick des Genius aus den Tiefen der Natur gehoben haben, in die Tiefe der menſchlichen Bruſt bergen, um aus ſich heraus in freier Selbſtthätigkeit das Kunſtwerk zu ſchaffen, welches als ein Ganzes nur aus dem menſchlichen Geiſte wiedergeboren und vom menſchlichen Geiſte verſtanden werden kann. Auf dieſer Kraft alles was die Natur bietet durch die menſchliche Seele hindurchzuführen, ohne der Gewalt des Natürlichen zu unterliegen, ohne das ohnmächtige Gelüſte ſie bezwingen zu wollen, beruht die Größe des ſchaffenden Künſtlers, ſie ruft jene wahre Idealität hervor, welche mit dem Weſen des Künſtleriſchen identiſch iſt. Nicht anders iſt es mit dem Meiſter der in Tönen ſchafft. Was ihn auch anregen mag, das Wort des Dichters, die Erfahrung des Lebens, der ſinnliche Eindruck durch Form, Farbe oder Töne, daß es in ihm wiederklingt und ihn zu künſtleriſcher Geſtaltung treibt, die Idee des Ganzen, in welchem dann Alles erſt zum Leben gelangt, Geſtalt und Bedeutung gewinnt, geht aus dem Innerſten ſeines Geiſtes hervor, ſie iſt die ſchöpferiſche Kraft, die unabläſſig fortzeugend thätig iſt bis das Kunſtwerk vollendet daſteht. Die Idealität des Kunſtwerkes, welches der menſchliche Geiſt im Einklang mit der Natur, ſoweit er ſie zu durchdringen vermag, und deshalb frei ſchafft, iſt der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menſchen allein im Kunſtwerk — und zwar nur deßhalb weil es als ein Ganzes aus dem menſchlichen Geiſte hervorgegangen iſt — faßbar und anſchaulich wird, in ihr hebt ſich was ſich ſonſt als Gegenſatz der Form und des Inhalts, der Schönheit und des Ausdrucks darſtellt, zur höchſten Einheit auf. Wo ſie erreicht iſt, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genuß der Kunſt beſchieden iſt; aber unſere Freude und Bewunderung ſteigert ſich, wenn dieſe Harmonie aus einer reichen, vielgeſtaltigen Compoſition, die eine Fülle von Motiven, welche uns in den verſchiedenſten Richtungen beſchäftigen und uns tief im Innerſten ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblühet — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Wehen des Geiſtes, dem das Weltall iſt, was dem Menſchen ſein Kunſtwerk.

19.

Mozarts Stellung in Wien wurde im Weſentlichen durch ſeinen Don Giovanni ſo wenig verbeſſert als durch Figaro. Wie mißlich ſeine äußere Lage war geht aus den im Juni 1788 an Puchberg geſchriebenen Briefen (Beil. XX, 1. 2) hervor und ein Blick auf das Verzeichniß ſeiner Compoſitionen aus jener Zeit lehrt deutlich, daß ihm faſt nur der Unterricht und ſociale Verhältniſſe eine beſtimmte Veranlaſſung zum Componiren boten[1]; daß die innere Kraft nicht erſchlafft war beweiſen die Symphonien in Es-dur, G-moll und C-dur, welche in drei Monaten des Sommers 1788 geſchrieben wurden. Er war zwar Kammercompoſiteur des Kaiſers geworden, allein dieſer gab ihm nichts zu componiren und zunächſt waren die Maskenbälle der K. K. Redoutenſäle das Feld ſeiner amtlichen Thätigkeit.

---

[1] Seit Mozarts Rückkehr aus Prag finden wir im Verzeichniß aufgeführt:

1787 11 Dec. Lied: die kleine Spinnerin (Oeuvr. V, 27).

1788.

3 Jan. Allegro und Andante für Klavier (F-dur, S. 34).
14. 23. 27. Jan. Tänze.
24 Febr. Klavierconcert (D-dur, S. 32, 16).
4 März Arie für Mad. Lange Ah se in ciel benigne stelle (III S. 279).
5 März Teutſches Kriegslied für Baumann (III S. 288).
19 März Adagio für Klavier (H-moll S. 15).
24. 28. 30 März Einlagſtücke zu Don Giovanni (S. 309 ff.).
im Mai Ariette für Sgr. Albertarelli Un bacio di mano in die Oper Le gelosie fortunate (III S. 287).

Dieſe Redoutenſäle befinden ſich in dem Flügel der Hofburg, welcher die rechte Seite des Joſephsplatzes bildet und enthielten urſprünglich ein Theater, auf welchem bei feſtlichen

---

22 Juni Terzett für Klavier Violin und Violoncello (E-dur S. 44 f.).
26 Juni Symphonie (Es-dur S. 129 ff.).
Ein kleiner Marſch für Violine, Flöte, Viola, Horn, Violoncell D-dur, meines Wiſſens unbekannt geblieben.
Eine kleine Klavierſonate für Anfänger C-dur, ebenfalls ungedruckt.
Ein kurzes Adagio a 2 Violin Viola e Basso zu einer Fuge (C-moll III S. 386).
10 Juli Eine kleine Klavierſonate für Anfänger, mit einer Violin F-dur.
14 Juli Terzett für Klavier Violin und Violoncello (C-dur S. 42).
16 Juli Eine kleine Canzonette a 2 Soprani e Basso Più non si trovano (III S. 331).
25 Juli Symphonie (G-moll S. 131 ff.).
10 Auguſt Symphonie (C-dur S. 135 ff.).
11 Auguſt Ein Lied beim Auszug ins Feld.
2 Septemb. 8 vierſtimmige und 2 dreiſtimmige Canoni (III S. 335 ff.).
27 Septemb. Divertimento für Violin Viola und Violoncello (Es-dur S. 93 ff.).
27 Octob. Terzett für Klavier Violin und Violoncello (G-dur S. 44).
30 Octob. 6 Dec. 24 Dec. Tänze.

1789.

Jan. Teutſche Arie: Ohne Zwang aus freiem Triebe (III S. 289).
Febr. Klavierſonate (B-dur, S. 34).
21. Febr. Tänze.

Anläſſen Opern und Ballets vor dem Hofe aufgeführt wurden; nachdem das Burgtheater erbaut und auch für italiäniſche Singſpiele beſtimmt worden war, wurde das alte Hoftheater im Jahr 1752 zu dem jetzigen großen und kleinen Redoutenſaal umgeſtaltet, wo außer beſondern Hoffeſten nur öffentliche Concerte und Bälle gegeben werden. Dieſe letzteren ſind Maskenbälle, welche an allen Sonntagen des Carnevals, am feiſten Donnerſtag und an den drei letzten Faſchingstagen Statt fanden. Joſeph II begünſtigte ſie ſehr als ein Mittel der Annäherung der verſchiedenen Volksclaſſen, erſchien ſelbſt häufig mit dem Hofe auf denſelben, was eine lebhafte Betheiligung aller Stände hervorrief, und ließ eine ausgedehnte Maskenfreiheit walten. Man tanzte gewöhnlich Menuett, Contretänze und Walzer, an dem letzteren nahm aber nur die niedere Claſſe Theil, weil das Gedränge zu groß war — ganz wie im Don Giovanni (S. 353 f.). Die Unternehmung der Redoute war gewöhnlich mit der des Operntheaters verbunden und wurde mitverpachtet, wenn jenes verpachtet war. Schon 1778 hatte der Hof das Operntheater und ſeit 1785 auch das Kärnthnerthortheater für eigene Rechnung übernommen, ein Verhältniß welches bis zum Auguſt 1794 beſtand. Die kaiſerliche Hoftheaterdirection beſtellte daher die Tanzmuſik, für welche man angeſehene Componiſten trotz des geringen Honorars von wenigen Dukaten für eine Partie Tänze zu gewinnen ſuchte; wie denn außer Mozart auch Haydn, Eybler, Gyrowetz, Hummel und Beethoven Tänze für die Redoute componirt haben[2].

Seit ſeiner Anſtellung ſchrieb alſo Mozart in den Jahren

---

2) Dieſe Angaben verdanke ich den freundlichen Mittheilungen Sonnleithners.

1788, 1789 und 1791 eine Menge Tänze verſchiedener Art für dieſe Maſkenbälle[3], im Jahr 1790 ſind keine verzeichnet, die Krankheit und der am 20 Februar erfolgte Tod Kaiſer Joſephs haben ohne Zweifel dieſe Luſtbarkeiten größtentheils aufgehoben. Sie ſind meiſtens für volles Orcheſter componirt und ſoweit ich dieſelben kenne machen ſie keinen anderen

---

3) Verzeichnet ſind von Mozart

1788.

14 Jan. Contredanſe „das Donnerwetter (André Verz. 265).
23 Jan. Contredanſe „die Bataille“ (André Verz. 266).
27 Jan. Sechs Teutſche (André Verz. 267).
30 Oct. Zwei Contredanſes.
6 Dec. Sechs Teutſche.
24 Dec. Zwölf Menuetten.

1789.

21 Febr. Sechs Teutſche.
Dec. Zwölf Menuetts (André Verz. 268).
Zwölf Teutſche. NB. einen Contredanſe: „der Sieg vom Helden Coburg“ (gegen die Türken, October 1789).

1791.

23 Jan. Sechs Menuetti für die Redoute.
29 Jan. Sechs Teutſche.
5 Febr. Vier Menuett und vier Teutſche.
Zwei Contretänze.
12 Febr. Zwei Menuett und zwei Teutſche.
28 Febr. Contredanſe „Il trionfo delle donne“ (André Verz. 269).
Sechs Ländleriſche.
6 März Contredanſe „die Leyerer“ (André Verz. 273, 5).
Teutſcher mit leyerer Trio.

In André's Verzeichniß finden ſich außer fünf Menuetts mit der Ueberſchrift di Wolfgango Amadeo Mozart Vienna 1784 (262) und den ſchon erwähnten Prager Teutſchen (S. 289) noch mehrere Tänze aufgeführt, die wohl der früheren Zeit angehören. Gedruckte und geſchriebene Sammlungen von Tänzen in der verſchiedenſten Arrangements die Mozarts Namen führen, zum Theil von ſehr zweifelhafter Beglaubigung, ſind vielfach verbreitet.

Anſpruch als einfache Tanzmuſik von gefälliger Melodie und friſchem Rhythmus zu ſein — eine harmloſe Nebenbeſchäftigung; als einzige Aufgabe für den k. k. Kammercompoſiteur konnte ſie ihn wohl zu der unmuthigen Aeußerung veranlaſſen, ſein Gehalt ſei zuviel für das was er leiſte, zu wenig für das was er leiſten könne (III S. 186).

Eine würdigere Aufgabe wurde ihm durch van Swieten geſtellt. Dieſer hatte wie wir ſahen (III S. 368 ff.) von Berlin die Vorliebe für ernſte Muſik, namentlich für Händels Oratorien mitgebracht und ſuchte dieſelben in Wien bekannt zu machen. Er gab nicht bloß in ſeiner Wohnung in der Renngaſſe (neben dem Hotel zum römiſchen Kaiſer, damals „zu den drei Hacken" genannt) häufig Concerte in welchen ernſte Muſik gegeben wurde, ſondern veranſtaltete große Aufführungen Händelſcher Oratorien durch bedeutende Vocal- und Inſtrumentalkräfte. Er bewog mehrere kunſtliebende Cavaliere, zu welchen die Fürſten Schwarzenberg, Lobkowitz und Dietrichſtein, die Grafen Appony, Batthiany, Franz Eſterhazy u. a. gehörten durch eine Subſcription die Koſten dieſer Aufführungen zu decken. Denn es wurde kein Eintrittsgeld zu denſelben bezahlt, ſondern die Zuhörer waren geladene Gäſte; ſie fanden meiſtens im großen Saal der Hofbibliothek Statt, deren Vorſtand van Swieten war, mitunter auch im Palais eines der Mäcene dieſer Concerte, und zwar in den Nachmittagsſtunden bei Tageslicht. Sie kehrten nicht in regelmäßigen Zwiſchenräumen wieder, ſondern je nach Umſtänden, ſo oft ein größeres Werk vorbereitet war, wurde eine Aufführung veranſtaltet, gewöhnlich im Frühjahr ehe die Herrſchaften auf ihre Güter gingen. Die Mitwirkenden waren vorzüglich die Mitglieder der Hofkapelle und des Opernorcheſters, der Vorbereitungen nahm ſich ganz beſonders van Swieten an, in deſſen Wohnung die Proben abgehalten wurden, ja er hat ſelbſt Athalia und höchſtwahrſcheinlich auch die Wahl des Herkules für eine Aufführung, wohl erſt nach Mozarts Tode, bearbeitet. Die Direction wurde anfangs Joſeph Starzer übertragen, welcher Judas Maccabäus bearbeitet hat[4]; nach deſſen am 22 April 1787 erfolgtem Tode trat Mozart an ſeine Stelle, der junge Joſeph Weigel accompagnirte am Klavier[5].

Zuerſt wurde Acis und Galathea, welches Mozart ſeinem eigenen Verzeichniß zufolge im November 1788 bearbeitete, aufgeführt; Caroline Pichler erinnerte ſich noch in ſpätem Alter des tiefen Eindrucks, welchen dieſe Aufführung auf ſie gemacht hatte[6]. Hierauf folgte der Meſſias im März 1789[7]. Auf ihn war die Aufmerkſamkeit wohl ganz beſonders hingelenkt durch die großartigen Aufführungen, welche nach dem Beiſpiele der Londner Händelfeſte im Jahr 1784 und 1785[8] Hiller in der Domkirche zu Berlin am

---

[4] Die mehrfach ausgeſprochene Meinung daß Mozart den Judas Maccabäus bearbeitet habe (A. M. Z. XXII S. 30 f.) iſt von Sonnleithner (Cäcilia XVIII S. 242 ff.) berichtigt worden (vgl. A. M. Z. XXIII S. 408). Uebrigens war Judas Maccabäus ſchon 1779 im Concert für das Penſionsinſtitut aufgeführt (Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 70).

[5] Auch dieſe Nachrichten hat mir Sonnleithner mitgetheilt; ſie beruhen zum Theil auf Angaben des penſionirten Univerſitätspedellen Joh. Schönauer, welcher als Hofſängerknabe bei dieſen Aufführungen mitgewirkt hat.

[6] C. Pichler Denkw. IV S. 21 f. Der eben erwähnte Schönauer erzählte daß Mozart auch eine Aufführung von Acis und Galathea zu ſeinem Benefiz im Saale des Hoftraiteur Jahn (Himmelpfortgaſſe 965) veranſtaltete, wobei Dlle. Cavalieri, und die Herren Adamberger und Gsur die Solopartien ſangen.

[7] Carpani erwähnt einer Aufführung des Meſſias im Schwarzenbergſchen Palais (Hayd. p. 64), vielleicht einer ſpäteren.

[8] Burneys Nachricht überſ. von Eſchenburg. Berl. 1785. Das erſtemal waren über 500, das zweitemal über 600 Mitwirkende. Auch in

19 Mai 1786[9], und darauf am 3 Nov. 1786 und 11 Mai 1787 in der Univerſitätskirche in Leipzig[10] veranſtaltet hatte. Endlich bearbeitete Mozart im Juli 1790 noch die Ode auf den St. Cäcilientag und das Alexanderfeſt.

Man hielt es für angemeſſen um das durch die glänzendere Inſtrumentation verwöhnte Publicum nicht durch den ſo ganz verſchiedenen Klang des Händelſchen Orcheſters in dem Genuſſe des Weſentlichen zu ſtören und irre zu machen, die Blasinſtrumente theils zu verſtärken theils zu modificiren; man glaubte dadurch in Händels Sinn zu handeln. Auch Hiller bemerkt (Nachricht S. 14) „Es ließe ſich durch eine der heutigen Setzart gemäße Anwendung der blaſenden Inſtrumente noch manche Verſchönerung der Händelſchen Compoſitionen beyfügen. Im ganzen Meſſias ſcheint Händel weder an Oboen, noch Flöten noch Waldhörner gedacht zu haben, die doch in unſern heutigen Orcheſtern ſoviel Eigenthümliches haben, wodurch ſie die Wirkung des Ganzen erhöhen und verſtärken. Daß es mit viel Ueberlegung und Discretion geſchehen müſſe, habe ich anzumerken nicht unterlaſſen dürfen.“ Demgemäß ſuchte er den Effect des Ganzen durch Oboen, Flöten, Waldhörner und Poſaunen zu ver-

---

Kopenhagen wurde in Folge deſſen im März 1786 der Meſſias aufgeführt (Cramer Magaz. f. Muſ. II S. 960 ff.).

[9] Genaueren Bericht über dieſe Aufführung gab **Hiller** in der von ihm veröffentlichten Nachricht (Berlin 1786. 4), vgl. Ephemeriden der Litt. u. des Theat. III S. 335 f. IV S. 333 ff. Es waren gegen 300 Mitwirkende betheiligt.

[10] Auch dieſe gab **Hiller** Veranlaſſung zu einigen aufklärenden Schriftchen: Fragment aus Händels Meſſias; über Alt und Neu in der Muſik; der Meſſias von Händel nebſt angehängten Betrachtungen darüber. Hier waren mehr als 100 Theilnehmer dabei; der Enthuſiasmus des Publicums war groß, wie ein damals junger Zuhörer ſpäter berichtete (Reichardts muſ. Ztg. I S. 126 ff. vgl. Rochlitz Für Freunde der Tonk. I S. 22 f. A. M. Z. XXX S. 491).

ſtärken, die er ganz neu ausſchrieb und damit, wie er ſelbſt ſagt (eb. S. 20), den Dank des Kenners und aufmerkſamen Zuhörers verdiente.

Es kam bei dieſer Bearbeitung weſentlich darauf an dem Orcheſter da wo es in Maſſe wirken ſoll durch die Blasinſtrumente eine größere Fülle und Kraft zu geben, wie ſie urſprünglich durch die Mitwirkung der Orgel erreicht wurde, ſodann die Ausführung der Harmonie, welche Händel dem Organiſten oder Cembaliſten überlaſſen hatte, in entſprechender Weiſe ins Orcheſter zu verlegen, wiederum hauptſächlich durch die Blasinſtrumente. Mozarts Originalpartituren von Acis und Galathea[11], der Ode für den St. Cäcilientag[12] und dem Alexanderfeſte[13], welche ſämmtlich in der kön. Bibliothek in Berlin aufbewahrt werden, zeigen wie er dabei verfahren iſt. Die Singſtimmen mit den Saiteninſtrumenten ließ er ſo wie Händel ſie geſchrieben hat in ſeine Partitur übertragen und dieſe blieben unverändert mit Ausnahme einiger Stellen, an welchen Händel nur eine Violinſtimme geſetzt hat, wo nun zur Ausfüllung der Harmonie auch die zweite Violine und Bratſche benutzt worden ſind; die Blasinſtrumente ſind vom Copiſten ganz weggelaſſen um Mozart freie Hand zu laſſen. Er hat nun zuvörderſt wo Händel Blasinſtrumente in charakteriſtiſcher Weiſe angewendet hat dieſelben ganz ſo beibehalten, wo aber die Oboen, welche durchgehends neben den Saiteninſtrumenten gebraucht ſind, gewiſſermaßen nur die Blasinſtrumente überhaupt repräſentiren, iſt er frei mit denſelben verfahren. Er ſetzt entweder andere einzelne Inſtrumente an ihre Stelle, ſelten Flöten, ſehr häufig Clarinetten, oder läßt den vollen Chor der Blasinſtrumente mit oder ohne Oboen eintreten, verwendet aber die ſämmtlichen Blasinſtrumente auch da, wo Händel nicht einmal Oboen gebraucht hatte, um dem Ganzen mehr Kraft zu geben oder die Harmonie zu füllen. Der häufige Gebrauch der Clarinetten anſtatt der Oboen weiſt darauf hin daß der volle kräftige Klang der Orgel dadurch erſetzt werden ſollte, jedoch ohne daß Mozart je darauf ausgegangen wäre dieſe ſpecifiſche Klangfarbe nachzuahmen; er gebraucht vielmehr die ihm zu Gebote ſtehenden Mittel ganz frei um den Hauptzweck zu erreichen. Die Folge davon iſt nothwendig daß die ganze Klangfarbe der Inſtrumentation weſentlich geändert iſt, und auch die Partien, welche ganz aus Händels Original herübergenommen ſind, erhalten durch die andere Umgebung einen ſehr verſchiedenen Charakter. Ebenſo frei iſt Mozart da verfahren, wo er die Rolle des Cembaliſten übernahm. Er begnügt ſich nicht mit ſo zu ſagen philologiſcher Genauigkeit die vorgeſchriebenen oder angedeuteten Harmonien auszufüllen und die unentbehrlichen

---

[11] Das Schäferſpiel Acis and Galatea iſt von Händel in Cannons um 1720 componirt (Chryſander Händel I S. 479 ff.).

[12] Im Anſchluß an eine alte Sitte den Cäcilientag (22 Nov.) durch Muſik zu feiern, hatte ſich in London eine musical society gebildet, welche an dieſem Tage eine große Aufführung veranſtaltete; Text und Muſik waren ausdrücklich dafür beſtimmt und das Lob der Muſik bildete den Gegenſtand. Eine Reihe berühmter Gedichte und Compoſitionen der erſten Meiſter iſt dadurch veranlaßt worden. Die Geſchichte dieſer Aufführungen iſt ausführlich gegeben von W. H. Husk (An account of the musical celebrations on St. Cecilia's day Lond. 1857). Drydens Song for St. Cecilia's day („From Harmony, from heavenly harmony This universal frame began") war 1687 gedichtet und von Draghi in Muſik geſetzt; Händel componirte daſſelbe Gedicht im Herbſt 1739.

[13] Drydens Alexanders feast wurde 1697 gedichtet und mit Jer. Clarks Muſik aufgeführt. Händel componirte daſſelbe 1736; bei der wiederholten Aufführung im Jahr 1737 waren am Schluß noch ein von Newburgh Hamilton gedichtetes Duett und Chor hinzugefügt, welche in Mozarts Bearbeitung nicht mit aufgenommen wurden. Die Partitur der letzteren iſt in Leipzig bei Peters gedruckt.

Accordfolgen herzuſtellen, ſondern er giebt den Mittelſtimmen freie Bewegung und ſelbſtändige Führung nach Maaßgabe der von Händel gebrauchten Motive, welche er weiter entwickelt, er erfindet auch wohl, durch dieſe angeregt, neue Motive welche ſelbſtändig ausgeführt werden um der Begleitung Leben und Bewegung zu geben, und grade hier tritt auch die Benutzung der neu eingeführten Blasinſtrumente eigenthümlich hervor. Im Weſentlichen iſt hier das geleiſtet, was man damals von einem tüchtigen Organiſten erwartete, und was auch gegenwärtig bei der Reproduction eines älteren Muſikwerks, das auf die freie Mitwirkung eines Cembaliſten berechnet war, nicht ganz zu umgehen iſt[14]. Das Bedenkliche, welches darin liegt, daß eine fremde Hand ein in beſtimmter Weiſe gedachtes und ausgeführtes Kunſtwerk berührt und theilweiſe nach den Bedürfniſſen einer anderen Zeit modelt, iſt unverkennbar, auch bei der liebevollſten und geſchickteſten Behandlung ſind Ungleichheiten und Incongruenzen nicht zu vermeiden; und da hier einem beſtimmt Ueberlieferten eine rein ſubjective Auffaſſung gegenübertritt, erſcheint jede andere Auffaſſung als gleich berechtigt und das Urtheil darüber, in welcher Weiſe und in welchem Maaße eine Modification zuläſſig, wird in jedem einzelnen Falle durch Bildung und Geſchmack des Individuums beſtimmt werden. Im Allgemeinen kann man ohne Bedenken von dieſen Bearbeitungen Mozarts ſagen, daß ſie nicht allein die völlige Sicherheit des Meiſters in der Benutzung aller Mittel zeigen, ſondern auch die größte Pietät für Händel. Ueberall iſt der ernſte Wille erkennbar das, was ihm als das Weſentliche erſchien, zur vollen Geltung zu bringen und durch die neu angewandten Mittel kräftig hervorzuheben oder reicher zu ſchmücken; nirgends tritt ein Beſtreben hervor die eigene Richtung und Kunſt aufzudrängen, vielmehr gewahrt man das ſorgfältige Studium die einzelnen Züge der neuen Bearbeitung aus Händel heraus und in ſeiner Weiſe zu entwickeln, was mit ebenſoviel Geiſt als Feinheit geſchieht. Mag man daher über den praktiſchen Gebrauch dieſer Bearbeitungen noch ſo verſchieden denken, als ein Beweis für das Studium, welches Mozart Händel zuwandte, für die Stellung welche er ſich bei der Löſung einer ſolchen Aufgabe anwies, für ſeine leichte und feine Auffaſſung fremder Schöpfungen ſind dieſe Bearbeitungen eben ſo intereſſant als lehrreich.

---

[14] Der vortreffliche Klavierauszug, welcher in der Ausgabe der deutſchen Händelgeſellſchaft der Partitur von Acis und Galathea beigegeben iſt, bietet durchgehends eine ähnliche Ausführung und Bearbeitung dar.

Etwas anders verhält es ſich mit der Bearbeitung des Meſſias[15]. Die drei genannten Oratorien ſind von ſo mäßiger

---

[15] Mozart hatte den Meſſias 1777 in Mannheim gehört, aber offenbar keinen großen Eindruck davon bekommen. Er ſchreibt ſeinem Vater daß er den Tag nach ſeiner Ankunft am 31 Oct. in die Probe gegangen ſei, „das Oratorium, welches man probirt iſt von Händl, ich bin aber nicht blieben, denn man hat vorher einen Pſalm Magnificat probirt, vom hieſigen Vice-Kapellmeiſter Vogler, und der hat ſchier eine Stunde gedauert“: von der Aufführung iſt keine Rede. Daß es der Meſſias war ſieht man aus den Betrachtungen der Mannheimer Tonſchule (1778 S. 119), wo es zur Entgegnung eines Artikels im Hamburger Correſpondenten, in welchem bei Gelegenheit von Holzbauers Günther von Schwarzburg an Handels edle Simplicität erinnert war, heißt: „Der erſte November des letztverwichenen Jahres war der Tag, an welchem hier die Kenner Gelegenheit hatten die Simplicität eines Händel zu beurtheilen. Von unſeren beſten Sängern und Inſtrumentiſten ward ſein ſo hoch gerühmtes Oratorium der Meſſias aufgeführt. Bei allen war der Wetteifer recht merklich, den belohnenden Beifall des gegenwärtigen Hofes ganz zu verdienen; aber was geſchah? Alle Zuhörer gähnten. War dieſes ein Zeichen von verderbten Organen, ſo haben wir Mannheimer alle dieſes Unglück mit einander gemein. Daß es auch nicht an der Ausführung gefehlet mag das einhellige Zeugniß aller derer bewähren,

Ausdehnung daß ſie für eine Aufführung grade paſſend erſchienen, bei der ungleich größeren Länge des Meſſias, deſſen erſte Bearbeitung zu Grunde gelegt wurde, erſchien eine Abkürzung nothwendig, es wurden deshalb mehrere Stücke ganz fortgelaſſen, andere verkürzt. Daß man dabei auch auf den Gedanken an noch tiefer eingreifende Veränderungen kam beweiſt folgender von Niemtſchek (S. 31) mitgetheilter Brief van Swietens an Mozart (21 März 1789): „Ihr Gedanke den Text der kalten Arie in ein Recitativ zu bringen iſt trefflich, und in der Ungewißheit ob Sie wohl die Worte zurückbehalten haben ſchicke ich ſie Ihnen hier abgeſchrieben. Wer Händel ſo feierlich und ſo geſchmackvoll kleiden kann, daß er einerſeits auch den Modegecken gefällt und andererſeits doch immer in ſeiner Erhabenheit ſich zeigt, der hat ſeinen Werth gefühlt, der hat ihn verſtanden, der iſt zu der Quelle ſeines Ausdrucks gelangt und kann und wird ſicher daraus ſchöpfen. So ſehe ich dasjenige an, was Sie leiſteten, und nun brauche ich von keinem Zutrauen mehr zu

---

die unſer Orcheſter kennen. Was anders als die unerträgliche Trockenheit, nicht edle Simplicität der Muſik hat alſo uns in dieſe tödtliche Apathie verſetzt! Wie auffallend war der Contraſt, als ein Pſalm Magnificat, das unſer zweiter Kapellmeiſter geſetzt und jener unvollendeten Aufführung unmittelbar nachgefolgt, nicht nur uns wieder zum Leben geführt, ſondern ein Wonnegefühl in uns erregt hat, das ich nicht zu ſchildern vermag." Die „unvollendete Aufführung" wird durch eine andere Stelle erklärt, wo es heißt (eb. 1779 S. 280): „es blieb aber beim erſten Theil des Oratoriums, der zweite konnte noch nicht folgen, weil dieſe trockne Muſik kein Zuhörer aushalten will." In Kopenhagen war der Erfolg ein ähnlicher und der Referent, welcher Händel „immer ſein Zeitalter dabei in Gedanken nicht aufhört zu bewundern", meint doch, es käme viel im Meſſias vor, was ein Kunſtrichter von Geſchmack nicht mehr dulden würde, wohin er die gar zu große Vorliebe für Fugen rechnet, und manche Stellen hätten die Neueren z. B. Wolff in ſeiner Oſtercantate viel beſſer bearbeitet (Cramer Mag. f. Muſ. II S. 963 ff.).

ſprechen, ſondern nur von dem Wunſche das Recitativ bald zu erhalten." Indeſſen iſt dieſer Gedanke, ſoweit man nach der gedruckten Partitur urtheilen kann, doch nicht ausgeführt worden. Mozart iſt aber auch in der Umarbeitung des Orcheſters hier weiter gegangen als oben bezeichnet wurde. Er hat die charakteriſtiſche Inſtrumentation Händels mitunter geändert, auch wenn keine äußere Nothwendigkeit vorhanden war[16], z. B. die Trompeten in dem Chor Glory tho God (Ehre ſei Gott) und iſt in der inſtrumentalen Ausführung mancher Stücke weit über die Berechtigung hinausgegangen, welche man einem fremden Kunſtwerk gegenüber allenfalls zugeſtehen kann. Allerdings ſind grade dieſe Stücke durch ihre Klangwirkung und die muſikaliſche Behandlung an ſich ebenſo bewundernswürdig als durch die Feinheit, mit welcher Mozart aus dem von Händel Gegebenen ſeine Erweiterungen abzuleiten verſtand; man ſieht, wie das Intereſſe an der Aufgabe den Faden des Meiſters fortzuſpinnen ihn anzog und über die Grenzen verlockte. Allein es läßt ſich nicht verkennen daß ſo aus dieſen Stücken etwas ganz anderes geworden iſt als was Händel gewollt hat, daß ſie fremdartig aus dem Zuſammenhang treten und die Einheitlichkeit des Ganzen ſtören[17]. Es iſt daher begreiflich daß

---

[16] Dies war z. B. offenbar bei der Arie The trumpet shall sound (Sie ſchallt die Poſaune) der Fall. Solotrompeter, wie zu Händels Zeit gab es nicht und ſo wurde verſucht zu retten, was ausführbar war, wobei es ohne Umarbeitung nicht abgehen konnte.

[17] Eins der merkwürdigſten Beiſpiele iſt die Arie: The people that walked in darkness (Das Volk das im Dunkeln wandelt), wo die von Mozart hinzugefügten Blasinſtrumente ſicher gegen Händels Abſicht ſind, aber an ſich betrachtet den Vorwurf „betrübter Malerei" ebenſo ſicher nicht verdienen, welchen Thibaut (üb. Reinheit der Tonkunſt S. 66 f.) ihnen macht.

Mozarts Bearbeitung neben unverſtändigem Lob[18] auch unbilligen Tadel erfuhr[19], während tiefer eingehende Beurtheiler wie Rochlitz[20] und Zelter[21] nicht allein Gelungenes und Verfehltes — wiewohl im Einzelnen vielfach abweichend — unterſchieden, ſondern auch Veranlaſſung und Abſicht der Arbeit in gerechte Erwägung zogen.

Man darf nämlich nicht vergeſſen daß Mozart dieſe Bearbeitungen lediglich zum Zweck jener van Swietenſchen Aufführungen vornahm; dabei übten auch der Geſchmack des Unternehmers, die Kräfte über welche man zu verfügen hatte, überhaupt die äußeren Verhältniſſe bis zu einem gewiſſen Grade ihren Einfluß aus, wenn ſich dieſer gleich im

---

18) In Fr. Th. Manns muſik. Taſchenb. für 1805 lieſt man (S. 3): „Der genielle Mozart, der von den Umſtänden gedrungen dieſe Bearbeitung unternahm, würde ſie gewiß unterlaſſen haben, wenn er nicht eingeſehen hätte, daß dies Werk durch ſeine Bearbeitung, deſſen ein wahres Kunſtwerk nicht bedarf, keineswegs verlieren, ſondern im Gegentheil gewinnen würde. Daher erhob er jene bis zur Manier getriebene Simplicität, jene langweilige ermüdende Leere durch Ausfüllung der Begleitung. Göttliche Zierden ſind es, die Mozart aus der Fülle ſeiner Harmonie hier zuſetzte, die aber bei dieſem für ſolche Schönheit unorganiſirten Werk ſo iſolirt ſtehen, daß ſie einen zweiten Beſtandtheil ausmachen.“

19) In einem Bericht aus Hamburg (Reichardts muſ. Ztg. I S. 197) heißt es von der Mozartiſchen Bearbeitung: „Michel Angelos Gemälde muß kein David übermalen wollen. Setzte doch Händel zu Mozarts Opern keine Orgel u. ſ. w. oder vielmehr ſtrich ſeine — — weg“, wozu Reichardt bemerkt, das Wort ſei in der Handſchrift des „ehrwürdigen Correſpondenten“ unleſerlich.

20) Jen. Allg. Litt. Ztg. 1804 I S. 601 ff. Als Verfaſſer der ausführlichen Recenſion nennt ſich Rochlitz (Für Freunde der Tonk. I S. 259 f.). Vgl. A. M. Z. IX S. 476. XV S. 428 f. XXIX S. 692.

21) Reichardts muſ. Ztg. I S. 41 ff. Zelter, der ſich gegen Goethe zu dieſer Recenſion bekennt (Briefw. II S. 302. III S. 418), pflegte doch den Meſſias nach Mozarts Bearbeitung mit neuen Abänderungen und Auslaſſungen aufzuführen (Berl. allg. muſ. Ztg. 1824 S. 427 ff.).

Einzelnen nicht nachweiſen läßt. Suchte er auch, indem er mit Liebe arbeitete, das zu erreichen was Händel mit den Mitteln neuer Inſtrumentation etwa gegeben haben würde, ſo darf man ihm in keiner Weiſe den Gedanken unterſchieben, als habe er Händel verbeſſern wollen[22], vielmehr dachte er dieſe Werke durch eine Bearbeitung, welche das ſeiner Anſicht nach Weſentliche unangetaſtet ließ, ſeinem Publicum näher zu bringen. Daß Mozarts Bearbeitung gedruckt[23] und vielfach ſo aufgenommen wurde, als ſei ſie beſtimmt das ohnehin wenig bekannte Original zu verdrängen und gewiſſermaßen als rechtmäßige, verbeſſerte Auflage deſſelben zu gelten, daran iſt er völlig unſchuldig, obgleich er es oft hat büßen müſſen.

Ebenſowenig darf man außer Acht laſſen daß der hiſtoriſche Sinn welcher ein Kunſtwerk nur in der Geſtalt, welche ihm der Meiſter gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wiſſen will, jener Zeit fehlte. Bei weitem die meiſten Compoſitionen verdankten ihre Entſtehung und ihre beſtimmte Geſtalt zufälligen Umſtänden, welche auch die größten Meiſter als maaßgebende Bedingungen anerkannten; indem ſie der Gegenwart zu genügen ſuchten, ſchufen ſie für die Zukunft. Daher benutzten ſie mit größter Freiheit ihre Arbeiten ganz oder theilweiſe für neue Aufgaben, entlehnten und verwandten was ihnen brauchbar ſchien, und paßten bei wiederholten Aufführungen durch Zuſätze, Auslaſſungen, Umarbeitungen ihr Werk den jedesmaligen Verhältniſſen an. Es lag nahe dieſelbe Freiheit auch gegenüber den Werken fremder Meiſter beſonders früherer Zeit geltend zu machen, und man hielt ſich berechtigt dieſelben in der Weiſe zugerichtet dem Publicum darzubieten, wie dieſes ſie am leichteſten und bequemſten genießen konnte. Vergegenwärtigt man ſich, was in dieſer Hinſicht damals für erlaubt galt[24], ſo wird man vor dem künſtleriſchen Sinn mit dem Mozart ſeine Aufgabe löſte Reſpect bekommen[25]. Die philologiſch-hiſtoriſche Auffaſſung, welche die Bildung unſerer Zeit ſo ſehr durchdringt, daß wir unſere Litteratur und Kunſt ganz vorwiegend von dieſem Geſichtspunkt aus betrachten, verlangt daß der Genuß eines Kunſtwerks auf hiſtoriſcher Einſicht und Würdigung begründet ſei und daß dieſes ganz ſo wie es der Künſtler geſchaffen hat zur Darſtellung komme. Daß dieſe im Princip richtige Forderung bei der Reproduction muſikaliſcher Kunſtwerke manche praktiſch nothwendige Einſchränkungen erfährt iſt ebenſo gewiß als es zweifelhaft iſt, wieweit das große Publicum, das ſich den Anforderungen der Gebildeten fügen muß, für dieſe Weiſe des Genießens fähig iſt; jedenfalls iſt ſehr zu wünſchen daß nicht die Gelehrten den Ton angeben[26].

---

[22] Vgl. Parke mus. mem. II p. 76.

[23] Die Partitur von Mozarts Bearbeitung iſt gedruckt in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel, wie verſichert wird nach Mozarts eigenem Manuſcript (Reichardt muſ. Ztg. I S. 127).

---

[24] So hat Hiller das Stabat mater von Pergoleſe nicht bloß neu inſtrumentirt, ſondern theilweiſe für vierſtimmigen Chor bearbeitet; J. A. Schulz ſechs Inſtrumentaladagios von J. Haydn zu einer Cantate „der Verſöhnungstod" für Chor und Orcheſter umgearbeitet. Und was hat man aus Mozarts Kirchenmuſik gemacht (I S. 688 f.)!

[25] Gerber ſchlug alles Ernſtes vor die Chöre des Meſſias nach Mozarts Bearbeitung aufzuführen, die Arien aber ſämmtlich von bewährten Componiſten neu componiren zu laſſen (A. M. Z. XX S. 832 f.).

[26] In der Kürze ſei hier der Schluß, durch welchen Mozart Glucks Ouverture zu Iphigenie in Aulis für Concertaufführungen einrichtete erwähnt. Ich habe keine beſtimmte Angabe gefunden daß und wann Mozart ihn geſchrieben habe, auch Schmid (Gluck S. 213) ſcheint nur die allgemeine Tradition gekannt zu haben, der zu widerſprechen auch kein beſtimmter Grund vorliegt. Dieſer Schluß iſt ſchön und würdig, aber obgleich aus den Motiven der Ouverture gezogen, ſpricht er die Verſchiedenheit der muſikaliſchen Natur und Weiſe Mozarts von der Gluckſchen wahrhaft überraſchend aus.

20.

Die mißlichen und gedrückten Umſtände, in welchen ſich Mozart in Wien befand[1], mochten in ihm den Gedanken an eine Kunſtreiſe rege machen, die beſtimmte Veranlaſſung dazu ging vom Fürſten Carl Lichnowsky aus, dem Gemahl der Gräfin Thun, einem eifrigen Muſikfreund und Schüler Mozarts, dem er herzlich zugethan war. Seine Beſitzungen in Schleſien ſowie ſeine Stellung in der preußiſchen Armee legten ihm die Verpflichtung auf von Zeit zu Zeit ſich in Berlin aufzuhalten; als er im Frühjahr 1789 eine Reiſe dahin unternahm, machte er Mozart das Anerbieten ihn in ſeinem Wagen mitzunehmen. Die Muſikliebe und die Freigebigkeit Friedrich Wilhelms II ließen dort einen günſtigen Erfolg erwarten und Lichnowsky konnte ihm durch ſeinen Einfluß ſehr förderlich ſein.

So machten ſie ſich denn am 8 April 1789 auf den Weg[2]. In Prag, wo ſie ſich nur einen Tag aufhielten, wurde mit Guardaſoni der Contract zu einer neuen, auf den Herbſt von Mozart zu ſchreibenden Oper „faſt richtig gemacht" — leider nur faſt richtig, denn der Contract kam bekanntlich nicht zur Ausführung. Beſonders erfreuet war Mozart über die Nachricht, welche ſein alter Freund Ramm aus Berlin dorthin gebracht hatte, daß der König, der von ſeiner Abſicht nach Berlin zu kommen unterrichtet war, wiederholt ſich erkundigt hatte, ob er denn nur ſeinen Plan auch gewiß ausführen werde.

---

[1] Zeugniß davon legt ein unter dem 2 April 1789 ausgeſtellter Wechſel über 100 Fl., an Herrn v. Heſtanll oder deſſen Ordre binnen vier Monaten zu zahlen, ab welchen Hr. Fr. Mendheim in Berlin im Original beſitzt.

[2] Ueber den Verlauf dieſer Reiſe geben Mozarts Briefe an ſeine Frau (Beil. XIX) Auskunft, wozu noch manche Detailnotizen hinzukommen.

In Dresden, wo ſie am 12ten April ankamen, war Mozarts erſter Gang die alte Freundin Mad. Duſchek aufzuſuchen, welche ſich dort bei der befreundeten Neumannſchen Familie zum Beſuch aufhielt; auch Mozart fühlte ſich unter dieſen „herrlichen Leuten“ bald heimiſch. Durch Neumann[3], der als eifriger und gebildeter Muſikfreund in großem Anſehen ſtand, wurde Mozart mit den Perſonen, welche ſich für Muſik intereſſirten[4], bekannt gemacht. Kapellmeiſter Naumann, von dem er eine Meſſe hörte, die ihm „ſehr mittelmäßig“ vorkam, ſcheint ihn ſo wenig angezogen zu haben, als dieſer an Mozart Gefallen fand[5]. Als eine ungewöhnliche Ehre durfte er die Aufforderung anſehen ſich am 14 April bei Hofe hören zu laſſen, wofür ihm eine goldne Doſe überreicht wurde. Außerdem ſpielte er mit ſeiner gewöhnlichen Gefälligkeit viel und gern in Privatcirkeln[6]; die Bewunderung, welche man ihm zu Theil werden ließ, wurde noch durch einen Wettſtreit erhöhet, aus welchem er ſiegreich hervorging. Es war nämlich **Häßler** aus Erfurt[7] zufällig in Dresden gegenwärtig, der damals

---

[3] Joh. Leop. Neumann, geb. in Dresden 1748, wurde daſelbſt nach vollendeten Studien Secretär beim geheimen Kriegsrathscollegium und 1795 Oberkriegs- und Proviantcommiſſarius. Anfangs durch Hagedorn begünſtigt nahm er durch ſeine litterariſche und muſikaliſche Thätigkeit eine geachtete Stellung ein. Er überſetzte für Naumann, mit dem er nahe befreundet war, die Opern Cora und Amphion, ſowie mehrere italiäniſche Cantaten und verſuchte ſich in verſchiedenen Dichtungsarten. Im Jahr 1777 gründete er eine muſikaliſche Akademie, welche bis zum Jahr 1783 größere, ſehr gerühmte Aufführungen veranſtaltete (Haymann Dresdens Schriftſteller u. Künſtler S. 280 f. Meißner Biogr. Naumanns II S. 267 ff.). Seine Frau galt für eine vortreffliche Klavierſpielerin.

[4] Zu dieſen gehörte in erſter Reihe Körner; daß Mozart mit ihm bekannt geworden war beweiſt ein artiges von ſeiner Schwägerin Dora Stock 1789 mit Silberſtift gezeichnetes Porträt Mozarts, welches kürzlich im Stich bei Schroeder in Berlin publicirt iſt. Hätte Schiller ein lebhafteres Intereſſe für Muſik gehabt, würde ihm Körner gewiß über Mozart berichtet haben.

[5] Einer Tradition zufolge pflegte Naumann Mozart einen muſikaliſchen Sansculotten zu nennen. Doch wird von Mannſtein (Geſch. Geiſt u. Ausübung des Geſanges S. 89) erzählt, Naumann habe, als er die Stelle tu sospiri, o duol funesto aus der für die Storace com-

---

ponirten Arie hörte, entzückt ausgerufen: „Das iſt ein göttlicher Gedanke! Wer hat dieſen Menſchen gelehrt Theilnahme an fremdem Schmerze und den des eigenen Herzens in ſo wenigen Noten auszudrücken?“

[6] Ein Bericht aus Dresden in der muſik. Real-Zeitg. 1789 S. 191 lautet: „Am 14 April hat ſich der berühmte Tonſetzer W. A. Mozart von Wien bei Sr. Kurfürſtl. Durchlaucht auf dem Fortepiano hören laſſen — außerdem hat er auch noch hier in Dresden in vielen herrſchaftlichen und Privathäuſern mit dem grenzenloſeſten Beifall geſpielt, ſeine Fertigkeit auf dem Klavier und dem Fortepiano iſt ganz unausſprechlich — hierzu kommt nun noch ſeine außerordentliche Fertigkeit vom Blatt zu leſen, die wahrlich bis zum Unglaublichen geht — denn er ſelbſt iſt beinahe nicht im Stande durch Uebung eine Sache beſſer zu ſpielen als er ſie gleich das erſtemal ſpielt. Auch auf der Orgel hat er ſeine große Geſchicklichkeit in der gebundenen Schreibart bewieſen. Er geht von hier nach Berlin.“

[7] **Joh. Wilh. Häßler** hat ſeine früheren Schickſale in dem originellen Lebenslauf beſchrieben, welcher vor dem zweiten Heft ſeiner Sechs leichten Sonaten (Erf. 1786) ſteht. Er iſt 1747 in Erfurt geboren; ſein Vater, „Gründer der allgemein bekannten wollenen Pluſchmützen“, ließ ihn zwar Muſik bei Kittel lernen, hielt ihn aber bei ſeinem Handwerk feſt und die Verhältniſſe zwangen ihn auch ſpäter unter den ungünſtigſten Verhältniſſen Mützenfabrikant zu bleiben. Dabei trieb er mit Leidenſchaft Muſik, machte Kunſtreiſen, gründete 1780 ein Concertinſtitut in Erfurt nach dem Muſter des Hillerſchen, das er ſelbſt dirigirte, und erwarb ſich als Virtuos und Componiſt bedeutenden Ruf. Im Jahr 1790 verließ er Erfurt, hielt ſich 1791 in London auf, ging 1792 nach Petersburg und von da 1794 nach Moskau, wo er bis 1822 als Virtuos und Lehrer lebte.

für einen der ausgezeichnetſten Klavierſpieler und Organiſten galt. Man rühmte ſeine erſtaunliche Fingerfertigkeit, ſeinen feurigen und brillanten Vortrag[8], die ganz eigenthümliche Gabe „in das hinreißendſte Preſtiſſimo einen Ausdruck zu legen, der an Weichheit und Rührung dem Adagio wenig nachgehe"[9]; dazu ſpielte er die ſchwerſten Sachen mit Richtigkeit und vortrefflichem Ausdruck vom Blatt weg. Als Orgelſpieler zeichnete er ſich beſonders durch die Fertigkeit aus mit welcher er das Pedal behandelte[10]. Er fühlte ſich auch nicht wenig und als er im Sommer 1788 in Dresden war und „durch ſein unausſprechlich gefühlvolles Spiel bei jedem der ihn hörte Staunen erweckte", wollte man ſicher wiſſen daß er von da nach Wien zu gehen beabſichtige, „um dem Wiener muſikaliſchen Publicum in einem Wettſtreit mit dem großen Mozart zu zeigen, daß letzterer, ſo ſtark er auf dem Fortepiano iſt, doch nicht Klavier ſpielen könne"[11]. Mozart erſchien er, wie wir ſehen, als kein ſehr gefährlicher Gegner; er erkennt zwar ſeine Fertigkeit auf dem Pedal an, ſetzt ihn aber als Orgelſpieler unter Albrechtsberger, als

---

[8] Cramer Mag. f. Muſ. II S. 404. „Der Klavierſpieler Häßler aus Erfurt" ſchreibt Schiller an Körner (18 Aug. 1787 I S. 184) „ſpielte meiſterhaft. Er componirt ſelbſt ſehr gut. Der Menſch hat viel Originelles und überaus viel Feuer." Car. v. Wolzogen ſchreibt Schiller (18 Nov. 1788, litt. Nachl. I S. 203): „Mit Vergnügen hörte ich Häßler ſpielen. Das Clavier giebt einen rührendern und graziöſeren Ton unter ſeiner Hand, und ſein Ausdruck iſt ſehr lebhaft und wahr."

[9] Meyer, F. L. Schröder II, 1 S. 360.

[10] Im muſik. Wochenblatt wird folgende Anekdote erzählt (S. 71): Was halten Sie denn von dem Herrn Häßler? fragte ein Liebhaber einen neben ihm ſitzenden Muſiker, als ſich der Erfurtiſche Orpheus auf der Garniſonsorgel zu Berlin hören ließ. — „Daß er mit ſeinen Händen wie ein Engel und mit den Füßen wie ein Teufel ſpielt."

[11] Muſ. Real-Ztg. 1789 S. 36.

Klavierſpieler neben die Aurnhammer, wonach denn „ſeine Schale ziemlich ſank.“

Sein Aufenthalt in Leipzig ließ dort, wo ſchon damals ein regeres muſikaliſches Leben herrſchte, ungleich lebhaftere Eindrücke zurück. Fr. Rochlitz, der als ein junger Mann in dem Kreiſe von Doles[12], in welchem Mozart hauptſächlich verkehrte, ihm näher treten konnte, hat uns eine Reihe intereſſanter Züge aufbewahrt, welche ihn als Menſch und Künſtler näher charakteriſiren, von denen die meiſten bereits angeführt ſind. So liebenswürdig und frei er ſich unter Freunden in Ernſt und Scherz gehen ließ, ſo offen und unbefangen er ſeine Urtheile über Kunſt und Künſtler ausſprach, ſo gefällig und bereitwillig zeigte er ſich überall in den Kreiſen, wo man Sinn und Intereſſe für Muſik hatte, und war „mit ſeiner Kunſt nicht ſo koſtbar wie manche andere Künſtler“; faſt an jedem Abend während der Zeit ſeines Aufenthalts in Leipzig war bald in dieſem bald in jenem angeſehenen Hauſe Kammermuſik, vorzüglich Quartett, wobei Mozart Klavier oder Bratſche ſpielte. Der wackre Violinſpieler Berger, der ſtets mitwirkte, pflegte noch als Greis, wenn ſolch ein Stück zum Vorſchein kam, mit gerührter Freundlichkeit einem Freunde zuzuflüſtern: „Ach, das habe ich ehemals dem großen Mozart ſelbſt zu accompagniren die Ehre gehabt“[13].

„Am 22 April“ berichtet ein Ohrenzeuge „ließ er ſich ohne

---

12) Joh. Fr. Doles, geb. 1715 zu Steinbach, ſtudirte in Leipzig und wurde dort ein Schüler Joh. Seb. Bachs, 1744 wurde er als Cantor in Freiberg, 1756 in Leipzig an der Thomasſchule angeſtellt, trat 1789 in den Ruheſtand und ſtarb 1797. Seine Abſchiedscantate Ich komme vor dein Angeſicht widmete er „zween ſeiner würdigſten Gönner und Freunde, Hrn. Mozart und Hrn. Naumann.“

13) Rochlitz Für Freunde der Tonk. III S. 222.

vorausgehende Ankündigung und unentgeltlich auf der Orgel in der Thomaskirche hören. Er ſpielte da eine Stunde lang ſchön und kunſtreich vor vielen Zuhörern. Der damalige Organiſt Görner und der verſtorbene Cantor Doles waren neben ihm und zogen die Regiſter. Ich ſah ihn ſelbſt, einen jungen modiſch gekleideten Mann von Mittelgröße. Doles war ganz entzückt über des Künſtlers Spiel und glaubte den alten Seb. Bach, ſeinen Lehrer, wieder auferſtanden. Mozart hatte mit ſehr gutem Anſtande und mit der größten Leichtigkeit alle harmoniſchen Künſte angebracht und die Themate, unter andern den Choral Jeſu meine Zuverſicht aufs herrlichſte aus dem Stegreife durchgeführt“[14]. Zum Dank ließ ihm Doles von ſeinen Thomanern Bachs Motette Singet dem Herrn ein neues Lied vorſingen, und wir haben ſchon geſehen, in welche Bewunderung ihn dieſelbe verſetzte, und mit welcher Begeiſterung er ſogleich die übrigen Bachſchen Motetten dort ſtudirte (III S. 427 f.).

Kurz darauf reiſte er, wie es ſcheint ohne ein Concert gegeben zu haben, nach Berlin und begab ſich von da ſogleich nach Potsdam, wo ihn Lichnowsky dem König vorſtellte.

Friedrich Wilhelm II hatte eine hervorragende Begabung und Neigung für Muſik. Von dem ausgezeichneten Violoncelliſten Duport d. ä.[15] gebildet war er ſelbſt ein guter Violoncellſpieler geworden und ſpielte nicht allein als Soliſt, ſondern in den Proben ſogar im Orcheſter eifrig mit (S. 91). Schon als Kronprinz hielt er eine vollſtändig beſetzte, vortreffliche Kapelle, welche unter Duports Leitung regelmäßige Concerte vor ihm aufführte, in welchen auch fremde Virtuoſen ſich hören ließen[16]. Ihn zeichnete nach Reichardts Charakteriſtik[17] eine große Vielſeitigkeit des Geſchmacks aus, welche der Einſeitigkeit der durch Friedrich den Großen ſo lange vertretenen Richtung gegenüber beſonders förderlich war. Auf ſeinen Antrieb hatte Reichardt ſeine Concerts spirituels unternommen, in welchen vorzugsweiſe die ältere italiäniſche Muſik zu Gehör gebracht wurde, er ſchätzte Händel und Gluck, in ſeinen Concerten wie auf der Bühne begünſtigte er gleichmäßig italiäniſche, franzöſiſche und deutſche Muſik, namentlich die durch Haydn ins Leben gerufne Inſtrumentalmuſik fand an ihm einen theilnehmenden Gönner. Nach ſeinem Regierungsantritt im Jahr 1786 hatten ſich die muſikaliſchen Beſtrebungen ſolcher Begünſtigungen noch in größerem Maaßſtabe zu erfreuen. Er vereinigte ſeine bisherige Kapelle mit der königlichen und ſtellte Reichardt als Kapellmeiſter an ihre Spitze. Die große italiäniſche Oper, welche im Carneval gegeben wurde, erhielt eine glänzende Ausſtattung und außer den Berliner Componiſten **Aleſſandri** und **Reichardt** wurde auch **Naumann** mit Compoſitionen für dieſelbe beauftragt. Das bis dahin wenig begünſtigte deutſche Schauſpiel wurde zum Nationaltheater erhoben und durch eine regelmäßige Unterſtützung ſicher geſtellt, was für die Hebung der deutſchen Oper von großem

---

[14] Reichardt muſ. Ztg. I S. 132.

[15] Jean Pierre Duport, geb. in Paris 1741, war als ausgezeichneter Violiniſt ſeit 1761 im Dienſte des Prinzen von Conti, machte ſpäter mehrere Kunſtreiſen und trat 1773 in die Kapelle Friedrichs des Großen ein, wurde Lehrer des Kronprinzen, dann Director und Intendant ſeiner Kammermuſik; er ſtarb 1818. Er war als der erſte Violoncellſpieler allgemein anerkannt, Reichardt Briefe e. aufmerkſ. Reiſenden I S. 177 f. muſ. Monatsſchr. S. 19 f.

---

[16] Ueber ein Concert beim Kronprinzen berichtet Wolf (Auch eine Reiſe Weim. 1784 S. 10 ff.).

[17] Reichardt muſik. Monatsſchr. S. 70 f. muſ. Ztg. I S. 2 f. Vgl. Schneider Geſch. der Oper S. 52 f.

Gewicht war. Daneben wurde auch die *opera buffa* und die franzöſiſche Oper gepflegt, ſo daß bei einem Hoffeſt im Sommer 1789 an einem Abend Cimaroſas *Falegname*, Dalayracs Nina und Reichardts Claudine von Villabella aufgeführt wurde. Die Concerte des Königs, welche der Leitung Duports anvertraut blieben, wurden dabei in alter Weiſe fortgeſetzt. Da der König bedeutende Künſtler, fremde wie einheimiſche, nicht allein freigebig belohnte ſondern im perſönlichen Verkehr mit der gewinnendſten Freundlichkeit und Theilnahme behandelte, iſt es begreiflich daß dieſe ihn in hohen Ehren hielten und mit nicht geringen Erwartungen ſich ihm zu nahen pflegten[18].

Mozart war dem König durch die mit großem Beifall in Berlin gegebene Entführung, dann aber auch als Inſtrumentalcomponiſt, beſonders durch ſeine Quartetts beſtens empfohlen; daß er durch ſeine Leiſtungen als Virtuos, wie durch ſein ganzes Auftreten das günſtige Vorurtheil nur beſtätigt haben werde, läßt ſich nicht bezweifeln. Allein er fand ein mächtiges Hinderniß an Duport, der ebenſo ſtolz und hochfahrend als intriguant war[19]. Beim erſten Beſuch, welchen Mozart ihm machte, verlangte er daß dieſer franzöſiſch mit ihm reden ſolle, was dieſer obwohl der Sprache mächtig beſtimmt ablehnte. „So ein welſcher Fratz" ſagte er „der jahrelang in deutſchen Landen wäre und deutſches Brod fräße, müßte auch deutſch reden oder radebrechen, ſo gut oder ſo ſchlecht als ihm das franzöſiſche Maul dazu gewachſen wäre“[20]. Das vergab ihm Duport nicht, obgleich ihm Mozart die Aufmerkſamkeit erwies, dort über einen von Duport componirten und reizend geſpielten Menuett Variationen zu componiren (29 April 1789) und vorzutragen, und ſuchte beim König gegen ihn zu intriguiren. Dies hatte freilich keinen Erfolg, der König zog Mozart regelmäßig zu ſeinen Concerten und ließ ſich gern von ihm vorſpielen. Als er ihn fragte, was er von der Berliner Kapelle halte, antwortete Mozart freimüthig, ſie vereinige die größten Virtuoſen der Welt, aber wenn die Herren zuſammenwären könnten ſie es beſſer machen[21]. Daran knüpfte ſich der Antrag des Königs, die Stelle eines Kapellmeiſters mit einem Gehalt von 3000 Thalern zu übernehmen, welchen Mozart aus Rückſicht auf den Kaiſer Joſeph ablehnen zu müſſen glaubte[22].

---

[18] Intereſſant ſind die Berichte über Dittersdorfs (Selbſtbiogr. S. 248 ff.) und Naumanns (Meißner Biogr. II S. 189 ff. Naumanns Leben S. 267 ff.) perſönlichen Verkehr mit Friedrich Wilhelm II.

[19] Sehr offen wird über ſeine Anmaßung geſprochen muſ. Monatsſchr. S. 20; vgl. Schneider Geſch. der Oper Beil. XXXVI, 15. 16. Der ausgezeichnete Violinſpieler Giornovichi hatte ſchon früher die Dienſte des Kronprinzen verlaſſen, weil er ebenſo ſtolz und leidenſchaftlich ſich mit Duport nicht vertragen konnte (ebend. S. 71).

---

[20] So erzählt ein Berliner muſikaliſcher Veteran (neue Berl. Muſ. Ztg. 1856 S. 33).

[21] Rochlitz A. M. Z. I S. 22. Auch was Dittersdorf von dem Erfolg ſeines Dirigirens und den darüber geſchehenen Aeußerungen erzählt (Selbſtbiogr. S. 267 f.) ſcheint darauf hinzuweiſen, daß man mit Reichardts Direction nicht zufrieden war. Ob hierin auch ein Grund der Mißſtimmung lag, welche ſich in den Urtheilen Reichardts und der von ihm beeinflußten Journale über Mozart ſo unverkennbar ausſpricht, wage ich nicht zu entſcheiden (vgl. Rochlitz A. M. Z. XXX S. 491 f.). Jedenfalls lag ſie tief in Reichardts Natur begründet die im ſtärkſten Gegenſatz zu der Mozarts ſtand. Er war ſicherlich ein bedeutender Menſch, von entſchiedenem muſikaliſchen Talent, ſcharfem Verſtand, vielſeitiger Bildung und großer Energie, aber Leidenſchaftlichkeit, Ehrgeiz und Eitelkeit ließen ihn ſelten zu einem reinen Reſultat kommen, da er in fortwährender Unruhe die nächſten Mittel aufbot um eine Rolle zu ſpielen. Der Journaliſt und der Muſiker, der Kritiker und der Componiſt waren einander faſt immer im Wege, und während er fortwährend einen ſcharfen Begriff des Stils geltend zu machen ſuchte, ſchwankte er in ſeinen größeren Compoſitionen unſicher hin und her und brachte es ſelten über berechnete Effecte hinaus. Eine Natur wie die Mozarts, welche um alles andere unbekümmert nur künſtleriſchen Impulſen folgt, aus innerer Nothwendigkeit das Höchſte ſchafft und gar nichts dazu

Mozart wohnte in Potsdam im Hauſe des vorzüglichen Horniſten Thürſchmidt, den er bei ſeinem Aufenthalt in Paris hatte kennen lernen, und verkehrte beſonders viel mit Sartory, einem Künſtler architektoniſcher Ornamente, der in Italien geweſen war, die Muſik liebte und ſich ſo eben den erſten Streicherſchen Flügel aus Wien hatte kommen laſſen. In ſeinem gaſtfreien Hauſe ſammelte ſich alles, was ſich für Muſik intereſſirte und Mozart war durch ſein Spiel wie durch ſeine gute Laune der Mittelpunkt dieſer heiteren Geſellſchaften[23]. Auch war er viel im Hauſe der trefflichen Sängerin Sophie Niclas[24], der Schweſter des Kammer-

---

thut ihm äußerlich Geltung zu verſchaffen, mußte ihm unbegreiflich ſein und da ſie ihm überall unbequem in den Weg trat eine tiefe Abneigung einflößen, welche er durch Polemik vor ſich ſelbſt zu rechtfertigen ſuchte.

[22] Vgl. III S. 187 f. Der Veteran verſichert in der in der Kön. Bibliothek in Berlin aufbewahrten muſikaliſchen Correſpondenz ſei nichts von derartigen Verhandlungen zu finden; auch meine von kundigen Freunden unterſtützten Nachforſchungen in den betreffenden Archiven haben daſſelbe negative Reſultat gehabt. Es wird alſo bei jener Unterredung ſein Bewenden gehabt haben; die Art wie Mozart ſeiner Frau ſchreibt, ſie ſolle damit zufrieden ſein, daß er ſo glücklich ſei beim König in Gnaden zu ſtehen, ſcheint allerdings auf beſtimmte Aeußerungen hinzuweiſen.

[23] So erzählt der Veteran a. a. O. Wenn er aber ferner von einer Tradition berichtet, nach welcher Mozart in einer luſtigen Geſellſchaft um zu beweiſen, daß die Proteſtanten von katholiſcher Kirchenmuſik nichts verſtehen könnten, er aber ein Stück zu componiren im Stande ſei das für Proteſtanten ſo gut als für Katholiken paſſe, das Ave verum niedergeſchrieben habe, ſo verdient dieſe gegenüber der Angabe in Mozarts eigenhändigem Verzeichniß daß daſſelbe am 18 Juni 1791 in Baden componirt ſei offenbar gar keinen Glauben.

[24] In der Berliner Litt. u. Theat. Ztg. (1784 II S. 160) iſt ein Gedicht an S. Niclas, „als ſie auf dem Hoftheater in Schwedt die Con-

muſikus Semler. „Einſtmals wurde er dort aufgefordert zu phantaſiren. Wie er immer bereitwillig war, ſo auch hier. Er ſetzte ſich ans Klavier; von den anweſenden Muſikverſtändigen hatte er ſich zwei Themata geben laſſen. Die Sängerin trat neben ſeinen Stuhl, um ihn auch ſpielen zu ſehen. Mozart, der gern mit ihr ſcherzte, ſah zu ihr hinauf und ſagte in ſeiner gemüthlichen öſterreichiſchen Mundart: Nun? habens auch an Themerle aufm Gewiſſen? Sie ſang ihm eins. Er begann nun das reizendſte Spiel, bald mit dieſem, bald mit jenem Thema und zum Schluß brachte er ſie alle drei zuſammen, zum höchſten Genuß und Erſtaunen der Anweſenden“[25].

Man hatte Mozart beredet von Berlin aus noch einmal wieder nach Leipzig zurückzukommen, wo mittlerweile die Vorbereitungen zu einem Concert getroffen werden ſollten, beſonders Lichnowsky, der den beſten Erfolg davon erwartete, hatte ihn in dieſem Vorhaben beſtärkt; er fügte ſich und langte den 8 Mai dort wieder an.

In der Probe zu ſeinem Concert nahm er das Tempo des erſten Allegros ſeiner Symphonie ſehr raſch, ſo daß das Orcheſter nach kurzer Zeit ins Schleppen gerieth. Mozart machte Halt, ſagte worin gefehlt ſei und fing von Neuem ebenſo geſchwind wieder an, that alles um das Orcheſter im Zuge zu erhalten und ſtampfte den Takt ſo gewaltig, daß ſeine ſtählerne Schuhſchnalle in Stücke ſprang. Er lachte dazu und ließ als das Schleppen nicht nachließ zum drittenmal anfangen; die Muſiker, welche unwillig über die Hudelei geworden waren, arbeiteten erbittert darauf los und

---

ſtanze in der Entführung nach der vortrefflichen Mozartſchen Compoſition vorzüglich gut geſpielt hatte.“

[25] So wird nach Semlers Erzählung berichtet Voſſ. Ztg. 1857, 11 März Beil. S. 7.

nun ging es. „Wundern Sie ſich nicht,“ ſagte er nachher zu einigen Kennern, gegen die er kurz zuvor mißbilligend über zu raſches Tempo geſprochen hatte, „es war nicht Caprice, ich ſahe aber, daß die meiſten Muſiker ſchon ziemlich bejahrte Leute waren; es wäre des Schleppens kein Ende geweſen, wenn ich ſie nicht erſt ins Feuer getrieben und böſe gemacht hätte, vor lauter Aerger thaten ſie nun ihr Möglichſtes.“ Alles übrige nahm er in gemäßigterem Tempo, und nachdem die Arie probirt war, lobte er das Accompagnement des Orcheſters und meinte es ſei unnöthig auch ſeine Concerte zu probiren: „die Stimmen ſind richtig geſchrieben, Sie ſpielen richtig und ich auch“ — und der Erfolg entſprach ſeiner Erwartung[26].

Das Concert[27] war übrigens nur ſchwach beſucht und brachte ſo geringen Ertrag, daß er die Reiſe faſt umſonſt gemacht hatte. Von den Anweſenden hatte faſt die Hälfte Freibillets erhalten, die er nach ſeiner gewöhnlichen Liberalität[28] an alle austheilte, die er nur kannte. Da er keinen Chor gebrauchte, ſo waren die ziemlich zahlreichen Chorſänger der Sitte nach vom freien Eintritt ausgeſchloſſen. Einige derſelben erkundigten ſich beim Billetteur, wie es damit gehalten werde; auf ſeine Anfrage hieß ihn Mozart ſogleich alle dieſe braven Leute einzulaſſen: „wer wird es mit ſo etwas genau nehmen?“[29] Seiner guten muſikaliſchen Laune und Gefälligkeit that der ſchwache Beſuch des Concerts gar keinen Eintrag. Er führte in demſelben nur eigene, damals noch ungedruckte Compoſitionen auf, zwei Symphonien, dann ſang die Duſchek, welche nach Leipzig gekommen war, die für die Storace componirte Arie mit obligatem Klavier (III S. 281 f.), er ſelbſt ſpielte zwei Concerte, darunter das große in C-dur (S. 52, 11), wie gewöhnlich aus dem Kopf (III S. 438). Als man ihn zum Schluß noch bat zu phantaſiren, war er auch dazu gleich bereit (III S. 463); ja als ſei er nun erſt recht warm geworden, nahm er den ihm lieb gewordenen Berger mit ſich auf ſein Zimmer und ſpielte ihm bis tief in die Nacht nach Herzensluſt vor (III S. 325)[30].

---

[26] A. M. Z. I S. 85 f. 479. Die Scene hatte ſolchen Eindruck gemacht, daß ein Bratſchiſt auf ſeiner Stimme die Stelle bemerkt hatte, wo Mozart den Takt mit Füßen trat daß ihm eine Schuhſchnalle abſprang. Der alte Orcheſterdiener Griel in Leipzig hatte ſie aufbewahrt und zeigte ſie zum Wahrzeichen.

[27] Die Anzeige in der Leipz. Zeitg. 1789 N. 91 und 92 lautet: „Heute als den 12 Mai wird Herr Capellmeiſter Mozart, in wirklichen Dienſten Sr. K. K. Maj. eine muſikaliſche Akademie in dem großen Conzertſaale zu ſeinem Vortheil geben. Die Billets ſind für 1 Gulden bey Hrn. Roſt in Auerbachs Hofe und bei dem Einlaſſe des Saales zu bekommen. Der Anfang iſt um 6 Uhr.“

[28] Andere Züge derſelben ſind nach Rochlitz (A. M. Z. I S. 81 f.) ſchon III S. 247 erwähnt.

Bei ſeiner Rückkehr nach Berlin fand am 19 Mai die komiſche Scene in der Oper während der Entführung Statt, welche bereits erzählt wurde (III S. 122). Sein Anerbieten der Mad. Baranius die Rolle des Blondchen einzuſtudiren ſoll, wie eine alte Tradition in Berlin erzählt[31], ihn in ein bedenkliches Abenteuer verwickelt haben. Henriette Baranius, welche 1784 ſehr jung die Berliner Bühne betrat, wurde durch ein nicht unbedeutendes Talent als Schauſpie-

---

29) Auch darin war er von Vogler verſchieden. Als dieſer nach Leipzig kam, quartierte er ſich ungebeten und unangemeldet bei einem angeſehenen Muſikalienhändler ein, zu dem er in keinerlei perſönlichem Verhältniß ſtand. Am Concerttag erbat er ſich die Ehre die Frau vom Hauſe ins Concert zu führen und führte ſie auch wirklich — an die Caſſe, wo er ihr überließ ſich ein Billet zu kaufen.

30) Am 17 Mai componirte er in Leipzig noch für den Hoforganiſten Engel an der Schloßkapelle die prächtige kleine Gique (III S. 379 f.).

31) Neue Berl. Muſ. Ztg. 1856 S. 86.

lerin und Sängerin, ganz beſonders aber durch ihre außerordentliche Schönheit und Anmuth der Liebling des Publicums[32]. Sie war ſich deſſen wohl bewußt und die Theaterrecenſenten jener Zeit werden nicht müde ihrer geſchmackvollen und glänzenden Toilette zu gedenken, die ſie allen Erinnerungen zum Trotz ſelbſt in ſolchen Rollen zur Schau trug, wo es durchaus unpaſſend war[33]. Man ſagte ihr nach daß ſie auch außerhalb des Theaters ihre Schönheit geltend zu machen nicht verſchmähte und Mozart, heißt es, blieb gegen dieſelbe ſo wenig unempfindlich, daß ſeine Freunde ſich Mühe geben mußten ihn aus dieſen Banden zu löſen — was gegenüber den Briefen an ſeine Frau ſchwer zu glauben iſt[34].

Harmloſer war eine andere Begegnung im Theater. **Ludwig Tieck** verkehrte als Jüngling viel in Reichardts Hauſe und fing dort zuerſt an „in den claſſiſchen Werken die Geheimniſſe der Muſik zu ahnen." Er hatte — ſo berichtet R. Köpke (Ludw. Tieck I S. 86 f.) — durch Eingebung geleitet, im Gegenſatz zum Modegeſchmack, ſich zu Mozarts großen Tondichtungen hingewandt, ohne ſich durch die Tageskritiken und ſelbſt ſo gewichtige Stimmen wie Reichardts irre machen zu laſſen. Mozarts ſiegreicher Gegner war Dittersdorf, deſſen komiſche Opern auch in Berlin unter großem Andrange des Publicums gegeben wurden. Man zog den Doctor und Apotheker dem Figaro und Don Juan vor, und die Liebe im Narrenhauſe konnte in öffentlichen Anzeigen als das erſte muſikaliſche Kunſtwerk angeprieſen werden. In überraſchender Weiſe ſollte Ludwigs Anerkennung Mozarts belohnt werden. Als er eines Abends, es war im Jahr 1789, ſeiner Gewohnheit nach lange vor dem Anfange der Vorſtellung die halbdunkeln noch leeren Räume des Theaters betrat, erblickte er im Orcheſter einen ihm unbekannten Mann. Er war klein, raſch, beweglich und blöden Auges, eine unanſehnliche Figur im grauen Ueberrock. Er ging von einem Notenpult zum andern und ſchien die aufgelegten Muſikalien eifrig durchzuſehen. Ludwig begann ſogleich ein Geſpräch anzuknüpfen. Man unterhielt ſich vom Orcheſter, vom Theater, der Oper, dem Geſchmacke des Publicums. Unbefangen ſprach er ſeine Anſichten aus, aber mit der höchſten Bewunderung von den Opern Mozarts. „Sie hören alſo Mozarts Opern oft und lieben ſie?“ fragte der Unbekannte; „das iſt ja recht ſchön von Ihnen, junger Mann.“ Man ſetzte die Unterhaltung noch eine Zeitlang fort; der Zuſchauerraum füllte ſich allmählich, endlich wurde der Fremde von der Bühne her abgerufen. Seine Reden hatten Ludwig eigenthümlich berührt, er forſchte nach. Es war Mozart ſelbſt geweſen, der große Meiſter, der mit ihm geſprochen, ihm ſeine Anerkennung ausgedrückt hatte[35].

---

[32] Eine begeiſterte Schilderung ihrer Schönheit giebt Rahel (I S. 62).

[33] Man ſehe Schröders Urtheile über ſie (Meyer, Schröder II, 1 S. 93 ff.).

[34] Mad. **Baranius** verließ 1797 die Bühne und heirathete zwei Jahre darauf den Kämmerer **Rietz**, den ehemaligen Scheinmann der Gräfin Lichtenau.

Bei dieſem zweiten Aufenthalt in Berlin ſpielte Mozart am 26 Mai vor der Königin, weil es ſchicklich war ſich bei ihr melden zu laſſen, ein bedeutendes Honorar ſtand dort nicht in Ausſicht; zu einem öffentlichen Concert kam es in Berlin auf den Rath ſeiner Freunde gar nicht, weil auf eine gute Einnahme nicht zu rechnen war, auch ſah der

---

[35] Daß im Jahr 1789 allein von Mozarts Opern die Entführung in Berlin gegeben war, Figaro und Don Giovanni dort erſt im November und December 1790 auf die Bühne kamen iſt bekannt. Man ſieht daraus von Neuem, wie leicht Jugenderinnerungen in ſpäteren Erzählungen mit anderweitigen Reminiscenzen verſetzt werden.

König es nicht gern. Dieſer ſchickte ihm ein Honorar von 100 Friedrichsdor und äußerte den Wunſch daß Mozart Quartetts für ihn ſchreiben möchte. Das war der ganze Ertrag dieſer Reiſe, noch geſchmälert durch ein Darlehn von 100 Fl., welches Mozart einem unbekannt gebliebenen Freunde nicht glaubte abſchlagen zu können; er hatte wohl Recht ſeiner Frau zu ſchreiben, daß ſie ſich bei ſeiner Rückkehr mehr auf ihn als auf das Geld freuen müſſe.

Wie glänzende Erfolge erzielte dagegen Dittersdorf, als er im Juli deſſelben Jahrs nach Berlin kam. Er hatte die Zeit gewählt, wo der Beſuch der Erbſtatthalterin von Holland Feſtlichkeiten aller Art veranlaßte, und ſich dem König, der ihn bei einem Beſuch in Breslau ſelbſt eingeladen hatte, durch Ueberſendung von ſechs neuen Symphonien ins Gedächtniß zurückgerufen. Bei ſeiner Ankunft wußte er ſich gleich mit Reichardt gut zu ſtellen, ließ ſich durch ihn bei der Mad. Rietz, nachherigen Gräfin Lichtenau, einführen, wurde dann vom König aufgefordert ſeinen Doctor und Apotheker einzuſtudiren und bei einem Hoffeſt in Charlottenburg zu dirigiren, und erhielt von ihm die Erlaubniß im Opernhauſe — das bis dahin nie anders als vom Hofe benutzt worden war — ſein Oratorium Hiob aufzuführen, wozu ihm die Kön. Kapelle zur Verfügung geſtellt war. Durch Hinzuziehen anderer muſikaliſcher Kräfte kam eine Beſetzung von 200 Perſonen zu Stande, die Ausführung gelang vollkommen und der Beifall war außerordentlich, ſo daß Dittersdorf an Geld und Ehren reich Berlin verlaſſen konnte[36].

Am 28 Mai trat Mozart ſeine Rückreiſe über Dresden

---

36) Sein Bericht über den Berliner Aufenthalt (Selbſtbiogr. S. 253 ff.) iſt ſehr charakteriſtiſch und unterhaltend; vgl. muſ. Monatsſchr. S. 41.

und Prag an, wo er ſich einige Tage aufhielt. Nach ſeiner Ankunft in Wien am 4 Juni machte er ſich ſogleich an ein Quartett für Friedrich Wilhelm II: noch im ſelbigen Monat wurde das Quartett in D-dur (S. 91) fertig, für deſſen Zuſendung ihn nach dem Bericht des Berliner Veteranen eine koſtbare goldne Doſe mit 100 Friedrichsdor und ein gnädiges Begleitſchreiben belohnte[37]. Nichts deſto weniger war ſeine Lage höchſt traurig, ſeine Frau war ſo ſchwer erkrankt, daß er beſtändig zwiſchen Angſt und Hoffnung ſchwebte, und die Koſten, welche ihm dadurch verurſacht wurden, ſetzten ihn in Verlegenheiten, welche zu wirklicher Bedrängniß führten: „ich bin doch ſehr unglücklich!“ ſchrieb er am 17 Juli an ſeinen Freund Puchberg (Beil. XX, 3). Die ſichere Ausſicht auf eine dauernde Verbeſſerung ſeiner äußeren Lage, welche er in demſelben Briefe ausſpricht, gründete ſich wie es ſcheint auf die Anerbietungen, die ihm in Berlin gemacht worden waren; er hatte ſie dem Kaiſer mitgetheilt und durfte alſo auf eine entſprechende Entſchädigung rechnen. Allein die Umſtände waren nicht günſtig und Mozart nicht der Mann eine ſolche Angelegenheit mit Geſchick und Nachdruck zu betreiben (III S. 187 f.).

Indeſſen mochte dies doch eine Veranlaſſung ſein den Figaro im Auguſt wieder auf die Bühne zu bringen; auf den Wunſch der damaligen erſten Sängerin Mad. Ferrareſi del Bene ſchrieb Mozart für die Gräfin die große, bereits beſprochene Arie (S. 231 f.) und, wie ich erſt jetzt nachweiſen kann, für Suſanna eine neue Ariette an die Stelle der Gartenarie (S. 226 f.). Es iſt dies die ſchon (III S. 349) erwähnte, unter den Liedern gedruckte Canzonette Un moto di gioja (Oeuvr. III, 20), welche in der

---

[37] Neue Berl. Muſ. Ztg. 1856 N. 5 S. 35.

Originalpartitur als der Suſanna gehörig bezeichnet iſt[38]. Der Situation und dem Texte[39] nach muß ſie jener Arie der Gräfin vorangegangen ſein und iſt allerdings geeignet die letztere in ein um ſo glänzenderes Licht zu ſtellen. Denn ſie iſt flüchtig hingeworfen und in jeder Beziehung äußerſt leicht gehalten, ohne den poetiſchen Gehalt der Gartenarie und überhaupt unbedeutender als irgend ein Muſikſtück im Figaro, während ſie mit manchen Arien in Così fan tutte eine gewiſſe Verwandtſchaft offenbart. Wenn die Arie der Gräfin zu gewichtig für ihren Charakter iſt, ſo iſt dieſe für den der Suſanna offenbar zu leicht ausgefallen. Wahrſcheinlich war dieſelbe für Mlle. Louiſe Villeneuve, eine damalige zweite Sängerin beſtimmt, der er in den nächſten Monaten noch drei Arien als Einlegſtücke in fremde Opern ſchrieb (III S. 286 f.), vielleicht ſchon mit Rückſicht auf die eigene neue Oper, in welcher ſie mitzuwirken hatte.

---

[38] Die Originalpartitur, welche nach der Angabe von Al. Fuchs im Beſitz einer Gräfin Wimpfen war, gehört Herrn F. Mendheim in Berlin, der mir dieſelbe freundlichſt mitgetheilt hat. Sie trägt die Ueberſchrift da Wolfgango Amadeo Mozart und neben der Singſtimme ſteht von Mozarts Hand Susanna. Die Jahreszahl iſt nicht angemerkt, die Handſchrift weiſt in dieſe Zeit. Allerdings iſt dies das einzige mir bekannte Beiſpiel einer von Mozart nicht in ſein Verzeichniß eingetragenen Compoſition; indeſſen wird man doch kaum annehmen können daß ſie ſchon für die erſte Aufführung geſchrieben und bei Seite gelegt ſei, da ſich durchaus kein Platz für dieſelbe ermitteln läßt. Merkwürdig iſt freilich daß Mozart in ſeinem Verzeichniß beim Figaro angiebt pezzi di musica 34, während wir nur 30 zählen. Allein der Chor im erſten Act n. 8 iſt zweimal geſchrieben, alſo auch doppelt gezählt, und im dritten Act (n. 8) ſind wahrſcheinlich das Ballet und der wiederholte Chor für ſich gerechnet. Die dann noch fehlende Nummer ſcheint die nicht erhaltene Arie Cherubins geweſen zu ſein (S. 234 f.).

[39] Die Worte lauten:

Un moto di gioja mi sento nel petto,
Che anunzia diletto
In mezzo il timor.
Speriamo che in contento finisca l'affanno,
Non sempre è tiranno
Il fato ed amor.

Von einer anderen Hand iſt hinzugeſetzt Le nozze di Figaro, n. 13 Atto 2do — die Oper war alſo damals in zwei Aufzüge getheilt, wo dann N. 13 in die Gartenſcene nach Figaros Arie trifft — und das Stichwort è pur n'ho paura, welches ſich in unſerer Partitur nicht findet und darauf hinweiſt daß der Dialog jener Scene geändert worden war um die beiden neuen Arien einzuführen.

Der Beifall, mit welchem Figaro von Neuem aufgenommen wurde[40], trug ohne Zweifel mit dazu bei daß Mozart vom Kaiſer den Auftrag erhielt eine Oper zu ſchreiben[41]. Es war Così fan tutte osia La scuola degli amanti, zu welcher da Ponte wiederum den Text machte[42]. Wir finden Mozart im December 1789 mit derſelben beſchäftigt[43], im

---

[40] Vom 29 Auguſt an, wo Figaro zuerſt wieder auf die Bühne kam, wurde er elfmal gegeben (31 Aug. 2. 11. 19 Sept. 3. 9. 24 Oct. 5. 13. 27 Nov.), im Jahr 1790 fünfzehnmal, im Jahr 1791 dreimal.

[41] „Man wundert ſich allgemein“, ſagt Niemtſchek S. 29 „wie der Mann ſich herablaſſen konnte, an ein ſo elendes Machwerk von Text ſeine göttlichen Melodien zu verſchwenden. Es ſtand nicht in ſeiner Gewalt den Auftrag abzulehnen, und der Text ward ihm ausdrücklich aufgetragen.“

[42] Da Ponte erwähnt derſelben nur ganz kurz ohne irgendwelche nähere Angaben (mem. II p. 109).

[43] Das Verzeichniß Mozarts weiſt nach ſeiner Rückkehr folgende Compoſitionen auf:

1789 Juni Ein Quartett für 2 Violin Viola und Violoncello für S. Maj. den König in Preußen (D-dur S. 91).
Juli Sonate auf Klavier allein (D-dur S. 34).
Rondo in meine Oper Figaro für Mad. Ferrareſi del Bene Al desio (S. 231 f.).
Auguſt Aria in die Oper I duo baroni für Mlle. Louiſe Villeneuve Alma grande e nobil core.

Januar 1790 iſt ſie als vollendet in ſein Verzeichniß eingetragen; am 26 Jan. wurde ſie zuerſt aufgeführt[44], wie es ſcheint, nicht ohne Erfolg[45], obgleich ſie nicht lange auf dem Repertoire blieb[46]. Leider ſind wir über dieſe Oper

---

17 Sept. Aria in die Oper Der Balbier von Seviglien für Mad. Hofer „Schon lacht der holde Frühling“.
29 Sept. Quintett für Clarinette, 2 Violin, Viola und Violoncello (A-dur S. 107 f.). Es wurde zuerſt öffentlich geſpielt im Concert für den Penſionsfonds am 22 Dec. 1789 (N. Wien. Muſ. Ztg. 1832 N. 35).
Octob. Arie in die Oper Il burbero für Mlle. Villeneuve Chi sà, chi sà qual sia.
Detto. Vado' ma dove? (III S. 286 f.).
Decemb. Eine Arie welche in die Oper Cosi fan tutte beſtimmt war für Benucci. Rivolgete à me lo sguardo.
12 Menuetts und 12 Teutſche.

[44] Die Beſetzung war folgende:

Fiordiligi	Sgra. Ferraresi del Bene.
Dorabella	Sgra. L. Villeneuve.
Despina	Sgra. Bussani.
Ferrando	Sign. Calvesi.
Guillelmo	Sign. Benucci.
Don Alfonso	Sign. Bussani.

[45] In einem Bericht aus Wien vom 27 Jan. 1790 (Journ. des Luxus u. d. Moden 1790 S. 148 f.) heißt es: „Ich kündige Ihnen wieder ein neues vortreffliches Werk von Mozart an, das unſer Theater erhalten hat. Geſtern nämlich wurde es zum erſtenmal auf dem k. k. Nationaltheater gegeben. Es hat den Titel Cosi fan tutte osia La scuola degli amanti. Der Text iſt von Hrn. Abbate da Ponte, Dichter des italiäniſchen Singſpiels beim k. k. Hoftheater. Von der Muſik iſt, glaub ich, alles geſagt, daß ſie von Mozart iſt.“

[46] Sie wurde nach der erſten Aufführung wiederholt am 28. 30 Jan. 7. 11. Febr. Nach dem am 20 Febr. erfolgten Tode Joſephs II blieben die Theater bis zum 12 April geſchloſſen; Mozarts Oper wurde wieder gegeben 6. 12 Juni, 6. 16 Juli. 17 Aug., alſo im Ganzen zehnmal, dann ließ man ſie liegen, und führte ſie erſt 1794 in deutſcher Bearbeitung wieder auf.

ohne alle nähere Auskunft was die Ausarbeitung und Aufführung betrifft[47].

21.

Da Ponte tritt uns hier zuerſt als ſelbſtändiger Dichter eines Operntextes, dem kein fremdes Original zu Grunde lag[1], entgegen und läßt uns um ſo deutlicher erkennen, wie viel er ſonſt ſeinen Vorbildern verdankt. Erfindung in den Situationen, ſcharfe Charakterzeichnung der Perſonen vermißt man nur allzuſehr, obgleich Gewandtheit und Geſchicklichkeit in der Behandlung des Einzelnen auch hier nicht zu verkennen iſt. Die Handlung iſt ihrem Hauptgange nach folgende.

Zwei junge Officiere in Neapel[2] Ferrando (Tenor) und Guillelmo (Baß), welche mit zwei Schweſtern Dorabella und Fiordiligi verlobt ſind, finden wir im Kaffehaus mit ihrem Freunde Don Alfonſo, einem alten Hageſtolzen, in lebhaftem Streit, weil er behauptet hat, ihre

---

[47] Die Originalpartitur im Beſitze Andrés (Verz. 45) iſt ganz in Mozarts gewöhnlicher Weiſe eingerichtet und geſchrieben. Sie iſt faſt vollſtändig erhalten, denn außer einigen Extrablättern für die Blasinſtrumente, die auch hier leider abhanden gekommen ſind, fehlen nur die Recitative der Scena XI und XII (von fremder Hand ergänzt, das Duett 29 iſt in Mozarts Handſchrift vorhanden), das Ständchen (21), das begleitete Recitativ der Fiordiligi vor der Arie 25 und die ganze Scena XIII des zweiten Acts. Die Partitur iſt gedruckt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, im Ganzen correct, doch mit einigen Auslaſſungen, welche ſpäter näher anzugeben ſind.

[1] Fr. Heinſe (Reiſe- und Lebensſkizzen 1 S. 484 f.) erwähnt eines Gerüchtes, dem zufolge eine zwiſchen zwei Officieren und deren Geliebten in Wien damals vorgefallene Geſchichte, über welche viel geſprochen wurde, den Stoff zu der Oper gegeben habe und zwar auf die ausdrückliche Veranlaſſung des Kaiſers.

[2] Urſprünglich war I sc. 9 im Recitativ Trieste geſchrieben, was in Napoli geändert iſt; in der gedruckten Partitur ſteht Venezia.

Bräute würden ihnen, wenn ſie auf die Probe geſtellt würden, die Treue nicht bewahren. Ihrer Aufforderung mit dem Degen dieſe Beleidigung zu vertreten ſetzt er die alte Erfahrung entgegen, Weibertreue ſei ein Phönix, deſſen Exiſtenz viele behaupten, den aber niemand geſehen habe[3]; jeder erklärt, ſeine Braut ſei dieſer Phönix. Endlich vereinigen ſie ſich zu einer Wette, zufolge welcher die beiden Verlobten ſich auf Officierparole verpflichten während der nächſten vier und zwanzig Stunden nichts zu verrathen und unbedingt zu thun, was Don Alfonſo ihnen vorſchreibe um die Geliebten zu prüfen, wogegen dieſer aufrecht hält, daß die Mädchen in der angegebenen Friſt der Verſuchung unterliegen werden. Die jungen Männer beſchließen ihres Siegs gewiß von dem Ertrag der Wette ein brillantes Feſt zu Ehren ihrer Schönen zu geben.

Fiordiligi und Dorabella erwarten in ihrem Garten am Meeresufer ihre Geliebten; ſie glühen von Luſt und Verlangen und betrachten voll Sehnſucht die Porträts derſelben, jede erklärt ihren Bräutigam für den ſchönſten und reizendſten. Da kommt Alfonſo ganz verſtört und bringt die Schreckenskunde, daß Ferrando und Guillelmo, deren Regiment Marſchbefehl erhalten habe, ſofort ſie verlaſſen müſſen um ins Feld zu ziehen. Ziemlich niedergeſchlagen folgen ihm die Liebhaber um Abſchied zu nehmen, der die

---

[3] Die Worte, mit denen D. Alfonſo das zweite Terzett beginnt

È la fede delle femine
Come l'Araba fenice
Che vi sia, ciascun lo dice,
Dove sia, nessun lo sà

ſind aus Metaſtaſios Demetrio (II sc. 3) entlehnt, wo es nur heißt la fede degli amanti. Das Ganze gewinnt an komiſcher Wirkung, wenn man ſich vorſtellt, daß es ein altes bekanntes Lied iſt, was Alfonſo ihnen vorſingt.

Mädchen zu den leidenſchaftlichſten Aeußerungen des Schmerzes und der Liebe aufregt; jene drücken ihr Entzücken darüber gegen Don Alfonſo aus, der das Ende loben will. Ein kriegeriſcher Marſch mit einem lebhaften Chor zum Preiſe des Kriegslebens kommt aus der Ferne heran[4], die Liebenden raffen ſich zu einem letzten, von Schluchzen erſtickten Lebewohl zuſammen, bei dem Don Alfonſo kaum das Lachen verbeißen kann; mit dem von Neuem einfallenden Marſch entfernen ſich die Officiere und die Mädchen vereinigen ſich mit Don Alfonſo zu zärtlichen Grüßen und Wünſchen, welche ſie der fortſegelnden Barke nachſenden.

Despina, das Kammermädchen der beiden Damen, wartet ungeduldig auf ſie mit der Chocolade[5]. Sie iſt höchſt erſtaunt als dieſe mit allen Aeußerungen des heftigſten Schmerzes eintreten, den beſonders Dorabella im hochtragiſchen Stil äußert; ihr Erſtaunen wächſt, als ſie die Urſache hört und ſie räth ihren Herrinnen die Sache nur leicht zu nehmen und ſich über die Trennung durch Zerſtreuung hinwegzuſetzen. Auf die ernſten Zurückweiſungen, welche ſie dafür erfährt, antwortet ſie mit einer Berufung auf den Wankelmuth der Männer, vor allen der Soldaten, die gar nicht verdienten anders behandelt zu werden.

Don Alfonſo ſucht nun um ſeinen Plan ausführen zu können Despina zu gewinnen, die durch einige Goldſtücke und die Ausſicht auf reiche Belohnung ſchnell bereit iſt ſeinen beiden Freunden, welche in ihre Fräulein ſterblich verliebt ſeien, den Zugang auf jede Weiſe zu erleichtern. Er ſtellt ihr darauf ſogleich Ferrando und Guillelmo vor, welche ſich als vornehme Albaneſen verkleidet und durch falſche große Bärte entſtellt haben, ſo daß ſie der Deſpina als wahres antidoto d'amor vorkommen. Während ſie ſich der Gunſt des Kammermädchens angelegentlich empfehlen, kommen die Damen darüber zu und ſprechen ihre Entrüſtung über die Anweſenheit fremder Männer aus, die ſich zum lebhafteſten Zorn ſteigert, als dieſe ohne Weiteres auf die Knie fallen und ihnen eine unumwundene Liebeserklärung machen. Don Alfonſo, der ſich im Hintergrunde gehalten hat, eilt hinzu um einen förmlichen Scandal zu vermeiden, ſtellt ſich, als ob er zu ſeiner größten Ueberraſchung alte gute Freunde in den Albaneſen erkennte und ſucht zu vermitteln. Als aber dieſe fortfahren mit ihren dreiſten Liebesanträgen, wirft ſich Fiordiligi in die Bruſt und erklärt ihnen daß ihre Treue felſenfeſt und ohne Wanken ſei, was aber nur den Erfolg hat daß Guillelmo eine neue Liebeserklärung wagt, die aber die Damen nicht ganz anhören, ſondern endlich weggehen und ſie ſtehen laſſen. Kaum ſind ſie fort, ſo brechen die Beiden in lautes Gelächter aus, das ſie nur mit Mühe auf Don Alfenſos inſtändiges Bitten mäßigen. Der erſte Angriff, der durch Ueberraſchung im Sturm zum Ziele führen ſollte, iſt mißlungen; man zieht ſich zurück und Don Alfonſo bereitet mit Deſpina einen neuen Plan vor.

---

[4] Nach der Originalpartitur wird der Marſch erſt vom Orcheſter allein, anfangs piano, vom zweiten Theil an crescendo geſpielt; bei der Wiederholung fällt der Chor forte ein.

[5] Urſprünglich ſollte dieſe Scene mit einer Cavatine der Despina eingeleitet werden; denn neben dem Recitativ ſteht Dopo la cavatina di Despina. Mozart hat dieſe Worte durchgeſtrichen, offenbar weil man nachher für die Arie der Despina einen beſſeren Platz fand.

Wir finden Fiordiligi und Dorabella wieder im Garten, wo ſie im Andenken an frühere ſchöne Stunden zärtlich ſchwärmen, da ſtürzen die beiden Albaneſen herein. Sie ſind entſchloſſen ſich zu vergiften, vergebens ſucht Don Alfonſo ſie zurückzuhalten; angeſichts der grauſamen Schönen leeren ſie das Fläſchchen und ſinken unter Zuckungen jeder auf einer Raſenbank zuſammen. Vom heftigſten Schrecken ergriffen rufen die Damen, durch Don Alfonſo von allem unterrichtet, Despina herbei, welche mit jenem zum Arzt eilt, nachdem ſie ihre Gebieterinnen aufgefordert hat, die Leidenden zu unterſtützen. Das wagen dieſe aber nicht ſondern betrachten die Männer in tiefer Gemüthsbewegung von ferne, was dieſen äußerſt komiſch vorkommt; allmählich kommen ſie näher und fangen an ein Intereſſe für ſie an den Tag zu legen, das wiederum jene beunruhigt. Da kommt Don Alfonſo mit Despina zurück, welche ſich als Arzt verkleidet hat; es iſt ein Charlatan nach der neueſten Mode a la Mesmer, der durch Magnetiſiren Wunder zu thun verſpricht. Die geängſtigten Mädchen müſſen ſich ſeiner Anordnung bequemen und den Kranken den Kopf halten, während er ſie mit ſeinem Magnetiſirſtäbchen wieder ins Leben ruft. Als ſie ſich in den Armen der Schönen ſehen, fangen ſie ekſtatiſch an zu ſchwärmen, was dieſe als eine Nachwirkung der Cur anfangs, obgleich nicht ohne Unruhe, geſchehen laſſen, bis ſie in ihrer Begeiſterung um einen Kuß bitten. Da empört ſich von Neuem der Stolz der Damen, und ſie gerathen in eine ſo heftige Wuth, daß die andern über die Aufrichtigkeit ihrer Empfindungen bedenklich zu werden anfangen; mit dieſer allgemeinen, hoch geſteigerten Verwirrung ſchließt das erſte Finale.

Beim Beginne des zweiten Aufzugs ſucht Despina ihren Damen ihre überſpannten Begriffe von Treue und zugleich die Furcht vor den Gefahren auszureden, welche ihnen ein Liebesabenteuer der Art bereiten könnte, ſie entwirft ihnen das Bild eines Mädchens das mit den Männern zu ſeiner Unterhaltung ſpielt, wie es ſich gehört, und bemerkt zu ihrer Genugthuung daß ihre Worte einigen Eindruck machen. In der That, als die Schweſtern allein ſind, erklärt ſich zuerſt Dorabella geneigt Guillelmo, der ſich nun um ihre Gunſt beworben hat, Gehör zu geben und auch Fiordiligi zeigt ſich nach einigem Widerſtreben bereit mit Ferrando einen Verſuch zu machen. In dieſer günſtigen Stimmung werden ſie von Don Alfonſo eingeladen zu einem kleinen Feſt in den Garten zu kommen, wo die Liebhaber ſie mit einem Ständchen empfangen. Sie zeigen ſich nun ebenſo beſcheiden und blöde als ſie vorher dreiſt und zudringlich waren; Don Alfonſo muß für ſie das Wort nehmen, Despina antwortet für die Damen, die Verſöhnung wird mit einem Händedruck beſiegelt. Nach einigen gleichgültigen Geſprächen entfernen ſich Ferrando und Fiordiligi; Guillelmo äußert ſich nun zärtlicher gegen Dorabella und bietet ihr ein koſtbares goldenes Herz zum Geſchenk an, ſie nimmt es ohne Umſtände, erklärt ihm auch daß ſie ihm ihr Herz nicht wieder ſchenken könne, weil er es ſchon beſitze, läßt es geſchehen, daß er das Porträt Ferrandos von ihrem Buſen ablöſt und zu ſich nimmt und giebt ſich nun ohne Bedenken dem zärtlichſten Liebesgetändel hin. Darauf kommt Ferrando mit Fiordiligi zurück, die ihn zwar mit Strenge zurückweiſt, allein doch durchfühlen läßt daß ſie gegen ſeine Klagen nicht unempfindlich ſei; er wagt nun eine ebenſo zarte als eindringliche Liebeserklärung und geht als auch dieſe keine Erhörung findet verzweifelnd ab. Allein gelaſſen geſteht ſie ſich zwar ein daß ihr Herz getroffen ſei, aber ihr Vorſatz ſteht feſt dieſer Verſuchung zu widerſtehen und dem Verlobten die Treue zu halten.

Während Ferrando mit lebhafter Freude Guillelmo berichtet, wie ſtandhaft Fiordiligi ſeinen Bewerbungen widerſtanden habe, muß er von dieſem zu ſeiner Beſtürzung und Verzweiflung hören, wie leicht ſich Dorabella ergeben hat, und muß ſogar einige übermüthige Bemerkungen ſeines

Freundes und deſſen nach dieſer Erfahrung in keineswegs ſchmeichelhafter Weiſe modificirte Anſicht über die Treue der Frauen ruhig mit anhören. Sein Schmerz iſt um ſo größer, da er ſich ſagen muß daß in ſeinem Herzen die Liebe zu der Treuloſen noch nicht erſtickt iſt. Guillelmo ſieht nun die Wette als erledigt an, Don Alfonſo aber verlangt daß noch ein Angriff auf Fiordiligi gemacht werden ſolle.

Dieſe macht ihrer Schweſter die heftigſten Vorwürfe über den Leichtſinn, mit welchem ſie dies neue Verhältniß angeknüpft habe, worauf dieſe mit größter Offenheit nur erwiedert, daß ſie ihrer Neigung nicht gebieten könne noch wolle, ſondern nur in ihrer Befriedigung ſich glücklich fühle. Ganz empört darüber faßt Fiordiligi um ihrer eigenen Schwäche zuvorzukommen den Entſchluß in Männerkleidern dem Geliebten nachzureiſen und mit ihm die Gefahren des Kampfes zu theilen. Sie läßt ſich eine Uniform bringen, ſetzt den Hut auf, nimmt den Degen in die Hand — da ſtürzt Ferrando herein und beſchwört ſie ihn zu tödten ehe ſie ihn verlaſſe. Das iſt zu viel, ſie kann ſeinem Schmerz nicht widerſtehen und ſinkt beſiegt an ſeine Bruſt.

Nun iſt die Reihe außer ſich zu ſein an Guillelmo, er wie Ferrando ſind ſich einig die Mädchen zu verlaſſen, nur allmählich beruhigt ſie Don Alfonſo und bringt ſie dahin dieſe Erfahrung auf rechte Weiſe zu nützen, und eine philoſophiſche Beruhigung und Reſignation aus der Ueberzeugung zu gewinnen, die ſie nun mit ihm theilen: Cosi fan tutte! Alſo heirathen wollen ſie ihre Bräute, aber vorher noch für ihre Treuloſigkeit beſtrafen, und grade bringt Despina die Nachricht, daß die Damen entſchloſſen ſind noch denſelben Abend ihre neuen Liebhaber zu heirathen und ſie beauftragt haben den Notar zu holen.

Empfangen von Despina und Don Alfonſo und dem glückwünſchenden Chor der Diener und Spielleute treten die beiden Paare in die feſtlich geſchmückten Räume und laſſen ſich unter zärtlichen Wechſelreden zu einem heiteren Mahl nieder. Da erſcheint Despina als Notar verkleidet und lieſt den Ehecontract vor; kaum iſt er unterzeichnet, als man von fern den Marſch und Chor des erſten Aufzugs hört, Don Alfonſo bringt voll Schrecken die Nachricht daß das Regiment plötzlich zurückgerufen iſt und die alten Geliebten ſich dem Hauſe nahen. In Haſt werden die Albaneſen und der Notar verſteckt und in der tödtlichſten Angſt und Verlegenheit empfangen die Mädchen ihre mit lauter Fröhlichkeit heimkehrenden Geliebten. Don Alfonſo, der den Vermittler macht, weiß es herbeizuführen daß der Notar im Nebenzimmer entdeckt wird; allein Despina giebt ſich zu erkennen und behauptet ſo eben von einem Maskenballe nach Hauſe gekommen zu ſein. Als aber nun auch der Ehecontract Guillelmo in die Hände fällt, müſſen die Mädchen den erzürnten Liebhabern gegenüber das Geſtändniß ihrer Schuld ablegen, worauf ſich dieſe ihnen als die Albaneſen zu erkennen geben, indem Guillelmo das Porträt Dorabella wiedergiebt und ſpöttiſch die Melodie des Duetts wiederholt, worauf beide in gleicher Weiſe Despina als Doctor begrüßen. Nach dieſer beſchämenden Aufklärung mahnt Don Alfonſo zum Frieden und führt die Paare zuſammen, welche ſich raſch verſöhnen; worauf alle ſich in der Moral vereinigen

Fortunato l'uom, che prende
Ogni cosa pel buon verso,
E tra i casi e le vicende
Da ragion guidar si fa.
Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso,
E del mondo in mezzo i turbini
Bella calma troverà.

Wenn Mozarts Muſik bei dieſer Oper ſogleich allgemeine Anerkennung fand, wozu die Verbreitung des Figaro und Don Giovanni trotz ſo mannigfachen Widerſpruchs nicht wenig mitgewirkt hatte[6], ſo verurtheilte man ebenſo allgemein das Libretto als einen der abgeſchmackteſten Operntexte[7];

---

[6] B. A. Weber berichtete nach der Aufführung in Berlin (muſ. Monatsſchr. 1792 S. 137): „Nach der Hochzeit des Figaro, welche der Meinung des Rec. gemäß unter allen theatraliſchen Werken Mozarts den Vorrang behauptet, iſt dieſe Oper unſtreitig die vorzüglichſte. Selbſt diejenigen kleinen Flecken, welche eine, ich möchte ſagen, mikroſkopiſche Kritik an den beiden Meiſterwerken Belmonte und Conſtanze und Don Juan zu finden wußte: die zuweilen zu concertartigen Arien der erſtern und die hie und da etwas geſuchten Harmonien in der letztern Oper, hat der Verewigte hier auf eine ſehr glückliche Art zu vermeiden gewußt. Beſonders ſind die vielſtimmigen Sachen von einem Ausdruck und einer Schönheit, die ſich eher fühlen als beſchreiben laſſen. Gleich eins der erſten Quintetten, in welchem die Liebhaber Abſchied von ihren Geliebten nehmen und ihr Freund ſie ironiſch tröſtet, iſt ein Meiſterwerk der Bearbeitung. Das Finale des erſten Acts iſt durch und durch vortrefflich. Im höchſten Grade ausdrucksvoll und paſſend ſind die chromatiſchen Gänge bei der Stelle, wo die Liebhaber vergiftet zu ſein vorgeben. Nicht minder vortrefflich iſt die komiſche Stelle des als magnetiſirenden Arztes verkleideten Kammermädchens und der erſchütternde Schluß des Finales. Unverbeſſerlich ſchön und eines beſſern Stoffes würdig iſt die Arie der erſten Sängerin: „Wie die Felſen“. Welch eine Größe in dem Thema und welch eine Würde in der Ausführung. Das Duett des zweiten Acts „Ja verkleidet“ iſt originell und zugleich voll der ſüßeſten und hinreißendſten Stellen. Die Arie „Mädchen liſtig ſeid ihr alle“ kann als Muſter einer komiſchen Arie angeſehen werden.“

[7] In einem andern Bericht über die erſte Aufführung in Berlin heißt es (Journ. d. Mod. 1792 S. 504): „Es iſt wahrlich zu bedauern daß unſere beſten Componiſten meiſt immer ihr Talent und ihre Zeit an elende und jämmerliche Sujets verſchwenden. Sollte wohl der Geſchmack des Publicums, unter dem der Componiſt lebt, an der Wahl ſeiner in Muſik zu ſetzenden Stücke Schuld ſein? Gegenwärtiges Singſpiel iſt das albernſte Zeug von der Welt und ſeine Vorſtellung wird nur in Rückſicht der vortrefflichen Compoſition beſucht.“

und dieſes Urtheil iſt mit wenigen Ausnahmen[8] das geltende geblieben. Zwei Vorwürfe ſind es ganz beſonders, welche man demſelben gemacht hat: die große Unwahrſcheinlichkeit, welche darin liegt daß weder die Geliebten noch Deſpina in ihren Verkleidungen von den beiden Mädchen erkannt werden, und die das ſittliche Gefühl beleidigende Frivolität, mit welcher die Männer ihre Bräute auf eine ſo unwürdige Probe ſtellen, die dann wo möglich noch durch die Leichtfertigkeit überboten wird, mit welcher alle nach dem unglücklichen

---

8) In einem „muſikaliſchen Briefwechſel“ (Berlin. muſ. Ztg. 1805 S. 293 ff.) wird erſt die Oper, Text wie Muſik, hart mitgenommen von Arithmos, deſſen Anſicht dann aber von Phantaſus als bornirte Philiſterei verſpottet und die Oper als ein Muſter echter Ironie geprieſen. „Das Thema dieſer Oper war eine Satire auf die ſo hoch geprieſene Treue des weiblichen Geſchlechts und ein unſchuldiger Scherz der mit dem Ernſt der Liebe getrieben werden ſollte. Daß dieſer Beweis von der Untreue aller Mädchen nur als ein Scherz betrachtet wird iſt eben das Zarte in der ganzen Operette, und daß dieſe Untreue wieder ſo gut davon kommt beweiſt den leichten ſchönen Sinn des Künſtlers. Alles iſt nur Maske, Spiel, Scherz, Tändelei und Ironie, Dinge die allerdings ſchwerer zu erfaſſen ſein dürften als das gewöhnliche Einerlei des Lebens. Mit den ernſten Zügen, die dazwiſchen erſcheinen, iſt es Mozart gar kein Ernſt geweſen, ſie dienen ihm nur zur Geſtaltung und wie man ſagen möchte zur Bedunklung, Schattirung des Scherzes, wenn man gleich nicht leugnen kann, daß er ſich in dieſen Stellen zu ſehr hat gehen laſſen, indem ſie ihm gleichſam bei der Arbeit zu ſehr über den Kopf gewachſen ſind, da ſie nur als Contraſte daſtehen ſollten, die er wieder nicht ohne Ironie behandeln durfte, wie er auch einigemal in den Aparts gethan hat.“ Auch E. T. A. Hoffmann, der das Weſen der wahren komiſchen Oper in das Phantaſtiſche ſetzt, „das zum Theil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Theil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entſteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberſt und unterſt dreht“, findet nicht nur daß in Mozarts Muſik der ergötzlichſte Ausdruck der Ironie vorwaltet, ſondern daß auch der verachtete Text von Così fan tutte wahrhaft opernmäßig iſt (Serapionsbrüder I, 2, 1. geſ. Schr. I S. 120 ff.).

Ausgang ſich ſofort vertragen und froh ſind zur wahren Lebensphiloſophie der Toleranz gelangt zu ſein. Beide Vorwürfe ſind gegründet; indeſſen würden ſie allein ſchwerlich die ungünſtige Aufnahme der Oper ausreichend erklären, welche ſich nirgend dauernd auf dem Repertoire hat halten können, wiewohl man verſchiedene Verſuche gemacht hat durch Umarbeitungen dieſen Mängeln abzuhelfen[9].

---

[9] In Wien wurde die Oper italiäniſch nicht wieder gegeben, aber deutſch brachte man ſie im Jahr 1794 in einer Bearbeitung von Gieſeke unter dem Titel Die Schule der Liebe auf dem Theater an der Wien wieder zur Aufführung; 1804 im k. k. Hoftheater als Mädchentreue; 1814 wieder auf dem Theater an der Wien nach Treitſchkes Bearbeitung Die Zauberprobe; 1819 und 1840 auf dem k. k. Hoftheater nach der früheren Ueberſetzung. Auch in Berlin, wo ſie zuerſt am 6 Aug. 1792 unter dem Titel Eine machts wie die andere gegeben war (Schneider Geſch. d. Oper S. 61), verſuchte man es 1805 mit der Bretznerſchen Ueberſetzung Mädchentreue (Schneider Geſch. d. Oper S. 76), auf welche 1820 die Bearbeitung von Herklots Die verfängliche Wette folgte. Indeſſen kehrte man bei der Wiederaufnahme auf dem Königſtädter Theater im Jahr 1826 zu der älteren Bearbeitung zurück (A. M. Z. XXVIII S. 26. Berl. Muſ. Ztg. III S. 12 ff.), die aber im Jahr 1831 einer anderen von einem unbekannten Verfaſſer weichen mußte (A. M. Z. XXXIII S. 530); dieſe behielt man bei den Aufführungen im Jahr 1832 und 1835 bei, zog aber 1846 eine neue Bearbeitung von L. Schneider vor (A. M. Z. XLVIII S. 870). Durch die gütige Mittheilung des Prof. Gugler habe ich von drei älteren Bearbeitungen Kenntniß erhalten, welche außer der von Herklots in Stuttgart benutzt worden ſind. In Prag nahm Guardaſoni Così fan tutte ſogleich auf ſein Repertoire, ſpäter wurde die Oper dort deutſch als Mädchentreue 1808 (A. M. Z. S. 409), als Zauberprobe 1823 (A. M. Z. XXV S. 828), im Jahr 1831 böhmiſch (A. M. Z. XXXIII S. 222) und 1838 italiäniſch durch die Schüler des Conſervatoriums aufgeführt (A. M. Z. XL S. 440). Durch Guardaſoni war ſie auch in Leipzig bekannt geworden, wo ſie nachmals 1805 deutſch als Weibertreue (A. M. Z. VII S. 240), und 1830 von der italiäniſchen Operngeſellſchaft in Dresden aufgeführt wurde (A. M. Z. XXXII S. 375. Fr. Heinſe Reiſe- und Lebensſkizzen I S. 183 ff.). Così fan

Daß das Mittel der Verkleidungen trivial und an ſich wenig unterhaltend iſt kann man nicht leugnen; allein die Menge von Luſtſpielen, deren weſentliche Pointe in Verkleidungen ſteckt und die den größten Beifall gefunden haben und finden, beweiſt daß das Publicum in dieſer Beziehung keineswegs ſchwierig iſt. Auch iſt es in der That keine unbillige Anforderung an die Einbildungskraft des Zuſchauers auf dieſe Vorausſetzung einzugehen, welche in jedem Drama ungleich bedeutſamere Abweichungen von der Wirklichkeit zugeſtehen muß und leicht zugeſteht. Allein die Phantaſie nimmt dergleichen Unwahrſcheinlichkeiten nur willig an inſofern ſie als rein äußerliche Vorausſetzungen von Begebenheiten und Handlungen dienen, die von da aus ihren regelrechten Verlauf nehmen; werden ſie Verhältniſſen zu Grunde gelegt, deren innere Unwahrheit zu Tage tritt, ſo wendet ſich der Zweifel ſofort auch gegen die unwahrſcheinliche Vorausſetzung[10].

---

tutte iſt merkwürdiger Weiſe die erſte Oper von Mozart, welche in Dresden auf die Bühne kam, und hielt ſich dort auf dem Repertoir, war aber auch im Jahr 1812 noch die einzige Mozartſche Oper deſſelben geblieben (A. M. Z. XIV S. 189 vgl. XVI S. 134). In Italien hat dieſelbe ebenſo wenig feſten Fuß faſſen können als die übrigen; nur vereinzelt iſt ſie in Mailand im Jahr 1808 und 1814 (A. M. Z. XII S. 300. XVI S. 431) und in Turin 1816 (A. M. Z. XVIII S. 895) gegeben werden. In Paris wurde Cosi fan tutte im Odeon von der italiäniſchen Operngeſellſchaft in den Jahren 1811, 1817 und 1820 vortrefflich und mit Beifall aufgeführt (A. M. Z. XIII S. 326. 729. XIX S. 550. XXII S. 813); in London wurde ſie zuerſt im Jahr 1828 in engliſcher Bearbeitung von Arnold gegeben (Parke mus. mem. II p. 239) und entzückte im Jahr 1842 in den Vorſtellungen der italiäniſchen Oper (A. M. Z. XLIV S. 750).

[10] Das unglücklichſte Mittel wendete dagegen Treitſchke an, indem er in der Zauberprobe Alfonſo zu einem Zauberer und Despina zu einem Luftgeiſt machte und, abgeſehen davon daß die Wunder der Zauberei nur im Mährchen glaubhaft ſind, die muſikaliſche Charakteriſtik

Die verletzende Leichtfertigkeit einer ſolchen Wette, welche Verlobte über die Treue ihrer Bräute eingehen, die ſich dann ſelbſt dazu hergeben ſie verkleidet auf die Probe zu ſtellen, iſt von da Ponte auf keine Weiſe durch die Behandlung gemildert. Der ganze Ton der Darſtellung iſt, obgleich nicht ohne Witz und Lebhaftigkeit, doch nicht fein und geiſtreich genug um uns die Vorſtellung eines wenn auch übermüthigen, doch nicht rohen und gefühlloſen Scherzes zu geben, und das Peinliche, welches an ſich in der Situation liegt, wird dadurch noch ſehr vermehrt, daß die Männer bei der Prüfung ihre Geliebten vertauſchen, wobei es noch dazu den Anſchein gewinnt, als ob jetzt erſt die Rechten ſich ge-

---

völlig aufhob. Einen anderen Verſuch machte Krebel in einer Bearbeitung Mädchen ſind Mädchen, welche 1846 in Stuttgart aufgeführt wurde, indem er die Geliebten nach langer Abweſenheit heimkehren und ehe ſie den Bräuten wieder vor Augen treten die Wette unternehmen und ausführen läßt; Despina nimmt die Cur ohne Verkleidung in eigner Perſon vor und im letzten Finale tritt ein wirklicher Notar auf, den ſie nachher für ihren Liebhaber ausgiebt. Der Gang der Handlung iſt ganz verändert, durch einen verwäſſerten Dialog in die Länge gezogen und faſt alle Muſikſtücke derartig verſtellt und aus ihrem urſprünglichen Zuſammenhang geriſſen, daß ihre charakteriſtiſche Bedeutung faſt durchgängig beeinträchtigt iſt. Noch tiefer griff Herklots bei ſeiner Bearbeitung Die verhängnißvolle Wette ein. Hier werden die Mädchen nicht von den verkleideten Liebhabern, ſondern mit deren Zuſtimmung von zwei Freunden auf die Probe geſtellt; auch nimmt der Bediente derſelben Pedrillo an der Intrigue Theil um den Arzt und Notar vorzuſtellen. Gar nicht davon zu reden daß die muſikaliſche Charakteriſtik dadurch weſentlich geſchädigt wird, ſo iſt ja das Unzarte welches in der ganzen Aufgabe liegt dadurch noch um vieles greller geworden, und ſowohl die Liebesprobe als die ſchließliche Verſöhnung wirken ungleich verletzender. Und doch iſt die Oper in dieſer Geſtalt nicht allein in Berlin, ſondern 1822 in Braunſchweig (A. M. Z. XXIV S. 378), 1823 in Kaſſel (A. M. Z. XXV S. 450) und Stuttgart (A. M. Z. XXV S. 766), 1824 in München (A. M. Z. XXVI S. 588) aufgeführt worden.

funden haben[11]. Die Entſchuldigung, welche darin liegt daß die Mädchen ſich unbewußt zu dem Gegenſtand ihrer Neigung hingezogen fühlen, iſt aufgegeben gegen die draſtiſche Wirkung der Verlegenheit, in welche nun auch die Männer gegenſeitig gerathen[12]. Dieſer Mangel an Feinheit in der Darſtellung wird durch den Sinn jener Zeit, welche dieſe Verhältniſſe leichter auffaßte und derber behandelte, nur zum Theil erklärt; erwägt man aber, welches Maaß von verhüllter und offenbarer, plumper und raffinirter Unſittlichkeit ſich das Publicum heute noch auf der Bühne gefallen läßt, ſo wird man für die Intoleranz dieſer Oper gegenüber noch andere Gründe erwarten.

---

[11] G. Bernhard, welcher ſchon in einem vortrefflichen Aufſatz im Morgenblatt (1836 N. 4 S. 75 ff.) Text und Muſik der Oper treffend gewürdigt und die Anforderungen an eine deutſche Bearbeitung entwickelt hatte, hat dieſelbe für die Aufführung in Stuttgart im Jahr 1858 unter dem Titel Sind ſie treu? ausgeführt. Hier iſt dieſer Anſtoß gehoben, indem die Männer jeder ſeine eigne Geliebte prüfen, auch ſind im Gang der Handlung wie in der Motivirung zweckmäßige Veränderungen vorgenommen, die nun auch die Verſetzung einiger Muſikſtücke veranlaßt haben, über die ſich theilweiſe rechten ließe. Die Ueberſetzung läßt nicht nur alle früheren, die meiſtens gänzlich mißrathen ſind, weit hinter ſich zurück, ſondern gehört überhaupt durch Gewandtheit und Geſchmack und die genaue Beobachtung der muſikaliſchen Erforderniſſe zu den vorzüglichſten.

[12] In einer älteren Bearbeitung Die Wette oder Mädchen-Liſt und -Liebe, deren Verfaſſer ich nicht kenne, iſt die Abänderung getroffen, daß das Kammermädchen ihren Damen, ehe die vergeblichen Fremden eingeführt werden, den Plan Don Alfonſos verräth, ſo daß die Bräute mit ihren Geliebten von Anfang an ihren Scherz treiben — ſelbſt die Vergiftungsſcene wird von ihnen auf ziemlich unzarte Weiſe eingeleitet — und dieſe ſchließlich um Verzeihung zu bitten haben. Die Verkleidung Despinas als Arzt iſt beibehalten, aber im letzten Finale muß ein wirklicher Notar auftreten. In gleicher Weiſe war auch Arnold bei ſeiner engliſchen Bearbeitung Tit for Tat verfahren (Hogarth mem. of the opera II p. 188 f.); auch L. Schneider hat dieſelbe Aenderung vorgenommen, nur daß hier Despina erſt mit dem zweiten Aufzug ihren Gebieterinnen verräth, was man gegen ſie vorhat, worauf dieſe von da an die Schwäche heucheln, wodurch ſie ihre Geliebten züchtigen. Allein bei dieſer Verkehrung wird nicht allein den Mädchen durch die Art, wie ſie auf den beleidigenden Scherz eingehen und ihn erwidern, die gleiche Unzartheit aufgebürdet, die kaum weniger übel iſt als die Schwachheit, ſondern die muſikaliſche Charakteriſtik wird gänzlich zerſtört, indem die Mädchen jetzt nur zum Schein äußern ſollen, was die Muſik ganz ernſtlich

Um das Bedenkliche der Situation einigermaßen zu verdecken mußte das pſychologiſche Intereſſe in den Vordergrund treten, wie eine ſo auffallende Wandlung der Geſinnung bei einer beſtimmten Anlage der Charaktere unter eigenthümlichen Verhältniſſen denkbar ſei, was nur durch eine ſehr feine, im Detail ausgeführte Zeichnung der Charaktere und Situationen zu erreichen war; den Mädchen gegenüber mußten die ganz verſchiedenartigen, wechſelnden Stimmungen der Männer während derſelben Situationen dargelegt werden. Beides würde für die muſikaliſche Ausführung dankbare Aufgaben liefern. Das Intereſſe der pſychologiſchen Entwickelung mußte ferner durch eine ſpannende Handlung gehoben werden. Das Thema einer ſolchen Wette führt wie von ſelbſt auf lebhafte Intriguen, die einander durch Minen und Gegenminen kreuzen, Angriff und Abwehr bringen Ueberraſchungen, Verlegenheiten und Täuſchungen in raſchem Wechſel hervor, die um ſo mannigfaltiger werden, je mehr man die Stellung der Liebespaare zu einander und den mithelfenden Perſonen verſchränkt. Geht Erfindſamkeit

---

meint, ein Zwieſpalt der mitunter ganz unerträglich wird. Noch dazu wird das zweite Finale durch die veränderte **Kataſtrophe** verſtümmelt, indem die artige Partie fortbleibt, in welcher die Männer an die von ihnen geſpielte Rolle erinnern. Und doch iſt dieſe Verballhorniſirung den letzten Aufführungen in Leipzig, Dresden, München und Wien zu Grunde gelegt werden.

in den Situationen und Feinheit der pſychologiſchen Darſtellung Hand in Hand, ſo kann das Sujet ſehr wohl zu einem die Aufmerkſamkeit ſpannenden und feſſelnden Drama geſtaltet werden; auch läßt es ſich denken, daß das Ganze mit ſoviel Humor behandelt, daß Schuld und Mißgeſchick ſo nach allen Seiten hin vertheilt werde, um das Ganze in einer heiteren und verſöhnlichen Weiſe abzuſchließen.

Höheren Anforderungen ſolcher Art genügt aber da Pontes Libretto keineswegs, das vielmehr ganz auf dem Niveau der gewöhnlichen opera buffa ſteht und mit dieſem Maaße gemeſſen ſein will. Zu einer feineren Charakteriſtik iſt eigentlich nur bei Fiordiligi, und auch nur bis auf einen gewiſſen Grad ein Anſatz gemacht, wodurch auch Ferrando eine etwas beſtimmtere Stellung erhält; die übrigen Perſonen haben weſentlich den typiſchen Charakter der Figuren der opera buffa, denen allein die muſikaliſche Darſtellung ein mehr individuelles Gepräge gegeben hat. Auch in den Situationen zeigt ſich wenig originelle Erfindung; der einzige Einfall, durch den die Handlung belebt wird, die vorgebliche Vergiftung und das Auftreten Despinas als Arzt, iſt weder fein noch neu, und die Handlung verläuft ſich ohne daß man veranlaßt wird ſie mit Intereſſe oder gar mit Spannung zu verfolgen. Aber ſie giebt zu einer Reihe von muſikaliſch dankbaren Situationen Veranlaſſung und dieſe ſind, einzeln betrachtet, von da Ponte mit dem ihm eigenen Geſchick behandelt; die ganze Abſchiedsſcene, das Sextett und beſonders das erſte Finale ſind ihrer Anlage nach durchaus muſikaliſch und die Verſe da Pontes ſind durchweg fließend und bequem, oft nicht ohne Geiſt. Leider aber iſt ſeine Kraft durch den erſten Aufzug faſt ganz erſchöpft; während dieſer eine Reihe contraſtirender Situationen darbietet, die namentlich eine Fülle von Enſembleſätzen herbeiführen wie kaum eine andere Oper, tritt im zweiten Akt eine um ſo ſtärker auffallende Monotonie ein. Die Einzelprüfungen der Schönen und die Rückwirkung auf die Männer verlaufen nacheinander in ganz gleicher Weiſe ohne ein eigentliches Intereſſe zu bieten, das durch die Verſchiedenheit im Benehmen der Perſonen nicht hinreichend erregt wird, weil ſich dieſe nicht in eigenthümlichen Situationen ausſpricht. Die einzige Veranlaſſung zu einem bedeutenden Enſemble, die Scene, wo die ſchüchtern gewordenen Liebhaber mit den beleidigten Schönen durch Alfonſo und Despina verſöhnt werden, iſt leider unbenutzt geblieben, und den Gedanken dem weitern Verlauf der Handlung durch eine künſtlichere Verwickelung Enſembleſätze abzugewinnen ſcheint da Ponte gar nicht gefaßt ſondern ſein Augenmerk nur darauf gerichtet zu haben, die nach der Schablone der opera buffa unerläßlichen Arien und Duetts für die Hauptperſonen auf eine angemeſſen contraſtirende Weiſe zu vertheilen, was ihm denn auch gelungen iſt[13]. Erſt im Finale zeigt ſich eine feſtere Haltung, indeſſen iſt gegen die gemächliche Ausführung des Verlobungsfeſtes — die auch erſt durch Mozarts Muſik ihren eigentlichen Reiz erhält — die Löſung des Knotens etwas aphoriſtiſch behandelt, die Handlung die vorher ſo langſam vorrückte eilt erſichtlich dem Ende zu, der Wechſel der Contraſte iſt zu raſch um jeden recht wirken zu laſſen.

Mozart fand ſich alſo durch dieſe Aufgabe wieder auf das Gebiet der eigentlichen opera buffa verſetzt. Die Handlung ohne innere Bedeutung und Intereſſe, die Perſonen ohne charakteriſtiſche Individualität, beide durch das gewöhnliche Mittel der niederen Komik, durch Uebertreibung — die gefährlichſte Klippe der muſikaliſchen Darſtellung — einigermaßen wirkſam gemacht. Faſt nirgend äußern ſich wahre Leidenſchaft oder echtes Gemüth und Gefühl als die eigentlichen Impulſe der handelnden Perſonen, wo ſie hervortreten, ſind ſie entweder gradezu erheuchelt oder doch getrübt und gefärbt; die wahre Wurzel muſikaliſcher Darſtellung iſt damit abgeſchnitten, namentlich die Quelle der Mozart eigenthümlichen Auffaſſung ſo gut wie verſchloſſen. Dazu kamen dann noch die auch jetzt noch erkennbaren Anſprüche der darſtellenden Künſtler, welche berückſichtigt werden mußten. Es kann nicht fehlen daß dieſe Umſtände auf die Compoſition Einfluß übten; eine genaue Prüfung lehrt aber, daß Mozart nicht allein alle die Momente, welche ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit entſprachen, in bewunderungswürdiger Weiſe zu entdecken und zu nutzen wußte, ſondern daß die veränderte Aufgabe ihn auch zu neuen, ganz eigenthümlichen Aeußerungen ſeiner Productionskraft anregte, welche hier Seiten ſeiner künſtleriſchen Natur hervortreten laſſen, die ſich ſo nirgend ſonſt offenbaren[14].

---

[13] Im zweiten Aufzug ſind 6 Arien, 4 Duetts, das ſogenannte Quartett, und die kleine Scene Alfonſos, im erſten aber außer 6 Arien, 2 Duetts, 5 Terzetts, ein Quintett, ein Sextett und die große Scene mit Chor.

---

14) „O wie iſt mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig“, ſagt Rich. Wagner (Oper u. Drama I S. 34 f.) „daß es ihm nicht möglich war zum Titus eine Muſik wie die des Don Juan, zu Cosi fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden: wie ſchmählich hätte dies die Muſik entehren müſſen! — Ein frivol aufgeweckter Dichter reichte ihm ſeine Arien, Duetten und Enſembleſtücke zum Componiren dar, die er dann je nach der Wärme, die ſie ihm einflößen konnten, ſo in Muſik ſetzte daß ſie immer den entſprechendſten Ausdruck erhielten, deſſen ſie nach ihrem Inhalte irgend fähig waren.“ Hotho (Vorſtudien f. Leben und Kunſt S. 76 ff.) ſpricht die Anſicht aus, der Umſtand daß in Cosi fan tutte die Frauen gegen die Männer in Schatten treten, während es im Figaro und Don Giovanni umgekehrt iſt, habe Mozart angezogen, „weil

Die ganze, ziemlich breit ausgeführte Expoſition der Oper iſt muſikaliſch nicht undankbar, weil hier die Empfindungen noch im Weſentlichen unbefangen und aufrichtig ſich äußern. Die Unbequemlichkeit daß gleich anfangs drei Männerterzetts auf einander folgen iſt für Mozart keine, weil er jedes derſelben aus dem Moment der Situation heraus auffaßt, ſo daß ſie unter ſich verſchiedenartig doch wie zuſammengehörige Glieder eines Organismus eine naturgemäße Steigerung hervorbringen. Im erſten Terzett giebt die aufgeregte Stimmung der jungen Officiere den Ton an, welche Don Alfonſo durch leichte Scherzhaftigkeit zu mäßigen ſucht; im zweiten tritt dieſer in den Vordergrund mit ſeinem alten Liede vom Phönix Weibertreue, das er im Ton gutmüthiger Ironie, den das Orcheſter trefflich unterſtützt, jenen vorſingt, die vergebens mit ihren Einreden durchzudringen ſuchen — ein ganz eigenthümliches Muſikſtück voll der beſten Laune. Das dritte Terzett zeigt die Lebensluſt der Liebhaber, durch die Wette übermüthig geſteigert, im glänzendſten Lichte, und die Muſik führt uns das fröhliche Feſt, auf das ſie ſich ſchon freuen mit lebhaften Farben vor die Sinne. Die leichte, heitere Stimmung ohne eine tiefer gehende Erregung, welche hier vorherrſcht, fixirt den Grundton der Oper; die jungen Männer ſind im Allgemeinen charakteriſirt, ohne daß uns ſchon eine Verſchiedenheit ihrer

---

er einer Seite entſprach, die ſich in ihm noch zu Melodien zu beleben drängte.“ Er behauptet, je weniger der neue Stoff im Vergleich zu Don Juan und Figaro eine beſtimmtere Charakteriſtik und dramatiſch reiche Entwicklung verzeichnete, deſto angemeſſener ſei er dem Componiſten geworden, denn eben dieſe individuelleren Charaktere, dieſe hinreißend dramatiſche Lebendigkeit, beginne in den drei letzten Opern immer mehr abzunehmen. Dagegen läßt er den muſikaliſchen Schönheiten dieſer Oper die lebhafteſte Anerkennung zu Theil werden.

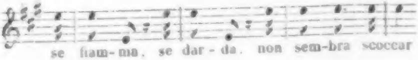
Individualität bemerkbar würde, ſie ſtehen zuſammen gegen Don Alfonſo, der um ſo ſchärfer dagegen hervortritt.

Gehobener iſt der Situation gemäß das Duett der beiden Mädchen (4), die vor dem Bilde der Geliebten in zärtlichen Gefühlen ſchwelgen. Der Ausdruck derſelben iſt von großer Kraft, Lebendigkeit und ſinnlicher Fülle, aber jener Ton der Innigkeit, jene leiſen Accente der Sehnſucht, durch welche Mozart in ſo unnachahmlicher Weiſe das innerſte Gefühlsleben der Liebe zu charakteriſiren weiß, treten nirgends hervor; es iſt mehr Glanz als Wärme in dieſer übrigens ſehr lebhaften muſikaliſchen Schilderung. Die Uebereinſtimmung in den Empfindungen läßt auch hier die Charakteriſtik der Individuen zurücktreten, die leichten Modificationen ſind mehr muſikaliſcher als dramatiſcher Natur[15].

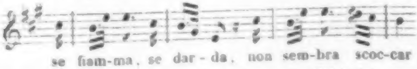
Don Alfonſos kleine Arie (5), in welcher er nach Faſſung und Kraft zu ringen ſcheint um das Schreckliche auszuſprechen, iſt, da das Ganze Verſtellung iſt, nicht für ſein wahres Weſen charakteriſtiſch, ſondern ſie charakteriſirt die Situation und zwar mit Uebertreibung, die gegen ſein ſonſt ruhiges Weſen um ſo ſchärfer abſticht, aber nicht in einer

---

[15] Eine kleine Aenderung hat Mozart in der Partie der Dorabella vorgenommen, wo er (S. 27 Takt 11 ff.) urſprünglich geſchrieben hatte



und dann änderte



Sie iſt nicht ſo unbedeutend, als ſie auf den erſten Blick ſcheinen mag, denn jene erſte Verſion richtig vorgetragen erhält einen decidirt heroiſchen Charakter, der eher für Fiordiligi, aber nicht für Dorabella angemeſſen iſt.

Weiſe geſteigert werden durfte, daß die Unwahrheit zu Tage tritt. Wenn Don Alfonſo nachher ſagt: non son cattivo comico, ſo iſt damit Ton und Vortrag der Arie ganz richtig bezeichnet; die Mittel der Täuſchung ſind mit Bewußtſein ohne wahre Empfindung angewendet und dies iſt in den wenigen Takten meiſterhaft gelungen, ſo daß es dem Darſteller nicht ſchwer werden kann, die Ironie unvermerkt durchklingen zu laſſen[16].

Auf eine bisher nicht geahnte Höhe hebt uns das nun folgende Quintett (6). Es iſt ganz richtig, wenn dem Schmerz der Mädchen über die bevorſtehende Trennung, der ſich in immer ſteigender Leidenſchaftlichkeit ausſpricht, gegenüber die Männer, welche dieſen Schmerz nicht empfinden, aber durch die Vorſtellung der Rolle die ſie ſpielen müſſen nothwendig beklemmt ſind, mit mehr Haltung ihre an ſich wahre Empfindung äußern und nur der weicher empfindende Ferrando allmählich durch die Trauer der Geliebten ſympathiſch geſtimmt wird. Dadurch wird das wahre Temperament für die allgemeine Grundſtimmung gewonnen, das hier um ſo nöthiger iſt damit das ironiſche Element durch Don Alfonſo ſich geltend machen könne, das da, wo die Leidenſchaftlichkeit der Mädchen auf ihre Geliebten den größten Eindruck macht, zur rechten Zeit eintritt, um die ganze Situation nicht in das Gebiet des eigentlich Pathetiſchen übergreifen zu laſſen. Wie Mozart dies Clairobſcur benutzt hat um in den Gefühlen des Liebesſchmerzes wahrhaft zu ſchwelgen, den Zuhörer zu inniger Theilnahme zu ſtimmen ohne ihn doch eigentlich gerührt werden zu laſſen, weil er ihn durch die immer wieder durchblickende Ironie die Situation als eine heitere auffaſſen läßt, das iſt ſo wenig zu beſchreiben als die unnennbare Schönheit, der zauberhafte Wohllaut, von welchem man wie überſtrömt wird. Unzweifelhaft gehört dies Quintett in jeder Beziehung zu dem Vollendeteſten was Mozart geleiſtet hat. Dagegen iſt das folgende kleine Duett (7), in welchem Ferrando und Guillelmo die zagenden Bräute zu tröſten ſuchen, ſowohl dem muſikaliſchen Gehalt nach als für die Charakteriſtik unbedeutend. Man würde zu viel dahinter ſuchen, wollte man annehmen, es ſolle dadurch ausgedrückt werden daß ſie nicht das Herz haben ihren unwahren Reden den Schein inniger Ueberzeugung zu geben; es iſt offenbar nur ein kurzes, leicht hingeworfnes Muſikſtück von gefälligem Charakter, wie das Publicum ſie liebte, ohne tiefere Bedeutung.

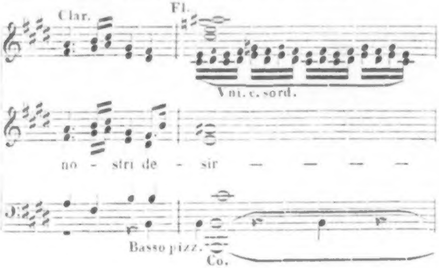
---

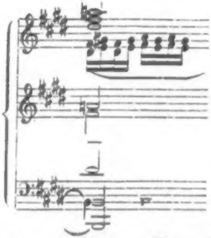
[16] Von herrlicher Wirkung ſind die gehaltenen Töne der Bratſchen zu der bewegten Geigenfigur und den Pizzicatoſchlägen der Bäſſe; ähnlich und mit gleich ſchöner Wirkung ſind ſie auch in dem Abſchiedsquintett (9) angewendet.

Der darauf folgende Marſch mit Chor (8) iſt einfach, aber ſehr friſch und hübſch, der Situation wie dem Charakter der Oper durchaus entſprechend. Dadurch wird nun die Abſchiedsſcene (9) herbeigeführt, die wiederum durch ihre wunderbare Schönheit und die feine Charakteriſtik ein vollendetes Meiſterſtück iſt[17]. Das abgebrochne Schluchzen der gerührten Mädchen hat, wie die unendliche Betrübtheit bei Kindern, etwas ſo Komiſches, daß man zweifelhaft werden kann, ob es die Männer nicht unwillkührlich ihnen halb im Scherz nachmachen, aber als das letzte Addio gewechſelt iſt, da tönt ein ſo ſüßer und inniger Laut der Klage von ihren Lippen, daß auch die Männer davon ergriffen werden und Don Alfonſo verſtummt, der erſt als das Abſchiednehmen ſich wiederholt durch ſeine ſpöttiſchen Zwiſchenreden daran erinnert, wie es mit dem ganzen Abſchied gemeint ſei. Die Wiederholung des Chors unterbricht zur rechten Zeit, damit nicht entweder die Thränen oder das Lachen die Oberhand gewinnen, den zärtlichen Abſchied mit ſeinen friſchen und kräftigen Klängen. Die ganze Scene aber findet ihren Abſchluß in den Grüßen, welche die Mädchen, von Don Alfonſo, der ſich ihren Gefühlen mit einer leiſen Oſtentation hingiebt, unterſtützt, der fortſegelnden Barke nachrufen. Dies Terzettino (10) zeigt, wie unerſchöpflich Mozart in den feinſten Nuancirungen derſelben Stimmung iſt; nachdem die Empfindungen der Liebenden beim Abſchied ſchon mehrfach ausgeſprochen ſind, wird uns hier ein ganz anderes Seelengemälde in neuen Farben vorgeführt. Der Wunſch, welcher den ſchon entfernten Geliebten nachgeſendet wird, iſt gehaltener als der Schmerz, welchen der erſte Gedanke an die nahe Trennung und dann der Moment des Scheidens hervorruft, aber auch inniger, gewiſſermaßen reiner, und ſo verklären ſich hier alle früheren Gefühle zu einer Harmonie von wunderbar zartem Schmelz, die durch einzelne ſcharfe Vorhalte und beſonders durch die überraſchende Diſſonanz welche auf desir eintritt,

---

[17] Es iſt in der Originalpartitur als Recitativo coi stromenti bezeichnet.



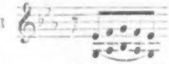


einen ganz eigenen Reiz erhält. Auch die murmelnde Begleitung der gedämpften Violinen gegenüber den weichen und vollen Accorden der Blasinſtrumente, welche durch die Vorſtellung der Seefahrt veranlaßt iſt, trägt nicht wenig zu dem eigentlichen Colorit dieſes wunderlieblichen Muſikſtücks bei[18].

Bis hieher geht alles ſeinen natürlichen Gang, wir begegnen keinen ungewöhnlichen Charakteren, keinen überraſchenden Situationen, aber die Empfindungen äußern ſich wahr und einfach unter Umſtänden, welche eine leicht verſtändliche Handlung angemeſſen herbeiführt. Die muſikaliſche Darſtellung hat daher eine dankbare Aufgabe; wenn ſie wahr iſt und die jedesmalige Situation treffend wiedergiebt, iſt ſie ihrer Wirkung gewiß. Mozart hat charakteriſtiſche Wahrheit hier mit einer Schönheit der Form, mit einer wahren Wolluſt des Wohlklanges vereinigt, daß dieſe anfangs übermächtig ſich des Ohrs zu bemächtigen ſcheint und in ſolcher ſüßen Fülle kaum irgendwo ſonſt bei ihm ſich findet, wie ſie uns in dieſer Oper auch ſonſt entgegentritt.

---

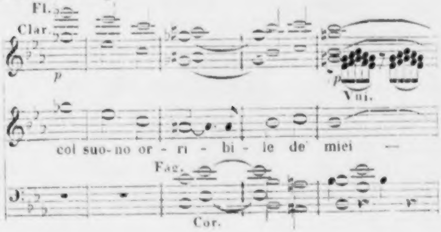
[18] Vortrefflich iſt in dieſer ganzen erſten Abtheilung die Färbung der Inſtrumentation beobachtet. Das erſte Terzett iſt einfach gehalten, die lebhaften Figuren der Saiteninſtrumente beſtimmen den Charakter, Oboen Fagotts und Hörner verſtärken nur Licht und Schatten; ganz anders im zweiten, wo die Saiteninſtrumente leiſe begleiten, während eine Flöte und ein Fagott die Melodie des Liedes durchführen; das dritte iſt glänzend durch Trompeten und Pauken, ſcharfe Oboen und raſche Geigenbewegung. Während der ganzen Liebesſcene treten die Clarinetten in den Vordergrund, der Geſammtton des Orcheſters wird voll und weich, in dem letzten Terzett durch das Hinzutreten der Flöten zugleich milder und glänzender; dagegen ſticht dann der kräftige Klang des Marſches höchſt wirkſam ab.

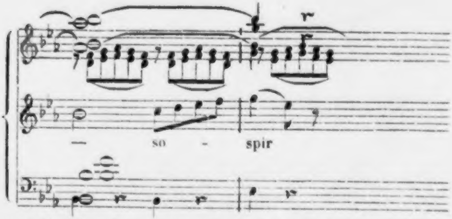
Im weiteren Verlauf der Handlung kommt es nun zunächſt auf die ſchärfere Charakteriſtik der Individualitäten an. Zuerſt tritt uns Dorabella entgegen, welche in einer großen, durch ein begleitetes Recitativ eingeleiteten Arie (11) ihren Schmerz ausſpricht. Sie beſteht aus einem Satz (Allegro agitato), der ſeinen eigenthümlichen Charakter durch die unruhige Sextolenfigur der Geigen  erhält, die bis kurz vor dem Schluß auch nicht einen Takt ausſetzt, ſondern in verſchiedenen Lagen durch mannigfache harmoniſche Wendungen hindurchgeführt eine unſtete zitternde Bewegung erhält, die durch die vollen Accorde der Blasinſtrumente nicht ſowohl befeſtigt als durch ſcharfe Accente nur noch ſtärker hervorgehoben wird. Die reiche und charakteriſtiſche Begleitung dient aufs wirkſamſte zur Folie der Singſtimme, welche ſich einfach in getragenen Tönen bewegt, aber in kurzen ausdrucksvollen Phraſen, die ſich zu leidenſchaftlichen Ausrufen und zum Schluß ſogar zu einem unerwarteten Pathos ſteigern. Die Arie nimmt ſowohl hinſichtlich der muſikaliſchen Behandlung als des Gefühlsausdrucks, wenn man die gegebene Situation allgemein auffaßt, einen ſehr hohen Rang ein; faßt man aber den Charakter der Dorabella ins Auge, wie er ſich ſpäter entwickelt, ſo tritt ein auffallender Widerſpruch hervor. Sie iſt es, die der

Schweſter den Vorſchlag macht ſich mit den neuen Liebhabern ein Späßchen zu machen, und in dem Duett, worin dieſe ihre Zuſtimmung ausſpricht (20), erſcheint auch muſikaliſch Dorabella als die provocirende, obgleich die Nuancen der Charakteriſtik welche beide Schweſtern unterſcheiden mehr zufällige ſind — scherzosetta will Dorabella, sospirando Fiordiligi dem Liebhaber begegnen — und der Leichtſinn, welcher beide ergreift, das weſentliche Moment abgiebt. Allein in dem Duett mit Guillelmo (23) zeigt ſie ſich nicht allein voll heiterer Laune, ſondern in einer Weiſe entgegenkommend und von heißer Luſt ergriffen, daß man gar nicht zweifeln kann, daß hier ihr wahres Weſen ſeinen Ausdruck finde, und zum Ueberfluß ſpricht ſie nachher noch in einer Arie (28) ihre Anſicht aus, daß die Liebe über die Herzen gebiete und Widerſtand dagegen zu verſuchen Thorheit ſei. Dieſe Arie hat mit der erſten darin eine gewiſſe Verwandtſchaft daß die Singſtimme ſehr einfach gehalten iſt, und der Ausdruck wie dort in ſchmerzlicher Aufregung, ſo hier in heiterer Luſt ein beſtimmtes Niveau nicht überſteigt, allein der Ausdruck ſelbſt iſt ein völlig verſchiedener. Hier iſt es ein rückſichtsloſes Hingeben an die Luſt und das Behagen des Augenblicks, angenehm, lieblich, nicht ohne Lebhaftigkeit, aber ohne eigentliche Wärme und Tiefe der Empfindung; nicht einmal Schalkhaftigkeit iſt vorherrſchend. Die Begleitung giebt auch hier, natürlich in ganz verſchiedener Weiſe, das eigenthümliche Colorit; die Blasinſtrumente, welche ſehr hervortreten und vielfach allein angewandt ſind, geben dem Ganzen nicht allein etwas ſehr Einſchmeichelndes, ſondern einen blendenden Schimmer eigener Art. Bei näherer Betrachtung hebt ſich indeſſen der ſcheinbare Widerſpruch zwiſchen beiden Arien auf. Dorabella zeigt ſich als ein Frauenzimmer, das zwar lebhaft aber nicht tief empfindet, das ihre Gefühlserregungen als einen Genuß und eine Unterhaltung anſieht, welche ſie nicht lange entbehren mag; auch den Schmerz ſucht ſie auf ſolche Weiſe zu genießen, was aber nur theilweiſe und nicht auf die Dauer gelingt. Den Ausdruck des Schmerzes ſteigert ſie abſichtlich, und ſehr bezeichnend iſt es daher daß das eigentliche Toben und Raſen des Schmerzes ins Orcheſter verlegt iſt, während die Singſtimme den wahren, nicht tief greifenden Charakter der Dorabella andeutet. Dazu kommt noch ein anderer Umſtand. Das Uebertreiben im Ausdruck des Schmerzes, welches ſchon darauf hinweiſt daß er nicht ganz echt ſei, iſt im Text ſtark hervorgehoben, z. B.

Esempio misero d'amor funesto
Darò all' Eumenidi, se viva resto,
Col suono orribile de' miei sospir

und die Muſik kommt dem getreulich nach. Indem ſie hier weſentlich Haltung und Farbe, theilweiſe auch die Form beobachtet, welche man für den Ausdruck des wahren Pathos in der opera seria anzuwenden gewohnt war, nimmt ſie in ganz ähnlicher Weiſe einen parodiſchen Charakter an, wie der Text, wenn er die Eumeniden und ähnlichen rhetoriſchen Apparate der Tragödie bei dieſer Situation und einer ſolchen Perſönlichkeit anwendet, was namentlich gegen den Schluß in der Wendung





unverkennbar hervortritt. Dies Element des Parodiſchen gab ein erwünſchtes Mittel ab um der bedenklichen Aufgabe zu genügen, den muſikaliſchen Ausdruck der Empfindung ins Uebertriebene zu ſteigern, ohne denſelben unnatürlich und unſchön werden zu laſſen. Damit es zur vollen Wirkung komme wird freilich nicht allein ein feiner Vortrag der Sängerin ſondern auch das Verſtändniß des Publicums für die Nuancen des Stils vorausgeſetzt[19].

Fiordiligi iſt unverkennbar ſchon von da Ponte begünſtigt[20] und ſie tritt demnach auch in der muſikaliſchen

---

[19] **Louiſe Villeneuve**, für welche die Partie der Dorabella geſchrieben iſt, iſt nicht näher bekannt als inſofern dieſe Partie und die bereits erwähnte Arie (III S. 286 f.) ein Urtheil geſtatten. Sie war offenbar keine Coloraturſängerin, auch keine eigentliche Buffa, ſondern mehr für einfachen, ausdrucksvollen Geſang geeignet; ihre Stimme muß eine eigentliche Sopranſtimme von mäßigem Umfang geweſen ſein. Als eine Sängerin von bedeutender Individualität tritt ſie nicht hervor und ohne Zweifel iſt die ganze Partie danach bemeſſen.

[20] Sgra. **Ferrareſi del Bene** war im Jahr 1785 zuerſt in **London** aufgetreten; man rühmte dort ihre angenehme Stimme und geſchmackvollen Vortrag ohne ſie als eigentliche Prima Donna gelten zu laſſen (Parke mus. mem. I p. 48 f.). In Wien trat da Ponte, wie er ſelbſt berichtet (mem. II p. 108 ff. 117) in ein Liebesverhältniß zu ihr, das während drei Jahren beſtand. Sie hatte nach ſeiner Ausſage eine ſchöne Stimme und eine eigenthümliche, ſehr ergreifende Vortragsweiſe;

Darſtellung vor der Schweſter hervor[21]. Gleich die erſte Arie (14), in welcher ſich ihr Charakter ausſpricht, geht aus einer viel günſtigeren Situation hervor. Die verkleideten Liebhaber ſind in ihr Haus gedrungen und wagen es auch nach entſchiedener Zurückweiſung ihre unverſchämten Anträge zu erneuen. Daß Fiordiligi ſie nicht ſofort ſtehen läßt mag kein Beweis von großem Zartgefühl ſein, vielleicht ſogar den Verdacht erregen daß ſie ſolche Reden nicht ſo ganz ungern hört; allein da ſie dieſelben einer Antwort würdigt und ihre unerſchütterliche Treue zu verſichern für nöthig hält, ſo iſt hier wenigſtens Energie und Nachdruck am Ort und ſtarke Farben aufzutragen durchaus angemeſſen. Wir finden daher auch hier eine vollſtändige Bravurarie nach hergebrachter Form in zwei Sätzen, einem Andante und Allegro,

---

ſie war nicht grade ſchön gewachſen und keine beſondere Schauſpielerin, aber ſchöne Augen und ein reizender Mund zeichneten ſie aus. Der große Beifall welchen ſie beim Publicum fand, auch ihr heftiger und ſtolzer Charakter riefen eine lebhafte Feindſchaft mit Sgra. Buſſani und der Cavaglieri hervor, welche da Ponte mit Salieri, der die letztere begünſtigte, entzweiten und ſeine Stellung unhaltbar machten. Beide wurden von Kaiſer Leopold entlaſſen; eine ſpätere Zuſammenkunft in Ferrara ſchildert da Ponte recht pikant (mem. II, 1 p. 67 ff. zw. Ausg.). Mozart ſtellte ſie als Sängerin nicht ſehr hoch, wie ſeine Aeußerung zeigt daß die Allegrandi in Dresden viel beſſer ſei als die Ferrareſi — „das will freilich nicht viel geſagt haben“ (III S. 480).

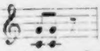
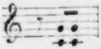
[21] Bis zum erſten Finale iſt in den Enſembleſätzen anfangs die erſte Stimme der Dorabella, die zweite Fiordiligi gegeben, erſt ſpäter hat Mozart die Namen vertauſcht. Dies kann auch nur ein Vertauſchen der Namen geweſen ſein, denn unzweifelhaft iſt die erſte Partie von jeher der Ferrareſi beſtimmt geweſen, wie ſchon daraus hervorgeht daß die tiefen Töne in einer Weiſe benutzt ſind, die nur für ihre Stimme berechnet ſein konnte. Dies ergiebt ſich auch daraus, daß in der gleich zu beſprechenden Arie des Guillelmo Mozart die Namen Fiordiligi und Dorabella anfangs in umgekehrter Folge beigeſchrieben und nachher geändert hat.

dem ſich eine lange Coda in geſteigertem Tempo anſchließt. Wenn hier einerſeits der Sängerin Gelegenheit gegeben iſt ihre Stimmittel und Geſangskunſt nach verſchiedenen Seiten zu zeigen, ſo geſchieht doch damit der Charakteriſtik kein Eintrag; grade die eigenthümlichen Bravurzüge, die Octaven-, Decimen- und Duodecimen-Sprünge, die Rouladen, welche den Gegnern kühn entgegengeſchleudert werden, die baßähnlichen Gänge in der tiefen Stimmlage heben den amazonenhaften Stolz der Fiordiligi vortrefflich hervor. Die komiſche Wirkung beruht allerdings auch hier ganz weſentlich auf dem parodiſchen Element, das ſchon durch die Form die Uebertreibung andeutet und hier noch ſtärker als in Dorabellas Arie markirt wird. In guter Abſicht iſt auch beidemal eine Arie von leichtem Charakter, welche den heiteren Scherz, der das eigentliche Lebenselement dieſer Oper iſt, ausdrückt, erſt der Despina (12) dann des Guillelmo (15), dieſen ſchwerwichtigen entgegengeſetzt, ſo daß der parodiſche Ausdruck des urſprünglich fremdartigen Elements um ſo entſchiedner wirkt.

Nachher läßt ſie ſich freilich durch den Leichtſinn ihrer Schweſter hinreißen auch zum Spaß mit dem neuen Liebhaber zu tändeln, allein nun tritt ihr, die tiefer fühlt als Dorabella und zu einer gewiſſen Schwärmerei hinneigt, in deren Geliebten eine ſie überraſchende Erſcheinung entgegen. Während Guillelmo durchaus heiter und lebensluſtig auftritt, zeigt ſich Ferrando ſchon in der Abſchiedsſcene als ein Menſch von weichem Gefühl, dem er keineswegs überall gebieten kann. Ganz unverholen ſpricht ſich dieſe Natur in der Arie (17) aus[22], welche er nach dem erſten fehlgeſchlagenen Angriff ſingt und die eine in den Textworten ziemlich fade ausgedrückte Zärtlichkeit ungemein weich und zart wiedergiebt, ſo daß man den ſentimentalen, in ſüßen Gefühlen ſchwelgenden, aber wenig energiſchen Mann nicht verkennen kann. Dieſe Art von Sentimentalität, welche den Deutſchen nur allzugeläufig iſt, iſt der Natur des Südländers eigentlich fremd und es ſtimmt ihn nicht ſowohl zum Mitgefühl ſondern zum Lachen, wenn ein ſolcher Menſch durch ſeine Gefühligkeit in Verlegenheiten und Verdrießlichkeiten geräth; auf der Bühne iſt er ihnen daher eine vorwiegend komiſche Figur, das darf man auch bei unſerer Oper nicht ganz aus den Augen laſſen. Als er nun mit ſeiner verſtellten Liebesbewerbung ſich Fiordiligi nähert, da kann er ſeiner Natur nach nicht anders als ſeine Gefühle mit großer Lebhaftigkeit und Wärme äußern, ja ſein excentriſches Weſen wird durch das Gezwungene der Situation nur geſteigert. Grade dieſes aber iſt am eheſten geeignet auf Fiordiligi Eindruck zu machen, ſie geräth ihm gegenüber ins Schwanken. Da er dieſes wahrzunehmen glaubt, äußert er ſein Entzücken darüber mit einer Schwärmerei, daß er ſich nicht faſſen kann, und die ein ruhiger Mann in der Weiſe gar nicht erheucheln könnte; es iſt klar, wie ſeine Phantaſie mit ſeinem erregten Gefühle ihr Spiel treibt. Unter dieſer gewiß gerechtfertigten Annahme iſt dieſe Arie (24)[23] nicht allein durch den herr-

---

[22] In der gedruckten Partitur iſt nicht angegeben daß die Geigen con sordini ſpielen; auch iſt in der Hornſtimme S. 97 Takt 4

 und S. 98 Takt 33  zu ſchreiben. An zwei Stellen ſind Kürzungen vorgenommen; S. 99 ſind nach Takt 5 die 8 Takte ausgelaſſen, welche an einer vollſtändigen Wiederholung des ganzen Themas fehlen, und nach Takt 10 fehlen 4 Takte, welche den Abſchluß durch Wiederholung aufhalten. Im Original iſt keine Andeutung daß Mozart ſelbſt ſie gekürzt habe.

[23] Dieſe auch jetzt noch lange Arie hat im Druck eine erhebliche

lichen Melodienfluß wahrhaft hinreißend und bezaubernd, ſondern auch für die Situation wie für die Perſon ungemein bezeichnend; ſowie es denn auch charakteriſtiſch iſt, daß die Enttäuſchung Ferrandos, als Fiordiligi ſich ſoweit ermannt ihn mit Blick und Geberde entſchieden zurückzuweiſen, ſich zwar lebhaft, aber keineswegs mit ſolcher Heftigkeit äußert, wie ſie der ſo eben entwickelten Gefühlsſeligkeit entſprechen würde, die ſeiner natürlichen Empfindungsweiſe gemäßer iſt. Wollte man annehmen daß Ferrando in kalter Ueberlegung Gefühle heuchelte, von welchen er gar nichts empfindet, ſo ergäbe dies für die muſikaliſche Darſtellung eine geradezu unmögliche Aufgabe; denn karikaturartige Uebertreibung, auch durch das oben angewandte Mittel der Parodie, iſt nur da am Ort, wo keine Ueberzeugung erreicht werden ſoll, während hier der Eindruck welchen Fiordiligi erfährt auch dem Hörer durch die eigene Empfindung klar werden ſoll. Die Muſik kann alſo nur die wahre Empfindung ausdrücken, die demnach eine Charakteriſtik des Ferrando vorausſetzt, welche ein Gemiſch von Schwärmerei und Hingeriſſenſein durch den Moment erklärt.

Hierdurch rechtfertigt ſich aber auch allein der tiefe Eindruck, welchen die ebenfalls zur Schwärmerei geneigte Fiordiligi empfindet, die allein gelaſſen ſich den doppelten Vorwurf macht, mit Ferrando ein leichtfertiges Spiel getrieben zu haben und ſchon auf den Weg gerathen zu ſein ihrer Liebe innerlich untreu zu werden. Das Gefühl der

---

Kürzung erfahren, indem S. 185 nach Takt 3 die vollſtändige Wiederholung des erſten Theils durchgeführt war, von welcher 35 Takte geſtrichen ſind. Nicht Corni, ſondern Clarini, wie zu Anfang richtig ſieht, treten gegen den Schluß zu den übrigen Blasinſtrumenten. Für den Vortrag iſt bezeichnend daß am Anfang der Singſtimme beigeſetzt iſt lietissimo.

Reue und der neu geſtärkten Treue, welches das Andenken an den abweſenden Geliebten in ihr belebt, ſpricht ſie in der wunderſchönen Arie (25) Per pietà, ben mio, perdona mit voller Innigkeit aus. Hier iſt wahre, aus dem Herzen dringende Empfindung, welche die Muſik auszudrücken hat, und ſie thut es mit allem Zauber des reinſten Wohllautes. Wenn in dieſer groß angelegten Arie in zwei ausgeführten Sätzen, Adagio und Allegro, nicht allein die Sängerin reich bedacht iſt, ſondern auch die Blasinſtrumente, ganz beſonders die Hörner concertirend eingreifen, ſo iſt dadurch die Wahrheit des Ausdrucks nicht beeinträchtigt; man kann nicht ſagen daß der Eindruck der muſikaliſchen Formenſchönheit, ſo wunderbar dieſelbe auch iſt, vorwiege vor dem der rührenden Empfindung, allein die Charakteriſtik iſt mehr die allgemeine der Situation und Gemüthsſtimmung als einer ganz ſcharf ausgeprägten Individualität, dadurch und durch die formale Behandlung tritt dieſe Arie den bedeutendſten Concertarien Mozarts näher. Sie iſt der großen, für dieſelbe Ferrareſi componirten Arie der Gräfin im Figaro unleugbar verwandt, ſo verſchieden beide auch in Haltung und Farbe ſind. Offenbar hatte die Individualität der Sängerin, die ſich in den drei Arien ganz deutlich nachweiſen läßt, hierauf einen beſtimmenden Einfluß; indeſſen mochte auch die Betrachtung ſich geltend machen, daß eine allzuſcharfe Charakteriſtik einer ſolchen Stimmung über den Ton der opera buffa hinausgeführt haben würde. Auch ſo weiſt ſie auf eine ernſthaftere Verwickelung und Löſung der Situation hin.

Ferrando wird, als er die Untreue ſeiner Dorabella erfährt, zwar anfangs heftig betroffen, allein Zorn und Rache weichen bald dem Gefühl einer Neigung die er nicht beſiegen kann; in ſeiner ſchönen Cavatine (27) — ſo hat Mozart ſie überſchrieben — wird der Zorn nur flüchtig angedeutet, während mit einem leuchtenden Glanze die Erinnerung an die immer noch Geliebte aus dem Dunkel hervortritt[24]. In dieſer Stimmung, welche ebenfalls mehr ſentimental als energiſch iſt, muß er auf Don Alfonſos Geheiß noch einen Angriff auf Fiordiligis Herz unternehmen. Dieſe hat um ihrer eigenen Schwäche zu entfliehen den romantiſchen Entſchluß gefaßt in Männerkleidern dem Geliebten nachzureiſen, er überraſcht ſie bei der Vorbereitung in hochgeſpannter Empfindung, er ſelbſt durch das was vorangegangen iſt in großer Aufregung. Das Duett, welches ſich zwiſchen ihnen entſpinnt (29), iſt von eigenthümlicher Anlage und ungemein reich ausgeführt. Fiordiligis hochherzigen Gefühlen, die ſich an die Seite des Geliebten träumt, tritt die ſchwermüthige Klage, dann die eindringlichſte Bitte Ferrandos entgegen, ihr Widerſtand wird immer ſchwächer, ſein Flehen lebhafter — ſie ſinkt in ſeine Arme. Dieſe Scene verläuft in einem regelmäßig ausgeführten Duett von zwei Sätzen, allein die lang anhaltende Spannung verlangt ein langes Austönen der Befriedigung; ſo beginnt gewiſſermaßen ein neues Duett, das wiederum in zwei Sätzen das Glück der Liebenden anfangs innig und herzlich, dann lebhaft und freudig ausſpricht. Auch hier iſt der Ausdruck des Gefühls ſo wahr, ſo unmittelbar daß man ſich Ferrando nur von der Gewalt des Augenblicks hingeriſſen denken darf. Das iſt nun zwar durch ſeinen Charakter und durch die Situation motivirt, allein es läßt ſich nicht verkennen, daß dieſe beiden Perſonen und ihr Verhältniß zu einander aus dem Rahmen dieſer Oper etwas heraustreten. Da Ponte hat es zu leicht behandelt um das tiefere pſychologiſche Intereſſe zu voller

---

[24] Von vortrefflicher Wirkung iſt der Wechſel der Tonarten Es-dur und C-dur bei dem zweiten Thema und der damit verbundene Wechſel der Clarinetten und Oboen.

Geltung zu bringen, Mozart hat den Perſonen Fleiſch und Blut, der Empfindung volle Wahrheit gegeben, aber die individuelle Charakteriſtik, welche bis ins Detail der einzelnſten Züge hinein ganz beſtimmt ausgeprägte Perſönlichkeiten hinſtellt, wie wir ſie im Figaro und Don Giovanni finden, hat er ihnen doch nicht geben können.

Ohne Zweifel war die Eigenthümlichkeit der Darſtellenden, welche überhaupt mehr Sänger als Schauſpieler waren und für das Komiſche offenbar keine beſondere Begabung hatten, nicht ohne Einfluß auf dieſe Anlage geweſen[25]; die Partie des Guillelmo war für den ausgezeichneten Buffo Benucci (S. 221) geſchrieben[26]. Er tritt zum erſtenmal ſelbſtändig hervor, als er in der Verkleidung des Albaneſen, nachdem der erſte Sturm abgeſchlagen iſt, Fiordiligi ihre ſtolze Arie geſungen hat, in keckem Uebermuth ſofort eine neue Liebeserklärung wagt. Hier hatte er nun urſprünglich eine Arie vom entſchiedenſten Buffocharakter zu ſingen, welche dem übertriebenen Pathos der Fiordiligi eine Excentricität entgegengeſetzter Art gegenüberſtellte und das Vertrauen der neuen Bewerber auf ihre Liebenswürdigkeit in ſehr karikirter Weiſe ausſprach[27]. Mozart hat eine komiſche Arie

---

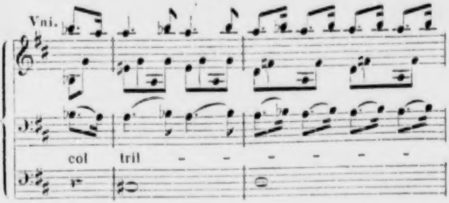
[25] Der Tenoriſt Calveſi iſt derſelbe, fur welchen 1785 die Einlagſtücke zur Villanella rapita geſchrieben wurden (III S. 282 ff.), auch ſang er 1786 in Storaces Gli equivoci einen Antipholus, während Kelly den anderen ſang (Kelly Remin. I p. 237).

[26] In der Partie des Guillelmo zeichnete ſich auch Baſſi ganz beſonders noch in ſpäterer Zeit in Dresden aus (A. M. Z. X S. 410. XIII S. 730. XIX S. 649).

[27] Der Text dieſer unbekannt gebliebenen Arie lautet:

(zu Fiordiligi.)	(zu Dorabella.)
Rivolgete à lui lo sguardo	E voi, cara, un sol momento
E vedete come stà;	Il bel ciglio à me volgete,
Tutto dice, io gelo, io ardo,	E nel mio ritroverete
Idol mio, pietà, pietà.	Quel che il labbro dir non sà.

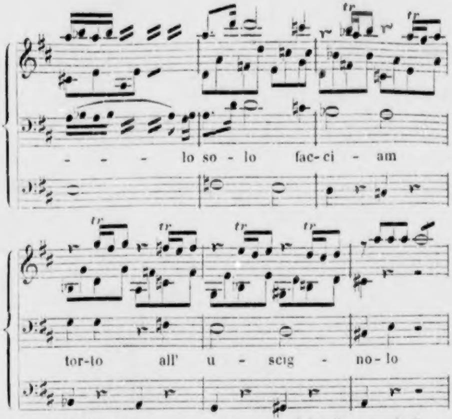
im großen Stil daraus gemacht, welche der des Leporello als ebenbürtig an die Seite geſetzt zu werden verdient, ſo verſchieden ſie auch von dieſer in der Haltung iſt, da ihr der Situation nach die feine Malice abgeht, welche jene charakteriſirt. Die einzelnen Züge ſind, nicht allein wo der muſikaliſche Witz wie durch die Erwähnung des Tanzens und Singens von ſelbſt herausſpringt, mit der glücklichſten Laune in den wirkſamſten muſikaliſchen Contraſten zur Geltung gebracht, ohne daß der Fluß und die Haltung des Ganzen geſtört werden. Namentlich iſt die Steigerung gegen den Schluß hin unvergleichlich. Nachdem mit dem trillo und dem uscignolo eine Wendung nach D-moll gemacht iſt



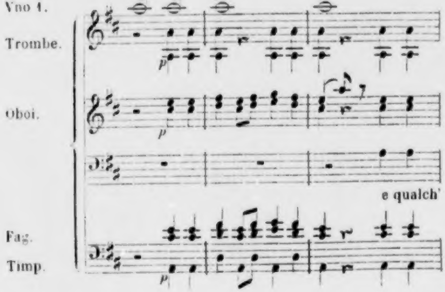
Un Orlando inamorato
Non è niente in mio confronto,
Un Medoro il sen piagato
Verso lui per nullo io conto,
Son di foco i mei sospiri,
Son di bronzo i suoi desiri.
Se si parla poi di merto,
Certo io son ed egli è certo,
Che gli uguali non si trovano
Da Vienna al Canada.
Siam due Cresi per richezza,
Due Narcissi per bellezza;
In amori i Marcantoni
Verso noi sarian buffoni;
Siam più forti d'un Ciclopo,
Letterati al par di Esopo;
Se balliam, il Pick ne cede,
Si gentil e snello è il piede;
Se cantiam, col trillo solo
Facciam torto al uscignolo,
E qualche altro capitale
Abbiam poi, che alcun non sa.

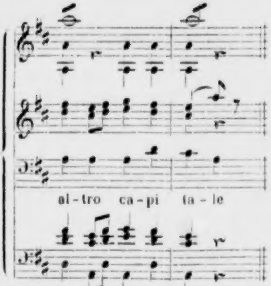
(Die Damen gehen wüthend ab.)

Bella, bella, tengon sodo,
Sene vanno ed io ne godo,
Eroine di costanza,
Specchi son di fedeltà.

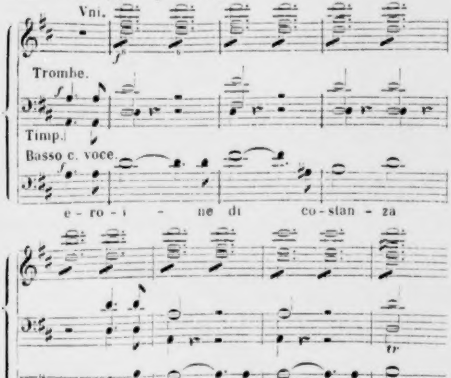

- - - lo so - lo fac- ci - am
tor-to all' u - scig - no- lo
tr

laſſen die Blasinſtrumente bei dem qualch' altro capitale zu dem in Achteln angeſchlagenen a der Geigen eine neckiſche Fanfare ertönen


Vno 1.
Trombe.
Oboi.
e qualch'
Fag.
Timp.
p


al - tro ca - pi ta - le

worauf Guillelmo, nachdem die Mädchen fortgegangen ſind, mit der ganzen Kraft ſeiner Stimme im allegro molto in einen Triumphgeſang ausbricht


Vni.
Trombe.
Timp.
Basso c. voce.
e - ro - i - ne di co - stan - za
specchi son di fe - del - tà

ſo daß er wie erſchreckt abbricht und sotto voce ſeine Freude dem Don Alfonſo ins Ohr ſingt[28]. Es iſt ſehr bedeutſam daß eine dramatiſch und muſikaliſch ſo wirkſame Arie, welche dem Sänger die günſtigſte Gelegenheit bot ſeine Stimme und Kunſt aufs vortheilhafteſte zu zeigen, dennoch bei Seite gelegt wurde. Ohne Zweifel überzeugte man ſich bei genauerer Ueberlegung daß eine Karikatur wie ſie hier zum Vorſchein kam im weiteren Verlauf der Liebesprobe nicht wohl durchgeführt werden könne, ohne der äußeren Unwahrſcheinlichkeit die innere zu geſellen und ohne die erhebliche Schwierigkeit Guillelmo zwei ganz verſchiedene Rollen zuzutheilen. Man ſetzte daher eine andere Arie an die Stelle (15), welche den Charakter des Guillelmo als eines heiteren Lebemanns ausſpricht, der auch ernſte Verhältniſſe mit einer gewiſſen leichten Laune auffaßt und ſich überall frei und gewandt zu bewegen weiß. So wendet er ſich halb zuverſichtlich halb ſcherzhaft an die Damen, die innere Zufriedenheit, welche er über ihr abweiſendes Benehmen empfindet, erhebet ſeine Heiterkeit und giebt ihr ſelbſt einen Anflug von Ironie. Demgemäß iſt auch die muſikaliſche Darſtellung ganz einfach, liedartig, leicht und gefällig, im graden Gegenſatz zu den ſtark aufgetragenen Farben der großen Arie. Damit ſteht nun auch die zweite Arie (26) im beſten Einklang, in welcher er nach dem Abenteuer mit Dorabella die günſtige Meinung die er früher von den Frauen hegte und vertheidigte bedeutend modificirt. Das Gefühl Ferrando ausgeſtochen zu haben, die erneuerte Verſicherung von Fiordiligis unerſchütterlicher Treue geben ihm eine übermüthige Sicherheit, in welcher er mit der jovialſten Laune Dinge ausſpricht, die ihn, wenn er wüßte wie nahe ſie auch ihn ſelbſt angehen, ſehr ernſthaft berühren würden. Dies iſt in der That eine komiſche Situation und Mozart hat ſie namentlich dadurch zur vollen Geltung gebracht, daß er den Ton behaglicher Luſtigkeit, die dem Freund gegenüber doch die Gutmüthigkeit nicht vergißt, ganz vorzüglich getroffen und feſtgehalten hat. Die Arie iſt ſehr lang und ungleich weniger reich an pikanten ſtark contraſtirenden Einzelheiten als jene frühere, aber eine ſprudelnde Lebhaftigkeit treibt unausgeſetzt den Hörer in einem Zuge fort, Sänger und Orcheſter ſcheinen ſich in Raſchheit überbieten zu wollen, und ohne hervortretende Züge einer ſehr eigenthümlichen Individualität iſt der Charakter des jovialen Mannes, der ſich leicht und bequem gehen läßt, angenehm und lebhaft ausgeſprochen[29]. Auch ſein Zuſammentreffen mit Dorabella entſpricht dieſer Anlage. Die leichte halb ſcherzende Galanterie, mit welcher er ihr in dem Duett (23) entgegentritt, iſt ſeiner Natur gemäß und er thut ſich bei dieſem Spiel keinen Zwang an; daß Dorabella lebhafter ergriffen iſt als er wird einigemal beſtimmt hervorgehoben, und nachdem ſie ſeiner Aufforderung ſo lebhaft entgegengekommen iſt, ſecundirt er ihr offenbar nur, weil er engagirt iſt, aber auch dies mit Leichtigkeit und Sicherheit.

---

[28] Dieſe Arie iſt von Mozart im December 1789 in ſein Verzeichniß eingetragen mit dem Beiſatz, „welche in die Oper Cosi fan tutte beſtimmt war, für Benucci;“ die Originalpartitur iſt bei André. Von Blasinſtrumenten ſind außer Oboen und Fagotts auch Trompeten und Pauken angewendet; urſprünglich auch Hörner, welche Mozart weggeſtrichen hat, obgleich ſie ganz ausgeſchrieben waren und z. B. bei jener Fanfare ſehr eigenthümlich hervortraten.

---

[29] Auch hier muß eine Aenderung gemacht worden ſein. Denn das vorangehende Recitativ ſchloß urſprünglich nach den Worten Ferrandos Dammi consiglio! in C-moll ab, worauf die Notiz folgt: Segue l'aria di Guillelmo. Später ſind die beiden letzten Takte geſtrichen und auf einem anderen Blatt iſt das Recitativ fortgeführt, wie es jetzt gedruckt iſt, mit derſelben Notiz am Schluſſe.

Ohne Zweifel war es ein richtiger Takt, den Guillelmo anſtatt zu einer karikirten Buffofigur zu einem einfachen und natürlichen Charakter auszubilden, der durch ſeine lebendige gute Laune, wenn der Darſteller ſie in Geſang und Spiel zur Geltung zu bringen weiß, einen angenehmen Eindruck machen muß, obgleich weder die Anlage deſſelben noch die Situationen eine bedeutende und feine Charakteriſtik möglich machen. Auf die Umgeſtaltung dieſer Rolle ſcheint aber noch ein Umſtand eingewirkt zu haben, der auch ſonſt in Cosi fan tutte ſich einflußreich erweiſt. Offenbar ſuchte Mozart dem Vorwurf daß ſeine Muſik zu ſchwer, namentlich für eine komiſche Oper zu ernſthaft ſei, diesmal zu begegnen und den Geſchmack des Publicums, das eine leichte und angenehme Unterhaltung ohne Anſtrengung wünſchte, mehr zu befriedigen[30]. Dies war nur zu erreichen durch ein Verzichten auf feinere Detailausführung der muſikaliſchen Form wie der dramatiſchen Charakteriſtik und durch das Aufgeben einer Forderung, welche eben ſo tief im Weſen der muſikaliſchen Darſtellung als in Mozarts eigenſter Künſtlernatur begründet war, den muſikaliſchen Ausdruck aus der Tiefe des Gemüths zu ſchöpfen und in der Kraft der Empfindung den ſchöpferiſchen Impuls zu finden. Wenn nur die leichteren momentanen Gefühlserregungen oberflächlich dargeſtellt werden durften, ohne ſie aus der verborgenen tiefen Quelle des Herzens abzuleiten, ſo iſt bei keiner anderen Kunſt ſo ſehr als bei der Muſik zu fürchten daß das heitere Spiel in eine leere hohle Formenſpielerei ausarte. Mozarts reiches ſchöpferiſches Genie offenbart ſich auch darin daß er bei einer ſolchen Aufgabe nicht allein die reine und vollendete Schönheit der Form unverletzt hielt, ſondern ſelbſt da wo Gemüth und Empfindung ſo gut wie ganz ausgeſchloſſen ſind eine Muſik zu erfinden wußte, die nicht allein voll Heiterkeit und Laune iſt ſondern auch Stimmung und Charakter bewahrt.

---

[30] Dieſer Anforderung entſprechen auch die beiden Duetts der Männer, von denen das erſte (7) leicht und ohne tiefere Anſpruche iſt. Das zweite (21), ein Ständchen, welches ganz der damaligen Sitte gemäß nur von Blasinſtrumenten begleitet iſt und zum Schluß vom Chor aufgenommen wird, iſt zwar ſehr wohllautend und anmuthig, aber ohne eigentliche individuelle Charakteriſtik.

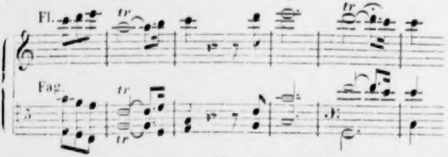
Wenn die Partien des Guillelmo und der Dorabella dieſe Richtung deutlich erkennen laſſen, ſo iſt ſie völlig ausgeſprochen in der der Despina. Dieſes Frauenzimmer verräth auch nirgend eine Spur von Empfindung, ſie hat keine Theilnahme weder für ihre Gebieterinnen noch deren Liebhaber noch für Don Alfonſo, ſie ſelbſt ſteht in keinem Liebesverhältniß, das einzige ſichtbare Motiv ihres Handelns iſt Eigennutz, vor dem auch das Vergnügen an einer ſpaßhaften Intrigue zurücktritt, in allen ihren Aeußerungen zeigt ſich nur der baare Leichtſinn, nicht immer der feinſten Art. Man vergleiche mit einer ſolchen Geſtalt Suſanne oder Zerlina und man wird ſich ſagen, daß von ſo durchaus beſeelter feiner muſikaliſcher Charakteriſtik, wie ſie ſich in jenen zeigt, hier nicht die Rede ſein kann, daß vielmehr alles aufzubieten war um dieſe Perſönlichkeit ſtets über dem Niveau des Gemeinen zu erhalten. Ihre beiden Arien ſind an ihre Damen gerichtet; die erſte (12) iſt die Antwort auf Dorabellas pathetiſchen Schmerzensausbruch, ſpottet über ihren gutmüthigen Glauben an die Treue der Männer und fordert ſie auf Untreue mit Untreue zu vergelten; die zweite (19) predigt den noch unentſchloſſenen Schönen genußſüchtige Koketterie als die wahre Lebensmoral der Frauen. Der Situation gemäß iſt die erſte der Ausdruck der Heiterkeit, die in dem kurzen einleitenden Allegretto einen leichten Anflug von Humor erhält, dann aber ſich ganz ungebunden gehen läßt, leicht und loſe, mit einem Anſtrich von **Keckheit**, der nicht grade mädchenhaft iſt, aber ſo hübſch und zierlich, daß man der ganzen Erſcheinung nicht ohne Intereſſe und Vergnügen folgt. Spricht ſich hier die Natur der Despina unbefangen aus, ſo tritt ſie in der zweiten Arie als Verführerin auf; demgemäß iſt die Behandlungsweiſe ausführlicher, der Ausdruck feiner, einſchmeichelnder, ſtatt jener Keckheit macht ſich hier die Geſchmeidigkeit geltend, und nur einmal bei dem ſtark hervorgehobenen

e qual regina
dall' alto soglio
col posso e voglio
farsi ubbidir

tritt die komiſche Färbung in etwas hervor. Dieſe Arie iſt nun nicht allein durch den reizenden Melodienfluß höchſt anſprechend, ſondern in ihrer ſchmeichelnden, man möchte ſagen kitzelnden Frivolität ungemein charakteriſtiſch; allein wenn man hier, wo in der That mancherlei verwandte Elemente berührt werden, ſich an Zerlina erinnert, wird man klar erkennen, wie viele feine Züge und leiſe Schattirungen dem muſikaliſchen Ausdruck fehlen, wo die Empfindung nicht ſeine erſte Quelle iſt. Da nun ebenſowenig eigentlich geiſtreiche Motive in pikanter Weiſe zur Geltung kommen, ſo hat man um ſo mehr die Sicherheit und Klarheit des Tons anzuerkennen, der zwiſchen dem Edeln und Gemeinen ein Mittel hält, das durch Friſche und Heiterkeit einen gewiſſen Reiz bekommt, wie man ja auch im Leben Perſonen begegnet, deren im Grunde gewöhnliches Weſen nur durch die Friſche und Heiterkeit der Jugend Anziehungskraft ausübt. In ihrem Element aber ſcheint Despina zu ſein, wenn ſie ſelbſt einen extravaganten Streich ausführen kann, und ſo benimmt ſie ſich in ihren Verkleidungen mit der größten Sicherheit und munterſten Laune. Die Scene, in welcher ſie im erſten Finale als Arzt auftritt, gehört ſicherlich zu dem Ergötzlichſten was die komiſche Muſik geleiſtet hat. Nach der langen Spannung macht ſchon die Rührigkeit, welche alle beim Auftreten des Arztes erfaßt, einen vortrefflichen Eindruck, aus dieſer Umgebung aber treten die ruhmredige Schwatzhaftigkeit und die feierliche Würde des Charlatans in einer ſo draſtiſchen Weiſe hervor, daß man ſich verwundert fragt, worin das nur liege, da gar keine beſonderen Mittel dafür in Bewegung geſetzt ſind. Es iſt eben das Treffende auf die einfachſte Weiſe geſagt, jede Uebertreibung, die in dieſem Moment der Situation nur ſchaden könnte, vermieden und dadurch die echt komiſche Wirkung einer durch gar kein fremdes Element getrübten Heiterkeit erreicht, wie ſie ſelten zur Geltung kommt und die unter den Sätzen von geſpannter Empfindung doppelt eindringlich iſt[31]. Nicht minder launig iſt der Notar im zweiten Finale gezeichnet. Nach einer ausführlichen Begrüßungsformel, deren Zierlichkeit die begleitende Violinfigur ſcherzhaft ausdrückt, beginnt das eintönige Ableſen des Ehecon-

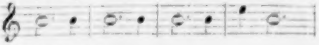
---

[31] Die Wiederholung der Stelle von ſo unwiderſtehlich komiſcher Gravität durch die Blasinſtrumente

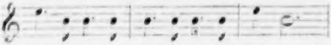


fehlt in der Originalpartitur und iſt auf einem Beiblatt von der Hand eines Copiſten nur für Flöte und Fagotts geſchrieben; auch die Verweiſungszeichen ſcheinen mir nicht von Mozarts Hand. Daß die Einſchaltung, wie ſie in der gedruckten Partitur vorliegt, ſeiner Abſicht entſpricht iſt wohl unzweifelhaft.

tracts — pel naso ſchreibt Mozart ausdrücklich vor — das durch die fünfmalige Wiederholung der vier Takte



zweimal mit eingeſchobenem



mit ihrem ſcharfen Accent aufs komiſchſte der Wirklichkeit nachgebildet iſt. Die Begleitung der Geigen iſt, während der Baß bleibt, zu jeder Periode verſchieden und nimmt an Schnelligkeit und Haſt zu, wodurch eine außerordentliche Steigerung erreicht wird, die den ungeduldigen Ausruf der Brautleute förmlich provocirt[32].

Ein anderes Beiſpiel einer ſolchen Heiterkeit iſt das Terzett der drei Männer (16). Nachdem die Mädchen zornig weggegangen ſind, fangen Guillelmo und Ferrando an zu lachen[33], was die Verlegenheit und Verdrießlichkeit Don Alfonſos vermehrt, auf deſſen Ermahnen ſie ſich bemühen das Lachen zu unterdrücken. Die Luſtigkeit der jungen Männer, der Verdruß des Alten, ihr Lachen mit dem ſie vergebens kämpfen ſind ſo treffend ausgedrückt, die in einer Triolenfigur raſtlos forteilende Begleitung wirkt ſo draſtiſch, daß es einem gehen würde wie vor gewiſſen antiken lachenden Satyrgeſichtern, die man nicht anſehen kann ohne auch zu lachen, wenn nicht das Ganze in einem Moment vorüberrauſchte.

---

[32] Was von Sgra. Buſſani, der erſten Darſtellerin der Deſpina, berichtet wird (S. 232 ff.) macht die Anlage dieſer Partie, bei der es weniger auf Feinheit als Keckheit und Uebermuth abgeſehen iſt, begreiflich.

[33] In beiden Bearbeitungen bricht Guillelmos Arie auf dem Septimenaccord ab, worauf das Terzett unmittelbar einfällt. Uebrigens ſteht zu Anfang deſſelben beigeſchrieben ridono moderatamente (nicht fortissimo).

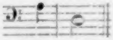
Das Seitenſtück zu Despina iſt Don Alfonſo[34], namentlich durch den für die muſikaliſche Darſtellung ſo ungünſtigen Umſtand daß er im Verlauf der ganzen Handlung keine Regung gemüthlicher Theilnahme zeigt und auch ſonſt keine eigenthümlich hervorſtechenden Züge verräth, die ihm das Intereſſe einer komiſchen Perſon gäben. Ein trivialer und frivoler Skepticismus ohne eigentlichen Humor und gute Laune, ein kühler Rationalismus ohne Gutmüthigkeit ſind an ſich nicht anziehend und durchaus unmuſikaliſch, ſie können weſentlich nur durch den Contraſt wirken und Don Alfonſo tritt deshalb hauptſächlich in den Enſembleſätzen hervor. In den erſten Männerterzetts ſticht ſeine kühle Haltung gegen die Aufgeregtheit der jungen Männer vortrefflich ab und namentlich dem Liedchen das er ihnen ſpottend vorſingt (2): E la fede delle femine hat Mozart einen köſtlichen Ausdruck von Schalkhaftigkeit zu geben gewußt. Feiner noch iſt ſeine Theilnahme bei der Abſchiedsſcene charakteriſirt, wo er zwar beſcheiden zurücktritt um die Hauptwirkung nicht zu beeinträchtigen, aber durch die leiſen Andeutungen welche er aus dem Hintergrunde hineinwirft, der weichen Empfindung der Liebenden die Nuance beimiſcht, welche den Zuhörer in der rechten Stimmung erhält. In der Regel aber äußert Don Alfonſo dem Gange der Handlung nach nicht ſeine wahre Empfindung ſondern eine dem beſtimmten Zweck dienende von ihm erheuchelte, was natürlich zu einer gewiſſen Uebertreibung des Ausdrucks führt, die nicht ohne komiſche Wirkung bleibt, aber auch im Vortrag ſehr fein gehalten werden muß um den Eindruck des Ganzen nicht zu ſtören. So iſt in der Art, wie in dem lieblichen Terzett (10) Don Alfonſo ſich den beiden Frauenzimmern im Ausdruck der Empfindungen nicht blos anſchließt ſondern ſehr bemerkbar hervortritt, das parodirende Element zwar nicht zu verkennen, indeſſen macht es ſich doch nicht ſoweit geltend daß es die zarte und weiche Stimmung des Ganzen beherrſchte, nur leiſe hindurchklingen darf und ſoll auch dieſer Ton. Es liegt ſchon in der Anlage eines ſolchen Charakters daß er ſich nicht leicht ſelbſtändig ausſpricht, daher ihm denn auch keine eigentliche Arie zufällt[35], und die beiden größeren Soloſachen ſind nicht ohne Abſicht ſo eingerichtet daß ſie einen geſteigerten Gefühlsausdruck zulaſſen, der ſeinem eigentlichen Charakter nicht zukommen würde. In der erſten (5) drückt er mit abſichtlicher Uebertreibung die Beſtürzung und den Kummer aus, womit ihn die Schreckensbotſchaft erfüllt, die er den Damen zu überbringen hat; ſie iſt charakteriſtiſch für die Perſon wie für die Situation, indem ſie mit einem Schlage die geſpannte Stimmung bezeichnet, aus welcher die ganze folgende Abſchiedsſcene hervorgeht. Von eigenthümlicher Anlage iſt der kleine Enſembleſatz (22), in welchem Don Alfonſo und Despina die beiden Paare zuſammenführen[36]. Dadurch daß Don Alfonſo das Wort für die verſchüchterten Liebhaber ergreift erhält er Gelegenheit ſich mit

---

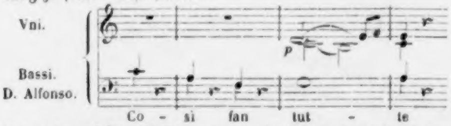
[34] Ueber dieſen Charakter hat Rochlitz einige Bemerkungen gemacht (A. M. Z. 11 S. 592 f.).

---

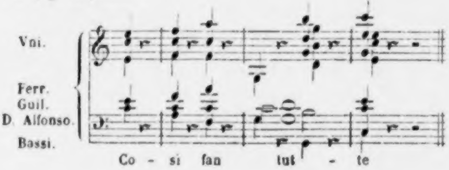
[35] Dies mag freilich auch durch den Darſteller mit bedingt worden ſein, denn Buſſani war wie es ſcheint kein großer Sänger (S. 221).

[36] Dies ſcheint eine ſpätere Aenderung zu ſein. Denn das vorhergehende Recitativ ſchloß urſprünglich vollſtändig ab  und daneben ſteht segue l'Aria di Don Alfonso; dann iſt das d weggeſtrichen und daneben geſchrieben attacca. Wenn Mozart den Enſembleſatz auch ſchwerlich als ein eigentliches Quartett anſah, ſo konnte er es doch nicht wohl als Aria di Don Alfonso bezeichnen; eine ſolche wird alſo urſprünglich beabſichtigt und dann mit dem Enſemble vertauſcht worden ſein.

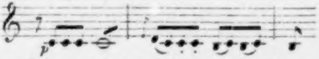
mehr Gefühl auszudrücken, und doch läßt ſeine Stellung in der Situation nicht zu daß daſſelbe einen ernſten und tieferen Ausdruck erhalte, ſo daß ſein Charakter gewahrt bleibt. Daß die beiden Liebhaber wie ein Echo einfallen iſt ein artiger Einfall und die ganze Situation iſt gut angelegt, aber leider hat da Ponte den rechten Vortheil nicht daraus zu ziehen gewußt. Zwar iſt mit richtigem Takt vermieden Fiordiligi und Dorabella nachher, als Despina für ſie eintritt, in ähnlicher Weiſe ſich einmiſchen zu laſſen; allein daß ſie ganz aus dem Spiel bleiben, daß die Situation ſich in den leichtfertigen Seitenbemerkungen Don Alfonſos und Despinas verläuft zerſtört offenbar die Bedeutung, welche dieſe Scene für den weiteren Verlauf der Handlung und die muſikaliſche Darſtellung gewinnen konnte. Hier war ein großer Enſemblesatz, dem Sextett im erſten Akt entſprechend, indicirt, in welchem die beiden Liebespaare unter Aſſiſtenz der Gelegenheitsmacher ſich allmählich einander in einer Weiſe näherten daß der weitere Verlauf des Abenteuers nicht zweifelhaft bleiben konnte; eine reiche Fülle contraſtirender, äußerſt wirkſamer und namentlich muſikaliſch dankbarer Motive hätte ſich dabei dargeboten, und es wäre nicht nothwendig geweſen die doppelte Verführungsgeſchichte in dem monotonen Verlauf von Arien und Duetts hinter einander abzuſpielen. Allein da Ponte fehlte es hierzu an dramatiſcher Erfindung, ſo gut er ſich darauf verſtand eine gegebene Situation opernmäßig auszuführen; auch wagte er nicht von der Convenienz abzugehen, die im zweiten Akt die beſtimmte Zahl von Arien verlangte, und wollte ebenfalls den Geſchmack des Publicums für das Leichte und Tändelnde befriedigen. Der Charakter des Scherzhaften und Munteren tritt allerdings in dieſem Satz wo möglich noch freier und ungetrübter hervor als in einem der ſchon genannten, und er iſt nach dieſer Seite hin für die ganze Haltung der Oper ſehr charakteriſtiſch; aber weil er an einem bedeutſamen Wendepunkt der Handlung ſteht und als Enſemble auftritt, vermißt man die Energie und Fülle des Ausdrucks, welche in den übrigen Enſembleſätzen zu Tage kommt. Sollte die Figur des Don Alfonſo in das rechte Licht treten, ſo mußte da Ponte eine Intrigue erfinden, welche dieſen Gelegenheitsmacher in eine wirkliche Verlegenheit ſetzte, und ihn dadurch in den Vordergrund bringen, was gar nicht ſchwer hielt und die Monotonie des zweiten Acts ſehr zweckmäßig unterbrochen hätte. Die Situation des Lachterzetts (16), die einzige, in welcher Don Alfonſo wirklich in Eifer geräth, geht zu raſch vorüber um dies Motiv gehörig wirken zu laſſen. Uebrigens ſpricht er nur noch in ein paar kleinen Sätzen ſeine Anſichten über die Unbeſtändigkeit der Frauen aus, welche mehr nach Art eines begleiteten Recitativs die gehobene Stimmung ſeiner Lehrhaftigkeit ſehr bezeichnend ausdrücken. In dem letzten gelangt er durch eine ſehr einfache, aber ebenſo bezeichnende Steigerung zu ſeiner Schlußmoral



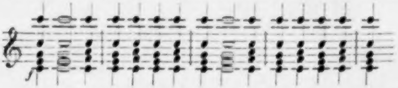
in welche auf ſeine Aufforderung auch die bekehrten Liebhaber beruhigt einſtimmen



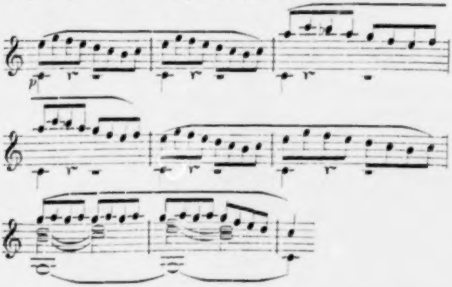
Es iſt ſchon bemerkt (S. 365) daß Mozart dies Motto auch der Ouverture aufgeprägt hat. Sie wird durch ein kurzes Andante eingeleitet, das nach ein paar raſchen Accorden ein zartes Motiv der Oboe beginnt, welches durch wiederholte Accorde unterbrochen, von Neuem anſetzt, worauf erſt der Baß, dann das volle Orcheſter wie oben das Cosi fan tutte hören läßt[37] und unmittelbar in das Preſto überleitet, welches die Bedeutung dieſes Spruchs veranſchaulicht. Eine kurze flüchtige Figur



ſteigt in den Geigen creſcendo raſch durch zwei Octaven, wo ein ſyncopirter Rhythmus ſcharf einſchneidend aus allen Stimmen



den raſchen Gang auf einige Augenblicke hemmt, um einer leicht dahin rollenden Figur Platz zu machen



---

[37] Hierauf hat ſchon Rochlitz aufmerkſam gemacht (A. M. Z. III S. 593).

welche die Blasinſtrumente einander abnehmen. Das ſind die Elemente, welche in unaufhörlich raſchem Wechſel einander neckend jagen, wie Federbälle mit leichter Hand aufgefangen um zurückgeworfen zu werden durcheinander wirbeln[38], bis das luſtige Spiel unterbrochen wird durch den Spruch, welcher es ins Leben gerufen hatte: Cosi fan tutte! Und noch einmal rauſcht das Creſcendo luſtig in die Höhe und ſchließt mit wenigen kräftigen Accorden ab. Charakteriſtiſcher konnte das leichtfertige Spiel kaum bezeichnet werden und dieſe Ouverture iſt der treffendſte Ausdruck ſorgloſer Heiterkeit. Vergleicht man ſie mit der Ouverture zu Figaro, ſo iſt beiden zwar der allgemeine Charakter der lebendigen Fröhlichkeit und der von Anfang bis zu Ende ungehemmt fortfließende klare Strom gemein, aber die tiefe ſchöne Empfindung, welche dort aus dem raſtloſen Treiben hervorquillt, würde man hier vergeblich ſuchen, wie ſie der Handlung fremd iſt.

Die Art der Charaktere, wie ſie uns in dieſer Oper entgegentreten, bringt es mit ſich daß ſie der muſikaliſchen Darſtellung am günſtigſten werden, wo ſie im Enſemble zuſammentreten. Die ſchärfer beſtimmte Situation kommt der Schwäche der Charakterzeichnung zu Hülfe, der Conflict in welchen die Perſonen zu einander treten bedingt ſtärkere Contraſte und lebhaftere Farben, die dramatiſchen Motive energiſchen und wechſelnden Ausdruck. Daher iſt denn auch der erſte Theil der Oper, welcher hauptſächlich aus Enſembleſätzen beſteht, der ungleich wirkſamere[39]; unzweifelhaft aber

---

38) In der gedruckten Partitur iſt an drei Stellen (S. 6 Takt 11; S. 8 Takt 24; S. 10 Takt 15) das oben angeführte dritte Motiv um 8 Takte beſchnitten, indem es im Original jedesmal unverkürzt mit wechſelnder Inſtrumentirung wiederholt wird.

39) Unbegreiflich iſt die Aeußerung Schröders, der am 1 Mai 1791

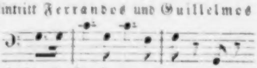
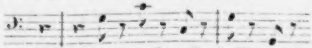
ſind es die großen Enſembles, in welchen die muſikaliſche Darſtellung den Höhepunkt erreicht.

Das Sextett im erſten Akt (13) iſt ſehr einfach angelegt, aber wirkſam durch die wohlbegründeten Contraſte und eine richtige Steigerung[40]. Der Anfang hat einen etwas marſchartigen Charakter; in ruhiger Haltung empfiehlt Don Alfonſo ſeine Freunde Despinas Gunſt, welche dieſe ſelbſt ihrem angenommenen Charakter gemäß in ziemlich lebhafter Weiſe in Anſpruch nehmen[41]; während ſie ſich durch die fremdartigen Figuren zur größten Heiterkeit angeregt fühlt, ſind die Männer froh nicht erkannt zu werden — die Expoſition dieſer Scene, die daher ruhig verläuft. Mit dem Eintreten der Fräulein beginnt die Handlung. Dem lebhaften, durch den Tripeltakt ſcharf hervorgehobenen Ausdruck ihres Unwillens tritt die flehentliche Bitte der Liebhaber, mit denen Despina gemeinſchaftliche Sache macht, gegenüber. Durch die Wendung der Harmonie nach Moll[42], die chromatiſche Bewegung der Stimmen, die Begleitung durch Clarinetten,

---

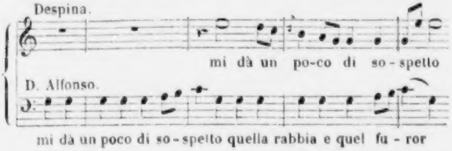
die von Stegmann „Liebe und Verſuchung“ umgetaufte Oper in Frankfurt a. M. ſah: „Erbärmlich! Selbſt von Mozarts Muſik gefällt mir nur der zweite Aufzug.“ (Meyer, Schröder II, 1 S. 68).

[40] Im Original ſind keine Trompeten und Pauken, auch iſt nicht auf ein Extrablatt verwieſen. — Das zweite Tempo war erſt Allegro assai, das assai iſt aber von Mozart weggeſtrichen.

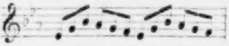
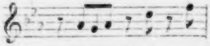
[41] Beim Eintritt Ferrandos und Guillelmos hatte Mozart anfangs den Baß  beibehalten, und erſt ſpäter den leichter fortſchreitenden  an die Stelle geſetzt.

[42] In der ganzen Oper iſt die Molltonart nur in der karikirten Arie Don Alfonſos (5), bei der Vergiftungsſcene im zweiten Satze des erſten Finales und raſch vorübergehend in Ferrandos Arie (27) angewendet.

Fagotts und Violoncello iſt dieſe Liebeserklärung in ganz eigenthümlicher, fremdartiger Weiſe hervorgehoben. Die Ueberraſchung der Damen iſt zunächſt eine mehr ſchmerzliche Empfindung über eine ſolche Zumuthung, welcher das demüthige Zureden entſpricht. Allein ſowie ſie ſich erholt haben und ihrem Unwillen Luft machen, iſt auch die Situation geändert, die Liebhaber ſind im Stillen erfreuet über dieſen Beweis der Treue, während Despina und Don Alfonſo in der Heftigkeit des Zornes einigen Grund zum Verdacht finden. Damit ändert ſich auch die Gruppirung der Perſonen. Fiordiligi und Dorabella, welche abwechſelnd ſich zornig gegen die Eindringlinge wenden und der Erinnerung an ihre Geliebten nachgehen, ſtehen für ſich; in der ihnen gegenüberſtehenden Gruppe ſchließen ſich die Liebhaber zuſammen, auch Despina und Don Alfonſo treten als aufmerkſame Beobachter einander näher und es iſt ſehr wohl berechnet, daß ſie namentlich bei der Stelle

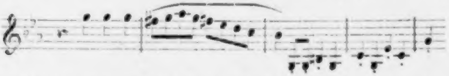

Despina.
mi dà un po-co di so-spetto
D. Alfonso.
mi dà un poco di so-spetto quella rabbia e quel fu-ror

ganz entſchieden in den Vordergrund treten, denn in der That beherrſchen ſie die Situation, und der Tumult und die Verwirrung welche ſich hier erheben erhalten ihre eigentliche Bedeutung erſt durch dieſe heitere Beleuchtung. Das alles aber zu einem muſikaliſchen Ganzen von einheitlichem Charakter zu geſtalten iſt auch hier wieder Mozart vornehmlich durch Vermeiden jeglicher Uebertreibung, ſo nahe dieſelbe auch gelegt war, meiſterlich gelungen.

Sehr verwandter Art iſt die Situation des erſten Finales, aber in den einzelnen Motiven ungleich ſchärfer charakteriſirt und reicher ausgeführt. Ein ſehr zärtliches Duett der verlaßnen Bräute beginnt daſſelbe, durch ein langes Ritornell eingeleitet und in ſelbſtändiger Weiſe ausgeführt; es iſt ein Seitenſtück zu dem erſten Duett derſelben, nur iſt hier der Ausdruck natürlich weniger feurig und lebhaft, ſondern vielmehr ſchmachtend und ſehnſüchtig, allein mit richtiger Charakteriſtik iſt nicht das Gefühl des Schmerzes, einer ſtillen Trauer ausgedrückt, auch keine Molltonart gewählt, ſondern ein zärtliches Verlangen das nur durch die Abweſenheit der Geliebten etwas anders nuancirt iſt. Nachdem man recht abſichtlich in die ſinnlich weiche träumeriſche Stimmung eingewiegt iſt, wirkt die raſch vorwärts drängende Vergiftungsſcene[43] durch harte Diſſonanzen, abgebrochne Rhythmen um ſo ſtärker, und ſchließt mit einem pathetiſchen Enſemble ab, worauf die Liebhaber zuſammenſinken und verſtummen. Indem Don Alfonſo und die herbeigerufene Despina vorläufigen Rath und Anweiſung geben, nimmt das Ganze eine etwas ruhigere Haltung an, die ſich allmählich wieder belebt, als die Mädchen mit den Geliebten allein gelaſſen ſind. Während jene voll Beſorgniß ſich äußern, ſind dieſe, mit dem bisherigen Erfolg zufrieden, vom beſten Humor und freuen ſich der komiſchen Scene, in welcher ſie ſelbſt die Hauptrolle ſpielen, namentlich Ferrando zeigt die heiterſte Laune. Allein als ſie nun unter krampfhaften Windungen aufſeufzen und die Theilnahme, welche die Schönen an ſolchen Leiden nehmen, immer lebhafter ſich äußert, wendet ſich das Blatt und die Beſorgniß daß ihr Mitleid ſich in Liebe wandeln könne, fängt an die Männer auf ſehr ernſtliche Weiſe zu peinigen, ſo daß alle ſich in dieſem Ausdruck einer quälenden Unſicherheit vereinigen. Hier tritt einmal eine feinere und tiefer gehende pſychologiſche Bewegung ein, welche Mozart wunderbar ſchön wiedergegeben hat, indem wie gewöhnlich das Orcheſter bedeutſam mitwirkt. Anfangs ſind zwei charakteriſtiſche Motive, welche ſich durch den ganzen Satz hindurchziehen, eine rollende Triolenfigur  und eine abgebrochne ganz entgegengeſetzten Charakters  hier mit einander combinirt, dann aber treten zwei andere auf

---

[43] Von dieſem zweiten Tempo an bis zum Schluß des Finale hat Mozart ſämmtliche Blasinſtrumente auf ein Extrablatt geſchrieben, auf das er verweiſt; leider iſt daſſelbe nicht mehr vorhanden. Von einem Copiſten ſind noch einige Seiten hindurch die Flöten und Fagotts eingetragen.



welche die ſchmerzlichen Empfindungen der Vergifteten charakteriſtiſch ausdrücken. Das Orcheſter führt dieſelben ganz ſelbſtändig in mannigfachen Combinationen auf eine Weiſe aus, daß das rein muſikaliſche Intereſſe ebenſo vollſtändig dadurch befriedigt als den Aeußerungen des ſich ſteigernden Mitleids die charakteriſtiſche Grundlage geboten wird. Die Männer treten dadurch argwöhniſch gemacht nun auch ihrerſeits mit dem Ausdruck eines ſehr beſorglichen Zweifels auf und ſo kommen alle ſchließlich in einer mißmüthigen Unſicherheit überein, die ſich in den imitirten chromatiſchen Gängen wahrhaft kläglich äußert. Hier liegt aber das Ergötzliche und wahrhaft Komiſche darin daß die luſtige Komödie welche Ferrando und Guillelmo zu ſpielen hofften eine für ſie ſo bedenkliche Wendung nimmt, daß die Empfindungen, beiderſeits wahr und aufrichtig, auf ganz anderen Vorausſetzungen beruhen und eine ganz andere Richtung nehmen als es äußerlich ſcheint. Mozart hat dieſe wirklich dramatiſche Situation nicht allein treffend und humoriſtiſch wiedergegeben, ſondern wie gewöhnlich ſteigert die innere Bedeutung der dramatiſchen Aufgabe auch die Auffaſſung und Behandlung des muſikaliſchen Elements: dieſer Satz iſt in jeder Beziehung ein Meiſterſtück und gehört zu dem Vorzüglichſten was Mozart geſchrieben hat. Mit dem Eintreten des verkleideten **Arztes** ändert ſich die Scene vollſtändig; alles wird rührig und lebendig, — was die durchgehende ſpringende Figur des Orcheſters, welche die Geigen und der Baß imitirend einander abnehmen, vortrefflich ausdrückt — alles fragt, giebt Auskunft, ſucht zu helfen, und in der Mitte ſteht der köſtliche Charlatan, der ſeinen Spaß mit dem fröhlichſten Behagen ausführt und alles mit Heiterkeit erfüllt[44]. Nachdem die Heilung vollbracht iſt, treten die Liebhaber wieder in den Vordergrund und äußern ihre Liebe in gehobner ſchwärmeriſcher Weiſe; die Befangenheit, welche die Mädchen trotz dem Zureden Despinas und Don Alfonſos in dieſer Situation zeigen, läßt ſie wieder das Komiſche derſelben empfinden, ſo daß ein Enſemble von contraſtirenden Empfindungen herauskommt, wie es der muſikaliſchen Darſtellung ungemein günſtig iſt[45]. Das Orcheſter bildet auch hier die Grundlage und eine eigenthümliche ſtets feſtgehaltene Geigenfigur giebt dieſem Andante einen fremdartigen faſt feierlichen Charakter, gegen den die Singſtimmen nicht ſelten in einer Weiſe abſtechen, welche die Situation in der bezeichnendſten Art charakteriſirt[46]. Als aber die Liebhaber aus ihrer Verzückung erwachen und begehrlich einen Kuß verlangen, da gerathen die Schönen in einen Zorn, der ſich noch lebhafter und intenſiver äußert als bei der erſten Begegnung; während Don Alfonſo und Despina ihnen begütigend zureden, vereinigen ſie ſich mit den Liebhabern, denen dies Uebermaß von Leidenſchaft jetzt auch einigen Verdacht gegen die Aufrichtigkeit derſelben einflößt, in dem unwiderſtehlich komiſchen Eindruck, den dieſe ganze Scene auf ſie macht. Dieſe verſchiedenen Elemente ſind in der muſikaliſchen Darſtellung ſo ſcharf charakteriſirt, die Gruppen ſo klar geſondert[47] und feſt eingerahmt, das Ganze ſchreitet mit einem Feuer und einer Kraft

---

[44] Es iſt merkwürdig, wie das Eintreten der Tonart der Dominante G-dur nach dem Abſchluß in C-moll hier, wie auch ſonſt nicht ſelten, einen ſo überaus friſchen Eindruck macht, als trete ein überraſchend neues Element auf. Der Wechſel der Haupttonarten iſt, wenn gleich einfach, doch bewegter als in den erſten Finales im Figaro (S. 244) und Don Giovanni (S. 440). Auf D-dur folgt G-moll, Es-dur, C-moll, G-dur, dann unvermittelt B-dur und wieder ohne Uebergang D-dur.

[45] In der gedruckten Partitur iſt dieſes Andante verkürzt; S. 128

---

nach Takt 4 ſind 13 Takte ausgefallen. In der Originalpartitur iſt dieſer Sprung mit Rothſtift angedeutet, ſowie im letzten Allegro ein Sprung angezeigt iſt von S. 132 Takt 7 bis S. 141 Takt 1.

46) Die Inſtrumentation trägt zu dieſer Charakteriſtik nicht wenig bei. Nicht allein die Saiteninſtrumente ſind gegen den vorhergehenden Satz ſo verſchieden angewendet daß es gar nicht dieſelben Inſtrumentalmittel zu ſein ſcheinen; ſondern dort ſind die Oboen mit Flöten und Fagotts vorherrſchend, hier Clarinetten und Fagotts durch Trompeten in eigenthümlicher Art verſtärkt. Mit dem Eintritt des Allegro ändert ſich die Klangfarbe wiederum vollſtändig. Die mit der Violine im Einklang gehenden Flöten, die zitternde Achtelbegleitung machen einen Eindruck von ſinnlicher Aufregung, der mit dem ruhig gehobenen Charakter des Andante außerordentlich contraſtirt.

47) Die beiden Liebespaare ſind allerdings nicht durchweg individuell charakteriſirt, und wenn Fiordiligi und Ferrando hervor-, Dorabella und Guillelmo zurücktreten, ſo geſchieht dies mehr zufolge der muſikaliſchen als der dramatiſchen Charakteriſtik, obgleich auch dieſe nicht unberückſichtigt bleibt.

in lebendiger Steigerung ſtetig vorwärts und ſchließt mit einem ſo draſtiſchen Ausdruck des aufgeregten Tumults, daß dieſer Schlußſatz den entſprechenden im erſten Finale des Figaro übertrifft, hinter dem im Don Giovanni nicht zurückbleibt; wie denn das ganze Finale den eben erwähnten bei aller Verſchiedenheit vollkommen ebenbürtig daſteht.

Das zweite Finale beginnt mit der Darſtellung der Hochzeitsfeier, welche in aller Behaglichkeit und mit dem lieblichſten Reiz geſchildert iſt. Despina, zu welcher ſich Don Alfonſo geſellt, bereitet mit der Dienerſchaft alles zum Empfange der Brautleute vor, ein reges, fröhliches Leben ſpricht ſich mit der zierlichſten Anmuth in dem leicht bewegten Satz aus, der auf die angenehmſte Weiſe die feſtliche Stimmung vorbereitet, welche beim Eintritt der Brautleute in der zwar feierlichen aber heiteren Begrüßung des Chors ihren Ausdruck findet. Daran ſchließen ſich die liebkoſenden Wechſelreden der Liebenden, die ſich zur Tafel ſetzen, einander zutrinken und zuletzt einen zärtlichen Canon anſtimmen[48]. Dieſes Schwelgen in Liebesglück und Seligkeit iſt mit einem bezaubernden Reiz dargeſtellt, die Gluth des Verlangens äußert ſich in einem ſo ſüßen Wohllaut, der in den mannigfachſten Nuancen ſo klar und voll, ſo zart und lieblich in ſteter Steigerung dahin fließt, daß dieſem ausgeführten muſikaliſchen Gemälde nicht viel Aehnliches an die Seite geſtellt werden kann[49]. Durch eine überraſchende enharmoniſche Rückung

---

[48] Dies iſt wiederum ein den damals üblichen geſelligen Sitten entlehnter Zug (III S. 333), ſowie auch das ganz ſelbſtändige Hervortreten der Blasinſtrumente während dieſer Scene auf die übliche Tafelmuſik anſpielt, denn völlig ausgeführt wie im Don Giovanni iſt ſie hier nicht.

[49] Der Canon ſollte urſprünglich noch weiter geſponnen werden und Guillelmo, nachdem er ſeinem Zorn im parlando genügt hat, das

(aus As-dur nach E-dur) werden wir dieſer Sphäre entführt und es folgt die mit ſoviel guter Laune ausgeführte Scene des Notars[30], welche durch den aus der Ferne herklingenden Kriegschor mit der beſten Wirkung unterbrochen wird[31]. Die nun folgende Verwirrung und Entwirrung hat für den Zuhörer, der über den Ausgang nicht in Zweifel iſt, kein weſentliches Intereſſe mehr, deshalb wird die Handlung in raſchen Schritten zu Ende geführt die auch keine zuſammenhängende muſikaliſche Behandlung geſtatten; zu einem größeren, feſt gegliederten Satze kommt es nicht mehr, auch der Componiſt hat ſich begnügen müſſen die einzelnen Züge, den verſtellten Schrecken Don Alfonſos, das Entſetzen der Damen, die freudige Begrüßung der heimkehrenden Liebhaber in beſtimmter Charakteriſtik hervorzuheben. Pikant wird die Situation bei der Demaskirung Despinas und da die Liebhaber ſich als die verkleideten Albaneſen zu erkennen geben, beides hat Mozart mit echt muſikaliſcher Laune wiedergegeben. Indeſſen findet das muſikaliſche Intereſſe ſeine rechte Befriedigung erſt wieder nachdem die Verſöhnung erfolgt iſt und das Gefühl glücklicher Befriedigung voll ausſtrömt. Namentlich iſt der

---

Thema gegen Dorabella gewandt ergreifen; allein mit richtigem Gefühl hat Mozart das aufgegeben und den ſchon niedergeſchriebenen erſten Takt geſtrichen.

30) Um ſich zu überzeugen, wie viel für die richtige Wirkung auf das gehörige Temperament der einzelnen Momente ankommt, kann man die beiden Scenen, in welchen Despina verkleidet auftritt, mit Nutzen vergleichen. Die ſcharf angeſpannte Situation, in welche ſie als Arzt eintritt, erfordert ſtarke und lebhafte Farben, während die anmuthige Liebesſcene auch für den Notar eine ſanftere Beleuchtung verlangt.

31) Nach dem Marſch waren die Blasinſtrumente alle auf einem von Mozart angemerkten Extrablatt geſchrieben, das ebenfalls nicht mehr vorhanden iſt.

letzte Satz mit einer heiteren Ruhe und Klarheit erfüllt, von einem Reiz der Schönheit und des Wohllauts, daß man über ſo manches Nichtige des ganzen Spiels hinweggetäuſcht und mit dem Gefühl der glücklichſten Befriedigung entlaſſen wird.

Die nähere Betrachtung der Oper hat deutlicher gezeigt, wie der Mangel an dramatiſcher Durchführung der Handlung und Charakteriſtik der einzelnen Perſonen auch die muſikaliſche Darſtellung nicht zu vollkommener Entwickelung gelangen läßt; erhebt ſich das Libretto nicht weſentlich über das Niveau der gewöhnlichen opera buffa, ſo drückt es auch die Muſik vielfach auf daſſelbe hinab. Wir haben geſehen, wie Mozart die in dieſem Genre der Komik unentbehrliche karikirende Uebertreibung in der verſchiedenſten Weiſe aus den Bedingungen der Situationen und der Charaktere zu motiviren und in ihrer Anwendung zu modificiren ſtrebt, um ſie als ein wahrhaft künſtleriſches Element geltend zu machen, aber er hat es doch nicht ganz vermeiden können äußerliche Decorationsmittel an die Stelle pſychologiſcher Motivirung zu ſetzen. Dies zeigt ſich namentlich in dem viel häufiger als ſonſt hervortretenden Beſtreben die einzelnen Züge in den Worten durch den muſikaliſchen Ausdruck ſinnlich wiederzugeben; beſonders iſt die Begleitung überreich an ſolcher Detailmalerei, während wir das Orcheſter ſonſt vorherrſchend dazu verwandt finden die leiſen Schattirungen der Seelenſtimmungen im Einzelnen auszuführen. Um nichts davon zu ſagen daß in dem Duett zwiſchen Guillelmo und Dorabella (23) das Herzklopfen, wie es eine Hauptpointe des Textes bildet, auch ein weſentliches muſikaliſches Motiv abgiebt (ganz anders als in Zerlinas Arie S. 401), daß in dem reizenden Terzett (10) das Rauſchen der Wellen und Winde, in dem vorhergehenden Quintett (9) das Schluchzen vernehmlich ausgedrückt iſt; ſo finden wir Nebengedanken, wie im erſten Terzett das Schwertziehen, im dritten den Tuſch und das Gläſerklingen des brindisi, im Kriegschor (8) Pfeifen und Kanonen, in Dorabellas Arie (28) das Picken im Herzen durch die Achtel der Oboe, im letzten Finale das Anſtoßen mit den Gläſern durch das Pizzicato der Geigen ſinnlich hervorgehoben, um ſo mancher anderer nicht ſo direct malender Züge nicht zu gedenken[52]. Es ſind lauter artige Einfälle, fein ausgeführt ohne ſich unziemlich in den Vordergrund zu drängen, aber ſie reichen nicht an jene geiſtreiche pſychologiſche Charakteriſtik, welche wir in Mozarts Opern bewundern. Auch andere Hülfsmittel der opera buffa ſehen wir hier reichlicher als ſonſt angewandt, namentlich die Zungengeläufigkeit des raſchen Sprechens, die zwar auch hier nirgend unmotivirt an und für ſich als komiſches Motiv gebraucht wird, aber ungleich häufiger und draſtiſcher hervortritt als in andern Opern[53].

Das Beſtreben dem Geſchmack des Publicums gerecht zu werden geht Hand in Hand mit der Nachgiebigkeit gegen die Sänger. Daß ein ſolcher Einfluß ſich geltend mache ſowohl in der ausgeführten Form einiger concertirenden Arien, wie ſie weder im Figaro noch im Don Giovanni angewendet iſt, als auch in der ſichtlich erſtrebten Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodien und ihrer Behandlung iſt bereits bemerkt worden[54], und es iſt nicht zu verkennen daß in dieſer Hinſicht Così fan tutte den beſten Opern italiäniſcher Meiſter näher ſteht als irgend eine der übrigen[55]. Freilich verläugnen ſie auch ſo die eigenthümlichen Züge der Mozartſchen Natur, Feinheit und Adel, nirgends, und hier ganz beſonders erregt die reiche Erfindungskraft des Meiſters Erſtaunen, der eine Fülle von reizenden und anziehenden Melodien mit leichter Hand ausſtreute, wie kaum ſonſt irgendwo, die ſtets das Ohr ergötzen ohne flach und unbedeutend zu werden. Nicht minder bewundernswerth tritt uns hier ſeine techniſche Meiſterſchaft entgegen, in mancher Beziehung ſogar greifbarer als anderswo. Die Anlage der Muſikſtücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppirung der Stimmen in den Enſembles in der Weiſe daß die Erforderniſſe der dramatiſchen Situation und der muſikaliſchen Form zugleich erfüllt werden, iſt ſo feſt und durchſichtig klar bei der reichſten Fülle der Ausführung daß man auch den complicirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt unmittelbar die wunderbare Freiheit und Geſchmeidigkeit der Stimmführung, wo es ſich um Combination verſchiedener charakteriſtiſcher Melodien handelt, die ſpielende Gewandtheit in der Anwendung contrapunktiſcher Formen zuſammen, die das Intereſſe des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne daß er eine Anſtrengung verſpürt. Ganz beſonders aber überraſcht uns in dieſer Oper das feine Gefühl für den Wohllaut und die Sicherheit mit welcher derſelbe unter allen Umſtänden erzielt wird. Obgleich dieſe Fähigkeit und Geſchicklichkeit von der Erfindungskraft und dem Organiſationstalent nicht zu trennen iſt, ſo erweiſt ſie ſich doch nicht überall in gleichem Maaße mitwirkend; grade hier offenbart ſich die Kraft alle Factoren, welche zuſammenwirken müſſen damit der ſinnliche Eindruck der muſikaliſchen Schönheit zu voller Geltung komme, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der ſeltenſten Weiſe. Das tritt auch in der Anwendung des Orcheſters deutlich hervor. Obwohl daſſelbe nicht mit derſelben feinen Detailausführung behandelt iſt, wie im Figaro und Don Giovanni, ſondern durchweg leicht, einfach, den Singſtimmen freien Spielraum gewährend, ſo iſt es doch in anderer Hinſicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen, beſonderen Inſtrumentaleffecten reicher. Die Blasinſtrumente ſind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltigerer Zuſammenſtellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben[56]. Intereſſant iſt es zu ſehen, wie die Clarinetten viel mehr in den Vordergrund treten, und wie ſich ein charakteriſtiſcher Unterſchied feſtſtellt, je nachdem Clarinetten oder Oboen die Klangfarbe beſtimmen, welche durch die Miſchung mit den übrigen Blasinſtrumenten nach verſchiedenen Seiten nuancirt werden. Ein eigenthümlicher Gebrauch iſt auch von den Trompeten gemacht, welche nicht ſelten ohne Pauken, und nicht im gewöhnlichen Sinn trompetenmäßig, ſondern anſtatt der Hörner (und nicht mit ihnen combinirt) meiſt in den tieferen

---

[52] In dem Aufſatz im Morgenblatt (1836 N. 4 S. 81 f.) wo auf dieſe Eigenthümlichkeit aufmerkſam gemacht wird, iſt auch angenommen, und wie ich glaube mit Recht, daß die Flöten- und Fagottfigur zu Anfang des erſten Finales veranlaßt ſei durch Despinas vorhergehende Worte: le povere buffone stanno nel giardinetto a lagnarsi coll' aria e colle moschi d'aver perso gli amanti.

[53] Dagegen iſt auch hier, wo doch das Motiv der Verkleidung es nahe zu legen ſchien, nicht einmal ein Anflug nationaler Charakteriſtik zu ſpüren; Mozart mochte wohl fühlen daß eine ſolche muſikaliſche Verkleidung ſehr bald ermüden würde.

---

[54] Wie mir ſcheint ſind auch die lang ausgedehnten Schlüſſe, welche in dieſer Oper auffallend hervortreten und nur einigemal einen parodiſchen Charakter anzunehmen ſcheinen, dem Publicum und den Sängern zu gefallen eingeführt worden.

[55] Um ſo mehr ſetzt es in Erſtaunen daß eine Anzahl von Stücken grade dieſer Oper zu einer vollſtändigen Meſſe verarbeitet iſt, worüber das Nähere Beil. XXV mitgetheilt iſt.

---

[56] Man ſehe, um nur wenige Beiſpiele anzuführen, die Arien des Ferrando (27) und der Dorabella (28) auf die reiche und fein nuancirte Behandlung der Blasinſtrumente an.

Lagen angewendet ſind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft, Friſche und Glanz zu geben[57]. Aehnliche Bemerkungen ließen ſich weiter verfolgen um im Einzelnen klar zu machen mit wie feinem Sinn und richtiger Berechnung auch die Orcheſterkräfte zum reizendſten Wohlklang verwendet ſind.

Wenn es unleugbar iſt daß die Oper Così fan tutte als ein Ganzes betrachtet und namentlich in Rückſicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteriſtik Figaro und Don Giovanni nicht erreicht, ſo iſt ebenſowenig zu verkennen, daß einzelne Stücke, und grade die Hauptpartien in überwiegender Zahl Mozarts ganzes Genie und ganze Meiſterſchaft bewähren, daß uns Seiten ſeiner künſtleriſchen Natur hier auf die glänzendſte Weiſe hervortreten, welche in andern Opern gar nicht oder doch nicht ſo vollkommen zur Geltung gebracht werden, und daß nach manchen Richtungen hin ein Fortſchritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen iſt.

22.

Die Thronbeſteigung Leopolds II, der am 13 März 1790 in Wien eintraf, ſchien für die Pflege der Muſik und der Oper nicht viel Gutes zu verſprechen. Noch im Juli war er nicht im Theater geweſen, hatte keine Muſik bei ſich gehabt, noch ſonſt irgend ein Merkmal von Liebhaberei für Muſik gezeigt; nur ſeine Gemahlin die Kaiſerin Louiſe beſuchte die Oper, ſie ſchien Einſicht zu verrathen, aber von der

---

57) Mehrmals ſind ſie mit Clarinetten verbunden z. B. in Fiordiligis Arie (14), im Andante des erſten Finales, mit Flöten und Fagotts in dem luſtigen Quartett (21), mit Oboen und Flöten im erſten Allegro des erſten Finales, wo das langgehaltene d (S. 407) von wunderbarer Wirkung iſt und den Unterſchied von den Hörnern klar machen kann.

Wiener Muſik wenig befriedigt zu ſein, auch die Prinzen wurden in Muſik unterrichtet[1]. Die Verſchiedenheit von Kaiſer Joſeph, welche ſein Nachfolger ſo ſichtlich an den Tag legte, bewährte ſich auch in ſeinem Geſchmack; die Ballets wurden wieder eingeführt, neben der opera buffa die opera seria von Neuem begünſtigt. Es hieß, ein neues Hoftheater ſolle erbaut werden, worin man die Logen zum Kartenſpiel einrichten wolle, aus Unzufriedenheit darüber ſei Salieri entſchloſſen ſeinen Abſchied zu nehmen und Cimaroſa werde an ſeine Stelle kommen[2]. Wer ſich der Gnade Joſephs zu erfreuen gehabt hatte durfte mit einiger Sicherheit auf die Ungunſt Leopolds rechnen, das zeigte ſich auch beim Theater. Graf Roſenberg wurde der Direction enthoben, die dem Grafen Ugarte übertragen wurde[3], da Ponte mit der Ferrareſi in Ungnaden entlaſſen[4], Salieri hielt es für gerathen ſich von der Direction der Oper zurückzuziehen, und an ſeine Stelle wurde Joſ. Weigl geſetzt, „um im Schüler den Meiſter zu ehren“[5].

Mozart war doch wohl von Joſeph ſchon zu ſehr begünſtigt worden um auf die Gnade Leopolds Anſpruch

---

1) Muſ. Correſp. 1790 S. 30.

2) Muſ. Wochenbl. S. 15. vgl. Lange Selbſtbiogr. S. 167.

3) Müller Abſchied S. 286.

4) Die pikanten Erzählungen da Pontes (mem. II p. 114 ff.) mögen etwas lebhaftes Colorit tragen, im Weſentlichen ſcheinen ſie wahr zu ſein.

5) Moſel, Salieri S. 138. Muſ. Wochenbl. S. 62. Die härteſten Aeußerungen Leopolds über Salieri theilt da Ponte mit (mem. II p. 135): Io lo conosco abbastanza. So tutte le sue cabale, e so quelle della Cavalieri. E un egoista insopportabile, che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di cappella, di tutte le cantanti, di tutti gl' Italiani e sopra tutto mio, perchè sà che lo conosco.

machen zu können; ſein Geſuch um die zweite Kapellmeiſterſtelle fand ſo wenig Gehör als ſeine Bitte ihm den Klavierunterricht der Prinzen zu übertragen (III S. 188 f.). Einen poſitiven Beweis der Geringſchätzung von Seiten des Hofes erhielt er bei der Anweſenheit des Königs Ferdinand von Neapel, der mit der Königin Caroline nach Wien gekommen war um der Vermählung ſeiner Töchter Maria Thereſia und Louiſe mit den Erzherzögen Franz und Ferdinand (19 Sept. 1790) beizuwohnen. Er hatte außer für die Jagd nur für Muſik ein lebhaftes Intereſſe, das Inſtrument welches er ſelbſt cultivirte, war die Leier. Es wurde ihm zu Ehren eine neue Oper von Weigl La cafetiera bizarra (15 Sept.) aufgeführt; der Kaiſer erſchien mit ihm zum erſtenmal in der Oper, wo Salieris Axur gegeben wurde (21 Sept.); zur Feier der Vermählung war während der offnen Tafel im großen Redoutenſaal ein Concert unter Salieris Direction, in welchem die Cavalieri und Calveſi, ſowie die Gebrüder Stadler ſich hören ließen, auch wurde eine Symphonie von Haydn aufgeführt, welche der König auswendig wußte und laut mitſang; Haydn wurde ihm vorgeſtellt, von ihm nach Neapel eingeladen und mit Aufträgen beehrt[6] — Mozart blieb unberückſichtigt und erhielt nicht einmal eine Aufforderung vor dem König von Neapel zu ſpielen, was ihn tief verletzte (III S. 487).

Seine Lage war ſehr traurig, die Kränklichkeit ſeiner Frau dauerte fort und während ſeine Ausgaben größer wurden, nahmen ſeine Erwerbsmittel ab; im Mai hatte er nur zwei Schüler und mußte ſeine Freunde bitten, ihm behülflich zu ſein daß er es auf acht bringen könne. Seinen wiederholten dringenden Verlegenheiten konnte auch die Bereitwilligkeit des braven Puchberg nicht dauernd abhelfen, er mußte ſeine Zuflucht zu Wucherern nehmen und ſich auf Speculationen einlaſſen, die ſeine Finanzen noch tiefer zerrütteten (III S. 193 f. 485 f.). Der Druck dieſer Verhältniſſe lähmte auch, wie er ſelbſt klagt, ſeine Arbeitskraft, kein Jahr ſeines Lebens iſt ſo arm an künſtleriſchen Erzeugniſſen als dieſes[7].

---

[6] Muſ. Correſp. 1790 S. 145 ff. Grieſinger biogr. Not. S. 36.

Offenbar in der Hoffnung einer guten Einnahme faßte Mozart von Neuem den Plan einer Kunſtreiſe; die Krönung Leopolds, welche am 9 October Statt fand und eine Menge von Fremden nach Frankfurt zog, ließ dieſen Ort als beſonders günſtig erſcheinen[8]. Den Muſikern ſich anzuſchließen, welche als zum Gefolge des Kaiſers gehörig nach Frankfurt geſchickt wurden und dort alle Vorzüge des unmittelbaren kaiſerlichen Schutzes genoſſen, war ihm nicht verſtattet[9]; er reiſte, nachdem zu dieſem Zweck das Silberzeug hatte verſetzt werden müſſen (III S. 248 f.) mit ſeinem Schwager, dem Violinſpieler Hofer, den er aus Mitleiden mitnahm um ihn an den gehofften Vortheilen der Reiſe Theil nehmen zu laſſen, im eigenen Wagen am 23 Sept. ab

---

7) Das eigenhändige Verzeichniß weiſt nach der Vollendung von Cosi fan tutte im Januar 1790 nur nach

Mai. Quartett für 2 Violin Viola u. Violoncelle (B-dur S. 91 ff.).
Juni. Quartett (F-dur ebend.)
Juli. Händels Cäcilia und Alexandersfeſt bearbeitet.

8) Nähere Nachrichten über dieſe Reiſe, welche nur durch ſehr ſpärliche Notizen ergänzt werden, finden ſich in Mozarts Briefen an ſeine Frau (Beil. XIX. 6—8).

9) Salieri war als Hofkapellmeiſter am 21 Sept. nach Frankfurt abgereiſt (muſ. Corr. 1790 S. 146. Moſel, Salieri S. 138); er, Ign. Umlauf als Subſtitut und 15 Kammermuſici werden im Wahl- und Krönungs-Diarium (2 Anhg. S. 5) als anweſend aufgeführt.

und kam nach einer ſechstägigen Reiſe glücklich in Frankfurt an, wo ſie bei der Ueberfüllung mit Fremden nur mit Mühe ein Unterkommen fanden. Am 14 October gab Mozart im Stadttheater ſein Concert[10], welches um Mittag Statt fand. Der vormalige, ſeit längerer Zeit ſchon verſtorbene Contrabaſſiſt Ludwig, welcher bei demſelben mitgewirkt hatte, erinnerte ſich daß der Flügel auf der Bühne ſtand, und wie der kleine, ſehr lebendige und bewegliche Mann während der Probe, die am Morgen vorher gehalten wurde, öfters von der Bühne über den Souffleurkaſten hinweg in das Orcheſter geſprungen ſei, dort ſich ſehr lebhaft und freundlich mit den Orcheſtermitgliedern unterhalten habe und ebenſo raſch wieder auf die Bühne geklettert ſei. Auch in dieſem Concert kamen nur Compoſitionen von Mozart zur Aufführung[11]. Uebrigens iſt von dieſem Aufenthalt in Frankfurt nichts Näheres bekannt als daß er mit dem alten Papa Beecke (II S. 77), mit welchem er hier wieder zuſammentraf ein Klavierconcert zu vier Händen ſpielte[12]; daß man ihn freundlich und artig aufgenommen habe, meldet er ſeiner Frau, der Tradition nach ſoll er mit dem Concertmeiſter

---

[10] Im Raths- und Schöffenraths-Protocoll der Reichsſtadt Frankfurt zur Wahl und Krönung des Kaiſer Leopold II findet ſich S. 400 folgende Notiz: „Mittwoch 13 Oct. 1790. Als vorkame, daß der Kayſerl. Conzert-Meiſter Mozart um die Erlaubniß nachſuche Morgen Vormittag im Stadtſchauſpielhaus ein Concert geben zu dörfen: ſolle man ohne Conſequenz auf andere Fälle hierunter willfahren.“ — Ich verdanke dieſe wie die übrigen Angaben der Mittheilung meines Freundes W. Speyer.

[11] Auf dem Titel der alten André'ſchen Ausgabe des Concerts in F-dur (S. 52, 9) findet ſich die Notiz: Ce concert à été executé par l'auteur à Francfort sur le Mein à l'accasion du couronnement de l'Empereur Leopold II. Da ſonſt das brillante Concert in D-dur (S. 52, 16) als Krönungsconcert bezeichnet wird, ſo iſt wohl anzunehmen daß er beide in Frankfurt geſpielt habe.

[12] Lipowsky Baier. Muſ. Lex. S. 16.

Hoffmann näher ſich befreundet und gewöhnlich abends mit ihm die Weinwirthſchaft von Gran (in der Bleidenſtraße, der kl. Sandgaſſe gegenüber) beſucht haben[13].

Von Frankfurt aus beſuchte Mozart auch Mainz, und es wird eine rührende Liebesgeſchichte erzählt, welche ihm dort Veranlaſſung gegeben habe die Arie Io ti lascio zu componiren, welche erweislich gar nicht von Mozart, ſondern von Gottfried v. Jacquin in Wien componirt iſt (III S. 331). Bei ſeinem Aufenthalte dort malte Tiſchbein das Portrait Mozarts, welches in den Beſitz des kurfürſtl. Hofgeigers Stutzl kam, und aus deſſen Nachlaß von den Gebrüdern André erworben wurde, und das, wenn es auch in gewiſſer Hinſicht wie man zu ſagen pflegt verſchönert ſein ſollte, eine Miſchung von Sinnlichkeit, Laune und Schwermuth zeigt, die dem Weſen Mozarts ſehr wohl entſpricht[14].

---

[13] Heſſe berichtet (Bresl. Ztg. 1855 N. 210 S. 1366) daß er in Frankfurt einen alten penſionirten Organiſten der Katharinenkirche habe kennen lernen, der im Jahr 1790 als ein Knabe der Schüler ſeines Amtsvorgängers geweſen war. „Eines Sonntags" erzählte derſelbe „nach beendigtem Gottesdienſte kommt Mozart auf das Orgelchor zu St. Katharina und bittet ſichs bei dem alten Organiſten aus, etwas auf der Orgel ſpielen zu dürfen. Er ſetzt ſich auf die Bank und folgt dem kühnen Fluge ſeiner Fantaſie, als ihn plötzlich der alte Organiſt in der unhöflichſten Weiſe von der Orgelbank ſtößt und zu dem Schüler ſagt: Merke dir dieſe letzte Modulation, welche Herr Mozart gemacht; das will ein berühmter Mann ſein, und macht ſo grobe Verſtöße gegen den reinen Satz?" Der Schüler hatte ſich dieſelbe gemerkt, und Heſſe fand ſie ſchön und nicht einmal ungewöhnlich.

[14] Das Bild iſt in den Bildniſſen berühmter Deutſchen (Breitkopf u. Härtel, 4 Lief.) geſtochen und dem dritten Bande dieſer Biographie vorgeſetzt. Die Authenticität deſſelben, welche wegen der großen Verſchiedenheit von den gewöhnlichen Porträts wohl bezweifelt wurde, iſt dadurch feſtgeſtellt daß Prof. Arenz in Mainz und Hoforganiſt Schultz in Mannheim, welche Mozart auf dieſer Reiſe hatten kennen lernen, die Aehnlichkeit bezeugten. Vgl. Grenzboten 1853 IV S. 460 f.

Auf der Rückreiſe kam Mozart nach **Mannheim** und erneuerte mit den alten Freunden, ſoviel er deren noch vorfand, das Andenken früherer Zeiten. Der ehemalige Hoforganiſt an der Trinitatiskirche **Schulz** erinnerte ſich noch als achtzigjähriger Greis mit hoher Freude daran, wie er Mozart, der bei ſeinem Vater aus und einging, auf die Orgel begleitete und mit ihm zuſammenſpielte, wie dieſer im Theater in der Probe zum **Don Giovanni** die langſamen Tempi welche der Kapellmeiſter **Fränzel** nahm rügte und ſelbſt lebhaftere angab.

In **München**, wo Mozart am 29 Oct. eintraf und bei ſeinem alten Freund **Albert**, Weingaſtgeber zum ſchwarzen Adler in der Kaufingergaſſe, ſein Quartier nahm[15], fand er der guten Freunde noch mehr; der Brief an ſeine Frau legt Zeugniß dafür ab, wie wohl er es ſich in ihrer Geſellſchaft werden ließ. Und hier wurde ihm die Auszeichnung zu Theil daß der Churfürſt ihn aufforderte in dem Concert zu ſpielen, welches dem König von Neapel, der ſich auf der Rückreiſe von Frankfurt zwei Tage in München aufhielt[16], bei Hofe gegeben wurde[17]. „Eine ſchöne Ehre für den Wiener Hof", ſchreibt er „daß mich der König in fremden Landen hören muß"[18].

---

[15] So weiſt es das Kurfürſtl. gnädigſt privil. Münchner Wochen- u. Anzeigeblatt 1790 N. 44 nach.

[16] Nach den Berichten der Kurf. gn. priv. Münchner Zeitg. 1790, N. 173—175 war bei Ankunft des Königs von Neapel (welche am 4 Nov. Mittags erfolgte) Hofgala und Hofakademie, am folgenden Tage eine große Hofjagd, abends Luſtſpiel im Theater und Souper.

[17] Der König hatte **Raaff** von ſeinem Aufenthalt in Neapel her noch in ſo gutem Andenken, daß er, als er ihn in dem Concert bei Hofe gewahr wurde, auf ihn zulief und ihn vor dem ganzen Hofe mit herzlichem Eifer in ſeine Arme ſchloß (Reichardts muſ. Ztg I S. 278).

[18] Eine Münchner Tradition daß Mozart den **Don Giovanni**

Nicht lange nach ſeiner Rückkunft kam **Salomon** aus London nach Wien und bewog **Haydn** durch ein für jene Zeit glänzendes Engagement ihm dorthin zu folgen und für die Concerte der philarmoniſchen Geſellſchaft eine Reihe von Compoſitionen zu liefern, wodurch zu Haydns Ruhm und Wohlſtand der eigentliche Grund gelegt wurde. Auch mit Mozart traf Salomon vorläufige Verabredungen, daß er nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen ſollte. Mit ſchwerem Herzen ließ er ſeinen lieben Papa Haydn ziehen, den einzigen Künſtler in Wien, der ihn verſtand und es ganz wohl mit ihm meinte (III S. 315 f.).

Daß er von ſeiner Reiſe nicht mit einem gefüllten Seckel zurückkehrte läßt ſich mit voller Beſtimmtheit behaupten, auch durch ſeine anderen Finanzoperationen erreichte er nicht, was er ſeiner Frau ſo rührend als ſeinen ſehnlichſten Wunſch ausſpricht, ungeſtört durch drängende Verlegenheiten arbeiten, nur arbeiten zu können. Zwar gearbeitet hat er nach ſeiner Heimkehr, und das letzte Jahr ſeines Lebens zeigt uns eine Thätigkeit, die allen Glauben überſteigt; allein ein Blick auf das Verzeichniß ſeiner Compoſitionen beweiſt, wie er von verſchiedenen Seiten in Anſpruch genommen bald auf Beſtellung bald aus Gefälligkeit ſchrieb was man von ihm verlangte[19].

1791

dort dirigirt habe iſt unbegründet, weil dieſe Oper damals nicht in München gegeben wurde. Eine „Feuilletonſtudie“ im Sammler (Beil. zur Augsb. Abendzeitg. 1857 N. 1) läßt nicht allein Mozart zur erſten Aufführung von Wien, ſondern auch den Aſſeſſor E. T. A. **Hoffmann** aus Poſen nach München kommen „nur um ſich Mozart vorſtellen zu laſſen“, und zugleich in Folge dieſer Aufführung **Sennefelder** den Steindruck erfinden.

19) Das eigenhändige Verzeichniß weiſt nach

1790 Dec. Ein Quintett für 2 Violin 2 Viola u. Violoncello (D-dur S. 96).

Für ſich ſelbſt ſchrieb er das Klavierconcert in B-dur, das ohne Zweifel für eine von ihm gegebene Akademie beſtimmt war, und das wie die meiſten Compoſitionen dieſer Zeit ſich durch eine ernſt milde Haltung und einen herrlichen Wohlklang auszeichnet. Die beiden ſchönen Quintetts für Streichinſtrumente wurden „auf eine ſehr thätige Aneiferung eines Muſikfreundes“ geſchrieben (S. 96), der ohne Zweifel mit Mozarts bedrängter Lage bekannt war und ihm eine würdige Veranlaſſung bieten wollte ſeine Kunſt nutzbringend zu machen. In welchem Sinne aber Mozart auch ſolche Aufträge auffaßte, die nur untergeordneter Natur zu ſein ſcheinen, zeigen am beſten die für das Orgelwerk

---

Ein Stück für ein Orgelwerk in eine Uhr (F-moll III S. 387 ff.).

1791

5 Jan. Ein Klavierconcert (B-dur S. 52, 17).
14 Jan. Drei teutſche Lieder (III S. 346).
23. 29 Jan. 5. 12. 28 Febr. 6 März. Tänze (S. 435).
3 März. Ein Orgelſtück für eine Uhr (F-Moll III S. 388).
8 März Eine Baß-Aria mit obligatem Contrebaß für Hrn. Görl und Piſchlberger Per questa bella mano (III S. 281,7).
Variationen auf das Klavier über das Lied „Ein Weib iſt das herrlichſte Ding.“
12 April Ein Quintett für 2 Violin 2 Viola u. Violoncello (Es-dur S. 96).
20 April Schlußchor in die Oper Le gelosie villane von Sarti für Dilettanti Viviamo felici in dolce contento (iſt unbekannt geblieben).
4 Mai Andante für eine Walze in eine kleine Orgel (F-dur III S. 389).
23 Mai Adagio und Rondeau für Harmonica Flauto Oboe Viola u. Violoncello (C-moll III S. 290 f.).
18 Juni in Baaden Ave verum corpus.
Juli Eine kleine teutſche Cantate für eine Stimme am Klavier „Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer“ (III S. 413).

einer Spieluhr geſchriebenen Compoſitionen, welche in der ernſten Stimmung welche ſie wiedergeben und der gründlichen techniſchen Behandlung wahrhaftig nichts von beſtellter Arbeit verrathen.

Eine Gelegenheitscompoſition iſt der mit Saitenquartett begleitete wunderſchöne Chor Ave verum corpus, welchen Mozart in Baden, wo ſeine Frau wiederholt die Bäder gebrauchte, bei einem Beſuch im Juni 1791 componirte. Dem Chorregent Stoll, welcher ihm manche Gefälligkeit erwies, half er dafür wiederum mit ſeinen Compoſitionen aus (III S. 249 f.), und auf ſeine Bitte wird der kleine Satz entſtanden ſein, der ſichtlich raſch hingeſchrieben iſt, aber den Ausdruck einer innigen, kindlich reinen Empfindung mit einer ſo herzgewinnenden Einfachheit und einem ſo zauberiſchen Wohlklang wiedergiebt, daß man auf Augenblicke allen irdiſchen Zweifeln und Sorgen entrückt und in einen höheren Frieden aufgenommen wird[20].

In eine ganz andere Region führt uns die Baßarie mit obligatem Contrabaß, welche Mozart für zwei befreundete Kunſtgenoſſen componirte; der berühmte Contrabaßſpieler Piſchlberger war im Orcheſter Schikaneders angeſtellt, auf deſſen Theater Gerl Sänger und ſeine ſehr artige und liebenswürdige Frau, früher Dem. Reiſinger, Sängerin war; man behauptet, daß Mozart dieſelbe ſehr gern geſehn und ihr den Hof gemacht habe. Jedenfalls läßt ſchon dieſe Compoſition auf einen lebhafteren Verkehr Mozarts mit dem Schikanederſchen Theater ſchließen, der folgenreich für ihn wurde.

Emanuel Schikaneder, geb. in Regensburg 1751 in dürftigen Verhältniſſen, mußte ſich in ſeinen Knabenjahren als vagirender Muſikant das Leben friſten und wurde durch die Vorſtellungen einer wandernden Schauſpielertruppe in Augsburg ſo begeiſtert daß er ſich derſelben anſchloß und ſpäter, nachdem er die Pflegetochter des Principals geheirathet hatte, die Direction derſelben übernahm und nicht bloß als Schauſpieler und Sänger, ſondern auch als dramatiſcher Dichter mit Dreiſtigkeit und nicht ohne Geſchick auftrat. Seine Geſellſchaft hatte ihren wechſelnden Aufenthalt in Insbruck, Laibach, Gratz, Preßburg, Peſth und Salzburg, wo er ſchon im Jahr 1780 mit der Familie Mozart näher bekannt wurde und Wolfgang zu Compoſitionen veranlaßte (II S. 379 f.). Wie wenig wähleriſch er in den Mitteln war um das Publicum zu gewinnen kann der einzige Zug beweiſen, daß er in Salzburg bei der Aufführung der Agnes Bernauer um das moraliſche Gefühl ſeiner Zuſchauer zu befriedigen durch öffentlichen Anſchlag bekannt machen ließ: „Heute wird Vicedom über die Brücke geſtürzt“, was abends unter großem Jubel ausgeführt wurde[21]. Er erreichte auch ſeinen Zweck, denn er brachte es zu einer anſehnlichen Wohlhabenheit; allein eine unglückliche Speculation in Preßburg ruinirte ihn. Er hatte ein Stück geſchrieben, in welchem neben einer Gans, welche die Hauptrolle ſpielte, nur Hähne und Hühner auftraten; die Koſten für Decorationen und Garderobe waren ſehr groß, und da das Stück gänzlich durchfiel, wurden ſeine Finanzen ſo zerrüttet daß er ſeine Geſellſchaft entlaſſen mußte. Er fand ein Engagement beim Nationaltheater in Wien, wo er am 1 April 1785 als Maler Schwindel in Glucks Pilgrimmen von Mecca auftrat; als er aber ſich auch in größeren Rollen des ernſten Schauſpiels verſuchte, wurde er ausgeziſcht und mußte im Februar 1786 Wien verlaſſen[22]. Nun übernahm er das Theater in Regensburg und ſuchte auch hier dem Geſchmack des Publicums für das Niedrigkomiſche auf alle Weiſe zu genügen ohne indeſſen auf die Länge befriedigen zu können, ſo daß er auch dieſe Unternehmung im Sommer 1787 aufgab[23] und nach Wien zurückging, wo ſeine Frau bei dem Theater im Stahrenbergſchen Freihauſe auf der Wieden[24] zurückgeblieben war und deſſen Direction von Friedel übernommen hatte. Dieſe ging nun in ſeine Hände über und in dieſem engen Local, das nicht viel beſſer als eine Holzbude war, wußte er das Wiener Publicum durch draſtiſche Zugmittel aller Art, beſonders durch komiſche Opern, von denen einige außerordentlichen Erfolg hatten, zu gewinnen. Was ihm, der in allen Beziehungen Naturaliſt war, an Bildung abging — ſogar Schreiben und Rechnen ward ihm ſchwer — mußten ein geſunder Mutterwitz, praktiſche Erfahrung und Bühnenroutine erſetzen, ſeine Dreiſtigkeit wetteiferte mit ſeinem Leichtſinn, und in jeder Verlegenheit wußte er ein Mittel zu finden um ſich herauszufinden. Er war dem ſinnlichen Genuß ſehr ergeben, ein Schwelger und Mädchenfreund, je nach Umſtänden ein Paraſit und ein leichtſinniger Verſchwender, und nicht ſelten trotz großer Einnahmen von ſeinen Gläubigern hart bedrängt[25].

---

[20] Die Partitur iſt bei André in Offenbach gedruckt.

---

[21] Berliner Litt. u. Theat. Ztg. 1783 I S. 94.

In einer ſolchen dringenden Verlegenheit nahm er im

---

[22] Müller Abſchied S. 273 f. Berl. Litt. u. Theat. Ztg. 1785 I S. 304: „Schikaneder, den man in Wien bei der deutſchen Oper als Buffon engagirt hat, wird auf dem Nationaltheater den Martin in den Glücksrittern, Eſſer, Odoarde geben!"

[23] Journal der Moden 1790 S. 149 ff.

[24] Hormayr Wien VI, S. 75.

[25] Seyfried giebt dieſe Charakteriſtik von ihm, die nicht übertrieben ſein kann, da ſie apologetiſche Tendenz hat (N. Ztſchr. f. Muſ. XII S. 180).

Frühjahr 1791[26] — man giebt ſogar den 7 März als Datum an — ſeine Zuflucht zu Mozart, mit dem er die alte Bekanntſchaft erneuert hatte, und ſtellte ihm vor daß er verloren ſei, wenn nicht eine Oper von großer Anziehungskraft ihm wieder empor helfe; einen vortrefflichen Stoff zu einer glänzenden Zauberoper habe er entdeckt, Mozart ſei der rechte Mann die Muſik dazu zu ſchreiben. Mozarts unwiderſtehlicher Neigung für die dramatiſche Muſik kam ſeine natürliche Gutmüthigkeit und Bereitwilligkeit zu helfen und wie man ſagt auch der Einfluß der Mad. Gerl zu Hülfe, er erklärte ſich bereit den Verſuch zu machen: „wenn wir ein Malheur haben, ſo kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht componirt.“ Schikaneder theilte ihm darauf den Text der Zauberflöte mit, welcher aber erſt durch weſentliche Veränderungen die gegenwärtige Geſtalt erhielt, und da er wohl wußte daß Mozart bei allem Eifer ſchwer zum Schreiben zu bringen war, ſo räumte er ihm, um auf ihn einwirken zu können, den kleinen Gartenpavillon im mittleren großen Hofe des Freihauſes dicht neben dem Theater ein. Hier hat Mozart einen guten Theil der Zauberflöte geſchrieben[27], wobei Schikaneder ihm viel zur Hand war um das Einzelne zu beſprechen, die etwa nöthigen Veränderungen zu machen und vor allem ſich ſeine Rolle

---

26) Ueber die näheren Umſtände bei der Compoſition und erſten Aufführung der Zauberflöte iſt mancherlei berichtet von Treitſchke (Orpheus muſ. Taſchenb. 1841 S. 242 ff.), im illuſtr. Familienbuch des öſterr. Lloyd 1852 II S. 119 f., in der Monatsſchr. f. Theater u. Muſik 1857 Sept. S. 444 ff.; überall ſind gute alte Traditionen mit erweislich Falſchem gemiſcht.

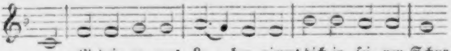
27) Auch in Joſephsdorf bei Wien zeigt man im Caſino noch ein Zimmer in welchem Mozart die Zauberflöte geſchrieben haben ſoll (allg. Wiener Muſ. Ztg. 1841 S. 128).

paßlich zu machen. Er hatte eine ſehr unbedeutende Baßſtimme ohne eigentliche Ausbildung, war aber nicht unmuſikaliſch und verſtand ſeine Lieder in draſtiſcher Weiſe vorzutragen. Da er ſehr wohl wußte womit er Effect machte, beſtand er auf volksmäßig einfachen Melodien und Mozart war gefällig genug ſo lange umzuſchreiben bis jener zufrieden geſtellt war. Das Lied „Ein Mädchen oder Weibchen“ ſoll er nach mehreren Verſuchen aus einer von Schikaneder ihm vorgebrummten Melodie eigener Erfindung hergeſtellt haben[28]; auch die Duetts „Bei Männern welche Liebe fühlen“ und „Papageno“ ſollen wiederholte Umarbeitungen nach Schikaneders Eingebungen erfahren haben[29].

Allein Schikaneder war auch dafür beſorgt ſeinen Componiſten bei guter Laune zu erhalten. Nicht allein zu Mittag, wo gut gegeſſen und getrunken wurde, mußte er häufig ſein Gaſt ſein, er zog ihn überhaupt in das Genußleben der lockeren und leichten Geſellſchaft, in welcher er verkehrte, zu der auch jener Anton Stadler gehörte, der ſich in Mozarts

---

[28] C. F. Becker hat darauf aufmerkſam gemacht (N. Ztſchr. f. Muſ. XII S. 112) daß der Anfang dieſes Liedes übereinſtimmt mit der ſiebenten und achten Zeile des Chorals „Nun lob mein Seel den Herren“ von Scandelli (ſt. 1380)


er ret't dein ar = mes Le = ben, nimmt dich in ſei = nen Schutz

und daß auf dieſelbe Melodie auch Höltys „Ueb' immer Treu und Redlichkeit“ geſungen wird. Das ſpricht gewiß für ihre Popularität.

[29] Wie ſicher ſich Schikaneder dabei fühlte beweiſt folgendes Billet von ihm, das Al. Fuchs in ſeiner Sammlung aufbewahrte. „Lieber Wolfgang! Derweilen ſchicke ich dir dein Pa = Pa = Pa = zurück, das mir ziemlich recht iſt. Es wirds ſchon thun. Abends ſehen wir uns bei den bewußten beweiſen — Dein E. Schikaneder.“

Nähe zu drängen wußte und ſeine Gutmüthigkeit auf ſo ſchmähliche Weiſe mißbrauchte (III S. 218 f.). Man kann ſich wohl erklären, wie der Druck der äußeren Verhältniſſe, die wachſende Noth im Hauſe, die bittere Stimmung über die Erfolgloſigkeit aller ſeiner Beſtrebungen den leicht erregbaren und für geſellige heitere Unterhaltung an ſich empfänglichen Mozart für den Augenblick noch geneigter machen konnte ſich in den Strudel des genußſüchtigen Lebens hineinziehen zu laſſen, welchem die Geſellſchaft, mit der er durch ſeine Oper näher zuſammengeführt wurde, ergeben war, ſelbſt die Abweſenheit ſeiner Frau, welche auch dieſen Sommer in Baden zubrachte (Beil. XX, 6)[30], mochte dazu beitragen. Und doch ſind es dieſe Monate des Verkehrs mit Schikaneder, welche zu den übertriebenen Schilderungen von Mozarts lockerem Leben die Veranlaſſung gegeben und ſeinem Namen einen unverdienten Makel angehängt haben.

Während Mozart mit der Zauberflöte beſchäftigt war, ſuchte da Ponte, welcher Wien verlaſſen mußte, ihn zu bereden mit nach London zu gehen, um dort mit ihm bei der italiäniſchen Oper thätig zu ſein; allein dieſer verlangte einen Aufſchub von ſechs Monaten um die Vollendung und Aufführung ſeiner Oper abzuwarten, worauf ſich da Ponte nicht einlaſſen konnte (mem. II p. 123).

Im Juli 1791 war die Arbeit ſoweit vorgerückt daß er die Oper als im Weſentlichen vollendet in ſein Verzeichniß eintragen konnte, die Proben wurden ſchon nach der Partitur begonnen, als nur erſt die Singſtimmen mit dem Baß ganz eingetragen waren, die Ausführung der Inſtrumentation blieb wie gewöhnlich der ſpäteren Zeit aufbehalten. Da erhielt Mozart einen unerwarteten Auftrag auf ungewöhnliche Weiſe[31]. Ein ihm unbekannter Bote — es war ein langer, hagerer, grau gekleideter Mann mit ernſtem Geſichtsausdruck, eine auffallende Erſcheinung, ganz geeignet einen befremdlichen Eindruck zu machen[32] — überbrachte ihm einen anonymen Brief, in welchem er unter ſchmeichelhafter Anerkennung ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen gefragt wurde, um welchen Preis er eine Seelenmeſſe zu ſchreiben übernehmen wollte und in wie kurzer Zeit er dieſelbe vollenden könnte. Mozart theilte ſeiner Frau den Auftrag mit und geſtand ihr daß ihm die Aufgabe eine ſehr willkommne ſei, daß es ihn verlange ſich in dieſer Gattung zu verſuchen[33] und einmal mit allem Fleiß ein Werk auszuarbeiten das ſeine Freunde und Feinde noch nach ſeinem Tode ſtudiren ſollten. Auf ihr Zureden erklärte er ſich bereit dazu, ohne den Termin der Vollendung genau beſtimmen zu können und verlangte den Preis von 50 (nach andern 100) Ducaten; worauf der Bote ſich wiederum einſtellte und den bedungenen Preis mit dem Verſprechen einer Zulage für die fertige Arbeit auszahlte.

---

[30] Am 26 Juli wurde der jüngſte Sohn Wolfgang geboren.

---

31) Die Geſchichte des Requiems iſt den näheren Umſtänden und Perſonen nach vollſtändig bekannt geworden, alles Geheimnißvolle und Räthſelhafte iſt allmählich aufgeklärt; einige Umſtände, die man zu veröffentlichen ein Bedenken gefunden hat, ſind mir in Wien vom Cuſtos A. Schmid und Al. Fuchs als vollkommen verbürgte mitgetheilt. Auf den Bericht der Frau Mozarts gründet ſich die einfache Erzählung bei Niemtſchek (S. 32 ff., auch bei Niſſen S. 554 f.) und die in gewohnter Weiſe lebhaft colorirte von Rochlitz (A. M. Z. I S. 149 ff. 177 ff.), die den ſpäteren zu Grunde liegen.

32) Der Bote war Leutgeb, Verwalter des Grafen Walſegg, — nicht zu verwechſeln mit dem Horniſten (III S. 292 ff.) — deſſen Aeußeres mir von Grillparzer, der ihn wohl gekannt hat, geſchildert wurde.

33) In ſeinen Geſuchen an den Kaiſer Leopold II, wie an den Magiſtrat von Wien hebt Mozart ſeine Vertrautheit mit dem Kirchenſtil hervor (III S. 188. 198), und es mochte ihm auch in dieſer Hinſicht erwünſcht ſein ſie zu bewähren.

Er brachte ihm die Weiſung, ganz nach ſeiner Stimmung und Laune zu ſchreiben, übrigens ſolle er ſich keine Mühe geben den Beſteller zu erfahren, indem dies gewiß vergebliche Mühe ſein würde[34].

Ehe noch Mozart dieſe Arbeit ernſtlich fördern konnte, erhielt er Mitte Auguſt einen neuen Auftrag, der keinen Aufſchub litt. Bei der bevorſtehenden Krönung Leopolds II zum böhmiſchen König in Prag ſollte auch eine Feſtoper aufgeführt werden; man wählte Metaſtaſios Clemenza di

---

[34] Es iſt erwieſen daß Graf Walſegg zu Stuppach das Requiem beſtellte um das Andenken ſeiner im Januar 1791 verſtorbenen Gemahlin, geb. Freyin von Flammberg, zu feiern. Er war ein eifriger Muſiker, ſelbſt mittelmäßiger Violoncellſpieler und hatte die Laune für einen Componiſten gelten zu wollen; ſeine Beſtellung ließ er deshalb ſo geheimnißvoll ausrichten um die Partitur abſchreiben und die Muſik als ſein Werk aufführen zu können und führte dieſen Plan auch aus. J. Zawrzel, welcher damals als Muſiker im Dienſte des Grafen ſtand, bezeugt in einem Brief an André (25 Juli 1826), daß er in des Grafen Schreibkabinet ein bis zum Sanctus fertiges Requiem, ſehr nett geſchrieben, geſehen und dabei erfahren habe daß es deſſen eigene Compoſition ſei; auf ſein Bedenken daß dort keine Baſſethörner zu haben ſeien, habe der Graf erwiedert, er werde ſie, wenn das Ganze fertig ſei, von Wien kommen laſſen (André Vorbericht zu Mozarts Requiem und danach Cäcilia VI S. 212). Krüchten, der mit allen Verhältniſſen genau bekannt war, berichtet wie das vom Grafen abgeſchriebene Requiem als deſſen eigene Compoſition in Wiener-Neuſtadt im Hauſe des Dr. Obermayer probirt und in der Ciſtercienſer Abtei feierlich aufgeführt worden ſei (Cäcilia VI S. 217 ff.). Beide irren ſich nur, wie ſo oft, in ihren genauen Zeitangaben und in einigen Nebenumſtänden, die aber leicht zu controliren ſind. Abſchriften des Requiem, auf deren Titel Graf Walſegg als Componiſt genannt iſt, ſind in ſeinem Nachlaß gefunden (Moſel üb. d. Orig. Part. des Req. S. 32). Krüchten erzählt auch, eine Symphonie, welche Graf Walſegg für die ſeinige ausgegeben, habe man als eine Mozartſche anerkannt (Cäcilia S. 223 f.); Niemtſchek (S. 38 f.) ſah ein kurzes Billet des Anonymus, in welchem Mozart erſucht wurde das Requiem zu ſenden und eine Summe zu beſtimmen, für welche er jährlich eine beſtimmte Anzahl Quartetts ſchreiben wolle.

Tito, und wiederum waren es die Prager, welche gut machten was man in Wien verſäumte; die Stände beriefen Mozart dieſe Oper zu componiren. Aus nicht bekannten Gründen war dieſer Entſchluß lange verzögert worden, es war keine Zeit mehr zu verlieren, denn um die Oper zu ſchreiben und einzuſtudiren ſtanden Mozart nur noch einige Wochen zur Verfügung. Nachdem er die allernothwendigſten Vorbereitungen getroffen hatte, machte er ſich auf den Weg nach Prag. Als er im Begriff war mit ſeiner Frau in den Reiſewagen zu ſteigen, ſtand der unbekannte Bote unerwartet da, zupfte die Frau am Rock und fragte, wie es nun mit dem Requiem ausſehen werde. Mozart entſchuldigte ſich mit der Nothwendigkeit dieſer Reiſe und der Unmöglichkeit den ihm unbekannten Beſteller davon zu benachrichtigen, verſprach übrigens daß es ſeine erſte Arbeit nach der Rückkehr ſein ſolle, wenn man ihm bis dahin Friſt geben wolle, womit ſich auch der Bote befriedigt erklärte.

Schon während der Reiſe arbeitete Mozart an der Oper, ſkizzirte im Wagen und führte des Abends im Wirthshaus aus, in Prag wurde mit gleichem Eifer fortgearbeitet, ſo daß nach Verlauf von 18 Tagen die Oper vollendet und einſtudirt war[35]. Zu ſeiner Unterſtützung hatte er einen jungen Componiſten Süßmaier, der ſich ihm als Schüler angeſchloſſen hatte, mitgenommen und von dieſem ſoll das Seccorecitativ geſchrieben ſein[36]. Die Oper wurde am 6 Sept., dem Tage der Krönung nach der Tafel, vor einem eingeladenen Publicum im Beiſein der Majeſtäten[37] mit großer Pracht[38] im Nationaltheater aufgeführt[39], gefiel aber bei den erſten Aufführungen nur wenig, wie Niemtſchek (S. 74) meint, weil das von den glänzenden Vergnügungen der Krönungsfeierlichkeiten berauſchte Publicum für die Schönheit Mozartſcher Muſik nicht geſtimmt war[40]. Mozart, der in

---

[35] In dem eigenhändigen Verzeichniß iſt eingetragen: „Den 5 September, aufgeführt in Prag den 6 Sept. La clemenza di Tito Opera seria in due atti per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II, ridotta a vera opera dal Sgre. Mazzoli, poeta di sua A. S. l'Elettore di Sassonia — 24 pezzi. (In der gedruckten Partitur finden ſich, die Ouverture nicht mitgezählt, 26 Stücke, allein die obligaten Recitative ſind hier beſonders gezählt, im Original nicht.)

[36] Die Originalpartitur iſt in André's Beſitz (Verz. 47); es ſind

---

gar keine Seccorecitative in derſelben vorhanden, wodurch die Tradition beſtärkt wird, daß ſie von Süßmaier herrühren. Sonſt fehlen in derſelben das erſte Finale (11. 12), welches ſich auf der Kön. Bibliothek in Berlin befindet, die erſte Arie der Vitellia (2) und das Duettino (3), das aber in einer „vom Abbé Stadler revidirten Abſchrift des Mozartſchen Originals" beiliegt, und das begleitete Recitativ des Titus vor dem letzten Finale (25). Dagegen iſt hier noch ein begleitetes Recitativ des Titus nach der Arie des Annius (17) che orror! che tradimento! welches in der in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel gedruckten Partitur fehlt. Die ganz von Mozart geſchriebene Originalpartitur, welche in ihrer ganzen Einrichtung und Ausführung von den anderen nicht abweicht, erweiſt Seyfrieds Bericht (Cäcilia IV S. 295), nur die Hauptſtücke habe Mozart eigenhändig aufgeſchrieben, die übrigen ſeien von Süßmaier in Partitur geſetzt, der die Arien der Servilia, des Annius und Publius ganz componirt habe, als unbegründet, obwohl er ſich auf Duſchek beruft, in deſſen Hauſe Titus componirt worden ſei.

[37] In Prag hat ſich die Tradition erhalten daß die Kaiſerin ſich ſehr geringſchätzig über die porcheria der deutſchen Muſik geäußert habe.

[38] Die erſten drei Decorationen waren von P. Travaglia, im Dienſte des Fürſten von Eſterhazy, die vierte von Preiſig aus Coblenz erfunden.

[39] J. Debrois Urkunde über die Krönung Sr. Maj. des Königs von Böhmen Leopolds II S. 140.

[40] Im muſik. Wochenbl. wird aus Prag berichtet (S. 70), La clemenza di Tito habe den Beifall nicht gefunden, „den der ſonſt hier ſo beliebte Componiſt erwarten konnte"; und ſpäter (S. 94): „Bei der hieſigen Krönung waren zwei muſikaliſche Arbeiten merkwürdig. Die eine beſtand in einer großen, oder vielmehr mittler, ernſthaften Oper, einer

dem enthuſiaſtiſchen Beifall der Prager Entſchädigung für ſo manche Unbill zu finden gewohnt war, wurde dadurch um ſo mehr niedergeſchlagen, als er unwohl dorthin gekommen war und durch die übermäßige Anſtrengung ſein Uebelbefinden vermehrt hatte. Er gebrauchte dort fortwährend Arznei, ſah blaß aus und ſeine Miene war traurig, obſchon ſich, wie Niemtſchek erzählt (S. 31), ſein Humor in der Geſellſchaft ſeiner Freunde doch noch oft in fröhlichen Scherz ergoß, allein beim Abſchied von dem Cirkel ſeiner Freunde wurde er ſo wehmüthig daß er Thränen vergoß[41].

Wenn wir ſahen daß Così fan tutte ſich der alten opera buffa in den weſentlichſten Beziehungen näherte, ſo finden

---

abermals componirten Clemenza di Tito, die aber, wiewohl die Muſik von Mozart war, nicht gefiel. Dieſer ſonſt große Componiſt ſchien dasmal des Wahlſpruchs vom Octavius festina lente vergeſſen zu haben. Auch waren nur die Arien und die Chöre von ſeiner, die Recitative von einer anderen Hand. Die zweite beſtand in einer großen von Kozeluch geſetzten Cantate; dieſe Tonſetzung fand Beifall.“ Kozeluch trat in Prag damals ſo heftig als Mozarts Gegner auf, daß es ihm allgemein verdacht wurde (A. M. Z. II S. 516).

[41] In Prag war nach der Erzählung in der Bohemia (1856 N. 23 S. 122) ein alter Harfeniſt Hoffmann, der ſtets mit wohl gepudertem entblößtem Haupt, in Schuh und Strümpfen einhertrippelte, in allen Kaffeehäuſern eine wohlbekannte Erſcheinung, von den Studenten Copanek (Zöpfel) genannt. Mozart, dem er durch ſein Spiel aufgefallen war, hatte ihn, als er im Gaſthof „das Neuwirthshaus“ (jetzt „der goldne Engel“) wohnte, auf ſein Zimmer kommen laſſen und ihm ein Thema auf dem Pianoforte vorgeſpielt mit der Aufforderung es aus dem Stegreif zu variiren, was dieſer, nachdem er ſich das Thema hatte wiederholen laſſen, zu Mozarts Zufriedenheit leiſtete. Bis ins ſpäteſte Alter bildete dieſes Thema das Prachtſtück des Virtuoſen, das er nur auf beſonderes Verlangen vortrug; dann erging er ſich auch wohl in Erinnerungen an Mozart und wollte ſich in ſeiner Behauptung daß dieſer ein geborner Böhme ſei und ſein müſſe durch keine Einrede irre machen laſſen.

wir uns im Titus auf den Standpunkt der opera seria zurückgeführt. Metaſtaſio hatte La clemenza di Tito im Jahr 1734 gedichtet, wo ſie von Caldara componirt am Namenstage Carls VI aufgeführt worden war; ſeitdem war ſie von einer ganzen Reihe angeſehener Componiſten in Muſik geſetzt worden[42]. Zwar hatte ſich der Geſchmack ſo weit verändert daß es nicht thunlich ſchien ſie unverändert aufzuführen, allein die Veränderungen, welche Mazzola, der ſächſiſche Hofpoet, mit dem Libretto vornahm[43], konnten den Charakter der Oper im Weſentlichen nicht ändern. Zunächſt wurden die urſprünglichen drei Akte in zwei zuſammengezogen, indem man die nicht eben glücklich erfundene Epiſode, in welcher Annius durch Vertauſchung der Mäntel als der Schuldige erſcheint, ganz beſeitigte; der Gang der Handlung wurde dadurch zweckmäßig vereinfacht. Ein lebhaftes dramatiſches Intereſſe konnte man allerdings derſelben nicht nachträglich verleihen, auch an dankbaren muſikaliſchen Situationen iſt ſie nicht reich, und unter den handelnden Perſonen iſt Vitellia die einzige, welche wenigſtens durch Leidenſchaft erregt wird, obgleich dieſe weder groß noch edel iſt, und der Ueberfluß von Tugend und Edelmuth in der ganzen Oper kann das dramatiſche und muſikaliſche Intereſſe nicht erſetzen. Ein zweites Augenmerk der Bearbeitung war die große Zahl meiſt rhetoriſch ſententiöſer Arien zu beſchränken, theils durch mehr lyriſche zu erſetzen, beſonders aber an paſſender Stelle Enſembleſätze einzuführen, welche Metaſtaſio gar nicht hat, deren man aber nach der Ausbildung der opera buffa auch hier nicht entbehren mochte. Dies iſt mit möglichſter Schonung der urſprünglichen Anlage, mit möglichſter Benutzung von Metaſtaſios Worten ausgeführt, ſo daß ungeachtet aller Neuerungen Anlage, Charakter und Colorit der alten opera seria, als eines höfiſchen Feſtſpiels, wohl erhalten geblieben iſt[44]. Die Handlung iſt in kurzem Abriß dieſe.

---

[42] Sie iſt unter andern von Leon. Leo 1735, von Haſſe 1737, von Jomelli, von Perez 1749, von Gluck 1751, von Joſ. Scarlatti 1760, von Naumann 1769 componirt.

[43] Es wird Mozart ein nicht begründetes Verdienſt beigelegt, wenn man ihm ſelbſt die Umgeſtaltung des Libretto beilegt (A. M. Z. I S. 151 f. Cäcilia XX S. 191). Caterino Mazzola — Mozart nennt ihn Mazzoli, denn Marroli iſt ein Druckfehler —, ein geborner Venetianer und Freund da Pontes (mem. II p. 16 ff.) wurde an Migliavaccas Stelle 1782 als Hofpoet nach Dresden berufen, wo er für den jährlichen Bedarf an Opern und Cantaten ſorgte.

Vitellia, die Tochter des von Vespaſian entthronten Kaiſers Vitellius, hat in ihrer Hoffnung getäuſcht daß Titus ſie als ſeine Gemahlin auf den Thron ihres Vaters erheben werde einen jungen Römer Sextus, der von der heftigſten Leidenſchaft für ſie ergriffen iſt, obgleich er ein Freund des Titus iſt dahin vermocht daß er eine Verſchwörung gegen Titus einleitet um durch ſeinen Sturz ihre Hand zu gewinnen. Wir ſehen ſie im Beginn der Oper den Zagenden und Schwankenden zur That anſpornen, als Annius die unerwartete Nachricht bringt, Titus habe ſeine Geliebte Berenice, welche ihre Eiferſucht erregt hatte, aus Rom entfernt; er verlangt von Sextus daß er von Titus die Einwilligung zu ſeiner Vermählung mit Servilia, der lange von ihm geliebten Schweſter des Sextus, erbitten möge, was dieſer zuſagt. Nach einer prachtvollen Volksverſammlung, in welcher ſich die Großmuth des Titus glänzend offenbart hat, bittet der Kaiſer Sextus um die Hand ſeiner Schweſter Servilia; da dieſer betroffen ſchweigt, beſtärkt Annius edelmüthig durch das Lob der Geliebten den Kaiſer in ſeinem Entſchluß. Allein als Servilia von Annius ſelbſt das Glück erfährt das ihr bevorſteht, verſichert ſie ihn ihrer unveränderten zärtlichen Liebe, eilt zu Titus und geſteht ihm die volle Wahrheit, worauf dieſer großmüthig auf ihre Hand verzichtet und ſie mit Annius vereinigt. Vitellia, durch die Nachricht von Servilias Erhebung auf den Thron im höchſten Grade erbittert, befiehlt Sextus ſogleich mit den Verſchwornen ans Werk zu gehen, er gehorcht. Kaum iſt er fort, ſo erſcheint Publius, der Anführer der Leibwache mit Annius, und meldet Vitellia daß Titus ſie in ihrem Pallaſt aufſuche um ihre Hand zu verlangen, in der größten Verwirrung eilt ſie ihm entgegen. Vor dem Kapitol, das durch die Verſchwornen in Flammen geſetzt iſt, treffen ſich alle in aufgeregter Stimmung wieder, welche Sextus durch die Nachricht daß Titus, den er ſelbſt getödtet zu haben glaubt, erſchlagen ſei, zum höchſten Schmerz und Entſetzen ſteigert.

---

[44] Unverändert aus Metaſtaſio herübergenommen ſind N. 2. 5. 6. 8. 9. 11. 16. 20. 21. 25, und die obligaten Recitative 11. 17. 22. 24. Neu gedichtet ſind die Arien des Annius (13. 17), Sextus (19) und der Vitellia (23), die Duetts (1. 3. 7), Terzetts (10. 14. 18.), das Quintett (12), Sextett (26) und der Chor (15), meiſtens mit theilweiſer Benutzung von Metaſtaſios Motiven, auch wohl mit Beibehaltung einzelner Verſe und Wendungen.

Sextus, von Gewiſſensangſt gefoltert, geſteht Annius ſeine Schuld, der ihn beſchwört zu fliehen, auch Vitellia treibt ihn um ihrer eigenen Sicherheit willen zur Flucht; da kommt Publius ihn auf die Ausſage gefangener Verſchwörer zu verhaften. In einer Senatsverſammlung, welche Titus Tod beklagt, tritt dieſer aus dem Volk hervor, wirft die Verkleidung ab, in welcher er ſich gerettet hat und giebt ſich zur allgemeinen Freude zu erkennen[45]. Er weiß daß Sextus ihn ermorden wollte, den der Senat auf ſein eigenes Geſtändniß zum Tode verurtheilt hat, allein er läßt ihn vor ſich kommen und erwartet von ihm nur offenes Vertrauen um ihm verzeihen zu können. Um Vitellia nicht zu verrathen beobachtet dieſer der Güte des Titus gegenüber hartnäckiges Schweigen, ſo daß dieſer das Todesurtheil beſtätigt. Von Servilia angefleht vom Kaiſer Gnade für Sextus zu erbitten rafft ſich endlich Vitellia auf, entſagt ihren Hoffnungen und entſchließt ſich um Sextus zu retten ihre Schuld zu geſtehen. Im Amphitheater iſt alles bereit die Strafe an Sextus zu vollziehen, als Vitellia hereinſtürzt und ſich als die Urheberin der Verſchwörung anklagt; Titus verzeiht ihr, dem Sextus und den Verſchwornen und alle preiſen ſeine Güte.

---

[45] Dieſe Scene iſt ganz von Mazzolas Erfindung, aber nicht zu einem größeren Enſembleſatz benutzt, wozu die Situation wohl die Veranlaſſung gegeben hätte.

So wenig dieſe Handlung geeignet iſt ein lebhaftes Intereſſe zu erregen, ebenſo wenig können die einzelnen Charaktere daſſelbe in Anſpruch nehmen. Die abſtracte Güte des Titus, der unter allen Umſtänden zu verzeihen und zu reſigniren bereit iſt, erweckt ſchon an ſich keine Theilnahme[46] und wirkt dramatiſch ſchädlich, da ſie von vornherein alle Spannung aufhebt. Publius, Annius und Servilia ſind lediglich Stützen der Handlung, Perſonen ohne alle Individualität. Sextus iſt eine rein paſſive Natur, zwiſchen Liebe und Reue hin und her ſchwankend, ohne Kraft des Entſchluſſes, den man bemitleiden würde, wenn ſeine Liebe zu Vitellia von dieſer erwiedert würde und eine wahre, tiefe Leidenſchaft einen kräftigen Impuls zu ſeinem Verbrechen gäbe. Allein ſeine Schwäche, welche ihn nicht einmal fühlen läßt, wie er nur das Werkzeug ihres egoiſtiſchen Ehrgeizes iſt, hebt jede Theilnahme auf, während Vitellia durch ihre nackte Ehrſucht, der ſie jedes Gefühl, jede Pflicht zu opfern bereit iſt, ohne daß man eine große Eigenſchaft gewahr wird, welche dieſelbe rechtfertigen könnte, nur zurückſtößt; denn ihre Reue kommt zu ſpät um für etwas mehr als eine den Schluß nur um ſo beſtimmter vorbereitende Diſſonanz zu gelten.

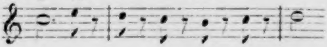
---

[46] „Solch ein Titus ſoll denn auch noch geboren werden," ſchreibt Zelter an Goethe (III S. 26) „der in alle Mädchen verliebt iſt, die ihn todtſchlagen wollen."

Dieſe innere Schwäche wurde durch die eigenthümliche Weiſe von Metaſtaſios poetiſcher Behandlung nur noch ſtärker hervorgehoben. Seine zierliche und elegante Rhetorik war für eine eigentliche Hofpoeſie durchaus angemeſſen und rief einen entſprechenden muſikaliſchen Ausdruck in einer Zeit hervor, für welche dieſe Auffaſſung volle Gültigkeit hatte, ſowie die Gewandtheit und Geſchmeidigkeit, mit welcher er die einmal vorgeſchriebene Form handhabte, dem Componiſten, der an ebenſo beſtimmte Formen gewieſen war, ſein Werk außerordentlich erleichterte. Auch ohne ſich den vollſtändigen Umſchwung zu vergegenwärtigen, welchen die Auffaſſung des Dramatiſchen überhaupt ſeitdem erfahren hatte, darf man ſich nur an Figaro und Don Giovanni erinnern um zu begreifen, daß das was zu Metaſtaſios Zeit ein Vorzug war, jetzt für den Componiſten zu einer Feſſel werden mußte, die ihn wie unwillkührlich an Satzungen band, die keine wahre Geltung mehr hatten. So begegnen uns denn auch überall im Titus unter leichter Verhüllung die Spuren der althergebrachten Formen der opera seria, welche Mozart früher bereits aufgegeben hatte. Und faſt noch ſchädlicher wirkte die anmuthige Zierlichkeit Metaſtaſios ein, weil ſie der Neigung zu ſpielender, angenehmer Unterhaltung begegnete, welche man damals in der Oper ſuchte und die, wenn ſie ſchon in der opera buffa einer ſcharfen Charakteriſtik entgegenwirkte, der opera seria, welche wenn auch nicht tragiſches Pathos doch Ernſt und Würde verlangt, eine unziemliche Weichheit zum Grundton gab und ebenſowohl in leichte Tändelei als in äußerlichen Pomp auszuarten Gefahr lief.

Nimmt man hinzu daß Mozart die beſtimmte Aufgabe hatte eine Gelegenheits-, eine Feſtoper zu ſchreiben, zu welcher man zwei Sängerinnen aus Italien hatte kommen laſſen, welche ſich in ihrem Glanze zeigen ſollten[47], und daß zu der Kürze der ihm zugemeſſenen Zeit noch Kränklichkeit hinzukam, ſo läßt das Zuſammenwirken ſo mancher ungünſtiger Umſtände ein unbedingtes Gelingen nicht erwarten.

Den Charakter eines glänzenden Feſtſpiels deutet die Ouverture an, welche mit einer feierlichen, in lang ausgeſponnener Steigerung anwachſenden Intrade würdig beginnt[48]. Das ſo bedeutend angekündigte zweite Thema entſpricht aber dieſer Erwartung nicht, es iſt klein und ſchwächlich[49], und auch das darauf zu harmoniſch-contrapunktiſcher Durchführung aufgenommene Motiv



---

[47] Die Beſetzung bei der erſten Aufführung war folgende

Tito Vespasiano, imperator di Roma	Sgre. Baglione.
Vitellia, figlia del imperator Vitellio	Sgra. Marchetti-Fantozzi
Servilia, Sorella di Sesto	Sgra. Antonini.
Sesto, amico di Tito	Sgra. Car. Perini.
Annio, amico di Sesto	Sgra. Bedini.
Publio, prefetto del pretorio	Sgre. Campi.

[48] Die erſten Takte erinnern an die Ouverture zu Idomeneo, welche aber durch Ernſt und Würde der Stimmung wie durch die Originalität der Erfindung der zum Titus weit überlegen iſt.

[49] Merkwürdigerweiſe iſt grade dies Motiv ein Typus geworden für eine ganze Reihe von Ouverturen und Symphonien der nächſten Nachfolger, und iſt ſogar in Beethovens erſter Symphonie und Prometheus-Ouverture noch erkennbar.

iſt nicht bedeutend genug um trotz der gewandten und glänzenden Behandlung ein tieferes und nachhaltiges Intereſſe einzuflößen, ſo daß der zu einem effectvollen Schluß verwendete Eingang nun auch mehr den Eindruck der Pracht als pathetiſchen Ernſtes hinterläßt.

Auch der **Marſch** (4) und die **Chöre** (5. 24)[50] ſowie der Schlußſatz (26), Sestetto con coro, in welchem kleine Soloſtellen mit dem Chor abwechſeln[51], behalten dieſen Charakter des Feſtlichen bei; ſie ſind glänzend und zum Theil rauſchend, gefällig und wohlklingend, auch ihrem Zweck und der Situation entſprechend ohne das Verdienſt einer eigenthümlichen Erfindung und Charakteriſtik in Anſpruch zu nehmen; nur der Chor, mit welchem Titus empfangen wird, ehe er das Urtheil über Sextus ſpricht (24)[52], hat einen ſchönen Ausdruck von feierlicher Würde erhalten[53], den nicht ſowohl die ziemlich trivialen Textesworte, ſondern der richtig empfundene Charakter der Situation veranlaßt hat[54].

Die Tenorpartie des **Titus** zeigt den Einfluß der alten opera seria am entſchiedenſten, wie auch bei ſeinen drei Arien (6. 8. 20) die Worte Metaſtaſios beibehalten ſind, die ſich in allgemeinen Sentenzen bewegen. Die beiden erſten ſind kurz gehalten und zwar von angenehm melodiöſem Charakter, aber ohne irgend tiefere Bedeutung[55]; die letzte aber zeigt noch die alte Arienform mit einem langſamen Mittelſatz, auf welchen die Wiederholung des erſten Allegro folgt und eigentliche Bravurpaſſagen von altem Zuſchnitt[56].

---

[50] Das Tempo des erſten iſt nicht Presto ſondern Allegro angegeben.

[51] Sämmtliche Blasinſtrumente ſind auf einem Extrablatt geſchrieben.

[52] In der gedruckten Partitur fehlen die Trompeten und Pauken, welche Mozart auf einem Extrablatt geſchrieben hat.

[53] Man hat in der durchgehenden breiten Violinfigur und dem Harmoniengang Händelſche Manier zu erkennen geglaubt, an die man kaum äußerlich erinnert wird.

[54] Ein feiner Zug iſt es auch daß der Chor nach Titus Errettung (15) nicht in lauten Jubel ausbricht, ſondern eine ſtille, durch die unerwartete Ueberraſchung noch wie gedämpfte Freude ausdrückt; nur iſt dieſer Chor für eine ſolche Situation zu leicht und flüchtig gehalten.

Die Arie der Servilia (2), nach alter Weiſe mit tempo di Minuetto bezeichnet, die beiden Arien des Annius (13. 17)[57], ſowie die des Publius (16) ſind ſämmtlich der Anlage und Behandlung nach eigentliche Secondarpartien ohne höhere muſikaliſche Bedeutung und individuelle Charakteriſtik.

Das Hauptgewicht fällt alſo ganz nach alter Weiſe auf die beiden erſten Sängerinnen, welche Sextus und Vitellia vorſtellten. Daß die Liebhaber, Sextus wie Annius, Sopranpartien ſind iſt wiederum eine bedenkliche Erbſchaft der alten opera seria, und wenn Sextus nicht einem Caſtraten ſondern einer Sängerin anheimfiel, ſo war dadurch viel für Humanität und Sittlichkeit aber nichts für das Drama gewonnen. Eine wahre Charakteriſtik iſt unmöglich, wenn ein Frauenzimmer in Mannskleidern den Liebhaber macht, und daß Sextus ein weibiſch ſchwankender Mann iſt macht die Sache nicht beſſer; das Hauptmoment, ſeine Leidenſchaft für Vitellia, wird zur Unnatur, welche die dramatiſche Auffaſſung je tiefer ſie greifen würde nur um ſo greller hervorkehren müßte. So tritt denn faſt mit Nothwendigkeit die Geſangskunſt in den Vordergrund. Die erſte Arie des Sextus[58] Parto! (9) kann ſchon deshalb kein eigentlich dramatiſches Intereſſe erregen, weil die Situation daß er Vitellias Aufforderung zur Rache Gehorſam verſpricht, wenn ſie ihm nur einen Blick der Liebe ſchenken wolle, ſich bereits wiederholt hat, alſo nicht mehr den Culminationspunkt ſeiner leidenſchaftlichen Stimmung bildet. Die muſikaliſche Anlage und Ausführung iſt die einer großen Bravurarie; in zwei Sätzen (Adagio und Allegro von verſchiedenem Takt), ſpricht ſich die vorwiegend zärtliche und nur durch einen Anflug von Heroismus gehobene Stimmung ausführlich aus. Der Singſtimme geht eine obligate Clarinette zur Seite und die im eigentlichſten Sinn concertirende Behandlung derſelben zieht an ſich ſchon das Hauptintereſſe auf die muſikaliſche Ausführung. Dieſe nimmt aus der Situation und dem Charakter der Perſon ſoviel auf, um dem Ausdruck des Gefühls eine beſtimmtere Färbung zu geben, ohne aber eine ſcharfe individuelle Charakteriſtik anzuſtreben; ſie ſteht den Concertarien gleich, welche auch die gegebene Situation nur als eine allgemeine Grundlage für die Entwickelung der muſikaliſchen Kräfte anſehen. Als ſolche betrachtet iſt ſie von außerordentlicher Schönheit, die Melodien ſind edel und ausdrucksvoll, die Klangwirkung der Singſtimme und der concertirenden Clarinette vortrefflich, nur die Triolenpaſſagen und der lang ausgedehnte Schluß ſind eine dem brillanten Effect gemachte Conceſſion. Die zweite Arie (19) iſt durch die Situation ſchärfer charakteriſirt; Sextus, der ſich gegen Titus freundſchaftliches und gütiges Entgegenkommen mit Mühe verſchloſſen hat, wird von ſeinem Gefühl überwältigt, als dieſer ihn kalt entläßt um ihn zum Tode führen zu laſſen. Auch dieſe Arie zerfällt in zwei Sätze; im Adagio ſpricht Sextus ſeinen Schmerz über das verlorne Vertrauen des Titus, im Allegro die Verzweiflung aus, mit welcher er dem Tode entgegen geht[59]. Der Ausdruck des erſten Satzes iſt wahr und innig und die Weichheit, welche ihn charakteriſirt, iſt der Situation wie der Perſon entſprechend, während der zweite Satz[60] zwar in einigen Partien eine gewiſſe leidenſchaftliche Aufwallung ausdrückt, im Ganzen aber doch zu wenig Energie entwickelt und namentlich in ſeinem Hauptmotiv ſelbſt für einen weiblichen Sextus zu zart iſt, obgleich nur durch falſchen Vortrag etwas Spielendes hineinkommen kann[61].

---

[55] Die zweite Arie (8) iſt offenbar ſpäter componirt, denn ſie iſt in die laufenden Nummern nicht eingereiht und die Partitur iſt auf demſelben Papier geſchrieben, wie der gleichfalls unbezifferte Marſch (3), die obligaten Recitative, und die Ouverture welche ebenfalls erſt nach Vollendung der anderen Stücke, die alle auf gleichem Papier geſchrieben ſind, hinzugefügt wurden.

[56] Seyfried erzählt (Cäcilia XX S. 193 f.) die Sage, daß der Tenoriſt Baglione ſchon vor Mozarts Ankunft ſich darüber aufgehalten habe, daß dieſer und nicht ein italiäniſcher Componiſt berufen worden ſei, zur Strafe dafür habe Mozart ihn ſo ungünſtig bedacht; er vermuthet ſogar, daß die Bravurarie eine Jugendarbeit Süßmaiers ſei. Dies letztere widerlegt die Originalpartitur, das erſtere wird dadurch nicht wahrſcheinlicher daß Baglione derſelbe Sänger iſt, für welchen Mozart den Don Ottavio geſchrieben hat (S. 420 vgl. S. 430).

[57] Die zweite Arie (17), von Mazzola gedichtet, iſt nachträglich eingeſchoben und mit der Nummer 13½ bezeichnet.

---

[58] Ueber die Sängerin Carolina Perini habe ich nichts Näheres in Erfahrung gebracht.

---

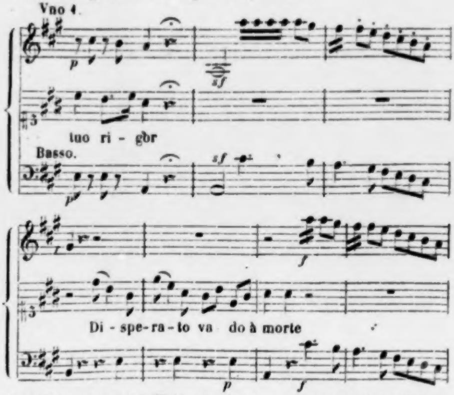
[59] Metaſtaſios Text drückte nur das letztere Gefühl aus, Mazzola bildete aus den Worten des Dialogs den erſten Theil der Arie. Im Original war urſprünglich gar kein Ritornell, dieſes iſt auf einem eingelegten Blatt von einer Copiſtenhand hinzugefügt, welche auch das Schlußritornell zugeſetzt hat. Vermuthlich ging die Arie urſprünglich in ein begleitetes Recitativ des Titus über, das aber nicht vorhanden iſt. Ueber die Aenderung der Takteintheilung ſ. III S. 450.

[60] Schaul führt es als einen Beweis an daß Mozart oft gegen die geſunde Vernunft geſündigt habe, daß Sextus von Gewiſſensbiſſen gefoltert ſeine Qual Titus durch ein Rondo vortrage (Briefe üb. d. Geſchmack S. 51). „Wenn es ein Rondo von Pleyel oder Clementi wäre“, bemerkt C. M. v. Weber dazu (hinterl. Schr. II S. 18 f.) „möchte es allerdings eine lächerliche Wirkung geben, aber man höre die herzliche innige Arie, deren göttlicher Ausdruck beſonders bei den Stellen pur saresti men severo, se vedesti questo cor, nicht ſchöner gedacht und gefühlt ſein kann, und wie ſehr wird die niedre Kritik erlahmen, verſtummen.“

Vitellia iſt, wie ſchon bemerkt, die einzige Perſon der Oper, welche eine kräftige, leidenſchaftliche Empfindung äußert[62]. In der erſten Arie (2) kommt davon freilich nichts

---

[61] Urſprünglich hatte Mozart ein anderes Allegro concipirt, deſſen erſte Takte ſkizzirt noch im Original vorhanden ſind



Das Blatt geht damit zu Ende, und auf einem neuen iſt das jetzige Allegro angefangen; es läßt ſich nicht entſcheiden, ob das erſte Allegro nur angefangen oder zu Ende gebracht war, jedenfalls war die Inſtrumentation nicht ausgeführt worden.

[62] **Maria Marchetti**, geb. 1767, ſeit 1788 mit dem Tenoriſten **Fantozzi** vermählt, hatte ſich in Italien und zuletzt in Mailand großen Ruhm erworben, von wo ſie nach Prag berufen wurde. Man rühmte nach

zum Vorſchein; Metaſtaſios Text enthält eine froſtige moraliſche Betrachtung, wie ſie häufig bei ihm vorkommen, die kaum einen muſikaliſch charakteriſtiſchen Ausdruck zulaſſen. Die Arie zerfällt in die beiden herkömmlichen Sätze, deren keiner durch Erfindung ſich auszeichnet, die Melodien ſind weder charakteriſtiſch noch reizend, und auch die Bravurpartie iſt unbedeutend, das Ganze ſo gewöhnlich und trocken daß es begreiflich iſt, wenn man hier Süßmaiers Arbeit zu erkennen glaubte. Dagegen iſt die zweite Arie der Vitellia (22. 23) die Perle der Oper und unbeſtreitbar eine der ſchönſten Arien die je geſchrieben ſind. Im entſcheidenden Moment rafft ſich Vitellia zu dem Entſchluß auf die theuerſten Hoffnungen, ja ihr Leben den edleren Regungen ihrer Seele, deren ehrgeiziges Streben nur zu lange auf ein falſches Ziel gerichtet war, zu opfern, und hebt ſich zu wahrer Größe empor. Die muſikaliſche Charakteriſtik hält ſich durchaus an dieſe Situation und entwickelt von dieſer aus ein pſychologiſches Gemälde, das ſeine ſelbſtändige Bedeutung in ſich hat und mit den früheren Vorausſetzungen der Oper, inſoweit ſie den Charakter der Vitellia bedingen, nur in loſem Zuſammenhang ſteht. Allerdings tritt auch ſie dadurch aus dem Rahmen der Oper heraus und ſtellt ſich mehr auf den Boden der Concertmuſik, wie dies auch in der Anlage und Behandlung hervortritt, theils durch den Umfang, indem beide Sätze breit angelegt und ausgeführt ſind, theils durch

---

Gerber (N. Lex. II S. 75) ihre ſchöne volle Stimme, ihren vortrefflichen empfindungsvollen Vortrag und ihre treffliche Action, die durch ihre ſchöne Geſichts- und Körperbildung und edlen Anſtand gehoben wurde (vgl. A. M. Z. IV S. 318 f. Reichardt muſ. Ztg. 1805 I S. 112). Mit dieſem Lobe contraſtirt freilich auffallend ein Bericht aus Berlin, wo ſie ſeit 1792 engagirt war (Schneider Geſch. d. Berl. Oper S. 61), vom Jahr 1799, in dem ſie als eine Karikatur geſchildert wird (A. M. Z. I S. 348 f.).

die Einführung des concertirenden Baſſethorns, das zwar nicht durch Bravour glänzt, aber der Singſtimme entſprechend ganz als Soloinſtrument behandelt iſt[63]. Hier ſind indeſſen alle Elemente zu einer ſo vollkommenen Einheit verſchmolzen, der höchſte Reiz des Wohlklangs, die vollendete Schönheit der muſikaliſchen Form, die ſcharfen Contraſte der einzelnen Motive gehen in dem allgemeinen Charakter deſſen Detailzüge ſie bilden ſo völlig auf, das Ganze iſt von einem ſo edlen, tief poetiſchen Hauch durchweht und zugleich von ſolchem Glanze, daß die künſtleriſche Befriedigung welche es hervorruft vergeſſen macht daß es aus ſeiner Umgebung als ein Fremdartiges hervorragt. Schon das einleitende Recitativ iſt ein Meiſterſtück treffenden Ausdrucks, in der Arie ſelbſt iſt die ſtolze Schönheit der einzelnen Motive von einer tiefen, faſt düſteren Schwermuth durchdrungen, welche den Reiz der edlen Züge noch erhöhet, daß wie beim Anſchauen der Niobe das Gefühl der Rührung durch den Eindruck des Erhabenen gereinigt und verklärt wird.

Die Enſembleſätze, mit welchen die Oper ausgeſtattet worden iſt, ſind nur zum Theil von dramatiſcher Bedeutung, wodurch weſentlich die muſikaliſche bedingt wird; namentlich die Duetts ſind weder dem Umfange noch dem Gehalt nach hervortretend. Um das Duettino zwiſchen Sextus und Annius (3) zu übergehen, das zwar durch ſeine leichte Gefälligkeit beim Publicum großes Glück machte, aber an ſich unbedeutend und dem Charakter einer heroiſchen Oper durchaus nicht entſprechend iſt, ſo erhebt ſich das erſte Duett zwiſchen Sextus und Vitellia (1), namentlich im erſten

---

[63] Der Umſtand daß Clarinette und Baſſethorn allein als obligate Inſtrumente und zwar unter Vorausſetzung bedeutender Virtuoſität verwandt ſind, läßt vermuthen daß Stadler ebenfalls zur Krönungsfeier nach Prag gekommen war.

Satz zu beſtimmterer Charakteriſtik, aber auch hier tritt das Anſprechende in den Vordergrund und gewinnt in den Terzengängen und leichten Imitationen des Allegro ganz die Oberhand. In dem kleinen Duett zwiſchen Annius und Servilia (7) iſt eine zarte Empfindung der Situation und den Perſonen ſchon angemeſſener und die Lieblichkeit und Innigkeit des muſikaliſchen Ausdrucks läßt den tragiſchen Ernſt hier weniger vermiſſen.

Die drei Terzetts ſind allerdings beſtimmter in die dramatiſche Situation hineingeſtellt und treten an bedeutſamen Momenten ein, aber auch ſie bezeichnen nicht einen dramatiſchen Conflict in der Art, daß die verſchiedenen Perſonen in gleicher Weiſe wahrhaft thätigen Antheil nähmen. So tritt im erſten Terzett (10) Vitellia nicht nur ſehr in den Vordergrund, ſondern ſie iſt allein von lebhaften Empfindungen beſeelt, zu denen Annius und Publius ſich rein beobachtend verhalten. Im Augenblick, wo ſie Sextus zum Morde des Titus entſandt hat, erfährt ſie daß dieſer ſie zur Gemahlin erwählt hat, vergebens ſucht ſie Sextus zurückzurufen, ſie ſelbſt iſt es, die im entſcheidenden Moment ihr Glück zerſtört. Eine unruhige Violinfigur zu einer raſch wechſelnden, durch Vorhalte geſchärften Harmonie drückt ihre Verwirrung und Aufregung vortrefflich aus, die in einzelnen, abgebrochnen Ausrufen ſich Luft macht; allein die ruhige Betrachtung der beiden anderen

ah, come un gran contento,
come confonde un cor'

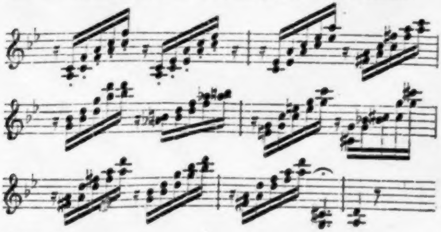
erkältet nothwendig auch den Ausdruck der Vitellia, ſo daß mit dem Zuſammentreten der Stimmen nicht, wie es ſein müßte, eine Steigerung, ſondern eine Abſchwächung der leidenſchaftlichen Bewegung eintritt, die nur in einigen ſchönen ſtark ausgeprägten Accenten ſich momentan wieder erhebt.

Das zweite Terzett (14) beginnt mit dem zärtlichen Abſchied, welchen **Sextus** von **Vitellia** nimmt[64], die von Gefühlen der Scham und Furcht beſtürmt wird; dieſer Contraſt wäre vortrefflich für die muſikaliſche Darſtellung, wenn durch **Publius** ein neues bedeutendes Element hinzuträte, welches auf feſter Grundlage die Einigung vermittelte; allein er iſt auch hier faſt nur paſſiver Zuſchauer und ſteigert das Pathos der Situation nicht. Wie vorhin Vitellia, ſo beſtimmt hier Sextus den Ton des Ganzen, der dadurch eine zarte Weichheit annimmt, welche den Gehalt der Situation nicht völlig zur Geltung kommen läßt; indeſſen iſt dies Terzett durch die freiere Entfaltung der Singſtimmen dem erſteren überlegen[65]. Das dritte Terzett (18) iſt im

---

[64] Die Arie Metaſtaſios Se mai senti spirarti sul volto, deren Worte hier nur leiſe umgebildet ſind, iſt von den älteren Componiſten mit beſonderer Vorliebe behandelt worden. Die Compoſition **Glucks** gab durch einen auffallenden Orgelpunkt zu großen Debatten Veranlaſſung; er verwendete ſie ſpäter in der Iphigenie en Tauride zur Schlußarie im zweiten Akt (Schmid Gluck S. 48 f. 353 f.).

[65] Die charakteriſtiſche, unruhige Figur in den Saiteninſtrumenten am Schluſſe des **Andantino** iſt von Mozart erſt nachträglich an die Stelle der urſprünglichen, viel einfacheren Figur der beiden Violinen



geſetzt worden.

erſten Satz ebenſo ſchön als ausdrucksvoll, der zweite iſt zu leicht angelegt und zu wenig ausgeführt um die Situation zu erſchöpfen.

Indeſſen iſt auch hier ein Satz, in dem ſich Mozart rein und voll offenbart, das erſte Finale. Zwar iſt daſſelbe bei weitem nicht ſo groß angelegt und reich ausgeführt, wie die Finales der früheren Opern, es iſt vielmehr nur eine Situation die zur Darſtellung kommt, aber dieſe iſt ernſt und bedeutend ihrem Gehalt nach und in großen Zügen von unübertrefflicher Schönheit ausgeführt. Eingeleitet wird daſſelbe durch einen Monolog des Sextus, in welchem er die Zweifel und Selbſtvorwürfe von welchen ſeine Seele gequält wird ausſchüttet; ein begleitetes Recitativ drückt dieſen Zuſtand mit einer Wahrheit und Energie aus, wie ſie in der Partie des Sextus ſonſt nicht zum Vorſchein kommt. Als er das Kapitol in Flammen ſieht und ſich überzeugt, daß ſeine Reue zu ſpät kommt, wird ſeine Empfindung geſammelter und das Quintett beginnt mit dem ſchön ausgedruckten Wunſch den Titus zu retten oder mit ihm zu ſterben; dann entzieht er ſich den Fragen des theilnehmend herbeieilenden Annius. Nach einander treten darauf von Unruhe und Entſetzen erfüllt Servilia, Publius und Vitellia auf; ein charakteriſtiſches Motiv des Orcheſters, das in verſchiedenen Wendungen die neu eintretenden Perſonen begleitet, bildet den Faden der Entwickelung, die einzelnen Ausrufe des unſichtbaren Chors, welche in immer ſich ſteigernden diſſonirenden Accorden dazwiſchen treten, ſind die Angeln der fortſchreitenden Harmonie; mit dem wieder erſcheinenden Sextus ſchließt ſich dieſer in ſtrenger Symmetrie aufgebaute Satz ab. — Ein kurzes Recitativ, in welchem Sextus die Ermordung des Titus verkündigt, leitet in das Andante über, mit welchem das Finale ganz gegen die Sitte der lebhaft bewegten Schlußſätze abſchließt. Alle Anweſenden einigen ſich in dem Gefühl des tiefen Schmerzes, der durch das Entſetzen über das furchtbare Verbrechen des Kaiſermords eine gemeſſene Feierlichkeit bekommt, der Chor iſt ſoweit näher gekommen, daß man ſeine Klagen im Zuſammenhange vernimmt; die Soloſtimmen und der Chor greifen ſelbſtändig in einander und bilden ein Ganzes von erhabener Würde und ernſter Schönheit, deſſen tief ergreifender Eindruck zugleich die reinſte Verſöhnung mit ſich bringt. Hier zeigt es ſich, zu welcher Höhe auch die opera seria durch eine großartige Durchbildung ihrer eigenthümlichen Elemente erhoben werden konnte, aber leider iſt dieſer Satz im Titus der einzige von dieſer Art.

Ein vergleichender Rückblick auf Idomeneo, der nahe genug liegt[66], muß der älteren Oper in vielen und weſentlichen Punkten den Vorrang einräumen. Freilich ſind die conventionellen Formen der opera seria dort noch ſtrenger bewahrt, aber zugleich offenbart ſich ein friſches und kräftiges Streben dieſelben mit dem reichſten Gehalt zu erfüllen und wo möglich die eng gezogenen Schranken zu überſchreiten, während wir im Titus gewahren, wie der Componiſt zufrieden iſt durch die Vortheile einer ausgebildeten Technik ſich mit dieſen Formen abzufinden. Dies zeigt ſich nicht allein in der kurzen und leichten, oft flüchtigen Behandlung der urſprünglich auf größere Dimenſionen angelegten Formen, z. B. der Theilung in zwei Sätze, welche im dramatiſchen Intereſſe ſchon faſt ganz aufgegeben war und hier nur äußerlich beibehalten iſt, ſondern noch empfindlicher in der durchgehenden Abſchwächung einer ernſten und tragiſchen Auffaſſung, wie ſie im Idomeneo ſich überall geltend macht, zu möglichſt gefälliger Anmuth. Die Vorzüge eines freieren und leichteren Melodienfluſſes, des ſicherer ausgebildeten Geſchmacks, welche in dem Werke der ſpäteren Zeit unverkennbar hervortreten, können doch nicht entſchädigen für den Mangel einer tief greifenden Kraft der muſikaliſchen Geſtaltung, welche man um ſo mehr vermißt, da auch durch Metaſtaſios Bearbeitung hindurch der große Hintergrund fühlbar wird, den noch die römiſche Kaiſerzeit darbietet und der unter anderen Umſtänden genügt haben würde Mozart zu einer bedeutenden Schöpfung zu begeiſtern. Bezeichnend für die ganze Haltung der Oper iſt auch die Behandlung des Orcheſters, das zwar in einzelnen Stücken den vollen Glanz und die reiche Pracht entfaltet, mit welchen Mozart daſſelbe ausgeſtattet hatte, auch da, wo die muſikaliſche Darſtellung ſich zu dramatiſcher Bedeutung erhebt, dieſelbe unterſtützt und erhöht, im Ganzen aber über eine leichte Begleitung der Singſtimmen wenig hinausgeht. Es verſteht ſich daß die Klangwirkung des Orcheſters gegen die alte opera seria gehalten unendlich viel voller, reicher und feiner nuancirt iſt, allein eine ſelbſtändige Betheiligung an der dramatiſchen Charakteriſtik durch Ausführung pſychologiſcher Detailzüge tritt nur ausnahmsweiſe ein, die Bewegung des Orcheſters beruht meiſtens auf rein muſikaliſchen Motiven, wie denn auch das Hervortreten eigentlicher Soloinſtrumente hiefür bezeichnend iſt. Auffallend iſt auch nach dieſer Richtung hin der Unterſchied gegen Idomeneo, wo eine Ueberfülle von inſtrumentaler Detailausführung von dem Beſtreben zeugt, die ſelbſtändige Kraft des Orcheſters in der Oper zu voller Geltung zu bringen, während im Titus die reiche Fülle eines völlig ausgebildeten Orcheſters wie abſichtlich geſchwächt und verdünnt erſcheint. Auch mit dem Glanz und der Feinheit der Orcheſterbehandlung in Cosi fan tutte kann Titus im Allgemeinen keinen Vergleich aushalten.

---

[66] Man hat darauf hingewieſen daß das erſte Finale im Titus an die große Scene im Idomeneo (24) erinnere (A. M. Z. I S. 54. 152), und dies damit zu entſchuldigen gemeint, daß Idomeneo damals ein vergrabener Schatz geweſen ſei, deſſen Benutzung Mozart frei geſtanden habe; allein die angebliche Reminiscenz wird bei näherer Würdigung des Weſentlichen aufhören als eine ſolche zu gelten.

Die Urtheile über dieſe Oper fielen außerordentlich verſchieden aus. Niemtſchek zufolge (S. 73) ward Titus „in äſthetiſcher Hinſicht als ſchönes Kunſtwerk für die vollendeteſte Arbeit Mozarts gehalten. Mit feinem Sinn“ ſagt er „faßte Mozart die Einfachheit, die ſtille Erhabenheit des Charakters des Titus und der ganzen Handlung auf und übertrug ſie ganz in ſeine Compoſition. Jeder Theil, ſelbſt die gemäßigte Inſtrumentalpartie trägt dieſes Gepräge an ſich und vereinigt ſich zu der ſchönſten Einheit des Ganzen.“ Die volle Reife des Geſchmacks offenbart ſich nach ſeinem Urtheil nirgends ſchöner als in dieſer Oper (S. 68), die ihm auch als das ſchönſte Muſter von Mozarts treffender dramatiſcher Charakteriſtik gilt (S. 47). Ein Aufſatz (A. M. Z. IV S. 822 ff.), welcher die Unzulänglichkeit des Libretto von Metaſtaſio hervorhebt, rühmt die muſikaliſche Charakteriſtik um ſo lebhafter, durch welche Titus den Charakter ſanfter Liebenswürdigkeit erhält, Vitellia in ihrer Erhabenheit rein und kräftig dargeſtellt, die Freundſchaft zwiſchen Sextus und Annius zur idealiſchen Zartheit erhoben wird. „Jener namenloſe Zauber“, heißt es „der wie ein leiſer Blüthenhauch aus dem Lande, wo die Citronen blühen über dem Ganzen ſchwebt und alles einigt und bildet und in ſich ſelbſt vollendet, von ihm läßt ſich nur ſagen daß er da iſt, aber man kann nicht drauf hinzeigen wie auf das Unpoetiſche und Unmuſikaliſche. Wie in Goethes Torquato Taſſo — mit dem ſich dieſes Mozartſche Kunſtwerk wohl vergleichen laſſen dürfte — iſt hier die Syntheſe ſo rein und beſchloſſen daß der Kritiker es kaum wagen darf zu analyſiren. Ihm bleibt nichts übrig als auszuſagen, daß jede mögliche kritiſche Analyſe ſich damit enden werde geſtehen zu müſſen daß der Künſtler nicht analyſirt habe.“ Dagegen meint Schaul (Briefe üb. d. Geſchmack S. 59), außer einigen Stücken ſei alles Uebrige ſo trocken, ſo langweilig daß man es viel mehr für den erſten Verſuch eines aufkeimenden Talents als für das Product eines vollendeten Geſchmacks halten ſollte, und führt das Urtheil eines Italiäners an, der in Neapel für einen der erſten Kenner gelte und ohne Rückſicht auf die Königin, welche deutſche Muſik in Schutz nahm, geäußert habe, nur in den ernſthaften Arien leuchten hie und da einige Genieblitze hervor, welche zeigten, was Mozart bei einer beſſeren Leitung hätte werden können. Mit der größten Strenge und Herbigkeit wurde im Journal Deutſchland 1796 in zwei Aufſätzen über Titus geurtheilt, welche man Reichardt zuſchrieb und die große Indignation hervorriefen, des rückſichtsloſen Tons wegen nicht mit Unrecht, obwohl der Tadel in weſentlichen Punkten begründet war[67]. Mit billiger Rückſicht auf die beſtimmten Verhältniſſe, unter welchen Mozart dieſe Oper componirte, urtheilte Rochlitz (A. M. Z. I S. 151): „Er ſah ſich gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäßiges Werk zu liefern oder nur die Hauptſätze ſehr gut, die minder intereſſanten ganz leicht hin und bloß dem Zeitgeſchmack des großen Haufens gemäß zu bearbeiten; er erwählte mit Recht das Letztere.“

---

[67] Das Weſentliche iſt in Beilage XXVI mitgetheilt. Reichardt erklärte (muſ. Ztg. 1805 I S. 6) daß die Rochlitziſche Recenſion von Mozarts Bearbeitung des Meſſias, welche Reichardt zugeſchrieben worden war, ebenſo wenig von ihm ſei als manche andre Beurtheilung von Mozartſchen Werken, über die man ihn ſeit mehreren Jahren, ſogar mit pöbelhafter Wuth angefallen habe. Er lehne jene tadelnde Anzeige nicht etwa deshalb von ſich ab um nur die Hetze nicht weiter hinter ſich her zu ziehen; er ſei aber der Meinung daß, ſo groß der Meiſter auch immer ſei, nur knechtiſchen Jüngern der Glaube an ſeine Unfehlbarkeit Bedürfniß ſei.

Vielleicht war es dieſe Accommodation der Muſik an den Geſchmack des Publicums und die Befriedigung, welche durch Decorationen und Aufzüge der Schauluſt deſſelben geboten wurde, die Titus auf den deutſchen Bühnen bald heimiſch machte und dauernd, wenn gleich nicht mit dem Erfolg des Don Giovanni, Figaro und der Zauberflöte, erhalten hat. In London wurde die Oper im Jahr 1806 zum erſtenmal zum Benefiz der Mad. Billington aufgeführt und zwar als die erſte Oper von Mozart, welche dort zu Gehör kam[68], in Paris wurde ſie im Jahr 1816[69] und in Mailand im teatro Rè im folgenden Jahr zuerſt mit Beifall gegeben[70].

23.

Enttäuſcht und leidend kehrte Mozart um die Mitte September nach Wien zurück um ſeine Zeit zwiſchen den Arbeiten, welche die Vollendung und Inſceneſetzung der Zauberflöte verlangte[1], und dem Requiem zu theilen. Am 28 September vollendete er die Ouverture und den Marſch der die Einleitung zum zweiten Aufzug bildet, am 30 Sept. war nach vielen Proben, welche von dem damals noch ſehr jungen

---

[68] Reichardt muſ. Ztg. II S. 123. Parke mus. mem. II p. 3 f.

[69] A. M. Z. XVIII S. 463.

[70] A. M. Z. XIX S. 174 ff. 190 f.

[1] Der Chor „O Iſis und Oſiris“, die Papagenolieder, welche Schikaneder ſich vorbehalten hatte, und das zweite Finale ſollen ſeit dem 12 Sept. geſchrieben ſein (Treitſchke Orpheus 1841 S. 246. Monatsſchr. f. Theat. u. Muſ. 1857 S. 443).

Kapellmeiſter Henneberger geleitet worden waren, die erſte Aufführung, bei welcher Mozart ſelbſt am Flügel dirigirte, während Süßmaier umwandte[2]. Der Erfolg

---

2) Al. Fuchs hat den erſten Theaterzettel abdrucken laſſen (Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 37 wiederholt A. M. Z. XLIV S. 366), der folgendermaßen lautet:

„Heute Freitag 30 Sept. 1791 werden die Schauſpieler in dem k. k. privil. Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum erſtenmale

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in zwei Acten von Emanuel Schikaneder.

Perſonen

Saraſtro		Hr. Gerl
Tamino		Hr. Schack
Sprecher		Hr. Winter (Joſ. Schuſter)
Erſter	Prieſter	Hr. Schikaneder d. ä.
Zweiter		Hr. Kiſtler (Weiß)
Dritter		Hr. Moll
Königin der Nacht		Mad. Hofer
Pamina, ihre Tochter		Mlle. Gottlieb
Erſte	Damen	Mlle. Klöpfer
Zweite		Mlle. Hofmann (Mad. Haſelböck)
Dritte		Mad. Schack (Mad. Gerl)
Papageno		Hr. Schikaneder d. j.
Ein altes Weib		Mad. Gerl
Monoſtatos, ein Mohr		Hr. Nouſeul
Erſter	Sklav	Hr. Gieſeke (Helmböck)
Zweiter		Hr. Fraſel (Straſſier)
Dritter		Hr. Starke (Trittenwein).

Die Muſik iſt von Hrn. Wolfgang Amade Mozart, Capellmeiſter und wirklichem k. k. Kammercompoſiteur. Hr. Mozart wird aus Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publicum und aus Freundſchaft für den Verfaſſer des Stückes das Orcheſter heute ſelbſt dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferſtichen verſehen ſind, wo Hr. Schikaneder in der Rolle als Papageno nach wahrem Coſtum geſtochen iſt, werden bei der Theaterkaſſe für 30 kr. verkauft.

Hr. Gayl Theatermaler und Hr. Neßthaler als Decorateur ſchmeicheln ſich nach dem vorgeſchriebenen Plane des Stückes mit möglichſtem Künſtlerfleiß gearbeitet zu haben.“

war anfangs keineswegs ſo groß als man erwartete und nach dem erſten Akt ſoll Mozart blaß und beſtürzt zu Schikaneder auf die Bühne gekommen ſein, der ihn zu tröſten ſuchte. Im Verlauf des zweiten Aufzugs erholte das Publicum ſich von ſeiner Ueberraſchung und am Schluß wurde Mozart herausgerufen. Er hatte ſich verſteckt, man mußte ihn ſuchen und nur mit Mühe ließ er ſich bereden vor dem Publicum zu erſcheinen — gewiß nicht aus Beſcheidenheit, denn glänzende Erfolge waren ihm ja nichts Unerhörtes, ſondern aus Stolz, weil er mit der Art wie man ſeine Muſik gewürdigt hatte unzufrieden war[3]. Bei der zweiten Aufführung am folgenden Tag dirigirte er wieder, von da an übergab er die Direction an Henneberger[4]. Schikaneder ließ indeſſen nicht nach mit Wiederholungen und mit jeder derſelben ſteigerte

---

Die drei Genien wurden von Nanette Schikaneder, Matth. Tuſcher und Handlgruber geſpielt, an die Stelle des zweiten trat Frz. Maurer, der vier Jahre darauf den Saraſtro ſang. Die in Klammern beigeſetzten Namen beruhen auf den Mittheilungen Treitſchkes (Orph. S. 246 f.); wahrſcheinlich wurde bei dieſen Rollen mitunter gewechſelt.

[3] Vgl. N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 43. Daß Haydn durch ſeinen Beifall Mozart tröſtete iſt eine falſche Sage (Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 58), da er in London war. Aber Schenck erzählt in ſeiner Autobiographie, welche Al. Fuchs handſchriftlich beſaß, daß er bei der erſten Aufführung einen Platz im Orcheſter hatte, und nach der Ouverture außer ſich vor Entzücken bis an den Dirigentenſtuhl kroch, Mozarts Hand ergriff und ſie küßte, der mit der Rechten forttaktirend ihn freundlich anſah und ihm die Wange ſtreichelte.

[4] Unter dem 9 Oct. wird berichtet (muſ. Wochenbl. S. 79): „Die neue Maſchinenkomödie, die Zauberflöte, mit Muſik von unſerm Kapellm. Mozart, die mit großen Koſten und vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu ſchlecht ſind.“ Die Aufführung war wohl auch daran Schuld, wenigſtens im Jahr 1793 wurde „Mozarts treffliche Muſik auf dem Theater des Schikaneder ſo genothzüchtigt daß man vor dem Jammer davon laufen möchte“ (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 142).

ſich der Beifall; ſehr bald wurde die Zauberflöte eine Zugoper, wie man ſich keiner ähnlichen erinnerte. Im October wurde ſie vier und zwanzigmal aufgeführt, am 23 Nov. 1792 kündigte Schikaneder die hundertſte, am 22 Oct. 1795 die zweihundertſte Vorſtellung derſelben an[5].

Schikaneder[6], der außer ſeinen Poſſen, die allerdings vorherrſchten, auch Opern zur Aufführung brachte, ſowohl ältere theilweiſe überſetzte als auch neu componirte[7], hatte im Jahr 1791 mit der von Gieſeke nach Wieland bearbeiteten, von Wranitzky[8] componirten romantiſch-komiſchen Oper Oberon König der Elfen einen bedeutenden Erfolg gehabt. Die glänzende Ausſtattung durch Decorationen, Coſtume und Maſchinerien, die Befriedigung, mit welcher man Wielands allgemein bewundertes und beliebtes Gedicht auf das Theater verpflanzt ſah, erhöheten das Intereſſe, das die leichte und gefällige Muſik an ſich ſchwerlich in dem Maße gefunden haben würde; raſch wanderte die Oper über die deutſchen Bühnen, wurde allenthalben der Liebling des Publicums, und machte geraume Zeit der Zauberflöte den Sieg ſtreitig[9]. Um ſich eine ähnliche Wirkung zu ſichern nahm Schikaneder den Stoff ſeiner neuen Oper aus dem Mährchen Lulu oder die Zauberflöte aus Wielands Dſchinniſtan[10]. Der Inhalt deſſelben iſt in der Kürze folgender.

---

[5] Treitſchke (Orph. S. 248) bemerkt berichtigend, die Zauberflöte wäre damals zum hundert fünf und dreißigſtenmal aufgeführt.

[6] Ich habe auch für die hier berührten Verhältniſſe mannichfache Belehrung meinem Freunde Dr. L. v. Sonnleithner zu danken.

[7] Neue Opern für Schikaneders Theater waren

1789 Una cosa rara, zweiter Theil, Muſik von Ben. Schack.
Das unvermuthete Seefeſt, Muſ. von Joh. Schenck.
1790 Das Schlaraffenland, Muſ. von Ben. Schack und Frz. Gerl.
Das Singſpiel ohne Titel, Muſ. von Joh. Schenck.
Die Wienerzeitung, Muſ. von Ben. Schack.
1791 Oberon, Muſ. von Paul Wranitzky.
Der Erndtekranz, Muſ. von Joh. Schenck.
Die Zauberflöte.

[8] Paul Wranitzky, geb. 1756 in Mähren, erhielt eine geiſtliche und muſikaliſche Bildung und widmete ſich in Wien, wohin er 1776 kam, ganz der Muſik; er wurde 1785 Muſikdirector bei der deutſchen Oper und ſtarb als ſolcher 1808. Vgl. Riehl muſ. Charakterköpfe S. 244 ff.

Im Königreiche Koraſſan wohnt in einem alten Zauberſchloſſe die gute Fee Perifirime, die ſtrahlende Fee genannt. Auf einer Jagd kommt Prinz Lulu, Sohn des Königs von Koraſſan, in die Nähe des gewöhnlich gemiedenen Schloſſes, wo ihm die Fee in vollem Glanz erſcheint und hohen Lohn verheißt, wenn er nach ihrem Geheiß handeln wolle. Sie eröffnet ihm, daß der böſe Zauberer Dilſenghuin ihr mit Hülfe einer treuloſen Dienerin Barſine ihren koſtbarſten Talisman, einen vergoldeten Feuerſtahl entwendet habe, dem die Geiſter aller Elemente und Weltgegenden gehorchen, ſo daß jeder damit geſchlagene Funke ein mächtiger, dem Beſitzer dienſtbarer Geiſt werde; nur ein Jüngling, deſſen reines Herz die Macht der Liebe noch nicht empfunden, könne den Talisman durch Liſt wieder für ſie gewinnen. Sie bezeichnet Lulu als ihren Retter und verſpricht ihm, wenn er ſich der Aufgabe unterziehen wolle, das Beſte was ſie habe. Dies iſt ihre und Sabalems, des Königs von Kaſchmir, ſchöne Tochter Sidi, welche der Zauberer ebenfalls in ſeine Gewalt gebracht hat und mit ſeiner Zärtlichkeit quält, deren ſie ſich nur durch die ihr verliehene Gabe erwehrt, jeder fremden Gewalt zu widerſtehen, ſo lange ihr Herz von Liebe frei bleibt. Die Fee entſendet Lulu mit zwei Zaubergaben, einer Flöte, welche jedes Hörers Herz gewinnt und jede Leidenſchaft nach Belieben zu erregen und zu beſänftigen vermag, und einem Ring, durch deſſen Umdrehen der Beſitzer jede Geſtalt annehmen kann und durch deſſen Wegwerfen die Fee ſelbſt zur Hülfe herbeigerufen wird.

---

[9] Wranitzkys Oberon wurde zuerſt 1790 in Frankfurt bei der Kaiſerkrönung mit großem Beifall gegeben. Schröder ſah auf ſeiner Reiſe im Frühling 1791 dieſe Oper in Frankfurt, Mannheim, Wien und berichtet über die Aufführungen (Meyer, Schröder II, 1 S. 64. 76. 85), im October wurde ſie in Hamburg gegeben (eb. S. 97). In Berlin, wo ſie im Februar 1792 auf die Bühne kam, erfuhr ſie eine ſtrenge Kritik (muſ. Wochenbl. S. 157 f.). Auch ſpäter wurde ſie noch mitunter wieder aufgenommen und ältere Dilettanten zogen ſie dem Weberſchen Oberon vor (A. M. Z. XXXI S. 643).

[10] Der dritte Band dieſer Sammlung von Mährchen erſchien 1789. Der Verfaſſer von Lulu iſt nach der Vorrede der Verfaſſer der Palmblätter, alſo — da Herder nicht gemeint ſein kann — Liebeskind.

So ausgerüſtet nähert ſich Lulu in der Geſtalt eines Greiſes der Felſenburg des Zauberers, lockt durch ſein Flötenſpiel erſt die Thiere des Waldes, dann den Zauberer zu ſich, der ihn in ſeine Burg nimmt um die ſpröde Schöne zur Zärtlichkeit zu ſtimmen. Lulu gewinnt das Vertrauen des Zauberers und ſeines Sohnes mit Barſine, des Zwerges Barka, aber auch die Liebe der ſchönen Sidi; es gelingt ihm bei einem Gaſtmahl jene beiden einzuſchläfern und ſich des Feuerſtahls zu bemeiſtern. Mit Hülfe der Geiſter, zuletzt durch das Erſcheinen der Fee, überwindet er alle Gefahren und Hinderniſſe, die ihm der Zauberer bereitet, der zuletzt in einen Uhu verwandelt mit ſeinem zum Käuzchen umgewandelten Sohn entflieht. Die Fee zerſtört die Felſenburg und bringt auf ihrem Wolkenwagen die Liebenden in ihr Schloß, wo die Könige von Koraſſan und Kaſchmir ihren Bund ſegnen[11].

---

[11] Das Mährchen iſt ſpäter von Güntelberg zu einer däniſchen

Im Beginn von Schikaneders Oper wird der „japoniſche“ Prinz Tamino auf der Jagd von einer großen Schlange verfolgt, er fällt bewußtlos hin, und drei Damen der ſternflammenden Königin tödten das Ungethüm. Als er wieder erwacht, kommt der Vogelfänger Papageno herbei, die luſtige Perſon der Oper, in herkömmlicher Weiſe neben dem ernſthaften, tapfern Liebhaber — der freilich hier nicht ſehr heldenmäßig auftritt — der gutmüthige, genußſüchtige, ſchwatzhafte und furchtſame Genoſſe, in deſſen Federncoſtum wohl noch die Reminiscenzen von Schikaneders Vogelkomödie zu erkennen ſind. Er giebt ſich gegen Tamino für den Drachentödter aus, wird aber für ſein Renommiren von den verſchleierten Damen, die wieder zum Vorſchein kommen, mit einem Schloß vor dem Munde beſtraft, während ſie dem Prinzen das Bildniß einer ſchönen Jungfrau übergeben, das ihn mit der heftigſten Liebe erfüllt. Als er erfährt daß ſie Pamina, die Tochter der ſternflammenden Königin, und von einem mächtigen böſen Dämon ihr entriſſen iſt, ſchwört er ſie aus der Gewalt deſſelben zu befreien, worauf die Königin ſelbſt erſcheint und ihm, wenn er ihre Tochter errette, die Hand derſelben zuſagt. Die Damen befehlen hierauf Papageno, welchem ſie das Schloß vom Munde nehmen, Tamino in die Burg des Zauberers Saraſtro zu begleiten, wozu er ſich trotz ſeines Widerſtrebens bereit finden muß, und übergeben als Schutzmittel Tamino eine Flöte, Papageno ein Glockenſpiel, auch verheißen ſie daß „drei Knäbchen, jung, ſchön, hold und weiſe“, ſie als Führer umſchweben werden[12].

In der Burg Saraſtros wird Pamina, welche ſich den

Oper Lulu bearbeitet, die Kuhlau componirte (A. M. Z. XXX S. 540).

[12] Dieſe drei hülfreichen Knaben mit ihren Sprüchen ſind aus

lüſternen Zumuthungen ihres Aufſehers und Peinigers, des Mohren Monoſtatos, durch die Flucht hat entziehen wollen, von dieſem wieder zurückgebracht und gefeſſelt. Papageno ſchleicht ſich herein, er erſchrickt vor dem Mohren wie dieſer vor dem gefiederten Menſchen, beide laufen vor einander fort. Als Papageno ſich wieder hereinwagt, findet er Pamina allein und berichtet ihr, daß Prinz Tamino mit ihm im Auftrag ſeiner Mutter gekommen ſei um ſie zu befreien, und freudig eilen ſie ihn aufzuſuchen.

Bis hieher entſpricht die Anlage im Weſentlichen den Vorausſetzungen des Mährchens, man gewahrt wohl Modificationen welche im Einzelnen mit Perſonen und Situationen im dramatiſchen Intereſſe vorgenommen ſind, allein man iſt berechtigt eine dem Gange des Mährchens entſprechende Entwickelung zu erwarten. Als aber Schikaneder ſoweit in ſeiner Bearbeitung vorgeſchritten war, erfuhr er daß auf dem Leopoldſtädter Theater, das ihm auch ſonſt vielfache Concurrenz machte, eine nach demſelben Mährchen bearbeitete Oper zur Aufführung bereit ſei.

Im Jahr 1781 hatte Marinelli ſein neuerbautes Theater in der Leopoldſtadt eröffnet, welches ſeinen eigentlichen Wirkungskreis in der Volksposſe fand[13]. Zwar wurden auf demſelben auch Opern gegeben, theils Ueberſetzungen beliebter italiäniſcher Opern, theils deutſche, unter denen das Sonnenfeſt der Braminen großen Zulauf fand, und nachdem die deutſche Oper des Nationaltheaters ihre kurze Blüthenzeit gehabt hatte, konnte das Vorſtadttheater mit Erfolg eine Concurrenz unternehmen; allein das eigentliche Element dieſes Theaters waren die Kasperliaden.

---

einem anderen Mährchen im dritten Theil des Dſchinniſtan „die klugen Knaben“ entlehnt.

13) Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt III S. 144 ff. A. M. Z. XXIV S. 265 ff. Meyer, Schröder, I S. 359 f.

Der Komiker Laroche hatte die Rolle des Kasperl, der in grader Linie vom Hanswurſt abſtammte, geſchaffen und man wurde nicht ſatt ihn in den verſchiedenſten Umgebungen und Situationen ſeinen derben Spaß treiben zu ſehen, wobei denn auch ein guter Theil des Hanswurſt-Repertoires in zeitgemäßer Umgeſtaltung wieder ins Leben gerufen wurde. Wie früher Hanswurſt mit Hexen und Zauberern vielfach in Berührung getreten war, ſo wurde nun auch Kasperl in dieſe Geſellſchaft gebracht, die nur durch den von Frankreich aus und beſonders durch Wieland allgemein verbreiteten Geſchmack für orientaliſche Feenmährchen ebenfalls eine etwas andere Haltung und Färbung angenommen hatte. In dieſen Kasperliaden ſpielte nun auch das Volkslied ſeine Rolle, und wie damals die Muſik mehr und mehr in den Vordergrund trat wurden aus den Singſpielen[14] allmählich komiſche Zauberopern, beſonders da das Leopoldſtädter Theater an Wenzel Müller[15] einen Componiſten beſaß, der für die volksmäßige luſtige Muſik etwas ähnliches leiſtete, wie Laroche als Schauſpieler. Mit ſeiner Muſik wurde am 3 März 1791 Kaspar der Vogelkrämer von Hensler und am 8 Juni Kaspar der Fagottiſt oder die Zauberzither, „ein Maſchinen-Singſpiel in drei Aufzügen“ aufgeführt, wozu der Schauſpieler Joach. Perinet den Text nach Lulu bearbeitet hatte.

---

[14] Dahin gehörte z. B. Kasperls Ehrentag, ein dialogirtes Feenmährchen mit Maſchinen und Geſang von Hensler im Jahr 1789 aufgeführt, wo der Antheil der Muſik ſich auf einige kleine Chöre und die Begleitung bei dem Erſcheinen überirdiſcher Weſen beſchränkte.

[15] Wenzel Müller, geb. 1767 zu Tyrnau, wurde 1783 Muſikdirector am Theater in Brünn, wo damals ein reges muſikaliſches Leben war (Gyrowetz Selbſtbiogr. S. 8 f.), und nahm 1786 die gleiche Stellung am Marinelliſchen Theater ein, das er mit Opern in unerſchöpflicher Fülle verſah. Als ſeine Tochter, ſpäter Mad. Grünbaum, 1808 in Prag als erſte Sängerin engagirt worden war, berief man ihn als Kapellmeiſter dorthin, allein er fühlte ſich dort nicht am Platz und kehrte 1813 wieder nach Wien in ſeine alte Stellung und zu ſeiner alten Thätigkeit zurück. Er ſtarb in Baden 1835. Außer vielen anderen Compoſitionen hatte er 227 Werke für die Bühne geſchrieben, von denen manche wie das neue Sonntagskind, die Schweſtern von Prag, die Teufelsmühle, bis zum Alpenkönig und Menſchenfeind die Geſchichte der komiſchen Volksoper in Wien bezeichnen. A. M. Z. XXXVII S. 783 f. Riehl muſik. Charakterköpfe S. 3 ff.

Im Gange der Handlung folgt das Stück dem Mährchen allerdings ziemlich genau, welches im Dialog ſogar ſoweit es irgend anging wörtlich benutzt iſt, nichts deſto weniger iſt es eine Traveſtie deſſelben von einer ſo platten Gemeinheit, daß der Text der Zauberflöte dagegen gehalten eine entſchiedene Superiorität behauptet. Die Hauptrolle ſpielt Kaspar Bita, welcher dem Prinzen Armidoro als Diener beigegeben iſt. Sie verirren ſich auf der Jagd zur Fee Periſirime, welche ſie zum Zauberer Bosphoro entſendet und dem Prinzen eine mit den Kräften der Zauberflöte ausgerüſtete Zither verleiht, Kaspar aber durch einen kleinen Geiſt Pizichi, der wiederholt als Helfer in der Noth erſcheint, ein Zauberfagott überreichen läßt, das zu höchſt bedenklichen Späßen Veranlaſſung giebt. Die Zauberkraft des Ringes, welche den Prinzen bald als Greis bald als Jüngling erſcheinen läßt, iſt ſehr naiv benutzt, indem nur an die Phantaſie des Zuſchauers appellirt wird die Wirkung je nach Bedürfniß vorauszuſetzen. Dem Zauberer iſt ein Dickwanſt Zumio beigegeben, der die Mädchen beaufſichtigt und in Palmire, die Geſpielin der ſchönen Sidi verliebt iſt, welche dann zu Kaspar in ein ähnliches Verhältniß tritt. Nachdem Armidoro und Kaspar durch ihre Zauberinſtrumente die Zuneigung Bosphoros und Zumios erworben und in die Burg Eingang gefunden haben, gewinnen ſie die Liebe der Mädchen, aber nicht ohne Mißtrauen und Eiferſucht bei den Männern zu erregen, die ſich ihrer zu entledigen ſuchen um die Inſtrumente in ihren Beſitz zu bekommen. Aus einem Sturm, den Bosphoros Geiſter bei einer Waſſerfahrt erregen, rettet ſie Perifirime, der Verſuch ſie zu vergiften mißlingt durch Pizichis Warnungen, endlich werden beim Abendeſſen alle durch die Zauberinſtrumente eingeſchläfert und Armidoro bemächtigt ſich des Feuerſtahls, der ihm die Geiſter unterthänig macht, worauf Perifirime erſcheint, Bosphoro beſtraft und die Liebenden in ihren Palaſt zurückführt. Abgeſehen von Kaspars draſtiſchen Späßen fehlt es nicht an effectvollen Situationen verſchiedenſter Art, durch welche für die Schauluſt nicht minder als für die Lachluſt geſorgt iſt, zum Theil geben ſie auch zu größeren Muſikſtücken Veranlaſſung. So wird die Oper mit einem großen Jägerchor eröffnet und der erſte Akt ſchließt damit daß das Gefolge des Prinzen, das ihn ängſtlich ſucht und ruft, durch mancherlei Zauberſpuk geängſtigt wird[16]; das Spinnerlied, die Waſſerfahrt mit dem Ungewitter, der Chor der Geiſter welche mit Zumio Ball ſpielen ſind muſikaliſch nicht undankbare Situationen. Der Componiſt erhebt ſich freilich nicht oft über das Niveau des Textes, in einigen Liedern und Walzern hat er den derben Volkston nicht übel getroffen ohne doch den friſchen Humor zu erreichen, der ihm ſonſt nicht ſelten geglückt iſt; überall wo die Muſik einen höheren Schwung nehmen müßte um den Hörer über die Miſere des Stücks herauszuheben bleibt ſie trivial im Ausdruck und in der techniſchen Behandlung, obgleich ſie durch Anwendung großer Formen in Bravurarien und namentlich in der reichlichen Verwendung der Inſtrumentalmittel keineswegs ohne

---

16) Zur Charakteriſtik des Textes mag als ein harmloſes Beiſpiel dienen daß auf die Rufe des Chors Armidoro! Kaspar Vita! das Echo antwortet d'oro! ita!

Prätenſion iſt. Trotz aller dieſer Mängel, oder vielmehr wohl zum guten Theil durch dieſelben trafen Stück, Muſik und Darſteller den Geſchmack des Publicums vollkommen, die Oper machte außerordentliches Glück und erlebte in wenigen Jahren 125 Vorſtellungen[17].

Einem ſolchen Erfolg gegenüber konnte Schikaneder es nicht wagen mit einer Oper aufzutreten, die denſelben Inhalt hatte; um von den Vorbereitungen die bereits gemacht waren ſoviel wie möglich zu retten beſchloß er die Pointe umzukehren und aus dem böſen Zauberer einen edlen Weiſen zu machen, der Tamino für ſich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. Dieſe neue Wendung wurde nun aber auch zugleich im Intereſſe der Freimaurerei benutzt. Die veränderte politiſche Richtung der Regierung unter Leopold II hatte dem Freimaurerorden nicht allein die Gunſt entzogen, welche ihm bis dahin geſchenkt worden war, ſondern er wurde ſchon als ein Hauptorgan des politiſchen und religiöſen Liberalismus verdächtigt und angefeindet. Eine Verherrlichung deſſelben von der Bühne herab durch eine Darſtellung, welche die Symbolik ſeiner Gebräuche in ein glänzendes Licht ſtellte und die ſittliche Tendenz ſeiner Anſichten rechtfertigte, ſo daß dem Eingeweihten die Befriedigung eines geheimen Einverſtändniſſes, dem Ungeweihten neben reichlichem Sinnengenuß auch die Ahnung einer tieferen Bedeutung gewährt wurde, mußte daher als eine liberale Parteidemonſtration die weder den Orden ſelbſt noch einzelne Perſonen bloßſtellte ſehr zeitgemäß erſcheinen[18]. Ob Schikaneder ſelbſt dieſen Gedanken faßte, ob vielleicht vom Orden aus ein beſtimmter Einfluß ſich geltend machte iſt nicht zu ermitteln, die Ausführung des Plans ſoll hauptſächlich von Joh. Georg Karl Ludw. Gieſeke herrühren, der aus ~~Braunſchweig~~ gebürtig als relegirter Student nach Wien gekommen war, und als Schauſpieler und Choriſt auf dem Schikanederſchen Theater ſein Leben friſtete. Er war nicht ohne Talent und Bildung, hatte damals ſchon den Text zu Wranitzkys Oberon gemacht und bereicherte auch ſpäter das Repertoire Schikaneders mit einer Reihe theils überſetzter theils eigener Stücke. Schikaneder, der auch ſonſt bei ſeinen Stücken ſich fremder Hülfe gern bediente[19], benutzte Gieſekes Arbeit als Grundlage, änderte darin nach Belieben, ſetzte namentlich die Figuren Papagenos und Papagenas hinein, und nahm ſchließlich die Autorſchaft für ſich in Anſpruch[20].

---

[17] Die nächſte Folge davon war daß im Jahr 1792 Pizichi oder Fortſetzung Kaspars des Fagottiſten von Perinet und Wenzel Müller auf die Bühne kam, ähnlichen Zulauf fand und vom Verfaſſer „aus Dankbarkeit dem beſten Publicum“ gewidmet wurde.

Wie weit nach der Abänderung des Plans auch mit dem erſten Theil Veränderungen vorgenommen ſind iſt nicht anzugeben; im Einzelnen mag wohl retouchirt ſein, weſentliche Verbeſſerungen ſind nicht gemacht, ſonſt würden die auffallendſten Inconſequenzen und Widerſprüche entfernt worden ſein. Denn mit dem erſten Finale finden wir uns jetzt zu unſerem größten Erſtaunen in einer ganz neuen Welt. Die drei Knaben führen Tamino in einen Hain, in welchem die Tempel der Weisheit, der Vernunft und Natur ſtehen, ermahnen ihn ſtandhaft, duldſam und verſchwiegen zu ſein und laſſen ihn allein. Von einem Prieſter erfährt er daß Saraſtro im Weisheitstempel herrſche und Pamina aus edlen Gründen, die ihm aber noch ein Geheimniß bleiben müßten, ihrer Mutter entriſſen habe, auch ihm werde alles klar werden

---

[18] Goethe ſagt von ſeiner Helena (Geſpr. m. Eckermann I S. 347): „Wenn es nur ſo iſt, daß die Menge der Zuſchauer Freude an der Erſcheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall iſt.“

[19] Pater Cantes, Cooperator bei den Paulanern auf der Wieden, ſoll aus Liebhaberei zu Schikaneders Opern die Geſänge verfertigt haben (Monatſchr. f. Theat. u. Muſ. III S. 444).

[20] Daß Gieſeke einen Hauptantheil an dem Text der Zauberflöte habe beſtätigte mir auch Neukomm, der denſelben als Schauſpieler auf der Wieden gekannt hatte. Cornet erzählte, wie Seyfried im Jahr 1818 in einem Profeſſor aus Dublin, der mit einer naturhiſtoriſchen Sammlung nach Wien gekommen war, den ehemaligen Choriſten Gieſeke erkannte und von ihm erfuhr, daß er der Hauptverfaſſer der Zauberflöte ſei und aus Furcht wegen ſeiner Freimaurerei Unannehmlichkeiten zu erfahren Wien verlaſſen habe (Illuſtr. Familienbuch des öſt. Lloyd II S. 119).

ſobald dich führt der Freundſchaft Hand
ins Heiligthum zum engen Band.

Nachdem unſichtbare Stimmen ihn getröſtet und verſichert haben daß Pamina lebe, ergreift er vor Freuden ſeine Zauberflöte, deren Ton Thiere aller Arten herbeilockt. Auf Papagenos Signal eilt er dieſen aufzuſuchen, der mit Pamina herbeikommt aber von Monoſtatos und ſeinen Sklaven überraſcht wird; da nimmt Papageno zu ſeinem Glockenſpiel ſeine Zuflucht, das alle unwiderſtehlich tanzen und ſingen macht. Kaum ſind ſie dadurch von ihren Aufpaſſern befreit, als unter einem feierlichen Marſch und Chor Saraſtro auf einem von ſechs Löwen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt. Pamina bekennt ihm knieend daß ſie vor den Liebesanträgen des Mohren habe fliehen wollen und bittet ihn um die Freiheit zu ihrer Mutter zurückzukehren; dieſe verſagt ihr zwar Saraſtro, aber er verzeiht ihr mit der moraliſchen Sentenz

ein Mann muß eure Herzen leiten,
denn ohne ihn pflegt jedes Weib
aus ihrem Wirkungskreis zu ſchreiten.

Indem führt Monoſtatos den von ihm eingefangenen Tamino herbei; ſowie dieſer Pamina erblickt, ſtürzt er auf ſie zu und beide halten ſich zärtlich umarmt. Zum Lohn erhält der Mohr wider ſein Verhoffen „nur ſieben und ſiebzig Sohlenſtreich“ von Saraſtro dictirt, der zugleich befiehlt die Fremdlinge in den Prüfungstempel einzuführen und ihre Häupter zu bedecken, damit ſie erſt gereinigt werden.

Wenn man hier noch die Spuren der alten Anlage erkennt — denn die Wirkungen der Zauberinſtrumente, der böſe Mohr, ſelbſt der Löwenwagen gehören offenbar nicht urſprünglich in den Weisheitstempel —, ſo iſt man im zweiten Akt ganz auf freimaureriſchen Boden verſetzt. Saraſtro erklärt in der Verſammlung der 18 (3×6) eingeweihten Diener der großen Götter Iſis und Oſiris[21], daß der tugendhafte Prinz Tamino an der Pforte des Tempels wandle und ins Heiligthum des größten Lichts zu blicken wünſche; er rühmt ihm auf die Frage der Eingeweihten Tugend, Verſchwiegenheit, Wohlthätigkeit nach und dankt der Verſammlung, die ihm durch dreimaliges Blaſen in ihre Hörner zuſtimmt, gerührt im Namen der Menſchheit. Denn wenn Tamino mit Pamina vereinigt zu den Eingeweihten gehört, wird er das Vorurtheil welches durch Blendwerk und Aberglauben beſonders durch ihre Feindin, die Königin der Nacht[22], gegen ſie erregt iſt und ihren feſten „Tempelbau“ zu zerſtören ſucht, zerſtreuen und der Tugend Lohn, dem Laſter aber Strafe ſein. Zwar macht ihn „der Sprecher“ auf die Strenge der Prüfungen aufmerkſam, er ſei Prinz — „noch mehr, er iſt Menſch“, — er könne denſelben erliegen — „dann iſt er Oſiris und Iſis gegeben und wird der Götter Freuden früher fühlen als wir.“ Tamino und Papageno ſollen in den Vorhof des Tempels eingeführt werden und der Sprecher ſoll kraft ſeines „heiligen Amts“ als „Vertheidiger der Wahrheit“ beide die Pflicht der Menſchheit und die Macht der Götter erkennen lehren. Eine feierliche Anrufung an Iſis und Oſiris dem neuen Paar den Geiſt der Weisheit zu verleihen und ſie in der Prüfung zu ſtärken und zu ſchützen ſchließt dieſe Scene, welche bis auf Ceremoniel und Schlagwörter freimaureriſchen Charakter trägt.

---

[21] Die weſentlichen Züge des Ceremoniels, auch die Prüfungen mit Enthaltſamkeit und Schweigen, das Wandeln durch Waſſer und Feuer finden ſich bei Apuleius im Bericht über Lucius Einweihung in die Myſterien der Iſis (met. IX, 21 ff.). Bekanntlich hat man den Urſprung des Freimaurerordens auch in ägyptiſchen Myſterien gefunden und wenigſtens in manchen Logen auch einzelnes Symboliſche daher abgeleitet; vgl. Berl. Litt. u. Theater-Zeitg. 1783 S. 741 ff.

Die Prüfungen beginnen, nachdem Tamino erklärt hat, daß er, von Freundſchaft und Liebe getrieben, zu jeder Prüfung bereit ſei um die Weisheitslehre und Pamina zu erwerben, Papageno um ein ihm ganz gleiches ſchönes Weibchen Papagena zu gewinnen ſich gleichfalls zu einem Verſuch verſtanden hat; wobei denn vernehmlich genug darauf hingedeutet wird, daß in Tamino die edlere auf das Hohe gerichtete, in Papageno die beſchränkte ſinnliche Seite der menſchlichen Natur ausgedrückt werde. Die erſte Prüfung iſt die der Schweigſamkeit. Kaum ſind ſie in der Finſterniß allein, als die drei Damen der Königin der Nacht aufſteigen und ihre Furcht zu erregen ſuchen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, den der ſtandhafte Tamino mit Mühe vom Plaudern zurückhält. Die Damen verſchwinden auf den Ruf der Prieſter; der Sprecher belobt Tamino und verhüllt ihnen wieder das Haupt um „die Wanderſchaft" (III S. 409) fortzuſetzen.

---

[22] Nicht allein der oft betonte Gegenſatz zwiſchen Nacht und Licht, auch das Fernhalten der Frauen, die nicht nach „Weſen forſchen ſollen die dem weiblichen Geiſte unbegreiflich ſind“ und nur unter der Führung weiſer Männer ihre Beſtimmung erreichen können, verräth freimaureriſchen Charakter. Vgl. eine Vorleſung uber den Nutzen der Geheimniſſe in einer Loge gehalten an die Frauen, warum dieſen der Orden verſchloſſen und geheim bleiben muſſe (Teutſch. Mercur 1786 III S. 59 ff.).

Monoſtatos findet Pamina ſchlafend im Garten und iſt eben im Begriff ſie zu küſſen, als die Königin der Nacht erſcheint, Pamina weckt und ihr einen Dolch mit dem Befehl übergiebt ſie an Saraſtro zu rächen, der von Paminas Vater bei deſſen Tode den ſiebenfachen Sonnenkreis der Eingeweihten und mit ihm den Talisman aller Macht erhalten hat, welche ſie zu erlangen gehofft hatte; nur durch Saraſtros Tod könne Pamina ihre Freiheit, Taminos Leben und die Liebe der Mutter erlangen. Monoſtatos, der gelauſcht hat, entwindet Pamina den Dolch und droht ſie zu verrathen, wenn ſie ihm nicht ihre Liebe ſchenken wolle; auf ihre Weigerung verſucht er ſie zu tödten, als Saraſtro hinzutritt, Pamina befreiet und ihr verſpricht, an ihrer Mutter die edelſte Rache durch das Glück der Tochter zu nehmen.

Tamino und Papageno werden in eine Halle geführt um dort ſchweigend zu harren bis Poſaunenton ſie ruft. Papageno kann nicht umhin mit einer Alten zu ſchwatzen, die ihm ein Glas Waſſer bringt und zu ſeinem Entſetzen ihn ihren Geliebten nennt; ein furchtbarer Donner erſchreckt ihn und er erholt ſich erſt wieder, als die drei Knaben ihm einen reich beſtellten Tiſch bringen, indem ſie unter erneueter Warnung zu ſchweigen ihnen die Flöte und das Glockenſpiel zurückgeben. Während er ißt, kommt Pamina, welche

Taminos Schweigen für einen Beweis anſieht daß er ſie nicht mehr liebe, aber ſelbſt durch ihre Klagen ihn nicht zum Reden bringt. Nach dieſem Beweiſe von Standhaftigkeit wird er in die Verſammlung der Eingeweihten geleitet, wo ihm Saraſtro verkündet daß er noch zwei gefährliche Wege zu wandeln habe; man führt Pamina herein um ihm das letzte Lebewohl zu ſagen, und zu ihrem größten Schmerz verweigert er auch jetzt noch mit ihr zu reden.

Papageno wird nunmehr vom Sprecher angekündigt, daß er zwar von der verdienten Strafe für ſein Plaudern befreit werden, aber auch „das himmliſche Vergnügen der Eingeweihten“ nie fühlen ſolle. Damit iſt dieſer ganz zufrieden und wünſcht ſich nur einen Becher Wein und „ein Mädchen oder Weibchen“; die Alte erſcheint und verwandelt ſich in die junge Papagena um im ſelben Augenblick ihm entzogen zu werden.

Pamina, welche durch Taminos angebliche Abneigung in tiefe Schwermuth verſenkt ſich ſelbſt erdolchen will, wird durch die drei Knaben zurückgehalten, welche ſie tröſten und ſie Tamino zuzuführen verſprechen. Dieſer wird ſo eben von zwei geharniſchten Männern mit der Anweiſung

> Der welcher wandelt dieſe Straße voll Beſchwerden
> wird rein durch Waſſer Feuer Luft und Erden;
> wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
> ſchwingt er ſich aus der Erde himmelan.
> Erleuchtet wird er dann im Stande ſein
> ſich den Myſterien der Iſis ganz zu weihn.

zu den Schreckenspforten geleitet um den gefahrvollen Weg durch Feuer und Waſſer anzutreten, als Pamina herbeieilt, der nun geſtattet wird mit ihm dieſe Prüfungen zu unternehmen, welche ſie unter dem Schall der Zauberflöte glücklich beſtehen und dann von den Eingeweihten im Tempel mit feierlichem Jubel begrüßt werden. Papageno aber troſtlos über den Verluſt ſeiner Papagena die er vergebens herbeiruft iſt im Begriff ſich zu erhängen, als die drei Knaben erſcheinen und ihn an ſein Glockenſpiel erinnern, deſſen Klang Papagena ihm wieder zuführt und durch ihren Beſitz ſein Glück vollſtändig macht. Indeſſen iſt die Königin der Nacht mit ihren Damen von Monoſtatos geführt in das Heiligthum eingedrungen und verſpricht demſelben, wenn er ihr zum Sieg verhelfe, die Hand Paminas; allein ein furchtbares Unwetter verjagt ſie, Tamino und Pamina in prieſterlicher Tracht werden durch Saraſtro im Kreiſe der Eingeweihten vereinigt:

die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht,
zernichten der Heuchler erſchlichene Macht.

Es iſt nicht nöthig an dieſem Opernbuch Kritik zu üben, das geringe Intereſſe, welches die Handlung einflößt, die Inconſequenzen und Unwahrſcheinlichkeiten ſowohl in den Charakteren wie in den Situationen liegen klar zu Tage, der Dialog iſt trivial und der verſificirte Theil elende Reimerei, die nicht gebeſſert wird durch einzelne Abänderungen, wie man ſie in Textbüchern und leider auch in der geſtochnen Partitur vorgenommen hat. Daneben läßt ſich aber große Bühnengewandtheit nicht verkennen, Schikaneder verſtand es das große Publicum durch Zuſammenſtellung und Abwechslung mannigfacher theatraliſcher Effecte zu ſpannen und zu unterhalten, wie dies nicht allein der unerhörte lang andauernde und weit verbreitete Beifall des Publicums, ſondern auch das Zeugniß eines großen Dichters[23] und der unverkennbare Einfluß auf die Decorationsoper bis auf den heutigen Tag beweiſen. Wenn nun auch nicht zu leugnen iſt daß es Mozarts Muſik iſt, welcher die Zauberflöte den Zauber verdankt, welchen ſie damals wie heute über Jung und Alt, Gebildete und Ungebildete, mit dem Text, ſeinen Späßen und Geheimniſſen und trotz derſelben ausübt, ſo muß man doch zugeſtehen daß das Stück, wieviel ihm auch zu einem dramatiſchen Kunſtwerke fehlt, doch dem Componiſten für muſikaliſche Darſtellung vielfache und dank-

---

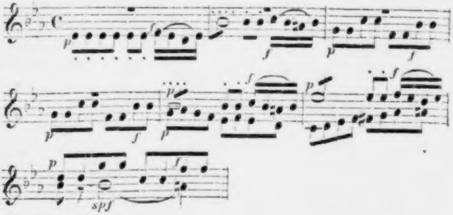
[23] Eckermann Geſpräche mit Goethe III S. 17 f.: „Wir ſprachen ſodann über den Text der Zauberflöte, wovon Goethe die Fortſetzung gemacht, aber noch keinen Componiſten gefunden hat, um den Gegenſtand gehörig zu behandeln. Er giebt zu, daß der bekannte erſte Theil voller Unwahrſcheinlichkeiten und Späße ſei, die nicht jeder zurechtzulegen und zu

---

würdigen wiſſe; aber man müſſe doch auf alle Fälle dem Autor zugeſtehen, daß er im hohen Grade die Kunſt verſtanden habe durch Contraſte zu wirken und große theatraliſche Effecte herbeizuführen.“ Goethe machte, als er mit der Fortſetzung beſchäftigt war, von der bekanntlich nur Bruchſtücke fertig geworden ſind, Wranitzky in einem Brief vom 24 Jan. 1796, den Treitſchke bekannt gemacht hat (Orpheus S. 252) folgende Eröffnungen: „Der große Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit ein Stuck zu ſchreiben das mit ihr wetteifern könnte, hat mich auf den Gedanken gebracht aus ihr ſelbſt die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um ſowohl dem Publico auf dem Wege ſeiner Liebhaberei zu begegnen als auch den Schauſpielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complizirten Stucks zu erleichtern. Ich glaubte meine Abſicht am beſten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der Zauberflote ſchriebe; die Perſonen ſind alle bekannt, die Schauſpieler auf dieſe Charaktere geübt, und man kann ohne Uebertreibung, da man das erſte Stück ſchon vor ſich hat, die Situationen und Verhältniſſe ſteigern und einem ſolchen Stücke viel Leben und Intereſſe geben. In wie ferne ich meine Abſicht erreicht habe muß die Wirkung zeigen. Damit dieſes Stück ſogleich durch ganz Deutſchland ausgebreitet werden könne, habe ich es ſo eingerichtet daß die Decorationen und Kleider der erſten Zauberflöte beinahe hinreichen, um auch den zweiten Theil zu geben; wollte eine Direction mehr darauf verwenden, ſo würde der Effect noch größer ſein, ob ich gleich wunſche daß ſelbſt durch die Decorationen die Erinnerung an die erſte Zauberflöte immer gefeſſelt bleibe.“ Er ſchreibt Wranitzky, daß es ihm ſehr angenehm ſein werde mit einem ſo geſchickten Manne in Connexion zu kommen, und daß er geſucht habe „für den Componiſten das weiteſte Feld zu eröffnen und von der höchſten Empfindung bis zum leichteſten Scherz ſich durch alle Dichtungsarten durchzuwinden“ (vgl. Briefw. zw. Schiller u. Göthe 468 ff. m. Zelter I S. 16 f. II S. 93 f. 106).

bare Gelegenheit giebt. Wie hoch oder wie gering man aber auch den Werth der freimaureriſchen Anſichten, welche hier in die Myſterien der Iſis „hineingeheimniſſet“ ſind, anſchlagen mag, für Mozart, den wir als einen eifrigen Freimaurer haben kennen lernen, waren ſie ohne Zweifel ein Motiv dieſe Partie mit tiefem Ernſt aufzufaſſen, und die hohe Würde, der leuchtende Glanz, wodurch die Muſik die Symbolik dieſer Myſterien verklärt hat, haben ſicherlich in ſeiner innigen Hingebung an die freimaureriſchen Ideen ihren Grund.

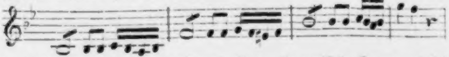
Einen für die Eingeweihten deutlichen Hinweis darauf gab er in der Ouverture[24] auf eine Art, die deutlich zeigt, wie er Anſpielungen auf freimaureriſche Symbolik und künſtleriſche Impulſe zu unterſcheiden wußte. Sie wird eröffnet durch ein kurzes Adagio, deſſen feierliche Klänge die Erwartung einer bedeutenden Erſcheinung von hohem Ernſt erregen; die Poſaunen, welche dem vollen Chor der Blasinſtrumente zugeſetzt ſind, geben dieſen Accorden einen Glanz und eine Fülle, wie man ſie damals noch nicht gehört hatte. Das Allegro beginnt mit einem regelmäßigen Fugato über das Thema



---

[24] Die Partitur der Ouverture iſt von André in einem genauen Abdruck des Originals, ſo daß die Abänderungen und Nachträge als

deſſen erſte Takte an die von Clementi vor Kaiſer Joſeph geſpielte Sonate (III S. 52)

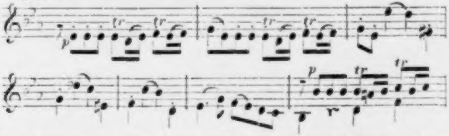


ſo beſtimmt erinnern, daß man kaum bezweifeln kann, es ſei eine bewußte Reminiscenz. Was ihn bewogen haben könne den alten Wettſtreit gewiſſermaßen aufzunehmen und auf einem anderen Gebiet auszufechten läßt ſich nicht ſagen; indeſſen genügt die veränderte Rhythmiſirung und die Fortbildung des Motivs, ganz abgeſehen von der Ausführung deſſelben, um jeden Gedanken an eine Entlehnung aus Noth zu entfernen[25]. Nach dem regelmäßigen vierten Eintritt des ganzen Motivs beginnt ein freies Spiel mit einzelnen Theilen deſſelben und der Gegenmotive in den verſchiedenſten Nuancen des Ausdrucks, mit einer Leichtigkeit und Eleganz

---

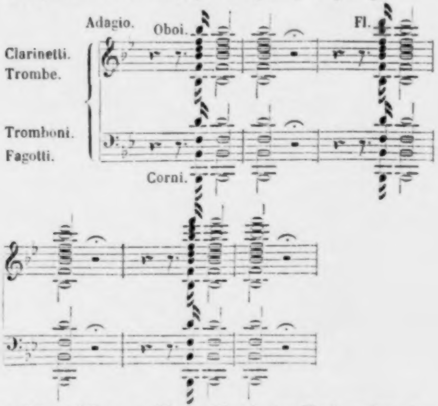
ſolche zu erkennen ſind, herausgegeben. Das Autograph der Oper, über welche Schnyder von Wartenſee berichtet hat (N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 41 ff.), iſt vollſtändig, auch mit den wenigen Extrablättern, bei André (Verz. 46); wie bei allen Mozartſchen Partituren iſt jede Nummer für ſich geſchrieben, zuerſt die Singſtimmen mit dem Baß notirt und die Inſtrumentation ſpäter nachgetragen. Geſtochen iſt die Partitur, im Ganzen correct, bei Simrock in Bonn.

[25] In der Cäcilia (XX S. 132 f.) iſt das Thema einer Symphonie zu J. H. Rolles Cantate Lazarus Auferſtehung (Leipz. 1779) mitgetheilt



in welchem Jeder auf den erſten Blick Anklänge an das Motiv unſerer Ouverture erkennen werde — was mir kaum ſo ſcheint — während man darauf ſchwören möchte, daß Mozart die Cantate nicht gekannt habe.

welche keinen Gedanken an die contrapunktiſche Technik aufkommen läßt und nur die Vorſtellung einer heiteren lebhaften Thätigkeit und eines wahrhaft leuchtenden Glanzes hervorruft. Nachdem mit einem wunderbaren Creſcendo der Satz in der Dominante vollſtändig abgeſchloſſen iſt, folgen von Pauſen unterbrochen dreimal drei Accorde, nur von den Blasinſtrumenten in mächtiger Steigerung vorgetragen[26]



Es ſind dieſelben, welche nachher in der Verſammlung der Eingeweihten ertönen, als Zeichen daß Tamino aufgenommen und zu den Prüfungen zugelaſſen werden ſolle, und in demſelben ſehr markirten Rhythmus wird in den Freimaurerlogen durch Klopfen oder auf andere Weiſe das zur Prüfung angemeldete Mitglied begrüßt[27]. Während der

---

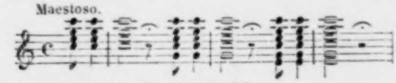
[26] Vgl. Marx Lehre v. d. muſ. Kompoſ. IV S. 181 ff.

[27] Dadurch iſt auch der wiederholt aufgeworfene Zweifel, ob nicht

Muſikaliſche in dieſen Accorden nur den feierlich mahnenden Ruf hört, der die Aufmerkſamkeit ſpannt auf das was kommen wird, erinnern ſie den Eingeweihten an die Prüfungen welche der Aufzunehmende zu beſtehen hat um zum Licht vorzudringen. In dem nun folgenden Allegro wird das erſte Thema wieder aufgenommen, aber nicht in regelmäßiger Fugenform, ſondern in ungemein kunſtvoller contrapunktiſcher Behandlung der verſchiedenen Motive meiſtens in der Engführung durchgearbeitet. Schon dieſe Form der thematiſchen Bearbeitung macht bei weitem mehr den Eindruck eines zwar kräftigen und lebendigen aber mit Schwierigkeit und Mühe ringenden Beſtrebens, derſelbe wird aber noch ſehr durch die Harmonie verſtärkt, welche ſich faſt nur in den Molltonarten bewegt und durch überraſchende Wendungen den düſtern Charakter faſt bis zum Aengſtigenden ſteigert. Erſt nach dem Eintritt der Haupttonart bricht die Klarheit wieder hervor, die ſich dann allmählich zu dem prachtvollſten Glanz ſteigert, der zwar kurz vor dem Schluß durch einige frappante Schläge getrübt wird, aber nur um deſto heller aufzuflammen, ſo daß man in einem wahren

---

der zweite und dritte Accord zu binden ſei, beſeitigt (Allg. Wiener Muſ. Ztg. 1842 S. 521. Niederrh. Muſ. Ztg. 1856 S. 68. 89 f. N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 41), wie denn auch André im Vorbericht ſeiner Ausgabe darauf hinwies daß dieſes „dem profanen Publicum nicht verſtändliche“ feierliche Einleitungsadagio „an welches ſich grade nur dieſe nunmehr gleichſam myſtiſch beginnende Bearbeitung anſchließen konnte“ durch die Bindung ganz entſtellt werde. Noch ſchärfer hat Winter den Rhythmus accentuirt im Labyrinth, dem zweiten Theil der Zauberflöte, deſſen Ouverture mit den Accorden



beginnt, welche ähnlich mehrmals wiederkehren.

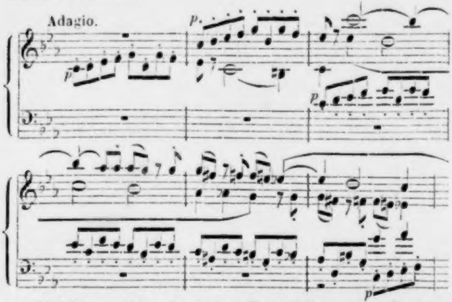
Lichtmeer zu ſchwimmen glaubt[28]. Mag der Contrapunktiker an dieſem unübertroffenen Meiſterwerk deutſcher Inſtrumentalmuſik die gelehrte Arbeit und die geiſtige Herrſchaft die mit allen Mitteln der Technik ſpielt bewundern, mag der Freimaurer ſich an der Feinheit erfreuen, mit welcher der myſtiſche Gedanke in das muſikaliſche Gewand eingekleidet iſt: der Triumph des genialen Künſtlers iſt es ein Kunſtwerk geſchaffen zu haben, welches, von der Gelehrſamkeit der Arbeit und dem Tiefſinn der Gedanken ganz abgeſehen, als ein muſikaliſches Ganze auf den muſikaliſchen Sinn unwiderſtehlich wirkt, ihn zu angeregter Thätigkeit belebt und zu einer freudigen heiteren Klarheit erhebt[29].

Daß Mozart die ſtrenge muſikaliſche Form für ſeine Einleitung in der beſtimmten Abſicht gewählt habe um auf den Ernſt hinzudeuten, mit welchem er die Tendenz dieſer Oper auffaßte geht auch daraus hervor daß er ſie da wieder anwendet, wo der feierliche Moment der Prüfung eintritt. Das Auftreten der geharniſchten Männer, welche Tamino die oben mitgetheilten Worte, die als Inſchrift in eine Pyramide eingegraben ſind, einſchärfen ehe er ſeinen gefährlichen Weg durch die Elemente antritt, wird nach einigen feierlichen einleitenden Takten durch einen imitirten Satz der Saiteninſtrumente

---

[28] Nicht ohne Grund kommt auch Oulibicheff, der dieſer Ouverture eine ausführliche Betrachtung gewidmet hat (III p. 400 ff.), immer wieder auf die Vorſtellung von Licht und Glanz zurück, welche unwiderſtehlich durch dieſelbe im Hörer hervorgerufen wird, wie dies unzweifelhaft von Mozart beabſichtigt war.

[29] In Kochs Journal der Tonkunſt (1795 I S. 103) wird Klage geführt, daß ſelbſt der würdigſte Gegenſtand der Kunſt, die Fuge, in gangbaren komiſchen Operetten herabgewürdigt werde. Männer von Geſchmack und Geiſtesbildung hätten die Fuge nur da angewendet, wo es die Würde des Gegenſtandes erlaubte, weshalb Graun nur zu ſeinem Cato in Utica eine Fuge zum Einleitungsſatz gewählt habe. „Würden ſolche Männer“ heißt es dann „ſich wohl je haben bereden laſſen zu glauben daß man noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte dieſes höchſte Meiſterſtück der Kunſt vor einer Oper würde paradieren ſehen, die halb komiſch und halb ernſthaft ſein ſoll und in welcher, um vermuthlich im ernſthaften Theile derſelben das Wunderbare recht handgreiflich zu machen Narren und Weiſe mit dem Thierreich und allen Elementen gepaart ein Chaos bilden und in einer, die Dichtkunſt unſerer Zeit entehrenden Einkleidung ſowohl dem guten Geſchmack als ſelbſt der geſunden Vernunft den Krieg ankündigen.“

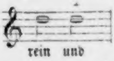


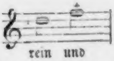
angekündigt, welcher in ſtetiger Durchführung als figurirte Begleitung zu dem Geſang der Männer beibehalten wird; der Cantus firmus aber, welchen beide im Einklang in der Octave, unterſtützt durch Flöte, Oboe, Fagotts und Poſaunen, vortragen iſt die alte Choralmelodie „Ach Gott vom Himmel ſieh darein“ unverändert bis auf die Theilung der halben Noten in Viertelnoten, wo es der Text verlangte, und die von Mozart hinzugeſetzte Schlußzeile[30]. Auch wer die contrapunktiſche Kunſt, mit welcher dieſer Satz gearbeitet

---

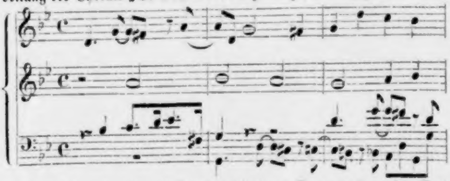
[30] Auf die Anwendung der alten Choralmelodie hat zuerſt Rochlitz aufmerkſam gemacht, nur nennt er den Choral „Aus tiefer Noth ſchrei ich zu dir“ (A. M. Z. I S. 148 f. vgl. S. 479, wo er den Irrthum verbeſſert), ſowie Gerber (N. Lex. III S. 496) „Chriſt unſer Herr zum Jordan

---

kam“ angiebt, und **Zelter** (Briefw. III S. 445. IV S. 354) „Wenn wir in höchſten Nöthen“; Verwechſelungen, die wohl erklärlich und öfter berichtigt ſind (Cäcilia VIII S. 134. A. M. Z. XLVIII S. 481). Die von Mozart behandelte uralte Melodie iſt dem Liede „Ach Gott vom Himmel ſieh darein“ ſchon ſeit 1524 eigen (Winterfeld evang. Kirchengeſang I Beil. 14. II S. VII. Tucher Schatz des evang. Kirchengeſanges Mel. 236); er lernte ſie ohne Zweifel aus Kirnbergers Kunſt des reinen Satzes kennen, wo ſie zweimal als Cantus firmus bearbeitet iſt (I S. 237 ff.). Dies kann man daraus abnehmen daß dort wie bei Mozart die Anfangsnote der zweiten Zeile ſtatt 

um eine Terz erhöhet iſt 

und daß ein von Mozart mit eingeflochtenes Motiv an ein von Kirnberger (eb. S. 243) bei der Bearbeitung des Chorals „Es woll uns Gott genädig ſein“ benutztes



offenbar erinnert, wie auch Stadler (Nachtrag S. 12 f.) bemerkte. Daß ihn die Melodie als Cantus firmus zu contrapunktiſcher Bearbeitung anzog beweiſt ein in der Notenbeilage VIII mitgetheiltes Skizzenblatt auf der k. k. Hofbibliothek in Wien, welches den Anfang einer anderen vierſtimmigen Bearbeitung deſſelben enthält, die ſich noch enger an Kirnberger anſchließt. Nach der Mittheilung von Al. Fuchs (Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 58) wäre dies das erſte Muſikſtück, welches Mozart zur Oper entworfen hätte, womit wohl nur geſagt ſein kann daß er eine fertige contrapunktiſche Arbeit dafür benutzt hätte. In der Originalpartitur iſt der Satz zwar im Zuſammenhange des ganzen Finale fortgeſchrieben, aber man kann an der anfangs zierlichen, immer flüchtiger werdenden Handſchrift deutlich ſehen, daß er nach einer fertigen Skizze abgeſchrieben iſt.

iſt, nicht bewundern kann[31] und nicht ahnt daß er eine alte Kirchenmelodie hört[32], wird den Eindruck eines tiefen Ernſtes, einer myſtiſchen auf ein dunkles Geheimniß hinweiſenden Feierlichkeit empfangen, und eben dieſer iſt es, welchen Mozart der dramatiſchen Situation gemäß hervorbringen wollte und mit dieſen muſikaliſchen Mitteln aufs glücklichſte erreicht.

Ganz abgeſehen von dieſer beſtimmten Form hat aber Mozart es verſtanden der Muſik, welche ſich auf die Myſterien und die Eingeweihten bezieht, einen ganz eigenthümlichen Charakter von Feierlichkeit zu geben, der bei einer ſehr mannigfachen Nuancirung von mildem Ernſt bis zu leuchtender Verklärung im Weſentlichen mit merkwürdiger Conſequenz feſtgehalten wird. In dieſes Gebiet gehören auch die drei Knaben, welche zwar nach der oben erklärten Inconſequenz des Stücks von der Königin der Nacht ausgeſendet werden, aber im Verlauf der Handlung ſich als die ſichtbaren Genien des Geheimbundes erweiſen. Bereits im Quintett (6)[33] nimmt die Muſik bei der Ankündigung des Geleits, das ſie Tamino und Papageno geben werden, einen fremdartigen Ausdruck an, zu welchem der harmoniſche und rhythmiſche Bau[34] ebenſo wie die Inſtrumentation[35] zuſammenwirken, der auf die wirkliche Erſcheinung derſelben hindeutet. Der marſchähnliche Satz, mit welchem ſie zu Anfang des erſten Finale Tamino zu den Pforten des Heiligthums führen, erfüllt die im Vorigen erregten Erwartungen vollſtändig. Schon die Klangwirkung iſt eine ganz außergewöhnliche, die hellen Knabenſtimmen, von den Saiteninſtrumenten ohne Contrabäſſe unterſtützt, werden durch die vollen, leiſe angeſchlagenen Accorde der Poſaunen und gedämpften Trompeten und Pauken getragen und ein lang ausgehaltenes g der Flöten und Clarinetten breitet ein mildes Licht wie einen Nimbus über das Ganze. Die dreifache Mahnung „ſei ſtandhaft, duldſam und verſchwiegen“, welche von den feſten gehaltenen Tönen der

---

[31] Marx, der mit Recht dieſen figurirten Choral nicht als eine eigentliche Choralfuge gelten läßt, macht auf den ſinnreichen und ihrem Zweck entſprechenden Charakter dieſer Figuralarbeit aufmerkſam (Lehre v. der muſ. Kompoſ. II S. 336 f. 568).

[32] Ob in der Wahl dieſes Liedes noch eine beſondere Freimaurerweisheit ſteckt kann ich nicht ſagen; bemerkenswerth ſcheint daß auch in der maureriſchen Trauermuſik ein figurirter Cantus firmus angebracht iſt (III S. 417). In André's handſchriftlichem Verzeichniß ſind (R) zwei Choräle „O Gottes Lamm“ und „Als aus Egypten Israel“ aufgeführt, Melodie und Baß von Mozarts Hand geſchrieben; vielleicht bezogen ſie ſich auf ähnliche Studien.

[33] Nach einer bekannten Anekdote (Niſſen S. 559 f.) bemerkte man bei Mozarts letzter Anweſenheit in Prag daß er einige Tage lang während des Billardſpielens im Kaffehauſe ein Motiv mit hm hm leiſe vor ſich hinſang, während andere ſpielten flüchtige Blicke in ein Buch

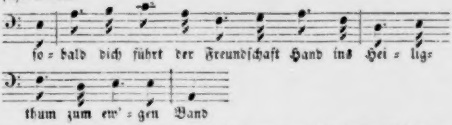
---

warf das er bei ſich trug und dann fortſpielte; zu großem Erſtaunen ſpielte er bald darauf in Duſcheks Hauſe ſeinen Freunden dies Quintett vor, das mit dem ihnen ſo bekannt gewordenen Motiv beginnt. Es gehört mithin zu den Nummern, welche Mozart zuletzt componirt hat.

34) C. F. Becker hat (Hausmuſik S. 87) auf einen Satz aus Joh. Kuhnaus 1696 erſchienenen friſchen Clavierfrüchten hingewieſen, deſſen Thema mit dem Mozartſchen Motiv eine auffallende Aehnlichkeit verrathe; dagegen hat Faißt (Cäcilia XXV S. 150) darauf aufmerkſam gemacht daß dieſe Aehnlichkeit verſchwinde, ſobald man erwäge daß bei Kuhnau die melodiſch geführte, von Mozarts Begleitungsfigur verſchiedene Unterſtimme das eigentliche Thema des fugirten Satzes ſei, welches die an und für ſich bedeutungsloſen Oberſtimmen nur harmoniſch begleiten, während bei Mozart grade umgekehrt die Oberſtimmen nach Melodie und Rhythmus die Hauptſache ſind.

35) Zu dem von Mozart ſo ſelten gebrauchten Pizzicato der Saiteninſtrumente treten Clarinetten — ſtatt der bis dahin gebrauchten Oboen — Fagotts und Hörner hinzu; zum Schluß beim Lebewohl, wo von den Knaben nicht mehr die Rede iſt, laſſen ſich die Oboen wieder hören.

Blasinſtrumente nachgerufen wird, ſteigert den feierlich bewegten Marſch, deſſen Rhythmus ſie unterbricht, zu hoher Würde und Kraft; die wenigen Takte welche Tamino ſingt laſſen den ganz ungewöhnlichen Charakter dieſer Erſcheinung noch mehr hervortreten und mit der Wiederholung des Geſanges der Knaben wird der ſchon gewonnene Eindruck einer höheren Welt in der wir uns bewegen ſollen nur lebhafter und feſter. Eine ſolche Einleitung war nöthig um dem nun folgenden langen Recitativ, in welchem Tamino in ſeinem Vorurtheil gegen Saraſtros Weisheit und Tugend durch den einen der eingeweihten Prieſter allmählich erſchüttert und zweifelhaft gemacht wird, die rechte Grundlage und Haltung zu geben. In dem lebendigen, echt dramatiſchen Ausdruck, der die Gegenſätze eines bewegten Geſprächs ſcharf bezeichnet und dabei doch den Grundton eines ruhigen Ernſtes, welchen die ganze Umgebung, die würdige Geſtalt des Prieſters verlangen, feſthält, ſucht dieſes Recitativ ſeines Gleichen; den Höhepunkt erreicht ihre Unterredung in der tröſtlichen Verheißung des Prieſters, die Decke werde ſchwinden



welche noch zweimal wiederkehrt von unſichtbaren Männerſtimmen und Poſaunenaccorden gehoben, ſo daß ſie die Bedeutung eines Orakels erhält, wozu dieſer Ausdruck von Feierlichkeit, in dem ſich die Gefühle der Rührung und Erhebung vereinigen, ungemein paſſend iſt. So zeigt ſich auch hier, wie das Bedürfniß einer muſikaliſchen zum Abſchluß führenden Steigerung mit der dramatiſchen Situation ebenſo wohl zuſammenfällt als mit der myſtiſchen Symbolik, die auch hier nicht zu verkennen iſt. Indeſſen wird man hier nur bis an das Portal des Tempels geführt; Tamino iſt, durch die Verſicherung daß Pamina lebe getröſtet und neu belebt, von der Weisheitslehre der Eingeweihten noch weit entfernt und nur von dem Gefühl der Liebe durchdrungen. Sowie er dieſes lebhaft und innig ausſpricht, wird der muſikaliſche Ausdruck freier, leichter bewegt, inſofern er die rein perſönliche Empfindung wiedergiebt, ohne alle Beziehung auf jenen myſtiſchen Hintergrund, und indem ſo zunächſt der feierliche Ernſt abgeſtreift wird, treten wir dem heiteren und jovialen Lebenselement unvermerkt wieder näher. Daß dabei auch die Zauberflöte ihre Rolle ſpielt und die lauſchenden Thiere um Tamino verſammelt hat allerdings mit der Situation wie ſie vor uns liegt ſo wenig zu ſchaffen als mit der verborgenen Weisheit des Stücks, ſondern iſt aus dem urſprünglichen Mährchen ſtehen geblieben. Wahrſcheinlich verdanken wir es Mozarts Abneigung gegen die Flöte (II S. 269), wohl auch dem Maaße der Virtuoſität des Tenoriſten Schack, der ſelbſt Flöte blies, daß hier wie ſpäter die Flöte nur in ſehr beſcheidener Weiſe als Soloinſtrument ſich geltend macht, die ſchon deshalb nicht wie anderswo obligate Inſtrumente kunſtreich angewendet werden konnte, weil ja Tamino ſelbſt auf der Flöte ſpielen ſoll, die alſo nur in den Pauſen des Geſanges, nicht mit dieſem zugleich ſich vernehmen laſſen kann. Hier iſt es eine liedartige, etwas frei behandelte Cantilene, zu welcher die Flöte die mäßig verzierten Ritornells und Zwiſchenſpiele übernimmt; ſpäter während des Aufenthalts in dem dunklen Gewölbe hat Mozart das Flötenſpiel ganz der Fantaſie des Flötiſten anheimgegeben, und nur während der Feuer- und Waſſerprobe bläſt die Flöte die Melodie eines feierlichen langſamen

Marſches, welcher durch die eigenthümliche Begleitung leiſe angeſchlagener Accorde der Poſaunen, Hörner, Trompeten und Pauken einen wunderbaren, faſt unheimlichen Charakter bekommt[36].

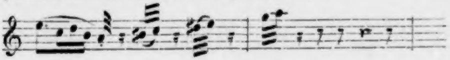
Die drei Knaben treten der durchgehenden Zahlenſymbolik gemäß dreimal auf. Nachdem ſie Tamino eingeführt haben, erſcheinen ſie ihm und Papageno, die im dunklen Gewölbe ſchweigend harren, und bringen ihnen zum Troſt und zur Erquickung nicht nur die Flöte mit dem Glockenſpiel, ſondern auch Trank und Speiſe. Demgemäß iſt auch die muſikaliſche Charakteriſtik leichter und heiterer, und Mozart, der den läppiſchen Worten nichts entnehmen konnte, hat ſich an die Vorſtellung einer luftigen lieblichen Erſcheinung gehalten und einen kurzen Satz (17) von außerordentlicher Grazie und Anmuth geſchaffen, deſſen herzlicher Geſang durch die zierliche Violinfigur[37] wie beflügelt wird, während die hellen Eintritte der Flöten und Fagotts zu dem vorherrſchenden Saitenquartett den Charakter einer zarten Leichtigkeit eigenthümlich hervorheben.

Die dritte Erſcheinung hat wiederum einen feierlicheren Charakter, die Knaben verkündigen (22) daß bald „der Aberglaube ſchwinden und der weiſe Mann ſiegen werde“; der muſikaliſche Ausdruck nähert ſich im Charakter der Melodie

---

[36] In dieſer eigenthümlichen Zuſammenſtellung erkennt man eine Reminiscenz an die Stücke für Trompeten und Flöten, welche Mozart einſt in Salzburg geſchrieben hatte (I S. 386 f.).

[37] In der geſtochnen Partitur iſt ſie S. 227 Takt 4 und 5 weggeblieben, die in der erſten Violine ſo zu ſchreiben ſind



und des Rhythmus dem erſten Satz[38], die Inſtrumentation iſt wie es ſich hier ſchickt weniger glänzend, aber die Klangfarbe der combinirten Clarinetten Hörner und Fagotts hat eine ganz beſtimmte Bedeutſamkeit erhalten[39]. Ihre Aufgabe iſt Pamina vom Selbſtmorde zurückzuhalten und zu tröſten; indem ſie dadurch in den Fortgang der Handlung verflochten werden, treten ſie nothwendig aus dem geſchloſſenen Zauberkreis allegoriſcher Geſtalten heraus und müſſen ſich vermenſchlichen, wozu noch die muſikaliſche Forderung hinzutritt daß ſie ſich der Pamina unterzuordnen haben; es kann daher nicht fehlen daß ſie im Verlauf dieſer Scene zwar nicht ihren eigentlichen Charakter aufgeben, aber um etwas herabſtimmen um ihn biegſamer, beweglicher zu machen. Mit richtigem Takt hat Mozart es verſchmäht an einer beſtimmten äußerlichen Charakteriſtik derſelben z. B. durch Inſtrumentation, harmoniſche und rhythmiſche Wendungen, ſtreng feſtzuhalten, er folgt vielmehr hinſichtlich der Ausdrucksmittel ganz frei der Bewegung der Situation, an welcher ſie Theil nehmen, verſteht es aber ſehr wohl an geeigneter Stelle ihre Eigenthümlichkeit ſcharf hervortreten zu laſſen. Pamina wird dagegen von dem Augenblick an, wo ſie dem Zureden der Knaben nachgiebt, ihnen näher gerückt, und ſo erhält das Enſemble, mit welchem dieſe Scene ſchließt, einen gehobeneren, edleren Ausdruck als den der

---

38) Schaul fragt (Briefe üb. Geſchmack S. 50 f.), ob ſich der Anfang dieſes Finales, dem er eine ſchöne Melodie zugeſteht, mit der geſunden Vernunft vertrüge, da drei kleine Knaben in ſo ſchweren Halbtönen ſingen müßten, daß es einem geübten Sänger ſchwer werde ſie rein zu treffen.

39) Nicht ohne Abſicht begleiten ſie in dem Recitativ des erſten Finales Taminos Worte „der Lieb' und Tugend Heiligthum“, wo Mozart anfangs Flöten gewählt, dann aber mit Clarinetten vertauſcht hat, die erſt hier wieder eintreten.

rein ſubjectiven Empfindung ihrer Sehnſucht nach dem Geliebten.

Eine ganz andere Art von erhebender Feierlichkeit ſpricht ſich in den Scenen aus, in welchen Saraſtro und die Eingeweihten ihr Weſen treiben. Darauf hingedeutet wird im erſten Finale, wo aber alles einen exoteriſchen Charakter hat. Der Marſch und Chor, mit welchem Saraſtro empfangen, der Schlußchor, in welchem die Tugend und Gerechtigkeit des göttlichen Weiſen geprieſen wird, zeichnen ſich neben dem hellen Glanz und der lebendigen Heiterkeit nicht weniger durch Kraft und feierliche Haltung aus; ihnen durchaus entſprechend ſind die Chöre, durch welche zum Schluß Tamino und Pamina nach überſtandnen Prüfungen willkommen geheißen und der Sieg der Stärke geprieſen wird, den Schönheit und Weisheit krönen. Es iſt der Charakter der Feſtlichkeit, welcher in denſelben ausgeprägt iſt, die ſich glänzend und heiter, aber als eine aus edlem und kräftigem Streben hervorgehende, gehobene Stimmung offenbart, wie dies auch die Textworte anzudeuten ſuchen. Dieſe Chöre erheben ſich ſchon durch Umfang und Behandlungsweiſe gar ſehr über die damals gewöhnlichen leichten Opernchöre[40], ungleich mehr aber durch die Bedeutung und Würde ihres Ausdrucks, welche durch die reiche Inſtrumentation glänzend hervorgehoben wird, der namentlich das Hinzutreten der Poſaunen einen eigenthümlichen, damals der Oper fremden Charakter von hoher Feierlichkeit und Pracht verleiht. Und dennoch treten dieſe Chöre in keiner Weiſe aus dem Rahmen der Oper heraus, nirgends geht das Beſtreben über dieſelbe hinaus auf ein Höheres hinzudeuten ſo weit, daß die Grenzen des Kunſtwerks überſchritten würden[41].

---

[40] Die Chöre im Idomeneo, durch ihre dramatiſche Bedeutung theilweiſe denen in der Zauberflöte noch überlegen (II S. 469 ff.), ſtehen in der italiäniſchen Oper jener Zeit einzig in ihrer Art da.

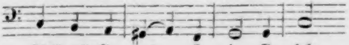
Der eſoteriſche Charakter der Myſterien kommt im zweiten Akt zur Geltung. Ein feierlicher ſanfter Marſch (10) leitet die Verſammlung der Geweihten auf die würdigſte Weiſe ein. Eine ahnungsvolle Stimmung, die von einer milden Wehmuth angehaucht iſt ohne weich zu werden und ſich zum Schluß zu einer gewiſſen Energie erhebt, durchdringt dieſen wundervollen Satz, der ſchon durch ſeine Klangfarbe einen unbeſchreiblich rührenden Eindruck macht. Die Verbindung der Baſſethörner mit den Fagotts bringt einen weichen, gedämpften Klang hervor, der durch eine Flöte heller und milder wird, während die vollen Accorde der Hörner und Poſaunen demſelben Macht und Fülle geben, ohne ihn laut und hart zu machen; die Saiteninſtrumente vermitteln dieſe Elemente zur Einheit[42]. Dieſelbe Klangfarbe um einige Nuancen tiefer ſchattirt — indem die Flöte weggelaſſen iſt und von den Saiteninſtrumenten nur die Bratſchen und Vio-

---

41) Es iſt ſchon darauf hingewieſen (II S. 395 f.) daß eine gewiſſe Analogie mit den Chören zu König Thamos beſtehe, die aber als ſelbſtändige Muſikſtücke in großer Ausführlichkeit behandelt ſind, während hier außer der reiferen und höheren Formenſchönheit auch die knappe Concentration der Kraft den vollendeten Meiſter zeigt.

42) Man erzählt daß Mozart einem Bekannten auf den Vorwurf, dieſer Marſch ſei aus Glucks Alceſte (I sc. 8) geſtohlen, lachend erwiedert habe, das ſei ja nicht möglich, da er in dieſer noch ſtehe. Es iſt wohl denkbar daß er auf ſolche Art einen Zudringlichen abfertigte; denn in der That iſt hier an eine nähere Uebereinſtimmung als in dem treffenden Ausdruck einer ſanften feierlichen Stimmung nicht zu denken. Andere haben auf die Aehnlichkeit mit dem letzten Marſch in Idomeneo (25, II S. 482) hingewieſen, und in gewiſſem Sinn könnte man den Marſch der Zauberflöte als eine Wiederaufnahme des dort angedeuteten Motivs betrachten, allein ohne daß er aufhört eine neue, durchaus originale Schöpfung zu ſein.

loncells angewendet ſind — rückt das darauf folgende Gebet (11) an Iſis und Oſiris in eine geheimnißvolle Dämmerung, aus welcher die einfache, ernſt innige Melodie der kräftigen Baßſtimme um ſo tröſtender und eindringlicher hervorklingt, deren Schlußſatz vom Männerchor bekräftigend wiederholt wird, wobei es von unbeſchreiblicher Wirkung iſt, wenn der charakteriſche Gang des Saraſtro



eine Octave höher in die Mittelſtimme verlegt erſcheint. Die ernſte Faſſung, die wahrhaft religiöſe Stimmung, welche ſich in dieſem Gebet ausſpricht, genügt um zu beweiſen, wie ernſt Mozart, der Gott für das Glück dankte durch die Freimaurerei den Tod als den Schlüſſel zur wahren Glückſeligkeit kennen zu lernen (III S. 270), den tieferen Sinn auffaßte und auszudrücken ſich beſtrebte, welchen er in dieſen Symbolen und Ausſprüchen fand.

Wenn ſich das Duett der beiden Prieſter (12), in welchem Tamino und Papageno ermahnt werden ſich vor Weibertücken zu bewahren, in keiner Weiſe auf gleicher Höhe hält, und erſt in den Schlußtakten bei den Worten „Tod und Verzweiflung war ſein Lohn", welche das Nachſpiel nachdrücklichſt hervorhebt, einen impoſanteren Charakter annimmt, ſo liegt das hauptſächlich in den Worten, die nicht mit Gravität vorgetragen werden konnten ohne gradezu komiſch zu werden; Mozart hat ſie deshalb als einen freundſchaftlichen Rath behandelt, nicht als prieſterlichen Ausſpruch[43].

---

[43] Mozart hat das Tempo mit Allegretto bezeichnet, eine andere, wie es ſcheint, gleichzeitige Hand von welcher auch ſonſt manches zur Notiz des Dirigenten hineingeſchrieben iſt, hat ſtatt deſſen Andante geſetzt.

Dagegen hat der zweite Prieſterchor (19), welcher Tamino nach überſtandner erſter Prüfung begrüßt, ganz die hohe Würde und Feierlichkeit des erſten; wenn gleich Zweifel und Sorge jetzt beſeitigt ſind, ſo iſt doch dieſe ruhige Zuverſicht noch weit entfernt von der jubelnden Freude mit welcher der Sieger am Ziel begrüßt wird. Der Ausdruck dieſer freudig gehobenen Stimmung erhält durch die männlich ernſte Faſſung einen unbeſchreiblichen Charakter von Reinheit und Hoheit, der in einer anderen Weiſe klärt und erhebt als der tiefe Ausdruck des innigen Mitgefühls, welcher im erſten Chor hervortritt. Die Inſtrumentation in zweckgemäßer Modification unterſtützt wiederum dieſen Eindruck auf das trefflichſte. Poſaunen und Hörner halten den Ton des feierlich Impoſanten feſt, der durch die hinzutretenden Trompeten und die ſtatt der Baſſethörner gebrauchten Flöten und Oboen in der Mittellage heller und glänzender wird, wogegen die Saiteninſtrumente durch die vorwiegend tiefe Lage mit einer eigenthümlichen Kraft einen ernſten Charakter geben. Richtige Einſicht bewährt Mozart auch durch die angemeſſene Kürze dieſes Chors wie aller Muſikſtücke, welche dieſen feierlich myſtiſchen Ton anſchlagen; in ſich geſchloſſen und gerundet machen ſie nicht allein einen mächtigen Eindruck ſondern befriedigen auch die angeregte Stimmung, ohne durch zu lange Anſpannung zu ermüden und den Reiz der ungewöhnlichen Charakteriſtik abzuſtumpfen.

Saraſtro zeigt ſich nicht allein in ſeiner hohenprieſterlichen Würde, obgleich er dieſelbe nie ganz ablegt, ſondern kehrt auch die gemüthliche Seite immer mehr hervor. So tritt gleich bei ſeiner erſten Erſcheinung im Finale, wo zwar der Charakter der Inſtrumentation[44] ſchon auf jene Feierlichkeit hindeutet, das Väterliche vorwiegend heraus; der Situation gemäß bewegt ſich auch der muſikaliſche Ausdruck ganz frei, ohne Beziehung auf etwas ſymboliſch Typiſches. Ihren eigentlichen Ausdruck erhält dieſe gemüthliche Natur in der Arie (16) „In dieſen heiligen Hallen“[45], bei der man wie bei manchem anderen Stück der Zauberflöte erſt vergeſſen muß, wie oft man ſie hat mißhandeln hören, um ſich den urſprünglichen Eindruck rein zu vergegenwärtigen. Schon der einfache Charakter der Inſtrumentation, die leichte Behandlung einer liedartigen Cavatine beweiſt daß es hier nicht auf feierliche prieſterliche Würde angelegt iſt, der väterliche Freund ſpricht, von dem Gefühl edler Menſchlichkeit bewegt, tröſtende Worte zu dem jungen Mädchen das ihm vertrauet[46]. Mozart, der überzeugt war daß der Freimaurerorden in der That zu echter Menſchenliebe und wahrer Freundſchaft leite, hat mit aller Wärme und Innigkeit, und ſo einfach und ſchön, als könnte es eben nicht anders ausgedrückt werden, nicht die erbauliche Predigt des Textes in Muſik gebracht, ſondern dem edlen und hohen menſchlichen Gefühl, auf welches er ſie in ſeinem Herzen zurückführte, den reinſten und edelſten künſtleriſchen Ausdruck gegeben.

---

[44] Hier zuerſt werden die Baſſethörner gebraucht.

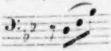
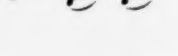
---

[45] Das Tempo war urſprünglich Andantino sostenuto, welches Mozart ſelbſt mit Larghetto vertauſcht hat.

[46] Dagegen heißt es in einem Aufſatz über das Charakteriſtiſche der Tonarten (A. M. Z. XXVII S. 228): „Mozart hat zu dem Geſange Saraſtros „In dieſen heiligen Hallen“ das ſchreiende, helle, brennend gelbe E-dur gewählt und hier alſo das Feierliche auf ſeinen höchſten Pol getrieben. Der Gang der Melodie, die Art der Begleitung bewirken daß es ſich vom Charakter des Prieſterlichen, Eſoteriſchen nicht losreißt; es iſt ein Geſang, in welchem Höhe und Tiefe, wie im Charakter der Tonart durch die Inſtrumentirung, ſo auch in dem Gange der Singſtimme vermählt ſind. Der Effect möchte dem zu vergleichen ſein, wenn der Clerus einer Regel mit ſchwarzem Ordenskleid am hohen Feſt auf einmal in gold- und ſilberglänzenden, farbenhellen Meßgewändern vor den Altar tritt.“

Lebhafter ſpricht Saraſtro eben dieſen Charakter in dem herrlichen Terzett (20) aus, das durch ſeine Theilnahme den eigenthümlichen Charakter von hoher Ruhe bei einer lebhaft bewegten Situation erhält, die übrigens, wie wenige ſonſt in dieſer Oper, wahrhaft dramatiſch und muſikaliſch angelegt iſt. Pamina wird hereingeführt um von Tamino, ehe er die letzten ſchweren Prüfungen antritt, Abſchied zu nehmen; auch dies iſt eine Prüfung, denn ihrer aufgeregten Stimmung ſoll er eine Faſſung und Zurückhaltung entgegenſetzen, welche ſie als Mangel an Zärtlichkeit noch ſchmerzlicher empfindet, und ſelbſt dadurch darf er ſich nicht hinreißen laſſen; zwiſchen ihnen ſteht Saraſtro tröſtend und an die Pflicht mahnend, wie eine höhere Macht die beider Geſchick lenkt. Die Aufgabe dieſe widerſtrebenden Elemente des leidenſchaftlichen Schmerzes, des tiefen durch feſten Willen bezwungenen Gefühls, der unbeugſamen ernſten Mahnung zu einem Ganzen zu verſchmelzen hat Mozart dadurch gelöſt daß es ihm gelungen iſt den muſikaliſchen Ausdruck der Empfindung der Theilnahme und des Mitgefühls, welche alle drei innig mit einander verbindet, zu dem alles durchdringenden Grundton zu machen, daß er wie das belebende Blut durch alle Adern ſtrömt und in jeder Bewegung als das treibende Element erſcheint[47]. Die

---

47) Die unruhige Bewegung, welche in der Situation herrſcht, iſt auf wunderbare Weiſe durch die durchgehende Begleitungsfigur  wiedergegeben, welche auf den erſten Blick gewöhnlich erſcheint, aber in der tiefen Lage von Bratſchen, Violoncells und Fagotts vorgetragen, eine außerordentliche Macht hat und ein athemloſes Treiben ausdrückt. Im erſten Takt war urſprünglich dieſe Figur auch den Geigen gegeben , iſt aber ausradirt und an ihre

Contraſte ſcharf hervorzuheben war die leichtere Aufgabe; Pamina und Saraſtro ſtehen einander ſchroff gegenüber, Tamino der Situation gemäß bald dieſer bald jener Seite mehr zugewandt bildet eine natürliche Vermittelung; es iſt muſikaliſch äußerſt günſtig daß auch das Verhältniß der Stimmen dieſen Bedingungen ſo genau entſpricht, wie der naturgemäße Fortſchritt der Empfindungen der Forderung einer muſikaliſchen Steigerung. Daß nun für jede Nuance immer der treffendſte Ausdruck durch die einfachſte oder künſtlichere muſikaliſche Form wie von ſelbſt ſich einſtellt, daß der Zuhörer ſich forttragen läßt in dem Gefühl, als finde ſeine eigene Empfindung dort ihren wahren Ausdruck, das iſt der ſchönſte Beweis tiefer Auffaſſung und vollendeter Darſtellung. Die überaus einfachen äußeren Mittel, welche Mozart hier den ſonſt ſo reichen und fein berechneten Orcheſterkräften gegenüber anwendet, zeigen nicht allein wie viel er mit wie wenigem auszurichten vermochte, ſondern wie richtig er fühlte daß der Ausdruck eines rein pſychiſchen Vorganges eines beſonderen Colorits nicht bedürfe[48].

Die Partie des Saraſtro, welche alle Mittel einer eigentlichen tiefen Baßſtimme zur Geltung bringt[49], war nach

---

Stelle die nachſchlagenden Viertel geſetzt, zu offenbarem Gewinn. Mozart ließ, wie ein Ohrenzeuge berichtet (A. M. Z. XVII S. 574) das erſte Achtel dieſer Figur etwas markiren und nahm das Tempo des Terzetts beinahe noch einmal ſo ſchnell als man ſpäter, durch die Bezeichnung Andante moderato verleitet, es zu nehmen ſich gewöhnt hat. Bei Mozart, wie bei älteren Componiſten, iſt Andante („in gehender Bewegung") keineswegs ſchlechthin Bezeichnung eines langſamen Tempos.

48) **Siebigke** giebt eine ausführliche Analyſe dieſes Terzetts (Mozart S. 38 ff.).

49) **Franz Gerl**, für den dieſe Rolle geſchrieben iſt, hatte den Ruf eines vortrefflichen Baſſiſten (Meyer, Schröder II, 4 S. 85 f.), und verſuchte ſich auch als Componiſt in Gemeinſchaft mit Schack. Seit

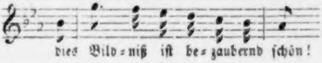
einer anderen Seite hin eine neue Schöpfung wie die des Osmin. Hatte dieſe im Buffo der italiäniſchen Oper ein Vorbild gehabt, ſo iſt Saraſtro ohne eigentlichen Vorgänger, denn die Anſtandsrollen welche in der italiäniſchen Oper den Baſſiſten zufielen ſind damit ſo wenig zu vergleichen als Baritonpartien wie Almaviva und Don Giovanni. Dem leidenſchaftlichen Charakter derſelben grade entgegengeſetzt iſt die männliche Würde und ernſte Ruhe des Weiſen und des Herrſchers, welche durch Saraſtro repräſentirt wird, und die für die muſikaliſche Darſtellung ſehr viel weniger dankbar ſein würde, wenn nicht Mozart, der hier ſeine echt deutſche Natur bewährt, auf die Quelle derſelben im Gemüth zurückgegangen wäre. Ganz unverkennbar iſt die ſo ſtark hervortretende Gemüthlichkeit, die einem hohen Idealismus in manchen Beziehungen Abbruch thun kann, eine eigenthümliche Aeußerung des deutſchen Charakters und wird auch durch die fremdartige Symbolik nicht weſentlich geändert. Für den ſchlichten, herzlichen Ausdruck dieſer leidenſchaftsloſen, aber innigen Empfindung des Guten und Edlen, des Wohlwollens und Vertrauens, wie ſie das Gemüth eines durch den Ernſt des Lebens gereiften Mannes hegt, bildete Mozart das muſikaliſche Organ in der kräftigen ſonoren Baßſtimme aus und gewann damit ein neues weſentliches Element der dramatiſch-muſikaliſchen Charakteriſtik.

Das Hineintragen der Freimaurer-Myſterien in das alte Mährchen hat auf die Entwickelung der handelnden Perſonen, die dadurch in ihrer freien Bewegung gehemmt werden, keinen guten Einfluß geübt, beſonders iſt Tamino

---

1795 war er in Brünn, wo mehrere von ihm componirte Operetten mit Beifall gegeben wurden, und kam ſpäter nach Mannheim, wo er geſtorben iſt.

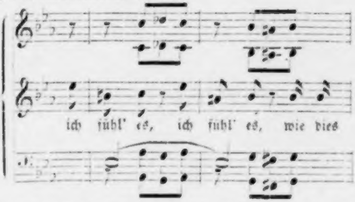
dadurch zu Schaden gekommen. Zwar tritt er gleich zu Anfang nicht eben heldenmäßig auf, allein er zeigt ſich als einen lebhaft empfindenden Jüngling, der entſchloſſen iſt durch Kampf und Gefahr dem Recht den Sieg und ſich die Geliebte zu gewinnen. Nach dem urſprünglichen Gang der Handlung würde er nun auch Gefahren zu beſtehen haben, in denen er Kraft und Muth beweiſen muß; jetzt wird er auf eine uns nicht recht begreifliche Weiſe zum Glauben an Saraſtro bekehrt, und daß ſeine Prüfungen hauptſächlich im Schweigen beſtehen iſt für ihn als Tenoriſten und Liebhaber gleich ungünſtig, da es nicht einmal zu einem rechten Liebesduett kommt; der dunkle Keller und das Wandeln durch Feuer und Waſſer ſind für den Zuſchauer nicht ſonderlich ängſtigend und das lobenswerthe Streben nach Tugend und Weisheit iſt zu abſtract um lebhaft zu intereſſiren. Und dennoch hat Mozart nach dieſen farbloſen Umriſſen die lebenswarme Geſtalt eines von jugendlicher Begeiſterung für alles Edle erfüllten, in ſchwärmeriſcher idealer Liebe erglühenden Jünglings mit Meiſterhand gebildet. Gleich in der erſten Arie (4) iſt der Ton angeſchlagen der durch das Ganze hindurchklingt. Daß beim Anblick eines ſchönen Frauenbildes die Liebe unwiderſtehlich ſich eines Herzens bemächtigt, das nun wie mit einem Schlage umgewandelt und zu einem neuen Leben erweckt iſt, das mögen wir dem Wort des Dichters glauben, die Töne des Muſikers, wenn er die rechten findet, tragen das Wunder in die Seele des Zuhörers daß er es in ſich mit erlebt. Und wie hat Mozart dieſe Töne getroffen. Nachdem das Orcheſter zweimal wie aufgeſeufzt hat, ſtrömt aus voller Bruſt wie eine beſeligende Verkündigung



Aber dieſer erſte beglückende Eindruck ruft unruhige Gefühle hervor[50], Zweifel und ſehnſüchtige Wünſche, deren Erfüllung ihm ſo ſicher wird als das Gefühl welches ihn durchſtrömt. Die Entwickelung dieſes einen ſtarken Gefühls durch ſeine verſchiedenen Momente bedingt die Form der muſikaliſchen Darſtellung, welche ganz einfach jeder einzelnen Wendung folgt, den Faden abbricht, wieder anſetzt, ohne in eine längere Melodie auszuſtrömen; vielmehr iſt das ganze Stück eine einzige, aus verſchiedenen ebenmäßig gebildeten Phraſen wohl gegliederte Cantilene, die nur zum Schluß ein zu Anfang berührtes Motiv wieder aufnimmt[51]. Es leuchtet ein, wie ſehr dieſe freiere Geſtaltung hier am Ort iſt, wo ein freier Erguß der plötzlich angeregten Empfindung wiederzugeben war, und die Reinheit und die Fülle des zuerſt in einer Jünglingsbruſt erwachenden Gefühls der Liebe iſt nie ſchöner

---

[50] Die ausdrucksvolle Phraſe



iſt ganz ähnlich im Andante der G-moll Symphonie; es iſt nicht ohne Intereſſe die Verſchiedenheit in der Anwendung zu beobachten.

[51] Es iſt einer von jenen feinen Zügen daß dieſelbe melodiſche Wendung, welche nach den erſten Ausrufungen mit den Worten „mein Herz mit neuer Regung füllt“ beruhigend eintritt, nachher mit den Worten „und ewig wäre ſie dann mein“ wiederkehrt um das Ganze abzuſchließen.

und inniger ausgedrückt. Stürmiſche Leidenſchaft, heiß verlangende Begierde ſind dem bis dahin von keiner Liebe berührten Jüngling fremd, und ſo iſt auch die Mäßigung, welche ſpäter als ein weſentlicher Zug Taminos hervortritt, ſchon hier eine durch die natürliche Entwickelung gebotene. Ungemein charakteriſtiſch iſt ſodann das ſchon vorher beſprochene ſchöne Recitativ, in welchem die ideale warme Begeiſterung und der edle Sinn des verſtändigen Jünglings gleichmäßig ausgeſprochen werden, ſo daß der ruhigere Ausdruck der ſchon geläuterten Liebesempfindung einen trefflichen durchaus berechtigten Abſchluß bildet[52].

Das Liebesverhältniß ſelbſt erhält durch den weiteren Gang des Stücks, indem es eingeordnet wird in den Kreis der Myſterien und ſogar den Prüfungen dienen muß, einen eigenthümlichen Charakter[53]. Pamina[54], welche anfangs Papageno gegenüber ſich nur als ein muntres, lebhaftes junges Mädchen äußert und ihre eigentliche höhere Natur zu entfalten keine Gelegenheit findet, zeigt ſich in ihrer wahren Geſtalt erſt, als ſie Saraſtro mit edlem Stolz und Freimuth entgegentritt, wo ſie in wenigen ausdrucksvollen und ſchönen Zügen als ein durch hohe Würde und inniges Gefühl ihm ebenbürtiges Weſen dargeſtellt wird. Nur ein flüchtiger Moment iſt es, in welchem die Liebenden einander zuerſt ſehen und von einem unwiderſtehlichen Zuge getrieben ſich in die Arme ſtürzen; der Ausdruck dieſes hoch auflodernden Gefühls iſt mit ſo einfachen Mitteln bewirkt und reiht ſich muſikaliſch ſo genau in den ganzen Satz ein, deſſen Grundton doch ein ganz verſchiedener iſt, daß man über den mächtigen Eindruck eines tief aus dem Herzen dringenden Jubels den dieſe einfachen Töne hervorbringen erſtaunt.

---

[52] Benedict Schack, für welchen die Partie des Tamino geſchrieben iſt, wurde 1758 zu Mirowitz in Böhmen geboren, erhielt in Prag und Wien neben der muſikaliſchen auch eine wiſſenſchaftliche Vorbildung und ſtudirte Medicin, bis er 1780 einem Ruf als Director an die Kapelle des Fürſten Carolath folgte. Nachdem dieſe 1784 aufgelöſt war, trat er als Sänger bei Schikaneders Geſellſchaft ein und componirte für dieſelbe mehrere Opern früher in Regensburg und ſpäter auch in Wien. Hier wurde er mit Mozart befreundet und verkehrte viel mit ihm. Wenn Mozart zu ihm kam um ihn zum Spazierengehen abzuholen, pflegte er ſich, während Schack ſich ankleidete, an deſſen Schreibtiſch zu ſetzen und in ſeine Opern hie und da ein Stück hineinzucomponiren. Schack wußte von ihm eine Menge Züge zu erzählen, „die deſſen Kunſt- und häusliches Leben ſchildern und die gutmüthige Seele enthüllen“, die leider Niemand aufbewahrt hat. Im Jahr 1793 ging er als Tenoriſt nach Gratz und von da 1796 nach München, wo er 1826 geſtorben iſt. Gerühmt wird ſeine ſchöne metallreiche biegſame echte Tenorſtimme, ſein auf vollkommne Kunſteinſicht gegründeter trefflicher Vortrag, während er durchaus kein Schauſpieler war. Lipowsky Baier. Muſik-Lex. S. 297 ff. A. M. Z. XXIX S. 519 ff. Meyer, Schröder II, 1 S. 85.

---

[53] Auf die hohe Würde der Ehe, durch welche die Liebe ihre ſittliche Bedeutung erhalte, und den Frauen ihr wahrer Wirkungskreis angewieſen werde, wird mehrfach hingedeutet, und offenbar ſind die vielberufenen lächerlichen Verſe

> ihr (der Liebe) Zweck zeigt deutlich an,
> nichts edlers ſei als Weib und Mann;
> Mann und Weib und Weib und Mann
> reichen an die Götter an

in dieſem Sinn gemeint, wie falſch auch der Ausdruck dieſer elenden Reimereien iſt. Die Hauptſache, wie Tamino durch ſeine Aufnahme in die Myſterien auch Pamina gewinne, wie Pamina dazu komme mit ihm die Prüfungen zu theilen, wird freilich nicht klar gemacht, weil das Liebesabenteuer urſprünglich nichts mit denſelben zu ſchaffen hat.

[54] Anna Gottlieb, geb. in Wien 1774, ſang ſchon 1786 im Figaro die Barberina (S. 214), dann engagirte ſie Schikaneder; im Jahr 1792 ging ſie als erſte Sängerin an das Leopoldſtädter Theater. Sie nahm noch an dem Mozartfeſt in Salzburg im Jahre 1842 und dem Jubiläum im Jahr 1856 in Wien Theil, und iſt dort bald nachher geſtorben.

Tamino und Pamina werden darauf ſogleich getrennt und erſt gegen den Schluß der Oper wieder vereinigt.

Wenn Tamino das beglückende Gefühl der in der Jünglingsbruſt mit ahnungsvoller Begeiſterung erwachenden Liebe ausdrückt, ſo iſt dagegen die Qual eines in ihrer Liebe durch Zweifel beunruhigten zarten Mädchenherzens Pamina zugefallen. Der Funke, der beim Anblick Taminos in ihre Seele fällt, iſt zu einer unauslöſchlichen Flamme aufgelodert; durch ſein abweiſendes Schweigen im Innerſten getroffen, wird ſie an ſeiner Liebe irre und ſieht nun jede Hoffnung auf Glück und Frieden ſchwinden. Den tiefen Schmerz eines brechenden Herzens wiederzugeben iſt für die Muſik keine ſchwierige Aufgabe, und je ſchärfere Accente ſie ſetzen darf, um ſo leichter wird dieſelbe. Allein nicht bloß ohne alle ſtarken Drucker mit der größten Wahrheit und Innigkeit einen tiefen Seelenſchmerz, ſondern auch das eigenthümliche Gefühl eines Mädchens auszudrücken, das einen ähnlichen Schmerz nie empfunden hat, das ſo eben durch den mächtigen Pulsſchlag der Liebe ihr eigenes Herz hat kennen lernen, welches ihr im ſelben Augenblick grauſam zerriſſen wird, das iſt die Leiſtung des Meiſters, wie wir ſie in der Arie (18) „Ach ich fühls“ vor uns haben[33]. Hier ſpricht nur der Schmerz, bittrer Schmerz; noch wird die Erinnerung an früheres Glück nicht zu einem wehmüthigen Genuß, aber der Stachel dieſes Schmerzes iſt auch noch nicht geſchärft durch die Erinnerung an frühere durchgekämpfte Qualen, er kennt ſich ſelbſt noch nicht, nicht ſeine

---

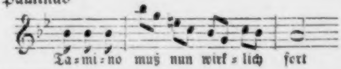
[33] Die Bemerkung G. Webers (A. M. Z. XVII S. 247 ff.), daß das Tempo dieſer Arie meiſtens dem Sinn der Situation und der Compoſition ganz entgegen als ein zu langſames genommen werde, beſtätigte der ſchon genannte Zeitgenoſſe Mozarts mit Berufung auf deſſen eigene Direction (ebend. S. 371). Auch hier täuſchte die Bezeichnung Andante

Macht nicht ſeine Grenzen, alle Empfindung hört auf in der einen: er liebt mich nicht und alles Glück iſt hin! Dieſe Empfindung iſt ebenſo fern von brütender Dumpfheit wie von aufſchreiender Verzweiflung, ſie iſt das ungetrübte Gefühl des Wehs, welches ein jugendliches Gemüth noch rein zu empfinden vermag, und iſt in ihrem Ausdruck ſo klar, ſo rein und ſpiegelhell, wie eine unſchuldige junge Seele, die in den unbewachten Aeußerungen ihres Schmerzgefühles dem theilnehmenden Beobachter die Tiefe des Innern rückhaltslos erſchließt. Vereinigt ſich der ganze Zauber der reizend knospenden Jungfräulichkeit mit der Offenheit und Wahrheit eines unſchuldigen Herzens im Ausſprechen dieſes tiefſten Seelenſchmerzes, ſo blüht eine wahrhaft rührende Schönheit vor uns auf, deren muſikaliſche Wiedergabe wohl nur Mozart ſo gelungen iſt. Form und Mittel der Darſtellung ſind wiederum die einfachſten. Auch hier folgt der Geſang der Bewegung der Empfindungen in einem ungeſtörten Fluß ohne beſtimmt abgeſchloſſne Motive hervortreten zu laſſen; nur das iſt wieder ein ſehr feiner Zug daß dieſelbe ausdrucksvolle Phraſe, welche bei den Worten „nimmer kehrt ihr Wonneſtunden meinem Herzen mehr zurück“ in Dur aufgetreten war, zum Schluß mit den Worten „ſo wird Ruh im Tode ſein“ in Moll wiederkehrt. Die Singſtimme tritt ganz in den Vordergrund, die Saiteninſtrumente halten in der einfachſten Weiſe Harmonie und Rhythmus feſt, einzelne Blasinſtrumente (Flöte, Oboe, Fagott) laſſen hie und da einen ſchmerzlichen Accent ſchärfer hervortreten; nur im Nachſpiel wird das Orcheſter ſelbſtändig und drückt den quälenden Schmerz durch die ſyncopirten Rhythmen und chromatiſche Bewegung ergreifend aus[56].

---

[56] Den graden Gegenſatz zu dieſer Arie bildet die **Gartenarie**

Unter dem Eindruck dieſer ſchmerzlichen Empfindung erfolgt dann die vorübergehende Begegnung der Liebenden vor Saraſtro und den Eingeweihten welche in dem ſchon beſprochnen Terzett (20) zur Darſtellung kommt. Pamina, in der die Beſorgniß vor den Gefahren welche dem Geliebten drohen ſich zu dem Zweifel ob ſie ſeine Liebe noch beſitze geſellt, tritt in ihrer Aufregung in den Vordergrund und beſtimmt weſentlich den Charakter des Tonſtücks nach einer Seite hin; ihre Unruhe wird durch die tröſtlichen Verſicherungen Saraſtros und Taminos nicht beſchwichtigt; erſt als der Abſchied wirklich herannaht, vereinigt ſich Tamino, der bis dahin auch muſikaliſch neben Saraſtro ſtand, mit ihr. Nun ſteigert ſich der Ausdruck ihres Gefühls in einer Weiſe, daß die Herbigkeit des Schmerzes gemildert und geklärt wird, je inniger ſie ſich ihm verbunden fühlt, und dem immer ſtärker andrängenden Treiben des Saraſtro gegenüber ſchließen ſich beide nur um ſo feſter zuſammen[57]. Die einzelnen Bewegungen in dieſem Wellenſchlage der Empfindungen ſind mit außerordentlicher Feinheit und Tiefe wiedergegeben, wie wenn auf den leidenſchaftlichen Ausbruch Paminas

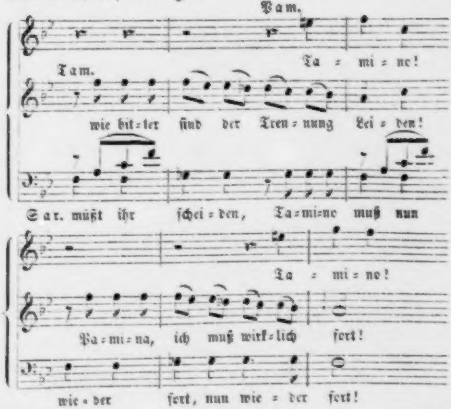


---

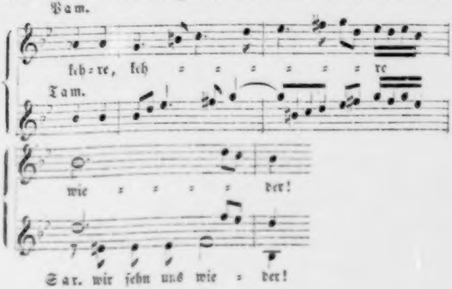
im Figaro (S. 226 ff.) und doch offenbart ſich in beiden eine tiefliegende innere Verwandtſchaft. Dort iſt es der reinſte Ausdruck der glücklichen Liebe die den ganzen Menſchen ohne eine ſtörende Empfindung ſanft durchſtrömt, hier der unvermiſchte Ausdruck des Schmerzes über das entſchwundene Liebesglück; dort eine Wolluſt athmende Sommernacht, hier ein im klaren Waſſerſpiegel zitternder Mondſchein, aber in der Wahrheit, Reinheit und Schönheit der muſikaliſchen Wiedergabe ſpricht ſich unverkennbar die Seele und die Hand deſſelben Künſtlers aus.

[57] Auch die unruhige Begleitungsfigur geräth hier anfangs ins Stocken und macht dann den drängenden gleichmäßig nachſchlagenden Platz.

auch Tamino ſeinen Schmerz nicht unterdrücken kann, ſo daß ſie getheilt zwiſchen Freude und Schmerz ihm zuruft, während Saraſtro fortdrängt


Pam.
Ta = mi = no!
Tam.
wie bit = ter ſind der Tren = nung Lei = den!
Sar. müßt ihr ſchei = den, Ta = mi = no muß nun
Ta = mi = no!
Pa = mi = na, ich muß wirk = lich fort!
wie = der fort, nun wie = der fort!

oder wenn in der unvergleichlich ſchönen Stelle zum Schluß

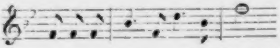

Pam.
keh = re, keh = = = = = = = re
Tam.
wie = = = = der!
Sar. wir ſehn uns wie = der!

die Töne wie die Herzen der Liebenden einander nachzueilen und zur innigſten Verſchmelzung entgegenzuſtreben ſcheinen. Auch hier iſt es wiederum bewundernswerth, mit welcher Sicherheit die gewöhnlichen Mittel muſikaliſcher Darſtellung am rechten Flecke angewandt ſind um eine ungewöhnliche Wirkung hervorzubringen[38]; namentlich um durch die muſikaliſch intereſſante freie Stimmführung zugleich den dramatiſch charakteriſtiſchen Ausdruck hervorzubringen.

Anſtatt beruhigt zu ſein durch dieſe Begegnung wird Pamina, ſowie ſie ſich ſelbſt überlaſſen iſt, nur heftiger von Zweifeln beſtürmt. Immer gewiſſer wird es ihr daß Tamino ſie nicht mehr liebt und von aller Hoffnung verlaſſen ergreift ſie den Dolch, welchen ihre Mutter ihr gegeben hat Saraſtro zu ermorden, um ihrem eigenen Leben ein Ende zu machen. So finden wir ſie zu Anfang des zweiten Finales „halb wahnwitzig" von den drei Knaben behütet. Es iſt ſchon bemerkt, wie die Gegenwart derſelben den leidenſchaftlichen Ausdruck der Verzweiflung mäßigt, ferner hat Mozart wohl beachtet daß die Selbſtmordsgedanken eines jungen Mädchens in ihrem erſten Liebeskummer anderer Art ſind als eines durch lange Noth und ſchwere Kämpfe zu einem ſolchen Entſchluß getriebenen Unglücklichen. Der Ausdruck ihres Schmerzes iſt nicht mehr bloß klagend, er iſt energiſch und entſchloſſen, aber ſie ſpricht ihn mit derſelben Unbefangenheit, mit derſelben Hingebung an dies eine Gefühl aus, wie es nur

---

[38] Es iſt intereſſant zu ſehen wie die rhythmiſche Bewegung des Anfangs

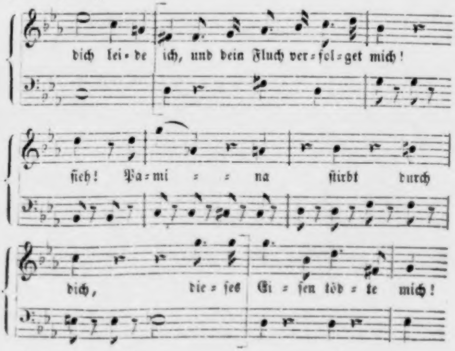


den Impuls für die Geſtaltung des ganzen Muſikſtücks giebt.

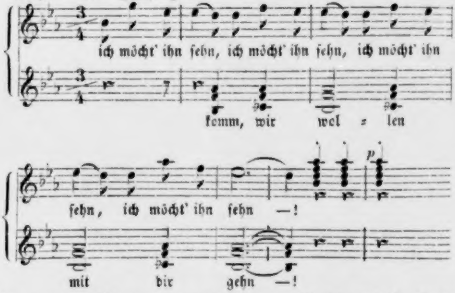
jugendlichen Gemüthern eigen iſt, die auch den Schmerz nicht überwinden ſondern von ihm überwunden ſein wollen; von Ueberlegung, von Kampf mit ſich ſelbſt iſt keine Spur, das Aeußerſte des Schmerzes erſcheint unwillkührlich, als das Naturgemäße. Daher hat auch der muſikaliſche Ausdruck bei größter Schärfe und Nachdrücklichkeit die vollſte Klarheit und kommt nirgend in Gefahr zu verzerren; das Bild des lieblichen, unſchuldigen jungen Mädchens bleibt unverſehrt, und dieſes wirkt auf das Gemüth des Zuhörers beruhigender als der Beiſtand der drei Knaben. Der Situation gemäß iſt hier die Bewegung der Singſtimme ganz frei, vorwiegend declamatoriſch ohne doch den melodiſchen Charakter ganz aufzugeben[59], die Zwiſchenreden der

---

[59] An einer Stelle (S. 270 der Part.) hat Mozart eine Aenderung vorgenommen, die, wie es ſcheint, nur durch das Ueberſehen einiger Zeilen im Textbuch veranlaßt worden iſt. Urſprünglich war geſchrieben: „Mutter, durch


dich lei- de ich, und dein Fluch ver- fol- get mich!
ſich! Pa- mi - - na ſtirbt durch
dich, die- ſes Ei- ſen töd- te mich!

drei Knaben halten den ganzen Satz feſt in ſeinen Fugen. Auch das iſt wohl begründet, daß Pamina der beruhigenden Verſicherung der Knaben zwar leicht und gern Glauben ſchenkt, aber nun nicht in lauten Jubel ausbricht ſondern in Freude und Sehnſucht zu Tamino verlangt, wobei ein innig weicher Ton angeſchlagen iſt


ich möcht' ihn ſehn, ich möcht' ihn ſehn, ich möcht' ihn
komm, wir wel = len
p
ſehn, ich möcht' ihn ſehn —!
mit dir gehn —!

der weit nachklingend durch die neuere Muſik zieht[60]. Das höhere Element der Genien giebt dem Gefühl eine idealere Richtung, dem Ausdruck einen edleren Schwung, wodurch auch die unmittelbar folgende feierliche Prüfungsſcene vorbereitet iſt. Tamino, der entſchloſſen iſt den gefährlichen Weg zu wandeln, wird durch Paminas Nahen, welche nun mit ihm die Prüfung beſtehen darf, freudig überraſcht. Das

---

da er aber ſah daß er drei Zeilen überſprungen hatte, ſtrich er die eingeklammerten Takte, welche gar nicht inſtrumentirt ſind, aus und ſetzte auf einem eingelegten Blatt an die Stelle was jetzt gedruckt iſt.

60) Die leiſe nachſchlagenden Accorde — welche in dieſer Art häufig in der Zauberflöte angewendet ſind — waren anfangs den Saiteninſtrumenten gegeben; bei der Ausführung ſtrich Mozart ſie dort und theilte ſie den Flöten und Clarinetten zu.

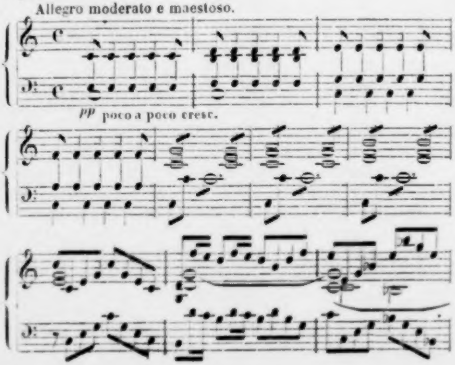
Wiederſehen der Liebenden unter ſolchen Umſtänden, in dieſer Umgebung, nimmt nothwendig einen eigenthümlichen Charakter an. Jede Regung irdiſcher Leidenſchaft verſtummt angeſichts der Gefahr welche ſie zu beſtehen haben, als deren höchſter Preis die Einweihung in die Myſterien erſcheint, durch welche ihre Liebe erſt gerechtfertigt, ihr Beſitz dauernd gegründet ſein wird. Die Grundſtimmung der Liebenden iſt daher in dieſem Augenblick eine hochernſte, feierliche, deren Ausdruck gehoben wird durch die Betheiligung der ernſten Wächter des Heiligthums, welche ſo eben erſt deſſen Satzung verkündigt haben. Das unwiderſtehlich hervorbrechende Gefühl der Neigung aber, deren Innigkeit und Herzlichkeit nicht geſchwächt, ſondern geläutert und erhoben iſt, giebt dem Ausdruck des Feierlichen einen tiefgemüthlichen, menſchlichen Gehalt, und die jugendlich friſche, anmuthige Individualität der Liebenden einen unbeſchreiblich ſüßen Reiz, weil der Meiſter es vermochte alle dieſe Elemente zu einem lebendigen Ganzen zu verſchmelzen, wie wir es in dieſem Enſembleſatz mit Bewunderung genießen.

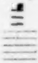
Ein ſolches Liebespaar, ſo ganz ideal und ſchwärmeriſch in ſeinen Gefühlen, vermag ſeinen deutſchen Urſprung und Charakter nicht zu verleugnen; nichts ähnliches wird man in den italiäniſchen Opern Mozarts finden, und auch Belmont und Conſtanze, obwohl ihrem Weſen nach von gleicher Natur, zeigen doch mehr von der menſchlichen Leidenſchaft. Mozart hat dafür auch eine andere Weiſe des Ausdrucks gefunden, nicht allein durch die freiere Geſtaltung der Formen, ſondern hauptſächlich indem er den Ton traf, der das deutſche Gefühl in ſeiner ſtillen und gefaßten Innigkeit und Wärme einfach und wahr wiedergiebt, der das idealiſtiſche Element deſſelben ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ausdrückt.

Den Vertretern einer edleren Menſchlichkeit, wie **Saraſtro**, **Tamino** und **Pamina** ſie darſtellen, gegenüber repräſentirt die **Königin der Nacht** das feindſelige, rachſüchtige Princip. Daß ſie urſprünglich zu der entgegengeſetzten Rolle beſtimmt war haben wir geſehen, und auch in der Art ihres Auftretens ſind davon noch die deutlichen Spuren zu gewahren. Zu Anfang nämlich lernen wir ſie nur als die tief gekränkte Mutter und die prächtige Herrſcherin kennen und auch die muſikaliſche Charakteriſtik deutet durch nichts auf ihre finſtere und furchtbare Natur hin, was nicht fehlen könnte, wenn ſie als ſolche hätte aufgefaßt werden ſollen. Eine feierliche Einleitung kündigt, in einem mächtigen Creſcendo aufſteigend während „die Berge ſich auseinander theilen“ die königliche Erſcheinung an[61]. Auf

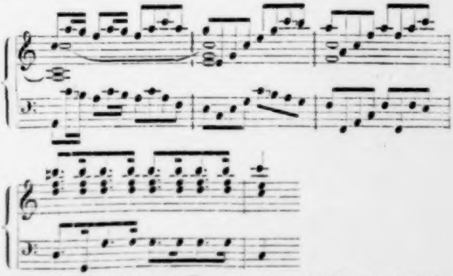
---

61) Es iſt darauf hingewieſen (Cäcilia XX S. 133) daß dieſes Ritornell mit der Stelle in Bendas Ariadne, welche den Sonnenaufgang begleitet

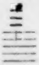


ein kurzes Recitativ folgt eine Arie in zwei Sätzen (5), die einzige in der Oper von dieſer ausgeführteren Form, wozu vielleicht die hergebrachte Meinung von dem vornehmeren Charakter derſelben etwas beigetragen hat. Der erſte, offenbar langſamere Satz — er iſt im Original ohne Tempobezeichnung — drückt in ſehr einfacher und ergreifender Weiſe den Schmerz der Mutter aus, welcher man die Tochter geraubt hat, aber ohne in irgend einer Weiſe ein übermenſchliches Weſen, ſei es die gute Fee oder die Königin der Nacht, beſtimmt zu charakteriſiren. Ungleich ſchwächer iſt das Allegro, denn nach einigen Takten von energiſchem Ausdruck verläuft es in eine lange Coloratur von ganz inſtrumentalem Charakter, an der nur auffallend iſt daß ſolche, bis zum hohen  gehende Paſſagen einer Sopranſtimme zugemuthet werden. Offenbar hatte Mozart hier wiederum

---



auffallende Aehnlichkeit hat. Mozart kannte und ſchätzte, wie wir wiſſen (II S. 328 ff.) Bendas Ariadne, es iſt alſo wohl möglich daß ihm dieſe Stelle vorſchwebte; mit Bewußtſein benutzt hat er ſie ſchwerlich, auf jeden Fall die Wirkung bedeutend geſteigert.

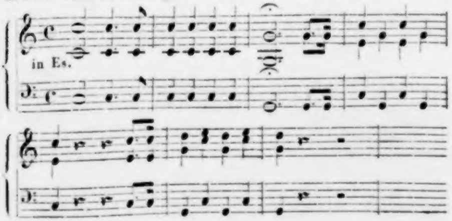
aus Gefälligkeit gegen die „geläufige Gurgel“ ſeiner älteſten Schwägerin, Mad. Hofer (III S. 140. 279 ff.), die Arie geopfert. Daß eine Schweſter von Aloyſia Weber eine fabelhafte Höhe beſaß kann man ſich allenfalls denken; merkwürdig aber iſt es daß Schröder, der ſie im ſelben Jahr 1791 als Oberon ſah, von ihr ſagt (Meyer, Schröder II, 1 S. 85): „eine ſehr unangenehme Sängerin, hat nicht Höhe genug zu dieſer Rolle und erquickt ſie; dabei reißt ſie den Mund auf wie Stephanie d. ä.“ Jedenfalls hat ſie ſich etwas darauf zu Gute gethan und mag auch einem Theil des Publicums damit imponirt haben; Mozart hat ihr ein noch größeres Opfer mit der zweiten Arie (15) gebracht, in welcher die Königin der Nacht ihrer Tochter Rache an Saraſtro zu nehmen befiehlt. Die Anlage derſelben iſt frei und groß, der Ausdruck der leidenſchaftlichſten Erbitterung gewaltig, die beiden Haupttheile muſikaliſch bedeutend und dramatiſch charakteriſtiſch, der Schluß wahrhaft pathetiſch und überraſchend, die durchaus hohe Lage der Singſtimme gegenüber der ſtarken und grell gefärbten Inſtrumentation von eigenthümlicher Wirkung — und Mozart hat es über ſich gewinnen können eine ſolche Arie, die ein Muſter hochpathetiſcher Darſtellung ſein könnte, durch zwei lange Coloraturpartien zu entſtellen, welche zwiſchen die eigentlichen Theile der Arie eingeſchoben ſind, und nicht nur die Wirkung derſelben aufheben ſondern an ſich, namentlich die wiederum bis zum  ſteigenden Staccatoſtellen, unnatürlich und geſchmacklos ſind.

Dieſer ſternflammenden Königin dienen drei Damen zum Gefolge, welche aber von der furchtbaren Natur derſelben nichts verrathen. Es iſt nicht allein unverkennbar daß ſie urſprünglich als wohlwollende gute Feen gedacht waren, ſondern die Art wie die Oper ſie auffaßt hat etwas von Wielands oder Muſäus Schalkhaftigkeit, wenn auch nicht ihre Feinheit und Grazie; was ſie von dieſer beſitzen, verdanken ſie lediglich Mozart. Gleich in der Introduction ſtellen ſie ſich ſo dar. Tamino ſtürzt in angſtvoller Flucht vor einer furchtbaren Schlange[62], welche durch das Orcheſter ſehr lebendig ausgedrückt wird, auf die Bühne; in dem Augenblick, wo er beſinnungslos zuſammenſtürzt, erſcheinen die drei Damen und erlegen das Ungethüm[63]. Allein indem ſie ſich den ſchönen Jüngling betrachten fühlen alle eine

---

[62] Urſprünglich ſtand im Text „dem grimmigen Löwen zum Opfer erkoren — ſchon nahet er ſich"; erſt ſpäter hat Mozart die liſtige Schlange an die Stelle geſetzt. In den fliegenden Blättern für Muſik (I S. 444 ff.) wird die Schilderung dieſer Schlange mit der in Webers Euryanthe verglichen, beiden gleiche Wahrheit des Ausdrucks, Mozart der Vorzug der Anmuth zugeſprochen. Vermuthlich würde man auch die Löwennatur in der Muſik nachweiſen können, denn Mozart iſt es wohl nur auf den Ausdruck der Flucht vor dem nachſetzenden Thier angekommen.

[63] Es iſt ſchon bemerkt (III S. 451) daß Mozart urſprünglich Trompeten und Pauken von Anfang her angewandt hatte, dann dieſelben ſtrich um ſie mit dem Auftreten der Damen einfallen zu laſſen. Auf einem Extrablatt ſind die in der gedruckten Partitur S. 34 T. 2 fehlenden Takte



notirt.

Regung der Zärtlichkeit, jede will bei ihm bleiben und die anderen mit der Botſchaft zur Königin ſchicken; darüber gerathen ſie in Streit, der endlich dadurch geſchlichtet wird daß alle drei gehen, und mit einem zärtlichen Lebewohl verlaſſen ſie den ohnmächtigen Tamino. In drei ziemlich ausgeführten Sätzen von verſchiedenem Charakter, die ſich ſehr angemeſſen ſteigern, iſt dieſe Situation mit ebenſoviel Lebhaftigkeit als guter Laune ausgeführt, und obwohl dieſe Damen ſich nicht als höhere Weſen verrathen, ſo bewegen ſie ſich mit ſoviel natürlicher Anmuth, daß die nicht grade fein angelegte Situation einen ungeſtört heiteren Eindruck macht[64].

In ähnlicher Weiſe, obgleich nicht ſo lebhaft weil ſie nicht allein ſind, äußern ſich die Damen in dem Quintett (6), in welchem ſie Papageno von ſeinem Schloß befreien, ihm und Tamino Flöte und Glockenſpiel überreichen und ſchließlich die Begleitung der drei Knaben verſprechen. Man ſieht, es ſind auch hier noch wohlthätige Weſen welche ſchützende Wundergaben verleihen, allein eine höhere Natur wird auch hier erſt da angedeutet, wo ſie der drei Knaben erwähnen, und hier weiſt der fremdartige geheimnißvolle Ton vielmehr auf die Knaben und ihre Beziehung zu den Myſterien hin. Uebrigens hat ihre neckende Vertraulichkeit Papageno und ihre galante Höflichkeit Tamino gegenüber durchaus den Charakter eines heiteren bürgerlichen Verkehrs und demgemäß hält auch die Muſik durchweg einen gemüthlichen und jovialen Ton feſt, der ſich nur da über den einer leichten und lebendigen Converſation erhebt, wo die Verleihung der Wundergaben das Intereſſe höher ſpannt, aber mit einer großen Friſche und Natürlichkeit einen außerordentlichen Reiz des Wohlklangs vereinigt.

---

[64] Die Originalpartitur zeigt die Spuren einer von Mozart vorgenommenen Kürzung, indem nach dem vierzehnten Takt vor dem Schluß der Introduktion (S. 54 T. 4) eine Stelle weggeſtrichen iſt, welche zum Theil als Cadenza bezeichnet iſt. Schnyder von Wartenſee, der das was in der Partitur ſteht mitgetheilt hat (N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 42), iſt entgangen daß in derſelben noch etwas mehr ausgefallen iſt und daß Al. Fuchs die vollſtändige Cadenz nach einer alten Abſchrift bekannt gemacht hatte (Allg. Wiener Muſ. Ztg. 1844 S. 244), wonach ſie in der Notenbeilage IX wiederholt iſt. Er berichtet daß ein Muſiker ihm als Augenzeuge erzählte, wie Mozart in einer Probe entrüſtet über das fortwährende Mißlingen der ſchwierigen Cadenz dieſelbe endlich geſtrichen habe. Die Partitur zeigt daß Mozart bei der Ausführung der Inſtrumentation ſchon die Cadenz getilgt hatte, denn die ſpäter eingetragenen Stimmen überſpringen dieſelbe.

Im zweiten Quintett (13) treten dieſelben Damen allerdings als Widerſacherinnen der Geweihten auf, aber ihr Charakter iſt bereits ſo feſtgeſtellt daß ſie auch hier nicht in furchtbarer Geſtalt erſcheinen können; ſie haben die fraubaſenhafte Aufgabe Tamino und Papageno zum Schwatzen zu verleiten und durch Einflüſterungen am Orden irre zu machen, was ihnen bei Papageno leicht gelingt, während Tamino ſie zurückweiſt und jenen bei ſeiner Pflicht erhält. Es kam alſo auch hier nicht darauf an ein unheimlich düſteres Gemälde zu entwerfen, ſondern das komiſche Moment der Situation nach den verſchiedenen Richtungen hin ohne Uebertreibung zur Geltung zu bringen. Den Mittelpunkt bildet natürlich Papageno, den ſeine Schwatzhaftigkeit und Furchtſamkeit den Damen zuwendet, während er nur durch den Reſpect vor Tamino in Schranken gehalten wird, die Damen ſcheinen auch mehr Unterhaltung zu ſuchen als einen ernſtlichen Zweck zu verfolgen, und ſo erhält ſelbſt Taminos ehrenfeſte Standhaftigkeit in dieſer Umgebung unwillkührlich einen komiſchen Anſtrich. Das Ganze trägt daher denſelben leichten und heiteren Charakter, der den Damen auch vorher eigen war, erhebt ſich aber nicht zu einzelnen Momenten von ſolcher Bedeutung wie das erſte Quartett; um ſo größer wirkt zum Schluß der Contraſt der gewaltigen Accorde, unter welchen die Damen von den Geweihten verjagt mit einem Angſtſchrei verſchwinden, Papageno zu Boden ſinkt.

Die eigenthümliche muſikaliſche Wirkung dieſer Muſikſtücke beruht weſentlich auf dem Geſchick, mit welchem die drei Frauenſtimmen benutzt ſind, welche richtig geſtellt einen ebenſo kräftigen als hellen Klang entwickeln. Es kam daher darauf an theils die einzelnen Sätze ſo anzulegen und die Motive ſo zu bilden, daß eine lebendige Bewegung und charakteriſtiſche Ablöſung der Stimmen Statt findet — eine Kunſt, die beſonders in der Introduction auf mannigfache Art zur Geltung gebracht iſt —, theils da wo ſie zuſammentreten die Stimmen in die jedesmal wirkſamſte Lage zu bringen und um die ſonſt unvermeidliche Monotonie der verwandten Stimmen zu vermeiden die einzelnen charakteriſtiſch zu führen. Es iſt intereſſant im Detail zu beobachten, wie ſinnreich und geſchickt immer neue Vortheile benutzt ſind um die rechte Wirkung zu erzielen; ein durchgehendes Mittel iſt die ſelbſtändige Führung der tiefen Stimme, welche meiſtens ihren eigenen Gang geht, während die beiden höheren Stimmen näher zuſammenhalten, dadurch entſteht eine beſtimmte, leicht faßliche Gliederung und charakteriſtiſche Lebendigkeit zugleich mit dem ergiebigſten Klange[63]. Wo die Männerſtimmen hinzutreten erweitern ſich natürlich die Combinationen theils durch Gegenſätze theils in der Vereinigung, wovon namentlich das erſte Quintett die ſchönſten und reichſten Beiſpiele bietet. Auch die Inſtrumentation hebt in eigenthümlicher Weiſe die Wirkung der Singſtimmen hervor. Im Ganzen iſt ſie der Natur der Sache nach leicht gehalten; um aber eine feſte Grundlage zu bieten geben häufig beide Geigen mit der dritten Stimme anſtatt des Baſſes, während Blasinſtrumente die oberen Stimmen unterſtützen, wodurch eine eigenthümlich leichte, helle und doch kräftige Klangfarbe hervorgebracht wird. Uebrigens zeigt ſich auch hier die größte Mannigfaltigkeit in der Nuancirung der Inſtrumentation; man darf nur das Allegretto $^6/_8$ in der Introduction mit den beiden anderen Sätzen derſelben vergleichen, oder im erſten Quintett die Stellen „Bekämen doch die Lügner alle“, „o ſo eine Flöte“, „Silberglöckchen“ und ſchließlich die Ankündigung der drei Knaben darauf anſehen, um ſich zu überzeugen, wie reiche Mittel der feinſten Charakteriſtik und wirkſamſten Steigerung in der Inſtrumentation angewendet ſind und wie ſich das Orcheſter ſtets mit den Singſtimmen zu einem eigenthümlichen neuen Wohllaut vereinigt.

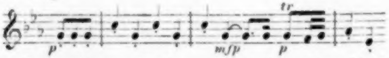
---

[63] Die Partien der drei Knaben ſind in ähnlicher Weiſe behandelt, doch iſt hier die Ausführung ungleich einfacher, wie dies der Sache entſpricht.

Zum Gefolge der Königin der Nacht gehört ſeinem Weſen nach auch der Mohr Monoſtatos, der nur durch die oft berührte Inconſequenz in der Umgebung des Saraſtro geblieben iſt und nun, damit auch die Figur des Verräthers am Orden nicht fehle, zum Ueberläufer gemacht iſt. Er tritt nicht bedeutend hervor, weder im Terzett (7), in welchem er Pamina bedroht und dann vor Papageno erſchreckt davon läuft, noch im erſten Finale, wo ihn erſt Papageno tanzen und nachher Saraſtro prügeln läßt. Aber er hat im zweiten Aufzug, als er Pamina ſchlafend überraſcht, ein Lied (14) zu ſingen, welches ohne die Grenzen eines einfachen Liedes irgendwie zu überſchreiten, ein Meiſterſtück pſychologiſch-dramatiſcher Charakteriſtik ausmacht.

Man glaubt zu fühlen wie die lüſterne Sinnlichkeit das Blut heiß durch die Adern jagt daß alle Nerven zittern, wenn man dieſe ganz leiſe raſtlos fortrieſelnde, prickelnde Muſik hört, in der Melodie und Inſtrumentation auf merkwürdige Weiſe einander heben[66].

Am ſchärfſten charakteriſirt iſt das Reich der Nacht bei dem letzten Auftreten, als die Königin mit ihren Damen von Monoſtatos geführt ins Heiligthum ſich einſchleicht um Rache zu üben. Das Motiv, welches dem Satz zu Grunde liegt



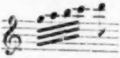
iſt ebenſo bezeichnend für das unheimliche Heranſchleichen als es geeignet iſt für eine harmoniſche Durchführung, welche der Situation folgt, und der Anruf an die Königin der Nacht nimmt einen Ausdruck von düſterer Feierlichkeit an, der gegen den würdigen Ernſt der Eingeweihten ſehr charakteriſtiſch abſticht.

Als das dritte Element neben den Geweihten und dem Reich der Nacht tritt Papageno auf. Auch die unvermeidliche Figur des luſtigen Dieners bekam durch die Einführung der freimaureriſchen Beziehungen eine etwas andere Färbung; die hauptſächlich an ihm hervortretenden Eigenſchaften der Sinnlichkeit, Furchtſamkeit und Schwatzhaftigkeit, auf welchen die komiſche Wirkung beruht, machen ihn hier den

---

66) Marx (Kompoſitionslehre IV S. 541 f.) hat mit Recht auf die draſtiſche Wirkung der nur hier angewandten Piccoloflöte aufmerkſam gemacht, welche in der raſchen Figur mit der Flöte und Violine zuſammengeht. Auch die zitternde Sechzehntelbewegung der Saiteninſtrumente und die ſtarken Accente der Clarinetten und Fagotts tragen weſentlich zur Charakteriſtik bei. Uebrigens hatte Mozart das Tempo anfangs mit Allegretto bezeichnet und dann Allegro geſetzt.

höheren Anforderungen und den Prüfungen der Eingeweihten gegenüber zum Typus des natürlichen Menſchen, der ohne edlere Regungen zu ſpüren, ſich durch ſinnliche Genüſſe befriedigt fühlt. Vielleicht hat man es dieſen Anſchauungen zu danken, wenn Papageno um ihn nur überhaupt in dieſe Verbindung bringen zu können ſich bei weitem weniger gemein und geſchmacklos zeigt als die meiſten Kaſperles und dieſem verwandte Geſtalten jener Zeit. Zwar iſt er nur ein Spaßmacher, der ſich von ſeinem Witz und echtem Humor in weiter Entfernung hält, allein ſeine Späße ſind bei großer Einfalt geſund und natürlich und hängen unverkennbar mit einer Seite deutſcher Sinnes- und Gemüthsart zuſammen, die in ihrer Beſchränktheit doch ſehr mächtig iſt, und es erklärlich macht wie Papageno der Liebling eines großen Theils des Publicums wurde und geblieben iſt. Wenn auch Schikaneder, der ſich dieſe Rolle auf ſeinen Leib zuſchnitt, und ſich ſpäter an dem Fronteſpice des neuen Schauſpielhauſes auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darſtellte, am Erfolg ſeinen Antheil hat, ſo fällt das weſentliche Verdienſt auch hier Mozart zu, der es verſtand der gemüthlichen Luſtigkeit, wie ſie unſerem Volk eigen iſt, den muſikaliſchen Ausdruck in künſtleriſch ausgebildeter Form ſo glücklich zu verleihen, daß was er dem Volk abgelauſcht hatte von dieſem bereitwillig wieder aufgenommen wurde. Denn daß Schikaneder ihm auch bei den Melodien geholfen haben ſoll, wird Niemand ſo verſtehen, als ſei er Mozarts Erfindungskraft zu Hülfe gekommen, am wenigſten wer eingeſehen hat, daß eine einfache Melodie, ein einfaches Lied nicht ohne große und bewußte Kunſt vollendet wird, und daß nicht das Gemeine und Rohe volksthümlich wird, ſondern in ſchlichter Einfalt das Wahre und Schöne.

Papageno zeigt ſich zunächſt in ſeinen Liedern, welche die echte Weiſe des deutſchen Volksliedes ſeinem luſtigen Charakter nach wiedergeben, munter und gutmüthig, ohne eine Spur leidenſchaftlicher Erregung, ohne einen Schatten von Wehmuth, der ungetrübte Ausdruck des Wohlſeins im behaglichen Genuß. Das erſte Lied (3) „der Vogelfänger bin ich ja“, iſt in ſeiner ganzen Anlage und Ausführung ungemein einfach, aber von einer äußerſt glücklichen, unmittelbar eingehenden Melodie; die Begleitung erhält durch die Hörner, die hier wie im zweiten Lied mit ihren natürlichen Tönen und Gängen hervortreten, etwas recht Friſches und einen beſonderen Spaß machen noch die Zwiſchenſpiele der Rohrpfeiſe — nach ihm auch Papagenoflöte genannt —  und des antwortenden Orcheſters, welche ſpäter öfter wiederkehren. Das zweite (21) hat zwei durch Takt und Tempo unterſchiedene Theile, iſt aber übrigens ebenſo einfach liedmäßig behandelt und trägt denſelben Charakter behaglicher Luſtigkeit, der die Grundlage ſeiner Popularität iſt, wie jenes erſte Lied; hat Schikaneder den glücklichen Impuls zu der muſikaliſchen Conception gegeben (S. 564), ſo iſt Mozart in der runden und präciſen Ausführung nicht zurückgeblieben. Die Begleitung hat hier eine eigenthümliche Zuthat durch das Glockenſpiel Papagenos erhalten —, „eine Maſchine wie ein hölzernes Gelächter“ heißt es im Textbuch, istromento d'acciajo nennt Mozart es in der Partitur[67] —

---

[67] Der berühmte Contrabaſſiſt Piſchlberger, nach Treitſchke Kapellm. Henneberg, „behämmerte“ das Inſtrument hinter den Couliſſen. — Im Organ für kirchl. Tonkunſt (1857 N. 1 S. 2 f.) iſt folgender Brief Mozarts nach der Wiener Muſ. Ztg. 1856 abgedruckt,

das ſich ebenfalls in Ritornells und Zwiſchenſpielen vernehmen läßt, mit leichten Variationen bei den verſchiedenen Strophen. Dies Inſtrument war zuerſt im erſten Finale laut geworden, wo Papageno dadurch die Sklaven des Monoſtatos zum Tanzen und Singen bringt. Dort tritt es in den Vordergrund, indem es die Melodie allein führt, die nur von den Saiteninſtrumenten pizzicato begleitet wird, auch der Chor, der bald dazu einfällt, hat mehr den Charakter einer Begleitung welche Harmonie und Rhythmus hervorhebt; das Ganze iſt bei der harmloſeſten Einfachheit von allerliebſtem Effect[68]. Zum drittenmal bewährt das Glocken-

---

welchen Karl Mozart dem Kapellmeiſter Zawertel beim 35 Linienregiment geſchenkt habe.

„Liebſtes, beſtes Weibchen. Nun ging ich auf das Theater bei der Arie des Papageno mit dem Glockenſpiel, weil ich heute ſo einen Trieb fühlte es ſelbſt zu ſpielen. Da machte ich nun den Spaß, wie Schikaneder eine Haltung hat, ſo machte ich ein Arpeggio — der erſchrak — ſchaute in die Scene und ſah mich — als es das zweitemal kam machte ich es nicht — nun hielte er und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth ſeinen Gedanken und machte wieder einen Accord — dann ſchlug er auf das Glockenſpiel und ſagte: halts Maul — alles lachte dann — Ich glaube daß viele durch dieſen Spaß das erſtemal erfuhren daß er das Inſtrument nicht ſelbſt ſchlägt. — Samſtags Nachts um halb 11 Uhr."

Was Mozart veranlaßt hat ſeiner Frau, die damals in Wien war, dieſe kleine Begebenheit ſchriftlich mitzutheilen dürfte ſchwer zu errathen ſein.

68) In der Pariſer Verballhornung der Zauberflöte, von welcher noch die Rede ſein wird, iſt dieſe Scene zu einem ganz beſonderen Effect verarbeitet worden. Der edle Schäfer Bocheris, in den Papageno verwandelt worden iſt, ſingt dies Lied um die Wächter zu bewegen Pamina frei zu geben „und ſetzt dadurch die zwölf dienenden Mohren und den Wächter nach und nach in eine ſo originell komiſche und wollüſtige Bewegung, daß ſie während ſeines flehenden Geſanges einen äußerſt charakteriſtiſchen pantomimiſchen Tanz voll Neugier und Entzücken um ihn her formiren. Dazu fallt der Chor der Wächter ein, zwiſchen dem

ſpiel ſeine Macht — auch die Zauberflöte wird dreimal geſpielt — im letzten Finale, wo es dem verzweifelnden Papageno ſeine Papagena herbeirufen hilft. Die Natur des Inſtruments bedingt große Einfachheit der klavier- oder harfenartigen Behandlung[69], die außer leichten Melodien und Accorden vorwiegend arpeggirend iſt.

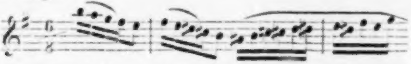
Die Hauptſcene für Papageno iſt im letzten Finale, wo er, nachdem ihm die kaum geſehene Papagena wieder entriſſen iſt, vor Liebeskummer endlich den Entſchluß faßt ſich das Leben zu nehmen — das Gegenſtück zu der pathetiſchen Scene der verzweifelnden Pamina. Der Ausdruck der Gutmüthigkeit und einer, wenn auch nicht edlen, doch wahren Empfindung, welcher die muſikaliſche Darſtellung beherrſcht, läßt die komiſche Situation nicht zu einer poſſenhaften werden. Die Behaglichkeit Papagenos iſt einer lebhaften Unruhe gewichen, ſeine Noth und ſein Schmerz ſpricht ſich mit ſtarken Accenten aus, zum Theil ſtärkeren als Mozart ſie in ernſten Situationen anzuwenden pflegt; aber das Ganze hat den unverwüſtlichen Charakter von Jovialität behalten, den eine ſolche Natur wie Papageno auch in der Noth nicht verläugnen kann, wie ein Kind bei aller Ernſthaftigkeit mit

---

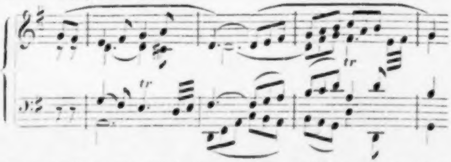
Lais mit ſeiner ſchönen Stimme fortfährt lieblich zu ſingen, und das von Entzücken übernommene betäubte ſchwarze Wächterchor liegt in maleriſchen Gruppen zu ſeinen Füßen. Es iſt nicht möglich" ſetzt Reichardt der dieſe Scene beſchreibt (Vertraute Briefe aus Paris I S. 438 f.) hinzu „ſich etwas pikanteres und vollkommneres in der Compoſition und Ausführung zu denken." Auch machte ſie ſolchen Eindruck daß ſie, was dort noch nie vorgekommen war, wiederholt werden mußte (A. M. Z. IV S. 72). Die Umarbeitung der Muſik, welche dadurch nöthig wurde, iſt mitgetheilt A. M. Z. IV Beil. I.

[69] Bei einer im Juni 1793 in Godesberg veranſtalteten Aufführung der Zauberflöte hatte Neefe ſtatt des Glockenſpiels ein Stahlklavier machen laſſen, das gute Wirkung that (Berl. muſ. Ztg. 1793 S. 131).

der es ſeinen Herzenskummer ausdrückt dem Erwachſenen ein Lächeln abnöthigt. Dies Doppelweſen drückt z. B. die Violinfigur

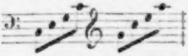
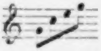


ſehr charakteriſtiſch aus, die in ihren ſchmerzhaften Windungen doch auch etwas Spielendes hat, das ſofort hervortritt, wo ſie ſich in Durtonarten bewegt. Die Form dieſer langen Scene iſt ganz frei; ohne Takt und Tempo zu ändern geht die muſikaliſche Darſtellung den einzelnen Momenten der Empfindung genau nach, wobei declamatoriſche Stellen den meiſtens langgeſponnenen melodiſchen Faden mitunter wirkſam unterbrechen, am geeigneten Ort werden auch bezeichnende Wendungen wiederholt um das Ganze feſter zuſammenzuhalten. So kehrt die beſonders durch die Führung der Mittelſtimme charakteriſtiſche Stelle



dreimal wieder mit den Worten „drum geſchieht es mir ſchon recht!“ „Sterben macht der Lieb' ein End“, und „Papageno friſch hinauf, ende deinen Lebenslauf!“ Indeſſen wird dadurch weder die Rondo- noch ſonſt eine eigentliche Arienform hervorgebracht, das Ganze behält einen entſchieden liedartigen Charakter. Erſt am Ende, als es wirklich ans Hängen gehen ſoll, tritt langſameres Tempo und ein ſo düſteres Moll ein, als würde es nun der bitterſte Ernſt. Da ſtellen ſich die drei Knaben hülfreich ein und erinnern ihn an ſein Glockenſpiel; auf der Stelle belebt dies ſeinen Muth und indem er daſſelbe erklingen läßt, ruft er mit der Zuverſicht einer kindlich herzlichen Freude ſein Mädchen herbei[70]. Als er ſich auf die Aufforderung der Knaben umſieht, ſteht ſie da, und nun betrachten ſich die beiden gefiederten Menſchen mit Staunen und Freude, kommen allmählich näher, bis ſie einander um den Hals fallen. Der komiſche Einfall dies durch das abgebrochene Pa-pa-pa, welches ſie anfangs langſam, dann mit ſteigender Schnelligkeit einander entgegenrufen, bis ſie mit Papageno! und Papagena! ſich umarmen ſoll von Schikaneder ausgegangen ſein[71]. Daß das Gefühl des Glücks welches ſie in ihrer Wiedervereinigung empfinden ſich ſofort in der Vorfreude über viele bevorſtehende kleine Papagenos und Papagenas ausſpricht, ſollte wohl nicht bloß ein ſcherzhafter Charakterzug unbefangener Naturmenſchen ſein, ſondern auf die aus der Ehe hervorgehende Elternfreude

---

[70] Im Ritornell weicht die geſtochene Partitur (S. 327 Takt 5) in einer charakteriſtiſchen Note vom Original ab, in welchem  anſtatt  geſchrieben iſt.

[71] Nach Caſtellis Mittheilung (ill. Familienbuch 1852 II S. 119), die ſich auf den Bericht des Baſſiſten Seb. Mayer gründet, riefen die beiden nach Mozarts urſprünglicher Compoſition ſtaunend aus: „Papageno! Papagena!“ Da habe Schikaneder bei der Probe ins Orcheſter hinuntergerufen: „Du, Mozart, das iſt nichts; da muß die Muſik mehr Staunen ausdrücken. Beide müſſen ſich erſt ſtumm anblicken, dann muß Papageno anfangen: ‚Pa-pa-pa-pa‘, Papagena muß das wiederholen, bis endlich beide entzückt ‚Papageno! Papagena!‘ ausrufen.“ Daß Mozart das Duett auf Schikaneders Begehr umarbeitete beweiſt das S. 364 abgedruckte Billet und jener mag eine ſolche Anregung gegeben haben, nur kann ſie nicht in die Zeit der Proben gefallen ſein, weil das Duett in der Originalpartitur im Zuſammenhange des ganzen Finales fortgeſchrieben iſt; es kann ſich nur um frühere Entwürfe handeln.

als das „höchſte der Gefühle“ hinweiſen; denn urſprünglich ſchloß das Duett mit den Worten

> wenn dann die Kleinen um ſie ſpielen
> die Eltern gleiche Freude fühlen,
> ſich ihres Ebenbildes freun,
> o, welch ein Glück kann größer ſein?[72]

Mozart hat ſie nicht componirt, offenbar, weil ihm hier die moraliſche Betrachtung nicht angemeſſen ſchien; er hat ſtatt deſſen eine wahrhaft kindliche Freude, die von ſinnlichen Gelüſten gar nicht berührt iſt, ſondern in Luſt und Scherz ihr volles Genüge findet, ſo lebendig und natürlich ausgedrückt, daß man mit den luſtigen Leuten luſtig werden muß. Hier iſt denn auch das Mittel des raſchen Sprechens am rechten Ort gründlich angewendet; wenn Papageno bis dahin faſt nie hat zu Wort kommen können, hier läßt er ſeiner Zunge freien Lauf nach Herzensluſt und ſeine neugewonnene Hälfte giebt ihm darin nichts nach, um die Wette treibt einer den andern vorwärts und kaum wiſſen ſie ein Ende zu finden.

Das Gegenſtück iſt das Duett welches Papageno mit Pamina ſingt, nachdem er ſie benachrichtigt hat daß Tamino von Liebe erfüllt zu ihrer Befreiung gekommen ſei (8). Den Gedanken daß wahre Liebe Mann und Weib durch die innigſte Vereinigung der Gottheit näher führe, wie ungeſchickt er auch ausgedrückt iſt, hatte Mozart feierlich und würdig ausdrücken zu müſſen geglaubt, aber Schikaneder verlangte grade hier etwas ganz Populäres. Er hatte nicht Unrecht, denn Papagenos Sphäre iſt die einer natürlich einfachen Empfindung, nicht der aufgeklärten Moral, auch Pamina iſt ein unerfahrnes junges Mädchen, die nur ihren Gefühlen folgt, und es entſpricht der Situation daß ſie in den durch Papageno angeſchlagenen Ton einſtimmt. Der große Stil wäre alſo nicht am Ort; obgleich man auch fragen kann, ob die ganze Betrachtung am Ort ſei. Es wurde Mozart nicht leicht Schikaneder hier zu befriedigen, der jeden neuen Verſuch ſchön aber zu gelehrt fand; erſt beim dritten- oder nach anderer Erzählung beim fünftenmal[73] traf Mozart den einfachen Ton warmer Empfindung, der nach Schikaneders Urtheil Jedermanns Ohr und Herz gewinnen mußte[74]. Er täuſchte ſich nicht; bei der erſten Aufführung war dies Duett das erſte Stück welches Beifall fand, und ein Kritiker[75] der ſich ärgerte daß „das Gemozarte" im Jahr 1793 noch kein Ende genommen hatte, ſah mit Verdruß „in Concerten ſich die Köpfchen der Damen wiegen wie Mohnköpfe auf leichtem

---

[72] Angedeutet wurde dies ſchon durch die Worte, mit welchen die Knaben Papagena zu Papageno hinführen:

> Komm her, du holdes, liebes Weibchen!
> dem Mann ſollſt du dein Herzchen weihn.
> Er wird dich lieben, ſüßes Weibchen,
> dein Vater, Freund und Bruder ſein;
> ſei dieſes Mannes Eigenthum!

Mozart hat auch dieſe weggelaſſen, weil ſie die Handlung ſtörend aufhalten und ernſthafte Mahnungen hier nicht die rechte Wirkung machen würden; wie er denn mit richtigem Takt in dieſer Scene überhaupt die Knaben möglichſt zurücktreten läßt.

---

73) „Hr. Schikaneder hat es ſich zur Gewohnheit gemacht in jede ſeiner Opern hineinzupfuſchen, den Tonſetzern manchmal die beſten Stellen wegzuſtreichen und ſchlechte dafür hinzuſetzen. Selbſt Mozart mußte ſich bei der Verfertigung der Zauberflöte ſeiner Kritik ausſetzen und hatte nicht wenig Verdruß dabei auszuſtehen. Z. B. das Duett ‚Bei Männern' mußte er fünfmal componiren ehe es ihm gut war" (A. M. Z. I S. 448).

74) Es iſt ſchon bemerkt (III S. 450) daß Mozart bei eiligem Niederſchreiben nicht allein zu Anfang die Blasinſtrumente auszufüllen vergaß, ſondern auch die Takte falſch abtheilte, was er ſpäter änderte, indem er alle Taktſtriche nicht ausradirte, wie dort geſagt iſt, ſondern ausſtrich und die richtigen hinzuſetzte.

75) Berl. muſ. Zeitg. 1793 S. 148.

Stengel, wenn das poetiſch unſinnige Ding geſungen würde: Mann und Weib und Weib und Mann (macht netto vier) reichen an die Gottheit an“[76].

Es iſt in der Natur wohl begründet daß eine Individualität wie die Papagenos durch ihre naive Gutmüthigkeit und Jovialität Einfluß auf die Perſonen äußert, mit welchen ſie in Berührung tritt, ſie ruft ein gewiſſes Entgegenkommen und, wo es nöthig iſt, ein unbewußtes Herabſteigen unwillkührlich hervor und dies muß auch in der muſikaliſchen Darſtellung ſich geltend machen. Wo Papageno auftritt, mag er luſtig oder bekümmert ſein, wird ein Ton herzlicher Gemüthlichkeit angeſchlagen, der unwiderſtehlich mit ſich fortzieht. Am nächſten ſteht ihm durch Unbefangenheit der Empfindung Pamina, welche erſt allmählich zum Bewußtſein ihrer höheren und edleren Natur kommt; daher ſie wie in dem eben genannten Duett ſo auch im erſten Finale auf der Flucht ſich im Ausdruck der von beiden getheilten Empfindung von Papageno nicht unterſcheidet; eine markirte Charakteriſtik ihrer Individualität würde den Totaleindruck beeinträchtigen ohne der pſychologiſchen Wahrheit Gewinn zu bringen. Allein beim Nahen des Saraſtro ſcheiden ſie ſich; während Pamina ſich hier in ſtolzem Selbſtgefühl aufrichtet, äußert Papageno auf die lebhafteſte Art ſeine Angſt, die ihn überhaupt am leichteſten aus ſeinem Gleichmuth bringt, wie ſie ihm auch im erſten Quintett (6) ſehr energiſche Aeußerungen entlockt, als er den Auftrag erhält Tamino nach Saraſtros Burg zu geleiten. Im zweiten Quintett (13) wird ſeine Furcht durch Taminos Gegenwart gedämpft und der Verdruß nicht ſprechen zu dürfen und nicht ſchweigen zu können gewinnt die Oberhand, wodurch er noch mehr als im erſten die Hauptperſon der Situation bildet und den Charakter des Muſikſtucks weſentlich beſtimmt.

---

[76] Kapellmeiſter Trübenſee in Prag, welcher als Oboiſt in Schikaneders Orcheſter angeſtellt war, erzählte Schnyder von Wartenſee, daß eine verworſene Compoſition dieſes Duetts in großem Stil bei den ſpäteren Aufführungen abwechſelnd mit der jetzt bekannten aufgeführt und auf dem Theaterzettel angekündigt worden ſei „mit dem alten Duett“ oder „mit dem neuen Duett“ (N. Ztſchr. f. Muſ. XLV S. 43). Bei der erſten Aufführung der Zauberflöte in dem neuen Theater an der Wien im Jahr 1802 ſetzte Schikaneder folgende Erklärung auf den Zettel (Allg. Wiener Muſ. Ztg. 1842 S. 58): „Da ich ſo glücklich war Mozarts Freundſchaft zu beſitzen und er aus wahrer Bruderliebe zu mir auf mein originelles Werk ſeine Meiſtertöne ſetzte, ſo werde ich heute das verehrungswürdige Publicum mit zwei, mir allein hinterlaſſenen Muſikſtücken von Mozarts Compoſition vielleicht angenehm überraſchen.“ Eins derſelben mag jenes anfangs verworſene Duett geweſen ſein, über das andere iſt nicht einmal eine Vermuthung geſtattet, da in Wien jede Tradition ſpurlos verſchwunden iſt.

Wenn in der Zauberflöte eine Perſon deutſchen Charakter verräth, ſo iſt es Papageno; trotz ſeines Federkleides iſt dieſer Naturmenſch vom Wirbel bis zur Zehe ein wahrer Deutſcher. Was ihn von den komiſchen Perſonen der opera buffa, namentlich von Leporello, der ihm äußerlich betrachtet am nächſten zu ſtehen ſcheint, weſentlich unterſcheidet iſt die Gemüthlichkeit, das unter allen Umſtänden naiv und offen hervorbrechende Gefühl, welche ebenſoſehr die Grundlage ſeines Charakters ausmachen wie ſie jenen ganz, oder wenigſtens inſoweit fehlt daß die Individualität nicht dadurch bedingt wird. Die komiſche Wirkung Papagenos beruht im Grunde auf dem Contraſt, in welchen ihn der Mangel an edlerer und feiner Bildung zu den von Natur vornehmeren und höher ſtrebenden Menſchen ſetzt, mit denen er in Verkehr kommt, und hier treten neben der guten Gemüthsanlage auch manche Züge hervor, die nicht urſprünglicher Einfalt ſondern der Vernachläſſigung der Cultur angehören, wie ſie z. B. dem typiſch gefaßten Handwerksburſchen eigen ſind, und die nur zu leicht in rohe Gemeinheit ausarten. Die muſikaliſche Charakteriſtik, welche in Papageno eine ganz neue Schöpfung hervorbrachte — denn Osmin iſt aus einer ganz verſchiedenen Grundanlage ſeines Weſens auch zu einer ganz verſchiedenen Geſtalt ausgebildet —, hat denſelben vor allem jener untergeordneten Region, in welcher die Kasperles ſich bewegten, dadurch gänzlich entrückt, daß ſie einzig und allein auf das Gemüth zurückging und die unwillkührlichen, unmittelbaren Aeußerungen eines natürlichen wenn auch nicht edlen Gefühls, wie ſie die Situation jedesmal hervorruft, in ihrer ganzen treuherzigen Einfachheit wiedergab. So wurde der muſikaliſche Ausdruck ein im beſten Sinne volksthümlicher, weil er nicht auf zufällige Einzelnheiten, am wenigſten auf ſolche die das wahre Weſen entſtellen, gegründet iſt, ſondern auf das was im Herzen und Gemüth des Volks echt und wahr iſt und nun durch die Seele und die Hand des Künſtlers zur lebendigen Erſcheinung wiedergeboren wird. Das ſchon wiederholt betonte deutſche Gepräge der muſikaliſchen Form zeigt ſich daher am allerfaßlichſten im Papageno, nirgends tritt die bereits (S. 23 f.) angedeutete Verwandtſchaft der Melodienbildung mit der in Mozarts Inſtrumentalcompoſitionen vorherrſchenden ſo auffallend zu Tage wie in dieſer Partie. Dabei zeigt ſich aber außer dem allgemeinen durch die Natur der Sache bedingten Charakter des Liedhaften nirgends ein Bedürfniß durch Herbeiziehen beſtimmter Formen, etwa des ſonſt beliebten Walzers oder anderer Tänze oder ſcharf ausgeprägter Wendungen nationaler Geſangsweiſen, noch äußerliche Hülfsmittel der Charakteriſtik zu gewinnen. Alles was an hergebrachte, durch die italiäniſche Oper ausgebildete Formen erinnert iſt vermieden und jeder fremde Einfluß abgeſchnitten, dann aber rein aus deutſcher Empfindung heraus die Form nach

Maaßgabe der allgemeinen die muſikaliſche Geſtaltung bedingenden Geſetze und der Forderungen der jedesmaligen Situation frei gebildet.

Dieſes echt deutſche Weſen der geiſtigen und muſikaliſchen Auffaſſung iſt uns ebenſo wie die daraus hervorgehende Freiheit in der Behandlung der Form, welche namentlich das engſte Anſchließen an die dramatiſche Bewegung zur Folge hat, auch bei der Betrachtung der meiſten Hauptperſonen, von denen nur die Königin der Nacht zum Theil eine Ausnahme machte, entgegengetreten und offenbart ſich ſchließlich als dasjenige, welches den eigenthümlichen Charakter der Zauberflöte als einer echt deutſchen Oper begründet. Sie ſchließt ſich an die Entführung an, indem ſie den durchgehenden Grundton deutſcher Empfindungsweiſe mit ihr gemein hat, aber ſie führt nach zwei Seiten hin das dort Begonnene weiter. Wenn es damals darauf ankam das deutſche Singſpiel aus ſeiner untergeordneten Sphäre auf eine Stufe mit der eigentlichen Oper zu erheben und die großen ausgebildeten Formen der letzteren dort heimiſch zu machen, ſo war jetzt die Aufgabe von da aus zu eigenthümlichen dem einfachſten Ausdruck des Gefühls entſprechenden und für die dramatiſche Charakteriſtik volle Freiheit gewährenden Formen zu gelangen, und hierin iſt Mozart in der Zauberflöte ſehr weit vorgeſchritten. Wir finden hier gar keine Arien nach hergebrachtem Zuſchnitt außer den beiden Arien der Königin der Nacht, und wenn man die Weiſe, mit welcher in Cosi fan tutte und mehr noch im Titus die Arienform leichter und knapper behandelt iſt, damit vergleicht, ſo wird man hier eine ganz andere Organiſation der Arien wahrnehmen, welche weder auf eine Durchführung von Motiven noch auf das Rondo zurückgeht, ſondern eine freie Erweiterung und Ausführung des Liedes iſt. Auch in den Enſembleſätzen tritt dieſe Freiheit der Geſtaltung hervor, wie ſie an dem ſchönen Terzett (20) ſchon nachgewieſen iſt und beſonders im erſten Quintett (6) klar wird, wo mit dem Verlauf der Handlung immer eine neue muſikaliſche Gruppe eintritt, die in ſich abgerundet doch nur ein Glied in der ganzen Kette bildet. Mehr geſchloſſen in der Form iſt das zweite Quintett (13), wo die Damen mit ihren Verſuchen Tamino und Papageno zum Plaudern zu bringen den natürlichen Mittelpunkt bilden, von welchem aus auch die muſikaliſche Gliederung ſich organiſirt. Am meiſten tritt die Freiheit der Bewegung in den Finales hervor; hier beſonders macht ſich die von Goethe gerühmte Kunſt durch Gegenſätze zu wirken geltend. Was die dramatiſche Anlage betrifft, ſo ſtehen ſie allerdings hinter den Finales von Figaro, Don Giovanni, auch Cosi fan tutte bedeutend zurück; es iſt nicht eine von einem Punkt ausgehende, mit Energie durch alle Verwickelungen forttreibende Handlung, welche ſich vor uns entfaltet, ſondern eine Reihe bunter Scenen, die durch den Faden der Begebenheit nur locker zuſammengehalten werden und mehr durch den Wechſel der Situationen als die Stetigkeit ihres Fortſchritts Intereſſe erwecken ſollen. Die muſikaliſche Geſtaltung mußte daher auch mit größerer Freiheit verfahren um dieſer raſchen Bewegung zu folgen, im Einzelnen knapper zuſchneiden und ſchärfer charakteriſiren, nur ſelten bot ſich die Gelegenheit durch die Durchführung eines beſtimmten Motivs einen feſtgeſchloſſenen Satz, wie ſie in den italiäniſchen Finales ſo häufig ſind, zu bilden z. B. im erſten Finale das Allegro mit deſſen Eintritt Monoſtatos Tamino hereinführt, im zweiten der Satz in welchem die Königin der Nacht auftritt. Dieſe weſentlich veränderte Behandlung läßt uns vor allen die unglaubliche Fruchtbarkeit Mozarts an neuen, anſprechenden und charakteriſtiſchen Melodien bewundern, welche ihm für jede neue Situation immer wieder zu Gebote ſtehen; denn wer im Einzelnen nachgeht, wird erſtaunen, wie ſelten Mozart ſich mit einer bloßen Wendung begnügt, wie verſchwenderiſch er mit eigenthümlichen, völlig ausgebildeten muſikaliſchen Motiven iſt. Nicht minder bewundernswerth iſt die Sicherheit und Geſchicklichkeit, mit welcher er die verſchiedenſten Mittel der muſikaliſchen Technik zu benutzen weiß ſowohl um der Ausführung Leben und Intereſſe zu geben, als auch bei der größten Freiheit der Ausführung immer einen muſikaliſch feſt gegliederten, deshalb leicht überſehbaren und faßlichen Organismus herzuſtellen. Im Innerſten aber werden alle dieſe Einzelnheiten zuſammengehalten durch die Einheit der künſtleriſchen Stimmung welche ſie zu einem Ganzen macht.

Dies führt auf den zweiten Punkt in welchem die Zauberflöte über die Entführung hinausgeht. Während jene ſich in einem ſehr engen Kreis nicht bloß weniger Perſonen ſondern auch der Situationen und Stimmungen hält, umfaßt die Zauberflöte ein weites Gebiet ſehr verſchiedenartiger Erſcheinungen. An der eigentlichen Handlung betheiligen ſich zwar auch hier nur wenige Perſonen, und die Situationen ſind mehr mannigfaltig als in ſtreng dramatiſcher Entwickelung aus einem Kernpunkt abgeleitet, allein neben menſchlichen Empfindungen und Leidenſchaften, welche in verſchiedener Weiſe und Richtung zu wirkſamer Darſtellung gebracht werden, treten die Elemente des Wunderbaren und des Myſtiſchen als neue und eigenthümliche hinzu. Das Mährchen, dem der Text entlehnt iſt, eröffnet das Reich der Feen und der Geiſter, welchem die Königin der Nacht mit ihren Damen, auch Papageno ſeiner äußeren Erſcheinung nach angehören. Dies tritt aber zurück, nachdem das myſtiſche Element ſich geltend gemacht hat, in der Handlung wie in der muſikaliſchen Charakteriſtik. Eine eigenthümlich phantaſtiſche Welt zur Anſchauung zu bringen, in welcher die Feen ſich bewegen, und ihrer Erſcheinung ein ganz beſonderes Colorit zu geben — wie ſpäter von Weber und Mendelsſohn das Elfenreich charakteriſtiſch ausgebildet iſt — hat Mozart nicht beabſichtigt. Man hob damals im Mährchen nicht ſowohl das Phantaſtiſche hervor, als daß man mit Bewußtſein Empfindungen und Anſchauungen der Gegenwart hineintrug und dadurch, oft nicht ohne Ironie, im Mährchen ein Spiegelbild derſelben gewann. Demnach iſt auch die Königin der Nacht als Königin, als trauernde Mutter, als rachſüchtiges Weib aufgefaßt, und ihre Damen haben ihre Mitgift von Koketterie und Schwatzhaftigkeit bekommen. Dies weibliche Element tritt auch in der muſikaliſchen Behandlung mehr hervor als das übernatürliche; die eigenthümliche Charakteriſtik der drei Damen beruht ſichtlich auf den Bedingungen der rein muſikaliſchen Darſtellung. Die Aufgabe drei Sopranſtimmen wirkſam zur Geltung zu bringen, ſo daß ſie ein eng zuſammengehöriges Ganze bilden und doch individuelles Leben verrathen, rief eine eigenthümliche Behandlung derſelben hervor, die wiederum eine beſondere Verwendung des unterſtützenden Orcheſters nach ſich zog; ſo entſtand denn eine eigenthümliche und charakteriſtiſche Geſammtwirkung, auch ohne die Abſicht etwas ſpecifiſch Feenhaftes hervorzubringen, wie man auch daraus abnehmen kann, daß keine typiſch wiederkehrende Darſtellungsmittel dabei angewendet ſind. Ganz anders ſind die drei Knaben behandelt, deren überirdiſche Erſcheinung mit allen Mitteln muſikaliſcher Charakteriſtik dargeſtellt iſt, allein ſie bilden auch den durch den Operntext freilich übel genug vermittelten Uebergang in die myſtiſche Region. Wie ſehr nun Mozart beſtrebt geweſen iſt allem was dieſer angehört den Charakter der Feierlichkeit, des Ernſtes und der Innigkeit zu geben, wie er mit vollem Herzen und voller Ueberzeugung das Höchſte und Edelſte durch ſeine Kunſt zu verklären ſich bemühte, und wie vollſtändig der Erfolg war das iſt bereits im Einzelnen nachgewieſen. Wir erkennen hierin aber nicht allein individuelle Anſicht und Empfindung; für das tiefe Bedürfniß geiſtige Aufklärung und ſittliche Ausbildung in unzertrennlichem Verein, eine auf die andere gegründet, zu gewinnen ſuchte nicht Mozart allein in der Freimaurerei Befriedigung, die allgemeine und tiefgreifende Theilnahme für dieſelbe war ein charakteriſtiſches Zeichen der Zeit und ihrer Bewegung, und deutſcher Sinn und deutſche Gemüthsart ſpricht ſich auch in der Art, wie die Freimaurerei erfaßt, ausgebildet und angewendet wurde, vernehmlich aus. Mozart ſtand alſo auch hier auf nationalem Boden, grade das der Intention nach Edelſte und Beſte und der künſtleriſchen Darſtellung nach Höchſte und Bedeutendſte iſt echt deutſch empfunden, und je tiefer der Künſtler ſich in ſeinem Inneren angeregt fühlte, um ſo ſtärker und unmittelbarer hat er dem muſikaliſchen Ausdruck den Charakter des Deutſchen aufgeprägt. So iſt es auch nicht zufällig daß er um den Moment des feierlichſten Ernſtes zu bezeichnen eine alte deutſche Choralmelodie und eine Weiſe ſie zu behandeln gewählt hat, welche ebenfalls in Deutſchland heimiſch war[77]. Es iſt ein

---

77) Dieſe Stelle iſt dadurch bezeichnend daß ſie das Wunderbare, wie das Wandeln durch die Elemente, als etwas Symboliſches deutlich erkennen läßt, wie denn die allegoriſche Auffaſſung der Myſterien das Uebernatürliche, mit welchem ſie fortwährend in Beziehung geſetzt ſind, von einer anderen Seite her ins Bereich des Menſchlichen zieht wie die ironiſirende des Mährchenhaften. Dadurch unterſcheidet ſich die künſt-

Glück, daß die muſikaliſche Darſtellung das rationaliſtiſche Element, welches in dem allegoriſirenden Weſen ſo erkältend wirkt, ihrer Natur nach bei Seite laſſen mußte und allein aus dem tief bewegten und feierlich geſtimmten Gefühl ihre Impulſe ſchöpft. Hierin iſt offenbar die Grundlage der muſikaliſchen Schöpfung, von hier aus geht ein höherer Geiſt durch das Ganze, der auch dem an ſich Unbedeutenden, dem Naiven und dem Luſtigen einen Ausdruck giebt, welcher auch dieſe Elemente als dem Ganzen zugehörige empfinden läßt.

Allerdings hat das ſymboliſche Weſen, welches überall ſo tief eingreift, auch darin ſeinen Einfluß gezeigt daß es die Schärfe der individuellen Charakteriſtik abſtumpft. Dies offenbart ſich ſchon in der Handlung, indem die Thaten welche man erwartet zu Prüfungen werden. Die Chöre der Eingeweihten, welche eine ſo wichtige Stelle einnehmen, repräſentiren eine Allgemeinheit; auch die drei Damen, ſo wie die drei Knaben ſind keine ſelbſtändigen Perſonen, ſondern jede Gruppe bildet erſt das Individuum, das wiederum eine Vorſtellung repräſentirt; ſelbſt die handelnden Perſonen haben durch die enge Beziehung auf eine Idee mehr von typiſchem Charakter bekommen als für die lebendigſte

---

leriſche Darſtellung des Wunderbaren in der Zauberflöte ſehr beſtimmt von der verwandten im Don Giovanni. Dort iſt die Erſcheinung des Geiſtes ein wirkliches Wunder, eine Thatſache, die als ſolche geglaubt werden muß, die künſtleriſch nur durch den vollkommnen Ausdruck der Empfindungen ſchauerlichen Entſetzens, welche die Vorſtellung einer ſolchen Erſcheinung hervorruft, zur Wahrheit gemacht werden kann, wie ſie durch dieſelben bedingt iſt. In der Zauberflöte dagegen ſoll durch das Wunderbare auf das unter demſelben verborgene Geheimniß hingedeutet und das Gemüth zu einer ſtaunenden Ehrfurcht geſtimmt werden. Daher im Don Giovanni die furchtbarſte Realität der künſtleriſchen Darſtellung, die in der Zauberflöte bald einen mildernden Schleier bald einen leuchtenden Glanz über das Wunderbare ausbreitet.

dramatiſche Charakteriſtik wünſchenswerth iſt[78]. In welchem Grade Mozart durch ſeine auch hier ſich nirgend verleugnende Gabe treffender Charakteriſtik dieſe Schwierigkeiten überwunden und Situationen wie Perſonen lebendig und in greifbarer Anſchaulichkeit hingeſtellt hat iſt bereits im Einzelnen beſprochen. Daß die Natur des dramatiſchen Stoffes und der dramatiſchen Behandlung im Figaro und Don Giovanni, theilweiſe auch in Cosi fan tutte und der Entführung, vielfach ſtärkeren Ausdruck der Leidenſchaft, feinere Detailausführung und ſchärferes Hervorheben einzelner Züge erforderlich machte, während in der Zauberflöte mehr der Geſammtton hervortritt, iſt unverkennbar, beweiſt aber zunächſt nur daß Mozart jede Aufgabe in ihrer Eigenthümlichkeit erfaßte und ausführte[79].

Einen beſtimmenden Einfluß auf den muſikaliſchen Ausdruck hatte natürlich vor allen der Umſtand daß deutſche Worte zu Grunde lagen. Wie elend auch die Verſe ſind, ſo daß man meiſtens von der Faſſung abſehen und den Sinn der eigentlich ausgedrückt werden ſollte herausſuchen muß um Mozarts Muſik zu begreifen, ſo bilden ſie doch die Baſis für die muſikaliſche Geſtaltung. Die italiäniſche Opernpoeſie, durch die lange Tradition geſchult, führte durch ihre abgerundeten, feſten Gebilde unwillkührlich auch den Componiſten zu den überlieferten Formen hin, die deutſchen Verſe ließen ihm freie Hand, weil ſie ihm ein zwar vielfältig rohes, aber ebendeshalb keine beſtimmte Form vorausſetzendes Material darboten. Es iſt bemerkenswerth daß das in den italiäniſchen Opern häufig angewandte Mittel der Charakteriſtik, die bildlichen Ausdrücke der Poeſie, wo ſie muſikaliſch wiederzugeben ſind, namentlich durch Malerei der Inſtrumente hervorzuheben, in der Zauberflöte faſt gar nicht vorkommt. Dies liegt zum Theil in der Verſchiedenheit des poetiſchen Ausdrucks im Italiäniſchen und Deutſchen, mehr wohl darin daß der ſinnliche Klang der italiäniſchen Sprache den muſikaliſchen Ausdruck energiſcher provocirt, am meiſten darin daß in der deutſchen Sprache das declamatoriſche Element richtiger Betonung und Verbindung dem deutſchen Componiſten nothwendig als die Grundlage des richtigen muſikaliſchen Ausdrucks gelten mußte. Auch in dieſer Beziehung iſt die Zauberflöte der Entführung weit überlegen. Wenn man das Einzelne verfolgt — wobei freilich nur der Originaltext maaßgebend ſein kann, der in der geſtochnen Partitur wie in manchen Klavierauszügen willkührlich geändert iſt —, ſo ſieht man leicht, mit welcher Sorgfalt Mozart vor allem richtig und ausdrucksvoll zu declamiren, namentlich auch zu interpungiren bemuht iſt[80]. Einen ausſchließlichen

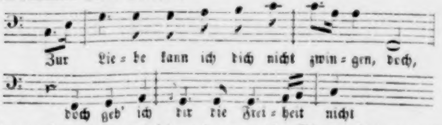
---

[78] Hotho hat dieſes Moment näher entwickelt (Vorſtudien S. 79 ff.), aber wie mir ſcheint zu einſeitig hervorgehoben und eine Abnahme der Kraft individueller Charakteriſtik in Mozart angenommen, wofür ich keinen ausreichenden Grund finde.

[79] Auch hier iſt es Mozart nicht in den Sinn gekommen das fremde Local, in welches die mährchenhafte Begebenheit verſetzt wird, muſikaliſch beſonders zu charakteriſiren, wie er in der Entführung türkiſches Coſtum angewendet hat. Allein dort kam es darauf an einzelne Perſonen zu charakteriſiren, während hier das Ganze hätte orientaliſirt werden müſſen, was ihm ſo wenig einfiel als Figaro oder Don Giovanni zu hispaniſiren.

---

[80] Mitunter hat ihn dies Beſtreben zu weit geführt; ſo iſt z. B. in der bekannten Stelle Saraſtros


Zur Lie-be kann ich dich nicht zwin-gen, doch,
doch geb' ich dir die Frei-heit nicht

das doch zu ſtark accentuirt, auch wenn es der Sänger nicht, wie nur zu oft, vollends zur Karikatur macht.

Einfluß einem Element einzuräumen das nur mitzuwirken berechtigt iſt wurde Mozart durch ſeine muſikaliſche Natur bewahrt, die Melodie behielt ihr ungeſchmälertes Recht, aber nur ſelten haben ihre Anforderungen das declamatoriſche Element zurücktreten laſſen, kaum ſind ſie jemals damit in Widerſpruch getreten; dagegen kann man an unzähligen Stellen wahrnehmen, wie grade dies genaue Beobachten des rhetoriſchen und declamatoriſchen Accents die eigenthümliche muſikaliſche Faſſung im Einzelnen und die freie Behandlung der Form hervorgerufen hat.

Eine ganz neue Stellung nimmt die Zauberflöte auch durch die Behandlung des Orcheſters ein. Es iſt nicht wie im Figaro und Don Giovanni mit der feinen Detailausführung einzelner Züge zur Vollendung der pſychologiſchen Charakteriſtik angewendet, es iſt auch nicht mit dem vorwiegenden Behagen am ſinnlichen Wohlklange ausgebildet wie in Cosi fan tutte, es ſpielt hier gewiſſermaßen eine doppelte Rolle. In dem Theil der Oper, welcher vorwiegend rein menſchliche Empfindungen darſtellt zeichnet die Inſtrumentation ſich in keiner hervorſtechenden Weiſe aus. Es iſt frei und ſelbſtändig in der Bewegung den Singſtimmen gegenüber, aber leicht und durchſichtig gehalten, auch die Klangfarben ſind mannigfaltig nuancirt der Situation und dem Charakter gemäß, aber ſie ſind in ihrer Miſchung einfach, anſpruchslos, bei weitem nicht ſo auf Reiz berechnet wie in Cosi fan tutte: kurz der Geſammtton des Orcheſters iſt, da wo es das gewöhnliche Thun und Treiben der Menſchen darzuſtellen gilt, der welcher durch Mozarts Kunſt der gewohnte geworden war. Wo aber das myſtiſche Element hervortritt, da nimmt das Orcheſter einen ganz veränderten Charakter an. Hier kommen nicht allein ungewöhnliche Mittel, wie Poſaunen und Baſſethörner, zur

Anwendung, ſondern durch verſchiedene Combinationen und Miſchungen wird ein fremdartiges Klangweſen hervorgerufen, das bei den reichſten Nuancirungen und der feinſten Abſtufung von ernſter Wehmuth bis zum leuchtenden Glanz doch den Grundton des Feierlichen und Erhabenen feſthält, daß der Zuhörer ſich in einer dem gewöhnlichen Treiben entrückten Sphäre gebannt fühlt. Hier ſind nicht allein ungeahnte Kräfte des Orcheſters in Wirkſamkeit geſetzt, ſondern die Macht deſſelben durch das Colorit zu charakteriſiren war zuerſt im Großen zur Geltung gebracht worden, und die Zauberflöte iſt der Ausgangspunkt für alles was unſere nach dieſer Seite hin ſo erfindungsreiche Muſik geleiſtet hat. Nur darf man nicht vergeſſen daß das inſtrumentale Colorit bei Mozart ein Mittel neben anderen iſt um die künſtleriſche Idee zur vollen Geltung zu bringen, nirgend den Anſpruch macht dieſe allein auszudrücken oder gar ſie zu vertreten.

Daß die Zauberflöte in ihrer ganzen muſikaliſchen Conception, der Stimmung und Auffaſſung und der formalen Geſtaltung nach echt deutſch iſt, und daß die deutſche Oper in derſelben zuerſt alle Mittel der ausgebildeten Kunſt mit Freiheit und Meiſterſchaft auf ihrem eigenſten Gebiet zur Anwendung bringt, das giebt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozarts Opern[81]. Hat er in ſeinen italiäniſchen Opern das Erbtheil einer langen Tradition übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewiſſermaßen zum Abſchluß gebracht, ſo tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erſchließt das Heiligthum der nationalen Kunſt ſeinem Volke. Dieſes verſtand ihn, denn unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein muſikaliſches Kunſtwerk und behauptet noch heute ſeinen Platz, und in welchem Maaße grade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutſchen Muſik eingewirkt hat das kann Niemand entgehen, der für die Entwickelung der Kunſt ein Auge hat[82].

---

[81] Beethoven erklärte nach Seyfrieds Angabe (Beethovens Studien Anhang S. 21) die Zauberflöte für Mozarts größtes Werk, denn hier erſt zeige er ſich als deutſcher Meiſter. Schindler fügt hinzu (Biogr. II S. 164 f. 322), er habe ſie ſo hochgehalten, weil faſt jede Gattung vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme. Erwägt man daß dies Lob in Beethovens Munde nur auf die geiſtige Kraft gehen konnte, die den Reichthum der verſchiedenſten Formen zu einem künſtleriſchen, aus der Idee gebornen Ganzen zu geſtalten vermochte, ſo überzeugt man ſich, wie tief eingehend er ſie würdigte.

Es iſt überflüſſig eine Statiſtik der Aufführungen der Zauberflöte in Deutſchland zu geben; von Wien aus, wo ſich allmählich alle Theater derſelben bemächtigten[83], ging ſie in wenigen Jahren über alle Bühnen, große wie kleine[84], und machte raſch Mozarts Namen, namentlich auch in Nord-

---

[82] Eine Folge des Beifalls den die Zauberflöte fand waren die Nachahmungen, welche die Theater auf der Wieden und in der Leopoldſtadt lieferten. „Alles wird auf dieſen Theatern gezaubert“, ſagt ein Berichterſtatter der Berl. muſ. Ztg. (1793 S. 142) „ſo hat man z. B. die **Zauberflöte**, den **Zauberring**, den **Zauberpfeil**, den **Zauberſpiegel**, die **Zauberkrone** und andere dergleichen elende Zaubereien mehr, bei deren Anſehen und Anhören ſich einem das Inwendige umkehren möchte. Text und Muſik tanzen ihren kläglichen Reihen neben einander — die Zauberflöte ausgenommen —, ſo daß man nicht weiß, ob der Dichter den Componiſteur oder dieſer jenen an Schmiererei habe übertreffen wollen. Dazu kommt noch daß dieſe miſerablen Producte noch miſerabler vorgeſtellt werden.“ Der Zauberflöte auffallend ähnlich war die Oper **Babylons Pyramiden** von **Schikaneder**, deren erſter Act von **Gallus** (S. 147), der zweite von **Winter** componirt war, welche zuerſt am 23 Oct. 1797 aufgeführt wurde (A. M. Z. I S. 72 ff. 147 f.). Im Jahr darauf folgte dann das **Labyrinth oder der Kampf der Elemente**, als zweiter Theil der Zauberflöte angekündigt, von **Schikaneder** und **Winter** (A. M. Z. II S. 811 ff.), im Jahr 1806 auch in Berlin mit großer Pracht gegeben (A. M. Z. V S. 778. 791. Zelter Briefw. I S. 71 ff.). Von **Goethes** Plan die Zauberflöte fortzuſetzen iſt ſchon (S. 609 f.) die Rede geweſen.

[83] Im Februar 1801 wurde die Zauberflöte auf dem Kärnthnerthortheater mit neuen Decorationen von **Sacchetti** gegeben (A. M. Z.

III S. 484. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 N. 40 S. 315 ff.); Schikaneder war gar nicht genannt. Dies rief einige derbe Pamphlets in Knittelverſen hervor „Mozart und Schikaneder, ein theatraliſches Geſpräch über die Aufführung der Zauberflöte im Stadttheater, in Knittelverſen von **. Wien 1801“ (Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 N. 41 S. 326 ff.) und „Mozarts Traum nach Anhörung ſeiner Oper die Zauberflöte im Stadttheater, Jupitern und Schikanedern erzählt im Olymp in Knittelverſen von F. H. v. T3. Wien 1801“. Schikaneders Antwort war eine glänzend ausgeſtattete Aufführung der Zauberflöte in ſeinem neuen Theater an der Wien, die er als Papageno mit den Worten empfahl

Der Papageno iſt zwar da,
doch ſingt er noch nicht hopſaſa;
nach eurem Urtheil bloß allein
wird er ſich ſeines Sieges freun.
Verſprochen hab ich zwar ſchon lang
der Zauberflöte Sang und Klang,
doch Maler, Schneider, Maſchiniſt
erheiſchten dieſe lange Friſt.

Auch ſcheute er ſich nicht die mangelhafte Maſchinerie des andern Theaters grotesk zu parodiren (Treitſchke Orpheus S. 248. A. M. Z. III S. 484). Der Zulauf war ungeheuer, aber da er ſich auch arge Dinge erlaubt hatte, z. B. das Quintett auszulaſſen, für Dlle. Wittmann eine Arie einzulegen, erfuhr er ebenfalls die Kritik der Knittelverſe in einem Pamphlet, „Jupiter, Mozart und Schikaneder, nach der erſten Vorſtellung der Zauberflöte im neuen Theater an der Wien, Wien 1802.“ Im Nov. 1810 verſuchte ſich auch das Leopoldſtädter Theater an der Zauberflöte (A. M. Z. XII S. 1037), im Jahr 1812 aber unternahmen die Theater am Kärnthnerthor und an der Wien einen förmlichen Wettſtreit um die glänzendſte Aufführung der Zauberflöte (A. M. Z. XIV S. 558 ff. Treitſchke Orpheus S. 249 f.).

[84] In Berlin wurde die Zauberflöte zuerſt am 12 Mai 1794 in der glänzendſten Ausſtattung (Reichardt vertr. Briefe aus Paris I S. 163) und mit einem Erfolg gegeben, der das Uebergewicht der deutſchen Oper über die italiäniſche dort entſchied (Schneider Geſch. d. Oper S. 63 f.). Nach längerer Pauſe wurde ſie im Jahr 1811 wieder aufgenommen (A. M. Z. XIII S. 845) und 1816 mit zwölf neuen Decorationen, von

deutſchland, populär[83]. Wie allgemein die Gunſt war, welche ſie fand, mag **Goethe** bezeugen, deſſen **Hermann**, der einfache Bürgersſohn eines Landſtädtchens, von einem Beſuch beim Nachbarn erzählt

> Minchen ſaß am Klavier; es war der Vater zugegen,
> hörte die Töchterchen ſingen, und war entzückt und in Laune.
> Manches verſtand ich nicht, was in den Liedern geſagt war;
> aber ich hörte viel von Pamina, viel von Tamino,
> und ich wollte doch auch nicht ſtumm ſein! Sobald ſie geendet,
> fragt' ich dem Texte nach, und nach den beiden Perſonen.
> Alle ſchwiegen darauf und lächelten; aber der Vater
> ſagte: nicht wahr, mein Freund, er kennt nur Adam und Eva?

und **Tieck**, der im geſtiefelten Kater den Beſänftiger mit dem Glockenſpiel und den Decorationen der Zauberflöte das empörte Publicum jedesmal zum allgemeinen Beifall hinreißen läßt. Noch heute ſind Saraſtro und Tamino unerläßliche Gaſt- und Proberollen, leider auch die Königin der Nacht für Sängerinnen vom hohen f; iſt auch die Pracht der Decorationen und Maſchinerien längſt weit überboten und das Intereſſe an der Freimaurertendenz, das anfangs mitge-

---

denen ſich ihrer vier ſchon anſehen ließen, wie Zelter meinte (Briefw. m. Goethe II S. 214), und neu beſetzt gegeben (A. M. Z. XVIII S. 405). Am 12 Mai 1844 wurde das Jubiläum der erſten Aufführung gefeiert (A. M. Z. XLVI S. 443). Auch in **Hamburg** kam die „lang erſehnte Zauberflöte“ erſt am 19 Nov. 1794 auf die Bühne und mußte ſich über **Oberon** und **Sonnenfeſt der Braminen** den Sieg erkämpfen (Meyer, Schröder II, 1 S. 115).

83) Als Curioſität mag erwähnt werden daß in **Braunſchweig** die Zauberflöte in franzöſiſcher Ueberſetzung (A. M. Z. VII S. 208) und in **Dresden** ſeit 1794 (A. M. Z. I S. 341) in italiäniſcher Bearbeitung (Treitſchke Orpheus S. 250 f.) gegeben wurde bis zum Jahr 1818, wo C. M. v. Weber ſie zuerſt deutſch mit großer Sorgfalt und zu eigener Befriedigung (Cäcilia VIII S. 170) aufführte (A. M. Z. XX S. 839 ff.).

wirkt haben mag, nicht mehr lebendig, ſo iſt doch die Zauberflöte auch jetzt noch im eigentlichen Sinne populär.

Auch in holländiſcher[86], ſchwediſcher[87], däniſcher[88], polniſcher[89] Ueberſetzung hat ſie Glück gemacht; daß in Italien dieſe „musica scelerata ohne alle Melodie“ noch weniger durchdringen konnte als Mozarts übrige Opern iſt begreiflich, eben weil ſie ſo echt deutſch iſt[90]. Erklärlich iſt es auch daß ſie in London, wo ſie im Jahr 1819 zuerſt italiäniſch[91], dann 1837 in engliſcher Bearbeitung[92], im Jahr 1840 von einer deutſchen Geſellſchaft deutſch[93] gegeben wurde, auf der Bühne nur mäßig gefiel, während ſeit langer Zeit die einzelnen Muſikſtücke allgemein bekannt und beliebt ſind[94].

In eigenthümlicher Verunſtaltung wurde die Zauberflöte im Jahr 1801 in Paris durch Lachnith unter dem Titel Les mystères d'Isis eingeführt[95]. Das Stück war gänzlich umgeändert, indem alles Wunderbare, z. B. die Zauberflöte ſelbſt, und alles Komiſche herausgebracht, Papageno z. B. in einen weiſen Schäfer Bochoris verwandelt war; natürlich wurde ein guter Theil der Muſik dadurch gradezu parodirt, anderes mußte fortbleiben oder wurde ohne ſolchen Grund weggelaſſen z. B. das zweite Quintett, das Terzett,

---

86) A. M. Z. XIV S. 239.

87) A. M. Z. XIV S. 593 ff. 804. 864.

88) A. M. Z. XXXI S. 820.

89) A. M. Z. XIV S. 327.

90) Ein Verſuch in Mailand im Jahr 1816 hatte einen zweifelhaften (A. M. Z. XVIII S. 346 f. 485. XIX S. 190), ein zweiter in Florenz 1818 entſchieden ungünſtigen Erfolg (A. M. Z. XXI S. 42).

91) Parke mus. mem. II p. 140.

92) Hogarth mem. of the opera II p. 193.

93) A. M. Z. XLII S. 736. XLIV S. 610.

94) A. M. Z. III S. 335. Hogarth a. a. O.

95) Eine nähere Analyſe von einem deutſchen Künſtler findet ſich A. M. Z. IV S. 69 ff.

der Chor „O Iſis“, die Arie der Pamina u. a. m. Dieſer Ausfall wurde erſetzt durch eingelegte Stücke aus anderen Mozartſchen Opern, z. B. die Champagner-Arie aus Don Giovanni, welche als Duett, eine Arie aus Titus, welche ebenfalls als Duett verarbeitet war und mehr der Art. An der Muſik ſelbſt war ebenfalls die größte Willkür geübt. Der Schlußchor mit Saraſtros Recitativ machte den Anfang der Oper, dann folgte das Terzett „Seid uns zum zweitenmal willkommen“ von ſechs Prieſterinnen geſungen, hierauf ein Chor aus Titus (15) und nun die urſprüngliche Introduction. Monoſtatos Lied ward von Papagena (Mona), die erſte Arie der Königin der Nacht von Pamina geſungen und das Duett „Bei Männern“ iſt zum Terzett gemacht. Es läßt ſich danach denken wie ſehr durch Zuſetzen, Streichen, Aendern von Melodie und Harmonie im Einzelnen die Mozartſche Muſik entſtellt wurde. Die Aufführung rief eine lebhafte Gährung unter Kritikern und Liebhabern hervor[96]; nicht bloß Deutſche proteſtirten gegen die völlige Zerſtörung eines einheitlichen Ganzen[97], ein eingehender Aufſatz im Moniteur (1801 N. 337) wies das Ungehörige einer ſolchen Bearbeitung nach, deren Vertheidigung merkwürdig genug Cramer[98] übernahm. Man nannte die Oper les misères d'ici, und ſprach von der opération des derangeur Lachnith[99]. Aber alle waren einig über die Vorzüglichkeit der

---

[96] A. M. Z. IV S. 47.

[97] Reichardt vertr. Briefe aus Paris I S. 162 ff. 457 ff. Selger nachgel. Schr. I S. 69 ff. Engel Journal de Paris 1801 N. 346.

[98] Cramer anecd. sur Mozart p. 18 ff. vgl. Ztg. f. d. eleg. Welt 1801 N. 101.

[99] Eines Abends als er einer Aufführung beiwohnte, rief er im Entzucken über ſein Werk aus: c'en est fait … je ne veux plus composer d'opéra … je ne ferais jamais rien des mieux (Caſtil-Blaze l'acad. imp. de mus. II p. 86).

Ballets und Decorationen, des theatraliſchen Arrangements einzelner Scenen, die vortreffliche Ausführung durch Orcheſter und Chöre[100], und dadurch iſt wie es ſcheint bewirkt daß bis auf die neueſte Zeit dies Ungeheuer in Paris auf der Bühne geblieben iſt[101].

24.

Nachdem die Zauberflöte zur Aufführung gebracht worden war machte Mozart ſich mit allem Eifer an die Vollendung des Requiem[1]. Sein Freund Joſ. v. Jacquin kam zu ihm um ihn zu bitten einer Dame die bereits eine treffliche Klavierſpielerin war Unterricht zu geben und fand ihn am Schreibtiſch mit dem Requiem beſchäftigt. Mozart erklärte ſich bereit, wenn man ihm noch einige Zeit Friſt laſſe, denn er habe eine Arbeit unter Händen die dringend ſei und ihm ſehr am Herzen liege; bis dieſe vollendet ſei, könne er durchaus an nichts anderes denken[2]. Auch andere Freunde erinnerten ſich ſpäter gar wohl, wie ſie Mozart bei dieſer Arbeit angetroffen hatten, die ihn bis kurz vor ſeinem Tode aus-

---

100) Ebenſo einig waren die deutſchen Beurtheiler daß von den Soliſten nur Mr. Lais und Mlle. Armand Lob verdienten.

101) A. M. Z. XX S. 858. XXXIII S. 82 ff. 142 f. Im Jahr 1829 fand die deutſche Aufführung der Zauberflöte in Paris großen Beifall (A. M. Z. XXXI S. 466).

1) Die nachfolgende Darſtellung beruht weſentlich auf den Berichten der Wittwe bei Niemtſchek (S. 34 ff. Niſſen S. 563 ff.) — womit die Nachrichten übereinſtimmen, welche ſie einer Engländerin bei einem Beſuch in Salzburg 1829 gab (the musical World 1837 Aug. Sept. Hogarth mem. of the opera II p. 196 ff.) — und der Schwägerin Sophie Haibl bei Niſſen (S. 573 ff.), die ich ſoweit es möglich war aus zuverläſſigen Angaben Anderer ergänzt habe.

2) Moſel üb. d. Orig. Part. des Requiem S. 5.

ſchließlich beſchäftigte[3]. Die raſtloſe Anſtrengung, mit welcher er auch nachts daran arbeitete, vermehrte das Unwohlſein, an welchem er ſchon in Prag gelitten hatte. Schon während er mit der Vollendung der Zauberflöte beſchäftigt war, hatten ihn mitunter Ohnmachten befallen, dieſer Zuſtand der Erſchöpfung nahm zu, und mit ihm eine trübe Stimmung, welche ihn immer mehr beherrſchte. Vergebens bot ſeine Frau, die dem mit Sorge zuſah, alles auf ihn von der Arbeit wegzubringen und durch Geſellſchaft zu erheitern, er blieb zerſtreut und ſchwermüthig[4]. Als ſie an einem ſchönen Tage mit ihm in den Prater gefahren war und ſie einſam da ſaßen, fing Mozart an vom Tode zu ſprechen und ſagte ihr mit Thränen in den Augen, daß er das Requiem für ſich ſchriebe. „Ich fühle mich zu ſehr,“ fuhr er fort „mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiß man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von dieſem Gedanken nicht losmachen“[5]. Aufs äußerſt erſchreckt durch dieſe Aeußerung gab ſie ſich die erſinnlichſte Mühe ihm ſolche Gedanken auszureden und ihn wieder aufzurichten[6]. In der Ueberzeugung, daß die Beſchäftigung mit dem Requiem ſeinen krankhaften Zuſtand erhöhe, nahm ſie ihm die Partitur weg und zog den Dr. Cloſſet als Arzt zu Rath.

---

[3] Stadler Nachtr. S. 17.

[4] A. M. Z. I S. 147 f.

[5] Dieſer krankhafte Gedanke gab Veranlaſſung einen ſchmählichen Verdacht auf Salieri zu werfen, als ob er Mozart Gift beigebracht hätte, und nach ſeinem Tode erhob ſich das Gerücht, als habe er auf dem Todbette in ſeinen Phantaſien ſich dieſes Verbrechen ſelbſt beſchuldigt (vgl. A. M. Z. XXVII S. 413). Carpani hat in einem langen Aufſatz (Biblioteca Italiana 1824) Salieri gerechtfertigt; in dieſem iſt außer vielen Declamationen ein ärztliches Zeugniß beigebracht daß Mozart an einer Gehirnentzündung geſtorben ſei, und die Ausſage der Krankenwärter Salieris, Roſenberg und Porſche, daß Salieri in ſeiner Krankheit gar nichts von Vergiftung geäußert habe. Auch Neukomm hat, geſtützt auf ſeine genaue Bekanntſchaft mit der Familie Mozart und mit Salieri, energiſch gegen eine Verläumdung proteſtirt (Berl. allg. muſ. Ztg. 1824 S. 172), der kein Beſonnener Glauben ſchenken kann. Eigenthümlich iſt der Grund, mit welchem der Kapellmeiſter Schwanenberg in Braunſchweig, ein Freund Salieris, das Gerücht widerlegte. Als Sievers, damals ſein Schüler, ihm aus einer Zeitung (muſ. Wochenbl. S. 94) erzählte, man behaupte daß Mozart ein Opfer des Neides der Italiäner geworden ſei, erwiederte er:

Wirklich erholte er ſich etwas und es wurde ihm möglich für ein Feſt in der Loge eine Cantate zu componiren welche am 15 Nov. vollendet wurde, und deren Aufführung er ſelbſt leitete[7]. Die gute Ausführung und der Beifall, welchen dieſelbe fand, erfreute ihn und gab ihm wieder Muth und Luſt zur Arbeit; er erklärte ſelbſt ſeine Gedanken von Vergiftung für eine Folge ſeines Unwohlſeins, das aber jetzt gehoben ſei — nun verlangte er von ſeiner Frau wieder das Requiem, die es ihm auch ohne Bedenken gab, und ſchrieb daran weiter.

Allein dieſe Beſſerung war nur von kurzer Dauer, nach wenigen Tagen befiel ihn wieder die trübe Stimmung, er ſprach wieder von Vergiftung, ſeine Kräfte nahmen mehr und mehr ab, es trat Geſchwulſt an Händen und Füßen und eine

---

Pazzi! non ha fatto niente per meritar un tal onore (A. M. Z. XXI S. 120. Sievers, Mozart u. Süßmaier S. 3 f.). — Uebrigens hat auch das Gerede von Mozarts Vergiftung den Stoff zu einer traurigen Kunſtnovelle „der Muſikfeind“ von Guſtav Nicolai (Arabesken für Muſikfreunde I. Lpz. 1825) hergeben müſſen.

6) Wie tief dieſe Vorſtellung, die auch Niemtſchek nicht ganz zurückweiſt, indem er bei der Erwähnung ſeines frühen Todes bemerkt „wenn er ja nicht auch künſtlich befördert war“ (S. 44), doch auch bei ihr Wurzel gefaßt habe geht aus einem Briefe hervor, den ſie am 25 Aug. 1837 an Reg. Rath Ziegler in München ſchrieb, in welchem ſie von ihrem Sohne ſagt, er wiſſe daß er nicht ſo groß werde wie ſein Vater, deshalb aber auch keine Neider zu fürchten habe, die ihm nach dem Leben ſtrebten.

7) III S. 412 f. vgl. 407. Vorher war auch das Clarinett-Concert für Stadler geſchrieben, das aber zum Theil wenigſtens nur Umarbeitung eines Concerts für Baſſethorn war (III S. 296).

faſt völlige Unbeweglichkeit ein, worauf ſpäter plötzliches Erbrechen folgte. Während der vierzehn Tage, welche er bettlägerig war[8], verließ ihn die Beſinnung nicht; er hatte den Tod beſtändig vor Augen[9] und ſah ihm gefaßt entgegen, aber nicht ohne Schmerz trennte er ſich vom Leben. Der Erfolg der Zauberflöte eröffnete ihm die Ausſicht auf reichere Anerkennung und Belohnung als er bis dahin gefunden, in den letzten Tagen war die von einem Theil des ungariſchen Adels ausgeſtellte Zuſicherung einer Subſcription von jährlich 1000 fl., und von Amſterdam die Anweiſung eines noch höheren jährlichen Betrages gegen die Verpflichtung wenige Stücke ausſchließlich für die Subſcribenten zu componiren bei ihm eingegangen[10]: jetzt, wo er ſeine Exiſtenz geſichert ſah um ganz ſeiner Kunſt leben zu können, ſollte er fort und ſeine Frau mit den beiden kleinen Kindern einer ſorgenvollen Zukunft überlaſſen[11]. Aber auch auf dem Schmerzenslager blieb er ſich gleich in ſeiner Herzensgüte und Freundlichkeit und verrieth nie die geringſte Ungeduld[12].

---

[8] Der brave Joſ. Deiner (III S. 231) erzählte daß Mozart im November 1791 in die ſilberne Schlange gekommen ſei, elenden Ausſehens und über ſein Befinden klagend; er habe ihn auf den anderen Morgen zu ſich beſtellt um mit der Frau Holz fur den Winter einzukaufen. Er habe ſich denn auch eingefunden, aber die Magd empfing ihn mit der Nachricht, in der Nacht ſei der Herr ſo krank geworden daß ſie den Doctor habe holen müſſen. Von Mozarts Frau ins Zimmer gerufen fand er dieſen im Bette liegend; als er Deiner reden hörte, ſchlug er die Augen auf und ſagte kaum hörbar: „Joſeph, heute iſts nichts, wir haben heut zu thun mit Doctors und Apothekers“ (Wiener Morgenpoſt 1856 N. 28).

[9] Schon am 28 Nov. war der Zuſtand ſo bedenklich daß Dr. Cloſſet den Dr. Sallaba, Primararzt des allgemeinen Krankenhauſes, zu einer Conſultation zuzog.

[10] Dies geht aus einem an den Kaiſer gerichteten Gnadengeſuch der Wittwe vom 11 Dec. 1791 hervor, welches im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt wird. Ueber die Anſtellung am Dom ſ. III S. 489 ff.

[11] Von dem etwa vier Monate alten Wolfgang hatte er prophezeit, er würde ein echter Mozart werden, weil er im Weinen in den Ton einſtimmte, aus dem der Vater grade ſpielte (Niemtſchek S. 41).

„Als er erkrankte," ſo erzählt Sophie Haibl „machten wir ihm Nachtleibel um ſie vorwärts anzuziehen, weil er wegen Geſchwulſt ſich nicht drehen konnte, und weil wir nicht wußten, wie ſchwer krank er war, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock für die Zeit daß er wieder aufſtände; er bezeugte über denſelben eine herzliche Freude. Ich beſuchte ihn alle Tage. Einmal ſagte er zu mir: „Vermelden Sie der Mama, daß es mir recht ſehr gut geht, und daß ich noch in der Octave kommen werde ihr zum Namenstage Glück zu wünſchen"[13].

Mit lebhafter Theilnahme hörte er von den Wiederholungen der Zauberflöte und abends legte er wohl die Uhr neben ſich und verfolgte im Geiſt die Aufführung: „jetzt iſt der erſte Akt aus — jetzt iſt die Stelle, dir große Königin der Nacht"[14]. Noch am Tage vor ſeinem Tode ſagte er zu ſeiner Frau: „einmal möchte ich doch noch meine Zauberflöte hören," und ſummte mit kaum vernehmbarer Stimme „der Vogelfänger bin ich ja". Kapellmeiſter Roſer, der an ſeinem Bett ſaß, ſtand auf, ging zum Klavier und ſang das Lied, was Mozart ſehr zu erheitern ſchien[15]. Auch das Requiem beſchäftigte ihn fortwährend. Während er noch daran arbeitete, pflegte er jede vollendete Nummer gleich ſingen zu laſſen und ſpielte die Inſtrumentation auf dem Piano. Am Tage vor ſeinem Tode ließ er ſich die Partitur aufs Bett bringen — es war nachmittags um 2 Uhr — und ſang ſelbſt noch die Altſtimme[16], Schack ſang wie er es immer pflegte den Sopran, Hofer, Mozarts Schwager, Tenor und Gerl Baß. Sie waren bei den erſten Takten des Lacrimosa, als Mozart heftig zu weinen anfing[17] und die Partitur bei Seite legte[18].

---

[12] Seinen Kanarienvogel, der ihm ſehr lieb war, ließ er ungern erſt ins Nebenzimmer bringen, weil ihm ſein Schlagen empfindlich wurde, dann mußte er auch aus dieſem entfernt werden.

[13] Der Namenstag der Frau Cäcilie Weber war am 22 November.

[14] A. M. Z. I S. 149.

[15] Monatsſchr. f. Theat. u. Muſ. 1857 S. 446.

Als gegen Abend die Schwägerin kam, trat ihre Schweſter, die ſich ſonſt ſo wohl zu beherrſchen wußte, ihr voller Verzweiflung in der Thür mit den Worten entgegen: „Gottlob daß du da biſt! Heute nachts iſt er ſo krank geweſen daß ich ſchon dachte, er erlebe dieſen Tag nicht; wenn er heute wieder ſo wird, ſo ſtirbt er die Nacht“. Als ſie ſich dem Bette näherte, rief Mozart ihr zu: „Gut daß Sie da ſind, heute Nacht bleiben Sie bei mir, Sie müſſen mich ſterben ſehen“. Da ſie ſich zuſammennahm und ihm ſolche Gedanken auszureden ſuchte, antwortete er ihr: „Ich habe ja ſchon den Todtengeruch auf der Zunge — ich rieche den Tod; und wer wird meiner Conſtanze beiſtehen, wenn Sie nicht bleiben?“ Sie bat nur auf einen Augenblick zu ihrer Mutter gehen zu dürfen, der ſie Nachricht verſprochen habe; als ſie zurückkam, fand ſie Süßmayr neben Mozart am Bett in eifriger Unterhaltung über das Requiem. „Habe ich es nicht geſagt,

---

16) Er hatte eine Tenorſtimme, die im Sprechen fein war, nur wenn er beim Dirigiren lebhaft wurde, ſprach er kräftig und laut (Hogarth mem. of the opera II p. 198).

17) Mozart wurde leicht zu Thränen gerührt durch Muſik (Niemtſchek S. 57), auch durch ſeine eigene und nicht bloß beim Probiren des Requiem; ſeine Frau erzählte (Hogarth mem. of the opera II p. 198), daß er einſt, als er in dem Quartett aus Idomeneo mitſang, von ſolcher Rührung ergriffen wurde daß er aufhören mußte und längere Zeit die Compoſition nicht anſah.

18) So lautet die unbedingt glaubwürdige Mittheilung Schacks (A. M. Z. XXIX S. 520 f. Niſſen, Nachtr. S. 169).

daß ich dies Requiem für mich ſchreibe?“ ſagte er, während er mit naſſen Augen daſſelbe durchſah. Und ſo ſicher war er ſeines nahen Todes daß er ſeiner Frau auftrug, ſie ſolle ehe ſonſt etwas davon verlaute Albrechtsberger von ſeinem Tode benachrichtigen, denn dieſem gehöre vor Gott und der Welt ſeine Stelle an der Stephanskirche (III S. 191).

Spät abends kam noch der Arzt und erklärte Süßmayr im Vertrauen daß keine Hülfe mehr ſei; er verordnete aber noch kalte Umſchläge auf den Kopf, welche Mozart ſo erſchütterten daß er bald darauf das Bewußtſein verlor, das ſich nicht wieder einſtellte. Noch in ſeinen letzten Phantaſien ſchien ihn das Requiem zu beſchäftigen, er blies die Backen auf und ſuchte mit dem Munde die Pauken nachzuahmen. Gegen Mitternacht richtete er ſich auf, ſeine Augen waren ſtarr, dann neigte er ſein Haupt gegen die Wand und ſchien einzuſchlummern; um ein Uhr (5 Dec.) war er verſchieden[19].

---

[19] Protomedicus Dr. Güldner hat über die Krankheit Mozarts folgenden Bericht auf Carpanis Verlangen erſtattet (10 Juni 1824) der auch von Niſſen (S. 575) mitgetheilt iſt.

> „Mozart erkrankte im Herbſt 1791 an einem rheumatiſchen Entzündungsfieber, welches damals faſt allgemein herrſchte und viele Menſchen dahin raffte. Dr. Cloſſet, der ſeine Krankheit behandelte, hielt ſie für gefährlich und fürchtete gleich anfangs einen ſchlimmen Ausgang, nämlich eine Gehirnentzündung. Einige Tage vor Mozarts Tode ſagte Dr. Sallaba: Mozarts Krankheit iſt nicht mehr zu heilen, er iſt verloren. Mozart ſtarb hernach auch wirklich mit den gewöhnlichen Symptomen der Hirnentzündung. Die Krankheit nahm übrigens ihren gewöhnlichen Gang und unter denſelben Symptomen ſind mehrere Menſchen geſtorben. Bei der Unterſuchung der Leiche hat ſich nichts Ungewöhnliches gezeigt.“

Im „Verzeichniß der Verſtorbenen in der Stadt 1791“ iſt unter dem 5 Dec. aufgeführt „der wohlgeborne Hr. Wolfgang Amadeus Mozart, kk. Kapellmeiſter und Kammer-Compoſiteur, im klein Kaiſerhaus N. 970, in der Rauchſteingaſſe am hitzigen Frieſelfieber, alt 36 Jahr“. Damit ſtimmt überein ein Auszug aus dem Sterberegiſter der Pfarre

Frühmorgens wurde der ehrliche Deiner von der Magd herbeigerufen „um den Herren anzuziehen"; er leiſtete Mozart die Dienſte, welche man Verſtorbenen zu erweiſen pflegt[20]. Die Leiche wurde mit einem Todten-Bruderſchaftsgewande von ſchwarzem Tuch bekleidet auf eine Bahre gelegt, welche man ins Arbeitszimmer brachte und in der Nähe des Klaviers aufſtellte. Schaarenweis ſtrömten über Tag die Menſchen herbei, welche um ihn weinten und klagten; wer ihm nahe getreten war, hatte ihn lieb gewonnen und die Bewunderung des Künſtlers war jetzt eben eine allgemeine geworden, ſein plötzliches Hinſcheiden brachte allen die Größe des Verluſtes zum Bewußtſein[21].

St. Stephan vom Jahr 1791 Fol. 173, ſowie die Beſcheinigung des Todtenbeſchauers, welche Documente Al. Fuchs mir mittheilte. Im muſik. Wochenblatt lautet die Todesanzeige (S. 87): „Am 5 Dec. ſtarb zu Wien der berühmte Kapellmeiſter Mozart an einer Bruſtwaſſerſucht im 35 Jahre ſeines Alters zum innigſten Leidweſen aller Kunſtfreunde". Das ſcheint Niemtſcheks Angabe zu beſtätigen, die Aerzte wären in der Beſtimmung der Krankheit nicht einig geweſen.

20) Der Geiſtliche, welchen man aufgefordert hatte dem Kranken die letzte Oelung zu geben, weigerte ſich zu kommen, weil nicht er ſelbſt ihn rufen ließ.

21) Ein Brief aus Prag vom 12 Dec. 1791 berichtete (muſ. Wochenbl. S. 94): „Mozart iſt — todt. Er kam von Prag kränklich heim, ſiechte ſeitdem immer; man hielt ihn für waſſerſüchtig und er ſtarb zu Wien Ende voriger Woche. Weil ſein Körper nach dem Tode ſchwell, glaubte man gar daß er vergiftet worden. Eine ſeiner letzten Arbeiten ſoll eine Todtenmeſſe geweſen ſein, die man bei ſeinen Exequien aufgeführt hat. Nun er todt iſt, werden wohl die Wiener erſt wiſſen, was ſie an ihm verloren haben. Im Leben hatte er immer viel mit der Kabale zu thun, die er indeſſen wohl zuweilen durch ſein Weſen sans souci reizte. Weder ſein Figaro, noch ſein Don Juan machten in Wien Glück, deſto mehr in Prag. Friede ſei mit ſeiner Aſche!" Ein Kunſtgenoſſe — Salieri ſoll gemeint ſein — ſcheute ſich nicht zu Bekannten zu ſagen: „Es iſt zwar Schade um ein ſo großes Genie, aber wohl uns daß er todt iſt. Denn

Die Frau, welche ſchon am Tage vorher ſo unwohl geweſen war, daß der Arzt auch ihr Arznei verordnet hatte, war ganz gebrochen von Schmerz und Leiden und konnte ſich kaum aufrecht erhalten. In ihrer Verzweiflung legte ſie ſich in das Bett ihres Mannes um von derſelben Krankheit ergriffen zu werden und mit ihm zu ſterben. Van Swieten, der ſogleich zu ihr geeilt war, ſuchte ſie zu tröſten und veranlaßte daß man ſie aus der traurigen Umgebung fort und zu befreundeten Familien ins Haus brachte. Er übernahm auch die Sorge für das Begräbniß und in Berückſichtigung der dürftigen Verhältniſſe, in welchen die Wittwe ſich nunmehr befand, war er bedacht die Beerdigung ſo einfach und billig als möglich einzurichten[22]. Daß er, der reiche Mann und vornehme Gönner, außer der Sorge auch die Koſten für eine anſtändige Beſtattung des großen Künſtlers hätte übernehmen können — der Gedanke ſcheint ihm gar nicht eingefallen zu ſein.

Am 6 December[23] Nachmittags 3 Uhr wurde die Leiche Mozarts bei St. Stephan eingeſegnet; nicht im Innern der Kirche, ſondern an der Nordſeite derſelben in der Kreuzkapelle, an der die Capiſtranskanzel ſich befindet. Es war ein heftiges Regen- und Schneewetter und die wenigen Freunde, welche ſich zum Leichenbegängniß eingefunden hatten, ſtanden mit Regenſchirmen um die Bahre, die dann durch die große

---

hätte er länger gelebt, wahrlich man hätte uns kein Stück Brod für unſere Compoſitionen gegeben!" (Niemtſchek S. 51 zw. A.)

[22] Nach den eben erwähnten Documenten fand die Beerdigung mit dem Conduct dritter Claſſe ſtatt, wofür 8 fl. 36 kr. bezahlt wurden; außerdem koſtete der Todtenwagen 3 fl. — Merkwürdig iſt die Aehnlichkeit der Umſtände bei Mozarts und Schillers Begräbniß.

[23] Dies Datum ergiebt das Sterberegiſter der Pfarre zu St. Stephan; mit Unrecht hat man den 7 Dec. genannt.

Schulerſtraße dem Friedhof von St. Marx zugeführt wurde. Da das Unwetter immer mehr zunahm, entſchloſſen ſich die Leidtragenden beim Stubenthor umzukehren[24]; kein Freund ſtand an der Gruft, als man die Leiche hinabſenkte. Aus Sparſamkeit war kein eigenes Grab angekauft, der Sarg wurde in einer allgemeinen Grube beigeſetzt, welche gewöhnlich fünfzehn bis zwanzig Särge aufnehmen und alle zehn Jahr neu ausgegraben und neu beſetzt werden; kein Mal bezeichnete Mozarts letzte Ruheſtätte. Der treue Deiner, welcher der Einſegnung beigewohnt hatte, fragte bei der Wittwe an, ob ſie nicht dem Verſtorbenen ein Kreuz wolle ſetzen laſſen; ſie erwiederte ihm, er bekomme ſo eins. Sie war nämlich der Meinung, wie ſie ſpäter wiederholt erklärt hat, daß die Pfarre wo die Einſegnung Statt finde auch für das Kreuz ſorge. Als ſie ſpäter, nachdem ihr Unwohlſein gehoben und der erſte Schmerz gemildert war, mit mehreren Freunden den Kirchhof beſuchte, fand ſie einen neuen Todtengräber vor, der ihr das Grab Mozarts nicht zeigen konnte, alles Suchen war vergebens. So iſt denn trotz oft wiederholter Bemühungen die Grabſtätte Mozarts nicht mit Sicherheit ermittelt worden[25].

---

[24] Wiener Morgen-Poſt 1856 N. 28. Bei der Einſegnung waren auch van Swieten und Salieri (III S. 62) zugegen geweſen, der Bahre folgten nach einer Angabe (Monatſchr. 1857 S. 446) Süßmayr, Kapellmeiſter Roſer und der Violoncelliſt Orsler vom Hoftheaterorcheſter. Schikaneder war nicht zugegen; die Todesnachricht hatte ihn aufs heftigſte ergriffen, er ging umher und ſchrie laut auf: „Sein Geiſt verfolgt mich allenthalben, er ſteht immer vor meinen Augen!“ (Niſſen S. 572).

[25] Al. Fuchs, der dieſer Frage mit großer Sorgfalt nachgegangen war, beſprach das negative Reſultat ſeiner Forſchungen in Gräffers kl. Wiener Memoiren (I S. 227 f.). Eine trügeriſche Spur kam im Jahr 1845 zum Vorſchein (illuſtr. Familienbuch 1852, II S. 117). Endlich hat Ritter v. Lucam durch Erkundigung bei zwei alten Muſikern, die

Die arme Conſtanze ſah ſich mit ihren beiden Kindern in der traurigſten Lage. An baarem Geld waren bei Mozarts Tode 60 fl. vorhanden, und an rückſtändiger Beſoldung hatte ſie 133 fl. 20 kr. zu fordern, der ganze Hausrath, die Garderobe und die kleine Bibliothek Mozarts eingerechnet, ward auf noch nicht 400 fl. geſchätzt. Aber Schulden waren zu bezahlen, nicht bloß an edelmüthige Gläubiger wie Puchberg, der ihr bei der Ordnung der Verlaſſenſchaft treulich beiſtand und an ſeine Forderung nicht dachte, ſondern an Handwerker und Kaufleute, die bezahlt ſein wollten — allein die Apothekerrechnungen betrugen mehr als 250 fl.[26] In dieſer Noth wandte ſie ſich zuerſt an die Großmuth des Kaiſers. Eine dankbare Schülerin Mozarts benachrichtigte ſie daß dieſer durch verläumderiſche Zuträgereien von den Ausſchweifungen denen Mozart ergeben geweſen ſei, die ihn in eine Schuldenlaſt von nicht weniger als 30000 fl. geſtürzt hätten, ſehr ungünſtig gegen ihn geſtimmt ſei, und rieth ihr dem

---

Mozart noch gekannt hatten, Freyſtädter und Scholl, ermittelt, daß das Grab rechts vom Friedhofskreuz in der dritten oder vierten Gräberreihe ſich befunden hat — womit die Ausſage des Todtengräbers bei Niſſen (S. 576) übereinſtimmt — und darüber des Breiteſten in einer kleinen Schrift „Die Grabesfrage Mozarts“ (Wien 1856) berichtet.

[26] Durch die Güte meines Freundes Karajan und Hrn. Laimeggers ſind mir Abſchriften der Verlaſſenſchaftsacten, die ſich im Archiv des Landgerichts zu Wien befinden, mitgetheilt worden. Demnach beſtand das Vermogen aus 592 fl. 9 kr., welches der Wittwe, die zufolge des Heirathsbriefes (Beil. XVIII) eine Forderung von 1300 fl. und für „Krankheits- und Leichköſten, dann andere berichtigte Schulden“ 918 fl. 16 kr. bezahlt hatte, überantwortet wurde, nachdem ſie noch für jedes der zwei Kinder 200 fl. erlegt hatte. Es macht einen rührenden Eindruck, wenn man aus dem Schätzungsprotocoll erſieht, wie einfach, ja wie dürftig die ganze Einrichtung war — die Sammlung von Büchern und Muſikalien iſt auf 23 fl. 41 kr. geſchätzt —; und daneben ſind als verlorne Schulden angemerkt 300 fl. an Frz. Gilowsky, 500 fl. an Ant. Stadler geliehen.

Kaiſer ihr Geſuch um Penſion perſönlich zu überreichen und ihn über den Ungrund jener Gerüchte aufzuklären. In der Audienz erklärte ſie freimüthig, das große Talent Mozarts ſei es, welches ihm Feinde zugezogen habe, von denen er unausgeſetzt durch Cabalen und Verläumdungen verfolgt worden ſei. So habe man die Summe ſeiner Schulden verzehnfacht, mit 3000 fl. wolle ſie allen Anſprüchen gerecht werden. Auch ſeien dieſe Schulden nicht leichtſinnig gemacht, ſie wären ohne ſicheres Einkommen geweſen, häufige Kindbetten und eine ſchwere Krankheit von anderthalb Jahren hätten übermäßige Ausgaben veranlaßt. Zufriedengeſtellt durch dieſe Mittheilungen verlieh Leopold II ihr eine Penſion von 260 fl. und forderte ſie auf ein Concert zu geben, an welchem er ſich ſo großmüthig betheiligte daß ſie ihre Schulden bezahlen konnte.

Eine ihrer nächſten Sorgen war das Requiem[27]. Mozart hatte das Requiem unvollendet hinterlaſſen, ſie mußte erwarten daß der Beſteller deſſelben die Annahme verweigern, nicht nur das rückſtändige Honorar nicht zahlen ſondern Erſtattung des gezahlten verlangen würde. In dieſer Verlegenheit entſtand ihr und berathenden Freunden der Gedanke, ob nicht aus dem was Mozart hinterlaſſen habe das Requiem mit einiger Nachhülſe vollendet und damit der Beſteller zufrieden geſtellt werden könne[28]. Die Beendigung deſſelben wurde mehreren Muſikern angetragen, ſie lehnten die bedenkliche Unternehmung ab, einige weil es ihre Zeit ihnen nicht erlaubte, andere weil ſie „ihr Talent nicht mit dem Talent Mozarts compromittiren“ wollten; leicht möglich daß auch noch andere Bedenken ſie beſtimmten. So kam die Sache an Süßmayr, der dazu beſonders geeignet ſchien; er war damals Mozarts Schüler in der Compoſition, war ihm ſchon beim Titus zur Hand gegangen (S. 568 f.) und hatte, während Mozart am Requiem componirte, die fertigen Stücke mehrmals mit ihm durchgeſungen und durchgeſpielt, dieſer hatte ſich über die Ausarbeitung des Werks oft mit ihm beſprochen und über den Gang und die Gründe der Inſtrumentation ihm Auskunft ertheilt. „Als Mozart ſich ſchwach fühlte“, berichtete ſpäter die Wittwe an Stadler (Nachtr. S. 40) „mußte Süßmayr öfter mit ihm und mir das was geſchrieben war durchſingen, und ſo bekam er förmlichen Unterricht von Mozart. Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Süßmayr ſagte: Ei, da ſtehen die Ochſen wieder am Berge, das verſtehſt du noch lange nicht!“ — eine Aeußerung, welche auch ihrer Schweſter Sophie lebhaft im Gedächtniß geblieben war. Dies wird vollkommen klar, wenn man ſich an die Art erinnert, wie Mozart ſeine Compoſitionen aufſchrieb und ausarbeitete (III S. 413 ff.), die uns hier vor Augen liegt.

---

[27] Die näheren Umſtände der Abfaſſung und Vollendung des Requiems ſind im Weſentlichen durch Süßmayrs Bericht (A. M. Z. IV S. 2 f.) und Stadlers Angaben (Vertheidigung der Echtheit des Mozartſchen Requiems Wien 1826 mit Nachtr.) bekannt geworden und durch die Wiederauffindung der dem Grafen Walſegg übergebenen Partitur beſtätigt und aufgeklärt. Die Darſtellung konnte daher auf die Staubwolken, welche ein mit ſo großer Animoſität von allen Seiten geführter Streit um die ſicher überlieferten Thatſachen aufgewirbelt hat, keine Rückſicht nehmen; die weſentlichen Punkte der Controverſe, die ſo großes Intereſſe erregte, ſind in der Beilage XXVII zuſammengeſtellt.

Die beiden erſten Sätze Requiem und Kyrie hatte Mozart ganz beendigt und in vollſtändiger Partitur niedergeſchrieben, hieran war nichts mehr zu thun[29]. Aber vom Dies irae hatte er nur in ſeiner bekannten Weiſe die Partitur entworfen, die Singſtimmen vollſtändig ausgeſchrieben mit dem mitunter bezifferten Baß, und von den Inſtrumenten bei den Ritornellen und Zwiſchenſpielen und wo ſie ſonſt bei der Begleitung in eigenthümlicher Weiſe hervortreten die Motive angedeutet, als Merkzeichen für die Ausführung, die einer ſpäteren Zeit vorbehalten blieb. Auf ſolche Weiſe war die Partitur angelegt bis zum letzten Verſe des Dies irae; mit den Worten

---

[28] „Die Wittwe Mozart konnte wohl vorausſehen“, ſchreibt Süßmayr „die hinterlaſſenen Werke ihres Mannes würden geſucht werden; der Tod überraſchte ihn, während er an dieſem Werke arbeitete.“ Süßmayr wußte beſſer für wen das Requiem beſtimmt war, allein das Incognito des Beſtellers ſollte reſpectirt werden, wie es Stadler noch nach 25 Jahren ſchonen zu müſſen glaubte.

qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus

hatte Mozart aufgehört.

Er hatte aber die verſchiedenen Theile des Requiem nicht hinter einander fort componirt, ſondern einzelne Stücke, wie es die Stimmung gab, concipirt. So hatte er, bevor das Dies irae völlig beendigt war, ſchon das Offertorium componirt, welches in den beiden Sätzen Domine Jesu Christe und Hostias im vollſtändigen Partiturentwurf in derſelben Weiſe von ihm beendigt war.

Man begreift nun wie Mozart, während er dieſen Partiturentwurf mit ſeinem Schüler Süßmayr am Klavier oder Pulte durchging, mit ihm über die Ausführung der Inſtrumentation eine belehrende Unterhaltung führen konnte, wie er ihn ſich verſuchen ließ und dann über die Art, wie es zu machen ſei und wie er es ſich gedacht habe, nähere Aufklä-

---

29) Dies beweiſt die nunmehr vorliegende Handſchrift, und es iſt ein, freilich wohl begreiflicher Irrthum Süßmayrs, wenn er angiebt er habe auch in dieſen Sätzen die Inſtrumentation ausgeführt. Dieſe beiden Sätze ſind auf 5 Bogen des zwölfzeiligen italiäniſchen Notenpapiers in Querformat geſchrieben, deſſen Mozart ſich zu bedienen pflegte, und von ihm ſeiner Sitte gemäß von 1 bis 10 foliirt (nicht paginirt), die letzten drei Seiten ſind unbeſchrieben geblieben.

rung gab, ſo daß Süßmayr in der That in vieler Hinſicht ein lebendiges Bild von der vollſtändigen Partitur wie ſie werden ſollte im Kopfe tragen und vielfach Mozarts Hand getreu herzuſtellen im Stande war. Und davon legt die Ausführung ſelbſt Zeugniß ab. Von den übrigen Sätzen Sanctus, Benedictus und Agnus Dei waren ſolche Partituranlagen nicht vorhanden.

Süßmayr copirte nun zunächſt alles was Mozart ſo angelegt hatte, „damit nicht zweierlei Handſchriften in einander wären“ wie die Wittwe an André ſchrieb (Cäcilia VI S. 202), und trug dann in dieſe ſeine Copie die fehlende Inſtrumentation ſo ein wie es ihm der Abſicht Mozarts am meiſten zu entſprechen ſchien. Die Originalentwürfe Mozarts kamen in anderen Beſitz; die Blätter (11—32) welche das Dies irae bis Confutatis einſchließlich enthalten, erhielt ſpäter von ihrem unbekannten Eigenthümer der Abbé Stadler und überließ ſie der k. k. Hofbibliothek in Wien; die übrigen Blätter (33—45) Lacrimosa, Domine und Hostias enthaltend, erwarb Kapellmeiſter Eybler und ſchenkte ſie derſelben Bibliothek[30]. Daß ſie von Mozart beſtimmt waren ausgeführt und mit dem Requiem und Kyrie zu einer Partitur vereinigt zu werden, beweiſt ſchon die von ſeiner Hand herrührende fortgehende Foliirung; auch iſt kein Beiſpiel bekannt daß er eine ſo angelegte

---

[30] In den Blättern des Dies irae iſt von einer fremden Hand eine von der gedruckten Partitur abweichende Inſtrumentation in die von Mozart leer gelaſſenen Zeilen eingetragen, welche auch im Lacrimosa eine Fortſetzung von 2 Takten verſucht hat. Von wem beides herrühre iſt unbekannt. Dadurch erklärt ſich was, ohne dies ganz unverſtändlich, die Wittwe Mozart, als ſie im J. 1800 André die Blätter des Dies irae mittheilte, bemerkte (Cäcilia VI S. 202): „Hierzu kommt noch daß die Mittelſtimmen dieſer Sachen die ich Ihnen verſchaffe anders ſind als in Breitkopfs Ausgabe; ſowie ſie in dieſer [der Ausgabe] ſind, ſind ſie (mit Ausnahme der kleinen Verbeſſerungen) im Original des Anonymus. Der Ergänzer muß ſie alſo zweimal gemacht haben und Sie können unter beiden wählen.“ So wenig klare Vorſtellung beſaß ſie von dem worauf es ankam.

Partitur je wieder abgeſchrieben habe um ſie ganz auszuführen[31].

Süßmayrs beſtimmter Angabe zufolge hatte er dann den Schluß des Lacrimosa, das Sanctus, Benedictus und Agnus Dei „ganz neu“ verfertigt, nur habe er „um dem Werk mehr Einheit zu geben“ die Fuge des Kyrie mit den Worten cum sanctis wiederholt.

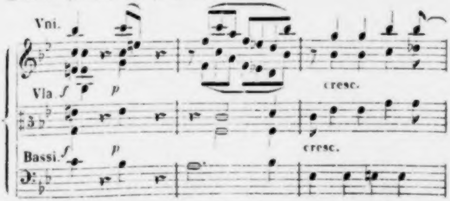
Das ſo vervollſtändigte Requiem wurde nun, die erſten beiden Sätze in Mozarts Original, die übrigen in Süßmayrs Handſchrift, wie Stadler (Verth. S. 13) berichtet, dem Beſteller übergeben. Sollte dieſer aber das Ganze für Mozarts Werk annehmen, ſo mußte auch der Augenſchein dieſe Vorſtellung ihm beſtätigen. In welchem Grade dieſer vorhanden war zeigt die demſelben eingehändigte Partitur, welche im Jahr 1838 Eigenthum der k. k. Hofbibliothek wurde[32]. Der erſte Eindruck war und iſt für Jeden der ſie ſieht und Mozarts Handſchrift kennt daß das

---

31) Eine ganz genaue Copie dieſer Mozartſchen Blätter nach den Originalen hat André im Jahr 1829 unter dem Titel „Partitur des Dies irae, welche Abbé Stadler bald nach Mozarts Tode für ſich copirt hatte, — Hostias von W. A. Mozarts Requiem, ſo wie ſolche Mozart eigenhändig geſchrieben und Abbé Stadler in genauer Uebereinſtimmung mit dem Mozartſchen Original copirt hat, nebſt Vorſchrift und Anhang“ herausgegeben. Der Anhang iſt ein ähnlicher Partiturentwurf des Requiem und Kyrie, von André reconſtruirt, ein wunderlicher Einfall, da ein ſolches Phantaſieſtück nichts nützen kann.

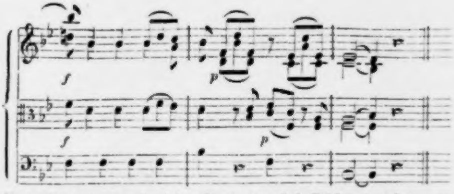
32) Die Schweſter des Grafen Walſegg, Gräfin Sternberg, (welche eine Abſchrift der Partitur in Hochfolio von der Hand des Grafen geſchrieben und mit dem Titel Requiem composto dal Conte Walsegg in ihrem Beſitz behielt) verkaufte als ſeine Erbin den muſikaliſchen Nachlaß deſſelben an den Verwalter Leitner, von welchem der gräfl. Amtsſchreiber Karl Haag die Partitur des Requiem an ſich brachte, und von dieſem erbte ſie Katharina Adelpoller, Frau des Stuppacher Gerichtsdieners Joh. Adelpoller. Durch den Juſtizcommiſſar Novak zu Schottwien, der früher gräfl. Walſeggiſcher Verwalter geweſen war, wurde Graf Moritz v. Dietrichſtein, Präfect der k. k. Hofbibliothek, auf dieſelbe aufmerkſam gemacht und kaufte ſie für 50 Dukaten für die Bibliothek.

Ganze von ihm geſchrieben ſei und ſo wurde denn in der erſten Freude verkündigt daß man Mozarts Originalpartitur des ganzen Requiems aufgefunden habe[33]. Genauere Prüfung und Ueberlegung rief allerdings Bedenken hervor, man fand Abweichungen, wenn auch geringfügige, in manchen Zügen und auf eine an ſie geſtellte Anfrage erwiederte die Wittwe Mozarts (10 Febr. 1839), eine vollſtändige Partitur von Mozarts Hand könne es nicht geben, denn er habe das Requiem nicht beendigt, ſondern Süßmayr. Die Vergleichung mit mehreren von Süßmayr unzweifelhaft geſchriebenen Partituren — einem Terzett und einer Baßarie, welche er als Einlagſtücke zur Serva padrona im Jahr 1793 componirt hatte — löſte das Räthſel. Hier fand ſich genau dieſelbe Handſchrift, dieſelbe frappante Aehnlichkeit mit der Mozartſchen, dieſelben abweichenden kleinen Züge, welche dort befremdet hatten, kurz, es konnte nicht zweifelhaft bleiben, daß Süßmayr die Partitur vom Dies irae geſchrieben hatte, welche auch eine neue von Fol. 1 anfangende Foliirung erhalten hat, die mit dem Sanctus von Neuem beginnt. An einer Stelle verräth ſich auch der Abſchreiber durch ein Verſehen. Die Schlußtakte des Tuba mirum ſind von Mozart in den Saiteninſtrumenten ſo notirt



---

33) A. M. Z. XLI S. 81. N. Ztſchr. f. Muſ. X S. 10. Cäcilia XX S. 279.



Beim Uebertragen in ſeine Copie überſah Süßmayr dies, den Octavengang der Violinen, die charakteriſtiſche Bewegung der Bratſche zum Schluß; was er ſtatt deſſen ſchrieb ſind keine Verbeſſerungen des Erfinders[34].

Süßmayr hatte alſo im Verkehr mit Mozart abſichtlich oder unbewußt ſeine Handſchrift ſo nach der ſeines Meiſters gebildet daß ſie derſelben bis auf kleine Abweichungen zum Verwechſeln ähnlich war; ſolche Erſcheinungen kommen wohl vor, Joh. Seb. Bachs zweite Frau ſchrieb ihrem Manne ſo gleich daß nur ein Geübter ihre Handſchriften unterſcheiden kann, Joachims Notenſchrift war früher wenigſtens der von Mendelsſohn täuſchend ähnlich. Diesmal kam dieſe Gewohnheit oder Fertigkeit für den Wunſch dem Beſteller des Requiems die Vorſtellung einer Mozartſchen Handſchrift zu geben nur zu gelegen. Es iſt kein Zweifel, daß Graf Walſegg die Partitur als eine von Mozart vollendete und geſchriebene erhielt und annahm — ob es ausdrücklich ausgeſprochen wurde oder als natürliche Vorausſetzung galt muß dahin geſtellt bleiben —; daß dieſer eine Täuſchung ganz anderer Art damit vorzunehmen beabſichtigte iſt eigenthümlich genug, macht aber die mit ihm vorgenommene nicht beſſer[35].

---

[34] J. F. v. Moſel hat in der Schrift „über die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart“ (Wien 1839) — von welcher ein Auszug gegeben iſt A. M. Z. XLI S. 317 ff. — ausfuhrlichen Bericht über die oben genannten Manuſcripte und die durch ſie hervorgerufenen Verhandlungen gegeben. Die Schrift iſt urſprünglich unter dem Eindruck verfaßt daß Mozarts vollſtändige Originalpartitur gefunden ſei, die Berichtigung kommt zwar hinterher, aber ſie iſt offenbar nicht recht durchgedrungen. Ich habe die Handſchriften in Wien ſelbſt unterſucht und verglichen, die Angaben über das Factiſche in jener Schrift ſind genau.

Unter dieſen Umſtänden lag der Wittwe allerdings daran daß das Geheimniß bewahrt bliebe und das Requiem als von Mozart vollendet gelte[36], allein dies war kaum möglich, da verſchiedene darum wußten. Sie hatte eine Copie für ſich zurückbehalten, nach welcher bald eine Aufführung in Wien im Jahnſchen Saal unter großem Zudrang veranſtaltet wurde. Bei dieſer war Sängern und Inſtrumentiſten, wie Stadler verſichert (Nachtr. S. 6), wohl bekannt, was von Mozart und was von Süßmayr herrührte und durch Tradition pflanzte ſich dieſe Kunde fort[37]. Die Wittwe überreichte einzelne Copien vornehmen Herren — Friedrich Wilhelm II honorirte ihr dieſelbe mit 100 Dukaten (Cäcilia VI S. 211) — und geſtattete daß auch andere ſich Abſchriften nahmen[38]; Hiller ſchrieb ſich mit eigener Hand die Partitur ab und ſetzte auf dem Titel dazu Opus summum viri summi, führte das Requiem dann auch auf[39] — dabei war nicht die Rede davon daß es nicht ganz von Mozart ſei[40]. Sie wünſchte nun das Requiem, das ſoviel Aufſehen machte, zu ihrem Vortheil zu publiciren und dachte daran, da dies bei der Beſtellung ausdrücklich unterſagt war, durch die Zeitung den Anonymus um ſeine Einwilligung zu erſuchen[41], indeſſen gab ſie dieſem Gedanken keine Folge. In-

---

[35] Es wird nun begreiflich daß auch die welche genau über den Verlauf unterrichtet waren, wie Stadler, um Graf Walſegg und die Wittwe Mozart zu ſchonen, nie die Sache völlig aufklärten, ſondern gewiſſe Dinge im Dunkel ließen, andere wie Schack ſich zurückhielten.

[36] Daraus erklärt es ſich daß Rochlitz, der nach ſeiner eigenen Angabe (Cäcilia IV S. 288) bei der Anweſenheit der Wittwe Mozart in Leipzig (im Jahr 1796) von ihr alles was die Entſtehungsgeſchichte des Requiems anging herausfragte, berichtete, Mozart habe das Requiem vor ſeinem Tode vollendet (A. M. Z. I S. 178).

[37] Auch nach München (A. M. Z. XXIX S. 520) und Prag gelangte ſie, wo man bei der erſten Aufführung des Requiem, die nicht lange nach deſſen Tode nach einer Wiener Abſchrift geſchah, wußte daß die Sätze vom Sanctus an Süßmayrs Werk ſeien (Cäcilia IV S. 308). So erzählt denn Niemtſchek, der ebenfalls von der Wittwe unterrichtet war, der Bote habe gleich nach Mozarts Tod das Werk unvollendet, wie es war, verlangt und erhalten; die Wittwe beſitze aber die Partitur und verwahre ſie wie eine Reliquie (S. 35).

---

38) Häſer erzählt daß ein Thomaner Joſt, der herrlich Noten ſchrieb, für die Wittwe Mozart bei ihrem Aufenthalt in Leipzig zweimal die Partitur copirte (Cäcilia IV S. 297).

39) Rochlitz für Freunde der Tonkunſt I S. 23 f.

40) Der Sänger Mariottini in Dresden hatte ſich eine Copie verſchafft, die wie einige kleine Abweichungen beweiſen, nicht aus Leipzig herrührte, vermuthlich aus Prag oder Wien. Von dieſer machte er ſich eine Abſchrift, aber nur vom Requiem, Kyrie und Dies irae, und fügte folgende Bemerkung hinzu: L'offertorio, il Sanctus et l'Agnus Dei non gl'ho transcritti, perche non mi anno parso essere del valore del precedente, ne credo ingannarmi nel crederli opera di un' altra penna (Cäcilia IV S. 303 f. 310 f.). Ohne dem kritiſchen Scharfblick Mariottinis Unrecht zu thun darf man hier wohl den Einfluß jenes Gerüchts erkennen.

41) In einem Briefe an Härtel (10 Oct. 1799) theilt ſie ihm ihren Entwurf zu einer ſolchen Aufforderung mit: „Da der edle Anonym, welcher dem ſel. Mozart wenige Monate vor ſeinem Tode den Auftrag gab ein Requiem zu componiren, ſolches nach Verlauf von mehr als 7 Jahren noch nicht hat öffentlich bekannt werden laſſen, ſo ſieht die Witwe dieſes Verfahren mit Dankbarkeit für einen Beweis an, daß derſelbe ihr noch einen etwaigen Vortheil von der Herausgabe gönnen wolle. Indeß hält ſie es zu mehrerer Sicherheit für ſich und als eine Folge der Empfindungen, die derſelbe ihr eingeflößt hat, für ihre Pflicht, den edlen Mann in den Wiener, Hamburger und Frankfurter Zeitungen aufzufordern, ihr ſeine Geſinnungen innerhalb drei Monaten gefälligſt zu erkennen zu geben, nach welcher Zeit ſie es wagen wird, das Requiem in den ſämmtlichen Werken ihres Verſtorbenen herauszugeben."

zwiſchen theilte die Breitkopf und Härtelſche Handlung, welche keine Rückſicht auf den Beſteller zu nehmen hatte, ihr die Abſicht mit das Requiem nach mehreren Copien, welche ſie an ſich gebracht hatte, herauszugeben und erſuchte ſie der größeren Correctheit wegen um Mittheilung der ihrigen; da ſie die Herausgabe doch nicht hindern konnte, glaubte ſie dieſes gewähren zu dürfen. Auf näheres Befragen, das durch jene Gerüchte veranlaßt war, ob es mehr als ein Requiem von Mozart gebe, ob dieſes ganz von ihm herrühre, gab ſie nun die ſummariſche Auskunft (27 März 1799): „Was das Requiem betrifft, ſo habe ich freilich das berühmte, was er kurz vor ſeinem Tode geſchrieben hat. Ich weiß nur von dieſem einzigen Requiem, alle übrigen darf ich für unecht erklären[42]. Wie weit es von ihm ſelbſt iſt — es iſt ſo bis nahe ans Ende — werde ich Ihnen ſagen, wenn Sie es von mir erhalten. Folgende Bewandniß hat es damit. Als er ſeinen Tod vorherſah, ſprach er mit Hrn. Süßmayr, jetzigem k. k. Kapellmeiſter, bat ihn, wenn er wirklich ſtürbe ohne es zu endigen, die erſte Fuge, wie ohnehin gebräuchlich iſt, im letzten Stück zu repetiren und ſagte ihm ferner, wie er das Ende ausführen ſollte, wovon aber die Hauptſache hie und da in Stimmen ſchon ausgeführt war. Und dieſes iſt denn auch durch Hrn. Süßmayr wirklich geſchehen.“ Später verwies ſie die Verleger wegen des Näheren an Süßmayr ſelbſt und dieſer gab nun die gewünſchte Auskunft in dem oben erwähnten Briefe (8 Febr. 1800). Einen beſtimmten Auftrag von Mozart überhaupt und wegen der Schlußfuge erhalten zu haben behauptet er ſelbſt nicht, und man ſieht wohl daß die

---

42) So iſt auch das ohne äußere und innere Beglaubigung ſeines Urſprungs bei Simrock in Bonn unter Mozarts Namen gedruckte „Requiem brevis“ in D-moll ohne Bedenken für unecht zu erklären.

Wittwe ihre überhaupt nicht ſehr klare Vorſtellung von dem ganzen Hergang möglichſt zu Gunſten der Integrität des Requiems gewendet hat.

Graf Walſegg, der für ſich ſchon eine Aufführung des Requiems veranſtaltet und Abſchriften gemacht hatte, die ſeinen Namen als Componiſten trugen[43], konnte mit den Aufführungen deſſelben, der Verbreitung von Copien, welche Mozart als wahren Urheber bekannt machten, nicht zufrieden ſein, indeſſen verhielt er ſich doch dabei ruhig. Als aber die Verlagshandlung im Jahr 1799 bekannt machte (A. M. Z. I Int. Bl. S. 97 f.), ſie werde Mozarts Requiem, ſeine letzte und vollendetſte Muſik, nach dem von Mozarts Wittwe hiezu mitgetheilten „Manuſcript“ veröffentlichen, als andere Blätter berichteten, Mozarts „Original“ ſei von ſeiner Wittwe dazu hergegeben, als von der anderen Seite die Gerüchte zu ihm drangen, das Requiem ſei nur theilweiſe von Mozart, glaubte er ſein Recht wahren zu müſſen. Er ſandte die ihm eingehändigte Partitur ſeinem Advokaten Dr. Sortſchen in Wien und ließ durch dieſen von der Wittwe Mozart Aufklärung und Entſchädigung verlangen. In ihrem Namen verhandelten Stadler und Niſſen mit dem Advokaten. Stadler gab Bericht über die Art der Vollendung, bezeichnete genau was von Mozart und was von Süßmayr herrührte, jener ſchrieb alles auf um es dem Grafen, der ſeine Partitur zurückerhielt, mitzutheilen[44]. Was die Entſchädigungsfrage anlangte, ſo ſchrieb die Wittwe an Härtel (30 Jan. 1800), — dem ſie meldete, er habe ein Wunderwerk gethan, einen Todten erweckt, indem auf ſeine Anzeige ſich der Beſteller des Requiems eingefunden habe, der von ſehr hohem Range ſei — er ſpreche von Rückerſtattung von 50 Dukaten, habe ſich aber verlauten laſſen, er werde ſich vielleicht mit einer Anzahl von Exemplaren begnügen. Bei der von Niſſen geführten Unterhandlung ließ ſich der Graf „nach ernſten Beſchwerden und Drohungen“ endlich durch die Mittheilung von Abſchriften mehrerer ungedruckter Mozartſcher Compoſitionen zufrieden ſtellen[45], erlaubte auch daß die Wittwe die gedruckte Partitur nach der ſeinigen noch einmal durch Stadler genau revidiren ließ[46].

---

[43] Vgl. S. 567. 694 Daß die Angabe von Zawrzel, ſchon im Jahr 1790 habe er das Requiem beim Grafen Walſegg geſehen (Cäcilia VI S. 212) auf einem Gedächtnißfehler beruht, beweiſt er ſelbſt indem er fortfährt: „im October kam ich nach Wien; Sie wiſſen ſelbſt daß in dem Zwiſchenraume Mozart die Zauberflöte und Titus ſchrieb“, was bekanntlich im Jahr 1791 geſchehen iſt. Auch die Angabe Krüchtens (Cäcilia VI S. 222), der Graf habe das Requiem „noch vor Mozarts Tode“, im Jahre 1791, wenn er ſich nicht irre im Spätherbſt, aufführen laſſen, hat kein Gewicht, da er ſelbſt die irrige Meinung ausſpricht, Mozart ſei im Jahr 1792 geſtorben; vor Ende des Jahres 1791 aber kann jene Aufführung ſehr wohl Statt gefunden haben.

---

[44] Stadler Vertheidigung S. 14 f.

[45] Niſſen Nachtrag S. 169 f.

[46] Es ergaben ſich nur wenige Berichtigungen der im Jahr 1800 im Druck bei Breitkopf u. Härtel erſchienenen Partitur, welche die Wittwe nachträglich Härtel in Briefen (6. 10. Aug. 1800) mittheilte, was auch bei der Anzeige der Fehler in einer ausführlichen Beſprechung dieſer Ausgabe (A. M. Z. IV S. 30 f.) benutzt worden iſt; leider iſt bei der neuen Ausgabe der Partitur im Stich darauf nicht gebührende Rückſicht genommen. Das revidirte Exemplar überließ die Wittwe an André, dem ſie nun auch im Vertrauen Aufklärungen über die Vollendung des Requiems durch einen andern (Süßmayr wurde hier nicht genannt) gab (Cäcilia VI S. 201 f.); es liegt dem von ihm veröffentlichten Klavierauszug und ſeiner Ausgabe der Partitur zu Grunde, welche er unter dem Titel „W. A. Mozarti Missa pro defunctis, W. A. Mozarts Requiem, neue nach Mozarts und Süßmayrs Handſchriften berichtigte Ausgabe, nebſt einem Vorbericht“ im Jahr 1827 herausgab. Hier iſt durch ein beigeſetztes M und S unterſchieden was von Mozart und was von

Aus dieſem nicht durchaus erfreulichen Bericht ergiebt ſich als das Thatſächliche daß Requiem und Kyrie ſo wie es uns vorliegt vollſtändig von Mozart ausgearbeitet iſt, daß die Sätze vom Dies irae bis zu den erſten acht Takten des Lacrimosa ſo wie Domine Jesu und Hostias in den Singſtimmen und dem Baß von Mozart vollendet ſind, der auch von der Inſtrumentation die Hauptpunkte angedeutet hat, ſo daß es ſich hier nur um Einzelheiten der Ausführung handeln kann, die allerdings nicht ſo gleichgültig und rein handwerksmäßig iſt, wie man es wohl dargeſtellt hat, bei der aber die mündliche Unterweiſung Mozarts auch nicht zu gering angeſchlagen werden darf. Was die letzten drei Stücke anlangt, ſo ſteht Süßmayrs Behauptung daß ſie „ganz neu von ihm verfertigt“ ſeien, kein beſtimmtes Zeugniß, keine ſichere Thatſache entgegen. Die Angabe Stadlers (Vertheidigung S. 46): „die Wittwe ſagte mir, es hätten ſich auf Mozarts Schreibpulte nach ſeinem Tode einige wenige Zettelchen mit Muſik vorgefunden, die ſie Hrn. Süßmayr übergeben habe; was dieſelben enthielten und welchen Gebrauch Süßmayr davon gemacht habe wußte ſie nicht“ — läßt die Möglichkeit zu daß dieſe Zettelchen vorläufige Skizzen zu den letzten Sätzen enthielten, aber auch nur die Möglichkeit[47]. Die

---

Süßmayr herrührt. Der Vorbericht iſt in der Cäcilia (VI S. 200 ff.) wieder abgedruckt.

[47] In Seyfrieds Aeußerung (Cäcilia IV S. 296): „Süßmayrs mir oft wiederholtem mündlichem Geſtändniſſe zufolge hat er bis zum Hostias alles ausgearbeitet, das übrige — mehr als wahrſcheinlich — im Entwurf vorgefunden und eben um ſo wenig als möglich vom Eignen dazuzuthun die beiden Fugen quam olim ſammt dem erſten requiem aeternam auch wiederholt“ zeigen die Worte „mehr als wahrſcheinlich“ daß das warum es ſich hier handelt nur ſeine Vermuthung iſt. Und die Wiederholung der Fuge quam olim hat Mozart ſelbſt vorgeſchrieben. Leider wiſſen ſo ſelten die welche Zeugniß ablegen ſollen zwiſchen Factum und eigener Vorſtellung zu unterſcheiden.

wiederholt geäußerten Bedenken ob „dieſe Blumen wirklich in Süßmayrs Garten gewachſen ſeien“ können mithin allein auf innere Gründe geſtützt werden.

Von dem Ernſt, mit welchem Mozart die Aufgabe der Seelenmeſſe ergriff, von der Innigkeit, mit welcher er ſich in dieſelbe verſenkte, von der künſtleriſchen Arbeit, welche er an dieſelbe ſetzte, legt das Werk ſelbſt das beſte Zeugniß ab[48]. Es iſt merkwürdig, wie er in der letzten Zeit ſeines Lebens, wo ihn zunehmende Kränklichkeit ernſter ſtimmte, durch ſeine künſtleriſchen Aufgaben zur Betrachtung des Todes und der Vorſtellungen welche die menſchliche Seele über das Grab hinaustragen geführt wurde. Von der einen Seite waren es die freimaureriſchen, von ihm tief ergriffenen, Anſchauungen, welche in der Zauberflöte ihren Ausdruck erhielten, von der anderen die religiöſen Vorſtellungen des Cultus, welcher die Macht über ſein Gefühl keineswegs verloren hatte (I S. 491)[49]. Die Anregungen, welche von beiden Seiten kamen, widerſprachen ſich nicht etwa, ſie ergänzten ſich vielmehr, und aus dem Mittelpunkt, in welchem ſie in ſeiner Seele ſich begegneten, gingen die kräftigſten und bedeutendſten künſtleriſchen Impulſe hervor. Die Verwandtſchaft der Stimmung, aus welcher beide Kunſtwerke hervorgingen, zeigt ſich zunächſt ſchon in der Uebereinſtimmung der äußern Mittel, welche für die Darſtellung der entſprechenden Partien der Zauberflöte und des Requiems gewählt ſind. Die Zuſammenſtellung von

---

[48] Eine genau eingehende Anzeige, welche Schwencke geſchrieben und Rochlitz uberarbeitet hat, erſchien nach Veröffentlichung der Partitur (A. M. Z. IV S. 4 ff.). Sie wurde bald darauf franzöſiſch bearbeitet im Journal de Paris, und dann in deutſchen Journalen als Muſter franzöſiſcher Kritik geprieſen (A. M. Z. XXX S. 209).

[49] Auch die kleineren Compoſitionen des Ave verum corpus und der Freimaurercantate ergänzen dieſen Parallelismus.

Baſſethörnern, Fagotts und Poſaunen neben den Saiteninſtrumenten, zu welchen an geeigneter Stelle Trompeten und Pauken hinzutreten, welche dem myſteriöſen Element der Zauberflöte ſchon durch die Klangfarbe einen ſo eigenthümlichen Ausdruck ernſter Feierlichkeit und erhabener Pracht geben, iſt auch im Requiem wieder angewandt. Aber hier iſt um den Ton ernſter und einheitlicher zu halten die Farbenmiſchung noch beſchränkt, die helleren Blasinſtrumente Flöten, Oboen, Clarinetten, auch die weichen Hörner werden gar nicht gebraucht; und auf der verſchiedenen Combination der oben genannten Inſtrumente allein beruht die dennoch mannigfaltige Charakteriſtik durch das Orcheſter.

Wenn ſchon in der Oper die Anſicht zur Geltung gebracht wird daß dem Ernſt des Gedankens auch die Strenge in der Behandlung der Form entſpreche, ſo tritt dieſelbe im Requiem noch beſtimmter hervor, ſo fern Mozart auch von dem Vorurtheil ſein mußte, daß der muſikaliſche Ausdruck der Andacht, der religiöſen Empfindung dadurch daß er mit dem Cultus in Verbindung tritt ausſchließlich an gewiſſe Formen gebunden ſei. Auch das ehrenwerthe Gefühl des Künſtlers, der, wo er mit ſeiner Kunſt dem Höchſten dient, nicht allein ſeine beſten Empfindungen ſondern auch ſeine beſte Arbeit darzubringen wünſcht, mag ſeinen Einfluß geübt haben, und daß Mozart durch das Studium der Händelſchen Oratorien, durch den mächtigen Eindruck der Bachſchen Motetten neu angeregt an der ſtrengen contrapunktiſchen Schreibweiſe beſondere Freude hatte, das beweiſen außer der Zauberflöte ſchon die beiden Stücke für die Orgel, welche im Dec. 1790 und März 1791 componirt ſind. Weſentlich beſtimmend aber mußte die Einſicht ſein daß die ſtreng geſchloſſene, einheitliche Form der contrapunktiſchen Behandlung der gehaltenen, ernſt zuſammengenommenen Stimmung entſpreche, ohne dem lebendigen und charakteriſtiſchen Ausdruck Feſſeln anzulegen. Darin beruht auch zum guten Theil die Bedeutung des Requiem daß es erweiſt, wie dieſe nach feſten Geſetzen beſtimmt ausgeprägten ſtrengen Formen weder eine bloß abſtracte noch allein hiſtoriſche Geltung haben, ſondern künſtleriſch empfunden und meiſterlich geübt dem tiefſten Gefühl, wie es unſerer Zeit eigen iſt und in einer bedeutenden Individualität ſich ausſpricht, ſeinen eigenthümlichen Ausdruck verleihen.

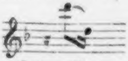
Bei der Betrachtung des Requiem ſind die verſchiedenen Theile der Seelenmeſſe ihrer verſchiedenen Bedeutung nach, welche ihnen die Beziehung zum Cultus giebt, wohl zu unterſcheiden, indem dadurch auch der muſikaliſche Charakter beſtimmt wird[50].

Dem Kyrie[51] geht der Introitus voran, welcher mit einem Gebet für die ewige Ruhe der Entſchlafenen beginnt. Von einer einfachen Begleitung der Saiteninſtrumente unterſtützt laſſen die Fagotts und Baſſethörner, welche imitirend nach einander eintreten, die getragene ſanfte Melodie dieſer Bitte hören; ſie wird durch vier erſchütternde Accorde der Poſaunen unterbrochen, die mit ernſter Mahnung auf das kommende Gericht hinweiſen und dann nicht wieder vernommen werden, bis daſſelbe hereingebrochen iſt. Unmittelbar darauf ſetzen die Singſtimmen ein, vom Baß aufwärts nach

---

50) Der ganze Text iſt mit den nöthigſten Bemerkungen Beilage IX, I, 2 mitgetheilt.

51) Mozarts Originalpartitur des Requiem und Kyrie hat oben die gewöhnliche Ueberſchrift di me W. A. Mozart 792. Dies Verſehen in der Jahrszahl muß noch zu ſo vielen anderen verwirrenden Umſtänden hinzukommen! Daß gar kein Gewicht darauf zu legen iſt, beſtätigt der ſonderbare Zufall daß Mozart auf ein für Leitgeb componirtes Hornrondo (III S. 294) geſchrieben hat Vienna Venerdi santo li 6 Aprile 792, da der Charfreitag im Jahr 1791 auf den 6 April fiel (Moſel Orig. Part. d. Req. S. 10. 16).

einander einfallend; aber durch das Hinzutreten der mächtigen ſyncopirten Figur in den Violinen  erhält die flehentliche Bitte zugleich den Ausdruck einer ſchmerzlichen Unruhe, welche der Gedanke an den Tod und das bevorſtehende Gericht hervorruft, bis die Vorſtellung des himmliſchen Lichts das ihnen leuchten ſoll zu einem Ausruf voll Kraft und Klarheit drängt, den das Orcheſter wiedergiebt und zu einem beruhigenden Abſchluß führt. Nach einem kurzen Uebergang treten darauf die Worte des Pſalms ein: „Gott man lobt dich in der Stille zu Zion und dir bezahlet man Gelübde." Um ſie als die Schriftworte hervorzuheben hat Mozart ſie einer alten Choralmelodie[52] untergelegt, welche eine Sopranſtimme, von einer ſanften figurirten Begleitung der Saiteninſtrumente umſpielt, hell und klar, wie einen von oben kommenden Troſt verkündet. Und während der Chorſopran dieſelbe Melodie feſt und kräftig aufnimmt mit den Worten „Du erhöreſt Gebet, darum kommt alles Fleiſch zu dir!" fallen die anderen Stimmen in lebhafterer Bewegung ein und eine energiſche Figur der Violinen ſteigert die Kraft des Ausdrucks. Nun erhebt ſich auch die erneuerte Bitte um Ruhe zu kräftigerem Ausdruck der Zuverſicht ohne doch den Grundcharakter der ſchmerzlichen Erregung aufzugeben. Dies wird dadurch erreicht daß mit dem erſten Motiv ein zweites von lebhafterer Bewegung aber feſtem Gang vereinigt und durchgeführt wird, welches ſchon angedeutet war, indem es den Uebergang zu den Pſalmworten bildet, wie denn auch die jene Worte begleitende Figur aus demſelben abgeleitet iſt; hier kommt ſie nun zur vollen Geltung und ſo fällt die pſychologiſche Motivirung mit der muſikaliſchen Steigerung zuſammen. Dieſe erreicht ihre Spitze in dem verlangenden Wunſch nach dem ewigen Licht, den die getheilten Stimmen einander entgegenrufen, um ihn gemeinſam in inbrünſtiger Bitte leiſe zu wiederholen.

---

[52] Es iſt, wie ſchon bemerkt (I S. 336 f.), der zweitheilige Tropus des neunten Kirchentons zum Pſalm In exitu Israel de Aegypto, den Mozart ſchon in der Betulia liberata als Cantus firmus benutzt hatte; aber welch ein Fortſchritt von dem Jugendwerk zum Meiſterſtück! Mich. Haydn hat in ſeinem unvollendeten Requiem eben denſelben bei den Worten te decet hymnus eingeführt; nach Rochlitz (A. M. Z. IV S. 7) und Zelter (Briefw. m. Goethe IV S. 353) wird nach dieſer Melodie auch der Choral „Meine Seel erhebet den Herrn" geſungen. Die Behandlung dieſer Stelle iſt verſchieden nach dem Ritual. In Jomellis Requiem werden beide Pſalmverſe intonirt, bei Haſſe und Zelenka der erſte (Te Jerusalem), bei Aſola (in Proskes Musica divina) nur die Worte Te decet hymnus in Sion, bei Pitoni (ebend.) ſind beide Verſe frei componirt.

Die Anrufe Kyrie eleison! und Christe eleison! ſind mit einander verbunden, als die beiden Themata einer Doppelfuge, welche in unauflöslicher Verſchlingung, das erſte in feſtem kräftigem Schritt, das zweite in unruhig treibender Bewegung, deren Ausdruck durch die chromatiſche Geſtaltung gegen den Schluß noch ſehr erhöht wird, mit einander fortſchreiten, bis ſie in ſtets wachſender Steigerung auf einem herb diſſonirenden Accord zuſammen aushalten und ſich dann zu ruhiger Faſſung ſammeln. Dieſe von Vielen hochbewunderte Fuge hat dagegen auch den ſchärfſten Tadel in den verſchiedenſten Rückſichten erfahren. Man hat ſie aus techniſchen Gründen gar nicht für eine Fuge gelten laſſen wollen[53];

---

[53] Im Widerſpruche mit Rochlitz, der dieſes Kyrie eine „ſtrenge Fuge in größter Vollkommenheit“ genannt hatte (Für Freunde der Tonkunſt I S. 159), ſagt Nägeli (Vorleſungen üb. Muſik S. 99 ff.): „Dieſe Fuge iſt 52 Takte lang; von dieſen 52 Takten ſtehen 46 im Moll und nur 6 im Dur. Das Thema kommt in fünf verſchiednen Molltonarten zu ſtehen. Dabei iſt die Modulation unerhört. Die Fuge geht aus D-moll; das Thema kommt durch Verſetzung ins C-moll und F-moll zu ſtehen. Durch eine ſolche Verletzung der Verwandtſchaft der Tonarten und zugleich des Wechſelverhältniſſes zwiſchen Dur und Moll wird die Fuge zu

G. **Weber** that es weh zu glauben daß Mozart den Chorſtimmen „wilde Gurgeleien", wie die „krausverbrämten chromatiſchen Schlangengänge" des Christe eleison hätte aufbürden können (Cäcil. III S. 216 ff.); man hat ſie der in den Worten enthaltenen feierlichen Bitte, dem Ausdruck frommen demüthigen vor dem Mittler inbrünſtigen Flehens nicht genügend gefunden[34].

Ob die Behandlung der Tonarten dieſem Muſikſtück die Bezeichnung einer ſtrengen Fuge entziehe mögen die Meiſter der Schule entſcheiden, unleugbar beruht auf derſelben der Charakter und die Wirkung deſſelben, und daß die weſentlichen Geſetze der contrapunktiſchen Schreibart, auf denen die Fuge beruht, hier mit tiefem Sinn aufgefaßt und angewendet ſind wird kein Vorurtheilsfreier leugnen[35]. Die Ausführung der

---

einem barbariſchen Tongewühl. Und auf ſolche Weiſe hört die Fugenkunſt gradezu auf eine Kunſt zu ſein. Man kann ſtatt die Repercuſſion, als das Hauptwirkungsmittel der Fuge, geltend zu machen, nur das Thema in ſo manche Tonarten verſetzen als man zur hinlänglichen Länge des Tonſtückes bedarf und ſo iſt die Fuge fertig." Den Eindruck welchen dieſe Fuge dennoch mache erklärt Nägeli aus der Macht der Rhythmik. „Hauptthema und Gegenthema bilden eine ſo ſchöne Polyrhythmie wie nur geiſtreiche Componiſten ſie zu erfinden vermögen. Beide Themas contraſtiren ſich gegenſeitig gut und ziehen ſich lebendig vermittelſt der Repercuſſion durch das Ganze hindurch, und ob dieſer polyrhythmiſchen Lebendigkeit der Tonreihen nimmt der Nichtkenner und Halbkenner auch die fehlerhafte Eurhythmie nicht wahr und wird nicht dadurch geſtört."

34) **Schwencke** (A. M. Z. IV S. 8) bekennt, da die Beweggründe Mozarts zu dieſen Worten eine Fuge zu ſetzen unbekannt ſeien, ſo ſcheine dieſelbe den vielleicht einzig möglichen Zweifel gegen die Vollkommenheit des einzigen Werks zu entſchuldigen. Veranlaſſung aber war ſicherlich die conſtant gewordene Tradition, Kyrie oder Christe als Fuge zu behandeln.

35) Das Thema ſteht mit ſeinem Gegenthema im doppelten Contrapunkt der Duodecime. Es iſt vielleicht der Bemerkung werth, daß das Christe in den Mollſätzen eine Terz über dem Kyrie, bei den Durſätzen eine Terz unter dem Kyrie beginnt, was ſeine eigenthümliche Wirkung nicht verfehlt.

chromatiſchen Paſſagen iſt allerdings ſchwierig, allein — ganz abgeſehen davon daß ältere und gleichzeitige Meiſter die für geſchulte Singchöre ſchrieben, daß z. B. Bach, Händel, Haydn ganz ähnliche Anforderungen ſtellten — bei richtigem Tempo ſehr wohl möglich und die Wirkung bedeutend und offenbar die von Mozart beabſichtigte. Denn was die Auffaſſung anlangt, ſo bedarf es keiner Entſchuldigung[56], ſie iſt deutlich ausgeſprochen und wohl berechtigt. Der Anruf „Herr erbarme Dich!" iſt eines ſehr verſchiedenen Ausdruckes fähig, es iſt nicht nothwendig die feierliche Bitte, das innig fromme Flehen; wer in Todesangſt iſt, wer von großer Schuld belaſtet vor den ewigen Richter tritt, in deſſen Munde wird er zum ſchmerzlichen Nothſchrei. Schon im erſten Satz hat Mozart, wie wir ſahen, deutlich dieſe Stimmung des durch den Gedanken an den Tod und das Gericht beim Bewußtſein ſeiner Schuld innerlich aufgeregten Menſchen ausgedrückt, ſie ſteigert ſich zum Schluß des Requiem in der heiß verlangenden Sehnſucht nach dem ewigen Licht auf eine Weiſe, daß die angſtvolle, wenn auch des Vertrauens nicht baare Bitte des Kyrie vollkommen vorbereitet iſt. Beides drückt ſich in den beiden Motiven der Fuge aus, obgleich dem Charakter der Seelenmeſſe ganz entſprechend auch die

---

[56] Marx, welcher dieſe Fuge als ein Beiſpiel anführt, daß es ſogar nöthig werden könne daß die muſikaliſche Faſſung eines Textes dem Sinne deſſelben nicht völlig entſpreche, billigt Webers Kritik inſofern als ſie den muſikaliſchen Ausdruck dem Wortſinne nicht genügend findet, verwirft ſie aber als eine irrige, weil einſeitige. „Sie überſieht", ſagt er (Lehre v. d. muſ. Compoſ. III S. 500) „daß es hier — nach dem ganzen Sinn des Werkes — nicht zunächſt auf einen tiefgetreuen Ausdruck jener Worte, ſondern auf eine befriedigende, kirchlich-feierliche Abrundung und Abſchließung eines ganzen Abſchnitts, des weitausgeführten Gebets für die Verſtorbenen, ankam" (vgl. Berl. muſ. Ztg. 1825 S. 281 f.).

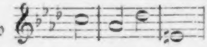
Zuverſicht von dem Gefühle des Schmerzes durchdrungen iſt. In dieſer von Schmerz und Angſt erregten Stimmung drängt ſich natürlich das aufregende Element immer ſtärker hervor, die ängſtliche Spannung des Gemüths ſteigert ſich höher und höher, bis ſie endlich in den herzzerreißenden Nothruf ausbricht, der wiederum zur Beſinnung und Sammlung führt. Dieſe Stimmung, die nicht von der wehmüthigen Erinnerung an theure Entſchlaſene zu ſanfter Rührung bewegt wird, ſondern tief aus dem Gemüthe des von dem Donnerwort der Ewigkeit ergriffenen ſündenbewußten Menſchen hervorgeht, iſt nicht bloß berechtigt ſondern bedeutender als jene weichere, ſie iſt echt kirchlich, und mit ergreifender pſychologiſcher Wahrheit, mit richtiger Wahl der künſtleriſchen Mittel dargeſtellt. Aus ihr heraus ſind die beiden Sätze des Requiem und Kyrie zu einem Ganzen von harmoniſcher Einheit geſtaltet, welche zugleich durch dieſe ihre Haltung das Dies irae vorbereiten.

Dieſer unverkennbaren Einheit der Stimmung und künſtleriſchen Darſtellung gegenüber erſcheint die Thatſache um ſo befremdlicher, daß in Hauptmotiven derſelben ein beſtimmender Einfluß Händels ſich geltend macht. Stadler machte darauf aufmerkſam (Vertheidigg. S. 17) daß das Motiv des Requiem dem erſten Motiv in Händels Trauermuſik auf den Tod der Königin Karoline[37] entſprechend ſei. „Er fand in dieſem Anthem eine ſehr geeignete Idee zu einem Requiem, benützte ſie, wie es einige Blätter ſeines Nachlaſſes bezeugten, und führte ſie nach ſeiner eigenen Art aus.“ Die Erwähnung dieſer Blätter iſt von Intereſſe, es können damit wohl nur die vorläufigen Skizzen dieſer Partie des Requiem gemeint ſein, wie ſie Mozart bei allen ſeinen Werken da wo es auf contrapunktiſche Arbeit ankam zu machen pflegte, ehe er die Partitur niederſchrieb (III S. 452), und wie er ſie bei der Ausarbeitung des Requiem in großer Anzahl gemacht haben muß, bevor er an die in einem Zuge fortgeſchriebene Partitur gehen konnte. Daß dieſe Blätter aus Mozarts Jugendzeit herrührten iſt eine ſchwerlich gegründete Meinung Stadlers; wir wiſſen daß Mozart in ſeiner Jugend Händel nicht ſtudirt hat, daß er ihn erſt durch van Swieten ſeit 1782 recht kennen lernte (III S. 372 ff.) und daß ſeine Studien neu angeregt wurden durch den Auftrag Händelſche Oratorien zu bearbeiten in den Jahren 1788—1790 (S. 456 ff.). Früher iſt ihm auch wohl das Anthem nicht bekannt geworden, auch hat er ſich ſchwerlich das Motiv herausgezogen um es anders zu bearbeiten; es hatte ſich ihm eingeprägt, bot ſich ihm, als er die Worte des Requiem erwog, von ſelbſt dar und iſt, vielleicht unbewußt, ſelbſtändig ausgebildet worden. Denn ein Blick auf die in der Notenbeilage (X, 1 a. b) gegebene Zuſammenſtellung beider Motive wird leicht überzeugen, daß zwar ein ganz beſtimmter Einfluß Händels wirkſam war, daß aber, wenn Mozart mit deſſen Capital wirthſchaftete, Arbeit und Ertrag ihm angehören, und dies wird eine Vergleichung der vollſtändigen Muſikſtücke noch mehr beſtätigen.

---

[37] Händel hat das Anthem for the funeral of queen Caroline im Jahr 1737 am 24 Dec. beendigt, vier Tage nach dem Tode der Königin (Schölcher Life of Handel p. 192). Eine deutſche Bearbeitung unter dem Titel „Empfindungen am Grabe Jeſu“ iſt in Partitur bei Breitkopf u. Härtel gedruckt.

Dazu kommt aber daß Mozart nach Stadler auch zu dem Kyrie das Motiv aus einem Händelſchen Oratorium genommen hat. In Händels Joſeph ſind dem Chor Halleluja! we will rejoice in the salvation, beide Themata des Mozartſchen Kyrie, wie die Notenbeilage (X, 2 a. b vgl. c) zeigt, aber in Dur zu Grunde gelegt; auch iſt das Hauptmotiv des Kyrie eleison und zwar in Moll in dem bekannten herrlichen

Chor des Meſſias „Durch ſeine Wunden“ (Notenbeil. X. 3) zu einer Fuge verarbeitet worden. Eine Vergleichung dieſer Fuge mit der des Requiem wird auf den erſten Blick zeigen daß es mit der Verſetzung des Themas aus einer Dur- in eine Molltonart noch nicht gethan iſt, denn die Verſchiedenheit beider in jeder Hinſicht iſt ſo groß daß jeder ſich überzeugen muß, daß das für contrapunktiſche Behandlung überaus günſtige Motiv  — das deshalb faſt wie ein Gemeinplatz in fugirten Sätzen aller Zeiten wiederkehrt — nur als ein fruchttragender Keim anzuſehen iſt, und daß der Meiſter ſich erſt in dem bekundet, was er daraus zu entwickeln verſteht. Bei einer Doppelfuge aber iſt die weſentliche Grundlage ihrer Geſtaltung die Combination der beiden Themata, die einander nothwendig bedingen. Nun ſind allerdings in dem Chor aus Joſeph zwei ganz entſprechende Motive mit einander verbunden, und es iſt kaum zu bezweifeln daß Mozart grade durch dieſe Combination angeregt worden ſei, allein ſchon aus den beigebrachten Proben ſieht man daß die Ausführung eine weſentlich verſchiedene iſt. Händel verarbeitet eigentlich nur das zweite Motiv — das übrigens in ähnlicher Weiſe öfter bei ihm wiederkehrt — und auch dieſes in ganz freier Behandlung, das erſte taucht nur mitunter wie ein mächtiger Fels von Wogen umſchäumt aus dem lebhaften Figurenſpiel hervor; bei Mozart iſt die fugirte Durchführung beider Motive die Aufgabe, deren Löſung eine gründlich verſchiedene Behandlung vorausſetzt, und wer nur einigermaßen mit der Natur künſtleriſcher und ſpeciell muſikaliſcher Arbeit bekannt iſt der weiß, daß ohne eine geiſtige Wiedergeburt die neu geſtellte Aufgabe nicht ausgeführt werden kann. Noch einleuchtender wird dies, wenn man ſich die innerliche Umbildung vergegenwärtigt, welche erforderlich war um aus Motiven einer kräftigen, fröhlich bewegten Lobpreiſung die flehentliche Bitte eines Schuldbewußten um Erbarmen zu geſtalten. Die Verſetzung in die Molltonart, welche als das äußerliche Mittel ſich darbietet, zieht ſchon ganz äußerlich gefaßt eine ſo vollſtändige Umgeſtaltung der harmoniſchen Behandlung nach ſich — und wir haben geſehen wie ganz neu und eigenthümlich dieſelbe bei Mozart iſt — daß von Uebertragen und Nachbilden nicht mehr die Rede ſein darf, ſondern nur von einem neuen Schaffen, und dieſes konnte ja nur aus der durch die eigenthümliche Aufgabe eines ſolchen Kyrie eleison! angeregten künſtleriſchen Stimmung hervorgehen, welche in dem Nachklingen jenes Händelſchen Chors einen ſchon mehr äußerlichen Impuls fand. Wir ſtehen hier vor einem tiefen Geheimniß der Muſik, wie es möglich iſt daß ein und derſelbe ſchon in beſtimmter Form ausgeprägte muſikaliſche Gedanke durch die künſtleriſche Darſtellung verſchiedene, ja entgegengeſetzte Empfindungen auszudrücken fähig wird; wir ahnen daß ihre Macht bis in die dunkle Tiefe des menſchlichen Gemüthes hinabreicht, welche wie in einem einigen Keim alles umſchloſſen hält was in ſteigender Entwickelung zu verſchiedenen Empfindungen und Vorſtellungen gebildet auseinander geht. Die wunderbarſten und ergreifendſten Wirkungen übt die Muſik, oft in kleinen Zügen, durch dieſe Macht aus; hier liegt ein merkwürdiges Beiſpiel vor, wie verſchiedene Individualitäten verſchiedene Aufgaben von denſelben Grundmotiven ausgehend, jede in ihrer Art meiſterlich gelöſt haben, was im Einzelnen zu verfolgen anziehend und belehrend iſt und ein ungleich höheres Intereſſe hat als die Entſcheidung eines Prioritätsſtreits. Wenn die Erfindung mit Recht als die das künſtleriſche Genie charakteriſirende Gabe angeſehen und vor allem betont wird, ſo fällt damit die Forderung abſoluter Neuheit nicht gänzlich zuſammen. Wie in aller Kunſt wird auch in der Muſik Vieles was ein Einzelner ſelbſtändig geſchaffen zum Gemeingut für alle, welche nach ihm kommen, deren Aufgabe es iſt fortzubilden und von dem Ueberkommenen aus Neues zu ſchaffen und zu geſtalten. Reiche und bedeutende Naturen ſind in dem Bewußtſein durch die Kraft ihrer Individualität auch von einem gegebenen Punkt aus ein Eigenthümliches hervorzubringen oft am unbefangenſten einer ſolchen Anregung durch fremde Erfindung gefolgt[58]. Einen ſchlagenden Beweis kann grade hier J. Haydn geben, der als letzten Satz ſeines Quartetts in F-moll eine Doppelfuge geſchrieben hat, welche (wie die Notenbeilage X, 4 zeigt) aus bewußter Rivalität hervorgegangen ſcheinen könnte und gewiß allen Anſpruch auf Selbſtändigkeit hat. In welchem Umfange Händel nicht bloß eigene, ſondern auch fremde Motive wieder aufgenommen, umgebildet und ausgearbeitet hat, iſt neuerdings durch Chryſander bekannt geworden, und eins der merkwürdigſten Beiſpiele iſt Glucks ausdrucksvolle Arie aus der Iphigenie in Tauris Je t'implore et je tremble (A. IV Sc. 1), zu welcher ganz unverkennbar die ſchöne Gigue in Seb.

---

[58] Ich komme hier nachträglich auf Stadlers Bemerkung (Vertheidigg. S. 10) zurück daß Mozart in der Motette Misericordias domini (I S. 320 ff. 686) ein Motiv von Eberlin benutzt habe. In der Notenbeilage X, 5 a. b iſt der Anfang des mir erſt ſpäter zugänglich gewordenen Eberlinſchen Offertoriums Benedixisti domine — welches Mozart ſich eigenhändig abgeſchrieben hatte (I S. 433) — mit Mozarts Cantabo in aeternum zuſammengeſtellt; auch an dieſem Beiſpiel wird man erkennen, wie weit der äußere Impuls und die ſelbſtändige Ausführung reichen. Dulibicheff macht noch darauf aufmerkſam (III p. 440) daß auch die Noten des Cantabo und des Requiem dieſelben ſind, ein neuer Beweis daß die Aufeinanderfolge der Noten in gleichen Intervallen nicht genüge um die Identität muſikaliſcher Motive feſtzuſtellen.

Bachs Klavierübung (I Part. 1) den Impuls gegeben hat[59]. Bei dieſen Meiſtern wird Niemand an Diebſtahl aus Erfindungsnoth denken[60].

Ein eigenthümlicher Theil der Seelenmeſſe, beſonders in der muſikaliſchen Geſtaltung hervorragend, iſt das alte lateiniſche Gedicht Dies irae, welches meiſtens nicht ganz eigentlich als eine Sequenz bezeichnet wird[61]. Es hatte ſich nämlich im Ritus der Meſſe die Sitte feſtgeſtellt daß bei dem Alleluja des Graduale in der feierlichen Meſſe, welches die

---

[59] Dies iſt ſchon von Cramer (Anecd. sur Mozart p. 26 f.), den J. A. P. Schulz aufmerkſam gemacht hatte, nachgewieſen worden.

[60] G. C. P. Sievers erzählt (Mozart u. Süßmaier S. 15 ff.) daß ihm in Ferrara ein Capellmeiſter mittheilte, ihm ſei eine Meſſe von Mozart vorgekommen, in welcher ein ganzes Stück eines älteren italiäniſchen Meiſters copirt geweſen ſei, er bezeichnete die Tonart der Meſſe und den Namen des Meiſters, welche Sievers vergaß; in Rom beſtätigte Santini ihm die Thatſache und gab wieder Tonart der Meſſe und Namen des beſtohlnen Componiſten an, welche Sievers wieder vergaß. Auf ſchriftliche Anfrage verweigerte ſpäter Santini mit italiäniſcher Vorſicht nähere Auskunft, da er nicht wünſche über dem Andenken zweier ausgezeichneter Männer Krieg anzufachen. Wir wiſſen daß Mozart ſeine Meſſen ſämmtlich vor 1780 für den Salzburger Dom unter den Augen ſeines Vaters ſchrieb und wie undenkbar es iſt daß er in irgend eine ein fremdes Stück einſchob; möglich, daß eine Abſchrift einer Meſſe nach Italien kam, in welcher von fremder Hand aus irgend welchem Grunde ein Mozartſches Stück mit einem fremden vertauſcht worden war. — A. Schiffner berichtete (A. M. Z. XLV S. 581), Händel und Mattheſon hätten Partituren Reinhard Keiſers verbrannt, um ihren Diebſtahl an Keiſer zu verbergen, und ſolcher Plünderungen hätten noch Telemann und, wie man wiſſen wollte, Mozart ſich nicht enthalten. Al. Fuchs forderte ihn auf (Cäcilia XXIII S. 93 ff.) was Mozart anginge den Beweis zu liefern; Schiffner, der wahrſcheinlich eine Keiſerſche Partitur ſowenig als Mozart geſehen hatte, iſt ihn ſchuldig geblieben.

[61] Die folgende ſummariſche Darſtellung gründet ſich auf die Unterſuchungen Ferd. Wolfs (üb. die Lais, Sequenzen und Leiche S. 29 ff. 76 ff. 91 ff.).

Gemeinde und ſpäter der Chor erwiederte, die letzte Silbe ja zu einem jubilus erweitert wurde, indem man auf derſelben lang ausgedehnte melismatiſche Reihen (sequentiae) ſang, welche bei den verſchiedenen Feſten verſchieden gebildet waren. Nachdem dieſe allmählich ſo künſtlich ausgebildet waren daß ihr Vortrag große Schwierigkeiten machte und eine beſondere Uebung verlangte, kam man auf den Gedanken dieſen bloß vocaliſirten Melodien (Neumen) Texte unterzulegen, welche prosae genannt wurden, weil ſie an kein beſtimmtes Metrum oder Rhythmus gebunden waren, ſondern, indem jeder Note eine Silbe zuertheilt wurde, der Melodie folgten. Das größte Verdienſt um dieſe Proſen, welche nun ebenfalls Sequenzen genannt wurden, erwarb ſich im neunten Jahrhundert Notker der Stammler mit ſeinen Schülern und Nachfolgern in der Sängerſchule von St. Gallen[62]. Wenn er nicht der Erfinder iſt, ſo hat er ſie ausgebildet, indem er von den alten Allelujajubilationen ausgehend, dieſe theilweiſe benutzte aber eigenthümlich fortbildete, und eine feſte Form begründete, theils durch regelmäßig wiederkehrende Schlüſſe, theils durch die, wenn auch nicht ausnahmslos befolgte, Norm, jede melodiſche Reihe zweimal wiederkehren zu laſſen, mit häufiger Anwendung einer Art von Refrain; wodurch auch die Texte eine gewiſſe Regelmäßigkeit erhielten, die freilich von metriſcher oder rhythmiſcher Geſetzmäßigkeit noch weit entfernt war. Mit dieſen Sequenzen trat ein friſches Element lebendiger Bewegung in das ſtreng geſchloſſene Ritual und der Gemeinde wurde, da ſie an die Stelle der Reſponſorien traten, eine kräftigere Betheiligung am Gottesdienſt erwirkt. Daher traten ſie in eine unmittelbare Wechſelwirkung mit der volksmäßigen Poeſie, und indem die Texte der Sequenzen mehr und mehr eine feſte, kunſtgemäße Form annahmen, verfolgten ſie den gleichen Entwickelungsgang mit jener. Zunächſt wurde der Reim, der anfangs hie und da vereinzelt ſich zeigte, regelmäßig eingeführt, die beiden Zeilen, welche der gleichen melodiſchen Choralreihe untergelegt waren, wurden durch Reime gebunden, die Refrainzeilen ebenfalls, ſie wurden in verſchiedene Strophen vereinigt, und allmählich auch die Gleichzahl der Silben hergeſtellt. Dieſe Sequenzen, die einer großen Mannigfaltigkeit fähig waren, fanden in Deutſchland, Frankreich und England — weniger in Italien — außerordentlichen Beifall, man dichtete deren eine ſo große Anzahl, zum Theil auf ſchon bekannte Melodien, daß ſie den feſt geſchloſſenen Charakter des Ritus zu bedrohen ſchienen, und die Kirche ſie bis auf drei noch übliche vom Gebrauch beim Gottesdienſt ausſchloß[63].

---

[62] Schubiger, die Sängerſchule St. Gallens S. 39 ff.

Bei der Seelenmeſſe kann von einer Sequenz eigentlich nicht die Rede ſein, weil in derſelben kein Alleluja angeſtimmt wird, dem dieſelbe angehört[64], allein nach Analogie der Sequenzen hatte man in der Seelenmeſſe dem auf das Graduale folgenden Tractus, der die Vorbereitung zu der Verleſung des Evangelium bildet, ein Gedicht auf das jüngſte Gericht angeſchloſſen. Wann dies geſchehen ſei iſt unbekannt, bereits im Jahr 1385 erwähnt Barthol. Albizzi daſſelbe als Beſtandtheil der Seelenmeſſe[65], und als ſolcher iſt ſie auch neben jenen drei Sequenzen anerkannt und beibehalten worden. Mit völliger Sicherheit iſt der Verfaſſer derſelben nicht ausgemittelt, doch iſt es am wahrſcheinlichſten von dem Franziskaner Thomas von Celano, der 1255 noch lebte, gedichtet[66].

---

[63] Dieſe drei ſind Victimae paschali, Veni sancte spiritus, Lauda Sion salvatorem, welche allein in die in Folge des Tridentiniſchen Decrets 1568 revidirte Ausgabe des Breviars aufgenommen ſind.

[64] Notat autem Petrus Cirvelus in expositione Missalis lib. II cap. 115 improprie dici sequentiam in missis defunctorum, quia hoc officium nec Alleluja nec sequentiam debet habere, quae sunt cantica laetitiae, — atque inde deducitur hanc nulli antiquorum tribuendam esse, sed alicui recentiori, cum ritus ecclesiastici immutari coeperunt (Ioa. Bona rer. liturgic. II, 7, 6).

Für die Bedeutung des Dies irae in dem muſikaliſchen Theil der Seelenmeſſe iſt ſchon der Umſtand maaßgebend daß es gewiſſermaßen die Stelle des Gloria und Credo vertritt, welche hier nicht geſungen werden. Statt der Freudigkeit und Zuverſicht, welche jene Sätze als Hauptſtimmung ausdrücken, ſollen hier die Betrachtungen des ſündigen Menſchen der ſich das Gericht des Herrn vergegenwärtigt ihren Ausdruck finden; es leuchtet ein, daß von hier aus der Ton des Ganzen beſtimmt werden muß. Das Gedicht iſt ſchon durch die wunderbare Kraft und Schönheit ſeines Wortklanges, welche keine der zahlreichen Ueberſetzungen zu erreichen vermocht hat[67], für die Muſik wie gemacht; aber auch die Darſtellung kommt der Compoſition entgegen. Ganz im ſtrengen Sinn der Kirche, mit durchgängigen Beziehungen auf die Worte der Schrift, werden mit kräftigen Zügen und lebhaften Farben die Schrecken des Gerichts geſchildert, aber ebenſo eindringlich auch an die Barmherzigkeit und Güte des Mittlers gemahnt; neben die Furcht vor der Verdammniß tritt die Hoffnung auf Erlöſung, und aus der Zerknirſchung eines reuigen Gemüths ringt ſich die gläubige Bitte empor. Tief ergreifende Gefühle werden überall angeregt, ſtarke Contraſte ſind ſcharf aneinander gerückt, kurze aber prägnante Andeutungen fordern die muſikaliſche Darſtellung zu energiſcher Charakteriſtik auf. Dieſe wurde noch begünſtigt durch die freiere Stellung des Gedichtes im Ritus; wie der Prediger mit ſeiner Mahnung freier und individueller ſich an die Gemeinde wendet als der Prieſter der das Meßopfer darbringt, ſo iſt auch der Componiſt weniger gebunden, indem er das Gemälde des jüngſten Gerichts in ſeiner ganzen Furchtbarkeit enthüllt und ſeine eindringliche Mahnung predigt, als wenn ſeine Töne die einzelnen Acte der Meſſe begleiten. Daher findet man durchgängig eine freiere Haltung, lebhafteren Ausdruck im Dies irae, auch hat ſich in der muſikaliſchen Behandlung deſſelben keine ſo feſte Tradition gebildet wie ſie in den übrigen Theilen der Meſſe erkennbar iſt, obgleich im Allgemeinen eine gewiſſe Gliederung des Gedichtes in beſtimmte Abſchnitte ebenſoſehr durch den Verlauf der in demſelben ausgedrückten Vorſtellungen als durch das Bedürfniß muſikaliſcher Geſtaltung indicirt iſt.

---

[65] Bartholomäus Piſanus liber conformitatum vitae P. Francisci ad vitam domini nostri Jesu Christi I fr. 2: locum habet Celani, de quo fuit frater Thomas, qui mandato Apostolico scripsit sermone polito legendam primam B. Francisci et prosam de mortuis, quae cantatur in missa s., „Dies irae dies illa“ dicitur fecisse.

[66] Nähere Nachweiſungen findet man bei Mohnike Kirchen- u. litterar-hiſtor. Studien u. Mittheilungen I S. 3 ff.

[67] Die Ueberſetzungen ſind geſammelt von F. G. Lisco, Dies irae, Hymnus auf das Weltgericht, Beitrag zur Hymnologie. Berl. 1840.

Die Vorſtellung von dem Schrecken des der Erſcheinung des Herrn vorangehenden Weltuntergangs, mit welcher das Gedicht beginnt, bedingt einen lebhaften, kräftigen, ja rauſchenden Ausdruck. Daher tritt hier, und hier zuerſt, der Chor als eine compakte Maſſe auf, die ſich nur einmal trennt, wo der Baß ausruft: quantus tremor est futurus! — die einzige Stelle welche etwas von Malerei annimmt —, während die anderen Stimmen jammern: dies irae! dies illa!, bis alle ſich zu dem Ausdruck der furchtbaren Majeſtät, in welcher der Richter erſcheinen wird, einigen. Die Wirkung dieſes Chors gegenüber dem was voranging beruht zum großen Theil auf der hohen Lage, in welcher die Singſtimmen gehalten werden, wodurch der Ton laut und grell wird, was durch die Begleitung der Saiteninſtrumente, die entweder in Sechzehnteln hinrauſchen oder in ſyncopirten Noten ſich haſtig treiben, unterſtützt wird; ſo daß ohne Anwendung neuer Mittel — die Poſaunen ſind hier nicht einmal gebraucht, um den Klang ſchärfer zu halten — eine vollkommen veränderte Klangfarbe den Hörer wie in eine andere Region verſetzt. Dazu wirkt beſonders auch die Harmonie durch einzelne herbe und ſchroffe Accorde, namentlich durch das nach dem Abſchluß in E-dur überraſchend eintretende C-moll bei der Wiederholung des Quantus tremor und den Rückgang nach A-dur, anderer treffender Züge nicht zu gedenken, wie der Imitation des Tenor beim erſten Quantus tremor, die das Staunen ungemein lebendig ausdrückt.

Nachdem der Tumult und Schrecken des Weltuntergangs vor die Sinne gerückt iſt, beginnt das Gericht, die Poſaune ruft alle Creatur vor den Thron des Richters. Eine Tenorpoſaune verkündigt daſſelbe durch einen einfachen Gang, der einen feierlichen Aufruf wiedergiebt, und von einer Baßſtimme aufgenommen wird, mit welcher die Poſaune ſich gewiſſermaßen concertirend in ernſter und würdiger Weiſe vereinigt[68]. Dann ſetzen nach einander eine Tenor- Alt- und Sopranſtimme die Schilderung des Gerichts und ſeiner unerbittlichen Strenge fort und einigen ſich zuletzt zaghaft und flehend in den Worten cum vix iustus sit securus. Offenbar hat Mozart mit Abſicht darauf verzichtet hier die Angſt und den Schrecken vor dem Gericht hervorzuheben, er wollte dem Entſetzen gegenüber, welches der Weltenbrand hervorruft, den tiefen Eindruck, den die Vorſtellung des Weltenrichters nicht ſowohl auf die Sinne als auf das Gemüth macht, durch eine edle Ruhe bezeichnen; allein es iſt nicht zu leugnen daß er hier hinter ſeiner Aufgabe zurückgeblieben iſt. Jeder einzelne Abſchnitt iſt ausdrucksvoll, würdig, ſehr ſchön und namentlich der Schluß von hinreißendem Wohllaut, aber das Einzelne wie das Ganze reicht nicht an die Höhe und Größe der Vorſtellung, welche in uns lebendig werden ſoll[69].

---

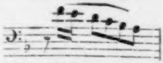
[68] Bei der Aufführung in Leipzig hatte Hiller aus Rückſicht auf den ungenügenden Poſauniſten das Solo vom fünften Takt an dem Fagott übertragen, was dann durch die Eigenmächtigkeit des Correctors A. E. Müller in die gedruckte Partitur überging (Cäcilia VIII S. 54 f.) und, obwohl gleich gerügt (A. M. Z. IV S. 10), auch in der geſtochenen geblieben iſt. Alle Anklagen, die auf dies angebliche Fagottſolo gegründet wurden, ſind dadurch zuſammengefallen.

Der Gedanke daß vor dem Herrn niemand gerecht iſt ruft die Vorſtellung des in furchtbarer Herrlichkeit thronenden Richters wiederum hervor, die in dem nun folgenden Chor mit erſchütternder Gewalt ausgedrückt wird. Die Anlage deſſelben läßt deutlich erkennen, wie der Wortklang auf die muſikaliſche Conception Einfluß übt. Der dreimalige Ausruf rex! und dann rex tremendae majestatis macht ſchon geſprochen einen gewaltigen Eindruck; vom Chor den die Blasinſtrumente unterſtützen mit aller Kraft des Klanges in einfachen, aber mächtigen Accorden geſungen wirken ſie faſt überwältigend, und die energiſche punktirte Figur der Saiteninſtrumente, welche die Pauſen füllt um vor jenem Ausruf

---

69) Hiermit ſtimmt ein ſehr begeiſterter Verehrer des Requiem (A. M. Z. XVI S. 617) und, was den Schluß anlangt, auch Oulibicheff überein (I p. 252). Ein Correſpondent G. Webers aber, der weislich ſeinen Namen verſchwiegen hat, ſchreibt (Cäcilia IV S. 292): „Als Verehrer Mozarts hätten Sie auch noch unterſuchen ſollen, ob das Tuba mirum spargens sonum an ein Haar mehr erinnert, als an das ‚Kleine Nadel‘ im Figaro.“ Es war ihm alſo noch nicht genug daß G. Weber gemeint hatte, der herrliche Mozart „drehe ſich gewiß knirſchend im Grabe herum“ daß man ſolche Töne als die ſeinigen hinnehme.

wie erſchrocken zurückzuweichen, läßt ſie um ſo ſtärker hervortreten. Dieſem Eindruck ordnet ſich auch der Gedanke an die Gnade Gottes anfangs noch unter; während Sopran und Alt in ſtrenger Imitation ſich theilend das rex tremendae majestatis wiederholen, und die Saiteninſtrumente ihre gewaltige Figur, aber nun ebenfalls in zweiſtimmiger Imitation, durchführen, rufen Tenor und Baß mit einem charakteriſtiſchen Motiv ebenfalls in ſtrenger Imitation qui salvandos salvas gratis, was mit Vertauſchung der oberen und unteren Stimme wiederholt wird, bis ſich alle vier Stimmen in dem ganzen Anrufe vereinigen — ein Satz von der conciſeſten Strenge und Kraft. Aber der Gedanke an die Gnade ruft auch die Bitte hervor, aus den mehr und mehr verklingenden Figuren der Saiteninſtrumente tönen erſt einzelne Rufe salva me! hervor, dann ſammeln ſich alle wie in einem Erguſſe innigſten Gefühls[70] zu der Bitte: salva me fons pietatis![71]

Und nun gewinnt der Gedanke an die Barmherzigkeit des Erlöſers, an ſein Werk die Menſchheit mit Gott zu verſöhnen Eingang, an ihn wendet ſich nun die fromme Bitte daß er eingedenk ſeiner Mühen für den Schuldbewußten eintrete. Die Strophen welche dieſen Kreis von Vorſtellungen ausdrücken ſind zu einem Quartett der Soloſtimmen zuſammengefaßt, wie denn der Sologeſang hier ſowohl durch den ſanfteren Charakter als auch durch die mehr individuelle Haltung der Empfindung hervorgerufen wird. Dies Quartett iſt das ausgedehnteſte und ausgeführteſte Muſikſtück des Requiem und durch ſeine Anlage und Durchführung, durch Reichthum und Bedeutung der einzelnen Motive, durch die Feinheit der Detailausführung und den Geiſt der das Ganze durchweht vielleicht das vorzüglichſte von allen, jedenfalls eins der ſchönſten und edelſten Muſikſtücke dieſer Gattung, welche je geſchrieben worden ſind. Mozart erkannte das ſelbſt, denn er ſagte ſeiner Frau, nachdem er das Recordare niedergeſchrieben hatte, wenn er vor der Vollendung des Requiem ſterben ſolle, ſei es ihm von der größten Wichtigkeit dieſes Stück noch aufgeſetzt zu haben[72]. Den Haupttheil des Satzes, welcher, nachdem ihn das Ritornell hervorgehoben hat, zu Anfang, in der Mitte und gegen den Schluß wiederkehrt, bildet ein von zwei Stimmen imitirend vorgetragenes Motiv, deſſen inniger Ausdruck durch die Secundvorhalte eine ſchöne Beimiſchung von Strenge erhält; es wird durch einen figurirten Baß unterſtützt, deſſen erſter Tact  den Keim enthält, aus welchem die meiſten Motive der Begleitung und der Zwiſchenſpiele entwickelt werden, wie ſie denn in zweiſtimmiger canoniſcher Imitation der Geigen, mit einer Figur der Bratſche in Gegenbewegung auf einem Orgelpunkt im Baß das Ritornell abſchließt. Nachdem dieſer zweiſtimmige Satz von Alt und Baß, dann von Sopran und Tenor vorgetragen iſt, vereinigen ſich alle Stimmen in freier Bewegung mit der flehentlichen Bitte ne me perdas illa die! zu einem ausdrucksvollen Abſchluß. In den erſten Zwiſchenſatz theilen ſich anfangs die Stimmen in kurzen reſpondirenden Phraſen, die durch den figurirten Baß zuſammengehalten werden, und ſchließen gemeinſam ab, worauf der erſte Satz verkürzt ſich wiederholt. Nun tritt ein neues Motiv ein, deſſen Wirkung der bis dahin bewegten Stimmführung gegenüber weſentlich harmoniſch iſt und in dem durch den Contraſt der hohen und tiefen Stimmlage hervor gehobenen dreifach geſteigerten Fortſchritt der Accorde beruht, worauf ſich die Stimmen von Neuem zertheilen und den letzten Eintritt des erſten Satzes vorbereiten, der mit einem kurzen Einſchiebſel wiederholt wird, worauf der vollſtändige Abſchluß auf eine ebenſo ſpannende als befriedigende Weiſe durch einen ſchönen Gang der einander folgenden und begegnenden Stimmen herbeigeführt wird. Doch wie vermöchte ein ſolches Skelett eine Vorſtellung von der Schönheit zu geben welche dieſes wunderbare Quartett belebt, einer Schönheit, deren eigenthümlicher Reiz darin beruht daß die Blüthe lieblichſter Anmuth durch ſtrenge Keuſchheit und tiefen Ernſt verklärt erſcheint. Und ſolchen Reiz verdankt es der Einfachheit und Wahrheit der Empfindung, für welche dem Meiſter auch der rechte Ausdruck und das rechte Mittel zu Gebote ſtand; denn nie iſt durch irgendwelche Kunſt das aus dem Bewußtſein eigener Schwäche aufkeimende troſtreiche Gefühl frommen Vertrauens auf die Barmherzigkeit Gottes wahrer und ſchöner ausgedrückt worden als in dieſem Recordare.

---

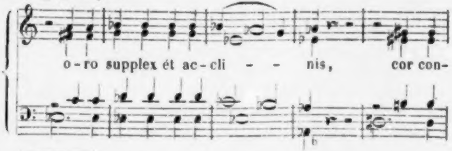
[70] Unbeſchreiblich ſchön iſt der Eintritt des kleinen Sextenaccordes auf g ſtatt des Moll-Dreiklangs welchen man erwartet.

[71] Der Schluß des in G-moll ſtehenden Satzes in D-moll, während Mozart eine faſt ängſtliche Gewiſſenhaftigkeit auf die Gleichförmigkeit der Tonart des Anfangs und Schluſſes bei ganzen Opern, langen Finales, großen Symphonien zu wenden pflege, war Schwencke (A. M. Z. IV S. 11) ſo auffallend, daß ſie ihn zu der Vermuthung veranlaßte, Mozart habe urſprünglich dieſen Chor weiter auszuarbeiten beabſichtigt. Die Schwierigkeit ſchwindet, wenn man beachtet daß die einzelnen Sätze der Sequenz, wenn auch für ſich abgeſchloſſen, doch unmittelbar mit einander zuſammenhängen, ähnlich wie die Sätze eines Finales, und daß Mozart die Wendung nach D-moll macht, weil der folgende Satz aus F-dur geht.

---

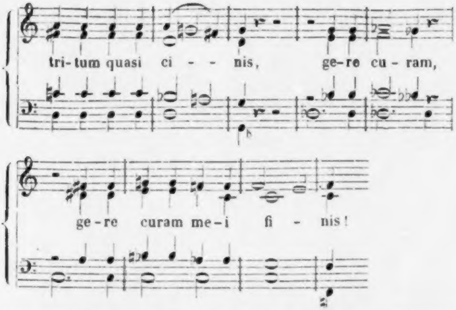
[72] Hogarth mem. of the opera II p. 199.

Die Strophe, welche abgelöſt iſt, thut der zum hölliſchen Feuer Verdammten im Gegenſatz der Erlöſten Erwähnung und dieſe Vorſtellung paßte nicht zu dem Charakter ruhiger Faſſung, welcher den ganzen vorigen Satz beherrſcht. Es war vielmehr, wie in dem ganzen Dies irae die Contraſte ſcharf betont werden, üblich geworden die Qual der Verdammten ebenſo nachdrücklich hervorzuheben als den Frieden der Erwählten. Demgemäß treten hier die Männerſtimmen den Frauenſtimmen gegenüber; jene vergegenwärtigen in imitirenden kurzen Phraſen, die bei der Wiederholung durch den raſchen Wechſel von Dur und Moll und ſcharfe Vorhalte noch peinlicher und unruhiger werden, und denen eine rhythmiſch prägnante von den Saiteninſtrumenten uniſono vorgetragene Figur etwas ungemein Heftiges giebt, die Pein der Hölle, während die Frauenſtimmen, nur durch einen ruhigen Gang der Violinen unterſtützt, das leiſe und innige Flehen um Erlöſung ausſprechen, das bei der Wiederholung ebenfalls durch einige Vorhalte einen ſchmerzlich geſteigerten Ausdruck erhält[73]. Alle dieſe Betrachtungen und Empfindungen haben den Blick auf das eigene Innere zurückgewendet, welches Buße und Reue umwandeln müſſen, daß es der göttlichen Gnade theilhaftig werden könne, und mit dem Gefühl innerer Zerknirſchung tritt der tiefſte und bedeutſamſte Moment ein. Und hier vereinigen ſich die Singſtimmen ganz leiſe in einer Folge von Harmonien, wie ſie kein ſterbliches Ohr gehört hatte



---

[73] G. Weber mochte ſich nicht entſchließen Mozart, „der ſo edel aufzufaſſen verſtand, deſſen Inneres ſo edel und groß war", eine Behandlung zuzutrauen welche „die egoiſtiſche Niederträchtigkeit des Textes con amore heraushebe, und durch das wildhetzende Uniſono der Saiteninſtrumente den Weltenrichter recht ohrenbläſeriſch antreibe die vermaledeite Sündercanaille in den tiefſten Abgrund der Hölle zu ſchleudern, um dann den Sänger zu den lieben Gebenedeiten zu rufen" (Cäcilia III S. 220 f.). Daß hier ein Mißverſtändniß der Textworte obwalte iſt ebenſo klar als


tri- tum quasi ci - - nis, ge-re cu - ram,
ge - re curam me - i fi - nis!

Unwillkührlich beugt man ſich tief ergriffen bei der Verkündigung eines Myſteriums, das der Mund nicht auszuſprechen vermag; widerſtandslos den ungeahnten Wandlungen des Harmonienſtroms hingegeben, empfindet man, wie auch im Grunde des Gemüthes ſich in leiſen Schauern löſt was gebunden war und umwandelt in innerer Wiedergeburt, man fühlt ſich umwittert vom Hauch der Ewigkeit, deren Schwingen das Haupt des ſchon vom Tode berührten Meiſters umrauſchten.

Dem innig gerührten Gemüth wird der Tag des Zorns zum Tag der Thränen und ſo beginnt das Lacrimosa dies illa mit ſanfter Klage, welche vor der furchtbar ergreifenden Vorſtellung der aus den Gräbern aufſteigenden Todten zurücktritt, die in einem mächtigen durch den aufſteigenden Gang der Melodie, die vorwärts drängende Harmonie be-

---

das Verkennen der künſtleriſchen Intention den qualvollen Zuſtand der Verdammten, welcher für den kirchlichen Glauben ein Factum iſt, der Phantaſie lebendig vorzuführen, um daraus die Sehnſucht nach der Erlöſung um ſo viel inniger hervorgehen zu laſſen.

dingten Creſcendo prachtvoll ausgedrückt iſt. Und mit dem Angſtruf homo reus entfiel dem Meiſter die Feder, er vermochte nicht mehr zu ſchreiben was ſein Innerſtes ſo tief erſchütterte: huic ergo parce Deus, pie Jesu Domine![74]

Das Offertorium gehört wieder dem Ritus an und verlangt daher einen etwas anderen Charakter, eine feſter geſchloſſene Form der Darſtellung als das Dies irae. Es zerfällt in zwei Haupttheile, von denen der erſte Domine Jesu Christe die Bitte ausſpricht daß die Seelen der Verſtorbenen nicht zur Hölle fahren ſondern vom Erzengel Michael zum Lichte geführt werden mögen. Dies bedingt für die muſikaliſche Darſtellung einen ernſt bewegten Charakter, der durch die mehrfach wiederkehrende Erwähnung der Höllenſtrafen etwas Herbes und Unruhiges erhält, das ihn vom Requiem unterſcheidet, dem er ſonſt dem durchgehends ſchmerzlichen Ausdruck nach verwandt iſt. Der Text ſtellt ſcharfe Gegenſätze hart neben einander, die auch die Muſik ſtark accentuirt, wodurch ſich eine Gliederung von meiſt kurzen Sätzen ergiebt, die zu größern einander entſprechenden Gruppen zuſammentreten. Erſt die Worte ne absorbeat eas tartarus werden in einem kurzen Fugato durchgeführt, gegen deſſen Herbigkeit, welche ſowohl die charakteriſtiſchen Septimenſprünge des Themas als die von den Saiteninſtrumenten im Uniſono durchgeführte kräftige Sechzehntelfigur hervorbringen, die von den Soloſtimmen in canoniſcher Imitation vorgetragene ſanfte Melodie sed sanctus signifer Michael, die einzige Stelle welche wie ein tröſtliches Licht aus dieſem überaus dunkel gefärbten Satze hervorſchimmert — wohlthuend abſticht. Der ganze Satz ſchließt mit den Worten quam (lucem sanctam) olim Abrahae promisisti in einer ausgeführten Fuge ab[75], deren künſtliche Arbeit noch durch die Begleitung geſteigert wird, welche ein eigenes Motiv in ſtrenger Imitation ſelbſtändig durchführt, durch ihren energiſchen Charakter aber auch den Geſammteindruck der Fuge bedeutend erhöhet. In dieſer hat jene eigenthümliche Miſchung von Vertrauen auf die göttliche Verheißung und von quälender Unruhe beim Gedanken an Tod und Hölle, die ſchon den erſten Satz des Requiem obwohl viel milder charakteriſirt, einen merkwürdig ergreifenden Ausdruck gefunden[76].

---

[74] Wie weit Süßmayrs Ergänzung die Abſicht Mozarts erreicht habe iſt natürlich nicht zu entſcheiden; mit Recht iſt gewiß die Andeutung der erſten Takte wieder aufgenommen und ausgeführt, und der Schluß hat eine großartige Feierlichkeit. Auffallend iſt es, wie von hier an die Poſaunen viel reichlicher angewandt werden als zu Anfang. Sieht man, wie ſparſam und eigenthümlich Mozart im Requiem und im Tuba mirum dieſelben benutzt hat und vergegenwärtigt man ſich die charakteriſtiſche Verwendung in der Zauberflöte, ſo kann es fraglich ſcheinen, ob er ſelbſt ſie ſo oft nur zur Unterſtützung der Singſtimmen gebraucht hätte; obwohl ſich nicht läugnen läßt daß dies damals in der Kirchenmuſik ſehr gewöhnlich war.

Der zweite Theil Hostias et preces hat einen ungleich ruhigeren Charakter, wie denn Sammlung des Gemüths dem geziemt der mit ſeinem Opfer vor den Herrn tritt. Das

---

[75] G. Weber tadelte dieſe Fuge, welche einen Nebengedanken unverſtändig in zweckloſer Breite ausführe und dieſelben unbedeutenden Worte zum Ueberdruß wiederholen laſſe (Cäcilia III S. 222 ff.). Dagegen hat ſchon Seyfried auf die Tradition hingewieſen, welche hier eine ausgeführte Fuge verlangte, und der Mozart ſich nicht entziehen wollte (Cäcilia IV S. 296). Mit Recht, da es ein der Kirche beſtimmtes Werk ſein ſollte und da die Fuge an ſich hier nicht unpaſſend war. Denn der Gedanke iſt kein Nebengedanke, er enthält die Begründung des Vertrauens mit welchem die Bitte ausgeſprochen wird, er bildet das Fundament des ganzen Satzes; für ſolche kurze Sentenzen aber von eindringlicher Kraft und tiefgreifender Bedeutung iſt grade die Fuge die geeignete Form.

[76] Einzelne Stellen in dieſem Satz ſind von großer, obwohl herber Schönheit, wie ſie dieſem Satze geziemt, namentlich die abſchließenden Stellen de profundo lacu, in obscurum, et semini eius.

Moment der auch hier nicht völlig zurückgedrängten Unruhe iſt daher weſentlich in die ſyncopirte Bewegung der Geigen gelegt, die Singſtimmen gehen faſt immer zuſammen in ruhiger Bewegung, die meiſtens mit treffendem Ausdruck die Declamation der Worte wiedergiebt. Aber dieſer einfache Satz verräth durch die eigenthümlichſte harmoniſche Behandlung die Hand des Meiſters, die ihm einen ganz fremdartigen Ausdruck giebt, welcher namentlich bei den Worten tu suscipe pro animabus illis quarum hodie memoriam facimus und zwar jedesmal in ganz neuer Weiſe durch Spannung und Löſung gleich wunderbar überraſcht und befriedigt.

Bis hieher ſteht es durch Mozarts eigene Handſchrift feſt, was Süßmayrs Ausführung überlaſſen geblieben war, und obgleich ſelbſt bei durchgeführter ſelbſtändiger Begleitung, wie im Recordare, Quam olim ſeine Aufzeichnungen für einen kundigen Muſiker genügen um alles Weſentliche daraus abzuleiten, ſo zeigt doch ſchon das oben angeführte Beiſpiel, wieviel Spielraum im Einzelnen noch der Ausführung geblieben war, und einzelne Verſehen nicht zu rechnen, ſo hätte Mozart ſelbſt in der Behandlung der begleitenden Stimmen gewiß manche Feinheit offenbart, die man jetzt nicht ahnt. Von den Blasinſtrumenten iſt faſt gar nichts angedeutet und wenn auch Mozarts mündliche Unterweiſung hiebei eingetreten iſt, ſo bleibt doch mancher Zweifel. Indeſſen iſt die ganze Bearbeitung ſo ausgefallen daß ſie nicht ſtört, die weſentlichen Intentionen hervortreten läßt und man kann ſich überzeugen daß Süßmayr nirgend verſucht hat zu ändern Eigenes einzuſchwärzen.

Bei den letzten drei Sätzen ſteht man durchaus auf dem Boden der Vermuthung, wenn man der poſitiven Behauptung Süßmayrs, welche von der Wittwe Mozarts beſtätigt wird, gegenüber die Frage aufwirft, ob und welchen Antheil

Mozart an denſelben hatte. Sie gründet ſich ſchließlich nur auf die Anſicht daß dieſe Sätze Mozarts würdig ſeien und daß man Süßmayr dieſelben nicht zutrauen könne[77]; jedenfalls muß die äſthetiſche Kritik durch den Gedanken an den ſchweren ſittlichen Vorwurf, den ſie zu erheben gezwungen wird, ſehr zur Vorſicht gemahnt werden. Wenn Seyfried berichtet (Cäcilia IV S. 307), nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung habe Süßmayr dieſe Sätze aus vorgefundenem Brouillon vollendet, Mozart habe die Oſanna-Fuge nach dem Benedictus groß ausführen wollen — was gegen den Ritus wäre, und auch zu der Schlußfuge cum sanctis ein neues Thema im Kopf gehabt, ſo ſind die Gründe für dieſe Meinung ſchwerlich ernſthaft geprüft worden[78].

Süßmayr[79], der als ein junger Mann von 27 Jahren damals Salieris[80] und Mozarts Unterweiſung genoß, hatte ſich an den letzteren eng angeſchloſſen[81], ging in ſeinem Hauſe aus und ein und war in jener Zeit wie Seyfried ſich ausdrückt „des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte“. Er benutzte dieſen lebendigen Verkehr um ſich ganz in Mozarts Weiſe hineinzuarbeiten, und es gelang ihm ſo gut ſich die Factur deſſelben anzueignen, wobei es ihm denn auch nicht immer auf Aneignen der Gedanken ankam, daß Seyfried von mehreren ſeiner Werke ernſten Stils behauptet, man würde ſie für Mozartſche halten, wenn es nicht feſtſtände daß ſie von Süßmayr wären (Cäcilia III S. 295); von Inſtrumentalcompoſitionen hat mir Hauptmann berichtet, die auch ganz Mozarts Technik zeigten und allenfalls für leichtere Arbeiten deſſelben gelten könnten. Sievers, der ſich Süßmayrs leb-

---

[77] Bekanntlich hat G. Weber, der in den erſten Sätzen vielfach Mozart nicht erkennen konnte, umgekehrt an den letzten Sätzen ihm einen beſtimmten Antheil zugeſprochen (Cäcilia III S. 226. IV 279). Bereits bei der Bekanntmachung des Süßmayrſchen Briefes wurde bemerkt, „daß die bekannt gewordenen Kunſtproducte des Hrn. Süßmayr die Behauptung eines weſentlichen Antheils an dieſem großen Werke einer ziemlich ſtrengen Kritik unterwerfen“ (A. M. Z. IV S. 4); ſpäter äußerte Rochlitz ſeinen Verdacht beſtimmter (Cäcilia IV S. 289. A. M. Z. XXV S. 687 f.). Mit großer Lebhaftigkeit ſprach auch Marx ſeine Ueberzeugung aus, daß der Hauptſache nach hier Mozarts Werk zu erkennen ſei (Berl. Muſ. Ztg. 1825 S. 378 f.).

[78] Ein Umſtand iſt meines Wiſſens nicht in Betracht gezogen worden. Wenn bei Mozarts Tode die letzten drei Sätze ganz fehlten, ſo lag es, ſollte man denken, viel näher ſie aus einer der handſchriftlichen Meſſen zu ergänzen, die ja ganz unbekannt waren, als ſie von Süßmayr neu ſchreiben zu laſſen, und vor dem Beſteller wäre dies Verfahren weit eher zu rechtfertigen geweſen. Aber die Verwirrung und Sorge, in welcher die Wittwe ſich gleich nach Mozarts Tode befand, kann manches veranlaßt haben, was unter anderen Umſtänden nicht geſchehen wäre.

[79] Franz Xaver Süßmayr — die Orthographie des Namens wechſelt durch die Scala von Sießmaier bis Süßmayer — geb. in

---

Steyer 1766, wurde in Kremsmünſter erzogen und in der Muſik von Paſterwiz unterwieſen. In Wien that er ſich unter den jüngeren Componiſten bald hervor und wurde ſchon 1792 Hof-Theatral-Kapellmeiſter. Er ſchrieb zuerſt ein „dramatiſches Oratorium“ Moſes und darauf eine Reihe Opern für Schikaneder, von denen beſonders der Spiegel von Arkadien (1794) und Soliman II (1800) weit verbreitet und beliebt waren (Berl. muſ. Ztg. 1805 S. 128) auch ſpäter noch hie und da gegeben wurden. Ein Ballet von ihm Il noce di Benevento fand noch im Jahr 1825 in Mailand großen Beifall (A. M. Z. XXVII S. 694 ff.). Durch das luſtige Leben, in welches ihn Schikaneder hineingezogen hatte, wurde ſeine ſchwache Geſundheit gefährdet; er ſtarb ſchon 1803.

[80] In der Wiener Zeitung wird bei der Anzeige der am 8 Juli 1793 zuerſt auf dem k. k. Nationaltheater aufgeführten Oper Il incanto superato angegeben, die Muſik ſei geſetzt von Hrn. Franz Süßmayr „Schüler des Hrn. Salieri“.

[81] Im Jahrbuch der Tonkunſt (1796 S. 61) heißt es: „Noch dient ihm zu nicht geringer Empfehlung, daß er ein Schüler Mozarts iſt und von ſelbigem ſehr geſchätzt war. Auch hat er an einige unvollendete Werke dieſes großen Genius die letzte Hand gelegt“ — was nur auf das Requiem gehen kann.

haft angenommen hat, erinnert an deſſen Oper „der Spiegel von Arkadien“, welche zuerſt im Jahr 1794 gegeben allgemeinen Beifall gefunden und ſich neben der Zauberflöte gehalten habe, an einzelne Stücke, welche als Muſter ebenſowohl des leichten, natürlichen, graziöſen und doch charakteriſtiſchen als des tragiſch-ernſten Stils galten, ſo daß man ihn nicht ohne Weiteres als unbedeutend verwerfen dürfe[82]. Die genauere Prüfung, welche ich mit dem Spiegel von Arkadien und Soliman II ſowie einigen kleineren Kirchencompoſitionen Süßmayrs angeſtellt habe um mir von ſeinen Leiſtungen eine Vorſtellung zu bilden, hat mich eine leichte, aber oberflächliche Erfindung, eine gewandte und glatte Factur und faſt durchgehend die augenfällige Nachahmung Mozartſcher Weiſe bei ihm finden laſſen. Als man noch allgemein unter dem unmittelbaren Einfluß derſelben ſtand, mochte eine gewiſſe Friſche und Lebendigkeit darüber täuſchen können daß hier nur von einer äußerlichen Aneignung deſſen was ſich abſehen läßt die Rede ſein kann, und daß bei guter Begabung doch Geiſt, Originalität, Kraft und Tiefe fehlen. Dieſen Maaßſtab wird man alſo an die letzten Sätze des Requiem anzulegen haben.

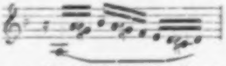
Das Sanctus und Osanna ſind kaum von der Art daß ſie eine ganz beſtimmte Entſcheidung zulaſſen. Daß das Sanctus ſehr kurz und knapp gehalten iſt würde nicht dagegen ſprechen daß es von Mozart ſei, denn alle Sätze des Requiem, ſoweit nicht die fugirte Behandlung ſie ausgedehnt hat, ſind in ähnlicher Weiſe gedrängt; ebenſowenig dürfte man eine unangenehme Fortſchreitung der Geigen geltend machen, da die Ausführung in keinem Falle von ihm herrührt. Auf der anderen Seite reicht es nicht hin daß der Satz den Charakter würdiger Pracht ſehr gut ausdrückt, und der

---

[82] G. L. P. Sievers Mozart u. Süßmaier S. 8 f.

Eintritt des Pleni sunt coeli von wahrhafter Majeſtät iſt, um ihn Süßmayr beſtimmt abzuſprechen. Gewiß ſteht er nicht ganz auf gleicher Höhe mit den beſten der früheren Sätze. Die kurze Fuge des Osanna iſt lebendig, kräftig und in ihrer knappen Präciſion tadellos; es iſt nichts dagegen einzuwenden daß Mozart ſie geſchrieben haben könne, allein daß ein talentvoller, wohl geſchulter Muſiker wie Süßmayr ſie nicht habe ſchreiben können, dafür werden ſchwerlich ſichere Merkmale aufzuweiſen ſein.

Etwas anders verhält es ſich mit dem Benedictus, bei welchem nach der üblichen Auffaſſung Soloſtimmen eintreten, in einem lang ausgeſponnenen Quartett von weichem Charakter. Zelter ſagt von demſelben (Briefw. mit Goethe IV S. 353): „Das Benedictus iſt ſo vortrefflich als möglich, und kann nicht von Mozart ſein, die Schule entſcheidet ſo etwas. Süßmayr kannte Mozarts Schule, aber er war nicht drinnen geweſen, hatte ſie nicht in der Jugend gemacht und davon finden ſich in dem ſchönen Benedictus hier und dort Spuren." Er hat gewiß Recht. Das erſte vom Alt vorgetragene Motiv, der Gedanke die einzelnen Stimmen einander zurufen zu laſſen könnte ſehr wohl von Mozart herrühren, aber die Ausführung ſicherlich nicht. Offenbar ſtockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der Tonica einſetzt und die Hinüberleitung in die Dominante iſt ſehr lahm, noch lahmer nach dem Abſchluß des erſten Theils das mühſame Feſtſetzen in F-dur und ſtatt einer Durcharbeitung die man hier erwartet der unmittelbare Rückgang durch die Septime in den erſten Theil, der dann in ſeiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird; weder die Anlage noch die Durchführung iſt Mozarts würdig. Ferner iſt es kaum glaublich daß er im Zwiſchenſpiel das et lux perpetua aus dem Requiem in ſo auffallender Weiſe copirt haben würde, wie es hier geſchehen iſt, ohne daß ein Grund vorliegt, der eine Anſpielung auf jene Stelle veranlaßt hätte. Sodann kommt auch die ganz abweichende, dicke und volle Inſtrumentation in Betracht, die allerdings auch in den andern Sätzen nicht von Mozart ausgeführt iſt, hier aber von der Anlage des Ganzen nicht wohl zu trennen iſt, wie ſie ſich denn von der aller anderen Sätze unterſcheidet, auch durch die Anwendung von zwei Poſaunen, die Mozart ſonſt nie anwendet, und die hier wie zum Erſatz von Hörnern gebraucht ſind. Endlich iſt der Charakter des Ganzen nicht nur weich und zart, ſondern an manchen Stellen weichlich und ſüß, und ſticht in dieſer Hinſicht gegen den Ernſt der übrigen Sätze, auch gegen das Tuba mirum ſehr merklich ab[83]. Das Osanna iſt wie gewöhnlich eine ſtricte Wiederholung des erſten, nur ſind wegen der veränderten Tonart die Stimmen verſetzt.

Aber in eine ganz andere Region verſetzt uns das Agnus Dei. Hier iſt die innige tiefe Empfindung, die edle Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Erfindung, welche wir in den erſten Sätzen des Requiem bewundern. Die herrliche, ausdrucksvolle Figur der Violinen  welche der erſten Periode zu Grunde liegt iſt ſchwungvoll und wird durch die harmoniſche Behandlung vortrefflich geſteigert, worauf durch das ſanfte Gegenmotiv in ſeiner ruhigen Bewegung ein tröſtlicher Abſchluß herbeigeführt wird. Die zweimalige Wiederholung iſt wirkſam modificirt und geſteigert und der Schluß durch eine neue ſchöne Wendung hervorgehoben, in allem iſt ſichere Meiſterſchaft und Vollendung. „Hat das Mozart nicht geſchrieben“, ſagt Marx (Berl. Muſ. Ztg. 1825 S. 379) „nun wohlan! ſo iſt der, der es geſchrieben, Mozart“. Ich habe bei Süßmayr nichts gefunden, wodurch ich mich berechtigt fühlte ihm die Conception dieſes Satzes zuzuſchreiben und ich habe die Ueberzeugung faſſen müſſen, daß wenigſtens die Hauptidee Mozart angehört, und Süßmayr kaum einen weſentlicheren Antheil an dieſem Stück haben kann als an jenen früheren. Zwar verliert ſeine ganze Ausſage ihre volle Glaubwürdigkeit, wenn gegen einen Punkt ein gegründeter Zweifel erhoben werden kann, doch wage ich nicht mit Sicherheit zu behaupten daß Süßmayr im Sanctus und Benedictus Mozartſche Skizzen benutzt haben müſſe[84].

---

[83] Jener Correſpondent G. Webers hatte von muſikaliſchen Freunden gehört André beſitze Handſchriften, woraus er bis auf die letzte Note beweiſen könne, daß das Benedictus nichts als die Umarbeitung einer viel früher verfaßten verliebten Arie Mozarts ſei. Natürlich iſt kein wahres Wort daran.

Faßt man den Theil des Requiem ins Auge, welchen Mozart ſelbſt vollendet oder ſo weit ausgeführt hat daß dem Kundigen das Kunſtwerk ſeinem Weſen nach vollkommen klar entgegentritt, ſo wird man nicht anſtehen dieſem Werk dieſelbe Höhe künſtleriſcher Vollendung zuzugeſtehen, welche Mozart in den größten Schöpfungen ſeiner letzten Jahre erreicht hat. Es offenbart uns dieſelbe Tiefe der Empfindung, denſelben Adel der Schönheit, dieſelbe Meiſterſchaft der Form, welche durch die vollkommene gemüthliche und künſtleriſche Verſenkung in die beſondere Aufgabe eine eigenthümliche Schöpfung hervorgebracht haben. Beſonders tritt dies hervor, wenn man das Requiem mit den verwandten Leiſtungen ſowohl Mozarts ſelbſt als ſeiner Zeitgenoſſen vergleicht[85]; die Ueberlegenheit fällt um ſo mehr in die Augen, als Mozart auch hier die durch lange Tradition feſtgeſtellten Formen im Weſentlichen feſthält, weil er innerhalb derſelben das Eigenthümlichſte zu leiſten ſich fähig fühlte. Ebenſowenig tritt er den Anſchauungen, welche die Seelenmeſſe in ihrer Stellung im katholiſchen Cultus ausdrückt, in irgend einer Weiſe entgegen, indem er über ſie hinaus zu gehen oder etwas Fremdes, nur ihm Eigenes hineinzulegen ſich beſtrebte; die volle, unbefangene Hingebung, welche die unumgängliche Bedingung des wirklich künſtleriſchen Schaffens iſt, wird nirgend getrübt, die menſchliche Empfindung, die religiöſe Anſchauung, die künſtleriſche Auffaſſung ſind mit einander in völliger Harmonie. Auf dieſer Einheit beruht die Bedeutung des Requiem, denn auf dieſem Grunde allein konnte die Individualität Mozarts zur vollen Geltung gelangen, um in Freiheit und Sicherheit, ohne je Gefühl und Bewußtſein des Gebietes auf welchem ſie wirkt zu verlieren, mit allen ihr zu Gebote ſtehenden Mitteln ein Kunſtwerk zu ſchaffen, das in jedem Moment das innerſte Leben ſeines Urhebers ausſpricht. In dieſem Sinne dürfen wir ſein Wort wiederholen, daß er das Requiem für ſich geſchrieben habe: es iſt der wahre, echte Ausdruck ſeiner auf das Höchſte gerichteten künſtleriſchen Natur, ſein unvergängliches Denkmal.

---

[84] Die Wiederholung des erſten Satzes zum Schluß war damals nicht ungewöhnlich. Haſſe läßt in ſeinem Requiem die Worte lux aeterna intoniren mit demſelben Choralton wie Te decet und dann das Requiem wiederholen, ähnlich Zelenka; Jomelli wiederholt ebenfalls das Requiem, fügt aber einen eigenen Schluß hinzu.

---

[85] A. M. Z. XVI S. 512 „Mag es unverholen geſagt werden daß ſelbſt der in ſeiner Art ſo große unſterbliche Haydn, ſelbſt der gewaltige Mozart ſich nicht rein erhielten von dieſer anſteckenden Seuche des weltlichen prunkenden Leichtſinns. Mozarts Meſſen, die er jedoch bekanntlich auf erhaltnen Auftrag nach der ihm vorgeſchriebenen Norm componirte, ſind beinahe ſeine ſchwächſten Werke. Er hat indeſſen in einem einzigen Kirchenwerke ſein Inneres aufgeſchloſſen, und wer wird nicht von der glühendſten Andacht, von der heiligſten Verzückung ergriffen, die daraus hervorſtrahlt? Sein Requiem iſt wohl das Höchſte was die neueſte Kunſt für den kirchlichen Cultus aufzuweiſen hat.“ An entgegenſtehenden Urtheilen fehlt es natürlich auch nicht. „Ich müßte ohne Gefühl ſein“, ſagt Ernſt in Tiecks Phantaſus (Schriften IV S. 426) „wenn ich den wunderſamen, reichen und tiefen Geiſt Mozarts nicht ehren und lieben ſollte, wenn ich mich nicht von ſeinen Werken hingeriſſen fühlte. Nur muß man mich kein Requiem von ihm wollen hören laſſen oder mich zu überzeugen ſuchen, daß er ſowie die meiſten Neueren wirklich eine geiſtige Muſik habe ſetzen können“ (vgl. 1 S. 489). Und Krüger (Beiträge für Leben u. Wiſſenſch. d. Tonkunſt S. 199 f.) meint: „Mozarts Requiem kann doch bei Katholiken und Evangeliſchen, ſofern ſie wirklich Erbauung ſuchen, kaum noch für echte heilige Muſik gelten, da wenige weichere Sätze abgerechnet das Ganze ſeinen theatraliſchen Stil nirgend verleugnet.“

Theilnahme und Anerkennung fand das Requiem bald und allgemein. „Wenn Mozart nichts anders componirt hätte als ſeine Violinquintetten und für die Kirche ſein Requiem“, pflegte J. Haydn zu ſagen „wäre er ſchon dadurch unſterblich geworden“[86]. Beſonders in Norddeutſchland wurde es mit der lebhafteſten Bewunderung aufgenommen und bald heimiſch, was um ſo begreiflicher iſt, als dort die Kirchenmuſik, uneingedenk J. S. Bachs, in immer größere Flachheit und Trivialität, der ſogar die Strenge der Form abhanden kam, ausgeartet war. Zur freudigſten Ueberraſchung fand man hier mit der Tüchtigkeit der ſtrengſten Schule Tiefe der Empfindung und poetiſche Auffaſſung vereint — ein Labſal in der Wüſte auch für den, der an ihren Sand ſich gewöhnt hatte[87]. In Leipzig war es Hiller, der, in der Verehrung Haſſes und Grauns alt geworden, bewundernd die Hände faltete, als er das Requiem kennen lernte, es alſobald zur Aufführung brachte und in Leipzig heimiſch machte[88]. In Berlin wählte die Singakademie bei ihrer erſten öffentlichen Aufführung zum Gedächtniß ihres kürzlich verſtorbenen Stifters **Faſch** am 8 Oct. 1800 das Requiem[89], welches ſeitdem dort[90], wie an anderen Orten gewählt wurde, wenn es galt das Andenken großer Männer namentlich Muſiker zu ehren[91], und **Zelter** meinte noch ſpäter, das Requiem ließe ſich gar nicht unter die Erde bringen, weder durch ſchlechte Kritik noch mittelmäßige Aufführungen[92]. In Pa-

---

[86] St[illegible]ler Vertheidigg. S. 27.

[87] Der alte Organiſt Kittel in Erfurt, ein Schüler S. Bachs, erhielt eines Tags die Orgelſtimme eines ihm unbekannten Requiem, das ihn ſehr bald anzog und je länger je mehr feſſelte, ſo daß er ſich am Schluß nach dem Componiſten erkundigte. Als ihm Mozart genannt wurde trauete er ſeinen Ohren nicht, denn von dem Componiſten beliebter Opern, die er übrigens nicht kannte, erwartete er keine ſolche Kirchenmuſik. Nun ließ er ſich auch die Opern geben und war vorurtheilsfrei

---

genug auch in ihnen den Componiſten des Requiem zu erkennen und lieb zu gewinnen. So erzählte mir mein Lehrer **Apel**, Kittels Schüler.

[88] Rochlitz für Freunde der Tonkunſt I S. 25 f. Häſer Cäcilia IV S. 297.

[89] Zur Geſchichte der Singakademie S. XV f.

[90] Zum Gedächtniß der verw. Königin wurde es 1803 aufgeführt (Berl. muſ. Ztg. 1803 S. 83), des Akademiedirectors **Friſch** 1815 (Zelters Briefw. II S. 168 f. 172 f.), des Fürſten **Radziwill** 1833, des Grafen **Brühl** 1837, des Königs **Friedrich Wilhelms** III 1840.

[91] In Leipzig zum Gedächtniß **Schichts** 1823 (A. M. Z. XXV S. 405), in Berlin 1821 zum Andenken **Andr. Rombergs**, in Wien zum Gedächtniß C. M. v. **Webers** (A. M. Z. XXVIII S. 736), **Beethovens** (A. M. Z. XXIX S. 367).

[92] Zelter Briefw. m. Goethe VI S. 143. An einer andern Stelle (IV S. 353) erklärt er daſſelbe für „brüchig, ungleich d. h. die Stücke ſind ſämmtlich ſo gut als eingelegt, und wer ſie als Ganzes zuſammen betrachten will der irrt; und das iſt der Fall mit mehreren tüchtigen Componiſten, und aus ſolchen Stücken beſteht das ganze Requiem, und doch iſt es das allerbeſte was mir aus dem vorigen Jahrhundert bekannt iſt.“ Welchen Einfluß auf dieſes Urtheil die Entſtehungsgeſchichte des Requiem gehabt habe mag dahin geſtellt bleiben. **Jean Paul** ſchreibt an Herder (8 Oct. 1800) vom Requiem (Aus Herders Nachlaß I S. 313): „In manchen Stellen ziehen die Mozartiſchen Donnerwolken und in andern ſchlagen ſeine Nachtigallen; aber das Ganze wird nicht von ſeiner harmoniſchen, gewaltigen Weltſeele getragen und verknüpft. In der

ris führte Cherubini[93] im Jahr 1804 das Requiem in glänzender Weiſe auf[94], und ſo hat das Requiem nicht allein im geſammten Europa ſondern auch in der neuen Welt[95] unzählige Menſchen getröſtet und erhoben[96].

25.

Der frühe Tod Mozarts der unerwartet ihn fortnahm, als er auch in den Augen der Menge die Höhe ſeiner Kunſtleiſtungen erreicht zu haben ſchien, vernichtete die Vorurtheile und Abneigungen Einzelner und ſteigerte durch das lebhafte Gefühl des unerſetzlichen Verluſtes die Bewunderung für ſeine Werke. Zunächſt wendete ſich die dadurch geweckte Theilnahme auch ſeiner in drückender Noth hinterlaſſenen Familie zu; nicht nur in Wien und Prag, auch in anderen Orten, welche die Wittwe auf mehreren Kunſtreiſen beſuchte,

---

letzten Fuge erinnert die Wiederholung einer nächſten rührend an ſeinen ſterbenden Geiſt, der ſchon halb mit der Lippe unter dem Todesſchleier die letzten Worte zweimal ſtammelt.“

[93] Rochlitz hat nachzuweiſen geſucht (A. M. Z. XXV S. 685 ff.), wie Vogler bei der Compoſition ſeines Requiem das Mozartſche vor Augen gehabt habe, um es anders zu machen; ein ähnlicher negativer Einfluß läßt ſich auch bei Cherubinis großartigem Requiem in C-moll erkennen, dem das zweite in D-moll ganz nachgebildet iſt. Dagegen hatte E. T. A. Hoffmann ein Requiem geſchrieben, in dem er das Mozartſche abſichtlich nachbildete (Rochlitz Für Freunde der Tonk. II S. 13 f.).

[94] Berl. Muſ. Ztg. 1805 S. 28.

[95] Von einer vorzüglichen Aufführung in Rio Janeiro im Jahre 1819 berichtet Neukomm (A. M. Z. XXII S. 501 ff.).

[96] In Venedig ſetzte ein Muſikliebhaber ein bedeutendes Legat aus, wofür jährlich drei Requiem, darunter das Mozartſche, aufgeführt werden ſollten (A. M. Z. XLII S. 54). In Senftenberg in Böhmen wurde 1857 ein Verein geſtiftet, um jährlich am 18 Juni Mozarts Requiem aufzuführen (niederrh. Muſ. Ztg. 1857 S. 243 f.).

namentlich in Berlin[1], fand ſie großmüthige Unterſtützung, welche ihr freilich nicht auf die Dauer eine ſorgenfreie Exiſtenz bereiten konnte. Ebenſo wenig wurde der handſchriftliche Nachlaß Mozarts bei damaligen Verhältniſſen für ſie eine Quelle ausreichenden Erwerbs; ſeine Compoſitionen konnten in Abſchriften und im Druck von allen Seiten verbreitet werden ohne daß man ihrer Einwilligung und Unterſtützung bedurfte, wo ſie geſucht und honorirt wurde erkannte ſie ſelbſt dies als eine Gunſt an[2], und war zufrieden als im Jahr 1799 André den geſammten handſchriftlichen Nachlaß um den Kaufpreis von 1000 Dukaten von ihr erwarb[3]. Sie fand ſpäter durch ihre zweite Ehe mit G. N. Niſſen eine geſicherte ruhige Exiſtenz[4]; der ältere der beiden Mozart überlebenden Söhne, Karl, iſt in einer beſcheidenen Stellung als öſterreichiſcher Beamter in Mailand im Jahr 1859 geſtorben[5]; der jüngere, Wolfgang, hat ſich als Klavierſpieler und Componiſt Achtung erworben — der Ruhm ſeines Namens ließ ihn nicht mehr erreichen[6].

---

[1] Als ſie im Febr. 1796 in Berlin war, bewilligte Friedrich Wilhelm II ihr das Opernhaus und die königliche Kapelle zu einem Benefiz, und „machte ſich“ wie es in dem Handbillet heißt (Niemtſchek S. 43) „ein wahres Vergnügen der Wittwe zu beweiſen, wie ſehr er das Talent ihres verſtorbenen Mannes geſchätzt und die ungünſtigen Umſtände bedauert habe, welche ihn die Früchte ſeiner Werke einzuerndten verhinderten.“

[2] Die von Breitkopf u. Härtel veranſtaltete Ausgabe der Oeuvres iſt durchgängig im Einvernehmen mit der Wittwe und auf Grund der von ihr gegen Entſchädigung mitgetheilten Originale veranſtaltet, worüber die ganze ausführliche Correſpondenz mir vorliegt.

[3] Einige Handſchriften Mozarts waren ſchon bei ſeinem Tode nicht mehr vorhanden, einige andere hat André ſelbſt andern überlaſſen, die übrigen führt das „Thematiſche Verzeichniß derjenigen Originalhandſchriften von Mozart, welche Hofrath André in Offenbach beſitzt“ (Offenbach 1841) auf. Leider iſt in Folge einer Erbtheilung auch von dieſer Sammlung ein Theil zerſtreut worden.

[4] Georg Nic. Niſſen, geb. 1765, lernte die Wittwe Mozart im Jahr 1797 in Wien, wo er die Geſchäfte der däniſchen Diplomatie wahrnahm, kennen und leiſtete ihr bei der Ordnung ihrer Angelegenheiten und Vermögensverhältniſſe treuen Beiſtand, wie ich aus ſeinen zahlreichen Briefen, die er in ihrem Namen zu ſchreiben pflegte, ſehr genau habe kennen lernen. Er zeigte ſich darin als einen zwar umſtändlichen, aber ſehr braven und ehrenwerthen Mann und ſo hat er ſich auch ſeit ſeiner

Laute Anerkennung und Ehre, die Mozart in ſeinem Leben zwar nicht gefehlt hatten aber vielfach verkümmert waren, wurden dem Todten in reichem Maße zu Theil. Man feierte ſein Andenken an vielen Orten durch Aufführung ſeiner Werke oder eigener Trauercantaten[7], ſeitdem iſt vielfach ſein Geburtstag wie ſein Todestag durch muſikaliſche Huldigungen in Privatcirkeln[8] und Concerten geehrt worden, und das hundertjährige Jubiläum des Geburtstages, welches im Jahr 1856 Mozarts Namen und Mozarts Töne in ganz Deutſchland lebendig fand, hat alle Stimmen zum lau-

---

Verheirathung mit Conſtanze im Jahr 1809 gegen ſie und ihre Kinder bewährt. Nachdem er den Staatsdienſt verlaſſen, lebte er ſeit 1820 mit ihr in Salzburg, wo auch Mozarts Schweſter wohnte (I S. 144). Dort ſtarb er im Jahr 1826 und die Wittwe, welche ſeitdem mit ihrer ebenfalls verwittweten Schweſter Sophie Haibl zuſammenlebte, am 6 März 1842 wenige Stunden, nachdem das Modell der Mozartſtatue eingetroffen war (Wien. Muſ. Ztg. 1842 S. 150).

[5] Er widmete ſich anfangs dem Kaufmannsſtande, trieb dann eine Zeitlang Muſik (Reichardt Briefe aus Wien I S. 244), trat aber ſchließlich in die Beamtencarriere; er ſpielte gut Klavier und leitete im Hauſe des Oberſt Caſella, ſpäter bei ſich muſikaliſche Aufführungen (A. M. Z. XX S. 512).

[6] Er trat zum erſtenmal im Jahr 1805 öffentlich auf (A. M. Z. VII, 427. 502) machte wiederholte Kunſtreiſen und lebte ſeit 1814 als Muſikdirector in Lemberg, ſpäter in Wien; er ſtarb 1844 in Karlsbad. Vgl. N. Ztſchr. f. Muſ. XXI S. 169 ff.

[7] Weſſely in Berlin (muſ. Wochenbl. S. 191) und Cannabich in München componirten Trauercantaten auf Mozarts Tod (Niemtſchek S. 66).

[8] A. M. Z. II S. 239.

ten Chor der freudigſten Verehrung vereinigt und derſelben einen neuen Aufſchwung verliehen[9].

Mozarts Geſichtszüge ſind durch weit verbreitete Porträts, welche ſämmtlich den Typus eines Profilrelief wiedergeben[10], ſo allgemein bekannt geworden, daß man ſie in dieſer Beziehung mit denen Friedrichs des Großen und Luthers vergleichen kann; wie ſeine Muſik zum Gemeingut geworden iſt, ſo hat auch jeder Muſikaliſche ein beſtimmtes Bild von Mozarts Perſon. Man kann leider nicht ſagen daß Schwanthalers Erzſtatue, welche durch allgemeine Beiträge als ein Nationalmonument[11] hergeſtellt, im September 1842 auf dem Michaelsplatze in Salzburg errichtet wurde[12], der allgemeinen Vorſtellung von Mozarts genialer Künſtlernatur und liebenswürdiger Perſönlichkeit den würdigſten und idealen Ausdruck verliehen habe[13].

---

[9] Eine vollſtändige Zuſammenſtellung aller Feierlichkeiten mit welchen dieſes Jubiläum an den verſchiedenen Orten begangen worden iſt hat, wie es ſcheint, Niemand verſucht.

[10] Ein in Buchsbaumholz geſchnittenes kleines Medaillon von Poſch, welches jetzt im Mozarteum in Salzburg aufbewahrt wird und das am beſten von J. G. Mansfeld im Jahr 1789 mit der Unterſchrift dignum laude virum Musa vetat mori geſtochen worden iſt, liegt allen früheren Porträts zu Grunde, von welchen auch die ſchlechteſte Nachbildung das Profil nicht ganz unkenntlich gemacht hat.

[11] Schon im Jahr 1799 hatte die Herzogin Amalie von Weimar im Park von Tiefurt Mozart ein von Klauer gearbeitetes Denkmal aus gebranntem Thon ſetzen laſſen, auf einer runden Ara eine Leier, an welche eine tragiſche und komiſche Maske angelehnt iſt (Journ. d. Luxus u. d. Moden 1799 Nov. A. M. Z. II S. 239. 420). Auch Bridi (II S. 361) hatte in dem in ſeinem Garten errichteten Tempel der Harmonie Mozart qui a sola natura musice doctus musicae est artis princeps aufgenommen und ihm in einer melancholiſchen Grotte ein Denkmal mit der Inſchrift geweiht: „Herrſcher der Seele durch melodiſche Denkkraft“ (A. M. Z. XXVI S. 92. XXX S. 680 f.). Dieſelbe Inſchrift iſt auf dem Revers einer Denkmünze von Guillemard neben einer die Leier ſpielenden Muſe mit einem flöteblaſenden Amor angebracht; die Vorderſeite zeigt das Porträt Mozarts, ſowie auf einer Medaille von Bärend, deren Rückſeite Orpheus neben einem gebändigten Löwen darſtellt mit der Umſchrift auditus saxis intellectusque ferarum sensibus. Beide Medaillen kenne ich durch die gütige

In würdiger Weiſe hat man Mozarts Namen auch durch Stiftungen geehrt. Das im Jahr 1842 geſtiftete **Mozarteum** in Salzburg bewahrt nicht nur aus dem Nachlaß der Söhne die wichtigen Documente des Familienarchivs und intereſſante Reliquien, es hat auch den Zweck die Muſik und namentlich die Kirchenmuſik in Mozarts Vaterſtadt zu pflegen und zu fördern[14]. Die **Mozartſtiftung** in Frankfurt unterſtützt ſeit dem Jahr 1838 durch Preiſe und Stipendien die Ausbildung vielverſprechender Talente[15], und ein im

---

Mittheilung des Hrn. **Mendheim** in Berlin. Ein Abguß einer nicht ausgeprägten Medaille von **Böhm**, welchen ich meinem Freunde **Karajan** verdanke, zeigt das ſehr fein und geiſtreich aufgefaßte Profil Mozarts.

12) Der Gedanke an die Statue ward im Jahr 1835 angeregt, der Aufruf im Sept. 1836 erlaſſen (A. M. Z. XXXIX S. 809 f.), der Guß der Statue am 22 Mai 1841 vollendet, die Summe der Beiträge belief ſich auf nahezu 25000 fl. Am 4 Sept. 1842 und den folgenden Tagen fand die feierliche Enthüllung des Erzbildes Statt. Vgl. L. **Mielichhofer** das Mozart-Denkmal zu Salzburg und deſſen Enthüllungsfeier. Salzb. 1843. A. M. Z. XLIV S. 722 f. 780 ff. 806 ff.

13) Mozart iſt mit dem hergebrachten Mantel bekleidet, er ſteht ruhig, den Kopf etwas ſeitwärts nach oben gerichtet, in der Hand hält er ein Blatt mit der Inſchrift Tuba mirum. An der Baſis ſind in Reliefs die Kirchen- Concert- und dramatiſche Muſik allegoriſch dargeſtellt, und ein Adler der mit der Leier gen Himmel fliegt; die einfache Inſchrift iſt: **Mozart**. Das Monument iſt durch einen ſchönen Kupferſtich von **Amsler** bekannt gemacht.

14) Das Mozarteum hat in neun Jahresberichten von 1843—1858 über ſeine Wirkſamkeit Bericht erſtattet.

15) A. M. Z. XLII S. 735. Auch die Mozartſtiftung pflegt regelmäßige Jahresberichte zu veröffentlichen.

Jahr 1855 begründeter Mozart-Verein beabſichtigt zugleich auch hülfsbedürftige Muſiker zu unterſtützen[16].

Was aber auch von begeiſterten Verehrern für Mozarts Ruhm unternommen ſein mag, in ſeinen Werken hat er ſelbſt ihn feſt und unerſchütterlich begründet. Eine Geſchichte der neueren Muſik wird im Einzelnen nachzuweiſen haben, in welcher Weiſe ſein Einfluß in bewußter Nachbildung, in unſelbſtändiger Nachahmung, in freier Anregung verwandter Naturen maaßgebend geweſen iſt — das kann man mit voller Wahrheit ſagen, von allen Componiſten welche nach ihm gearbeitet und geſchaffen haben iſt keiner der nicht von ſeinem Geiſte berührt wäre, keiner der nicht von ihm gelernt hätte, keiner der nicht irgendwo ſein Erbtheil angetreten hätte. Denn wie alle großen und wahrhaft ſchöpferiſchen Naturen gehört er zwei Zeiten an, deren Verbindung zu bilden er berufen iſt; wie er in ſich aufnimmt um zu verarbeiten und umzubilden was ſeine Zeit ihm bieten konnte, ſo bringt er was aus ſeinem Geiſte neugeboren war dem kommenden Geſchlechte dar als den Keim eines neuen Lebens.

Es wäre Vermeſſenheit die Summe eines reichen künſtleriſchen Schaffens, die Fülle des eigenthümlichen Lebens, in welcher eine wahrhaft künſtleriſche Individualität ſich offenbart mit einer kurzen Charakteriſtik erſchöpfen zu wollen. Nicht ſelten hat man im Gefühl dieſer Schwierigkeit durch Vergleichung mit anderen Künſtlern das Bild klarer und ſchärfer zu zeichnen verſucht. Keine Parallele ſcheint mehr gerechtfertigt als die zwiſchen Mozart und Rafael[17]. Die edle Schönheit, welche alle anderen Bedingungen künſtleriſcher

---

[16] Niederrh. Muſ. Ztg. 1855 S. 398. 1856 S. 296. 303. 1857 S. 232.

[17] Rochlitz, Raphael und Mozart (A. M. Z. II S. 641 ff.). Alberti, Raphael und Mozart, eine Parallele. Stettin 1856.

Darſtellung gleichſam aufzuzehren und in reine Harmonie aufzulöſen ſcheint, tritt ſo ſiegreich in den Gebilden beider Meiſter in gleicher Weiſe hervor, daß es ſo mancher übereinſtimmender Momente in ihrem Bildungs- und Lebensgange, in ihrer künſtleriſchen und ſittlichen Natur gar nicht bedürfte um ſie als Zwillingsbrüder erkennen zu laſſen. Indeſſen würde dieſe Vergleichung erſt wahren Gewinn bringen, wenn ſie durch eingehende Betrachtung erkennen ließe, wie und unter welchen Bedingungen auf verſchiedenen Gebieten der Kunſt die in ihrer Totalwirkung gleichartige Schönheit geſchaffen wird[18]. Wie bereitwillig Jeder zugeben wird daß Mozart mit Shakespeare[19] in der Fülle, Kraft und Lebendigkeit dramatiſcher Geſtaltung wie in der Kühnheit des Humors, mit Goethe[20] in der Einfachheit und Natürlichkeit menſchlicher Empfindung und in der plaſtiſchen Klarheit ſich nahe verwandt zeige, ſo treten uns auch hier wiederum die bezeichnenden Eigenſchaften großer Künſtler auf verwandten Gebieten entgegen, Mozarts Individualität auf dem ſeinigen wird dadurch nicht erklärt. Die oft geiſtreichen Parallelen mit großen Muſikern, mit Haydn[21], mit Beethoven[22], zeigen dies, indem hier, wo die nächſte Verwandtſchaft iſt, vorzugsweiſe die Verſchiedenheiten hervorgehoben werden; und auch hier iſt zu fürchten daß je witziger dieſe Vergleichungen im Einzelnen durchgeführt werden um ſo mehr die Unbefangenheit der Auffaſſung getrübt und die Bilder entſtellt werden.

---

[18] Wie verſchiedene Auffaſſungen hier möglich ſind, ſieht man daraus daß Carpani bei einer Zuſammenſtellung von Muſikern und Malern (le Haydine p. 215) Pergoleſi und Rafael, Mozart und Giulio Romano, Beyle, der ihn ſonſt meiſt copirt (vie de Haydn p. 260) Mozart und Domenichino zuſammenſtellt, den Carpani mit Sarti vergleicht.

[19] Fr. Horn A. M. Z. IV S. 421 ff.

[20] Th. Kriebitzſch, Poeten u. Componiſten (A. M. Z. L S. 545 ff.), der freilich ohne Bedenken auch den Meſſias auf Mozarts Rechnung ſetzt.

[21] [Arnold] W. A. Mozart und J. Haydn, Verſuch einer Parallele. Erfurt 1810. G. L. P. Sievers Charakteriſtik der deutſchen Muſik (A. M. Z. IX S. 698 f.).

[22] Graham account of the first Edinburgh musical festival p. 121 (A. M. Z. XVIII S. 635). Bekannt iſt Reichardts Vergleich

Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anſchauen mögen, immer tritt uns die echte, reine Künſtlernatur entgegen in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerſchöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unverſiegbaren Liebe die keine Freude und Befriedigung kennt als im Hervorbringen des Schönen, beſeelt von dem Geiſt der Wahrheit der allem was er ergreift den Odem des Lebens einhaucht, gewiſſenhaft in ernſter Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menſchen berührt empfindet er muſikaliſch und jede Empfindung geſtaltet er zum Kunſtwerk, was dem muſikaliſchen Ausdruck dienen kann erfaßt er mit ſcharfem Sinn und eignet es ſich an damit zu ſchalten nach den Geſetzen ſeiner Kunſt. Dieſe Univerſalität, welche mit Recht als Mozarts Vorzug geprieſen wird, beſchränkt ſich nicht auf die äußerliche Erſcheinung daß er in allen Gattungen der Tonkunſt ſich mit Erfolg verſucht hat, in Geſang- und Inſtrumentalmuſik, in geiſtlicher und weltlicher Muſik, in der ernſten und komiſchen Oper, in Kammer-

---

der drei Meiſter als Quartettcomponiſten, daß Haydn ein lieblich phantaſtiſches Gartenhaus gebaut habe, das von Mozart in einen Palaſt umgewandelt ſei, auf welchen Beethoven einen kühnen trotzigen Thurmbau geſetzt habe (Briefe aus Wien I S. 231 f.); E. T. A. Hoffmann findet in Haydns Inſtrumentalcompoſitionen den Ausdruck eines kindlich heiteren Gemüths, Mozart führt ihn in die Tiefe des Geiſterreichs, Beethoven in das Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen (Phantaſieſtücke I. 4 geſ. Schr. VII S. 55 f.).

und Orcheſtermuſik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine ſolche Fruchtbarkeit und Vielſeitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir ein Höheres, daß ihm das ganze Gebiet der Muſik nicht ein eroberter Beſitz, ſondern die angeborne Heimath war, daß jede Weiſe des muſikaliſchen Ausdrucks für ihn die nothwendige Aeußerung eines innerlich Erlebten war, daß er in jede Form ein im Geiſte Erſchautes und im Gemüthe Empfundenes barg, daß er jede Erſcheinung mit der Fackel des Genius berührte, deren heller Funke Jedem leuchtet der keine Binde vor den Augen trägt. Seine Univerſalität hat ihre Schranke in der Beſchränkung der menſchlichen Natur überhaupt und demgemäß in ſeiner Individualität, allein dieſe ſpricht ſich voll und rein in jeder einzelnen Erſcheinung aus. Seine Univerſalität iſt nicht zu trennen von der Harmonie ſeiner künſtleriſchen Natur, welche ſein Wollen und ſein Können, ſeine Intentionen und ſeine Mittel nie mit einander in Conflict kommen ließ; der Kern ſeines innerſten Weſens war ſtets der Mittelpunkt, von dem die künſtleriſche Aufgabe ſich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit geſtalten mußte. Was ſeine Sinne gewahrten, was ſein Geiſt erfaßte, was ſein Gemüth bewegte, jede Erfahrung wandelte ſich in ihm in Muſik um, die in ſeinem Innern lebte und webte; aus dieſem Leben ſchuf der Künſtler nach ewigen Geſetzen und in bewußtem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geiſtes in der Natur und in der Geſchichte ahnen, jene Werke von unvergänglicher Wahrheit und Schönheit.

Und ſchauen wir mit Bewunderung und Verehrung zu dem großen Künſtler auf, ſo ruht unſer Blick mit immer gleicher Theilnahme und Liebe auf dem edlen Menſchen. Wohl erkennen wir in ſeinem Lebensgang der klar und offen vor uns liegt die Fügung die ihn auf dieſem Wege ſein Ziel erreichen ließ, und hat ihn auch des Lebens Noth und Jammer hart gedrückt, ſo iſt ihm die höchſte Freude, welche dem Sterblichen vergönnt iſt, die Freude am glücklichen Schaffen im vollſten Maaße beſchieden geweſen.

Auch er war unſer! ſagen wir mit gerechtem Stolz. Denn wo man die höchſten und die beſten Namen jeglicher Kunſt und aller Zeiten nennt, da nennt man unter den erſten Wolfgang Amade Mozart.

Beilagen.

XXIII — XXVII.

XXIII.

Die nachſtehende Ueberſicht der auf dem k. k. Hoftheater vom Jahr 1783 bis 1791 aufgeführten italiäniſchen Opern beruht auf den Mittheilungen meines Freundes Dr. Leop. v. Sonnleithner. Außer vereinzelten Notizen in Zeitſchriften, die außerdem zu Rathe gezogen werden konnten, kamen auch die genauen Verzeichniſſe im Journal des Luxus und der Moden 1789—1791 in Betracht.

Von jeder Oper iſt der Tag der erſten Aufführung angegeben und in Klammern die Zahl der Aufführungen in demſelben Jahre; die neuen Opern ſind mit einem Sternchen bezeichnet.

1783.

*22 April	Salieri	La scuola dei gelosi	(17)
* 5 Mai	Cimaroſa	L'Italiana in Londra	(9)
*28 Mai	Sarti	Frà due litiganti il terzo gode	(25)
*30 Juni	Anfoſſi	Il curioso indiscreto [mit Einlagen von Mozart. ſ. III S. 275 ff.]	(6)
*25 Juli	Cimaroſa	Il falegname	(8)
*13 Aug.	Paiſiello	Il barbiere di Siviglia	(12)
*17 Sept.	Sarti	Le gelosie villane	(10)
* 8 Oct.	Paiſiello	I filosofi imaginarj	(4)
*14 Nov.	Aleſſandri	La finta principessa	(5)
* 8 Dec.	Paiſiello	La Frascatana	(5)
*29 Dec.	Anfoſſi	I viaggiatori felici	(2)

1784.

2 Jan.	Anfoſſi	I viaggiatori felici	(7)
5 Jan.	Sarti	Frà due litiganti	(11)
7 Jan.	Aleſſandri	La finta principessa	(1)
16 Jan.	Paiſiello	La Frascatana	(8)
19 Jan.	Sarti	Le gelosie villane	(12)
*26 Jan.	Bartha	Il mercato di Malmantile	(3)
*11 Febr.	Gazzaniga	La dama incognita	(13)
*26 Febr.	Sarti	I contratempi	(8)

* 7 Mai	Aleſſandri	Il vecchio geloso	(9)
14 Mai	Paiſiello	Il barbiere di Siviglia	(8)
*16 Juni	Guglielmi	Le vicende d'amore	(8)
30 Juni	Salieri	La scuola de' gelosi	(7)
* 7 Juli	Paiſiello	La finta amante	(1)
*23 Aug.	Paiſiello	Il re Teodoro in Venezia	(14)
*24 Sept.	Cimaroſa	Giannina e Bernardone	(9)
*25 Oct.	Ruſt	Il marito indolente	(1)
* 6 Dec.	Salieri	Il ricco d'un giorno	(4)
[22. 23 Dec.	Traetta	Ifigenia in Tauride als Concert.]	

1785.

3 Jan.	Paiſiello	Il re Teodoro	(9)
5 Jan.	Ruſt	Il marito indolente	(1)
7 Jan.	Salieri	Il ricco d'un giorno	(2)
17 Jan.	Sarti	Le gelosie villane	(1)
19 Jan.	Gazzaniga	La dama incognita	(5)
21 Jan.	Paiſiello	Il barbiere di Siviglia	(16)
26 Jan.	Cimaroſa	Giannina e Bernardone	(1)
4 Febr.	Paiſiello	La Frascatana	(1)
18 Febr.	Guglielmi	Le vicende d'amore	(9)
* 6 April	Paiſiello	La contadina di spirito	(18)
*27 April	Righini	L'incontro inaspettato	(4)
6 Mai	Anfoſſi	I viaggiatori felici	(3)
*18 Mai	Cimaroſa	Il pittore Parigino	(13)
* 1 Juni	Storace	Gli sposi malcontenti	(7)
* 6 Juli	Paiſiello	La discordia fortunata	(2)
22 Juli	Sarti	Fra due litiganti	(7)
4 Aug.	Sarti	Giulio Sabino	(6)
*12 Sept.	Salieri	La fiera di Venezia	(8)
*12 Oct.	Salieri	La grotta di Trofonio	(7)
*25 Nov.	Bianchi	La villanella rapita [mit Einlagen von Mozart. ſ. III S. 282 ff.]	(5)

1786.

2 Jan.	Guglielmi	Le vicende d'amore	(4)
* 4 Jan.	Martin	Il burbero di buon cuore	(9)
9 Jan.	Salieri	La fiera di Venezia	(2)
13 Jan.	Salieri	La grotta di Trofonio	(13)

16 Jan.	Bianchi	La villanella rapita	(3)
23 Jan.	Paiſiello	La contadina di spirito	(2)
25 Jan.	Paiſiello	Il re Teodoro	(11)
27 Jan.	Storace	Gli sposi malcontenti	(7)
1 Febr.	Paiſiello	Il barbiere di Siviglia	(9)
3 Febr.	Cimaroſa	Il pittore Parigino	(1)
*11 Febr.	Salieri	Prima la musica	(3)
*20 Febr.	Gazzaniga	Il finto cieco	(3)
24 Febr.	Sarti	Fra due litiganti	(4)
* 1 Mai	Mozart	Le nozze di Figaro	(9)
12 Mai	Cimaroſa	L'Italiana in Londra	(10)
*15 Mai	Anfoſſi	Il trionfo delle donne	(8)
28 Juni	Salieri	La scuola de' gelosi	(4)
*12 Juli	Righini	Il Demogorgone	(4)
* 1 Aug.	Sarti	I finti eredi	(8)
* 1 Sept.	Paiſiello	Le gare generose	(7)
*20 Sept.	Paiſiello	Il mondo della luna	(2)
*17 Nov.	Martin	Una cosa rara	(4)
*27 Dec.	Storace	Gli equivoci	(2)

1787.

1 Jan.	Storace	Gli equivoci	(3)
3 Jan.	Salieri	La grotta di Trofonio	(5)
5 Jan.	Cimaroſa	L'Italiana in Londra	(1)
10 Jan.	Anfoſſi	Il trionfo delle donne	(1)
12 Jan.	Martin	Una cosa rara	(17)
15 Jan.	Martin	Il burbero di buon cuore	(5)
19 Jan.	Paiſiello	Il re Teodoro	(2)
22 Jan.	Sarti	Frà due litiganti	(1)
*24 Jan.	Dittersdorf	Democrito corretto	(2)
2 Febr.	Paiſiello	Le gare generose	(11)
* 9 April	Guglielmi	L'inganno amoroso	(18)
30 April	Storace	Gli sposi malcontenti	(8)
* 7 Mai	Paiſiello	Le traine deluse	(8)
16 Mai	Paiſiello	Il barbiere di Siviglia	(7)
*25 Mai	Bianchi	Lo stravagante Inglese	(6)
*22 Juni	Piticchio	Il Bertoldo	(8)
*28 Juli	Paiſiello	Le due contesse	(9)
* 1 Oct.	Martin	L'arbore di Diana	(9)
*16 Nov.	Cimaroſa	L'amor constante	(4)

1788.

2 Jan.	Paiſiello	Il barbiere di Siviglia	(9)
4 Jan.	Salieri	La grotta di Trofonio	(1)
*8 Jan.	Salieri	Axur, re d'Ormus	(29)
11 Jan.	Martin	Una cosa rara	(2)
16 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(10)
26 März	Cimaroſa	L'amor constante	(4)
*21 April	Paiſiello	La modista raggiratrice	(9)
*7 Mai	Mozart	Il dissoluto punito ossia Don Giovanni	(15)
*2 Juni	Anfoſſi	Le gelosie fortunate	(11)
25 Juni	Storace	Gli sposi malcontenti	(4)
*15 Juli	Anfoſſi	Gli amanti canuti	(6)
*10 Aug.	Cimaroſa	Il fanatico burlato	(13)
*10 Sept.	Salieri	Il talismano	(9)
*14 Nov.	Weigl	Il pazzo per forza	(7)

1789.

2 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(19)
7 Jan.	Martin	Una cosa rara	(19)
16 Jan.	Weigl	Il pazzo per forza	(5)
23 Jan.	Salieri	Axur, re d'Ormus	(15)
26 Jan.	Salieri	Il talismano	(2)
*11 Febr.	Salieri	Il pastor fido	(6)
*27 Febr.	Paſticcio von 12 Componiſten	L'ape	(8)
14 April	Sarti	Fra due litiganti	(8)
*28 April	Seidelmann	Il Turco in Italia	(11)
*12 Mai	Cimaroſa	I due supposti conti	(17)
13 Juni	Anfoſſi	Le gelosie fortunate	(4)
15 Juli	Cimaroſa	Il falegname	(14)
29 Aug.	Mozart	Le nozze di Figaro	(11)
*6 Sept.	Cimaroſa	I due baroni [mit Einlagen von Mozart ſ. III S. 286.]	(2)
9 Nov.	Martin	Il burbero di buon cuore [mit Einlagen von Mozart ſ. III S. 286 f.]	(4)
*11 Dec.	Salieri	La cifra	(5)

1790.

2 Jan.	Martin	Una cosa rara	(9)
6 Jan.	Cimaroſa	Il falegname	(2)
8 Jan.	Mozart	Le nozze di Figaro	(15)
10 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(21)
12 Jan.	Martin	Il burbero di buon cuore	(2)
22 Jan.	Salieri	La cifra	(9)
*26 Jan.	Mozart	Così fan tutte	(10)
*3 Febr.	Salieri	Axur	(9)
*13 April	Paiſiello	Nina, la pazza per amore	(4)
19 April	Paiſiello	Il re Teodoro	(19)
*24 Mai	Guglielmi	La pastorella nobile	(20)
*13 Aug.	Guglielmi	La quacquera spiritosa	(2)
*15 Sept.	Weigl	La caffetiera bizarra	(3)
3 Oct.	Storace	Gli equivoci	(6)
*13 Nov.	Paiſiello	La molinara	(9)
27 Dec.	Salieri	Il talismano	(2)

1791.

2 Jan.	Salieri	Il talismano	(8)
4 Jan.	Mozart	Le nozze di Figaro	(3)
6 Jan.	Martin	L'arbore di Diana	(5)
8 Jan.	Martin	Una cosa rara	(3)
10 Jan.	Guglielmi	La pastorella nobile	(15)
16 Jan.	Paiſiello	Il re Teodoro	(2)
18 Jan.	Paiſiello	La molinara	(24)
22 Jan.	Storace	Gli equivoci	(1)
24 Jan.	Salieri	La cifra	(2)
*15 Febr.	Guglielmi	La giardiniera inamorata	(3)
*23 März		L'ape	(5)
*26 April	Guglielmi	La bella pescatrice	(27)
7 Juni	Weigl	Il pazzo per forza	(9)
*15 Juli	Cimadore	Il Pimmalione	(7)
15 Aug.	Paiſiello	Le trame deluse	(4)
*18 Sept.	Paiſiello	I Zingari in fiera	(11)
*12 Oct.	Tritto	Le astuzie in amore	(13)
*14 Nov.	Dutillieu	Il trionfo d'amore	(7)
*24 Nov.	Naſolini	Teseo a Stige	(7).

XXIV.

J. P. Lyſer erzählt (N. Ztſchr. f. Muſ. XXI S. 174 f.), daß ihm Mozarts Sohn Wolfgang bei ihrem Zuſammenſein in Dresden im Jahr 1834 unter anderen Reliquien ſeines Vaters auch ein Fragment einer deutſchen Ueberſetzung des Textes vom Don Giovanni von Mozart ſelbſt verfaßt und eigenhändig geſchrieben gezeigt habe. Er habe ſich einige ihn beſonders daraus intereſſirende Nummern abſchreiben dürfen, ja der junge Mozart habe ihn aufgefordert die Ueberſetzung in gleichem Sinne zu vollenden, was aber, weil kein Muſikverleger ſich dafür habe intereſſiren mögen, nicht zur Ausführung gekommen ſei.

Später (N. Ztſchr. f. Muſ. XXII S. 133 ff.) veröffentlichte er die Ueberſetzung dieſer beiden Scenen bis auf einige Abänderungen in der Orthographie genau nach dem Original; aus ſeinen einleitenden Bemerkungen genüge es Folgendes hier mitzutheilen.

„Wie ich ſchon in jenem erwähnten Aufſatz berichtete, iſt Mozart's Original ſelbſt nur Fragment — und ich konnte mir leider daraus wegen Mozart's beſchleunigter Abreiſe von Dresden nur einige, für mich zumeiſt intereſſante Nummern copiren.“

„Daß dieſe Ueberſetzung von Mozart ſelber herrührt, iſt ganz unzweifelhaft und zeigt ſich bei dem erſten Blick ins Originalmanuſcript; denn Mozart, der in ſeinen ſchwierigſten voluminöſeſten Partituren höchſt ſelten eine Stelle ausſtrich oder verbeſſerte, hat hier auf jeder Seite ausgeſtrichen, geändert und durch untergeſetzte Puncte wieder hergeſtellt.“

„Eben ſo iſt es unzweifelhaft, daß dieſe Ueberſetzung früher Mehreren bekannt geweſen ſein muß, denn in einigen älteren Clavierauszügen finden ſich ganze Verſe daraus. Ja, ich entſinne mich, in der Theaterbibliothek des ehemaligen Hoftheaters zu Schleswig eine alte geſchriebene Partitur des Don Juan geſehen zu haben, in welcher noch z. B. das große Recitativ Donna Anna's: »Don Ottavio, son morta!« fehlte, wo aber namentlich das ganze 2te Finale, was den Text betrifft, mit Mozart's Verdeutſchung faſt Wort für Wort übereinſtimmt."

„Mozart's Originalmanuſcript iſt auf derbem, ſtarkem Papier in groß Quartformat geſchrieben, die Blätter ſind in der Mitte gebrochen, links iſt immer der Text, die rechte Seite iſt für die Anmerkungen beſtimmt."

Das Originalmanuſcript iſt nicht, wie Lyſer vermuthete, aus dem Nachlaß Wolfg. Mozarts nach Salzburg ins Mozarteum gelangt und nichts hat wieder davon verlautet. Lyſer, der gegen jeden Verdacht einer Myſtification entſchieden proteſtirt, berichtet nachträglich (Mozart-Album S. 86) noch, daß auf dem Titelblatt des merkwürdigen Manuſcripts ſich „ein höchſt muthwilliger Notenwechſel des Hrn. Wolferl und der Frau Stanzerls in Wort und Bild" von Mozarts Hand befand.

Die von Lyſer mitgetheilten Scenen, welche der Kritik des Leſers übergeben werden, folgen hier in getreuem Abdruck.

Atto 1.

Das Theater zeiget einen Garten, an der Hinterwand das Haus des Gouverneurs Dom Pedro Guſmann, zur Seite eine Gartenmauer mit einem Gitterthor; zur andern Seite eine Gartenbanque, darauf Leporello beim Aufrollen der Courtine ſitzet

(Es iſt finſtre Nacht.)

NB. Die Garten-Mauer muß dergeſtalt vorgerichtet ſein, daß Don Juan und Leporello ſpäter darüber wegkommen können.

Introduzione.

Leporello.

NB. (Leporello ſitzet auf der Gartenbanque und nickt im Schlafe; nach einer Weile wachet er auf, ſchüttelt ſich, als fröre ihm, ſteht auf und trabet auf und ab.)

Nacht und Tag im ganzen Jahr,
Keine Ruhe, meiſt Gefahr!
Schlechten Lohn und Prügel gar!
Wohl bekomm' es Dir, Hanns-Narr! 𝄐
Nein, ſo kann es nicht mehr gehen!
Ja, ich laufe gleich davon!
Gute Nacht, mein Herr Patron!
Ja ja ja ja ja! Ja!
Ich laufe gleich davon.

NB. Leporello ſieht noch einmal nach dem Fenſter, wo ſein Patron iſt.

O, daß ihm der Spaß bekomme!
Drinnen koſet mein Geſelle
Und ich friere auf der Schwelle,
hier auf der Schwelle. 𝄐

Nein, ſo ſoll es nicht mehr gehen! —
:|: Ja ich lauſe gleich davon :|:
Ja ja ja ja ja ja!
Ich lauſe gleich davon. —

NB. Leporello will fortlaufen, im Hauſe entſteht ein großes Gepolter. Leporello erſchrickt und ſiehet ſich nach einem guten Verſteck um.

:|: Aber he! — beim Elemente! :|:
:|: Lärmen giebt es wieder hier :|:
:|: Leporello ſieh Dich für! :|:

(Schleicht ſich.)

Donna Anna.
Nein fürwahr! vergebens ringſt Du,
Nimmermehr laſſ' ich Dich frei!

NB. Don Juan ſpringet aus dem Hauſe und will davon, Donna Anna hält ihn beim Mantel feſt, ſie hat ihm ſeine Masque abgeriſſen. Don Juan hat einen weißen Mantel umgehangen und einen großen Hut auf, daß man ſein Geſicht faſt nicht ſieht.

Don Juan.
Tolles Mädchen, vergebens ſchrei'ſt Du!
Niemand höret Dein Geſchrei!

Leporello.
Leporello, wohin kriechſt Du?
Bringt ihr Rufen Hülfe herbei?
O, welch' Geſchrei!

Donna Anna.
Leute, Diener! — Verſchließt die Thore!

Don Juan.
Anna, ſchweige! — Du biſt verloren!

D. A. (Schreit noch lauter)
Greift den Räuber —!

D. J.
— Dieſe Furie"

D. A. (zu Don Juan)
Du ſollſt ſterben!

D. J.

— „iſt mein Verderben.

NB. a Tempo 1 mal rept.

Leporello.

Rufe nur, du armes Mädchen!
Weit iſt gut von der Gefahr!
Meinen Herren, ohne Zweifel!
Holt der Teufel endlich gar —
Mit Haut und Haar!

Donna Anna.

Deine Rachefurie, Teufel!
Folge ich Dir immerdar!

Don Juan.

Dieſes Mädchen iſt ein Teufel!
Wie entkomm' ich der Gefahr? —

NB. Don Juan reißet ſich von Annen los, ſie läuft durch das Gitterthor nach Hülfe fort und ſchlägt das Thor hinter ſich zu; Don Juan iſt gefangen. Er machet ſich daran, das Thor mit Gewalt zu öffnen, indem kommt Don Pedro mit dem bloßen Degen aus dem Hauſe.

Pedro.

Halt! gieb mir Antwort
Mit dem Degen!

Don Juan.

Laſſ' nur in Frieden meinen Degen.

Pedro.

Trägſt Du den Degen und brauchſt ihn nicht!

Don Juan.

Väterchen weiß nicht was es ſpricht!

Pedro.

Bube! zieh!

Don Juan.

Narr! entflieh!

Pedro (ſchlägt D. J. mit dem Degen)

Schurke! zieh! — — —

NB. Don Juan zieht ſeinen Degen und battirt mit Don Pedro. Nach einigen Gängen ſtößt er den Alten nieder.

Don Juan.

Elender! — Nun wehr' Dich! 𝄐
Es iſt vorbei mit Dir.

Leporello.

Wär' ich doch tauſend Meilen
Weit von hier.

NB. Andante. Ehe Don Pedro verſcheidet, hebt er die Hand gegen Don Juan und drohet ihm.

Pedro.

Ach zu Hülfe! ach zu Hülfe!
Weh! das Herz iſt mir getroffen!
Keine Rettung mehr zu hoffen. —
Mörder! bald auch endigſt du.

Leporello.

Ach, der Alte ſchreit um Hülfe! —
Hat mein Herr ihn getroffen,
Hat er hier nichts mehr zu hoffen
Und der Peter muß zur Ruh!

Don Juan.

Armer Alter! keine Hülfe! —
Ach, zu gut biſt du getroffen.
Nun, dir ſteht der Himmel offen!
Sterbe wohl und gute Ruh!

NB. Oboi solo.

Fine.

Finale II.

NB. Das Theater zeigt einen ſchönen Saal in Don Juans Hauſe, es iſt eine große Tafel mit vielen Lichtern vorgerichtet; wenn Don Juan hereintritt, blaſet das Orcheſter hinter einem Aufzug.

Don Juan.

Ha! zum reichbeſtellten Mahle
Jubelnd die Muſik erſchalle!
Heut will ich für meine Münze
Fröhlich wie ein König ſein. —
Leporello! luſtig mir zu dienen!

Leporello.

O, Sie ſoll'n zufrieden ſein!
Hier ſind Speiſen! hier iſt Wein!

NB. oder: O, das iſt Vergnügen mir!
Weine, Speiſen locken hier.

Don Juan.

Heut will ich für meine Münze
Fröhlich wie ein König ſein.

Zu dem reichbeſtellten Mahle
Jubelnde Muſik erſchalle!
Hoch der Frohſinn! — gieb mir Wein!
Laß die Mädchen auch herein.

NB. Die Muſikanten blaſen das Stück No. 1 (Cosa rara). Leporello läßt die Mädchen herein, welche Tänze aufführen, zu jedem Stücke einen neuen Tanz, auch ſtreuen ſie Blumen vor Don Juan hin. Don Juan ißt und trinkt tapfer, Leporello ſieht hungerig zu.

*   *

Leporello.

(Muſik) — — O Jerum! Cosa rara! —

Don Juan.

Herrlich ſpielen dieſe Leute!

Leporello.

Es ſind Prager Muſikanten!

Don Juan.

Dies Gericht ſcheint mir das Beſte! —
Doch wo bleiben meine Gäſte?
Pah! wer zaudert, nagt am Reſte 𝄐

Leporello.

Gerne nagte ich am Reſte,
Doch er giebt mir keinen 'raus!
Wie der frißt! O das iſt ein Graus! —

Don Juan.

Gerne nagte der am Reſte,
Doch ich geb' ihm keinen 'raus! Nein!

NB. D. C. a dur.

(er trinkt und ruft)

Vivat!

Leporello.

Proſit! (er ſauft auch heimlich ein Glas)

NB. Die Muſikanten blaſen No. 2 „Gut fiſchen im Trüben“.

Wie heißt doch die alte Oper?

D. Juan.

Gieb Champagner!

(Leporello bringt Champagner, D. J. trinkt)

Leporello (hat ſich auf die Arie beſonnen)

Recht! „im Trüben iſt gut fiſchen!“
:|: Fiſch' ich :|: den Kapaunerl mir!

NB. Leporello ſtiehlt einen Kapaunen und frißt ihn. D. J. merkt es und lacht heimlich.

D. J. (für ſich)

Schlingel! Dich werd' ich erwiſchen!
Aber gerne gönn' ich's Dir.

Leporello.

Dieſe Aria ſollte ich kennen!

NB. Die Muſikanten ſpielen No. 3 Aria Figaros transp. in B. Moderato. Leporello ſpitzt die Ohren.

D. Juan.

Leporello.

Leporello.

He! Sie befehlen?

NB. Leporello hat eben das Maul voll und kann nicht reden, als er ſchnell hinunterſchlucken will, fangt er zu huſten an.

D. Juan.

Ei! was ſteckt Dir denn in Deiner Kehlen?

Leporello.

Ach! ich glaube: ich hab' die Schwindſucht,
Denn ich huſte lange ſchon! —

D. Juan.

Und da ſtiehlt er mir Kapaunen?*)
Wart' ich will den Doctor machen!
Geh daher, mein frommer Sohn!
Geh her! —

Leporello.

O Herr! Pardon! 𝄐
Sie ſeind ſelbſten ein guter Schmecker!
Der Kapaunerl war mir zu lecker!
Wie der Herr, ſo auch der Diener:
Und da hab' ich ihn erwiſcht.

D. Juan (lacht)

Meiner Treu! ein ſaub'rer Diener!
Der mir ſtiehlt, was er erwiſcht.

---

*) Anmerk. des Herausgebers: Dieſe Zeile hat Mozart erſt ausgeſtrichen, dann wieder durch darunter geſetzte Puncte hergeſtellt, bei Parlandoſtellen hat er dieſes oft gethan.

Elvira (kommt)

NB. Wenn Elvira hereinkommt, winket Leporello den andern Mädchen, und dieſelben entfernen ſich, die Tafelmuſik höret auf.

All' meine Schmerzen,
Die ich erduldet,
Die Du verſchuldet,
Vergeß' ich bei Dir! —
:‖: Nur Dich zu retten :‖:
Aus dem Verderben
:‖: Siehſt Du mich hier. :‖:

D. J. (für ſich)

O weh! — o weh!

Leporello (lacht heimlich)

He he! — He he!

Elvira.

Alles, ach, alles will ich vergeben!
Denk' an die Zukunft, ich flehe Dich an!

Don Juan.

Ei, in der Gegenwart :‖: fröhlich zu leben :‖:
Halt' ich für klüger: Lebe, wer's kann!
Lebe, wer's kann!

NB. Don Juan ſchenkt ſich fleißig ein und trinkt. Es ziehet ein Gewitter herauf und blitzt durch das Fenſter.

Elvira (weinet)

:‖: An meinen Leiden
:‖: Willſt Du Dich weiden? :‖:

Leporello.

Der Meiſter Liederlich!
An ihren Leiden kann er ſich noch weiden!
Das iſt nicht fein.

Don Juan.

Nur nicht ſo weinerlich! —
An Deinen Leiden
Sollt' ich mich weiden?
O wahrlich: nein!

(Er faßt Elvira um den Leib und will ſie küſſen.)

Ich will Dich lieben!

Elvira.

Liebe nicht will ich!

NB. Elvira macht ſich von D. J. los.

D. Juan (lacht)

Bravo!

Elvira.

O höre mich!

Don Juan.

Ich höre.

Elvira.

Bereue — beſſ're Dich!

NB. Elvira fällt vor D. J. auf die Knie. Er hebt ſie wieder auf und thut galant mit ihr.

D. Juan.

Laß' uns doch eſſen!
Grillen vergeſſen!
Mich zu bekehren
Iſt Zeit genug da..

NB. Don Juan ſetzt ſich wieder zum Speiſen hin und nöthigt Elvira, daß ſie neben ihn ſitzen ſoll; ſie ſchlägt ihm es zornig ab.

Elvira.

Wohl dann, beharre, grauſam vermeſſen!
Gottes Gerichte verkünd' ich Dir nah!

Leporello.

Arme Elvira! lange vergeſſen
Hat er den Himmel, der kommt ihm nicht nah.

D. Juan (trinkt)

Vivat! der beſte Wein! —
Vivat! das ſchönſte Weib! —
Nur dieſem Zeitvertreib lebe ich ja!

NB. Elvira geht hinaus, gleich darauf hört man ſie ſchreien; ſie kommt voller Angſt zurücke gelaufen und fliehet durch eine andere Thüre davon.

Elvira.

Ach! — —

Don Juan.

·|. Was ſchreit ·|. die Närrin? ·|.
·|. Geh und ſieh ·|. was ihr geſchah.

NB. Leporello nimmt ein Licht und geht ebenfalls hinaus, kommt aber auch gleich wieder zurücke gelaufen und ſchreit noch ärger als Elvira.

Leporello.

Ach! —

D. J. (hält ſich die Ohren zu)

Schrei' alle Teufel aus der Hölle!
Rede, Schlingel ·|. wer iſt da? ·|. 𝄐

Leporello.

Ah! ah! ah! mein guter Herr!
Das zu ſagen, fällt mir ſchwer!
Draußen, vor der Thüre, ſteht er,
Der Mann von Stein, der todte Peter!
Hu! ich hab' ihn ja geſehn!
Hu! ich hab' ihn hören gehn:
Ta! ta! ta! ta!

D. Juan.

He! wie ſoll ich das verſtehn?

Leporello.

Ta! ta! ta! ta!

D. Juan.

Wie? der Gaſt von Stein wär' da?
Er wär' wirklich da?

NB. Es klopft zu drei unterſchiedlichen Malen an die Thüre.

Leporello.

Weh! da klopt er!

D. Juan (lacht)

Schön! thu' auf denn.

NB. Es klopft wieder.

Leporello.

Ach! ſchon wieder!

D. Juan.

Geh und öffne!

NB. Es klopft immer ſtärker.

Leporello.

Ach! —

D. Juan.

Oeffne!

Leporello.

Oh! —

D. J. (giebt den Leporello einen Fußtritt)

Hund Du!

(für ſich)

|: Ich will die Müh' ihm ſparen :|.
Durch's Schlüſſelloch zu gehn.

NB. Don Juan nimmt in der einen Hand ſeinen Degen, in der andern Hand einen Leuchter mit Lichtern und geht kecklich hinaus.

Leporello.

|: Da ſoll mich doch Gott bewahren :|.
|: Ihn noch einmal zu ſehn :|.

(er verkriecht ſich unterm Tiſch.)

NB. Don Juan kommt mit der Statue zurück, die Lichter verlöſchen alle.

Die Statue.[*]

---

[*] Hier endet Mozart's Manuſcript.

XXV.

In der Sammlung K. Zulehners in Mainz befand ſich eine Meſſe in C-dur, welche den Namen Mozarts trug und von ihm als die ſogenannte Krönungsmeſſe bezeichnet wird. Eine Abſchrift derſelben erhielt ich durch Hrn. Schott in Mainz, auf welche der nachfolgende Bericht ſich gründet.

Dieſe Meſſe bietet nämlich eine ungemein überraſchende Erſcheinung dar: alle Sätze mit Ausnahme des Credo ſind übereinſtimmend mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus Così fan tutte, nur daß Tonart und Inſtrumentation geändert, mitunter eine Stimme zugeſetzt oder weggelaſſen iſt, und zwar in folgender Weiſe.

Das Kyrie iſt das Terzett (10) Soave sia il vento, in C-dur transponirt, ohne andere Blasinſtrumente als zwei Flöten, und durch Hinzufügen einer Tenorſtimme, welche ohne ſelbſtändigen Charakter nur zur Ausfüllung der Harmonie dient, zu einem vierſtimmigen Chor gemacht.

Christe eleison iſt der erſte Satz des Duetts (4) Ah guarda sorella, in G-dur transponirt, für Sopran und Tenor, mit 2 Oboen und zwei Hörnern, hie und da verkürzt, auch iſt das Ritornell an den Schluß geſetzt.

Im Anfang des Gloria ſind neben wenigen ſehr unbedeutenden Takten eigner Erfindung die Motive aus dem erſten Chor des zweiten Finale (S. 230) angewendet; darauf folgen bei dem Gratias agimus die erſten 70 Takte der Arie (11) Smanie implacabili als Sopranſolo in F-dur. Das Qui tollis ſind 7 nicht entlehnte Takte, allein bei Miserere treten vier Takte aus dem erſten Finale (S. 115) Ed il polso, nach Wiederholung des originalen Qui tollis wird bei Suscipe aus dem erſten Finale (S. 115) Ah se tarda fortgefahren bis zum Schluſſe dieſes Satzes. Quoniam tu solus bis zum Schluß des Gloria iſt das Terzett (3) Una bella serenata, unverändert bis auf die in den Tuttiſtellen zugeſetzte vierte Stimme; das Schlußritornell iſt fortgeblieben. Im Gloria ſind von Blasinſtrumenten Flöten, Oboen, Hörner, Trompeten mit Pauken in gewöhnlicher Abwechslung gebraucht.

Sanctus und Osanna iſt das um 6 Takte verkürzte, in C-dur transponirte Andante des erſten Finale (S. 124) Dove son, nur daß dem Texte nach die Stimmen etwas anders eingerichtet ſind.

Benedictus iſt das Duett mit Chor (21) Secondate, in F-dur transponirt, und von Saiteninſtrumenten mit Flöten und Oboen begleitet, der Chor fällt mit Osanna ein.

Agnus Dei beginnt mit 11 eigenthümlichen Takten, dann folgt aus dem zweiten Finale (S. 260) Idol mio, wobei die Partie der Despina fortgeblieben iſt.

Dona nobis iſt das Schlußenſemble der Oper.

Zulehner war, wie ich aus einem an G. Weber gerichteten Brief entnehmen konnte, der Meinung, die Meſſe ſei von Mozart vor der Oper geſchrieben und er habe für dieſe ſeine Meſſe geplündert, und aus ſolchem Gerede mögen Beſchuldigungen wie die von Thibaut (üb. Reinheit der Tonkunſt S. 11 vgl. I S. 489 f. 494) entſtanden ſein. Daß umgekehrt die Meſſe aus der Oper von irgend einem Kirchenmuſikanten zuſammengeflickt iſt beweiſen die nicht der Oper angehörigen Stellen und die Art wie das entlehnte Gut verbraucht iſt; auch hat keiner der Muſiker dem ich die Meſſe gezeigt habe daran gezweifelt. Daß man weltliche, auch Opernmuſik ohne Weiteres in die Kirche übertrug war nicht unerhört[1], und ſo ſehr eine Accommodation wie ſie hier vorliegt das Gefühl empört, ſo verſichern mich doch ältere Muſiker, daß in ihrer Jugendzeit ganz ähnliche Meſſen aus Figaro und Don Giovanni im Gebrauche waren.

Aehnliches mußte ſich Mozarts Muſik auch ſonſt gefallen laſſen. Durch welche Gewaltthätigkeiten die Cantaten zu Stande gebracht ſind iſt bereits bemerkt worden (I S. 688 f. vgl. II S. 548, III S. 410 ff.).

Wie man in Paris mit Don Giovanni und der Zauberflöte umgegangen iſt haben wir geſehen (S. 322. 677 ff.);

---

[1] Nach dem Berichte eines Augenzeugen (muſ. Real Ztg. 1788 S. 177) beſtanden die Tonſtucke eines Jahrganges Kirchenmuſik vom Jahr 1755, die man in einem fränkiſchen Fürſtenthum noch im Jahr 1788 wiederholte, lediglich in einer Sammlung italiäniſcher Opernarien, unter welche deutſche geiſtliche Texte gelegt wurden.

in Dresden, wo Figaro, Don Giovanni, Titus nicht gegeben wurden, verfaßte man 1784 ein neues, ziemlich fades Libretto Gli amanti folletti, das mit einer Auswahl einzelner Nummern aus dieſen drei Opern ausgeſtattet wurde; dazu hieß es dann: la musica è del Sign. W. A. Mozart.

Ungleich großartiger war freilich das Unternehmen Seyfrieds, der im Jahre 1823 zu einem Melodram Ahasverus Orcheſtermuſik, Sologeſänge und Chöre aus Mozarts zwei- und vierhändigen Klavierſonaten, aus Quintett- und Quartettſätzen arrangirte. Und dies Attentat wurde in Wien als „ein wahres Nationalfeſt,“ als „eine Huldigungsfeier des verklärten Heroen“ geprieſen (A. M. Z. XXV S. 365 f. vgl. 504 f.)[2]. Als Gegenſtück dazu mag das Arrangement der Ouverture zur Zauberflöte für vier Männerſtimmen gelten (A. M. Z. XXXVI S. 462) — und das ſollte doch nur ein Scherz ſein.

---

[2] Seyfried hat auch die Klavierphantaſien in C-moll und F-moll für Orcheſter arrangirt, was wie die meiſten ähnlichen Unternehmungen eine ſtärkere Wirkung ſtatt der rechten hervorbringt.

XXVI.

Im erſten Jahrgang des Journals „Deutſchland“ (Berlin 1796 I S. 269 ff.) erſchien auf Veranlaſſung des Müllerſchen Klavierauszuges der Clemenza di Tito (Hamburg, Günther u. Böhme) eine Recenſion, von welcher hier das was die Compoſition und nicht den Klavierauszug angeht mitgetheilt wird.

„Wenn der Künſtler, dem die Kunſt am Herzen liegt, das Werk eines Meiſters in die Hand nimmt, deſſen Name die größte Erwartung erregt, ſo kann es unmöglich zu ſeiner Befriedigung hinlänglich ſeyn, daß ein ſolches Werk einzelne Theile enthält, die ihres Meiſters würdig ſind, oder ſolche, die in einem andern Styl und Charakter als dem Ganzen des Werkes zukömmt, angenehm bearbeitet ſind. Dieſes mag hinreichen ein gemiſchtes leichtſinniges Publikum das nur auf einige Stunden angenehm unterhalten ſeyn will und das ſelbſt keinen feſten reinen Geſchmack hat und den großen Unterſchied der verſchiedenen genres nicht kennt, vorübergehend zu beluſtigen. Dieſem iſt auch Neuheit und Abwechſelung alles und ein großes Werk, das eine angeſtrengte dauernde Aufmerkſamkeit erfordert und beſchäftigt, ſetzt ein ſolches Publikum nur in die Verlegenheit entweder etwas ſcheinen zu müſſen, was ſeine Sache nicht iſt, oder ſich bloß zu geben und ſeinen Leichtſinn und ungebildeten Geſchmack an den Tag zu legen. Auch iſt ein ſolches Publikum ſchon zufrieden, wenn es nur gewiſſe Lieblingsformen in dem neuen Werke wiederfindet, und weit gefehlt Originalität und ſelbſtgedachte Bearbeitung in dem Werke ihres Landsmannes zu ſuchen, iſt ſehr oft — beſonders beim deutſchen Publikum — der kleine Umſtand, daß der Künſtler ausländiſche, beliebte Formen glücklich nachgeahmt hat, allein ſchon hinlänglich ihm den Beifall ſeiner Zuhörer zu ſichern.“

„So aber nicht der wahre Künſtler, dem die Kunſt über alles gilt und der weder ausländiſche noch inländiſche Götzen kennt und gelten läßt: wenn der in den Werken eines Mannes von Mozarts

Genie ſklaviſche Nachahmung italieniſcher conventioneller Formen findet (wie hier faſt durch die ganze Oper und höchſt anſtößig beſonders in dem Rondo: Deh per questo istante solo) nachläſſige, oft widerſinnige Behandlung der Worte, Einſeitigkeit des Ausdrucks, faſt überall nur Heftigkeit in den ſtarken Leidenſchaften, ohne weitre Rückſicht auf das Weſen ihrer innern Natur, Vermiſchung der entgegengeſetzteſten Charaktere und Style; nachläſſige und leichte Behandlung der Harmonie (wie die häufigen Nachahmungen im Unisono und die Bearbeitung der Chöre durchaus, die eigentlich nur vierſtimmige Lieder ſind); aufgenommene bizarre Sängermanieren und Verrückungen (wie auf aletta N. 2) — dann kann ihn eine meiſterhafte Scene (wie die am Ende des erſten Akts es wirklich iſt) nicht blind und gefühllos für die Mängel und Schwächen des übrigen Werks machen; vielmehr wird ihm alles Heterogene, Kleinliche und unzeitig Komiſche, was neben jener großen Scene ſteht, doppelt anſtößig und widrig (Man ſehe das Duettino N. 3. wenn es auch gleich das Glück der Damen nach der Mode machen ſollte, das Terzetto N. 14, die kleine Baßarie N. 16, die keine Baßarie iſt, das Tempo di Minuetto N. 21 u. ſ. w.)."

„Wie ſchön auch einzelne Sätze und Stellen in dieſer Oper befunden werden mögen, ſo iſt doch dieſes Werk unſers mit Recht verehrten Landsmannes ein neuer Beweis, daß er ein weit größerer Inſtrumentalcomponiſt als Singecomponiſt, ja meiſtens auch in ſeinen Compoſitionen für den Geſang nur Inſtrumentalcomponiſt war, und ſehr oft die Worte nur angenehmen und glücklichen Inſtrumentalſätzen unterlegte."

„Auch iſt dieſe Oper als große Oper betrachtet an Werth gar nicht mit den Operetten deſſelben Meiſters zu vergleichen; Don Juan, Figaro und ſelbſt die leicht hingeworfene Muſik zur Zauberflöte ſind in ihrer Art weit mehr werth. Außer der jedes edle deutſche Künſtlerherz beleidigenden buchſtäblichen Nachahmung der alltäglichſten italieniſchen Schreibart bis auf die zum Ekel wiederholten Schlußformen, die nur zu rufen ſcheinen: Hände zuſammen! iſt in dieſer Oper — wenn man die vortreffliche Symphonie und die letzte Scene des erſten Akts ausnimmt — ſelbſt in der Inſtrumentalparthie wenig Erfindung und großer Effekt, ja ſogar hie und da auch in dieſer Parthie, in welcher Mozart ſonſt ſo reich und die Italiener ſo arm zu ſeyn pflegen, blinde Nachahmung der Italiener."

„Was auch nun aber heißer Kunſteifer hier g'rad und frei ausgeſprochen hat, ſo iſt darum dieſes Werk, beſonders für das Publikum das es auf dem Theater geſehen hat und manche angenehme Rückerinnerung haben wird, der öffentlichen Bekanntmachung doch gewiß würdiger als viele andere Werke gleichberühmter ausländiſcher Meiſter.“

In demſelben Journal (II S. 363) wurde über das große Concert, welches die Wittwe Mozart im Februar 1796 in Berlin gab, der Brief eines Künſtlers vom 26 März 1796 mitgetheilt, der hier ebenfalls Platz finden mag.

„Sie wiſſen gewiß aus den Zeitungen, daß der König aus Achtung für das große Talent des verewigten Mozart, deſſen hinterlaſſener Wittwe, bei ihrem Aufenthalte in Berlin, die Erlaubniß gegeben, mit dem Königl. Orcheſter und den Königl. Opernſängern Kompoſitionen ihres Mannes im Opernhauſe öffentlich aufzuführen. Das ziemlich große Gebäude war ſo voll als es nur je bei einer Vorſtellung war und Madame Mozart muß eine für Berlin ſehr anſehnliche Einnahme gehabt haben.“

„Das Konzert fing mit der Ouvertüre aus der Zauberflöte an. Sie wurde vortrefflich ausgeführt und das Orcheſter zeigte ſich dabei in ſeiner größten Würdigkeit; unſer neue Kapellmeiſter Hr. Himmel gab das Tempo vor dem Flügel ohne Geräuſch und, nach meinem Gefühle, ſehr richtig an, und ſo blieb es auch bis an's Ende. Dann ſang Madame Righini eine ſchwere Arie von Mozart mit einer obligaten Violine ſehr gut; dann blies Hr. Ritter ein Fagottkonzert aus g-dur, ſehr ſchön; dann ſang Mademoiſelle Schmalz eine Bravourarie von Naumann ſehr brav, und ſo war der erſte Theil zu Ende. Im zweiten Theile wurde ein Auszug aus Mozarts letzter Arbeit, die Oper: La Clemenza di Tito gegeben. Die Ouvertüre iſt nicht von großer Bedeutung, hat mancherlei Bekanntes und ſelbſt wenig von dem wilden Feuer, welches ein Hauptzug in Mozarts mir bekannten Kompoſitionen iſt. Dann folgten die Arien, Duos, Terzetten, Finales und Chöre, ohne Wahl aufeinander. Es ſangen Madame Righini, Madame Schick, Mademoiſelle Schmalz, Madam Mozart, Herr Fiſcher und Herr Hurka, jedes nach ſeiner Ihnen bekannten Art, das heißt: ſchön, gut und vortrefflich, jenachdem auch wohl die Kompoſition Gelegenheit dazu gab.“

„Es iſt ein großer Verluſt, den die Muſik durch den viel zu frühen Tod Mozarts erlitten hat. Was hätte nicht aus dieſem Manne noch werden müſſen, über den alle Muſen ihre Gunſt mit Verſchwendung ausgegoſſen zu haben ſcheinen — wenn einſt noch die Grazien hinzugetreten wären? Seine Kompoſitionen kommen mir vor, wie ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende; alles daran funkelt und flimmert von den ſchönſten Sternen mancher Art, große und kleine, die unter ſich wieder alle Arten von Formen und Figuren bilden und woran man ſich nicht ſatt ſehen würde — wenn einen nicht die kalte Luft davon triebe. Wer ſich an Mozarts Arbeiten das Herz erwärmen wollte; wer eine zuſammenhängende Stuffenfolge von Empfindungen, eine entſtehende und wachſende Leidenſchaft ſuchen und ſein eignes Leiden daran hängen wollte; kurz wer Zartheit, Sentiment und ſteigendes Intereſſe bei ihm erwartet, für den iſt Mozart kein Mann, und alſo auch kein Singecomponiſt. Wer ſich aber den Text einer Arie als einen Faden, woran eine Schnur der rarſten Perlen und Edelſteine, groß und klein und minder ſchätzbar, und die weiter keine Anforderung auf aeſthetiſche Gruppirung machen, denken mag, der gehe hin und höre Mozarts Singemuſik. Nur aus dieſem letzten Umſtande kann ich mir erklären, wie ein und der nehmliche Mann einen ſo ungezählten Wuſt von ſchlechten Verſen, die den Geſchmack, ſelbſt des ungebildetſten Haufens empören müſſen, ohne Gram abſingen und die ſchönſten Farben daran verſchwenden konnte, die Natur und Kunſt nur ihren Geweihten reicht. Ihnen brauch' ich wohl nicht zu erinnern, daß das hier Geſagte nicht etwa auf den Text der Oper Tito gehen ſolle, allein man ſieht auch hier wie ſich Mozart gewöhnt gehabt, Verſe überhaupt zu behandeln. Ich habe einen magern Clavierauszug dieſer Oper vor mir liegen, der Mozarts Arbeit grade ſo darſtellt, wie man einen Schattenriß von einer Landſchaft machen würde; nicht als ob ich damit ſagen möchte: der Clavierauszug ſei darum ſchlechter als er iſt, er iſt ſogar recht gut, allein Mozarts Muſik iſt nicht gut um Clavierauszüge daraus zu machen. Und ſo gefiel mir dieſe Muſik fürs erſte als ein bloßes Konzert, wobei auf Intenſion und Ausdruck geſehen ſeyn ſollte, und dann als ein aus tauſend angenehmen Mannichfaltigkeiten zuſammengeſetztes Ding, das auf lauter kleine Augenblicke vergnügt, unterhält, reizt und — verſchwindet. Hier eine Hoboe, da ein Clarinett, dort ein paar Waldhörner, Flöten, Fagotten u. dgl., die alle lauter Verſchiedenheiten produziren, die von der Abſicht des Komponiſten nichts verrathen als einen geiſtvollen, unruhigen Genius, der ſich tummelt und tanzt, und darüber zuletzt in ſich ſelbſt zuſammenfällt, wenn die überſatte Imagination in dem endloſen Reiche der Möglichkeiten lange genug ohne Schutz und Führer umhergeirrt hat.“

„So eben erhalte ich das zweite Stück von Deutſchland und ſehe daraus, daß Sie auch ſchon eine Anzeige der Mozartſchen Oper darin aufgenommen haben. Das Urtheil wird hier ſchwerlich gefallen, weil ſich viele Verehrer Mozarts überzeugt halten mögen, daß ein ſo allmächtiges, ungeheures, unermeßliches Genie über unſere Beurtheilung hinaus ſei. Jedoch, in vollem Ernſte! — was ſoll man davon denken, wenn ein beurtheilender Künſtler von dem andern, öffentlich mit Schwarz auf Weiß in ſolchen Ausdrücken als: ungeheuer, allmächtig, unermeßlich ſpricht? wie ich ſie vor kurzem in einem, ſonſt wohl geſchriebenen Aufſatze über Mozart, fand. Alles was ein großes Genie erreichen kann und zu erreichen weiß, iſt das Schöne. Dieſes iſt zugleich das Kennzeichen, woran es erkannt und das Geſetz wonach es gerichtet wird, und liegt darin für die Kritik nichts Superſuperlatives, das über das Gefühl und den Geiſt des gewiegten Kenners hinaus wäre, oder man muß das Geſchreibe über Werke der Kunſt lieber ganz dahin geſtellt ſeyn laſſen. Dem Beurtheiler muß das Schöne bekannt ſein, ehe er es findet, ſonſt ſucht er es vergebens. Er kann hingeriſſen, entzückt werden, wo er es findet, ja ſein richtender Genius kann verſtummen; niemals aber kann ſein Mund von ſolchen Üppigkeiten überfließen, die ſeine Sprache und den Mann der Lob verdient, zugleich verunzieren.

Ihr ſollt die Kunſt und nicht den Meiſter lieben.“

XXVII.

Die erſte beſtimmte Angabe über den Antheil, welchen Süßmayr am Requiem habe, gab der Brief deſſelben an Härtel (8 Febr. 1800), nachdem dieſer, durch die Wittwe Mozart aufmerkſam gemacht und an Süßmayr verwieſen, ihn um Auskunft erſucht hatte (S. 699). Ich theile nach dem Original, deſſen Handſchrift durchaus keine Aehnlichkeit mit der Mozarts verräth, hier alles mit was das Requiem angeht.

„Ihre gütige Zuſchrift vom 24 Jenner hat mir das größte Vergnügen gemacht, da ich aus derſelben erſehen habe, daß Ihnen an der Achtung des deutſchen Publicums zu viel gelegen iſt, als daß Sie daſſelbe durch Werke irre führen ſollten, die nicht ganz auf die Rechnung meines verſtorbenen Freundes Mozart gehören. Ich habe den Lehren dieſes großen Mannes zu viel zu danken, als daß ich ſtillſchweigend erlauben könnte, daß ein Werk, deſſen größter Theil meine Arbeit iſt, für das ſeinige ausgegeben wird, weil ich feſt überzeugt bin, daß meine Arbeit dieſes großen Mannes unwürdig iſt. Mozarts Compoſition iſt ſo einzig und ich getraue mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonſetzer ſo unerreichbar, daß jeder Nachahmer beſonders mit untergeſchobener Arbeit noch ſchlimmer wegkommen würde, als jener Rabe, der ſich mit Pfauenfedern ſchmückte.“

„Daß die Endigung des Requiems, welches unſeren Briefwechſel veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weiſe. Die Wittwe Mozart konnte wohl vorausſehen, daß die hinterlaſſenen Werke ihres Mannes würden geſucht werden, der Tod überraſchte ihn, während er an dieſem Requiem arbeitete. Die Endigung dieſes Werkes wurde alſo mehreren Meiſtern übertragen; einige davon konnten wegen überhäuften Geſchäften ſich dieſer Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittiren. Endlich kam dieſes Geſchäft an mich, weil man wußte daß ich noch bey Lebzeiten Mozarts die ſchon in Muſik geſetzten Stücke öfters mit ihm durchgeſpielt und geſungen, daß er ſich mit mir über die Ausarbeitung dieſes Werkes ſehr oft beſprochen, und mir den Gang und die Gründe ſeiner Inſtrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünſchen daß es mir geglückt haben möge, wenigſtens ſo gearbeitet zu haben daß Kenner noch hin und wieder einige Spuren ſeiner unvergeßlichen Lehren darin finden können.“

„Zu dem Requiem ſamt Kyrie — Dies irae — Domine Jesu Christe hat Mozart die 4 Singſtimmen und den Grundbaß ſamt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Inſtrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Im Dies irae war ſein letzter Vers qua resurget ex favilla und ſeine Arbeit war die nemliche wie in den erſten Stücken. Von dem Verſe an Judicandus homo reus etc. habe ich das Dies irae ganz geendigt. Das Sanctus-Benedictus und Agnus Dei iſt ganz neu von mir verfertigt; nur hab ich mir erlaubt, um dem Werk mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie bei dem Verſe cum sanctis etc. zu wiederholen.“

„Es ſoll mir herzlich lieb ſein, wenn ich Ihnen durch dieſe Mittheilung einen kleinen Dienſt habe leiſten können“[1].

Dieſe Aufklärung, deren unbedingte Gültigkeit ſchon bei ihrer erſten Bekanntmachung (A. M. Z. IV S. 4) angezweifelt wurde, ſcheint keinen großen Eindruck gemacht zu haben und das Requiem galt allgemein für ein Werk Mozarts. Es war G. Webers Verdienſt im Jahr 1825 in einem Aufſatz „über die Echtheit des Mozartiſchen Requiem“ (Cäcilia III S. 205 ff.) an den Antheil zu erinnern, welchen Süßmayr ſich an demſelben beilegte, und da ihm oben der Widerſpruch zwiſchen Rochlitz's Bericht, das Requiem ſei von Mozart ganz vollendet, und dem Gerbers (vielmehr Niemtſcheks), es ſei unvollendet abgeliefert, auffiel, ſo hielt er ſich berechtigt durch folgende Hypotheſe denſelben aufzuklären.

„Wir können ganz wohl mit Rochlitz annehmen“ ſagt er (S. 211 f.) „daß Mozart vor ſeinem Tode ſeinen Schwanengeſang wirklich ganz (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) beendigt hatte. Wir können ferner mit Gerber annehmen daß nach Mozarts Tode das ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuſcript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter nehmen wir als bekannt an, daß der Unbekannte nicht entdeckt worden und das ihm eingehändigte Originalmanuſcript nicht wieder ans Tageslicht gekommen iſt — was ja auch noch nie Jemand behauptet hat.“

---

[1] Zwiſchen Härtel und Süßmayr fand über das Requiem ſonſt keine Correſpondenz ſtatt, ſowie auch von der Wittwe Mozart keine weitere Mittheilung über die Entſtehung des Requiem gemacht wurde.

„So war und blieb alſo das unſchätzbare Kleinod ſpäter verloren.“

„Nun iſt es aber allbekannt daß ein Verfaſſer eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuſcript deſſelben ordentlich und ausführlich zu Papier bringt, ſich erſt flüchtige Entwürfe, gleichſam erſte Umriſſe der Skizzen hinzuwerfen, ſogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. Namentlich bei Vocal-Compoſitionen ſchreibt man ſtellenweis auch wohl die vier Singſtimmen auf zwei oder auch auf mehr Zeilen vollſtändig erſt ins Brouillon und läßt dieſelben dann partiturmäßig abſchreiben um hernach erſt in den vom Copiſten leer gelaſſenen Zeilen die Inſtrumentation auszuführen: kurz man macht vor dem ausgeführten Arbeiten der vollſtändigen Partitur nach Umſtänden, Bedürfniß und Bequemlichkeit, Skizzen und ſonſtige Vorarbeiten der verſchiedenſten Art und Geſtalt.“

„Solche unter Mozarts Papieren, vielleicht unter anderen Papierſchnitzeln, zurückgebliebene Skizzen waren ohne Zweifel das was aus ſeinem Nachlaſſe von ſeiner Wittwe dem Herrn Süßmayer übergeben wurde, und woraus dieſer dasjenige Requiem, was wir dermal beſitzen, anfertigte.“

Indem er überſah daß er an die Stelle der ihm nicht ganz zuverläſſig erſcheinenden Ueberlieferung etwas von ihm Erdachtes ſetzte, kam er zu der „traurigen aber kaum mehr zu bezweifelnden *Gewißheit* daß das Requiem, ganz ſo wie Süßmayers Brief beſagt, größtentheils ſeine und kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit iſt, das *echte* von Mozart geſchriebene Requiem aber nicht ans Tageslicht gekommen iſt.“

Den tieferen Grund dieſer Hypotheſe bildeten äſthetiſche Zweifel. Weber fand manches im Requiem weder mit der hohen Vorſtellung, welche er ſich von Mozart als Componiſten gebildet hatte, noch mit den richtigen Anſichten über das Weſen der Kirchenmuſik und die Auffaſſung des Requiem übereinſtimmend, welche er lebhaft und eindringlich entwickelt hat (Cäcilia III S. 103 ff. 173 ff.). Dieſen Maaßſtab geltend zu machen gab ihm jene Hypotheſe die Freiheit und indem er die ſehr lebhafte Kritik, von welcher die Proben mitgetheilt ſind, gegen das Requiem richtete, gelangte er zu dem Reſultat daß von den nach Süßmayrs beſtimmter Angabe ganz von Mozart entworfenen Sätzen einige wie das Kyrie, Tuba, Confutatis, Quam olim gar nicht oder zum geringſten Theil von Mozart herrührten, während er an den angeblich von Süßmayr allein herrührenden Stücken ſicherlich Antheil habe.

Auf dieſes Gebiet äſthetiſcher Kritik folgte ihm Marx (Berl. Muſ. Ztg. 1825 S. 371 ff.), verlangte aber mit Recht daß nicht ein allgemeiner, noch dazu nur poſtulirter Canon, ſondern die Eigenthümlichkeit Mozartſcher Auffaſſung und Darſtellung als Maaßſtab angelegt werde, und ſuchte aus inneren Gründen die Echtheit ſowohl der von Weber angezweifelten als der von Süßmayr in Anſpruch genommenen Stücke des Requiem nachzuweiſen. Es begreift ſich daß Weber dieſe Gründe theils dankbar acceptirte, theils wiederum als ſubjective und deshalb unberechtigte zurückwies (Cäcilia IV S. 320 ff.).

In dem redlichen Bemühen die Frage zu einem beſtimmten Abſchluß zu bringen hatte Weber nach allen Seiten hin, woher er Aufklärung hoffen durfte, die Aufforderung gerichtet ihm ſolche zu ertheilen, und was ihm in Briefen und Schriften zugegangen war ließ er abdrucken und unterwarf es einer nochmaligen Reviſion (Cäcilia IV S. 257 ff.). Aus dem Wirrwarr von nichtsſagenden, halbwahren, confuſen Berichten, die hierdurch zuſammenkamen, ergab ſich an factiſchen Aufklärungen Folgendes.

Abbé Max Stadler, der Freund Mozarts und der Berather ſeiner Wittwe in Beziehung auf deſſen muſikaliſchen Nachlaß, mit allen Verhältniſſen genau bekannt, der „ſich freute und Gott dankte daß er ihn ſo lange leben ließ um als acht und ſiebzigjähriger Greis noch Zeuge der Wahrheit ſein zu können,“ berichtete in ſeiner „Vertheidigung der Echtheit Mozarts“ (Wien 1826 S. 11 f.).

„Mozart hat das Requiem ſelbſt auf wälſchem Papier mit zwölf Linien in eine förmliche, ordentliche Partitur gebracht. Es hat ſeine volle Richtigkeit mit dem, was Süßmayr in ſeinem Briefe an die Muſikhandlung in Leipzig geſchrieben, daß nähmlich die drey Hauptſätze, das Requiem mit Kyrie, Dies irae bis auf den letzten Vers, Domine Jesu, ganz aus Mozart's Hand gefloſſen, indem er die vier Singſtimmen und den Grundbaß ſammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Inſtrumentirung aber die Motiven angezeigt hat. Sehr merkwürdig iſt es, daß ſeine letzten Worte in dem Domine nach dem Hostias, die er

„geſchrieben, Quam olim da capo waren, als hätte er anzeigen „wollen, daß er nun ſelbſt zum ewigen Leben übergebe, welches „Gott dem Abraham und ſeinem Geſchlechte verheißen.“

„Der erſte Satz Requiem, mit der Fuge, und der zweyte, „Dies irae bis Lacrymosa, ſind von Mozart größten Theiles „ſelbſt inſtrumentirt, und Süßmayr hatte nicht viel mehr dabey „zu thun, als was die meiſten Componiſten ihren Notiſten überlaſſen. Bey dem Lacrymosa fing eigentlich Süßmayrs Arbeit „an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen ſelbſt aufgeſchrieben; nur nach dem judicandus homo reus führte es Süßmayr „bis zum Ende aus. Auf eben dieſe Art hat Mozart bey dem „dritten Satz: Domine, in ſeiner Partitur, wo die Singſtimmen „ſchweigen, die Violinen ſelbſt geſchrieben; wo aber Singſtimmen einfallen, die Motive hier und da, jedoch deutlich, für die „Inſtrumente angezeigt. Vor der Fuge quam olim gab er den „Violinen zwey und einen halben Tact allein auszuführen. Bey „dem Hostias ſchrieb er die Violinen durch zwey Tacte vor den „eintretenden Singſtimmen; bey dem memoriam facimus durch „eilf Tacte mit ſeiner eigenen Hand. Nach dem geendigten Hostias iſt von ſeiner Feder weiter nichts mehr zu ſehen, als das „obenbemeldete: „Quam olim da capo.“ Hier iſt das Ende der „Mozartiſchen Partitur in der Urſchrift. Man glaube aber nicht, „daß Süßmayr in dieſe die Ausfüllung der Inſtrumente eingetragen habe. Er machte ſich eine eigene, der Mozartiſchen ganz „ähnliche Partitur; in dieſe übertrug er zuerſt Note für Note, „was Mozart's Original enthielt, alsdann befolgte er erſt die „gegebene Anleitung in der Inſtrumentirung aufs genaueſte, ohne „eine Note von den ſeinigen hinzuzuſetzen, componirte ſelbſt das „Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Auf dieſe Weiſe war das „Werk vollendet. Von dieſer Partitur wurden ſogleich zwey Copien veranſtaltet. Die Handſchrift Süßmayrs wurde dem Beſteller „eingehändigt. Eine Copie wurde an die Muſikhandlung in Leipzig zum Drucke übergeben[2], die zweyte hier behalten und ausgeſchrieben; worauf bald zum Beſten der Witwe dieſes herrliche Werk „in dem Jahniſchen Saale zum erſten Mahle aufgeführt wurde.“

„Gleichwie ich von der Exiſtenz der Urſchrift Mozarts im Betreff des Lacrymosa und Domine vollkommen überzeugt bin, „eben ſo könnte ich beſtimmt den Nahmen des Beſtellers hieher

---

[2] Dies iſt ein Irrthum Stadlers (S. 698 f.).

„ſeyn. Allein, da derſelbe unbekannt bleiben wollte, ſo kann ich „mir dieß nicht öffentlich erlauben. Ich finde es auch gar nicht „nothwendig. Das Factum iſt einmahl richtig. Genug, daß wir „ſeiner Freygebigkeit das Meiſterwerk zu verdanken haben. Nur „ſo viel darf ich hier noch bemerken, daß eben dieſer Unbekannte „unter einem erfuhr, daß nicht das ganze Werk von Mozart, der „während ſeiner Arbeit ſtarb, herrühre, und ſich daher weiters „hierüber erkundigte. Er überſchickte nähmlich die ihm einge„händigte Partitur von Süßmayrs Handſchrift ſeinem Sachwal„ter, einem ſehr berühmten Advocaten in Wien, um nähere Aus„kunft darüber einzuhohlen. Die Witwe wurde befragt, allein „ſie erſuchte mich und Herr v. Nyſſen, die am meiſten von der „Sache unterrichtet waren, bey dem Herrn Advocaten zu erſchei„nen. Wir thaten es bereitwillig. Die Partitur wurde uns vor„gelegt. Ich zeigte an, welche Sätze den Mozart, und welche den „Süßmayr zum Verfaſſer hatten. Der Herr Advocat ſchrieb alles „auf, was ihm geſagt wurde. Die Sache war abgethan, das „Exemplar zurückgeſchickt, und der Unbekannte zufrieden geſtellt. „Inzwiſchen erhielt auch die Witwe die Copie, aus welcher in „Leipzig das Requiem abgedruckt worden, zurück; ich erhielt ſie „von ihr zum Geſchenk, und fand einige, doch ſehr wenige Schreib„fehler des Copiſten mit rother Tinte angemerkt, die vor dem „Drucke verbeſſert wurden —“[3].

Auch über den Beſteller des Requiem ertheilten Briefe des Landesadvokaten Krüchten in Peſth (23 Dec. 1825, 3 Jan. 1826) genaue Auskunft, die anfangs auszugsweiſe (Cäcilia IV S. 306), ſpäter vollſtändig mitgetheilt wurden (Cäcilia VI S. 217. 221ff.), wonach hier das Weſentliche einen Platz finden mag.

Auf dem Landgute Stuppach in Unteröſterreich, (Viertel Unterwienerwald, 4½ Poſten von Wien, an der Trieſter-Straße) dem gewöhnlichen Wohnſitze des Grafen von Wallſegg ſtarb im Jänner des Jahres 1791 deſſen Gemahlin, geborne Freyin von Flammberg. Der verwitwete Graf, leidenſchaftlicher Kunſtfreund, beauftragte einen (ſeitdem verſtorbenen) Beamten ſeiner Beſitzungen, den Verwalter Leutgeb von Schottwien (einem dem Grafen gehörigen Marktflecken, in der Nähe von Stuppach, an der Steyeriſchen Grenze gelegen) bei Mozart die Compoſition eines

---

[3] Damit ſtimmten auch die von André im Vorberichte ſeiner Partiturausgabe im Jahr 1827 (Cäcilia VI, S. 209 ff.) gegebenen Aufklärungen in allen weſentlichen Punkten überein.

Requiem, zur Todtenfeier für die Verklärte, und zwar ohne den Namen des Beſtellers zu nennen. Auch beim Abholen der Partitur beobachtete Leutgeb gleiche Verſchwiegenheit, die ſeinem Auftrage gemäß nothwendig war, indem der Graf nach erhaltener Partitur ſich in ſeine Bibliothek einſchloß, dieſelbe abſchrieb und als ſeine eigene Compoſition producirte. Zu etwas mehrerem, auch nur zu einer Ergänzung und Ausführung unvollendeter Skizzen, war er ganz unfähig, da ſeine muſikaliſche Bildung nur mittelmäßig war. Als ſein Werk ließ er das Requiem in Wieneriſch Neuſtadt, (3 Poſten von Wien und beiläufig 3 Stunden von Stuppach, ebenfalls an der Trieſter Straße gelegen,) in dem Hauſe des ſeitdem verſtorbenen Landesphyſikus und Civil-Arztes am K. K. Cadettenhauſe, und Hausarztes im Gräfl. Walſeggiſchen Hauſe in Stuppach, Obermayer probiren. Dieſer, ein Oheim Krüchtens, war ſammt ſeiner Familie muſikaliſch und alle Wochen waren bei ihm Quartett und Orcheſtermuſik, denen der damalige Regens des Muſikchors der Metropolitankirche Trapp ſammt ſeinen muſikaliſchen ſogenannten Famularburſchen, das Kadettenhaus, Dilettanten der Stadt und Umgegend fleißig beiwohnten. Obermayer war auch vertrauter Hausfreund beim Grafen Wallſegg, was wechſelſeitige Beſuche zur Folge hatte und Obermayers älteſte Tochter Thereſe ſang die Sopranſtimme, ſowohl bei der Probe, als auch bei der Production ſelbſt, welche in eben dieſer Stadt Neuſtadt, auf dem Muſikchore der dortigen Ziſterzitenabtei, gewöhnlich Neukloſter genannt, Statt fand, wo Graf Wallſegg die feierlichen Exequien für die verſtorbene Gattin halten ließ.

Dieſe Aufführung geſchah, ſchreibt Krüchten, „nicht nach Mozarts Tode, (er ſtarb 1792)[4], ſondern ſchon 1791, in welchen Jahres Anfang die Gräfin ſtarb, wenn ich nicht irre im Spätherbſt.“ Später fügt er noch hinzu: „Ich weiß nur daß der Graf ebenfalls bei Mozart eine Symphonie componiren ließ, die er auch vor eigne Arbeit ausgegeben, die aber der erwähnte Regenschori Trapp, bekannt mit Mozarts Arbeit und Geiſt, ſogleich für Mozartiſches Kunſtprodukt erklärte, das, freilich nicht in Gegenwart des Grafen, bei meinem Onkel beſprochen wurde.“

Hiezu kam ergänzend folgender von André im Vorberichte (Cäcilia VI S. 212 f.) mitgetheilte Brief Zawrzels (23 Juli 1826).

---

[4] Dies iſt bekanntlich ein Irrthum Krüchtens.

„Es war im Jahr 1790 im Auguſt, als mich der Graf kommen ließ. Es war das erſtemal nach dem Tode der Gräfin. Ein junger Menſch, der bei dem Grafen als Violoncelliſt ſtand und ſelbſt die Compoſition verſtand, erzählte mir daß der Graf für die Gräfin ſelbſt ein Requiem componirt und ſchon weit gefördert habe und brachte mich in des Grafen Schreibkabinet das Requiem zu ſehen. Ich ſah es genau durch und fand daß es bis zum Sanctus, ſehr nett geſchrieben, fertig war. Ich wurde aufmerkſam auf die Baſſethörner und ſagte dem Grafen, Inſtrumente dieſer Art könne man in Neuſtadt nicht bekommen. Seine Antwort war, wenn er das ganze Requiem fertig habe, ſo werde er die Baſſethörner von Wien kommen laſſen."

„Ich kam im October nach Wien. Sie wiſſen ſelbſt daß in dem Zwiſchenraume Mozart die Zauberflöte und Titus ſchrieb, auf das ganze Requiem nicht mehr dachte und der Krönung Kaiſer Leopolds, ſowohl in Frankfurt als in Prag, beiwohnte, wo er eine kurze Zeit darauf krank wurde und ſtarb. Da war eine große Verwirrung im Hauſe. Süßmayr, der Freund vom Hauſe war, wurde erſucht die Muſik, welche auf einem Haufen durcheinander lag, zu ordnen und da fand ſich auch das Requiem. Süßmayr fragte, was das für ein Requiem ſei, das noch nicht fertig ſei. Madame Mozart erinnerte ſich daß ein Herr das Requiem beſtellt, ſoviel als Mozart forderte, vorausbezahlt, von Zeit zu Zeit, was fertig ſei erhalten, und da er einigemal umſonſt gekommen, lange Zeit weggeblieben ſei. Nun können Sie errathen, warum ſich der Herr Graf nach dem Tode Mozarts nicht gemeldet hat; dann wäre der Graf bekannt und könnte bei ſeinen Leuten nicht mehr als Compoſiteur des Requiem gelten."

Es läßt ſich begreifen, wenn Weber, da er in dieſen Angaben einige ſcheinbare Beſtätigungen ſeiner Hypotheſe fand, daran feſthielt und die im Weſentlichen übereinſtimmenden Ueberlieferungen Süßmayrs, Stadlers und der Wittwe Mozart, obgleich ſie vor allem Anſpruch auf Glaubwürdigkeit hatten, dagegen zurückſetzte, da durch ſie ſeiner Anſicht das Fundament entzogen werden mußte. Er wurde darin beſtärkt durch die neue Verwirrung, welche theils Mangel an Sachkenntniß wie in den von Niſſen geſchriebenen Mittheilungen der Wittwe, theils Mangel an Präciſion wie in der Darſtellung Stadlers, theils Reticenzen aus Rückſichtsnahme für Andere, theils unklare Erinnerungen in den verſchiedenen Berichten hervorriefen; und indem er ein ſcharfes Kreuzverhör anſtellte, wobei er ſelbſt es aber an Mißverſtändniſſen und Uebereilungen auch nicht fehlen ließ, gelang es ihm leicht eine allgemeine Confuſion nachzuweiſen, welche der Willkühr ſeines eigenen Verfahrens eine ſcheinbare Berechtigung gab. Von Stadler nahm er den Nachweis daß Mozart Motive von Händel entlehnt habe gern an und benutzte dies als einen Beweis daß die betreffenden Stücke des Requiem nur Studien Mozarts ſeien, welche nun ihren Platz neben den Brouillons erhielten; die nähere Kenntniß vom Grafen Walſegg verleitete ihn zu der Andeutung, Mozart habe es wohl abſichtlich mit dem Requiem nicht ſo genau genommen, weil er gewußt habe und damit einverſtanden geweſen ſei, daß der Beſteller es für ſein Werk ausgeben werde. Weber ſcheint ſelbſt nicht klar erkannt zu haben daß er allmählich ſo auf einen ganz anderen Standpunkt gekommen war, und dazu mochte auch die Leidenſchaftlichkeit beitragen, welche ſich in dieſen Streit miſchte und ihm einen unerfreulichen Verlauf gab.

Die rückſichtsloſe Heftigkeit und Schärfe, mit welcher Weber das angriff, was er am Requiem für unecht hielt, mußte bei den Verehrern Mozarts, welche wußten oder glaubten daß die getadelten Stellen echt waren, lebhafte Erwiederungen hervorrufen. Darüber durfte ſich Weber nicht beklagen, allein Stadler und andere hatten ſich verleiten laſſen ihm das unwürdige Motiv neidiſcher Rivalität gegen Mozart unterzuſchieben. Der Unwille, mit welchem er hiergegen proteſtirte, war berechtigt[5], allein er wirkte doch auch auf ſeine ganze Polemik ein[6], die ſich nun mehr mit den Gegnern als mit der Sache zu thun machte; und als durch eine Indiscretion ein Privatbrief Beethovens an Stadler in Schloſſers Biographie Beethovens (Prag 1827) als Facſimile mitgetheilt wurde, in welchem dieſer ſich ſehr derb über Webers Anſichten ausſpricht, vergaß ſich Weber ſoweit von einem Pasquill zu reden und ihm nun ſeinerſeits das Motiv gekränkter

---

[5] Nicht zu rechtfertigen aber iſt es, wenn Marx (Berl. Muſ. Ztg. 1826 S. 270) deshalb Stadlers Schrift „jeder weiteren Erwähnung unwürdig" erklärt, und das Zeugniß über Factiſches, von welchem die endgültige Entſcheidung abhängt, bei Seite ſchiebt, weil der Zeuge ſich nicht artig betragen hatte.

[6] Auf Stadlers „Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozartiſchen Requiem" (Wien 1827 vgl. A. M. Z. XXVIII S. 105 ff. 729 ff.) antwortete Weber (Cäcilia VI S. 133 ff.) und gab fernere Erörterun-

Eitelkeit unterzuſchieben (Cäcilia VIII S. 60 ff.)[7]. So verlief dieſe Discuſſion ohne eigentliche Entſcheidung in ein unerquickliches Gezänk. Als im Jahr 1839 die Kunde laut ward Mozarts vollſtändige Originalpartitur ſei aufgefunden, glaubte Weber einen unverhofften Triumph zu feiern und die thatſächliche Beſtätigung ſeiner Anſichten an den Tag treten zu ſehen (Cäcilia XX S. 279 ff.); ob er die vollſtändige Enttäuſchung erfahren habe, daß dieſe Entdeckung ſeine Anſichten völlig widerlege — er ſtarb im Jahr 1839 — iſt mir nicht bekannt[8].

Es wäre ſehr mühſelig und wenig unterhaltend die unzähligen Mißverſtändniſſe und Verdrehungen, die falſchen Deutungen und willkührlichen Combinationen, welche in dieſer Discuſſion einander von allen Seiten begegnen, im Einzelnen aufzuweiſen und zu beſeitigen; es iſt unnöthig, da nunmehr der geſchichtliche Thatbeſtand ſeinen weſentlichen Umſtänden nach ſicher bekannt iſt. Dagegen iſt es nicht ohne Intereſſe in der Kürze zu verfolgen, wie man, nachdem einmal Zweifel erhoben

---

gen (eb. S. 193 ff.) auf Veranlaſſung der Andréſchen Partiturausgabe (vgl. Cäcilia VIII S. 53 ff.). Die ſämmtlichen Verhandlungen wurden beſonders abgedruckt als „Ergebniſſe der bisherigen Forſchungen über die Echtheit des Mozartſchen Requiems" (Mainz 1826) und „Weitere Ergebniſſe" (Mainz 1827).

[7] Hiergegen that auch Marx emphatiſch Einſprache (Berl. Muſ. Ztg. V S. 121 ff.), worauf Weber eine „Nicht-Erwiederung" folgen ließ (Cäcilia VI S. 141 ff.).

[8] Hier mag wörtlich eingeſchaltet werden was als Erzählung Ben. Schacks, die er lange vor dem Weberſchen Streit ſeinen Bekannten mittheilte, von einem ſeiner Freunde bekannt gemacht iſt, der ihm auch Niſſens Aufforderung ſein Zeugniß in der Angelegenheit abzulegen gegen Ende 1825 überbracht hatte, wozu ſich Schack indeſſen nicht entſchließen konnte (A. M. Z. XXIX S. 230 f.). „Mozart erhielt für die Compoſition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt. Da ihm keine Eile in der Arbeit anbefohlen war, ſo reiſte er in der Zwiſchenzeit noch nach Frankfurt [Prag]. Den größten Theil ſeines Requiem ſchrieb er auf der Laimgrube im Trattner'ſchen Garten. So bald er eine Nummer vollendet hatte, ließ er ſie ſogleich ſingen und ſpielte dazu die Inſtrumentation auf dem Pianoforte. Selbſt an dem Vorabende ſeines Todes ließ er ſich die Partitur des Requiem noch zum Bette hinbringen und ſang (es war 2 Uhr Nachmittags) ſelbſt noch die Altſtimme; Schack, der Hausfreund, ſang, wie er es denn vorher immer pflegte, Sopran, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle (ſpäter Baſſiſt in Manheim) den Baß. Sie waren bey den erſten Tacten des Lacrymosa, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte und eilf Stunden ſpäter (um 1 Uhr Nachts, den 5ten December 1791) verſchied."

waren, ſich berechtigt glaubte, über das was überliefert war hinwegzugeben und ſich nach eigenem Gutdünken ein Bild von dem Sachverhalt zu machen, das als hiſtoriſch gelten ſollte.

Rochlitz theilte G. Weber mit (Cäcilia IV S. 287 ff.) daß er bei der Anweſenheit der Wittwe Mozart in Leipzig ſich in den Verhandlungen über den Verkauf des Requiem — die nur nach einer irrigen Vorausſetzung angenommen ſind, die Veröffentlichung des Requiem kam erſt ſpäter brieflich zur Sprache (S. 698 f.) — nicht betheiligt habe.

„Doch“ fährt er fort „brennend von Ehrfurcht und Liebe zu Mozart und allem, was von ihm ausgegangen, umlagerte ich Mad. Mozart, die Sängerin Lange, (ihre Schweſter,) und den Componiſten Eberl, welche beide in ihrer Geſellſchaft reiſeten, und forſchte und fragte nach allem, was zu ſchätzen und woran Intereſſe zu finden ich damals fähig war; mithin auch nach der Entſtehungsgeſchichte des Requiem und was ſich an ſie knüpfte. Aus alle dem was ich damals erfuhr und ſogleich notirte, ohne irgend eine Abſicht, außer es nicht zu vergeſſen; aus dem kurzen Briefe Süßmayrs, etwas ſpäter, da durch den Druck der Partitur die Frage, welche Sie jetzt wiederholen, ernſtlich zur Sprache kam; aus manchen Notizen, die ich nachher erhalten, und aus der Geſtalt des Werkes ſelbſt — hab' ich mir folgende Vorſtellung von der Sache gebildet, die ich freylich, da einigermaßen ſie zu begründen, Bogen erforderte, nur als meine, eines Einzelnen, Vorſtellung hingeben kann.“

„Bis zum Sanctus iſt das Werk ganz, wie es iſt, von Mozart niedergeſchrieben, und höchſtens kann er in der Inſtrumentation, wo dieſe blos begleiten, oder ſonſt für ſich nicht hervortreten und im angezeigten Gange fortgehen ſoll — kurz, wo ſie ſich für den Künſtler von ſelbſt verſteht — einzelne Lücken, in bequemerer Zeit auszufüllen, gelaſſen haben. Zum Sanctus fühlte er ſich (nun ſchon krank) nicht geſtimmt, als er in der Reihe der Sätze daran kam: er ſkizzirte es nur, legte ſogar vielleicht es nur an, (etwa in den Singſtimmen mit Baß,) und hätte wahrſcheinlich es größer und weiter ausgebildet, wenn ihn der Tod nicht übereilt hätte[9]. Zum Osanna brauchte er blos die

---

[9] Hierüber ſagt Rochlitz (A. M. Z. XXV S. 687 f.): „Es iſt bekannt daß Mozart vor der gänzlichen Vollendung ſeines Werkes der Tod abrief, daß darum einige Sätze vor der Rückkehr des Requiem ganz fehlen, andere, wie Sanctus, Pleni sunt coeli nur im erſten Entwurf angedeu-

Singſtimmen hingeworfen zu haben: das Andere ergab ſich von ſelbſt. Zum Benedictus und Agnus Dei fühlte er ſich, ſelbſt durch ſeine damalige Lage, geneigt und begeiſtert: er ſchrieb ſie in allem Weſentlichen nieder — nicht nur die Singſtimmen, ſondern auch, wo ſie von beſonderer Wirkung ſeyn ſollten, die Inſtrumente (z. B. den Eintritt der Poſaunen im Benedictus, der an das erſte „Requiem aeternam“ erinnert; die Figur der Geigen im Agnus Dei); bey dem Übrigen konnte ein verſtändiger Muſiker, wie Süßmayr, nicht fehlen, wenn er ſelbſt, Mozart, es nicht hinſchreiben wollte. An die folgenden Sätze: Libera etc. kam er nicht mehr, und ſo fehlen ſie gänzlich. Bey der Rückkehr des Requiem etc. iſt es gewöhnlich und vollkommen angemeſſen, mithin höchſtwahrſcheinlich auch in Mozarts Vorſatze geweſen, das erſte Requiem, abgekürzt und mit beliebigen Aenderungen im Außerweſentlichen, herüber zu nehmen; ſo daß er, wenn die auf jene Art abgeänderte Einleitung nicht von ihm, doch ſo iſt, wie er ſie würde geſchrieben, wie er vielleicht auch mit Süßmayr, ſeinem Hausfreunde und treuen Aushelfer, ſie mag beſprochen haben. Daß er noch einen großen Schlußſatz, (Libera etc.) wahrſcheinlich aus Hauptideen mehrerer der erſten Sätze neu gewebt, (wie die Textworte) würde geſchrieben und keineswegs die Fuge wiederholet haben: davon bin ich überzeugt.“

„Hieraus gehet nun, in Hinſicht auf Ihre Frage, ſo weit ich urtheilen kann, Folgendes hervor:

„1 Die fehlenden Stücke und allenfalls das Sanctus abgerechnet, beſitzen wir in allem, was nur einigermaßen weſentlich zu nennen iſt, das Requiem, wie es Mozart theils vollendet, theils gewollt hat;“

---

tet von ihm hinterlaſſen und dann von Süßmayr, damals ſeinem Hausgenoſſen und Geſellſchafter, nach dieſen Andeutungen ausgeführt wurden; der denn auch den Schluß des Ganzen durch Wiederholung und geringe Abänderung der zwei erſten Sätze hinzuſetzte. Süßmayrs Arbeit iſt nicht zu tadeln: aber man kann unbedenklich behaupten, Mozart hätte jene Andeutungen noch ganz anders und viel weiter ausgeführt. Bedürfte dieſes eben erſt noch eines Beweiſes von außen her, ſo würde dazu dienen die bis dahin vollkommen durchgeführte Symmetrie aller Theile des Werkes gegen einander, die aber hier nicht mehr befriedigend gefunden wird; es würde dazu dienen beſonders das Sanctus und Pleni sunt coeli, die zwar gut, aber — eben ſie! — die ſchwächſten Sätze des Werkes ſind, und bei denen daß ſie Mozart weiter und großartiger ausführen wollen, ſelbſt aus dem köſtlichen, lang gehaltenen, milden Benedictus einleuchtet, das ihnen ja als Gegenſatz zugegeben war.“

„2 Süßmayr, da er ein routinirter Muſiker, ſeit Jahren um Mozart und die Nebendinge (Ausſetzung von ihm angedeuteter Inſtrumentation u. dgl.) unter ſeinen Augen zu vollenden gewohnt war — wie er denn erſt kurz vorher zu dieſem Geſchäft auch bey der Clemenza di Tito benutzt worden war — hat bedeutende Fehlgriffe gar nicht machen können, und im Grunde eine leichte Arbeit gehabt.“

André, welchem von der Wittwe Mozart der Originalentwurf Mozarts zum Dies irae bis einſchließlich Confutatis, die Partitur mit Angabe des von Mozart und Süßmayr herrührenden und nähere Aufſchlüſſe darüber ſchon im Nov. 1800 mitgetheilt waren, hatte ſich die Anſicht gebildet, daß Mozart dieſes Requiem vor dem Jahr 1784 angefangen habe und nicht vollenden wollte (Cäcilia IV S. 287). Sie gründete ſich darauf daß das Requiem in Mozarts thematiſchem Verzeichniß fehle, und auf die Analogie der großen, ebenfalls unvollendet gebliebenen Meſſe in C-moll. Die letztere kann nichts beweiſen, auch der erſte Umſtand wäre nur ſtringent, wenn Mozart ſeine Werke regelmäßig beim Beginn eingetragen hätte, was aber bei den größeren Werken gewöhnlich nicht der Fall iſt; alſo iſt es ganz erklärlich daß das Requiem nicht eingetragen iſt, wenn er vor der Vollendung ſtarb.

Nachdem André durch Zawrzel im Jahr 1826 über die Beſtellung des Grafen Walſegg näher unterrichtet worden war, modificirte er ſeine Anſicht dahin, daß er annahm, Mozart habe zur kürzeren Erledigung des übernommenen Auftrags den Entwurf einer ſchon früher angefangenen Compoſition hervorgeſucht und benutzt. Dieſe ältere Arbeit reichte nach Andrés feſter Ueberzeugung bis zum Eintritt des Tenorſolos Mors stupebit im Tuba mirum, von wo an er erſt „jene Zauberklänge zu erkennen glaubte, welche Mozarts neuere Werke charakteriſiren.“ Auch Domine Jesu und Hostias hielt er, wenn ſie überhaupt von Mozart herrührten, für ältere Arbeiten, welche erſt nach ſeinem Tode zur Vervollſtändigung des Requiem herbeigezogen wären (Vorber. zur Partitur. Cäcilia VI S. 211 ff.).

Noch anders hatte Zelter ſich die Sache zurecht gelegt, der ſehr ungehalten über Webers Kritik an Goethe ſchrieb (19 Aug. 1827. Briefw. IV S. 351 ff.): „So lautet der Weberſche Humor. Nun iſt man doch auch von Jugend an in der Welt geweſen; Mozart iſt zwei Jahre vor mir geboren und wir erinnern uns der Umſtände ſeines Ablebens nur zu wohl. Mozart, ſag ich, dem bei ſicherer Schule das Produciren ſo von Handen ging daß ihm zu hundert Dingen Zeit blieb, die er mit Weibern u. dgl. hinter ſich bringt, hatte eben dadurch ſeiner guten Natur zu nahe gethan. So kommt er auch zu einer Gattin, zu Kindern, und in die äußerſte Noth, worin ſich ſeine bürgerliche Exiſtenz verliert. Auf dem Siechbette, häuslich gedrückt, gequält, verrufen, ohne hülfreiche Freunde, fehlt endlich das Nöthigſte. Ein Biedermann beſtellt eine beliebige Arbeit um auf feinſte Art Geld herzugeben. Ein Opernbuch iſt nicht gleich vorhanden und Mozart ſagt: So will ich ein Requiem machen, das Sie zu meinen Exequien brauchen mögen. Die Schwäche nimmt zu, geiſtliche Vorſorge nähert ſich, und in ernſter, einſamer Selbſtbeſchauung entwickeln ſich gewiſſe Anfänge einzelner Theile des Requiem (wie Du ſie einſt Deinem Gretchen ſo wahr beigegeben haſt) dies irae — tuba mirum — rex tremendae — confutatis — lacrimosa — und grade dieſe Stücke ſind es, welche die tiefſte Zerknirſchung eines religiöſen Gemüths und zugleich von einer Seite die letzten Reſte einer großen Schule und von der anderen Seite den leidenſchaftlichen Sinn eines Theater-Componiſten offenbaren. Der Stil iſt alſo vermiſcht, ungleich, ja brüchig, und ſo entſteht die Verwirrung, worin ſich die heutige Kritik ſo ſehr gefällt. So lautete damals die Tradition, aber kein Biedermann wollte es laut wiederholen."

„Nach Mozarts Tode tritt der gute Süßmayr als treuer Freund heran, ſetzt das Requiem zuſammen, ergänzt das Fehlende und die nothleidende Familie erhält dadurch einen Zuſchuß ihre Blöße zu decken. Das Werk wird verkauft, gedruckt, und Süßmayr erklärt ſich ſo gut er kann über ſeinen Antheil am Werke, und geht ſeinem Freunde bald in die Ewigkeit nach."

G. L. P. Sievers kommt in einer kleinen Schrift[10], welche in komiſcher Weiſe die Widerſprüche und Ungenauigkeiten der verſchiedenen Angaben kritiſirt um ſie mit nicht minder argen Verſehen und confuſen Erinnerungen zu verſetzen, indem er als Thatſache annimmt daß Mozart 1792, und nicht 1791, geſtorben ſei, zu folgender Annahme.

Mozart, von einem Boten des Grafen Walſegg beauftragt ein

---

[10] G. L. P. Sievers Mozart und Süßmaier, ein neues Plagiat dem erſtern zur Laſt gelegt und eine neue Vermuthung die Entſtehung des Requiems betreffend. Mainz 1829. 8.

Requiem für dieſen zu ſchreiben, aber daſſelbe nie herauszugeben, beſonders aber nie bekannt werden zu laſſen ein ſolches für ihn componirt zu haben, richtet die Beſtellung aus und läßt dem Grafen die vollendete Partitur einhändigen ohne eine vollſtändige Abſchrift von derſelben zu nehmen. Mozart ſtirbt, die Erben finden unter ſeinen Papieren die Entwürfe zu jenen drei Hauptſätzen, welche in Mozarts eigener Handſchrift vorhanden ſein ſollen, und Süßmayr erhält den Auftrag das Ganze zu beendigen. Hatte dieſer einen, wenn auch nur mittelbaren Antheil an der urſprünglichen Compoſition genommen, ſo konnte ihm das was er ſpäter hinzufügte um ſo leichter im Gedächtniß geblieben ſein; wenn man nicht annehmen wollte, der Graf habe allmählich die einzelnen Stücke, wie ſie vollendet wurden, erhalten und, nachdem Mozart geſtorben ohne die letzten Sätze zu ſchreiben, dieſe etwa aus einem anderen Requiem dazu geſchrieben.

Oulibicheff, der an dieſem curioſen Buch ſein Gefallen gefunden hat, adoptirt dieſe Vermuthung im Weſentlichen und appretirt ſie nur etwas feiner (I p. 306 ff.). Nach ſeiner Meinung beſtellt Graf Walſegg das Requiem bei Mozart durch Leutgeb, weil er gewichtige Gründe hat incognito zu bleiben, die uns weiter nichts angehen; er macht die Bedingung es nicht ohne ſeine Erlaubniß zu verkaufen, nicht es geheim zu halten, ſonſt würde Mozart nicht davon geſprochen haben. Nach der Rückkehr aus Prag bis zu ſeiner Krankheit arbeitete Mozart alles bis zum Sanctus in ſeinen gewöhnlichen Partiturentwürfen aus und ließ dieſe gleich durch Süßmayr in ſeiner Gegenwart copiren und fertig inſtrumentiren, wie er es beim Titus gemacht hatte. Während er bettlägerig war, entwarf er Skizzen vom Sanctus, Benedictus und Agnus dei, welche Süßmayr nach ſeinem Tode ausführte, und ſo konnte wenige Tage darauf das vollendete Requiem dem Grafen überantwortet werden. Für die Wittwe ſchrieb Süßmayr die Partitur noch einmal auf, wenn er nicht ohne Mozarts Wiſſen ſchon eine Abſchrift davon genommen hatte, welche ſie zu verkaufen wünſchte. Allein während ſie das Requiem mit dem myſtiſchen Dunſt der romantiſchen Beſtellung umgab und daſſelbe für Mozarts Werk ausgab um es vortheilhafter zu verkaufen, wollte Süßmayr Ruhm gewinnen und legte ſich den größten Theil der Arbeit bei.

Als die reine Wahrheit berichtet endlich Lyſer (Mozart-Album S. 49): „Der Beſteller des Requiem hieß Leutgeb und war

Verwalter beim Grafen Waldſee; die Stammburg dieſer Familie exiſtirt noch, ſie liegt nahe an der Donau und man kommt mit dem Dampfſchiff hart an derſelben vorüber, wenn man von Wien nach Linz fährt. Graf Waldſee beſaß eine Wohnung dicht bei Wien. Mozart war ſehr gut mit ihm bekannt und auch mit Leutgeb, wie wir aus ſeinem Catalog erſehen. Der Graf war ein großer Muſikliebhaber, dabei reich und hatte es gern, wenn er auch für einen Kenner gehalten wurde. Im Spätſommer 1791 ſtarb die Gräfin zu Stuppach; dieſer Trauerfall war die Veranlaſſung daß das Requiem bei Mozart beſtellt wurde, und zwar ausdrücklich für die Exequien der Verſtorbenen, ſo daß das Werk Eigenthum des Grafen bleiben ſollte. Den Namen des Beſtellers zu verſchweigen wurde weder von Mozart noch von ſeiner Familie verlangt, ſowie auch nicht verlangt wurde, daß Mozart ein Geheimniß daraus mache daß er das Requiem componire — wodurch denn die lügenhafte Angabe widerlegt iſt, als habe Graf Waldſee das Requiem für ſeine eigene Compoſition ausgeben wollen. — Das Requiem war, wie ſich Jeder auf der k. k. Bibliothek in Wien mit eigenen Augen überzeugen kann, von Mozarts eigener Hand bis auf vier Nummern in der Partitur vollendet, und zwar mit einer Sorgfalt und Genauigkeit in allen Theilen, die noch nach 34 Jahren einen Beethoven, Weigl, Salieri und Stadler aufs Neue mit tiefer Bewegung erfüllte. Als das Werk bis ſoweit in der Partitur vollendet war, wurde Mozart bettlägerig. — So lange er ſeine Hände noch gebrauchen konnte, ſchrieb er ſelber ſeine Gedanken nieder, ſpäter dictirte er ſeinem Schüler Süßmayr ſeine Gedanken in die Feder, gab ihm die genaueſten Anweiſungen, wie er die Inſtrumentirung machen ſollte und ließ unter ſeinen Augen gleich Alles ins Reine ſchreiben. So gedieh das Werk bis zur Schlußnummer und da dieſe nichts anderes iſt als die Wiederholung des Anfangs, ſo iſt es begreiflich daß ſchon vier Tage nach Mozarts Tode eine Reinſchrift der Partitur von Süßmayrs Hand an Leutgeb übergeben werden konnte, ſowie daß in den letzten Tagen des Spätherbſtes 1791 (d. h. vor dem 22 Dec.) die erſte Aufführung des Requiem in Wiener-Neuſtadt im Hauſe des Arztes Obermeyer probirt werden konnte."

So glaubt man Geſchichte zu ſchreiben.

Namen- und Sach-Regiſter.

„**Ach Gott** vom Himmel ſieh darein“ in der Zauberflöte IV, 616 f. 668.
Adamberger (Adamonti), J., Tenorſänger III, 39. 80. 191. 274. 276. IV, 160. Sein Urtheil üb. den norddeutſchen Geſang III, 44 f.
Adlgaſſer, Ant. Cajetan, Hoforganiſt in Salzburg I. 434. 446. II, 19. 149.
Affligio, Theaterpächter in Wien I, 90 ff. Von Leopold M. verklagt I, 166 ff.
Agnus Dei (ſ. I, 690 ff.), als Theil der Meſſe I, 465. In der Litanei I, 497.
Agricola, Joh. Friedr., Kapellmeiſter in Berlin III, 354. 385. Seine Kritik üb. Glucks Alceſte II, 235.
Ajugari, Lucrezia, gen. la Bastardella, Sängerin I, 193. Leopold Ms Urtheil über ſie I, 629.
Albert, der „gelehrte“ Wirth in München (vgl. I, 585.) II, 44. 54 ff. IV, 557.
Allegri. Sein Miserere I, 199.
Alma redemptoris mater (I, 698) I, 519.
Amalie von Weimar, Herzogin, ſetzt Mozart ein Denkmal in Tiefurt IV, 742.
Amalie, Prinzeſſin, Friedr. des Gr. Schweſter I, 47. Ihr Urtheil üb. J. A. P. Schulzs Chöre zu Athalia III, 367.
Aman, von, Jugendfreund Mozarts II, 12 vgl. I, 628.
Amicis, Anna de, Primadonna I, 232 ff. 291 f.
André. Kauft Mozarts handſchriftlichen Nachlaß IV, 740. Seine Anſicht von der Entſtehung des Requiem IV, 787.
André, Joh., Operncomponiſt III, 79.
Angerbauer, Joh. Ulr., Leibkammerdiener des Erzbiſch. von Salzburg u. Muſiker III, 6 f.
Arco, Graf Karl, Oberküchenmeiſter des Erzbiſch. v. Salzburg III, 6. 20. 29.
Arie, die, in der Oper. Aufgabe u. Form I, 251. Ihr Charakter bei Metaſtaſio I, 270 f. In Mozarts Mitridate I, 282. In der Opera buffa I, 352 f. Freiere Bewegung in Mozarts Re pastore I, 409 f.; in der Zaide II, 404 ff.
Arioſo, melodiöſe Stelle im Recitativ I, 249.
Arnaud, Abbé, Vorkämpfer Glucks in Paris II, 243.
Arteaga (Geſch. der ital. Oper) I, 243. 358. 371. 373. 382.
Ascanio in Alba, theatral. Serenata von Parini u. Mozart I, 220 ff. Inhalt I, 302 ff.
Attwood, Thomas, Schüler Mozarts III, 181. 195.
Augier, L', Leibarzt der Kaiſ. Maria Thereſ. I, 83.
Aurnhammer, Joſephine, Klavierſpielerin in Wien III, 133. 219 f. Mozarts Urtheil üb. ſie u. ihre Familie III, 134 ff.
Ave verum corpus. Chor mit Saitenquart. v. Mozart IV, 560.
Azione sacra ſ. Oratorium.

Bach, Phil. Eman., üb. Klavierſpiel I, 46. 48. 57 f. 553. Als Friedrichs II Accompagniſt III, 356. In Hamburg III, 357. Bei Marpurgs Urtheil üb. eine ſeiner Fugen III, 362. Bildet die Klavierſonate aus IV, 5. 19. Seine Anſicht vom „Verändern“ IV, 30 f. Mozarts Urtheil über ihn nach Rochlitzs Darſtellung IV, 4.
Bach, Joh. Chriſt., I, 56 f. II, 310 f. 523.
Bach, Wilh. Friedem., III, 357 f.
Bachmann, Sixtus, hat mit Wolfgang M. in Biberach einen Wettkampf im Orgelſpiel I, 67 f.
Baglione, Tenoriſt IV, 420. 578.
Baglioni, Sängerin, I, 101.
Ballet, als Beſtandtheil der Oper II, 491.
Baranius, Henriette, Sängerin in Berlin IV, 480 f. vgl. III, 422.
Bariſani, Mozarts Freund u. Arzt in Wien III, 242 f.
Barrington, Daines, I, 58. Bericht üb. Wolfgang M. aus d. J. 1769 I, 155 ff.
Baß, der Träger des Komiſchen in der Opera buffa I, 347. 357.
Baſſi, L., der erſte Darſteller des Don Giovanni IV, 297. 388. 522.
Baſtien und Baſtienne, Operette nach dem Franzöſ. von Schachtner u. Mozart I, 143. 149 ff.
Beatus vir (I, 695) II, 372.
Beaumarchais, Verf. von „Le mariage de Figaro“ IV, 192 f. 203 f. von Salieris Tarare (Axur) IV, 305.
Becke, Joh. Bapt., Flötiſt, Freund des Mozartiſchen Hauſes II, 51. 337. 435. 439. 442.
Becker, C. F., über das Quintett in der Zauberflöte IV, 609.
Beecke, Ignaz v., Componiſt II, 47 und ausgezeichneter Klavierſpieler II, 77 vgl. 66. 306. 329 f. III, 347. 344. IV, 555.
Beethoven, weckt in Mzt eine Ahnung ſeiner künftigen Bedeutung III, 306; ſein Streben III, 389; Anerkennung Händels III, 427; freie Phantaſie III, 462; ſein Urtheil üb. das Sujet des Don Giovanni IV, 389; üb. die Zauberflöte IV, 673. Im Hader um das Requiem IV, 783.
Benda, Friedr. Ludw., Violinſpieler III, 42.
Benda, Franz, Concertmeiſter in Berlin III, 355 f.
Benda, Georg, Kapellmeiſter in Gotha II, 329 f. III, 42. IV, 644.
Benedictus (ſ. I. 690 ff.), als Theil der Meſſe I, 463 f.
Benedictus sit Deus (I, 699) Offertorium I, 547.
Benucci, Baßbuffo IV, 160. 221. Für ihn ſchrieb Mozart den Guillelmo in Cosi fan tutte IV, 522 ff.
Berlin u. die Muſik zur Zeit Friedrichs d. Gr. III, 359. Das Liebhaberconcert III, 364 f. Der „Figaro“ von Mozart IV, 276 ff.; Don Giovanni IV, 345 ff.; Cosi fan tutte IV, 496; die Zauberflöte IV, 675; das Requiem IV, 738.
Berlioz üb. Mozart als Operncomponiſten IV, 272.
Bernasconi, Antonia, Sängerin I, 213 f. (vgl. 87. 88). 282. 285. Mozarts Urtheil über ſie III, 38. IV, 159.
Bernhard, G. Seine Bearbeitung von Cosi fan tutte IV, 504.
Beyle üb. Mozarts Figaro IV, 271. — 745.
Bianchi. Seine Villanella rapita III, 282.

Blumauer, Aloys, III, 400 f.
Bocherini, Lud., Violoncelliſt u. Componiſt IV, 76. 94.
Böcklin, Freih. v., über die ſalzburger Kapelle I, 545.
Bologna, die accademia filarmon. daſelbſt I, 207 f.
Bondini, Ter., die erſte Zerlina IV, 298.
Bondini, Pasquale, Director einer italiän. Operngeſellſchaft IV, 279.
Bono, Giuſ., componirt Metaſtaſios Re pastore I, 402 ff. — III, 9.
Borde, Jean Benj. de la, Muſikdilettant II, 249.
Born, Ign. v., Director des Naturalien-Cabinets in Wien, Freund u. Gönner Mozarts III, 318. Als Freimaurer III, 400 ff. 444.
Boenike, J. M., geheimer Secretär ꝛc. des Erzb. v. Salzburg III, 6.
Bouffons, les, die Mitglieder der italiän. komiſchen Oper in Paris II, 1[illegible]9.
Braganza, Joh. Carl Herzog v. I, 83.
Braun, v., Reichshofr. in Wien, Muſikliebhaber III, 9.
Breitkopf u. Härtel. In Sachen des Mozartſchen Requiem IV, 698 ff.; der »Oeuvres« IV, 740.
Bretzner, über die Umarbeitung ſeiner Oper „Belmont u. Conſtanze" III, 93.
Bridi, Kaufmann, Verehrer Mozarts III, 328 vgl. II, 564. IV, 742.
Brochard, Eva, Sängerin, III, 487.
Brochard, Maria Joh., Sängerin III, 488.
Brunetti, Violiniſt an der ſalzburg. Kapelle II, 23. 34 vgl. I, 604 f. III, 3 ff.
Bullinger, Geiſtlicher, Freund des Mozartſchen Hauſes II, 44 f. 290 vgl. 335 f. 304. 307 f. 333.
Burney [Reiſen ꝛc.] über: Linley und Mozart I, 498; das Miserere von Allegri I, 499; Mozarts Aufnahme in die accademia filarmon. in Bologna I, 208; Piccinis Partituren I, 358; Sammartinis, Galuppis u. Furlanettos Kirchenſymphonien I, 538 f.; Kurf. Karl Theodor als ausübenden Muſiker I, 543; Anfänge der Symphonie I, 550 f.; Phil. Eman. Bach I, 553; die deutſchen Muſiker II, 22; die ſalzburg. Kapelle II, 23; die mannheimer Kapelle II, 93. 95; Gluck als Dirigent II, 242; eine Production im Concert spirituel in Paris II, 262; Marianne Martinez in Wien III, 324 f.
Buſſani, Baſſiſt IV, 224.
——, Sgra, Sängerin IV, 232. 516.
Buſtelli, Director einer italiän. Operngeſellſchaft IV, 279.

Calſabigi, Raniero, Operndichter (für Gluck thätig) II, 224 f. 254.
Calveſi, Tenoriſt (vgl. III, 282) IV, 522.
Cambini, Giov. Giuſ., Violiniſt II, 266.
Campi, Antonia (geb. Miklaſiewicz) Sopranſängerin IV, 415.
Canal, Graf, in Prag Mozarts Gönner IV, 285.
Cannabich, Chriſtian, Director der Kapelle in Mannheim und München II, 96 f. Mozarts Verkehr mit ihm II, 101 ff. 118 ff. 123. 303. 431 f. 437 f. III, 487. Componirt eine Trauercantate auf Mozarts Tod IV, 744.
Cannabich, Madame, II, 325. 334. 438 f.
Cannabich, Roſa, Mozarts Schülerin in Mannheim II, 102 ff. 130. 167. 169.
Canon, der, III, 333.

Caraccioli, Marcheſe, Beförderer der Künſte u. Wiſſenſchaften II, 250.
Caratoli, Baßbuffo I, 403.
Cariſſimi, Giacomo, Begründer des modernen Geſangs im Recitativ u. in der Cantate I, 244.
Carpani. Vertheidigung Salieris gegen den Verdacht Mozarts Tod herbeigeführt zu haben IV, 680. 685.
Caſſation, die, I, 568 f.
Caſtraten, die, I, 255 ff.; berühmte, I, 253.
Cavalieri, Mlle, Bravurſängerin III, 37. 106 f. IV, 309 (als Elvira). 516.
Cavatina, eine Geſangsmelodie im Recitativ I, 249; in der Symphonie I, 555.
Chabot, Herzogin v., u. Mozart II, 274 ff.
Cherubini IV, 739.
Chöre, die, in der Oper I, 249 f. In Mozarts Lucio Silla I, 297 ff., Idomeneo II, 469 ff., zu v. Geblers König Thamos III, 350 ff. 545 ff. Bei Gluck II, 225.
Ceccarelli, ſalzb. Kammerſänger III, 3 ff.
Cimaroſas Matrimonio segreto IV, 275. L'italiana in Londra IV, 460.
Clarinette, die, im Orcheſter II, 93. 288. Als Soloinſtrument III, 296.
Clementi, Muzio, Klavierſpieler III, 51 ff. Mozarts Urtheil über ihn III, 53 f.
Cloſſet, Dr., Mozarts Arzt in deſſen letzter Krankheit IV, 681. 682. 685.
Cobenzl, Phil. Graf v., III, 9. 67.
Coin du Roi u. Coin de la Reine II, 200.
Coltellini, Luigi, „Theatraldichter", dichtet für Wolfgang M. die finta semplice I, 88 ff.
Coltellini, Celeſte, Sängerin III, 282 ff.
Comédie italienne, die, in Paris I, 117.
Componiſt, der, dem Dichter gegenüber I, 269 ff. 523 f. II, 226 f. 405 ff. III, 88 ff. IV, 670.
Concert spirituel, das, in Paris II, 262.
Confitebor tibi Domine (I, 694) II, 371 f.
Conſoli, Tommaſo, Sopraniſt II, 51.
Contrapunkt in der Kirchenmuſik I, 438 ff. 444 f.
Correctheit des Klavierſpiels IV, 7.
Cosi fan tutte, Oper v. Mozart, IV, 486 ff. ſ. Inhaltver Bd. IV, Nr. 21.
Coup d'archet, le premier, II, 283 f.
Credo (ſ. I, 690 ff.), als Theil der Meſſe I, 434 ff.

Dalberg, Freih. Heribert v., Vorſtand des Mannheimer Theaters II, 326 ff. 330.
Danner, Chriſtian, Violiniſt in Mannheim II, 98 f. 101.
Danzi, Franciska, Sängerin in Mannheim II, 85.
da Ponte, Abbate, Theatraldichter in Wien IV, 161. 181 ff. Von Caſti perſiflirt IV, 182. Verfaſſer des Figaro IV, 184 ff. 201; des Don Giovanni IV, 289 f. 298. 303. 327. 347 ff.; des Axur (für Salieri) IV, 306; von Cosi fan tutte IV, 488 ff. — 516. Von Leopold II in Ungnaden entlaſſen IV, 532.
Daxer, Tenoriſt III, 39.

Davidde penitente, Oratorium von Mozart III, 395 f. vgl. 401. 407.
Davis, Cecilia (l'Inglesina) Sängerin II, 532.
Davis, Miß, Harmonikaſpielerin III, 290.
Deiner, Joh., Hausmeiſter im Bierhaus zur ſilbern. Schlange, u. Mozart III, 231. IV, 682. 686. 688.
Dejean, beſtellt bei Mozart Compoſitionen für Flöte während deſſen Aufenthalts in Mannheim II, 131. 134. 158 f.
Demmler, Joh. Mich., Domorganiſt in Augsburg II, 72.
Denis. Sein Bardengeſang über Gibraltar III, 344 ff.
d'Epinay, Madame, Rouſſeaus u. des Baron Grimm Freundin II, 292 f.
De Vismes, Director der großen Oper in Paris II, 278. 298.
Diderot, für die Buffoniſten gegen die national-franz. Oper II, 200. 202.
Dies irae, als Theil der Seelenmeſſe IV, 715 ff.
Dittersdorf IV, 291. Ueb. den Prinzen v. Hildburghauſen als Flötiſten I, 543; üb. die freie Phantaſie ſtatt der Cadenz im Concert I, 613. Seine Unterhaltung mit Joſeph II üb. Mozart als Klavierſpieler III, 53 u. üb. Joſ. Haydns Kammermuſik III, 311. Ueb. Joſephs Kammergeiger Kreibich III, 58. 60; üb. Ms Reichthum an muſikal. Gedanken IV, 25. 319 f. Seine Symphonien nach Ovids Metamorphoſen IV, 141. Sein „Doctor und Apotheker" u. andere Operetten in Wien IV, 292 ff. Führt auf Einladung Friedr. Wilhelms II einige ſeiner Compoſitionen in Berlin auf IV, 483. Ueber den Orden vom goldnen Sporn I, 205.
Divertimento (ſ. Caſſationen) I, 575 ff.
Dixit Dominus (I, 693 f.) II, 370 f.
Doles, Joh. Fr., Cantor in Leipzig. IV, 472. 474 f. vgl. III, 304 f. 338 f.
Don Giovanni (Don Juan), Oper v. Mozart IV, 296. 362 ff. ſ. Inhalt vor Bd. IV, Nr. 17 u. 18.
Don Juan Tenorio. Die Sage IV, 328 f.
Dorimon: Le festin de Pierre (Don Juan) IV, 338.
Dubreil, Violiniſt, II, 52.
Duni, Egidio Romoaldo. Seine franzöſ. Operetten II, 204.
Duodrama ſ. Melodrama.
Duport, Jean Pierre, Direct. der Kammermuſik Friedr. Wilhelms II. IV, 475. 477.
Duſchek, Franz, Klavierſpieler in Prag IV, 280. (vgl. IV, 189. 283.
Duſchek, Joſephine, Sängerin u. Klavierſpielerin, Freundin Mozarts I, 424. II, 73. IV, 281 ff. 304. 469 vgl. III, 476 ff.

Eberhardi, Sängerin, I, 105.
Eberlin, Ernſt, unter Erzbiſch. Sigismund Kapellmeiſter in Salzburg I, 429 f. 12. 70. Arbeiten von ihm I, 433. Mozarts Urtheil üb. ſeine Fugen III, 373 f. — IV, 714.
Eckart, Jo. Gottfr., aus Augsburg, Klavierſpieler u. -Lehrer in Paris I, 50.
Engel, Hoforgan. in Leipzig. Für ihn ſchrieb Mozart 1789 eine kleine Gigue III, 379 f.
Entführung aus dem Serail, die, III, 44 f. 69 ff. vgl. 469 ff.; ſ. Inhalt vor Bd. III, Nr. 3.
Eſſer, Violiniſt I, 608. II, 442.

Eſte, Mar. Beatrix Herzogin von, I, 305 f.
Exultate, jubilate, Motette (I, 700) von Mozart componirt I, 546 ff.
Eybler, Kapellm. Im Beſitze des Originalentwurfs Mozarts vom Lacrimosa, Domine u. Hostias des Requiem IV, 693.

Faißt. Ueber das Quintett in der Zauberflöte IV, 649.
Fantozzi, ſ. Marchetti.
Farinelli (Carlo Broschi) I, 495 f. 264.
Favart, über Glucks Orpheus II, 233.
Ferdinand IV, König v. Neapel. Sein Intereſſe für Muſik u. Muſiker IV, 553. 557.
Ferlendi, Giuſ., Oboiſt in Salzburg I, 606. II, 23. 24.
Ferrandini, Giov., Kapellmeiſter in München I, 249.
Ferrareſi del Bene, Sängerin IV, 545 f. 552.
Feſtoper, die, I, 302 f. Ihr Einfluß auf die deutſche Zauberoper I, 244.
Fiala, Joſeph, Oboiſt I, 585. II, 383. 439. 445. III, 293.
Firmian, Carl Joſ. Graf. v., protegirt Mozart in Mailand I, 449 f.
Firmian, Frz. Lactantius, Oberſthofmeiſter des Erzbiſch. von Salzburg, Mozarts Gönner II, 9. 34.
Fiſher, Joh. Abr., Dr. der Muſik, Violinſpieler u. Componiſt IV, 473.
Fiſcher, Ludwig, Baßſänger III, 39 f. 80 f. Nach Reichardts Urtheil III, 443. Seine Bedeutung als Sänger III, 420. In Mozarts Stammbuche III, 405.
Fiſcher, Mad., geb. Straßer, Sängerin III, 38.
Fiſchietti, Domenico, ſalzburg. Kapellmeiſter I, 430. II, 23.
Forkel, üb. Gluck II, 243.
Forſter, Georg, üb. den Stand der Sittlichkeit in Wien III, 473; üb. die gebildeten Frauen Wiens III, 493; die Gräfin Thun III, 349 f.
Frank, Joſeph, Schüler Mozarts III, 494. 300.
Frankfurt a/M. Die Mozartſtiftung IV, 743 f.
Fränzl, Ignaz, Violiniſt in Mannheim I, 608 f.
Freimaurerorden, der, unter Joſeph II., III, 398 ff.
Friedrich der Große u. die Opera seria III, 353 f. Seine Cabinetsmuſik III, 355. Sein Urtheil üb. Gluck II, 234, üb. die neuen Italiäner III, 354.
Friedrich Wilhelm II, als Violoncellſpieler IV, 94. 475 ff. Gegen die Wittwe Mozarts IV, 697. 740. 772.
Fux, Kapellmſtr., u. Karl VI. I, 36.

Gabrielli I, 224 f. Mozarts Urtheil üb. ihren Geſang I, 222. II, 481.
Gallizin, Fürſt, ruſſiſch. Geſandter in Wien III, 5. 242.
Gaßmann, Flor., Kapellm. in Wien, Gründer des Penſionsinſtituts für Wittwen und Waiſen der Wiener Tonkünſtler III, 40. Mozarts Urtheil üb. ſ. Kirchencompoſitionen III, 303.
Gazzaniga. Sein Convitato di pietra IV, 347.
Gebler, Tob. Phil. Freih. v., thätig für Reform des Wiener Theaters. Sein heroiſches Drama „Thamos, König von Egypten“ II, 380 ff. Die Chöre in demſelben II, 393 ff. vgl. 545 ff.

Gellert. Bruchſtück aus einer brieflichen Antwort deſſelben auf eine Zuſchrift Leopold Mozarts I, 21 f.

Gemmingen, v., Gönner Mozarts in Mannheim II, 184. 330. 335. In Wien II, 348.

Genlis, Frau v., üb. Gluck II, 242 f.; den Herzog de Guynes II, 268; den Grafen de Chabot II, 275.

Genie, das künſtleriſche, dem Kunſtwerk gegenüber II, 299 f. — IV, 713.

Gerl, Frz., Baßſänger u. Componiſt III, 287. IV, 560. 630. (Für ihn ſchrieb Mozart den Saraſtro.) 684.

Geßner, Salomo, Zuſchrift an die Mozartſchen Kinder, denen er ſeine Werke ſchenkt I, 67.

Gieſeke, Joh. Grg Karl Ludw., Verf. der romant.-komiſchen Oper Oberon König der Elfen IV, 594. Sein Antheil an der Zauberflöte IV, 603.

Gilowsky, Frz., Jugendfreund Mozarts III, 457. 460. VI, 689.

Gilowsky-Catherl, eine ſalzb. Jugendbekannte Mozarts II, 48. 445.

Giliberti, Onofrio. Sein Convitato di pietra (Don Juan) IV, 335 f.

Girelli, Giovanna Barbara, Sängerin I, 309.

Gloria (ſ. I, 690 ff.), als Theil der Meſſe I, 450 f.

Gluck, Chriſtoph Willibald, II, 218. Seine Grundſätze der dramat. Compoſition II, 219 vgl. III, 89. Das begleitete Recitativ II, 226 f. Seine Bedeutung als muſikal. Dramatiker II, 228 ff. Verlangt Kenntniß von der Leiſtungsfähigkeit der Sänger, ehe er die Compoſition einer Oper übernimmt I, 211. Orfeo ed Euridice II, 232 f. Alceste II, 233 ff. (in Wien I, 87 f.); Paride ed Elena II, 235 f. Iphigenie en Aulide II, 236 ff. umgearbeitet für Paris II, 248. Armide II, 254 ff. Sein perſönl. Verhältniß zu Piccini II, 255. Sein Einfluß auf die Geſtaltung der neuern franzöſ. Oper II, 256 f. Die Pilgrimme von Mekka III, 40. Verhältniß zu Mozart III, 73. 202. Als Ritter vom goldnen Sporn I, 205. Seine Hochachtung Händels III, 427. Eine Arie der Alceſte IV, 714.

Gluckiſten u. Picciniſten II, 250 f.

Goethe, über: Operntexte I, 354 f.; Mozarts Entführung III, 78 f.; das Weintrinken als künſtleriſch-productives Mittel III, 245 f.; die Freimaurerei III, 398 f.; Ms Brief an einen Baron v. P. III, 502. Sein Intereſſe an der deutſchen Oper IV, 457. Ueber Don Giovanni IV, 324; die Zauberflöte IV, 609 f. 676. Sein Intermezzo Scherz Liſt u. Rache I, 345.

Goldoni, üb. die Texte der komiſchen Opern I, 352. Sein Don Giovanni Tenorio osia il Dissoluto IV, 340 ff.

Goſſec, Franç. Joſ., II, 264.

Gottlieb, Anna, erſte Darſtellerin der Pamina in der Zauberflöte IV, 635.

Graun, Carl Heinr., Kapellmeiſter in Berlin III, 353.

Graun, Joh. Glieb, Concertmeiſter in Berlin III, 356.

Gräf, Mar. Magdal., Klavier- und Harfenſpielerin I, 463.

Gretry, André Erneſt, Vollender der franz. komiſchen Oper II, 208 ff. Seine Essais sur la musique II, 214 ff. 238. Ueber das Opernpublicum in Rom I, 255.

Greybig, ſ. Kreibich.

Griel, Orcheſterdiener in Leipzig IV, 479.

Grimm, Friedr. Melchior Baron, I, 48. 94. Sein Charakter II, 295 f. Für die ital. Muſik gegen die franz. I, 55. Urtheil üb. Rouſſeaus Devin du village I, 114. Sein Bericht über Wolfgang u. Marianne Mozart im J. 1763 I, 132 ff. Urtheil über Metaſtaſios Il re pastore I, 402. In hoher Achtung bei Leop. M. II, 188. Sein Verhältniß zu Wolfg. M. im J. 1778 II, 189. 292 ff. Ueb. Lullys Opern u. die Sänger II, 194; üb. Rameau II, 196. Sein petit prophète de Boehmischbroda II, 200. Ueb. Duni II, 204 f.; üb. Monſigny II, 206 f.; üb. Philidor II, 207 f.; üb. Gretry II, 216; üb. Glucks Iphigenie en Aulide II, 244 ff.; Orphee et Euridice II, 248; üb. Piccinis Armide II, 256; die Finte gemelle II, 296 f.; üb. Joh. Chriſt. Bachs Amadis II, 311; üb. Bendas Ariadne auf Naxos II, 329; üb. Voglers komiſche Oper La Kermesse II, 525; üb. van Swietens Arien zu Favarts Rosière III, 352.

Grua, Paul, Kapellmeiſter in München II, 489.

Guardaſoni an da Ponte über die erſte Aufführung des Don Giovanni IV, 302.

Guynes, Herzog de, u. ſeine Tochter, Mozarts Schülerin in der Compoſition II, 268 ff.

Güldner, D. Sein Bericht üb. Mozarts letzte Krankheit IV, 685.

Gyrowetz, von Mozart als Componiſt in Wien eingeführt III, 305 f.; bei der Abreiſe nach Italien III, 192. IV, 275; üb. Mozarts Schnellfertigkeit im Componiren III, 323.

Händel. Sein Meſſias in Mannheim IV, 462; in Mozarts Bearbeitung 462 ff. Glucks Verehrung für ihn III, 427. — IV, 710.

Häßler, Organiſt, III, 480. 501. IV, 470 f.

Hafner, Sigmund, Bürgermeiſter in Salzburg I, 547. II, 324 f. III, 70.

Hagenauer, Kaufm. in Salzb., Freund des Mozartſchen Hauſes I, 35. 639. II, 13. 30.

Haibl, Mozarts Schwager, Componiſt des „Tyroler Waſtel“ III, 141.

Haibl, Sophie geb. Weber, Schwägerin Mozarts II, 165. III, 141. 171. 244. 272 f. 434 f. 683. 684. 741.

Hamilton, Will., engl. Geſandter in Neapel, u. deſſen Gemahlin I, 202 f.

Harmoniemuſik, die, I, 585.

Harmoniemuſik für Blasinſtrumente, die, in Wien IV, 109.

Harny, Verf. von Les amours de Bastien et Bastienne, einer Parodie zu Rouſſeaus Devin du village I, 117 f.

Hartig, Frz, Tenoriſt in Mannheim II, 90.

Haſenhuth, Phil., Schauſpieldirector in Baden, u. Mozart III, 74.

Haſſe I, 89. 223 f. Seine Oratorien I, 339 ff. Seine Opern in Berlin III, 353.

Hatzfeld, Graf, Domherr von Eichſtädt, Violiniſt u. Freund Mozarts II, 563. III, 214.

Haydn, Joſeph. Der deutſche Charakter ſeiner Muſik I, 179. Schöpfer der neuern Symphonie I, 550. IV, 121; führt den Menuett in dieſelbe ein I, 538 f. Sein Einfluß auf das Quartett I, 588. IV, 67. Verdienſte um Ausbildung der Klavierſonate IV, 19. Sein Urtheil üb. Mozart III, 267. 311 ff. IV, 737. Verhältniß zu den Kunſtgenoſſen in

Wien III, 310; zu Mozart III, 314 f. Anſicht von ſeinen eignen Opern III, 313 f. Geht nach England III, 315. Lehrer von Marianne Martinez u. Schüler von Porpora III, 321. 46 Canons im Schlafzimmer III, 335. Seine Doppelfuge im F-moll Quartett IV, 714.

Haydn, Mich., Mitglied der ſalzb. Kapelle I, 430 ff. Sein Verdienſt um die Meſſe I, 449. Litanei de venerabili sacram. I, 504. Graduale I, 539 f. Inſtrumentalſätze zu „Zaire“ II, 385. — III, 258 ff. Canons III, 335. — IV, 706.

Heinrich, Prinz v. Preußen, II, 212. III, 366.

Heinſe, Wilh., über den Geſang der Caſtraten I, 256.

Henneberger, Kapellmeiſter am Schikanederſchen Theater in Wien IV, 592. 593. 654.

Herklots. Seine Umarbeitung von Cosi fan tutte IV, 500.

Hertel, Joh. Chriſt., Concertm. in Strelitz II, 384.

Heufeld, Frz Edler v., für das Wiener Theater thätig II, 145 ff.

Hickl, Joſ., k. k. Kammermaler IV, 114.

Hieronymus (Graf Colloredo) ſeit 1771 Erzbiſchof von Salzburg I, 227. Verweigert den Mozarts Urlaub I, 234, und muß ſich in München Glückwünſche zu Wolfgang Ms Erfolgen gefallen laſſen I, 288. Die ſalzb. Kapelle unter ihm I, 428 ff. Knauſerig gegen Mich. Haydn I, 431. Verbannt die Sonate aus dem Gottesdienſte und führt das Graduale dafür ein I, 539. Als Violinſpieler I, 543. 544. Seine Vorliebe für die Italiäner I, 604. II, 21 ff. Karg gegen die Beamten II, 13. 26. Begünſtigt öffentl. Luſtbarkeiten II, 15. Seine Stellung zu den Salzburgern II, 26 f.; zu Mozart Vater und Sohn II, 27 f.; verſagt beiden den Urlaub zu einer Kunſtreiſe, worauf Wolfg. M. aus ſeinen Dienſten tritt II, 33. Verſuche ihn in dieſelben zurückzuführen II, 149 f. 304 ff., was ihm durch Erhöhung des früheren Gehalts gelingt II, 312 f. Geht eines Proceſſes wegen in Begleitung der ausgezeichnetſten ſeiner Muſiker nach Wien II, 495 u. läßt auch Wolfg. M. nachkommen, erbittert dieſen aber durch kleinliche u. unwürdige Behandlung ſo daß er zum zweiten Mal u. für immer ſeine Dienſte verläßt III, 3—30.

Hildburghauſen, Joſeph Friedr. Prinz v., als Flötenbläſer I, 543.

Hiller, Adam, und das deutſche Singſpiel I, 124 ff. Ueber Leop. Mozart u. deſſen Kinder I, 165; üb. Haſſes Sant' Elena al Calvario I, 339 ff.; mit Ms Requiem IV, 698. 720. 737 f.

Hirſchbach, H., üb. Mozarts G-moll-Symphonie IV, 134.

Hofer, Joſepha geb. Weber, Schwägerin Mozarts II, 165. III, 99. 140. 279 f. Für ſie ſchrieb Mzt die Königin der Nacht IV, 645 f.

Hofer, Violiniſt, Mozarts Schwager III, 251. IV, 554. 684.

Hoffmann, E. T. A., üb. Mzts: Es-dur Symphonie IV, 131, Don Juan IV, 326 f., Cosi fan tutte IV, 497. Sein Requiem IV, 739. Ueb. Haydn, Moz. u. Beethoven als Quartettcomponiſten IV, 746.

Hoffmann, Harfenſpieler in Prag, Verehrer Mozarts IV, 570.

Hoffmeiſter, Frz Ant., Kapellmeiſter u. Muſikalienverleger III, 221 f.

Hofmann, Leop., Kapellmeiſter an der Stephanskirche in Wien III, 489.

Holzbauer, Ignaz, Kapellmeiſter in Mannheim. Seine deutſche Oper Günther von Schwarzburg II, 81 (Mozarts Urtheil üb. ſie u. die Darſteller derſelben S. 82 f.). Berührungen mit Mozart II, 118. Sein

Urtheil üb. Schweitzers Roſamunde II, 143. Sein Miserere in Paris II, 263 ff. Mozarts Urtheil ub. ihn als Kirchencomponiſt II, 91. Berührungen mit Abt Vogler II, 522 ff.
Huber, Antonia, ſingt elfjährig in Mozarts C-dur Meſſe in Baden III, 250.
Huber, Vice-Intendant des Theaters in München II, 50.
Hummel, Joh. Nepom., Mozarts Schüler III, 195 f.
Hummel, Muſikverleger in Amſterdam II, 523.

Idomeneo, Oper v. Mozart II, 420 ff. 550 ff. ſ. Inhalt der Bd II Nr.* 13, vgl. IV, 587 ff.
Il re pastore, Feſtoper von Metaſtaſio u. Mozart I, 399 ff. II, 460.
Il sogno di Scipione, Feſtoper von Metaſtaſio u. Mozart I, 227 f. Inhalt I, 314 ff. Muſikal. Charakter I, 316 ff.
Intermezzo, das, Entſtehung u. Inhalt I, 343 ff.
Inter natos mulierum (I, 699) Offertorium I, 518 f.
Introibo (I, 699) Motette I, 517.
Italien, die hohe Schule für Muſiker I, 173 f. Die Opern- u. Kirchenmuſik 174 f. Bildungsanſtalten für Muſik 175 ff. Seine muſikal. Herrſchaft 177. Verhältniß des Componiſten zu den Sängern 210 ff. 251 ff. Schnellfertigkeit der Componiſten 221 f. Die Concerte 180. Vorurtheil gegen die Deutſchen 214. Der Don Giovanni in Italien IV, 323 f. Die Zauberflöte IV, 677.
Italiäner. Als Künſtler vor den Deutſchen begünſtigt I, 44. II, 21 ff.
Jacquin, Franziska v., Schülerin Mozarts III, 192 f. 326 ff.
Jacquin, Gottfr. v., Freund Mozarts III, 174. 326 ff. 331. IV, 679.
Jacquin, Joſ. Frz. v., Director der kaiſerl. Gärten in Schönbrunn u. Wien III, 326.
Jacquin, Nic. Joſ. v., Prof. der Botanik in Wien III, 325 f.
Janitſch, Anton, Violiniſt, II, 530.
Jarnovich (Giarnovichi), Violoncelliſt III, 323. IV, 477.
Jean Paul, üb. das Requiem von Mozart IV, 738.
Johannes (v. Haaſy) Pater im Kloſter Seeon. Ihm componirte Mozart zu ſeinem Namenstage das Offertorium Inter natos mulierum I, 518 f. f. 685.
Jomelli, Nicolo, würtemb. Kapellmeiſter I, 43 f. In Neapel I, 203 f. Mozarts Urtheil über ihn I, 493. III, 303.
Joſeph II, Kaiſer. Karg gegen Künſtler I, 82 f. II, 146. III, 55 f.; beauftragt Wolfgang Mozart die Oper La finta semplice zu componiren I, 86 ff.; Plan eine deutſche Oper in Wien zu errichten II, 145. Sein Intereſſe an der Bühne III, 34; an der deutſchen Oper III, 35 f. Beauftragt Salieri die kom. Oper „der Rauchfangkehrer" zu ſchreiben III, 42. Nachſicht mit Glucks Derbheit III, 46. Joſeph und der Schauſpieler Brockmann III, 47 f. Begünſtigt Salieri III, 50. Veranlaßt einen muſikal. Wettſtreit zwiſchen Clementi u. Mozart III, 51 f. Joſephs Nachmittagsconcerte u. muſikal. Bildung III, 56 f. Seine Abneigung gegen Joſ. Haydn III, 59. 311. Vorliebe für italiäniſche Muſik III, 60 f. Verhältniß zu Mozart III, 51. 53. 57. 73. 152. 186 ff. 292. Unterſagt Inſtrumentalmuſik in den Kirchen Wiens III, 390. Stellung zum Freimaurerorden III, 402. Hebt die deutſche Oper wieder auf IV,

445 ff. Joſeph u. die franz. Schauſpieler in Schönbrunn IV, 446. Trägt Mozart die Compoſition des „Schauſpieldirector“ auf IV, 452. Führt die Opera buffa nach Wien zurück IV, 458 ff. vgl. 751 ff. Erlaubt die Aufführung des Figaro von Mozart IV, 185 und ernennt dieſen zum Kammermuſicus III, 184. Vorliebe für Dittersdorfs Operetten IV, 294. Läßt Salieris Oper Tarare ins Italiäniſche überſetzen (Axur) IV, 305. Beſiehlt die Aufführung des Don Giovanni in Wien IV, 307, ſein Urtheil über denſelben 308. Begünſtigt die Maskenbälle im k. k. Redoutenſaale (für welche der k. k. Kammermuſicus Mozart die Tänze ſchreibt!) IV, 453 f. Trägt Mozart die Compoſition von Cosi fan tutte auf IV, 486.

Jubilate Deo (I, 699) Motette I, 517.

Kalkbrenner, als Bearbeiter des Don Giovanni für Paris IV, 322.

Karikatur, die, in der Muſik IV, 476.

Karl VI, Kaiſer, tüchtiger Muſiker I, 36.

Karl Theodor, Churf. v. d. Pfalz, befördert Kunſt und Wiſſenſchaft II, 78. 521; begünſtigt die deutſche Oper II, 80; ſpielt Flöte u. Violoncello II, 95 vgl. I, 543. Seine Berührungen mit Mozart II, 118. 121 f. 128 f.; beauftragt dieſen für das münchener Carneval 1781 die Oper Idomeneo zu ſchreiben III, 421 u. beehrt den Componiſten mit ſeinem Beifall III, 431. 441.

Kaunitz, Fürſt, III, 73. 179.

Kayſer, Chriſtoph, Componiſt der Goethe'ſchen Operetten III, 78.

Keeß, Ritter v., Freund der Muſik u. Mozarts III, 322 f. vgl. S. 202.

Keiſerin, Sängerin in München. Mozarts Urtheil über ſie II, 48; zurückgenommen II, 49.

Kelly, Michael, IV, 215. Ueber Salieri IV, 188; üb. die erſte Generalprobe u. erſte Aufführung des „Figaro“ IV, 190.

Kirchenmuſik, die, bis auf Mozart I, 435 ff. Unterſchied der deutſchen Kirchenmuſik von der italiäniſchen I, 443 f.

Kirchgäßner, Marianne, Harmonikaſpielerin, III, 290 f.

Kirnberger, Joh. Phil., III, 360 f.

Kittel, Organiſt in Erfurt, u. Mozarts Requiem IV, 737 f.

Klavierconcert, das Mozartſche IV, 53 ff.

Klavierſpiel, das vierhändige IV, 34 f.

Klein, Anton, dramatiſcher Dichter in Mannheim II, 81. 523. IV, 148 f.

Kleinmayrn, Th. v., Archivdirector in Salzburg III, 4.

Koch, Schauſpieldirector III, 95.

Koch. Seine Klage daß Mozart die Fuge in der Zauberflöte angewandt habe IV, 645.

Koch-Sternfeld über: die Stellung der ſalzburg. Beamten I, 10; die ſalzb. Vergnügungen I, 15; des Erzbiſch. Hieronymus Vorliebe für Ausländiſches I, 22 f.; die Stellung der Kapelle I, 23; die Salzburger bei der Wahl des Erzb. Hieronymus I, 26.

Kozeluch, Joh., Componiſt in Prag IV, 279.

Kozeluch, Leop., Klavierſpieler und geſuchter Lehrer in Wien III, 31. 192. 295. Gegner Mozarts III, 308. Seine Cantate zu Leopolds II Krönung in Prag IV, 570.

Körner, üb. Frau Duſchek IV, 282.
Krazalkoviz, Fürſt. Sein Urtheil üb. die Joſ. Haydn gewidmeten Quartetts von Mozart IV, 72.
Kreibich (oder Greybig), erſter Geiger bei Joſefs II Nachmittagsconcerten III, 58 ff. Gegner Mozarts III, 307.
Kreuſer, Georg Anton, Violiniſt in Mainz II, 420. 302.
Krüchten: über Graf Walſegg und das Mozartſche Requiem IV, 567. 780 f.
Krüger (Beiträge ꝛc.) üb. das Requiem IV, 736.
Kucharz, Orcheſterdir. in Prag IV, 300. 284.
Kugler, Frz., Vorſchlag zu einer Aenderung des Schluſſes vom Don Giovanni IV, 361.
Künſtler, der ſchaffende, III, 428 ff.
Kyrie eleison (ſ. I, 690 ff.), als Theil der Meſſe I, 449 f. In der Litanei I, 469 f. In Mozarts Requiem IV, 709.

La Betulia liberata, Oratorium (azione sacra) von Metaſtaſio u. Mozart I, 323 ff. Charakter der Muſik I, 328 ff.
La clemenza di Tito. Opera seria von Metaſtaſio u. Mozart IV, 567 ff. 574 ff. 594. ſ. Inhalt vor Bd IV, Nr. 22.
Lachnith. Macht die Zauberflöte für die Pariſer zurecht IV, 677 ff. vgl. 655 f.
La finta giardiniera, Oper von Mozart I, 236. 359 ff. Deutſche Bearbeitung derſelben I, 365 ff. Das Perſonal u. der muſikal. Charakter der Oper I, 369 ff. Andeutungen des künftigen Meiſters im Dramatiſchen I, 384 ff. 389 ff.
La finta semplice, Oper von Coltellini u. Mozart I, 88 ff.
Labouſſaye, Pierre, erſter Violiniſt am Concert spirituel II, 284.
Lange, Aloyſia geb. Weber, Schwägerin Mozarts, II, 163 ff. Als Klavierſpielerin I, 166. Als Sängerin II, 167 ff. 181. Bei M's Abſchied von Mannheim II, 185. Von den Kunſtgenoſſen angefeindet II, 303. In München II, 316 ff. 338 ff. 345. In Wien III, 25. 27. 38. Verhältniß zu Mozart III, 239. 273 ff. 276. Trennt ſich von ihrem Manne und macht Kunſtreiſen III, 140 f. 278 f.
Lange, Joſ., Schauſpieler, Mozarts Schwager III, 25. 140. 142. 239. 273.
Langmantel, v., Stadtpfleger von Augsburg, Mozarts Vater befreundet, u. deſſen Familie II, 60 ff.
Laroche, Komiker, Schöpfer des Kasperl am Leopoldſtädter Theater in Wien IV, 599.
Laſchi, Buffo, I, 105.
Laſchi, Sgra, Sängerin IV, 230.
Laudate pueri (I, 695) II, 373. 376.
Le Gros, Joſ., Director des Concert spirituel II, 262 f. 265 f. 283. 285 f.
Leipzig. Societät der muſikal. Wiſſenſchaften I, 13. Mozarts Concerte daſelbſt IV, 472 ff. 480 vgl. III, 427. 463.
Leitgeb, Horniſt III, 298 ff.
Le nozze di Figaro, Oper v. Mozart IV, 184 ff. ſ. Inhalt vor Bd IV, Nr. 15 u. 16.

Leopold II, Kaiſer. Seine Stellung zur Muſik u. zu den Wiener Künſtlern IV, 534 ff. Bei Mozarts Tode IV, 689 f.
Leſſing, über das deutſche Singſpiel III, 96.
Leutgeb, Graf Walſeggs Verwalter, beſtellt das Requiem bei Mozart IV, 566. 780.
Licenza, die Nutzanwendung bei Feſtopern I, 228.
Lichnowsky, Fürſt, Gönner Mozarts III, 476 ff. IV, 468.
Lied, das, III, 342 ff.
Ligniville, Marq. von, gelehrter Muſik-Dilettant in Florenz I, 197.
Linley, Thomas, Virtuos u. Componiſt I, 198. vgl. 150 f.
Lipp (ſpäter mit Michael Haydn verheirathet) Tochter des Domorganiſten in Salzburg, Hofſängerin I, 429 ff.
Litanei (vgl. I, 696 ff.) als Kirchencompoſition. Form u. Charakter I, 494 ff. II, 365. Die Marienlit. I, 498; vom hochwürdigſten Gut I, 503.
Lobe. Seine Anſicht von der Ouverture zum Don Giovanni IV, 364 f. Ueber die Beziehung zwiſchen dem Balcon-Terzett u. dem Ständchen im Don Giov. IV, 408 f.; üb. die Schlange in der Zauberflöte IV, 647.
L'oca del Cairo, Oper von Mozart (Bruchſtück) IV, 162 ff.
Loibl, Joh. Mart., Rechnungsrath, Freund u. Gönner Mozarts in Wien III, 244 f., eifriger Freimaurer 403 f.
Lolli, Giuſ., ſalzburg. Kapellmeiſter I, 429 f.
Logroſcino, Nic., führt das Finale in die Opera buffa ein I, 335.
Lo sposo deluso, Oper v. Mozart (Bruchſtück) IV, 472 ff.
Lucam, Ritter v., über Mozarts Grab IV, 688 f.
Lucio Silla, Oper von Giov. da Gamerra u. Mozart I, 231. Inhalt I, 287 ff. Muſikal. Charakter I, 290 ff.
Ludwigsburg, die Kapelle unter Jomelli I, 44 f.
Lugiati, ſein Brief an Mozarts Mutter über deſſen Leiſtungen in Verona I, 185.
Lully, Jean Bapt. de, Gründer der Académie royale de musique u. der großen national-franzöſiſchen Oper II, 190 ff.
Lulu, Prinz, das Mährchen, welches Schikaneders Zauberflöte u. Perinets Zauberzither zu Grunde liegt IV, 595 ff.
Lumpagnani, Giambattiſta, Opern- u. Kirchencomponiſt I, 243.
Lyſer, J. P., üb. Mozarts Aufenthalt in Prag vor Aufführung des Don Giovanni IV, 296; üb. eine von Mozart ſelbſt herrührende deutſche Ueberſetzung des Don Giovanni IV, 756 ff.; üb. die Entſtehung des Requiem IV, 789 f.

Magnificat (I, 696) II, 376 ff.
Mandini, Steffano, Baßbuffo IV, 223.
Mannheim unter Karl Theodor. Das Orcheſter 1763 (nach Leop. Mozarts Urtheil) I, 45; 1777 II, 92 ff. Die deutſche Oper II, 80 f. Holzbauers Günther von Schwarzburg II, 84 f. Wielands u. Schweitzers Roſamunde II, 135 ff. Das Theater unter Dalberg II, 326. Unterhandlungen mit Mozart II, 330 ff. Die Kirchenmuſik II, 90 ff. Händels Meſſias in Mannheim IV, 462.
Manzuoli, Giov., lehrt dem achtjähr. Mozart ſingen I, 59 f. vgl. 644. 222.

Marchand, Margar., ſpäter Frau Danzi, Sängerin III, 488.
Marcheſi, Luigi, Caſtrat IV, 459.
Marchetti, Maria, verehel. Fantozzi, Sängerin IV, 581 f.
Marie Antoinette als Gönnerin Glucks II, 248. Piccinis 250.
Maria Thereſia, Kaiſerin, muſikaliſch gebildet I, 37. 82. — 304. Ihre Anſicht von der Beſtimmung einer Prinzeſſin I. 307.
Marinelli, cultivirt die Volksspoſſe auf dem Leopoldſtädter (Kasperle-) Theater in Wien IV, 598 f.
Mariottini, Sänger in Dresden, üb. das Requiem von Mozart IV, 698.
Marmontel, gegen Gluck und für Piccini II, 251 ff.
Marpurg, Friedr. Wilh., III, 361 f. Ueber die Serenata I. 303.
Martin, Phil. Jac., veranſtaltet in Wien Faſtenconcerte u. Nachtmuſiken III, 499 ff.
Martin, Vincent, Operncomponiſt IV, 183. 192. Cosa rara IV, 291. Arbore di Diana IV, 299. Mozarts Urtheil über ihn III, 301.
Martinez, Marianne, Schülerin Metaſtaſios und Joſ. Haydns III, 321.
Martini, Padre Giambattiſta I, 194. Stellt Wolfg. M. ein Zeugniß aus I, 206 f. Sein Urtheil üb. deſſen Misericordias Dom. cant. I, 654. — II, 130. Seine Canons III, 335.
Marx. Seine Annahme daß Donna Anna von Don Juan entehrt worden ſei IV, 416. 420. Ueber die Racheärie der Donna Anna IV, 424; üb. die Doppelfuge im Requiem IV, 709; üb. das Agnus Dei IV, 735. Ueber den Vrf. des Requiem IV, 778. — 783. 784.
Mattheſon, über die Baßſtimme in der Oper I, 333.
Maximilian, Erzherzog, Joſephs II Bruder, ſpäter Erzbiſch. von Cöln I, 239; nimmt thätigen Antheil an Joſephs Nachmittagsconcerten III, 46. 56. Gönner Mozarts III, 48. Mozarts Urtheil über ihn III, 49. Seine Harmoniemuſik IV, 109.
Maximilian III, Churf. v. Baiern, Freund u. Kenner der Muſik I, 236. Virtuos auf der Gambe I, 542 f. Seine Unterredung mit Mozart II, 45 f. Tod 143 f.
Mazzola, ſächſ. Hofpoet, empfiehlt Salieri den Dichter da Ponte IV, 181; bearbeitet Metaſtaſios Clemenza di Tito IV, 371. 578.
Mederitſch, Joh., gen. Gallus, dramat. Componiſt IV, 447. 674.
Meißner, Baßſänger an der ſalzb. Kapelle I, 307 f. II, 24. 89.
Melodrama, das, II, 328 ff.; in Mozarts „Zaide“ II, 416 ff.
Menuett, die, in der Symphonie I, 558 ff.; in der Serenata I, 574.
Mesmer, Dr., Normalſchulinſpector in Wien, Freund der Familie Mozart I, 113. II, 146. III, 8. 432 f.
Meſſe (ſ. I. 690 ff.) die, als Kirchencompoſition nach Mozarts Behandlung I, 447 ff.
Metaſtaſio (Pietro Trapaſſi). Seine Anſicht von der Aufgabe des Operndichters I, 267 ff. Sein Ruggiero I, 223. Iſt gegen den Bravourgeſang I, 254. Il sogno di Scipione I, 314 ff. La Betulia liberata I, 324 ff. Intermezzi zur Didone abbandonata I, 344. Il re pastore I, 399 ff. Sein Verhältniß zur Familie Martinez in Wien III, 320 ff. La clemenza di Tito IV, 567. 571 ff.
Michl, Joſ., Kammercompoſiteur in München II, 318 f.
Misericordias Domini cantabo von Mozart I, 520 ff. vgl. IV, 714.

Misliweczek, Joſeph, Operncomponiſt. Begegnungen mit den Mozarts I, 207. 224. II, 56 ff. Lehrer Voglers II, 111.

Mitridate, re di Ponto, Oper von Cigna-Santi u. Mozart, für Mailand geſchrieben I, 210 ff. Inhalt derſelb. I, 277 ff.

Mölk, von, Jugendfreund Mozarts II, 11 vgl. I, 624. 627.

Molière: Don Juan ou le festin de pierre IV, 339.

Monodrama ſ. Melodrama.

Monſigny, Pierre Alex. Seine komiſchen Opern II, 204 ff.

Morella, Tenoriſt. Als Ottavio im Don Juan IV, 312.

Morelli, Maddalena, Improviſatrice (Corilla) I, 198.

Mozart, Anna Maria, Wolfgangs Mutter I, 24 ff. 49. 82. Begleitet (1777) den Sohn auf ſeiner Kunſt- u. Bildungsreiſe nach Paris II, 37 ff.; fühlt die Unbequemlichkeiten des Reiſens ſchon in Augsburg II, 38; in München II, 49; legt Rechnung ab II, 124; berichtet über ihre mannheimer Wohnung II, 133 und üb. Wolfgangs Anerkennung als Klavierſpieler II, 107. 135; bevorwortet Wolfgangs Plan mit einigen ihm befreundeten mannheimer Kunſtgenoſſen nach Paris zu geben II, 117; fürchtet für deſſen Sittlichkeit von dieſen Freunden II, 154; ihr Urtheil über dieſelben Freunde von Paris aus II, 259 f. Empfindet die Unzulänglichkeit der mütterlichen Auctorität II, 176 f. vgl. 87. Erkrankt u. ſtirbt in Paris II, 290 ff. vgl. 535 ff.

Mozart, Conſtanze, geb. Weber, Wolfgang M's Gattin. Verlobt ſich mit Mzt III, 138. 474 f. vgl. II, 345. Ihre Perſönlichkeit nach M's Schilderung III, 141 f. Ihr Vertrauen auf M. III, 144. Sucht ſich dem künftigen Schwiegervater und der Schwägerin zu empfehlen III, 147 ff. Giebt Mzt Veranlaſſung zu Vorwürfen III, 150 f. vgl. 165. Hochzeit III, 157 ff. Als junge Frau III, 162 f. vgl. 152. Verhältniß zur Mutter III, 272 f. Geliebt vom Gatten III, 159. 164. 170 ff. 439. 476—488. Muſikal. Bildung III, 166 ff. Eheliche Zerwürfniſſe III, 172. Als Hausfrau III, 249. Zum Beſuch in Salzburg III, 260 f. vgl. 182 f. Das Bandl-Terzett III, 332. Bei M's letzter Krankheit und Tode IV, 679 ff. Sorge für die Vollendung des Requiem IV, 690 ff. Findet thätige Theilnahme IV, 739, bei Friedr. Wilh. II. 740 vgl. 772, heirathet den däniſch. Geſchäftsträger Niſſen u. lebt, zum zweiten Mal Wittwe, bis zu ihrem Tode in Salzburg IV, 740 f.

Mozart, Karl, Wolfgangs älterer Sohn, IV, 740 f.

Mozart, Joh. Georg Leopold, Wolfgangs Vater I, 3. Porträts von ihm I, 24. 53 (zuſam. mit den Kindern); auf dem Familiengemälde I, 430. Strenger Katholik I, 6. II, 59. 132. 464, der gelegentlich auch zu bekehren ſucht I, 6; bezeugt aber trotzdem Gellert brieflich ſeine Verehrung I, 21 u. ſchätzt auch am Lutheraner den Menſchen I, 6; urtheilt auch frei über ſittliche Gebrechen an den Glaubensgenoſſen III, 406. Seine religiöſe Auffaſſung des Lebens I, 94 f. 183 f. II, 75 f. Vertrauen auf Gott I, 80 f. III, 322. Seine Anſicht von den Menſchen I, 7. II, 32. III, 158. Hofmuſikus in Salzburg unter Erzbiſchof Sigismund I, 10. Stellung zu den ſalzb. Kunſtgenoſſen I, 22 vgl. 45; zu Michael Haydn I, 431 ff. Unterrichtet ſeine beiden Kinder in Muſik I, 27; führt ſie 1762 nach München und Wien I, 34 ff., 1763 nach Frankreich und England I, 41 ff.; ſorgt für die Weiterbildung derſelben I, 68 ff. II, 4 ff.

u. ſcheut kein Opfer für dieſen Zweck II, 17 f. 40 f. 92 f. 123. 161; gewährt ihnen auch angemeſſene Zerſtreuungen II, 8. 18 f. 75. 316. Innigkeit der Familienbande I, 30. II, 3 f. 290 ff. vgl. 335 ff. 314. Freut ſich über den Beſitz der beiden Kinder I, 57, urtheilt aber ohne Voreingenommenheit über Wolfgangs erſte Symphonien I, 563. Führt 1767 die Kinder zum zweiten Mal nach Wien I, 80. Sein Urtheil üb. den Kunſtſinn der Wiener I, 84 f. Sucht vergebens durchzuſetzen daß Wolfgangs Oper La finta semplice in Wien aufgeführt werde u. verklagt den Impreſario Affligio I, 80 ff. vgl. 166—170. Sein Verdacht gegen Gluck I, 87 f. Führt 1769 Wolfgang nach Italien I, 173. Seine Abſichten dabei I, 179. Sucht den Padre Martini für ſeinen Sohn zu gewinnen I, 194 f. Sein Bericht über Wolfgangs Mitridate I, 214 f. Stellung zum Erzbiſch. Hieronymus II, 22. 27 ff. Sucht vergeblich den Sohn zu einem praktiſchen Manne zu erziehen II, 31 ff. 35 ff. 53. 123 f. 188. 282. 434. 439. III, 24 ff. u. bekämpft deſſen Widerwillen gegen das Unterrichtgeben II, 153 ff.; unterzieht ſeinen jugendlichen Plan mit der Familie Weber eine Kunſtreiſe nach Italien zu unternehmen einer ſcharfen Kritik II, 177 ff. vgl. 327 ff. u. bemüht ſich ihn, nachdem es ihm nirgends geglückt iſt eine feſte Stellung zu gewinnen, zur Rückkehr in ſalzb. Dienſte zu ſtimmen II, 301. 304 ff. 332 ff. 336 f. vgl. I, 544. 600. Sein Antheil an dem Libretto des Idomeneo II, 550 ff. Bemüht ſich vergebens den Widerwillen des Sohnes gegen den Erzbiſch. Hieronymus u. ſeinen Dienſt bei ihm zu beſchwichtigen III, 13 ff. 24 f. Iſt durch Wolfgangs ſelbſtändige Haltung verbittert III, 31 f.; noch mehr durch deſſen Verlobung mit Conſtanze Weber III, 141 u. kündigt in dieſer Verſtimmung dem Sohne an daß er ihn fortan ſich ſelbſt überlaſſen werde III, 139. Fortdauernder Groll gegen Wolfgang III, 180 ff. 253 f. 269 f. Beſucht den Sohn in Wien III, 266 ff. vgl. 207 ff. u. tritt in den Freimaurerorden III, 268. Sein Tod III, 271. — Compoſitionen I, 10 ff. Drei Klavierſonaten IV, 19. „Verſuch einer gründlichen Violinſchule“ I, 14 ff. 65. —

Mozart, Maria Anna (Nannerl), Wolfgangs Schweſter I, 26. Ausgezeichnete Klavierſpielerin I, 133 ff. 152 ff. Auf der erſten Kunſtreiſe 1762 in München I, 34 ff.; in Wien I, 39 f. Zweite Kunſtr. 1763 ff. I, 41 ff.; in Augsburg I, 43; in Frankfurt I, 45 f.; in Paris I, 49 f. Wird nebſt dem Bruder beſungen u. mit dieſem u. dem Vater in Kupfer geſtochen I, 53 (ein zweites Porträt von ihr auf dem Familienbilde II, 430); in England I, 56 f.; im Haag I, 64. 134 f. Auf der dritten Kunſtr. in Olmütz, Brünn u. Wien I, 80 ff. Verſucht ſich im Componiren u. ertheilt in Salzburg Unterricht im Klavierſpiel I, 136. 144. Ihr Verhältniß zu Wolfgang I, 137 ff. vgl. 623—630. II, 3 f. 162. III, 147 f. 261; zu deſſen Frau I, 144. III, 260 f. Heirathet den Reichsfreiherrn v. Sonnenburg I, 141 f. u. lebt als Wittwe bis zu ihrem Tode wieder in Salzburg I, 144 f.

Mozart, Maria Anna (das Bäsle) II, 59. 73 ff.; zum Beſuch in Salzburg II, 347. Ueber Wolfg. Mozarts Verkehr mit ihr ſ. II, 499—519. 529.

Mozart, Wolfgang Amade.

A. Leben.

1756—1780 in Salzburg.

Adſcendenten I, 3 ff. Geſchwiſter I, 26. Erſte muſikal. Regungen I, 27. Außerordentliche Begabung des Knaben I, 28 ff. 199 f.

Erſte Kunſtreiſe, 1762 nach München u. Wien I, 34 ff. Erfolge am kaiſerl. Hofe u. in Wien I, 36 ff. Wird beſungen I, 40 f. vgl. 146—151.

Zweite Kunſtreiſe, 1763—1766. I, 41 ff. In Nymphenburg I, 43; in Augsburg I, 43; in Schwetzingen I, 45; in Frankfurt I, 45 f.; in Paris I, 48 ff. vgl. 152 ff. 163 ff. Beſungen u. in Kupfer geſtochen I, 53; in England I, 56 ff. Lernt von Manzuoli in London ſingen I, 59 f.; im Haag I, 63 f.; in Paris I, 65 f.; in der Schweiz I, 66 f.; in Donaueſchingen I, 67. Rückkehr nach Salzburg. Studien u. Compoſitionen I, 68 ff.

Dritte Kunſtreiſe, 1767. Wolfgang überſteht in Olmütz die Blattern I, 80 f. Bei Hofe in Wien I, 82; erfährt den Neid der Wiener Collegen I, 85; erhält von Joſeph II den Auftrag eine Oper zu ſchreiben I, 86 ff. Intriguen gegen die Aufführung derſelben I, 89 ff. vgl. 166 ff. Privataufführung des Singſpiels Baſtien u. Baſtienne von Wolfgang in einer befreundeten Wiener Familie I, 113 ff. Wird ſalzburg. Concertmeiſter, anfangs ohne Gehalt I, 137. II, 25.

Vierte Kunſt- u. Bildungsreiſe, nach Italien 1769 ff. In Inſpruck I, 183 f.; in Roveredo I, 184; in Verona I, 184 f. vgl. 623 f.; in Mantua I, 186 ff. vgl. 624 f.; in Mailand I, 190; erhält für 1770 die scrittura I, 192 vgl. 626 ff.; in Parma I, 193; in Bologna vom Padre Martini geprüft. Bekanntſchaft Farinellis I, 194 ff.; in Florenz I, 197 ff.; in Rom I, 199 ff.; in Neapel I, 202 ff.; wird in Rom Ritter vom goldnen Sporn I, 204 f.; wird Mitglied der Accademia filarmonica in Bologna I, 207 ff. vgl. die der Aufnahme vorausgegangenen Arbeiten 659 ff.; in Mailand. Aufnahme der Oper Mitridate, re di Ponto I, 210 ff. 277 ff.; wird Mitglied der Accademia filarmonica zu Verona I, 216 f. Erhält Auftrag zur Vermählung des Erzherz. Ferdinand mit Beatrice v. Modena (1771) das Feſtſpiel Ascanio in Alba für Mailand zu componiren I, 220 ff. 303 ff. — Rückkehr nach Salzburg I, 226. Componirt (1772) für den Einzug des Erzb. Hieronymus Il sogno di Scipione I, 227 f. 314 ff. Schreibt für das Mailänder Carneval 1773 die Oper Lucio Silla I, 231 ff. 287 ff.; für das Münchener Carneval 1775 die komiſche Oper La finta giardiniera I, 235 ff. 359 ff. Das Oratorium (azione sacra) La Betulia liberata I, 323 ff. Die Feſtoper Il re pastore (1774) für Salzburg I, 239 f. 399 ff. Stellung zu den Kunſtgenoſſen in Salzburg II, 19 ff.; zum Erzbiſch. Hieronymus II, 27 ff. Tritt, weil der Erzbiſch. Hieronymus dem Vater und dem Sohne den Urlaub zu einer Kunſtreiſe verſagt, aus ſalzburg. Dienſten II, 33.

Fünfte Kunſtreiſe, 1777 f. in Geſellſchaft der Mutter II, 41 f. In München. Vergebliche Verſuche, eine feſte Stellung zu gewinnen II, 43–59; in Augsburg. Der Klavierbauer Stein und ſeine Tochter Nannette II, 61 ff. Die Augsburg. Patricier u. die Kunſt II, 70 ff.;

in Hohenaltheim beim Fürſten Wallerſtein II, 77; in Mannheim II, 78 ff. Verkehr mit der Familie Cannabich II, 98. 101 ff.; bei Hofe II, 118 f.; bei den natürlichen Kindern des Churfürſten Karl Theodor II, 121 ff. 126 f. 164 ff. Vergebliche Bemühungen eine Anſtellung in der churfürſtl. Kapelle zu erhalten II, 121. 125 ff. Leidenſchaftliche Neigung zu Aloyſia Weber II, 162 ff. Ausflug nach Kirchheim-Poland zur Prinzeſſin v. Oranien II, 164 ff. Jugendliche Pläne, mit der Familie Weber nach Italien zu reiſen II, 175 ff. vgl. 527 ff. Schmerzlicher Abſchied von Mannheim II, 182 ff. In Paris (1778) II, 187 ff. Unterrichtet die Tochter des Herzogs de Guines II, 268 ff. Die Ducheſſe de Chabot II, 274 f. Seine Argloſigkeit gemißbraucht II, 277 ff. Schreibt eine Symphonie (Nr. 9) für das Concert spirituel II, 283 ff. Begräbt die Mutter und ſucht den Vater zu tröſten II, 290 ff. vgl. 535 ff. Als Hausgenoſſe ſeines Gönners des Baron Grimm II, 292 ff. Ueberwindet ſeinen Widerwillen gegen die ſalzb. Dienſte (II, 20, 307. 320. 326. 338. 488) und tritt wieder in dieſelben ein II, 314. Giebt auf der Rückreiſe von Paris ein Concert in Straßburg II, 322 ff. Verhandelt in Mannheim mit Dalberg über die Compoſition eines Melodrama II, 325 ff. Erhält in München die Gewißheit daß er Aloyſia Weber gleichgültig geworden II, 328 ff. Lebt unbefriedigt unter Druck u. Hemmung der ſalzburg. Verhältniſſe II, 346 ff. 420 ff. Schreibt für das Münchner Carneval 1781 die Oper Idomeneo II, 421. 430 ff. Mit dem Erzbiſchof von Salzburg in Wien. Tritt, unfähig das Unwürdige in ſeiner Stellung länger zu ertragen, aus deſſen Dienſten III, 3—31.

1781—1791 in Wien.

Belmont und Conſtanze III, 44 ff. 69 ff. vgl. 469 ff. Berührungen mit Kaiſer Joſeph I, 86 ff. III, 51 ff. 57. 73. 132. 186 ff. 292. IV, 185. 307. 486. Als Hausgenoſſe der Familie Weber III, 129 ff. Verlobt ſich mit Conſtanze Weber, Aloyſias Schweſter III, 138 vgl. 474 f. Der Brautſtand III, 147. 150 ff. Nach langem Widerſtreben des Vaters d. 4. Auguſt 1782 Hochzeit III, 136 ff. Die jungen Gatten und die Ehe III, 162 ff. Beſuch in Salzburg (1783) III, 236 ff., welchen der Vater (1785) erwiedert III, 266 ff. Die unvollendeten Opern L'oca del Cairo (1783) IV, 162 ff.; Lo sposo deluso IV, 172 ff. Sucht durch Unterricht u. Concerte die Subſiſtenzmittel zu gewinnen III, 191 ff. Stellung zu den Muſikverlegern u. Theaterdirectoren III, 215 ff. Oekonomiſche Verlegenheiten III, 228 ff. vgl. 489 ff. Anlauf ein guter Hausvater zu werden III, 251 f. Stellung zu den Kunſtgenoſſen III, 272 ff. Geſellige Kreiſe III, 316 ff. Verhältniß zu van Swieten III, (vgl. 332) 351 ff. 370 ff. Als Freimaurer III, 398 ff. vgl. 270 f. Wird 1787 kaiſ. Kammermuſicus III, 484 f.; Adjunct des Kapellmeiſters an St. Stephan III, 489 ff. Componirt (1786) den „Schauſpieldirector" IV, 132 ff.; Le nozze di Figaro (1786) IV, 184 ff. Führt den Figaro in Prag auf u. giebt Concerte IV, 284 ff. Don Giovanni (1787) IV, 296 ff. 347 ff. 362 ff. Fortwährende häusliche Noth IV, 452. Schreibt Tänze und bearbeitet Händelſche Oratorien (1787 ff.) IV, 453 ff.

Sechste Kunſtreiſe (1789), nach Berlin IV, 468, vgl. III, 476 ff. In Dresden IV, 469 ff. (III, 477); in Leipzig 472 f. 478 vgl.

III, 463; in Potsdam IV, 473 ff.; in Berlin 480 ff. Kehrt ohne ſeine äußere Lage verbeſſert zu haben nach Wien zurück IV, 484. Bekömmt von Joſeph II den Auftrag Così fan tutte zu componiren IV, 486. 504 ff. Seine Stellung zu Leopold II IV, 554 ff. Unternimmt, um ſeine ökonomiſchen Zuſtände zu beſſern, eine

Siebente Kunſtreiſe (1790), zur Kaiſerkrönung nach Frankfurt IV, 554 ff. vgl. III, 484 f.; in Mainz 556; in Mannheim u. München 447, kehrt ohne ſich aus den bedrängten Verhältniſſen herausgeriſſen zu haben wieder heim 558. Componirt (1791) für Schikaneder die Zauberflöte IV, 562 f. 591 ff. 595 ff. 602 ff.; wird während dieſer Arbeit von einem Unbekannten aufgefordert das Requiem IV, 565 ff. und von den böhmiſchen Ständen, zur Krönung Leopolds II in Prag La Clemenza di Tito zu componiren IV, 567 ff. Arbeitet körperlich u. geiſtig verſtimmt am Requiem u. wird mitten in der Arbeit und der Ausſicht auf eine ſorgenfreiere Exiſtenz vom Tode ereilt IV, 679 ff. —

Urtheile über das Leben Mozarts nebſt einer Kritik derſelben III, 232 ff. vgl. IV, 689 ff. 787 f. — Todtenfeier in der Loge „zur gekrönten Hoffnung“ in Wien III, 407 f. —

Mozarts **Aeußeres** III, 194. 464 f. IV, 3. 482. — **Porträts**: von Delafoſſe (mit Vater u. Schweſter zuſammen) I, 53. — I, 485 vgl. IV, 825. II, 44. 74. Auf dem Familienbilde von della Croce II, 430; von Dora Stock in Dresden IV, 469; von Tiſchbein in Mainz IV, 556. Medaillen von Poſch IV, 742. Denkmünzen ebendaſ. Schwanthalers Erzſtatue in Salzburg IV, 742 f. — **Wohnungen** in Wien III, 237 f.

Mozart der Menſch.

Als **Sohn** I, 30. II, 3. 5. 180. 291. 307 ff. 314. 320 f. 337. 487. III, 13 ff. 69. 159. 180. 256 f. 270 f. Selbſtändigkeit dem Vater gegenüber II, 317. III, 24 ff. 129 ff. 138 ff. Beim Tode des Vaters I, 143 f.; als **Bruder** I, 137 ff. 623—650. II, 3 f. III, 67 ff. 147 f. 261; als **Bräutigam** u. **Gatte** III, 142 ff. 147 ff. 162. 170 f. 439 vgl. 476. Zerwürfniſſe III, 172 ff. vgl. 165. Bemüht ſich ſeine Conſtanze in ein innigeres Verhältniß zu Vater u. Schweſter zu bringen III, 141 f. 148 f. 256 ff. Kampf ums Leben III, 104 ff. 226. 228 ff. 249 ff. vgl. 489 ff. IV, 483 f. 553 ff.; als **Schwiegerſohn** u. **Schwager** III, 272 ff. vgl. 129. 140 ff.; als **Freund** von Thom. Linley I, 198. 131. III, 405, v. Pater Johannes (v. Haaſy) I, 518 f., v. Pater Bullinger II, 14. 307. 535, von Graf Hatzfeld II, 214, von Mich. Puchberg III, 230 f. 489—495. 404, von Michael Haydn III, 258 f., v. van Swieten III, 332. 351. 372 f. IV, 456 ff., v. Gottfr. v. Jacquin III, 174. 326. 331. IV, 285, von Dr. Bariſani III, 242 f. v. Rechnungsr. Leibl III, 244 f., vom Clarinettiſten Stadler III, 248 f. IV, 564, vom Sänger Fiſcher III, 405, v. Joſephine Duſchek IV, 283. 304. 469 vgl. III, 476 ff., v. Joſeph Haydn III, 309 f. 314 ff. Nepom. Hummels III, 495 f.

Charakterzüge. Kindliche Zuthulichkeit I, 35 f. 39. 48. III, 57. Leicht gerührt IV, 570, beſonders durch Muſik IV, 684. Neigung zu Scherz u. Neckerei I, 437 ff. 482 vgl. 623—630. II, 62. 499 ff. IV, 147. 655; zu Spott u. Satire I, 432. II, 19. 28. 32. 43. 60. 73. 92.

270. III, 49. 133 ff. 294 f. 299. Unbeſorgt um die Zukunft II, 36. 42 f. 123. 125. 158 ff. 324. III, 228. Geneigt zu luſtigen Plänen II, 30. 52 ff. 116. 174 ff. Arglos II, 32. 265. 280 f. III, 160. 218 f. 248. Theilnehmend II, 302 f. III, 293. Jovial II, 119. III, 74. 122. 236. 237 f. 250. 256 f. 328. IV, 625. Humoriſtiſch II, 104. III, 231. 338 f. Liberal III, 247. IV, 479 f. Sinn für Eleganz III, 51. 235; für geſellige Freuden III, 235 ff. 247. Vorliebe für Maskeraden u. für Tanz II, 15. III, 26. 237 ff.; für Billardſpiel III, 195. 244 ff. Neigung zu geiſtigen Getränken III, 244. IV, 564. Neidlos gegen Kunſtgenoſſen III, 305. 306. Sittlicher Ernſt II, 76. 133. 178. 182. 324. III, 26. 139. 145 f. 153. Ehrliebe III, 17 ff. Empfindlich wenn er an ſeine kleine Figur erinnert wird II, 99. III, 465. Selbſtgefühl I, 70. II, 155. 258. 314. III, 76. 130. 178 f. 186. 190. IV, 593. Abneigung gegen „die Welſchen“ II, 293 (Voltaire). 295. 303. III, 54 (Clementi). 132 (Righini). 49. 60. 276 (Salieri). 297. 299 ff. IV, 461. 475 (Duport).

Mozart der Künſtler.

Als Virtuos: auf der Violine I, 600 ff. vgl. 33. 188 f. II, 68; auf der Orgel I, 35. 43. 56. 67 f. II, 67 ff. 106 f. IV, 472 f. 556; auf dem Klavier I, 38. 183. 609. II, 66 ff. 107 ff. III, 12. 16. 51 ff. 66. 202 ff. 207 f. 209. 291 f. IV, 3 ff. 288 f. 469 f. 479 f. (Ms Anforderungen an den Klavierſpieler II, 65 ff. 108 ff. III, 53 f. 133. IV, 4 ff.)

Als Accompagniſt u. Improviſator I, 46. 50 f. 58 f. 66. 187. 189. II, 69. 107. III, 203. 458 ff. 463 f. IV, 477 f.

Als dramatiſcher Componiſt in allmäliger Entwicklung I, 74. 77. 99. 109 ff. 123 f. 127 ff. 284 f. 369. 384 f. 388 f. 391 f. II, 409 ff. 431 ff. 464. 483. III, 98 f. 128. IV, 209 ff. 254 ff. 263 ff. 271. 362 ff. 449 ff.

Fortſchritte in der Behandlung des Orcheſters: in den erſten Symphonien I, 561 f., in der Finta giardiniera I, 395 f., im Re pastore I, 412 f., im Idomeneo II, 337. 359. 397 ff. 462. 477 ff., in der Entführung III, 128. 285, im Figaro IV, 256 ff., in den Klavierconcerten IV, 33 ff., in den letzten Symphonien IV, 128 f. 139, in Cosi fan tutte IV, 311. 544, in der Zauberflöte IV, 672 f.; der Blasinſtrumente II, 397 f. vgl. 93. IV, 118 (in den Serenaten). IV, 550 (in Cosi fan tutte).

Als Kirchencomponiſt I, 473 (die Meſſe in F-dur). 520 ff.

Künſtleriſcher Standpunkt 1777 I, 647 ff. 1779 II, 354 ff.

Studien: I, 334 ff. III, 374 f. (vgl. 168). 380 ff. 425 ff. (vgl. IV, 300). — Contrapunktiſche Kunſt II, 334 ff. III, 380. IV, 438 ff. (Ms Urtheil üb. den Werth des Contrapunkts IV, 489). — Einfluß der Italiäner auf M. als Dramatiker II, 449 ff.; Glucks II, 494; der Franzoſen III, 297 ff. — Verſtändniß des Geſangs I, 527 f. — Einfluß Joſ. Haydns auf die Symphonien in G-dur u. in C-dur III, 264.

Eigenthümliche Art des künſtleriſchen Schaffens I, 222. II, 286 f. III, 168. 264. 340. 419 ff. 423 ff. (vgl. 496 ff.). IV, 618. — Das Unbewußte in Ms Schöpfungen II, 298 ff. III, 432 ff. — Receptivität I, 199 (das Miserere v. Allegri) u. Gedächtniß III, 292. 438.

Als Aeſthetiker II, 278. 279 (üb. die franzöſ. Sprache); II, 550 (Textbuch des Idomeneo); III, 85 ff. (Textb. d. Entführung). Als Dramatiker II, 514 ff. u. als Ueberſetzer des Don Giovanni ins Deutſche IV, 756 ff.

Anonyme Urtheile üb. Mozart den Künſtler. IV, 276. 320. 497. 686. 770 ff.

B. **Werke** (beſprochene).

Für Klavier. Zwei- u. Vierhändig:
Variationen üb. e. Menuett v. Fiſcher I, 610 (vgl. Beil. V, 54).
Sechs Sonaten I, 611 f.
Variationen üb. Je suis Lindor III, 11.
Eine dreiſtim. Fuge in C-dur III, 375. 383.
Eine vierſtim. Fuge in G-moll III, 377 f.
Klavierſuite (unvollendet) III, 378.
Kleine Gigue III, 379 f.
Zwei Stücke für ein Orgelwerk in e. Uhr. F-moll. (als Sonate zu 4 Händ. gedr.) III, 387 ff.
Andante für e. Walze in e. kleine Orgel III, 389. IV, 14.
„Zwölf Klavierſtücke von Mozart“ (kleinere Stücke zu ein. Sammlung vereinigt) IV, 13 f.
Drei Rondos IV, 14 f.
Adagio in H-moll IV, 15.
Zwei Präludien od. Phantaſien in C-moll u. in D-moll, IV, 15 f.
Präludium in C-moll IV, 17 f.
Drei Sonaten: in C-moll, B-dur, D-dur IV, 33 f.
Vierhänd. Sonate in B-dur II, 361 f.
Drei vierhänd. Sonaten in F-dur u. in C-dur IV, 34 f.

Für zwei Klaviere:
Fuge in C-moll III, 376. 385 ff. (Als Quartett für Streichinſtrumente mit einleitendem Adagio arrangirt.)
Sonate in D-dur IV, 36.

Sonaten: Vier S. für Klavier u. Violine (Op. 1 u. 2) I, 51 ff.
Sechs S. für Klavier mit Violine od. Flöte (Op. 3) I, 60 f.
Sechs S. für Klavier u. Violine (Op. 4) I, 65.
Sechs S. für Klavier u. Violine II, 160. 289.
Sechs S. für Klavier u. Violine III, 65 f. vgl. 32.
Sonate für Violine u. Klavier in B-dur (für Regina Strinaſacchi) III, 291 f. vgl. IV, 39.
Sonaten für Klavier u. Violine in Es-dur, A-dur, F-dur IV, 37 ff.
Zwei Duetten für Violine u. Bratſche III, 258 ff.

Trios: Trio für Klavier, Violine u. Vcello in B-dur I, 612 f.
Fünf Tr. für Klavier, Violine u. Vcello IV, 41 ff.
Trio für Klavier, Clarinette u. Bratſche in Es-dur IV, 43 ff.
Trio für Violine, Bratſche u. Vcello in Es-dur IV, 93 ff.

Quartetts: Das erſte in G-dur aus d. J. 1770, I, 193. 589 f. vgl. 713 f.
Sechs Q. I, 590 f.
Sechs Q. (1773) I, 591 ff.
Zwei Q. für Klavier, Violine, Viola u. Vcello in G-moll (1785) u. in Es-dur (1786) IV, 45 ff.
Sechs Q. für Streichinſtrumente (Joſ. Haydn dedic.) IV, 68 ff. 77. 83 ff. vgl. III, 221. 309.
Drei Q. in D-dur, B-dur, F-dur (für Friedr. Wilh. II) IV, 91 ff.
Adagio u. Fuge (letztere urſprünglich f. 2 Klaviere) III, 376.
Fünf Fugen aus Sebaſt. Bachs wohltemp. Klavier für Streichinſtrumente III, 376.
Zwei Quartetts für Flöte, Violine, Bratſche u. Vcello in D-dur u. in A-dur II, 159.

Quintetts: in B-dur, für 2 Violin., 2 Bratſch. u. Baß (1773) I, 594 ff.
für Klavier mit Blasinſtrumenten III, 218 f.
für Harmonika, Flöte, Oboe, Viola u. Vcello III, 290 f.

für Horn mit Violine, 2 Bratſchen u. Baß III, 295.
in Es-dur, für Klavier, Oboe, Clarinette, Horn u. Fagott IV, 49 ff.
Vier Saitenquintetts, in C-dur, G-moll, D-dur, Es-dur (mit doppelten Bratſchen) IV, 96 ff.
in A-dur für Clarinette mit Saitenquartett („das Stadlersquintett") IV, 107 f.
in C-moll, für Streichinſtr. (doppelte Bratſchen), eine Umarbeitung der Serenate in C-moll IV, 116 f.
Concerte.
Für Klavier I, 613 f. vgl. 715 f. u. IV, 51 ff.
in Es-dur (1777) I, 614 f.
in D-dur (1773) III, 66.
(Cadenzen (35) zu mehreren Concerten IV, 59.)
Für 2 Klaviere
in Es-dur mit Orcheſterbegleitung II, 360 f.
Für 3 Klaviere
in F-dur, mit Quartett, 2 Oboen u. 2 Hörnern I, 615 ff.
Für Violine I, 602 ff. vgl. 714.
Adagio in E-dur (für Brunetti) I, 604. vgl. 714.
Concertone für 2 Soloviolinen mit Orcheſter I, 606 f. vgl. 715.
Concertante für Violine u. Bratſche mit Orcheſter I, 605 vgl. 715.
Für Flöte
Andante in C-dur mit Orcheſter II, 159.
Rondo in D-dur mit Orcheſter II, 160.
Concert für Flöte u. Harfe II, 269 ff.
Für Clarinette (für Stadler) III, 296 f.
Für Waldhorn, 4 Concerte u. 1 Rondo (für Leitgeb) III, 293 ff.
Für Orgel (Sonaten) mit Inſtrumentalbegleitung II, 362 vgl. I, 539.
Für Orcheſter.
Galimathias musicum für Orcheſter mit obligatem Klavier (aus d. J. 1766) I, 65 vgl. III, 240.
Dramatiſche Ouverture aus d. J. 1779 II, 349 f.
Inſtrumentalſätze zu v. Geblers „Thamos, König in Aegypten" II, 380 ff.
Maureriſche Trauermuſik für Orcheſter III, 416 ff.
Sonaten. Inſtrumentalſätze für die Kirche I, 540 f.
Caſſationen, Serenaten ꝛc. (vgl. I, 706 ff.) I, 568 ff.
Notturno für 4 Orcheſter I, 574 f.
Serenate aus d. J. 1778 (theilweis als Symphonie Nr. 7 gedruckt) II, 351 f.
Große Serenate in B für Blasinſtrum. II, 490 ff.
Serenate in D (ſpäter als Symphonie Nr. 5 gedr.) III, 70 f.
Serenate in Es-dur IV, 112 ff.
Serenate in C-moll IV, 114 ff.
Adagio für 2 Clarinetten u. 3 Baſſethörner IV, 117 f.
Divertimenti für Saiten- u. Blasinſtrumente vgl. I, 709 ff.
in Es-dur aus d. J. 1771 I, 575.
in D-dur aus d. J. 1772 I, 577.
in D-dur aus d. J. 1776 I, 578.
in D-dur I, 580.
in F-dur u. in B-dur I, 580 ff. (1776 u. 1777).
in D-dur I, 583 f.
der muſikaliſche Spaß (aus d. J. 1787) III, 739 ff.
für Blasinſtrumente (Harmoniemuſik) I, 584 ff. vgl. 711 f.
für Saiteninſtrumente (I, 713 f.) ſ. Quartett.
Symphonien (I, 560 ff. vgl. 701 ff.): in Es-dur aus d. J. 1764 I, 561.
in G-moll u. A-dur I, 566 ff.
Nr. 9 (die ſog. Pariſer aus d. J. 1778) II, 283 ff.
Nr. 11 in B-dur (1779) II, 350.
Nr. 10 in C-dur (1780) II, 351.
Nr. 7 in D-dur aus Theilen einer Serenate (1778) II, 351 f.
Nr. 5 in D-dur aus einer Serenate v. 1782 III, 70 f. IV, 122 ff.
Nr. 6 in C-dur III, 263 f. IV, 124.

. . . in G-dur III, 263 ff. IV, 124 (? 1783).
Nr. 1 in D-dur (1786) IV, 124 ff.
Nr. 3 in Es-dur (1788) IV, 129 ff.
Nr. 2 in G-moll (1788) IV, 131 ff.
Nr. 4 in C-dur (1788) IV, 135 ff.

Für Geſang.

Lieder ſ. III, 345 ff.
Bardengeſang von Denis „über Gibraltar“ (1782) III, 344 f. ſ. Facſimile II zu Bd. II.
An Chloe III, 349.
Das Veilchen von Goethe III, 350 f.
Geſellenreiſe (Freimaurer Lied) III, 409.
„Die ihr des unermeßl. Weltalls Schöpfer ehrt“ (kleine teutſche Cantate für eine Singſtimme am Klavier. 1791) III, 413 ff.

Arien. Für Sopran: Drei Arien (Misero me! — Per pietà bel idol mio — Per quel paterno amplesso) und ein begleitetes Recitativ (aus d. J. 1770) I, 192. 414.
Se ardire è speranza u. Se tutti i mali miei I, 201. 415.
Aria buffa: Voi avete un cor fedele aus d. J. 1775 I, 419 f.
(Andromeda) Ah! lo provedi aus d. J. 1777 I, 424 f.
No, se non sei capace u. Der Liebe himmliſches Gefühl I, 426 f.
(Alceste) Io non chiedo eterni dei (für Aloyſ. Weber) II, 338 ff.
Non sò d'onde viene etc. (für Aloyſ. Weber) II, 168 ff. vgl. III, 120.
„Nehmt meinen Dank“ (für Aloyſ. Lange) III, 273 f.
Vorrei spiegarvi o Dio u.
Bravurarie (beide für Aloyſ. Lange zu Anfoſſis Curioso indiscreto) III, 275 f. vgl. I, 426.
Ah se in ciel benigne stelle (für Aloyſ. Lange) III, 278 f.
Bravur-Arie (für Joſepha Hofer) III, 280 f.
Scena con Rondo (aus Idomeneo, für Nancy Storace) mit obligatem Klavier III, 281 f. vgl. II, 563.
Vado, ma dove (für Louiſe Villeneuve zu Martins Burbero di buon cuore) III, 286 f.
Bella mia fiamma (für Joſephine Duſchek) IV, 304 f.
Un moto di gioja etc., nachcomp. Ariette für die Suſanne im Figaro IV, 484 f. vgl. III, 349.

Für Alt: Ombra felice! tornerò a rivederti! aus d. J. 1776 I, 422 ff.

Für Tenor: Aria buffa: Con ossequio, con rispetto aus d. J. 1775 I, 417 ff.
Aria buffa: Si mostra la sorte propizia all' amante I, 418 f.
Aria buffa aus d. J. 1776 I, 420 ff.
Se al labro mio non credi II, 150 ff.
Rondo (für Ceccarelli) III, 8.
Misero, o sogno (für Adamberger) aus d. J. 1783 III, 101.
Per pietà non ricercate (für Adamberger) III, 276 f.

Für Baß.
Aspri rimorsi atroci (für Fiſcher) aus d. J. 1783 III, 120.
Non sò d'onde viene (für Fiſcher) aus d. J. 1787 III, 120. vgl. II, 172 f.
Per questa bella mano (für Gerl) mit oblig. Contrabaß III, 287.
„Ich möchte wohl der Kaiſer ſein.“ Teutſches Kriegslied (für Baumann) III, 288.
Männer ſuchen ſtets zu naſchen III, 288.
Mentre ti lascio, o figlia (für Gottfr. v. Jacquin) III, 329.
Io ti lascio, o cara, addio, von Gottfr. v. Jacquin, nicht v. Mozart III, 331.

Dreiſtimmig. Canzonetten für 2 Sopran- u. 1 Baßſtimme III, 330 f.
Das Bandl-Terzett III, 332.

Canons III, 335 ff.

Vierſtimmig. Canon: Caro mio, Druck u. Schluck III, 333.

Fünfſtimmig. Canon: O come lieto in seno III, 333.

Dramatiſches: Apollo et Hyacinthus, lateiniſche Comödie (aus d. J. 1767) I, 75 ff.
La finta semplice. Opera buffa I, 88 ff. 97 ff.
Baſtien und Baſtienne (Operette) I, 113 ff.

  - Mitridate, re di Ponto I, 210 ff. 277 ff.
  - Ascanio in Alba. Theatral. Serenata I, 220 ff. 302 ff.
  - Il sogno di Scipione I, 227 f. 314.
  - Lucio Silla I, 231. 287 ff.
  - La finta giardiniera. Opera buffa I, 236. 359. vgl. 649 f.
  - Il re pastore. Feſtoper I, 399 ff. vgl. II, 460.
  - Zaide. Eine Operette II, 400 ff.
  - Idomeneo II, 420 ff. vgl. 550 ff.
  - Die Entführung aus dem Serail III, 44. 69 ff. vgl. 469 ff.
  - Der Schauſpieldirector IV, 152 ff.
  - L'oca del Cairo (Bruchſtück) IV, 163 ff.
  - Lo sposo deluso (Bruchſtück) IV, 172 ff.
  - Le nozze di Figaro IV, 184 ff.
  - Don Giovanni IV, 296. 362 ff.
  - Così fan tutte IV, 486 ff.
  - La clemenza di Tito IV, 567 ff. 571 ff.
  - Die Zauberflöte IV, 563 ff. 591 ff. 595 ff. 602 ff.
- Terzett zu Bianchis La Villanella rapita III, 282 ff.
- Quartett zu Bianchis La Villanella rapita III, 284 ff.
- Chöre mit Orcheſter zu v. Geblers „Thamos, König in Aegypten“ II, 393 ff. 545 ff.

Für die Kirche.

  - Ein 3ſtimmiges Miserere aus d. J. 1770 I, 207.
- Vespern. Dixit Dominus etc. II, 370 f. vgl. I, 678 f. 693 f.
  - Confitebor tibi, Domine etc. II, 371 f.
  - Beatus vir etc. II, 372 f.
  - Laudate, pueri II, 373 f. 376.
  - Magnificat anima mea Dominum II, 376 vgl. I, 696.
- Litaneien. Marienlitanei in B-dur aus d. J. 1771 I, 499 f. vgl. 674.
  - Marienlitanei in D-dur aus d. J. 1774 I, 500 ff. vgl. 675.
  - Vom hochwürd. Gut in B-dur aus d. J. 1772 I, 504 ff. vgl. 675.
  - Vom hochwürd. Gut in Es-dur aus d. J. 1776 I, 508 ff. vgl. 676.
- Regina coeli. Zwei Regina coeli aus d. JJ. 1771 u. 1772 I, 514 f. vgl. 679 ff.
  - Ein drittes in C-dur I, 515 ff. vgl. 680.
- Motetten, Offertorien ꝛc. Exsultate, jubilate etc. für Soloſopran u. Inſtrumente aus d. J. 1773 I, 516 vgl. 683.
  - Introibo u. Quaere superna (Arien) I, 517 vgl. 684.
  - De profundis I, 517 vgl. 682.
  - Benedictus sit Deus u. Jubilate Deo in C-dur I, 517 vgl. 683.
  - Inter natos mulierum I, 519 vgl. 685.
  - Sancta Maria, mater Dei (aus d. J. 1777) u. Alma redemptoris mater I, 519 f. vgl. 686.
  - Misericordias Domini cantabo I, 520 ff. vgl. 685 f. 654. IV, 714.
  - Ave verum corpus. Chor mit Saitenquartett IV, 560.
- Hymnen (urſprünglich Chöre zu v. Geblers „König Thamos“ vgl. II, 393 ff.):
  - Preis dir Gottheit! durch alle Himmel tönt dein Ruhm (Splendente te, Deus, discussa tristis est nox) II, 546.
  - Gottheit! Dir ſei Preis u. Ehre II, 548.
  - Ob fürchterlich tobend ſich Stürme erheben (Ne pulvis et cinis superbe te geras) II, 549.
- Cantaten. Paſſionscantate aus d. J. 1767 I, 71 ff.
  - 7 Cantaten I, 688 f.
  - Cantate (für Hrn. Fürſten Aloys v. Liechtenſtein) für Sopran u. Tenor mit Chor u. Orcheſter III, 64 f.
  - Maurerfreude. Cantate für Tenor mit Männerchor (1785) III, 410 ff.
  - Kleine Freimaurercantate für Männerſtimmen (1791) III, 412 f.
- Meſſen. Kyrie in F-dur (erſte Vocalcompoſ. aus d. J. 1766) I, 71.
  - Solenne Meſſe mit dem Offertorium (1768) I, 130 vgl. 690 ff.
  - Missae breves (Nr. 1 u. 2) aus d. J. 1769 I, 466. Nr. 3 aus d. J. 1769 I, 467. Nr. 6 I, 467 ff. Nr. 7 aus d. J. 1773 I, 469 ff. Nr. 8 (in F-dur) I, 473 ff. Nr. 10 I, 479 f. Nr. 9. 11. 12. 13. 16. 17 I, 480 ff. vgl. 664—674.

Zwei Meſſen in C-dur II, 362 ff. vgl. I, 671.
Meſſe in C-moll (theilweis in Davidde penitente verwendet) III, 391 ff. vgl. 257 f.
*)
Te Deum laudamus I, 520 f. 681.
Oratorium. La Betulia liberata I, 323 ff.
Davidde penitente III, 395 f.
Requiem etc. IV, 565 ff. 679 ff. 690 ff.
Bearbeitung von Händels Acis u. Galathea, der Ode für den Cäcilientag u. dem Alexanderfeſt IV, 457 ff.; des Meſſias IV, 462 ff.
Theoretiſches. Kurzgefaßte Generalbaßſchule III, 197 f.
Fragmente und Entwürfe zu Compoſitionen nach des Abbé Max Stadler Verzeichniß III, 506 ff.

Mozart, Wolfgang, Wolfgang Amadeus jüngerer Sohn IV, 741. 756.
Müller, Wenzel, Muſikdir. am Leopoldſtädter Theater in Wien u. fruchtbarer Volksopern-Componiſt IV, 599 ff.
Muſikalienhandel zu Mozarts Zeit III, 215. 220.

Nägeli, Hans Georg, üb. Boccherini IV, 76 f.; üb. Mozarts „Cantabilität“ IV, 128 f.; üb. M's C-dur-Symphonie IV, 138; üb. die Ouverture zu Don Giovanni IV, 366; üb. das Kyrie im Requiem IV, 707 f.
Nardini, Pietro, Violiniſt I, 45.
Nationalität. Ihr Einfluß auf die Kunſt II, 449 ff.
Naumann, Kapellm. in Dresden, IV, 469 f.
Neri, Filippo, Gründer des Oratoriums oder der geiſtl. Oper I, 320 ff.
Neumann, Joh. Leop., Dichter u. Muſikfreund in Dresden IV, 469.
Newyork. Don Giovanni unter Garcias Leitung IV, 325.
Niclas, Sophie, Sängerin in Potsdam IV, 479 f.
Nicolai, Fr., einflußreicher Muſikfreund in Berlin III, 363. Seine Urtheile (in d. Reiſe) über: die „welſchen Poſſenſpiele“ in Wien I, 96 f.; das Dilettantenconcert in W. III, 200; die Kirchenmuſik in W. III, 373; das wiener und münchener (mannheimer) Orcheſter IV, 119 f.
Niemtſchek, über Mozarts: Entführung aus dem Serail in Prag III, 77; Ehe III, 165; Sinn für Geſelligkeit III, 236; Privatleben III, 246; Offenherzigkeit III, 299; Don Giovanni-Ouverture III, 421; Improviſationen auf dem Klavier III, 458 f. 464 f.; Aeußeres IV, 3; den Figaro in Wien IV, 189 ff., in Prag IV, 284; Concerte in Pr. IV, 288; den Titus in Pr. IV, 589.
Niſſen, Georg Nic., däniſcher Geſchäftsträger in Wien, heirathet Mozarts Wittwe IV, 740 f.
Notker. Sein Verdienſt um die Sequenzen od. Proſen IV, 716.
Noverre, Jean George, Balletmeiſter in Wien II, 225, in Paris II, 278.

Oper, die franzöſiſche komiſche (Duni, Monſigny, Philidor) II, 203 ff. Ihre Fortbildung durch Gretry II, 208 ff.
Oper, die national-franzöſiſche große (Lully, Rameau) II, 190 ff. Ihr Unterſchied von der Opera seria 237 f. Einfluß Glucks auf dieſelbe 241 ff. 256.

---

*) Es exiſtirt eine größtentheils aus Stellen der Oper Così fan tutte zuſammengeſetzte Meſſe in C-dur, an welcher als ſolcher Mozart keinen Antheil hat; ſ. IV, 787 ff.

Opera buffa, die. Ihre Entſtehung aus dem Intermezzo I, 343 ff.; Verhältniß zur Opera seria 346 ff.; Charakter 349 ff.; Behandlung der Enſembles 354 ff. vgl. 408 f. Die in ihr auftretenden Perſonen 356; die Inſtrumentalpartie 358. In Paris I, 55. II, 499 ff. In Wien IV, 147. 158 ff. vgl. 751 ff.

Opera seria, die. Ihre Grundlage das Recitativ I, 240. 247 f. 259. Gegenſtände u. Form derſelben 244 f. Reform derſelben 242 f. Einfluß der neapolitaniſchen Schule auf ihre Fortbildung 244 f. Ihre Stabilität 246 f. 274. Beſchränkung der mehrſtimmigen Sätze durch die Arien ꝛc. 250. Die Arie 251 f. Die Sänger 253. Richtung auf Virtuoſität (Bravura) 254. 275. (Metaſtaſios Klage darüber 272.) Die Caſtraten 255 ff. Conventionelles in derſelben 258 f. Die Sinfonia 260 f. Die Beſtandtheile des Orcheſters 261 f. Die Operntexte 265 ff. Einfluß der Opera seria auf Gluck II, 223 ff.; auf Mozarts Idomeneo II, 455 ff. Unter Friedrich d. Gr. in Berlin III, 353.

Operette, die deutſche. Ihre Entſtehung I, 124 ff. Vernachläſſigt von den Höfen, aber beliebt beim Publicum III, 94 f. Gegner III, 96 f. In Mannheim durch Karl Theodor als „deutſches Singſpiel“ II, 80 ff. 135 ff. In Wien I, 127; durch Joſeph II als „National-Singſpiel“ III, 35 ff. IV, 145 ff. 291 ff.

Operncomponiſt, der, und die Sänger in Italien I, 210 f. 221 ff.

Oratorium, das, oder die Azione sacra I, 320 f. Seine Form I, 322 f. Seine Behandlung durch die Componiſten I, 326 f.

Orcheſter, das, in der Opera seria I, 261 ff.; in der Op. buffa I, 358 f.; in Mozarts finta giardiniera I, 395 f., im Re pastore I, 442 ff., in M.s Kirchencompoſitionen I, 530 ff., im Idomeneo II, 477 ff.

Oulibicheff über Mozarts: Misericordias Domini cantabo I, 521. IV, 714; muſikal. Ausbildung durch das Studium fremder Werke I, 534 f.; Idomeneo II, 449; üb. die Beſetzung des Figaro bei der erſten Aufführung IV, 214; Elviras Arie im Don Giovanni IV, 404; üb. die Entſtehung des Requiem IV, 789.

Pacchierotti, Caſtrat, u. Wilh. Heinſes Urtheil üb. ſeinen Geſang I, 256.

Pachta, Joh. Graf, III, 457.

Paiſiello, in Wien, III, 303 f.

Palffy, Graf, Schwager des Erzb. von Salzburg III, 5.

Panzacchi, Don Domenico de, Sänger in München II, 436 (vgl. 553). 455.

Paradies, Mar. Thereſ., Klavierſpielerin III, 208.

Parhammer, Pater Ign., in Wien I, 130.

Paris. Sinn für Muſik im J. 1763 I, 54. 65; im J. 1778 II, 189. 267 f. 274 f. Die Academie royale de musique. Lully II, 190 ff. Rameau 195 ff. Die Opera buffa 199 ff. Die franz. komiſche Oper (Duni, Monſigny, Philidor, Gretry) 204 ff. Glucks Iphigenie II, 241 ff. Orphee et Euridice 248. Piccini 249 ff. Das Concert spirituel 262 ff. Le mariage de Figaro von Beaumarchais IV, 192 f. Mozarts Figaro IV, 201. Don Giovanni 322. 361. Franzöſ. Bearbeitungen der Don Juan-Sage auf der Pariſer Bühne 338 ff. 342. Die Zauberflöte IV, 677 ff. vgl. 655 f. Das Requiem IV, 738 f.

Peierl, Joh. Nepom., Tenoriſt, III, 337 f.

Pergoleſe. Sein Intermezzo „Serva padrona" I, 345. Daſſelbe in Paris II, 199.
Philidor, Franç. André Danic., Operncomponiſt II, 207 f.
Piccini, Nicola, II, 249. In Paris II, 252 f. Seine Armide II, 234 ff. vgl. 185. Die Finte gemelle II, 296 f. Trägt die Form des Rondo auf die Arie über I, 354; bildet das Finale in der Opera buffa aus I, 356. — II, 523.
Pichler, Caroline (Denkwürdigkeiten) üb. den geſelligen Verkehr in den gebildeten Häuſern Wiens: dem Greineriſchen III, 320, dem v. Jacquinſchen III, 326; üb. die Freimaurerei in Wien III, 404 f.; üb. die Opera buffa in Wien IV, 159; üb. die laxen Erziehungsgrundſätze in den gebildeten Familien Wiens zur Zeit des Mozartiſchen Figaro IV, 207 f.
Pierron, Thereſe, Mozarts Klavierſchülerin in Mannheim II, 133.
Piſchlberger, Contrabaſſiſt III, 287. IV, 560. 654.
Pleyel. Mozarts anerkennendes Urtheil über Quartetten von ihm III, 304.
Ployer, Barbara v., Schülerin Mozarts III, 193.
Podſtatzky, Graf v., Domdechant von Olmütz, nimmt die Familie Mozart auf, als Wolfgang u. Marianne 1767 auf einer Kunſtreiſe von den Blattern befallen werden I, 84.
Poggi, Baßſänger I, 406.
Popeliniere, La, Kunſtfreund u. Protector Rameaus in Paris II, 198. 264.
Prag. Sinn für Muſik IV, 278 f. Die Entführung III, 77. Der Figaro IV, 284 f. 287. 299. Don Giovanni IV, 304 ff. 324. La clemenza di Tito IV, 567 ff. Mozarts Concerte IV, 288 f. Das Requiem IV, 697.
Prato, Vincenzo dal, Caſtrat in München II, 433 f. 456.
Prex, Dr., Arzt in Salzburg II, 444.
Puchberg, Michael, ein hülfreicher Freund Mozarts III, 230 f. (vgl. S. 489—495). 404. IV, 689.
Puffendorf, beſingt Wolfg. Moz. I, 40 f.
Punto (Stich), Joh., Horniſt II, 265.

Quaere superna (I, 700) Motette I, 547.
Quanz, Joh. Joach., III, 355.
Quartett, das, I, 588 f.

Raaff, Tenorſänger II, 86 ff. vgl. I, 202. Berührungen mit Mozart: in Mannheim II, 150 f. 168; in Paris II, 260. 283. 302; in München II, 434 vgl. 553. 457. Von König Ferdinand von Neapel ausgezeichnet IV, 557. Mozarts Urtheile üb. ihn als Sänger I, 508. II, 82. 88 f. Reichardts Urtheil III, 113.
Rameau, Jean Phil., u. ſeine Opern II, 195 ff.
Ramm, Oboiſt in Mannheim u. München I, 606. II, 99. 117. 153. 167. 266. 439. III, 476. IV, 468.
Rauzzini, Venanzio, Sopraniſt I, 231 ff. 295 ff.
Recitativ, das, in der Oper. Aufgabe deſſelben I, 240. 247. Das Recitativo secco I, 247 f. 259. Das begleitete (obligate) R. I, 248 f. Bei Lully II, 192. Bei Gluck II, 226. 240. In Mozarts Idomeneo II, 275.
Regina coeli (I, 698) von Mozart componirt I, 544 ff.

Reicha, Joſeph, Violoncelliſt II, 530.

Reichardt, Joh. Fr., Kapellmeiſter in Berlin III, 367 f. IV, 476 f. Ueber Kaiſer Joſeph u. Gluck III, 46, Kaiſ. Joſ. und Joſ. Haydn III, 59. 311, Kaiſ. Joſephs Antheil an der italiäniſchen Oper IV, 159. Urtheile üb. Mozarts Idomeneo I, 565 ff.; das Creſcendo im mannheimer Orcheſter II, 94; die deutſche Oper in Berlin III, 94; Kaiſ. Joſephs Harmoniemuſik IV, 109; den Baſſänger Fiſcher III, 113; Frau Duſchek IV, 283. Sein Rath an die muſikal. Dichter III, 86. 87. Ueb. die Zauberflöte in Paris IV, 635 f.; üb. Haydn, Mozart u. Beethoven als Quartettcomponiſten IV, 745 f.

Reiner, Frz. von Paula, Komiker in München II, 54.

Requiem etc. Seelenmeſſe von Mozart. Die Veranlaſſung IV, 565 ff. Die Ausarbeitung 679 ff. Die Vollendung 690 ff.

Rieder, Ambros, üb. Ms Improviſationen auf dem Klavier III, 461 f.

Riedeſel, Baron v., unterhandelt mit Mozart um eine Abſchrift der Entführung für Berlin III, 74. 76.

Righini, Vincenzo, III, 132 (vgl. I, 113). IV, 188. 279. Sein Demogorgone von da Ponte IV, 183. Sein Convitato di pietra IV, 346 f.

Rindum, Fleckſieder in Wien, uneigennütziger Verehrer Mozarts III, 170.

Risbeck [Briefe ꝛc.] über: den ſalzburger „kleinen“ Adel I, 10; die Vergnügungsſucht der Salzburger I, 15 f.; den Erzbiſchof Hieronymus I, 26; den Stand der Sittlichkeit in Mannheim II, 101; den Localoptimismus der Mannheimer II, 144; das alljährl. Concert zum Beſten der „Muſikantenwittwen“ in Wien III, 10; das Verhältniß des Zimmermiethers in Wien zum Vermiether III, 130 f.; die gebildeten Wienerinnen III, 193; die Limonadenhütten in Wien III, 200 f.

Rochlitz. Ueber den Einfluß der freien Natur auf Mozarts muſikal. Productionskraft I, 386. III, 440; üb. Ms Anſicht von der Kirchenmuſik I, 490 f.; üb. d. Misericordias Domini cantabo von Mzt I, 535; üb. die Entſtehung der Mſchen Hymnen u. Cantaten I, 688 ff.; üb. Ms Vorliebe für den Idomeneo II, 447 f.; üb. Ms u. Clementis gegenſeitige Stellung III, 63. Mzt bei der Aufführung der „Entführung“ in Berlin III, 122; üb. Ms Verheirathung III, 161 ff.; üb. Ms Miethzins III, 185; wie Joſeph II Mzt bewogen habe in Wien zu bleiben III, 187; üb. Ms Sorgloſigkeit den Muſik-Verlegern u. Schauſpieldirectoren gegenüber III, 219 f. 223 ff.; üb. Ms wechſelnde Stimmung in Geſellſchaft III, 236 u. ſeine Neigung zu geiſtigen Getränken III, 244; üb. Ms Verhältniß zu den Italiänern III, 297 f. Mozart dem Tadel gegenüber III, 307; üb. Ms Empfindlichkeit bei Störungen während der Muſik III, 324; üb. Ms Improviſationsgabe III, 338 f. 461. 463; üb. Ms Vorliebe für Händels Schreibweiſe III, 381; üb. Ms Brief an einen Baron v. P. über „ſeine Art beim Schreiben u. Ausarbeiten“ III, 423. 496 ff.; üb. Ms Verhältniß als Klavierſpieler zu Ph. Eman. Bach IV, 4 f.; üb. Mzt als Klavierſpieler IV, 7; üb. Ms Quartetts für Klavier, Vlne, Vla u. Vcello IV, 46 f.; üb. Ms Klavierconcerte IV, 54; üb. das Sujet des Figaro IV, 210. Als Ueberſetzer des Don Giovanni IV, 362. 382. 383; üb. Titus IV, 590 f.; Voglers Requiem IV, 739. Seine Parallele zwiſchen Mozart u. Rafael IV, 744 f. Ueber Ms Antheil am Requiem IV, 786 f.

Rollet, du, räth Gluck, ſich an die franz.-nationale Oper anzuſchließen u. bearbeitet für ihn Racines Iphigénie en Aulide als Oper II, 236 ff. Macht das franz. Publicum aufmerkſam auf Gluck II, 241 f.

Roſenberg, Graf, Oberdirector des Theaters in Wien III, 43. Iſt gegen das Ballet im Figaro IV, 485. Von Leopold II der Direction des Theaters enthoben IV, 552.

Roſer, Kapellmeiſter in Wien, bei Mozarts letzter Krankheit IV, 683. 688.

Roſimond: Le festin de Pierre ou l'athéiste foudroyé IV, 342.

Roſſini. Sein Urtheil über Mozart III, 487 u. f. Vorliebe für Don Giovanni IV, 324 f. 368.

Rothfiſcher, Paul, Violiniſt II, 165.

Rouſſeau, J. J. Sein Devin du village I, 144 ff. Seine Anſicht von der Sinfonia in der Oper I, 261. Ueber das Intermezzo (Intermède) I, 346. Auf Seite der Buffoniſten II, 200 f. Ueber Glucks Iphigénie en Aulide II, 246.

Rudolf (Rodolphe), Joh. Joſ., Mitglied der königl. Kapelle in Paris II, 276 f.

Saitenquartett, das, die Gelegenheit für Ausbildung der Inſtrumentalmuſik IV, 79 f.

Salieri IV, 188. Seine Stellung zum Kaiſer Joſeph III, 50. 60 f. Die deutſche Operette Der Rauchfangkehrer III, 41. 62. La scuola dei gelosi IV, 160. Il ricco d'un giorno und La grotta di Trofonio IV, 180 ff. Tarare (Axur) IV, 305 ff. Unter Leopold II IV, 552. Verhältniß zu Mzt III, 49 f. 62. 63; intriguirt gegen dieſen III, 276 f. Der Verdacht daß er Mozarts Tod herbeigeführt zurückgewieſen IV, 680. — 686. 688.

Salomon, Joh. Pet., Violiniſt III, 366. 315. IV, 558.

Salzburg u. die Salzburger. Die Kapelle I, 22. 429 ff. vgl. 45. Das Kapellhaus I, 428 f. Die Kirchenmuſik im Dom I, 447. Der hohe Adel II, 9 ff. 488. Die Salzburger I, 23. II, 13. Vergnügungsſucht II, 15. Dem Erzbiſch. Hieronymus gegenüber II, 26. Sinn für Muſik II, 348. Geſellſchaftston II, 18. 445. Das Bölzelſchießen II, 48. 75. 316. Mozarts Erzſtatue von Schwanthaler u. das Mozarteum IV, 742 f.

Sammartini, Giambattiſta, I, 191. Seine Kirchenſymphonien I, 538. 550.

Sancta Maria, mater Dei (I, 698) I, 519.

Sanctus (ſ. I, 690 ff.), als Theil der Meſſe I, 463 f.

Sängerinnen, berühmte, I, 453.

Sarti in Wien III, 304 f. Seine Operette Frà due litiganti il terzo gode IV, 160. Mozarts argloſes Urtheil über ihn III, 304 f.

Sartory, Muſikfreund in Potsdam IV, 479.

Savioli, Graf, Theaterintendant in Mannheim II, 118 f. 122. 126. 128 ff.

Scarlatti, Aleſſandro, Gründer der neapolitan. Schule I, 244. 261.

Schachtner, Andreas, erzbiſch.-ſalzburg. Hoftrompeter, Freund des Mozartſchen Hauſes I, 28. II, 19. Seine Mittheilungen üb. Wolfg. Ms Kindheit I, 29 ff. Bearbeitet Harnys Les amours de Bastien et Bastienne für Mzt zu einer deutſchen Operette I, 419 ff. Wahrſcheinlich Ueberſetzer von Ms Finta giardiniera I, 366. Verfaſſer der (von Mzt nicht vollendeten) Operette Zaide II, 400 ff. Ueberſetzer von Ms Idomeneo II, 421. 555.

Schack, Benedict, Tenorſänger u. Componiſt IV, 594. 634. 684. 697. (Für ihn ſchrieb Mozart den Tamino.) Ueber das Requiem von Miez. IV, 784.
Schauſpieldirector, der, Oper v. Mozart IV, 152 ff. ſ. Inhalt vor Bd IV, Nr. 15.
Scheibe, Joh. Ad., Kapellm. in Kopenhagen II, 383. Seine Vorſchriften für Symphonien zu Trauerſpielen 384.
Schenck bei der erſten Aufführung der Zauberflöte IV, 593.
Scherz, Kaufmann in Straßburg, ſchießt Mozart Geld vor II, 324 f.
Schiedenhofen, von, Jugendfreund Mozarts II, 12. vgl. I, 627. 633. 637. II, 173 f.
Schiffner, A., verleumdet Mozart als Plagiarius IV, 715.
Schikaneder, Eman., (vgl. II, 379 f.) III, 222 ff. IV, 560 ff.; Verhandlung mit Mozart üb. die Compoſition der Zauberflöte IV, 563 ff. 591 ff. Seine Kenntniß der Bühne 609. Als Papageno 653. — 658. 660. 661. 674. 675. 688.
Schiller, üb. Frau Duſchek IV, 282. Ueb. die Oper IV, 321.
Schindler, Marianne, Theaterſängerin in Wien II, 147.
Schindler (Leidner) Kathar., ſpäter Bergobzoom II, 147. 531.
Schink, üb. M's Don Giovanni IV, 314 f.
Schlauka, Frz, Leibkammerdiener des Erzbiſch. v. Salzb. III, 18. 23.
Schneider, L., bearbeitet Mozarts Schauſpieldirector IV, 157 f.; Cosi fan tutte IV, 501 f.
Schobert od. Chobert, aus Straßburg, Klavierlehrer u. Componiſt in Paris I, 50. II, 68.
Schulz, J. A. P., III, 343. 366.
Schnellſprechen, das, in der opera buffa IV, 383 f.; in der Zauberflöte IV, 659.
Schnyder von Wartenſee üb. die Partitur der Zauberflöte IV, 648.
Schubart. Urtheile über: Leopold Mozart als Muſiker I, 10. 14. 20; die Salzburger I, 23; den Klavierbauer Stein in Augsburg II, 61; die Sängerin Danzi in Mannheim II, 85; den Tenoriſten Raaff II, 88. 89; Holzbauers Kirchencompoſitionen II, 91; das mannheimer Orcheſter II, 94; die Liberalität der mannheimer Kapelliſten II, 100; den Concertmeiſter Cannabich II, 96 f.; üb. Beecké als Klavierſpieler II, 66; üb. den Abt Vogler als Klavierſp. II, 110, als Geſanglehrer II, 181 f. u. Componiſten II, 525; üb. die Wendling in Mannheim als Klavierſpielerin II, 104; üb. die Muſikliebe des Churfürſten v. Mainz II, 120; üb. Wieland II, 141, die Fürſtin v. Naſſau-Weilburg als Muſikfreundin II, 164.
Schwanenberg, Kapellm. in Braunſchweig, üb. den Verdacht daß Mozart vergiftet worden ſei IV, 680 f.
Schweitzer, Anton, Kapellmeiſter in Weimar u. Gotha II, 138 ff. 148. III, 42. Mozarts Urtheil über ſ. Alceſte II, 139 ff.; Roſamunde 143.
Schwencke. Ueb. das Christe eleison im Requiem IV, 708.
Schwetzingen. Leopold Mozarts Urtheil über die Kapelle I, 45. II, 78.
Schwindel, Friedr., Componiſt II, 533.
Seeau, Graf, Intend. der Schauſpiele in München II, 44. 46 f. 56. 303. 431. 438.

Senftenberg in Böhmen. Verein zur jährlichen Aufführung des Requiem von Mozart IV, 739.
Sequenz, die, ein Theil der Meſſe IV, 715 ff.
Serenata, die, I, 569 f. vgl. 302 f.
Serrarius, Hof-Kammerrath in Mannheim, nimmt Mozart u. die Mutter während ihrer Anweſenheit daſelbſt in ſein Haus auf II, 133.
Seyfried. Ueber Titus IV, 569; üb. das Requiem IV, 702. 730.
Shadwell, Thom.: Libertine destroyed (Don Juan) IV, 343.
Siciliana, die, IV, 89.
Sickingen, Graf v. Sein Verkehr mit Mozart in Paris II, 261 f. 302.
Sievers, G. L. P., üb. ein angebliches Plagiat in einer Mozartſchen Meſſe IV, 715; üb. Süßmayr IV, 731 f.; üb. die Entſtehung des Requiem IV, 788 f.
Sigismund (Graf Schrattenbach) bis 1771 Erzbiſchof von Salzburg, ſchließt den neunjährigen Wolfgang Mozart eine Woche lang ein, um ſich zu überzeugen daß er ohne fremde Hülfe componire I, 69 f.; entzieht Leopold M. für die Dauer ſeiner Abweſenheit von ſeinen Aemtern den Gehalt I, 98; macht Wolfg. M. zum Concertmeiſter I, 173, aber ohne Gehalt II, 25. Sein Intereſſe an der Kirchenmuſik I, 427.
Sinfonia, die, in der Oper I, 260 f.; in der Kirche I, 538 ff. Ihre Fortbildung I, 548 ff.
Singſpiel, das deutſche, ſ. Operette.
Sonata, Inſtrumentalſatz I, 540.
Sonate, die, IV, 19 ff. Fortbildung derſelben durch Mozart IV, 22.
Sonnenfels, v., über die Wirkg von Glucks Alceſte auf die Wiener I, 88. Ueber die Sänger für welche Mozart die finta semplice ſchrieb I, 99 ff.
Sophie Charlotte, Königin von England. Mozart dedicirt ihr ſein Op. III. I, 56 ff.
Sortſchen, Dr., Advokat des Graf. Walſegg gegen die Wittwe Mozart in Sachen des Requiem IV, 700 f.
Souter, Tenoriſt III, 38.
Spazier, üb. Marpurg III, 362; üb. Mozart IV, 68. 265. 318 f.
Spielmann, Hofr. v., Gönner Mozarts III, 318 f.
Spork, Joh. Wenzel Gr. v., Hof- u. Kamm.-Muſ. Director in Wien I, 92.
Sporn, Orden vom goldnen I, 205.
Stadler, Abbé Maximil., III, 461. Sein Verzeichniß der Mozartſchen Fragmente u. Entwürfe III, 506. In Bezug auf Mozarts Requiem IV, 690 ff. 710. 711. 714. 778 ff.
Stadler, Ant., Clarinettiſt III, 248 f. 296. IV, 364. 689.
Stampiglia, Silvio, kaiſ. Hofpoet, verbannt alles Komiſche aus der Opera seria I, 265.
Starhemberg, Grf. Joſ., Domherr in Salzburg II, 304 f.
Starzer, Violinſpieler u. Kapellmeiſter in Wien III, 10 f. 372.
Steffan, Joſ. Ant., Klavierlehrer u. Liedercomponiſt in Wien, III, 492.
Stein, Georg Andreas, Orgel- u. Klavierbauer in Augsburg II, 61 ff. Mozarts Urtheil über ſeine Klaviere II, 63 f.
Stein, Maria Anna (Nannette) Klavierſpielerin II, 64. Mozarts Urtheil über ihr Spiel II, 65.
Stephanie, der jüng., Inſpicient, ſpäter Regiſſeur der deutſchen Oper in Wien III, 43. IV, 145; bearbeitet Bretzners Belmont und Conſtanze

für Mozart III, 44. 79 ff.; Verfaſſer des Schauſpieldirector IV, 132 ff. ſo wie des Doctor und Apotheker (für Dittersdorf) IV, 292.

Sterkel, Joh. Frz Xav., Klavierſpieler II, 408 f. Mozarts Urtheil üb. ihn II, 409.

Sternberg, Gräfin, Schweſter des Graf. Walſegg, u. die Partitur des Mozartſchen Requiem IV, 694.

Stiepanek, üb. Ms Improviſationen am Klavier III, 463 f.

Stock, Dora, porträtirt Mozart in Dresden IV, 469.

Stoll, Joſeph, Schullehrer in Baden, III, 249 f.

Storace, Nancy, Sängerin IV, 226. 173. III, 182. 269. 281. 283. IV, 214.

Strack, Joſephs II Kammerdiener III, 55 f. 59.

Straßburg und Mozart als Concertgeber daſ. II, 322 ff.

Strinaſacchi, Regina, Violinſpielerin III, 291.

Strobach, Dirigent bei der italiän. Oper in Prag IV, 279. 288.

Suard, für Gluck in Paris II, 234.

Suite, die, I, 338.

Süßmaier, ſ. Süßmayr.

Süßmayr, Schüler Mozarts IV, 730 ff. 568. 578. 592. 684. 685. 688. Sein Antheil am Requiem 691 ff. 727. 729 ff. 775 f.

Swieten, Baron van, Mozarts Freund u. Gönner, III, 168. 332. 334. Einfluß des Berliner Muſiklebens auf ihn III, 368 f. In Wien III, 369 ff. Sein Verhältniß zu Mozart und deſſen nachgelaſſ. Familie III, 370. Sucht Händel in Wien einzuführen IV, 436 ff. Bei Mozarts Tode IV, 687. 688.

Tellez, Gabriel (Tirſo de Molina). Sein Burlador de Sevilla (Don Juan) IV, 329 ff.

Tenducci, Sänger, II, 312.

Tenor, der, als Buffo I, 384 f. In Mozarts Entführung III, 400 ff.

Teſi, Vittoria, Sängerin II, 531.

Teſſé, Gräfin de. Mozart dedicirt ihr ſein Op. II. I, 52.

Teutſche (Tänze) IV, 289.

Teyber, Eliſabeth, Sängerin I, 87. II, 531.

Teyber, Thereſe, Sängerin III, 38. 121. IV, 159.

Tibaldi, Giuſeppe, Tenoriſt I, 310. vgl. 222.

Tieck (Ludw.). Sein Urtheil üb. Mozarts Kirchenmuſik I, 489; üb. Moz. Opern IV, 272. Seine Unterhaltung mit Moz. in Berlin IV, 484 f. — IV, 676. Ueb. das Requiem IV, 736.

Thibaut. Sein Urtheil über Mozarts Meſſen I, 489 f., über Mozarts Misericordias Domini I, 322.

Toeschi, Carl Joſ. u. Johann, Violiniſten in Mannheim II, 406. 437.

Toscani, Mad., Schauſpielerin in Mannheim II, 481.

Trattner, Frau v., Schülerin Mozarts im Klavierſpiel III, 65.

Treitſchke. Seine Umarbeitung von Cosi fan tutte IV, 499 f.

Thorwarth, Joh., Vormund der Weberſchen Kinder III, 443 f.

Thun, Graf, Freund der Mozarts III, 262.

Thun, Graf Joh. Joſ., Beförderer der Muſik in Prag u. Gönner Mozarts IV, 283.

Thun, Gräfin, Gönnerin Mozarts III, 9. 32. 45. 69. 346. 349.

Umlauf, am Wiener Theater-Orcheſter, Componiſt der „Bergknappen“ u. a. II, 147. III, 36 f. IV, 148.

Valeſi (Walleshauſer) Giuſ., Sänger u. Geſanglehrer in München II, 48. 436.
Vallotti, Franc. Ant., berühmter Orgelſpieler I, 218. II, 521.
Varesco, Abbate Gianb., Verfaſſer des Idomeneo II, 421 ff. vgl. 550 ff.; der unvollendeten Operette L'oca del Cairo IV, 161 ff.
Variation, die, IV, 8 ff.; als Beſtandtheil der Sonate IV, 13.
Verona, die accademia filarmonica nimmt Mozart unter ihre Mitglieder auf I, 216 f.
Vesper, die, (I, 693 ff.) II, 365 ff.
Victoire, Prinzeß. Mozart dedicirt ihr 1763 ſein Op. I. I, 51 f.
Villeneuve, Louiſe (vgl. III, 286 f.) Sängerin IV, 515.
Villiers, de: Le festin de Pierre (Don Juan), tragi-comedie IV, 338 f.
Violiniſten, berühmte italiäniſche I, 263 f.
Vogler, Abt Grg Joſ., Hofkaplan u. Kapellmeiſter in Mannheim u. München, II, 109 ff. vgl. 520—526. IV, 473. 739.

Wagenſeil, Georg Chriſtoph, Klavierſpieler u. Componiſt für Klavier I, 38 f.
Wagner, Richard, üb. Mozarts Inſtrumentalcompoſitionen IV, 128; üb. M's Verdienſt als Operncomponiſt IV, 266; üb. Cosi fan tutte IV, 505 f.
Waldſtädten, Baronin v., werkthätige Gönnerin Mozarts III, 151. 153 ff. 156 ff. 160. 229.
Walſegg, Graf, veranlaßt Mozart zur Compoſition des Requiem IV, 565 ff. 694. 696. 698. 700 f. 781 f.
Weber, Bernh Anſelm, üb. die Entführ. aus d. Serail, III, 471 f.; üb. Don Giovanni IV, 319; üb. Cosi fan tutte IV, 496.
Weber, C. M. v., über Vogler II, 114; üb. die Arie des Sextus im Titus IV, 580.
Weber, Copiſt u. Souffleur in Mannheim, Vater von Mozarts Frau II, 163 ff. 174. 185 f. 302 f. 317.
Weber, Cäcilie, Mozarts Schwiegermutter, III, 17. 27. 129 ff. 146. 154. 159 f. 272. IV, 683.
Weber, Gottfr., IV, 636; üb. das Requiem IV, 708. 721. 725. 728. 730. 776 f. 782 ff.
Weiße, Chriſt. Felix. Seine Operetten I, 124 ff. Seine Anſicht von der Operette III, 97.
Wendling, Auguſte, Klavierſpielerin II, 104 f.
Wendling, Dorothea, geb. Spurni, Primadonna in Mannheim II, 88 f., in München II, 436. 464.
Wendling, Eliſab. Auguſte, Sängerin in Mannheim II, 82. 85, in München II, 436.
Wendling, Joh. Bapt., Flötiſt in Mannheim II, 104. 130 f. 153.
Weſſely in Berlin componirt eine Trauercantate auf Mozarts Tod IV, 741.
Wezlar, Baron, Gönner Mozarts IV, 184.
Wieland über: Holzbauers Günther von Schwarzburg II, 81; Dorothea Wendling 84; Franciska Danzi 85. Seine Oper Roſamunde 135 ff. Ueber Schweitzers u. üb. Glucks Alceſte 139 f. Sein Aufenthalt in

Mannheim, um die Roſamunde zu hören 144 ff. Seine Anſicht von der deutſchen Operette III, 97. Ueber die Freimaurerei 399. Mozarts Urtheil ub. ihn II, 142.
Wien. Kunſtgeſchmack im J. 1767 nach Leop. Mozarts Urtheil I, 84. Glucks Alceſte I, 88. Das Theater unter dem Impreſario Affligio I, 91 f. Das jährl. Concert für die Muſikerwittwen III, 10. Die Wiener Bühne und die Künſtler unter Kaiſer Joſeph III, 33 ff. Das Theaterpublicum III, 35. Das National-Singſpiel (deutſche Operette) III, 35 ff. Mozarts Entführung III, 69 f. 72. Die Faſtenconcerte III, 199 f. Privatconcerte III, 210 ff. Das Brochuren-Fieber III, 299. Die Kirchenmuſik III, 373. Die Freimaurerei III, 399 ff. Ständchen IV, 110. Die Inſtrumentalmuſik IV, 118 f. Die Opera buffa IV, 158 ff. vgl. 751 ff. Der Figaro IV, 191. Dittersdorfs Doctor u. Apotheker IV, 292. Don Giovanni IV, 308. Die Maskenbälle in der Hofburg IV, 453 ff. Das Schikanederiſche Theater IV, 562. Die Zauberflöte IV, 592. Das Leopoldſtädter (Kasperle-) Theater IV, 598.
Winter, Peter, zuletzt Kapellmeiſter in München II, 115. Seine Anſicht vom Werthe des Klavierſpielens II, 108. Berührungen mit Mozart III, 145 f. 438. Sein Antheil an „Babylons Pyramiden“ u. „das Labyrinth“ von Schikaneder IV, 674.
Wolfegg, Graf, Domherr in Salzburg II, 9. 71.
Woſchitka, Frz Xav., Violoncelliſt II, 45.
Wranitzky, Paul, compon. Gieſekes Oberon König der Elfen IV, 594 f. Von Goethe auserſehen die Fortſetzung der Zauberflöte zu componiren IV, 610.

Zaide, Operette v. Mozart II, 400 ff.
Zamora, Antonio de, Bearbeiter der Sage vom Don Juan IV, 335.
Zappa, Francesco, Violoncell. II, 533.
Zauberflöte, die. Große Oper von Schikaneder u. Mozart IV, 563 ff. 594 ff. 602 ff. ſ. Inhalt vor Bd. IV, Nr. 23.
Zawrzel: üb. Graf Walſegg u. das Mozartſche Requiem IV, 567. 700. 784 f.
Zeil, Graf Ferdin. v., Fürſtbiſch. von Chiemſee, Gönner Mozarts I, 236. II, 9. 27. 44.
Zeitung, Allgem. Muſik. (A. M. Z.) üb. Leop. Mzt I, 13; üb. Wolfgang Ms F-dur Meſſe I, 473; üb. Ms Meſſen im Allgemeinen I, 488; üb. den Titus IV, 589 f.; üb. Saraſtros Arie „In dieſen heiligen Hallen“ IV, 628; üb. das Requiem IV, 736.
Zelter über Thibauts Verurtheilung des Mozartſchen Misericordias Domini cantabo I, 525; üb. Wilh. Friedem. Bach III, 358; üb. Mozarts Brief an einen Baron v. P. III, 504 f.; üb. das Requiem IV, 733. 738; üb. die Veranlaſſung deſſelben IV, 787 f.
Zeno, Apoſtolo, kaiſ. Hofpoet I, 266. Giebt der „Azione sacra“ eine dramatiſche Form I, 322.
Zeſchinger, Dechant in Augsburg, ſtellt Mozart auf die Probe II, 68 ff.
Ziegenhagen, F. H., Philanthrop III, 443 ff.
Zonca, Giambattiſta, Baſſiſt in München II, 434.
Zulehner, üb. die ſogen. Krönungsmeſſe Mozarts IV, 768.

Verbeſſerungen.

I S. 53. Von einem großen, im Schloſſe von La-Roche-Guyon im Beſitze des Herzogs Rohan-Chabot befindlichen Gemälde, welches den kleinen Mozart in einer vornehmen Geſellſchaft Klavier ſpielend vorſtellt, berichtet nach Escudier die ſüddeutſche Muſ. Ztg. VI S. 124.

I S. 65. Ueber dieſes Galimathias musicum ſ. III S. 240 f.

I S. 69. L. Mozarts Spruch war: „Die Gewohnheit iſt ein eiſern Pfoad“, provincieller Ausdruck für „Hemd“.

I S. 87. Daß Eliſ. Teyber 1788 wieder aufgetreten ſei beruht auf einer Verwechslung.

I S. 168. Mein Freund D. Leop. Sonnleithner macht mich darauf aufmerkſam daß mit La Caschina Piccinis La Cecchina ossia la buona figliola und mit der S. 169 genannten Buona figliola der zweite Theil La buona figliola maritata gemeint ſei.

I S. 185 f. Das in Verona gemalte Bild iſt durch die von D. Leop. Sonnleithner veranlaßten Nachforſchungen des k. k. Sectionsraths W. Böcking wieder aufgefunden und jetzt im Beſitze des erſteren, der darüber Auskunft gegeben hat (Blätter f. Muſik, Theater u. Kunſt III S. 82 f.). Mozart iſt am Klavier ſitzend vorgeſtellt; das anmuthige, geiſtvolle Portrat iſt danach in Kupfer geſtochen dieſem Bande beigegeben.

I S. 197 Anm. 1. Die von Mozart abgeſchriebenen 9 Sätze eines dreiſtimmigen Stabat mater ſind allerdings nach dem von Ligniville copirt, wie ich mich durch Vergleichung der 1767 in Florenz geſtochenen Ausgabe deſſelben überzeugt habe, die mir Hr. Dr. O. Lindner zur Einſicht mitgetheilt hat.

I S. 221 Anm. 3. Im Original ſteht, wie ich ſpäter geſehen habe, allerdings Piccini.

I S. 223. Nicht eine Doſe, ſondern eine Uhr bekam Mozart, welche ſpäter ein Kaufmann Joſ. Strebl erwarb (ſüddeutſche Muſ. Ztg. V S. 4).

I S. 231. Signora Suarti war ſtatt eines secondo uomo engagirt.

I S. 426. Ueber dieſe Arie vgl. III S. 276.

I S. 518. Dies Offertorium iſt, wie ich durch die gütige Mittheilung Hrn. Prof. Schafhäutls belehrt bin, das S. 685, 43 angeführte.

I S. 594 Anm. 5 vgl. IV S. 96 Anm. 28.

I S. 604 Anm. 11. Der Straßburger Tanz, der bloß in anmuthigen Verſchlingungen der Arme und in zierlichen Stellungen des Körpers beſtand, wurde von einzelnen, meiſt ſehr jugendlichen Paaren im Cirkel der Walzenden ausgeführt (Car. Pichler Zeitbilder S. 149).

I S. 606 Anm. 13 l. Ferlendi.

I S. 676, 23. Die Litanei in Es-dur iſt in Partitur und Klavierauszug bei André in Offenbach erſchienen.

I S. 680, 30 vgl. II S. 364.

I S. 687, 30. Dies Offertorium iſt arrangirt aus Mozarts Serenade II S. 493.

II S. 70. Es iſt in den Zeitungen von einer Meſſe in C-moll berichtet worden, die Mozart in Augsburg für das Kloſter zum heil. Kreuz geſchrieben habe, deren Handſchrift wieder zum Vorſchein gekommen ſei, welche Gathy (Revue et gazette music. 1856 p. 90 f.) für echt erklärte. Nachdem ich dieſe durch die Güte des Hrn. Speyer habe prüfen können, iſt mir kein Zweifel geblieben, daß weder Handſchrift noch Compoſition von Mozart ſei.

II S. 103 Anm. 66. Roſa Cannabich wird ſpäter von Leop. Mozart als Mad. Schulz erwähnt.

II S. 160 Anm. 17. Das Flötenrondo iſt arrangirt, ſ. III S. 8.

II S. 286 Anm. 41. Dieſes frühere Andante iſt in Stuttgart in einer alten Pariſer Ausgabe wieder aufgefunden worden (ſüddeutſche Muſ. Ztg. VI S. 175).

II S. 290. Ueber das Begräbniß der Mutter und einige andere Details des Pariſer Aufenthalts ſind nähere Notizen bekannt gemacht von Fournier (Revue française II, 7 p. 27 ff.).

II S. 376 Z. 7 l. „der fünfte Pſalm Laudate dominum.“

II S. 402 Z. 2 v. u. l. La Mare und Royer.

II S. 422. Das Original des Idomeneo iſt die franzöſiſche Oper Idomenée von Danchet und Campra, 1712 und 1731 aufgeführt (dict. des théâtr. III p. 126 ff.), gedruckt im Recueil des opera XII, 1.

III S. 66 Anm. 70 l. Oeuvres IV.

III S. 175. Ich glaube jetzt Karl Czerny als Gewährsmann der hier mitgetheilten Begebenheit nennen zu dürfen, da lediglich ſeine Abneigung perſönlich aufzutreten den Wunſch begründete nicht genannt zu werden. Frau H. war mit Czernys Eltern nahe befreundet, ſie hatte in ihrem Hauſe gewohnt, als ſie nach Wien zum Beſuch kam zu der Zeit wo Karl Czerny Beethovens Schüler war. Ihr Wunſch Beethoven ſpielen zu hören, was dieſer mit Beziehung auf jene Begebenheit anfangs barſch ablehnte, wurde die Veranlaſſung daß der junge Czerny von ſeinem Vater dieſelbe erfuhr. Später gab Beethoven doch ihrem Wunſche nach.

III S. 225 Anm. 112 ſ. Rochlitz f. Freunde der Tonkunſt II S. 258.

III S. 235 Z. 5 l. 51.

III S. 239 Z. 1 l. 1787.

III S. 295 Anm. 46. Die Vermuthung über das Quintett wird beſtätigt durch die Erwähnung deſſelben Cäcilia IV S. 306. VI S. 203. — Vgl. auch IV S. 108 Anm. 33.

III S. 303 l. Z. v. u. l. XXVI S. 540.

III S. 333 Anm. 39. Nach einer Mittheilung Hrn. W. Häſers in Stuttgart erhielt derſelbe im Jahr 1806 von Strobbach dieſen Canon in D-dur, inſtrumentirt in Partitur, als eine Compoſition Cartellieris, mit der Ueberſchrift Il segreto, vermuthlich aus einer Oper entnommen, denn die Singenden waren als Angelica, Costanze, Valerio, Popone und Salonio bezeichnet.

III S. 367 Anm. 58. Dem Schreiben der Prinzeſſin Amalie war ſchon eins vom 16. Jan. 1785 vorangegangen (Echo 1857 N. 14): „Ich verbitte ſehr Meinen Namen unter ein Werk zu ſetzen, worauf Ich nie unterſchreiben werde, weil ich die jetzige für keine Muſik halte. Amalie."

III S. 374 Z. 18 l. 168.

III S. 426 Anm. 8 vgl. IV S. 300 Anm. 44.

III S. 445 Z. 11 v. u. l. C-moll Meſſe.

III S. 450 Z. 4 l. ausſtrich.

IV S. 51. Eine Sammlung von 20 Mozartſchen Klavier-Concerten in Partitur iſt in Paris bei Richault erſchienen.

IV S. 52, 16. Vgl. S. 553.

IV S. 152. Die näheren Umſtände bei Aufführung des Schauſpieldirectors ſind mitgetheilt von R. Hirſch, Mozarts Schauſpieldirector, muſikaliſche Reminiscenzen. Leipz. 1859.

IV S. 181 Anm. 40. Von da Pontes Memorie iſt eine zweite Ausgabe New York 1829—30 in drei Bändchen (6 Abthlgn.) erſchienen, die ich noch habe benutzen können.

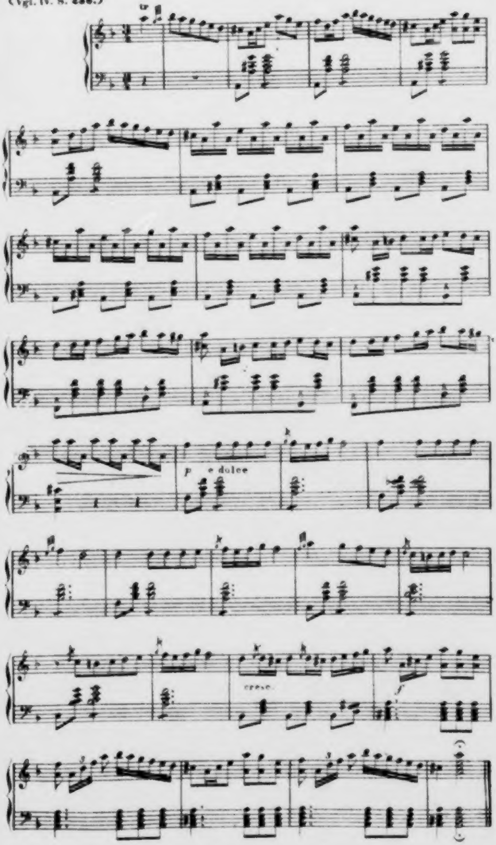
IV S. 277. Ueber die Aufführung des Figaro in Paris ſ. Scudo crit. et litt. mus. II p. 458 ff.

IV S. 363 Anm. 63. Von Viardots Aufſatz erſchien eine Ueberſetzung Neue Wien. muſ. Ztg. 1856 V N. 9—14.

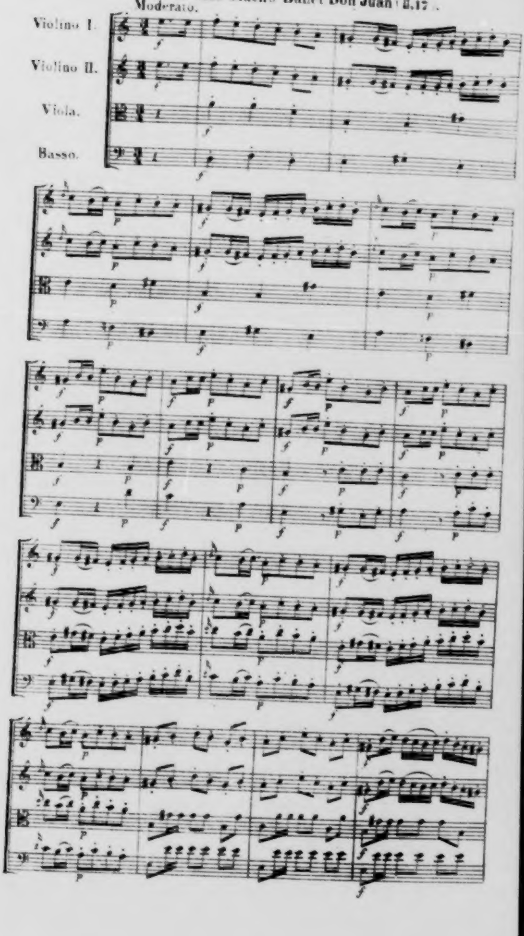
IV S. 498 Anm. 9. Bretzners freie Bearbeitung erſchien unter dem Titel „Weibertreue oder die Mädchen ſind von Flandern“ Leipz. 1794.

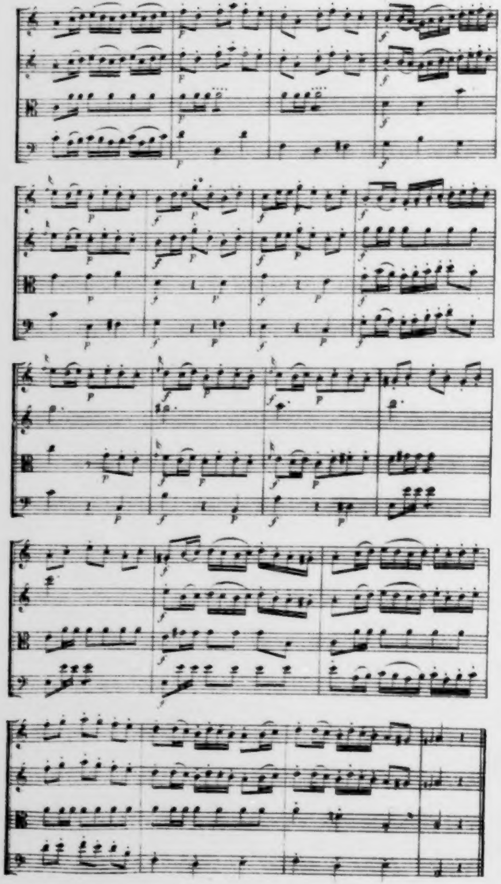
Notenbeilage IV.
(Vgl. IV. S. 236.)

1. Spanischer Fandango.


tr
p e dolce
cresc.
f

2. Aus Gluck's Ballet Don Juan (S.17).


Moderato.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Basso.
f
p

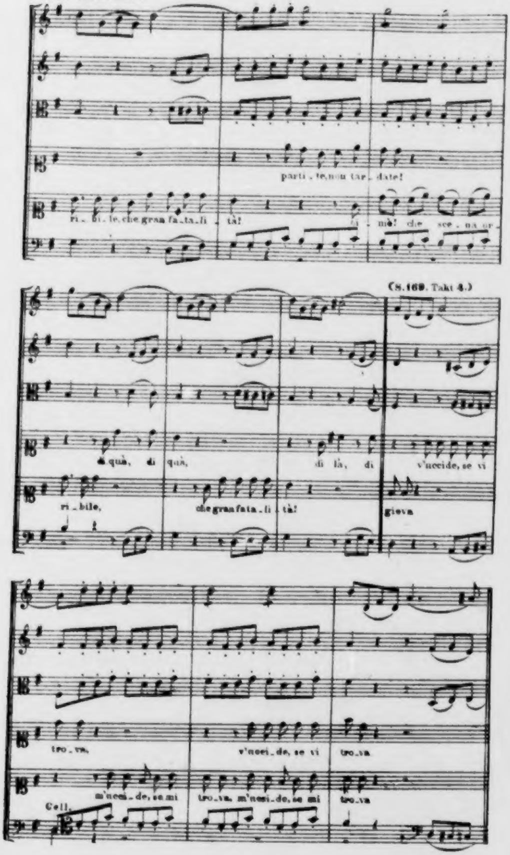


Notenbeilage V.

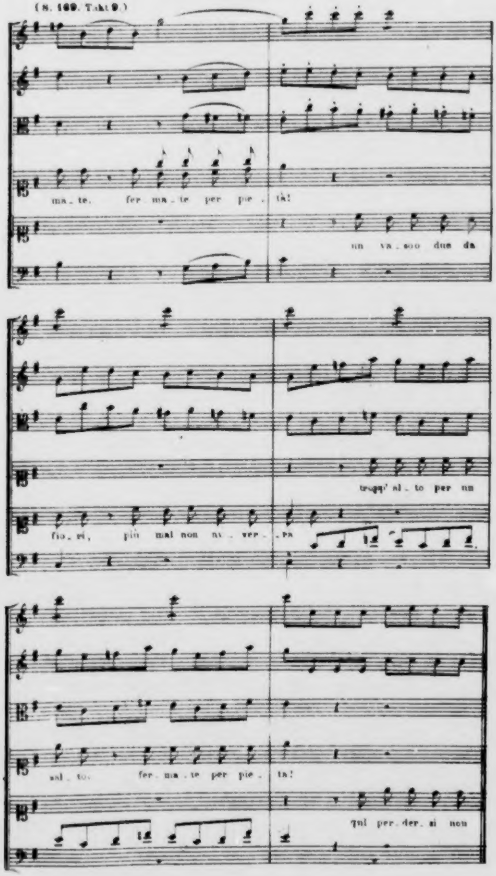
(Vgl. IV. S. 329.)

(S. 168. Takt 4.)

Gestrichene Stellen im Duett aus Figaro (II,3).

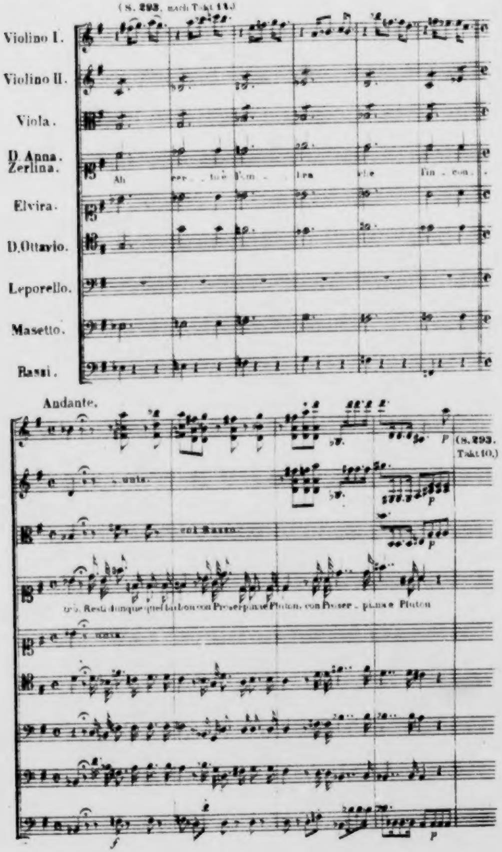

parti, te, non tar_date!
ri_bi_le, che gran fa_ta_li_tà!
ai_mè! che sce_na or_
(S. 169. Takt 4.)
di quà, di quà,
di là, di
v'uccide, se vi
ri_bile,
che gran fata_li_tà!
giova
tro_va,
v'ucci_de, se vi
tro_va
m'ucci_de, se mi
tro_va, m'ucci_de, se mi
tro_va
Cell.

(S. 169. Takt 9.)

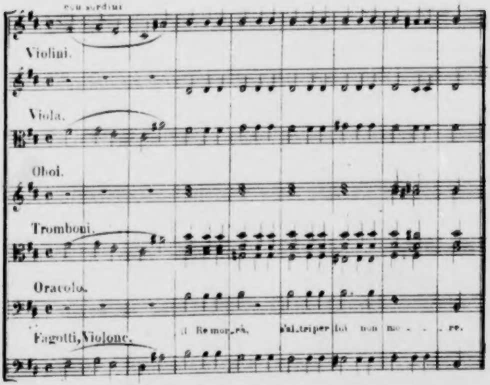

ma_te, fer_ma_te per pie_tà!
un va_so o due da
troppʼ al_to per un
fio_ri, più mai non av_ver_rà
al_to, fer_ma_te per pie_tà!
qui per_der_si non

Notenbeilage II. **Abkürzung im zweiten Finale des Don Giovanni.**

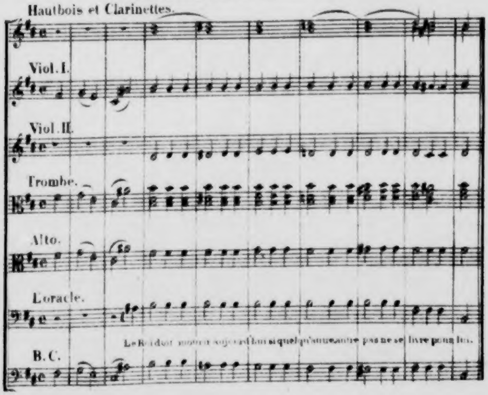
(Vgl. IV. S. 313.)


(S. 293, nach Takt 11.)
Violino I.
Violino II.
Viola.
D. Anna.
Zerlina.
Elvira.
D. Ottavio.
Leporello.
Masetto.
Bassi.
Ah cer - to è l'om - bra che l'in - con - .
Andante.
unis.
col Basso
Resti dunque quel birbon con Proserpina e Pluton, con Proser - pina e Pluton
unis.
f
p
(S. 293. Takt 10.)

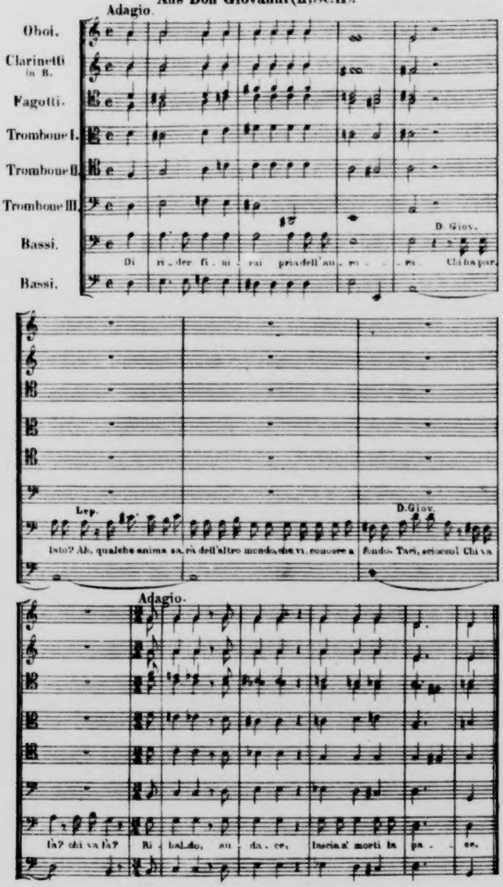
Orakel aus Gluck's Alceste (1767).


con sordini
Violini.
Viola.
Oboi.
Tromboni.
Oracolo.
Il Re mor-rà, s'al-tri per lui non mo - - - re.
Fagotti, Violone.

Orakel aus Gluck's Alceste (1776).


Hautbois et Clarinettes.
Viol. I.
Viol. II.
Trombe.
Alto.
L'oracle.
Le Roi doit mourir aujourd'hui si quelqu'autre au trepas ne se livre pour lui.
B. C.

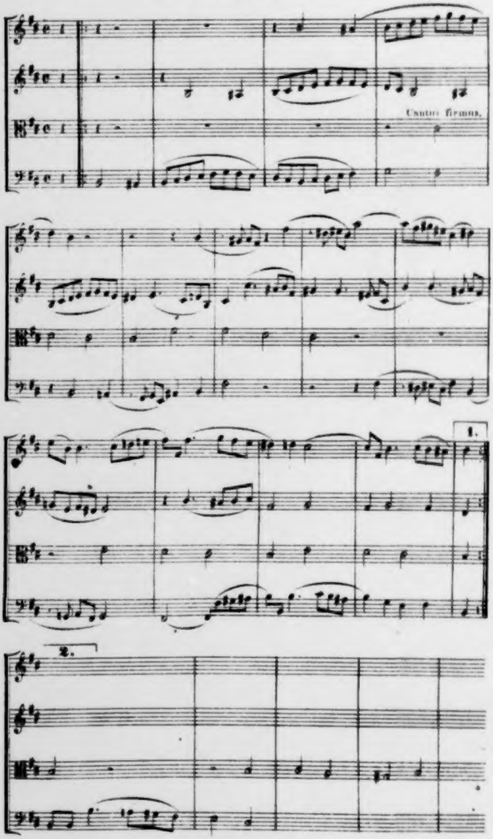
Aus Don Giovanni (II, Sc. 11).


Adagio.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Trombone I.
Trombone II.
Trombone III.
Bassi.
Bassi.
Di ri - der fi - ni - rai pria dell'au - ro - - - ra.
D. Giov.
Chi ha par-
Lep.
lato? Ah, qualche anima sa - rà dell'altro mondo, che vi conosce a fondo.
D. Giov.
Taci, sciocco! Chi va là? chi va là?
Adagio.
Ri - bal - do, au - da - ce, lascia a' morti la pa - ce.

Notenbeilage VIII.

(Vgl. IV S. 616 ff.)

Skizze eines figurirten Chorals.

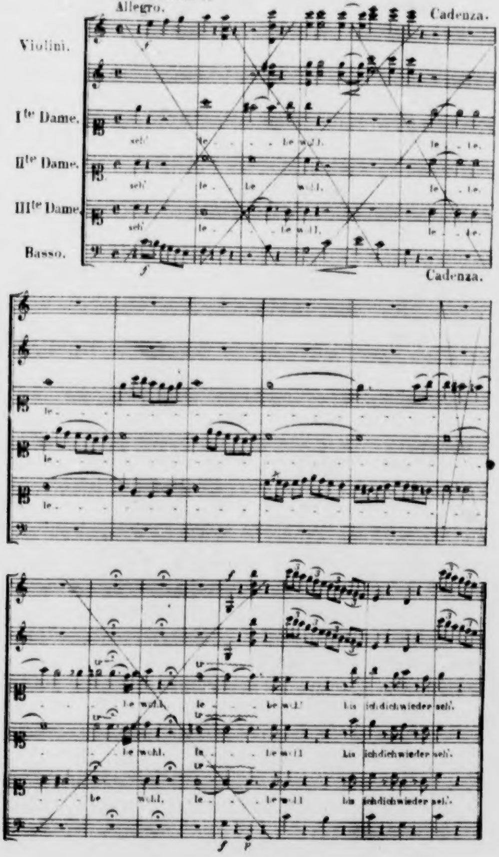

Cantus firmus.
1.
2.

Notenbeilage IX.

(Vgl. IV S. 648.)

Cadenz aus der Introduction der Zauberflöte.

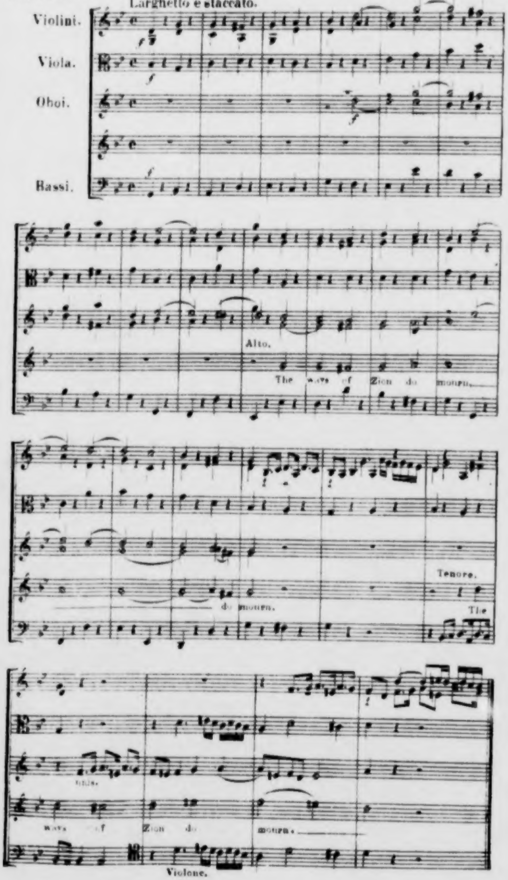
(S. 34 nach Takt 8)


Allegro.
Cadenza.
Violini.
Ite Dame.
IIte Dame.
IIIte Dame.
Basso.
f
seh' le - - - be wohl.
le - - le.
le - - - - be wohl.
le - - - be wohl'
bis ich dich wieder seh'.
Cadenza.
tr
f
p

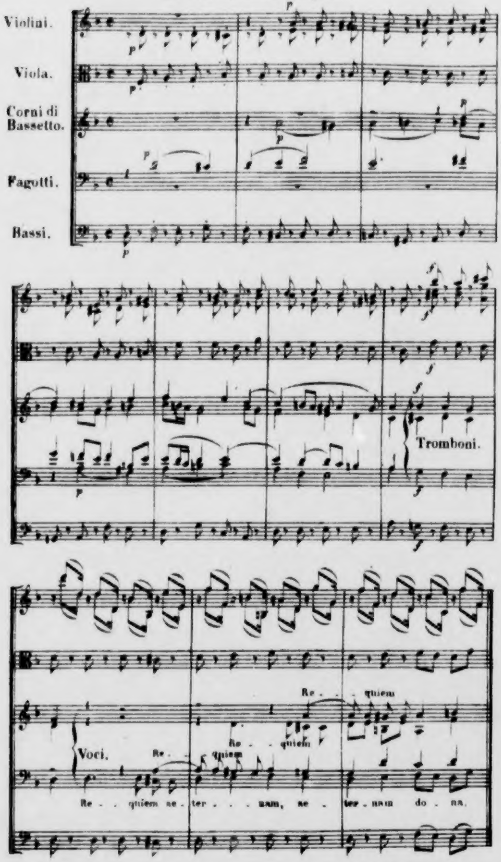
Notenbeilage X.
(Vgl. IV. S. 210.)

1a. Aus Händel's Anthem for the funeral of Queen Caroline.

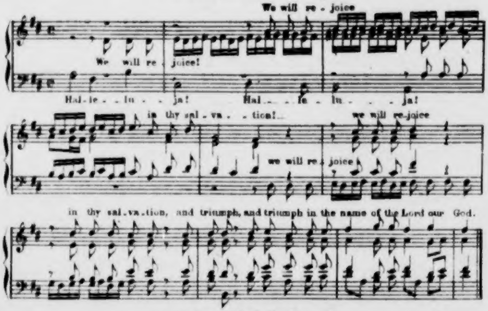
Larghetto e staccato.


Violini.
Viola.
Oboi.
Bassi.
f
Alto.
The ways of Zion do mourn,
do mourn.
Tenore.
The
unis.
ways of Zion do mourn.
Violone.

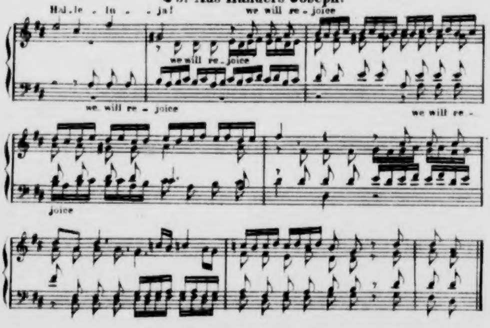
1 b. Aus Mozart's Requiem.


Violini.
Viola.
Corni di Bassetto.
Fagotti.
Bassi.
Tromboni.
Voci.
Re - - quiem
Re - quiem
Re - quiem
Re - quiem ae - ter - - - nam, ae - ter - nam do - na.

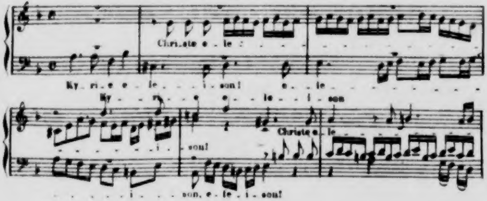
2 a. Aus Händel's Joseph.

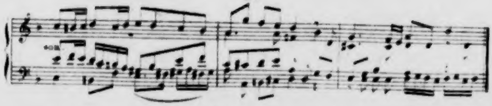

We will re - joice
We will re - joice!
Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!
in thy sal - va - tion!
we will re - joice
we will re - joice
in thy sal - va - tion, and triumph, and triumph in the name of the Lord our God.

2 b. Aus Händel's Joseph.

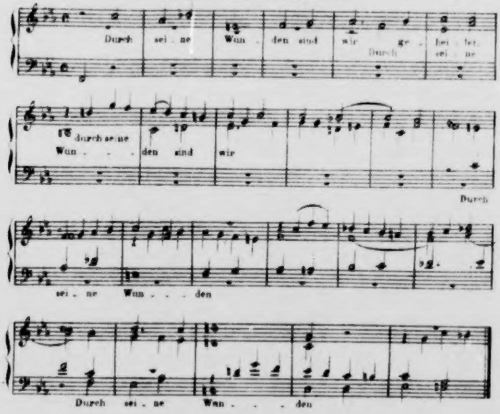

Hal - le - lu - ja!
we will re - joice
we will re - joice
we will re - joice
we will re -
joice

2 c. Aus Mozart's Requiem.

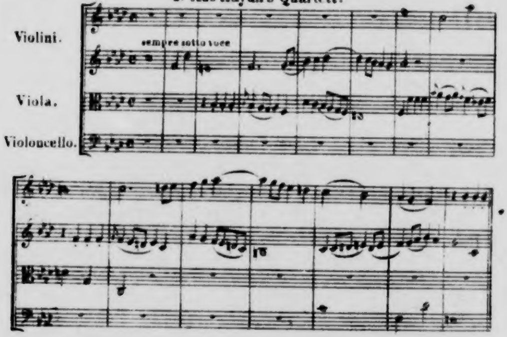

Chri - ste e - le -
Ky - ri - e e - le - i - son! e - le -
Ky - ri - e e - le - i - son
Christe e - le -
- i - son!
- i - son, e - le - i - son!



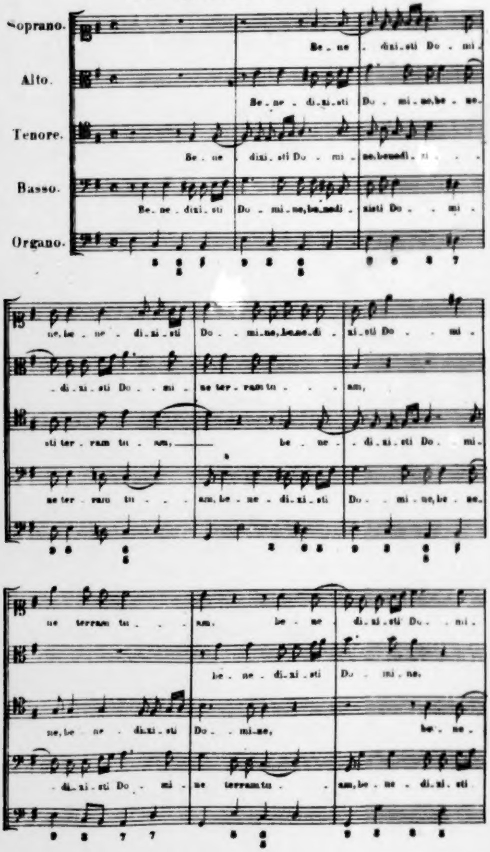
3. Aus Händel's Messias.

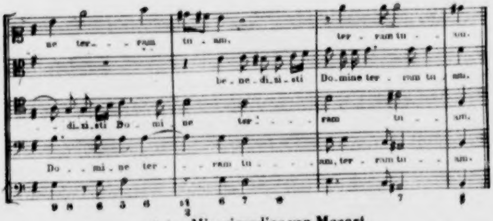

Durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - let.
Durch sei - ne
durch seine
Wun - - - den sind wir
Durch
sei - ne Wun - - - den
Durch sei - ne Wun - - - den

4. Aus Haydn's Quartett.

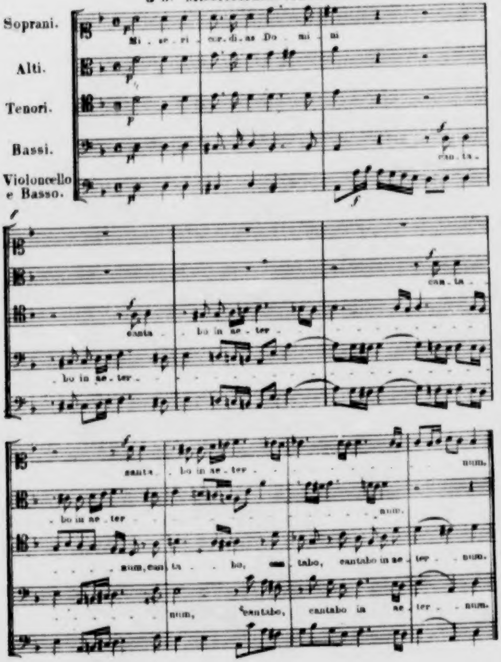

Violini.
sempre sotto voce
Viola.
Violoncello.

5 a. Offertorium von Eberlin.


Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Organo.
Be - ne - dixi - sti Do - mi -
Be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne, be - ne -
Be - ne - dixi - sti Do - mi - ne, benedi - xi - - -
Be - ne - dixi - sti Do - mi - ne, be - nedi - xisti Do - - mi -
ne, be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne, be - ne - di - xi - sti Do - - mi -
- di - xi - sti Do - - mi - ne ter - ram tu - - - am,
sti ter - ram tu - am, be - ne - - di - xi - sti Do - mi -
ne ter - ram tu - - - am, be - ne - di - xi - sti Do - - mi - ne, be - ne -
ne terram tu - - - am, be - ne - di - xi - sti Do - - mi -
be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne,
ne, be - ne - di - xi - sti Do - mi - ne, be - ne -
- di - xi - sti Do - - mi - ne terram tu - - am, be - ne - di - xi - sti


ne ter - - ram tu - am, ter - ram tu - - am.
be - ne - di - xi - sti Do - mine ter - ram tu - am.
- di - xi - sti Do - mi - ne ter - - - ram tu - - am.
Do - mi - ne ter - - - ram tu - - am, ter - ram tu - - am.
9 8 6 5 6 6 7

5 b. Misericordias von Mozart.


Soprani.
Alti.
Tenori.
Bassi.
Violoncello e Basso.
Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni
can - ta -
canta - bo in ae - ter -
bo in ae - ter -
canta - bo in ae - ter - num.
bo in ae - ter - num.
num, can - ta - bo, can - tabo, cantabo in ae - ter - num.
num, cantabo, cantabo in ae - ter - num.

Mozarts Briefe.

Mozarts Briefe.

Nach den Originalen herausgegeben

von

Ludwig Nohl.

Mit einem Facſimile.

Salzburg.
Verlag der Mayriſchen Buchhandlung.
1865.

Bayeriſche
Staatsbibliothek
München

Das Recht der Ueberſetzung wird vorbehalten.

Vorwort.

Eine vollſtändige und authentiſche Ausgabe von Mozarts Briefen bedarf wohl keiner beſonderen Rechtfertigung. Denn wenn auch der weſentliche Inhalt dieſer Briefe bereits durch die Biographien von Niſſen, Jahn und mir nach den Originalien bekannt geworden iſt, ſo ſind dieſelben doch in allen drei Werken, ſo wie es deren Zweck mit ſich brachte, theils ſehr unvollſtändig theils völlig auseinandergeriſſen mitgetheilt und ſo der eigentliche Reiz von Briefen überhaupt, nämlich die gemüthliche Stimmung des jedesmaligen Schreibens, gänzlich zerſtört worden. Dieſen Reiz, der auch für den mit Mozarts Leben Vertrauten ein ſo neuer iſt, daß ihm oft ſelbſt das Bekannteſte eine friſche Würze gewinnt, wiederherzuſtellen oder vielmehr erſt allgemein genießbar zu machen, vermochte eben nur eine unzerſtückelte Wiedergabe der Briefe ſelbſt, und dies iſt es was ich hier biete und was, deſſen bin ich gewiß, nicht bloß die große Menge der Mozartfreunde, ſondern auch die Fachmänner willkommen heißen werden. Denn nur hier tritt uns mit voller Deutlichkeit entgegen, was Mozart gelebt und geſtrebt, genoſſen und gelitten hat, und zwar in einer unmittelbar ergreifenden Macht, wie ſie ſelbſt die vollendetſte Biographie niemals erreichen kann. Und wer kännte nicht den wechſelnden Reichthum des Mozartſchen Lebens! — Was jene Zeit bewegte, nein was überhaupt die Menſchenherzen bewegt und ſtets bewegen wird, ging friſchpulſirend und in den mannigfaltigſten Geſtaltungen durch ſein leicht erregtes Innere und ſpiegelte ſich in einer Reihe von Auslaſſungen wieder, die in der That mehr einem Tagebuche als einer Correſpondenz gleicht. Dieſer Künſtler, dem die Natur in jeder Hinſicht die klarſte Geiſtesthätigkeit verlieh, die je ein Menſch beſeſſen, verſtand es auch ſogar in einer Sprache, die ihm nicht einmal der völlig mundgerechte und durch Uebung entwickelte Ausdruck ſeines Innern war, alles was er ſah und hörte, empfand und dachte, mit überraſchender Klarheit, ja mit anmuthiger Heiterkeit, mit Geiſt und Empfindung dem Andern zu erzählen, und ſo beſitzen wir vor Allem in ſeinen Reiſeberichten an den Vater ausführliche Schilderungen von Land und Leuten, von dem Treiben der Künſte, beſonders in Theater und Muſik, von den Vorgängen des eigenen Herzens und hundert anderen Dingen, die an Ergötzlichkeit, an allgemein menſchlichem wie künſtleriſchem Intereſſe in unſerer Literatur kaum ihres Gleichen haben. Und mag ihnen auch eine gewiſſe Stylloſigkeit ankleben, d. h. ein Mangel an beſtimmter Abſicht, das Mitzutheilende in ſchöner oder doch vollkommen entſprechender Form zu ſagen, ſowie es ja Mozart in ſeiner Muſik ſo meiſterlich verſtand, — mag auch die Redeweiſe, zumal in den ſpätern Briefen der Wiener Zeit, ſogar manchmal etwas ſalopp ſein, ſodaß deutlich herauszufühlen iſt, wie ſehr den Meiſter das Buchſtabenmalen ennuyirte, ſo ſind doch die ſämmtlichen Briefe ein höchſt unbefangener und natürlich einfacher Ausdruck ſeines Weſens und erinnern ſchon dadurch in der erfreuendſten Weiſe an all die Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit, an den Geiſt und die Anmuth, womit uns Mozarts Muſik ſo tauſendmal in Entzücken verſetzt. Ja die Berichte von der großen Pariſer Reiſe können ſogar einen gewiſſen äſthetiſchen Werth beanſpruchen, denn ſie ſind durchweg mit ſichtbarer Luſt an der Schilderung ſelbſt, ja ſogar mit Witz, Anmuth und draſtiſcher Charakteriſtik geſchrieben. Und da nun all dieſe Vorzüge der Mozartſchen Briefe uns eben völlig nur in einer unzerſtückelten und zuſammenhängenden Folge derſelben entgegenzutreten vermögen, ſo habe ich mich nach jahrelanger eifriger Sammlung und Forſchung entſchloſſen, dieſe Arbeit zu thun, d. h. die ganze Reihe der mir bekannt gewordenen Briefe zu veröffentlichen, und ich brauche jetzt wohl nur noch über die Art der Herausgabe einige erläuternde Worte zu ſagen.

Erſtens konnte die vorliegende Ausgabe durchweg nach den Originalien verfaßt und auf dieſe Art, wie der Fachmann bei genauerer Vergleichung leicht erkennen wird, für die bisherigen Veröffentlichungen in kleinen wie in größeren Dingen manches berichtigt werden. Jedoch habe ich es unterlaſſen, auf die Abweichungen ſowohl von Niſſen wie von Jahn jedesmal aufmerkſam zu machen; denn ich liebe es nicht, Kleinigkeiten zu moniren, wo, wie bei Jahn, die Hauptſachen in der Ordnung ſind. Ferner wird man aber durch die vollſtändige Wiedergabe der Briefe — es ſind meiſt nur die ſich ſtets eintönig wiederholenden Grüße und Unterſchriften weggeblieben — auch manche ergänzende Züge aus des Meiſters Leben und vor Allem mancherlei Nachrichten über Entſtehung und Herausgabe ſeiner Werke finden, die wohl zu einzelnen Ergänzungen und Berichtigungen in Dr. Ludwig Ritter von Köchels „Chronologiſch-thematiſchem Verzeichniſſe ſämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel) führen können. Und zwar wird dies nicht allein durch die verhältnißmäßig geringe Anzahl der bisher völlig unbekannten Briefe, ſondern auch durch den Abdruck der bisher als zu unbedeutend unterdrückten Stücke bereits bekannter Briefe geſchehen. Nur da, wo mir der Beſitzer des Originals oder einer directen Abſchrift nach demſelben trotz aller Nachforſchungen völlig unbekannt geblieben iſt, habe ich mich an Niſſen und Jahn gehalten. Doch kann ich hier nachträglich mittheilen, daß der Beſitzer des Originals

1) von Nr. 4 (Mailand 10. Febr. 1770) die k. k. Hofbibliothek in Wien,

2) von Nr. 40 (Mailand 24. Nov. 1771) der Herr Muſikdirector F. W. Jähns in Berlin,

3) von Nr. 236 (Wien 24. Mai 1784), der mindeſtens viermal ſo lang iſt als das von mir nach Niſſen mitgetheilte Stück und intereſſante Mittheilungen über Mozarts Hausweſen gibt, — ſowie von Nr. 243 (Wien 4. April 1787) der Herr Dr. Franz Ritter von Heintl, Seiner k. k. apoſtoliſchen Majeſtät Truchſeß und Oberfinanzrath, Ritter des Kaiſerlichen Franz-Joſeph-Ordens ꝛc. iſt, — wobei noch zu bemerken, daß der S. 438 Anm. nach Jahn mitgetheilte Abſchnitt den Anfang des Briefes ausmacht;

4) befindet ſich der Schluß von Nr. 110 (Paris 31. Juli 1778) jetzt auf der königl. Bibliothek in Berlin. Leider ſind mir dieſe Nachrichten erſt nach Beendigung des Druckes zugekommen.

Ferner habe ich zu erinnern, daß ſämmtliche Briefe, deren Adreſſat nicht genannt worden, an den Vater gerichtet ſind. Und daß die mangelhafte Orthographie Mozarts nur in den wenigen Knabenbriefen beibehalten, in allen übrigen dagegen mit der heutigen vertauſcht worden iſt, geſchah aus dem einfachen Grunde, weil dieſelbe nur in denjenigen Briefen ein wirklicher Reiz iſt, wo ſie mit dem knabenhaften Inhalte übereinſtimmt, während in allen übrigen dieſer Reiz ſich ſo bald abſtumpft, daß die Sache ermüdend wird und von dem Inhalte nur ablenkt, ſtatt demſelben ein erhöhtes Intereſſe zu gewähren. In Biographien kann und muß man der Originalſchreibart ſtets treu bleiben, weil die Citate mit dem Text des Erzählers abwechſeln; in unmittelbar aufeinanderfolgenden Briefen iſt mit dieſem Reiz ſehr ſorgfältig umzugehen, wenn er nicht geradezu ſtörend wirken ſoll.

Die erläuternden Anmerkungen ſowie das beigefügte Lexikon, wobei mir Jahns Regiſter als Vorarbeit gedient hat, werden die Briefe auch dem Laien verſtändlicher machen, während das mit dem Lexikon verbundene Regiſter dem Forſcher zu Lieb mit größter Sorgfalt angefertigt iſt.

Indem ich nun ſchließlich vor Allem dem Archivar des Mozarteums in Salzburg, Herrn Jellinek, ſowie all den Herren Autographenſammlern und Bibliothekaren, die mich theils durch Abſchriften ihrer Mozartbriefe theils durch Nachweiſung von ſolchen unterſtützten, meinen beſten Dank abſtatte, erſuche ich alle diejenigen, die ſich im Beſitze von ſolchen Briefen befinden, der Wiſſenſchaft zu Gefallen genaue Abſchrift davon mir einzuſenden; denn die hier mitgetheilten Briefe geben Nachricht von noch manchem unbekannten Briefe Mozarts und es wird ohne Zweifel noch dieſer oder jener von ihnen in der Welt umherirren und auf Erlöſung harren. Mir ſelbſt aber wünſche ich als beſten Lohn für die Mühe und mancherlei Opfer, mit denen namentlich dieſe Sammlung zunächſt nur erſt beſchafft werden mußte, daß die Leſer der Briefe auch die Hauptabſicht erkennen mögen, die mich bei ihrer jetzigen Veröffentlichung geleitet hat. Denn dieſe Abſicht ging nicht bloß dahin, der Wiſſenſchaft zu dienen, auch nicht dieſes durch ſeine Liebenswürdigkeit und Herzensreinheit ſo ſehr anziehende Menſchenbild von Neuem zur lebhaft anmuthenden Erſcheinung zu bringen — dieſes Ziel verfolgte ich bei meinem „Mozart“, — ſondern es galt mir diesmal vor Allem wieder darauf aufmerkſam zu machen, mit welch rückhaltloſem Eifer Mozart ſtets dem Fortſchritt in ſeiner Kunſt huldigte, das heißt dem Streben, den Ton immermehr zum Ausdruck des geiſtigen Lebens zu machen, und wie er dabei zwar theils vom Stumpfſinn und der Trägheit der Menge gehemmt wurde, theils aber auch von dem Schwunge verſtehender Geiſter unterſtützt zum herrlichſten Siege über Zopf und Unſinn geführt ward. Wenigſtens war es vor Allem dies, was mich bei der ſonſt geiſttödtenden Copiatur und Collationirung der mir ſo wohlbekannten Briefe auch diesmal wieder und mehr als je lebendig ergriff, und was wohl in keinem Buche über den Meiſter dem Verſtehenden jemals ſo überzeugend entgegentreten wird als in einer ſolchen zuſammenhängenden Folge ſeiner eigenen Berichte über jenes unermüdliche künſtleriſche Ringen und Leiſten. Möge alſo dieſes auch unſere heutigen Künſtler, jugendliche Talente wie lorbeerreiche Meiſter, die ja ebenfalls vor Allem auf dem Gebiete, wo Mozart ſein Höchſtes leiſtete, mit ſchönem Erfolge thätig ſind, von Neuem hell entzünden und ihnen den kraftvollen Muth geben, der in der Erfahrung liegt, daß unabläſſiges Streben nach Erweiterung der Kunſt und ihrer Mittel dem menſchlichen Geiſte überhaupt ſeine Gränzen weiter ſteckt und auch einzig im Stande iſt, den Kranz der Unſterblichkeit zu reichen.

München 1. October 1864.

Ludwig Nohl.

Verzeichniß der Briefe.

Seite
Vorwort . . . v

Erſte Abtheilung.

Italien. Wien. München.

1770—1776.

Seite
1. Salzburg 1769 . . . 5
2. Verona 7. Jan. 1770 . . . 6
3. Mailand 26. Jan. 1770 . . . 7
4. Mailand 10. Febr. 1770 . . . 9
5. Mailand 17. Febr. 1770 . . . 10
6. Mailand Faſching Erchtag 1770 . . . 10
7. Mailand 3. März 1770 . . . 10
8. Bologna 24. März 1770 . . . 11
9. Rom 14. April 1770 . . . 13
10. Rom 21. April 1770 . . . 14
11. Rom 25. April 1770 . . . 14
12. Neapel 19. Mai 1770 . . . 15
13. Neapel 29. Mai 1770 . . . 16
14. Neapel 5. Juni 1770 . . . 17
15. Neapel 16. Juni 1770 . . . 18
16. Rom 17. Juli 1770 . . . 18
17. Bologna 21. Juli 1770 . . . 18
18. Bologna Juli 1770 . . . 18
19. Bologna 4. Aug. 1770 . . . 19
20. Bologna 21. Aug. 1770 . . . 20
21. Bologna 8. Sept. 1770 . . . 20
22. Bologna 22. Sept. 1770 . . . 21
23. Bologna 29. Sept. 1770 . . . 21
24. Bologna 6. Oct. 1770 . . . 21
25. Mailand 20. Oct. 1770 . . . 22
26. Mailand 27. Oct. 1770 . . . 22
27. Mailand 3. Nov. 1770 . . . 23
28. Mailand 1. Dez. 1770 . . . 23
29. Mailand Jan. 1771 . . . 23
30. Venedig 13. Febr. 1771 . . . 24
31. Venedig 20. Febr. 1771 . . . 24
32. Verona 18. Aug. 1771 . . . 25
33. Mailand 23. Aug. 1771 . . . 25
34. Mailand 31. Aug. 1771 . . . 26
35. Mailand 13. Sept. 1771 . . . 26
36. Mailand 21. Sept. 1771 . . . 27
37. Mailand 5. Oct. 1771 . . . 27
38. Mailand 26. Oct. 1771 . . . 27
39. Mailand 2. Nov. 1771 . . . 28
40. Mailand 24. Nov. 1771 . . . 28
41. Mailand 30. Nov. 1771 . . . 28
42. Bologna 28. Oct. 1772 . . . 29
43. Mailand 7. Nov. 1772 . . . 29
44. Mailand Nov. 1772 . . . 30
45. Mailand 21. Nov. 1772 . . . 30

Seite
46. Mailand 28. Nov. 1772 . . 31
47. Mailand 5. Dez. 1772 . . 31
48. Mailand 18. Dez. 1772 . . 32
49. Mailand 23. Jan. 1773 . . 33
50. Wien 14. Aug. 1773 . . . 34
51. Wien 21. Aug. 1773 . . . 34
52. Wien 15. Sept. 1773 . . . 35

Seite
53. München 28. Dez. 1774 . . 36
54. München 30. Dez. 1774 . . 36
55. München 11. Jan. 1775 . . 37
56. München 14. Jan. 1775 . . 37
57. München Jan. 1775 . . . 38
58. Salzburg 4. Sept. 1776 . . 39

Zweite Abtheilung.

München. Augsburg. Mannheim.

September 1777 bis März 1778.

Seite
59. Waſſerburg 23. Sept. 1777 . 43
60. München 26. Sept. 1777 . . 45
61. München 29. Sept. 1777 . . 47
62. München 2. Oct. 1777 . . 50
63. München 6. Oct. 1777 . . 55
64. München 11. Oct. 1777 . . 56
65. Augsburg 14. Oct. 1777 . . 62
66. Augsburg 17. Oct. 1777 . . 64
67. Augsburg 17. Oct. 1777 . . 70
68. Augsburg 23. Oct. 1777 . . 73
69. Augsburg 25. Oct. 1777 . . 77
70. Mannheim 31. Oct. 1777 . . 79
71. Mannheim 4. Nov. 1777 . . 79
72. Mannheim 5. Nov. 1777 . . 83
73. Mannheim 8. Nov. 1777 . . 85
74. Mannheim 13. Nov. 1777 . . 87
75. Mannheim 13. Nov. 1777 . . 90
76. Mannheim 14—16. Nov. 1777 91
77. Mannheim 20. Nov. 1777 . . 95
78. Mannheim 22. Nov. 1777 . . 96

Seite
79. Mannheim 26. Nov. 1777 . 99
80. Mannheim 29. Nov. 1777 . 102
81. Mannheim 3. Dez. 1777 . 105
82. Mannheim 6. Dez. 1777 . 108
83. Mannheim 10. Dez. 1777 . 110
84. Mannheim 14. Dez. 1777 . 113
85. Mannheim 18. Dez. 1777 . 113
86. Mannheim 20. Dez. 1777 . 114
87. Mannheim 27. Dez. 1777 . 116
88. Mannheim Jan. 1778 . . 118
89. Mannheim 10. Jan. 1778 . 119
90. Mannheim 17. Jan. 1778 . 120
91. Mannheim 2—4. Febr. 1778. 122
92. Mannheim 7. Febr. 1778 . 127
93. Mannheim 14. Febr. 1778 . 129
94. Mannheim 19. Febr. 1778 . 132
95. Mannheim 22. Febr. 1778 . 134
96. Mannheim 28. Febr. 1778 . 136
97. Mannheim Ende Febr. 1778. 139
98. Mannheim 7. März 1778 . 142
99. Mannheim 11. März 1778 . 143

Dritte Abtheilung.

Paris.

März 1778 bis Januar 1779.

Seite
100. Paris 24. März 1778 . . . 147
101. Paris 5. April 1778 . . . 150
102. Paris 1. Mai 1778 . . . 152

Seite
103. Paris 14. Mai 1778 . . . 156
104. Paris 29. Mai 1778 . . . 158
105. Paris 12. Juni 1778 . . . 158

Seite
106. Paris 3. Juli 1778 . . . 162
107. Paris 3. Juli 1778 . . . 163
108. Paris 9. Juli 1778 . . . 167
109. Paris 18. Juli 1778 . . . 174
110. Paris 31. Juli 1778 . . . 181
111. Paris 7. Aug. 1778 . . . 190
112. St. Germain 27. Aug. 1778 195
113. Paris 11. Sept. 1778 . . 197
114. Nancy 3. Oct. 1778 . . 203
115. Straßburg 15. Oct. 1778 . 206

Seite
116. Straßburg 26. Oct. 1778 . 209
117. Mannheim 12. Nov. 1778 . 213
118. Mannheim 24. Nov. 1778 . 216
119. Mannheim 3. Dez. 1778 . 217
120. Kaiſersheim 18. Dez. 1778 . 218
121. Kaiſersheim 23. Dez. 1778 . 222
122. München 29. Dez. 1778 . . 223
123. München 31. Dez. 1778 . . 225
124. München 8. Jan. 1779 . . 226
125. Salzburg 10. Mai 1779 . . 228

Vierte Abtheilung.

München. Idomeneo.

November 1780 bis Januar 1781.

Seite
126. München 8. Nov. 1780 . . 233
127. München 13. Nov. 1780 . 235
128. München 15. Nov. 1780 . . 237
129. München 22. Nov. 1780 . . 239
130. München 24. Nov. 1780 . 240
131. München 1. Dez. 1780 . . 244
132. München 5. Dez. 1780 . . 246
133. München 13. Dez. 1780 . . 247

Seite
134. München 16. Dez. 1780 . . 249
135. München 19. Dez. 1780 . . 251
136. München 27. Dez. 1780 . . 252
137. München 30. Dez. 1780 . . 254
138. München 3. Jan. 1781 . . 256
139. München 10. Jan. 1781 . . 258
140. München 18. Jan. 1781 . . 258

Fünfte Abtheilung.

Wien. Entführung. Heirath.

März 1781 bis Auguſt 1782.

Seite
141. Wien 17. März 1781 . . . 263
142. Wien 24. März 1781 . . 265
143. Wien 4. April 1781 . . . 269
144. Wien 8. April 1781 . . . 270
145. Wien 11. April 1781 . . 272
146. Wien 18. April 1781 . . 274
147. Wien 28. April 1781 . . . 275
148. Wien 9. Mai 1781 . . . 277
149. Wien 12. Mai 1781 . . . 279
150. Wien 12. Mai 1781 . . . 281
151. Wien 12. Mai 1781 . . . 283
152. Wien 19. Mai 1781 . . . 284
153. Wien 25. Mai 1781 . . . 287

Seite
154. Wien 26. Mai 1781 . . . 288
155. Wien Ende Mai 1781 . . 290
156. Wien 2. Juni 1781 . . . 291
157. Wien 9. Juni 1781 . . . 292
158. Wien 13. Juni 1781 . . . 295
159. Wien 16. Juni 1781 . . . 297
160. Wien 20. Juni 1781 . . . 301
161. Wien 27. Juni 1781 . . . 301
162. Wien 4. Juli 1781 . . . 303
163. Wien 13. Juli 1781 . . . 305
164. Wien 25. Juli 1781 . . . 306
165. Wien 1. Aug. 1781 . . . 309
166. Wien 8. Aug. 1781 . . . 311

Seite
167. Wien 22. Aug. 1781 . . . 313
168. Wien 29. Aug. 1781 . . . 316
169. Wien 5. Sept. 1781 . . . 317
170. Wien 12. Sept. 1781 . . 319
171. Wien 19. Sept. 1781 . . . 321
172. Wien 26. Sept. 1781 . . 322
173. Wien 6. Oct. 1781 . . . 325
174. Wien 13. Oct. 1781 . . . 326
175. Wien 3. Nov. 1781 . . . 328
176. Wien 16. Nov. 1781 . . . 330
177. Wien 17. Nov. 1781 . . . 331
178. Wien 24. Nov. 1781 . . . 333
179. Wien 5. Dez. 1781 . . . 334
180. Wien 15. Dez. 1781 . . . 336
181. Wien 15—22. Dez. 1781 339
182. Wien 22. Dez. 1781 . . . 341
183. Wien 9. Jan. 1782 . . . 345

Seite
184. Wien 12. Jan. 1782 . . . 346
185. Wien 16. Jan. 1782 . . . 347
186. Wien 23. Jan. 1782 . . . 349
187. Wien 30. Jan. 1782 . . . 351
188. Wien 13. Febr. 1782 . . . 352
189. Wien 23. März 1782 . . . 354
190. Wien 10. April 1782 . . . 355
191. Wien 20. April 1782 . . . 357
192. Wien 29. April 1782 . . . 359
193. Wien 8. Mai 1782 . . . 361
194. Wien 29. Mai 1782 . . . 363
195. Wien 20. Juli 1782 . . . 365
196. Wien 27. Juli 1782 . . . 366
197. Wien Juli 1782 368
198. Wien 31. Juli 1782 . . . 369
199. Wien 7. Aug. 1782 . . . 370

Sechste Abtheilung.

Figaro. Don Juan. Zauberflöte.

Auguſt 1782 bis Dezember 1791.

Seite
200. Wien 17. Aug. 1782 . . . 375
201. Wien 24. Aug. 1782 . . . 377
202. Wien 31. Aug. 1782 . . . 378
203. Wien 11. Sept. 1782 . . 380
204. Wien 25. Sept. 1782 . . 381
205. Wien 2. Oct. 1782 . . . 382
206. Wien 5. Oct. 1782 . . . 384
207. Wien 12. Oct. 1782 . . . 386
208. Wien 19. Oct. 1782 . . . 387
209. Wien 26. Oct. 1782 . . . 388
210. Wien 13. Nov. 1782 . . . 389
211. Wien 20. Nov. 1782 . . . 390
212. Wien 21. Dez. 1782 . . . 391
213. Wien 28. Dez. 1782 . . . 393
214. Wien 4. Jan. 1783 . . . 394
215. Wien 8. Jan. 1783 . . . 395
216. Wien 22. Jan. 1783 . . . 396
217. Wien 5. Febr. 1783 . . . 398
218. Wien 15. Febr. 1783 . . . 399
219. Wien 15. Febr. 1783 . . . 400

Seite
220. Wien 12. März 1783 . . . 401
221. Wien 29. März 1783 . . . 402
222. Wien 3. April 1783 . . . 403
223. Wien 12. April 1783 . . . 404
224. Wien 7. Mai 1783 . . . 405
225. Wien 21. Mai 1783 . . . 407
226. Wien 7. Juni 1783 . . . 408
227. Wien 2. Juli 1783 . . . 409
228. Wien 12. Juli 1783 . . . 411
229. Linz 31. Oct. 1783 . . . 413
230. Wien 6. Dez. 1783 . . . 414
231. Wien 24. Dez. 1783 . . . 417
232. Wien 20. März 1784 . . . 421
233. Wien 10. April 1784 . . . 422
234. Wien 24. April 1784 . . . 423
235. Wien 28. April 1784 . . . 423
236. Wien 24. Mai 1784 . . . 424
237. Wien 9. Juni 1784 . . . 425
238. Wien 18. Aug. 1784 . . . 427
239. Wien 21. März 1785 . . . 429

Seite
240. Wien 1. Sept. 1785 . . . 431
241. Wien 20. Nov. 1785 . . . 432
242. Prag 15. Jan. 1787 . . . 434
243. Wien 4. April 1787 . . . 437
244. Wien 16. Juni 1787 . . . 439
245. Prag 4. Nov. 1787 . . . 440
246. Wien 17. Juni 1788 . . . 442
247. Wien 27. Juni 1788 . . . 444
248. Wien Aug. 1788 . . . 445
249. Prag 10. April 1789 . . . 446
250. Dresden 13. April 1789 . 447
251. Dresden 16. April 1789 . 449
252. Berlin 22. Mai 1789 . . . 452
253. Prag 31. Mai 1789 . . . 454
254. Wien 17. Juli 1789 . . . 455
255. Wien 8. April 1790 . . . 456
256. Wien Mai 1790 . . . 457
257. Wien 17. Mai 1790 . . . 458

Seite
258. Frankfurt a. M. 29. Sept. 1790 . . . 460
259. Frankfurt a. M. 30. Sept. 1790 . . . 461
260. München Nov. 1790 . . . 462
261. Wien Mai 1791 . . . 464
262. Wien Juni 1791 . . . 465
263. Wien 6. Juni 1791 . . . 466
264. Wien 25. Juni 1791 . . . 467
265. Wien 8. Juli 1791 . . . 467
266. Wien Sept. 1791 . . . 470
267. Wien 14. Oct. 1791 . . . 471
268. Wien Oct. 1791 . . . 473
Sophie Haibel's Bericht über Mozarts Tod . . . 478
Lexikon und Register für Namen und Sachen . . . 483

Erste Abtheilung.

Italien. Wien. München.

1770 – 1776.

Bayeriſche
Staatsbibliothek
München

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. Sein Vater Leopold Mozart, aus einer tüchtigen Handwerkerfamilie der freien Reichsſtadt Augsburg ſtammend, war im Bewußtſein einer nicht geringen geiſtigen Begabung ſeinem Drange nach einer höhern Lebensſtellung gefolgt und auf die damals berühmte Univerſität Salzburg gezogen, um Jurisprudenz zu ſtudiren. Da es ihm aber nicht gelang, in dieſem Fache bald genug eine Anſtellung zu erhalten, ſo ſah er ſich bei der Geringfügigkeit ſeiner pecuniären Mittel dazu gezwungen, als Kammerdiener in den Dienſt des Domherrn Grafen Thurn zu treten. Später jedoch verhalf ihm ſeine Anlage und tüchtige Ausbildung in der Muſik, mit der er nach der Gewohnheit ſo vieler Studirenden jener Zeit ſchon ſtets einen Theil ſeines Unterhaltes gewonnen hatte, zu einer beſſeren Stellung; er wurde im Jahre 1743 vom Erzbiſchof Sigismund in die Salzburgiſche Capelle aufgenommen. Und da ſeine Tüchtigkeit und ſein Ruf als Violinſpieler ſich mehrten, ernannte ihn derſelbe Fürſt zunächſt zum Hofcomponiſten und Anführer des Orcheſters und im Jahre 1762 ſogar zum Vicecapellmeiſter der Hofmuſik.

Bereits im Jahre 1747 hatte Leopold Mozart Anna Maria Pertlin, eine Pflegetochter des Stiftes St. Gilgen bei Salzburg, geheirathet. Aus dieſer Ehe gingen 7 Kinder hervor, von denen jedoch nur das vierte, Maria Anna, genannt Nannerl, geb. 1751, und das letzte, Wolfgang Amadeus Johannes Chryſoſtomus, am Leben blieben. Die Tochter zeigte frühe ein hervorragendes Talent zur Muſik, und als der Vater den Unterricht mit ihr begann, regte ſich auch in dem dreijährigen Brüderchen die angeborene lebhafte Neigung zu dieſer Kunſt und er zeigte ſogleich Gaben, die alles Gewöhnliche weit überſtiegen und geradezu ans Wunderbare gränzten. Im vierten Jahre ſpielte er ſchon allerhand kleine Stücke auf dem Klavier; eine Menuet zu lernen brauchte er eine halbe Stunde, für ein größeres Stückchen eine Stunde, und im fünften Jahre componirte er bereits ſelbſt hübſche kleine Sätzchen, von denen mehrere aufbewahrt ſind.*

Dieſe ſtaunenswerthen Leiſtungen beider Kinder, zu denen bei Wolfgang bald auch fertiges Violin- und Orgelſpiel hinzukam, bewogen den Vater mit ihnen zu reiſen. Im Januar 1762, als der Knabe eben ſechs Jahre alt ward, ging es zunächſt nach München, dann im Herbſt nach Wien, und überall auf der Reiſe erregten die Kinder das größte Aufſehen und wurden reich beſchenkt. So beſchloß denn bald darauf der Vater mit der geſammten Familie eine größere Reiſe anzutreten. Dieſe dauerte über drei Jahre und dehnte ſich von den kleinern Reſidenzen des weſtlichen Deutſchland nach Paris und London aus, und dann über Holland, Frankreich und die Schweiz zurück. Dabei ging der ſorgfältige Unterricht, den der Vater ſeinem Sohne unermüdet gewährte, mit der trefflichſten Erziehung Hand in Hand, und der Knabe war bald überall ebenſo wegen ſeines liebenswürdigen Charakters und ſeiner einfachen Natürlichkeit und Offenheit geliebt als er wegen ſeiner ſeltenen Gaben und ſeiner Leiſtungen angeſtaunt wurde.

Nachdem nun noch faſt ein Jahr lang Unterricht und Uebung auf Inſtrumenten wie im Componiren in der Heimath unausgeſetzt betrieben worden waren, reiſte der Vater wiederum mit der geſammten Familie nach Wien, und zwar diesmal in der Abſicht, daß ſich Wolfgang fortan durch Compoſition einer Oper den Weg nach dem damaligen Eldorado der Muſik, nach Italien, bahne. Es gelang in der That die Scrittura einer Opera buffa — ſie hieß La finta semplice — zu erlangen; allein als dieſelbe fertig war, wußten die Kabalen der neidiſchen Sänger, obwohl der Kaiſer ſelbſt dem Knaben die Compoſition aufgetragen hatte, ihre Aufführung völlig zu verhindern. Dagegen kam eine deutſche Operette „Baſtien und Baſtienne", die der zwölfjährige Wolfgang damals ebenfalls ſchrieb, in dem Gartenhaus der Familie Mesmer in der Vorſtadt Landſtraße wenigſtens zu einer Privatdarſtellung; und der Vater hatte obendrein die kleine Genugthuung, den Sohn, dem der Kaiſer die Compoſition einer ſolennen Meſſe zur Einweihung der neuen Waiſenhauskirche aufgetragen hatte, dieſelbe in Gegenwart der kaiſerlichen Familie am 7. December 1768 ſelbſt mit dem Tactſtocke dirigiren zu ſehen.

---

* Die Großfürſtin Helene Paulowna hat vor einigen Wochen dem Mozarteum das Notenheft geſchenkt, aus welchem Wolfgang zuerſt gelernt und in welches er ſeine erſten Compoſitionen eingeſchrieben hat.

Sogleich nach der Rückkehr in die Heimath ward der junge Virtuoſe zum erzbiſchöflichen Concertmeiſter ernannt. Er brachte nun faſt das ganze Jahr 1769 wieder dort zu und war hauptſächlich mit der Compoſition von Meſſen beſchäftigt. Wir ſehen ihn damals eifrig bemüht die lateiniſche Sprache beſſer zu erlernen, in der er übrigens bereits zwei Jahre vorher eine Comödie „Apollo et Hyacinthos" componirt hatte. Auf dieſes Studium nun bezieht ſich auch das erſte Briefchen, das von ſeiner Hand vorhanden iſt.

1. Kaufmann A. Saullich in Salzburg. *

Salzburg 1769.

Freundin!

Ich bitte um Verzeihung, daß ich mir die Freyheit nehme ihnen mit etlichen Zeilen zu plagen; aber weil ſie geſtern ſagten, ſie können alle Sachen verſtehen, ich mag ihnen lateiniſch herſchreiben, was ich nur will, ſo hat mich der Vorwitz überwunden, ihnen allerhand lateiniſche worte zeilen herzuſchreiben. Haben ſie die Gütte für mich, daß wenn ſie ſelbige Worte aufgeleſet, ſo ſchicken ſie durch ein Hagenauermenſch ** die antwort zu mir, dan unſer mandel kann nicht warten (aber ſie müſſen mir auch mit einen brief antworten).

---

* O. Jahn, „W. A. Mozart" I, 78, ſagt, das Original werde im Städtiſchen Muſeum in Salzburg aufbewahrt. Es iſt aber von dort durch den früheren Eigenthümer Kaufmann Gferer zurückgenommen und dem jetzigen Beſitzer geſchenkt worden.

** Das heißt durch einen Dienſtboten der Familie Hagenauer, in deren Hauſe, gegenüber dem Gaſthofe zu „den drei Alliirten", Mozart geboren wurde und die mit ſeiner Familie genau befreundet war.

Cuperem scire, de qua causa, à quam plurimis adolescentibus ottium usque adeo æstimetur, ut ipsi se nec verbis, nec verberibus ab hoc sinant abduci.

1769. Wolfgang Mozart.

Des Vaters Plan, nach Italien zu gehen und von dort aus ſeinem Sohne Geltung für ganz Europa zu bereiten, wurde anfangs December 1769 ausgeführt, und von der Reiſe aus fügte derſelbe den Berichten des Vaters Zuſchriften bei, in denen er ſich nach Knabenart — er trat damals ins 15. Lebensjahr — in allerhand Sprachen und Witzen übt, aber in ſeinen Aeußerungen über Muſik ſtets aufmerkſame Beobachtung, ernſten Sinn und treffendes Urtheil verräth.

2. Niſſen.

Verona 7. Januar 1770.

Allerliebſte Schweſter!

Einen ſpannenlangen Brief habe ich gehabt, weil ich auf eine Antwort vergebens gewartet habe; ich hatte auch Urſache, weil ich Deinen Brief noch nicht empfangen hatte. Jetzt hört der deutſche Tölpel auf und das wälſche Tölperl fängt an. Lei è piu franca nella lingua italiana di quel che mi ho imaginato. Lei mi dica la cagione, perchè Lei non fù nella commedia che anno giocato i Cavalieri. Adesso sentiamo sempre una Opera titolata: Il Ruggiero. Oronte, il padre di Bradamante, è un principe (fà il Sign. Afferi), bravo cantante, un baritono, mà gezwungen, wenn er in Falſet hinaufpiepet, aber doch nicht ſo ſehr wie Tibaldi in Wien. Bradamante, innamorata di Ruggiero (mà ſie ſoll den Leone heirathen, will aber nicht), fà una povera Baronessa, che ha avuto una gran disgrazia, mà non sò la quale. Recita unter einem fremden Namen, ich weiß aber den Namen nicht; ha una voce passabile e la statura non sarebbe male, ma distuona come il diavolo. Ruggiero, un ricco principe innamorato di Bradamante, è un Musico: canta un poco Manzuolisch* ed ha una bellissima voce forte ed è già vecchio: ha 55 anni ed a una läufige Gurgel. Leone ſoll die Bradamante heirathen, richississimo è: ob er aber außer dem Theatro reich iſt, das weiß ich nicht. La moglie di Afferi, che ha una bellissima voce, ma è tanto susurro nel teatro che non si sente niente. Irene fà una sorella di Lolli del gran Violinista che habbiamo sentito a Vienna, a una ſchroffelte voce et canta sempre um ein Viertel zu tardi o troppo à buon' ora. Ganno fà un signore che non sò come si chiama: è la prima volta che lui recita. Zwiſchen einem jeden Act iſt ein Ballet. Es iſt ein braver Tänzer da, der ſich nennt Monsieur Rœssler. Er iſt ein Teutſcher und tanzt recht brav. Als wir das letzte Mal (aber nicht gar das letzte Mal) in der Oper waren, haben wir den Mr. Rœssler in unſern Palco heraufkommen laſſen (denn wir haben die Loge des Mr. Carlotti frey, denn wir haben den Schlüſſel dazu) und mit ihm geredet. A propos, Alles iſt in der Maschera jetzt, und was das Commodeſte iſt, wenn man eine Larve auf dem Hute hat und hat das Privilegium den Hut nicht abzuziehen, wenn Einer mich grüßt, und nimmer beym Namen zu nennen, ſondern allezeit: Servitore umilissimo, Signora Maschera. Cospetto di Bacco, das ſpritzt. Was aber das Rareſte iſt, iſt dieſes, daß wir um halb acht Uhr zu Bette gehen. Se Lei indovinasse questo, io dirò certamente, che Lei sia la Madre di tutti gli indovini. Küſſe anſtatt meiner der Mama die Hand, und Dich küſſe ich zu tauſend Mal und verſichere Dich, daß ich werde bleiben immer

---

* Manzuoli war ein berühmter Sopraniſt, von dem Mozart in London einigen Unterricht im Geſang genoſſen hatte.

Dein aufrichtiger Bruder

Portez Vous bien et aimez moi toujours.

3. Niſſen.

Mailand 26. Januar 1770.

Mich freut es recht von ganzem Herzen, daß Du bei der Schlittenfahrt, von der Du mir ſchreibſt, Dich ſo ſehr ergötzt haſt, und ich wünſche Dir tauſend Gelegenheiten zur Ergötzung, damit Du recht luſtig Dein Leben zubringen mögteſt. Aber Eins verdrießt mich, daß Du den Herrn von Mölk ſeinen der Courmacher des ſehr ſchönen, jetzt achtzehnjährigen Mädchens] ſo unendlich ſeufzen und leiden haſt laſſen, und daß Du nicht mit ihm Schlitten gefahren biſt, damit er Dich hätte umſchmeißen können. Wie viele Schnupftücher wird er nicht denſelbigen Tag wegen Deiner gebraucht haben vor Weinen. Er wird zwar vorher ſchon drey Loth Weinſtein eingenommen haben, die ihm die grauſame Unreinigkeit ſeines Leibes, die er beſitzt, ausgetrieben haben wird. Neues weiß ich Nichts, als daß Herr Gellert, der Poet zu Leipzig*, geſtorben iſt und dann nach ſeinem Tode keine Poeſien mehr gemacht hat. Juſt ehe ich dieſen Brief angefangen habe, habe ich eine Arie aus dem Demetrio [von Metaſtaſio] verfertigt, welche ſo anfängt: Misero tu non sei etc.

Die Oper zu Mantua iſt hübſch geweſen. Sie haben den Demetrio geſpielt. Die prima Donna ſingt gut, aber ſtill; und wenn man ſie nicht agiren ſähe, ſondern ſingen nur allein, ſo meynte man, ſie ſänge nicht, denn den Mund kann ſie nicht öffnen, ſondern winſelt Alles her, welches uns aber Nichts Neues iſt zu hören. Die seconda Donna macht ein Anſehen wie ein Grenadier, und hat auch eine ſtarke Stimme; und ſingt wahrhaftig nicht übel, für das, daß ſie das erſte Mal agirt. Il primo uomo, il musico ſingt ſchön, aber hat eine ungleiche Stimme. Er nennt ſich Caselli. Il secondo uomo iſt ſchon alt, und mir gefällt er nicht. Der Tenor nennt ſich Ottini: er ſingt nicht übel, aber halt ſchwer, wie alle italieniſchen Tenore; er iſt unſer ſehr guter Freund. Wie der zweyte heißt, weiß ich nicht. Er iſt noch jung, aber nicht viel Rares. Primo ballerino, gut; Prima ballerina, gut, und man ſagt, ſie ſey gar kein Hund; ich aber habe ſie nicht in der Nähe geſehen. Die Uebrigen ſind wie alle Andern. Ein Grotesco iſt da, der gut ſpringt, aber nicht ſo ſchreibt wie ich: wie die Säue brumzen. Das Orcheſter iſt nicht übel. Zu Cremona iſt das Orcheſter gut, und der erſte Violoniſt heißt Spagnoletta. Prima Donna nicht übel; ſchon alt, glaube ich, wie ein Hund; ſingt nicht ſo gut, wie ſie agirt, und iſt die Frau eines Violoniſten, der bei der Oper mit geigt, und ſie nennt ſich Masci. Die Oper hieß La clemenza di Tito. Seconda Donna, auf dem Theater kein Hund; jung, aber nichts Rares. Primo uomo, musico, Cicognani, eine hübſche Stimme und ein ſchönes Cantabile. Die andern zwey Caſtraten, jung und paſſabel. Der Tenor nennt ſich: non lo so, hat ein angenehmes Weſen, ſieht dem Le Roi zu Wien natürlich gleich. Ballerino primo, gut und ein ſehr großer Hund. Eine Tänzerin war da, die nicht übel getanzt hat, und was das nicht für ein capo d'opera iſt, außer dem Theater und in demſelben kein Hund. Die Uebrigen wie Alle. Ein Grotesco iſt auch dort, der bei jedem Sprunge einen hat — laſſen. Von Milano kann ich dir wahrhaftig nicht viel ſchreiben: wir waren noch nicht in der Oper. Wir haben gehört, daß die Oper nicht gerathen hat. Primo uomo, Aprile, ſingt gut, hat eine ſchöne gleiche Stimme. Wir haben ihn in einer Kirche gehört, wo juſt ein großes Feſt war. Madam Piccinelli von Paris, welche in unſerm Concerte geſungen hat, agirt bey der Oper. Herr Pick, welcher zu Wien tanzte, tanzt jetzt hier. Die Oper nennt ſich Didone abbandonata, und wird bald aufhören. Sign. Piccini, welcher die zukünftige Oper ſchreibt, iſt hier. Ich habe gehört, daß ſeine Oper heißt: Cesare in Egitto.

---

* Seine Gedichte ſchätzte der alte Mozart ſo ſehr, daß er ſich ſogar einmal ſchriftlich an ihn wandte, um ihm dieſe Verehrung auszuſprechen. Gellerts Antwort iſt bei Niſſen S. 10 f. mitgetheilt.

Wolfgang de Mozart
Edler vom Hochenthal, Freund des Zahlhauſes.

4. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 10. Febr. 1770.

Wenn man die Sau nennt, ſo kömmt ſie gerennt. Ich bin wohl auf, Gott Lob und Dank, und kann kaum die Stunde erwarten, eine Antwort zu ſehen. Ich küſſe der Mama die Hand, und meiner Schweſter ſchicke ich ein Blattern — — Buſſerl, und bleibe der nämliche — — aber wer? — — der nämliche Hanswurſt. Wolfgang in Deutſchland, Amadeo in Italien.

de Morzantini.

5. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 17. Febr. 1770.

Da bin ich auch, da habt's mich: Du Mariandel, mich freut es recht, daß Du ſo erſchrecklich — — luſtig geweſen biſt. Dem Kindsmenſch [Salzburger Ausdruck für Magd], der Urſerl, ſage daß ich immer meyne, ich hätte ihr alle Lieder wieder zurück geſtellt; aber allenfalls, ich hätte ſie in den wichtigen und hohen Gedanken nach Italien mit mir geſchoben, ſo werde ich nicht ermangeln, wenn ich es finde, es in den Brief hinein zu prägen. Addio, Kinder, lebt's wohl, der Mama küſſe ich tauſend Mal die Hände, und Dir ſchicke ich hundert Buſſerln oder Schmazerln auf Dein wunderbares Pferdegeſicht. Per fare il fine, bin ich Dein etc.

6. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand am Faſching Erchtag 1770.

Und ich küſſe die Mama und Dich, ich bin völlig verwirt vor lauter Affairen*, ich kan ohnmöglich mehr ſchreiben.

7. Niſſen.

Mailand 3. März 1770.

Cara sorella mia!

Recht von ganzem Herzen freut es mich, daß Du Dich ſo luſtig gemacht haſt. Du mögteſt aber etwa glauben, ich hätte mich nicht luſtig gemacht. Aber ja, ich könnte es nicht zählen. Ich glaube gewiß, wir waren ſechs oder ſieben Mal in der Oper, und dann in den feste di ballo, welche, wie zu Wien, nach der Oper anfangen, aber mit dem Unterſchied, daß zu Wien mit dem Tanzen mehr Ordnung iſt. Die facchinata und chiccherata haben wir auch geſehen. Die erſte iſt eine Maſkerade, welche ſchön zu ſehen iſt, weil ſich Leute anlegen als facchini oder als Hausknechte, und da iſt eine barca geweſen, worin viele Leute waren, und viele ſind auch zu Fuße gegangen. Vier oder ſechs Chöre Trompeten und Pauken, und auch etliche Chöre Geigen und andere Inſtrumente. Die chiccherata iſt auch eine Maskerade. Die Mailänder heißen chicchere diejenigen, die wir petits maîtres heißen, oder Windmacher halt, welche denn alle zu Pferde, welches recht hübſch war. Mich erfreut es jetzt ſo, daß es dem Herrn von Aman[*] beſſer geht, als wie es mich betrübt hat, wie ich gehört habe, daß er ein Unglück gehabt hat. Was hat die Madame Roſa für eine Maske gehabt? Was hat der Herr von Mölk für eine gehabt? Was hat Herr von Schiedenhofen für eine gehabt? Ich bitte Dich, ſchreibe es mir, wenn Du es weißt: Du wirſt mir einen ſehr großen Gefallen erweiſen. Küſſe ſtatt meiner der Mama die Hände 100000000000 Male. An alle gute Freunde Complimente und Dir tauſend Complimente von wanſten derwiſcht, ſo haſten ſchon, und von Don Casarella, abſonderlich von hinten her.

---

* Es waren Academien und Compoſitionen aller Art, die Wolfgang beſchäftigten. Das Hauptreſultat des Aufenthaltes in Mailand aber war, daß der junge Maeſtro für die nächſte stagione die scrittura erhielt. Das Textbuch ſollte ihnen nachgeſchickt werden, alſo konnten ſie vorerſt ganz Italien mit Ruhe durchreiſen. Die Oper war Mitridate, rè di Ponto.

8. Niſſen.

Bologna 24. März 1770.

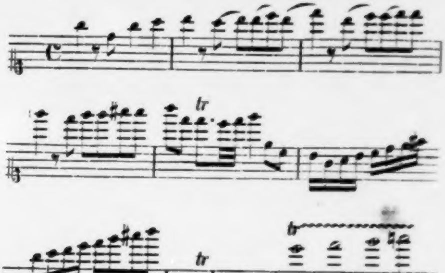
O Du Fleißige Du!

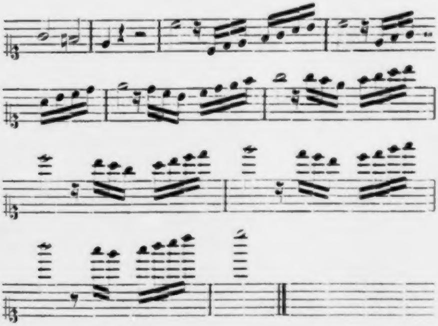
Weil ich gar ſo lange faul war, ſo habe ich gedacht, es ſchadete nicht, wann ich wieder eine kurze Zeit fleißig wäre. Alle Poſttage, wann die deutſchen Briefe kommen, ſchmeckt mir das Eſſen und Trinken viel beſſer. Ich bitte, ſchreibe mir, wer bey den Oratorien ſingt, Schreib' mir auch wie der Titel von den Oratorien heißt. Schreibe mir auch, wie Dir die Haydn'ſchen Menuette gefallen, ob ſie beſſer als die erſtern ſind. Daß Herr von Aman wieder geſund iſt, freut mich von Grund meines Herzens: ich bitte Dich, ſage ihm, er ſoll ſich wohl in Obacht nehmen: er ſoll keine ſtarke Commotion machen. Sage es ihm, ich bitte Dich. Aber ſage ihm auch, daß ich ſo oft an Dich denke, wie wir zu Triebenbach Handwerker geſpielt haben, und da er durch den Schrottbeutel und durch das Zſchmachen, den Namen Schrattenbach [Familienname des Erzbiſchofs Sigismund] vorſtellte. Und ſage ihm auch: daß ich ſo oft daran denke, da er oft zu mir geſagt hatte folgende Worte: Wollen wir uns vertheilen? und da ich ihm allezeit antwortete: Wie z'wieder! — Aufs nächſte werde ich Dir ein Menuett, welchen Mr. Pick auf dem Theater tanzte, ſchicken, und welchen dann in feste di ballo zu Mailand alle Leute tanzten, nur damit Du daraus ſiehſt, wie langſam die Leute tanzen. Der Menuett an ſich ſelbſt iſt ſehr ſchön. Er iſt natürlich von Wien, alſo gewiß von Teller oder von Starzer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatraliſcher Menuett iſt, der langſam geht. Die Menuette aber von Mailand oder die wäliſchen haben viele Noten, gehen langſam und viele Takte. Z. B. der erſte Theil hat 16, der zweite 20 auch 24 Takte.

---

[*] Der Vater hatte in dem vorigen Briefe geſchrieben: „Das Unglück des Hrn. von Aman, von dem Du ſchreibſt, hat uns nicht nur höchſtens betrübt, ſondern dem Wolfg. viele Thränen gekoſtet: Du weißt wie empfindlich er iſt.“

Zu Parma lernten wir eine Sängerin kennen, und hörten ſie auch recht ſchön in ihrem eigenen Hauſe, nämlich die berühmte Bastardella, welche 1. eine ſchöne Stimme, 2. eine galante Gurgel, 3. eine unglaubliche Höhe hat. Folgende Töne und Paſſagen hat ſie in meiner Gegenwart geſungen:





9. Niſſen. Nachſchrift.

Rom 14. April 1770.

Ich bin, Gott Lob und Dank! nebſt meiner miſerablen Feder geſund und küſſe die Mama und die Nannerl tauſend oder 1000 Mal. Ich wünſchte nur, daß meine Schweſter zu Rom wäre, denn ihr würde dieſe Stadt gewiß wohl gefallen, indem die Peterskirche regulär, und viele andere Sachen zu Rom regulär ſind. Die ſchönſten Blumen tragen ſie jetzt vorbei; den Augenblick ſagt es mir der Papa. Ich bin ein Narr, das iſt bekannt. O ich habe eine Noth. In unſerm Quartier iſt nur ein Bett. Das kann die Mama ſich leicht einbilden, daß ich bei dem Papa keine Ruhe habe. Ich freue mich auf das neue Quartier. Jetzt habe ich juſt den heil. Petrus mit dem Schlüſſelamt, den heiligen Paulus mit dem Schwert, und den heiligen Lukas mit meiner Schweſter etc. etc. abgezeichnet. Ich habe die Ehre gehabt, des heil. Petrus Fuß zu S. Pietro zu küßen, und weil ich das Unglück habe, ſo klein zu ſein, ſo hat man mich als den nämlichen alten

Wolfgang Mozart

hinaufgehoben.

10. Niſſen.

Rom 21. April 1770.

Cara sorella mia!

Ich bitte Dich, Du wirſt die Künſte von der Rechenkunſt finden, denn Du haſt ſie ſelbſt aufgeſchrieben, und ich habe ſie verloren, und weiß alſo Nichts mehr davon. Alſo bitte ich dich, ſie mir zu copiren, nebſt andern Rechenexempeln, und mir ſie her zu ſchicken.

Manzuoli ſteht im Contract mit den Mailändern, bei meiner Oper zu ſingen [vgl. Nr. 2 und 6]. Der hat mir auch deßwegen in Florenz vier oder fünf Arien geſungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müſſen, weil man gar nichts von theatral. Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu ſehen, daß ich fähig bin, eine Oper zu ſchreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten. Man weiß auch nicht, ob die Gabrielli ſicher kommen wird. Einige ſagen, es wird die de' Amicis ſingen, welche wir in Neapel ſehen werden. Ich wünſchte, daß ſie und Manzuoli recitirten. Da wären nun zwei gute **Bekannte** und Freunde von uns. Man weiß auch noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando [Haushofmeiſter des Grafen Firmian in Mailand] und dem Herrn von Troyer recommandirt.

Jetzt habe ich juſt die Arie: Se ardire e speranza in der Arbeit. — —

11. Niſſen.

Rom 25. April 1770.

Cara sorella mia!

Io vi accerto che io aspetto con una incredibile premura tutte le giornate di posta qualche lettere di Salisburgo. Jeri fummo a S. Lorenzo e sentimmo il Vespero, e oggi matina la messa cantata, e la sera poi il secondo vespero, perchè era la festa della Madonna del Buonconsiglio. Questi giorni fummi nel Campidoglio e viddemmo varie belle cose. Se io volessi scrivere tutto quel che viddi, non bastarebbe questo foglietto. In due Accademie suonai, e domani suonerò anche in una. — Subito dopo pranzo giuochiamo a Potsch [Boccia]. Questo è un giuoco che imparai qui, quando

verrò a casa, ve l'imparerò. Finita questa lettera finirò una sinfonia mia, che comminciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista (il quale è il mio padre) perchè noi non la vogliamo dar via per copiarla: altrimente ella sarebbe rubata. Wolfgango in Germania
Amadeo Mozart in Italia.

Roma caput mundi il 25 Aprile anno 1770
nell' anno venturo 1771.

Hinten wie vorn und in der Mitte doppelt.

12. Niſſen.

Neapel 19. Mai 1770.

C. S. M.

Vi prego di scrivermi presto e tutti i giorni di posta. Io vi ringrazio di avermi mandata questi Rechenhiſtorie, e vi prego, se mai volete avere mal di testa, di mandarmi ancora un poco di questi Künſte. Perdonate mi che scrivo si malamente, ma la razione è perchè anche io ebbi un poco mal di testa. Der 12te Menuett von Haydn, den Du mir geſchickt haſt, gefällt mir recht wohl, und den Baß haſt du unvergleichlich dazu componirt, und ohne mindeſten Fehler. Ich bitte Dich, probire öfter ſolche Sachen.

Die Mama ſoll nicht vergeſſen, die Flinten alle beide putzen zu laſſen. Schreibe mir, wie es dem Herrn Canari geht. Singt er noch? Pfeift er noch? Weißt Du, warum ich auf den Canari denke? Weil in unſerm Vorzimmer einer iſt, welcher ein G'ſeis macht, wie unſerer.* A propos, der Herr Johannes [Hagenauer] wird wohl den Gratulations-Brief empfangen haben, den wir haben ſchreiben wollen. Wenn er ihn aber nicht empfangen hätte, ſo werde ich ihm ſchon ſelbſt mündlich ſagen zu Salzburg, was darin hätte ſtehen ſollen. Geſtern haben wir unſere neuen Kleider angezogen; wir waren ſchön wie die Engel. An die Nandl meine Empfehlung, und ſie ſoll fleißig für mich beten. Den 30ten wird die Oper anfangen, welche der Jomelli componirt. Die Königin und den

---

* Mozart liebte die Thiere ſehr und hatte auch ſpäter ſtets Vögel im Zimmer.

König haben wir unter der Meſſe zu Portici in der Hofcapelle geſehen, und den Veſuvius haben wir auch geſehen. Neapel iſt ſchön, iſt aber volkreich wie Wien und Paris. Und von London und Neapel, in der Impertinenz des Volkes weiß ich nicht, ob nicht Neapel London übertrifft; indem hier das Volk, die Lazzaroni, ihren eigenen Obern oder Haupt haben, welcher alle Monate 25 Ducati d'argento vom König hat, um nur die Lazzaroni in einer Ordnung zu halten.

Bei der Oper ſingt die de' Amicis. Wir waren bei ihr. Die zweite Oper componirt Caffaro: die dritte Ciccio di Majo, und die vierte weiß man noch nicht. Gehe fleißig nach Mirabell in die Litaneyen, und höre das Regina coeli oder das Salve Regina und ſchlaf geſund und laß Dir nichts Böſes träumen. An Herrn von Schiedenhofen meine grauſame Empfehlung tralaliera, tralaliera. Und ſage ihm, er ſoll den Repetiter-Menuett auf dem Claviere lernen, damit er ihn nicht vergeſſen thut. Er ſoll bald dazu thun, damit er mir die Freude thut machen, daß ich ihm einmal thue accompagniren. An alle andere gute Freunde und Freundinnen thue meine Empfehlung machen, und thue geſund leben, und thue nit ſterben, damit Du mir noch kannſt einen Brief thun, und ich dir hernach noch einen thue, und dann thun wir immer ſofort, bis wir was hinaus thun, aber doch bin ich der, der will thun, bis es ſich endlich nimmer thun läßt. Indeſſen will ich thun bleiben W. M.

11. Niſſen.

Neapel 29. Mai 1770.

Jeri l'altro fummo nella prova dell' opera del Sign. Jomelli, la quale è una opera che è ben scritta e che me piace veramente. Il Sign. Jomelli ci ha parlato ed era molto civile. E fummo anche in una chiesa a sentir una Musica la quale fù del Sign. Ciccio di Majo, ed era una bellissima Musica. Anche lui ci parlò ed era molto compito. La Signora de' Amicis cantò a meraviglia. Stiamo Dio grazia assai bene di salute, particolarmente io, quando viene una lettera di Salisburgo. Vi prego di scrivermi tutti giorni di posta, e se anche non avete niente da scrivermi, solamente vorrei averlo per aver qualche lettera tutti giorni di posta. Egli non sarebbe mal fatto, se voi mi scriveste qualche volta una letterina italiana. — —

14. Niſſen.

Neapel 5. Juni 1770.

Heut raucht der Veſuvius ſtark. Potz Blitz und kanent aini. Haid homa g'freia beim Herr Doll. Das is a deutſcha Compoſitör und a browa Mo. Anjetzo beginn ich meinen Lebenslauf zu beſchreiben. Alle gore. qualche volta anche alle dieci mi svelgio, e poi andiamo fuor di casa, e poi pranziamo da un trattore, e dopo pranzo scriviamo, e poi sortiamo, e indi ceniamo, ma che cosa? Al giorno di grasso, un mezzo pollo ovvero un piccolo boccone d'arrosto: al giorno di magro un piccolo pesce: e di poi andiamo a dormire. Est-ce que Vous avez compris? Redma dafir ſoisburgariſch, don as is gſchaida. Wir ſand Gottlob geſund, da Voda und i. Ich hoffe Du wirſt Dich auch wohl befinden, wie auch die Mama. Neapel und Rom ſind zwei Schlafſtädte. A ſcheni Schrift! Net wor? Schreibe mir und ſei nicht ſo faul. Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! Je te casserai la tête. Ich freue mich ſchon auf die Portraite [von Mutter und Schweſter, die verſprochen hatten ſich malen zu laſſen], und i bi korios, wias da gleich ſieht; wons ma gfoin, ſo los i mi und den Vodan a ſo macho. Maidli, laß Da ſaga, wo biſt dan gweſa, he? Die Oper hier iſt von Jomelli; ſie iſt ſchön, aber zu geſcheit und zu altväteriſch fürs Theater. Die de' Amicis ſingt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand geſungen hat. Die Tänze ſind miſerabel pompös. Das Theater iſt ſchön. Der König iſt grob neapolitaniſch auferzogen, und ſteht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Biſſel größer als die Königin ſcheint. Die Königin iſt ſchön und höflich, indem ſie mich gewiß 6 mal im Molo auf das Freundlichſte gegrüßt hat.

15. Niſſen. Nachſchrift.

Neapel 16. Juni 1770.

Ich bin auch noch lebendig und beſtändig luſtig wie alle Zeit, und reiſe gern; nun bin ich auf dem mediteraniſchen Meer auch gefahren. Ich küſſe der Mama die Hand und die Nannerl zu 1000 Malen und bin der Sohn Steffel und der Bruder Hanſl. —

16. Niſſen. Nachſchrift.

Rom 7. Juli 1770.

C. S. M.

Ich habe mich recht verwundert, daß Du ſo ſchön componiren kannſt. Mit einem Worte, das Lied iſt ſchön. Probire öfter Etwas. Schicke mir bald die andern ſechs Menuetten von Haydn. Mlle. j'ai l'honneur d'être Votre très humble serviteur et frère Chevalier de Mozart. — [Er hatte vom Pabſt das Ordenskreuz vom Goldenen Sporen erhalten.]

17. Niſſen. Nachſchrift.

Bologna 21. Juli 1770.

Ich gratulire der Mama zu dem Namensfeſte und wünſche daß die Mama noch möge viele hundert Jahre leben und immer geſund bleiben, welches ich immer bey Gott verlange, und bete alle Tage und werde alle Tage für Sie Beide beten. Ich kann unmöglich mit Etwas aufwarten, als mit etlichen Loretto-Glöckeln und Kerzen und Haubeln und Flor, wenn ich zurückkomme. Inzwiſchen lebe die Mama wohl, ich küſſe der Mama 1000 Mal die Hände und verbleibe bis in den Tod

Ihr getreuer Sohn.

18. Niſſen. Nachſchrift an die Schweſter.

Io vi auguro d'Iddio, Vi dia sempre salute, e vi lasci vivere ancora cent' anni e vi faccia morire quando avrete mille anni. Spero che Voi impararete meglio conoscermi ni avvenire e che poi ne giudicherete come ch' egli vi piace. Il tempo non mi permette di scriver molto. La penna non vale un corno, ne pure quello che la dirigge. Il titolo dell' opera che ho da comporre a Milano, non si sà ancora. Ich habe die Tauſend und eine Nacht in italieniſcher Sprache von unſerer Hausfrau zu Rom zu ſchenken bekommen; es iſt recht luſtig zu leſen.

19. Original-Copie von Al. Fuchs. Nachſchrift.

Bologna 4. Aug. 1770.

Ich bedaure recht von Herzen, daß die Jungfrau Martha immer ſo krank iſt, und bete alle Tage für ſie, damit ſie geſund werde. Sage ihr anſtatt meiner, ſie ſoll nicht zu viel Bewegung machen und brav geſulzte Sachen eſſen. [Sie hatte die Auszehrung.]

A propos, haſt Du dem Robinigſiegerl [Sigmund Robinig, einem Freund] meinen Brief geben? Du ſchreibſt mir nichts davon; ich bitte, wenn Du ihn ſiehſt, ſo ſage ihm, er ſolle auch mich nicht gar vergeſſen. Ich kann ohnmöglich ſchöner ſchreiben, denn die Feder iſt eine Notenfeder und keine Schriftfeder. Nun iſt meine Geige neu beſeitet und ich ſpiele alle Tage; aber dieſes ſetze ich nur hinzu, weil meine Mama einmal zu wiſſen verlangte, ob ich noch geige. Gewiß ihrer 6 mal habe ich die Ehre gehabt, allein in die Kirchen und prächtige Functiones zu geben. Unterdeſſen habe ich ſchon vier italieniſche Sinfonien [Ouvertüren] componirt, außer den Arien, deren ich gewiß 5—6 ſchon gemacht habe, und auch eine Motetten.

Kömt der Herr Deibl öfters? beehrt er Euch noch mit ſeinem unterhaltlichen Diſcourſe? Und Herr Edler Karl von Vogt? würdigt er ſich noch, Eure unerträglichen Stimmen anzuhören? Der Herr von Schiedenhofen ſoll Dir fleißig Menuett ſchreiben helfen, ſonſt bekömmt er kein Zuckerl mit.

Meine Schuldigkeit wäre, wenn es mir die Zeit erlaubte, Herrn von Möll und Schiedenhofen mit ein Paar Zeilen Beide zu beläſtigen, aber da mir das Nothwendigſte dazu mangelt, ſo bitte ich meinen Fehler zu verzeihen, und mir auf das Zukünftige dieſe Ehre aufgehoben ſein zu laſſen. Anfänge unterſchiedlicher Caſſationen. Hier habe ich Dein Verlangen vollbracht. Ich glaube ſchwerlich, daß es einer von mir ſein wird; dann wer würde ſich denn unterſtehen eine Compoſition, welche der Sohn des Capellmeiſters gemacht hat und deſſen Mutter und Schweſter da iſt, für ſich auszugeben? Addio! Lebe wohl, meine einzige Luſtbarkeit beſteht dermalen in engliſchen Schritten, Capriol- und Spaggat-machen. Italien iſt ein Schlafland; es ſchläfert Einen immer. Addio, leb wohl!

20. Niſſen. Nachſchrift.

Bologna 21. Aug. 1770.

Ich bin auch noch lebendig und zwar ſehr luſtig. Heute kam mir die Luſt, auf einem Eſel zu reiten; denn in Italien iſt es der Brauch, und alſo habe ich gedacht, ich muß es doch auch probiren. Wir haben die Ehre, mit einem gewiſſen Dominikaner umzugehen, welcher für heilig gehalten wird. Ich zwar glaube es nicht recht, denn er nimmt zum Frühſtück oft eine Taſſe Chocolade, gleich darauf ein gutes Glas ſtarken ſpaniſchen Wein; und ich habe ſelbſt die Ehre gehabt, mit dieſem Heiligen zu ſpeiſen, welcher brav Wein und auf die Letzt ein ganzes -Glas voll ſtarken Weins bei der Tafel getrunken hat, zwei gute Schnitze Melonen, Pfirſiche, Birnen, fünf Schalen Kaffee, einen ganzen Teller voll Nägeln, zwei volle Teller Milch mit Limonien. Doch dieſes könnte er mit Fleiß thun, aber ich glaube nicht, denn es wäre zuviel, und aber er nimmt viele Sachen zur Jauſen [Vesperbrod] auf Nachmittag.

21. Mozarteum. Nachſchrift.

Bologna 8. Sept. 1770.

Damit ich nicht wider meine Schuldigkeit fehle, ſo will ich ein paar Worte auch ſchreiben. Ich bitte mir zu ſchreiben, in was für Bruderſchaften ich bin, und mir ſelbige darzu nothwendige Gebetter zu wiſſen zu machen. Jetzt leſe ich juſt den Telemach: ich bin ſchon im zweyten Theil. Inzwiſchen lebe wohl. Meinen Handkus an die Mama.

22. Niſſen.

Bologna 22. Sept. 1770.

Ich hoffe meine Mama wird wohl auf ſein, wie auch Du und wünſche, daß Du mir doch ins Künftige auf meine Briefe beſſer antworten wirſt, denn es iſt ja weit leichter, Etwas zu beantworten als Etwas zu erfinden.

Die ſechs Menuetten von Haydn gefallen mir beſſer als die erſten zwölf. Wir haben ſie der Gräfin [Pallivicini, auf deren Landgute bei Bologna Vater und Sohn mehrere Wochen wohnten] oft machen müſſen, und wir wünſchen, daß wir im Stande wären, den deutſchen Menuett-Guſto in Italien einzuführen, indem ihre Menuette bald ſo lang wie ganze Sinfonien dauern. Verzeihe mir, daß ich ſo ſchlecht ſchreibe: allein ich könnte es ſchon beſſer, aber ich eile.

23. Niſſen. Nachſchrift.

Bologna 29. Sept. 1770.

Damit der Brief ein wenig voller wird, will ich auch ein paar Worte hinzuſetzen. Mir iſt von Herzen leid wegen der ſo lang anhaltenden Krankheit, welche die arme Jungfrau Martha empfinden und mit Geduld übertragen muß. Ich hoffe mit der Hilfe Gottes wird ſie ſchon wieder geſund werden. Wo nicht, ſo muß man ſich nicht ſo ſtark betrüben, dann der Wille Gottes iſt allezeit der beſte; und Gott wird ſchon beſſer wiſſen, ob es beſſer iſt zu ſeyn auf dieſer Welt oder in der andern. Aber ſie ſoll ſich tröſten, indem ſie jetzt von dem Regen in das ſchöne Wetter kommen kann. — —

24. Niſſen. Nachſchrift.

Bologna 6. Okt. 1770.

Mich freut es recht vom Herzen, daß Du dich ſo luſtig gemacht haſt, ich wünſche ich wäre dabei geweſen. Ich hoffe daß die Jungfrau Martha beſſer ſeyn wird. Heute ſpielte ich bei den Dominicanern die Orgel. Mache meinen Glückwunſch an — — — und ſage ihnen, daß ich von Herzen wünſche, daß ſie noch können die Secundiz von Pater Dominikus erleben, und damit wir Alle wieder ſo vergnügt beiſammen ſein können. * An alle Thereſeln meinen Glückwunſch, und an alle Freunde in und außer dem Hauſe mein Compliment. Ich wünſchte, daß ich bald die Berchtesgadner Sinfonien hören könnte, und etwa ein Trompeterl oder Pfeiferl dazu blaſen. Ich habe das große Feſt des hl. Petronius in Bologna gehört und geſehen. Es war ſchön aber lang, und die Trompeter haben von Lucca kommen müſſen, um den Tuſch zu machen, welche aber abſcheulich geblaſen haben. — —

25. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 20. Okt. 1770.

Meine liebe Mama, Ich kann nicht viell ſchreiben, dann die Finger thuen ſehr weh von ſo viel Recitativ ſchreiben: Ich bitte, bette die Mama für mich, daß die Opera [Mitridate Rè di Ponto] gut geht und daß wir dann glücklich wieder beiſammen ſeyn können. Ich küſſe der Mama tauſendmahl die Hand, und mit meiner Schweſter hätte ich viel zu reden, aber waß? Das weiß nur Gott und ich allein. Wenn es Gottes Willen iſt, werde ich es ihr mündlich, wie ich hoffe, bald eröffnen können. Inzwiſchen küſſe ich ſie 1000mahl. Meine Compliment an alle gute Freund und Freundinnen. Wir haben die gute Martherl verloren, doch werden wir ſie mit der Hülf Gottes in einem guten Stande finden.

26. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 27. Okt. 1770.

Allerliebſte Schweſter! Du weißt, daß ich ein großer Schwätzer bin, und auch als ſolcher Dich verlaſſen habe. Nun verlege ich mich aber mehr auf das Deuten, indem der Sohn vom Hauſe ſtumm und gehörlos iſt. Nun habe ich zu ſchreiben für die Oper. Es iſt mir vom Herzen leid, daß ich Dich wegen der verlangten Menuette nicht bedienen kann; doch wenn Gott will, auf Oſtern vielleicht wirſt Du ſie ſammt mich

---

* Wahrſcheinlich, bemerkt O. Jahn, iſt die befreundete Familie des Kaufmanns Hagenauer gemeint, der dem alten Mozart bei ſeinen Reiſen manchmal in den Geldverhältniſſen zur Hand gegangen und deſſen Sohn 1764 in den geiſtlichen Stand getreten war.

ſelbſten bekommen. Mehr kann ich und weiß ich nicht zu ſchreiben. Lebe wohl und bete für mich. — —

27. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 3. Nov. 1770.

Allerliebſtes Herzensſchweſterchen!

Ich bedanke mich bei der Mama und bei Dir für die redlichen Wünſche, und brenne vor Begierde, Euch beide bald wieder in Salzburg zu ſehen. Auf deinen Glückwunſch zu kommen, ſo kann ich Dir ſagen, daß ich bald gewähnt hätte, daß Hr. Martinelli Dir Deinen welſchen Wunſch aufgeſetzt hätte. Weil Du aber immer die kluge Schweſter biſt, und es ſo witzig gewußt haſt anzuſtellen, indem Du nach Deinem welſchen Glückwunſch gleich die Empfehlung von Herrn Martinelli, welche in nämlicher Schreibart geſchrieben war, darunter geſetzt, ſo habe ich es und war es mir unmöglich zu merken, und ich ſagte gleich zum Papa: „Ach könnte ich doch ſo klug und witzig werden!“ Dann ſagte der Papa: „Ja das iſt wahr“; und ich ſagte hernach: „Mich ſchläfert“, und er ſagte jetzt juſt: „Höre auf!“ Adio, bitte Gott, daß die Oper gut gehen möge. Ich bin Dein Bruder W. M.

deſſen Finger vom Schreiben müde ſind.

28. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 1. Dez. 1779.

Liebſte Schweſter!

Weil ich ſo lang nicht geſchrieben habe, ſo habe ich gedacht, Deinen Verdruß oder Verſchmache zu beſänftigen mit gegenwärtigen Zeilen ... Nun habe ich viel zu ſchreiben und zu arbeiten an meiner Opera. Ich hoffe, es wird Alles gut gehen mit der Hülfe Gottes. Addio, lebe wohl. Ich bin wie allzeit Dein getreuer Bruder Wolfgang Mozart.

29. Mozarteum. Nachſchrift.

Allerliebſte Schweſter!

Ich hab ſchon lang nichts mehr geſchrieben, weil ich mit der Opera beſchäftiget war. Da ich jetzt nun Zeit habe, will ich meine Schuldigkeit mehr beobachten. Die Opera Gott

Lob und Dank, gefällt, indem alle Abende das Theater voll iſt, welches auch Alle in Verwunderung ſetzt, indem Viele ſagen, daß ſie, ſo lang ſie in Mayland ſind, keine erſte Opera ſo voll geſehen, als dieſes Mal. Ich ſamt meinen Papa bin geſund, Gott Lob und Dank und hoffe, daß ich der Mama und Dir auf Oſtern alles mündlich erzählen kann. Addio. Meinen Handkuß an die Mama. A propos, geſtern war der Copiſt bei uns, und ſagte, daß er meine Opera juſt für den Hof nach Liſſabon ſchreiben muß. Leben Sie wohl meine liebe Mademoiselle Schweſter. Ich habe die Ehre zu ſein und zu verbleiben von nun an bis in Ewigkeit

Dero getreuer Bruder.

30. Mozarteum. Nachſchrift.

Venedig 13. Febr. 1771.

Allerliebſte Schweſter!

Daß ich geſund bin, wirſt Du ſchon von meinem Papa erfahren haben. Ich weiß nichts zu ſchreiben als meinen Handkuß an die Mama. Lebe wohl.

Al sig: Giovanni [Hagenauer]. La sig^{ra} perla ricono la riverisce tanto come anche tutte le altre perle, e li assicuro che tutte sono inamorata di lei, e che sperano che lei prenderà per moglie tutte, come i Turchi per contentar tutte sei. Questo scrivo in casa de Sign. Wider, il quale è un galant'uomo come Lei melo scrisse, ed jeri abbiamo finito il carnavale da lui, cenardo da lui e poi ballammo ed andammo colle perie in compagnie nel ridotto nuovo, che mi piacque assai. Quando stò dal Sign. Wider e guardando fuori della finestra vedo la casa dove lei abito quando lei fù in Venezia. Di nuovo non sò niente. Venezia mi piace assai. Il mio complimento al Sign. suo padre e madre sorelle fratelli e a tutti i miei amici ed amiche. Addio.

31. Mozarteum. Nachſchrift.

Venedig 20. Febr. 1771.

Ich lebe auch noch und bin, Gott Lob und Dank geſund. Die de' Amicis hat hier zu S. Benedetto recitirt. Sage dem Hrn. Joanes, daß die Wideriſchen Berlein immer von ihm reden und voraus die Mad.^{elle} Catharina und er ſoll bald wieder auf Venedig kommen, um ſich eben die attacca geben zu laſſen. Das iſt, ſich auf dem Boden den H— prellen laſſen, um ein rechter Venetianer zu werden. Mir haben ſie es auch wollen thuen, haben alle 7 Weibsbilder zuſammengeholfen und doch waren ſie nicht im Stande mich zu Boden zu bringen. Addio.

Ende März 1771 trafen die beiden Reiſenden wieder in der Heimath ein. Allein die Vermählung des Erzherzog Ferdinand mit der Prinzeſſin von Modena, die im October deſſelben Jahres mit großen Feſtlichkeiten Statt finden ſollte, führte Vater und Sohn bereits nach wenigen Monaten wieder dorthin, weil Wolfgang von der Kaiſerin Maria Thereſia den Auftrag erhalten hatte zu dieſer Feier eine theatraliſche Serenata zu componiren.

32. Mozarteum. Nachſchrift.

Verona 18. Aug. 1771.

Allerliebſte Schweſter!

Ich hab nicht mehr als eine halbe Stunde geſchlaffen, denn das Schlaffen nach dem Eſſen freut mich nicht. Du kannſt hoffen, glauben, meynen, der Meynung ſein, in der ſteten Hoffnung verharren, gut befinden, Dir einbilden, Dir vorſtellen, in Zuverſicht leben, daß wir geſund ſind; aber gewiß kann ich Dir Nachricht geben. . . . Dem Herrn von Heffner wünſche Glück zur Reiſe anſtatt meiner; frage ihn ob er die Annamindl nicht geſehen hat? [Wolfgang, damals 15 Jahre alt, hatte die Ruhezeit des kurzen Aufenthaltes in Salzburg benutzt, ſich zum erſten Male zu verlieben. Wir werden noch mehrere darauf bezügliche Andeutungen finden, vgl. auch Nr. 25.]

33. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 23. Aug. 1771.

Allerliebſte Schweſter!

Wir haben auf der Reiſe viele Hitz ausgeſtanden, und der Staub hat uns beſtändig impertinent ſeckirt, daß wir gewiß erſticket und verſchmachtet wären, wenn wir nicht geſcheiter geweſen wären. Hier hat es ein ganzes Monath durch (ſagen die Mayländer) nicht gerenget, heunt hat es angefangen ein wenig zu tröpfeln, jetzt aber ſcheunt wieder die Sonne und es iſt wieder ſehr warm. Was Du mir verſprochen haſt (Du weiſt ſchon was — — — o Du Lieb Du!) halte gewiß, ich bitte Dich. Ich werde Dir gewiß verbunden ſein. Jetzt blas ich juſt vor Hitz! Nun reiß ich das Leibel auf. Addio, lebe wohl. Wolfgang.

Ober unſer iſt ein Violiniſt, unter unſer auch einer, neben unſer ein Singmeiſter, der Lection gibt, in dem letzten Zimmer gegen unſer iſt ein Hautboist. Das iſt luſtig zum Componiren! Giebt einen viel Gedanken.

34. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 31. Aug. 1771.

Allerliebſte Schweſter!

Wir ſind, Gott Lob und Dank, geſund. Ich habe ſchon anſtatt Deiner viele gute Birnen und Pferſchig und Melaunen gegeſſen. Meine einzige Luſtbarkeit iſt mit dem Stummen zu deuten, denn das kann ich aus der Perfection. Hr. Haſſe [der berühmte Operncomponiſt] iſt geſtern hier angelangt, heunt werden wir ihn beſuchen. Daß Buch von der Serenata* iſt auch erſt vergangenen Donnerstag angelangt. Ich weiß nicht viel zu ſchreiben. Ich bitte dich noch wegen dem gar Andern, wo nichts Anderes mehr ſein kann, Du verſtehſt mich ſchon.

35. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 13. Sept. 1771.

A. S. Ich ſchreibe nur deswegen, damit ich .... ſchreibe. Mir iſt es zwar ungelegen, weil ich einen ſtarken Katarrh und Strauchen habe. Sage der Fräulein W. von Mölk, daß ich mich recht auf Salzburg freue, damit ich nur wieder ein ſolches Präſent für die Menuette bekommen kann, wo, wie ich es bei derſelben Akademie bekommen habe: ſie weiß es hernach ſchon.

---

* Es war Ascanio in Alba, die Wolfgang für Mailand zu componiren hatte und von deren Muſik Haſſe ausrief: „Questo ragazzo ci farà dimenticar tutti!“

36. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 21. Sept. 1771.

Ich bin geſund Gott Lob und Dank. Viel kann ich nicht ſchreiben. Erſtens: weiß ich nicht was; zweitens: thun mir ſo die Finger von Schreiben wehe. Ich pfeife oft meinen Pfiff, und kan Menſch gibt mir Antwort. Jetzt fehlen nur zwei Arien von der serenata, hernach bin ich fertig. — Ich hab keine Luſt mehr auf Salzburg: ich förchte, ich möchte auch närriſch werden. [Man hatte ihnen geſchrieben, es ſeien mehrere Perſonen in Salzburg närriſch geworden.]

37. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 5. Okt. 1771.

Ich bin, Gott Lob und Dank! auch geſund, aber immer ſchläfferig. .... Alles, was ich zu ſchreiben hatte, hat mir der Papa von der Feder weggenommen. Das iſt: daß er es ſchon geſchrieben hat. Sgra. Gabrielli iſt hier: wir werden ſie mit Nächſten beſuchen, damit wir alle vornehmen Sängerinen kennen lernen.

38. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 26. Okt. 1771.

Allerliebſte Schweſter!

Ich bin auch, Gott Lob und Dank, geſund. Weil nun meine Arbeit ein Ende hat, ſo habe mehr Zeit zu ſchreiben; allein ich weiß nichts, denn alles hat der Papa ſchon geſchrieben. Ich weiß nichts Neues, als daß in der Lotterie 35, 59, 60, 61, 62 herauskomen iſt, und alſo, daß wenn wir dieſe Nummern geſetzt hätten, gewonnen hätten; weil wir aber gar nicht gelegt haben, weder gewonnen noch verlohren, ſondern die Leute ausgelacht haben. Die 2 Arien, die in der serenata widerholt worden, iſt eine von Manzuoli und der Girelli, prima donna. Ich hoffe Du wirſt Dich ergötzen in Triebenbach mit Schießen und (wenn es das Wötter zuläßt) mit Spatzierengehen.

39. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 2. Nov. 1771.

Der Papa ſagte, daß Herr Kerſchbaumer ſicher ſeine Reiſe mit Nutzen und aller Beobachtung gemacht hat, und wir können verſichern, daß er ſich ſehr vernünftig aufführte. Er kann ſicher von ſeiner Reiſe mehr Rechenſchaft geben, als Andere aus ſeiner Freundſchaft, deren einer Paris nicht recht ſehen konnte, weil die Häuſer da zu hoch ſind. Heute iſt die Opera des Haſſe*, weil aber der Papa nicht ausgeht, kann ich nicht hinein. Zum Glück weiß ich ſchier alle Arien auswendig, und alſo kann ich ſie zu Hauſe in meinen Gedanken hören und ſehen.

40. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 24. Nov. 1771.

A. S. Der Herr Manzuoli der ſonſt pon allen Leuten als der geſcheuteſte unter den Caſtraten angeſehen und gehalten worden, hat in ſeinen alten Tagen ein Stück ſeiner Unvernunft und Hoffart gezeigt. Er war für die Oper mit 500 gigliati [Ducaten] verſchrieben, und, weil Nichts von der Serenada in der Scrittura gemeldet worden, ſo hat er für die Serenada noch 500 gigliati haben wollen, alſo 1000. Der Hof hat ihm nur 700 und eine ſchöne goldene Doſe gegeben (ich glaube, es wäre genug). Er aber, als ein Caſtrat, hat die 700 G. nebſt der Doſe zurückgegeben und iſt ohne Nichts weggereiſt. Ich weis nicht was für ein Ende dieſe Hiſtorie nehmen wird: ich glaube ein übles.

41. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 30. Nov. 1771.

Damit ihr nicht glaubt, daß ich krank bin, ſo ſchreibe ich dieſe zwei Zeilen. Ich habe auf dem Domplatz hier 4 Kerle henken ſehen. Sie henken hier wie zu Lyon.

---

* Haſſe hatte ebenfalls eine Feſtoper zu componiren. Leopold Mozart aber ſchreibt: „Mir iſt leid, die Serenade des Wolfgang hat die Oper des Haſſe ſo niedergeſchlagen, daß ich es nicht beſchreiben kann.“

Mitte December 1771 finden wir die Beiden wieder in Salzburg. Es ſtarb der Erzbiſchof Sigismund, und am 14. März 1772 ward der Erzbiſchof Hieronymus erwählt, der Mozart viel Leids anthun ſollte. Zunächſt aber componirte dieſer zur Feier des Einzugs und der Huldigung des neuen Fürſten die allegoriſche azione teatrale „Il sogno di Scipione". Im October aber gings wieder auf die Reiſe, weil Wolfgang ſowohl für Mailand wie für Venedig die Scrittura für das nächſte Carneval übernommen hatte.

42. Mozarteum. Nachſchrift.

Bologna 28. Okt. 1772.

Nun ſind wir ſchon zu Botzen. Schon? erſt! Mich hungert, mich dürſtet, mich ſchläffert, ich bin faul; ich bin aber geſund. Zu Hall haben wir das Stift geſehen, ich habe dort auf der Orgel geſpielt. Wenn Du die Nadernannerl ſieheſt, ſo ſage ihr, ich hab mit dem Hrn. Brindl (ihrem Amanten) geredt, er hat mir ein Compliment auf ſie aufgeben. Ich hoffe, Du wirſt Dein Wort gehalten haben, und vergangenen Sonntag bei der D. N. geweſen ſein [in Chiffern]. Lebe wohl. Schreibe mir was Neues. Botzen dies Sauloch.

Ein Gedicht von einem der über Botzen fuchs-teufel-wild und harb war:

Soll ich kommen nach Botzen,
So ſchlag ich mich lieber in —

43. Original-Abſchrift von Al. Fuchs.

Mailand 7. Nov. 1772.

Erſchrecken Sie nicht, da Sie anſtatt der Schrift meines Papa meine finden, die Urſachen folgen: 1mo ſind wir beim Herrn von Oſte, und iſt der Herr Baron Chriſtiani da, da haben ſie ſo viel mit einander zu reden, daß er unmöglich Zeit hätte zu ſchreiben; und 2tens iſt er zu . . . faul. Wir ſind den 4. hier Nachmittag angelangt; wir ſind geſund. Von unſern guten Freunden iſt alles auf dem Lande und zu Mantua, als der Herr von Taſta und ſeine Gemalin, von welcher ich an Sie und meine Schweſter ein Compliment ſchreiben ſoll. Hr.

Misliweczek [ein junger Operncomponiſt aus Prag] iſt noch hier. Von dem italieniſchen Kriege, von welchem in Teutſchland ſtark geſprochen wird, und den hieſigen Schloßbefeſtigungen iſt Alles nicht wahr. Verzeihen Sie mir meine ſchlechte Schrift.

Wenn Sie uns ſchreiben, ſo ſchreiben Sie nur glatt an uns, denn hier iſt nicht der Brauch wie in Teutſchland, daß man die Briefe herumträgt, ſondern man muß ſie von der Poſt abholen, und wir gehen alle Poſttage hin um ſelbige abzuholen. Hier giebts nichts Neues, wir erwarten von Salzburg Neuigkeiten. Wir hoffen — Sie werden den Brief von Botzen erhalten haben. Ich weis nichts mehr, darum will ich ſchließen; unſere Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinen. Wir küſſen die Mama 1000000 Mal (mehr Nullen habe ich nicht hingebracht), und meine Schweſter umarme ich lieber in persona, als in der Einbildung.

44. Original-Abſchrift von Aloys Fuchs.*

Carissima sorella!

Spero che voi sarete stata dalla Signora, che voi già sapete. Vi prego, se la videte di farla un Complimento da parte mia. Spero e non dubito punto che voi starete bene di salute. Mi son scordato di darvi nuova, che abbiamo qui trovato quel Sign. Belardo, ballerino, che abbiamo conosciuto in Haye ed in Amsterdam, quello che attacò colla spada il ballerino, il Sign. Neri, perchè credeva che lui fosse cagione che non ebbe la permission di ballar in teatro. Addio, non scordarvi di me, io sono sempre il vostro fidele fratello.

45. Niſſen. Nachſchrift.

Mailand 21. Nov. 1772.

Ich ſage Dir Dank Du weiſt ſchon für was. — Ich kann dem Herrn von Heffner unmöglich ſchreiben. Wenn Du ihn ſiehſt ſo laß ihn das Folgende leſen. Ich bitte ihn, er möge ſich indeſſen begnügen.

---

* Dieſe wie die vorige nach Jahn I, 644 f.

Ich werde meinem wolfeilen Freunde nicht vor übel haben, daß er mir nicht geantwortet hat: ſobald er wird mehr Zeit haben, wird er mir gewiß, Zweifelsohne, ohne Zweifel, ſicher, richtiglich antworten.

46. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 28. Nov. 1772.

Dem Hrn. von Aman laſſen wir beyde gratulieren, und ich laſſe ihm ſagen, mich verdrießt es, daß er allzeit ein Geheimniß daraus gemacht hat, wenn ich ihm von ſeiner Frln. Braut was geſagt habe. Ich hätte ihm für aufrichtiger gehalten ..... Noch Eins: Ich laſſe dem Hrn. von Aman ſagen, wenn er geſinnt iſt, eine rechte Hochzeit zu halten, ſo ſoll er fein warten bis wir zurückkommen, damit dasjenige doch wahr wird, was er mir verſprochen hat, nämlich daß ich auf ſeiner Hochzeit tanzen ſoll. Sage dem Hrn. Leitgeb [Horniſt im erzbiſchöflichen Orcheſter], er ſoll keck nach Mayland kommen, denn er würde ſich gewiß Ehre machen, aber bald. — Ich bitte ſage es ihm, denn es liegt mir daran. Adieu.

47. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 5. Dez. 1772.

Nun habe ich noch 14 Stück zu machen, dann bin ich fertig.* Freylich kann man das Terzett und duetto für 4 Stück rechnen. Ich kann ohnmöglich viel ſchreiben, denn ich weiß nichts; und zweitens weiß ich nicht, was ich ſchreibe, indem ich nur immer die Gedanken bei meiner opera habe, und Gefahr lauffe, Dir anſtatt Worte eine ganze aria herzuſchreiben. Ich habe hier ein neues Spiel gelernt, welches heißt: Mercante in fiera. Sobald ich nach Haus komme, werden wir es ſpielen. Eine neue Sprache habe ich auch von der Frau v. Taste gelernt, die iſt zum Reden leicht, zum Schreiben müheſam, aber auch tauglich. Sie iſt aber ein wenig — — — kindiſch, aber gut für Salzburg. Meine Empfehlung an unſre ſchöne Randl und an den Canari-vogel, denn dieſe zwey und Du ſind die unſchuldigſten in unſerm Hauſe. Der Fischietti [erzbiſchöflicher Capellmeiſter] wird wohl bald anfangen an ſeiner Opera buffa (auf Deutſch, an ſeiner närriſchen Oper) zu arbeiten. Addio.

---

* Mit der Oper Lucio Silla für Mailand.

Der folgende Brief Wolfgangs zeugt von dem ſprudelnden Uebermuth, in den ihn die Vollendung der Oper geſetzt hat. Bei jeder Zeile hat er das Blatt umgedreht, ſodaß ſtets eine um die andere Zeile auf dem Kopfe ſteht. Auch der Vater hatte in der Freude ſeines Herzens, daß das ſchwierige Werk und damit die lange Reiſe ihrem Ende zugingen, ſeine Worte in vier übereinanderſtehenden Zeilen rings um den Rand des Bogens geſchrieben, ſodaß das Ganze einen Rahmen bildet zu der Zeichnung von einem flammenden Herzen, vier Dreien (d. i. Treue) und einem fliegenden Vogel, aus deſſen Schnabel ein Verslein ſtrömt:

„Flieg hin zu meinem Kind
Es ſey vorn oder hint! —“

Wolfgang fügt nun hinzu:

48. Mozarteum.

Mailand 18. Dez. 1772.

Ich hoffe Du wirſt Dich gut befinden meine liebe Schweſter. Wenn Du dieſen Brief erhaltſt meine liebe Schweſter, ſo geht denſelbigen Abend meine liebe Schweſter meine Opera in scena. Denke auf mich meine liebe Schweſter und bilde dir nur meine liebe Schweſter kräftig ein, Du ſieheſt und höreſt meine liebe Schweſter ſie auch. Freilich iſt es hart, weil es ſchon 11 Uhr iſt, ſonſt glaube ich und zweifle gar nicht daß es beym tag liechter iſt als zu Oſtern. Meine liebe Schweſter morgen ſpeiſen wir beym Hrn. v. Mayer, und warum glaubſt Du? Rathe. Weil er uns eingeladen hat. Die morgige Probe iſt auf dem Theatro. Der Impressario aber der Sig. Cassiglioni hat mich erſucht, ich ſolle niemand nichts darvon ſagen, denn ſonſt lauffen alle Leute hinein, und das

wollen wir nicht. Alſo mein Kind ich bitte Dich ſage niemanden nichts darvon, mein Kind, dann ſonſt lauffeten zuviel Leute hinein mein Kind. Approposito. Weißt Du ſchon die hiſtori die hier vorgegangen iſt? Nun will ich ſie Dir erzählen. Wir giengen heunt von Graf Firmian weck um nach Haus zu gehen, und als wir in unſer Gaſſen kommen, ſo machten wir unſer Hausthüre auf, und was meinſte wohl was ſich zugetragen? — Wir giengen hinein. Lebe wohl, mein Lüngel. Ich küſſe Dich meine Leber und bleibe wie allzeit mein Magen, Dein unwürdiger Bruder (frater) Wolfgang. Bitt bitt meine liebe Schweſter mich beiſs, kratze mich.

Am 26. December ging Lucio Silla in „unvergleichlicher" Aufführung und mit beſtem Erfolg in Scene, füllte auch unausgeſetzt in erſtaunlicher Weiſe das Haus. Der Vater berichtet getreulich nach Hauſe und Wolfgang fügt die üblichen Nachſchriften bei, die diesmal nichts Mittheilenswerthes enthalten. Nur von einer italieniſchen Stylübung folge noch ein Stück.

49. Mozarteum. Nachſchrift.

Mailand 23. Jan. 1773.

.... Vi prego di dire al Sig. Giovanni Hagenauer da parte mia, che non dubiti, che andrò à veder sicuramente in quella bottega delle armi, se ci sono quei nomi [?] che lui desidera, e che senza dubbio doppo averlo trovato le porterò meco à Salisburgo. Mi dispiace che il Sig. Leitgeb è partito tanto tardi da Salisburgo [vgl. Nr. 46] che non troverà più in scena la mia opera e forte non ci troverà nemeno, se non in viaggio.

Hieri sera era la prima prova coi stromenti della seconda opera, ma hò sentito solamente il primo Atto, perchè al secondo mene andiedi essendo già tardi. In quest' opera saranno sopra il balco 24 cavalli e ... mondo di gente, che sarà miracolo se non succede qualche disgrazia. La musica mi piace; se piace al replico non sò, perche alle prime prove non è lecito l'andarci che alle personne che sono del Teatro. Io spero che domani il mio padre potrà uscir di casa. Sta sera fà cativissimo tempo. La Sigra Teyber è adesso a Bologna e il carnevale venturo reciterà à Turino e l'anno sussiquente poi và a cantare à Napoli.

Nachdem ſie nun noch einiges Carnevalvergnügen genoſſen hatten, trafen ſie gegen Mitte März wieder in Salzburg ein. Dieſer Ort oder vielmehr ihre Stellung bei Hofe war jedoch Beiden im höchſten Grade zuwider, und der Vater hatte ſich bereits während der Reiſe beim Großherzog von Toscana um eine Stelle für ſeinen Sohn bemüht. Als aber dort nichts zu erreichen war, lenkte er ſeine Abſicht auf die Kaiſerſtadt ſelbſt, und ſo finden wir ihn nach einem Vierteljahre bereits wieder mit dem Sohne in Wien. Von dort aus fügte Wolfgang nun manchmal wieder einige Zeilen an die Geliebten zu Hauſe bei.

50. Mozarteum. Nachſchrift.

Wien 14. Aug. 1773.

Ich hoffe, meine Königin *, Du wirſt den höchſten Grad der Geſundheit genießen und doch dann und wann, oder vielmehr zuweilen, oder beſſer bisweilen oder noch beſſer qualche volta, wie der Wälſche ſpricht, von Deinen wichtigen und dringenden Gedanken (welche allezeit aus der ſchönſten und ſicherſten Vernunft herkommen, die Du nebſt Deiner Schönheit beſitzeſt, obwohl in ſo zarten Jahren, Du, o Königin auf ſolche Art beſitzeſt, daß Du die Mannsperſonen, ja ſogar die Greiſe beſchämeſt) mir etliche davon aufzuopfern. Lebe wohl.

Hier haſt Du was Geſcheutes.

51. Mozarteum. Nachſchrift.

Wien 21. Aug. 1773.

Wenn man die Gunſt der Zeit betracht und doch die Hochachtung der Sonne dabey nicht vollſtändig vergißt, ſo iſt

---

* O. Jahn bemerkt, dieſer Ausdruck ſei eine Reminiſcenz aus einem phantaſtiſchen Spiel, das den Knaben auf Reiſen viel beſchäftigte: er ſann ſich ein Königreich aus, deſſen Bewohner mit allem begabt waren, was ſie zu guten und fröhlichen Kindern machen konnte ꝛc.

gewiß daß ich Gott Lob und Danck geſund bin. Der zweite Satz iſt aber ganz verſchieden. Anſtatt Sonne wollen wir ſetzen Monde und anſtatt Gunſt Kunſt, ſo wird ein Jeder, der mit einer weniger natürlichen Vernunft begabet iſt, ſchließen, daß ich ein Narr bin, weil Du meine Schweſter biſt. Wie befindet ſich die Miss Bimbes? [der Hund.] Ich bitte alles Erdenkliches an ſie von mir auszurichten. Von Mr. Kreibich [der im kaiſerlichen Kabinet die Muſik leitete] den wir zu Preßburg zuerſt kennten und dann auch zu Wien, habe auch alles Erdenkliche auszurichten, wie auch von Ihro Majeſtät der Kaiſerin, Fr. Fiſcherin, Fürſt Kaunitz. Oidda. Gnagflow Trazom.

52. Mozarteum. Nachſchrift.

Wien 15. Sept. 1773.

Wir ſind, Gott Lob und Dank, geſund. Diesmal haben wir uns die Zeit genommen Dir zu ſchreiben, obwohl wir Geſchäfte hätten. Wir hoffen, Du wirſt auch geſund ſein. Der Tod des Dr. Niderls hat uns ſehr betrübt. Wir verſichern Dich, wir haben ſchier geweint, geplärrt, gerehrt und trenzt. Unſere Empfehlung an alle gute Geiſter loben Gott den Herrn, und an alle gute Freunde und Freundinen. Wir bleiben Dir hiermit mit Gnaden gewogen. Wien aus unſerer Reſidenz

Wolfgang.

An Hr. v. Heffner.

Ich hoff wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler Freund.
Ich hoff, Sie werden geſund ſeyn, und mir nicht ſein Spinnefeund,
Sonſt bin ich Ihnen Fliegenfeund, oder gar Wanzenfeund.
Alſo ich rathe Ihnen, beſſere Verſe zu machen, ſonſt komm'
ich meinen Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom;
denn ich bin gar capax zu geben nach Conſtantinopel, die doch allen Leuten iſt bekannt;
hernach ſehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie auch nicht. Aber,
wenn die Pferde hungrig ſind, giebt man ihnen einen Haber.
Leben Sie wohl.
Sonſt würd ich toll
Ich bin zu aller Zeit
Von nun an bis in Ewigkeit

W. A. M.

Ende September kehrten die Reiſenden in die Heimath zurück; denn auch in Wien war es zu keiner Anſtellung gekommen; ja nicht einmal, wie es ſcheint, zu öffentlichen Concerten. Wolfgang blieb alſo das ganze folgende Jahr in ſeiner Vaterſtadt und ſchrieb Inſtrumental- und Kirchenmuſik. Für das Carneval 1775 aber erhielt er vom Churfürſten Maximilian III. von Baiern den Auftrag, eine Opera buffa zu ſchreiben. Es war La finta giardiniera.

53. Mozarteum. Nachſchrift.

München 28. Dez. 1774.

Meine liebſte Schweſter! Ich bitte Dich, vergiß nicht vor Deiner Abreiſe* Dein Verſprechen zu halten, das iſt den bewußten Beſuch abzuſtatten — — — — denn ich habe meine Urſachen. Ich bitte Dich, dort meine Empfehlung auszurichten — — aber auf das Nachdrücklichſte — — — und Zärtlichſte — — — und — — oh — ich darf mich ja nicht ſo bekümmern, ich kenne ja meine Schweſter, die Zärtlichkeit iſt ihr ja eigen. Ich weiß gewiß, daß ſie ihr Möglichſtes thun wird, um mir ein Vergnügen zu erweiſen, und aus Intereſſe — — — ein wenig boshaft. — — — Wir wollen uns in München darüber zanken. Lebe wohl. [Nannerl galt in der Familie für etwas intereſſirt.]

54. Mozarteum. Nachſchrift.

München 30. Dez. 1774.

Ich bitte meine Empfehlung an die Roxelana und ſie wird heute Abend mit dem Sultan den Thee nehmen. An die Jungfrau Mizerl bitte Alles Erdenkliche, ſie ſoll an meiner Liebe nicht zweifeln, ſie iſt mir beſtändig in ihrer reizenden negligée vor Augen. Ich hab viele hübſche Mädl hier geſehen, aber eine ſolche Schönheit habe ich nicht gefunden. Meine Schweſter ſoll nicht vergeſſen die variationes über den

---

* Die Nannerl hatte den dringenden Wunſch, die neue Oper ebenfalls zu ſehen, und endlich war es dem Vater gelungen, ihr ein Quartier bei einer „braunerten, ſchwarzaugenden" jungen Wittwe, der Frau von Durſt am großen Marktplatz auszumachen.

Menuet d'exaudé von Eckart und die Variationen über den Menuett von Fiſcher mitzunehmen. Geſtern war ich in der Komödie: nämlich in der Mode nach der Haushaltung. Sie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle guten Freunde und Freundinen. Ich hoffe, Du wirſt — — — lebe wohl! — — Ich ſehe Dich bald in München zu hoffen. Von der Frau von Durſt habe ich ein Compliment auszurichten. Iſt es wahr, daß der Hagenauer zu Wien Profeſſor der Bildhauerey worden? Der Mama küſſe ich die Hände, und damit hat es heute ein Ende. Halte Dich recht warm auf der Reiſe, ich bitte Dich, ſonſt kannſt Du Deine vierzehn Täge zu Haus ſitzen und hinter dem Ofen ſchwitzen, wer wird Dich dann beſchützen? Ich will mich nicht erhitzen, jetzt fängt es an zu blitzen. Ich bin allezeit u. ſ. w.

55. Mozarteum.

München 11. Jan. 1775.

Wir befinden uns alle 3 Gott Lob recht wohl. Ich kann ohnmöglich viel ſchreiben, denn ich muß den Augenblick in die Probe. Morgen iſt die Hauptprobe; denn 13. geht meine Oper in Scena. Die Mama darf ſich nicht ſorgen, es wird Alles gut gehen. Daß die Mama einen Verdacht auf den Graf Seeau [den Theater-Intendanten in München] geworfen, thut mir ſehr wehe, denn er iſt gewiß ein lieber, höflicher Herr, und hat mehr Lebensart, als Viele von ſeines Gleichen in Salzburg. Hr. v. Mölk hat ſich ſo verwundert und bekreuziget über die Opera seria, wie er ſie hörte, daß wir uns völlig ſchämten, indem Jederman klar daraus ſah, daß er ſein Lebtag nichts als Salzburg und Innsbruck geſehen hat. Addio.

56. Mozarteum. Nachſchrift.

München 14. Jan. 1775.

Gottlob! Meine Opera iſt geſtern als den 13ten in scena gangen und ſo gut ausgefallen, daß ich der Mama den Lärmen ohnmöglich beſchreiben kann. Erſtens war das ganze Theater ſo geſtrozt voll, daß viele Leute wieder zurück haben müſſen. Nach einer jeden Aria war allzeit ein erſchröckliches Getös mit Klatſchen und viva maestro ſchreyen. S. Durchlaucht die Churfürſtin und die Verwitwete (welche mir vis à vis waren) ſagten mir auch bravo. Wie die opera aus war, ſo iſt unter der Zeit, wo man ſtill iſt bis das ballet anfängt, nichts als geklatſcht und bravo geſchrieen worden, bald aufgehört, bald wieder angefangen, und ſo fort. Nachdem bin ich mit meinem Papa in ein gewiſſes Zimmer gegangen, wo der Churfürſt und der ganze Hof durch muß und hab S. D. den Churfürſt und Churfürſtin und den Hoheiten die Hände geküßt, welche alle ſehr gnädig waren. Heut in aller Frühe ſchickt S. Fürſtlichgnaden Biſchof in Chiemſee [der höchſtwahrſcheinlich die Uebertragung der Scrittura an ſeinen jungen Freund Wolfgang beim Churfürſten bewirkt hatte] her und läßt mir gratuliren, daß die opera bei allen ſo unvergleichlich ausgefallen iſt. Wegen unſerer Rückreiſe wird es ſobald nichts werden, und die Mama ſoll es auch nicht wünſchen, denn die Mama weiß ja wie wohl das Schnaufen thut. — — — Wir werden noch früh genug zum — — kommen. Eine rechte und nothwendige Urſache iſt, weil den künftigen Freytag die opera abermahl geben wird und ich ſehr nothwendig bey der Production bin — — ſonſt würde man ſie nicht mehr kennen — — — denn es iſt gar kurios hier. Adieu. Am Bimberl 1000 Buſſerln.

Auch der Erzbiſchof von Salzburg, der die Verdienſte ſeines Concertmeiſters ungern genug anerkannte, war ein unfreiwilliger Zeuge des allgemeinen Beifalls, den Wolfgangs Oper fand, konnte ſie aber ſelbſt nicht hören. Am 18. Januar 1775 fügte Wolfgang dem Briefe ſeines Vaters noch folgende Zeilen zu:

57. Mozarteum.

Meine liebe Schweſter! *

Was kann ich dafür, daß es jetzt juſt 1 viertheil über 7 Uhr geſchlagen hat? — — — Mein Papa hat auch keine Schuld

---

* Nannerl war noch gar nicht abgereiſt, ſondern machte noch in allerlei Masken das Münchener Carnevalvergnügen mit.

— — Das Mehrere wird die Mama von meiner Schweſter erfahren. Jetzt iſt es aber nicht gut fahren, weil ſich der Erzbiſchof nicht lang hier aufhält — — Man will gar ſagen, er bleibt ſo lang bis er wieder wegreiſet — — Mir iſt nur leyd, daß er die erſte Redoute nicht ſiehet. Dein getreuer

Mayland den 5. May 1756.

Franz v. Naſenblut.

Sogleich nach dem Aſchermittwoch reiſten alle drei nach Salzburg zurück, und Mozart blieb jetzt unausgeſetzt wieder anderthalb Jahre in ſeiner dortigen Stellung und Thätigkeit. Er ſelbſt ſchrieb darüber am 4. September 1776 folgenden Brief an den berühmten Padre Martini in Bologna.

38. Wiener Hofbibliothek.

Molto Rev^{do} Pad^{e} Mæstro
Padrone mio stimatissimo.

La venerazione, la stima e il rispetto, che porto verso la di lei degnissima persona mi spinse di incommodarla colle presente e di mandargli un debole pezzo di mia musica, rimmettendola alla di lei mæstrale giudicatura. Scrissi l' anno scorso il Carnevale una opera buffa (La finta giardiniera) à Monaco in Baviera. Pochi giorni avanti la mia partenza di là desiderava S. A. Elletorale di sentire qualche mia musica in contrapunto: era adunque obligato di scriver questo Motetto in fretta per dar tempo à copiar il spartito per Sua Altezza ed à cavar le parti per poter produrlo la prossima domenica sotto la Messa grande in tempo del Offertorio. Carissimo e stimatissimo Sigr. P. Mæstro! Lei è ardentemente pregato di dirmi francamente e senza riserva il di lei parere. Viviamo in questo mondo per imparare sempre industriosamente, e per mezzo dei raggionamenti di illuminarsi l' un l'altro e d' affatigarsi di portar via sempre avanti le scienze e le belle arti. Oh quante e quante volte desidero d' esser più vicino per poter parlar e raggionar con Vostra Paternità molto

Rev^{da}. Vivo in una paese dove la musica fà pocchissimo fortuna, benche oltre di quelli che ci hanno abandonati, ne abbiamo ancora bravissimi professori e particolarmente compositori di gran fondo, sapere e gusto. Per il teatro stiamo male per mancanza dei recitanti. Non abbiamo Musici e non gli averemo si facilmente, giache vogliono esser ben pagati: e la generosità non è il nostro difetto. Io mi diverto intanto à scrivere per la camera e per la chiesa: e ne son quivi altri due bravissimi contrapuntisti, cioè il Sgr. Haydn e Adlgasser. Il mio padre è mæstro della chiesa Metropolitana, che mi da l'occasione di scrivere per la chiesa, quanto che ne voglio. Per altro il mio padre già 36 anni in servizio di questa Corte e sapendo, che questo Arcivescovo non può e non vuol vedere gente avanzata in età, non lo se ne prende a core, si è messo alla letteratura per altro già suo studio favorito. La nostra musica di chiesa è assai differente di quella d'Italia e sempre più, che una Messa con tutto il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all' Epistola, l'Offertorio osia Motetto, Sanctus ed Agnus Dei, ed anche la più solenne, quando dice la Messa il Principe stesso, non ha da durare che al più longo 3 quarti d'ora. Ci vuole un studio particolare per queste sorte di compositione, e che deve però essere una Messa con tutti stromenti — Trombe di guerra, Tympani ecc. Ah! che siamo si lontani Cariss^{mo} Sgr. P. Maestro, quante cose che avrai à dirgli! — Reverisco devotamente tutti i Sgri. Filarmonici: mi raccommando via sempre nelle grazie di lei e non cesso d'affligermi nel vedermi lontano dalla persona del mondo che maggiormente amo, venero e stimo, e di cui inviolabilmente mi protesto di V. P^{ta}. molto R^{da}

umiliss^{mo} e devotss^{mo} servitore

Salisburgo 4 Settembre 1776

Wolfgango Amadeo Mozart.

Zweite Abtheilung.

München. Augsburg. Mannheim.

September 1777 bis März 1778.

Am 22. December 1777 ſchrieb der Vater Folgendes an den Padre Martini in Bologna: „Es ſind bereits fünf Jahre, daß mein Sohn unſerm Fürſten für ein Spottgeld in der Hoffnung dient, daß nach und nach ſeine Bemühungen und wenige Geſchicklichkeit, vereint mit dem größten Fleiße und ununterbrochenen Studien, würden beherziget werden; allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlaſſe es eine Beſchreibung der Denk- und Handlungsweiſe unſeres Fürſten zu machen; genug, er ſchämte ſich nicht zu ſagen, daß mein Sohn nichts wiſſe, daß er nach — Neapel in ein Muſikconſervatorium gehen ſolle um Muſik zu lernen — und Alles dies warum? Um zu verſtehen zu geben, ein junger Menſch ſolle nicht ſo albern ſein ſich ſelbſt zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Belohnung, nachdem dieſe beſtimmten Worte aus dem Munde eines Fürſten hervorgegangen. Dies hat mich denn bewogen, meinem Sohne zu erlauben, ſeinen Dienſt zu verlaſſen. Er iſt alſo am 23. Sept. [mit ſeiner Mutter] von Salzburg abgereiſt.“

59. Mozarteum.

Waſſerburg 23. Sept. 1777.

Mon très cher Père.

Wir ſind Gott Lob und Dank glücklich zu Waging, Stain, Ferbertshaim und Waſſerburg angekommen. Nun eine kleine Reiſebeſchreibung. Gleich als wir zum Thor kamen, mußten wir faſt eine Viertelſtunde warten, bis uns das Thor ganz aufgemacht wurde; denn man war im Arbeiten. Vor Schinn begegneten wir einer Anzahl Kühe, worunter eine merkwürdig war, — denn ſie war einſeitig, welches wir noch niemals geſehen haben. Zu Schinn endlich ſahen wir einen Wagen, welcher ſtill ſtund, und Ecce — unſer Poſtillon rief alſo gleich: Da müſſen wir wechſeln. — Meintwegen, ſprach ich. Meine Mama und ich parlirten, als ein dicker Herr an den Wagen kam, deſſen Sinfonie mir ſogleich bekannt war, — es war ein Kaufmann von Memmingen. Er betrachtete mich eine gute Weile; endlich ſagt er: „Sie ſind ja der Hr. Mozart?" — „Zu dienen, ich kenne Sie auch, aber Ihren Namen nicht; ich habe Sie vor einem Jahr in Mirabell [Schloßgarten bei Salzburg] bei der Muſique geſehen." — Darauf entdeckte er mir ſeinen Namen, den ich aber Gott Lob und Danck vergeſſen habe. Doch behielt ich aber einen vielleicht wichtigern. Er hatte damals, als ich ihn in Salzburg geſehen, einen jungen Menſchen bei ſich, und nun einen Bruder dieſes jungen Menſchen, welcher von Memmingen iſt und ſich Hr. von Unhold ſchreibt; dieſer junge Herr bat mich recht, ich möchte doch wenns möglich iſt, nach Memmingen kommen. Wir gaben dieſen Herrn 100000 Complimente an Papa und meine Schweſter die *Canaglie* auf. Sie verſprachen uns auch, daß ſie ſelbe gewiß ausrichten werden. Dieß Poſtwechſeln war mir ſehr ungelegen, denn ich hätte dem Poſtillon gern von Waging aus einen Brief mitgegeben. Nun hatten wir die Ehre (nachdem wir zu Waging ein wenig gegeſſen hatten) von den nämlichen Pferden bis Stain fortgezogen zu werden, mit welchen wir ſchon anderthalb Stunden gefahren ſind. Zu Waging war ich allein auf einen Augenblick bei dem Hrn. Pfarrer. Er machte groſſe Augen; er wußte von unſrer ganzen Hiſtorie nichts. Von Stain fuhren wir mit einem Poſtillon, der ein ganz erſchrecklicher Phlegmaticus war, NB. *im fahren*. Wir glaubten nicht mehr auf die Poſt zu kommen. Endlich kamen wir doch an (meine Mama ſchläft ſchon halb) NB. weil ich dieſes ſchreibe. Von Ferbertshaim bis Waſſerburg ging alles gut. Viviamo come i Principe, uns geht nichts ab als der Papa. Je nun, Gott wills ſo haben. Es wird noch alles gut gehen. Ich hoffe der Papa wird wohl auf ſeyn und ſo vergnügt wie ich. Ich gebe mich ganz gut drein. Ich bin der andere Papa, ich geb auf alles acht.* Ich habe mir auch gleich ausgebeten die Poſtillone auszuzahlen, denn ich kann doch mit den Kerls beſſer ſprechen als die Mama. Zu Waſſerburg beim Stern iſt man unvergleichlich bedient. Ich ſitze da wie ein Prinz. Vor einer halben Stunde (meine Mama war juſt auf den H....l) klopfte der Hausknecht an und fragte ſich um allerlei Sachen an, und ich antwortete ihm mit aller meiner Ernſthaftigkeit, wie ich im Portrait bin. Ich muß ſchließen. Meine Mama iſt ſchon völlig ausgezogen. Wir bitten alle zwey, der Papa möchte Achtung geben auf ſeine Geſundheit, nicht zu früh ausgehen, ſich nicht ſelbſt Verdruß machen *, brav lachen und luſtig ſein und allzeit mit Freuden, wie wir gedenken daß der Mufti H. C. [der Erzbiſchof Hieronymus Colloredo] ein Schwanz, Gott aber mitleidig, barmherzig und liebreich ſey. Ich küſſe dem Papa zu 1000 mal die Hände, und umarme meine Schweſter Canaglie ſo oft, als ich heut ſchon — Tabacl genommen habe. Ich glaube ich habe zu Haus meine Decreter [der Anſtellung bei Hofe] vergeſſen? ich bitte mir ſelbe in Bälde zu ſchicken. — — Die Feder iſt grob und ich bin nicht höflich.

---

* Der Vater hatte ſich viele Sorge gemacht, den unerfahrenen Jüngling, deſſen argloſe Gutmüthigkeit ihn doppelten Gefahren ausſetzte, allein reiſen zu laſſen; denn auch die Mutter war im Reiſen ohne viel Geſchick.

60. Mozarteum.

München 26. Sept. 1777.

Wir ſind den 24. abends um halb 5 Uhr glücklich in München angelangt. Was mir gleich das Neueſte war, daß wir zur Mauth fahren mußten, begleitet mit einem Grenadier mit aufgepflanztem Bajonette. Die erſte bekannte Perſon, die uns im Fahren begegnete, war Sign. Conſoli, welcher mich gleich kannte und eine unbeſchreibliche Freude hatte, mich zu ſehen. Er war den andern Tag gleich bey mir. Die Freude von Hr. Albert [dem „gelehrten Wirth“ zum ſchwarzen Adler in der Kaufinger Gaſſe; heute Hôtel Detzer] kann ich nicht genug ausdrücken, er iſt in der That ein grundehrlicher Mann und unſer ſehr guter Freund. Nach meiner Ankunft war ich bis zur Eſſenszeit immer beim Clavier. Hr. Albert war noch nicht zu Hauſe. Hernach aber kam er und wir gingen mitſammen herab zum Tiſch. Da traf ich den Mr. Sfeer und einen gewiſſen Secretär, ſeinen recht guten Freund an. Beide laſſen ſich empfehlen. Wir kamen ſpät ins Bett und waren

---

* Der Vater neigte ſtark zur Hypochondrie.

müd von der Reiſe. Wir ſtunden doch ſchon um 7 Uhr auf. Meine Haare waren aber in einer ſolcher Unordnung, daß ich vor $^1/_2$ 11 Uhr nicht zum Graf Seeau kam. Als ich hinkam, hieß es, er ſey ſchon auf die Jagd gefahren. Geduld! — Ich wollte unterdeſſen zum Chorherrn Bernard gehen; er iſt aber mit dem Baron Schmid auf die Güter gereiſet. Herrn Bellval traf ich voll in Geſchäften an. Er gab mir 1000 Complimente auf. Unter dem Mittageſſen kam Roſſi, um 2 Uhr kam Conſoli und um 3 Uhr Becke [vortrefflicher Flötenbläſer und Freund der Mozarts] und Hr. von Bellval. Ich machte meine Viſite bey der Fr. von Durſt [wo Nannerl logirt hatte], welche bei den Franziskanern logirt. Um 6 Uhr machte ich mit Hrn. Becke einen kleinen Spaziergang. Es gibt hier einen gewiſſen Profeſſor Huber, vielleicht erinnern Sie ſich beſſer als ich; er ſagt er hat mich das letzte Mal zu Wien beim jungen Hrn. von Meßmer geſehen und gehört. Er iſt nicht zu groß, nicht zu klein, bleich, weißgraue Haar und ſieht in der Phyſiognomie dem Hr. Unterbereiter nicht ungleich. Dieſer iſt auch ein Viceintendant du Théatre; ſeine Arbeit iſt, die Komödien, die man aufführen will, durch zu leſen, zu verbeſſern, zu verderben, hinzuzuthun, hinweg zu ſetzen. Er kömmt alle Abend zum Albert, er ſpricht ſehr oft mit mir. — Heut als den 26. Freytag war ich um $^1/_2$ 9 Uhr beim Graf Seeau. Es war ſo: Ich ging ins Haus hinein und Mad. Nießer die Komödiantin ging juſt heraus und fragte mich: „Sie wollen gewiß zum Grafen?“ — „Ja.“ — „Er iſt noch in ſeinem Garten, Gott weiß, wann er kömmt.“ — Ich fragte ſie, wo ſein Garten ſei. „Ja“, ſagte ſie, „ich habe auch mit ihm zu ſprechen, wir wollen mitſammen gehen.“ — Kaum kamen wir vors Thor hinaus, ſo kam uns der Graf entgegen und war etwa 12 Schritt von mir, ſo erkannte er mich und nannte mich beim Namen. Er war ſehr höflich, er wußte ſchon, was mit mir vorgegangen iſt. Wir gingen ganz allein und langſam die Treppe hinauf; ich entdeckte mich ihm ganz kurz. Er ſagte, ich ſollte nur ſchnurgerade bey S. Churf. Durchl. Audienz begehren; ſollte ich aber im Fall nicht zukommen können, ſo ſollte ich meine Sachen nur ſchriftlich vorbringen. Ich bat ihn ſehr, dieſes alles ſtill zu halten, er verſprach es mir. Als ich ihm ſagte, es ginge hier wircklich ein rechter Compoſiteur ab, ſo ſagte er: „Das weiß ich wohl.“ — Nach dieſem ging ich zum Biſchof in Chiemſee und war eine halbe Stunde bei ihm. Ich erzählte ihm alles, er verſprach mir ſein Möglichſtes in dieſer Sache zu thun. Er fuhr um 1 Uhr nach Nymphenburg und verſprach mir mit S. Chr. Durchlaucht der Churfürſtin gewiß zu ſprechen. Sonntag abends kommt der Hof herein. Hr. Joannes Krönner iſt Vice-Concertmeiſter deklarirt worden und das durch eine grobe Rede. Er hat zwei Sinfonien (Dio mene liberi) von ſeiner Compoſition producirt. Der Churfürſt fragt ihn: „Haſt Du das wirklich componirt?“ — „Ja, Euer Churf. Durchl.“ — „Von wem haſt Du's gelernt?“ — „Von einem Schulmeiſter in der Schweiz. Man macht ſo viel aus der Compoſition. — Dieſer Schulmeiſter hat mir doch mehr geſagt, als alle unſre Compoſiteurs hier mir ſagen könnten.“ — — Heut iſt der Graf Schönborn und ſeine Gemahlin, die Schweſter des Erzbiſchofs [von Salzburg] angelangt. Ich war juſt in der Comödie. Hr. Albert ſagte im Diſcurs, daß ich hier ſey, und erzählte ihm, daß ich aus den Dienſten bin. Er und ſie haben ſich verwundert, ſie haben ihm abſolument nicht glauben wollen, daß ich 12 Fl. 30 X. ſeeligen Angedenkens gehabt habe! Sie wechſelten nur Poſt, ſie hätten mich gern geſprochen, ich traf ſie aber nicht mehr an. Jetzt aber bitt ich, daß ich nach Ihren Umſtänden und Ihrer Geſundheit mich erkundigen darf. Ich hoffe, wie auch meine Mama, daß ſich beyde recht wohl befinden. Ich bin immer in meinem ſchönſten Humor; mir iſt ſo federleicht ums Herz, ſeitdem ich von dieſer Chicane weg bin! Ich bin auch ſchon fetter. —

61. **Mozarteum.**

München 29. Sept. 1777.

— — Das iſt wahr! ſehr viel gute Freunde: aber leider die meiſten, die nichts oder wenig vermögen. Ich war geſtern um halb 11 Uhr beim Graf Seeau und habe ihn aber viel ernſthafter und nicht ſo natürlich wie das erſte Mal befunden. Doch war es nur Schein; dann heute war ich beym Fürſt Zeill [Biſchof von Chiemſee, vgl. Nr. 56] und der hat mir Folgendes mit aller Höflichkeit geſagt: „Ich glaube hier werden wir nicht viel ausrichten, ich habe bei der Tafel zu Nymphenburg heimlich mit dem Churfürſten geſprochen. Er ſagte mir: Jetzt iſt es noch zu früh, er ſoll gehen, nach Italien reiſen, ſich berühmt machen. Ich verſage ihm nichts, aber jetzt iſt es noch zu früh.“ — Da haben wirs! Die meiſten groſſen Herrn haben einen ſo entſetzlichen Welſchlands-Paroxismus. Doch rieth er mir zum Churfürſten zu gehen und meine Sache vorzutragen wie ſonſt. Ich habe heut mit Hrn. Woſchitka [Violoncelliſt bei der Münchener Hofcapelle und Mitſpieler bei den Privatmuſiken des Churfürſten] über Tiſch heimlich geſprochen, und dieſer beſtellte mich morgen um 9 Uhr, da will er mir eine Audienz gewiß zuwege bringen. Wir ſind nun gute Freunde. Er hat abſolument die Perſon wiſſen wollen; ich ſagte ihm aber: „Seyen Sie verſichert, daß ich Ihr Freund bin und bleiben werde, ich bin Ihrer Freundſchaft auch völlig überzeugt, und das ſey Ihnen genug.“ — Nun wieder auf meine Hiſtorie zu kommen. Der Biſchof in Chiemſee ſprach auch ganz allein mit der Churfürſtin. Die ſchupfte die Achſeln und ſagte, ſie wird ihr Möglichſtes thun; allein ſie zweifelt ſehr. Nun kommts wegen Graf Seeau. Graf Seeau fragte den Fürſt Zeill (nachdem dieſer ihm alles erzählt hatte): „Wiſſen Sie nicht, hat denn der Mozart nicht ſo viel von Haus, daß er mit ein wenig Beihilfe hier bleiben könnte? Ich hätte Luſt ihn zu behalten.“ Der Biſchof gab ihm zur Antwort: „Ich weiß nicht, aber ich zweifle ſehr. Doch dürfen Sie ihn ja nur darüber ſprechen.“ Das war alſo die Urſache warum er am folgenden Tag ſo gedankenvoll war. — Hier bin ich gern, und ich bin der Meinung wie viele meiner guten Freunde, daß wenn ich nur ein Jahr oder zwey hier bliebe, ich mir durch meine Arbeit Verdienſt und Meriten machen könnte und folglich eher vom Hof geſucht würde, als ihn ſuchen ſollte. Herr Albert hat ſeit meiner Ankunft ein Project im Kopfe, deſſen Ausführung mir nicht unmöglich ſcheint. Nämlich er wollte 10 gute Freunde zuſammen bringen, wo ein jeder monatlich nur 1 Ducaten ſpendiren dürfte; das ſind den Monat 10 Ducaten, 50 Gulden, jährlich 600 Fl. Wenn ich nun hernach von Graf Seeau nur jährlich 200 Fl. hätte, wären es 800 Fl. — Wie gefällt dem Papa dieſer Gedanke? — Iſt er nicht freundſchaftlich? — Iſt es nicht anzunehmen, wenn es allenfalls Ernſt würde? — Ich bin vollkommen damit zufrieden, ich wäre nahe bei Salzburg, und wenn Ihnen mein allerliebſter Papa, ein Guſto käme (wie ich es doch von ganzem Herzen wünſchte) Salzburg zu verlaſſen und in München Ihr Leben zuzubringen, ſo wäre das Ding ſehr luſtig und leicht. Denn wenn wir in Salzburg mit 504 Fl. leben mußten, ſo könnten wir wohl in München mit 600 oder 800 Fl. leben? —

Heute als den 30. ging ich nach Abrede mit Mr. Woſchitka um 9 Uhr nach Hof. Da war alles in Jagduniform. Baron Kern war dienender Kammerherr. Ich wäre geſtern Abends ſchon hineingegangen, allein ich konnte H. Woſchitka nicht vor den Kopf ſtoßen, welcher ſich ſelbſt antrug mich mit dem Churfürſten ſprechen zu machen. Um 10 Uhr führte er mich in ein enges Zimmerl, wo S. Ch. Durchlaucht durchgehen müſſen, um vor der Jagd Meſſe zu hören. Graf Seeau ging vorbey und grüßte mich ſehr freundlich: „Befehl mich, liebſter Mozart!“ — Als der Churfürſt an mich kam, ſo ſagte ich: „Euer Churf. Durchlaucht erlauben, daß ich mich unterthänigſt zu Füſſen legen und meine Dienſte antragen darf.“ — „Ja, völlig weg von Salzburg?“ — „Völlig weg, ja, Euer Churf. Durchlaucht.“ — „Ja warum denn? — Habt's eng z'kriegt?“ — „Ey beyleibe, Euer Durchlaucht, ich habe nur um eine Reiſe gebeten, er hat ſie mir abgeſchlagen, mithin war ich gezwungen, dieſen Schritt zu machen, obwohlen ich ſchon lange im Sinn hatte weg zu gehen, dann Salzburg iſt kein Ort für mich, ja ganz ſicher.“ — „Mein Gott, ein junger Menſch! — Aber der Vater iſt ja noch in Salzburg?“ — „Ja Euer Churf. Durchlaucht, er legt ſich unterthänigſt u. ſ. w. Ich bin ſchon dreimal in Italien geweſen, habe 3 Opern geſchrieben, bin Mitglied der Academie in Bologna, habe müſſen eine Probe ausſtehen, wo viele Maeſtri 4 bis 5 Stunden gearbeitet und geſchwitzt haben, ich habe es in einer Stunde verfertigt. Das mag zum Zeugniß dienen, daß ich im Stande bin einem jeden Hof zu dienen; mein einziger Wunſch iſt E. Ch. Durchl. zu dienen, der ſelbſt ein groſſer....." — „Ja, mein liebes Kind, es iſt keine Vacatur da, mir iſt leid. Wenn nur eine Vacatur da wäre!" — „Ich verſichere Euer Durchl., ich würde München gewiß Ehre machen." — „Ja das nutzt alles nicht, es iſt keine Vacatur da." — Dieß ſagte er gehend; nun empfahl ich mich zu höchſten Gnaden. Hr. Woſchitka rieth mir, ich ſollte mich öfters beim Churfürſten ſehen laſſen. Heut Nachmittag ging ich zum Graf Salern. Seine Gräf. Tochter iſt nun Kammerfräulein, ſie iſt mit auf der Jagd. Ich und Ravani waren auf der Gaſſe wie der ganze Zug kam. Der Churfürſt und die Churfürſtin grüßten mich ſehr freundlich. Die Gräfin Salern kannte mich gleich, ſie machte mir ſehr viele Complimente mit der Hand. Baron Rumling, den ich in der Anticamera vorher ſah, war niemals ſo höflich mit mir wie dieſes Mal. Wie es mit dem Salern gegangen, ſchreib ich aufs Nächſte. Recht gut, ſehr höflich und aufrichtig.

P. S. Ma très chere soeur, ich ſchreibe Dir aufs Nächſte eigenſt einen Brief ganz für Dich, meine Empfehlung an A. B. C. M. R. und mehr dergleichen Buchſtaben. Adieu. —

Einer bauete hier ein Haus und ſchrieb darauf: Das bauen iſt eine groſſe Luſt, das ſo viel koſt hab' ich nicht g'wuſt. Ueber Nacht ſchrieb ihm einer darunter: Und daß es ſo viel koſten thut, hättſt wiſſen ſoll'n, Du — —

62. Mozarteum.

München 2. Oct. 1777.

Geſtern als den 1. October war ich abermals beim Graf Salern, und heut ſpeiſte ich gar da. Dieſe 3 Tage ſpielte ich mir genug, aber doch recht gern. Der Papa darf ſich aber nicht einbilden, ich wäre gern wegen — — beim Salern. Nein, dann dieſe iſt leider in Dienſt, mithin niemals zu Haus. Aber morgen werde ich frühe um 10 Uhr en Compagnie der Mad. Hepp vormalige Toſſon Fräulein zu ihr nach Hof gehen. Denn am Samſtag verreiſt der Hof und kommt erſt den 20. wieder. Morgen ſpeiſe ich bei der Fr. und Frl. de Branca, welche jetzt eine halbe Scolarin bey mir iſt, denn Sigl kommt ſelten, und Becke iſt nicht hier, der ihr ſonſt mit der Flauten hilft. Beym Graf Salern ſpielte ich die 3 Tage durch viel

Sachen vom Kopf, dann die 2 Caſſationen für die Gräfin und die Finalmuſik mit dem Rondo auf die letzt auswendig. Sie können ſich nicht einbilden, was der Graf Salern für eine Freude hatte. Er verſteht doch die Muſique, denn er ſagte allzeit Bravo, wo andere Cavaliere eine Priſe Tabak nehmen, ſich ſchnäutzen, räuſpern, oder einen Discurs anfangen. — Ich ſagte ihm: „Ich wünſchte nur daß der Churfürſt da wäre, ſo könnte er doch was hören. — Er weiß nichts von mir, er weiß nicht was ich kann. Daß doch die Herrn einem Jeden glauben, und nichts unterſuchen wollen! Ja, das iſt allzeit ſo! — Ich laſſe es auf eine Probe ankommen; er ſoll alle Componiſten von München herkommen laſſen, er kann auch einige von Italien und Frankreich, Deutſchland, England und Spanien verſchreiben, ich traue mir mit einem Jeden zu ſchreiben." — Ich erzählte ihm, was mit mir in Italien vorgegangen iſt; ich bat ihn, wenn ein Discurs von mir wäre, dieſe Sachen anzubringen. Er ſagte: „Ich bin der Wenigſte, aber was bei mir beſteht, von ganzem Herzen." — Er iſt halt auch der Meinung, daß wenn ich ſo hier bleiben könnte, unterdeſſen die Sache hernach von ſich ſelbſt ging. Für mich allein wäre es nicht unmöglich mich durchzubringen, denn von Graf Seeau wollte ich wenigſtens 300 Fl. bekommen. Für das Eſſen dürfte ich mich nicht ſorgen, denn ich wäre immer eingeladen, und wäre ich nicht eingeladen, ſo machte ſich Albert eine Freude mich bey ſich zu Tiſch zu haben. Ich eſſe wenig, trinke Waſſer, auf die letzt zur Frucht ein klein Glas Wein. Ich würde den Contract mit Graf Seeau (alles auf Anrathen meiner guten Freunde) ſo machen: Alle Jahre 4 deutſche Opern, theils buffe und ſerie zu liefern; da hätte ich von einer jeden eine Sera oder Einnahme für mich, das iſt ſchon ſo der Brauch. Das würde mir allein wenigſtens 500 Fl. tragen, das wäre mit meinem Gehalt ſchon 800 Fl. — aber gewiß mehr; denn der Reiner, Comödiant und Sänger, nahm in ſeiner Sera 200 Fl. ein, und ich bin hier ſehr beliebt. Und wie würde ich erſt beliebt werden, wenn ich der deutſchen National-Bühne in der Muſik empor hälfe! — Und das würde durch mich gewiß geſchehen, denn ich war ſchon voll Begierde zu ſchreiben, als ich das deutſche Singſpiel hörte. Die erſte Sängerin heiſt

Keiſerin, iſt eine Kochs-Tochter von einem Grafen hier, ein ſehr angenehmes Mädl, hübſch auf dem Theater; in der Nähe ſah ich ſie noch nicht. Sie iſt hier geboren. Wie ich ſie hörte, war es erſt das dritte Mal, daß ſie agirte. Sie hat eine ſchöne Stimme, nicht ſtark, doch auch nicht ſchwach, ſehr rein, eine gute Intonation. Ihr Lehrmeiſter iſt Valeſi; und aus ihrem Singen kennt man, daß ihr Meiſter ſowohl das Singen als das Singenlehren verſteht. Wenn ſie ein paar Tacte aushält, ſo hab ich mich ſehr verwundert, wie ſchön ſie das Crescendo und Decrescendo macht. Den Triller ſchlägt ſie noch langſam, und das freut mich recht; denn er wird nur deſto reiner und klarer, wenn ſie ihn einmal geſchwinder machen will; geſchwind iſt er ohnehin leichter. Die Leute haben hier eine rechte Freude mit ihr — und ich mit ihnen. Meine Mama war im Parterre, ſie ging ſchon um halb 5 Uhr hinein, um Platz zu bekommen. Ich ging aber erſt um halb 7 Uhr, denn ich kann überall in die Logen gehen; ich bin ja bekannt genug. Ich war in der Loge vom Haus Branca, ich betrachtete die Keiſerin mit einem Fernglas, und ſie lockte mir öfters eine Zähre ab. Ich ſagte oft Bravo, braviſſimo. Denn ich dachte immer, daß ſie erſt das dritte Mal auf dem Theater iſt. — Das Stück hieß „Das Fiſchermädchen“, eine nach der Muſik des Piccini ſehr gute Ueberſetzung. Originalſtücke haben ſie noch nicht. Eine deutſche Opera ſeria möchten ſie auch bald geben, — und man wünſcht halt, daß ich ſie componirte. Der gemeldte Profeſſor Huber iſt auch von den wünſchenden Perſonen. Nun muß ich ins Bett; es thuts nicht mehr anders. Juſt Puncto 10 Uhr! — Baron Rumling machte mir neulich das Compliment: „Spektakel ſind meine Freude. Gute Acteurs und Actricen, gute Sänger und Sängerinnen und dann einen ſo braven Componiſten dazu wie Sie.“ — Das iſt freylich nur geredet, und reden läßt ſich viel. Doch hat er niemals mit mir ſo geredet.

Den 3. October ſchreibe ich dieſes. Morgen verreiſt der Hof und kommt vor dem 20. nicht zurück. Wenn er hier geblieben wäre, hätte ich immer meine Schritte gemacht, wäre noch eine Zeit hier geblieben. So aber hoffe ich mit meiner Mama kommenden Dienſtag meine Reiſe fortzuſetzen; doch ſo, daß unterdeſſen die Compagnie-Hiſtorie veranſtaltet wird, von welcher ich neulich geſchrieben habe, damit wir, wenns uns nicht mehr freut zu reiſen, einen ſichern Ort haben. Hr. von Krimmel war heut beym Biſchof in Chiemſee, er hat mit ihm viel zu thun, ebenfalls auch wegen dem Salz. Er iſt ein kurioſer Mann, hier heißt man ihn Euer Gnaden, das iſt Bediente. Er der nichts mehr wünſchte als daß ich hier bliebe, ſprach mit dem Fürſten ſehr eifrig wegen meiner. Er ſagte mir: Laſſen Sie nur mich gehen, ich rede mit dem Fürſten, ich kann ſchon recht mit ihm reden, ich habe ihm oft viel Gefälligkeiten erwieſen. — Der Fürſt verſprach ihm, daß ich gewiß in Dienſt kommen werde. Aber ſo geſchwind kann die Sache nicht gehen. Er wird bey der Retour des Hofs mit dem Churfürſten mit allem Ernſt und Eifer reden. — Heut um 8 Uhr frühe war ich beym Graf Seeau, machte es ganz kurz, ſagte nur: „Ich bin nur da, Euer Excellenz mich und meine Sache recht zu erklären. Es iſt mir der Vorwurf gemacht worden, ich ſollte nach Italien reiſen. Ich war 16 Monate in Italien, habe 3 Opern geſchrieben, das iſt genug bekannt. Was weiter vorgegangen, werden Euer Excellenz aus dieſen Papieren ſehen.“ Ich zeigte ihm die Diplomata. „Ich zeige und ſage Euer Excellenz dieſes Alles nur, damit wenn eine Rede von mir iſt und mir etwa Unrecht gethan würde, ſich Euer Excellenz mit Grund meiner annehmen können.“ Er fragte mich, ob ich jetzt nach Frankreich ginge. Ich ſagte, ich würde noch in Deutſchland bleiben, er verſtand aber in München und ſagte vor Freude lachend: „So, hier bleiben Sie noch?“ — Ich ſagte: „Nein, ich wäre gern geblieben, und die Wahrheit zu geſtehen, hätte ich nur deſſentwegen gern vom Churfürſten etwas gehabt, damit ich Euer Excellenz hernach hätte mit meiner Compoſition bedienen können und ohne alles Intereſſe. Ich hätte mir ein Vergnügen daraus gemacht.“ — Er rückte bey dieſen Worten gar ſeine Schlafhaube.

Um 10 Uhr war ich bei der Gräfin Salern bei Hof. Hernach ſpeiſte ich im Haus Branca, der Hr. Geheimrath von Branca war beym franzöſiſchen Geſandten eingeladen, folglich nicht zu Haus. Man heiſt ihn Excellenz. Die Frau iſt eine

Franzöſin, kann faſt gar nichts Deutſch, mit ihr habe ich beſtändig Franzöſiſch geſprochen. Ich ſprach ganz keck, ſie ſagte mir, ich rede gar nicht ſchlecht, und ich hätte eine gute Gewohnheit das ich langſam ſpräche, denn durch dieſes mache ich mich ſehr gut verſtehen. Sie iſt eine recht brave Frau, voll Lebensart. Die Fräulein ſpielt artig, das Tempo fehlt ihr noch. Ich habe geglaubt, ſie oder ihr Gehör ſey die Urſache, aber ich kann keinem Menſchen Schuld geben, als ihrem Lehrmeiſter, er hat zu viel Nachſicht, er iſt gleich zufrieden. Ich habe heut mit ihr probirt, ich wollte wetten, daß wenn ſie 2 Monate bey mir lernte, ſie recht gut und accurat ſpielen würde. Um 4 Uhr gieng ich zur Fr. von Toſſon, wo meine Mama ſchon dort war und auch Fr. von Hepp. Da ſpielte ich bis 8 Uhr. Dann gingen wir nach Haus. Beyläufig um halb 10 Uhr kam eine kleine Muſique von 5 Perſonen, 2 Clarinetten, 2 Corni und 1 Fagotto. Hr. Albert (deſſen Namenstag morgen iſt) ließ mir und ihm zu Ehren dieſe Muſique machen. Sie ſpielten gar nicht übel zuſammen, es waren die nämlichen Leute, die bey Albert im Saal aufmachen, man kennt aber ganz gut, daß ſie von Fiala abgerichtet worden. Sie blieſen Stücke von ihm, und ich muß ſagen, daß ſie recht hübſch ſind; er hat ſehr gute Gedanken. Morgen werden wir eine kleine Schlakademie zuſammen machen, auf dem elenden Clavier Nota bene. Auweh! auweh! auweh! — Ich wünſche halt eine rechte ruhſame Nacht und beſſere einen guten Wunſch in hören, bald zu hoffen, daß der geſunde völlig Papa iſt. Ich Verzeihung bitte wegen meiner abſcheulichen Schrift, aber Dinten, Eile, Schlaf, Traum und alles halt. — Ich Papa Ihnen mein allerhändigſter küſſe 1000 mahl die liebſten, und meine umarme die Herzen, Schweſter ich von ganzem Canaglien und bin von nun an bis in Ewigkeit Amen

Wolfgang gehorſamſter Dero
Amade Mozart Sohn. *

---

* Dergleichen Wortverſtellungen waren früh und ſpät ſein kindiſches Vergnügen.

68. Mozarteum.

München 6. Oct. 1777.

Die Mama kann nicht anfangen; erſtlich verdrießt es ſie; zweitens thut ihr der Kopf wehe! Mithin muß halt ich herhalten. Nun werde ich den Augenblick mit Herrn Profeſſor die Mademoiſelle Keiſerin beſuchen. Geſtern war bey uns im Hauſe eine geiſtliche Hochzeit oder Altum Tempus Eccleſiaſticum. Es wurde getanzt, ich tanzte aber nur 4 Menuets, und um 11 Uhr war ich ſchon wieder in meinem Zimmer; denn es war unter 50 viel Frauenzimmern eine einzige, welche auf den Tact tanzte, und dieſe war Mademoiſelle Käſer, eine Schweſter vom Hrn. Secretair des Grafen Peruſa. — Der Hr. Profeſſor hat die Güte gehabt mich anzuſetzen, folglich kam ich nicht zur Mad^{elle} Keiſerin, weil ich ihre Wohnung nicht weiß. Vorgeſtern als den 4. Samſtag am Hochfeierlichen Namenstag ſeiner königlichen Hoheit des Erzherzogs Albert war eine kleine Academie bey uns. Sie fing um halb 4 Uhr an und endigte ſich um 8 Uhr. Mr. Dubreil, deſſen ſich der Papa noch erinnern wird, war auch da, er iſt ein Scolar von Tartini. Vormittags gab er dem jüngſten Sohn Carl Lection auf der Violine, und ich kam juſt dazu. Ich hatte nie viel Credit auf ihn, ich ſah aber, daß er mit vielem Fleiß Lection gab, und als wir in Discurs kommen von Concertgeigen und Orcheſtergeigen, raiſonnirte er ſehr gut und war immer meiner Meinung, ſodaß ich meine vormaligen Gedanken zurück nahm und perſuadirt war, daß ich einen recht guten Treffer und accuraten Orcheſtergeiger an ihm finden würde. Ich bat ihn alſo, er möchte die Güte haben und nachmittag zu unſerer kleinen Academie kommen. Wir machten gleich zuerſt die 2 Quintetti vom Haydn, allein mir war ſehr leid, ich hörte ihn kaum, er war nicht im Stande 4 Takte fort-zu geigen ohne zu fehlen. Er fand keine Applicatur. Mit den Soſpirs [kleinen Pauſen] war er gar nicht gut Freund. Das beſte war, daß er ſehr höflich geweſen und die Quintetti gelobt hat, ſonſt — —. So ſagte ich aber gar nichts zu ihm, ſondern er ſelbſt ſagte allzeit: „Ich bitte um Verzeihung, ich bin ſchon wieder weg! das Ding iſt kützlich aber ſchön.“ Ich ſagte allzeit: „Das hat nichts zu ſagen, wir ſind ja unter uns.“ Dann ſpielte ich das Concert in C in B und Es und dann das Trio von mir. Das war gar ſchön accompagnirt, im Adagio habe ich 6 Takte ſeine Rolle ſpielen müſſen. Zu guter letzt ſpielte ich die lezte Caſſation aus dem B von mir. Da ſchauete alles groß drein. Ich ſpielte als wenn ich der größte Geiger in ganz Europa wäre.

Sonntag darauf um 3 Uhr waren wir bey einem gewiſſen H. v. Hamm. Der Biſchof im Chiemſee iſt heute ſchon nach Salzburg gereiſt. NB. ich ſchicke meiner Schweſter hier 6 Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuſter. Ich habe ſie hier ſchon oft geſpielt, ſie ſind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, ſo werde ich auch 6 machen auf dieſen Guſto, denn ſie gefallen ſehr hier.

64. Mozarteum.

München 11. Oct. 1777.

Warum daß ich bis dato nichts von Misliweczeck [vgl. Nr. 43] geſchrieben habe? — Weil ich froh war, wenn ich nicht auf ihn denken durfte. Denn ſo oft die Rede von ihm war, mußte ich hören wie ſehr er mich gelobt und welch guter und wahrer Freund er von mir iſt! Und zugleich die Bedauerung und das Mitleiden! Man beſchrieb ihn mir, ich war außer mir. Ich ſollte Misliweczeck, einen ſo guten Freund in einer Stadt, ja in einem Winkel der Welt wo ich auch bin, wiſſen und ſollte ihn nicht ſehen, nicht ſprechen? — Das iſt unmöglich! Ich reſolvirte mich alſo zu ihm zu gehen. Ich ging aber des Tags vorher zum Verwalter vom Herzogsſpital und fragte ihn, ob er nicht machen könne, daß ich mit Misliweczeck im Garten ſprechen könnte; denn obwohl mir alle Leute und auch Medici geſagt haben, daß da nichts mehr zu erben wäre, ich dennoch in ſein Zimmer nicht gehen wollte, weil es ſehr klein iſt und ziemlich ſtark riecht. Er gab mir vollkommen recht und ſagte mir, er ginge gewöhnlich ſo zwiſchen 11 und 12 Uhr im Garten ſpatziren; wenn ich ihn aber nicht antreffen ſollte, ſo dürfte ich ihn nur herabkommen laſſen. Ich ging alſo den andern Tag mit H. v. Hamm Ordensſecretair (von welchem ich nachgehends ſprechen werde) und auch mit meiner Mama ins Herzog-ſpital. Meine Mama ging in die Kirche und wir in den Garten. Er war nicht da, wir ließen ihn alſo rufen. Ich ſah ihn von der Quere herkommen und erkannte ihn gleich im Gang. Hier iſt zu merken, daß er mir ſchon durch H. Heller Violoncelliſt ein Compliment hat vermelden laſſen und gebeten, ich möchte ihn doch vor meiner Abreiſe noch beſuchen. Als er zu mir kam nahm ich ihn und er mich recht freundſchaftlich bei der Hand „Da ſehen Sie", ſprach er, „wie unglücklich ich bin!" Mir gingen dieſe Worte und ſeine Geſtalt, die der Papa der Beſchreibung nach ſchon weiß, ſo zu Herzen, daß ich nichts als halb weinend ſagen konnte: „Ich bedaure Sie von ganzem Herzen, mein lieber Freund!" Er merkte es, daß ich gerührt war, und fing ſogleich ganz munter an: „Aber ſagen Sie mir, was machen Sie denn; man hat mir geſagt, Sie ſeyen hier, ich glaube es kaum; wie iſt es denn möglich, daß der Mozart hier iſt und mich nicht längſt beſucht hat." — „Ich bitte Sie recht um Verzeihung, ich habe ſo viele Gänge gehabt, ich habe ſo viele gute Freunde hier". — „Ich bin verſichert daß Sie recht gute Freunde hier haben, aber einen ſo guten Freund wie ich, haben Sie gewiß nicht." Er fragte mich, ob ich vom Papa keine Nachricht erhalten habe wegen einem Brief. Ich ſagte: „Ja, er ſchrieb mir (ich war ſo confus und zitterte ſo am ganzen Leibe, daß ich kaum reden konnte) aber nicht ausführlich." Er ſagte mir dann, daß der Sgr. Gaetano Santoro Impreſario von Neapel gezwungen war, aus impegni und protezione dieſen Carneval einem gewiſſen Maeſtro Valentini die Oper vom Carneval zu geben; „aber auf künftiges Jahr hat er 3 frey; wovon eine mir zu Dienſten ſteht. Weil ich alſo ſchon 6 mal zu Neapel geſchrieben habe, ſo mache ich mir nichts daraus, die fatale zu übernehmen und Ihnen die beſſere, nämlich die vom Carneval zu überlaſſen. Gott weiß es, ob ich reiſen kann. Kann ich nicht, ſo ſchicke ich die Scrittur wieder zurück. Die Compagnie auf künftiges Jahr iſt gut, lauter Leute, die ich recommandirt habe. Sehen Sie, ich habe ſo Credit zu Neapel, daß wenn ich ſage, nehmet dieſen, ſo nehmen ſie ihn.“ Marqueſi iſt der Primouomo, welchen er ſehr lobt und auch ganz München; Marchiani eine gute Prima Donna und ein Tenor, den ich nicht mehr nennen kann, welcher, wie er ſagt, jetzt der beſte in ganz Italien iſt. „Ich bitte Sie, gehen Sie nach Italien, da iſt man äſtimirt und hochgeſchätzt.“ Und er hat wircklich Recht. Wenn ich es recht bedenke, ſo hab ich halt doch in keinem Lande ſo viele Ehre empfangen, bin nirgends ſo geſchätzt worden wie in Italien, und man hat halt Credit, wenn man in Italien Opern geſchrieben hat und ſonderheitlich zu Neapel. Er hat mir geſagt, er will den Brief an Santoro mir aufſetzen, ich ſoll morgen zu ihm kommen und ihn abſchreiben. Ich konnte aber unmöglich mich entſchließen zu ihm ins Zimmer zu gehen, und wenn ich ſchreiben wollte, müßte ich es doch, im Garten könnte ich nicht ſchreiben. Ich verſprach ihm alſo gewiß zu kommen. Ich ſchrieb aber folgenden Tags einen italieniſchen Brief an ihn, ganz natürlich: Ich könnte unmöglich zu ihm kommen, ich habe ſchier nichts eſſen und nur 3 Stunden ſchlafen können, ich war den Tag wie ein Menſch, der ſeine Vernunft verloren hat, er ſey mir immer vor Augen ꝛc. — lauter Sachen die ſo wahr ſind als die Sonne klar iſt. Er gab mir folgende Antwort: Lei è troppo sensibile al mio male: io la ringrazio del suo buon Cuore. Se parte per Praga gli farò una lettra per il Conte Pachta. Non si pigli tanto à cuore la mia disgrazia. Il Principio fù d'una ribaltata di Calesse, poi sono capitato nelle mani dei Dottori ignoranti, pazienza. Ci sarà quel che Dio vorrà. Er ſchickte mir den Aufſatz zum Brief an Santoro. Er hat mir auch bey ihm Briefe gezeigt, wo ich oft meinen Namen las. Man ſagte mir, daß ſich Misliweczeck ſehr verwundert hat, wenn man hier von Becke oder dergleichen Clavieriſten ſprach; er ſagte allzeit: „Es ſoll ſich nur keiner nichts einbilden; keiner ſpielt wie Mozart; in Italien wo die größten Meiſter ſind, ſpricht man von nichts als Mozart; wenn man dieſen nennt, ſo iſt alles ſtill.“ — Ich kann jetzt den Brief nach Neapel ſchreiben wenn ich will; doch je eher je beſſer. Ich möchte aber zuvor die Meinung vom allervernünftigen Hofkapellmeiſter Herrn von Mozart wiſſen. Ich habe eine unausſprechliche Begierde wieder einmal eine Oper zu ſchreiben. Der Weg iſt weit, das iſt wahr; wir ſind aber auch noch weit entfernt von der Zeit wo ich dieſe Oper ſchreiben ſollte; es kann ſich bis dorthin noch viel verändern. Ich glaube, annehmen könnte man ſie doch. Bekomme ich unter der Zeit gar keinen Dienſt, eh bien, ſo habe ich doch die Reſource in Italien. Ich habe doch im Carneval meine gewiſſe 100 Ducaten; wenn ich einmal zu Neapel geſchrieben habe, ſo wird man mich überall ſuchen. Es gibt auch, wie der Papa wohl weiß, im Frühling, Sommer und Herbſt da und dort eine Opera buffa, die man zur Uebung und um nicht müſſig zu gehen, ſchreiben kann. Es iſt wahr man bekömmt nicht viel, aber doch etwas, und man macht ſich dadurch mehr Ehre und Credit als wenn man 100 Concerte in Deutſchland gibt, und ich bin vergnügter, weil ich zu componiren habe, welches doch meine einzige Freude und Paſſion iſt. Nun, bekomme ich wo Dienſte oder habe ich wo Hoffnung anzukommen, ſo recommandirt mich die Scrittura viel und macht Aufſehen und noch viel ſchätzbarer. Doch ich rede nur, ich rede ſo wie es mir ums Herz iſt. Wenn ich vom Papa durch Gründe überzeugt werde, daß ich Unrecht habe, nun ſo werde ich mich, obwohl ungern drein geben. Denn ich darf nur von einer Oper reden hören, ich darf nur im Theater ſeyn, Stimmen hören — — o ſo bin ich ſchon ganz außer mir.

Morgen wird meine Mama und ich beim Misliweczeck im Garten mich und ſich beurlauben. Denn er ſagte ſchon neulich, wie er von mir gehört hatte, daß ich meine Mama in der Kirche abholen muß, wenn ich nicht gar ſo ſpectakulos wäre, ſo wäre es mir ſehr lieb die Mutter zu ſehen, die einen ſo großen Virtuoſen geboren hat. — Ich bitte Sie mein allerliebſter Papa, antworten Sie doch den Misliweczeck, ſchreiben Sie ihm ſo oft Sie nur Zeit haben, Sie können ihm keine größere Freude machen, denn der Mann iſt völlig verlaſſen. Die ganze Woche kommt oft kein Menſch zu ihm, er ſagte mir: „Ich verſichere Sie, es thut mir hier ſehr fremd, daß ſo Wenige mich zu beſuchen kommen. In Italien hatte ich alle Tage Geſellſchaft.“ Wenn ſein Geſicht nicht wäre, ſo wäre er völlig der nämliche, voll Feuer, Geiſt und Leben; ein wenig mager, natürlich, aber ſonſt der nämliche gute und aufgeweckte Menſch. Ganz München redet von ſeinem Oratorium Abramo und Iſacco, das er hier producirt hat. Er hat jetzt bis auf etliche Arien eine Cantate oder Serenada fertig, auf die Faſten. Wie ſeine Krankheit am ſtärkſten war, machte er eine Oper nach Padua. Da nutzt nichts; man ſagt es auch hier ſelbſt, daß ihn die Doctors und Chirurgi hier verdorben haben; es iſt halt ein förmlicher Beinkrebs. Der Chirurgus Caco, der Eſel, hat ihm die Naſe weg gebrannt; man ſtelle ſich jetzt den Schmerz vor. Juſt jetzt iſt Hr. Heſler von ihm hergekommen. Ich habe ihm geſtern, als ich ihm den Brief ſchrieb, meine Serenada von Salzburg für den Erzherzog Maximilian [Il rè pastore] geſchickt; er gab ſie ihm alſo mit.

Nun auf etwas anderes zu kommen. Geſtern war ich mit der Mama gleich nach dem Eſſen bei den 2 Frl. von Freyſingen auf einen Kaffee. Die Mama trank aber keinen ſondern 2 Bouteillen Tyrolerwein. Um 3 Uhr ging ſie aber wieder nach Haus um doch ein wenig herzurichten auf die Reiſe. Ich ging aber mit die 2 Frl. zum detto Hr. von Hamm, wo die 3 Frl. eine jede ein Concert ſpielte und ich eins von Aichner prima vista und dann immer Phantaſien. Der Frl. Hamm von Einfaltskaſten ihr Lehrmeiſter iſt ein gewiſſer geiſtlicher Herr, mit Namen Schreier. Er iſt ein guter Organiſt, aber kein Cembaliſt. Der hat mir immer mit der Brille zugeſehen. Er iſt ſo ein trockener Mann, der nicht viel redet, er klopfte mich aber auf die Achſel, ſeufzte und ſagte: „Ja, — Sie ſind, — Sie verſtehen — ja —, das iſt wahr — ein ganzer Mann.“ Apropos kann ſich der Papa des Namens Freyſingen nicht erinnern? — Der Papa der genannten 2 ſchönen Fräulein ſagt, er kenne den Papa ſehr gut, er habe mit den Papa ſtudiert. Er erinnert ſich noch abſonderlich auf Meſſenbrunn, wo der Papa (das war mir völlig neu!) recht unvergleichlich auf der Orgel geſchlagen hat. Er ſagte: „Das war erſchröcklich wie es unter einander ging mit den Füſſen und Händen, aber wohl unvergleichlich; ja ein ganzer Mann! Bei meinem Vater galt er ſehr viel. Und wie er die Pfaffen herumgefoppt hat wegen dem Geiſtlich werden. Sie ſehen ihm accurat gleich, wie er dort war, völlig. Nur war er ein wenig kleiner wie ich ihn gekannt habe.“ Apropos noch Eins. Ein gewiſſer Hofrath Effeln läßt ſich dem Papa unterthänigſt empfehlen; er iſt einer von den beſten Hofräthen hier; er hätte ſchon längſt Kanzler werden können, wenn nicht ein einziger Umſtand wäre: das Luzeln. Wie ich ihn das erſtemal bei Albert geſehen, ſo habe ich geglaubt, und auch meine Mama: Ecce einen erſtaunlichen Dalken! — — Stellen ſie ſich nur vor, einen ſehr groſſen Mann, ſtark, ziemlich corpulent, ein lächerliches Geſicht. Wenn er über das Zimmer geht zu einem andern Tiſch, ſo legt er beyde Hände auf den Magen, biegt ſie gegen ſich und ſchupft ſich mit dem Leib in die Höhe, macht einen Nicker mit dem Kopf und wenn das vorbey iſt, ſo zieht er erſt ganz ſchnell den rechten Fuß zurück, und ſo macht er es bey einer jeden Perſon extra. Er ſagt er kennt den Papa tauſendmal. — Nun werde ich noch ein wenig in die Comödie gehen. Nächſtens werde ich ſchon mehr ſchreiben, ich kann unmöglich mehr, die Finger thun mir erſtaunlich wehe.

München den 11. October. Nachts um ¾ auf 12 Uhr ſchreibe ich folgendes: Ich bin in der Trittl Comödie geweſen, ich bin nur hineingegangen um das Ballet zu ſehen, vielmehr Pantomime, welche ich noch niemals geſehen. Es war betitelt: das von der für Girigaricanarimanarischaribari verfertigte Ei. Es war ſehr gut und luſtig. — Wir gehen Morgen nach Augsburg deſſentwegen, weil der Fürſt Taxis nicht zu Regensburg ſondern zu Tiſchingen iſt. Er iſt zwar dermalen auf einem Luſtſchloß, welches aber nicht weiter als eine Stunde entfernt iſt von Tiſchingen. Meiner Schweſter überſchicke ich hier vier Präambula; in was für Ton ſie führen, wird ſie ſehen und hören. An alle guten Freunde und Freundinen meine Empfehlung, abſonderlich an den jungen Grafen Arco, Jungfr. Sallerl und meinen beſten Freund Hr. Bullinger und ich laſſe ihn bitten, er möchte die Güte haben und nächſten Sonntag bey der gewöhnlichen 11 Uhr Muſik im Namen meiner eine autoritätiſche Anrede machen und allen Mitgliedern der Academie meine Empfehlung entrichten und ſie zum Fleiß ermahnen, damit ich nicht heut oder morgen zum Lügner werde, denn ich habe dieſe Academie überall angerühmt und werde es auch noch thun.

65. Mozarteum.

Augsburg 14. Oct. 1777.

— Mithin haben wir uns nicht in Dato geirret; denn wir haben noch vor Mittag geſchrieben, und wir werden glaube ich künftigen Freytag als übermorgen wieder weg. Denn hören Sie nur wie ſchön generos die Hr. Augsburger ſind! Ich bin noch in keinem Ort mit ſo vielen Ehrenbezeugungen überhäuft werden wie hier. Mein erſter Gang war zum Hr. Stadtpfleger Longotabarro [Bürgermeiſter Langmantel]. Mein Hr. Vetter*, der ein rechter braver, lieber Mann und ein ehrlicher Bürger iſt, hat mich hin begleitet und hatte die Ehre, oben im Vorhauſe wie ein Laquais zu warten, bis ich von dem Erz-Stadtpfleger herauskommen würde. Ich ermangelte nicht gleich von Anfang die unterthänigſte Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte ſich allergnädigſt auf Alles und fragte mich: „Wie iſts dem Herrn immer gegangen?“ Ich ſagte gleich darauf: „Gott Lob und Dank recht gut, und Ihnen hoffe ich wird es auch ganz gut gegangen ſein?“ — Er wurde hernach höflicher und ſagte „Sie“, und ich ſagte „Euer Gnaden“, wie ich es gleich von Anfang gethan hatte. Er gab mir keinen Fried, ich mußte mit ihm hinauf zu ſeinem Schwiegerſohn (im 2ten Stock) und mein Hr. Vetter hatte die Ehre unterdeſſen über eine Stiege im Pflez zu warten. Ich mußte mich zurückhalten mit allem Gewalt, ſonſt hätte ich mit der größten Höflichkeit etwas geſagt. Ich hatte oben die Ehre in Gegenwart des geſtarzten Hr. Sohns und der langhachſigten gnädigen jungen Frau und der einfältigen alten Frau ſo beyläufig $^3/_4$ Stunde auf einem guten Clavichord von Stein zu ſpielen. Ich ſpielte Phantaſien und endlich alles was er hatte prima vista, unter andern ſehr hübſche Stücke von einem gewiſſen Edlmann. Da war alles in der größten Höflichkeit, und ich war auch ſehr höflich; denn meine Gewohnheit iſt mit den Leuten ſo zu ſein wie ſie ſind; ſo kömmt man am beſten hinaus. Ich ſagte daß ich nach dem Eſſen zum Stein gehen würde. Der junge Hr. trug ſich ſogleich ſelbſt an mich hinzuführen. Ich dankte ihm für ſeine Güte und verſprach nach Mittag um 2 Uhr zu kommen. Ich kam, wir gingen mit einander in Geſellſchaft ſeines Hrn. Schwagers, der einem völligen Studenten gleich ſieht. Obwohl ich gebeten hatte ſtill zu halten wer ich ſey, ſo war Hr. v. Langenmantl doch ſo unvorſichtig und ſagte zum H. Stein: „Hier habe ich die Ehre Ihnen einen Virtuoſen auf dem Clavier aufzuführen" — und ſchmuzte darzu. Ich proteſtirte gleich und ſagte ich wäre nur ein unwürdiger Scolar von Hrn. Sigl in München, von dem ich ihm viele 1000 Complimente ausgerichtet habe. — Er ſagte nein mit dem Kopf — und endlich: — „Sollte ich wohl die Ehre haben den H. Mozart vor mir zu haben?" „O nein", ſprach ich, „ich nenne mich Trazom, ich habe auch hier einen Brief an Sie". Er nahm den Brief und wollte ihn gleich erbrechen, ich ließ ihm aber nicht Zeit und ſagte: „Was wollen Sie denn jezt da den Brief leſen? machen Sie dafür auf, daß wir in den Saal hinein können, ich bin ſo begierig Ihre Pianofortes zu ſehen." — „Nu, meinetwegen. Es ſey wie es wolle; ich glaube aber ich betrüge mich nicht." Er machte auf, ich lief gleich zu einem von den 3 Clavieren, die im Zimmer ſtunden. Ich ſpielte, er konnte kaum den Brief aufbringen vor Begierde überwieſen zu ſein; er las nur die Unterſchrift. O, ſchrie er und umarmte mich; er verkreuzigte ſich, machte Geſichter, und war halt ſehr zufrieden. Wegen ſeinen Clavieren werde ich nachgehends ſprechen. Er führte mich hernach gleich in ein Kaffeehaus, wo ich wie ich hineintrat, glaubte, ich müßte wieder zurückfallen, vor Geſtank und Rauch von Taback. Ich mußte halt in Gottes Namen eine Stunde aushalten. Ich ließ mir auch alles gefallen, obwohl ich in der Türkei zu ſeyn glaubte. Er machte mir dann viel Weſens mit einem gewiſſen Graf Compoſiteur (doch nichts als von Flötenconcerten); er ſagte mir: „Das iſt ganz was beſonderes", und was man halt Uebertriebenes ſagen kann. Ich ſchwitzte an Kopf, Hand und ganzem Leibe vor

---

* Leopold Mozart hatte einen Bruder dort, der Buchbinder war und eine Tochter, „das Bäſle“, hatte, die 2 Jahre jünger war als Mozart.

Angſt. Dieſer Graf iſt ein Bruder zu den zwey, wo einer im Harz und der andere in Zürich iſt. Er gab nicht nach und führte mich gleich zu ihm. Das iſt ein ganz nobler Mann; er hatte einen Schlafrock an, wo ich mich nicht ſchämete auf der Gaſſe ihn zu tragen. Er ſetzt alle Wörter auf Stelzen und macht gemeiniglich das Maul eher auf, als er nur weiß, was man ſagen will; — manchmal fällt es auch zu, ohne etwas zu thun gehabt zu haben. Er producirte nach vielen Complimenten ein Concert auf 2 Flöten; ich mußte die erſte Violin ſpielen. Das Concert iſt ſo: gar nicht gut ins Gehör, nicht natürlich, er marſchirt oft in die Töne gar zu — plump, und dieß alles ohne die mindeſte Hexerei. Wie es vorbey war, ſo lobte ich ihn recht ſehr; dann er verdient es auch. Der arme Mann wird Mühe genug gehabt haben; er wird genug ſtudieret haben. Endlich brachte man ein Clavichord aus dem Cabinet heraus (von Hrn. Stein ſeiner Arbeit) recht gut, nur voll Staub. Hr. Graf, welcher Director hier iſt, ſtand da wie einer der immer geglaubt hat, ganz beſonders in ſeiner Reiſe durch die Töne zu ſeyn, und nun findet daß man noch beſonderer ſeyn kann, und ohne dem Ohr wehe zu thun. Mit einem Wort es war halt alles in Verwunderung. —

66. Mozarteum.

Augsburg 17. Oct. 1777.

Wegen des Kriegsſecretärs Hamm ſeiner Frl. Tochter kann ich nichts anders ſchreiben, als daß ſie nothwendiger Weiſe Talent zur Muſik haben muß, indem ſie erſt 3 Jahr lernt und doch viele Stücke recht gut ſpielt. Ich weiß mich aber nicht deutlich genug zu erklären, wenn ich ſagen ſoll wie ſie mir vorkömmt wenn ſie ſpielt — —, ſo kurios gezwungen ſcheint ſie mir; — ſie ſteigt mit ihren langbeinigen Fingern ſo kurios auf dem Clavier herum. Freilich hat ſie noch nie einen rechten Meiſter gehabt, und wenn ſie zu München bleibt, wird ſie das ihr Lebtage nicht werden, was ihr Vater will und verlangt. Denn er möchte gern, daß ſie vortrefflich im Clavier wäre. — Wenn ſie zum Papa nach Salzburg kommt, ſo iſt es ihr doppelter Nutzen, in der Muſique ſowohl als in der Vernunft; denn die iſt wahrlich nicht groß. Ich habe ſchon viel wegen ihr gelacht. Sie würden für Ihre Bemühung gewiß genug Unterhaltung haben. Eſſen kann ſie nicht viel, denn ſie iſt zu einfältig dazu. Ich hätte ſie probieren ſollen? — Ich habe ja nicht gekonnt vor Lachen; denn wenn ich ihr einigemal ſo mit der rechten Hand etwas vormachte, ſo ſagte ſie gleich braviſſimo und das in der Stimme einer Maus.

Nun will ich meine angefangene Augsburger Hiſtorie in möglichſter Kürze auserzählen. Hr. von Fingerle, dem ich vom Papa ein Compliment ausgerichtet habe, war auch beim Hrn. Director Graf. Die Leute waren alle ſehr höflich und beſprachen ſich immer wegen meiner Academie. Sie ſagten auch alle: „Das wird eine der brillanteſten Academien werden, die wir in Augsburg gehabt haben. Sie haben viel voraus, da Sie die Bekanntſchaft des Hr. Stadtpfleger Langenmantl haben; und dann der Name Mozart macht hier ſehr viel.“ Wir gingen ganz vergnügt aus einander. Nun muß der Papa wiſſen, daß der junge Hr. von Langenmantl beym Hrn. Stein dort geſagt hat, er wolle ſich impegniren eine Academie auf der Stube* (als etwas Rares das mir Ehre macht) ganz allein für die Hrn. Patricii zu veranſtalten. Man kann nicht glauben mit was für einem Impegno er ſprach und ſich anzunehmen verſprach. Wir redeten ab, ich ſollte morgen zu ihm kommen und Antwort haben. Ich ging hin. Das war den 13. Er war ſehr höflich, ſagte aber, er könnte mir noch nichts Poſitives ſagen. Ich ſpielte wieder ſo eine Stunde. Er lud mich auf morgen als den 14. zum Speiſen ein. Des Vormittags ſchickte er her, ich möchte doch um 11 Uhr kommen und etwas mitnehmen, er hätte einige von der Muſik beſtellt, ſie wollten etwas machen. Ich ſchickte gleich etwas, kam um 11 Uhr, da machte er mir eine menge Schwänz, ſagte ganz gleichgültig: „Hören Sie, mit der Academie iſts nichts; o ich habe mich ſchon ſo gezürnt geſtern wegen Ihnen. Die Hr. Patricii ſagten mir, ihre Caſſa ſtehe ſehr ſchlecht, und das ſey kein Virtuos, dem man einen Souveraind'or geben könnte.“ Ich ſchmuzte und ſagte: „Ich glaube auch nicht.“ NB. Er iſt auf der Stube Intendant von der Muſiaue und der Alte iſt Stadtpfleger! Ich machte mir nicht viel daraus. — Wir gingen zu Tiſch; der Alte ſpeiſte auch heroben, er war ſehr höflich, ſagte aber kein Wort von der Academie. Nach dem Speiſen ſpielte ich 2 Concerte, etwas aus dem Kopf, dann ein Trio vom Haſeneder auf der Violine. Ich hätte gern mehr gegeigt, aber ich wurde ſo ſchlecht accompagnirt, daß ich die Kolik bekam. Er ſagte mir ganz freundlich: „Wir bleiben heute beiſammen und fahren in die Comödie und dann ſoupiren Sie bei uns.“ Wir waren ſehr luſtig. Als wir von der Comödie zurückkamen, ſpielte ich wieder bis zum Eſſen; dann gingen wir zum Souper. Er fragte mich ſchon vormittags wegen meinem Kreuz*; ich ſagte ihm alles ganz klar, was und wie es ſei. Er und ſein Schwager ſagten ſo öfters: „Wir wollen uns das Kreuz kommen laſſen, damit wir mit dem Hrn. Mozart inconpont ſind.“ Ich achtete aber nicht darauf. Sie ſagten auch ſo öfters: „Sie, Cavalier Hr. Sporn!“ Ich ſagte nichts. Unterm Souper wurde es aber zu arg. „Was wird es etwa koſten? 3 Ducaten? — Muß man die Erlaubniß haben, es zu tragen? — Koſtet dieſe Erlaubniß auch etwas? Wir wollen uns das Kreuz doch kommen laſſen.“ Da war ein gewiſſer Offizier noch da, B. Bach, der ſagte: „Ei pfui, ſchämen Sie ſich, was thäten Sie mit dem Kreuz?“ — Der junge Eſel von Kurzen-Mantl winkte ihm mit den Augen, ich ſah es, er merkte es. Darauf war es ein wenig ſtille; dann gab er mir einen Tabak und ſagte: „Da haben Sie einen Tabak darauf.“ Ich war ſtille. Endlich fing er wieder an ganz ſpöttiſch: „Alſo morgen werde ich zu Ihnen ſchicken und da werden Sie die Güte haben und mir das Kreuz nur einen Augenblick zu leihen, ich werde es Ihnen gleich wieder ſchicken; nur damit ich mit dem Goldſchmied reden kann. Ich bin verſichert, daß wenn ich ihn frage (dann er iſt gar ein curioſer Mann) wie hoch es zu ſchätzen ſei, ſo wird er mir ſagen, etwa einen bairiſchen Thaler, es iſt auch nicht mehr werth, denn es iſt ja nicht von Gold, ſondern von Kupfer. Hehe!“ Ich ſagte: „Gott behüte, es iſt von Blech. Hehe!“ Mir war warm vor Wuth und Zorn. „Aber ſagen Sie mir“, ſagte er, „ich kann ja allenfalls den Sporn weglaſſen?“ — „O ja“, ſagte ich, „Sie brauchen keinen, Sie haben ihn ſchon im Kopf; ich habe zwar auch einen im Kopf, aber es iſt halt ein Unterſchied, ich möchte mit dem Ihrigen wahrhaftig nicht tauſchen. Hier haben Sie einen Tabad darauf.“ Ich gab ihm Tabad, er wurde ein wenig bleich. „Neulich“, fing er wieder an, „neulich ſtund der Orden recht gut, auf der reichen Weſte“. Ich ſagte nichts. Endlich rief er: „Hey“ (zum Bedienten), „daß ihr auf die nächſt mehr Reſpect vor uns habt, wenn wir Zwey, mein Schwager und ich, dem Hrn. Mozart ſein Kreuz tragen. Hier haben Sie einen Tabad darauf.“ — „Das iſt doch curios“, fing ich an, als wenn ich nicht gehört hätte, was er geſagt hat, „ich kann noch eher alle Orden, die Sie bekommen können, bekommen als Sie das werden, was ich bin, und wenn Sie 2 Mal ſterben und wieder geboren werden. Hier haben Sie einen Tabad darauf“ — und ſtund auf. Alles ſtund auch auf und war in gröſter Verlegenheit. Ich nahm Hut und Degen und ſagte: „Ich werde ſchon morgen das Vergnügen haben, Sie zu ſehen.“ — „Ja, morgen bin ich nicht hier.“ — „So komme ich halt übermorgen, wenn ich ja noch hier bin.“ — „Ach, Sie werden ja doch“ — — „Ich werde nichts; hier iſt eine Bettel-Armee. Leben Sie unterdeſſen wohl“ — und weg.

---

* Bauernſtube. Caſino der Patricier.

---

* Mozart hatte auf den Rath ſeines Vaters den Orden vom Goldenen Sporen angelegt. Vgl. Nr. 16.

Den andern Tag erzählte ich alles dem Hrn. Stein, Hrn. Geniaux und Hrn. Director Graf, nicht wegen dem Kreuz, ſondern daß ich im höchſten Grad disguſtirt ſei, indem man mir das Maul machte wegen einem Concert und nun alles nichts ſei. „Das heiſt die Leute vor Narren gehabt, die Leute angeſezt. Mich reuet es recht, daß ich hierher gereiſt bin. Ich hätte mein Lebtage nicht geglaubt, daß, da doch Augsburg die Vaterſtadt meines Papa iſt, man hier ſeinen Sohn ſo affrontiren würde.“ Der Papa kann ſich nicht einbilden wie die 3 Leute lamentirten und ſich erzürnten. „Ach Sie müſſen ein Concert hier geben, wir brauchen die Patricii nicht“. Ich blieb aber bei meiner Reſolution und ſagte: „Ja für meine wenigen guten Freunde da, welche Kenner ſind, will ich zum Abſchied bei Hrn. Stein eine kleine Academie geben.“ Der Director war ganz betrübt. „Das iſt abſcheulich“, rief er, „das iſt eine Schande, — wer würde ſich aber das vom Langenmantl einbilden! — Pardieu, wenn er gewollt hätte ſo hätte es geben müſſen.“ Wir gingen auseinander. Der Hr. Director gab mir in ſeinem Schlafrock das Geleit über die Stiegen und bis vor die Hausthüre. Hr. Stein und Geniaux gingen mit mir nach Haus. Sie drangen in uns, wir ſollten uns entſchließen noch hier zu bleiben. Wir blieben aber feſt. Nun muß der Papa wiſſen, daß neulich der junge Fex Langenmantl, als er mir die ſaubere Nachricht wegen dem Concert ganz indifferent herſtammelte, mir ſagte, die Hrn. Patricii laden mich zu ihrem Concert künftigen Donnerstag ein. Ich ſagte: „Ich werde kommen um zuzuhören“. „Ach, Sie werden uns ja das Vergnügen machen und ſpielen?“ — „Nu, wer weiß, warum nicht?“ Weil aber den Abend hernach mir ſo viel Affront geſchah, ſo entſchloß ich mich, nicht mehr zu ihm zu gehen und mich von dem ganzen Patriciat — — zu laſſen und weg zu reiſen. Den 16. ſo unter dem Eſſen rief man mich hinaus; da war ein Mädl vom Langenmantl da, und er ließ ſich erkundigen, ob ich gewiß kommen würde, mit ihm in die Academie zu gehen? — und ich möchte doch gleich nach dem Eſſen zu ihm kommen. Ich ließ mich gehorſamſt empfehlen und ich gehe nicht in die Academie und zu ihm kann ich nicht kommen, weil ich ſchon engagirt bin, — wie es auch wahr war; ich würde aber morgen kommen um mich zu beurlauben, dann längſtens Samſtag werde ich abreiſen. — Hr. Stein iſt unterdeſſen zu den andern Hrn. Patricii von der evangeliſchen Seite gelaufen und hat halt ganz erſchrecklich perorirt, ſo daß den Herrn völlig angſt wurde. „Was“, ſagten ſie, „einen Mann der uns ſo viele Ehre macht, ſollen wir weglaſſen, ohne ihn zu hören? Der Hr. von Langenmantl meint halt, weil er ihn ſchon gehört hat, ſo iſts genug.“ Enfin es war halt ſo ein Feuer, daß der gute junge Hr. von Kurzen-Mantl ſelbſt den Hrn. Stein hat aufſuchen müſſen, um ihn im Namen aller zu erſuchen, er möchte ſein Möglichſtes thun, um mich zu perſuadiren, daß ich in die Academie ginge, auf etwas Großes dürfte ich mich nicht gefaßt machen ꝛc. Ich ging alſo nach vielem Weigern mit ihm hinauf. Da waren die Erſten von den Herrn ganz höflich; beſonders ein gewiſſer Offizier Baron Belling, er iſt auch ſo ein Director oder ſo ein Thier; der machte meine Muſikalien ſelbſt auf. Ich nahm auch eine Sinfonie mit, man machte ſie, ich geigte mit. Hier iſt aber ein Orcheſter zum Frais[Krämpfe]-kriegen. Der junge Lecker von Langen-Mantl war ganz höflich; doch hatte er noch immer ſein ſpöttiſches Geſicht. Er ſagte zu mir: „Ich habe ſchon wirklich geglaubt, Sie werden uns ſo entwiſchen; ich habe — gar etwa geglaubt Sie möchten einen Verdruß haben, wegen dem neulichen Spaß.“ „Ei beileibe“, ſagte ich, „Sie ſind halt noch jung. Aber nehmen Sie ſich beſſer in Obacht, ich bin nicht gewohnt an ſolche Späſſe. Und das Sujet, über das ſie raillirten, macht Ihnen gar keine Ehre, und war auch von keinem Nutzen, den ich trage es doch. Hätten Sie lieber andern Spaß gemacht“. „Ich verſichere Ihnen“, ſagte er, „es war nur mein Schwager der — —“ „Laſſen wir es gut ſein“, ſagte ich. „Bald“, ſagte er, „hätten wir das Vergnügen nicht gehabt, Sie zu ſehen.“ „Ja, wenn der Hr. Stein nicht geweſen wäre, wäre ich gewiß nicht gekommen. Um Ihnen die Wahrheit zu geſtehen, bin ich nur gekommen, damit Sie meine Hrn. Augsburger nicht in anderen Ländern ausgelacht werden, wenn ich ſagte, daß ich in der Stadt wo mein Vater geboren 8 Tage geweſen ſei, ohne daß man ſich bemüht hätte mich zu hören.“ — Ich ſpielte ein Concert. Alles war gut bis auf das Accompagnement. Zuletzt ſpielte ich noch eine Sonate. Dann bedankte ſich der Hr. Baron Belling im Namen der ganzen Geſellſchaft auf das Höflichſte und bat mich, ich möchte doch nur den Willen betrachten und gab mir 2 Ducaten.

Man läßt mir noch keinen Fried, ich ſolle bis Sonntag ein öffentliches Concert geben. — Vielleicht! — Ich bin aber ſchon ſo ſtuff, daß ich es nicht ſagen kann. Ich bin recht froh, wenn ich wieder in einen Ort komme, wo ein Hof iſt. Das kann ich ſagen, wenn nicht ein ſo braver Hr. Vetter und Baſe und ſo ein liebs Bäsle da wäre, ſo reute es mich ſo viel als ich Haar auf dem Kopfe habe, daß ich nach Augsburg bin. Nun muß ich von meiner lieben Jungfer Bäsle etwas ſchreiben, ſpare es mir aber auf morgen, dann man muß ganz aufgeheitert ſein, wenn man ſie recht loben will wie ſie es verdienet.

Den 17. in der Frühe ſchreibe und betheuere ich, daß unſer Bäsle ſchön, vernünftig, lieb, geſchickt und luſtig iſt, und das macht weil ſie brav unter die Leute gekommen iſt; ſie war auch einige Zeit zu München. Das iſt wahr, wir zwey taugen recht zuſammen; denn ſie iſt auch ein bischen ſchlimm. Wir foppen die Leute mit einander daß es luſtig iſt. [Die Familie Mozart war wegen ihrer etwas ſcharfen Zunge wohlbekannt und gefürchtet.] —

67. Mozarteum.

Augsburg 17. Oct. 1777.

Nun muß ich gleich bei den Steiniſchen Pianofortes anfangen. Ehe ich noch von Stein ſeiner Arbeit etwas geſehen habe, waren mir die Späth'ſchen Claviere die liebſten; nun muß ich aber den Steiniſchen den Vorzug laſſen; denn ſie dämpfen noch viel beſſer, als die Regensburger. Wenn ich ſtark anſchlage, ich mag den Finger liegen laſſen oder aufheben, ſo iſt halt der Ton in dem Augenblick vorbei, da ich ihn hören ließ. Ich mag an die Claves kommen wie ich will, ſo wird der Ton immer gleich ſein, er wird nicht ſcheppern, er wird nicht ſtärker nicht ſchwächer gehen oder gar ausbleiben; mit einem Wort, es iſt alles gleich. Es iſt wahr, er gibt ſo ein Pianoforte nicht unter 300 Fl., aber ſeine Mühe und Fleiß die er anwendet, iſt nicht zu bezahlen. Seine Inſtrumente haben beſonders das vor andern eigen, daß ſie mit Auslöſung gemacht ſind. Da gibt ſich der Hundertſte nicht damit ab; aber ohne Auslöſung iſt es halt nicht möglich, daß ein Pianoforte nicht ſcheppere oder nachklinge. Seine Hämmerl, wenn man die Claves anſpielt, fallen in dem Augenblick, da ſie an die Saiten hinauf ſpringen, wieder herab, man mag den Clavis liegen laſſen oder auslaſſen. Wenn er ein ſolches Clavier fertig hat (wie er mir ſelbſt ſagte), ſo ſetzt er ſich erſt hin und probirt allerley Paſſagen, Läufe und Sprünge, und ſchabt und arbeitet ſo lange bis das Clavier alles thut; dann er arbeitet nur zum Nutzen der Muſik und nicht ſeines Nutzens wegen allein, ſonſt würde er gleich fertig ſein. Er ſagt oft: Wenn ich nicht ſelbſt ein ſo paſſionirter Liebhaber der Muſik wäre und nicht ſelbſt etwas weniges auf dem Clavier könnte, ſo hätte ich gewiß ſchon längſt die Geduld bei meiner Arbeit verloren; allein ich bin halt ein Liebhaber von Inſtrumenten die den Spieler nicht anſetzen und die dauerhaft ſind. — Seine Claviere ſind auch wirklich von Dauer. Er ſteht gut dafür, daß der Reſonanzboden nicht bricht und nicht ſpringt. Wenn er einen Reſonanzboden zu zu einem Clavier fertig hat, ſo ſtellt er ihn in die Luft, Regen, Schnee, Sonnenhitze und allen Teufel, damit er zerſpringt, und dann legt er Späne ein und leimt ſie hinein, damit er recht ſtark und feſt wird. Er iſt völlig froh wenn er ſpringt; man iſt halt hernach verſichert, daß ihm nichts mehr geſchieht. Er ſchneidet gar oft ſelbſt hinein und leimt ihn wieder zu und befeſtigt ihn recht. Er hat drei ſolche Pianofortes fertig, ich habe erſt heute wieder darauf geſpielt.

Wir haben heute beim jungen H. Gaſſner geſpeiſt, der von einer jungen, ſchönen Frau ein junger hübſcher Wittwer iſt; ſie waren erſt 2 Jahre mit einander verheirathet. Er iſt ein recht braver höflicher junger Mann. Man tractirte uns köſtlich. Es ſpeiſte auch da ein College vom H. Abbé Henri, Bullinger und Wishofer, ein Exjeſuit, welcher dermalen hier im Dom Capellmeiſter iſt. Er kennt den Hrn. Schachtner [ſalzb. Hoftrompeter] gar gut, er war zu Ingolſtadt ſein Chorregent; er heißt Pater Gerbl. H. Gaſſner und eine von ſeinen Mademoiſellen Schwägerinnen, Mama, ich und unſer Bäsle gingen nach Tiſch zum H. Stein. Um 4 Uhr kam der H. Capellmeiſter und H. Schmittbauer Organiſt zu St. Ulrich, ein glatter alter braver Mann auch noch, und da ſpielte ich juſt eine Sonate prima vista von Bede, die ziemlich ſchwer war, miſerabel al ſolito. Was ſich da der Hr. Capellmeiſter und Organiſt verkreuzigten, iſt nicht zu beſchreiben. Ich habe hier und in München ſchon alle meine 6 Sonaten recht oft auswendig geſpielt; die 5te aus G habe ich in der vornehmen Bauernſtub-Academie geſpielt, die letzte aus D kommt auf den Pianofortes von Stein unvergleichlich heraus. Die Maſchine, wo man mit dem Knie drückt, iſt auch bei ihm beſſer gemacht als bei den andern; ich darf es kaum anrühren, ſo geht es ſchon, und ſobald man das Knie nur ein wenig weg thut, ſo hört man nicht den mindeſten Nachklang.

Nun morgen komme ich vielleicht auf ſeine Orgeln, das heißt, ich komme darüber zu ſchreiben; und auf die lezt ſpare ich mir ſeine kleine Tochter. Als ich Hrn. Stein ſagte, ich möchte gern auf ſeiner Orgel ſpielen, denn die Orgel ſei meine Paſſion, ſo verwunderte er ſich groß und ſagte: „Was? ein ſolcher Mann wie Sie, ein ſolcher großer Clavieriſt will auf einem Inſtrument ſpielen, wo keine Douceur, keine Expreſſion, kein Piano noch Forte Statt findet, ſondern immer gleich fortgehet?“ — „Das hat alles nichts zu bedeuten; die Orgel iſt doch in meinen Augen und Ohren der König aller Inſtrumente.“ — „Nu, meinetwegen!“ — Wir gingen halt miteinander; ich merkte ſchon aus ſeinen Discurſen, daß er glaubte ich würde nicht viel auf ſeiner Orgel machen, ich würde par Exemple völlig claviermäßig ſpielen. Er erzählte mir er hätte auch Schobert auf ſein Verlangen auf die Orgel geführt; „und es war mir ſchon bange“, ſagte er, „denn Schobert ſagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; denn ich glaubte halt, der Menſch wird voll Geiſt, Feuer und Geſchwindigkeit ſein, und das nimmt ſich nicht aus auf der Orgel; aber wie er anfing war ich gleich anderer Meinung.“ Ich ſagte nichts als dieß: „Was glauben Sie H. Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgel?“ — „Ach Sie, das iſt ganz was Anderes.“ Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er ſchon; dann eine Fuge. „Das glaube ich“, ſagte er, „daß Sie gern Orgel ſpielen; wenn man ſo ſpielt.“ — Vom Anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war; es fing c an, dann d e ꝛc. in einer Reihe; bey uns iſt aber D und E oben, wie hier Es und Fis. Ich kam aber gleich darein.

Ich war auch zu St. Ulrich auf der alten Orgel; die Stiege iſt was Abſcheuliches. Ich bat es möchte mir auch wer drauf ſpielen, ich möchte hinabgehen und zuhören; dann oben macht die Orgel gar keinen Effect. Ich nahm aber nichts aus; dann der junge Regenschori, ein Geiſtlicher, machte Läufe auf der Orgel herum, daß man nichts verſtand; und wenn er Harmonien machen wollte, waren es lauter Disharmonien, denn es ſtimmte nicht recht. Wir mußten hernach in ein Gaſtzimmer, denn meine Mama und Baſe und Hr. Stein waren auch dabei. Ein gewiſſer Pater Emilian, ein hoſärtiger Eſel und ein einfältiger Witzling ſeiner Profeſſion, war gar herzig; er wollte immer ſeinen Spaß mit dem Bäsle haben, ſie hatte aber ihren Spaß mit ihm. — Endlich als er rauſchig war (welches bald erfolgte), fing er von der Muſik an; er ſang einen Canon und ſagte: „Ich habe in meinem Leben nichts Schöneres gehört.“ Ich ſagte: „Mir iſt leid, ich kann nicht mitſingen, dann ich kann von Natur aus nicht intoniren.“ — „Das thut nichts“, ſagte er; er fing an, ich war der dritte, ich machte aber einen ganz andern Text darauf: „P. E. o du Sch — du, — — —“ (sotto voce zu meiner Baſe). Dann lachten wir wieder eine halbe Stunde. Er ſagte zu mir: „Wenn wir nur länger beyſammen ſeyn könnten, ich möchte mit Ihnen von der Setzkunſt discuriren.“ „Da würden wir bald ausdiscurirt haben“, ſagte ich. Schmecks Kropfeter. Die Fortſetzung nächſtens.

68. Mozarteum.

Augsburg 23. Oct. 1777.

Geſtern iſt meine Academie in scena gegangen. Graf Wolfeck war fleißig dabey und brachte etliche Stiftsdamen mit. Ich war ſchon gleich die erſten Tage in ſeinem Logement um ihm aufzuwarten, er war aber nicht hier. Vor etlichen Tagen iſt er wieder angelangt, und da er erfahren daß ich hier bin, ſo erwartete er nicht daß ich zu ihm kam, ſondern, da ich juſt Hut und Degen nahm um ihm meine Viſite zu machen, trat er eben zur Thür herein. Nun muß ich eine Beſchreibung von den vergangenen Tagen machen, ehe ich zum Concert komme. Vergangenen Samſtag war ich zu St. Ulrich wie ich ſchon geſchrieben habe. Etliche Tage vorher führte mich mein Hr. Vetter zum Prälaten vom Hl. Kreuz, der ein recht braver ehrlicher alter Mann iſt. Den Samſtag ehe ich auf

St. Ulrich ging, war ich mit meiner Baaſe nochmals im Hl. Kreuzerkloſter, weil das erſtemal der Hr. Dechant und Procurator nicht hier war und weil mir mein Bäsle ſagte, daß der Procurator ſo luſtig ſei — — —

[Hier folgt wie in manchen Briefen ein Stück von der Hand der Mama. Sie ſchließt: „Mich wundert ſehr, daß du die Duetti von Schuſter (vgl. Nr. 63 a. E.) noch — —“ Darauf Wolfgang:] „Ach er hat ſie ja bekommen.“ — Mama: „Ei beileibe, er hat ja immer geſchrieben, daß er ſie noch nicht hat —“ Wolf: „Das Diſputiren kann ich nicht leiden, er hat ſie gewiß, und hiemit iſts aus.“ Mama: „Du irrſt dich.“ Wolf: „Nein, ich irre mich nicht, ich wills der Mama geſchrieben zeigen.“ Mama: „Ja, und wo?“ Wolf: „Da, lies die Mama.“ — Nun lieſt ſie juſt. — Vergangenen Sonntag war ich im Amt beim Hl. Kreuz, um 10 Uhr ging ich aber zum Hrn. Stein. Wir probirten ein paar Sinfonien zum Concert. Hernach ſpeiſte ich mit meinem Vetter beim Hl. Kreuz. Unter der Tafel wurde Muſik gemacht. So echt als ſie geigen iſt mir die Muſik im Kloſter doch lieber als das Orcheſter von Augsburg. Ich machte eine Sinfonie und ſpielte auf der Violine das Concert in B von Vanhall mit allgemeinem Applaus. Der Hr. Dechant iſt ein braver luſtiger Mann; er iſt ein Vetter von Eberlin [dem verſtorbenen Salzburger Capellmeiſter], heißt Zeſchinger; er kennt den Papa ganz gut. Auf die Nacht beim Souper ſpielte ich das Straßburger Concert; es ging wie Oel; alles lobte den ſchönen reinen Ton. Hernach brachte man ein kleines Clavichord, ich präludirte und ſpielte eine Sonate und die Variationen von Fiſcher. Dann ziſchelten die Andern dem Hrn. Dechant ins Ohr, er ſollte mich erſt orgelmäßig ſpielen hören. Ich ſagte, er möchte mir ein Thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den Geiſtlichen gab mir eins. Ich führte es ſpazieren und mitten darin (die Fuge ging ex G minor) fing ich major an und ganz was Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema und aber von hinten. Endlich fiel mir ein, ob ich das ſcherzhafte Weſen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — Ich fragte nicht lang, ſondern machte es gleich und es ging ſo accurat, als wenn es ihm der Daſer [ein Salzburger Schneidermeiſter] angemeſſen hätte. Der Hr. Dechant war ganz außer ſich. „Das iſt vorbei, da nützt nichts", ſagte er, „das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe; Sie ſind ein ganzer Mann. Mir hat freilich mein Prälat geſagt, daß er ſein Lebetag Niemand ſo bündig und ernſthaft die Orgel habe ſpielen hören." (Denn er hat mich etliche Tage vorher gehört, der Dechant war aber nicht hier.) Endlich brachte einer eine Sonate her, die fugirt war, ich ſollte ſie ſpielen. Ich ſagte aber: „Meine Herren, das iſt zu viel, das muß ich geſtehen, die Sonate werde ich nicht gleich ſo ſpielen können." „Ja, das glaube ich auch", ſprach der Dechant mit vielem Eifer, denn er war ganz für mich, „das iſt zu viel, da gibts Keinen dem das möglich wäre." „Uebrigens aber", ſagte ich, „ich will es doch probiren." Da hörte ich aber immer hinter mir den Dechant: „O du Erzſchufti, o du Spitzbubi, o du du!" — Ich ſpielte bis 11 Uhr, ich wurde mit lauter Fugen-Themata bombardirt und gleichſam belagert.

Neulich bei Stein brachte er mir eine Sonate von Becke; ich glaube ich habe das ſchon geſchrieben. Apropos wegen ſeinem Mädl.* Wer ſie ſpielen ſieht und hört und nicht lachen muß, der muß von Stein wie ihr Vater ſein. Es wird völlig gegen den Diſcant hinaufgeſeſſen, beileibe nicht mitten, damit man mehr Gelegenheit hat, ſich zu bewegen und Grimaſſen zu machen. Die Augen werden verdreht, es wird geſchmuzt; wenn eine Sache zweimal kommt, ſo wird ſie das 2te Mal langſamer geſpielt; kommt ſie 3 Mal, wieder langſamer. Der Arm muß in alle Höhe, wenn man eine Paſſage macht, und wie die Paſſage markirt wird, ſo muß es der Arm, nicht die Finger und das recht mit allem Fleiß ſchwer und ungeſchickt thun. Das Schönſte aber iſt daß, wenn in einer Paſſage (die fortfließen ſoll wie Oel) nothwendigerweiſe die Finger gewechſelt werden müſſen, ſo brauchts nicht viel Acht zu geben, ſondern wenn es Zeit iſt, ſo läßt man aus, hebt die Hand auf und fängt ganz commod wieder an. Durch das hat man auch eher Hoffnung einen falſchen Ton zu erwiſchen, und das macht oft einen curioſen Effect. Ich ſchreibe dieſes nur um dem Papa einen Begriff von Clavierſpielen und Inſtruiren zu geben. damit der Papa ſeiner Zeit einen Nutzen daraus ziehen kann. Hr. Stein iſt völlig in ſeine Tochter vernarrt. Sie iſt 8 Jahr alt, ſie lernt nur alles auswendig. Sie kann werden, ſie hat Genie; aber auf dieſe Art wird ſie nichts, ſie wird niemals viel Geſchwindigkeit bekommen, weil ſie ſich völlig befleißt die Hand ſchwer zu machen. Sie wird das Nothwendigſte und Härteſte und die Hauptſache in der Muſik niemals bekommen, nämlich das Tempo, weil ſie ſich von Jugend auf völlig befliſſen hat nicht auf den Tact zu ſpielen. Hr. Stein und ich haben gewiß 2 Stunden mit einander über dieſen Punct geſprochen. Ich habe ihn aber ſchon ziemlich bekehrt, er fragt mich jetzt in Allen um Rath. Er war in den Becke völlig vernarrt; nun ſieht und hört er daß ich mehr ſpiele als Becke, daß ich keine Grimaſſen mache und doch ſo expreſſive ſpiele, daß noch Keiner, nach ſeinem Bekenntniß, ſeine Pianofortes ſo gut zu tractiren gewußt hat. Daß ich immer accurat im Tact bleibe, über das verwundern ſie ſich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die linke Hand nichts darum weiß, können ſie gar nicht begreifen. Bey ihnen gibt die linke Hand nach. Graf Wolfeck und mehrere, die ganz paſſionirt für Becke ſind, ſagten neulich öffentlich im Concert, daß ich den Becke in den Sack ſpiele. Graf Wolfeck lief immer im Saal herum und ſagte: „So hab ich mein Lebtage nichts gehört.“ Er ſagte zu mir: „Ich muß Ihnen ſagen, daß ich Sie niemals ſo ſpielen gehört wie heute, ich werde es auch Ihrem Vater ſagen, ſobald ich nach Salzburg komme.“ Was meint der Papa was das erſte war nach der Sinfonie? — Das Concert auf 3 Claviere: Hr. Demmler ſpielte das erſte, ich das zweite und Hr. Stein das dritte. Dann ſpielte ich allein die letzte Sonate ex D für Dürnitz, dann mein Concert ex B, dann wieder allein ganz orgelmäßig, eine Fuge ex C minor und auf einmal eine prächtige Sonate ex C major ſo aus dem Kopf mit einem Rondo auf die letzt; es war ein rechtes Getös und Lärm. Hr. Stein machte nichts als Geſichter und Grimaſſen vor Verwunderung. Hr. Demler mußte beſtändig lachen. Das iſt ein ſo curioſer Menſch, daß wenn ihm etwas recht ſehr gefällt, ſo muß er ganz entſetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an. Addio.

---

* Nannette, damals 8 Jahre alt, ſpäter die ſo vortreffliche Frau von Schillers Jugendfreund Andreas Streicher und in Wien eine der beſten Freundinnen Beethovens.

69. Mozarteum.

Augsburg 25. Oct. 1777.

Das Concert hat 90 Fl. getragen, ohne Abzug der Unkoſten. Wir haben alſo nur mit den 2 Ducaten auf der Stube 100 Fl. eingenommen. Die Unkoſten vom Concert haben nicht mehr als 16 Fl. 30 Kr. betragen; den Saal hatte ich frei. Von der Muſik glaube ich werden halt viel umſonſt gegangen ſein. Wir haben nun in Allem 26 oder 27 Fl. verloren. Das geht noch an. Das ſchreibe ich den 25. Samſtag. Heute früh habe ich den Brief empfangen, wo die traurige Nachricht des Tods der Fr. Oberbereiterin darin ſteht. Nun kann die Frl. Tonerl ein ſpitziges Maul machen —, vielleicht muß ſie es weit aufſperren — und leider leerer wieder zumachen. Wegen der Mundbecken Tochter habe ich gar nichts einzuwenden; dieß habe ich alles ſchon lange vorher geſehen. Das war eben die Urſache, warum ich ſo zögerte weg zu reiſen und warum es mir ſo hart ankam. Ich hoffe die Hiſterie wird doch nicht ſchon in ganz Salzburg bekannt ſein? — Ich bitte den Papa recht inſtändigſt zu tuſchen ſo lange es möglich iſt und in Gottes Namen halt die Unkoſten, die ihr Vater wegen dem prächtigen Eintritt ins Kloſter gehabt hat, unterdeſſen für mich zu erſetzen bis ich wieder nach Salzburg komme, und das arme Mädl (wie der P. Gaßner in Klöſterle) ganz natürlich und ohne alle Hexerey krank, dann wieder geſund mache und ſo völlig wieder zum Kloſterleben bringe.

Ich küſſe dem Papa die Hände und danke gehorſamſt für den Glückwunſch zu meinem Namenstag. Lebe der Papa unbeſorgt, ich habe Gott immer vor Augen. Ich erkenne ſeine Allmacht, ich fürchte ſeinen Zorn; ich erkenne aber auch ſeine Liebe, ſein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen ſeine Geſchöpfe, er wird ſeine Diener niemals verlaſſen. — Wenn es nach ſeinem Willen geht, ſo gehet es auch nach meinem; mithin kann es nicht fehlen, ich muß glücklich und zufrieden ſein. Ich werde auch ganz gewiß mich befleißen Ihrem Befehl und Rath, den Sie mir zu geben die Güte hatten, auf das Genaueſte nachzuleben. Hrn. Bullinger ſage ich 1000 Dank für ſeinen Glückwunſch, ich werde ihm nächſtens ſchreiben und mich ſelbſt bedanken. Unterdeſſen kann ich ihn nichts als verſichern, daß ich keinen beſſern aufrichtigern und getreuern Freund weiß, kenne und habe, als ihn. Der Jungfer Salerl, bey der ich mich auch unterthänigſt bedanke, werde ich Verſe zur Dankſagung in den Brief des Hrn. Bullinger einſchlieſſen. Bei meiner Schweſter bedanke ich mich auch, und ſie ſoll nur die Schuſteriſchen Duetti behalten und ſich weiter um nichts bekümmern.

Der Papa ſchreibt mir in erſterm Brief, ich hätte mich mit dem Buben von Langenmantl gemein gemacht. — Nichts weniger! Ich war halt natürlich, ſonſt weiter nichts. Ich glaube der Papa meint, er iſt noch ein Bub; er iſt ja ſchon 21 oder 22 Jahr alt und iſt verheirathet. Kann man denn noch ein Bub ſein, wenn man verheirathet iſt? — Ich bin ſeitdem nicht mehr hinkommen. Heut trug ich 2 Billets hin zum Abſchied und ließ mich excuſiren, daß ich nicht hinauf gehe; ich hätte aber noch allzu viel nothwendige Gänge. Jetzt muß ich ſchlieſſen, denn die Mama will absolument zum Tiſch und einpacken. Morgen reiſen wir nach Wallerſtein ſchnurgerade. — Mein liebs Bäsle, welches ſich beiderſeits empfiehlt, iſt nichts weniger als ein Pfaffenſchnitzl. Geſtern hat ſie ſich mir zu Gefallen franzöſiſch angezogen. Da iſt ſie um 5 Procent ſchöner. Nun addio.

Am 26. October reiſten Mutter und Sohn nach Mannheim. Die Mutter ſchreibt, Wolfgang müſſe heut noch nach Augsburg ſchreiben. „Er wird Dir alſo heunt ſchwerlich ſchreiben können, denn jetzt iſt er in der Oratorienprobe, — bitte alſo mit meiner Wenigkeit allein vorlieb zu nehmen.“ Gleich darauf Wolfgang:

70. Mozarteum.

Mannheim 31. Oct. 1777.

Bitte auch mit meiner Mittelmäßigkeit vorlieb zu nehmen. Ich bin heute mit Hrn. Danner beym M. Cannabich [Director des churfürſtlichen Orcheſters] geweſen; er war ungemein höflich, ich habe ihm etwas auf ſeinem Pianoforte geſpielt, welches ſehr gut iſt. Wir ſind mit einander in die Probe gegangen; ich habe geglaubt, ich kann das Lachen nicht enthalten, wenn man mich den Leuten vorgeſtellt hat. Einige die mich par Renommée gekannt haben, waren ſehr höflich und voll Achtung; einige aber, die weiter nichts von mir wiſſen, haben mich groß angeſehen, aber auch ſo gewiß lächerlich; ſie denken ſich halt, weil ich klein und jung bin, ſo kann nichts Großes und Altes hinter mir ſtecken; ſie werden es aber bald erfahren. Morgen wird mich Hr. Cannabich ſelbſt zum Graf Savioli Intendant der Muſik führen. Das beſte iſt, daß jetzt juſt des Churfürſten Namenstag kommt. Das Oratorium, welches man probirt, iſt vom Händel, ich bin aber nicht blieben. Dann man hat vorher einen Pſalm Magnificat probirt vom hieſigen Vicekapellmeiſter [Abbé] Vogler und der hat ſchier eine Stunde gedauert. Jetzt muß ich ſchlieſſen, denn ich muß noch meinem Bäsle ſchreiben.

A Mad^{elle} Roſalie Joli.

Ich ſag Dir tauſend Dank mein liebſte Sallerl,
und trinke Dir zur Ehr ein ganzes Schallerl
Coffe und dann auch Thee und Limonadi
und tunke ein ein Stangerl vom Pomadi
und auch — — auweh, auweh, es ſchlägt juſt fex
und wer's nicht glaubt der iſt — der iſt — ein Fex.

Die Fortſetzung folgt nächſtens.

71. Mozarteum.

Mannheim 4. Nov. 1777.

Ich bin alle Tage bei Cannabich. Heut iſt auch meine Mama mit mir hingegangen. Er iſt ganz ein anderer Mann als er vorher war*; es ſagt es auch das ganze Orcheſter.

---

* Mozart war ſchon als Knabe mit ſeinem Vater bei ihm geweſen.

Er iſt ſehr für mich eingenommen. Er hat eine Tochter die ganz artig Clavier ſpielt, und damit ich ihn mir recht zum. Freunde mache, ſo arbeite ich jetzt an einer Sonate für ſeine Mademoiſelle Tochter, welche ſchon bis auf das Rondo fertig iſt. Ich habe, wie ich das erſte Allegro und Andante geendigt hatte, ſelbe hingebracht und geſpielt; der Papa kann ſich nicht vorſtellen was die Sonate für einen Beifall hat. Es waren einige von der Muſik juſt dort, der junge Danner, ein Waldhorniſt Lang und der Hautboiſt, deſſen Namen ich nicht mehr weiß, welcher aber recht gut bläſt und einen hübſchen feinen Ton hat [Ramm]. Ich habe ihm ein Präſent mit dem Hautbois-Concert gemacht; es wird im Zimmer bei Cannabich abgeſchrieben. Der Menſch iſt närriſch vor Freude; ich habe ihm das Concert heut auf dem Pianoforte beim Cannabich vorgeſpielt; und obwohl man wußte, daß es von mir iſt, ſo gefiel es doch ſehr. Kein Menſch ſagte, daß es nicht gut geſetzt ſei; weil es die Leute hier nicht verſtehen — —; ſie ſollen nur den Erzbiſchof fragen, der wird ſie gleich auf den rechten Weg bringen.* Heute habe ich alle meine ſechs Sonaten beim Cannabich geſpielt. Hr. Kapellmeiſter Holzbauer hat mich heut ſelbſt zum Hrn. Intendant Graf Savioli geführt. Cannabich war juſt dort. Hr. Holzbauer ſagte auf Welſch zum Grafen, daß ich möchte die Gnade haben mich bei S. Churf. Durchl. hören zu laſſen. „Ich bin ſchon vor 15 Jahren hier geweſen; ich war dort 7 Jahr alt, aber nun bin ich älter und gröſſer geworden, und ſo auch in der Muſik.“ — „Oh“, ſagte der Graf, „das iſt der — —“, was weiß ich für wen er mich hielt. Da nahm aber gleich der Cannabich das Wort, ich ſtellte mich aber, als wenn ich nicht hörte, ließ mich mit Andern in Discurs ein. Ich merkte aber, daß er ihm mit einer ernſthaften Miene von mir ſprach. Der Graf ſagte dann zu mir: „Ich höre daß Sie ſo ganz paſſable Clavier ſpielen?“ Ich machte eine Verbeugung.

Nun muß ich von der hieſigen Muſik reden. Ich war Samſtag am Allerheiligen-Tag in der Kapelle im Hochamt.

---

* Der Erzbiſchof wollte keine der Compoſitionen, die Mozart für ſeine Concerte ſchrieb, gelten laſſen, ſondern hatte ſtets etwas daran zu tadeln.

Das Orcheſter iſt ſehr gut und ſtark; auf jeder Seite 10 bis 11 Violinen, 4 Bratſchen, 2 Oboen, 2 Flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 Violoncelli, 4 Fagotti und 4 Contrabaſſi und Trompeten und Paucken. Es läßt ſich eine ſchöne Muſik machen, aber ich getrauete mir keine Meſſe von mir hier zu produciren. Warum? — — Wegen der Kürze? — Nein, hier muß auch alles kurz ſein — — Wegen dem Kirchenſtyl? — Nichts weniger; ſondern weil man hier jetzt bei dermaligen Umſtänden hauptſächlich für die Inſtrumente ſchreiben muß, weil man ſich nichts Schlechteres denken kann, als die hieſige Vocalſtimmen. 6 Soprani, 6 Alti, 6 Tenori und 6 Baſſi, zu 20 Violinen und 12 Baſſi verhält ſich juſt wie 0 zu 1. Nicht wahr, Hr. Bullinger? — Dieß kommt daher: die Wälſchen ſind hier jetzt miſerable angeſchrieben; ſie haben nur 2 Caſtraten hier, und die ſind ſchon alt. Man läßt ſie halt abſterben. Der Sopraniſt möchte ſchon auch lieber den Alt ſingen; er kann nicht mehr hinauf. Die etliche Buben, die ſie haben, ſind elendig. Die Tenor und Baß wie bei uns die Todtenſinger. Der Hr. Vice-Kapellmeiſter Vogler, der neulich das Amt machte, iſt ein öder muſikaliſcher Spaßmacher, ein Menſch der ſich recht viel einbildet und nicht viel kann. Das ganze Orcheſter mag ihn nicht. Heut aber als Sonntag habe ich eine Meſſe vom Holzbauer gehört, die ſchon 26 Jahr alt iſt und aber recht gut iſt. Er ſchreibt ſehr gut, einen guten Kirchenſtyl, einen guten Satz der Vocalſtimmen und Inſtrumente und gute Fugen. — Zwei Organiſten haben ſie hier, wo es der Mühe werth wäre eigens nach Mannheim zu reiſen. Ich habe Gelegenheit gehabt ſie recht zu hören, denn hier iſt es nicht üblich, daß man ein Benedictus macht, ſondern der Organiſt muß dort allzeit ſpielen. Das erſtemal habe ich den zweiten gehört, und das anderemal den erſten. Ich ſchätze aber nach meiner Meinung den zweiten noch mehr als den erſten. Denn wie ich ihn gehört habe, ſo fragte ich: „Wer iſt der, welcher die Orgel ſchlägt?“ — „Unſer zweiter Organiſt.“ „Er ſchlägt miſerabel.“ Wie ich den andern hörte: „Wer iſt denn der?“ — — „Unſer erſter.“ „Der ſchlägt noch miſerabler.“ Ich glaube, wenn man ſie zuſammen ſtöße, ſo würde noch was Schlechteres heraus kommen. Es iſt zum

Todtlachen dieſen Herren zuzuſehen. Der zweite iſt bei der Orgel wie das Kind beim Dreck; man ſieht ihm ſeine Kunſt ſchon im Geſichte an. Der erſte hat doch Brillen auf. Ich bin zur Orgel hingeſtanden und habe ihm zugeſehen in der Abſicht ihm etwas abzulernen; er hebt die Hände bei einer jeden Note in alle Höhe auf. Was aber ſeine Force iſt, iſt daß er 6ſtimmig ſpielt, meiſtentheils aber quintſtimmig und octavſtimmig. Er läßt auch oft zum Spaß die rechte Hand aus und ſpielt mit der linken ganz allein, mit einem Worte er kann machen was er will, er iſt völlig Herr über ſeine Orgel.

Die Mama empfiehlt ſich allerſeits; ſie kann unmöglich ſchreiben, denn ſie muß noch ihr Officium beten. Wir ſind gar ſpät von der großen Opernprobe nach Haus gekommen. Morgen muß ich nach dem Hochamt zu der geſtrengen Frau Churfürſtin, ſie will mir absolument Filée ſtricken lehren; ich habe völlig Sorge darauf, denn ſowohl ſie als auch der Edelſeſte Hr. Churfürſt will, daß ich ſchon künftigen Donnerſtag abends in der groſſen Galla-Academie öffentlich ſtricken ſoll. Die Jungf. Prinzeſſin hier, welche ein beſch....... Kind zur Churfürſtin iſt, ſtrickt auch ſelbſt recht hübſch. Um 8 Uhr puncto iſt der Zweenbrück und ſeine Zwobrückin hier angelanget. — Apropos. Meine Mama und ich bitten den Papa recht ſchön, Sie möchten doch die Güte haben, und unſerer lieben Baaſe ein Angedenken ſchicken. Denn wir haben alle zwei bedauert, daß wir nichts bei uns haben, aber verſprochen dem Papa zu ſchreiben, daß er ihr was ſchickt. Aber zweierlei Sachen, im Namen der Mama ein ſo Doppeltüchel wie die Mama eins hat, und im Namen meiner eine Galanterie, eine Doſe oder Zahnſtockerbüchs ꝛc. oder was es iſt, wenn es nur ſchön iſt; denn ſie verdient es.* Sie und ihr Hr. Vater haben ſich viele Mühe gegeben, und viel Zeit mit uns verloren. Der Hr. Vetter hat beim Concert das Geld eingenommen. Addio.

---

* Im Beſitze des Vaters befand ſich noch manches Stück der zahlreichen Juwelen und Bijouterien, die den Kindern auf ihren Kunſtreiſen geſchenkt worden waren.

72. O. Jahn.

Mannheim 5. Nov. 1777.

Allerliebſtes Bäsle, Häsle!

Ich habe dero mir ſo werthes Schreiben richtig erhalten — falten, und daraus erſehen — drehen, daß der Herr Vetter — Retter und die Frau Bas — Has, und Sie — wie recht wohl auf ſind — Rind; wir ſind auch Gott Lob und Dank recht geſund — Hund. Ich habe heute den Brief — ſchief von meinem Papa — haba! auch richtig in meine Klauen bekommen — ſtrommen. Ich hoffe, Sie werden auch meinen Brief — trief, welchen ich Ihnen aus Mannheim geſchrieben, erhalten haben — ſchaben. Deſto beſſer, beſſer deſto! — Nun aber etwas Geſcheutes. Mir iſt ſehr leid, daß der Hr. Prälat — Salat ſchon wieder vom Schlag getroffen worden iſt — fiſt; doch hoffe ich, mit der Hülfe Gottes wird es von keinen Folgen ſein — Schwein. Sie ſchreiben mir — Stier, daß Sie Ihr Verſprechen, welches Sie mir vor meiner Abreiſe von Augsburg gethan haben, halten werden und das bald — kalt; nu, das wird mich gewiß freuen — reuen. Sie ſchreiben noch ferners, ja Sie laſſen ſich heraus, Sie geben ſich bloß, Sie laſſen ſich verlauten, Sie machen mir zu wiſſen, Sie erklären mir, Sie geben deutlich am Tage, Sie verlangen, Sie begehren, Sie wünſchen, Sie wollen, Sie mögen, Sie befehlen, Sie deuten mir an, Sie benachrichtigen mich, Sie machen mir kund, daß ich Ihnen auch mein Portrait ſchicken ſoll — ſcholl. Eh bien, ich werde es Ihnen gewiß ſchicken — ſchlicken. Ob Sie mich noch lieb haben? Das glaub ich. Deſto beſſer, beſſer deſto! Ja, ſo geht es auf dieſer Welt, der eine hat den Beutel, der andere hat das Geld; mit wem halten Sie es? — Mit mir, nicht wahr? Das glaub ich. Jetzt wünſche ich eine gute Nacht. — Morgen werden wir uns geſcheut ſprechen — brechen; ich ſage Ihnen eine Sache Menge zu haben, Sie glauben es nicht gar können; aber hören Sie morgen es ſchon werden. Leben Sie wohl unterdeſſen! — Was iſt das? — iſts möglich! — Ihr Götter! — Mein Ohr, betrügſt du mich nicht? — nein, es iſt ſchon ſo — welch langer trauriger Ton!

Heut den ſchreiben fünfte ich dieſes. Geſtern habe ich mit der geſtrengen Frau Churfürſtin geſprochen und morgen als den 6. werde ich in der großen Galla-Academie ſpielen und dann werde ich extra im Cabinet, wie mir die Fürſtin-Chur ſelbſt geſagt hat, wieder ſpielen. Nun was recht Geſcheutes! Es wird ein Brief oder es werden Briefe an mich in Ihre Hände kommen, wo ich Sie bitte, daß — was? — ja, ein Fuchs iſt kein Haas — ja, daß — nun, wo bin ich denn geblieben? — ja recht, beim Kommen, ja, jetzt fällt mirs ein, Briefe, Briefe werden kommen — aber was für Briefe? je nun, Briefe an mich halt; die bitte ich mir gewiß zu ſchicken, ich werde Ihnen ſchon Nachricht geben, wo ich von Mannheim weiter hingehe. Jetzt Numero 2! Ich bitte Sie — warum nicht? ich bitte Sie, allerliebſter Fex — warum nicht? daß, wenn Sie ohnedem an die Mad. Tavernier nach München ſchreiben, ein Compliment von mir an die zwei Mademoiſellen Freyſinger ſchreiben — warum nicht? curios, warum nicht? — und die jüngere, nämlich die Frl. Joſepha bitte ich halt recht um Verzeihung — warum nicht? warum ſollte ich ſie nicht um Verzeihung bitten? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? ich bitte ſie halt recht ſehr um Verzeihung, daß ich ihr bisher die verſprochene Sonate nicht geſchickt habe, aber ich werde ſie ſobald es möglich iſt überſenden — warum nicht? was, warum nicht? warum ſoll ich ſie nicht ſchicken? warum ſoll ich ſie nicht überſenden? warum nicht? curios, ich wüßte nicht, warum nicht? Nu alſo dieſen Gefallen werden Sie mir thun? warum nicht? curios, warum nicht? ich wüßte nicht, warum nicht? Vergeſſen Sie auch nicht von mir ein Compliment von mir an Papa und Mama von die zwei Fräulein zu entrichten, denn das iſt grob gefehlt, wenn man Vater und Mutter vergeſſen thut ſein müſſen laſſen haben. Ich werde hernach, wenn die Sonate fertig iſt, ſelbe Ihnen zuſchicken und einen Brief dazu, und Sie werden die Güte haben, ſelbe nach München zu ſchicken. Nun muß ich ſchließen und das thut mich verdrießen. Herr Ritter, gehen wir geſchwind zum heil. Kreuz und ſchauen wir, ob noch wer auf iſt! Wir halten uns nicht auf, nichts als anläuten, ſonſt nichts. — Nun leben Sie recht wohl, ich küſſe Sie 1000 Mal und bin wie allzeit der alte junge — — **Wolfgang Amade**

Roſenkranz. An alle meine guten Freund — heunt meinen Gruß — Fuß! Addio Fex — Hex bis ins Grab, wenn ichs Leben hab.

Miehnnam ned net5 rebotce 7771.

73. Mozarteum.

Mannheim 8. Nov. 1777.

Ich habe heute Vormittag bei Hrn. Cannabich das Rondo zur Sonate für ſeine Mademoiſelle Tochter geſchrieben, folglich haben ſie mich nicht mehr weggelaſſen. Der Churfürſt, ſie und der ganze Hof, iſt ſehr mit mir zufrieden. In der Academie, alle zweimal wie ich ſpielte, ſo ging der Churfürſt und ſie völlig neben mir zum Clavier. Nach der Academie machte Cannabich, daß ich den Hof ſprechen konnte. Ich küßte dem Churfürſten die Hand. Er ſagte: „Es iſt jetzt, glaube ich, 15 Jahr, daß Er nicht hier war.“ — „Ja, Euer Durchlaucht, 15 Jahr, daß ich nicht die Gnade gehabt habe.“ — „Er ſpielt unvergleichlich.“ Die Prinzeſſin, als ich ihr die Hand küßte, ſagte zu mir: „Monsieur je vous assure, on ne peut pas jouer mieux.“

Geſtern war ich an dem Ort mit Cannabich, wo die Mama ſchon geſchrieben hat [bei den natürlichen Kindern Carl Theodor's]. Da ſprach ich den Churfürſt wie meinen guten Freund. Er iſt ein recht gnädiger und guter Herr. Er ſagte zu mir: „Ich habe gehört, Er hat zu München eine Opera geſchrieben“ [La finta giardiniera]. „Ja, Euer Durchlaucht. Ich empfehle mich Euer Durchlaucht zu höchſter Gnade, mein größter Wunſch wäre hier eine Oper zu ſchreiben; ich bitte auf mich nicht ganz zu vergeſſen. Ich kann Gott Lob und Dank auch deutſch“, und ſchmutzte. „Das kann leicht geſchehen.“ — Er hat einen Sohn und drei Töchter. Die älteſte und der junge Graf ſpielen Clavier. Der Churfürſt fragte mich ganz vertraut um alles wegen ſeiner Kinder. Ich redete ganz aufrichtig, doch ohne den Meiſter zu verachten. Cannabich war auch meiner Meinung. Der Churfürſt, als er ging, bedankte ſich ſehr höflich bei mir.

Heute nach Tiſch gleich um 2 Uhr ging ich mit Cannabich zum Flötiſten Wendling. Da war alles in der größten Höflichkeit. Die Tochter, welche einmal Maitreſſe von dem Churfürſten war, ſpielt recht hübſch Clavier. Hernach habe ich geſpielt. Ich war heute in ſo einer vortrefflichen Laune, daß ich es nicht beſchreiben kann. Ich habe nichts als aus dem Kopf geſpielt, und drei Duetti mit Violine, die ich mein Lebtage niemals geſehen und deren Autor ich niemals nennen gehört habe. Sie waren allerſeits ſo zufrieden, daß ich — — die Frauenzimmer küſſen mußte. Bei der Tochter kam es mir gar nicht hart an; denn ſie iſt gar kein Hund.

Hernach gingen wir abermals zu den natürlichen Kindern des Churfürſten. Da ſpielte ich recht von ganzem Herzen. Ich ſpielte 3 Mal. Der Churfürſt erſuchte mich allzeit ſelbſt darum. Er ſetzte ſich allzeit neben mich und blieb unbeweglich. Ich ließ mir auch von einem gewiſſen Profeſſor ein Thema zu einer Fuge geben und führte ſie aus.

Nun folgt die Gratulation!

Allerliebſter Papa!

Ich kann nicht poetiſch ſchreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht ſo künſtlich eintheilen, daß ſie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann ſogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Geſinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Muſikus. Ich werde auch morgen eine ganze Gratulation ſowohl für dero Namens- als Geburtstag bei Cannabich auf dem Clavier ſpielen. Für heute kann ich nichts als Ihnen, mon très cher père, alles von ganzem Herzen wünſchen, was ich Ihnen alle Tage, morgens und abends wünſche: Geſundheit, langes Leben und ein fröhliches Gemüth. Ich hoffe auch, daß Sie jetzt weniger Verdruß haben, als da ich noch in Salzburg war. Denn ich muß bekennen, daß ich die einzige Urſache war. Man ging mit mir ſchlecht um; ich verdiente es nicht. Sie nahmen natürlicherweiſe Antheil — — aber zu ſehr. Sehen Sie, das war auch die größte und wichtigſte Urſache, warum ich ſo von Salzburg weg eilte. Ich hoffe auch mein Wunſch iſt erfüllt. — Nun muß ich mit einer muſikaliſchen Gratulation ſchließen. Ich wünſche Ihnen, daß Sie ſo viele Jahre leben möchten, als man Jahre braucht, um gar nichts Neues mehr in der Muſik machen zu können. Nun leben Sie recht wohl: ich bitte Sie recht unterthänig, mich noch ein bischen lieb zu haben und mit dieſem ſchlechten Glückwunſch unterdeſſen vorlieb zu nehmen, bis in meinem engen und kleinen Verſtandeskaſten neue Schubladen gemacht werden, wo ich den Verſtand hinthun kann, den ich noch zu bekommen im Sinn habe.

74. Mozarteum.

Mannheim 13. Nov. 1777.

Wir haben die letzten 2 Briefe richtig erhalten. Nun muß ich auf alles genau antworten. Ich habe den Brief, in welchem ſteht, daß ich mich erkundigen ſoll um die Eltern des Becke [in Wallenſtein S. 76], erſt in Mannheim bekommen, folglich zu ſpät, um dieſes ins Werk zu ſtellen; denn ſelbſt wäre es mir gar nicht eingefallen, dieſes zu thun, weil mir in der That gar nichts daran liegt. Nun, will der Papa wiſſen, wie ich von ihm bin empfangen worden? — — Recht gut und ſehr höflich. Er fragte, wo ich hin ginge. Ich ſagte glaublicherweis nach Paris. Er rieth mir dann Vieles, indem er ſagte, er ſei auch erſt dort geweſen. „Mit Lectiongeben werden Sie ſich viel machen, denn das Clavier wird in Paris ſehr hochgeſchätzt.“ Er machte gleich Anſtalt, daß man mich zur Offiziertafel nahm. Er machte, daß ich mit dem Fürſten ſprechen konnte. Es war ihm ſehr leid, daß er juſt Halswehe hatte (welches aber wirklich wahr war) und nicht ſelbſt ausgehen konnte, um mir Unterhaltung zu verſchaffen. Es war ihm auch leid, daß er mir zu Ehren keine Muſik machen laſſen konnte, weil die meiſten dieſen Tag eben aus Recreation zu Fuß bis was weiß ich, gereiſet ſind. Ich mußte auf ſein Erſuchen ſein Clavichord verſuchen, welches ſehr gut iſt. Er ſagte oft brave. Ich phantaſirte und ſpielte die Sonate ex B und D. Mit einem Wort, er war ſehr höflich, und ich höflich aber ganz ſeriös. Wir wurden von unterſchiedlichen Sachen zu reden, unter andern von Wien, daß nemlich der Kaiſer [Joſeph II.] kein großer Liebhaber von der Muſik ſei. Er ſagte: „Das iſt wahr, ein Kenner iſt er vom Satz, ſonſt weiter nichts; ich weiß mich noch zu erinnern (hier rieb er ſich die Stirn), daß wie ich vor ihm ſpielen mußte, ſo wußte ich gar nicht, was ich ſpielen ſollte; ſo fing ich denn an Fugen zu ſpielen und dergleichen Kindereien, wo ich heimlich ſelbſt darüber lachte.“ — — Ich habe geglaubt, ich kann mich nicht halten und muß ihm ſagen: „Ich gebe Ihnen zu, daß Sie darüber gelacht haben, aber ſchwerlich ſo ſehr wie ich gelacht haben würde, wenn ich Sie gehört hätte.“ Weiters ſagte er (wie es auch wahr iſt), daß beim Kaiſer im Cabinet Muſik gemacht wird, daß die Hunde davon laufen möchten. Da ſagte ich halt, daß ich allzeit, wenn ich mich nicht bald aus dem Staube mache, bei dergleichen Muſiken Kopfweh bekomme. „O nein, das macht mir gar nichts; eine ſchlechte Muſik greift meine Nerven nicht an, aber eine ſchöne, da kann ich Kopfweh bekommen.“ Da dachte ich mir wieder: Ja, ſo ein ſeichter Kopf wie du bekommt freilich gleich Schmerzen, wenn er etwas hört, welches er nicht begreifen kann.

Nun etwas von hier. Geſtern habe ich mit Cannabich zum Hrn. Intendant Graf Savioli gehen müſſen, um mein Präſent abzuholen. Es war ſo wie ich mir es eingebildet habe: nichts in Geld, eine ſchöne goldene Uhr. Mir wären aber jetzt 10 Carolin lieber geweſen, als die Uhr, welche man mit Ketten und Deviſen auf 20 Carolin ſchätzt. Auf der Reiſe braucht man Geld. Nun habe ich mit dero Erlaubniß 5 Uhren. Ich habe auch kräftig im Sinn, mir an jeder Hoſen noch ein Uhrtaſchl machen zu laſſen und wenn ich zu einem großen Herrn komme, beide Uhren zu tragen (wie es ohnehin jetzt Mode iſt), damit nur keinem mehr einfällt mir eine Uhr zu verehren. — Ich ſehe aus des Papa Schreiben, daß Sie des Vogler's Buch * nicht geleſen haben. Ich habe es jetzt geleſen, denn ich habe es vom Cannabich entliehen. Nun ſeine Hiſtorie ganz kurz. Er kam miſerable her, producirte ſich auf dem Clavier, machte ein Ballet; man hatte Mitleiden, der Churfürſt ſchickte ihn nach Italien. Als der Churfürſt nach Bologna kam, fragte er den P. Valoti wegen dem Vogler. O altezza, questo è un grand uomo! etc. Er fragte auch den P. Martini. Altezza, è buono; ma à poco à poco;

---

* Tonwiſſenſchaft und Tonſetzkunſt. Mannheim 1776. 8.

quando sara un poco più vecchio, più sodo, si farà, si farà. Ma bisogna che si cangà molto. **Als der Vogler zurückkam, wurde er geiſtlich und gleich Hofkaplan, producirte ein Miſerere, welches, wie mir Alles ſagt, nicht zu hören iſt,** denn es geht alles falſch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte. Er ging alſo zum Churfürſt und beklagte ſich, daß das Orcheſter ihm zu Fleiß und Trotz ſchlecht ſpielte; mit einem Wort, er wußte es halt ſo gut herum zu drehen (ſpielte auch ſo kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern), daß er Vice-Capellmeiſter geworden. Er iſt ein Narr, der ſich einbildet, daß nichts Beſſeres und Vollkommeneres ſei als er. Das ganze Orcheſter von oben bis unten mag ihn nicht. Er hat dem Holzbauer viel Verdruß gemacht. Sein Buch dient mehr zum Rechnen-lernen, als zum Componiren-lernen. Er ſagt, er macht in 3 Wochen einen Compoſiteur und in 6 Monaten einen Sänger; man hat es aber noch nicht geſehen. Er verachtet die größten Meiſter. Mir ſelbſt hat er den Bach [Johann Chriſtian, Joh. Sebaſtians jüngſten Sohn, genannt „der Londoner Bach"] verachtet. Bach hat hier 2 Opern geſchrieben, wovon die erſte beſſer gefallen als die zweite. Die zweite war Lucio Silla. Weil ich nun die nämliche Oper zu Mailand geſchrieben habe, ſo wollte ich ſie ſehen. Ich wußte vom Holzbauer, daß ſie Vogler hat. Ich begehrte ſie von ihm. „Von Herzen gern, morgen werde ich ſie Ihnen gleich ſchicken; Sie werden aber nicht viel Geſcheutes ſehen." Etliche Tage darauf, als er mich ſah, ſagte er zu mir ganz ſpöttiſch: „Nun, haben Sie was Schönes geſehen, haben Sie was daraus gelernt? — — eine Aria iſt gar ſchön. — Wie heißt der Text", fragte er einen der neben ihm ſtand. — „Was für eine Aria?" — „Nun die abſcheuliche Aria vom Bach, die Sauerey — — ja Pupille amate. Die hat er gewiß im Punſchrauſch geſchrieben." — Ich habe geglaubt, ich müßte ihn beim Schopf nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, ſagte nichts und ging weg. Er hat beim Churfürſten auch ſchon ausgedient.

Nun iſt die Sonate für die Mademoiſelle Roſa Cannabich auch ſchon fertig. — Vergangenen Sonntag ſpielte ich aus Spaß die Orgel in der Capelle. Ich kam unter dem Kyrie, ſpielte das Ende davon und nachdem der Prieſter das Gloria angeſtimmt, machte ich eine Cadenz. Weil ſie aber gar ſo verſchieden von den hier gewöhnlichen war, ſo guckte alles um, und beſonders gleich der Holzbauer. Er ſagte zu mir: „Wenn ich das gewußt hätte, ſo hätte ich Ihnen eine andere Meſſe aufgelegt.“ „Ja“, ſagte ich, „damit Sie mich angeſetzt hätten.“ — — Der alte **Toeschi** und **Wendling** ſtunden immer neben mir. Die Leute hatten genug zu lachen. Es ſtand dann und wann pizzicato. Da gab ich allzeit den Taſten Batzeln, ich war in meinem beſten Humor. Anſtatt dem Benedictus muß man hier allzeit ſpielen. Ich nahm alſo den Gedanken vom Sanctus und führte ihn fugirt aus. Da ſtanden ſie alle da und machten Geſichter. Auf die Letzt nach dem Ita missa est ſpielte ich eine Fuge. Das Pedal iſt anders als bei uns; das machte mich anfangs ein wenig irre, aber ich kam gleich drein.

Nun muß ich ſchließen. Schreib der Papa uns nur immer noch nach Mannheim. Die Sonaten von **Misliweczeck** [vgl. Nr. 64] weiß ich wie ſie ſind. Ich hab ſie jetzt zu München geſpielt. Sie ſind ganz leicht und gut ins Gehör. Mein Rath wäre, meine Schweſter, der ich mich unterthänigſt empfehle, ſolle ſie mit vieler Expreſſion, Guſto und Feuer ſpielen und auswendig lernen. Denn das ſind Sonaten, welche allen Leuten gefallen müſſen, leicht auswendig zu lernen ſind und Aufſehen machen, wenn man ſie mit gehöriger Präciſion ſpielt.

73. Abſchrift im Mozarteum.

Mannheim 13. Nov. 1777.

Potz Himmel tauſend Sacriſtey, Croaten ſchwere Noth, Teufel, Hexen, Truden, Kreuz-Battalion und kein End, potz Element, Luft, Waſſer, Erd und Feuer, Europa, Aſia, Affrica und Amerika, Jeſuiter, Auguſtiner, Benedictiner, Capuciner, Minoriten, Franciskaner, Dominicaner, Chartheuſer und Heil. Kreuzer Herrn, Canonici regulares und irregulares, und Bärnhäuter, Spitzbuben, Hunds-fütter, Cujonen und Schwänz über einander, Eſeln, Büffeln, Ochſen, Narren, Dalken und Fuxen! Was iſt das für eine Manier, 4 Soldaten und 3 Bandalier? — ſo ein Paquet und kein Portrait?* — Ich war ſchon voll Begierde — — ich glaube gewiß — denn Sie ſchrieben mir ja unlängſt ſelbſt, daß ich es gar bald, recht gar bald bekommen werde. Zweifeln Sie vielleicht, ob ich auch mein Wort halten werde? [wegen der Bijouterien Nr. 71 a. E.] Das will ich doch nicht hoffen, daß Sie daran zweifeln! Nu, ich bitte Sie, ſchicken Sie mir es, je ehender, je lieber, es wird wohl hoffentlich ſo ſein, wie ich es mir ausgebeten habe, nemlich im franzöſiſchen Aufzuge.

Wie mir Mannheim gefällt? — ſo gut einem ein Ort ohne Bäsle gefallen kann. — — Ich hoffe, auch Sie werden im Gegentheil, wie es auch iſt, meine Briefe richtig erhalten haben, nemlich einen von Hohenaltheim und 2 von Mannheim, und dieſer, wie es auch ſo iſt, iſt der dritte von Mannheim, aber im allen der vierte, wie es auch ſo iſt. Nun muß ich ſchließen, wie es auch ſo iſt, denn ich bin noch nicht angezogen, und wir eſſen jetzt gleich — — wie es auch ſo iſt. Haben Sie mich noch immer lieb, wie ich Sie, ſo werden wir niemals aufhören uns zu lieben, wenn ſchon des Zweifels harter Sieg nicht wohl bedacht geweſen, und die Tyranney der Wütherer in Abweg iſt geſchlichen, ſo frißt doch Codrus der weiſe Philoſophus, oft Rotz für Habermuß, und die Römer, die Stützen meines — ſind immer, ſind ſtets geweſen und werden immer bleiben — — kaſtenfrei. — Adieu, j'espère que vous aures deja pris quelque lection dans la langue française, et je ne doute point, que — — écoutés: que vous saurés bientôt mieux le françois, que moi; car il y a certainement deux ans, que je n'ai pas écrit un môt dans cette langue. Adieu cependant je vous baise vos mains, votre visage, vos genoux, — afin tout ce que vous me permettés de baiser. —

76. Mozarteum.

Mannheim 14—16. Nov. 1777.

Ich Johannes Chrysostomus Amadeus Wolfgangus Sigismundus Mozart gebe mich ſchuldig, daß ich vorgeſtern und geſtern (auch ſchon öfters) erſt bei der Nacht um 12 Uhr nach Haus gekommen bin, und daß ich von 10 Uhr an bis zur benennten Stunde beim Cannabich, in Gegenwart und en Compagnie des Cannabich, ſeiner Gemahlin und Tochter, Hrn. Schatzmeiſter, Ramm und Lang, oft und — — nicht ſchwer, ſondern ganz leicht weggereimet habe, — — und zwar mit Gedanken, Worten und — — —, aber nicht mit Werken. Ich hätte mich aber nicht ſo gottlos aufgeführt, wenn nicht die Rädelführerin, nemlich die ſogenannte Liſel (Eliſabeth Cannabich) mich gar ſo ſehr dazu animirt und aufgehetzt hätte; und ich muß bekennen, daß ich ordentlich Freude daran hatte. Ich bekenne alle dieſe meine Sünden und Vergebungen von Grund meines Herzen, und in Hoffnung ſie öfter bekennen zu dürfen, nehm ich mir kräftig vor, mein angefangenes ſündiges Leben noch immer zu verbeſſern. Darum bitte ich um die heilige Diſpenſation, wenn es leicht ſein kann; wo nicht, ſo gilt es mir gleich, denn das Spiel hat doch ſeinen Fortgang: Lusus enim suum habet ambitum, ſpricht der ſeelige Sänger Meißner, Cap. 9, S. 24, weiteres auch der heilige Aſcenditor, Patron des Brennſuppen Coffé, der ſchimmlichten Limonade, der Mandelmilch ohne Mandeln und inſonderheitlich des Erdbeer-gefrornen voll Eys-brocken; weil er ſelbſt ein groſſer Kenner und Künſtler in gefrornen Sachen war.

---

* Das Bäsle hatte ihm ihr Portrait verſprochen. Sie ſchickte es ſpäter nach Salzburg, wo es noch heute im Mozarteum hängt.

Die Sonate, die ich für die Mademoiſelle Cannabich geſchrieben habe, werde ich ſo bald es möglich auf klein Papier abſchreiben laſſen und meiner Schweſter ſchicken. Vor 3 Tagen habe ich angefangen der Mademoiſelle Roſe die Sonate zu lehren; heute ſind wir mit dem erſten Allegro fertig. Das Andante wird uns am meiſten Mühe machen; denn das iſt voll Expreſſion und muß accurat mit den Guſto, Forte und Piano, wie es ſteht, geſpielt werden. Sie iſt ſehr geſchickt, und lernt ſehr leicht. Die rechte Hand iſt ſehr gut, aber die linke iſt leider ganz verdorben. Ich kann ſagen, daß ich oft ſehr Mitleiden mit ihr habe, wenn ich ſehe, wie ſie ſich oft bemühen muß, daß ſie völlig ſchnauft, und nicht aus Ungeſchicklichkeit, ſondern weil ſie nicht anders kann, weil ſie es ſchon ſo gewohnt iſt, indem man ihr es nie anders gezeigt hat. Ich habe auch zu ihrer Mutter und zu ihr ſelbſt geſagt, daß wenn ich jetzt ihr förmlicher Meiſter wäre, ſo ſperrte ich ihr alle Muſikalien ein, deckte ihr das Clavier mit einem Schnupftuch zu und ließe ihr ſo lange mit der rechten und linken Hand, anfangs ganz langſam, lauter Paſſagen, Triller, Mordanten ꝛc. exerciren, bis die Hand völlig eingerichtet wäre; denn hernach getraute ich mir eine rechte Clavieriſtin aus ihr zu machen. Denn es iſt Schade, ſie hat ſo viel Genie, ſie lieſt ganz paſſabel, ſie hat ſehr viel natürliche Leichtigkeit und ſpielt mit ſehr viel Empfindung. Sie haben mir auch Beide recht gegeben.

Nun auf die Oper, ganz kurz. Die Muſik vom Holzbauer [zum erſten großen deutſchen Singſpiel „Günther von Schwarzburg“] iſt ſehr ſchön. Die Poeſie iſt nicht werth einer ſolchen Muſik. Am meiſten wundert mich, daß ein ſo alter Mann, wie Holzbauer, noch ſo viel Geiſt hat; denn das iſt nicht zu glauben, was in der Muſik für Feuer iſt. Die Primadonna war die Mad. Eliſabetha Wendling, nicht die Flötiſten-Frau, ſondern des Geigers. Sie iſt immer kränklich, und zu dem war auch die Oper nicht für ſie, ſondern für eine gewiſſe Danzi geſchrieben, die jetzt in England iſt; folglich nicht für ihre Stimme, ſondern zu hoch. Hr. Raaff hat unter 4 Arien und etwa beiläufig 450 Tacten einmal ſo geſungen, daß man gemerkt hat, daß ſeine Stimme die ſtärkſte Urſache iſt, warum er ſo ſchlecht ſingt. Wer ihn eine Arie anfangen hört und nicht in demſelben Augenblick denkt, daß Raaff der alte vormals ſo berühmte Tenoriſt ſingt, der muß gewiß von ganzem Herzen lachen. Denn es iſt halt doch gewiß, ich habe es bey mir ſelbſt bedacht: wenn ich jetzt nicht wüßte, daß dieß der Raaff iſt, ſo würde ich mich zuſammen biegen vor Lachen, ſo aber — — ziehe ich nur mein Schnupftuch heraus und ſchmutze. Er war auch ſein Lebtag, wie man mir hier ſelbſt geſagt hat, kein Acteur; man mußte ihn nur hören und nicht ſehen. Er hat auch gar keine gute Perſon nicht. In der Oper mußte er ſterben, und das ſingend in einer langen, langen, langen, langſamen Aria, und da ſtarb er mit lachendem Munde. Und gegen Ende der Arie fiel er mit der Stimme ſo ſehr, daß man es nicht aushalten konnte. Ich ſaß neben dem Flöten-Wendling im Orcheſter. Ich ſagte zu ihm, weil er vorher critiſirte daß es unnatürlich ſei, ſo lange zu ſingen, bis man ſtirbt, „man kanns ja kaum erwarten“; — da ſagte ich zu ihm: „Haben Sie eine kleine Geduld, jetzt wird er bald hin ſein, denn ich höre es.“ „Ich auch“, ſagte er und lachte. Die zweite Sängerin, eine gewiſſe Mademoiſelle Straßerin, ſingt ſehr gut, und iſt eine treffliche Actrice.

Hier iſt eine deutſche National-Schaubühne, die immer bleibt, wie zu München. Deutſche Singſpiele giebt man bisweilen, aber die Sänger und Sängerinen ſind dabey elend. Geſtern habe ich bei Baron und Baroneſſe von Hagen Oberſtjägermeiſter geſpeiſt. Vor 3 Tagen war ich bei H. Schmalz Kaufmann, wo mich der H. Herzog, oder vielmehr Nocker und Schidl durch einen Brief hin addreſſirte. Ich war in der Meinung einen recht höflichen braven Mann zu finden, ich überreichte ihm den Brief. Er las ihn durch, machte mir eine kleine Krümmung mit dem Leib und — — ſagte nichts. Endlich ſagte ich nach vielem Entſchuldigen daß ich nicht ſchon längſt meine Aufwartung bey ihm gemacht habe, daß ich mich beim Churfürſten habe hören laſſen. „So?“ — Altum silentium. Ich ſagte nichts, er ſagte nichts. Endlich ſagte ich: „Ich will Ihnen länger nicht ungelegen ſein, ich habe die Ehre“ — Hier fiel er mir in die Rede: „Wenn ich Ihnen etwas Dienſtliches erweiſen kann, ſo“ — — „Ehe ich wegreiſe, werde ich ſo frei ſein und Sie bitten“ — — „Mit Geld?“ — — „Ja, wenn Sie wollen die“ — „Ja, das kann ich nicht — da ſteht nichts im Brief von Geld; Geld kann ich Ihnen nicht geben, aber ſonſt“ — — „Aber ſonſt können Sie mir in nichts dienen, ich wüßte nicht in was, ich habe die Ehre mich zu empfehlen.“ — Geſtern habe ich die ganze Hiſtorie dem Hr. Herzog in Augsburg geſchrieben. Nun müſſen wir auf eine Antwort warten; folglich kann der Papa noch nach Mannheim ſchreiben ..... Ich küſſe dem Papa 1000 mal die Hände und bin der junge Bruder und Vater, — weil der Papa im letzten Brief geſchrieben hat: Ich bin der alte Mann und Sohn. — Heut iſt der 16., wo man ihn ausgeſchrieben hat, den Brief, ſonſt weiß er nicht, wenn man ihn weggeſchickt hat, den Brief. Haſt ihn nicht fertig? — den Brief? — — — Ja, Mama, ich habe ihn fertig, den Brief.

77. Mozarteum.

Mannheim 20. Nov. 1777.

Geſtern fing wieder die Galla an [zu Ehren des churfürſtlichen Namenstags]. Ich war im Amt, welches ganz funkelnagelneu von Vogler componirt war. Ich war ſchon vorgeſtern Nachmittag in der Probe, ging aber gleich nach geendigtem Kyrie davon. So hab ich mein Lebtage nichts gehört. Es ſtimmt oft gar nicht; er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen bei den Haaren hinein reißen; aber nicht daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine beſondere Art, nein, ſondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar nichts ſagen. Ich ſage nur das, daß es unmöglich iſt, daß ein Vogleriſches Amt einem Compoſiteur (der dieſen Namen verdient) gefallen kann. Denn kurz, jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel iſt, — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel, ſondern er wird bald ſchön? — Gott behüte! — übel und ſehr übel werden, und das auf zwei- oder dreierlei Manieren; nemlich daß kaum dieſer Gedanke angefangen, kommt gleich was anders und verderbt ihn; oder er ſchließt den Gedanken nicht ſo natürlich, daß er gut bleiben könnte; oder er ſteht nicht am rechten Ort; oder endlich er iſt durch den Satz der Inſtrumente verdorben. So iſt die Muſik des Vogler. — Cannabich componirt jetzt viel beſſer als da wir ihn zu Paris geſehen. Was ich aber (und meine Mama auch) gleich hier an den Sinfonien bemerkt habe, iſt daß eine wie die andere anfängt; allzeit von Anfang langſam und uniſono.

Nun muß ich dem Papa wegen dem Hl. Kreuz in Augsburg etwas ſchreiben, das ich immer vergeſſen habe. — Ich habe recht viel Höflichkeiten dort empfangen, und der Hr. Prälat iſt der beſte Mann von der Welt, ein recht guter alter Dalk, der aber in einem Augenblick weg ſein kann, indem es ihm ſtark an Othem fehlt; wie er erſt letztlich an dem nemlichen Tag als wir weggereiſt ſind, vom Schlag gezügt worden iſt. Er und der Dechant und Procurator haben uns beſchworen, wie wir wieder nach Augsburg kommen, gleich im Kloſter abzuſteigen. Der Procurator iſt ſo ein luſtiger Mann, wie der Pater Leopold zu Seeon*. Mein Bäsl hat mir vorläufig geſagt, wie er iſt; folglich ſind wir in der erſten Zuſammenkunft ſo bekannt geweſen, als kännten wir uns 20 Jahre. Ich habe ihnen die Meſſe ex F und die erſte aus den kurzen Meſſen in C und das Offertorium im Contrapunkt in D minor dort gelaſſen. Meine Baaſe iſt Oberaufſeherin darüber. Das Offertorium habe ich accurat zurückbekommen, weil ich es fürs erſte verlangt habe. Nun haben ſie mich alle und auch der Hr. Prälat geplagt, ich möchte ihnen doch eine Litaney de venerabili geben. Ich ſagte, ich habe ſie nicht bei mir. Ich wußte es auch wirklich nicht gewiß. Ich ſuchte und fand ſie nicht. Man ließ mir keinen Fried, man glaubte ich wollte ſie nur verleugnen; ich ſagte aber: „Hören Sie, ich habe ſie nicht bei mir, ſie iſt zu Salzburg; ſchreiben Sie meinem Papa, es kommt jetzt auf ihn an; ſchickt er ſie Ihnen, ſo iſts wohl und gut; wo nicht, ſo kann ich auch nicht dafür." Es wird wohl glaublicherweiſe bald vom Hrn. Dechant ein Brief an Papa erſcheinen. Nun thun Sie was Sie wollen. Wenn Sie ihnen eine ſchicken wollen, ſo ſchicken Sie die letzte die ex E b: denn ſie können alles beſetzen; es kommen zur ſelben Zeit viele Leute zuſammen, ſie beſchreiben ſie gar, denn das iſt ja ihr größtes Feſt. Adieu.

78. Mozarteum.

Mannheim 22. Nov. 1777.

Das Erſte iſt, daß ich Sie benachrichtige, daß mein wahrheitsvoller Brief an Hrn. Herzog in Augsburg Puncto Schmalzii ſehr guten Effect gemacht hat. Er hat mir einen ſehr höflichen Brief zurück geſchrieben und ſeinen Verdruß darüber bezeugt, daß ich von detto Hrn. Butter ſo ſpröde bin empfangen worden. Er hat mir neuerdings einen verſiegelirten Brief an detto Hrn. Milch geſchickt, nebſt einer

---

* Ein Kloſter in Oberbaiern, wo Wolfgang oft mit ſeinem Vater war, weil er dort einen lieben Freund, den Pater Johannes hatte.

Anweiſung auf 150 Fl. an detto Hrn. Käß. Sie müſſen wiſſen, daß ich, obwohl ich den Hrn. Herzog ein einziges Mal geſprochen, doch nicht hab unterlaſſen können, ihn im Briefe zu bitten, er möchte mir doch eine Anweiſung an Hrn. Schmalz oder Butter, Milch, Käß oder an wen er nur wollte, ſchicken. A ça, dieſer Spaß hatte doch gerathen; man darf nicht anklopfen und condoliren.

Heut den 21. Vormittag haben wir Ihren Brief vom 17. erhalten; ich war nicht zu Haus, ſondern bei Cannabich, wo der Mr. Wendling ein Concert probirt hat, zu welchem ich ihm die Inſtrumente geſetzt habe. Heute um 6 Uhr war die Galla-Academie. Ich hatte das Vergnügen, den Hrn. Fränzl (welcher eine Schweſter von der Mad. Cannabich hat) auf der Violine ein Concert ſpielen zu hören. Er gefällt mir ſehr; Sie wiſſen, daß ich kein großer Liebhaber von Schwierigkeiten bin. Er ſpielt ſchwer, aber man kennt nicht, daß es ſchwer iſt, man glaubt man kann es gleich nachmachen, und das iſt das wahre. Er hat auch einen ſehr ſchönen runden Ton, er fehlt keine Note, man hört alles; es iſt alles marquirt. Er hat ein ſchönes Staccáto in einem Bogen, ſo wohl hinauf als herab; und den doppelten Triller habe ich noch nie ſo gehört wie von ihm. Mit einem Wort: er iſt meinthalben kein Hexenmeiſter, aber ein ſehr ſolider Geiger.

Wenn ich mir nur das verfluchte Querſchreiben abgewöhnen könnte.

Mir iſt ſehr leid, daß ich nicht bei dem traurigen Zufall für die Mad. Adlgaſſerin zu Salzburg war, damit ich ſie hätte tröſten können; denn das kann ich! — voraus bei einer ſo ſchönen Frau, wie die Mad. Radlſtraßerin.* Was Sie wegen Mannheim ſchreiben, weiß ich alles ſchon, — doch ich mag niemals gern etwas vor der Zeit ſchreiben; es wird ſich alles geben; vielleicht kann ich Ihnen im zukünftigen Brief etwas ſehr Gutes für Sie, aber nur Gutes für mich, oder etwas ſehr Schlechtes in Ihren Augen, aber etwas Paſſables in meinen Augen, vielleicht aber auch etwas Paſſables für

---

* Adlgaſſer war Organiſt am Dom und ſeine Frau galt für ſehr dumm. Vgl. unten den Brief vom 22. Au[illegible].

Bayeriſche Staatsbibliothek München

Sie, und aber *ſehr gut*, *lieb* und *werth* für mich ſchreiben! Das iſt ziemlich orakel-mäſſig, nicht wahr? — — es iſt dunkel, aber doch zu verſtehn.

An Hrn. Bullinger meine Empfehlung, und ich ſchäme mich, ſo oft ich einen Brief von Ihnen bekomme; denn es ſteht gemeiniglich etwas von ihm ſelbſt geſchrieben darin; und wenn ich hernach bedenke, daß ich ihm, der mein beſter und wahrer Freund iſt und von dem ich ſo viel Höflichkeit und Güte genoſſen habe, noch niemals geſchrieben habe! — Doch — ich entſchuldige mich nicht! — Nein! ſondern ich bitte ihn, er möchte mich, er ſelbſt, ſo viel es nur möglich iſt bei ſich entſchuldigen, mit der Verſicherung, daß ich ihm, ſo bald ich einmal *ruhig* ſein kann, ſchreiben werde. Bis dato war ich es noch nie; denn ſobald ich noch weiß, daß ich gewiſſer als nicht und wahrſcheinlicher Weiſe einen Ort verlaſſen muß, ſo habe ich keine ruhige Stunde; und obwohl ich jetzt doch ein wenig Hoffnung habe, ſo bin ich doch nicht ruhig, bis ich nicht weiß woran ich bin. Etwas von dem Orakel muß geſchehen. — Ich glaube, es wird entweder das Mittlere oder das Letzte geſchehen. — Das iſt mir nun eins; denn das iſt alleweil ein Ding. — —

Das habe ich Ihnen ja hoffentlich geſchrieben, daß die große Oper vom Holzbauer deutſch iſt! — Wo nicht, ſo habe ichs halt jetzt geſchrieben. Sie war betitelt „Günther von Schwarzburg“ und nicht der Edelveſte Hr. Günther, Bader und Rathsherr von Salzburg. Künftigen Carneval wird „*Roſamunde*“ gegeben, eine neu componirte Poeſie des Hrn. *Wieland*, nebſt neuer componirter Muſik des Hrn. *Schweitzer*. Beide werden hieher kommen. Ich hab ſchon etwas von der Oper geſehen und auf dem Clavier geſpielt, aber ich will noch nichts davon ſagen. — Die Scheibe, die Sie mir als Beſtgeber haben malen laſſen, iſt koſtbar und die Verſe ſind unvergleichlich.* Nun bleibt mir nichts zu ſchreiben übrig als daß ich allerſeits eine recht angenehme

---

* Zum Bölzl-Schießen, das ein Kreis von Salzburger Freunden alle Woche ausübte. Die Scheibe ſtellte „den traurigen Abſchied von den zwey in Thränen zerfließenden Perſonen des Wolfgang und des Bäsle“ dar.

Ruhe wünſche, und daß Sie halt alle recht gut ſchlafen, bis ich Sie mit dieſem gegenwärtigen Brief aufwecke. Adieu, ich küſſe dem Papa 100000000mal die Hände, und meine Schweſter, den lieben Poleſter, umarme ich von Herzen, mit Schmerzen, ein wenig oder gar nicht, und bin dero gehorſamſter Sohn, laufen Sie doch nicht davon

Wolfgang Amade Mozart,
Ritter des goldenen Spornes und ſobald ich heirath des doppelten Hornes, Mitglied der großen Academie von Verona,
Bologna, oui mon ami!

Der Vater hatte zu wiſſen verlangt, warum ſie mit ſolcher Eile nach Mannheim gereiſt ſeien. Die Mutter ſchreibt, der Fürſt Taxis ſei nicht mehr in Donaueſchingen; auch in Hohenaltheim ſei er nicht zu treffen geweſen; der Biſchof von Würzburg ſei zur Zeit in Bamberg. Von Würzburg aus hätten ſie den Speſſart paſſiren müſſen; da ſeien ſie lieber direct nach Mannheim gegangen. Darauf fährt Wolfgang fort:

79. Mozarteum.

Mannheim 26. Nov. 1777.

— — Und überdieß hat mir noch Jederman der Mannheim kennt, auch Cavaliere, gerathen hieher zu reiſen. Die Urſache warum wir noch hier ſind, iſt weil ich im Sinn habe den Winter hier zu bleiben, ich warte nur auf Antwort vom Churfürſten. Der Intendant Graf Savioli iſt ein recht braver Cavalier, und dem habe ich geſagt, er möchte dem Churfürſten ſagen, daß weil ohnedem jetzt eine ſchlechte Witterung zum Reiſen iſt, ſo wollte ich hier bleiben und den jungen Grafen [Carl Theodors natürlichen Sohn] inſtruiren. Er verſprach mir auch ſein Möglichſtes zu thun, nur ſollte ich Geduld haben, bis die Galla-Tage vorbei wären. Dieſes geſchah alles mit Wiſſen und auf Anſtiftung des Cannabich. Da ich ihm erzählte, daß ich beim Savioli war und was ich ihm ſagte, ſo ſagte er mir, daß er gewiſſer glauben würde, es geſchehe als nicht. Nun hat Cannabich, noch ehe der Graf mit dem Churfürſten geredet hat, über dieſes geſprochen.

Nun muß ich es abwarten. Ich werde morgen meine 150 Fl. beim Hrn. Schmalz abholen; denn der Wirth wird ohne Zweifel lieber Geld als Muſik klingen hören. Ich hätte freilich nicht geglaubt, daß ich hier eine Uhr würde zu verehren bekommen [vgl. Nr. 74]; aber jetzt iſt es nun einmal ſo. Ich wäre ſchon längſt weg, aber alles ſagt mir: Wo wollen Sie denn den Winter hin? — Bei dieſer Jahreszeit iſt es ja gar übel zu reiſen. Bleiben Sie hier. — Der Cannabich wünſcht es auch ſehr, mithin hab ich es halt jetzt probirt, und weil man ſo eine Sache nicht übereilen kann, ſo muß ich es halt mit Geduld erwarten; und ich hoffe Ihnen bald eine gute Nachricht geben zu können. Zwei Scolaren habe ich im Voraus ſchon, ohne die Erz-Scolaren, die mir gewiſſer als nicht, ein jeder 1 Louis den Monat geben. Ohne den Erz läßt es ſich freilich nicht thun. Nun laſſen wir das, wie es iſt und wie es ſein wird; was nützen doch die überflüßigen Speculationen! Was geſchehen wird, wiſſen wir doch nicht; doch — wir wiſſen es! — was Gott will.

Nun luſtig Allegro, non siate ſo pegro. Wenn wir allenfalls von hier wegreiſen, ſo gehen wir ſchnurgerade — wohin? — nach Weilburg oder wie es heißt, zu der Prinzeſſin, der Schweſter des Prinzen von Oranien, die wir à la Haie ſo gut gekannt haben. Dort bleiben wir nota bene, ſo lang uns die Offizier-Tafel ſchmeckt und bekommen doch gewiß aufs wenigſte 6 Louisd'or.

Es ſind etliche Tage daß der Herr Sterkel hier iſt von Würzburg. Vorgeſtern als den 24. ſpeiſte ich mit Cannabich abermal beim Oberſtjäger von Hagen und auf den Abend war ich al solito beim Cannabich, und da kam der Sterkel* hin. Er ſpielte 5 Duetten [Sonaten mit Violine], aber ſo geſchwind, daß es nicht auszunehmen war, und gar nicht deutlich, und nicht auf den Takt. Es ſagten es auch alle. Die Mademoiſelle Cannabich ſpielte die 6. und in Wahrheit beſſer als der Sterkel.

---

* Abbé Sterkel, beliebter Componiſt und Claviervirtuos, den auch Beethoven mit Simrock, Ries und den beiden Romberg im Herbſt 1791 in Aſchaffenburg beſuchte. Wegeler und Ries Biogr. Not. über L. v. Beethoven, S. 17.

Nun muß ich ſchließen weil ich keinen Platz mehr habe zum ſchreiben; dann im Bette kann ich nicht ſchreiben und auf mag ich nicht bleiben, weil es mich ſo ſchläfert. P. S. Wenn ich noch einen Platz fände, ſo ſchreibete ich 100000 Complimente von uns 2, ſage von uns zwei an alle gute Freunde und Freundinnen. Beſonders an die A. Adlgaſſeriſche, Andretteriſche und Arco (Graf); B. Hrn. Bullinger, Bariſaniſche und Beranzky; C. Czernin (Graf) Cuſſetti, und die drei Hrn. Calcanten; D. Hrn. Daſer, Deibl und Dommeſeer; E. Mademoiſelle Eberlin Waberl, Hrn. Eßlinger und alle Eſeln zu Salzburg; F. Firmian (Graf und Gräfin und Dallerl), den kleinen Franzl und an Petriſchen Freihof; G. Mademoiſelle und Mad. et deux Monſ. Goloſsky und auch an Conſeiller, dann Hrn. Gretri und Gablerbräu; H. den Haydniſchen, Hagenaueriſchen und der Höllbräu-Threſel; I. Joli (die Sallerl), an Hrn. Janitſch den Geiger und an Jakob beim Hagenauer; K. Hrn. und Frau von Kürſinger, Graf und Gräfin Kücheburg und Hrn. Kaſſel; L. Baron Lehrbach, Graf und Gräfin Litzauer, Graf und Gräfin Lodron; M. Hrn. Meißner, Mödlhammer- und Moſer-Bräu; N. die Nannerl, den Hofnarren Pater Florian und allen Nachtwächtern; O. den Graf Oxenſtirn, die Hrn. Oberbrüder und allen Ochſen in Salzburg; P. den Prexiſchen, Graf Prawek Kuchelmeiſter und Graf Peruſa; Q. den Hrn. Quilibet, quodlibet und allen Quäckern; R. den Pater Florian Reichſiegel, Robinigiſche und Maeſtro Ruſt; S. den Hrn. Suſcipe, Hrn. Seiffert, und an alle Säu in Salzburg; T. Hrn. Tanzberger unſren Metzger, der Thereſel und an alle Trompeter; U. an die Stadt Ulm und Utrecht und an alle Uhren in Salzburg; W. an den Wieſeriſchen Wurſtmacher Hans und an Woſerl [ſo wurde er ſelbſt genannt]; X. an die Xantippe, an Xerres und an alle die, deren Namen mit einen x anfängt; Y. an Hrn. Ypſilon, an die Hrn. Ybrig und an alle die, deren Namen mit ein y anfängt; letztens aber Z. an Hrn. Zabuesnig, Hrn. Zonca und Hrn. Zezi im Schloß. Addio. Wenn ich Platz hätte, ſo ſchriebe ich ſchon noch etwas, aufs wenigſte doch Complimente an meine gute Freunde, ſo kann es aber nicht ſein, ich wüßte nicht, wo ich hinſchreiben ſollte. Ich kann geſcheuts nichts heut ſchreiben, denn ich bin heiß völlig aus dem Biel [völlig aus dem Geleiſe]. Der Papa üble es mir nicht. Müſſen haben, ich ſo halt einmal heut bin; ich helf mir nicht können. Wohlen ſie leb, ich gute eine wünſche Nacht. Sunden Sie geſchlaf. Werdens nächſte ich ſchon ſchreiber geſcheiden. —

80. Mozarteum.

Mannheim 29. Nov. 1777.

Heute Vormittag habe ich Ihren Brief vom 24. richtig erhalten und daraus erſehen, daß Sie ſich nicht in Glück und Unglück ſchicken könnten, wenn wir allenfals ſo etwas übern Hals bekämen. Bis dato waren wir alle vier, wie wir ſind, niemals glücklich noch unglücklich, und dafür danke ich Gott. Sie machen uns Beiden viele Vorwürfe, und ohne daß wir es verdienen. Wir machen keine Ausgaben die nicht nothwendig ſind; und was auf der Reiſe nothwendig iſt, wiſſen Sie ſo gut und beſſer als wir. Daß wir uns in München ſo lange aufgehalten iſt kein Menſch Urſache als ich; und wenn ich allein geweſen wäre, ſo wäre ich ganz gewiß in München geblieben. Daß wir uns in Augsburg 14 Tage aufgehalten? — Ich ſollte faſt glauben, Sie hätten meine Briefe aus Augsburg nicht bekommen? — Ich wollte ein Concert geben, — ich wurde angeſetzt; da waren 8 Tage weg. Ich wollte abſolument verreiſen, man ließ mich nicht, man wollte ich ſollte ein Concert geben. Ich wollte gebeten ſein, es geſchah auch. Ich gab ein Concert. Da ſind nun die 14 Tage. Daß wir gleich nach Mannheim ſind? — Dieß habe ich in meinem letzten Brief beantwortet. Daß wir noch hier ſind? — Ja, — können Sie denn glauben, daß ich ohne Urſache wo bleiben würde? — Aber man könnte doch dem Vater — — Gut, Sie ſollen die Urſache, ja den ganzen Hergang der Sache wiſſen. Aber bei Gott, ich wollt davon nichts ſchreiben, weil ich (ſo wenig als heute) etwas Ausführliches ſchreiben konnte und Sie folglich mit einer ungewiſſen Nachricht (wie ich Sie kenne) in Sorgen und Kummer geſetzt hätte, welches ich allzeit zu vermeiden ſuchte. Wenn Sie aber die Urſache meiner Nachläſſigkeit, Sorgloſigkeit und Faulheit zuſchreiben, ſo kann ich nichts als mich für

Ihre gute Meinung bedanken und von Herzen bedauern, daß Sie mich, Ihren Sohn, nicht kennen. Ich bin nicht ſorglos, ich bin nur auf alles gefaßt und kann folglich alles mit Geduld erwarten und ertragen, — wenn nur meine Ehre und mein guter Namen Mozart nicht darunter leidet. Nun weil es halt ſo ſein muß, ſo ſei es. Ich bitte aber im Voraus ſich nicht vor der Zeit zu freuen oder zu betrüben; denn es mag geſchehen, was da will, ſo iſt es gut, wenn man nur geſund iſt; denn die Glückſeligkeit beſtehet — bloß in der Einbildung.

Den vergangenen Dienſtag 8 Tage, nemlich den Tag vor Eliſabeth ging ich vormittags zum Graf Savioli und fragte ihn, ob es nicht möglich wäre, daß mich der Churfürſt dieſen Winter behielte? ich wolle die junge Herrſchaft inſtruiren. Er ſagte: „Ja, ich will es dem Churfürſt proponiren, und wenn es bei mir beſteht ſo geſchieht es gewiß“. Nachmittags war ich bei Cannabich und weil ich auf ſein Anrathen zum Grafen gegangen bin, ſo fragte er mich gleich, ob ich dort war? Ich erzählte ihm Alles, er ſagte mir: „Mir iſt es ſehr lieb wenn Sie den Winter bei uns bleiben, aber noch lieber wäre es mir, wenn Sie immer und recht in Dienſten wären.“ Ich ſagte: „Ich wollte nichts mehr wünſchen, als daß ich immer um Sie ſein könnte, aber auf beſtändig wüßte ich wirklich nicht, wie das möglich wäre. Sie haben ſchon zwei Capellmeiſter, ich wüßte alſo nicht was ich ſein könnte; denn dem Vogler möchte ich nicht nachſtehen!“ „Das ſollen Sie auch nicht“, ſagte er. „Hier ſteht kein Menſch von der Muſik unter dem Capellmeiſter, nicht einmal unter dem Intendant. Der Churfürſt könnte Sie ja zum Kammercompoſiteur machen. Warten Sie, ich werde mit dem Grafen darüber ſprechen.“ — Donnerſtag darauf war große Academie. Als mich der Graf geſehen hatte, bat er mich um Verzeihung daß er noch nichts geredet hat, indem jetzt die Gallatage ſind; ſobald aber die Galla vorbei ſein wird, nemlich Montag, ſo wird er gewiß reden. Ich ließ 3 Tage vorbei gehen; und als ich gar nichts hörte, ſo ging ich zu ihm, um mich zu erkundigen. Er ſagte: „Mein lieber Mr. Mozart (das war Freitag, nemlich geſtern), heut war Jagd, mithin habe ich den Churfürſten unmöglich fragen können; aber morgen um die Zeit werde ich Ihnen gewiß eine Antwort ſagen können." Ich bat ihn er möchte doch nicht vergeſſen. Die Wahrheit zu geſtehen, ſo war ich, als ich weg ging, ein wenig aufgebracht und entſchloß mich alſo, meine leichteſten 6 Variationen über den Fiſcheriſchen Menuett (die ich ſchon eigens wegen deſſen hier aufgeſchrieben habe) dem jungen Grafen zu bringen, um Gelegenheit zu haben, mit dem Churfürſten ſelbſt zu reden. Als ich hin kam, ſo können Sie ſich die Freude nicht vorſtellen von der Gouvernante. Ich ward ſehr höflich empfangen. Als ich die Variationen herauszog und ſagte, daß ſie für den Grafen gehören, ſagte ſie: „O das iſt brav, aber Sie haben ja doch für die Komteſſe auch was?" — „Jetzt noch nicht", ſagte ich, „wenn ich aber noch ſo lange hier bleibe, daß ich etwas zu ſchreiben Zeit habe, ſo werde ich" — „Apropos" ſagte ſie, „das freuet mich, Sie bleiben den ganzen Winter hier." „Ich? — da weiß ich nichts!" — „Das wundert mich, das iſt curios, mir ſagte es neulich der Churfürſt ſelbſt. Apropos, ſagte er, der Mozart bleibt den Winter hier." — „Nu, wenn er es geſagt hat, ſo hat es derjenige geſagt, der es ſagen kann, denn ohne den Churfürſten kann ich natürlicherweiſe nicht hier bleiben." Ich erzählte ihr nun die ganze Geſchichte. Wir wurden eins, daß ich morgen als heute nach 4 Uhr hinkommen und für die Komteſſe etwas mitbringen würde. Sie werden (ehe ich komme) mit dem Churfürſten reden; und ich werde ihn noch antreffen. Ich bin heute hingegangen, aber er iſt heute nicht gekommen. Morgen werde ich aber hingehen. Ich habe für die Komteſſe ein Rondo gemacht. Habe ich nun nicht Urſache genug hier zu bleiben und das Ende abzuwarten? — Sollte ich etwa jetzt, wo der größte Schritt gethan iſt, abreiſen? — Jetzt habe ich Gelegenheit mit dem Churfürſten ſelbſt zu reden. Den Winter glaube ich werde ich wohl vermuthlich hier bleiben, denn der Churfürſt hat mich lieb, hält viel auf mich und weiß was ich kann. Ich hoffe Ihnen im künftigen Brief eine gute Nachricht geben zu können. Ich bitte Sie noch einmal ſich nicht zu früh zu freuen oder zu ſorgen und die Geſchichte keinem Menſchen als Hrn. Bullinger und meiner Schweſter zu vertrauen. — Hier ſchicke ich meiner

Schweſter das Allegro und Andante von der Sonate für die Mademoiſelle Cannabich. Das Rondo folgt nächſtens, es wäre zu dick geweſen alles zuſammen zu ſchicken. Sie müſſen ſchon mit dem Original verlieb nehmen, Sie können ſich es leichter um 6 Kr. den Bogen abſchreiben laſſen, als ich um 24 Kr., finden Sie das nicht theuer? — Adieu. Sie werden wohl ein klein bischen von der Sonate gehört haben, denn beim Cannabich wird ſie des Tages gewiß 3 Mal geſungen, geſchlagen, gegeigt oder gepfiffen! — freilich nur sotto voce.

81. Mozarteum.

Mannheim 3. Dez. 1777.

Noch kann ich gar nichts Gewiſſes ſchreiben wegen meinen Umſtänden hier. Vergangenen Montag hatte ich das Glück nachdem ich 3 Tage nach einander Vor- und Nachmittag zu den natürlichen Kindern hingegangen, den Churfürſten endlich anzutreffen. Wir haben zwar alle geglaubt, es wird die Mühe wieder umſonſt ſein, weil es ſchon ſpät war; doch endlich ſahen wir ihn kommen. Die Gouvernante ließ gleich die Komteſſe zum Clavier ſitzen; und ich ſetzte mich neben ihr und gab ihr Lection, und ſo ſah uns der Churfürſt als er herein kam. Wir ſtanden auf, aber er ſagte wir ſollten fortmachen. Als ſie ausgeſpielt hatte, nahm die Gouvernante das Wort und ſagte, daß ich ein ſo ſchönes Rondo geſchrieben hätte. Ich ſpielte es, es gefiel ihm ſehr. Endlich fragte er: „Wird ſie es aber wohl lernen können?“ „O ja“, ſagte ich, „ich wollte nur wünſchen daß ich das Glück hätte ihr es ſelbſt zu lernen.“ Er ſchmuzte und ſagte: „Mir wäre es auch lieb, aber würde ſie ſich nicht verderben wenn ſie zweierlei Meiſter hätte?“ „Ach nein, E. D.“ ſagte ich, „es kommt nur darauf an ob ſie einen guten oder ſchlechten bekömmt; ich hoffe E. D. werden nicht zweifeln, werden Vertrauen auf mich haben.“ — „O, das ganz gewiß“, ſagte er. Nun ſagte die Gouvernante: „Hier hat auch Mr. Mozart Variationen über den Menuet von Fiſcher für den jungen Grafen geſchrieben.“ Ich ſpielte ſie; ſie haben ihm ſehr gefallen. Nun ſcherzte er mit der Komteſſe. Da bedankte ich mich für das Präſent; er ſagte: „Ich werde darüber denken; wie lang, will Er denn hier bleiben?“ — Antwort: „So lange E. D. befehlen. Ich habe gar kein Engagement, ich kann bleiben, ſo lang E. D. befehlen.“ — Nun war alles vorbei. Ich war heute Morgens wieder dort. Da ſagte man mir, daß der Churfürſt geſtern abermals geſagt hat: „Der Mozart bleibt dieſen Winter hier.“ Nun ſind wir mitten drin. Warten muß ich doch.

Heut (zum 4. Mal) hab ich bei Wendling geſpeiſt. Vor dem Eſſen kam Graf Savioli mit dem Capellmeiſter Schweitzer, der geſtern abends angekommen, hin. Savioli ſagte zu mir: „Ich habe geſtern abermals mit dem Churfürſten geſprochen, er hat ſich aber noch nicht reſolvirt.“ Ich ſagte zu ihm: „Ich muß mit Ihnen ein paar Worte ſprechen.“ Wir gingen ans Fenſter. Ich ſagte ihm den Zweifel des Churfürſten, beklagte mich, daß es gar ſo lange hergeht, daß ich ſchon ſo viel hier ausgegeben, bat ihn er möchte doch machen, daß mich der Churfürſt auf beſtändig nehme, indem ich fürchte, daß er mir den Winter ſo wenig geben wird, daß ich etwa gar nicht hier bleiben kann. „Er ſoll mir Arbeit geben, ich arbeite gern.“ Er ſagte mir, er wird es ihm gewiß ſo proponiren; heute Abends könne es zwar nicht ſein, indem er heute nicht nach Hof kömmt; aber morgen verſpricht er mir die gewiſſe Antwort. — Nun mag geſchehen, was will. Behält er mich nicht, ſo dringe ich auf ein Reiſegeld, denn das Rondo und die Variationen ſchenke ich ihm nicht. Ich verſichere Sie, daß ich ſo ruhig bei der Sache bin, weil ich gewiß weiß, daß es nicht anders als gut gehen kann, es mag geſchehen was will. Ich habe mich völlig in den Willen Gottes gegeben.

Geſtern haben wir den Brief vom 27. Nov. erhalten. Ich hoffe Sie werden das Allegro und Andante von der Sonate empfangen haben. — Hier folgt das Rondo. Hr. Capellmeiſter Schweitzer iſt ein guter braver ehrlicher Mann, trocken und glatt wie unſer Haydn, nur daß die Sprache feiner iſt. In der zukünftigen Opera ſind ſehr ſchöne Sachen, und ich zweifle gar nicht daß ſie gewiß reuſſiren wird. Die „Alceſte“ hat ſehr gefallen und iſt doch halb nicht ſo ſchön wie die „Roſamunde“. Freilich hat das viel beigetragen, weil es das erſte deutſche Singſpiel war. Nun macht es, NB. auf die Gemüther, die nur durch die Neuheit hingeriſſen werden, lange den

Eindruck nicht mehr. Hr. Wieland, der die Poeſie gemacht hat, wird auch den Winter hierher kommen. Den möchte ich wohl kennen; wer weiß es? — Vielleicht! — Wenn der Papa dieſes lieſt, ſo iſt, wills Gott, alles vorbei.

Wenn ich hier bleibe ſo ſoll ich in den Faſten en compagnie mit Hrn. Wendling, Ramm Oboiſt, welcher ſehr ſchön bläſt, Hrn. Balletmeiſter Cauchery nach Paris. Hr. Wendling verſichert mich, daß es mich nicht gereuen wird, er war 2 Mal in Paris, er iſt erſt zurückgekommen. Er ſagt: „Das iſt noch der einzige Ort, wo man Geld und ſich recht Ehre machen kann. Sie ſind ja ein Mann der alles im Stande iſt, ich will Ihnen ſchon den rechten Weg zeigen. Sie müſſen opera seria, comique, oratoire und alles machen. Wer ein paar Opern in Paris gemacht hat, bekommt etwas Gewiſſes das Jahr. Hernach iſt das Concert spirituel, Academie des amateurs, wo man für eine Sinfonie 5 Louisd'ors bekömmt. Wenn man eine Lection gibt, ſo iſt der Brauch für 12 Lectionen 3 Louisd'or. Man läßt hernach Sonaten, Trios, Quatuors ſtechen per souscription. Der Cannabich, Toeschi, die ſchicken viel von ihrer Muſik nach Paris." — Der Wendling iſt ein Mann der das Reiſen verſteht. Schreiben Sie mir Ihre Meinung darüber, ich bitte Sie. Nützlich und klug ſcheint es mir. Ich reiſe mit einem Mann, der Paris (wie es jetzt iſt) in- und auswendig kennt, denn es hat ſich viel verändert. Ich gebe noch ſo wenig aus, ja ich glaube daß ich nicht halb ſo viel depenſire, weil ich nur für mich zu bezahlen habe, indem meine Mama hier bleiben würde und glaublicher Weiſe bei Wendling im Hauſe.

Den 12. dieſes wird Hr. Ritter, der den Fagott ſehr ſchön bläſt, nach Paris reiſen. Wenn ich nun allein geweſen wäre, hätte ich die ſchönſte Gelegenheit gehabt. Er hat mich ſelbſt angeſprochen. Der Ramm (Oboiſt) iſt ein recht braver luſtiger ehrlicher Mann, etwa 35 Jahre, der ſchon viel gereiſt iſt, und folglich viel Erfahrung hat. Die Erſten und Beſten von der Muſik hier haben mich ſehr lieb und eine wahre Achtung. Man nennt mich nie anders als Hr. Capellmeiſter. Ich kann ſagen, daß mir ſehr leid iſt, daß ich nicht aufs wenigſte eine abgeſchriebene Meſſe bei mir habe, ich hätte doch eine produzirt; denn ich habe neulich eine von Holzbauer gehört, welche auch nach unſerm Geſchmack iſt. Wenn ich doch nur das Misericordias abgeſchrieben hätte! — Jezt iſt es einmal ſo. Das kann man nicht anders machen. Ich hatte mich entſchloſſen eine copiren zu laſſen, aber das Copiren koſtet hier gar zu viel. Vielleicht hätte ich nicht einmal ſoviel für die Meſſe bekommen, als ich für die Copiatur hätte zahlen müſſen. Denn man iſt hier ſo freigebig nicht. —

82. Mozarteum.

Mannheim 6. Dez. 1777.

Ich kann ſchon wieder nichts ſchreiben! Jezt wird mir der Spaß bald zu lang. Ich bin nur curios auf den Ausgang. Der Graf Savioli hat ſchon 3 Mal mit dem Churfürſten geſprochen und die Antwort war allzeit ein Schupfer mit den Achſeln und: „Ich werde ſchon antworten, aber — ich bin noch nicht reſolvirt." Meine gute Freunde treffen ganz mit meiner Meinung überein, daß dieſe Weigerung und Zurückhaltung mehr ein gutes als böſes Zeichen iſt. Denn wenn auch der Churfürſt mich gar nicht zu nehmen im Sinn hätte, ſo würde er es gleich geſagt haben; ſo aber gebe ich dieſer Verzögerung keine andere Urſache als — — Denari siamo un poco scrocconi. Uebrigens weiß ich gewiß, daß mich der Churfürſt lieb hat; à bon conto müſſen wir halt noch warten. Jezt kann ich ſagen, daß es mir lieb wäre, wenn die Sachen gut ausgingen, denn ſonſt reuete es mich, daß ich ſo lange hier geſeſſen und das Geld verzehrt habe. Uebrigens mag es gehen wie es will, ſo kann es nie übel ſein, wenn es nach dem Willen Gottes geht; und das iſt meine alltägliche Bitte, daß es ſo gehen möchte. — Der Papa hat die Haupturſache wegen der Freundſchaft des Hrn. Cannabich wohl errathen. Es iſt aber noch ein kleines Ding, wozu er mich brauchen kann, nemlich er muß von allen ſeinen Baletten ein Recueil herausgeben, aber auf das Clavier. Nun kann er unmöglich das Ding ſo ſchreiben, daß es gut herauskömmt und doch leicht iſt. Zu dieſem bin ich ihm (wie ich es auch mit einem Contredance ſchon war) ſehr willkommen. Jezt iſt er ſchon 8 Tage auf der Jagd und kommt erſt künftigen Dienſtag. Solche Sachen tragen freilich viel zu einer guten Freundſchaft bei, aber ungeachtet deſſen glaube ich, wäre er mir doch wenigſtens nicht feind; denn er hat ſich viel geändert. Wenn man auf gewiſſe Jahre kömmt und ſieht ſeine Kinder herwachſen, ſo denkt man ſchon ein bischen anders. Seine Tochter welche 15 Jahr alt, aber das älteſte Kind iſt, iſt ein ſehr ſchönes artiges Mädl. Sie hat für ihr Alter ſehr viel Vernunft und geſetztes Weſen; ſie iſt ſerios, redet nicht viel, was ſie aber redet, geſchieht mit Anmuth und Freundlichkeit. Geſtern hat ſie mir wieder ein recht unbeſchreibliches Vergnügen gemacht, ſie hat meine Sonate ganz vortrefflich geſpielt. Das Andante (welches nicht geſchwind gehen muß) ſpielt ſie mit aller möglichen Empfindung; ſie ſpielt es aber auch recht gern. Sie wiſſen, daß ich den 2. Tag als ich hier war, ſchon das erſte Allegro fertig hatte, folglich die Mademoiſelle Cannabich nur einmal geſehen hatte. Da fragte mich der junge Danner, wie ich das Andante zu machen in Sinn habe? „Ich will es ganz nach dem Character der Mademoiſelle Roſe machen.“ Als ich es ſpielte, gefiel es halt außerordentlich. Der junge Danner erzählte es hernach. Es iſt auch ſo; wie das Andante, ſo iſt ſie. — — Heute habe ich das 6. Mal bey Wendling geſpeiſt und das 2. Mal mit dem Hrn. Schweitzer. Morgen eſſe ich zur Abwechslung wieder dort; ich gehe ordentlich in die Koſt hin. Nun muß ich aber ſchlafen gehen, ich wünſche gute Nacht.

Dieſen Augenblick komme ich von Wendling zurück. Sobald ich den Brief auf die Poſt getragen, ſo gehe ich wieder hin; dann man wird ſo in Camera Caritatis die Oper probiren. Um halb 7 Uhr gehe ich hernach zum Cannabich zu der gewöhnlichen und alltäglichen Clavierunterweiſung. Apropos, ich muß etwas widerrufen: ich habe geſtern geſchrieben, daß die Mademoiſelle Cannabich 15 Jahr alt; ſie iſt aber erſt 13 und gehet in das vierzehnte. Unſere Empfehlung an alle gute Freund und Freundinnen; beſonders an Hrn. Bullinger. Die Mama brennt vor Zorn, Wuth und Eiferſucht, indem der Papa nichts als den Kaſten wegrucken und die Thür aufmachen darf, um zu der ſchönen Kammerjungfer zu kommen.

Ich kann ſagen, daß es mich völlig reuet, daß ich von Salzburg weg bin, da ich doch jezt eine ſo ſchöne Gelegenheit hätte, allen meinen Verdruß in den Armen eines ſo ſchönen liebenswürdigen blaunaſigten Mädls zu vergeſſen! Es hat halt einmal ſo ſein ſollen, ich muß mich halt mit dieſem tröſten, daß es noch mehr ſo ſchöne Frauenzimmer gibt. —

83. Mozarteum.

Mannheim 10. Dez. 1777.

Hier iſt es dermalen nichts mit dem Churfürſten. Ich war vorgeſtern in der Academie bei Hof um eine Antwort zu bekommen. Der Graf Savioli wich mir ordentlich aus. Ich ging aber auf ihn zu. Als er mich ſahe, ſchupfte er die Achſeln. „Was“, ſagte ich, „noch keine Antwort?“ — „Bitte um Vergebung“, ſagte er, „aber leider nichts.“ — „Eh bien“, ſagte ich, „das hätte mir der Churfürſt eher ſagen können.“ „Ja“, ſagte er, „er hätte ſich noch nicht reſolvirt, wenn ich ihn nicht dazu getrieben und vorgeſtellt hätte, daß Sie ſchon ſo lange hier ſitzen und im Wirthshaus Ihr Geld verzehren.“ „Das verdrießt mich auch am meiſten“, verſetzte ich, „das iſt gar nicht ſchön; übrigens bin ich Ihnen, Herr Graf (denn man heißt ihn nicht Excellenz), ſehr verbunden, daß Sie ſich ſo eifrig für mich angenommen haben und bitte, ſich im Namen meiner beim Churfürſten zu bedanken für die zwar ſpäte doch gnädige Nachricht; und ich verſicherte ihn, daß es ihn gewiß niemals gereut hätte, wenn er mich genommen hätte.“ „O“, ſagte er, „von dieſem bin ich mehr verſichert, als Sie es glauben.“ Ich ſagte hernach die Reſolution dem Hrn. Wendling, welcher völlig roth wurde und ganz hitzig ſagte: „Da müſſen wir Mittel finden; Sie müſſen hier bleiben, die 2 Monate aufs Wenigſte, bis wir hernach miteinander nach Paris gehen. Morgen kömmt ſo der Cannabich von der Jagd zurück, da werden wir das mehrere reden.“ Ich ging gleich von der Academie weg und gerade zur Mad. Cannabich. Dem Hrn. Schatzmeiſter, der mit mir weggegangen und der ein recht braver Mann und mein guter Freund iſt, habe ich es im Hingehen erzählt. Sie können ſich nicht vorſtellen, wie ſich der Menſch darüber erzürnt hat. Als wir ins Zimmer traten, nahm er gleich das Wort und ſagte: „Nu, da iſt Einer, der das gewöhnliche ſchöne Schickſal vom Hof hat.“ „Was“, ſagte die Madame, „iſt es alſo nichts?“ — Ich erzählte dann Alles. Sie erzählten mir dann auch allerhand dergleichen Stückchen, die hier ſo paſſirt ſind. Als die Mademoiſelle Roſe (welche 3 Zimmer weit entfernt war und juſt mit der Wäſche umging) fertig war, kam ſie herein und ſagte zu mir: „Iſt es Ihnen jetzt gefällig?“ — denn es war Zeit zur Lection. „Ich bin zu Befehl“, ſagte ich. „Aber“, ſagte ſie, „heut wollen wir recht geſcheut lernen.“ „Das glaub ich“, verſetzte ich, „denn es dauert ſo nicht mehr lang.“ — „Wie ſo? — wie ſo? — warum?“ — Sie ging zu ihrer Mama und dann ſagte ſie es ihr. „Was?“ — ſagte ſie, „iſt es gewiß? — ich glaub es nicht.“ „Ja, ja, gewiß“, ſagte ich. Sie ſpielte darauf ganz serieuse meine Sonate. Hören Sie, ich konnte mich des Weinens nicht enthalten. Endlich kamen auch der Mutter, Tochter und dem Hrn. Schatzmeiſter die Thränen in die Augen; denn ſie ſpielte juſt die Sonate und das iſt das Favorit vom ganzen Haus. „Hören Sie“, ſagte der Schatzmeiſter, „wenn der Herr Capellmeiſter (man nennt mich hier nie anderſt) weggeht, ſo macht er uns alle weinen.“ Ich muß ſagen, daß ich hier ſehr gute Freunde habe, denn in ſolchen Umſtänden lernt man ſie kennen; denn ſie ſind es nicht allein in Worten, ſondern in der That. Hören Sie nur Folgendes. Den andern Tag kam ich wie ſonſt zum Wendling zum Speiſen; da ſagte er mir: „Unſer Indianer (das iſt ein Holländer, der von ſeinen eigenen Mitteln lebt, ein Liebhaber von allen Wiſſenſchaften und ein großer Freund und Verehrer von mir) iſt halt doch ein rarer Mann; er gibt Ihnen 200 Fl., wenn Sie ihm 3 kleine leichte und kurze Concerte und ein paar Quattro auf die Flöte machen. Durch den Cannabich bekommen Sie auf das Wenigſte 2 Scolaren, die gut bezahlen, Sie machen hier Duetti auf das Clavier und eine Violine per souscription und laſſen ſie ſtechen. Tafel haben Sie ſowohl mittags als abends bey uns. Quartier für ſich haben Sie bei dem Hrn. Hofkammerrath, das koſtet Sie alles nichts; für die Frau Mutter wollen wir die 2 Monate, bis Sie dieſes alles nach Haus geſchrieben haben, ein wohlfeiles Quartierl ausfindig machen; und alsdann reiſt die Mama nach Haus und wir gehen nach Paris." — Die Mama iſt damit zufrieden; jetzt kommt es nur auf Ihre Einwilligung an, der ich ſchon ſo gewiß bin, daß wenn es jetzt ſchon zur Reiſe Zeit wäre, ich ohne eine Antwort abzuwarten, nach Paris ginge. Denn von einem ſo vernünftigen und für das Wohl ſeiner Kinder bisher ſo beſorgten Vater kann man nichts Anderes erwarten. Der Hr. Wendling, welcher ſich Ihnen empfiehlt, iſt ein Herzensfreund mit unſerm Herzensfreund Grimm. Er hat ihm als er hier war, viel von mir geſprochen; das war wie er aus Salzburg von uns herkam. Ich werde, ſobald ich von Ihnen Antwort auf dieſen Brief habe, an ihn ſchreiben; denn er iſt jetzt, wie mir ein Fremder hier bei Tiſch geſagt hat, in Paris. Ich würde Sie auch bitten, daß Sie mir, wenn es möglich wäre, indem wir vor dem 8. März nicht gehen werden, durch Hrn. Mesmer in Wien oder durch etwa Jemand zuwege brächten, daß ich einen Brief an die Königin von Frankreich bekommen könnte: wenn es leicht möglich iſt! — denn ſonſt hat es auch weiter nicht viel zu bedeuten. Beſſer iſt es, das iſt richtig. Das iſt auch ein Rath den mir Hr. Wendling gegeben hat. Ich ſtelle mir vor, daß Ihnen die Sachen, die ich Ihnen ſchreibe, wunderlich vorkommen, weil Sie jetzt in einer Stadt ſind, wo man gewohnt iſt, dumme Feinde, einfältige und ſchwache Freunde zu haben, die, weil ihnen das traurige Salzburger Brod unentbehrlich iſt, immer den Fuchsſchwanz ſtreichen, folglich von heut bis morgen ſind. Sehen Sie, das iſt eben die Urſache, warum ich Ihnen immer Kindereien und Spaß und wenig Geſcheutes geſchrieben habe, weil ich die Sache hier habe abwarten wollen, um Ihnen den Verdruß zu erſparen und meine gute Freunde zu verſchonen, denen Sie jetzt etwa unſchuldigerweiſe die Schuld geben, als hätten ſie unter der Hand entgegen gearbeitet, welches aber gewiß nicht iſt. Ich weiß ſchon wer die Urſache iſt! Ich bin aber durch Ihre Briefe gezwungen worden, Ihnen die ganze Geſchichte zu erzählen. Ich bitte Sie aber um Alles in der Welt, kränken Sie ſich nicht wegen dieſem, Gott hat es ſo haben wollen. Bedenken Sie nur dieſe allzu gewiſſe Wahrheit, daß ſich nicht alles thun läßt, was man im Sinne hat. Man glaubt oft, dieſes würde recht gut ſein und jenes würde recht übel und ſchlecht ſein, und wenn es geſchähe, ſo würde man oft das Gegentheil erfahren. Nun muß ich ſchlafen gehen; ich werde die 2 Monate hindurch genug zu ſchreiben haben: 3 Concerts, 2 Quartetten, 4 oder 6 Duetti aufs Clavier, und dann habe ich auch im Sinn, eine neue groſſe Meſſe zu machen und dem Churfürſten zu präſentiren. Adieu.

Ich werde künftigen Poſttag an Fürſt Zeil ſchreiben um die Sache in München zu betreiben. Wenn Sie ihm auch ſchreiben wollten, wäre es mir ſehr lieb. Kurz und gut aber! Nur nicht kriechen! Denn das kann ich nicht leiden. Das iſt gewiß, wenn er will, ſo kann er es gewiß machen, denn das hat mir ganz München geſagt. [Vgl. Nr. 56 und 60 f.]

84. Mozarteum.

Mannheim 14. Dez. 1777.

Ich kann nichts als etliche Worte ſchreiben, ich bin erſt um 4 Uhr nach Haus gekommen, da habe ich geſchwind der Mademoiſelle vom Haus Lection gegeben; jetzt iſt es ſchon bald halb 6 Uhr und mithin Zeit den Brief zu ſchließen. Ich will meiner Mama ſagen, daß ſie ſich allzeit etliche Tage vorſchreibt, damit nicht alles zuſammen kömmt, denn ich kann es jetzt nicht leicht mehr thun. Die wenige Zeit, wo ich ſchreiben kann, muß ich auf die Compoſition anwenden; denn ich habe viel Arbeit vor mir. Wegen der Reiſe nach Paris bitte ich Sie recht ſehr, mir bald darauf zu antworten. Ich habe dem Hrn. Wendling mein Concertone auf dem Clavier hören laſſen; er ſagte, das iſt recht für Paris; wenn ich das dem Baron Bach hören laſſe, ſo iſt er ganz außer ſich. Adieu.

85. Mozarteum.

Mannheim 18. Dez. 1777.

[Vorauf geht ein Schreiben der Mutter].

Geſchwind in der größten Eile. Die Orgel, die heute in der lutheriſchen Kirche probirt wurde*, iſt ſehr gut, ſowohl im ganzen Pleno als in einzeln Regiſtern. Vogler hat ſie geſpielt. Er iſt ſo zu ſagen nichts als ein Hexenmeiſter. Sobald er etwas majeſtätiſch ſpielen will, ſo verfällt er ins Trockene, und man iſt ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und es mithin nicht lange dauert. Allein was folgt hernach? — ein unverſtändliches Gewäſch. Ich habe ihm vom weiten zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo ſechs Noten auf einen Ton waren, und Preſto! Da ging ich hinauf zu ihm. Ich will ihm in der That lieber zuſehen als zuhören. Es waren ſehr viele Leute da, auch von der Muſik Holzbauer, Cannabich, Toeschi ꝛc.

Ein Quartett für den indianiſchen Holländer, für den wahren Menſchenfreund iſt auch ſchon bald fertig. Apropos, Hr. Wendling hat mir geſtern geſagt, daß er Ihnen den vergangenen Freitag geſchrieben hat. Addio. — Neulich habe ich müſſen anſtatt Schweitzer die Oper mit etlichen Violinen bei Wendling dirigiren, denn er war übel auf.

86. Mozarteum.

Mannheim 20. Dez. 1777.

Ich wünſche Ihnen, allerliebſter Papa, ein recht glückſeliges Neuesjahr und daß dero mir ſo werthe Geſundheit täglich mehr zunimmt, und das zum Nutzen und zur Freude Ihrer Frau und Ihrer Kinder, zum Vergnügen Ihrer wahren Freunde und zum Trotz und Verdruß Ihrer Feinde! — Ich bitte Sie mich das kommende Jahr auch ſo väterlich zu lieben, wie Sie bisher gethan haben! Ich meinerſeits werde mich bemühen und befleißen die Liebe eines ſo vortrefflichen Vaters immermehr zu verdienen. Ich war mit Ihrem letzten Schreiben, nemlich vom 15. Dezember recht herzlich zufrieden, weil ich daraus vernommen habe, daß Sie ſich Gott Lob und Dank recht gut befinden. Wir ſind beide auch mit der Hülf

---

* Die Mutter ſchreibt: „Heut iſt ein vornehmer Lutheraner zu uns gekommen und hat den Wolfgang mit aller Höflichkeit eingeladen, ihre neue Orgel zu probiren.“

Gottes ganz wohlauf. Mir kann es ja gar nicht fehlen; denn ich mache gewiß Commotion genug. Ich ſchreibe jetzt dieſes um 11 Uhr nachts, weil ich ſonſt keine Zeit habe. Vor 8 Uhr können wir nicht aufſtehen; in unſerm Zimmer (weil es zu ebner Erd iſt) wird es erſt um $^1/_2$9 Uhr Tag. Dann ziehe ich mich geſchwind an. Um 10 Uhr ſetze ich mich zum Componiren bis 12 Uhr oder $^1/_2$1 Uhr. Dann gehe ich zum Wendling, dort ſchreibe ich noch ein wenig bis $^1/_2$2 Uhr, dann gehen wir zu Tiſch. Unterdeſſen wird es 3 Uhr; da muß ich in den Mainziſchen Hof (Wirthshaus) zu einem holländiſchen Officier, um ihm in Galanterie und Generalbaß Lection zu geben, wofür ich wenn ich nicht irre, 4 Ducaten für 12 Lectionen habe. Um 4 Uhr muß ich nach Haus, um die Tochter zu inſtruiren; dann fangen wir vor $^1/_2$5 Uhr niemals an, weil man auf die Lichter wartet. Um 6 Uhr gehe ich zum Cannabich und lehre die Mademoiſelle Roſe. Dort bleibe ich beim Nachteſſen, dann wird discurirt oder bisweilen geſpielt; da ziehe ich aber allzeit ein Buch aus meiner Taſche und leſe, — wie ich es zu Salzburg zu machen pflegte. — Ich habe geſchrieben, daß mir Ihr letzter Brief viel Freude gemacht hat; das iſt wahr! Nur Eines hat mich ein wenig verdroſſen — die Frage, ob ich nicht das Beichten etwa vergeſſen habe? — Ich habe aber nichts dawider einzuwenden. Nur eine Bitte erlauben Sie mir, und dieſe iſt: nicht gar ſo ſchlecht von mir zu denken! Ich bin gern luſtig, aber ſeien Sie verſichert, daß ich trotz einem Jeden ernſthaft ſein kann. Ich habe ſeit ich von Salzburg weg bin (und auch in Salzburg ſelbſt) Leute angetroffen, wo ich mich geſchämt hätte, ſo zu reden und zu handeln, obwohl ſie 10, 20 und 30 Jahr älter waren, als ich! — Ich bitte Sie alſo nochmals und recht unterthänig eine beſſere Meinung von mir zu haben.

[**Nachſchrift.**]

Meine liebſte Sallerl mein Schatzerl!
Meine liebſte Nannerl, mein Schweſterl!

Ich thue mich halt bedanken für deinen Glückwunſch, Engel
Und hier haſt einen von Mozart, von dem grobeinzign Bengel,

Ich wünſch dir Glück und Freude, wenns doch die Sachen gibt,
Und hoff Du wirſt mich lieben, wie Dich der Woferl liebt.
Ich kann Dir wahrlich ſagen, daß er Dich thut verehren.
Er luf Dir ja ins Foier, wanns Du's thatſt a begehren.
Ich mein, ich muß ſo ſchreiben, wie er zu reden pflegt,
Mir iſt ſo friſch vor Augen die Liebe die er hegt
Für ſeine joli Sallerl und ſeine Schweſter Nanzerl!
Ach kommt geſchwind her, ihr Lieben, wir machen geſchwind ein
Tanzerl.
Es ſollen leben alle, der Papa und d' Mama,
Die Schweſter und der Bruder, huiſajabupſaia!
Und auch d' Mätreß vom Woferl, und auch der Woferl ſelbſt
Und das ſo lange, lange — ſo lang als er noch krelbſt,
So lang als er noch ſch— und wacker br— kann,
So lang bleibt er und d' Sallerl und 's Schweſterl a voran,
Ein ſaubers G'ſindl — auweh! ich muß gſchwind nach Schlaraffen
Und das iſt izt um 12 Uhr; denn dort thut man ſchon ſchlafen.

87. Mozarteum.

Mannheim 27. Dez. 1777.

Das iſt ein ſchönes Papier, nicht wahr? — Ja ich wollte ich könnt's ſchöner machen! — Nun iſt es aber ſchon zu ſpät ein anderes holen zu laſſen. Daß meine Mama und ich ein recht gutes Logis haben, wiſſen Sie ſchon aus den vorigen Briefen. Es war auch nie meine Meinung, daß ſie anderswo wohnen ſollte als ich; allein als mir der Hr. Hofkammerrath Serrarius ſo gütig ſein Haus antrug, ſo that ich nichts als mich bedanken; das iſt noch nicht Ja geſagt. Den andern Tag ging ich mit dem Hrn. Wendling und Mr. de Jean (der wackere Holländer!) zu ihm und wartete nur, bis er ſelbſt wieder anfange. Endlich erneuerte er wieder ſeine Propoſition, und ich bedankte mich bei ihm mit dieſen Worten: „Ich erkenne, daß es ein rechtes Freundſtück von Ihnen iſt, wenn Sie mir die Ehre erweiſen, bei Ihnen logiren zu dürfen; aber mir iſt leid, daß ich Dero ſo gütiges Anerbieten leider nicht annehmen kann; denn Sie werden es mir nicht übel nehmen, wenn ich Ihnen ſage, daß ich nicht gern meine Mama ohne Urſache von mir weglaſſe. Ich weiß wirklich keine Urſache, warum meine Mama in dieſem und ich in jenem Theil der Stadt wohnen ſollte? — Wenn ich nach Paris gehe, ſo iſt es ganz natürlich, daß es ein ſehr großer

Avantage für mich iſt, wenn ſie nicht bei mir iſt, aber hier die zwei Monate kömmt es mir auf etliche Gulden mehr oder weniger nicht an.“ — Durch dieſe Rede habe ich gemacht, daß mein Wunſch gänzlich iſt erfüllt worden, nämlich, daß uns beide Logis und Koſt nicht — ärmer macht. Nun muß ich geſchwind zum Abendeſſen hinauf. Wir haben bis jetzt gebrandelt, alſo bis halb eilf Uhr.

Neulich bin ich mit dem holländiſchen Officier der mein Scolar iſt, Mr. de la Pottrie, in die reformirte Kirche gegangen und habe anderthalb Stunden auf der Orgel geſpielt. Es iſt mir auch recht von Herzen gegangen. Mit nächſtem werden wir, nämlich die Cannabichiſchen, Wendlingiſchen, Serrarius'ſchen und Mozartiſchen in die lutheriſche Kirche gehen, und da werde ich mich auf der Orgel köſtlich divertiren. Das Pieno habe ich ſchon bei derſelben Probe, wovon ich geſchrieben habe, probirt, habe aber nicht viel geſpielt, nur ein Präludium und dann eine Fuge.

Nun bin ich mit Hrn. Wieland auch bekannt. Er kennt mich aber noch nicht ſo, wie ich ihn, denn er hat noch nichts von mir gehört. Ich hätte mir ihn nicht ſo vorgeſtellt, wie ich ihn gefunden. Er kommt mir im Reden ein wenig gezwungen vor, eine ziemlich kindiſche Stimme, ein beſtändiges Gläſelgucken, eine gewiſſe gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablaſſung. Mich wundert aber nicht, daß er (wenn auch zu Weimar oder ſonſt nicht) ſich hier ſo zu betragen geruhet; denn die Leute ſehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefallen wäre. Man genirt ſich ordentlich wegen ihm, man redet nichts, man iſt ſtill, man gibt auf jedes Wort Acht, was er ſpricht. Nur ſchade, daß die Leute oft ſo lange in der Erwartung ſein müſſen, denn er hat einen Defect in der Zunge, vermög er ganz ſachte redet und nicht 6 Worte ſagen kann ohne einzuhalten. Sonſt iſt er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Geſicht iſt vom Herzen häßlich, mit Blattern angefüllt und eine ziemlich lange Naſe. Die Statur wird ſein beiläufig etwas gröſſer als der Papa.

An den 200 Fl. von dem Holländer dürfen Sie nicht zweifeln. Nun muß ich ſchließen, denn ich möchte noch ein biſchen componiren. Noch eins. dem Fürſten Zeil darf ich jezt wohl nicht ſchreiben? — Die Urſache werden Sie wohl ſchon wiſſen, denn München iſt näher bei Salzburg als bei Mannheim, nämlich daß der Churfürſt an den Blattern zum Sterben iſt? — Das iſt gewiß, da wirds wohl etwas abſezen. Nun leben Sie recht wohl. Wegen der Reiſe von der Mama nach Haus glaube ich, könnte es halt am leichteſten in der Faſten durch Kaufleute geſchehen! — — das iſt nur, was ich glaube; was ich aber gewiß weiß, iſt daß dasjenige was Sie für gut befinden das Beſte iſt; denn Sie ſind der Hr. Hofcapellmeiſter und der Alleinvernünftigſte! Ich küſſe dem Papa, wenn Sie ihn kennen 1000 Mal die Hände, und meine Schweſter umarme ich von ganzen Herzen und bin troz meines Gekrazels Dero gehorſamſter Sohn und getreuer aufrichtiger Bruder.

88. Mozarteum.

Mannheim Januar 1778.

Ich hoffe, daß Sie ſich beiderſeits recht wohl befinden. Ich bin Gott Lob und Dank recht geſund und wohlauf. Sie können ſich ganz natürlich vorſtellen, daß es mich ſehr verdrießet, daß der Churfürſt von Bayern geſtorben iſt. Mein Wunſch iſt nur dieſer, daß der hieſige Churfürſt ganz Bayern bekömmt, und ſich nach München zieht. Ich glaube, Sie würden auch damit zufrieden ſein. — Heute Mittags um 12 Uhr iſt Carl Theodor bei Hof als Herzog von Bayern declarirt worden. Zu München aber hat der Graf Daun Obriſtſtallmeiſter gleich nach dem Tod des Churfürſten ſich für den hieſigen huldigen laſſen und die Dragoner in der ganzen Stadt mit Trompeten und Paucken herum reiten laſſen, mit Ausrufung: Es lebe unſer Churfürſt Carl Theodor. Wenn es alles, wie ich wünſche, gut abläuft, ſo wird der Herr Graf Daun ein ziemlich ſchönes Präſent bekommen. Sein Adjutant, welchen er mit der Todesnachricht hierher geſchickt hat (er heißt Lilienau) hat vom Churfürſt 3000 Fl. bekommen.

89. Mozarteum.

Mannheim 10. Jan. 1778.

Ja das wünſche ich auch von ganzem Herzen.* Meinen wahren Wunſch werden Sie ſchon in den letzten Schreiben abgenommen haben. Wegen meiner Mama ihrer Rückreiſe iſt es wahrhaftig Zeit, daß wir daran denken; denn obwohl die Zeit her immer Proben von der Oper waren, ſo iſt es doch gar nicht gewiß, ob die Oper aufgeführt wird, und wenn ſie nicht gegeben wird, ſo werden wir glaublicher Weiſe den 15. Februar abreiſen. — Dann (nachdem ich Ihren Rath darüber gehört haben werde) werde ich der Meinung und Art meiner Reiſecompagnons folgen, und mir wie ſie ein ſchwarzes Kleid machen laſſen und die gallonirten Kleider, weil ſie ohnehin in Paris nicht mehr Mode ſind, für Deutſchland ſparen. Erſtlich iſt es eine Menage (und das iſt meine Hauptabſicht auf meiner Pariſer Reiſe) und zweitens ſieht es gut und iſt Campagne- und Gallakleid zugleich. Mit einem ſchwarzen Rock kann man überall hingehen. Heut hat der Schneider juſt dem Hrn. Wendling ſein Kleid gebracht. Was ich aber von meinen Kleidern mitzunehmen geſinnt bin, iſt mein brauner Pucefarbener Spagnoletrock und die beiden Weſten.

Nun was anders. Der Hr. Wieland iſt, nachdem er mich nun 2 Mal geſehen hat, ganz bezaubert. Er ſagte das letztemal nach allen möglichen Lobſprüchen zu mir: „Es iſt ein rechtes Glück für mich, daß ich Sie hier angetroffen habe“, — und drückte mich bei der Hand. Heut iſt die „Roſamunde“ im Theater probirt worden, ſie iſt — — gut, aber ſonſt nichts. Denn wenn ſie ſchlecht wäre, ſo konnte man ſie ja nicht aufführen? — gleichwie man nicht ſchlafen kann ohne in einem Bett zu liegen! Doch es iſt keine Regel ohne Ausnahme, — ich habe das Beiſpiel geſehen. Drum gute Nacht! — Nun etwas Geſcheidtes. Ich weiß ganz gewiß daß der Kaiſer im Sinn hat in Wien eine deutſche

---

* „Gott gebe nur den lieben Frieden“, hatte die Mutter geſchrieben, weil man viel von der Beſetzung Bayerns durch die Preußen und Oeſterreicher wegen der Erbfolge ſprach.

Oper aufzurichten und daß er einen jungen Capellmeiſter, der die deutſche Sprache verſteht, Genie hat und im Stande iſt, etwas Neues auf die Welt zu bringen, mit allem Ernſt ſucht. Benda zu Gotha ſucht und Schweitzer aber will durchdringen. Ich glaube, das wäre ſo eine gute Sache für mich; aber gut bezahlt, das verſteht ſich. Wenn mir der Kaiſer tauſend Gulden gibt, ſo ſchreibe ich ihm eine deutſche Oper, und wenn er mich nicht behalten will, ſo iſt es mir einerlei. Ich bitte Sie, ſchreiben Sie an alle erdenklichen guten Freunde in Wien, daß ich im Stande bin dem Kaiſer Ehre zu machen. Wenn er anders nicht will, ſo ſoll er mich mit einer Oper probiren. — Was er hernach machen will, das iſt mir einerlei. Adieu. Ich bitte aber das Ding gleich in Gang zu bringen, ſonſt möchte mir jemand vorkommen.

90. Niſſen.

Mannheim 17. Jan. 1778.

Künftigen Mitwoch werde ich auf etliche Tage nach Kirchheim-Boland zu der Prinzeſſin von Oranien gehen. Man hat mir hier ſo viel Gutes von ihr geſprochen, daß ich mich endlich entſchloſſen habe. Ein holländiſcher Offizier, der mein guter Freund iſt [Mr. de la Pottrie], iſt von ihr entſetzlich ausgeſcholten worden, daß er mich, als er hinüber kam ihr das Neujahr anzuwünſchen, nicht mitgebracht habe. Auf das Wenigſte bekomme ich doch acht Louisdor; denn weil ſie eine außerordentliche Liebhaberin vom Singen iſt, ſo habe ich ihr vier Arien abſchreiben laſſen, und eine Sinfonie werde ich ihr auch geben, denn ſie hat ein ganz niedliches Orcheſter und gibt alle Tage Academie. Die Copiatur von den Arien wird mich auch nicht viel koſten; denn die hat ein gewiſſer Herr Weber, welcher mit mir hinüber gehen wird, abgeſchrieben. Dieſer hat eine Tochter, die vortrefflich ſingt und eine ſchöne reine Stimme hat und erſt 15 Jahr alt iſt.* Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann ſie auf jedem Theater die Primadonna machen. Ihr Vater iſt ein grundehrlicher deutſcher Mann, der ſeine Kinder gut erzieht, und dieſes iſt eben die Urſache, warum das Mädl hier verfolgt wird. Er hat 6 Kinder, 5 Mädl und einen Sohn. Er hat ſich mit Frau und Kindern 14 Jahre mit 200 Fl. begnügen müſſen, und weil er ſeinem Dienſte allzeit gut vorgeſtanden und dem Churfürſten eine ſehr geſchickte Sängerin geſtellt hat, ſo hat er nun — ganze 400 Fl. Meine Arie von der De' Amicis mit den entſetzlichen Paſſagen ſingt ſie vortrefflich; ſie wird dieſe auch zu Kirchheim-Boland ſingen. —

---

* Aloyſia, die zweite Tochter des Souffleurs und Theatercopiſten Weber, der ein Bruder des Vaters von C. M. v. Weber war; die darauf folgende Tochter hieß Conſtanze und wurde bekanntlich Mozarts Frau.

Nun etwas Anderes. Vergangenen Mittwoch war in unſerm Haus [beim Hofkammerrath Serrarius] ein großes Tractament, und da war ich auch dazu eingeladen. Es waren 15 Gäſte, und die Mademoiſelle vom Hauſe [Pierron, die Hausnymphe] ſollte auf den Abend das Concert, welches ich ſie gelehrt, ſpielen. Um 11 Uhr Vormittags kam der Hr. Kammerrath mit dem Hrn. Vogler zu mir herein. Der Hr. Vogler hat abſolument mit mir recht bekannt werden wollen, indem er mich ſchon ſo oft geplagt hatte zu ihm zu kommen; ſo hat er endlich doch ſeinen Hochmuth beſiegt und hat mir die erſte Viſite gemacht. Ueberhaupt ſagen mir die Leute daß er jetzt ganz anders ſei, weil er dermalen nicht mehr ſo bewundert wird; denn die Leute haben ihn anfangs zu einem Abgott gemacht. Ich ging alſo mit ihm gleich hinauf, da kamen ſo nach und nach die Gäſte und wurde nichts als geſchwatzt. Nach Tiſche aber ließ er zwei Claviere von ihm holen, welche zuſammenſtimmen und auch ſeine geſtochenen langweiligen Sonaten. Ich mußte ſie ſpielen und er accompagnirte mir auf dem andern Claviere dazu. Ich mußte auf ſein ſo dringendes Bitten auch meine Sonaten holen laſſen. NB. vor dem Tiſche hat er mein Concert (welches die Mademoiſelle vom Hauſe ſpielt und das von der Litzau iſt) prima viſta — herabgehudelt. Das erſte Stück ging preſtiſſimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich preſtiſſimo. Den Baß ſpielte er meiſtens anders als es ſtand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es iſt auch nicht anders möglich in der Geſchwindigkeit, die Augen können es nicht ſehen und die Hände nicht greifen. Ja was iſt denn das? — So ein Primaviſta-ſpielen und . . . iſt bei mir einerlei. Die Zuhörer (ich meine diejenigen die würdig ſind ſo genannt zu werden) können nichts ſagen als daß ſie Muſik und Clavierſpielen — geſehen haben. Sie hören, denken und — empfinden ſo wenig dabei, — als er. Sie können ſich leicht vorſtellen, daß es nicht zum Ausſtehen war, weil ich es nicht gerathen konnte ihm zu ſagen: Viel zu geſchwind! Uebrigens iſt es auch viel leichter eine Sache geſchwind als langſam zu ſpielen; man kann in Paſſagen etliche Noten im Stich laſſen, ohne daß es Jemand merkt. Iſt es aber ſchön? — Man kann in der Geſchwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand ſieht und hört; iſt es aber ſchön? — Und in was beſteht die Kunſt prima viſta zu leſen? In dieſem: das Stück im rechten Tempo wie es ſein ſoll zu ſpielen, alle Noten, Vorſchläge &c. mit der gehörigen Expreſſion und Guſto, wie es ſteht auszudrücken, ſo daß man glaubt, derjenige hätte es ſelbſt componirt, der es ſpielt. Seine Applicatur iſt auch miſerabel; der linke Daumen iſt wie beim ſeligen Adlgaſſer, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem erſten Finger und Daumen.

91. Mozarteum.

Mannheim 2. Febr. 1778.

Ich hätte unmöglich den gewöhnlichen Samſtag erwarten können, weil ich ſchon gar zu lange das Vergnügen nicht gehabt habe, mich mit Ihnen ſchriftlich zu unterreden. Das erſte iſt, daß ich Ihnen ſchreibe, wie es mir und meinen werthen Freunden in Kirchheim-Boland ergangen iſt. Es war eine Vacanzreiſe und weiter nichts. Freitags morgens um 8 Uhr fuhren wir von hier ab, nachdem ich bey Hr. Weber das Frühſtück eingenommen hatte. Wir hatten eine galante gedeckte vierſitzige Kutſche; um 4 Uhr kamen wir ſchon in Kirchheim-Boland an. Wir mußten gleich ins Schloß einen Zettel mit unſeren Namen ſchicken. Den andern Tag frühe kam ſchon der Hr. Concertmeiſter Rothfiſcher zu uns, welcher mir ſchon zu Mannheim als ein grundehrlicher Mann beſchrieben wurde, und ich fand ihn auch ſo. Abends gingen wir nach Hof, das war Samſtag; da ſang die Mademoiſelle Weber 3 Arien. Ich übergehe ihr Singen — mit einem Wort vortrefflich! — Ich habe ja im neulichen Brief von ihren Verdienſten geſchrieben; doch werde ich dieſen Brief nicht ſchließen können, ohne noch mehr von ihr zu ſchreiben, da ich ſie erſt recht kennen gelernt und folglich ihre ganze Stärke einſehe. Wir mußten hernach bei der Officiertafel ſpeiſen. Den andern Tag gingen wir ein ziemlich Stück Weg in die Kirche, denn die katholiſche iſt ein bischen entfernt. Das war Sonntag. Zu Mittag waren wir wieder an der Tafel. Abends war keine Muſik, weil Sonntag war. Darum haben ſie auch nur 300 Muſiquen das Jahr. Abends hätten wir doch bei Hofe ſpeiſen können; wir haben aber nicht gewollt, ſondern ſind lieber unter uns zu Hauſe geblieben. Wir hätten unanimiter von Herzen gern das Eſſen bei Hofe hergeſchenkt; denn wir waren niemals ſo vergnügt als da wir allein beiſammen waren. Allein wir haben ein wenig öconomiſch gedacht, wir haben ſo genug zahlen müſſen.

Den andern Tag Montag war wieder Muſik, Dienſtag wieder und Mittwoch wieder. Die Mademoiſelle Weber ſang in Allem 13 Mal und ſpielte 2 Mal Clavier, denn ſie ſpielt gar nicht ſchlecht. Was mich am meiſten wundert, iſt daß ſie ſo gut Noten lieſt. Stellen Sie ſich vor, ſie hat meine ſchweren Sonaten, langſam aber ohne eine Note zu fehlen prima viſta geſpielt. Ich will bei meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als von Vogler ſpielen hören. Ich hab in allen 12 Mal geſpielt und ein Mal auf Begehren in der lutheriſchen Kirche auf der Orgel, und habe der Fürſtin mit 4 Sinfonien aufgewartet, und nicht mehr als ſieben Louisdor in Silbergeld bekommen und meine liebe arme Weberin fünf. Das hätte ich mir wahrhaft nicht vorgeſtellt. Auf viel habe ich mir niemals Hoffnung gemacht, aber auf das wenigſte ein jedes acht. Baſta! Wir haben nichts dabei verloren, ich hab noch 42 Fl. Profit und das unausſprechliche Vergnügen mit grundehrlichen, gut katholiſchen und chriſtlichen Leuten in Bekanntſchaft gekommen zu ſeyn. Mir iſt leid genug, daß ich ſie nicht ſchon lange kenne.

Den 4. Nun kommt etwas Nothwendiges, wo ich mir gleich eine Antwort darauf bitte. Meine Mama und ich haben uns unterredet, und ſind überein kommen, daß uns das Wendlingiſche Leben gar nicht gefällt. Der Wendling iſt ein grundehrlicher und ſehr guter Mann, aber leider ohne alle Religion und ſo das ganze Haus. Es iſt ja genug geſagt daß ſeine Tochter Maitreſſe war. Der Ramm iſt ein braver Menſch, aber ein Libertin. Ich kenne mich, ich weiß daß ich ſo viel Religion habe, daß ich gewiß niemals etwas thun werde, was ich nicht im Stande wäre vor der ganzen Welt zu thun; aber nur der Gedanke allein nur auf der Reiſe mit Leuten in Geſellſchaft zu ſein, deren Denkungsart ſehr von der meinigen (und aller ehrlichen Leute ihrer) unterſchieden iſt, ſchreckt mich; übrigens können ſie thun was ſie wollen. Ich habe das Herz nicht mit ihnen zu reiſen, ich hätte keine vergnügte Stunde, ich wüßte nicht was ich reden ſollte; denn, mit einem Wort, ich habe kein rechtes Vertrauen auf ſie. Freunde die keine Religion haben, ſind von keiner Dauer. Ich hab ihnen ſchon ſo einen kleinen Präguſto gegeben. Ich habe geſagt, daß ſeit meiner Abweſenheit 3 Briefe gekommen ſind, daraus ich ihnen weiter nichts ſagen kann, als daß ich ſchwerlich mit ihnen nach Paris reiſen werde. Vielleicht werde ich nachkommen. Vielleicht gehe ich aber wo anders hin, ſie ſollen ſich auf mich nicht verlaſſen. Mein Gedanke iſt dieſer. Ich mache hier ganz commode vollends die Muſik für den De Jean. Da bekomme ich meine 200 Fl. Hier kann ich bleiben ſo lange ich nur will. Weder Koſt weder Logis koſtet mir etwas. Unter dieſer Zeit wird ſich Herr Weber bemühen ſich wo auf Concerte mit mir zu engagiren. Da wollen wir miteinander reiſen. Wenn ich mit ihm reiſe, ſo iſt es juſt ſo viel als wenn ich mit Ihnen reiſte. Deßwegen habe ich ihn gar ſo lieb, weil er, das Aeußerliche ausgenommen, ganz Ihnen gleicht und ganz Ihren Charakter und Denkungsart hat. Meine Mutter, wenn ſie nicht, wie Sie wiſſen zum Schreiben zu faul commode wäre, ſo würde ſie Ihnen das nämliche ſchreiben. Ich muß bekennen, daß ich recht gern mit ihnen gereiſt bin. Wir waren vergnügt und luſtig. Ich hörte einen Mann ſprechen wie Sie, ich durfte mich um nichts kümmern; was zerriſſen war fand ich geflickt, mit einem Wort, ich war bedient wie ein Fürſt.

Ich habe dieſe bedrückte Familie ſo lieb, daß ich nichts mehr wünſche, als daß ich ſie glücklich machen könnte, und vielleicht kann ich es auch. Mein Rath iſt, daß ſie nach Italien gehen ſollten. Da wollte ich Sie alſo bitten, daß Sie, je eher je lieber, an unſern guten Freund Lugiati [Impreſario] ſchreiben möchten und ſich erkundigen, wie viel und was das meiſte iſt was man einer Primadonna in Verona gibt? — Je mehr, je beſſer, herab kann man allzeit. — Vielleicht könnte man auch die Ascenſa in Venedig bekommen. Für ihr Singen ſtehe ich mit meinem Leben, daß ſie mir gewiß Ehre macht. Sie hat ſchon die kurze Zeit von mir viel profitirt und was wird ſie erſt bis dahin profitiren? Wegen der Action iſt mir auch nicht bange. Wenn das geſchieht, ſo werden wir, Mr. Weber, ſeine 2 Töchter und ich die Ehre haben meinen lieben Papa und meine liebe Schweſter im Durchreiſen auf 14 Tage zu beſuchen. Meine Schweſter wird an der Mademoiſelle Weber eine Freundin und Cameradin finden, denn ſie ſteht hier im Ruf, wie meine Schweſter in Salzburg wegen ihrer guten Aufführung, der Vater wie meiner, und die ganze Familie wie die Mozartiſche. Es gibt freilich Neider, wie bei uns; aber wenn es dazu kommt, ſo müſſen ſie halt doch die Wahrheit ſagen. Redlich währt am längſten. Ich kann ſagen, daß ich mich völlig freue, wenn ich mit ihnen nach Salzburg kommen ſollte, nur damit Sie ſie hören. Meine Arien von der de Amicis, ſowohl die bravura aria, als Parto m'affretto und, dalla sponda tenebrosa ſingt ſie ſuperb. Ich bitte Sie machen Sie Ihr Möglisches daß wir nach Italien kommen. Sie wiſſen mein größtes Anliegen — Opern zu ſchreiben.

Zu Verona * will ich gern die Oper um 30 Zechinen ſchreiben, nur damit ſie ſich Ruhm macht; denn wenn ich ſie

---

* Von hier bis zum Schluß nach Jahn II. 176, da ſich im Mozarteum das 3. Blatt dieſes Briefes nicht vorfindet und mir auch ſonſt nicht zu Geſicht gekommen iſt. Ferner gehören noch folgende Stellen dazu: „Ich kann unmöglich mit Leuten reiſen, mit einem Manne der ein Leben führt, deſſen ſich der

nicht ſchreibe, ſo wird ſie, fürchte ich, ſacrificirt. Bis dahin werde ich ſchon durch andere Reiſen, die wir mit einander machen wollen, ſoviel Geld machen daß es mir nicht zu wehe thut. Ich glaube wir werden in die Schweiz gehen, vielleicht auch nach Holland, ſchreiben Sie mir nur bald darüber. — Wenn wir uns wo lange aufhalten, ſo taugt uns die älteſte Tochter, welche die älteſte iſt [Joſepha, ſpäter Mad. Hofer, für welche die Partie der „Königin der Nacht“ geſchrieben wurde], gar zu gut; denn wir können eigene Hauswirthſchaft führen, weil ſie auch kocht.

Geben Sie mir bald Antwort, das bitte ich Sie. Vergeſſen Sie meinen Wunſch nicht Oper zu ſchreiben! Ich bin einem jeden neidig, der eine ſchreibt; ich möchte ordentlich vor Verdruß weinen, wenn ich eine Arie höre oder ſehe. Aber italiäniſch, nicht deutſch, eine seria, nicht buffa! — Nun habe ich Alles geſchrieben wie mir ums Herz iſt, meine Mutter iſt mit meiner Denkungsart zufrieden.

Die Mutter fügte aber folgende Nachſchrift bei: „Aus dieſem Brief wirſt Du erſehen haben, daß wann der Wolfgang eine neue Bekanntſchaft machet, er gleich Gut und Blut für ſolche Leute geben wollte. Es iſt wahr, ſie ſingt unvergleichlich; allein da muß man ſein eigenes Intereſſe niemals auf die Seite ſetzen. Es iſt mir die Geſellſchaft mit dem Wendling und dem Ramm nie recht geweſen, allein ich hätte keine Einwendung machen dürfen und mir iſt niemals geglaubt worden. Sobald er aber mit den Weberiſchen iſt bekannt

---

jüngſte Menſch ſchämen müßte: und der Gedanke einer armen Familie ohne ſich Schaden zu thun, aufzuhelfen vergnügt mich in der Seele.“ Ferner in Beziehung auf Nr. 89 a. E.: „Den Brief von Heufeld [an den der Vater wegen der Abſicht des Kaiſers, eine deutſche Oper aufzurichten, geſchrieben hatte] hätten Sie mir nicht ſchicken dürfen, er hat mir mehr Verdruß als Freude gemacht. Der Narr meint ich werde eine komiſche Oper ſchreiben und ſo grad auf ungewiß, auf Glück und Dreck! Ich glaub auch, daß er ſeiner Edlerey keine Schande angethan hätte, wenn er «der Herr Sohn» und nicht «Ihr Sohn» geſchrieben hätte. Nu, er iſt halt a Wiener Limmel; oder er glaubt, die Menſchen bleiben immer 12 Jahr alt.“ Vgl. Jahn II, 173, 149, 327.

worden, ſo hat er gleich ſeinen Sinn geändert. Mit einem Wort: bei anderen Leuten iſt er lieber als bei mir, ich mache ihm in einem oder anderm Einwendungen und das iſt ihm nicht recht. — Ich ſchreibe dies in der größten Geheim, weil er beim Eſſen iſt, und ich will damit nicht überfallen werden.“ Wolfgang aber dringt nach einigen Tagen noch ſtärker in den Vater.

92. Mozarteum.

Mannheim 7. Febr. 1778.

Der Hr. Schiedenhofen hätte mir wohl durch Sie längſt Nachricht geben können, daß er im Sinn hat bald Hochzeit zu halten [vgl. S. 11. 16. 19], ich hätte ihm neue Menuett dazu componirt. Ich wünſche ihm von Herzen Glück. Das iſt halt wiederum eine Geldheirath, ſonſt weiter nichts. So möchte ich nicht heirathen; ich will meine Frau glücklich machen und nicht mein Glück durch ſie machen. Drum will ichs auch bleiben laſſen und meine goldene Freiheit genießen, bis ich ſo gut ſtehe, daß ich Weib und Kinder ernähren kann. Dem Hrn. Schiedenhofen war es nothwendig ſich eine reiche Frau zu wählen; das macht ſein Adel. Noble Leute müſſen nie nach Guſto und Liebe heirathen, ſondern nur aus Intereſſe und allerhand Nebenabſichten; es ſtünde auch ſolchen hohen Perſonen gar nicht gut wenn ſie ihre Frau etwa noch liebeten, nachdem ſie ſchon ihre Schuldigkeit gethan und ihnen einen plumpen Majorats-Herrn zur Welt gebracht hat. Aber wir arme gemeine Leute, wir müſſen nicht allein eine Frau nehmen, die wir und die uns liebt, ſondern wir dürfen, können und wollen ſo eine nehmen, weil wir nicht noble, nicht hochgeboren und adlich und nicht reich ſind, wohl aber niedrig, ſchlecht und arm, folglich keine reiche Frau brauchen, weil unſer Reichthum nur mit uns ausſtirbt, denn wir haben ihn im Kopf. — Und dieſen kann uns kein Menſch nehmen, ausgenommen man hauete uns den Kopf ab, und dann brauchen wir nichts mehr.

Die Haupturſache warum ich mit den Leuten nicht nach Paris gehe, habe ſchon im vorigen Brief geſchrieben. Die zweite iſt, weil ich recht nachgedacht habe was ich in Paris zu thun habe. Ich könnte mich mit nichts recht fortbringen, als mit Scolaren, und zu der Arbeit bin ich nicht geboren. Ich habe hier ein lebendiges Beyſpiel. Ich hätte 2 Scolaren haben können, ich bin zu jedem 3 Mal gegangen, dann habe ich einen nicht angetroffen, mithin bin ich ausgeblieben. Aus Gefälligkeit will ich gern Lection geben, beſonders wenn ich ſehe, daß eins Genie, Freude und Luſt zum Lernen hat. Aber zu einer gewiſſen Stund in ein Haus gehen müſſen oder zu Haus auf einen warten müſſen, das kann ich nicht und ſollte es mir noch ſo viel eintragen; das iſt mir unmöglich, das laſſe ich Leuten über, die ſelbſt nichts können als Clavier ſpielen. Ich bin ein Componiſt und bin zu einem Capellmeiſter geboren; ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott ſo reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth ſo ſagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht ſo vergraben, und das würde ich durch die vielen Scolaren; denn das iſt ein ſehr unruhiges Metier, ich wollte lieber ſo zu ſagen das Clavier als die Compoſition negligiren. Denn das Clavier iſt nur meine Nebenſache, aber Gott ſey Dank, eine ſehr ſtarke Nebenſache. — Die dritte Urſache dann iſt, weil ich nicht gewiß weiß, ob unſer Freund Grimm zu Paris iſt. Wenn der zu Paris iſt, ſo kann ich noch allzeit auf dem Poſtwagen nachkommen; denn es geht ein charmanter Poſtwagen von hier über Straßburg nach Paris. Wir wären allzeit ſo gereiſt. Sie gehen auch ſo. Der Hr. Wendling iſt untröſtlich daß ich nicht mitgehe; ich glaube aber daß die Urſache mehr Intereſſe als Freundſchaft iſt. Ich habe ihm nebſt der Urſache, die ich im letzten Brief geſchrieben habe (nemlich daß ich ſeit meiner Abweſenheit 3 Briefe bekommen hätte), auch dieſe wegen den Scolaren geſagt und ihn gebeten, er möchte mir etwas Gewiſſes zuwege bringen, ſo würde ich, wie ich anders kann, mit Freuden nachkommen, abſonderlich wenn es eine Oper wäre. Das Opernſchreiben ſteckt mir halt ſtark im Kopf, franzöſiſch lieber als deutſch, italieniſch aber lieber als deutſch und franzöſiſch. Beim Wendling ſind ſie alle der Meinung, daß meine Compoſition außerordentlich in Paris gefallen würde. Das iſt gewiß daß mir gar nicht bang wäre, denn ich kann ſo ziemlich, wie Sie wiſſen, Aller Art und Styl von Compoſitionen annehmen und nachahmen. Ich habe der Mademoiſelle Guſtl (die Tochter) gleich nach meiner Ankunft ein franzöſiſches Lied, wozu ſie mir den Text gegeben hat, gemacht, welches ſie unvergleichlich ſingt. Hier habe ich die Ehre damit aufzuwarten. Beim Wendling wirds alle Tage geſungen, ſie ſind völlig Narren darauf.

93. Mozarteum.

Mannheim 14. Febr. 1778.

Aus Ihrem letzten Briefe vom 9. Febr. habe ich erſehen, daß Sie meine 2 letzten Briefe noch nicht erhalten haben. Hr. Wendling und Hr. Ramm gehen morgen frühe von hier ab. Wenn ich wüßte daß es Sie ſehr verdrießt, daß ich nicht auch mit ihnen nach Paris bin, ſo würde es mich reuen, daß ich hier geblieben bin; ich hoffe es aber nicht. Der Weg nach Paris iſt mir ja nicht vergraben. Hr. Wendling hat mir verſprochen ſich gleich um Mr. Grimm zu erkundigen und mir ſogleich Nachricht davon zu geben. Wenn ich dieſen Freund zu Paris habe, ſo komme ich gewiß nach, denn der wird mir ſchon etwas zuwege bringen. Die größte Urſache warum ich nicht mit bin, war auch dieſe. Wir haben noch nichts ausfindig machen können, um meine Mama nach Augsburg zu bringen. — — Von hier bis Augsburg wird es nicht viel koſten. Denn es gibt ſicher ſo Leute hier die man Hauderer nennt, welche die Leute wohlfeil führen. Bis dahin hoffe ich doch ſo viel zu bekommen, daß meine Mama nach Haus reiſen kann. Jetzt wüßte ich wirklich nicht wie es möglich wäre. Der Hr. de Jean der auch morgen nach Paris reiſt, hat, weil ich ihm nicht mehr als 2 Concerte und 3 Quartette fertig gemacht habe, mir nur 96 Fl. (er hat ſich um 4 Fl. daß es die Hälfte wäre, verſtoßen) gegeben; er muß mich aber ganz zahlen, denn ich habe es mit den Wendlingſchen abgemacht, ich werde das übrige nachſchicken. Daß ich es nicht hab fertig machen können, iſt ganz natürlich, ich habe hier keine ruhige Stunde. Ich kann nichts ſchreiben, als nachts; mithin kann ich auch nicht früh aufſtehen. Zu allen Zeiten iſt man auch nicht aufgelegt zum Arbeiten. Hinſchmieren könnte ich freilich den ganzen Tag fort, aber ſo eine Sache kommt in die Welt hinaus, und da will ich halt, daß ich mich nicht ſchämen darf, wenn mein Name drauf ſteht. Dann bin ich auch, wie Sie wiſſen, gleich ſtuff, wenn ich immer für ein Inſtrument, das ich nicht leiden kann ſchreiben ſoll. Mithin habe ich zu Zeiten um abzuwechſeln was anders gemacht, — als Clavier-Duette mit Violine und auch etwas an der Meſſe. Jetzt ſetze ich mich aber in allem Ernſt über die Clavier-Duette, damit ich ſie ſtechen laſſen kann. Wenn nur der Churfürſt hier wäre, ſo machete ich geſchwind die Meſſe aus. Was aber nicht iſt, das iſt nicht.

Ich bin Ihnen mein lieber Papa ſehr verbunden wegen dem väterlichen Brief den Sie mir geſchrieben, ich werde ihn wie ein Schatz aufheben und allzeit Gebrauch davon machen. Ich bitte Sie alſo nicht zu vergeſſen wegen meiner Mutter ihrer Reiſe von Augsburg bis Salzburg und mir die Zeit accurat zu beſtimmen. Dann bitte ich die im letzten Briefe angemerkten Arien nicht zu vergeſſen. Wenn ich mich nicht irre, ſo ſind auch Cadenzen da die ich einmal aufgeſetzt habe und aufs wenigſte eine Aria cantabile mit ausgeſetztem Guſto? — Das bitte ich mir am erſten aus. Das iſt ſo ein Exercitium für die Weberin. Ich habe ihr erſt vorgeſtern ein Andantino cantabile vom Bach ganz gelernt. Geſtern war eine Academie beim Cannabich. Da iſt, bis auf die erſte Sinfonie von Cannabich alles von mir geweſen. Die Roſl hat mein Concert in B geſpielt, dann hat der Hr. Ramm (zur Abwechslung), fürs 5. Mal mein Oboe-Concert für den Ferlendi geſpielt, welches hier einen großen Lärm macht. Es iſt auch jetzt des Hrn. Ramm ſein Cheval de bataille. Hernach hat die Mademoiſelle Weberin die Aria di bravura von der de' Amicis ganz vortrefflich geſungen. Dann habe ich mein altes Concert in D geſpielt, weil es hier recht wohl gefällt. Dann habe ich eine halbe Stunde phantaſirt und hernach hat die Mademoiſelle Weber die Arie Parto m'affretto von der de' Amicis geſungen, mit allem Applaus. Zum Schluß dann war meine Sinfonie vom Rè pastore. Ich bitte Sie um alles, nehmen Sie ſich der Weberin an; ich möchte gar zu gern daß ſie ihr Glück machen könnte. Mann und Weib, 5 Kinder und 450 Fl. Beſoldung! — — Vergeſſen Sie nicht wegen Italien, auch wegen meiner nicht, Sie wiſſen meine Begierde und meine Paſſion. Ich hoffe es wird alles recht gehen, ich habe mein Vertrauen zu Gott, der wird uns nicht verlaſſen. Nun leben Sie recht wohl und vergeſſen Sie nicht auf meine Bitten und Recommandationen.

Dieſe Briefe ſetzten den Vater ſehr in Schrecken. Er erließ ein langes und ſehr ernſtes Schreiben. „Die Reiſe ging auf die Abſicht, Deinen Eltern beizuſtehen und Deiner lieben Schweſter fortzuhelfen, vor Allem aber Dir Ruhm und Ehre in der Welt zu machen, welches auch theils in Deiner Kindheit ſchon geſchehen, theils in Deinen Jünglingsjahren und jetzt nur ganz allein auf Dich ankommt in eins der größten Anſehen, die jemals ein Tonkünſtler erreicht hat, Dich nach und nach zu erheben. Das biſt Du Deinem von dem gütigſten Gott erhaltenen außerordentlichen Talente ſchuldig und es kommt nur auf Deine Vernunft und Lebensart an, ob Du als ein gemeiner Tonkünſtler, auf den die Welt vergißt, oder als ein berühmter Capellmeiſter, von dem die Nachwelt auch noch in Büchern lieſet, — ob Du von einem Weibsbild etwa eingeſchäfert mit einer Stube voll nothleidender Kinder auf einem Strohſack oder nach einem chriſtlich hingebrachten Leben mit Vergnügen, Ehre und Reichthum, mit Allem für Deine Familie wohl verſehen bei aller Welt in Anſehen ſterben willſt?“ Darauf ſtellt er ihm vor, wie wenig er bis jetzt noch dieſen Zweck der Reiſe erreicht habe und vor Allem, welcher Unſinn es ſei, ein ſo junges Mädchen als Primadonna auf eine italieniſche Bühne bringen zu wollen; dazu gehöre Zeit und große Vorbereitung. Auch ſei es ſeiner völlig unwürdig, ſo mit fremden Leuten in der Welt umherzuziehen und auf gut Glück ums Geld zu componiren. „Fort mit Dir nach Paris und das bald! Setze Dich großen Leuten an die Seite — aut Cæsar aut nihil! Der einzige Gedanke Paris zu ſehen hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren ſollen.“ Darauf antwortet nun Wolfgang.

94. Mozarteum.

Mannheim 19. Febr. 1778.

Ich habe mir nie etwas Anderes vorgeſtellt, als daß Sie die Reiſe mit den Weberiſchen mißbilligen werden; denn ich habe es niemals, bei unſern dermaligen Umſtänden verſtehts ſich, im Sinn gehabt. Aber ich habe mein Ehrenwort gegeben, an Sie das zu ſchreiben. Hr. Weber weiß nicht wie wir ſtehen; ich ſag es gewiß Niemand. Weil ich alſo gewünſcht habe in ſolchen Umſtänden zu ſeyn, daß ich auf Niemand zu denken hätte, daß wir alle recht gut ſtänden, ſo vergaß ich in dieſer Berauſchung die gegenwärtige Unmöglichkeit der Sache, und mithin auch — Ihnen das zu melden was ich jetzt gethan habe. Die Urſachen, daß ich nicht nach Paris bin, werden Sie genugſam in den letzten zwei Briefen vernommen haben. Wenn nicht meine Mutter ſelbſt davon angefangen hätte, ſo wäre ich gewiß mitgereiſt. Nachdem ich aber merkte daß ſie es nicht gern ſieht, ſo ſah ich es auch nicht mehr gern. Denn ſobald man mir nicht trauet, ſo traue ich mir ſelbſt nicht mehr. Die Zeiten wo ich Ihnen auf dem Seſſel ſtehend das oragna fiagata fà* ſang und Sie am Ende auf das Naſenſpitzl kußte, ſind freilich vorbei; aber hat deſſentwegen meine Ehrfurcht, Liebe und Gehorſam gegen Sie abgenommen? — — Mehr ſage ich nicht. Was Sie mir wegen der kleinen Sängerin in München [vgl. S. 52] vorwerfen, muß ich bekennen, daß ich ein Eſel war ſo eine derbe Lüge an Sie zu ſchreiben. Sie weiß gar noch nicht was Singen heißt. Das iſt wahr, daß für eine Perſon, die erſt 3 Monat die Muſik gelernt, ſie ganz vortrefflich ſang; und überdies hatte ſie eine ſehr angenehme reine Stimme. Die Urſache warum ich ſie ſo lobte, mag wohl geweſen ſein, weil ich von früh morgens bis nachts nichts hörte als: es gibt keine beſſere Sängerin in ganz Europa; wer dieſe nicht gehört hat, der hat nichts gehört. — Ich getraute mir nicht recht zu widerſprechen, theils weil ich mir gute Freunde machen wollte, theils weil ich ſchnurgerade von Salzburg herkam, wo man einem das Widerſprechen abgewöhnt. Sobald ich aber allein war, ſo mußte ich von Herzen lachen. Warum lachte ich doch auch nicht in Ihrem Brief? — Das begreif ich nicht.

---

* Italieniſch klingende Worte ohne Sinn, zu denen er ſich eine Melodie erfunden hatte, die Niſſen S. 35 mittheilt.

Was Sie ſo beißend wegen meiner luſtigen Unterhaltung mit Ihres Bruders Tochter ſchreiben, beleidigt mich ſehr. Weil es nicht dem alſo iſt, ſo habe ich nichts darauf zu antworten. Wegen Wallerſtein weiß ich gar nicht was ich ſagen ſoll; da bin ich beim Becke ſehr zurückhaltend und ſerios geweſen, und auch an der Offiziertafel mit einer rechten Autorität dageſeſſen und hab mit keinem Menſchen ein Wort geredet. Ueber das wollen wir alles hinausgeben; das haben Sie nur ſo in der Hitze geſchrieben. [Vgl. S. 87.]

Was Sie wegen der Mademoiſelle Weber ſchreiben, iſt alles wahr. Und wie ich es geſchrieben habe, ſo wußte ich ſo gut wie Sie, daß ſie noch zu jung iſt und daß ſie Action braucht und vorher öfter auf dem Theater recitiren muß. Allein mit gewiſſen Leuten muß man öfters nach und nach weiter ſchreiten. Die gute Leute ſind müde hier zu ſein, wie — Sie wiſſen ſchon wer und wo [d. h. Mozart Vater und Sohn in Salzburg]. Mithin glauben ſie es ſei alles thunlich. Ich habe ihnen verſprochen alles an meinen Vater zu ſchreiben. Unterdeſſen als der Brief nach Salzburg lief, ſagte ich ſchon immer, ſie ſoll doch noch ein wenig Geduld haben, ſie ſei noch ein bischen zu jung ꝛc. Von mir nehmen ſie auch alles an, denn ſie halten viel auf mich. Jetzt hat auch der Vater auf mein Anrathen mit der Mad. Toscani (Komödiantin) geredet, damit ſie ſeine Tochter in der Action inſtruirt. Es iſt alles wahr, was Sie von der Weberin geſchrieben haben, ausgenommen Eins nicht, nämlich daß ſie wie eine Gabrielli [vgl. S. 14 und 27] ſingt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn ſie ſo ſänge. Wer die Gabrielli gehört hat, ſagt und wird ſagen, daß ſie nichts als eine Paſſagen- und Rouladenmacherin war; weil ſie aber auf eine ſo beſondere Art ausdrückte, verdiente ſie Bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis ſie das 4. Mal ſang. Denn ſie konnte in die Länge nicht gefallen, der Paſſagen iſt man bald müde; und ſie hatte das Unglück daß ſie nicht ſingen konnte. Sie war nicht im Stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, ſie hatte keine messa di voce, ſie wußte nicht zu ſouteniren, mit einem Wort, ſie ſang mit Kunſt, aber mit keinem Verſtand. Dieſe aber ſingt zum Herzen und ſingt am liebſten cantabile. Ich habe ſie erſt durch die große Arie an die Paſſagen gebracht, weil es nothwendig iſt, wenn ſie nach Italien kommt, daß ſie Bravourarien ſingt. Das Cantabile vergißt ſie gewiß nicht, denn das iſt ihr natürlicher Hang. Der Raaff hat ſelbſt (der gewiß nicht ſchmeichelt) geſagt, als er um ſeine aufrichtige Meinung gefragt wurde: „Sie hat nicht wie eine Scolarin, ſondern wie eine Profeſſora geſungen.“

Jetzt wiſſen Sie alſo alles. Ich recommandire ſie Ihnen immer von ganzem Herzen; und wegen der Arien, Cadenzen ꝛc. bitte nicht zu vergeſſen. Leben Sie wohl.... Ich kann nimmer ſchreiben vor lauter Hunger....

Meine Mutter wird Ihnen unſere große Geldcaſſe eröffnen. Meine Schweſter umarme ich von ganzem Herzen, und ſie ſoll nicht gleich über jeden Dr.. weinen, ſonſt komme ich mein Lebtag nimmer zurück.

95. Mozarteum.

Mannheim 22. Febr. 1778.

Ich bin jetzt ſchon zwei Tage zu Hauſe geblieben und habe Antiſpasmotiſch und Schwarzpulver und Hollerblüthenthee zum Schwitzen eingenommen, weil ich Katarrh, Schnupfen, Kopfweh, Halsweh, Augenweh und Ohrenweh gehabt habe. Nun iſt es aber Gott ſei Dank wieder beſſer, und morgen hoffe ich wieder auszugehen, weil Sonntag iſt. Ich habe Ihren Brief vom 16. ſammt den 2 offenen Präſentationsſchreiben für Paris richtig erhalten. Daß Ihnen meine franzöſiſche Arie [vgl. Nr. 92] gefallen hat, freuet mich. Ich bitte um Verzeihung, wenn ich Ihnen diesmal nicht viel ſchreibe, allein ich kann nicht, ich fürchte ich möchte meine Kopfweh wieder bekommen; und überdies bin ich heute gar nicht aufgelegt dazu — — — Man kann auch nicht Alles ſchreiben, was man denkt — — wenigſtens ich nicht. Lieber ſagen als ſchreiben. Aus dem letzten Brief werden Sie alles gehört haben, wie es an ſich iſt. Ich bitte alles von mir zu glauben was Sie wollen, nur nichts Schlechtes. Es gibt Leute die glauben, es ſey unmöglich ein armes Mädel zu lieben, ohne ſchlechte Abſichten dabey zu haben; und das ſchöne Wort Maitreſſe iſt halt gar zu ſchön! — — Ich bin kein Brunetti [Salzburgiſcher Violiniſt] und kein Misliweczeck! Ich bin ein Mozart, aber ein junger und gutdenkender Mozart. Mithin werden Sie mir, hoffe ich, verzeihen, wenn ich bisweilen im Eifer ausſchweife — weil ich doch ſo ſagen muß, obwohl ich lieber geſagt hätte, wenn ich natürlich ſchreibe. Ich hätte viel über dieſen Stoff zu ſchreiben, allein ich kann nicht; es iſt mir unmöglich: ich habe unter ſo vielen Fehlern auch dieſen, daß ich immer glaube, meine Freunde die mich kennen, kennen mich! — mithin braucht es nicht viel Worte. Und kennen ſie mich nicht, o, wo könnte ich dann Worte genug hernehmen! Uebel genug wenn man Worte und Briefe dazu braucht. Das iſt Alles nicht auf Sie geſchrieben, mein lieber Papa. Nein! Sie kennen mich zu gut, und Sie ſind zu brav dazu, um den Leuten gleich die Ehre abzuſchneiden! — Ich meine nur die — — Die wiſſen daß ich ſie meine: Leute die ſo glauben. —

Ich habe mich entſchloſſen heute zu Hauſe zu bleiben, obwohl Sonntag iſt, weil es gar ſo ſchneit. Denn morgen muß ich ausgehen, weil unſere Hausnymphe, die Mademoiſelle Pierron, meine hochzuverehrende Scolarin, bei der alle Montag gewöhnlichen franzöſiſchen Academie das hochgräfliche Litzauiſche Concert herunterhaspeln wird. Ich werde mir auch zu meiner größten Proſtitution etwas zum Hacken geben laſſen und werde ſehen, daß ich es ſo prima fista herklimpern kann; denn ich bin ein geborner Holztapler und kann nichts als ein wenig Clavier klimpern!

Nun bitte ich daß ich zu ſchreiben aufhören darf, denn ich bin heut gar nicht zum Briefſchreiben aufgelegt, ſondern mehr zum Componiren. Ich bitte Sie nochmal, vergeſſen Sie nicht was ich Sie in den vorhergehenden Briefen gebeten habe, wegen der Cadenzen und ausgeſetzten Aria cantabile ꝛc. Ich bin Ihnen im Voraus verbunden, daß Sie ſo geſchwind die verlangten Arien haben ſchreiben laſſen; das zeugt doch daß Sie Vertrauen auf mich haben und mir glauben, wenn ich Ihnen etwas anempfehle.

96. Mozarteum.

Mannheim 28. Febr. 1778.

Ich hoffe daß ich künftigen Freitag oder Samſtag die Arien bekommen werde, obwohl Sie in Ihrem Letzten keine Meldung mehr davon gemacht haben und ich mithin nicht weiß, ob Sie ſelbe gewiß den 22. mit dem Poſtwagen weggeſchickt haben, — — ich wünſche es, denn ich möchte ſie der Mademoiſelle Weber hier noch vorſpielen und vorſingen.

Geſtern war ich beim Raaff und brachte ihm eine Arie die ich dieſe Tage für ihn geſchrieben habe [Köchel Nr. 295]. Die Worte ſind: Se al labro mio non credi, nemica mia. Ich glaube nicht daß der Text von Metaſtaſio iſt. Die Arie hat ihm überaus gefallen. Mit ſo einem Mann muß man ganz beſonders umgehen. Ich habe mit Fleiß dieſen Text gewählt, weil ich gewußt habe, daß er ſchon eine Arie auf dieſe Worte hat; mithin wird er ſie leichter und lieber ſingen. Ich habe ihm geſagt er ſoll mir aufrichtig ſagen, wenn ſie ihm nicht taugt oder nicht gefällt, ich will ihm die Arie ändern wenn er will oder auch eine andere machen. Behüte Gott, hat er geſagt, die Arie muß bleiben, denn ſie iſt ſehr ſchön, nur ein wenig bitte ich Sie, kürzen Sie ſie mir ab, denn ich bin jetzt nimmer ſo im Stande zu ſouteniren. — Von Herzen gern, ſoviel Sie wollen, habe ich geantwortet, ich habe ſie mit Fleiß etwas länger gemacht, denn wegſchneiden kann man allzeit, aber dazuſetzen nicht ſo leicht. — Nachdem er den andern Theil geſungen hat, ſo that er ſeine Brille herab, ſah mich groß an und ſagte: Schön, ſchön! Das iſt eine ſchöne seconda parte! — und ſang es dreimal. Als ich wegging, ſo bedankte er ſich ſehr höflich bei mir, und ich verſicherte ihm Gegentheil, daß ich ihm die Arie ſo arrangiren werde, daß er ſie gewiß gern ſingen wird. Denn ich liebe daß die Arie einem Sänger ſo accurat angemeſſen ſei wie ein gutgemachtes Kleid.

Ich habe auch zu einer Uebung die Arie Non sò d'onde viene, die ſo ſchön von Bach componirt iſt, gemacht, aus der Urſache, weil ich die von Bach ſo gut kenne, weil ſie mir gefällt und immer im Ohre iſt; denn ich habe verſuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet dieſem allen im Stande bin, eine

Arie zu machen, die derſelben von Bach gar nicht gleicht? — — Sie ſieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Dieſe Arie habe ich anfangs dem Raaff zugedacht. Aber der Anfang gleich ſchien mir für den Raaff zu hoch und um ihn zu ändern, gefiel er mir zu ſehr; und wegen Setzung der Inſtrumente ſchien er mir auch für einen Sopran beſſer. Mithin entſchloß ich mich dieſe Arie für die Weberin zu machen. Ich legte ſie beiſeit und nahm die Worte Se al labro für den Raaff vor. Ja, da war es umſonſt, ich hätte unmöglich ſchreiben können, die erſte Arie kam mir immer in den Kopf. Mithin ſchrieb ich ſie und nahm mir vor, ſie accurat für die Weberin zu machen. Es iſt Andante ſoſtenuto (vorher ein kleines Recitativ), in der Mitte der andere Theil Nel seno destarmi, dann wieder das Soſtenuto. Als ich ſie fertig hatte, ſo ſagte ich zur Mademoiſelle Weber: Lernen Sie die Arie von ſich ſelbſt, ſingen Sie ſie nach Ihrem Guſto, dann laſſen Sie mir ſie hören, und ich will Ihnen hernach aufrichtig ſagen was mir gefällt und was mir nicht gefällt. — Nach zwei Tagen kam ich hin und da ſang ſie mir's und accompagnirte ſich ſelbſt. Da habe ich aber geſtehen müſſen, daß ſie accurat ſo geſungen hat, wie ich es gewunſchen habe und wie ich es ihr hab lernen wollen. Das iſt nun ihre beſte Arie, die ſie hat; mit dieſer macht ſie ſich gewiß überall Ehre, wo ſie hinkommt.*

Geſtern habe ich beim Wendling die Arie die ich ihr [Frau Wendling war eine bedeutende Sängerin] verſprochen, ſkizzirt, mit einem kurzen Recitativ. Die Worte hat ſie ſelbſt verlangt, aus der Didone: Ah non lasciarmi nò. Sie und ihre Tochter iſt ganz närriſch auf dieſe Arie. Der Tochter habe ich noch einige franzöſiſche Arietten verſprochen, wovon ich heut eine angefangen habe.

Ich freue mich auf nichts als auf das Concert spirituel zu Paris, denn da werde ich vermuthlich etwas componiren müſſen. Das Orcheſter ſei ſo gut und ſtark; und meine Haupt-Favoritcompoſition kann man dort gut ausführen, nämlich Chöre, und da bin ich recht froh, daß die Franzoſen viel darauf halten. Das iſt auch das Einzige was man in Piccini [Gluck's bekanntem Gegner] ſeiner neuen Oper „Roland" ausgeſtellt hat, daß nämlich die Chöre zu nackend und ſchwach ſeien und überhaupt die Muſik ein wenig zu einförmig. Sonſt hat ſie aber allen Beifall gefunden. Zu Paris war man jetzt halt die Chöre von Gluck gewöhnt. Verlaſſen Sie ſich nur auf mich, ich werde mich nach allen Kräften bemühen dem Namen Mozart Ehre zu machen. Ich hab auch gar nicht Sorg darauf.

---

* Die wunderſchöne Arie iſt als Anhang in meinem „Mozart“ (Stuttgart, Bruckmann, 1863) mitgetheilt. Köchel Nr. 294.

Aus den vorigen Briefen werden Sie alles erſehen haben, wie es iſt und wie es gemeint war. Ich bitte Sie, laſſen Sie ſich nicht öfter den Gedanken in den Kopf kommen, daß ich auf Sie vergeſſen werde! — Denn ich kann ihn nicht ertragen. Meine Hauptabſicht war, iſt und wird immer ſein mich zu beſtreben, daß wir bald zuſammen kommen, und glücklich. — — Aber da heißt es Geduld. Sie wiſſen ſelbſt beſſer als ich, wie die Sachen oft quer gehen, — doch wird es ſchon noch gerade gehen. Nur Geduld. Hoffen wir auf Gott, der wird uns nicht verlaſſen. An mir wird es nicht fehlen, wie können Sie doch an mir zweifeln? — — Liegt denn mir nicht ſelbſt daran, daß ich nach allen Kräften arbeite, damit ich je eher je lieber das Glück und Vergnügen habe, meinen beſten und liebſten Vater von ganzem Herzen zu umarmen? — — Da ſehen Sie! — es iſt doch nichts auf der Welt ohne Intereſſe! — Wenn der Krieg etwa in Baiern werden ſoll, ſo kommen Sie doch gleich nach, ich bitte Sie. Ich habe auf 3 Freunde mein Vertrauen und das ſind ſtarke und unüberwindliche Freunde, nämlich auf Gott, auf Ihren Kopf und auf meinem Kopf. Unſere Köpfe ſind freilich unterſchieden, doch jeder in ſeinem Fach ſehr gut, brauchbar und nützlich, und mit der Zeit hoffe ich wird mein Kopf dem Ihrigen in dem Fach, wo er jetzt den meinigen überwieget, doch auch nach und nach beikommen. Nun leben Sie wohl. Sein Sie luſtig und aufgeräumt. Denken Sie, daß Sie einen Sohn haben, der ſeine kindliche Pflicht gegen Sie wiſſentlich gewiß nie vergeſſen hat und der ſich bemühen wird, eines ſo guten Vaters immer würdiger zu werden.

Nach dieſen ausführlichen Bekenntniſſen, von denen er wußte, daß ſie ihn mit dem Vater wieder in das alte gute Einvernehmen ſetzen würden, fühlte ſich das grundgute Gemüth Mozarts ſo verſöhnt und erleichtert, daß das natürliche Gleichgewicht ſeines Innern, das ſeit vielen Wochen völlig geſtört war, ſich raſch wiederherſtellte, und damit trat dann auch der angeborne friſche Humor wieder in ſein Recht. Ja es kommt wieder die alte Luſt an ſchlechten Reimereien und allerhand dummen Späßen, die denn diesmals auch ſo recht wieder gebüßt wird in einem Brief an das Bäsle, der ohne Zweifel unmittelbar nach dem vorigen geſchrieben iſt.

97. O. Jahn.

Mannheim 28. Febr. 1778.

Mademoiselle, ma très chère Cousine!

Sie werden vielleicht glauben oder meinen, ich ſey geſtorben! — — Doch nein, meinen Sie es nicht, ich bitte Sie — wie könnte ich denn ſo ſchön ſchreiben, wenn ich todt wäre? wie wäre das wohl möglich? — Wegen meinem langen Stillſchweigen will ich mich gar nicht entſchuldigen, denn Sie würden mir ſo nichts glauben, doch was wahr iſt bleibt wahr, ich habe ſo viel zu thun gehabt, daß ich wohl Zeit hatte an das Bäsle zu denken, aber nicht zu ſchreiben, mithin habe ich es müſſen laſſen bleiben. Nun aber habe ich die Ehre Sie zu fragen, wie Sie ſich befinden und ſich tragen? ob Sie mich noch können ein bischen leiden? ob Sie öfters ſchreiben mit einer Kreiden? ob Sie noch dann und wann an mich gedenken? ob Sie nicht zuweilen Luſt haben ſich aufzuhenken? ob Sie etwa gar böſe waren auf mich armen Narren? ob Sie nicht gutwillig wollen Fried machen? — doch, Sie lachen — Victoria! Ich dachte wohl daß Sie mir nicht länger widerſtehen könnten, ja, ja, ich bin meiner Sache gewiß, obwohl ich in 14 Tagen gehe nach Paris. Wenn Sie mir alſo wollen antworten aus der Stadt Augsburg dorten, ſo ſchreiben Sie mir balde damit ich den Brief erhalte, ſonſt wenn ich etwa ſchon bin weg, erhalte ich ſtatt einen Brief einen Dreck. — Nu, um auf etwas Anderes zu kommen, haben Sie ſich dieſe Faſtnacht ſchon brav luſtig gemacht? in Augsburg kann man ſich dermalen luſtiger machen als hier; ich wollte wünſchen ich wäre bei Ihnen, damit ich mit Ihnen recht herumſpringen könnte. Meine Mama und ich, wir empfehlen uns beide dem Hrn. Vater und der Frau Mutter nebſt dem Bäsle und hoffen, daß ſie alle drey recht wohl auf ſein mögen. Deſto beſſer, beſſer deſto! Apropos, wie ſteht es mit der franzöſiſchen Sprache? darf ich bald einen ganz franzöſiſchen Brief ſchreiben? von Paris aus, nicht wahr?

Nun muß ich Ihnen doch bevor ich ſchließe, denn ich muß bald endigen, weil ich Eile habe, denn ich habe jetzt juſt gar nichts zu thun, und dann auch weil ich keinen Platz habe, wie Sie ſehen, das Papier iſt ſchon bald gar, und müd bin ich auch ſchon, die Finger brennen mich ganz vor lauter Schreiben, und endlich auch wüßte ich nicht, wenn auch wirklich noch Platz wäre, was ich noch ſchreiben ſollte als die Hiſtorie die ich Ihnen zu erzählen im Sinn habe. Hören Sie alſo, es iſt noch nicht lange daß es ſich zugetragen hat, es iſt hier im Lande geſchehen, es hat auch hier viel Aufſehens gemacht, denn es ſcheint unmöglich; man weiß auch unter uns geſagt den Ausgang von der Sache noch nicht. Alſo kurz zu ſagen, es war etwa vier Stunden von hier, das Ort weiß ich nicht mehr, es war halt ein Dorf oder ſo etwas — nu, das iſt wirklich ein Ding, ob es Triebſtrill oder Burmsquiek war — es war halt ein Ort. Da war ein Hirt oder Schäfer, der ſchon ziemlich alt war, aber doch noch robuſt und kräftig dabey ausſah; der war ledig und gut bemittelt und lebte recht vergnügt — ja, das muß ich Ihnen noch vorher ſagen, ehe ich die Geſchichte auserzähle, er hatte einen erſchrecklichen Ton, wenn er ſprach; man mußte ſich allzeit furchten, wenn er ſprach. Nu, um kurz von der Sache zu reden ſo müſſen Sie wiſſen er hatte auch einen Hund, den er Bellot nannte, einen ſehr ſchönen großen Hund, weiß mit ſchwarzen Flecken. Nu, eines Tages ging er mit ſeinen Schafen daher, deren er elftauſend unter ſich hatte, da hatte er einen Stock in der Hand mit einem ſchönen roſenfarbnen Stockband, denn er ging niemalen ohne Stock — das war ſchon ſo ſein Gebrauch. Nun weiter! Da er ſo eine gute Stunde ging, ſo war er müde und ſetzte ſich bei einem Fluß nieder. Endlich ſchlief er ein; da träumt ihm, er habe ſeine Schaf verloren — und in dieſem Schrecken erwacht er, und ſahe aber zu ſeiner größten Freude alle ſeine Schafe wieder. Endlich ſtund er auf und ging wieder weiter, aber nicht lang, denn es wird kaum eine halbe Stunde vorbey gegangen ſein, ſo kam er zu einer Brücke, die ſehr lang war, aber von beiden Seiten geſchützt war, damit man nicht hinabfallen könne. Nun, da betrachtete er ſeine Heerde, und weil er dann hinüber mußte, ſo fing er an ſeine elftauſend Schafe hinüberzutreiben. Nun haben Sie nur die Gewogenheit und warten bis die elftauſend Schaf drüben ſind, dann will ich Ihnen die ganze Hiſtorie erzählen. Ich habe Ihnen vorher ſchon geſagt daß man den Ausgang noch nicht weiß, ich hoffe aber daß bis ich Ihnen ſchreibe ſie gewiß drüben ſind — wo nicht, ſo liegt mir auch nichts daran, wegen meiner hätten ſie herüber bleiben können. Sie müſſen ſich unterdeſſen ſchon ſo weit begnügen; was ich davon gewußt habe, das habe ich geſchrieben und es iſt beſſer daß ich aufgehört habe, als wenn ich etwa dazu gelogen hätte; da hätten Sie mir etwa die ganze Hiſtorie nicht geglaubt, aber ſo glauben Sie mir doch — die halbe nicht.

Nun muß ich ſchließen, ob es mich ſchon thut verdrießen, wer anfängt muß auch aufhören, ſonſt thut man die Leute ſtören. An alle meine Freunde mein Compliment, und wers nicht glaubt der ſoll mich küſſen ohn End, von nun an bis in Ewigkeit, bis ich einmal werd wieder geſcheit; da hat er gewiß zu küſſen lang, mir wird dabei ſchier ſelbſten bang. Adieu, Bäsle! Ich bin, ich war, ich wäre, ich bin geweſen, ich war geweſen, ich wäre geweſen, o wenn ich wäre, o daß ich wäre, wollte Gott ich wäre; ich werde ſeyn, ich würde ſeyn, wenn ich ſeyn würde, o daß ich ſein würde, ich würde geweſen ſein, ich wäre geweſen, o wenn ich geweſen wäre, o daß ich geweſen wäre, wollte Gott ich wäre geweſen — was? — ein Stockfiſch! Adieu, ma chère Cousine! wohin? — ich bin der nämliche wahre Vetter

W. A. M.

98. Mozarteum.

Mannheim 7. März 1778.

— Ihren letzten vom 26. Febr. habe richtig erhalten. Ich bin Ihnen ſehr verbunden, daß Sie ſich ſo viel Mühe wegen den Arien gegeben haben. Sie ſind halt in allen Sachen accurat. „Nach Gott kommt gleich der Papa!“ das war als Kind mein Wahlſpruch oder Axioma und bey dem bleib ich auch noch. Sie haben freilich Recht wenn Sie ſagen: lernts was, ſo könnts was. Uebrigens außer Ihrer Mühe und vielen Gängen darf Ihnen nichts reuen, denn die Mademoiſelle Weber verdient es gewiß. Ich wollte nur wünſchen daß Sie meine neue Arie, von welcher ich Ihnen neulich gemeldet habe, von ihr ſingen hörten, von ihr ſage ich, denn ſie iſt ganz für ſie gemacht; ein Mann wie Sie, der verſteht was mit portamento ſingen heißt, würde gewiß ein ſattſames Vergnügen daran finden. Wenn ich einmal glücklich in Paris bin und daß unſere Umſtände wie ich hoffe mit der Hülfe Gottes gut ſind und wir alle beſſer aufgeräumt und beſſeren Humors ſind, ſo will ich Ihnen ausführlicher meine Gedanken ſchreiben, und Sie um eine große Gefälligkeit bitten. Nun muß ich Ihnen aber ſagen, daß ich ſo erſchrocken war und mir die Thränen in die Augen kamen, als ich in Ihrem letzten Brief las, daß Sie ſo ſchlecht gekleidet daher gehen müſſen. Mein allerliebſter Papa! meine Schuld iſt das gewiß nicht — das wiſſen Sie. Wir ſparen hier ſo viel es möglich iſt, Koſt und Logement, Holz und Licht hat uns hier nichts gekoſtet. Das iſt alles was zu begehren iſt. In Kleidung wiſſen Sie ja daß man in fremden Orten nicht ſchlecht gehen kann. Es muß allzeit ein wenig ein exterieur ſeyn.

Ich habe nun meine ganze Hoffnung nach Paris, denn die deutſchen Fürſten ſind alle Knicker. Ich werde nach allen meinen Kräften arbeiten um bald das Vergnügen zu haben Ihnen aus den dermaligen betrübten Umſtänden herauszuhelfen. — —

99. Mozarteum.

Mannheim 11. März 1778.

Ich habe Ihren letzten von 5. März richtig erhalten und mit vielen Freuden daraus erſehen, daß unſer guter und beſter Freund Baron Grimm [der bekannte Encyclopädiſt, den Mozarts ſchon auf ihrer erſten Reiſe nach Frankreich kennen gelernt hatten] zu Paris iſt.

— — Das iſt eben der nemliche Hauderer der uns von hier über Metz (welches wie Sie ſchon wiſſen werden, der kürzere Weg iſt) nach Paris um 11 Louisd'or liefern will. Wenn er es morgen um 10 Louis thut, ſo nehm ich ihn ganz gewiß und vielleicht auch um 11, denn es doch immer wohlfeiler, welches ein Hauptpunkt iſt und iſt mehr commodité dabey, denn er nimmt unſere Chaiſe, das iſt, er thut den Kaſten auf ein ſeiniges Geſtell; die commodité iſt nicht zu bezahlen, denn wir haben ſo viele Kleinigkeiten, die wir in unſerer Chaiſe ganz gelegen verwahren können, welches wir auf dem Poſtwagen nicht thun könnten, und hernach ſind wir allein, können reden von was wir wollen. Denn ich verſichere Sie, daß, wenn ich wirklich noch mit dem Poſtwagen gehe, ich auf nichts Sorg habe, als auf die Traurigkeit nicht reden zu können was man will und was einem gelegen iſt, und weil es nothwendig iſt, daß wir jetzt der Wohlfeile nachgeben, ſo bin ich gar ſehr geneigt dazu. — —

Dritte Abtheilung.

Paris.

März 1778 bis Januar 1779.

100. Mozarteum.

Paris 24. März 1778.

Geſtern Montag den 23. Nachmittag um 4 Uhr ſind wir Gott Lob und Dank glücklich hier angekommen; wir ſind alſo 9 Tage und $^1/_2$ auf der Reiſe geweſen. Wir haben geglaubt wir können es nicht aushalten, ich habe mich mein Lebetag niemals ſo ennuyirt. Sie können ſich leicht vorſtellen, was das iſt, wenn man von Mannheim und von ſo vielen lieben und guten Freunden wegreiſet und dann zehnthalb Tage nicht allein ohne dieſe gute Freunde, ſondern ohne Menſchen, ohne eine einzige Seele, mit der man umgehen oder reden könnte, leben muß. Nun ſind wir Gott Lob und Dank an Ort und End. Ich hoffe mit der Hülfe Gottes wird alles gut gehen. Heute werden wir einen Fiacre nehmen und Grimm und Wendling aufſuchen. Morgen früh werde ich aber zum churpfälziſchen Miniſter Hr. v. Sickingen (welcher ein großer Kenner und paſſionirter Liebhaber von der Muſik iſt und an den ich 2 Briefe von Hr. v. Gemmingen und Mr. Cannabich habe) gehen. Ich hab vor meiner Abreiſe zu Mannheim dem Hrn. v. Gemmingen [Verfaſſer des deutſchen Hausvaters] das Quartett, welches ich zu Lodi Abends im Wirthshaus gemacht habe, und das Quintett und die Variationen von Fiſcher abſchreiben laſſen. Er ſchrieb mir dann ein beſonders höfliches Billet, bezeugte ſein Vergnügen über das Andenken, ſo ich ihm hinterlaſſe, und ſchickte mir einen Brief an ſeinen ſehr guten Freund Hr. v. Sickingen, mit den Worten: „Ich bin verſichert daß Sie mehr Empfehlung für den Brief ſein werden, als er es für Sie ſein kann.“ — Und um die Schreibkoſten zu erſetzen, ſchickte er mir 3 Louisdor. Er verſicherte mich ſeiner Freundſchaft und bat mich um die meinige. Ich muß ſagen, daß alle Cavaliere, die mich kannten, Hofräthe

Kammerräthe, andere ehrliche Leute und die ganze Hofmuſik ſehr unwillig und betrübt über meine Abreiſe waren. Das iſt gewiß wahr.

Samſtag den 14. reiſten wir ab und Donnerstag vorher war noch eine Academie Nachmittags bey Cannabich, allwo mein Concert auf 3 Claviere geſpielt wurde. Mademoiſelle Roſl Cannabich ſpielte das erſte, Mademoiſelle Weber das zweite und Mademoiſelle Pierron Serrarius, unſere Hausnymphe, das dritte. Wir haben drei Proben gemacht, und es iſt recht gut gegangen. Die Mademoiſelle Weber hat 3 Arien von mir geſungen, die Aer tranquillo vom Rè pastore* und die neue Non sò d'onde viene. Mit dieſer letzten hat meine liebe Weberin ſich und mir unbeſchreiblich Ehre gemacht. Alle haben geſagt, daß ſie noch keine Arie ſo gerührt habe wie dieſe. Sie hat ſie aber auch geſungen, wie man ſie ſingen ſoll. Cannabich hat, gleich wie die Arie aus war, geſchrieen: Bravo, bravissimo maestro, veramente scritta da maestro! — Hier habe ich ſie das erſtemal mit den Inſtrumenten gehört. Ich wollte wünſchen, Sie hätten ſie auch gehört, aber ſo wie ſie da producirt und geſungen wurde, mit dieſer Accurateſſe im Guſto, piano und forte. Wer weiß, vielleicht hören Sie ſie doch noch — ich hoffe es. Der Orcheſter hat nicht aufgehört, die Arie zu loben und davon zu ſprechen.

Ich hab ſehr viele gute Freunde zu Mannheim (und anſehnliche — vermögende —), die ſehr wünſchten mich dort zu haben. Je nun, wo man gut zahlt, da bin ich. Wer weiß, vielleicht geſchieht es. Ich wünſche es, und mir iſt auch immer ſo — ich habe immer noch Hoffnung. Der Cannabich iſt ein ehrlicher braver Mann und mein ſehr guter Freund. Nur den Fehler hat er, daß er, obwohl er nicht mehr gar jung, ein wenig flüchtig und zerſtreut iſt. Wenn man nicht immer an ihm iſt, ſo vergißt er auf Alles. Aber wenn von einem guten Freund die Rede, ſo ſpricht er wie ein Vieh und nimmt ſich gewaltig an; und das gibt aus, denn er hat Credit. Uebrigens aber von höflicher Dankbarkeit kann ich nichts ſagen, ſondern muß bekennen, daß die Weberiſchen ungeachtet ihrer Armuth und Unvermögen und obwohl ich ihnen nicht ſo viel gethan habe, ſich mehr dankbar bezeigt haben. Denn die Mad. und Mr. Cannabich haben kein Wort zu mir geſagt, will nicht ſagen von einem kleinen Andenken, wenns auch eine Bagatelle wäre, nur um ein gutes Herz zu zeigen; ſo aber gar nichts und nicht einmal „Bedank mich“, wo ich doch wegen ihrer Tochter ſoviel Zeit verloren und mich ſo bemühet habe. Sie kann ſich auch jetzt überall ganz gewiß hören laſſen; als ein Frauenzimmer von 14 Jahren und Dilettantin ſpielt ſie ganz gut, und das hat man mir zu danken, das weiß ganz Mannheim. Sie hat jetzt Guſto, Triller, Tempo und beſſere Applicatur, welches ſie vorher nicht gehabt hat. So in 3 Monaten werde ich ihnen ſtark abgehen — denn ich fürchte, ſie wird wieder verdorben und ſich ſelbſt verderben; denn wenn ſie nicht immer einen Meiſter der es recht verſteht um ſich hat, ſo iſt es umſonſt; denn ſie iſt noch zu kindiſch und flüchtig, um mit Ernſt ſich allein nutzbar zu exerciren.*

---

* Ein Feſtſpiel, das Mozart im Jahre 1775 zu Ehren der Anweſenheit des Erzherzogs Maximilian Franz in Salzburg componirt hatte.

Die **Weberin** hat aus gutem Herzen 2 paar Tätzeln von Filet geſtrickt und mir zum Angedenken und zu einer ſchwachen Erkenntlichkeit verehrt. Er hat mir, was ich gebraucht habe, umſonſt abgeſchrieben und Notenpapier gegeben, und hat mir die Comödien von Moliere (weil er gewußt hat, daß ich ſie noch niemals geleſen) geſchenkt, mit der Inſchrift: Ricevi, Amico, le opere de Moliere in segno di gratitudine e qualche volta ricordati di me. Und wie er bei meiner Mama allein war, ſagte er: „Jetzt reiſt bald unſer beſter Freund weg, unſer Wohlthäter. Ja das iſt gewiß, wenn Ihr Hr. Sohn nicht geweſen wäre, der hat wohl meiner Tochter viel gethan und ſich um ſie angenommen. Sie kann ihm auch nicht genug dankbar ſein.“** — Den Tag, ehe ich weggereiſt bin, haben ſie mich noch beim Abendeſſen haben wollen. Doch habe ich ihnen 2 Stunden bis zum Abendeſſen noch ſchenken müſſen. Da haben ſie nicht aufgehört ſich zu bedanken: ſie wollten nur wünſchen, ſie wären im Stande, mir ihre Erkenntlichkeit zu zeigen. Wie ich wegging, ſo weinten ſie alle. Ich bitte um Verzeihung, aber mir kommen die Thränen in die Augen wenn ich daran denke. Er ging mit mir die Treppe hinab, blieb unter der Hausthüre ſtehen, bis ich ums Eck herum war, und rief mir noch nach: Adieu. — —

---

* **Roſa Cannabich** ward in der That eine namhafte Virtuoſin. C. L. Junker verzeichnet ſie ſogar in ſeinem Muſikaliſchen Almanach auf das Jahr 1783, S. 27 unter den hervorragenden lebenden Künſtlern.

** Es iſt bekannt, daß Aloyſia Weber ſpäter als Mad. **Lange** eine berühmte Sängerin wurde. Wir werden ihr in den Wiener Briefen wieder begegnen.

In Paris gab es nun ſogleich alle Hände voll zu thun, ſodaß die Liebesgedanken eine Weile in den Hintergrund geſchoben wurden; Compoſitionen für das Concert spirituel, fürs Theater und für Dilettanten, ſowie Scolaren und Beſuche bei hohen Herrſchaften. „Der Wolfgang iſt hier wieder ſo berühmt und beliebt, daß es nicht zu beſchreiben iſt“, berichtet die Muter. „Der Herr Wendling hat ihn in großen Credit, ſchon ehe er ankam, geſetzt und jetzt hat er ihn bei ſeinen Freunden aufgeführt. — Bei **Noverre** [dem berühmten Balletmaiſter] kann er auch täglich ſpeiſen, wie auch bei der Mad. **D'Epinay**“ [Grimms wohlbekannter Freundin]. Sie ſelbſt ſah ihn den ganzen Tag nicht, weil er der Enge des Zimmers wegen auswärts, beim Director Le Gros, componiren mußte. Sie hatte dem Vater nach Frauen Art von der Compoſition eines Miſerere geſchrieben. Wolfgang fährt alſo erläuternd fort:

101. Mozarteum.

Paris 5. April 1778.

Nun muß ich deutlicher erklären, was meine Mama zu dunkel geſchrieben hat. Der Herr Capellmeiſter Holzbauer hat eine Miſerere hergeſchickt. Weil aber zu Mannheim die Chöre ſchwach und ſchlecht beſetzt ſind, hier aber ſtark und gut, ſo hätten jene Chöre keinen Effekt gemacht, ſo hat Hr. **Le Gros** (Directeur von dem Concert spirituel) mich erſucht, andere Chöre zu machen. Der Anfangschor bleibt von Holzbauer. Quoniam iniquitatem meam iſt der erſte von mir, Allegro; der zweite Adagio: Ecce enim in iniquitatibus. Dann Allegro: Ecce enim veritatem dilexisti bis zum ossa humiliata. Dann ein Andante für Sopran, Tenor und Baß Soli: Cor mundum, und Redde mihi aber Allegro, bis ad se convertentur. Dann habe ich ein Recitativ für eine Baßarie gemacht: Libera me de sanguinibus, weil eine Baßarie von Holzbauer darauf folgt. Weil nun sacrificium Deo spiritus eine Aria Andante für Raaff mit Oboe und Fagottſolo iſt, ſo habe ich ein kleines Recitativ auch mit concertirender Oboe und Fagott dazu gemacht. Denn man liebt jetzt die Recitative hier. Benigne fac bis Muri Jerusalem Andante moderato. Chor. Dann Tunc acceptabis bis super altare Allegro und Tenorſolo (Le Gros) und Chor zugleich. Finis. [Von dieſer Muſik iſt nichts bekannt.]

Ich kann ſagen, daß ich recht froh bin, daß ich mit dieſer Schreiberei fertig bin, denn wenn man nicht zu Haus ſchreiben kann und noch dazu preſſirt iſt, ſo iſt es verflucht. Nun bin ich Gott Lob und Dank fertig damit, und hoffe es wird ſeinen Effekt machen. Mr. Goſſec, den Sie kennen müſſen, hat, nachdem er meinen erſten Chor geſehen hat, zu Mr. Le Gros geſagt (ich war nicht dabei), daß er charmant ſei, und gewiß einen guten Effekt machen wird, daß die Worte ſo gut arangirt ſeien und überhaupt vortrefflich geſetzt ſei. Er iſt mein ſehr guter Freund und ſehr trockener Mann. — Ich werde nicht einen Akt zu einer Oper machen, ſondern eine Oper ganz von mir, en deux acts. Mit dem erſten Akt iſt der Poet ſchon fertig. Der Roverre [Balletmeiſter], bei dem ich ſpeiſe ſo oft ich will, hat es über ſich genommen und die Idee dazu gegeben. Ich glaube es wird Alexander und Roxane werden. — Mad. Jenomé iſt auch hier. — Nun werde ich eine Sinfonie concertante machen, für Flauto Wendling, Oboe Ramm, Punto Waldhorn und Ritter Fagott. Punto bläſt magnifique. Ich komme den Augenblick vom Concert spirituel her. Baron Grimm und ich laſſen oft unſern muſikaliſchen Zorn über die hieſige Muſik aus. NB. unter uns, denn im Publiko heißt es: Bravo, Braviſſimo und da klatſcht man, daß einen die Finger brennen.

102. Mozarteum.

Paris 1. Mai 1778.

— Der kleine Violoncelliſt Zygmatofsky und ſein ſchlechter Vater iſt hier, das werde ich Ihnen vielleicht ſchon geſchrieben haben, ich thue es nur im Vorbeigehen, weil ich juſt darauf gedacht habe, daß ich ihn in jenem Ort geſehen habe, wovon ich Ihnen nun Meldung thun will, das iſt nämlich bei der Mad. La Ducheſſe de Chabot. Mr. Grimm gab mir einen Brief an ſie und da fuhr ich hin. Der Inhalt dieſes Briefes war hauptſächlich mich bei der Ducheſſe de Bourbon, die damals [d. h. bei Mozarts erſtem Pariſer Aufenthalt] im Kloſter war, zu recommandiren und mich neuerdings bei ihr wieder bekannt zu machen und ſich meiner erinnern zu machen. Da gingen 8 Tage vorbei ohne mindeſter Nachricht; ſie hatte mich dort ſchon über 8 Tage beſtellt und alſo hielt ich mein Wort und kam. Da mußte ich eine halbe Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne mit Kamin verſehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit und bat mich mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet ſei, ich möchte es verſuchen. Ich ſagte ich wollte vom Herzen gern etwas ſpielen, aber jetzt ſei es unmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde vor Kälte und bat ſie, ſie möchte mich aufs wenigſte in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer iſt, führen laſſen. „O oui Monsieur, vous avez raison!“ das war die ganze Antwort, dann ſetzte ſie ſich nieder und fing an eine ganze Stunde zu zeichnen en compagnie anderer Herrn, die alle in einem Cirkel um einen großen Tiſch herumſaßen; da hatte ich die Ehre eine ganze Stunde zu warten. Fenſter und Thüre waren offen, ich hatte nicht allein in Händen ſondern am ganzen Leib und Füßen kalt und der Kopf fing mir auch gleich an weh zu thun. Da war alſo altum silentium und ich wußte nicht was ich vor Kälte, Kopfweh und Langeweile anfangen ſollte. Oft dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, ſo ginge ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu ſein, ſpielte ich auf den elenden miſerablen Pianoforte. Was aber das Aergſte war, daß die Mad. und all die Herrn ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen ſondern immer fortmachten und ich alſo für die Seſſel, Tiſch und Mauern ſpielen mußte. Bei dieſen ſo übel bewandten Umſtänden verging mir die Geduld, — ich fing alſo die Fiſcheriſchen Variationen an, ſpielte die Hälfte und ſtand auf. Da waren eine Menge Elogen. Ich aber ſagte, was zu ſagen iſt, nämlich daß ich mir mit dieſem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir ſehr lieb ſei, einen andern Tag zu wählen, wo ein beſſeres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch eine halbe Stunde warten bis ihr Herr kam. Der aber ſetzte ſich zu mir und hörte mit aller Aufmerkſamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfweh und ſpielte ungeachtet dem elenden Clavier ſo, wie ich ſpielte, wenn ich gut in Laune bin. Geben Sie mir das beſte Clavier in Europa und aber Leute zu Zuhörern, die nichts verſtehen oder die nichts verſtehen wollen und die nicht mit mir empfinden, was ich ſpiele, ſo werde ich alle Freude verlieren. Ich habe dem Mr. Grimm nach der Hand alles erzählt.

Sie ſchreiben mir, daß ich brav Viſiten machen werde, um Bekanntſchaften zu machen und die alten wieder zu erneuern. Das iſt aber nicht möglich, zu Fuß iſt es überall zu weit oder zu kothig, denn in Paris iſt ein unbeſchreiblicher Dreck. Im Wagen zu fahren — hat man die Ehre gleich des Tags 4 bis 5 Livres zu verfahren, und umſonſt; denn die Leute machen halt Complimente und dann iſt's aus, beſtellen mich auf den und den Tag, da ſpiele ich, dann heißt es: „O c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant!" — und hiemit adieu. Ich habe hier ſo Anfangs Geld genug verfahren und oft umſonſt, daß ich die Leute nicht angetroffen habe. Wer nicht hier iſt, der glaubt nicht, wie fatal daß es iſt. Ueberhaupt hat ſich Paris viel verändert, die Franzoſen haben lange nicht mehr ſo viel Politeſſe als vor 15 Jahren, ſie gränzen jetzt ſtark an die Grobheit, und hoffärtig ſind ſie abſcheulich.

Nun muß ich Ihnen eine Beſchreibung von dem Concert spirituel machen. Das muß ich Ihnen geſchwind im Vorbeigehen ſagen, daß meine Chorarbeit ſo zu ſagen umſonſt war, denn das Miſerere von Holzbauer iſt ohnedieß lang und hat nicht gefallen; mithin hat man anſtatt 4 nur 2 Chöre von mir gemacht, und folglich das Beſte ausgelaſſen. Das hat aber nicht viel zu ſagen gehabt, denn viele haben nicht gewüßt, daß etwas von mir dabei iſt, und viele haben mich auch gar nicht gekannt. Uebrigens war aber bei der Probe ein großer Beifall, und ich ſelbſt (denn auf das Pariſer Lob rechne ich nicht) bin ſehr mit meinen Chören zufrieden. Nun aber mit der Sinfonie concertante hat es wieder ein Hickhackl; da aber glaube ich, iſt wieder etwas anderes dazwiſchen. Ich habe halt hier auch wieder meine Feinde, wo habe ich ſie aber nicht gehabt? — Das iſt aber ein gutes Zeichen. Ich habe die Sinfonie machen müſſen in größter Eile, habe mich ſehr befliſſen und die 4 Concertanten waren und ſind noch ganz darin verliebt. Le Gros hat ſie 4 Tage zum Abſchreiben, ich finde ſie aber noch immer am nämlichen Platz liegen. Endlich den vorletzten Tag finde ich ſie nicht — ſuche aber recht unter den Muſikalien — und finde ſie verſteckt, thue nichts dergleichen, frage den Le Gros: „Apropos, haben Sie die Sinfonie concertante ſchon zum Abſchreiben gegeben?" — „Nein — ich habs vergeſſen." Weil ich ihm natürlicher Weiſe nicht befehlen kann, daß er ſie abſchreiben und machen laſſen ſoll, ſo ſagte ich nichts, ging die zwei Tage, wo ſie hätte executirt werden ſollen, ins Concert, da kam Ramm und Punto im größten Feuer zu mir und fragten mich warum denn meine Sinfonie concertante nicht gemacht wird? — „Das weiß ich nicht. Das iſt das Erſte was ich höre, ich weiß von nichts." — Der Ramm iſt fuchswild worden und hat in dem Muſikzimmer franzöſiſch über den Le Gros geſchmält, daß das von ihm nicht ſchön ſei ꝛc. Was mich bei der ganzen Sache am meiſten verdrießt, iſt, daß der Le Gros mir gar kein Wort davon geſagt hat; nur ich habe nichts davon wiſſen dürfen. Wenn er doch eine Excuſe gemacht hätte, daß ihm die Zeit zu kurz wäre, oder dergleichen; aber gar nichts. — Ich glaub aber, da iſt der Cambini, ein welſcher Maeſtro hier, Urſache; denn dem habe ich unſchuldigerweiſe die Augen in der erſten Zuſammenkunft beim Le Gros ausgelöſchet. Er hat Quintetten gemacht, wovon ich eins zu Mannheim gehört habe, die recht hübſch ſind, und die lobte ich ihm dann und ſpielte ihm den Anfang. Da war aber der Ritter, Ramm und Punto und ließen mir keinen Fried, ich möchte fortfahren und was ich nicht weiß, ſelbſt dazu machen. Da machte ich es denn alſo ſo, und Cambini war ganz außer ſich und konnte ſich nicht enthalten zu ſagen: „Questa è una gran testa!“ — Nu, das wird ihm halt nicht geſchmeckt haben. [Auch jene Sinfonie [illegible] ſpurlos verſchwunden.]

Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Muſik verſtünden und Guſto hätten, ſo würde ich von Herzen zu allen dieſen Sachen lachen, aber ſo bin ich unter lauter Vieher und Beſtien (was die Muſik anbelangt). Wie kann es aber anders ſein, ſie ſind ja in allen ihren Handlungen, Leidenſchaften und Paſſionen auch nichts anderes. Es gibt ja keinen Ort in der Welt wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausſchweife, wenn ich von der hieſigen Muſik ſo rede, wenden Sie ſich an wen Sie wollen, — nur an keinen gebornen Franzoſen, — ſo wird man Ihnen (wenns jemand iſt an den man ſich wenden kann) das nämliche ſagen. Nun bin ich hier, ich muß aushalten und das Ihnen zu lieb. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit geſunden Guſto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier ſtandhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutſchen Nation Ehre mache, indem alles zu ſeiner größeren Ehre und Glorie iſt, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen aus Ihren dermalen betrübten Umſtänden herauszuhelfen und zuwege zu bringen, daß wir bald zuſammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können. Uebrigens ſein Wille geſchehe, wie im Himmel alſo auch auf Erden. Sie liebſter Vater, bitte ich aber, ſich zu impegniren indeſſen, daß ich Italien zu ſehen bekomme, damit ich doch hernach wieder aufleben kann. Machen Sie mir doch bald dieſe Freude, ich bitte Sie darum. Nun bitte ich Sie aber, recht luſtig zu ſein, ich werde mich hinaushauen, wie ich kann, wenn ich nur ganz davon komme. Adieu.

103. Mozarteum.

Paris 14. Mai 1778.

Nun habe ich ſchon ſo viel zu thun, wie wird es erſt auf den Winter geben? — Ich glaube ich habe Ihnen ſchon im letzten Brief geſchrieben, daß der Duc de Guines, deſſen Tochter meine Scolarin in der Compoſition iſt, unvergleichlich die Flöte ſpielt und ſie magnifique die Harfe; ſie hat ſehr viel Talent und Genie, beſonders ein unvergleichliches Gedächtniß, indem ſie alle ihre Stücke, deren ſie wirklich 200 kann, auswendig ſpielt; ſie zweifelt aber ſtark, ob ſie auch Genie zur Compoſition hat — beſonders wegen Gedanken, Ideen. Ihr Vater aber, der (unter uns geſagt, ein bischen zu ſehr in ſie verliebt iſt) ſagt, ſie habe ganz gewiß Ideen, es ſei nur Blödigkeit, — ſie habe nur zu wenig Vertrauen auf ſich ſelbſt. Nun müſſen wir ſehen. Wenn ſie keine Ideen oder Gedanken bekömmt (denn jetzt hat ſie wirklich gar — keine), ſo iſt es umſonſt, denn — ich kann ihr, weiß Gott, keine geben. Die Intention vom Vater iſt, keine große Componiſtin aus ihr zu machen. „Sie ſoll“, ſagte er, „keine Opern, keine Arien, keine Concerte, keine Sinfonien, ſondern nur große Sonaten für ihr Inſtrument und für meines ſchreiben.“ Heute habe ich ihr die 4. Lection gegeben, und was die Regeln der Compoſition und das Setzen anbelangt, ſo bin ich ſo ziemlich mit ihr zufrieden. Sie hat mir zu dem erſten Menuett, den ich ihr aufgeſetzt, ganz gut den Baß dazu gemacht; nun fängt ſie ſchon an, dreiſtimmig zu ſchreiben; es geht, aber ſie ennuyirt ſich gleich, aber ich kann ihr nicht helfen, ich kann unmöglich weiter ſchreiten, es iſt zu früh, wenn auch wirklich das Genie da wäre. So aber iſt leider keines da, man wird alles mit Kunſt thun müſſen, ſie hat gar keine Gedanken, es kömmt nichts, ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt. Unter anderm kam mir auch in den Sinn einen ganz ſimplen Menuett aufzuſchreiben und zu verſuchen, ob ſie nicht eine Variation darüber machen könnte? — Ja das war umſonſt. — Nun, dachte ich, ſie weiß halt nicht, wie und was ſie anfangen ſoll. — Ich fing alſo nur den erſten Tact an zu variiren und ſagte ihr, ſie ſoll ſo fortfahren und bei der Idee bleiben; das ging endlich ſo ziemlich. Wie das fertig war, ſo ſagte ich zu ihr, ſie ſoll doch ſelbſt etwas anfangen — nur die erſte Stimme, eine Melodie. — Ja ſie beſann ſich eine ganze Viertelſtunde und es kam nichts. Da ſchrieb ich alſo 4 Tacte von einem Menuett und ſagte zu ihr: „Sehen Sie, was ich für ein Eſel bin, jetzt fange ich einen Menuett an und kann nicht einmal den erſten Theil zu Ende bringen, – haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus.“ Da glaubte ſie, das wäre unmöglich. Endlich mit vieler Mühe kam etwas an Tag, ich war doch froh, daß einmal etwas kam. Dann mußte ſie den Menuett ganz ausmachen, das heißt, nur die erſte Stimme. Ueber Haus habe ich ihr nichts anderes anbefohlen, als meine 4 Tacte zu verändern und von ihr etwas zu machen, einen andern Anfang zu erfinden, wenn's ſchon die nämliche Harmonie iſt, wenn nur die Melodie anders iſt. Nun werde ich morgen ſehen, was es iſt.

Ich werde nun bald, glaube ich, die Poeſie zu meiner Oper en deux acts bekommen; dann muß ich ſie erſt dem Director Mr. de Vismes präſentiren, ob er ſie annimmt; da iſt aber kein Zweifel nicht, denn Noverre hat ſie angegeben und dem Noverre hat de Vismes ſeine Stelle zu danken. Noverre wird auch bald ein neues Ballet machen und da werde ich die Muſik dazu ſetzen. Rudolf (der Waldhorniſt) iſt hier in königlichen Dienſten und mein ſehr guter Freund, er verſteht die Compoſition aus dem Grund und ſchreibt ſchön. Dieſer hat mir die Organiſtenſtelle angetragen zu Verſailles, wenn ich ſie annehmen will, ſie trägt das Jahr 2000 Livres, da muß ich aber 6 Monate zu Verſailles leben, die übrigen 6 zu Paris oder wo ich will; ich glaube aber nicht, daß ich es annehmen werde, ich muß guter Freunde Rath darüber hören. 2000 Livres iſt doch kein ſo großes Geld; in deutſcher Münze freilich, aber hier nicht; es macht freilich das Jahr 83 Louisd'or und 8 Livres, das iſt unſeriges Geld 915 Fl. und 45 Kr. (das wäre freilich viel), aber hier nur 333 Thaler und 2 Livres, das iſt nicht viel, es iſt erſchrecklich, wie geſchwind ein Thaler weg iſt! Ich kann mich gar nicht verwundern, wenn man aus dem Louisd'or nicht viel hier macht.

denn es iſt ſehr wenig: 4 ſo Thaler oder ein Louisd'or, welches das nämliche, ſind gleich weg. Nun adieu.

104. Mozarteum.

Paris 29. Mai 1778.

Ich befinde mich Gott Lob und Dank ſo ganz erträglich; übrigens weiß ich aber oft nicht, iſt es gehaut oder geſtochen, — mir iſt weder kalt noch warm, — finde an nichts viel Freude; was mich aber am meiſten aufrichtet und guten Muths erhält, iſt der Gedanke, daß Sie liebſter Papa und meine liebe Schweſter ſich gut befinden, — daß ich ein ehrlicher Deutſcher bin und daß ich, wenn ich ſchon allzeit nicht reden darf, doch wenigſtens denken darf, was ich will; das iſt aber auch das einzige. Geſtern war ich das zweite Mal beim Hrn. Graf von Sickingen churfürſtlich pfälziſchem Geſandten (denn ich habe ſchon einmal mit Hrn. Wendling und Raaff dort geſpeiſt), welcher, ich weiß nicht, ob ich es ſchon geſchrieben habe, ein charmanter Herr, paſſionirter Liebhaber und Kenner der Muſik iſt. Da habe ich ganz allein bei ihm 8 Stunden zugebracht, da waren wir Vormittag und Nachmittag bis 10 Uhr Abends immer beim Clavier, allerlei Muſik durchgemacht, belobet, bewundert, recenſirt, raiſonnirt und kritiſirt. Er hat ſo beiläufig gegen 30 Spartiten von Opern.

Nun muß ich Ihnen ſagen, daß ich die Ehre gehabt habe, Ihre Violinſchule franzöſiſch überſetzt zu ſehen, ich glaube es ſind ſchon wenigſtens 8 Jahre, daß es überſetzt iſt. Ich war juſt in dem Muſikladen, um ein Oeuvre Sonaten von Schobert für eine Scolarin zu kaufen; ich werde aber nächſtens hingehen und es beſſer betrachten, um Ihnen ausführlicher davon ſchreiben zu können, die Zeit war mir nämlich zu kurz.

105. Mozarteum.

Paris 12. Juni 1778.

Nun muß ich Ihnen doch auch von unſerm Raaff etwas ſchreiben.* Sie werden ſich ohne Zweifel erinnern, daß ich von Mannheim aus nicht gar zu gut von ihm geſchrieben habe, daß ich mit ſeinem Singen nicht zufrieden war — enfin daß er mir halt gar nicht gefallen hat. Das war aber die Urſache weil ich ihn zu Mannheim ſo zu ſagen gar nicht gehört habe, ich hörte ihn das erſtemal in der Probe von Holzbauers „Günther“. Da war er nun in ſeinen eigenen Kleidern, den Hut auf dem Kopf und einen Stock in der Hand. Wenn er nicht ſang, ſo ſtund er da wie das Kind beim D —. Wie er das erſte Recitativ zu ſingen anfing, ſo gings ganz paſſable, aber dann und wann that er einen Schrei der mir nicht gefiel. Die Arien ſang er ſo gewiß faul — und oft einige Töne mit zu viel Geiſt — das war meine Sache nicht. Das iſt eine Gewohnheit die er allzeit gehabt hat, die vielleicht die Bernacchiſche Schule mit ſich bringt. Denn er iſt ein Schüler von Bernacchi. Bei Hof hat er allzeit Arien geſungen, die ihm meiner Meinung nach gar nicht angeſtanden, weil er mir gar nicht gefallen hat. Hier endlich als er im Concert spirituel debutirte, ſang er die Scene von Bach Non sò d'onde viene, welches ohnedem meine Favoritſache iſt, und da hab ich ihn das erſtemal ſingen gehört — er hat mir gefallen — das iſt in dieſer Art zu ſingen, aber die Art an ſich ſelbſt — die Bernacchiſche Schule — die iſt nicht nach meinem Guſto. Er macht mir zu viel ins Cantabile. Ich laſſe zu, daß er, als er jünger und in ſeinem Flor war, ſeinen Effect wird gemacht haben, daß er wird ſurprenirt haben — mir gefällts auch, aber mir iſts zu viel, mir kommts oft lächerlich vor. Was mir an ihm gefällt, iſt wenn er ſo kleine Sachen ſingt, ſo gewiſſe Andantino — wie er auch ſo gewiſſe Arien hat, da hat er ſo ſeine eigene Art. Jeder an ſeinem Ort. Ich ſtelle mir vor daß ſeine Hauptforce war die Bravura — welches man auch noch an ihm bemerkt, ſowie es ſein Alter zuläßt, eine gute Bruſt und langen Athem, und dann dieſe Andantino. Seine Stimme iſt ſchön und ſehr angenehm; wenn ich ſo die Augen zumache wenn ich ihn höre, ſo finde ich an ihm viel Gleiches mit dem Meißner, nur daß mir Raaff's Stimme noch angenehmer vorkommt — ich rede von jetzt, denn ich habe beide nicht in ihrer guten Zeit gehört — ich kann alſo von nichts als von der Art oder Methode zu ſingen reden, denn dieſe bleibt bei den Sängern. Meißner hat wie Sie wiſſen die üble Gewohnheit, daß er oft mit Fleiß mit der Stimme zittert — ganze Viertel, ja oft gar Achtel in aushaltender Note markirt — und das habe ich an ihm nie leiden können. Das iſt auch wirklich abſcheulich, das iſt völlig ganz wider die Natur zu ſingen. Die Menſchenſtimme zittert ſchon ſelbſt, aber in einem ſolchen Grade daß es ſchön iſt, das iſt die Natur der Stimme. Man macht ihrs auch nicht allein auf den Blasinſtrumenten ſondern auch auf den Geiginſtrumenten nach, ja ſogar auf dem Claviere. Sobald man aber über die Schranken geht, ſo iſt es nicht mehr ſchön, weil es wider die Natur iſt. Da kömmts mir juſt vor wie auf der Orgel, wenn der Blasbalg ſtößt. — Nun das hat der Raaff nicht, das kann er auch nicht leiden. Was aber das rechte Cantabile anbelangt, ſo gefällt mir der Meißner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zuviel) aber doch beſſer als der Raaff. Was aber die Bravura, die Paſſagen und Rouladen betrifft, da iſt der Raaff Meiſter — und dann ſeine gute und deutliche Ausſprache — das iſt ſchön; und dann wie ich oben geſagt habe Andantino oder kleine Canzonetti. Er hat vier deutſche Lieder gemacht, die ſind recht herzig. Er hat mich ſehr lieb, wir ſind ſehr gute Freunde zuſammen, er kommt faſt alle Tage zu uns. Ich habe nun ſchon gewiß 6 Mal bei Graf Sickingen Pfälziſchem Geſandten geſpeiſt, da bleibt man allezeit von 1 Uhr bis 10. Die Zeit geht aber bei ihm ſo geſchwind herum, daß man es gar nicht merkt. Er hat mich ſehr lieb, ich bin aber auch ſehr gerne bei ihm. Das iſt ſo ein freundlicher und vernünftiger Herr und der ſo eine geſunde Vernunft und ſo eine wahre Einſicht in die Muſik hat. Heute war ich abermal mit Raaff dort, ich brachte ihm weil er mich darum gebeten hat (ſchon längſt), etliche Sachen von mir hin. Heut nahm ich die neue Sinfonie mit, die ich juſt fertig hatte und durch welche am Frohleichnamstag das Concert spirituel wird eröffnet werden, dieſe hat allen beiden überaus wohl gefallen, ich bin auch ſehr wohl damit zufrieden. Ob es aber gefällt, das weiß ich nicht — und die Wahrheit zu ſagen, liegt mir ſehr wenig daran. Denn wem wird ſie gefallen? — Den wenigen geſcheiten Franzoſen die da ſind, ſtehe ich gut dafür daß ſie gefällt; den dummen — da ſehe ich kein großes Unglück wenn ſie ihnen nicht gefällt. Ich habe aber doch Hoffnung daß die Eſel auch etwas darin finden das ihnen gefallen kann. Und dann habe ich ja den Premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das iſt ja genug. Da machen die Ochſen hier ein Weſen daraus! — Was Teufel! ich merke keinen Unterſchied — ſie fangen halt auch zugleich an wie in andern Orten. Das iſt zum Lachen. Raaff hat mir eine Hiſtorie von Abaco darüber erzählt. Er iſt von einem Franzoſen in München oder wo befragt worden: Mr. vous avez été à Paris? — Oui. — Est-ce que vous étiez au Concert spirituel? — Oui. — Que dites-vous du Premier coup d'archet? avez-vous entendu le premier coup d'archet? — Oui, j'ai entendu le premier et le dernier. — Comment le dernier? que veut dire cela? — Mais oui, le premier et le dernier — et le dernier même m'a donné plus de plaisir.*

---

* Für Raaff hat Mozart im Jahre 1781 die Partie des Idomeneo geſchrieben.

Wenige Tage darauf ward die gute Mutter krank. Schon in ihren Briefen aus Mannheim klagt ſie über mancherlei Uebelbefinden, und da ſich auch in Paris der Mißſtand von kalten dunklen Wohnungen, mit denen ſie ſich der Billigkeit wegen behelfen mußten, nicht hob, ſo nahm die Krankheit raſch den ſchlimmſten Verlauf und Mozart erfuhr die erſte ſchwere Prüfung in ſeinem Leben. Der folgende Brief iſt an den geliebten treuen Abbé Bullinger, Gouverneur im gräflich Lodroniſchen Hauſe in Salzburg.

---

* Der impoſante Eindruck, den das präciſe Einſetzen eines ſtarken Orcheſters im Tutti machte, hatte dieſes Stichwort veranlaßt. O. Jahn II, 261. Vgl. unten S. 164 und Köchel Nr. 297.

106. Mozarteum.

Paris 3. Juli 1778.

Allerbeſter Freund!

Für Sie ganz allein.

Trauern Sie mit mir, mein Freund! Dieß war der traurigſte Tag in meinem Leben, — dieß ſchreibe ich um 2 Uhr Nachts. Ich muß es Ihnen doch ſagen, meine Mutter, meine liebe Mutter iſt nicht mehr! — Gott hat ſie zu ſich berufen, er wollte ſie haben, das ſehe ich klar, — mithin habe ich mich in den Willen Gottes zu geben. Er hatte ſie mir gegeben, er konnte ſie mir auch nehmen. Stellen Sie ſich nur alle meine Unruhe, Aengſte und Sorgen vor, die ich dieſe 14 Tage ausgeſtanden habe. Sie ſtarb ohne daß ſie etwas von ſich wußte, löſchte aus wie ein Licht. Sie hat drei Tage vorher gebeichtet, iſt communicirt worden und hat die heilige Oelung bekommen. Die letzten drei Tage aber phantaſirte ſie beſtändig, und heute aber um 5 Uhr 21 Minuten griff ſie in Zügen, verlor allſogleich dabei alle Empfindung und alle Sinne. Ich drückte ihr die Hand, redete ſie an, ſie ſah mich aber nicht, hörte mich nicht und empfand nichts. So lag ſie bis zum Verſchied, nämlich in 5 Stunden, um 10 Uhr 21 Minuten Abends. Es war niemand dabei als ich, ein guter Freund von uns (den mein Vater kennt) Hr. Heina und die Wächterin. Die ganze Krankheit kann ich Ihnen heute unmöglich ſchreiben; ich bin der Meinung, daß ſie hat ſterben müſſen, Gott hat es ſo haben wollen. Ich bitte Sie unterdeſſen um nichts, als um das Freundſtück, daß Sie meinen armen Vater ganz ſachte zu dieſer traurigen Nachricht bereiten. Ich habe ihm mit der nämlichen Poſt geſchrieben, aber nur, daß ſie ſchwer krank iſt, warte dann nur auf eine Antwort, damit ich mich darnach richten kann. Gott gebe ihm Stärke und Muth. Mein Freund! ich bin nicht jetzt, ſondern ſchon lange her getröſtet! Ich habe aus beſonderer Gnade Gottes alles mit Standhaftigkeit und Gelaſſenheit ertragen. Wie es ſo gefährlich wurde, ſo bat ich Gott nur um zwei Dinge, nämlich um eine glückliche Sterbſtunde für meine Mutter und dann für mich um Stärke und Muth, und der gütige Gott hat mich erhört und mir die zwei Gnaden im größten Maße verliehen. Ich bitte Sie alſo, beſter Freund, erhalten Sie mir meinen Vater, ſprechen Sie ihm Muth zu, daß er es ſich nicht gar zu ſchwer und hart nimmt, wenn er das Aergſte erſt hören wird. Meine Schweſter empfehle ich Ihnen auch von ganzem Herzen. Gehen Sie doch gleich hinaus zu ihnen, ich bitte Sie, ſagen Sie ihnen noch nichts, daß ſie todt iſt, ſondern präpariren Sie ſie nur ſo dazu. Thun Sie, was Sie wollen, wenden Sie alles an, machen Sie nur, daß ich ruhig ſein kann und daß ich nicht etwa ein anderes Unglück noch zu erwarten habe. Erhalten Sie mir meinen lieben Vater und meine liebe Schweſter. Geben Sie mir gleich Antwort, ich bitte Sie. Adieu, ich bin dero gehorſamſter dankbarſter Diener W. A. M.

107. Mozarteum.

Paris 3. Juli 1778.

Monsieur mon très cher Père!

Ich habe Ihnen eine ſehr unangenehme und traurige Nachricht zu geben, die auch Urſache iſt, daß ich auf Ihren letzten vom 11. datirt, nicht eher habe antworten können. — Meine liebe Mutter iſt ſehr krank, — ſie hat ſich, wie ſie es gewohnt war, zur Ader gelaſſen, und es war auch ſehr nothwendig; es war ihr auch ganz gut darauf, doch einige Tage darauf klagte ſie Froſt und auch gleich Hitze, bekam den Durchlauf, Kopfweh; anfangs brauchten wir nur unſere Hausmittel, antiſpasmotiſch Pulver, wir hätten auch gerne das ſchwarze gebraucht, es mangelte uns aber, und wir konnten es hier nicht bekommen. Weil es aber immer ärger wurde, ſie hart reden konnte, das Gehör verlor, ſo daß man ſchreien mußte, ſo ſchickte der Baron Grimm ſeinen Doctor her. Sie iſt ſehr ſchwach, hat noch Hitzen und phantaſirt, man gibt mir Hoffnung, ich habe aber nicht viel, ich bin nun ſchon lange Tag und Nacht zwiſchen Furcht und Hoffnung, ich habe mich aber ganz in den Willen Gottes gegeben und hoffe, Sie und meine liebe Schweſter werden es auch thun; was iſt denn ſonſt für ein Mittel um ruhig zu ſein? — Ruhiger, ſage ich, denn ganz kann man es nicht ſein; ich bin getröſtet, es mag ausfallen, wie es will, weil ich weiß, daß es Gott, der alles (wenn es uns noch ſo quer vorkömmt) zu unſeren Beſten anordnet, ſo haben will; denn ich glaube (und dieſes laſſe ich mir nicht ausreden), daß kein Doctor, kein Menſch, kein Unglück, kein Zufall einem Menſchen das Leben geben, noch nehmen kann, ſondern Gott allein; das ſind nur die Inſtrumente, deren er ſich meiſtentheils bedient, und auch nicht allzeit; wir ſehen ja, daß Leute umſinken, umfallen und todt ſind. Wenn einmal die Zeit da iſt, ſo nützen alle Mittel nichts, ſie befördern eher den Tod, als daß ſie ihn verhindern; wir haben es ja am ſeligen Freund Heiner geſehen. Ich ſage deſſentwegen nicht, daß meine Mutter ſterben wird und ſterben muß, daß alle Hoffnung verloren ſei, ſie kann friſch und geſund werden, aber nur wenn Gott will. — Ich mache mir, nachdem ich aus allen meinen Kräften um die Geſundheit und Leben meiner lieben Mutter zu meinem Gott gebetet habe, gerne ſolche Gedanken und Tröſtungen, weil ich mich hernach mehr beherzt, ruhiger und getröſtet finde, denn Sie werden ſich leicht vorſtellen, daß ich dieß brauche! Nun etwas anderes, verlaſſen wir dieſe traurigen Gedanken, hoffen wir, aber nicht zu viel, haben wir unſer Vertrauen auf Gott und tröſten wir uns mit dieſem Gedanken, daß alles gut gehet, wenn es nach dem Willen des Allmächtigen gehet, indem er am beſten weiß, was uns Allen, ſowohl zu unſerm zeitlichen und ewigen Glück erſprießlich und nutzbar iſt.

Ich habe eine Sinfonie, um das Concert spirituel zu eröffnen, machen müſſen. — Am Frohnleichnamstag wurde ſie mit allem Applauſe aufgeführt. Es iſt auch ſo viel ich höre, im Courier de l'Europe eine Meldung davon geſchehen, ſie hat alſo ausnehmend gefallen. Bei der Probe war es mir ſehr bange, denn ich habe mein Lebtag nichts ſchlechteres gehört. Sie können ſich nicht vorſtellen, wie ſie die Sinfonie zweimal nacheinander heruntergehudelt und heruntergekratzet haben; mir war wahrlich ganz bang, ich hätte ſie gerne noch einmal probirt, aber weil man allzeit ſo viel Sachen probirt, ſo war keine Zeit mehr, ich mußte alſo mit bangem Herzen und mit unzufriedenem und zornigem Gemüth ins Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entſchloſſen gar nicht ins

Concert zu geben, es wurde aber Abends gut Wetter und ich entſchloß mich endlich mit dem Vorſatz, daß, wenn es ſo ſchlecht ginge, wie bei der Probe, ich gewiß aufs Orcheſter gehen werde und dem Hrn. La Houſſaye, erſtem Violin, die Violine aus der Hand nehmen und ſelbſt dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, indem alles zu ſeiner größten Ehre und Glorie iſt, und ecce, die Sinfonie fing an, Raaff ſtand neben meiner und gleich mitten im erſten Allegro, war eine Paſſage, die ich wohl wußte, daß ſie gefallen müßte, alle Zuhörer wurden davon hingeriſſen — und war ein großes Applaudiſſement; — weil ich aber wußte, wie ich ſie ſchrieb, was das für einen Effect machen würde, ſo brachte ich ſie auf die letzt noch einmal an, — da gings um Da capo. Das Andante gefiel auch, beſonders aber das letzte Allegro — weil ich hörte, daß hier alle letzten Allegro wie die erſten mit allen Inſtrumenten zugleich und meiſtens uniſono anfangen, ſo fing ichs mit den 2 Violinen allein Piano nur 8 Tacte an, — darauf kam gleich ein Forte, — mithin machten die Zuhörer, wie ichs erwartete, beym Piano ſch, — dann kam gleich das Forte. — Sie das Forte hören und die Hände zu klatſchen war Eins. — Ich ging alſo gleich für Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal — nahm ein gutes Gefrorenes — bat den Roſenkranz den ich verſprochen hatte — und ging nach Haus, wie ich allzeit am liebſten zu Hauſe bin und auch allzeit am liebſten zu Hauſe ſeyn werde oder bey einem guten wahren redlichen Deutſchen — der wenn er ledig iſt für ſich als ein guter Chriſt gut lebt, wenn er verheyrathet iſt, ſeine Frau liebt und ſeine Kinder gut erzieht.

Nun gebe ich Ihnen eine Nachricht, die Sie vielleicht ſchon wiſſen werden, daß nemlich der gottloſe und Erz-Spitzbub Voltaire ſo zu ſagen wie ein Hund — wie ein Vieh crepirt iſt. — Das iſt der Lohn! — Daß ich hier nicht gern bin werden Sie ſchon längſt gemerkt haben, — ich habe ſo viel Urſachen und die aber, weil ich jetzt ſchon einmal da bin, zu nichts nutzen. — Bei mir fehlt es nicht und wird es niemals fehlen, ich werde aus allen Kräften meine Möglichkeit thun. — Nun, Gott wird alles gut machen! — ich habe etwas im

Kopf dafür ich Gott täglich bitte. Iſt es ſein göttlicher Wille ſo, ſo wird es geſchehen, wo nicht, ſo bin ich auch zufrieden, — ich habe dann aufs wenigſte doch das meinige gethan. Wenn dieß dann alles in Ordnung iſt und ſo geſchieht wie ich es wünſche, dann müſſen Sie erſt das Ihrige darzu thun, ſonſt wäre das ganze Werk unvollkommen. Ich hoffe auch von Ihrer Güte, daß Sie es gewiß thun werden. Machen Sie ſich nur jetzt keine unnütze Gedanken, denn um dieſe Gnade will ich Sie ſchon vorher gebeten haben, daß ich meine Gedanken nicht eher ins Klare ſetze, als bis es Zeit iſt.

Mit der Opera iſt es dermalen ſo, man findet ſehr ſchwer ein gutes Poëme. Die alten, welche die beſten ſind, ſind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen ſind alle nichts nutz, denn die Poeſie, welches das einzige war, wo die Franzoſen haben darauf ſtolz ſeyn können, wird jetzt alle Tage ſchlechter, — und die Poeſie iſt eben das einzige hier, was gut ſeyn muß, weil ſie die Muſique nicht verſtehen. Es ſind nun 2 Opern in Aria, die ich ſchreiben könnte, eine en deux acts, die andere en trois. Die en deux iſt „Alexander und Roxane“, der Poet aber, der ſie ſchreibt, iſt noch in der Campagne; die en trois iſt Demofont (von Metaſtaſio) überſetzt und mit Chören und Tänzen vermiſcht und überhaupt auf das franzöſiſche Theater arrangirt. Von dieſer habe ich auch noch nichts ſehen können.

Schreiben Sie mir doch, ob Sie die Concerte von Schrötter zu Salzburg haben? — die Sonaten von Hüllmandel? — ich wollte ſie kaufen und Ihnen überſchicken. Beide Oeuvres ſind ſehr ſchön. Wegen Verſailles war es nie mein Gedanke, ich habe auch den Rath des Baron Grimm und anderer guter Freunde darüber gehört, ſie dachten alle wie ich. Es iſt wenig Geld, man muß 6 Monate in einem Ort verſchmachten, wo nichts ſonſt zu verdienen iſt und ſein Talent vergraben. Dann wer in königlichen Dienſten iſt, der iſt zu Paris vergeſſen; und dann Organiſt! — Ein guter Dienſt wäre mir ſehr lieb, aber nicht anders als Capellmeiſter und gut bezahlt.

Nun leben Sie recht wohl — haben Sie Sorg auf Ihre Geſundheit, verlaſſen Sie ſich auf Gott, da müſſen Sie ja Troſt finden; meine liebe Mutter iſt in Händen des Allmächtigen, — will er ſie uns noch ſchenken, wie ich es wünſche, ſo werden wir ihm für dieſe Gnade danken, will er ſie aber zu ſich nehmen, ſo nutzt all unſer Aengſten, Sorgen und Verzweifeln nichts, — geben wir uns lieber ſtandhaft in ſeinen göttlichen Willen, mit gänzlicher Ueberzeugung, daß es zu unſerm Nutzen ſeyn wird, weil er nichts ohne Urſache thut. — Leben Sie alſo wohl, liebſter Papa, erhalten Sie mir Ihre Geſundheit.

108. Mozarteum.

Paris 9. Juli 1778.

Ich hoffe Sie werden bereitet ſein, eine der traurigſten und ſchmerzhafteſten Nachrichten mit Standhaftigkeit anzuhören. Sie werden durch mein Letztes vom 3. in die Lage geſetzt worden ſein, nichts Gutes hören zu dürfen; — den nämlichen Tag den 3. iſt meine Mutter Abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott ſelig entſchlafen; — als ich Ihnen aber ſchrieb, war ſie ſchon im Genuß der himmliſchen Freuden, — alles war ſchon vorbei. Ich ſchrieb Ihnen in der Nacht, ich hoffe Sie und meine liebe Schweſter werden mir dieſen kleinen nur ſehr nothwendigen Betrug verzeihen, — denn nachdem ich nach meinen Schmerzen und Traurigkeit auf die Ihrige ſchloß, ſo konnte ich es unmöglich übers Herz bringen, Sie ſogleich mit dieſer ſchrecklichen Nachricht zu überraſchen. Nun hoffe ich aber werden Sie ſich beide gefaßt gemacht haben das Schlimmſte zu hören und nach allen natürlichen und nur gar zu billigenden Schmerzen und Weinen endlich ſich in den Willen Gottes zu geben, und ſeine unerforſchliche, unergründliche und allerweiſeſte Vorſehung anzubeten. — Sie werden ſich leicht vorſtellen können, was ich ausgeſtanden, — was ich für Muth und Standhaftigkeit nothwendig hatte, um alles ſo nach und nach, immer ärger, immer ſchlimmer mit Gelaſſenheit zu übertragen, — und doch der gütige Gott hat mir dieſe Gnade verliehen — ich habe Schmerzen genug empfunden, habe genug geweint — was nützte es aber? — Ich mußte mich alſo tröſten; machen Sie es auch ſo mein lieber Vater und liebe Schweſter! — Weinen Sie, weinen Sie ſich recht aus, —

tröſten Sie ſich aber endlich — bedenken Sie, daß es der allmächtige Gott alſo hat haben wollen — und was wollen wir wider ihn machen? — Wir wollen lieber beten, und ihm danken, daß es ſo gut abgelaufen iſt — denn ſie iſt ſehr glücklich geſtorben; — in jenen betrübten Umſtänden habe ich mich mit drei Sachen getröſtet, nämlich durch meine gänzliche, vertrauensvolle Ergebung in den Willen Gottes, dann durch die Gegenwart ihres ſo leichten und ſchönen Todes, indem ich mir vorſtellte, wie ſie nun in einem Augenblicke ſo glücklich wird, — wie viel glücklicher als ſie nun iſt als wir, ſo daß ich mir gewunſchen hätte, in dieſem Augenblick mit ihr zu reiſen. — Aus dieſem Wunſch und aus dieſer Begierde entwickelte ſich endlich mein dritter Troſt, nämlich, daß ſie nicht auf ewig für uns verloren iſt — daß wir ſie wiederſehen werden — vergnügter und glücklicher beiſammen ſein werden, als auf dieſer Welt. Nur die Zeit iſt uns unbekannt, das macht mir aber gar nicht bang. Wenn Gott will, dann will ich auch. — Nun der göttliche, allerheiligſte Wille iſt vollbracht; beten wir alſo ein andächtiges Vater unſer für ihre Seele, und ſchreiten wir zu andern Sachen, es hat alles ſeine Zeit. — Ich ſchreibe dieſes im Hauſe der Mad. d'Epinay und des Mr. Grimm, wo ich nun logire, ein hübſches Zimmerl mit einer ſehr angenehmen Ausſicht habe und, wie es nur immer mein Zuſtand zuläßt, vergnügt bin. Eine große Hilfe zu meiner möglichen Zufriedenheit wird ſein, wenn ich hören werde, daß mein lieber Vater und meine liebe Schweſter ſich mit Gelaſſenheit und Standhaftigkeit gänzlich in den Willen des Herrn geben, ſich ihm von ganzem Herzen vertrauen, in der ernſten Ueberzeugung, daß er alles zu unſerm Beſten anordnet. Allerliebſter Vater, ſchonen Sie ſich! liebſte Schweſter — ſchone Dich — Du haſt noch nichts von dem guten Herzen deines Bruders genoſſen — weil er es noch nicht im Stande war. — Meine liebſten Beiden! habt Sorge auf Eure Geſundheit — denket daß Ihr einen Sohn habt, einen Bruder, der all ſeine Kräfte anwendet, um Euch glücklich zu machen — wohl wiſſend, daß Ihr ihm auch einſtens ſeinen Wunſch und ſein Vergnügen, welches ihm gewiß Ehre macht, nicht verſagen werdet und auch Alles anwenden werdet, um ihn glücklich zu ſehen. —

O dann wollen wir ſo ruhig, ſo ehrlich, ſo vergnügt, wie es nur immer auf dieſer Welt möglich iſt, leben und endlich wenn Gott will, dort wieder zuſammen kommen, — wofür wir beſtimmt und erſchaffen ſind.

Ihren letzten Brief vom 29. habe ich richtig erhalten, und mit Vergnügen vernommen, daß Sie Beide Gott Lob und Dank geſund. Wegen dem Rauſch des Haydn habe von Herzen lachen müſſen — wenn ich dabei geweſen wäre, hätte ich ihm gewiß gleich ins Ohr geſagt: „Adlgaſſer". — Es iſt doch eine Schande, wenn ſich ein ſo geſchickter Mann aus eigener Schuld in Unfähigkeit ſetzt, ſeine Schuldigkeit zu thun — bei einer Funktion die zur Ehre Gottes iſt — wo der Erzbiſchof und der ganze Hofſtaat da iſt — die ganze Kirche voll Leute iſt, — das iſt abſcheulich.* Dies iſt auch eins von den Hauptſachen, was mir Salzburg verhaßt macht — die grobe lumpenhafte und liederliche Hof-Muſik, es kann ja ein honetter Mann, der Lebensart hat, nicht mit ihnen leben; — er muß ja anſtatt daß er ſich ihrer annehmen könnte, ſich ihrer ſchämen! — Und dann iſt auch, und vielleicht aus dieſer Urſache, die Muſik bei uns nicht beliebt und in gar keinem Anſehen. Ja wenn die Muſik nur ſo beſtellt wäre, wie zu Manheim! Die Subordination, die in dieſem Orcheſter herrſcht! Die Autorität, die der Cannabich hat, — da wird Alles ernſthaft verrichtet. Cannabich welcher der beſte Director iſt den ich je geſehen, hat die Liebe und Furcht von ſeinen Untergebenen. Er iſt auch in der ganzen Stadt angeſehen, und ſeine Soldaten auch, — ſie führen ſich aber auch anders auf, haben Lebensart, ſind gut gekleidet, gehen nicht in die Wirthshäuſer und ſaufen. — Bei Ihnen kann dies aber nicht ſein, außer der Fürſt vertrauet ſich Ihnen oder mir, und gibt uns alle Gewalt, was nur immer zur Muſik nothwendig iſt — ſonſt iſt es umſonſt. Denn zu Salzburg hat Jeder von der Muſik — oder auch Keiner zu ſchaffen. Wenn ich mich darum annehmen müßte, ſo müßte ich ganz freien Willen haben. Der Oberſthofmeiſter müßte mir in Muſikſachen, Alles, was die Muſik betrifft, nichts zu ſagen haben, denn ein Cavalier kann keinen Capellmeiſter abgeben, aber ein Capellmeiſter wohl einen Cavalier.

---

* Der Vater hatte geſchrieben: „Nachmittags ſpielte Haydn [Organiſt an der Dreifaltigkeitskirche] bei der Litaney und Te Deum laudamus (wo der Erzbiſchof zugegen war) die Orgel, aber ſo erſchröcklich, daß wir alle erſchracken und glaubten, es werde ihm wie dem ſeel. Adlgaſſer ergehen [der auf der Orgel vom Schlag getroffen wurde]. Es war aber nur ein kleiner Rauſch, der Kopf und die beiden Hände konnten ſich gar nicht miteinander vergleichen."

Apropos. Der Churfürſt iſt wieder zu Mannheim. Die Mad. Cannabich und auch er, wir ſind in Correſpondenz. — Wenn nicht das geſchieht, was ich befürchte und welches ewig ſchade wäre, daß nämlich die Muſik ſehr verkleinert werden ſollte, ſo mache ich mir doch noch eine Hoffnung. Sie wiſſen, daß ich mir nichts mehr wünſche als einen guten Dienſt, gut in Charakter und gut in Geld — es mag ſein, wo es will — wenn es nur an einem katholiſchen Ort iſt. Sie haben ſich mit dem Graf Starhemberg[*] und überhaupt mit der ganzen Affaire muſterlich wie ein Miſſus gehalten; fahren Sie nur ſo fort, laſſen Sie ſich nicht überführen — abſonderlich ſeien Sie auf Ihrer Hut wenn Sie etwa mit der geſchopften Gans[**] zu reden kommeten. Ich kenne ſie, ſeien Sie deſſen verſichert; ſie hat Zucker und Honig im Maul — — im Kopf und Herzen aber Pfeffer. Es iſt ganz natürlich daß die ganze Sache noch im weiten Felde iſt und daß mir viele Sachen müßten zugeſtanden werden, bis ich mich dazu entſchließen könnte, und daß es mir, wenn auch Alles in Richtigkeit ſein würde, doch lieber wo anders ſein möchte, als zu Salzburg. Doch ich darf nichts beſorgen, es würde mir ſchwerlich Alles zugeſtanden werden, denn es iſt gar viel. — Doch es iſt nichts unmöglich, ich würde wenn Alles in Ordnung und Richtigkeit ſein würde, kein Bedenken tragen, nur um das Vergnügen zu haben, bei Ihnen zu ſein. Doch wenn mich die Salzburger haben wollen, ſo müſſen Sie mich und meine Wünſche befriedigen, ſonſt bekommen ſie mich gewiß nicht.

---

[*] Domherr zu Salzburg. Ihm hatte der Vater „alles von der Bruſt herauserklärt“, was mit ihnen in Salzburg vorgegangen ſei. Es handelte ſich nämlich jetzt um eine Wiederanſtellung Wolfgangs. Vgl. Jahn II, 304.

[**] Wahrſcheinlich iſt hier die Schweſter des Erzbiſchofs Gräfin Franziska von Wallis gemeint, die in ſeiner Hofhaltung repräſentirte und ebenfalls bei dieſer Sache die Hand im Spiel hatte.

Der Herr Prälat von Baumburg hat alſo auch einen gewöhnlichen prälatiſchen Tod genommen! Daß der Hr. Prälat vom Hl. Kreuz [in Augsburg] geſtorben iſt, habe ich nicht gewußt, — mir iſt ſehr leid — er war ein recht braver ehrlicher Mann. Alſo hätten Sie nicht geglaubt daß der Dechant Zeſchinger [vgl. S. 75 f.] Prälat werden würde? — Ich habe mir bei meiner Ehre nie nichts anders eingebildet. Ich wußte auch wirklich nicht, wer es ſonſt hätte werden ſollen! — Ja freilich, ein guter Prälat für die Muſik! — Alſo war der tägliche Spaziergang der gnädigen Fräulein mit ihrem treuen Lakai nicht fruchtlos? — ſie waren doch fleißig, gingen nicht müßig — der Müßiggang iſt der Anfang aller Laſter. — Hat doch endlich eine Haus-Comödie zu Stand kommen können! — aber wie lang wird es wohl dauern? — Ich glaube die Gräfin von Lodron wird ſich keine ſolche Muſik mehr verlangen. Der Czernin iſt halt ein junger Schuß-Bartl und der Brunetti ein grober Kerl.

Morgen wird mein Freund Raaff von hier abreiſen, er geht aber über Brüſſel nach Aix la Chapelle und Spaa und dann nach Mannheim, er wird mir von ſeiner Ankunft gleich Nachricht geben, denn wir werden miteinander correſpondiren. Er läßt ſich Ihnen und meiner Schweſter unbekannter Weiſe empfehlen. Sie ſchreiben, Sie hören ſchon lang nichts mehr von meiner Compoſitions-Scolarin. Das glaube ich, was ſoll ich Ihnen denn davon ſchreiben? — Dies iſt keine Perſon zum Componiren — da iſt alle Mühe umſonſt. Erſtens iſt ſie von Herzen dumm, und dann von Herzen faul.

Wegen der Opera hab ich Ihnen ſchon im Vorigen geantwortet. Wegen dem Ballet des Noverre habe ich ja nie nicht anders geſchrieben als daß er vielleicht ein neues machen wird, er hat juſt einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Muſik dazu, das iſt 6 Stücke werden von Andern darin ſein, die beſtehen aus lauter alten miſerablen franzöſiſchen Arien; die Sinfonie und Contredanſes, überhaupt halt 12 Stücke werde ich dazu gemacht haben. Dieſer Ballet iſt ſchon 4 mal mit größtem Beifall gegeben worden. Ich will aber jetzt abſolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weiß, was ich dafür bekomme, — denn dies war nur ein Freundſtück für Noverre. Der Mr. Wendling iſt den letzten Mai von hier weg. Wenn ich den Baron Bach ſehen wollte, müßte ich ſehr gute Augen haben, denn der iſt nicht hier, ſondern in London. — Iſt es möglich, daß ich dies nicht ſollte geſchrieben haben? — Sie werden ſehen, daß ich künftighin alle ihre Briefe accurat beantworten werde. — Man ſagt der Baron Bach würde bald wieder kommen, das wäre mir ſehr lieb aus vielen Sachen, beſonders aber, weil bei ihm Gelegenheit iſt, etwas Rechtes zu probiren. Der Capellmeiſter Bach wird auch bald hier ſein — ich glaube, er wird eine Oper ſchreiben. Die Franzoſen ſind und bleiben halt Eſeln, ſie können nichts, ſie müſſen Zuflucht zu Fremden nehmen. Mit Piccini habe im Concert spirituel geſprochen, er iſt ganz höflich mit mir und ich mit ihm — wenn wir ſo ungefähr zuſammenkommen; — übrigens mache ich keine Bekanntſchaft weder mit ihm noch mit andern Componiſten, — ich verſtehe meine Sache — und ſie auch — und das iſt genug. — Daß meine Sinfonie im Concert spirituel unvergleichlich gefallen, habe auch ſchon geſchrieben. Wenn ich eine Oper zu machen bekomme, ſo werde ich genug Verdruß bekommen. Das würde ich aber nicht viel achten, denn ich bin es ſchon gewohnt. Wenn nur die verfluchte franzöſiſche Sprache nicht ſo hundsföttiſch zur Muſik wäre! Das iſt was Elendes, die deutſche iſt noch göttlich dagegen. Und dann erſt die Sänger und Sängerinen, man ſollte ſie gar nicht ſo nennen, denn ſie ſingen nicht, ſondern ſie ſchreien, heulen und zwar aus vollem Halſe, aus der Naſe und Gurgel. Ich werde auf die künftige Faſten ein franzöſiſches Oratorium fürs Concert spirituel machen müſſen. Der Mr. Le Gros (Director) iſt erſtaunlich portirt für mich. Sie müſſen wiſſen, daß (obwohl ich ſchon täglich bei ihm war) ſeit Oſtern nicht bei ihm war, aus Verdruß, weil er meine Sinfonie concertante nicht aufgeführt hatte. Ins Haus kam ich öfters, um Mr. Raaff zu beſuchen, und mußte allezeit bei ihren Zimmern vorbeigehen. Die Bedienten und Mägde ſahen mich allezeit, und ich gab ihnen allezeit eine Empfehlung auf. Es iſt wol ſchade, daß er ſie nicht aufgeführt hat, die würde ſehr incontirt haben, nun hat er aber die Gelegenheit nicht mehr ſo. Wo ſind allezeit vier Leute beiſammen? — Eines Tages als ich Raaff beſuchen wollte war er nicht zu Haus, und man verſicherte mich, er würde bald kommen, — ich wartete alſo. Mr. Le Gros kam ins Zimmer: „Das iſt ein Mirakel, daß man einmal wieder das Vergnügen hat Sie zu ſehen.“ — „Ja ich habe gar ſo viel zu thun.“ — — „Sie bleiben ja doch heute bei uns zu Tiſch?“ — „Ich bitte um Verzeihung, ich bin ſchon engagirt.“ — „Mr. Mozart wir müſſen einmal wieder einen Tag beiſammen ſein.“ — „Wird mir ein Vergnügen ſein.“ — Große Pauſe. — Endlich: „Apropos wollen Sie mir nicht eine große Sinfonie machen für Frohnleichnam?“ — „Warum nicht?“ — „Kann ich mich aber darauf verlaſſen?“ — „O ja, wenn ich mich nur ſo gewiß darauf verlaſſen dürfte, daß ſie producirt wird, — und daß es nicht ſo geht, wie mit der Sinfonie concertante.“ — Da ging nun der Tanz an — er entſchuldigte ſich ſo gut er konnte — wußte aber nicht viel zu ſagen. — Kurz — die Sinfonie [Köchel Nr. 297] fand allen Beifall — und Le Gros iſt damit ſo zufrieden, daß er ſagt, das ſei ſeine beſte Sinfonie. — Das Andante hat aber nicht das Glück gehabt, ihn zufrieden zu ſtellen, er ſagt es ſey zu viel Modulation darin — und zu lang. — Das kam aber daher, weil die Zuhörer vergeſſen hatten einen ſo ſtarken und anhaltenden Lärmen mit Händeklatſchen zu machen, wie bei dem erſten und letzten Stück. Denn das Andante hat von mir, von allen Kennern, Liebhabern und meiſten Zuhörern, den größten Beifall. Es iſt juſt das Contraire was Le Gros ſagt — es iſt ganz natürlich und kurz. Um ihn aber (und wie überhaupt mehrere) zu befriedigen, habe ich ein anderes gemacht. Jedes in ſeiner Art iſt recht — denn es hat jedes einen andern Charakter. Das Letzte gefällt mir aber noch beſſer. Ich werde Ihnen die Sinfonie mit der Violinſchule, Clavierſachen und Voglers Buch (Ton-Wiſſenſchaft und Tonſetzkunſt) mit einer guten Gelegenheit ſchicken — und dann will ich auch Ihr Urtheil darüber hören. — Den 15. Auguſt — Mariä Himmelfahrt wird die Sinfonie mit dem neuen Andante — das zweite Mal aufgeführt werden. Die Sinfonie iſt ex Re und das Andante ex Sol. Hier darf man nicht ſagen D oder G. — Nun iſt halt der Le Gros ganz für mich.

Tröſten Sie ſich, und beten Sie brav, dies iſt das einzige Mittel, was uns übrig bleibt. Ich wollte Sie wol gebeten haben, eine heilige Meſſe in Maria Plain und Loretto leſen zu laſſen, — ich hab es hier auch gethan. Wegen dem Empfehlungsſchreiben an Hrn. Bähr glaube ich nicht, daß es nothwendig ſei, mir ſelbes zu ſchicken; ich kenne ihn bis Dato nicht, weiß nur daß er ein braver Klarinettiſt, übrigens aber ein liederlicher Socius iſt. Ich gehe mit dergleichen Leuten gar nicht gern um — man hat keine Ehre davon und ein Recommandationsſchreiben möchte ich ihm gar nicht geben, ich müßte mich wirklich ſchämen — wenn er endlich etwas machen könnte! So aber iſt er in gar keinem Anſehen. Viele kennen ihn gar nicht. Von den 2 Stamitzen [Mannheimer Componiſten] iſt nur der Jüngere hier, der Aeltere (der wahre Hafeneder-Componiſt) iſt in London. Das ſind zwei elende Notenſchmierer, und Spieler, Säufer, H—; das ſind keine Leute für mich. Der hier iſt hat kaum ein gutes Kleid auf dem Leib. Apropos wenns mit dem Brunetti etwa einmal brechen ſoll, — ſo hätte ich Luſt dem Erzbiſchof einen guten Freund von mir, einen rechten ehrlichen braven Mann, zur erſten Violin zu recommandiren. Er iſt ein geſetzter Mann, ich halte ihn für einen 40r — ein Witwer — er heißt „Rothfiſcher“, iſt Conzertmeiſter zu Kirchheim-Bolanden bei der Prinzeſſin von Naſſau-Weilburg [Nr. 91]. Er iſt (unter uns geſagt) unzufrieden, denn der Fürſt mag ihn nicht, das iſt ſeine Muſik. Er hat ſich mir von Herzen recommandirt, und ich machte mir ein rechtes Vergnügen daraus ihm zu dienen — denn er iſt der beſte Mann.

109. Mozarteum.

Paris 18. Juli 1778.

Ich hoffe Sie werden meine beyden letztern richtig erhalten haben — wir wollen nun von dem Hauptinhalt derſelben nichts mehr reden — es iſt nun vorbei — und wir können, wenn wir ganze Seiten darüber verſchreiben wollten, die Sache doch nicht ändern! —

Der Hauptzweck dieſes Briefes iſt, meiner lieben Schweſter zu ihrem Namensfeſt zu gratuliren — doch muß ich noch bevor mit Ihnen ein wenig converſiren; — ein ſchöner Styl, nicht wahr? — Nur Geduld — ich bin heut nicht aufgelegt zierlicher zu ſchreiben — Sie müſſen ſich ſchon begnügen, wenn Sie es ſo weit bringen, daß Sie mich doch wenigſtens ſo beyläufig verſtehen, was ich ſagen will. — Daß Mr. Raaff von hier abgereiſet, habe glaube ich ſchon geſchrieben — doch daß er mein wahrer Specialfreund iſt — und daß ich mich auf ſeine Freundſchaft gänzlich verlaſſen kann, — habe Ihnen unmöglich ſchreiben können — weil ich ſelbſt noch nicht wußte, daß er mich ſo lieb hat. Nun um eine Sache recht zu ſchreiben, — muß man ſie auch von Anfange herſieln. Sie werden wiſſen daß der Raaff beym Mr. Le Gros logirt hat, — jetzt fällt es mir erſt ein, daß Sie dieß ſchon wiſſen! — was iſt aber zu thun? — geſchrieben iſt es; — den Brief mag ich auch nicht neu anfangen — mithin weiter. — Als er ankam waren wir juſt alle bei Tiſch — das hat weiter mit der Sache nichts zu thun — es iſt nur damit Sie wiſſen daß man zu Paris auch zu Tiſche geht, — und endlich paßt das Mittagmahl beym Le Gros immer beſſer zu meiner Freundſchaftshiſtorie als die Kaffe-Häuſer und Trommler zu einer muſikaliſchen Reiſebeſchreibung. — Den andern Tag als ich hinkam, fand ich einen Brief an mich — der war von Hrn. Weber, und Raaff war der Ueberbringer davon. Wenn ich nun den Namen eines Geſchichtsſchreibers verdienen wollte, ſo müßte ich den Inhalt dieſes Briefes herſetzen — ich kann ſagen, daß es mich ſehr hart ankömmt denſelben zu verſchweigen, — doch man muß nicht zu weitläufig ſeyn — die Kürze iſt eine ſchöne Sache, das ſehen Sie in meinen Brief! — Den dritten Tag fand ich ihn zu Hauſe und bedankte mich — es iſt halt doch eine ſchöne Sache wenn man höflich iſt! — Was wir dort geredet haben, weiß ich nicht mehr — ein ungeſchickter Hiſtoriſchreiber der nicht gleich im Stande iſt etwas zu lügen — zu erfinden ſprich ich — ja — wir ſprachen — vom ſchönen Wetter! — Nu — als wir aufgehört hatten, — waren wir ſtill — und ich ging fort. Etliche Täge darauf — ich weiß nicht mehr an was für einem Tag — an einem Tag der Woche halt — ſaß ich juſt am Clavier — dort verſteht ſich — und Ritter — der brave Holzbeißer ſaß neben meiner; nu, was haben wir daraus zu erlernen? — ſehr viel; — Raaff hatte mich zu Mannheim niemal gehört, ausgenommen in der Academie — wo man aber für Lärm und Getöſe nichts hören kann — und Er hat ein ſo elendes Clavier, daß ich mir keine Ehre darauf hätte machen können; — da war aber das Hackbrettl gut und ich ſah Raaff vis à vis von mir ganz ſpeculativ da ſitzen, — da können Sie ſich alſo leicht vorſtellen, daß ich auf die Methode des Fiſchietti preludirte, auf die Art und mit dem Feuer, Geiſt und Präciſion des Haydn eine Galanterieſonate herſpielte und mit aller Kunſt eines Lipp, Silber und Aman fugirte.* Das fugirt ſpielen hat mir noch überall die meiſte Ehre gemacht! — Nun als ich ausgeſpielt hatte (worunter Hr. Raaff immer Bravo ſagte und zwar mit einer Miene wodurch man ſeine wahre innerliche Freude abnahm) kam ich mit Ritter in Discurs; unter anderm ſagte ich auch daß es mir hier nicht recht gefallen will; — „die Haupturſache davon iſt immer die Muſik — und dann finde ich auch kein Soulagement hier, keine Unterhaltung, keinen angenehmen und honetten Umgang mit Leuten — abſonderlich mit Frauenzimmern — die meiſten ſind H— — und die wenigen andern haben keine Lebensart." — Ritter konnte mir nicht anders als Recht geben; — Raaff ſagte endlich lächelnd: „Ja, das glaube ich — der Hr. Mozart iſt nicht ganz hier — um alle die hieſigen Schönheiten zu bewundern, — der halbe Theil iſt noch dort — wo ich herkomme." — Da wurde nun natürlicherweiſe gelacht und geſpaßt, — doch endlich nahm Hr. Raaff den ſerioſen Ton und ſagte: „Sie haben aber Recht — ich kann Sie nicht tadeln — ſie verdient es; ſie iſt ein recht artiges, hübſches und ehrliches Mädl und hat eine gute Aufführung — und eine geſchickte Perſon, die viel Talent hat". — Nun hatte ich die ſchönſte Gelegenheit ihm meine liebe Weberin von ganzem Herzen zu recommandiren, — ich brauchte ihm aber nicht viel zu ſagen, er war ohnedem ſchon ganz für ſie eingenommen. Er verſprach mir, daß er, ſobald er nach Mannheim kommen wird, ihr Lection geben und ſich um ſie annehmen wird. — Ich ſollte jetzt von rechtswegen etwas einſchieben — allein das Nothwendigſte iſt daß ich meine Freundſchafthiſtorie zu Ende bringe; wenn noch Platz iſt ſo kann es geſchehen. Nun, das war in meinen Augen noch immer eine Alltagfreude und nichts mehr. Ich kam oft zu ihm auf ſein Zimmer. Endlich fing ich an ganz ſachte mich immer mehr ihm zu vertrauen, erzählte ihm meine ganze Geſchichte von Mannheim, — wie ich bei der Naſe bin herumgeführt worden — ſetzte immer dazu, vielleicht könnte es noch geſchehen. Er ſagte weder ja noch nein — und ſo allzeit ſo oft ich davon ſprach, — überhaupt ſchien er mir allzeit mehr gleichgültig zu ſeyn als intereſſirt. — Doch endlich glaubte ich mehr Freude an ihm zu bemerken — er fing auch öfters ſelbſt an davon zu ſprechen. Ich führte ihn bey Hrn. Grimm und Mad. d'Epinay auf, — da kam er einsmal und ſagte mir, daß wir dieſen oder jenen Tag beym Graf Sickingen ſpeiſen werden, mit den Worten: „Der Graf und ich waren in Discurs miteinander und da ſagte ich zu ihm: Apropos, haben Ihre Excellenz unſern Hr. Mozart ſchon gehört? — Nein, aber ich wäre ſehr begierig ihn zu ſehen und zu hören, denn man ſchreibt mir von Mannheim Sachen, die ganz erſtaunlich ſind — und — ja? — Eure Excellenz werden ihn hören und werden ſehen, daß man Ihnen nicht zu viel ſondern zu wenig geſchrieben hat. — Das wäre? — Ja ganz gewiß, Excellenz.“ — Nu, da merkte ich das erſte Mal daß er für mich eingenommen iſt. Dann wurde es immer beſſer, — ich führte ihn eines Tags zu mir, — dann kam er ſelbſt öfters — endlich alle Tage. Den Tag darauf als er weggereiſet war, kam Vormittag ein hübſcher Menſch zu mir herein mit einem Bild und ſagte: Monsieur, je viens de la parte de ce Monsieur — und zeigte mir das Portrait — das war Raaff — vortrefflich getroffen. — Endlich fing er an deutſch zu ſprechen — dann kam es heraus, daß dies ein Maler vom Churfürſt iſt, von welchem mir Raaff öfters geſprochen, aber vergeſſen hat mich hinzuführen, — und dieſer heißt — ich glaube immer Sie kennen ihn — es wird dieſer ſein, von dem die Mademoiſelle Urſpringer von Mainz in ihrem Brief Meldung gethan hat, — denn er ſagt, daß er uns alle bei den Urſpringeriſchen geſehen hat, — ſein Name iſt Kymli. Er iſt der beſte liebenswürdigſte Mann — und ein rechtſchaffner, ehrlicher Mann und guter Chriſt, — der Beweis davon iſt die Freundſchaft die Raaff und er zuſammen haben. — Nun kommt der Hauptbeweis, daß mich Raaff lieb hat und für mich wahrhaft eingenommen iſt, — weil er mehr andern, denen er trauen kann, ſeine wahren Geſinnungen entdeckte als demjenigen den es angehet, — indem er nicht gern etwas verſpricht, ohne des glücklichen Erfolgs gewiß zu ſein. Das iſt was mir Kymli geſagt hat. Er hat ihn gebeten er möchte zu mir kommen und mir ſein Portrait weiſen — möchte öfters zu mir kommen — mir in allem an die Hand geben — eine genaue Freundſchaft mit mir aufrichten, — denn er war alle morgens bey ihm. Da ſagte er allzeit: „Geſtern abends war ich wieder bey unſerm Hr. Mozart, das iſt doch ein verfluchtes Männchen! — Das iſt ganz aus, der weiß“ — hörte nicht auf mich zu loben — erzählte dem Kymli alles — die ganze Hiſtorie von Mannheim — alles. Nun da ſehen Sie — Leute die rechtſchaffen ſind, Religion haben, ſich gut aufführen, lieben ſich allzeit. Kymli ſagt, ich ſoll verſichert ſeyn, ich ſey in guten Händen; „Raaff wird ſich gewiß Ihrer annehmen, denn ſehen Sie, Raaff iſt ein kluger Mann, er wird das Ding ganz fein machen — er wird nicht ſagen, daß Sie wollen — ſondern daß Sie ſollen — denn er iſt ſehr gut mit dem Oberſtſtallmeiſter — er wird nicht nachgeben, Sie werden es ſehen, laſſen Sie ihn nur geben.“ — Apropos noch eins: der Brief vom Padre Martini an Raaff wo mein Lob darin ſteht, muß verloren gegangen ſeyn, denn Raaff hat ſchon lang einen Brief von ihm bekommen — und ſteht nichts von mir darin. Er müßte nur etwa noch zu Mannheim liegen — welches aber nicht glaublich iſt, weil ich poſitiv weiß, daß alle Briefe die ſeit ſeinem Aufenthalt in Paris an ihn gekommen ſind, ihm alle richtig überſchickt worden ſind. Weil nun der Churfürſt ſehr viel wie auch billig auf den

---

* Fiſchietti war Capellmeiſter in Salzburg, M. Haydn und Lipp Organiſten.

Padre maestro hält, ſo glaube würde es ſehr gut ſeyn, wenn Sie die Güte haben wollten ihn ſchriftlich zu erſuchen neuerdings an Raaff deſſentwegen zu ſchreiben, es würde mir doch immer nutzen, — und der gute Padre Martini wird keinen Anſtand haben mir dieſes Freundſtück nochmal zu erweiſen, wohl wiſſend, daß er mein Glück dadurch machen kann. Den Brief würde er hoffentlich ſo einrichten daß er ihn allenfalls dem Churfürſt zeigen kann. Nun genug von dieſem; ich wünſche daß es gut ausfällt — damit ich bald das Glück habe meinen lieben Vater und liebe Schweſter zu umarmen. O wie werden wir ſo luſtig und zufrieden mit einander leben! Ich bitte aus allen meinen Kräften Gott um dieſe Gnade! — Das Blatt muß ſich ja doch einmal wenden! — wills Gott. — Unterdeſſen in der ſüßen Hoffnung daß wir doch einmal, je eher je lieber, alle vergnügt ſeyn können, will ich mein Leben welches hier meinem Genie, Luſt, Wiſſenſchaft und Freude ganz entgegen iſt, in Gottes Namen fortführen. Es iſt gewiß wahr, ſeyen Sie deſſen nur verſichert, ich ſchreibe Ihnen nichts als die Wahrheit. Wenn ich Ihnen die Urſachen alle ſchreiben wollte, ſo würde ich mir die Finger krumm ſchreiben und würde mir zu nichts helfen, — denn jetzt bin ich einmal hier und da muß ich thun was in meinen Kräften iſt. Gott gebe nur, daß ich mein Talent dadurch nicht verderbe, ich hoffe aber es wird ſo lange nicht dauern — Gott gebe es. Apropos, neulich war ein geiſtlicher Herr bey mir: er iſt zu Salzburg Choriregens zu St. Peter geweſen — er kennt Sie ſehr gut — er heißt: Zendorff — Sie werden ſich freylich nicht mehr zu erinnern wiſſen — er gibt hier Lection in Clavier. — Zu Paris, NB. grauſet Ihnen nicht bald an Paris? — Ich recommandire ihn von Herzen dem Erzbiſchof zu einem Organiſten, — mit 300 Fl. iſt er zufrieden, ſagt er. Nun leben Sie recht wohl. Haben Sie Sorge auf Ihre Geſundheit — muntern Sie ſich auf, — denken Sie daß Sie vielleicht bald die Freude haben werden — mit Ihrem Sohn, — und zwar recht vergnügten Sohn, ein gutes Glas Rheinwein mit ganz zufriedenem Herzen auszuſtürzen. — Adieu.

Den 20.* Ich bitte um Verzeihung, daß ich ſo ſpät mit meinem Glückwunſch komme, — allein ich habe meiner Schweſter doch mit einem kleinen Präambulum aufwarten wollen. Die Spielart laſſe ich ihrer eigenen Empfindung übrig. Dies iſt kein Präludio um von einem Ton in den andern zu gehen, ſondern nur ſo ein Capriccio, um das Clavier zu probiren. — Meine Sonaten [Köchel Nr. 301—306] werden bald geſtochen werden. Bis dato hat mir noch Keiner das geben wollen, was ich dafür verlangte; ich werde aber doch endlich nachgeben müſſen und ſie um 15 Louisd'or hergeben. Auf dieſe Art werde ich doch am leichteſten bekannt hier. Sobald ſie geſtochen ſind, werde ich Ihnen durch wohlausſtudirte Gelegenheit (und ſoviel es möglich öconomiſch) nebſt Ihrer Violinſchule, Voglers Compoſitionsbuch, Hüllmandels Sonaten, Schröters Concerten, einigen meiner Sonaten auf Clavier allein, Sinfonie fürs concert spirituel, sinfonie concertante und 2 Quartetten auf die Flöte und Concert auf die Harfe und Flöte [Köchel Nr. 298 und Nr. 299] ſchicken.

Nun was hören Sie denn vom Krieg? — Ich war drei Tage her ſo niedergeſchlagen und ſo traurig; es geht mich zwar nichts an, allein ich bin zu empfindſam, ich intereſſire mich gleich für etwas. Ich habe gehört, daß der Kaiſer ſei geſchlagen worden. Erſtens ſagte man, daß der König in Preußen den Kaiſer überfallen hätte, nämlich die Truppen die der Erzherzog Maximilian commandirte, und da wären 2000 von öſterreichiſcher Seite geblieben, und zum Glück ſei ihm der Kaiſer mit 40000 Mann zu Hülfe gekommen; der Kaiſer habe aber weichen müſſen. Zweitens ſagte man, der König habe den Kaiſer ſelbſt angegriffen und gänzlich umringt, und wenn der General Laudon ihm nicht mit 1800 Cüraſſier zu Hülfe gekommen wäre, ſo wäre er gefangen worden. Von dieſen 1800 Cüraſſier ſeien 1600 geblieben und der Laudon ſei auch todt geſchoſſen worden. In Zeitungen habe ich aber nichts davon geleſen. Heute aber habe ich wieder gehört daß der Kaiſer mit 40000 Mann in Sachſen eingefallen ſei; ob es wahr iſt weiß ich nicht. — Eine ſchöne Kratzerei, nicht wahr? — Ich habe keine Geduld zum Schönſchreiben; — wenn Sie's nur leſen können, dann iſt es ſchon recht. Apropos, in Zeitungen ſteht, daß bei dem Scharmützel zwiſchen den Sachſen und Croaten ein Sächſiſcher Grenadierhauptmann mit Namen Hopfgarten das Leben verloren habe, welchen man ſehr bedauert. Sollte wohl dies der brave liebe Baron Hopfgarten ſein, den wir zu Paris mit Hrn. v. Boie gekannt haben? — Mir wäre es ſehr leid, obwohl es mir lieber iſt, daß er an einem ſo glorreichen Tode geſtorben iſt, als wenn er etwa zu Paris im Bett einen ſchandvollen Tod genommen hätte, wie die meiſten jungen Leute hier. Man redet hier mit keinem Menſchen, der nicht ſchon 3 bis 4 Mal mit dergleichen ſchönen Krankheiten begabt war oder wirklich begabt iſt. Die Kinder kommen hier ſchon damit auf die Welt, — doch da ſchreibe ich Ihnen nichts Neues, das wiſſen Sie ſchon lange. Doch dürfen Sie mir ſicher glauben, daß es noch mehr zugenommen hat.

---

* Von hier an bis zum Schluß befindet ſich das Original in der Prager k. k. Bibliothek. Die getreue Abſchrift verdanke ich Hrn. Dr. Schebek dort.

NB. Das Ende von dem Präludio werden Sie hoffentlich zuſammenbuchſtabiren können. — Wegen dem Tempo müſſen Sie ſich nicht viel bekümmern; es iſt ſo eine gewiſſe Sache, man ſpielt es nach eigenem Gutachten.

Dem Hrn. Jammerdiener möchte ich je 25 auf den Buckel geben, daß er die Katherl noch nicht geheirathet hat. In meinen Augen iſt nichts ſchändlicher als ein ehrliches Mädel bei der Naſe herumzuführen — oder gar anzuſetzen! Das will ich aber doch nicht hoffen. Wenn ich Vater wäre, wollte ich der Sache bald ein Ende machen.

110. Mozarteum.

Paris 31. Juli 1778.

Ich hoffe Sie werden meine zwei letzten vom 11. und 18. (glaube ich) richtig erhalten haben — ich habe unterdeſſen Ihre zwei vom 13. und 20. empfangen. Das Erſte preßte mir Thränen des Schmerzes aus, weil ich wieder an den traurigen Hintritt meiner lieben ſeeligen Mutter erinnert wurde und mir alles wieder lebhaft vorkam. Das werde ich gewiß mein Lebtage nicht vergeſſen. Sie wiſſen daß ich mein Lebetag (obwohl ich es gewunſchen) niemand habe ſterben ſehen, und zum erſten Male mußte es juſt meine Mutter ſein. Auf dieſen Augenblick hatte ich auch am meiſten Sorge und bat Gott flehentlich um Stärke. Ich wurde erhört — ich hatte ſie. So traurig mich Ihr Brief machte, ſo war ich doch ganz außer mir vor Freude, als ich vernahm, daß Sie alles ſo nahmen wie es zu nehmen iſt, und ich folglich wegen meinem beſten Vater und liebſten Schweſter außer Sorge ſein kann. Sobald ich Ihren Brief ausgeleſen hatte, ſo war auch das Erſte, daß ich auf die Kniee niederfiel und meinem lieben Gott aus ganzem Herzen für dieſe Gnade dankte. Nun bin ich ganz ruhig, weil ich weiß, daß ich wegen den zwei Perſonen die mir das Liebſte auf dieſer Welt ſind, nichts zu befürchten habe, — welches nun das größte Unglück für mich wäre und mich ganz gewiß darniederreißen würde. Sorgen Sie alſo beide für Ihre mir ſo ſchätzbare Geſundheit, ich bitte Sie, und gönnen Sie demjenigen, der ſich ſchmeichelt, daß er Ihnen nun das Liebſte auf der Welt iſt, das Glück, Vergnügen und die Freude Sie bald umarmen zu können.

Ihr letzter Brief preßte mir Thränen der Freude aus, indem ich dadurch immer mehr Ihrer wahren väterlichen Liebe und Sorge gänzlich überzeugt wurde. Ich werde mich aus allen Kräften beſtreben Ihre väterliche Liebe immer mehr zu verdienen. Ich danke Ihnen für das Pulver durch den zärtlichſten Handkuß und bin überzeugt, daß Sie froh ſind, daß ich nicht benöthigt bin Gebrauch davon zu machen. Unter der Krankheit meiner ſeeligen Mutter wäre es einmal bald nothwendig geweſen, aber jetzt, Gott Lob und Dank, bin ich ganz friſch und geſund. Nur bisweilen habe ich ſo melancholiſche Anfälle, da komme ich aber am leichteſten davon durch Briefe die ich ſchreibe oder erhalte; das muntert mich dann wieder auf. Glauben Sie aber ſicher, daß es niemalen ohne Urſache geſchieht. —

Sie wollen eine kleine Beſchreibung von der Krankheit und von allem haben? — Das ſollen Sie. Nur bitte ich daß ich ein wenig kurz ſein und nur die Hauptſachen ſchreiben darf, indem die Sache einmal vorbei und leider nicht mehr zu ändern iſt und ich nothwendig Platz brauche um Sachen zu ſchreiben, die unſere Situation betreffen. Erſtens muß ich Ihnen ſagen, daß meine ſelige Mutter hat ſterben müſſen. Kein Doctor in der Welt hätte ſie dieſes Mal davon bringen können. Denn es war augenſcheinlich der Wille Gottes ſo, ihre Zeit war nun aus und Gott hat ſie haben wollen. Sie glauben ſie hat ſich zu ſpät Ader gelaſſen — es kann ſein, ſie hat es ein wenig verſchoben. Doch bin ich mehr der Meinung hieſiger Leute, die ihr das Aderlaſſen abgerathen und ſie eher ein Lavement zu nehmen zu bereden ſuchten. Aber ſie wollte nicht und ich getraute mir nichts zu ſagen, weil ich die Sachen nicht verſtehe und folglich die Schuld gehabt hätte, wenn es ihr nicht wohl angeſchlagen hätte. Wenn es meine Haut gegolten hätte, ſo hätte ich gleich meinen Conſens dazu gegeben, denn hier iſt es ſehr in Schwung. Wenn einer ein wenig erhitzt iſt, ſo nimmt er ein Lavement, und der Urſprung der Krankheit meiner Mutter war nichts als innerliche Erhitzung. Wenigſtens hielt man es dafür. Wie viel man ihr Blut gelaſſen hat, kann ich nicht accurat ſagen, weil man hier nicht unzenweis ſondern tellerweis läßt. Man hat ihr nicht gar 2 Teller voll gelaſſen; der Chirurgus ſagte, daß es ſehr nothwendig war; weil aber ſo eine entſetzliche Hitze dieſen Tag war, ſo getraute er ſich nicht mehr zu laſſen. Etliche Tage war es gut, dann fing aber der Durchlauf an, kein Menſch machte aber etwas daraus, weil es hier allgemein iſt, daß alle Fremde, die ſtark Waſſer trinken, das Laxiren bekommen. — — Den 19. klagte ſie Kopfweh, da mußte ſie mir fürs erſte mal den ganzen Tag im Bett bleiben. Den 20. klagte ſie Froſt und dann Hitze. Ich gab ihr alſo ein antiſpasmotiſches Pulver. Unter dieſer Zeit wollte ich immer um einen Doctor ſchicken, ſie wollte aber nie, und da ich ihr ſtark zuſetzte, ſo ſagte ſie mir, daß ſie kein Vertrauen auf einen franzöſiſchen Medicum habe. Ich ſchaute alſo um einen deutſchen. Ich konnte natürlicherweiſe nicht ausgehen, mithin wartete ich mit Schmerzen auf den Mr. Heina, der alle Tage unfehlbar zu uns kam; nur diesmal mußte er 2 Tage ausbleiben. Endlich kam er, und weil der Doctor den andern Tag darauf verhindert war, ſo konnten wir ihn nicht haben.

Mithin kam er erſt den 24. Den Tag vorher, wo ich ihn ſchon ſo hergewunſchen hätte, war ich in einer großen Angſt, denn ſie verlor auf einmal das Gehör. Der Doctor, ein etlich und 70jähriger Deutſcher, gab ihr Rhabarber mit Wein angemacht. Das kann ich nicht verſtehen, man ſagt ſonſt, der Wein hitzt. Wie ich aber dieſes da ſagte, ſchrie mir alles entgegen: Ei beileibe, was ſagen Sie? der Wein hitzt nicht, er ſtärkt nur; das Waſſer hitzt! Und unterdeſſen begehrte die arme Kranke mit Sehnſucht nach friſchem Waſſer. Wie gern hätte ich ſie befriedigt! Beſter Vater, Sie können ſich nicht vorſtellen, was ich ausgeſtanden. Da war kein anderes Mittel, ich wußte ſie in Gottes Namen den Händen des Medicus überlaſſen. Alles was ich mit gutem Gewiſſen thun konnte, war daß ich unaufhörlich zu Gott bat, daß er alles zu ihrem Beſten anordnen möchte. Ich ging herum als wenn ich gar keinen Kopf hätte. Ich hätte dort die beſte Zeit gehabt zum Componiren, aber — ich wäre nicht im Stande geweſen eine Note zu ſchreiben.

Den 25. blieb der Doctor aus. Den 26. beſuchte er ſie wieder. Stellen Sie ſich in meine Perſon, als er mir ſo unvermuthet ſagte: „Ich fürchte ſie wird dieſe Nacht nicht ausdauern und ſie kann auf dem Stuhl, wenn ihr übel wird, in einem Augenblick weg ſein. Mithin ſehen Sie daß ſie beichten kann.“ Da bin ich alſo bis Ende der Chauſſee d'Antin noch über die Barriere hinaus gelaufen, um den Heina aufzuſuchen, weil ich wußte, daß er bei einem gewiſſen Grafen bei einer Muſik iſt. Der ſagte mir, daß er den andern Tag einen deutſchen Geiſtlichen herführen wird. Im Zurückweg ging ich im Vorbeigehen einen Augenblick zum Grimm und Mad. d'Epinay. Die waren unzufrieden, daß ich nicht eher was geſagt habe, ſie hätten gleich ihren Doctor hergeſchickt. Ich habe ihnen aber nicht geſagt, weil meine Mutter keinen franzöſiſchen wollte. Nun war ich aber aufs Aeußerſte getrieben; ſie ſagten daß ſie dieſen Abend noch ihren Doctor herſchicken werden. Als ich nach Haus kam, ſagte ich zu meiner Mutter, daß ich den Hrn. Heina begegnet habe mit einem deutſchen Geiſtlichen, der viel von mir gehört hat und begierig iſt mich ſpielen zu hören, und ſie werden morgen kommen um mir eine Viſite zu machen. Das war ihr ganz recht; und weil ich, obwohl ich kein Doctor bin, ſie beſſer befunden habe, ſo ſagte ich weiter nichts mehr. — Ich ſehe ſchon daß ich unmöglich kurz erzählen kann, ich ſchreibe gern alles umſtändlich und ich glaube, es wird Ihnen auch lieber ſein, — mithin, weil ich nothwendigere Sachen noch zu ſchreiben habe, will ich im nächſten Brieſe meine Geſchichte fortſetzen. Unterdeſſen wiſſen Sie durch meine letzten Brieſe wo ich bin, und daß alle meine und meiner ſeeligen Mutter Sachen in Ordnung ſind. Wenn ich auf dieſen Punkt komme, werde es ſchon erklären wie es gegangen. Der Heina und ich haben alles gemacht. —

Nun zu unſern Sachen. Doch zuvor muß ich Ihnen ſagen, daß Sie wegen dem, was ich Ihnen in meinem vom 3. geſchrieben und mir ausgebeten, meine Gedanken nicht eher darüber entdecken zu dürfen als bis es Zeit iſt, gar nicht in Sorgen ſein dürfen. Ich bitte Sie noch einmal darum. Ich kann es Ihnen aber noch nicht ſagen, weil es in der That noch nicht Zeit iſt und ich dadurch mehr verderben als gutmachen würde. — Zu Ihrer Beruhigung: es geht nur mich an, Ihre Umſtände werden dadurch nicht ſchlimmer und nicht beſſer, und bevor ich Sie nicht in beſſern Umſtänden ſehe, denke ich gar nicht darauf. Wenn wir aber einmal glücklich und vergnügt (welches mein einziges Beſtreben iſt) beiſammen in einem Ort leben, — wenn dieſe glückliche Zeit einmal kommt — Gott gebe bald! — dann iſt es Zeit, und dann beſteht es nur bei Ihnen. Bekümmern Sie ſich alſo jetzt nicht darum und ſein Sie verſichert, daß ich in allen Sachen wo ich weiß daß auch Ihr Glück und Ihre Zufriedenheit daran liegt, allzeit mein Vertrauen zu Ihnen, zu meinem beſten Vater und wahrſten Freund haben und Ihnen alles umſtändlich berichten werde. Wenn es bis dato bisweilen nicht geſchehen iſt, ſo iſt es meine Schuld allein nicht.*

Der Mr. Grimm ſagte neulich zu mir: „Was ſoll ich denn Ihrem Vater ſchreiben? Was nehmen Sie denn für eine

---

* Er hatte offenbar, wie dies auch durch die vorigen Brieſe vernehmlich hindurchklingt, die baldige Heirath mit ſeiner geliebten Aloyſia im Sinn.

Partie? Bleiben Sie hier oder gehen Sie nach Mannheim?" — Ich konnte das Lachen wirklich nicht halten. „Was ſoll ich denn jetzt zu Mannheim thun? — Wenn ich niemals nach Paris wäre! — Aber ſo! Jetzt bin ich einmal da und muß alles anwenden um mich fortzubringen." — „Ja", ſagte er, „ich glaube ſchwerlich, daß Sie hier Ihre Sache gut machen können." — „Warum? Ich ſehe hier ſo eine Menge elende Stümper die ſich fortbringen, und ich ſollte es mit meinem Talent nicht können? Ich verſichere Sie daß ich ſehr gern zu Mannheim bin, auch dort in Dienſten zu ſein ſehr wünſche, allein mit Ehre und Reputation. Ich muß meiner Sache gewiß ſein, ſonſt thue ich keinen Schritt." — „Ja ich fürchte", ſagte er, „Sie ſind hier nicht genug activ. Sie laufen nicht genug herum." — „Ja" ſagte ich, „das iſt das Schwerſte hier für mich. Uebrigens konnte ich jetzt wegen der langen Krankheit meiner Mutter nirgends hingehen, und 2 von meinen Scolaren ſind in der Campagne, und die dritte (dem Duc de Guines ſeine Tochter) iſt in Brautſtänden und wird, welches mir wegen meiner Ehre kein großer Verdruß iſt, nicht mehr continuiren. Verlieren thue ich nichts an ihr, denn was mir der Duc zahlt, zahlt Jedermann hier." Stellen Sie ſich vor, der Duc de Guines, wo ich alle Tage kommen und 2 Stunden bleiben mußte, ließ mich 24 Lectionen machen (wo man allzeit nach der 12. zahlt), ging in die Campagne, kam in 10 Tagen zurück, ohne mir Etwas ſagen zu laſſen; wenn ich nicht aus Vorwitz ſelbſt angefragt hätte, ſo wüßte ich noch nicht daß ſie hier ſind, und endlich zog die Gouvernante einen Beutel heraus und ſagte mir: Verzeihen Sie daß ich Ihnen für diesmal nur 12 Lectionen zahle, denn ich hab nicht Geld genug. — Das iſt nobel, und zählte mir 3 Louisd'or her und ſetzte hinzu: Ich hoffe Sie werden zufrieden ſein; wo nicht, ſo bitte ich es mir zu ſagen. — Der Mr. le Duc hatte alſo keine Ehre im Leib und dachte, das iſt ein junger Menſch und nebſt dieſem ein dummer Deutſcher — wie alle Franzoſen von den Deutſchen ſprechen — der wird alſo gar froh darum ſein. — Der dumme Deutſche war aber nicht froh darum, ſondern nahm es nicht an. Er wollte mir alſo für 2 Stunden eine Stunde zahlen und dies aus

Egard, weil er ſchon 4 Monate ein Concert auf die Flöte und Harfe von mir hat, welches er mir noch nicht bezahlt hat. Ich warte alſo nur bis die Hochzeit vorbei iſt, dann gehe ich zur Gouvernante und begehre mein Geld. Was mir den größten Verdruß macht iſt, daß die dummen Franzoſen glauben, ich ſei noch ſieben Jahr alt, weil ſie mich in dieſem Alter geſehen haben. Das iſt gewiß wahr, die Mad. d'Epinay hat es mir in allem Ernſt geſagt. Man tractirt mich hier alſo als einen Anfänger, ausgenommen die Leute von der Muſik, die denken anders. Uebrigens macht halt die Menge alles aus.

Nach dieſem Discurs mit dem Grimm ging ich gleich den andern Tag zum Graf Sickingen. Dieſer war ganz meiner Meinung, nemlich daß ich noch ſollte Geduld haben, abwarten, bis der Raaff angelangt iſt, welcher alles für mich thun wird, ſein Möglichſtes. Wenn aber dieſes nicht geht, ſo hat ſich der Graf Sickingen ſelbſt angetragen mir zu Mainz einen Platz zu verſchaffen. Mithin dies iſt meine Ausſicht. Ich werde nun mein Möglichſtes thun, um mich hier mit Scolaren fortzubringen und ſoviel als möglich Geld zu machen. — Ich thue es jetzt in der ſüßen Hoffnung daß bald eine Veränderung geſchieht. Denn das kann ich Ihnen nicht läugnen, ſondern muß es bekennen, daß ich froh bin wenn ich hier erlöſet werde. Denn Lection zu geben iſt hier kein Spaß, man muß ſich ziemlich abmatten damit, und nimmt man nicht viele, ſo macht es nicht viel Geld. Sie dürfen nicht glauben daß es Faulheit iſt — nein! — ſondern weil es ganz wider mein Genie, wider meine Lebensart iſt. Sie wiſſen daß ich ſo zu ſagen in der Muſik ſtecke, — daß ich den ganzen Tag damit umgehe — daß ich gern ſpeculire — ſtudire — überlege. Nun bin ich hier durch dieſe Lebensart deſſen behindert. Ich werde freilich einige Stunden frei haben, allein die wenigen Stunden werden mir mehr zum Ausraſten als zum Arbeiten nothwendig ſein.

Wegen der Opera habe ich ſchon im Vorigen Meldung gethan. Ich kann nicht anders, ich muß eine große Oper oder gar keine ſchreiben. Schreibe ich nur kleine, ſo bekomme ich wenig; denn hier iſt alles taxirt. Hat ſie dann das Unglück den dummen Franzoſen nicht zu gefallen, ſo iſt alles aus, ich bekomme keine mehr zu ſchreiben, habe wenig davon und meine Ehre hat Schaden gelitten. Wenn ich aber eine große Oper ſchreibe, ſo iſt die Bezahlung beſſer, ich bin in meinem Fach, was mich freuet, habe mehr Hoffnung Beifall zu erhalten, weil man in einem großen Werk mehr Gelegenheit hat ſich Beifall zu machen. Ich verſichere Sie daß wenn ich eine Oper zu ſchreiben bekomme, mir gar nicht bang iſt. Die Sprache hat der Teufel gemacht, das iſt wahr, und ich ſehe alle die Schwierigkeiten, die alle Compoſiteurs gefunden haben, gänzlich ein. Aber ungeachtet deſſen fühle ich mich im Stande dieſe Schwierigkeit ſo gut als alle Andern zu überſteigen. Au contraire, wenn ich mir öfters vorſtelle, daß es richtig iſt mit meiner Oper, ſo empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und zittre an Händen und Füßen vor Begierde, den Franzoſen immer mehr die Deutſchen kennen, ſchätzen und fürchten zu lernen. Warum gibt man denn keinem Franzoſen eine große Oper? — Warum müſſen es denn Fremde ſein? — Das Unausſtehlichſte dabei würden mir die Sänger ſein. Nun, ich bin bereit. Ich fange keine Händel an; fordert man mich aber heraus, ſo werde ich mich zu defendiren wiſſen. Wenn es aber ohne Duell abläuft, ſo iſt es mir lieber, denn ich rauſe mich nicht gern mit Zwergen.

Gott gebe es, daß bald eine Veränderung geſchieht! — Unterdeſſen wird es an meinem Fleiß, Mühe und Arbeit gewiß nicht fehlen. Auf den Winter, wenn alles von dem Lande hereinkommt, habe ich meine Hoffnung. Unterdeſſen leben Sie recht wohl und haben Sie mich immer lieb. Das Herz lacht mir wenn ich auf den glücklichen Tag denke, wo ich wieder das Vergnügen haben werde, Sie zu ſehen und von ganzem Herzen zu umarmen. —

Vorgeſtern* ſchrieb mir mein lieber Freund Weber unter anderm, daß es gleich den andern Tag nach der Ankunft des Churfürſten publicirt wurde, daß der Churfürſt ſeine Reſidenz zu München nehmen wird, welche Botſchaft für ganz Mannheim ein Donnerſchlag war, und die Freude welche die Einwohner des Tags vorher durch eine allgemeine Illumination an den Tag legten, ſo zu ſagen wieder gänzlich auslöſchte. Dieſes wurde auch der ganzen Hofmuſik kundgethan, mit dem Beiſatze, daß Jedem freiſteht, dem Hofſtaat nach München zu folgen oder — doch mit Beibehalt des nämlichen Salarii — zu Mannheim zu verbleiben; und in 14 Tagen ſoll jeder ſeinen Entſchluß ſchriftlich und ſigilirt dem Intendanten übergeben, Der Weber, welcher, wie Sie wiſſen, gewiß in den traurigſten Umſtänden iſt, übergab ſolches: „Bei meinen zerrütteten Umſtänden bin, ſo ſehnlichſt ich es auch wünſche, nicht im Stande, gnädigſter Herrſchaft nach München zu folgen.“ Bevor dies geſchah war eine große Academie bei Hofe und da mußte die arme Weberin den Arm ihrer Feinde empfinden: ſie ſang diesmal nicht! Wer Urſach davon iſt weiß man nicht. Nach der Hand war aber eine Academie bei Hrn. v. Gemmingen, Graf Seeau war auch dabei. Sie ſang 2 Arien von mir und hatte das Glück trotz den welſchen Hundsfüttern [dem Singperſonal von München] zu gefallen. Dieſe infamen Cujone ſprengen noch immer aus, daß ſie im Singen zurückginge. Der Cannabich aber als die Arien geendigt waren, ſagte zu ihr: „Mademoiſelle, ich wünſche daß Sie auf dieſe Art noch immer mehr zurückgeben möchten! Morgen werde ich Hrn. Mozart ſchreiben und es ihm anrühmen.“ — Nun, die Hauptſache iſt halt, daß wenn der Krieg nicht ſchon ausgebrochen wäre, der Hof ſich nach München gezogen hätte, — Graf Seeau, der die Weberin abſolument haben will, alles angewendet hätte daß ſie mitkommen kann, und folglich Hoffnung geweſen wäre daß die ganze Familie in beſſere Umſtände geſetzt würde. Nun iſt aber alles wieder ſtill wegen der Münchener Reiſe und die armen Leute können wieder lange herwarten, und ihre Schulden werden alle Tage beträchtlicher. Wenn ich ihnen nur helfen könnte! Liebſter Vater! ich recommandire ſie Ihnen von ganzem Herzen. Wenn ſie unterdeſſen nur auf etliche Jahre 1000 Fl. zu genießen hätten!

---

* Von hier an bis zum Schluß nach Jahn II, 312, Anm. 19; denn im Mozarteum befindet ſich das 3. Blatt oder das Couvert dieſes Briefes nicht und iſt mir auch ſonſt nirgend zu Geſichte gekommen.

111. Mozarteum.

Paris 7. Aug. 1778.

Allerliebſter Freund!

Nun erlauben Sie, daß ich vor Allem mich bei Ihnen auf das Nachdrücklichſte bedanke für das neue Freundſchaftsſtück, ſo Sie mir erwieſen, nemlich daß Sie ſich meines liebſten Vaters ſo ſehr angenommen, ihn ſo gut vorbereitet und ſo freundſchaftlich getröſtet haben [vgl. S. 162 f.]. Sie haben Ihre Rolle vortrefflich geſpielt, — dies ſind die eigenen Worte meines Vaters. Beſter Freund! Wie kann ich Ihnen genug danken! Sie haben mir meinen beſten Vater erhalten! — Ihnen habe ich ihn zu danken. Erlauben Sie alſo daß ich gänzlich davon abbreche und gar nicht anfange mich zu bedanken, denn ich fühle mich in der That zu ſchwach, zu unvollkommen, — zu unthätig dazu. Beſter Freund, ich bin ſo immer Ihr Schuldner. Doch Geduld! — Ich bin bei meiner Ehre noch nicht im Stande Ihnen das Bewußte zu erſetzen, aber zweifeln Sie nicht, Gott wird mir die Gnade geben, daß ich mit Thaten zeigen kann, was ich mit Worten nicht auszudrücken im Stande bin. Ja das hoffe ich! — Unterdeſſen aber, bis ich ſo glücklich werde, erlauben Sie mir, daß ich Sie um die Fortſetzung Ihrer ſchätzbaren und wertheſten Freundſchaft bitten darf, und zugleich daß Sie die meinige neuerdings und auf immer annehmen, welche ich Ihnen auch mit ganz aufrichtigem gutem Herzen auf ewig zuſchwöre. Sie wird Ihnen freilich nicht viel nutzen! Deſto aufrichtiger und dauerhafter wird ſie aber ſein. Sie wiſſen wohl, die beſten und wahrſten Freunde ſind die armen. Die Reichen wiſſen nichts von Freundſchaft! — Beſonders die darinnen geboren werden, — und auch diejenigen, die das Schickſal dazu macht, verlieren ſich öfters in ihren Glücksumſtänden! — Wenn aber ein Mann, nicht durch ein blindes ſondern billiges Glück, durch Verdienſte in vortheilhafte Umſtände geſetzt wird, der in ſeinen erſtern mißlichen Umſtänden ſeinen Muth niemals fallen laſſen, Religion und Vertrauen auf ſeinen Gott gehabt hat, ein guter Chriſt und ehrlicher Mann war, ſeine wahren Freunde zu ſchätzen gewußt hat, mit einem Wort, der ein beſſeres Glück wirklich verdient hat, — von ſo einem iſt nichts Uebles zu fürchten! —

Nun will ich Ihren Brief beantworten. Jetzt werden Sie wohl alle wegen meiner Geſundheit außer Sorge ſein, denn Sie müſſen unterdeſſen 3 Brieſe von mir erhalten haben, — der erſte von dieſen, deſſen Inhalt in der traurigen Nachricht des Todes meiner ſeligen Mutter beſteht, iſt Ihnen beſter Freund, eingeſchloſſen worden. Ich weiß es, Sie entſchuldigen mich auch, wenn ich von dieſer ganzen Sache ſchweige; meine Gedanken ſind doch immer dabei. — Sie ſchreiben mir, ich ſoll jetzt nur auf meinen Vater denken, ihm aufrichtig meine Geſinnungen entdecken und mein Vertrauen auf ihn ſetzen. Wie unglücklich wäre ich nicht, wenn ich dieſe Erinnerung nöthig hätte! — Es iſt ſehr nützlich für mich — daß Sie mir ſie machten; allein ich bin vergnügt (und Sie ſind es auch) daß ich ſie nicht brauche. In meinem letzten an meinen lieben Vater habe ſchon ſo viel geſchrieben als ich bis dato ſelbſt weiß, und ihn verſichert, daß ich ihm allzeit alles umſtändlich berichten und meine Meinung aufrichtig entdecken werde, weil ich mein ganzes Vertrauen auf ihn habe und ſeiner väterlichen Sorge, Liebe und wahrer Güte gänzlich verſichert bin — gewiß wiſſend daß er mir auch einmal eine Bitte, von welcher mein ganzes Glück und Vergnügen meines übrigen Lebens abhängt, und welche (wie er es auch von mir nicht anders erwarten kann) ganz gewiß billig und vernünftig iſt, nicht abſchlagen wird. Liebſter Freund! laſſen Sie dieſes meinen lieben Vater nicht leſen. Sie kennen ihn, er würde ſich allzeit Gedanken machen und zwar unnütz.

Nun von unſerer Salzburger Hiſtorie! — Sie wiſſen, beſter Freund, wie mir Salzburg verhaßt iſt! — Nicht allein wegen den Ungerechtigkeiten, die mein lieber Vater und ich dort ausgeſtanden, welches ſchon genug wäre, um ſo einen Ort ganz zu vergeſſen und ganz aus den Gedanken zu vertilgen! — Aber laſſen wir nun Alles gut ſein, es ſoll ſich Alles ſo ſchicken, daß wir gut leben können. — Gut leben und vergnügt leben iſt zweierlei, und das letzte würde ich (ohne Hexerei) nicht können; es müßte wahrhaftig nicht natürlich zugehen! — und das iſt nun nicht möglich, denn bei den jetzigen Zeiten gibt es keine Hexen mehr. — Doch mir fällt etwas ein, es gibt ſo gewiſſe Leute in Salzburg, die da gebürtig ſind und die Stadt davon wimmelt, — man darf dieſen Leuten nur den erſten Buchſtaben ihres wahren Namens verwechſeln [Fexen, Hexen], ſo können ſie mir behülflich ſein. — Nun es mag geſchehen, was will, mir wird es allzeit das größte Vergnügen ſein, meinen liebſten Vater und liebſte Schweſter zu umarmen, und zwar je eher je lieber. Aber das kann ich doch nicht läugnen, daß mein Vergnügen und meine Freude doppelt ſein würde, wenns wo anders geſchähe, weil ich überall mehr Hoffnung habe vergnügt und glücklich leben zu können! — Sie werden mich vielleicht unrecht verſtehen und glauben, Salzburg ſei mir zu klein? — Da würden Sie ſich ſehr betrügen. Ich habe meinem Vater ſchon einige Urſachen darüber geſchrieben. Unterdeſſen begnügen Sie ſich auch mit dieſer, daß Salzburg kein Ort für mein Talent iſt! — Erſtens ſind die Leute von der Muſik in keinem Anſehen, und zweitens hört man nichts; es iſt kein Theater da, keine Oper! — Wenn man auch wirklich eine ſpielen wollte, wer würde dann ſingen? — Seit 5 bis 6 Jahren war die Salzburgeriſche Muſik noch immer reich am Unnützlichen, Unnothwendigen, aber ſehr arm am Nothwendigen und des Unentbehrlichſten gänzlich beraubt, wie nun gegenwärtig der Fall iſt! — Die grauſamen Franzoſen ſind nun Urſache, daß die Muſik ohne Capellmeiſter iſt![*] — Jetzt wird nun, wie ich deſſen gewiß verſichert bin, Ruhe und Ordnung bei der Muſik herrſchen! — Ja ſo geht es, wenn man nicht vorbauet! — Man muß allzeit ein halb Dutzend Capellmeiſter bereit haben, daß wenn einer fehlt, man gleich einen andern einſetzen kann. Wo jetzt einen hernehmen — und die Gefahr iſt doch dringend! — Man kann die Ordnung, Ruhe und das gute Vernehmen bei der Muſik nicht überhand nehmen laſſen! — ſonſt reißt das Uebel immer weiter — und auf die letzt iſt gar nicht mehr zu helfen. Sollte es denn gar keine Eſelohren-Perücke, keinen Lauskopf mehr geben, der die Sache wieder in den vorigen hinkenden

---

[*] Der alte Capellmeiſter Lolli war vor Kurzem geſtorben.

Gang bringen könnte? — Ich werde gewiß auch mein Möglichſtes dabei thun. Morgen gleich nehme ich eine Remiſe auf den ganzen Tag und fahre in alle Spitäler und Siechenhäuſer und ſehe ob ich keinen auftreiben kann. Warum war man doch ſo unvorſichtig und ließ den Misliweczeck ſo wegwiſchen? und war ſo nahe da [S. 56]. Das wäre ein Biſſen geweſen; ſo einen bekommt man nicht ſo leicht wieder, der juſt friſch aus dem Herzog Clementiſchen Conſervatorio herauskömmt! Und das wäre ein Mann geweſen, der die ganze Hofmuſik durch ſeine Gegenwart in Schrecken würde geſetzt haben. — Nun, mir darf juſt nicht ſo bang ſein; wo Geld iſt, bekommt man Leute genug! — Meine Meinung iſt daß man es nicht zu lange ſollte anſtehen laſſen, nicht aus närriſcher Furcht, man möchte etwa keinen bekommen; denn da weiß ich nur gar zu wohl, daß alle dieſe Herrn ſchon ſo begierig und hoffnungsvoll darauf warten, wie die Juden auf den Meſſias; — allein weil es nicht in dieſen Umſtänden auszuhalten iſt und folglich nothwendiger und nützlicher wäre, daß man ſich um einen Capellmeiſter, wo nun wirklich keiner da iſt, umſähe, als daß man (wie mir geſchrieben worden) überall hinſchreibt, um eine gute Sängerin zu bekommen.[*] Ich kann es aber unmöglich glauben! — eine Sängerin, wo wir deren ſo viele haben! — und lauter vortreffliche. Einen Tenor, obwohl wir dieſen auch nicht brauchen, wollte ich doch noch eher zugeben, aber eine Sängerin, eine Primadonna! — wo wir jetzt einen Caſtraten haben [Cecarelli]. Es iſt wahr, die Haydn iſt kränklich, ſie hat ihre ſtrenge Lebensart gar zu ſehr übertrieben. Es gibt aber wenige ſo! — Mich wundert, daß ſie durch ihr beſtändiges Geißeln, Peitſchen, Cilicia-Tragen, übernatürliches Faſten, nächtliches Beten ihre Stimme nicht ſchon längſt verloren hat! — Sie wird ſie auch noch lange behalten — und ſie wird auch anſtatt ſchlechter immer beſſer werden. Sollte aber endlich Gott ſie unter die Zahl ihrer Heiligen ſetzen, ſo haben wir noch immer fünf, wo jede der andern den Vorzug ſtreitig machen kann! — Nun da ſehen Sie, wie unnothwendig es iſt! — Ich will es nun aber aufs Aeußerſte bringen! — Setzen wir den Fall, daß wir nach der weinenden Magdalena keine mehr hätten, welches doch nicht iſt; aber geſetzt, eine komme jähe in Kindsnöthe, eine komme ins Zuchthaus, die dritte würde etwa ausgepeitſcht, die vierte allenfalls geköpft und die fünfte holte etwa der T—? — was wäre es? — Nichts! — Wir haben ja einen Caſtraten. Sie wiſſen was das für ein Thier iſt? Der kann ja hoch ſingen, mithin ganz vortrefflich ein Frauenzimmer abgeben. Freilich würde ſich das Kapitel [vom Dom] drein legen, allein drein legen iſt doch immer beſſer als —legen, — und man wird dieſen Herrn nichts Beſonderes machen. Laſſen wir unterdeſſen immer den Hrn. Cecarelli bald Weibs- bald Manns-Perſon ſein. — Endlich weil ich weiß, daß man bei uns die Abwechslungen, Veränderungen und Neuerungen liebt, ſo ſehe ich ein weites Feld vor mir, deſſen Ausführung Epoche machen kann.* Meine Schweſter und ich haben ſchon als Kinder ein wenig daran gearbeitet, was werden nicht große Leute liefern? — O wenn man generös iſt, kann man alles haben, und mir iſt gar nicht bang (und ich will es über mich nehmen, daß man den Metaſtaſio von Wien kommen laſſen kann oder ihm wenigſtens den Antrag macht, daß er etliche Dutzend Opern verfertigt, wo der Primouomo und die Primadonna niemals zuſammen kommen. Auf dieſe Art kann der Caſtrat den Liebhaber und die Liebhaberin zugleich machen und das Stück wird dadurch intereſſanter, indem man die Tugend der beiden Liebhaber bewundert, die ſo weit geht, daß ſie mit allem Fleiß die Gelegenheit vermeiden, ſich im Publico zu ſprechen.

---

[*] Bullinger hatte auch, um Wolfgang deſto ſicherer zu gewinnen, ſchreiben müſſen, daß der Erzbiſchof, da die Haydn nicht mehr genüge, eine andere Sängerin zu engagiren beabſichtige, und es wurde darauf hingedeutet, daß man ſeine Wahl wohl auf Aloyſia Weber lenken könne. Jahn II, 307. Die Haydn war eine Tochter des Organiſten Lipp und vom Erzbiſchof ihrer Ausbildung wegen nach Italien geſendet worden. Sie ſtand ihres Lebenswandels wegen nicht im beſten Rufe.

Da haben Sie nun die Meinung eines wahren Patrioten!

---

* Der Erzbiſchof Hieronymus liebte es im altfritziſchen Aufklärungsſinne mit energiſcher Hand Neuerungen zu machen, von denen allerdings manche nothwendig und wohlthätig genug waren.

— Machen Sie Ihr Möglichſtes daß die Muſik bald einen H... bekommt, denn das iſt das Nothwendigſte. Einen Kopf hat ſie jetzt, das iſt aber eben das Unglück. Bevor nicht in dieſem Stück eine Veränderung geſchieht, komme ich nicht nach Salzburg. Alsdann aber will ich kommen und will umkehren, ſo oft v. s. [volti subito] ſteht.

Nun etwas vom Krieg [wegen der bayriſchen Erbfolge]. Soviel ich höre, werden wir in Deutſchland auch bald Frieden haben. Dem Herrn König von Preußen iſt halt ein wenig bang. In Zeitungen habe ich geleſen, daß die Preußen ein kaiſerliches Detachement überfallen haben, aber die Croaten und 2 Regimenter Cüraſſiere die in der Nähe waren und den Lärmen gehört haben, kamen den Augenblick zu Hülfe, attaquirten den Preußen, brachten ihn zwiſchen 2 Feuer und nahmen ihm 5 Canonen. Der Weg, den der Preuße nach Böhmen genommen hat, iſt nun ganz verhauet und verhackt, daß er nicht mehr zurück kann. Die Böhmiſchen Bauern thun den Preußen auch gewaltigen Schaden, und bei den Preußen iſt ein beſtändiges Deſertiren. Das ſind aber Sachen, die Sie längſt ſchon und beſſer wiſſen als wir hier. Nun will ich Ihnen aber was Hieſiges ſchreiben. Die Franzoſen haben die Engländer zum Weichen gebracht; es iſt aber nicht gar zu hitzig hergegangen. Das Merkwürdigſte iſt, daß in Allem, Freund und Feind, 100 Mann geblieben ſind. Ungeachtet deſſen iſt doch ein entſetzlicher Jubel hier und man hört von nichts Anderm reden. Man ſagt jetzt auch, daß wir hier bald Frieden haben werden. Mir iſt es einerlei, was das Hieſige betrifft; in Deutſchland iſt es mir aber ſehr lieb, wenn bald Friede wird, aus vielen Urſachen.

Nun leben Sie wohl — — — Dero wahrer Freund und verbundenſter Diener Wolfgang Romatz.

112. Mozarteum.

St. Germain 27. Aug. 1778.

In größter Eile ſchreibe ich Ihnen — Sie ſehen, daß ich nicht in Paris bin. — Hr. Bach von London [Johann Christian] iſt ſchon 14 Tage hier, er wird eine franzöſiſche

Oper ſchreiben — er iſt nur hier die Sänger zu hören, dann geht er nach London, ſchreibt ſie und kommt, ſie in Scene zu ſetzen. Seine Freude und meine Freude als wir uns wieder ſahen, können Sie ſich leicht vorſtellen, vielleicht iſt ſeine Freude nicht ſo wahrhaft, doch muß man ihm dieſes laſſen, daß er ein ehrlicher Mann iſt und den Leuten Gerechtigkeit widerfahren läßt; ich liebe ihn (wie Sie wohl wiſſen) von ganzem Herzen und habe Hochachtung für ihn, und er — das iſt einmal gewiß, daß er mich ſo wohl zu mir ſelbſt, als bey andern Leuten — nicht übertrieben wie einige, ſondern ernſthaft — wahrhaft gelobt hat. — Tenducci iſt auch hier — der iſt der Herzensfreund von Bach — der hat die größte Freude gehabt mich wieder zu ſehen. — Nun will ich ſagen wie ich nach St. Germain gekommen; hier iſt, wie Sie vielleicht ſchon wiſſen (denn man ſagt, ich ſey vor 15 Jahren auch hier geweſen, ich weiß aber nichts davon), der Marſchall de Noailles — da iſt Tenducci ſehr beliebt, — und weil er mich ſehr liebt, ſo hat er mir wollen dieſe Bekanntſchaft zu wege bringen. Gewinnen werde ich nichts hier, — vielleicht ein kleines Präſent, — verlieren thue ich aber nichts, dann es koſtet mich nichts; und wenn ich auch nichts bekomme — ſo habe ich doch eine ſehr nützliche Bekanntſchaft. — Eilen muß ich — weil ich für Tenducci eine Scene ſchreibe auf Sonntag — auf Pianoforte, Oboe, Horn und Fagott, lauter Leute vom Marſchall, Deutſche, die ſehr gut ſpielen. — Ich hätte Ihnen ſchon längſt gerne geſchrieben, allein der Brief war angefangen (liegt noch zu Paris), da fuhr ich aber nach St. Germain, in der Meynung den nemlichen Tag wieder zurück zu kommen — heute iſt aber 8 Tage, daß ich hier bin, — nun werde aber ſo bald möglich nach Paris — obwohl ich nicht viel zu verlieren habe — denn ich habe nur eine Scolarin, die andern ſind in der Campagne. Von hier aus habe ich Ihnen nicht ſchreiben können, weil man mit Schmerzen auf eine Gelegenheit warten muß, einen Brief nach Paris zu ſchicken. Ich bin Gott Lob und Dank geſund — ich hoffe Sie werden es beyde auch ſeyn. Haben Sie Geduld — es geht alles ſehr langſam — man muß ſich Freunde machen — Frankreich iſt auch wie Deutſchland —

man ſpeiſt die Leute mit Lobeserhebungen ab — und allein es iſt doch Hoffnung, daß man dadurch ſein Glück machen kann. Das beſte iſt, daß mir Logement und Koſt nichts koſtet — wenn Sie dieſem ſchreiben wo ich bin [bei Mr. Grimm], ſo bedanken Sie ſich nicht zu demüthig, — es hat ſeine Urſachen, die ich ein ander Mal ſchreiben werde. — Die Krankheitsgeſchichte wird nächſtens folgen. — Sie wollen aufrichtig das Portrait von Rothfiſcher haben? — Er iſt ein aufmerkſamer fleißiger Director — hat nicht viel Geiſt, — ich bin aber ſehr mit ihm zufrieden geweſen — und was das beſte iſt, iſt — daß er der beſte Mann iſt — mit dem man alles machen kann, doch mit guter Manier verſteht ſich. Zu Dirigiren iſt er beſſer als Brunetti — aber Solo zu ſpielen nicht; er hat mehr Execution — ſpielt auch auf ſeine Art (ein wenig noch auf die alte Tartiniſche Art) gut — aber der Guſto von Brunetti iſt angenehmer. Seine Concerte, die er ſich ſelbſt ſchreibt, ſind hübſch, — dann und wann zu ſpielen, kann man ihn immer gern hören — und wer weiß, ob er nicht gefällt? — er ſpielt ja doch 100000000 mal beſſer als Spitzeger, und wie ich ſage, zum Dirigiren iſt er ſehr gut und fleißig in ſeinem Dienſt — ich recommandire ihn von ganzem Herzen, denn er iſt der beſte Mann. — Adieu.

113. Mozarteum.

Paris 11. Sept. 1778.

Ich habe Ihre drey Briefe richtig erhalten. Nun will ich Ihnen nur auf den letzten antworten, weil dies das wichtigſte iſt. Als ich ihn durchlas (es war Mr. Heina, der ſich Ihnen beyden empfehlt, bey mir) zitterte ich vor Freude, — denn ich ſah mich ſchon in Ihren Armen. Es iſt wahr, Sie werden es mir ſelbſt geſtehen, daß es kein großes Glück iſt, was ich da mache; aber wenn ich mir vorſtelle, daß ich Sie liebſter Vater und meine liebe Schweſter ganz von Herzen küſſe, ſo kenne ich kein andres Glück nicht. Dies iſt auch wirklich das Einzige, was mich bey den Leuten hier, die mir die Ohren voll anſchreien, daß ich hier bleiben ſoll, entſchuldiget, denn ich ſage ihnen allzeit gleich: „Was wollen Sie denn? — ich bin zufrieden damit, — und da iſt es gar; ich hab einen

Ort, wo ich ſagen kann, ich bin zu Haus, lebe in Frieden und Ruhe mit meinem beſten Vater und liebſten Schweſter, kann thun was ich will, denn ich bin außer meinem Dienſte mein Herr, hab ein ewiges Brod, kann weg wenn ich will, kann alle 2 Jahre eine Reiſe machen — was will ich mehr?" — Das Einzige, ich ſage es Ihnen wie es mir ums Herz iſt, was mich in Salzburg degoutirt, iſt, daß man mit den Leuten keinen rechten Umgang haben kann und daß die Muſik nicht beſſer angeſehen iſt und — daß der Erzbiſchof nicht geſcheuten Leuten, die gereiſet ſind, glaubt. Denn, ich verſichere Sie, ohne Reiſen (wenigſtens Leute von Künſten und Wiſſenſchaften) iſt man wohl ein armſeliges Geſchöpf! — und verſichere Sie, daß, wenn der Erzbiſchof mir nicht erlaubt alle 2 Jahre eine Reiſe zu machen, ich das Engagement unmöglich annehmen kann. Ein Menſch von mittelmäßigem Talent bleibt immer mittelmäßig, er mag reiſen oder nicht — aber ein Menſch von ſuperieurem Talent (welches ich mir ſelbſt, ohne gottlos zu ſein, nicht abſprechen kann) wird ſchlecht, wenn er immer in dem nemlichen Ort bleibt. Wenn ſich der Erzbiſchof mir vertrauen wollte, ſo wollte ich ihm bald ſeine Muſik berühmt machen; das iſt gewiß wahr. Ich verſichere Sie, daß mir dieſe Reiſe nicht unnützlich war — in der Compoſition verſteht es ſich; denn das Clavier — ſpiel ich ſo gut ich kann. Nur eins bitte ich mir zu Salzburg aus, und das iſt: daß ich nicht bey der Violine bin, wie ich ſonſt war, — keinen Geiger gebe ich nicht mehr ab; beim Clavier will ich dirigiren, die Arien accompagniren. Es wäre halt doch gut geweſen, wenn ich hätte können eine ſchriftliche Verſicherung bekommen auf die Capellmeiſterſtelle; denn ſonſt habe ich etwa die Ehre doppelte Dienſte zu verrichten — für einen nur bezahlt zu ſeyn — und auf die letzt ſetzt er mir wieder einen Fremden vor. Allerliebſter Vater! ich muß es Ihnen bekennen, wann es nicht wäre um das Vergnügen zu haben Sie beyde wieder zu ſehen, ſo könnte ich mich wahrhaftig nicht dazu entſchließen, — und auch um von Paris weg zu kommen, das ich nicht leiden kann, — obwohl jetzt meine Sachen immer beſſer zu gehen anfingen und ich nicht zweifle, daß wenn ich mich entſchließen könnte, etliche Jahre hier auszuhalten, ich meine Sache ganz gewiß ſehr gut machen würde. Denn ich bin jezt ſo ziemlich bekannt, — die Leute mir nicht ſo, aber ich ihnen. Ich habe mir durch meine 2 Sinfonien ſehr viele Ehre gemacht; ich hätte jezt (weil ich geſagt habe, daß ich reiſe) wirklich eine Oper machen ſollen — allein, ich habe zum Noverre geſagt: „Wenn Sie mir gutſtehen daß ſie producirt wird ſo bald ſie fertig iſt, und man mir gewiß ſagt was ich dafür bekomme, ſo bleibe ich noch 3 Monate hier und ſchreibe ſie.“ — Denn ich habe es nicht gleich grade verwerfen können, ſonſt hätte man geglaubt ich traue mir nicht. Das hat man mir aber nicht zuwege gebracht; und ich wußte es ſchon vorher, daß es nicht ſeyn kann, weil es hier der Gebrauch nicht iſt. Hier iſt es ſo, wie Sie es vielleicht ſchon wiſſen: wenn die Oper fertig iſt, ſo probirt man ſie — finden die dummen Franzoſen ſie nicht gut — ſo gibt man ſie nicht — und der Componiſt hat umſonſt geſchrieben; findet man ſie gut, ſo ſezt man ſie in Scena; darnach ſie im Beyfall wächſt, darnach iſt die Bezahlung; es iſt nichts Sicheres. Ueberhaupt dieſe Sachen ſpare ich mir Ihnen mündlich zu ſagen; übrigens ſage ich Ihnen aufrichtig, daß meine Sachen gut zu gehen anfingen; es läßt ſich nichts übereilen; chi va piano, và sano. Mit meiner Complaiſance habe ich mir Freundſchaft und Protection zuwege gebracht; wenn ich Ihnen alles ſchreiben wollte, ſo würden mir die Finger wehe thun; dieſes werde ich Ihnen alles mündlich ſagen und klar vor die Augen ſtellen. Daß der Mr. Grimm im Stande iſt Kindern zu helfen, aber nicht erwachſenen Leuten und — aber nein, ich will nichts ſchreiben, — doch ich muß. Bilden Sie ſich nur nicht ein, daß dieſer der nemliche iſt, der er war; wenn nicht die Madame d'Epinay wäre, wäre ich nicht im Hauſe und auf dieſe That darf er nicht ſo ſtolz ſeyn, — denn ich hätte 4 Häuſer, wo ich logiren könnte und die Tafel hätte. Der gute Mann hat halt nicht gewußt, daß wenn ich hier geblieben wäre, ich auf das künftige Monat ausgezogen wäre und in ein Haus gekommen wäre, wo es nicht ſo einfältig und dumm zugeht wie bey ihm — und wo man es nicht immer einem Menſchen unter die Naſe rupft, wenn man ihm eine Gefälligkeit erweiſt. Auf dieſe Art könnte ich wirklich eine Gefälligkeit vergeſſen. Ich will aber generöſer ſeyn als er. — Mir iſt nur leid, daß ich nicht hier bleibe, um ihm zu zeigen, daß ich ihn nicht brauche und daß ich ſoviel kann als ſein Piccini, — obwohl ich nur ein Deutſcher bin. Die größte Gutthat, die er mir erwieſen, beſteht aus 15 Louisd'or, die er mir bröcklweiſe, beim Leben und Tod meiner ſeligen Mutter geliehen hat. Iſt ihm etwa für dieſe bang? Wenn er da einen Zweifel hat, ſo verdient er wahrhaftig einen Fuß — —, denn er ſetzt ein Mißtrauen in meine Ehrlichkeit (welches das einzige iſt, was mich in Wuth zu bringen im Stande iſt) und auch in mein Talent. Doch das letzte iſt mir ſchon bekannt, denn er ſagte einmal ſelbſt zu mir, daß er nicht glaube, daß ich im Stande ſey eine franzöſiſche Oper zu ſchreiben. Die 15 Louisd'or werde ich ihm beim Abſchied, mit etlichen ſehr höflichen Worten begleitet, mit Dank zurückſtellen. Meine Mutter ſeliger hat oft zu mir geſagt: Ich weiß nicht, der — kommt mir ganz anderſt vor. — Ich habe aber allzeit ſeine Partie genommen, obwohl ich heimlich auch davon überzeugt war. Er hat mit keinem Menſchen von mir geredet — und hat er es gethan, ſo war es allzeit dumm und ungeſchickt — niederträchtig. Er hat wollen, ich ſoll immer zum Piccini laufen und auch zum Caribaldi — denn man hat jetzt eine miſerable Opera buffa hier — und ich habe allzeit geſagt: „Nein, da gehe ich keinen Schritt hin" ꝛc. Mit einem Wort, er iſt von der welſchen Partie — iſt falſch — und ſucht mich ſelbſt zu unterdrücken. Das iſt unglaublich, nicht wahr? — es iſt aber doch ſo. Hier iſt der Beweis; ich habe ihm, als meinem wahren Freund, mein ganzes Herz eröffnet — und er hat guten Gebrauch davon gemacht; er hat mir allzeit ſchlecht gerathen, weil er wußte, daß ich ihm folgen werde; — das iſt ihm aber nur 2 oder 3 Mal gelungen, denn hernach habe ich ihn um nichts mehr befragt, und wenn er mir etwas gerathen, nicht gethan; aber allzeit ja geſagt, damit ich nicht mehr Grobheiten noch bekommen habe.

Nun genug von dieſem — mündlich werden wir mehr reden. Die Mad. d'Epinay aber hat ein beſſeres Herz; das Zimmer gehört ihr, wo ich bin, nicht ihm; das iſt das Krankenzimmer; wenn jemand im Hauſe krank iſt, ſo thut man ihn da herauf; es iſt nichts Schönes daran als die Ausſicht; es iſt pur Mauer; kein Kaſten und nichts da. Nun ſehen Sie, ob ich es da länger hätte aushalten können; ich hätte Ihnen dieſes längſt geſchrieben, habe aber gefürchtet, Sie möchten mir nicht glauben. Aber jetzt kann ich nicht mehr ſchweigen, Sie mögen mir glauben oder nicht, — aber Sie glauben mir, ich weiß es gewiß, ich habe doch noch ſo viel Credit bei Ihnen, daß Sie überzeugt ſind, daß ich die Wahrheit ſage. Das Eſſen habe ich auch bei der Mad. d'Epinay. Sie dürfen nicht glauben, daß er ihr etwas zahlt, denn ich koſte ihr nicht naglgroß. Sie haben die nemliche Tafel ob ich da bin oder nicht, — denn ſie wiſſen niemals wenn ich zum Eſſen komme, mithin können ſie auf mich nicht antragen; und auf die Nacht eſſe ich Früchte und trinke ein Glas Wein. Weil ich im Hauſe bin, welches jetzt über 2 Monate iſt, habe ich nicht öfters als höchſtens 14 Mal da geſpeiſt; alſo, außer den 15 Louisd'or, die ich mit Dank zurückgeben werde, hat er keine andere Ausgabe für mich, als die Kerzen, und da ſchämte ich mich in der That anſtatt ſeiner, wenn ich ihm die Propoſition machen ſollte, daß ich ſie mir ſchaffen will; — ich traute es mir wahrhaftig nicht zu ſagen — bey meiner Ehre, ich bin ſchon einmal ſo ein Menſch; ich habe mir neulich, wo er ziemlich hart, einfältig und dumm mit mir geſprochen, nicht zu ſagen getrauet, daß er wegen den 15 Louisd'or nicht bang ſeyn ſollte, weil ich gefürchtet habe, ich möchte ihn damit beleidigen, ich hab nichts als ausgehalten und gefragt, ob er fertig iſt? — und dann, gehorſamſter Diener. Er hat prätendirt ich ſoll in 8 Tagen abreiſen; ſo eilt er. Ich habe geſagt, es kann nicht ſeyn — und die Urſachen. „Ja, da nutzt nichts, das iſt einmal der Wille Ihres Vaters." „Bitte um Verzeihung, er hat mir geſchrieben, im nächſten Brief werde ich erſt ſehen, wann ich abreiſen ſoll." „Halten Sie ſich nur reiſefertig." — Ich kann aber, dies ſage ich zu Ihnen, vor Anfang des kommenden Monats unmöglich abreiſen — oder aufs früheſte zu Ende dieſes, denn ich habe noch 6 Trios zu machen, die mir gut bezahlt werden, — muß erſt von Le Gros und Duc de Guines bezahlt werden, — und dann, weil der Hof mit Ende dieſes Monats nach München geht, möchte ich ihn gern dort antreffen, damit ich der Churfürſtin meine Sonaten ſelbſt präſentiren kann, welches mir vielleicht ein Präſent zu wege bringen könnte. Ich werde 3 Concerte, das für die Jenomy, Litzau und das aus dem B, dem Stecher der mir die Sonaten geſtochen hat, um baares Geld geben, — und ſo werde ich es auch mit meinen 6 ſchweren Sonaten wenns möglich iſt machen; wenns auch nicht viel iſt, iſt doch beſſer als nichts. Auf der Reiſe braucht man Geld. Wegen den Sinfonien ſind die meiſten nicht nach dem hieſigen Geſchmack, wenn ich Zeit habe, ſo arrangire ich etliche Violin-Concerte nach, — mache ſie kürzer, — denn bey uns in Deutſchland iſt der lange Geſchmack; in der That iſt es aber beſſer kurz und gut. Wegen der Reiſe werde ich ohne Zweifel im nächſten Brief einige Erläuterungen finden, ich wollte nur wünſchen, daß Sie mir ſelbe allein geſchrieben hätten, denn ich mag mit ihm nichts mehr zu thun haben. Ich hoffe es — und es wäre auch beſſer, — denn in der Hauptſache kann ein Geſchwendtner und Heina ſo Sachen beſſer anſtellen, als ein ſo neubackner Baron. In der That habe ich dem Heina mehr Obligation als ihm; betrachten Sie es recht bey einem Stümpl Licht. — Nu, ich erwarte halt von Ihnen eine baldige Antwort auf dieſen Brief, eher gehe ich nicht. — Denn ich habe ja nichts zu eilen und hier bin ich nicht umſonſt oder fruchtlos, weil ich mich einſperre und arbeite um ſo viel möglich Geld zuſammen zu bringen. — — Noch etwas habe ich zu bitten und welches ich hoffe, daß Sie es mir nicht abſchlagen werden, nemlich, daß, ich ſetze den Fall, obwohl ich wünſche und auch glaube daß es nicht dem alſo ſeyn wird, die Weberiſchen nicht nach München wären, ſondern zu Mannheim geblieben wären, ich mir das Vergnügen machen darf, durch zu reiſen und ſie zu beſuchen? — Ich gebe freylich um, aber nicht viel; aufs wenigſte kommt es halt mir nicht viel vor. Ich glaube aber nicht daß es nöthig ſeyn wird, — ich werde ſie in München antreffen, — morgen hoffe ich deſſen durch einen Brief verſichert zu werden. Widrigenfalls aber bin ich ſchon von Ihrer Güte voraus überzeugt, daß Sie mir dieſe Freude nicht abſchlagen werden. Beſter

Vater! wenn der Erzbiſchof eine neue Sängerin haben will, ſo weiß ich ihm bei Gott keine beſſere; dann keine Teyberin und de Amicis bekommt er nicht, und die übrigen ſind gewiß ſchlechter. Mir iſt nur leid, daß wenn etwa dieſe Faſtnacht Leute von Salzburg hinauf kommen und die „Roſamunde“ geſpielt wird, die arme Weberin glaublicherweiſe nicht gefallen wird, wenigſtens die Leute halt nicht ſo davon judiciren werden, wie ſie es verdient, — dann ſie hat eine miſerable Rolle, faſt eine Perſona muta, — zwiſchen den Chören einige Strophen zu ſingen. Eine Aria hat ſie, wo man aus dem Ritornell was gutes ſchließen könnte; die Singſtimme iſt aber alla Schweitzer, als wenn die Hunde bellen wollten; eine einzige Art von einem Rondo hat ſie, im 2. Act, wo ſie ein wenig ihre Stimme ſouteniren und folglich zeigen kann. Ja, unglücklich der Sänger oder Sängerin, die in die Hände des Schweitzers fällt; denn der wird ſein Lebetag das ſingbare Schreiben nicht lernen! Wenn ich in Salzburg ſein werde, werde ich gewiß nicht ermangeln mit allem Eifer für meine liebe Freundin zu reden, — unterdeſſen bitte ich Sie und ermangeln Sie auch nicht Ihr Möglichſtes zu thun, Sie können Ihrem Sohne keine größere Freude machen. Nun denke ich auf nichts anderes als auf das Vergnügen, Sie bald zu umarmen — ich bitte Sie, machen Sie daß Sie von allem gewiß verſichert ſind, was der Erzbiſchof verſprochen — und um was ich Sie gebeten, daß mein Platz das Clavier iſt. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinen, abſonderlich an Hrn. Bullinger. O wie wollen wir zuſammen luſtig ſeyn! — Ich habe dieſes alles ſchon in meinen Gedanken — habe alles ſchon vor Augen. Adieu.

114. Mozarteum.

Nancy 3. Oct. 1778.

Ich bitte Sie um Verzeihung, daß ich Ihnen nicht in Paris noch meine Abreiſe gemeldet habe. Allein das Ding war über all mein Vermuthen, Meinen und Willen ſo übereilt, daß ich es Ihnen nicht beſchreiben kann. Den letzten Augenblick habe ich noch meine Bagage anſtatt zum Bureau der Diligence zum Graf Sickingen bringen laſſen, und noch etliche Tage in Paris bleiben wollen. Und ich hätte es bei meiner Ehre gethan, wenn ich nicht — auf Sie gedacht hätte; denn ich wollte Ihnen keinen Verdruß machen. Von dieſen Sachen werden wir in Salzburg mit mehrer Gelegenheit ſprechen können. Nur etwas; — ſtellen Sie ſich vor, der Mr. Grimm hat mir vorgelogen, daß ich mit der Diligence gehen und in 5 Tagen zu Straßburg ankommen werde; — den letzten Tag wußte ich erſt, daß es ein anderer Wagen iſt, der Schritt für Schritt geht, keine Pferde wechſelt und 10 Tage braucht; — da können Sie ſich meinen Zorn leicht vorſtellen. Doch ließ ich ihn nur bey meinen guten Freunden aus und bey ihm aber ſtellte ich mich ganz luſtig und vergnügt. Als ich in den Wagen kam, hörte ich die angenehme Nachricht, daß wir 12 Tage reiſen werden; — da ſehen Sie die große Vernunft des Herrn Baron von Grimm! — Um nur zu ſparen ſchickte er mich mit dieſem langſamen Wagen und dachte nicht darauf, daß die Koſten doch auf das nemliche hinaus laufen, indem man öfter in Wirthshäuſern verzehren muß. Nun, jetzt iſt es ſchon vorbey. Was mich bei der ganzen Sache am meiſten verdroſſen hat, iſt, daß er es mir nicht gleich geſagt hat. Er hat halt ſich geſpart und nicht mir; — denn er hat die Reiſe (ohne Verpflegung) bezahlt, — wenn ich aber noch 8 oder 10 Tage in Paris geblieben wäre, ſo hätte ich mich in Stand geſetzt, meine Reiſe ſelbſt und gelegen machen zu können.

Ich habe nun 8 Tage in dieſem Wagen ausgehalten, länger wäre ich es aber nicht im Stande, — nicht wegen der Strapatze, denn der Wagen iſt gut gehenkt, ſondern nur wegen dem Schlafen. Alle Tage um 4 Uhr weg, mithin um 3 Uhr aufſtehen! Zweimal habe ich die Ehre gehabt um 1 Uhr nachts aufzuſtehen, weil der Wagen um 2 Uhr wegging. Sie wiſſen daß ich im Wagen nicht ſchlafen kann; mithin könnte ich es ohne Gefahr krank zu werden, nicht ſo fortſetzen, — und dann war einer unſerer Reiſegefährten ſehr ſtark mit Franzoſen begabt. Er läugnete es auch nicht; mithin das iſt ſchon genug für mich, um lieber, wenn es darauf ankommt, die Poſt zu nehmen. Das hat es aber nicht nöthig;

denn ich habe doch das Glück gehabt, einen Mann darunter zu finden, der mir anſteht, — einen Deutſchen, einen Kaufmann, der zu Paris wohnt und mit engliſchen Waaren handelt. Ehe wir in die Kutſche ſtiegen, haben wir uns ſchon ein wenig geſprochen, und von dieſem Augenblick an blieben wir immer beiſammen. Wir ſpeiſten nicht mit der Compagnie, ſondern in unſerer Kammer, und ſchlieſen auch ſo. Ich bin um dieſen Mann auch froh, weil er viel gereiſt iſt, mithin die Sache verſteht. Dieſer hat ſich auch auf dem Wagen ennuyirt und wir ſind mit einander vom Wagen weg und gehen morgen mit einer guten Gelegenheit, die nicht viel koſtet, nach Straßburg. — Ich bitte um Verzeihung, daß ich nicht viel ſchreiben kann, weil ich, wenn ich nicht in einer Stadt bin, wo ich gut bekannt bin, niemals guten Humors bin. Doch glaube ich, daß wenn ich hier bekannt wäre, gerne hier bleiben würde, indem die Stadt in der That charmant iſt, — ſchöne Häuſer, ſchöne breite Gaſſen und ſuperbe Plätze.

Nur noch um etwas muß ich Sie bitten, — daß ich einen großen Kaſten in mein Zimmer bekomme, damit ich alle meine Sachen bei mir haben kann. Wenn ich das kleine Clavierl, das der Fischietti und Ruſt gehabt hat, zu meinem Schreibtiſch haben könnte, wäre es mir ſehr lieb, indem es mir beſſer taugt als das kleine von Stein. — Neues bringe ich Ihnen nicht viel mit von meiner Muſik, denn ich habe nicht viel gemacht. Die 3 Quartetten und das Flötenconcert für den Mr. Dejean habe ich nicht; denn er hat es, als er nach Paris ging, in den unrechten Koffer gethan und iſt folglich zu Mannheim geblieben. Mithin werde ich nichts Fertiges mitbringen als meine Sonaten [mit Violine]. Denn die 2 Ouvertüren und die Sinfonie concertante hat mir der Le Gros abgekauft. Er meint, er hat es allein; es iſt aber nicht wahr, ich habe ſie noch friſch in meinem Kopfe und werde ſie, ſobald ich nach Hauſe komme, wieder aufſetzen.

Die Münchener Comödianten werden nun natürlicherweiſe ſchon [in Salzburg] ſpielen. Gefallen ſie? — Gehen die Leute hinein? — Von den Singſpielen wird wohl „das Fiſchermädchen“ (La pescatrice von Piccini) oder „das Bauernmädchen bei Hof“ (La contadina in corte von Sacchini) das Erſte ſein? — Die erſte Sängerin wird die Keiſerin ſein; das iſt das Mädchen, wovon ich Ihnen von München geſchrieben. — ich kenne ſie nicht, ich habe ſie nur gehört. Damals war ſie das dritte Mal auf dem Theater und erſt 3 Wochen daß ſie die Muſik gelernt hat [vgl. S. 51 f.]. — Nun leben Sie recht wohl. Ich habe keine ruhige Stunde, bis ich nicht wieder alles ſehe, was ich liebe. — —

113. Mozarteum.

Straßburg 15. Oct. 1778.

Ich habe Ihre drei Briefe richtig erhalten, Ihnen aber unmöglich eher antworten können. Was Sie mir von dem Mr. Grimm geſchrieben haben, weiß ich natürlicher Weiſe beſſer als Sie; es iſt alles ſehr höflich und gut, das weiß ich wohl, denn wenn es nicht alſo wäre, ſo hätte ich gewiß nicht ſo viel Ceremonien gemacht. Ich bin dem Mr. Grimm nicht mehr als 15 Louisd'or ſchuldig und an der Ermanglung der Wiederbezahlung iſt er ſelbſt Schuld, und das habe ich ihm auch geſagt. Nun, was nützt das Geſchwätz, wir werden ſchon in Salzburg davon ſprechen. Ich bin Ihnen ſehr verbunden, daß Sie dem Padre Martini die Sache ſo ſehr anbefohlen und auch deßwegen ſelbſt an Mr. Raaff geſchrieben. Ich habe auch niemals daran gezweifelt; denn ich weiß wohl, daß Sie es gewiß gerne ſehen, wenn Ihr Sohn glücklich und vergnügt iſt, und Sie wiſſen wohl, daß ich es nirgends beſſer ſein kann als in München, indem ich, weil es ſo nahe bei Salzburg iſt, Sie öfters beſuchen kann. Daß die Mademoiſelle Weber oder vielmehr meine liebe Weberin Beſoldung bekommen und man ihr alſo endlich Gerechtigkeit hat widerfahren laſſen, hat mich ſo ſehr erfreut, wie man es von einem, der allen Antheil daran nimmt, erwarten kann. Ich empfehle ſie Ihnen noch immer aufs Beſte; doch, was ich ſo ſehr gewünſcht, darf ich leider nicht mehr hoffen, nämlich ſie in Salzburgeriſche Dienſte zu bringen, denn das, was ſie oben hat, gibt ihr der Erzbiſchof nicht. Alles was möglich, iſt etwa daß ſie auf einige Zeit nach Salzburg kommt, eine Oper zu ſingen. Ich habe von ihrem Vater einen den Tag vor ſeiner Abreiſe nach München in größter Eile geſchriebenen Brief bekommen, wo er mir auch dieſe Neuigkeit berichtet. Die armen Leute waren alle wegen meiner in der größten Angſt; ſie haben geglaubt ich ſei geſtorben, indem ſie einen ganzen Monat ohne Brief von mir waren, weil der vorletzte von mir verloren gegangen. Und ſie wurden in ihrer Meinung noch mehr beſtärkt, weil man in Mannheim ſagte, meine ſelige Mutter wäre an einer erblichen Krankheit geſtorben. Sie haben ſchon alle für meine Seele gebetet. Das arme Mädl iſt alle Tage in die Kapuzinerkirche gegangen. Sie werden lachen? — Ich nicht, mich rührt es, ich kann nicht dafür.

Nun weiter. Ich glaube, ich werde ganz gewiß über Stuttgart nach Augsburg gehen, weil, wie ich aus Ihrem Brief erſehen, zu Donaueſchingen nichts oder meiſtens nicht viel zu machen iſt; doch werden Sie dieſes alles durch einen Brief vor meiner Abreiſe von Straßburg noch erfahren. Liebſter Vater! ich verſichere Sie, daß wenn es mir nicht um das Vergnügen wäre, Sie bald zu umarmen, ich gewiß nicht nach Salzburg käme; denn dieſen löblichen und wahren ſchönen Trieb ausgenommen thue ich wahrhaftig die größte Narrheit von der Welt. Glauben Sie gewiß, daß dieß meine eigenen Gedanken ſind und nicht von andern Leuten entlehnte; man hat mir freilich, als man meinen Entſchluß abzureiſen wußte, Wahrheiten entgegengeſetzt, die ich mit keinen andern Waffen zu beſtreiten und zu beſiegen im Stande war, als mit meiner wahren zärtlichen Liebe für meinen beſten Vater, worauf man natürlich nichts anderes, als mich beloben konnte, jedoch mit dem Zuſatz, daß wenn mein Vater meine jetzigen Umſtände und guten Ausſichten wüßte (und nicht etwa durch einen guten Freund eines Andern und zwar Falſchen berichtet wäre), er mir gewiß nicht auf ſolche Art ſchreiben würde, daß ich — nicht im Stande bin im Geringſten zu widerſtehen. Und ich dachte bei mir ſelbſt, ja, wenn ich nicht ſo viel Verdruß in dem Hauſe, wo ich logirte, hätte ausſtehen müſſen und wenn das Ding nicht ſo wie ein Donnerwetter auseinander gegangen wäre, folglich Zeit gehabt hätte die Sache recht mit kaltem Blut zu überlegen, ich Sie gewiß recht gebeten haben würde, nur noch auf einige Zeit Geduld zu haben und mich noch zu Paris zu laſſen. Ich verſichere Sie, ich würde Ehre, Ruhm und Geld erlanget haben und Sie ganz gewiß aus Ihren Schulden geriſſen haben. Nun iſt es aber ſchon ſo, glauben Sie nur nicht, daß es mich reuet; denn nur Sie, liebſter Vater, nur Sie können mir die Bitterkeiten von Salzburg verſüßen, und Sie werden es auch thun, ich bin deſſen verſichert. Doch muß ich Ihnen frei geſtehen, daß ich mit leichterm Herzen in Salzburg anlangen würde, wenn ich nicht wüßte, daß ich allda in Dienſten bin; nur dieſer Gedanke iſt mir unerträglich. Betrachten Sie es ſelbſt, ſetzen Sie ſich in meine Perſon; zu Salzburg weiß ich nicht, wer ich bin, ich bin alles und bisweilen auch gar nichts. Ich verlange aber nicht gar ſo viel, und auch nicht gar ſo wenig, ſondern nur etwas, — wenn ich nur etwas bin. In jedem andern Ort weiß ich es und jeder, wer zur Violin geſtellt iſt, der bleibt dabei, wer zum Clavier ꝛc. Doch das wird ſich alles richten laſſen. Nun, ich hoffe, es wird alles zu meinem Glück und zu meiner Zufriedenheit ausfallen, ich verlaſſe mich ganz auf Sie.

Hier geht es ſehr pauvre zu, doch werde ich übermorgen, Samstag den 17. ich ganz alleine (damit ich keine Unkoſten habe) etlichen guten Freunden, Liebhabern und Kennern zu gefallen per souscription ein Concert geben, denn wenn ich Muſik dabei hätte, ſo würde es mir mit der Illumination über 3 Louisd'or koſten, und wer weiß, ob wir ſo viel zuſammenbringen. — Meine Sonaten müſſen noch nicht geſtochen ſein, obwohl ſie mir für Ende September verſprochen waren. So geht es, wenn man nicht ſelbſt dabei ſein kann. Da iſt auch wieder der eigenſinnige Grimm daran Schuld. Sie werden vielleicht voll der Fehler herauskommen, weil ich ſie ſelbſt nicht habe durchſehen können, ſondern einem Andern habe Commiſſion geben müſſen, und werde etwa ohne die Sonaten zu München ſein. So etwas, das klein ausſieht, kann oft Glück, Ehre und Geld oder aber auch Schande zu wege bringen. —

116. Mozarteum.

Straßburg 26. Oct. 1778.

Ich bin noch hier, wie Sie ſehen, und zwar auf Anrathen des Hrn. Franks und anderer Straßburger Helden, doch morgen reiſe ich ab. In dem letzten Brief habe ich Ihnen geſchrieben daß ich den 17. Samstag ſo ungefähr ein kleines Modell von einem Concert geben werde, weil es hier mit Concertgeben noch ſchlechter iſt, als in Salzburg. Das iſt nun natürlicher Weiſe vorbei; ich habe ganz allein geſpielt, gar keine Muſik genommen, damit ich doch nichts verliere, kurz, ich habe 3 ganze Louisd'or eingenommen. Das meiſte beſtand aber in den Bravo und Braviſſimo, die mir von allen Seiten zugeflogen, und zwar der Prinz Max von Zweibrücken beehrte auch den Saal mit ſeiner Gegenwart. Daß Alles zufrieden war, brauche ich Ihnen nicht zu ſagen. Da habe ich gleich abreiſen wollen, aber man hat mir gerathen, ich ſoll noch bleiben bis andern Samstag und ein großes Concert im Theater geben. Da hatte ich die nämliche Einnahme, zum Erſtaunen und Verdruß und Schande aller Straßburger. Der Director Mr. Villeneuve fouterte über die Einwohner dieſer wirklich abſcheulichen Stadt, daß es eine Art hatte. Ich habe freilich ein wenig mehr gemacht, allein die Unkoſten der Muſik (die ſehr ſehr ſchlecht iſt, ſich aber gut bezahlen läßt), der Illumination, Buchdruckerei, Wache, die Menge Leute bei den Eingängen ꝛc. machten eine große Summe aus; doch ich muß Ihnen ſagen, daß mir die Ohren von dem Applaudiren und Händeklatſchen ſo wehe gethan, als wenn das ganze Theater voll geweſen wäre; alles was darin war, hat öffentlich und laut über die eigenen Stadtbrüder geſchmält und ich habe allen geſagt, daß wenn ich mir mit geſunder Vernunft hätte vorſtellen können, daß ſo wenig Leute kommen würden, ich das Concert ſehr gerne gratis gegeben hätte, nur um das Vergnügen zu haben das Theater voll zu ſehen; und in der That, mir wäre es lieber geweſen, denn bei meiner Ehre, es iſt nichts Traurigeres als eine große Tafel von 80 Couverts und nur 3 Perſonen zum Eſſen. Und dann war es ſo kalt! Ich habe mich aber ſchon gewärmt und um den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, ſo habe ich für meine Unterhaltung recht viel geſpielt, habe um ein Concert mehr geſpielt, als ich verſprochen habe und auf die Letzt lange aus dem Kopf. Das iſt nun vorbei, wenigſtens habe ich mir Ehre und Ruhm gemacht.

Ich habe von Hrn. Scherz 8 Louisd'or genommen, nur aus Fürſorge, indem man niemals wiſſen kann, was einem auf der Reiſe zuſtößt und allzeit beſſer iſt, ich habe, als ich hätte. Ich habe Ihren wahren, väterlich wohlmeinenden Brief geleſen, welchen Sie an Mr. Frank geſchrieben, da Sie ſo wegen meiner in Sorgen waren.* Sie haben freilich nicht wiſſen können, was ich damals, als ich Ihnen von Nancy ſchrieb, ſelbſt nicht wußte, nämlich daß ich ſo lange auf eine gute Gelegenheit werde warten müſſen. Wegen dem Kaufmann, der mit mir reiſt, dürfen Sie ganz außer Sorge ſein, der iſt der ehrlichſte Mann von der Welt, ſorget mehr für mich als für ſich, geht mir zu Gefallen nach Augsburg und München und vielleicht gar nach Salzburg. Wir weinen allzeit zuſammen, wenn wir denken, daß wir ſcheiden müſſen. Er iſt kein gelehrter Mann, allein ein Mann von Erfahrung, wir leben zuſammen wie die Kinder. Wenn er auf ſeine Frau und Kinder denkt, die er zu Paris hinterlaſſen, ſo muß ich ihn tröſten, denk ich auf meine Leute, ſo ſpricht er mir Troſt ein.

Den 31. Okt. an meinem hohen Namenstag amuſirte ich mich ein paar Stunden, oder beſſer, ich amuſirte die andern. Ich habe auf ſo vieles Bitten der Hrn. Frank, de Berger ꝛc. wieder ein Concert gegeben, welches mir wirklich nach Zahlung der Unkoſten (die dießmal nicht groß waren) einen Louisd'or eintrug. Da ſehen Sie, was Straßburg iſt! Ich habe Ihnen oben geſchrieben, daß ich den 27. oder 28. abreiſen werde, das war aber eine Unmöglichkeit, weil man hier auf einmal eine ganze Ueberſchwemmung von Waſſer hatte, die ſehr vielen Schaden gethan. Das werden Sie ſchon in den Zeitungen leſen. Mithin konnte man nicht reiſen, und das war auch das einzige, was mich zum Entſchluß brachte, die Propoſition noch ein Concert zu geben, zu acceptiren, weil ich ohnehin warten mußte.

---

* „Ich beichtete und communicirte ſammt Deiner Schweſter", ſchrieb der Vater, „und bat Gott inſtändigſt um Deine Erhaltung; der beſte Bullinger betet täglich in der heil. Meſſe für Dich."

Morgen gehe ich mit der Diligence, über Mannheim. Erſchrecken Sie nicht. Man muß in fremden Ländern thun, was Leute, die es aus Erfahrung beſſer wiſſen, rathen. Die meiſten Fremden, welche nach Stuttgart (NB. mit der Diligence) gehen, ſehen die 8 Stunden Umweg nicht an, weil der Weg beſſer und der Poſtwagen beſſer iſt. Nun bleibt mir nichts übrig, als Ihnen, liebſter beſter Vater, zu Ihrem kommenden Namensfeſt von Herzen zu gratuliren. Beſter Vater! ich wünſche Ihnen von ganzem Herzen alles was ein Sohn, der ſeinen lieben Vater recht hochſchätzet und wahrhaft liebt, zu wünſchen vermag. Ich danke Gott dem Allmächtigen, daß er Ihnen dieſen Tag in beſter Geſundheit wieder hat erleben laſſen, und bitte ihn nur um dieſe Gnade daß ich Ihnen mein ganzes Leben durch, alle Jahre (deren ich viele zu leben im Sinne habe) gratuliren kann. So ſonderbar, und vielleicht auch lächerlich Ihnen dieſer Wunſch vorkommen mag, ſo wahr und wohlmeinend iſt er, das verſichere ich Sie.

Ich hoffe, Sie werden meinen letzten Brief aus Straßburg erhalten haben. Ich will nichts mehr über Mr. Grimm ſchreiben, doch kann ich nicht umgehen zu ſagen, daß er wegen ſeiner Einfältigkeit ſo übereilt abzureiſen Urſache iſt, daß meine Sonaten noch nicht geſtochen, das heißt noch nicht in Licht oder halt wenigſtens, daß ich ſie noch nicht habe und wenn ich ſie bekomme, etwa voll der Fehler finde. Wenn ich nur noch 3 Tage in Paris geblieben wäre, ſo hätte ich ſie ſelbſt corrigiren und mit mir nehmen können! Der Stecher war desparat, als ich ihm ſagte, daß ich ſie nicht ſelbſt corrigiren kann, ſondern einem andern darüber Commiſſion geben muß. Warum? weil Mr., als ich ihm ſagte, daß ich (weil ich nicht 3 Tage mehr bei ihm im Hauſe ſein kann) wegen den Sonaten zum Graf von Sickingen logiren gehen will, mir antwortete mit vor Zorn funkelnden Augen: „Hören Sie, wenn Sie aus meinem Hauſe gehen, ohne Paris zu verlaſſen, ſo ſchaue ich Sie mein Lebetag nicht mehr an, Sie dürfen mir nicht mehr unter die Augen, ich bin Ihr ärgſter Feind.“ Ja, da war Gelaſſenheit nothwendig. Wenn es mir nicht um Sie geweſen wäre, der von der ganzen Sache nicht informirt iſt, ſo hätte ich ganz gewiß geſagt: „So ſeien Sie es, ſeien Sie mein Feind, Sie ſind es ja ſo, ſonſt würden Sie mich nicht hindern, meine Sachen hier in Ordnung zu bringen, alles was ich verſprochen zu halten, und hiemit meine Ehre und Reputation zu erhalten, Geld zu machen und vielleicht auch mein Glück, denn wenn ich nach München komme, der Churfürſtin ſelbſt meine Sonaten präſentire, ſo halte ich mein Wort, bekomme ein Präſent oder mache vielleicht gar mein Glück.“ So aber machte ich nichts als eine Verbeugung und ging weg, ohne ein Wort zu ſagen. Ehe ich abgereiſet, habe ich es ihm doch geſagt, er antwortete mir aber wie ein Menſch ohne Verſtand oder wie ein böſer Menſch, der bisweilen keinen haben will. Ich habe ſchon zweimal an Mr. Heina geſchrieben und keine Antwort erhalten. Zu Ende September hätten ſie erſcheinen ſollen, und Mr. Grimm hätte mir die verſprochenen Exemplare gleich nachſchicken ſollen. Ich glaubte, ich würde in Straßburg alles antreffen, Mr. Grimm ſchreibt mir, er hört und ſieht nichts davon; ſobald er ſie bekommt ſo wird er ſie mir ſchicken, ich hoffe ich werde ſie bald bekommen.

Straßburg kann mich faſt nicht entbehren! Sie können nicht glauben, was ich hier in Ehren gehalten und beliebt bin. Die Leute ſagen, es geht bei mir alles ſo nobel zu, ich ſei ſo geſetzt und höflich und habe ſo eine gute Aufführung. Alles kennt mich. Sobald ſie den Namen gehört haben, ſo ſind ſchon gleich die zwei Herrn Silbermann und Herr Hepp (Organiſt) zu mir gekommen, Herr Capellmeiſter Richter auch. Er iſt jetzt ſehr eingeſchränkt, anſtatt 40 Bouteillen Wein ſauft er jetzt etwa nur 20 des Tages. Ich habe auf die zwei hier beſten Orgeln von Silbermann öffentlich geſpielt, in der lutheriſchen Kirche, in der Neukirche und Thomaskirche. Wenn der Cardinal (der ſehr krank war, als ich ankam) geſtorben wäre, ſo hätte ich einen guten Platz bekommen, denn Herr Richter iſt 78 Jahr alt. Nun leben Sie recht wohl, ſeien Sie recht munter und aufgeräumt, denken Sie, daß

Ihr Sohn Gott Lob und Dank friſch und geſund und vergnügt iſt, weil er ſeinem Glücke immer näher kommt. — Letzten Sonntag habe ich im Münſter eine neue Meſſe von Herrn Richter gehört, die charmant geſchrieben iſt.

117. Mozarteum.

Mannheim 12. Nov. 1778.

Ich bin hier den 6. glücklich angelangt, und habe alle meine guten Freunde auf eine angenehme Art überraſcht. Gott Lob und Dank, daß ich wieder in meinem lieben Mannheim bin! Ich verſichere Sie, wenn Sie hier wären, ſo würden Sie das nämliche ſagen. Ich wohne bei der Mad. Cannabich die nebſt ihrer Familie und allen guten Freunden faſt vor Freude außer ſich kam, als ſie mich wieder ſah. Wir haben uns noch nicht ausgeredet, denn ſie erzählt mir all die Hiſtorien und Veränderungen, die ſeit meiner Abweſenheit vorbeigegangen. Ich habe noch, ſo lange ich hier bin, nicht zu Hauſe geſpeiſt, denn es iſt recht das Geriß um mich; mit Einem Wort, wie ich Mannheim liebe, ſo liebt auch Mannheim mich, und ich weiß nicht, ich glaube, ich werde doch noch hier angeſtellt werden! Hier, nicht in München, denn der Churfürſt wird, glaube ich, gar gern wieder ſeine Reſidenz in Mannheim machen, indem er die Grobheiten von den Herrn Bayern unmöglich lange wird aushalten können. Sie wiſſen, daß die Mannheimer Truppe in München iſt? Da haben ſie ſchon die zwei erſten Actricen, Mad. Toscani und Mad. Urban ausgepfiſſen und war ſo ein Lärm, daß ſich der Churfürſt ſelbſt über die Loge neigte und ſch machte, — nachdem ſich aber kein Menſch irre machen ließ, hinab ſchickte und aber der Graf Seeau, nachdem er einigen Officieren ſagte, ſie ſollten doch kein ſo Lärm machen, der Churfürſt ſehe es nicht gerne, zur Antwort bekam, ſie ſeien um ihr baar Geld da und hätte ihnen kein Menſch zu befehlen. — Doch was ich für ein Narr bin! dieß werden Sie ſchon längſt durch unſern *** wiſſen.

Nun kommt etwas. Ich kann hier vielleicht 40 Louisd'or gewinnen! Freilich muß ich 6 Wochen hier bleiben oder längſtens 2 Monat. Die Seileriſche Truppe iſt hier, die Ihnen ſchon par Renommée bekannt ſein wird. Herr von Dalberg iſt Director davon. Dieſer läßt mich nicht fort, bis ich ihm nicht ein Duodrama componirt habe, und in der That habe ich mich gar nicht lange beſonnen, denn dieſe Art Drama zu ſchreiben, habe ich mir immer gewünſcht. Ich weiß nicht, habe ich Ihnen, wie ich das erſte Mal hier war, etwas von dieſer Art Stücke geſchrieben? Ich habe damals hier ein ſolch Stück 2 Mal mit dem größten Vergnügen aufführen geſehen; in der That, mich hat noch niemals etwas ſo ſurprenirt! Denn ich bildete mir immer ein, ſo was würde keinen Effect machen. Sie wiſſen wohl, daß da nicht geſungen, ſondern declamirt wird und die Muſik wie ein obligirtes Recitativ iſt. Bisweilen wird auch unter der Muſik geſprochen, welches alsdann die herrlichſte Wirkung thut. Was ich geſehen, war „Medea“ von Benda. — Er hat noch eine gemacht, „Ariadne auf Naxos“, beide wahrhaftig vortrefflich. Sie wiſſen, daß Benda unter den lutheriſchen Capellmeiſtern immer mein Liebling war. Ich liebe dieſe zwei Werke ſo, daß ich ſie bei mir führe. Nun ſtellen Sie ſich meine Freude vor, daß ich das, was ich mir gewünſcht, zu machen habe! Wiſſen Sie, was meine Meinung wäre? Man ſolle die meiſten Recitative auf ſolche Art in der Oper tractiren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Muſik auszudrücken ſind, das Recitativ ſingen.

Man richtet hier auch eine Académie des amateurs auf, wie in Paris, wo Hr. Fränzel das Violin dirigirt, und da ſchreibe ich juſt an einem Concert für Clavier und Violine. Meinen lieben Freund Raaff habe ich noch hier angetroffen, er iſt aber den 8. von hier weg. Er hat mich hier ſehr gelobt und ſich um mich angenommen, und ich hoffe er wird es in München auch thun. Wiſſen Sie, was der verfluchte Kerl Seeau hier geſagt hat? Meine Opera buffa zu München [vgl. S. 36 ff.] ſei ausgepfiffen worden. Unglücklicher Weiſe hat er es an einem Ort geſagt, wo man mich gar zu ſehr kennt. Mich ärgert aber nur die Keckheit, indem die Leute, wenn ſie nach München kommen, juſt das Gegentheil erfahren können. Ein ganzes bayeriſches Regiment iſt hier, und da iſt mit hier die Fräulein de Pauli; wie ſie mit ihrem dermaligen Namen heißt, weiß ich nicht; ich war aber ſchon bei ihr, denn ſie hat gleich zu mir geſchickt. O, was iſt doch für ein Unterſchied zwiſchen den Pfälzern und Bayern! Was das für eine Sprache iſt! wie grob! Und die ganze Lebensart ſchon! Ich habe wahrlich Sorge, wenn ich wieder das hoben und alles mit einander hören werde, und das geſtrenge Herr!

Nun leben Sie recht wohl, und ſchreiben Sie mir bald; nur die einfache Adreſſe an mich, denn auf der Poſt wiſſen ſie ſchon wo ich bin! Hören Sie nur, wie mein Name hier bekannt iſt; es iſt gar nicht möglich, daß hier ein Brief für mich verloren geht. Mein Bäsle hat mir geſchrieben und anſtatt pfälziſchen Hof fränkiſchen Hof. Der Wirth hat den Brief gleich zum Hrn. Hofkammerrath Serrarius geſchickt, wo ich das vorigemal logirt habe. Was mich bei der ganzen Mannheimer und Münchner Geſchichte am meiſten freuet, iſt, daß der Weber ſeine Sache ſo gut gemacht hat; ſie kommen nun auf 1600 Fl., denn die Tochter hat allein 1000 Fl. und ihr Vater 400 und dann wieder 200 als Souffleur. Der Cannabich hat das meiſte dabei gethan, es war eine ganze Hiſtorie, wegen Graf Seeau; wenn Sie es noch nicht wiſſen, ſo will ich Ihnen nächſtens ſchreiben.

Ich bitte Sie, liebſter Vater, machen Sie ſich dieſe Sache zu Salzburg zu Nutzen und reden Sie ſo viel und ſtark, daß der Erzbiſchof glaubt, ich werde vielleicht nicht kommen und ſich reſolvirt mir beſſern Gehalt zu geben; denn hören Sie, ich kann nicht mit ruhigem Gemüth darauf denken, der Erzbiſchof kann mich gar nicht genug bezahlen für die Sclaverei in Salzburg! Wie ich ſage, ich empfinde alles Vergnügen, wenn ich gedenke Ihnen eine Viſite zu machen, aber lauter Verdruß und Angſt, wenn ich mich wieder an dieſem Bettelhof ſehe! Der Erzbiſchof darf mit mir gar noch nicht den Großen, wie er es gewohnt war, zu ſpielen anfangen, — es iſt gar nicht unmöglich, daß ich ihm eine Naſe drehe! — gar leicht, und ich weiß gewiß, daß Sie auch Theil an meiner Freude nehmen werden. Adieu. —

118. Münchener Staatsbibliothek.

Mannheim 24. Nov. 1778.

Monsieur le Baron.*

Ich habe Ihnen ſchon zweimal aufwarten wollen, aber niemalen das Glück gehabt Sie anzutreffen; geſtern waren Sie zu Hauſe, ich konnte Sie aber nicht ſprechen. Daher bitte ich Sie um Verzeihung daß ich Ihnen mit etlichen Zeilen läſtig fallen muß, indem es für mich ſehr dringend iſt, daß ich mich Ihnen erkläre. — Herr Baron! Sie kennen mich, ich bin nicht intereſſirt, beſonders wenn ich weiß daß ich im Stande bin einem ſo großen Kenner und Liebhaber der Muſik wie Sie ſind einen Gefallen zu erweiſen. Im Gegentheil weiß ich auch, daß Sie ganz gewiß nicht verlangen werden, daß ich hier Schaden haben ſollte; — mithin nehme ich mir die Freiheit nun mein letztes Wort in dieſer Sache zu reden, indem ich unmöglich auf ungewiß mich länger aufhalten kann. Ich verbinde mich um 25 Louisd'or ein Monodrama zu ſchreiben, mich zwei Monate noch hier aufzuhalten, Alles in Ordnung zu bringen, allen Proben beizuwohnen ꝛc., jedoch mit dieſem Beiſatz, daß, es mag ſich ereignen was nur will, ich zu Ende Januars meine Bezahlung habe. Daß ich mir ausbitte im Spectakel frei zu ſein verſteht ſich von ſelber. Sehen Sie, mein Herr Baron, daß iſt Alles was ich thun kann. Wenn Sie es recht überlegen, ſo werden Sie ſehen daß ich gewiß ſehr discret handle. Was Ihre Oper betrifft, ſo verſichere ich Sie, daß ich ſie von Herzen gern in Muſik ſetzen möchte. Dieſe Arbeit könnte ich zwar nicht um 25 Louisd'or übernehmen, das werden Sie ſelbſt zugeſtehen; denn es iſt (recht gering gerechnet) noch einmal ſoviel Arbeit als ein Monodram; — und was mich am meiſten davon abhalten würde, wäre daß, wie Sie mir ſelbſt ſagten, ſchon wirklich Gluck und Schweitzer daran ſchreiben. Doch ſetzen wir daß Sie mir 50 Louisd'or dafür geben wollten, ſo würde ich es Ihnen als ein ehrlicher Mann ganz gewiß abrathen. Ein Oper ohne Sänger und Sängerinen — was will man denn da machen! Uebrigens wenn dieſer Zeit ein Ausſehen iſt, daß man ſie aufführen kann, ſo werde ich mich nicht weigern Ihnen zu Liebe dieſe Arbeit anzunehmen; — denn ſie iſt nicht klein, das ſchwöre ich Ihnen bei meiner Ehre. — Nun habe ich Ihnen meine Gedanken klar und aufrichtig erklärt; nun bitte ich um Ihre Entſchließung. —

---

* An den Freiherrn Heribert von Dalberg.

119. Mozarteum.

Mannheim 3. Dez. 1778.

Ich habe Sie wegen zwei Sachen um Verzeihung zu bitten; erſtens, daß ich Ihnen ſo lange nicht geſchrieben und zweitens, daß ich für diesmal kurz ſein muß. Daß ich Ihnen ſo lange nicht geantwortet, iſt kein Menſch Schuld, als Sie ſelbſt, durch Ihren erſten Brief nach Mannheim. Ich hätte mir wahrhaftig niemals vorgeſtellt, — doch ſtille, ich will nichts mehr davon ſagen, denn es iſt nun alles ſchon vorbei. Künftigen Mitwoch, als den neunten reiſe ich ab, eher konnte ich nicht; denn weil ich noch ein paar Monate hier zu bleiben glaubte, übernahm ich Scolaren und da wollte ich doch meine 12 Lectionen ausmachen. Ich verſichere Sie, Sie können ſich gar nicht vorſtellen, was für gute und wahre Freunde ich hier habe; mit der Zeit wird es ſich gewiß zeigen. Warum ich kurz ſein muß? Weil ich die Hände voll zu thun habe. Ich ſchreibe nun dem Hrn. von Gemmingen und mir ſelbſt zu Liebe den erſten Act der declamirten Oper (die ich hätte ſchreiben ſollen) umſonſt, nehme es mit mir, und mache es dann zu Hauſe aus. Sehen Sie, ſo groß iſt meine Begierde zu dieſer Art Compoſition. Der Herr von Gemmingen iſt der Poet, verſteht ſich, und das Duodrama heißt „Semiramis“.

Künftigen Mitwoch reiſe ich ab, wiſſen Sie wohl, mit was für Gelegenheit? Mit dem Herrn Reichsprälaten von Kaiſersheim. Als ihm ein guter Freund von mir geſprochen, ſo kannte er mich gleich vom Namen aus und zeigte viel Vergnügen, mich zum Reiſecompagnon zu haben. Er iſt (obwohl er ein Pfaff und Prälat iſt) ein recht liebenswürdiger Mann. Ich gehe alſo über Kaiſersheim und nicht Stuttgart; da liegt mir aber gar nichts daran, denn es iſt gar zu gut, wenn man auf der Reiſe den Beutel (der ohnehin gering iſt) ein wenig ſparen kann. Geben Sie mir doch einmal Antwort auf folgende Fragen: Wie gefallen die Comödianten zu Salzburg? Heißt das Mädl, welches ſingt, nicht Keyſerin? Spielt Herr Feiner auch das engliſche Horn? Ach wenn wir nur auch Klarinette hätten! Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten für einen herrlichen Effect macht. Ich werde dem Erzbiſchof bei der erſten Audienz viel Neues erzählen und vielleicht auch einige Vorſchläge machen. Ach die Muſik könnte bei uns viel ſchöner und beſſer ſein, wenn der Erzbiſchof nur wollte. Die Haupturſache, warum ſie es nicht iſt, iſt wohl weil gar zu viele Muſiken ſind. Ich habe gegen die Cabinetsmuſik nichts einzuwenden, nur gegen die großen.

Apropos, Sie ſchreiben gar nichts, aber ohne Zweifel werden Sie wohl den Koffer erhalten haben, denn ſonſt müßte es wohl der Herr von Grimm verantworten. Da werden Sie die Arie, die ich der Mademoiſelle Weber geſchrieben, gefunden haben. Sie können ſich nicht vorſtellen, was die Arie für einen Effect mit den Inſtrumenten macht, man ſieht's ihr nicht ſo an, es muß ſie aber wahrlich eine Weberin ſingen. Ich bitte Sie, geben Sie ſelbe keinem Menſchen, denn das wäre die größte Unbilligkeit, die man begehen könnte, indem ſie ganz für ſie geſchrieben und ihr ſo paßt wie ein Kleid auf den Leib. —

120. Mozarteum.

Kaiſersheim 18. Dez. 1778.

Sonntags den 13. bin ich Gott Lob und Dank glücklich mit der ſchönſten Gelegenheit von der Welt, hier angelangt und habe gleich das unbeſchreibliche Vergnügen gehabt einen Brief von Ihnen zu finden. Warum ich Ihnen nicht gleich geantwortet, iſt die Urſache, weil ich Ihnen die ſicherſte und gewiſſeſte Nachricht meiner Abreiſe von hier melden wollte, und ich es aber ſelbſt noch nicht wußte, mich aber endlich entſchloſſen, weil der Herr Prälat den 26. oder 27. dieſes nach München reiſt, ihm wieder Geſellſchaft zu leiſten. Doch muß ich Ihnen melden, daß er nicht über Augsburg geht; ich verliere nichts dabei, doch wenn Sie etwas vielleicht zu beſtellen oder zu betreiben haben, wo meine Gegenwart etwa nothwendig ſein ſollte, ſo kann ich, wenn Sie befehlen, allzeit von München, weil es ſehr nahe, eine kleine Spazierfahrt hin machen. Meine Reiſe von Mannheim bis hierher war für einen Mann, der mit leichtem Herzen von einer Stadt wegreiſet, gewiß eine der angenehmſten. Der Herr Prälat und ſein Herr Kanzler, ein recht ehrlicher braver und liebenswürdiger Mann, fuhren allein in einer Chaiſe, der Herr Kellermeiſter P. Daniel, Bruder Anton, Hr. Secretair und ich fuhren allzeit eine halbe, bisweilen auch eine Stunde voraus. Allein für mich, dem niemals etwas ſchmerzlicher gefallen iſt, als dieſe Abreiſe, war folglich dieſe Reiſe nur halb angenehm, ſie wäre mir gar nicht angenehm, ja gar ennuyant geweſen, wenn ich nicht von Jugend auf ſchon ſo ſehr gewohnt wäre, Leute, Länder und Städte zu verlaſſen und nicht große Hoffnung hätte, dieſe meine zurückgelaſſenen guten Freunde wieder und bald wieder zu ſehen. Unterdeſſen kann ich nicht läugnen, ſondern muß Ihnen aufrichtig geſtehen, daß nicht nur allein ich, ſondern alle meine guten Freunde, beſonders aber das Cannabichiſche Haus, die letzten Tage, da nun endlich der Tag meiner Abreiſe beſtimmt war, in den bedauerungswürdigſten Umſtänden war. Wir glaubten, es ſei nicht möglich, daß wir ſcheiden ſollten. Ich ging erſt morgens um $^1/_2$ 9 Uhr ab und Mad. Cannabich ſtand doch nicht auf, ſie wollte und konnte nicht Abſchied nehmen, ich wollte ihr auch das Herz nicht ſchwer machen, reiſte alſo ab, ohne mich bei ihr ſehen zu laſſen. Allerliebſter Vater, ich verſichere Sie, daß dies vielleicht eine meiner beſten und wahren Freundinnen iſt, denn ich nenne nur Freund und Freundin eine Perſon, die es in allen Situationen iſt, die Tag und Nacht auf nichts ſinnt, als das Beſte ihres Freundes zu beſorgen, alle vermögende Freunde anſpannt, ſelbſt arbeitet, ihn glücklich zu machen. Sehen Sie, dies iſt das wahre Portrait der Mad. Cannabich. Es iſt freilich Intereſſe auch dabei, allein wo geſchieht etwas, ja wie kann man etwas thun auf dieſer Welt ohne Intereſſe? Und was mir bei der Mad. Cannabich gar wohl gefällt, iſt daß ſie es auch gar nicht läugnet, ich will es Ihnen ſchon mündlich ſagen, auf was für Art ſie es mir geſagt hat, denn wenn wir allein beiſammen ſind, welches ſich leider ſehr ſelten ereignet, ſo werden wir ganz vertraut. Von allen guten Freunden, die ihr Haus frequentiren, bin ich der einzige, der ihr ganzes Vertrauen hat, der all ihre Haus-, Familien-Verdruß, Anliegen, Geheimniſſe und Umſtände weiß. Ich verſichere Sie (wir haben es auch zu uns ſelbſt geſagt), daß wir uns das erſtemal nicht ſo gut gekannt haben, wir haben uns nicht recht verſtanden, aber wenn man im Haus wohnt, ſo hat man mehr Gelegenheit einander kennen zu lernen, und ſchon in Paris fing ich an, die wahre Freundſchaft vom Cannabichiſchen Haus recht einzuſehen, indem ich von guten Händen wußte, wie er und ſie ſich um mich annahmen. Ich ſpare mir viele Sachen mündlich Ihnen zu ſagen und zu entdecken, denn ſeit meiner Zurückkunſt von Paris hat ſich die Scene um ein Merkliches verändert, aber noch nicht ganz.

Nun etwas von meinem Kloſterleben. Das Kloſter an ſich ſelbſt hat keinen großen Eindruck auf mich gemacht, denn wenn man einmal Kremsmünſter geſehen hat, ſo — ich rede vom äußerlichen und von dem was man hier Hof heißt, das koſtbarſte muß ich erſt ſehen. Was mir am lächerlichſten vorkommt, iſt das grauſame Militair. Möchte doch wiſſen, zu was? Nachts höre ich allzeit ſchreien: „Wer da?“ Gebe aber allzeit fleißig Antwort: „Schmecks!“ Daß der Herr Prälat ein recht liebenswürdiger Mann iſt, wiſſen Sie; daß ich mich aber unter die Klaſſe ſeiner Favoriten zählen darf, wiſſen Sie nicht; es wird mich aber weder in Unglück noch in Glück bringen, glaube ich. doch iſt es immer gut einen Freund mehr in der Welt zu haben.

Was die Monodrama oder Duodrama betrifft, ſo iſt eine Stimme zum Singen gar nicht nothwendig, indem keine Note darin geſungen wird, es wird nur geredet; mit Einem Wort es iſt ein Recitativ mit Inſtrumenten, nur daß der Acteur ſeine Worte ſpricht und nicht ſingt. Wenn Sie es nur einmal am Clavier hören werden, ſo wird es Ihnen ſchon gefallen; hören Sie es aber einmal in der Execution, ſo werden Sie ganz hingeriſſen, da ſtehe ich Ihnen gut dafür; allein einen guten Acteur oder gute Actrice erfordert es.

Nun ſchäme ich mich in der That, wenn ich nach München komme ohne meine Sonaten. Ich begreife es nicht, das war wohl ein dummer Streich von Grimm, ich habe es ihm auch geſchrieben, daß er nun einſehen wird, daß es eine kleine Uebereilung von ihm war. Mich hat noch nichts ſo ſehr geärgert, als dieſes; überlegen Sie es, ich weiß, daß meine Sonaten heraus ſind ſeit anfangs November, und ich als Autor habe ſie nicht und kann ſie der Churfürſtin, der ſie dedicirt ſind, nicht überreichen. Ich habe unterdeſſen Anſtalten gemacht, daß ſie mir nicht fehlen können. Ich hoffe, daß ſie meine Baaſe in Augsburg nun erhalten hat oder daß ſie bei Joſef Killian allda liegen, und hab ſchon geſchrieben, daß ſie mir ſie gleich ſchicken ſoll. Nun, bis ich ſelbſt komme, empfehle ich Ihnen beſtens einen Organiſten, zugleich auch guten Clavieriſten, Hrn. Demmler in Augsburg. Ich dachte gar nicht mehr an ihn und war ſehr froh, als man hier von ihm ſprach, das iſt ein ſehr gutes Genie; die ſalzburgeriſchen Dienſte könnten ihm zu ſeinem ferneren Glücke ſehr nützlich ſein, denn es fehlt ihm nichts als ein guter Wegweiſer in der Muſik, und da wüßte ich ihm keinen beſſern Conducteur als Sie, mein liebſter Vater, und es wäre wahrlich Schade, wenn er auf Abwege gerathen ſollte [vgl. S. 76].

Nun wird zu München die traurige „Alceſte“ vom Schweitzer aufgeführt! — Das Beſte (nebſt einigen Anfängen, Mittelpaſſagen und Schlüſſen einiger Arien) iſt der Anfang des Recitativs „O Jugendzeit!“ — und dies hat erſt der Raaff gut gemacht; er hat es dem Hartig (der die Rolle des Admet ſpielt) punctirt und dadurch die wahre Expreſſion hineingebracht. Das ſchlechteſte aber (nebſt dem ſtärkſten Theil der Oper) iſt gewiß die Ouverture.

Wegen den Kleinigkeiten, die im Koffer abgegangen, iſt es ganz natürlich, daß bei dergleichen Umſtänden leicht etwas verloren, ja auch geſtohlen wird. Das kleine amethiſtene Ringl habe ich der Garde geben müſſen, die bei meiner Mutter ſel. gewacht hat, weil ſie ſonſt den Brautring behalten hätte. [Ein Dintenfleck.] Das Dintenfaß iſt zu voll und ich bin zu hitzig im Eintunken, das ſehen Sie ganz klar. Wegen der Uhr haben Sie es errathen, die hat ſtudirt; habe aber nicht mehr als 5 Louisd'or dafür bekommen können und das in Anſehung des Werks, welches gut war, denn die

Façon wiſſen Sie von ſelbſt, daß ſie alt war und jetzt gar ganz aus der Mode. Weil wir juſt von Uhren reden, ſo will ich Ihnen ſagen, daß ich nun eine Uhr mitbringe, eine wahre Pariſerin. Sie wiſſen was an meiner Steinerluhr war? wie ſchlecht die Steinerl waren, wie plump und ungeſchickt die Façon, — doch das würde ich alles noch nicht achten, wenn ich nur nicht ſo viel unnützes Geld für Repariren und Richten hätte ausgeben müſſen, und doch ging die Uhr einen Tag eine Stunde auch zwei zu frühe, den andern Tag ſo viel zu ſpät. Die vom Churfürſt machte es juſt auch ſo und war aber noch dabei ſo ſchlecht und gebrechlich gearbeitet, daß ich es Ihnen nicht ſagen kann. Dieſe meine zwei Uhren habe ich mit ſammt den Ketten für eine Pariſerin von 20 Louisd'or hergegeben. Nun weiß ich doch einmal, wie viel Uhr daß es iſt? ſo weit habe ich es mit meinen 5 Uhren nicht gebracht. Nun habe ich unter vier doch eine, wo ich mich darauf verlaſſen kann. —

121.[*]

Kaiſersheim 23. Dez. 1778.

Ma très chère Cousine!

In größter Eil und mit vollkommenſter Reue und Leid und ſteifen Vorſatz ſchreibe ich Ihnen und gebe Ihnen die Nachricht daß ich morgen ſchon nach München abreiſe. Liebſtes Bäsle, ſei kein Häsle! ich wäre ſehr gern nach Augsburg, das verſichere ich Sie, allein der Hr. Reichsprälat hat mich nicht weggelaſſen und ich kann ihn nicht haſſen, denn das wäre wider das Geſetz Gottes und der Natur, und wers nicht glaubt iſt — —; mithin iſt es halt einmal ſo. Vielleicht komme ich von München auf einen Sprung nach Augsburg, allein es iſt nicht ſo ſicher; wenn Sie ſo viel Freude haben mich zu ſehen wie ich Ihnen, ſo kommen Sie nach München in die werthe Stadt. Schauen Sie daß Sie vorm neuen Jahr noch drinnen ſind, ſo will ich Sie dann betrachten vorn und hint, 'will Sie überall herumführen, — — doch nur eins iſt mir leid daß ich Sie nicht kann logiren, weil ich in keinem Wirthshaus bin, ſondern wohne bey —.ja wo? das möchte ich wiſſen [bei Webers]. Nun Spassus a part — juſt deſſentwegen iſt es für mich ſehr nothwendig daß Sie kommen — Sie werden vielleicht eine große Rolle zu ſpielen bekommen. Alſo kommen Sie gewiß; ich werde alsdann in eigener hoher Perſon Ihnen complimentiren, Ihnen den — petſchiren, Ihre Hände küſſen, — — Sie embraſſiren, Ihnen was ich Ihnen etwa alles ſchuldig bin, haarklein bezahlen und einen wackern laſſen erſchallen. Nun Adieu, mein Engel, mein Herz, ich warte auf Sie mit Schmerz.

---

[*] Nach einer Abſchrift vom Original, die früher der Chorregent A. Jähndl und augenblicklich die Frau Hofapotheker Hilz in Salzburg beſitzt.

Votre sincère Cousin
W. A. Mozart.

Schreiben Sie mir nur gleich nach München poste restante ein kleines Briefl. von 24 Bögen, aber ſchreiben Sie nicht hinein, wo ſie logiren werden, damit ich Sie und Sie mich nicht finden.

122. Mozarteum.

München 29. Dez. 1778.

Dieſes ſchreibe ich in der Behauſung des Hrn. Becke [des Flötiſten Nr. 60 f.]. Ich bin den 25. Gott Lob und Dank glücklich hier angelangt, allein es war mir bis dato unmöglich, Ihnen zu ſchreiben. Ich ſpare mir alles, wenn ich werde das Glück und Vergnügen haben, Sie wieder mündlich zu ſprechen, denn heute kann ich nichts als weinen, ich habe gar ein zu empfindſames Herz. Unterdeſſen gebe ich Ihnen nur Nachricht, daß ich den Tag, ehe ich von Kaiſersheim abgereiſet bin, meine Sonaten richtig erhalten habe, und ſie folglich der Churfürſtin hier ſelbſt überreichen werde, daß ich nur abwarten werde, bis die Oper* in Scene iſt und alsdann gleich abreiſen werde, ausgenommen ich befände es ſehr nützlich und ſehr glücklich für mich, wenn ich noch einige Zeit hier bleibe; und da weiß ich gewiß, ja ich bin gewiß verſichert, daß Sie nicht allein damit zufrieden, ſondern mir es ſelbſt anrathen würden. Ich habe von Natur aus eine ſchlechte Schrift, das wiſſen Sie, denn ich habe niemals ſchreiben gelernt, doch habe ich mein Lebtag niemals ſchlechter geſchrieben als diesmal, denn ich kann nicht, mein Herz iſt gar zu ſehr zum Weinen geſtimmt. Ich hoffe Sie werden mir bald ſchreiben und mich tröſten, ich glaube, es wird am Beſten ſein, wenn Sie mir poste restante ſchreiben, da kann ich doch den Brief ſelbſt ablangen. Ich wohne bei den Weberiſchen, doch beſſer würde es ſein, ja am Beſten, wenn Sie Ihre Briefe an unſern Freund Becke adreſſiren wollten.

---

* Schweitzer's „Alceſte“. Vgl. S. 221.

Ich werde (unter uns geſagt, im größten Geheimniß) eine Meſſe hier ſchreiben, alle guten Freunde rathen es mir. Ich kann nicht beſchreiben, was Cannabich und Raaff für Freunde von mir ſind! Nun, leben Sie wohl, beſter, liebſter Vater! ſchreiben Sie mir bald.

Glückſeliges neues Jahr! Mehr kann ich heut nicht zu Wege bringen. —

Dieſer Brief iſt ſo flüchtig wie kein anderer geſchrieben und verräth die heftigſte Gemüthsbewegung. Mozart hatte ſich die ganze Reiſe hindurch auf nichts ſo ſehr gefreut wie auf das Wiederſehen ſeiner lieben Weberin in München. Hatte er doch ſogar dem Bäsle „eine große Rolle“ dabei zugedacht. Nun aber mußte er erfahren, daß Aloyſia ihm untreu geworden. „Mozart erſchien“, erzählt Niſſen, „wegen der Trauer über ſeine Mutter nach franzöſiſcher Sitte in einem rothen Rock mit ſchwarzen Knöpfen, fand aber bei der Aloyſia veränderte Geſinnung für ihn. Sie ſchien den um welchen ſie ehedem geweint hatte, nicht mehr zu kennen. Deshalb ſetzte ſich Mozart flugs ans Clavier und ſang laut: Ich laß das Mädel gern das mich nicht will.“ Dazu kam, daß der Vater über das lange Ausbleiben Wolfgangs im höchſten Grade ungehalten war, weil er fürchtete der Erzbiſchof werde die Anſtellung widerrufen, und Wolfgang nun in große Sorge gerieth, ſein geliebter Vater werde ihn zu Hauſe nicht freundlich empfangen.

123. Mozarteum.

München 31. Dez. 1778.

Ich habe Ihren Brief dieſen Augenblick durch unſern Freund Becke erhalten. Ich habe an Sie vorgeſtern in ſeiner Behauſung geſchrieben, aber einen Brief, dergleichen ich noch niemals geſchrieben; denn dieſer Freund redete mir ſo viel von Ihrer väterlichen und zärtlichen Liebe, von Ihrer Nachſicht gegen mich, von Ihrer Nachgebung und Diſcretion, wenn es darauf ankömmt mein künftiges Glück zu befördern, daß mein Herz ganz zum Weinen geſtimmt wurde. Nun aber durch Ihres vom 28. erſehe ich nur gar zu klar, daß Hr. Becke in ſeiner Unterredung mit mir ein wenig übertrieben war. Nun klar und deutlich. Sobald die Oper (Alceſte) in Scene iſt, ſo werde ich abreiſen, und ſoll der Poſtwagen den Tag nach der Oper gehen oder gar in der Nacht noch. Hätten Sie doch mit der Frau von Robinig geſprochen, vielleicht hätte ich mit ihr nach Hauſe reiſen können. Nun, dem ſei wie ihm wolle, den 11. iſt die Oper und den 12. (wenn die Diligence abgeht) bin ich weg. Mein Intereſſe wäre, daß ich noch ein bischen länger bliebe, allein das will ich Ihnen aufopfern in der Hoffnung daß ich in Salzburg doppelt dafür werde belohnt werden. Wegen den Sonaten haben Sie nicht den beſten Gedanken gehabt! Alſo, wenn ich ſie nicht hätte, ſollte ich gleich abreiſen? oder ſollte ich mich bei Hof vielleicht gar nicht ſehen laſſen? Dies könnte ich als ein Mann, der ſo bekannt hier iſt, nicht thun. Sorgen Sie aber nicht, ich habe meine Sonaten in Kaiſersheim bekommen, ich werde ſie ſobald ſie gebunden ſind, S. Ch. D. überreichen. — Apropos, was will denn dies ſagen, luſtige Träume? Ueber das Träumen halte ich mich nicht auf, denn da iſt kein Sterblicher auf dem ganzen Erdboden der nicht manchmal träumet! Allein luſtige Träume! ruhige Träume, erquickende ſüße Träume! das iſt es, — Träume, die wenn ſie wirklich wären, mein mehr trauriges als luſtiges Leben leidentlich machen würden.

Den 1. Dieſen Augenblick erhalte ich durch einen ſalzburgiſchen Vetturino ein Schreiben von Ihnen, welches mich wirklich im erſten Augenblick ſtutzen gemacht hat. Um Gottes

Himmelswillen glauben Sie denn daß ich jetzt den Tag meiner Abreiſe beſtimmen kann oder glauben Sie etwa, ich möchte gar nicht kommen? Wenn man einmal ſchon ſo nahe iſt, ſo könnte man, glaube ich, ruhig ſein. Als mir der Kerl ſeine Reiſe ganz erklärt hatte, ſo kam mir eine große Luſt mitzugehen, allein ich kann noch nicht; morgen oder übermorgen werde ich S. Ch. D. erſt die Sonaten überreichen können, und dann werde ich doch (bei aller möglichen Betreibung) etwelche Tage auf ein Präſent warten müſſen. Das verſpreche ich Ihnen bei meiner Ehre, daß ich mich Ihnen zu lieb entſchließen will, die Oper gar nicht zu ſehen, ſondern gleich den Tag nach Empfang eines Präſentes abreiſen will, aber es kommt mir ſchwer an, das bekenne ich; doch wenn es Ihnen auf etwelche Tage mehr oder weniger ankömmt, ſo ſei es. Antworten Sie mir gleich darüber. Den 2. Mündlich freue ich mich, mit Ihnen zu ſprechen, da werden Sie alles erſt recht hören, wie meine Sachen hier ſtehen. Auf Raaff dürfen Sie gar kein Mißtrauen oder Verdruß haben, das iſt der ehrlichſte Mann von der Welt, er iſt halt kein großer Liebhaber vom Schreiben. Die Haupturſache iſt aber, weil er nicht gern etwas zu früh verſpricht, und doch gerne Hoffnung gibt; übrigens hat er (wie auch Cannabich) ſchon mit Händen und Füßen gearbeitet.

124. Mozarteum.

München 8. Jan. 1779.*

Ich hoffe, Sie werden mein letztes, welches ich durch den Lohnkutſcher habe abſchicken wollen, weil ich ihn aber verſäumt, der Poſt übergeben habe, richtig erhalten haben, ich habe alle Ihre Schreiben mithin auch Ihr letztes vom 31. Dezember durch Hrn. Becke richtig bekommen. Ich habe ihm meinen Brief und er mir den ſeinigen leſen laſſen. Ich verſichere Sie, mein liebſter Vater, daß ich mich nun ganz zu Ihnen (aber nicht nach Salzburg) freue, weil ich nun durch Ihr letztes verſichert worden bin, daß Sie mich beſſer kennen, als vorhin. Es war niemals keine andere Urſache an dem langen Verzögern nach Haus zu reiſen, an der Betrübniß, die ich endlich, weil ich meinem Freund Becke mein ganzes Herz entdeckte, nicht mehr bergen konnte, als dieſer Zweifel. Was könnte ich denn ſonſt für eine Urſache haben? Ich weiß mich nichts ſchuldig, daß ich von Ihnen Vorwürfe zu befürchten hätte, ich habe keinen Fehler (denn ich nenne einen Fehler das, welches einem Chriſten und ehrlichen Mann nicht anſteht) begangen, mit Einem Worte, ich freue mich und ich verſpreche mir ſchon im Voraus die angenehmſten und glücklichſten Tage, aber nur in Ihrer und meiner liebſten Schweſter Geſellſchaft. Ich ſchwöre Ihnen bei meiner Ehre, daß ich Salzburg und die Einwohner (ich rede von gebornen Salzburgern) nicht leiden kann. Mir iſt ihre Sprache, ihre Lebensart ganz unerträglich. Sie glauben nicht, was ich bei der Viſite hier bei der Mad. Robinig gelitten habe, denn ich habe ſchon lang mit keiner ſolchen Närrin geſprochen, und zu meinem noch größern Unglück war auch der einfältige und kreuzdumme Mosmayr dabei.

---

* Das gleiche Datum trägt die zweite große Arie, die Mozart für Aloyſia Weber ſchrieb. Köchel Nr. 316.

Nun weiter. Geſtern war ich mit meinem lieben Freund Cannabich bei der Churfürſtin und habe meine Sonaten überreicht; ſie iſt hier logirt wie ich ganz gewiß einmal logirt ſein werde, wie halt ein Privatmenſch recht hübſch und niedlich, bis auf die Ausſicht, die miſerabel iſt, logirt ſein kann. Wir waren eine ſtarke halbe Stunde bei ihr und ſie war ſehr gnädig. Nun habe ich ſchon gemacht, daß man ihr beibringt, daß ich in etlichen Tagen abreiſen werde, damit ich bald expedirt werde. — Wegen Graf Seeau haben Sie nichts zu ſorgen, denn ich glaube nicht, daß die Sache durch ihn gehen wird, und wenn auch, ſo darf er ſich nicht mucken. Nun kurz und gut, glauben Sie mir, daß ich vor Begierde brenne, Sie und meine liebe Schweſter zu umarmen. Wenns nur nicht in Salzburg wäre! Weil es aber bis Dato unmöglich iſt Sie zu ſehen, ohne nach Salzburg zu reiſen, ſo gehe ich alſo mit Freuden. Ich muß eilen, die Poſt geht.

Mein Bäsle iſt hier, warum? Ihrem Vetter zu Gefallen? das iſt freilich die bekannte Urſache! allein — Nu, wir werden in Salzburg davon ſprechen, deßhalb wünſchte ich ſehr, daß ſie mit mir nach Salzburg gehen möchte! Sie werden etwas von ihrer eigenen Hand auf der vierten Seite angenagelt finden. Sie geht gern, mithin wenn Sie Vergnügen haben ſie bei ſich zu ſehen, ſo haben Sie die Güte und ſchreiben gleich Ihrem Herrn Bruder, daß die Sache richtig wird. Sie werden, wenn Sie ſie ſehen und kennen, gewiß mit ihr zufrieden ſein, alle Leute haben ſie gern. —

In den Witzen, die Wolfgang zu der Nachſchrift des Bäsle macht, zeigt ſich, daß der gute Humor bereits zurückkehrte. Zu Hauſe ward er mit allen Freuden empfangen und bald kam auch das Bäsle nach. Als ſie wieder daheim war, ſchrieb ihr Mozart folgenden Brief:

125. O. Jahn.

Salzburg 10. Mai 1779.

Liebſtes beſtes ſchönſtes liebenswürdigſtes, reizendſtes, von einem unwürdigen Vetter in Harniſch gebrachtes Bäschen oder Violoncellchen!

Ob ich Johannes Chryſoſtomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus wohl im Stande ſein werde, den Ihre reizende Schönheit (visibilia und invisibilia) gewiß um einen guten Pantoffelabſatz erhöhenden Zorn zu ſtillen, mildern oder zu beſänftigen iſt eine Frage, die ich aber auch beantworten will. Beſänftigen will 1mo ſoviel ſagen als Jemand in einer Sänfte ſanft tragen, — ich bin von Natur aus ſehr ſanft und einen Senft eſſe ich auch gern, beſonders zu dem Rindfleiſch, — mithin iſt es ſchon richtig mit Leipzig, obwohl der Mr. Feigelrapée durchaus behaupten oder vielmehr bekopfen will, daß aus der Paſtete nichts werden ſoll, und das kann ich ja ohnmöglich glauben; es wäre auch nicht der Mühe werth daß man ſich darum bückte; ja, wenn es ein Beutel voll Conventionskreuzer wäre, da könnte man ſo etwas endlich aufklauben, heben oder langen — darum wie ich geſagt habe, ich könnte es nicht anders geben. Das iſt der nächſte Preis, handeln laſſe ich nicht, weil ich kein Weibsbild bin und hiemit holla! Ja, mein liebes Violoncellchen, ſo gehts und ſtehts auf der Welt, der eine hat den Beutel und der andere das Geld, und wer beides nicht hat, hat nichts und nichts iſt ſoviel als ſehr wenig und wenig iſt nicht viel, folglich iſt nichts immer weniger als nicht wenig, und viel immer mehr als wenig, und — ſo iſt es, ſo war es und ſo wird es ſein. Mach ein End dem Brief, ſchließ ihn zu und ſchick ihn fort an End und Ort.

Dero gehorſamſter unterthänigſter Diener.

Latus, hinüber, V. S.

P. S. Iſt die Böhmiſche Truppe ſchon welk — ſagen Sie mirs, meine Beſte, ich bitte Sie ums Himmels willen — ach! ſie wird nun im Ueben ſein, nicht wahr? O überzeugen Sie mich deſſen, ich beſchwöre Sie bei allem was heilig iſt — die Götter wiſſen es, daß ich es aufrichtig meine! Lebts Thüremichel noch? Wie hat ſich Probſt mit ſeiner Frau vertragen? Haben ſie ſich ſchon gekriegt beim Kragen? Lauter Fragen!

Eine zärtliche Ode.*

Dein ſüßes Bild, o Bäschen,
ſchwebt ſtets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren
daß Du es ſelbſt nicht biſt.
Ich ſeh' es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, ſeh ichs — und weine,
daß Du es ſelbſt nicht biſt.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr leſen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will,
beſchwör ich Dich Erſcheinung:
auf und verwandle Dich:
verwandle Dich Erſcheinung
und werd — o Bäschen ſelbſt!

Finis coronat opus
S. V.
P. T.
Edler von Sauſchwanz.

---

* Nach Klopſtocks „Dein ſüßes Bild, Edone".

Mein und unſer aller Empfehlung an Ihren Hrn. Hervorbringer und Frau Hervorbringerin. Adieu Engel! Mein Vater gibt ihm ſeinen onkeliſchen Segen und meine Schweſter gibt ihm tauſend couſiniſche Küſſe. Adieu — adieu — Engel!

Mit nächſter Ordinaire werde ich mehr ſchreiben und zwar etwas recht Vernünftiges und Nothwendiges. Und bei dieſem hat es ſein Verbleiben bis auf weitere Ordre. Adieu — Adieu — Engel! *

---

* Dieſe Worte ſind rund um eine flüchtig hingezeichnete Caricatur eines Geſichts geſchrieben.

Vierte Abtheilung.

München. Idomeneo.

November 1780 bis Januar 1781.

Mozart blieb jetzt ununterbrochen bis zum Herbſt des Jahres 1780 in Salzburg, — höchſt mißvergnügt, daß er „ſeine jungen Jahre ſo in einem Bettelort in Unthätigkeit verſchlänzen“ mußte, jedoch wie immer fleißig. Es entſtanden damals eine Reihe größerer Inſtrumentalcompoſitionen, ſodann zwei Meſſen, einige Veſpern, die herrliche Muſik zum König Thamos, und die Operette „Zaide“ für Schikaneder. Endlich aber ward ihm zu ſeiner größten Freude von München aus der Antrag, für das Carneval 1781 eine große Oper zu ſchreiben. Es war „Idomeneo, König von Kreta“.

Bereits anfangs November 1780 reiſte er alſo wieder nach München, um an Ort und Stelle die einzelnen Stücke der Oper den Sängern „genau auf den Leib zuzuſchneiden“ und alle einzuſtudiren. Der Abbate Varesco in Salzburg war der Verfaſſer des Textes, mit dem noch manche Aenderung vorzunehmen war, und dies mußte alles durch Vermittlung des Vaters vor ſich gehen.

126. Mozarteum.

München 8. Nov. 1780.

Glücklich und vergnügt war meine Ankunft! Glücklich, weil uns auf der Reiſe nichts Widriges zugeſtoßen, und vergnügt, weil wir kaum den Augenblick an Ort und Ende zu kommen erwarten konnten, wegen der obwohl kurzen, doch ſehr beſchwerlichen Reiſe. Denn ich verſichere Sie, daß Keinem von uns möglich war, nur eine Minute die Nacht durch zu ſchlafen. Dieſer Wagen ſtößt einen doch die Seele heraus! Und die Sitze! hart wie Stein! Von Waſſerburg aus glaubte ich in der That meinen H— nicht ganz nach München bringen zu können! Er war ganz ſchwielig und vermuthlich feuerroth.

Zwei ganze Poſten fuhr ich, die Hände auf den Polſter geſtützt und den H— in Lüften haltend. Doch genug davon, das iſt nun ſchon vorbei! Aber zur Regel wird es mir ſein lieber zu Fuß zu gehen, als in einem Poſtwagen zu fahren.

Nun von München. Ich war (wir kamen hier erſt um 1 Uhr Nachmittags an!) noch den nämlichen Abend beim Graf Seeau [Theaterintendanten], wo ich, weil er nicht zu Hauſe war, ein Billet hinterließ. Den andern Tag Morgens ging ich hin, mit Becke. — Seeau iſt von den Mannheimern wie Wachs zuſammengeſchmolzen worden. Ich habe nun eine Bitte an Herrn Abbate [Gianbattiſta Varesco]. Die Arie der Ilia im 2. Act und zweiter Scene möchte ich für das, was ich ſie brauche, ein wenig verändert haben, se il Padre perdei in te lo ritrovo. Dieſe Strophe könnte nicht beſſer ſein; nun aber kömmts, was mir immer, NB. in einer Arie, unnatürlich ſchien, nämlich das aparte reden. Im Dialogue ſind dieſe Sachen ganz natürlich, Man ſagt geſchwind ein paar Worte auf die Seite, aber in einer Arie, wo man die Worte wiederholen muß, macht es üble Wirkung, und wenn auch dieſes nicht wäre, ſo wünſchte ich mir da eine Arie. Der Anfang kann bleiben, wenn er ihm taugt; denn der iſt charmant, eine ganz natürlich fortfließende Arie, wo ich nicht ſo ſehr an die Worte gebunden, nur ſo ganz leicht auch fortſchreiben kann; denn wir haben uns verabredet hier eine Arie Andantino mit vier concertirenden Blasinſtrumenten anzubringen, nämlich auf eine Flöte, eine Oboe, ein Horn und ein Fagott, und bitte, daß ich ſie ſo bald als möglich bekomme.

Nun eine Hundsfötterei. Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato [den Caſtraten, der den Idamante zu ſingen hatte] zu kennen, doch der Beſchreibung nach iſt noch faſt Cecarelli beſſer; denn mitten in einer Arie iſt öfters ſchon ſein Odem hin, und nota bene er war noch auf keinem Theater, und Raaff iſt eine Statue. Nun ſtellen Sie ſich einmal die Scene im 1. Act vor! Nun aber etwas Gutes. Madame Dorothea Wendling iſt mit ihrer Scene arcicontentissima, ſie hat ſie dreimal nach einander hören wollen. — Geſtern iſt der Großdeutſchmeiſter angekommen. Es wurde auf dem churf. Hoftheater Eſſex aufgeführt und ein magnifiques Ballet. Das Theater war ganz illuminirt. Den Anfang machte eine Ouverture von Cannabich, die ich weil ſie von den letzten iſt, nicht gekannt. Ich verſichere Sie, wenn Sie ſelbe gehört hätten, ſie würde Ihnen ſo ſehr gefallen und gerührt haben, wie mich, und wenn Sie es nicht ſchon vorher gewußt hätten, gewiß nicht geglaubt haben, daß ſie von Cannabich iſt; kommen Sie doch bald und hören Sie. Bewundern Sie das Orcheſter. Nun weiß ich nichts mehr. Heute Abends iſt große Akademie. Mara wird 3 Arien ſingen. Sagen Sie, ſchneiet es in Salzburg auch ſo wie hier? An Herrn Schikaneder [Impreſario in Salzburg] meine Empfehlung, bitte um Verzeihung, daß ich die Arie noch nicht ſchicken kann, denn ganz habe ich ſie noch nicht zu Ende bringen können.

127. Mozarteum.

München 13. Nov. 1780.

In der größten Eile ſchreibe ich, denn ich bin noch nicht angezogen und muß zum Graf Seeau. Cannabich, Quaglio und Le Grand der Balletmeiſter ſpeiſen auch dort, um das Nöthige wegen der Oper zu verabreden. — Geſtern habe ich mit Cannabich bei der Gräfin Baumgarten* geſpeiſt, eine geborne Lerchenfeld; mein Freund iſt Alles in dieſem Hauſe und ich nun alſo auch. Das iſt das beſte und nützlichſte Haus hier für mich. Durch dieſes iſt auch alles wegen meiner gegangen und wird, wills Gott, noch gehen. Sie iſt die, welche einen **F**uchsſchwanz im **A** — und eine ſpitzige **U**hrkette am **O**hr hangen, und einen ſchönen **R**ing, **ich** habe ihn ſelbſt geſehen, und ſoll der **T**od über mich kommen, **ich** unglücklicher Mann ohne **N**aſe.** Sapienti pauca. Nun muß ich mich anziehen. Nur alſo das Nothwendigſte, und zwar der Hauptzweck dieſes Briefes iſt, Ihnen mein liebſter beſter Vater, alles Erdenkliche zu Ihrem Namenstage anzuwünſchen. Ich empfehle mich ferners in dero väterliche Liebe und verſichere Sie meines ewigen Gehorſams. Die Gräfin La Roſé empfiehlt ſich Ihnen und meiner Schweſter, das ganze Cannabichiſche und doppelte Wendlingiſche Haus, Ramm, Eck, Vater und Sohn, Becke und Herr del Prato † † † der eben bei mir iſt † † †. Geſtern hat mich Graf Seeau bei S. D. dem Churfürſten vorgeſtellt, er war ſehr gnädig mit mir. Wenn Sie jetzt den Graf Seeau ſprechen ſollten, ſo würden Sie ihn nicht mehr kennen, ſo ganz haben ihn die Hrn. Mannheimer umgekehrt.

---

* Er ſchrieb eine Arie für ſie, deren Original ſich auf der Münchener Staatsbibliothek befindet. Köchel Nr. 369.

** Die fettgedruckten Anfangsbuchſtaben bedeuten „Favoritin“.

Ich ſollte zwar ex commissione S. G. eine förmliche Antwort in deſſen Namen an Hr. Abbate Varesco ſchreiben, allein ich habe nicht Zeit und bin zum Sekretär gar nicht geboren. Im 1. Act Scene 8 hat Herr Quaglio den nämlichen Einwurf gemacht, den wir gleich Anfangs machten, nämlich daß es ſich nicht ſchicke, daß der König ganz allein zu Schiff ſei. Glaubt der Hr. Abbé, daß man ihn in dem gräulichen Sturm von Jederman verlaſſen, ohne Schiff ganz allein in größter Gefahr ſchwimmend, ſich ſo vernünftig vorſtellen kann, ſo mag alles ſo bleiben, aber NB. ohne Schiff, denn im Schiff kann er allein nicht ſein; widrigenfalls müſſen etwelche Generale, Vertraute von ihm (Comparſen) mit ihm ausſteigen; dann muß aber der König nur noch etwelche Worte zu ſeinen lieben Leuten zu ſagen haben, nämlich daß ſie ihn allein laſſen ſollten, welches in der traurigen Situation, da er dermalen iſt, ganz natürlich iſt.

Das zweite Duett bleibt ganz weg — und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper. Denn Sie ſehen wohl, wenn Sie die Scene überleſen, daß die Scene durch eine Arie oder Duett matt und kalt wird — und für die andern Acteurs die ſo hier ſtehen müſſen, ſehr genant iſt; — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwiſchen Ilia und Idamante zu lang und folglich ſeinen ganzen Werth verlieren.

Die Mara hat gar nicht das Glück gehabt mir zu gefallen, ſie macht zu wenig um einer Baſtardina [vgl. Nr. 8] gleich zu kommen (denn dieß iſt ihr Fach) und macht zu viel, um das Herz zu rühren, wie eine Weber [Aloyſia] oder eine vernünftige Sängerin.

P. S. Apropos, Graf Seeau hätte Luſt, weil man hier ſo ſchlecht überſetzt, auch die Oper in Salzburg traduiren zu laſſen, nur die Arien in Verſen. Ich ſollte einen Contract machen, da würde alsdann die Bezahlung für den Poeten und Ueberſetzer zu gleicher Zeit entrichtet werden. Geben Sie mir bald Antwort darauf. Adieu. — Wie wird das Familiengemälde? Sind Sie gut getroffen? Iſt meine Schweſter auch ſchon angefangen? Die Oper wird erſt den 20. Jänner das erſte Mal gegeben werden. Haben Sie doch die Güte und ſchicken mir die zwei Sparten von den Meſſen, die ich mithabe, und die Meſſe aus dem B auch. Der Graf Seeau wird nächſtens dem Churfürſten etwas davon ſagen, ich möchte, daß man mich in dieſem Styl auch kennen lernte. Ich habe erſt eine Meſſe von Grua gehört; von dieſer Gattung kann man leicht täglich ein halb Dutzend componiren. Wenn ich gewußt hätte, daß dieſer Caſtrat ſo ſchlecht iſt, ich hätte in der That den Cecarelli recommandirt.

128. Mozarteum.

München 15. Nov. 1780.

— Die Arie iſt vortrefflich ſo. Nun gibt es noch eine Veränderung an welcher Raaff Schuld iſt; er hat aber Recht, und hätte er nicht, ſo müßte man doch ſeinen grauen Haaren etwas zu Gefallen thun. Er war geſtern bei mir, ich habe ihm ſeine 1. Arie vorgeritten und er war ſehr damit zufrieden. Nun, der Mann iſt alt, in einer Arie wie ſelbe im 2. Act Fuor del mar hò un mare in seno etc. kann er ſich dermalen nicht mehr zeigen. Alſo weil er im 3. Act ohnedieß keine Arie hat, wünſchte er ſich (weil ſeine im 1. Act vermög dem Ausdruck der Worte nicht cantabile genug ſein kann) nach ſeiner letzten Rede O Creta fortunata! O me felice! anſtatt dem Quartett eine hübſche Arie zu ſingen, und auf dieſe Art fällt auch hier ein unnöthiges Stück weg und der 3. Act wird nun weit beſſern Effect machen. Nun, in der letzten Scene im 2. Act hat Idomeneo zwiſchen den Chören eine Arie oder vielmehr Art von Cavatine. Hier wird es beſſer ſein, ein bloßes Recitativ zu machen, darunter die Inſtrumente gut arbeiten können; denn in dieſer Scene, die (wegen der Action und den Gruppen wie wir ſie kürzlich mit Le Grand verabredet haben) die ſchönſte der ganzen Oper ſein wird, wird ein ſolcher Lärm und Confuſion auf dem Theater ſein, daß eine Arie eine ſchlechte Figur auf dieſem Platz machen würde, und überdieß iſt das Donnerwetter, — und das wird wohl wegen der Arie von Hrn. Raaff nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwiſchen den Chören iſt ungleich beſſer. — Die Liſel Wendling hat auch ſchon ihre zwei Arien ein halb Dutzend Mal durchgeſungen, ſie iſt ſehr zufrieden. Ich habe es von einer dritten Hand, daß die zwei Wendlinge ihre Arien ſehr gelobt haben. Raaff iſt ohnedieß mein beſter, liebſter Freund! — Meinem molto amato Castrato del Prato muß ich aber die ganze Oper lehren, er iſt nicht im Stande einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heißt, und eine ungleiche Stimme! — Er iſt nur auf ein Jahr engagirt, und ſobald das aus iſt, welches künftigen September geſchehen wird, ſo nimmt Graf Seeau einen andern. Da könnte Cecarelli ſein Glück verſuchen. Serieuſement. —

Nun hätte ich bald das Beſte vergeſſen. Graf Seeau hat mich letzten Sonntag nach dem Amt S. Ch. Durchlaucht dem Churfürſt en passant vorgeſtellt, welcher ſehr gnädig mit mir war. Er ſagte: „Es freuet mich, ihn wieder hier zu ſehen.“ Und als ich ſagte, daß ich mich beeifern werde den Beifall S. Ch. D. zu erhalten, ſo klopfte er mich auf die Schulter und ſagte: „O, daran habe ich gar keinen Zweifel, daß alles gut ſein wird. A piano piano si và lontano.“

Teufel! kann ich wieder nicht alles ſchreiben, was ich ſchreiben möchte; den Augenblick war Raaff bei mir, er läßt ſich empfehlen, wie auch das ganze Cannabichiſche und doppelt Wendlingiſche Haus. Ramm auch. Meine Schweſter ſoll nicht faul ſein, ſondern brav exerciren, denn man freut ſich ſchon auf ſie. Mein Logis iſt in der Burggaſſe bei Mr. Fiat [wo jetzt die Marmortafel angebracht iſt].

129. Mozarteum.

München 22. Nov. 1780.

Hier folgt endlich die ſchon ſo lang verſprochene Arie für Hrn. Schikaneder. Die erſten acht Tage konnte ich ſie wegen meiner andern Geſchäfte, weßwegen ich hier bin, nicht ganz zu Stande bringen, und letzthin, war eben Le Grand der Balletmeiſter ein grauſamer Schwätzer und Seccatore bei mir und machte mich durch ſein Geplauder den Poſtwagen verſäumen. Ich hoffe meine Schweſter wird nun wieder ganz geſund ſein. Ich habe dermalen einen Katarrh, welcher bei dieſer Witterung hier ſehr in Mode iſt; ich glaube und hoffe aber er wird ſich bald flüchten, denn die zwei leichten Cüraſſier-Regimenter Rotz und Schleim gehen ſo immer nach und nach weg. In Ihrem letzten Brief ſteht alle Augenblicke: O ihr armen Augen! blind will ich mich nicht ſchreiben. Nachts um $^1/_2$8 Uhr und ohne Augengläſer. — Aber warum ſchreiben Sie denn Nachts? und warum ohne Augengläſer? das begreife ich nicht. — Mit Graf Seeau habe ich noch nicht ſprechen können, werde aber heute mit ihm reden und gleich mit der nächſten Poſt Nachricht geben. Jetzt wird wohl alles gewiß ſo bleiben, wie es iſt. Herr Raaff beſuchte mich geſtern Vormittag und da richtete ich ihm Ihr beiderſeitiges Compliment aus, welches ihn ungemein erfreute. Das iſt doch ein würdiger und grundehrlicher Mann! Vorgeſtern hat der del Prato in der Academie geſungen, daß es eine Schande war. Ich will wetten, daß der Menſch nicht einmal die Proben, vielweniger die Oper aushält; der ganze Kerl iſt inwendig nicht geſund. Herein! — Hr. Panzacchi [Sänger des Arbace]. Er hat mir ſchon dreimal Viſite gemacht, hat mich jetzt eben auf Sonntag zum Speiſen eingeladen. Hoffentlich wird es mir nicht gehen, wie uns Beiden mit dem Kaffee. Er fragt ſich unterthänigſt an, ob er nicht anſtatt se la sà — se co là ſingen dürfte, oder etwa gar ut re mi fa sol là? — Mir iſt ſchon recht, wenn Sie mir allemal recht viel ſchreiben, aber nur nicht bei der Nacht, vielweniger ohne Augengläſer. Mir müſſen Sie aber verzeihen, wenn ich nicht viel ſchreibe, jede Minute iſt mir koſtbar, ich kann ohnehin nur Abends das meiſte ſchreiben, weil es ſpät

Tag wird; ankleiden muß man ſich auch und der Kaufmannsdiener beim Weiſer führt einen auch bisweilen jemand auf den Nacken. Wenn der Caſtrat kommt, muß ich ihm ſingen, denn er muß ſeine ganze Rolle, wie ein Kind lernen, er hat um keinen Kreuzer Methode. Nächſtens werde ich ſchon mehr ſchreiben. Wie ſteht es denn mit dem Familiengemälde? Meine Schweſter könnte wohl (wenn ſie bisweilen lange Weile hat) wenigſtens den Titel der beſten Comödien, die ſeit meiner Abweſenheit aufgeführt worden ſind, zu Papier bringen. Hat Schikaneder noch gute Einnahme? An alle guten Freunde und Freundinen mein Compliment, auch an der Gilofsky Katherl ihren —. Dem Pimperl [dem Hunde] geben Sie eine Priſe ſpaniſchen Taback, ein gutes Weinbrod, und drei Buſſerln. Gehe ich Ihnen nicht ab? 1000 Complimente von allen an alle — alle. Adieu. Ich küſſe Ihnen 1000 Mal die Hände und meine Schweſter küſſe ich von Herzen, und hoffe baldige Beſſerung. [Nannerl hatte, zum Theil in Folge von Herzenskummer wegen einer unglücklichen Neigung, ein Bruſtleiden bekommen, das in Auszehrung auszuarten drohte.]

130. Mozarteum.

München 24. Nov. 1780.

Der Mademoiſelle Katharine Gilofsky de Urazowa bitte meinen unterthänigſten Reſpect zu vermelden, und in meinem Namen alles Schöne zu ihrem Namenstag anzuwünſchen; beſonders wünſche ich ihr, daß dieß das Letztemal ſei, daß man ihr als Mademoiſelle gratulire. Was Sie mir wegen Graf Seinsheim ſchreiben, iſt ſchon lange geſchehen; das hängt ja alles ſo an einer Kette. Ich habe ſchon einmal bei ihm zu Mittag geſpeiſt, zweimal beim Baumgarten und einmal beim Lerchenfeld, davon die Baumgarten eine Tochter iſt. Da iſt kein Tag, wo nicht wenigſtens jemand von dieſen Leuten zum Cannabich kommt. Wegen meiner Oper ſeien Sie außer Sorge, mein liebſter Vater, ich hoffe, daß alles ganz gut gehen wird. Eine kleine Kabale wird es wohl abſetzen, die aber vermuthlich ſehr komiſch ausfallen wird; denn ich habe unter der Nobleſſe die anſehnlichſten und vermöglichſten

Häuſer, und die erſten bei der Muſik ſind alle für mich. Ich kann Ihnen nicht ſagen, wie ſehr Cannabich mein Freund iſt, wie thätig, wirkſam, mit Einem Worte er iſt ein Lauerer, wenn es darauf ankömmt, jemanden Gutes zu thun. Wegen der Geſchichte von Mara will ich ſie Ihnen ganz erzählen. Warum ich Ihnen nie etwas davon ſchrieb, iſt Urſache weil ich mir dachte, wiſſen Sie nichts davon, werden Sie es ſchon hier ſelbſt hören, und wiſſen Sie was, ſo iſt es allzeit Zeit Ihnen die ganze Wahrheit davon zu ſchreiben, denn vermuthlich wird man wohl was dazu gemacht haben; wenigſtens hier in der Stadt hat man ſie auf gar vielerlei Art erzählt. Ich kann es aber am Beſten wiſſen, weil ich zugegen war und folglich bei der ganzen Affaire Zuſeher und Zuhörer war. Als die erſte Sinfonie vorbei war, traf es Mad. Mara zu ſingen. Da ſah ich ihren Herrn Gemahl hinter ihr mit einem Violoncell in der Hand herſchleichen, ich glaubte es wird eine mit einem Violoncell obligate Arie ſein. Der alte Danzi, ein ſehr guter Accompagnateur, iſt erſter Violoncelliſt hier. Auf einmal ſagt der alte Toeschi (auch Director, der aber in dem Moment, wenn Cannabich da iſt, nichts zu befehlen hat) zum Danzi, NB. zu ſeinem Schwiegerſohn: „Stehe er auf und laſſe er den Mara herſitzen.“ Als dieß Cannabich hört und ſieht, ſchreit er: „Danzi bleiben Sie ſitzen, der Churfürſt ſieht gerne, wenn ſeine Leute accompagniren.“ Darauf ging die Arie an, Giov. Mara ſtand wie ein armer Sünder mit dem Baßl in der Hand hinter ſeiner Frau. Als ſie in den Saal eintraten, waren ſie mir beide ſchon unerträglich, denn ſo was Freches hat man nicht bald geſehen, Sie werden in der Folge davon überzeugt ſein. Die Arie hatte einen zweiten Theil, Mad. Mara fand es nicht für gut das Orcheſter vorher zu aviſiren, ſondern ging mit ihrer angebornen Air d'effronterie unter dem letzten Ritornell herab um den hohen Herrſchaften ihr Compliment zu machen. Unterdeſſen fing ihr Mann mit dem Cannabich an. Alles kann ich nicht ſchreiben, es würde zu lang; mit Einem Wort, er beſchimpfte das Orcheſter, den Charakter des Cannabich. Natürlicherweiſe war Cannabich aufgebracht, kriegte ihn am Arm und ſagte: „Hier iſt der Platz nicht, Ihnen zu antworten.“ Mara wollte noch reden, er drohte ihm aber wenn er nicht ſchwiege, ihn hinausführen zu laſſen. Alles war über die Impertinenz des Mara aufgebracht. Unterdeſſen war ein Concert von Ramm, da gingen die zwei lieben Eheleute zum Grafen Seeau klagen, ſie fanden aber auch da, wie bei allen Leuten, daß ſie Unrecht hatten. Endlich beging die Mad. Mara die Sottiſe ſelbſt zum Churfürſten deßwegen hinabzugeben, und ihr Mann ſagte unterdeſſen ganz ſtolz: „Meine Frau klagt jetzt eben beim Churfürſten, das wird dem Cannabich ſein Unglück ſein, es thut mir leid.“ Er wurde aber ganz herrlich darüber ausgelacht. Der Churfürſt antwortete auf die Klage der Mad. Mara: „Madame Sie haben wie ein Engel geſungen, obwohl Ihnen Ihr Mann nicht accompagnirt hat“; und als ſie ihre Klage pouſſiren wollte, ſagte er: „Ja, das geht mich nichts an, ſondern Graf Seeau.“ Als ſie ſahen, daß da nichts zu machen war, ſo gingen ſie weiter, obwohl ſie noch 2 Arien zu ſingen hatte. Das heißt auf Deutſch den Churfürſten affrontiren; und ich weiß gewiß, wenn nicht der Erzherzog und viele andere Fremde dageweſen wären, man würde ihnen ganz anders begegnet ſein; aber auf dieſe Art war dem Graf Seeau bange, ſchickte ihnen gleich nach und ſie kamen wieder zurück. Sie ſang ihre 2 Arien ohne von ihrem Mann accompagnirt zu ſein. Bei der letzten, ich glaube immer, daß es Hr. Mara mit Fleiß gethan, gingen (NB. nur in der Abſchrift wo Cannabich ſpielte) drei Tacte ab. Als dieſes kam, hielt Mara dem Cannabich den Arm, dieſer fand ſich gleich, ſchlug aber mit dem Bogen auf das Pult, und ſchrie laut: „Hier iſt alles gefehlt.“ Wie die Arie aus war, ſagte er: „Hr. Mara, ich will Ihnen einen Rath geben, laſſen Sie es Ihnen geſagt ſein, halten Sie keinem Director von einem Orcheſter den Arm, denn Sie können ſich ſonſt immer auf ein halb Dutzend Ohrfeigen Rechnung machen.“ Maras Ton war aber nun ſchon ganz herabgeſtimmt, er bat um Verzeihung, entſchuldigte ſich aufs Beſte. Das Schändlichſte bei der ganzen Affaire war, daß Mara (ein elender Violoncelliſt wie alles hier ſagt) gar ſich nicht bei Hof hätte hören laſſen, wenn nicht Cannabich geweſen wäre, der ſich darum Mühe gegeben hat. In der erſten Academie, da ich noch nicht hier war, ſpielte er Concert, accompagnirte ſeiner Frau, ſetzte ſich, ohne weder dem Danzi noch Jemand was zu ſagen, an Danzi ſeinen Platz, das ließ man ſo hingehen. Der Churfürſt war mit ſeinem Accompagnement gar nicht zufrieden, ſagte, er ſehe lieber, daß ſeine Leute accompagnirten. Cannabich der das wußte, ſagte es dem Grafen bevor die Academie anfing, er könne wohl auf der andern Seite mitſpielen, aber Danzi muß auch ſpielen; und als Mara kam, ſagte er es ihm, und doch beging er dieſe Impertinenz. Wenn Sie ſie kennen ſollten, dieſe 2 Leute, man ſieht ihnen den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Geſichte an.

Nun hoffe, wird wohl meine Schweſter wieder geſund ſein? Ich bitte Sie, ſchreiben Sie mir keinen ſo traurigen Brief mehr, denn ich brauche dermalen ein heiteres Gemüth, leichten Kopf und Luſt zum Arbeiten, und das hat man nicht, wenn man traurig iſt. Ich weiß, und fühle es bei Gott, wie ſehr Sie ruhige Stunden verdienten, allein bin ich denn das Hinderniß? Ich möchte es nicht ſein und leider bin ich es doch! Aber wenn ich meinen Zweck erreiche, daß ich hier anſehnlich ankommen kann, ſo müſſen Sie den Augenblick von Salzburg weg. Das geſchieht nicht, werden Sie ſagen; mein Fleiß und Bemühung wird wenigſtens der Fehler nicht ſein. Sehen Sie nur, daß Sie bald zu mir herauf kommen, wenn nur der Eſel, welcher einen Ring zerreißt, und durch die Gewalt einen Bruch bekommt, daß ich ihn darüber ſch ..... höre wie einen Caſtraten mit Hörnern und mit ſeinem langen Ohr den Fuchsſchwanz ſtreicht, nicht ſo ... wäre. Wir können alle beiſammen wohnen. Ich habe in meinem erſten Zimmer eine große Alcove worin zwei Betten ſtehen, — das iſt nun für Sie und mich charmant. Nun aber wegen meiner Schweſter, wird kein ander Mittel ſein, als — daß man einen Ofen in das andere Zimmer ſetzen läßt, das wird eine Affaire von ungefähr 4 bis 5 Fl. ſein; denn man möchte einheizen, daß der Ofen ſpringen ſollte und die Thür hinein offen laſſen, ſo würde es doch nicht erträglich werden, denn es hat eine grimmige Kälte darin. Fragen Sie doch den Abbate Varesco, ob man bei dem Chor im 2. Act Placido è il mare, nachdem nach der erſten

Strophe der Elettra der Chor wiederholt worden, nicht aufhören könnte? wenigſtens nach der zweiten, es wird doch gar zu lang. — Ich bin nun 2 Tage ſchon wegen meinem Katarrh zu Hauſe geblieben, und zum Glück daß ich nicht viel Apetit hatte, denn in die Länge, wäre es mir ungelegen für das Eſſen zu zahlen. Ich habe aber dem Grafen ein Billet darüber geſchrieben; er ließ mir ſagen, er wird ſchon darüber mit mir ſprechen. Bei Gott! ich zahle keinen Kreuzer, er muß ſich ja in die Seele ſchämen. —

131. Mozarteum.

München 1. Dez. 1780.

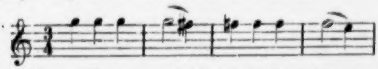
Die Probe iſt außerordentlich gut ausgefallen, es waren nur in Allem 6 Violinen, aber die gehörigen Blasinſtrumente. Von Zuhörern wurde niemand zugelaſſen, als die Schweſter von Seeau und der junge Graf Seinsheim. Heute acht Tage wollen wir eine zweite machen, da werden wir zum erſten Act 12 Geigen haben, und dann wird der zweite (wie das vorigemal der erſte) mitprobirt werden. Ich kann Ihnen nicht ſagen, wie alles voll Freude und Erſtaunen war, ich vermuthete es aber nicht — anders, denn ich verſichere Sie, ich ging mit ſo ruhigem Herzen zu dieſer Probe, als wenn ich wo auf eine Collation hinginge. Graf Seinsheim ſagte zu mir: „Ich verſichere Sie, daß ich mir ſehr viel von Ihnen erwartet habe, aber das habe ich wahrlich nicht erwartet.“ Das Cannabichiſche Haus und alle die, die es frequentiren, ſind doch wahre Freunde von mir. Als ich nach der Probe mit Cannabich (denn wir hatten noch vieles mit dem Grafen zu ſprechen) zu ihm nach Hauſe kam, kam mir ſchon Mad. Cannabich entgegen und umarmte mich voll Vergnügen, daß die Probe ſo gut ausgefallen; denn Ramm und Lang kamen wie närriſch nach Hauſe. Die gute Frau, die wahre Freundin von mir, hatte unterdeſſen, da ſie mit ihrer kranken Roſe allein zu Hauſe war, tauſend Sorgen wegen meiner. Ramm ſagte mir, denn wenn Sie dieſen kennen, werden Sie ſagen, das iſt ein wahrer Deutſcher, der ſagt Ihnen alles ſo ins Geſicht, wie er es ſich denkt: „Das kann ich Ihnen wohl geſtehen“, ſagte er, „daß mir noch keine Muſik ſolche Impreſſion gemacht hat, und ich verſichere Sie, daß ich wohl 50 Mal auf Ihren Herrn Vater gedacht habe, was dieſer Mann für eine Freude haben muß, wenn er dieſe Oper hört." Nun genug davon. Mein Katarrh iſt bei dieſer Probe etwas ärger geworden, man erhitzt ſich halt doch, wenn Ehre und Ruhm im Spiele ſind, man mag anfangs noch ſo kaltblütig ſein. Ich habe alles gebraucht, was Sie mir vorgeſchrieben, langſam geht es halt, und das iſt mir aber jetzt erſt recht ungelegen, denn das Schreiben macht dem Katarrh kein Ende, und geſchrieben muß es doch ſein. Heute habe ich angefangen, Feigelſaft und ein wenig Mandelöl zu nehmen, und da ſpüre ich ſchon Linderung und bin wieder 2 Tage zu Hauſe geblieben. — Geſtern Vormittag war wieder Mr. Raaff bei mir, um die Arie im 2. Act zu hören. Der Mann iſt ſo in ſeine Arie verliebt, als es nur immer ein junger feuriger Mann in ſeine Schöne ſein kann. Des Nachts, ehe er einſchläft und Morgens da er erwacht, ſingt er ſie, er hat (ich wußte es von einer ſichern Hand, und nun weiß ich es von ihm ſelbſt) zu Hrn. von Viereck Obriſtſtallmeiſter und Hrn. von Kaſtel geſagt: „Ich war ſonſt immer gewohnt, mir in die Rollen zu helfen, ſowohl in die Recitative als Arien, da iſt aber alles geblieben, wie es war, ich wüßte keine Note, die mir nicht anſtändig wäre ꝛc. Enfin, er iſt zufrieden wie ein König. Die eingeſchickte Arie wünſchte er wohl mit mir ein wenig verändert zu haben. Das era iſt ihm auch nicht recht und dann möchten wir hier eine ruhige zufriedene Arie haben, wenn es auch nur ein Theil wäre, deſto beſſer; den 2. muß man ſo allezeit in die Mitte nehmen, und der geht mir öfters im Weg um. Im Achill in Sciro iſt ſo eine Arie auf dieſe Art: Or che mio figlio sei etc. — Meiner Schweſter danke ich vielmals für die überſchickte Liſte der Comödien. Mit der Comödie „Rache für Rache" iſts doch ſonderbar, hier wurde ſie ſchon öfters mit vielem Beifall gegeben, erſt letzthin auch, ich war aber nicht darin. Fräulein Thereſe von Bariſani empfehle mich ergebenſt; wenn ich einen Bruder hätte, ſo wollte ich ihn gebeten haben, ihr in tiefſter Demuth die Hände zu küſſen, da ich aber eine Schweſter habe, iſt es noch viel beſſer, die bitte ich alſo, ſie recht freundſchaftlichſt in meinem Namen zu embraſſiren. Apropos ſchreiben Sie doch einmal dem Cannabich; er verdient es, und es wird ihn ungemein erfreuen. Was iſt es denn, wenn er auch nicht antwortet! er meint es nicht ſo, als es herauskömmt, er macht es allen ſo, man muß ihn kennen.

132. Mozarteum.

München 5. Dez. 1780.

Der Tod der Kaiſerin [Maria Thereſia] thut meiner Oper im Geringſten nichts, denn es iſt gar kein Theater eingeſtellt, die Comödien gehen fort wie ſonſt, und die ganze Trauer wird nicht mehr als 6 Wochen dauern; und die Oper geht vor dem 20. Jänner nicht in Scene. Jetzt bitte ich Sie mein ſchwarzes Kleid rechtſchaffen ausbürſten, ausklopfen und auf das Möglichſte gut herrichten zu laſſen und mir ſelbes mit dem nächſten Poſtwagen zu ſchicken, denn künftige Woche zieht ſchon alles die Trauer an, und ich, der bald dort und da hinkömmt muß auch mitweinen.

— Dann habe ich auch wegen der ultima Arie von Raaff geſchrieben, daß wir beide noch etwas Angenehmeres und in Worten Süßeres zu haben wünſchten; das era iſt gezwungen, der Anfang wäre gut, gelida massa iſt wieder hart. Mit Einem Worte ausgeſuchte oder ungewöhnliche Worte ſind in einer angenehmen Arie allzeit unſchicklich. Und dann möchte ich, daß die Arie nur Ruhe und Zufriedenheit anzeigte; und hätte ſie nur einen Theil, wäre es auch recht, ja mir faſt lieber. Dann habe ich auch geſchrieben wegen Panzacchi; dem ehrlichen alten Mann muß man doch auch etwas zu Guten thun. Dieſer möchte nur um etwa ein paar Verſe ſein Recitativ im 3. Act verlängert haben, welches wegen dem Chiaroscuro und weil er ein guter Acteur iſt, von guter Wirkung ſein wird; zum Beiſpiel nach der Strophe: Sei la città del pianto e questa reggia quella del duol, einen kleinen Schimmer von Hoffnung, und dann: Ich Unſinniger! wohin verleitet mich mein Schmerz! Ah Creta tutta io vedo. Wegen dieſen Sachen darf ja Abbate Varesco den Act nicht wieder friſch abſchreiben, das kann man ja leicht hineinſchreiben. Dann habe ich auch geſchrieben, — — daß mir (und auch andern) die unterirdiſche Rede, um daß ſie Effect macht, zu lang ſcheint. Ueberlegen Sie es. — Nun muß ich ſchließen, weil ich entſetzlich viel zu ſchreiben habe. Baron Lehrbach habe ich nicht geſehen, weiß auch nicht ob er noch hier iſt oder nicht, ich habe nicht Zeit herumzulaufen; ich kann es leicht nicht wiſſen, daß er hier iſt, er weiß es aber poſitiv, daß ich hier bin. Wäre ich ein Mädchen, wäre er gewiß ſchon bei mir geweſen. Wegen der lieben jungen ſchönen geſchickten, vernünftigen Frl. Louiſe Lodron iſt mir ſehr leid, daß ſie einem ſolchen Wanſt zu Theil wird; ſie wird wohl vermuthlich den Anfang des zweiten Theils von dem Menuett



den ich ihr vom Bach gelernt, mit ihm wacker ſpielen, denn zu dem Ausgang wird er wohl nicht viel Nutz ſein, wenigſtens ſehr unbequem. Der Pepperl Lodron meine Empfehlung und ich laſſe von Herzen condoliren, daß ihr ihre Schweſter den guten Biſſen weggeſchnappt hat. Nun adieu. Den Augenblick erhalte ich Ihr Schreiben von 4. Dezember. Das Küſſen müſſen Sie ſich ſchon ein wenig angewöhnen, üben Sie ſich nur unterdeſſen immer mit der Maresquelli, denn hier werden Sie, ſo oft Sie zur Dorothea Wendling kommen (wo alles noch halb franzöſiſcher Fuß iſt) Mutter und Tochter embraſſiren müſſen, aber n. b. auf das Kinn, damit die Schminke nicht blau wird. Nächſtens mehr. Adieu.

P. S. Nicht vergeſſen wegen meinem ſchwarzen Kleid, ich muß es haben, ſonſt werde ich ausgelacht, und das wird man doch nicht gerne.

138. Mozarteum.

München 13. Dez. 1780.

— Die letzten zwei Briefe von Ihnen waren mir gar zu kurz, deßwegen durchſuchte ich alle Säcke in dem ſchwarzen Kleid, um zu ſehen, ob nicht etwas darin ſtecke. In Wien und allen kaiſerlichen Erbländern fängt alſo das Spektakel in Zeit 6 Wochen wieder an. Das iſt auch ganz vernünftig gedacht, denn dem Todten oder der Todten bringt das zu lange Trauern nicht ſo viel Nutzen, als es ſo vielen Menſchen Schaden bringt. Wird Herr Schikaneder in Salzburg bleiben? Auf ſolche Art könnte er doch noch meine Oper zu ſehen und zu hören bekommen. Hier kann man, und zwar mit Recht, nicht begreifen, daß die Trauer 3 Monate dauert, — und beim gottſeligen Churfürſten hat ſie nur 6 Wochen gedauert. Die Schaubühne geht aber ſonſt. — Sie ſchreiben mir nicht, wie Hr. Eſſer meine Sonaten accompagnirt hat? ſchlecht? gut? — Die Comödie „Wie man ſich die Sache denkt oder die zwei ſchlafloſen Nächte“ iſt charmant, denn ich habe ſie hier, — nein, nein, nicht geſehen, nur geleſen, denn man hat ſie noch nicht aufgeführt, und überdieß bin ich nur ein einziges Mal im Theater geweſen, weil ich nicht Zeit habe, denn Abends iſt mir doch allzeit die liebſte Zeit zum Arbeiten. Wenn Ihre Gnaden, die allervernünftigſte gnädige Frau von Robinig ihre gnädige Reiſe nach München dießmal nicht ein wenig zu verſetzen geruhen, ſo werden Ihre Gnaden nichts von meiner Oper hören können. Ich bin aber der Meinung, daß Ihre Gnaden allervernünftigſt Ihrem gnädigen Herrn Sohn zu gefallen ſich länger allda aufzuhalten gnädig geruhen werden. Nun werden Sie ja doch ſchon im Bilde angefangen ſein? und meine Schweſter ſchon gar zu gewiß! Wie fällt es aus? Haben Sie keine Antwort von Wetzlar von unſerm Bevollmächtigten alldort? Ich weiß ſeinen Namen nicht mehr, Fuchs glaube ich; wegen den Duetten auf 2 Claviere meine ich. Iſt nichts Schöneres, als wenn man ſich deutlich erklärt, und die Arien von Aeſopus ſeiner Hand liegen doch noch immer bereit auf dem Tiſch? Schicken Sie mir ſelbe mit dem Poſtwagen, dann gebe ich es Hrn. von Dummhoff ſelbſt, welcher ſie ihm dann franco überſchickt. Wem? Nu, dem Heckmann, er iſt ein ganz artiger Mann, nicht wahr? und ein paſſionirter Liebhaber der Muſik, der Herr Singer. Heute kommt bei mir die Hauptſache allzeit auf die Letzt, ich thue es nicht anders. Neulich fuhr ich nach Tiſch mit dem Le Grand von der Liſel Wendling weg zum Cannabich (weil es ſo gräulich geſchneit hat) und da ſahen ſie ihn durchs Fenſter für Sie an, glaubten wirklich ich käme mit Ihnen. Ich wußte nicht, was das zu bedeuten hatte, daß ſchon der Karl und die Kinder über die Stiegen entgegen kamen und als ſie den Le Grand ſahen, kein Wort mehr ſagten und ein ganz decontenancirtes Geſicht machten, bis man es uns dann oben erklärte. Ich will nun auch nichts mehr ſchreiben, weil Sie mir ſo wenig geſchrieben. Nichts als daß Mr. Eck, welcher eben bei der Thür hereinſchleicht, um ſeinen Degen, welchen er das letztemal vergeſſen, abzuholen, ſich der Threiel, dem Pimperl, Jungfr. Mitzerl, Giloſsky Katherl, meiner Schweſter und endlich auch Ihnen ſich tauſendmal ſich empfehlet ſich.

Küſſen Sie die Threiel, und wenn es Ihnen unmöglich iſt ſo ſoll es der Huatara verrichten. Dem Pimperl 1000 Buſſerln. Adieu.

134. Mozarteum.

München 16. Dez. 1780.

Geſtern war Hr. Eſſer zum erſtenmal bei mir. Iſt er in Salzburg zu Fuß gegangen? oder auch wie hier immer in der Kutſche herumgefahren? Ich glaube das bischen Salzburger Geld wird nicht im Beutel bleiben wollen. Sonntags ſpeiſen wir zuſammen beim Cannabich und da muß er uns ſeine geſcheidte und närriſche Solos hören laſſen. Er ſagt, er gibt kein Concert hier, will ſich auch bei Hof nicht produciren, er ſucht es nicht, wenn ihn der Churfürſt hören will. „Eh bien, ich bin da, es wird mir eine Gnade ſein, allein ich melde mich nicht.“ Uebrigens mag er ein guter Narr, Teufel! — Ritter wollte ich ſagen, ſein, er fragte mich ſchon, warum ich den Sporn nicht trüge? Ich ſagte, ich hätte an dem im Kopf ſchwer genug zu tragen. Er hatte die Güte mein Kleid mir am Leibe ein wenig auszubürſten, und ſagte: „Ein Cavalier darf den andern ſchon bedienen.“ Ungeachtet deſſen hatte er doch den nämlichen Nachmittag, ganz gewiß aus Vergeſſenheit, als er zum Cannabich kam, ſeinen Sporn (ich meine den äußerlichen, ſichtbaren) zu Hauſe gelaſſen oder wenigſtens ſo gut zu verſtecken gewußt, daß man nicht das Geringſte davon zu ſehen bekam. Nun geſchwind, ſonſt vergeſſe ich wieder. Die Mad. und Mademoiſelle Cannabich fangen an, aus Urſache hieſiger Luſt und Waſſer immer am Hals etwas dicker zu werden; auf die Letzt könnte gar ein Kropf daraus werden. Gott ſei bei uns! Sie nehmen zwar ein gewiſſes Pulver, was weiß ich, aber ſo heißt es nicht. Nein, allein es will doch nicht recht nach Contentement ausfallen. Derentwegen nahm ich mir die Freiheit die ſogenannten Kropfpillen anzuempfehlen, vorgebend (um den Werth dieſer Pillen zu erhöhen), daß meine Schweſter 3 Kröpfe gehabt hat, einer größer als der andere, und doch endlich kraft dieſer herrlichen Pillen wieder davon gänzlich befreit worden. Kann man ſie hier machen, ſo bitte um das Recept; werden ſie aber nur bei uns gemacht, ſo bitte gegen baare Bezahlung mir mit dem nächſten Poſtwagen etwelche Centner hierherzuſchicken, Sie wiſſen meine Adreſſe.

Heute Nachmittag iſt Probe vom 1. und 2. Act wieder im Zimmer beim Grafen, dann werden wir nichts als den 3. noch im Zimmer probiren, alsdann aber gleich aufs Theater gehen. Wegen den Copiſten iſt die Probe immer verſchoben worden, über welches Graf Seinsheim fuchsteufelwild geworden.

Wegen dem ſogenannten populare ſorgen Sie nichts, denn in meiner Oper iſt Muſik für aller Gattung Leute, ausgenommen für lange Ohren nicht. — Apropos, wie iſt es denn mit dem Erzbiſchof? Künftigen Montag wird es ſechs Wochen, daß ich von Salzburg weg bin. Sie wiſſen mein liebſter Vater, daß ich nur Ihnen zu Liebe in . . . bin, denn bei Gott, wenn es auf mich ankäme, ſo würde ich, bevor ich dießmal abgereiſt bin, an den letztern Decret den H— g— haben; denn mir wird bei meiner Ehre nicht Salzburg, ſondern der Fürſt, die ſtolze Nobleſſe alle Tage unerträglicher; ich würde alſo mit Vergnügen erwarten, daß er mir ſchreiben ließe, er brauche mich nicht mehr, würde auch bei der groſſen Protection, die ich dermalen hier habe, für gegenwärtige und zukünftige Umſtände geſichert ſein, — Todesfälle ausgenommen, für welche niemand ſtehen kann und welche aber einem Menſchen von Talenten, der ledig iſt, keinen Schaden bringen. Doch Ihnen zu lieb alles in der Welt, und leichter würde es mir noch ankommen, wenn man doch nur bisweilen auf eine kurze Zeit wegkönnte, um Odem zu holen. Sie wiſſen wie ſchwer es gehalten hat, diesmal wegzukommen. Ohne große Urſache iſt gar kein Gedanke nicht. Es iſt zum Weinen, wenn man daran gedenkt, darum weg damit. Adieu.

Kommen Sie bald zu mir nach München und hören Sie meine Oper und ſagen Sie mir dann, ob ich Unrecht habe, traurig zu ſein, wenn ich nach Salzburg denke. Adieu.

135. Mozarteum.

München 19. Dez. 1780.

— Die letzte Probe iſt wie die erſte recht gut ausgefallen, und hat ſich das Orcheſter, wie alle Zuhörer mit Vergnügen betrogen gefunden, daß der 2. Act in Ausdruck und Neuheit unmöglich ſtärker, als der 1. ſein kann. Künftigen Samſtag werden wieder die 2 Acte probiert, aber in einem groſſen Zimmer bei Hof welches längſt gewünſcht, denn beim Graf Seeau iſt es gar zu klein. Der Churfürſt wird in einem Nebenzimmer (incognito) zuhören. „Da ſoll aber auf Leib und Leben probirt werden“, ſagte der Cannabich zu mir; bei der letzten Probe war er waſchnaß vom Schwitzen.

Herr Director Cannabich dem heute ſein Namenstag iſt und der eben bei mir iſt, hat mich gezankt, daß ich den Brief nicht habe ausſchreiben wollen, und iſt deßwegen gleich wieder weggegangen. Wegen Mad. Duſcheck iſt es freilich dermalen unmöglich, aber nach geendigter Oper mit Vergnügen. Unterdeſſen bitte ich Sie, ihr mein Compliment zu ſchreiben, und wegen der Schuld wollten wir ſchon, wenn ſie wieder einmal nach Salzburg kommen wird, gleich werden. Was mir Freude machte, wäre wenn ich ſo ein Paar Cavaliers haben könnte wie der alte Czernin, das wäre ſo eine kleine Hülfe jährlich; aber weniger als 100 Fl. das Jahr nicht, es möchte dann eine Art Muſik ſein, was es wolle. Nun werden Sie Gott Lob und Dank hoffentlich wieder ganz geſund ſein? Ja, wenn man ſich von einer Bariſani Theres frottiren läßt, ſo kann es nicht anders ſein. Daß ich geſund und vergnügt bin, werden Sie aus meinen Briefen gemerkt haben; man iſt doch froh, wenn man von einer ſo groſſen mühſamen Arbeit befreit, und — mit Ehr und Ruhm befreit iſt. Denn faſt bin ich es, denn es fehlen nur noch 3 Arien und der letzte Chor vom dritten Act, die Ouverture und das Ballet et Adieu partie!

Apropos, das Nothwendigſte, denn ich muß eilen. Die Scene zwiſchen Vater und Sohn im 1. Act und die 1. im 2. zwiſchen Idomeneo und Arbace ſind beide zu lang, ſie ennuviren ganz gewiß, beſonders da in der erſten beide ſchlechte Acteurs ſind, und in der 2. es einer iſt, und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem, was die Zuſchauer ſchon ſelbſt mit Augen geſehen, iſt. Die Scenen werden gedruckt, wie ſie ſind. Nur wünſchte ich, daß Hr. Abbate mir anzeigen wolle, wie ſie abzukürzen iſt und zwar auf das kürzeſte, denn ſonſt muß ich es ſelbſt thun, denn ſo können die 2 Scenen nicht bleiben, in der Muſik verſteht es ſich. Eben erhalte ich Ihren Brief, welcher, weil ihn meine Schweſter angefangen hat, ohne Dato iſt. An die Threſel, meine zukünftige Unter- und Ober-Kindsmenſch 1000 Complimente. Das glaube ich, daß die Katherl gern nach München möchte; wenn Sie ſie (ohne der Reiſe) anſtatt meiner wollen miteſſen laſſen. Eh bien, ich will mich ſchon durchbringen, logiren kann ſie bei meiner Schweſter im Zimmer.

136. Mozarteum.

München 27. Dez. 1780.

Ich habe die ganze Oper, den Brief von Schachtner, Ihren Zettel und die Pillulen richtig erhalten. Wegen der 2 Scenen die abgekürzt werden ſollen, iſt es nicht mein Vorſchlag, ſondern nur mein Conſentement; und warum ich ſogleich nämlicher Meinung war, iſt weil Raaff und del Prato das Recitativ ganz ohne Geiſt und Feuer ſo ganz monoton herab ſingen und die elendeſten Acteurs, die jemals die Bühne trug, ſind. Wegen der Unſchicklichkeit, Unnatürlichkeit und faſt Unmöglichkeit des Weglaſſens habe letzthin mich verflucht herumgebalgt mit dem Seeau. Genug, wenn alles gedruckt iſt, welches er abſolument nicht hat zugeben wollen, aber doch endlich, weil ich ihn grob angefahren, zugegeben hat. — Die letzte Probe iſt herrlich geweſen, ſie war in einem groſſen

Zimmer bei Hof, der Churfürſt war auch da. Dießmal iſt mit dem ganzen Orcheſter (verſteht ſich, das im Opernhaus Platz hat) probirt worden. Nach dem 1. Act ſagte mir der Churfürſt überlaut Bravo, und als ich hinging ihm die Hand zu küſſen, ſagte er: „Dieſe Oper wird charmant werden, er wird gewiß Ehre davon haben.“ Weil er nicht wußte, ob er ſo lange dableiben kann, ſo mußte man ihm die concertirende Arie und das Donnerwetter zu Anfang des 2. Acts machen; nach dieſem gab er mir wieder auf das freundlichſte ſeinen Beifall und ſagte lachend: „Man ſollte nicht meinen, daß in einem ſo kleinen Kopf ſo was Großes ſtecke.“ Er hat auch anders Tags früh beim Cercle meine Oper ſehr gelobt. — Die nächſte Probe wird wohl vermuthlich im Theater ſein. Apropos, Becke ſagte mir die Tage, daß er Ihnen nach der vorletzten Probe wieder geſchrieben hätte, und unter Andern, daß des Raaffs ſeine Arie im 2. Act wider den Text geſchrieben ſei; „ſo hat man mir geſagt“, ſagte er, „ich verſtehe zu wenig wälſch, iſt es wahr?“ — „Hätten Sie mich eher gefragt und hernach erſt geſchrieben, ich muß Ihnen ſagen, daß derjenige zu wenig wälſch kann, der Ihnen das geſagt hat. Die Arie iſt ganz gut auf die Worte geſchrieben, man hört das mare und das mare funesto und die Paſſagen ſind auf minacciar angebracht, welche dann das minacciar, das Drohen, gänzlich ausdrücken.“ Und überhaupt iſt das die prächtigſte Arie in der Oper und hat auch allgemeinen Beifall gehabt.

Iſt es wahr, daß der Kaiſer krank iſt? Iſt es wahr, daß der Erzbiſchof nach München kommen ſoll? Hören Sie, der Raaff iſt der beſte, ehrlichſte Mann von der Welt, aber — auf den alten Schlendrian verſeſſen, daß man Blut dabei ſchwitzen möchte, folglich ſehr ſchwer für ihn zu ſchreiben, — ſehr leicht auch, wenn Sie wollen, wenn man ſo Alletag-Arien machen will, wie par exemple die erſte Arie Vedromi intorno; wenn Sie ſie hören werden, ſie iſt gut, ſie iſt ſchön, aber wenn ich ſie für Zonca geſchrieben hätte, ſo würde ſie noch beſſer auf den Text gemacht ſein; er liebt die geſchnittenen Nudeln zu ſehr und ſieht nicht auf die Expreſſion. Mit dem Quartett habe ich jetzt eine Noth mit ihm gehabt. Das

Quartett, wie öſter ich es mir auf dem Theater vorſtelle, wie mehr Effect macht es mir, und hat auch allen, die es ſo auf dem Clavier gehört haben, gefallen; der einzige Raaff meint, es wird nicht Effect machen, er ſagte es mir ganz allein: „Non c'è da spianar la voce, — das iſt zu eng.“ Als wenn man in einem Quartett nicht viel mehr reden als ſingen ſollte! — Dergleichen Sachen verſteht er gar nicht. Ich ſagte nur: „Liebſter Freund, wenn ich nur eine Note wüßte die in dieſem Quartett zu ändern wäre, ſo würde ich es ſogleich thun, allein ich bin noch mit keiner Sache in dieſer Oper ſo zufrieden geweſen, wie mit dieſem Quartett; und hören Sie es nur einmal zuſammen, ſo werden Sie ganz anders reden. Ich habe mir bei Ihren 2 Arien alle Mühe gegeben Sie recht zu bedienen, werde es auch bei der dritten thun und hoffe, es zu Stande zu bringen, aber was Terzetten und Quartetten anbelangt, muß man dem Compoſiteur ſeinen freien Willen laſſen.“ Darauf gab er ſich zufrieden. Neulich war er ganz unwillig über das Wort in ſeiner letzten Arie — rinvigorir und ringiovenir — beſonders vienmi à rinvigorir — fünf i. Es iſt wahr, beim Schluß einer Arie iſt es ſehr unangenehm.

137. Mozarteum.

München 30. Dez. 1780.

Glückſeliges neues Jahr! — Verzeihen Sie, wenn ich Ihnen dermalen ſehr wenig ſchreibe, denn ich ſtecke nun über Hals und Kopf in Arbeit. Ich bin noch nicht ganz fertig mit dem dritten Act und habe alsdann, weil kein Extra-Ballet, ſondern nur ein zur Oper gehöriges Divertiſſement iſt, auch die Ehre die Muſik dazu zu machen; mir iſt es aber ſehr lieb, denn ſo iſt doch die Muſik von Einem Meiſter. Der 3. Act wird wenigſtens ſo gut ausfallen, als die beiden erſten, ich glaube aber unendlich Mal beſſer und daß man mit Recht ſagen könne: finis coronat opus. — Der Churfürſt war letzthin bei der Probe ſo zufrieden, daß er wie ich Ihnen letzthin geſchrieben morgens beim Cercle meine Oper ſehr gelobt und dann Abends bei der Cour wieder; und dann weiß ich es von einer ſehr ſichern Hand, daß er den nämlichen Abend nach der Probe allen, Jedermann der zu ihm gekommen iſt, von meiner Muſik geredet hat, mit dieſem Ausdruck: „Ich war ganz ſurprenirt, noch hat mir keine Muſik den Effect gemacht, das iſt eine magnifique Muſik.“ — Vorgeſtern haben wir eine Recitativprobe bei der Wendling gemacht und das Quartett zuſammen probirt, wir haben es ſechsmal repetirt, jetzt geht es endlich. Der Stein des Anſtoſſes war der del Prato, der Bub kann doch gar nichts; ſeine Stimme wäre nicht ſo übel; wenn er ſie nicht in den Hals und in die Gurgel nähme; übrigens hat er aber gar keine Intonation, keine Methode, keine Empfindung, ſondern ſingt wie etwa der beſte unter den Buben, die ſich hören laſſen um in das Capellhaus aufgenommen zu werden. Raaff hat ſich mit Vergnügen betrogen gefunden und zweifelt nun auch nicht an dem Effect. Nun bin ich wegen des Raaffs letzter Arie in einer Verlegenheit woraus Sie mir helfen müſſen. Das rinvigorir und ringiovenir iſt dem Raaff unverdaulich und wegen dieſe 2 Worten iſt ihm ſchon die ganze Arie verhaßt. Es iſt wahr das mostrami und vienmi iſt auch nicht gut, aber das ſchlechteſte ſind ſchon die 2 Endwörter, wo ich bei dem erſten rinvigorir um den Triller auf dem i zu vermeiden, ihn auf dem o machen müßte. Nun hat Raaff, ich glaube im Natal di Giove welches freilich ſehr wenigen bekannt iſt, eine zu dieſer Lage paſſende Arie gefunden, ich glaube ſie iſt die Licenz-Arie davon: Bell' alme al ciel dilette — und dieſe Arie ſoll ich ihm ſchreiben. „Man kennt ſie nicht“, ſagt er, „und wir ſagen nichts.“ Er weiß halt, daß es dem Hrn. Abbate nicht zuzumuthen iſt, dieſe Arie zum drittenmal zu ändern, und wie ſie iſt, will er ſie doch nicht ſingen. Nun bitte ich um eine ſchleunige Antwort. Nun muß ich ſchließen, denn ich muß über Hals und Kopf ſchreiben; componirt iſt ſchon alles, aber geſchrieben noch nicht.

Mein Compliment an die liebe Threſel; die Magd, die mich hier im Hauſe bedient, heißt auch Threſel, aber Gott, was für ein Unterſchied gegen die Linzer Threſel, an Schönheit, Tugend, Reize — und tauſend andere Verdienſte! — Sie werden ſchon wiſſen, daß der gute Caſtrat Marqueſi —

Marquesius di Milano, in Neapel iſt vergiftet worden, aber wie! Er war in eine Herzogin verliebt, und ihr rechter amant war darüber jaloux und ſchickte 3 oder 4 Kerle zu ihm, und die ließen ihm die Wahl, ob er aus dieſem Geſchirr trinken wolle oder lieber maſſakrirt ſein wolle. Er wählte das erſtere. Weil er aber ein wälſcher Haſenfuß war, ſo ſtarb er allein und ließ ſeine Herrn Mörder in Ruhe und Frieden leben. Ich hätte wenigſtens (in meinem Zimmer) ein paar mit mir in die andere Welt genommen, wenn es ſchon geſtorben hätte ſein müſſen. Schade um einen ſo vortrefflichen Sänger! Adieu.

138. Mozarteum.

München 3. Jan. 1781.

Kopf und Hände ſind mir ſo von dem dritten Acte voll, daß es kein Wunder wäre, wenn ich ſelbſt zu einem dritten Act würde. — Der allein koſtet mehr Mühe als eine ganze Oper, denn es iſt faſt keine Scene darin die nicht äußerſt intereſſant wäre. — Das Accompagnement bey der unterirdiſchen Stimme beſteht in nichts als 5 Stimmen, nemlich in 3 Poſaunen und 2 Waldhorn, welche an dem nemlichen Orte placirt ſind, wo die Stimme herkömmt. — Das ganze Orcheſter iſt bey dieſer Stelle ſtille.

Die Hauptprobe iſt ganz gewiß den 20. und die erſte Production den 22. Sie brauchen beyde nichts als Jedes ein ſchwarzes Kleid mitzunehmen; — ein anderes Kleid für alle Tage, wenn Sie nirgends hingehen, als zu guten Freunden wo man keine Complimente macht, damit man das ſchwarze Kleid ein wenig ſchonen kann — und wenn Sie wollen ein hübſches, um auf den Ball und die académie masquée zu geben.

Hr. von Robinig iſt ſchon hier, er läßt ſich Ihnen beyderſeits empfehlen; — die 2 Bariſani höre ich werden auch nach München kommen, iſt es wahr? ... Dem Himmel ſey Dank! daß der Schnitt in den Finger vom Erzbiſchof von keiner Folge war; — gerechter Gott! — was bin ich nicht anfangs erſchrocken. Cannabich dankt Ihnen für Ihr charmantes Schreiben, er und ſeine ganze Familie empfiehlt ſich —

er ſagte mir — Sie hätten ſehr launig geſchrieben, Sie müſſen guten Humors geweſen ſeyn. —

Freylich werden wir noch viele Beobachtungen im 3. Act auf dem Theater zu machen haben; — wie zum Beyſpiel Scene VI nach dem Arbace ſeiner Aria ſteht: Idomeneo, Arbace ꝛc. Wie kann dieſer gleich wieder da ſeyn? — Zum Glück daß er ganz wegbleiben kann. — Aber um das Sichere zu ſpielen habe eine etwas längere Introduction zu des Großprieſters Recitativ gemacht! — Nach dem Trauerchor geht der König, das ganze Volk und alles weg — und in der folgenden Scene ſteht: Idomeneo in ginocchione nel tempio. Das kann ſo unmöglich ſeyn, er muß mit ſeinem ganzen Gefolge kommen. Da muß nun nothwendiger Weiſe ein Marſch ſeyn, da hab ich einen ganz ſimpeln Marſch auf 2 Violin, Bratſche, Baß und 2 Oboen gemacht, welcher à mezza voce geſpielt wird und worunter der König kömmt und die Prieſter die zum Opfer gehörigen Sachen bereiten. Dann ſetzt ſich der König auf die Knie und fängt das Gebet an. — In dem Recitativ der Elettra nach der unterirdiſchen Stimme ſoll auch ſtehen: Partono, ich hab vergeſſen in der zum Druck geſchriebenen Abſchrift zu ſehen ob es ſteht und wie es ſteht. Es kömmt mir ſo einfältig vor daß dieſe geſchwind wegzukommen eilen, nur um Mademoiſelle Elettra allein zu laſſen.

Eben den Augenblick erhalte Ihre 5 Zeilen vom 1. Jan.; — wie ich den Brief erbrochen, hatte ich ihn eben ſo in der Hand daß mir nichts als leeres Papier in die Augen fiel, — endlich — — fand ich es. — Bin recht froh, daß ich die Arie für den Raaff bekommen, denn er hat abſolument ſeine gegebene Arie wollen hineinſetzen laſſen. Ich hätte es (NB. mit einem Raaff) nicht anders richten können, als daß Varesco ſeine Arie gedruckt geweſen wäre und Raaffs ſeine aber wäre geſungen worden. — Nun muß ich ſchließen, denn ſonſt verliere ich zu viel Zeit. Bey meiner Schweſter bedanke ich mich ſchönſtens für den Neujahrswunſch, wünſche ihr alles wieder entgegen. Hoffe, daß wir uns bald recht luſtig zuſammen machen können. Adieu.

An alle gute Freunde und Freundinen meine Empfehlung, das Ruicherle nicht zu vergeſſen. Der junge Eck ſchickt ihr ein Buſſerl — ein zuckertes, verſteht es ſich.

139. Mozarteum.

München 10. Jan. 1781.

Zur großen Neuigkeit daß die Opera wieder um 8 Tage verſchoben iſt. — Die Hauptprobe iſt erſt den 27., NB. an meinem Geburtstage — und die erſte Opera am 29. — Warum? — vermuthlich damit Graf Seeau ein paar hundert Gulden erſpart. — Ich bin zwar froh, ſo kann man noch öfter und mit mehr Bedachtſamkeit probiren. — Die Robinigſchen haben Geſichter gemacht wie ich ihnen dieſe Neuigkeit geſagt habe; die Louiſe und der Sigmund bleiben ganz gerne ſo lange hier, und die Mama wäre faſt leicht zu überreden, aber die Liſe — das herumſchleichende Elend — hat ein ſo dummes Salzburger Maul, daß man närriſch darüber werden möchte. — Vielleicht geſchieht es doch, ich wünſche es wegen der Louiſe. Ich habe ſo nebſt vielen andern kleinen Streitigkeiten einen ſtarken Zank mit dem Graf Seeau wegen den Poſaunen gehabt. Ich heiße es einen ſtarken Streit weil ich mit ihm habe müſſen grob ſeyn, ſonſt wäre ich nicht ausgekommen. — Künftigen Samſtag werden die 3 Acte im Zimmer probirt. — Ihr Schreiben vom 8. habe richtigſt erhalten und mit größtem Vergnügen geleſen; — die Bourlesque gefällt mir ſehr wohl. —

Erlauben Sie mir daß ich Ihnen nur diesmal noch ſehr wenig ſchreiben und ſchließen darf, denn erſtens iſt wie Sie ſehen, Feder und Dinte nichts nutz, und zweitens habe ich noch etwelche Arien zum letzten Ballet zu ſchreiben. Aber Sie ſchreiben mir ja hoffentlich keinen ſolchen Brief mehr wie der letzte von 3 oder 4 Zeilen? —

140. Mozarteum.

München 18. Jan. 1781.

Verzeihen Sie mir wenn ich Ihnen dermalen recht ſehr wenig ſchreibe, denn ich muß augenblicklich (es iſt gleich

10 Uhr — Morgens verſteht es ſich —) in die Probe; — es iſt heute das erſte Mal Recitativ-Probe im Theater. — Vorſchreiben habe ich mir nicht gekönnt, weil ich noch immer mit den verwünſchten Tänzen zu thun gehabt habe. Laus deo — nun habe ich es überſtanden; mithin nur das nothwendigſte. Die Probe mit dem dritten Act iſt vortrefflich ausgefallen. Man hat gefunden daß er die 2 erſtern Acte noch um viel übertrifft. — Nur iſt die Poeſie darin gar zu lang, und folglich die Muſik auch (welches ich immer geſagt habe); deswegen bleibt die Aria vom Idamante: Nò la morte io non pavento weg, welche ohnedies ungeſchickt da iſt, — worüber aber die Leute die ſie in Muſik gehört haben, darüber ſeufzen; — und die letzte von Raaff auch, worüber man noch mehr ſeufzt; allein man muß aus der Noth eine Tugend machen. Der Orakelſpruch iſt auch noch viel zu lang, ich habe es abgekürzt, der Vareſco braucht von dieſem allen nichts zu wiſſen, denn gedruckt wird alles wie er es geſchrieben. Die Bezahlung für ihn und Schachtner wird Fr. v. Robinig mitnehmen — Hr. Geſchwender, ſagte mir er könne kein Geld mitnehmen. — Sagen Sie unterdeſſen dem Vareſco in meinem Namen, daß er vom Grafen Seeau keinen Kreuzer mehr als accordirt worden, bekömmt, denn die Veränderungen hat er nicht ihm, ſondern mir gemacht, — und da darf er mir noch darum obligirt ſeyn, indem es um ſeiner Ehre willen geſchehen iſt. Es wäre noch gar Vieles zu ändern, und verſichere daß er mit keinem Compoſiteur ſo gut ausgekommen wäre, wie mit mir. Ich habe mir genug Mühe gegeben ihn zu entſchuldigen. Wegen dem Ofen iſt es nichts, es kommt zu theuer — ich werde in das nemliche Zimmer wo die Alkove iſt noch ein Bett ſtellen laſſen, man muß ſich behelfen wie man kann.

Vergeſſen Sie nicht meine kleine Uhr mitzunehmen; wir werden hoffentlich nach Augsburg hinüber und da könnte man die Canaglie richten laſſen. — Ich wünſche auch daß Sie die Operette von Schachtner mitnehmen, — ins Cannabichſche Haus kommen Leute, wo es nicht mal à propos iſt wenn ſie ſo was hören. Nun muß ich in die Probe — Adieu.

Am 25. Januar kamen Vater und Schweſter an und wenige Tage darauf war die erſte Aufführung der Oper. Dann amuſirte ſich die Familie noch einige Zeit an den Carnevalsvergnügungen der Reſidenz. Denn der Erzbiſchof war nach Wien gereiſt, und da er in der Kaiſerſtadt mit dem vollen Glanz eines geiſtlichen Fürſten auftreten wollte, ſo hatte er außer einer ſtattlichen Einrichtung und Dienerſchaft auch einige ſeiner ausgezeichnetſten Muſiker mitgenommen. Deßhalb erhielt um die Mitte März auch Mozart den Befehl nach Wien zu kommen. Er reiſte ſofort ab.

Fünfte Abtheilung.

Wien. Entführung. Heirath.

März 1781 bis Auguſt 1782.

Von ſeinen Leuten hatte der Erzbiſchof mit ſich genommen: den Oberſtküchenmeiſter Graf **Arco**, den Archivdirector Th. von **Kleinmayrn**, den Geheimſecretär J. M. **Bönike**, die Leibkammerdiener **Angerbauer** und **Schlaucka**, den Controleur **Kölnberger**, den Kammerfourier **Zezi**, den Caſtraten **Ceccarelli**, den leichtfertigen Violiniſten **Brunetti** u. a. m. Die Berufung Mozarts nach Wien ward entſcheidend für ſein künftiges Leben, denn er ſollte von der Kaiſerſtadt nicht wieder zurückkehren. Seine Ankunft berichtet er ſogleich dem Vater.

141. Mozarteum.

Wien 17. März 1781.

Geſtern als den 16. bin ich Lob und Dank ganz mutterſelig allein in einer Poſtchaiſe hier angekommen. Die Stunde hätte ich bald vergeſſen, morgens um 9 Uhr; ich kam Donnerstag den 15. müde wie ein Hund Abends um 7 Uhr in St. Pölten an, legte mich bis 2 Uhr Nachts ſchlafen und fuhr dann gerade bis nach Wien. — Dieſes ſchreib ich wo? — im Mesmeriſchen Garten auf der Landſtraße [vgl. S. 5]. Die alte gnädige Frau iſt nicht zu Hauſe, aber die geweſene Frl. Franzl nunmehr Fr. v. Lenſch. Hören Sie, ich hätte ſie bei meiner Ehre faſt nicht mehr gekannt, ſo dick und fett iſt ſie! Sie hat drei Kinder, zwei Fräulein und einen jungen Herrn. Die Fräulein heißt Nannerl, hat vier Jahr, und man ſollte ſchwören ſie hätte ſechs, der junge Herr drei, und man ſchwört er wäre ſchon ſieben alt, — und das Kind dreiviertel Jahr hielt man gewiß für zwei Jahre, ſo ſtark und kräftig ſind ſie an Wachsthum. — Nun vom Erzbiſchof. Ich hab ein charmantes Zimmer im nämlichen Hauſe wo der Erzbiſchof logirt; Brunetti und Ceccarelli logiren in einem andern Hauſe, — che distinzione! — Mein Nachbar iſt Hr. v. Kleinmayrn, welcher bei meiner Ankunft mich mit allen Höflichkeiten überhäufte; er iſt auch in der That ein charmanter Mann. Um 11 Uhr zu Mittag — leider für mich ein bischen zu früh — gehen wir ſchon zu Tiſche, da ſpeiſen die 2 Herrn Herrn Leib- und Seel-Kammerdiener, Hr. Controleur, Hr. Zetti, der Zuckerbäcker, 2 Herrn Köche, Ceccarelli, Brunetti und — meine Wenigkeit. NB. die 2 Herrn Leibkammerdiener ſitzen oben an. Ich habe doch wenigſtens die Ehre vor den Köchen zu ſitzen. Nu — ich denke halt ich bin in Salzburg. Bei Tiſche werden grobe einfältige Späße gemacht; mit mir macht keiner Späße, weil ich kein Wort rede, und wenn ich was reden muß, ſo iſt es allezeit mit der größten Serioſität. So wie ich abgeſpeiſt habe, ſo gehe ich meines Wegs. Abends haben wir keine Tafel, ſondern jeder bekommt 3 Ducaten, — da kann einer weit ſpringen. Der Hr. Erzbiſchof hat die Güte und glorirt ſich mit ſeinen Leuten, raubt ihnen ihre Verdienſte und zahlt ſie nicht dafür. — Geſtern um 4 Uhr haben wir ſchon Muſik gehabt; da waren ganz gewiß 20 Perſonen von der größten Nobleſſe da. Ceccarelli hat ſchon beim Palfi ſingen müſſen. Heute müſſen wir zum Fürſt Gallizin, der geſtern auch da war. — Jetzt will ich nur abwarten ob ich nichts bekomme. Bekomme ich nichts, ſo gehe ich zum Erzbiſchof und ſage es ihm ganz gerade; wenn er nicht will daß ich was verdienen ſoll, ſo ſoll er mich bezahlen daß ich nicht von meinem Gelde leben muß. Nun muß ich ſchließen, denn im Vorbeigehen geb ich den Brief auf die Poſt, und muß gleich zum Fürſt Gallizin.

P. S. Bei den Fiſcheriſchen war ich, — die Freude kann ich nicht beſchreiben, die dieſe Leute gehabt haben. Das ganze Haus empfiehlt ſich. Nun, ich höre in Salzburg giebt es Academien? Da verliere ich ja entſetzlich! Adieu.

Meine Adreſſe: im deutſchen Hauſe Singerſtraße.

142. Mozarteum.

Wien 24. März 1781.

Ich habe Ihr Schreiben vom 20. dieſes richtigſt erhalten und daraus mit Vergnügen dero beyderſeitige glückliche Ankunft und gutes Wohlſeyn vernommen. Sie müſſen es meiner ſchlechten Dinte und Feder verdanken, wenn Sie dieſen Brief mehr buchſtabiren als leſen können. Baſta, geſchrieben muß es doch ſeyn, und mein Herr Federſchneider Hr. von Lirzer hat mich dermalen angeſetzt. Ich kann Ihnen dieſen, weil Sie ihn vermuthlich ſelbſt beſſer kennen werden, nicht anders beſchreiben, als daß er — glaub ich ein Salzburger iſt und daß ich ihn mein Lebtag niemals als beym Robinig etwelchmal bey der ſogenannten 11 Uhr Muſik geſehen habe. Er hat mir aber gleich Viſite gemacht und ſcheint mir ein ſehr artiger und (weil er mir meine Federn geſchnitten) höflicher Menſch zu ſeyn. Ich halte ihn für einen Secretair. — Wer mich auch mit einem Beſuche überraſchte war der Gilofsky, der Katherl ihr Bruder. Warum überraſchte? — weil ich es ganz vergeſſen hatte daß dieſer in Wien iſt. Was ein fremder Ort einen Menſchen gleich bilden kann! Aus dieſem wird gewiß ein rechtſchaffner braver Menſch, ſowohl in ſeinem Metier als äußerlichem Betragen.

Was Sie mir vom Erzbiſchof ſchreiben, hat was ſeinen Ehrgeiz, meine Perſon betreffend, kitzelt, in ſo weit ſeine Richtigkeit, — allein was nützt mir alles dies? — von dieſem lebt man nicht. Glauben Sie nur ſicher, daß er mir hier gleich einem Lichtſchirm iſt. Was gibt er mir denn für Diſtinction? Hr. von Kleinmayrn, Bönike haben mit dem Erlauchten Graf Arco eine Extratafel; — das wäre Diſtinction wenn ich bey dieſer Tafel wäre, — aber nicht bey den Kammerdienern, die außer dem erſten Platz beym Tiſch die Lüſter anzünden, die Thüre aufmachen und im Vorzimmer bleiben müſſen, wenn ich darin bin — und bey den Herrn Köchen. Und dann, wenn wir wo hingerufen werden wo ein Concert iſt, ſo muß der Hr. Angerbauer heraus paſſen, bis die Hrn. Salzburger kommen, und ſie dann durch einen Lakai weiſen laſſen, damit ſie hinein dürfen. Wie das der Brunetti ſo im Discours erzählt, ſo dachte ich, wartet nur bis ich einmal komme. Als wir alſo letzthin zum Fürſt Gallizin müſſen, ſagte mir Brunetti nach ſeiner höflichen Art: Tu, bisogna che sei qui sta sera alle sette, per andare insieme dal Principe Gallizin. L'Angerbauer ci condurrà. — Hò risposto: va bene — ma se in caso mai non fossi qui alle sette in punto, ci andate pure, non serve aspettarmi — sò ben dovè stà e ci verrò sicuro. — Ich ging alſo mit Fleiß, weil ich mich ſchäme mit ihnen wohin zu gehen, allein hin. Als ich hinauf kam ſtand ſchon Hr. Angerbauer da dem Hrn. Bedienten zu ſagen, daß er mich hinein führen ſollte. Ich gab aber weder auf den Hrn. Leibkammerdiener noch Hrn. Bedienten Acht, ſondern ging grade die Zimmer durch in das Muſikzimmer, denn die Thüren waren alle offen, — und ſchnurgerade zum Prinzen hin und machte ihm mein Compliment, wo ich dann ſtehen blieb und immer mit ihm ſprach. Ich hatte ganz auf meinen Ceccarelli und Brunetti vergeſſen, denn man ſah ſie nicht, — die ſteckten ganz hinterm Orcheſter an die Mauer gelehnt und traueten ſich keinen Schritt hervor. — Wenn ein Cavalier oder Dame mit dem Ceccarelli redet, ſo lacht er immer und redet ſo Jemand mit dem Brunetti ſo wird er roth und gibt die trockenſte Antwort. — O ich hätte viel zu ſchreiben wenn ich all die Scenen die es ſchon dieweil ich hier bin und ehe ich kam wegen dem Erzbiſchof und Ceccarelli und Brunetti gegeben hat, beſchreiben wollte. — Mich wundert nur daß ſich der — des Brunetti nicht ſchämt; ich ſchäme mich anſtatt ſeiner. — Und wie der Kerl ſo ungern hier iſt, — das Ding iſt ihm halt alles zu nobel, — ſo am Tiſch — das glaub ich ſind ſeine vergnügteſten Stunden. Heute hat der Prinz Gallizin den Ceccarelli zum Singen begehren laſſen, das nächſte Mal wird es wohl mich treffen. — Ich gehe heute Abends mit Hr. von Kleinmayrn zu einem ſeiner guten Freunde, zum Hofrath Braun, wo wir alle ſagen daß er der größte Liebhaber vom Clavier ſey. Bey der Gräfin Thun habe ſchon 2 Mal geſpeiſt und komme faſt alle Tage hin, das iſt die charmanteſte liebſte Dame, die ich in meinem Leben geſehen und ich gelte auch ſehr viel bey ihr. Ihr Herr iſt noch der nemliche ſonderbare, aber gutdenkende rechtſchaffene Cavalier. — Beym Grafen Cobenzl habe auch geſpeiſt und das wegen der Gräfin v. Rumbeck, ſeiner Muhme, die Schweſter vom Cobenzl in der Pagerie welche mit ihrem Herrn in Salzburg war.

Nun iſt meine Hauptabſicht hier daß ich mit ſchöner Manier zum Kaiſer komme, denn ich will abſolument daß er mich kennen lernen ſoll. Ich möchte ihm mit Luſt meine Oper durchpeitſchen und dann brav Fugen ſpielen, denn das iſt ſeine Sache [S. 87 f.]. O, hätte ich gewußt, daß ich die Faſten nach Wien kommen würde, hätte ich ein kleines Oratoire geſchrieben und zu meinem Vortheil im Theater gegeben, wie es hier alles macht. Ich hätte leicht vorher zu ſchreiben gehabt weil ich die Stimmen alle kenne. Wie gern gäb ich ein öffentliches Concert wie es hier der Brauch iſt, aber — es wird mir nicht erlaubt, das weiß ich gewiß. Denn, ſtellen Sie ſich vor, — Sie wiſſen daß hier eine Societät iſt, welche zum Vortheil der Wittwen von den Muſici Academien gibt; alles was nur Muſik heißt ſpielt da umſonſt, — das Orcheſter iſt 180 Perſonen ſtark — kein Virtuos der nur ein bischen Liebe des Nächſten hat ſchlägt es ab darin zu ſpielen, wenn er von der Societät darum erſucht wird. Denn man macht ſich auch ſo wohl beym Kaiſer als beym Publikum darum beliebt. — Starzer hatte den Auftrag mich darum zu bitten und ich ſagte es ihm gleich zu, doch mußte ich zuerſt meines Fürſten Gutachten darüber vernehmen — und ich hatte gar keinen Zweifel, weil es eine geiſtliche Art und unentgeldlich nur um ein gutes Werk zu thun iſt; er erlaubt es mir nicht. Die ganze Nobleſſe hier hat ihm dieſes übel genommen. Mir iſt es nur wegen dieſem leid, — ich hätte kein Concert, ſondern (weil der Kaiſer in der Proſcen.-Loge iſt) ganz allein (die Gräfin Thun hätte mir ihr ſchönes Steiner Pianoforte dazu gegeben) preludirt, ein Fuge — und dann die Variationen Je suis Lindor geſpielt. Wo ich noch das ſo öffentlich gemacht habe, habe ich den größten Beyfall erhalten, weil es ſo gut gegen einander abſticht und weil Jeder — was hat; aber pazienza.

Fiala gilt um 2000mal mehr bey mir daß er nicht unter einem Ducaten ſpielt. — — Iſt meine Schweſter noch nicht erſucht worden? — ſie wird ja hoffentlich 2 begehren. — Denn mir wäre nicht lieb, wenn wir die wir uns alle ſo von der ganzen Hofmuſik in allem unterſcheiden, nicht auch es in dieſem Falle thäten, denn wollen ſie nicht, ſo ſollen ſie es bleiben laſſen, und wollen ſie ſie haben, ſo ſollen ſie in Gottes Namen zahlen. — Ich werde dieſe Tage zu Mademoiſelle Roſa geben und Sie werden gewiß mit Ihrem feinen Miniſter zufrieden ſein, — ich will die Sache ſo fein angreifen, wie der Weiſer, als man ſeiner Frau ihrer Mutter die Sterbglocke litt. —

Apropos wie ſteht es denn mit dem Präſent vom Churfürſten? iſt was geſchickt worden? — waren Sie bevor Sie abgereiſt ſind bey der Baumgarten? [S. 235 f.]

Den 28. März. Ich bin mit dem Brief nicht fertig geworden, weil mich Hr. von Kleinmayrn zum Concert bey Baron Braun in der Kutſche abgeholt hat, — mithin ſchreibe ich jetzt daß mir der Erzbiſchof erlaubt hat in dem Wittwenconcert zu ſpielen, denn Starzer iſt zur Academie beym Gallizin gegangen und er und die ganze Nobleſſe haben ihn ſo gequält, bis er es erlaubt hat. — Bin ich ſo froh. — Ich habe dieweil ich hier bin 4 Mal zu Hauſe geſpeiſt, — es iſt mir zu früh und man ißt gar zu ſchlecht. Nur wenn es recht ſchlecht Wetter iſt, dann bleibe ich zu Hauſe wie heute par exemple.

Schreiben Sie mir doch was neues in Salzburg paſſirt, denn man hat mich entſetzlich darum gefragt, — die Herrn haben mehr Begierde nach Salzburger Neuigkeiten als ich. —

Die Mara iſt hier, — ſie hat vergangenen Dienſtag eine Academie im Theater gegeben. — Ihr Mann hat ſich nicht dürfen ſehen laſſen, ſonſt hätte das Orcheſter nicht accompagnirt, weil er in die Zeitungen gedruckt hat, in ganz Wien ſey kein Menſch im Stande ihm zu accompagniren.

Hr. v. Moll hat mir heute eine Viſite gemacht — ich werde morgen oder übermorgen auf ein Frühſtück zu ihm gehen und die Oper mitnehmen. — Zum Hrn. v. Aurnhammer und deſſen dicken Frl. Tochter werde ſobald das Wetter beſſer iſt, gehen. Der alte Fürſt Colloredo (bey dem wir eine Muſik hatten) hat jedem von uns 5 Ducaten gegeben, — die Gräfin Rumbeck habe zur Schülerin. Hr. v. Mesmer (der Normalſchulinſpector) ſammt ſeiner gnädigen Frau und Sohn empfiehlt ſich. — Sein Sohn ſpielt magnifique, nur daß er aus Einbildung ſchon genug zu können, faul iſt, — hat auch viel Genie zur Compoſition — iſt aber zu träg ſich damit abzugeben — das iſt ſeinem Vater nicht recht. Adieu.

143. Mozarteum.

Wien 4. April 1781.

— Sie wollen wiſſen, was in Wien mit uns — aber hoffentlich eigentlich mit mir vorgehet, denn die beiden Andern [Brunetti und Ceccarelli] zähle ich nicht zu mir. Ich habe Ihnen ſchon letzthin geſchrieben, daß mir der Erzbiſchof hier ein großes Hinderniß iſt, denn er iſt mir wenigſtens 100 Ducaten Schade, die ich ganz gewiß durch eine Academie im Theater machen könnte. Denn die Damen haben ſich mir ſchon ſelbſt angetragen Billets auszutheilen. Geſtern kann ich wol ſagen, daß ich mit dem Wiener Publikum recht zufrieden war. Ich ſpielte in der Academie der Wittwen im Kärnthnerthortheater. Ich mußte wieder neuerdings anfangen, weil des Applaudirens kein Ende war. Was glauben Sie, wenn ich nun, da mich das Publikum einmal kennt, eine Academie für mich gäbe, was ich nicht da machen würde? — Allein unſer Erzbiſchof erlaubt es nicht; will nicht daß ſeine Leute Profit haben ſollen, ſondern Schaden. Doch dieß kann er bei mir nicht zuwege bringen; denn wenn ich hier zwei Scolaren habe, ſo ſtehe ich beſſer als in Salzburg, ich brauche ſein Logis und ſeine Koſt nicht. Nun hören Sie! Brunetti ſagte heute beim Tiſch, daß der Arco ihm vom Erzbiſchof aus geſagt hätte, er ſollte uns ſagen daß wir das Diligencegeld bekommen werden und bis Sonntag abreiſen ſollten; — übrigens wer noch bleiben wolle, o Vernunft! könne bleiben, doch müſſe er auf ſeine Fauſt leben, er bekomme keine Tafel und kein Zimmer mehr von ihm aus. Brunetti qui ne demande pas mieux, leckte alle 10 Finger darnach; Ceccarelli der gerne hier wäre, aber nicht ſo bekannt hier iſt und den Gebrauch nicht ſo weiß wie ich, will pouſſiren etwas zu bekommen; wo nicht, ſo geht er in Gottes Namen, denn er hat kein Logis und keine Tafel in ganz Wien wo er nicht zahlen muß. Als man mich fragte was ich zu thun entſchloſſen wäre — antwortete ich: „Ich ignorire noch bis dato daß ich weg ſolle, denn bevor mir Graf Arco nicht ſelbſt ſagt, ſo glaube ich es nicht, und ihm werde ich mich dann ſchon entdecken." Schmecks. Bönike war dabei und ſchmunzelte. — O ich will dem Erzbiſchof gewiß eine Naſe drehen daß es eine Freude ſein ſoll, und mit der größten Politeſſe, denn er kann mir nicht aus. Genug, im zukünftigen Briefe werde ich Ihnen mehr davon ſchreiben können. Seien Sie verſichert, daß wenn ich nicht recht gut ſtehe und meinen Vortheil nicht recht gut ſehe, ich gewiß nicht hier bleibe. Wenn ich aber das haben kann, was ſoll ich nicht davon profitiren? Sie ziehen unterdeſſen 2 Beſoldungen und haben mich aus dem Brod. Bleib ich hier, ſo verſichere ich Sie daß ich Ihnen bald werde Geld nach Hauſe ſchicken können.* Ich rede im Ernſt, und wo nicht, ſo komme ich zurück. Nun Adieu, nächſtens mehr und Alles.

P. S. Ich verſichere Sie, daß hier ein herrlicher Ort iſt, und für mein Metier der beſte Ort von der Welt. Das wird Ihnen Jedermann ſagen; und ich bin gerne hier, mithin mache ich es mir auch nach meinen Kräften zu Nutze. Seien Sie verſichert, daß ich mein Abſehen nur habe, ſo viel möglich Geld zu gewinnen, denn das iſt nach der Geſundheit das Beſte. — An meine Thorheit denken Sie nicht mehr, die habe ich längſtens ſchon ſehr bereut. — Mit Schaden wird man witzig — und ich habe jetzt alles andere Gedanken. Adieu, nächſtens mehr und Alles.

144. Mozarteum.

Wien 8. April 1781.

Ich habe einen geſcheutern und längern Brief an Sie angefangen, — aber ich habe zu viel vom Brunetti geſchrieben und habe gefürchtet daß er ihn etwa aus Vorwitz, weil

---

* Das geſchah auch bald, wie die folgenden Briefe beweiſen.

Ceccarelli bei mir iſt aufbrechen möchte. Mit nächſter Poſt werde Ihnen den Brief ſchicken und Ihnen auch mehr ſchreiben können, als ich diesmal könnte. Den Applaus im Theater habe ich Ihnen geſchrieben; nur muß ich noch ſagen, daß was mich am meiſten gefreuet und verwundert hat, war — das erſtaunliche Silentium — und mitten im Spiel das Bravoſchreien. — Für Wien, wo ſo viele und ſo viele gute Clavierſpieler ſind, iſt das gewiß Ehre genug. — Heute hatten wir — denn ich ſchreibe um 11 Uhr Nachts — Academie, da wurden 3 Stücke von mir gemacht, verſteht ſich neue, — ein Rondo zu einem Concert für Brunetti, eine Sonate mit Accompagnement einer Violine für mich, welche ich geſtern Nachts von 11 Uhr bis 12 componirt habe, — aber damit ich fertig geworden bin, nur die Accompagnementſtimme für Brunetti geſchrieben habe, ich aber meine Partie im Kopf behalten habe, — und dann ein Rondo für Ceccarelli, welches er hat repetiren müſſen. — Jetzt bitte ich mir, ſo bald möglich einen Brief aus, und über Folgendes einen väterlichen und mithin — den freundſchaftlichſten Rath aus. — Es heißt nun wir ſollen in 14 Tagen nach Salzburg reiſen — ich kann nicht allein ohne meinen Schaden ſondern mit meinem Nutzen hier bleiben. — Ich habe alſo im Sinn den Erzbiſchof zu bitten mir noch hier zu bleiben zu erlauben. — Liebſter Vater ich habe Sie wol recht lieb, das ſehen Sie aus dieſem weil ich Ihnen zu Liebe allem Wunſch und Begierde entſage, — denn wenn Sie nicht wären ſo ſchwöre ich Ihnen bey meiner Ehre, daß ich keinen Augenblick verſäumen würde, ſondern gleich meine Dienſte quittirte, — ein großes Concert gäbe, mir Scolaren nähme und in einem Jahr gewiß hier in Wien ſo weit käme, daß ich wenigſtens jährlich auf meine tauſend Thaler käme. — Ich verſichere Sie, daß es mir oft ſchwer genug fällt, daß ich mein Glück ſo auf die Seite ſtellen ſoll. — Ich bin noch jung, wie Sie ſagen; das iſt wahr, aber wenn man ſeine jungen Jahre ſo in einem Bettelort in Unthätigkeit verſchlänzt, iſt es auch traurig genug und auch — Verluſt. Darüber bitte ich mir Ihren väterlichen und wohlmeinenden Rath aus, aber bald — denn ich muß mich erklären. — Uebrigens haben Sie nur alles Vertrauen auf mich — denn ich denke nun geſcheuter. — Leben Sie wohl.

143. Mozarteum.

Mannheim 11. April 1781.

Te Deum laudamus, daß endlich der grobe und ſchmutzige Brunetti weg iſt, der ſeinen Herrn, ſich ſelbſt und der ganzen Muſik Schande macht, — ſo ſpricht Ceccarelli und ich. Von den Wiener Neuigkeiten iſt alles erlogen, ausgenommen dies daß Ceccarelli für künftigen Carneval in Venedig die Opera ſingen wird. Potz Himmel, tauſend Teufeln und kein Ende! — Ich hoffe doch nicht, daß das geflucht iſt, denn ſonſt muß ich geſchwind nochmal beichten gehen, — denn ich komme eben davon her, weil morgen als den Gründonnerstag der Erzbiſchof die ganze Hofſtaat ſelbſt in höchſter Perſon abſpeiſen wird. Ceccarelli und ich gingen alſo heute nach Tiſch zu den Theatinern um den Pater Froſchauer aufzuſuchen, weil dieſer italieniſch kann. Ein Pater oder Frater der eben auf dem Altar ſtund und Leuchter putzte, verſicherte uns aber, daß ſowohl er als noch einer der Wälſch kann, nicht zu Hauſe geſpeiſt und erſt um 4 Uhr nach Hauſe kämen. Ich ſorgte alſo für diesmal für mich allein und ließ mich in ein Zimmer zu einem Herrn hinaufweiſen und Ceccarelli erwartete mich unten im Hof. — Was mich gefreuet, war dieſes, daß als ich zu dem geiſtlichen Herrn Leuchter-Putzer geſagt habe, daß ich vor 8 Jahren auf dieſem Chor ein Violinconcert geſpielt habe, er gleich meinen Namen genannt hat. — Um nun aber auf das Fluchen zu kommen, ſo iſt es nur ein Pendant zu meinem letzten Brief. Ich hoffe mit nächſter Poſt Antwort darauf zu erhalten. — Nun in Kurzem. Künftigen Sonntag acht Tag, das iſt den 22., ſollen Ceccarelli und ich nach Hauſe reiſen. Wenn ich daran denke, daß ich von Wien wegreiſen ſoll, ohne wenigſtens 1000 Fl. weg zu tragen ſo thut mir doch das Herz weh! Ich ſoll alſo wegen einem ſchlechtdenkenden Fürſten, der mich mit lauſigen vierhundert Gulden alle Tage cujonirt, tauſend Gulden mit Füßen wegſtoßen? — denn das mache ich gewiß wenn ich ein Concert gebe. Als wir hier im Hauſe das erſte große Concert hatten, ſchickte uns Dreien der Erzbiſchof jedem vier Ducaten. Bei dem letzten wo ich dem Brunetti ein neues Rondo, mir eine neue Sonate und dem Ceccarelli auch ein neues Rondo gemacht habe, bekomme ich nichts. Was mich aber bald desparat macht, iſt daß ich an dem nämlichen Abend, als wir die Sch—muſik da hatten, zur Gräfin Thun invitirt war und alſo nicht hinkommen konnte; und wer war dort? — Der Kaiſer. — Adamberger und die Weigl waren dort, und hat Jedes 50 Ducaten bekommen! — Und welche Gelegenheit! — Ich kann ja doch dem Kaiſer nicht ſagen laſſen, wenn er mich hören will, ſo ſoll er bald machen, denn in ſo viel Tagen reiſe ich ab. So was muß man ja doch immer erwarten. Und hier bleiben kann und mag ich nicht, außer ich gäbe ein Concert. Denn ich ſtehe freilich, wenn ich nur 2 Scolaren hier habe, beſſer als bei uns; aber — wenn man 1000 oder 1200 Fl. im Sack hat, kann man ſich ein wenig mehr bitten laſſen, mithin auch beſſer bezahlen laſſen. Und das erlaubt er nicht, der Menſchenfeind! — Ich muß ihn ſo nennen, denn er iſt es und die ganze Nobleſſe nennt ihn ſo. Genug davon. O ich hoffe nächſten Poſttag zu leſen, ob ich noch ferners in Salzburg meine jungen Jahre und mein Talent vergraben ſoll, oder ob ich mein Glück wenn ich es machen kann machen darf, oder warten ſoll bis es zu ſpät iſt. In vierzehn Tagen oder drei Wochen kann ich es freilich nicht machen, ſo wenig als in Salzburg in tauſend Jahren. Uebrigens iſt es doch mit tauſend Gulden das Jahr angenehmer zu warten, als mit vier. Denn ſo weit hab ich es jetzt ſchon gebracht, wenn ich will! Ich darf nur ſagen daß ich hier bleibe; denn was ich componire iſt nicht dazu gerechnet; und dann Wien und — Salzburg? — Wenn der Bono [Capellmeiſter] ſtirbt, ſo iſt Salieri Capellmeiſter, dann anſtatt Salieri wird Starzer einüben; anſtatt Starzer weiß man noch keinen. Baſta; — ich überlaſſe es ganz Ihnen, mein beſter Vater!

Ob ich beim Bono war? — Dort haben wir ja meine Sinfonie zum zweiten Mal probirt. Das habe Ihnen auch neulich vergeſſen zu ſchreiben, das die Sinfonie magnifique gegangen iſt und allen Succes gehabt hat. Vierzig Violinen haben geſpielt, die Blasinſtrumente alle doppelt, 10 Bratſchen, 10 Contrabaſſi, 8 Violoncelli und 6 Fagotti. Beim Bono läßt ſich Ihnen alles empfehlen. Die haben eine wahre Freude mich wieder zu ſehen, er iſt der alte ehrliche brave Mann. Die Frl. Nannette hat geheirathet, ich hab ſchon zwei Mal bei ihr geſpeiſt; ſie wohnt in meiner Nachbarſchaft. Von Fiſcheriſchen 1000 Complimente, ich war eben, als ich von den Theatinern wegging, bei ihnen. Leben Sie wohl und denken Sie daß Ihr Sohn daneben nur darauf bedacht iſt, ſich zu etabliren; denn — 400 Fl. bekommt er überall. Adieu.

P. S. Haben doch die Güte und ſagen Sie Mr. d'Yppold [Nannerls unglücklichem Verehrer] daß ich ihm nächſter Poſttage antworten werde, und daß ich den Brief von ſeinem guten Freund richtig erhalten habe. Adieu.

Mein Compliment überall, was nicht gar zu ſalzburgeriſch iſt. Der Hofrath Giloſsky hat auch ein Salzburger Stückl mit der Katherl geſpielt.

146. Mozarteum.

Wien 18. April 1781.

Ich kann für diesmal auch nicht viel ſchreiben, weil es gleich 6 Uhr iſt und ich den Brief alſobald dem Zetti übergeben muß. — Eben komme ich von Hr., Fr. und Frl. v. Aurnhammer, allwo ich zu Mittag geſpeiſt und wir alle Ihre Geſundheit getrunken haben. — Auf den bewußten langen Brief kann ich nichts andres antworten, als daß — Sie Recht und nicht Recht haben; aber dasjenige, in was Sie nicht Recht haben, überwiegt ſehr dasjenige, in was Sie Recht haben. Mithin — ich komme ganz gewiß und mit größten Freuden, da ich vollkommen überzeugt bin, daß Sie mich niemalen hindern werden, mein Glück zu machen. Bis dato weiß ich noch kein Wort, wann ich wegreiſe. Sonntag reiſe ich einmal gewiß nicht, denn daß ich mit dem Poſtwagen nicht gehe, habe ich gleich anfangs geſagt, ich für meine Perſon gehe mit der Ordinaire; — will mir Ceccarelli Compagnie leiſten, ſo iſt es mir deſto angenehmer, dann nehmen wir Extrapoſt. Der ganze Unterſchied (worüber alles lacht) beſteht in etwelchen Gulden, denn ich gehe Tag und Nacht, mithin verzehre ich ſehr wenig. — Ich habe beobachtet daß es mit der Diligence faſt theurer, doch aber wenigſtens gewiß das nemliche iſt, denn man hält doch allzeit den Conducteur frei. — In Linz wird wohl nichts zu machen ſeyn, denn Ceccarelli ſagte mir, er hat nicht mehr als 40 Fl. zuſammen gebracht und hat etlich und dreyßig der Muſik geben müſſen. — Reputirlich iſt es auch nicht in einer ſo kleinen Stadt, und überhaupt nicht der Mühe werth wegen ſo einer Bagatelle — mithin lieber hurtig voran, — ausgenommen die Nobleſſe brächte was zuſammen, das der Mühe lohnte, — Sie könnten mir die Adreſſen ſchaffen. —

Nun muß ich ſchließen ſonſt verſäume ich das Paquet. — Wegen dem Schachtner ſeiner Operette [Zaide S. 233] iſt es nichts; denn — — aus der nämlichen Urſache, die ich ſo oft geſagt habe. — Der junge Stephanie [Schauſpieler] wird mir ein neues Stück und wie er ſagt, gutes Stück [„Die Entführung aus dem Serail"] geben und wenn ich nicht mehr hier bin, ſchicken. Ich habe dem Stephanie nicht Unrecht geben können, ich habe nur geſagt, daß das Stück, die langen Dialoge ausgenommen, welche aber leicht abzuändern ſind, ſehr gut ſey, aber nur für Wien nicht, wo man lieber komiſche Stücke ſieht. — Nun leben Sie recht wohl.

147. Mozarteum.

Wien 28. April 1781.

Sie erwarten mich mit Freude mein liebſter Vater! — Das iſt auch das Einzige was mich zum Entſchluß bringen kann Wien zu verlaſſen. Ich ſchreibe das alles nun in der natürlichen deutſchen Sprache*, weil es die ganze Welt wiſſen darf und ſoll, daß es der Erzbiſchof von

---

* Gewöhnlich ſchrieb die ganze Familie, wenn es ſich um Dinge handelte, die ſie geheimhalten wollten, in ſelbſterfundenen Chiffren; denn in Salzburg auf der Poſt ward mancher Brief geöffnet.

Salzburg nur Ihnen mein beſter Vater zu danken hat, daß er mich nicht geſtern auf immer (verſteht ſich für ſeine Perſon) verloren hat. Geſtern war große Academie bei uns, vermuthlich die letzte. Die Academie iſt recht gut ausgefallen und troß all den Hinderniſſen ſeiner erzbiſchöflichen Gnaden habe ich doch ein beſſeres Orcheſter gehabt als Brunetti; das wird Ihnen Ceccarelli ſagen; denn wegen dieſem Arrangement habe ich ſo vielen Verdruß gehabt, — o das läßt ſich beſſer reden als ſchreiben. Doch wenn, wie ich aber nicht hoffen will, wieder ſo etwas vorgehen ſollte, ſo kann ich Sie verſichern daß ich die Geduld nicht mehr haben werde, und Sie werden mir es gewiß verzeihen. Und das bitte ich Sie mein liebſter Vater, daß Sie mir erlauben künftige Faſten zu Ende Carneval nach Wien zu reiſen, — nur auf Sie kommt es an, nicht auf den Erzbiſchof; denn will er es nicht erlauben, ſo gehe ich doch; es iſt mein Unglück nicht, gewiß nicht! — O könnte er dies leſen, mir wäre es ganz Recht. Aber Sie müſſen es mir im nächſten Briefe verſprechen, denn — nur mit dieſer Bedingung gehe ich nach Salzburg, aber gewiß verſprechen, damit ich den Damen hier mein Wort geben kann. Stephanie wird mir eine deutſche Oper zu ſchreiben geben. Ich erwarte alſo Ihre Antwort hierüber. — —

Wann und wie ich abreiſe, kann ich Ihnen noch nicht ſchreiben. Es iſt doch traurig daß man bei dieſem Herrn nichts wiſſen kann. Auf einmal wird es heißen Allons weg! — Bald ſagt man es iſt ein Wagen beim Machen, worin der Controleur, Ceccarelli und ich nach Hauſe reiſen ſollen, bald heißt es wieder mit der Diligence, bald wieder man wird jedem das Diligencegeld geben und da kann jeder reiſen wie er will, — welches mir auch in der That das Liebſte wäre; bald in 8 Tagen, bald in 14, bald in 3 Wochen, dann wieder noch eher. Gott, man weiß nicht wie man daran iſt, man kann ſich in nichts helfen. Künftigen Poſttag hoffe es Ihnen doch ſo à peu près ſchreiben zu können.

Nun muß ich ſchließen, denn ich muß zur Gräfin Schönborn. Geſtern haben mich die Damen nach der Academie eine ganze Stunde beim Clavier gehabt, ich glaube ich ſäße noch dort, wenn ich mich nicht davon geſtohlen hätte; ich dachte ich hätte doch genug umſonſt geſpielt. — —

148. Mozarteum.

Wien 9. Mai 1781.

Ich bin noch ganz voll der Galle! — und Sie als mein beſter liebſter Vater ſind es gewiß mit mir. Man hat ſo lange meine Geduld geprüft, — endlich hat ſie aber doch geſcheitert. Ich bin nicht mehr ſo unglücklich in ſalzburgiſchen Dienſten zu ſein — heute war der glückliche Tag für mich. Hören Sie!

Schon 3 Mal hat mir der — ich weiß gar nicht wie ich ihn nennen ſoll — die größten Sottiſen und Impertinenzen ins Geſicht geſagt, die ich Ihnen um Sie zu ſchonen nicht habe ſchreiben wollen und nur, weil ich Sie immer mein beſter Vater vor Augen gehabt habe, nicht gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, ſagte mir, ich ſollte weiter gehen, und ich — litt alles, — empfand daß nicht allein meine Ehre, ſondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde; allein — Sie wollten es ſo haben, — ich ſchwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tagen kam unverhofft der Laufer herauf und ſagte mir, ich müßte den Augenblick ausziehen. Den andern allen beſtimmte man den Tag, nur mir nicht. Ich machte alſo alles geſchwind in den Koffer zuſammen, und die alte Mad. Weber* war ſo gütig mir ihr Haus zu öffnen. Da habe ich mein hübſches Zimmer, bin bei dienſtfertigen Leuten, die mir in Allem was man oft geſchwind braucht, und (wenn man allein iſt nicht haben kann) an die Hand geben. Auf Mitwoch ſetzte ich meine Reiſe (als heute den 9.) mit der Ordinaire feſt; ich konnte aber meine Gelder, die ich noch zu bekommen habe, in der Zeit nicht zuſammen bringen, mithin ſchob ich meine Reiſe bis Samſtag auf. — Als ich mich heute dort ſehen ließ, ſagten mir die Kammerdiener daß der Erzbiſchof mir ein Paquet mitgeben will. Ich fragte ob es preſſirt; ſo ſagten ſie ja, es wäre von großer Wichtigkeit. — „So iſt es mir leid daß ich nicht die Gnade haben kann Se. Gnaden zu bedienen, denn ich kann (aus obengedachter Urſache) vor Samſtag nicht abreiſen. Ich bin aus dem Hauſe, muß auf meine eigenen Koſten leben, da iſt es nun ganz natürlich daß ich nicht eher abreiſen kann, bis ich nicht im Stande dazu bin, — denn kein Menſch wird meinen Schaden verlangen.“ Kleinmayrn, Moll, Brunetti und die zwei Leibkammerdiener gaben mir ganz Recht. Als ich zu ihm hinein kam, — NB. muß ich Ihnen ſagen, daß mir der Schlaucka einer der Leibkammerdiener ſagte, ich ſollte die Excuſe nehmen, daß die Ordinaire ſchon beſetzt ſei, das ſei bei ihm ein ſtärkerer Grund. Als ich alſo zu ihm hinein kam ſo war das erſte: „Wann geht er Burſch?“ Ich: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz war ſchon verſtellt.“ Da gings in einem Odem fort: ich ſei der liederlichſte Burſch den er kenne, kein Menſch bediene ihn ſo ſchlecht wie ich, er rathe mir heute noch weg zu gehen, ſonſt ſchreibt er nach Haus, daß die Beſoldung eingezogen wird. Man konnte nicht zur Rede kommen, das ging fort wie ein Feuer. Ich hörte Alles gelaſſen an, er lügte mir ins Geſicht, ich hätte 500 Fl. Beſoldung, hieß mich einen Lump, Lausbuben, einen Fex — o ich möchte Ihnen nicht Alles ſchreiben! — Endlich da mein Geblüt zu ſtark in Wallung gebracht wurde, ſo ſagte ich: „Sind alſo Ew. H. Gnaden nicht zufrieden mit mir?“ — „Was er will mir drohen er Fex, o er Fex! — dort iſt die Thür, ſchau er, ich will mit einem ſolchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben.“ — Endlich ſagte ich: „Und ich mit Ihnen auch nichts mehr.“ — „Alſo geh er“, und ich im Weggehen: „Es ſoll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es ſchriftlich bekommen.“ — Sagen Sie mir alſo beſter Vater ob ich das nicht eher zu ſpät als zu früh geſagt habe? — — Nun hören Sie; meine Ehre iſt mir über Alles, und ich weiß daß es Ihnen auch ſo iſt. Sorgen Sie ſich gar nichts um mich; ich bin meiner Sache hier ſo gewiß, daß ich ohne mindeſte Urſache quittirt hätte. Da ich nun Urſache dazu gehabt habe und das 3 Mal, ſo habe ich gar keinen Verdienſt mehr dabei, au contraire ich war zweimal

---

* Die Familie war, da Aloyſia am k. k. Hoftheater engagirt war, nach Wien gezogen. Der Vater aber war geſtorben.

Hundsfut, das drittemal konnte ich es halt doch nicht mehr ſein.

So lang der Erzbiſchof noch hier ſein wird, werde ich keine Academie geben. Daß Sie glauben, daß ich mich bei der Nobleſſe und dem Kaiſer ſelbſt in üblen Credit ſetzen werde, iſt grundfalſch. Der Erzbiſchof iſt hier gehaßt, und vom Kaiſer am meiſten. Das iſt eben ſein Zorn, daß ihn der Kaiſer nicht nach Laxenburg eingeladen hat. Ich werde Ihnen mit künftigem Poſtwagen etwas Weniges von Geld überſchicken, um Sie zu überweiſen, daß ich hier nicht darbe. Uebrigens bitte ich Sie munter zu ſein, denn jetzt fängt mein Glück an, und ich hoffe daß mein Glück auch das Ihrige ſein wird. Schreiben Sie mir heimlich daß Sie vergnügt darüber ſind, und das können Sie in der That ſein, — und öffentlich aber zanken Sie mich recht darüber, damit man Ihnen keine Schuld geben kann. Sollte Ihnen aber der Erzbiſchof ungeachtet deſſen die mindeſte Impertinenz thun, ſo kommen Sie allſogleich mit meiner Schweſter zu mir nach Wien, wir können alle 3 leben, das verſichere ich Sie auf meine Ehre. Doch iſt es mir lieber, wenn Sie ein Jahr noch aushalten können. — Schreiben Sie mir keinen Brief mehr ins deutſche Haus und mit dem Paquet, ich will nichts mehr von Salzburg wiſſen — ich haſſe den Erzbiſchof bis zur Raſerei.

Schreiben Sie nur abzugeben „auf dem Peter im Auge Gottes im 2. Stock“.

Geben Sie mir Ihr Vergnügen bald zu erkennen, denn nur dieſes fehlt mir noch zu meinem jetzigen Glück.

149. Mozarteum.

Wien 12. Mai 1781.

In dem Briefe, welchen Sie mit der Poſt erhalten haben, ſprach ich mit Ihnen als wenn wir in Gegenwart des Erzbiſchofs wären. Nun ſpreche ich aber ganz allein mit Ihnen, mein beſter Vater. — Von allem Unrecht, welches mir der Erzbiſchof von Anbeginn ſeiner Regierung bis jetzt angethan, von dem unaufhörlichen Schimpfen, von allen Impertinenzen und Sottiſen die er mir in das Geſicht ſagte, von dem unwiderſprechlichen Recht das ich habe von ihm weg zu gehen, wollen wir ganz ſchweigen; denn da läßt ſich nichts dawider ſagen. Nun will ich von dem ſprechen was mich — auch ohne alle Urſache einer Kränkung — von ihm weg zu gehen verleitet haben würde. Ich habe hier die ſchönſten und nützlichſten Connaiſſancen von der Welt, bin in den größten Häuſern beliebt und angeſehen, man erzeigt mir alle mögliche Ehre, und bin noch dazu dafür bezahlt, — und ich ſoll um 400 Fl. in Salzburg ſchmachten — ohne Bezahlung, ohne Aufmunterung ſchmachten und Ihnen in nichts nützlich ſeyn können, da ich es doch hier gewiß kann. Was würde das Ende davon ſein? — Immer das nemliche, ich müßte mich zu Tode kränken laſſen oder wieder weggehen. — Ich brauche Ihnen nichts mehr zu ſagen, Sie wiſſen es ſelbſt. Nur noch dieſes, — die ganze Stadt Wien weiß ſchon meine Geſchichte, — die ganze Nobleſſe redet mir zu, ich ſoll mich ja nicht mehr anführen laſſen. Liebſter Vater, man wird Ihnen bald mit guten Worten kommen, aber es ſind Schlangen, Vipern, — alle niederträchtige Seelen ſind ſo; ſie ſind bis zum Ekel hoch und ſtolz und dann kriechen ſie wieder — abſcheulich. Die 2 Leibkammerdiener ſehen die ganze Sauerei ein, beſonders ſagte der Schlauka zu Jemand: „Ich — ich kann dem ganzen Mozart nicht Unrecht geben, — er hat ganz Recht, — mir hätte er ſo thun ſollen. Er machte ihn ja aus wie einen Bettelbuben, ich hab's gehör — infam!“ — Der Erzbiſchof erkennt ſein ganzes Unrecht. Hat er nicht ſchon öfter Gelegenheit gehabt es zu erkennen? — hat er ſich darum gebeſſert? — Nein! alſo weg damit. — Wenn ich nicht geſorgt hätte, daß es Ihnen dadurch vielleicht nicht zum Beſten gehen könnte, ſo wäre es ſchon läng anders. — Aber in der Hauptſache was kann er Ihnen thun? — Nichts. — Wenn Sie wiſſen daß es mir gut geht, ſo können Sie leicht des Erzbiſchofs Gnade entbehren. Die Beſoldung kann er Ihnen nicht nehmen und übrigens thun Sie Ihre Schuldigkeit. Und daß es mir gut gehen wird, bin ich Ihnen Bürge, ich würde ſonſt dieſen Schritt jetzt nicht gethan haben, — obwohl ich Ihnen geſtehen muß, daß nach dieſer Beleidigung ich — und hätte ich betteln müſſen, weggegangen wäre. Denn wer wird ſich denn cujoniren laſſen und beſonders wenn mans beſſer haben kann. Mithin — fürchten Sie ſich, ſo thun Sie zum Schein als wenn Sie böſe wären auf mich, — zanken Sie mich in Ihrem Briefe recht aus; wenn nur wir zwei wiſſen, wie die Sache ſteht. — laſſen Sie ſich aber nicht durch Schmeicheleien verführen — ſein Sie auf Ihrer Hut. — Mit nächſter Gelegenheit wird das Portrait, die Bänder, das Dünntuch und alles folgen. Adieu.

150. Mozarteum.

Wien 12. Mai 1781.

Sie wiſſen aus meinem letzten Schreiben daß ich den Fürſten um meine Entlaſſung gebeten habe, — weil er mir es ſelbſt geheißen hat. — Denn, ſchon in den 2 erſteren Audienzen ſagte er mir: „Scheer er ſich weiter, wenn er mir nicht recht dienen will.“ Er wird es freylich läugnen, aber deswegen iſt es doch ſo wahr als Gott im Himmel iſt. Was Wunder denn, wenn ich es endlich (durch Bube, Schurke, Burſche, liederlicher Kerl und dergleichen mehr im Munde eines Fürſten rühmliche Ausdrücke ganz außer mir) das ſcheer er ſich weiter endlich für bekannt angenommen habe. Ich gab den folgenden Tag dem Graf Arco eine Bittſchrift um ſie S. H. Gnaden zu überreichen, und auch wieder das Reiſegeld, welches in 15 Fl. 40 Kr. als das Diligencegeld und 2 Ducaten Verzehrungsgeld, beſteht. — Er nahm mir beydes nicht an, ſondern verſicherte mich daß ich gar nicht quittiren könnte, ohne Ihre Einwilligung zu haben mein Vater. „Das iſt Ihre Schuldigkeit“, ſagte er mir. Ich verſicherte ihm gleichfalls daß ich ſo gut als er und vielleicht beſſer meine Schuldigkeit gegen meinen Vater kenne, und es wäre mir ſehr leid wenn ich ſie erſt von ihm lernen müßte. — „Gut alſo“, ſagte er; „iſt er damit zufrieden, ſo können Sie Ihre Entlaſſung begehren, wo nicht, ſo — können Sie ſie — auch begehren.“ Eine ſchöne Diſtinction! — Alles was mir der Erzbiſchof in den drei Audienzen Erbauliches ſagte, beſonders in der letzten — und was mir jetzt wieder dieſer herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine ſo treffliche Wirkung auf meinen Körper, daß ich abends in der Oper mitten im erſten Acte nach Hauſe gehen mußte, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt — zitterte am ganzen Leibe — und taumelte wie ein Beſoffener auf der Gaſſe, — blieb auch den folgenden Tag als geſtern zu Hauſe — den ganzen Vormittag aber im Bett, weil ich das Tamarinden-Waſſer genommen.

Der Herr Graf hatte auch die Gewogenheit ſehr viel Schönes an ſeinen Hrn. Vater von mir zu ſchreiben, welches Sie vermuthlich ſchon werden haben einſchlucken müſſen. Es werden freylich einige fabelhafte Stellen darin ſeyn, — doch wenn man eine Comödie ſchreibt, ſo muß man, wenn man Beyfall haben will, etwas outriren und nicht ſo genau der Wahrheit der Sache treu bleiben, — und Sie müſſen auch der Dienſtfertigkeit dieſer Herrn etwas zu Gute halten. — Ich will nur, ohne mich zu beeifern, denn mir iſt meine Geſundheit und mein Leben lieber — (iſt mir leid genug wenn ich dazu gezwungen bin) ich will alſo nur den Hauptvorwurf den man mir über meine Bedienung machte herſetzen. — Ich wußte nicht daß ich Kammerdiener wäre, und das brach mir den Hals. — Ich hätte ſollen alle Morgen ſo ein paar Stunden in der Antecamera verſchleudern. — Man hat mir freylich öfters geſagt, ich ſollte mich ſehen laſſen, — ich konnte mich aber niemals erinnern daß dies mein Dienſt ſey, und kam nur allzeit richtig wenn mich der Erzbiſchof rufen ließ. —

Nun will ich Ihnen nur kurz meinen unbeweglichen Entſchluß vertrauen, ſo aber daß es die ganze weite Welt hören mag. Wenn ich beym Erzbiſchof von Salzburg 2000 Fl. Gehalt bekommen kann und in einem andern Orte nur 1000, ſo gehe ich doch in den andern Ort, — denn für die andern 1000 Fl. genieße ich meine Geſundheit und Zufriedenheit des Gemüths. — Ich hoffe alſo bey aller väterlichen Liebe die Sie mir von Kindheit auf in ſo hohem Grade erwieſen haben und wofür ich Ihnen zeitlebens nicht genug dankbar ſeyn kann (am allerwenigſten aber in Salzburg), daß wenn Sie Ihren Sohn geſund und vergnügt haben wollen, mir von dieſer ganzen Sache gar nichts zu ſchreiben und ſie ganz in die tiefſte Vergeſſenheit zu vergraben, — denn ein Wort davon wäre ſchon genug um mir wieder neuerdings und Ihnen ſelbſt — geſtehen Sie es nur — Ihnen ſelbſt — Galle zu machen.

Nun leben Sie recht wohl und freuen Sie ſich daß Sie keinen H—ſ—t zum Sohne haben.

151. Mozarteum.

Wien 12. Mai 1781.

Ich konnte es nie anders vermuthen, als daß Sie in der erſten Hitze, da der Fall (da Sie mich ſchon ganz gewiß erwarteten) dermalen zu überraſchend für Sie war, alles das ſo hinſchreiben werden, wie ich es wirklich leſen mußte. — Nun haben Sie aber der Sache beſſer nachgedacht, fühlen als ein Mann von Ehre die Beleidigung ſtärker, — wiſſen und ſehen ein daß nun dasjenige was Sie im Sinne gehabt nicht erſt geſchehen muß, ſondern ſchon geſchehen iſt. — In Salzburg iſt es immer ſchwerer los zu kommen — dort iſt er Herr, hier aber — Fex, ſo wie ich es bey ihm bin; — und dann — glauben Sie mir ſicher, ich kenne Sie und kenne mein gutes Herz für Sie. — Der Erzbiſchof hätte mir etwa ein Paar 100 Gulden mehr gegeben, und ich — ich hätte es gethan und da wäre wieder die alte Hiſtorie.

Glauben Sie mir, mein beſter Vater, daß ich alle männliche Stärke brauche, um Ihnen das zu ſchreiben was die Vernunft befiehlt. Gott weiß es, wie ſchwer es mir fällt, von Ihnen zu gehen. Aber ſollte ich betteln gehen, ſo möchte ich keinem ſolchen Herrn mehr dienen, — denn, das kann ich mein Lebtag nicht mehr vergeſſen, und — ich bitte Sie, ich bitte Sie um alles in der Welt, ſtärken Sie mich in dieſem Entſchluß anſtatt daß Sie mich davon abzubringen ſuchen. Sie machen mich unthätig. — Denn mein Wunſch und meine Hoffnung iſt, mir Ehre, Ruhm und Geld zu machen, und ich hoffe gewiß, daß ich Ihnen in Wien mehr nützlich ſeyn kann, als in Salzburg. — Der Weg nach Prag iſt mir jetzt weniger verſchloſſen, als wenn ich in Salzburg wäre. — Was Sie wegen den Weberiſchen ſchreiben, kann ich Sie verſichern, daß es nicht ſo iſt. Bei der Langin[*] war ich ein Narr, das iſt wahr, aber was iſt man nicht wenn man verliebt iſt! — Ich liebte ſie aber in der That, und fühle daß ſie mir noch nicht gleichgültig iſt, — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eiferſüchtiger Narr iſt und ſie nirgends hinläßt und ich ſie alſo ſelten zu ſehen bekomme. Glauben Sie mir ſicher, daß die alte Mad. Weber eine ſehr dienſtfertige Frau iſt und daß ich ihr à proportion ihrer Dienſtfertigkeit nicht genug entgegen erweiſen kann, denn ich habe die Zeit nicht dazu.

Nun erwarte ich mit Sehnſucht ein Schreiben von Ihnen, mein beſter liebſter Vater. Heitern Sie Ihren Sohn auf, denn nur der Gedanke Ihnen zu mißfallen kann ihn mitten unter ſeinen gut ausſehenden Umſtänden unglücklich machen. Adieu. Leben Sie tauſendmal wohl. — Wenn Sie etwa glauben könnten, ich ſey nur aus Haß gegen Salzburg und aus unvernünftiger Liebe gegen Wien hier, ſo erkundigen Sie ſich. Hr. v. Strack [Leibkammerdiener des Kaiſers], der mein ſehr guter Freund iſt, wird Ihnen als ein ehrlicher Mann gewiß die Wahrheit ſchreiben.

132. Mozarteum.

Wien 19. Mai 1781.

Ich weiß auch nicht was ich zuerſt ſchreibe, mein liebſter Vater, denn ich kann mich von meinem Erſtaunen noch nicht erholen und werde es nie können, wenn Sie ſo zu denken und ſo zu ſchreiben fortfahren. Ich muß Ihnen geſtehen, daß ich aus keinem einzigen Zuge Ihres Briefes meinen Vater erkenne! — wohl einen Vater, aber nicht den beſten liebevollſten, den für ſeine eigene und für die Ehre ſeiner Kinder beſorgten Vater, — mit einem Wort, nicht — meinen Vater. Doch das war alles nur ein Traum, — Sie ſind nun erwacht — und haben gar keine Antwort von mir auf Ihre Punkte nöthig, um mehr als überzeugt zu ſeyn, daß ich — nun mehr als jemals — von meinem Entſchluß gar nicht abſtehen kann. Doch muß ich, weil meine Ehre und mein Charakter bey einigen Stellen am empfindlichſten angegriffen iſt, etwelche Punkte beantworten. — Sie können es niemals gut heißen, daß ich in Wien quittirt habe? Ich glaube, daß wenn man ſchon Luſt dazu hat (obwohl ich es dermalen nicht hatte, denn ſonſt würde ich es das erſte Mal gethan haben) ſo würde es an dem Orte am vernünftigſten ſeyn, wo man gut ſtehet und die ſchönſten Ausſichten von der Welt hat. — Daß Sie es im Geſicht des Erzbiſchofs nicht gut heißen können, iſt möglich; — aber mir können Sie es gar nicht anders als gut heißen, ich kann meine Ehre durch nichts anders retten, als daß ich von meinem Entſchluſſe abſtehe? — Wie können Sie doch ſo einen Widerſpruch faſſen? Sie dachten nicht, als Sie dieſes ſchrieben, daß ich durch einen ſolchen Zurückſchritt der niederträchtigſte Kerl von der Welt würde. Ganz Wien weiß daß ich vom Erzbiſchof weg bin — weiß warum! — weiß daß es wegen gekränkter Ehre — und zwar zum dritten Male gekränkter Ehre geſchah — und ich ſollte wieder öffentlich das Gegentheil beweiſen? — ſoll mich zum Hundsfut und den Erzbiſchof zu einem braven Fürſten machen? — Das erſte kann kein Menſch und ich — am allerwenigſten, und das andere — kann nur Gott, wenn er ihn erleuchten will.

---

[*] Aloyſia hatte den Hofſchauſpieler Joſeph Lange in Wien geheirathet.

Ich habe Ihnen alſo noch keine Liebe gezeigt? — muß ſie alſo erſt jetzt zeigen? — können Sie das wohl ſagen? — Ich wollte Ihnen von meinem Vergnügen nichts aufopfern? — — Was habe ich denn für ein Vergnügen hier? — Daß ich mit Mühe und Sorge auf meinen Geldbeutel denke! — Mir ſcheint, Sie glauben ich ſchwimme in Vergnügen und Unterhaltungen. O wie betrügen Sie ſich nicht! — Das heißt dermalen! — Dermalen habe ich nur ſo viel als ich brauche. Nun iſt die Subſcription auf 6 Sonaten im Gang und da bekomme ich Geld. Mit der Oper [Entführung] iſt es auch ſchon richtig, — und im Advent gebe ich ein Concert; dann geht es ſo immer beſſer fort — denn im Winter iſt was ganz Gutes hier zu verdienen. — Wenn das Vergnügen heißt, wenn man von einem Fürſten los iſt, der einen nicht zahlt und zu Tod cujonirt, ſo iſt es wahr, ich bin vergnügt. Denn ſollte ich von früh Morgens bis Nachts nichts als denken und arbeiten, ſo würde ich es gern thun, nur um ſo einem — ich mag ihn gar beim rechten Namen nicht nennen, nicht um Gnade zu leben. — Ich bin dazu gezwungen worden, dieſen Schritt zu thun, und da kann ich kein haarbreit davon mehr abweichen — unmöglich. — Alles was ich Ihnen ſagen kann, iſt dies, daß es mir (wegen Ihnen, nur wegen Ihnen, mein Vater) ſehr leid thut, daß man mich ſo weit gebracht hat, — und daß ich wünſchte daß der Erzbiſchof geſcheuter gehandelt hätte, nur daß ich Ihnen noch meine ganze Lebenszeit widmen könnte. — Ihnen zu Gefallen, mein beſter Vater, wollte ich mein Glück, meine Geſundheit und mein Leben aufopfern, — aber meine Ehre — die iſt mir — und die muß Ihnen über alles ſein. — Laſſen Sie dieſes den Grafen Arco leſen und ganz Salzburg. — Nach dieſer Beleidigung, nach dieſer dreifachen Beleidigung dürfte mir der Erzbiſchof in eigener Perſon 1200 Fl. antragen und ich nehme ſie nicht, — ich bin kein Burſch, kein Bub, — und, wenn Sie nicht wären, ſo hätte ich nicht das dritte Mal erwartet, daß er mir hätte ſagen können: ſcheer er ſich weiter, ohne es für bekannt anzunehmen. Was ſage ich: erwartet! — ich, ich hätte es geſagt und nicht er! — Mich wundert nur, daß der Erzbiſchof ſo unbeſonnen an einem Ort wie Wien iſt, ſo unbeſonnen hat handeln können! — Er ſoll alſo ſehen, wie er ſich betrogen hat. — Fürſt Breiner und Graf Arco brauchen den Erzbiſchof, aber ich nicht. — Und wenn es auf das Aeußerſte kommt, daß er alle Pflichten eines Fürſten, eines geiſtlichen Fürſten vergißt, ſo kommen Sie zu mir nach Wien. 400 Fl. haben Sie überall. — Was glauben Sie, was er ſich hier beim Kaiſer, der ihn ohnehin haßt, für Schande machen würde, wenn er das thäte! — Meiner Schweſter würde es hier auch beſſer anſtehen als in Salzburg — es ſind viele Herrſchaftshäuſer wo man Bedenken trägt, eine Mannsperſon zu nehmen — ein Frauenzimmer aber ſehr gut bezahlen würde. — Das kann alles noch geſchehen. —

Ich werde Ihnen mit nächſter Gelegenheit, da etwa Hr. v. Kleinmayrn, Bönike oder Zetti nach Salzburg reiſet, etwas ſchicken um das bewußte zu bezahlen, — das Dünntuch wird

wird Hr. Controleur, der heute weg iſt, meiner Schweſter bringen. —

Liebſter, beſter Vater, begehren Sie von mir was Sie wollen, nur das nicht, ſonſt alles — nur der Gedanke macht mich ſchon vor Wuth zittern. — Adieu.

153. Mozarteum.

Wien 25. Mai 1781.

Dermalen muß ich wirklich auch die Zeit ſtehlen, um Sie nicht zu lange auf einen Brief warten zu laſſen. Denn morgen iſt unſere erſte Muſik im Augarten [kaiſerlicher Luſtgarten]. Um halb 9 Uhr kommt der Martin [Phil. Jac., mit dem Mozart die Augartenconcerte eingerichtet hatte]; da haben wir noch 6 Viſiten zu machen. Denn um 11 Uhr muß ich damit fertig ſein, weil ich zur Rumbeck [Gräfin, ſeiner Scolarin] muß. Dann ſpeiſe ich bei der Gräfin Thun, NB. in ihrem Garten. Abends iſt dann die Probe von der Muſik. Es wird eine Sinfonie von van Swieten [Director der Hofbibliothek] und von mir gemacht. Eine Dilettantin Mademoiſelle Berger wird ſingen, ein Knabe mit Namen Türk wird ein Violinconcert, und die Frl. von Aurnhammer und ich werden das Duettconcert aus Es ſpielen.

[Nun fährt Conſtanze fort:]

So öben iſt ihr lieber Sohn zur Gräffin Thun gerufen worden, und hat alſo die Zeit nicht ſeinem lieben Vatter den Brif zu endigen, daß ihm ſer leit iſt, er hat mir die Comeſion gegeben ihnen es zu wiſſen zu machen, weil nun heit der Poſttag iſt damit ſie nicht ohne Brif von ihm ſein. Das nächſtemale würt er ſeinem lieben Vatter ſchon daß mehrere ſchreiben, bitte alſo um Verzeiun daß ich ſchreibe, daß, was ihnen nicht ſo angenem iſt, als daß was ihnen ihr Herr ſonn geſchriben hette; ich bin ihre ware Dinerin und freindin

Coſtanza Weber.

Bitte dero liebenswürtiger Mademoiſelle tochter mein Compliment aus zu richten.

154. Mozarteum.

Wien 26. Mai 1781.

Sie haben ganz Recht, ſo wie ich ganz Recht hab mein liebſter Vater! — Ich weiß und kenne alle meine Fehler; aber kann ſich denn ein Menſch nicht beſſern? — kann er ſich nicht ſchon wirklich gebeſſert haben? — Ich mag die Sache überdenken wie ich will, ſo ſehe ich, daß ich mir und Ihnen mein beſter Vater ſowohl als meiner lieben Schweſter am Beſten in Allen werde behelfen können, wenn ich in Wien bleibe. Es ſcheint als wenn mich das Glück hier empfangen wollte, mir iſt als wenn ich hier bleiben müßte. Und das war mir ſchon ſo, als ich von München abreiſete. — Ich freute mich ordentlich nach Wien und wußte nicht warum. — Geduld müſſen Sie noch ein wenig haben, dann werde ich Ihnen bald in der That zeigen können, wie nützlich uns allen Wien iſt. Glauben Sie ſicherlich daß ich mich ganz geändert habe, — ich kenne außer meiner Geſundheit nichts Nothwendigeres als das Geld. Ich bin gewiß kein Geizhals, — denn das wäre für mich ſehr ſchwer, ein Geizhals zu werden, und doch halten mich die Leute hier mehr zum Kalmäuſern geneigt, als zum Verſchwenden; und das iſt zum Anfang immer genug. — Wegen den Scolaren kann ich ſo viel haben als ich will; ich will aber nicht ſo viel, — ich will beſſer bezahlt ſein als die Andern, und da will ich lieber weniger haben. Man muß ſich gleich anfangs ein biſchen auf die hintern Füſſe ſetzen, ſonſt hat man auf immer verloren, — muß mit den andern immer den allgemeinen Weg fortlaufen. Wegen der Subſcription [auf die Sonaten] iſt es ganz richtig — und wegen der Oper wüßte ich nicht warum ich zurückhalten ſollte? — Graf Roſenberg [Hoftheaterintendant] hat mich da ich ihm zweimal Viſite machte, auf die höflichſte Art empfangen, und hat bei der Gräfin Thun mit van Swieten und Hrn. von Sonnenfels meine Oper [Idomeneo] gehört. Und da Stephanie mein guter Freund iſt, ſo geht Alles. Glauben Sie mir ſicher, daß ich nicht den Müſſigang liebe, ſondern die Arbeit. In Salzburg, ja das iſt wahr, da hat es mich Mühe gekoſtet, und konnte mich faſt nicht dazu entſchließen. Warum? — Weil mein Gemüth nicht vergnügt war. Sie müſſen mir doch ſelbſt geſtehen, daß in Salzburg — wenigſtens für mich — um keinen Kreuzer Unterhaltung iſt. Mit vielen will ich nicht umgehen — und den meiſten Andern bin ich zu ſchlecht. Für mein Talent keine Aufmunterung! — Wenn ich ſpiele oder von meiner Compoſition was aufgeführt wird, ſo iſts als wenn lauter Tiſche und Seſſel die Zuhörer wären. Wenn doch wenigſtens ein Theater da wäre, das was hieße; denn in dem beſteht meine ganze Unterhaltung hier. In München, das iſt wahr, da hab ich mich wider Willen in ein falſches Licht bei Ihnen geſtellt, da hab ich mich zu viel unterhalten. Doch kann ich Ihnen bei meiner Ehre ſchwören, daß ich bevor die Oper in Scene war, in kein Theater gegangen, und nirgends als zu den Cannabichſchen gekommen bin. Das ich das Meiſte und Stärkſte auf die Letzt zu machen bekommen habe, iſt richtig, aber nicht aus Faulheit oder Nachläſſigkeit, ſondern ich bin vierzehn Tage ohne eine Note zu ſchreiben geweſen, weil es mir unmöglich war. Ich hab es freilich geſchrieben aber nichts ins Reine. Da iſt dann freilich viel Zeit verloren; doch reuet es mich nicht. Daß ich hernach zu luſtig war geſchah aus jugendlicher Dummheit. Ich dachte mir wo kömmſt Du hin? — nach Salzburg! Mithin muß Du Dich letzen! Das iſt gewiß, daß ich in Salzburg nach 100 Unterhaltungen ſeufze, und hier — nach keiner einzigen; denn in Wien zu ſein iſt ſchon Unterhaltung genug. Vertrauen Sie ſich ſicher auf mich, ich bin kein Narr mehr, und daß ich ein gottloſer undankbarer Sohn ſei, werden Sie ja wol noch weniger glauben. Mithin vertrauen Sie ſich ganz auf meinen Kopf und mein gutes Herz, — es wird Sie gewiß nicht reuen. — Wo hätte ich denn das Geld ſchätzen lernen können? — ich habe noch zu wenig unter den Händen gehabt. Ich weiß daß wie ich einmal 20 Ducaten gehabt habe, ſo glaubte ich mich ſchon reich. Nur die Noth lernt einen das Geld ſchätzen. Leben Sie wol liebſter beſter Vater! — Meine Schuldigkeit iſt nun daß ich durch meine Sorge und meinen Fleiß hier das gut mache und erſetze was Sie durch dieſen Vorfall verloren zu haben glauben. Das werde ich auch gewiß und mit 1000 Freuden! Adieu.

P. S. So bald Jemand von dem Erzbiſchof ſeinen Leuten nach Salzburg geht wird das Portrait folgen. — Hò fatto fare la sopra scritta d'un altro espressamente, perchè non si può sapere — es iſt keinem Schelm zu trauen.

155. Mozarteum.

Wien Ende Mai 1781.

Vorgeſtern ließ mir Graf Arco ſagen, ich möchte um 12 Uhr zu ihm kommen, er würde mich erwarten. Er hat mir ſchon öfters ſo eine Poſt ſagen laſſen, und der Schlauda auch. Aber weil ich die Unterredungen haſſe, wo faſt jedes Wort, das man anhören muß, Lüge iſt, ſo bin ich auch richtig — nicht gekommen; hätte es auch dermalen ſo gemacht, wenn er mir nicht dazu hätte ſagen laſſen, daß er einen Brief von Ihnen erhalten habe. Ich kam alſo richtig; die ganze Unterredung die ganz gelaſſen, ohne Ereiferung (weil das meine erſte Bitte war) vorbei ging, herzuſetzen wäre unmöglich. — Kurz, er ſtellte mir alles auf die freundlichſte Art vor, man hätte ſchwören ſollen, es ging ihm von Herzen. Seinerſeits dürfte er glaub ich nicht ſchwören, daß es mir von Herzen ging. Mit aller möglichen Gelaſſenheit, Höflichkeit und der beſten Art von der Welt ſagte ich ihm auf ſeine wahr ſcheinenden Reden — die reinſte Wahrheit; und er — konnte kein Wort dawider ſagen. Das Ende war, daß ich ihm das Memorial und das Reiſegeld (welches ich beides bei mir hatte) geben wollte. Er verſicherte mich aber, daß es ihm zu traurig wäre, ſich in dieſe Sachen zu miſchen, ich möchte es nur einem Leibkammerdiener geben; und das Geld nähme er erſt wenn alles vorbei wäre. — Der Erzbiſchof ſchmält hier über mich bei der ganzen Welt und iſt nicht ſo geſcheit, daß er einſieht daß ihm das keine Ehre macht; denn man ſchätzt mich hier mehr als ihn. Man kennt ihn als einen hochmüthigen eingebildeten Pfaffen, der alles, was hier iſt, verachtet, — und mich — als einen gefälligen Menſchen. Das iſt wahr, ich bin ſtolz wenn ich ſehe, daß mich Jemand mit Verachtung und en bagatelle behandeln will; und ſo iſt der Erzbiſchof gegen mich. Aber mit guten Worten — da könnte er mich haben, wie er wollte. Das habe ich auch dem Grafen geſagt; unter anderm auch daß der Erzbiſchof gar nicht werth iſt daß ſie ſo gut für ihn denken. Und der Schluß — was würde es auch nützen, wenn ich jetzt nach Hauſe gehen wollte? In etwelchen Monaten würde ich doch (ohne Beleidigung) meinen Abſchied begehren, denn um dieſe Bezahlung kann — und will ich nicht mehr dienen. — „Aber warum denn nicht?“ — „Weil“, ſagte ich, „weil ich in einem Ort niemals zufrieden und vergnügt leben könnte, wo ich bezahlt bin, daß ich immer denken müßte, ach wäre ich da! wäre ich dort! — Wenn ich aber ſo bezahlt bin, daß ich nicht nöthig hätte auf andere Orte zu denken ſo kann ich zufrieden ſein; und wenn mich der Erzbiſchof ſo bezahlt, ſo bin ich bereit heut noch abzureiſen.“ — Und wie froh bin ich daß mich der Erzbiſchof nicht beim Wort nimmt; denn es iſt gewiß Ihr und mein Glück daß ich hier bin. Sie werden es ſehen. Nun leben Sie recht wohl, liebſter beſter Vater, es wird alles gut gehen. Ich ſchreib nicht im Traume, denn es hängt ja mein eigenes Wohl daran. Adieu.

156. Mozarteum.

Wien 2. Juni 1781.

Aus meinem letzten Schreiben werden Sie vernommen haben, daß ich mit dem Graf Arco ſelbſt geſprochen habe. Gott Lob und Dank, daß Alles ſo gut vorbeigegangen iſt. Seien Sie ohne Sorge, Sie haben von dem Erzbiſchof nicht das Geringſte zu befürchten; denn Graf Arco ſagte mir nicht ein Wort, daß ich bedenken ſollte, daß es Ihnen ſchaden könnte. Und als er mir ſagte, daß Sie ihm geſchrieben und ſich über mich beſchwerten, ſo fiel ich gleich in die Rede und ſagte: „Mir gewiß nicht? — Er ſchrieb mir ſo, daß ich öfters glaubte, närriſch darüber zu werden. Allein ich mag die Sache bedenken wie ich will, ſo kann ich halt nicht“ ꝛc. Als er mir ſagte: „Glauben Sie mir, Sie laſſen ſich hier zu ſehr verblenden; hier dauert der Ruhm eines Menſchen zu kurz; von Anfang hat man alle Lobſprüche und gewinnt auch ſehr viel, das iſt wahr. Aber wie lange? — Nach etwelchen Monaten wollen die Wiener wieder was Neues." — „Sie haben Recht Herr Graf", ſagte ich „glauben Sie denn, daß ich in Wien bleibe? — Ei beileibe, ich weiß ſchon wohin. Daß ſich dieſer Fall eben in Wien ereignet hat iſt der Erzbiſchof Urſache und nicht ich. Wüßte er mit Leuten von Talenten umzugehen ſo wäre das nicht geſchehen. Herr Graf, ich bin der beſte Kerl von der Welt, — wenn man es nur mit mir iſt." — „Ja der Erzbiſchof", ſagte er, „hält Sie für einen erzhoffärtigen Menſchen." „Das glaube ich", ſagte ich, „gegen ihn bin ich es freilich; wie man mit mir iſt, ſo bin ich auch wieder. Wenn ich ſehe daß mich Jemand verachtet und gering ſchätzt, ſo kann ich ſo ſtolz ſein wie ein Pavian." — Unter anderm ſagte er mir auch, ob ich denn nicht glaube daß er auch öfters üble Worte einſchlucken müßte? — Ich ſchupfte die Achſeln und ſagte: „Sie werden Ihre Urſachen haben, warum Sie es leiden und ich — habe meine Urſachen warum ich es — nicht leide." — Das Uebrige wiſſen Sie aus meinem letzten Schreiben. Zweifeln Sie nicht mein liebſter beſter Vater, es iſt gewiß zu meinem und folglich auch zu Ihrem Beſten. Die Wiener ſind wol Leute, die gern abſchieſſen — aber nur am Theater; und mein Fach iſt zu beliebt hier, als daß ich mich nicht ſouteniren ſollte. Hier iſt doch gewiß das Clavierland! — Und dann, laſſen wir es zu, ſo wäre der Fall erſt in einigen Jahren, eher gewiß nicht. Unterdeſſen hat man ſich Ehre und Geld gemacht, es gibt ja noch andere Orte, — und wer weiß, was ſich derweil für eine Gelegenheit ereignet! Mit Hr. von Zetti, mit dem ich ſchon geſprochen, werde Ihnen etwas übermachen, — für diesmal müſſen Sie ſchon mit wenigem vorlieb nehmen; ich kann Ihnen nicht mehr als 30 Ducaten ſchicken. Wenn ich dieſen Fall vorhergeſehen hätte, ſo hätte ich die Scolaren die ſich mir angetragen, damals angenommen. Da glaubte ich aber in acht Tagen abzureiſen, und jetzt ſind ſie auf dem Lande. — Das Portrait wird auch folgen. —

157. Mozarteum.

Wien 9. Juni 1781.

Nun hat es der Herr Graf Arco recht gut gemacht! — Das iſt alſo die Art die Leute zu bereden, ſie an ſich zu ziehen, — daß man aus angeborner Dummheit die Bittſchriften nicht annimmt, aus Manglung des Muths und aus Liebe zur Fuchsſchwänzerei dem Herrn gar kein Wort ſagt, Jemand vier Wochen herumzieht und endlich, da derjenige gezwungen iſt die Bittſchrift ſelbſt zu überreichen, anſtatt ihm wenigſtens den Zutritt zu verſtatten, ihn zur Thür hinaus ſchmeiſt und einen Tritt im Hintern gibt! Das iſt alſo der Graf, dem es (nach Ihrem letzten Schreiben) ſo ſehr vom Herzen geht, — das iſt alſo der Hof wo ich dienen — an welchem man Jemand, der um etwas ſchriftlich einkommen will, anſtatt daß man ihm die Uebergebung zu Wege bringt, ihn alſo behandelt? — Das geſchah in den Antichambre; mithin war kein anderes Mittel als ſich losreißen und laufen —. denn ich wollte für die fürſtlichen Zimmer den Reſpect nicht verlieren, wenn ihn ſchon der Arco verloren hatte. Ich habe drei Memoriale gemacht; habe ſie fünfmal übergeben, und ſind mir allezeit zurückgeſchlagen worden. Ich habe ſie ganz gut verwahrt, und wer ſie leſen will, kann ſie leſen und ſich überzeugen daß nicht das geringſte Anzügliche darin ſei. Endlich da ich Abends das Memorial durch Hrn. v. Kleinmayrn zurückgeſandt bekam (denn er iſt hier dazu beſtellt) und als den andern Tag darauf wäre die Abreiſe des Erzbiſchofs, ſo war ich vor Zorn ganz außer mir; — wegreiſen konnte ich ihn ſo nicht laſſen, und — da ich von Arco gewußt (wenigſtens ſagte er mirs ſo) daß er nichts darum wiſſe, mithin wie böſe könnte der Erzbiſchof nicht auf mich ſein, ſo lange hier zu ſein und dann auf den letzten Augenblick erſt mit einer ſolchen Bittſchrift zu kommen. Ich machte alſo ein anderes Memorial, worin ich ihm entdeckte, daß ich ſchon bereits vier Wochen eine Bittſchrift in Bereitſchaft hätte, und da ich mich, wüßte nicht warum, ſo lange damit herum gezogen ſähe, ſo ſei ich nun genöthigt ſie ihm ſelbſt und zwar auf den letzten Augenblick zu überreichen. Für dieß Memorial bekam ich die Entlaſſung meiner Dienſte auf die ſchönſte Art von der Welt. Denn wer weiß ob es nicht auf Befehl des Erzbiſchofs geſchehen iſt? — Herr v. Kleinmayrn wenn er einen ehrlichen Mann noch ſo fortſpielen will, und die Bedienten des Erzbiſchofs ſind Zeugen, daß ſein Befehl iſt vollzogen worden. Ich brauche nun gar keine Bittſchrift mehr nachzuſchicken, die Sache iſt nun geendigt. Ich will von der ganzen Affaire nichts mehr ſchreiben, und wenn mir der Erzbiſchof nun 1200 Fl. Beſoldung gäbe, ſo ging ich nicht nach einer ſolchen Behandlung. Wie leicht wäre ich nicht zu bereden geweſen! Aber mit Art, nicht mit Stolz und Grobheit. Dem Graf Arco habe ich ſagen laſſen: ich habe nichts mit ihm zu reden, — weil er mich das erſtemal ſo angefahren, und wie einen Spitzbuben ausgemacht hat, welches ihm nicht zuſteht. Und — bei Gott! wie ich ſchon geſchrieben habe, ich wäre das Letztemal auch nicht hingegangen, hätte er mir nicht dazu ſagen laſſen, er hätte einen Brief von Ihnen; nun das Letztemal. Was geht es ihn an wenn ich meine Entlaſſung haben will? — Und denkt er wirklich ſo gut für mich, ſo ſoll er mit Gründen Jemand zureden — oder die Sache gehen laſſen wie ſie geht. Aber nicht mit Flegel und Burſche herum werfen, und einen bei der Thüre durch einen Tritt im — hinauswerfen; doch ich habe vergeſſen daß es vielleicht hochfürſtlicher Befehl war.

Auf Ihren Brief will ich nur ganz kurz antworten. Denn ich bin der ganzen Sache ſo müde, daß ich gar nichts mehr davon zu hören wünſchte. — Nach der ganzen Urſache warum ich quittirte (die Sie wohl wiſſen) würde es keinem Vater einfallen, über ſeinen Sohn darüber böſe zu ſein; vielmehr wenn er es nicht gethan hätte. Deſto weniger, da Sie wußten daß ich ſchon ohne alle Urſache dazu Luſt hatte. — Und Ernſt kann es Ihnen unmöglich ſein, Sie müſſen ſich wegen dem Hof alſo verhalten. Doch bitte ich Sie mein beſter Vater nicht zu viel zu kriechen, denn der Erzbiſchof kann Ihnen nichts thun. Thät er's doch! — Ich wünſchte es faſt. Das wäre wirklich eine That, eine neue That, die ihm beim Kaiſer vollends den Garaus machen würde; denn der Kaiſer kann ihn nicht allein nicht leiden, ſondern er haßt ihn. Wenn Sie nach einer ſolchen Behandlung nach Wien gehen und dem Kaiſer die Geſchichte erzählen, ſo erhalten Sie wenigſtens die nämliche Gage von ihm, denn in ſolchen Fällen iſt der Kaiſer zu verehren. Daß Sie mich mit Madame Lange [Aloyſia] in Comparaiſon ſetzen, macht mich ganz erſtaunen, und den ganzen Tag war ich darüber betrübt. — **Dieſes Mädchen** ſaß ihren Eltern auf dem Hals, als ſie ſich noch nichts verdienen konnte. — Kaum kam die Zeit wo ſie ſich gegen ihre Eltern dankbar bezeugen konnte (n. b. der Vater ſtarb noch ehe ſie einen Kreuzer hier eingenommen), ſo verließ ſie ihre arme Mutter, henkte ſich an einen Comödianten, heirathet ihn — und ihre Mutter hat nicht ſo viel — von ihr.* Gott! — Meine einzige Abſicht iſt weiß Gott Ihnen und uns allen zu helfen. Muß ich es Ihnen denn 100mal ſchreiben, daß ich Ihnen hier mehr nütze bin als in Salzburg! — Ich bitte Sie mein liebſter beſter Vater, ſchreiben Sie mir keine ſolchen Briefe mehr ich beſchwöre Sie, denn ſie nützen nichts als mir den Kopf warm und das Herz und Gemüth unruhig zu machen. — Und ich — der nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth. — Der Kaiſer iſt nicht hier. Graf Roſenberg iſt nicht hier. Letzterer hat dem Schröder (dem vornehmen Acteur) Commiſſion gegeben, um ein gutes Opernbuch umzuſehen und mir es zu ſchreiben zu geben.

Der Hr. von Zetti iſt wider Vermuthen aus Befehl ſo in aller Frühe abgereiſt, daß ich das Portrait, die Bänder für meine Schweſter und das Bewußte erſt morgen 8 Tag mit dem Poſtwagen abſchicken kann. —

158. Mozarteum.

Wien 13. Juni 1781.

Beſter aller Väter! wie herzlich gerne wollte ich Ihnen nicht ferner noch meine beſten Jahre an einem Orte aufopfern, wo man ſchlecht bezahlt iſt, — wenn dieß allein das Uebel wäre. Allein ſchlecht bezahlt und obendrein verſpottet, verachtet und cujonirt, das iſt doch wahrlich zu viel. Ich habe für des Erzbiſchofs Academie hier eine Sonate für mich, dem Brunetti und Ceccarelli ein Rondo geſchrieben, habe bei jeder Academie zweimal geſpielt und das letztemal, da alles aus war, eine ganze Stunde noch Variationen (dazu mir der Erzbiſchof das Thema gab) geſpielt, und da war ſo ein allgemeiner Beifall, daß, wenn der Erzbiſchof nur ein wenig ein menſchliches Herz hat, er gewiß hat Freude fühlen müſſen; und anſtatt mir wenigſtens ſeine Zufriedenheit und Wohlgefallen oder meinetwegen gar nichts zu zeigen, macht er mich aus wie einen Gaſſenbuben, ſagt mir ins Geſicht, ich ſoll mich weiter ſcheren, er bekomme hundert, die ihn beſſer bedienten, als ich. Und warum? Weil ich nicht eben den Tag abreiſen konnte, da er ſich es eingebildet hat; ich muß vom Hauſe weg, muß von meinem Geld leben und ſoll nicht die Freiheit haben abzureiſen, wenn es mir mein Beutel geſtattet, — da ich dazu in Salzburg nicht nöthig war und der ganze Unterſchied in 2 Tagen beſtand. Der Erzbiſchof hat mir zweimal die größten Impertinenzen geſagt und ich habe kein Wort geſagt; noch mehr, ich habe bei ihm mit dem nämlichen Eifer und Fleiß geſpielt, als wenn nichts wäre; und anſtatt daß er meinen Dienſteifer und mein Beſtreben ihm zu gefallen erkennen ſollte, geht er eben in dem Augenblick, da ich mir eher was anderes verſprechen konnte, zum drittenmal auf die abſcheulichſte Art von der Welt mit mir um. — Und damit ich nur gar kein Unrecht habe, ſondern gänzlich Recht behalte, — es iſt als wenn man mich mit Gewalt weg haben wollte; nu, wenn man mich nicht haben will, es iſt ja mein Wunſch; anſtatt daß Graf Arco meine Bittſchrift angenommen oder mir Audienz verſchafft oder gerathen hätte ſelbe nachzuſchicken oder mir zugeredet hätte, die Sache noch ſo zu laſſen und beſſer zu überlegen, a fin, was er gewollt hätte, — nein, da ſchmeißt er mich zur Thür hinaus und gibt mir einen Tritt im H—. Nun das heißt auf deutſch, daß Salzburg nicht mehr für mich iſt, ausgenommen mit guter Gelegenheit dem Hrn. Grafen wieder ingleichen einen Tritt im A— zu geben, und ſollte es auf öffentlicher Gaſſe geſchehen. Ich begehre gar keine Satisfaction deßwegen beim Erzbiſchof, denn er wäre nicht im Stande, ſie auf ſolche Art mir zu verſchaffen, wie ich ſie mir ſelbſt nehmen muß; ſondern ich werde nächſter Tage dem Hrn. Grafen ſchreiben, was er ſich von mir zuverläſſig zu erwarten hat, ſobald das Glück will, daß ich ihn treſſe, es mag ſein wo es will, nur an keinem Ort, wo ich Reſpect haben muß.

---

* Uebrigens erzählt Lange in ſeiner Selbſtbiographie S. 16, daß er ſeiner Schwiegermutter jährlich 700 Gulden ausgeſetzt habe.

Wegen meinem Seelenheil ſeien Sie ohne Sorgen, mein beſter Vater! Ich bin ein fälliger junger Menſch wie alle andern und kann zu meinem Troſt wünſchen, daß es alle ſo wenig wären, wie ich. Sie glauben vielleicht Sachen von mir, die nicht alſo ſind. Der Hauptfehler bei mir iſt, daß ich *nach dem Scheine* nicht allzeit ſo handle wie ich handeln ſollte. Daß ich mich geprahlt hätte, ich eſſe alle Faſttage Fleiſch, iſt nicht wahr; aber geſagt habe ich, daß ich mir nichts daraus mache und es für keine Sünde halte, denn Faſten heißt bei mir ſich abbrechen, weniger eſſen als ſonſt. Ich höre alle Sonn- und Feiertage meine Meſſe, und wenn es ſein kann die Werktage auch, das wiſſen Sie, mein Vater. Mein ganzer Umgang mit der Perſon von ſchlechtem Rufe beſtand auf dem Ball, und den hatte ich ſchon lange, ehe ich wußte, daß ſie von ſchlechtem Rufe ſei, und nur darum, damit ich meiner gewiſſen Contredanſe-Tänzerin ſicher ſei; dann konnte ich, ohne ihr die Urſache zu ſagen nicht auf einmal abbrechen, und wer wird jemand ſo etwas ins Geſicht ſagen? Habe ich ſie nicht auf die Letzt öfters angeſetzt und mit andern getanzt? Ich war auch dießfalls ordentlich froh, daß der Faſching ein Ende hatte. Uebrigens wird kein Menſch ſagen können, daß ich ſie ſonſt wo geſehen hätte oder in ihrem Hauſe geweſen ſei, ohne für einen Lügner zu paſſiren. Uebrigens ſeien Sie verſichert, daß ich gewiß Religion habe, — und ſollte ich das Unglück haben, jemals (welches Gott verhüten wird) auf Seitenwege zu gerathen, ſo ſpreche ich Sie, mein beſter Vater, aller Schuld los. Denn nur ich allein wäre der Schurke; Ihnen habe ich alles Gute ſowohl für mein zeitliches als geiſtliches Wohl und Heil zu verdanken. —

159. Mozarteum.

Wien 16. Juni 1781.

Morgen wird das Portrait und die Bänder für meine Schweſter unter Segel gehen. Ich weiß nicht, ob die Bänder nach ihrem Guſto ſein werden; daß ſie aber nach der wahren

Mode ſind, kann ich ſie verſichern. Wenn ſie mehrere will, oder vielleicht auch ungemalte, ſo ſoll ſie es mir nur zu wiſſen thun, und überhaupt, wenn ſie etwas gerne hätte, was ſie glaubt, daß man in Wien ſchöner haben kann, ſoll ſie es nur ſchreiben. Ich hoffe ſie wird wohl das Fürtuch nicht bezahlt haben, denn es iſt ſchon bezahlt; ich vergaß es zu ſchreiben, weil ich immer von der hundsfüttiſchen Affaire zu ſchreiben hatte. Das Geld werde ich, wie Sie mir geſchrieben, übermachen.

Nun kann ich Ihnen doch endlich einmal wieder von Wien etwas ſchreiben, bisher mußte ich meine Briefe immer von der Sauhiſtorie anfüllen. Gott Lob, daß es vorbei iſt. Die dermalige Saiſon iſt die ſchlechteſte für jemand der Geld gewinnen will, das wiſſen Sie ohnehin. Die vornehmſten Häuſer ſind auf dem Lande, mithin iſt nichts anderes zu thun, als ſich auf den Winter, wo man weniger Zeit dazu hat, vorzuarbeiten. — Sobald die Sonaten *fertig ſind, werde* ich eine kleine wälſche Cantate ſuchen und ſie ſchreiben, welche dann im Advent im Theater geben werde, verſteht ſich für meinen Profit. Da iſt eine kleine Liſt dabei, auf dieſe Art kann ich ſie 2 Mal mit dem nämlichen Vortheil geben, weil ich, da ich ſie das 2. Mal gebe, etwas auf einem Pianoforte ſpielen werde. Dermalen habe ich nur eine einzige Scolarin, welche iſt die Gräfin Rumbeck, die Baſe vom Cobenzl. Ich könnte deren freilich mehrere haben, wenn ich meine Preiſe herabſetzen wollte; ſobald man aber das thut, verliert man ſeinen Credit. Mein Preis iſt: für 12 Lectionen 6 Ducaten, und da gebe ich ihnen noch zu erkennen, daß ich es aus Gefälligkeit thue, ich will lieber drei Inſtructionen haben, die mich gut bezahlen, als 6 die mich ſchlecht zahlen. Von dieſer einzigen Scolarin kann ich mich durchbringen, und das iſt mir unterdeſſen genug. Ich ſchreibe Ihnen dieß nur, damit Sie nicht glauben möchten, ich ſchickte Ihnen vielleicht aus Eigennutz nicht mehr als 30 Ducaten. Seien Sie verſichert, daß ich mich gewiß ganz entblößen würde, wenn ich es nur hätte! Aber es wird ſchon kommen, man muß den Leuten niemals merken laſſen, wie man ſteht.

Nun vom Theater. Ich habe Ihnen, glaube ich, letzthin geſchrieben, daß Graf Roſenberg bei ſeiner Abreiſe dem Schröder Commiſſion gegeben hat, für mich ein Buch aufzutreiben. Das iſt nun freilich ſchon da, und Stephanie (der Jüngere) als Inſpicient über die Oper hat es in Händen. Bergobzoomer, als wahrer guter Freund von Schröder und von mir, hat es mir gleich geſteckt. Ich bin alſo gleich zu ihm gegangen en forme de visite, wir glaubten, er möchte etwa aus Partialität für den Umlauf [Hofmuſiker] gegen mich falſch handeln, der Verdacht war aber ungegründet, denn ich hörte nach der Hand, daß er jemand Commiſſion gegeben mir zu ſagen, ich möchte zu ihm kommen, er hätte etwas mit mir zu ſprechen; und gleich da ich eintrat, ſagte er: „O Sie kommen wie gerufen.“ Die Oper hat aber 4 Acte und wie er ſagt, ſo iſt der erſte Act unvergleichlich, dann nimmt es aber ſehr ab. Wenn es Schröder leidet, daß man *es herrichten darf, wie man will, ſo kann ein gutes* Buch daraus werden; er mag es der Direction ſo wie es iſt gar nicht übergeben, bevor er nicht mit ihm darüber geſprochen hat, weil er ohnehin im Voraus weiß, daß es zurückgegeben würde, das können alſo dieſe zwei miteinander ausmachen. Ich verlangte es, nach dem was mir Stephanie davon geſagt, gar nicht zu leſen, denn wenn es mir nicht gefällt, ſo muß ich es ja doch ſagen, ſonſt wäre ich der Angeſetzte; und Schröder will ich mir nicht ungünſtig machen, da er für mich alle Achtung hat. So kann ich mich doch immer entſchuldigen, ich hätte es nicht geleſen.

Nun muß ich Ihnen erklären, warum wir auf den Stephanie Argwohn hatten. Dieſer Menſch hat, was mir ſehr leid thut, in ganz Wien das ſchlechteſte Renommée, als ein grober falſcher verläumderiſcher Mann, der den Leuten die größten Ungerechtigkeiten anthut. Da miſche ich mich aber nicht darein. Wahr kann es ſein, weil alles darüber ſchmält. Uebrigens gilt er alles beim Kaiſer und gegen mich war er gleich das erſtemal ſehr freundſchaftlich und ſagte: „Wir ſind ſchon alte Freunde, und iſt mir ſehr lieb, wenn ich werde im Stande ſein können, Ihnen in etwas zu dienen.“ Ich glaube und ich wünſche es auch, daß er ſelbſt für mich eine Oper ſchreiben wird. Er mag nun ſeine Comödien allein oder mit

Hilfe gemacht haben, er mag nun ſtehlen oder ſelbſt erſchaffen, kurz er verſteht das Theater und ſeine Comödien gefallen immer. Ich habe erſt 2 neue Stücke von ihm geſehen, die gewiß recht gut ſind, eins: „Das Loch in der Thüre“ und das zweite: „Der Oberamtmann und die Soldaten.“ Unterdeſſen werde ich die Cantate ſchreiben; denn wenn ich wirklich ſchon ein Buch hätte, ſo würde ich doch noch keine Feder anſetzen, weil der Graf Roſenberg nicht hier iſt; wenn der auf die Letzt das Buch nicht gut fände, ſo hätte ich die Ehre gehabt umſonſt zu ſchreiben, und das laſſe ich ſein bleiben. Wegen incontriren ſorge ich mich gar nicht, wenn nur das Buch gut iſt. — Glauben Sie denn, ich werde eine Opera comique auch ſo ſchreiben, wie eine Opera seria? So wenig Tändelndes in einer Opera seria ſein ſoll und ſo viel Gelehrtes und Vernünftiges, ſo wenig Gelehrtes muß in einer Opera buffa ſein, und um deſto mehr Tändelndes und Luſtiges. Daß man in einer Opera seria auch komiſche Muſik haben will, dafür kann ich nicht; hier unterſcheidet man aber in dieſer Sache ſehr gut. Ich finde halt, daß in der Muſik der Hanswurſt noch nicht ausgerottet iſt, und in dieſem Falle haben die Franzoſen Recht.

Ich hoffe alſo mit künftigem Poſtwagen meine Kleider richtig zu erhalten. Ich weiß nicht, wann der Poſtwagen geht, doch glaube ich wird Sie dieſer Brief noch eher antreffen, mithin bitte ich Sie, den Stock mir zu Lieb zu behalten. Man braucht hier Stöcke, aber wozu? Zum Spazierengehen, und dazu iſt jedes Stöckchen gut. Alſo ſtützen Sie ſich darauf anſtatt meiner und tragen Sie ihn, wenn es möglich, beſtändig. Wer weiß, ob er nicht durch Ihre Hand beim Arco ſeinen vormaligen Herrn rächen kann, doch das verſteht ſich accidendaliter oder zufälliger Weiſe. Mein handgreiflicher Discours bleibt dem hungrigen Eſel nicht aus, und ſollte es in 20 Jahren ſein; denn ihn ſehen und mein Fuß in ſeinen A— iſt gewiß eins, ich müßte nur das Unglück haben ihn zuerſt an einem heiligen Ort zu ſehen. —

160. Mozarteum.

Wien 20. Juni 1781.

— Daß Sie die Hofſchranzen über die Quere anſehen werden, will ich gerne glauben; doch was haben Sie ſich aus ſolch elendem Geſinde zu machen; wie feindlicher daß dieſe Leute gegen Sie ſind, deſto ſtolzer und verächtlicher müſſen Sie ſie anſehen. — Wegen dem Arco darf ich nur meine Vernunft und mein Herz zu Rathe ziehen und brauche alſo gar keine Dame oder Perſon vom Stande dazu, um das zu thun, was recht und billig iſt, was nicht zu viel und zu wenig iſt.* *Das Herz adelt den Menſchen*; und wenn ich ſchon kein Graf bin, ſo habe ich vielleicht mehr Ehre im Leib als mancher Graf. Und, Hausknecht oder Graf, ſobald er mich beſchimpft, ſo iſt er ein Hundsfut. Ich werde ihm vom Anfang ganz vernünftig vorſtellen, wie ſchlecht und übel er ſeine Sache gemacht habe, zum Schluß aber muß ich ihm doch ſchriftlich verſichern, daß er gewiß von mir einen Fuß im A— und auch ein paar Ohrfeigen zu erwarten hat; denn wenn mich einer beleidigt, ſo muß ich mich rächen; und thue ich nicht mehr als er mir angethan, ſo iſt es nur Wiedervergeltung und keine Strafe nicht. Und noch dazu würde ich mich mit ihm in Gleichheit ſtellen, und da bin ich wirklich zu ſtolz dazu, als daß ich mich mit ſo einem dummen Schöps vergliche.

Ich werde Ihnen, ausgenommen es fiele etwas Nothwendiges zu ſchreiben vor, nur alle 8 Tage ſchreiben, weil ich dermalen zu viel beſchäftigt bin. Ich ſchließe, denn ich muß noch für meine Scolarin Variationen fertig machen. Adieu.

161. Mozarteum.

Wien 27. Juni 1781.

Wegen der Madame Roſa muß ich Ihnen ſagen, daß ich dreimal hinging, bis ich endlich das Glück hatte ſie anzutreffen. Sie würden ſie faſt nicht mehr kennen, ſo mager iſt ſie. Als ich ſie um das Portrait erſuchte, ſo wollte ſie es mir gar verehren, mit dem Zuſatz, ſie brauche es ſo nicht und als den folgenden Tag würde ſie es mir ſchicken. Es gingen aber drei Wochen herum, und es kam kein Portrait. Ich ging wieder dreimal umſonſt hin; endlich ging ich aber in aller Frühe hin, da ſie noch mit ihrem bäuriſchen Ehegemahl beim Frühſtück war. Da ſprang ſie vom Verehren bis aufs gar nicht Hergeben herab. Mir fiel aber ein, daß man mit den Italienern in dergleichen Fällen ein bischen grob ſein müſſe und ſagte ihr, daß ſie ihren Schuß nicht verloren habe und ich aber wegen ihrem angebornen Fehler nicht bei meinem Vater die Rolle eines Narren ſpielen wolle, der heute ſchwarz und morgen weiß ſagt, und ich könne ſie verſichern, daß ich das Portrait nicht brauche. Dann gab ſie gute Worte aus und verſprach, es mir den andern Tag zu ſchicken, und ſchickte es mir auch, doch müſſen Sie es nach Gelegenheit wieder zurückſchicken.

---

* Der Vater hatte angedeutet, daß auf ſolchem Wege die Sache wohl wieder ins Gleiche gebracht werden könne.

Eben komme ich von Hrn. von Hippe, geheimen Secretair vom Fürſt Kaunitz, welcher ein ſehr liebenswürdiger Mann und ein recht guter Freund von mir iſt. Er machte mir von ſelbſt die erſte Viſite und da ſpielte ich ihm. Wir haben in meiner Wohnung 2 Flügel, einen zum Galanterieſpielen und der andere eine Machine, der durchgehends mit der tiefen Octav geſtimmt iſt, wie der, den wir in London hatten, folglich wie eine Orgel. Auf dieſem habe ich alſo capricirt und Fugen geſpielt. — Ich bin faſt täglich nach Tiſch bei Hrn. von Aurnhammer. Das Fräulein iſt ein Scheuſal, ſpielt aber zum Entzücken, nur geht ihr der wahre feine ſingende Geſchmack im Cantabile ab; ſie verzupft alles. Sie hat mir ihren Plan (als ein Geheimniß) entdeckt, der iſt noch 2 oder 3 Jahre rechtſchaffen zu ſtudiren und dann nach Paris zu gehen und Metier davon zu machen; denn ſie ſagt: „Ich bin nicht ſchön, im Gegentheil häßlich; einen Canzleihelden mit 3 oder 400 Fl. mag ich nicht heirathen und einen andern bekomme ich nicht, mithin̄ bleibe ich lieber ſo und will von meinem Talent leben", und da hat ſie Recht. Sie hat mich alſo ihr beizuſtehen, um ihren Plan ausführen zu können; aber ſie möchte es niemand vorher ſagen.

Die Oper [Idomeneo] werde ich Ihnen ſobald als möglich ſchicken, die Gräfin Thun hat ſie noch und iſt dermalen auf dem Land. Laſſen Sie mir doch die Sonate à 4 mains aus B und die zwei Concerte auf zwei Claviere abſchreiben und ſchicken Sie mir ſie ſobald als möglich; mir iſt ganz lieb, wenn ich nach und nach meine Meſſen bekomme. Den Gluck hat der Schlag gerührt und man redet nicht gut von ſeinen Geſundheitsumſtänden.* Schreiben Sie mir, iſt es wahr, daß den Becke in München bald ein Hund zu Tode gebiſſen hätte? Nun muß ich ſchließen, denn ich muß zum Aurnhammer zum Speiſen. Adieu.

Die Bernasconi [eine beſonders von Gluck begünſtigte Primadonna, vgl. Nr. 168] iſt hier und hat 500 Ducaten Beſoldung, weil ſie alle Arien um ein gutes Komma höher ſingt. Das iſt aber wirklich eine Kunſt, denn ſie bleibt richtig im Tone. Sie hat jetzt verſprochen, um ¼ Ton höher zu ſingen, da will ſie aber noch ſo viel haben. Adieu.

162. Mozarteum.

Wien 4. Juli 1781.

An Graf Arco habe ich nicht geſchrieben und werde auch nicht ſchreiben, weil Sie es zu Ihrer Beruhigung alſo verlangen. Ich hatte mir es ſchon eingebildet, Sie fürchten ſich zu ſehr, und doch haben Sie ſich gar nicht zu fürchten; denn Sie — Sie ſind ſo gut als ich beleidiget. Ich verlange nicht, daß Sie einen Lärm machen ſollen oder ſich im mindeſten beſchweren ſollen: allein der Erzbiſchof und das ganze Geſindel muſſen ſich fürchten von dieſer Sache mit Ihnen zu ſprechen, denn Sie, mein Vater, können ohne mindeſter Furcht (wenn man Sie dazu bringt) frei ſagen, daß Sie ſich ſchämen würden, einen Sohn auferzogen zu haben, welcher von einem ſolchen infamen Hundsfut wie der Arco iſt, ſich ſo geradezu ſchimpfen ließe, und Sie könnten alle verſichern, daß wenn ich heute das Gluck haben würde ihn zu treffen, ihm ſo begegnen würde, wie er es verdiene, und daß er ſich gewiß ſein Lebetag meiner erinnern wird. Das iſt was ich verlange und ſonſt nichts, daß Ihnen jedermann anſieht, daß Sie ſich nicht zu fürchten haben. Stille ſein; wenns aber nothwendig iſt, reden, und ſo reden, daß es geredet iſt. Der Erzbiſchof hat unter der Hand dem Kozeluch [beliebtem Clavierſpieler und Componiſt in Wien, ſpäter Mozarts eifrigem Gegner] 1000 Fl. antragen laſſen; dieſer hat ſich aber bedanken laſſen mit dem Zuſatz: daß er hier beſſer ſtünde, und wenn er es nicht verbeſſern könnte, würde er niemals weggehen. Zu ſeinen Freunden ſagte er aber: „Die Affaire mit dem Mozart ſchreckt mich aber am meiſten ab; wenn er ſo einen Mann von ſich läßt, wie würde er es erſt mir machen.“ Nun ſehen Sie, wie er mich kennt und meine Talente ſchätzt!

---

* Gluck ſtarb bekanntlich erſt am 15. November 1787.

Wenn der Mr. Marchal oder der Capitelſyndikus nach Wien reiſet, ſo würden Sie mir ſehr viel Vergnügen machen, wenn Sie mir meine Favorituhr ſchicken wollten; ich wollte Ihnen die Ihrige zurückſchicken, wenn Sie mir auch die kleine ſchicken wollten; das wäre mir ſehr lieb. Wegen den Meſſen habe ich Ihnen ſchon letzthin geſchrieben. Die drei Caſſationen brauchte ich gar nothwendig, wenn ich nur unterdeſſen die ex F und B habe; die ex D könnten Sie mir mit Gelegenheit abſchreiben laſſen und nachſchicken, denn das Copiaturgeld trägt hier gar zu viel aus, und ſie ſchreiben gar zu unchriſtlich. — Nun muß ich nur noch geſchwind vom Marchand ſchreiben, ſo viel ich weiß.* Der kleinere hat, wenn ihn ſein Vater bei Tiſch corrigirt hat, ein Meſſer genommen und geſagt: „Hier ſehen Sie Papa, wenn Sie nur ein Wort ſagen, ſo ſchneid ich mir den Fingerwurz ab, und dann haben Sie mich als einen Krüppel und müſſen mir zu freſſen geben.“ Und beide haben öfters ſchlecht von ihrem Vater bei den Leuten geſprochen. Sie werden ſich wohl der Mademoiſelle Boudet erinnern, die im Hauſe iſt; nun die ſieht der Alte gern, und da ſprachen die 2 Buben infam davon. Dieſer Hennerle, als er 8 Jahr alt war, ſagte er zu einem gewiſſen Mädchen:

---

* Marchand war Theaterdirector in Mannheim geweſen. Mozarts Vater hatte ſeinen Sohn Heinrich zu ſeiner Ausbildung ins Haus genommen; ſpäter nahm er auch die Tochter Margaretha zu ſich.

„In Ihren Armen würde ich freilich beſſer ſchlafen, als wenn ich wach werde und habe dafür das Kopfkiſſen.“ Er machte ihr auch eine förmliche Liebeserklärung und Heirathsantrag mit dem Beiſatz: „Jetzt kann ich Sie freilich nicht heirathen, aber wenn mein Vater todt ſein wird, da bekomme ich Geld, denn er iſt nicht leer, und da wollen wir recht gut zuſammen leben; unterdeſſen wollen wir uns lieben und ganz unſere Liebe genießen; denn was Sie mir jetzt erlauben, dürfen Sie mir hernach nicht erlauben.“ Ich weiß auch, daß in Mannheim kein Menſch mehr ſeine Buben hingelaſſen hat, wo des Marchands ſeine waren, denn ſie ſind erwiſcht worden, wie ſie ſich ſelbſt einander — — geholfen haben. Uebrigens iſt es ſehr ſchad um den Burſchen, und Sie, mein Vater, glaube ich, werden ihn ganz umwenden können; denn der Vater und Mutter Comödiant, den ganzen Tag hören ſie nichts als von Liebe, Verzweiflung, Mord und Tod reden und laut leſen; der Vater iſt denn noch für ſein Alter ein wenig zu ſchwach, mithin iſt kein gutes Exempel da. —

163. Mozarteum.

Wien 13. Juli 1781.

Ich kann nicht viel ſchreiben, weil der Hr. Graf Cobenzl den Augenblick in die Stadt fährt und ich ihm den Brief alſo mitgeben muß, wenn ich will, daß er beſtellt werden ſoll. Das iſt eine Stunde weit von Wien, wo ich ſchreibe, es heißt Reiſenberg. Ich war ſchon einmal über Nacht hier und jetzt bleibe ich etliche Tage. Das Häuschen iſt nichts, aber die Gegend, der Wald, worin er eine Grotte gebaut, als wenn ſie von Natur wäre, das iſt prächtig und ſehr angenehm. — Ich habe Ihr letztes Schreiben erhalten. Ich habe ſchon längſt im Sinne gehabt, von den Weberiſchen weg zu ziehen, und es wird auch gewiß geſchehen. — Daß ich beim Hrn. v. Aurnhammer hätte wohnen ſollen, weiß ich kein Wort davon, das ſchwöre ich Ihnen. Beim Schreibmeiſter Mesmer hätte ich logiren ſollen, das iſt wahr; aber da iſt es mir doch bei den Weberiſchen lieber. Der Mesmer hat den Righini [weiland Opera Buffa-Sänger und dermalen Compoſiteur] bei ſich im Quartier und iſt ſein großer Freund und Beſchützer, doch die gnädige Frau noch mehr. Bis ich nicht ein gutes wohlfeiles und gelegenes Logis ausfindig mache, gehe ich da nicht weg; und da muß ich der guten Frau etwas vorlügen, denn ich habe wahrlich keine Urſache wegzugehen. Der Hr. von Moll [ein Salzburger Bekannter] hat, ich weiß nicht warum, beſonders wundert es mich auf ihn, ein läſterliches Maul, und ſagte er hoffe, ich werde in mich gehen und mich bald wieder nach Salzburg verfügen, denn ich würde hier ſchwerlich meine Convenienz ſo gut finden, wie in Salzburg; ich ſei ſo nur wegen dem Frauenzimmer hier. Die Frl. von Aurnhammer hat es mir geſagt, er bekömmt aber überall ſonderbare Antworten darauf. Ich kann mir wohl ſo beinahe einbilden, warum er ſo redet, er iſt gar ein großer Protector des Kozeluch. O wie einfältig!

Die Geſchichte des Hr. v. Mölk hat mich ſehr in Erſtaunen geſetzt; zu allem hätte ich ihn fähig gehalten, aber für einen Spitzbuben hätte ich ihn niemals gehalten, ich bedaure die arme Familie von Herzen. —

164. Mozarteum.

Wien 25. Juli 1781.

Ich ſage noch einmal, daß ich ſchon längſt im Sinne gehabt ein anderes Logis zu nehmen und das nur wegen dem Geſchwätz der Leute, und mir iſt leid, daß ich es, wegen einer albernen Plauderei, woran kein wahres Wort iſt, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wiſſen, was gewiſſe Leute für Freude haben können ohne allen Grund ſo in den Tag hineinzureden. Weil ich bei ihnen wohne, ſo heirathe ich die Tochter*; von verliebt ſein war gar die Rede nicht, über das ſind ſie hinausgeſprungen; ſondern ich logire mich ins Haus und heirathe. Wenn ich mein Lebetag nicht ans Heirathen gedacht habe, ſo iſt es gewiß jetzt, denn (ich wünſche mir zwar nichts weniger, als eine reiche Frau) wenn ich jetzt wirklich durch eine Heirath mein Glück machen könnte, ſo könnte ich unmöglich aufwarten, weil ich ganz andere Dinge im Kopf habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau hänge und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe. Ich fange erſt an zu leben, und ſoll es mir ſelbſt verbittern? Ich habe gewiß nichts über den Eheſtand, aber für mich wäre er dermalen ein Uebel. Nun, da iſt kein ander Mittel, ich muß, wenn es ſchon nicht wahr iſt, wenigſtens den Schein vermeiden, obwohl der Schein auf nichts anderm beruht, als daß ich da wohne; denn wer nicht ins Haus kömmt, der kann nicht einmal ſagen, daß ich mit ihr ſo viel Umgang habe, wie mit allen andern Geſchöpfen Gottes; denn die Kinder gehen ſelten aus, nirgends als in die Comödie, und da gehe ich niemals mit, weil ich meiſtens nicht zu Hauſe bin zur Comödienſtunde. Ein paar Mal waren wir im Prater und da war die Mutter auch mit, und ich, da ich im Hauſe bin, konnte es nicht abſchlagen, mitzugehen; und damals hörte ich noch keine ſolchen Narrensreden. Dann muß ich aber auch ſagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte, — und da die Mutter ſolche Reden ſelbſt gehört und auch von mir aus weiß, ſo muß ich ſagen, daß ſie ſelbſt nicht mehr will, daß wir zuſammen wohin gehen ſollen, und mir ſelbſt gerathen wo anders hinzuziehen, um fernere Verdrießlichkeiten zu vermeiden. Denn ſie ſagt, ſie möchte nicht unſchuldiger Weiſe an meinem Unglück Schuld ſein. Das iſt alſo die einzige Urſache, warum ich ſchon längſt (ſeitdem man ſo ſchwätzt) im Sinn gehabt wegzuziehen, und inſoweit Wahrheit gilt, habe ich keine, was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Urſache; und wenn dieſe Reden nicht gingen, ſo würde ich ſchwerlich wegziehen, denn ich werde freilich leicht ein ſchöneres Zimmer bekommen, aber die Commodité und ſo freundſchaftliche und gefällige Leute ſchwerlich. Ich will auch nicht ſagen, daß ich im Hauſe mit der mir ſchon verheiratheten Mademoiſelle trotzig ſei und nichts rede, aber verliebt auch nicht. Ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt (und das iſt nur Abends wenn ich zu Hauſe ſoupire, denn Morgens ſchreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich ſelten zu Hauſe) und alſo, ſonſt weiter nichts. Wenn ich die alle heirathen müßte, mit denen ich geſpaßt habe, ſo müßte ich leicht 200 Frauen haben.

---

* Conſtanze, Aloyſias zweite Schweſter, nachher Mozarts Gattin.

Nun auf das Geld zu kommen. Meine Scolarin blieb 3 Wochen auf dem Lande, ich hatte folglich nichts einzunehmen, und die Ausgaben gingen aber immer fort, mithin konnte ich Ihnen nicht mehr 30 Ducaten ſchicken, aber 20. Weil ich mir aber Hoffnung gemacht wegen der Subſcriptions, ſo wollte ich warten um Ihnen die verſprochene Summe ſchicken zu können. Nun ſagte mir aber die Gräfin Thun, daß vor dem Herbſt an die Subſcriptions nicht zu denken ſei, weil alles was Geld hat, auf dem Lande iſt; ſie hat dermalen nicht mehr als 10 Perſonen und meine Scolarin nicht mehr als ſieben. Ich laſſe nun unterdeſſen 6 Sonaten ſtechen; der Artaria Muſikſtecher hat ſchon mit mir geſprochen. Sobald ſie verkauft ſind, daß ich Geld bekomme, ſo werde ich es Ihnen ſchicken.

Nun muß ich meine liebe Schweſter um Verzeihung bitten, daß ich ihr nicht zu ihrem Namenstage ſchriftlich gratulire, der Brief liegt angefangen im Kaſten. Als ich Samſtags den Brief anfieng, kam der Bediente der Gräfin Rumbeck und ſagte, daß alles aufs Land gehen wollte, ob ich nicht auch mitkommen wollte. Weil ich dem Cobenzl nichts abſchlagen will, ſo ließ ich alſo den Brief liegen, machte geſchwind meine Sache zuſammen und ging mit; ich dachte mir, meine Schweſter wird es mir nicht übel nehmen. Ich wünſche ihr alſo in der Octav alles mögliche Gute und Erſprießliche, was ein aufrichtiger ſeine Schweſter von Herzen liebender Bruder immer wünſchen kann, und küſſe ſie auf das zärtlichſte. Ich bin heute wieder mit dem Grafen hereingefahren, und morgen fahre ich wieder mit ihm hinaus. Nun leben Sie recht wohl, liebſter beſter Vater, glauben Sie und trauen Sie Ihrem Sohne, der gewiß gegen alle rechtſchaffenen Leute die beſten Geſinnungen hat, und warum ſollte er ſie für ſeinen lieben Vater und Schweſter nicht haben? Glauben Sie ihm und trauen Sie ihm mehr, als gewiſſen Leuten, die nichts beſſeres zu thun haben, als ehrliche Leute zu verläumden. —

165. Mozarteum.

Wien 1. Aug. 1781.

Die Sonate auf vier Hände habe ich gleich abgeholt, denn die Frau von Schindl iſt gerade dem Auge Gottes [Webers Wohnung] gegenüber. Wenn die Mad. Duſchek [Sängerin, Freundin Mozarts] ſchon etwa in Salzburg ſein ſollte, ſo bitte ich ihr mein freundſchaftliches Compliment zu vermelden, nebſt der Frage ob etwa nicht noch bevor ſie Prag verlaſſen, ein Herr zu ihr gekommen ſei, welcher ihr von mir einen Brief überbracht hat; wo nicht, ſo werde ich an denſelben gleich ſchreiben, daß er ihn nach Salzburg ſchickt. Dieſer iſt der Roſſi von München, er hat mich gebeten ihm mit einem Empfehlungsſchreiben beizuſtehen; er hat von hieraus etwelche gute Schreiben mit nach Prag genommen. Wenn mein Schreiben nur bloß ſeine Empfehlung beträfe, ſo wollte ich es wohl ſeiner Dispoſition überlaſſen, ſo aber habe ich die Mad. Duſchek auch darin gebeten mir in meiner Subſcription für 6 Sonaten verhülflich zu ſein. Dem Roſſi habe ich um ſo mehr dieſe Gefälligkeit gethan, weil er mir die Poeſie zur Cantate verfertiget, welche ich im Advent für meine Benefize geben will.

Nun hat mir vorgeſtern der junge Stephanie ein Buch zu ſchreiben gegeben. Ich muß bekennen, daß ſo ſchlecht er meinetwegen gegen andere Leute ſein kann, das ich nicht weiß, ſo ein ſehr guter Freund iſt er von mir. Das Buch iſt ganz gut. Das Sujet iſt türkiſch und heißt: „Belmont und Konſtanze, oder: Die Verführung aus dem Serail.“ Die Sinfonie, den Chor im 1. Act und Schlußchor werde ich mit türkiſcher Muſik machen. Mad. Cavalieri, Mademoiſelle Teyber, Mr. Fiſcher, Mr. Adamberger, Mr. Dauer und Mr. Walter werden dabei ſingen. Mich freuet es ſo, das Buch zu ſchreiben, daß ſchon die 1. Arie von der Cavalieri und die von Adamberger und das Terzett, welches den 1. Act ſchließt, fertig ſind. Die Zeit iſt kurz, das iſt wahr, denn im halben September ſoll es ſchon aufgeführt werden; allein die Umſtände, die zu der Zeit, da es aufgeführt wird, dabei verknüpft ſind und überhaupt alle andern Abſichten erheitern meinen Geiſt dergeſtalt, daß ich mit der größten Begierde zu meinem Schreibtiſch eile und mit größter Freude dabei ſitzen bleibe. — Der Großfürſt von Rußland wird hierherkommen, und da bat mich Stephanie, ich ſollte, wenn es möglich wäre in dieſer kurzen Zeit die Oper ſchreiben; denn der Kaiſer und Graf Roſenberg werden jetzt bald kommen und da wird gleich gefragt werden, ob nichts Neues in Bereitſchaft ſei; da wird er dann mit Vergnügen ſagen können, daß der Umlauf mit ſeiner Oper (die er ſchon lange hat) fertig werden wird, und daß ich extra eine dafür ſchreibe, — und er wird mir gewiß ein Verdienſt daraus machen, daß ich ſie aus dieſer Urſache, in dieſer kurzen Zeit zu ſchreiben übernommen habe. Es weiß es niemand, als der Adamberger und Fiſcher; denn der Stephanie hat uns nichts zu ſagen, weil der Graf Roſenberg noch nicht da iſt und es leicht tauſend Schwätzereien abgeben kann. Der Stephanie will halt aber nicht dafür angeſehen ſein, als wenn er mein gar zu guter Freund ſei, ſondern daß er vielmehr dieſes alles thue, weil es der Graf Roſenberg ſo haben will, welcher ihm auch wirklich bei ſeiner Abreiſe befohlen hat, nur um ein Buch zu ſehen.

Nun weiß ich Ihnen nichts mehr zu ſchreiben, denn Neues weiß ich gar nichts. Mein Zimmer wo ich hinziehe iſt ſchon in Bereitſchaft; jetzt gehe ich, ein Clavier zu entlehnen, denn bevor das nicht im Zimmer ſteht, kann ich nicht darin wohnen dermalen, weil ich eben zu ſchreiben habe und keine Minute zu verſäumen iſt. Viele Commoditäten werden mir doch abgehen in meinen neuen Logement, beſonders wegen dem Eſſen; wenn ich recht nothwendig zu ſchreiben hatte, ſo wartete man mit dem Eſſen ſo lange ich wollte, und ich konnte unangezogen fortſchreiben und dann nur zur andern Thür zum Eſſen hineingehen, ſowohl Abends als Mittags. Jetzt, wenn ich nicht Geld ausgeben will und mir nicht das Eſſen in mein Zimmer bringen laſſen will, verliere ich wenigſtens eine Stunde mit dem Anziehen (welches ſonſt Nachmittag meine Arbeit war) und muß ausgehen, abends beſonders. Sie wiſſen, daß ich mich gemeiniglich hungrig ſchreibe; die guten Freunde, wo ich ſoupiren könnte, eſſen ſchon um 8 Uhr oder längſtens ½9. Da ſind wir vor 10 Uhr nicht zu Tiſch gegangen. Nun Adieu, ich muß ſchließen, denn ich muß mich um ein Clavier umſehen.

166. Mozarteum.

Wien 8. Aug. 1781.

Ich muß geſchwind ſchreiben, weil ich den Augenblick mit dem Janitſcharenchor fertig geworden und es nun ſchon 12 Uhr vorbei iſt, und ich verſprochen habe puncto 2 Uhr mit den Aurnhammeriſchen und der Cavalieri nach Mingendorf bei Laxenburg zu fahren, allwo nun das Lager iſt. Der Adamberger, die Cavalieri und der Fiſcher ſind mit ihren Arien ungemein zufrieden. Geſtern habe ich bei der Gräfin Thun geſpeiſt und morgen werde ich wieder bei ihr ſpeiſen; ich habe ihr, was fertig iſt, hören laſſen, ſie ſagte mir auf die Letzt, daß ſie ſich getraue mir mit ihrem Leben gut zu ſtehen, daß das, was ich bis dato geſchrieben, gewiß gefallen wird. Ich gebe in dieſem Punkt auf keines Menſchen Lob oder Tadel, bevor ſo Leute nicht alles im Ganzen gehört und geſehen haben, ſondern folge ſchlechterdings meinen eigenen Empfindungen. Sie mögen aber nur daraus ſehen, wie ſehr ſie damit muß zufrieden geweſen ſein, um ſo etwas zu ſagen.

Weil ich eben nichts zu ſchreiben habe, was von Wichtigkeit wäre, ſo will ich Ihnen nur eine abſcheuliche Geſchichte mittheilen, vielleicht iſt ſie Ihnen ſchon bekannt, man heißt ſie hier die Tyroler Geſchichte; mich intereſſirt ſie um ſo mehr, weil ich denjenigen, den ſie unglücklicher Weiſe getroffen ſehr gut von München aus kenne und er auch jetzt täglich zu uns kommt, das iſt Herr von Wiedmer, ein Edelmann. Dieſer, ich weiß nicht, aus Unglück oder natürlichem Trieb zum Theater hat vor etwelchen Monaten angefangen, eine Truppe zu errichten, mit welcher er nach Innsbruck iſt. An einem Sonntag Mittags geht dieſer gute Mann ganz ruhig auf der Straße und da gehen etwelche Cavaliers ſo hinter ihm; einer aber darunter mit Namen Baron Buſſa, ſchimpft immer auf den Impreſario, nemlich: Der Cujon ſoll ſeiner Tänzerin eher gehen lernen, bevor er ſie auf das Theater gibt, und mit allerhand Nachnamen. Hr. v. Wiedmer natürlicher Weiſe ſieht ſich, nachdem er lange Zeit zugehört, endlich um. Da fragt ihn der Buſſa, was er ihn anſieht? Dieſer antwortet ganz gut: „Ei, Sie ſehen mich ja auch an; die Straße iſt frei, man kann ſich ja umſehen, wie man will“, und geht wieder ſeine Wege fort. Der Baron Buſſa fährt aber immer fort zu ſchimpfen; endlich wird es dem ehrlichen Mann zu ſtark und frägt ihn, wem gilt denn das? „Dir Hundsfut“ — mit einer tüchtigen Ohrfeige war die Antwort. Hr. v. Wiedmer gab ſie ihm aber gleich zurück mit noch andern Annehmlichkeiten; keines hatte einen Degen bei ſich, ſonſt würde er es ihm gewiß nicht mit gleichem erwiedert haben. Dieſer geht ganz ruhig nach Hauſe, um ſich ſeine Haare ein wenig in die Ordnung bringen zu laſſen (denn Baron Buſſa kriegte ihn auch beim Haare) und wollte die Sache beim Präſidenten (Graf Wolkenſtein) vorbringen. Da war aber ſchon ſein ganzes Haus voll Wache, und man brachte ihn auf die Hauptwache; er mochte ſagen, was er wollte, es nützte nichts, er ſollte ſeine 25 auf den Hintern haben. Endlich ſagte er: „Ich bin ein Edelmann, ich laſſe mich nicht unſchuldiger Weiſe ſchlagen, ich will eher Soldat werden, um mich revangiren zu können.“ Denn in Innsbruck muß der dumme Tyrolerbrauch ſein, daß kein Menſch einen Cavalier ſchlagen darf, wenn er auch noch ſo viel Recht dazu hätte. Auf dieſes brachte man ihn ins Zuchthaus, und dort mußte er nicht 25 ſondern 50 aushalten. Ehe er ſich auf die Bank legte, ſagte er öffentlich: „Ich bin unſchuldig und ich appellire jetzt öffentlich an den Kaiſer.“ Der Corporal aber antwortete ihm ſpöttiſch: „Halte der Herr nur vorher ſeine 50 Prügel aus, hernach kann der Herr appelliren.“ In 2 Stunden war die ganze Sache vorbei, nämlich um 2 Uhr. Auf den 5. Streich waren ſchon die Beinkleider entzwei; mich wundert es in der That, daß er es hat aushalten können, man hat ihn auch wirklich ohnmächtig weggebracht, er iſt drei Wochen gelegen. Sobald er curirt war, ſo iſt er ſchnurgerade nach Wien, wo er jetzt mit Sehnſucht die Ankunft des Kaiſers erwartet, der von der ganzen Sache ſchon informirt iſt, ſowohl von hier aus, als von Innsbruck, von ſeiner Schweſter, der Erzherzogin

Eliſabeth. Wiedmer ſelbſt hat einen Brief von ihr an den Kaiſer. Den Tag vorher, ehe dieſes geſchehen, hat der Präſident Ordre bekommen, niemand, es ſei wer und was wolle, zu ſtrafen, ohne es vorher hierher zu berichten. Das macht die Sache noch ſchlimmer. Der Präſident muß doch ein recht dummer boshafter Ochs ſein. Aber, wo kann man dieſem Mann hinlängliche Satisfaction verſchaffen? die Schläge hat er immer. Wenn ich Wiedmer wäre, ich würde vom Kaiſer folgende Satisfaction verlangen: Er müßte auf dem nämlichen Platz 50 aushalten und ich müßte dabei ſein, und dann müßte er mir erſt noch 6000 Ducaten geben, und könnte ich dieſe Satisfaction nicht erlangen, ſo wollte ich gar keine, ſondern ſtäche ihm bei der nächſt beſten Gelegenheit den Degen durch das Herz. NB. Man hat ihm ſchon 3000 Ducaten angeboten, wenn er nicht nach Wien geht und die Sache ſtille hält. Die Innsbrucker heißen den Hrn. v. Wiedmer: Der für uns gegeißelt iſt worden, der wird uns auch erlöſen. — Keine Seele mag ihn. Des Präſidenten Haus iſt die ganze Zeit bewacht geweſen, es iſt hier ein Evangelium über ihn heraus, es wird von nichts geredet, als von dieſer Sache. Mich dauert der arme Mann recht ſehr, denn er iſt niemals recht geſund, er hat immerzu Kopfweh und klagt die Bruſt ſehr.

167. Mozarteum.

Wien 22. Aug. 1781.

Wegen der Adreſſe meiner neuen Wohnung kann ich Ihnen ja noch nichts ſchreiben, weil ich noch keine habe; doch bin ich mit zweierlei im Preiszank, wovon eines ganz gewiß genommen wird, weil ich künftigen Monat nicht mehr hier wohnen könnte, folglich ausziehen muß. Es ſcheint, Hr. v. Aurnhammer hätte Ihnen geſchrieben, daß ich ſchon wirklich eine Wohnung habe! Ich habe auch wirklich ſchon eine gehabt, aber, was für eine! für Ratzen und Mäuſe, aber nicht für Menſchen. Die Stiege mußte man Mittags um 12 Uhr mit der Laterne ſuchen; das Zimmer könnte man eine kleine Kammer nennen, durch die Küche kam man in mein Zimmer und da war an meiner Kammerthüre ein Fenſterchen; man verſicherte mich zwar, man würde einen Vorhang vormachen, doch bat man mich zugleich, daß, ſobald ich angezogen wäre, ich es wieder aufmachen ſollte, denn ſonſt ſähen ſie nichts ſowohl in der Küche als in dem anſtoßenden andern Zimmer. Die Frau ſelbſt nannte das Haus das Rattenneſt, mit Einem Wort es war fürchterlich anzuſehen. Das wäre mir eine noble Wohnung geweſen, wo doch unterſchiedliche Leute von Anſehen zu mir kommen. Der gute Mann hat halt auf ſonſt nichts als auf ſich ſelbſt und ſeine Tochter gedacht, welche die größte Seccatrice iſt, die ich kenne. Weil ich in Ihrem letzten Schreiben eine Graf Dauniſche Eloge von dieſem Haus geleſen, ſo muß ich Ihnen doch auch etwas davon ſchreiben. Ich hätte dieß alles, was Sie leſen werden, mit Stillſchweigen übergangen und als etwas, das nicht kalt und nicht warm macht, weil es nur eine Privat-Seccatur für mich allein iſt, betrachtet; da ich aber aus Ihrem Schreiben ein Vertrauen auf dieſes Haus entdecke, ſo ſehe ich mich gezwungen, Ihnen ſowohl das Gute als das Ueble davon aufrichtig zu ſagen. — Er iſt der beſte Mann von der Welt, — nur gar zu gut, denn ſeine Frau, die dümmſte und närriſchſte Schwätzerin von der Welt, hat die Hoſen, ſo daß wenn ſie ſpricht, er ſich kein Wort zu ſagen trauet; er hat mich, da wir öfters zuſammen ſpazieren gegangen, gebeten, ich möchte in ſeiner Frauen Gegenwart nichts ſagen, daß wir einen Fiacre genommen oder Bier getrunken haben. Nun, zu ſo einem Mann kann ich unmöglich Vertrauen haben, er iſt mir in Betracht ſeiner Haushaltung zu unbedeutend. Er iſt ganz brav und ein guter Freund von mir, ich könnte öfters bei ihm zu Mittag ſpeiſen, ich pflege mir aber meine Gefälligkeiten niemals bezahlen zu laſſen; ſie wären freilich mit einer Mittagsſuppe nicht bezahlt. Doch glauben ſolche Leute Wunder was ſie damit thun. Ich bin nicht wegen meinem Nutzen in ihrem Haus, ſondern wegen dem ibrigen, ich ſehe dabei gar keinen Nutzen für mich, und habe noch keine einzige Perſon dort angetroffen, die ſo viel werth wäre, daß ich ſie auf dieſes Papier herſetzte. Uebrigens gute Leute, ſonſt weiter nichts, — Leute die Vernunft genug haben, einzuſehen wie nützlich ihnen meine Bekanntſchaft für ihre Tochter iſt, welche, wie alle Leute, die ſie vorher gehört haben, ſagen, ſeit der Zeit, da ich zu ihr gehe, ſich ganz verändert hat. Von der Mutter will ich gar keine Beſchreibung machen, genug daß man über Tiſch genug zu thun hat, um das Lachen zu halten, baſta. Sie kennen die Frau Adlgaſſerin [vgl. oben S. 97] und dieſes Meuble iſt noch ärger, denn ſie iſt dabei mediſante, alſo dumm und boshaft. Von ihrer Tochter alſo: Wenn ein Maler den Teufel recht natürlich malen wollte, ſo müßte er zu ihrem Geſicht Zuflucht nehmen. Sie iſt dick wie eine Bauerndirne, ſchwitzt alſo, daß man ſpeien möchte und geht ſo bloß, daß man ordentlich leſen kann: Ich bitte euch, ſchauet hierher. Das iſt wahr, zu ſehen iſt genug, daß man blind werden möchte, aber man iſt auf den ganzen Tag geſtraft genug, wenn ſich unglücklicherweiſe die Augen darauf wenden, — da braucht man Weinſtein! ſo abſcheulich, ſchmutzig und grauslich! — Pfui Teufel! Nun, ich habe Ihnen geſchrieben, wie ſie Clavier ſpielt, ich habe Ihnen geſchrieben, warum ſie mich gebeten ihr beizuſtehen. Mit vielem Vergnügen thue ich Leuten Gefälligkeiten, aber nur nicht ſeckiren. Sie iſt nicht zufrieden, wenn ich 2 Stunden alle Tage mit ihr zubringe, ich ſoll den ganzen Tag dort ſitzen, und da will ſie die artige machen! Aber wohl noch mehr, ſie iſt ſerieuſement in mich verliebt. Ich hielt es für Spaß, aber nun weiß ich es gewiß. Als ich es merkte, denn ſie nahm ſich Freiheiten heraus, z. B. mir zärtliche Vorwürfe zu machen, wenn ich etwas ſpäter kam als gewöhnlich, oder mich nicht lange aufhalten konnte und dergleichen Sachen mehr — ich ſah mich alſo gezwungen um ſie nicht zum Narren zu haben ihr mit Höflichkeit die Wahrheit zu ſagen Das half aber nichts, ſie wurde noch immer verliebter. Endlich begegnete ich ihr allzeit ſehr höflich, ausgenommen, ſie kam mit ihren Poſſen, dann wurde ich grob; da nahm ſie mich aber bei der Hand und ſagte: „Lieber Mozart, ſeien Sie doch nicht ſo böſe. Sie mögen ſagen was Sie wollen, ich habe Sie halt doch gern.“ In der ganzen Stadt ſagt man, daß wir uns heirathen, und man verwundert ſich nur über mich, daß ich ſo ein Geſicht nehmen mag. —

Sie ſagte mir, daß, wenn ſo etwas zu ihr geſagt würde, ſie allzeit dazu gelacht habe. Ich weiß aber von einer gewiſſen Perſon daß ſie es bejaht habe, mit dem Zuſatz, daß wir alsdann zuſammen reiſen werden. Das hat mich aufgebracht. Ich ſagte ihr alſo letzthin die Meinung wacker und ſie möchte meine Güte nicht mißbrauchen. Und nun komme ich nicht mehr alle Tage, ſondern nur alle andern Tage zu ihr, und ſo wird es nach und nach abnehmen. Sie iſt nichts als eine verliebte Närrin, denn bevor ſie mich gekannt, hat ſie im Theater, als ſie mich gehört, geſagt: „Morgen kommt er zu mir, und da werde ich ihm ſeine Variationen mit dem nämlichen Guſto vorſpielen.“ Aus dieſer Urſache bin ich nicht hingegangen, weil das eine ſtolze Rede war und weil ſie gelogen hat; denn ich wußte kein Wort, daß ich den andern Tag hingehen ſollte. Nun Adieu, das Papier iſt voll. Der 1. Act von der Oper iſt nun fertig. —

168. Mozarteum.

Wien 29. Aug. 1781.

Nun will ich Ihnen Ihre Fragen beantworten. — Die Mad. Bernasconi [S. 303] hat 500 Ducaten von der Direction aus, oder meinetwegen vom Kaiſer aus, aber nur auf ein Jahr. NB. ſie ſchmählt und wünſcht ſich ſchon längſt weg, aber das iſt nur eine furberia italiana, eben durch das Schmälen wird ſie hier zu bleiben haben, ſonſt würde ſie ſchwerlich von London nach Wien gekommen ſein, denn ſie kam, man wußte nicht wie? und warum? Ich glaube, daß Graf Dietrichſtein (der Stallmeiſter) ihr Protector, ſchon vorher davon gewußt hat, und daß Gluck (damit er ſeine franzöſiſchen Opern im Deutſchen aufführen kann) auch dazu geholfen hat. Das iſt gewiß, daß man ſie dem Kaiſer ordentlich aufgedrungen hat und der große Schwarm der Nobleſſe iſt ſehr portirt für ſie, allein der Kaiſer im Herzen nicht, — ſo wenig als für Gluck, — und das Publikum auch nicht. Das iſt wahr, in Tragödien große Rollen zu ſpielen, da wird ſie immer Bernasconi bleiben, aber in kleinen Operetten iſt ſie nicht anzuſehen, denn es ſteht ihr nicht mehr an. Und dann, wie ſie auch ſelbſt geſteht, ſie iſt mehr wälſch als deutſch, ſie redet auf dem Theater ſo wieneriſch wie im gemeinen Umgang, — jetzt ſtellen Sie ſich vor! Und wenn ſie ſich bisweilen zwingen will, ſo iſt es als wenn man eine Prinzeſſin in einem Marionettenſpiel declamiren hörte. Und das Singen, das iſt dermalen ſo ſchlecht, daß kein Menſch für ſie ſchreiben will. Und damit ſie die 500 Ducaten nicht umſonſt einnimmt, ſo hat ſich (mit vieler Mühe) der Kaiſer bewegen laſſen, die „Iphigenie“ und „Alceſte“ von Gluck aufzuführen. Erſtere deutſch und die zweite wälſch. — Von Sigr. Righini ſeinem Glück weiß ich nichts, er gewinnt ſich viel Geld mit Scolariſiren, und vergangene Faſten war er mit ſeiner Cantate glücklich, denn er hat ſie zweimal hintereinander gegeben und allzeit gute Einnahme gehabt. Er ſchreibt recht hübſch, er iſt nicht unergründlich, aber ein großer Dieb; er giebt ſeine geſtohlenen Sachen aber ſo mit Ueberfluß wieder öffentlich preis und in ſo ungeheuerer Menge, daß es die Leute kaum verdauen können.

Der Großfürſt von Rußland kommt erſt im November, alſo kann ich meine Oper mit mehr Ueberlegung ſchreiben. Ich bin recht froh. Vor Allerheiligen laſſe ich ſie nicht aufführen, denn da iſt die beſte Zeit, da kommt alles vom Lande herein. — Ich habe jetzt ein recht hübſches eingerichtetes Zimmer auf dem Graben; wenn Sie dieſes leſen, werde ich ſchon darin ſein. Ich habe es mit Fleiß nicht auf die Gaſſe genommen, wegen der Ruhe. Wegen der Duſcheck habe ich ſchon den Preis der Sonaten im Briefe an ſie benannt, nämlich 3 Ducaten. —

169. Mozarteum.

Wien 5. Sept. 1781.

Ich ſchreibe Ihnen nun in meinem neuen Zimmer, auf dem Graben Nr. 1175 im 3. Stock. Aus dem, wie Sie mein letztes Schreiben aufgenommen, ſehe ich leider, daß Sie (als wenn ich ein Erzböſewicht oder ein Dalk oder beides zugleich wäre) mehr dem Geſchwätz und Schreiberei anderer Leute trauen als mir, und folglich gar kein Vertrauen auf mich ſetzen. Ich verſichere Sie aber, daß mir dies Alles gar nichts macht; die Leute mögen ſich die Augen aus dem Kopf ſchreiben, und Sie mögen ihnen Beifall geben, wie Sie wollen, ſo werde ich mich deswegen um kein Haar ändern, und der nämliche ehrliche Kerl bleiben, wie ſonſt. Und das ſchwöre ich Ihnen, daß wenn nicht Sie es hätten haben wollen, daß ich ein anderes Quartier nehmen ſollte, ich gewiß nicht würde ausgezogen ſein; denn es kommt mir vor, als wenn einer von ſeinem eigenen commoden Reiſewagen ſich in einen Poſtwagen ſetzte. — Doch ſtille davon, denn es nützt doch nichts, denn die Faxen die, Gott weiß wer, Ihnen in den Kopf geſetzt hat, überwiegen doch immer meine Gründe. Nur das bitte ich Sie, wenn Sie mir etwas ſchreiben, das Ihnen an mir nicht recht iſt, und ich ſchreibe Ihnen dann wieder meine Gedanken darüber, ſo halte ich es allzeit für etwas, das zwiſchen Vater und Sohn geredet iſt, alſo ein Geheimniß und nicht als etwas, das andere auch wiſſen ſollen. Mithin bitte ich Sie, laſſen Sie es dann dabei bewenden und adreſſiren Sie ſich nicht an andere Leute; denn bei Gott, andern Leuten geb ich nicht fingerlang Rechenſchaft von meinem Thun und Laſſen, und ſollte es der Kaiſer ſein. Haben Sie immer Vertrauen auf mich, denn ich verdiene es. Ich habe Sorge und Kümmerniſſe genug hier für meinen Unterhalt; verdrießliche Briefe zu leſen iſt dann gar keine Sache für mich. Ich habe vom Anfang, als ich hierher kam, von mir ganz allein leben müſſen, was ich durch meine Bemühung habe erhalten können; die andern haben immer ihre Beſoldung dabei bezogen. Ceccarelli hat mehr verdient als ich, hat ſich aber hier brav ausgeleert; wenn ich es ſo gemacht hätte, ſo wäre ich gar nicht im Stande geweſen zu quittiren. Daß Sie, mein liebſter Vater, noch kein Geld von mir bekommen, iſt gewiß meine Schuld nicht, ſondern die dermalige üble Saiſon. Haben Sie nur Geduld, ich muß ſie ja auch haben; ich werde Sie bei Gott nicht vergeſſen. — Als die Hiſtorie mit dem Erzbiſchof war ſchrieb ich um Kleider, ich hatte ja nichts bei mir, als mein ſchwarzes Kleid. Die Trauer war aus, es wurde warm, die Kleider kamen nicht, ich mußte mir alſo machen laſſen, wie ein Lump konnte ich in Wien nicht herumgehen, beſonders in dieſem Falle; meine Wäſche ſah aus zum Erbarmen, kein Hausknecht hatte hier Hemden von ſo grober Leinwand als ich ſie hatte; und das iſt gewiß das Abſcheulichſte an einem Mannsbild, — mithin wieder Ausgaben. Ich hatte eine einzige Scolarin, die blieb mir drei Wochen aus, da verlor ich wieder dabei; wegwerfen darf man ſich nicht hier, das iſt ein Hauptprincipium, ſonſt hat man es auf immer verdorben. Wer am impertinenteſten iſt, der hat den Vorzug. — Aus allen Ihren Briefen ſeh ich, daß Sie glauben, daß ich nichts thue, als mich amüſiren; da betrügen Sie ſich wohl ſtark, ich kann wohl ſagen, daß ich gar kein Vergnügen habe, gar keins, als das einzige, daß ich nicht in Salzburg bin. Im Winter hoffe ich, daß alles gut gehen wird, und da werde ich Sie beſter Vater gewiß nicht vergeſſen. Sehe ich, daß es gut thut, ſo bleibe ich noch länger hier; wo nicht, ſo habe ich im Sinne, ſchnurgerade nach Paris zu gehen, und darüber bitte ich Sie um Ihre Meinung.

P. S. Mein Compliment an die Duſchediſchen; bitte mit Gelegenheit mir auch die Arie die ich für die Baumgarten [S. 235] gemacht, das Rondo für die Duſcheck und dem Ceccarelli ſeines zu ſchicken.

170. Mozarteum.

Wien 12. Sept. 1781.

Die Serenade vom Ruſt [Salzburger Muſiker] muß auf dem ſteinernen Theater [in Hellbrunn] recht gut gelaſſen haben, beſonders weil die Sänger geſeſſen ſind und aus dem Papier herausgeſungen haben; in einem Zimmer oder Saal würde das gewiß nicht thunlich ſein. Ich muß lachen, man redet hier immer von Academien, die man zu Ehren des Großfürſten geben wird, und der Großfürſt wird auf einmal da ſein, und wir werden kein ſteinernes Theater haben. Hr. Lipp [Organiſt in Salzburg] muß vor den hohen Herrſchaften ein ſchönes Anſehen gemacht haben, noch ein wenig ſchlechter, als der Haydn [Michael], wenn es möglich iſt! Die Tapferkeit, die Haydn im Lazarethwaldl bewieſen hat, war von keinem geringen Nutzen für meine Geſundheit! Ich bedaure die armen

Verunglückten in Redſtatt recht vom Herzen. Eben weil wir vom Feuer reden, es hat dieſe ganze Nacht hindurch in der Stephanskirche in der Magdalenacapelle gebrannt; um 5 Uhr Morgens hat der Rauch den Thurmwächter aufgeweckt, bis halb 6 Uhr iſt keine Seele zum Löſchen gekommen und um 6 Uhr, wo es am heftigſten gebrannt hat, hat man erſt Waſſer und die Spritzen gebracht, der ganze Altar mit allem Zugehör und die Stühle und alles was in der Capelle iſt, iſt verbrannt. Man hat die Leute zum Löſchen und Helfen geprügelt, und weil faſt niemand hat helfen wollen, ſo hat man Leute in bortirten Kleidern und geſtickten Weſten helfen ſehen. Man ſagt, daß, ſeit Wien ſteht, keine ſolche ſchlechte Anordnung geweſen ſei, als dieſes mal. Der Kaiſer iſt halt nicht hier. — Wenn nur der Daubrawaick bald hierher käme, damit ich meine Muſik bekäme. Die Frl. von Aurnhammer quält mich entſetzlich wegen dem Doppelconcert. — Nun ſind Proben über Proben im Theater, der Balletmeiſter Antoine iſt von München berufen worden, und da wird in ganz Wien und in allen Vorſtädten um Figuranten geworben, denn es iſt noch ein trauriger Reſt von Noverre [S. 151 ff.] vorhanden, die aber die 8 Jahre durch kein Bein bewegt haben und die meiſten davon alſo wie lauter Stöcke ſind. Ich habe Ihnen, glaube ich, ſchon letzthin geſchrieben, daß die „Iphigenie“ deutſch und die „Alceſte“ wälſch von Gluck aufgeführt wird. Wenn die Iphigenie oder Alceſte allein aufgeführt würde, wäre es mir ſchon recht; aber alle Beide iſt mir ſehr unangenehm, ich will Ihnen die Urſache ſagen: Der die Iphigenie in das Deutſche überſetzt hat iſt ein vortrefflicher Poet und dem hätte ich recht gerne meine Oper von München zum Ueberſetzen gegeben, die Rolle des Idomeneo hätte ich ganz geändert und für den Fiſcher im Baß geſchrieben und andere mehrere Veränderungen vorgenommen und ſie mehr auf franzöſiſche Art eingerichtet. Die Bernasconi, Adamberger und Fiſcher hätten mit größtem Vergnügen geſungen; da ſie aber nun 2 Opern zu ſtudiren haben und ſo mühſame Opern, ſo muß ich ſie entſchuldigen, und eine 3. Oper wäre ohnehin zu viel. —

171. Mozarteum.

Wien 19. Sept. 1781.

Ma très chère soeur!

Durch den letzten Brief unſeres lieben Vaters habe ich vernommen, daß Du krank ſeiſt, welches mir keine geringe Sorge und Kummer macht; und zwar 14 Tage haſt Du ſchon die Badecur gebraucht, Du warſt alſo ſchon lange krank, und ich wußte kein Wort davon. Nun will ich Dir aufrichtig ſchreiben, und eben auch wegen Deinen immerzu zuſtoßenden Unpäßlichkeiten. Glaube mir, liebſte Schweſter, in allem Ernſte, daß das Beſte für Dich ein Mann wäre, und eben deßwegen, weil es ſehr Einfluß auf Deine Geſundheit hat, wünſchte ich von Herzen, daß Du bald heirathen könnteſt. Du haſt mich in Deinem letzten Schreiben noch als zu wenig ausgeſcholten; ich ſchäme mich, wenn ich daran denke und ich kann keine einzige Entſchuldigung vorbringen als daß ich gleich, als ich Deinen vorletzten Brief erhielt, angefangen habe, Dir zu ſchreiben, und daß es ſo liegen geblieben, ich es endlich zerriſſen, weil die Zeit noch nicht da iſt, wo ich Dich mit mehr Gewißheit tröſten könnte; doch ich hoffe, ſie wird gewiß kommen. Nun höre meine Gedanken.

Du weißt, daß ich nun eine Oper ſchreibe. Was davon gemacht iſt hat überall außerordentlichen Beifall gehabt; denn ich kenne die Nation — und ich hoffe, ſie wird gut ausfallen. Wenn das gelingt, dann bin ich auch in der Compoſition wie im Clavier hier beliebt. Nun wenn ich dieſen Winter überſtanden, ſo kenne ich meine Umſtände beſſer, und ich zweifle nicht, daß ſie gut ſein werden. Für Dich und D'Yppold [ihren Geliebten] wird ſchwerlich, ja ich glaube gewiß, in Salzburg nichts daraus werden. Könnte denn D'Yppold hier nichts für ſich zuwege bringen? — Er für ſich ſelbſt wird auch wenigſtens nicht ganz leer ſein. Frage ihn darum, und glaubt er, daß die Sache gehen könnte, ſo ſoll er mir nichts als den Weg zeigen, ich werde gewiß das Unmögliche thun, weil ich den ſtärkſten Antheil an der Sache nehme. — Wäre das ausgemacht, ſo könnt Ihr auch ſicher heirathen; denn glaube mir, Du würdeſt Dir hier Geld genug verdienen, z. B. in Privatacademien zu ſpielen, — und mit den Lectionen man würde Dich recht darum bitten und gut bezahlen. Da müßte aber mein Vater quittiren und auch mit, — dann könnten wir wieder recht vergnügt zuſammen leben. Ich ſehe kein anderes Mittel und ehe ich gewußt habe, daß es Dir mit dem D'Yppold recht Ernſt iſt, ſo hatte ich ſchon mit Dir ſo etwas im Sinne. Nur unſer lieber Vater war der Anſtoß, denn ich möchte, daß der Mann in Ruhe käme und ſich nicht plagen und ſcheren ſollte. Auf dieſe Art könnte es aber ſein, denn durch das Einkommen Deines Mannes, durch Dein eigenes und durch das meinige können wir ſchon auskommen und ihm Ruhe und ein vergnügtes Leben verſchaffen. Rede nur bald mit dem D'Yppold, und gib mir gleich Anleitung; denn je eher man die Sache zu betreiben anfängt, deſto beſſer. Durch das Cobenzliſche Haus kann ich das meiſte machen, er muß mir aber auch ſchreiben wie? und was?

Mr. Marchal empfiehlt ſich Dir und beſonders dem D'Yppold und er läßt ſich bei ihm noch auf das freundſchaftlichſte bedanken, für das große Freundſtück, welches er ihm bei ſeiner Abreiſe erwieſen. Nun muß ich ſchließen, denn ich muß noch dem Papa ſchreiben. Lebe wohl, liebſte Schweſter, ich hoffe im künftigen Brief vom Papa beſſere Nachrichten von Deiner Geſundheit zu leſen und bald durch Deine eigene Handſchrift davon ganz überzeugt zu werden. Adieu, ich küſſe Dich 1000 mal und bin ewig Dein unveränderlicher, Dich von Herzen liebender Bruder.

172. Niſſen.

Wien 26. Sept. 1781.

Die Oper hatte mit meinem Monolog angefangen, und da bat ich Hrn. Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen, — und daß anſtatt nach dem Liedchen des Osmin die Zwei zuſammen ſchwatzen, ein Duett daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fiſcher zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßſtimme hat, obwohl der Erzbiſchof zu mir geſagt, er ſinge zu tief für einen Baſſiſten, und ich ihm aber betheuerte, er würde nächſtens höher ſingen, ſo muß man ſo einen benutzen, beſonders da er das hieſige

Publikum ganz für ſich hat. — Dieſer Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu ſingen und ſonſt nichts, außer in dem Terzett und Finale. Dieſer hat alſo im erſten Acte eine Arie bekommen und wird auch im zweiten Acte noch eine haben. Die Arie habe ich dem Hrn. Stephanie ganz angegeben — und die Hauptſache der Muſik davon war ſchon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung ſein muß; — der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. — In der Ausführung der Arie habe ich ſeine ſchönen tiefen Töne ſchimmern laſſen. — Das „D'rum beim Barte des Propheten“ iſt zwar im nemlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten, — und da ſein Zorn immer wächſt, ſo muß — da man glaubt, die Arie ſei ſchon zu Ende — das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den beſten Effect machen; denn ein Menſch, der ſich in einem ſo heftigen Zorne befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt ſich nicht — und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſein müſſen, und die Muſik, auch in der ſchaudervollſten Lage, das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Arie), ſondern einen befreundeten, aber nicht den nächſten, D minore, ſondern den weitern, A minore, dazu gewählt. — Nun die Arie von Belmonte in A-dur: „O wie ängſtlich, o wie feurig“ wiſſen Sie wie es ausgedrückt iſt, — auch iſt das klopfende Herz ſchon angezeigt — die Violinen in Octaven. — Dieß iſt die Favorit-Arie von Allen, die ſie gehört haben — auch von mir — und iſt ganz für die Stimme des Adamberger geſchrieben. Man ſieht das Zittern, Wanken, man ſieht wie ſich die ſchwellende Bruſt hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt iſt; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die erſten Violinen mit Sordinen und einer Flöte mit im Uniſono ausgedrückt iſt. — Der Janitſcharen-Chor iſt als ſolcher Alles was man verlangen kann, kurz und luſtig und ganz für die Wiener geſchrieben. — Die Arie von der Conſtanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiſelle Cavalieri aufgeopfert. — „Trennung war mein banges Loos, und nun ſchwimmt mein Aug' in Thränen" — habe ich, ſo viel es eine wäliſche Bravour-Arie zuläßt, auszudrücken geſucht. — Das „Hui" habe ich in „ſchnell" verändert, alſo: „Doch wie ſchnell ſchwand meine Freude" ꝛc. Ich weiß nicht, was ſich unſere deutſchen Dichter denken; wenn ſie ſchon das Theater nicht verſtehen, was die Opern anbelangt, ſo ſollen ſie doch wenigſtens die Leute nicht reden laſſen, als wenn Schweine vor ihnen ſtünden.

Nun das Terzett, nämlich der Schluß vom erſten Acte. Pedrillo hat ſeinen Herrn für einen Baumeiſter ausgegeben, damit er Gelegenheit habe, mit ſeiner Conſtanze im Garten zuſammen zu kommen. Der Baſſa hat ihn in ſeine Dienſte genommen; Osmin, als Aufſeher und der davon nichts weiß, iſt, als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden, impertinent, und will ſie nicht in den Garten laſſen. Das Erſte, was ich angezeigt, iſt ſehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, ſo habe ich es ſo ziemlich gut dreiſtimmig geſchrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches ſehr geſchwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das iſt ja alles was zu einem Schluſſe von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je beſſer, — je kürzer, je beſſer, — damit die Leute zum Klatſchen nicht kalt werden. — Die Ouvertüre iſt ganz kurz, wechſelt immer mit Forte und Piano ab, wo beim Forte allzeit die türkiſche Muſik einfällt, — modulirt ſo durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht ſchlafen können, und ſollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geſchlafen haben. —

Nun ſitze ich wie der Haſe im Pfeffer. — Ueber drei Wochen iſt ſchon der erſte Act fertig, und eine Arie im zweiten Acte, und das Sauf-Duett, welches in Nichts als in meinem türkiſchen Zapfenſtreiche beſteht; mehr kann ich aber nicht davon machen, weil jetzt die ganze Geſchichte umgeſtürzt wird, und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten

Actes iſt ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieſes möchte ich aber lieber zum Schluſſe des zweiten Actes haben. Um dies bewerkſtelligen zu können, muß eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden, und Stephanie hat über Hals und Kopf Arbeit.

173. Mozarteum.

Wien 6. Oct. 1781.

— Es hat geheißen, der Erzbiſchof ſoll dieſen Monat (und zwar mit einer großen Suite) hier eintreffen, nun will man es aber wieder beneinen. Wegen dem Ceccarelli glaube ich wohl, daß er wird decretirt werden, denn um das Geld wüßte ich wirklich keinen beſſern. Sie werden vielleicht ſchon wiſſen, was den nach Straßburg reiſenden Alumnis bei ihrer dortigen Ankunft begegnet iſt, man hat ſie halt bei dem Thor nicht hinein laſſen wollen, weil ſie wie Bettelbuben und zwar wie Spitzbuben ausgeſehen haben. H. v. Aurnhammer hat mir geſagt, daß es ihm der Vetter von demjenigen, an den ſie adreſſirt waren erzählt habe, und zwar mit dem Zuſatz, daß er ihnen geſagt habe: „Ja meine lieben Herrn, Sie müſſen jetzt ſchon 4 oder 5 Tage bei mir zu Hauſe bleiben, daß ich Sie vorher kleiden kann, denn ſo können Sie nicht ausgehen, ohne daß Sie ſich in Gefahr ſetzen, daß ihnen die Buben auf der Straße nachlaufen, und Sie mit Koth werfen.“ Schöne Ehre für ſeine hochfürſtlichen Gnaden. — Nun muß ich Ihnen ex Commission eine Frage thun, nämlich, wie ſie mir angegeben worden; — wer eigentlich die Grafen von Klesheim waren? und wo ſie hingekommen? Der Schmidt (der arme, verunglückte Adorateur von der Baſe) der nun in der Trattneriſchen Buchhandlung iſt, hat mich ſehr dringend gebeten, ihm darüber Auskunft zu verſchaffen.

Nun verliere ich aber bald die Geduld, daß ich nichts weiter an der Oper ſchreiben kann; ich ſchreibe freilich unterdeſſen andere Sachen, jedoch die Paſſion iſt einmal da und zu was ich ſonſt 14 Tage brauchte, würde ich nun 4 Tage brauchen. Ich habe die Arie ex A von Adamberger, die von der Cavalieri ex B und das Terzett in einem Tage componirt und in anderthalb Tagen geſchrieben; es würde aber auch freilich nichts nützen, wenn die ganze Oper ſchon fertig wäre, denn ſie müßte doch liegen bleiben, bis dem Gluck ſeine 2 Opern zu Stande gekommen ſind, und da haben ſie noch ehrlich daran zu ſtudiren. Der Umlauf muß auch mit ſeiner fertigen Oper [„Die Bergknappen“] warten, die er in einem Jahr geſchrieben hat. Sie dürfen aber nicht glauben, daß ſie deßwegen gut iſt (unter uns geſagt) weil er ein ganzes Jahr dazu gebraucht hat; dieſe Oper (aber unter uns) hätte ich immer für eine Arbeit von 14—15 Tagen gehalten, beſonders da der Mann ſo viele Opern muß auswendig gelernt haben! und da hat er ſich ja nichts als niederſetzen dürfen, und er hat es gewiß ſo gemacht, man hört es ja. Sie müſſen wiſſen, daß er mich (c'est à dire auf ſeine Art) auf die höflichſte Art zu ſich invitirt hat, damit er mir ſeine Oper darf hören laſſen, mit dem Zuſatz: „Sie dürfen nicht glauben, daß es der Mühe werth ſei, daß Sie es hören, ich bin nicht ſo weit, ich mache es ſo gut, als ich kann.“ — Ich habe nach der Hand gehört, daß er geſagt habe: „Das iſt gewiß, der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in den Fingern, er hat mir meine Oper geſpielt (die ſo miſerabel geſchrieben iſt, daß ich ſie ſelbſt faſt nicht leſen kann) als wenn er ſie ſelbſt componirt hätte.“ Nun Adieu, ich hoffe, meine liebe Schweſter, welche ich von Herzen umarme, wird ſich nach und nach erholen, und Sie mein lieber Vater, nehmen Sie Wagenſchmier in ein Papierle eingewickelt und tragen Sie es auf der Bruſt und nehmen Sie auch das Kaiſerbeinl von einem Kalbſchlägel und für einen Kreuzer Schwindlwurzl in einem Papier und tragen Sie es bei ſich im Sack. Ich hoffe, daß es Ihnen gewiß helfen wird. Leben Sie wohl.

174. Mozarteum.

Wien 13. Oct. 1781.

Danke Ihnen nebſt der Frl. v. Aurnhammer für die Concerte. — Mr. Marchal hat mir den jungen Hr. v. Mayern geſtern Vormittags auf mein Zimmer gebracht, und Nachmittags bin ich hinausgefahren und habe meine Sachen abgeholt. Mr. Marchal hat Hoffnung zum Grafen Jean Eſterhazi als Hofmeiſter zu kommen und Graf Cobenzl hat ihm eine ſchriftliche Recommandation an den Grafen gegeben, er ſagte mir: J'ai donné une lettre à Monsieur votre protégé; — und als er wieder mit dem Marchal zu ſprechen kam, ſagte er ihm: D'abord que j'aurai de réponse, je le dirai à Mr. Mozart votre protecteur.

Nun wegen dem Text der Oper.* Was des Stephanie ſeine Arbeit anbelangt, ſo haben Sie freilich Recht, doch iſt die Poeſie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemeſſen, und ich weiß wohl, daß die Verſeart darin nicht von der beſten iſt; doch iſt ſie ſo paſſend mit meinen muſikaliſchen Gedanken (die ſchon vorher in meinem Kopf herumſpazierten) übereingekommen, daß ſie mir nothwendig gefallen mußte, und ich wollte wetten, daß man bei deſſen Aufführung nichts vermiſſen wird. Was die in dem Stücke ſelbſt ſich befindende Poeſie betrifft, könnte ich ſie wirklich nicht verachten. Die Arie von Belmonte „O wie ängſtlich" könnte faſt für die Muſik nicht beſſer geſchrieben ſein. Das „Hui" und „Kummer ruht in meinem Schooß" (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen iſt die Arie auch nicht ſchlecht, beſonders der erſte Theil. Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß ſchlechterdings die Poeſie der Muſik gehorſame Tochter ſein. — Warum gefallen denn die wälſchen komiſchen Opern überall? — mit all dem Elend, was das Buch anbelangt! — ſogar in Paris, wovon ich ſelbſt Zeuge war. — Weil da ganz die Muſik herrſcht, und man darüber alles vergißt. Um ſo mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Worte aber nur blos für die Muſik geſchrieben ſind und nicht hier und dort einem elenden Reim zu Gefallen (die doch bei Gott zum Werth einer theatraliſchen Vorſtellung es mag ſein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte ſetzen oder ganze Strophen, die des

---

* Dieſer ganze Abſatz iſt von Niſſen (S. 458) mit unter den Brief Nr. 172 vom 26. Sept. 1781 gezogen worden.

Componiſten ſeine ganze Idee verderben. Verſe ſind wohl für die Muſik das Unentbehrlichſte, aber Reime — des Reimens wegen — das Schädlichſte. Die Herrn, die ſo pedantiſch zu Werke gehen, werden immer mit ſammt der Muſik zu Grunde gehen. — Da iſt es am beſten, wenn ein guter Componiſt, der das Theater verſteht und ſelbſt etwas anzugeben im Stande iſt, und ein geſcheidter Poet als ein wahrer Phönix zuſammen kommen. Dann darf einem vor dem Beifall des Unwiſſenden auch nicht bange ſein. Die Poeten kommen mir faſt vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspoſſen! Wenn wir Componiſten immer ſo getreu unſern Regeln (die damals, als man noch nichts beſſeres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, ſo würden wir eben ſo untaugliche Muſik, als ſie untaugliche Bücheln, verfertigen.

Nun habe ich Ihnen dünkt mich genug albernes Zeug daher geſchwätzt, nun muß ich mich um das erkundigen, was mir am meiſten am Herzen liegt, nämlich Ihre Geſundheit mein beſter Vater! Ich habe Ihnen in meinem letzten Schreiben zweierlei Mittel für den Schwindel vorgeſchlagen, die wenn ſie Ihnen nicht bekannt ſind, Ihnen vielleicht nicht tauglich vorkommen werden. Man hat mich aber verſichert, daß ſie gewiß guten Erfolg bringen würden, und das Vergnügen, Sie geſund zu wiſſen, machte mir dieſe Verſicherung ſo glaublich und gewiß, daß ich mich unmöglich enthalten konnte, ſelbe ſo aus gutem Herzen vorzuſchlagen mit dem heißeſten Wunſche, daß ſie deren nicht benöthiget ſein möchten, und im widrigen Falle, daß ſie zur gänzlichen Herſtellung gedeihen ſollen. Meine Schweſter wird ſich, hoffe ich, täglich mehr erholen.

175. Mozarteum.

Wien 3. Nov. 1781.

Ich bitte um Verzeihung, daß ich vergangenen Poſttag nicht den Empfang der Cadenzen, wofür ich Ihnen gehorſamſt danke, berichtet habe; es war aber eben mein Namenstag. In der Früh verrichtete ich alſo meine Andacht, und da ich eben ſchreiben wollte, ſo kamen mir eine Menge Gratulanten auf den Hals. Um 12 Uhr fuhr ich in die Leopoldſtadt zur

Baronin Waldſtädten*, allwo ich meinen Namenstag zugebracht habe. Auf die Nacht um 11 Uhr bekam ich eine Nachtmuſik von 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagott und zwar von meiner eigenen Compoſition; dieſe Muſik hatte ich auf den Thereſiatag für die Schweſter der Fr. v. Hickl oder Schwägerin des Hrn. v. Hickl (Hofmaler) gemacht, allwo ſie auch wirklich das erſte Mal iſt producirt worden. Die 6 Herrn die ſolche exequiren, ſind arme Schlucker, die aber ganz hübſch zuſammen blaſen, beſonders der erſte Clarinettiſt und zwei Waldhorniſten. Die Haupturſache aber, warum ich ſie gemacht, war, um dem Hr. v. Strack [Leibkammerdiener des Kaiſers] (welcher täglich dahin kommt) etwas von mir hören zu laſſen und deßwegen habe ich ſie auch ein wenig vernünftig geſchrieben. Sie hat auch allen Beifall erhalten, man hat ſie in der Thereſiennacht an dreierlei Orten gemacht, denn wenn ſie wo damit fertig waren, ſo hat man ſie wieder wo anders hingeführt und bezahlt. Die Herrn alſo haben ſich die Hausthüre öffnen laſſen, und nachdem ſie ſich mitten im Hof rangirt, mich, der ich mich eben entkleiden wollte, mit dem erſten Eb Accord auf die angenehmſte Art von der Welt überraſcht. —

Es wäre wohl gut, wenn jetzt meine Oper fertig wäre, denn Umlauf kann ſeine jetzt nicht geben, weil die Mademoiſelle Weiß und die Mademoiſelle Schindler krank ſind. Jetzt muß ich gleich zum Stephanie gehen, weil er endlich geſagt hat, daß etwas fertig ſei. — Neues weiß ich Ihnen gar nichts zu ſchreiben, denn Kleinigkeiten können Sie nicht intereſſiren, und Sachen von Belang werden Sie ſchon ſo gut wiſſen, als wir Wiener. Daß nun ein Dauphin exiſtirt, iſt zwar auch wenigſtens dermalen eine Kleinigkeit bis eine Großheit daraus wird. Nur um dem Duc d'Artois nicht allein die Ehre eines Bonmot zu laſſen, habe ich dieſes hergeſchrieben; denn er ſagte einmal zur Königin, als ſie ſich in ihrer

---

* Geb. von Schäfer, eine der ausgezeichnetſten Clavierſpielerinnen Wiens und beſondere Gönnerin Mozarts. Sie nahm ſogar ſpäter, um deſſen Liebesangelegenheit zu begünſtigen und Conſtanze den Quälereien der Mutter zu entziehen, das Mädchen mehrmals auf längere Zeit zu ſich ins Haus. Vgl. Nr. 182. — Die Serenade iſt bei Köchel als Nr. 375 verzeichnet.

Schwangerſchaft beklagte daß ihr der Dauphin ſehr viele Ungelegenheit mache, — il me donne des grands coups de pied au ventre, — auf welches er dann ſagte: O Madame, laissez le venir dehors qu'il me donnera des grands coups de pied au cul. —

Nun waren den Tag, als die Nachricht kam, alle Theater und Schauplätze frei, und jetzt — ſchlägt es drei, mithin muß ich zum Stephanie eilen, ſonſt treffe ich ihn nicht mehr an, dann kann ich wieder warten. Ich hoffe, Sie werden ſich alle Tage beſſer befinden, wie auch meine liebe Schweſter, die ich von ganzem Herzen umarme.

176. Mozarteum.

Wien 16. Nov. 1781.

Ich ſage Ihnen tauſend Dank für Ihren Glückwunſch zu meinen Namenstag und mache Ihnen entgegen den meinigen auf den Leopolditag. Liebſter, beſter Vater! ich wünſche Ihnen alles erdenkliche Gute, was nur immer zu wünſchen iſt, doch nein, Ihnen wünſche ich nichts, ſondern alles mir. Ich wünſche alſo mir, daß Sie immer geſund bleiben möchten, und noch unzählige Jahre zu meinem Glück und größten Vergnugen leben ſollen, — wünſche mir, daß das Alles, was ich thue und unternehme nach Ihrem Wunſch und Vergnügen ſein möchte — oder vielmehr, daß ich nichts thun möchte, was nicht zu Ihrer größten Freude ausſchlagen ſollte. Und ich hoffe es auch ſo, denn was zu Ihres Sohnes Glück beitragen kann muß Ihnen natürlicher Weiſe auch angenehm ſein! Der Hr. v. Aurnhammer, die gnädige Frau und die 2 Fräulein (bei den ich eben ſchreibe) machen auch ihren Glückwunſch.

Heute erwartet man den Herzog von Würtemberg und deßwegen iſt morgen Redoute. Den 25. ſoll zu Schönbrunn eine Freiredoute ſein. Man iſt aber deßfalls in einem ſehr groſſen Embarras; denn nach der allgemeinen Sage ſoll der Großfürſt nur 10 Tage hier bleiben, und Catherine (weßwegen der Ball iſt) fällt nach dem griechiſchen Kalender den 6. Dezember. Alſo weiß man noch nicht, was geſchehen wird. — Noch ein komiſches Stück. Den Acteuren iſt vom Kaiſer aus geſagt worden, daß ſich jeder eine Rolle ausſuchen ſoll, um ſich vor dem Großfürſten zu produciren. Lange [der Mann Aloyſias] hat ſich alſo den Hamlet ausgebeten; Graf Roſenberg aber, der den Lange nicht mag, hat geſagt, das könne nicht ſein, weil dieſe Rolle der Brockmann die ganze Zeit her geſpielt habe. Als nun dieſes dem Brockmann geſagt worden, ſo iſt er zum Roſenberg gegangen und hat ihm geſagt, daß er ſie auch nicht ſpielen könne, und daß die ganze Comödie nicht aufgeführt werden könne und warum? — — Weil der Großfürſt ſelbſt der Hamlet wäre. — Der Kaiſer (ſagt man, — ſagt man, — ſagt man) habe deßwegen dem Brockmann 50 Ducaten geſchickt. Nun weiß ich nichts Neues mehr. —

177. Mozarteum.

Wien 17. Nov. 1781.

Wegen dem Ceccarelli kann es unmöglich ſein, und wenn es nur auf eine einzige Nacht wäre; denn ich habe nur ein einziges Zimmer, welches nicht groß und durch Kaſten, Tiſch und Clavier ſo voll iſt, daß ich nicht wüßte, wo man noch ein Bett hinſtellen könnte. Und in Einem Bett ſchlafen mag ich mit niemand, als mit meiner zukünftigen Frau. Aber um ein nach Möglichkeit wohlfeiles Logis will ich ihn umſehen, wenn ich nur gewiß weiß, wann er kommt.

Die Gräfin Schönborn [Schweſter des Erzbiſchofs] habe ich die ganze Zeit nicht geſehen; ich hatte das Herz nicht hinzugehen, und habe es auch noch nicht; ich kenne ſie, ſie würde mir (ganz gewiß) etwas ſagen, welches ich vielleicht nicht ſo unbeantwortet einſtecken würde, und es iſt allzeit beſſer dergleichen Sachen zu vermeiden. Genug ſie weiß daß ich hier bin, und wenn ſie mich will, ſo kann ſie mich haben. Der Czernin hat es wegen der mölkiſchen Geſchichte [S. 306] doch nicht gerathen können, und hat ihn bei öffentlicher Tafel gefragt, ob er keine Nachrichten von ſeinem Bruder dem Hofrath, habe? — Der Mölk war betroffen und konnte nichts antworten. Ich würde ihm gewiß geantwortet haben. Er iſt in einem Hauſe verdorben worden, welches ſie ſehr ſtark frequentirt haben.

Nun habe ich endlich wieder etwas für meine Oper zu arbeiten bekommen. Ja, wenn man allezeit den Leuten, den ſogenannten Ohrenbläſern glauben und trauen wollte! — wie ſehr würde man ſich öfters dadurch ſchaden! Man hat mich ſo über den jungen Stephanie aufgehetzt, daß es nicht zu ſagen iſt. Mir iſt ordentlich bange dabei geworden, und wenn ich gethan hätte, was mir die Leute geſagt haben, ſo würde ich mir aus einem guten Freund einen Feind gemacht haben, der mir viel ſchaden könnte, und ohne alle Urſache.

Geſtern ließ mich Nachmittags um 3 Uhr der Erzherzog Maximilian* zu ſich rufen. Als ich hineinkam ſtand er gleich im erſten Zimmer beim Ofen und paßte auf mich, ging mir gleich entgegen und fragte mich, ob ich nichts zu thun hätte. „Euer königl. Hoheit, gar nichts, und wenn auch, ſo würde es mir allezeit eine Gnade ſein, Euer königl. Hoheit aufzuwarten.“ — „Nein, ich will keinen Menſchen geniren.“ Dann ſagte er mir, daß er geſinnt ſei, Abends den würtembergiſchen Herrſchaften eine Muſik zu geben; ich möchte alſo etwas ſpielen dabei und die Arien accompagniren, und um 6 Uhr ſoll ich wieder zu ihm kommen, da werden alle zuſammen kommen. Mithin habe ich geſtern allda geſpielt. Wem Gott ein Amt gibt, gibt er auch Verſtand; ſo iſt es auch wirklich beim Erzherzog, als er noch nicht Pfaff war, war er viel witziger und geiſtiger und hat weniger, aber vernünftiger geſprochen. Sie ſollten ihn jetzt ſehen! Die Dummheit guckt ihm aus den Augen heraus, er redet und ſpricht in alle Ewigkeit fort und alles in Falſet; er hat einen geſchwollenen Hals, mit Einem Wort als ob der ganze Herr umgekehrt wäre. — Der Herzog von Würtemberg aber iſt ein charmanter Herr, wie auch die Herzogin und die Prinzeſſin; der Prinz aber iſt ein 18jähriger Stecken und ein wahres Kalb. Nun muß ich ſchließen, leben Sie recht wohl und ſein Sie ſo viel als möglich munter.

---

* Vgl. S. 148 Anm. Er ward ſpäter Erzbiſchof von Köln und der Hauptgönner Beethovens.

178. Mozarteum.

Wien 24. Nov. 1781.

Geſtern war ich eben in der Academie beim Aurnhammer als Ceccarelli den Brief überbrachte; er hat mich alſo nicht angetroffen und hat deßwegen den Brief bei den Weberiſchen gelaſſen, welche mir ihn alſogleich hingeſchickt haben. — In der Academie war die Gräfin Thun (die ich eingeladen), Baron van Swieten, Baron Godenus, der reiche getaufte Jud Wetzlar, Graf Firmian und Herr v. Daubrawaick und ſein Sohn. Wir haben das Concert a due geſpielt und eine Sonate in zweien die ich expreß dazu componirt habe und die allen Succés gehabt hat [die kleine in D dur, Köchel Nr. 381]. Dieſe Sonate werde Ihnen durch Hr. v. Daubrawaick ſchicken, welcher geſagt hat, er wird ſtolz darauf ſein, ſie in ſeinem Koffer liegen zu haben; der Sohn ſagte das und nota bene ein Salzburger. Der Vater aber als er ging ſagte laut zu mir: „Ich bin ſtolz darauf, Ihr Landsmann zu ſein — Sie machen Salzburg große Ehre, — ich hoffe die Zeiten werden ſich doch wieder ſo ändern, daß man Sie haben kann — und dann laſſen wir Sie gewiß nicht aus.“ — Ich ſagte darauf: „Mein Vaterland hat allzeit den erſten Anſpruch auf mich.“ —

Nun iſt das Großthier der Großfürſt hier. — Morgen iſt „Alceſte“ (welſch) in Schönbrunn und dann allda Freiball. — Ich habe mich um ruſſiſche Favoritlieder umgeſehen, um darüber Variationen ſpielen zu können.

Nun ſind meine Sonaten herausgekommen, die ich Ihnen auch mit nächſter Gelegenheit übermachen werde. [Köchel Nr. 376—380.]

Ceccarelli wird ohne Zweifel eine Academie mit mir geben wollen, allein da wird nichts daraus werden, denn ich bin kein Liebhaber vom Theilen. — Alles was ich thun kann iſt das, daß ich (da ich in der Faſten eine Academie geben werde) ihn darin ſingen laſſe und dann — in der ſeinigen umſonſt ſpiele! —

Nun muß ich ſchließen, denn ich muß zu Fr. v. Trattner [ſeiner Schülerin].

179. Mozarteum.

Wien 5. Dez. 1781.

Heute habe ich keinen Brief von Ihnen, ich will Ihnen alſo von Neuigkeiten ſchreiben was ich weiß. Er gibt deren zwar wenige und die wenigen ſind meiſtens erlogen — und das iſt eben die Urſache warum ich Ihnen keine ſchreibe, weil ich fürchten muß, ich werde dabei zu Schanden; wie zum Beiſpiel der General Laudon ſchon wirklich todt war und nun aber (Glück dem Haus Oeſterreich) wieder auferſtanden iſt. — Der Großfürſt bleibt bis Neujahr hier, und dem Kaiſer iſt es nun bange geworden wie er ihn dieſe lange Zeit durch unterhalten könne. Damit er aber nicht viel Kopfzerbrechens hat, ſo — unterhält er ihn gar nicht. Es iſt ja genug, wenn er ſeine Frau unterhält, und dazu — iſt er allein genug. Auf dem Schönbrunner Ball war eine grauſame Confuſion. Weil vermög der trefflichen Anſtalten ſolches ohne Hexerei vorzuſehen war, ſo ging auch der Herr Ego nicht darauf, weil er kein Liebhaber von Gedränge, Rückenſtoßen und Prügel iſt, und ſollten es auch kaiſerliche ſein! — Der Kammerfourier Strobel hatte die Billete auszutheilen; auf 3000 Perſonen war der Antrag. Es wurde öffentlich kundgemacht, daß Jedermann ſich bei dem obgedachten Strobel könne aufſchreiben laſſen. Da iſt nun alles hingelaufen, und der Strobel — aufgeſchrieben; und da durfte man dann nichts als um die Billete ſchicken. Einigen die zu bekannt ſind, wurden ſie ins Haus geſchickt. Und ſolche Commiſſion gab man dem nächſtbeſten Buben. Da geſchah es, daß ein Bub auf der Treppe einen Vorbeigehenden fragte, ob er nicht ſo und ſo hieße. Dieſer ſagte aus Spaß Ja, und er — gab ihm ein Billet. Ich weiß zwei Häuſer welche dieſer Unordnungen wegen kein Billet bekommen haben. Sie waren aufgeſchrieben, ſchickten hin, — der Strobel ließ ihnen ſagen, er hätte ihnen ja die Billete längſt geſchickt. Auf dieſe Art war der Ball voll Friſeurs und Stubenmädchens. — Nun kommt aber das Schönſte, worüber ſich die Nobleſſe ſehr aufgehalten hat. Der Kaiſer führte immer die Großfürſtin am Arm, es waren zwei Partien Contredanſe von der Nobleſſe, Römer und — Tartaren. Bei einem von dieſen geſchah es, daß der ohnehin ſchon unartige

Wiener Pöbel ſich ſo zudrängte, daß ſie die Großfürſtin dem Kaiſer vom Arm weg — mitten in die Tanzenden hineinſtoßen. Der Kaiſer fing an mit den Füßen zu ſtampfen, ſacramentirte wie ein Lazzarone, ſtieß einen ganzen Haufen Volk zurück und holte links und rechts aus. Einige von der ungariſchen Garde wollten allzeit mitgehen um Platz zu machen, allein er ſchickte ſie weg. Auf dieſe Art geſchieht ihm Recht; denn das geht nicht, Pöbel bleibt doch immer Pöbel.

Dieſen Augenblick erhalte ihr Schreiben vom 27. November Das iſt gewiß daß der Kaiſer dem Herzog von Würtemberg entgegen gefahren iſt, und zwar der Prinzeſſin zu Liebe. Aus dieſem macht kein Menſch hier einiges Geheimniß; nur weiß man nicht, ob das ein Brocken für ihn ſelbſt oder für einen toscaniſchen Prinzen ſei. Glaublicher iſt das Letzte; allein der Kaiſer iſt gar zu zärtlich mit ihr, er küßt ihr unaufhörlich die Hände, eine nach der andern, und öfters beide zugleich. Nur das wundert mich, weil ſie ſo zu ſagen noch ein Kind iſt. Wenn aber das wahr iſt und geſchieht was man ſagt, ſo glaube ich nun ſelbſt wieder daß ihm das Hemd näher iſt als der Rock; denn ſie ſoll zwei Jahre hier in einem Kloſter bleiben, und vermuthlich — wenns keine Hexen gibt, wird ſie meine Scolarin auf dem Clavier ſein.

Den Fagottiſt, den man dem Erzbiſchof anhängen will, kenne ich ſchon, er ſecondirt ja mit dem Ritter bei der Oper. Sie ſchreiben ich ſoll Sie nicht vergeſſen! — Daß Sie Freude haben daß ich Sie nicht vergeſſe, macht mir gewiß das größte Vergnügen. Wenn Sie aber glauben können, ich könnte Sie vergeſſen — das würde mich recht ſehr ſchmerzen. Ich ſoll denken daß ich eine unſterbliche Seele habe! — Nicht allein denke ich das, ſondern ich glaube es. Worin beſtände denn ſonſt der Unterſchied zwiſchen Menſchen und Vieh! — Eben weil ich das nur zu gewiß weiß und glaube, ſo habe ich nicht alle Ihre Wünſche ſo, wie Sie gedacht haben, erfüllen können. — Nun leben Sie wohl.

180. Mozarteum.

Wien 15. Dez. 1781.

Dieſen Augenblick erhalte ich Ihr Schreiben vom 12. — Durch Hr. v. Daubrawaick werden Sie dieſen Brief, die Uhr, die Münchner Opera, die 6 geſtochenen Sonaten, die Sonate auf 2 Claviere und die Cadenzen erhalten. — Wegen der Prinzeſſin von Würtemberg und mit mir iſt es ſchon vorbei, der Kaiſer hat es mir verdorben, denn bei ihm iſt nichts als Salieri! — Der Erzherzog Maximilian hat ihr mich angetragen; — ſie hat ihm geantwortet, wenn es auf ſie angekommen wäre, ſo hätte ſie nie keinen andern genommen, aber der Kaiſer hätte ihr den Salieri angetragen wegen dem Singen, — es wäre ihr recht leid. Wegen dem was Sie vom Würtembergiſchen Hauſe und Ihnen geſchrieben haben, iſt nicht unmöglich daß es mir vielleicht dienen könnte.

Liebſter Vater! Sie fordern von mir die Erklärung der Worte die ich zu Ende meines letzten Briefes hingeſchrieben habe! — O wie gerne hätte ich Ihnen nicht längſt mein Herz eröffnet; aber der Vorwurf welchen Sie mir hätten machen können, auf ſo was zur Unzeit zu denken, hielt mich davon ab — obwohl Denken niemalen zur Unzeit ſein kann. — Mein Beſtreben iſt unterdeſſen etwas wenig Gewiſſes hier zu haben — dann läßt es ſich mit der Hülfe des Unſichern ganz gut hier leben — und dann — zu heirathen! — Sie erſchrecken vor dieſem Gedanken? — Ich bitte Sie aber, liebſter, beſter Vater, hören Sie mich an! — Ich habe Ihnen mein Anliegen entdecken müſſen, nun erlauben Sie auch daß ich Ihnen meine Urſachen und zwar ſehr gegründete Urſachen entdecke. Die Natur ſpricht in mir ſo laut, wie in jedem andern und vielleicht lauter als in manchem großen ſtarken Lümmel. Ich kann unmöglich ſo leben wie die meiſten dermaligen jungen Leute. — Erſtens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächſten und zu ehrliche Geſinnungen als daß ich ein unſchuldiges Mädchen anführen könnte [vgl. S. 181], und drittens zu viel Grauen und Eckel, Scheu und Furcht vor die Krankheiten und zu viel Liebe zu meiner Geſundheit als daß ich mich mit H— herumbalgen könnte. Dahero kann ich auch ſchwören daß ich noch mit keiner Frauensperſon auf dieſe Art etwas zu thun gehabt habe. Denn wenn es geſchehen wäre, ſo würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen; denn fehlen iſt doch immer dem Menſchen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch nur bloße Schwachheit, — obwohl ich mir nicht zu verſprechen getraute, daß ich es bei einmal Fehlen bewenden laſſen würde, wenn ich in dieſem Punkte ein einziges Mal fehlte. — Darauf aber kann ich leben und ſterben. Ich weiß wohl daß dieſe Urſache (ſo ſtark ſie immer iſt) doch nicht erheblich genug dazu iſt; — mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Leben als zum Lärmen geneigt iſt, — ich der von Jugend auf niemals gewohnt war auf meine Sachen, was Wäſche, Kleidung und dgl. anbelangt, Acht zu haben, — kann mir nichts nöthiger denken als eine Frau. — Ich verſichere Sie, was ich nicht Unnützes öfters ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. — Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau (mit dem nemlichen Einkommen, das ich allein habe) beſſer auskommen werde, als ſo, — und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg? — Man bekommt wieder andere dafür, das iſt wahr, allein — man weiß ſie, kann ſich darauf richten und mit einem Worte, man führt ein ordentliches Leben. — Ein lediger Menſch lebt in meinen Augen nur halb, — ich hab halt ſolche Augen, ich kann nicht dafür — ich habe es genug überlegt und bedacht — ich muß doch immer ſo denken.

Nun aber wer iſt der Gegenſtand meiner Liebe? — Erſchrecken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. — Doch nicht eine Weberiſche? — Ja eine Weberiſche! — aber nicht Joſepha — nicht Sophie — ſondern Conſtanze, die mittelſte. — Ich habe in keiner Familie ſolche Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieſer. — Die Aelteſte iſt eine faule grobe falſche Perſon, die es dick hinter den Ohren hat. — Die Langin [Aloyſia] iſt eine falſche ſchlechtdenkende Perſon und eine Coquette. — Die Jüngſte — iſt noch zu jung um etwas ſein zu können, — iſt nichts als ein gutes, aber zu leichtſinniges Geſchöpf! Gott möge ſie vor Verführung bewahren. — Die Mittelſte aber, nemlich meine gute liebe Conſtanze iſt — die Marterin darunter, und eben deswegen vielleicht die gutherzigſte geſchickteſte und mit einem Worte die beſte darunter; — die nimmt ſich um Alles im Hauſe an — und kann doch nichts recht thun. O mein beſter Vater, ich könnte ganze Bögen voll ſchreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beſchreiben ſollte, die mit uns beiden in dieſem Hauſe vorgegangen ſind; wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächſten Briefe thun. — Bevor ich Sie von meinem Gewäſche frei mache, muß ich Ihnen doch noch näher mit dem Charakter meiner liebſten Conſtanze bekannt machen. — Sie iſt nicht häßlich, aber auch nichts weniger als ſchön, — ihre ganze Schönheit beſteht in zwei kleinen ſchwarzen Augen und in einem ſchönen Wachsthum. Sie hat keinen Witz aber geſunden Menſchenverſtand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie iſt nicht zum Aufwand geneigt, das iſt grundfalſch — im Gegentheil iſt ſie gewohnt ſchlecht gekleidet zu ſein — denn das wenige was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat ſie den zwei andern gethan, ihr aber niemalen. — Das iſt wahr daß ſie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre; — und das meiſte was ein Frauenzimmer braucht, kann ſie ſich ſelbſt machen; und ſie friſirt ſich auch alle Tage ſelbſt — verſteht die Hauswirthſchaft, hat das beſte Herz von der Welt — ich liebe ſie und ſie liebt mich von Herzen — ſagen Sie mir ob ich mir eine beſſere Frau wünſchen könnte? —

Das muß ich Ihnen noch ſagen, daß damals als ich quittirte die Liebe noch nicht war, — ſondern erſt durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung (als ich im Hauſe wohnte) geboren wurde. — Ich wünſche alſo nichts mehr, als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme (wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe), ſo werde ich nicht nachlaſſen Sie zu bitten, daß ich dieſe Arme erretten — und mich zugleich mit ihr — und ich darf auch ſagen, uns alle glücklich machen darf. — Sie ſind es ja doch auch wenn ich es bin? — Und die Hälfte von dem Sichern was ich bekommen werde, ſollen Sie genießen, mein liebſter Vater! — Nun habe ich Ihnen mein Herz eröffnet und Ihnen meine Worte erkläret. — Nun bitte ich Sie mir auch die Ihrigen von Ihrem letzten Brief, zu erklären: Du wirſt nicht glauben, daß ich einen Antrag der dir gemacht worden, und darauf du, damals als ichs erfuhr, nichts geantwortet, wiſſen könnte. — Da verſtehe ich kein Wort davon, ich weiß von keinem Antrag. — Nun haben Sie Mitleiden mit Ihrem Sohne! Ich küſſe Ihnen 1000 Mal die Hände und bin ewig dero gehorſamer Sohn.

181. Mozarteum.

Wien 15. (22.) Dez. 1781.

Ma très chère soeur!

Ich danke Dir für alle die Neuekeiten die du mir geſchrieben haſt. Hier ſind meine 6 Sonaten; für dich ſind nur 4 neue dabei. Wegen den Variationen war es nicht möglich, weil die Copiſten zuviel zu thun haben. Sobald es aber möglich iſt, werde ich ſie dir überſchicken.

Den 22. Du wirſt unterdeſſen das Couvert über den Brief an meinen Vater erhalten haben. Die Oper hat mir Hr. Daubrawaick wieder zurückgeſchickt, mithin muß ich mich um eine andere Gelegenheit umſehen. Dem Ceccarelli würde freilich bange dabei geworden ſein, wenn du ſeinen Antrag angenommen hätteſt. Denn ich habe ihm davon geredet, und da ſagt er gleich: Certo, l'avrai preso meco subito; und als ich ihn fragte, warum er dich nicht mitgenommen, wußte er keine beſſere Urſache als: „wo hätte ich ſie denn hier hinthun müſſen?“ — „O wegen dieſem“, ſagte ich, „wäre mir nicht bange; ich wüßte Orte genug wo man ſie mit Freuden aufnehmen würde;“ — und es iſt auch wahr. Wenn Du gute Gelegenheit bekommſt auf einige Zeit hierher zu reiſen, ſo ſchreibe es mir nur vorher.

Nicht wahr „das Loch in der Thür“ [von Stephanie] iſt eine gute Comödie? — Die ſollſt Du aber hier aufführen ſehen. „Die Gefahren der Verführung“ iſt auch ein gutes Stück. „Das öffentliche Geheimniß“ iſt nur als ein italieniſches Stück betrachtet anzunehmen, denn die Herablaſſung der Fürſtin mit dem Bedienten iſt gar zu unanſtändig und wider alle Natur. Das Beſte an dieſem Stück iſt wirklich — das öffentliche Geheimniß, nämlich die Art wie ſich die zwei Liebenden, zwar in geheim aber doch öffentlich verſtehlich machen.

Neues kann ich Dir nichts ſchreiben meine liebe Schweſter, weil ich dermalen nichts weiß. Wegen den alten Bekanntſchaften will ich Dir gleich ſagen, daß ich nur ein einziges Mal bei der Fr. v. Mesmer draußen [vgl. S. 6] war. Das Haus iſt nicht mehr ſo wie es war. Wenn iſt umſonſt eſſen will, ſo brauche ich nicht deßwegen auf die Landſtraße hinauszufahren, da habe ich in der Stadt zu Fuße Oerter genug. Die Fiſcheriſchen [ebenfalls eine Bekanntſchaft vom Jahre 1766 her] wohnen im tiefen Graben, wo ich niemals faſt hinzukommen habe. Doch wenn mich der Weg eben dahin trifft, mache ich Ihnen auf einen Augenblick eine Viſite, denn länger könnte ich das warme Zimmerl und den Wein auf dem Tiſch nicht leiden. Ich weiß wohl daß in dieſem die größte Ehrenbezeugung bei dergleichen Leuten beſteht; allein ich bin kein Liebhaber von dieſer Ehrenbezeugung und noch weniger von dergleichen Leuten.

Wegen meiner Schießkaſſe [von der Salzburger Bözlſchützengeſellſchaft] weiß ich auch nicht was zu thun iſt; es muß ja doch das Geld Intereſſe von den Hundert Gulden ſein? — Mußt halt zu dieſem ſchreiten. Vielleicht bin ich das künftige Jahr glücklicher. — Wegen der Scheibe? —

Gott! — in dieſem Augenblick erhalte ich ein Schreiben von meinem lieben beſten Vater! — Wie kann es doch nur ſo Ungeheuer von Menſchen geben? — Geduld. — Vor Zorn und Wuth kann ich nicht mehres ſchreiben, nur das, daß ich ihm nächſten Poſttag darauf antworten werde — und ihm zeigen werde, daß es Menſchen gibt, die mehr als Teufel ſind. Er möchte unterdeſſen ruhig ſein, ſein Sohn ſei ſeiner vielleicht mehr werth, als er glaube.*

---

* Der junge Componiſt Peter Winter, der ſpätere Schöpfer des „Unterbrochenen Opferfeſtes“, war von Wien über Salzburg nach München zurückgereiſt und hatte dem Vater allerhand Uebles von Mozart und namentlich von Conſtanze erzählt. Man wird ſich aus den Mannheimer Briefen erinnern, wie Mozart über den Abbé Vogler dachte, und jedenfalls hielt er auch ſeine Meinung in der Oeffentlichkeit nicht zurück. Winter war ein Schüler Voglers und darum zeitlebens nicht gut auf Mozart zu ſprechen.

182. Mozarteum.

Wien 22. Dez. 1781.

Ich bin noch ganz voll von Zorn und Wuth über die ſchändlichen Lügen des Erzbuben Winter, — ruhig und gelaſſen weil ſie mich nicht treffen, vergnügt und zufrieden mit meinem unſchätzbarſten liebſten beſten Vater! — Ich konnte es aber von Ihrer Vernunft und Ihrer Liebe und Güte zu mir nie anders erwarten. — Meinen Brief und Geſtändniß meiner Liebe und Abſicht werden Sie nun durch mein letztes Schreiben ſchon erfahren haben und werden daraus geſehen haben, daß ich in meinem 26. Jahre nicht ſo dumm ſein werde ſo in den Tag hinein zu heirathen, ohne etwas Gewiſſes zu haben, — daß meine Urſachen mich ſobald möglich zu verheirathen, ſehr gut gegründet ſind und daß, nach dem wie ich Ihnen mein Mädchen geſchildert habe, mir ſelbe als Frau ſehr gut zu Statten kommen wird. Denn ſo wie ich ſie Ihnen beſchrieben, ſo iſt ſie — um kein Haar beſſer noch ſchlechter. — Wegen dem Ehecontract will ich Ihnen auch das aufrichtigſte Geſtändniß machen, wohl überzeugt, daß Sie mir dieſen Schritt gewiß verzeihen werden, indem Sie, wenn Sie ſich in meinem Falle befunden hätten, ganz gewiß würden das Nämliche gethan haben. Nur wegen dieſem bitte ich Sie um Verzeihung, daß ich Ihnen nicht längſt alles geſchrieben. Ueber dieſen Punkt habe ich Ihnen ſchon in meinem letzten Briefe meine Entſchuldigung gemacht und die Urſache, die mich davon abgehalten, geſchrieben. Ich hoffe alſo, Sie werden es mir verzeihen, indem niemand mehr dabei gequält war als ich ſelbſt. Und wenn Sie mir auch in Ihrem Letzten nicht Anlaß dazu gegeben hätten, ſo würde ich Ihnen alles geſchrieben und entdeckt haben. Denn länger — länger — konnte ich es bei Gott nicht aushalten.

Nun aber auf den Ehecontract oder vielmehr auf die ſchriftliche Verſicherung meiner guten Abſichten mit dem Mädchen zu kommen, ſo wiſſen Sie wohl, daß weil der Vater (leider für die ganze Familie und auch für mich und meine Conſtanze) nicht mehr lebt, ein Vormund vorhanden iſt. Dieſem (der mich gar nicht kennt) müſſen ſo dienſtfertige und naſeweiſe Herrn wie Hr. Winter und ihrer mehrere allerhand

Dinge von mir in die Ohren geſchrieen haben — daß man ſich mit mir in Acht nehmen müſſe — daß ich nichts Gewiſſes hätte — daß ich ſtarken Umgang mit ihr hätte — daß ich ſie vielleicht ſitzen laſſen würde und das Mädchen hernach unglücklich wäre u. ſ. w. Dies kroch dem Hrn. Vormund in die Naſe, — denn die Mutter, die mich und meine Ehrlichkeit kennt, ließ es dabei bewenden und ſagte ihm nichts davon. Denn mein ganzer Umgang beſtand darin, daß ich — dort wohnte — und nachher alle Tage ins Haus kam. Außer dem Hauſe ſah mich kein Menſch mit ihr. — Dieſer lag der Mutter mit ſeinen Vorſtellungen ſo lange in den Ohren, bis ſie mir es ſagte und mich bat mit ihm ſelbſt davon zu ſprechen, er wolle die Tage herkommen. — Er kam, ich redete mit ihm, das Reſultat (weil ich mich nicht ſo deutlich explicirte als er es gewollt) war, daß er der Mutter ſagte, mir allen Umgang mit ihrer Tochter zu verwehren, bis ich es ſchriftlich mit ihm ausgemacht habe. Die Mutter ſagte: „Sein ganzer Umgang beſteht darin, daß er in mein Haus kommt und — mein Haus kann ich ihm nicht verbieten — er iſt ein zu guter Freund und ein Freund dem ich viele Obligation habe; ich bin zufrieden geſtellt, ich traue ihm — machen Sie es mit ihm aus.“ — Er verbot mir alſo allen Umgang mit ihr, wenn ich es nicht ſchriftlich mit ihm machte. Was blieb mir alſo für ein Mittel übrig? — Eine ſchriftliche Legitimation zu geben oder das Mädchen zu laſſen. — Wer aufrichtig und ſolid liebt, kann der ſeine Geliebte verlaſſen? — Kann die Mutter, kann die Geliebte ſelbſt nicht die abſcheulichſte Auslegung darüber machen? — Das war mein Fall. Ich verfaßte die Schrift alſo, daß ich mich verpflichte in Zeit von 3 Jahren die Mademoiſelle Conſtanze Weber zu ehelichen; wofern ſich die Unmöglichkeit bei mir ereignen ſollte, daß ich meine Gedanken ändern ſollte, ſo ſolle ſie alle Jahre 300 Fl. von mir zu ziehen haben. — Ich konnte ja nichts leichters in der Welt ſchreiben; denn ich wußte, daß es zu der Bezahlung dieſer 300 Fl. niemals kommen wird, — weil ich ſie niemals verlaſſen werde. Und ſollte ich ſo unglücklich ſein meine Gedanken verändern zu können, ſo würde ich recht froh ſein, wenn ich mich mit 300 Fl. davon befreien könnte, — und die Conſtanze wie ich ſie kenne, würde zu ſtolz ſein, um ſich verkaufen zu laſſen. — Was that aber das himmliſche Mädchen, als der Vormund weg war? — Sie begehrte von der Mutter die Schrift, ſagte zu mir: „*Lieber Mozart! ich brauche keine ſchriftliche Verſicherung von Ihnen, ich glaube Ihren Worten ſo*“ — und zerriß die Schrift. — Dieſer Zug machte mir meine liebe Conſtanze noch werther, und durch dieſe Caſſirung der Schrift und durch das Verſprechen auf Parole d'honneur des Vormunds dieſe Sache bei ſich zu halten war ich wegen Ihnen mein beſter Vater einestheils in etwas beruhiget. Denn für Ihre Einwilligung zur Heirath (da es ein Mädchen iſt dem nichts als Geld fehlt) war mir nicht bange zu ſeiner Zeit, — denn ich kenne Ihre vernünftige Denkungsart in dieſem Falle. — Werden Sie mir verzeihen? — ich hoffe es! — ich zweifle gar nicht.

Nun will ich (ſo zuwider es mir iſt) von den Spitzbuben reden. Hr. *Reiner*, glaube ich, hat keine andere Krankheit gehabt, als daß es in ſeinem Kopf nicht richtig muß geweſen ſein. Ich ſah ihn aus Zufall im Theater wo er mir einen Brief von *Ramm* [dem Mannheimer, jetzt Münchener Oboiſten] gab. Ich fragte ihn wo er logire; er ſagte aber er wüßte mir weder die Gaſſe noch das Haus zu nennen, und ſchmälte daß er ſich hätte bereden laſſen hierher zu reiſen. Ich offerirte ihm ihn zur Gräfin zu führen und überall wo ich Entree hätte aufzuführen, und verſicherte ihm daß wenn er kein Concert würde geben können, ich ihn gewiß zum Großfürſten bringen würde. Er ſagte aber: „Bah, hier iſt nichts zu machen, ich werde gleich wieder fortgehen.“ — „Haben Sie nur ein wenig Geduld. Weil Sie mir Ihr Logis nicht ſagen können, ſo will ich Ihnen das meinige ſagen, das iſt leicht zu finden.“ — Ich ſah ihn aber nicht, informirte mich nach ihm; als ich ihn aber ausgekundſchaftet war er ſchon weg. — Soviel von dieſem Herrn. — Der *Winter*, wenn er den Namen eines Mannes (denn er iſt verheirathet) oder doch wenigſtens eines Menſchen verdiente, ſo könnte ich ſagen, daß er immer und das des *Voglers* wegen mein größter Feind war. Weil er aber in ſeiner Lebensart ein Vieh und in ſeiner übrigen Aufführung und allen Handlungen ein Kind iſt, ſo würde ich mich in der That ſchämen, nur ein einziges Wort wegen ſeiner hinzuſchreiben; denn er verdient ganz die Verachtung eines jeden ehrlichen Mannes. Ich will alſo nicht (anſtatt infamer Lügen) infame Wahrheiten von ihm ſagen, ſondern nur Ihnen von meinem Thun und Laſſen Nachricht geben. — Alle Tage früh um 6 Uhr kommt mein Friſeur und weckt mich — bis 7 Uhr bin ich ganz angezogen, — dann ſchreibe ich bis 10 Uhr, — um 10 Uhr habe ich die Stunde bei Frau v. Trattner, um 11 Uhr bei der Gräfin Rumbeck; jede gibt mir für 12 Lectionen 6 Ducaten, und dahin gehe ich alle Tage — ausgenommen ſie ſchicken — welches mir niemalen lieb iſt. Bei der Gräfin habe ich es ſchon ausgemacht, daß ſie niemalen ſchickt; treff ich ſie nicht an ſo habe ich doch mein Billet; die Trattnerin iſt aber zu ökonom dazu. — Ich bin keinem Menſchen einen Kreuzer ſchuldig. — Ich weiß kein Wort von einem Liebhaber-Concert, wo zwei waren die ſchön Clavier ſpielten, — und ich ſage es Ihnen aufrichtig, daß ich es nicht der Mühe werth halte, auf allen den Dreck zu antworten was ſo ein Lausbub und elender Stümper geſagt haben mag; er macht ſich nur ſelbſt lächerlich dadurch. — Wenn Sie glauben, daß ich bei Hofe, bei der ganzen und halben Nobleſſe verhaßt ſei, ſo ſchreiben Sie nur an Hr. v. Strack, — Gräfin Thun — Gräfin Rumbeck — Baronin Waldſtädten — und Hr. von Sonnenfels — Fr. v. Trattner, — enfin an wen Sie wollen. Unterdeſſen will ich Ihnen nur ſagen, daß der Kaiſer letzthin bei der Tafel das größte Eloge von mir gemacht hat, mit den Worten begleitet: c'est un talent decidé; — und vorgeſtern als den 24. habe ich bei Hofe geſpielt. — Es iſt noch ein Clavierſpieler hier angekommen, ein Welſcher, er heißt: Clementi; dieſer war auch hineinberufen. — Geſtern ſind mir dafür 50 Ducaten geſchickt worden, welche ich dermalen recht nöthig brauche. — Mein liebſter, beſter Vater — Sie werden ſehen, daß es mir nach und nach immer beſſer gehen wird. Was nützt der entſetzliche Lärm — das geſchwinde Glück — es iſt von keiner Dauer. — Che và piano và sano. — Man muß ſich halt nach der Decke ſtrecken. — Unter allen den Hundsföttereien die Winter geſagt, ärgert mich nichts als daß er meine liebe Conſtanze ein Luder heißt. — Ich habe ſie Ihnen geſchildert, ſo wie ſie iſt; — wollen Sie anderer Leute Meinung darüber hören, ſo ſchreiben Sie dem Hrn. v. Aurnhammer bei welchem ſie etliche Mal war und ein Mal geſpeiſt hat, — ſchreiben Sie der Baronin Waldſtädten, welche ſie (leider nur) ein Monat bei ſich gehabt hat, weil ſie (die Dame) krank geworden, — und nun will ſie die Mutter nicht mehr von ſich laſſen. — Gott gebe, daß ich ſie bald heirathen kann. —

Der Ceccarelli empfiehlt ſich, er hat geſtern bei Hofe geſungen. — Wegen den Winter muß ich Ihnen nur das noch ſagen — er hat unter andern einmal zu mir geſagt: „Sie ſind nicht geſcheut, wenn Sie heirathen; Sie verdienen Geld genug, Sie können es ſchon, halten Sie ſich eine Maitreſſe, — was hält Sie denn zurück? — das biſſel D.... Religion?“ — Nun glauben Sie was Sie wollen. Adieu.

183. Mozarteum.

Wien 9. Jan. 1782.

Ich habe noch keine Antwort auf mein Letztes und das iſt die Urſache, warum ich Ihnen den letzten Poſttag nicht geſchrieben. — Ich hoffe mir heute aber doch noch einen Brief von Ihnen, — da ich Ihnen ſchon in meinem letzten auf dieſes vom 28. Dez. — (ohne es zu wiſſen) zum Theil im Voraus geantwortet habe, ſo muß ich Ihren Brief vorher abwarten. —

Unterdeſſen will ich Sie benachrichtigen, daß der Papſt hierher kommen ſoll, davon iſt die ganze Stadt voll. — Ich glaube es aber nicht, denn Graf Cobenzl hat mir geſagt, daß der Kaiſer dieſe Viſite nicht annehmen wird. — Den 5. iſt der bayriſche Hof abgereiſt. — Nun bin ich einmal ſelbſt beim Peiſſer geweſen, um zu ſehen ob kein Brief von Ihnen da iſt und hatte wieder hingeſchickt, — es iſt gleich fünf Uhr. — Ich verſtehe nicht, daß ich keinen Brief bekomme? — Sollten Sie ſo böſe ſein über mich? — Daß ich Ihnen die Sache ſo lange verſchwiegen, darüber können Sie böſe ſein, da haben Sie Recht. Doch wenn Sie meine Entſchuldigung darüber geleſen haben, ſo können Sie mir ſchon verzeihen. Und daß ich mich zu verheirathen wünſche, darüber können Sie doch nicht böſe ſein? — Ich glaube daß Sie hierin meine Religion und gute Denkungsart am beſten haben erkennen können. — O ich könnte Ihnen auf Ihr letztes Schreiben wohl Vieles antworten und viele Einwendungen machen; allein meine Maxime iſt, was mich nicht trifft, das achte ich auch nicht der Mühe werth, daß ich davon rede; — ich kann mir nicht helfen, ich bin einmal ſo. — Ich ſchäme mich ordentlich mich zu vertheidigen, wenn ich mich falſch angeklagt ſehe, — ich denke mir immer, die Wahrheit kommt doch an den Tag. — Nun — ich kann Ihnen von dieſer Sache nicht mehrers ſchreiben, weil ich noch keine Antwort auf meinen letzten Brief habe. — Neues weiß ich nichts, mithin leben Sie wohl; — ich bitte Sie noch einmal um Verzeihung — und bitte Sie um Nachſicht und Mitleiden für mich. — Ohne meine liebſte Conſtanze kann ich nicht glücklich und vergnügt ſein, — und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte ſein, — machen Sie mich alſo ganz glücklich, mein liebſter, beſter Vater! ich bitte Sie. —

184. Mozarteum.

Wien 12. Jan. 1782.

Ich habe eine Antwort auf Ihr Letztes vom 7. dieſes angefangen, kann ſie aber unmöglich ganz ausſchreiben — weil eben ein Bedienter von der Gräfin Rumbeck gekommen und mir geſaget ich möchte zu einer kleinen Muſik zur Gräfin kommen. — Nun muß ich mich erſt friſiren laſſen und ganz von Fuß auf anders anziehen, mithin (da ich Sie doch ohne Nachricht von mir nicht laſſen konnte) kann ich Ihnen nicht viel ſchreiben. —

Der **Clementi** ſpielt gut, wenn es auf Execution der rechten Hand ankömmt, — ſeine Force ſind die Terzen Paſſagen; — übrigens hat er um keinen Kreuzer Gefühl oder Geſchmack, mit einem Wort ein bloßer Mechanicus.

Der Friſeur iſt da — ich muß ſchließen — mit nächſtem mehr davon. — Ich bitte Sie, machen Sie mich durch Ihre Zufriedenheit glücklich — ich bitte Sie. Ich weiß gewiß Sie werden meine liebe Conſtanze noch lieben. — Leben Sie wohl.

185. Mozarteum.

Wien 16. Jan. 1782.

Ich danke Ihnen für Ihren wohlmeinenden liebreichen Brief! — Wenn ich Ihnen auf alles ausführliche Antwort geben wollte, müßte ich ein ganzes Buch Papier vollſchreiben. — Weil nun das unmöglich iſt, ſo will ich nur das Nothwendigſte beantworten. Der Vormund heißt Hr. v. Thorwarth — iſt Inſpector über die Theatergarderobe, — mit einem Wort, durch ihn muß alles gehen was nur auf das Theater Einfluß hat, — durch ihn ſind mir auch die 50 Ducaten vom Kaiſer geſchickt worden, — mit ihm habe ich auch wegen der Academie im Theater geſprochen, weil das meiſte auf ihn ankömmt — und er ſehr viel beim Grafen Roſenberg und Baron Kienmayr gilt. — Ich muß Ihnen geſtehen, daß ich mir ſelbſt gedacht habe, er wird Ihnen ohne mir ein Wort davon zu ſagen, die ganze Sache entdecken — und daß er dieſes nicht gethan, ſondern es (ungeachtet ſeines Ehrenwortes) der ganzen Stadt Wien kund gemacht, hat mir von der guten Meinung die ich von ihm gehabt Vieles genommen. — Daß die Mad. Weber und Hr. v. Thorwarth aus zu vieler Sicherheit für ſich ſelbſt gefehlt haben mögen, will ich Ihnen gern zulaſſen, obwohl die Madame nicht mehr ihre eigene Frau iſt und ſich, beſonders in dergleichen Sachen, ganz dem Vormund überlaſſen muß und dieſer (da er mich niemalen gekannt) mir wahrhaftig kein Zutrauen ſchuldig iſt. — Doch war er in der Forderung einer ſchriftlichen Verpflichtung zu übereilt — das iſt unwiderſprechlich, — beſonders da ich ihm ſagte, daß Sie noch gar nichts davon wüßten und ich es Ihnen nun unmöglich entdecken könnte; —

er möchte alſo nur noch eine kurze Zeit damit Geduld haben, bis meine Umſtände eine andere Wendung bekämen, dann wollte ich Ihnen alles ſchreiben und ſodann würde die ganze Sache in Ordnung gehen. — Allein — nun, es iſt vorbei — und die Liebe muß mich entſchuldigen. — Hr. v. Thorwarth hat aber gefehlt, — doch nicht ſo ſehr, daß er und Mad. Weber in Eiſen geſchlagen Gaſſen kehren und am Halſe eine Tafel tragen ſollten mit den Worten: Verführer der Jugend; das iſt auch übertrieben. — Wenn das wahr wäre was Sie da geſchrieben, daß man mir zur Liebe Thür und Thor eröffnet, mir alle Freiheit im Hauſe gelaſſen, mir alle Gelegenheit dazu gegeben 2c. 2c., ſo wäre die Strafe doch auch noch zu auffallend. — Daß es nicht ſo iſt, brauche ich nicht erſt zu ſagen; — mir thut die Vermuthung weh genug, daß Sie glauben können, daß Ihr Sohn ſo ein Haus frequentiren könnte, wo es alſo zugeht. — Nur ſo viel muß ich Ihnen ſagen, daß Sie juſt das Gegentheil davon glauben dürfen. — Genug davon. —

Nun von Clementi. — Dieſer iſt ein braver Cembaliſt, — dann iſt auch alles geſagt. — Er hat ſehr viel Fertigkeit in der rechten Hand, — ſeine Hauptpaſſagen ſind die Terzen — übrigens hat er um keinen Kreuzer Geſchmack noch Empfindung — ein bloßer Mechanicus. Der Kaiſer that (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausſpruch, daß er zu ſpielen anfangen ſollte. „La santa chiesa Catholica“, ſagte er, weil Clementi ein Römer iſt. — Er präludirte und ſpielte eine Sonate, — dann ſagte der Kaiſer zu mir allons drauf los. — Ich präludirte auch und ſpielte Variationen, — dann gab die Großfürſtin Sonaten von Paeſiello her (miſerable von ſeiner Hand geſchrieben) daraus mußte ich die Allegro und er die Andante und Rondo ſpielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf 2 Pianoforte aus. Merkwürdig iſt dabei, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun geliehen, und aber nur (als ich allein geſpielt) darauf geſpielt habe, weil es der Kaiſer alſo gewollt; — und NB. das andere war verſtimmt und 3 Taſten blieben ſtecken. „Es thut nichts“, ſagte der Kaiſer. — Ich nehme es ſo und zwar auf der beſten

Seite, daß der Kaiſer meine Kunſt und Wiſſenſchaft in der Muſik ſchon kennt und nur den Fremden recht hat verkoſten wollen. — Uebrigens weiß ich von ſehr guter Hand, daß er recht zufrieden war. Der Kaiſer war ſehr gnädig gegen mich und hat vieles heimlich mit mir geſprochen — hat auch von meiner Heirath mit mir geſprochen. — Wer weiß — vielleicht — was glauben Sie? — verſuchen kann man es immer. — Mit nächſtem mehr. — Leben Sie wohl. —

186. Mozarteum.

Wien 23. Jan. 1782.

Es iſt nichts Unangenehmeres als wenn man ſo in Ungewißheit, ohne zu wiſſen was geſchieht, leben muß. — So iſt nun dermalen mein Fall in Betreff meiner Academie — und eines Jeden der eine zu geben willens iſt. — Der Kaiſer war ſchon verfloſſenen Jahres geſonnen die ganze Faſten durch mit den Schauſpielen fort zu fahren. — Vielleicht geſchieht es diesmal. — Baſta! — Wenigſtens bin ich doch des Tages verſichert (wenn nicht geſpielt wird) nämlich des 3. Sonntags in der Faſten. — Wenn ich es nur 14 Tage vorher gewiß weiß, dann bin ich zufrieden; denn ſonſt iſt mein ganzes Concept verrückt — oder ich muß mich umſonſt in Unkoſten ſetzen. — Die Gräfin Thun, Adamberger und andere gute Freunde rathen mir, ich ſoll aus meiner Münchner Oper [Idomeneo] die beſten Sachen herausziehen und ſie alsdann im Theater aufführen und nichts als ein Concert und zuletzt eine Phantaſie ſpielen. — Ich habe es auch ſchon im Sinne gehabt und nun bin ich ganz dazu entſchloſſen beſonders weil Clementi auch eine Academie geben wird. — Da hab ich folglich ſchon einen kleinen Avantage über ihn, — beſonders da ich es vielleicht zwei Mal geben kann. — —

— Nun will ich Ihnen wegen dem wenigen Gewiſſen meine Meinung ſagen. — Ich habe hier auf dreierlei mein Augenmerk. — Das erſte iſt nicht gewiß, und wenn auch — vermuthlich nicht viel. — Das zweite wäre das beſte, — aber Gott weiß ob es geſchieht — und das dritte — wäre nicht zu verachten, — nur ſchade, daß es nur das Futurum und nicht das Präſens ſein konnte. — Das erſte iſt der junge Fürſt Liechtenſtein (er will es aber noch nicht wiſſen laſſen). Dieſer will eine Harmoniemuſik aufnehmen, zu welcher ich die Stücke ſetzen ſoll, — da würde freilich nicht viel ausfallen — doch wenigſtens wäre es etwas Sicheres — und ich würde den Accord niemals anders als lebenslänglich eingeben. — Das zweite (welches aber bei mir das erſte iſt —) iſt der Kaiſer ſelbſt. — Wer weiß — ich will mit Hrn. v. Strack reden, — ich zweifle nicht daß er das ſeinige gewiß dabei thun wird, — denn er zeigt einen recht guten Freund von mir; — doch iſt den Hofſchranzen niemals zu trauen. — Die Reden des Kaiſers gegen mich haben mir einige Hoffnung eingeflößt. — Große Herrn hören dergleichen Reden nicht gern, geſchweige daß ſie ſelbſt ſolche führen ſollten; ſie müſſen immer einen Metzgerſtich erwarten — und dergleichen Sachen wiſſen ſie ſonſt hübſch auszuweichen. — Das dritte iſt der Erzherzog Maximilian. — Bei dieſem kann ich ſagen, daß ich alles gelte, — er ſtreicht mich bei allen Gelegenheiten hervor — und ich wollte faſt gewiß ſagen können, daß wenn er ſchon Churfürſt von Cöln wäre, ich auch ſchon ſein Capellmeiſter wäre. Nur ſchade, daß ſolche Herrn nichts im Voraus thun wollen. — Das ſimple Verſprechen getraute ich mir ſchon herauszulocken, — allein was hilft mir das für jetzt? — baares Geld iſt beſſer. — — Liebſter, beſter Vater! — wenn ich von unſerm lieben Gott ſchriftlich haben könnte, daß ich geſund bleibe und nicht krank ſein werde, — o ſo wollte ich mein liebes treues Mädchen noch heute heirathen. — Ich habe nun 3 Scolarinnen. — Da komme ich den Monat auf 18 Ducaten. — Denn ich mache es nicht mehr mit 12 Lectionen ſondern monatlich. — Ich habe mit Schaden erfahren, daß ſie oft ganze Wochen ausgeſetzt; — nun aber mögen ſie lernen oder nicht, ſo muß mir Jede 6 Ducaten geben. — Auf dieſe Art will ich noch mehrere bekommen, — doch brauch ich nur noch eine, mit vier habe ich genug, das macht 24 Ducaten, das ſind 102 Fl. und 24 Kr. — Mit dieſem kann man hier mit einer Frau (ſtill und ruhig wie wir zu leben wünſchen) ſchon auskommen, — allein wenn ich krank werde, — ſo haben wir keinen Kreuzer einzunehmen. — Ich kann freilich das Jahr wenigſtens eine Oper ſchreiben, ich kann alle Jahr eine Academie geben, — ich kann Sachen ſtechen laſſen — Sachen auf Subſcription herausgeben, — es gibt auch andere bezahlte Academien, beſonders wenn man lange in einem Orte iſt und ſchon Credit hat. — Solche Sachen wünſchte ich mir aber nur als Accidentien und nicht als Nothwendigkeiten zu betrachten — doch — wenn es nicht geht, ſo muß es brechen, — und ich wage es lieber auf dieſe Art, als daß ich lange warten ſollte. — Mit mir kann es nicht ſchlechter — ſondern es muß immer beſſer gehen. Warum ich aber nicht mehr lange warten kann — iſt nicht allein — meinetwegen — ſondern hauptſächlich — ihretwegen — ich muß ſie ſo bald möglich erretten — davon werde ich Ihnen im nächſten Briefe ſchreiben. —

187. Mozarteum.

Wien 30. Jan. 1782.

Ich ſchreibe Ihnen ganz in Eile und zwar Nachts um halb 11 Uhr; denn ich habe mir das Schreiben bis Samſtag ſparen wollen; weil ich Sie aber um etwas ſehr Nothwendiges zu bitten habe, ſo hoffe daß Sie mir nicht werden übel nehmen, daß ich Ihnen ſo wenig ſchreibe. — Ich bitte Sie alſo mir (mit dem nächſten Brief) ein Operabüchel vom Idomeneo (es mag ſein das mit dem Deutſchen oder ohne Ueberſetzung) zu ſchicken. — Ich habe der Gräfin Thun eins gelehnt, — dieſe iſt nun ausgezogen und findet es nicht — vermuthlich iſt es verloren. — Die Aurnhammer hat das andere gehabt, — ſie hat geſucht, aber es noch nicht gefunden. — — Vielleicht findet ſie es, — allein — findet ſie es nicht — beſonders jetzt, da ich es brauche, ſo bin ich angeſetzt. — Um nun das ſichere zu ſpielen, ſo bitte ich Sie, mir es alſo gleich zu überſchicken, es mag koſten was es wolle; — denn ich brauche es gleich um meine Academie in Ordnung zu richten — und die iſt ſchon am 3. Sonntag in der Faſten. — Ich bitte Sie alſo mir es gleich zu ſchicken. —

Die Sonaten werde nächſten Poſttag mitgeben. Die Oper ſchläft nicht, ſondern — iſt wegen den großen Gluckiſchen Opern und wegen vielen ſehr nothwendigen Veränderungen in der Poeſie zurückgeblieben, wird aber gleich nach Oſtern gegeben werden. — Nun muß ich ſchließen — nur noch dieſes (denn ohne dieſes könnte ich nicht ruhig ſchlafen) — muthen Sie nur meiner lieben Conſtanze keine ſo ſchlechte Denkungsart zu, — glauben Sie gewiß, daß ich ſie mit ſolchen Geſinnungen unmöglich lieben könnte. — Sie und ich — beide haben wir die Abſichten der Mutter längſt gemerkt, — ſie wird ſich aber gewiß ſehr betrügen — denn — ſie wünſchte uns (wenn wir verheirathet ſein werden) bei ſich auf dem Zimmer zu haben (denn ſie hat Quartier zu vergeben). — Daraus wird aber nichts — denn ich würde es niemalen thun und meine Conſtanze noch weniger, — au contraire — ſie hat im Sinne ſich bei ihrer Mutter ſehr wenig ſehen zu laſſen und ich werde mein Möglichſtes thun, daß es gar nicht geſchieht — wir kennen ſie. — Liebſter, beſter Vater — ich wünſche nichts als daß wir bald zuſammen kommen, damit Sie ſie ſehen und — lieben — denn — Sie lieben die guten Herzen, das weiß ich. —

188. Mozarteum.

Wien 13. Febr. 1782.

Ma très chère soeur!

Ich danke Dir für das übergeſchickte Büchl, welches ich in der That mit größter Sehnſucht erwartet habe! — Ich hoffe daß Du, da Du dieſen Brief erhältſt, unſern lieben, beſten Vater ſchon wieder bei Dir haſt. — Du darfſt aus dem daß ich Dir nicht antworte, nicht ſchließen, daß Du mir mit Deinem Schreiben beſchwerlich fällſt! — Ich werde die Ehre, von Dir liebe Schweſter einen Brief zu erhalten, allzeit mit dem größten Vergnügen aufnehmen; — wenn es meine (für meinen Lebensunterhalt) nothwendigen Geſchäfte zuließen, ſo weiß es Gott, ob ich Dir nicht antworten würde! — Habe ich Dir denn gar niemals geantwortet? — alſo, Vergeſſenheit kann es nicht ſein — Nachläſſigkeit auch nicht, mithin iſt es nichts, als unmittelbare Hinderniſſe — wahre Unmöglichkeit! — Schreib ich meinem Vater nicht auch wenig genug? — ſchlecht genug, wirſt Du ſagen! Aber um Gottes Willen — Sie kennen doch beide Wien! — Hat ein Menſch (der keinen Kreuzer ſicheres Einkommen hat) an einem ſolchen Orte nicht Tag und Nacht zu denken und zu arbeiten genug? — Unſer Vater, wenn er ſeine Kirchendienſte und Du Deine paar Scolaren abgefertiget haſt, ſo können Sie beide den ganzen Tag thun was Sie wollen, und Briefe ſchreiben, die ganze Litaneien enthalten, — aber ich nicht. Ich habe meinem Vater ſchon letzthin meinen Lebenslauf beſchrieben und ich will ihn Dir wiederholen. — Um 6 Uhr früh bin ich ſchon allzeit friſirt, um 7 Uhr ganz angekleidet. Dann ſchreib ich bis 9 Uhr. Von 9 Uhr bis 1 Uhr habe ich meine Lectionen; dann eſſe ich wenn ich nicht zu Gaſte bin, wo man dann um 2 Uhr und auch 3 Uhr ſpeiſt, wie heute und morgen bei der Gräfin Zichi und Gräfin Thun. Vor 5 Uhr Abends oder 6 Uhr kann ich nichts arbeiten, und öfters bin ich durch eine Academie daran verhindert; wo nicht, ſo ſchreibe ich bis 9 Uhr. Dann gehe ich zu meiner lieben Conſtanz, — allwo uns das Vergnügen uns zu ſehen durch die bittern Reden ihrer Mutter mehrentheils verbittert wird — welches ich meinem Vater im nächſten Brief erklären werde — und daher gehört der Wunſch daß ich ſie ſo bald möglich befreien und erretten möchte. — Um halb 11 Uhr oder 11 komme ich nach Haus; — das beſteht von dem Schuß ihrer Mutter oder von meinen Kräften ihn auszuhalten. — Da ich mich wegen den vorfallenden Academien und auch wegen der Unſicherheit ob ich nicht bald da bald dort hingerufen werde, auf das Abendſchreiben nicht verlaſſen kann, ſo pflege ich (beſonders wenn ich früher nach Hauſe komme) noch vor dem Schlafengehen etwas zu ſchreiben. Da verſchreibe ich mich öfters bis 1 Uhr — und dann wieder um 6 Uhr auf. — Liebſte Schweſter! wenn Du glaubſt daß ich jemals meinen liebſten beſten Vater und Dich vergeſſen könne, ſo — — doch ſtill! Gott weiß es, und das iſt mir Beruhigung genug, — der ſoll mich ſtrafen, wenn ich es kann! — Adieu.

189. Mozarteum.

Wien 23. März 1782.

Mir iſt ſehr leid daß ich erſt geſtern erfahren habe, daß ein Sohn vom Leitgeb mit dem Poſtwagen nach Salzburg geht und ich folglich die ſchönſte Gelegenheit hätte (ohne Unkoſten) Ihnen Vieles zu ſchicken. — Innerhalb dieſer 2 Tage war es aber unmöglich die Variationen noch zu copiren — mithin habe ich nichts als die 2 Exemplare von meinen Sonaten mitgeben können. — Zugleich überſchicke ich Ihnen auch das letzte Rondo, welches ich zu dem Concert ex D gemacht habe und welches hier ſo großen Lärm macht. — Dabei bitte ich Sie aber es wie ein Kleinod zu verwahren — und es keinem Menſchen — auch dem Marchand und ſeiner Schweſter [vgl. S. 304 f.] nicht zu ſpielen zu geben. — Ich habe es beſonders für mich gemacht — und kein Menſch als meine liebe Schweſter darf es mir nachſpielen. — Ich nehme mir auch die Freiheit Ihnen mit einer Doſe und ein paar Uhrbändl aufzuwarten. — Die Doſe iſt ganz artig und das Gemälde ſtellt ein engliſche Geſchichte vor. — Die Uhrbänder ſind von keinem ſonderbaren Werthe, doch dermalen die größte Mode. — Meiner lieben Schweſter ſchicke ich 2 Hauben nach der neueſten Wiener Mode, — beide ſind eine Arbeit von den Händen meiner lieben Conſtanze! — Sie empfiehlt ſich Ihnen gehorſamſt und küßt Ihnen die Hände und meine Schweſter umarmet ſie auf das Freundſchaftlichſte und bittet um Vergebung wenn die Hauben nicht zum allerbeſten ausgefallen ſind. — Die Zeit war zu kurz. — Die Haubenſchachtel bitte ich mit dem nächſten Poſtwagen zurück zu ſchicken, denn ich habe ſie gelehnt. — Damit aber die arme Närrin nicht ſo allein reiſen darf, ſo haben Sie die Güte und legen das Rondo (nachdem Sie es haben abſchreiben laſſen) wieder hinein nebſt — (wenn es möglich iſt) — der letzten Scene für die Gräfin Baumgarten [S. 235] — und etwelche Sparten von meinen Meſſen, — enfin was Sie finden und glauben daß es mir gutkommen möchte. — Nun muß ich ſchließen. Nur noch, daß geſtern Nachmittag um halb 4 Uhr der Papſt hier angekommen iſt — eine luſtige Nachricht. — Nun aber eine traurige, — daß die Fr. v. Aurnhammer endlich ihren armen guten Mann zu Tod geketzert hat. Geſtern Abend um halb 7 Uhr iſt er verſchieden, — er war die Zeit her immer kränklich, — und ſo frühe hätte man ſeinen Tod doch nicht vermuthet, — auf einen Augenblick iſt es zu Ende gegangen. — Gott ſei ſeiner Seele gnädig — es war ein guter dienſtfertiger Mann.

Nun muß ich ſchließen, denn der Leitgeb wartet ſchon auf' den Brief. — Den Burſchen empfehle ich Ihnen wirklich mein lieber Vater, — er möchte ihn gerne in eine Handlung oder in die Buchdruckerei bringen. — Geben Sie ihm doch ein wenig an die Hand — ich bitte Sie. —

Eben iſt meine liebe Conſtanze über mich gekommen — ob ſie ſich nicht unterſtehen dürfte meiner Schweſter ein kleines Angedenken zu überſchicken? — Ich ſollte ſie aber gleichwohl entſchuldigen, — ſie ſei ein armes Mädchen, habe nichts zum Beſten — und meine Schweſter ſoll den guten Willen für das Werk anſehen. — Das Kreuzel iſt von keinem großen Werth, aber die Hauptmode in Wien. — Das Herzl mit dem Pfeil iſt aber dem Herzl mit dem Pfeil meiner Schweſter mehr anpaſſend — und wird ihr alſo beſſer gefallen. Nun leben Sie recht wohl. —

190. Mozarteum.

Wien 10. April 1782.

Aus Ihrem Brief vom 2. dieſes habe ich erſehen, daß Sie alles richtig erhalten haben, mich freut es daß Sie mit den Uhrbändln und der Doſe und meine Schweſter mit den 2 Hauben ſo zufrieden ſind. — Ich habe weder die Doſe noch die Uhrbändl gekauft, ſondern beides vom Graf Zapara zum Geſchenk erhalten. — Meiner lieben Conſtanze habe Ihr beiderſeitiges Compliment entrichtet. — Sie küßt Ihnen die Hände dafür mein Vater, und meine Schweſter umarmt ſie von ganzem Herzen, mit dem Wunſche daß ſie ihre Freundin ſein möchte. — Sie war ganz in ihrem Vergnügen als ich ihr ſagte daß ſie mit den 2 Hauben ſo zufrieden ſei, denn das war ihr Wunſch. — Der Appendix ihre Mutter betreffend iſt nur in ſo weit gegründet, daß ſie gerne trinkt und zwar mehr — als eine Frau trinken ſollte. Doch — beſoffen habe ich ſie noch nicht geſehen, das müßte ich lügen. — Die Kinder trinken nichts als Waſſer — und obſchon die Mutter ſie faſt zum Wein zwingen will, ſo kann ſie es doch nicht dazu bringen. Da gibt es öfters den größten Streit deswegen. — Könnte man ſich wohl ſo einen Streit von einer Mutter vorſtellen? —

Was Sie ſchreiben wegen dem Gerede, daß ich ganz ſicher zum Kaiſer in Dienſte kommen würde, iſt die Urſache daß ich Ihnen nichts davon geſchrieben, weil — ich ſelbſt kein Wort davon weiß. — Daß auch hier die ganze Stadt davon voll iſt und mir ſchon eine Menge Leute dazu gratulirt haben, iſt ſicher — und daß beim Kaiſer auch davon iſt geſprochen worden und er es vielleicht im Sinn hat, will ich ganz gerne glauben; — aber bis dato weiß ich kein Wort. — So weit iſt es gekommen, daß es der Kaiſer im Sinn hat und daß — ohne daß ich deswegen einen Schritt gethan habe. — Ich bin etwelche Male zum Hr. v. Strack (welcher gewiß mein recht guter Freund iſt) gegangen, um mich ſehen zu laſſen und weil ich gerne mit ihm umgehe, aber nicht oft, um ihm nicht beſchwerlich zu fallen und keine Gelegenheit zu geben, als hätte ich Abſichten dabei. — Und wenn er als ein ehrlicher Mann reden will — ſo muß er ſagen daß er nicht ein Wort von mir gehört habe, welches ihm hätte Anlaß geben können nur zu denken, daß ich hier bleiben möchte, geſchweige erſt zum Kaiſer zu kommen. Wir ſprachen nichts als von Muſik. — Aus eigenem Triebe alſo und ganz ohn all Intereſſe redet er ſo vortheilhaft von mir beim Kaiſer. — Iſt es ſo weit ohne mein Zuthun gekommen, ſo kann es auch ſo zum Schluß kommen. — Denn rührt man ſich, ſo bekömmt man gleich weniger Beſoldung, der Kaiſer iſt ohnehin ein Knicker. — Wenn mich der Kaiſer haben will, ſo ſoll er mich bezahlen — denn die Ehre allein, beim Kaiſer zu ſein, iſt mir nicht hinlänglich. — Wenn mir der Kaiſer 1000 Fl. gibt und ein Graf aber 2000 — ſo mache ich dem Kaiſer mein Compliment und gebe zum Grafen, — verſteht ſich auf ſicher. — Apropos, ich wollte Sie gebeten haben, daß wenn Sie mir das Rondo zurückſchicken, Sie mir auch möchten die 6 Fugen vom **Händel** und die Toccaten und Fugen vom Eberlin ſchicken, — ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron van Swieten — und da wird nichts geſpielt als Händel und Bach. — Ich mache mir eben eine Collection von den Bachiſchen Fugen — ſowohl Sebaſtian als Emanuel und Friedemann Bach, — dann auch von den Händliſchen, und da gehen mir nur dieſe ab; — und dann möchte ich dem Baron die Eberliniſchen hören laſſen. — Sie werden wohl ſchon wiſſen daß der Engländer Bach geſtorben iſt? — ſchade für die muſikaliſche Welt! —

191. Mozarteum.

Wien 20. April 1782.

Allerliebſte Schweſter!

Meine liebe Conſtanze hat ſich endlich die Courage genommen dem Triebe ihres guten Herzens zu folgen — nemlich Dir meine liebe Schweſter zu ſchreiben. — Willſt Du ſie (und in der That, ich wünſche es, um das Vergnügen darüber auf der Stirne dieſes guten Geſchöpfs zu leſen —) willſt Du ſie alſo mit einer Antwort beehren, ſo bitte ich Dich deinen Brief nur einzuſchließen. — Ich ſchreibe es nur zur Fürſorge, damit Du weißt daß ihre Mutter und ihre Schweſtern nichts wiſſen, daß ſie Dir geſchrieben hat. — Hier ſchicke ich Dir ein Präludio und eine dreiſtimmige Fuge [Köchel Nr. 394]. Das iſt eben die Urſache warum ich Dir nicht gleich geantwortet, weil ich — wegen des mühſamen kleinen Notenſchreibens nicht habe eher fertig werden können. — Es iſt ungeſchickt geſchrieben, — das Präludio gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. — Die Urſache aber war, weil ich die Fuge ſchon gemacht hatte und ſie, unterdeſſen daß ich das Präludium ausdachte, abgeſchrieben. — Ich wünſche nur daß Du es leſen kannſt, weil es gar ſo klein geſchrieben iſt, und dann — daß es Dir gefallen möge. — Ein anderes Mal werde ich Dir ſchon etwas beſſeres für das Clavier ſchicken. — Die Urſache daß dieſe Fuge auf die Welt gekommen, iſt wirklich meine liebe Conſtanze. — Baron van Swieten, zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des Händels und Sebaſtian Bach (nachdem ich ſie ihm durchgeſpielt) nach Hauſe gegeben. — Als die Conſtanze die Fugen hörte, ward ſie ganz verliebt darein; — ſie will nichts als Fugen hören, beſonders aber (in dieſem Fach) nichts als Händel und Bach. — Weil ſie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen ſpielen gehört hat, ſo fragte ſie mich ob ich noch keine aufgeſchrieben hätte? — und als ich ihr nein ſagte, ſo zankte ſie mich recht ſehr daß ich eben das Künſtlichſte und Schönſte in der Muſik nicht ſchreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufſetzte und ſo ward ſie. — Ich habe mit Fleiß Andante maeſtoſo darauf geſchrieben, damit man ſie nur nicht geſchwind ſpiele; — denn wenn eine Fuge nicht langſam geſpielt wird, ſo kann man das eintretende Subject nicht deutlich und klar ausnehmen und iſt folglich von keiner Wirkung. — Ich werde mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch 5 machen, und ſie dann dem Baron van Swieten überreichen, der in der That am Werthe einen ſehr großen, an der Zahl aber freilich ſehr kleinen Schatz von guter Muſik hat; — und eben deswegen bitte ich Dich Dein Verſprechen nicht zurückzunehmen und ſie keinem Menſch ſehen zu laſſen. — Lerne ſie auswendig und ſpiele ſie. Eine Fuge ſpielt man nicht ſo leicht nach. — Wenn der Papa die Werke vom Eberlin noch nicht hat abſchreiben laſſen, ſo iſt es mir ſehr lieb, — ich habe ſie unter der Hand bekommen, und — denn ich konnte mich nicht mehr erinnern — leider geſehen, daß ſie — gar zu geringe ſind und wahrhaftig nicht einen Platz zwiſchen Händel und Bach verdienen. Allen Reſpect für ſeinen vierſtimmigen Satz, aber ſeine Clavierfugen ſind lauter in die Länge gezogene Verſetti.

Nun lebe recht wohl. Mich freut es daß Dir die 2 Hauben behagen.

Wertheſte und ſchätzbarſte Freundin!

Niemals würde ich ſo kühn geweſen ſein, mich ſo ganz gerade meinem Triebe und Verlangen, an Sie wertheſte Freundin zu ſchreiben, zu überlaſſen, wenn mich dero Hr. Bruder nicht verſichert hätte, daß Sie mir dieſen Schritt, welcher aus zu großer Begierde mich mit einer obſchon unbekannten, doch durch den Namen Mozart mir ſehr ſchätzbaren Perſon wenigſtens ſchriftlich zu beſprechen geſchieht, nicht übel nehmen werden. — Sollten Sie böſe werden wenn ich mich Ihnen zu ſagen unterſtehe, daß ich Sie, ohne die Ehre zu haben Sie von Perſon zu kennen, nur ganz allein als Schweſter eines — Ihrer ſo würdigen Bruders, über alles hochſchätze und — liebe — und es wage — Sie um Ihre Freundſchaft zu bitten. — Ohne ſtolz zu ſein darf ich ſagen, daß ich ſie halb verdiene, ganz — werde ich mich ſie zu verdienen beſtreben! — Darf ich Ihnen die meinige (welche ich Ihnen ſchon längſt heimlich in meinem Herzen geſchenkt habe) entgegen anbieten? — o ja! ich hoffe es — und in dieſer Hoffnung verharre ich wertheſte und ſchätzbarſte Freundin dero gehorſamſte Dienerin und Freundin

Conſtanze Weber m. p.

Bitte meinen Handkuß an dero Herrn Papa. —

Nicht allein der Vater und die künftige Schwiegermutter, auch Conſtanze ſelbſt machte durch ein manchmal unbeſonnenes Betragen und trotzig leidenſchaftliche Heftigkeit, wie ſie jungen Mädchen oft eigen iſt, ihrem Geliebten Kummer und Sorge. Daher der folgende Brief an ſie.

192. Muſikdirector F. W. Jähns in Berlin.

Wien 29. April 1782.

Liebſte, beſte Freundin!

Dieſen Namen werden Sie mir ja doch noch wohl erlauben daß ich Ihnen geben darf? So ſehr werden Sie mich ja doch nicht haſſen, daß ich nicht mehr Ihr Freund ſein darf und Sie nicht — mehr meine Freundin ſein werden? Und — wenn Sie es auch nicht mehr ſein wollen, ſo können Sie es mir doch nicht verbieten gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun ſchon gewohnt bin. Ueberlegen Sie wohl was Sie heut zu mir geſagt haben. Sie haben mir (ungeachtet allen meinen Bitten) dreimal den Korb gegeben und mir gerade ins Geſicht geſagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollten. Ich, dem es nicht ſo gleichgültig iſt wie Ihnen, den geliebten Gegenſtand zu verlieren, bin nicht ſo hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb anzunehmen. Zu dieſem Schritte liebe ich Sie zu ſehr. Ich bitte Sie alſo noch einmal die Urſache dieſes ganzen Verdruſſes wohl zu überlegen und zu bedenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie ſo unverſchämt unüberlegt waren Ihren Schweſtern, NB. in meiner Gegenwart zu ſagen, daß Sie ſich von einem Chapeau haben die Waden meſſen laſſen.[*] Das thut kein Frauenzimmer, welches auf Ehre hält. Die Maxime in der Compagnie mitzumachen iſt ganz gut. Dabei muß man aber viele Nebenſachen betrachten; ob es lauter gute Freunde und Bekannte beiſammen ſind? ob ich ein Kind oder ſchon ein Mädchen zum Heirathen bin? beſonders aber ob ich eine verſprochene Braut bin? hauptſächlich aber, ob lauter Leute meines Gleichen oder Niedrigere als ich, beſonders aber Vornehmere als ich dabei ſind? — Wenn es ſich wirklich die Baronin [Waldſtädten] ſelbſt hat thun laſſen, ſo iſt es ganz was anderes, weil ſie ſchon eine übertragene Frau (die unmöglich mehr reizen kann) iſt — und überhaupt eine Liebhaberin vom etcaetera iſt. Ich hoffe nicht, liebſte Freundin, daß Sie jemals ſo ein Leben führen wollten wie ſie, wenn Sie auch nicht meine Frau ſein wollen. Wenn Sie ſchon dem Triebe mitzumachen — obwohl das Mitmachen einer Mannsperſon nicht allzeit gut ſteht, deſto weniger einem Frauenzimmer, — konnten Sie aber unmöglich widerſtehen, ſo hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen und ſich ſelbſt die Waden gemeſſen (ſowie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fällen gethan haben), und ſich nicht von einem Chapeau (ich, — ich — würde es niemalen im Beiſein Anderer Ihnen gethan haben), ich würde Ihnen ſelbſt das Band gereicht haben, deſto weniger alſo von einem Fremden, der mich gar nichts angeht. — Doch das iſt vorbei und ein kleines Geſtändniß Ihrer dortmaligen, etwas unüberlegten Aufführung würde Alles wieder gut gemacht haben und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebſte Freundin — noch gut machen. Daraus ſehen Sie, wie ſehr ich Sie liebe. Ich brauſe nicht auf wie Sie — ich denke — ich überlege und ich fühle. Fühlen Sie, haben Sie Gefühl, ſo weiß ich gewiß, daß ich heute noch ruhig werde ſagen können: die Conſtanze iſt die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtſchaffenen und für Sie wohldenkenden Mozart.

---

[*] Jahn III, 151: „Es war das eine Aufgabe beim Pfänderſpiel, die allerdings für den forcierten und in mancher Hinſicht frivolen Ton des geſelligen Verkehrs jener Zeit Zeugniß ablegt, aber mit dem Maßſtab der ſocialen Sitte und nicht der Sittlichkeit gemeſſen werden muß.“ Die Baronin Waldſtädten, die es ebenfalls hatte thun laſſen, ſtand ohnehin nicht im beſten Rufe.

198. Mozarteum.

Wien 8. Mai 1782.

Ich habe Ihr letztes vom 30. April richtig erhalten, wie auch geſtern den Brief meiner Schweſter ſammt dem Einſchluß an meine liebe Conſtanze, der ich ihn allſogleich eingehändiget. Sie hat wahres Vergnügen darüber empfunden und wird ſich mit nächſtem die Freiheit nehmen ihr wieder zu ſchreiben. Unterdeſſen (da ich heute unmöglich Zeit habe, ſelbſt an meine Schweſter zu ſchreiben) muß ich in ihrem Namen eine Frage an Sie thun, welche iſt, ob man in Salzburg die Franzen trägt? ob meine Schweſter ſie ſchon trägt? ob ſie ſelbe ſelbſt machen kann oder nicht; die Conſtanze hat ſich erſt 2 Piqué-kleider ſo garnirt, es iſt hier die größte Mode. Weil ſie ſelbe nun machen kann, ſo wollte ſie meiner Schweſter damit aufwarten, ſie möchte ihr nur die Farbe ſagen; denn man trägt ſie von allen Farben, weiß, ſchwarz, grün, blau, Puce ꝛc. Ein atlaſſenes oder kroditornes Kleid muß freilich mit Seidenfranzen garnirt ſein, wie ſie auch eines ſo hat; aber ein ordinäres Kleid von ſchönem ſächſiſchen Piqué, mit Zwirnfranzen (welche man, wenn man ſie nicht anrührt, faſt von den ſeidenen nicht unterſcheidet) ſteht recht ſchön, und iſt noch die Commodität dabei, daß man ſie mit ſammt dem Kleid kann waſchen laſſen.

Ich bitte Sie, ſchreiben Sie mir doch, wie die Oper vom Salieri in München ausgefallen iſt; ich glaube Sie müſſen ſie noch gehört haben, — wo nicht, ſo müſſen Sie doch wiſſen, wie ſie aufgenommen worden iſt. Ich bin zweimal beim Graf Daun geweſen, hab ihn aber niemals angetroffen; die Muſik habe ich aber abholen laſſen, er iſt halt nur Vormittags anzutreffen, und da gehe ich nicht nur nicht aus, ſondern ich ziehe mich gar nicht an, weil ich zu nothwendig zu ſchreiben habe, ich werde es aber doch künftigen Sonntag verſuchen. Vielleicht kann er nebſt den Variationen auch die Münchner Oper mitnehmen.

Geſtern war ich bei der Gräfin Thun und habe ihr meinen 2. Act vorgeritten, mit welchem ſie nicht weniger zufrieden iſt als mit dem erſten. Dem Raaff ſeine Arie habe ich längſt abſchreiben laſſen und ſie dem Fiſcher, welcher die Commiſſion von ihm hatte, übergeben. — Sie haben einmal geſchrieben, daß Sie die Muſik vom Robinig [vgl. S. 225 u. a.] gerne hätten; – wer hat ſie denn? Ich habe ſie nicht. Der Eck glaube ich, hat ſie Ihnen ja zurückgegeben; ich habe ſie ja auch von Ihnen nebſt der ex F und B in meinem Briefe begehrt. Ich bitte, ſchicken Sie mir doch bald die Scene von der Baumgarten. Nun wird dieſen Sommer im Augarten alle Tage Muſik ſein. Ein gewiſſer Martin [S. 287] hat dieſen Winter ein Dilettantenconcert errichtet, welches alle Freitage in der Mehlgrube [Saal am Mehlmarkt, jetzt neuen Markt] iſt aufgeführt worden. Sie wiſſen wohl, daß es hier eine Menge Dilettanten gibt, und zwar ſehr gute, ſowohl Frauenzimmer als Mannsperſonen; nur iſt es immer noch nicht recht in Ordnung gegangen. Dieſer Martin hat nun durch ein Decret vom Kaiſer die Erlaubniß erhalten und zwar mit Verſicherung ſeines höchſten Wohlgefallens 12 Concerte im Augarten zu geben und 4 große Nachtmuſiken auf den ſchönſten Plätzen in der Stadt. Das Abonnement für den ganzen Sommer iſt 2 Ducaten. Nun können Sie ſich denken, daß wir genug Subſcribenten bekommen werden, umſomehr da ich mich darum annehme, und damit aſſociirt bin. Ich ſetze den Fall, daß wir nur 100 Abonnenten haben, ſo hat doch (wenn auch die Unkoſten 200 Fl. wären, welches aber unmöglich ſein kann) jeder 300 Fl. Profit. Baron van Swieten und die Gräfin Thun nehmen ſich ſehr darum an. Das Orcheſter iſt von lauter Dilettanten, die Fagottiſten und die Trompeter und Pauker ausgenommen.

Clementi wird morgen von hier, wie ich höre, wieder abreiſen, haben Sie ſeine Sonaten alſo geſehen? — Wegen dem armen Leitgeb haben Sie noch ein wenig Geduld, ich bitte Sie; wenn Sie ſeine Umſtände wüßten und ſähen, wie er ſich behelfen muß, würden Sie ganz gewiß Mitleid mit ihm haben. Ich werde mit ihm reden, und ich weiß gewiß, daß er Ihnen, wenigſtens nach und nach, zahlen wird. Nun leben Sie wohl.

P. S. Meine liebe Schweſter küſſe ich 1000 mal; mein Compliment an die Katherl, und an die Thereſel einen Gruß und ſie ſoll bei mir Kindsmenſch werden; nur ſoll ſie ſich fleißig im Singen exerziren. Adieu. Dem Pimperl eine Priſe ſpaniſchen Tabad.

194. Mozarteum.

Wien 29. Mai 1782.

Letzthin bin ich ganz verhindert worden, meinen Brief auszuſchreiben, und habe daher meine liebe Conſtanze gebeten Ihnen meine Entſchuldigung darüber zu machen; ſie hat lange nicht daran gewollt und fürchtete, Sie möchten ſie über ihre Orthographie und Concept auslachen, und ſie läßt mir keinen Fried, ich muß ſie bei Ihnen deßwegen entſchuldigen.*

Das erſte Dilettantenconcert iſt ganz gut ausgefallen, es war der Erzherzog Maximilian auch da, Gräfin Thun, Wallenſtein, Baron van Swieten und eine Menge anderer. Ich ſeufze mit Sehnſucht nach dem nächſten Poſtwagen, welcher mir Muſik bringen ſoll. Wegen der Robinigiſchen Muſik kann ich Sie wohl gewiß verſichern, daß ich ſie nicht mitgenommen, und daß ſie Eck noch haben muß; denn als ich von München abgereiſt, hatte er ſie noch nicht zurückgegeben. Der Unternehmer des Dilettantenconcerts, Hr. Martin kennt den Hrn. Abbé Bullinger ſehr gut; er war zu ſeiner Zeit im Seminario in München. Er iſt ein recht guter junger Menſch, der ſich durch ſeine Muſik, durch ſeine ſchöne Schrift und überhaupt durch ſeine Geſchicklichkeit, guten Kopf und ſtarken Geiſt fortzubringen bemüht. Als er hier ankam, ging es ihm ſehr hinderlich, er mußte 14 Tage mit einem halben Gulden auskommen. Adamberger (welcher ihn von München aus kennt) hat ihm hier viel Gutes gethan. Er iſt von Regensburg gebürtig, ſein Vater war Leibmedicus beim Fürſt von Taxis.

---

* Durch Irrthum iſt der hier erwähnte Brief als Nr. 153 unter das Jahr 1781 geſetzt worden. Es ſind nämlich in der Handſchrift Mozarts die Zahlen 1 und 2 manchmal ſchwer voneinander zu unterſcheiden.

Morgen ſpeiſe ich mit meiner lieben Conſtanze bei der Gräfin Thun und werde ihr den 3. Act vorreiten. Nun habe ich nichts als verdrießliche Arbeiten, nämlich — zu corrigiren; künftigen Montag werden wir die erſte Probe machen. Ich freue mich recht auf dieſe Oper, das muß ich geſtehen.

Apropos, vor etlichen Tagen habe ich einen Brief bekommen. Von wem? Von Hrn. von Fügele. — Und der Inhalt? — Daß er verliebt ſei. — Und in wen? — In meine Schweſter? — Nein. — In meine Baſe! — Der wird aber lange warten müſſen, bis er von mir eine Antwort erhält. Sie wiſſen, wie wenig Zeit ich zum Schreiben habe. Bin nur neugierig, wie lange es mit dieſem dauern wird.

Nun noch etwas, das ich ſo zufälligerweiſe inne geworden, und mich auf den Graf Künburg recht verdrießt. Die Frl. v. Aurnhammer ſagte mir geſtern, daß der Hr. v. Moll ſie gefragt, ob ſie nicht mit 300 Fl. jährlichen Gehalt in ein Herrſchaftshaus nach Salzburg gehen wolle? Der Cavalier heiße Künburg. — Wie gefällt Ihnen das? Meine Schweſter hält man alſo für nichts? Machen Sie davon Gebrauch. Er war nur einen Tag hier; kömmt er aber wieder ſo werde ich ſchon Gelegenheit finden ihm darüber zu ſprechen. Nun leben Sie wohl. — — Der Mademoiſelle Marchand (meine liebe Conſtanze hat es mir ſchon erlaubt) ſchicke ich auch ein paar Bußerl und bin ewig dero ꝛc.

P. S. Meine liebe Conſtanze küßt Ihnen die Hände und meine Schweſter umarmt ſie als ihre wahre Freundin und künftige Schwägerin.

Wegen der Aufführung der „Entführung“ hatte Mozart mit ſtarken Kabalen zu kämpfen und es bedurfte des beſtimmten

Befehls des Kaiſers, damit die Oper am 12. Juli wirklich gegeben wurde. Leider beſitzen wir über ihre Aufnahme nur folgenden zweiten Bericht von Mozart ſelbſt.

195. Mozarteum

Wien 20. Juli 1782.

Ich hoffe, Sie werden meinen letzten Brief, worin ich Ihnen die gute Aufnahme meiner Oper berichtet habe, richtig erhalten haben. Geſtern iſt ſie zum zweiten Mal gegeben worden. Könnten Sie wohl vermuthen, daß geſtern noch eine ſtärkere Kabale war, als am erſten Abend? Der ganze erſte Act iſt verwiſchet worden, aber das laute Bravorufen unter den Arien konnten ſie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war alſo das Schlußterzett; da machte aber das Unglück den Fiſcher fehlen, durch das fehlte auch der Dauer (Pedrillo) und Adamberger allein konnte auch nicht alles erſetzen; mithin ging der ganze Effect davon verloren, und wurde für dießmal nicht repetirt. Ich war ſo in Wuth, daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger, und ſagte gleich, daß ich die Oper nicht geben laſſe ohne vorher eine kleine Probe (für die Sänger) zu machen. Im 2. Act wurden die beiden Duetts wie das erſtemal, und dazu das Rondo von Belmont „Wenn der Freude Thränen fließen“ wiederholt. Das Theater war faſt noch voller, als das erſte Mal. Den Tag vorher konnte man keine Sperrſitze mehr haben, weder auf dem Nobleparterre noch im 3. Stock und auch keine Loge mehr. Die Oper hat in den 2 Tagen 1200 Fl. getragen. Hier überſchicke ich Ihnen das Original davon und zwei Bücheln. Sie werden viel Ausgeſtrichenes darin finden, — das iſt, weil ich gewußt habe, daß hier gleich die Partitur copirt wird; mithin ließ ich meinen Gedanken freien Lauf, und bevor ich es zum Schreiben gab, machte ich erſt hier und da meine Veränderungen und Abkürzungen; und ſo wie Sie ſie bekommen, ſo iſt ſie gegeben worden. Es fehlen hie und da die Trompeten und Pauken, Flöten, Clarinette, türkiſche Muſik, weil ich kein Papier von ſo viel Linien bekommen konnte; die ſind auf ein extra Papier geſchrieben, der Copiſt wird ſie vermuthlich verloren haben, denn er konnte ſie nicht finden. Der erſte Act iſt (als ich ihn, ich weiß nicht wohin, tragen laſſen wollte) unglücklicher Weiſe in Dreck gefallen, darum iſt er ſo verſchmutzt.

Nun habe ich keine geringe Arbeit, bis Sonntag acht Tage muß meine Oper auf die Harmonie geſetzt ſein, ſonſt kommt mir einer bevor, und hat anſtatt meiner den Profit davon, und ſoll nun eine neue Simphonie auch machen.* Wie wird das möglich ſein! Sie glauben nicht, wie ſchwer das iſt, ſo etwas auf die Harmonie zu ſetzen, daß es den Blasinſtrumenten eigen iſt und doch dabei nichts von der Wirkung verloren geht. Je nun, ich muß die Nacht dazu nehmen, anders kann es nicht gehen, und Ihnen, mein liebſter Vater, ſei es aufgeopfert! Sie ſollen alle Poſttage ſicher etwas bekommen, und ich werde ſo viel möglich geſchwind arbeiten, und ſo viel es die Eile zuläßt, gut ſchreiben.

Den Augenblick ſchickt der Graf Zichi zu mir und läßt mir ſagen, ich möchte mit ihm nach Laxenburg fahren, damit er mich beim Fürſt Kaunitz aufführen kann. Ich muß alſo ſchließen, um mich anzukleiden, denn wenn ich nicht im Sinn habe auszugehen, ſo bleibe ich allzeit in meiner Negligée. Den Augenblick ſchickt mir der Copiſt die übrigen Stimmen. Adieu.

P. S. Meine liebe Conſtanze empfiehlt ſich beiderſeits.

196. Mozarteum.

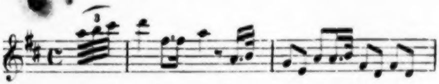
Wien 27. Juli 1782.

Sie werden Augen machen, daß Sie nur das 1. Allegro ſehen, allein es war nicht anders möglich, ich habe geſchwind eine Nachtmuſik machen müſſen, aber nur auf Harmonie (ſonſt hätte ich ſie für Sie auch brauchen können). Mittwoch den 31. ſchicke ich die 2 Menuetts, das Andante und letzte Stück; kann ich, ſo ſchicke ich auch einen Marſch; wo nicht, ſo müſſen

---

* Der Vater hatte um eine ſolche gebeten, zur Feier eines Familienfeſtes in der Familie Hafner in Salzburg.

Sie halt den von der Haſner Muſik [Köchel Nr. 249] (der ſehr unbekannt iſt) machen. —



Ich habe ſie aus D gemacht, weil es Ihnen lieber iſt.

Meine Oper iſt geſtern allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauſo das drittemal gegeben worden, und das Theater war wieder, ungeachtet der ſchrecklichen Hitze, geſtrotzt voll. Künftigen Freitag ſoll ſie wieder ſein; ich habe aber dawider proteſtirt, denn ich will ſie nicht ſo auspeitſchen laſſen. Die Leute, kann ich ſagen, ſind recht närriſch auf dieſe Oper. Es thut einem doch wohl, wenn man ſolchen Beifall erhält. Ich hoffe, Sie werden das Original davon richtig erhalten haben.

Liebſter beſter Vater! ich muß Sie bitten, um alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung, daß ich meine liebe Conſtanze heirathen kann. Glauben Sie nicht, daß es um des Heirathen wegen allein iſt; wegen dieſem wollte ich noch gerne warten. Allein ich ſehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und meiner Geſundheit und Gemüthszuſtands wegen unumgänglich nothwendig iſt. Mein Herz iſt unruhig, mein Kopf verwirrt, wie kann man da etwas geſcheidtes denken und arbeiten? Wo kömmt das her? Die meiſten Leute glauben, wir ſind ſchon verheirathet; die Mutter wird darüber aufgebracht, und das arme Mädchen wird ſammt mir zu Tode gequält. Dieſem kann ſo leicht abgeholfen werden. Glauben Sie mir, daß man in dem theuern Wien ſo leicht leben kann, als irgendwo; es kömmt nur auf Wirthſchaft und Ordnung an, die iſt bei einem jungen, beſonders verliebten Menſchen nie. Wer eine Frau bekommt, wie ich eine bekomme, der kann gewiß glücklich ſein. Wir werden ganz ſtill und ruhig leben und doch vergnügt ſein. Und ſorgen Sie ſich nicht. Denn ſollte ich, Gott bewahre, heut krank ſein (beſonders verheirathet), ſo wollte ich wetten, daß mir die erſten der Nobleſſe einen großen Schutz geben würden.

Das kann ich mit Zuverſicht ſagen. Ich weiß, was der Fürſt Kaunitz zum Kaiſer und Erzherzog Maximilian von mir geſprochen hat. Ich erwarte mit Sehnſucht Ihre Einwilligung, mein beſter Vater, ich erwarte ſie gewiß, meine Ehre und mein Ruhm liegt daran. Sparen Sie nicht zu weit das Vergnügen, Ihren Sohn mit ſeiner Frau bald zu umarmen. —

P. S. Meine liebe Schweſter umarme ich von Herzen, meine Conſtanze empfiehlt ſich beiderſeits. Adieu.

Wie ſehr Mozart damals, namentlich durch die rohe Art ſeiner Schwiegermutter in Noth gebracht wurde, beweiſt das folgende Billet, das er „in wahrer Seelenangſt“ an die Baronin Waldſtädten richtete. Und die Mutter hatte wegen dem Rufe dieſer Dame wenigſtens ein ſcheinbares Recht, von dem ſie in brutaler Weiſe Anwendung machte, als ſie bemerkte, daß ein längerer Aufenthalt Conſtanzens bei der Baronin [vgl. oben S. 325] die Tochter ihrer Gewalt ganz entziehen ſollte.

197. O. Jahn nach dem Original beim Generalconſul Clauß in Leipzig.

Hochgeſchätzbarſte Frau Baronin!

Meine Muſikalien habe ich durch die Magd der Mad. Weber erhalten und habe müſſen eine ſchriftliche Beſcheinigung darüber geben. — Die Magd hat mir etwas anvertraut, welches, wenn ich ſchon nicht glaube, daß es geſchehen könnte, weil es eine Proſtitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Mad. Weber kennt und mich folglich doch in Sorge ſetzt. Die Sophie iſt weinend hinausgekommen — und da ſie die Magd um die Urſache fragte, ſo ſagte ſie: Sage ſie doch heimlich dem Mozart daß er machen ſoll daß die Conſtanze nach Hauſe geht, denn — meine Mutter will ſie abſolument mit der Polizei abholen laſſen. — Darf denn hier die Polizeiwache gleich in ein jedes Haus? — Vielleicht iſt es auch nur ein Locknetz um ſie nach Hauſe zu kriegen. — Wenn das aber geſchehen könnte, ſo wüßte ich kein beſſer Mittel als die Conſtanze morgen frühe — wenns ſein kann heut noch zu heirathen. Denn dieſer

Schande möchte ich meine Geliebte nicht ausſetzen, — und meiner Frau kann das nicht geſchehen. — Noch was. — Der Thorwarth iſt heute hinbeſtellt. — Ich bitte Ew. Gnaden um dero wohlmeinenden Rath — und uns armen Geſchöpfen an die Hand zu geben. — Ich bin immer zu Hauſe. — In größter Eile. Die Conſtanze weiß noch von nichts. War Hr. v. Thorwarth bei Ew. Gnaden? iſt es nöthig daß wir beide heut nach Tiſch zu ihm gehen?

198. Mozarteum.

Wien 31. Juli 1782.

Sie ſehen, daß der Wille gut iſt: allein wenn man nicht kann, ſo kann man nicht! Ich mag nichts hinſchmieren, ich kann Ihnen alſo erſt künftigen Poſttag die ganze Symphonie ſchicken. Ich hätte Ihnen das letzte Stück ſchicken können, aber ich will lieber alles zuſammen nehmen, ſo koſtet es Ein Geld; das Ueberſchickte hat mich ohnehin ſchon 3 Fl. gekoſtet.

Ich habe heute Ihr Schreiben vom 26. erhalten, aber ein ſo gleichgültiges, kaltes Schreiben, welches ich in der That auf die Ihnen überſchriebene Nachricht wegen der guten Aufnahme meiner Oper niemals vermuthen konnte. Ich glaubte (nach meiner Empfindung zu ſchließen) Sie würden vor Begierde kaum das Paquet eröffnen können, um nur geſchwind das Werk Ihres Sohnes beſehen zu können, welches in Wien (nicht platterdings gefallen,) ſondern ſo Lärm macht, daß man gar nichts anderes hören will, und das Theater allzeit von Menſchen wimmelt. Geſtern war ſie zum 4. Mal und Freitag wird ſie wieder gegeben. Allein — Sie hatten nicht ſo viel Zeit. Die ganze Welt behauptet, daß ich durch mein Großſprechen, Kritiſiren die Profeſſori von der Muſik und auch andere Leute zu Feinden habe! — Was für eine Welt? Vermuthlich die Salzburger Welt: denn wer hier iſt, der wird genug das Gegentheil davon ſehen und hören; — und das ſoll meine Antwort darauf ſein. — Sie werden unterdeſſen meinen letzten Brief erhalten haben, und ich zweifle auch gar nicht, daß ich mit künftigem Brief Ihre Einwilligung zu meiner Heirath erhalten werde. Sie können gar nichts dawider einzuwenden haben, — und haben es auch wirklich nicht. Das zeigen Ihre Briefe. Denn ſie iſt ein ehrliches braves Mädchen von guten Eltern, — ich bin im Stande ihr Brod zu verſchaffen, – wir lieben uns und wollen uns. Alles was Sie mir noch geſchrieben haben und allenfalls noch ſchreiben könnten, wäre nichts, als lauter gutmeinender Rath! — welcher ſo ſchön und gut als er immer ſein mag, doch für einen Menſchen, der ſchon ſo weit mit einem Mädchen iſt, nicht mehr paßt. Da iſt alſo nichts aufzuſchieben. Lieber ſich ſeine Sachen recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! — das wird Gott dann allzeit belohnen! Ich will mir nichts vorzuwerfen haben. Nun leben Sie wohl, ich küſſe Ihnen 1000mal die Hände.

199. Mozarteum.

Wien 7. Aug. 1782.

Sie haben ſich ſehr in Ihrem Sohne betrogen, wenn Sie glauben konnten, daß er im Stande ſei eine ſchlechte Handlung zu begehen. Meine liebe Conſtanze, nunmehr Gott ſei Dank meine wirkliche Frau, wußte meine Umſtände und Alles was ich von Ihnen zu erwarten habe, ſchon lange von mir.[*] Ihre Freundſchaft aber und Liebe zu mir war ſo groß, daß ſie gerne mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schickſale aufopferte. — Ich küſſe Ihnen die Hände und danke Ihnen mit aller Zärtlichkeit, die immer ein Sohn für ſeinen Vater fühlte, für die mir gütigſt zugetheilte Einwilligung und väterlichen Segen. — Ich konnte mich aber auch gänzlich darauf verlaſſen; — denn Sie wiſſen, daß ich ſelbſt alles — alles was nur immer gegen ſolch einen Schritt einzuwenden iſt, nur zu gut einſehen mußte — und aber auch, daß ich, ohne mein Gewiſſen und meine Ehre zu verletzen, nicht anders handeln konnte; — mithin konnte ich auch ganz gewiß darauf bauen! — Daher geſchah es auch, daß da ich 2 Poſttage umſonſt auf eine Antwort wartete und die Copulation ſchon auf den Tag (wo ich ſchon alles ſicher wiſſen mußte) feſtgeſetzt war, ich Ihrer Einwilligung ſchon ganz verſichert und getröſtet, mich in Gottes Namen mit meiner geliebten Conſtanze trauen ließ. Den andern Tag bekam ich die 2 Briefe zugleich. — Nun iſt es vorbei! — Ich bitte Sie nun nur um mein zu voreiliges Vertrauen auf Ihre väterliche Liebe um Verzeihung; durch dieſes mein aufrichtiges Geſtändniß haben Sie einen neuen Beweis meiner Liebe zur Wahrheit und Abſcheu vor Lüge. — Mein liebes Weib wird nächſten Poſttag ihren liebſten beſten Schwiegerpapa um ſeinen väterlichen Segen, und ihre geliebte Schwägerin um die fernere Fortdauer ihrer wertheſten Freundſchaft bitten. —

---

[*] Der Vater hatte, indem er die Einwilligung endlich ertheilte, den Sohn darauf aufmerkſam gemacht, wie er nun nicht mehr erwarten könne, daß Wolfgang beitragen werde ihn aus der ungünſtigen Lage zu befreien, in die er ſich nur um ihm fortzuhelfen geſetzt habe; und er möge auch nicht darauf rechnen, von dem Vater jetzt oder künftig noch etwas zu erhalten, und von dieſen Umſtänden auch ſeine Braut in Kenntniß ſetzen. Jahn III, 139, Anm.

Bei der Copulation war kein Menſch als die Mutter und die jüngſte Schweſter, Hr. von Thorwarth als Vormund und Beiſtand von Beiden, Hr. v. Zetto (Landrath) Beiſtand der Braut, und der Gilofsky [von Salzburg] als mein Beiſtand. Als wir zuſammen verbunden wurden, fing ſowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden Alle, ſogar der Prieſter gerührt, und alle weinten, da ſie Zeuge unſerer gerührten Herzen waren. Unſer ganzes Hochzeitfeſt beſtund aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldſtädten gab, — welches in der That mehr fürſtlich als baroniſch war. Nun freuet ſich meine liebe Conſtanze noch hundertmal mehr nach Salzburg zu reiſen! — und ich wette — ich wette, Sie werden ſich meines Glückes erfreuen, wenn Sie ſie werden kennen gelernt haben. Wenn anders in Ihren Augen ſo wie in den meinigen ein gutdenkendes, rechtſchaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann iſt!

Hier ſchicke ich Ihnen einen kurzen Marſch! Wünſche nur daß noch alles zur rechten Zeit kommen möchte, und nach Ihrem Geſchmack ſein. Das erſte Allegro muß recht feurig gehen. Das letzte ſo geſchwind als es möglich iſt. — Meine Oper iſt geſtern wieder (und zwar auf Begehren des Gluck) gegeben worden. Gluck hat mir viele Complimente darüber gemacht. Morgen ſpeiſe ich bei ihm. Sie ſehen wie ich eilen muß. Adieu. Meine liebe Frau und ich küſſen Ihnen 1000mal die Hände.

Sechste Abtheilung.

Figaro. Don Juan. Zauberflöte.

Auguſt 1782 bis Dezember 1791.

200. Mozarteum.

Wien 17. Aug. 1782.

Ich habe letzthin vergeſſen Ihnen zu ſchreiben, daß meine Frau und ich zuſammen am Portiunculatage bei den Theatinern unſere Andacht verrichtet haben. Wenn uns auch wirklich die Andacht nicht dazu getrieben hätte, ſo mußten wir es der Zettel wegen thun, ohne welche wir nicht hätten copulirt werden können. Wir ſind auch ſchon eine geraume Zeit lediger allzeit mitſammen ſowohl in die hl. Meſſe, als zum Beichten und Communiciren gegangen, — und ich habe gefunden, daß ich niemals ſo kräftig gebetet, ſo andächtig gebeichtet und communicirt hätte, als an ihrer Seite; — und ſo ging es ihr auch. — Mit Einem Wort, wir ſind für einander geſchaffen, und Gott, der alles anordnet und folglich auch dieſes alles alſo gefüget hat, wird uns nicht verlaſſen. Wir beide danken Ihnen auf das Gehorſamſte für Ihren väterlichen Segen. Sie werden hoffentlich unterdeſſen den Brief von der meinigen erhalten haben.

Wegen dem Glück habe ich den nämlichen Gedanken, den Sie mein liebſter Vater mir geſchrieben; nur will ich Ihnen noch etwas ſagen. Die Hrn. Wiener (worunter aber hauptſächlich der Kaiſer verſtanden iſt) ſollen nur nicht glauben, daß ich wegen Wien allein auf der Welt ſei. Keinem Monarchen in der Welt diene ich lieber, als dem Kaiſer, aber erbetteln will ich keinen Dienſt. Ich glaube ſo viel im Stande zu ſein, daß ich jedem Hofe Ehre machen werde. Will mich Deutſchland, mein geliebtes Vaterland, worauf ich (wie Sie wiſſen) ſtolz bin, nicht aufnehmen, ſo muß in Gottes Namen Frankreich oder England wieder um einen geſchickten Deutſchen mehr reich werden, — und das zur Schande der deutſchen Nation. Sie wiſſen wohl, daß faſt in allen Künſten immer die Deutſchen diejenigen waren, welche excellirten. Wo fanden ſie aber ihr Glück, wo ihren Ruhm? — In Deutſchland wohl gewiß nicht! — Selbſt Gluck, — hat ihn Deutſchland zu dieſem großen Mann gemacht? — Leider nicht! — Gräfin Thun, Graf Zichi, Baron van Swieten, ſelbſt der Fürſt Kaunitz iſt deßwegen mit dem Kaiſer ſehr unzufrieden, daß er nicht mehr die Leute von Talent ſchätzt und ſie aus ſeinem Gebiet läßt. Letzterer ſagte jüngſthin zum Erzherzog Maximilian, als die Rede von mir war, daß ſolche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen, und ſolche Leute müſſe man nicht aus Deutſchland treiben — beſonders wenn man ſo glücklich iſt, ſie wirklich in der Reſidenzſtadt zu beſitzen. — Sie können nicht glauben wie gütig und höflich der Fürſt Kaunitz mit mir war als ich bei ihm war; — zuletzt ſagte er noch: „Ich bin Ihnen verbunden, mein lieber Mozart, daß Sie ſich die Mühe gegeben haben, mich zu beſuchen“ ꝛc. Sie können auch nicht glauben was ſich die Gräfin Thun, Baron van Swieten und andere Große für Mühe geben mich hier zu behalten, — allein — ich kann auch nicht ſo lange warten — und will auch wirklich nicht ſo auf Barmherzigkeit warten, — finde daß ich eben auch (wenn es ſchon der Kaiſer iſt) ſeine Gnade nicht ſo von Nöthen habe. — Mein Gedanke iſt künftige Faſten nach Paris zu gehen, verſteht ſich nicht ganz ſo auf gerade wohl. — Ich habe deßwegen ſchon an Le Gros [Nr. 101] geſchrieben und erwarte Antwort. — Hier habe ich es auch — beſonders den Großen — ſo im Diſcurs geſagt. — Sie wiſſen wohl, daß man öfters im Reden ſo was hinwerfen kann, welches mehr Wirkung thut, als wenn man es ſo dictatoriſch hindeclamirt. — Wenn ich mich zu dem Concert spirituel und Concert des amateurs engagiren kann; — und dann Scolaren bleiben mir nicht aus — und da ich jetzt eine Frau habe, kann ich ſie leichter und fleißiger verſehen; — dann mit der Compoſition ꝛc.; — und hauptſächlich aber iſt es mir wegen der Opera. — Ich habe mich die Zeit her täglich in der franzöſiſchen Sprache geübt —

und nun ſchon 3 Lectionen im Engliſchen genommen. — In 3 Monaten hoffe ich ſo ganz paſſable die engländiſchen Bücher leſen und verſtehen zu können. — Nun leben Sie recht wohl.

201. Mozarteum.

Wien 24. Aug. 1782.

Sie haben ſich nichts als dasjenige vorgeſtellt was ich wirklich zu thun willens war — und noch willens bin; — und ich muß Ihnen auch ingleichen die Wahrheit bekennen, daß meine Frau und ich von Tag zu Tag auf eine gewiſſe Nachricht gewartet vermöge der Ankunft der Ruſſiſchen Herrſchaften, um unſere vorhabende Reiſe vorzunehmen oder verzögern zu müſſen; und da wir auf dieſe Stunde noch nichts Gewiſſes davon wiſſen, ſo konnte ich Ihnen auch noch nichts davon ſchreiben. Einige ſagen, ſie kommen den 7. September, einige ſagen wieder, ſie kommen gar nicht. Wäre das Letztere, ſo würden wir zu Anfang October ſchon in Salzburg ſein. Kommen ſie aber, ſo iſt es (nach dem Rathe meiner guten Freunde) nicht nur ſehr nothwendig daß ich hier bin, ſondern meine Abweſenheit würde ein wahrer Triumph für meine Feinde und folglich mir höchſt ſchädlich ſein! — Würde ich dann (wie es wahrſcheinlicher Weiſe geſchehen wird) als Meiſter der Prinzeſſin von Würtemberg ernannt, ſo könnte ich leicht auf eine Zeit Erlaubniß erhalten meinen Vater zu beſuchen. Wenn es ja verſchoben werden müßte, ſo wird es niemand leider thun als meinem lieben Weib und mir, — da wir den Augenblick kaum erwarten können unſern liebſten beſten Vater und liebſte Schweſter zu umarmen.

Wegen Frankreich und Engelland haben Sie vollkommen Recht! — Dieſer Schritt wird mir niemals ausbleiben; es iſt beſſer, wenn ich es hier noch ein bischen auswarte. Unterdeſſen können ſich auch in ſelben Ländern die Zeiten ändern.

Vergangenen Dienſtag iſt (nach Gottlob 14tägiger Ausſetzung) meine Oper wieder mit allem Beifall aufgeführt worden.

Mich freut es recht ſehr, daß die Symphonie [Köchel

Nr. 385] nach Ihrem Geſchmack ausgefallen iſt. — Apropos — Sie wiſſen gar nicht (vielleicht aber doch) wo ich logire. Wo glauben Sie? — In dem nämlichen Hauſe wo wir vor 14 Jahren logirt haben, auf der hohen Brücke im Grünwaldiſchen Hauſe; jetzt heißt es aber das Großhauptiſche Haus Nr. 387. Der junge Stephanie iſt geſtern angekommen. Ich war heute bei ihm. Die Eliſabetha Wendling [vgl. S. 93. 137.] iſt auch ſchon hier. — Nun müſſen Sie mir verzeihen daß ich ſchon ſchließen muß; allein ich habe mich beim Hrn. v. Strack verſchwätzet. Ich wünſche in meinem Herzen, daß die Herrſchaften nicht kommen, damit ich bald das Vergnügen haben kann Ihre Hände zu küſſen. Meine Frau weint aus Vergnügen, wenn ſie auf die Salzburger Reiſe denkt. — Leben Sie wohl. — Dero gehorſamſte Kinder W. A. Mozart. Mann und Weib iſt ein Leib.

202. Mozarteum.

Wien 31. Aug. 1782.

Sie wiſſen nicht wie ich mir ſchmeicheln kann, Maeſtro bei der Prinzeſſin zu ſein? — Salieri iſt ja doch nicht im Stande ſie im Clavier zu unterweiſen! — er müßte ſich nur bemühen mir mit jemand Andern in dieſer Sache Schaden zu thun, — das könnte ſein! — Uebrigens kennt mich der Kaiſer; — die Prinzeſſin hätte ſchon das vorige Mal gern von mir gelernt; — und ich weiß, daß in dem Buche, worin die Namen aller die zu ihrer Bedienung beſtimmt ſind, enthalten ſind, auch mein Name ſteht. —

Sie ſagen ich hätte Ihnen nicht geſchrieben im wievielten Stoß daß wir wohnten? — Das muß mir in der That in der Feder ſtecken geblieben ſein; ich ſchreibe Ihnen nun, daß ich im 2. Stock wohne; — wie Sie aber zu dem Gedanken kommen, daß meine hochgeehrteſte Frau Schwiegermutter auch da logiren könnte, das weiß ich nicht; — denn ich habe in der That die Meinige nicht ſo bald geheirathet, um im Verdruß und Zank zu leben, ſondern um Ruhe und Vergnügen zu genießen! — und das konnte auf keine andere Art geſchehen, als ſich von dieſem Hauſe loszumachen. Wir haben ſeit unſerer Heirath ihr zwei Viſiten gegeben, — bei der zweiten aber hat es ſchon wieder Zank und Streit gegeben, ſo daß meine arme Frau zu weinen anfing; ich machte alſo dem Streit gleich ein Ende, da ich zu ihr ſagte es wäre nun Zeit wegzugehen; und ſeitdem waren wir nicht mehr dort und gehen auch nicht mehr hin, bis nicht ein Geburts- oder Namenstag von der Mutter oder den beiden Schweſtern iſt. — Daß Sie mir aber ſchreiben ich hätte Ihnen nicht geſchrieben, an welchem Tag wir getraut worden — muß ich um Verzeihung bitten; — entweder hat Sie diesmal Ihr Gedächtniß betrogen und da dürfen Sie ſich nur die Mühe nehmen, unter meinen Briefen den vom 7. Auguſt hervorzuſuchen, ſo werden Sie ganz klar und deutlich darin finden, daß wir Freitags am Portiuncula-Tage gebeichtet haben und Sonntag darauf als den 4. geheirathet haben; — oder Sie haben dieſen Brief gar nicht erhalten, welches aber auch nicht leicht ſein kann, weil Sie damit den Marſch erhalten und mir auch unterſchiedliches darauf geantwortet haben. — Nun habe ich eine Bitte an Sie. — Die Baron Waldſtädten wird von hier wegreiſen — und möchte ein gutes kleines Pianoforte haben. Ich weiß den Namen des Claviermachers in Zweibrücken nicht mehr, und da wollte ich Sie gebeten haben eins bei ihm zu beſtellen; — es müßte aber in Zeit eines Monats oder längſtens 6 Wochen fertig ſein und der nemliche Preis wie das vom Erzbiſchof. — Dann wollte ich Sie auch bitten, mir Salzburger Zungen mit nächſter Gelegenheit oder Poſtwagen (wenn es wegen der Mauth möglich iſt) zu ſchicken. — Ich habe der Frau Baronin viel Verbindlichkeit, und der Discours war einmal eben von Zungen, und da ſagte ſie, daß ſie ſie gerne einmal probiren möchte, und ich habe mich offrirt ihr damit aufzuwarten. — Wenn es ſonſt etwa noch was gäbe, welches ihr eine Seltenheit ſein könnte und Sie wollten es mir ſchicken, ſo würden Sie mich in der That ſehr verbinden — ich möchte ihr recht gerne ſo eine Freude machen. Die Bezahlung dafür kann ich Ihnen durch den Peiſſer wieder gut machen oder ſie auf die perſönliche Zuſammenkunft ſparen. —

Könnte ich nicht Schwarzreuter bekommen? —

P. S. Wenn Sie ohnehin der Baaſe [in Augsburg] ſchreiben, ſo bitte ich von uns beiden ein Compliment zu vermelden. Addio.

203. Mozarteum.

Wien 11. Sept 1782.

Ich danke Ihnen verbindlichſt für die mir geſchickten Zungen, — ich habe 2 der Frau Baronin gegeben und die andern 2 für mich behalten und morgen wollen wir ſie verkoſten. — Haben Sie die Güte mir zu ſchreiben wie Sie es mit der Bezahlung dafür gehalten haben wollen. — Wenn Sie mir auch Schwarzreuter zuwege bringen können, ſo machen Sie mir in der That ſehr viel Vergnügen. — Die Jüdin Eskeles wird freilich ein ſehr gutes und nützliches Inſtrument zur Freundſchaftstrennung zwiſchen dem Kaiſer und ruſſiſchem Hofe geweſen ſein, — denn ſie iſt wirklich vorgeſtern nach Berlin geführt worden, um dem König das Vergnügen ihrer Gegenwart zu ſchenken. — Die iſt alſo eine Haupt-Sau, — denn ſie war auch die einzige Urſache an dem Unglück des Günthers; — wenn das ein Unglück iſt, 2 Monate in einem ſchönen Zimmer (nebſt Beibehaltung aller ſeiner Bücher, ſeinem Fortepiano ꝛc.) Arreſt zu haben, ſeinen vorigen Poſto zu verlieren, dann aber in einem andern mit 1200 Fl. Gehalt angeſtellt zu werden; denn er iſt geſtern nach Hermannſtadt abgereiſt. — Doch — ſolch eine Sache thut einem ehrlichen Manne immer wehe und nichts in der Welt kann ſo was erſetzen. — Nur ſollen Sie daraus erſehen, daß er nicht ſo ein ſehr großes Verbrechen gethan hat, — ſein ganzes Verbrechen iſt — etourderie, Leichtſinnigkeit, — folglich zu wenig ſcharfe Verſchwiegenheit, — welches freilich ein großer Fehler bei einer Cabinets-Perſon iſt. — Obwohl er nichts von Wichtigkeit Jemand anvertrauet, ſo haben doch ſeine Feinde, wovon der erſte der geweſene Statthalter Gr. v. Herber-Stein iſt, es ſo gut und fein anzuſtellen gewußt, daß der Kaiſer, welcher ſo ein ſtarkes Vertrauen zu ihm gehabt hat, daß er ſtundenweiſe mit ihm Arm in Arm auf und ab gegangen, ein deſto ſtärkeres Mißtrauen in ihm bekam. —

Zu dieſem allen kam die Sau-Eskeles (eine geweſene Amantie vom Günther) und beſchuldigte ihn auf das ſtärkſte; — bei der Unterſuchung der Sache kam es aber ſehr einfältig für die Herrn heraus, — der große Lärm von der Sache war ſchon gemacht. — Die großen Herrn wollen niemals Unrecht haben — und mithin war alſo das Schickſal des armen Günthers, den ich von Herzen bedauere, weil er ein ſehr guter Freund von mir war, und (wenn es beim Alten geblieben wäre) mir gute Dienſte beim Kaiſer hätte thun können. — Stellen Sie ſich vor wie fremd und unerwartet es mir war und wie nahe es mir ging. Stephanie — Adamberger — und ich waren Abends bei ihm beim Souper und den andern Tag wurde er in Arreſt genommen. — Nun muß ich ſchließen, denn die Poſt möchte mir davonlaufen.

Meine Frau geht in das 91. Jahr.

204. Mozarteum.

Wien 25. Sept. 1782.

Ich habe Ihr Letztes vom 20. dieſes richtigſt erhalten und hoffe Sie werden meine 4 Zeilen (woraus Sie nichts als unſer Wohlbefinden haben vernehmen können) auch erhalten haben. Ein wahrlich komiſcher Zufall! — Wer kann aber für Sachen, die zutreffen — die ſich ereignen können! — Hr. Gabel, welcher vor etlichen Tagen hier angekommen, iſt wirklich bei mir und wartet bis ich mit dem Briefe fertig bin, um mir meine Sonaten auf der Violine zu accompagniren, die er nach ſeinem Sagen gut ſpielen muß. Auf dem Horn hat er mir ſchon geblaſen und weniger als nichts gemacht. Was ich ihm zu thun im Stande bin, werde nicht unterlaſſen; — genug daß ich Ihr Sohn bin. Er empfiehlt ſich Ihnen beiderſeits.

Daß die unnöthigen Bildereien, die vielen Opfertafeln und Inſtrumentalmuſik ꝛc. (was hier geſchehen wird) bei Ihnen ſchon abgekommen ſind, war mir etwas Neues. Da glaubt der Erzbiſchof vermuthlich ſich dadurch beim Kaiſer einzuſchmeicheln; aber ich glaube ſchwerlich, daß dieſe ſeine Politik von großem Nutzen ſein mag. — Ja, — ich kann niemand auf mich warten ſehen, ich warte auch nicht gerne; mithin muß ich mir die Beſchreibung der Baroneſſe v. Waldſtadten ſchon auf das nächſte Mal ſparen und Ihnen nun eine ſehr nothwendige Bitte thun. Ich bitte aber Folgendes unter uns zu behalten, wegen dem Orte wo ich bin. Der Preußiſche Geſandte Riedeſel hat zu mir geſchickt, daß er vom Berliner Hof den Auftrag hätte, meine Oper: „Die Entführung aus dem Serail“ nach Berlin zu ſchicken; mithin möchte ich ſie abſchreiben laſſen und die Belohnung für die Muſik wird ſchon erfolgen. Ich habe gleich verſprochen ſie copiren zu laſſen. Nun da ich die Oper nicht habe, müßte ich ſie vom Copiſten entlehnen, welches ſehr ungelegen wäre, da ich ſie nicht 3 ganze Tage ſicher behalten könnte, indem öfters der Kaiſer darum ſchickt (welches erſt geſtern geſchehen) und ſie dann auch öfters gegeben wird, da ſie nun wirklich ſchon 10 Mal ſeit dem 16. Auguſt iſt gegeben werden. Mithin wäre mein Gedanke ſie in Salzburg copiren zu laſſen, wo es heimlicher und wohlfeiler geſchehen könnte! — Ich bitte Sie alſo ſie gleich in die Partitur rein ſchreiben zu laſſen, aber auch mit vieler Eile — und wenn Sie (da Sie ſie mir ſchicken) die Copiaturkoſten melden wollen, wird ſodann durch Hrn. Peiſſer die Bezahlung gleich entrichtet werden.

203. A. Artaria in Wien.

Allerliebſte, Allerbeſte, Allerſchönſte,
Vergoldete, verſilberte, und verzuckerte
Wertheſte und ſchätzbarſte
Gnädige Frau
Baroninn!*

Hier habe ich die Ehre Euer Gnaden das bewußte Rondo ſammt den 2 Theilen von den Comedien und dem Bändchen Erzählungen zu ſchicken. Ich habe geſtern einen großen Bock geſchoſſen! — Es war mir immer als hätte ich noch etwas zu ſagen — allein meinem dummen Schädel wollte es nicht einfallen! Und das war mich zu bedanken, daß ſich Euer Gnaden gleich ſo viele Mühe wegen dem ſchönen Frack gegeben

---

* Die Adreſſe lautet: „A Madame Madame la Baronne de Waldstætten née de Scheffer à Leopoldstadt.“

— und für die Gnade, mir ſolch einen zu verſprechen! — Allein mir fiel es nicht ein; wie dies dann mein gewöhnlicher Fall. — Mich reut es auch oft, daß ich nicht anſtatt Muſik die Baukunſt erlernt habe, denn ich habe öfters gehört, daß derjenige der beſte Baumeiſter ſei, dem nichts einfällt. — Ich kann wohl ſagen, daß ich ein recht glücklicher und unglücklicher Menſch bin! — Unglücklich ſeit der Zeit da ich Euer Gnaden ſo ſchön friſirt auf dem Ball ſah! — denn — meine ganze Ruhe iſt nun verloren! — nichts als Seufzen und Aechzen! — Die übrige Zeit die ich noch auf dem Ball zubrachte, konnte ich nichts mehr tanzen, — ſondern ſprang; das Souper war ſchon beſtellt — ich aß nicht, — ſondern ich fraß. — die Nacht durch anſtatt ruhig und ſanft zu ſchlummern — ſchlief ich wie ein Ratz und ſchnarchte wie ein Bär! — und (ohne mir viel darauf einzubilden) wollte ich faſt darauf wetten, daß es Euer Gnaden à proportion eben auch ſo ging! — Sie lächeln? — werden roth? — o ja — ich bin glücklich! — mein Glück iſt gemacht! — Doch ach! wer ſchlägt mich auf die Achſeln? — wer guckt mir in mein Schreiben? — auweh, auweh, auweh! — mein Weib! — Nun in Gottes Namen; ich hab ſie einmal, und muß ſie behalten! Was iſt zu thun? — Ich muß ſie loben — und mir einbilden, es ſei wahr! — Glücklich bin ich, weil ich keine Aurnhammer brauche, um Euer Gnaden zu ſchreiben wie Hr. v. Taiſen, oder wie er heißt (ich wollte er hätte gar keinen Namen!), denn ich hatte an Euer Gnaden ſelbſt etwas zu ſchicken. — Und außer dieſem hätte ich Urſache gehabt Euer Gnaden zu ſchreiben; doch das traue ich mir in der That nicht zu ſagen; — doch warum nicht? — Alſo Courage! — Ich möchte Euer Gnaden bitten, daß — pfui Teufel, das wäre grob! — A propos; kennen Euer Gnaden das Liedchen nicht?

Ein Frauenzimmer und ein Bier
Wie reimt ſich das zuſammen? —
Das Frauenzimmer beſitzt ein Bier,
Davon ſchickt ſie ein Bluzer mir
So reimt es ſich zuſammen.

Nicht wahr das hätte ich recht fein angebracht? — Nun aber senza burle. Wenn mir Euer Gnaden auf heute Abends einen Bluzer zukommen laſſen könnten, ſo würden Sie mir eine große Gnade erweiſen. — Denn meine Frau iſt — iſt — iſt und hat Gelüſte — und aber nur zu einem Bier, welches auf engliſche Art zugerichtet iſt! — Nun brav, Weiberl! — Ich ſehe endlich daß Du doch zu etwas nütze biſt! — Meine Frau, die ein Engel von einem Weibe iſt, und ich, der ich ein Muſter von einem Ehemann bin, küſſen beide Euer Gnaden 1000mal die Hände und ſind ewig Dero getreue Vaſallen

Mozart Magnus corpore parvus
et
Constantia omnium uxorum pulcherrima
et prudentissima.

Wien 2. Oct. 1782.

An die Aurnhammer bitte kein Compliment.

206. Mozarteum.

Wien 5. Oct. 1782.

Ich kann auch nichts als die Hauptſache beantworten, weil ich erſt dieſen Augenblick Ihren Brief erhalten, woraus ich leider das Gegentheil von dem was ich vermuthen konnte, erſehen mußte. Ich war ſelbſt beim Hr. Baron v. Riedeſel, welcher ein charmanter Mann iſt, und verſprach ihm (voll Vertrauen daß die Oper ſchon beim Abſchreiben ſein wird) ſie ihm zu Ende dieſes Monats oder längſtens zu Anfang Novembers zu liefern. Ich bitte Sie alſo zu ſorgen daß ich ſie bis dahin haben kann. Um Ihnen aber alle Sorge und Bedenklichkeit zu nehmen, die ich mit dankbarſtem Herzen als einen Beweis Ihrer väterlichen Liebe verehre, ſo kann ich Ihnen nichts Ueberzeugenderes ſagen, als daß ich dem Hrn. Baron recht ſehr verbunden bin, daß er die Oper von mir und nicht vom Copiſten begehrt hat, von welchem er ſie alle Stunde um baares Geld hätte haben können; und überdies wäre es mir ſehr leid, wenn mein Talent mit einmal bezahlt werden könnte — beſonders mit hundert Ducaten! — Ich werde dermalen (nur weil es nicht nöthig iſt) niemanden nichts ſagen. Wird ſie, wie ganz zuverläſſig (und welches mir auch das Liebſte dabei iſt) aufgeführt, ſo wird man es ganz ſicher erfahren, mich aber deswegen meine Feinde nicht auslachen, mich nicht als einen ſchlechten Kerl behandeln und mir nur gar zu gern eine Oper zu ſchreiben geben wenn ich nur will; — welches letztere ich aber ſchwerlich wollen werde. Denn — ich werde eine Oper ſchreiben, aber nicht um mit hundert Ducaten zuzuſehen wie das Theater in 14 Tagen dadurch viermal ſo viel gewinnt; — ſondern ich werde meine Oper auf meine Unkoſten aufführen, in drei Vorſtellungen wenigſtens 1200 Fl. machen, — und dann kann ſie die Direction um 50 Ducaten haben; wo nicht, ſo bin ich bezahlt und kann ſie überall anbringen. Uebrigens hoffe ich, werden Sie noch niemals einige Spur von Neigung zu einer ſchlechten Handlung bei mir bemerkt haben. Man muß keinen ſchlechten Kerl machen, — aber auch keinen dummen, der andern Leuten von ſeiner Arbeit, die ihm Studium und Mühe genug gekoſtet hat, den Nutzen ziehen läßt und allen fernern Anſpruch darauf aufgibt.

Geſtern iſt der Großfürſt angekommen. — Nun iſt ſchon der vornehme Claviermeiſter für die Prinzeſſin benannt. Ich darf Ihnen nur ſeine Beſoldung nennen, ſo werden Sie auch leicht daraus die Stärke des Meiſters ſchließen können: 400 baare Gulden. Er heißt Summerer. — Wenn es mich verdrießen könnte, ſo würde ich das Möglichſte thun um es mir nicht merken zu laſſen; ſo aber darf ich mich Gott Lob und Dank nicht verſtellen, weil — mich nur das Gegentheil verdrießen konnte und ich natürlicher Weiſe eine abſchlägige Antwort hätte geben müſſen, welches immer unangenehm iſt, wenn man ſich in dem traurigen Fall befindet ſie einem großen Herrn thun zu müſſen. — Ich bitte Sie noch einmal um die möglichſte Eilfertigkeit wegen der Copiatur meiner Oper. —

P. S. Mein liebes Weib küßt Ihnen die Hände. — Das Kreuz welches meine Schweſter von der Baronin Waldſtädten bekommen, haben wir den Tag vorher, ehe ſie es ihr ſchickte, geſehen. Ich habe heute mit dem Poſtwagen 5 Bücher 12 liniirtes Papier abgeſchickt. — Ob und wann die Baronin auf das Land geht, wiſſen wir und vielleicht auch ſie ſelbſt noch nicht. Sobald ich es aber wiſſen werde, ſo werde ich es Ihnen ſogleich ſchreiben. Adieu.

207. Mozarteum.

Wien 12. Oct. 1782.

Wenn ich hätte vorſehen können, daß die Copiſten in Salzburg ſo viel zu thun haben; ſo würde ich mich doch entſchloſſen haben, die Oper hier copiren zu laſſen. Nun muß ich halt zum Herrn Geſandten gehen und ihm die wahre Urſache entdecken. Doch bitte ich Sie Ihr Möglichſtes zu thun, daß ich ſie bald erhalte. Wie eher, je lieber. Sie glauben, ich würde von keinem Copiſten in Wien ſie in ſo kurzer Zeit erhalten; und ich wollte ſie doch vom Theatercopiſten in Zeit von acht Tagen, oder längſtens zehn Tagen bekommen. Daß Gatti [Librettiſt, vgl. Nr. 216] der Eſel, den Erzbiſchof gebeten, eine Serenada ſchreiben zu dürfen, macht ihn ſchon würdig dieſen Namen tragen zu dürfen, und mich vermuthen, daß er auch auf ſeine Gelehrſamkeit in der Muſik anzuwenden wäre.

Sie ſchreiben daß 400 Fl. jährlich gewiſſes Geld nicht zu verachten ſeien. Wenn ich nebenbei mich gut hinauf arbeiten kann und folglich dieſe 400 Fl. als eine Beihülfe anſehe, ſo iſt es ganz gewiß; doch iſt hier leider dieſer Fall nicht. Hier iſt mein beſtes Einkommen 400 Fl. — alles was ich ſonſt verdienen kann, muß ich als eine Beihülfe anſehen, und zwar als eine ſehr unſichere und folglich ſehr geringe Beihülfe, — weil Sie leicht vermuthen können, daß man mit einer ſolchen Schülerin wie eine Prinzeſſin iſt, nicht ſo verfahren kann wie mit einer anderen Dame. Wenn es ſo einer Prinzeſſin eben nicht gelegen iſt, ſo hat man die Ehre zu warten. Sie logirt bei den Saleſianerinnen auf der Wieden. Will man nicht zu Fuße gehen, ſo hat man wenigſtens die Ehre einen Zwanziger hin und her zu bezahlen. Da bleiben mir von meiner Beſoldung noch 304 Fl. übrig, — NB. wenn ich die Woche nur dreimal Lection gebe. — Muß ich alſo warten, — ſo verſäume ich unterdeſſen meine andern Scolaren oder andere Geſchäfte (womit ich mir leicht mehr als 400 Fl. verdienen kann). Will ich herein, — ſo muß ich doppelt mein Geld verfahren, weil ich wieder hinaus muß. Bleib ich draußen, — und iſt es, wie ohne Zweifel Vormittag, kömmt die Mittagszeit — ſo kann ich auch die Ehre haben in einem Wirthshauſe ſchlecht und theuer zu eſſen, — kann durch das Verſäumen anderer Lectionen ſie gar verlieren, — da Jeder ſein Geld für ſo gut hält, als der Prinzeſſin ihres; und verliere auch dabei die Zeit und die Laune mir mit der Compoſition deſto mehr zu verdienen. Einem großen Herrn zu dienen (das Amt mag ſein was es für eins wolle) gehört eine Bezahlung dazu, durch welche man im Stande iſt, ſeinem Herrn allein zu dienen, — und nicht nöthig hat ſich vor Mangel durch Nebenverdienſte zu ſichern. Vor Mangel muß ſchon geſorgt ſein. — Glauben Sie nur nicht daß ich ſo dumm ſein werde Jemanden das zu ſagen, was ich Ihnen ſchreibe. Aber glauben Sie auch ſicher, daß der Kaiſer ſeine Schmutzigkeit ſelbſt fühlt — und nur aus dieſer Urſache mich umgangen hat. Hätte ich angehalten, ich wäre es gewiß; aber nicht mit 400 Fl. — aber auch nicht mit ſo viel als es billig wäre. Ich ſuche aber keine Scolaren, ich kann ihrer genug haben; — und ihrer zwei — ohne mir die geringſte Ungelegenheit oder Verhinderniß zu machen, geben mir ſo viel als — die Prinzeſſin ihrem Meiſter, der dann keine andere Ausſicht dabei hat, als daß er ſein Lebtag nicht verhungern wird. Sie wiſſen wohl wie gemeiniglich Dienſte von großen Herrn belohnt werden. Nun muß ich ſchließen, denn die Poſt geht ab. —

208. Mozarteum.

Wien 19. Oct. 1782.

Ich muß ſchon wieder in Eile ſchreiben; ich verſtehe nicht, ſonſt habe ich Freitags nach Tiſch ſchon allzeit richtig einen Brief von Ihnen gehabt, — jetzt mag ich ſchicken wie ich will, ſo bekomme ich ihn doch erſt am Samſtag Abends. Wegen meiner Oper iſt es mir ſehr leid, daß Sie ſo viele Mühe damit haben. — Ja wohl habe ich, und zwar zu meiner großen Freude (denn Sie wiſſen wohl daß ich ein

Erz-Engelländer bin) Engellands Siege gehört!* — Heute iſt der ruſſiſche Hof wieder abgereiſt, letzthin wurde ihm meine Oper gegeben, wo ich für gut befunden, wieder an das Clavier zu gehen und zu dirigiren; theils um das ein wenig in Schlummer geſunkene Orcheſter wieder aufzuwecken, theils um mich (weil ich eben hier bin) den anweſenden Herrſchaften als Vater von meinem Kinde zu zeigen. — Mein liebſter Vater! ich muß Ihnen geſtehen, daß ich es kaum erwarten kann Sie wieder zu ſehen, und Ihre Hände zu küſſen; — wollte auch aus dieſem Triebe bis 15. November als an Ihrem Namenstage in Salzburg ſein; allein — nun fängt die beſte Zeit hier an. Die Herrſchaften kommen vom Lande, und nehmen Lection. Die Academien fangen auch an; bis die erſten Tage Dezember müßte ich doch wieder in Wien ſein. Wie hart würde meinem Weibe und mir eine ſo baldige Abreiſe ſein. Wir möchten halt lieber länger die Gegenwart unſeres lieben Vaters und unſerer lieben Schweſter genießen! Nun kömmt es auf Sie an, ob Sie uns gerne auf lange oder kurze Zeit haben? — Wir dächten das Frühjahr bei Ihnen zuzubringen. Meinem lieben Weibe darf ich Salzburg nicht nennen, ſo iſt ſie ſchon ganz vor Freude außer ſich! — Der Balbier von Salzburg (und nicht von Sevilla) war bei mir, und richtete mir ſchöne Grüße von Ihnen, von meiner Schweſter und von der Katherl aus.

209. Mozarteum.

Wien 26. Oct. 1782.

So gerne ich die Poſt nehmen und alla Wolfgang Mozart nach Salzburg fliegen möchte, ſo iſt es aber wirklich unmöglich, weil ich (ohne meine Perſon zu ruiniren) nicht vor dem 3. November von hier weg kann, da die Fräulein **Aurnhammer** (die ich zur Baronin **Waldſtädten** ins Haus gebracht habe, welche ihr Koſt und Quartier giebt) an dieſem Tage im Theater Academie giebt, und ich mit ihr zu ſpielen verſprochen habe. Meine und meines Weibes gränzenloſe Begierde Ihnen die Hände zu küſſen und unſere liebe Schweſter zu umarmen, wird uns das Möglichſte thun machen, dieſes Glück und Vergnügen auf das Bäldeſte genießen zu können. Genug, mehr kann ich nicht im Voraus ſagen, als daß der Monat November den Salzburgern die etwa meine Gegenwart nicht vertragen können, nicht günſtig iſt. Ich habe auch viele Sachen, die Muſik betreffend mit Ihnen mein liebſter Vater zu reden.

---

* Bei Gibraltar im September 1782 gegen die mit unerhörten Mitteln von der Land- wie Seeſeite zugleich ſtürmenden Spanier.

Die Oper heften oder binden zu laſſen, iſt mir gleichgültig; mit blauem Papier würde ich ſie binden laſſen. Aus der Schrift werden Sie abnehmen, daß ich entſetzlich eilen muß. Es iſt ſchon 7 Uhr und ungeachtet allem Schicken habe ich erſt den Augenblick den Brief erhalten. Nun Adieu, ich und liebes Weib küſſen Ihnen 1000mal die Hände.

210. Mozarteum.

Wien 15. Nov. 1782.

Wir befinden uns in einer ziemlichen Verlegenheit. Ich ſchrieb Ihnen letzten Samſtag nicht mehr weil ich Montags gewiß abzureiſen glaubte. Allein Sonntags fiel eine ſo elende Witterung ein, daß man kaum in der Stadt mit den Wägen fortkommen konnte. Montags wollte ich doch noch Nachmittags weg, allein auf der Poſt ſagte man mir daß man nicht allein 4 oder 5 Stunden an einer Station zu fahren hatte, ſondern daß man gar nicht fortkommen folglich umkehren müſſe. Der Poſtwagen mit 8 Pferden hat nicht die erſte Poſtſtation erreicht, ſondern iſt wieder zurück gekommen. Nun habe ich Morgen weg wollen, allein meine Frau hat heute einen ſtarken Kopfweh bekommen, und obwohl ſie mit aller Gewalt weg will, ſo traue ich es mir doch nicht bei dieſer Witterung mit ihr zu wagen. Ich erwarte alſo noch ein Schreiben von Ihnen, unterdeſſen wird es wohl hoffentlich beſſer zu reiſen ſein und dann gleich weg. Denn das Vergnügen Sie, mein liebſter Vater, wieder zu umarmen, geht mir vor Allem vor. Die Scolaren können ſchon 3 oder 4 Wochen auf mich warten; denn die Gräfinnen Zichi und

Rumbeck ſind vom Lande zurückgekommen und haben ſchon um mich geſchickt, — und es iſt nicht zu glauben, daß ſie unterdeſſen einen andern Meiſter nehmen werden Weil ich nun nicht ſo glücklich habe ſein können, Ihnen mündlich meinen Glückwunſch machen zu können ſo mache ich ihn ſammt meiner Frau und zukünftigem Enkel oder Enkelin ſchriftlich. Wir wünſchen Ihnen langes, vergnügtes Leben, Geſundheit und Zufriedenheit — und was Sie ſich ſelbſt wünſchen.

211. Mozarteum.

Wien 20. Nov. 1782.

Ich ſehe wohl leider daß ich mir das Glück Sie zu umarmen bis Frühjahr erſparen muß, denn die Scolaren laſſen mich abſolument nicht weg, — und in der That iſt für meine Frau dermalen die Witterung zu kalt. Alle Leute bitten mich, ich ſoll es nicht wagen; — bis Frühjahr (denn ich nenne Frühjahr ſchon März — oder längſtens anfangs April — weil ich nach meinen Umſtänden rechne) bis dahin können wir ganz gewiß nach Salzburg reiſen, denn vor Monat Juni wird meine Frau nicht ins Kindbett kommen. Heute alſo packe ich wieder aus, denn ich ließ alles gepackt, bis ich Nachricht von Ihnen erhalten konnte. Denn wenn Sie verlangt hätten, daß wir kommen ſollten, — buſch weg — und keinem Menſchen was geſagt — um Ihnen zu zeigen, daß die Schuld nicht an uns iſt. Mr. und Madame Fiſcher nebſt der alten Frau können mir am beſten bezeugen wie leid es mir that, dieſe Reiſe jetzt nicht machen zu können. Geſtern hat die Prinzeſſin Eliſabeth (weil ihr Namenstag war) vom Kaiſer 90000 Fl. zum Präſent bekommen, nebſt einer goldenen Uhr mit Brillanten beſetzt, und iſt als öſtreichiſche Erzherzogin erklärt worden; wird nun folglich Ihre königliche Hoheit betitelt. Der Kaiſer iſt wieder aufs Neue mit dem Fieber überfallen worden. — Ich fürchte, er wird nicht mehr lang leben, und wünſche, daß ich mich betrüge. — Die Madame Zeiſig geborne de Luca, welche mit ihrem Mann in Salzburg war und im Theater das Salterium geſpielt hat, iſt hier und gibt Schlackacademie. Sie hat mir eine ſchriftliche Einladung geſchickt und mich gebeten, ich möchte gut von ihr ſprechen, denn es ſei ihr an meiner Freundſchaft viel gelegen. —

212. Mozarteum.

Wien 21. Dez. 1782.

So groß meine Sehnſucht war nach drei Wochen Stillſchweigen endlich wieder einen Brief von Ihnen zu leſen, ſo ſehr betroffen war ich über den Inhalt als ich ihn las; — kurzum, wir haben uns Beide in gleich ängſtlicher Lage befunden! Sie müſſen wiſſen daß ich auf Ihr letztes Schreiben den 4. Dezember geantwortet habe, folglich in acht Tagen Antwort erwartet habe. Es kam nichts; — gut ich glaubte Sie hätten eben nicht Zeit gehabt und weil ich ſo ein wenig etwas — Angenehmes für uns — in Ihrem Brief las, ſo dachten wir faſt, Sie kämen ſchon! — Den folgenden Poſttag war wieder nichts für mich da, — ich wollte ungeachtet deſſen ſchreiben, wurde aber unvermuthet zur Gräfin Thun gerufen und folglich verhindert; nun fing unſere Angſt an! Wir tröſteten uns aber mit dieſem, daß doch Jemand von Ihnen wenigſtens geſchrieben haben würde; nun endlich kam heute Ihr Brief, woraus ich ſehe, daß Sie mein letztes Schreiben nicht erhalten haben; auf der Poſt iſt es mir nicht glaublich daß er kann verloren gegangen ſein; es muß alſo die Magd das Geld in Sack geſteckt haben! — aber bei Gott ich wollte lieber einer ſolchen Canaille 6 Kreuzer ſchenken, als ſo mal à propos meinen Brief zu verlieren; — und allezeit iſt es doch nicht möglich daß man ſelbſt geben kann. Wir haben nun aber eine andere Magd, und dieſer habe ich ſchon eine ganze Predigt deswegen gemacht. — Was mich am meiſten dabei ärgert, iſt daß Sie beide ſo viel dabei ausgeſtanden und daß ich mich nicht alles mehr ſo genau erinnere, was ich geſchrieben. Das weiß ich daß ich denſelben Abend zum Gallizin in die Academie gegangen; — daß ich Ihnen unter andern geſchrieben daß mein armes Weiberl ſich unterdeſſen mit einem kleinen Silhouetten-Portrait von

Ihnen begnügen muß, welches ſie immer bei ſich im Sack trägt und des Tages wohl 20mal kußt; — und daß wenn Sie eine Gelegenheit finden, Sie die Gute haben möchten, mir die neue Sinfonie, die ich Ihnen für den Hafner geſchrieben, zu ſchicken. Wenn ich ſie nur bis die Faſten habe, denn ich möchte ſie gerne in meiner Academie machen. Daß Sie vielleicht begierig zu wiſſen wären, was denn das für ein kleines Silhouetten-Portrait ſei? — Ja? und daß ich aber auch gerne wiſſen möchte, was Sie denn ſo Nothwendiges mit mir ſprechen wollten? — und wegen dem Frühjahr! — Das iſt alles was ich mich erinnere; — verdammt ſei das Menſch! denn ich kann nicht wiſſen ob nicht doch etwas darin geſtanden, welches mir eben nicht lieb wäre, wenn es in andere Hände käme. Ich glaube aber nicht und hoffe es nicht und bin nur vergnügt und zufrieden, daß Sie ſich beide geſund befinden. Meine Frau und ich befinden uns Gott Lob und Dank recht gut.

Iſt es wahr daß der Erzbiſchof nach dem neuen Jahr nach Wien kommt? — Die Gräfin Litzow iſt ſchon 3 Wochen hier und ich hab es erſt geſtern erfahren; Prinz Gallizin hat es mir geſagt. Ich bin auf alle ſeine Concerte engagirt, werde allzeit mit ſeiner Equipage abgeholt und nach Haus geführt und dort auf die nobelſte Art von der Welt tractirt. — Den 10. iſt meine Oper wieder mit allem Beifall und zwar zum 14. Male aufgeführt worden und war ſo voll wie das erſte Mal — oder vielmehr wie — allzeit. Graf Roſenberg hat mich beim Gallizin ſelbſt angeredet, ich möchte doch eine wälſche Oper ſchreiben. Ich habe ſchon Commiſſion gegeben um von Italien die neueſten Opere buffe Bücheln zur Wahl zu bekommen, habe aber noch nichts erhalten. An Ignaz Hagenauer habe deßwegen ſelbſt geſchrieben. Auf Oſtern kommen wälſche Sänger und Sängerinnen hierher. Ich bitte Sie, ſchicken Sie mir doch die Adreſſe an Lugiati nach Verona [S. 125], ich möchte es auf dieſer Seite auch probiren.

Letzthin iſt eine neue Oper oder vielmehr eine Comödie mit Arietten vom Umlauf aufgeführt worden, betitelt „Welche iſt die beſte Nation?“ — Ein elendes Stück, welches ich hätte ſchreiben, aber nicht angenommen habe, mit dem Zuſatze, daß wer es ſchreibt ohne es ganz abändern zu laſſen, Gefahr läuft ausgepfiffen zu werden. Und wäre es nicht Umlauf geweſen, ſo wäre es gewiß ausgepfiffen worden; ſo iſt es aber nur ausgeziſcht worden. Es war aber kein Wunder, denn auch mit der ſchönſten Muſik würde man es nicht aushalten können; ſo iſt aber zum Ueberfluß die Muſik auch dabei ſo ſchlecht, daß ich nicht weiß ob der Poet oder Componiſt den Preis des Elends davon tragen wird. Es iſt ſchandenhalber das 2. Mal noch gegeben worden, glaube aber es wird nun punctum satis ſein. —

213. Mozarteum.

Wien 28. Dez. 1782.

Ich muß in größter Eile ſchreiben, weil es ſchon halb 6 Uhr iſt und ich mir um 6 Uhr Leute herbeſtellt habe um eine kleine Muſik zu machen. Ueberhaupt habe ich ſoviel zu thun, daß ich oft nicht weiß wo mir der Kopf ſteht. Der ganze Vormittag bis 2 Uhr geht mit Lectionen herum, dann eſſen wir, nach Tiſch muß ich doch eine kleine Stunde, meinem armen Magen zur Digeſtion vergönnen; dann iſt der einzige Abend wo ich etwas ſchreiben kann und der iſt nicht ſicher, weil ich öfters zu Academien gebeten werde. Nun fehlen noch 2 Concerte zu den Subſcriptionsconcerten. Die Concerte ſind eben das Mittelding zwiſchen zu ſchwer und zu leicht, ſind ſehr brillant, angenehm in die Ohren, natürlich, ohne in das Leere zu fallen; hie und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten, doch ſo daß die Nichtkenner damit zufrieden ſein müſſen ohne zu wiſſen warum. — Ich theile Billetter aus gegen baare 6 Ducaten. — Nun vollende ich auch den Clavierauszug meiner Oper, welcher im Stich herauskommen wird, und zugleich arbeite ich an einer Sache, welche ſehr ſchwer iſt, das iſt an einem Bardengeſang vom Denis über Gibraltar [vgl. S. 388]. Das iſt aber ein Geheimniß, denn eine ungariſche Dame will dem Denis dieſe Ehre erweiſen. — Die Ode iſt erhaben, ſchön, alles was Sie wollen, allein zu übertrieben ſchwülſtig für meine feine Ohren [Jahn III, 334]. Aber was wollen Sie! — Das Mittelding, das Wahre in allen Sachen kennt und ſchätzt man jetzt nimmer; um Beifall zu erhalten, muß man Sachen ſchreiben, die ſo verſtändlich ſind, daß es ein Fiacre nachſingen könnte, oder ſo unverſtändlich, daß es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Menſch verſtehen kann, gerade eben deswegen gefällt. — Es iſt nicht dieſes was ich mit Ihnen ſprechen wollte, ſondern ich hätte Luſt ein Buch, eine kleine muſikaliſche Kritik mit Exempeln zu ſchreiben, aber n. b. nicht unter meinem Namen. — Hier iſt ein Einſchluß von der Baronin Waldſtädten [Nr. 175 ff.], welche auch befürchtet, es möchte ihr ein 2. Brief liegen bleiben, denn Sie müſſen ihren letzten Brief nicht erhalten haben, weil Sie gar keine Meldung davon gethan haben. —

214. D. Jahn.[*]

Wien 4. Jan. 1783.

Sie werden mein Letztes ſammt Einſchluß von der Baronin richtig erhalten haben. Sie hat mir nicht geſagt was ſie Ihnen geſchrieben, ſondern daß ſie nur um etwas die Muſik betreffend gebeten habe; ſie wird es mir aber gewiß, weil ſie geſehen daß ich gar keinen Vorwitz darauf habe, ſagen ſobald ich wieder herauskomme, denn ſie hat immer großen Schuß. Ich habe aber von einer dritten Hand gehört, daß ſie einen Menſchen für ſich haben möchte, indem ſie abreiſen wird. Nun will ich Sie nur avertiren, daß wenn dieſes wahr iſt, Sie ſich ein wenig in Acht nehmen möchten, weil ſie veränderlich wie der Wind iſt und glaublich — ungeachtet ſie ſich es einbildet — ſchwerlich von Wien wegkommen wird, denn ſie reiſt ſchon — ſo lange ich die Ehre habe ſie zu kennen.

Für den neuen Jahreswunſch danken wir beiden und bekennen uns freiwillig als Ochſen, daß wir ganz auf unſere Schuldigkeit vergeſſen haben — wir kommen alſo hintennach und wünſchen keinen Neujahrswunſch, ſondern wünſchen unſern allgemeinen Alltagswunſch.

---

[*] Da mir das Original oder ein Totalabdruck dieſes Briefes unbekannt geblieben iſt, ſo habe ich ihn aus Jahn (III, 154, Anm. 35; 255 und 257, Anm. 6), der die Quelle nicht angibt, zuſammengeſtellt.

Mozart hatte, ehe er verheirathet war, „in ſeinem Herzen das Verſprechen gethan“, wenn er Conſtanze als ſeine Frau nach Salzburg bringen würde, dort eine neu componirte Meſſe aufzuführen. „Zum Beweiſe der Wirklichkeit dieſes Verſprechens kann die Sparte von der Hälfte einer Meſſe dienen, welche noch in der beſten Hoffnung daliegt.“

Ferner ſchrieb er in dieſem Briefe daß er die Comteſſe Palfi zur Schülerin bekommen habe, die Tochter der Schweſter des Erzbiſchofs, aber bitte dies noch bei ſich zu behalten, indem er nicht ſicher ſei, ob man es auch gern wiſſen laſſe.

215. Mozarteum.

Wien 8. Jan. 1783.

Wenn es nicht wegen dem armen Fink wäre, ſo müßte ich für heute in Wahrheit um Verzeihung bitten und das Schreiben auf künftigen Poſttag verſchieben, weil ich noch dieſen Abend für meine Schwägerin Lange ein Rondo [Köchel Nr. 416] fertig machen muß, welches ſie Samſtag in einer großen Academie auf der Mehlgrube ſingen wird. Sie werden unterdeſſen mein letztes Schreiben erhalten haben und daraus erſehen, daß ich von der Baronin ihrer Commiſſion nichts wußte, mir es aber faſt einbildete und auch unter der Hand erfuhr, — ſodann, weil ich dieſe Dame gar zu gut kenne, Sie warnte, ein wenig auf Ihrer Hut zu ſein. Erſtens muß ich Ihnen ſagen, daß Fink ſich gar nicht für ſie ſchickt; denn ſie will einen Menſchen für ſich und nicht für ihre Kinder haben. Da ſehen Sie nun, daß es mehr auf Geſchmack, Empfindung und brillante Spielart ankommt, und der Generalbaß und orgelmäßig präludiren würde ihm zu gar nichts nützen. Dann müſſen Sie auch begreifen, daß unter dem Obengeſagten ſich — für ſich — gar viel verſtanden iſt. Sie hat öfters ſchon ſo jemand im Hauſe gehabt, es hat aber nie lange gedauert. Sie können ſich nun darüber denken, was Sie wollen — genug, von ſolchen Scenen kommt es, daß man gar zweideutig von ihr ſpricht; — ſie iſt ſchwach, ich ſage aber nicht mehr und dieß wenige nur Ihnen; denn ich habe zu viel Gnaden von ihr genoſſen und meine Pflicht iſt, ſie nach Möglichkeit zu vertheidigen — oder wenigſtens zu ſchweigen.* — Nun ſagt ſie, — wird ſie in etlichen Tagen nach Preßburg abreiſen und dort verbleiben; ich glaube es — und glaube es nicht. Wenn ich an Ihrer Stelle wäre, ſo ſuchte ich dieſe Sache ganz hübich von mir abzulehnen.

Nun muß ich ſchließen, ſonſt wird die Arie nicht fertig. — Geſtern iſt meine Oper wieder mit dem vollſten Theater und größten Beifall wieder gegeben worden. Vergeſſen Sie meine Simphonien nicht. Adieu. Mein Weiberl, welche ganz dick iſt (aber nur am —) und ich küſſen Ihnen 1000mal die Hände.

216. Mozarteum.

Wien 22. Jan. 1783.

Wegen den drei Concerten dürfen Sie keine Sorge haben, daß ſie zu theuer ſind, ich glaube daß ich doch für jedes Concert einen Ducaten verdiene — und dann möchte ich wohl ſehen, wie es ſich einer um einen Ducaten copiren laſſen wollte! Abgeſchrieben könnten ſie nicht werden, weil ich ſie eher nicht hergebe, bis ich nicht eine gewiſſe Anzahl Abonnenten habe. Sie ſtehen nun ſchon zum 3. Male im Wiener Diarium [jetzt k. k. Wiener Zeitung]; bei mir ſind Subſcriptions-Billets ſeit dem 20. dieſes zu haben, gegen baare 4 Ducaten, und während dem Monat April werden die Concerte gegen Zurückgebung der Billete bei mir abgeholt. — Die Cadenzen und Eingänge werde meiner lieben Schweſter mit nächſtem ſchicken; ich habe die Eingänge im Rondo nicht verändert, denn wenn ich dies Concert ſpiele, ſo mache ich allzeit was mir einfällt. Ich bitte ſobald als möglich die Simphonien zu ſchicken, denn ich brauche ſie in der That.

---

* Vgl. oben S. 345 und 368. „Die Baronin hatte — wie ihr dies gelang, wiſſen wir nicht — die verſchiedenen Schwierigkeiten, welche der Heirath noch entgegenſtanden, zu beſeitigen gewußt.“ Jahn III, 156 und unten Nr. 218.

Und nun noch eine Bitte, denn meine Frau läßt mir keinen Fried. Sie wiſſen ohne Zweifel, daß jetzt Faſching iſt, und daß hier ſo gut wie in Salzburg und München getanzt wird, — und da möchte ich gerne (aber daß es kein Menſch weiß) als Harlequin gehen, weil hier ſo viele — aber lauter Eſeln auf der Redoute ſind; folglich möchte ich Sie bitten, mir Ihr Harlequinkleid zukommen zu laſſen. Aber es müßte halt recht gar bald ſein; wir gehen eher nicht auf die Redoute obwohl ſie ſchon im größten Schwung iſt; — uns ſind die Hausbälle lieber. Vergangene Woche habe ich in meiner Wohnung einen Ball gegeben, verſteht ſich aber die Chapeaux haben jeder 2 Fl. bezahlt; wir haben Abends um 6 Uhr angefangen und um 7 Uhr aufgehört. — Was, nur eine Stunde? — Nein, nein — Morgens um 7 Uhr. Sie werden aber nicht begreifen wie ich den Platz dazu gehabt habe? — Ja da fällt mir eben ein, daß ich Ihnen immer zu ſchreiben vergeſſen habe, daß ich ſeit anderthalb Monaten ein anderes Logis habe, aber auch auf der hohen Brücke, und wenige Häuſer entfernt. Wir wohnen alſo im kleinen Herberſteiniſchen Haus Nr. 412 im 3. Stock, bei Hr. v. Wetzlar, einem reichen Juden.* Nun da habe ich ein Zimmer 1000 Schritte lang und einen breit — und ein Schlafzimmer, dann ein Vorzimmer, und eine ſchöne große Küche; dann ſind noch zwei ſchöne große Zimmer neben uns, welche noch leer ſtehen; dieſe benutzte ich alſo zu dieſem Hausball. Baron Wetzlar und ſie waren auch dabei, wie auch die Baronin Waldſtädten, Hr. v. Edelbach, Gilofsky der Windmacher [S. 265], der junge Stephanie et uxor, Adamberger und ſie, Lange und Langin ꝛc. Ich kann Ihnen unmöglich alle herſagen. Nun muß ich ſchlieſſen, weil ich noch einen Brief an die Wendling nach Mannheim wegen meinen Concerten zu ſchreiben habe. Ich bitte den allzeit bereiten Opern-Componiſten Gatti zu mahnen, wegen den Opern-Bücheln, ich wollte ich hätte ſie ſchon. Nun adieu.

---

* Dieſer eifrige Gönner Mozarts war namentlich auch bei der Entſtehung von „Figaros Hochzeit“ ſehr mitwirkend.

217. Mozarteum.

Wien 5. Febr. 1783.

Ich habe Ihr letztes Schreiben richtig erhalten und hoffe, daß Sie unterdeſſen meinen letzten Brief auch werden erhalten haben und meine Bitte wegen dem Harlequinkleid vernommen. Ich wiederhole ſie noch einmal und zwar mit dem Zuſatz, daß Sie die Güte haben möchten, es mir auf das Bäldeſte zu ſchicken. Und wegen den Sinfonien, beſonders aber die letzte, bitte ich ſie, recht bald zu ſchicken, denn am 3. Sonntag in der Faſten, nämlich den 23. März iſt ſchon meine Academie und ich muß ſie noch öfters raddoppiren laſſen. Darum dächte ich, wenn ſie nicht ſchon abgeſchrieben iſt, ſollen Sie ſie mir gerade in Partitur, wie ich ſie Ihnen geſchickt habe, zurück ſchicken; aber die Menuetts auch mit. Iſt denn der Ceccarelli nicht mehr in Salzburg? oder hat er bei des Gatti ſeiner Cantate keine Stelle bekommen, weil Sie ihn nicht auch unter die Streiter oder Zänker ſetzen? — Geſtern iſt meine Oper zum 17. Mal mit gewöhnlichem Beifall und vollem Theater aufgeführt werden. Künftigen Freitag, als übermorgen wird eine neue Oper gegeben werden, die Muſik (ein Gallimathias) von einem hieſigen jungen Menſchen, Scolaren vom Wagenſeil, welcher heißt Gallus cantans, in arbore sedens, gigirigi faciens. Vermuthlich wird ſie nicht viel gefallen, aber doch beſſer als ihre Vorfahrerin, ein alte Oper von Gaßmann (la notte critica, zu deutſch die unruhige Nacht), welche mit Mühe 3 Repreſentazionen ausgehalten. Denn vor dieſer war die execrable Oper vom Umlauf, wovon ich Ihnen [S. 392] geſchrieben! die konnte ſich nicht auf die dritte Vorſtellung hinaufarbeiten. Es iſt, als wenn ſie, da die deutſche Oper ohnedies nach Oſtern ſtirbt, ſie noch vor der Zeit umbringen wollten, und das thun ſelbſt Deutſche, pfui Teufel! —

Ich habe Sie in meinem letzten Brief erſucht, den Gatti fleißig zu mahnen, wegen den welſchen Opernbücheln, und thue es nun auch. Nun muß ich Ihnen meine Idee ſagen. Ich glaube nicht, daß ſich die wälſche Oper lange ſouteniren wird, und ich halte es auch mit der deutſchen; wenn es mir ſchon mehr Mühe koſtet, ſo iſt es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper, warum ſollen wir Deutſche ſie nicht haben?

Iſt deutſche Sprache nicht ſo leicht ſingbar, wie franzöſiſche und engliſche [vgl. S. 188], nicht ſingbarer, als die ruſſiſche? Nun, ich ſchreibe jetzt eine deutſche Oper für mich. Ich habe die Comödie vom Goldoni „Il servitore di due Padroni" dazu gewählt, und der erſte Act iſt ſchon ganz überſetzt; der Ueberſetzer iſt Baron Binder. Es iſt aber alles noch ein Geheimniß, bis alles fertig iſt. Nun, was halten Sie davon? Glauben Sie nicht, daß ich meine Sache gut dabei werde machen können? — Nun ich muß ſchlieſſen; Fiſcher iſt bei mir, er hat mich erſucht, ich möchte wegen ſeiner dem Le Gros nach Paris [Nr. 100] ſchreiben, weil er noch dieſe Faſten dahin gehen wird. Man thut hier den Narrenſtreich und läßt einen Mann weg, der nimmer erſetzt werden wird.

[Außen drauf:] Gaetano majorani (Cafarello), Amphion Theba, ego Domum.

218. Capellmeiſter Adolf Müller in Wien.

Hochſchätzbarſte Frau Baronin!*

Nun befinde ich mich in einer ſchönen Lage! — Herr von Tranner und ich beſprachen uns letzthin, daß wir eine Prolongation auf vierzehn Tage begehren wollten; — da dieſes doch jeder Kaufmann thut, ausgenommen er müßte der indiscreteſte Mann von der Welt ſein, ſo war ich ganz ruhig, und hoffte bis dahin, wenn ich es auch nicht ſelbſt zu zahlen im Stande wäre, die Summe geborgt zu bekommen.

Nun läßt mir Herr von Tranner ſagen, daß derjenige abſolument nicht warten will, und wenn ich zwiſchen heut und morgen nicht zahle, ſo will er klagen; — nun denken Euer Gnaden was das für ein unangenehmer Streich für mich wäre! Ich kann jetzt nicht zahlen; nicht einmal die Hälfte! Hätte ich mir vorſtellen können, daß es mit der Souscription meiner Concerten ſo langſam hergehen würde, ſo hätte ich das Geld auf längere Zeit genommen! Ich bitte Euer Gnaden um Himmelswillen, helfen Sie mir meine Ehre und guten Namen nicht zu verlieren! — Mein armes Weiberl befindet ſich ein wenig unpäßlich, und folglich kann ich ſie nicht verlaſſen, ſonſt würde ich ſelbſt gekommen ſein, um Euer Gnaden mündlich darum zu bitten. Wir küſſen Euer Gnaden 1000mal die Hände und ſind beide Euer Gnaden gehorſamſte Kinder

---

* Jahn III, 156, Anm. 38: „Aus dem Heirathsvertrag — geht hervor, daß das Heirathsgut 500 Fl., die Widerlage 1000 Fl. betrug. Dieſe Summe herbeizuſchaffen, ſcheint die Baronin [Waldſtädten] hülfreiche Hand geleiſtet zu haben." Der Brief iſt mitgetheilt von H. Ritter von Levitſchnigg im Orpheus, Wien 1842, S. 243.

W. A. u. C. Mozart.

Vom Haus 15. Febr. 1783.

219. Mozarteum.

Wien 15. Febr. 1783.

Ich danke Ihnen vom Herzen für die überſchickte Muſik, es thut mir recht leid, daß ich die Muſik zum Thamos [vgl. S. 233] nicht werde nützen können! Dieſes Stück iſt hier, weil es nicht gefiel, unter den verrufenen Stücken, welche nicht mehr aufgeführt werden. Es müßte nur blos der Muſik wegen aufgeführt werden, und das wird wohl ſchwerlich geben. Schade iſt es gewiß! — Hier ſchicke ich meiner Schweſter die 3 Cadenzen zu dem Concert ex D und die 2 Eingänge zu dem Concert ex E B. Ich bitte, ſchicken Sie mir doch gleich das Büchl worin dem Ramm ſein Oboe-Concert oder vielmehr des Ferlendi ſein Concert iſt [vgl. S. 130]; der Oboiſt vom Fürſt Eſterhazi gibt mir 3 Ducaten davor, und will mir dann 6 geben, wenn ich ihm ein neues mache. Sind Sie aber ſchon in München, ſo iſt es halt in Gottes Namen nichts, denn, die einzige Zuflucht, die wir dann hätten, der Ramm ſelbſt, iſt auch nicht da. Ich hätte in Straßburg in einem Winkel ſitzen mögen; doch nein, ich glaube nicht, daß ich eine ruhige Nacht gehabt hätte. Die neue Haffner-Sinfonie hat mich ganz ſurprenirt, denn ich wußte kein Wort mehr davon, die muß gewiß guten Effect machen [vgl. S. 366]. Ich glaube wir werden die letzten Faſchingstage eine Compagnie-Maske machen und eine kleine Pantomime aufführen; aber ich bitte Sie verrathen Sie uns nicht. Endlich war ich ſo glücklich, den Chevalier Hipolity zu treffen; er hat mich niemals finden können, er iſt ein charmanter Mann, er war einmal bei mir, und wird nächſtens mit einer Arie kommen, damit ich ihn höre. Ich muß ſchließen, denn ich muß noch ins Theater, mein Weiberl und ich küſſen Ihnen 1000 mal die Hände.

220. Mozarteum.

Wien 12. März 1783.

Ich hoffe, Sie werden ſich keine Sorge gemacht haben, ſondern die Urſache meines Stillſchweigens ſich eingebildet haben, welche war, daß ich, da ich nicht gewiß wiſſen konnte, wie lange Sie ſich in München aufhalten werden, folglich nicht wußte, wohin ich ſchreiben ſollte, es alſo auf jetzt verſpart habe, da ich nun ſicher vermuthen kann, daß Sie mein Brief in Salzburg treffen wird. Geſtern hat meine Schwägerin Lange ihre Academie im Theater gehalten, worin auch ich ein Concert geſpielt habe. Das Theater war ſehr voll und ich wurde auf ſo eine ſchöne Art von dem hieſigen Publikum wieder empfangen, daß ich ein wahres Vergnügen darüber haben muß. Ich war ſchon weg, man hörte aber nicht auf zu klatſchen und ich mußte das Rondo repetiren; es war ein ordentlicher Platzregen. Das iſt eine gute Ankündigung für meine Academie, welche ich Sonntags den 23. März geben werde. Ich gab auch meine Sinfonie vom Concert spirituel dazu. Meine Schwägerin ſang die Arie von Non sò d'onde viene [S. 136]. Gluck hatte die Loge neben der Langiſchen, worin auch meine Frau war; er konnte die Sinfonie und die Arie nicht genug loben und lud uns auf künftigen Sonntag alle vier zum Speiſen ein. — Daß die deutſche Oper noch bleiben ſoll, kann ſein, aber man weiß nichts davon. Das iſt ſicher, daß Fiſcher [der berühmte Baſſiſt] in 8 Tagen nach Paris geht. Wegen dem Oboe-Concert von Ramm bitte ich Sie recht ſehr und recht bald. Mit dieſer Gelegenheit könnten Sie mir wohl noch etwas mitſchicken, z. B. meine Meſſe in Partitur, meine 2 Veſpern in Partitur. Das iſt alles nur, um es dem Baron van Swieten hören zu laſſen. Er ſingt den Diſcant, ich den Alt (und ſpiele zugleich), Starzer [S. 12] den Tenor, der junge Teyber aus

Italien den Baß, — und unterdeſſen das Tres sunt vom Haydn [Michael], bis Sie mir etwas anderes von ihm ſchicken können. Das Lauda Sion möchte ich gar zu gerne hören laſſen. Das Tres sunt muß von meiner Hand in Partitur geſchrieben da ſein. Die Fuge In te Domine speravi hat allen Beifall erhalten wie auch das Ave Maria und Tenebrae. Ich bitte Sie, erfreuen Sie unſere ſonntägliche muſikaliſche Uebung bald mit etwas.

Wir haben am Faſchingsmontag unſere Compagnie-Maskerade auf der Redoute aufgeführt, ſie beſtand in einer Pantomime, welche eben die halbe Stunde, da ausgeſetzt wird, ausfüllte. Meine Schwägerin [Aloyſia] war die Colombine, ich der Harlequin, mein Schwager der Pierrot, ein alter Tanzmeiſter (Merk) der Pantalon, ein Maler (Graſſi) der Dottore. Die Erfindung der Pantomime und die Muſik dazu war beides von mir. Der Tanzmeiſter Merk hatte die Güte uns abzurichten, und ich ſage es Ihnen, wir ſpielten recht artig. Hier lege ich Ihnen die Ankündigung davon bei, welche eine Maske, als Kleppervoit gekleidet, den Masken austheilte. Die Verſe wenn ſie ſchon Knittelverſe ſind, könnten beſſer ſein; das iſt kein Product von mir, der Schauſpieler Müller hat ſie geſchmiert. Nun muß ich ſchließen, weil ich in eine Academie zum Grafen Eſterhazi muß, leben Sie indeſſen wohl, ich bitte, vergeſſen Sie die Muſik nicht.

221. Mozarteum.

Wien 29. März 1783.

Ich glaube, es wird nicht nöthig ſein, Ihnen viel von dem Erfolg meiner Academie zu ſchreiben, Sie werden es vielleicht ſchon gehört haben. Genug, das Theater hätte unmöglich voller ſein können, und alle Logen waren beſetzt. Das Liebſte aber war mir, daß Seine Majeſtät der Kaiſer auch zugegen war und was für lauten Beifall er mir gegeben. Es iſt ſchon bei ihm gewöhnlich, daß er das Geld bevor er ins Theater kömmt zur Caſſa ſchickt; ſonſt hätte ich mir mit allem Recht mehr verſprechen müſſen, denn ſeine Zufriedenheit war ohne Gränzen. Er hat 25 Ducaten geſchickt. Die Stücke waren ſolgende: 1. Die neue Hafner-Simphonie; 2. ſang die Mad. Lange die Arie auf 4 Inſtrumente aus meiner Münchner Oper Se il padre perdei; 3. ſpielte ich das dritte von meinen Subſcriptions-Concerten; 4. ſang Adamberger die Scene für die Baumgarten; 5. die kleine Concertant-Simphonie von meiner letzten Final-Muſik; 6. ſpielte ich das hier beliebte Concert ex D, wozu ich das Rondo geſchickt habe [S. 354]; 7. ſang Mademoiſelle Teyber die Scene aus meiner letzten Mailänder-Oper Parto m'affretto [S. 31 f.]; 8. ſpielte ich allein eine kleine Fuge (weil der Kaiſer da war) und variirte eine Arie aus einer Oper, genannt „die Philoſophen“, mußte nochmals ſpielen, variirte die Arie „Unſer dummer Pöbel meint“ ꝛc. aus den „Pilgrimmen von Mekka“ [von Gluck]; 9. ſang die Lange das neue Rondo von mir; 10. das letzte Stück von der 1. Simphonie. — Morgen gibt Mademoiſelle Teyber Academie, worin ich auch ſpielen werde. Das Paquet Muſik habe ich richtig erhalten, ich danke Ihnen dafür, bitte wegen dem Lauda Sion nicht zu vergeſſen, und was wir halt noch gerne haben möchten, wären einige von Ihren beſten Kirchenſtücken, mein liebſter Vater; denn wir lieben uns mit allen möglichen Meiſtern zu unterhalten, mit alten und mit modernen. Ich bitte Sie alſo uns recht bald etwas von Ihnen zu ſchicken.

222. Mozarteum.

Wien 3. April 1783.

Hier ſchicke ich Ihnen die Münchner Oper und die zwei Exemplare von meinen Sonaten; die verſprochenen Variationen werde ich Ihnen mit nächſter Gelegenheit ſchicken, denn der Copiſt konnte ſie nicht fertig machen. Auch folgen die 2 Portraits; wünſche nur, daß Sie damit zufrieden ſein möchten. Mir ſcheint ſie gleichen beide gut, und alle die es geſehen, ſind der nämlichen Meinung. — Hier oben haben Sie eine Lüge geleſen nämlich wegen den 2 Exemplaren von meinen Sonaten; allein meine Schuld iſt es nicht. Als ich ſie kaufen wollte, ſo ſagten ſie mir, daß ſie ihnen ausgegangen ſeien, daß ich ſie aber bis morgen oder übermorgen haben könnte, mithin iſt es für dießmal zu ſpät, ich werde ſie alſo mit den Variationen ſchicken. Hier entrichte ich auch meine Schuldigkeit wegen der Opera-Copiatur [S. 382], und das übrige wünſche ich nur, daß es Ihnen in etwas zu ſtatten kommen möchte. Mehr kann ich dermalen nicht entbehren, dieweil ich wegen der Niederkunft meiner Frau viele Unkoſten voraus ſehe, welche vermuthlich zu Ende Mai oder Anfangs Juni vor ſich gehen wird. Nun muß ich ſchließen, weil Hr. von Daubrawaick in aller Frühe abreiſet, und ich ihm noch den Brief ſchicken muß.

223. Mozarteum.

Wien 12. April 1783.

Mir iſt leid, daß der Poſtwagen erſt heut 8 Tage geht und ich Ihnen folglich die 2 Exemplare von meinen Sonaten ſammt den übrigen nicht eher ſchicken kann; ich werde auch mit dieſer Gelegenheit die variirte Singſtimme der Arie Non sò d'onde viene ſchicken. Wenn Sie mir ohnehin wieder etwas ſchicken, ſo bitte ich, das Rondo für die Altſtimme (welches ich für den Caſtraten der mit der wälſchen Truppe in Salzburg war, gemacht habe) und das Rondo, welches ich dem Ceccarelli in Wien gemacht habe [S. 271], mitſpazieren zu laſſen. Wenn es wärmer wird, ſo bitte ich, unter dem Dach zu ſuchen und uns etwas von Ihrer Kirchenmuſik zu ſchicken; Sie haben gar nicht nöthig, ſich zu ſchämen.

Baron van Swieten und Starzer wiſſen ſo gut als Sie und ich, daß ſich der Guſto immer ändert und aber, daß ſich die Veränderung des Guſto ſogar bis auf die Kirchenmuſik erſtreckt hat; — welches aber nicht ſein ſollte, — woher es dann auch kömmt, daß man die wahre Kirchenmuſik unter dem Dach und faſt von Würmern gefreſſen findet. — Wenn ich, wie ich hoffe, im Monat Juli mit meiner Frau nach Salzburg kommen werde, ſo wollen wir mehr über dieſen Punkt ſprechen. Als H. v. Daubrawaick von hier abreiſte, war meine Frau faſt nicht zu erhalten, ſie wollte abſolument mit mir nachreiſen. Sie glaubte, wir könnten vielleicht noch eher in Salzburg ſein als Daubrawaick; und wenn es nicht geweſen wäre wegen der kurzen Zeit, die wir uns hätten aufhalten können, — ja was ſag ich — ſie hätte ja gar in Salzburg niederkommen müſſen! — mithin, alſo der Unmöglichkeit wegen, ſo wäre unſer heißeſter Wunſch, Sie mein beſter Vater und meine liebe Schweſter zu umarmen nun ſchon erfüllt. Denn wegen meiner hätte ich mir dieſes Reischen zu unternehmen getraut. Sie befindet ſich ſo wohl auf und hat ſo zugenommen, daß alle Weiber Gott danken dürften, wenn ſie in der Schwangerſchaft ſo glücklich ſind. Sobald alſo meine Frau nach ihrer Niederkunft im Stande ſein wird zu reiſen, ſo ſind wir gewiß gleich in Salzburg.

In meinem letzten Schreiben werden Sie geleſen haben, daß ich noch in einer Academie zu ſpielen hatte, nämlich in der Mademoiſelle Teyber ihrer. Der Kaiſer war auch da. Ich ſpielte das erſte Concert, welches ich in meiner Academie geſpielt habe. Ich ſollte das Rondo repetiren, ich ſetzte mich alſo wieder hin, anſtatt daß ich aber das Rondo wiederholte, ließ ich das Pult wegthun, um allein zu ſpielen. Da hätten Sie aber hören ſollen, was dieſe kleine Surpriſe das Publikum erfreute; es wurde nicht allein geklatſcht, ſondern Bravo und braviſſimo gerufen, der Kaiſer hörte mich auch ganz aus, — und wie ich vom Clavier wegging, ging er von der Loge weg, — alſo war es ihm nur, mich noch zu hören. — Ich bitte Sie auch, wenn es möglich iſt, mir die Nachricht wegen meiner Academie zukommen zu laſſen. Es freut mich von Herzen, daß Ihnen das Wenige, was ich Ihnen ſchicken konnte, ſo gut zu ſtatten gekommen iſt. Ich hätte noch vieles zu ſchreiben, allein ich fürchte die Poſt reitet mir davon, es iſt ſchon $^3/_4$8 Uhr, leben Sie alſo unterdeſſen wohl.

224. Mozarteum.

Wien 7. Mai 1783.

Wieder ein kleines Briefchen! — Ich habe, da ich heute in eine Academie geben muß, das Schreiben auf kunftigen Samſtag ſparen wollen, da ich aber etwas ſehr nothwendiges für mich zu ſchreiben habe, ſo muß ich ſchon die Zeit ſtehlen, um wenigſtens dieſes ſchreiben zu können. Die bewußte Muſik habe ich bis dato noch nicht erhalten, ich weiß nicht, was es damit für eine Bewandniß hat. Nun hat die italieniſche Oper buffa allhier wieder angefangen und gefällt ſehr, der Buffo iſt beſonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 — ja wohl mehr Bücheln durchgeſehen, allein ich habe faſt kein einziges gefunden, mit welchem ich zufrieden ſein könnte; wenigſtens müßte da und dort vieles verändert werden, und wenn ſich ſchon ein Dichter mit dieſen abgeben will, ſo wird er leichter ein ganz neues machen; — und neu iſt es halt doch immer beſſer. Wir haben hier einen gewiſſen Abbate da Ponte als Poeten; dieſer hat nunmehr mit der Correctur im Theater raſend zu thun, muß per obligo ein ganz neues Büchel für den Salieri machen; das wird vor zwei Monaten nicht fertig werden; dann hat er mir ein neues zu machen verſprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch ſein Wort halten kann — oder will! — Sie wiſſen wohl, die Herrn Italiener ſind ins Geſicht ſehr artig! Genug, wir kennen ſie. Iſt er mit Salieri verſtanden, ſo bekomme ich mein Lebtag keines, — und ich möchte gar zu gerne mich auch in einer wäliſchen Oper zeigen. Mithin dächte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner Oper noch böſe iſt [vgl. S. 233 ff.], ſo könnte er mir ein neues Buch auf 7 Perſonen ſchreiben. Basta. Sie werden am beſten wiſſen, ob das zu machen wäre. — Er könnte unterdeſſen ſeine Gedanken hinſchreiben und in Salzburg dann wollten wir ſie zuſammen ausarbeiten. Das Nothwendigſte dabei aber iſt, recht komiſch im Ganzen, und wenn es dann möglich wäre, zwei gleich gute Frauenzimmerrollen hinein zu bringen. Die eine müßte seria, die andere aber Mezzo Carattere ſein, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich ſein. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa ſein, wie auch alle Männer, wenn es nöthig iſt. Glauben Sie, daß mit dem Varesco was zu machen iſt, ſo bitte ich Sie bald mit ihm zu ſprechen. Sie müſſen ihm aber nichts von dem ſagen, daß ich im Juli ſelbſt kommen werde, ſonſt arbeitet er nicht; denn es wäre mir ſehr lieb, wenn ich noch in Wien etwas erhalten könnte. Er würde auch ſeine ſichern 4 oder 500 Fl. davon haben;

denn es iſt hier der Brauch, daß der Poet allzeit die dritte Einnahme hat. —

245. Mozarteum.

Wien 21. Mai 1783.

Ich habe mich damals beim Banquier Scheffler ſowohl um einen [illegible] als Reiſt erkundigt, nun war er aber ſelbſt bei mir und habe folglich die Muſik richtig erhalten. Vom Giloſsky habe ich auch des Ceccarelli Rondo empfangen, wovor ich Ihnen danke. Hier überſchicke ich Ihnen den Singpart von **Non** sò d'onde viene, wünſche daß Sie es leſen können. Bedaure von Herzen die gute Frau v. Robinig; ich und meine Frau hätten auch bald einen rechtſchaffenen Freund von uns verloren, den Baron Raimund Wetzlar, wo wir wohnten. Nun fällt es mir erſt ein, daß ich ſeither ſchon in der zweiten Wohnung bin und habe es noch nicht geſchrieben. Der Baron Wetzlar hat in ſeine Wohnung eine Dame bekommen, und wir ſind alſo ihm zu Gefallen außer der Zeit in ein ſchlechtes Logis auf den Kohlmarkt gezogen. Er hat aber hingegen für die drei Monate, als wir dort wohnten, nichts angenommen, und die Koſten des Ausziehens auch übernommen. Unterdeſſen ſuchten wir ein gutes Quartier, und fanden es auf dem Judenplatz allwo wir nun ſind; auf dem Kohlmarkt hat auch er alles gezahlt. Unſer Logis iſt alſo: Auf dem Judenplatz, im Burgiſchen Hauſe Nr. 244 im 1. Stock. Nun wünſchen wir nichts mehr als bald ſo glücklich zu ſein, Sie beide zu umarmen. Ob es aber in Salzburg wird ſein können? Ich glaube leider ſchwerlich. Schon lange ging mir ſo ein Gedanke im Kopf herum; weil Sie aber mein liebſter Vater niemals ſo einen Gedanken gehabt haben, ſo ſchlug ich mir es aus. Hr. v. Edelbach und Baron Wetzlar aber beſtärkten mich wieder darin, und das iſt, ob nicht zu befürchten ſei, daß wenn ich nach Salzburg komme, mich der Erzbiſchof etwa arretiren oder wenigſtens — — basta. Was mich am meiſten fürchten macht, iſt weil ich meine Entlaſſung nicht habe. Vielleicht hat man das mit Fleiß gethan um mich hernach zu fangen. Genug, Sie werden das am beſten zu beurtheilen wiſſen. Sind Sie entgegengeſetzter Meinung, ſo kommen wir gewiß; glauben Sie es aber auch, ſo müſſen wir einen dritten Ort wählen, vielleicht München; denn ein Pfaff iſt zu Allem fähig. — Apropos, haben Sie von dem famoſen Streit zwiſchen dem Erzbiſchof und Graf Daun nichts gehört? — und daß der Erzbiſchof vom Paſſauer Capitel einen infamen Brief bekommen hat. — Bitte den Varesco wegen der bewußten Sache fleißig zu mahnen, die Hauptſache muß das Komiſche ſein; denn ich kenne den Wiener Geſchmack.

226. Otto Jahn.*

Wien 7. Juni 1783.

Ich habe den Brief meiner lieben Schweſter richtig erhalten. Der Namenstag meiner Frau ſteht weder im März noch im Mai, ſondern am 16. Februario und ſteht gar in keinem Kalender. Meine Frau aber dankt von Herzen beiden für Ihren gutgemeinten Glückwunſch, welcher auch ohne Namenstag angewendet iſt. Sie wollte meiner Schweſter gern ſelbſt ſchreiben, allein in ihren dermaligen Umſtänden muß man es ihr ſchon zu gut halten, wenn ſie ein wenig commod, — zu deutſch: gelegen iſt. Vermöge der Unterſuchung der Hebamme hätte ſie ſchon den 4. d. M. niederkommen ſollen, — allein ich glaube nicht daß vor dem 15. oder 16. etwas daraus wird. Sie wünſcht es ſich je eher je lieber; beſonders um deſto bälder ſo glücklich zu ſein, Sie und unſere liebe Schweſter mit mir in Salzburg zu umarmen. Da ich nicht glaubte, daß aus dem Spaß ſo geſchwind Ernſt werden könnte, ſo verſchob ich immer mich auf die Knie niederzulaſſen, die Hände zuſammenzufalten und Sie, mein liebſter Vater, recht unterthänig zu Gevatter zu bitten. Da es nun aber vielleicht noch Zeit iſt, ſo thue ich es halt jetzt. Unterdeſſen (in getroſter Hoffnung daß Sie mir es nicht abſchlagen werden) habe ich, ſeit die Hebamme den visum repertum genommen, ſchon dafür geſorgt, daß Jemand das Kind in

---

* III, 256, Anm. 5; IV, 162; III, 341, Anm. 123; II, 53, Anm. 48. Vgl. oben Nr. 214 Anm.

Ihrem Namen hebt, es mag generis masculini oder feminini ſein! es heißt halt Leopold oder Leopoldine! —

Wegen dem Varesco wiſſen Sie noch nichts? Ich bitte Sie, vergeſſen Sie nicht — dieweil ich in Salzburg wäre, könnten wir ſo ſchön daran arbeiten, wenn wir unterdeſſen einen Plan haben.

Gott Lob und Dank, ich bin wieder ganz hergeſtellt, nur hat mir meine Krankheit [die damals graſſirende Influenza] einen Katarrh zum Andenken zurückgelaſſen — das iſt doch hübſch von ihr.

Nun muß ich meiner Schweſter wegen der Clementiſchen Sonaten ein paar Worte ſagen. Daß die Compoſition davon nichts heißt, wird Jeder, der ſie ſpielt oder hört, ſelbſt empfinden. Merkwürdige oder auffallende Paſſagen ſind keine darin, ausgenommen die Sexten und Octaven, und mit dieſen bitte ich meine Schweſter ſich nicht gar zu viel abzugeben, damit ſie ſich dadurch ihre ruhige und ſtete Hand nicht verdirbt und die Hand ihre natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fließende Geſchwindigkeit dadurch nicht verliert. Denn was hat man am Ende davon? Sie ſoll die Sexten und Octaven in der größten Geſchwindigkeit machen (welches kein Menſch wird zuwege bringen, ſelbſt Clementi nicht) — und ſo wird ſie ein entſetzliches Hackwerk hervorbringen, aber ſonſt weiter in der Welt nichts. Clementi iſt ein Ciarlattano, wie alle Welſche! Er ſchreibt auf eine Sonate Presto, auch wohl Prestissimo und alla breve, und ſpielt ſie Allegro im $^4/_4$ Tact. Ich weiß es, denn ich habe ihn gehört! [S. 348]. Was er recht gut macht, ſind ſeine Terzenpaſſagen; er hat aber in London Tag und Nacht darüber geſchwitzt. Außer dieſem hat er aber nichts — gar nichts — nicht den geringſten Vortrag, noch Geſchmack, viel weniger Empfindung.

227. Niſſen.[*]

Wien 2. Juli 1783.

Sie iſt vorgeſtern, Montags, zum erſten Male gegeben worden; es gefiel gar nichts, als die zwei Arien von mir

---

[*] Jahn III, 274: „Seitdem die italieniſche Oper wieder eingeführt war.

[Köchel Nr. 418 und 419], und die zweite, welche eine Bravour-Arie iſt, mußte wiederholt werden. — Nun müſſen Sie wiſſen, daß meine Feinde ſo boshaft waren, ſchon vornhinein auszuſprengen: Mozart will die Opera des Anfoſſi corrigiren. Ich hörte es. Ich ließ alſo dem Grafen Roſenberg [Intendanten] ſagen, daß ich die Arien nicht hergäbe, ausgenommen, es würde Folgendes ſowohl deutſch als wälſch dem Opernbüchel beigedruckt:

Verwarnung.

Die beiden Arien, Seite 36 und 102, ſind von Herrn Maeſtro Mozart aus Gefälligkeit für Mad. Lange, und nicht vom Herrn Meiſter Anfoſſi in Muſik geſetzt worden. Dieſes wird zur Ehre deſſelben bekannt gemacht, ohne nur im Mindeſten dem Anſehen und dem Rufe des vielberühmten Neapolitaners zu nahe zu treten.

Es wurde beigedruckt, und ich gab die Arien her, welche ſowohl mir als meiner Schwägerin unausſprechliche Ehre machten. — Und die Herren Feinde ſind ganz betroffen! — Nun kömmt eine Tour des Hrn. Salieri, welche nicht ſo viel mir, als dem armen Adamberger Schaden thut. Ich glaube, daß ich Ihnen geſchrieben, daß ich auch für den Adamberger ein Rondo gemacht habe [Köchel Nr. 420]. Bei einer kleinen Probe, wo das Rondo noch gar nicht abgeſchrieben war, ruft Salieri den Adamberger auf die Seite und ſagte ihm, daß der Graf Roſenberg nicht gern ſähe, daß er eine Arie einlegte, und er ihm folglich als ein guter Freund rathe, es nicht zu thun. Adamberger, aufgebracht über den Roſenberg und dermalen zur Unzeit ſtolz, wußte ſich nicht anders zu rächen, beging die Dummheit und ſagte: „Nun ja, um zu zeigen, daß Adamberger ſchon ſeinen Ruhm in Wien hat und nicht nöthig hat, ſich erſt durch für ihn geſchriebene Muſik Ehre

---

kam es nicht ſelten vor, daß Mozart gebeten wurde, einzelne Stücke zum Einlegen zu componiren. Als im Jahre 1783 Anfoſſi's 1778 componirte Oper Il curioso indiscreto zur Aufführung kam, erſuchten Mad. Lange und Adamberger, welche als deutſche Sänger in der italieniſchen Oper mit mancherlei Cabalen zu kämpfen hatten und bereits aus Erfahrung wußten, daß ſie mit Mozarts Arien Glück machten, dieſen zu dem erſten Debut für ſie ein paar dankbare Arien zu dieſer Oper zu ſchreiben."

zu machen, ſo wird er ſingen, was darin ſteht, und ſein Leben lang keine Arie einlegen.“ Was war der Erfolg davon? Das, daß er gar nicht gefiel, wie es auch nicht anders möglich war! Nun reuet es ihn, aber zu ſpät; denn wenn er mich heute erſuchte ihm das Rondo zu geben, ſo würde ich es nicht mehr hergeben. Ich kann es ſehr gut in eine der meinigen Opern brauchen. Das Aergſte aber dabei iſt, daß die Prophezeihung ſeiner Frau und von mir wahr geworden iſt, nämlich daß der Graf Roſenberg ſammt der Direction gar kein Wort davon weiß, und daß es nur ſo ein Pfiff des Salieri war.

228. Fritz Baron von Reden in Danzig.*

Wien 12. Juli 1783.

Mon très cher père!

Ich habe Ihr Schreiben vom 8. dieſes richtig erhalten und mit Vergnügen daraus vernommen, daß Sie beide Gott Lob und Dank geſund ſind. Wenn Sie das Foppen nennen wollen, was wirklich Hinderniß iſt, ſo kann ich es Ihnen nicht verwehren; man kann jede Sache bei einem falſchen Namen nennen, wenn es einem beliebt; — ob es aber recht iſt, — das iſt eine andere Frage. — Haben Sie einmal an mir gemerkt daß ich keine Luſt oder Begierde hätte Sie zu ſehen? — gewiß nicht! — aber wohl daß ich keine Luſt habe, Salzburg oder den Erzbiſchof zu ſehen. Wer wäre alſo, wenn wir in einem dritten Orte zuſammenkämen [Mozart hatte München vorgeſchlagen], wer wäre dann der Gefoppte? — Der Erzbiſchof und nicht Sie. — Ich hoffe nicht daß es nöthig iſt zu ſagen, daß mir an Salzburg ſehr wenig und am Erzbiſchof gar nichts gelegen iſt und ich auf beides ſch — und meine Lebetag mir nicht in Kopf kommen laſſe, extra eine Reiſe hinzumachen, wenn nicht Sie und meine Schweſter daſelbſt wären. — Die ganze Sache war alſo nur die gutmeinende Beſorgniß meiner guten Freunde, die doch auch geſunden Menſchenverſtand haben; — und ich glaubte doch nicht ſo unvernünftig zu handeln, wenn ich mich in dieſer Sache bei Ihnen erkundigte, um dann Ihrem Rath folgen zu können. Die ganze Beſorgniß meiner Freunde war, daß er mich, da ich meine Entlaſſung nicht habe, arretiren läßt. Nun bin ich aber durch Sie ganz getröſtet und wir kommen im Auguſt — längſtens September gewiß. — Hr. von Babius iſt mir auf der Gaſſe begegnet und iſt mit mir nach Hauſe gegangen; er iſt heute weg, und wenn er nicht ſchon geſtern engagirt geweſen wäre, ſo hätte er bei mir geſpeiſt.

---

* Bisher ungedruckt. Eine orthographiſch genaue Abſchrift verdanke ich dem Hrn. Beſitzer, der eine hervorragende Autographenſammlung hat.

Liebſter Vater! Sie müſſen nicht glauben, daß weil es Sommer iſt, ich gar nichts zu thun habe. — Alle Leute ſind doch nicht auf dem Lande, ich habe doch noch einige Scolaren zu verſehen. Nun habe ich einen bekommen in der Compoſition, — der wird curios drein ſehen, wenn ich ihm meine Abreiſe berichten werde.

Nun muß ich ſchließen, weil ich noch viel zu ſchreiben habe. Laſſen Sie unterdeſſen die Kugelſtadt [Kegelbahn] im Garten herrichten *, denn meine Frau iſt eine ſehr große Liebhaberin davon. Meine Frau hat immer eine kleine Sorge, ſie möchte Ihnen nicht gefallen, weil ſie nicht hübſch iſt; — allein ich tröſte ſie ſo gut ich kann damit, daß mein liebſter Vater nicht ſo viel auf äußerliche als innerliche Schönheit geht. — Nun leben Sie wohl. Meine Frau und ich küſſen Ihnen 1000 mal die Hände und umarmen unſere liebe Schweſter von Herzen und ſind ewig dero gehorſamſte Kinder

W. u. C. Mozart.

Ende dieſes Monats ging die vielbeſprochene Reiſe denn endlich vor ſich. Der faſt dreimonatliche Aufenthalt in Salzburg ward von Mozart hauptſächlich dazu benutzt, mit dem Abbate Vareſco den Plan der komiſchen Oper — ſie hieß L'oca del Cairo — zu beſprechen und ſogar manches von der Muſik bereits zu entwerfen. Ende October fand die Rückreiſe Statt, von der Mozart den folgenden Brief ſchrieb.

---

* Der Vater wohnte damals am Mirabellplatz.

229. K. K. Hofbibliothek in Wien.*

Linz 31. Oct. 1783.

Wir ſind geſtern, den 30. October früh um 9 Uhr glücklich hier angelangt. Den erſten Tag haben wir in Vöcklabruck übernachtet. Den folgenden Tag ſind wir Vormittags in Lambach angekommen, und ich kam eben recht, um bei dem Amte das Agnus Dei mit der Orgel zu begleiten. Der Hr. Prälat hatte die größte Freude, mich wieder zu ſehen, erzählte mir auch die Anecdote zwiſchen ihm und Ihnen in Salzburg. Wir blieben den ganzen Tag allda, wo ich auf der Orgel und auf einem Clavichord ſpielte. — Ich hörte, daß den andern Tag zu Ebersberg bei Hrn. Pfleger Steurer (deſſen Gemahlin die Schweſter der Frau von Bariſani iſt) eine Oper aufgeführt wird, mithin ganz Linz alldort verſammelt ſein wird. Ich entſchloß mich alſo auch dabei zu ſein, und fuhren dahin. Da kam gleich der junge Graf Thun (Bruder zu dem Thun in Wien) zu mir und ſagte, daß ſein Hr. Vater ſchon vierzehn Tage auf mich wartete, und ich möchte nur gleich bei ihm anfahren, denn ich müßte bei ihm logiren. Ich ſagte, ich würde ſchon in einem Wirthshauſe abſteigen. Als wir den andern Tag zu Linz beim Thore waren, war ſchon ein Bedienter da, um uns zum alten Grafen Thun zu führen, allwo wir nun auch logiren. Ich kann Ihnen nicht genug ſagen, wie ſehr man uns in dieſem Hauſe mit Höflichkeiten überſchüttet. Dienſtag als den 4. November werde ich hier im Theater Academie geben, und weil ich keine einzige Sinfonie bei mir habe, ſo ſchreibe ich über Hals und Kopf an einer neuen, welche bis dahin fertig ſein muß. Nun muß ich ſchließen, weil ich nothwendigerweiſe arbeiten muß. Meine Frau und ich küſſen Ihnen die Hände, bitten Sie um Verzeihung, daß wir Ihnen ſo lange Ungelegenheit gemacht haben, und danken nochmals recht ſehr für alles Empfangene. Nun leben Sie wohl. Die Grethel, den Heinrich [Marchand, vgl. S. 304], von welchen wir hier ſchon viel geſprochen, und die Hanni grüßen wir von Herzen, — beſonders der Grethel laß ich ſagen, ſie ſolle im Singen keinem Fuchsſchwanz gleichen; denn die Leckereien und Küſſereien ſind nicht allzeit angenehm. Nur dumme Eſeln kann man mit ſo etwas betrügen. Ich wenigſtens will lieber einen Bauernkerl gedulden, der ſich nicht ſcheut vor meinem Angeſicht zu ſch— und zu br—, als daß ich mich durch ſo falſche Kalfaltereien übertölpeln laſſen könnte, die doch ſo übertrieben ſind, daß man ſie mit Händen greifen kann. —

---

* Die wortgetreue Abſchrift verdanke ich der Güte des Hrn. Dr. Fauſt Pachler in Wien.

230. Herr Roman Zäch in Wien. *

Wien 6. Dez. 1783.

Da ich nicht vermuthen konnte, daß Sie mir eher nach Wien ſchreiben würden, ehe ich Ihnen meine Ankunft allda berichtete, ſo ging ich erſt heute zum Peißer, um wegen eines Briefes Nachfrage zu thun, allwo ich denn Ihr Schreiben vom 21. November fand, welches ſchon 12 Tage hier lag.

Sie werden ſich erinnern, daß als Sie nach München kamen als ich die große Opera ſchrieb [S. 260] Sie mir die Schuld von 12 Louisd'or, ſo ich an Hrn. Scherz in Straßburg gemacht habe [S. 210], vorhielten — mit den Worten: „Mich verdrießt nur Dein weniges Vertrauen ſo Du zu mir haſt — genug ich habe halt nun die Ehre 12 Louisd'or zu bezahlen." — Ich reiſte nach Wien, Sie nach Salzburg. Nach Ihren Worten mußte ich glauben, daß ich mich wegen dieſem nichts mehr zu beſorgen hätte; ferner, wenn es nicht geſchehen wäre, ſo würden Sie mirs ſchreiben und nun, da ich bei Ihnen war, mündlich ſagen. Stellen Sie ſich nun meine Verlegenheit und Erſtaunen vor, als vorgeſtern Jemand aus des Hrn. Bankier Dechiers Schreibſtube zu mir kam und mir einen Brief brachte; der Brief war von Hrn. Hafner in Salzburg [S. 366 u. a.], worin ein Einſchluß von Hrn. Scherz war. — — Weil es nun ganze 5 Jahre ſind, ſo ſind auch die Intereſſen verlangt

---

* Der Herr Beſitzer, k. k. Miniſterial-Officiat, hat mir mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit eine Copie dieſes Briefes, der früher im Beſitze der Frau von Baroni-Cavalcabo war, ſogleich eingeſandt.

worden, worauf ich aber ganz gerade ſagte, daß da nichts daraus wird, indem es nur ein auf 6 Wochen ausgeſtellter Wechſel, folglich ein verfallener Wechſel ſei. Jedoch in Betrachtung der Freundſchaft des Hrn. Scherz zahle ich das Kapital, keine Intereſſen ſind nicht verſchrieben, folglich bin ich auch keine ſchuldig. — Ich verlange nichts bei Ihnen, liebſter Vater, als daß Sie die Güte haben nur bis einen Monat bei Hrn. Hafner oder vielmehr Triendl für mich gut zu ſtehen. — Sie als ein Mann von Erfahrung können ſich leicht vorſtellen, daß es mir eben jetzt ſehr ungelegen wäre mich zu entblößen.

Was* mir bei der ganzen Sache am unangenehmſten iſt, iſt daß Hr. Scherz nicht die beſte Meinung von mir haben wird, — ein Beweis, daß Ungefähr, Zufall, Umſtände, Mißverſtand und was weiß ich Alles öfters einen Mann unſchuldigerweiſe um ſeine Ehre bringen können! Warum hat Hr. Scherz die ganze lange Zeit nichts mehr von ſich hören laſſen? Mein Name iſt doch nicht ſo verborgen! Meine Oper [Entführung], welche in Straßburg aufgeführt worden, hat ihn doch wenigſtens müſſen vermuthen laſſen, daß ich in Wien war? Und dann ſeine Correſpondance mit dem Hafner in Salzburg! Hätte er ſich das erſte Jahr gemeldet, ſo hätte ich ihn auf der Stelle und mit Vergnügen gezahlt; ich werde es auch jetzt thun, aber auf der Stelle bin ich es nicht im Stande.

Nun von etwas Anderem. — Es fehlen nur noch drei Arien, ſo iſt der erſte Act von meiner Opera [L'oca del Cairo] fertig. Die Aria buffa, das Quartett und das Finale kann ich ſagen, daß ich ganz vollkommen damit zufrieden bin und mich in der That darauf freue. Darum wäre mir leid, wenn ich eine ſolche Muſik müßte umſonſt gemacht haben, das heißt, wenn nicht das geſchieht was unumgänglich nöthig iſt. Weder Sie noch der Abbate Varesco, noch ich haben die Reflexion gemacht daß es ſehr übel laſſen wird, ja die Opera wirklich fallen muß, wenn keine von den zwei Haupt Frauenzimmern eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, ſondern immer in der Feſtung auf der Baſtei oder Rempart herumſpazieren müſſen. Einen Act durch traue ich den Zuſehern noch ſo viel Geduld zu, aber den zweiten können ſie unmöglich aushalten, das kann nicht ſein. Dieſe Reflexion machte ich erſt in Linz — und da iſt kein ander Mittel, als man läßt im zweiten Act etwelche Scenen in der Feſtung vorgehen — camera della fortezza. Man kann die Scene machen, wie Don Pippo Befehle gibt die Gans in die Feſtung zu bringen, daß dann das Zimmer in der Feſtung vorgeſtellt wird, worin Celidora und Lavina ſind. Pantea kömmt mit der Gans herein — Biondello ſchlüpft heraus — man hört Don Pippo kommen, Biondello iſt nun wieder Gans. Da läßt ſich nun ein gutes Quintett anbringen, welches deſto komiſcher ſein wird, weil die Gans auch mitſänge. — Uebrigens muß ich Ihnen ſagen, daß ich über die ganze Ganshiſtorie nur deswegen nichts einzuwenden hatte, weil zwei Männer von mehr Einſicht und Ueberlegung als ich ſich nichts dagegen einfallen ließen, und das ſind Sie und Varesco. Jetzt iſt es aber noch Zeit auf andere Sachen zu denken. Biondello hat einmal verſprochen daß er in den Thurm hineinkommt; wie er es nun anfängt, ob er durch eine gemachte Gans oder durch eine andere Liſt hineinkömmt, iſt nun einerlei. Ich dächte, man könnte viel komiſchere und natürlichere Sachen vorbringen, wenn auch Biondello in Menſchengeſtalt bliebe. Zum Beiſpiel könnte die Nachricht, daß ſich Biondello aus Verzweiflung daß es ihm nicht möglich wäre in die Feſtung zu kommen den Wellen übergeben hätte, gleich am Anfange des zweiten Acts geſchehen, er könnte ſich dann als ein Türk oder was weiß ich verkleiden und Pantea als eine Sklavin (verſteht ſich als eine Mohrin) vorführen. Don Pippo iſt Willens die Sklavin für ſeine Braut zu kaufen; dadurch darf der Sklavenhändler und die Mohrin in die Feſtung um ſich beſchauen zu laſſen. Dadurch hat Pantea Gelegenheit ihren Mann zu cujoniren und ihm tauſend Impertinenzen anzuthun, und bekommt eine beſſere Rolle; denn je komiſcher die wäliſche Opera iſt, deſto beſſer. — Nun bitte ich Sie dem Herrn Abbate Varesco meine Meinung recht begreiflich zu machen, und ich ließe ihn bitten fleißig zu ſein — ich habe auf die kurze Zeit geſchwind genug gearbeitet. Ja, ich hätte den ganzen erſten Act fertig, wenn ich nicht noch in einigen Arien in den Wörtern Veränderungen brauchte, welches ich aber bitte ihm jetzt noch nicht zu ſagen.

---

* Von hier bis zum Schluß dieſes Abſatzes nach Jahn II, 324. Anm., da die Zäch'ſche Copie dieſe ohne Zweifel ächte Stelle ſeltſamer Weiſe nicht hat.

Meine deutſche Oper „Die Entführung aus dem Serail“ iſt in Prag und in Leipzig ſehr gut und mit allem Beifall gegeben worden. Ich bitte Sie ſchicken Sie ſobald als möglich meinen „Idomeneo“, die 2 Violinduetten [die er in Salzburg für M. Haydn geſchrieben hatte, Köchel Nr. 423] und Seb. Bach's Fugen. Idomeneo brauche ich, weil ich dieſe Faſten (nebſt meiner Academie im Theater) 6 Subſcriptionsacademien geben werde, wo ich auch dieſe Oper produciren möchte.

Nun Adieu. — Ich bitte den Varesco recht zu bereden und zu preſſiren. Bitte bald die Muſiken zu ſchicken. Die Gretbl, den Heinrich und die Hanni küſſen wir. Der Gretbl werde ich nächſter Tage ſchreiben. Dem Heinrich laſſe ich ſagen, daß ich in Linz und hier ſchon vieles zu ſeinem Vortheil geredet habe. Er ſoll ſich recht auf das Staccato begeben; denn nur in dieſem können die Wiener den La Motte nicht vergeſſen. Adieu.

Am 10. Dezember meldet Mozart dem Vater daß die Lange zu einer ihr bewilligten Vorſtellung ſeine Entführung aus dem Serail gewählt hätte und ſchreibt dazu: „Thun Sie Ihr Möglichſtes daß mein Buch gut ausfällt. Ich wollte wünſchen, ich könnte die zwei Frauenzimmer auch im erſten Act, wenn ſie die Arie ſingen, von der Baſtei herabbringen, will ihnen gern erlauben, daß ſie das ganze Finale oben ſingen.“ In dem folgenden, bisher ungedruckten Briefe, deſſen Copie ich ebenfalls der Güte des Herrn Dr. Fauſt Pachler verdanke, wird die Sache nochmals näher abgehandelt.

231. K. K. Hofbibliothek in Wien.

Wien 24. Dez. 1783.

Ich habe Ihr Letztes vom 19. dieſes ſammt dem Einſchluß von der Opera richtig erhalten. Nun von der Opera als das Nothwendigſte. — Hr. Abbate Vareſco hat zu der Cavatina der Lavina extra geſchrieben: à cui servirà la musica della cavatina antecedente, — nemlich der Cavatina von der Celidora. — Das kann aber nicht ſeyn. — Denn in der Cavatina der Celidora iſt der Text ſehr troſt- und hoffnungslos, und in der Cavatina der Lavina iſt er ſehr troſtreich und hoffnungsvoll. — Uebrigens iſt auch das eine ſehr ausgepeitſchte und nimmer gewöhnliche Mode, daß ein Anderer dem Andern ſein Liedchen nachlallt. — Höchſtens kann es ſo bey einer Soubrette mit ihrem Amanten nemlich bey den ultime parti gelten. — Meine Meynung wäre daß die Scene mit einem ſchönen Duett anfinge, welches mit dem nemlichen Text durch eine kleine Aggiunta für die Coda ſehr gut angehen kann. — Nach dem Duett folgt die Unterredung wie ſonſt: — e quando s'ode il Campanello della Custode, ſo wird Mademoiſelle Lavina anſtatt Celidora die Güte haben, ſich wegzubegeben, damit Celidora als Prima Donna Gelegenheit hat eine ſchöne Bravour-Aria zu ſingen. — Auf dieſe Art dächte ich wäre es für den Compoſiteur, für die Sängerin und für die Zuſchauer und Zuhörer beſſer, und die ganze Scene würde unfehlbar dadurch intereſſanter werden. — Ferners würde man ſchwerlich die nemliche Aria von der 2. Sängerin ertragen können, nachdem man ſie von der erſten hat ſingen hören. — Nun weiß ich nicht wie Sie es beyde mit nachfolgender Ordnung meynen. — Zu Ende der neu eingeſchaltenen Scene der zwei Frauenzimmer im erſten Act ſchreibt Hr. Abbate: — siegue la scena VIII che prima era la VII, e così cangiansi di mano in mano i numeri. — Nach dieſer Beſchreibung muß ich ganz wider Verhoffen vermuthen, daß die Scene nach dem Quartett, allwo beyde Donne eine nach der andern ihr Liedchen am Fenſter herabſingen, bleiben ſolle. — Das kann unmöglich ſeyn. — Dadurch würde der Act nicht allein umſonſt um nichts verlängert, ſondern ſehr abgeſchmackt. — Es war mir immer ſehr lächerlich zu leſen: — Celidora: Tu qui m'attendi, amica. Alla Custode farmi veder vogl'io; ci andrai tu puoi. Lavina: Si dolce amica, addio. (Celidora parte.) Lavina ſingt ihre Aria. (Celidora kommt wieder und ſagt): Eccomi, or vanne etc. und nun geht Lavina, und Celidora ſingt ihre Aria, — ſie löſen einander ab, wie die Soldaten auf der Wacht. — Ferner iſt es auch viel natürlicher daß, da ſie im Quartett alle einig ſind, ihren abgeredeten Anſchlag auszuführen, die Männer ſich fort machen um die dazugehörigen Leute aufzuſuchen und die zwei Frauenzimmer ruhig ſich in ihre Clauſur begeben. Alles was man ihnen noch erlauben kann, ſind ein paar Zeilen Recitativ. Doch ich glaube auch ganz ſicher, daß es niemalen darauf angeſehen war, daß die Scene bleiben ſoll, ſondern daß es nur vergeſſen worden anzuzeigen, daß ſie ausbleibt. — Auf Ihren guten Einfall den Biondello in den Thurm zu bringen, bin ich ſehr begierig; — wenn er nur komiſch iſt, wir wollen ihm gerne ein bischen Unnatürlichkeit erlauben. — Wegen einem kleinen Feuerwerk bin ich gar nicht in Sorgen; — es iſt hier ſo eine gute Feuerordnung daß man ſich vor einem Theaterfeuerwerk gar nicht zu fürchten hat. — Dann wird ja hier Medea ſo oft gegeben, worin zuletzt die Hälfte des Palaſtes zuſammenfällt, die übrige Hälfte in Feuer aufgeht. —

Morgen werde ich mich um die Bücheln des „Rauchfangkehrers“ [von Salieri] umſehen. — Die „Conteſſina“ (oder die Gräfin) habe noch nicht erfragen können; — ſollte ſie nicht zu haben ſeyn, würde etwann „das Irrlicht“ von Umlauf; — „die ſchöne Schäferin“ von Umlauf; — „die Pilgrimme von Mekka“ [von Gluck] anſtändig ſeyn? — Beſonders ſind die zwei letzteren Opern ſehr leicht aufzuführen. — Kühne wird ſie halt vermuthlich ſchon haben. — Bitte von uns beyden an ihn und ſie unſere Empfehlung zu machen. — Meinen letzten kurzen Brief werden Sie hoffentlich erhalten haben. — Bitte nochmal mir die 2 Duetten, Bach's Fugen, und beſonders den Idomeneo zu ſchicken. — Sie wiſſen warum — es liegt mir viel daran, daß ich dieſe Opera mit dem Graf Sickingen [vgl. S. 148 ff.] am Clavier durchgebe. — Wenn Sie mir nach Gelegenheit die Fugen (ich glaube es ſind 6) von Emanuel Bach abſchreiben ließen und ſchickten, würden Sie mir auch eine große Gefälligkeit thun, — ich habe vergeſſen Sie in Salzburg darum zu erſuchen. — Nun leben Sie unterdeſſen wohl. — Vorgeſtern als Montag war wieder die große Academie der Societät, — ich ſpielte in ihr ein Concert und Adamberger ſang ein Rondo von mir [Köchel Nr. 431]. — Geſtern wurde ſie repetirt, — nur daß ein Violiniſt anſtatt meiner Concert ſpielte. — Vorgeſtern war das Theater voll, — geſtern aber leer. — NB. der Violiniſt ließ ſich zum erſtenmale hören. —

Trotz aller dieſer Vorſchläge von Seiten des Componiſten ſcheint Vareſco auf eine ſolche totale Umänderung des Textes nicht haben eingehen zu wollen, und ſo blieb die Oper, von der nur wenige Sätze im Partiturentwurf erhalten ſind, gänzlich liegen. Um ſo mehr mußte ſich Mozart jetzt von neuem auf Arbeiten für Verleger und Concerte werfen. Wir erfahren, welche Academien er in den nächſten Faſten gab und was für einen glänzenden Kreis von Zuhörern er um ſich verſammelte. Es zählten dazu außer ſeinen bekannten Gönnern und Gönnerinen Gräfin Thun, Baronin Waldſtädten, Graf Zichy, van Swieten, auch der Herzog von Würtemberg, Prinz von Mecklenburg, die Fürſten L. Liechtenſtein, Auersperg, Kaunitz, Lichnowsky, Lobkowitz, Paar, Palm, Schwarzenberg, ferner die Familien Bathiany, Dietrichſtein, Erdödy, Eſterhazy, Harrach, Herberſtein, Keglewicz, Noſtiz, Palfy, Schafgotſch, Stabremberg, Waldſtein und andere, ſodann die Geſandten von Rußland, Spanien, Sardinien, Holland, Dänemark und die angeſehenen Bankiers-Familien Fries, Hönikſtein, Arenfeld, Bienenfeld, Ployer, deſſen Tochter Barbara Mozarts Schülerin war und von ihm ſogar Paiſiello als ſolche vorgeführt wurde, Wetzlar [der „reiche Jud“, bei dem Mozart wohnte, vgl. S. 307], endlich hohe Staatsbeamte und Gelehrte wie Isdenczy, Bedekovich, Nevery, Braun, Greiner, Keeß, Puffendorf, Born, Martini, Sonnenfels. Vgl. Jahn III, 205, Anm. 79.

232. Niſſen.

Wien 20. März 1784.

Hier haben Sie die Liſte von allen meinen **174** Subſcribenten.* Ich habe allein um dreißig mehr als Richter und Fiſcher zuſammen, da ich die drei letzten Mittwochen in der Faſten, vom 17. März angefangen, drei Concerte im Trattner'ſchen Saale auf Abonnement gebe; der Preis iſt auf alle drei Concerte 6 Fl. — Im Theater werde ich dieſes Jahr zwei Academien geben; nun können Sie ſich leicht vorſtellen, daß ich nothwendig neue Sachen ſpielen muß, und da muß man alſo ſchreiben. Der ganze Vormittag iſt den Scolaren gewidmet, und Abends habe ich faſt alle Tage zu ſpielen. Hier leſen Sie von allen Academien, worin ich ſpielen muß:

Donnerſtag den 26. Febr. beim Gallizin.
Montag den 1. März beim Joh. Eſterhazy.
Donnerſtag den 4. März beim Gallizin.
Freitag den 5. März beim Eſterhazy.
Montag den 8. März beim Eſterhazy.
Donnerſtag den 11. März beim Gallizin.
Freitag den 12. März beim Eſterhazy.
Montag den 15. März beim Eſterhazy.
Mittwoch den 17. März meine erſte Academie, privat.
Donnerſtag den 18. März beim Gallizin.
Freitag den 19. März beim Eſterhazy.
Samſtag den 20. März beim Richter.
Sonntag den 21. März meine erſte Academie im Theater.
Montag den 22. März beim Eſterhazy.
Mittwoch den 24. März meine zweite Privat-Academie.
Donnerſtag den 25. März beim Gallizin.
Freitag den 26. März beim Eſterhazy.
Samſtag den 27. März beim Richter.
Montag den 29. März beim Eſterhazy.
Mittwoch den 31. März meine dritte Privat-Academie.
Donnerſtag den 1. April meine zweite Academie im Theater.
Samſtag den 3. April beim Richter.

---

* Das Original der Liſte befindet ſich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Habe ich nicht genug zu thun? Ich glaube nicht, daß ich auf dieſe Art aus der Uebung kommen kann.

Nun muß ich Ihnen geſchwind noch ſagen, wie es herging, daß ich ſo in einem Privatſaale Academien gebe. Der Claviermeiſter Richter gibt nämlich im benannten Saale die ſechs Samſtage Concert. Die Nobleſſe ſubſcribirte nur mit dem Bemerken, daß ſie keine Luſt hätte, wenn ich nicht darin ſpielte. Hr. Richter bat mich darum: ich verſprach ihm, drei Mal zu ſpielen, und machte auf drei Concerte für mich Subſcription, wozu ſich Alles abonnirte. Die erſte Academie am 17. März iſt glücklich abgelaufen; der Saal war angeſteckt voll, und das neue Concert, ſo ich geſpielt, hat außerordentlich gefallen, und wo man hinkömmt, hört man dieſe Academie loben. — Morgen, den 21. d. M., hätte meine erſte Academie im Theater ſein ſollen. Fürſt Louis Liechtenſtein gibt aber bei ſich Opera, entführt mir nicht allein den Kern der Nobleſſe, ſondern entzieht mir auch die beſten Leute aus dem Orcheſter. Ich habe ſie alſo durch ein gedrucktes Avertiſſement auf den 1. April verſchieben laſſen.

233. Niſſen.

Wien 10. April 1784.

Durch meine drei Subſcriptions-Academien habe ich mir ſehr viel Ehre gemacht. Auch meine Academie im Theater iſt ſehr gut ausgefallen. Ich habe zwei große Concerte geſchrieben [Nr. 236], und dann ein Quintett für Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto und Pianoforte, welches außerordentlichen Beifall erhalten [Köchel Nr. 452]; ich ſelbſt halte es für das Beſte was ich noch in meinem Leben geſchrieben habe. Ich wollte wünſchen, Sie hätten es hören können! und wie ſchön es aufgeführt wurde! Uebrigens bin ich, die Wahrheit zu geſtehen, gegen das Ende hin müde geworden von lauter Spielen, und es macht mir keine geringe Ehre, daß es meine Zuhörer nie wurden.

234. Niſſen.

Wien 24. April 1784.

Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin Strinaſacchi, eine ſehr gute Violinſpielerin; ſie hat ſehr viel Geſchmack und Empfindung in ihrem Spiele. — Ich ſchreibe eben an einer Sonate, welche wir Donnerſtag im Theater bei ihrer Academie zuſammen ſpielen werden [Köchel Nr. 454]. Dann ſind dermalen Quartetten heraus von einem gewiſſen Pleyel; dieſer iſt ein Scolar von Joſeph Haydn. Wenn Sie ſelbige noch nicht kennen, ſo ſuchen Sie ſie zu bekommen; es iſt der Mühe werth. Sie ſind ſehr gut geſchrieben, und ſehr angenehm; Sie werden auch gleich ſeinen Meiſter herauskennen. Gut — und glücklich für die Muſik, wenn Pleyel ſeiner Zeit im Stande iſt, uns Haydn zu remplaciren.

235. G. A. Petter in Wien.*

Wien 28. April 1784.

Ich muß Ihnen in Eile ſchreiben. — Herr Richter Clavierſpieler [vgl. S. 421] macht eine Tour um nach Holland in ſein Vaterland zurückzukehren. Ich habe ihm nach Linz an die Gräfin Thun [vgl. S. 423] ein Schreiben mitgegeben; — da er Luſt hat auch nach Salzburg zu kommen, ſo gab ich ihm auch nur vier Zeilen an Sie liebſter Vater. Ich ſchreibe Ihnen alſo nun, daß er nicht lange nach Empfang dieſes ausbleiben wird. Er ſpielt viel, was Execution anbelangt, — allein wie Sie hören werden, — zu grob, zu mühſam, — und ohne allen Geſchmack und Empfindung. — übrigens der beſte Menſch von der Welt, — ohne mindeſten Stolz. Er ſah unbeweglich auf meine Finger, wenn ich ihm ſpielte, — dann ſagte er allemal: „Mein Gott! — was muß ich mich nicht bemühen, daß ich ſchwitze und erhalte doch keinen Beifall, — und Sie mein Freund ſpielen ſich nur damit.“ — „Ja“, ſagte ich, „ich mußte mich auch bemühen, um mich jetzt nicht mehr bemühen zu dürfen.“ Afin, er iſt ein Mann, welcher immer unter die guten Clavierſpieler gehört, und ich hoffe daß ihn der Erzbiſchof vielleicht eher hören wird, weil er ein Clavieriſt iſt — en dépit de Moi — welcher dépit mir aber ſehr erwünſcht ſein wird. — Wegen Menzl Violiniſten iſt es richtig — und er wird vermuthlich Sonntag ſchon von hier abſegeln. Durch dieſen Weg ſollen Sie auch Muſik von mir erhalten. Nun leben Sie wohl u. ſ. w.

---

* Der Herr Beſitzer, niederöſterreichiſcher Landeskaſſirer, hat mir aus ſeiner ſchönen Autographenſammlung bereitwilligſt eine genaue Copie dieſes bisher ungedruckten Briefes zugeſandt.

236. Niſſen.

Wien 24. Mai 1784.

Ich bin nicht im Stande, unter den beiden Concerten ex B und D, gemacht den 15. und 22. März 1784 [Köchel Nr. 450 und 451], eine Wahl zu treffen. — Ich halte ſie beide für Concerte, die ſchwitzen machen; doch hat in der Schwierigkeit das ex B den Vorzug vor dem ex D. Uebrigens bin ich ſehr begierig, welches unter den drei Concerten B, D und G dur, letztes gemacht den 12. April [Köchel Nr. 453], Ihnen und meiner Schweſter am beſten gefällt; denn das ex Es, gemacht den 9. Febr. 1784 [Köchel Nr. 449] gehört gar nicht dazu, welches ein Concert von ganz beſonderer Art iſt, und mehr für ein kleines als großes Orcheſter geſchrieben. Alſo iſt die Rede nur von den drei Concerten, und ich bin begierig, ob Ihr Urtheil mit dem hieſigen allgemeinen und auch meinem Urtheile überein kömmt. Freilich iſt es nöthig, daß man ſie alle drei mit allen Stimmen und gut producirt hört. Ich will gern Geduld haben, bis ich ſie wieder zurückerhalte, — nur daß ſie kein Menſch in die Hände bekömmt; denn ich hätte erſt heute für Eines 24 Ducaten haben können; ich finde aber, daß es mir mehr Nutzen ſchafft, wenn ich ſie noch ein paar Jährchen bei mir behalte und dann erſt durch den Stich bekannt mache.

237. G. A. Petter in Wien. *

Wien 9. Juni 1784.

Mein Letztes werden Sie ohne Zweifel erhalten haben.

---

* Vgl. Nr. 226. Dieſer Brief, von dem Niſſen S. 484 ein kleines Stück

Ich habe ſowohl die Schnallen als auch Ihr Schreiben vom 1. dieſes erhalten; die Schnallen ſind ſehr ſchön, aber gar zu groß, — ich werde ſie gut anzubringen ſuchen. — Nun wird künftigen Freitag der Hof auf 2, vielleicht gar 3 Monate nach Laxenburg gehen. Ich bin vorige Woche mit Sr. Excellenz Grafen Thun nach Baden, um ſeinen Vater, welcher von Linz hergereiſt um die Cur zu gebrauchen, zu beſuchen. Im Rückwege ſind wir über Laxenburg und haben den Leemann, welcher nun allda Schloßhauptmann iſt, beſucht; die Tochter war eben nicht zu Hauſe, er und ſie aber haben eine außerordentliche Freude gehabt mich wieder zu ſehen. —

Den 12. Da ich durch Beſuche verhindert worden, ſo konnte ich dieſen Brief nicht ausſchreiben. Ich habe nun alſo Ihr Schreiben vom 8. auch erhalten. Meine Frau läßt ſich meiner Schweſter entgegen empfehlen und wird mit nächſtem Poſttag ein ſchönes Fürtuch abſchicken; — ſie wird es aber ſelbſt machen, weil es auf dieſe Art etwas wohlfeiler und aber viel ſchöner ſein wird. Ich laſſe ihr aber ſagen, daß in keinem Concerte Adagio, ſondern lauter Andante ſein müſſen; — daß in dem Andante vom Concerte ex D bei dem bewußten Solo in C etwas hineingehört iſt ganz ſicher, ich werde es ihr auch ſobald als möglich mit den Cadenzen zukommen laſſen.

Morgen wird beim Herrn Agenten Ployer [vgl. S. 420] zu Döbling auf dem Lande Academie ſein, wo die Frl. Babette ihr neues Concert ex G [Köchel Nr. 453], ich das Quintett [mit Blasinſtrumenten] und wir beide dann die große Sonate auf 2 Claviere ſpielen werden. Ich werde den Paiſiello mit dem Wagen abholen, um ihm meine Compoſition und meine Schülerin hören zu laſſen. Wenn Maeſtro Sarti [der Componiſt von Fra due litiganti il terzo gode, woraus die eine der Tafelmelodien im 2. Finale des Don Juan iſt] nicht heute hätte wegreiſen müſſen, ſo wäre er auch mit mir hinaus. Sarti iſt ein rechtſchaffener braver Mann [er war im Gegentheil ein perfider Intriguant], ich habe ihm ſehr viel

---

gegeben hat, erſcheint hier ebenfalls zum erſten Mal nach ſeiner ganzen Ausdehnung im Druck.

geſpielt, endlich auch Variationen auf eine ſeinige Arie gemacht, woran er ſehr viel Freude gehabt hat. — Der Menzl [vgl. S. 424] iſt und bleibt ein Eſel, — die ganze Sache verhält ſich ſo. Herr v. Plover fragte mich ob ich keinen Violiniſten wüßte, ich ſprach mit dem Menzl, der war gleich voll Freuden. Sie können ſich vorſtellen, was ich ihm als ein ehrlicher Mann rathen konnte, nämlich ſich ſicher zu ſtellen; — er ließ ſich aber bis auf den letzten Augenblick nicht mehr bei mir ſehen, und Hr. von Plover ſagte mir daß er um 400 Fl. und NB. ein Kleid auf Probe nach Salzburg reiſen würde; — zu mir ſagte aber Menzl, er ſei decretirt, und das zu allen Leuten hier. Ferner kommt es nun heraus daß er verheirathet iſt, wovon hier kein Menſch nichts wußte. Seine Frau war aber ſchon 3 oder 4 Mal beim Hrn. von Plover. —

Nun habe ich die 3 Sonaten auf Clavier allein, ſo ich einmal meiner Schweſter geſchickt habe, die erſte ex C, die andere ex A und die 3. ex F dem Artaria zum Stechen gegeben. — dem Toricella aber noch 3, worunter die letzte ex D iſt, ſo ich dem Dürnitz in München gemacht habe *; dann von den ſechſen gebe ich 3 Sinfonien in Stich, welche ich dem Fürſten von Fürſtenberg dediciren werde. —

In dieſem Sommer 1784 heirathete Nannerl, deren Verhältniß mit dem Herrn D'Yppold [S. 274] wegen mangelnder Ausſicht auf eine dauernde Verbindung der Liebenden ſich wieder gelöſt hatte, den Wittwer Johann Baptiſt Reichsfreiherrn v. Berchthold zu Sonnenburg, Salzburgiſchen Hofrath und Pfleger des Stiftes St. Gilgen, deſſen Pflegetochter auch Mozarts Mutter geweſen war. Der Bruder ſchreibt bei dieſer Gelegenheit folgenden humoriſtiſchen Brief, deſſen Original der Chorregent Anton Jähndl in Salzburg von der Frau von Sonnenburg ſelbſt erhielt, ihn dann ſeiner alten Köchin Thereſe Wagner hinterließ, die ihn in der Hofapotheke in Salzburg hinterlegt hat; dort iſt er zu kaufen.

---

* Die erſtern drei ſind bei Köchel als Nr. 330—332 verzeichnet, die letztern als Nr. 309—311.

238. Hofapotheke in Salzburg.

Wien 18. Aug. 1784.

Ma très chère soeur.

Poß Sapperment! — Jeßt iſt es Zeit, daß ich ſchreibe, wenn ich will, daß Dich mein Brief noch als eine Veſtalin antreffen ſoll! — Ein paar Tage ſpäter, und — weg iſt's! — Meine Frau und ich wünſchen Dir alles Glück und Vergnügen zu Deiner Standesveränderung und bedauern nur von Herzen, daß wir nicht ſo glücklich ſein können bei Deiner Vermählung gegenwärtig zu ſein; wir hoffen aber Dich künftiges Frühjahr ganz gewiß in Salzburg ſowohl als in St. Gilgen als Frau von Sonnenburg ſammt Deinem Herrn Gemahl zu umarmen. Wir bedauern nun nichts als unſern lieben Vater, welcher nun ſo ganz allein leben ſoll! — Freilich biſt Du nicht weit von ihm entfernt und er kann öfters zu Dir ſpazieren fahren — allein jeßt iſt er wieder an das verfluchte Capellhaus gebunden! — Wenn ich aber an meines Vaters Stelle wäre, ſo würde ich es alſo machen; — ich bittete den Erzbiſchof nun (als einen Mann, der ſchon ſo lange gedient hat) mich in meine Ruhe zu ſetzen — und nach erhaltener Penſion ging ich zu meiner Tochter nach St. Gilgen und lebte dort ruhig. — Wollte der Erzbiſchof meine Bitte nicht eingehen, ſo begehrte ich meine Entlaſſung und ging zu meinem Sohn nach Wien. — und das iſt's, was ich hauptſächlich Dich bitte, daß Du Dir Mühe geben möchteſt ihn dazu zu bereden; — und ich habe ihm heute in dem Briefe an ihn ſchon das Nämliche geſchrieben. Und nun ſchicke ich Dir noch 1000 gute Wünſche von Wien nach Salzburg, beſonders, daß ihr beide ſo gut zuſammen leben möget, als wie — wir zwei. — Drum nimm von meinem poetiſchen Hirnkaſten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirſt im Ehſtand viel erfahren,
was Dir ein halbes Räthſel war;
bald wirſt Du aus Erfahrung wiſſen,
wie Eva einſt hat handeln müſſen
daß ſie hernach den Kain gebar.
Doch Schweſter, dieſe Ehſtandspflichten
wirſt Du von Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, ſie ſind nicht ſchwer.

Doch jede Sache hat zwo Seiten:
Der Ehſtand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn Dein Mann Dir finſtre Mienen,
die Du nicht glaubeſt zu verdienen,
in ſeiner übeln Laune macht:
ſo denke, das iſt Männergrille,
und ſag: Herr, es geſcheh dein Wille
— — — — — — — — —

Dein aufrichtiger Bruder
W. A. Mozart.

Am 14. September 1784 meldet der alte Mozart ſeiner Tochter: „Mein Sohn war in Wien ſehr krank, — er ſchwitzte in der neuen Opera des Paiſiello [Rè Teodoro, 23. Aug.] durch alle Kleider und mußte durch die kalte Luft erſt den Bedienten anzutreffen ſuchen, der ſeinen Ueberrock hatte, weil unterdeſſen der Befehl erging keinen Bedienten durch den ordentlichen Ausgang ins Theater zu laſſen. Dadurch erwiſchte nicht nur er ein rheumatiſches Fieber, das weil man nicht gleich dazu that, in ein Faulfieber ausartete. Er ſchreibt: Ich habe 14 Tage nach einander zur nämlichen Stunde raſende Colik gehabt, die ſich allzeit mit ſtarkem Erbrechen gemeldet hat; nun muß ich mich entſetzlich halten. Mein Doctor iſt Herr Sigmund Bariſani [Sohn des erzbiſchöflichen Leibarztes zu Salzburg und Mozarts vertrauter Freund], der ohnehin die Zeit als er hier war, faſt täglich bei mir war; er wird hier ſehr gelobt, iſt auch ſehr geſchickt, und Sie werden ſehen, daß er in Kurzem ſehr avanciren wird.“

Im nächſten Winter beſuchte der Vater den Sohn und blieb vom 10. Februar bis zum 25. April dort, vollauf beſchäftigt mit den vielen muſikaliſchen Genüſſen der Kaiſerſtadt, unter denen die Leiſtungen des eigenen Sohnes, der faſt in jedem Concerte mitzuwirken hatte, weitaus die hervorragendſten waren. (Vgl. Jahn, III, 266 ff.) Damals bewog ihn auch Mozart, ſo wie er ſelbſt es bereits gethan, in den Freimaurerorden einzutreten, und der Berührung von Fragen des Ordens in der Correſpondenz der Beiden haben wir höchſt wahrſcheinlich die Vernichtung der Briefe aus dieſer Zeit zuzuſchreiben;

denn von jetzt an iſt nur ein einziger Brief Mozarts an den Vater erhalten oder doch bekannt geworden.

Mozart, der, wie wir beſonders aus dem Schreiben vom 5. Febr. 1783 erſahen, ſtets den größten Wunſch hegte, einmal wieder eine deutſche Oper zu ſchreiben, hatte von Mannheim aus, wo man durch die „Entführung“ von Neuem auf ihn aufmerkſam geworden war, von dem Theaterdichter und Dramaturgen Anton Klein einen Operntext — ohne Zweifel Rudolf von Habsburg — zugeſendet bekommen. Darauf antwortet er nun in dieſen Tagen der gedrängteſten Beſchäftigung Folgendes:

239. Otto Jahn.

Wien 21. März 1785.

Hochſchätzbarſter Herr geheimer Rath! Ich habe ſehr gefehlt, ich muß es bekennen, daß ich Ihnen nicht gleich den richtigen Empfang Ihres Briefes und mitgetheilten Paquets gemeldet habe; — daß ich in der Zwiſchenzeit 2 Briefe von Ihnen noch ſollte erhalten haben, — iſt nicht dem alſo; ich würde auf den erſten ſogleich aus dem Schlaf geweckt worden ſein, und Ihnen geantwortet haben, wie ich es jetzt thue. — Ich bekam ihre 2 Briefe letzten Poſttag miteinander — ich habe ſchon ſelbſt bekannt, daß ich hierin gefehlt habe, daß ich Ihnen nicht gleich geantwortet habe. — Was aber die Oper anbelangt, würde ich Ihnen damals eben ſo wenig darüber haben ſchreiben können als jetzt. — Lieber Hr. gehr. Rath! — Ich habe die Hände ſo voll zu thun, daß ich faſt keine Minute finde, die ich für mich anwenden könnte. Als ein Mann von ſo großer Einſicht und Erfahrung wiſſen Sie ſelbſt beſſer als ich, daß man ſo was mit aller moglichen Aufmerkſamkeit und Ueberlegung — nicht einmal — ſondern vielmal überleſen muß. — Bisher hatte noch nicht Zeit es einmal ohne Unterbrechung zu leſen. — Alles was ich dermalen ſagen kann, iſt, daß — ich es noch nicht aus Händen geben möchte; — ich bitte Sie alſo mir dies Stück noch auf einige Zeit anzuvertrauen. — Im Fall es mir Luſt machen ſollte es in Muſik zu ſetzen, ſo wünſchte doch vorher zu wiſſen, ob es eigentlich an einem Orte zur Aufführung beſtimmt ſei? — Denn ſo ein Werk verdiente ſowohl von Seiten der Poeſie als Muſik nicht umſonſt gemacht zu ſein. — Ich hoffe mir über dieſen Punkt eine Erläuterung von Ihnen.

Nachrichten, die zukünftige deutſche Singbühne betreffend, kann ich Ihnen noch dermalen keine geben, da es dermalen noch (das Bauen in dem dazu beſtimmten Kärnthnerthor-Theater ausgenommen) ſehr ſtille hergehet. — Sie ſoll mit Anfang October eröffnet werden. Ich meinestheils verſpreche ihr nicht viel Glück. — Nach den bereits gemachten Anſtalten ſucht man in der That mehr die bereits vielleicht nur auf einige Zeit gefallene deutſche Oper gänzlich zu ſtürzen, als ihr wieder empor zu helfen und ſie zu erhalten. Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum deutſchen Singſpiele. — Die Cavalieri, Adamberger, Teyber, lauter Deutſche, worauf Deutſchland ſtolz ſein darf, müſſen beim welſchen Theater bleiben — müſſen gegen ihre eigenen Landsleute kämpfen! — — — Die deutſchen Sänger und Sängerinnen dermalen ſind leicht zu zählen! — Und ſollte es auch wirklich ſo gute als die benannten, ja auch noch beſſere geben, daran ich doch ſehr zweifle, ſo ſcheint mir die hieſige Theaterdirection zu öconomiſch und zu wenig patriotiſch zu denken, um mit ſchwerem Gelde Fremde kommen zu laſſen, die ſie hier am Orte beſſer — wenigſtens gleich gut — und umſonſt hat. — Denn die welſche Truppe braucht ihrer nicht — was die Anzahl betrifft; ſie kann für ſich alleine ſpielen. — Die Idee dermalen iſt, ſich bei der deutſchen Oper mit Acteurs und Actricen zu behelfen, die nur zur Noth ſingen; — zum größten Unglück ſind die Directeurs des Theaters ſowohl als des Orcheſters beibehalten worden, welche ſowohl durch ihre Unwiſſenheit und Unthätigkeit das meiſte dazu beigetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. Wäre nur ein einziger Patriot mit am Brette — es ſollte ein anderes Geſicht bekommen! — Doch da würde vielleicht das ſo ſchön aufkeimende National-Theater zur Blüthe gedeihen, und das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutſchland, wenn wir Deutſche einmal mit Ernſt anfingen deutſch zu denken — deutſch zu handeln — deutſch zu reden und gar deutſch — zu ſingen!!! —

Nehmen Sie nur nicht übel, mein beſter Hr. geh. Rath, wenn ich in meinem Eifer vielleicht zu weit gegangen bin. Gänzlich überzeugt mit einem deutſchen Manne zu reden ließ ich meiner Zunge freien Lauf, welches dermalen leider ſo ſelten geſchehen darf, daß man ſich nach ſolch einer Herzensergießung kecklich einen Rauſch trinken dürfte ohne Gefahr zu laufen ſeine Geſundheit zu verderben.

Aus der Compoſition dieſer Oper wurde nichts. Um ſo fleißiger ſchrieb Mozart dieſen Sommer über an ſeiner Kammermuſik und es wurden denn auch die bereits im Jahre 1782 begonnenen berühmten ſechs Streichquartette fertig, und mit der folgenden Widmung an Joſeph Haydn bei Artaria (gegen ein Honorar von 100 Ducaten) herausgegeben.

240. Niſſen.

Wien 1. Sept. 1785.

Al mio caro amico Haydn.

Un padre avendo risolto di mandare i suoi figli nel gran mondo stimo doverli affidare alla protezzione e condotta d'un uomo molto celebre in allora, il quale per buona sorte era di più il suo megliore amico. — Eccoli del pari, uom celebre ed amico mio carissimo, i sei miei figli. — Essi sono, è vero, il frutto di una lunga e laboriosa fatica, pur la speranza fatta mi da più amici di vederla almeno in parte compensita m'incorragisce e mi lusinga che questi parti siano per essermi un giorno di qualche consolazione. Tu stesso, amico carissimo, nell' ultimo tuo soggiorno in questa capitale me ne dimostrasti la tua soddisfazione. — Questo tuo suffragio mi anima sopra tutto, perchè io le ti raccommandi e mi fa sperare, che non ti sembreranno del tutto indegni del tuo favore. — Piacciati dunque accoglierli benignamente ed esser loro Padre, Guida ed Amico. Da questo momento Io ti cedo i miei diritti sopra di essi, ti supplico però di guardare con indulgenza i difetti, che l'occhio parziale di Padre mi puo aver celati, e di continuar, loro malgrado, la generosa tua amicizia a chi tanto l'apprezza, mentre sono di tutto cuore il suo sincerissimo amico.

Vienna il p^{mo} Settembre 1785.

W. A. Mozart.

Derweilen war auch die Compoſition des Figaro in vollem Gange, und am 11. November 1785 ſchreibt der Vater an die Tochter: „Endlich habe ich einen Brief von zwölf Zeilen von Deinem Bruder erhalten. Er bittet um Verzeihung, weil er Hals über Kopf le nozze di Figaro fertig machen muß. Um den Vormittag frei zu haben, hat er alle ſeine Scolaren auf den Nachmittag verlegt. — An der Muſik zweifle ich nicht. Aber es wird ihm viel Laufen und Disputiren koſten, bis er das Buch, welches wirklich aus dem Luſtſpiele vieler Veränderungen bedarf, ſo eingerichtet bekömmt, wie er es zu ſeiner Abſicht zu haben wünſcht. Er wird bisher nach ſeiner ſchönen Manier immer aufgeſchoben und ſich Zeit gelaſſen haben, nun muß er mit Ernſt daran, weil er vom Oberſtkämmerer gedrängt wird.“ Der Librettiſt war jener da Ponte Lorenzo, der durch Baron Wetzlar mit Mozart bekannt geworden war [S. 406]. Dieſe Arbeit entzog den Maeſtro ſo ſehr allen Beſchäftigungen, die ihm unmittelbar Geld eintrugen, daß er in große Geldverlegenheit gerieth. Er ſchrieb deßhalb an den Componiſten und Muſikalienhändler Franz Anton Hoffmeiſter in Wien, mit dem er die Compoſition einer Reihe von Kammerſachen verabredet hatte, von der die beiden ſchönen Clavierquartetten in G-moll und Es-dur der Anfang ſein ſollen, — folgendes Billet, auf deſſen Rückſeite der Empfänger angemerkt hat: „Den 20. November 1785 mit 2 Ducaten“:

241. Neue Zeitſchrift für Muſik, IX, 164.

Lieber Hoffmeiſter!

Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie mir unterdeſſen mit etwas Geld beizuſtehen, da ich es in dieſem

Augenblick ſehr nothwendig brauche. — Dann bitte ich Sie ſich Mühe zu geben, mir ſobald als möglich das Bewußte zu verſchaffen [vgl. unten Nr. 258]. — Verzeihen Sie, daß ich Sie immer überläſtige; allein da Sie mich kennen und wiſſen, wie ſehr es mir daran liegt, daß Ihre Sachen gut gehen möchten, ſo bin ich auch ganz überzeugt, daß Sie mir meine Zudringlichkeit nicht übel nehmen werden, ſondern mir ebenſo gern behülflich ſein werden als ich Ihnen.

Im Februar des folgenden Jahres hatte Mozart auf directen Befehl des Kaiſers für ein Gartenfeſt in Schönbrunn die Muſik zum Schauſpieldirector zu ſchreiben. Ebenſo nur auf ausdrücklichen Befehl des Kaiſers ging endlich nach vielen Kabalen am 1. Mai der Figaro in Scene. „Am 28. April“, ſchreibt der Vater an die Tochter, „geht le nozze di Figaro zum erſten Male in die Scene. Es wird viel ſein, wenn er reuſſirt, denn ich weiß, daß er erſtaunlich ſtarke Kabalen wider ſich hat. Salieri mit ſeinem ganzen Anhange wird wieder ſuchen Himmel und Erde in Bewegung zu ſetzen. Duſchek [der kurz vorher von Prag nach Wien gekommen war] ſagte mir neulich, daß Dein Bruder ſo viele Kabale wider ſich habe, weil er wegen ſeines beſondern Talents und Geſchicklichkeit in ſo großem Anſehen ſtehe.“ Und am 18. Mai: „Bei der zweiten Aufführung der Nozze di Figaro in Wien ſind fünf Stücke und bei der dritten ſieben Stücke repetirt worden, worunter ein kleines Duett drei Mal hat müſſen geſungen werden.“

Die Oper wurde den Sommer hindurch viel gegeben, dann aber, als im November Martin's Una cosa rara einen ungemeinen Beifall fand, von den Gegnern die Gelegenheit benutzt, Mozarts Werk einſtweilen vom Repertoir zu verdrängen. Dieſes und mancher andere Kummer, ſowie ſtets wachſende Nahrungsſorgen — am 27. Oct. 1786 war das dritte Kind, Leopold, geboren worden und die Wochenbetten der Frau waren ſtets langdauernd — verbitterten Mozart den Herbſt dieſes Jahres ſehr, ſodaß er ſchon den Plan gefaßt hatte, im Frühjahr nach England zu gehen und alſo doppelt froh war, als im Januar 1787 Prager Muſikfreunde, die ſowohl die Entführung als den Figaro vergötterten, eine Einladung an ihn ergehen ließen, er möge zu ihnen nach Prag kommen und Concerte geben. Ueber dieſen Aufenthalt verbreitet ſich der folgende Brief. Er iſt gerichtet an Gottfried von Jacquin in Wien, Sohn des berühmten Botanikers, deſſen geſammtes Haus Mozart innig befreundet war.

242. Wiener Zeitſchrift, 1842, Nr. 79.

Prag 15. Jan. 1787.

Liebſter Freund! Endlich finde ich einen Augenblick an Sie ſchreiben zu können; — ich nahm mir vor gleich bei meiner Ankunft vier Briefe nach Wien zu ſchreiben, aber umſonſt! — nur einen einzigen (an meine Schwiegermutter) konnte ich zuſammenbringen, und dieſen nur zur Hälfte — meine Frau und Hofer [der Mann ſeiner Schwägerin Joſepha] mußten ihn vollenden. Gleich bei unſerer Ankunft (Donnerſtag den 11. um 12 Uhr zu Mittag) hatten wir über Hals und Kopf zu thun um bis 1 Uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tiſch regalirte uns der alte Herr Graf Thun mit einer Muſik, welche von ſeinen eigenen Leuten aufgeführt wurde und gegen anderthalb Stunden dauerte. Dieſe wahre Unterhaltung kann ich täglich genießen. Um 6 Uhr fuhr ich mit dem Grafen Canal auf den ſogenannten Breitfeldiſchen Ball, wo ſich der Kern der Prager Schönheiten zu verſammeln pflegt. Das wäre ſo etwas für Sie geweſen, mein Freund! — ich meine, ich ſehe Sie all den ſchönen Mädchen und Weibern nach — — laufen glauben Sie? — nein, nachhinken! — Ich tanzte nicht und löffelte nicht. Das erſtere, weil ich zu müde war, und das letzte aus meiner angebornen Blöde; — ich ſah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle dieſe Leute auf die Muſik meines Figaro, in lauter Contretänze und Teutſche verwandelt, ſo innig vergnügt herumſprangen; denn hier wird von nichts geſprochen als von — Figaro, nichts geſpielt, geblaſen, geſungen und gepfiffen als — Figaro; keine Oper beſucht als Figaro, und ewig Figaro; gewiß große Ehre für mich. Nun wieder auf meine Tagordnung zu kommen. Da ich ſpät vom Ball nach Hauſe gekommen und ohnehin von der Reiſe müde und ſchläfrig war, ſo iſt nichts natürlicher auf der Welt als daß ich ſehr lange werde geſchlafen haben; und gerade ſo war es. — Folglich war der ganze andere Morgen wieder sine linea. Nach Tiſch darf die hochgräfliche Muſik nie vergeſſen werden, und da ich eben an dieſem Tage ein ganz gutes Pianoforte in mein Zimmer bekommen habe, ſo können Sie ſich leicht vorſtellen, daß ich es den Abend nicht ſo unbenutzt und ungeſpielt werde gelaſſen haben; es gibt ſich ja von ſelbſt, daß wir ein kleines Quatuor in caritatis camera (und das ſchöne Bandl hammera*) unter uns werden gemacht haben, und auf dieſe Art der ganze Abend abermal sine linea wird vergangen ſein; und gerade ſo war es. Nun zanken Sie ſich meinetwegen mit Morpheus; dieſer Laras iſt uns beiden in Prag ſehr günſtig; was die Urſache davon ſein mag das weiß ich nicht; genug, wir verſchliefen uns beide ſehr artig. Doch waren wir im Stande ſchon um 11 Uhr uns beim Pater Unger einzufinden und die k. k. Bibliothek und das allgemeine geiſtliche Seminarium in hohen niedern Augenſchein zu nehmen. — Nachdem wir uns die Augen faſt aus dem Kopf geſchauet hatten, glaubten wir in unſerm Innerſten eine kleine Magenarie zu hören; wir fanden alſo für gut zum Grafen Canal zur Tafel zu fahren. Der Abend überraſchte uns geſchwinder als Sie vielleicht glauben, — genug es war Zeit zur Opera. Wir hörten alſo Le gare generose [von Paiſiello]. Was die Aufführung dieſer Oper betrifft, ſo kann ich nichts Entſcheidendes ſagen, weil ich viel geſchwätzt habe; warum ich aber wider meine Gewohnheit geſchwätzt habe, darin möchte es wohl liegen — basta, dieſer Abend war wieder al solito verſchleudert. Heute endlich war ich ſo glücklich einen Augenblick zu finden um mich um das Wohlſein Ihrer lieben Eltern und des ganzen Jacquinſchen Hauſes erkundigen zu können. Ich hoffe und wünſche von Herzen daß Sie ſich alle ſo wohl befinden mögen als wir beide uns befinden. Ich muß Ihnen aufrichtig geſtehen daß (obwohl ich hier alle möglichen Höflichkeiten und Ehren genieße und Prag in der That ein ſehr ſchöner und angenehmer Ort iſt; ich mich doch recht ſehr wieder nach Wien ſehne, und glauben Sie mir, der Hauptgegenſtand davon iſt gewiß Ihr Haus. — Wenn ich bedenke daß ich nach meiner Zurückkunft nur eine kurze Zeit noch das Vergnügen genießen kann in Ihrer werthen Geſellſchaft zu ſein und dann auf ſo lange — und vielleicht auf immer dieſes Vergnügen werde entbehren müſſen, dann fühle ich erſt ganz die Freundſchaft und Achtung, welche ich gegen Ihr ganzes Haus hege.

---

* Ein komiſches Terzett von Mozart. Köchel Nr. 441.

Und nun leben Sie wohl, liebſter Freund. — — Nun Adieu. Künftigen Freitag den 19. wird meine Academie im Theater ſein; das wird meinen Aufenthalt hier leider verlängern. Ich bitte Ihren würdigen Eltern meinen Reſpect zu melden und Ihren Herrn Bruder [Joſeph, den Nachfolger des Vaters] für mich tauſendmal zu embraſſiren. Ihrer Frl. Schweſter [Franziska, einer von Mozarts echteſten Schülerinnen] küſſe ich tauſendmal die Hände, mit der Bitte auf ihrem neuen Pianoforte recht fleißig zu ſein — doch dieſe Ermahnung iſt unnütz, denn ich muß bekennen, daß ich noch nie eine Schülerin gehabt, welche ſo fleißig und ſo viel Eifer gezeigt hätte wie eben ſie — und in der That, ich freue mich recht ſehr wieder darauf ihr nach meiner geringen Fähigkeit weiter Unterricht zu geben. Apropos, wenn ſie morgen kommen will, ich bin um 11 Uhr gewiß zu Hauſe.

Nun aber wäre es doch Zeit zu ſchließen? — nicht wahr? — ſchon längſt werden Sie ſich das denken. — Leben Sie wohl, mein Beſter! — erhalten Sie mich in Ihrer werthen Freundſchaft. — Schreiben Sie mir bald — aber bald, und ſollten Sie vielleicht zu träge dazu ſein, ſo laſſen Sie den Salzmann kommen und dictiren Sie ihm den Brief an; doch es geht nie ſo vom Herzen, wenn man nicht ſelbſt ſchreibt. Nun — ich will ſehen, ob Sie ſo mein Freund ſind, wie ich ganz der Ihrige bin und ewig ſein werde.

Mozart.

P. S. In dem Briefe, ſo Sie mir vielleicht ſchreiben werden, ſetzen Sie: im Graf Thuniſchen Palais. — Meine Frau empfiehlt ſich beſtens dem ganzen Jacquinſchen Hauſe, wie auch Hr. Hofer. — Mitwoch werde ich hier den Figaro ſehen und hören, wenn ich nicht bis dahin blind und taub werde. — Vielleicht werde ich es erſt nach der Oper. — —

In Prag auch erhielt Mozart vom Impreſario Bondini den Auftrag, für den nächſten Herbſt eine Opera buffa zu ſchreiben. Er ſchlug da Ponte als Textdichter vor und es ward der „Don Juan“ gewählt. Mit dieſem soggetto esteso multiforme sublime, wie da Ponte ſich ausdrückt, war nun Mozarts Seele beſchäftigt, als er die Nachricht erhielt, daß ſein Vater, der ſchon ſeit Monden gekränkelt hatte, ernſtlich erkrankt war. Darauf ſchreibt er folgenden letzten Brief an den geliebten treuen Mann, der ihm ſein ganzes Leben geopfert hatte und obwohl er in der letzten Zeit weniger Theilnahme für den Sohn gezeigt, doch von dieſem unverändert innig und dankbar geliebt ward.

248. Niſſen.

Wien 4. April 1787.

Mon très cher père!

Dieſen Augenblick höre ich eine Nachricht, die mich ſehr niederſchlägt — um ſo mehr, als ich aus Ihrem letzten Briefe vermuthen konnte, daß Sie ſich, Gott Lob, recht wohl befänden. — Nun höre aber, daß Sie wirklich krank ſeien! Wie ſehnlich ich einer tröſtenden Nachricht von Ihnen ſelbſt entgegen ſehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu ſagen, und ich hoffe es auch gewiß, — obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer in allen Dingen das Schlimmſte vorzuſtellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unſeres Lebens iſt, ſo habe ich mich ſeit ein paar Jahren mit dieſem wahren, beſten Freunde des Menſchen ſo bekannt gemacht, daß ſein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, ſondern ſehr viel Beruhigendes und Tröſtendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verſtehen mich) zu verſchaffen, ihn als den Schlüſſel zu unſerer wahren Glückſeligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (ſo jung als ich bin) den andern Tag nicht mehr ſein werde; und es wird doch kein Menſch von Allen, die mich kennen, ſagen können, daß ich im Umgange mürriſch oder traurig wäre; und für dieſe Glückſeligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünſche ſie vom Herzen Jedem meiner Mitmenſchen. Ich habe in dem Briefe, ſo die Storace eingepackt hat [aber nachher nicht hatte finden können], ſchon über dieſen Punkt bei Gelegenheit des traurigen Todfalles meines liebſten beſten Freundes Grafen von Hatzfeld meine Denkungsart erklärt — er war eben 31 Jahr alt wie ich — ich bedaure ihn nicht — aber wohl herzlich mich und alle die, welche ihn ſo genau kannten wie ich. — Ich hoffe und wünſche, daß Sie ſich während ich dieſes ſchreibe, beſſer befinden werden; ſollten Sie aber wider alles Vermuthen nicht beſſer ſein, ſo bitte ich Sie bei ..... mir es nicht zu verhehlen, ſondern mir die reine Wahrheit zu ſchreiben oder ſchreiben zu laſſen, damit ich ſo geſchwind als es menſchenmöglich iſt, in Ihren Armen ſein kann: ich beſchwöre Sie bei Allem, was — uns heilig iſt. Doch hoffe ich bald einen troſtreichen Brief von Ihnen zu erhalten, und in dieſer angenehmen Hoffnung küſſe ich Ihnen ſammt meinem Weibe und dem Carl 1000 Mal die Hände, und bin ewig

Ihr gehorſamer Sohn.*

---

* Jahn III. 302, Anm. 39 führt noch Folgendes unter dieſem Datum an: „Wenn der Oboiſt Fiſcher [der einer großen Berühmtheit genoß und damals nach Wien gekommen war] zu der Zeit als wir ihn in Holland hörten [1766] nicht beſſer geblaſen hat als er jetzt bläſt, ſo verdient er gewiß das Renommée nicht, welches er hat. Jedoch unter uns geſagt! Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im Stande war ein Urtheil zu fällen — ich weiß mich nur zu erinnern, daß er mir außerordentlich gefiel ſowie der ganzen Welt. Man wird es freilich natürlich finden, wenn man annimmt, daß ſich der Geſchmack außerordentlich geändert hat: er wird nach der alten Schule ſpielen — aber nein! Er ſpielt mit einem Wort wie ein elender Scolar; der junge André, der beim Fiala [Münchner Oboiſt] lernte, ſpielt tauſendmal beſſer. Und dann ſeine Concerte! — von ſeiner eigenen Compoſition! Jedes Ritornell dauert eine Viertelſtunde — dann erſcheint der Held — hebt einen bleiernen Fuß nach dem andern auf — und pumpſt dann wechſelweiſe damit zur Erde. Sein Ton iſt ganz aus der Naſe und ſeine tenuta ein Tremulant auf der Orgel. Hätten Sie ſich dieſes Bild vorgeſtellt? Und doch iſts nichts als Wahrheit,

Der Vater ſchien ſich zwar wieder zu erholen, allein am 28. Mai 1787 endigte ein raſcher Tod das Leben dieſes thätigen Mannes. Mozart meldete die Trauerbotſchaft ſogleich ſeinem Freunde Gottfried von Jacquin: „Ich benachrichtige Sie daß ich heute, als ich nach Haus kam, die traurige Nachricht von dem Tode meines beſten Vaters bekam. — Sie können ſich meine Lage vorſtellen.“ — Und an die Schweſter ſchreibt er am 16. Juni 1787:

244. Niſſen.

Liebſte, beſte Schweſter!

Daß Du mir den traurigen und mir ganz unvermutheten Todesfall unſeres liebſten Vaters nicht ſelbſt berichtet haſt, fiel mir gar nicht auf, da ich die Urſache leicht errathen konnte. — Gott habe ihn bei ſich! — Sei verſichert, meine Liebe, daß, wenn Du Dir einen guten, Dich liebenden und ſchützenden Bruder wünſcheſt, Du ihn gewiß bei jeder Gelegenheit in mir finden wirſt. — Meine liebſte, beſte Schweſter! wenn Du noch unverſorgt wäreſt, ſo brauchte es dieſes Alles nicht. Ich würde, was ich ſchon tauſend Mal gedacht und geſagt habe, Dir Alles mit wahrem Vergnügen überlaſſen; da es Dir aber nun, ſo zu ſagen, unnütz iſt, mir aber im Gegentheil es zu eignem Vortheil iſt, ſo halte ich es für Pflicht, auf mein Weib und Kind zu denken.

* * *

In dieſem Sommer traf ihn noch ein Fall, der ihn heftig an den Unbeſtand aller Dinge gemahnte. Sein Freund Bariſani (vgl. oben S. 428) ſtarb. Mozart ſetzte unter die Verſe, die ihm Bariſani in ſein Stammbuch, das im Mozarteum aufbewahrt wird, geſchrieben hatte, folgende Worte:

Heute am 3. September dieſes nämlichen Jahres war ich ſo unglücklich dieſen edlen Mann, liebſten beſten Freund und Erretter meines Lebens ganz unvermuthet durch den Tod zu verlieren. — Ihm iſt wohl! — — aber mir — uns —

---

aber Wahrheit die ich nur Ihnen ſage.“ — Auch dieſer Brief war im Beſitz der Frau Baroni-Cavalcabo. Vgl. oben Nr. 230, Anm.

und allen die ihn genau kannten — uns wird es nimmer wohl werden — bis wir ſo glücklich ſind ihn in einer beſſern Welt — wieder — und auf nimmer ſcheiden zu ſehen.

In demſelben Monat noch ging Mozart nach Prag, um den Don Juan zu vollenden und in Scene zu ſetzen. Am 29. October war die erſte Aufführung, und Gottfried von Jacquin empfing ſogleich Nachricht darüber.

245. Wiener Hofbibliothek.*

Prag 4. Nov. 1787.

Liebſter, beſter Freund!

Ich hoffe Sie werden mein Schreiben erhalten haben. Den 29. October ging meine Opera D. Giovanni in Scene, und zwar mit dem lauteſten Beifall. Geſtern wurde ſie zum vierten mal (und zwar zu meinem Benefice) aufgeführt. Ich gedenke den 12. oder 13. von hier abzureiſen, bei meiner Zurückkunft ſollen Sie alſo die Arie gleich zu ſingen bekommen. NB. unter uns — ich wollte meinen guten Freunden (beſonders Bridi** und Ihnen) wünſchen, daß Sie nur einen einzigen Abend hier wären, um Antheil an meinem Vergnügen zu nehmen! — Vielleicht wird ſie doch in Wien aufgeführt? — ich wünſche es. — Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monate noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu ſchreiben; ich kann aber dieſen Antrag, ſo ſchmeichelhaft er iſt, nicht annehmen. —

Nun, liebſter Freund, wie befinden Sie ſich? Ich hoffe, daß Sie ſich alle ſo wohl und geſund befinden mögen wie wir; am vergnügt ſein kann es Ihnen, liebſter Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles beſitzen, was Sie ſich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünſchen können! beſonders da Sie nun von Ihrer vorigen etwas unruhigen Lebensart ganz zurückzukommen ſcheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Iſt das Vergnügen einer flatterhaften launigten Liebe nicht himmelweit von der Seeligkeit unterſchieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verſchafft? Sie danken mir wohl gar öfters ſo in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz ſtolz machen! — Doch, ohne allen Spaß — Sie ſind mir doch im Grunde ein bischen Dank ſchuldig, wenn ſie anders der Frl. N. würdig geworden ſind, denn ich ſpielte doch bei Ihrer Beſſerung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendſte Rolle.

---

* Wiener Zeitſchr. für Kunſt ꝛc., 1842, Nr. 79, S. 625 f.

** Ein junger Bankier von Roveredo, der mit Mozart genau befreundet war und im März 1786 ſogar in einer Privataufführung des Idomeneo mit aufgetreten war. Später errichtete er in ſeinem Garten in Roveredo Mozart ein Monument mit der Aufſchrift: Herrſcher der Seele durch melodiſche Denkkraft. A. M. Z., XXVI, S. 92.

Mein Urgroßvater pflegte ſeiner Frauen — meiner Urgroßmutter, dieſe ihrer Tochter, meiner Großmutter, dieſe wieder ihrer Tochter, meiner Mutter, dieſe abermals ihrer Tochter — meiner leiblichen Schweſter zu ſagen: daß es eine ſehr große Kunſt ſei, wohl und ſchön zu reden, aber wohl eine nicht minder große zur rechten Zeit aufzuhören. Ich will alſo dem Rathe meiner Schweſter, Dank unſerer Mutter, Großmutter und Urgroßmutter folgen — und nicht nur meiner moraliſchen Ausſchweifung ſondern meinem ganzen Briefe ein Ende machen.

Den 9. Mit überraſchendem Vergnügen erhalte ich Ihren 2. Brief. Wenn es erſt Noth hat Sie durch das Lied en question meiner Freundſchaft zu verſichern, ſo haben Sie weiter keine Urſache daran zu zweifeln. Hier iſt es! [Köchel Nr. 530]. — Ich hoffe aber, daß Sie auch ohne dieſem Liede von meiner wahren Freundſchaft überzeugt ſind, und in dieſer Hoffnung verharre ich ewig Ihr aufrichtiger Freund

W. A. Mozart.

P. S. Daß ſich Ihre Eltern, Ihre Frl. Schweſter und Hr. Bruder meiner gar nicht ſollten erinnert haben? — das iſt mir unglaublich! Ich ſchiebe es ganz auf Ihre Vergeſſenheit, mein Freund! und ſchmeichle mir mich nicht zu betrügen.

Wegen dem doppelten Petſchier iſt es alſo: das rothe Wachs taugte nichts — ich petſchirte alſo ſchwarz darauf, und mein gewöhnlich Siegel habe in Wien vergeſſen.

Adieu — ich hoffe Sie bald zu umarmen.

An Ihr ganzes Haus und an Nattorps unſere beiderſeitige Complimente.

Die glanzende Aufnahme des Don Juan und der Tod des Hofcapellmeiſter Gluck (15. November 1787) ſowie das allgemein verbreitete Gerücht von Mozarts beabſichtigter Ueberſiedlung nach England waren vielleicht die Urſachen, daß er am 7. Dezember dieſes Jahres zum k. k. Kammermuſikus ernannt wurde. Allein das Gehalt von 800 Gulden jährlich, von dem er ſelbſt einmal als er fatiren mußte, in bitterm Unmuth, daß er nicht mehr beſchäftigt werde, ſchrieb: „Zuviel für das was ich leiſte und zu wenig für das was ich leiſten könnte“ — war nicht genügend, ſeinen ſtets mißlicher werdenden pecuniären Verhältniſſen aufzuhelfen, und troß all ſeines Fleißes ſah er ſich genöthigt, im folgenden Sommer, nachdem der Don Juan auch in Wien über die Bretter gegangen war und ihm einige hundert Gulden eingebracht hatte, ſeinen Freund und Freimaurer-Ordensbruder (O. B.), den Kaufmann Puchberg in Wien wiederholt um baare Darleben anzuſprechen.

246. Wiener Zeitſchrift, 1842, Nr. 61.

Verehrungswürdiger O. B.
Liebſter, beſter Freund!

Die Ueberzeugung, daß Sie mein wahrer Freund ſind, und daß Sie mich als einen ehrlichen Mann kennen, ermuntert mich, Ihnen mein Herz ganz aufzudecken, und folgende Bitte an Sie zu thun. —

Ich will ohne Ziererei nach meiner angebornen Aufrichtigkeit zur Sache ſelbſt ſchreiten. —

Wenn Sie die Liebe und Freundſchaft für mich haben wollen, mich auf 1 oder 2 Jahre mit 1 oder 2 tauſend Gulden gegen gebührende Intereſſen zu unterſtützen, ſo würden Sie mir auf Acker und Pflug helfen! — Sie werden gewiß ſelbſt ſicher und wahr finden, daß es übel, ja unmöglich zu leben ſei, wenn man von Einnahme zu Einnahme warten muß! — Wenn man nicht einen gewiſſen, wenigſtens den nöthigen Vorrath hat, ſo iſt es nicht möglich, in Ordnung zu kommen — mit nichts macht man nichts.

Wenn Sie mir dieſe Freundſchaft thun, ſo kann ich 1mo (da ich verſehen bin) die nöthigen Ausgaben zur gehörigen Zeit folglich leichter entrichten, wo ich jetzt die Bezahlung verſchieben, und dann eben zur unbequemſten Zeit meine ganze Einnahme oft auf einmal hinausgeben muß; 2do kann ich mit ſorgenloſerem Gemüth und freierem Herzen arbeiten, folglich mehr verdienen.

Wegen Sicherheit glaube ich nicht, daß Sie einigen Zweifel haben werden. — Sie wiſſen ſo ungefähr, wie ich ſtehe, und kennen meine Denkungsart. Wegen der Subſcription dürfen Sie keine Sorge haben; ich ſetze die Zeit nur um einige Monate mehr hinaus; ich habe Hoffnung, auswärtig mehrere Liebhaber zu finden als hier.

Nun habe ich Ihnen in einer Angelegenheit, die mir ſehr wichtig iſt, mein Herz ganz ſehen laſſen. — Nun ſehe ich mit Sehnſucht einer Antwort, aber wirklich einer angenehmen Antwort entgegen — und ich weiß nicht — ich kenne Sie einmal als den Mann, der ſo wie ich, wenn er anders kann, ſeinen Freund, aber wahren Freund gewiß unterſtützt. — Wenn Sie vielleicht ſobald nicht eine ſolche Summe entbehren könnten, ſo bitte ich Sie mir wenigſtens bis morgen ein paar hundert Gulden zu leihen, weil mein Hausherr auf der Landſtraße ſo indiscret war, daß ich ihn gleich auf der Stelle (um Ungelegenheit zu vermeiden) auszahlen mußte, welches mich ſehr in Unordnung gebracht hat!

Wir ſchlafen heute das erſtemal in unſerm neuen Quartier, allwo wir Sommer und Winter bleiben; — ich finde es im Grunde einerlei, wo nicht beſſer, ich habe ohnehin nicht viel in der Stadt zu thun, und kann, da ich den vielen Beſuchen nicht ausgeſetzt bin, mit mehrerer Muße arbeiten; und muß ich Geſchäfte halber in die Stadt, welches ohnehin ſelten genug geſchehen wird, ſo führt mich jeder Fiaker um 10 Kr. hinein; um das iſt auch das Logis wohlfeiler, und wegen Frühjahr — Sommer — und Herbſt angenehmer, da ich auch einen Garten habe.

Das Logis iſt — in der Währingergaſſe bei den

5 Sternen Nr. 135. Nun nehmen Sie meinen Brief — als das wahre Zeichen meines ganzen Vertrauens gegen Sie, und bleiben Sie ewig mein Freund, wie ich ſein werde bis ins Grab Ihr wahrer innigſter Freund

W. A. Mozart.

P. S. Wenn werden Sie wieder bei Ihnen eine kleine Muſik machen? Ich habe ein neues Trio geſchrieben. [E dur, Köchel Nr. 542. Unter dem Briefe iſt von Puchberg notirt: „den 17. Juni 1788 200 Fl. geſendet.“]

247. Otto Jahn.

Wien 27. Juni 1788.

Verehrungswürdigſter O. B.
Lieber beſter Freund!

Ich habe immer geglaubt dieſer Tage ſelbſt in die Stadt zu kommen, um mich bei Ihnen wegen Ihrer mir bewieſenen Freundſchaft mündlich bedanken zu können. — Nun hätte ich aber nicht einmal das Herz vor Ihnen zu erſcheinen, da ich gezwungen bin Ihnen frei zu geſtehen daß ich Ihnen das mir geliehene unmöglich ſobald zurückzahlen kann und Sie erſuchen muß mit mir Geduld zu haben! — Daß die Umſtände dermalen ſo ſind und Sie mich nach meinem Wunſch nicht unterſtützen können, macht mir viele Sorgen! — Meine Lage iſt ſo, daß ich unumgänglich benöthigt bin Geld aufzunehmen. — Aber Gott, wem ſoll ich mich vertrauen? Niemanden als Ihnen, mein Beſter! — Wenn Sie mir nur wenigſtens die Freundſchaft thun wollen, mir durch einen andern Weg Geld zu verſchaffen! — Ich zahle ja gern die Intereſſen, und derjenige der mir lehnte, iſt ja durch meinen Charakter und meine Beſoldung glaub ich geſichert genug — es thut mir leid genug, daß ich in dieſem Falle bin, eben deßwegen wünſchte ich aber eine etwas anſehnliche Summe auf einen etwas längeren Termin zu haben, um einem ſolchen Falle vorbeugen zu können. — Wenn Sie, wertheſter Br., mir in dieſer meiner Lage nicht helfen, ſo verliere ich meine Ehre und Credit, welches das einzige iſt, welches ich zu erhalten wünſche. — Ich baue ganz auf Ihre ächte Freundſchaft und br. Liebe, und erwarte zuverſichtlich daß Sie mir mit Rath und That an die Hand geben werden. Wenn mein Wunſch in Erfüllung geht, ſo kann ich frei Odem ſchöpfen, weil ich dann im Stande ſein werde, mich in Ordnung zu bringen und auch darinnen zu erhalten. — Kommen Sie doch zu mir und beſuchen Sie mich, ich bin immer zu Hauſe. — Ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet als im andern Logis die 2 Monate, und kämen mir nicht ſo oft ſchwarze Gedanken (die ich mir mit Gewalt ausſchlagen muß), würde es mir noch beſſer von Statten gehen, denn ich wohne angenehm — bequem — und — wohlfeil. — Ich will Sie nicht länger mit meinem Gewäſch aufhalten, ſondern ſchweigen und hoffen. Ewig Ihr verbundener Diener, wahrer Freund und O. B.

W. A. Mozart.

Auch der folgende Brief an die Schweſter, der letzte an ſie, der erhalten iſt, ſcheint Geldverhältniſſe berührt zu haben.

248. Niſſen.

Wien Auguſt 1788.

Um Dir über den Punct in Betreff meines Dienſtes zu antworten, ſo hat mich der Kaiſer zu ſich in die Kammer genommen, folglich förmlich decretirt, einſtweilen aber nur mit 800 Fl.: es iſt aber keiner in der Kammer der ſo viel hat. — Auf dem Anſchlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewiß nicht zuviel ſteht, da ihn die k. k. Theater-Direction herausgibt, ſtand: „Die Muſik iſt von Herrn Mozart, Kapellmeiſter in wirklichen Dienſten Seiner k. k. Majeſtät.“

In dieſem Sommer ſchrieb Mozart die großen Symphonien in C-dur, G-moll und Es-dur. Der Kaiſer aber gab ihm nichts weiter zu thun, als Tänze für die Maskenbälle der k. k. Redoutenſäle zu ſchreiben. Da auch ſonſt die Einnahmequellen gering geweſen zu ſein ſcheinen, ſo beſchloß Mozart, um wieder einmal Ehre und Geld zu gewinnen, eine große Kunſtreiſe zu machen. Und zwar ging es diesmal dem deutſchen Nordoſten zu; denn ſein Freund und Schüler, Fürſt Carl Lichnowsky, der zunächſt ſeine Güter in Schleſien und dann Berlin zu beſuchen hatte, nahm ihn in ſeinem bequemen Reiſewagen dorthin mit.

249. Otto Jahn.

Prag, Charfreitag 10. April 1789.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Heute Mittag um $^1/_2$2 Uhr ſind wir glücklich hier angekommen; unterdeſſen hoffe ich, daß Du gewiß mein Briefchen aus Budwitz wirſt erhalten haben. — Nun folgt der Rapport von Prag. — Wir kehrten ein beim Einhorn; nachdem ich balbirt, friſirt und angekleidet war, fuhr ich aus in der Abſicht, beim Canal zu ſpeiſen; da ich aber bei Duſchek vorbei mußte, frug ich erſtens dort an — da erfuhr ich daß die Madame geſtern nach Dresden abgereiſt ſei!!! — — — Dort werde ich ſie alſo treffen. Er ſpeiſte bei Leliborn, wo ich auch öfters ſpeiſte, — ich fuhr alſo gerade dahin. — Ich ließ Duſchek (als ob jemand etwas mit ihm zu ſprechen hätte) herausrufen; nun kannſt Du Dir die Freude denken. — Ich ſpeiſte alſo bei Leliborn. — Nach Tiſche fuhr ich zu Canal und Pachta, traf aber Niemand zu Hauſe an; — ich ging alſo zu Guardaſſoni [Impreſario], welcher es auf künftigen Herbſt faſt richtig machte mir für die Oper 200 Duc. und 50 Duc. Reiſegeld zu geben. — Dann ging ich nach Haus um dem lieben Weibchen dieß alles zu ſchreiben. — Noch was; — Ramm iſt erſt vor 8 Tagen wieder von hier wieder nach Hauſe, er kam von Berlin und ſagte daß ihn der König ſehr oft und zudringlich gefragt hätte, ob ich gewiß komme, und da ich halt noch nicht kam, ſagte er wieder: ich fürchte er kommt nicht. — Ramm wurde völlig bange, er ſuchte ihn des Gegentheils zu verſichern. — Nach dieſem zu ſchließen ſollen meine Sachen nicht ſchlecht gehen. — Nun führe ich den Fürſten [Lichnowsky] zu Duſchek, welcher uns erwartet und um 9 Uhr abends gehen wir nach Dresden ab, wo wir morgen abends eintreffen werden. — Liebſtes Weibchen! ich ſehne mich ſo ſehr nach Nachrichten von Dir. — Vielleicht treffe ich in Dresden einen Brief an. — O Gott! mache meine Wünſche wahr! Nach Erhaltung dieſes Briefes mußt Du mir nach Leipzig ſchreiben, poste restante verſteht ſich. Adieu Liebe, ich muß ſchließen, ſonſt geht die Poſt ab. — Küſſe tauſend mal unſern Carl, und ich bin Dich von ganzem Herzen küſſend

Dein ewig getreuer Mozart.

P. S. An Hrn. und Fr. v. Puchberg alles Erdenkliche, ich muß es ſchon auf Berlin ſparen ihm zu ſchreiben, um ihm auch ſchriftlich unterdeſſen zu danken. Adieu, aimez moi et gardez votre santé si chère et precieuse à votre époux.

230. Otto Jahn.

Dresden 13. April 1789.
Um 7 Uhr früh.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Wir glaubten Samſtags nach Tiſch in Dresden zu ſein, kamen aber erſt geſtern Sonntags um 6 Uhr Abends an; — ſo ſchlecht ſind die Wege. — Ich ging geſtern noch zu Neumanns [Kriegsraths-Secretär], wo Mad. Duſchek wohnt, um ihr den Brief von ihrem Manne zu geben. — Es iſt im dritten Stock auf dem Gange, und man ſieht vom Zimmer jeden der kömmt; als ich in die Thüre kam, war ſchon Hr. Neumann da und fragte mich, mit wem er die Ehre hätte zu ſprechen. Ich antwortete: Gleich werde ich ſagen wer ich bin, nur haben Sie die Güte Mad. Duſchek herausrufen zu laſſen, damit mein Spaß nicht verdorben wird. — in dieſem Augenblick ſtand aber ſchon Mad. Duſchek vor meiner, denn ſie erkannte mich vom Fenſter aus und ſagte gleich, da kommt jemand der ausſieht, wie Mozart. — Nun war alles voll Freude. — Die Geſellſchaft war groß und beſtund aus lauter meiſt häßlichen Frauenzimmern, aber ſie erſetzten den Mangel der Schönheit durch Artigkeit. Heut geht der Fürſt und ich zum Frühſtück hin, dann zu Naumann [Capellmeiſter], dann in die Capelle. — Wir werden morgen oder übermorgen von hier nach Leipzig gehen. Nach Empfang dieſes Briefes mußt Du ſchon nach Berlin poste restante ſchreiben. Ich hoffe, Du wirſt mein Schreiben von Prag richtig erhalten haben. Neumann's laſſen ſich alle Dir ſammt Duſchek empfehlen — wie auch dem Hr. und Fr. Schwägerin Langens. —

Liebſtes Weibchen, hätte ich doch auch ſchon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte was ich mit Deinem lieben Portrait anfange, würdeſt Du wohl oft lachen. Zum Beiſpiel wenn ich es aus ſeinem Arreſt herausnehme; ſo ſage: grüß Dich Gott Stanzerl! — grüß Dich Gott Spitzbub — Krallerballer — Spitzignas — Bagatellerl — ſchluck und druck!* — und wenn ich es wieder hineinthue ſo laſſe ich es ſo nach und nach hinunterrutſchen, und ſage immer Nu — Nu — Nu — Nu! aber mit dem gewiſſen Nachdruck den dieſes ſo vielbedeutende Wort erfordert und bei dem letzten ſchnell: Gute Nacht, Mauſerl, ſchlaf geſund! — Nun glaube ich ſo ziemlich was dummes (für die Welt wenigſtens) hingeſchrieben zu haben, für uns aber, die wir uns ſo innig lieben, iſt es gerade nicht dumm. — Heute iſt der ſechſte Tag daß ich von Dir weg bin, und bei Gott mir ſcheint es ſchon ein Jahr zu ſein. — Du wirſt wohl oft Mühe haben, meinen Brief zu leſen weil ich in Eile und folglich etwas ſchlecht ſchreibe. — Adieu liebe einzige — der Wagen iſt da — da heißt es nicht brav und der Wagen iſt auch ſchon da — ſondern — male. — Lebe wohl und liebe mich ewig ſo wie ich Dich; ich küſſe Dich millionenmal auf das zärtlichſte und bin ewig Dein Dich zärtlich liebender Gatte W. A. Mozart.

P. S. Wie führt ſich unſer Carl auf? — Ich hoffe gut — küſſe ihn ſtatt meiner. An Hrn. und Fr. v. Puchberg alles Schöne. NB. Du mußt in Deinen Briefen nicht das Maaß nach den meinigen nehmen, bei mir fallen ſie nur deswegen etwas kurz aus, weil ich preſſirt bin, ſonſt würde ich einen ganzen Bogen überſchreiben. Du haſt aber mehr Muße. — Adieu.

---

* Anſpielung auf einen ſcherzhaften Canon Mozarts. Köchel, Anh. I, 5.

251. Preßburger Kirchenmuſik-Verein.[*]

Dresden 16. April 1789.
Nachts um halb 12 Uhr.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Wie? — noch in Dresden? — Ja, meine Liebe, — ich will Dir alles haarklein erzählen; — Montags den 13. nachdem wir bei Neumanns Frühſtück genommen hatten gingen wir alle nach Hof in die Capelle; die Meſſe war von Naumann (welcher ſie ſelbſt dirigirte) — ſehr mittelmäßig. — Wir waren in einem oratoire der Muſik gegenüber; auf einmal ſtupfte mich Neumann und führte mich dem Herrn von König, welcher Directeur des plaisirs (der traurigen Churfürſtlichen plaisirs) iſt; — er war außerordentlich artig und auf die Frage, ob ich mich nicht wollte bei Seiner Durchlaucht hören laſſen, antwortete ich, daß es mir zwar eine Gnade ſei, ich mich aber, da ich nicht von mir allein abhänge, nicht aufhalten kann. — So blieb es. — Mein fürſtlicher Reiſegefährte lud die Neumanniſchen ſammt Duſchek zu Mittage; unter dem Eſſen kam die Nachricht, daß ich den folgenden Tag als Dienſtag den 14. Abends um halb 6 Uhr bei Hofe ſpielen ſollte. Das iſt ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man ſonſt ſehr ſchwer zu Gehör, und Du weißt daß ich gar keinen Gedanken auf hier hatte. — Wir hatten bei uns à l'hôtel de Boulogne ein Quartett arrangirt. — Wir machten es in der Capelle mit Antoine Teyber (welcher wie Du weißt hier Organiſt iſt) und mit Hrn. Kraft (Violincelliſt von Fürſt Eſterhazy) welcher mit ſeinem Sohn hier iſt, aus; ich gab bei dieſer kleinen Muſik das Trio welches ich H. v. Puchberg [Nr. 246] ſchrieb; — es wurde ſo ganz hörbar executirt, — Duſchek ſang eine Menge von Figaro und Don Juan. Des andern Tages ſpielte ich bei Hofe das neue Concert in D; folgenden Tags Mittwochs den 15. vor Mittag erhielt ich eine recht ſchöne Doſe; — wir ſpeiſten dann beim Ruſſiſchen Geſandten, allwo ich viel ſpielte. — Nach Tiſch wurde ausgemacht auf eine

---

[*] Da mein Brief an den Archivar dieſes Vereins unbeantwortet geblieben iſt, ſo habe ich mich an Jahn gehalten. Vgl. auch Wien. M. Z., 1868, Nr. 90.

Orgel zu geben; um 4 Uhr fuhren wir hin; Naumann war auch da. — Nun mußt Du wiſſen daß hier ein gewiſſer Häßler (Organiſt von Erfurt) iſt; dieſer war auch da; — er iſt ein Schüler von einem Schüler von Bach; — ſeine Force iſt die Orgel und das Clavier. Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich dieſen Geſchmack und dieſe Art zu ſpielen gar nicht kenne. — Ich ſetzte mich alſo zur Orgel und ſpielte. — Der Fürſt Lichnowsky (weil er Häßler gut kennt) beredet ihn mit vieler Mühe auch zu ſpielen. — die Force von dieſem Häßler beſteht auf der Orgel in Füßen, welches, weil hier die Pedale ſtufenweiſe gehen, eben keine ſo große Kunſt iſt; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebaſtian Bach auswendig gelernt, und iſt nicht im Stande eine Fuge ordentlich auszuführen, und hat kein ſolides Spiel — iſt folglich noch lange kein Albrechtsberger. — Nach dieſem wurde beſchloſſen noch einmal zum Ruſſiſchen Geſandten zu gehen; damit mich Häßler auf dem Fortepiano hört. — Häßler ſpielte auch. — Auf dem Fortepiano finde ich nun die Aurnhammer [S. 302 u. a.] ebenſo ſtark, Du kannſt Dir nun vorſtellen daß ſeine Schaale ziemlich ſank. — Nach dieſem gingen wir in die Oper, welche wahrhaft elend iſt. — Weißt Du wer auch unter den Sängerinnen iſt? die Roſa Manſerviſi. — Ihre Freude kannſt Du Dir vorſtellen. — Uebrigens iſt aber die erſte Sängerin die Allegrandi viel beſſer als die Ferrareſe [die Primadonna in Wien]; das will zwar nicht viel geſagt haben. — Nach der Oper gingen wir nach Hauſe. Nun kömmt der glücklichſte Augenblick für mich; — ich fand einen ſo lange mit heißer Sehnſucht gewunſchenen Brief von Dir Liebſte! Beſte! — Duſchek und Neumanns waren wie gewöhnlich da; ich ging gleich im Triumphe in mein Zimmer, küßte den Brief unzähligemale, ehe ich ihn erbrach, dann — verſchlang ich ihn mehr als ich ihn las. — Ich blieb lange in meinem Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug leſen, nicht oft genug küſſen; als ich wieder zur Geſellſchaft kam fragten mich Neumanns, ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung, gratulirten ſie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte. — Die Neumannſchen ſind herrliche Leute. — Nun über Deinen lieben Brief; denn die Fortſetzung meines hieſigen Aufenthaltes bis zur Abreiſe wird nächſtens folgen.

Liebes Weibchen ich habe eine Menge Bitten an Dich; —

1mo bitte ich Dich daß Du nicht traurig biſt;

2do daß Du auf Deine Geſundheit achteſt und der Frühlingsluft nicht traueſt.

3tio Daß Du nicht allein zu Fuße, am liebſten aber gar nicht zu Fuße ausgeheſt.

4to Daß Du meiner Liebe ganz verſichert ſein ſollſt; — keinen Brief habe ich Dir noch geſchrieben, wo ich nicht Dein liebes Portrait vor meiner geſtellt hätte. —

5to Bitte ich Dich nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rückſicht zu nehmen ſondern auch auf den Schein. — Sei nicht böſe auf dieſe Bitte. — Du mußt mich eben deshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte [vgl. Nr. 192].

6to et ultimo bitte ich Dich in Deinen Briefen ausführlicher zu ſein. — Ich möchte gern wiſſen ob Schwager Hofer den Tag nach meiner Abreiſe gekommen iſt? ob er öfters kommt ſo wie er mir verſprochen hat; — ob die Langiſchen bisweilen kommen? — ob an dem Portrait fortgearbeitet wird? — wie Deine Lebensart iſt? — lauter Dinge die mich natürlicherweiſe ſehr intereſſiren. — Nun lebe wohl, Liebſte, Beſte! — Denke daß ich alle Nacht ehe ich ins Bett gehe eine gute halbe Stunde mit Deinem Portrait ſpreche, und ſo auch beim Erwachen. — Uebermorgen den 18. gehn wir ab; — Du ſchreibſt nun immer nach Berlin poste restante.

O stru! stri! ich küſſe und drück Dich 1095060437082 mal (hier kannſt Du Dich im ausſprechen üben) und bin ewig Dein treueſter Gatte und Freund W. A. Mozart.

Der Beſchluß des Dresdner Aufenthalts wird nächſtens folgen. — Gute Nacht!

232. Otto Jahn.*

Berlin 23. Mai 1789.

Liebſtes beſtes theuerſtes Weibchen!

Mit außerordentlichem Vergnügen habe Dein liebes Schreiben vom 13. hier erhalten; dieſen Augenblick aber erſt Dein vorhergehendes vom 9., weil es von Leipzig retour nach Berlin machen mußte. — Das erſte iſt daß ich Dir alle Briefe, ſo ich Dir geſchrieben, herzähle, und dann die Deinigen ſo ich erhalten. Ich ſchrieb

Dir den 8. April von der Poſt-Station Budwitz
den 10. » von Prag
den 13.
und den 17. » von Dresden
den 22. » franzöſiſch de Leipzig
den 28. » und den 5. Mai von Potsdam
den 9. Mai und den 16. von Leipzig
den 19. » von Berlin
und jetzt den 23. » das ſind alſo 11 Briefe.

Ich erhielt von Dir 6 Briefe. Zwiſchen dem 13. und 24. April iſt — eine Lücke. Da muß nun ein Brief von Dir verloren gegangen ſein! Durch dies mußte ich 17 Tage ohne Brief ſein! Wenn Du alſo auch 17 Tage in dieſen Umſtänden leben mußteſt, ſo muß auch einer von meinen Briefen verloren gegangen ſein. — Gott Lob wir haben dieſe Fatalitäten nun bald überſtanden; *an Deinem Halſe hängend* werde ich es Dir dann erſt recht erzählen wie es mir damals war! — Doch — Du kennſt meine Liebe zu Dir! — Wo glaubſt Du daß ich dieſes ſchreibe? — im Gaſthofe auf meinem Zimmer? — nein! — im Thiergarten in einem Wirthshauſe (in einem Gartenhauſe mit ſchöner Ausſicht), allwo ich heute ganz allein ſpeiſe, um mich nur ganz allein mit Dir beſchäftigen zu können. — Die Königin will mich Dienſtag hören; da iſt aber nicht viel zu machen. Ich ließ mich nur melden, weil es hier gebräuchlich iſt, und ſie es ſonſt übel nehmen würde. — Mein liebſtes Weibchen, Du mußt Dich bei meiner Rückkunft ſchon mehr auf mich freuen, als auf das Geld. 100 Friedrichsd'or ſind nicht 900 Fl. ſondern 700 Fl., wenigſtens hat man mir es hier ſo geſagt; — 2. hat Lichnowsky mich weil er eilen mußte früh verlaſſen, und ich folglich (in dem theuren Orte Potsdam) ſelbſt zehren müſſen; 3. habe ich *** 100 Fl. lehnen müſſen weil ſein Beutel abnahm — ich konnte es nicht gerade abſchlagen, Du weißt warum; — 4. iſt die Academie in Leipzig ſo wie ich es immer ſagte ſchlecht ausgefallen, habe alſo mit Rückwege 32 Meilen faſt umſonſt gemacht. Daran iſt Lichnowsky ganz allein Schuld, denn er ließ mir keine Ruhe, ich mußte wieder nach Leipzig — doch davon das mehrere mündlich. — Hier iſt 1. mit einer Academie nicht viel zu machen und 2. ſiehts der König nicht gern. Du mußt ſchon mit mir, mit dieſem zufrieden ſein, daß ich ſo glücklich bin beim König in Gnaden zu ſtehen; — was ich Dir da geſchrieben bleibt unter uns. Donnerſtag den 28. gehe ich nach Dresden ab, allwo ich übernachten werde; den 1. Juni werde ich in Prag ſchlafen, und den 4.? den 4.? bei meinem liebſten Weiberl.* — Ich hoffe doch Du wirſt mir auf die erſte Poſt entgegenfahren, ich werde den 4. zu Mittag eintreffen; — Hofer (den ich 1000mal umarme) wird wohl hoffe ich auch dabei ſein; — wenn Hr. und Fr. v. Puchberg auch mitfahren, dann wäre alles beiſammen was ich wünſchte. Vergeſſe auch den Carl nicht. — Nun aber das Nothwendigſte iſt: — Du mußt einen vertrauten Menſchen, Salzmann oder ſonſt jemand mitnehmen, welcher dann in meinem Wagen mit meiner Bagage auf die Mauth fährt, damit ich nicht dieſe unnöthigen Seccaturen habe; ſondern mit euch lieben Leute nach Hauſe fahren kann. — Aber gewiß! — Nun Adieu — ich küſſe Dich Millionenmal und bin ewig Dein getreueſter Gatte W. A. Mozart.

---

* III, 461. Ich habe mich an die Familie v. Baroni-Cavalcabo in Graz, die im Beſitze dieſes wie mehrerer anderer Briefe Mozarts ſich befand, ſchriftlich gewandt, jedoch von der Tochter der alten Frau v. Baroni-Cavalcabo, der Freundin W. A. Mozarts d. J., der Frau Laura von Pawlikowska zur Antwort erhalten, jene Briefe ſeien ſchon längſt in andere Hände wie des Componiſten W. Taubert, des Ritters von Heintl in Wien u. a. übergegangen. Herr Hofcapellmeiſter W. Taubert in Berlin behauptet aber, nie ein Autograph Mozarts beſeſſen zu haben, und der Hr. Ritter von Heintl hat mir die Zuſendung ſeiner 2 Briefe leider nicht rechtzeitig machen können.

---

* Hier ſind mehrere Zeilen im Original unleſerlich gemacht.

253. Wiener Hofbibliothek. *

Prag 31. Mai 1789.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Den Augenblick komme ich an. — Ich hoffe Du wirſt meinen letzten vom 23. erhalten haben. Es bleibt alſo dabei; — ich treffe Donnerstag den 4. Juny zwiſchen 11 und 12 Uhr richtig auf der erſten oder letzten Poſtſtation ein, wo ich euch anzutreffen hoffe. Vergiß nicht Jemand mitzunehmen, welcher dann anſtatt meiner auf die Mauth fährt. Adieu! Gott wie freue ich mich Dich wieder zu ſehen! — In Eile.

Mozart.

Nach der Rückkunft machte Mozart ſich ſogleich an die Compoſition der Streichquartette, die ihm vom König Friedrich Wilhelm II. in Berlin aufgetragen worden war. Denn es waren in der That nicht die Schätze gewonnen, die er ſich von dieſer Kunſtreiſe erhofft hatte. Und wenn er auch für das noch in demſelben Monat Juni fertig gewordene reizende Quartett in D-dur durch eine koſtbare goldene Doſe mit 100 Friedrichsd'or belohnt wurde, ſo blieb doch ſeine Lage höchſt traurig, zumal Conſtanze von Neuem ſchwer erkrankte.

In ſolchen Tagen war es, wo er, wenn er frühmorgens um 5 Uhr, wie es zu Zeiten geſchah, ſpazieren ritt, einen Zettel in Form eines Receptes vor ihrem Bett zurückzulaſſen pflegte mit Vorſchriften wie dieſe: „Guten Morgen, liebes Weibchen, ich wünſche, daß Du gut geſchlafen habeſt, daß Dich nichts geſtört habe, daß Du nicht zu jäh aufſtehſt, daß Du Dich nicht erkälteſt, nicht bückſt, nicht ſtreckſt, Dich mit Deinen Dienſtboten nicht erzürnſt, im nächſten Zimmer nicht über die Schwelle fällſt. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur Dir nichts geſchieht! Ich komme um — Uhr.“

Die Koſten, die ihm durch dieſe Krankheiten verurſacht wurden, ſetzten ihn in Verlegenheiten, die zu wirklicher Bedrängniß führten. Er wandte ſich darum wieder an den getreuen **Puchberg**. Die dabei berührte Hoffnung, „in kurzer Zeit in

---

* Wiener Zeitſchr. für Kunſt ꝛc., 1848, Nr. 79, S. 626.

beſſere Umſtände zu kommen", gründete ſich auf ein Anerbieten vom König von Preußen, das in einer Hofcapellmeiſterſtelle mit 3000 Thlr. Gehalt beſtanden haben ſoll.

234. Otto Jahn.

Wien 17. Juli 1789.

Liebſter beſter Freund
und verehrungswürdiger Br.

Sie ſind gewiß böſe auf mich, weil Sie mir gar keine Antwort geben! — Wenn ich Ihre Freundſchaftsbezeugungen und mein dermaliges Begehren zuſammenhalte, ſo finde ich, daß Sie vollkommen Recht haben. Wenn ich aber meine Unglücksfälle (und zwar ohne mein Verſchulden) und wieder Ihre freundſchaftliche Geſinnungen gegen mich zuſammenhalte, ſo finde ich doch auch, daß ich — Entſchuldigung verdiene. Da ich Ihnen, mein Beſter, alles was ich nur auf dem Herzen hatte in meinem letzten Brief mit aller Aufrichtigkeit hinſchrieb, ſo würden mir für heute nichts als Wiederholungen übrig bleiben, nur muß ich noch hinzuſetzen 1mo daß ich keiner ſo anſehnlichen Summe benöthigt ſein würde, wenn mir nicht entſetzliche Koſten wegen der Kur meiner Frau bevorſtänden, beſonders wenn ſie nach Baden muß; 2do da ich in kurzer Zeit verſichert bin in beſſere Umſtände zu kommen, ſo iſt mir die zurückzuzahlende Summe ſehr gleichgültig, für die gegenwärtige Zeit aber lieber und ſicherer wenn ſie groß iſt; 3^tio^ muß ich Sie beſchwören, daß wenn es Ihnen ganz unmöglich wäre mir dieſes mal mit dieſer Summe zu helfen, Sie die Freundſchaft und br. Liebe für mich haben möchten, mich nur in dieſem Augenblick mit was Sie nur immer entbehren können zu unterſtützen, denn ich ſtehe wirklich darauf an. — Zweifeln können Sie an meiner Rechtſchaffenheit gewiß nicht, dazu kennen Sie mich zu gut; Mißtrauen in meine Worte, Aufführung und Lebenswandel können Sie doch auch nicht ſetzen, weil Sie meine Lebensart und Betragen kennen, folglich — verzeihen Sie mein Vertrauen zu Ihnen. Von Ihnen bin ich ganz überzeugt, daß nur Unmöglichkeit Sie hindern könnte, Ihrem Freund behilflich zu ſein; können und wollen Sie mich ganz tröſten, ſo werde ich Ihnen als meinem Erretter noch jenſeits des Grabes danken — denn Sie verhelfen mir dadurch zu meinem fernern Glück in der Folge; — wo nicht — in Gottesnamen, ſo bitte und beſchwöre ich Sie um eine augenblickliche Unterſtützung nach Ihrem Belieben, aber auch um Rath und Troſt.

Ewig Ihr verbundenſter Diener
Mozart.

P. S. Meine Frau war geſtern wieder elend. Heute auf die Igel befindet ſie ſich Gott Lob wieder beſſer; — ich bin doch ſehr unglücklich! — Immer zwiſchen Angſt und Hoffnung! — und dann! — Dr. Cloſſet [der Hausarzt] war geſtern auch wieder da.

Im Auguſt wurde, weil man Mozart doch vom Hofe aus auch eine Aufmerkſamkeit erzeigen mochte, dafür, daß er nach einer Unterredung mit dem Kaiſer das Berliner Anerbieten ausgeſchlagen hatte, der Figaro wieder auf die Bühne gebracht, und obendrein erhielt der k. k. Kammercompoſiteur, da jenes Werk von Neuem mit dem größten Beifall aufgenommen wurde, vom Kaiſer den Auftrag eine komiſche Oper zu ſchreiben. Es war Cosi fan tutte osia La scuola degli amanti. Im Januar 1790 wurde dieſelbe bereits aufgeführt. Leider aber ſtarb Joſeph II., ehe er ſie gehört und ehe er für das Wohl des Componiſten dauernd hatte ſorgen können. Dieſen veranlaßte alſo die dauernde Ungunſt ſeiner äußeren Lage ſich auch in dieſem Frühjahr wieder an Buchberg zu wenden.

255. Oeſterr. Blätter für Lit. und Kunſt.*

Sie haben Recht, liebſter Freund, wenn Sie mich keiner Antwort würdigen! — Meine Zudringlichkeit iſt zu groß. — Nur bitte ich Sie meine Umſtände von allen Seiten zu betrachten, meine wahre Freundſchaft und Zutrauen zu Ihnen zu bedauern und zu verzeihen! — Wollen und können Sie mich aber aus einer augenblicklichen Verlegenheit reißen, ſo thun Sie es Gott zu Liebe; — was Sie immer entbehren können, wird mir angenehm ſein. — Vergeſſen Sie ganz meine Zudringlichkeit, wenn es Ihnen möglich iſt, und verzeihen Sie mir. Morgen Freitag hat mich Graf Haddick [Feldmarſchall] gebeten ihm des Stadlers Quintett [das Clarinettenquintett] und das Trio, ſo ich für Sie geſchrieben, hören zu laſſen; ich bin ſo frei Sie dazu einzuladen. Häring wird es ſpielen. — Ich würde ſelbſt zu Ihnen gekommen ſein, um mündlich mit Ihnen zu ſprechen, allein mein Kopf iſt wegen rheumatiſchen Schmerzen ganz eingebunden, welche mir meine Lage noch fühlbarer machen. — Noch einmal, helfen Sie mir nach Ihrer Möglichkeit nur für dieſen Augenblick — und verzeihen Sie mir.

---

* 1856, Nr. 9, S. 31. Nach dem Autograph, das damals in Händen des Kunſthändlers Bermann in Wien war, veröffentlicht von Ed. Hanslick.

Ewig ganz Ihr Mozart.*

Um nun der ſteten Bedrängniß ein für allemal ein Ende zu machen, verfaßte Mozart nach dem Regierungsantritt des Kaiſers Leopold II. ein Geſuch um eine zweite Hofcapellmeiſterſtelle. Das äußerſt flüchtig geſchriebene, vielfältig corrigirte Concept deſſelben befindet ſich im Mozarteum. Es iſt wahrſcheinlich an den damaligen Erzherzog (nachherigen Kaiſer) Franz während der Zeit gerichtet, da Leopold II. noch nicht zum Kaiſer gekrönt war. Daß es abgegeben worden, erſieht man aus dem gleichzeitigen Brief an Puchberg; Erfolg aber hat es nicht gehabt.

236. Mozarteum.

Wien Mai 1790.

Ich bin ſo kühn Euer K. H. in aller Ehrf. zu bitten bei S. M. dem Könige die gnädigſte Fürſprache in Betreff meiner unterth. Bitte an allerhöchſtdieſelben zu führen. — Eifer nach Ruhm, Liebe zur Thätigkeit und Ueberzeugung meiner Kenntniſſe heißen mich es wagen (alles ſpornt mich an) um eine zweyte Capellmeiſterſtelle zu bitten, beſonders da der ſehr geſchickte Capellmeiſter Salieri ſich nie dem Kirchenſtyl gewidmet hat, ich aber von Jugend auf mir dieſen Styl ganz eigen gemacht habe. Der wenige Ruhm, den mir die Welt meines Spiels wegen auf dem Pianoforte gegeben, ermuntert mich auch um die Gnade zu bitten, mir die Königl. Familie zum muſikaliſchen Unterricht allergnädigſt anzuvertrauen.

---

* Darunter hat Puchberg notirt: „Den 8. April 1790 Fl. 25 in Bankozetteln geſchickt.“

Ganz überzeugt daß ich mich an den würdigſten und für mich beſonders gnädigen Mittler (Gönner) gewendet habe, lebe ich in der beſten Zuverſicht und werde mich ſicher beſtreben (hoffe ich auch alles, und bin ich bereit durch Thätigkeit, Eifer, Treue und Rechtſchaffenheit ſtets darzuthun) u. ſ. w.

257. Otto Jahn.

Allerliebſter Freund u. O. B.

Sie werden ohne Zweifel von Ihren Leuten vernommen haben, daß ich geſtern bey Ihnen war, und (nach Ihrer Erlaubniß) uneingeladen bei Ihnen ſpeiſen wollte. — Sie wiſſen meine Umſtände, kurz — ich bin, da ich keine wahren Freunde finde, gezwungen bey Wucherern Geld aufzunehmen; da es aber Zeit braucht, um unter dieſer unchriſtlichen Claſſe Menſchen doch noch die chriſtlichſten aufzuſuchen und zu finden, ſo bin dermalen ſo entblößt, daß ich Sie, liebſter Freund, um Alles in der Welt bitten muß, mir mit Ihrem Entbehrlichſten beyzuſtehen. — Wenn ich wie ich hoffe in 8 oder 14 Tagen das Geld bekomme, ſo werde ich Ihnen gleich das mir jetzt gelehnte wieder zurückzahlen. — Mit dem, was ich Ihnen ſchon ſo lang ausſtändig bin, muß ich Sie leider noch bitten Geduld zu haben. — Wenn Sie wüßten was mir das alles für Kummer und Sorge macht — es hat mich die ganze Zeit her verhindert meine Quartetten zu endigen.* — Ich habe nun ſehr große Hoffnung bei Hof, denn ich weiß zuverläſſig, daß der K . . . meine Bittſchrift, nicht wie die andern begünſtigt oder verdammt herabgeſchickt, ſondern zurückbehalten hat. — Das iſt ein gutes Zeichen. — Künftigen

---

* Im Mai und Juni 1790 ſchrieb er die beiden Quartetts in B-dur und F-dur.

Samstag bin ich Willens meine Quartetten bey mir zu machen, wozu ich Sie und Ihre Fr. Gemahlin ſchönſtens einlade. Liebſter, beſter Freund und Br. — entziehen Sie mir meiner Zudringlichkeit wegen Ihre Freundſchaft nicht und ſtehen Sie mir bei. Ich verlaſſe mich ganz auf Sie und bin ewig

Ihr dankbarſter Mozart.

P. S. Nun habe ich 2 Scolaren, ich möchte es gerne auf 8 Scolaren bringen; ſuchen Sie es auszuſtreuen daß ich Lectionen annehme.*

Im Juli dieſes Jahres bearbeitete Mozart für die van Swieten'ſchen Muſikaufführungen im großen Saale der k. k. Hofbibliothek die Cäcilia und das Alexanderfeſt von Händel. Im September war der König von Neapel in Wien anweſend und Mozart hoffte bei den Feſtlichkeiten, die zu Ehren der Vermählung der Erzherzoge Franz und Ferdinand mit neapolitaniſchen Prinzeſſinnen ſtattfanden, ebenfalls bei Hofe Ruhm und Geld zu finden. Allein Leopold II. war ihm nicht hold, und während J. Haydn, Salieri und ſogar Weigl, ſodann die Cavalieri und die Gebrüder Stadler ſich mit ihren Leiſtungen produciren durften, erhielt Mozart nicht einmal eine Aufforderung bei Hofe zu ſpielen. Umſomehr entſchloß er ſich wieder einmal auswärts die nöthigen Hülfsquellen aufzuſuchen, und weil die Krönung des Kaiſers in Frankfurt eine große Menſchenmenge zuſammenrief, entſchloß er ſich zunächſt dorthin zu gehen. Als k. k. Kammercompoſiteur hatte er erwartet ſich den Muſikern des Hofes, die auf kaiſerliche Koſten zu den Feſtlichkeiten geſandt wurden, anſchließen zu dürfen. Allein auch dieſes ward ihm nicht geſtattet, und ſo verſetzte er einen Theil ſeines Silbergeräthes, kaufte einen Wagen und reiſte am 24. September ab. Seinen Schwager Hofer, der Violinſpieler war und ebenfalls in keinen beſondern Umſtänden lebte, nahm er nach gewohnter Gutherzigkeit mit ſich, um ihn an den vermeintlichen Vortheilen dieſer Kunſtreiſe participiren zu laſſen.

---

* Puchberg hat hinzugeſchrieben: „Den 17. May Fl. 150 geſandt.“

258. Otto Jahn.

Frankfurt a. M. 29. Sept. 1790.

Liebſtes beſtes Herzens-Weibchen!

Dieſen Augenblick kommen wir an — das iſt um 1 Uhr Mittag — wir haben alſo nur 6 Tage gebraucht. Wir hätten die Reiſe noch geſchwinder machen können, wenn wir nicht dreimal Nachts ein bischen ausgeruht hätten. — Wir ſind unterdeſſen in der Vorſtadt Sachſenhauſen in einem Gaſthof abgeſtiegen, zu Tod froh, daß wir ein Zimmer erwiſcht haben. Nun wiſſen wir noch unſere Beſtimmung nicht, ob wir beiſammen bleiben oder getrennt werden; — bekomme ich kein Zimmer irgendwo umſonſt und finde ich die Gaſthöfe nicht zu theuer, ſo bleibe ich gewiß. Ich hoffe Du wirſt mein Schreiben aus Efferding richtig erhalten haben; ich konnte Dir unterwegs nicht mehr ſchreiben, weil wir uns nur ſelten und nur ſo lange aufhielten um nur der Ruhe zu pflegen. — Die Reiſe war ſehr angenehm; wir hatten bis auf einen einzigen Tag ſchönes Wetter — und dieſer einzige Tag verurſachte uns keine Unbequemlichkeit, weil mein Wagen (ich möcht ihm ein Buſſerl geben) herrlich iſt. — In Regensburg ſpeiſten wir prächtig zu Mittag, hatten eine göttliche Tafelmuſik, eine engliſche Bewirthung und einen herrlichen Mosler-Wein. Zu Nürnberg haben wir gefrühſtückt — eine häßliche Stadt. — Zu Würzburg haben wir unſern theuern Magen mit Kaffee geſtärkt, eine ſchöne, prächtige Stadt. — Die Zehrung war überall ſehr leidentlich, nur 2 und ½ Poſt von hier in Aſchaffenburg beliebte uns der Herr Wirth erbärmlich zu ſchmieren. — Ich warte mit Sehnſucht auf Nachricht von Dir, von Deiner Geſundheit, von unſern Umſtänden l. l. — Nun bin ich feſt entſchloſſen meine Sachen hier ſo gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir. — Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten — ſo arbeiten — um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in ſo eine fatale Lage komme. — Mir wäre lieb, wenn Du über alles Dieſes durch den Stadler den *** zu Dir kommen ließeſt. Sein letzter Antrag war, daß Jemand das Geld auf dem Hofmeiſter [vgl. S. 432] ſeinen giro allein hergeben will — 1000 Fl. baar und das übrige an Tuch; — ſomit könnte alles und noch mit Ueberſchuß bezahlt werden und ich dürfte bei meiner Rückkunſt nichts als arbeiten. — Durch eine charta bianca von mir könnte durch einen Freund die ganze Sache abgethan ſein. Adieu ich küſſe Dich 1000mal.

Ewig Dein Mozart.

259. Otto Jahn.

Herzallerliebſtes Weibchen!

Wenn ich nur ſchon einen Brief von Dir hätte, dann wäre Alles recht. — Ich hoffe Du wirſt mein Schreiben aus Eſſerding und das aus Frankfurt erhalten haben. — Ich habe Dir in meinem letzten geſchrieben, Du ſollſt mit dem .... ſprechen; mir wäre ſicherheitshalber recht lieb, wenn ich auf des Hofmeiſters ſeinen giro 2000 Fl. bekommen könnte; — Du mußt aber eine andere Urſache vorwenden, nämlich daß ich eine Speculation im Kopf hätte, die Dir unbewußt wäre. — Meine Liebe, ich werde zweifelsohne gewiß etwas hier machen — ſo groß aber wie Du und verſchiedene Freunde es ſich vorſtellen wird es ſicherlich nicht ſein. — Bekannt und angeſehen bin ich hier genug, das iſt gewiß. — Nun — wir wollen ſehen. — Ich liebe aber in jedem Falle das Sichere zu ſpielen, darum möchte ich gerne das Geſchäft mit Hofmeiſter machen, weil ich dadurch Geld bekomme und keines zahlen darf; ſondern blos arbeiten, und das will ich ja meinem Weibchen zu Liebe gern. — Wo glaubſt Du daß ich wohne? — bei Böhm im nämlichen Hauſe; Hofer auch. Wir zahlen 30 Fl. das Monat, und das iſt noch außerordentlich wenig — wir geben auch zu ihnen in die Koſt. Wen glaubſt Du daß ich hier angetroffen? — Das Mädchen, welches ſo oft mit uns im Auge Gottes [Conſtanzens einſtiger Wohnung, vgl. S. 279] Verſtecken geſpielt hat — Buchner glaub ich hieß ſie — ſie heißt nun Mad. Porſch und iſt zum zweitenmale verheirathet. — Sie hat mir aufgetragen alles Schöne von ihr an Dich zu ſchreiben. —

Da ich nicht weiß ob Du in Wien oder in Baden biſt, ſo adreſſire ich dieſen Brief wieder an die Hofer. — Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück; — wenn die Leute in mein Herz ſehen könnten, ſo müßte ich mich faſt ſchämen, — es iſt alles kalt für mich — eiskalt. — Ja wenn Du bei mir wäreſt, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden — ſo iſt es aber ſo leer. — Adieu — Liebe — ich bin ewig Dein Dich von ganzer Seele liebender Mozart.

Frankfurt am Main 30. Sept. 1790.

P. S. Als ich die vorige Seite ſchrieb, fiel mir auch manche Thräne aufs Papier; nun aber luſtig — fange auf — es fliegen erſtaunlich viele Buſſerl herum .... was Teufel! .. ich ſehe auch eine Menge ...... ha! ha! .... ich habe drei erwiſcht — die ſind koſtbar! —

Du kannſt mir auf dieſen Brief noch antworten, aber Du mußt die Adreſſe à Lintz poste restante machen, das iſt das ſicherſte. — Da ich noch nicht gewiß weiß, ob ich nach Regensburg gehe oder nicht, ſo kann ich auch nichts beſtimmen. — Schreibe nur darauf, daß man den Brief liegen laſſen ſoll, bis er abgeholt wird. — Adieu — liebſtes, beſtes Weiberl — gib auf Deine Geſundheit Acht — und gehe nur nicht zu Fuß in die Stadt. — Schreibe mir doch wie Du mit dem neuen Quartier zufrieden biſt. — Adieu, ich küſſe Dich Millionenmal. —

260. Otto Jahn.

München November 1790.

Liebſtes beſtes Herzensweibchen.

Was mir das weh thut daß ich bis Linz warten muß um von Dir Nachricht zu haben das kannſt Du nicht glauben. Geduld, wenn man nicht weiß wie lange man ſich an einem Orte aufhalten wird, ſo kann man auch keine beſſern Anſtalten treffen. — Ich habe (ohngeachtet ich gerne lang bei meinen alten Mannheimer Freunden bleiben möchte) nur einen Tag hier bleiben wollen, nun muß ich aber bis den 5. oder 6. bleiben, weil mich der Churfürſt wegen des Königs von Neapel zur Academie gebeten hat. Das iſt wirklich eine Diſtinction. — Eine ſchöne Ehre für den Wiener Hof, daß mich der König in fremden Landen hören muß! [S. 459.] Daß ich mich mit Cannabich'ſchen, la bonne Ramm, Marchand und Borchard gut unterhalte und recht viel von Dir, meine Liebe, geſprochen wird, kannſt Du Dir wohl einbilden. — Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu ſprechen. Ich habe im Sinne zu Ende künftigen Sommers dieſe Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Bad verſucheſt, dabei wird Dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung gut thun, ſo wie es mir herrlich anſchlägt; da freue ich mich recht darauf und Alles freuet ſich.

Verzeihe, wenn ich Dir nicht ſo viel ſchreibe als ich gern möchte; Du kannſt Dir aber nicht vorſtellen wie das Gereiß um mich iſt. – Nun muß ich zu Cannabich, denn es wird ein Concert probirt. Adieu, liebes Weibchen; auf dieſen Brief kann ich nach meiner Rechnung keine Antwort hoffen. Leb wohl, meine Liebe, ich küſſe Dich Millionenmal und bin ewig Dein Dich bis in den Tod liebender Mozart.

P. S. Die Grethel [Margarethe Marchand, vgl. S. 304 u. a.] iſt nun mit der Lebrun ihrem Bruder verheirathet, heißt alſo Madame Danzi. Das Borchard Hannchen [ebenfalls Leop. Mozarts Schülerin] iſt nun 16 Jahre alt und iſt leider durch die Blattern häßlich geworden. — Schade! — Die kann nicht genug von Dir ſprechen. Sie ſpielt ganz artig Clavier.

Auch von dieſer Reiſe kehrte Mozart ohne den gehofften vollen Säckel zurück. Nach wenigen Wochen ſah er mit ſchwerem Herzen auch ſeinen aufrichtigſten Freund unter den Künſtlern, Joſeph Haydn, Wien verlaſſen und ſollte ihn niemals wiederſehen. Auch mit Mozart traf Salomon, der Haydn für die Londoner Concerte engagirt hatte, damals vorläufige Verabredungen, daß er nach Haydns Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach England kommen ſolle, und wir ſehen nun in dieſem Jahre, dem letzten ſeines Lebens, den Meiſter über alle Begriffe thätig, um den Anforderungen des Lebens und auch mancher Freunde zu genügen. Kein Jahr iſt ſo fruchtbar an Compoſitionen der bedeutendſten Art wie dieſes; es genüge Titus, Zauberflöte und Requiem zu nennen.

Anfangs Mai aber machte er wieder einen Verſuch zu einer feſten Anſtellung zu gelangen und zwar als Capellmeiſter an der Stephanskirche, wobei ſicher ſeine Neigung für die Kirchenmuſik weſentlich mitbeſtimmend war. Dieſe Adjunction erfolgte in der That, allein der alte Capellmeiſter überlebte den 36jährigen Adjuncten.

261. Paul Mendelsſohn-Bartholdy.

Wien Mai 1791.

Hochlöblich
Hochweiſer Wieneriſcher Stadt-Magiſtrat,
Gnädige Herren!

Als Hr. Capellmeiſter Hofmann krank lag, wollte ich mir die Freyheit nehmen um deſſen Stelle zu bitten; da meine muſikaliſchen Talente und Werke, ſowie meine Tonkunſt im Auslande bekannt ſind, man überall meinen Namen einiger Rückſicht würdigt, und ich ſelbſt am hieſigen höchſten Hofe als Compoſitor angeſtellt zu ſeyn ſeit mehreren Jahren die Gnade habe, hoffte ich dieſer Stelle nicht unwerth zu ſeyn, und eines hochweiſen Stadt-Magiſtrates Gewogenheit zu verdienen.

Allein Capellmeiſter Hofmann ward wieder geſund und bey dieſem Umſtand, da ich ihm die Friſtung ſeines Lebens vom Herzen gönne und wünſche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienſt der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum Vortheil gereichen, wenn ich dem ſchon älter gewordenen Hrn. Capellmeiſter für jetzt nur unentgeldlich adjungiret würde und dadurch die Gelegenheit erhielte, dieſem rechtſchaffenen Manne in ſeinem Dienſte an die Hand zu geben und eines hochweiſen Stadt-Magiſtrats Rückſicht durch wirkliche Dienſte mir zu erwerben, die ich durch meine auch im Kirchenſtyl ausgebildeten Kenntniſſe vor Anderen mich fähig halten darf.

Unterthänigſter Diener
Wolfgang Amadé Mozart,
k. k. Hofcompoſitor.

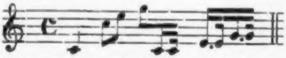
Kurz darauf ſollte Conſtanze wieder einen Curaufenthalt in Baden nehmen. Mozart ſchrieb deßhalb an ſeinen guten Freund Joſeph Stoll, Schullehrer und Regens chori dort,

dem er oft mit Compoſitionen aushalf und für den er am 18. Juni bei einem Beſuche der Frau das herrliche Ave verum componirte, um ein gutes Quartier.

262. Wiener Muſikzeitung, 1843, Nr. 88.

Liebſter Stoll!
(Sei er kein Schroll!)

1mo möchte ich wiſſen, ob geſtern Stadler bei Ihnen war und die Meſſe



[aus dem Jahre 1779. Köchel Nr. 317] von mir begehrt hat? — Ja? — So hoffe ich ſie heute noch zu erhalten; wo nicht, ſo bitte ich Sie die Güte zu haben mir ſie gleich zu ſchicken, NB. mit allen Stimmen, ich werde ſie bald wieder zurückſtellen.

2do bitte ich Sie für meine Frau eine kleine Wohnung zu beſtellen; ſie braucht nur zwei Zimmer, oder ein Zimmer und ein Cabinettchen; das Nothwendigſte iſt aber daß es zu ebener Erde ſei. Das liebſte Quartier wäre mir das, welches Goldhahn bewohnt hat, zu ebener Erde beim Fleiſchhacker. Dahin bitte ich Sie zuerſt zu gehen, vielleicht iſt es noch zu haben. Meine Frau wird Samstag oder längſtens Montag hinauskommen. Bekommen wir dieſes nicht, ſo iſt blos darauf zu ſehen, daß es nahe beim Bad ſei, noch mehr aber, daß es zu ebener Erde ſei. — Beim Stadtſchreiber, wo Hr. v. Alt zu ebener Erde gewohnt hat, wäre es auch recht, aber das vom Fleiſchhacker wäre allen übrigen vorzuziehen. —

3^{tio} möchte ich wiſſen, ob ſchon Theater in Baden iſt? — und bitte um ſchleunige Antwort und Berichtigung dieſer drei Punkte. — Meine Adreſſe iſt in der Raubenſteingaſſe im Kayſerhaus Nr. 970 erſter Stock.

P. S. Das iſt der dümmſte Brief, den ich in meinem Leben geſchrieben habe, aber für Sie iſt er juſt recht.

263. Originalabſchrift bei Frau Hofapotheker Hilz in Salzburg.

Ma très chère Epouse!

J'ecris cette lettre dans la petite chambre au Jardin chez Leitgeb [dem Salzburger Horniſt, S. 31. 363] où j'ai couché cette nuit excellement — et j'espère que ma chère épouse aura passé cette nuit aussi bien que moi. J'y passerai cette nuit aussi, puisque j'ai congedié Léonore, et je serai tout seul à la maison, ce que n'est pas agréable. J'attend avec beaucoup d'impatience une lettre que m'apprendra comme vous avez passé le jour d'hier; je tremble quand je pense au baigne de St. Antoine: car je crains toujours le risque de tomber sur l'escalier en sortant — et je me trouve entre l'espérance et la crainte — une situation bien desagréable! Si vous n'étiez pas grosse, je craignerais moins* — mais abandonnons cette Idée triste! — Le ciel aura eù certainement soin de ma chère Stanzi Marini! —

Madame de Schwingenscha m'a priée de leur procurer une loge pour ce soir au Théatre de Wieden, où l'on donnera la cinquième part d'Anlain, et j'étais si heureux de pouvoir les servir. J'aurai donc le plaisir de voir cette opéra dans leur compagnie. Dieſen Augenblick erhalte ich Dein liebes Schreiben, und ſehe daraus mit Vergnügen, daß Du geſund und wohlauf biſt. — Mad. Leitgeb hat mir heute das Halsbindel gemacht, aber wie! lieber Gott! ich habe freylich immer geſagt ſo macht ſie's! — es nutzte aber nichts. Mich freut es, daß Du guten Appetit haſt, wer aber viel ißt, muß auch viel ....? Nein viel gehen wollte ich ſagen. — Doch iſt es mir nicht lieb, wenn Du große Spaziergänge ohne mich machſt. — Thue nur alles, was ich Dir rathe, es iſt gewiß von Herzen gemeint. Adieu liebe — einzige! Fang Du auch auf in der Luft, es fliegen 2999 und ½ Küſſe von mir, die aufs aufſchnappen warten. — Nun ſag ich Dir etwas ins Ohr — — — Du nun mir — — — nun machen wir das Maul auf und zu, immer

---

* Am 26. Juli wurde der jüngſte Sohn Wolfgang Amadeus geboren.

mehr und mehr — — endlich ſagen wir — es iſt wegen Plumpi — Strumpi. Du kannſt Dir nun dabei denken was Du willſt, daß iſt eben die Commodität.

— Adieu. 1000 zättliche Küſſe. Ewig Dein
Den 6. Juni 1791. Mozart.

264. Otto Jahn.

Liebſter beſter Freund!
Verehrungswürdigſter Br.

Geſchäfte halber habe ich heute nicht das Vergnügen haben können, mit Ihnen mündlich zu ſprechen. — Ich habe eine Bitte. — Meine Frau ſchreibt mir daß ſie merke, man möchte (obwohl es nicht zu pretendiren ſei) ſowohl wegen Quartier als auch wegen Koſt und Brod gern etwas Geld ſehen, und verlanget alſo ich möchte ihr ſchicken. Ich in der Meinung alles auf die letzt beim Abzug in Ordnung zu bringen, befinde mich nun deswegen in einer großen Verlegenheit. Meine Frau möchte ich nicht unangenehmen Sachen ausſetzen — und entblößen kann ich mich dermalen nicht. Wenn Sie, beſter Fr., mich mit etwas unterſtützen können, daß ich ihr es ſogleich hinausſchicke, ſo verbinden Sie mich recht ſehr.* — Es kömmt ohnehin nur auf einige Tage an, ſo empfangen Sie in meinem Namen 2000 Fl. — wovon Sie ſich dann gleich bezahlt machen können. Ewig Ihr
Den 25. Juni 1791. Mozart.

265. Originalabſchrift bei Frau Hofapotheker Hilz in Salzburg.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Deinen Brief vom 7. ſammt Quittung über die richtige Bezahlung habe ich richtig erhalten; nur hätte ich zu Deinem Beſten gewunſchen, daß Du einen Zeugen mit hätteſt unterſchreiben laſſen, denn wenn N. N. nicht ehrlich ſeyn will, ſo kann er Dir heute oder morgen noch im Betreff der Aechtheit und des Gewichtes einige Ungelegenheiten machen;

---

* Von Puchbergs Hand iſt hinzugeſetzt: „Eod. d. Fl. 25 geſchickt.“

da bloß Ohrfeige ſteht, ſo kann er Dir unvermuthet eine gerichtliche Forderung über eine derbe oder tüchtige oder gar aggio Ohrfeige überſchicken, was willſt Du dann machen? Da ſoll dann augenblicklich bezahlt werden, wenn man oft nicht kann! — Mein Rath wäre Dich mit Deinem Gegner gütlich zu vergleichen, und ihm lieber ein paar derbe, 3 tüchtige und eine aggio Ohrfeige zu geben, auch mehrere noch, ſo im Falle er nicht zufrieden ſeyn ſollte; denn ich ſage, mit Gutem läßt ſich alles richten, ein großmüthig und ſanftmüthiges Betragen hat ſchon öfters die ärgſten Feinde verſöhnt, und ſollteſt Du dermalen nicht in der Lage ſeyn, die Bezahlung ganz zu übernehmen, ſo haſt Du ja Bekanntſchaft; ich zweifle gar nicht, daß wenn Du darum erſucheſt, die N. die baare Auszahlung wenn nicht ganz doch wenigſtens zum Theil übernehmen wird.

Liebſtes Weibchen, ich hoffe Du wirſt mein geſtriges Schreiben richtig erhalten haben; nun kommt die Zeit, die glückliche Zeit unſeres Wiederſehens immer näher. Habe Geduld; nur muntre Dich ſoviel möglich auf. Du haſt mich durch Dein geſtriges Schreiben ganz niedergeſchlagen, ſo daß ich faſt wieder den Entſchluß faßte, unverrichteter Sache hinaus zu fahren, und was hätten wir dann davon? — daß ich gleich wieder herein müßte, oder daß ich anſtatt vergnügt, in Aengſten leben müßte! In ein paar Tagen muß die Geſchichte ein Ende nehmen. L. hat es mir zu ernſtlich und feyerlich verſprochen; dann bin ich gleich bei Dir. Wenn Du aber willſt, ſo ſchicke ich Dir das benöthigte Geld, Du zahlſt alles und kommſt herein! — mir iſt es gewiß recht; nur finde ich daß Baden in dieſer ſchönen Zeit noch ſehr angenehm für Dich ſeyn kann, und nützlich für Deine Geſundheit, die prächtigen Spaziergänge betreffend. — Dieſes mußt Du am beſten fühlen; — findeſt Du daß Dir die Luft und Motion gut anſchlägt, ſo bleibe noch, — ich komme dann Dich abzuholen, oder Dir zu Gefallen auch etliche Tage zu bleiben; — oder wie geſagt wenn Du willſt, ſo kannſt Du morgen herein; ſchreibe es mir aufrichtig. — Nun lebe recht wohl, liebſte Stanzi Marini. Ich küſſe Dich millionenmal und bin ewig Dein

Wien, den 8. July 1791. Mozart.

In dieſen Tagen war die Compoſition der Zauberflöte, die Mozart im Frühjahr aus Freundſchaft für den heruntergekommenen Theaterunternehmer Schikaneder [ſ. ob. S. 233 u. a.] unentgeldlich übernommen hatte, ſchon ſo weit vorgeſchritten, daß er das Werk als im Weſentlichen fertig in ſein Verzeichniß eintragen und die Proben nach der Partitur beginnen laſſen konnte. Während dieſer eifrigen Thätigkeit erhielt er obendrein und zwar auf eine etwas geheimnißvolle Weiſe die Beſtellung eines Requiems um ein Honorar von 100 (nach Andern 50) Ducaten, die bald darauf ausgezahlt wurden. Auch an dieſe Arbeit machte er ſich ſofort mit allem Eifer ſowohl damit er ſein Verſprechen, ſeinem lieben Weibchen zu Gefallen möglichſt viel zu arbeiten und Geld zu verdienen redlich halte, als aus einem angebornen Trieb zu dieſer Art Compoſition, der durch die beſonderen Umſtände ſeines Lebens, vor Allem durch ſeine ſtets zunehmende Neigung zum Ernſt, ja zur Melancholie noch gewachſen war. Allein auch darin ſollte er bald geſtört werden. Denn um Mitte Auguſt beriefen ihn die Böhmiſchen Stände zur Feier der Krönung Kaiſer Leopolds II. in ihre Hauptſtadt, damit er die Feſtoper La Clemenza di Tito componire. Mozart reiſte in Begleitung Conſtanzens ſofort ab, und noch während der Reiſe ſchrieb er an dieſer Muſik, die in 19 Tagen fertig und einſtudirt war. Mitte September kehrte er dann nach Wien zurück, und in dieſe Tage ernſteſter Arbeit an der Zauberflöte, deren bedeutendſte Nummern gegen Ende Septembers fertig wurden und deren freimaureriſcher Text Mozart ganz beſonders lebhaft beſchäftigte, fällt nach meiner Anſicht das folgende Billet, das kein Datum hat. Es trägt die Adreſſe: A monsieur de Hofdämel, chez lui, und iſt eben wegen dieſes Namens, nicht wegen ſeines Inhaltes, intereſſant. Denn Hofdämmel iſt der Name jener unglücklichen Frau, die eine Schülerin Mozarts war und von ihrem eigenen Manne in einem Anfalle der Eiferſucht mit einem Raſirmeſſer an Hals und Geſicht ſchwer verwundet wurde. Der Mann hatte ſich nach dieſem Mordverſuch ſelbſt entleibt, und ein böſes Gerücht, dem auch Jahn in ſeinem Werke III, 175 folgte, bezeichnete Mozart als die mehr oder weniger ſchuldige Veranlaſſung zu dieſer ſchrecklichen That. Allein den eifrigen Nachforſchungen des Herrn von Köchel iſt es glücklicherweiſe gelungen, aus den gerichtlichen Acten mit völliger Beſtimmtheit darzuthun, daß der Herr Hofdämmel ſich erſt am 10. Dezember 1791, alſo 5 Tage nach dem Tode Mozarts entleibt hat, und D. Jahn hat darnach in der A. M. Z. Neue Folge 1863, Nr. 10 ſeine Erzählung widerrufen reſp. berichtigt. Ueber das Verhältniß Mozarts zu dieſem Herrn Hofdämmel war bisher nicht das Geringſte bekannt und das nachfolgende bisher nicht veröffentlichte Billet, von dem mir der Herr Beſitzer bereitwilligſt eine Pauſe mitgetheilt hat, beweiſt auch nur, daß beide Männer nahe mit einander befreundet waren und daß Hofdämmel im Begriff ſtand, ebenfalls in den Freimaurerorden einzutreten, wobei offenbar Mozart, der den Orden ſehr ſchätzte, mitthätig war. Denn auf etwas anderes können ſich die letzten Worte des Billets nicht wohl beziehen. Die 100 Ducaten, von denen darin die Rede iſt, ſind vermuthlich das Honorar für den Titus, das die Böhmiſchen Stände zu zahlen hatten. Und ſeinen Freund Puchberg ſollte Mozart wohl jetzt nicht mehr angehen mögen.

266. Gutsbeſitzer Andreas Gottl in Jamrek.

Liebſter Freund! —

Ich bin ſo frei Sie ohne alle Umſtände um eine Gefälligkeit zu bitten; — könnten oder wollten Sie mir bis 20. des künftigen Monats 100 Fl. lehnen, würden Sie mich ſehr verbinden; am 20. fällt mir das Quartal meiner Gage [S. 442] zu, wo ich dann meine Schuld mit Dank wieder zurückſtatten werde. —

Ich habe auf 100 Ducaten (die ich vom Ausland zu erwarten habe) mich zu ſehr verlaſſen; — da ich ſie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten (ſie aber täglich erwarte) habe ich mich zu ſehr vom Gelde entblößt, ſo daß ich augenblicklich Geld vonnöthen habe, und deswegen mein Vertrauen zu Ihnen genommen, weil ich Ihrer Freundſchaft gänzlich überzeugt bin. —

Nun werden wir uns bald mit einem ſchönern Namen nennen können! — Ihre Sache iſt dem Ende ſehr nahe! —

Mozart.[*]

Am 28. September vollendete Mozart die Ouvertüre zur Zauberflöte und den ſchönen Marſch, der die Einleitung zum 2. Aufzug bildet. Am 30. September war die erſte Aufführung, die Mozart ſelbſt am Flügel dirigirte. Darauf folgten die Vorſtellungen der Oper, die immer mehr gefiel, raſch hintereinander und Mozart berichtet darüber mit ſichtlicher Freude am 14. October an ſeine Frau, die von Neuem in Baden war.

267. Originalabſchrift bei Frau Pilz in Salzburg.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Geſtern Donnerstag den 13. iſt Hofer mit mir hinaus zum Carl [Mozarts älteſtem Sohn, der in einer Erziehungsanſtalt war]. Wir ſpeiſten drauß, dann fuhren wir herein. Um 6 Uhr holte ich Salieri und die Cavalieri mit dem Wagen ab, und führte ſie in die Loge (dann ging ich geſchwind die Mama und den Carl abzuholen, welche unterdeſſen bei Hofer gelaſſen habe). Du kannſt nicht glauben, wie artig beide waren, — wie ſehr ihnen nicht nur meine Muſik, ſondern das Buch und alles zuſammen gefiel. Sie ſagten beide, das ſei eine Oper würdig bei der größten Feſtivität vor dem größten Monarchen aufzuführen, — und ſie würden ſie gewiß ſehr oft ſehen, denn ſie haben noch kein ſchöneres und angenehmeres Spectakel geſehen. Er hörte und ſah mit aller Aufmerkſamkeit, und von der Sinfonie bis zum letzten Chor war kein Stück, welches ihm nicht ein bravo oder bello entlockte[**]; und ſie konnten faſt gar nicht fertig werden, ſich über dieſe Gefälligkeit bei mir zu bedanken. Sie waren allzeit geſinnt geſtern in die Oper zu gehen. Sie hatten aber um 4 Uhr ſchon hinein ſitzen müſſen; — da ſahen und hörten ſie aber mit Ruhe. — Nach dem Theater ließ ich ſie nach Hauſe führen, und ich ſoupirte mit Carl bei Hofer. — Dann fuhr ich mit ihm nach Hauſe, allwo wir beide herrlich ſchliefen. Dem Carl hab ich keine geringe Freude gemacht, daß ich ihn in die Oper abgeholt habe. — Er ſieht herrlich aus, — für die Geſundheit könnte er keinen beſſern Ort haben, aber das übrige iſt leider — elend! — Einen guten Bauern mögen ſie wohl der Welt erziehen! — aber — — Genug, ich habe weil Montag erſt die großen Studien (daß Gott erbarm!) beginnen, den Carl bis Sonntag nach Tiſch ausgebeten; ich habe geſagt, daß Du ihn gerne ſehen möchteſt. Morgen Sonntag komme ich mit ihm hinaus zu Dir, — dann kannſt Du ihn behalten, oder ich führe ihn Sonntag nach Tiſch wieder zum Hecker. — Ueberlege es, wegen einem Monat kann er eben nicht verdorben werden, denke ich! — Unterdeſſen kann die Geſchichte wegen den Piariſten zu Stande kommen, woran wirklich gearbeitet wird. Uebrigens iſt er zwar nicht ſchlechter, aber auch um kein Haar beſſer als er immer war; er hat die nämliche Unform, plappert gerne wie ſonſt, und lernt faſt noch weniger gern, weil er darauß nichts als Vormittags 5 und nach Tiſch 5 Stunden im Garten herumgeht, wie er mir ſelbſt geſtanden hat; — mit einem Wort, die Kinder thun nichts als eſſen, trinken, ſchlafen und ſpazieren gehen.

---

[*] Von dieſem Briefe befindet ſich im Anhang ein autographirter Abdruck.

[**] Daß Salieri Mozart nicht günſtig geſinnt war, ſehen wir in mehreren Stellen der Briefe, und er ſoll ſogar nach Mozarts Tode zu Bekannten geſagt haben: „Es iſt zwar Schade um ein ſo großes Genie, aber wohl uns daß er todt iſt: denn hätte er länger gelebt, wahrlich, man hätte uns kein Stück Brod für unſere Compoſitionen gegeben.“

Eben iſt Leitgeb und Hofer bei mir; erſterer bleibt bei mir beim Eſſen; ich habe meinen treuen Cameraden Primus eben um ein Eſſen ins Bürgerſpital geſchickt. — Mit dem Kerl bin ich recht zufrieden; ein einziges Mal hat er mich angeſetzt, daß ich gezwungen war bei Hofer zu ſchlafen, welches mich ſehr ſeckirte, weil ſie mir zu lange ſchlafen. Ich bin am liebſten zu Hauſe, weil ich meine Ordnung ſchon gewohnt bin; das einzige Mal hat mich ordentlich üblen Humors gemacht. Geſtern iſt mit der Reiſe nach Bernsdorf der ganze Tag darauf gegangen, darum konnte ich Dir nicht ſchreiben — aber daß Du mir 2 Tage nicht geſchrieben, iſt unverzeihlich, heute hoffe aber gewiß Nachricht von Dir zu erhalten und morgen ſelbſt mit Dir zu ſprechen und Dich von Herzen zu küſſen. Lebe wohl. Ewig Dein

Den 14. October 1791. Mozart.

Die Sophie [ſeine jüngſte Schwägerin, vgl. Nr. 180] küſſe ich tauſendmal, mit N. N. mache was Du willſt.

269. Originalabſchrift bei Frau Pilz in Salzburg.

Samstags Nachts um ½ 11 Uhr.

Liebſtes beſtes Weibchen!

Mit größtem Vergnügen und Freudengefühle fand ich bei Zurückkunſt aus der Oper Deinen Brief. — Die Oper iſt, obwohl Samstag allzeit wegen Poſttag ein ſchlechter Tag iſt, mit ganz vollem Theater mit dem gewöhnlichen Beifall und Repetitionen aufgeführt worden. Morgen wird ſie noch gegeben, aber Montag wird ausgeſetzt — folglich muß ſie den Stoll [ſ. ob. S. 465] Dienſtag herum bringen, wenn ſie wieder zum erſten Mal gegeben wird; ich ſage zum erſten Mal, weil ſie vermuthlich wieder etliche Mal nach einander gegeben wird. Jetzt habe ich eben ein koſtbares Stück Haſen zu Leib genommen, welches mir Dr. Primus (welcher mein getreuer Kammerdiener iſt) gebracht hat, und da mein Appetit heute etwas ſtark iſt, ſo ſchickte ich ihn wieder fort, mir noch etwas wenn es möglich iſt zu bringen — in dieſer Zwiſchenzeit fahre ich fort zu ſchreiben. — Heute früh habe ich ſo fleißig geſchrieben [am Requiem], daß ich mich bis ½ 2 Uhr verſpätet habe, — lief alſo in größter Eile zu Hofer (nur um nicht allein zu eſſen), wo ich die Mama auch antraf. Gleich nach Tiſch ging ich wieder nach Hauſe und ſchrieb bis zur Operzeit. Leitgeb bat mich ihn wieder hinein zu führen, und das that ich auch. Morgen führe ich die Mama hinein; das Büchel hat ihr ſchon vorher Hofer zu leſen gegeben. Bei der Mama wirds wohl heißen, die ſchaut die Oper, aber nicht, die hört die Oper.

N. N. hatten heute eine Loge, zeigten über alles recht ſehr ihren Beifall, aber Er, der Allerhand, zeigte ſo ſehr den Bayern, daß ich nicht bleiben konnte, oder ich hätte ihn einen Eſel heißen müſſen. Unglücklicherweiſe war ich eben drinnen, als der zweite Act anfing, folglich bei der feierlichen Scene. Er belachte alles. Anfangs hatte ich Geduld, ihn auf einige Stellen aufmerkſam machen zu wollen, allein er belachte alles; — da wards mir nun zu viel — ich heiß ihn Papageno und gehe fort, — ich glaube aber nicht, daß es der Dalk verſtanden hat. Ich ging alſo in eine andere Loge, worin ſich Flamm mit ſeiner Frau befand; da hatte ich alles Vergnügen, und da blieb ich bis zu Ende. Nun* ging ich auf das Theater bei der Arie des Papageno mit dem Glocken-Spiel, weil ich heute ſo einen Trieb fühlte, es ſelbſt zu ſpielen. Da machte ich nun den Spaß, wo Schikaneder einmal einen Halt hat, ſo machte ich ein arpeggio, — der erſchrack — ſchaute in die Scene und ſah mich; — als es das 2. Mal kam, machte ich es nicht, — nun hielt er, und wollte gar nicht mehr weiter — ich errieth ſeine Gedanken, und machte wieder einen Accord — dann ſchlug er auf das Glockenſpiel und ſagte halts Maul, — alles lachte dann; — ich glaube daß viele durch dieſen Spaß das erſtemal erfuhren, daß er das Inſtrument nicht ſelbſt ſchlägt. Uebrigens kannſt Du nicht glauben, wie charmant man die Muſik ausnimmt in einer Loge, die nahe am Orcheſter iſt — viel beſſer als auf der Gallerie. Sobald Du zurückkommſt, mußt Du es verſuchen.

Sonntag um 7 frühe. — Ich habe recht gut geſchlafen, hoffe daß Du auch recht gut wirſt geſchlafen haben. Ich habe mir ein halbes Kapaundl, ſo mir Freund Primus nachgebracht hat, herrlich ſchmecken laſſen. Um 10 Uhr gehe ich zu den Piariſten ins Amt, weil mir Leitgeb geſagt hat, daß ich dann mit dem Director ſprechen kann, bleibe auch beim Speiſen da.

Primus ſagte mir geſtern Abends, daß ſo viele Leute in Baden krank ſeien; iſt das wahr? — Nimm Dich in Acht, trau nur der Witterung nicht. — Nun kommt aber Primus mit der Ochſenpoſt zurück, daß der Wagen heute ſchon vor

---

* Dieſer Abſatz iſt im Organ für kirchliche Tonkunſt, 1857, Nr. 1, S. 2 abgedruckt und dazu bemerkt, das Original habe Karl Mozart dem Capellmeiſter Zawertel beim 33. Linienregiment geſchenkt. Vgl. Jahn IV, 655, Anm. 67.

7 Uhr weggefahren iſt, und daß bis Nachmittag keiner abgeht. Folglich hat all mein Nacht- und Früheſchreiben nichts genützt, Du bekommſt den Brief erſt Abends, welches mich ſehr verdrießt. — Künftigen Sonntag komme ich ganz gewiß hinaus, dann gehen wir alle zuſammen auf das Caſino und dann Montag zuſammen nach Hauſe. — Lechleitner war ſchon wieder in der Oper; wenn er ſchon kein Kenner iſt, ſo iſt er doch wenigſtens ein rechter Liebhaber, das iſt aber NN. nicht — der iſt ein wahres Unding; dem iſt ein Diner lieber. — Lebe wohl liebe! — Ich küſſe Dich Millionen mal und bin ewig

Dein Mozart.

P. S. Küſſe die Sophie in meinem Namen. Dem Siesmag* ſchicke ich ein paar gute Naſenſtüber und einen breiten Schopfbeitler. Dem Stoll tauſend Complimente. Adieu. —

Die Stunde ſchlägt — — lebe wohl! — wir ſehen uns wieder! —

Dieſe Worte aus dem großen Terzett der Zauberflöte ſind das letzte, was von Mozart brieflich erhalten oder doch bekannt geworden iſt. Seine Frau kehrte bald nach Wien zurück. Sie ſollte aber nicht gar lange mehr die Freude haben, ihren Mann zu beſitzen. Schon in Prag, während er mit Eifer, ja mit Haſt an der Vollendung des Titus arbeitete, hatte er, der ſonſt ſo ſehr gern mit Freunden, und zumal in Prag heiter war, — ſich meiſt in ſich ſelbſt zurückgezogen. Er ſah bleich aus, gebrauchte Medizin, und als er von den Freunden Abſchied nahm, meinte er unter Thränen, ſie würden einander wohl nicht wiederſehen. Nach Wien zurückgekehrt, arbeitete er ohne Aufhören an der Vollendung der Zauberflöte, und die damals componirten Nummern beweiſen, wie ſehr ſeine Seele in ſich geſammelt und auf die höhern und höchſten Dinge gerichtet war. Nicht bloß daß er wähnte, ſein Name habe in Prag eine Schlappe bekommen, weil man, an Entführung,

---

* Ohne Zweifel iſt der jüngſtgeborene Wolfgang gemeint, von dem er prophezeite, er werde ein echter Mozart werden, weil er im Weinen in den Ton einſtimmte, aus dem der Vater gerade ſpielte.

Figaro und Don Juan gewöhnt, den Titus nicht ſo überſchwänglich begeiſtert aufgenommen hatte, wie jene Werke, — es war noch ein beſonderer Umſtand, der ihn ernſter ſtimmte und ſeine Seele in noch höherem Grade von dem Alltäglichen abwendete, als dies ſchon ſeit Jahren der Fall geweſen war: es verfolgten ihn unabläſſige Todesgedanken. Nichts iſt begreiflicher, als daß der feinere Organismus eines Künſtlers, der mit ſolcher Anſpannung arbeitet wie es Mozart ſeit ſeiner Jugend und zumal ſeit ſeinem Aufenthalte in Wien gewohnt war, allmälig in ſeiner Spannkraft nachzulaſſen beginnt und daß es endlich wie mit einem ſchweren Druck auf dem geſammten Nervenſyſteme eines ſolchen Mannes laſtet. Niſſen berichtet, ohne Zweifel nach der Erzählung Conſtanzens, daß Mozart ſchon Jahre lang vor ſeinem Ende von Gedanken des Todes geplagt worden ſei.

Dazu war nun in der letzten Zeit noch etwas Beſonderes gekommen: das Requiem war ihm unter ſolch eigenthümlichen Umſtänden beſtellt worden, daß Mozart es für eine geheimnißvolle Ankündigung des eigenen Todes hielt. Ein langer graugekleideter Bote hatte ihn, ohne den Namen des Beſtellers nennen zu wollen, gefragt: ob und bis wann er eine Todtenmeſſe zu ſchreiben im Stande ſei, und als Mozart den Auftrag angenommen hatte und bereits eifrig mit der Arbeit beſchäftigt war, aber wegen der Compoſition des Titus ſchleunigſt nach Prag hatte reiſen müſſen, war der ſeltſame graue Mann in ebenſo räthſelhafter Weiſe bei der Abreiſe des Ehepaares plötzlich am Wagen erſchienen, hatte die Frau am Rock gezupft, um ſich nach der Vollführung des übernommenen Auftrags zu erkundigen.

Wir wiſſen nun zwar heute, daß dieſer graue Mann Leutgeb, der Bediente des Grafen Walſegg, war und daß dieſer Letztere ein ſolches Dunkel um die Beſtellung verbreitet hatte, weil er ſelbſt für den Componiſten des Werkes gelten wollte, das er zur Feier ſeiner kürzlich verſtorbenen Gattin componiren ließ. Mozart aber, der von dieſen Dingen keine Ahnung hatte, überließ ſich ganz dem Spiele ſeiner Phantaſie und wurde mehr und mehr ſowohl von dem erhabenen Stoffe ſeiner Compoſition wie von den Vorſtellungen ergriffen, die er ſich bei dieſen geheimnißvollen Umſtänden der Beſtellung machte.

Wir vernahmen aus ſeinen eigenen Worten, wie ſehr ihn die Compoſition dieſes ſeines letzten Werkes beſchäftigte: er verſchrieb ſich manchmal bis lange nach Mittag und ſogar über die Opernzeit hinaus. Seine Bekannten berichten, daß ſie ihn in jenen Herbſtwochen nie anders als im höchſten Grade vertieft am Schreibtiſche arbeiten geſehen haben, und ſogar ſeinem nahen Freunde Jacquin ſchlug er es ab, eine ihm befreundete Dame in Unterricht zu nehmen. Den größten Theil des Werkes freilich ſchrieb er im Garten ſeiner Schülerin, der Frau von Trattner, auf der Laimgrube. Sobald aber eine Nummer fertig war, ſang er ſie zu Hauſe mit ſeinen Freunden durch, indem er die Inſtrumentation auf dem Pianoforte angab.

Als nun Conſtanze von Baden zurückkam, ſah ſie mit Sorge, daß des Mannes Geſundheit zu wanken begann, und ſo fuhr ſie, um ihn zu zerſtreuen, eines Tages mit ihm in den Prater. Doch Mozart, der ſchon ſeit Monaten meiſt ſtill und in ſich gekehrt dageſeſſen hatte, ward bald ſehr traurig. Er begann vom Tode zu ſprechen und ſagte, als ihm ſeine Frau die ſchwarzen Gedanken auszureden ſuchte, mit Thränen in den Augen: „Nein, nein, ich fühle mich zu ſehr, mit mir dauert es nicht mehr lange, gewiß man hat mir Gift gegeben. Ich kann mich von dieſem Gedanken nicht loswinden.“ Conſtanze, aufs Aeußerſte erſchreckt, zog ſogleich den befreundeten Hausarzt Dr. Cloſſet zu Rathe, und dieſer verordnete vor Allem ein Ausſetzen der angeſtrengten Arbeit. Faſt Tag und Nacht hatte Mozart bisher mit der Vollendung des Requiems zugebracht und war oftmals dabei ohnmächtig in den Stuhl zurückgeſunken. Er läugnete auch gar nicht mehr, wie er gewiß glaube daß er das Requiem für ſich ſchreibe, — und war von dieſer Idee nicht mehr abzubringen. Dabei deutete er auf die ſonderbare Erſcheinung des Beſtellers hin, und wenn ſeine Umgebung ihm ſeine Gedanken auszureden ſuchte, ſchwieg er, aber unüberzeugt.

Die kleine Pauſe in der Arbeit, die Conſtanze bewirkte, erfriſchte den kranken Meiſter ſo ſehr, daß er kurz darauf ſeine Partitur wiederverlangte, und obendrein ſchrieb er in dieſen

Tagen eine Freimaurercantate „Das Lob der Freundſchaft", die er am 15. November bei einem Feſt ſeiner Loge ſogar ſelbſt dirigirte. Bald aber begann mit zunehmender Anſtrengung bei der Arbeit das Uebelbefinden wieder zuzunehmen. Gegen Ende des Monats kam er eines Abends auch in die ſilberne Schlange in der Kärnthnerſtraße, wo er manchmal einzukehren pflegte; er ſah bleich aus, fröſtelte ſtark und bot deßhalb nach kurzem Aufenthalt dem Hausmeiſter Joſeph Deiner, mit dem er ſich öfters unterhielt, ſeinen Wein mit den Worten: „Da trinken Sie und kommen Sie morgen zu mir, es iſt Winter, wir brauchen Holz". Als aber Deiner am andern Morgen hinkam, fand er Mozart im Bett und die Magd ſagte ihm, dem Herrn ſei über Nacht ſo ſchlecht geworden, daß ſie habe den Arzt holen müſſen. Und als Mozart Deiners Stimme hörte, ließ er ihn hereinkommen und ſagte kaum hörbar: „Joſeph, heute iſts nichts, heute haben wir zu thun mit Doctors und Apothekers."

Von dieſem Tage an konnte er das Lager nicht wieder verlaſſen. Bald ſchwollen ihm Hände und Füße und heftiges Erbrechen trat ein. Seine treue Pflegerin war neben Conſtanze deren jüngere Schweſter Sophie, ſpäter Frau Haibel. Ihr verdanken wir einen Bericht über dieſe letzten Wochen, der die lebendigſte Anſchauung davon gewährt. Sie hat ihn im Jahre 1825 auf Anſuchen ihres Schwagers Niſſen geſchrieben, und mit ihm wollen wir unſere Sammlung beſchließen.

„Als Mozart erkrankte, machten wir beide ihm Nachtleibel, welche er vorwärts anziehen konnte, weil er ſich wegen der Geſchwulſt nicht drehen konnte. Und weil wir nicht wußten, wie ſchwer krank er ſei, machten wir ihm auch einen wattirten Schlafrock, daß wenn er aufſtände er gut verſorgt ſein möchte. Und ſo beſuchten wir ihn fleißig. Er zeigte auch eine herzliche Freude an dem Schlafrock zu haben. Ich ging alle Tage in die Stadt ihn zu beſuchen [er wohnte damals in der Rauhenſteingaſſe, vgl. S. 465], und als ich einmal an einem Sonnabend hineinkam, ſagte Mozart zu mir: „Nun, liebe Sophie, ſagen Sie der Mama, daß es mir recht gut gehet und daß ich ihr noch in der Octave zu ihrem Namensfeſte [Cäcilie, 22. November] kommen werde, ihr zu gratuliren." — Wer hatte eine größere Freude als ich, meiner Mutter eine ſo frohe Nachricht bringen zu können, nachdem ſelbe die Nachricht immer kaum erwarten konnte. Ich eilte daher nach Hauſe ſie zu beruhigen, nachdem er mir wirklich auch ſelbſten ſehr heiter und gut zu ſein ſchien.

Den andern Tag war alſo Sonntag. Ich war noch jung und geſtehe es, auch eitel und putzte mich gern, mochte aber aufgeputzt nie gern zu Fuß aus der Vorſtadt [ſie wohnten auf der Wieden] in die Stadt gehen, und zu fahren war mir's ums Geld zu thun. Ich ſagte daher zu unſerer guten Mutter: „Liebe Mama, heute gehe ich nicht zu Mozart, er war ja geſtern ſo gut; ſo wird ihm wohl heute noch beſſer ſein, und ein Tag auf oder ab, das wird wohl nichts machen.“ Sie ſagte darauf: „Weißt Du was, mache mir eine Schale Caffee, und nachdem werde ich Dir ſchon ſagen was Du thun ſollſt.“ Sie war ziemlich geſtimmt mich zu Hauſe zu laſſen. Ich ging alſo in die Küche. Kein Feuer war mehr da, ich mußte ein Licht anzünden und Feuer machen. Mozart ging mir denn doch nicht aus dem Sinne. Mein Caffee war fertig und mein Licht brannte noch. Jetzt ſah ich ſtarr in mein Licht und dachte: Ich möchte doch gern wiſſen was Mozart macht, — und wie ich dies dachte und ins Licht ſah, löſchte das Licht aus und ſo aus als wenn es nie gebrannt hätte; kein Fünkchen blieb an dem großen Dochte. Keine Luft war nicht, das kann ich beſchwören. Ein Schauer überfiel mich. Ich lief zu unſerer Mutter und erzählte es ihr. Sie ſagte: „Genug, ziehe Dich geſchwinde aus und gehe herein, bringe mir aber gleich Nachricht, wie es ihm gehet, halte Dich aber ja nicht lange auf.“

Ich eilte ſo geſchwinde ich nur konnte. Ach Gott wie erſchrack ich nicht, als mir meine halb verzweifelnde und doch ſich moderiren wollende Schweſter entgegenkam und ſagte: „Gott Lob, Sophie, daß Du da biſt! Heute Nacht iſt er ſo ſchlecht geweſen, daß ich ſchon glaubte, er erlebt dieſen Tag nicht mehr. Bleibe doch nur heute bei mir, denn wenn er heute wieder ſo wird, ſo ſtirbt er auch dieſe Nacht. Gehe doch ein wenig zu ihm, was er macht.“ — Ich ſuchte mich zu faſſen und ging an ſein Bette, wo er mir gleich zurief:

„Ach gut, liebe Sophie, daß Sie da ſind, Sie müſſen heute Nacht da bleiben, Sie müſſen mich ſterben ſehen.“ — Ich ſuchte mich ſtark zu machen und es ihm auszureden; allein er erwiderte immer auf alles: „Ich habe ja ſchon den Todtengeſchmack auf der Zunge, ich rieche den Tod; und wer wird dann meiner liebſten Conſtanze beiſtehen, wenn Sie nicht hier bleiben!“ — „Ja lieber Mozart, ich muß nur noch zu unſerer Mutter und ihr ſagen, daß Sie mich heute gerne bei ſich hätten, ſonſt denkt ſie, es ſei ein Unglück geſchehen.“ — „Ja thun Sie das, aber kommen Sie ja bald wieder.“

Gott wie war mir da zu Muthe! — Die arme Schweſter ging mir nach und bat mich um Gottes willen zu den Geiſtlichen bei St. Peter zu gehen und einen Geiſtlichen zu bitten, er möchte kommen ſo wie von ungefähr. Das that ich auch, allein ſelbe weigerten ſich lange, und ich hatte viele Mühe, einen ſolchen geiſtlichen Unmenſchen dazu zu bewegen. — Nun lief ich zu der mich angſtvoll erwartenden Mutter. Es war ſchon finſter. Wie erſchrack die Arme! Ich beredete ſie zu der älteſten Tochter des ſeeligen Hofer über Nacht zu gehen, und ich lief wieder was ich konnte zu meiner troſtloſen Schweſter.

Da war der Süßmayr [Mozarts Schüler] bei Mozart am Bette. Dann lag auf der Decke das bekannte Requiem, und Mozart explicirte ihm, wie ſeine Meinung ſei, daß er es nach ſeinem Tode vollenden ſolle. Ferner trug er ſeiner Frau auf, ſeinen Tod geheim zu halten, bis ſie nicht vor Tag Albrechtsberger davon benachrichtigt hätte; denn dieſem gehöre der Dienſt * vor Gott und der Welt.

Cloſſet, der Doctor, wurde lange geſucht, auch im Theater gefunden; allein er mußte das Ende der Piece abwarten. Dann kam er und verordnete ihm noch kalte Umſchläge über ſeinen glühenden Kopf, welche ihn auch ſo erſchütterten, daß

---

* Als Adjunct an der Stephanskirche. Vgl. Mozarts Eingabe an den Wiener Stadtmagiſtrat vom Mai 1791. Auch das folgende, bisher ungedruckte Zeugniß, welches Mozart dem bekannten Componiſten Eybler ausſtellte und deſſen Original ſich auf der Wiener Hofbibliothek befindet, beweiſt, wie ſehr er Albrechtsberger ſchätzte. Es lautet nach der mir von Hrn. Dr. Fauſt Pachler überſandten Abſchrift wörtlich ſo: „Ich Endesgeſetzter beſcheine hiemit, daß

er nicht mehr zu ſich kam, bis er verſchieden.* Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken in ſeinem Requiem ausdrücken wollte; das höre ich noch jetzt.

Nun kam gleich Müller aus dem Kunſtkabinet und drückte ſein bleiches erſtorbenes Geſicht in Gyps ab.**

Wie gränzenlos elend ſeine treue Gattin ſich auf ihre Kniee warf und den Allmächtigen um ſeinen Beiſtand anrief, iſt mir, mein liebſter Bruder, unmöglich zu beſchreiben. Sie konnte ſich von ihm nicht trennen, ſo ſehr ich ſie auch bat. Wenn ihr Schmerz noch zu vermehren geweſen wäre, ſo müßte er dadurch vermehrt worden ſein, daß den Tag auf die ſchauervolle Nacht die Menſchen ſchaarenweiſe vorbei gingen und laut um ihn weinten und ſchrieen."

---

ich Vorzeiger dieſes Hr. Joſeph Eybler als einen würdigen Schüller ſeines berühmten Meiſters Albrechtsberger, als einen gründlichen Componiſten, ſowohl im Kammer- als Kirchenſtyl gleich geſchickten, in der Sing-Kunſt ganz erfahrnen, auch vollkommenen Orgel- und Clavier-Spieller, kurz, als einen jungen Muſiker befunden habe, wo es nur zu bedauern iſt, daß ſeinesgleichen ſo ſelten ſind.

Wien den 30. May 1790.

(L. S.)

Wolfgang Amadé Mozart,
Capellmeiſter in k. Dienſten."

* Es war am 5. Dezember 1791, Nachts gegen 1 Uhr.

** Von dieſer Todtenmaske hat man ſeltſamer Weiſe nie etwas gehört. Sollte ſie nicht noch irgendwo in Wien aufzufinden ſein?

Lexikon und Regiſter

für

Namen und Sachen.

Adamberger (Adamonti), J., Tenoriſt in Wien, für den Mozart den Belmonte geſchrieben 273. 309. 311. 320. 349. 364. 365. 381. 397. 403, Mozarts Rondos für ihn 410. 420. 430.
Adlgaſſer, Ant. Cajetan, Hoforganiſt in Salzburg und ſeine Frau 40. 97. 122. 169. 315.
Albert, der „gelehrte“ Wirth zu München 45 f.
Albrechtsberger, Organiſt und Contrapunctiker in Wien 450. 480.
Aloyſia Weber, Mozarts Jugendgeliebte 120 f. 123 f. 127 Anm. 130. 133. 136. 142. 148 f. 175 f. 185. 189. 202, wird als Sängerin in München engagirt 206. 215. 218. 223 f., ihre Untreue 224, Mozarts fernere Erwähnungen derſelben 237, als Frau Lange 284. 294. 337. 395. 397. 401. 402. 409. 417. 430. 448. 451.
Aman, von, Mozarts Jugendfreund 11. 31. 176.
Amicis, Anna de, italieniſche Primadonna 14. 16. 17. 25. 121. 125. 130. 203.
Anfoſſi, neapolitaniſcher Componiſt, in deſſen Oper Il curioso indiscreto Mozart zwei Arien einlegte 409.
Angerbauer, Leibkammerdiener des Erzbiſchofs Hieronymus 265 f.
Aprile, Primouomo 9. 17.
Arco, Graf, Oberſtküchenmeiſter in Salzburg 265. 281. 290, wirft Mozart mit einem Fußtritt zur Thüre hinaus 292 f., Mozarts Zorn über ihn 300 f.
Artaria, Muſikalienhändler in Wien 308. 426.
Aſchaffenburg 460.
Ascanio in Alba, theatraliſche Serenata von Mozart 25. 26 f.
Auge Gottes, auf dem Peter in Wien, Wohnung der Madame Weber 279. 309. 461.

Augsburg, Mozarts Briefe von dort 62 f.
Aurnhammer, Joſephine, Clavierſpielerin in **Wien 268** f. 274 f. 287, **Mozarts** Schilderung von ihr 302. 305. 311. 313 f. — 333. 345. 351. 355. 364. 383 f. 388. 450.
Bach, C. Ph. Emanuel, der Hamburger 357. 419.
Bach, Friedemann, der Berliner, Joh. Sebaſtians älteſter Sohn 357.
Bach, Joh. Chriſt., der Londoner, den Mozart ſehr verehrte 89. 130. 136. 159. 172. 195. 357.
Bach, Joh. Sebaſtian 357. 417. 419. 450.
Bariſani, Mozarts Arzt und Freund 245. 251 256. 413. 428. 439.
Bäsle, das, Mozarts Couſine Maria Anna 69. 73. 78. 82. 133. 215. 221. 227. 364. 380, Briefe an ſie 83. 90. 139. 222. 228.
Baſtien und Baſtienne, Operette von Mozart 5.
Baumgarten, Frau von, geb. Lerchenfeld in München, Mozarts Gönnerin 235 f. 268. 519. 354. 362. 403.
Bayern, die, Mozarts Urtheil über ſie 213. 215. 473.
Becke, Joh. Bapt., Flötiſt in München, ein Freund des Mozartſchen Hauſes, der auch bei der Aufführung des Rè pastore 1775 in Salzburg mitgewirkt hatte 46. 50. 223 f. 253. 303.
Beecké, Ignaz v., Componiſt und ausgezeichneter Clavierſpieler in Wallerſtein 71. 75. 77. 87. 133. Im October 1790 ſpielte Mozart mit ihm zuſammen in Frankfurt in ſeinem Concert.
Benda, Georg, Capellmeiſter in Gotha, der bekannte Singſpielcomponiſt 120. 214.
Benucci, Baßbuffo in Wien, für den Mozart den Guillelmo in Cosi fan tutte geſchrieben hat 406.
Bergopzoomer, der berühmte Schauſpieler 299.
Berlin, Mozarts Aufenthalt dort 447. 452 f.
Bernacchi, der berühmte Sänger und Geſanglehrer 159.
Bernasconi, Antonia, Primadonna 303. 316. 320.
Bimberl, der Hund der Familie in Salzburg, der ſtets ſeine Grüße bekommt 35. 240. 363.
Boenicke, J. M., geheimer Secretär des Erzbiſchofs Hieronymus 265 f.
Bologna, Mozarts Briefe von dort 11. 18 f. 22. 29.
Bölzlſchießen in Salzburg 98. 340.
Bono, Giuſ., Hofcapellmeiſter in Wien 273.
Botzen 29.
Braun, v., Reichshofrath in Wien, Muſikliebhaber 266. 268.
Bridi, Kaufmann, Verehrer Mozarts 440.
Brockmann, der berühmte Schauſpieler 331.
Brunetti, Violiniſt an der ſalzburg. Capelle 135. 171. 174. 197, in Wien 264 f. 272.
Bullinger, Geiſtlicher, nächſter Freund der Familie Mozart in Salzburg 61. 71. 78. 81. 98. 161. 190. 363.

Cambini, Giov. Giuſ., Violiniſt und Componiſt 154.
Canal, Graf, in Prag, Mozarts Gönner 434. 446.
Cannabich, Chriſtian, Director der Capelle in Mannheim, berühmt wegen ſeiner ausgezeichneten Orcheſterleitung 79 f. 95. 130. 148. 169. 189. 213. 219, in München 215. 224. 226. 235. 241. 244. 249. 463, ſeine Tochter **Roſa** Mozarts Schülerin 80. 85. 89. 92. 100. 109. 110. 115. 149. 244.
Cavalieri, Mlle., Bravourſängerin in Wien, für die Mozart die Partie der Conſtanze in der Entführung ſchrieb 309. 311. 430. 471.
Chabot, Herzogin v., Mozart bei ihr in Paris 152 f.
Ceccarelli, Caſtrat, ſalzburgiſcher Kammerſänger 193. 234. 238, in Wien 264 f. 319. 325. 331 f. 339. 345. 398. 404.
Chiemſee, Biſchof v., ſ. Zeil.
Clementi, Muzio, Mozarts Wettkampf mit ihm beim Kaiſer Joſeph II., und Urtheile über ihn 344. 346. 348. 349. 363. 409.
Cloſſet, Dr., Mozarts Hausarzt 456. 480.
Cobenzl, Phil. Graf v., in Wien, Joſephs II. Freund und Vertrauter, Hof- und Staats-Vicekanzler neben Fürſt Kaunitz, dem er ganz ergeben war 267. 305. 308. 327. 345.
Concert spirituel in Paris 137. 153. 161. 376.
Conſoli, Tommaſo, Sopraniſt in München, hatte 1775 in Mozarts Rè pastore in Salzburg mitgeſungen; für ihn war auch die Rolle des Ramiro in der Finta giardiniera geſchrieben 45.
Conſtanze Weber, Mozarts Gattin 287. 305 f. 331. Mozarts Schilderung von ihr 336 f., der Ehecontract 341. 346, Mozarts Drängen um die Einwilligung des Vaters 350 f. 352. 353. 355. 367 f., veranlaßt Mozart zum Fugenſchreiben 357, Briefe von ihr 287. 358. Mozarts Brief an ſie als Braut 359. 364. 368, die Heirath 370. 379, die Schwangerſchaft 396. 404 f. 408, Briefe an ſie 446 f. 454. 460 f. 466. 467. 471. 473 f., ihre Krankheiten und Aufenthalt in Baden bei Wien 454. 455. 465 f. 471.
Cosi fan tutte von Mozart 456.
Coup d'archet, le premier 161.
Dalberg, Freih. Herib. v., Vorſtand des Mannheimer Theaters 214. 216.
Danner, Chriſtian, Violiniſt in Mannheim 79 f. 109.
Danzi, Franziska, Sängerin in Mannheim 93.
Da Ponte, Lorenzo, Theatraldichter in Wien, Verfaſſer des Textes zu Figaro, Don Juan, Cosi fan tutte 406. 432.
Dauer, Tenoriſt in Wien, für den Mozart den Pedrill in der Entführung ſchrieb 309. 365.
Deibl, ein Salzburger Muſikus 19.
De Jean, ein reicher Holländer, beſtellt bei Mozart Compoſitionen für die Flöte 111. 116. 117. 129. 205.

Demmler, Joh. Mich., Domorganiſt in Augsburg 76. 221.

Denis, Mozarts Urtheil über ſeinen Bardengeſang Gibraltar 393.

D'Epinay, Mad., Rouſſeau's und Grimms Freundin 200, ſ. Grimm.

Deutſche Nationalbühne, Mozarts Intereſſe und Bemühungen für ſie 51. 85. 93. 98. 106. 119 f. 127 Anm. 155. 398. 401. 429 f.

De Viſmes, Director der großen Oper in Paris 157.

Don Giovanni (Don Juan), 437. 440 f., in Wien 445. 449.

Dresden 447 f. 449.

Dubreil, Violiniſt, Schüler Tartini's 55.

Duodrama ſ. Melodrama.

Durſt, Frau von, eine junge Wittwe in München, Freundin der Familie Mozart 36. 37. 46.

Duſchek, Franz, Clavierſpieler in Prag 433. 446, ſeine Frau Joſephine Sängerin und Clavierſpielerin, Mozarts Freundin 250. 309. 319. 447. 449. 450.

Eberlin, Ernſt, Capellmeiſter in Salzburg unter Erzbiſchof Sigismund 74. 357. 358.

Eck, Violinſpieler und Componiſt in München 362. 363.

England, Mozarts Vorliebe dafür und Abſicht hinzugehen 377. 387. 393. 433.

Entführung aus dem Serail 285. 309 f. 316. 321, ausführlicher Bericht an den Vater 322 f. 325 f. 332. 352. 362. 364, Bericht über die Aufführungen 365. 367. 369. 371. 377. 388. 396. 398. 417, wird für den Berliner Hof copirt 382 f., Mozarts Clavierauszug 393.

Eſſer, Violiniſt, geb. um 1736 zu Aachen, ſeiner Zeit ſehr berühmt 249.

Eſterhazy, Graf, in Wien 400. 402. 421. 449.

Ferlendi, Giuſ., Oboiſt in Salzburg, Mozarts Concert für ihn 80. 130. 400.

Ferrareſi del Bene, Primadonna in Wien, für die Mozart die Fiordiligi in Cosi fan tutte geſchrieben hat 450.

Fiala, Joſ., berühmter Oboiſt in München, ſpäter in Salzburg 54. 267.

Figaro 432. 433. 434. 449. 456.

Filarmonici ſ. Philharmoniker.

Firmian, Carl Joſ. v., protegirt Mozart in Mailand 33.

Firmian, Frz. Lactantius, Oberhofmeiſter des Erzbiſchofs von Salzburg, Mozarts Gönner 333.

Fiſcher, Ludwig, berühmter Baſſiſt in Wien, für den Mozart den Osmin geſchrieben 35. 264. 274. 309. 311. 320. 323. 362. 365. 390. 399. 401.

Fiſcher, J. Chr., berühmter Oboiſt. Mozarts Urtheil über ihn 438 Anm.

Fiſchietti, ſalzburgiſcher Capellmeiſter 32. 176. 205.

Flöte, Mozarts Abneigung dagegen 130.

Frankfurt am Main, Mozart dort 460 f.
Franz, Kaiſer von Oeſterreich 457.
Fränzl, Ignaz, Violiniſt in Mannheim 97. 214.
Franzoſen ſ. Paris.
Freyſingen, von, ein Freund des alten Mozart in München 60. 84.
Freimaurerorden 428. 437. 442 f. 455. 470 f.
Friedrich Wilhelm II. von Preußen 446. 453. 454. 455.
Gabrielli, berühmte Primadonna in Italien 14. 27, Mozarts Urtheil über ihren Geſang 133.
Gallizin, Fürſt, ruſſ. Geſandter in Wien, un grand imbécille 264. 266. 391 392. 421.
Gallus, eigentlich Mederitſch, Componiſt 398.
Gaßmann, Flor., Capellmeiſter in Wien, Lehrer Salieris und Joſephs II., Mozarts Urtheil über ſeine Notte critica 398.
Gatti, Luigi, Domcapellmeiſter in Salzburg 386. 397. 398.
Gebler, Tob. Phil. Freih. v., zu deſſen Drama „Thamos König von Egypten" Mozart Chöre ſchrieb 233. 400.
Gellert, Chriſt. Fürchtegott 8.
Gemmingen, von, Dichter, Gönner Mozarts in Mannheim 147. 189. 217.
Geſang, Mozarts Urtheile darüber 52. 93. 133. 158 f. 143.
Giloſky, Franz und Katherl, Salzburger Jugendfreunde Mozarts 101. 240. 252. 265. 274. 363. 371. 397.
Gluck, Chr. Willibald, der große Reformator der dramatiſchen Muſik 138. 303. 316. 320. 326, Alceſte 333. 371. 375, lädt Mozart und Frau zum Speiſen 401, ſeine Pilgrimme von Mekka 419, ſein Tod 442.
Goldoni, beliebter italieniſcher Luſtſpieldichter jener Zeit, Mozart wählt einen Operntext von ihm 399.
Goſſec, Franc. Joſ., Componiſt von Inſtrumentalſachen und Opern, Gründer der Ecole royale de chant in Paris 151.
Graf, Componiſt und Orcheſterdirector in Augsburg 63.
Greybich ſ. Kreibich.
Grimm, Friedr. Melchior, Baron, in Paris, der bekannte Encyclopädiſt, der ſich der Kinder Mozart ſehr eifrig angenommen hatte 112. 128. 129. 143. 151. 163. 184. 185 f. 199 f. 204 f. 206 f. 211. 221.
Guardaſoni, Impreſario in Prag 446.
Guynes, Herzog de, in Paris, ſeine Tochter Mozarts Schülerin in der Compoſition 156. 171. 186. 201.
Haddick, Graf, öſterr. Feldmarſchall, großer Muſikfreund 457.
Händel, Probe des Meſſias in Mannheim 79, ſeine Fugen 357 f.
Häßler, Organiſt, Mozarts Wettkampf mit ihm in Leipzig 453.
Haſner, Sigmund, Großhändler und Bürgermeiſter in Salzburg, für den Mozart 2 Symphonien ſchrieb 366. 369. 378. 392. 400. 414.
Hagenauer, Kaufmann in Salzburg, in deſſen Hauſe die Familie

Mozart zu der Zeit wohnte, als Wolfgang geboren wurde 5. 15. 21. 24. 33. 37.
Haibel, Sophie geb. Weber, Conſtanzens jüngſte Schweſter und ihre wie Mozarts Krankenpflegerin 337. 368. 371. 473. 475. Ihr Bericht über Mozarts Tod 478.
Hamm, von, Ordensſecretär in München 56. 60. 64.
Haſſe, einer der beliebteſten und berühmteſten Operncomponiſten des vorigen Jahrhunderts 26. 28.
Hatzfeld, Graf, Domherr von Eichſtädt, Violinſpieler und Freund Mozarts 438.
Haydn, Michael, Mitglied der ſalzburg. Capelle, ſpäter Organiſt an der Dreifaltigkeitskirche 41. 55. 169. 176. 319, Mozarts Urtheil über ſeine Frau 193, Mozart verlangt Compoſitionen von ihm 402, Mozarts Violinduetten für ihn 417.
Haydn, Joſeph 11. 15. 18. 21. 423. Dedication der Quartette 431.
Hefner, von, Jugendfreund Mozarts 25. 30. 35. 164.
Heufeld, Frz. Edler v., Literat in Wien 127 Anm.
Hickl, Joſ., k. k. Kammermaler, für den Mozart eine Nachtmuſik verfertigte 329.
Hieronymus (Graf Colloredo), ſeit 1771 Erzbiſchof von Salzburg 38 f. 43. 45. 80. 198. 215. 243. 250. 256, reiſt nach Wien 264. Schlechte Behandlung Mozarts und deſſen Austritt aus erzbiſchöflichen Dienſten 275 f. 290 f. 303. 325. 381. 392, Mozarts Furcht, er möge ihn arretiren laſſen 407. 411. 423.
Hofdämmel, Frau von, Mozarts Schülerin in Wien 469 f.
Hofer, Joſepha geb. Weber, Mozarts älteſte Schwägerin, für die die „Königin der Nacht“ geſchrieben iſt 126. 337. 461, ihr Mann Violiniſt 434. 451. 453. 460. 471. 473.
Hoffmeiſter Franz Anton, Capellmeiſter und Muſikalienverleger in Wien 432. 460. 461.
Hofmann, Leop., Capellmeiſter an der Stephanskirche in Wien 464.
Holzbauer, Ignaz, Capellmeiſter in Mannheim 80. 81. 90. 150, ſein großes deutſches Singſpiel „Günther von Schwarzburg“ 93. 98.
Huber, Profeſſor, Theaterkritiker in München 46. 52.
Hüllmandel, N. J., Neffe des berühmten Waldhorniſten Rudolf ſ. daſ., glänzte in Paris als Clavier- und Harmonicavirtuos und Componiſt 180.
Idomeneo, Oper von Mozart 233 f. 303. 320. 339. 349. 351. 362. 403. 417. 419.
Il re pastore, Feſtoper von Mozart 60. 130. 148.
Italien, Briefe von dort 6 f., Urtheil über die Wälſchen 406. 409, ſein Wunſch dorthin zurückzukehren 59. 125 f. 155. Abſicht eine italieniſche Oper zu ſchreiben 392. 406.
Jacquin, Franziska v., Mozarts Schülerin in Wien 436, Gottfried, ſein Freund 434. 439. 440 f.

Jomelli, Nicolo, würtembergiſcher Capellmeiſter und berühmter Componiſt von Opern und Kirchenmuſik 15. 16. 17.

Joſeph II., deutſcher Kaiſer, beauftragt Mozart die Oper La finta semplice zu ſchreiben 4, ſein Plan eine deutſche Oper in Wien zu errichten 119. Mozarts Verſuche in ſeine Nähe zu kommen 267 f. 273. 350, ſeine Kabinetsmuſik 87, mit der Großfürſtin in Schönbrunn 334, mit der Prinzeſſin Eliſabeth von Würtemberg 335. 390, begünſtigt Salieri 336, Urtheile über Mozart 344. 402. 405, Wettſtreit zwiſchen Mozart und Clementi bei ihm 348, beſchenkt den Schauſpieler Brockmann, weil derſelbe den Großfürſten Paul einen „Hamlet“ genannt hat 331, Verhältniß zu Mozart 356. 375, unterſagt die Inſtrumentalmuſik in den Kirchen Wiens 381, ernennt Mozart zum Kammermuſikus 442. 445.

Joſepha Weber, Mozarts Schwägerin, ſ. Hofer.

Kaiſersheim, Mozarts Briefe von dort 218 f.

Karl Theodor, Churfürſt von der Pfalz, Mozart bei ihm in Mannheim 79 f. 82. 85. 104 f. 110. 202, in München 118. 170. 188. 213. Mozart dedicirt ſeiner Gemahlin 1779 ſechs Violinſonaten 227; Mozart erhält Auftrag zum Idomeneo 233. 236. 238. 253. 255, Mozart erwartet vergebens ein Präſent von ihm 268, ſpielt 1790 bei Hofe 462.

Kaunitz, Fürſt, öſterreichiſcher Kanzler 35. 302. 366. 368. 376.

Keiſerin, Sängerin in München 52 f. 55. 132. 206. 218.

Kirchheim-Boland in der Pfalz, Mozarts Beſuch dort 120 f.

Klavierconcerte Mozarts 76. 121. 130. 135. 202. 354. 393. 400. 420. 422. 424. 425.

Klavierſpiel, Mozarts Urtheile darüber 76. 92. 121 f. 315. 409. 423. 453.

Klein, Anton, dramatiſcher Dichter in Mannheim 429 f.

Kleinmayrn, Th. v., erzbiſchöflicher Archivdirector in Salzburg 264 f. 268. 293.

Klopſtock, Ode an Edone 228.

Kozeluch, Leopold, beliebter Clavierſpieler und -componiſt in Wien Feind und Neider Mozarts 304. 306.

Kraft, Anton und deſſen Sohn Nicolaus, berühmte Celliſten, die ſpäter in dem Lichnowskyſchen Zirkel mitwirkten, der Beethovens erſte Compoſitionen ſo vortrefflich ausführte 449.

Kreybich (oder Greybig), erſter Geiger bei Joſephs II. Concerten 35.

Kreuz, das heilige, Kloſter in Augsburg, wo Mozart 1777 ſehr gut aufgenommen wurde und häufig ſpielte 74. 84. 95. 171.

La Clemenza di Tito ſ. Titus.

La finta giardiniera, Opera buffa von Mozart 36 f. 39. 85. 214.

Lahouſſaye, Pierre, erſter Violiniſt am Concert spirituel in Paris 165.

Lang, Waldhorniſt in Mannheim 80, in München 244.

Lange, Joſeph, k. k. Hofſchauſpieler in Wien, der Mann von Aloyſia Weber (ſ. daſelbſt) 284. 294. 331. 397. 402. 448. 451.
Langmantel, v., Stadtpfleger zu Augsburg, Mozarts komiſche Berichte über ihn 62 f., und ſeinen Sohn 66. 69. 78.
Laudon, der berühmte öſterreichiſche Feldmarſchall und Gegner des alten Fritz 180. 334.
Le Gros, Joh., Director des Concert spirituel in Paris 150 f. 154. 172. 201. 205. 376. 399.
Leipzig, Mozart dort 448. 452 f., die Entführung dort aufgeführt 417.
Leitgeb, Horniſt von Salzburg, der ſpäter nach Wien ging, wo Mozart ihm, der ſich in nichts zu helfen wußte, thätig unter die Arme griff 31. 33. 354. 363. 466. 472. 473.
Le nozze di Figaro ſ. Figaro.
Leopold II., Mozarts Geſuch an ihn 457 f.
Lichnowsky, Fürſt Carl, großer Muſikfreund in Wien, Gönner Mozarts und ſpäter Beethovens 446 f. 449 f. 453.
Lichtenſtein, Fürſt Louis, älteſter Sohn des regierenden Fürſten Franz Joſeph 350. 422.
Linz, 275. 415. 417.
Lipp, Hoforganiſt in Salzburg 176. 319, ſeine Tochter Hofſängerin, ſpäter M. Haydn's Frau, ſiehe Haydn.
L'oca del Cairo, komiſche Oper von Mozart 406. 409. 412. 415. 417 f.
Lucio Silla, Oper von Mozart 29. 31. 89. 403.
Lugiati, Impreſario in Verona 125. 392.
Mailand, Mozarts Briefe von dort 7—11. 22 f. 25. f. 29 f.
Mannheim, Briefe 79 f. 213 f., Aeußerungen darüber ꝛc. 176 f. 211. 429.
Manſerviſi, Roſa, Sängerin in München und ſpäter in Dresden 450.
Mantua, Mozart dort 8.
Manzuoli, berühmter Caſtrat 6. 14. 27. 28.
Mara, Violoncelliſt, Mann der berühmten Sängerin 235 f. 241 f. 268.
Marchand, Margaretha, Sängerin, und ihr Bruder Heinrich, Violiniſt, beides Schüler des alten Mozart 304. 354. 364. 413. 417. 463.
Marianne Mozart, genannt Nannerl, Mozarts Schweſter, Briefe an ſie 6—35. 321. 339. 352. 357. 426. 439. 445, Mozart ſendet ihr Compoſitionen ꝛc. 58. 90. 105. 180. 308 354. 364. 400. 409. 424. 425.
Martin, Phil. Jac., veranſtaltet mit Mozart gemeinſchaftlich Concerte in Wien 287. 362. 363.
Martini, Padre Giambattiſta, der berühmteſte Theoretiker Italiens im vorigen Jahrhundert 39. 43. 88. 178. 180. 206.

Maximilian Franz, Erzherzog von Oeſterreich, ſpäter Churfürſt von Cöln, für den Mozart den Rè pastore componirte 60. 148. Mozarts Gönner in Wien 332. 336. 350. 363. 368. 376.

Maximilian III., Churfürſt von Bayern, ein großer Kenner der Muſik, der Mozart die Compoſition der Finta giardiniera auftrug 36. 38., ſeine Unterredung mit Mozart 49 f. Sein Tod 118 f.

Meißner, Baſſiſt in der Salzburger Capelle 101. 159.

Melodrama (Duodrama), Mozarts Aeußerungen über daſſelbe 214. 217. 220.

Mesmer, Dr., Normalſchulinſpector in Wien, Freund der Mozarts 5. 46. 112. 263. 269. 305. 340.

Metaſtaſio, k. k. Hofpoet in Wien 194.

Mislimeczeck, Joſeph, Operncomponiſt, Freund Mozarts 30. 56 f. 90. 135. 193.

Mitridate, re di Ponto, Oper von Mozart 1770 für Mailand geſchrieben 10. 14. 22. 23. 24.

Mölk, von, Jugendfreund Mozarts 7. 11. 19. 37. 306. 331.

Moliere's Werke an Mozart geſchenkt vom alten Weber 149.

Moll, von, ein Salzburger Bekannter Mozarts 268. 306.

Monodrama ſ. Melodrama.

Mozarts Couſine ſ. Bäsle.

Mozarts Frau ſ. Conſtanze.

Mozarts älteſter Sohn Carl 471 f.

Mozarts Mutter, Anna Maria 3, begleitet den Sohn auf ſeiner großen Reiſe nach Paris 43 f., ſtirbt dort 161 f. 167 f. 182 f.

Mozarts Schweſter ſ. Marianne.

Mozarts Vater, Joh. Georg Leopold 1 f. Verehrung für Gellert 8. Seine Reiſen mit Wolfgang in Italien 6 f. u. 29 f. Seine Aeußerung über M. Haydn 169, ſein Kampf mit dem Sohne wegen deſſen Plan, mit der Familie Weber eine Kunſtreiſe nach Italien zu machen 124. 132, ſeine Bemühung, ihn wieder nach Salzburg zu ziehen 170 f., reiſt nach München zur Aufführung des Idomeneo 260, ſucht vergebens den Widerwillen des Sohnes gegen den Erzbiſchof Hieronymus zu bekämpfen 283 f., iſt gegen die Verlobung mit Conſtanze 346 f., ebenſo gegen die Heirath 368 f., ſoll von ſeiner Muſik nach Wien ſenden 403. 404, wird von Wolfgang und Conſtanze in Salzburg beſucht 412, erwiedert den Beſuch 428 f., iſt verbittert und mißtrauiſch gegen den Sohn 384 f. Sein Tod 437 f.

Mozart, Wolfgang Amade.

A. **Leben.**

Erſte Reiſe nach Italien. Verona 6 f. Mailand 7 f. Bologna 11. Rom 13 f. Neapel 15 f.

Zweite Reiſe nach Italien 25 f.

Große Kunſtreiſe in Geſellſchaft der Mutter. Waſſerburg 43. München 45. Vergebliche Verſuche, eine Anſtellung

zu gewinnen 46 f. **Augsburg** 62. Der Clavierbauer Stein und ſeine Tochter Nanette, ſpäter Mad. Streicher 63. 72. 75. **Mannheim** 79, bei Cannabichs 80 f., bei Hofe 85 f., bei den natürlichen Kindern Carl Theodors 85. 105. Liebe zu Aloyſia Weber 120 f. Ausflug nach Kirchheim-Boland zur Prinzeſſin von Oranien 120. Plan mit Webers nach Italien zu gehen 124. Schmerzlicher Abſchied von Mannheim 148. **Paris** 150, der Duc de Guines 156, die Ducheſſe de Chabot 152. Schreibt eine Symphonie für das Concert spirituel 160. 164. 173. Seine Briefe über den Tod der Mutter 162 f. Bei Baron Grimm 168 f. Gibt dem Drängen ſeines Vaters nach und tritt wieder in ſalzburg. Dienſte 197 f. Abreiſe von Paris 203 f. Straßburg 206 f. Mannheim 213 f. München, Aloyſia untreu geworden 223 f. Salzburg 228. Compoſition des Idomeneo 233 f. Reiſt nach Wien zum Erzbiſchof 263 f. Wird von dieſem unwürdig behandelt 275 f. Tritt aus ſeinen Dienſten 278 f.

Die Wiener Zeit 1781 — 1791.

Entführung aus dem Serail ſ. daſelbſt, wohnt bei Webers 277 f., verlobt ſich mit Conſtanze 336. Die Hochzeit 370. Beſuch in Salzburg 377 f. Wird 1784 ſchwer krank 428. Componirt Figaro 432 f. Reiſe nach Prag 434. Componirt den Don Juan 437. 440. Wird k. k. Kammermuſikus 442. 445. Fortwährende häusliche Noth 442. Reiſt nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin 446 f. Componirt Cosi fan tutte 456. Reiſt wieder, um ſeine ökonomiſchen Verhältniſſe zu verbeſſern zur Kaiſerkrönung nach Frankfurt 460, nach Mannheim und München 462, ſchreibt die Zauberflöte und La Clemenza di Tito 469.

B. Werke.

Für Clavier und andere einzelne Inſtrumente.

Variationen über einen Menuett von Fiſcher 37. 74. 105. 147.
Sonaten 71. 74. 76. 84. 87. 121. 123. 202. Die vierhändige in B 303, in D 333, — in C, A und F 426.
Variationen über Je suis Lindor 167.
Eine dreiſt. Fuge in C-dur nebſt Präludium 327.
Präambula 61. 180.
Für 2 Claviere 287. 303. 336. 425.
Für 3 Claviere 76. 148.
Sonaten mit Violine 130. 180. 208. 211. 221. 223 f. 271. 423.

Trios 201. 445. 449. 457.
Duetten für Viola und Violine 417. 419.
Quartetts, das in Lodi 1772 componirte 147. Die J. Haydn dedicirten 431. Die für Friedrich Wilhelm II. 458 f.
Quintetts, das für Clavier und Blasinſtrumente 422. 425. Clarinettenquintett 457.
Concerte 1) für Violine 56. 66. Concertrondo für Brunetti 271.
2) für Clavier 76. 121. 130. 135. 202. 354. 393. 400, 420. 422. 424. 449, für 3 Claviere 76. 148, auf 2 Claviere 287. 303.
3) für Oboe 80. 130. 400. 401.

Für Orcheſter. 171.
Caſſationen 304. [illegible]. Serenaten [illegible]. 306.
Symphonien 160. 164. 173. 266. 309 f. [illegible]. 401. [illegible]. 413. [illegible].
Sinfonie concertante 151. 154. 172.
Für Geſang.
Denis Bardengeſang über Gibraltar 393.
Arien. Für Sopran 129. Non so d'onde viene 136. 146. 218. 401. 404. 407. Ah non lasciarmi 157. — Für die Baumgarten 235. Rondo für Ceccarelli 271. 404. Rondo für Aloyſia Lange 395. Zwei Arien für dieſelbe in Anfoſſis Curioso indiscreto 410.
Für Tenor Se al labro 136, für Adamberger ſ. daſ. Lied für G. v. Jacquin 441.
Dreiſtimmig das Bandl-Terzett 435.
Canons 448.
Dramatiſches: Mitridate re di Ponto 10. 14. 22. 23 f. Ascanio in Alba 25. 26. Lucio Silla 29. 31. La finta giardiniera 36. 39. 85. 214. Il re pastore 148. Zaide 233. Idomeneo 233 f. Die Entführung ſ. daſelbſt. L'oca del Cairo 406 f. Le nozze di Figaro 432. Don Giovanni 437 f. Die Zauberflöte 471.
Chöre mit Orcheſter zu Geblers „König von Thamos" 233. 400, zu einem Miſerere von Holzbauer 151. 153.
Für die Kirche.
Eine vierſtimmige Motette als Offertorium 39.
Meſſen 96. 237. 303. 334, für Salzburg 1783 395. 401. 465.
München, Briefe von dort ꝛc. 36 f. 45 f. 223 f. 289. 408. 462.
Nancy, Mozart dort 203 f.
Naumann, Capellmeiſter in Dresden 447. 449.
Neapel, Briefe von dort 15 f. Mozarts Ausſicht dort im Jahre 1777 eine Oper zu ſchreiben 58 f. König von Neapel in Wien 459, in München 462.
Neumann, Joh. Leop., Dichter und Muſikfreund in Dresden 447. 449.
Noailles, de, Marſchall 196.
Noverre, Jean Georg, Balletmeiſter zuerſt in Wien, dann in Paris 151. 157. 171. 199. 320.
Nürnberg, 460.
Oper, Mozarts Aeußerungen und Urtheile über ſie 300. 324. 415. 418. 429. 435.
Orgel, Mozarts Spiel und ſein Urtheil über dieſes Inſtrument 72. 74. 89. 113. 117. 123, über die beiden Mannheimer Organiſten 81. Mozart ſpielt in Linz 413, in Dresden, Wettkampf mit dem berühmten Häßler von Erfurt 450.
Pachta, Joh., Graf, in Prag 58. 446.
Paiſiello, italieniſcher Operncomponiſt, in Wien 348. 425. 428. 435.
Palfy, Graf, Schwager des Erzbiſchofs von Salzburg 264. 395.
Panzacchi, Sänger in München, für den der Arbace im Idomeneo geſchrieben wurde 239.
Paris, Mozarts Briefe von dort 151. Seine Urtheile über die dortige Muſik u. ſ. w. 153. 155. 161. 166. 171. 172. 176. 179. 186. 188. 198. 300. 376.
Peiſſer, ein Kaufmann in Wien, der Mozart die Salzburger Briefe u. ſ. w. beſorgte 345. 379.

Philharmoniker, Philharmoniſche Geſellſchaft in Bologna, deſſen Mitglied Mozart ſchon 1770 auf ſeiner **italieniſchen** Reiſe geworden war 40. 49. — Ebenſo in Verona 99.

Piccini, neapolitaniſcher Operncomponiſt, **Glucks bekannter** Gegner in Paris, iſt mit Mozart 1770 **zugleich in Mailand** 9. 158, in Paris 172. 200. Fernere Erwähnung 205.

Pierron Serrarius, Mozarts Clavierſchülerin in Mannheim 115. 121. 148.

Pleyel, Mozarts Urtheil über ihn 423.

Ployer, Barbara von, Mozarts Schülerin in Wien 425.

Pottrie, de la, ein holländiſcher Officier, den Mozart in Mannheim in Galanterie und Generalbaß unterrichtete 115. 117. 120.

Prag, Briefe von dort 434 f. 440 f. 446. 454. Entführung 417. Don Juan 440 f. Titus 469.

Prato, Vincenzo del Prato, Caſtrat, Sänger des Idamante im Idomeneo 234 f. 238. 239. 252. 255.

Puchberg, Michael, Kaufmann in Wien, ein hülfreicher Freund Mozarts 442 f. 444 f. 447. 448. 449. 453. 455. 456. 458. 467.

Punto (Stich) Joh., berühmter Horniſt 151.

Quaglio, Theatermaler in München 235 f.

Raaff, Tenoriſt, in **Mannheim** 93. 136. 206, in **Paris** 171. 175 f. 214, in **München** 221. 224. 226. 234. 237. 245. 252. 255. 362. **Mozarts** Urtheil über ſeinen Geſang 158 f. 253.

Ramm, Oboiſt in Mannheim 80. 107. 124, in Paris 151, in München 238. 244. 343. 400. 446, in **Prag** 463.

Regensburg, 460.

Reiner, Franz von Paula, Komiker in München 51. 343.

Religiöſe und moraliſche Aeußerungen beſonderer Art 77. 115. 162 f. 167 f. 182. 297. 301. 335. 336 f. 346. 359. 375. 385. 437. 439. 440. 451. 455. 468.

Requiem 469. 473.

Richter, Clavierſpieler in Wien 421. 423.

Riedeſel, Baron von, preuß. Geſandter in Wien, wünſcht die Entführung aus dem Serail für den Berliner Hof 382. 384. 385 f.

Righini, Vincenzo, Tenoriſt und Operncomponiſt 305. 317.

Robinig, eine Salzburger Familie 19. 225. 227. 248. 256. 258. 265. 362. 363. 407.

Rom, Mozart dort 13 f. 15. 18.

Roſamunde, Oper von Wieland und Schweitzer 106. 109. 114. 119. 203.

Roſenberg, Graf, Oberdirector des Hoftheaters in Wien 288. 295. 299. 310. 347, ſpricht Mozart um eine italieniſche Oper an 392. 410. 432.

Roßi, Schauſpieler von München, ſchreibt für Mozart in Wien eine italieniſche Cantate 309.

Rothfiſcher, Paul, Violiniſt in Kirchheim-Boland 122. 174. 197.
Rudolf (Rodolphe), Joh. Joſ., berühmter Horniſt, Mitglied der königl. Capelle in Paris 157.
Rumbeck, Gräfin, Muhme des Grafen Cobenzl, Mozarts Schülerin in Wien 267. 269. 287. 298. 308. 344. 346. 390.
Rumling, Baron in München, Gönner Mozarts 50 f.
Ruſt, Salzburger Muſiker 205. 319.
Sacchini, Operncomponiſt 205.
Salern, Graf, Muſikliebhaber in München 50 f.
Salieri, berühmter Operncomponiſt, Hofcapellmeiſter in Wien 273. 336. 361. 378. 406. 410. 419. 433. 458. 471.
Salzburg und die Salzburger, Mozarts Urtheile über ſie 86. 112. 207. 227. 258. 271. 288, über die Capelle 169. 191. 198, Mozarts und Conſtanzens Reiſe dorthin 384 f. 412.
Sarti, Componiſt von Fra due litiganti, in Wien von Mozart freundlich empfangen 425.
Savioli, Graf, Theaterintendant in Mannheim 79 f. 88. 99. 103.
Schachtner, Salzburger Hoftrompeter, Verfaſſer des Textes zur „Zaide“ und der Ueberſetzung des „Idomeneo“, der Familie Mozart ſehr nahe befreundet 71. 233. 252. 259. 275.
Scherz, Kaufmann in Straßburg, von dem Mozart Geld entlieh 210. 414 f.
Schiedenhofen, von, Jugendfreund Mozarts 11. 16. 19. 127.
Schikaneder, Verfaſſer des Textes zur Zauberflöte, Impreſario zuerſt in Salzburg 233. 235. 239. 240. 248, dann in Wien 469. 474.
Schlauka, Frz., Leibkammerdiener des Erzbiſchofs Hieronymus 278 f.
Schönborn, Gräfin, Schweſter des Erzbiſchofs von Salzburg 47. 276. 331.
Schobert oder Chobert, Clavierlehrer und Componiſt in Paris 72. 158.
Schröder, der berühmte Schauſpieler 295. 299.
Schröter, Joh. Sam., Componiſt, geb. 1750, 180.
Schuſter, Joſeph, Hofcapellmeiſter in Dresden, beliebter Componiſt jener Zeit 56. 74.
Schweitzer, Anton, Capellmeiſter in Weimar und Gotha, Singſpielcomponiſt 98. 106. 119. 120. Mozarts Urtheil über ſeine Roſamunde 203, über ſeine Alceſte 221.
Seeau, Graf, Intendant der Schauſpiele in München 37. 46 f. 53. 189. 213. 214. 227. 234. 236. 258.
Seileriſche Truppe in Mannheim 214.
Serrarius, Hofkammerrath in Mannheim, Verehrer Mozarts 116. 121. 215, ſeine Tochter Pierron Mozarts Schülerin 148.

Sickingen, Graf von, pfälziſcher Geſandter in Paris, Gönner und Verehrer Mozarts 147. 158. 160. 177. 187. 204. 211, in Wien 5. 419.

Sigismund (Graf Schrattenbach), Erzbiſchof von Salzburg 3. 12.
Sigl, Clavierlehrer in München 50. 63.
Silbermann, Orgelbauer in Straßburg 212.
Sonnenfels, von, der Beſieger des Wiener Kasperl 288. 300. 344.
Sophie Haibel, geb. Weber, Mozarts jüngſte Schwägerin, ſ. Haibel.
Spiteger, Violiniſt in Salzburg 197.
Stadler, berühmter Clarinettiſt, für den Mozart das herrliche Clarinettenquintett ſchrieb, übrigens ein Lump, der ihm manchen ſchönen Gulden koſtete 457. 460. 464.

Starhemberg, Graf Joſ., Domherr in Salzburg 170.
Starzer, Violinſpieler und Hofcapellmeiſter in Wien 12. 267. 268. 273. 401. 404.

Stein, Orgel- und Clavierbauer in Augsburg 63. 70 f. 72, ſeine Tochter Nanette 75.

Stephanie, der jüngere, Inſpicient, ſpäter Regiſſeur der deutſchen Oper in Wien, Bearbeiter des Textes zur Entführung 275. 288. 29 , 309. 324. 327. 332. 339. 378. 381. 397.
Sterkel, Joh. Frz. Xav., Clavierſpieler und Componiſt 100.
Stoll, Joſeph, Chorregent in Baden 464. 473. 475.
Storace, Nancy, eine bedeutende Sängerin, mit Mozart in Wien befreundet 438.
Strack, Leibkammerdiener Joſephs II. 284. 329. 344. 350. 356. 378.
Straßburg, Mozart dort 206 f.
Straßer, Mademoiſelle, Sängerin in Mannheim 94, ſie heirathete den Baſſiſten Fiſcher.

Strinaſacchi, Regina, Violinſpielerin 423.
Süßmayr, Mozarts Schüler 480.
Swieten, Baron van, Mozarts Gönner und großer Muſikfreund 287. 333. 357. 362. 363. 376. 401. 404.

Tartini, der berühmteſte Geiger des vorigen Jahrhunderts 55. 197.

Tenducci, Sänger 196.
Teyber, Eliſabeth, Sängerin 34. Thereſe, für die Mozart die Partie des „Blondchen" in der Entführung ſchrieb 293. 309. 403. 405. 430, Anton 401. 449.

Thamos, König, Drama von Gebler, zu dem Mozart die Muſik geſchrieben 233. 400.
Tibaldi, Giuſeppi, Tenoriſt in Wien 6.
Titus, Oper von Mozart 469 f.
Toeſchi, Carl Joſ. und Johann, Violiniſten in Mannheim 114, in München 241.
Toſcani, Mad., Schauſpielerin in Mannheim 133. 213.

Thorwarth, Joh., Vormund der Weberſchen Kinder 341 f. 347. 369. 371.
Trattner, Frau des reichen Buchhändlers und Nachdruckers in Wien, Mozarts Clavierſchülerin 333. 344. 421.
Thun, Graf, in Linz, Freund Mozarts 413. 423. 425.
Thun, Graf Joh. Joſ., in Prag, Gönner Mozarts 434.
Thun, Gräfin, Schülerin Mozarts in Wien 266 f. 273. 287. 303. 308. 311. 333. 344. 348. 349. 351. 353. 362. 363. 364. 376. 391.
Toricella, Muſikalienhändler in Wien 426.
Umlauf, Bratſchiſt, ſpäter Director am Wiener Theaterorcheſter, Componiſt der Bergknappen u. ſ. w. 299. 310. 326. 329, ſeine Comödie mit Arietten „Welche iſt die beſte Nation?“ 393. 398, andere Werke 419.
Valeſi (Walleshauſer), Sänger und Geſanglehrer in München 52.
Varesco, Abbate, in Salzburg, Verfaſſer des Textes zu Idomeneo 233 f., zu L'oca del Cairo 406. 409. 412. 415. 417.
Venedig, 24. 125.
Verona, Mozart dort 6. 25. 125.
Violinſpiel, Mozarts Urtheil darüber 55. 97.
Vogler, Abt, der bekannte Componiſt und Theoretiker 79. 81. 88. 95. 103. 114. 121. 123. 173. 180. 343.
Voltaire, Mozarts Urtheil über ihn 165.
Wagenſeil, G. Chriſt., Clavierſpieler und Componiſt in Wien 398.
Waldſtädten, Baronin von, Mozarts Gönnerin 329. 344. 360. 368. 371. 379. 382. 385. 388. Mozarts Schilderung von ihr 394 f. 397. 399.
Waſſerburg, Mozarts Brief von dort 43 f.
Weber, Cäcilia, Mozarts Schwiegermutter 277. 283. 305. 306 f. 310. 333. 341 f. 347 f. 352. 353. 355. 368. 378. 434. 471. 473. 479.
Weber, Copiſt und Souffleur in Mannheim, Vater Aloyſias und Conſtanzens 120. 122. 124. 145. 175. 188. 207. 215. 277.
Wendling, Auguſte (Guſtl), Clavierſpielerin in Mannheim 86. 128. 137. 247. 397.
Wendling, Dorothea, Primadonna in Mannheim, ſpäter in München 234. 238. 247.
Wendling, Eliſabeth Auguſte, Sängerin in Mannheim 93. 137, in München 238. 248. 378.
Wendling, Joh. Bapt., Flötiſt in Mannheim 85. 107. 124. 172.
Wezlar, Baron von, Gönner Mozarts in Wien 333. 397. 407. 432.
Wiedmer, von, 311 f.
Wieland, in Mannheim 98. 117. 119.
Wien, Mozarts Briefe von dort 34 f. 263 f., ſein Urtheil darüber 269. 292. 324. 408.

Winter, Peter, Operncomponiſt, verläumdet Mozart bei ſeinem Vater 340 f. 343.
Woſchitka, Franz, Violoncelliſt in München 48 f.
Würtemberg, Herzog von, und ſeine Tochter Eliſabeth in Wien 332. 336. 377. 385. 386. 390.
Würzburg, 460.
Yppold, d', der Geliebte von Mozarts Schweſter 274. 321. 426.
Zaide, Operette von Mozart 253. 259. 275.
Zauberflöte, 469. 471. 473.
Zeil, Graf Ferd. von, Fürſtbiſchof von Chiemſee, Gönner Mozarts 38. 47 f. 53. 113. 117.
Zeſchinger, Dechant in Augsburg im heil. Kreuzkloſter 74. 96. 171.
Zichi, Gräfin, Mozarts Schülerin in Wien 353. 366. 376. 378. 389.
Zonca, Giambattiſta, Baſſiſt in München 253.

Bayeriſche Staatsbibliothek München

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Zu N° 200 [illegible] Brief Mozarts

Liebster Freund! —

Ich bin so frey sie ohne alle Umstände um eine gefälligkeit zu bitten; —
könnten oder wollten sie mir bis 20t d: künftigen Monats 100 fl. leihen, würden
sie mich sehr verbinden; — am 20t fällt mir das Quartal meiner gage zu,
wo ich dann meine schulden mit dank wieder zurück stellen werde. —
Ich habe auf 100 Ducaten (die ich vom ausland zu erhalten habe) auch zu sehr
verlassen; — da ich sie aber bis zur Stunde noch nicht erhalten, (sie aber
täglich erwarte) habe ich mich zu sehr vom Gelde entblösst, so daß ich
augenblicklich geld benöthiget habe, und deswegen mein Vertrauen zu
ihnen genommen, weil ich ihrer freundschaft gänzlich überzeugt bin. —
Nun werden wir uns bald mit einem schönern Namen nennen können! —
ihre sache ist dem Ende sehr Nahe! —

Mozart mp

A

Monsieur

Monsieur de Hofdemel

[illegible]

MOZART UND HAYDN

IN

LONDON.

VON

C. F. POHL.

ERSTE ABTHEILUNG

MOZART IN LONDON.

NEBST FACSIMILE EINER HANDSCHRIFT MOZARTS.

WIEN.
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.
1867.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Das Recht der englischen und französischen Uebersetzungen
bleibt vorbehalten.

ERSTE ABTHEILUNG.

MOZART IN LONDON.

Während eines mehrjährigen Aufenthaltes in London war ich bemüht, alles zunächst auf den Besuch Haydn's Bezügliche, noch wenig und zum grösseren Theil gar nicht Bekannte, zu sammeln, namentlich mit Berücksichtigung der gleichzeitigen musikalischen Verhältnisse, der bestehenden Musik-Vereine, Concert- und Oratorien - Aufführungen, der italienischen und englischen Oper.

Fast nothwendig drängte sich der Gedanke an Mozart auf, auch hier ein Gleiches zu versuchen. Indem nun bei Haydn so manches auf Personen, Vereine, Oertlichkeiten sich Beziehende in die Zeit des Mozart'schen Aufenthaltes zurückgreift, gestaltete sich durch Aneinanderreihung der beiden Perioden wie von selbst ein Gesammtbild der musikalischen Zustände London's in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Namentlich durch Benutzung der reichen Sammlung englischer Zeitschriften im British - Museum wurde es zugleich möglich, die Biografien hervorragender Künstler, so weit ihre Thätigkeit auf

London selbst Bezug hat, zu ergänzen. Der grössere Theil derselben ist in der Beilage zusammengestellt, andere sind in die Anmerkungen aufgenommen, dabei auch mitunter die minder Bedeutenderen berücksichtigend, eingedenk Lessing's

„Muss man, wenn man sich schwingt, stets adlermässig schwingen?
Soll nur die Nachtigall in unsern Wäldern singen?
Der nebelhafte Stern muss auch am Himmel stehn:
Bei vieler Sonnen Gluth würd' uns're Welt vergehn."

Es hätte zu weit geführt, sich stets auf namentliche Anführung und Berichtigung der zahlreichen, meist schon eingebürgerten Irrthümer in Daten und Thatsachen einzulassen. Selbst die von mir benutzten Originalbriefe und Tagebücher Haydn's bedurften einiger Berichtigungen. In hohem Grade im Detail ungenau sind aber die seit Jahren oft citirten Memoiren von Michael Kelly und W. T. Parke, wie dies bei Aufzeichnungen, die in hohem Lebensalter aus dem Gedächtnisse gemacht werden, unvermeidlich ist.

Leider ist hier auch Dr. Burney mitzunennen, nicht minder Fétis, der z. B. auch in seiner neuen Ausgabe der *Biographie des Musiciens* über Giardini Falsches, über den Sänger Beard, die Sängerinnen Frasi, Brent, Galli u. A. gar nichts bringt. Es wäre ungerecht, ihm allein diese Mängel zum Vorwurf zu machen. Sind doch die englischen biografisch-musikalischen Werke für unsere Zeit so ungenügend wie möglich; so namentlich das 1824 erschienene *Dictionary of Musicians* in 2 Bänden, das einzige Werk der Art, das seit zweiundvierzig Jahren in London erschienen ist. Wie viel dies hastig zusammengeschriebene Werk zu wünschen lässt, ist sattsam bekannt. — Einzelne, nicht eben Jedem zugängliche periodische Schriften, wie z. B. das sehr schätzenswerthe Harmonicon (1823—1833 von W. Ayrton herausgegeben), suchten diesem Mangel wohl abzuhelfen, der dadurch aber nur um so fühlbarer wurde. Und welchen Umschwung hat nicht seitdem die Tonkunst erfahren! — Möchte das Versäumte doch bald nachgeholt werden. Ein englisches Universal-Lexicon der Tonkunst, in mässigem Umfang gehalten, müsste gewiss eine sehr verdienstliche Arbeit genannt werden. —

Mozart's Aufenthalt in London bildet einen besonders interessanten Abschnitt seiner ersten grossen Reise in's Ausland. Hier schrieb er seine ersten Symphonien, seinen ersten Chor; hier spielte er (den Engländern ein neuer Anblick) zum ersten Mal öffentlich mit seiner Schwester zu vier Händen auf Einem und zwei Clavieren; hier lernte er J. C. Bach kennen, dem er eine treue Anhänglichkeit bewahrte; den Sänger Tenducci, Bach's Herzensfreund; Manzuoli, den berühmten Sopranisten, der sechs Jahre später in einer der ersten Opern Mozart's in Mailand auftrat; hier hörte die Familie Mozart, und wohl zum ersten Male, die Werke Händel's. —

Bei dem Umstande, dass London besonders in letzterer Zeit das Reiseziel vieler Tausenden bildete, hielt ich es für nicht unpassend, gelegentlich auch einige, den anerkannt besten Werken entnommene Daten über vorkommende Gebäude, Strassen, Stadttheile zu geben. Ferner auch solche musikalische Anstalten besonders hervorzuheben, mit denen durch den Gemeinsinn Einzelner zur Unterstützung der hilfsbedürftigen Mitmenschen ein Keim gelegt wurde, der bereits für die jetzige Generation zu einem Baume voll der segensreichsten Früchte wurde. Mit gerechtem Stolz hat schon Dr. Burney in seinem 1773 erschienenen musikalischen Reisewerk auf diese Seite im Dienste der Tonkunst hingewiesen. In ähnlicher Weise möge es auch gestattet sein, der vorkommenden wissenschaftlichen Anstalten und ihrer Gründer besonders zu gedenken, wie Sir Hans Sloane, Gründer des British-Museum, Dr. Radcliffe, Gründer der bei Haydn genannten grossartigen Bibliothek zu Oxford. Männer, welche der allgemeinen Bildung eine so glänzende Stätte bereiteten, muss man hoch halten.

Unter den zu diesem Werke benutzten Quellen, deren vollständiges Verzeichniss der zweite Theil bringen wird, sind die Citate aus A B C Dario (Bath, 1780) von besonderem Interesse, indem dies Büchlein, wie dessen Vorrede selbst sagt, das erste war, welches auch Componisten und Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, einer, wenn auch kurzen, doch meist zutreffenden Kritik unterzog. — Bei dem gänzlichen Mangel eines derartigen Werkes vor dieser Zeit waren hier ferner die Briefe Walpole's (1857 bis 1859 in 9 Bänden chronologisch geordnet erschienen), so wie die Memoiren der Mistress Delany um so willkommener, wenn auch Ersterer selbst von sich sagt, dass er sich nur als bescheidenen Beurtheiler in musikalischen Angelegenheiten betrachten dürfe *(I am, I know, a most poor judge of musical composition).* — Mrs. Delany, geb. Mary Grenville, war nach dem Tode ihres Mannes, des Doctor Patrick Delany, eines intimen Freundes Swift's, ein häufiger Gast am englischen Hof. (Ihre Memoiren erschienen 1861 und 1862, in zwei Serien à 3 Bände.)

Indem ich hiermit die erste Abtheilung meines Werkes, dem die zweite rasch nachfolgen soll, der Oeffentlichkeit übergebe, drängt es mich, allen denen, die mir mit Rath und That beigestanden, meinen innigsten Dank zu sagen, ganz besonders aber Herrn Professor Otto Jahn, der mich zur Ausarbeitung des ganzen so aufmunternd und theilnehmend anregte. Sollte es mir namentlich gelingen, durch eine ausführliche Darstellung der Erlebnisse Haydn's in London, diesem bei weitem reichsten und bewegtesten Theil seines Künstlerlebens, zu einer noch immer vermissten, des Meisters würdigen Biografie mein Schärflein beigetragen zu haben, würde ich darin den lohnendsten Erfolg meiner Arbeit finden.

Dem British-Museum fühle ich mich wahrhaft zu besonderem Dank verpflichtet durch die in liberalster Weise gestattete Benutzung der reichen Schätze dieses grossartigen Institutes. Herrn Frederic Berridge, der mir dabei mit zuvorkommendster Gefälligkeit an die Hand ging, sage ich hier noch namentlich meinen Dank.

Ich habe nun noch eine ganze Liste von Männern zu nennen, die meinen Zweck in theilnehmendster Weise zu befördern bemüht waren und wobei die, ohne Ausnahme rasche Erledigung meiner Wünsche noch den Werth des Gebotenen erhöhte. W. H. Husk, Stanley Lucas, John Goss, Orlando Bradbury, S. A. Forster, Sir George Smart, F. James Fullner, Cipriani Potter, Th. Oliphant, die Directoren der *Philharmonic Society*, John Griffiths, Custos des Universitäts-Archivs zu Oxford, — all' diesen Herren, deren Güte mir unvergesslich sein wird, und die mir zum Theil wiederholt ihre kostbare Zeit opferten, sage ich hiermit meinen herzlichsten Dank.

Aber auch jener habe ich in gleicher Weise zu gedenken, denen ich nun wieder persönlich näher gerückt bin: der Herren Dr. Ludwig Ritter von Köchel, Dr. Theodor Georg von Karajan, in dessen Bibliothek ich Einiges fand, das ich selbst im British Museum vergebens suchte, kais. Rath Schmidtler, Fr. Jelinek, Secretair des Mozarteums zu Salzburg.

Ueberdies wurde mir durch meine Berufung zum Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Gelegenheit geboten, unter den reichen Schätzen des Archivs und der Bibliothek dieses Vereines manches, meinem Zweck Entsprechende, nachträglich benutzen zu können.

Noch habe ich meinen treu bewährten Freund, Dr. Franz Wagner zu nennen. — Wenn irgend Jemand dieser Arbeit von allem Anfang an mit herzlicher Theilnahme und Aufmunterung gefolgt ist und gleichsam alle Freuden und Leiden eines Buches redlich mit durchgelebt hat, so ist Er es. Ich sehnte mich nach dem Augenblicke, ihm dafür vor aller Welt hiermit meinen tiefgefühltesten Dank aussprechen zu können. —

Wie sehr wünsche ich durch gegenwärtige Arbeit nebst dem, was bei dem Londoner Aufenthalt Mozart's und Haydn's diese selbst betrifft, eine oft beklagte Lücke: eine Darstellung der gleichzeitigen musikalischen Verhältnisse und Personen, ergänzt zu haben. Bei der Ueberfülle des Stoffes, in den ich mich, als zum grössten Theil mir völlig neu, erst hinein leben musste; bei den schwierigen Verhältnissen, unter welchen sich dergleiche Arbeiten, mitten in dem geschäftigen Treiben einer Weltstadt, dem Hauptberufe nur abtrotzen lassen, habe ich es wenigstens an redlichem Willen nicht fehlen lassen, das was ich gebe, möglichst verlässlich zu geben.

Möchte es mir gelingen, dem Leser ein, wenn auch wechselndes, Interesse abzugewinnen für eine Arbeit, die, darf ich sagen, mit Aufopferung aller Art, aber mit Lust und Liebe unternommen worden ist.

Wien, 13. November 1866.

C. F. Pohl.

INHALT.

Seite

London in den Jahren 1764 und 1765 1

Musikalische Vereine 12
    St. Cecilian Society 12
    The Academy of ancient Music 16
    Castle Society of Music 21
    The Madrigal Society 22
    The Noblemen and Gentlemen Catch Club 23
    The Society of Musicians (Musical-Fund) 28
    The Corporation of the Sons of the Clergy . . 31

Oratorien 34

Concerte 45
    Concerte in den Jahren 1764 und 1765 . . 48
    Musikfeste in der Provinz 63
    Musik in den Volksgärten 65

Oper 70
    Die italienische Oper im King's Theater . . . 70
    Die englische Oper im Covent-Garden Theater . . 77
    Die englische Oper in Drury-lane Theater . . 88

Mozart in London, 1764 93

"   "   "   1765 117
    Mozart beabsichtigt später wiederholt, London zu besuchen 139

Seite
Anhang 142
Die frühesten Aufführungen Mozart'scher Compositionen in England. Die ersten Aufführungen des Requiems und der dramatischen Werke Mozart's in London 143
Beilagen. Biographisches 153
Namen- und Sachregister 181

LONDON IN DEN JAHREN

1764 und 1765.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Wie man mit dem Freunde am Tage seiner Ankunft in einer fremden Stadt vorläufig einen Rundgang um dieselbe hält, um ihm das Wichtigste derselben einstweilen nur im Allgemeinen anzudeuten: so möge auch hier den folgenden Abschnitten das Nöthige vorangeschickt werden, um über Stadt und Zeit, in der uns die nachfolgenden Musikgesellschaften, Oratorien, Opern und Concerte, Sänger, Componisten und Virtuosen entgegentreten werden, einen erleichternden Ueberblick zu gewinnen.

Unter der Benennung „London" ist in den 60ger Jahren des 18. Jahrhunderts die eigentliche Altstadt (*City*), die angrenzende Stadt Westminster und der Marktflecken Southwark jenseits der Themse zu verstehen. Dieses damalige London hatte nach dem im Jahre 1763 erschienenen Fremdenführer (*the foreigners Guide*) einen Umfang von 18 englischen Meilen (von Ost nach West 8, von Nord nach Süd 3 Meilen) mit etwa 1,360.000 Einwohnern, denen die immer drohender sich gestaltende Ausdehnung ihres Herdes nicht wenig Unruhe verursachte. Vergebens hatte schon Königin Elisabeth, den Vorstellungen des Lord Major Gehör gebend, im Jahre 1580 Befehl gegeben, dass kein neues Haus innerhalb drei Meilen vor den Thoren der Stadt gebaut werden dürfte. Umsonst — die Wälle fielen, die Thore verschwanden und gerade jetzt (1766) nach fast 200 Jahren wurde die Regierung abermals dringend aufgefordert „der allzu grossen Ausbreitung der

Stadt Schranken zu setzen“ [1]. — Dörfer, die mit der Stadt jetzt eng verbunden sind, lagen damals (1764) weit getrennt von ihr, wie z. B. Highgate, Hampstead, von reichen Bürgern der Stadt als Landaufenthalt gewählt; Hoxton und Islington mit ihren Theegärten, beliebte Sonntagsausflüge für die arbeitende Classe. Chelsea, ein grosses und volkreiches Dorf, in freundlicher Lage längs der Themse sich ausbreitend, wohin sich der kranke Vater Mozart's während seines Aufenthaltes in England zur Stärkung seiner Gesundheit auf's Land zurückzog, lag zwei englische Meilen von London getrennt. Die grossen, einst weit und breit bekannten Volksgärten mit Concertsälen, Vauxhall, Ranelagh und Mary-le-bone, jetzt nur noch in ihren Namen erhalten, standen weit draussen in freiem Felde. Keines der grossen Theatergebäude hat sich erhalten: das italienische Opernhaus *King's Theatre Haymarket* [2] (jetzt *Her Majesty's theatre*), die Schauspielhäuser Covent-Garden und Drury-lane wurden alle ein Raub der Flammen, von jeher das Schicksal der meisten Theater Londons.

Mit besserem Erfolge trotzten mehrere damals schon bestehende Musikgesellschaften der Zeit. So wirkt noch jetzt die im Jahre 1738 gegründete *Society of Musicians* (auch „*Musical Fund*“ genannt) für ihren schönen Zweck, hülfsbedürftige Tonkünstler und deren Wittwen und Waisen zu unterstützen; noch heute feiern die Söhne der Geistlichkeit ihr Stiftungsfest (*Feast of the sons of the Clergy*) durch eine musikalische Aufführung in der St. Paul's-Cathedrale, ebenfalls zu humanen

---

[1] *The Court Miscellany or Gentleman and Lady's new Magazine for 1766.*

[2] *King's Theatre, Haymarket*, des Königs Theater, am Heumarkt. In der Folge ist der Kürze halber meist nur „*King's Theatre*“ beibehalten.

Zwecken. Die geselligen, noch heute bestehenden Vereine *Madrigal Society* (seit 1741), *Catch Club*[1] (seit 1761) sind auch die besten Beweise, wie lebhaft schon damals die Freude am Gesang muss verbreitet gewesen sein.

Aber auch viel ältere Vereine bestanden neben diesen jüngeren fort, z. B. *The Cecilian Society* (seit 1683), *Academy of ancient musik* (Akademie für alte Musik, seit 1810) und die nach ihrem Versammlungsorte „*castle*" (Schloss) benannte *Castle Society* (seit 1724).

Die Oratorien-Aufführungen bildeten, besonders in der Fastenzeit, einen wichtigen Theil der Musikthätigkeit London's. Sie wurden an den Mittwoch- und Freitagabenden im Covent-Garden Theater unter der Direction des Joh. Christoph Smith (Schmid) abgehalten und der blinde Organist J. Stanley spielte dabei zwischen den Hauptabtheilungen Orgelconcerte. Fünf Jahre früher sass dabei der schon seit 1752 ebenfalls erblindete Händel zum letztenmal an der Orgel.

Die Fastenzeit und besonders die darauffolgenden zwei Monate waren die Erntezeit für Concerte. Sänger und Virtuosen aller Art lösten sich ab. Manche traten mit einem schon bedeutenden Rufe auf, z. B. Giardini, Bach, Abel, Barthelemon, Pinto, Florio; Andere begannen, noch in zartem Alter stehend, ihre Künstlerlaufbahn zu eröffnen, wie Crosdill, Cervetto, Fisher. Die im Jahre 1765 in's Leben getretenen Bach-Abel-Concerte" aber sollten auf das Musikleben London's noch einen ganz besonderen Einfluss nehmen.

An Localen für Concert-Aufführungen war kein Mangel. Da war der alte ehemalige Tanzsaal Hickford-room, Brewerstreet (jetzt Willis oder Newton Tanzschule); Carlisle-house[1]), Sutton-street, Soho-square, wo die energische Frau Teresa Cornely's regierte, der „Heidegger[2]) ihres Zeitalters", wie sie Horace Walpole nannte; die Säle in Dean-street, Soho (jetzt Caldwell's Tanzschule); im sogenannten Thatched-house[3]) St. James's street; in Spring-Gardens[4]) St. James', nahe Charing-Cross, wo auch die Ausstellungen der Malerakademien statt fanden[5]); im Gasthaus Crown and Anchor (Krone und Anker), Arundel street, Strand (jetzt Wittington-Club). Auch Kings-theatre und das kleine Haymarket-Theater wurden zu Concert-Aufführungen benutzt. Almack's-room, King-street, St. James's (jetzt Willis's Rooms) wurde gerade im Mai 1764 zu bauen begonnen und am 12. Februar 1765 mit einem grossen Festball eröffnet[1]. Unter den Concertsälen der Volksgärten buhlten besonders **Vauxhall** und die prächtige Rotunda in **Ranelagh** (Chelsea) um den Vorrang.

---

[1] *Catch*, *Glee*, mehrstimmige Gesänge, worüber später Ausführlicheres.

---

[1]) Der ehemalige Concertsaal von Carlisle-House bildet jetzt das Innere der römisch-katholischen Capelle St. Patrick.

[2]) Heidegger war technischer Director der *Royal Academy* (ital. Oper) zur Zeit, als Händel Componist im King's Theatre war.

[3]) *Thatched-House*, ganz nahe St. James's Palace. *Thatch* = Strohdach, schon 1711 so genannt von dem Aeusseren des rückwärtigen Theils des Hauses. In dem neugebauten Hause befindet sich jetzt der *Civil-Service-Club*.

[4]) Der Beiname *Spring* (Quelle) wurde seiner Zeit jedem öffentlichen Belustigungsorte beigelegt.

[5]) „Ein elegantes und grosses Gebäude", nennt es *the foreigners guide* (1763). Dasselbe ist längst abgebrochen. Die erwähnte Malerakademie hatte ihren Ursprung in der *Society of Artists* in Peters-court, St. Martin's-lane. Durch Hogarth und Andere wurde der Verein constituirt und hielt am 21. April 1760 seine erste Ausstellung in Adelphi im Hause der *Soc. of Arts* und bald darauf im erwähnten Spring-Gardens. 1768/69 bildete sich daraus die *Royal Academy of Arts*, die dann nach Pall Mall zog und Reynolds zum Präsidenten wählte. Unter die ersten Gründer der letzteren gehörten Sir William Chambers (Architekt), Gainsborough (Maler), Wilson, F. Bartolozzi (Kupferstecher), Chs. Catton, Angelica Kauffmann und Mary Moser.

Die **italienische Oper** im King's-Theatre erhielt in der Saison 1764/65 durch das Auftreten des berühmten Sopransängers **Manzuoli** einen besonderen Reiz; seit Farinelli hatte man keinen so bedeutenden Sänger in London gehört. Die „*Season*" (Saison) für die Oper begann in jenen Jahren im November und schloss im Juni oder Juli. Der Anfang der Vorstellung war ein Viertel nach sechs Uhr; Eintrittspreise für Logen und Parterre 10 sh. 6 p., Gallerie 5 sh. — König und Königin besuchten die Oper häufig; die Vorstellungen waren an den Dienstags- und Samstagsabenden, doch galt der Besuch an letzteren für mehr „*fashionable*."

In den Logen und im Parterre erschien man in der italienischen Oper in voller Abendtoilette, wie noch heutigen Tags. Sperrsitze gab es damals nicht, diese wurden viel später (erst um 1830) allgemein eingeführt[2]. Im Parterre nahmen

---

[1] Der Saal, an die schon bestehende, nach ihrem Eigenthümer benannte „Almack's" tavern (Schenke) angebaut, sollte an Grösse alle damals bestehenden Säle übertreffen. Er wurde sehr rasch gebaut und dazu selbst heisse Ziegel und kochendes Wasser verwendet. Nichtsdestoweniger drängte sich das Publicum zur Eröffnungsfeier, bei der auch der Herzog von Cumberland, „der Held von Culloden", zugegen war. Die Feuchtigkeit drang überall durch die Wände und Walpole prophezeite einem Freunde (14. Februar 1765) den auch wirklich bald darauf erfolgten Tod des Herzogs. „*If he died of it — and how should he not? — it will sound very silly, when Hercules or Theseus ask him what he died of, to reply, ‚I caught my dead on a damp stair case at a new club-room.*"

[2] Im Theater *San Carlo* (dem früheren) in Neapel hatte man doch schon um's Jahr 1780 gesperrte Sitze im Parterre. Wer einen

Lords, Grafen und selbst Herzoge Platz. Nach der Vorstellung versammelte man sich im Kaffeehause des Theaters, und für Viele war dies wohl auch das Hauptvergnügen des Abends. Walpole meinte einmal scherzhaft in einem Briefe an Miss Berrys, dass es das beste Mittel wäre, die Leute zum Kirchenbesuch anzueifern, wenn man der Kirche ein Versammlungszimmer *(After-room)* anbaute, wo die Andächtigen nach der Predigt, und wohl auch noch früher, sicher sein könnten, ihrem Hange zur Conversation volle Befriedigung gewähren zu können.

Die englische Oper hatte damals im Theater Covent-Garden durch Anregung des gebildeten Sängers Beard, Miteigenthümer des Theaters, einen bis dahin noch nicht erlebten Umschwung erfahren. Die Oper *Artaxerxes* von Dr. Arne, die Pasticcio's *love in a village* (Liebe im Dorfe), *the Maid of the Mill* (die Müllerstochter), alle damals neu, erhielten sich Jahrzehnte auf der englischen Bühne. — Drury-lane-Theater, das im Augenblicke durch die Abwesenheit des auf Reisen begriffenen Garrick etwas verwaist dastand, hielt sich mehr an die Aufführung Shakespear'scher Werke.

An diesen beiden Theatern war jeden Abend Vorstellung. Anfang um 6 Uhr; Eintrittspreise: Loge 5, Parterre 3, beide Gallerien 2 und 1 sh. Bei besonderen Gelegenheiten waren Parterre und Logen vereinigt *(Pit and boxes to be put together)*, was entschuldigend angezeigt wurde, da hierdurch der Eintrittspreis in's Parterre mit den Sitzen in den Logen gleichgestellt, also erhöht wurde.

Noch bis zum Jahre 1762 war es Sitte, besonders beim

Platz zur Vorstellung nahm, erhielt zu seinem Sitze den Schlüssel, den er am Schlusse des Theaterabends wieder zurückstellte. (Kelly I, 47.) Die Einführung von Sperrsitzen in London im Jahre 1829 wurde anfangs sehr ungnädig aufgenommen. (Parke II, p. 2(8.)

Benefice beliebter Künstler, wenn viele Zuschauer zu erwarten waren, auf der Bühne selbst ein Amphitheater mit Logen bei erhöhten Eintrittspreisen zu errichten, wo den Dienern gestattet wurde, frühzeitig Plätze für ihre Herrschaft zu besetzen (*the Stage will be formed into an Amphitheatre where servants will be allowed to keep places*). Mitunter waren auf diese Weise fünfhundert Zuschauer auf der Bühne zusammengedrängt, unter denen Julie „einsam" im Grabgewölbe lag, oder König Lear auf der „öden" Haide im Wahnsinn umherirrte. So unbequem dies für die Schauspieler sein musste, waren doch diese die Ersten, welche, als Garrick 1762 diese Unsitte abschaffte, sich eifrig über die Neuerung beschwerten [1]). Als Ersatz trachtete Garrick, den Zuschauerraum selbst zu erweitern, der dann später immer grössere Dimensionen annahm.

In dem 1720 von Potter erbauten kleinen Haymarket-Theater, schräg gegenüber dem Opernhause [2]), waren nur im Sommer Vorstellungen. Dieses Theater stand damals unter dem Schauspieler Samuel Foote, der dann 1766 in „vornehmer" Gesellschaft in Hampshire durch muthwillige Veranlassung ein Bein brach, was übrigens seinem Theater nebst anderen Privilegien das Prädicat „königliches" einbrachte. Als solches wurde es am 2. Juli 1767 mit einem Prolog, von Foote gesprochen, eröffnet. Die Schauspieler Henderson, Bannister, Elliston, Liston traten hier zuerst öffentlich auf.

Das alte, noch heute bestehende Sadlers Well's-Theater [3]) in Islington, damals rings von Feldern umgeben, war für die leichter zu befriedigende Menge berechnet.

---

[1]) Doch war noch 1765 mitunter ausdrücklich angezeigt, dass für das Publicum keine Plätze auf der Bühne errichtet seien. (*There will be no Building on the stage.*)

[2]) An dessen Stelle steht gegenwärtig das 1820 von Nash erbaute Haymarket-Theater.

[3]) Sadlers Wells war ein Gesundbrunnen, eine Art Stahlquelle gleich Tunbridge, vor der Reformation unter dem Namen Holy-

Ausser Oper und Schauspiel, Vocal- und Instrumentalconcerten kamen auch Bälle und Maskeraden immer mehr in Aufnahme und die Assembleen der Reichen überboten sich an Pracht. — Durch Nebel und Schmutz, „den zwei billigsten Dingen, die zu haben waren," eilten die Genusssüchtigen zu Wagen oder in den damals so beliebten Tragsesseln (*Hackney-chairs)* durch die dunkeln, und trotz der erneuerten Verordnung vom Jahre 1762, meist noch ungepflasterten Strassen den Vergnügungsorten zu. Wer zu Fuss ging, liess sich von Knaben mit Fackeln vorleuchten, welche von den kleinen Führern, am Ziele angelangt, in den neben den Thoren angebrachten, an alten Häusern noch jetzt hin und wieder sichtbaren, Eisengittern ausgelöscht wurden. Taschendiebe waren unterdessen auf ihre Weise geschäftig und bildeten besonders den Schrecken der Theaterbesucher [1]).

Mit Beginn des Frühjahres zog die Menge hinaus in die beliebtesten Volksgärten. Nach Vauxhall, jenseits der Themse, gelangte man über die zwei damals bestehenden Brücken, London- und Westminsterbridge (letztere war erst 1750 vollendet worden; mit einer dritten, Blackfriar's, war

---

well (heilige Quelle) bekannt. Die Quelle wurde mit der Zeit verschüttet, 1683 aber von einem gewissen Sadler wieder aufgefunden, der dann einen Musiksaal und ein Theater dabei erbauen liess.

[1]) Noch 1788 klagen die Zeitungen, dass Drury-lane-Theater mit Dieben förmlich umlagert sei und es Noth thäte, die Taschen mit Drahtgittern zu versehen. — Auch Gyrowetz erzählt, dass er 1791 in der Nähe von Covent-Garden, während der König ins Theater fuhr, ganz in der Nähe desselben wäre ausgeraubt worden. — Walpole erwähnt im Juni desselben Jahres es als etwas besonderes, dass er „unberaubt" Nachts um 12 Uhr nach Hause gekommen sei.

man gerade im Baue begriffen). Oder man fuhr auf der Themse in einer Barke dahin, in der wohl auch eine Musikbande mit den längst beliebten Waldhörnern (*French Horns*) die Fahrt verkürzte [1]).

Das Sprichwort „*time is money*" (Zeit ist Geld) muss wohl damals noch nicht seine volle Bedeutung gehabt haben, denn die Gärten waren schon des Morgens von Besuchern angefüllt, die hier bei Gesang und Spiel ihr Frühstück einnahmen. Ein wohlbesetztes Orchester war in der Mitte des Saales aufgestellt; Soli, Chöre und Orchestersätze folgten sich in buntem Wechsel, und besonders Balladen, die hier gefielen, machten bald die Runde in London und den Provinzen. Viele davon waren in der von Dr. Boyce bei J. Walsh herausgegebenen Sammlung „Lyra Britannica" aufgenommen. Die Texte zu den Gesängen, Balladen und Opernarien waren im *London songster* oder *polite musical companion* zusammengetragen und in Jedermanns Tasche. Ein Theil des Publicums sah von den oberen Logen auf das bunte Treiben im Saale und labte sich zugleich an Speise und Trank. Unten aber wogte die feinste und eleganteste Welt in vollem Staate: die Herren in Schuhen mit silbernen Schnallen und hohen seidenen Strümpfen, den dreieckigen Hut unter dem Arme und den Degen an der Seite; die Damen in langen Taillen und ungeheueren Reifröcken (*hoops*). Ein belebtes Bild dieses Treibens gibt u. a.: Crowle's „*illustrated Pennant*" (nach Canaletti, Chatelain und Wale's). Die erwähnten Reifröcke und Degen aber waren die liebe Noth der Concertgeber, die bei Wohlthätigkeits-Akademien nicht unterliessen, die Herren zu ersuchen, ohne Degen zu erscheinen, und ganz besonders die Damen baten, die Wohlthätigkeit durch übergrosse Reifröcke nicht zu beeinträchtigen und wo möglich ohne diese Zierde „*however ornamentel*“, oder doch wenigstens mit „sehr schmalen“ Reifen zu erscheinen.

---

[1]) Walpole schreibt: „*I had a card from Lady Petersham, to go with her and Miss Ash to Vauxhall. When I called I found they had just laid on the last layer of Red and looked as handsomely as crimson could make them. We marched to our barge, in which was a band of french Horns.*"

Des Abends waren Saal und Garten glänzend beleuchtet. Hatte man sich in Vauxhall satt gesehen, fuhr man wohl auch hinüber an's andere Ufer, um in der Rotunde des nahe gelegenen Ranelagh-Gartens Sign. Tenducci, Vernon, Miss Brent zu hören und zum Schluss ein prächtiges Feuerwerk zu bewundern.

Auch der nördlich gelegene Mary-le-bone-Garten, eine Art Nachahmung von Vauxhall, hatte Vocal- und Instrumentalmusik. Der Italiener Sign. Storace, Contrabassist der italienischen Oper, der Sänger Lowe, die Virtuosen Pinto, Weichsel und Barthelemon, der Componist Samuel Arnold lösten sich hier in Concertspeculationen ab. Für den Erstgenannten wurde der Ort noch von besonderer Bedeutung. Waren es die tadellosen *plumcakes* der Miss Trusler aus Bath oder diese selbst, die Signor Storace an diesen Ort fesselten — genug, der stolze Neapolitaner verlor hier sein Herz. Signora Storace aber beschenkte die Musikwelt bald darauf mit einem liebenswürdigen Künstlerpaar: Stephen Storace, den fruchtbaren Componisten des Drury-lane-Theaters (1789/96), und Nancy Storace, Mozart's erster Susanne in *le nozze di Figaro* (1. Mai 1786).

Die Musikalienverleger John Walsh, J. Welker, A. Hummell, R. Bremner, Ch. und Sam. Thompson sorgten für den Musikbedarf des Publicums. Von älteren und neueren Musikalien waren hier Sonaten, Solos, Duos für die Flöte zu finden, componirt von Bezozzi, Weideman, Vinci, W. de Fesch, St. Martini von Mailand, Groneman; Duetten für zwei Cellos von Cocchi, Cervetto, Siprutini; Trios (zwei Violinen und Bass) von Guerini, Zanetti, Zappa, Agus, Noferi, Gluck, Leclair, Gasparo Fritz: Violinconcerte von Nardini, Corelli, Geminiani, Chabrand: Klaviermusik von Hasse, Rush, Kelway, C. St. Germain, G. Berg, Th. Gladwin, F. Pellegrino, Paradies, Abel, Bach, Tenducci, Frederic Schumann; Ouverturen von Richter, Bach, Abel, J. Stamitz, Giardini, Smith, Galuppi, Jomelli, Schevindl. Dass Händel reich vertreten war, versteht sich von selbst. Die meisten seiner Opern und Oratorien waren in Partitur und einzelnen Nummern zu haben, eben so seine „*Harpsichord lessons*“ (1720), Orgelconcerte (1738), sechs Fugen oder Voluntaries (1735) etc. — Auch Giov. Batt. Pergolesi's „stabat mater“ und „Salve Regina“ (letzteres auch von Hasse) war bei Walsh in Partitur zu finden. Endlich noch drei- und mehrstimmige Gesänge, *Catches, Glee's, Canons* und eine Menge Compositionen aller Art von Brabandt, Boyce, Greene, Purcell, Blow, Stanley, Kunzen, Santo Lapis, Agrell, Morigi, Pasquali, den beiden Arne's etc. etc.

Dem Clavier stand in jener Zeit eine grosse Umwälzung bevor. 1766 baute Zumpe seine ersten *Square*'s (tafelförmige Pianoforte) und ein Jahr später (Mai 1767) wurde in London zum ersten Mal das Pianoforte öffentlich gespielt. Der im Jahre 1732 zugereiste Schweizer Burkat Shudi, in great Pultney-street, golden sq. wohnend; Americus Backers, Jermyn-street, St. James's; Jacob Kirkman, Broad-street, golden squ., hatten ansehnliche Fabriken, von denen die Häuser Kirkman und Shudi's Nachfolger, John Broadwood, sich seitdem zu einer damals wohl kaum geahnten Höhe emporgeschwungen haben.

(*A.* Musikalische Vereine. *B.* Oratorien. *C.* Concerte. *D.* Oper.)

A.

MUSIKALISCHE VEREINE.

In den Jahren 1764/65 bestanden in London folgende geschlossene Musik-Gesellschaften:

1. *St. Cecilian-Society* (St. Cäcilien-Societät);
2. *Academy of ancient Musik* (Akademie für alte Musik);
3. *Castle-Society of Musik.* (Nach dem Versammlungsorte „*castle*" benannt);
4. *Madrigal-Society,* und
5. *Noblemen and Gentlemen Catch Club.*

Diesen geselligen Vereinen sind jene anzureihen, welche nur die Unterstützung ihrer hülfsbedürftigen Mitglieder und deren Familien zum Zwecke hatten, und ihre jährlichen Stiftungsfeste mit Concert oder musikalischer Kirchenfeier begingen:

6. *Society of Musicians* (Tonkünstler-Societät);
7. *Corporation of the Sons of the Clergy* (Corporation der Predigersöhne).

1. St. Cecilian-Society.

Der 22. November wurde in England als Gedächtnisstag der heil. Cäcilie, Schutzpatronin der Tonkunst, schon vor 200 Jahren in häuslichen Kreisen musikalisch gefeiert[1]). Im Jahre

---

[1]) Ueber Cäcilienfeste siehe: *An account of the musical celebrations on St. Cecilias day. By W. H. Husk.* London, 1857.

1683 gestaltete sich daraus die erste öffentliche Feier, zu der sich die besten musikalischen Kräfte vereinigten und dadurch gewissermassen den ersten Grund zu den folgenden, sich so grossartig entfaltenden Musikfesten legten. Henry Purcell[1]) componirte zu diesem ersten öffentlichen Musikfeste drei Oden, zwei englische und eine lateinische, von denen die eine der englischen *„welcome to all the pleasures"*, 1684 durch J. Playford im Druck erschien. Purcell's Lehrer und Freund, Dr. John Blow[2]), schrieb eine Ode zum folgenden Jahr, eben so 1687 der Organist G. B. Draghi, ein Italiener, der aber nicht im Stande war, sich an Dryden's Ode „from Harmony" emporzuranken. Im Jahre 1692 schrieb H. Purcell *„Hail, bright Cecilia, hail!"*, die bis dahin bedeutendste Composition für diese Feste, die sich nun auch den Weg zur Kirche bahnten. Dichter, Musiker und Geistlichkeit vereinigten sich, und der Erfolg dieses seltenen Gemeinsinnes war ein bis dahin nicht erlebter. Zu dem Feste im Jahre 1693 schrieb ein Deutscher, Namens Godfrey Finger[3]), die Musik. Den höchsten Glanz aber erlangte die Feier 1694, als H. Purcell sein berühmtes Werk „Te Deum und Jubilate" (D-dur) schrieb, dasselbe, das später Händel sich bei seinem Utrechter Te Deum (1713) zum

---

[1]) Henry Purcell, der gefeierte Vorgänger Händel's, war 1658 in Westminster (London) geboren. Er wurde 1680 Organist an der Westminster Abtei. Seine zahlreichen, bedeutenden musikalischen Werke nach jeder Richtung behaupteten in England jahrelang die Alleinherrschaft. Mitten im rüstigen Schaffen ereilte ihn der Tod im Jahre 1695.

[2]) John Blow, Mus. Doc., geb. 1648 zu North Collingham, Notts, wurde Organist an der Westminster Abtei (1695) und Componist der Chapel royal (1699). Er starb am 1. October 1708.

[3]) G. Finger, aus Olmütz gebürtig, lebte lange Zeit in England. Er war 1699 unter den Bewerbern der von mehreren angesehenen Personen im Interesse der Musik ausgesetzten Preise

Muster nahm. Purcell's Meisterwerk wurde später jährlich bei dem Feste der Predigersöhne in der St. Paul's Cathedrale aufgeführt, bis es das erwähnte Te Deum von Händel 1813 ablöste. Von da an wechselten Beide bis 1743, in welchem Jahre Händel's Dettinger Te Deum an Beider Stelle trat. Purcell sollte die nächste Cäcilienfeier nicht mehr mitbegehen: er starb einen Tag vor dem Feste, am 21. November 1695. Sein Te Deum erschien 1697 zum Vortheil seiner Wittwe bei J. Playford [1].

In demselben Jahre schrieb der damals 67jährige Dryden seine herrliche Ode „das Alexanderfest oder die Gewalt der Musik". Dryden war selbst so begeistert von seiner Aufgabe, dass er die Hauptarbeit in Einer Nacht vollendete und sie dem ihm am Morgen besuchenden St. John, später Lord Bolingbroke, in ungewöhnlicher Aufregung mit den Worten zeigte: „Ich habe die ganze Nacht ausser Bett zugebracht; ich versprach meinen musikalischen Freunden eine Ode für ihre Cäcilienfeier zu schreiben; der Gegenstand hatte mich so erfasst, dass ich davon nicht ablassen konnte, bis alles fertig war: hier ist sie, auf einen Zug vollendet." Doch erst, als die öffentliche Stimme ihr Urtheil abgegeben, wagte der grosse Mann selbst an den hohen Werth seiner Schöpfung zu glauben. „Ich freue mich", schreibt er seinem Freunde (Tonson), „von Allen zu hören, dass die ganze Stadt meine Ode für die beste aller meiner Dichtungen erklärt. Wohl dachte ich selbst so, als ich sie geschrieben, doch da ich alt bin, miss-

---

von 100, 50, 30 und 20 Pfd. St. für vier der besten Compositionen über Congreve's „*Judgment of Paris*". Er errang nur den vierten Preis, glaubte sich dadurch zurückgesetzt und verliess England. 1702 wird er als Kammermusikus der k. Princessin Sophie Charlotte und 1717 als Capellmeister zu Gotha genannt.

traute ich meinem eigenen Urtheile." Und einem Jünglinge, der ihm seine Huldigung darbrachte, sagte er mit gerechtem Stolz: „Sie haben Recht, junger Mann! eine bessere Ode wurde nie geschrieben und wird es auch nicht werden."

Nachdem diese Ode zur Composition zweimal in schlechte Hände gerieth (Jerem. Clarke und Clayton), nahm sich Händel ihrer an und schuf damit eines seiner frischesten Werke [1].

Mit Purcell's Tode war zugleich auch die Blüthezeit der Cäcilien-Gesellschaft vorüber und sie löste sich im Jahre 1703 einstweilen ganz auf. Doch wenn auch die Cäcilienfeier nicht jährlich und von einer bestimmten Gesellschaft begangen wurde, versäumten es doch Dichter und Musiker nicht, von Zeit zu Zeit am Cäcilientage oder bei anderen Gelegenheiten ihr Cäcilienopfer zu bringen. So schrieb im Jahre 1708 der Dichter Pope nach Dryden die beste der Cäcilienoden. Händel's „Alexander's Fest" aber hatte einen solchen ausserordentlichen Erfolg, dass er nun auch Dryden's erste Ode (1687 von Draghi comp.) in Musik setzte.

Das zeitweilige Bestehen einer Cäcilien-Gesellschaft ist nur aus vereinzelten Ankündigungen ersichtlich. So zeigte die *St. Cecilian-Society* in Kings Arm tavern (einem oft genannten Gasthause) 1759 die Aufführung des „Samson" als den ersten Abend ihrer Subscriptions-Concerte (15. November) an. Auch in den 80ger und 90ger Jahren gab es einen ähnlichen Verein, der sich die Uebung im Chorgesang zur Aufgabe stellte.

Während die früher genannten Werke stets den festlichen Charakter bewahrten, gab es auch solche, die es mit der komischen Seite hielten. So wurde im Jahre 1749 im Concertsaale des Ranelaghgartens eine Ode auf den Cäcilientag aufgeführt und später oft repetirt, welche die Thorheiten der Zeit geisselte. Der Text war von Bonwell Thornton, die Musik von Dr. Arne. Dabei waren allerlei seltsame, ursprünglich im Krieg benutzte Lärm- und Keuleninstrumente (*marrow-bones, cleavers*) verwendet. Auch Dr. Burney componirte 1759 diese Ode, welche im Costume aufgeführt, im Ranelaghgarten vielen Beifall fand.

---

[1] Newburgh Hamilton hatte die Ode dazu, mit aller Pietät für den Schöpfer, zweckentsprechend umgearbeitet. Die erste Aufführung des „Alexander's Fest" fand am 19. Februar 1736 im Covent-Garden-Theater statt. Sga. Strada, Miss Young (spätere Mrs. Arne) und Mr Beard sangen die Soli.

Die Provinzen hielten ihre Cäcilienfeste in ausgedehntem Masse, z. B. zu Oxford, Winchester, Salisbury. Es wurden dabei Oratorien und einzelne Kirchenmusikstücke im Concertsaale und der Kirche aufgeführt. Dieselben verloren aber bald ihren ursprünglichen Charakter und es bildeten sich aus ihnen nach und nach die von Zeit zu Zeit wiederkehrenden Musikfeste, wie sie noch jetzt gefeiert werden.

2. The Academy of ancient Music.

Die Akademie für alte Musik im Gasthaus „Crown and Anchor", Strand, war im Jahre 1710 von einer Anzahl Dilettanten, in Verbindung mit einigen der damals bedeutendsten Musiker, gegründet worden. Zweck dieser Akademie war zunächst, einen Damm zu setzen gegen die hereinbrechende Fluth moderner Musik, zu der in erster Reihe Händel's Compositionen gerechnet wurden. Um das Studium und die Ausübung alter Musik zu fördern, wurde dann auch eine Bibliothek angelegt, die sich rasch vergrösserte. Unter der Leitung des Dr. J. C. Pepusch [1]) und der Beihülfe von H. Needler,

---

[1]) John Christopher Pepusch, geb. um 1667 zu Berlin, kam um 1700 nach London und erwarb sich vorzugsweise durch seine theoretischen Kenntnisse eine hervorragende Stellung. Seine

Galliard, Dr. Maurice Greene, Bernhard Gates, der Mitwirkung der Chöre von St. Paul's und Royal Chapel nahm die Akademie einen erfreulichen Fortgang. Am 1. Juni 1727 wählte sie „nemine contradicente" D. Agostino Steffani, Bischof von Spiga, zu ihrem Präsidenten, der ihr von Zeit zu Zeit seine besten Werke unter dem Namen ‚Piva' zusandte (er starb 1730). Im Jahre 1731 trat, in Folge von Zwistigkeiten, Dr. Greene sammt seinen Chorknaben aus der Gesellschaft aus und gründete einen neuen Verein, der seine Uebungen im Gasthaus „zum Teufel" (Devil Tavern), Temple Bar, im Apollo-Saal abhielt, daher sich die Gesellschaft auch „*Apollo-Society*" nannte[1]. Händel soll bei dieser Gelegenheit gesagt haben: „Dr. Greene ist zum Teufel gegangen." Im Jahre 1732 führte die Gesellschaft Händel's Oratorium „Esther"[2]) auf, nachdem dasselbe bereits am Geburtstage Händel's, am 23. Februar, von den Sängerknaben der k. Capelle im Hause ihres Vorstehers Bernh. Gates gegeben worden war (John Randale, Beard, Barrow sangen die Soli). Händel, dadurch angeregt, führte sein Werk nun selbst am 2. Mai mit Signora Strada, mit Senesino, Bertolli etc. im King's Theatre in Gegenwart des ganzen Hofes auf. Händel lenkte damit schon damals in

---

eigenen Arbeiten waren trocken und steif. Er heirathete die vermögliche Sängerin Margarita de l'Epine und konnte nun ganz seiner Muse leben. Pepusch starb 1752. Den grössten Theil seiner bedeutenden Bibliothek vermachte er der *Academy of ancient music*.

[1]) Im British Museum befindet sich ein kleines Heft gesammelter Textbücher zu den Aufführungen der *Academy of music, held in the Apollo*. Die darin enthaltenen Oratorien sind von Dr. Greene, Mr. Boyce, Ch. Festing. — Lockman, der Händel oft in Reimen besang, erscheint hier auch als Dichter eines Oratoriums.

[2]) Siehe S. 35, Note 1.

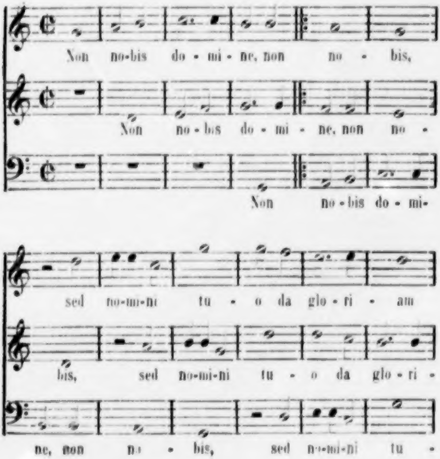
jene neue Bahn der Tonkunst ein, die seinen Ruf erst recht begründen sollte: das Oratorium.

Im Jahre 1734 zog sich auch B. Gates mit den k. Capellknaben aus dem Verein zurück. Die Gesellschaft suchte diesen Ausfall zu decken, indem sie den Verein zu einer Art Musikschule umzugestalten suchte und namentlich Kinder für den Gesangsunterricht unter Dr. Pepusch aufnahm. Auch erhob sie für den Zutritt zu ihren Concerten eine Subscription von zwei Guineen und vergrösserte fortwährend ihre Bibliothek.

Händel und Geminiani beförderten ebenfalls die Zwecke des Vereins, und Letzterer, ein sonst selten öffentlich gehörter Künstler, spielte dort häufig seine Violinconcerte. 1752 starb Dr. Pepusch und vermachte der Akademie den besten Theil seiner reichhaltigen Bibliothek. Ihm folgte als Dirigent Dr. Cooke, längst ein Mitglied des Vereins. Den mächtigen Umschwung des Concertwesens wahrnehmend, versuchte es der Verein eine Zeitlang, seine Grenzen zu erweitern, war aber nicht im Stande, trotz Erhöhung der Subscriptionspreise, den bereits bedeutenden Anforderungen der Zeit nachzukommen, und so beschloss man denn 1770, genau sich wieder an die ersten Statuten zu halten, nach denen der Verein sich gebildet hatte, d. i. ausschliesslich im engeren Kreise nur auf die Pflege der alten Musik bedacht zu sein.

Die im British Museum noch vorhandenen Textbücher zu den Concerten dieses Vereins geben ein lebendiges Bild von dem Wirken desselben. Zuweilen wurden ganze Oratorien aufgeführt, meistens aber eine bunte Auswahl Motetten, Canzonetten, Madrigale, Anthems etc. von G. P. Pränestinus, John Travers, H. Purcell, Th. Morley, Pepusch, Lud. da Victoria, W. Byrd, Händel, Orlando di Lasso, Pergolesi, Em. d'Astorga, Luca Marenzio, John Bennet, Negri, u. A. — Den Schluss jeden Programmes aber bildete ein dreistimmiger Canon, der 115. Psalm *„non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam"*, componirt von William **Byrd**. Dieser Canon 1) war in England sehr beliebt und wurde von den meisten Gesangvereinen bei ihren geselligen Zusammenkünften nach der Tafel gesungen. Er folgt hier in die einzelnen Stimmen ausgeschrieben.

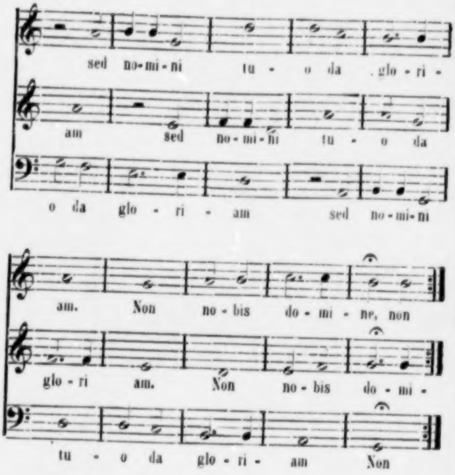
Canon in der unteren Quart und Octav. **W. Byrd.**



Non nobis do - mi - ne, non no - bis,
Non no - bis do - mi - ne, non no -
Non no - bis do - mi-
sed no-mi-ni tu - o da glo - ri - am
bis, sed no-mi-ni tu - o da glo - ri -
ne, non no - bis, sed no-mi-ni tu -

---

1) Der Canon *„Non nobis domine"* erschien gedruckt in der ältesten derartigen Sammlung: *Catch that Catch can, | or A Choice*


sed no-mi-ni tu - o da glo - ri -
am sed no - mi - ni tu - o da
o da glo - ri - am sed no - mi - ni
am. Non no - bis do - mi - ne, non
glo - ri am. Non no - bis do - mi -
tu - o da glo - ri - am Non

(Die *Academy of ancient music* hat sich zu Anfang dieses

Collection | of | Catches, Rounds, and Cannons | for 3 or 4 voyces. | Collected and Published by John Hylton, | Batch: in Musick. | London; printed for John Benson and | John Playford and to be sold in | St. Dunstans Churchyard, and in the | Inner Temple neare the | Church doore. | 1652. | — Im Jahre 1658 erschien von dieser Sammlung eine zweite verbesserte und vermehrte Auflage (*the 2d edition corrected and enlarged by J. Playford*). 1662 bis 1763 zeigt „*Mercurius Publicus*", *Feb. 5 to 12* ferner an: *the Book of Merry Catches and Rounds for three voices: newly printed with large additions.*

Jahrhunderts, nach fast hundertjährigem Bestehen, aufgelöst. Die kostbare Bibliothek wurde nach allen Richtungen hin zerstreut.)

3. Castle-Society of Music.

Unter dieser Benennung erscheinen in den Jahren 1764 bis 1765 wiederholt Concert-Einladungen für die Mitglieder dieses musikalischen Vereins (damals in Haberdashers Hall), der seinen Ursprung in bescheidenen Privatzusammenkünften des Violinspielers Talbot Young, Sohn eines Geigenmachers, Green, blinden Organisten in der City, und Frenchville, einem bekannten Gambenspieler, hatte. Der kleine Kreis vergrösserte sich rasch und verlegte 1724 seine Uebungsabende in den Gasthaussaal „zum Schloss“ (Castle Tavern) in Paternoster-Row. Von da an nannte sich der Verein *Castle-Society* und behielt diesen Namen bei, obwohl das Vereinslocal später wiederholt gewechselt wurde. Nach Young übernahm Prospero Castrucci [1]) die Leitung. Wer in den 60ger Jahren eigentlich dirigirte, ist nirgends angegeben. Die Gesellschaft hatte schon um 1744 das Abonnement auf fünf Guineen erhöht, um auch Aufführungen von Oratorien zu ermöglichen. Bald nach seinem Umzug von Haberdashers Hall nach Kings Arms, Cornhill, in der City, scheint sich dieser Verein aufgelöst zu haben.

---

[1]) Castrucci, ein Schüler Corelli's, kam um 1715 mit Lord Burlington aus Italien. (Er wurde *leader* im Orchester der italienischen Oper; Festing und Giardini waren seine Nachfolger. Castrucci war excentrischer Natur und gab Veranlassung zu Hogarth's Bild „*the enraged Musician*“.

4. The Madrigal-Society.

Madrigale wurden in England zuerst um 1583 eingeführt und mit besonderer Vorliebe gepflegt. Sie wurden bei Gastmahlen von den Gästen gesungen. Die frühesten, in England veröffentlichten Compositionen der Art erschienen in den Jahren 1588 und 1597 in N. Yonge's *„Musica Transalpina“* 1). Diesen folgten Th. Weelkes und George Kirbye (1597), Wilbye (1598), Thomas Bennet (1599). Thomas Morley gab 1601 eine Sammlung Madrigale zu fünf bis sechs Stimmen von verschiedenen Meistern heraus, betitelt *„the triumphs of Oriona“*. Orlando Gibbons desgleichen 20 Madrigale für fünf Stimmen (1612).

Die *Madrigal-Society* wurde 1741 von John Immyns gegründet, einem durch Unglücksfälle herabgekommenen Sachwalter, damals Abschreiber der *Acad. of anc. music* und Amanuensis des Dr. Pepusch. Der kleine Verein bestand anfangs meist aus Handwerkern und Webern von Spitalfields, einem ärmeren Theile Londons. Der Beitrag in die Casse war ein kaum nennenswerther; die Statuten wachten mit ängstlicher Sorgfalt für die Solidität der Mitglieder. So verordnete einer der Paragraphe vom Jahre 1748: „Um den guten Ruf der Gesellschaft und das Wohl ihrer Mitglieder zu wahren, ist beschlossen, dass alle musikalischen Productionen eine halbe

---

1) *Musica Transalpina: Madrigals translated of 4. 5 and 6 parts, chosen out of divers excellent authors, with La Virginella, made by Maister Byrd, upon two Stanz's of Ariosto, publ. by N. Yonge, the six parts complete. 4to. London by T. East. 1588. — Mus. Transalpina: the 2d. book of Madrigalles to 5 and 6 voices, translated out of sundrie Italian Authors, and newly publ. by N. Yonge 1597.* 1590 erschien ferner ein Werk von Thomas Watson: *„The firt Set of Italian Madrigals Englished, not to the Sense of the original Dittie, but after the Affection of the Noate“*.

Stunde nach zehn Uhr Abends aufzuhören haben, ausgenommen, wenn einige Mitglieder sich aufgelegt fühlen sollten, Catches zu singen, in welchem Falle ihnen noch eine halbe Stunde, aber nicht länger, zugegeben wird." Dabei wurde ein Glas Porter und eine Pfeife Tabak als das *ne plus ultra* ihrer Tafelfreuden betrachtet. Dies blieb nun freilich nicht so. An die Stelle der Weber traten Männer aus allen gebildeten Classen; der jährliche Subscriptionsbetrag war 1834 schon 4 Pfd. Sterl. und dem entsprechend die Tafel bestellt. Auch hier wurde *„non nobis, domine"* gesungen und es folgten dann Madrigale von Morley, Ward, Wilbye, Bateson, Orlando Gibbons (engl. Comp.), und Palestrina, Steffani, Rossi, Stradella, Feretti, Luca Marenzio (ital. Comp.) nebst Catches, Rounds, Glees und Canons. — Gerade im Jahre 1764, als Mozart nach London kam, starb der Gründer des Vereins, J. Immyns. Bis dahin waren bereits zahlreiche Mitglieder beigetreten, u. A.: Dr. J. Worgan, J. Hawkins, Sam. Long, J. Battishill, E. T. Warren, Herausgeber einer werthvollen Sammlung Catches, Glees und Canons. Ferner im Jahre 1765 die Componisten Arne (Vater und Sohn), und Luffman Atterbury [1]). — (Dieser Verein hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Der jetzige Präsident ist der Right Hon. Sir G. Clerk, Bart.; Musikdirector ist Cipriani Potter, Esq.)

5. The Noblemen and Gentlemen Catch Club.

Catches und Glees sind eine Kunstgattung des Gesanges, die in England von jeher besonders gepflegt wurde. Gleich den Dialogues wurden sie für zwei, drei und vier einzelne Stimmen componirt, um bei der Tafel zur Unterhaltung der Gäste gesungen zu werden. Der Name **Glee** bedeutet Fröhlichkeit, Scherz. Im ursprünglich musikalischen Sinne versteht man darunter einen Gesang heiteren Charakters ohne Begleitung, wobei alle Stimmen (3 — 5) zugleich beginnen und endigen und dieselben Worte zu gleicher Zeit gebrauchen. Glees sind eine Specialität englischer Musik, und fast jeder bedeutendere englische Componist hat deren geschrieben. Der Name erscheint schon 1667 in Playford's „Dialogues, Glees, Ayres and Ballads" (zu 2, 3 und 4 Stimmen). Je mehr der Glee ausgebildet wurde, desto mannigfaltiger wurde die Ausdrucksweise und es gab nun auch Glees ernsteren Charakters (*serious glee*). Der Glee soll nicht als Chor, sondern stets von einzelnen Stimmen gesungen werden.

---

[1]) *A brief account of the Madrigal Society. By Th. Oliphant, Esq. London, 1835.*

Im **Catch** treten die Stimmen nacheinander ein, fangen sich gegenseitig auf (*catch*); auch ist die Stimmführung eine künstlichere. Beide, Catches und Glees, wie auch Rounds, Dialogues und Canons für zwei und mehr Stimmen, waren zur Zeit Henry Purcell's so beliebt, dass es in den angesehensten Familien Sitte war, nach Tisch die beliebtesten Compositionen der Art aufzulegen, und es wurde als Mangel an Erziehung angesehen, wenn ein Tischgenosse nicht im Stande war, seinen Part auszuführen. Besonders die Catches und Glees heiteren Charakters verfehlten dabei ihre Wirkung nie; halbwegs gut vorgetragen, gelang es ihnen bald, wie Hamlet sagt: *„to set the whole table in a roar"*.

Der *Noblemen and Gentlemen Catch Club* wurde 1761 gegründet. Damals, im November, vereinigten sich zu diesem Zwecke die Grafen von Eglington, Sandwich und March, Lieut. Gen. Rich und Major Gen. Barrington, Hon. J. Ward; Hugo Meynell und Richard Phelps, Esqrs. — Zweck des Vereins war, das Interesse für den mehrstimmigen Gesang, besonders für Glees, Catches und Canons, neu zu beleben.

Im Mai 1762 hatte sich der Verein förmlich constituirt; die Mitglieder zahlten jährlich à 20 Guineen. Ungefähr sechsmal im Jahre kam man zusammen: das Vereinslocal war der Gasthaussaal in dem bereits erwähnten Thatched-House, St. James's street. Nach der Tafel wurde Byrd's Canon „*non nobis, Domine*“ gesungen; sodann forderte der Präsident nach der Reihe die Mitglieder auf, einen Catch, Glee oder Canon zu bestimmen, der gesungen werden sollte. Wer dem Folge leistete, hatte von den anwesenden Ehrenmitgliedern vom Fache (*professional members*) diejenigen auszuwählen, die ihn im Gesange begleiten sollten, denn er selbst musste auch mitsingen. Unter den ersten Fachmusikern, die dabei genannt werden, befanden sich Beard, Battishill, Dr. Arne, Baildon, Dr. Hayes, Norris; später Tenducci, Leoni, Atterbury, Paxton, Rauzzini, S. Webbe, Piozzi, Pacchierotti u. A. — Der Club bestimmte aber auch jährlich eine Anzahl Preise, goldene Medaillen zu je 10 Guineen Werth, für die besten Catches, Glees und Canons (englische, italienische und lateinische). Die Zahl der Preise war nicht immer gleich und differirte meist zwischen drei und fünf. Vom Jahre 1763 bis 1794 wurden an 38 Componisten 139 Preise vertheilt; von da an flossen die Preise spärlicher, die nächstfolgenden erst in den Jahren 1811 und 1812 (je zwei). Die ersten Preise erhielten im Jahre 1763: Joseph Baildon, J. B. Marella, Dr. William Hayes, George Berg, Organist; Dr. Hayes allein gewann drei Preise. Im Jahre 1764 und 1765 wurden je fünf Preise vertheilt an Dr. Th. Aug. Arne (zwei), Richard Woodward und Samuel Long, Organisten; Dr. W. Hayes und George Berg (je zwei), Chs. Thomas und J. Baptista Bruguera.

Ein noch erhaltenes gedrucktes Verzeichniss der vertheilten Preise in den Jahren 1763—1812 bietet manche Anhaltspunkte und gibt zugleich eine Liste der beliebtesten

Musiker in der besprochenen Compositionsgattung [1]). Die meisten Preise gewannen Sam. **Webbe** [2]) (27, von 1766 bis 1792), J. W. **Callcott** [3]) (20, von 1785—1793), John **Danby** (10, von 1781—1794), J. S. **Smith** (8, von 1773—1780), Dr. Th. Aug. **Arne** (7, von 1764—1769), Benj. **Cooke** (7, von 1767—1793). Der vielbeliebte *Glee*-Componist Earl of **Mornington** [4]), Vater des Herzogs von Wellington, ist in den Jahren 1776—1779 mit drei Preisen genannt, darunter (1779) der beliebte Glee „*Here in cool grot*“. Je fünf Preise gewannen: Dr. W. **Hayes** (1763—1765) und

---

[1]) Ich verdanke dies interessante, nun selten gewordene, gedruckte Verzeichniss der Güte des jetzigen Secretärs des Vereins, **Orlando Bradbury**, Esq. Der Titel lautet: *List of the several Catches, Glees and Canons, to which Gold Medals have been adjudged by the Catch Club, from the period of its institution in the year 1761; with the Names of the respective Composers, and the Dates of their Composition.*

[2]) Samuel **Webbe**, geb. 1740 zu Minorca, Schüler Barbandt's und 1776 Organist an der portugiesischen Capelle, componirte eine sehr grosse Anzahl Glees, Canons, Catches, und gewann häufig paarweise die vom Catch-Club ausgeschriebenen Preise. Er starb 1824 zu London.

[3]) J. W. **Callcott**, geb. 1766, war Organist von St. George, Queen sq. im Jahre 1783, um welche Zeit er als Componist von Catches bekannt wurde. Er gewann wiederholt Preise des Catch-Club und schickte sogar einmal 100 Compositionen ein, was den Verein veranlasste, die Zahl der einzureichenden Werke auf 12 Nummern zu beschränken. 1785, 1791 und 1792 gewann Callcott je drei und 1789 sogar alle Preise (vier); er starb 1821. Eine Sammlung seiner Glees, Catches, Canons gab sein Schwiegersohn Horsley in zwei Bänden heraus.

[4]) Garret Graf von **Mornington**, geb. um 1720 in Irland, wird von Daines Barrington in seinen „*Miscellanies*“ (1781) als Beispiel frühzeitig entwickelten Musiktalentes erwähnt. Seine

Stephen Paxton (1779 — 1785). Noch sind genannt: Cocchi, Peter Hellendaal, Theodor Aylward, William Bates, James Nares, Dr. John Alcock (vier), Francis Hutchinson (drei), James Hook und Will. Paxton (je zwei), G. B. Cirri, Reginald Spofforth, R. J. S. Stephens. (Hier verdient auch der in der Liste nicht genannte Dr. Harrington von Bath erwähnt zu werden.)

Auch Haydn componirte während seines Aufenthaltes in London mehrere Catches, oder schrieb zu anderen ein Accompagnement für Pianoforte [1]).

Eine Sammlung Catches, Rounds und Canons erschien übrigens, wie bereits bemerkt, schon im Jahre 1652 von John Hilton, dann vermehrt von J. Playford.

Mit der Gründung des Catch Club schien plötzlich auch das grössere Publicum sich für die Musik in dieser Richtung mehr zu interessiren. So wurde im Mai 1767 im Ranelagh-Saal ein grosses Concert veranstaltet, in dem nur Catches und Glees aufgeführt wurden, und wobei, des grösseren Locales halber, eine Orchesterbegleitung und verstärkter Chor zugegeben war. Der Catch-Club unterstützte dasselbe mit seiner werthvollen Bibliothek. Es war dies die erste öffentliche Musikaufführung der Art in England, die sehr angezogen

---

Vocal-Compositionen waren sehr beliebt. Prinz Albert wählte sie in den Jahren 1840—1848 vorzugsweise zum Vortrag in den *Ancient-Music*-Concerten. Nebst dem oben erwähnten Glee waren noch besonders beliebt: „*Gently hear me, charming maid*“, und „*Come, fairest nymph*“. Der Componist starb zu Kensington am **22. Mai 1781.**

[1]) *Sentimental Catches and Glees for three voices, melodized by Earl of Abingdon. The accompaniments for the harp or pianoforte by Haydn. London.*

haben muss, denn es blieben den Unternehmern dabei 1200 Pfd. Sterl. Gewinn [1].

Aehnliche Concerte wurden besonders zu Anfang der 70ger Jahre unter Dr. Arne im Covent-Garden- und kleinen Haymarket-Theater oft repetirt.

(Auch dieser Verein besteht noch. 1859 wurden die Statuten desselben von Neuem geregelt. In jenem Jahre waren und sind meist noch jetzt folgende Mitglieder: Robert Palmer, Thomas Henry Hall Esqrs.; Lord Wrottesley, Duke of Beaufort, Earl of Wilton, Lord Dynevor, Earl of Sandwich, ein Enkel des früher Genannten; Hon. F. Lygon, M. P. und Sir Michael Shaw Stewart, Bart. M. P. etc Unter den Ehrenmitgliedern von Fach sind die Herren Goss, Bradbury, S. Turle, Machin, Francis, Barnby, Benson, Foster, Montem Smith, Cummings, Land, Winn, Baxten, etc. — Das jetzige Vereinslocal ist Willis's Rooms. Bis zum Jahre 1864 wurden gegen 180 Preise vertheilt. Den letzten Preis, eine Silberschale im Werthe von 30 Pfd. Sterl., gewann im Jahre 1866 W. Cummings.)

6. The Society of Musicians. (*Musical Fund.*)

Ueber die Entstehung der Tonkünstler-Societät wird Folgendes erzählt.

In den 20ger Jahren des vorigen Jahrhunderts kam ein deutscher Musiker Kytch nach London, wo er als vortrefflicher Oboist von allen musikalischen Zirkeln gesucht wurde und viel Geld verdiente. Er schien jedoch seinem Glücke nicht gewachsen, wurde leichtsinnig, vernachlässigte sich und seine Familie und starb endlich als Bettler auf der Strasse — man fand ihn eines Morgens todt in St. James's Market liegen.

---

[1] The gazeteer (1767, Mai 15) gab damals folgenden Text eines derbkomischen Catch von Dr. Arne:

The family quarrel. The husband wife and friend.
Friend: Good neighbours, be quiet, let me part the fray,
Come kiss, and be friends, drive discord away.

Einige Zeit darauf bemerkten die Tonkünstler **Festing**[1], **Weideman** und **Vincent**, am Thor des Orange-Kaffeehauses in Haymarket stehend, zwei Knaben, denen ihre Beschäftigung, Esel zu treiben, ziemlich fremd zu sein schien. Davon unterrichtet, dass diese Knaben Kinder des unglücklichen Kytch seien, beschlossen die genannten Herren, nicht nur die Waisen aus ihrer entwürdigenden Stellung zu befreien, sondern sie fassten auch, von Dr. **Greene** und anderen Musikern unterstützt, den Entschluss, einen Fond zu gründen, um ähnlichen Vorkommnissen ihrer Amtsbrüder für immer vorzubeugen. Schon am 19. April 1738 konnten sie den Gründungstag eines Vereines feiern, der segenbringend nun schon in's zweite Jahrhundert seines Bestehens reicht, eines Vereines „**zur Unterstützung hülfsbedürftiger Musiker und deren Familien**" (*Musical-Fund for the support of decayed Musicians and their families*). (Noch jetzt führt das Vereinssiegel den Wahlspruch: „*to deliver the poor that cry*".)

Wife: He's a puppy, an ass, a poor fripp'ry Jack,
That gives me no victuals, nor clothes to my back.
Husband: Oh you vixen, you brawler, how dare you to rail!
If this be the case, I must lock up my ale.
Wife: Aye, fasten the door, and pocket the key,
I can get ale abroad, for you shan't lock up me

[1] Mich. Christian **Festing**, ein Deutscher, lebte lange in England. Seit 1737 leitete er an Castrucci's Stelle das Orchester der italienischen Oper. Auch in Ranelagh dirigirte er jahrelang. Er starb 1752.

Dass Händel bei einem solchen Unternehmen nicht fehlen konnte, versteht sich von selbst. Schon am 20. März 1739 führte er im Kings Theater sein „Alexander's Fest" auf, das, 1736 zuerst gegeben, so ausserordentlich gefallen hatte. Seine mächtigen Hände aber entlockten der Orgel mit einem eigens für diese Gelegenheit componirten Concerte das schönste Loblied auf die Tonkunst. Auch im folgenden Jahre (28. März 1740), obwohl selbst mit Sorgen kämpfend, gab Händel im Theater Lincoln's-Inn-Fields sein Pastorale „Acis e Galatea" und spielte zwei neue Orgelconcerte; 1741 (14. April) folgte die am 13. März 1734 zum ersten Mal aufgeführte Serenade „Parnasso in Festa", dazu kamen Solovorträge für Oboe, Flöte, Violin, Fagott und Cello, von San Martini, Weideman, Clegg, Miller und Caporale. Händel vergass den Verein auch im Tode nicht und vermachte ihm 1000 £.[1]

Die Wohlthätigkeitsconcerte für den Musical-Fund wurden dann jährlich fortgesetzt und alle namhaften Componisten und Virtuosen, die in London lebten oder sich zeitweise daselbst aufhielten, unterstützten dieselben durch ihre Kunst. So folgten sich unter vielen Anderen Gluck (1746), Paradies, Giardini (1752), Abel, Barthelemon, Bach, Fischer, Clementi (1780), W. Cramer, Salomon (1783) etc.

Die beiden Aufführungen, welche die Tonkünstler-Societät in den Jahren 1764 und 1765 im Kings Theatre veranstaltete, sind in dem Abschnitte „Oratorien" eingetragen.

---

[1] Dieselbe Summe, 1000 £., erhielt der Verein als Vermächtniss von dem Violoncellisten J. Crosdill (57 Jahre Mitglied der Gesellschaft), von Sga. Storace (182[illegible]), von Miss Caroline Eliza Tenn, und in neuester Zeit von Sign. Begrez (1864). — Mr. Storace, Dr. Dupuis, Dr. Aylward, J. P. Salomon, Chs. Knyvett, Graf Mazzinghi (56 Jahre Vereinsmitglied) und viele Andere sind ebenfalls mit grösseren Summen in der Liste der Legate verzeichnet.

Im Jahre 1765 zeigten die Directoren des Vereins bei dieser Gelegenheit an, dass sie von Juni 1763 bis 1764 zur Unterstützung von Musikern, für Wittwen und für Erziehung der Waisen, nahezu 629 £. ausgelegt hatten.

(Durch die enormen Einnahmen bei den grossen Händelfesten in der Westminster Abtei (1784 — 1787 und 1834), durch wiederholte bedeutende Beiträge einzelner Privatpersonen hatte der Verein, der sich nun „*Royal Society of Musicians of Great Britain*“ nennt, zu Ende des Jahres 1865 über ein Capital von 64.550 £. in Consols zu verfügen. An Unterstützungsgelder zahlte der Verein im Jahre 1865 über 2400 £. — *Balance sheet, Christmas* 1865).

7. The Corporation of the Sons of the Clergy.

(Die Corporation der Predigersöhne.)

Die Gründung dieses Vereines reicht bis in die Zeit Cromwell's zurück. Im Jahre 1655 hielt der Bischof von Chester in St. Paul's Cathedral eine Predigt, wobei er die Versammlung zur Unterstützung einer am Ende des Gottesdienstes veranstalteten Collecte für die Familien der armen Geistlichkeit aufforderte. Diese Gelegenheitspredigten wurden jährlich fortgesetzt und 1678 durch königl. Vollmacht *the Corporation of the Sons of the Clergy* bestätigt (die Bezeichnung daher rührend, weil die erste Anregung dazu von den Predigersöhnen ausging.) Das Jahresfest derselben wurde, wie Lysons (*History of the three choirs*) angibt, um's Jahr 1709 (Burney sagt 1695, Hawkins 1697) zum ersten Mal mit Musik gefeiert, und die seitherige Collecte auch auf die Probe von den aufzuführenden Musikstücken und auf das, nach der kirchlichen Feier, in Merchant-Taylor's Hall abgehaltene Festessen ausgedehnt. In den ersten Jahren war die Haupt-Musiknummer gewöhnlich Henry Purcell's Te Deum und Jubilate, ursprünglich zur Cäcilienfeier componirt. Im Jahre 1714 wurde auf Befehl der Königin Anna Händel's „Utrechter Te Deum“ aufgeführt, welches, 1731 / 1733 wiederholt, so viel Interesse erweckte, dass die Collecte dieser drei Jahre über 2700 Guineen betrug. Später wählte man auch das „Dettinger Te Deum“, „Krönungsanthem“ und Chöre aus dem „Messias“. Die Ouverture zu dem Oratorium „Esther“ wurde eine Reihe von Jahren als Eingangsnummer beibehalten. Mit wenig Ausnahmen wurde später jährlich ausser Händel'scher Musik nur ein, für diese Corporation eigens componirtes Anthem von Dr. Boyce und der 100. Psalm aufgeführt.

Im Jahre 1739 vereinigte sich die Corporation der Predigersöhne mit der neugegründeten Society of Musicians in der Art, dass diese für 50 £. die Orchesterausführung bei dem Fest in der Kirche übernahm, welche Summe dann dem Musical-Fund zu Gute kam. Auf die Mitwirkung der einzelnen Mitglieder wurde dabei streng gesehen; wer diese unterliess, wurde aus dem Vereine ausgewiesen (*expelled for non attendance at St. Paul's* — wie dies einigemal das Aufnahm-Buch der Soc. of Musicians ausweist [1]).

In den Jahren 1764 und 1765 fand das Jahresfest der Stiftung für arme Predigersöhne Anfangs Mai statt. Händel's Ouverture zu „Esther“, ein Violinconcert von Geminiani, „Te Deum und Jubilate“ (von Händel „seit 16 Jahren daselbst nicht aufgeführt“, das erwähnte Anthem von Dr. Boyce und zum Schluss Händel's „Krönungsanthem“ waren die musikalischen Beigaben. — Die „*Stewards*“ (Festordner) sammelten bei dieser Gelegenheit an den Kirchenthüren und bei dem

---

[1] Auch wegen Nichtbezahlung des Jahresbeitrages folgte dieselbe Strafe, z. B. Chs. Weichsel, 1761, Ap. 5, *expelled for non payment.*

Feste in Merchant-Taylors-Hall in beiden Jahren im Ganzen über 2014 £.

(Hundert Jahre später, am 15. Mai 1865, wurde die 211. Jahresfeier des Vereins besonders glänzend abgehalten. Der Prinz von Wales stand an der Spitze der Stewards. Die Kirchenchöre von St. Paul's, Westminster Abtei, St. James's und St. George's (Windsor) etc., im Ganzen 250 Stimmen, übernahmen die Ausführung der Chöre von W. Russel, Th. Attwood, John Goss, jetzigem Organisten der St. Paulskirche. Die Wahl aber von Mendelssohn's: „Wie lieblich sind die Boten" bewies, dass man mit dem früheren System gründlich gebrochen hatte. Die Collecten in der Kirche, Festdiner in Merchant Taylor's Hall, etc. beliefen sich gegen 4700 £. An Unterstützungsgelder hatte der Verein im vorhergehenden Jahre 19.000 £ vertheilt, darunter 712 jährliche Pensionen.)

II.

ORATORIEN.

Oratorien, zuerst in der Fastenzeit aufgeführt. — Orgelconcerte, zum erstenmal dabei gespielt. — Oratorien, nach Händel's Tod, von Stanley und Smith geleitet. — Oratorien bei billigeren Eintrittspreisen. — Oratorien in den Jahren 1764/65 im Covent-Garden Theater. — Der „Messias", zum Besten des *Foundling-Hospitals.* — Zusammengesetzte Oratorien. — Oratorien im King's Theatre, im kleinen Theater Haymarket, in Spring-, Ranelagh- und Marybone-Gardens. — Das Oratorium „Ruth" und der Violinspieler Giardini.

Einer der wichtigsten Punkte im Musikleben London's während des Aufenthaltes der Familie Mozart bilden die Aufführungen kirchlicher Musik und natürlich obenan Händelscher Oratorien. Hatte er doch kaum die Augen geschlossen, seinen Nachfolgern ein reiches Feld der Ernte hinterlassend. — *Sacred Musick* (kirchliche Musik) war überall zu hören; sie wurde nicht nur in den Kirchen vorgetragen, sondern auch im Theater, in den Concertsälen und selbst in den, mehr der leichteren Unterhaltung gewidmeten öffentlichen Volksgärten, und zwar in jeder Form, vom Oratorium oder Oper im Oratoriumgewande, Anthem herab bis zur Ode und dem Einzelgesange. — Obenan stehen die damals in der Fastenzeit aufgeführten Oratorien.

Die Sitte, Oratorien in der Fastenzeit aufzuführen, wurde zuerst von Händel im Jahre 1735 eingeführt. Als nämlich Händel's Verbindlichkeiten mit Heidegger, dem Director des Kings Theatre, gelöst waren, verband er sich nach 14jähriger Thätigkeit in jenem Hause mit John Rich, dem Director des Covent-Garden Theaters, und setzte da seine Opernaufführungen fort. Zugleich aber gab er 1735 zum erstenmal in der Fastenzeit seine Oratorien an Mittwoch- und Freitagabenden, da an diesen Tagen in Covent-Garden keine Oper sein durfte; auch vermied er es dadurch, mit der Gegenoper, die sich im Kings Theatre gegen ihn gebildet hatte, zusammenzustossen.

Es war dies zugleich auch das erstemal, dass Händel in London öffentlich Orgelconcerte in den Zwischenabtheilungen von Oratorien vortrug. So brachte er am 5. März Esther, sein erstes englisches Oratorium [1]) „mit neuen Zusätzen", und zwei neue Orgelconcerte zwischen den beiden Abtheilungen. Am 26. März folgte Deborah (zuerst am 17. März 1733 im Kings Theatre aufgeführt) und am 1. April Athalia; beide Oratorien ebenfalls mit Orgelconcerten und letzteres in London selbst zum erstenmal gegeben. (Händel hatte es zuerst bei einer Universitätsfeierlichkeit zu Oxford am 10. Juli 1733 aufgeführt und schon damals durch sein Orgelspiel Alles in Erstaunen gesetzt.) Als Händel, nach einem wiederholten Besuch der Aachener Bäder im Herbste 1750[1]), immer leidender wurde und am 4. Mai 1752 bereits zum drittenmal operirt worden war, glaubte er, seine Oratorien nun nicht mehr selbst aufführen zu können, und liess seinen Schüler Christopher Smith (siehe Beilage) kommen, der damals in Frankreich reiste. Als man ihm als Ersatzmann den blinden Organisten Stanley (siehe Beilage) vorschlug, sagte er lächelnd: „steht nicht geschrieben, wenn ein Blinder den andern führt, fallen sie Beide in die Grube!?“ [2]) — Im Jahre 1753 leitete auch wirklich Smith die Oratorien und Händel spielte nur die Zwischenconcerte[3]), doch nahm er später seinen alten Platz wieder ein. — Gerade in diesen letzten Leidensjahren Händel's stand das Oratorium in voller

---

[1]) „Esther" war das erste englische Oratorium, welches Händel componirte, und zwar auf Wunsch des Herzogs von Chandos. Händel hielt sich damals (1720) auf dessen prächtiger Villa zu Cannons, neun engl. Meilen nördlich von London, auf, wo er als Nachfolger des Dr. Pepusch des Herzogs Capelle leitete. Die kirchlichen Aufführungen zu Cannons wurden bald so berühmt, dass es in den vornehmen Kreisen Londons Mode wurde, nach der kleinen Capelle Whitechurch zu Cannons zum Gottesdienst zu fahren. Esther wurde das erstemal am 29. August 1720 aufgeführt. Der Herzog zahlte Händel dafür 1000 £. Cannons, der prachtvolle Herzogssitz, der 230.000 £. kostete, verfiel nach und nach und wurde drei Jahre nach dem Tode des Besitzers (1747) um 11.000 £. versteigert. Von der ganzen Pracht blieb nur Whitchurch, jetzt die Pfarrkirche des Dorfes Edgware.

---

[1] *The celebrated Mr. Handel is arrived at his house in Brookstreet, Grosvenor sq., from Aix la Chapelle.* (*The Penny London Post from Dec. 7to 10., 1750.*)

[2] Händel vermehrte die Zahl der blinden Organisten, die vor, mit und nach ihm in England lebten, darunter Francis Linley, Green, Lockhart, Randles (in Wrexham), Thomas Grenville (der im Foundling-Hospital die Blinden mit Hülfe des Stanley'schen Apparates unterrichtete), John Gates, Sausome (Rotherham), John Purkis (geb. 1781, als Knabe der junge Händel genannt).

[3] Bekannt ist, welch' tiefen Eindruck es machte, als Beard im Oratorium „Samson“ die Arie „Tief dunkle Nacht! kein Tag, kein Licht“ sang, und man den Mann von Erz dabei erbleichen sah, der dieselbe Arie im vollen Besitz seiner Kräfte und seines Augenlichtes schrieb, und der nun selbst von Nacht umgeben war.

Blüthe, und Händel erntete endlich, nachdem er lange genug gesäet hatte.

Nach dem Tode des Meisters setzten Smith und Stanley die jährlichen Aufführungen in der Fasten fort. Smith dirigirte und Stanley accompagnirte an der Orgel und spielte zwischen den Abtheilungen Concerte.

Bis dahin war der Zutritt zu den Oratorien den weniger Bemittelten durch die höheren Eintrittspreise so gut wie verschlossen. (Ein Platz im Parterre oder einer Loge kostete ½ Guinee, die Gallerien 5. sh. und 3 sh. 6 p.) Im Jahre 1762 versuchte es zum erstenmal eine Gegenpartei unter Dr. Arne im Drury-Lane Theater [1], die Preise etwas herabzusetzen (7, 5, 3 und 2 sh.). Vom Jahre 1768 angefangen gab man dann auch Oratorien zu den gewöhnlichen Theaterpreisen (*at playhouse prices*).

Die in den Jahren 1764 und 1765 im Covent-Garden-Theater, wie gewöhnlich „auf Befehl Ihrer Majestäten“ (*by command of their Majesties*), gegebenen Oratorien waren folgende:

1764

März 7. *l'Allegro ed il Pensieroso*; Dryden's Ode; Orgelconcert von Stanley (jeden Abend).

„ 9. *l'Allegro* etc. (dieselben Werke).

„ 14. *Deborah*.

1765

Feb. 22. *Judas Maccabäus*, Orgelconcert von Stanley (jeden Abend).

„ 27. *Alexander's-Fest*; Krönungsanthem.

März 1. *Israel in Babylon*, aus Händel'schen

---

[1] Damals spielte bereits Dupuis, den Haydn sehr schätzte, Orgelconcerte zwischen den Abtheilungen der Oratorien.

März 16. *Nabal*[1], aus verschiedenen Werken Händel's zusammengestellt.
„ 21. *Nabal.*
„ 23. *Judas Maccabäus.*
„ 28. *Samson*, mit dem Originalmarsch[2].
„ 30. *l'Allegro ed il Penseroso.*
April, 4. *Judas Maccabäus.*
„ 6. *Deborah.*
„ 11. *Messias.*
„ 13. *Messias.*

Werken zusammen gestellt.
März, 6. *Samson.*
„ 8. *Judas Maccabäus.*
„ 13. *Israel in Aegypten*[3], mit zahlreichen Veränderungen u. Zusätzen von Händel.
„ 15. *Solomon.*
„ 20. *Samson.*
„ 22. *Judas Maccabäus.*
„ 27. *Messias.*
„ 29. *Messias.*

Parterre und Logis vereinigt, eine halbe Guinee; erste Gallerie 5 sh., zweite Gallerie 3 sh. 6 p. Gallerien um halb fünf Uhr, Parterre und Logen um fünf Uhr geöffnet; Anfang um halb sieben Uhr. *Vivant Rex et Regina.*

So hatte nun die Familie Mozart zum erstenmal Gelegenheit, Händel's Oratorien und namentlich seinen „Messias" zu hören, den bekanntlich Wolfgang im Jahre 1789 selbst bearbeitete.

---

[1] Der neue Text war von Dr. Morell, das Arrangement von **Smith.** Morell schrieb zu vielen Händel'schen Oratorien die Worte.

[2] Samson wurde zuerst am 18. Februar 1743 aufgeführt. Der ursprünglich für dieses Oratorium gesetzte Marsch machte später dem berühmteren Satze aus „Saul" Platz. (Siehe deutsche Händel-Ausgabe von Samson. Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

[3] „Israel in Aegypten" wurde zuerst am 4. April 1739 aufgeführt. Eine Partitur war bis dahin noch nicht im Druck er-

Der „Messias“ war seit seinen ersten Aufführungen in Dublin [1]) (13. April 1742) und in London (23. März 1743) bis zum Jahre 1750 in London nur noch sechsmal wiederholt worden; von da an aber mit steigender Theilnahme bis zum Tode Händel's 16mal in seinen Abonnement-Oratorien und für das gleich zu erwähnende Kinderspital 11mal. Der Messias war auch das letzte Oratorium, das Händel am 6. April 1759 selbst an der Orgel begleitete. Acht Tage darauf, Sonnabend den 14. April, war der Meister verschieden [2]). Im fol-

---

schienen. 1765 war eine Ausgabe von Israel angekündigt, wie er in Covent-Garden gegeben wird, die Chöre vollzählig, die Arien aus anderen Werken entlehnt (12 Arien und 14 Recitative aus Händel's Opern mit neu unterlegtem Text).

[1]) Ausführliches über Händel's Aufenthalt in Dublin gibt die Broschure: „*An account of the visit of Handel to Dublin by Horatio Townsend Esq. Barrister-at-law. Dublin, 1852.*“

[2]) Einen neuen Beleg für die Richtigkeit der Annahme dieses so oft bestrittenen Datums bietet die folgende Stelle eines Briefes aus dem bereits erwähnten Werke „*the Autob. and Corr. of M. Granville, Mrs. Delany, edited by Lady Llanoer,*“ vol. III, p. 549:

Mr. Smyth to Bernhard Granville Esq.
London, Ap. 17th, 1759

Dear Sir!

According to your request to me when you left London, that I would let you know when our good friend departed this life, on Saturday last at 8 o' clock in the morn died the great and good Mr. Handel. He was sensible to the last moment; made a codicil to his will on Tuesday, ordered to be buried privately in Westm. A., and a monument not to exceed 600 £. for him ....

Als Dr. Burney 1785 sein Werk *An account of the Musical Performances in Westminster Abbey* herausgab, fiel es ihm plötzlich ein, den Todestag Händel's von Samstag den 14. April auf den vorhergehenden Tag, Charfreitag, zu verlegen (*he ex-*

genden Jahre erlebte der Messias in London bis dahin die höchste Zahl von Aufführungen; er wurde siebenmal gegeben. Trotz dieser wachsenden Theilnahme (nur Judas Maccabäus und Samson erfreuten sich bei Händel's Lebzeiten einer gleichen Beliebtheit) erschien gerade dieses Oratorium erst spät im Druck. Eine Einladung zur Subscription (1½ Guinee) zur ersten vollständigen Partitur „mit Händel's nachträglichen Veränderungen" kündigten Randall und Abell (früher Walsh) erst am 23. März 1767 an (*Public Advertiser*).

In den Jahren 1764 und 1765 (1. Mai und 2. April)

---

pired on Friday the 13th 1759, and not on Saturday the 14th, as was at first erroneously engraved on his monument). Ueberzeugt, dass auf seinen Ausspruch hin man sich beeilen werde, die Aufschrift des Monumentes umzuändern, liess Burney auch gleich auf die von seinem Neffen ausgeführte und dem Werke beigelegte Zeichnung den neuen Datum beisetzen. Es heisst nun dort wörtlich:

Died on Good Friday, April XIII.

Nachbildungen des Monuments mit diesem Datum gingen auch auf andere Werke über, wie z. B. „Allgem. musik. Zeitung", Leipzig 1799, Taf. II. — Zum Ueberfluss ist noch in neuester Zeit in einem bereits abgeschlossenen Werke über Händel, im Vertrauen auf Burney's Gewissenhaftigkeit, die obige Inschrift, als zur Zeit wirklich bestehend, beibehalten. — Jeder Besucher der Westminster-Abtei kann sich nun aber überzeugen, dass die Inschrift nie geändert wurde und noch heute wie ursprünglich lautet:

George Frederick Handel Esq.
born February XXIII, MDCLXXXIV
died April XIV, MDCCLIX.

Wie Fr. Chrysander in seinem Werke über Händel, Bd. I, p. 9 authentisch nachweist, ist der Meister im Jahre 1685 geboren; es steht der Inschrift somit noch immer hierin wenigstens eine Berichtigung bevor.

finden wir die Aufführung des Messias auch erwähnt zum Besten einer Anstalt „zum Unterhalt und zur Erziehung ausgesetzter und hülfloser Kinder" (*Hospital for the Maintenance and Education of exposed and deserted young children*), gewöhnlich „*Foundling-Hospital*" [1] genannt. Für diese Anstalt, der sich Händel überhaupt wahrhaft grossmüthig annahm, hatte der Messias eine ganz besonders segenbringende Bedeutung. Die eilf Aufführungen desselben unter Händel, dann acht nach seinem Tode unter Smith (1760 — 1768) und neun unter Stanley (bis 1777) ergaben eine Einnahme von nahezu 10.300 £.!

Die beiden oben erwähnten Aufführungen in der Capelle der Anstalt (wie gewöhnlich um 12 Uhr Vormittags) dirigirte Smith; zwischen den Abtheilungen spielte Stanley Orgelconcerte, und vor und nach den Aufführungen waren die Schulzimmer für Jedermann geöffnet.

Unter den genannten Oratorien in Covent-Garden werden die aus Händel's Werken zusammengestellten auffallen.

Aehnliche Oratorien erschienen nämlich bald nach Händel's Tode von Arnold, Smith, Dr. Arne. So hielten sich einige Zeit: Nabal, Gideon, The Force of Truth (die Macht der Wahrheit), Israel in Babylon; Omnipotente, Redemption; besonders Letzteres, 1786 zuerst aufgeführt, wurde oft gegeben.

Die in den Jahren 1764 und 1765 weiter noch aufgeführten Oratorien, Oden und Serenaden waren folgende:

---

[1] Foundling-Hospital in Lamb's Conduit Fields, von Thomas Coram gegründet, wurde 1747 im Subscriptionswege erbaut.

Im Kings Theatre, Haymarket: The Sacrifice, Musik von Dr. Arne (Orgelconcert von Arne jun.); Hannah von John Worgan [1]), „Lieblingsschüler Geminiani's", wie ihn einmal Publ. Adv. nennt; I Pellegrini, la Passione, von Jomelli (zu einem wohlthätigen Zweck); Judith, von Dr. Arne. Jedes dieser Oratorien dirigirte Giardini und spielte dabei ein Violinconcert. Soli sangen die Damen Mingotti, Scotti, Young und die Herren Giustinelli, Peretti, Tenducci.

Zum Besten des *Musical Fund* wurde in demselben Theater in beiden Jahren Israel in Babylon (oder *the force of truth*) aufgeführt, „aus Händel's Werken eigens für diese Gelegenheit zusammengestellt" (von Smith). Concerte spielten dabei Paxton (Cello), Pinto (Violin) und 1765 Mr. Fisher (Violin — „mit Genehmigung des Right Hon. Lord Tyrawley").

Im kleinen Theater Haymarket: Acis e Galatea, von Händel und eine Serenade the Choice of Apollo, von Yates.

Im Saale Spring-Gardens (St. James's): Antigono,

— Dr. Burney und Sign. Giardini hatten einige Zeit die Absicht, mit den Schülern der Anstalt eine Musikschule (*Academy of music*) zu gründen, der Plan wurde jedoch bald wieder aufgegeben. (Eine Satyre darauf erschien in Joel Collier's [John Bicknal] „*Musical travels*".)

[1]) Ein zweites Oratorium „Manasseh" von Worgan wurde 1767 aufgeführt. Dr. John Worgan, geb. um 1730 zu London, folgte Gladwin als Organist in Vauxhall, für das er viele Gesangsachen schrieb. Von seinen Oratorien behauptete der Tagswitz, dass ihr erhabener Styl auch die tiefste Auffassungsgabe zu Schanden mache. Seinen „*lessons*" war ein Notabene beigefügt, den Spieler ersuchend, verschiedene scheinbare Fehler und Verletzungen der Harmonie und Melodie „in Rücksicht ihrer Effecte" zu entschuldigen. Worgan starb 1790.

nach Metastasio's Oper, in Form eines Oratoriums. Musik von Berg [1].

Auch in den Musiksälen der bedeutenderen Volksgärten wurde die erstere Musikgattung gepflegt. So gaben Miss Brent und Sign. Tenducci zu ihrem Benefice im Ranelagh „Samson", die Krönungshymne und einzelne Chöre aus Acis e Galatea, Messias etc. — In Mary-le-bone wurde eine Ode von George Berg und eine Serenade Solomon von Dr. Boyce [2] aufgeführt.

Eine besondere Erwähnung verdient endlich noch die durch eine Reihe von Jahren wiederholte Aufführung des Oratoriums Ruth, zum Besten des Lock-Hospitals, in der Capelle daselbst, nahe Hyde Park Corner. — Hier sangen Beard, Tenducci, Champness und die Damen Brent, Whright, Young; der Componist selbst, Giardini, dirigirte und spielte Violinconcerte.

Die erste Aufführung dieses Oratoriums fand am 15. April 1763 statt; damals war es angekündigt: Theil I von Avison;

---

[1] George Berg, Organist, ein Deutscher, ist in den 60ger Jahren wiederholt als Componist für Clavier, Orgel und Gesang genannt. 1763—1765 erscheint er auch unter den Preisgekrönten des Catch-Club.

[2] Dr. William Boyce, geb. 1710 zu London, ist der Herausgeber des glänzend ausgestatteten Werkes in drei Bänden: *„Cathedral Music being a collection in score of the most valuable and useful Compositions for that service, by the several English Masters of the last two hundred years. The whole selected and carefully revis'd by Dr. William Boyce."* – Boyce war seit 1736 Organist und Componist der königl. Capelle und wurde 1755 zum *Master of the Kings Band* ernannt. Seine Compositionen für Kirchen- und Kammermusik waren seiner Zeit geschätzt, darunter die oben erwähnte Serenata „Solomon", 12 Sonaten für Clavier, die Operette *„the chaplet"* etc. Er starb 1779.

Theil II von **Giardini**; Theil III von Dr. **Boyce**. Da Letzterer erkrankte, schrieb Avison auch den dritten Theil. Im Jahre 1765 hatte Giardini den letzten und 1768 auch den ersten Theil, also das ganze Werk componirt, welches von da an bis zu Ende des Jahrhunderts fast jährlich zum Besten des obigen Spitals aufgeführt wurde. Es sangen darin fast alle namhaften Sänger und Sängerinnen; u. a. Sign. **Guadagni** (1770), die Schwestern **Linley**, **Abrams** (1773—1780), Sga. **Galli** (1773/74), **Davies** (1774), Sign. **Rauzzini**, (1776), **Tenducci** (1779), Mad. **Mara** (1787), **Banti** (1799).

Das Oratorium Ruth war vorzugsweise seiner gefälligen Melodien wegen beliebt. Der Ausdruck des Erhabenen fehlt ihm gänzlich [1]). Die Harmonie ist mager und eckig, wie denn überhaupt Giardini nicht stark in der Theorie war. Als man Dr. Boyce erzählte, Giardini mache sich anheischig, die Regeln der Composition in zwanzig Lectionen zu lehren, erwiderte er: „Das, was **er** weiss, kann er auch in zehn Lectionen lehren.“ Ausführliches über Giardini, der unausgesetzt von 1751 bis 1783 in England lebte und es noch einmal 1789 besuchte, gibt die Beilage.

---

[1]) A B C Dario (p. 22) sagt über das Oratorium: *„of his Oratorio we are constrained to speak of it (after those of the immortal Handel) as a pretty Italian lustring compared with English brocade.“*

C.

CONCERTE.

Oeffentliche Concerte wurden in London zuerst von John **Banister**[1]) in den 70ger Jahren des 17. Jahrhunderts eingeführt. Banister dirigirte das damals aus 24 Violinspielern bestehende Orchester König Charles II.[2]). Die Concerte wurden in Banister's Haus, damals „Musikschule" genannt, gegeben, einem grossen Saale in Whitefryars, nahe Temple Bar. Die sehr verschämten Musiker sassen dabei in einer erhöhten Loge hinter Vorhängen. Rings um den Saal waren nach Art der Ale-houses Sitze und schmale Tischchen angebracht; der Eintrittspreis war 1 Schilling, der Anfang täglich um 4 Uhr (London gaz. 1672). Anzeigen dieser Concerte finden sich bis 1778; ein Jahr später starb Banister.

---

[1]) John **Banister**, der erste bedeutendere Violinspieler Englands, folgte 1663 Thomas **Baltzar** als *leader* der Hofmusik. Charles II. sandte Banister nach Frankreich, sich noch mehr zu vervollkommnen. Bei seiner Rückkehr fiel er in Ungnade, weil er behauptete, englische Violinen seien besser als die französischen. Louis **Grabu**, ein Franzose, wurde sein Nachfolger.

[2]) Unter Henry VIII. (um 1526) bestand die königl. Hofmusik (*the State band*) noch aus 15 Trompeten, 3 Lauten, 3 Stockgeigen (*rebecks*), 3 Tambourins, 1 Harfe, 2 Bratschen, 4 Trommeln, 1 Querpfeife und 10 Posaunen (eigentlich „*sackbuts*").

Diesen Concerten schlossen sich unmittelbar 1678 John Britton's Club- oder Privatconcerte an.

John Britton, der musikalische Kohlenmann, war eine bekannte Persönlichkeit in den Strassen Londons, in denen er seine kleinen Kohlen (*small coals*), feil bot und nebenher Bücher, Musikalien und Instrumente aufkaufte und Abends zu Hause seiner Neigung zur Musik lebte, sein Lieblingsinstrument die Gambe spielte, und selbst Generalbass studirte. Er ging aber noch weiter und arrangirte in seinem Hause in Clerkenwell Concerte, die 36 Jahre lang bis zu seinem Tode wöchentlich an Donnerstagen stattfanden. Der jährliche Subscriptionspreis sammt Kaffee *„at a penny a dish“* war 10 sh. — Eine Treppe an der Aussenseite des Hauses führte in den Musiksaal, der sich über dem Kohlenlager befand. Schmal und niedrig wie der Saal war, wurde er doch von den angesehensten Ständen besucht. Wer von Musikern bekannt werden wollte, fand hier dazu die beste Gelegenheit. Matthew Dubourg [1]), damals ein Knabe, geigte hier, auf einen Stuhl postirt, Corelli wacker drauf los. Dr. Pepusch spielte Clavier und Händel phantasirte auf der kleinen Orgel. Th. Britton wurde das Opfer eines unzeitigen Scherzes. Dem abergläubischen Manne mahnte ein Bauchredner „Thomas Britton, geh' heim, du musst sterben!“ Drei Tage darauf am 15. September 1714, war Britton verschieden. Der wunderliche Mann wurde zweimal von J. Woolaston gemalt. Jenes Porträt, welches Sir Hans Sloane kaufte, befindet sich im British Museum.

---

[1]) Matthew Dubourg, geb. 1703, war ein Schüler Geminiani's und wurde 1728 zum *Master of Her Majesty's Band of Music in Ireland* ernannt, nachdem sein Meister diese ihm angebotene Stelle ausgeschlagen hatte. Er trat häufig abwechselnd in Dublin und London auf. In letzterer Stadt starb er 1767.

Beide Porträte erschienen auch im Stich. Ein Verzeichniss der hinterlassenen Bibliothek brachte Hawkins, *Hist. of Music*, Vol. V, p. 76.

Die bedeutenderen Musiker Londons, die Vorliebe des Publicums für die bestehenden Concerte wahrnehmend, vereinigten sich 1680, liessen einen Saal in York Buildings in Villiers street bauen und veranstalteten Concerte unter dem Namen „*Music-Meeting*", deren noch in den 90ger Jahren erwähnt wird. So kündigte die „London Gazette" 1692 für diese Concerte das Auftreten einer italienischen Sängerin an (*the Italian lady, that is lately come over, that is so famous for her singing*). Es war dies Sga. Margarita del Epine, die später Dr. Pepusch heiratete. Ohne Wahl und Ordnung abgehalten, gingen diese Concerte bald darauf ein. (Auch eine versuchte Wiederaufnahme derselben durch Clayton, Hayn und Dieupart, die im Jahre 1710 durch Händel's Auftreten ihren Einfluss im Opernhaus verloren hatten, blieb ohne Erfolg.)

Vom Jahre 1693 angefangen erschienen auch öfter Ankündigungen von Privatconcerten, z. B. *Seignor Tosi's Consort of Musik*, jeden Montag im Winter (1693); Nicola Mattei; Mrs. Champion in Lincoln's-Inn-play-house (1703), *a lesson on the Harpsichord*. Zu gleicher Zeit trat in demselben Jahre auch die später in der Oper bewunderte Mrs. Tofts auf und sang englische und italienische Lieder. Sie war die erste englische Sängerin, die auf einer Bühne erschien, und wurde eine Rivalin der Marg. del Epine.

Neben den bereits genannten geschlossenen Vereinen ging es mit den Concerten, von Privatpersonen veranstaltet, nur langsam vorwärts. Einer der bedeutendsten Tonkünstler, Francesco Geminiani[1]), der seit 1714 in London lebte, spielte nur selten öffentlich; um 1731 gab er im Hickford-Saal Subscript.-Concerte und versuchte später, nach Art der Pariser *Concerts spirituels* [1]) ähnliche Concerte in London einzuführen. In dem genannten Saale waren unter Festing seit 1739 bis zu dessen Tode, 1754, ebenfalls Subscriptions-Concerte.

---

[1]) F. Geminiani, der berühmte Violinspieler, geb. zu Lucca um 1666, gab in England seine besten Werke heraus, spielte aber nur selten öffentlich. Auf seine Veranlassung wurde

Die in den 40ger Jahren, unmittelbar vor Giardini's Auftreten, in Concerten am häufigsten genannten Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten waren: Beard, Lowe, Sga. Frasi, Miss Turner, Mrs. Arne, Clive; die Violinspieler Festing, Clegg, Dubourg, Collet, Brown, Veracini, Carbonelli, Pasquali; Cervetto, Caporale (Cello); Simpson, San Martini und dessen Schüler Th. Vincent (Oboe); Weideman, Balicourt (Flöte), Miller, Hebden (Fagott); ausser Händel die Organisten Kelway, Stanley, Keeble, Gladwin, Worgan etc.

Concerte in den Jahren 1764 und 1765.

Die Abonnement-Concerte unter Frau Cornelys in Carlisle-House; das erste Concert von Bach und Abel in Spring-Gardens; die Mittwochs-Subscript.-Concerte unter Bach und Abel; zuerst in Carlisle-House, später in Almack's und 1775 endlich in den neu erbauten Hanover-square-rooms. — Die Virtuosen Abel — Barthelemon — Th. Pinto — Baumgarten — Fisher — J. Crosdill — J. Cervetto — Siprutini — Gordon — Cirri — Graziani — Paxton — Tacet — Florio — Vincent — Evans — Parry — Miss Davies — Mrs. Chazal — Sga. Frasi. Der Componist Paradies.

So wie im Jahre 1751 das Concertwesen London's durch das Auftreten Giardini's einen Aufschwung erhielt, sollte 14

Händel zum Hofconcert zugezogen, da Geminiani erklärte, nur dieser wäre fähig, ihn zu begleiten. 1761 besuchte er seinen Schüler Dubourg in Dublin, wo er am 17. September 1762 starb.

[1]) Die *Concerts spirituels* wurden 1725 von Philidor in Paris gegründet und im sogenannten Schweizersaale in den Tuillerien abgehalten.

Jahre später durch die „Bach-Abel“ Concerte abermals in dieser Richtung ein Schritt vorwärts geschehen.

Die schon früher erwähnte Frau Cornelys (siehe Beilage) hatte 1762 in Carlisle-House, Soho square, Subscr.-Concerte arrangirt, die noch 1764 von Cocchi dirigirt wurden. Die einflussreiche Bedeutung dieser Concerte beginnt aber erst im folgenden Jahre, wo dieselben zum erstenmal unter abwechselnder Direction von J.C. Bach, Musikmeister der Königin und deren Kammermusikus C. F. Abel, angezeigt sind.

Bach und Abel gaben bereits 1764, 29. Februar, im Saale Spring-Gardens, St. James's Park, ein Concert, in dem eine neue Serenata in zwei Abtheilungen von Bach und mehrere neue Instrumental-Compositionen von Abel aufgeführt wurden.

Beide vereinigten sich nun mit Frau Cornelys und gaben in Carlisle-House, Soho sq. 1765, am 23. Januar, das erste ihrer viel genannten Concerte, die durch eine Reihe von Jahren für die musikalischen Kreise London's tonangebend wurden. Jährlich fanden 15 dieser Concerte statt; der Subscriptionspreis war für Herren fünf, für Damen drei Guineen. So lange die Concerte in Carlisle-House abgehalten wurden, hiessen sie wohl auch „Soho-square-Concerte“; 1768 — 1773 war das Local Almack's Saal, 1774 noch einmal Carlisle-House, bis sie endlich im Jahre 1775 in die von dem Tanzmeister Sign. Gallini neu erbauten Concertsäle „*Hanover square-rooms*“[1]) genannt, übersiedelten. Das erste Subscript.-Concert in jenem

---

[1]) Der Boden, auf dem die Hanover sq.-rooms (jetzt Queen's Concert-Rooms, Han. sq.) gebaut wurden, hiess einst Mill Field. Am 28. Januar 1774 kauften John Andrea Gallini, J. C. Bach und Ch. F. Abel die vordem bestandenen Wirthschaftsgebäude

Jahre, am 1. Februar, war auch das erste Concert, das überhaupt in diesen, noch heute so oft genannten Sälen stattfand.

Schon damals ertönten hier Haydn's Symphonien; der Violinspieler W. Cramer von Mannheim, eigens dazu von Bach eingeladen, trat hier auf; die Cellisten Crosdill und Cervetto, der Oboist Fischer, der ältere Florio, Flötist, der Clavierspieler Schröter und natürlich Bach und Abel selbst wechselten in Concert-Vorträgen mit Sologesängen, unterstützt von Tenducci, Ansani, Sga. Giorgi (später Mad. Banti), Mrs. Weichsel etc.

Dennoch begann der Stern dieser Unternehmung zu Ende der 70ger Jahre zu bleichen. Neue Concerte tauchten von allen Seiten auf und machten das Publicum in seinen Ansprüchen immer wählerischer. Noch unterstützte die Concerte der eifrige Musikdilettant Lord Abingdon grossmüthig, bis der unerwartete Tod Bach's auch ihr Ende herbeiführte. (Das letzte Concert unter Bach und Abel fand am 9. Mai 1781 statt.)

Wohl setzte Abel die bereits angekündigten Concerte noch in der Saison 1782 allein fort und suchte dieselben so interessant wie möglich zu machen [1]. „Er verspreche", sagt

---

von dem Besitzer, Lord Wenmann. Der Erstgenannte hatte den halben, die beiden Anderen je ein Viertel Antheil. 1776 kaufte Gallini auch deren Antheil und liess die *Assembly Rooms* in der Art herrichten, wie sie bis 1804 bestanden. Zeitgemäss verschönert und erweitert, wurden die Säle im Januar 1862 unter dem jetzigen Eigenthümer R. Cocks eröffnet, und feierte die *Philharmonic Society* darin das Fest ihres 50jährigen Bestehens.

[1] Abel hatte die Fortsetzung der Concerte „zu seinem Vortheil und zu dem der Witwe seines verstorbenen würdigen Freundes J. C. Bach" angezeigt. Die Witwe Bach's jedoch lehnte Abel's „edelmüthiges Anerbieten" auf den Rath ihrer Freunde dankend ab.

das Programm, „jeden Abend neue Compositionen aufzuführen und habe zu diesem Zweck mit bedeutenden Unkosten und Mühen die neuesten Werke der besten Meister Europas, wie Haydn, Boccherini, Ditters, Cambini, Stamitz u. A., erworben." Doch die Zeit dieser Concerte war abgelaufen und bereits tauchte ein neues grösseres Unternehmen: die *„professional concerts"* (Concerte der Fachmusiker) auf.

Die italienische Oper wird Gelegenheit geben, über Bach mehr zu hören.

Abel, der letzte Gambenspieler von Bedeutung, lebte 28 Jahre lang in England, als Virtuose, Componist und Lehrer gleich geschätzt. (Ausführliches über ihn siehe Beilage.)

Die **Gambe** (Kniegeige, ital. *Viola da gamba*, franz. *basse de viole*), wurde gleich dem in Form und Bauart ähnlichen Violoncello mit den Knieen gehalten. Ihre sieben Saiten waren in D, G, c, e, a, d, g, gestimmt. Trotzdem der Ton als roh, näselnd geschildert wird und nur durch die geschickteste Behandlung Interesse zu erwecken vermochte, wurde das Instrument von vielen Künstlern und Dilettanten, unter denen selbst Frauen, namentlich auch in England, als Lieblingsinstrument gepflegt. Händel benutzte das Instrument noch im Orchester neben der Violetta marina, Theorbe, Laute, Cornet etc., wie ja auch J. Seb. Bach für dasselbe Mehreres componirte [1]. Dagegen hasste Henry Purcell die Gambe geradezu und liess sich, um einen Freund mit dessen Gamben-Vorliebe zu necken, ein scherzhaftes Eulogium darauf schreiben, das er in Form eines dreistimmigen Round in Musik setzte. Um 1730 wurde die Gambe durch das Violoncello aus dem Orchester verdrängt und hielt sich noch gegen 70 Jahre als Soloinstrument.

---

[1] Drei Sonaten für Clavier und Viola da gamba enthält der ~~erste~~ 9te Band der grossartigen Ausgabe Bach'scher Werke (Bach-Gesellschaft zu Leipzig, Breitkopf & Härtel). Ein Concert für 2 Violen, 2 Gamben, Cello und Contrabass ist in der Peter'schen Sammlung erschienen. Dieses Concert, so wie eine Sonate für Clavier und Viola da gamba, wurden 1865 zu Leipzig in den Abendunterhaltungen für Kammermusik aufgeführt (die Gambe durch ein Violoncello ersetzt). — Unter die früheste Musik für

Mit Abel zugleich trat in den 60ger Jahren in London der Cellist **Claget** auch als Gambenspieler auf. 1760/61 gab eine oft genannte Miss **Ford** Concerte, in denen sie Viol da Gamba, Laute, *musical glasses* spielte, dazu selbst componirte Hymnen sang und obendrein die Guitarre tractirte. (In ähnlicher Weise trat in London schon 1723 eine Mrs. Sarah **Ottey** als Virtuosin auf der Gambe, Violine und dem Clavier auf.) Unter den besten Gambenspielern, die sich in England hören liessen, war Anton **Lidl**, ein Deutscher, der auch auf dem Baryton Concerte gab. (Er trat im Jahre 1778 zum erstenmale auf.) Einer der letzten Virtuosen auf der Gambe war **Dahmen**, der mit den beiden Leander im Jahre 1799 im King's Theater ein von ihm componirtes Trio für Viol da gamba und zwei Waldhörner spielte.

Unter den Violinspielern, die in den Jahren 1764 und 1765 genannt werden, sind ausser Giardini namentlich noch **Barthelemon**, **Baumgarten**, **Pinto** und der damals noch jugendliche J. A. **Fisher** zu erwähnen.

Barthelemon, den fast alle Biographen erst 1766

Viol da gamba gehört eine 1606 zu London von John Bartlett herausgegebene Sammlung „*A book of ayres with a triplicitie of musicke, where of the first part is for the lute or orpharion, and the viol da gamba and four parts to sing. The 2d is for trebles to sing to the lute and viole; the 3d part is for the lute and voyce, and the viol da gamba.*“

in London auftreten lassen, lebte daselbst 44 Jahre und bildete viele Schüler. Er war der treue Dolmetsch Corelli's. Baumgarten wurde namentlich seiner theoretischen Kenntnisse halber sehr geschätzt. **Pinto**, einem gebornen Talente, fehlte der Ernst des Studiums; statt dem Bogen schwang er nur zu häufig die Reitpeitsche. **Fisher** endlich verdient der Erwähnung, namentlich durch seine spätere Heirat mit Sga. Storace.

Ueber jeden der genannten Virtuosen gibt die Beilage Ausführlicheres.

Eine ganze Reihe von Violoncellisten tritt uns nun entgegen, die sich alle in den Jahren 1764 und 1765 hören liessen. London, das bis in die 50ger Jahre von Cellisten nichts Besseres hörte, als die mehr oder weniger rauhe Spielart eines Caporale, Hebden, Abaco, Pasqualini, Cervetto sen., sah nun zu gleicher Zeit zwei jugendliche Talente aufblühen, **Crosdill** und den jüngern **Cervetto**, die beide eine Reihe von Jahren eine Zierde der Concerte, Oper und musikalischen Vereine werden sollten.

John Crosdill, ein Engländer von Geburt, spielte 1764, neun Jahre alt, im Concert Siprutini's ein Duo für zwei Celli. Seine spätere Ausbildung verdankte er dem berühmten Cellisten Jean Pierre **Duport**. Crosdill hatte den Herzog von Rutland zum Gönner und nannte den Lord Viscount Fitzwilliam [1]), einen der Directoren der *Concerts of ancient musick*, seinen intimen Freund. Der sehr beliebte Virtuose wurde

---

[1]) Lord Viscount **Fitzwilliam** stiftete die bekannte Fitzwilliam-Bibliothek auf der Universität Cambridge. Dieselbe besteht aus einer werthvollen Sammlung M. S. Musik der berühmtesten italienischen Meister. Vincent Novello hat einen Theil davon im Druck veröffentlicht.

1782 Kammermusikus der Königin Charlotte und bald darauf Lehrer des Prinzen von Wales. Crosdill wirkte in den angesehensten musikalischen Vereinen mit und obwohl er in der Lage war, sich zeitlich in's Privatleben zurückziehen zu können, blieb er doch der Kunst ein treuer Anhänger. Er und Cervetto traten häufig zusammen mit einem Duo für zwei Celli auf, welches Abel für die friedlichen Nebenbuhler componirt hatte. Crosdill starb, 70 Jahre alt, im October 1825 und vermachte der *Roy. Society of Musicians*, deren Mitglied er über 50 Jahre war, 1000 £. — Zu seinen Schülern zählte er auch den bei Haydn genannten Robert Lindley [1].

Der erwähnte Cellist James Cervetto trat 1765 mit seinem Vater im Concert des Harfenspielers Parry auf. Sechs Jahre älter als Crosdill, war er seinem Vater schon als Knabe im Spiel überlegen; er hatte nicht das Feuer und die Geläufigkeit Crosdill's; dafür aber war sein Spiel zarter und hatte mehr Ausdruck. Cervetto spielte zum erstenmal öffentlich im Jahre 1760, damals eilf Jahre alt, im Concert der jungen Schmähling, der später als Sängerin berühmten Mara. 72 Jahre lang war Cervetto Mitglied der *Royal Soc. of Musicians*. Er starb im Februar 1837, 88 Jahre alt. Ein noch höheres Alter erreichte dessen Vater [2].

Der Violoncellist Siprutini, mit der Familie Mozart später näher befreundet, gab am 3. Mai 1764 ein Concert in Hickford's room, wobei er auch, wie wir gesehen, ein Duo mit dem jungen Crosdill spielte. In den 70ger Jahren führte er oft mit Crosdill und Cervetto ein von ihm componirtes Trio für drei Celli auf[1].

---

[1] Nach Andern war Cervetto jun. der Lehrer Lindley's.

[2] James Cervetto der Vater, geb. 1682 in Italien, starb 1783 zu London. Er kam 1738 nach England und war einer der ersten, die das Violoncello in Aufschwung brachten, obwohl sein Ton rauh und sein Spiel unbedeutend war. Zu Garrick's Zeiten spielte er im Orchester von Drury-lane Theater, wo er seiner langen Nase wegen die Zielscheibe des Witzes der Gallerie wurde. Der Zuruf „*Play up nosey*" hatte sich noch bis in's Jahr 1837 erhalten.

Noch vor Siprutini war am 1. Mai im Concert der Sängerin Sga. Frasi der Cellist **Gordon**, Sohn eines Geistlichen von Norfolk, aufgetreten. Derselbe betheiligte sich später an der Leitung der italienischen Oper.

Am 16. Mai trat ferner im Concert des Violinspielers Marella der aus Italien angekommene Cellist **Cirri** zum erstenmal auf.

J. Baptist Cirri war der Sohn des Capellmeisters Ignaz Cirri an der Cathedrale zu Forli. Fétis gibt in seinem Dictionaire verschiedene Werke von Cirri an, die zu Florenz, Paris, London und Venedig erschienen sind. Derselbe liess sich in London bleibend nieder; noch 1776 ist sein Name mit einem Preis-Canon „*nos autem gloria*" vom Catch-Club erwähnt.

Wieder einige Tage später, am 22. Mai, trat abermals ein Cellist, Sgn. **Graziani**, in einem eigenen Concerte auf, in dem sogar der nun seltener gehörte Giardini ein Violinconcert spielte. Wie wir später sehen werden, hätte auch „Master Mozart" in diesem Concert das erstemal in London auftreten sollen, war aber durch Unwohlsein daran verhindert.

Noch sei endlich des Cellisten **Paxton** erwähnt, der sich im März 1764 im Concert des Componisten Yates hören liess.

---

[1] In einem Concert des Cellisten **Hebden** (der auch Fagott blies) wurde 1749 u. a. ein Concertstück für fünf Celli, componirt von Sign. dall' Abaco, gespielt.

William Paxton gab viele Compositionen für Cello heraus, worüber mehr bei Fétis. In den Jahren 1779 und 1780 erhielt er auch zwei Preise für Canons vom Catch-Club. Als Solospieler ist er noch im Jahre 1786 erwähnt[1].

Es folgen nun die Flötisten Tacet und Florio, die Beide wenige Jahre früher in London aufgetreten waren, um es nicht wieder zu verlassen.

Die Flöte („*german flute*“, wie sie genannt wurde, so wie das Waldhorn „*french horn*“) erfreute sich in England besonderer Beliebtheit. Zahlreiche Soli und Duetten erschienen für dieselbe in den 40ger Jahren von Weidemann (der 1726 nach England kam und daselbst 1782 starb), von William de Fesch, Teleman, Vinci, Lewis, C. A. Granom u. A. In den 50ger Jahren waren Flöten-Virtuosen aus der Capelle des Königs von Preussen zugereist. Kocbitz und Kottowski (Schüler von Quanz) führten vorzugsweise Musik ihres Königs auf (Flötenconcerte, ein Pastoral „Charlottenburg Festigliante“ etc.).

Joseph Tacet[2], der 1756 zum erstenmal auftrat, hatte viele Fertigkeit auf der Flöte, wenn auch nicht grössere als Florio; Letzterer übertraf ihn aber an Weichheit und Anmuth des Tones. (A B C Dario, p. 45.)

---

[1] Ein Bruder, Stephen Paxton, gewann 1779—1785 fünf Preise im *Catch-Club*. Er starb 1787.

[2] Eine um 1770 gemachte Verbesserung in der Construction der Flöte fand auch in Deutschland Anklang. Die „Berl. Mus. Zeitung“, 1793, sagt darüber: „Der häufigen Klage über die Unzuverlässigkeit der Klappen ist dadurch abgeholfen, dass sie, nach einer in Deutschland noch sehr wenig bekannten Erfindung des Engländers Tacett, ganz ohne Leder verfertigt sind, und das mit Silber ausgefütterte Loch durch einen genau passenden Propfen von Zinn verschlossen wird. — Bei den Flöten nach der neuesten englischen Art werden für den angegebenen Preis durchgehends Tacett'sche Klappen angebracht.“

Pietro Grassi Florio, einst Mitglied der Dresdner Capelle, trat in London im Jahre 1760 das erstemal auf und wurde später besonders in den „Bach-Abel" Concerten neben den besten Virtuosen genannt. Seine letzten Lebensjahre waren traurig. Verstimmt über seines Sohnes Lebensweise, die viel von sich reden machte (sein Verhältniss mit der Sängerin Mara), überliess er sich ganz seinem Hang zum Trunke und wurde unfähig, seinen Posten im Orchester der italienischen Oper länger zu versehen. Eine Collecte, für ihn veranstaltet, reichte gerade aus für seine letzten Lebenstage und ein anständiges Begräbniss. Er starb am 20. Juni 1795. „*Spirit of Harmony! a long farewell!*" ruft Europ. Magazine aus (Oct. 1795), den armen Florio besingend, „der so oft Mrs. Sheridan [1] zu Händel's Arie *sweet bird* begleitete, und ihr nun so bald im Tode nachfolgte."

Auch die Oboe war ein beliebtes Instrument. Händel, der in seinem Orchester den tüchtigen Galliard [2] hatte, gab 1734 seine berühmten Oboeconcerte heraus, von denen besonders häufig das zweite und vierte gespielt wurde, letzteres lange unter dem Namen „*Orchestra Concerto*" [3] bekannt. Unter den Oboisten der 60ger Jahre sei wenigstens Rich. Vincent genannt, der durch Jahrzehnte in Concerten, in

---

[1] Eliza Sheridan, Frau des berühmten Lustspieldichters, war eine Tochter des Componisten Thomas Linley. Sie trat mit ihrer Schwester Maria in den 70ger Jahren als Oratoriensängerin auf und wird sehr gerühmt. Bekannt ist die reizende Erzählung ihrer romantischen Heirat in Moore's „*life of Sheridan*". Sie starb den 28. Juni 1792.

[2] John Ernest Galliard, Oboist, geb. um 1687 zu Zell, kam im Gefolge des Prinzen Georg von Dänemark nach England. Er starb 1749.

[3] Wegen der reichen Verwendung des Orchesters öfter auch „Symphonie" genannt.

Vauxhall und Covent-Garden Theater spielte. Er war im Jahre 1701 geboren und ein Schüler von Giuseppe San Martini, der in London im Jahre 1723 zum erstenmal auftrat.

Thomas Vincent, der Sohn, spielte mit seinem Vater auch bei den Musikfesten zu Worcester und Hereford. 1765 betheiligte sich Vincent nach Giardini an der Leitung der italienischen Oper, war aber nicht glücklicher damit wie seine Vorgänger. Er starb, „der älteste Musiker in den Orchestern von Vauxhall und Covent-Garden", am 10. August 1783, bis zu seinem Ende eine ungewöhnliche Geistesfrische bewahrend. (Gentl. mag. 1783.)

Die Harfenspieler **Evans** und **Parry** gaben 1764 und 1765 im kleinen Haymarket Theater Concerte. **Evans**, der auch auf der *triple-harp* spielte, wird von 1759 bis in die 80ger Jahre häufig genannt. **Parry** erscheint schon vor dem Jahre 1750 und übernahm somit gewissermassen **Powell's** Stelle, der unter Händel spielte. 1764 trat **Parry** mit seinem Sohne auf und spielte Händel's Krönungsanthem und wällische und schottische Lieder mit Variationen, für zwei Harfen bearbeitet. 1765 spielte er eine Harfencomposition von Bach, „*chief musician to Her Majesty*", wie er hier zum erstenmal betitelt wird. Zwei Jahre zuvor trat Parry auch mit seinem Schüler **Bromley** auf, einem blinden Knaben, der in den 70ger Jahren mit Evans zusammen concertirte. Aber auch Parry war blind, und als in späteren Jahren der seit seiner Kindheit erblindete Organist **Randles** aus North-Wales seine kleine Tochter, das kaum dreijährige Wunderkind¹),

---

¹) Die kleine Bessi (Elize) zeigte schon, 16 Monate alt, Musiksinn, und spielte, zwei Jahre alt, noch ehe sie sprechen konnte, öffentlich ein „entsprechendes" Musikstück auf dem Clavier. Der Vater brachte sie nach London, wo sie sich am Hofe producirte. Sechs Jahre alt, spielte sie Dussek'sche Sonaten.

dem königl. Hof vorführte und der König ihn fragte, wer ihn unterrichtet habe, und jener Parry nannte, rief der König verwundert: „Parry? Ha! der war ja auch blind. Ich erinnere mich seiner sehr wohl: er und sein Sohn spielten mir oft vor etwa dreissig Jahren Händel's Musik auf zwei wällischen Harfen.“ Parry spielte im Jahre 1767 in einer Reihe von Morgenconcerten zum erstenmal die **wällische** Harfe; 1775 trat dann Mr. **Jones** als „Professor der verbesserten wällischen Harfe“ auf.

Sehr beliebt war in den 60ger Jahren in London *the musical glasses*, eine in mehreren Reihen zusammengestellte Anzahl Gläser, die je nach der Höhe des Tones mit mehr oder weniger Wasser gefüllt, durch Streichen der Finger am Rande des Glases zum Klingen gebracht wurden. Aehnliches berichtet schon „G. P. Harsdörfer's math. und philos. Erquickstunden“, Nürnberg, 1677, 2. Th., p. 147 [1]. So beschränkt diese Spielerei war, traten doch immer wieder Einzelne damit

---

Zwei Jahre später gab sie in Hanover-sq.-room ein Concert, in dem die Catalani sang. Sie spielte später auch Harfe, Orgel, nahm noch Unterricht bei Kalkbrenner und siedelte sich endlich in Liverpool an, wo ihre Spur sich verliert.

[1] Gefässe durch Füllung mit Wasser abzustimmen und die Töne durch Anschlagen hervorzubringen, war noch früher und in fernen Landen bekannt. So berichtet ein Gesandter des Herzogs von Holstein aus Persien im Jahre 1637: „*While we were busy in eating plantifully of the delicious fruits and preserves that were brought in, we were also diverted with music and dancing; in the first of which Elias Beg, second brother to Seferas Beg, excelled above the rest; for he not only gave us several tunes upon the Tamora, or Persian Lute, but also, by striking with two little sticks upon seven Porcelain cups, full of water, made them accord with the Lute*“. (*The London Chronicle, March 1764.*)

auf (in den 60ger Jahren wiederholt Parry d. j., Largeau, Wilkinson, Miss Ford und Lloyd, Schumann und einst sogar Gluck [1]).

Benjamin Franklin benutzte die Idee, stimmte die Gläser statt durch Wasser, durch Schleifen ab und vereinigte sie in passender Form. So schuf er gleichsam ein neues Instrument, dem er in einem Briefe an den Pater Beccaria in Turin (13. Juli 1762) den Namen „*Harmonica*“ beilegte [2]).

---

[1] Es war zur Zeit, als sich Gluck in London befand und daselbst seine Opern „La Caduta de Giganti“ und „Artamene“ aufführte. Das merkwürdige Curiosum von Concertanzeige, wobei sich Gluck sogar als Erfinder des genannten Instrumentes nennt, lautet: „*At Mr. Hickfords great Room in Brewer's street on Monday, April 14, Signor Gluck, Composer of the Operas, will exhibit a Concert of Musick by the best performers from the Opera house. Particularly, he will play a Concerto upon twenty-six Drinking Glasses, tuned with Spring-Water, accompanied with the whole Band, being a new instrument of his own Invention; upon which he performs whatever may be done on a Violin or Harpsichord, and therefore hopes to satisfy the Curious, as well as the Lovers of Musick*“, *etc.* (*General Advertiser, March 31.* 1746.) Das Concert war auf den 23. April verschoben und fand im kleinen Haymarket Theater statt. Gluck scheint der Leistungsfähigkeit seines Instrumentes, wie ganz natürlich, zu viel zugemuthet zu haben, denn diesmal hiess es nur: . . . . *upon a new instrument of 26 Glasses, and therefore hopes* etc. . . — H. Walpole schreibt darüber an Horace Mann (28. März 1746): „*the Operas flourish more than in any latter years; the Composer is Gluck, a German: he is to have a benefit, at which he is to play on a set of drinking-glasses, which he modulates with water. I think I have heard you speak of having seen some such thing.*“

[2] „*In honour of your musical language, I have borrowed from it the name of this instrument, calling it the Armonica.*“ (*The Works of Benjamin Franklin, Boston,* 1840, VI, 245.)

Franklin beschenkte mit diesem Instrumente die ihm verwandte Familie Davies, von der damals der Vater und zwei Töchter, Marianne und Cecilia, jährlich ein Concert gaben.

Miss Davies (wohl die ältere) trat, sieben Jahre alt, am 30. April 1751 zum erstenmal in einem eigenen Concerte auf, spielte ein Händel'sches Concert auf dem Clavier, sang Lieder und blies ein selbstcomponirtes Flötenconcert 1); später spielte sie auch auf der Orgel und im Febr. 1762 zum erstenmal öffentlich die von Franklin construirte Harmonica, mit der sie auch die jüngere Schwester zum Gesang begleitete. 1764 war die Familie aus Dublin zurückgekehrt, wo sie, wie dann auch in London, mehrere Monate täglich Concerte gaben. Die Schwestern verliessen England 1768, machten eine Kunstreise nach Paris, Wien 2), Florenz, und kehrten 1773 nach London zurück, wo Cecilia, die jüngere „*detto Inglesina*" (wie sie sich als erste englische Sängerin auf einer fremden Bühne nannte) in der italienischen Oper auftrat. Marianne, die ältere, starb 1792 (?) in beschränkten Verhältnissen. Cecilia, die arm und elend am 3. Juli 1836 starb, wirkte noch in

---

1) Die unästhetischen Erscheinungen von Flötenspielerinnen sind zum Glück selten. Gelobt wurde eine Mad. Schindler, die 1783 in Wien Arien sang und die Zwerchflöte blies. Auch eine Mlle. Lorenzine Mayer aus Palermo, Mitglied der philh. Akademie zu Verona, liess sich 1830 in Wien als Flötenspielerin mit grossem Beifall hören. In den Concerten endlich, die das Ehepaar Krähmer um jene Zeit ebenfalls in Wien veranstaltete, spielte Frau Caroline Krähmer, geb. Schleicher, Violine und blies die Clarinette. (Zur Geschichte des Concertwesens in Wien, von Dr. Ed. Hanslick. Wien, Oesterr. Revue, IV, 1864.)

2) In Wien schrieb Metastasio für die beiden Schwestern eine Ode für Gesang mit Begleitung der Harmonica. Die Musik dazu war von Hasse.

den 90ger Jahren, zur Zeit der Anwesenheit Haydn's in London in Oratorien mit.

Wir begegnen nun einem frühen Beispiel weiblicher Musikthätigkeit, einer Frau, die als Virtuosin, Componistin, Sängerin und selbst Orchester-Dirigentin auftrat. Mrs. Chazal gab am 14. Mai 1764 im Saale Spring-Gardens ein grosses Concert in drei Abtheilungen. Ausser Barthelemon, der bei der ersten Violine stand und ein Solo spielte, ruhte alles Uebrige in den Händen dieser starken Frau, die schon 1759 als Miss Gambarini in ihrem Benefice-Concerte sang und Orgel spielte. Diesmal bot sie mehr. Nach einer Ouverture „mit Waldhörnern" folgte eine Friedens-Ode, componirt von Mrs. Chazal, und ein grosses Orgelconcert, gespielt von eben derselben; ein Violinsolo, eine italienische Arie und *lessons* für das Clavier, Alles von Mrs. Chazal; eine Ode „bei Gelegenheit der letzten Thronbesteigung" componirt; abermals ein Orgelconcert und endlich eine Schlusspiece „mit Waldhörnern und Pauken" (*Kettledrums*), das Ganze dirigirt von der Concertgeberin. Zugleich wurde denen, die Mrs. Chazal mit ihrem Besuche beehren wollten, ein Exemplar obiger zwei Oden von ihrer Composition versprochen [1]).

Unter den Sängerinnen, die in den zwei besprochenen Jahren eigene Concerte gaben, sei wenigstens Sga. Frasi erwähnt.

Giulia Frasi trat in London im Jahre 1743 zum erstenmal im King's Theater in der Oper „Enrico", Musik von Galuppi Buranello auf. (Mit ihr zugleich erschienen zum erstenmal Sga. Galli und Contadini.) Sga. Frasi sang dann häufig in Händel's Oratorien, in den Subscr.-Concerten im Westend und in der City *(Swan and castle concerts)*. Sie hatte eine angenehme Stimme und ihr Vortrag war einfach und natürlich, obwohl etwas kalt. Sie wusste sich die englische Sprache trefflich anzueignen, wählte zu ihren jährlichen Concerten fast immer ein Händel'sches Oratorium, sang viele Jahre (1756 bis 1764) neben Beard bei den Musikfesten der Städte Gloucester, Worcester und Hereford, und wird noch bis in die Mitte der 70ger Jahre genannt. Obwohl sie ein bedeutendes Einkommen hatte, war sie schliesslich doch genöthigt, sich Schulden halber nach Calais zurückzuziehen, fristete ihr Dasein einige Zeit durch die Unterstützung ihrer Freunde in England und starb endlich in der grössten Armuth.

---

[1]) Die Kunst schien sich überhaupt in diesem Hause heimisch gefühlt zu haben. Mrs. Chazal bot in derselben Zeit ihres verstorbenen Vaters Gemäldesammlung mit Werken von Raphael, Tizian, Paul Veronese etc. um 20.000 £. zum Verkauf. Ferner drei „Harpsichords" mit doppelter Claviatur von Raukers, Silberman und Francisco Coston; Violinen von Stainer, Stradivaris etc.

Von den Musikern, die 1764—1765 in London lebten und sich nur mit dem Lehrfach beschäftigten, dürfen Chs. Burney und Paradies nicht vergessen werden. Ersterer, der oft citirte musikalische Schriftsteller, gab erst 1776 den ersten Band seiner *General-History of Music* heraus. Seiner wird bei Haydn ausführlicher gedacht werden. Letzterer wird namentlich als Lehrer der später so ausgezeichneten Sängerin Mara genannt. (Näheres über ihn siehe Beilage.)

Musikfeste in der Provinz.

Es dürfte wohl nicht unpassend sein, hier noch der in den Jahren 1763—1765 abgehaltenen Musikfeste zu Worcester, Glocester und Hereford zu erwähnen, Feste, die noch jetzt, wie auch damals vor hundert Jahren, in dreijährigem Turnus im Monat September stattfanden.

Es war im Jahre 1724, dass der Kanzler der Diocese von Hereford, Dr. Bysse, in seiner Predigt zu einer Geldsammlung für die Witwen und Waisen der Geistlichkeit auf rief. Es bildeten sich dann obige Feste daraus, die bis 1753 an zwei und später an drei Tagen stattfanden. Der dritte Tag war für Händel's Messias bestimmt. Derselbe wurde zum erstenmal zu Gloucester im Jahre 1757, Freitag Morgens, in der Hauptkirche aufgeführt und durfte nun bei keinem Feste mehr fehlen. Folgende Oratorien wurden in den drei genannten Städten von 1763—1765 aufgeführt: Zu Gloucester (1763) Athalia, Samson, Messias; zu Worcester (1764) Athalia, Acis e Galatea, Messias; zu Hereford (1765) l'Allegro ed il Pensieroso, Acis e Galatea, Messias. Solosänger waren: Beard, Price, Corfe, Master Norris, Champness, Reinhold; Sga. Frasi, Mrs. Scott, (geb. Isab. Young), Miss Brent. Als Solospieler sind genannt: Vincent und Sohn (Oboe), Weichsel (Clarinet), Miller und Baumgarten (Fagott), Adcock (Trompete), Pinto. Hay, Richards (Violine), Storace (Contrabass). Pinto und Hay waren *leader*, Isaac (Organist der Cathedrale zu Worcester) war *conductor*. Das Orchester (und es wurde dies als etwas Besonderes hervorgehoben) zählte 1763 zu Gloucester 16 Violinen, je 4 Violen und Celli, 2 Contrabässe, je 4 Oboen und Fagott, je 2 Clarinetten und Waldhörner, 3 Trompeten und ein Paar Pauken [1].

---

[1] Im Jahre 1865 (5—8. September) wurden beim Musikfeste zu Gloucester (dem 142. Feste der drei Schwesterstädte) u. a aufgeführt die Oratorien: „Paulus" (1. Th.) und „Elias" von Mendelssohn. „Messias" von Händel, „das letzte Gericht" von Spohr, zwei Chöre von Wesley [Vater und Sohn] etc. etc.

Musik in den Volksgärten.

Die schon Eingangs erwähnten Volksgärten bildeten im vorigen Jahrhundert hervorragende Unterhaltungsorte, nicht etwa für die niedere Classe, sondern für die höchsten Kreise London's. Man begab sich dahin in grosser Toilette; es waren die *Rendez-vous* für die gebildeten Stände. Die mitunter vortrefflich in Kupfer gestochenen Abbildungen jener Orte geben ein treffendes Bild von dem reichen Leben daselbst. Für Vocal- und Instrumentalmusik war stets bestens gesorgt. Vauxhall, Ranelagh, Mary-le-bone hatten ihre eigens erbauten Concertsäle mit einer Orgel, Ranelagh überdies war berühmt durch seine herrliche Rotunda.

Vauxhall-Garten, südlich von Lambeth Palace, an der Themse gelegen, war der älteste und seiner Zeit weltberühmte Unterhaltungsort London's. Um 1282 baute ein gewisser Fulke de Beauté hier einen Saal, Fulke's Hall, später Fox- und endlich Vauxhall genannt. Die Gärten wurden schon 1661 unter dem Namen *„the new Spring-Gardens“* eröffnet. 1732 liess der damalige Eigenthümer Jonathan Tyers den Ort neu herrichten und am 7. Juni mit einem „Ridotto al fresco“ einweihen. Für den eleganten Musiksaal liess Tyers eine Orgel bauen und im Garten Händel's Statue von Roubiliac verfertigt, aufstellen [1]; die Logen im Saale schmückte

---

Dr. S. S. Wesley (der Sohn) dirigirte. Soli sangen die Damen Tietjens, Rudersdorff, Louisa Pyne, E. Wilkinson, Julia Elton und die Herren W. H. Cummings, Dr. Gunz, Santley und Lewis Thomas.

[1] Dies war im Jahre 1738. Die Statue steht nun im Comité-Saal der *Sacred harmonic Society* (Exeter-Hall, Strand). Einen Kupferstich davon lieferte Bartolozzi. Die Statue war Roubiliac's erstes, so wie das Händel-Monument in der Westminster-Abtei sein letztes Werk. Er starb gänzlich verarmt 1762

Hogarth's Meisterhand mit Gemälden aus. Der Garten bot namentlich Abends, von Tausenden von farbigen Lampen beleuchtet, mit seinen Alleen, Pavillons, Grotten, Teichen und Blumenbeeten einen feenhaften Anblick. Ein anschauliches Bild davon liefert der ausgezeichnete Kupferstich von R. Pollard, nach Zeichnung von T. Rowlandson, Aquatinta von F. Inkes, 1785 bei J. A. Smith in London erschienen). Die Musik war anfangs ausschliesslich instrumental. Auch Händel schrieb für diesen Ort; unter seinen M. S. befindet sich ein Tanzstück „*a Hornpipe, composed for the concert at Vauxhall* 1740. Im Jahre 1745 wurde zum ersten Male auch Gesangsmusik eingeführt. Als Dr. Arne 1744 von Irland zurückkehrte, wurde er als Componist in Vauxhall angestellt und fand hier ein dankbares Publicum für seine Balladen. Seine Frau, geb. Cecilia Young, war zugleich als Sängerin engagirt; John Worgan war Organist und gab *Vauxhall songs* heraus. Der bis dahin grösste Besuch von 12.000 Personen war am 21. April 1749, als die Probe von Händel's Feuermusik, zur Verherrlichung des Aachener Friedens geschrieben, stattfand. Der Zudrang zu der einzigen Brücke, der damals noch mit Thürmen und Häusern überbauten London-bridge, war bei dieser Gelegenheit so gross, dass die Passage stundenlang gehemmt war und viele Unglücksfälle stattfanden. — Glänzende Tage sah Vauxhall besonders in den 90ger Jahren, wo es auch durch seine Feuerwerke viel von sich reden machte [1]). Diesmal bringt uns eine von Tyers erbaute Fähre

---

in London. (*His effects, after all expences were defrayed, paid only one shilling, six pence in the pound. — Nolleken* II. p. 98.)

[1]) Vauxhall wurde 1841 für 20.000 £. verkauft, kam 1859 zum letztenmal unter den Hammer und ist nun zu Bauplätzen verwendet — die ganze Gegend ein Bild der schweren Arbeit.

an's entgegengesetzte Ufer, wo wir weiter südlich Ranelagh-Garten, einen ebenso bedeutenden Vergnügungsort, finden.

Ranelagh-Garten, nach dem ehemaligen Besitzer des Platzes, Graf von Ranelagh, benannt, lag nahe bei Chelsea, einem freundlichen Dorfe und östlich vom Chelsea-Hospital, zwei engl. Meilen von der Stadt entfernt. Der Garten, nicht so gross und schön wie Vauxhall, erstreckte sich bis zur Themse. Der Ort war besonders besucht wegen seiner prächtigen Rotunde, 185 Fuss im Durchmesser, nach einem Plane von Lacy, Miteigenthümer des Drury-lane Theaters, erbaut und am 5. April 1742 eröffnet. Ein nach J. Maurer von J. Bowles verfertigter Stich zeigt Ranelagh-Garten und Rotunde im Jahre 1745, im Vordergrunde die Themse. Ranelagh-Garten, gleichsam eine Art Winter-Vauxhall, war von dem höchsten Adel besucht. „Lord Chesterfield", schreibt H. Walpole, „ist so davon eingenommen, dass er, wie er sagt, alle seine Briefe dahin adressiren lässt." Concerte, Bälle, Ridotto's, Maskeraden und Feuerwerke lösten sich hier ab, worüber manches in Fielding's „Amelia" zu lesen ist [1]. Nach dem Beispiel in Vauxhall führte man auch hier Vocalmusik ein und engagirte die beliebtesten Sänger, wie Beard, Sga. Frasi, Sg. Tenducci, Miss Brent. Auch blieb es nicht bei Einzelgesängen, sondern es wurden Chöre und ganze Oratorien aufgeführt. Der gewöhnliche Eintrittspreis war hier wie in Vauxhall ein Schilling, an besonderen Tagen fünf, „Kaffee und Thee mit inbegriffen". Die Concerte, im Anfange Morgens abgehalten, lockten besonders die junge Kaufmannswelt an, die darüber ihre Dienstpflicht vernachlässigte. Die eingelaufenen Klagen bewirkten auch richtig, dass die Concerte in die Abendzeit verlegt wurden. In der Rotunde werden wir „Master Mozart" als Orgelspieler auftreten sehen [1]).

---

[1] „*You cannot conceive*", ruft Mrs. Ellison, „*what a sweet charming, elegant, delicious place it is. Paradise itself can hardly be equal to it.*" (*The history of Amelia, by H. Fielding.*)

Noch sei ein dritter, etwas kleinerer Vergnügungsort, Mary-le-bone Garten, hier genannt.

„Marybone", ein Dorf, freundlich gelegen in einiger Entfernung von der Stadt; daselbst sind öffentliche Gärten mit guter Musik, eine Nachahmung von Vauxhall. So führt uns *„the foreigners guide"* 1763 den Ort an [2]).

Auch Marybone hatte seinen, gleich einem Tempel erbauten, Musiksaal mit Orgel und gut besetztem Orchester. Aufführungen von La serva Padrona, Samson, Krönungsanthem etc. wechselten hier mit den gewöhnlichen Concerttagen. Als Solospieler werden Pinto, Barthelemon, Collet jun., Storace [3]) genannt. Georg **Berg** war Organist, Dr. **Arnold** führte noch kurz vor der Verbauung des Platzes (1778) Burletta's etc. hier auf. Der beliebte Sänger Tommy **Lowe** [4]), 1764—65 Pächter von Marylebone, trat jeden Abend auf und beruhigte das Publicum in seinen Ankündigungen in nicht sehr einladender Weise, dass „eine Wache zu Pferd auf der Strasse und im Feld aufgestellt sei, um die Stadtbesucher auf dem Hin- und Herweg zu beschützen".

---

[1]) Im Jahre 1804 wurden die Gebäude von Ranelagh abgetragen und gegenwärtig ist der ganze Platz nach allen Richtungen hin mit Häusern bebaut. Nur die Namen Ranelagh-Grove - Place - Road - street erinnern noch an die lebensfrohen Zeiten jener Gegend.

[2]) Auch von Mary-le-bone - Garten ist ein ausgezeichneter Kupferstich nach einer Zeichnung von S. Donowell, 1761 veröffentlicht.

[3]) Der Neapolitaner Stephen *Storace* (Sorace war sein eigentlicher Name, das „t" wurde erst in England eingeschaltet) war Contrabassist in der italienischen Oper. Sein Name wird frühestens beim Musikfest zu Gloucester 1757 genannt. 1759 wurde unter ihm Pergolese's „Serva Padrona" im kleinen Haymarket-Theater aufgeführt.

[4]) Der Tenor *Lowe* sang seit 1744 in Vauxhall, Drury-lane Theater etc. Er hatte eine schöne Stimme, doch fehlte ihm musikalische Bildung.

In Mary-le-bon war es auch, wo, wie der Enkel des Rev. J. Vountayne [1] erzählt, Händel mit dessen Grossvater, einem grossen Musikenthusiasten, eines Abends zusammen der Musik beiwohnte und letzterer, von Händel befragt, was er von der eben gehörten Composition halte, antwortete: „Es ist nicht der Mühe des Anhörens werth, es ist armseliges Zeug" (it's very poor stuff). „Sie haben Recht, Mr. Fountayne", sagte Händel, „es ist wirklich armselig, ich dachte selbt so, als ich es beendet hatte." Der alte Herr wollte sich entschuldigen, doch Händel beruhigte ihn lächelnd: er hätte gar keine Ursache sich zu entschuldigen, die Musik, die er in der Eile componirt habe, sei wirklich schlecht und sein Urtheil eben so richtig als ehrlich gegeben.

---

[1] *History of the Parish of Mary-le-bone, by Smith.* 8°. 1833.

D.

OPER.

a) Die italienische Oper im King's Theatre, Haymarket.

Der Componist J. C. Bach; seine ersten für London componirten Opern *Orione* und *Zanaide*: die Impressaria Sga. Mattai. Giardini und Sga. Mingotti; die Saison 1763—1764; Beginn der Saison 1764—1765: erstes Auftreten des Sopransängers Manzuoli: Sga. Scotti; die Oper *Adriano in Siria* von Bach: *Demofoonte* von Vento; *il re pastore* von Giardini; Benefice Manzuoli's: der Sopransänger Sign. Tenducci; die Oper *l'Olimpiade* von Dr. Arne. Schluss der Saison.

Die Vorstellungen der italienischen Oper in London fanden im vorigen Jahrhundert in dem, im Jahre 1704/5 von Sir John Vanburgh erbauten *King's Theatre*[1]) *Haymarket* statt, welches an der Stelle des jetzigen *Her Majesty's theatre* stand. Die Saison dauerte daselbst, wie schon früher erwähnt, von November bis Juni des nächsten Jahres.

Zwei Männer sind es, welche der Saison 1764 — 1765 ein besonderes Interesse verleihen: Joh. Christian Bach, der sogenannte Mailänder oder englische Bach, der ein Jahr vor Mozart's Ankunft seine ersten Triumphe in London gefeiert hatte, und Sign. **Manzuoli**, der berühmte Sopransänger.

---

[1]) Unter der Königin Anna hiess dieses Opernhaus Queen's-, unter George III. und IV. King's Theater. Das Gebäude war 140 Fuss tief und 80 Fuss breit. Die Zahl der Logen wurde in den achtziger Jahren von 36 auf 100 vermehrt. Europ. Magazine, Febr. 1783, enthält einen ausführlichen Plan des inneren Schauplatzes, mit Namensangabe sämmtlicher Logenabonnenten.

J. C. **Bach**, der zweitjüngste Sohn des Altmeisters der Thomasschule zu Leipzig, Joh. Seb. Bach, wurde von Mailand, wo er am Dom als Organist angestellt war, durch die Impressaria, Sga. **Mattei**[1]) für die im Herbst beginnende Saison der italienischen Oper als Componist nach London berufen, eine Stelle, die er bis zu seinem Tode bekleidete.

Wohl hatte Sga. Mattei, einer augenblicklichen Vorliebe des Publicums für Galuppi's komische Opern Rechnung tragend, die Familie **de Amicis**[2]) engagirt, doch vergass sie, wie dies die Berufung Bach's beweist, auch die Opera seria nicht. Bach kam im Herbste 1763 nach London und wohnte anfangs im Hause der Siga. Mattei, in Jermyn street, St. James's. Von den geringen Gesangskräften, die er bei seiner Ankunft für die Op. seria vorfand, wenig erbaut, weigerte er sich entschieden, seinen Ruf auf's Spiel zu setzen. Nachdem er aber Sga. de Amicis in Privatkreisen auch einige ernste Arien hatte singen hören, erbot er sich um so freudiger, die Hauptrolle seiner Oper für diese vortreffliche Sängerin zu schreiben, und so wurde am 19. Februar 1763 Bach's erste

---

[1]) Sga. Columba **Mattei**, mit Trombetta verheiratet, war 1755 als zweite Sängerin nach London gekommen. Burney nennt sie *a charming singer, spirited and intelligent actress.* Sie schwang sich bald zur ersten Sängerin hinauf und wurde dann Impressaria der Oper. Obwohl sie Ende der Saison 1762 die Bühne als Sängerin nicht mehr betrat, behielt sie doch noch ein Jahr lang die Zügel der Opernleitung in Händen.

[2]) **Anna de Amicis** trat am 13. November 1762 in London in der Oper „il tutore e la pupilla“ mit dem grössten Erfolge auf.

Oper für England *„Orione ossia Diana vendicata“* mit grossen Chören, in Gegenwart des Hofes und vor einem gedrängt vollen Hause zum erstenmal aufgeführt. Die Oper gefiel ganz ausserordentlich und man konnte besonders nicht genug den Reichthum der Harmonie und die Fülle der Instrumentirung bewundern. Dass Bach dabei auch zum erstenmal für England Clarinetten [1]) in der Oper verwendete, ist oft erwähnt worden. Die Oper wurde dreizehnmal in der Saison gegeben, bis sie am 7. Mai ein zweites Werk von Bach *„Zanaida“*, mit grossen Chören, ablöste. Zanaida wurde siebenmal gegeben und die Saison schloss mit dieser Oper am 11. Juni 1763 [2]). Bach wählte London zu seinem bleibenden Wohnsitz; über sein späteres Wirken daselbst siehe Beilage.

Sga. Mattei verliess nun England, und Giardini und Sga. Mingotti [3]) übernahmen nun, obwohl schon früher einmal mit schlechtem Erfolg, zum zweitenmal das gefährliche Wagstück der Opernleitung. Sie führten in der Saison 1763 bis 1764 (26. November 1763 bis 16. Juni 1764) sechs Opern auf: *Cleonice*, *Siroe* (Pasticcio's), *Leucippo* (Musik von Vento, der von Giardini als Operncomponist engagirt worden war): *Senocrita* (von Perez und Piccini), *Allessandro nell' Indie* und endlich noch *Enea e Lavinia* (von Giardini) womit die Saison schloss. — Doch erst der Herbst dieses Jahres wurde für die italienische Oper vielverheissend. Das Gesangspersonale bestand nun aus Manzuoli und Tenducci (Sopransängern[1]), Ciprandi (Tenor), Micheli und den Damen Scotti, Cremonini und Miss Polly Young (spätere Mrs. Barthelemon).

---

[1]) Zehn Jahre früher wurden in den Concerten Clarinetten und Waldhörner als etwas besonderes erwähnt. (*Between the Acts will be introduced the Clarinets and French Horns*). Die Clarinette, um 1690 oder 1700 von J. Ch. Denner in Nürnberg erfunden, wurde 1724 von Händel in seinem „Tamerlane“ benutzt; doch fand sich kein Musiker, der das Instrument zu behandeln verstand. Gossec in Paris wandte sie zuerst 1754 in seinen Symphonien an

[2]) Die bei Kelly angegebenen Daten und Opern in den sechziger Jahren, Anfang und Ende einer Saison (Appendix, II. 395), sind alle unrichtig.

[3]) Regina Mingotti war 1728 zu Neapel geboren, wurde eine Schülerin Porpora's und sang auf den bedeutendsten Bühnen Italiens mit Beifall. Der Münchener Oper gehörte sie von 1760—67 an. Sie starb 1807 zu Neuburg a. D. (Gesch. d. Oper am Hofe zu München. Von Fr. M. Rudhart. Freising. 1863.)

„Wir kommen nun", sagt Burney (*Hist. of mus.* IV.485), „zu einer glänzenden Periode in den Annalen des musikalischen Drama's, wenn mit der Ankunft Giov. Manzuoli's die *opera seria* eine Beliebtheit erlangte wie selten zuvor, seit ihrem Bestehen in diesem Lande. Die Erwartungen, die der Ruf dieses Künstlers erweckte, waren so gross, dass man bei Eröffnung des Theaters im November nur mit Mühe einen Platz erhalten konnte." (Doch waren, wie Walpole schreibt, die Logen leer.) — Die Oper, in der Manzuoli bei Eröffnung der Saison am 24. November 1764 auftrat, war „Ezio", ein Pasticcio. Manzuoli's Stimme beschreibt Burney als den mächtigsten und üppigsten Sopran, der seit Farinelli's Zeit auf dieser Bühne gehört wurde; sein Vortrag, obwohl weniger zum Herzen sprechend wie jener Elisi's (1760 — 61), war voll Geschmack und Würde. Sein Auftreten war von ungeheurem Erfolge begleitet, der Beifall ein immenser „*it was a universel thunder*“. Manzuoli musste alle drei, von Pescetti in verschiedenen Stylarten geschriebenen Arien wiederholen und „Alles, mit und ohne Gehör, war bis zum Sterben von seinem Gesange entzückt“ [1]).

---

[1]) Die bis dahin in London aufgetretenen vorzüglichsten Sopranisten waren: Valentini Urbani, der erste dieser Sänger, der England besuchte (1707), Nicolini, Chevalier Niolino Grimaldi (1709), Senesino, Francesco Bernardi (1721), Carestini (1730), Farinelli (1734), Cafarelli, Monticelli (1741), Tenducci (1758), Manzuoli (1764). Die später noch aufgetretenen vorzüglicheren waren: Rauzzini (1774), Pacchierotti (1779 bis 1792), Rubinelli (1786), Marchesi (1788). Der letzte Castrat, den London hörte, war Velluti (1825).

Sga. Scotti, ein Mezzo-Sopran, die ebenfalls in „Ezio“ auftrat, wird als eine schöne Frau mit schwacher, aber biegsamer Stimme und geschmackvollem Vortrag geschildert. Public Advertiser, Mai 23., besingt sie sogar nach der Oper „Soliman“ in einem Gedicht. — So wie die Tänze, die an diesem Abend verdientermassen ausgepfiffen wurden, war alles Uebrige „*intolerable*“ [2]).

---

[1]) „*Manzuoli is ravishing; people with and without ears are dying for him.* (*Gilly Williams to George Selwyn. Dec.* 12, 1764. — *Gilly Williams to G. Selwyn: „Pray tell Lord March, that I am this moment come from the opera, and the Knowing ones agree, nothing like Manzuoli has been imported into this country for ages.*“ (16. Dec. 1764. Walpole, Anm. v. Cunningham.)

[2]) Walpole schreibt über diesen ersten Abend der italienischen Saison: „*It was our first opera, and I went to town to hear Manzuoli, who did not quite answer my expectation, though a very fine singer, but his voice has been younger, and wants the touching tones of Elisi* (Sopransänger). *However the audience was not so vice, but applauded him immoderately. and encored three of his songs. The first woman was advertised for a perfect beauty, with no voice, but her beauty and voice are by no means so unequally balanced: she has a pretty little small pipe and only a pretty little small person, and share of beauty, and does not act ill. There is Tenducci, a moderate singer, and the reste is intolerable. The dances were not only hissed, as truly they deserved to*

„*Ezio*“ wurde in der Saison 21mal gegeben und Manzuoli gefiel in keiner andern Oper so sehr. Am 1. Januar 1765 wurde ein neues Pasticcio „*Berenice*“ gegeben. Musik von Hasse, Galuppi, Ferradini, Bach, Vento, Rezel; auch Abel lieferte einen Marsch [1].

Bach, der die vorhergehende Saison geschwiegen hatte, brachte eine neue Oper „*Adriano in Siria*“, welche am 26. Januar 1765 „*by command of their Majesties*“ gegeben wurde. Der Hof besuchte also abermals diese erste Vorstellung. Die Erwartungen des Publikums waren auf's Höchste gespannt und das Theater so überfüllt, dass selbst Damen zu der Bühne ihre Zuflucht nahmen und der Vorstellung stehend hinter den Coulissen beiwohnten [2]. Die Oper entsprach jedoch, zur Freude der Italiener, den grossen Erwartungen durchaus nicht, obwohl einzelne Gesänge daraus später noch oft in Concerten gesungen wurden. Nachdem die Oper noch 7mal gegeben worden war (Burney IV. 486 sagt irrthümlich 2—3mal), folgte am 2. März „Demofoonte“, Musik von Vento [3], der, wenn er auch nicht immer neu war, doch stets gefällig und nie ordinär schrieb. „Demofoonte“ wurde bis zum Schlusse der Saison

---

be but the gallery, à-la-Drury-lane cried out „off! off!“ the boxes were empty, for so is the town, to a degree.“ (Nov. 25, 1764.)

[1] Pasticcio's, aus den verschiedensten Werken zusammengesetzt, waren seiner Zeit nichts Ungewöhnliches. So wurde 1789 in Wien ein Pasticcio „l'Ape“ gegeben, in dem zwölf Componisten vertreten waren.

[2] „*Our last three Saturdays at the Opera have been prodigious, and a new opera by Bach last night was so crowded, that there were ladies standing behind the scenes during the whole performance.*“ (Walpole, Jan. 27, 1765.)

[3] Mathias Vento, geb. zu Neapel, war als Componist nicht unbeliebt. Er schrieb einige Opern (il Bacio, la Vestale, Sofonisbe), viele Canzonetten und Clavierstücke. Er blieb in Lon-

13mal aufgeführt. Am 7. März gab Manzuoli zu seinem Benefice die schon 1755 aufgeführte Oper *„il re pastore“* von Giardini; diesmal waren nur Manzuoli's Arien neu. Der Andrang zu dieser Vorstellung war ausserordentlich; Gallerien, Parterre und Logen wurden schon um vier Uhr geöffnet. Gentl. Magazine für März 1765 (p. 141) bringt über das Benefice folgende Notiz: „Der italienische Sänger von Haymarket-Theater hatte nach Abzug aller Auslagen bei seinem Benefice eine Einnahme von 1000 Guineen. Rechnet man dazu die 1500 Guineen, welche ihm bereits gesichert sind [Manzuoli hatte sich diese Summe, ehe er Italien verliess, aus Vorsicht bei einem Wechselhaus versichern lassen], ferner die sonstigen Einnahmen während der Saison, so bietet dies einen unwiderleglichen Beweis brittischer Freigebigkeit. Eine patriotische Dame beehrte, wie man hört, den genannten Herrn mit einer 200 Pfundnote für eine einzige Eintrittskarte.“ Public Advertiser, 9. Mai, widmete Manzuoli noch ein langes Gedicht.

Am 28. März gab der Sopransänger **Tenducci**, der, gleich Miss Polly Young, abwechselnd im Kings- und Coventgarden-Theater sang, zu seinem Benefice „auf besonderes Verlangen“ ein Pasticcio „Antigonus“, Worte von Metastasio.

---

don und erscheint hier in den verschiedensten Beziehungen. So dirigirte er und Giardini 1770 in einem Morgenconcerte. 1771 schrieb er die Oper „Artaserse“ für die *Harmonic-Society*; 1774 war er und Dr. Arnold als Componisten im Pantheon engagirt. Er hatte ein grosses Einkommen und wurde allgemein für reich gehalten. Bei seinem Tode jedoch war man nicht im Stande, sein Eigenthum an Geld oder Geldeswerth zu ermitteln, und seine Familie sah sich plötzlich an den Bettelstab gebracht. Sacchini veranstaltete für dieselbe im Hickford-Saal im Juni 1777 ein Concert, in dem er selbst, Borghi, Fischer und Rauzzini mitwirkten. Die Grabschrift in der St. James's Kirche, Piccadilly, gibt den 22. November 1776 als Vento's Todestag an. — Er starb, erst 40 Jahre alt.

Obgleich Tenducci eine Stimme von kleinem Umfange hatte, wusste er sich dennoch im getragenen Gesang Geltung zu verschaffen. Er lebte 28 Jahre lang in England, Irland und Schottland. (Weiteres über ihn siehe Beilage.)

Am 27. April wurde „l'Olimpiade", eine neue Oper von Dr. Arne, gegeben. Man hatte nämlich, um sich unparteiisch zu zeigen und auch englischen Componisten Gelegenheit zu geben, für einen so ausgezeichneten Sänger wie Manzuoli zu schreiben, Dr. Arne mit der Composition von Metastasio's Drama beauftragt. Doch der Erfolg war ein sehr ungünstiger. Arne hatte zu lange für bescheidene Sänger und Zuhörer geschrieben. Dazu fremde Sprache, fremde Sänger, anderes Publikum, anderer Styl, kurz: die Oper erblickte nur zweimal das Lampenlicht.

Das am 14. Mai zum erstenmal gegebene Pasticcio „il Solimano", schloss auch die Saison am 22. Juni ab. Manzuoli kehrte nach Italien zurück und Giardini, zum zweitenmal die Folgen seiner Directionsliebhaberei kostend, überliess die ferneren Sorgen derselben den vereinten Kräften der Herren Crawford, Vincent und Gordon (die zwei letzteren uns schon als Oboist und Cellist bekannt).

b) 1. Die englische Oper in Covent-Garden-Theater[1]).

Der Tenor J. Beard; die Oper *Artaxerxes* von Dr. Th. A. Arne; *the beggar's opera*; die Pasticcio's *love in a village* und *the maid of the mill*, letztere von Dr. Arnold; dieses Masque Comus; *Midas*, engl. Burletta; Shakespeare's Macbeth (mit der Original Musik): Hymne von Henry Purcell; der Sänger und Componist Chs. Dibdin.

Es war gerade in den 60ger Jahren, dass die englische Oper einen ungewöhnlichen Anlauf genommen hatte. Die in dieser Zeit entstandene Oper „Artaxerxes“, die Pasticcio's von Arne und Arnold erlebten unzählige Aufführungen und die ersten Sänger und Sängerinnen traten noch lange darnach mit Vorliebe darin auf.

---

[1]) Covent- eigentlich „Convent"-Garden, ursprünglich der Garten eines Klosters (Convent), zu der Abtei Westminster ge-

Besonders aber war es Covent-Garden-Theater, wo der englischen Oper ein neuer Stern aufzugehen schien, seit der treffliche Sänger Beard durch seine Verheirathung mit einer Tochter des Directors Rich ein gewichtiges Wort in der Verwaltung mitzureden hatte. Er umgab sich mit guten Sängern und munterte überall durch Wort und That auf. Neben ihm waren Tenducci und Peretti beschäftigt: letzterer *„un vero musico“*, wie ihn Kelly nennt, besass eine schöne Contraaltstimme und ein vorzügliches Portamento. Die Schauspieler Mattoks, Shuter etc. konnten ebenfalls in der Oper aushelfen: Dibdin, der später so fruchtbare Componist, erscheint zugleich als verwendbarer Sänger. Unter den Sängerinnen standen Miss Brent (siehe Beil.) und Miss Polly Young (spät. Mrs. Bartelemon) obenan. In zweiter Linie sind die Damen Hallam, Poitier, Wainwright genannt und im Herbste 1765 finden wir sogar Mrs. Weichsel, Bach's „liebste Schülerin“, deren Tochter, Mrs. Billington, eine der ersten englischen Sängerinnen, Haydn's besonderer Liebling wurde. Beard war damals die Seele dieses Theaters und es gebührt sich wohl, ihn,

---

hörend. — Das Theater wurde 1731 von John Rich, dem berühmten Harlequin, der vom Theater Lincolns Inn-Fields übersiedelte, auf Grundlage des Patents Davenant erbaut und am 7. December 1732 eröffnet. Die Front nach Bow-street erhielt das Gebäude erst später: es war ringsum von Privathäusern umgeben. Rich blieb 30 Jahre lang Director. 1759 verkaufte er sein Privilegium für 40.000 £. an O'Connell Thornton. Nach seinem Tode (1761) übernahm sein Sohn die Leitung; der Sänger Beard wurde Theilnehmer; 1767 kam das Theater an Harris.

der in den besprochenen Jahren so viel für seinen Wirkungskreis gethan, eingehender kennen zu lernen.

John Beard wurde als Sängerknabe der k. Capelle unter Bernhard Gates erzogen und sang unter der Direction seines Lehrers 1732 die Parthie der Esther in Händel's gleichnamigem Oratorium. Der damalige Zögling wurde bald darauf Händel's bester Oratoriensänger. Auf der Bühne machte sich Beard vier Jahre später durch den Vortrag von J. E. Galliard's bekannten Jagdliede „*With early horns*“ rasch beliebt. Im Jahre 1739 heirathete er Lady Harriet Herbert, Wittwe des Colonel Herbert, einzige Tochter des Grafen von Waldegrave. Diese Heirath machte damals durch die Ungleichheit des Standes viel von sich reden[1]. Die Wittwe hatte jedoch ihre Wahl nicht zu bereuen: nur der Tod trennte nach 14 Jahren ein glückliches Paar.

Beard war ein sehr gebildeter Sänger mit einer ausdrucksvollen, wenn auch weniger einschmeichelnden Tenorstimme. Er war dem feineren Publikum in Convent-Garden und Ranelagh das, was der weniger musikalisch gebildete, aber mit angenehmer Stimme begabte Lowe für Drury-lane und Mary-le-bone war. Durch seine zweite Verheirathung mit der Tochter des Theaterdirectors John Rich wurde Beard nach dessen Tode (1761) Miteigenthümer von Convent-Garden, dem er vom Herbst 1759 angefangen ausschliesslich angehörte. Hier that er alles, um die Oper zu heben. Arnold, Arne, Dibdin, wetteiferten unter ihm, sich einen Namen zu machen. Als Bühnenleiter stand Beard in seltener Ehrenhaftigkeit da und wo er aufkeimendes Talent sah, suchte er es zu unterstützen und aufzumuntern[1]). Er war, wie die Sängerin Mrs. Crouch noch dreissig Jahre später schrieb, „ein Ehrenmann im Privatleben und auf der Bühne". — Beard verkaufte nach wenig Jahren sein Antheilsrecht an Covent-Garden. Sein Gehör liess nach und er nahm am 23. Mai 1767 als Hawthorn in *„love in a village"* Abschied von der Bühne[2]), für die er in dem kurzen Zeitraume von sieben Jahren so viel gethan; doch sang er noch bis zum Jahre 1776 bei den jährlichen Aufführungen der Neujahrsoden im St. James's Palast. Als Rousseau im Jahre 1766 London besuchte, gestand er, dass Beard ihn unter allen Sängern am meisten angesprochen habe. Bis zu seinem Ende die Reize des Landlebens geniessend, umgeben von einem Kreise treuer Freunde, verschied der Sänger am 5. Februar 1791 in seinem Landhause in Hampton (Hampton-Court), nahe bei London (gentl. mag. 1791). Unter seinen Vermächtnissen bedachte er auch den *Dramatic Fund.*

---

[1] *„Lady Harriet Herbert furnished the tea-tables here with fresh tattle for the last fortnight — — Such examples are very detriment to our whole sex.“ (Lettres and Works of Lady Mary Wortley Montagu, edited by Lord Wharncliffe. II. p. 218.)*

Die nennenswerthesten Opern in den Jahren 1764—65 waren im Covent-Garden Dr. Arne's „Artaxerxes", *„the beggar's opera"*, die komischen Opern (past.) *„love in a village"* und *„the maid of the mill"*. Auch die Musik zu „Comus" und „Midas", zu Shakespeare's „Macbeth"; Dibdin's Auftreten als Sänger und Componist verdient der Erwähnung.

Häufig war in den Zwischenacten oder am Schlusse einer Vorstellung ein Ballet oder Solotanz von Sig. Gallini, Mancsiere, Miss Wilford, Valois; besonders häufig eine englische Tanzgattung *hornpipe*, *Reel* und *double hornpipe*. Sir John Gallini, dem wir hier begegnen und der auch regelmässig jährlich ein Benefice hatte, war Balletmeister und später zeitweilig technischer Leiter vom King'stheater. Als solcher wird er in den 90ger Jahren häufig in Verbindung mit Haydn erwähnt werden.

---

[1]) *Never had there been a period when the theatre was more honourably and judiciously managed than which it was under the direction of Beard. He was perfectly an honest man, and his delight was to encourage rising merit.* (*C. Dibdin prof. life. 1803. p. 27*)

[2]) Ein Kupferstich von I. Finlayson, nach einem Gemälde von Zoffany stellt Beard in obiger Rolle dar.

Die in den beiden Jahren häufig gegebene Oper „Artaxerxes", nach Metastasio ins Englische übersetzt, war Dr. Arne's bestes Werk und kurz zuvor, am 2. Februar 1762, in Covent-Garden zum erstenmal aufgeführt worden. Nach Smith's „*Fairies*" (1755) war es der erste grössere Versuch, Recitative in der englischen Oper einzuführen. Um dem italienischen Original in Allem getreu zu bleiben, waren sogar (wohl nicht zum Schaden der Oper) die Sopran- und Contraalto-Parthien durch männliche Sänger (Tenducci und Peretti) besetzt, neben denen noch Beard, Mattoks und die Damen Brent und Thomas mitwirkten. Zwei Tage nach der Aufführung dankte Arne in den Zeitungen für die gute Aufnahme der Oper und zeigte deren Wiederholung an. Dies war Alles, was die schweigsamen Blätter jener Zeit darüber berichteten. Und doch hatte die Oper so ungewöhnlich eingeschlagen. Arne selbst erhielt für das Eigenthumsrecht 60 Guineen. (In den 90ger Jahren wurde diese Summe für Pasticcio's von Storace, Shield, später auch von Braham, mehr wie verzehnfacht.) Trotz dem Mangel an Originalität und dramatischer Kraft erlebte „Artaxerxes" zahllose Aufführungen und die Sänger wählten die Oper vorzugsweise gern zu ihrem Benefice. In der Rolle der Mandane glänzten später selbst Mrs. Billington und Mad. Mara. (Die letzte Aufführung dieser Oper dürfte im December 1825 mit Mad. Vestris gewesen sein. Dem Mangel an Chor und Ensemble war damals durch ein Quartett von Kais und Finale von Bishop abgeholfen.)

Ueber den Componisten Dr. Arne, siehe Beilage.

In den Jahren 1764 und 65 finden wir auch wiederholt die Aufführung der sogenannten Oper des Bettlers (*the beggar's opera*) angekündigt. Am 18. October 1764 besuchte sie sogar der Hof, bei welcher Gelegenheit Beard (Captain Machheath) Shuter, Miss Brent und Miller (Polly und Lucy) sangen.

Diese Oper, eigentlich ein Mischmasch von Farce, Ballade und Oper, die einst von Dr. Arbuthnot im London Journal „ein Prüfstein des brittischen Geschmacks" (*a touchstone to try British taste on*) genannt wurde, steht einzig in ihrer Art da. Die Geschichte derselben ist folgende:

Dr. Swift hatte sich einst gegen den Dichter John Gay geäussert, was für ein drolliges Ding wohl eine Newgate-Burleske abgeben müsste und ob er nicht Lust habe, eine solche zu schreiben. Volk und Regierung harmonirten um jene Zeit schlecht zusammen; immer lauter wurden die Klagen gegen die Minister und den königlichen Hof. Gay, der sich von letzterem immer mehr zurückgesetzt fühlte, schrieb nun wirklich ein Theaterstück, in dem er, die Hauptidee Swift's beibehaltend, in humoristisch satyrischer Weise die Missbräuche und Ungerechtigkeiten der Regierung schonungslos geisselte. Um das Ganze noch anziehender zu machen, verwebte er darin 69 der beliebtesten Volksgesänge, welche Dr. Pepusch instrumentirte und auch eine Ouverture dazu schrieb. Der Dichter reichte nun die Oper zuerst im Theater Drury-lane ein, doch der Director Cibber lehnte sie fast beleidigt ab; auch John Rich, der Director vom Theater Lincolns-Inn-Fields nahm sie nur zögernd an und führte sie in seinem Theater am 29. Jan. 1728 zum erstenmal auf. Der Erfolg war ein unerhörter. Händel, die italienische Oper, sammt den Sängerinnen Cuzzoni und Faustina waren vergessen. Man hatte nur noch Sinn für's Burleske. Dichter und Director fanden auch ihre Rechnung so rasch dabei, dass der Volkswitz von ihnen sagte „die Oper habe Gay *rich* (reich) und Rich *gay* (fröhlich) gemacht“ [1]).

Nachdem die Oper im ersten Jahr 63mal gegeben worden war, gab ihr Rich einen neuen Reiz, indem er sie von Kindern (!) darstellen liess. — Ein Gleiches geschah in Dublin, wo eine Tänzerin, Mad. Violante, eine Truppe von Kindern unter zehn Jahren zu diesem Zwecke engagirte [2]). Der Räuberhauptmann wurde sogar von einem Mädchen dargestellt, wie später (1778—89) auch Frauen (Farrel, Kennedy, Wells, Miss Fontenelle) in dieser Rolle auftraten. Die Moral der Oper, in der nur Diebe ihr Wesen treiben und in der schliesslich der Held, schon nahe dem Galgen, ohne weitere Bestrafung in die Mitte seiner Sippschaft zurückkehrt, ist herausfordernd widerwärtig. Auf die rohen niedern Volksmassen war ihr Einfluss so verderblich, dass wiederholt durch Schrift und Kanzel dagegen geeifert wurde. So schrieb noch 1773 Sir John Fielding an Garrick, dass jede neue Aufführung die Zahl der Diebsfälle vermehre, daher der Gerichtshof darauf dringe, dass die Oper wenigstens nicht an Samstagen gegeben werde. Auch ins Französische wurde die Oper übersetzt. „*L'Opera du gueux*“ wurde im April 1749 im kleinen Haymarket-Theater wiederholt gegeben, wobei die Darsteller um Nachsicht baten, „wenn ihre Aussprache den reinen Accent vermissen lasse, es sei der erste, von Engländern gemachte Versuch der Art“. (*Gen. Adv.*) Auch die Travestie bemächtigte sich der Oper; so gab z. B. die Rolle der Polly ein Bassist, der ältere Bannister; in Dublin der sechs Fuss grosse Mr. Owenson (Vater der späteren Lady Morgan), während die kleine hübsche Mrs. Brown den Räuberhauptmann gab. Noch fünfzig Jahre nach ihrem Erscheinen componirte Th. Linley Ouverture und Accompagnement neu dazu. In den 90ger Jahren erschienen sogar die Sängerinnen Storace, Crouch, Billington, ja selbst Mara, in den beliebten Rollen der Lucy und Polly, während Kelly, Incledon u. A. den immer galanten Räuber spielten.

---

[1]) Hogarth's Meisterhand hat einige Scenen aus der Oper gemalt. Die bedeutendere (1790 von Blake grav.) zeigt alle bei der ersten Vorstellung Beschäftigten, von Walker, dem Banditenanführer Machheath (*Captain*, wie sich jene Herren damals nennen liessen) bis zu Miss Lavinia Fenton (eigentlich Beswick, der schönen Polly). Zugleich gibt das Bild einen Theil des Publicums, das nach damaliger Sitte auch auf der Bühne sass, darunter Gay, Rich, Lord Gage, Sir Thomas Robinson und der Herzog von Bolton, der die schöne Polly bald darauf zur Herzogin erhob (als solche von Hogarth noch besonders gemalt; grav. von C. Apostool). *The genuine Works of W. Hogarth with biog. anecd., by J. Nichols and G. Steevens. Lond., Edinb. & Perth 1817.* Hogarth starb am 26. October 1764 in London in seinem Hause, östl. Seite von Leicester-Fields (später Sabloniere Hotel).

[2]) Unter der Kindertruppe in Dublin zeichnete sich damals besonders Miss Margaret Woffington aus, die später der Liebling von Dublin und von Covent-Garden wurde. Sie starb 1760. (*An Historical View of the Irish stage. By Rob. Hitchcock. Dublin*, 1788.)

„Machheath war der Gipfel meines Ehrgeizes“, gesteht Kelly in seinen Memoiren (I. 333). — Obgleich die Bettler-Oper durch das Wegfallen der natürlich nur in den ersten Jahrzehnten intervenirenden politischen Anspielungen ihren Hauptreiz längst verloren hat, war sie doch noch im Stande 1865, also nach 137 Jahren, mit Louisa Pyne und Mr. Harrison in den Hauptrollen, ein freilich sehr gemischtes Publikum im Astley's Theater (südlicher Theil Londons) wiederholt zu fesseln [1]).

Die beiden schon erwähnten komischen Opern oder besser pasticcio's *„love in a village“* und *„the maid of the mill“* enthielten nach den damaligen bescheidenen Anforderungen eine willkürliche Aneinanderreihung der gerade beliebtesten Gesänge, denen ein neuer Text untergelegt wurde; seltener kam ein grösseres Ensemblestück vor [2]). *„Love in a village“* von Arne zusammengestellt und am 8. December 1762 zum erstenmal gegeben, enthielt Compositionen von Boyce, Arne, Howard, Boildon, Festing, Geminiani, Giardini, Paradies, Agus, Abos, Abel, Galuppi, Händel. (Die darin zu Couplets benutzten mit passendem Text versehenen Nummern aus Händel's „Sussanah“ waren so beliebt, dass sie noch 1793 in die Zeitschrift *the lady's Magazine* aufgenommen wurden).

Einen gleich glücklichen anhaltenden Erfolg hatte Arnold's *„the maid of the mill"* nach Richardson's Novelle „Pamela" von I. Bickerstaffe [1]) geschrieben. Die erste Aufführung war am 31. Januar 1765. Beard und Miss Brent sangen die Hauptpartien; auch machte sich hier zum erstenmal der später sehr beliebte Componist Dibdin als Sänger bemerkbar. Die Musik war von Arnold aus den beliebtesten Gesängen geschickt zusammengestellt. Arnold war einer der thätigsten und begabtesten Musiker London's, der einzige, der für die Bühne und für das Oratorium mit gleich gutem Erfolge schrieb. Weiteres über ihn in der Beilage.

---

[1]) Der ungeheuere Erfolg dieser Oper rief eine Unmasse Versuche ähnlicher Art hervor. Gay selbst, der schon 1732 am 4. December starb, hatte einen zweiten Theil „Polly“ geschrieben, der aber durchfiel. Nur ein einziges ähnliches Erzeugniss machte zu jener Zeit Furore *„Hurlothrumbo', the super-natural“* von Johnson, das die Leute mit magischer Kraft in's Theater lockte. In der bereits erwähnten Autobiographie der Mrs. Delany steht darüber: *„The present opera in disliked, because it is too much studied, and they love nothing but minuets and ballads, in short the beggars opera and Hurlotrumbo are only worthy of applause“ (Mrs. Pendarves to Mrs. Anne Granville. Dec. 20. 1729).*

[2]) *The Court Miscellany* vom Jahre 1767, p 601, gibt ein Recept zur Verfertigung englischer Opern (*a Recept to make an English comic opera*). John Johnston, der Musikalienverleger, kündigte 1768 die Gesänge zu der neuen komischen Oper „Lionel und Clarissa“ also an: *„The English words in the Collection being with great care adapted to the most pleasing Italian Airs that have been sung for these twenty years past.“* (Pub. Adv.)

In Milton's Masque „Comus" sind unter den Bacchanten und Geistern Beard, die Damen Brent, Polly Young und Miller angeführt. Comus, noch 100 Jahre später (1865) im Drury-lane-Theater mit Erfolg häufig gegeben, wurde zuerst 1634 zu Ludlow Castle in Shrophire, auf dem Landsitz des Grafen von Bridgewater, von dessen zwei Söhnen Lord Brackley, Mr. Thomas Egerton, und der Tochter Lady Alice aufgeführt. Dem Gedicht liegt ein kleines Abenteuer zu Grunde, das den Erwähnten auf der Hinreise zu Ludlow-Castle begegnete.

Henry Lawes, Mitglied der Privatcapelle Charles I., schrieb damals die Musik dazu, von der sich noch einige Nummern erhalten haben. 1737 fügte Dr. Arne neue Musik hinzu. Im Jahre 1774 bereits nur als Nachspiel gegeben, wurde die Maske 1791 unter Sheridan von der Drury-lane-Gesellschaft, die damals im King's-Theater spielte, mit glänzendem Erfolg neu in Scene gesetzt [2]).

---

[1]) Von Isak Bickerstaffe, einem Irländer, der zu den obigen Opern das Textbuch schrieb, sind noch besonders bekannt geworden: „Thomas and Sally", „Lionel and Clarissa", „the Padlock."

[2]) 1842 führte Mad. Vestris, damals Directorin, Comus als Spectakeloper auf. Einige Nummern aus Händel's „l' Allegro"

Midas, eine musikalische Burleske, ebenfalls noch 1865 gegeben, wurde im Februar 1764 zum erstenmal aufgeführt. Fast alle ersten Kräfte des Theaters waren darin beschäftigt.

Unter Shakespeare's Werken, die damals gegeben wurden, ist auch *Macbeth* „mit der Originalmusik" (Soli und Chöre von Matthew Locke), die noch heut zu Tage beibehalten ist, angezeigt. Auch Julie (in Romeo und Julie) wurde in feierlicher Procession und Grabgesang zur Ruhe geleitet.

Als eine seltenere Erscheinung auf der Bühne finden wir auch den Namen Henry Purcell. In einem Schauspiel wurde nämlich (1. Mai 1764) eine Hymne dieses berühmten Componisten eingeschaltet, von Tenducci, Peretti, Mattocks, Miss Poitier, Miller und Polly Young gesungen.

Zum Schlusse sei hier noch des Componisten Charles Dibdin gedacht, der auch als Sänger in den genannten Opern auftrat und von dem nun zum erstenmal (21. Mai 1764) ein Pastoral „the shepherd's artifice" aufgeführt wurde. Dibdin, ein vollkommener Autodidakt, führte ein sehr bewegtes Leben und zeigte sich oft als Dichter, Componist, Sänger und Virtuos in Einer Person. Er schrieb eine Masse Volksgesänge und war lange ausserordentlich beliebt. Die Beilage gibt einen kurzen Auszug nach dem Werke *„the songs of Charles Dibdin, to which is prefixed a Memoir of the Author by G. Hogarth". London 1842.*

---

und Dryden's Oper „King Arthur", Musik von H. Purcell, waren eingeschaltet. 1865 erlebte Comus in Covent-Garden abermals zahlreiche Wiederholungen unter E. Falconer und F. B. Chatterton. Unter den Mitwirkenden waren Walter Lacy, Ed. Phelps, Wilbye Cooper, Henry, Drayton, Miss E. Falconer, Augusta Thomson, Mrs. Hermann Vezin, Miss Poole.

b) 2. Die englische Oper in Drury-lane-Teater.

Garrik auf Reisen: seine Rückkunft: die Componisten Mich. Arne, Battishill, Rush und Bates. Die Schauspielerin (frühere Sängerin) Mrs. Cibber.

Das Drury-lane-Theater[1]) war mehr der Schauplatz für Shakespeare's Dramen und schenkte der Oper in den 60ger Jahren nur wenig Aufmerksamkeit. David **Garrick**, der Eigenthümer, hatte, wie schon erwähnt, 1759 ein Engagement der freilich damals noch wenig bekannten Sängerin Miss **Brent** etwas übereilt zurückgewiesen. Er war später gezwungen, Miss **Wright** (später Frau des jüngeren Arne) als schwachen Ersatz für Miss Brent zu engagiren. Voll Verdruss über die augenblicklich geringere Theilnahme des Publicums für Drury-lane und wohl auch leidend, begab sich Garrick mit seiner Frau, der schönen Tänzerin **Violetta** (geb. Eva Veigel von Wien) auf Reisen und benutzte die Bäder in Padua. Während seiner Abwesenheit pflückten die jugendlichen Schauspieler Will. **Powell** und Charles **Holland**[2]) Lorbeeren als Romeo, Hamlet, Macbeth, Lear.

Als Garrick von seiner Reise, die ihm Gesundheit und gute Laune wiedergeben sollte, am 25. April 1765 zurückkam, führte er sogleich eine Menge neue Einrichtungen auf seiner Bühne ein, wie er solche auf dem Continent kennen gelernt hatte. Doch mit der Oper blieb es beim Alten. Mit dem bescheidenen Sängerpersonal **Giustinelli**, **Verron**, **Reinhold**, **Champness** und den Sängerinnen **Cremonini**, **Vincent**, **Wright**, **Clive**[1]) wurden in den Jahren 1764—65 kaum nennenswerthe sogenannte Opern gegeben, die eben so schnell wieder verschwanden. Darunter: *Alcmena*, Musik von Mich. **Arne** und **Battishill**[2]), *the capricious lovers*, *the Royal shepherd* von **Rush**, *Pharnaces* von **Bates**. Am längsten hielt sich noch die dramatische Romance *Cymon* von Michael Arne. *The beggar's opera* wurde auch hier aufgeführt. Ein einziger Name, der um diese Zeit auf dieser Bühne auffällt, hat für die Musik dennoch Interesse — Mrs. **Cibber**, obwohl die einst gefeierte Oratoriensängerin längst schon nur mehr als Schauspielerin und zwar zum letzten Mal vor ihrem nahen Ende auftrat.

---

[1]) Drury-lane wurde stets als Hauptsitz des englischen Dramas angesehen. Schon 1616 stand an der Stelle des jetzigen Theaters das kleine **Cockpit**, auch Phönix genannt. Bald nach der Restauration wurde auf demselben Platze für die Schauspieler des Königs („*the Kings servants*") das erste Drury-lane Theater gebaut (oft auch „*the Kings house*" genannt) und unter Killigrew am 8. April 1663 eröffnet. Das Gebäude brannte schon 1672 ab, fünfzig Nachbarhäuser zerstörend. Das zweite Drury-lane-Theater wurde von Sir Ch. Wren erbaut und am 26. März 1674 mit einem Prolog von Dryden eröffnet. 1741 wurde es bedeutend erweitert; 1747 übernahm es Garrick und behielt die Direction bis 1776. Sheridon, Thomas King, John Kemble, waren seine Nachfolger.

[2]) Beide starben schon 1769 in noch jugendlichem Alter.

Sussanah Maria **Cibber**[3]), geb. 1715, die Schwester Dr. Arne's, wurde von diesem zur Sängerin ausgebildet, obwohl ihre Stimme, ein Mezzo-Sopran oder vielmehr Contre-Altstimme, nicht kräftig und von geringem Umfang war; auch ihre musikalischen Kenntnisse musste man bescheiden nennen.

---

[1]) Mrs. **Clive**, geb. Raftor, war eine Schülerin des Dichters und Musikers H. Carey. Sie trat schon 1728 als Schauspielerin, später auch als Sängerin auf. Auch bei Händel's Oratorien ist sie öfters genannt. Sie verliess die Bühne 1769 und starb 1785.

[2]) Jonathan **Battishill**, geb. 1738, war Organist an zwei Kirchen London's. 1771 erscheint er unter den Preisgekrönten des Catch-Club. Er starb 1801.

[3]) *The Court Miscellany*, 1766. p. 99. — *History of the Stage. Bath.* 1832. vol. V. — *The Cyclopaedia, A. Rees.* 1819. — *The Thespian Dictionary or dramatic Biography. London*, 1805.

Trotzdem wusste sie durch natürlichen Pathos, durch tiefgefühlten Vortrag einen mächtigen Eindruck zu machen. Sie war bereits als Sängerin und Schauspielerin aufgetreten, als Händel nun auch für ihre Unsterblichkeit sorgte, denn er schrieb für sie die Arie im Messias „Er ward verschmähet und verachtet", welche er ihr mit ungewöhnlich viel Geduld selbst einstudirte und womit sie bei der ersten Aufführung des Oratoriums in Dublin einen solchen Eindruck machte, dass einer der Zuhörer (Dr. Delany) unwillkürlich ausrief: „Weib! all' deine Sünden seien dir dafür vergeben"! Die Sängerin hatte nämlich 1734—35 Theophilus Cibber, einen Schauspieler, geheiratet, der die ehrlose Schwäche eines Freundes (!) zur Befriedigung seiner Habsucht ausbeutete. Wenn nach Goethe „unreine Lebensverhältnisse für den, der zufällig hinein geräth, Prüfsteine des Charakters und des Entschiedensten sind was der Mensch vermag", so hatten hier drei Menschen die Probe schlecht bestanden. Mrs. Cibber war genöthigt, einige Zeit der Bühne zu entsagen und mochte ihr der zeitweilige Aufenthalt in Dublin gerade erwünscht gekommen sein. Nach ihrer Rückkehr trat sie abwechselnd in Covent-Garden und Drury-Lane vorzugsweise in Shakespeare's Dramen als Desdemona, Julie, Cordelia auf. (Einigemal sang sie neben Beard auch in *the beggar's opera* die Polly.) Mrs. Cibber starb am 30. Januar 1766 und ruht in einem der Klostergänge der Westminster-Abtey. Als man Garrick ihren Tod meldete, rief er aus: „Dann ist auch mit ihr die Tragödie verschieden"!

MOZART IN LONDON.

1764.

Die Familie Mozart verlässt Paris. — Aufenthalt in Calais. — Ankunft in London. — Leopold bezieht eine Wohnung in St. Cecil-Court. St. Martin's Lane. — Wolfgang und seine Schwester spielen zum erstenmal bei Hof. — König George III. — Königin Charlotte. — Ankündigung von Wolfgang's erstem öffentlichen Auftreten. — Wolfgang erkrankt. — Die Kinder Leopold's zum zweitenmal bei Hof. — Wolfgang spielt vor dem König auf der Orgel. — Ankündigung des ersten grossen Concertes der beiden Kinder. — Des Königs Geburtstag. — Das erste Concert von Marianne und Wolfgang Mozart am 5. Juni 1764. — Wolfgang spielt am 29. Juni im Ranelagh in einem Wohlthätigkeitsconcerte. — Die Familie reist nach Tunbridge Wells. — Rückkehr. Leopold erkrankt. — Die Familie bezieht eine Wohnung in Chelsea. — Wolfgang componirt seine ersten Symphonien. — Der Cellist Siprutini. — Rückkehr in die Stadt. — Die Kinder zum drittenmal bei Hof am Jahrestag der Thronbesteigung des Königs. — Leopold lässt die von Wolfgang componirten und der Königin dedicirten Sonaten in Kupfer stechen. — Der Sänger Manzuoli. — Der Engländer Barrington. — Schluss des Jahres.

Leopold Mozart hatte mit seiner Frau und seinen Kindern, Marianne und Wolfgang, Paris am 10. April 1764 verlassen. Auf ihrer Reise nach England hielten sie sich in Calais auf, wo sie beim *Procureur du Roi et de l'Amirauté* zu Tische geladen waren und wo auch Leopold seinen Wagen zurückliess. Zum erstenmale genossen sie in Calais den bezaubernden Anblick des Meeres, das Schauspiel der Ebbe und Fluth, — „wie das Meer ablaufet und wieder zunimmt", wie sich Marianne in ihr Tagebuch notirte. Da im gewöhnlichen Packetboot mit nur 10 — 12 Betten bereits vierzehn Personen für die Fahrt nach Dover eingeschrieben waren, miethete sich Leopold zur grösseren Bequemlichkeit ein eigenes Schiff. Er musste dafür fünf Louisd'or zahlen, doch erleichterte er sich diese Auslage, indem er noch vier Passagiere, von denen jeder einen halben Louis entrichtete, mit in's Schiff nahm. Ausserdem hatte Leopold auch noch zwei Bediente bei sich, von denen der eine, ein ihm von seinen Freunden warm empfohlener Italiener, Namens Porta, den Weg von Paris nach London schon oft gemacht hatte und nun auch alle Reiseangelegenheiten der Familie zur vollen Zufriedenheit besorgte. Die Ueberfahrt war gut. „Wir sind glücklich über den Maxloner-Bach gekommen", schreibt Leopold scherzend (auf Maxglan bei Salzburg anspielend) am 25. April an seinen Freund Hagenauer in Salzburg[1]). Freilich ging es nicht ohne Seekrankheit ab, „und mich hat es am meisten hergenommen", fügt Leopold in diesem ersten Briefe aus London noch bei. Vor Dover wechselten sie mit einem kleineren Schiffe, um sich an's Land setzen zu lassen, wofür Leopold noch weitere sechs Laubthaler zu zahlen hatte, was er besonders hervorhebt. Die Auslagen auf der ganzen Route schienen ihm überhaupt etwas hoch. „Wer zu viel Geld hat", meint er, „darf nur eine Reise von Paris nach London unternehmen, man wird ihm gewiss den Beutel leichter machen." Sie müssen, dem zweiten Londoner Briefe vom 28. Mai zufolge, am 23. April in der grossen Weltstadt angekommen sein.

Wenn man von Westminster, jenem Theil von London, der einst eine für sich abgeschlossene Stadt bildete, zu der man von der nördlichen Seite nur durch zwei, erst 1723 abgebrochene Thore gelangen konnte, auf der Kingsstreet nach

---

[1]) Im Hause des Kaufmannes Hagenauer wohnte die Mozart'sche Familie und Wolfgang wurde daselbst geboren. Die nachfolgenden Briefe Leopold's sind bei Nissen zu finden. Die Autographe existiren nicht mehr. Auch der bei Nissen fehlende hier erwähnte erste Brief aus London ist nur in Abschrift im Mozarteum zu Salzburg erhalten.

Charing-Cross 1) heraufkommt und in fast gerader Linie an der rechten Seite des Platzes nordwärts weiter schreitet, hat man St. Martin's Lane vor sich, einst der Lieblingssitz der bildenden Künste. Maler und Bildhauer hatten hier und in der angrenzenden Greek- und Gerrard-Street ihr Standquartier aufgeschlagen. Roubiliac meisselte seinerzeit in Peter's Court die erste Händel-Statue, die den Vauxhall-Garten zieren sollte, und sein Atelier wurde dann in eine Zeichen-Akademie umgewandelt, von den damals lebenden ersten Künstlern Reynolds, Nolekens, Mortimer u. A. unterstützt. Später sollte daraus die *Royal Academy* hervorgehen, welcher der König im alten Somerset-House eine Heimathstätte anwies. Wenn auch zur Stunde die Poesie in St. Martin's Lane nicht vertreten war, so hatten doch die Dichter in dem wohlbekannten Buchhändler Harding einen Helfershelfer, und damit auch Apollo nicht fehle, hielt Beard, der brave Sänger und noch bravere Ehrenmann, in seinem Hause am Eck der Newport-street die Wacht.

In jenem zur Linken gelegenen Hofraume aber, in Cecil-Court (Cäcilienhof), der freilich durch seinen Namen etwas

---

1) Zur Zeit Edward I. war Charing ein Weiler von kaum ein Dutzend Hütten, auf der Landstrasse von Westminster nach London gelegen. Das später dem Namen beigefügte „*Cross*" rührte von einem hölzernen Kreuz her, das Edward I. hier und an all' den Orten errichten liess, wo die Leiche seiner Gemalin Eleonore auf dem Wege zur Gruft nach der Westminster-Abtei niedergesetzt wurde. Später wurde das Kreuz mit einem steinernen vertauscht; 1647 aber, wo der Fanatismus die Geissel schwang, zerstört. — Als ein Erinnerungszeichen, wenn auch nicht genau auf derselben Stelle, wurde 1865, nach dem Muster der einzig noch vorhandenen ursprünglichen Kreuze zu Northampton und Waltham, ein ähnliches beim Eingang zur *Charing-Cross-Station* (Eisenbahnhof) errichtet.

Verlockendes für den Musiker hatte, und wo zehn Jahre früher (1754) der damals neunjährige Godfrey Wm. Palschau wohnte, dessen Concertanzeige versicherte, „dass er jedes Musikstück vom Blatt spiele, nicht nur wie es geschrieben, sondern auch mit dem rechten Ausdruck“; hier in diesem schmalen, ärmlichen Hofe, den der Fremde von heutzutage kaum eines Blickes würdigen wird, war Leopold Mozart mit dem Stolz seiner Familie im Hafen eingelaufen und hatte bei einem Friseur, Namens Couzin, eine Wohnung bezogen.

Die fremde Sprache, die eigenthümliche, nach Stand und Würden unterschiedene Tracht der Bevölkerung machte, trotz Paris, das sie so eben erst verlassen hatten, einen eigenthümlichen Eindruck auf die Familie. Sie glaubten sich auf einen Maskenball versetzt. „Nun scheine es mir in London nichts als Masquern zu sehen“, schreibt Leopold in obigem Brief an Hagenauer. Doch bequemten sie sich gleich anfangs selbst der englischen Sitten. „Was meinen Sie,“ fährt Leopold fort, „wie meine Frau und mein Mäd'l in den Englischen Hütten und ich und der grosse Wolfgang in Englischen Kleidern aussehen.“ —

Seine Empfehlungsbriefe müssen wohl warm für ihn gesprochen haben, denn schon am 27. April hatten beide Kinder die hohe Auszeichnung, vor dem König und der Königin in Buckingham-House [1]) Abends von sechs bis neun Uhr spielen zu dürfen.

---

[1]) **Buckingham-House** war 1703 von John Sheffild Herzog von Buckingham, an der Stelle eines früher hier gestandenen kleinen Gebäudes (Arlington-house) gebaut worden. 1720 kaufte es die Krone; seit 1775 gehörte es durch Schenkung ihres Gemals der Königin an, als Ersatz für Somerset-house, das dann abgerissen wurde. Es hiess von nun an „*the Queen's house*“ und war der Hauptaufenthalt der Fürstin. 1762 liess es der König,

Sie gefielen ausserordentlich. „Die uns von beiden hohen Personen bezeigte Gnade“, schreibt der Vater am 28. Mai, „ist unbeschreiblich. Ihr freundschaftliches Wesen liess uns gar nicht denken, dass es der König und die Königin von England wären. Man hat uns an allen Höfen noch ausserordentlich höflich begegnet; allein, was wir hier erfahren haben, übertrifft alles Andere.“

Als die Familie acht Tage darauf im St. James's Park spazieren ging, hatte sie Gelegenheit, zu sehen, welch guten Eindruck sie bei Hofe gemacht hatten. „Der König“, schreibt Leopold, „kam mit der Königin gefahren und obwohl wir Alle andere Kleider anhatten, erkannten sie uns, grüssten uns nicht nur, sondern der König öffnete das Fenster, neigte das Haupt heraus und grüsste lächelnd mit Haupt und Händen, besonders unsern „Master Wolfgang.“

Der König George III., damals 27 Jahre alt, war seit

---

wie Walpole an George Montague berichtet, mit Allem, was die Schlösser Windsor, Hampton-Court an werthvollen Kunstgegenständen besassen, ausschmücken. Selbst Raphael's berühmte Cartons, gegenwärtig im South-Kensington Museum aufgestellt, wurden 1764 von Hampton-Court nach Buckingham-house gebracht, wo sie bis 1787 blieben, dann nach Windsor, und 1814 wieder nach Hampton-Court zurückwanderten. (*The book of the Cartoons by the Rev. R Cattermore, B. D. London. 1837.*) — Alle Kinder der Königin, mit Ausnahme des Erstgebornen, erblickten in Buckingham-House das Licht der Welt. Die Lage des Hauses vereinigte *Rus in Urbe* die Annehmlichkeiten des Stadt- und Landlebens. Hier begann der König auch im Jahre 1765 seine Bibliothek anzulegen, die später sein Sohn, George IV., beim Neubau des Hauses, des jetzigen Buckingham-Palastes, im Jahre 1825 dem British-Museum zum Geschenk machte (*Presented to the Nation by His Majesty King George IV.*) — ein Geschenk von 80.000 Bänden, im Werthe von 130.000 £.

dem 8. September 1761 mit Charlotte Sophie, Princessin von Mecklenburg-Strelitz, vermählt. Beide liebten und pflegten die Musik. Der König hielt sich gleich seinen Vorgängern ein eigenes Privatorchester, *the Kings Band*, und sein Kirchenchor in der *Royal Chapel* war aus tüchtigen Sängern und Sängerknaben zusammengesetzt. Des Königs besondere Vorliebe für Händel'sche Musik war eine natürliche Folge seiner frühen Bekanntschaft mit diesem Meister; ja, er fühlte eine Art Verpflichtung darin, sich als dessen Beschützer zu zeigen.

Als er nämlich, noch ein Knabe, einst voll Aufmerksamkeit des Meisters Spiel lauschte, fragte ihn Händel, ob er seine Musik liebe und als der kleine Prinz es freudig bejahte, rief Händel, ihm auf die Achsel klopfend: „ein gutes Kind, ein gutes Kind, du wirst meine Musik beschützen, wenn ich todt bin.“

Und Händel hatte sich nicht getäuscht. Nach seinem Tode verging kein Jahr, wo nicht seine Werke in steter Abwechslung in der Fastenzeit „auf Befehl des Königs“ aufgeführt wurden. Zu den später ins Leben getretenen Concerten für alte Musik aber, *Concerts of ancient music*[1]), die dem Geschmack ihres Protectors freilich nur allzu starr huldigten, fuhr der König, die Königin und meistens alle sechs Princessinnen sammt Gefolge in voller Hofgala. War der Hof in Windsor, fehlte es selten an einem Abendconcert, zu dem einheimische und fremde gerade anwesende Künstler eingeladen wurden, und nie vergass der König am Schlusse des Concertes, seinen enorm breiten Stülphut lüftend, seinem Orchester „Dank Ihnen, meine Herren,“ zuzurufen. Mit Eifer nahm sich der König auch der bekannten Arnold'schen Herausgabe von Händel's Werken an, von der 40 Bände erschienen, und die ins Stocken gerieth, als der König den zweiten Anfall jener unheilvollen Krankheit hatte, der er endlich unterliegen sollte.

---

[1]) Der König liebte es wohl auch, sich dabei als gründlicher Kenner Händel'scher Musik zu zeigen. So befahl er dem jungen Cramer, der nach seines Vaters Tode zum erstenmal als *leader* fungirte, er solle genau auf ihn (den König) Acht haben, er werde ihm mit der Hand das richtige Zeitmass der einzelnen Nummern angeben. — Ein andermal liess er dem Violinspieler Hay, der sich bei der Aufführung Händel'scher Musik allerlei Freiheiten erlaubte, sagen: „er sei gekommen, Händel zu hören und nicht Mr. Hay's Fiedelei.“

Charlotte, die damals 21jährige Königin, die im Vaterhause unter der Leitung der Mad. de Grabow, der deutschen Sappho, wie sie genannt wurde, eine sorgfältige Erziehung genossen hatte, sang mit leidlicher Stimme und spielte auch das Clavier „ganz leidlich für eine Königin,“ wie später Haydn von ihr äuserte. Schon auf ihrer neuntägigen Seereise an den Ort ihrer neuen hohen Bestimmung verkürzte sie sich die Zeit mit Musik und erklärte gleich in den ersten Tagen ihrer Vermählung, jede Woche einmal die Oper besuchen zu wollen; ein Entschluss, der den Ruhe liebenden Logenbesitzern übrigens wenig zusagte[1]. Solche Theaterbesuche des Hofes zogen immer eine Masse Neugieriger nach sich und Unglücksfälle waren dabei etwas ganz Gewöhnliches. Gleich beim ersten Besuch des jungen Hofes im September 1761 gab es Todte und Verwundete.

Von Leopold's Kindern sollte sich zuerst Wolfgang allein hören lassen und sein Auftreten war zum erstenmal am 9. Mai im „Publ. Advertiser“, dem damaligen verbreitetsten Tagblatt.

---

[1] *The Queen has been at the Opera and says she will go once a week. This is a fresh disaster to our box, where we have lived so harmoniously for three years.* (*Walpole to the Hon. H. S. Cornway. Sept. 25. 1761.*)

angezeigt. Der Violoncellist Sig. Graziani wollte nämlich am 17. Mai in Hickford's Saal in Brewerstreet, golden sq. ein Concert geben und in seiner Ankündigung heisst es: „Concert auf dem Clavier von Master Mozart, einem wahrhaften Wunder der Natur (*a real Prodigy of Nature*); er ist erst sieben Jahre alt, spielt alles prima vista und componirt zum Erstaunen gut. Er hatte die Ehre, sich vor Ihren Majestäten zu deren grossen Befriedigung hören zu lassen"[1]. Und in einer späteren Ankündigung: „Master Mozart, ein Knabe, sieben Jahre alt und nach Jedermanns Zugeständniss ein Wunder für sein Alter."

Das Concert musste jedoch auf den 22. d. M. verschoben werden, da mehrere der Mitwirkenden in Giardini's Oper „Enea e Lavinia" beschäftigt waren.

Master Mozart wurde unterdessen krank und die Anzeige am 21. und 22. Mai sagt: „Ich [Graziani] hatte die Mitwirkung Mr. Mozard's versprochen, doch da er unpässlich ist, kann ich sein Auftreten nicht versprechen."

Das Concert fand auch wirklich ohne Wolfgang statt, doch konnte er erst am 20. Mai krank geworden sein, da er noch am 19. Mai Abends von 6—10 Uhr zum zweitenmale mit seiner Schwester bei Hofe spielte. Bedeutend konnte auch das Unwohlsein nicht gewesen sein, da der Vater in seinem Briefe vom 28. Mai nichts davon erwähnt, ebensowenig von dem beabsichtigten Auftreten Wolfgang's. Dagegen spricht er von dem bevorstehenden Benefice am 5. Juni, bei dem ihm die Unkosten von vierzig Guineen etwas bange machten.

---

[1] *Concerto on the Harpsichord by Master Mozart, who is a real Prodigy of Nature, he is but Seven years of age, plays any thing at first sight, and composes amazingly well. He has had the Honour of exhibiting before their Majesties greatly to their Satisfaction.*

Einstweilen hatte er für beide Abende bei Hof jedesmal 24 Guineen erhalten. „Es wird schon gut werden, wenn wir nur mit der Hülfe Gottes gesund bleiben und wenn Gott nur unsern unüberwindlichen Wolfgang gesund erhält.“ Diesmal entzückte Wolfgang noch mehr. Der König hatte ihm Stücke von Wagenseil, Bach, Abel und Händel vorgelegt. „Alles hat er prima vista weggespielt“, schreibt der Vater in dem früher erwähnten Brief. „Er hat auf des Königs Orgel so gespielt, dass Alle sein Orgelspiel weit höher als sein Clavierspiel schätzen [1]. Dann hat er der Königin eine Arie, die sie sang, und einem Flautraversisten [Weideman?] ein Solo accompagnirt. Endlich hat er die Violinstimmen der Händel'schen Arien, die von ungefähr da lagen, hergenommen und über den glatten Bass die schönste Melodie gespielt, so dass Alles in das äusserste Erstaunen gerieth. Mit einem Worte: das, was er gewusst hat, als wir Salzburg verliessen, ist ein purer Schatten gegen das, was er jetzt weiss. Es übersteigt alle Einbildungskraft.“

Der Anzeige des ersten Concertes der beiden Kinder war am 31. Mai Folgendes beigefügt: „Es wird diese Gelegenheit ergriffen, dem Publikum das grösste Wunder [1]) vorzustellen, dessen sich Europa und die Menschheit überhaupt rühmen kann.“ Und am 1. Juni: „Jedermann wird Beide mit Bewunderung hören und besonders einen Knaben von sieben Jahren, der das Clavier mit solcher Geschicklichkeit und Vollendung spielt. Es übersteigt alle Einbildungskraft und es ist schwer zu sagen, was mehr zu bewundern ist, ob seine Fertigkeit auf dem Clavier und sein fertiges Notenlesen oder seine eigenen Compositionen. Sein Vater brachte ihn nach England, nicht zweifelnd an seinem Erfolge in einem Lande, wo sein Landsmann Händel während seines Lebens so besondere Protection genoss.“

---

[1] Auf der Reise nach München (1763) lernte Wolfgang, der schon früher Orgel gespielt hatte, aber nur auf dem Manual, auch das Pedal behandeln. „In Wasserburg“, schreibt sein Vater, „sind wir, um uns zu unterhalten, auf die Orgel gegangen und ich habe dem Wolferl das Pedal erklärt. Er legte gleich *stante pede* Probe ab, rückte den Schemel hinweg, präambulirte stehend unt trat das Pedal dazu, und zwar so, als wenn er es schon viele Monate geübt hätte. Alles gerieth in Erstaunen, und es ist eine neue Gnade Gottes, die Mancher nach vieler Mühe erst erhält.“ Auch in Versailles vor dem kgl. Hofe hatte Wolfgang durch sein Orgelspiel Alles in Erstaunen gesetzt. (O. Jahn I., p. 42 und 164.)

Man sieht, Leopold Mozart wusste sich in grossen Städten zu bewegen, wo auch die Kunst gezwungen ist, lauter zu reden.

Das Concert war in kluger Weise auf Dienstag den 5. Juni festgesetzt, da am vorhergehenden Tage des Königs Geburtstag gefeiert wurde, was die Gegenwart einer Menge angesehener Familien, die zum Theil schon die Stadt verlassen hatten, bedingte. Der Tag wurde festlich begangen; der Adel, die Minister und auswärtigen Gesandten kamen nach St. James's Palace, den König zu beglückwünschen. Die Königin beschenkte ihren Gemahl mit einem Ring, mit den in Email von Sykes gemalten und in Brillanten gefassten Portraits der beiden königlichen Kinder. Mittags donnerten die Geschütze im Hyde-Park und vom Tower; Abends aber war grosser Hofball[1]. Freudenfeuer, Illuminationen und öffentliche Belustigungen der Städte London, Westminster und den zahlreichen Vorstädten beschlossen den Festtag. Der französische Gesandte, *Comte de Guerchy*, überbot noch den englischen Adel; sein Haus in Soho square[2], geschmackvoll decorirt, strahlte in einem wahren Flammenmeer. Eine Art Nachfeier veranstaltete das gräfliche Haus Northumberland am 5. Juni. 1500 Personen waren dazu eingeladen und die Gärten des Palastes waren mit 10,000 Lampen erleuchtet. Zwei Musikbanden waren auf der Gallerie und im Garten aufgestellt und vereinigten sich, Lord Granby bei seinem Erscheinen mit Händel's „Seht den Sieger ruhmgekrönt" (Judas Maccabaeus) zu begrüssen, worauf von der Gesellschaft ein allgemeines Huzza-Rufen folgte.

---

[1]) Wenn Leopold nun wiederholt Wolfgang als „Wunder“ bezeichnet, gebraucht er nur denselben Ausdruck, den 6 Jahre später ein angesehener Gelehrter zu Verona dem damals 14jährigen Wolfgang nach dessen Auftreten im Concerte der philh. Gesellschaft zu Mantua (16. Jan. 1770) beilegte: Wunderwerk der Natur. (O. Jahn I. 188.)

Das Concert selbst, in dem nun beide Wunderkinder in London zum erstenmal auftraten, war im „Public Advertiser", wie nachstehend, angezeigt:

Mit Genehmigung des Hofmarschalls[3].

Im grossen Saale in Spring-Gardens, nahe St. James's Park, wird heute, den 5. Juni, um zwölf Uhr ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert abgehalten zum Vortheile von Miss Mozart, eilf Jahre alt und Master Mozart, sieben Jahre alt, beide Wunder der Natur. Die Gesänge von Sga. Cremonini und Sga. Quilici vorgetragen; erste Violin und Solo — Sig. Barthelemon; Concert für Violoncello — Sig. Cyri [Cirri], Clavier und Orgel — Miss und Master Mozart. Billeten zu einer halben Guinee jedes bei Mr. Mozart (Mr. Couzin, Friseur) im Cecil-Court, St. Martin's Lane.

---

[1] Die Minuets, für die Hofbälle componirt von Weideman, Bach, Abel, Kelway, früher auch von Händel, erschienen bei J. Walsh, später bei Randall und Abell.

[2] Soho square, in frühester Zeit King's square genannt, war im vorigen Jahrhundert von dem höchsten Adel bewohnt.

[3] Ohne Genehmigung des Lord Chamberlain durfte keine Theatervorstellung und kein Concert abgehalten werden. Dies Gesetz datirt aus dem Jahre 1737, als Walpole von der Bühne herab lächerlich gemacht wurde, demzufolge er im Parlament eine Bill einreichte, die Anzahl der Theater zu verringern und diese Nichts ohne vorherige Erlaubniss der Obrigkeit aufführen zu lassen. Dieser Antrag fand Gegner, unter denen besonders Lord Chesterfield, der die Freiheit der Presse dadurch als gefährdet

Dies Concert fand denn wirklich am genannten Tage statt und Vater Mozart durfte alle Ursache haben, mit dem Erfolge desselben zufrieden zu sein. Es waren alle Gesandten und die ersten Familien Englands zugegen und Leopold konnte am 8. Juni nach Salzburg berichten: „Ich hatte wieder einen Schrecken vor mir, nämlich 100 Guineen in Zeit von drei Stunden einzunehmen.“ Auch seine Sorge wegen allzu grossen Unkosten war umsonst, denn sie beliefen sich nur auf zwanzig Gunieen, indem die meisten Musiker keine Bezahlung angenommen hatten. „Nun Gottlob“! ruft er aus, „diese Einnahme ist vorbei.“ Und weiter berichtet er mit gerechtem Stolz: „Genug ist es, dass mein Mädel eine der geschicktesten Spielerinen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat; und dass der grossmächtige Wolfgang, kurz zu sagen, Alles in diesem seinem achtjährigen Alter weiss, was man von einem Manne von 40 Jahren fordern kann. Mit Kurzem: wer es nicht sieht und hört, kann es nicht glauben. Sie selbst Alle in Salzburg wissen Nichts davon, denn die Sache ist nun ganz etwas Anderes.“

Die pecuniären Verhältnisse der Familie waren um diese Zeit am blühendsten. Am 28. Juni schreibt Leopold: „Ich habe wieder 100 Guineen nach Salzburg zu schicken, die ich

---

schilderte. Schliesslich ging jedoch die Bill durch und erstreckte sich auch auf die Abhaltung von Concerten.

zwar um die Hälfte vermehren könnte, ohne mich zu entblössen."

Er liess nun, „um den Act eines englischen Patrioten auszuüben, Wolfgang in einem Concert mitwirken, welches im Saale des Ranelagh-Garten „zum Vortheil einer öffentlichen nützlichen Wohlthätigkeitsanstalt[1])" gegeben wurde. In der Concertanzeige (publ. adv., 26. Juni) stand über Wolfgang Folgendes: „Im Laufe der Abendunterhaltungen wird der berühmte und staunenerregende kürzlich angekommene Master Mozart, ein Knabe von sieben Jahren, auf dem Clavier und auf der Orgel eine vorzügliche Auswahl Musikstücke seiner eigenen Composition vortragen, welche bereits das höchste Wohlgefallen, Entzücken und Erstaunen bei den grössten Musikkennern in England und Italien erregten; mit Recht wird er als der ausserordentlichste Genius geschätzt, der je erschienen ist" *(the most extraordinary Prodigy, and most amazing Genius that has appeared in any Age)*.

Das Concert war auf Mittwoch den 27. Juni angesagt, musste jedoch auf Freitag den 29. Juni verschoben werden, da ein Diener jenes Spitals ein Packet mit 800 Eintrittskarten verloren hatte. In diesem Concerte kamen von Händel zwei Chöre zur Aufführung: „O! den Fluren sei der Preis" (Acis e Galatea) und „Selig Paar"! (Alexander-Fest). Die Krönungshymne *(Coronation Anthem)* „*God save the King*" (nicht zu verwechseln mit der bekannten englischen Volkshymne) machte den Beschluss.

Wie Leopold am 28. Juni schreibt, beabsichtigte die Familie nun nach Tunbridge-Wells, einem südöstlich etwa 36 engliche Meilen von London entfernten, sehr beliebten

---

[1]) Es war dies wohl das auf der Surrey-Seite von Westminster-bridge zu bauende Lying-in-Hospital (Spital für Wöchnerinnen), zu dem 1765 der Grundstein gelegt wurde.

Badeort zu reisen. Es ist derselbe Ort, wo einst Händel wiederholt Hülfe für seine angegriffene Gesundheit suchte, ehe er die stärkeren Bäder von Aachen benutzte [1]).

Das Städtchen Tunbridge, fünf englische Meilen vom Bade entfernt, war ein Lieblingsaufenthalt der vornehmen Gesellschaftskreise. So erwähnt schon 100 Jahre früher (August 1663) *Mercurius Publicus* den Besuch des Königs und der Königin. Der Gebrauch des Bades war bei den meisten Nebensache; „Unterhaltung und Zerstreuung ists, was Jeder sucht und auch findet“ *(the foreigners guide)*.

Ende Juli musste die Familie jedoch bereits zurückgekehrt sein, ging nun aber Tagen schwerer Prüfung entgegen.

„Der grosse Gott“, schreibt Leopold am 3. August, „hat mich mit einer jähen und schweren Krankheit heimgesucht, die ich mir durch eine Erkältung bei dem Zuhausegehen aus dem bei Mylord Thanet [2]) gehaltenen Concert zugezogen habe.“

Diese Krankheit hatte Leopold so angegriffen, dass er genöthigt war, zu seiner Stärkung auf einige Zeit die Stadt zu verlassen. Am 6. August zog er daher mit seinen Kindern nach dem freundlichen, am Ufer der Themse gelegenen Chelsea.

Chelsea, in früheren Zeiten Cealchylle, Chelchey und Chelchith genannt, war ein zwei englische Meilen von London entfernt gelegenes grosses und wohlbevölkertes Dorf. Es war sprichwörtlich durch seine gesunde Lage und die Doctoren Arbuthnot, Sloane, Mede, Cadogan, Farquar wählten es vorzugsweise zu ihrem Wohnsitze. Und fürwahr, die Abbildung davon (nach J. Maurer von J. Vivares in Kupfer gestochen) ist einladend genug. Es breitet sich wie ein lustiges Städtchen am Rhein längs dem Flusse aus und das grosse k. Hospital für Seeleute, von Sir Christ. Wren erbaut, und Ranelaghgarten mit seiner gewaltigen Rotunda blicken stolz auf die vorübereilenden Wellen der Themse. Hier an der Wasserseite hatte Sir Thomas More sein Haus und führte daselbst, wie uns Erasmus erzählt, ein echt glückliches Familienleben. Sir T. More war der Beschützer Holbein's, der zuerst 1526 nach England kam und drei Jahre in dessen Hause lebte, mit Portraitmalen beschäftigt. An der altehrwürdigen Kirche mit ihren verwitterten Grabsteinen wird der Wanderer nicht leicht vorübergehen, ohne auf einen Augenblick des Treibens der Welt zu vergessen und bei jenem Monument, hart an der Strasse, des Mannes gedenken, der den Grund zu dem später sich gewaltig ausbreitenden British Museum legte. Sir Hans Sloane ruht hier, gestorben 1753, im 92. Lebensjahre. Seine von Rysbrack in Marmor ausgeführte Statue steht nicht weit von dem Orte im botanischen Garten der Aerzte, ebenfalls ein Geschenk ihres ehemaligen Präsidenten. Zwei mächtige Cedern in der Mitte des Gartens, im Jahre 1683 gepflanzt, schauen mit ihren, gleich Adlerflügeln sich ausbreitenden düsteren Zweigen ernst in die Gegend, und auf der nahen Themse gleiten, im regen Verkehr mit der Hauptstadt, mit Landleuten besetzte Boote eilend vorüber. Eine milde Luftströmung versetzt den Besucher weit weg von dem geschäftigen in Nebel und Rauch eingehüllten London und nur ungern wird er diesen Ort der behaglichen Ruhe verlassen.

---

[1]) In London's Nähe gab es eine Menge ähnlicher Mineralquellen, die noch jetzt in ihren Namen fortleben: Lambs Conduit, the Devil's Well, Pancras, Sadler's Well, the Peerlass Pool, Camber- und Lambeth Well.

[2]) Wohl von jeher eine kunstsinnige Familie. 1732 erschienen „Sechs Cantaten“, Text und Musik von H. Carey, dem Grafen von Thanet gewidmet.

Hier nun hatte sich Leopold mit seinen zwei Kleinodien im Hause des Dr. Randal in Fivefields-Row (gegenwärtig Lower Ebury street) vom Geräusch der Stadt zurückgezogen. Hier war es auch, wo „Master Mozart“ im Alter von acht Jahren seine ersten Symphonien schrieb. Es waren dies die in Köchel's Catalog Nummer 16-18 angegebenen Symphonien, mit denen der kleine Wolfgang in ländlicher Stille während des Vaters Krankheit, wo kein Clavier angerührt werden durfte, sich die Zeit vertrieb, und seiner neben ihm sitzenden Schwester, die ihm dabei mit Copiren behilflich war, in munterem kindlichen Geplauder befahl, ihn daran zu erinnern, „dass er dem Waldhorn ja was Rechtes zu thun gäbe“.

Mozart's erste Symphonien haben nur drei Sätze; erst in den in Wien 1767—68 componirten Symphonien ist der Menuett aufgenommen. Otto Jahn sagt darüber (Band I. p. 561). „Die erste Symphonie vom Jahr 1764 zeigt von melodiöser Erfindung sehr wenig, die Motive haben keinen bestimmten Charakter und von Durchführung kann noch keine Rede sein; merkwürdig aber ist der Sinn, mit welchem der Zuschnitt im Ganzen, die Formen im Allgemeinen aufgefasst und beobachtet sind, so dass gar nichts Ungehöriges sich findet und die Symphonie, wenn gleich nicht bedeutend, doch fix und fertig ist; im Andante finden sich sogar einige harmonische Wendungen, welche von einem mehr als knabenhaften feinen und sicheren Gefühl zeugen. Merkwürdig ist auch der Fortschritt, welcher gleich in den nächsten Versuchen sich offenbart. An Kindern oder Erwachsenen lässt es sich leicht beobachten, dass bei einigem Talent vielversprechende Einfälle, Ansätze und Versuche genug zum Vorschein kommen, dass es aber sehr schwer fällt, ein Ganzes, auch nur von mässigem Umfang und Gehalt abzuschliessen und zu Stande zu bringen; es ist aber gerade der Beweis eines ausserordentlichen, wahrhaft künstlerischen Genies, wenn von Anfang an, wie bei

Mozart, die Kraft sich zeigt, ein Ganzes zur Vollendung zu bringen." —

Die Familie befand sich auch im Monat September noch in Chelsea, wo Leopold nähere Bekanntschaft mit dem bereits erwähnten Violoncellisten Siprutini gemacht hatte.

Siprutini, der Sohn eines holländischen Israeliten, hatte Italien und Spanien durchreist und befand sich seit 1758 in London, wo er am 27. Februar in einem Concert der Miss Davies zum erstenmal auftrat und von dieser Zeit an bis in die Mitte der 70ger Jahre häufig als Solospieler genannt wird.

Während nun Wolfgang seine ersten Versuche in Symphonien niederschrieb, machte der Vater Versuche ganz anderer Art. Eifrig bemühte er sich nämlich, in Siprutini Interesse für seine Kirche zu erwecken und wie es scheint, versprach er sich einigen Erfolg davon. „Ich werde nächstens wieder eine Attaque machen", schreibt er nach Hause, „man muss ganz gelinde darein gehen. Geduld! Vielleicht werde ich noch Missionarius in England."

Leopold war endlich so weit hergestellt, dass die Familie wieder in die Stadt ziehen konnte. Diesmal bezogen sie eine Wohnung bei Mr. Williamson in Thriftstreet, Soho (jetzt Frith street genannt). —

Noch einmal wurde Leopold mit seinen Kindern nach Hofe eingeladen und diesmal sogar an einem besonders wichtigen Tage, dem 25. October, dem vierten Jahrestage der Thronbesteigung des Königs[1]), deren Proclamation am 26. October 1760 zuerst vor Saville House (Leicester Fields) mit den üblichen Feierlichkeiten stattgefunden hatte. Bei Hofe und in der Stadt fanden an diesem Tage dieselben Festlichkeiten statt wie am Geburtsfeste des Königs.

---

[1]) Leopold erwähnt dessen in seinem Briefe irrthümlich als Krönungstag, welches der 22. September war.

Die nun kommenden Monate waren für die Familie Mozart nicht günstig, da um diese Zeit der Adel und überhaupt der reichere Theil der Bevölkerung die Stadt mied und es somit an Concertgelegenheiten fehlte. Leopold musste seine Casse bedeutend angreifen. „Seit Juli“, schreibt er am 27. November, „bin ich um 170 Guineen geringer geworden. Ueberdies habe ich eine grosse Ausgabe, 6 Sonaten von unserem Herrn Wolfgang stechen und drucken zu lassen, die der Königin nach ihrem Verlangen dedicirt werden.“

Es waren dies die in Köchel's Catalog Nr. 10 – 15 angegebenen Sonaten für Clavier und Violin. Die Dedication ist vom 18. Januar 1765 datirt.

Es ist wohl selbstverständlich, dass bei diesen Werken, wie dies in der so eben erschienenen Brochure des Dr. Franz Lorenz „W. A. Mozart als Claviercomponist“ (Breslau 1866), bei Gelegenheit dieser Sonaten treffend gesagt ist, „in Anbetracht des unreifen Alters, in denen sie geschrieben worden, wohl Niemand eigentlichen Kunstgenuss suchen — dafür aber derjenige manches Interessante finden wird, der es liebt, die Bahn eines Genius von den ersten Flügelschlägen desselben bis zur höchsten Höhe zu verfolgen und der zu seiner nicht geringen Ueberraschung auch hier unter diesen Kindersonaten gewahren mag, wie einerseits mitten unter Alltäglichem und Unreifem oft plötzlich ein origineller Gedanke, eine befremdende kühne Wendung hervortritt, andererseits gewisse Lieblingsmotive Mozarts schon hier wie in zarten Keimen präformirt erscheinen“.

Wie schon erwähnt, war am 24. November 1764 die Eröffnung der italienischen Oper unter Leitung Giardini's und Sga. Mingotti und trat am ersten Abend der berühmte Sopransänger **Manzuoli** zum erstenmale auf. Derselbe wurde mit der Familie Mozart bald befreundet und gewann besonders Wolfgang lieb. Manzuoli, der damals auch Miss Polly Young im Gesang unterrichtete, liess sich die Ausbildung von Wolfgang's zarter aber ausdrucksvoller Stimme eifrigst angelegen sein¹). Als der Knabe im nächsten Jahr seinen Freund Grimm in Paris wieder besuchte, konnte dieser über den neuen Fortschritt Wolfgang's auch von dieser Seite freudig äussern, er habe den Vortheil Manzuoli zu hören so wohl benutzt, dass er, wenn gleich mit schwacher Stimme, doch mit ebenso viel Gefühl als Geschmack singe.

So urtheilte auch der Engländer **Barrington**,²) der bekanntlich die Mozart'sche Familie wiederholt im Juni 1765 besucht hatte, anfangs ungläubig sich Wolfgang näherte, dessen gepriesene Fähigkeiten nach allen Seiten hin auf's scrupulöseste prüfte, dann aber auch seiner gerechten Bewunderung in jenem bekannten Schreiben an die *Royal Society* (Jahn I. 155 — 163) freien Lauf liess. —

---

¹) Fünf Jahre später, im April 1770, begegneten sich Wolfgang und Manzuoli wieder in Florenz. Am 21. April schreibt Ersterer an seine Schwester: „**Manzuoli** steht im Contract mit den Mailändern, bei meiner Oper zu singen. Der hat mir auch desswegen in Florenz vier oder fünf Arien gesungen, auch von mir einige, welche ich in Mailand componiren habe müssen, weil man gar nichts von theatralischen Sachen von mir gehört hatte, um daraus zu sehen, dass ich fähig bin, eine Oper zu schreiben. Manzuoli begehrt 1000 Ducaten.“ — Im Herbst 1771 sang Manzuoli auch wirklich zu Mailand bei den Vermählungsfeierlichkeiten am Hofe eine von Wolfgang componirte Serenata „Ascanio in Alba.“ (Vergl. O. Jahn, I. 198, 630, 60.)

²) **Barrington** (the Hon. Daines) ein vorzüglicher Rechtsgelehrter und Naturforscher, hatte zu Oxford studirt und bekleidete ansehnliche Staatsämter. 1785 zog er sich in's Privatleben

Das Jahr 1764 neigte sich zu Ende. — Leopold befand sich nun bereits 8 Monate in der grossen Weltstadt. Dreimal hatten Tochter und Sohn bei Hofe gespielt; Beide hatten ein öffentliches Concert mit glänzendem Erfolg gegeben und Wolfgang überdies noch als Organist Staunen erregt. Aber in einer so grossen Stadt, wo das Interesse so vielfach in Anspruch genommen ist, will auch die Aufmerksamkeit fortwährend durch neue sich steigernde künstliche Mittel gereizt sein, wenn nicht Theilnahmlosigkeit eintreten soll. Leopold musste dies nur zu bald erfahren. Wir werden ihn im folgenden Jahre immer ängstlicher die Wunder seiner Kinder anpreisen und alle Mittel versuchen sehen, den möglichsten Vortheil aus seinem ungewöhnlich langen Aufenthalte zu ziehen. Bei Hofe spielten die Kinder nicht mehr; dort hatte man nun an Anderes zu denken. Von Local zu Local sieht sich die Familie getrieben; immer beredter werden die Ankündigungen, immer bescheidener zugleich die Ansprüche, mit denen Leopold das wundergierige Publicum anzulocken sucht. Den ganzen Ge-

---

zurück und starb am 11. März 1800. Seine 1767 - 1775 erschienenen Aufsätze vereinigte er 1781 in einem Bande „*Miscellanies on Various Subjects*“, London bei I. Nichols. In diesem Werke befindet sich p. 279 ein Abdruck des in den „*Philosophical Transactions*“, Band 60, Jahrg. 1770, aufgenommenen Aufsatzes über „*Theoph. W. Mozart, Compositeur et maitre de musique agé de 7 ans*“, nebst einem kleinen Portrait Wolfgang's, gest. v. T. Cook. Das Werk enthält auch die Berichte über die Wunderkinder Charles und Samuel Wesley, Will. Crotch und Earl of Mornington. Viele seiner histor. und naturwissenschaftlichen Aufsätze sind in den *Philosophical Transactions* der Royal Society, der Archäologia, der Gesellschaft für Alterthumskunde etc. enthalten. Im dritten Bande von „*Pennant's British Zoology*“ befindet sich auch ein Aufsatz über den „Gesang der Vögel.“ (*A new general biogh. Dict. by the Rev. Hugh James Rose, B. D. London* 1857.)

winn der ersten Hälfte seines Aufenthaltes sieht er, schnell gewonnen, noch schneller entschwinden. Die Schwierigkeit, eigene Concerte zu geben und auf Einmal grössere Einnahme zu erzielen, sucht er auf anderem Wege zu ersetzen, indem er das Publicum einladet, die Kinder in ihrer Wohnung zu hören und so doch wenigstens tropfenweise das Verlorene wieder einzubringen. Doch vergebens. Die Neugierde ist befriedigt, das Interesse vorüber. — Die fast abgelaufene Saison drängte zum Aufbruch. Noch einmal versucht es die Familie, in dem für Kunst weniger empfänglichen Theile der Stadt, in der Altstadt (City), aufzutreten, wo die Kinder in einem bescheidenen Locale sich hören lassen und es nicht verschmähen, dort, wo die Kunst nicht verstanden wird, selbst zu Kunststückchen ihre Zuflucht zu nehmen. Doch der Kampf ist von kurzer Dauer, der Erfolg ein zweifelhafter, denn plötzlich verstummen die Ankündigungen, ohne es auch nur auf ein „letztes Auftreten" ankommen zu lassen. Die Familie verlässt London. —

Hundert Jahre später drängt sich die Menge in derselben Stadt zu Wolfgang's Schöpfungen — den Namen Mozart zu verherrlichen, sollten dann Kirche, Concert und Theater wetteifern.

1765.

Ode bei Hof am Neujahrstage. — Die Hofmusik und der köngl. Kirchenchor. — J. C. Bach und Mozart. — Concertanzeige der Kinder Leopold's. — Das Concert verschoben, findet am 21. Februar im kleinen Haymarket-Theater statt, alle Ouverturen (Symphonien) von Wolfgang. — Concertanzeige im März. — Das Publicum ist eingeladen, die Kinder in ihrer Wohnung zu hören. — Ankündigung der Sonaten, der Königin dedicirt. — Die frühere Concertanzeige wiederholt und das Entrée herabgesetzt. — Leopold beginnt zu klagen. — Das längst angekündigte Concert findet endlich im Mai in Hickford's Saal statt; alle Ouverturen (Symphonien) von Wolfgang; die Kinder spielen vierhändig. — Ein Clavier von Shudy. — Pianoforte und englische Mechanik, wann zuerst genannt. — Burkhard Shudy. — Das Interesse an den kleinen Virtuosen nimmt ab. — Unruhen in London. — Des Königs Krankheit. — Leopold verzögert die Abreise und ladet das Publicum abermals ein, die Kinder in der Wohnung zu hören. — Die Familie verlässt bereits das Westend der Stadt und wendet sich nach der City. — Die Kinder spielen in einem kleineren Local zu wiederholt herabgesetztem Preise. — Die letzte Concerteinladung. — Die Kinder spielen vierhändig auf Einem Clavier. — Die ersten Compositionen und Productionen der Art in England. — Die Familie besucht das British Museum. — Wolfgang componirt den ersten vierstimmigen Chor, seine einzige Composition über englische Worte. — Der Vater übergibt dem British Museum Wolfgang's Composition und die schon erschienenen Sonaten sammt Familienporträt. — Die Familie besucht noch die sehenswerthesten Punkte der Stadt und Umgebung. — Abschied von London. — Die Familie bleibt einen Tag in Canterbury. — Abreise von England am 1. August. — Mozart beabsichtigt später wiederholt, London wieder zu besuchen.

Am 1. Januar 1765 wurde, wie jährlich an diesem Tage und am Geburtsfeste des Königs um die Mittagsstunde im grossen Staatssaal (*great Council Chamber*) in St. James's Palace eine Ode vor dem Könige und der k. Familie aufgeführt. Diesmal war das Gedicht vom Poet Laurent, William Whitehead, Esq. und von Dr. Boyce als Director der k. Hofmusik (*Master of the Kings band of Musicians*) in Musik gesetzt. Die Soli sang **Beard**, der bei diesen Aufführungen eine Reihe von Jahren, vor und nachher, genannt ist. Nebst der k. Hofmusik wirkte dabei der Chor der k. Capelle mit.

Die k. Hofmusik (*the Kings band*) wurde bald nach der Restauration von Charles II. errichtet und war jener in Frankreich unter Louis XIV. nachgebildet. Sie bestand anfangs aus 24 Musikern; 1661 wurden Violinen eingeführt. Wie schon früher erwähnt, schickte der König damals den Musikvorsteher John **Banister** zu seiner Ausbildung nach Frankreich. Bald nach seiner Rückkehr aber wurde er entlassen, da er behauptete, englische Violinen seien besser als die französischen. Ihm folgte der Franzose Louis **Grabus** als „*Master of the Music*". Es gelang diesem auch, die Leistungen des Orchesters zu heben, doch war der Chor schlecht[1]. Der Musik-Vorsteher hatte die Aufgabe, am Neujahrstage, an Geburts- und Namensfesten des k. Paares die vom Poet Laureat gedichtete Ode in Musik zu setzen, so wie auch zu den Hoffesten die Tanzmusik (*Minuets*) zu schreiben. Auch andere Componisten (Händel, Weideman, Bach, Abel, Kelway) schrieben zuweilen für diese Gelegenheit. Die Minuets wurden meist bei Walsh und seinen Nachfolgern Randall und Abell aufgelegt. Directoren der Hofmusik (*Master of the Kings band*) waren der Reihenfolge nach: Dr. Nich. **Staggins** († 1698), **Eccles** († 1735), Dr. Maurice **Green** († 1755), Dr. W. **Boyce** († 1779), John **Stanley** († 1786), Sir Will. **Parsons** († 1817), Will. **Shield** († 1829), Christian **Kramer** († 1834), François **Cramer** († 1844). Der gegenwärtige Capellmeister des Privat-Orchesters der Königin (*Queen's private Band*) ist G. F. Anderson.

---

[1] Pepys Diary (Octob. 1. 1667) sagt über Beide: „*Here [Whitehall] was a great press of people, but I did not see many pleased with it, only the instrument musick he had brought by practise to play very just.*"

Der k. Kirchenchor (*Choir of the Royal Chapel*) bestand, wie noch jetzt, aus den Sängern (*gentlemen*) und Sängerknaben (*children*) mit deren Vorsteher (*master*). Die Sängerknaben wurden unter Cardinal Wolsey eingeführt. Bis zur Regierung Königin Anna durfte der Kirchenchor gelegentlich auch auf der Bühne singen, doch fand dies die Fürstin für unpassend und untersagte es. Die Sängerknaben waren die frühesten Darsteller religiöser Dramen oder Mysterien. Wie schon früher erwähnt, führten sie 1732 Händel's „Esther" in Gegenwart des Meisters im Hause ihres Vorstehers Bernhard Gates auf. Auch bei Haydn in den 90ger Jahren werden wir sie noch in Oratorien mitwirken sehen. Seit der Restauration (1660) zählten die k. Sängerknaben, aus deren Mitte mehrere tüchtige Musiker hervorgingen, folgende Vorsteher: Captain Henry Cook († 1672), Pelham Humphrey († 1674), Dr. Blow († 1708), Dr Croft († 1727), Bernh. Gates (bis 1757, † 1773), Dr. James Nares (bis 1780, † 1783), Dr. Edm. Ayrton († 1808), John Stafford Smith, (bis 1818, † 1836), Will. Hawes († 1846). Der gegenwärtige Lehrer der k. Sängerknaben ist the Rev. Th. Helmore. —

Am 26. Jan. 1765 wurde, wie schon erwähnt, Bach's opera seria „Adriano in Siria" zum erstenmal aufgeführt. Bach gewann bekanntlich den kleinen Wolfgang lieb und auch dieser fasste eine wahrhafte Zuneigung zu ihm, die er bis an sein Lebensende treu bewahrte. In den Briefen an seinen Vater erwähnt Mozart wiederholt und mit besonderer Vorliebe eine Arie Bach's, die dieser für den berühmten Tenor Raaff[1]) componirt hatte. Sie wurde noch in späteren

---

[1]) Auf ihrer Rückreise von Wien nach London besuchten Kelly und die beiden Storace in München den damals bereits

Jahren oft in Concerten gesungen und gefiel selbst Mozart so sehr, dass er aus Ehrgeiz sich vornahm, auf dieselben Worte eine neue Arie zu versuchen. „Ich habe auch“, schreibt er von Mannheim, 28. Februar 1778, „zu einer Uebung die Arie *Non so d'onde viene*, die so schön von Bach componirt ist, gemacht, aus der Ursache, weil ich die von Bach so gut kenne, weil sie mir gefällt und immer im Ohre ist; denn ich habe versuchen wollen, ob ich nicht ungeachtet diesem allein im Stande bin, eine Arie zu machen, die derselben von Bach gar nicht gleich sieht.“ Es war dies die für Aloysia Weber componirte Arie (Köchel's Catalog Nr 294), mit deutschem Text „Sie schwanden mir“ auch bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Ja, Mozart componirte dieselben Worte ein zweitesmal (18. März 1787) zu Wien für den ausgezeichneten Bassisten Fischer (Köchel's Catalog Nr. 512).

Ein erfreuliches Ereigniss war es für Mozart, der sich damals (1778) in einer unbehaglichen Stimmung zu St. Germain bei Paris befand, als er seinem Freunde Bach zum zweitenmal begegnete. Bach war eingeladen worden, eine Oper für Paris zu schreiben. „Herr Bach von London ist schon 13 Täge hier“, schreibt Wolfgang seinem Vater (27. August 1778), „er wird eine französische Opera schreiben; er ist nur hier die Sänger zu hören, dann geht er nach London, schreibt sie und kommt sie in Scene zu setzen [1]. Seine Freude und meine Freude, als wir uns wiedersahen, können Sie sich leicht vorstellen. Vielleicht ist seine Freude nicht so wahrhaft —

73jährigen Sänger Raaff, der ihnen die oben erwähnte Arie vortrug. *(Though his voice was impaired, he still retained his fine voce di petto and sostenuto notes, and pure style of singing.* Kelly, I. 282.)

[1] Es war die bei Bach erwähnte Oper „l'Amadis“ am 14. December 1779 zum erstenmal aufgeführt.

doch muss man ihm dieses lassen, dass er ein ehrlicher Mann ist und den Leuten Gerechtigkeit wiederfahren lässt. Ich liebe ihn (wie Sie wohl wissen) vom ganzen Herzen und habe Hochachtung für ihn, und er — das ist einmal gewiss, dass er mich sowohl zu mir selbst als zu anderen Leuten — nicht übertrieben wie Einige, sondern ernsthaft — wahrhaft gelobt hat.“ Mozart konnte es dem Capellmeister Vogler nicht vergessen, dass dieser sich gegen ihn geringschätzend über Bach geäussert hatte. „Er ist ein Narr“, schreibt Wolfgang am 13. November 1777 seinem Vater, „der sich einbildet, dass nichts Besseres und Vollkommeneres sei als er. Er verachtet die grössten Meister; mir selbst hat er den Bach verachtet.“ Und von Wien schreibt Wolfgang am 10. April 1782 seinem Vater: „Sie werden wohl schon wissen, dass der Engländer Bach gestorben ist? — Schade für die musikalische Welt“!

Aber noch einen zweiten Freund von der Zeit seines Aufenthaltes in London sah Mozart in Paris wieder, als er sich damals auf dem Gute des Marschalls de Noailles aufhielt. „Tenducci ist auch hier“ (schreibt Wolfgang von St. Germain aus) „— der ist der Herzensfreund von Bach — der hat die grösste Freude gehabt mich wieder zu sehen.“ Tenducci hatte Wolfgang nämlich mit dem Marschall de Noailles bekannt gemacht. „Da“ [bei dem Marschall] schreibt Mozart weiter, „ist Tenducci sehr beliebt, — und weil er mich sehr liebt, so hat er mir wollen diese Bekanntschaft zuwege bringen.“ Mozart versprach sich von der Empfehlung nicht viel. doch war er einstweilen auch hier fleissig. „Eilen muss ich, (fährt Mozart fort) — „weil ich für Tenducci eine Scena schreibe auf Sonntag — auf Pianoforte, Oboe, Horn und Fagott, lauter Leute vom Marschall, Deutsche, die sehr gut spielen ¹).

---

¹) Die für Tenducci componirte und verloren gegangene Scena scheint ihren Weg nach England genommen zu haben.

Endlich begegnen wir auch wieder einer Concertanzeige der Kinder Mozarts und zwar am 6., 9. und 12. Februar. „Zum Vortheile von Miss Mozart, 12 Jahre alt, und Master Mozart, 8 Jahre alt, Wunder der Natur (*Prodigies of Nature*). Freitag den 15. Februar wird im kleinen Haymarket-Theater ein Vocal- und Instrumentalconcert abgehalten. Eintrittskarten zu einer halben Guinee etc. — Leopold versprach sich von diesem Concerte eine Einnahme von 150 Guineen, doch schildert er die Zeit für ungünstig. „Der König", schreibt er am 8. Februar, „hat durch die Zurücksetzung der Einberufung des Parlamentes den Künsten und Wissenschaften grossen Schaden gethan. Niemand macht diesen Winter grosses Geld, als Manzuoli und einige Andere von der Oper."

Das Concert musste auf acht Tage verschoben werden, um Dr. Arne's Oratorium „Judith" Platz zu machen. Der Publ. Advertiser vom 14. Februar meldete darüber: „Kleines Theater Haymarket. Wegen Aufführung von Dr. Arne's Oratorium „Judith" und der hierdurch verursachten Verhinderung

---

Der Engländer Barrington schreibt in seinen „Miscellanies", pag. 288, in einer Nachschrift, dat. 21. Jan. 1780, dass ihm Dr. Burney darüber Folgendes mittheilte: *Mozart being at Paris, in 1778, composed for Tenducci a scene in 14 parts, chiefly obligati; viz. two violins, 2 tenors, one chromatic horn, one oboe, two clarinets, a Pianoforte, a Soprano voice, with two horns, and a base di rinforza. It is a very elaborate and masterly composition, discovering a great practise and facility of writing in many parts. The modulation is likewise learned and recherchée; however, though it is a composition which none but a great master of harmony, and possessed of a consummate Knowledge of the genius of different instruments, could produce; yet neither the melody of the voice part, nor of any one of the instruments, discovers much invention, though the effects of the whole, if well executed, would, doubtless, be masterly and pleasing.*

mehrerer ersten Musiker, sind Master und Miss Mozart genöthigt, ihr Concert, das auf Freitag den 15. angesagt war, auf Montag den 18. zu verlegen. Sie hoffen, dass der höchste und hohe Adel es gütigst entschuldige, dass sie ihr Concert nicht an dem zuerst bestimmten Tage abhalten können. Eintrittskarten zu haben bei Mozart etc. Ein Logenbillet gilt für zwei Eintrittskarten auf die Gallerien. Um Misshelligkeiten vorzubeugen, werden die Damen und Herren gebeten, ihre Dienerschaft Nachmittags zu schicken, um Plätze für sie in den Logen zu besetzen und ihre Namen den Logenaufsehern Montag Nachmittags den 18. anzugeben.“

Das Concert wurde abermals verschoben und auf Donnerstag den 21. Februar verlegt, „der Anfang Punct 6 Uhr, welches den höchsten und hohen Adel am Besuche anderer Assembleen an demselben Abend nicht hindern werde“. Am 21. Februar bringt die Anzeige noch den Beisatz „alle Ouverturen [Symphonien] sind von diesem staunenswerthen, nur 8 Jahre alten Componisten“.

Dieses Concert am 21. Februar war jedoch, wie Leopold später (19. März) schrieb, ‚wegen der Menge der Plaisirs“ nicht so stark besucht, als er gehofft hatte. Es blieben jedoch nach Abzug von 27 Guineen für die Unkosten noch 130 Guineen übrig.

Leopold ergeht sich hier in mysteriösen Andeutungen über gewisse ihm gemachte Anträge, die er aber aus confessionellen Bedenken ablehnen zu müssen glaubte und meinte, dass dies die Ursache war, „warum man ihn nicht reichlicher bedacht habe“. Er beginnt bereits durch die schwarze Brille zu sehen und spricht über manche Verhältnisse, die ihm früher nicht aufgefallen, sein Missbehagen aus.

Umsomehr war es Zeit an die Rückreise zu denken; er beabsichtigte nur noch vorher ein Abschiedsconcert zu geben.

Am 11. März erschien desshalb folgende Anzeige im Public Advertiser: „Auf Verlangen. Zum Benefice von Master Mozart, 8 Jahre alt, und Miss Mozart, 12 Jahre alt, Wunder der Natur, vor ihrer Abreise von England, welche in 6 Wochen stattfinden wird, Concert mit Vocal- und Instrumental-Musik, zu Ende dieses Monats oder Anfang April. Billeten zu einer halben Guinee zu haben bei Mr. Mozart, (Mr. Williamson's) in Thriftstreet, Soho; wo jene Damen und Herren, welche ihn von 12—3 Nachmittags, jeden Tag der Woche, Dienstag und Freitag ausgenommen, mit ihrem Besuche beehren wollen, indem sie eine Karte lösen, zugleich ihre Neugierde befriedigen können, und nicht nur diesen jungen Musikmeister und seine Schwester privatim hören werden, sondern auch seine erstaunliche musikalische Fähigkeit selbst prüfen können, indem sie ihm jedes beliebige Musikstück vorlegen, um es a vista zu spielen oder auch ein Solches ohne Bass, welchen er sogleich ohne Hülfe des Claviers hinzufügen wird. Tag und Ort des Concertes wird 8 Tage zuvor bekannt gemacht werden."

Unterdessen erschien am 20. März die Anzeige der bereits erwähnten 6 Sonaten, welche Wolfgang der Königin dedicirt hatte. Leopold verkaufte sie nach damaligem Brauche selbst und zwar zu 10 Schilling, 6 Pence; zugleich waren auch die Pariser Sonaten für 6 Schilling und eine Abbildung der Familie (von L. C. de Carmontelle) für 4 Schilling 6 Pence angezeigt. Auch bei dieser Gelegenheit war das Publicum eingeladen, die Familie zu besuchen, und bei Abnahme eines Sonatenheftes oder Concertbillets zugleich die Kinder spielen zu hören.

Die Königin übersendete Wolfgang für die Dedication der Sonaten 50 Guineen. „Und doch", schreibt Leopold am

19. März, „werde ich nicht so viel Geld hier gewonnen haben, als es Anfangs das Aussehen hatte“.

Man sieht, der Vater nahm sich bereits den unerwartet geringeren pecuniären Erfolg seines Aufenthaltes sehr zu Herzen. Der Monat war nun bereits zu Ende und noch war das versprochene Concert nicht zu Stande gebracht, ja, am 9. April setzte Leopold sogar in der Ankündigung den Eintrittspreis auf 5 Schilling herunter.

Diese Concert-Anzeige im Publ. Adv., 9. April, lautet: „Mr. Mozart, der Vater der berühmten musikalischen Familie, welche in so gerechter Weise die Bewunderung der grössten Musikkenner Europa's erregte, beabsichtigt, indem er England bald zu verlassen gedenkt, um dem Publicum Gelegenheit zu geben, diese jungen Wunder öffentlich und privatim spielen zu hören, vor seiner Abreise am Ende des Monats ein Concert zu geben, welches vorzugsweise von seinem Sohne, einem Knaben von 8 Jahren dirigirt werden wird, alle Ouverturen sind von dessen Composition. Eintrittskarten zu 5 Schilling sind zu haben bei Mr. Mozart etc., wo jene Damen und Herren, welche selbst kommen und Billete oder ein Exemplar der Sonaten, componirt von diesem Knaben und Ihrer Majestät gewidmet (Preis 10 Sh. 6 P.), abnehmen, die Familie jeden Tag der Woche von 12—2 Uhr zu Hause finden und somit Gelegenheit haben, sein Talent einer genaueren Prüfung zu unterziehen etc.... Tag und Ort des Concertes wird zu rechter Zeit angezeigt werden.“

Aber ein voller Monat verstrich abermals, bis Leopold im Stande war, den Tag des Concertes festzusetzen. Seine Casse nahm merklich ab: „Wir haben“, schreibt er am 18. April, „in dem Jahre, dass wir hier sind, 300 Pfund Sterling ausgegeben.“

Endlich am 13. Mai konnte das Concert stattfinden und dessen Progamm lautete: „Zum Benefice der 13 jährigen Miss Mozart und Master Mozart, 8 Jahre alt, Wunder der Natur. In Hickford's grossem Saal in Brewerstreet heute den 13. Mai Vocal- und Instrumental-Concert; alle Ouverturen von der Composition des kleinen Knaben (*with all the Overtures of this little Boy's own Composition*). Die Gesangsnummern von Sga. Cremonini; Violin-Concert von Mr. Barthelemon; Violoncell-Solo von Sig. Cirii; Concert auf dem Clavier von dem kleinen Componisten und seiner Schwester, beide allein und dann zusammen."

Die Salzburger Zeitung vom 6. August 1765, enthielt über das Zusammenspiel der beiden Kinder, nach einem Londoner Bericht vom 5. Juli folgendes: „Es war ganz etwas Bezauberndes, die 14 Jahre alte Schwester dieses kleinen Virtuosen (Wolfgang) mit der erstaunlichsten Fertigkeit die schwersten Sonaten auf dem Flügel abspielen und ihren Bruder auf einem andern Flügel solche aus dem Stegreif accompagniren zu hören. Beide thun Wunder!"

Wahrscheinlich war es in diesem Concert, dass Wolfgang ein Clavier mit zwei Manualen von Burkhard Shudy spielte, welches für den König von Preussen gebaut war. Es kostete nach Angabe Dr. Burney's, der es in Potsdam sah, 200 Guineen. Charnier, Pedal und Einfassung waren von Silber, die Frontseite von Schildpatt. Durch die Wasserfahrt nach Hamburg, auf die Elbe und Havel bei Potsdam hatte es stark gelitten, so dass es ganz unbrauchbar wurde[1]). (Burney, *the pres. st. of mus. in G.* II. 145.)

---

[1]) In *Rees's Cyclopaedia* ist über die Claviere von Tshudy bemerkt: Die Arbeit war sehr sauber und Ton und Aussprache der Tasten vollkommen und genau, so lange die Instrumente neu waren. Dauerhafter waren die Instrumente Kirkman's. Snetzler [ein deutscher Orgelbauer in London], der häufig Orgeln zu den

Die erwähnte Salzburger Zeitung schreibt ferner über dies Clavier: „Man hat es als etwas Ausserordentliches bemerkt, dass Herr Thudy (Shudy) alle die Register in ein Pedal angebracht, so dass sie durch das Treten so nach einander können abgezogen und das Abnehmen und Zunehmen des Tones dadurch nach Belieben kann genommen werden, welches crescendo und decrescendo die Herren Clavieristen sich längst gewünscht.“

Zu jener Zeit rührte es sich gewaltig in den Werkstätten der Claviermacher in London. Eine ganze Schaar junger Mechaniker (scherzhaft die 12 Apostel genannt), war vom Festlande herüber gekommen, Arbeit suchend. Merlin [1] aus Frankreich, seit 1760 in London, war nicht müde im Erdenken neuer Erfindungen. Die alten Häuser Kirkman [2]) und

---

Clavieren von Tshudy baute, führte als Grund ihrer geringeren Dauerhaftigkeit an, dass sie in sehr heissen Sälen gebaut wurden und darin längere Zeit aufbewahrt blieben, um ihnen einen brillanten Ton zu geben; der Kälte und Feuchtigkeit aber ausgesetzt, musste natürlich das Holz schwellen, die Mechanik stocken etc., dergleichen bei seinem Schwiegersohne und Nachfolger Broadwood nie vorgekommen wäre.

[1] John Joseph Merlin, ein berühmter Mechaniker aus Frankreich. 1774 nahm er ein Patent auf ein „verbessertes Clavier“, das von I. C. Bach öffentlich gespielt wurde. Vor und nach ihm stellten in London Rutgerus Plenius (1755), Le Sieur Virbes, Organist aus Paris (1767) und Andere Instrumente der complicirtesten Art, gleich unseren Orchestrions, aus. Merlin starb 1804.

[2] Jacob Kirkman, ein Deutscher, der die Wittwe Tabel's heirathete und Gründer der noch bestehenden bedeutenden Firma „Joseph Kirkman and Son“ wurde. Seine *„double Harpsichords“* (zwei Reihen Tastatur, dreisaitiger Bezug, zwei im Einklang, eine in der Octav) wurden bis zu 70 £. verkauft. Kirkman starb um 1778 und hinterliess ein Vermögen von 200.000 £. — Sein Neffe Abraham Kirkman setzte das Geschäft fort.

Shudy, Nachfolger des Flammänder's Tabel[1]) in London, waren weit und breit berühmt. Nicht lange und das „Pianoforte“ wurde genannt. Am 16. Mai 1767 wurde dasselbe zum ersten Male öffentlich gespielt und zwar im Covent-Garden-Theater im Benefice der Sängerin Miss Brickler. Nach dem 1. Act der unverwüstlichen *beggar's opera* sang Miss Brickler eine beliebte Arie aus dem Oratorium „Judith“ von Arne, von Dibdin auf einem neuen Instrument, „Pianoforte“ genannt, begleitet. — J. Zumpe[2]) baute um jene Zeit (1766) zuerst sogenannte „*Square's*“ (tafelförmige Claviere). Americus Backers[3]), Pohlman, Stodart[4]), Broadwood brachten das Instrument rasch in Aufnahme und die bald nachfolgende neue Erfindung der „Englischen Mechanik“ durch Americus Backers, später durch J. Broadwood und dessen Arbeiter Rob. Stodart wesentlich verbessert, so wie endlich die „*Grand Pianofortes*“ (Flügel) bewirkten eine förmliche Umwälzung in diesem Zweig der Industrie.

---

[1]) Tabel, ein Flammänder, war der erste bedeutendere Claviermacher in London. Er hatte zu Antwerpen mit den Nachfolgern Rucker's gearbeitet und lebte in England in den Jahren 1680—1720. Aus seiner Werkstatt gingen Kirkman und Shudi hervor.

[2]) Johann Zumpe, ein Deutscher. An seinen Instrumenten, anfangs meist „Forte-Piano“ genannt, waren zum erstenmal Hämmer. Ein solches mit „*cloth-damper and the stops for buffing the notes*“, war noch 1809 zu sehen und trug die Jahreszahl 1766; ein zweites von 1768 hatte die Fabrikszahl XXVIII. (*Monthly Mag.* 1809. Part II.) Zumpe wurde sehr wohlhabend und zog sich später nach Deutschland zurück. — Mit ihm gleichzeitig arbeitete Pohlman, der u. a. 1772 ein Pianoforte für Gluck baute (in Thalberg's „*Report of the Juries*“, Exhibition 1851, beschrieben).

[3]) Americus Backers, ein Holländer, ein sehr bedeutender Claviermacher, damals in Jermyn-street, St. James's, wohnend. Im Jahre 1771 stellte er im Thatched-house ein von ihm erfundenes „*Original Forte-Piano*“ aus. Er starb um 1781.

[4]) Robert Stodart diente eigentlich als Freiwilliger bei den *Royal Horse Guards* und arbeitete nur in seiner freien Zeit bei Broadwood. Er etablirte sich dann selbst, nahm 1777 ein Patent auf ein „*Grand Pianoforte*“ (*with an octave swell*) und wurde

Buckhard Shudi (Tschudi nannte er sich früher), der zweite namhafte Arbeiter Tabel's, war ein Schweizer, aus einer adeligen Familie, dem Schwandner Geschlecht stammend. Er kam als mittelloser Tischlergeselle nach England, trat gleich Kirkman bei Tabel in Arbeit und etablirte sich nach dessen Tode im Jahre 1732 in Nr. 18 Great-Pultney street, Golden Sq. — Von nun an hiess die Firma: „Burkhard Shudi“ und das Schild am Hause führt dann auch das Ehrenzeichen der bekannten drei Federn (*Plume of feathers*), denn Shudi wird in den 60er Jahren als „*Harpsichord-Maker to Her Royal Highness the Princess Dowager of Wales*“ genannt. Lange Zeit überholte ihn Kirkman, denn Shudi ging bedächtig vorwärts, doch Freund Händel schürte nach und so verbreitete sich auch sein Name immer mehr. Claviere von Kirkman und Shudi fand Burney auf seinen Reisen in Neapel, Rom und Venedig und sie wurden von den Italienern besonders bewundert. Shudi dernoch 1769 ein Patent auf ein verbessertes Clavier nahm, starb 1773 und sein Geschäft setzte John Broadwood [1], der 1769 Shudi's älteste Tochter geheiratet hatte, fort. —

Gründer der Firma „John, William and Matthew Stodart.“ William Stodart nahm 1795 ein Patent auf einen aufrechtstehenden Flügel (*upright Grand Pfte.*)

[1] John Broadwood, ein Schotte, kam, 20 Jahre alt 1751 nach London und trat bei Shudi in Arbeit. Er war der erste Eingeborene, der sich im Clavierbau, bis dahin nur von Deutschen und Flammändern betrieben, auszeichnete; 1783 nahm

Die Sorgen Leopold's nahmen mit jeder neuen Woche zu. Nachdem einmal der Reiz der Neugierde befriedigt war, schien das Interesse an den Productionen der Wunderkinder sichtlich abgenommen zu haben.

Die Kunst litt damals überhaupt in London unter dem Eindrucke trüber Ereignisse. Schon Ende Januar gährte es im Volke und tauchten Zeichen einer hereinbrechenden Revolution auf. So wurden am 29. Januar, dem Jahrestage der Hinrichtung Charles I., in der City Plakate vertheilt mit der Aufschrift „Diesen Tag, Freiheit"! (*this day, liberty*). — „Seit dem 16. Mai", schreibt Horace Walpole an Sir Horace Mann (25. Mai), „hatten wir Ereignisse aller Art. Eine ganze Administration wurde abgesetzt, wieder eingesetzt, aufgehoben, wieder bestätigt — kurz, eine Insurrection — wir standen am Abend eines Bürgerkriegs. Viele tausend Weber erhoben sich wegen einer Bill zu ihren Gunsten, die durch den Herzog von Bedford im Hause der Lords durchgefallen war. Vier Tage lang wanderten sie in der Stadt herum, auf ihren Fahnen eine Petition an den König, das Haus des Lords umstellend, den Herzog von Bedford beschimpfend, verwundend und am Ende sein Haus belagernd, das, sammt seiner Familie, mit knapper Noth vom Untergang gerettet wurde. Es führte zu einer förmlichen Belagerung, doch, indem man Mannschaft zu Fuss und zu Pferd in's Innere warf und einige Regimenter

---

er ein Patent auf ein „verbessertes Pianoforte." Er starb 1812 und ihm folgte im Geschäft James Shudi Broadwood. Wie bedeutend dies Haus sich emporgeschwungen, zeigt die Zahl der bis Ende 1865 verfertigten Instrumente, im Geschäftsbuche der Firma verzeichnet: Squares (tafelförmige Claviere) 64.156; Cottages 28.977; Cabinets 8963; Semi Grands (kurze Flügel) 7579; Grands (Flügel) 20.829; Summa: 130.504 Instrumente.

herbeirief, ward der Tumult endlich beigelegt. Lord Bute, die Unpopularität seiner Feinde rasch zu seinem Vortheil benutzend, rieth dem König, seinen Ministern ihre Entlassung anzuzeigen, wodurch er demselben, da kein Ersatz vorgesehen war, die Alternative liess, die Krone zu Pitt's oder des Herzogs von Bedford, oder am Ende zu beider Füssen niederzulegen" [1]).

Auch bei Hofe sah es lange vorher trübe aus. Bei der unerwartet hereinbrechenden Krankheit des Königs rief die Nation, im Falle der Minderjährigkeit seines Nachfolgers, laut nach Regelung einer Regentschaft. „Ihr erster Wunsch", schreibt Walpole am 7. April an den Grafen von Hertford, „wird sein zu hören, wie es dem Könige geht: er kam letzten Montag auf eine Woche nach Richmond, erschien aber plötzlich Mittwoch's beim *levée* in St. James's; dies war so veranstaltet um den Andrang zu vermeiden. Am Charfreitag war er in der Capelle. Man sagt, er sähe blass aus, doch es ist Mode, ihn für gesund auszugeben — ich wünschte, es wäre wahr."

Es war dies der erste Anfall jener unheilvollen Krankheit, die des Königs Geist Jahrelang vor seinem Lebensende mit Nacht umgab. Doch erholte sich der König diesmal bald und *the Gazetteer* brachte schon am 4. Mai ein Gedicht auf dessen Genesung. Nach einem glücklich entronnenen Mordversuch am 2. August 1786 suchte dieselbe Krankheit im November 1788 zum zweitenmal den König heim. Wohl fühlte er ihr Nahen einige Zeit vorher und sagte einst nach einem Abendconcert bei ihm zu Dr. Ayrton, indem er die Hand auf dessen Schulter legte, in träumerischem Ton: „Ich fürchte, lieber Doctor, ich werde nicht lange mehr Musik hören; sie greift meinen Kopf an und es kostet mir einige Anstrengung, ihr zu lauschen.“ — Doch auch diesmal überstand er glücklich den Anfall, bis der böse Feind ihn endlich im Jahre 1810 zum dritten Mal und für immer bis zum Lebensende am 29. Januar 1820 gefesselt hielt. Wohl kamen dann noch lichte, aber dann nur um so schauerlichere Momente, in denen er sein Elend fühlte. In einem solchen fand ihn die Königin einst, eine Hymne singend und sich dazu am Clavier begleitend. Als er geendet hatte, kniete er vor der Königin nieder, betete laut für sie, für die ganze Familie und für seine Nation und rief Gottes Barmherzigkeit an, dass es ihm gefallen möge, sein schweres Leiden von ihm abzuwenden; wenn aber nicht, ihm doch wenigstens Kraft zu geben, es zu ertragen. Ein Strom von Thränen erleicherte für Augenblicke seine gepresste Brust. Dann kehrte der böse Feind zurück und der Herrscher über Millionen irrte wieder, blind und fast taub, unstät durch die Gemächer seines Palastes, Parlamente anredend, gespenstigen Hofstaat haltend, bis seine Kraft zusammen brach und er in dumpfes Brüten verfiel. Doch selbst jetzt noch trat die Musik als tröstender Engel ihm zur Seite. Dann (wie Prinzessin Elisabeth an Lady Suffolk schreibt) fühlte sich wohl der König nicht mehr als Bewohner dieser Erde und, seiner Lieblingsmelodie, welche die Prinzessin auf dem Clavier spielte, mit verklärtem Antlitz lauschend, sprach er wie im Traume vor sich hin. „Ach! ich erinnere mich ihrer sehr wohl, denn ich hörte sie so gerne, als ich noch auf der Erde war.“ Er sprach dann von der Königin und seinen Kindern, hoffend dass es ihnen gut gehe, denn „er habe sie so sehr geliebt.“ —

---

[1]) In einem anderen Briefe an den Earl of Hertford (20. Mai 1765) schreibt Walpole: — — *another troops of manufactures are coming from Manchester; and what is worst of all, there is such a general spirit of mutiny, and dissatisfaction in the lower people, that I think we are in danger of a rebellion in the heart of the capital in a week. In the meantime there is neither administration, nor government. The King is out of town and this the crisis in which Mr. Pitt, who could stop every evil, chooses to be more unreasonable than ever.*

Es ist zu verwundern, dass Leopold, dessen Scharfblick ihn doch selten täuschte, nicht längst schon London verlassen hatte, da bei der vorgerückten Jahreszeit an eine Besserung der Verhältnisse nicht zu denken war. Den Gedanken, ein selbstständiges Concert zu geben, hatte er bereits aufgegeben und einstweilen nur wie früher das Publicum eingeladen, die Kinder in ihrer Wohnung spielen zu hören.

Am 30. May erschien hierüber im Publ. Advertiser folgende Anzeige: „Mr. Mozart, der Vater der bekannten musikalischen Familie, die in so gerechter Weise die Bewunderung der grössten Musiker Europa's erregt hat, erlaubt sich das Publicum zu benachrichtigen, dass er seine Abreise von England auf den Anfang des nächsten Monats festgesetzt hat. Damen und Herren, welche diese jungen Wunder privatim spielen zu hören wünschen, finden die Familie jeden Tag der Woche von 1 — 3 zu Hause. Zutritt *(terms)* 5 Schill. jede Person: auch sind daselbst für 10 Sch. 6 pence die Sonaten von des Knaben Composition zu haben, welche ihrer Majestät gewidmet sind und welche der Knabe wiederholt die Ehre hatte, vor Ihren Majestäten zu spielen.“

Doch der bereits erkalteten Neugierde des Publicums war nichts mehr abzugewinnen. Wir sehen nun die Familie bereits das fashionable *Westend* verlassen und sich nach der *City* wenden, um in einem der Säle niederen Ranges und zu abermals herabgesetzten Preisen zu spielen.

In der Anzeige vom 8. Juli kündigt Leopold an, dass er auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren seine Abreise von England auf kurze Zeit verschoben hat, „er benutzt diese Gelegenheit, dem Publicum anzuzeigen, dass er den

Saal im Gasthof zum Schwan und Reifen (*Swan and Hoop tavern*) in Cornhill gemiethet hat, wo er allen Neugierigen Gelegenheit geben wird, diese zwei jungen Wunder der Natur alle Tage von Morgen den 9. angefangen von 12—3 spielen zu hören. Zutritt die Person 2 Sch. 6 pence."

Auch dies scheint keinen besonderen Erfolg gehabt zu haben, denn drei Tage später, am 11. Juli bringt dieselbe Zeitung (Public Advertiser) eine noch ausführlichere, dringendere und verlockendere Anzeige und selbst der schon in Frankfurt angewandte Kunstgriff (30. August 1763), „das Spiel auf verdeckten Tasten", wird bereits hervorgeholt.

Es war die letzte Anzeige — der Name Mozart verschwindet, um erst nach späten Jahren wieder, dann aber als weithin leuchtendes Gestirn zu strahlen. Diese letzte Anzeige im Publ. Adv., 11. Juli lautet vollständig:

„Allen Freunden der Wissenschaften (*To all Lovers of Sciences*). — Das grösste Wunder, dessen Europa oder die Menschheit überhaupt sich rühmen kann, ist ohne Zweifel der kleine deutsche Knabe, Wolfgang Mozart: ein Knabe, der im Alter von 8 Jahren die Bewunderung nicht nur der ausgezeichnetsten Männer überhaupt, sondern auch der grössten Musiker Europa's mit Recht erregt hat. Es ist schwer zu sagen, was mehr zu bewundern ist, seine Ausführung auf dem Clavier und sein prima vista Spielen und Singen oder seine Einfälle, Ideen und Compositionen für alle Instrumente. Der Vater dieses Wunders (*Miracle*), auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren veranlasst, seine Abreise von England auf eine sehr kurze Zeit zu verschieben, wird hiermit Gelegenheit geben, diesen kleinen Componisten und seine Schwester, deren beider musikalische Kenntnisse keiner Vertheidigung bedürfen, zu hören. Sie spielen jeden Tag der Woche von 12—3 Uhr im grossen Saal zum Schwan und Reifen, Cornhill. Eintritt jede Person 2 Sch. 6 p. Die zwei Kinder werden auch zu vier Händen zugleich auf ein und demselben Clavier spielen und dasselbe mit einem Handtuch bedecken, so dass sie die Tasten nicht sehen können." (*The two Children will play also together with four Hands upon the same Harpsichord, and put upon it a Handkerchief, without seeing the keys.*) —

Wir sehen hier abermals die Kinder vierhändig auf ein und demselben Instrument spielen und es konnten dies nur Wolfgangs eigene Compositionen sein, von denen Leopold in seinem Briefe vom 9. Juli bemerkt: „In London hat Wolfgangerl sein erstes Stück für vier Hände componirt. Es war bis dahin noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht worden."

Und hier war es wirklich „Wolfgangerl", der den Componisten eine neue Gasse öffnete. Burney aber liess sich eine solche Gelegenheit nicht entgehen, wenigstens als der Erste genannt werden zu können, der die neue Compositionsgattung auch im Druck veröffentlichte. Ein 2. Heft von 4 Duetten für Pianoforte oder Clavier von Dr. Burney erschien 1778 bei Brenner, doch war auch J. C. Bach unterdessen nachgefolgt[1]) und gab ein Heft Sonaten, op. 17, heraus, von denen eine für zwei Spieler auf Einem Pianoforte und eine zweite „für zwei Cembali" componirt ist, ebenfalls nach Mozarts Beispiel[2]).

---

[1]) *He [Burney] first wrote lessons for two performers on one instrument, which are very inferior to some since published by Mr. Bach.* (*ABC Dario p. 13.*)

[2]) Die in London zunächst mit Duo's für Ein Clavier Auftretenden waren die Geschwister Elizabeth und Charles Weichsel, Clementi und Dance (1779); Misses Reynolds und Guest, letztere und Master Cramer 1784). Die Schwestern Greatorex spielten 1798 zum erstenmal ein Duo von

Die Zeit drängte zum Abschied; Leopold war bereits von Salzburg aus zur Beschleunigung seiner Abreise gemahnt worden. „Man verlangt, dass ich nach Hause eile“? schreibt er am 9. Juli). „Ich bitte, man wolle mich nur machen lassen, und dasjenige, was ich mit Gott angefangen habe, auch mit dessen Hülfe ausmachen lassen“.

Noch in den letzten Tagen ihres Aufenthaltes besuchte die Familie das British Museum, welches wenige Jahre vorher, am 15. Januar 1759, für das Publicum zum erstenmal geöffnet wurde. Dessen Gründer war der früher genannte Sir Hans Sloane in der Art, dass er im Jahre 1753 der Regierung seine grossartigen Sammlungen, welche er auf 50.000 £. schätzte, um die Summe von 20.000 £. unter der Bedingung überliess, dass zu deren Aufbewahrung ein geeignetes Gebäude errichtet werde. Eine Parlamentsacte bestimmte dazu den Ankauf des Montague-Palastes, Bloomsbury, welcher dazumal noch gleichsam in freiem Felde stand und nun für seine neue Bestimmung umgebaut wurde [1]).

Mozart. — Duo's auf zwei Pianoforte spielte Cramer mit Clementi (1784), mit Dance (1785), mit Dussek (1799). — Clavierduo's erschienen ausser den genannten von Th. Smith (1779), von Jos. Diettenhofer (1781, arrangirt nach Haydn'schen Compositionen), Val Nicolai (1784), Giordani. Dr. Holloway, Organist von Grafton Chapel (*a lad of abilities and promising expectation — Europ. Magazin* 1784). — Clavierstücke für drei Hände auf Einem Pianoforte sind (vielleicht die frühesten) 1793 angezeigt: J. W. Hässler, 6 leichte Claviersonaten, woven zwei mit Begleitung einer Flöte oder Violine und eine für drei Hände auf Einem Clavier. (Berlinische Musik-Zeitung 1793, März 30. Dieselbe Zeitung kündigt (p. 79) an: J. G. (?) Hässler, *grand Sonate pour trois mains pour un Pianoforte ou Clavecin. Riga, chez I. F. Hartknoch,* 16 gr.

[1]) Eine gedrängte aber verlässliche Beschreibung dieses kolossalen Institutes enthält: „*The English Cyclopaedia of Arts and Sciences.*“ Conducted by Chs. Knight. Part. VI. p. 367 – 403.

Bei Gelegenheit dieses Besuches wurde Wolfgang aufgefordert, dem Institute eine handschriftliche Composition als Andenken an seinen Aufenthalt in London zu überlassen. Wolfgang übergab dem British Museum zu diesem Zwecke einige Original-Manuscripte, darunter einen Chor für vier Singstimmen zu den Worten „*God is our Refuge and Strength, a very present help in trouble*" — Mozart's erster Chor und der einzige von ihm über englischen Text. Ein Abdruck desselben ist von mir bereits in der allgem. musikal. Zeitung, 1863 Nr. 51 (Breitkopf & Härtel) veröffentlicht; dessen Facsimile ist dem Buche beigegeben. Auch aus diesen wenigen Takten wird man wieder sehen, wie es bereits in der Knospe sich regte und wie der Genius, der noch kurz zuvor in den ersten Symphonien, den ersten Duetten sich versuchte, zugleich nach allen Seiten und in jeder Form sich zu entwickeln begann.

Leopold überreichte dem British Museum nebst diesem Autograf auf Ansuchen auch ein Exemplar der gedruckten Pariser und Londoner Sonaten von Wolfgang nebst dem früher erwähnten 1764 von L. Carmintel gest. Familienbild, über welches alles das Museum unterm 19. Juli den Gebern eine schriftliche Danksagung ertheilte [1].

Aber auch sonstiges Sehenswerthes in und um London wurde vor der Abreise noch von der Familie besichtigt. So erwähnt Mariannen's Tagebuch nacheinander Westminsterkirche, St. Paulskirche, Royal Exchange, Vauxhall, Tower, Monument, Foundling Hospital, Somerset House, Tempelbar; ferner von der Umgebung die Orte Richmond, Kew, Greenwich und Windsor.

---

[1] Danksagungsschreiben des British Museum an Leopold Mozart: *Sir! I am ordered by the the Standing Committee of the Trustees of the British Museum, to signify to You, that they have received the present of the Musical performances of Your very ingenious son, which You were pleased lately to make Them, and to retourn You their Thanks for the same.*

M. Maly.
Secretary.

British Museum,
July, 19. 1765.

Wahrscheinlich aus der Zeit dieses Londoner Aufenthaltes stammt ein Goldring, den Wolfgang zum Geschenk erhielt und den er später auch häufig getragen hat. Carl Mozart, der 1859 zu Mailand gestorbene jüngere Sohn Wolfgang's, schenkte den Ring, mit einem Begleitschreiben vom 19. November 1856 versehen, dem nun ebenfalls verstorbenen Domcapellmeister Alois Taux zu Salzburg. Rund um die äussere Fläche dieses Ringes, gegenwärtig Eigenthum der Wittwe Taux, sind die Worte: „I LOVE YOU“ eingravirt.

Wie Leopold in seinem Briefe aus dem Haag, 19. September 1765, angibt, reiste die Familie am 24. Juli von London ab. Sie blieben dann noch einen Tag in Canterbury und (nach Mariannens Tagebuch) bis zu Ende des Monats auf dem, vier Meilen von Canterbury entfernten Landgut eines reichen Engländers Mr. Manat, burn plas (?). „Dieses war ein sehr schönes Landgut“, bemerkt Marianne ausdrücklich.

Am 1. August endlich verliessen sie England, um auf ausdrücklichen Wunsch des holländischen Gesandten nach dem Haag zu reisen, woselbst die Prinzessin von Weilburg, Schwester des Prinzen von Oranien, ein ausserordentliches Verlangen geäussert hatte, die Wunderkinder kennen zu lernen. —

England sollte Mozart nicht wiedersehen. — Wohl hatte er, unzufrieden mit seiner Stellung in Wien, im August 1782

(Jahn, III. p. 178) seinem Vater die Absicht ausgedrückt, nach Paris und von da nach London zu reisen, doch wusste ihn dieser durch Gegenvorstellungen davon abzuhalten, hoffend, dass sich die Dinge für ihn in der Kaiserstadt zum Bessern wenden würden. Der junge, kaum verheirathete Ehemann schwärmte damals nicht wenig für England. Am 19. October desselben Jahres schrieb er seinem Vater auf die Nachricht, dass die Engländer den Angriff der Spanier auf Gibraltar (13. September) zurückgeschlagen: „Ja wohl habe ich und zwar zu meiner grossen Freude (denn Sie wissen wohl, dass ich ein Erz-Engländer bin) Englands Siege gehört!"

Auch im Jahre 1786, angeregt durch seinen Schüler Th. Attwood, seine engl. Freunde Michael Kelly, Nancy und Stephan Storace, tauchte der Gedanke, nach England zu gehen, erneuert in ihm auf und er fragte sogar bei seinem Vater an, ob dieser in der Zeit seiner Abwesenheit Frau und Kinder wohl zu sich nehmen möchte. Doch auch diesmal siegte die väterliche Autorität. (Jahn III. p. 183.)

Und zum dritten Mal trat die Versuchung an ihn heran, als ihn seine engl. Freunde anfangs Februar 1787 verliessen und nach England zurückkehrten. Diesmal aber glaubte er vorsichtiger zu Werke zu gehen: Attwood sollte ihm in London eine sichere Stellung bereiten, indem er ihm eine Subscription für Concerte oder den Auftrag eine Oper zu schreiben verschaffte; dann erst wollte er hingehen und hoffte, dass der Vater ihm für diesen Fall auch die Sorge für die Kinder abnehmen werde, bis es entschieden sei, ob er dauernd dort bleiben oder wieder nach Deutschland zurückkehren würde. Doch war sein Vorhaben nun auch in weiteren Kreisen bekannt geworden und Leopold erfuhr durch die Nachrichten aus Wien, Prag und München, was er bereits durch Kelly und die beiden Storace's, die ihn in Salzburg auf der Durchreise besucht hatten, gewusst oder geahnt haben musste. Diesmal nun wurde das Gerücht von seiner beabsichtigten Reise Veranlassung für den Kaiser, Mozart durch eine angemessene Stellung an Wien zu fesseln: er ernannte ihn laut Decret vom 6. December 1787 zu seinem Kammermusicus. Dies und wiederholtes Abreden des Vaters, der in demselben Jahre (28. Mai) starb, liessen Mozart auch zum dritten Mal sein Vorhaben aufgeben.

Wenige Jahre und fast wäre es dem Violinvirtuosen und Concertunternehmer Salomon, den wir bei Haydn kennen lernen werden, gelungen, Mozarts Wunsch denn doch zur Ausführung zu bringen. Es war im December 1790, als Salomon zu Wien mit Haydn für seine Concerte in London abgeschlossen hatte und nach einigen (wie Salomon sagte) äusserst herzlichen und heiteren Zusammenkünften, beim Abschiedsmahl mit Mozart vorläufige Verabredungen traf, dass er nach Haydn's Rückkehr unter ähnlichen Bedingungen nach London kommen sollte. Beim Abschiede war Mozart bis zu Thränen gerührt, ein leiser Hauch von Todesahnung mochte ihn in diesem Augenblicke berührt haben. Er ergriff Papa Haydn's Hände und sagte tief bewegt: „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl auf dieser Welt sagen!" — —

Kaum ein Jahr verfloss und Mozart war nicht mehr! Als aber Haydn in London am 20. December 1791 dessen Heimgang erfuhr, wollte er den unersetzlichen Verlust kaum glauben und empfand im Voraus die Lücke, wenn ihn seine guten Freunde in Wien wieder umarmen würden. Und bei dem Musikalienverleger Broderip in London in Gegenwart Dr. Burney's um seine Meinung befragt, ob ein Ankauf der von der Witwe Mozart's angekündigten Manuscripte rathsam sei, sagte Haydn voll Eifer: „Kaufen sie dieselben unbedingt.

Er war in Wahrheit ein grosser Musiker. Ich werde oft von meinen Freunden damit geschmeichelt, einiges Genie zu haben; doch er stand weit über mir“ [1].

---

[1] Dr. Burney bemerkt darüber in Rees Cyclopaedia: *Though this declaration had more of modesty than truth in it yet if Mozarts genius had been granted as many years to expand as that of Haydn, the assertion might perhaps have been realised in many particulars.* (!)

ANHANG

Die frühesten Aufführungen Mozart'scher Werke in London. — Sein Requiem. — Die ersten Aufführungen seiner Opern: *La Clemenza di Tito* — *Cosi fan tutte* — die Zauberflöte — *le nozze di Figaro* — *Don Giovanni* — die Entführung aus dem Serail — der Schauspieldirector.

Mozart's Werke haben in England spät Eingang gefunden. Hin und wieder erschienen einzelne Sonaten in den 90er Jahren; 1788 zwei Sinfonien op. 8 und 9, ein Clavierquartett und 6 Streichquartette (Haydn gewidmet). Vereinzelte Aufführungen von Sinfonien, damals Ouverturen genannt, erschienen am frühesten in den Bach und Abel-Concerten, in den Concerten von Salomon, der Sängerin Mora, im Pantheon und den *professional concerts* (Concerten der Fachmusiker). Haessler und Hummel spielten 1792 zwei seiner Clavierconcerte; die Miss Greatorex ein Clavierduo (1798); nur sehr selten wird auch ein Streichquartett erwähnt [1]). Die Aufführungen Mozart'scher Gesangsnummern aber bis zu Ende des Jahrhunderts sind zu zählen. So sang Sig. Morelli 1792 die Arie des Figaro „*non più andrai*“.

---

[1]) Mozart's Kammermusik findet gegenwärtig in der von Ella gegründeten *Musical Union* und den seit 1859 von Chapel geleiteten *Monday popular*-Concerten, durch die ausgezeichnetsten Künstler vorgeführt, die trefflichste Pflege.

wobei aber Mozart's Name nicht genannt ist; Sig. Viganoni, Cimador, Mad. Dussek sangen 1799 einigemal Duetten[1]. Doch erscheint Mozart's Name in jener Zeit auch einmal, wiewohl ganz versteckt, auf einem Theaterzettel. Am 20. December 1794 wurde nämlich im Drury-lane-Theater zum ersten Male „*Cherokee*“, eine neue Oper in 3 Akten gegeben, Musik von Storace, nebst einigen Nummern von Anfossi, Mozart, Bianchi, Ditters und Sarti.

Mozarts Opern hatten bereits die Runde auf allen grossen Bühnen Europa's gemacht, ehe sie über den Canal drangen. Und doch waren Storace und Kelly und sein Schüler Attwood selbst Zeuge von dem Aufsehen, das seine bis dahin gegebenen Werke gemacht; ja, erstere halfen sie auch persönlich mit verherrlichen. Vergebens bemühte sich Da Ponte, der Dichter des Don Giovanni, bei seiner Anwesenheit in London (1794) eine Aufführung dieser Oper zu erzielen. Man wählte statt dessen die gleichnamige Oper, ein Pasticcio mit Musik von Gazzanigha, Federici, Sarti und Guglielmi. Erst 1806 fand die erste Aufführung von Mozart's „Titus“ statt; 1811 folgte „*le nozze di Figaro*“ und erst 1817 „*Don Giovanni*“.

---

[1] Dr. Burney schrieb noch zu Anfang dieses Jahrhunderts in Rees Cyclopaedia: *In England we know nothing of his studies or productions, but from his harpsichord lessons, which frequently came over from Vienna, and in these he seems to have been trying experiments. They were full of new passages, and new effects; but were wild, capricious, and not always pleasing. We were so holly unacquainted with his vocal music till after his decease, though it is manifested that by composing for the voice he first refined his taste, and gave way to his feelings, as in his latter compositons for the pianoforte and other instruments his melody is exquisite, and cherised and enforced by the most judicious accompaniments, equally free from pedentry and caprice.*

All seinen dramatischen Werken aber ging sein „Requiem“ voraus.

Mozart's „Requiem“, sein letztes Werk, war auch das erste seiner grossen Werke, welches in England zum ersten Mal aufgeführt wurde und zwar im Covent-Garden-Theater Freitag den 20. Februar 1801, am ersten der von Ashley sen. dirigirten Oratorien-Abende in der Fastenzeit. Dem Requiem voran wurde ein Trauermarsch gespielt, für Corni Basetti, Contrafagott und Pauken. Incledon, Mad. Dussek, Mrs. Second (geb. Miss Mahon), Miss Tennant, Miss Tyrer, Master Smith sangen die Soli an jenem Abend. Am Schlusse des Requiem spielte John Field ein Clavierconcert eigener Composition. Händel's „l'Allegro ed il Pensieroso“ machte den Beschluss. (Eine Uebersetzung des Requiem nebst Biografie Mozart's wurde für 6 p. verkauft.) Man kann aber nicht wohl sagen, dass Mozart's Meisterwerk damals verstanden wurde, wenn Parke noch nach fast 30 Jahren es als eine Composition *of infinite science and dullnes* (!) schilderte, von deren Eindrücken die Zuhörerschaft durch Incledon's Arie „*haste thee Nymp*“ [l'Allegro] glücklich befreit wurde(!)[1]. (Parke p. 290.) Auch soll, wie „the Porcupine“ (Feb. 21) schreibt, die Aufführung sehr mangelhaft gewesen sein. Doch wurde das Werk bald darauf, Mittwoch den 4. März, noch einmal aufgeführt[1]).

---

[1] The Morning Post berichtet darüber: *The talents which have celebrated the name of Mozart, can scarcely be justly appreciated by such a composition as the Requiem. The subject is in itself of the most mournful complexion, and admits of but little variety; to be characteristic it must preserve an uniform of solemnity, calculated rather to depress than raise the imagination. The composer of a funeral anthem cannot indulge in those meandrings of modulation and diversities of expression, which his fancy and genius may suggest. — — In many of its passages there is a style of grandeur and sublimity. It is upon the whole a composition which could only have come from the hand of a master. From the performers it received ample justice.*

„*La Clemenza di Tito*“ war die erste der Opern Mozart's, welche London im Jahre 1806 kennen lernte. Die berühmte Sängerin Mrs. **Billington**, geb. Miss Weichsel, wählte sie zu ihrem Benefice und wie man glaubt, auf Veranlassung des Prinzen von Wales (nachmaligem König Georg IV.), der auch die Partitur aus seiner Bibliothek dazu hergab. Die Sängerin wusste sich auch dieser Auszeichnung würdig zu zeigen, indem sie in der ersten Hauptprobe die ganze Oper aus der Partitur prima vista am Clavier begleitete und zugleich ihre Rolle der Vitellia sang. Die Anzeige der ersten Aufführung lautete: „Donnerstag den 27. März 1806 wird im Kings-Theatre, Haymarket, zum Benefice von Madame Billington eine grosse *opera seria* mit Chören gegeben, betitelt *la Clemenza di Tito*, vollständig componirt von Mozart, das berühmte Werk des grossen Componisten und die einzige seiner Compositionen, die bis jetzt von ihm in diesem Lande zur Aufführung gekommen. Diesem folgt das grosse beliebte Ballet „*la surprise de Diane*“ oder der Triumph der Liebe, componirt von Mons. Rossi, Musik von **Wölfl**. — Daily Advertiser sagte am 28. März über die Aufführung folgendes: „Das Benefice von Mrs. Billington, der Göttin des Gesanges (*the Goddess of Song*), war gestern Abend eben so besucht, als bei fast allen früheren Gelegenheiten, ein Beweis ihrer grossen Beliebtheit. Das Interesse des Abends war Mozarts grosse opera seria „*la Clemenza di Tito*“. **Braham** [der Tenor] musste auf allgemeines Verlangen eine seiner Arien im ersten Act wiederholen und Mrs. Billington wurde lebhaft wie immer ausgezeichnet. Was London an Bildung besitzt, war gegenwärtig.“ Die Oper wurde am 29. März und noch einigemal in der Saison wiederholt, schien jedoch zu früh gekommen zu sein; ausser den Genannten konnte sich der übrige Theil der Sänger nicht mit der Musik befreunden und fand die Aufgabe sehr lästig. Auch das Publicum zeigte kein besonderes Interesse und so musste Titus bald den bereits eingebürgerten Opern Platz machen und kam erst wieder 1812, am 3. März, zur Aufführung, diesmal mit Catalani[1] als Vitellia und Tramezzani als Sextus.

---

[1]) Im Jahre 1865 wurde das Requiem zweimal (17. und 18. November) in Exeter-Hall von der *Sacred harmonic Society* unter Sig. Costa aufgeführt, wobei, wie gewöhnlich, gegen 700 Personen mitwirkten.

Im Jahre 1811, nachdem Mozart schon fast 20 Jahre todt war, kam als zweite Oper von ihm „*Cosi fan tutte*“, im King's-Theatre am 9. Mai zur Aufführung. Sie wurde von Mad. Bertinotti Radicati zu ihrem Benefice gewählt, „um den Wünschen der brittischen musikalischen Welt, eine opera buffa von Mozart zu hören, entgegen zu kommen“. Ausser der Beneficiantin wirkten noch Tramezzani, Naldi[2], Collini etc. mit. Statt Mad. Catalani, die ihre Mitwirkung versagte, sang Mad. Bertinotti die Rolle der *Fiordiligi;* doch waren ihre Kräfte den zwei Hauptarien nicht gewachsen, welche sie daher durch leichtere ersetzte. Auch die übrigen Sänger wussten es sich bequem zu machen und so kam das Publicum um den Genuss, Mozart's Oper vollständig zu hören[1]. Trotz der Verstümmelung brach sich jedoch *Cosi fan tutte* Bahn und wurde in der Saison sehr häufig gegeben, ja, deren Erfolg bewog sogar den Sänger Sig. Naldi zu seinem Benefice Mozart's „*Il Flauto magico*" zu geben.

---

[1] — — — *much to her dissatisfaction* (schreibt Edgcumbe, p. 100), *for she detested Mozarts music, which keeps the singer too much under the control of the orchestra, and too strictly confined to time, which she is apt to violate. Yet she first introduced to our stage his Nozze di Figaro, in which she acted the part of Susanna admirably.*

[2] Naldi, ein musikalisch tüchtig gebildeter Sänger mit schwacher Stimme. Er war früher ein ausgezeichneter Advocat zu Bologna, musste aber Italien aus politischen Rücksichten verlassen. Naldi blieb mehrere Jahre in England, wo er sehr geschätzt wurde. Er starb 1821 zu Paris im Hause Garcia's eines plötzlichen Todes.

Il Flauto magico, „welche Oper", wie der Zettel sagte, „bisher die enthusiastischste Aufnahme in Wien, Berlin, Amsterdam und Paris gefunden hatte", wurde im King's-Theatre, am 6. Juni 1811, nebst einem grossen Ballet „*Ildamor ed Zulema*" zum ersten Mal aufgeführt. Eine Wiederholung, zum Benefice der Mad. Collini, folgte erst am 4. Juli. Die Kräfte der Bühne waren jedoch diesem Werke nicht gewachsen; es blieb einstweilen bei diesen zwei Vorstellungen. Doch war nun bereits die Bahn gewonnen für Mozart'sche Musik, die im Jahre 1812 zum eigentlichen Durchbruch kommen sollte.

Le mariage de Figaro (so war die Oper in der Times angezeigt) wurde Donnerstag den 18. Juni 1812 im King's-Theatre zum ersten Mal aufgeführt und zwar (ohne Abzug der Kosten) zum Besten einer Wohlthätigkeits-Anstalt, des Schottischen Hospitals, 1665 und 1676 von Charles II. gegründet und 1775 von George III. mit k. Vollmacht bestätigt. Die Vorstellung fand unter dem Schutze und der besonderen Direction eines Comités statt, den Herzogen von Clarence und St. Andrew's als Präsident, den Herzogen von Kent, Sussex,

---

[1] *Cosi fan tutte* kam am 29. Juli 1828 im engl. Opernhause in einer englischen Bearbeitung zur Aufführung. Am 12. December 1829 wurde die Oper im King's Theater von den Zöglingen der im Jahre 1822 gegründeten *Royal Academy of Music* unter C. Potter und C. A. Seymour gegeben.

Cambridge etc. — Sängerinnen waren Mad. Catalani (Susanne), Sig. Bianchi, Pucitta, Luigia und Mrs. Dickons (geb. Miss Poole). Letztere, ein besonderer Liebling in der engl. Oper, sang die Rolle der Gräfin und wurde neben der Catalani vielfach ausgezeichnet. Sänger waren Sig. Naldi, Righi, Miarteni, Di Giovanni und Fischer; letzterer sang den Grafen statt Sig. Tramezzani, der es unter seiner Würde hielt, in einer Opera buffa aufzutreten. Doch liess er sich herbei am Schlusse der Oper das Solo in „*God save the king*“ zu singen. Nach dem ersten Act und am Schluss der Oper wurden Ballete von Didelot gegeben, von Mons. Vestris, Mad. Angiolini, Mons. Bourdin, Mons. und Mad. Didelot getanzt.

Die Oper griff entschieden durch, so wie dieses Jahr auch *Titus* mit Catalani (Vitellia) und Tramezzani (Sextus). Einen noch glänzenderen Erfolg aber hatte Mozart's „Figaro“ im Jahre 1817, wo die Oper am 1. Februar mit Sig. Ambrogetti[1]) (Graf, erstes Auftreten), Mad. Fodor (Gräfin), Mad. Camporese (Susanne), Mad. Pasta[2]) (Page), Sig. Naldi (Figaro) und Angrisani gegeben wurde. Die Leitung der Oper im King's-Theatre befand sich damals in den Händen Ayrton's, der mit ganzer Seele der Kunst ergeben, voll Energie darauf ausging, die grössten Meisterwerke in der möglichsten Vollendung darzustellen und zu diesem Zwecke das bereits erwähnte Sängerpersonal vereinigt hatte.

---

[1]) Ambrogetti, obwohl im Gesang weniger bedeutend, glänzte durch sein dramatisches Talent und war während seines mehrjährigen Aufenthaltes in London hoch geachtet. Man sagt, dass er später in den Orden der Trappisten getreten sei.

[2]) Madame Pasta war damals erst 18 Jahre alt und liess ihre künftige Grösse kaum ahnen. Sie ging bald darauf nach Italien und verwendete mehrere Jahre nur zum Studium. Erst 1824 trat sie wieder in London auf; diesmal in Rossini's Opern unter dessen eigener Direction. Die Sängerin entzückte nun Alles.

Endlich folgte auch die Krone aller Mozart'schen Opern, „*Don Giovanni*“, deren erste Aufführung im King's-Theatre Haym. Sonnabend den 12. April 1817 statt fand. Die Besetzung war folgende: Don Juan — Sig. Ambrogetti; Donna Anna — Mad. Camporese; Donna Elvira — Miss Hughes; Zerline — Mad. Fodor; Leporello — Sig. Naldi; Pedro — Sig. Angrisani; Masetto — Sig. Crivelli.

Gewaltig war die Wirkung, die Mozart's Musik nun ausübte. Die zurückgehaltenen Fluthen hatten den Damm durchbrochen und rissen Alles mit sich fort. Die Oper hätte alle Abende gegeben werden können, das Haus doppelt so gross sein können, es hätte nicht genügt für die Massen, die herbeiströmten, sich an dem so lange vorenthaltenen Melodienstrome zu erfreuen. 23 Abende füllte Don Juan das King's-Theatre, nur ab und zu von „Figaro“, „Titus“ und einigen Opern von Cimarosa, Paer und Paisiello abgelöst [1]).

Um dem ungeheuren Andrang in Haymarket nur einigermassen Abfluss zu verschaffen, brachte Covent-Garden am 20. Mai eine von Bishop verübte englische Bearbeitung des „Don Giovanni“ unter dem Titel „*the Libertine*“, wobei Sinclair, Durnset, Miss Stephens auftraten [2]).

---

[1]) Don Giovanni ist stets eine Lieblingsoper der Engländer geblieben. Unter den Darstellern des Don Juan sind noch zu nennen: Nourrit, Lablache (ehe er die Rolle des Leporello übernahm), Tamburini. Vorzügliche Donna Anna's waren Mad. Ronzi de Bigno, Mlle. Sonntag, Mad. Grisi, Mlle. Sophie Cruvelli, Frln. Tietjens. Als Zerline glänzten besonders die Damen Fodor, Malibran, Persiani, Bosio, Adeline Patti. Rubini und Mario waren treffliche Don Ottavio's; nicht zu vergessen in neuester Zeit Dr. Schmid als Commendatore.

[2]) Auch die kleinen Theater bemächtigten sich der Oper. So brachte Royal Circus und Surrey Theater „*Don Giovanni or*

Auch „*le nozze di Figaro*“ wurde in ähnlichem Gewande unter dem Titel „*the Marriage of Figaro*“ gegeben. Diese Bearbeitungen waren aber solche Verstümmlungen und so überladen mit eingelegten Nummern, dass sie das Original kaum erkennen liessen[1]).

„Die Entführung aus dem Serail“ wurde unter dem Titel „*the Seraglio*“ am 24. November 1827 in Covent-Garden-Theater in englischer Bearbeitung zum erstenmal aufgeführt. Das Textbuch wurde fast ganz neu geschrieben und war höchst unbedeutend. Die Musik war von Christopher (oder Christian) Kramer, Capellmeister des königl. Musikcorps (für Blasinstrumente), angeblich aus Mangel an guten Sängerkräften grösstentheils gräulich verstümmelt. So wurde z. B. der Ouverture ein langsamer Satz aus der Zauberflöte vorgesetzt, statt der Eingangsarie schrieb Kramer einen „die Oper besser einleitenden Chor“; Pedrillo und Osmin erhielten in dem zum Terzett umgewandelten „Vivat Bachus“ noch einen unerwarteten Trinkcollegen; in dem Quartett „ach Belmonte“! musste noch eine fünfte Stimme Platz finden und dgl. mehr[2]).

---

a spectre on Horsebock“ (das Gespenst zu Pferde). Die Musik, einige Selections abgerechnet, ausdrücklich componirt von Arne, Blow, Carter (folgt das ganze Alphabet) „und Andern“. Der Neumond wird zur Zeit des „Halben Preises voll sein. Das steinerne Pferd wird von einem wirklichen Pony dargestellt. Das verstärkte Orchester wird Mozart's grosse Ouverture aufführen.

[1]) In der englischen Bearbeitung wurde eine neue Figur „Fiorillo“ eingeführt, die mit der Handlung nichts zu thun hatte und nur den Zweck hatte, den gesanglichen Theil des Grafen zu übernehmen, da der eigentliche Darsteller dieser Rolle kein Sänger war. (Aehnliches geschah auch in Weber's „Freischütz“ mit der Rolle des Caspar.)

[2]) Mozart's „Entführung aus dem Serail“ wurde 1866 in italienischer Uebersetzung unter dem Titel „Il Seraglio“ in Her

Es erübrigt nun nur noch des Singspieles „der Schauspieldirector“ zu erwähnen, welches zum erstenmal (?), aber nur im Concertgewande, in den von August Manns, einem Deutschen, trefflich geleiteten Concerten im Crystallpalaste zu Sydenham aufgeführt wurde. Es war dies im Sommer 1861 und wurden dabei die Ouverture und die ursprünglich für das Singspiel componirten vier Gesangsnummern (2 Arien, Terzett und Rondo Finale) und zwar in italienischer Sprache aufgeführt und später noch dreimal in dieser Gestalt wiederholt.

Majesty's Theatre aufgeführt. Die Mitwirkenden waren: Frln. Tietjens, Sga. Sinico, Dr. Gunz, Sign. Stagno, Hr. Rokitansky und Mr. Foli.

BEILAGEN.

Biographisches.

(Die Namen folgen in alphabetischer Ordnung.)

Abel, Carl Friedrich, war 1725 zu Cöthen geboren und genoss als Thomasschüler in Leipzig J. S. Bach's Unterricht. 1748 trat er in die Hofcapelle zu Dresden ein und blieb daselbst 10 Jahre. In Folge eines Streites mit seinem Director gab er seine Stelle auf und unternahm eine musikalische Reise. In London trat Abel zum erstenmal in seinem Beneficeconcerte am 5. April 1759 im grossen Saale Deanstreet, Soho, auf. Er spielte Concerte auf der Viola da gamba, auf dem Clavier und einem „in London kürzlich erfundenen Instrumente *Pentachord*“; alle Compositionen waren von ihm selbst, auch ein von Eiffert geblasenes Oboeconcert. Nur in den ersten Jahren seines Aufenthaltes in London liess sich Abel noch einigemal auch auf anderen Instrumenten hören: auf dem Waldhorn und auf „neuen, nie zuvor öffentlich gespielten Instrumenten.“ Nach dem Jahre 1765 aber trat er nur noch als Gambist öffentlich auf. Durch Verwendung des Herzogs von York wurde er als Kammermusikus der Königin Charlotte mit 200 £ Jahresgehalt angestellt. Mit der Ankunft Bach's ist sein Name eng mit diesem verknüpft. Sie wohnten zusammen, gaben jährlich gemeinschaftlich Subscriptions-Concerte und übernahmen die Direction anderer Concerte.

In den Jahren 1783—84 ist Abel's Name nicht genannt. Damals besuchte er, von plötzlichem Heimweh befallen, Deutschland wieder, gab Concerte und nahm seinen Rückweg über Paris, wohin er ohnedies jeden Sommer zu reisen pflegte, der freundlichen Einladung eines reichen Generalpächters folgend, seine vorzüglichen Weine zu kosten. Abel huldigte denselben auch in solchem Grade, dass er sich eine Blutadersprengung zuzog und längere Zeit nicht auftreten konnte. In den Jahren 1785—87 war Abel für die neu gegründeten *professional*-Concerte und 1785 für die Subscr.-Concerte im Pantheon (Mara und Salomon) als Componist engagirt. Um diese Zeit wurden häufig Compositionen von ihm aufgeführt und er trat auch selbst wiederholt mit seiner Gambe auf. In einem Concert der Sängerin Mrs. Billington (21. Mai 1787) spielte er zum letztenmal öffentlich; einen Monat später, am 20. Juni, verschied er nach vorausgegangenem dreitägigen Schlafe (ein Nichterwachen von einem starken Rausche — wie Reichardt in seinem musikalischen Almanach, Berlin 1796, sagt). Die verschiedenen Zeitschriften widmeten ihm einen ehrenvollen Nachruf. Abel's Compositionen, Symphonien, Quartette, Clavierconcerte und Sonaten wurden seinerzeit zu den bessern gezählt. Ein einziges Mal ist auch eine Gesangscomposition von ihm erwähnt. In dem Pasticcio „Sifare“ sang Sig. Guarducci eine Arie, „componirt und auf der Gambe begleitet von Abel“ (Gazeteer, 5. März 1767). Als Virtuose zeichnete er sich besonders im Adagio aus, worin er viel Geschmack und Ausdruck zeigte und jüngern Musikern zum Vorbild diente. Sein Instrument liebte er über Alles und sprach von demselben nur als vom „König der Instrumente“.

Bei der Anzeige von Abel's op. 18, 6 Claviersonaten, der Herzogin Wittwe von Sachsen-Weimar gewidmet, sagt European Magazine (1784, p. 366): *On the viol da gamba he is truly excellent, and no modern has been heard to play an adagio with greater taste and feeling than Mr. Abel.* Selbst solche, die die Gambe nicht liebten, hörten sie von Abel gern. So schreibt Mrs. Delany (life and corr. II. p. 477) über ein Concert bei Hof zu Windsor, October 1779: *the musik, tho' modern, was excellent in its kind and well performed; particularly the first fiddle by Cramer, Abel on the viol da gamba (tho' I don't like the instrument).*

Abel's musikalisches Wissen war bedeutend; er und Baumgarten wurden als musikalische Orakel angesehen. Unter Abel's Schülern in Gesang und Composition waren J. B. Cramer, Graeff, Brigida Georgi (spätere Sga. Banti.) Zu seinen Freunden zählte Abel u. a. auch den Maler Gainsborough, der ein Portrait des Virtuosen, die Gambe spielend, mit besonderer Sorgfalt ausgeführt hatte. Dieser war jedoch wenig davon erbaut. Seine jovialische sinnlich geniessende Physiognomie war zum Erschrecken gut getroffen. „Dem fehlt zum Faun nichts als ein voller Schlauch,“ rief er unwillig aus, worauf der Maler erwiderte: „Auch fehlt ihm zur vollkommenen Aehnlichkeit mit Euch nichts, als dass er nicht trinkt.“ Abel selbst unterschätzte sein Verdienst gerade nicht: „Es gibt nur einen Gott und einen Abel,“ war sein häufiger Ausspruch. —

Arne, Dr. Thomas Augustine, geb. 1710 zu London, war von seinem Vater, einem wohlhabenden Tapezirer, für den Richterstand bestimmt und demgemäss in *Eton* erzogen, doch bekämpfte er mit Ausdauer alle Schwierigkeiten, die Tonkunst, für die er schwärmte, zu seinem Lebenszweck wählen zu können. Nach seinem ersten Opernversuch mit Addison's „Rosamunde“ (1733), die Arne für seine Schwester, nachh. Susanna Cibber, schrieb, componirte er im Jahre 1738 die Musik zu Milton's Maske „Comus“, welche Arne's Namen zuerst bekannter machte. Von einem zweijährigen Aufenthalt in Irland zurückgekehrt, wurde er 1744 als Componist in Drurylane und Vauxhall angestellt und schrieb hier eine Menge Balladen, Lieder, die durch seine Frau, Mrs. Arne [1]), durch Lowe und Beard sehr populär wurden. Arne ist der Componist des „*Rule Britania*“ (aus der Maske „Alfred“); „*The soldier tired*“ wurde noch von Mad. Mara häufig gesungen. Unter einer grossen Anzahl kleinerer Werke für die Bühne wurde besonders die Posse „Thomas and Sally“, eine Burletta „the judgment of Paris“ oft gegeben. Gänzlich missfiel dagegen die 1764 aufgeführte Oper „the guardian outwitted“, über welche sogar im *new theatr. dict.* eine Elegie erschien. Der Doctor schrieb sich häufig die Texte selbst, die nicht immer die besten waren. Glückte ihm das Wagniss, Artaxerxes mit recitativisch behandeltem Dialog in engl. Sprache zu componiren, so missfiel dagegen gänzlich der gleich darauf gemachte Versuch, eine wirkliche ital.Oper zu schreiben. „Olympiade“ war, wie Burney sagte, „*a total failure*“. Die beiden dramatischen Gedichte „Elfrida“ und „Caractacus“[1], nach dem Model der griechischen Tragoedie von W. Mason geschrieben und von Arne in Oratoriumform componirt, müssen dagegen gefallen haben. Elfrida wenigstens wurde 17mal im Jahre 1772 gegeben und auch später oft wiederholt. Im Ganzen aber soll Arne mit seinen Oratorien nicht glücklich gewesen sein. Die Oratorien Abel (*the sacrifice, or the death of Abel*) Eliza, Judith, von Barthelemon und Arne jun. im kl. Haym-Theatre im Jahre 1784 abwechselnd mit Händel's Oratorien aufgeführt, wurden schnell vergessen. Dr. Arne starb am 5. März 1778. Wer dessen abschreckend hässliches Portrait gesehen, wird Parke's Meinung „*he was rather an accentric man*“, gerne beistimmen. (Das beste und grösste ist nach einem Gemälde von R. Dunkarton 1778 gestochen und herausgegeben von W. Humphrey.)

---

[1]) Mrs. Arne, geb. Cecilia Young, eine Schülerin Geminiani's, trat 1732 auf, sang in Händel'schen Oratorien und war besonders in Vauxhall sehr beliebt. Nach 20jähriger Zurückgezogenheit trat sie 1774 in Barthelemon's Beneficeconcert wieder auf. Bald darauf (1778) war sie Wittwe und zog sich von der Oeffentlichkeit ganz zurück. Sie starb hochbetagt um 1795.

Arnold, Dr. Samuel. wurde am 10. Aug. 1740 zu London geboren und in der k. Capelle unter Gates und Nares erzogen. Er machte sich zuerst durch die schnell beliebt gewordene Ballade „*if 'tis Joy to wound a lover*“ bekannt. Beard engagirte ihn als Componist und der Erfolg seines ersten pasticcio rechtfertigte seine Wahl. Zum Benefice des Musical Fund wurde 1767 im King's-Theatre sein erstes Oratorium *the Cure of Saul* aufgeführt, 1768 folgte Abimeleck. 1770 *the Resurrection* und 1773 *the prodigal son*. Besonders letzteres Werk gefiel sehr und bei dessen Aufführung in Oxford wurde Arnold daselbst (5. Juli 1773) die Doctorswürde ertheilt. Sein letztes Werk *Elisha* (*the woman of shunen*) führte Arnold 1801 mit Salomon und Mad. Mara auf. In den 70er Jahren versuchte er es auch mit Burletta's in Marylebone, das letzte Unternehmen an diesem Orte, der dann 1777 verbaut wurde. Arnold wurde der Reihe nach Organist und Componist an der Royal Chapel, St. James's, Director der *Acad. of anc. music*, Organist an der Westminster Abtei etc. etc. Von seinen zahlreichen Compositionen für die Bühne sind noch hervorzuheben: *Rosamond* (1767), *the Castle of Andalusia* (1783), *Inkle and Yarico* (1787), *the enraged Musician* (1789 — nach Hogarth's bekanntem Kupferstiche), *the Surrender of Calais* (1791), *the Children in the wood* (1793), *Auld Robin Gray* (1794), *the Mountaineers* (1795). Auch schrieb er eine grosse Anzahl Concertstücke, Gesänge, Claviercompositionen, Anthem's, Catsches etc. Erwähnung verdient auch die von ihm unternommene Herausgabe Händel'scher Werke (1785 bis 1797). Er starb am 22. October 1802 in seinem Hause in Duke street, Westminster, und ruht im Kreuzgang der Westminster Abtei in unmittelbarer Nähe Henry Purcell's. Auch die Organisten John Blow, Croft, Greatorex etc. sind daselbst beigesetzt.

---

[1] *A new edition of Caractacus, a dramatic Poem: written on the Model of the Ancient Greek Tragedy; first published in 1759 and now altered for representation at Covent-Garden by W. Mason, M. A., York: publ. by A. Ward, and sold by J. Dodslay in London.*

Bach, Johann Christian, war 1735 zu Leipzig geboren. Schon im 14. Lebensjahre seines Vaters und dessen Unterrichts beraubt, wendete er sich nach Berlin zu seinem Bruder Emanuel, um sich unter dessen Anleitung in der Musik weiter zu vervollkommnen. Aufgeweckten Geistes und lebensfrohen Sinnes wurde es ihm bald zu eng in Berlin und er ging nach Mailand, wo er sich hauptsächlich auf die Gesangscomposition legte. Sein eigener Melodienreichthum und die Leichtigkeit, mit welcher er componirte, veranlassten ihn, sich den Grundsätzen der damals gerade in frischester Blüthe stehenden neapolitanischen Schule anzuschliessen, in deren Weise er eine Anzahl Werke schrieb, welchen noch lange die grössten Sänger in allen Concerten ihre Lieblingsstücke entnahmen. Sie zeichnen sich aus durch ungemein gefälligen, einnehmenden, mit lebhafter Instrumentalbegleitung verbundenen Gesang, und seine Clavierwerke, die ihn zum Liebling der Damen wie überhaupt aller Dilettanten jener Zeit machten, besitzen neben einer gewissen, fast nonchalanten Leichtigkeit und Naivetät sehr viel äussern Glanz"[1]. Mit seinem Bruder Emanuel, der ihm seine flüchtige Schreibweise wiederholt zum Vorwurf machte, hatte J. Christian manch unblutigen Federkrieg. „Ich muss ja wohl stammeln, damit mich die Kinder verstehen", und „ei, mein Bruder lebt, um zu componiren und ich componire um zu leben", waren seine Ausflüchte.

Bald nach seiner Ankunft in London wurde Bach zum Musikmeister der Königin Charlotte ernannt und widmete ihr op. 1., 6 Clavier-Concerte. Die Bach-Abel-Concerte wurden die Vorläufer des *professional* Unternehmens. Nach seiner 1765 gegebenen Oper „Adriano in Siria" folgte 1767 „Carattaco" mit grossen Chören. Der Herbst desselben Jahres führte ihm auch seine zukünftige Lebensgefährtin, Cecilia Grassi, zu, welche an der ital. Oper engagirt wurde. Nicht schön und ohne Leben auf der Bühne, soll sie doch durch eine ungewöhnlich sympathische süssklingende Stimme und unschuldvollen Ausdruck gefesselt haben.

Im Jahre 1770, zu gleicher Zeit, als die gewöhnlichen Oratorienaufführungen in den Theatern Covent-Garden und Drury-lane stattfanden, führte Bach im King's-Theatre sein grosses Oratorium Gioas Rè di Giuda[2], Dichtung von

---

[1] J. S. [Joh. Seb.] Bach's Leben, von C. L. Hilgenfeldt, Leipzig 1850, p. 13.

[2] Die Original-Partitur (gegenwärtig zu Wien in Privatbesitz) führt den Titel „*Gioas Rè di Giuda* | *Oratorio à 6 Voci con Cori* | *Composizione* | *del' Sig. Bach Maestro* | *di sua Maestà la Regina* | *della gran' Bretagna* | *in Londra.*" Das umfangreiche

Metastasio, auf, das in diesem und dem folgenden Jahre noch fünfmal repetirt wurde. Es sangen dabei Sig. Guadagni, Tenducci, Siga. Grassi, Savoi, Guglielmi und Mrs. Barthelemon. (Duport, Lahoussaye und Siga. Lombardini Sirmen [1]) spielten Concerte in den Zwischenabtheilungen.) Bach selbst scheint damals sein arg vernachlässigtes Orgelspiel nicht versucht zu haben, wohl aber im Jahre 1775, in dem sein Name auch ausserdem bei den Oratorien im King's-Theatre mit *Concertanti* häufig genannt ist. Zu Gluck's Oper „Orfeo" schrieben Bach und Guglielmo Zusätze; die Oper wird öfters auch als von Bach componirt unter seine Werke gezählt. — In den Jahren 1772 und 1774 war Bach in Paris, wo seine Opern

---

Oratorium zerfällt in zwei grosse Abtheilungen und enthält ausser der Ouverture und einem Duett, 7 Chöre und 15 grosse Arien, darunter 6 für Altstimme. (Auch das Musik-Vereins-Archiv zu Wien besitzt in der Abtheilung „Rudolphinum", einem wahrhaft fürstlichen Vermächtniss des Erzherzogs Rudolph, eine Abschrift. Dasselbe Oratorium wurde auch von Cartellieri, Teyber und Lotti componirt. Antonio Cartellieri, geb. 1772 zu Danzig, war Capellmeister des Fürsten Joseph von Lobkowitz. Sein Oratorium wurde 1795 vom Tonkünstler-Verein im Burgtheater zu Wien gegeben. Beethoven spielte dabei sein Clavierconcert op. 15. Es war dies das erstemal, dass er öffentlich auftrat. (L. van Beethoven's Leben, v. W. A. Thayer, Berl. 1866). Ant. Teyber, geb. zu Wien 1756, wurde 1793 in Wien als Hofcompositeur angestellt. Sein Oratorium wurde 1786 von derselben Gesellschaft aufgeführt. Nach Teyber's Tode, 18. Nov. 1822, kaufte Erzherzog Rudolph der Wittwe alle Compositionen ihres Mannes ab. Sie gingen dann in den Besitz des Wiener Musik-Vereines über. — Das Oratorium von Antonio Lotti, Poesie von Zaccheria Vallaresso, ist für das Hospital *degl' Incurabili* zu Venedig componirt. (Oesterr. Blätter für Literatur und Kunst. 1845, Nr. 75.)

[1]) Signora Lombardini Sirmen, die berühmte Violinspielerin trat in London zuerst 1771 in den Oratorien in Covent-Garden mit Violinconcerten eigener Composition auf. Im April gab sie ein Benefice-Concert, in dem sie auch ein Clavierconcert vortrug. 1772 spielte sie in einem Concerto spirituale ein Violinconcert von Cirri und am 1. Juni 1773 trat sie im Kings-Theater auch als Sängerin in Piccini's „buona figliuola" auf. Bekanntlich hinterliess ihr Lehrer Tartini eine Schrift über Violinspiel in Form eines Briefes an seine Schülerin. (*Lettera del defunto Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini, inserviente ad una importante lezione per i Suonatori di Violino*).

Temistocle und Lucio Silla gegeben wurden, von denen, wie Mozart schreibt, die erstere besser gefiel. (Jahn II. p. 524.) 1773 trat in Bach's Clemenza di Scipione Cec. Davies auf; 1778 sang darin Siga. Danzi (spätere Mad. Le Brun). Bach's erneuertes Zusammentreffen mit Mozart in Paris (Aug. 1788) ist bei Mozart erwähnt. Die damals für Paris componirte Oper l'Amadis wurde am 14. December 1779 gegeben. Das darüber bei Grimm erwähnte Urtheil bezeichnet die ganze Schreibweise Bach's [1].

Der erste Januar 1782 war Bach's Todestag und bereits am 7. Januar kündigten die Zeitungen J. S. Schroeter als seinen Nachfolger (Musikmeister der Königin) an. Die Wittwe Bach's erbte ihres Mannes Schulden (man sagt 4000 £.) Nebst einem Geschenk der Königin und einer kleinen Pension wurde ihr ein Benefice im King's-Theater (27. Mai) zugestanden. Von Bach's Cantaten wurden später mehrere noch öfters gegeben, darunter Amor Vincetore, Rinaldo ed Armida, Endimione, eine Serenata von Metastasio. „Die besten seiner Kammer-Compositionen", schreibt J. F. Reichardt in seinem Mus. Almanach (Berlin 1796), „befanden sich aber leider in den Händen ital. Sänger, für deren Schwäche und Stärke sie geschrieben waren, die oft, für den grösseren Gewinn, durch Hülfe des gewandten Componisten mehr zu scheinen als sie waren, das ausschliessende Eigenthum davon besser bezahlten als Opernunternehmer und die in dem, das Wohlleben über die Massen liebenden Künstler einen nur zu bereitwilligen Arbeiter für ihr Interesse fanden." Länger als seine Opern, Gesänge und Clavier-Compositionen erhielten sich aber seine *Concertanti*; eine häufig aufgeführte „Symfonie für zwei Orchester" wurde in den 90er Jahren sogar durch Haydn's Sinfonien nicht verdrängt. —

---

[1] *„L'Amadis de Mr. Bach, désiré depuis si long-temps pour renouveller la guerre entre les Gluckistes et les Piccinistes, ou pour les mettre enfin d'accord, a paru pour la première fois ce mardi 14 [Decembre 1779], et n'a point rempli notre attente. Le style de Mr. Bach est d'une harmonie pure et soutenue; son orchestre a de la richesse et de la grace; mais s'il est toujours assez bien il n'est jamais mieux: et l'on ne peut dissimuler que, dans cet ouvrage au moins, l'ensemble de sa composition manque de chaleur et d'effet. Les Gluckistes ont trouvé qu'il n'avait ni l'originalité de Gluck, ni les sublimes elans; les Piccinistes, que son charme n'avait ni le charme, ni la variété de la melodie de Piccini. et les Lullistes et les Ramistes, grands faisseurs de points, ont decidé qu'il nous fallait un pont à l'Opéra, qu'on n'y passerait point le bac. (Corresp. litt. X, p. 236.)*

Barthelemon, F. Hippolite [1], geboren zu Bordeaux am 27. Juli 1741, diente einige Zeit als Officier in der Armee, in der er wegen seiner vielseitigen Bildung sehr geschätzt war. Der Graf Kelly [2], ein Freund seines Obersten, war so entzückt von seinem musikalischen Talent, dass er ihn überredete, mit ihm nach England zu gehen. In London angekommen, trat Barthelemon 1764 zuerst im kl. Haymarket-Theatre in den Concerten der Harfenspieler Evans und Parry (8. und 27. März) auf und gab am 30. April in Hickford's Saal sein erstes Benefice-Concert. Bald erhielt Barthelemon auch eine Einladung, bei Hofe zu spielen [3] und gefiel so sehr, dass die Königin ihn gleich in ihrem nächsten Concerte in Windsor zu hören wünschte, was jedoch der Neid zu vereiteln wusste.

---

[1] Zum Theil nach dem von Barthelemon's Tochter veröffentlichten *Memoir*, als Vorrede zu der von ihr, mit Hülfe von Dr. Busby, Clementi, Dr. Crotch, S. Wesley, Attwood, Greatorex, besorgten *„Selections from the Oratorio of Jefte in Masfa, composed at Florence in the year 1776 for the Grand Duke of Tuscany by the late F. H. Barthelemon." London, publ. by Clementi, Collard & Collard.*

[2] Thomas Earl of Kelly war ein eifriger Musikdilettant. Er studirte einige Zeit mit vielem Erfolg bei dem älteren Stamitz (Johann) in Mannheim. Manches von seinen zum Theil veröffentlichten Compositionen (Symphonien, Quartetten, Concerten) wurde in den Jahren 1763 bis gegen 1780 aufgeführt. Auch für die Bühne schrieb er Mehreres.

[3] Der damals kaum dreijährige Prinz von Wales, in dessen Kammerconcerten Haydn in den 90ger Jahren so oft dirigirte, war so entzückt über Barthelemon's *„harmonic tones"*, dass er zum König sagte: „Papa! Gewiss, Mr. Barthelemon hat eine Flöte in seiner Violine", dabei eifrig bemüht, den Schlupfwinkel der Flöte zu entdecken.

1766 war Barthelemon *leader* im Orchester des King's-Theatre, wo seine erste ital. Oper „Pelopida" so sehr gefiel, dass Garrick ihn aufsuchte und ihn fragte, ob er sich auch getraue, ein Lied mit engl. Text für seine Posse *„a Peep behind the Curtain"* in Musik zu setzen. Garrick schrieb auf seine Bejahung sogleich den Text zum Liede nieder, während ihm Barthelemon über die Schultern sah und zu gleicher Zeit die Melodie aufsetzte. Als nun Garrick ihm sein Papier mit den Worten übergab: „Hier, mein Herr, ist der Text zur Musik", zeigte Barthelemon zugleich seine fertige Arbeit mit den Worten: „und hier, mein Herr, ist die Musik zum Texte". Barthelemon componirte nun auch die im 2. Act eingeschaltete burletta „Orpheus", welche ein zahlreiches Publicum herbeizog [1]. Ganz besonders gefiel auch seine Musik zu Burgoyne's *„The Maid of the Oaks"*. Müde der Theaterkabalen schrieb Barthelemon nun nur noch die Musik zu einigen Balleten, darunter *„les petites riens"* [2]) von Noverre (1781—1782); *„il convito degli Dei"*, zur Zeit von Cherubini's Anwesenheit in London (1785) gegeben; zu „Macbeth", alle drei im King's-Theatre aufgeführt.

Barthelemon hatte 1766 die Sängerin Mary Young [3]) geheiratet, mit der er im Jahre 1776 nach Italien reiste, in Florenz ein kleines Oratorium „Jefte in Masfa“ componirte und daselbst mit Sig. Roncaglia und Mrs. Barthelemon mit grossem Beifall aufführte. Auch in Rom wurde dasselbe wiederholt und ein Priesterchor daraus sogar in der Capelle des Pabstes (Pius VI.) aufgeführt, der ihm zwei goldene Medaillen überreichen liess. „Jefte in Masfa“ wurde 1779 und 1782 auch in London in Hanover sq. rooms aufgeführt.

---

[1]) Dennoch zahlte Garrick dem Componisten statt des bedungenen Honorars von 50 £. nur 40, sich damit entschuldigend, „dass ihm die tanzenden Kühe zu viel Auslage verursacht hätten!"

[2]) Auch Mozart hatte zu diesem Ballet bei seiner Anwesenheit in Paris (1778) 12 Nummern componirt. Das Ballet wurde oft gegeben, Mozart's Musik aber ging verloren. (O. Jahn II. p. 280.)

[3]) Es gab in London zwei Organisten Namens Young, Anthony und Charles (Vater und Sohn); ferner einen zweiten Charles, Beamten der Schatzkammer. Beide Charles hatten Töchter, die sich der Kunst widmeten und, bis auf eine, mit Musikern verheirathet waren, was zu steten Verwechselungen führte, die schon bei Hawkins und Burney nicht übereinstimmen und noch jetzt nicht vollständig aufgeklärt scheinen. Eine der letzten Berichtigungen („*Notes and Querries*, 1 64, p. 266) stellt in Kürze Folgendes fest: der Organist Chs. Young (Sohn des Organisten John Anthony) hatte drei Töchter (Cecilia, Isabella, Esther) an Dr. Arne, Lampe und Jones verheirathet. Isabella wurde im Juli 1751 Wittwe. Der zweite Charles Young hatte zwei Töchter (Isabella und Mary) an John Scott und Barthelemon verheirathet.

Als Violinspieler gefiel Barthelemon namentlich im Adagio[1]: sein Ton war mächtig und voll (*powerful hand and truly vocal Adagio*, sagt Burney) und er wusste nicht selten die Zuhörer durch sein Spiel bis zu Thränen zu rühren. Noch in den 90er Jahren wurde er in Corelli's Soli oft und gerne gehört. Mit Haydn war er sehr befreundet; er starb zu London im Jahre 1808.

Baumgarten[2], Carl Friedr., ein Deutscher und Schüler des Organisten J. P. Kunzen, war Organist in der Savoy-Chapel, trat häufig als Violinspieler auf und veröffentlichte zahlreiche Compositionen, besonders Kammermusik. Vieles schrieb er auch ausdrücklich für den Herzog von Cumberland

---

Isabella (später „the Hon. Mrs. Scott) trat als Schülerin des Mr. Waltz das erstemal am 18. März 1759 in ihrem Beneficeconcert auf. Sie ist von da an häufig in Concerten, Oratorien und in der Oper genannt. Mary (engl. auch „Polly“), welche Barthelemon heirathete, war eine tüchtige Sängerin, die auch Mehreres componirte. Sie starb am 20. Sept. 1799. Deren Tochter Cecilia trat 1778 als Sängerin auf, spielte Clavier und Orgel und gab einige Compositionen heraus.

[1] A B C Dario p. 10, sagt von ihm: „*As a Composer his ‚Maid of the Oaks' and some of his Solo concerts entitle him to praise. As a performer his execution and expression are warmly to be applauded. His Adagio stands unrivalled, we may say, has never been approached.*“

[2] Die Annahme, dass es zwei Baumgarten gab, scheint wohl begründet zu sein. Schon 1750 erscheint im Geschäftsbuch der *Society of Musicians* ein Samuel Baumgarten, eben so noch

(Bruder Georg III.), der selbst Violinspieler war und sich auch ein kleines Hausorchester hielt. Baumgarten war eine Reihe von Jahren *leader* des Orchesters im Theater Covent-Garden und schrieb die Musik zu vielen Possen, Pantomimen etc. Haydn und Gyrowetz sprachen von ihm mit viel Achtung und letzterer besonders nennt ihn einen der gründlichsten Contrapunctisten, die er auf seinen Reisen kennen gelernt. (Biog. von Gyrowetz.) Man lobte an ihm, dass er verstehe, nicht nur gelehrt, sondern auch angenehm zu schreiben und Kenner und Laien gleichzeitig zu befriedigen 1). Als Organist wird seiner Geschicklichkeit im Moduliren und Kenntniss in richtiger Verwendung seines Instrumentes erwähnt. Dagegen wird sein Violinspiel, obwohl sein Ton gut, matt und geistlos genannt 2).

Baumgarten war übrigens vielseitig gebildet, besass viel Verstandesschärfe und betrieb mit Eifer Geschichte, Astronomie und Mathematik. Trotz seiner Kenntnisse brachte er es zu keiner hervorragenden Stellung, „er wusste zu wenig aus sich zu machen und wurde bald vergessen". Als ihn Haydn im Jahre 1791 kennen lernte, hatte er fast seine Muttersprache verlernt. Kurze Zeit darauf, im Herbst 1794, wurde

---

1792, dies müsste denn der Fagottist gewesen sein. In den Zeitungen wird ein Fagottist Baumgarten das erstemal 1752 in einer Concertanzeige genannt. Später erscheint abwechselnd ein Violinspieler und ein Fagottist, ohne durch einen Vornamen unterschieden zu sein. Nie aber werden Beide zugleich genannt. Auch nennt *the Musical Directory* 1794 nur den Violinspieler Carl Friedrich. Die in der ersten Ausgabe Gerber's (Hist. Biogr. Lexicon der Tonkünstler, Leipzig 1790) irrige Angabe eines Fagottisten Baumgarten, von dem 1786 eine Oper „Robin Hood" aufgeführt worden wäre, wird in der 2. Ausgabe (1812) berichtiget. Ueber den Violinisten Baumgarten ist in Schilling's „Universal-Lexicon der Tonkunst" (Stuttgart, 1835) erwähnt, was Burney über ihn an einen deutschen Tonkünstler schrieb: „Die englische Musik darf stolz darauf sein, dass dieser eigentlich deutsche Meister sich ganz nationalisirt hat; Deutschland hat wenig Tüchtigere zu uns herübergeschickt."

1) *„Pleyel is a most rapid composer; but Baumgarten is the man to mix learning with effect, and therefore to write with captivations that are felt by all."* (*The World, Dec. 20. 1787.*)

2) *His tone on the violin is good, but his manner is languid and spiritless.* (*A B C Dario.*)

Baumgarten seiner Stellung als *leader* im Theater Covent-Garden enthoben und für ihn Mountaine engagirt (Oracle, September 1794).

Brent, Miss, war eine Schülerin Dr. Arne's, der für sie die Rolle der Mandane in seiner Oper „Artaxerxes" schrieb. Ihr Name erscheint in den Zeitungen zuerst im Februar 1758 in einem Concert der Miss Davies. Im März 1759 trat sie im Benefice der beiden Arne, Vater und Sohn, in Dr. Arne's „Alfred the Great" im Drury-lane-Theater auf und wurde von Arne schon damals Garrick für seine Bühne empfohlen. Seine Ablehnung musste dieser später bitter bereuen, denn Miss Brent trat noch im Herbst 1759 mit Beard im Covent-Garden-Theater als Polly in „*the beggar's Opera*" mit grösstem Beifall auf; die Oper wurde 37mal, Tag für Tag, gegeben. Drury-lane-Theater aber blieb, wenn Garrick nicht spielte, leer. Miss Brent hatte eine biegsame, sympathische Stimme und lebhaften, natürlichen Vortrag. 1765 sang sie auch in Oratorien beim Musikfest zu Hereford. Im November 1766 ist sie zuerst als Frau des Violinspielers Pinto genannt, mit dem sie in den 70ger Jahren nach Irland und Schottland ging. Als Wittwe kehrte sie 1785 zurück und liess sich bereden, obwohl schon bejahrt, noch einmal im Covent-Garden-Theater aufzutreten. Sie wohnte später in Lambeth (London) und gab sich ganz der Erziehung ihres hoffnungsreichen Stiefenkels G. F. Pinto hin. Die einst so sehr beliebte Sängerin starb am 10. April 1802 in den dürftigsten Umständen. Sie ruht in der Kirche St. Margaret Westm. unter Einem Stein mit ihrem Stiefenkel G. F. Pinto.

Cornelys, Mrs., trat bereits im Januar 1746 in London als Sängerin auf. Als Gluck damals seine Oper „la caduta de Giganti" aufführte, sang darin auch Sga. Pompeati. Im Juli desselben Jahres gab sie auch ein Beneficeconcert, in dem die beliebtesten Arien der in der Saison aufgeführten italienischen Opern wiederholt wurden. Die Sängerin erscheint dann zum erstenmal wieder im Jahre 1761 als Mrs. Cornelys. Sie veranstaltete von dieser Zeit an durch viele Jahre in Carlisle House, Soho square, Meetings, Bälle, Morgen- und Abendconcerte. Von Natur energisch und mit viel Weltkenntniss begabt, wusste sie ihr Haus zum Mittelpunkt öffentlicher Unterhaltungen zu machen. Das Jahr 1770 war der Höhepunkt ihres Wirkens. Glänzende Gala's, Maskeraden, Concerte lösten sich ab. Die höchste Aristokratie, alle möglichen Würdenträger, Lords, Herzoge und Prinzen fanden sich in Carlisle House ein. Die Maskeraden überboten sich an Pracht; das ganze Haus strahlte in einem Lichtmeer. Aufzüge jeder Art boten Gelegenheit, die reichsten Costume's (Perlen- und Juwelenschmuck bis zu 100.000 £. Werth) zur Schau zu tragen. Der Versuch, 1771 sogar mit der ital. Oper zu wetteifern mit sogenannten *Harmonic Meetings*, missglückte jedoch. Im folgenden Jahr kam ein neuer Schlag durch die Eröffnung des Pantheon und von da an sank der Ort immer tiefer und die Eigenthümer mit ihm. Mrs. Cornelys zog sich endlich ganz zurück, versuchte ihr Heil mit der Oeffentlichkeit jedoch 1795 noch einmal und errichtete in Knightsbridge (die Strasse längs dem Hyde Park auf dem Wege nach Brompton) eine Trinkanstalt, wobei sie als Verkäuferin von Eselsmilch fungirte! Zwei Jahre später (1797) endete sie ihre wechselreiche Laufbahn im Gefängniss (Fleet Prison).

Dibdin, Charles, 1745 in der Nähe von Southampton geboren, wurde von Beard als untergeordneter Sänger in Covent-Garden aufgenommen, wo er sich bald als Componist sehr beliebt machte. Er schrieb oder arrangirte u. a. die Musik zu *Lionell and Clarissa*, *Padlock*, *Deserter*, *Waterman*, *the Quaker, Touchstone, the harvest home*. Nachdem er 1787 aufgehört hatte, für die Bühne zu schreiben, lieferte er eine Unzahl Gesänge, zu denen er auch selbst die Worte dichtete. Dieselben verbreiteten sich über ganz England und wurden besonders seine Seemannslieder populär. Er speculirte nun nach allen Richtungen, baute 1782 einen Circus (jetzt Surrey-Theater), gab als Novellist eine Zeitschrift „*the Devil*“ heraus, machte eine grosse Kunstreise durch England, deren Beschreibung er herausgab, öffnete in den 90ger Jahren „Sans Souci“ und „Lyceum-theatre“, wo er mit vielem Erfolg „*private theatricals*“ aufführte, alles selbst schrieb, spielte und sang. Später verkaufte er zum Theil das Eigenthumsrecht seiner Lieder, öffnete dann selbst einen Musikladen, machte Bankerott und starb endlich am 25. Juli 1814 in bedrängten Verhältnissen in Cambden town, einer Vorstadt London's. Noch 1810 hatte man ihm durch einen Wohlthätigkeitsact (*public dinner*), wobei alle beliebten Sänger sich betheiligten und 640 £. eingingen, vergebens aufzuhelfen gesucht.

Fisher, John Abraham, wurde 1744 zu London geboren und im Hause des Lord Tyrawly erzogen, wo er auch von Pinto im Violinspiel unterrichtet wurde. Sein Vortrag zeigte viel Feuer und Fertigkeit. Zum erstenmal erscheint sein Name im Jahre 1765; er trat damals im Concert des Musikal-Fund im King's-Theatre „mit Erlaubniss des Lord Tyrawly“ auf. In den 70ger Jahren sind im Covent-Garden-Theater einige Pantomimen genannt, mit Musik von Fisher, darunter the Norwood Gypsies und besonders „Prometheus“. (Fisher hatte damals einen kleinen Antheil am Covent-Garden-Theater durch seine erste Frau, eine Tochter Mr. Powell's.) Am 2. Juli 1777 führte er ein Oratorium Providence im Universitäts-Theater zu Oxford auf und am 5. Juli ist er bereits als „Doctor“ im *Catalogue of all graduates* daselbst eingetragen. Das Oratorium wurde dann auch 1778 und 1780 zu London in Freemasons-Hall aufgeführt. Auf einer Kunstreise in Russland und Deutschland kam Dr. Fisher im Jahre 1784 auch nach Wien, wo er die Sga. Storace heirathete. Der Graf von Mount Edgcumbe erzählt in seinen *musical Reminiscenses* (pag. 59—60), wie er und Fürst Adam Auersperg die Braut in der Capelle des holländischen Gesandten zum Altare führten und das Hochzeitsdiner bei Sir Robert Keith stattfand. Doch die Ehe war ebenso kurz als disharmonisch. Der Doctor, den Kelly (I. p. 232) „*an inordinate prattler*" und „*a very ugly christian*" nennt, behandelte seine junge Frau in so roher Weise, dass Kaiser Joseph, davon benachrichtigt, sich bewogen fand, ihm eine Luftveränderung anzurathen. Dr. Fisher ging und seine Frau nannte sich wieder Sga. Storace und behielt diesen Namen auch ferner bei. Bald darauf kam der Virtuose nach Dublin und Lady Morgan, damals Miss Owenson, beschreibt uns hier genau seine Person und die Art seines Auftretens[1]. „Ein ausländischer Bedienter in glänzender Livrée mit einem prächtigen carmoisinrothen, reich vergoldeten Violinkasten war gefolgt von dem berühmten Virtuosen, der auf den Fussspitzen einherschritt, in ein braunseidenes Camelotgewand gekleidet, mit scharlachfarbner Einfassung und mit glänzenden Knöpfen besetzt. So hoch war sein gepudertes und parfumirtes Toupée, dass seine kleine Figur dadurch in zwei Hälften erschien. Sein Unterkleid war an den Knieen mit Diamantknöpfen befestigt und die Atmosphäre des Zimmers war erfüllt von Parfume." Dr. Fisher spielte damals in der Rotunda in Dublin und kam im Elternhause der Lady Morgan viel mit Giordani zusammen, welcher vor Jahren eine italienische Oper in Capel street errichtet hatte, was zur Gründung der *Phisharmonic Society* daselbst Anlass gab. (Dr. Fishers weiterer Lebenslauf ist unbekannt.)

Giardini, Felice oder vielmehr F. de Giardini, wie ihn die engl. Zeitungen vorzugsweise in den Jahren 1751—1760 nennen und wie er selbst seinen Namen in's Aufnahme-Buch der *Society of Musicians* (1755) eingetragen hat, war zu Turin am 12. April 1716 geboren. Als Chorknabe sang er im Dome zu Mailand unter Paladini, von dem er in Clavier, Composition, Gesang und Violine unterrichtet wurde. Letztere behielt die Oberhand, und von seinem Vater nach Turin zurückberufen, nahm er nun Unterricht von Lorenzo **Somis**, einem der besten Schüler Corelli's. 12 Jahre alt ging er nach Rom und dann nach Neapel, wo er auf Jomelli's Empfehlung in's Orchester der grossen Oper aufgenommen wurde[1]. Im Jahre 1748 besuchte er Deutschland und soll u. A. in Berlin mit grossem Beifall aufgetreten sein. Sein Name erscheint in den engl. Zeitungen das erste Mal im Jahre 1751 bei einem Concert der Sängerin Cuzzoni. Es war dies am 27. April 1751 im kleinen Theater Haymarket[2]. Der 1. und 2. Theil des Concertes wurde mit einer Ouverture von „Signor de Giardini“ eingeleitet; er selbst spielte eine Sonate von Sig. St. Martini und zwei eigene Concerte. (Ausserdem sangen Sig. Guadagni, Siga. Frasi und Siga. Cuzzoni.) Burney, der selbst zugegen war, schildert den Eindruck, den Giardini's Spiel gemacht, als etwas ausserordentliches — „es bildete eine neue Epoche im Concertleben London's.“

---

[1] *Lady Morgan's Memoirs: Autobiography, Diaries and correspondence. 2d. ed. London, 1863. p. 80.*

Gegen Ende desselben Jahres veranstaltete Giardini in Gemeinschaft mit dem Oboisten Thomas Vincent und später (1755) mit Siga. Frasi 20 Subscriptions-Concerte im grossen Saale in Dean-street, Soho 59. — Es traten darin auch **Ogle** (Clavier), **Pasqualino** (Cello), **Miller** und **Baumgarten**

---

[1] In dieser Stellung wollte Giardini einst in einer Oper Jomelli's dem Meister eine Probe seines Geschmackes und seiner Geläufigkeit geben, seinen Violinpart mit einer Menge Verzierungen ausschmückend. Ganz unerwartet ertheilte ihm jedoch Jomelli einen fühlbaren Gedenkzettel auf die Wangen — „die beste Lection, die ich je von einem Lehrer erhielt,“ wie Giardini später versicherte.

[2] Burney, und nach ihm die meisten Biographen nennen den 18. Mai 1750 als erstes Auftreten Giardini's im kleinen Haym. Theater; Cuzzoni sei darauf für immer nach dem Continente abgereist. Jahr, Datum und Ort sind dabei unrichtig. Cuzzoni gab wohl ein Concert an jenem Tage, aber in Hickford's Saal [mit dem einfachen Beisatz *„the vocal part by Sga. Cuzzoni“*]. Sie reiste aber nicht ab, sondern gab noch ein zweites Concert am 23. Mai „auf besonderes Verlangen.“ Auch sang sie am 26. Mai im Concert der *Mus. Society*; am 27. April, im Concert, in dem Giardini auftrat (*a benefit of Sig. Guadagni for the profit of Sga. Cuzzoni at the new th. Hay.*) und endlich noch am 23. Mai in Hickford-Saal. Sie, die einst die „gold'ne Leier“ genannt wurde,

(Fagott) und die Sängerinnen Galli, Francesina und Miss. Sheward auf[1]).

Giardini sah sich gleich in den ersten Jahren von zahlreichen Schülern aus den vornehmsten Häusern umgeben, die er in Gesang und Violin unterrichtete und mit denen er in seinem Hause Vormittags-Concerte veranstaltete. Unter dem Adel zählte er Sir. W. Hamilton, die Herzoge von Gloucester und Dorset zu seinen treuesten Gönnern. Ganz besonders aber war die einflussreiche Mrs. Fox Lane, nachherige Lady Bingley, für ihn eingenommen. Diese gab selbst in ihrem Hause Musik-Soiréen, welche so beliebt waren, dass man es als eine Gunst betrachtete, zu denselben eingeladen zu werden. Ausser Giardini und später der Sängerin Mingotti wirkten meist Mitglieder des Adels dabei mit, am Clavier Mrs. Fox Lane selbst, die Ladies Edgecumbe, Milbank; als Sängerinnen Lady Rockingham, die verwittwete Lady Carlisle, Miss Pelham, Giardini's Schülerinnen. Noch in späteren Jahren nahm Lady Bingley Partei für ihren Schützling[2]) und soll ihn selbst auf dem Sterbebette mit einer Pension von 400 £. bedacht haben. (Parke. Mus. mem. I. p. 52.)

Giardini trat 1755 nach Festing's Tode an die Spitze des Orchesters der ital. Oper, wo er sich sogleich durch feurige und energische Leitung seinem Vorgänger überlegen zeigte. 1756 übernahm er im Verein mit der Sängerin Mingotti auch

---

kam nun demüthig sich entschuldigend, „dass nur die äusserste Nothwendigkeit sie veranlassen konnte, abermals die Wohlthätigkeit des hohen und höchsten Adels in Anspruch zu nehmen und diese zu bitten, ihr Benefice mit ihrer Gegenwart zu beehren; es sei das letzte und sie gäbe es nur in der Absicht, vor ihrer Abreise ihre Gläubiger zu befriedigen“ etc. (Gen. Adv.) Die Sängerin endete ihr Leben schliesslich im Arbeitshause zu Bologna.

[1]) Durch Giardini's Erfolg aufgemuntert, veranstalteten die Nachfolgenden ebenfalls Subsc.-Concerte (12) in demselben Saal: Miss Turner, Sig. Guadagni und anfangs Sga. Frasi (Gesang); Chabran und Fraud (Violin), Cervetto (Cello), Eiffert (Oboe); Miller (Fagott), Butler (Clavier).

[2]) *„Lady Bingley summons the world to Giardini's concert to night, some free spirits escape to Ranelagh.“* (*The Hon Mrs. Boscawen to Mrs. Delany*. Ap. 30. 1770. — Autob. of Mrs. Delany, I. 260.)

die Direction der Oper. Ausser den Pasticcio's Cleonice, Siroe, componirte er hier die Opern il re pastore (1755), Rosmira (1757) und später Enea e Lavinia (1763), die jedoch nur mässigen Beifall fanden. Er wusste sich nicht in grösseren Formen zu bewegen, nur einzelne kleinere Arien gelangen ihm, welche dann noch lange in Privatzirkeln beliebt waren. Mit der Leitung der Oper ging es schlecht und Giardini musste sich schon in der nächsten Saison davon mit Verlust zurückziehen.

In den Jahren 1761 und 1762 spielte er regelmässig Violin-Concerte in den Oratorien in Covent-Garden zur Fastenzeit (unter Smith und Stanley).

Noch einmal ergriff Giardini die Zügel der Opern-Direction, zuerst abermals mit Siga. Mingotti (Herbst 1763) und im nächsten Jahr allein, bis er am Schlusse der Saison 1764 bis 1765 sein ganzes Vermögen verschlungen sah und nun ausser seinem jährlichen Benefice auf Privatlectionen, besonders im Gesang, angewiesen war, in denen neben ihm auch Tedeschini, Cochi, Paradies, Vento und Quilici[1]) thätig waren.

1770 bis 1776 war Giardini *leader*[2]) bei den Musikfesten zu Worcester, Gloucester und Hereford, 1774 auch in Leicester. Bei solchen Gelegenheiten war der wohlgestaltete Mann reich gekleidet. Im grünen Sammtrock mit breiten Goldborden und grossen goldenen Knöpfen stand er an der Spitze seiner Untergebenen.

---

[1]) Quilici, Bariton oder Tenor mit mässig guter Stimme, geb. in Italien, kam 1759 nach London zur Oper, sang kurze Zeit in den Oratorien unter Smith und Stanley, gab sich viel mit Unterricht ab und componirte auch (*but from his compositions „Good Lord deliver us“!* — Europ. Mag. 1784).

[2]) *Leader*, der erste Violinspieler, der zugleich das Orchester leitet. Es bestand nämlich damals und noch lange nachher die unbequeme und nachtheilige Doppel-Direction: den *leader* überwachte nämlich mit der Partitur der *Conductor* an der Orgel oder dem Clavier. Als Spohr und Weber in London zuerst nach deutscher Art das Orchester leiteten, machte dies viel Aufsehen. Erst 1846 verschwand der Titel *leader* von den Programmen, und wurden die bei der Violine und anderen Instrumenten vorzüglichsten Spieler mit „*Principal*“ bezeichnet. Der *Conductor* übernahm nun wirklich die alleinige Direction.

Das Auftreten W. Cramer's 1773 konnte Giardini nicht gleichgültig sein. Das Benehmen Beider aber war höchst uneigennützig; letzterer liess sich sogar, wie A B C Dario p. 22 erzählt, zu einem vortheilhaften Bogenwechsel und stärkeren Saitenbezug bewegen.

Giardini beabsichtigte damals (1773) England zu verlassen und kündigte ein letztes Auftreten an. Statt dessen sehen wir ihn als *leader* im Pantheon von 1774 — 1780 fast ununterbrochen beschäftigt und 1779 ungewöhnlich häufig als Solospieler oder im Trio oder Quartett auftreten; besonders oft spielt er im Verein mit Cramer und Crosdill eines seiner Trio für Violin, Viola und Violoncello.

Im Jahre 1779 wurde im Theater Covent-Garden das (auch von Dr. Arne beabeitete) dramatische Gedicht „Elfrida“ von William Mason, Ouverture und sämmtliche Musik von Giardini, aufgeführt. Auch beabsichtigte dieser wieder eine Oper zu schreiben, wozu ihm der erwähnte Dichter W. Mason den Text lieferte. Dieser sandte den ersten Act von „Sappho“ vorerst an H. Walpole zur Beurtheilung, der jedoch denselben an und für sich schon so harmonisch fand, dass er ihm, gleich Dryden's Ode, lieber gar nicht componirt wünschte, am wenigsten von Giardini [1]).

Im Herbst 1782 bis Mai 1783 sehen wir Giardini noch einmal im Orchester der italienischen Oper als *leader*. Er verliess sodann England und ging mit Sir W. Hamilton, einem seiner frühesten Schüler, nach Italien.

---

[1]) „*The language is so harmonious that I think as I did of Dryden's Ode, that it will be more melodious unset than when adapted. Yet if you can rival Dryden, Giardini cannot paragon Handel. I am, I know, a most poor judge of musical composition, jet may not I ask if Giardini possess either force or simplicity? Your act is classic Athenian: shall it be sub-di-vi-ded into modern Italian? — — I shall send the Act and the letter to Giardini, as you order, though with regret I own: for I doubt his music will not have that majestic greatness and distinctiones that are necessary to let the words be understood. Add that our singers want more to be taught to articulate than to sing. All the women jabber; and bad as his taste was, Beard did more justice to sense than any of our performers; for though he laid a stress on every syllable, yet at least the audience, such as were capable, could suppose the right accents.*“ (Walpole to the Rev. William Mason. Jan. 24. 1778.)

Im Spiele Giardini's bewunderte man die Grossartigkeit des Ausdrucks, den runden vollen Ton, den er selbst einer gewöhnlichen Geige zu entlocken im Stande war[1]). Giardini wollte nicht blenden durch Kunststücke, er setzte den Ausdruck über alles. Noch in sehr hohem Alter, als er am 22. Mai 1792 das letztemal in London öffentlich in Ranelagh auftrat (er zählte damals 76 Jahre!), wusste er in dieser Richtung Eindruck zu machen. Als damals Jemand gegen den bekannten Dichter Peter Pindar (Dr. Wolcot) äusserte, dass Giardini nichts auf Schwierigkeiten zu halten scheine, antwortete ihm der wunderliche Barde: „*Giardini know what he was about, and preferred the walk of a Gentleman to the skip of a Jack-pudding* [2]) (*morn her.* Mai 25. 1792.)

Als Orchesterleiter wurde Giardini sehr gelobt, er war streng, aber überzeugend; namentlich war er der Erste, der in der italienischen Oper in London die gleiche Streichart bei den Violinspielern einführte. — Von Charakter war er hochfahrend und eigensinnig; er sprach von Wenigen gut und zankte mit seinen besten Freunden. — Seine zahlreichen Compositionen für Kammermusik, Quintette, Quartette, Trio, Duo, Sonaten für Violin und Clavier, Gesänge, italienische Duetten, dreistimmige Catches, Ouverturen etc. sind zu London, Leipzig und Paris erschienen. — Besonders populär war einige Zeit sein italienischer Catch: „*Beviamus tutti tre.*"

Giardini war einige Zeit auch *leader* der Privatconcerte des Prinzen von Wales, welche Stelle er sich aber verscherzte.

---

[1]) Benda, an den Burney auf seiner Reise durch einen Brief Giardini's empfohlen war, obgleich er diesen seit 20 Jahren nicht gehört hatte, sprach doch noch mit Entzücken von dessen reinen, vollen und weichen Ton, dem edlen Vortrag und der Fantasie in extemporirten Cadenzen. (*The present state, Burney.*) — S. A. Forster, der bekannte Geigenmacher in London, erzählt, der jüngere Cervetto habe sich oft gegen ihn geäussert, dass De Beriot ihn im Ton seiner Geige lebhaft an Giardini erinnert habe.

[2]) Deutsch zu geben etwa: Giardini weiss, was er will und zieht den gesetzten Schritt eines Edelmanns dem tänzelnden Gang eines Dandy vor.

Er hatte nämlich vor seiner Abreise nach Italien dem Prinzen eine Violine als echte Cremoneser um einen hohen Preis verkauft. (Er betrieb dieses Geschäft eifrig und hatte in seiner Wohnung ein förmliches Lager von Streichinstrumenten, das noch 1785 zum Verkauf ausgeboten wurde.)

Bei einer Ausbesserung zeigte sich nun der Name Banks, einer der besten Instrumentenmacher London's. Als Giardini nun später von Italien nach London zurückzukehren beabsichtigte, wendete er sich schriftlich an den Prinzen und zeigte sich bereit, seine frühere Stelle wieder einzunehmen. Die Antwort war, dass seine Stelle längst besetzt sei, doch, wenn er nach Carlton-House (dem Palais des Prinzen) kommen wolle, um die 2. Violine zu spielen, stände es ihm frei. Giardini verstand den Wink und liess sich nicht weiter am Hofe des Prinzen blicken. — Nach einem missglückten Versuche, im Jahre 1789 bei seiner Rückkehr nach London eine Opera buffa im kleinen Haymarket-Theater zu leiten, verliess Giardini 1791 England und wandte sich mit seiner Sängertruppe nach Petersburg und Moskau. Schwach an Kraft und arm an Gütern starb der einst gefeierte Mann in letzterer Stadt am 17. December 1796 im Alter von 80 Jahren.

Paradies, Pietro Domenico, kam 1746 nach London. Am 17. Januar 1747 wurde seine Oper „Phaeton“ im King's-Theatre zum erstenmal gegeben und neunmal repetirt. Sechs Arien daraus erschienen bei Walsh, von Sga. Galli später noch öfter in Concerten gesungen. Doch war Paradies in der Oper nicht weiter thätig und sein Name hat sich mehr durch seine Claviercompositionen erhalten, die von Clementi und Cramer fleissig studirt wurden. Als Lehrer war er sehr gesucht; er sorgte auch bei Zeiten in dieser Richtung durch das Auftreten eines Wunderkindes sich einen Namen zu machen. Schon 1749, am 10. April, trat eine Schülerin von ihm, Miss. Cassandra Frederick, ein 5½jähriges Kind in einem eigenen Concerte im kleinen Haymarket-Theater auf. Die Kleine spielte Stücke von Scarlatti und anderen Meistern, auch ein

Concert von Händel. Miss Frederica, wie sie später genannt wurde, spielte später auch Orgel und sang in den Subscr.-Concerten in Dean-Street im Jahre 1760 in Händel's Oratorien[1]). Es ist nicht bekannt, ob sie Paradies auch im Gesang unterrichtete. Dafür wird als seine Schülerin die damals 12jährige Schmähling (spätere Mara) genannt, deren Vater aber sich bewogen fand, den Unterricht seiner Kleinen, kaum begonnen, abzubrechen. Der Name Paradies erscheint in England zum letztenmal in Verbindung mit dem älteren Thomas Linley, den er in Harmonie und Generalbass unterrichtete. (Nach Fétis lebte Paradies noch 1792 zu Venedig.)

Die Familie **Pinto** stammt ursprünglich aus Portugal, von wo sie nach Italien übersiedelte. Der Vater Pinto, ein angesehener, vielseitig gebildeter Neapolitaner, verwandt mit Pinto, dem Grossmeister von Malta, musste aus politischen Rücksichten sein Vaterland verlassen und wandte sich nach England. Hier wurde Thomas geboren und zeigte frühzeitig grosses Musiktalent. Kaum neun Jahre alt, spielte er Corelli's Concerte und leitete das Orchester in Cecilia Hall in Edinburg. Ganz ausserordentlich soll namentlich sein prima vista Spiel gewesen sein. Im Uebermuth drehte er er wohl auch das Notenheft um und las die Noten von unten nach oben. Ganz seinem Talente vertrauend, wurde er jedoch nachlässig, bis ihn Giardini's Auftreten zu eifrigerem Studium aufrüttelte. Vom Jahre 1750 an wird Pinto häufig als Solospieler und *leader* im King's-Theater (nach Giardini), im Drury-lane-Theater, in Concerten und bei den Musikfesten zu Worcester und Hereford genannt. Nach dem Tode seiner ersten Frau „Sybilla“ einer deutschen Sängerin, heirathete Pinto die sehr beliebte Sängerin Miss Brent. Nachdem eine, mit Dr. Arnold gemeinschaftlich unternommene Speculation mit Marybon-Garden verunglückte, wandte sich Pinto nach Schottland, wo er zu Ende der 70ger Jahre starb. — (Harmonicon, 1828.)

---

[1]) Miss Cassandra heiratete später Th. Wynne Esq., einen wohlhabenden Gutsbesitzer in South-Wales. Sie wurde ihrer musikalischen Kenntnisse wegen auch von Händel geschätzt. Auf die musikalische Erziehung ihres talentvollen Neffen Joseph Mazzinghi (ihre Schwester hatte Thomas Mazzinghi geheiratet, der sich um 1765 als Kaufmann in London etablirte) hatte sie viel Einfluss. Mazzinghi's Name wird in den 90ger Jahren oft während Haydn's Anwesenheit genannt.

Smith jun. (John Christian), geb. 1712', studirte eine Zeitlang bei Händel und Tom Rosy (Thomas Rosingrave). Sein erstes grösseres Werk „Teraminta“, Text von Carey, wurde 1732 aufgeführt; eine 2. Oper war „Ulysses“. Später folgten noch *„the Enchanter“*, *„the tempest“*, *„the Fairies“* und die Oratorien *„Paradies lost“* (1760) und „Rebecca“ (1761). Händel vermachte Smith alle seine M. S. Musik, sein Clavier, sein 1736 von Denner gemaltes Porträt (nun im Besitz der Sac. harm. Soc.) und seine Büste von Roubilliac. — Smith war bei der Prinzessin von Wales Witwe, Mutter Georgs III., angestellt, welche ihm eine jährliche Pension von 200 £. aussetzte. Nach deren Tode liess der König aus seiner Privatschatulle die Pension fortbezahlen. Aus Dankbarkeit verehrte nun Smith dem König alle Händel'schen Manuscripte, dessen Clavier und Büste, für sich nur das Bild und die Partituren, aus denen Händel die Oratorien dirigirte, zurückbehaltend. So entstand die „Händel-Bibliothek“ im Buckingham-Palast, aus 87 Bänden Autografe Händel's bestehend. Smith wohnte später in Bath und starb daselbst im Oct. 1795. — Smith, der Vater (sein eigentlicher Name war „Schmidt“), aus Anspach in Baiern gebürtig, begleitete Händel aus Zuneigung 1716 nach London und wurde bald dessen Factotum. Wenige Jahre vor Händel's Tod entzweiten sich Beide einer Kleinigkeit halber. Smith verliess Händel, der ihm trotzdem 2400 £. testamentarisch vermachte.

Stanley, John, M. B., geb. 1713, verlor, kaum zwei Jahre alt, durch einen unglücklichen Fall das Augenlicht. Obwohl er erst im 7. Lebensjahre den ersten Musikunterricht erhielt, versah er doch 6 Jahre später bereits zwei Organistenstellen und bald darauf (1734) eine dritte, im Inner - Temple. Diese und die von St. Andrew's, Holborn, versah er durch 60 Jahre bis zu seinem Tode. Nach Händel's Tode übernahm er mit J. C. Smith die Aufführung von Oratorien in der Fastenzeit, wobei er stets Orgel-Concerte spielte. Nach Smith's Rücktritt setzte er die Aufführungen mit Linley fort. Nach Dr. Boyce's Tode (1779) wurde Stanley an dessen Stelle zum *Master of his Majesty's Band of Musicians* ernannt, als welcher er auch die Neujahrs-Oden bei Hof in Musik zu setzen hatte. Seine Compositionen für Orgel, Clavier, einige Oratorien etc. sind von wenig Werth und längst verschollen. Ein erstaunliches Gedächtniss machte es ihm möglich, trotz seiner Blindheit alle Oratorien auf der Orgel zu begleiten. Auch erfand er einen mechanischen Apparat, Blinden den theoretischen Theil der Musik zu lehren. Er starb 1786. (Unter den im Stich erschienenen Portraits ist besonders ein grosses Brustbild, nach einem Gemälde von T. Gainsborough, von Mary Ann Scott in Kupfer gestochen und 1781 von Mrs. Ryland herausgegeben, nennenswerth.)

Tenducci, Giustino Ferdinando, geb. zu Siena, trat in London am 11. November 1758 im King's-Theatre in dem Pasticcio „Attalo" auf, doch machte er sich erst im folgenden Jahr in Cocchi's „Ciro riconosciuto" bemerkbar. Obwohl nur Sänger zweiten Ranges, war sein Vortrag, nach Caffarelli gebildet, besonders im Cantabile sehr gefällig. Die Stimme dieses Castraten hatte mässigen Umfang, besass aber viel Wohllaut; man legte ihm wohl auch den Beinamen „il Senesino" bei (pub. Adv. Mai 1759). Er veröffentlichte verschiedene sehr bescheidene Compositionen für Gesang, Clavier und Orchester. 1769 sang er im Covent-Garden-Theatre in einem von ihm zusammengestellten Pasticcio „Amintas". Auch als

Virtuose im Schuldenmachen wusste er sich hervorzuthun und wir finden ihn sogar im Januar 1761 als Gefangenen im Schuldengefängniss, wo er bereits 8 Monate krank und elend zugebracht und nun, in die äusserste Dürftigkeit versetzt, die Wohlthätigkeit des Publicums anflehend, dasselbe zu seinem Benefice-Concerte einladet, das unter Abel's Direction am 28. Januar im grossen Saale in Deanstreet, Soho, stattfindet. Tenducci fuhr vom Gefängniss zum Concertsaal, sang daselbst und fuhr wieder zurück in seinen unfreiwilligen Aufenthalt. Einige Jahre brachte er in Irland und Schottland zu, vervollkommnete sich bedeutend und wurde 1770 an Guadagni's Stelle im King's-Theatre engagirt. Er sang nun auch in Oratorien, beim Musikfest zu Worcester (1770) und neben Miss Harrup und der damals noch sehr jugendlichen Miss Storace in Covent-Garden (1777). Im Jahre 1778 befand sich Tenducci mit Bach in Paris und kam mit Mozart zum zweiten Mal zusammen, der für ihn auch eine Scena componirte. 1785 folgte er Crescentini in der ital. Oper und brachte Gluck's Oper „Orfeo", in der er auch in Dublin neben Mrs. Billington aufgetreten war, wieder in Erinnerung. Seine Stimme war nun bereits im Erlöschen. Noch einmal erscheint er in seinem letzten Benefice-Concert (Mai 1786) in Hanover sq. rooms, von Mad. Mara, Cramer, Fischer, Cervetto unterstützt. Durch die Aufführung einer Anzahl M. S. Compositionen Bach's, im Besitze Tenducci's und eigens für ihn geschrieben, gestaltete sich dies Concert zugleich zu einer Erinnerungsfeier des kurz zuvor verstorbenen Meisters. Tenducci verliess dann England und ging nach Italien. A B C Dario sagt von ihm: *Tenducci an Italian deservedly of the greatest reputation for cantabile singing of any castrato that has appeared in this country. His style is formed on that of Caffarelli, by whom he was instructed. Tho' his notes are few, he has not been exceeded by Egiziello, nor any other of his contemporaries. As a composer his taste is pleasing.*

NAMEN- UND SACH-REGISTER.

Abel, C. F., Gambenspieler, 49 ff.; biogr. 155 ff.
Acis e Galatea, Pastorale v. Händel 30. 42. 43. 64. 105.
Alexanderfest v. Händel, z. erstenmal, 15 Note 1. 30. 37, 38, 64.
Alfred, Masque. v. Dr. Arne. 157. 167.
Ambrogetti, Sänger, 148—N. 1, 149.
Amicis, Anna de, Sängerin. 71—N. 2.
Angrisani, Sänger, 148, 149.
Antigono, Orator. von Berg. 42.
Arne, Dr. Th. Aug., Comp., 16, 25, 26. 28, 28 N. 1. 37. 41. 42. 66, 77, 81. 85. 86: Biogr. 157 ff., Opern, Possen, Oratorien 158.
— Michael, Componist, 42. 89.
— Mrs. Cec. geb. Young, Sängerin, 15 Note 1. 66. Biogr. 157 N. 1.
Arnold, Dr. S., 41. 68. 76 N., 86; Ausgabe Händel'scher Werke 99, biogr. 158 f., dessen Opern und Oratorien 159.
Artamene, Oper von Gluck 60. N. 1.
Artaxerxes, Oper von Dr. Arne, zum erstenmal 81.
Ashley, sen., führt Mozart's Requiem auf 144.
Athalia, Orat. von Händel, 35, zum erstenmal 36; 64.
Attwood, Th., Org., 33, 139.

Bach, J. S., comp. für Gambe 51 N. 1.
— Joh. Chr., 49 f., 71 ff. 75, 119 ff. 135. Biogr. 159 ff. Opern 160 ff. Cantaten 162. M. 8 Comp. 180.
Bach-Abel-Concerte, d. ersten, 49, die letzten 50.
Backers, Am., Claviermach., 128 N. 3.
Banister, J., Violinsp., 45—N. 1, 118.
Banti, Sängerin. 44. 50, 157.
Barrington, Daines, 111—N. 2, 122 N.
Barthelemon, F. H., Violinsp. und Comp., 52, 104, 126, 158; biogr. 163 f.; dessen Balletmusik 164.
Barthelemon, Mrs., Sängerin, 73, 78, 161, 165, 165 N., s. auch Young, Miss Polly [Mary].
Battishill, J., engl. Comp., 89 N. 2.
Baumgarten, C. F., Violinsp. und Comp., 53, 156; biogr. 163 f.
— (Samuel), Fagottist, 64, 165 N. 2, 171.
Beard, J., Sänger, 17, 64, 78; biogr. 79 f., 95, 118, 174 N. 1.
Benda, über Giardini's Spiel, 175 N. 1.
Bennet, Th., engl. Comp., 22.
Berg, G., Org. 25, 43, 68.
Bickerstaffe, J., Dichter, 66—N. 1.
Billington, Mrs., Sängerin, 78, 81, 84, 145. 146. 156. 180.
Blow, Dr. J., engl. Comp. 13-N. 2, 119.
Boyce, Dr., Comp., 43 N. 2, 117, 118.
Braham, Sänger, 81. 145.
Brent, Sängerin. 43, 64, 78, 81. 82, 86; biogr. 167; 178.
British Museum, eröffnet, 136; Dankschreiben an L. Mozart, 137 N 1.
Britton, J., Kohlenverkäufer, seine Concerte 46.
Broadwood, J., Claviermach., 129 N. 1.
Buckingham-house, 96 N. 1.
Burney, Dr. Chs., 16, 39 N. 2. 63, 73; Urtheil üb. eine Moz. Comp. 122 N., 135; Urtheil üb. Mozart 141 N. 1; üb. späte Verbreitung Moz. Comp. in Engld. 143 N. 1; über Giardini's erstes Concert 171 N. 2.
Byrd, W., engl. Comp., 18; dess. Canon „non nobis" 19 f., 22 N. 1. 25.

Callcott, J. W., engl. Comp., 26-N. 3.
Camporese, Sga. 148, 149.
Carey, H., Comp. und Dichter, 89 N., 106 N. 2.
Cartellieri, Ant., Comp., 161 N.
Castraten (Sopransänger), d. vorzüglichsten, in Ldn. aufgetr., 73 N 1.

Castrucci, P., Violinsp., 21—N. 1, 29 N. 1.
Catalani, Sgn., 39 N., 146, 149.
Catch, früheste Sammlung 19 N. 1; Bedeutung 23—24; derb komisch. Catch 28 N.
Catch-Club, Gründer d. Vereins 24; preisgekrönte engl. Compon. 25-27; d. Verein 1859 neu const. 28.
Cervetto J. (d. ältere), Cellist 54 N. 2.
— J. (der jüngere), Cellist 54.
Champness, Bass-Sänger, 43, 64, 89.
Chandos, Herzog von, 35 N. 1.
Chapel royal, d. Vorsteher der kgl. Sängerknaben, chron. geord. 119.
Charlotte, Sophie, Königin, 98, 99, 124, 155, 160.
Charlottenburg Festigliante, Pastoral, von König Friedr. II., 56.
Chazal, Componistin, Virt., 62.
Chelsea; Wolfgang M. componirt dort seine ersten Symphonien 106 f.
Cherokee, engl. Past., Mozart's Name zum erstenmal auf einem engl. Theaterzettel 143.
Cibber, Mrs., Schausp. u. Sängerin, geb. Susanna Arne; biogr. 89—90, 157.
Cimador, Sänger, 143.
Ciprandi, Tenor, 73.
Cirri, Ig., Domkap. zu Forli, 55.
— J. B., Cellist, 27, 55, 104, 126.
Claget, Gambenspieler, 52.
Clavierduo's für Ein und zwei Claviere: die ersten Compos. dafür in England; d. ersten Virtuosen, die damit in Engld. auftraten, 135 N. 2 f.
Clementi, Muz., 30, 135 N. 2 f.
Clive, Mrs., Sängerin, 48, 89—N. 1.
Cocchi, Comp., 27, 49, 173.
Collini, Sängerin, 146, 147.
Componisten, engl., 18 u. 23 (siehe auch 22, 25, 26—27).
— italien., 18 u. 23.
Comus, Masque v. Milton, Musik v. Lawes 80; zuerst aufgeführt zu Ludlow Castle, 86.
Concerte, d. frühesten, in Ldn. 45.
Concertsäle 4.
Conductor, Dirigent, 64; Erklärung 173 N. 2.
Contadini, Sängerin, 63.
Cornely's, Teresa, Concertunternehmerin, 4, 49; biogr. 167 f.
Corporation d. Predigersöhne, 31-33.
Cosi fan tutte, zum erstenmal in London, 146; in engl. Bearb., 147 N. 1.
Covent-Garden Theater, wann erbaut, 77 N. 1.
Cramer, W., Violinsp., 50.
— J. B., dessen ältester Sohn, 135 N. 2 f., 156.
Cramer, Fr., zweit. Sohn 99 N. 1, 116.
Cremonini, Sängerin, 89, 104.
Crivelli, Sänger, 149.
Crosdill, J., Cellist, 30, N. 1, 53 f.
Crotch, Dr. W., Org., 112 N.
Cuzzoni, Sängerin, 83, 171, 171 N. 2.
Cymon, dram. Romanze, Musik von Mich. Arne, 89.

Da Ponte, Poet, 143.
Davies, Marianne, spielt zuerst Harmonica öffentlich, 61.
— Cecilia, Sängerin, „detto Inglesina“, 44, 162.
Deborah, Orat. v. Händel, aufgeführt z. erstenmal im King's Theater, 35, in Cov.-Garden, 37, 38.
Demofoonte, Oper v. Vento 75.
Der Schauspieldirector, die Musik z. erstenmal im Crystallpalast zu Sydenham, 151.
Dettinger Te Deum, v. Händel 14, 32.
Dibdin, Chs., Comp., 79, 80, 86, 128; biogr. 168; dessen Opern 168.
Dickons, Mrs., geb. Poole, 148.
Die Entführung aus dem Serail, zum erstenmal in London, 150, später ital., 150 N. 2.
Di Giovanni, Sänger, 148.
Don Giovanni, z. erstenmal in London 149; berühmte Darsteller d. Op. 149 N. 1; a. kl. Theat., 149 N. 2.
Draghi, G. B., Org., 13.
Drury-lane Theater, wann gebaut, 88 N. 1.
Dryden, J., Poet, 14 f., 37, 87 N.
Dubourg, M., Violinsp., 46—N. 1.
Duport, J. P., Cellist, 53, 161.
Dupuis, Dr., Org., 30 N. 1, 37 N. 1.
Dussek, J. L., Claviersp., 136 N.
— Mad., Sängerin, 143, 144.

Epine, Marg. del', die erste italien. Sängerin in London, 17 N., 47.
Esther, erstes engl. Orator. v. Händel, 17, 33, 35 N. 1, 119.
— Ouverture oft gespielt, 32.
Evans, Harfensp., 58, 163.

Festing, M. Ch., Violinsp., 29—N. 1, 48.
Field, John, Claviersp., 144.
Fielding, Sir John, 67, 84.
Finger, G., Comp., 13 N. 2.
Fischer, J. C., Oboist, 30, 50, 76 N.
— L., Basssänger 120.
Fisher, J. A., Violinspieler, 42, 53; biogr. 169.
Fitzwilliam-Bibl., 53 N. 1.
Florio, P. G. sen., Flötist, biogr. 37.

Fodor, Sängerin, Mad., 148.
Ford, Miss, Virtuosin, 52.
Franklin, Benj., 60.
Frasi, Sängerin, biogr. 62 f., 64. 171.
Frederick, Miss Cassandra, Clavierspielerin, 176, 177 N. 1.
Friedrich II., Musik v. ihm aufgef., 56.

Gainsborough, Maler, 157. 179.
Galli, Sängerin, 44. 63, 172, 176.
Galliard, J. E., Oboist, 57 N. 2. 79.
Gallini, Sir John, Tänz., Balletm., Theaterunternehmer, 49—N. 1. 81.
Gambarini, Miss, siehe Chazal.
Gambe, Kniegeige, 51; Composit., 51 N. 1., (siehe auch 156).
Garrick, Schausp., Theaterdir., 7, 88, 90, 164.
Gates, Bernh., Vorst. d. kgl. Sängerknaben, 17, 18, 118.
Gay, John, Dichter, 82, 83.
Gazzanigha, Compon., 143.
Geminiani, Violinvirt., 47—N. 1.
George III., freundliche Aufnahme d. Kinder Mozart's 97; Vorliebe f. Händel'sche Musik 98; zeigt sich gerne als Kenner 98 N. 1; seine Concerte in Windsor 99; dessen Geburtstag gefeiert 102—103; Jahrestag d. Thronbesteig. 109; seine Krankheit 131 f.
George IV. schenkt seines Vaters Bibliothek der Nation 97 N.
Georgi, Brigida (spätere Banti) 157.
Giardini, Violinvirt., 42—N., 72, 76, 77; biogr. 170 ff.; Opern und Past., 173.
Gibbons, Orl., engl. Comp., 23.
Gioas, Rè di Giuda, Orat. v. Bach, 160—N. 2.
Giorgi, Sra., 50 (siehe Banti).
Giustinelli, Sänger, 42, 89.
Glee, dessen Bedeutung 24.
Gluck, 30; spielt mus. *glasses* 60-N. 1; 161, 167, 180.
Gordon, Cellist, dann Theaterdir., 77.
Grabu (Grabus), Violinsp., 45 N. 1, 118.
Grassi, Cec., Bach's Frau, 50 N. 1. 160, 161.
Graziani, Cellist, 55, 100.
Greatorex, Misses, spielen zuerst ein Clavierduo von Mozart, 135 N. 2, 142.
Green, Org., 21. 36 N. 2.
Greene, Dr. M., engl. Cmp., 17. 29, 118.
Guadagni, Säng., 44, 161, 171 N. 2, 172 N. 1. 180.
Guarducci, Sänger, 156.
Guest, Jane Mary (sp. Mrs. Miles), Clavierspiel., 135 N. 2.

Hail, bright Cecilia, d. erste bedeutende Cäcilienode v. Purcell 13.
Händel, 12, 15, 16, 17, 30, 32; gibt seine ersten Orat. im Abonnem. 35; in Cannons 35 N. 1, 36 ff.; Todestag u. Grabschrift 39 N. 2 f., 46, 47, 51, 69, 72 N. 1, 83, 90, 103 N. 1, 106, 118; vermacht J. C. Smith all' seine Musik etc. 178.
— Monument in Westm.-A. 40 N. 65 N. 1; -Statue in Vauxhall 65 – N. 1. 95; -Bibliothek im Buck. Pal. 178.
Hanover sq. rooms, d. ersten Concerte, 49—N. f.
Harmonica, 60—N. 2, 61 (vergl. *mus. glass*.
Hasse, J. A., Comp., 11. 61 N. 2.
Hässler, J. W., Clavierspieler, 136 N. spielt Clavierconc. v. Mozart 142.
Hay, Violinsp., 64. 98 N. 1.
Haydn, Jos., 27, 37 N. 1, 140 f., 163, 166.
Hogarth, W., Maler und Kupferst., 4 N. 5, 66; dessen Bild „*the enraged Musician*" 21 N. 1; malt Scenen aus *the beggar's opera* 83 N. 1; ditto 159.
Hornpipe, Tanz, Musik dazu, 81.
Hughes, Sängerin, 149.
Hummel, J. N., Clavierspiel., spielt Clavierconcerte v. Mozart, 142.
Humphrey, Pelh., engl. Comp., 119.
Hurlothrumbo, Burleske, 85 N. 1.

Il flauto magico, erste Auff. in London, 147.
Incledon, Sänger, 84, 144.
Israel in Aegypten, Orat. v. Händel, 38, 38 N. 3.

Jefte in Masfa, Orat. v. Barth., 165.
Jones, Prof. d. verb. wall. Harfe, 59.
Judas Maccabäus, Orat. v. Händel, 37, 38, 40.

Kelly, Graf v., Comp., 163, 163 N. 2.
— Michael, Sänger, 72 N. 2, 84, 119 N. 1, 139, 143, 170.
Kelway, Jos., Org., 48, 103, 118.
King Arthur, Oper v. Purcell, 87 N.
Kings Band (Hofmusik), d. Vorsteher (*master*) chron. geordnet, 118.
King's Theatre 2 N. 2.
Kirbye, G., engl. Comp., 22.
Kirkman Jac., Clavierm., 127 N. 2. 129.
Koebitz, Flötist 56.
Kottowsky, Flötist, 56.
Kramer, Chr., Capellmeist., 118, 150,
Krönungshymne v. Händel (Coronation Anthem), *God save the King*,

nicht zu verwechseln mit dem engl. Volkslied. 32. 37. 43. 68. 105.
Kunzen. J. P., Org., Lehrer d. C. F. Baumgarten. 165.

La caduta de Giganti. Oper von Gluck. 60.
La clemenza di Tito z. erstenmal in London. 145.
L'Allegro ed il Pensieroso. Orat. von Handel. 37. 38. 64. 144.
La Passione. Orat. v. Jomelli 42.
Lawes. H., comp. Musik zu Comus 86.
Leader (Orchesterführer). Erklärung siehe 173 N. 2.
Le mariage de Figaro. zum erstenmal in London. 147.
Lidl. Anton. Virt., 52.
Linley. Th., der ältere. 57 N. 1. 84. 177. 179.
— Sängerinnen. 44. 57. 57 N. 1.
Locke. Matthew, compon. Musik zu Macbeth 87.
L' Opera du gueux. Uebersetzung d. begg. opera. 84.
Lotti. Ant., Comp. 161 N.
Love in a village (Liebe im Dorfe), Past. v. Arne: 1. Auff. 80. 85.
Lowe. Th., Tenor. 10. 68 N. 4. 79.

Madrigale. d. ersten engl. Madrigal-Componisten 22: frühe Ausg., 22 N. 1.
Manzuoli. Sopran., 73, 74- N. 1. 76, 77. 111—N. 1.
Mara. Sängerin, 44, 54, 61, 84. 156, 157. 159.
Mary-le-bone Garten 10, 68 f.
Mason. W., Dichter. 158, 174.
Mattei, Sga., Sängerin u. Impressaria d. ital. Oper. 71—N. 1.
Mazzinghi, Jos. Graf v., Comp. und Virt., 30 N. 1. 177 N. 1.
Merlin. J. J., Claviermach., 127—N. 1.
Messias. Orat. von Händel, 1764/65 in Cov.-G. 38; erste Aufführung in Dublin u. London 39: in der Capelle des Foundl.-Hosp. 41: in d. Provinz 64.
Metastasio. Dichter. 43. 61 N. 2. 76. 77. 81. 161, 162.
Micheli, Sänger. 73.
Midas. mus. Burleske 80, 87.
Milton, John schreibt Comus (Masque) 86.
Mingotti, Regina, Sängerin u. Impressaria, 72—N. 3, 110. 172, 173.
Minuets zu Hofbällen 118.
Morelli, Bassbuffo, 142.
Morley, Th., engl. Comp., 22.
Mornington. Graf v., engl. Comp., 26 N. 4, 112 N.
Mozart. Die Familie. Abr. v. Paris 93; Ankunft in London 94: reist nach Tunbridge Wells 105: wohnt in Chelsea 106: kommt z. Stadt zurück 109: besucht die Merkw. der Stadt u. Umgebung 137 f.: Aufenth. in Canterbury u. Abreise v. England nach d. Haag 138.
— Leopold. Berichtet üb. d. Reise von Paris nach London 93: üb. Aufnahme der Kinder bei Hof 97. 101; über das erste Concert 104: erkrankt 106: Bekanntschaft mit Siprutini 109: klagt üb. verminderte Einnahm. 110: ü. schlechte Zeitverhältnisse f. Concerte 122ff.; verkauft Wolfgang's Sonaten u. Exemplare d. Familienbildes in seiner Wohnung 124: wird immer besorgter 130: wendet sich nach der City 133 f.: seine letzte Concertanzeige 134: übergibt dem Brit. Museum Wolfgang's Compositionen. Autograf u. Exempl. des Familienportrats 137.
— Marianne u. Wolfgang. Die Kinder spielen das erstemal bei Hof 96; das zweitemal 100: das erste Concert 103: zum drittenmal bei Hof 109: d. zweite Concert 123; spielen zu Hause gegen Erlös eines Concertbilletes 124 f.; das dritte Concert 125 f.: spielen zu Hause gegen Eintrittspreis, zu herabges. Preisen 133: spielen in der City zu abermals herabgesetzten Preisen 133 f.
— Wolfgang. Soll zuerst allein auftreten 99; erkrankt 100: spielt auf des Königs Orgel 101: spielt Orgel in Ranelagh 105: comp. seine ersten Symphonien 108: comp. sechs Sonaten für die Königin 110: wird mit Manzuoli und Barrington bekannt 111: mit J. C. Bach 119. mit Tenducci 121: comp. und spielt die ersten Duo's für Clavier 135: comp. seinen ersten Chor 137: erhält einen Goldring 138.
Musical glasses. 59—61 (siehe auch Harmonica).

Naldi. Sänger, 146—N. 2. 147 148, 149.
Nares, Dr. J., engl. Comp., 27, 119.

Ode. am Neujahrstage bei Hof aufgeführt, 117.
Olympiade, Oper von Arne. 77, 158.
Oratorien. zum erstenmal in d. Fastenzeit 35; [in d. Jahren 1764 u. 1765] 37 f., 41—43: aus Händel's Werken zusammenges. 41.

Orgelconcerte, z. erstenmal in England öffentl. 35.
Orione, Bach's erste Oper f. Ldn. 72.

Palschau, G. W., Claviersp., 96.
Paradies, P. D., Comp. u. Gesanglehrer, 30, 63, 173; biog. 176 f.
Parnasso in Festa, Ser. v. Handel 30.
Parry, Harfensp., 58, 163.
Pasta, Mad., 148—N. 2.
Paxton, Will., Cellist, 42, 55 f.
— Stephen, Comp., 27, 56 N. 1.
Pelopida, Oper v. Barthelemon, 164.
Pepusch, Dr. Comp., 16—N.1, 35 N.1
Pergolesi, G. B., 11, 68 N. 3.
Peretti, Sanger, 78, 81.
Phaeton, Oper v. Paradies, 176.
Pianoforte, in London zum erstenmal gesp. 11; engl. Mechanik 159
Pinto, Th. Violinsp., 53, biogr. 177 f.
Pohlman, Clavierm., 128—N. 2.
Pompeati, Sga., 167, siehe Cornelys.
Professional-(Fachmusiker) Concerte 142, 156, 160.
Providence, Orat. v. Fisher, 169.
Pucitta, Sanger, 148.
Purcell, Henry, engl. Comp., 13, 14—N. 1, 15, 32, 87.

Quilici, Sanger, 104, 173—N. 1.

Raaff, Tenor, 119—N. 1.
Radicati, Ther. Bert., Sängerin, 146.
Ranelagh-Garten 67 f.
Rauzzini, Castr., 44, 73 N. 1.
Reinhold, Basssänger, 64, 89.
Requiem von Mozart, zum erstenmal in Engl. 144—N. 1.
Rich, J., Theaterdirector, 78—N., 79, 82, 83.
Roubilliac, Bildhauer, 65—N. 1, 95.
Rule Britania, aus Arne's „Alfred", 157.
Ruth, Orat. von Giardini, 43 f.

Salomon, J. P., Violinsp., 140, 142.
Salve Regina v. Pergolesi u. Hasse 11.
Samson, Orat. v. Handel, 15, 38—N 2, 43, 64, 68.
Schmähling, Gertrude, 54, 177 (siehe Mara).
Schröter, J. S., Claviersp., 50, 162.
Schumann, Fr., Comp. u. Virt., 11, 60.
Scotti, Sga., Sängerin, 73, 74.
Second, geb. Mahon, Sängerin, 144.
Senesino, Castr., 17.
Senocrita, Oper v. Perez u. Piccini, 73.
Serva Padrona, v. Pergolesi, 68—N. 3.
Sheridan, Eliza, geb. Linley, 57 N. 1.
Shield, W., engl. Comp., 81, 118.
Shudi (Tschudy), Claviermacher, 126—N. 1, 127—N.
Siprutini, Cellist, 54, 109.
Sirmen, Sga. Lomb., Violinsp. 161—N. 1.
Sloane, Sir Hans, 107.
Smith, J. C., 36, 37, 38—N. 1, 41, 81; biogr., Opern u. Orat. 178.
Solomon, Ser. v. Boyce, 43—N. 2.
Stabat mater v. Pergolesi 11.
Stanley, J., Org., 36—N. 2, 37, 41, 118; biogr.
Steffani, D. Agost. Comp., 17, 23.
Stodart, Rob., Claviermacher, 128—N. 4, 129.
Storace, Sig., Contrab., 10, 64, 68—N. 3.
— Stephen, Comp., 10, 81, 139.
— Nancy, Sängerin, 10, 30 N. 1, 84, 139, 170, 180.
Strada, Sga., Sängerin, 15 N. 1, 17.

Tabel, Claviermach., 128—N. 1, 129.
Tacet, Flötist, 56—N. 2.
Te Deum u. **Jubilate** v. Purc. 13, 31.
— — v. Händel 32.
Tenducci, G. Ferd., Sänger, 73, 76 f.; 121—N 1; biogr. 179 f.
Teyber, Ant., Comp., 161 N.
The beggars opera (d. Bettleroper) Ursprung 82 f.; travest 84.
The Maid of the Mill (d. Müllerstochter), Past. v. Arnold. 1. Auff. 86.
Tofts, Mrs., d. erste engl. Sängerin auf einer Bühne, 47.
Tramezzani, Sanger, 146, 148.
Tunbridge-Wells, Badeort, den die Familie Mozart besuchte, 105.

Utrechter Te Deum, v. Händel., 13, 32.

Vauxhall-Garten, 8 f., 65 f.
Vento, Comp., 73, 75—N. 3.
Viganoni, Sänger, 143.
Vincent, Thomas, Oboist, 29, 57, 64.
— Richard, Oboist, 58, 64.
Viola da gamba 51, siehe Gambe.

Walpole, üb. Manzuoli 74—N. 1, 2; üb. d. ital. Oper 75 N. 2, ditto 99 N. 1; üb. d. Operntext Sappho v. Mason 174; üb. Giardini und Beard 174 N. 1.
Webbe, S., engl. Comp., 26—N 2.
Weelkes, Th., engl. Comp., 22.
Weichsel, Chs., Clarinettist, 10, 64.
— Mrs., Sängerin, 50, 78.

Weichsel, Elisabeth (sp. Billington) u. Charles 135 N. 2.
Weideman, Flötist, 29, 30, 103 N. 1.
Wesley, Sam. u. Chs., 112 N.
Wilbye John, engl. Comp. 22.
Worgan, Dr. J., Org., 42—N. 1.
Wright, Sängerin, 88, 89.

Yates, engl. Comp., 42, 55.

Young, Anthony u. Chs., Organisten, u. **deren** Töchter 164 N. 3.
— Cecilia, siehe Mrs. Arne.
— Polly [Mary] 73, 76, 111, 164.
— Talbot Violinspieler. 21.

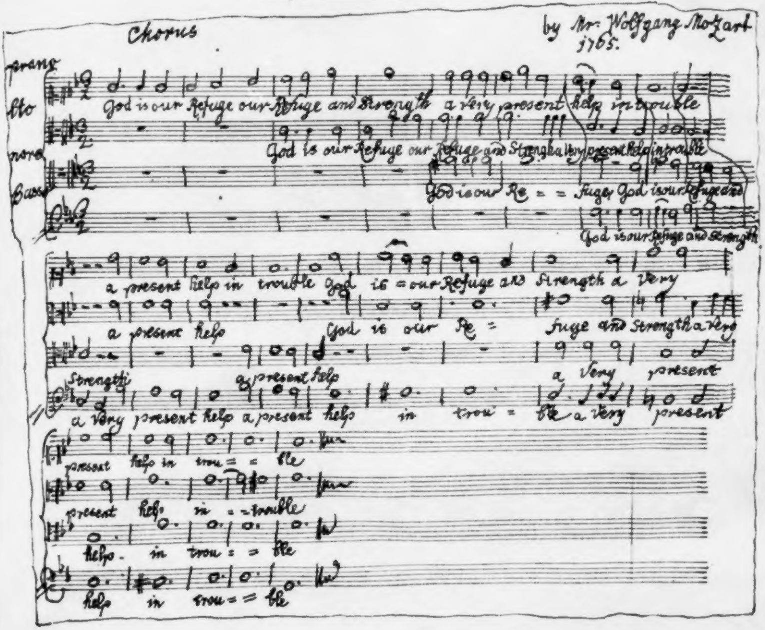
Zanaida, zweite Oper v. Bach 72.
Zumpe, J., Claviermach., 128—N. 2.

Berichtigungen.

Seite IX, Zeile 24: Ergebnisse lies Erlebnisse.
„ 14 „ 9: Notezeichen 1) fällt weg.
„ 41 „ 22 u. 23: lies Israel in Babylon oder *the forth of truth.*
„ 43 „ 14: Whright lies Wright.
„ 57 „ 21: Rich. lies Thomas.
„ 58 „ 4: lies Th. Vincent spielte mit seinem Sohne Richard.
„ 80 „ 7: *lowe* lies *love.*
„ 88 vorletzte Zeile: Sheridon lies Sheridan.
„ 95 Zeile 10: Nolekeus lies Nolekens.
„ 104 „ 4: Sgn. lies Sig.
„ 129 „ 6: Buckhard lies Burckhard.
„ 135 „ 21: Brenner lies Bremner.

Copie eines Autografs von W. A. Mozart.

Das Original befindet sich im British Museum.


Chorus
by Mr. Wolfgang Mozart
1765.
Sprano
Alto
Tenore
Basso
God is our Refuge our Refuge and Strength a very present help in trouble
God is our Refuge our Refuge and Strength a very present help in trouble
God is our Re = = fuge, God is our Refuge and
God is our Refuge and Strength
a present help in trouble God is = our Refuge and Strength a very
a present help God is our Re = fuge and Strength a very
Strength a present help a very present
a very present help a present help in trou = ble a very present
present help in trou = = ble
present help in = = trouble
help. in trou = = ble
help in trou = = ble

MOZART UND HAYDN

IN

LONDON.

VON

C. F. POHL.

ZWEITE ABTHEILUNG.

HAYDN IN LONDON.

WIEN.
DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S SOHN.
1867.

Das Recht der englischen und französischen Uebersetzungen
bleibt vorbehalten.

LONDON IN DEN JAHREN

1791 und 1792.

ZWEITE ABTHEILUNG.

HAYDN IN LONDON.

Einen gewaltigen Aufschwung hatte das musikalische Leben London's in den 90ger Jahren des vorigen Jahrhunderts, also kaum dreissig Jahre nach Mozart's Besuch, genommen. Ja, es stand gleichsam auf seinem Höhepunkt zur Zeit der Anwesenheit Haydn's. Die damals ausgezeichnetsten Künstler und Künstlerinnen finden wir hier zu gleicher Zeit in Albion's Hauptstadt vereinigt: die Sängerinnen Mara, Banti, Billington, Morichelli, Corri, Storace; die Sänger Pacchierotti, David, Kelly, Incledon, Morelli, Fischer (Mozart's ersten Osmin), Braham (später Englands ausgezeichnetsten Tenor); ausser Haydn selbst, die Componisten: Martini, Raimondi, Federici, Gyrowetz, die Engländer Storace, Linley und Dr. Arnold; Da Ponte, den Dichter des Don Giovanni, Vestris, ein Mitglied der berühmten Tänzerfamilie, und endlich noch eine ganze Schaar Virtuosen und Virtuosinnen, unter denen Giornovichj, Yaniewicz, Cramer, Viotti, Barthelemon, Giardini, Salomon, den eigentlichen Schöpfer jener Musikperiode, Dussek, Häsler, Dragonetti, Ashe, Ferlendis, Fischer, Bezozzi, Punto, Mad. Krumpholz, Marianne Kirchgässner und die jugendlichen Kräfte Field, Hummel, J. B. Cramer, Bridgetower, G. F. Pinto und Clement.

Das zum erstenmal nach authentischen Quellen aufgenommene Verzeichniss der in London 1750 bis 1795 aufgetretenen Virtuosen (Beil. VII) dürfte namentlich Biographen eine willkommene Zugabe sein; wir finden darin auch sämmtliche, in Mozart's Briefen aus Mannheim und Paris, oft erwähnte Virtuosen und Componisten.

Manchen der gegenwärtig lebenden Tonkünstler London's führt diese Virtuosenliste seine Grossältern vor, die, wie so Viele, nur vorübergehend London zu besuchen gedachten und sich dann bleibend dort niederliessen. Linley und Cramer (Beil. I) sind jene Künstlerfamilien, über welche in den meisten biografischen Werken bis in die neueste Zeit noch Verwechslungen vorkommen.

Die hier nach dem Original benutzten Tagebücher Haydn's aus den Jahren 1791/92, wenn sie auch an sich wenig bedeutendere Notizen boten, gaben doch, namentlich in Verbindung mit den von Hrn. Dr. Th. G. v. Karajan veröffentlichten Briefen Haydn's, interessante Anhaltspunkte über seinen ersten Londoner Besuch und lassen die ir Verlust gerathenen Tagebücher während Haydn's zweiten Besuches, obwohl von Dies und Griesinger benutzt, um so mehr bedauern. Auch den ersten Tagebüchern, früher im Besitz des Vice-Hofcapellmeisters Weïgl, dessen Taufpathe Haydn war, drohte ein gleiches Schicksal. Nur die ahnungsvolle Anfrage einer Dienerin, ob jene „Bücheln“ nicht doch noch zu brauchen seien, retteten sie vor dem bereits über sie verhängten Flammentod.

Welch' zwingenden Eindruck der Aufenthalt in London auf Haydn ausüben musste, dafür sprechen die reichen Bilder, die uns jene Zeit so mannigfaltig aufrollt. Haydn's „Schöpfung“, über deren erste englische Aufführungen der Anhang spricht, war eine unmittelbare Folge jener Tage, in denen man auch den Adel, angeregt durch das Beispiel von Oben, am Kunstleben des damaligen London's sich lebhaft betheiligen sieht. Denn, trotz der seinem Sohne ertheilten väterlichen Warnung Lord Chesterfield's: „Musiciren stelle den Edelmann in ein sehr verächtliches Licht, bringe ihn in schlechte Gesellschaft und raube ihm ein gut Theil Zeit, die besser verwendet werden könne“ — sehen wir doch Herzoge, Prinzen und Lords dies gefährliche Wagstück unternehmen.

Möchte die gegenwärtige zweite Abtheilung, in der uns, Mozart ausgenommen, die Personen bereits bekannter und die Thatsachen in so mancher Hinsicht um vieles näher gerückt sind, dasselbe nachsichtsvolle Interesse finden, als ihr Vorgänger „Mozart in London“.

Allen aber, die dem Werke in Wort und That in der bereitwilligsten Weise förderlich waren, sage ich hiermit nochmals meinen innigsten Dank.

Wien, 15. April 1867.

C. F. Pohl.

Quellen-Literatur

(zum Theil im Werke selbst bereits angeführt).

London Gazette. — *Penny London Post.* — *Daily-, London-, General-* und *Public Advertiser.* — *Rambler.* — *St. Jame's Evening Post.* — *General Evening Post.* — *Spectator* (seit 1765). — *Public Register or freeman's Journal.* — *British Chronicle.* — *World.* — *Monitor.* — *Entertainer.* — *London Chronicle.* — *Public Ledger.* — *the St. James's Chronicle or, British Evening Post.* — *Briton.* — *Gazetteer and new daily Advertiser.* — *Morning Chronicle.* — *Morning Post* (seit 1772). — *Bath Journal.* — *London Courant.* — *Mirror.* — *Morning Herald.* — *Star* (1787, erstes tägl. Abendblatt). — *Times* (seit Januar 1788, eine Fortsetzung d. London Daily Universal Register, das 1785 einging). — *Argus* (seit 1789). — *Observer* (seit 1792). — *London Recorder, or Sunday Gazette* (1791). — *Diary.* — *the Oracle, public Advertiser.* — *the True Briton.* — *Tomahawk.* — *Porcupine.*

The Gentleman's Magazine: and Historical Chronicle. London 8. (seit 1731).
European Magazine. and London Review (seit 1782).
The Royal-St. James's-Westminster Magazine.
Musikalisches Kunstmagazin, v. J. F. Reichhardt, Berlin 1782.
Notes and Queries: a Medium of inter-communication for literary Men, general Readers etc. (seit 1850).
The Athenaeum, a Journal of Literature, Science, and the fine arts. 4. (seit 1840.)

A new general biographical dictionary, by the Rev. Hugh James Rose, B. D.*) 12 vols. L. 1857.

Biographia Dramatica. By Baker, Reed, and Jones. 4 vols. 8. London 1812.

The Cyclopaedia, or Universal Dictionary, by Rees. 39 vols. 4to L. 1819—1820.

Biographie Universelle des Musiciens par M. Fétis. 8 vols. royal 8vo. Paris 1839.

A Dictionary of Musicians. 2 vols. 8. L. 1824.

A General biografical dictionary, by John Gorton. L. 1851.

Complete Encyclopedia of Music. By T. Moore. 8. Boston, 1854.

The Harmonicon, a periodical, [edited by the late Mr. W. Ayrton]. 4. L. 1823—1833.

The Musical World, a weekly record of musical science, literature, and intelligence. L. 4. (seit 1836.)

The Quaterly Musical Magazine and Review [edited by R. M. Bacon, of Norwich]. London. 8. 1818—1828.

A B C Dario Musico. Bath. 1780.

A Musical Directory for the year 1794, printed for the Editor, published by R. H. Weshley.

Berliner Musikzeitung, 1793.

A General History of the Science and Practice of Music. By John Hawkins. 5 vols. 4to. Lond. 1776. (Eine neue Aufl. erschien 1853 in 2 Bdn. bei Novello.)

A General History of Music. By Chs. Burney, Mus. Doct. 4 vols. 4. London 1776—1789.

History of the Origin and Progress of the Meeting of the three choirs of Gloucester, Worcester and Hereford. By the Rev. Daniel Lysons M. A., F. R. S., F. S. A. Gloucester 1812.

Memoirs of the Opera. By G. Hogarth. 8. London 1851.

---

*) Die nach englischer Sitte dem Namen nachgesetzten Initialen zeigen den Stand der Betreffenden an. So bedeutet: A. B. Bachelor of Arts (artium baccalaureus), B. D. Doctor of Divinity, F. S. A. Fellow of the Society of Antiquaries, F. R. S. Fellow of the Royal Society, F. R. S. L. Fellow of the Royal Society of Literature, L. L. D. Doctor of Laws and Literature. M. A. Master of Arts (Magister artium), M. G. S. Member of the Geological Society, Mus. B. Musices Baccalaureus, Mus. D. Musices Doctor.

Memoirs of the musical Drama. By G. Hogarth. 8. Lond. 1838.
An account of the Musical Celebrations on St. Cecilias day. By W. H. Husk. L. 1857.
The Pianoforte, its Origin, Progress etc. By Edw., F. Rimbault LLD. 4. London. 1860.
A sketch of the rise and progress of Her Majesty's Concerts of Ancient Music. By John Parry B. A. Ld. 1847.
An account of the Institution and Progress of the Academy of Ancient Music. By a Member [Hawkins]. Pamphlet. 8. London 1770.
A brief account of the Madrigal Society. By Th. Oliphant. Esq. London 1835.

Counting Book of the Royal Society of Musicians. M. S. [seit dem Bestehen des Vereines 1738]. Im Archiv der Gesellschaft.

Concerts of Ancient Music, the Word Books [Text-Bücher]. London 1776 to 1848.
Programme der öffentl. Concerte in London in den Jahren 1750—1795 inclusive.
Programme der Salomon-Concerte in den Jahren 1791—1792 und 1794.
Programme der professional-Concerte (1783—1793 und 1799)
Ankündigungen der in d. Jahren 1764—1765 und 1791—1795, incl., aufgeführten Oratorien, und ital. u. engl. Opern.
Memoirs of Dr. Burney. By Mad. d'Arblay. 8. L. 1832, 2vols.
Musical Reminiscenses. By the Earl of Mount Edgcumbe. L. 1834. 12.
Reminiscences of the King's Theatre and the royal Drury-Lane. By Michael Kelly. 2 vols. L. 1826.
Musical Memoirs. By W. T. Parke. 2 vols. 8. 1830.
Memoirs of Musick. By the Hon. Roger North. Edited by Dr. F. Rimbault. L. L. D, F. S. A., Ld. 1846, 8.
Memoirs, Journal and Correspondence, of Thomas Moore, edited by the Right Hon. Lord John Russell. M. P. London 1853, 8 vols.

Memoirs of Mrs. Crouch. By M. J. Young. 2 vols. L. 1806.

Memorie di Lorenzo da Ponte, Nuova-Jorca 1830, in tre vol.

Music and friends. By Gardiner, 3 vols. 8. L. 1838-1853.

Anecdotes of music. By A. Burgh. 12. London 1814.

Concert room ad Orchestra Anecdotes. By Busby Dr. T. 12. 3 vols. 1825.

Anecdotes of Painting. By H. Walpole, edited by Wornum. L. 3 vols. 1849.

W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Leipzig. 4 Bde. 1856-1859.

Biografie W. A. Mozart's von G. N. v. Nissen. Leipz. 1828.

Chronolog.-thematisches Verzeichniss sämmtl. Tonwerke W. A. Mozart's. Von Dr. L. Ritt. v. Köchel. Leipzig 1862.

Mozart's Briefe, herausgegeben v. L. Nohl. Salzburg 1865.

J. Haydn in London, in den Jahren 1791 und 1792, von Th. G. v. Karajan. 8. Wien 1861.

Biograph. Notizen über J. Haydn, von G. A. Griesinger. 8. Leipzig 1810.

Biograph. Nachrichten von J. Haydn. Von A. C. Dies. 8. Wien 1810 (mit Porträt).

Haydn's Tagebuch in London, in den Jahren 1791 und 1792. M. S. Autograph.

Haydn's Correspondenz mit William Forster in den Jahren 1781—1787. Autograph.

Autobiographie and Correspondence of Mary Grenville (Mrs. Delany), edited by Lady Llanoer. 8. Lond. 1861 and 1862, two series, 6 vols.

George Selwyn and his Contemporaries. with memoirs and notes. By J. H. Jesse. 8 L. 1834—1844. 4 vols.

Nollekens and his times, ed. by J. T. Smith. Lond. 1828. 2 vols.

Diary and Correspondence of S. Pepys, ed. by R. Lord Braybrooke. London. 1854. 4 vols.

The lettres of Horace Walpole, Earl of Oxford. Edited by Peter Cunningham, now first chronologically arranged in nine volumes by Richard Bentley. 8. London 1857—1859.

Memoirs of the life of the late George Frederic Handel [Mainwaring]. 8. London 1760.
An account of the life of Handel (Gentleman's Magazine of April 1760)
The life of Handel. By Victor Schölcher. L. 1857.
G. F. Händel. Von F. Chrysander. Leipz. 2 Bde. 1858 und 1860.
Anecdotes of George Frederick Handel and John Christopher Smith. 4. Lond. 1799. [by the Rev. W. Coxe, Rector of Bemerton.]
An account of the musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon (1784) in Commemoration of Handel. By Chs. Burney. Mus. Doc. F.R.S. 4. London 1785.

A history of the four Georges, Kings of England, by Samuel M. Smucker L. L. D. New York. (London.) 1860.
Life and Times of his late Majesty George IV. (with Anecdotes of distinguished persons of the last 50 years.) By the Rev. George Croly. 12. New York 1845 [auch London 1830. 8.]
Memoirs of the Reign of George III. By W. Belsham. 5th edition. L. 1801. 8.
Lives of the Queens of England. By J. Doran. L. 1855. 8.
Memoirs of the Court of G. IV. By the Duke of Buckingham and Chandos. L. 1859. 2 vols.
Annals of G. III. By W. Green A. B. 8. L. 1808. 2 vols.
Annals of the reign of George the Third. By John Aikin. 8. L. 1816. 2 vols.
The four Georges. By W. M. Thackeray. 8. L. 1861.
George III. his Court. 8. L. 1820. 2 vols.

List of Play Bills of London Theatres.
The Theatrical Register. M. S. 4. (Eine grosse Sammlung Theaterzettel, Programme zu Concerten u. Oratorien im British Museum).

The Companion to the Playhouse. 2 vols. 8. L. 1764.

Sketch of the History of the English Stage. By Malcolm.

The Thespian Dictionary or Dramatic biography of the present age. L. 8. 1805.

Anecdotes of the Stage. By W. Oxberry. L. 12. 1827.

Their Majesties Servants. Annals of the English Stage, by Dr. Doran. F. S. A. 2 vols. L. 1864.

Some Account of the Rise and Progress of the English Stage. From the Restoration in 1660—1830 by John Genest. In X volumes. Bath 1832.

Candid and Impartial Strictures of the Performers belonging to Drury-Lane, Cov.-Garden and the Haymarket-Theatres. L. 8. 1795.

Maps, Plans, Views, Portraits, Historical and other subjects, contained in Pennant's Account of London. Illustrated by J. Chs. Crowle Esq. and bequeathed by him to the British Museum. 40 vols.

Anecdotes of the Manners and Customs of London during the 18th Century. By P. Malcolm. 2 vols. 8. L. 1811.

The memorials of Westminster, by the Rev. Mackenzie E. C. Walcott M. A., 8. London 1851.

A Handbook for London past and present. By P. Cunningham. 8. L. 1850.

Timbs's Curiosities of London. London. 1855. 8.

Environs of London, being an Historical Account of the Towns, Villages, Hamlets within 12 miles of that Capital, by the Rev. Daniel Lysons A.M., F. A. S. 5 vols. 4. 1792—1795.

The foreigners Guide through the Cities of London and Westminster, London 1763.

An Antiquarian ramble. By J. T. Smith. Ld. 8. 1846. 2 vols.

A book for a rainy day: or, recollections of the events of the last 66 years. By John Thomas Smith, late Keeper of the Prints and Drawings in the Br. Museum. L. 1845.

The History and Antiquities of the College and Halls in the University of Oxford: by Antony Wood M. A. of Merton College, now first published in English from the Original M. S. in the Bodleian library by John Gutch M. A., Chaplain of all souls and corpus Christi College. 2 vols. Oxford 1792.

INHALT.

Seite

London in den Jahren 1791 und 1792 1

Musikalische Vereine 7

- *The Academy of ancient Music* 8
- *The Madrigal Society* 8
- *The Noblemen and Gentlemen Catch Club* 9
- *The Anacreontic Society* 9
- *Concerts of ancient Music* 11
- *Professional - Concerts* 15
- *Glee - Club* 20
- *Corporation of the Sons of the Clergy* 21
- *Royal Society of Musicians of great Britain* . . . 21
- *New Musical - Fund* 22
- *Choral - Fund* 24

Oratorien, in den Theatern Covent-Garden u. Drurylane 26

Concerte, Künstler-Concerte 30

- Concerte in den Volksgärten (Vauxhall u. Ranelagh) 50
- „ bei Hof 52
- „ des Adels (*Nobility-* und *Ladies-*Concerte) 53
- „ in den Provinzen 54

Oper. Die italienische Oper im Pantheon, später im kl. Haymarket-Theater 56

- Die englische Oper im Covent-Garden Theater . . 59
- Die englische Oper im Drury - lane Theater . . . 62
- Uebersiedlung in's King's Theater 68

Salomon. (Biographie) 73

Haydn in London 87

- Erster Besuch, 1791 99
- 1792 175

Seite

Oratorien, Concerte und Oper in den Jahren 1794 und 1795.

Oratorien. 229

Concerte 233

Oper. Die italienische, im King's Theater 245
Die englische Oper im Covent-Garden Theater . 251
Die englische Oper (Drury-lane Gesellschaft), anfangs im kl. Haymarket-Theater, dann im neu erbauten Drury-lane Theater . . . 252

Haydn in London, zweiter Besuch 1794 256
1795 281

Anhang. Die ersten Aufführungen von Haydn's „Schöpfung“ in England 314

Beilagen (I—VII).
I. Biographisches 321
II. Brief Haydn's an Will. Forster in London . . 355
IIa. Desgleichen 357
III. Brief Dr. Charles Burney's an Dr. Jos. Haydn 358
IV. Gedicht Dr. Ch. Burney's, Haydn's Ankunft in London feiernd 361
V. Gedicht des Astronomen F. W. Herschel . . . 363
VI. Thematisches Verzeichniss der zwölf Haydn'schen Sinfonien, für die Salomon-Concerte in London componirt 365
VII. Tabellarische Uebersicht sämmtlicher in London in den Jahren 1750—1795 öffentlich aufgetretenen Virtuosen und Virtuosinnen . 367

Nachtrag 375
Namen- und Sachregister 378
Berichtigungen 387

— — — Die Insel ist voll Lärm,
Voll Ton' und süsser Lieder, die ergötzen,
Und Niemand Schaden thun. Mir summen manchmal
Viel tausend helle Instrument' um's Ohr
— — — — — — — — — — — —

Wohl passen diese Zeilen aus Shakespeare's „Sturm" (Act III, Scene 2) auf die Zeit, in der wir uns nun bewegen werden. Es war gleichsam bis dahin der Culminationspunkt im Musikleben London's, der eine glänzende Schaar Musiker vereinigte und im Stande war, nebst Theater, Oratorien, Musikvereinen, Privatconcerten, noch zu 16 Abonnementsconcerten ein ausgiebiges Contingent an Virtuosen, Sängern, Componisten und Orchesterdirigenten zu stellen.

London, das sich nun, nach damaligen Begriffen, enorm vergrössert hatte[1], sorgte auch für die feineren Kunstgenüsse der täglich an Zahl zunehmenden Bevölkerung. Es entstanden neue Concertsäle, neue Theatergebäude. Für die italienische Oper wurde das schon bestehende Pantheon umgebaut; dort sangen Mad. Mara und Sig. Pacchierotti. Die als Surrogat einer Oper dienenden Concerte Sir John Gallini's, Vocal- und Instrumentalmusik nebst Tanz, weihten das neu gebaute grosse Opernhaus, King's Theatre Haymarket, ein. Haydn, Salomon, der Tenor Sig. David waren dabei beschäftigt. Die englische Oper in dem 1794 von Grund aus neu aufgebauten Drury-lane Theater hatte unter dem eifrigen Capellmeister Sig. Storace über ein vorzügliches Ensemble zu gebieten. Für die Oper waren hier Sga. Storace, Mrs. Crouch, Bland, Jordan, Miss de Camp (spätere Mrs. Kemble), Miss Poole (spät. Mrs. Dickons) und der Tenor Kelly engagirt. Auch Bannister, Suett, Sedgwick vom Schauspiele wurden dazu verwendet. — Covent-Garden Theater, das 1792 zum grössten Theil umgebaut wurde, hatte freilich nur zwei hervorragende aber höchst beliebte Mitglieder für die Oper: Mrs. Billington und Mr. Incledon. Die Einnahmen dieser beiden grössten Schauspielhäuser London's waren damals beträchtlich genug. 200 £. galt für einen sehr schlechten Abenderlös. Covent-Garden begnügte sich bei 300 £. und die Direction des Drury-lane Theaters (zur Zeit als die Gesellschaft im Opernhause spielte) nahm in den ersten Tagen des Jahres 1792 sogar nahe 600 £. an Einem Abend ein. Der Public Advertiser (11. Jan. 1792) erinnert bei dieser Gelegenheit an die Zeit, als in Drury-lane Theater Holland, Mrs. Yates, Miss Pope, King, Weston vor etwa 150 Zu-

---

[1] Walpole gibt von dem damaligen London folgendes Bild in einem Briefe an Miss Berry (Ap. 15, 1791): „*Though London increases every day, and Mr. Herschel has just discovered a new square or circus some where by the New Road in the Via Lactea, where the cows used to be fed, I believe you will think the town cannot hold all its inhabitants; so prodigious the population is augmented. I have twice been going to stop my coach in Piccadilly (and the same has happened to Lady Aylesbury), thinking there was a mob; and it was only nymphs and swains sauntering or trudging. T'other morning, i. e. at two o' clock I went to see Mrs. Garrick and Miss Hannah More at the Adelphi, and was stopped five times before I reached Northumberland-house; for the tides of Coaches, chariots, curricles, phaetons, etc. are endless. Indeed, the town is so extended, that the breed of chairs*

---

is almost lost; for Hercules and Atlas could not carry any body from one end of this enormous capital to the other.“ Was würde wohl Walpole zu dem heutigen London sagen!

schauern spielten, und Mrs. Rich von Covent-Garden mitunter froh war, wenn ihr der Cassier doch wenigstens 3 £. Einnahme ankündigen konnte.

In Hanover square rooms gab Salomon „unter den Auspicien Haydn's“ 12 Subscript.-Concerte und eben so viele die Fachmusiker (*professional concerts*) unter Wilh. Cramer. Die Fastenzeit brachte Oratorien in Covent-Garden, Drury-lane und King's Theatre; auch eine grosse Händelfeier (*Commemmoration of Handel*) in der Westminster-Abtei, die sechste seit 1784, sollte 1791 noch stattfinden. — Da waren ferner in einem neuen Saale in Tottenham street [1]) die vom König besonders protegirten Concerte für alte Musik (*Concerts of ancient Musik*) unter Joah Bates und W. Cramer; die Concerte der uns schon bekannten *Academy of ancient Musik*, jetzt unter Dr. Arnold und Salomon; die *Anacreontic-*, *Madrigal-*, *Cecilian-* und *Handelian-Societies*; der *Catch-Club*, *Glee-Club*; die Concerte in den Gärten Vauxhall und Ranelagh. Dazu die häufigen Concerte bei Hof in Buckingham-house [2]) oder zu Windsor, beim Prinzen von Wales in Carlton-house, bei der Herzogin von York in York-house. Endlich noch die an Sonntag-Abenden stattfindenden *Nobility-concerts* (Concerte des Adels), die *ladies-concerts* (Damenconcerte) an Freitag-Abenden; eine Unzahl Privatconcerte einheimischer und fremder Virtuosen nebst den Musikabenden der Reichen im eigenen Hause — kein Wunder, wenn *Morning Chronicle* (Januar 1791) ausruft: „Wir sind mit einer Musik-Ueberschwemmung bedroht, so beunruhigend, dass es schwer fallen wird, deren Wirkung vorzubeugen. Es wird nicht genug sein, unsere Ohren zu verstopfen, wenn wir nicht auch unsere Taschen zugleich wahren.“ Und einen Monat später schreibt dasselbe Blatt: „Die Gegenwart ist das Zeitalter der Musik. Der Geschmack John Bull's, früher nur dem Materiellen ergeben, scheint sich nun auch auf die Musik verlegt zu haben.“

---

[1]) Privatconcerte wurden hier seit 1777 gegeben. Anfangs hiess der Saal „New Rooms“, auch „Mr. Pasquali's Room“; später „*the Ancient Music Concert Room.*“ Im Jahre 1800 wurde daraus ein Theater: *Queen's-* oder *West London*; seit 1865 *Prince of Wales Theatre* genannt.

[2]) Obwohl Eigenthum und Wohnsitz der Königin und auf den Stadtplänen mit *Queen's-house* bezeichnet, erhielt sich die frühere Benennung im Volksmunde.

„Wer will sagen,“ ruft *Gazeteer* schon Ende 1790 nach Aufzählung aller zu erwartenden musikalischen Genüsse, die einen „höchst harmonischen Winter“ versprechen, „wer will nun sagen, dass John Bull nicht auch ein Mann von Geschmack ist!“ Mit mehr Zurückhaltung sagt *Morning Chronicle* Anfangs 1792 bei ähnlicher Gelegenheit: „Dies wird der Welt wenigstens als Beweis unserer musikalischen Begeisterung dienen; wir wünschen, es möge auch ein Zeugniss unseres musikalischen Wissens und Geschmacks abgeben.“

Als Beweis, dass die Musikwuth sich auch in den niederen Classen der Bevölkerung ausbreite, erwähnt *Morning Chronicle* (Dec. 1791) Concerte auf einem Heuboden, Eintritt drei Pence (*Three-penny-Concerts in a Hay-loft*); ferner Sonntagsconcerte zu 6 Pence in gewöhnlichen Bierstuben.

Im Hinblick auf die Streitigkeiten der beiden Opernhäuser, des wieder neu erbauten King's Theaters und des nun ebenfalls als „königliches“ bezeichneten Pantheon sagt *Morning Chronicle* (Jan. 1791): „Die Musikbegeisterung dauert fort, doch ihre Macht ist gebrochen, indem sie nicht einmal im Stande ist, im eigenen Kreise Harmonie zu Stande zu bringen.“

Nach dem im *Morning Chronicle* jede Woche aufgestellten *Mirror of fashion* (Modespiegel) waren in jener Zeit die Abende einer Woche beiläufig wie nachstehend ausgefüllt:

Montag: *professional-concert;* Concert in York-house.

Dienstag: Italienische Oper im Pantheon; Vocal- und Instrumental-Concert und Ballet im King's Theatre, Haymarket; Concert im Buckingham-house oder Windsor lodge.

Mittwoch: *Concert of ancient Musik* (auch „des Königs Concert" genannt).

Donnerstag: Concert der *Academy of ancient Musik; Anacreontic Society* (beide jeden zweiten Donnerstag); Concert im Carlton-house beim Prinzen von Wales.

Freitag: Salomon-Concert; *Ladies*-concert; Concert für geistliche Musik in Windsor lodge.

Samstag: Italienische Oper im Pantheon; Concert und Ballet im King's Theatre.

Sonntag: *Nobility*-Concert (Subscript.-Concert des Adels); Concerte bei General Townshend, bei der Herzogin von Gloucester (Gloucester-house), Lady Somer, Mrs. Sturt, musical *soirée* unter Haydn bei Mr. Hare *(musical party under Haydn at Mr. Hare's)* etc. etc.

Rechnet man dazu die Schauspiele und engl. Oper in Covent-Garden und Drury-lane, die vielen kleineren Theater und öffentlichen Musikunterhaltungen, Sans-Souci, Lyceum etc., die brillanten Maskennächte im King's Theatre, Pantheon, Vauxhall und Ranelagh; die zahllosen Privatconcerte und die glänzenden Abendgesellschaften *(Route's)* der vornehmen Welt, wobei Musik selten fehlte, so kann man sich wohl ein Bild machen von dem musikberauschten Treiben

London's zu jener Zeit — einer Zeit, wo der Nachbarstaat in vollen Flammen stand. Doch Albion's Hauptstadt hielt sich an die Worte Shakespeare's, der durch Lucentio in „der Widerspänstigen Zähmung" (Act III, Sc. 1) daran erinnert, zu welchem Zwecke uns Musik gegeben:

„Ist's nicht, des Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh'?"

A. **Musikalische Vereine.** *B.* **Oratorien.** *C.* **Concerte.** *D.* **Oper.**

A.

MUSIKALISCHE VEREINE.

Die erste der in den 60ger Jahren erwähnten Gesellschaften, die *St. Caecilian-Society*, lebte in den 90ger Jahren nur noch in einem unbedeutenden Abzweige fort; die *Castle-Society* war eingegangen. Dafür treten nun neue Vereine auf.

Die in den 90ger Jahren noch bestehenden und neu hinzugetretenen Vereine waren der Zeit ihrer Entstehung nach:

1. *Academy of ancient Musik* (Akademie für alte Musik),
2. *Madrigal-Society,*
3. *Noblemen and Gentlemen Catch-Club,*
4. *Anacreontic Society,*
5. *Concerts of ancient Musik* (Concerte für alte Musik),
6. *Professional concerts* (Fachmusiker-Concerte),
7. *Glee-Club.*

Vereine zur Unterstützung ihrer Mitglieder:

8. *Corporation of the Sons of the Clergy* (Corporation der Predigersöhne),
9. *Royal Society of Musicians of great Britain* (k. Tonkünstler-Societät von Grossbritannien),
10. *New musical Fund* (neuer musikalischer Verein),
11. *Choral Fund* (Chor-Verein).

1. Academy of ancient Music.

„Die Akademie für alte Musik“ hatte 1783 ihre Statuten neu geregelt und war 1784 nach Freemason's Hall, great Queen street, Lincolns-Inn-Fields, übergesiedelt, wo wir den Verein auch in den 90ger Jahren finden. Subscribenten waren damals meist die reichen Kaufleute der City. Nach Dr. Cooke folgte 1789 Dr. Arnold als *conductor*, der dem Vereine neues Leben gab; als *leader* folgten sich Trudway, David Richards, Barthelemon und endlich (1790) Salomon. Nach der, 1789 im Public Advertiser veröffentlichten Liste war Chor und Orchester etwa 65 Mitglieder stark. Erst seit 1788 war es auch Damen überhaupt gestattet, als Abonnenten an den Concerten Theil zu nehmen. Sie wussten diese Erlaubniss aber auch zu lohnen: ein Kranz von Schönheiten schmückte von nun an Freemason's Hall. „Ich sah kaum je eine grössere Gesellschaft schöner Frauen“, versichert Mich. Kelly. In den 90ger Jahren fanden, wie früher in der Wintersaison, acht Concerte, Subsc. zu 5 Guineen, statt. Abwechselnd wählte einer der Directoren der Gesellschaft die aufzuführenden Compositionen, wobei neben älterer Musik auch der Lebenden, Dr. Arnold, Dr. Dupuis, Attwood u. A. gedacht wurde. Byrd's Canon „*non nobis Domine*“ bildete noch immer den Schluss jeden Abends. Soli sangen Sga. Storace, Mrs. Crouch, Mad. Mara, Miss Abrams, Hagley, Parke, Miss Leake, eine Schülerin Arnold's; die Herren Kelly, Nield, Sale, Bartleman etc.

2. Madrigal-Society.

Diesen geselligen Gesangsverein finden wir in den 90ger Jahren im Gasthaussaal „Crown and Anchor.“ Unter den Mitgliedern zählten bis dahin u. a.: Th. Aylward, Joah Bates, Dr. Cooke, James Bartleman: später Eingetretene waren u. A.: Reg. Spofforth, Rev. R. Webb, Th. Vaughan und C. Evans, Dr. Calcott, Th. Greatorex, Th. Welsh, J. Nield, V. Novello, J. Turle.

3. Noblemen and Gentlemen Catch Club.

Dieser Verein zählte nun, 30 Jahre nach seiner Gründung, die angesehensten Namen in seinen Reihen. Eine gedruckte Liste (*Members of the Catch Club from its first institution with the dates of their respective admissions*) gibt die Namen aller Mitglieder vom Jahre 1761 bis 1828. Darunter den Prinzen von Wales und Herzog von Cumberland (1786), beide besonders eifrige Besucher; die Herzöge von York, Gloucester und Clarence (1787 — 1789). Webbe schrieb für die Erstgenannten seine besten Glee's; für den Prinzen „*the Mighty Conqueror*" und für den Herzog: „*Glorious Apollo.*" Calcott, der bei Haydn's Anwesenheit in London unter ihm Instrumentalmusik studirte, war der eifrigste Componist in Catches und Glee's. In den Jahren 1789 — 1794 nahm er auch die meisten Preise in Beschlag; von 23 Preisen fielen ihm allein 13 zu; Webbe erhielt drei, John Danby, Benj. Cooke, Mus. D., S. Webbe jun. je einen, Reginald Spofforth zwei Preise. Der Catch-Club gab 1791 im Mai sein jährliches Festdiner, wobei Lord Molyneux als Chairman fungirte und wozu auch Damen, aber nur zu dieser Gelegenheit, Zutritt hatten. Der edle Lord verstand es, sein Amt mit Nachdruck auszuüben, denn „es war in später Stunde, bis sich die Gesellschaft endlich trennte".

4. Anacreontic-Society.

Dieser musikalische Verein hielt in den 90ger Jahren seine Zusammenkünfte, mit December beginnend, alle 14 Tage im Ballsaale „zur Krone und Anker“, Strand. Das Comité bestand meist aus Kaufleuten und Banquiers. Nebst Gesangssachen führte die Gesellschaft auch Symphonien und Quartette auf. Auch hier war Dr. Arnold *Conductor* (er hatte schon 1785 dem Vereine eine ausgewählte Sammlung anakreontischer Gesänge dedicirt [1]). Die Concerte begannen um 7 Uhr Abends. Nach dem Vortrag einer Symphonie von Kozeluch, Pleyel, Le Duc, Mozart, Haydn, wobei Cramer als *leader* fungirte, folgte ein Quartett von Pleyel oder Haydn, von Cramer, Mountain, Black und Smith vorgetragen, und einige Solovorträge; dann verfügte sich die Gesellschaft zum Souper in einen Nebensaal, wo an drei Tischen etwa 180 bis 200 Personen Platz nahmen. Nach dem Mahle stimmte Chs. Banister sen., Dignum oder Incledon den anakreontischen Gesang „*To Anacreon in Heaven*“ an, dem einzelne Lieder und eine bunte Reihe munterer Catches und Glee's, gesungen von Webbe, Danby, Dignum, Hobbs, Sedgwick, Suett, Incledon folgten. Besonders oft ist dabei das von Letzterem vorgetragene „*the Banks of Tweed*“ erwähnt. Während des Soupers war es wohl auch Damen gestattet, von der Musikgallerie aus dem heiteren Treiben zuzusehen, an dem sie, wie es scheint, viel Wohlgefallen fanden, und nur ungern sich daran erinnert sahen, dass es Zeit sei, sich zurückzuziehen, wenn nämlich „die Kraft des Weines anfing, über die Zartheit der Myrthe das Uebergewicht zu erlangen“. Den männlichen Theil der Gesellschaft aber wusste Dr. Arnold derart zu fesseln, dass sich die Meisten erst gegen drei Uhr Nachts des heimatlichen Herdes erinnerten; ja, „sie errötheten nicht, wenn ihnen zuweilen selbst die Sonne auf dem Heimweg von ihren Schwelgereien das Geleite gab“.

---

[1] *Anacreontic songs for 1. 2. 3 & 4 voices, composed and selected by Dr. Arnold and dedicated by permission to the Anacreontic-Society, London printed for J. Bland 45 Holborn 1785.* Darin befinden sich Glee's, Rounds von J. Baildon, Leveridge, Dr. Green, Dr. Boyce, Eccles, Dr. Croft, Dyne, Dr. Hayes, Giardini und Händel.

5. Concerts of ancient Music [1]).

Die „Concerte für alte Musik“ geben einen schlagenden Beweis, wie auch der glänzendst ausgestattete Verein an falsch verstandener Leitung zu Grunde gehen kann.

Im Jahre 1776 waren mehrere hochgestellte Männer, an ihrer Spitze der Graf von Sandwich, zur Gründung eines musikalischen Vereines zusammengetreten, dessen Zweck ausschliesslich die Aufführung älterer classischer Musik sein sollte. Durch einen Hauptparagraph der Statuten, welcher die Aufführung von Musikstücken nur 20 Jahre nach dem Ableben des Componisten gestattete, hatte sich der Verein im Vorhinein eine Fessel angelegt, die ihm einst drückend genug werden sollte. Jährlich wurden 12 Concerte zum Subscriptionspreise von 5 Guineen (später sogar 8 Guin.) in dem dazu neu hergerichteten Concertsaale in Tottenham street abgehalten. (1795 wurden die Concerte im grossen Saale im King's Theatre und vom Jahre 1804—1848 in Hanover sq. rooms gegeben.) Der Organist Joah Bates war *Conductor* bis 1793, ihm folgte Greatorex bis 1831; Hay und nach ihm (1780) W. Cramer waren *leader*. (Cramer's Sohn François folgte 1800 und trat erst 1844 ab.) Händel's Werke waren in den Programmen am stärksten vertreten; nur ab und zu erschienen Purcell, Martini, Leo, Pergolesi, Hasse, Jomelli, Corelli, Geminiani, Palestrina, Astorga.

---

[1]) Folgende Hauptquellen lagen vor: The Harmonicon, 1831, „*Memoirs of the Metropolitain concerts*“ — „*A sketch of the rise and progress of Her Majesty's Concerts of Ancient Music*“ by *John Parry* B. A. London, 1847. — Die Programme sämmtlicher Concerte vom Jahre 1776 bis 1848.

Im Jahre 1785 erhielten diese Concerte plötzlich einen erhöhten Glanz durch die Theilnahme des Königs. Georg III. übernahm das Protectorat des Vereins und wurde regelmässiger Besucher der Concerte, zu denen er mit der Königin und den Prinzessinnen in vollem Hofstaat auffuhr. Eine königliche Loge wurde errichtet, von der allein Beifall oder Zeichen zur Wiederholung einzelner Nummern ausgehen durften; das mitwirkende Privatorchester des Königs und der Chor, die Herren und Knaben der kgl. Capelle, mussten in ihrer Uniform erscheinen, kurz, des „Königs Concerte“, wie sie nun meist genannt wurden, beanspruchten all' die Etiquette, welche die Gegenwart eines Hofes mit sich bringt.

Die Zahl der Subscribenten, anfangs meist nur aus Freunden und Verwandten der Directoren bestehend, nahm nun fortwährend zu. Es gehörte zum guten Ton, den Concerten beizuwohnen, ob man nun Geschmack an alter Musik oder an Musik überhaupt hatte oder nicht. Der Mittwoch-Abend gehörte dem König; eine grössere Privatsoirée an diesem Abend zu geben wäre ein arger Verstoss gegen die Etiquette gewesen; ja, der Hofmarschall würde es kaum gewagt haben, seine Einwilligung selbst zu einem öffentlichen Privatconcerte zu geben.

Die vorzüglichsten Solosängerinnen in diesen Concerten waren bis zu den 90ger Jahren die Damen Harrop (spätere Mrs. Bates), Cantelo (sp. Mrs. Harrison), Billington, Storace, Poole[1]; ferner an einheimischen Kräften noch die

---

[1] Miss Poole (spätere Mrs. Dickons) war eine Schülerin Rauzzini's. Sie rechtfertigte die Hoffnungen, die man in den

Sänger Harrison, Nield, Champness, Knyvett, Sale, Reinhold, zu denen noch die Italiener Rubinelli, Marchesi, Pacchierotti kamen. Die einzige und bedeutendste deutsche Sängerin aber war die hier zuerst 1785 mitwirkende Mad. Mara.

In den Jahren 1791 — 1795 sangen ausser Mara und den schon Genannten noch Miss Corri (spät. Mad. Dussek), Ducrest, Negri, Parke und Banti (letztere 1795); ferner die Herren Bartleman, Kelly, Bellamy, der Bassist Fischer (1794), Mozart's erster Osmin, und der junge Welsh 1).

Von folgenden Componisten wurden in jener Zeit Compositionen aufgeführt: Händel, Hasse, Lampugnani, Boyce, Avison, Purcell, Pergolese, Sacchini, Jomelli, Perez, Bach, Graun, Corelli, Geminiani, Marcello, Locke, Gluck, Astorga, Kent, Martini, de Maio, Vinci.

Die weitere Geschichte dieses Vereines bietet manches Interessante. Mit dem Verbot von Aufführungen eines Werkes, bevor der Componist nicht seine 20 Jahre im Grabe gelegen, hatten sich die Directoren einen immer schwerer drückenden Hemmschuh angelegt. Selbst die kostbare Bibliothek, die jetzt unbenutzt im Buckingham-Palast aufbewahrt liegt, wusste man nicht zweckentsprechend auszubeuten. Die un-

---

90ger Jahren in sie setzte. 1812 sang sie neben der Catalani in Mozart's „nozze di Figaro.“ Später brachte sie mehrere Jahre in Italien zu, wo sie sehr gefiel. Sie starb zu London am 4. Mai 1833.

1) Tom Welsh, geb. zu Wells in Somersetshire, machte schon als sechsjähriger Sängerknabe bei kirchlichen Aufführungen solches Aufsehen, dass ihn Sheridan für die Oratorien unter Linley engagirte. Er sang bald darauf auch im Drury-lane Theater in der Oper, wo er ebenfalls sehr gefiel.

gezeichnetsten Sänger jeder Saison wurden engagirt, aber in den Programmen blieb es beim Alten. Mozart, Haydn und Beethoven waren längst Gemeingut der ganzen musikalischen Welt, nur hier blieben sie ausgeschlossen. Endlich im Jahre 1824, also 33 Jahre nach Mozart's Tode (!), öffnete ihm der Graf von Darnley mit dem Duett „Ah perdona“ aus Titus die Pforten. Mehr Rücksicht zeigte man für Beethoven, der doch schon 1833 (also 6 Jahre nach seinem Tode) Eingang fand. Ein Jahr früher, 1832, hatte man, 23 Jahre nach Haydn's Tod, sein „Es werde Licht“ (nicht unpassend) als erste Composition von ihm aufgeführt. Mendelssohn's Name erscheint zweimal gleichsam nur verstohlen in diesen Concerten wenn auch nicht durch eine Composition. 1847 spielte er auf der Orgel ein Präludium und Fuge von J. S. Bach (über den Namen Bach) und 1848 spielte Mr. Blagrove eine Chaconne für Violine von Bach „mit hinzugefügter Begleitung von Mendelssohn“. Im J. 1840 versuchte man den Concerten neuen Reiz zu verleihen, indem man fürstliche Personen bewog, als Directoren zu fungiren (d. h. die Wahl der aufzuführenden Nummern zu bestimmen). Unter diesen war auch Prinz Albert, dessen sinnig zusammengestellte Concerte wirklich dem Verein neues Leben einzuhauchen schienen. Abermals munterte auch die Gegenwart des Hofes, die Königin an der Spitze, zu reger Theilnahme an. Doch die Tage der Gesellschaft waren gezählt. Der Herzog von Wellington war dazu auserkoren, zu dem achten und letzten Concert der Saison 1848 (7. Juni) den Plan zu entwerfen. Aber der alte Krieger war auf dem Schlachtfelde glücklicher als im Salon: die Schlacht ging verloren. Es war der letzte Abend, und die Concerte „hörten auf zu sein.“ —

6. Professional - Concerts.

(Concerte der Fachmusiker.)

„*Hanover square great concerts*“ (Grosse Concerte, Hanover sq. rooms) — mit dieser Ueberschrift ladet *Public Advertiser* am 8. Febr. 1783 zur Subscription (sechs Guineen für zwölf Concerte) für die Concerte einer neu gegründeten Gesellschaft ein. — Unter den dazu engagirten Künstlern sind besonders hervorzuheben: Cramer als Dirigent, Graff als Componist; die Solospieler Salomon, Weiss, beide Pieltain, Fischer, Mahon, Cervetto, Duport, Baumgarten, J. B. Cramer, die Schwestern Reynolds, Miss Guest und Weichsel (spät. Mrs. Billington). Als Componist und Clavierspieler trat auch Abbé Vogler auf. Sänger waren: Sig. Bartolini, Mr. Harrison; Sängerinnen: Miss Cantelo, Sgn. Wheeler „*detta Inglesina*“, Miss Abrams und die schon erwähnte Miss Weichsel.

Das erste dieser Concerte, Mittwoch den 19. Februar 1783, wurde mit einer Symphonie von Haydn eröffnet, dessen Name, so lange diese Concerte bestanden, sehr häufig mit Symphonien, Quartetten und Concertanti vertreten ist. Weitere Componisten in diesem Jahre waren: Gossec, Le Duc, Bach (besonders dessen Symphonie für zwei Orch.), Stamitz, Ditters, Baumgarten, Kloffler, Toeschi. Graff schrieb namentlich häufig Concertanti (damals vorzugsweise *Concerti grossi* genannt), in denen Cramer und Salomon, letzterer Viola spielend, zusammenwirkten. Nach dem zwölften Concerte (21. Mai), das mit einer Symphonie von Ditters schloss, und in dem Salomon besonders mit einem Violinconcert und Miss Weichsel als Sängerin und Clavierspielerin sich auszeichneten, zählt Publ. Advertiser (23. Mai) die glänzendsten Namen der Zuhörer auf, darunter der Prinz von Wales, Herzog von Cumberland, Graf und Gräfin von

Abingdon, Herzogin von Richmond, Herzog von Dorset, Graf von Mornington etc. und hofft, dass die Concerte, denen eine grosse Zahl *Cognoscenti* und *Amateurs* aus den ersten Zirkeln der angesehensten Familien als Abonnenten beizutreten sich erklärt hätten, auch ferner unter dem Schutze des Prinzen von Wales und der einflussreichen Vermittlung eines edlen Lord [Graf von Abingdon[1]] fortfahren werden zu gedeihen.

Im nächstfolgenden Jahre erschienen als Solospieler u. a. **Ramm** (Oboe), die beiden **Schwarz** und **Payola** (Waldhorn), **De Camp** und **Florio** (Flöte) und der berühmte Contrabassist J. **Kämpfer**. **Clementi** und sein Schüler J. B. **Cramer** spielten ein Duo für zwei Claviere, **Cervetto** ein Violoncello-Concert von Haydn, **Cramer**, **Black** und **Cervetto** ein damals beliebtes oft aufgeführtes Trio für Violine, Viola und Violoncello von Giardini. **Salomon**, der noch einigemal als Violaspieler in Concertanti aufgetreten war, fehlt von nun an. **Cramer** blieb Dirigent bis zum Erlöschen dieser Concerte. **Graff** ist abermals als Componist genannt; das letzte Concert dieses Jahres am 19. Mai schloss mit einer Composition von demselben, einer Ode mit grossem Chor „*being an Address of Neptune, and his attendant Nereids to Brittania, upon the Dominion on the sea*,“ ein Text, der auch später von Fischer, Pleyel und Haydn benutzt wurde.

Es erschien nun am 14. Juni im *Morning Herald* eine Ankündigung der vorzüglichsten Musiker London's, dass sie mit **Gallini**, Eigenthümer der Hanover square rooms, ein Uebereinkommen für weitere Concerte getroffen hätten und die Zahl der Subscribenten auf 500 beschränkt sei.

---

[1] Lord Abingdon war ein eifriger Musikdilettant. Er hatte bereits die Bach-Abel-Concerte kräftig unterstützt. Als es ihm später nicht gelang, Haydn zur Reise nach London zu bewegen, um als Componist und Dirigent der *professional*-Concerte aufzutreten, zog er sich ganz von dem Unternehmen zurück. Mit Haydn kam Lord Abingdon viel zusammen; er starb 1799.

Die, 1785 zum erstenmal betitelten „*professional concerts*“ (auch „*Han. sq. great profess. concerts*“) fuhren nun mit vollen Segeln. Es erscheint eine lange Liste von Musikern, die sich dem Verein angeschlossen. **Abel** wird als Componist angestellt und tritt auch wieder häufig mit seinem Instrument, der viol' da gamba, auf. Ferner als Solospieler: die bekannte blinde Clavierspielerin Mar. Ther. **Paradis**, der Violinspieler **Lolli** und die ausgezeichneten Waldhornisten Ignaz und Anton **Böck**. Unter den Sinfonien erscheint auch **Mozart's** Name; eine neue beliebte Ouverture [Sinfonie] „la chasse“ von **Haydn** und „die Schlacht“ (*the battle*) von **Raimondi**.

Doch das Jahr 1785 schien für diese, so wie für die Concerte im Pantheon, wo Salomon dirigirte, nicht glücklich, die Einnahmen deckten kaum die Kosten.

Im Jahre 1786 wurden die Concerte für immer auf die Montag-Abende verlegt. Nebst **Cramer** (*leader*), **Abel**, erster Componist, ist auch **Clementi** als Componist und Spieler genannt. Es scheint, als habe die Gesellschaft schon damals mit Haydn correspondirt, der ihnen auch einige Compositionen zur Aufführung einsandte [1]. Mrs. **Billington** trat in diesem und den beiden nächstfolgenden Jahren als Sängerin auf; auch Cecilia **Davies** (1787), Sig. **Marchesi** (1789), sind genannt. Am Schlusse der Saison 1789 versicherte *the Gazeteer* (6. Mai) dass die Geschäfte des Vereins glänzend ständen, ja dass sie die Blüthezeit der Bach - Abel Concerte noch überträfen. Die Einnahme in diesem Jahre betrug trotz bedeutender Ausgaben (Marchesi erhielt allein 200 Guineen) 2000 Guineen.

---

[1] *Haydn wishes it prosperity, and has composed some pieces that will be played there, full of all his phrenzy and fire.* (*Morn. Herald.* 1786, *Feb.* 6.)

Im Jahre 1790 waren Mad. Mara, Sgra. Storace, Miss Cantelo und Sig. Marchesi engagirt; der junge Bridgetower trat als Violinspieler auf und Gyrowetz, der bis in die Mitte des Jahres 1792 in London verweilte, war als Instrumentalcomponist engagirt.

Unterdessen hatte das Comité, Graf von Abingdon obenan, vergebens sich bemüht, Haydn zu einer Reise nach London zu bewegen, um in ihren Concerten als Componist aufzutreten. Nach dem Rücktritt des Grafen entschloss sich Haydn um so weniger, der Einladung Folge zu leisten. Was aber ihnen nicht gelang, glückte Salomon, der ebenfalls wiederholt in ähnlicher Weise sich an Haydn gewendet hatte, durch persönliche Einwirkung. Salomon brachte Haydn im Triumph von Wien nach London, wo die Gesellschaft der Fachmusiker, nachdem ein letzter Versuch, Haydn zum Uebertritt zu ihren Concerten zu bereden, misslang, ihm in verletzender Weise den eigenen Schüler Pleyel entgegen stellte. So kämpften *professional*- und Salomon-Haydn-Concerte die Saison 1792, aus der Letztere als Sieger hervorgingen. — Pleyel kam ein zweites Mal nicht wieder nach London und die *professional*-Concerte, die an den, unterdessen neu gegründeten, Vocal-Concerten des Tenoristen Harrison abermals einen Rivalen auftauchen sahen, gingen 1793 an Theilnahmslosigkeit ein.

Die in den Jahren 1791—1793 aufgeführten Compositionen bestanden aus Sinfonien von Haydn, Pleyel, Gyrowetz, Rosetti, Stamitz, Clementi, Bach (für doppeltes Orchester) und Mozart (2 — 3 Mal); in *Concertanti* von Pleyel, Devienne, Mazzinghi, Rawlins jun.; Quartetten und Quintetten von Pleyel, Haydn, Schroeter etc. Als Solospieler traten auf: Cramer, Weichsel (Bruder der Mrs. Billington). Master Smith, Giornovichj, Mad. Gautherot, Mlle. Larives mit Violin-Concerten; Lindley, Cervetto (Cello); beide Parke (Oboe); Mad. de Musigny und Delaval (Harfe); Pieltain (Waldhorn); Parkinson (Fagott); Dance, J. B. Cramer, Dussek, Miss. Parke (Pianoforte). Als Sänger und Sängerinnen: Pacchierotti, Lazzarini, Nield, Mrs. Billington (die für jede Arie zehn Guineen erhielt), Sgre. Negri, Garelli und Storace.

Noch im letzten Jahre 1793 wurden, um den Concerten neuen Reiz zu verleihen, auch Glee's eingeführt, eigens von R. T. Stevens, Danby, Dr. Callcott, Webbe componirt. Doch die Concerte hatten sich bereits überlebt; Salomon behielt die Oberhand und nahm die nun frei gewordenen Montag-Abende für sich in Beschlag.

Ein schwacher Versuch, die *professional*-Concerte wieder zu erwecken, wurde 1799 gemacht. Noch einmal übernahm Cramer, wenige Monate vor seinem Tode, die Direction. Es wurden sechs Concerte (subsc. 3 Guineen) in Willis's Rooms gegeben. Instrumental-Compositionen von Cherubini, Haydn, Mozart, Gyrowetz, Dittersdorf, Rosetti kamen zur Aufführung: Sgra. Banti, Mrs. Harrison sangen; Lindley, Dragonetti, Dussek, Monzani, Holmes, Leander, Miss Dupre concertirten. Doch die Zeit der *professional* war vorüber — mit dem Jahrhundert gingen auch die so glänzend begonnenen Concerte zu Ende[1]. Ueber Wilhelm Cramer, der in London 36 Jahre lang eine hervorragende Stellung in der Musikwelt einnahm, siehe Beilage I.

---

[1] Ueber einen letzten missglückten Versuch im Jahre 1816, mit *Professional*-Concerten die 1813 gegründete *Philharmonic-Society* aus dem Felde zu schlagen, sagt „the Harmonicon", 1830, p. 46: *After a short existence these concerts yielded up the ghost, without exciting the least commiseration for their richly — merited fate!* —

7. Glee-Club.

Dieser Gesang-Verein wurde am 22. December 1787 von Dr. Arnold und Dr. John W. Callcott gegründet. Die Mitglieder kamen vom December an 10 Mal an jedem zweiten Sonnabend zusammen; das Local war seit 1791 das Gasthaus Krone und Anker. Unmittelbar nach der Tafel wurde Byrd's Canon „*Non nobis, Domine*“ und Webbe's „*Glorious Apollo*“ gesungen. Richard Clark, der Secretär des Vereins, veröffentlichte später eine Sammlung der am häufigsten vorgetragenen Gesänge[1].

Ausser den genannten Gesellschaften nennt *the Musical Directory* für das Jahr 1794 noch folgende kleinere Gesangvereine, welche wöchentlich zusammen kamen, um Kirchenmusik zu üben und häufig beim Gottesdienste Gesänge aufführten:

Long-Acre Society (Long Acre, ein Stadttheil London's).

Titchfield Chapel Society (Mary-le-bone)

Handelian Society (Händel-Gesellschaft, Wychstreet).

Surry Chapel Society (Southwark). Die beiden letzteren vereinigten sich 1791 mit dem später zu nennenden „*Choral Fund.*“ Auch einer:

Cecilian Society geschieht Erwähnung, die gelegentlich bei Concertaufführungen mitwirkte. —

---

[1] Glee-Clubs haben sich unter den verschiedensten Benennungen in London gebildet. Gegenwärtig gibt es einen *City Glee-Club, English Glee and Opera Union, English and German Glee Union, Euterpean Glee Union, the Glee Club, Our Glee Society, Quartet Glee Union, Round Catch and Canon Club.*

8. Corporation of the Sons of the Clergy.

Die Corporation der Predigersöhne führte in den 90er Jahren beim Jahresfest ihrer Stiftung in der St. Pauls-Cathedrale fast dieselben bei Mozart (1764—1765) erwähnten Tonstücke auf. Ein Anthem von Dr. Boyce ausgenommen, war Alles von Händel, nämlich: Ouverture zu Esther, Dettinger Te Deum und Jubilate, Hallelujah aus dem „Messias" und Krönungsanthem. Dr. Hayes war *conductor*, Shaw war *leader*. Die Einnahmen in der Kirche und beim Festessen, wobei die höchsten Würdenträger der Stadt und Geistlichkeit zugegen waren, hielt jährlich so ziemlich die Mitte zwischen 800 bis 1000 £.

9. Royal-Society of Musicians of great Britain.

Der nunmehr als „königliche Tonkünstler-Societät von Grossbritannien" bestehende Verein stand blühend da. Durch die Fürsorge des Königs waren ihm von dem Erlös der im Jahre 1784 in der Westminster-Abtei abgehaltenen Gedächtnissfeier Händel's 6000 £. zugewiesen worden. Damals, 45 Jahre nach Gründung des Vereins, hatte derselbe, die 6000 £. mitgerechnet, über ein Capital von 22,000 £. in Werthpapieren zu verfügen (ein jährliches Interessen-Einkommen von 678 £.). An Hülfsbedürftige waren bis dahin über 24,814 £. vertheilt worden. Bei der im folgenden Jahre (1785) wiederholten grossen Aufführung in der Westminster-Abtei prangte der Verein zum erstenmal unter dem Namen „*Royal Society of Musicians*", denn der König hatte sich auf die Fürsprache des Lord Sandwich, Graf von Exeter und Herzog von Montagu und auch als Anerkennung der eifrigen Dienste, die der Verein bei dem grossen Händelfeste bewiesen, als Protector an die Spitze desselben gestellt und ertheilte der Gesellschaft am

26. August 1790 die königl. Sanction. Auch verordnete er, dass die *Concerts of ancient Musik*, deren Hauptstütze ja der König war, ausser ihren jährlichen 12 Concerten, noch ein Extra-Concert zum Besten der Tonkünstler-Societät zu geben und zu diesem Zwecke stets den „Messias" aufzuführen hätten. Nach der letzten grossen Händel-Feier in der Westminster-Abtei im Jahre 1791 wurden dann auch in kleinerem Massstabe die Aufführungen in den folgenden Jahren in der Kirche St. Margaret, Westminster, in der Capelle Whitehall und endlich 1798 im grossen Concertsaal des King's Theatre abgehalten. (Die Aufführungen in den Jahren 1791 und 92 sind bei Haydn besprochen.)

Haydn hatte für die Tonkünstler-Societät während seiner Anwesenheit in London einen Marsch (Es-dur) für Blas- und Streichinstrumente componirt, der u. a. im Jahre 1835 in den *Concerts of ancient Music* aufgeführt wurde. Haydn's Autograph, noch im Archiv der Gesellschaft erhalten, trägt die Aufschrift: *Grand March, composed expressly for and presented to the Royal Society of Musicians by Joseph Haydn, Mus. Doc. Oxon.* 1792.

10. New Musical-Fund.

Dieser Verein, dem ebenfalls „die Unterstützung hülfsbedürftiger Tonkünstler und deren Wittwen u. Waisen" zu Grunde lag, entstand 1786; auch jene Musiker, die ausserhalb London's wohnten, konnten ihm beitreten. Der neue Verein gab im April 1787 im King's Theatre sein erstes Concert unter der Direction der Doctoren Hayes und Miller, und Cramer als *leader*; 200 Mitglieder der Oper und des Orchesters der *professional* Concerte wirkten dabei mit. Im Jahre 1791 gab der Verein am 24. Febr. im Pantheon ein grosses Concert unter der früheren

Leitung und unter dem Protectorat des Prinzen von Wales und Herzogs von York. Ein Orchester von 300 Personen war auf der Bühne aufgestellt. Haydn war mit Sinfonie, Quartett und der Cantate „*Ariana a Naxos*“ vertreten. J. B. Cramer und Clement spielten eigene Clavier- und Violinconcerte; Barthelemon (auf Verlangen) ein Solo von Corelli; Mad. Gautherot und die Herren Griesbach und Sperati trugen ein Trio für 2 Violinen und Violoncello von Viotti vor; Sgra. Storace, Pacchierotti, Nield und Bartleman sangen Soli; Händel'sche Chöre wurden von den Sängerknaben der Royal Chapel und dem Chor der Westminster-Abtei vorgetragen.

Da das Pantheon im Jahre 1792 abgebrannt war, gab der Verein in diesem Jahr sein Concert im kleinen Haymarket-Theater. Von Pleyel, der kurz zuvor bei den *professional* seinen Einzug gehalten hatte, wurde „mit Erlaubniss jenes Vereins“ eine seiner Sinfonien aufgeführt. Der junge Smith trat mit einem Violinconcert von Giornovichj zum ersten Mal auf. Ausser Dussek spielten Mahon und Holmes ein Duo für Clarinet und Fagott, Raimondi, Cramer und Sperati ein Trio von Raimondi. Händel war mit der Arie aus Jephta „Leb' wohl du klarer Silberbach“ (von Miss Poole gesungen), mit einem Chor aus Saul (von Greatorex mit dem Glockenspiel begleitet) und mit dem Hallelujah aus dem Messias vertreten.

Das Concert im März 1794, im Kings Theater abgehalten, zeigt eine steigende Theilnahme. Das Orchester, 400 Personen stark, war auf der Bühne aufgestellt; die Direction war die frühere; an der Orgel sass der tüchtige Greatorex, über welchen Näheres in der Beil. I. Von Händel wurde u. a. das Krönungsanthem, von Haydn eine Sinfonie aufgeführt; der junge Smart, Schüler J. B. Cramer's, trat zum ersten Mal als Clavierspieler mit einem Concert von Dussek auf; Viotti und Salomon spielten ein Concertante; Cramer, ein Schüler Salomon's, dessen Sohn François, der brave Violaspieler Hindmarsh und Smith ein Pleyel'sches Quartett; Barthelemon endlich „auf besonderes Verlangen“ ein Solo von Corelli.

Unter gleich grossen Verhältnissen war das Concert im Jahre 1795. Haydn dirigirte am Clavier eine neue Sinfonie; als Solospieler traten Mad. Gillberg (Violine), der junge Smart (Clavier), Lindley (Cello) und Ashe (Flöte) auf; ein Pleyel'sches Concertante vereinigte Cramer und Sohn, Smith, Ling jun., und H. Smart; Soli sangen Mr. Bartleman, Mrs. Second (aus Bath), Sgra. Storace, Mrs. Harrison. Chöre von Händel, darunter das Dettinger Te Deum, waren besonders zahlreich vertreten.

11. Choral - Fund.

Dieser Gesangsverein wurde im Jahre 1791 zu dem Zwecke gegründet, um Chorsängern, denen als Solchen kein Beitritt in irgend einen der früher genannten Vereine gestattet war, in bedrängten Umständen eine rettende Hand zu sein. Natürlich wurden auch deren Wittwen und Waisen nicht vergessen und es stand der Beitritt noch obendrein auch jedem Instrumentalisten ohne Unterschied offen. Nebstbei war aber damit auch der Zweck verbunden, Mittel zur Pflege des Chorgesanges zu gewinnen und eine Bibliothek in dieser Richtung anzulegen. Die Gründung dieses Vereins, der sich zunächst auf freiwillige Beiträge, Concerte und Legate stützte, war das Verdienst Dr. Arnold's.

Die beiden ersten Concerte des *Choral Fund* wurden in Elim Chapel, 105 Fetter-lane, abgehalten und führte sich der, noch heutigen Tags bestehende Verein am 5. December 1791 mit Händel's „Messias“ unter der Direction Dr. Arnold's ein. Das zweite Concert war ein gemischtes, meist aus Händel'schen Werken zusammengestellt.

B.

ORATORIEN.

Aufführungen im Covent-Garden, Drury-lane und King's Theater.

Zwei und dreissig Jahre waren verflossen, seit Händel von der Erde geschieden. Zeigt auch die Liste der in den 90er Jahren aufgeführten Oratorien eine, gegen früher bescheidnere Zahl vollständig gegebener Werke von ihm, waren doch seine Oratorien, wenn auch zum grösseren Theil nur in Bruchstücken vorgeführt, noch immer im Stande, das Publicum an zwei Orten zu gleicher Zeit anzuziehen. Obendrein fand 1791, bereits zum sechsten Male, eine jener grossartig angelegten Aufführungen in der Westminster-Abtei statt, die einen weithin tragenden Einfluss auf die Verbreitung und Theilnahme an Händels Werken, besonders in den Provinzen, ausübten. Vergebens versuchten neben dem Meister wiederholt Einzelne in derselben Richtung Neues zu bringen; kein einziges Werk der Art hielt sich lange. Am glücklichsten noch war damit Dr. Arnold, dessen „*Prodigal Son*“ sich grösserer Beachtung erfreute.

Oratorien wurden im Jahre 1791 in der Fastenzeit im Covent Garden und Drury-lane Theater aufgeführt. Beide vom 11. März bis 15. April und zu den gewöhnlichen Theaterpreisen (zu 5, 3, 2 u. 1 Sch.). Ueber die Orchesteraufstellung schreibt der Correspondent für die Berl. Mus. Ztg. (6. Juli 1793): „Das Arrangement des Orchesters ist sehr gut. Ganz vorn ist eine Reihe der Solosänger; hinter diesen, erhöht, die der Chorsänger; sodann wieder unmittelbar hinter ihnen und dem Fortepiano, das das Ganze dirigirt, zur Seite die Violoncellen und Contrabässe, und auf den Seiten folgen dann wieder in einem Amphitheater die übrigen Instrumente, bis hinten zur Orgel, die nur zur Verstärkung der Chöre gebraucht wird.“

Im Covent-Garden Theater dirigirten Ashley sen. und Harrison, *leader* war G. Ashley; an der Orgel sassen Greatorex und Knyvett. Unter den Solosängern waren Harrison, Incledon, Sale, die Damen Billington, Crouch, Poole. Meistens zeigen die Programme in 2—3 Abtheilungen eine Auswahl Arien und Chöre (*Selection*) aus verschiedenen Werken Händel's, nebst einigen Nummern von Purcell, Arne, Boyce, Geminiani. Die wenigen vollständig aufgeführten Oratorien waren: „Messias“, „l'Allegro ed il Pensieroso“, „Acis e Galatea“, „Alexander's Fest“. Zwischen den einzelnen Abtheilungen wurden Concerte von Weichsel und Clement (Violine), Parke (Oboe), Greatorex (Orgel) vorgetragen. Im Jahre 1792 wurden hier die Aufführungen kirchlicher Musik fast unter denselben Verhältnissen fortgesetzt. Der Besuch in Covent-Garden war ein sehr bedeutender; Drury-lane stand darin bedeutend nach.

(Auch Pantheon hatte Oratorien, mit Mara, Pacchierotti, Kelly und Dr. Arnold als *Conductor*, angezeigt; doch scheint das Gebäude durchaus untauglich zur Aufführung derartiger Musik gewesen zu sein, denn das Unternehmen unterblieb.)

Im Drury-lane Theater konnten nur im ersten Jahre (1791) Oratorien-Aufführungen stattfinden, da im Herbste desselben Jahres das Theater einem Neubau Platz machte. Dr. Arnold und Linley dirigirten hier (über Letzteren siehe Beilage I); **Shaw** war *leader*; Soli sangen **Spence**, **Dignum**, **Bellamy** jun., die Damen Cec. **Davies** (erstes Auftreten in Oratorien), **Broadhurst**, **Hagley**; Solospieler waren **Clement** (Violine), **Parckinson** (Fagott). Die Chöre waren hier verstärkt durch etwa 50 Mitglieder der *Handelian-* und *Cecilian-Societies*. Ausser den „*Selections*“ (mit wenig Ausnahme meist Händel'sche Compositionen) wurden vollständig gegeben: „Messias“, „Israel“, „Acis e Galatea“ „Judas Maccabaeus“. Unter dem Titel „Redemption“ wurde auch ein Oratorium aufgeführt, das aus verschiedenen Werken Händel's von Dr. Arnold zusammengesetzt war.

Ausser den Oratorien in Covent-Garden im Jahre 1792, waren vom 24. Februar bis 30. März im King's Theater sechs Aufführungen geistlicher Musik unter der Direction **Linley's** (**Shaw** war *leader*). Solo sangen **Kelly**, **Incledon**, **Morelli**, Master **Welsh**, **Dignum**, **Sedgwick** und die Damen **Crouch**, **Barclay** (Schülerin Linley's), **Bland**, **Haglay**. Ausser den vollständig gegebenen Oratorien Messias, Acis e Galatea, Judas Maccabaeus und Arnold's „Redemption“ bestand auch hier der Rest aus „*Selections*“. Als Solospieler trat der junge **Bridgetower** mit Violin-Concerten wiederholt auf. Es ist dies derselbe Virtuose, für den Beethoven in Wien im Jahre 1803 die bekannte „Kreuzer-Sonate“ op. 47 componirte und sie auch am 17. Mai 1803 mit ihm in dessen Concert spielte. (Thayer „Chr. Verz. d. W. Beeth., p. 55“, Ries in seinen „Notizen“, p. 82, berichtet Weiteres darüber.)

George **Bridgetower** war der Sohn eines afrikanischen Prinzen, der geisteskrank wurde. Der Prinz von Wales nahm sich des Sohnes an und liess ihn von Barthelemon unterrichten. Der junge Künstler trat bereits im Februar 1790 im Drurylane Theater auf, wo er zwischen den Abtheilungen des „Messias“ ein Concert spielte. Am 2. Juni darauf gab er und

Clement (beide damals in gleichem Alter) ein Benefice-Concert unter der Protection des Prinzen von Wales. Nach seinem Aufenthalt in Wien im Jahre 1803, wo der Künstler zwei Concerte am 17. und 24. Mai gab, scheint er spurlos verschwunden zu sein.

Die Oratorien-Aufführungen der *Royal Society of Musicians* in der Westminster-Abtei und in der Kirche St. Margaret, Westminster, sind bei Haydn erwähnt.

C.

CONCERTE.

1. Künstler-Concerte. — 2. Concerte in den Volksgärten. — 3. Concerte bei Hof. — 4. Concerte des Adels (*Nobility-* und *Ladies*-Concerte). — 5. Concerte (Musikfeste) in den Provinzen.

1. Künstler-Concerte.

Vorwort. — Die Sängerinnen Abrams, Corri: die Sänger Sale, Harrison: die Violinspieler Giornovichj, W. Cramer, Clement, Yaniewicz. — Napier (Viola). — Parke, Fischer (Oboe). — Mad. Krumpholz (Harfe). — Die Clavierspieler Hässler, Dussek, Hummel. — Die Componisten Pleyel, Raimondi, Gyrowetz. — Miss Wainwright (Componistin). — Die Wunderkinder Master und Miss Hoffmann.

Wenn man die Concert-Programme der 90ger Jahre überblickt, lernt man erst kennen, welche Bedeutung der Name Haydn für die englische Hauptstadt hatte. Mit seinen Werken längst vertraut, steigerte sich die Vorliebe für dieselben durch seine persönliche Anwesenheit nur noch mehr; ein Concert war nicht vollständig, wenn nicht Haydn's Name dabei genannt war. Natürlich spielten seine Sinfonien dabei eine Hauptrolle. Diese waren in aller erdenklichen Form angezeigt: Ouverture, grosse Ouv., beliebte Ouv., auch *the favourite new* *grand overture* M. S.; seltener wurde der eigentliche Name „Sinfonie" gebraucht. Oefters ist auch unter der einfachen Bezeichnung „*overture*" nur ein erster oder letzter Satz einer Sinfonie zu verstehen, wie dies auch bei dem „*finale*" oder „*full piece*" zu nehmen ist. Unter „Grosse Ouverture" ist aber stets die vollständige Sinfonie gemeint. Ueber die Concerte und Concertgeber selbst sei nachfolgend das Nöthige erwähnt.

Unter den Sängerinnen und Sängern sind u. A. die Namen Mad. Sisley, Mara, Miss Abrams, Corri, die Herren Sale, Knyvett, Harrison. Ueber die beiden Ersten findet sich bei Haydn Gelegenheit zur Besprechung.

Miss Abrams (Eliza), die in ihrem Concerte (20. März 1792) ein Pianoforte-Concert von Yaniewicz vortrug hatte auch zwei Schwestern, Theodosia und Flora, die häufig als Sängerinnen auftraten. Der Graf von Mount Edgcumbe, der mit ihnen besonders befreundet war, nennt Miss Theodosia's Stimme den schönsten Contraalt, den er je gehört (*Mus. Rem.* p. 151). Diese oder ihre Schwester, eine Schülerin Dr. Arne's, trat im Jan. 1776 im Druny-lane Theater zuerst in Arne's „*May day*" (Maitag) oder die kleine Zigeunerin (*the little gipsy*) auf, anfangs aber nicht mit Namen genannt („*a young lady*" sagte der Theaterzettel). Miss Flora wird 1778—1781 als Violinspielerin wiederholt genannt. *Mus. Directory* 1794 erwähnt auch eines William Abrams (Violine und Viola), der in der *Academy of ancient Musik* mitwirkte, also eine ganze musikalische Familie. Haydn dirigirte wiederholt in den Concerten der Sängerin (1794—95).

Miss Corri's Concerte in den Jahren 1791 und 92 (15. Juni und 29. März) gehören zu den hervorragenderen. Salomon dirigirte und die kaum 16—17jährige Künstlerin trat als Klavier- und Harfenspielerin und Sängerin auf. Sie war nebst drei Brüdern die einzige Tochter des neapolit.

Componisten Domenico Corri, der 1774 nach London kam und eine Oper ohne besonderen Erfolg aufführte. Auch dessen Frau, Sgra. Corri, war musikalisch, sang 1775 im King's Theater in den Oratorien und gab auch ein eigenes Concert unter Bach und Abel, das zweite überhaupt in den damals neugebauten *Hannover square rooms.*

Miss Corri wurde 1775 zu Edinburg geboren; ihr Talent für Musik entwickelte sich so schnell, dass sie schon als vierjähriges Kind öffentlich Clavier spielte. Als die Familie 1788 von Schottland nach London übersiedelte, erregte die junge Tochter bald als Sängerin, dann als Clavier- und Harfenspielerin bedeutendes Aufsehen. Im Jahre 1793 gab sie zum erstenmal im Vereine mit dem Clavierspieler Dussek, ihrem nunmehrigen Gemal, ein Concert und wirkte nun bei allen grösseren Musik-Unternehmungen in London und den Provinzen mit; auch sang sie eine Zeitlang in der italienischen Oper. Im Jahre 1812 verheirathete sie sich, nach Dussek's Tode, mit Mr. Moralt und errichtete in Paddington eine Musikschule. Ihre einzige Tochter Olivia, geb. 1799, erbte das musikalische Talent der Eltern und trat schon im achten Jahre öffentlich als Clavierspielerin auf.

In dem für den 1. Mai 1792 angekündigten Concerte des geachteten Bassisten John Sale, Mitglied mehrerer Kirchenchöre, wurden die Catches und Glees vorgetragen, welchen an demselben Tage von dem *Noblemen- and Gentlemen Catch-Club* Preise zuerkannt worden waren (Catch von Webbe, Canon und zwei Glees von J. W. Callcott, B. M.). Ferner der noch jetzt häufig öffentlich gesungene und stets gerne gehörte fünfstimmige Glee „*Now is the Month of Maying*“, von Morley, und endlich noch spielten die „Masters Lindley“ ein Duo für Violine und Cello. *Musical Directory* (1794) erwähnt dreier Lindley's (Violin, Viola und Cello); doch ist nur der Cellist Robert von Bedeutung.

Robert Lindley, geb. 1776 zu Rotherhane in Yorkshire, war seit 1794 bis kurz vor seinem Tode Orchestermitglied der italienischen Oper im King's Theater. Sein Ton war weich, rein und voll. Ein Bericht aus London in der Berl. Musik-Zeitung (1793) sagt: „Lindley spielt das Violoncello so schön, rein und sicher wie Hausmann [in Berlin], hat aber nicht so viel Feuer." Lindley trat sehr häufig als Solospieler auf; mit Dragonetti zusammen spielte er besonders oft ein Duo für Contrabass und Cello von Corelli; beide Künstler waren unzertrennlich. Lindley's letztes Auftreten war am 20. Mai 1850 im Concert der *Philharmonic Society* (Trio von Corelli mit Lucas und Howell); er starb am 13. Juni 1855.

Die Concerte des Tenoristen **Harrison** (im Mai 1791 und 1792) waren besonders anziehend. Das Orchester war aus Mitgliedern der Oper, der *professional-* und *Ancient-Musik-*Concerte zusammengestellt; **Cramer** und das zweitemal **Raimondi** dirigirten. Hier sang Mad. **Mara** und spielten **Knyvett** und **Dance** (Pianoforte), **Cramer** und **Raimondi** (Violine), und wurden die beliebtesten Glees von Webbe, Callcott, Stevens, J. S. Smith und Corfe vorgetragen.

Samuel Harrison, ein beliebter, besonders in Oratorien beschäftigter Tenor mit süsser Stimme, die aber eben nur immer süss blieb (*but always sweet*), hatte sich, die Calamität, in der sich die Oper durch den Brand des Pantheon befand, benutzend, mit dem Sänger Knyvett verbunden und gab nun in Willis's Rooms eine Anzahl „Vocal-Concerte" (das erste am 11. Febr. 1792), in denen vorzugsweise Glee's, Rounds und Catches vorgetragen wurden. Harrison, seine Frau (geb. Cantelo, eine beliebte Sängerin), der Bassist Bartleman und die beiden Knyvett's waren anfangs die Hauptstützen. Das Unternehmen fand Anklang und hielt sich mit abwechselndem Glücke bis zum Jahre 1821.

Harrison war 1760 zu Belper, Derbyshire, geboren und wurde 1776 bei Gründung der *Ancient-Musik* Concerte als Sängerknabe aufgenommen. Er trat dann auch neben Miss Davies in einer „*Society of sacred Music*“ (1776—1777) auf. Seit 1785 war er erster Tenor in obigem Verein, wurde aber 1790 durch Kelly ersetzt. Harrison's Stimme war, wie schon gesagt, weich und er sang mit Geschmack, doch fehlte ihm Energie im Ausdruck, wodurch sein Vortrag bald ermüdete. Er starb am 25. Juni 1812.

Unter den Instrumentalisten seien zunächst die Violinspieler Giornovichj, Cramer, Clement, Yaniewicz, sowie der Violaspieler Napier genannt.

Giornovichj [1]) Giovanni Mane, geboren zu Palermo, oder wie Gyrowetz angibt, in den Gewässern von Ragusa, ein Lieblingsschüler Lolli's, gab seine Concerte am 4. Mai 1791 und 29. März 1792. Dieser berühmte Virtuose trat in den 90ger Jahren sehr häufig in London auf, öfters auch als Orchesterdirigent. Kelly, der ihn und Yaniewicz in Wien gehört hatte, rühmt seinen mächtigen Ton, geschmackvollen Vortrag und seine bedeutende Geläufigkeit. Im März 1802 spielte er im Opernhaus in Berlin zwei seiner Concerte, in denen man eben so die Schönheit und Neuheit der Ideen, als die Fertigkeit, Kraft und ungemeine Feinheit in dem Spiel eines mehr als 60jährigen Mannes bewunderte (mus. Taschenbuch auf das Jahr 1805). Dittersdorf sagte von ihm zu Kaiser Josef: „er zieht einen schönen Ton aus seinem Instrumente, hat eine reine Scala, spielt sein Allegro mit Präcision, singt vortrefflich im Adagio und, was das schönste ist: er spielt degagirt, ohne zu grimassiren. Mit einem Wort: er spielt für die Kunst und für das Herz." (Ditt. Lebensbesch. p. 234.)

---

[1]) Giornovichj — der Name nach der eigenhändigen Unterschrift desselben in Clement's Stammbuch. Auch ist der Name öfters mit Jarnowik angegeben.

Giornovichj war übrigens von Natur stolz und leidenschaftlich und vertrug sich schwer mit seiner Umgebung. So verliess er den Dienst des Kronprinzen von Preussen, wo er mit dem älteren Duport haderte; so war es in Paris, das er *à la sourdine* verlassen musste. Selbst am Hofe zu London machte er (wie wenigstens Parke, I. p. 196, angibt) in seiner Leidenschaft nicht viel Umstände. Bei einem Concert nämlich im Palais des Herzogs von York, wobei der ganze Hof zugegen war, wurde Giornovichj, den der König noch nicht gehört hatte, eingeladen zu spielen. Als der Virtuose aber beim Eintritt in den Saal Salomon erblickte, den er tödtlich hasste, verliess er augenblicklich das Palais.

Ein heftiger Streit, den später Giornovichj mit J. B. Cramer hatte, liess es ihm vorziehen, auch London plötzlich zu verlassen. Er starb 1804 zu Petersburg.

Der Berl. Mus. Zeitung wurde 1793, 6. Juli, aus London berichtet: „Giornovichi's reizende Spielart ist bekannt; sie wird beständig gefallen, Kennern und Liebhabern, den Letztern vielleicht am meisten. Seine Leichtigkeit und Ründung im Vortrage ist das Schönste, was man hören kann, wenn es auch seine Ritornelle nicht sind." Ferner bei Gelegenheit seines Todes (Nov. 1804), der ihn beim Billardspiele traf: „Er hatte einen vollkommen reinen und klaren, wiewohl nicht starken Ton, eine ganz reine Intonation und grosse Leichtigkeit im Bogen und in seinem ganzen Vortrage. Die vollkommene *Aisance*, mit der er alles, was er spielte, vortrug, setzte auch den Zuhörer in die angenehmste Stimmung. Da er selbst es fühlte, dass er seinem Vortrag im Adagio keine Wärme zu geben vermochte, wählte er lieber die Romanze. Interessant wusste er sich immer zu erhalten. Er war von heftiger, fast wüthender Gemüthsart und dem Spiele stark ergeben.* —

In dem Concert des Violinspielers W. Cramer (April 1792), den wir bereits näher kennen gelernt haben, finden wir alle Cramer's vereinigt. Der Vater spielte ein Concert von Geminiani op. 3; mit dem zweiten Sohne François ein Concertante für zwei Violinen von Pleyel und mit diesem, mit Lindley und dem jüngeren Sohne Charles, der erst 7½ Jahr alt war, ein Quartett, ebenfalls von Pleyel. Der älteste Sohn, J. B. Cramer, spielte ein Pianoforteconcert.

François Cramer, geb. 1772 zu Schwetzingen, konnte, durch körperliche Schwäche gehemmt, erst spät an seine musikalische Ausbildung denken. Nach dem Tode seines Vaters folgte er diesem auf ausdrücklichen Wunsch des Königs als *leader* der *Ancient-Music* Concerte. Als Mitglied der *Philharmonic Society* etc. nahm er eine achtbare Stellung ein und war auch als Privatmann sehr geschätzt. 1834 folgte er nach Christian Kramer's Tode diesem als *Master of the Kings Band*. Er starb 1848.

Charles Cramer war der älteste Sohn Wilhelm Cramer's aus dessen zweiter Ehe. Er zeigte viel musikalische Anlagen und trat im April 1798 im Benefice seines Vaters auch als Clavierspieler mit einem Concert von Dussek auf. Kaum zwei Monate nach seines Vaters Tode starb auch er am 30. November 1799.

John Baptist Cramer, der Componist der allbekannten Clavieretuden, geb. am 24. Februar 1771 zu Mannheim, folgte, kaum 4 Jahre alt, mit seiner Mutter dem Vater nach London, wo er im Clavierspiel nach einander die Lehrer Bensor, Schroeter und Clementi erhielt; in der Theorie unterrichtete ihn Abel. Zum erstenmal trat er öffentlich im Jahre 1781 im jährl. Benefice seines Vaters auf und von da an in allen bedeutenderen Concerten. Von einer Reise nach dem Continent kam er im November 1791 von Berlin zurück und wir werden ihn von da an öfter bei Haydn begegnen. Er war ein besonderer Liebling desselben und widmete ihm auch drei Sonaten, op. 22.

In älteren Jahren liebte es Cramer, der jüngeren Generation gegenüber, die Tage zu preisen, wo die Werke Beethoven's noch ein unverständliches Buch für manche Zuhörer bildeten. Beethoven war seine Abneigung gar wohl bekannt. Als dieser im Jahre 1818 nach London zu reisen beabsichtigte, schrieb er an Ferd. Ries daselbst: „Grüssen Sie mir Neate [1], Smart, Cramer, obschon ich höre, dass er ein Contra-Subject von Ihnen und mir ist; unterdessen verstehe ich schon ein wenig die Kunst, dergleichen zu behandeln, und in London werden wir doch trotz dem eine angenehme Harmonie hervorbringen." (Ries, p. 145.)

Als Liszt England besuchte und man den Veteran und den „jungen Löwen" zu einem musikalischen Turnier zusammenbrachte, soll Cramer, der zuerst auf dem Platze erschienen war, mit keiner besonders hohen Meinung von Liszt gesprochen haben. Als nun dieser kam, wurde er von allen, Cramer ganz besonders, bestürmt zu spielen. „Nun ja", sagte Liszt, „ich werde spielen und zwar ein Duett mit Ihnen" (Cramer). Beide nahmen Platz und schöner wurde Hummels As-dur-Sonate wohl selten gespielt — Cramer den Discant, Liszt die Basspartie übernehmend, bescheiden sich der Spielweise Cramer's anschmiegend und unterordnend. Als sie geendet hatten, musste Liszt allein spielen und dies that er — eine Cramer'sche Etude auf die andere folgte, eine die andere an genialer Ausführung übertreffend. — J. B. Cramer starb, 87 Jahre alt, zu London am 16. April 1858.

---

[1] Der Tonkünstler Charles Neate, geb. 1784 zu London, hatte Beethoven in Wien besucht.

Franz Clement, derselbe geniale Künstler, für den Beethoven im J. 1806 sein Violinconcert, op. 61. componirte, und welches dieser am 23. Dec. zum erstenmal öffentlich spielte, erscheint hier als kaum eilfjähriger Knabe [1]. Seine Concerte in beiden Jahren (8. und 10. Juni 1791 und 92) waren brillant. Haydn und Salomon dirigirten selbst (wir werden bei Haydn darüber Näheres hören). Er machte musikalische Ausflüge nach Bath, Berwick, Manchester, Matlock, Northwich, Newark, Lincoln. In Oxford spielte er zur Zeit, als Haydn dort mit der Doctorswürde ausgezeichnet wurde; in London im Concert des *New musical Fund* (Feb. 1791); in den Concerten der Anacreontic Society, den Oratorien-Aufführungen im Drury-lane Theater (1791), überall zeigte er sich als Virtuose und Componist. Im k. Schlosse Windsor spielte er zweimal vor dem König, jedesmal reich beschenkt. Mit dem ihm ebenbürtigen, in gleichem Alter stehenden **Bridgetower** hatte Clement, wie schon erwähnt, gemeinschaftlich am 2. Juni 1790 ein Concert unter der Protection des Prinzen von Wales gegeben, in dem beide ein Violin-Duett von Deveaux spielten; ferner im Verein mit **Ware** und **Attwood** ein Pleyel'sches Quartett. **Clement** spielte ein von ihm selbst componirtes Concert und auch die aufgeführte Ouverture (Sinfonie?) war von ihm. Der junge Künstler hatte sich damals ein Stammbuch angelegt, welches nun die kais. Hofbibliothek zu Wien besitzt. Aus den Huldigungszeilen der berühmten Personen, unter denen W. Cramer, Clementi, Mad. Mara, Arnold, Haesler,

---

[1] Clement's Geburtsjahr wird sehr verschieden angegeben. Das richtige Datum ist der 17. Nov. 1780. Sein erstes öffentliches Auftreten war am 27. März 1789 im k. k. Nationaltheater zu Wien.

Haydn, Salomon, Abt Vogler, denen sich später in Wien namentlich Beethoven zugesellte, lässt sich entnehmen, wie ganz ausserordentlich der Kleine durch sein Spiel entzückt haben muss.

Yaniewicz, der letzte der vier erwähnten Violinspieler, trat in London zum erstenmal am 9. Febr. 1792 im Benefice des Gyrowetz auf und gab dann im Mai ein eigenes Concert. Früher schon hatte er, Ende Januar, im Privatzirkel bei Corri vor den dazu eingeladenen Künstlern und Musikfreunden sich hören lassen und man lobte sein solides, warm empfundenes Spiel; besonders auch hob man seine Geschicklichkeit im Octavenspiel hervor, eine Fertigkeit, mit der zuerst La Motte in England glänzte. Er war auch ein vortrefflicher Orchesterdirigent.

Felix Yaniewicz war zu Wilna geboren und machte zuerst am Hofe des Königs Stanislaus Aufsehen durch sein musikalisches Talent. Nach längeren Reisen glaubte er in Paris eine zweite Heimath gefunden zu haben, verlor aber in der Revolutionszeit all' seine Habe. Er nahm dann in England seinen bleibenden Wohnsitz, und auch seine beiden Töchter Felicia und Pauline zeichneten sich daselbst später im Clavier und Gesang aus.

Der Violaspieler Napier gab am 8. Juni 1791 sein jährliches Benefice-Concert, in welchem Giornovichj, Harrington (Schüler Lebrun's), Dussek, Sgra. Storace und Sig. David, also die besten Kräfte, mitwirkten. Der Concertgeber selbst spielte jedoch nur in einem Concertante mit; Giornovichj dirigirte.

Die Oboisten Parke und Fischer traten in einer Reihe von Jahren als Solospieler in London auf. Ersterer gab jährlich ein Benefice, in dem diesmal auch Miss Parke als Sängerin und Clavierspielerin mitwirkte.

Die Brüder Parke hatten beide als Oboisten einen ausgebreiteten Wirkungskreis. Der ältere, John, geb. 1745 zu London, Schüler von Simpson und Baumgarten, kam 1768 in's Orchester im King's Theatre und folgte 1770 Fischer als Oboist in Vauxhall: 1783 nahm ihn der Prinz von Wales in seine Privatcapelle in Carlton-house auf. Er starb im August 1819.

Der jüngere, William Thomas, geb. 1762 zu London, von seinem Bruder und Baumgarten unterrichtet, kam 1776 als Violaspieler ins Drury-lane Theater und Vauxhall-Orchester, wurde aber 1784 als Oboist im Covent-Garden Theater engagirt und blieb dort 40 Jahre. Er spielte in den meisten grösseren musikalischen Vereinen, bei Hofe und den Musikfesten in den Provinzen. Parke blies die Oboe nicht ganz so schön als Harrington, hatte aber einen volleren Ton. Von ihm erschienen 1830 die oft citirten „*Musical Memoirs*“ in zwei Bänden, welche, wenn auch im hohen Alter geschrieben, die zahlreichen Gedächtnissfehler und Unrichtigkeiten aller Art kaum entschuldigen lassen. Während die eigene Persönlichkeit und eine Menge kindischer Anekdoten sich breit machen, hört man über hervorragende Personen so viel wie nichts. Haydn und Salomon werden in aller Eile abgethan. Letzteren lässt Parke sogar 1795 seine Concerte mit Haydn in Hanover sq. fortsetzen (!) und verliert ihn dann ganz aus den Augen. Wie Parke über Mozarts Requiem aburtheilte, haben wir schon früher gesehen. Nach alle dem war der Tadel, den die *Musical Memoirs* gleich beim Erscheinen im Harmonicon (1831, p. 62) erfuhren, zwar scharf, doch nur zu gerecht. Parke starb den 2. August 1829.

Miss Parke, die Tochter des älteren Parke und von diesem in Musik unterrichtet, trat 1781 als 8jähriges Kind mit einem Pianoforteconcert von Schroeter auf und wurde später häufig als Clavierspielerin und auch als Sängerin lobend erwähnt. Sie starb 1822.

J. C. Fischer, einer der bedeutendsten Oboebläser jener Zeit, gab 1792 (23. Mai) ein Concert, in dem er besonders auch als Componist auftrat. Das Orchester der *professional* Concerte unter Cramer, ein grosser Chor, Bartleman, Lindley und die Damen Billington, Poole und Krumpholz unterstützten den Concertgeber. Von grösseren Compositionen wurden aufgeführt: *„God save great George our King“* (neu modulirt) für 4 Solostimmen, Chor und Harfenbegleitung; ferner: *„the invocation of Neptun“* nach der Uebersetzung von Seldon's berühmten *„Mare Clausum“*, Solo, Quartett und Chor. Möglich dass diese Aufführung Lord Abingdon die Idee gab, Haydn damit zu einem Oratorium anzuregen, das er auch wirklich zu componiren angefangen hatte. (Pleyel benutzte später denselben Text.) Fischer brachte die grösste Zeit seines Lebens in England zu. Nachdem er noch einmal, von Sehnsucht getrieben, sein deutsches Vaterland besucht hatte, verliess er London nicht mehr. Weiteres über ihn siehe Beilage I.

Unter den Harfenspielerinnen Delaval, Musigny und Krumpholz ist nur letztere erwähnenswerth.

Mad. Krumpholz, geb. Meyer aus Metz in Frankreich, war die Gattin des ausgezeichneten Harfenvirtuosen und Componisten J. B. Krumpholz, der drei Jahre in der Capelle des Fürsten Eszterhazy gedient und damals eine Zeitlang bei Haydn Composition studirt hatte. Die Gattin übertraf ihren Mann noch bedeutend als Virtuosin auf ihrem Instrumente. Die Ehe war keine glückliche. Heimlich verliess die Frau mit einem jungen Manne Paris und flüchtete nach London, wo sie im Juni 1788 ihr erstes Concert gab, im folgenden Jahre in den Oratorien im Drury-lane Theater unter Linley und Dr.

Arnold auftrat und von da an jahrelang in den ersten Concerten London's glänzte.

Als Clavierspieler gaben **Haessler**, **Dussek** und **Hummel** eigene Concerte. Ersteren werden wir bei Haydn kennen lernen.

Dussek, der wohlbekannte Clavierspieler und Componist, gab im April 1792 in Hanover sq. rooms ein Concert, in dem auch die damals 17jährige Miss **Corri** sang, die noch in demselben Jahre seine Frau werden sollte. **Dussek** spielte ein Clavier-Concert und mit Mad. **Krumpholz** ein Concert für Clavier und Harfe; **Haydn** war mit Sinfonie und Quartett vertreten; *leader* war **Salomon**.

Johann Ludwig Dussek trat, von Paris kommend, in London zum erstenmal im Concert Salomon's am 2. März 1790 auf und wirkte von da an bis zu Ende der 90er Jahre in allen grossen Concerten; namentlich ist sein Militärconcert häufig genannt. Im Sommer 1791 machte Dussek in Gemeinschaft mit Domenico Corri, seinem nachmaligen Schwiegervater, einen musikalischen Ausflug nach Schottland. Später errichteten Beide eine Musikalienhandlung, die jedoch ein schlechtes Ende nahm; Dussek musste um's Jahr 1800 eiligst London verlassen, um sich vor seinen Gläubigern zu retten. Der Dichter Da Ponte, der mit Beiden in eine Art Handelsgesellschaft getreten war, büsste ebenfalls dabei 1000 Guineen ein. (Mem. di L. da Ponte.) Dussek hatte auch seine Schwester **Veronica** nach London kommen lassen, die 1799 zum erstenmal daselbst als Clavierspielerin auftrat. Veronica war an F. Cianchettini von Rom verheiratet. Beider Sohn **Pio** zeigte als Kind ein eminentes musikalisches Talent. Im fünften Jahre spielte er im King's Theatre in London eine Sonate auf dem Pianoforte und improvisirte über gegebene Thema's. Sein Vater reiste mit ihm in Holland, Frankreich, Deutschland und man nannte den nun 6jährigen Knaben nur den „englischen" Mozart. Doch es fehlte der „Salzburg'sche" Vater — von dem Knaben sprach Niemand mehr.

Der damals noch nicht 14jährige Joh. Nep. Hummel (*Master Hummel from Vienna*) gab am 5. Mai 1792 in Hanover square rooms sein erstes Concert und zwar zu einer damals ganz ungewöhnlichen Zeit, um Ein Uhr. Salomon dirigirte; Miss Corri sang ein englisches, von Hummel componirtes Lied, Damun (wohl J. A. Dahmen) spielte ein Violinconcert von Pleyel. Hummel selbst führte sich, in dankbarer Erinnerung seines grossen Meisters, mit einem Pianoforteconcert von Mozart ein; dann spielte er eine neue von ihm componirte Sonate. Hummel befand sich schon 1791 in London und spielte in Privatkreisen seine bei Preston in London gerade erschienenen ersten Werke, von denen op. 1, Varationen über „*the Plough-boy*", ein deutsches Lied, und *la bella Catherina* enthielt. (3 Sonaten, op. 3, waren der Königin gewidmet.) In jenem Jahre wohnte er auch mit seinem jugendlichen Collegen Bridgetower, an der Seite des Hauptdirigenten Joah Bates, der grossartigen Aufführung des „Messias" in der Westminster-Abtei bei.

Hummel's Jugendleben bis zu jener Zeit finden wir von ihm selbst in einem Briefe aus Weimar, dat. 22. Mai 1826, an Herrn Jos. Sonnleithner, k. k. Hofagent und n. ö. Regierungsrath in Wien, in folgenden Zeilen geschildert: „Ich bin 1778 den 14. Nov. zu Pressburg geboren. Die Entwicklung meines Talentes wurde anfangs durch meinen Vater, der ein guter Musiker war, geweckt, und von meinem 7. bis zum 9. Jahr durch Mozart's Unterricht befördert. Nun reiste mein Vater mit mir durch Deutschland, Dänemark, Holland, Schottland und England. Die Aufmunterung, die mir überall zu Theil wurde, verbunden mit eigenem Fleiss und Trieb zur

Sache, spornten mein Talent an; — und was das Clavier betrifft, so war ich seit Mozart's Unterricht mir selbst überlassen und mein eigener Führer geworden. Meine ersten Compositions-Versuche stammen von meinem 11. und 12. Jahre her, und obwohl sie das Gepräge des damaligen Geschmackes und meiner Kindheit an sich tragen, so verriethen sie dennoch Charakter, Ordnung und Sinn für Harmonie, ohne damals noch Unterricht in der Composition erhalten zu haben. Als ich 15 Jahre alt war, kehrte ich 1793 nach Wien zurück; studirte den Contrapunct bei Albrechtsberger und genoss späterhin Salieri's Unterricht in der Gesangscomposition, in den ästhetischen Ansichten und der musikalischen Philosophie überhaupt." (Autograph im Archiv des Musik-Vereins zu Wien.)

Wir kommen nun zu den Concerten der Componisten Pleyel, Raimondi und Gyrowetz.

Ignaz Pleyel, damals neben Franz Xaver Richter Capellmeister am Dome zu Strassburg, war von der Direction der *professional*-Concerte nach London berufen worden, um an ihrer Spitze dem Salomon-Haydn-Unternehmen entgegen gestellt zu werden. Wie wir bei Haydn sehen werden, zeigten sich Meister und Schüler (Haydn und Pleyel) versöhnlicher als man erwartet hatte und der Kampf wurde von ihnen wenigstens mit Ehren zu Ende gefochten. Pleyel schrieb (oder brachte vielmehr bereits fertig mit) drei Sinfonien, eine Anzahl *Concertante* etc. Seinen Gewinn bei diesem Aufenthalt berechnete man auf 1200 £.

In seinem Beneficeconcert, am 14. Mai 1792, wurden natürlich meist nur seine eigenen Compositionen aufgeführt; Miss Corri, Sgra. Negri, Sig. Simoni sangen; Yaniewicz spielte ein Violinsolo; Dussek und Mad. Krumpholz spielten ein Duo für Clavier und Harfe. Von Pleyel selbst wurden zwei Sinfonien, Finale und ein Concertante für 2 Violinen, Cello, Viola, Oboe, Fagott und Flöte (Cramer, Borghi, Blake, Parke, Parkinson, Florio) aufgeführt.

Ueber Pleyel's Compositionen schrieb Mozart im Jahre 1784 (24. April) von Wien aus an seinen Vater: „Dann sind dermalen Quartetten heraus von einem gewissen Pleyel; dieser ist ein Scolar von Joseph Haydn. Wenn Sie selbige noch nicht kennen, so suchen Sie sie zu bekommen; es ist der Mühe werth. Sie sind sehr gut geschrieben, und sehr angenehm; Sie werden auch gleich seinen Meister herauskennen. Gut — und glücklich für die Musik, wenn Pleyel seiner Zeit im Stande ist, uns Haydn zu remplaciren." (Biog. Mozart's von Nissen, p. 481, Nohl, Bfe. Mozart's p. 423.)

Am 1. Juni 1791 gab der Componist und Violinspieler Raimondi in Hannover sq. rooms sein Beneficeconcert, in dem er seine „Schlacht"-Sinfonie aufführte. Er selbst spielte ein Violinconcert und mit Dahmen ein Duo für 2 Violinen — Alles eigene Compositionen. Mad. Mara und Sig. Pacchierotti sangen; eine Sinfonie von Haydn und 2 Glee's von Lord Mornington und Webbe bildeten ein reiches Programm.

Die Nachrichten über Raimondi sind sehr lückenhaft. Angeblich zu Neapel geboren, ein Schüler Barbella's, nahm Raimondi seinen bleibenden Aufenthalt um 1760 in Amsterdam, wo Sinfonien, Trio's etc. von ihm erschienen. „Er scheint sich vor dem Jahre 1780 von Amsterdam entfernt zu haben und man weiss nicht, was nach dieser Zeit aus ihm geworden ist" (berichtet Fétis). Weiters heisst es im *dict. of Musicians* (1824): „Um 1791 verliess Raimondi Holland, ging nach Paris und liess dort eine komische Oper „die Stumme" aufführen. Später kam er nach London, wo er als ausgezeichneter Orchesterleiter bis um's Jahr 1800 wirkte.

Ignazio Raimondi befand sich zu Anfang der 80er

Jahre in London und es wurden besonders in den *professional*-Concerten häufig seine Sinfonien aufgeführt. Unter diesen war besonders die oben erwähnte Schlachtsinfonie (*the fav. musical Battle*), zuerst im zwölften *professional*-Concert 1785 aufgeführt, sehr beliebt. Diese wurde nebst erklärendem Text nun auch in seinem Beneficeconcert und noch zu Ende der 90er Jahre unter seiner Direction wiederholt gegeben. Im Jahre 1800 gab Raimondi zwölf Subsc.-Concerte in Willi's rooms, wo er selbst noch als Violinvirtuos auftrat und Sinfonien von Haydn und Mozart aufführte. (Times, April 1800.) Er starb am 14. Januar 1813 in seinem Hause in Great Portland street. (Gentl. mag. 1813.)

Bei Gyrowetz, dem dritten der erwähnten Componisten, sehen wir schon aus seinen Concertprogrammen, welche bedeutende Stellung er trotz Haydn's Anwesenheit in London musste eingenommen haben.

Adalbert Gyrowetz war gegen Ende October 1789 nach London gekommen. Er hatte zuvor in Paris, wo längst seine zu Rom componirten ersten sechs Quartette ohne sein Wissen bei Imbault erschienen waren und wo er auch jetzt mehrere seiner, unter Haydn's Namen gedruckten Sinfonien mit grossem Beifall aufführen hörte, eine ausgezeichnete Aufnahme gefunden. Kaum im Gasthof in London angekommen, traf er mit dem Violinspieler Giornovichj zusammen. Der, wie Gyrowetz sagt, „etwas finstere aber gutmüthige Ragusaner", der ihn einst in Wien gebeten, das Accompagnement und allenfalls auch die Ritornelle zu seinen Concerten auszuarbeiten, zeigte sich nun dafür auch Gyrowetz sehr gefällig. Noch am Tage seiner Ankunft stellte er ihn dem Prinzen von Wales vor, bei dem gerade Nachmittags Kammerconcert war und wobei diesmal auch einige franz. Emigranten, darunter der alte Herzog von Orleans, zugegen waren. Gyrowetz, von dem ein Quartett aufgeführt wurde, fand beim Prinzen die freundlichste Aufnahme. Auch später noch, nach Ablauf der Saison 1791, lud ihn der Prinz auf seine Besitzung in Brighton, wo Gyrowetz mehrere Wochen zubrachte und den Prinzen, der allein oder auch mit Sgra. Storace zusammen sang, am Clavier begleitete. Nebenher nahm er aber auch an allen Vergnügungen des Landlebens Theil, und diese mögen damals, wo der Prinz von Lebenslust überschäumte, wohl lustig genug gewesen sein.

Ebenso gab dem jungen Componisten der Herzog von Cumberland alle möglichen Beweise von Wohlwollen, rief ihn im Theater in seine Loge oder liess ihn, wenn er ihm auf der Strasse begegnete, in seinem Wagen Platz nehmen.

Gyrowetz wurde bald mit Einladungen und Aufmerksamkeiten überhäuft. Er sass wiederholt beim Lord-Major-Feste im Mansion House neben Lord Cardignan und Fox, welch' Letzterer oft mit ihm über Musik sprach: er machte Bekanntschaft mit Sheridan, der damals einen prächtigen Landaufenthalt in Hampstead Heath hatte, wohin auch Gyrowetz sich vor der Sommerhitze geflüchtet hatte und, was das Wichtigste für ihn sein musste, er bekam von allen Seiten Aufträge zu Compositionen. Die Musikalienverleger kamen, die *professional*-Concerte führten seine Werke auf und Salomon engagirte ihn neben Haydn, ebenfalls als Componisten, für seine Concerte und führte schon im März 1790 eine Sinfonie von ihm auf.

Als aber Haydn kam, war es ein freudiges Wiedersehen. Der damals 28jährige Gyrowetz blickte zu dem doppelt so alten Meister mit Verehrung auf und fühlte sich glücklich, ihm auch mit Wort und That Beweise seiner Liebe geben zu können.

So vereinigte sich fast Alles, Gyrowetz den Aufenthalt in London nicht bereuen zu lassen. Nur der für ihn besonders ehrenvolle Auftrag, eine Oper für Pantheon zu schreiben, worin Mad. Mara und Sig. Pacchierotti hätten auftreten sollen, fiel unglücklich aus: durch den Brand dieses Theaters kam die Oper, von der bereits Proben stattgefunden hatten, nicht zu Stande und die Partitur ging obendrein in Rauch und Flammen auf.

In seinem Beneficeconcerte in Hannover sq. rooms, am 9. Febr. 1792, führte Gyrowetz vier neue Compositionen auf: eine Ouverture, zwei Sinfonien und ein *Concertante* für Violin, Viola und Cello, von Salomon, Hindmarsh und Menel gespielt. Salomon selbst dirigirte, Sig. Lazzarini und Mrs. Billington sangen und der bereits erwähnte Violinspieler Felix Yaniewicz trat hier, wie schon früher erwähnt, zum erstenmal in London öffentlich auf. Gyrowetz hatte, wie er selbst versicherte, eine sehr gute Einnahme, musste aber bald darauf wegen erneuerter Kränklichkeit auf Veränderung des Klima's denken und zog der Heimath entgegen, von der er sieben Jahre getrennt war [1]).

Wie in den 60ger Jahren bei Mozart, zeigt sich uns auch jetzt wieder die seltene Erscheinung einer Dame als Componistin. Eine Miss Harriet **Wainewright** gab im Januar 1792 in Han. square rooms ein Concert, in dem unter Cramer's Direction eine grössere Composition „Comola" (die Worte nach Ossian) mit Recitativen, Arien, Duetten und Chören aufgeführt wurde. Wie *Morning Post* sagt, zeigte die Composition Anlage für Gesangsmusik, wenn auch die Orchesterbehandlung Manches zu wünschen übrig liess. Miss **Corri** *(the fascinating)* sang die Soli und entzückte das meist aus Musikliebhabern bestehende Publicum durch Stimme und Vortrag.

---

[1]) 52 Jahre später, am 5. December 1844, gab Gyrowetz im Musikvereins-Saale zu Wien sein letztes Concert, in dem seine Ouverture zu Mirina, einer seiner Knabenchöre und seine ergötzliche „Dorfschule" von dem unvergesslichen Bassisten Staudigl (mit den Sängerknaben) vorgetragen wurde. Aber der Mann, dessen Name ein halbes Jahrhundert früher, noch ehe er „Agnes Sorel" und den „Augenarzt" geschrieben hatte, in allen Concerten genannt wurde, bot nun ein trauriges Bild eines vergänglichen Künstlerruhmes. Noch werden sich Manche des greisen Mannes erinnern, der im Jahre 1847 den Triumphen der Jenny Lind im Theater a. d. Wien mit dem lebhaftesten Interesse beiwohnte. Damals, 84 Jahre alt, componirte er noch seine 19. Messe. Bald darauf, am 22. März 1850, starb Gyrowetz im Alter von 87 Jahren. (Sein Porträt, ein kleiner, netter Kupferstich von J. G. Mansfeld, erschien 1792 zu Wien.)

Es würde dem Concertbilde London's in der besprochenen Zeit etwas fehlen, wenn nicht wieder auch ein „Wunderkind" dabei wäre.

Master und Miss **Hoffmann** helfen diesmal solchem Mangel ab. Auch in den Jahren 1794—1795 werden wir ein ähnliches Beispiel meist gefährlicher Frühreife finden.

In den Assembly Rooms, Turnham green, gab das erwähnte Geschwisterpaar im Juni 1792 ein Benefice-Concert. Miss **Hoffmann**, sechs Jahre alt, hatte vordem die Ehre, vor den Majestäten in Windsor sich hören zu lassen, nachdem sie im Mai in dem grossen Concerte des Choral-Fund zum erstenmal öffentlich aufgetreten war. Diesmal spielte sie ein Concert auf dem Flügel *(Grand Pianoforte)* und eine Sonate auf der Pedalharfe. Endlich noch auf dem Flügel „die Schlacht von Prag", begleitet von ihrem Bruder, Master Hoffmann, der die Pauke *(Kettle drum)* schlug. Letzterer spielte ausserdem noch allein eine Sonatine auf dem Flügel. Dieser Künstler zählte damals drei und ein halbes Jahr! —

2. Concerte in den Volksgärten.

Die Gärten Vauxhall und Ranelagh hatten nun mehr Zulauf denn je. Besonders aber waren jetzt die Maskeraden [1]) und grossen Gala's berühmt. Im Juni 1791 zählte man bei einem solchen Feste gegen 4000 Personen, und „es war 9 Uhr Morgens, als die Letzten den Heimweg antraten".

In Vauxhall dirigirte Pieltain ein wohlbesetztes Orchester und führte an jedem Abend Sinfonien auf. Der ältere Parke, Pieltain selbst u. A. spielten Concerte; die Gesänge waren meist von Hook.

James Hook, geb. zu Norwich, war fast 50 Jahre lang Organist in Vauxhall und schrieb eine grosse Anzahl Gesänge, Sonaten etc. Auch ein Lehrbuch für Pianoforte „Guida di Musica", ein Oratorium „the Ascension" und die Musik zu vielen Theaterstücken werden genannt. Nach Giardini's Ausspruch gälte für Hook's Musik, was A B C Dario über Giordani sagt: „*This modest gentleman's productions are the foundling hospital of stolen, defaced music.*" Als nämlich „*the Artist's Room*" im Strand (später *English Opera House*, jetzt *Lyceum*) eröffnet wurde, dirigirte Giardini eine Ode von Hook.

---

[1]) Maskeraden wurden in England schon 1512—1513 unter Henry VIII. eingeführt. Heidegger, technischer Director des King's Theater, gab 1717—1718 glänzende Feste der Art, damals „Bälle" genannt, die besonders von Hof und Adel begünstigt wurden. Sie arteten um 1723 dermassen aus, dass in den Kirchen dagegen gepredigt wurde. Eine Zeitlang waren sie verboten, um dann nur um so massloser wieder aufzutauchen. Hogarth's „Heirath nach der Mode" (4. Blatt aus dessen „Familientragödie") bezieht sich auf diese Bälle. Die Maskeraden der Mrs. Cornelys in Carlisle-house, im Ranelagh-, im Vauxhall-Garten, im Pantheon waren glänzend (eine Eintrittskarte zu letzterem, im Jahre 1783, zur Feier der Grossjährigkeit des Prinzen von Wales, kostete drei Guineen).

Um seine Meinung befragt, was er davon halte, sagte Giardini mit ernster Miene, dass es die beste Musik sei, die er je gehört hätte. „Aber,“ sagte man ihm, „es ist ja Alles gestohlen!“— „Eben deswegen ist sie gut“, erwiederte der unerschütterliche Alte.

In der Ranelagh-Rotunda war G. Ashley *leader*; J. und C. Ashley, Mahon, Clement spielten Soli für Orgel, Cello, Clarinett und Violine; Sig. Torizzani, Mrs. Pieltain, Sgra. Negri sangen; Sinfonien von Haydn, Pleyel, Bach; Concerte von Geminiani, Corelli, Avison und Ouverturen von Martini und Händel wechselten mannigfaltig ab. An manchen Abenden wurden nur Catches und Glee's, besonders von Mornington, Dr. Harington, Morley, Purcell, Stevens, Eccles, Arne, Cooke, Webbe, Este und Smith aufgeführt.

Ranelagh sah in den 90ger Jahren die letzten glänzenden Tage. Dort gab sich die fashionable Welt nach der Oper und dem Schauspiel, nach *Routs* und Bällen *Rendez-vous*. Die Feuerwerke unter Ashley waren berühmt und schlossen an Festtagen mit Darstellung des feuerspeienden Aetna. — Zu Ehren des Königs oder irgend eines Prinzen vom Hofe fanden Maskeraden statt, den Carneval von Venedig darstellend, und etwa mit einer Ode, mit Musik von Giordani, eingeleitet. Solche Feste begannen um 10 Uhr. Um 1 Uhr wurde Souper mit Champagner, Burgunder, Claret etc. servirt. Häufig fand die Morgensonne die Fröhlichsten der Menge noch beisammen. Der Prinz von Wales, die Herzoge von York, Clarence fehlten selten und mengten sich unmaskirt unter die Menge. „Seit den Tagen der Mrs. Cornely's [der früher genannten Dame von Carlisle-house] hat man solche Fröhlichkeit und Prachtentfaltung nicht erlebt“ — versicherten die Zeitungen häufig, um den Grad der Festlichkeit zu bezeichnen. Die Eintrittskarte an solch' einem Abend kostete zwei Guineen.

3. Concerte bei Hof.

Hof und Adel wirkten damals durch ihr Beispiel nicht wenig anregend auf das Concertleben. Nach der Genesung des Königs schien sich die Zahl der Concerte in Buckingham-house und Windsor zu verdoppeln. In Windsor-Castle wurden sie abwechselnd in den Gemächern des Königs oder der Königin abgehalten; zuweilen auch zur Geburtsfeier eines der Prinzen oder Prinzessinnen, und dann bestimmte der König selbst und die zwei ältesten Prinzessinnen das Programm. Meist war nur die k. Familie nebst Einigen vom Hofstaat anwesend, oder es wurde bei grösseren Concerten auch der Adel der Umgegend eingeladen. Dann wurde fast nur kirchliche Musik von Händel, Purcell aufgeführt; Dr. Aylward dirigirte am Clavier.

Der Prinz von Wales wohnte selten diesen Hofconcerten bei; dafür hielt er seine eigenen Concerte in Carlton-house. Hier waren alle ersten Künstler zu finden und ganz besonders zu Anfang des Jahres 1795 bis in die ersten Monate der Verheiratung des Prinzen entlud sich über Carlton-house ein wahrer Concertregen; Haydn allein wohnte sechsundzwanzig derselben bei. Doch während Küche und Keller und die Auserwählten des Prinzen ungeheuere Summen verschlangen, schienen allein die Musiker nur auf die Ehre angewiesen zu sein, ihre Zeit dem Dienste des Prinzen opfern zu dürfen. — Auch bei den Concerten des für Musik weniger empfänglichen Herzogs von York war sein Bruder, der Prinz, häufig zu finden. Hier war besonders die eben erst (Herbst 1791) verheiratete Herzogin von York, eine Prinzessin von Preussen, die selbst musikalisch war und häufig bei den Musik-Aufführungen mitwirkte, die Seele des Ganzen.

Dem Beispiele von Oben folgte der Adel, der zu damaliger Zeit, ähnlich jenem von Prag und Wien, die regste Theilnahme für die Musik entwickelte.

4. Concerte des Adels.

Nobility- und *Ladies*-Concerte

Die *Nobility*-Subscriptions-Concerte, gewöhnlich sieben in jeder Saison, vereinigten Alles, was an Reichthum und Schönheit in der Weltstadt hervorragte. Diese Concerte des Adels wurden abwechseind in den vornehmsten Häusern abgehalten und jeder Lord und Graf machte sich eine Ehre daraus, einen Abend den *Landlord* (Hauswirth) zu spielen. Klein konnten die Säle nicht gewesen sein, denn sie vereinigten oft über 400 Personen. Cramer stand an der Spitze des Orchesters der *professional*-Concerte; Mazzinghi dirigirte am Clavier; Mad. Mara, Mrs. Billington, Sgra. Storace, Bartleman, Lazzarini, Pacchierotti, der junge Welsh sangen; Monzani, Fischer, Parke, J. B. Cramer spielten Concerte. Paisiello, Pleyel, Bianchi, Haydn, Martini, Händel, Bach versorgten die Programme. Auch hier wurde Haydn lange vor seinem Besuche in London gepflegt; sein *Stabat mater* wurde schon 1784 in diesen Concerten aufgeführt. Noch vor dieser Zeit war Clementi, ehe er nach Paris reiste, für ebendieselben engagirt.

Das Merkwürdigste an den *Nobility*-Concerten aber war, dass sie an Sonntag-Abenden abgehalten wurden, was man nach den jetzt bestehenden englischen Ansichten hierin kaum für möglich halten wird. Der Correspondent für *Morning Chronicle* (Februar 1791) spricht ganz entzückt von diesen Sonntagsfreuden (*the gay world are enraptured with the arrangements made for this sunday's treat*). Es musste jedoch zu Sonntags-Concerten die Genehmigung des Erzbischofs von Canterbury eingeholt werden. Auch fehlte es nicht an Stimmen, die dagegen als eine Verletzung der öffentlichen Sittlichkeit predigten. (*The Sunday concerts are among the breaches of the public decency which ougt to be prohibited. Publ. Adv.*)

Es blieb übrigens nicht beim einfachen Concerte, das häufig spät nach Mitternacht endigte, sondern es folgte dann ein glänzendes Souper für die Gäste, bei dem der Herr des Hauses alle Tugenden eines freigebigen Landlord zu entfalten bemüht war. Die am häufigsten genannten Häuser, in denen diese Concerte in den 90ger Jahren abgehalten wurden, waren: Lord Hampden, Graf v. Cholmondeley, the Hon. Mrs. Tollemache, Mrs. Cussans, Herzogin von Queensberry, Graf von Chesterfield. Aber auch eine Menge anderer Häuser des höheren und niederen Adels fanden nur Sonntags Zeit für ihre Concerte. General Townshend, die Herzogin von Gloucester, Lady Somer und viele Andere unterhielten jeden Sonntag Abend ihre Gäste mit Musik [1]. Ebenso reichten die andern Tage der Woche kaum aus für den musikalischen Hausbedarf. Dazu kamen noch an Freitag-Abenden die in besonderem Ansehen stehenden *Ladies*-**Concerte**, die ebenfalls eine auserlesene Gesellschaft vereinigten. Auch diese hielten ihren Musikabend abwechselnd in den angesehensten Häusern, unter denen Graf von Exeter, Lord Vernon, Lady Somer, Mrs. Smith Burges genannt sind. **Harrison**, **Pacchierotti**, Miss **Abrams** sangen hier, Letztere war gleichsam die Vorsteherin; der vortreffliche Cellist **Crosdill** fungirte als *manager*.

5. Concerte in den Provinzen.

Zur Sommerzeit war der ganze Schwarm von Sängern, Sängerinnen und Hauptinstrumentalisten auf der Reise in den

---

[1] Die nachfolgenden Namen solcher Häuser, die fast alle an Sonntag-Abenden ihre Concerte hielten, geben zugleich eine Uebersicht der vornehmeren Kreise, die damals mehr oder minder die Tonkunst pflegten: Lady Somer, Lady Young, Mrs. Sturt,

Provinzen. Die Musikfeste, in den 60ger Jahren nur auf die Städte Hereford, Worcester und Gloucester beschränkt, dehnten sich nun auch auf die übrigen Provinzhauptstädte aus. Mad. Mara sang bei dem grossen Musikfeste zu York und Newcastle-upon-Tyne; Sgra. Storace zu Hereford, Miss Poole zu Canterbury. In Hereford wurden ausser dem Alexanderfest auch die Musiknummern der letzten grossen Musikfeier in der Westminster-Abtei gegeben, die „Abtei-Musik“, wie solche „*Selections*“ genannt wurden.

Das Musikfest zu York (1791) war das bedeutendste. Ausser zwei grossen „*Selections*“ aus Händel's Werken wurde der „Messias“ zum erstenmal in der Kathedrale aufgeführt. Mad. Mara, Mrs. Crouch, Mrs. Hudson, die Herren Harrison, Kelly, Meredith (Bass) waren die Solosänger. Es war an einem dieser Concerttage, als während der Aufführung des vierten Chores aus Händel's Israel „Er sandte Hagel herab; Feu'r in dem Hagelsturm rauscht im Donner auf das Land“, zu gleicher Zeit ein Orkan über die Stadt losbrach. In die markigen Textesworte und die wuchtigen Accorde der Händel'schen Musik mischten sich die Donnerschläge des Himmels, und die schnell sich folgenden Blitze liessen die Versammlung wie in einem Flammenmeer erscheinen — der Eindruck war ein erschütternder.

Mrs. Harey, Earl of Beaulieu, Mrs. Smith Burges, Lady A. Lindsey, Duchess of Bolton, Mrs. Montague, Mrs. R. und A. Walpole, Lady Dudley, Lady Ward, Mrs. Piozzi, Duchess of Guilford, Lady Ducie, Lady Plymouth; die Ladies Langham, Glynn, Blackwood, Anstruther, G. Collins, G. Calthorp, Hume, Mrs. Wyndham, Mr. Hare, Countess of Essex, Princess Castelcicala etc. etc.

D.

OPER.

a) Die italienische Oper im Pantheon[1], später im kleinen Haymarket-Theater.

Während des Wiederaufbaues des abgebrannten King's Theaters benutzte das sonst nur zu Concert-Aufführungen bestimmte Pantheon die Gelegenheit, sich als italienisches Opernhaus hinaufzuschwingen. Es wurde rasch umgebaut und hatte bereits Mitte December 1790 das Prädicat „königliches“ Theater erwirkt. Das Comité, aus dem Herzog von Bedford,

---

[1] Das sogenannte Pantheon wurde am 27. Januar 1772 für Concerte, Bälle, Maskeraden eröffnet. Es umfasste vierzehn grössere reich decorirte Säle nebst einer Rotunda mit doppelter Säulenreihe. Jährlich wurden zwölf Concerte zum Subscriptionspreis von 6 Guineen gegeben (Erfrischungen waren frei). Fast alle bedeutenderen Künstler, Componisten, Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, in London ansässig oder einige Zeit dort als Gäste verweilend, traten hier auf. 1784 wurden die in der Westminster-Abtei abgehaltenen grossen Händel-Concerte auf einen Tag hierher verlegt. (Europ. Mag., Mai 1784. gibt sogar eine Abbildung des damaligen Schauplatzes.) Das Gebäude brannte 1792 ab, wurde 1795 wieder aufgebaut und zu Concerten, Vorlesungen Ausstellungen etc. verwendet. 1832 wurde das Eigenthum verkauft und 1835 zu dem noch jetzt bestehenden Bazar umgewandelt.

Lord Salisbury und Mr. Will. Sheldon bestehend, war sehr rührig und kündigte noch in demselben Monat eine Liste der engagirten Mitglieder an. Als Componisten waren Mazzinghi und Paisiello engagirt, später auch Gyrowetz; Mazzinghi leitete am Clavier. Paisiello kam zwar nicht, schickte jedoch die Oper „la locanda“ ein; Cramer war auch hier *leader*; Borghi fungirte als *manager*. Das Gesangspersonale für die opera seria bestand aus Sig. Gasparo Pacchierotti[1] (erstem Sopran), Lazzarini (Tenor) und Mad. Mara; für die opera buffa waren engagirt: Sgra. Cassentini (bald darauf mit Borghi verheiratet), Lipparini, Lorenzo Cipriani, und Giovanni Morelli (Bass). Das Ballet bestand aus Mons. Dauverbal, Didelot, Vigano, Mad. Theodore, Vigano etc. Das Orchester war das der *professional*-Concerte, über das bei dieser Gelegenheit im *Morning Chronicle* nicht viel rühmendes gesagt wird[2].

---

[1] Gasparo Pacchierotti war in London zuerst im Jahre 1778 in dem Pasticcio „Demofoonte“ aufgetreten und hatte bei wiederholten Besuchen hier Gold und Lorbeeren geerntet. Bekannt ist der Eindruck, den dieser ausserordentliche Sänger einst auf das Orchester in Rom ausübte, das, von seinem Gesange ergriffen, zu accompagniren vergass. „Was thut ihr denn?“ fragte der Künstler fast unwillig, woranf der Capellmeister entschuldigend antwortete: „Herr, wir weinen!“ So versicherte auch in England die ausgezeichnete Sängerin Mrs. Sheridan, geb. Linley, dass sie der Gesang des Künstlers stets zu Thränen rühre. Es war diesmal die letzte Saison, in der Pacchierotti in London auftrat. Seine Stimme hatte schon sehr gelitten und der Sänger war nur mehr der Schatten von ehedem. Er verlebte den Rest seiner Tage auf seiner Besitzung in Padua.

[2] *The Orchestra of the Pantheon is composed of the Professional Band: but never was the exertion of that admirable Band so stifled and drowned as in the well into which they have been thrust.* (*Morning Chronicle* Feb. 19, 1791.)

Das Theater wurde am 17. Februar 1791 mit der opera seria „Armida“ von Sacchini eröffnet [1]). Mara und Pacchirotti sangen. An diesem ersten Abend zeigte es sich sogleich, dass das Haus, welches ohnedies nur mässig gross war (besonders die Bühne), den Haupterfordernissen eines Operngebäudes nicht entsprach: man hörte schlecht. *Morning Chronicle* sagt darüber: *The Pantheon has only two defects: as a music-room, nothing can be heard; as a place of fashionable resort, nobody can be seen.* Schon der zweite Abend, an dem nun auch der Hof erschien, sah trotzdem wenig Publicum. Beim Eintritt der Majestäten blieb alles still, bis „zum erstenmal in einem Opernhause und von diesem Orchester“ die Nationalhymne „*God save the King*“ angestimmt wurde. Die noch gegebenen Opern waren: „Idalide“ von Sarti, „la bella Pescatrice“ von Guglielmi, „la Locanda“ und „la Molinara“ von Paisiello. Die Vorstellungen schlossen am 19. Juli und liessen ein klägliches Deficit in der Theaterkasse zurück.

Am 17. December wurde das Theater wieder eröffnet. Die Oper „la Pastorella nobile“ von Guglielmi sah noch zwei- bis dreimal leere Bänke, bis in der Nacht vom 13. auf den 14. Januar 1792 das Opernhaus ein Raub der Flammen wurde.

Das Opernpersonal nahm nun seine Zuflucht zum kleinen Haymarket-Theater und gab nebst den genannten komischen Opern noch „le trame deluse“ von Cimarosa, und „la discordia conjugali“ von Paisiello, mit Mühe sich bis zum Schluss der Saison fortschleppend. Nicht-destoweniger war die letzte

---

[1]) Walpole schreibt darüber an Miss Agnes Berry (Feb. 18, 1791): *The Pantheon has opened, and is small, they say, but pretty and simple; all the rest is ill conducted, and from the singers to the scene shifters imperfect; the dances are long and bad, and the whole performance so dilatory and tedious, that it lasted from 8—12½.*

Vorstellung „la bella pescatrice" am 9. Juni so überfüllt, dass der Adel, der alten Sitte gemäss, selbst die Bühne in Beschlag nahm (*the stage overflowed with Nobility*).

Ueber die grosse Sängerin **Mara**, die in England fast zwanzig Jahre lebte und daselbst ihren Ruf als Oratoriensängerin gründete, theilt die Beilage I dasjenige mit, was vorzugsweise auf ihren Aufenthalt in England Bezug hat.

b) Die englische Oper in Covent-Garden Theater[1].

In den 60ger Jahren, zur Zeit der Anwesenheit Mozart's in London, wurde die englische Oper vorzugsweise in Covent-Garden gepflegt; Drury-lane stand dagegen ganz unbedeutend da. In den 90ger Jahren hatten nun beide Theater die Rollen gewechselt. Drury-lane hatte Ersterem den Rang abgelaufen.

Covent-Garden Theater hatte nun ausser Mrs. **Billington** und Mr. **Incledon** nur über ein mittelmässiges Personal zu verfügen; nichtsdestoweniger kamen zahlreiche musikalische Werke, freilich von sehr verschiedenem Werthe, zur Aufführung. Der populäre Componist **Shield** ist besonders häufig vertreten. Gerne gehört wurden *„the Crusade“* (der Kreuzzug), ein Pasticcio, in dem Shield von Cimarosa, Gluck, Martini und Dr. Arne borgte; *„the Woodman“*, *„Flitch of Bacon“*, *„Poor soldier“*, *„Oscar and Malcina“*, grosses Ballet mit Arien, Chören und schottischen Volksliedern, besonders aber die Oper *„Rosina“* wurde häufig gegeben. Auch die bei Mozart erwähnten „Comus“, „Artaxerxes“ von Dr. Arne, *„love in a village“* und natürlich auch *„the beggar's opera“* füllten noch immer das Haus. Letztere war in den Hauptrollen durch Mrs. Billington und Mr. Incledon besetzt. Mrs. **Billington** war nach zweijähriger Abwesenheit zum erstenmal wieder am 1. Nov. 1791 als Clara in Sheridan's vielbeliebter „Duenna“, Musik von Th. Linley, aufgetreten. In ihrem Benefice *„Lionel and Clarissa“* (22. Mai 1792) trat sie auch wieder einmal als Virtuosin auf und spielte ein Clavierconcert. Auch brachte sie am 28. Febr. 1792 zum erstenmal in Covent Garden Gluck's *„Orpheus ed Eurydice“* zur Aufführung, in dem sie als junge kaum 16jährige Frau in Dublin ihren ersten theatralischen Versuch gewagt hatte. Freilich war es nicht die ganze Oper, sondern Gluck erschien in Gemeinschaft von Sacchini, Bach, Händel, Mazzinghi, Reeve; auch schrieb Gyrowetz eine neue Ouverture dazu. Der Text war ursprünglich von Francis Gentleman ins Englische übersetzt worden, doch, wie *European Magazine* [1]) (vol. 21. 1792, p. 218) sagt: „ernste Opern schienen dem Geschmack des

---

[1] Covent-Garden Theater wurde 1792 bedeutend vergrössert. Am 20. September 1808 brannte das Theater ab, wobei viele Menschen ihr Leben einbüssten und ein Theil der angrenzenden Häuser das Loos des Theaters theilte. Dabei ging auch die grosse Orgel zu Grunde, die Händel testamentarisch dem damaligen Eigenthümer Rich vermacht hatte. Das neu aufgebaute Theater wurde am 18. September 1809 unter Harris eröffnet. Die erhöhten Preise gaben Anlass zu viel Tumult. Die sogenannten O. P. (*Old prices*) *Riots* wiederholten sich an 77 Abenden, bis endlich die Direction nachgab. 1817 nahm hier J. Kemble, 1840 sein Bruder Chs. Kemble Abschied vom Publicum. 1847 wurde das Innere ganz neu hergerichtet und das Theater am 6. April als *Royal Italian Opera House* eröffnet. Im Jahre 1856 brannte das Gebäude total nieder. Das dritte und gegenwärtige Covent-Garden Theater wurde am 15. Mai 1858 mit Meyerbeer's „Hugenotten" eröffnet

---

[1]) *The Music and performance were entitled to applause but a serious opera does not seem to agree with the taste of the public. It has, therefore, since been reduced to an afterpiece.*

Publicums nicht zuzusagen" und so wurde die Oper bald zu einem „Nachspiel" umgewandelt

Von Dr. Arnold wurden in jener Zeit die folgenden Opern gegeben: „*Inkle and Yarico*", „*Castle of Andalusia*", „*the Mountaineers*" (die Bergbewohner), „*Fontainebleau.*" Der Componist Charles Dibdin erscheint mit „*the Deserter*", „*Lionel and Clarissa*", „*the Padlock*" (das Vorlegschloss). — Auch die Musik zur Pantomime „*Blue Beard*" (Blaubart) von Baumgarten ist nennenswerth. „Blue Beard" und „the Duenna" wurden am 28. Dec. 1791 auf h. Befehl gegeben, wobei der ganze Hof in vollem Staat erschien und die junge Herzogin von York zum erstenmal ein engl. Theater besuchte. „*God save the King*", in jener Zeit doppelt bedeutungsvoll, ertönte beim Erscheinen und Weggehen des Hofes. Endlich sei noch Garrick's Ode an Shakespeare, mit Musik von Dr. Arne, erwähnt, welche zuerst bei Gelegenheit der Erinnerungsfeier des grossen Dichters im Jahre 1769 in dessen Geburtsort *Stratford-upon-Avon* aufgeführt wurde.

Mit „*the beggar's Opera*", zum Besten des *Theatrical-Fund* [1]) gegeben, wurde dieses Theater am 2. Juli 1792 geschlossen, um einer gänzlichen Umgestaltung im Innern entgegen zu gehen. So werden wir es erweitert und verschönert in den Jahren 1794 – 1795 wieder betreten.

Ueber die zwei in jener Zeit hervorragenden Mitglieder dieses Theaters, Mr. Incledon und Mrs. Billington, enthält die Beilage I Ausführlicheres.

---

[1]) Der *Theatrical Fund* zur Unterstützung unverschuldet verarmter Schauspieler wurde zuerst 1762 durch den Schauspieler Hull angeregt und sogleich von Beard und Mrs. Rich von Covent-Garden unterstützt. Als Garrick von seiner Reise zurückkam, schloss auch er sich dem Unternehmen an. 1776 wurde der Fond durch Parlamentsacte sanctionirt. Seitdem wurden jährlich Vorstellungen zur Unterstützung des Vereins gegeben.

c) Die englische Oper im Drury-lane Theater.

Viel bedeutender war, wie schon erwähnt, in den 90ger Jahren Drury-lane Theater. Eine glückliche Vereinigung von Kräften, unter denen Sgra. Storace, Mrs. Crouch und Bland, Miss Hagley und Goodall, die Herren Kelly, Bannister, Suett, Dignum etc. nebst einem intelligenten und vorwärts strebenden Capellmeister Stephen Storace an der Spitze, der, in Italien gebildet, nun sich bemühte, das Gelernte für die Heimathbühne nutzbar zu machen, liess für die engl. Bühne von Neuem erspriessliches hoffen. Doch England hatte stets Unglück mit seinen wirklichen musikalischen Talenten: wo ein solches sich zeigte, liess auch der Tod nicht lange auf sich warten. Mit wenig Ausnahme starben sie Alle jung, von denen mit Recht Grösseres zu hoffen war. Henry Purcell (1658—1695), Pelham Humphrey (1647—1674), Orlando Gibbons (1583—1625), Thomas Linley (1754—1778) und bald nun auch Storace.

Ueber diesen, mit der Geschichte des Drury-lane Theaters in jener Zeit so eng verknüpften Componisten siehe die Beilage I.

Am ersten Januar 1791 wurde im Drury-lane Theater „*The siege of Belgrad*“, ein Pasticcio von Storace, zum erstenmal gegeben und bis Ende der Saison noch fünfzigmal wiederholt. Storace hatte dazu, nebst Eigenem, noch Musik von Martini, Salieri und Paisiello entlehnt. Die Handlung schrieb James Cobb nach dem Italienischen „*la cosa rara*“, ursprünglich dem Spanischen entlehnt. Das Eigenthumsrecht verkaufte Storace für 500 £. (*Gazeteer*, 5. Febr. 1791; — Parke meint sogar das Doppelte).

In dem zweiactigen Singspiel „*No song no supper*“ hatte Storace meistens seine Wiener Compositionen benutzt. Dasselbe bewies eine seltene Lebensfähigkeit, indem es noch

1864—1865 im kgl. Theater Haymarket die jetzigen verwöhnten Ohren zu unterhalten vermochte. Ganz besonders gefiel in dem harmlosen Singspiel in den 90ger Jahren Mrs. Bland.

Ueber keine der gleichzeitigen Sängerinnen, besonders in der komischen Oper, sind die Berichte so übereinstimmend voll Lob als über Mrs. Bland, „die kleine Bühnen-Syrene“, wie sie Kitchiner [1] nennt; „*the delightful warbler*“, wie Kelly schwärmt. Und doch war ihre kurze und dicke Gestalt nichts weniger als günstig für die Bühne. Ihr Gang verrieth starke Neigung zum Watscheln; dazu war sie kurzsichtig und pockennarbig. Dennoch — „wenn sie sang, war sie ein Engel!“ ruft der Sänger H. Philipps [2] und preist ihre reinen Silbertöne und die natürliche Einfalt ihres Vortrags. Kelly rühmte sie Haydn und Pleyel an und versichert, dass nach seiner Ueberzeugung kein gerechter Kunstrichter im Styl und Geschmak ihres Vortrages irgend etwas Tadelnswerthes finden könne. Und Beide, Meister und Schüler, gingen hin sie zu hören und gaben Kelly Recht. Sie konnte sich den wahren Liebling der Stadt nennen (*a great and deserved favorite of the town*) und, „obwohl sie nur eine Sängerin zweiten Ranges war, zeigte doch keine der gleichzeitigen engl. Sängerinnen so reinen italienischen Geschmack und keine kam ihr im Recitativ und deutlicher Aussprache gleich“ [3].

---

[1] *Observations on Vocal music, by Will. Kitchiner.* M. D. *London 1821*

[2] *Musical and Personal Recollections during half a century, by Henry Philipps. 8°. London 1864. 2 vols.*

[3] Edgcumbe p. 113. Ferner heisst es noch von Mrs. Bland: *She pleases you with her singing perhaps more than a much finer vocal performer. Her person low and heavy; she in our opinion, possesses very considerable merit, not only in her musical powers, but in those of her acting. (Candid and imp. str on the pfrs. belonging to Cov. G. etc.)*

Mrs. Bland war, wie *the Tomahawk* (1795 p. 65) angiebt, die Tochter eines herumziehenden israelitischen Musikanten Namens Romani. Sie sang um 1775 im Concertsaal in Mary-le-bone kleine italienische Lieder, wobei sie auf einen Tisch gestellt und, ihres kleinen Wuchses wegen, von da an Miss Romanzini genannt wurde. Mit andern jugendlichen *Acteurs* tummelte sie sich 1782 im königlichen *Circus* (jetzt Surrey-Theater) herum, damals von Chs. Dibdin und Hughes für Burletta's, Pantomimen und Kunstreiterei erbaut. Eine Zeitlang in Dublin angestellt, fand sie schliesslich im Drury-lane Theater das passende Feld für ihr niedliches Talent. Ende October 1790 heirathete sie Mr. Bland, den Bruder der Schauspielerin Mrs. Dora Jordan, trennte sich aber schon nach einem Jahre von ihm. *The True Briton* (März 1796) widerlegte das Gerücht, als beabsichtige *little Bland* nach Amerika zu gehen „sie kenne zu gut den Unterschied zwischen Guineen und Dollars, um eine solche Reise zu riskiren.“ —

Ein ebenfalls häufig aufgeführtes Pasticcio war ferner: „*the Haunted tower*“ (der unheimliche Thurm); die Musik von Storace zum Theil neu componirt, zum Theil aus den Werken von Purcell, Paisiello, Martini, Pleyel zusammengestellt.

Unter den Schauspielen dieser Bühne finden wir auch Shakespeare's „Sturm“, bearbeitet von Dryden, mit Musik von Purcell, Dr. Arne, die neuen Arien und Chöre von Th. Linley jun. 1). Auch ein pantomimisches Ballet „Don Juan“ (*the libertine destroyed*), mit Palmer in der Titelrolle, wird oft genannt. Ein Feuerregen und eine Ansicht der Hölle wussten das Ballet besonders anziehend zu machen.

---

1) Thomas Linley, der älteste Sohn des Componisten Linley, war 1756 zu Bath geboren und zeichnete sich schon als

Am 4. Juni 1791 wurde im alten, seit 1674 bestehenden Drury-lane Theater zum letztenmal gespielt. Nach dem Singspiel *„No song, no supper“* verkündigte der Schauspieler Palmer dem Publicum den bevorstehenden Tod der alten 117jährigen Dame Drury-lane, beifügend, dass die Gesellschaft während des Neubaues ihre Vorstellungen im King's Theater, Haymarket, fortsetzen werde.

Während die Gesellschaft nach Haymarket übersiedelt, sei Einiges über die noch nicht besprochenen, damals wichtigeren Mitglieder dieser Bühne, Kelly, Mrs. Crouch und Sgra. Storace mitgetheilt.

Der Irländer Michael Kelly (geb. 1762 zu Dublin), dessen *„Reminiscences of the King's Theatre* etc., Lond. 1826“, nach seinen Aufzeichnungen von Theodore Hook[1]) geschrieben, häufig citirt werden, gibt darin seine eigene Lebensbeschreibung, seine Sängerfahrt in Italien, wo er unter Aprile studirte und viel mit den beiden Storace's verkehrte; sein Wirken in Wien, wo er mit Haydn und Mozart befreundet

---

Kind im Violinspielen aus. Er studirte zwei Jahre bei Nardini in Italien und lernte hier Wolfgang Mozart kennen. Die beiden in gleichem Alter stehenden Kunstjünger schlossen damals innige Freundschaft. Als Linley 1773 nach England zurückkehrte, trat er in den Oratorien im Drury-lane Theater mit Violinconcerten auf. Im April gab er ein Benefice-Concert im King's Theater, wobei auch seine beiden Schwestern als Sängerinnen mitwirkten. Zu seines Vaters Oper „the Duenna“, zu Shakespeare's „Sturm“ schrieb er mehrere Musiknummern; auch ein kleines Oratorium *„the song of Moses“*, wurde damals von ihm aufgeführt. Während eines Besuches bei seinem Gönner, dem Herzoge von Ancaster, auf dessen Gut zu Grimstorpe, Lincolnshire, ertrank Linley bei einer Wasserfahrt am 7. August 1778, erst 22 Jahre alt.

[1]) Theodore Edward Hook, ein Sohn des früher genannten Componisten James Hook.

wurde und besonders mit Letzterem viel zusammenkam. Kelly trat in Wien bei der ersten Aufführung von Mozart's *„le nozze di Figaro"* am 1. Mai 1786 als Basilio auf und gedenkt noch in seinen alten Tagen mit feurigen Worten der begeisterten Aufnahme dieser Oper (Kelly, I, 259—261).

In Mozart's Hause konnte man ihn häufig mit dem Meister beim Billard finden; er fehlte nicht an den Sonntag-Abenden, wenn Mozart bei sich Musik hatte, und er durfte sich rühmen, der Erste gewesen zu sein, der Mozart's gerade fertig componirtes Duo *„Crudel perchè"* (Graf Almaviva und Susanne) am Clavier mit ihm zusammen sang. Als Kelly Wien verliess und von Mozart Abschied nahm, gab ihm dieser einen Empfehlungsbrief an seinen Vater in Salzburg und Beide reichten sich unter Thränen zum letztenmal die Hand — auf Nimmerwiedersehen!

Kelly trat in London im Drury-lane Theater zum erstenmal am 20. April 1787 in Lionel and Clarissa auf und war später im King's Theater als Sänger und Regisseur fast 30 Jahre thätig. Nach seiner eigenen Angabe brachte er von 1797—1821 an 62 Theaterstücke zur Aufführung, zu denen er die Musik geschrieben. Seine Kenntnisse in Harmonie waren übrigens bescheiden; er brachte es nur zu leichten Entwürfen und überliess Anderen die Ausarbeitung. Wohl fühlte er selbst das Mangelhafte seines Wissens und nahm einigemal Anläufe dem abzuhelfen; doch Mozart in Wien und Dr. Arnold in London riethen ihm ab und hielten ihm das ominöse „zu spät" entgegen. Auch mochte er es wohl in seinen Werken nicht allzu genau nehmen; so nannte ihn Thomas Moore mehr einen *„imposer"* als *„composer"*, und als er sich eine Zeitlang auch mit Weinverkauf befasste, rieth ihm Sheridan zu der Aufschrift über seine Thüre: *„composer of wines, and importer of music."*

Kelly sang auch in Oratorien, in den Concerten *of an-*

cient-Music etc. — Die Berichte der Zeitungen zusammengefasst, war Kelly ein verwendbarer Sänger mit einer mittelmässig guten Tenorstimme [1]. Seine mehr weibischen Gesichtszüge liessen wenig Ausdruck zu, doch war er ein guter Schauspieler. Gleich nach seiner Ankunft in London wurde er mit der Sängerin Mrs. Crouch sehr befreundet, die sich bald darauf von ihrem Manne trennte. Sie bewohnten fortan Ein Haus und machten alle Kunstausflüge gemeinschaftlich. Kelly starb den 9. October 1826. (Parke II, p. 126, lässt ihn zehn Jahre früher sterben.)

Wie im Leben unzertrennlich, so möge auch hier vorübergehend einiges über die letztgenannte Sängerin folgen.

Mrs. **Crouch**, Anne Mary, geb. Miss Philipps, betrat, 17 Jahre alt, zum erstenmale die Bühne in „*the Lord of the Manor*“, Musik von W. Jackson (aus Exeter). Von Linley im Gesang unterrichtet, wurde sie bald eine Zierde des Drurylane Theaters. Sie hatte eine äusserst sympathische Stimme und ihr gutes Spiel war noch von einem schönen Aeusseren unterstützt. Im Vortrag der Recitative wurde sie selbst mitunter der Mara gleichgestellt [1]. Bei ihren musikalischen Abenden, die meist die beliebtesten Bühnen-Mitglieder vereinigten, wechselten Arien, Catches, Glees in bunter Reihe, in welche wohl auch der häufig anwesende Prinz von Wales mit einstimmte. Mrs. Crouch sang häufig auch in Oratorien in London und bei den Musikfesten in den Provinzen. Sie starb im 43. Lebensjahre am 2. October 1805 zu Brighton, wo ihr Kelly auf dem alten Friedhof daselbst ein schönes Grabmal errichten liess.

---

[1] Wie die Urtheile zu allen Zeiten auseinandergehen, zeigen nachfolgende Notizen über Kelly. Während *the Tomahawk or Censor general* (1795, Nr. 4) Kelly's Stimme und Vortrag lobt (*his shake is good, his voice is bold and his cadences are more masterly than any male performer on the English stage*) spricht ein anderes Blatt (*Candid and imp. Strict.* 1795) Kelly's Stimme jeden Wohllaut ab: *His voice is dreadfully wanting in sweetness and melody of tone and may altogether be considered deficient of almost every necessary requisite that constitutes a good one.* Edgcumbe (p. 74) endlich, der Kelly besonders als Regisseur lobt, nennt ihn keinen üblen Sänger, der sich nur zu sehr in derben englischen Manieren gefallen habe (*yet he had retained, or regained, so much of the English vulgarity of manner, that he was never greatly liked at this theatre [King's Th.]*

Hatte die eben genannte Künstlerin nur für die vaterländische Bühne gelebt, bietet uns das Leben der zuletzt genannten Anna Selina Storace, wie Beilage I zeigt, ein um so bewegteres Bild.

d) Die englische Oper von Drury-lane im King's Theater.

Im Herbste 1791 finden wir die Mitglieder der Drury-lane Bühne während des Baues ihres neuen Hauses im ebenfalls neu erbauten King's Theater, von Gallini bereits am 26. März 1791 mit gemischtem Concert eröffnet, wie wir bei Haydn sehen werden. Am 22. September 1791 hielt nun die Drury-Haymarket Company, wie sie nun meist genannt wurde, unter der Regie Kemble's ihren Einzug. Ein Vorspiel „*Poor old Drury*“ von J. Cobb konnte vor Lärm kaum zu Ende gespielt werden, da das Publicum sich über Unbequemlichkeiten aller Art, die bei der Eile, womit das

---

[1] *Mrs. Crouch appearance could only be surpassed by the enchantment of her voice. In the Recitative Mara never produced an effect more electric!* (Morn. Post. Jan. 3. 1792). Mrs. Crouch trat damals in „Cymon“ im King's Theater auf.

Theater eingerichtet wurde, nicht zu vermeiden waren, laut beklagte. Auch die erhöhten Eintrittspreise (ein Sitz in den Logen 6 statt 5 Shill. etc.), bei den bedeutenderen Ausgaben des grösseren Hauses ganz gerechtfertigt, wollten nicht gefallen. Doch Kemble, der kluge Regisseur, wusste sich mit dem Publicum zu verständigen und die Schluss-Scene des Abends: der Berg Parnass mit allen Gottheiten und Musen, mit Musik von Storace, versöhnte Alles.

Im November begegnen wir hier den zwei schon früher gegebenen allerliebsten Werken von Dittersdorf und Gretry: „der Doctor und Apotheker“ und „Richard von Löwenherz“. Nach der damaligen barbarischen Sitte der Bearbeitung aber sanken beide zu blossen Pasticcio's herab. Die noch immer in ihrer Art einzig dastehende englische Oper „Artaxerxes“ von Dr. Arne wurde in demselben Monate in Covent-Garden und King'sTheater zugleich, in letzterem viermal gegeben, um Mad. Mara Gelegenheit zu geben, vor ihrer Abreise nach dem Continent vom Publicum Abschied nehmen zu können, worüber mehr bei Haydn.

Am letzten Tag des Jahres wurde auf Kelly's Vorschlag Dav. Garrick's „Cymon“ mit Musik von Arne, Storace und Anderen neu in Scene gesetzt. Dieses grosse Spectakelstück, von dem Sheridan behauptete, es würde der Casse keinen Sixpence mehr eintragen, wurde nach Angabe Kelly's, der eine grosse Spectakeloper ähnlicher Art in Neapel gesehen, mit allem Pomp ausgestattet und erlebte eine Menge Wiederholungen. Es schloss mit einem Festzug von hundert Rittern aller Länder und Darstellung eines grossartigen Turnieres. (In Cymon trat auch als Cupido zum erstenmal der kleine, später so berühmt gewordene Edmund Kean auf.) Am 4. Januar 1792 wohnte der ganze Hof der Vorstellung des Cymon bei. Es war das erstemal, dass der König das neu erbaute Opernhaus besuchte, in dem er nun mit ungeheuchelter Freude und den Klängen des „*God save the King*“ beim Kommen und Gehen begrüsst wurde [1]. Auch diesmal kostete der Besuch des Königs, wie fast immer bei solchen Gelegenheiten, Einigen, die bei dem Gedränge zusammengetreten oder erdrückt wurden, das Leben.

Die neue hier gegebene Oper „Dido“, in der Mara, Kelly und Mrs. Crouch sangen, ist bei Haydn erwähnt.

Wir nehmen nun von der Drury-Haymarket Gesellschaft Abschied, um sie 1794 abermals in einem anderen Locale, dem kleinen Haymarket Theater, und endlich im eigenen neu erbauten Hause Drury-lane wieder zu begrüssen.

Von den Unterhaltungsorten dritten Ranges wäre noch *Sans-Soucy* im Strand zu nennen. Daselbst wurde an drei Abenden der Woche ein Zwischending von Concert und Theater mit eingelegten Gesängen aufgeführt. Der Unternehmer dieser „*Private Theatricals*“, auch *nature in nubibus* genannt, war der uns schon bekannte Componist Dibdin, der sich hier als Schriftsteller, Vorleser, Sänger und Accompagneur in Einer Person producirte. — Auch im Lyceum Theater, damals noch ein unbedeutendes Gebäude, gab Dibdin mit vielem Erfolg eine Reihe von Vorstellungen mit Gesängen nach einem neuen Plane unter dem drolligen Titel: „*Wags and Oddities*“ (Schalkheiten und Sonderbarkeiten). —

---

[1] In jener Zeit der Aufregung im Nachbarstaate wurde die Nationalhymne bei jeder nur passenden Gelegenheit angestimmt. Es fehlte jedoch auch nicht an Gegenparteien, die gelegentlich das revolutionäre „*ça ira*“ vorzogen. Eines Abends, während Minister Fox in der königl. Loge sich mit der Herzogin von York unterhielt, bekämpften sich die Parteien eine geraume Zeit vergebens mit dem Rufe nach „*God save the King*“ und „*ça ira*“. Ein andermal verlangten im Haymarket Theater Parterre und Gallerie mit Ungestüm „ça ira“, während die Schauspieler den zweiten Act des „Macbeth“ ruhig weiter spielten, ohne natürlich gehört zu werden. Am Schlusse erreichte es die stärkere Partei, dass der ganze Act noch einmal gespielt wurde.

SALOMON.

Ehe wir zu Haydn selbst übergehen, sei jenes Mannes eingehender gedacht, der gleichsam der Schöpfer einer Musikperiode London's wurde, in der sich, wie in einem Brennpunkte, Vergangenheit und Zukunft in den berühmtesten und einflussreichsten Künstlern die Hände reichten. Salomon's Name wird mit der Musikgeschichte jener Tage unzertrennlich sein und es ist nur gerecht, was Rochlitz, den Salomon im Jahre 1790 in Leizig auf seiner Rückreise besuchte, von ihm sagt: „Unter allen blos ausführenden Tonkünstlern der Zeitgenossen hat Keiner für seine Kunst im Allgemeinen so weit ausgreifend, entscheidend und wohlthätig gewirkt, als eben Er" [1]).

Johann Peter Salomon, Sohn von Philipp Adolph Salomon und Anna Francisca Oberleuter, wurde zu Bonn im Jahre 1745 geboren (getauft in S. Remigius am 2. Febr. [2]). Salomon der Sohn muss wohl frühzeitig als Violinspieler Tüchtiges geleistet haben, denn schon im Jahre 1758 wurde er als besoldetes Mitglied der Capelle des Kurfürsten Clement August angestellt. Dessen Nachfolger Maximilian Friedrich stellte ihm 1765, wahrscheinlich zu einer beabsichtigten Kunstreise, ein Zeugniss aus, „dass er treu und fleissig gedient und sich so aufgeführt habe, dass selbiger verdiene, jedem nach Standesgebühr recommandirt zu werden".

---

[1]) Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, Leipzig, 1830, III. 187.

[2]) Die Notizen, Salomon's Jugendzeit betreffend, sind nach A. W. Thayer's „Ludw. v. Beethoven's Leben". Auch der Güte des Hrn. H. Deiter's in Bonn verdanke ich dabei mehrere Ergänzungen.

Nach Salomon's Abgang wurde dessen, wie es scheint, als Musiker wenig bedeutende Vater, wohl mehr zu seiner Unterstützung, als Violinspieler in die Capelle aufgenommen. (Er starb am 2. August 1780.) Mit ihm zugleich enthält der Hofkalender von 1766 zum erstenmal dessen Tochter Anna Maria als Sängerin. Diese, wie später auch ihre Schwester Anna Jacobina, trat neben dem Hofcapell-Tenoristen Johann van Beethoven unter der Direction des Vaters, des 1733 zuerst als Bass-Sänger angestellten Ludwig van Beethoven (Grossvater des nachmaligen grossen Tondichters), auf dem kurfürstlichen Hoftheater häufig in Opern auf. — Das Haus, in dem die Familie Salomon wohnte, Bonngasse Nr. 515, war dasselbe, in welchem Beethoven am 16. December 1770 geboren wurde. Die Salomon's bewohnten den zweiten Stock des Hauses und das jung vermählte Ehepaar Beethoven den rückwärtigen Theil des Gebäudes. (Doch zogen sie schon 1774 aus der Bonngasse weg.) — Wie später erwähnt, erinnerte sich Beethoven Salomon's aus seiner Kindheit sehr gut. Es war dies wohl in jener Zeit, in der Salomon von Deutschland oder England aus einen Abstecher nach seiner Vaterstadt machte. So verspricht er in einem Briefe (dat. 8. Jan. 1790) [1] an seinen Schwager Geiger in Bonn, seine

---

[1] Die Copie ist im Besitze des Herrn A. W. Thayer, der sie mir gütigst mittheilte.

Mutter und die Freunde ganz gewiss im Sommer zu besuchen, wie er ja auch auf der Heimreise nach London im December 1790 mit Haydn in Bonn wirklich eintraf.

Als Salomon 1765 Bonn verlassen, concertirte er zunächst in Frankfurt und Berlin mit grossem Beifall. In Berlin hörte ihn Prinz Heinrich von Preussen, Bruder Friedrich's II., und ernannte ihn zu seinem Concertmeister. Dieser Prinz unterhielt in Rheinsberg ausser seiner Capelle auch eine kleine französische Oper, für die nun Salomon mehrere Operetten schrieb [1]).

Schon damals stand Salomon für Haydn's Compositionen ein und wagte es zuerst offen, gegen die gealterte Quanz-Graun'sche und die Kirnberger'sche Partei Opposition zu machen. — Da entlässt plötzlich Prinz Heinrich, den Angriffen des Alters anheimfallend, seine Capelle. Salomon wendet sich nun direct nach Paris, wo er mit grossem Beifall auftrat. Sein Aufenthalt jedoch war von kurzer Dauer; die Nähe London's lockte ihn an, und wir sehen ihn am 23. März 1781 im Covent-Garden Theater zumerstenmal öffentlich in England auftreten. An diesem Abend wurde Mason's [2]) Gedicht „Elfrida", in Form eines Oratoriums, mit Musik von

---

[1]) Im Jahre 1863 wurden in London in einer Auction bei Puttik und Simpson einige Partituren dieser französischen Opern (Autographe von Salomon) verkauft: *„les Recruteurs"*, *Comedie Lyrique en un acte, representée à Rheinsberg 1771; „la Reine de Golconde"*; *„le sejour du bonheur"*, *Comedie*; *„Titus" an opera, comp. à Rheinsberg 1774.*

[2]) William Mason, geb. 1725, studirte zu Cambridge. Durch sein Drama „Elfrida" (1752), dem bald „Caractatus" folgte, machte er bedeutendes Aufsehen. Er trat 1754 in den geistlichen Stand und lebte fortan zu York. Hier schrieb er: *Essays, Historical and Critical, on English Music.* York 1795. Mason starb 1797.

Dr. Arne, dann Collin's „*Ode on the Passions*“ mit Soli und Chören von Dr. Arnold, unter dessen Direction aufgeführt. Salomon fungirte als *leader* des Orchesters und spielte ein Concertstück eigener Composition. *Morning Herald* berichtet darüber: „Wenn man auch seine Art zu spielen nicht graziös nennen konnte, so war Ton und Ausführung doch der Art, dass man vorher sehen konnte, es werde ihm an einem grossen Kreis Bewunderer nicht fehlen.“

Salomon spielte rasch hintereinander in den Concerten der Virtuosen Snow, Kammell, Miss Guest aus Bath und im Benefice des Sängers Ansani. In letzterem zeigte er sich auch als Quartettspieler und dirigirte Leo's „Miserere“, wobei Rauzzini, Tenducci, Ansani, die Damen Barthelemon und Weichsel die Soli sangen.

Erscheint Salomon's Name 1782 nur spärlich, so finden wir ihn um so thätiger im nächstfolgenden Jahre, in dem er namentlich als Solospieler in den grossen Concerten der Fachmusiker in Hanover squ. rooms erwähnt wird. Er trat zweimal mit Violinconcerten auf und gefiel besonders am letzten Abend, an dem er, wie *Publ. Advertiser* berichtet, „ein im reichsten Styl componirtes Concert spielte und darin eben so viel Geschmack als Zartheit und Vollendung in der Ausführung entfaltete“. Doch sehen wir ihn auch als Violaspieler neben Cramer eine gewissermassen untergeordnete Stellung einnehmen. So spielte er Viola in einem Quintett von Bach; in einem Concert für Pianoforte, Violin und Viola von Vogler (Vogler, Cramer, Salomon) und zwei Concertanten von Baumgarten und Graff. Es scheinen schon damals Zerwürfnisse Salomon's mit den Fachmusikern stattgefunden zu haben, denn schon im nächstfolgenden Jahre (1784) fehlt sein Name bei den zum erstenmal *professional* benannten Concerten und er erscheint auch von da an in diesen Concerten nicht wieder.

Noch trat Salomon im Jahre 1783 im Concert der *Society of Musicians* in einem Concertante auf und spielte ein Concert eigener Composition, in das er „mit unnachahmlicher Grazie“ das schottische Volkslied „*Anne*“ verwebt hatte. Dieses Concert musste er auch, nebst einem Concertante von Abel in dem ersten der neun Subscriptions-Concerte in Freemason's Hall [1] auf Verlangen repetiren. In einem Concerte in Hanover squ. rooms, zum Besten des Spitals für Wöchnerinnen, wobei unter Mitwirkung des Orchesters der „grossen Mittwoch-Concerte“ *(professional)* eine Gelegenheits Cantate von Vogler aufgeführt wurde, spielte Salomon ebenfalls Viola in einem *Concerto grosso* für Orgel, Oboe und Viola (Vogler, Fischer, Salomon), comp. von Vogler; auch begleitete Salomon eine Arie Harrison's mit der Viola.

Zum erstenmal sehen wir Salomon auch in diesem Jahre mit Cramer gemeinschaftlich dirigiren. Der Componist J. Fr. Kloeffler gab nämlich in Almack's Saal ein Concert und zeigte „eine ganz neue Art Instrumental-Composition“ an: „die Schlacht“, aufgeführt von zwei Orchestern, 50—60 Personen stark, und unter der gegenseitigen Direction der Obengenannten. Ein ausführliches Programm wurde zugleich gratis ausgegeben. (Also ein frühes Beispiel von Programm-Musik. [2])

---

[1] Freemason's Hall (Freimaurer-Saal) war das erste mit dem Freimaurerzeichen geschmückte Gebäude in London. Das Haus wurde in Great queen street, Lincoln-Inn Fields, im Jahre 1775 gebaut und am 23. Mai 1776 eröffnet. Jährlich fand dann eine Stiftungsfeier mit Concert (unter Dr. Arnold) und Ball statt Auch zu Privatconcerten wurde der Saal häufig benutzt.

[2] Dieselbe Composition wurde vom Componisten 1782 auch in Berlin aufgeführt. Joh. Fried. Reichardt's „Musikalisches Kunstmagazin“, Berlin, 1782, p. 52. gibt das ausführliche Programm. Es heisst darüber: „Hr. Klöfler führte hier am 18.

Vergebens sucht man Salomon's Namen bei den 1784 stattfindenden grossen Musikaufführungen in der Westminster-Abtei. Auch in den folgenden Jahren wirkte er dabei nicht mit [1]. Ausser der Betheiligung bei einigen Privatconcerten (Parke, Miss Reynolds) eröffnete sich ihm aber nun ein bedeutender Wirkungskreis im Pantheon, wo Mad. Mara in England zum erstenmal auftrat. Salomon dirigirte hier alle Concerte und trat an jedem Abend als Solospieler auf.

Noch häufiger ist er 1785 beschäftigt. Als Dirigent und Virtuose ist er genannt im Concert des Violinspielers Antonio Lolli (der darin fünfmal auftrat und auch eine Sinfonie im „russischen Styl“ aufführen liess); in den Concerten der blinden Clavierspielerin Paradis, der Sängerin Abrams, der Sänger Mr. Harrison und Reinhold und des jungen

---

November d. J. ein Instrumental-Tonstück auf, welches eine Bataille vorstellen sollte. Das Orchester war in zwei Chöre vertheilt, zwischen welchen sich die Zuhörer befanden, zu deren nothwendigen Beihülfe folgende Zergliederung gedruckt ausgegeben wurde: „1. der Prologus zur Schlacht besteht in einem Allegro, Andante und Presto: 2. der Eingang oder die ernsthafte und schreckbare Musik vor dem Marsch beider Armeen; 3. Zwei verschiedene Märsche, bei welchen Artillerie- und Musquetenfeuer abwechseln etc. Unter den 28 Nummern erscheint noch ein Kriegsrath mit einem Recitativ; der Trapp der Pferde; das schreckliche Geschrey der Cavallerie; das Geräusch der Waffen; unordentlicher Lärm der Armee; Klagen und Seufzen der Verwundeten; Siegesfeier, endlich Nr. 28 ein dreymal wiederholtes sehr lebhaftes Allegro macht den völligen Beschluss.“ — In ähnlicher Weise wurde 1796 in Wien „Werther“, ein Roman, von Pugnani in Musik gesetzt, aufgeführt.

[1] Rochlitz (Für Freunde der Tonkunst, I. 90) lässt irrthümlich diese grossen Händelfeste durch Cramer und Salomon gründen. Näheres darüber bei Haydn.

Crotch [1]). Im Concerte des Letzteren, dem „berühmten musikalischen Kind“ (*the celebrated musical child*), spielte Salomon mit demselben ein Violinduett; Crotch selber spielte ein neues Orgelconcert eigener Composition. In seinem Benefice führte Salomon auch drei Compositionen von Reichardt auf, die zuvor bei Hofe und im Pantheon gegeben wurden: Introduction, Recitativ, Aria (Mara) und Chor, Theil eines Oratoriums; eine neue Ouverture und ein Hymnus mit Soli und fünf Chornummern. Die Hauptthätigkeit Salomon's aber erstreckte sich in diesem Jahre auf die zwölf Subsc.-Concerte im Pantheon, wo er als Dirigent, Abel als Componist und Mad. Mara als erste Sängerin engagirt waren. Man fand jetzt wiederum, dass, wenn er auch im Tone nicht gross sei, er doch im pathetischen Ausdruck von Niemand übertroffen werde. „Wessen Violinspiel“, sagt *Morning Chronicle*, „nähert sich mehr der menschlichen Stimme? Alles in Allem, Salomon ist ein Manierist, doch er besitzt viel Originalität — er fühlt warm — er ist ein Genius!"

---

[1] William Crotch, geb. zu Norwich am 5. Juli 1775, zeigte in den ersten Kinderjahren ein ganz aussergewöhnliches Musiktalent und berechtigte zu den grössten Hoffnungen, die aber unerfüllt blieben. Ausführliches über den früh entwickelten Musiksinn des kaum dreijährigen Knaben gibt Burney im 69. Band der *Philosophical Transactions* (part. I. 1779) unter dem Titel: *Account of an infant musician*. Auch D. Barrington in seinen „Miscellanies“, IV. p. 311, bringt viel Interessantes darüber. — Kaum drei Jahre, sieben Monate alt, wurde Crotch schon im Bilde, an der Orgel sitzend, in ganzer Figur (Schattenriss), verewigt. Im fünften Lebensjahre liess er sich auch wirklich in einem Beneficeconcert im Pantheon auf der Orgel hören. — Einseitige Unterrichtsmethode soll dies ungewöhnliche Talent untergraben haben. Ludwig Berger, der den gereiften Mann in London hörte, lobte sein reines Clavierspiel und seine Geschicklichkeit, im strengen Satz zu extemporiren. Crotch lebte als Organist und Professor in Oxford, wo er auch die Doctorwürde empfing. Er starb am 20. December 1847.

Der pecuniäre Erfolg dieser Concerte war jedoch kein glänzender; Mad. Mara musste das letzte auf ihre eigene Rechnung *(on her own account)* geben.

Im Sommer dieses Jahres war Salomon auch als *leader* beim Musikfeste zu Worcester engagirt (Hauptdirigent war **Isaak**). Ebenso bei den Musik-Aufführungen während der Universitätsfeier zu Oxford (mit Dr. Hayes als *Conductor*).

Im Jahre 1786 schlug Salomon bereits sein Lager in Hanover squ. Rooms auf und kündigte vier Subsc.-Concerte an, die so grossen Anklang fanden, dass er noch zwei zugeben musste. Dazu waren engagirt: Mad. Mara, beide Abrams, Miss Channu und der Tenor Harrison. Als Solospieler traten auf: Mara (Cello), Gräff (Flöte), Schwartz (Fagott), Miss Parke (Clavier), Joh. Palsa und Carl Türrschmied. Letztere, zwei berühmte Waldhornisten, hatten Instrumente aus Silber verfertigt. — Salomon eröffnete seine Concerte mit einer Sinfonie von Mozart, „eine grosse Composition und mit viel Geist und Effect ausgeführt". Abwechselnd spielte Salomon Solo, einmal auch ein Duo für Violine und Cello mit Mara, dem Cellisten. Nach dem ersten Abend heisst es über ihn im *General-Advertiser*: „Salomon spielte ein Violinconcert mit so viel Energie, Präcision und Ausdruck, dass er die volle Macht seines Instrumentes entwickelte und in gerechter Weise mit Beifall überschüttet wurde." Von Haydn wurde nebst einigen Sinfonien auch ein Concertante für 2 Violinen, Viola, Cello und 2 Waldhörner aufgeführt. — Noch spielte Salomon in den Concerten des Sängers **Harrison**, des blinden Flötenspielers **Dulon** j. [Quintett von Benda] und in einem Unterstützungsconcert für das Westminster Lying-in-Hospital.

Die nächstfolgenden Jahre bis 1791 wagte es Salomon nicht, mit eigenen Subsc.-Concerten den *professional* entgegen zu treten. In diese Zeit fällt bereits seine Correspondenz mit Haydn, den er vergebens wiederholt zu einem Engagement für ein grösseres Unternehmen zu bewegen suchte, ein Unternehmen, das ihm um so mehr am Herzen liegen musste, da bereits die Direction der *professional*-Concerte ähnliche Schritte, aber ebenfalls vergebens, gethan hatte. Salomon begnügte sich damit, ausser seinem jährlichen Benefice-Concert abwechselnd als *leader* und Solospieler in anderen Concerten mitzuwirken. So war er 1787 *leader* der sechs Subscript.-Concerte, welche Mad. Mara diesmal in Hanover square rooms gab und wobei Clementi als Componist engagirt war: auch im Concert der Sängerin Miss Harwood ist er als Solospieler genannt. — 1788 war er ein zweites Mal als *leader* bei der Universitätsfeier zu Oxford engagirt. In diesem Jahre aber sehen wir ihn unerwartet noch einmal mit den *professional* in Berührung kommen. Das Orchester derselben unter Cramer wirkte nämlich im Benefice der Mrs. Billington mit; Cramer spielte ein Violinconcert, Salomon aber ein Quartett mit Borghi, Blake und Smith.

Im Jahre 1789 wurde Salomon als *leader* für die *Academy of ancient Music* engagirt. Der früher erwähnte Brief spricht auch von einem musikalischen Ausflug nach Dublin in demselben Jahr (1789), so wie nach Winchester zu einem musikalischen Meeting, wobei Salomon beinahe alle Jahre seit seinem Aufenthalt in England dirigirte. Im Jahre 1789 wurde ferner im Concert des *New Musical-Fund* ein grosser Chor von Salomon aufgeführt, zur Feier der Genesung des Königs componirt und dann in Salomon's eigenem Benefice-Concerte repetirt.

Salomon wohnte im Jahre 1790 bereits in Nr. 18, Great

Pultney-street, wo er ein Jahr später den endlich doch nachgiebiger gewordenen Haydn einführen sollte. Sein Benefice-Concert in Freemason's Hall gestaltete er diesmal so interessant wie möglich. Vier Mitglieder der Pariser *Concerts spirituels*, die Instrumentalisten Lefevre, Perret, Buck und Duvernois traten darin zum erstenmal in England auf; auch Dussek und Gyrowetz, zu jener Zeit in der Blüthe ihres Ruhmes, waren engagirt. Er selbst spielte in diesem Jahr nur noch im Concert der Violinspielerin Madame Gautherot mit ihr selbst ein Concertante für zwei Violinen von Davaux.

Die Jahre 1791 bis 1795 bilden natürlich die Hauptepoche seines künstlerischen Wirkens in London; sie sind der Glanzpunkt in Salomon's Lebensgeschichte und vereinigen seinen Namen auf ewige Zeiten mit dem des Vaters der Sinfonie und des Quartetts.

Im Jahre 1796 nahm Salomon seine Concerte wieder auf und fand ausser Mad. Mara einen neuen Anziehungspunkt in dem jugendlichen Tenor Braham, der unter andern auch Haydn's „*Recollection*", mit Orchesterbegleitung von Rauzzini, sang. Salomon, nun im Besitz der zwölf Manuscript Sinfonien Haydn's, die dieser für ihn geschrieben, führte sie der Reihe nach wieder auf und sie bilden auch in den nächstfolgenden Jahren die Hauptnummern dieser so wie überhaupt aller in jener Zeit gegebenen Concerte Die Militär- (*the great military movement*) und die Sinfonie „mit dem Paukenschlag" (*the surprise* — die Ueberraschung) wurden besonders häufig gegeben.

Von J. F. Hugo Freiherrn von Dalberg, der sich damals (1796) in London befand, führte Salomon u. a. Pope's Cantate „*the dying Christian*" (der sterbende Christ) auf. Salomon's hoffnungsvoller Schüler, der junge Violinspieler Pinto, liess sich in den Jahren 1796—1800 häufig hören;

einmal spielte er auch ein Duo für Violin und Viola mit seinem Meister. Dieser sah im Geiste einen neuen Mozart in ihm entstehen; doch der Schüler und die an ihn geknüpften Hoffnungen gingen noch vor Salomon zu Grabe.

Im Jahre 1800, am 21. April, führte Salomon im King's Theater Haydn's „Schöpfung" auf, worüber im Anhang bei Haydn Ausführlicheres. Haydn componirte um diese Zeit für Salomon mehrere Quartette, in denen er vorzugsweise bei der ersten Violine auf Salomon's Spielweise Rücksicht nahm. Es waren dies die letzten Compositionen, die Haydn nach England sandte.

Salomon und Haydn blieben überhaupt die besten Freunde. Noch 1799, als Haydn von einem jungen, verdienstvollen Mann, H. v. Sonnleithner, der nach London reiste, um einen Empfehlungsbrief an einen „redlichen kenntnissvollen Mann" daselbst ersucht wurde, wusste ihm Haydn keinen Würdigeren, als „seinen liebsten Freund" (wie er Salomon in seinem Briefe wiederholt nannte [1]). —

Die letzten Lebensjahre Salomon's zeigen ihn, wenn auch nicht mehr so häufig, noch immer als Solospieler und *leader* thätig. Sein öffentliches Wirken lässt sich am besten mit dem Aufblühen der *Philharmonic Society* abschliessen, zu deren Gründung im Jahre 1813 er redlich das Seinige beitrug. Noch einmal begegnen wir ihm hier im Concertsaal, diesmal in Argyll Rooms (dem früheren Gebäude, das 1830 abbrannte) bei dem ersten Concert der genannten Gesellschaft am 8. März 1813. Salomon spielte mit Cudmore, Sherrington, Lindley und C. Ashley ein Quintett von Boccherini und öffnete als *leader* (Clementi am Clavier) mit Cherubini's Anacreon-

---

[1] Das Autograph dieses Briefes befindet sich im Musikvereins-Archiv zu Wien.

Ouverture und zwei Sinfonien von Beethoven und Haydn die Laufbahn einer Gesellschaft, in der später Mendelssohn eine so hervorragende Rolle spielte und in deren Concerten seitdem die glänzendsten Namen der Kunstwelt bis in die neueste Zeit vertreten sind.

Noch in seinen letzten Tagen beschäftigte sich Salomon mit seinem Freunde Ayrton mit einem Plan zur Gründung einer Musik-Akademie. Eine Pension von 200 Pf. St., die ihm der Prinz von Wales als Entschädigung für zahllose, nicht honorirte Dienstbezeigungen in Carlton - House zugedacht hatte, wurde von Lord Liverpool, als *Lord of the Treasury*, „aus Staatsrücksichten" nicht genehmigt.

Nach längerer Krankheit, in Folge eines Sturzes vom Pferde, verschied Salomon am 28. Nov. 1815 in seinem Hause in Newman street und wurde Anfangs December im Kreuzgang der Westminster-Abtei beigesetzt.

Salomon nahm als Concertspieler immerhin eine hervorragende Stellung ein; sein eigentliches Feld jedoch war das Quartett, in dem er sich ganz besonders als intelligenter Musiker zeigte[1]. Seine Violine, eine Stradivari, war früher im Besitz Corelli's, dessen Name auch das Instrument zierte.

Salomon bewegte sich vorzugsweise in den angesehensten Kreisen, wozu ihn seine vielseitige Bildung berechtigte. Man pflegte ihn geizig, habgierig zu nennen, während eher seine sorglose Freigebigkeit nur allzu oft missbraucht wurde und ein langjähriger treuer Diener ihn wiederholt an seine eigene Person erinnern musste.

---

[1] Der öfter erwähnte Correspondent für die Berliner Musikzeitung schreibt 1793, 29. Juni, nachdem er über Viotti sich voll Lob geäussert: „Salomon gibt dem Letzteren im Spielen wohl wenig und vielleicht gar nichts nach; daraus folgt, dass sich alles, was ich vorhin von Viotti sagte, auch von Salomon versteht; nur in Ansehung der Composition der Violinconcerte muss Salomon dem Viotti den Platz lassen. Wo sich Salomon am vortheilhaftesten zeigt, das ist, wenn er Haydn'sche Musik oder Duetten und Doppelconcerte mit Viotti spielt."

Das nach Hardy von Facius gestochene Porträt Salomon's, nach einem Orginalgemälde im Besitz von J. Bland, erschien in der Kunsthandlung des Letzteren (London, 45 Holborn) Ein von Lansdale gemaltes Porträt schenkte Salomon kurz vor seinem Ende dem Museum seiner Vaterstadt.

Kein Stein bezeichnet seine Ruhestätte. Dafür ward ihm das schönste Denkmal von edelster Hand. Bei der Kunde seines Todes schrieb Beethoven von Wien aus am 28. Febr. 1816 an seinen Schüler Ferdinand Ries in London: „Salomon's Tod schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere.“ ¹)

---

¹) Biograph. Notizen über L. v. Beethoven, von Dr. F. G. Wegeler und F. Ries. Coblenz 1838.

HAYDN IN LONDON.

Mit dem Interesse, mit dem man dem Augenblick entgegensieht, wo man einen Mann von Angesicht zu Angesicht kennen lernen soll, dessen künstlerisches Ich man längst in seinen Werken hat verehren lernen: so mögen die Musikfreunde London's der Ankunft Haydn's entgegen gesehen haben.

Haydn war ihnen längst kein Fremder; er selbst hatte sich die Wege, die er nun betreten sollte, durch seine eigenen Werke gebahnt. Sein Name war schon jahrelang jedem Concertprogramm die beste Empfehlung, und Künstler und Musikalien-Verleger fanden mit seinen Compositionen ihre Rechnung.

Wir müssen in beiden Beziehungen weit zurückgreifen, wenn wir der ersten Erwähnung Haydn's in englischen Zeitungen begegnen wollen.

Quartette von Haydn, zu Amsterdam gedruckt, sind bereits im Juli 1765 als vorräthig angekündigt von R. Bremner, die früheste Anzeige der Art in englischen Zeitungen [1]. Dieselbe Musikhandlung kündigte dann 1772 sechs Sonaten für Clavier mit Violin und Violoncello als op. 3 an, ferner Quartette op. 1, 2, 5 und Violin-Trio's op. 4; diesen folgten in kurzen Zwischenräumen, meist bei Longman und Broderip aufgelegt, *lessons* für Clavier (op. 14, 17), Caprices (op. 60), zwei Hefte leichter Clavierstücke (op. 44, 57), Sonaten (op. 40, 43, 58). 1784 erschien ein Concert, mit Hinweglassung der Begleitung eingerichtet von Diettenhofer 1). Giordani 2) und Andere arrangirten seine Sinfonien, darunter die zuerst in den Bach-Abel Concerten aufgeführten, von denen eine in D-dur (*the celebrated overture*) besonders oft genannt wird 3). Am

---

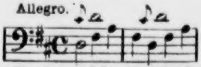
[1] In Frankreich erschienen Haydn'sche Quartette im Jahre 1764 in der von Vénier herausgegebenen Sammlung: *Symphonies périodiques pour deux violons, alto et basse* (No. 14 *di varii autori*). Sinfonia, nach damaligem Begriff, bedeutete bekanntlich jedes Musikstück, in dem wenigstens drei Instrumente concertirend beschäftigt waren. 1763 erschienen in derselben Sammlung die ersten Quartette von J. C. Bach, Jomelli, Stamitz und Boccherini. Haydn's op.1, 2, 3, 18 Quartette umfassend, erschienen

---

bis zum Jahre 1769 der Reihe nach bei Vénier, Lachevardière, Leduc. (E. Sauzay, *Origine de la musique de Quatuor*, *Paris* 1861).

1) Joseph Diettenhofer, geb. um 1743 zu Wien, Schüler von J. A. Steffan und G. Chr. Wagenseil, liess sich nach längerem Aufenthalt in Deutschland und Frankreich als Musiklehrer in London nieder. (*European Magazin* 1784, p. 134.) 1781 erschien von ihm op. 1, sechs Sonaten für Clavier und Violin, Lady Hume dedicirt.

2) Giuseppe Giordani lebte lange in England und sein Name erscheint daselbst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts häufig. Eine Zeitlang wirkte er in Dublin als Componist, Gesanglehrer und Dirigent der italienischen Oper. Um 1780 wurde vieles von ihm im Pantheon aufgeführt. King's Theater führte auch einige Opern von ihm auf, z. B. „Il Baccio" (1782). A B C Dario nennt die bescheidenen Producte seiner Feder „ein Findelhaus gestohlener, verunstalteter Musik."

3) Dieselbe Sinfonie 

war auch die erste Composition von Haydn, welche 1785 in Leicester in den dortigen Subscript.-Concerten aufgeführt wurde (*Music and friends*, p. 67). 1784 wurden in Bristol in einem Concert sogar drei Sinfonien von Haydn aufgeführt. (*Bristol Journal, July 24*).

1. Januar 1788 kündigten Longman und Broderip in der an diesem Tage zum erstenmal erschienenen *Times* [1]) drei Sinfonien für grosses Orchester, op. 51, von Haydn an, Sr. königl. Hoheit dem Prinzen von Wales dedicirt.

Im August 1781 war Haydn durch Vermittlung des General Chs. Jerningham, damals engl. Gesandter in Wien, mit William Forster (der zweite dieser Familie), berühmten Geigenmacher des Prinzen von Wales und Herzog von Cumberland, wegen Verkauf von M. S. Compositionen in Unterhandlung getreten. Der Nachkomme Forster's „Simon Andrew Forster" (der vierte dieser Familie) besitzt noch eine Anzahl Originalbriefe und Compositionen von Haydn (Sinfonien, Quartetten, Trio's, Sonaten) aus den Jahren 1781—1788, deren Durchsicht er mir zu gegenwärtigem Zweck gütigst gestattete. Haydn sandte seine Compositionen nicht in Partitur, sondern in einzelnen Stimmen, auf schmale Quartblätter, eng und mit äusserster Sorgfalt geschrieben. Das Porto der einzelnen Sendungen kostete dafür 15 Schillinge bis über 2 Pf. Sterling.

Aus den Briefen und Rechnungen erfahren wir auch, wann und zu welchen Preisen Haydn seine ersten Compositionen nach London verkaufte. Die früheste Bescheinigung über erhaltene Manuscripte trägt das Datum 22. August 1781. Eine 1786 ausgefertigte Quittung bestätigt den Empfang von 70 Pf. St. für folgende, vom Mai 1784 bis Oct. 1785 übersandte Compositionen: *Six Trios pour deux flûtes traversières et Violoncello, 8 Simphonies, six Sonates pour le Clavecin, avec l'accompagnement d'un Violon.*

---

[1]) *The Times, or daily Universel Register, printed logographically* 3d. Es war eine Fortsetzung des am 13. Januar 1785 eingegangenen „*London Daily Universel Register*" (*The fourth Estate, by F. Knight Hunt. 1850*).

In einem Briefe, dat. Estoras, d. 8. April 1787 (Beilage II.) bietet Haydn folgende Werke an: 6 „prächtige“ Sinfonien, ein grosses Clavierconcert, 3 kleine Clavier-Divertimenten mit Violin und Bass für Anfänger, eine Sonate für's Clavier allein. Auch 3 „ganz neue niedliche *Notturni*“ mit einer Violin obligat „aber gar nicht schwer“, Flöte, Violoncello, 2 Violinen Ripieno, 2 Waldhörner, Viola und Contrabass.

Einige Monate später (8. August) zeigt Haydn an, dass 6 Quartette und 6 Sinfonien bereit liegen, die noch nicht aus seiner Hand gekommen. Im Fall der Annahme verlangt er dafür ein Honorar von 25 Guineen *(je vous donne toutes les douze pièces pour vingt-cinq guinés)*. — Unterm 20. Sept. 1787 ersucht Haydn ihm für 6 geschickte Quartette, dem Uebereinkommen gemäss *(en régard au contrat)* 20 Guineen so bald als möglich zu schicken *(sitôt quil sera possible)*.

Das geringste Honorar erhielt Haydn für seine aus 7 Sonaten nebst Introduction und Finale bestehende Composition über die letzten Worte des Erlösers am Kreuz „durch Instrumentalmusik dergestalt ausgedrückt, dass es den Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seine Seele erweckt“. (Brief vom 8. April 1787.) — Haydn überliess es diesmal Forster, das Honorar für sein Werk selbst zu bestimmen und wiederholte dies auch bei Uebersendung desselben am 28. Juni. (*Je laisse à votre disposition de m'envoyer ce que vous jugerez que j'ai mérite.*) Forster jedoch, fürchtend, dass sich dies Werk schwerer verkaufen würde, zahlte nur 5 Guineen Honorar, welches jedoch Haydn (Brief vom 7. Sept. 1787) wenigstens zu verdoppeln ersuchte. (*Vous verrez vous même, que pour une telle musique comme les Septs Paroles j'ai plus mérité: vous pourrez bien encore me donner au moins cinq guiné.*) Das Werk kündigten dann Longman und Broderip in der *Times* am 1. Januar 1788 in Form von Quartetten an (*A Set* *of Quartetts for 2 Violins, Tenor and Violoncello, expression of the Passion of our Saviour*, op. 48, 8 s.).

Im Jahre 1788 ging Haydn mit den Preisen für seine Werke schon höher hinauf, da er von anderer Seite glänzende Anerbieten erhielt. „So viel," schreibt er am 28. Febr. 1788, „werden Sie von selbst einsehen, dass wer von mir 6 neue Stücke für sich allein besitzen will, mehr als 20 Guineen spendiren muss. Ich habe in der That unlängst mit Jemand ein Contract geschlossen, so mir für jedesmalige 6 Stück 100 und mehr guinée bezahlt." (Beilage II a.)

In demselben Brief sehen wir auch, dass mitunter Zwistigkeiten vorfielen. So finden wir Haydn bemüht, seinen „allerliebsten" Mons. Forster, der mit Longman seinethalben Verdriesslichkeiten hatte, freundlich zu stimmen. „Ich werde Sie ein andermal dafür contentiren," schreibt er ihm. „Es ist nicht meine Schuld, sondern der Wucher des Herrn Artaria. So viel versichere ich Sie, dass weder Artaria noch Longman von oder durch mich etwas erhalten sollen. Ich bin zu ehrlich und rechtschaffen, als dass ich Sie kränken oder Ihnen schädlich sein solle."

Haydn scheint schon damals oder bald darauf, und gewiss nur aus Versehen, eine der bereits an Forster für 70 £. abgetretenen Compositionen später ein zweites Mal verkauft zu haben. Er wurde desshalb bei seiner Anwesenheit in London vor Gericht geladen und musste das gesetzliche Strafgeld erlegen. Der Schleier über diese Angelegenheit lässt nur Andeutungen zu, doch beweist die nachträgliche Notiz, die dem Document vom Jahre 1786 beigefügt ist, womit Haydn durch seine Unterschrift Forster als den rechtmässigen Eigenthümer der aufgezählten Compositionen erklärt, dass Haydn wirklich wegen dieser Angelegenheit vor Gericht erschienen war:

„D. *Forster ag^{t}. Longman & an^{r}.*

„This paper writing was shewn to Jos. Haydn at the time of his exam^{n} in this Court before

Ja. Eyre.“ [1])

Aus den ersten der bereits erwähnten Briefe erfahren wir auch mit Bestimmtheit, dass Haydn schon zu Ende 1787 beabsichtigte London zu besuchen, dass er mit Cramer (also den *professional*) in Unterhandlung stand und dass ihm Forster für den Fall seines Kommens bereits eine Wohnung offerirt hatte. Da aber von Cramer keine Antwort eintraf, beabsichtigte Haydn den kommenden Winter in Neapel zuzubringen. Am 8. April 1787 schreibt Haydn desshalb an Forster:

„Ich verhoffe Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen, da ich aber bis jetzt von Herrn Cramer noch keine Andwort erhalten, werde ich mich für diesen Winter nach Neapel engagiren, unterdessen sage ich vielen Dank für das mir offerirte Quartier.“

Im Juni war noch nichts entschieden, denn Haydn spricht unterm 28. Juni 1787 wiederholt die Hoffnung aus Mr. Forster im kommenden Winter zu sehen. *(J'espère que j'aurais peut-être la satisfaction de vous voir cet hiver.)*

W. Forster und sein Sohn veröffentlichten im Ganzen 129 Compositionen von Haydn, nämlich 82 Sinfonien, darunter die Abschieds-Sinfonie, Laudon (in D.), *la Chasse*, die Concertante, *la Reine de France*, Roxelane, die Kinder-Sinfonie und die in Oxford aufgeführte Sinfonie (in G). Ferner 24 Quartette (op. 33, 44, 65, 72, 74); 6 Violin-Solo's, Duett für Violin und Cello, 6 Trio's für Flöte, Violin und Cello; 9 Sonaten für Clavier mit Violin und Cello. — Nur beim Verkauf der Passionsmusik hatte Forster nachweislich beträchtlichen Schaden, den der grosse Absatz der übrigen Compositionen aber reichlich ersetzte [1]).

---

[1]) *The History of the Violin, by Will. Sandy's* F. S. A. *and Simon Andrew Forster. London 1864*, p. 306.

Von Gesangscompositionen kündigte der Verleger J. Bland (45. Holborn) 1784 Haydn's „*Stabat mater*“ an, welches damals bereits in den Subsc. Concerten des Adels gesungen wurde [2]).

Dieser frühesten Erwähnung aufgeführter Gesangsmusik von Haydn folgt 1786 (16. Dec.) eine Ballade „*William*“, in den Subscriptions-Concerten in Freemason's Hall, von Sgra. Sestini gesungen.

---

[1]) Um wenigstens Ein deutsches Urtheil über Haydn's Instrumental-Compositionen aus den 80ger Jahren wiederzugeben, sei hier eine Recension aus dem „Musikalischen Kunstmagazin“ von J. F. Reichhardt, Berlin 1782, p. 205, mitgetheilt. Ueber sechs Sinfonien, op. 18, und sechs Quartette, op. 19, beide 1782 in Amsterdam und Berlin bei Hummel erschienen, heisst es: „Diese beiden Werke sind voll der originällsten Laune, des lebhaftesten, angenehmsten Witzes. Es hat wohl nie ein Componist so viel Einheit und Mannigfaltigkeit mit so viel Annehmlichkeit und Popularität verbunden, als Haydn: und wenig angenehme und populäre Componisten haben auch zugleich einen so guten Satz wie Haydn ihn die meiste Zeit hat. Es ist äusserst interessant, Haydn's Arbeiten in ihrer Folge mit kritischem Auge zu betrachten. Gleich seine ersten Arbeiten, die vor einigen zwanzig Jahren unter uns bekannt wurden, zeigten von seiner eigenen gutmüthigen Laune: es war da aber meistens mehr jugendlicher Muthwille und oft ausgelassene Lustigkeit, mit oberflächlicher harmonischer Bearbeitung; nach und nach wurde die Laune männlicher und die Arbeit gedachter, bis durch erhöhte und gefestete Gefühle auch reiferes Studium der Kunst, und vor allem des Effectthuenden, der reife originälle Mann und bestimmte Künstler sich nun in allen seinen Werken darstellt. Wenn wir auch nur einen Haydn und einen C. Ph. E. Bach hätten, so könnten wir Deutsche schon kühn behaupten, dass wir eine eigene Manier haben, und unsere Instrumentalmusik die interessanteste von allen ist.“

[2]) *The celebrated Stabat mater, as performed at the Nobility's concerts, comp. by Haydn, publ. by Bland, one guinee.*

Zwölf engl. Canzonetten mit Clavierbegleitung, op. 59, erschienen 1790 bei Longman und Broderip, während Corri und Dussek, Musikalienverleger der Königin, erst 1794 „sechs engl. Original-Canzonetten“ mit Clavierbegleitung von Dr. Haydn ankündigen, die auch in seiner Wohnung zu haben waren.

Den Concerten von Bach und Abel, wo zuerst Haydn'sche Sinfonien aufgeführt wurden, folgten 1773 Punto und Eichner in ihren Concerten im kleinen Haymarket Theater (*to conclude with a full Piece of Mr. Haydn, with four french Horns*); ferner 1779 Lidel, Virtuose auf dem Bariton (*a new favourite overture by Haydn*).

Von da an bringen fast alle grossen und kleinen Concerte Haydn's Namen. Das erste *professional*-Concert (damals zwar noch nicht unter dieser Benennung) brachte als erste Nummer eine Sinfonie von Haydn, später ein Cello-Concert von Haydn, gespielt von Cervetto.

Bei Mad. Mara's erstem Auftreten in London im Pantheon (1784) wurde unter Salomons Leitung eine Sinfonie von Haydn aufgeführt „dessen Name allein ein hinlänglicher Bürge ist für dessen Werth“ (*whose name is alone a sufficient proof of its merit*). Mara selbst zeigte in all ihren späteren Subsc.-Concerten im Pantheon und den jährlichen Benefice-Concerten, meist von Salomon dirigirt, ihre Vorliebe für Haydn. 1785 brachten die *professional*-Concerte die „neue Favorit-Ouverture *la chasse*“ von Haydn, die gleich darauf im Concert des Oboisten Fischer repetirt wurde. Dabei kam auch die Abschieds-Sinfonie das erstemal in London zur Aufführung. (*Sinfonia, in which the Performers one after the other retreat, and leave only two Violins to conclude.*)

Selbst auf den Theaterzetteln erscheint Haydn's Name wiederholt, so 1789 in Covent-Garden in einer Oper „der Prophet“, in zwei Acten zusammengezogen, die Musik von Haydn, Purcell, Pleyel, Anfossi, Cimarosa, Gretry, Giordani, Sacchini; zum Theil auch neu componirt von Shield nebst einer neuen Ouverture von Salieri. (Mrs. Billington war die erste Sängerin.) Ferner während Haydn's Anwesenheit in London im Nov. 1794 in Covent-Garden eine Spectakel-Pantomime „Hercules und Omphale“, die Musik theils von Shield, theils zusammengetragen *(compiled)* aus den Werken von Haydn etc. Auch schrieb Haydn 1795 zu einem Spectakel-Schauspiel (mit Musik von Salomon) die Ouverture, und endlich erscheint sein Name in dem letzten Werk von Storace „Mahmoud“, die Musik grösstentheils von Storace mit einigen Nummern von Paisiello, Haydn, Sarti.

Somit fehlte nur noch das Oratorium und hier sorgte Dr. Arnold, der im Febr. 1789, in den zur Fastenzeit in Drury-lane gegebenen Oratorien, Haydn in guter Gesellschaft vorführte. Es war das Oratorium „*Triumph of truth*“ (Triumph der Wahrheit), die Musik aus den Werken von Händel, Purcell, Dr. Arne, Haydn, Corelli, Jomelli, Sacchini, von Dr. Arnold zusammengestellt.

Zu all' diesem kamen noch, nebst den unzähligen Anpreisungen der Tagesblätter, ausführliche Aufsätze Haydn betreffend, wie z. B. in Dr. Burney's „*General History of Music*“, Band IV. Vor ihm brachte schon 1784 gleich der erste Jahrgang des „*European Magazine*“ eine Lebensbeschreibung Haydn's „*the celebrated composer*“, sammt Kupferstich von J. Newton, nach dem Originalgemälde von J. S. Mansfeld. —

Haydn, in Bild und Schrift und in seinen eigenen Tönen verherrlicht: war es zu verwundern, dass man den Mann endlich auch persönlich kennen lernen wollte und dass die Parteien sich um seinen Besitz stritten?

„Haydn, dessen Name einem Thurm an Stärke gleicht (*whose name is a tower of strength*) und zu dem die Liebhaber der Instrumentalmusik als zu ihrem Gott der Wissenschaft aufblicken“ (*to whom the amateurs of the instrumental music look up as the God of the science*) — mit diesen Worten konnte man endlich am 30. December 1790 seine bevorstehende Ankunft verkündigen.

Doch es ist Zeit, den Meister nun selbst einzuführen. Folgen wir dem nach Wien eilenden Salomon, nach Wien, der alten, damals noch von Gräben und Wällen umgebenen Kaiserstadt. Dort wollen wir den Meister beim Schreibtisch überraschen, um ihn bald darauf von Salomon, dem endlichen Sieger, nach dem Norden entführt zu sehen.

1791.

Salomon bei Haydn in Wien. — Contract mit dem Meister. — Erste Anzeige der zwölf Salomon-Haydn Concerte. — Abschied von Wien. — Salomon und Haydn auf der Reise. — Ankunft in London. — Die ersten Tage in der Weltstadt. — Besuch bei Burney. — Gyrowetz. — Concert der *Academy of ancient Music*. — Concert der *Anacreontic - Society*. — Zeitungsberichte über Haydn. — Geburtstag der Königin. Haydn auf dem Hofball. — Concert beim Prinzen von Wales in Carlton-house. — *Ancient-Music*-Concert. — Sonntags-Subsc.-Concert. — Programm der Salomon-Concerte. — Salomon muss sein erstes Concert verschieben. — Die Fachmusiker (*professional*) treten Haydn entgegen. — Haydn auf Kosten Pleyel's verhöhnt. — Das erste *professional*-Concert. — Eine Instrumenten-Versteigerung. — Der Herzog von Cumberland. — Haydn in einem der *Ladies*-Concerte; die Cantate *Ariana a Naxos*. — Concert des *New musical Fund*. — Das erste Salomon-Concert. — Das zweite und dritte Concert. — Haydn muss sein Benefice-Concert verschieben. — Sir John Gallini eröffnet das neue Opernhaus, King's Theater, mit Concert und Ballet: Haydn als Componist angestellt. — Die weiteren Abende daselbst. — Haydn's „Orfeo“ darf nicht aufgeführt werden. — Die nächsten vier Salomon-Concerte. — Haydn vielfach gefeiert. — Haydn's Benefice am 16. Mai. — Haydn's Instrumental-Composition „Die sieben Worte“. — Das grosse Musikfest in der Westminster-Abtei. — Die noch übrigen Salomon-Concerte: Madame de Sisley. — Clement's Concert. — Die Oxford-Feierlichkeit. — Salomon kündigt die Fortsetzung seiner Concerte für 1792 an. — Haydn speist auf einem Kauffartheischiffe — Ausflug nach Richmond. — Fürst Eszterhazy ruft Haydn zurück. — Haydn auf dem Landgut des Banquiers Brassy. — Besuch bei Broadwood. — Böse Nachrichten von Wien. — Die Fachmusiker suchen Haydn vergebens für ihre Partei zu gewinnen. — Zeitungsartikel gegen Haydn. — Pleyel vom *professional*-Concert engagirt. — Haydn als Gast beim Fest des Lord Major. — Ausflug auf's Land. — Mara in der Oper „Artaxerxes“ — Ein Puppentheater. — Vermählung des Herzogs von York — Haydn vom Herzog eingeladen. — Schloss Oatlands. — Haydn von Hoppner gemalt. — Die übrigen Porträte Haydn's. — Besuch bei Sir Patric Blake. — Die Oper „the Woodman“ und der Componist William Shield. — Haydn speist bei Mr. Shaw. — Haydn krank. — Nachricht vom Tode Mozart's. — Pleyel's Ankunft. — Haydn speist bei Pleyel. — Weihnachtsfest in England. — Haydn und Pleyel im Pantheon. — Schluss des Jahres.

„Ich bin Salomon aus London und komme Sie abzuholen“, mit diesen kategorischen Worten trat der unternehmende Weltmann Salomon in die stille Wohnung unseres bescheidenen Papa Haydn, damals in Wien auf der sogenannten Wasserkunst-Bastei wohnend. Haydn, nach dem schon einige Jahre zuvor Salomon, so wie das Comité der *professional*-Concerte vergebens ihre Netze ausgeworfen hatten, sollte nun einem persönlichen Angriff umsonst widerstehen. Salomon, der längst mit den *professional* nicht harmonirte, war alles daran gelegen, jetzt wo Lord Abingdon, müde der andauernden Unterstützung, erst der Bach-Abel-, dann der *professional*-Concerte, von weiterer Betheiligung an Concertunternehmungen zurückgetreten war, Haydn für sich zu gewinnen. Brieflich hatte auch er, wie gesagt, nichts ausgerichtet. Haydn hielt zu seinem Fürsten, Nicolaus Josef Eszterházy von Galantha, und wollte ihn selbst nicht zeitweise verlassen. Da, mit wohl verzeihlicher Befriedigung hört Salomon, der im Auftrag Gallini's auf einer Reise Sänger für die nächste ital. Saison in London engagirt hatte und nun über Leipzig und Cöln auf der Heimkehr begriffen war, die Nachricht vom Tode des Fürsten [1]. „Nach Wien“ war nun die Losung — wenige Tage und Haydn ist gewonnen. Ja, mehr noch, auch Mozart's späterer Betheiligung an seinem Unternehmen hoffte sich Salomon versichert zu haben. Doch hierin sollte er bitter enttäuscht werden, denn Mozart's ahnungsvolle Worte zu Haydn, „wir werden uns wohl das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen“, mit denen er thränenfeuchten Auges von Beiden Abschied nahm, sollten nur zu bald in Erfüllung gehen.

Die Bedingungen, unter welchen Haydn die Reise unternahm, sind wiederholt besprochen worden: Er musste sechs neue Sinfonien componiren und dieselben persönlich dirigiren;

---

[1] Fürst Nicolaus Joseph Eszterházy von Galantha verschied, 76 Jahre alt, am 28. September 1790.

dafür erhielt er 300 Pf. St.; ferner 200 Pf. St. für das Verlagsrecht (*copyright*) und endlich noch ein garantirtes Beneficeconcert zu 200 Pf. St.

Und nun finden wir von dem abgeschlossenen Pact die erste Anzeige am 29. December 1790 im *Morning Chronicle*:

Wien, Mittwoch den 8. Dec. 1790.

Haydn's Ankunft.

„Herr Salomon, der nach Wien reiste, um den berühmten Herrn Haydn, Capellmeister Sr. Hoh. des Prinzen Eszterházy, für England zu engagiren, benachrichtigt den hohen und höchsten Adel verehrungsvoll, dass er in der That ein Uebereinkommen mit diesem Herrn unterzeichnet hat, in Folge dessen Beide in wenigen Tagen sich auf die Reise begeben werden und hoffen vor Ende des Monats in London zu sein. Herr Salomon wird alsdann die Ehre haben, den Freunden der Musik einen Plan zu Subscriptions-Concerten vorzulegen und hofft derselbe deren Zustimmung und Unterstützung zu erhalten."

Wie der Gemahl der Sängerin Mara, John Baptista **Mara**, im *St. James Chronicle* (30. Dec. 1790 — 1. Januar 1791) unter der Aufschrift „*To the Musical World*" (an die musikalische Welt) berichtet, hatte Salomon vorstehende Ankündigung zuerst an Mara zur Veröffentlichung geschickt.

Haydn und Salomon hatten Wien am 15. Dec. 1790 verlassen. Ihre Reise ging über München, Bonn, Brüssel, Calais, wo sie Freitag den 31. December Abends ankamen [1].

Am Neujahrstage, Morgens 7 Uhr, wurde die Fahrt über den Canal angetreten und währte volle 9 Stunden. Um 5 Uhr Nachmittags waren Beide in Dover und „gestern" [Sonntag den 2. Jannuar 1791], berichtet nun *Morning Chro-*

---

[1] Ausführlicheres über diese Reise, siehe „v. Karajan, Haydn in London, p. 22 und 23".

nicle, „ist in London der berühmte Herr Haydn, Compositeur aus Wien, von Salomon begleitet, bei Mr. Bland in Holborn angekommen“. Dieselbe Zeitung fügt noch bei, dass das Publicum den Besuch Haydn's ganz besonders Mr. Bland zu verdanken habe, wodurch, ist nicht gesagt (*and we understand the public is indebted to Mr. Bland as being the chief instrument of Mr. Haydn's coming to England*).

Bei Mr. Bland, dem Musikalienverleger in Nr. 45 Holborn, vis-à-vis Chancery Lane in der City, soll nun Haydn die erste Nacht in London zugebracht haben, während Salomon für Herrichtung der nöthigen Zimmer in dem Hause, wo er selbst wohnte, Sorge trug. Hier in Nr. 18 *Great Pulteney street, golden square* (etwas östlich von der jetzigen *Regent-street* [1]) und mit derselben parallel laufend) fand denn Haydn „ein niedliches, bequemes, aber auch theueres Logement“; der Hausherr, ein ital. Koch, sorgte zugleich für die leiblichen Bedürfnisse. So sehen wir Haydn, der in Estoras die Ruhe und Stille des Landlebens genoss und in Wien von seiner Wohnung auf blühende Kastanienalleen und ein freundliches Blumengärtchen sah, nun mitten im betäubenden Geräusch einer Weltstadt, in einer ziemlich engen und damals geräuschvollen Gasse, mit der Aussicht auf eine nichts weniger als architektonisch verzierte finstere Häuserreihe. An den wenigen Tagen, die ihm frei blieben, hielt Haydn mit Salomon zusammen um 4 Uhr Mittagtisch, der Morgen wurde den nothwendigsten Visiten geopfert. Unter den ersten derselben waren die Gesandten von Oesterreich und von Neapel, Graf von Stadion und Prinz von Castelcicala, an welch' letzteren Haydn ein Empfehlungsschreiben vom König von Neapel hatte. Beide Gesandte fuhren kurz darauf bei Haydn zum Gegenbesuch vor. Mit dem ersten Diner aber bei dem neapolit. Prinzen begann für Haydn eine Reihe von Einladungen, denen der Meister bald einen Damm entgegen setzen musste, um Herr seiner Zeit zu bleiben und seinen eingegangenen Verpflichtungen nachkommen zu können.

---

[1]) *Regent street*, die erweiterte ehemalige *Great Swallow street*, existirt erst seit 1813.

Unter den Männern, welche kennen zu lernen Haydn ein besonderes Interesse haben musste, gehörte namentlich der schon bei Mozart erwähnte, nun besonders als musikalischer Schriftsteller geschätzte Dr. Burney. Die beiden Männer hatten schon seit mehreren Jahren schriftlichen Verkehr, der auch nach Haydn's zweiter Abreise von London fortgesetzt wurde. (Beilage III. bringt einen wenig bekannten Brief Dr. Burney's an Haydn vom Jahre 1799.)

Salomon fuhr mit Haydn nach Chelsea hinaus, wo Dr. Burney als Organist von Chelsea College wohnte. In seinem Tagebuch erwähnte dieser der Ankunft Haydn's „als ein segenbringendes Ereigniss für die Musikfreunde, das sie Salomon zu danken hätten"; auch feierte er dasselbe durch ein Gedicht (siehe Beilage IV.), welches er dann in dem Journal „*the Monthly Review*" aufnahm [1]. Näheres über Burney enthält Beilage I.

Haydn sah sich bei seiner Ankunft von den vorzüglichsten Künstlern, die damals in London waren, umringt. Sie

---

[1] Burney, der damals die Musik betreffenden Artikel in jenes Blatt lieferte, sagt noch bei dieser Gelegenheit über Haydn: *His compositions, long before his arrival in this country, had been distinguished by an attention, which we do not remember to have been bestowed on any other instrumental music before; but at the concerts in Hanover square, were he has presided, his presence seems to have awaked such a degree of enthusiasm in the audience as almost amounts to frency.* (*The Monthly Review or Literary Journal. London 1791. vol. V. p. 223.*)

Alle kamen, ihm ihre Hochachtung zu bezeigen; viele kannte er auch schon von Wien aus. Giornovichi, Dussek, Clementi, Storace, Kelly, Attwood, Baumgarten, Cramer, Crosdill, Cervetto lösten sich in ihren Besuchen ab. Allen voran aber eilte Gyrowetz, dem hochverehrten Freunde die Hand zu drücken und auch Haydn war glücklich, in der fremden grossen Stadt einen Bekannten gefunden zu haben, auf dessen Freundschaft und Aufrichtigkeit er in allen Fällen rechnen konnte.

Es war natürlich, dass Haydn's Ankunft Vielen unbequem sein musste und dass er von Andern nicht gleich gewürdigt wurde. Hier half Gyrowetz überall mit Wort und That nach. Als er wiederholt sah, dass Haydn's Erscheinen wohl auch befremdete und Viele äusserten, sie hörten wohl seine Sinfonien gerne, fänden aber keinen Gefallen daran, einen alten Mann kennen zu lernen, da wusste Gyrowetz angesehene, tonangebende Häuser zu gewinnen, welche Festmahle veranstalteten, bei denen Alles vereinigt war, was in der Kunst Namen hatte, und hier war Haydn der Mittelpunkt der Unterhaltung. Er selbst gewann durch sein freundliches einfaches Wesen die Herzen Aller und als er sich, dazu aufgefordert, nach Tisch an's Clavier setzte und heitere deutsche Lieder sang, hatte er auch die Widerspenstigsten für sich gewonnen und Alle bemühten sich nun für den Ruhm des Meisters in ihren Kreisen zu wirken.

Donnerstag den 6. Januar war in Freemasons-Hall Concert der *Academy of ancient Music* unter Dr. Arnold's Direction; dasselbe war als das 2. Meeting der 63. Wintersaison angekündigt (es scheint demnach, dass dieser Verein, der 1710 gegründet war, erst 1728 regelmässige Concerte veranstaltete). Diesmal sangen Kelly, Sgra. Storace und Miss Abrams. „Wir sahen mit Vergnügen", sagt *Morn. Chro-*

nicle, „dass dieses Concert sich wieder verjüngt hat und nun selbst noch grössere Reize als früher entfaltet". — Es war dies das erste grössere Concert seit Haydn's Ankunft, in dem auch sein Freund Salomon als *leader* fungirte. Dennoch erwähnt keine Zeitung seiner Anwesenheit. Dagegen schreibt Haydn am 8. Januar, dass er Tags zuvor zu einem grossen Liebhaber-Concert geladen war, zu dem er aber erst spät eintraf und dann mit allen Zeichen der Hochachtung empfangen wurde. Auch hätte man ihn nach dem Concert in einen Nebensaal geführt, wo ihm an einer Tafel von 200 Gedecken der Ehrenplatz angewiesen wurde. Von Einladungen ermüdet, blieb Haydn nicht lange, doch entliess man ihn nur, nachdem er „die harmonische Gesundheit in Burgunderwein allen Anwesenden zugetrunken, welche es erwiederten." Da, wie gesagt, keine Zeitung Haydn's erwähnt, bleibt es dahingestellt, in wie fern hier eine Verwechslung mit dem nächstfolgenden Concerte stattgefunden.

Mittwoch den 12. Januar besuchte nämlich der Meister das 6. Meeting der *Anacreontic-Society* im Krone- und Anker-Gasthaus, Strand. *The Gazeteer* sagt darüber: „Das Concert, von Cramer geleitet, bot eine Auswahl der besten Meister und die Ausführung war wundervoll. Vor Beginn des *Grand Finale* [Schluss-Sinfonie] trat der berühmte Herr Haydn in den Saal und wurde von den Söhnen der Harmonie mit allen Zeichen der Achtung und Aufmerksamkeit begrüsst. Das Orchester spielte eine seiner besten Ouverturen [Sinfonien], über deren Ausführung er sich ausserordentlich lobend äusserte. Nach Beendigung derselben zog er sich unter den Beifallsbezeigungen der ganzen Versammlung zurück. Im Verlauf des Abends spielte Parke ein Oboe-Solo und der jüngere Cramer [J. B.] und Master Hummel zeigten ihre erstaunliche Fertigkeit auf dem Pianoforte. Ein kleiner Kranz von Damen hatte auf der Gallerie Platz genommen, von wo aus man den Saal überblicken kann und sie schienen so befriedigt von der Orchesteraufführung, dass sie nach dem Souper zurückkehrten, „*Anacreon in Heaven*“ und seinen gastlichen Geweihten Gesellschaft leistend, bis „*sigh no more, ladies*“ [fünfstimmiger Glee von R. J. S. Stevens] in zarter Weise an den Rückzug erinnerte, den die Mässigung stets der mitternächtlichen Schaar auferlegt. Weder Dignum noch Sedgewick waren da, doch Incledon, Bernard, Cook, Hooke etc. liehen ihre Kräfte, den Abgang zu decken und es war nahe zwei Uhr, als die Versammlung auseinanderging.“

Die Zeitungen wissen nun fast täglich etwas über Haydn zu sagen, fangen aber auch bereits an, sich ihm gegenüber in zwei Lager zu theilen. Schon am 7. Januar sagte *Morning Chronicle*: „Kaum ist Haydn's Ankunft öffentlich angekündigt, so haben auch schon gewisse langohrige (*long-eared*) Kritiker entdeckt, dass seine Kräfte im Abnehmen sind und dass von ihm nichts zu erwarten steht, seinen Leistungen früherer Jahre gleichkommend.“ Eine Woche später (13. Jan.) sagt dasselbe Blatt: „Bei seiner Ankunft entdeckte man, dass er schon an Kraft verloren habe. Schade, dass die Entdeckung nicht das Verdienst der Neuheit für sich hat. Was konnte Geringeres von seiner Anwesenheit erwartet werden? Horace erwähnt einiger römischer Kritiker, die nach denselben Grundsätzen urtheilten.

— *Nisi quae terris remota*
— *fastidit, et odit*
— *absens amabitur idem.*

Ueber seine von Andern verstümmelten Geisteskinder, denen Haydn in London häufig begegnete, heisst es ferner im *Morn. Chronicle* (14. Jan.): „Seit seiner Ankunft in diesem Lande entdeckte Haydn die Trümmer mehrerer seiner früheren Concerte, die zuerst aufgegriffen und dann von einigen unserer Original-Componisten in unmenschlicher Weise ausgeraubt und verstümmelt wurden. Eine Jury von Liebhabern sass über den Leichen zu Gericht und ihr Urtheil lautete: Vorsätzlicher Mord, Thäter unbekannt.“

Festliches Geläute aller Glocken ertönte Dienstag den 18. Januar zur Geburtsfeier der Königin [1]. Wie gewöhnlich an diesem Tage wurden um Ein Uhr im Park und im Tower die Kanonen abgefeuert und sämmtliche Schiffe in der Themse hatten die Festflagge aufgezogen. Ein Viertel nach Eins fuhr der König, die Königin, die *Princess Royal* und die Princessinen Augusta und Elisabeth in vollem Hofstaat von Buckingham-house nach St. James's Palast, wo ein *Drawing-room* abgehalten wurde, bei dem der Prinz von Wales, die Herzoge von York, Clarence und Gloucester zugegen waren. Der Werth der Diamanten, mit denen der Erstere bei dieser Gelegenheit geschmückt war, wurde auf 80.000 Pf. St. geschätzt [2]. — Abends war grosser Hofball in St. James's

---

[1] Der eigentliche Geburtstag der Königin war im Mai. Die jährliche Feier wurde auf den Januar verlegt, um der Saison, die damals viel früher begann, mehr Glanz zu verleihen.

[2] Der Prinz liebte es, bei feierlichen Gelegenheiten reich geschmückt zu erscheinen. Bei einer Parlamentseröffnung durch den König trug der Prinz einst Militäruniform mit Diamanten-Epauletts. Als Major Doyle (der später zum General ernannte Sir John Doyle war lange Zeit Privatsecretär des Prinzen) spät zum Diner beim Prinzen erschien, der damals im Pavillon in Brighton wohnte, fragte ihn der Prinz vor seinen Freunden, ob er den Festzug gesehen habe? Doyle bejahte es und sagte, dass er mitten unter der Volksmenge gewesen sei, die des Prinzen Gefolge lebhaft bewundert hätte. „Und sagten sie sonst nichts?“ fragte der Prinz, dessen zerrüttete Vermögensumstände damals lebhaft besprochen wurden. — „Ja“, antwortete Doyle, „ein

Palast. „Bei dem Mangel einer Oper im King's Theater“, sagt *St. James's Chronicle*, „kam das Publicum diesmal um den Genuss der gewohnten Augenweide. Früher war es nämlich gebräuchlich, dass die bei Hofe Geladenen auf ihrem Wege dahin zuerst im Opernhause kurze Zeit verweilten und John Bull hatte dann Gelegenheit, seine Augen in Schönheit, Putz und Diamanten schwelgen zu lassen“.

Das genannte Journal sagt weiter: „Ein bemerkenswerther Umstand ereignete sich diesmal auf dem Balle: Herr Haydn, der berühmte Componist, obgleich noch nicht bei Hofe eingeführt, erhielt doch von der ganzen k. Familie stillschweigende Zeichen der Aufmerksamkeit. Herr Haydn trat in den Saal, von Sir John Gallini, Mr. Wills und Mr. Salomon begleitet. Der Prinz von Wales bemerkte Haydn zuerst und indem er ihm eine Verbeugung machte, richteten sich die Augen der ganzen Gesellschaft auf den Componisten und Jedermann bezeigte ihm seinen Respect.“

Um Haydn's Ruhe schien es geschehen. Schon den Abend nach dem Hofball sehen wir ihn neben Salomon, dem Violinspieler Giornovichj und dem ital. Tenorsänger David an einem Hofconcert in Carlton-house, dem Palais des Prinzen von Wales, selbstthätig Theil nehmen. „Solch einer Vereinigung von Künstlern zu einem Kammerconcert wird kaum eine andere Stadt sich rühmen können“, ruft *Morning*

Bursche sagte, auf die Epaulettes deutend: Tom, was für ausnehmend feine Dinger der Prinz da auf seinen Achseln trägt! — „Oh!“ erwiderte der Andere, „fein genug, und fein wie sie sind, werden wir deren Last bald auf unsern eigenen Achseln zu tragen haben.“ — Der Prinz stutzte einen Augenblick, sah Doyle fest an und sagte dann lachend: „Ah! ich weiss, woher dieser Einfall kommt, Schelm! das kann nur von Dir kommen. Hier ist Wein — greif zu!“ —

Chronicle aus. — Haydn hatte seine liebe Noth, sich an das geräuschvolle Leben der Weltstadt zu gewöhnen. Schon jetzt, wie er vertraulich dem ihm sehr befreundeten Wiener Hause von Genzinger [1]) schreibt, wünscht er auf einige Zeit nach Wien fliehen zu können, „dan der Lärm auf denen gassen von dem allgemeinen verschiedenen Verkaufs-volk ist unausstehlich“. Trotzdem führte er seinen Vorsatz, ein Zimmer weit vor der Stadt zu miethen, nicht aus, sondern überliess sich nach wie vor italienischer Pflege.

Mittwoch den 2. Februar war im grossen Saale in Tottenham street das erste der *Ancient-Music* Concerte (*their Majesties concert*). Der König, die Königin sammt Prinzessinnen fehlten natürlich nicht. Das Programm, ein getreues Bild von dem Geiste, in dem diese Concerte geleitet wurden, war, dem Textbuch nach, folgendes:

Abtheilung I.

Ouverture zu „Acis e Galatea“	Händel.
Chor „Oh! den Fluren sei der Preis“ (Acis e Galatea)	Händel.
Arie „Tief dunkle Nacht!“ (Samson), gesungen von Mr. Kelly	Händel.
Chor „O erstgeschaffener Strahl“ (Samson) . . .	Händel.
Arie „*Strange reverse*“ (Alexander Balus), gesungen v. Sgra. Storace	Händel.
Chor „O Vater, dess allweise Macht“ (Judas Maccabäus)	Händel.
Arie „*Rende sereno il ciglio*“ (Sosarmes), ges. von Mad. Mara	Händel.
Violinconcert No. 7	Corelli.
Arie „Dort wo du weilst“ (Semele), gesungen v. Mr. Nield	Händel.
Chor „Gürt' um dein Schwert“ (Saul)	Händel.

---

[1]) Peter Leopold v. Genzinger, ein treu ergebener Freund Haydn's, war ein damals in Wien als „Damen-Doctor“ allgemein bekannter und sehr gesuchter Arzt.

Abtheilung II.

Ouverture zu der Oper „Alcina"	Händel.
Arie „*When warlike*" (Occasional Oratorio), ges. v. Mr. Kelly	Händel.
Arie „*Se mai senti*", ges. von Sgra. Storace	Jomelli.
Te Deum, erster Satz	Graun.
Arie „*Descend, kind pity*" (Theodora), gesungen v. Mr. Nield	Händel.
Orgelconcert No. 5	Händel.
Arie „*Il mio cor*" aus „Alcina"	Händel.
Chor „Ehret in seiner Herrlichkeit" (Samson)	Händel.

Der Herzog von Leeds, einer der Directoren, hatte diesmal die Musiknummern bestimmt und sich dabei, wenn es ihm auch nicht vom Herzen kam [1]), nach dem Geschmack des Königs gerichtet. — Händel war demgemäss der Hausgott des Abends. In dieser Beziehung klagen die Zeitungen beim zweiten Concert (9. Febr.), zu dem der Graf von Sandwich, „der Vater der Gesellschaft", die aufzuführenden Stücke wählte: die Directoren möchten doch den König zu mehr Abwechslung in den Programmen bewegen; auch sei mancher Componist bereits lange genug todt, um in einer Nische als „alter Meister" Platz zu finden [2]). —

Mad. Mara „der Pfeiler des Gesanges" (*the pillar of the vocal department*) sang übrigens beide Arien unvergleichlich schön; Kelly bot nur einen ungenügenden Ersatz für den

---

[1]) — *but the Duke will bend to the prevailing sentiment of the place, and Handel will be the Household God.* (*Morning Chronicle, Feb. 1.*)

[2]) — *and surely our own Dr. Arne has now been long enough dead to be exalted into a niche as an ancient Master.* (*Morn. Chr. Feb. 10.*)

1790 ausgetretenen Harrison. Bei dem Umstande, dass die Musiker eine Probe von Nummern hatten, die sie ohnedies im Dunkeln zu spielen im Stande gewesen wären, war die Aufführung correct, fast peinlich correct. „Das Abhalten von Proben", sagt *Morning Chronicle*, „ist indessen von Vortheil, es gibt den Subscribenten ein doppeltes Concert für ihr Geld. Ob es aber bei einem, unter königl. Schutze stehenden Concert passend ist, das Personal so unnöthig und ohne Entschädigung zu ermüden, wagen wir nicht zu untersuchen."

Es war Haydn's sehnlichster Wunsch, in diesen Concerten eine seiner Compositionen aufgeführt zu sehen; doch die Direction machte, kraft ihrer Statuten, von einem Lebenden nichts aufzuführen, selbst mit Haydn keine Ausnahme. Erst 41 Jahre später (!), nachdem der Meister die gesetzliche Zahl von Todesjahren hinter sich hatte, öffneten sich ihm die Pforten dieser gewissenhaften Gesellschaft.

Vorübergehend sei hier auch das erste in der Saison gegebene Sonntags-Subscript.-Concert des Adels erwähnt, am 20. Februar im Hause des Grafen Cholmondely gegeben. Eine glänzende Gesellschaft fand sich ein; Mara und Pacchierotti sangen und Pleyel's Name war durch Trio, Quartett und Quintett vertreten.

Unterdessen war bereits am 15. Januar in den Zeitungen die erste ausführlichere Ankündigung von zwölf Concerten Salomon's, Subscriptions-Preis zu 5 Guineen, erschienen. Das erste Concert sollte Freitag den 11. Februar stattfinden und sofort jeden folgenden Freitag. Haydn hatte für jeden Abend ein neues Musikstück zu liefern und die Aufführung desselben am Clavier zu leiten. Am 26. Januar erschien auch die Liste der zu diesen Concerten engagirten Sänger: Sig. David, Sgra. Cappelletti, die Misses Abrams und Sgra. Storace (später auch Sig. **Tajana**); ferner die Solo-Instrumentalisten: **Salomon**, **Dussek**; **Menel** (Cello), **Harrington** (Oboe), **Graff** (Flöte), **Holmes** (Fagott), Mad. **Krumpholz** (Harfe).

Das Concert wurde auf den 25. Februar verschoben, da es Sig. David und Sgra. Cappelletti nicht gestattet wurde, vor Eröffnung der Oper an einem anderen Orte zu singen. Aber auch am 25. war das Hinderniss noch nicht beseitigt, da sich die Eröffnung der italienischen Oper in die Länge zog, ja überhaupt zweifelhaft wurde. Salomon musste sein erstes Concert abermals verschieben und wir sehen ihn nun bemüht, dem Publicum die äusserst unangenehme Lage, in der er sich befand, zu schildern. Die Directoren der Oper hätten Sig. David endlich doch die Erlaubniss ertheilt, in Salomon's Concert noch vor Eröffnung der Oper zu singen und nur darauf hin habe sich Salomon berechtigt gefühlt, den Tag seines Concertes festzusetzen. Die Directoren sähen sich aber nun gezwungen, den Wünschen der höheren Classe ihrer Subscribenten nachzugeben, welche Sig. David's erstes Auftreten nur in der Oper gestatten wollen. Unter diesen Umständen habe es Salomon für seine Pflicht gehalten, lieber sein Concert zu verschieben, als seine Subscribenten durch das Nichterscheinen Sig. David's zu verstimmen. (*Morning Chronicle.*) — Das Concert war nunmehr auf Freitag den 11. März festgesetzt.

Es lässt sich leicht denken, dass Salomon's unangenehme Lage seinen Feinden, den *professional*, nur Schadenfreude erwecken konnte. Ihr Hass gegen ihn und Haydn wurde dadurch sicher nicht gemildert. Im Gegentheil hofften sie daraus Nutzen zu ziehen und etwa Letzteren doch noch seinem Freunde abspänstig zu machen. Wenn nun auch ihre Waffen nicht die ehrlichsten waren, so konnte man es ihnen wohl auch nicht verdenken, wenn sie sich ihrer Haut zu wehren suchten. Sie fingen die Sache jedoch schlecht an, und indem sie auf schamlose Weise den Meister verunglimpften, bewirkten sie dadurch nur, dass sich die Freunde Haydn's um so enger um ihn schaarten.

Der erste Anfall geschah am 5. Februar im *Gazeteer*, der unter der Aufschrift „*Music*“ Folgendes bringt: Die neun Wundertage Haydn's fangen an abzublassen. Er wurde in der *Anacreontic Society* und anderen musikalischen Vereinen „ausgestellt“ („*exhibited*“) zum grossen Erstaunen John Bull's, der einen zweiten „Cramer“ oder „Clementi“ zu hören erwartete. Doch die Wahrheit ist, dieser wunderbare „Componist“ ist doch nur ein sehr geringer „Spieler“, und wenn er auch geeignet sein mag, am Clavier zu „präsidiren“, haben wir ihn doch nie als *leader* eines Concertes rühmen hören. Sein Schüler Pleyel, vielleicht von weniger Wissen, dessen Werke aber voll Lieblichkeit und Eleganz sind und häufiger „Melodie“ in seinen „Harmonien“ bieten, ist ein darum weit populärerer Componist. Wie Hr. Haydn und sein Bundesgenosse Salomon bei Bildung ihres Orchesters die Talente der Mad. Mara übersehen konnten, vermag nur der sprichwörtliche „Geiz“ der Deutschen zu erklären. —

Zwei Tage darauf war das erste *professional*-Concert!

So liefen die Fachmusiker, während Salomon durch den leidigen Streit der Opernhäuser King's Theater und Pantheon die Hände gebunden waren, dem Gegner auf volle Monatslänge den Rang ab. Schon Montag den 7. Februar konnten sie ihr erstes Concert abhalten. An der Spitze der Subscribenten standen der Prinz von Wales und Herzog von York, Letzterer ein Ersatz für den verstorbenen Herzog von Cumberland. Haydn, den die Fachmusiker übrigens mit einer für all' ihre Concerte gültigen Freikarte beehrt hatten, sah sich gleich im Programm des ersten Abends seinem einstigen Schüler und späteren Gegner an die Seite gestellt und beschloss überdiess das Concert mit einer Sinfonie, „wodurch er", wie *Morn. Chronicle* am 9. Febr. versicherte, „Gelegenheit hatte, sich von dem guten Geschmack und der Liberalität der *professional* überzeugen zu können". Haydn aber machte seinerseits Diesen das Compliment, „dass er bei keiner Gelegenheit sein M. S. Concerto [Sinf.] so ausgezeichnet habe vorführen hören".

Hier das Programm des Concertes:

Abtheilung I.

Neue Sinfonie (M. S.)	Pleyel.
Quartett (Cramer, Borghi Blake, Smith)	Haydn.
Gesang, vorgetragen von Sig. Pacchierotti.	
Sonate für Pianoforte, vorgetr v. Mr. Dance.	
Gesang, vorgetr. v. Mrs. Billington.	
Concert für die Violine (Cramer)	Cramer.

Abtheilung II.

Concertante für Cello, Flöte, Violine (Smith, Florio, Cramer)	Mazzinghi.
Gesang, vorgetr. v. Mrs. Billington.	
Concert für Oboe, von Mr. Parke.	
Gesang, vorgetr. v. Sig. Pacchierotti.	
Grosse Ouverture, M. S. [Sinfonie]	Haydn.

Der 17. Februar vereinigte Freund und Feind unter den Musikern zu einem friedlichen Wettstreit bei „Christie", wo des verstorbenen Herzogs von Cumberland musikalische Instrumente und Bibliothek unter den Hammer kamen. Der Herzog besass unter andern eine damals 121 Jahre alte „Stainer-Violine", die stets von den Musikfreunden mit Bewunderung und Neid betrachtet wurde. Der glückliche Käufer war nun Mr. Bradyll, den die Freunde bis auf 130 Guineen hinauftrieben. Eine zweite Violine, Viola und Violoncello von demselben Instrumentenmacher fanden für 138 Guineen ihren

Herrn. Ein Mr. Condell kaufte die Lieblingsviola des Herzogs für 50 Guineen. Alle ersten Musikgrössen, „von Cramer bis herab zu Capitän Armstrong", waren bei dem Kampfe betheiligt.

Der Herzog von Cumberland, Bruder des Königs Georg III., war am 18. September 1790 gestorben. Er war bei den Musikern besonders beliebt durch den regen Antheil, den er an ihrem Wirken nahm. Er fehlte selten bei den Aufführungen der *professional*-Concerte und spielte auch selbst Viola bei seinen Kammer-Concerten in Cumberland-Haus oder beim Prinzen von Wales. Zeitweise hielt er eine kleine Capelle in Windsor, die ihm in seiner ländlichen Wohnung im grossen Park von Windsor-Castle jeden Abend Kammer-Musik spielen musste. Shield, Waterhouse, Blake, Parke und Baumgarten waren dabei beschäftigt, und Letzterer, des Herzogs Liebling, musste zu diesen Musikabenden vorzugsweise eigene Compositionen liefern.

Haydn besuchte Freitag den 18. Februar eines der *Ladies*-Concerte (Damen-Concerte), diesmal bei Mrs. Blair, Portland Place, abgehalten 1). Signor Pacchierotti sang Haydn's Cantate „*Ariana a Naxos*" und Haydn begleitete selbst am Clavier. Es ist dies dieselbe Cantate, die Haydn in einem Briefe an Marianne (Maria Anna Sabina), Frau des früher erwähnten Arztes Peter Leopold von Genzinger, wiederholt erwähnt. — So schreibt er aus Estoras am 14. März 1790: „dass meine liebe Ariana im Schottenhof 2) Beifall

---

1) *The ladies concert was last night at Mrs. Blair's in Portland Place, and that superb street, as usual,*
„*Outglared the moon with artificial light*". (*MorningChr.*)

2) Frau v. Genzinger wohnte damals zu Wien im Schottenhof, einem umfangreichen noch jetzt bestehenden Gebäude, an

findet, ist für mich entzückend". Und aus London am 17. September 1791: „Singt meine gute Freyle Pepi [Fräulein Josephine] bisweilen die arme Ariadne?"

Die „arme Ariadne" machte in London viel Glück; Jedermann sprach von ihr und, von Sig. Pacchierotti wiederholt öffentlich gesungen, wurde sie das „musikalische desideratum" für den Winter [1].

Noch vor Beginn der Salomon-Concerte sollte Haydn einige seiner Compositionen abermals in einem grossen Concert aufführen hören.

Der junge Verein *New musical Fund* gab, wie schon erwähnt, am 24. Febr. sein diesjähriges Concert im Pantheon mit einem 300 Personen starken Orchester. Von Haydn wurde eine grosse Sinfonie und ein Quartett (Salomon, Mountain, Hindmarsh und Menel) aufgeführt. Sig. Pacchierotti sang auch hier „die in den *Ladies*-Concerten mit so grossem Beifall aufgenommene Cantate, die auch jetzt

---

die Kirche „unserer lieben Frau zu den Schotten" angebaut und Eigenthum des gleichgenannten Benedictiner-Stiftes.

[1] *Morning Chronicle* (23. Febr.) sagt darüber: „*The Musical World is at this moment enraptured with a Composition which Haydn has brought forth, and which has produced effects bordering on all that Poets used to seign of the ancient lyre. Nothing is talked of — nothing sought after but Haydn's Cantata — or, as it is called in the Italian School — his Scena. This Scena was first brought out at the Ladie's Concert on Friday night [18. Febr.] which, as we have said, was at Mrs. Blair's, in Portland Place. It is written for the Harpsicord or Harp only, without any other accompaniment, and it was performed by Haydn himself, and sung by Pacchierotti. It abounds with such variety of dramatic modulations — and is so exquisitely captivating in its larmoyant passages, that it touches and dissolved the audience. They speak of it with raptourous recollection, and Haydn's Cantata will accordingly be the musical desideratum for the winter*".

wieder den tiefsten Eindruck machte — nie, in seiner glänzendsten Zeit hatte Pacchierotti einen grösseren Erfolg“ [1]).

Das erste Salomon-Haydn-Concert wurde endlich zur Gewissheit; diesmal blieb es beim 11. März und Sig. David sang, obgleich das King's Theater noch immer nicht eröffnet war. Hanover square rooms, „der Sitz des Musikreiches“ *(the Seat of the Empire of Music)*, sollte nun nach Bach-Abel, neben den *professional*-Concerten noch eine dritte einflussreiche Künstlervereinigung begrüssen. Haydn präsidirte am Clavier, Salomon stand als *leader* dem Orchester vor. Das Programm dieses ersten Abends lautete vollständig:

Abtheilung I.

Ouverture [Sinfonie]	Rosetti.
Gesang, vorgetr. v. Sig. Tajana	
Oboeconcert, vorgetr. v. Mr. Harrington	
Gesang, vorgetr. v. Sgra. Storace.	
Violinconcert, vorgetr. v. Mad. Gautherot	
Recitativ und **Arie**, vorgetr. v. Sig. David.	

Abtheilung II.

Neue grosse Ouverture [Sinfonie]	Haydn.
Recit. und **Arie**, vorgetr. v. Sgra. Storace.	
Concertante für Pedalharfe und Pianoforte, vorgetragen v. Mad. Krumpholz und Mr. Dussek	Dussek.
Rondo, vorgetr. v. Sig. David.	Andreozzi.
Finale (*full piece*)	Kozeluch.

So viel und nicht weniger hatte der „sprichwörtliche deutsche Geiz“ *(the proverbial „avarice“ of Germany)* für diesen Abend zusammengestellt. Wie man sieht, wurde erst die zweite Abtheilung mit Haydn's Sinfonie eröffnet, was Haydn sich für alle Concerte ausbedungen hatte; doch wurde später öfters auch die erste Abtheilung mit einer schon bekannten Sinfonie von ihm eingeleitet.

---

[1]) *— — the modulation is so deep and scientific, so varied and agitating — that the company was thrown into extasies. Every fibre was touched by the captivating energies of the passion, and Pacchierotti never, in his most brilliant age, was more successful.* (*Morn. Chron. Feb. 20.*)

Der Erfolg dieses Concertes war glänzend und sicherte das ganze Unternehmen. „Nie vielleicht“, sagt *Morning Chronicle*, „hatten wir einen reicheren musikalischen Genuss. Freilich ist es nicht zu verwundern, dass Haydn den für Musik empfänglichen Herzen ein Gegenstand der Verehrung, ja Anbetung sein muss; denn gleich unserm Shakespeare bewegt und regiert er die Leidenschaften nach seinem Willen. Seine neueste grosse Ouverture [Sinfonie] wurde von allen Kennern als eine wundervolle Composition erklärt“ etc. „Wir freuten uns“, fährt das Blatt fort, „das erste Concert so zahlreich besucht zu sehen, denn es steigert unsere Hoffnung, dass das erste musikalische Genie des Zeitalters sich durch unsern freigebigen Willkomm veranlasst sehen dürfte, seinen Wohnsitz in England zu nehmen.“

Die erwähnte Sinfonie war die zweite der später unter dem Titel „Salomon-Sinfonien“ bekannt gewordenen Sammlung (Siehe Beilage VI). Diesmal wurde von dieser Sinfonie in D-dur das Adagio repetirt, „ein damals seltener Fall“, wie Haydn erwähnt; die Zeitungsberichte heben jedoch besonders den ersten Satz hervor [1]).

Dass die Sinfonie mit bewunderungswürdiger Correctheit (*with admirable correctness*) aufgeführt wurde, lässt sich leicht denken. Auch der Tenor Sig. David gefiel sehr (*never surely was there heard a tenor of such richness and beauty*).

---

[1]) — *but the first movement in particular rises in grandeur of subject, and in the rich variety of air and passion, beyond and even of his own productions.*

Die Stärke des Salomon'schen Orchesters selbst wird uns, die wir durch Riesenbesetzungen verwöhnt sind, freilich ein Lächeln abgewinnen. Es bestand aus 12—16 Violinen, 4 Bratschen, 3 Cello, 4 Contrabässen, Flöte, Oboe, Fagott, Hörner, Trompeten und Pauken, im Ganzen etwa 40 Personen. So berichtet ein Londoner Brief, dat. 18. März 1793, an die Berl. Mus. Ztg., und fügt noch bei: „Der Saal hat eine gewölbte Decke. Die Musik nimmt sich darin vortrefflich aus. Das Orchester ist *en* Amphitheater geordnet. Salomon war immer ein guter Anführer, jetzt kann man sagen, dass er ein vortrefflicher ist." — Das Orchester war noch zu jener Zeit am entgegengesetzten Ende des Saales, wo sich nun die Logen befinden. Die akustischen Vorzüge dieses Saales wurden mit Recht allzeit gerühmt.

Welcher Reichthum an musikalischen Kräften und welche Vorliebe für bessere Musik gerade zu jener Zeit in London zu finden war, beweist der Umstand, dass an dem ersten Salomon-Abend zugleich auch die zur Fastenzeit üblichen Oratorien-Aufführungen in den beiden grossen Theatern Covent-Garden und Drury-lane ihren Anfang nahmen.

Das zweite Salomon-Concert am 18. März fiel noch glänzender aus und wurde mit der Anwesenheit des Prinzen von Wales beehrt, „der gerade zur rechten Zeit kam, am Triumphe Haydn's Theil zu nehmen". (*Morn. Chr.*) Diesmal wurde auch der Freund in Wien nicht vergessen: eine Sinfonie von Mozart eröffnete das Concert und ein Haydn'sches Quartett, von Salomon, Damen, Hindmarsh und Menel gespielt, beschloss die erste Abtheilung. In der zweiten Abtheilung wurde „auf besonderes Verlangen" die im ersten Concert aufgeführte Sinfonie von Haydn repetirt, Graeff spielte ein Flötenconcert und Joh. Kuchler aus der Hofcapelle zu Bonn, auch als Componist geschätzt [1], trat mit einem Concert für Fagott zum erstenmal in London auf; Sig. David und Sgra. Storace sangen Soli, dann zusammen ein Duett von Paisiello und, um der Gefahr bei Zeiten fest in's Auge zu sehen, schloss Pleyel mit einem Sinfoniesatz (*full piece*) den Reigen.

Das dritte Concert am 25. März eröffnete eine Sinfonie von Clementi; Pleyel folgte mit einem Quintett; Salomon spielte ein eigenes Violinconcert; eine neue Manuscript-Sinfonie von Haydn (Nr. 4 der Beilage VI), von der nach Haydn's Tagebuch das erste und letzte Allegro repetirt wurden (*„encort“*, wie Haydn sich notirte), „gab erneuerten Beweis von der Fruchtbarkeit dieses grossen Genius in der Instrumentalcomposition“ (*Gazeteer*). Ein anderes Blatt rühmt an der Sinfonie besonders, „dass kein Instrument vor dem andern bevorzugt wird — jedes findet Gelegenheit, seine Vorzüge geltend zu machen“ [2]). Ebenso wurde eine von Haydn componirte neue Cantate, von Sgra. Storace gesungen, bewundert; Dussek spielte ein neues Pianoforteconcert und den Beschluss machte die Sinfonie *la chasse* von dem „fruchtbaren Componisten F. A. Hoffmeister in Wien“.

Haydn hatte unterdessen sein Beneficeconcert auf den 7. April angesagt; aber auch er musste es, gleich Salomon, eingetretener Hindernisse halber auf weitere fünf Wochen verschieben.

---

[1] In Bonn wurde von ihm die Oper „Ajalia“ in der Saison 1782—1783 aufgeführt. (A. W. Thayer's „Beethoven“, p. 73.)

[2] *Every instrument is respected by his Muse, and he gives to each its due proportion of efficace. He does not elevate one, and make all the rest contributory as a mere accompaniment; but the subject is taken up by turns, with masterly art, and every performer has the means of displaying his talent.* (*Morn. Chronicle, March. 19.*)

Das neue Opernhaus (King's Theater)
und die gemischten Abendunterhaltungen daselbst unter der Benennung „Musik und Tanz“.

An der Stelle des am 17. Juni 1789 abgebrannten Opernhauses erhob sich schon im folgenden Jahre nach dem Plane des Architekten Novosielski ein neues glänzendes Gebäude [1]). Sir John Gallini, *Manager* der Oper, sich auf den Wiederbeginn der italienischen Oper vorbereitend, hatte bereits im Herbst den gewandten Salomon nach dem Continent gesandt, für die zu eröffnende Saison Kräfte zu sammeln. Das neue, im Januar 1791 angekündigte, Opern-Personal war folgendes: Componisten — Sig. Giuseppe Haydn und Sig. Federici; Sänger — David [2]) (erster Tenor), Tajana, Dorelli, Albertarelli, Cappelletti; Sängerinnen — Sgra. Rosa Lops (von München, eine Schülerin der Sgra. Minghotti), Mad. Pplum, Sgre. Cappelletti, Maria, Sestini, Maffei („Bella, ma poco musica“, sagt von Letzterer Haydn's Tagebuch). Ballet — Vestris,

---

[1]) Das neue Theater, wie es noch jetzt, obwohl vielfach verändert, besteht, überragte das alte Gebäude bedeutend an Grösse. Es hatte 327 Fuss Tiefe und 180 Fuss Breite, wurde aber 1816—1817 noch mehr erweitert. Kelly (II, 18) lobt es in akustischer Hinsicht als das beste von allen Theatern, in denen er gesungen, selbst S. Carlo (das frühere) in Neapel nicht ausgenommen.

[2]) Giacomo David, eigentlich Davide, geb. 1750 zu Presezzo, einem Bergamaskischen Dorfe, war schon 1770 als ausgezeichneter Tenor in Italien gefeiert. Stärke, Umfang und Gewandtheit des Organs nebst einer gründlichen musikalischen Bildung machten ihn rasch zum Liebling jeder Bühne. Er sang zum letztenmal 1811 zu Genua, starb aber erst am 31. Dec. 1830 zu Bergamo.

Victor, **Casali**, Mad. **Hilligsberg**, **Dorival**, **Mojon**. *Leader* des Orchesters — **Salomon**; Poet — **Badini**.

Alles war vorbereitet, es fehlte nur noch eine Kleinigkeit zur Eröffnung der ital. Saison — die Erlaubniss des Hofmarschalls. Und hier stockte die ganze Maschine, da der Hof selbst im Streite lag[1]. Der Sohn (Prinz von Wales) trat für das neue Haus in Haymarket in die Schranken, der Vater (König Georg III.) hielt am Pantheon fest, dem er einmal sein „*fiat*“ gegeben und nun dabei blieb, behauptend: **zwei** italienische Opern seien für die Stadt zu viel. Die Kämpfe hierüber pflanzten sich in den Familien, in den Zeitungen, an öffentlichen Orten fort und wurden immer heftiger. Carlton-house, das Palais des Prinzen, sah Sitzung auf Sitzung halten, die tonangebenden Häupter beider Parteien, der Prinz von Wales, dessen Bruder der Herzog von York, der Herzog von Bedford, die Grafen von Buckingham und Cholmondely, überboten sich an Rathschlägen, aber umsonst. Alle Hoffnung auf eine Verständigung der beiden Häuser aufgebend, beschloss nun (wie die Times berichtet) Haymarket, es darauf ankommen zu lassen. Eine erste Probe der Oper „Il Pirro“ wurde am 23. Februar 1791 abgehalten und der Prinz von Wales selbst war unter den Gästen; man versprach sich von der Oper alles Gute; **David** entzückte die Zuhörer und in Sgra. Lops fand man eine tüchtige Sängerin, wenn ihr auch Jugend und Schönheit abgingen 1).

---

[1] *The Rival theater [King's Th.] is said to be magnificent and lofty, but it is doubtful whether it will be sufferd to come to light: in short, the contest will grow politics; „Dieu et mon droit“ (the King) supporting the Pantheon, and „Ich Dien“ the Prince of Wales countenancing the Haymarket. It is unlucky that the amplest receptable is to hold the minority!* (Walpole to Miss Agnes Bury, Feb. 18. 1791.)

Pantheon hatte unterdessen am 17. Februar geöffnet. Abermals vergingen zwei Wochen. Eine Hauptprobe im Costüm und voller Beleuchtung wurde nun auf den 10. März angesetzt und auch wirklich abgehalten. Das Haus war zum Brechen voll von eingeladenen Gästen; selbst die Bühne war so überfüllt, dass es Vestris 2) unmöglich wurde, in dem Ballet „Orpheus ed Eurydice" seine Kunst nach Wunsch zu entfalten. Da endlich erschien ein dictatorisches *Veto* des Hofmarschalls, jeden weiteren Opernversuch zu unterlassen. Es blieb nun dem *Manager* des Theaters, Sir John Gallini, nichts übrig, als einstweilen ohne Verletzung obrigkeitlicher Gewalt in der, ihm gesetzlich zustehenden Form von „Abendunterhaltungen mit Musik und Tanz" die Ansprüche der Abonnenten nach Kräften zu befriedigen und den Verlust des Theatereigenthümers Mr. Taylor so viel wie möglich zu decken.

---

1) Morn. Chronicle nennt sie „*a good and finished singer; she has every accomplishment but youth and beauty*". Diese Sängerin wurde von ihrer Lehrerin Sgra. Minghotti selbst nach London begleitet. Sie trat nur ein einziges Mal, am Abend des ersten Concertes auf. Sgra. Minghotti, so alt sie war, liess sich damals noch einigemal in Privatkreisen hören.

2) Die berühmte Tänzerfamilie Vestris stammte aus Florenz. Ihr Gründer war Gaetan „*le beau Vestris*", der 1748 in der Académie zu Paris debutirte. 50 Jahre später tanzte er noch, wie Castil Blaze versichert „*avec autant de grâce que de noblesse*". Gaetan hatte drei Brüder, die den Ruf ihres Namens über alle Bühnen Europa's verbreiteten. Auf seinen Sohn *Auguste* war Gaetan stolz: „*Auguste* ist ein besserer Tänzer denn ich", pflegte er zu sagen, „er hat einen Gaetan Vestris zum Vater, ein Vortheil, der mir nicht vergönnt war".

Samstag den 26. März wurde endlich das King's Theater eröffnet; der Theaterzettel an diesem Abend lautete:

Abtheilung I.

Eine Auswahl Musikstücke ernster Gattung von verschiedenen Componisten, besonders von Paisiello; die Soli gesungen von Sig. David, Sig. Tajana und Mad. Lops.

Tanz-Divertissement von Messrs. Vestris, Victor, Vermilly, Mlles Hillisberg, Mojon und Dorival.

Abtheilung II.

Eine Auswahl Musikstücke heiterer Gattung von verschiedenen Componisten, besonders von Paisiello; die Soli gesungen von Mr. Albertarelli, Sig. David, Mad. Cappelletti (erstes Auftreten) und Mad. Sestini.

Historisches Ballet „Orpheus ed Eurydice". Musikdirigent Sig. Federici; *leader* Salomon; Balletmeister Mons. Vestris sen.

Anfang 7½ Uhr; Logen und Parterre 10 s. 6 p.; Gallerie 5 s.

An den späteren Abenden (wöchentlich zweimal, Dienstag und Sonnabend) wurden zuweilen Sinfonien von Haydn aufgeführt; ferner Duetten, Terzetten, Quartetten, Sextetten von Tarchi, Paisiello, Haydn, Philidor, Federici. Haydn war besonders häufig vertreten, auch durch Chöre und namentlich durch ein 7stimmiges Gesangsstück (*Italian Catch*) von den besten Sängern, David an der Spitze, gesungen und nach der ersten Aufführung (2. Juni) an fast jedem der folgenden Abende repetirt.

Am 19. Mai war eine neue Art Concert mit Tanz und „lebenden Bildern" (*animated pictures*) angezeigt. An diesem Abend, dem Benefice Badini's, wurde ein Jagdlied, mit Chor, das Solo gesungen von Sgra. Albertarelli, componirt von Philidor und eine Jagdsinfonie *(a Hunting sinfonie)* von Haydn aufgeführt; von Letzterem auch eine für Sig. David componirte Cantate, von Haydn selbst begleitet. Ferner eine neue Sinfonie „im tragischen Styl“ nebst einer neuen Cantate, von David gesungen, beide componirt von Federici; Hummel und Clement spielten Concerte. Catches und Glee's, von englischen Sängern gesungen und das Ballet „Orpheus ed Eurydice“ machten den Beschluss. Die Eintrittskarten waren von dem bekannten Graveur Bartolozzi gestochen.

Am 9. Juli schlossen diese eigenthümlichen Ersatzabende für eine Oper und bei der vorgerückten Jahreszeit und den anderwärtigen Verpflichtungen der Künster konnte den Subscribenten nicht einmal die schuldige Anzahl Vorstellungen geboten werden; doch suchte man sie wenigstens durch Extra-Eintrittskarten zu entschädigen.

Für Haydn aber hatte das fehlgeschlagene Opernunternehmen das Unangenehme, dass seine fast vollendete Oper „Orfeo“ [1]) nicht zur Aufführung kommen konnte. Zur Zeit, als er daran am fleissigsten arbeitete, wohnte er in *Lisson Grove* im nördlichen Theile London's, zwischen Edgware Road und dem heutigen Regents-Park [2]), wo der junge J. B. Cramer häufig sein Gast war. Ein Glück war es für Haydn, dass er sich schon in Wien, auf den Rath eines vorsorglichen Freundes, seine Forderungen in Vorhinein gedeckt hatte. Orfeo aber verliess unvollendet London mit ihm. Als Ersatz sandte Haydn später seine schon 1783 componirte Oper „Armida“ ein, von der sich das Autograf in der Bibliothek der *Sacred harmonic Society* zu London befindet. (Catalogs-Nummer 1553.) Doch die Verhältnisse hatten sich unterdessen geändert und der neue Director des Opernhauses fand sich nicht weiter bewogen, die Oper aufzuführen.

---

[1]) *„Orfeo ed Euridice“* erschien später bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die unvollendete Oper enthält 11 Nummern, sechs Arien (zwei für Euridice, Sopran; eine für Creonte, Bass; drei für Orfeo, Tenor) ein Duett (Orfeo und Euridice) und vier Chöre. Ouverture und Finale fehlen.

[2]) Regents Park wurde erst 1813 angelegt.

Ueber den schon bei Mozart erwähnten Theaterverwalter und früheren Tänzer und Balletmeister Gallini siehe Beil. I.

Die grösseren Instrumentalwerke in den nächsten vier Salomon-Concerten im Monat April waren ausser Haydn von Gyrowetz, Pichl, Kozeluch, Rosetti, Pleyel; ferner auch eine neue Manuscript-Sinfonie von Joseph Demacchi, von dem verschiedene Instrumental-Compositionen zu Lyon und Paris erschienen sind. Den zweiten Theil des Concertes leitete noch immer eine Sinfonie von Haydn ein. Im fünften Concert wurde von ihm ein neues Manuscript-Divertiment für 2 Violinen, 2 Violen, Oboe, Flöte, 2 Hörner, Violoncello und Contrabass aufgeführt. Dies Concert gewann noch an Interesse durch das erste Auftreten der Sängerin Sgra. Therese Negri. — Im sechsten Concert kam ein neues Quartett von Haydn zur Aufführung und wurde die Sinfonie vom ersten Abend zum drittenmal „auf besonderes Verlangen“ repetirt — „mit jeder neuen Aufführung an Beliebtheit zunehmend“.

Zum erstenmal trat in diesem Concert auch Miss Corri auf, „die mit einer sehr angenehmen und geschmeidigen Stimme begabt, unter der Leitung ihres Vaters sich nach den besten ital. Sängern, besonders Marchesi, gebildet hatte“; der junge Bridgetower trug ein Violinconcert vor und beim Spiele Dussek's wird auch „der ergreifenden Einfachheit des verstorbenen lebhaft beklagten Schroeter“ in ehrenvoller Weise gedacht.

Die Salomon-Concerte standen nun in voller Blüthe. Haydn war der erkorene Liebling und die Zeitungen glaubten bereits Entschlüsse in ihm reifen zu sehen, von denen er selbst am wenigsten wusste. „Die musikalische Welt“, schreibt *Gazeteer* am 18. April, „wird mit Vergnügen hören, dass der berühmte Haydn beschlossen hat, den Sitz seines Reiches in unserer Metropolis aufzuschlagen. Die glänzenden Erfolge der Salomon-Concerte unter dem Schutze Haydn's und seine Aufnahme in allen Privatgesellschaften haben ihn mit hoher Meinung von dem Geschmack und der Freigebigkeit der englischen Nation erfüllt.“

Jedenfalls hatte sich Haydn über den Erfolg seines ohnedies mit 200 Pf. St. garantirten Benefice-Concertes, das nun am 16. Mai stattfand, nicht zu beklagen, denn es brachte ihm eine Einnahme von 350 Pf. St. (der Eintrittspreis war der gewöhnliche, das Billet eine halbe Guinee), wobei Salomon auch noch die Auslagen für's Orchester zu tragen hatte. Salomon soll anfangs versucht haben, dieselben auf die Schultern Haydn's zu wälzen, der sich aber auf seinen Contract berief.

Programm von Haydn's erstem Benefice-Concert in Hanover square rooms:

Abtheilung I.

Neue grosse Sinfonie . . . . Haydn.
Arie, gesungen von Sgra. Storace.
Concertante für zwei Bassethörner, vorgetragen von den Herren Vincent Springer und Dworzack.
Neue Arie, mit obligater Begleitung von Oboe u. Fagott, vorgetr. v. Sig. David . . . Haydn.
Violinconcert, vorgetr. v. Sig. Giornovichj.

Abtheilung II.

Die **neue grosse Sinfonie**, im ersten Salomon-Concerte aufgeführt (auf besonderes Verlangen)	Haydn.
Cantata, vorgetr. v. Sig. Pacchierotti . .	Haydn.
Concertante für Pianoforte und Pedalharfe, vorgetragen von Mr. Dussek und Madame Krumpholz	Dussek.
Duetto, vorgetr. v. Sig. David u. Sig. Pacchierotti.	
Finale	Haydn.

Am 30. Mai sollte das engl. Publicum auch Haydn's „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze" (*Passione instrumentale*) kennen lernen.

Ueber die Entstehung dieser Composition schreibt ein „intimer Freund Haydn's" im *Morning Chronicle*, Mai 28 u. a. folgendes: Im Jahre 1770 beschloss man zu Cadix in der dortigen Cathedrale die Trauerfeierlichkeit des Charfreitags in der würdigsten Weise zu begehen. Der Bischof zu Cadix schrieb deshalb an Haydn, dessen Ruf schon damals aus Oesterreich nach Andalusien gedrungen war, und ersuchte ihn, einige ernste Musikstücke zu schreiben, um sie dem Gottesdienst und der Predigt, die der Bischof selbst halten würde, einzuschalten, doch dürften die Compositionen nicht mehr als zehn Minuten Zeit in Anspruch nehmen. Haydn, der sich zu diesem Zwecke durch die dahin gehörigen Bibelstellen vorzubereiten begann, schrieb an den Bischof, dass er wünsche, im Sinne der Worte des Heilands am Kreuze sieben Musikstücke zu componiren, wozu ihm natürlich der Zeitraum von nur zehn Minuten nicht genügen könne. Der Bischof konnte der Bitte wohl nicht in schönerer Weise willfahren als dadurch, dass er sich erbot, für seine eigene Predigt nur zehn Minuten zu beanspruchen, die ganze übrige Zeit Haydn zur Verfügung stellend.

Diese Composition, eine eigene Art Empfindungsmalerei [1]), wurde „auf Verlangen mehrerer hochgestellten Musikfreunde" in einem grossen Concerte unter Haydn's persönlicher Direction aufgeführt. Das aus drei Abtheilungen bestehende Concert, zuerst für's King's Theater angezeigt, wurde dann eingetretener Hindernisse halber in Hanover sq. rooms abgehalten. In der ersten und dritten Abtheilung kam eine Sinfonie von Haydn und in der zweiten Abtheilung die *Passione instrumentale* zur Aufführung. David, Salomon, Sgra. Negri und die unermüdliche Mad. Krumpholz waren die Mitwirkenden in diesem ausserordentlichen Concert, das an der, in jenen Tagen in der Westminster-Abtei abgehaltenen Händelfeier einen gefährlichen Nebenbuhler hatte.

Grosse musikalische Erinnerungsfeier an Händel in der Westminster-Abtei

am 23., 26., 28. Mai und 1. Juni.

Bedeutungsvoll war es für Haydn, Zeuge zu sein der letzten im vorigen Jahrhundert abgehaltenen grossartigen Händel-Feier in der altehrwürdigen Westminster-Abtei. Die in manchen Nummern breiter angelegte „Schöpfung" sollte später gleichsam als Nachhall jener Tage beweisen, wie sehr der Meister selbst noch in hohem Alter bemüht war, grossen Vorbildern nachzustreben.

Es war nicht das erstemal, dass sich die musikalischen Kräfte der Hauptstadt vereinigten, das Andenken des Oratorien-Fürsten zu feiern und damit zugleich in seinem Sinne ein Werk der Wohlthätigkeit auszuführen. Um die Feier recht zu verstehen, müssen wir einige Jahre zurückgehen auf den Ursprung derselben.

---

[1]) In ähnlicher Weise erschien in Mailand „*le Redempteur sur la Croix, Sonates caractéristiques pour deux Violons, Alto, Violoncello et Contrebasse, composée par le Comte César de Castelbarco*" oeuv. 14.

Bei einer geselligen Zusammenkunft zu Anfang des Jahres 1783 besprachen sich Lord Viscount Fitzwilliam, Sir Watkin William Wynne und John Bates, der Dirigent der *Ancient-Music* Concerte, über Mittel und Wege, die verschiedenen Musikkräfte der Stadt jährlich an bestimmten Tagen zu einem Ganzen zu vereinigen und auf diese Weise die grössten Meisterwerke in einer, ihrer würdigen Art zur Aufführung zu bringen.

Eine bessere Gelegenheit, ein so grosses Unternehmen ins Werk zu setzen, konnte ihnen wohl nicht werden, als das nächstfolgende Jahr 1784 bot. Bis dahin waren es (wie man angab) 100 Jahre, dass Händel geboren wurde[1]) und ein Vierteljahrhundert schloss sich in demselben Jahre ab, seit der Meister heimgegangen war. Wiege und Grab! — was war natürlicher, als eine Erinnerung an den grössten Meister, der je in England gelebt, zur Devise des beabsichtigten Musikfestes zu erheben.

Die Directoren der *Ancient-Music* Concerte gingen rasch auf die grosse Idee ein; der König versprach seine Protection; die Aufführung in der Westminster-Abtei, dem Ort, wo die irdischen Ueberreste Händel's ruhen, wurde gestattet und so sehen wir bereits Mittwoch den 26. Mai 1784 unter feierlichem Orgelklang das erste Fest der Art unter dem Titel „*Commemmoration of Handel*“ (später auch „*Grand musical festival*“ genannt) verwirklicht.

---

[1]) Dass Händel 1685 geboren wurde, bewies 1785 der Uebersetzer von Burney's „*Commemmoration of Handel*“, nach dem Kirchenbuch der lieben Frauenkirche zu Halle. (Burney's Nachricht von G. F. Händel's Lebensumständen und der für ihn zu London 1784 angestellten Gedächtnissfeier. Uebersetzt von J. J. Eschenburg. Berl. 1785. Siehe auch „G. F. Händel“ von F. Chrysander, Leipzig 1858, I. p. 11.)

Der Ort selbst war wie geschaffen für den Ernst der Feier: als Concertsaal der gothische Meisterbau mit seinen hochaufstrebenden Pfeilern; ein Musikkörper von etwa 530 bis 540 Personen (damals noch als etwas ausserordentliches geltend) auf einer Emporbühne terrassenförmig sich um die Orgel schaarend; als Hintergrund die hohen Kirchenfenster mit ihren herrlichen Glasmalereien; dazu eine Versammlung von Zuhörern, bei denen Glanz, Reichthum und Schönheit sich gegenseitig zu überbieten schienen — kein Wunder, dass der, gleich den Directoren mit der Festmedaille geschmückte König, als er an der Seite der Königin und aller Prinzessinnen in die königl. Loge trat, wie festgebannt von dem zauberhaften Anblick sich ganz der Gewalt des Augenblicks überliess. Galt es doch seinen Liebling zu feiern: „Du wirst meine Musik beschützen, wenn ich todt bin“, diese Worte des Meisters an den „Knaben“ gerichtet, hatte auch der „Mann“ nicht vergessen.

So mächtig war der Eindruck dieser ungewöhnlichen Aufführungen und so gross war der Andrang zu denselben, dass den beabsichtigten drei Concerten, von denen eines im Pantheon statt fand, noch zwei weitere folgen mussten. Hier war es auch, wo die Sängerin Mara, die vorher im Pantheon in England zum erstenmal aufgetreten war, ihre eigentlichen Lorbeeren pflückte. Mit dem Vortrag der Arie aus dem Messias „ich weiss dass mein Erlöser lebt“, war ihr Ruf für immer gesichert.

Die Einnahme dieser fünf Aufführungen (26. Mai bis 5. Juni) betrug 12.736 Pf. St., wovon nach Abzug der

Kosten 1000 Pf. St. an das Westminster-Hospital [1]) und 6000 Pf. St. an den *Musical Fund* abgegeben wurden. Als Anerkennung der erspriesslichen Dienste aber, die bei dieser Gelegenheit von den Mitgliedern dieses Vereins geleistet wurden, ertheilte ihnen der König das Recht, sich von nun an „*Royal Society of Musicians*“ nennen zu dürfen; zugleich stellte sich der König selbst als Protector an die Spitze derselben.

Die Feier wurde nun in den Jahren 1785, 1786, 1787, 1790 und 1791 repetirt und zwar mit immer wachsender Zunahme des Musikkörpers, 1791 bereits die Zahl 1000 übersteigend [2]).

Schon bei der ersten Aufführung dachte man darauf, durch mächtiger wirkende Instrumente als die bis dahin gewöhnlichen, die Orchestereffecte zu verstärken. Neue Instrumente wurden erfunden, frühere längst vergessene aus ihrer Ruhe aufgeschreckt, so z. B. das „*double bassoon*“, ein 16füssiges Contra-Fagott, welches bei Gelegenheit der Krönungsfeier im Jahre 1727 der Instrumentenmacher

---

[1]) Westminster Hospital war die erste Londoner Armenanstalt der Art, durch freiwillige Beiträge 1719 gegründet. Mr. Henry Hoare stand als Hauptbeförderer an der Spitze einer Gesellschaft „*for relieving the sick and needy at the Public Infirmary in Westminster*“. *The Memorials of Westminster: by the Rev. Mackenzie E. C. Walcott M. A. of Exeter College, Oxford. Curate of St. James, Westminster. London 1851, p. 87.*

[2]) Bei Eröffnung des Krystallpalastes zu Sydenham im Jahre 1854 war ein Musikkörper von 1635 Personen vereinigt. Bei der Vorfeier zum Händelfest (1857) stieg die Zahl auf 2500 und bei der 100jährigen Händelfeier selbst (1859), sowie bei den Wiederholungen (1862 und 1865) zählte man bereits 4000 Ausführende. — Bei den drei Aufführungen im Jahre 1859 waren 81.311 Zuhörer zugegen.

Stainsby gebaut hatte, um es bei Aufführung der Händel'schen Anthems zu verwenden. Vergebens bemühte sich damals J. F. **Lampe**, den man zu dieser Auszeichnung erkoren hatte, das Rieseninstrument zu bewältigen; dessen Zeit war noch nicht gekommen und sollte erst 57 Jahre später in Mr. **Ashley** von der Garde seinen Ueberwinder finden. Der König selbst bestellte u. a. 1789 einen aussergewöhnlich grossen Contrabass (*large double Bass*) bei **Forster**. Ferner gab es noch aus Kupfer verfertigte Pauken, die eine Octav tiefer gestimmt waren (*doublebase Kettle drums*), dreierlei Posaunen (*Sacbuts*) und Bass-Trompeten (*bass trumpets*). Kein Wunder, dass nicht Jedermann's Nerven solchen Mächten gewachsen waren und eben das nur für Lärm nahmen, was Kraft bezeichnen sollte [1]). Diese Instrumente gingen später förmlich auf Gastrollen: „Grosse Pauken und Contrafagott, beim Musikfest in der Westminster-Abtei benutzt“ (*double drums and double bassoons used in Westminster-Abbey*), lautete dann ihre Empfehlung [2]).

Die im Jahre 1791 abgehaltene Händelfeier in der Westminster-Abtei, die sechste und zugleich die letzte in jenem Jahrhundert, wurde am 23., 26., 28. Mai und 1. Juni abgehalten „auf Befehl und unter dem Schutze Ihrer Majestäten“ (*by command and under the patronage of their Majesties*). Wie schon erwähnt, betrug die Zahl der Mitwirkenden diesmal über 1000 Personen. Der Erlös war bestimmt für die *Royal Society of Musicians*, für die Söhne verarmter Geistlichkeit (*sons of the Clergy*) und das Middlesex-Hospital. Eine Eintrittskarte kostete eine Guinee. Folgende Solosänger hatten ihre unentgeltliche Mitwirkung zugesagt: Mad. **Mara** (?), Mrs. **Crouch**. Sgra. **Storace**; die Herren **Pacchierotti**, **David**, **Kelly**, **Saville**, **Sale**, **Nield**, **Knyvet**, **Champness**, **Mathews**, **Renoldson**, **Goss**, **Bellami** jun.

---

[1]) *The sight was really very fine, and the performance magnificent; but the chorus and kettle-drums for four hours were so thunderfull, that they gave me the head-ache, to which I am not at all subject.* (Walpole to Sir H. Mann. May 29. 1786.)

[2]) *Mr. Ashbridge is engaged [Oxford] with his admired double drums as used at the late Celebrity in Westm. Abbey.* (*Public. Adv. 1785, June*). — *Covent-Garden, Oratorio's „the double drums and sackbuts used at W. A.“* (*the gazeteer 1796, March.*)

Unter den Instrumentalisten sind folgende besonders hervorgehoben: **Cramer**, **Mara**, **Sarjant**, **Ashley** und Söhne, **Baumgarten**, J. und W. **Parke**, **Holmes**, **Hogg**, **Lyon**, **Parkinson**, **Florio**, **Potter**, **Foster**, **Dance**, **Blake**, **Mountain**, **Soderini**, **Boyce** der Sohn, Contrabassist der italienischen Oper, der hier den früher erwähnten von **Forster** gebauten Riesencontrabass (large double Bass) spielte, **Kotzwara** [1]), **Griesbach**, **Howard**, **Frank**, **Leffler**, **Scola**, **Waterhouse**, **Rawlings**, **Napier**, **Wagner**, **Shield**, **Miller**, **Neibour**, **Patria**, **Kellner**, **Cantelo**, die beiden **Leander** und **Ashbridge**.

Die Mode des Tages sollte auch hier ein Wort mit zu reden haben. Noch 1790 hatte man ausdrücklich angekündigt, es würden keine Damen mit Hüten zugelassen werden und man ersuche und erwarte besonders auch, dass sie ohne Federschmuck und mit sehr schmalen Reifen erscheinen würden [1]. Dennoch klagte ein Besucher des Festes diesmal, dass die herrschende Damentoilette sehr lästig fiel, besonders der hohe Kopfputz, obwohl befohlen war, „dass keine Haube von grösserem Umfange als dem vom Hofmarschall bestimmten Muster zugelassen würde". Doch die Damen liessen sich im Aufputz ihrer Reize nicht stören und viele, die sich aus Vorsorge schon am Vorabend des Festes ihren Kopfputz ordnen liessen, opferten lieber die Nachtruhe, damit sie ja am Morgen zeitlich auf ihren Plätzen in der Kirche erscheinen konnten.

---

[1]) Franz **Kotzwara**, geb. zu Prag, Componist und Virtuose, war in Irland, als er 1790 von Sir J. Gallini für's Orchester im King's Theater als Violaspieler engagirt wurde. Er starb in London am 2. September 1791 eines ungewöhnlichen Todes. Er besuchte in Vine street, St. Martin's, ein übel berüchtigtes Haus, liess sich von einem Weibe einen Strick kaufen und ersuchte sie, ihn damit aufzuhängen, für welche Bemühung er ihr eine Guinee einhändigte. Das Weib willfahrte dem Wunsche des damals Irren und Kotzwara war bald darauf eine Leiche (*the St. James's Chronicle, Sept.* 1791).

Grossartig wie bei den früheren Aufführungen war auch diesmal der Anblick des Ganzen: die Königs-Loge mit den Majestäten und sechs königl. Prinzessinnen, alle in voller Hofgala; der Zuschauerraum ein Gewoge von Pracht und Schönheit; das vielköpfige Orchester um die Orgel amphitheatralisch aufgebaut. An der Orgel selbst aber sass, wie in früheren Jahren, Joah Bates als Dirigent des Ganzen; ihm zur Rechten und Linken die im scharlachfarbenen Festanzug gekleideten Kunstjünger Hummel und Bridgetower, dem Meister beim Registriren der Orgel behilflich.

Drohend ragten aus dem gewaltigen Musikkörper die nun schon unentbehrlich gewordenen Rieseninstrumente hervor; die Trompeter hatten ihren glänzenden Instrumenten reich in Gold und Silber gestickte Banner angeheftet — alles badete sich in Glanz, jeder schien bestrebt nach Kräften zur Verherrlichung der Feier beizutragen — nur Eine fehlte und ihr Wegbleiben war der einzige Missklang des Festes. Die

---

[1] *No ladies will be admitted with hats, and they are particularly requested to come without feathers and very small hoops, if any* (*the gazeteer 1790, May 26*).

Sängerin Mara war schon in der Probe am 19. Mai nicht erschienen. Desshalb in den Zeitungen angegriffen, erwiderte sie, dass sie bereits am 22. April dem Comité erklärt habe, sie fühle sich nach schwerer Krankheit nicht stark genug bei ihren anderweitigen Verpflichtungen auch noch die anstrengende Mitwirkung dieser Concerte auf sich zu nehmen. — So trat denn in der Probe Sgra. Storace für sie ein und erhielt, wie *Morning Chronicle* versichert, grossen Applaus (*gained great applause* — in einer Kirche!). Desgleichen Sgr. David, „der sich in dem, obwohl für ihn fremden Styl Händel'scher Musik doch bald zurecht fand und all seine grossen Vorzüge zu entfalten wusste".

Das Programm der vier grossen Musikaufführungen, sämmtliche Nummern von Händel, war folgendes:

Erster Tag, Montag den 23. Mai:

Abtheilung I.

Krönungsanthem aus „Zadock der Priester".
Ouverture zum Oratorium „Esther".
Zwei Arien aus dem Oratorium „Saul".
Duett und **Chor** aus dem Oratorium „Judas Maccabäus".
Chöre aus den Oratorien „Deborah und „Saul".

Abtheilung II.

Das erste grosse **Orgelconcert**.
Israel in Aegypten, erster Theil.

Abtheilung III.

Israel in Aegypten, zweiter Theil.

Zweiter Tag, Donnerstag den 26. Mai:

Abtheilung I.

Ouverture und **Trauermarsch** aus „Saul".
Traueranthem.
„*Glory be to the father*" (Jubilate).

Abtheilung II.

Fünftes grosses **Orgelconcert**.

Arien aus den „Anthems“.
Arien aus den Oratorien „Joseph“ und „Jephtha“.
Duett und **Chor** aus „Judas Maccabäus“.
Chöre aus „Saul“, „Athalia“ und den „Anthems“.

Abtheilung III.

Zweites Oboeconcert.
Arien und **Chöre** aus „Jephtha“.
Arie aus „Joshua“.
Krönungsanthem, Soli und **Chor** „Mein Herz denkt und dichtet“.

Dritter Tag, Sonnabend den 28. Mai:

Abtheilung I.

Ouverture zum „Occasional“ - Oratorium.
Arien aus „Jephtha“ und „Saul“.
Chöre aus „Judas Maccabäus“ und „Samson“.

Abtheilung II.

Ouverture zum Oratorium „Joseph“.
Israel in Aegypten, erster Theil.

Abtheilung III.

Dasselbe, zweiter Theil.

Vierter Tag, Mittwoch den 1. Juni:

Der Messias, Oratorium.

Wie ergreifend Händel's Musik auf Haydn wirkte, der sie hier zum erstenmal in ihrer vollen Pracht sich entfalten hörte, ist bekannt. Schon der grossartige Anblick des Ganzen, gehoben von der Heiligkeit des Ortes, musste das Gemüth feierlicher stimmen und als nun die gewaltigen Tonwogen des „Hallelujah“ daherbrausten und die ganze Versammlung, der König wie der Niedrigste, sich erhob, der Macht des menschlichen Geistes, der hier das Lob des Allerhöchsten sang, den ungeheuchelten Tribut der Bewunderung zollend, blieb wohl kein Auge trocken. Auch Haydn, der nahe der königlichen

Loge stand, weinte wie ein Kind — „Er ist der Meister von uns Allen“, rief er überwältigt aus. —

In den noch übrigen Salomon-Concerten erscheint Haydn's Name ausser den Sinfonien wiederholt mit einem Quartett, einem Concertino für verschiedene Instrumente und einer Cantate, gesungen von Sgra. Storace. Clementi und Haesler sind mit Manuscript-Ouverturen genannt und nebst Salomon tritt zum erstenmal als Violinvirtuose der schon erwähnte J. Demacchi im zehnten Concerte auf.

Im zwölften und letzten Concert am 3. Juni gab Salomon seinen Subscribenten Gelegenheit, ihre Theilnahme einer, den Gräueln der französischen Revolution entflohenen Dame aus angesehener Familie zu bezeigen. Madame de Sisley, die als Sängerin auftrat, war die Tochter eines, durch die Revolution zu Grunde gerichteten Unter-Intendanten von Paris und verwandt mit dem Intendanten Bertien, dem unglücklichen Opfer vom 14. Juli 1789. Durch die rauhe Hand des Schicksals um Alles gebracht, sah sich die Dame gezwungen, ihre unter besseren Umständen erworbenen Kenntnisse nun zum Lebensunterhalt zu verwerthen. Sie war besonders musikalisch gebildet und hatte, mit einer umfangreichen, biegsamen Stimme begabt, unter Piozzi, Piccini und Sacchini ihre Gesangsstudien vollendet, die ihr nun, nebst ihrer äusserst einnehmenden Erscheinung, ein unfehlbarer Bittsteller werden sollten, denn bald regnete es Gedichte auf die „aristokratische Syrene“ in London und Bath und überall wo sie auftrat. —

So war denn mit dem letzten der Salomon-Haydn-Concerte der erste Feldzug siegreich bestanden. Salomon hatte mehr geboten, als er versprochen; für Gesang und Spiel war das Interesse durch Auftreten neuer Namen stets wach gehalten und zahlreicher Zuspruch des Publicum's war der Lohn. Salomon konnte schon jetzt, indem er den Subscribenten seiner Concerte für ihre Theilnahme dankte, denselben eine Fortsetzung im folgenden Jahre „unter dem Beistand Haydn's“ (*with the assistance of Mr. Haydn*) versprechen.

Bevor wir nun Vater Haydn nach Oxford zu neuen Ehrenbezeigungen geleiten, sei noch das am 10. Juni abgehaltene Beneficeconcert des zehnjährigen Violinspielers Clement erwähnt, in dem unter Haydn's Direction eine neue M. S. Sinfonie aufgeführt und „*la Passione stromentale*“ repetirt wurde. Ueberhaupt war das Programm reich ausgestattet: Sgra. Negri, Sgra. Storace und Sig. David sangen; Clement selbst spielte ein Concert eigener Composition; an der Spitze des Orchesters stand Salomon.

Dass Haydn damals das Concert persönlich unterstützte, dankte ihm Clement 17 Jahre später in würdigster Weise, als er am 27. März 1808 im letzten Concert der adeligen Gesellschaft im Universitätssaale zu Wien an der ersten Violine stand, um Haydn's grösstes Werk, seine „Schöpfung“ mit zu verherrlichen — die letzten Töne, die der damals 76jährige Greis im Concertsaal hören sollte. —

Die Oxford-Feierlichkeit

am 6., 7. und 8. Juli.

An der Universität zu Oxford [1]) wurde alljährlich für die Gründer und Unterstützer derselben eine von Lord Crewe eingeführte Gedächtnissfeier vor dem Schlusse des akademischen

---

[1]) Hauptquelle: „*The History and Antiquities of the College and Halls in the University of Oxford: by Antony Wood. M. A. of Merton College, now first published in English from the Original M. S. in the Bodleian library by John Gutch M. A. Chaplain of all souls and corpus Christi College, 2 vols. Oxford. 1792.*

Cursus (*Trinity terms*) abgehalten. Alle drei Jahre erhöhte dabei noch eine grössere musikalische Aufführung den Glanz und Reiz dieses Festes der Wissenschaft.

Der gesangliche Theil war bei diesen Gelegenheiten durch Zuziehung von Chören aus London, Windsor, Litchfield, Worcester und anderen Orten verstärkt. — Das Orchester war mit den besten Virtuosen der Hauptstadt besetzt und mit hohen Summen waren die zur Zeit berühmtesten Sänger und Sängerinnen engagirt, mit denen man aber auch wohl eben desshalb bei ihrem Auftreten in um so ungezwungenerer Weise verfahren zu können glaubte.

Die preisgekrönten Werke wurden gewöhnlich am zweiten Festtage öffentlich vorgetragen und dabei die neuen Würden ertheilt.

Dies geschah in dem sogenannten Universitäts- oder *Sheldonian*-Theater. Dieses Gebäude, eine Schöpfung des Erzbischofes Sheldon, wurde 1664—1669 von Sir Christopher Wren nach dem Muster des Theaters Marcellus zu Rom erbaut und kann gegen 4000 Personen fassen.

Um die Doctorswürde in der Musik zu erlangen, gehörten nicht eben aussergewöhnliche Kenntnisse dazu. Was aber nicht fehlen durfte, war eine bei dieser Gelegenheit zu erlegende Summe von 100 Guineen. (*This degree is not much sought after now-a-days*, sagt schon Hawkins in seiner *History of Music*).

Seltener wurde die Doctorswürde in der Musik „*honoris causa*“ ertheilt. Kurz vor Haydn, am 15. October 1789, beehrte man damit Fried. Hartmann Graff, Capellmeister zu Augsburg [1]. Nach Einigen wäre es Dieser gewesen, der bei

---

[1] Friedrich Hartmann Graff (Graf, auch Graaf angegeben), geb. 1727 zu Rudolstadt, war als Componist und Virtuose geachtet. Er kam als Orchesterdirector nach Hamburg, wo er auch

Gründung der *professional*-Concerte (siehe pag. 15) sich als Componist sehr thätig gezeigt hatte; nach Andern wäre dies J. G. Graeff gewesen.

Dass man diesmal Haydn einer Auszeichnung würdigen wollte, „die nicht einmal Händel widerfuhr“, ist nicht wörtlich zu nehmen. Händel war 1733 ausdrücklich von dem Vicekanzler Dr. Holmes nach Oxford eingeladen worden, bei dem öffentlichen Actus (*public act*) einige seiner Werke aufzuführen, bei welcher Gelegenheit man auch beabsichtigte, ihm den Doctorgrad zu verleihen [1]). Ueber die Art und Weise,

---

eine Freimaurerloge errichtete. Später lebte er als Musikdirector in Augsburg. Besonders beliebt waren seine Compositionen für die Flöte; die beiden Oratorien „der verlorene Sohn“ und „die Sündfluth“ genossen besonderen Rufes. Ersteres wurde 1780 von dem Tonkünstler-Verein zu Wien aufgeführt. Graff starb 1795. Seine Ernennung zum Doctor der Musik lautet: Graff **Fre[illegible]ricus Hartmannus Arm. Rei Musicae in Ecclesiis Augustae Vindelicorum Praefectus, et e Societate Academiae Musicae Stockholmensis Regiae** cr. Mus. Doc. Oct. 15, 1789. (A Catalogue of all [illegible]rad. p. 156.)

[1]) Schon Mattheson erwähnt dessen in seiner Ehrenpforte p. 101. — Chrysander gibt in seinem „Händel“ (II, p. 305) die hierauf bezügliche Notiz aus dem Journal *the Bee* (Juni 20. 1733, II, 749—750): „Grosse Vorbereitungen werden gemacht für Hrn. Händel's Reise nach Oxford, um dort den Grad eines Doctors der Musik zu empfangen, eine Ehre, welche diese Universität bei dem bevorstehenden Actus ihm zu erzeigen beabsichtigt“ etc. — Es gab aber auch eine engherzige scheelsüchtige Partei, die diese Auszeichnung und jede höhere Würdigung der Musik verdammte und in gemeinster Weise daran erinnern zu müssen glaubte, dass das Universitäts-Theater eine andere Bestimmung habe „*than to be prostitued to a company of squeezing, bawling outlandish singsters, let the agreement be, what it would*“. (*Reliquiae Hearnianae: the Remains of T. Hearne M. A. of St. Edmund's Hall; being Extracts of his M. S. Diaries, collected by P. Bliss. Oxford 1856.*)

wie Händel diese Auszeichnung von sich abgelehnt, ist nichts Bestimmtes bekannt geworden; es ist jedoch anzunehmen, dass er von dem Gedanken nicht eben sehr erbaut sein mochte, mit Dr. Greene und Consorten sich dadurch gleichsam auf eine Stufe gestellt zu sehen. Aeusserungen, die er hierüber gemacht haben soll, sind oft erwähnt worden.

Auch Haydn, der ungewöhnlichen Auszeichnungen sicher nicht nachjagende Haydn, wäre wohl schwerlich je auf den Gedanken gekommen, seine Kunstgenossen durch diese Würde überragen zu wollen. Sein Freund Dr. Burney jedoch war anderer Meinung und that, gewiss in der redlichsten Absicht, alles Mögliche, seinen Liebling auch in dieser Weise verherrlicht zu sehen.

Haydn hatte die Festlichkeiten zu Oxford in einem Briefe an Marianne von Genzinger beschrieben und dem damals nach Wien reisenden schon früher erwähnten Tonkünstler Diettenhofer mitgegeben. Leider ist dieser Brief verloren gegangen. Eine Erwähnung davon macht Haydn in einem Briefe vom 20. Decemb., in welchem er aber das Datum des verloren gegangenen Briefes irrthümlich mit 3. Juli (also vor der Festlichkeit) angibt. (Siehe „Haydn in London" von Th. v. Karajan, 24. Brief pag. 101). —

Wir begleiten nun Vater Haydn nach der altberühmten Universitätsstadt. Sein Freund Salomon, der dort zweimal bei den Festlichkeiten im Jahre 1785 und 1788 als *leader* des Orchesters fungirte, mag ihm wohl im Voraus viel von den Herrlichkeiten jenes uralten Musensitzes erzählt haben: von seinen neunzehn Collegien und Hallen, unter denen *University College* als „Halle" von König Alfred gegründet, bis in's Jahr 872 zurückreicht; von *Christ-Church-College*, das seine Gründung Cardinal Wolsey verdankt; von der berühmten, von Sir Thomas Bodley gegründeten, *Bodleian*'schen Bibliothek und ihrer jüngeren Schwester, der *Radcliffe*-Bibliothek (von dem ausgezeichneten Arzt Radcliffe mit einer Summe von 40.000 Pfd. Sterl. erbaut und am 13. April 1749 eröffnet). Wohl mag Haydn auch die Höhe dieses der Wissenschaft gewidmeten Domes erstiegen haben, um sich an der entzückenden Aussicht auf die Stadt und ihre Umgebung zu erfreuen — denn der Anblick von dort herab ist wundervoll: das Auge schweift von Collegium zu Collegium mit ihrem ernsten alterthümlichen Aeusseren; freundlich einladend blickt das saftige Grün der sorgfältig gepflegten Gärten, dem traulichen Ruheplätzchen eines jeden Schulgebäudes, von allen Seiten herauf. Stolz ragt der Thurm der St. Mary-Kirche zwischen den Gebäuden hervor und der Anblick der High-street

„the Stream-like windings of that glorious street“

wer könnte den wohl je vergessen, selbst wenn er die noch stolzere Schöne, die High-street in Edinburgh damit vergleicht!

Die Universitäts-Festlichkeiten wurden diesmal unter dem Grafen von Guilford, seit 1772 als Lord North Kanzler der Universität, abgehalten. Ueber die drei grossen, dabei aufgeführten Concerte werden uns die Londoner Tageszeitungen *Morning Chronicle*, *Publ. Advertiser* und *St. James's Chronicle* nun die nöthige Auskunft geben.

Es waren zu diesen Festtagen von London die hervorragendsten Künstler der Saison engagirt worden: die Sängerinnen Storace und Crouch; die Sänger David, Kelly, Bellamy, Matthews, Webb, Gore, Oblar, Walton, der junge Mutlow (von Oxford); ferner die besten Sänger der königl. Capelle von Windsor, der Kirchenchöre von Worcester, Oxford etc. Das Orchester bestand aus Mitgliedern der italienischen Oper, der *professional*-Concerte und den Musikern aus Oxford selbst. Namentlich aufgezählt sind: Cramer, Dance, Blake, Parkinson, Patria, Sperati, Sikes, Inchbald, Holmes, Attwood und Söhne, Mahon, Oliver, Lowe, die beiden Leander, Laveneu, Frising, Sarjant, Smart, King, Dorion und Sohn, Watts, die beiden Valentine, Worth, Nicolai und viele Andere. Cramer war *leader*, Dr. Hayes, Professor zu Oxford, war Hauptdirigent. Die musikalische Feier begann am 6. Juli im Universitäts- oder Sheldonian-Theater vor einer zahlreichen und eleganten Zuhörerschaft.

Programm des ersten Concertes, Mittwoch den 6. Juli.

Abtheilung I.

Ouverture zum Pastorale „Acis e Galatea“ . . .	Händel.
Chor „Oh! den Fluren sei der Preis“ (Acis e Galatea)	Händel.
Arie „Tief dunkle Nacht!“ (Mr. Kelly) aus *Samson*	Händel.
Quartett (Cramer, Dance, Blake, Sperati)	Pleyel.
Arie (Sgra. Storace)	Sarti.

Abtheilung II.

Sinfonie	Haydn.
Arie „Sein starker Arm“ (Sig David) aus *Jephtha*	Händel.
Violinconcert (Mr. Cramer).	Cramer.
Arie „Herz! der Liebe süsser Born“ (Sgra. Storace) aus *Acis e Galatea*	Händel.
Arie „*Jehovah crownd*“ (Master Mutlow) aus dem Oratorium *Esther*.	Händel.

Abtheilung III.

Sinfonie für zwei Orchester	J.C. Bach.
Arie (Sig. David)	Federici.
Chor aus *Israel in Aegypten*	Händel.

Vor Anfang der zweiten Abtheilung erschien Haydn an der Hand Dr. Hayes's und wurde mit der „seinem grossen und ungewöhnlichen Talente gebührenden Achtung und Aufmerksamkeit empfangen“. Es hätte eine für diese Feier von ihm eigens bestimmte Sinfonie, eine seiner Lieblings-Compositionen aufgeführt werden sollen, da er aber zu spät in Oxford ankam, um noch eine Probe abzuhalten, wurde eine schon bekannte Sinfonie von ihm aufgeführt; er selbst sass dabei an der Orgel. Die Sängerin Mrs. Crouch, ebenfalls engagirt, musste auf der Reise nach Oxford in Henley lebensgefährlich krank zurückbleiben; an ihrer Stelle sang der junge Mutlow. — Unter den Zuhörern befanden sich auch die beiden Doctoren Ayrton und Dupuis, deren Brust die Medaille der Händelfeier schmückte, welche der König den Unterdirectoren Cooke, Arnold, Ayrton, Dupuis, Parsons, Jones und Aylward gestattete, zu allen Zeiten tragen zu dürfen „als Auszeichnung für die beim Feste geleisteten Dienste".

Donnerstag den 7. Juli wurde Morgens die Jahresversammlung der Directoren des Radcliffe-Krankenhauses abgehalten. Die Mitglieder erschienen beim Gottesdienste in der Kirche St. Peter's-in-the-East, wo ein Te Deum und Jubilate, der 100. Psalm und ein von Dr. Hayes für diese Gelegenheit componirtes Anthem vorgetragen wurden; Dr. Hayes dirigirte.

Programm des zweiten Concertes, Donnerstag den 7. Juli, Abends 7 Uhr:

Abtheilung I.

Ouverture zum Oratorium „*Samson*"	Händel.
Arie „*So much beauty*" (Master Mutlow) aus *Esther*	Händel.
Violoncello-Concert (Mr. Sperati).	
Arie „*Quel desir che amor un di*" (Sgra. Storace)	Storace.
Chor „Ein heller Jubelschrei schallt laut im Kreis" aus dem *Alexanderfest*	Händel.

Abtheilung II.

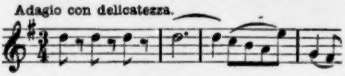
Sinfonie, M. S., eigens für dieses Concert bestimmt	Haydn.
Arie „Wild schwoll im Sturm empörter Wuth" (Sig. David) aus *Saul*	Händel.
Violinconcert (Master Clement)	Clement.
Arie „*Donna chi vuol vedere*" (Mr. Kelly)	Mengozzi.
Arie „*From silent shades and the Elysium Groves*" (Sgra. Storace) aus *Bess of Bedlam*	H. Purcell.

Chor „Er sandte Hagel herab“ aus *Israel in Aegypten* Händel.
Glee, gesungen von Kelly, Webb und Bellamy.

Abtheilung III.

Arie „*Whither my love*“ (Sgra. Storace).
Concertante (Cramer, Dance, Patria, Sperati) Pleyel.
Arie (Sig. David) . . . . Sarti.
Arie „Kommt, all’ ihr Seraphine in Flammenreih’n“ (Sgra. Storace) aus *Samson* . . . . . . Händel.
Schlusschor „Laut stimme ein du ganze Himmelsschaar“ aus *Samson* . . . . Händel.

Die für dieses Concert von Haydn selbst gewählte Sinfonie von ihm (~~später~~ unter dem Buchstaben Q erschienen),



von der noch Morgens eine Probe abgehalten wurde, fand unter Haydn’s Leitung bei Laien und Kennern eine enthusiastische Aufnahme. Haydn selbst drückte Cramer seine Anerkennung für die gelungene Leistung des Orchesters aus.[1]) Ganz besonders gefiel auch des jungen Clement’s Violinspiel und Sgr. David musste seine Arie aus „Saul“ wiederholen. Man beabsichtigte eigentlich, die zweite Abtheilung zu kürzen, doch die Studenten (*gentlemen of the Square Cap*) wollten nichts davon wissen und verlangten das Programm vollständig ausgeführt.

Freitag den 8. Juli, Vormittags, fand der eigentliche öffentliche *Actus* statt und wurden die preisgekrönten Werke in dem gedrängt vollen Sheldonian-Theater vorgetragen, zuvor aber die neu verliehenen Würden verlesen, unter denen der Doctor-Grad für Haydn (*voluntarily and liberally conferred on Haydn*). Hierauf hielt Mr. Crowe, der öffentliche Redner, in lateinischer Sprache die übliche Gedächtnissrede auf die Gründer und Unterstützer der Universität. Einige in lateinischer Sprache gehaltenen Reden und Gedichte wechselten mit Aufführung kleinerer Orchestersätze und das Ganze schloss mit einem englischen Gedicht über den Ursprung der Britten und einen Aufsatz über Nationalvorurtheile und ihre guten und bösen Seiten.

---

[1]) *— — a more wonderful composition never was heard. The applause given to Haydn, who conducted this admirable effort of his genius, was enthusiastic; but the merit of the work, in the opinion of all the Musicians present, exceeded all praise. (Morn. Chr. July 11.)*

An demselben Tage fand Abends der letzte musikalische Theil des Festes statt, zu dem der Andrang besonders stark war. Haydn, nun bereits im Doctorkleide, schwarzseidenem Mantel und viereckiger Mütze mit Quasten, wurde bei seinem Erscheinen stürmisch empfangen und als er nun den Saum seines Mantels mit seiner Rechten ergriff und in die Höhe hielt, rief dieser stumme Ausdruck seines Dankes für die ihm verliehene Ehre allgemeines und lautes Beifallklatschen hervor. [1]) Auch Dr. Hayes, der Dirigent, wurde mit Beifall besonders ausgezeichnet und die verschiedenen Solisten, angeregt durch die Aufmunterung die sie erhielten, spielten und sangen mit verdoppeltem Eifer.

Programm des dritten Concertes, Freitag den 8. Juli Abends:

---

[1]) *They were in excellent humour; and when Haydn appeared, and, grateful for the applause he received, seized hold of, and displayed the gown he wore as a mark of the honour that had in the morning been conferred on him, the silent emphasis with which he thus expressed his feelings, met with an unanimous and loud clapping.* (*Publ. Adv. July 12.*)

Abtheilung I.

Ouverture zum Oratorium *Esther*	Händel.
Arie „Warum liegt Juda's Gott im Schlaf?" (Mr. Kelly) aus *Samson*	Händel.
Duett „Der Herr ist der starke Held", aus *Israel in Aegypten*	Händel.
Cantate (Sgra. Storace) von Haydn begleitet	Haydn.
Recitativ „Search round the world" (Mr. Kelly) und **Chor** *„May no rash intruder"* aus dem Oratorium *Solomon*	Händel.

Abtheilung II.

Concertante (neu)	Pleyel.
Arie „Der Held, von süssem Liebeslied berückt" (Sig. David) aus dem *Alexanderfest*	Händel.
Violinconcert (Cramer)	Cramer.
Arie „Tröstet, tröstet Zion!" (Sig. David), *Messias*	Händel.
Chor „Denn die Herrlichkeit Gottes" aus *Messias*	Händel.

Abtheilung III.

Sinfonie	Haydn.
Arie „*With lovely suite*" (Sigra. Storace) aus dem Singspiel „*No song no supper*"	Storace.
Arie „*Pensa che in campo*" (Sig. David)	Paisiello.
Krönungsanthem	Händel.

Wahrhaft überraschend war an diesem Abend der Anblick der festlich gekleideten Versammlung, über 2000 Personen stark und zum grössern Theil der elegantesten Damenwelt angehörend. Repetirt wurde diesmal der wundervolle Schluss-Chor der ersten Abtheilung aus „Solomon" „*May no rash intruder*", einer der schönsten und eigenthümlichsten Chöre Händels; ferner die Arie aus dem „Alexanderfest", die Sgr. David mit so viel Ausdruck und Leidenschaft sang, dass besonders die jungen Herren im schwarzen Studentenkleide (*black gown)* ganz entzückt waren. Auch Sgra. Storace musste die Arie ihres Bruders wiederholen. Dr. Hayes leitete auch dieses Concert. Da die Auslagen des Festes durch die Einnahme der zwei ersten Concerte bereits gedeckt waren, kam dem Dirigenten der Erlös des dritten Tages, 500 Pf. St., als „wohl erworbener Gewinn“ zu Gute (*a well-earned profit*).

Haydn aber, nunmehr Doctor Haydn, notirte sich in sein Tagebuch: „Ich musste für das Ausläuten zu Oxford wegen der Doctorswürde anderthalb Guineen und für den Mantel eine halbe Guinee zahlen; die Reise kostete sechs Guineen.“

Im Universitätsbuche von Oxford „*Catalogue of all graduates*“ ist Haydn's Ernennung also eingetragen:

„*Haydn (Joseph, Composer to his Serene Highness the Prince of Eszterhazy) cr. D. Mus. July 8. 1791.*“

Für „Ehren-Grade“ werden keine Diplome ausgefertigt, dieselben werden einfach im Register als ein „*Act of Convocation*“ verzeichnet. Der Auszug aus dem Register *of the House of Convocation*, Haydn betreffend, lautet:

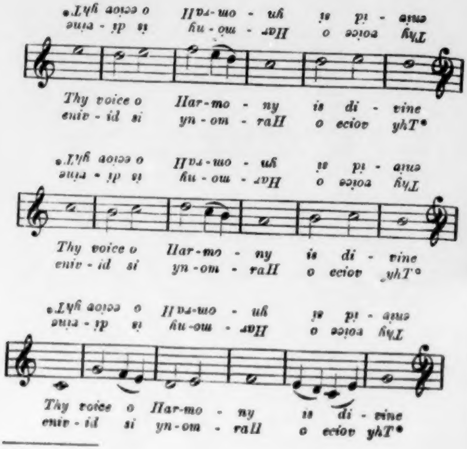
> **Die Veneris octavo die mensis Julii anno Dom. 1791 causa Convocationis erat, ut... grata celebraretur publicorum Benefactorum Commemoratio,... et ut alia negotia academica peragentur..... Proponente ... Domino Vice Cancellario placuit venerabili coetui ut celeberrimus et in re musica peritissimus vir Josephus Haydn ad Gradum Doctoris in Musica honoris causa admitteretur.** [1])

Dr. Haydn sandte der Universität später aus Artigkeit die hier folgende Composition, seiner Ernennung zum Doctor hiermit selbst ein beredtes Beglaubigungs-Siegel aufdrückend.

---

[1]) Ich verdanke diesen Auszug der Güte des John Griffiths M. A. Esq., Custos des Universitäts-Archivs zu Oxford.

Canon cancricans a tre. **J. Haydn.**


Thy voice o Har-mo - ny is di - vine
eniv - id si yn - om - raH o eciov yhT*
Thy voice o Har-mo - ny is di - vine
eniv - id si yn - om - raH o eciov yhT*
Thy voice o Har-mo - ny is di - vine
eniv - id si yn - om - raH o eciov yhT*

Es muss wohl auffallen, dass bei der ganzen Oxford-Feierlichkeit der Name Salomon gar nicht erscheint, nicht als Solospieler, nicht als *leader*. Im Gegentheil finden wir statt seiner den Gegner Cramer mit seinem Orchester, den Fachmusikern, welche hier also wirklich Gelegenheit hatten, einmal auch unter Haydn's Direction zu spielen. Uebrigens waren Haydn und Salomon nach wie vor gute Freunde und Beide zeigten am 16. August im *Morning Chronicle* aufs bestimmteste an, „dass sie ihre Concerte nach demselben Plan, der ihnen im verflossenen Winter so viel Berühmtheit verschaffte, fortsetzen werden.“ Es hiess sogar, Salomon habe von Gallini damals die Hanover sq. rooms gekauft, doch berichtigte dies *the Gazeteer* am 2. September dahin, dass Salomon dieselben auf sieben Jahre nur gemiethet habe.

---

* Rückwärts zu lesen.

In Haydn's Tagebuch sind um diese Zeit zwei kurze Ausflüge aufgezeichnet, die, ohne Angabe des Datums, und da Haydn, wie später erwähnt, seit dem 4. August sich auf dem Lande befand, kaum anders unterzubringen sind, als in die ersten Tage dieses Monats. „Im Monat August“ (schreibt Haydn) „speiste ich zu Mittag in einem ostindischen Kauffahrtheischiffe mit sechs Canonen. ich wurde herrlich bewirthet.“ Ferner: „Eben in diesem Monath fuhr ich mit Mr. Fraser von der *Westminster-Bridge* auf der Themse bis *Richmond*, allwo wir auf einer Insel speisten, wür waren 24 Personen: nebst einer Feldmusic.“

Unterdessen langte bei Haydn ganz unerwartet eine Zurückberufung nach Hause von seinem Fürsten ein, um für bevorstehende Festlichkeiten zu Eszterház eine Oper zu schreiben. Diesem konnte nun Haydn natürlich nicht willfahren, selbst auf die Gefahr gänzlicher Entlassung aus den Diensten des Fürsten. Obwohl nun dieser über Haydn's abschlägige Antwort ungehalten war, empfing er ihn nach seiner Rückkunft doch nur mit dem einzigen Vorwurfe: „Haydn! Sie hätten mir vierzig Tausend Gulden ersparen können!“

Seine Klage und Befürchtung über eine desshalb mögliche Ungnade bei seinem Fürsten spricht Haydn in einem Brief an Marianne aus: „ich erwarte nun leyder meine entlassung; hofe aber anbey, dass mir gott die gnade geben wird, durch meinen Fleiss diesen Schaden in etwas zu ersetzen.“

Dieser Brief trägt das Datum vom 17. Sept. 1791. Haydn befand sich damals seit dem 4. August 12 Meilen von London auf dem Landgut des Banquiers *Brassy*, in London No. 71 Lombard-street, City, wohnend. Die Tochter des Hauses war eine Schülerin Haydn's und der Meister war nun eingeladen, das erquickende Still-Leben eines englischen Landaufenthaltes kennen zu lernen.

Haydn blieb daselbst fünf Wochen, wie sein Tagebuch sagt, hinzufügend: „ich wurde sehr gut bewirthet.“ Dass er sich überhaupt dort sehr wohl befand, dürfen wir ihm auf's Wort glauben, wenn er in obigem Brief an Marianne weiter schreibt, „indem ich auf den land in einer der schönsten gegenden bei einem Bankier lebe, dessen Hertz samt der Familie dem v. Gennzingerischen Hauss gleichet, und allwo ich wie in einer Clausur lebe. ich bin dabey, Gott sei ewig gedankt, bis auf die gewöhnliche Rhevmatische zustände gesund, arbeithe fleissig und gedenke jeden fruh morgen, wenn ich alleine mit meiner Englischen grammer in den wald spaziere, an meinen schöpfer, an meine Familie, und an alle meine hinterlassene freunde, worunter ich die Ihrige am Höchsten schätze.“

In Haydn's Tagebuch findet sich über diesen Besuch noch folgendes: „NB. H. Brassy fluchte einstens, dass es ihm zu gut auf dieser Weld gienge.“ In späteren Jahren hat er sich hierüber gegen den Landschaftsmaler Albert Christoph Dies ausführlicher geäussert. Haydn wurde nämlich veranlasst, über seine früheren Lebensverhältnisse zu reden. In traulichem Gespräch erging er sich über die drückende Noth, die harten Entbehrungen seiner Jugend und welche Anstrengungen es ihn gekostet habe, sich heraufzuarbeiten. Der Banquier hört ihm mit steigender Unruhe zu, springt plötzlich auf und fordert Pistolen. „Ich will mich erschiessen", ruft er aus, „ich bin nie unglücklich gewesen; Kummer, Elend und Noth kenne ich nicht und kann davon nicht aus Erfahrung sprechen. Jetzt erst sehe ich, dass ich nicht glücklich bin; ich kann nichts als Fressen und Saufen, kenne nur den Ueberfluss und davor ekelt mir!"

Gegen Ende September musste Haydn wieder nach London zurückgekehrt sein; das Geschäftsbuch des ihm in derselben Strasse schräg gegenüberliegenden Hauses J. Broadwood weist nach, dass Haydn sich damals, am 26. September, zum erstenmal eines Instrumentes dieser ausgezeichneten Clavierfabrik bediente.[1]

Haydn ging nun bewegten Tagen entgegen. Während die „Fachmusiker" alle Segel aufspannten, um die Salomon-Haydn-Concerte zu überflügeln, hatte man, wie Haydn am 13. Oct. schreibt, auch in Wien sich bemüht, sein Thun und Treiben und sein Ausbleiben zu verdächtigen. Ein Brief Haydn's vom 13. October enthält darüber folgendes: „Herr v. *Kees*[2] schreibt mir unter andern, dass er gerne meine umstände hier in London wissen möge, indem man verschiedenes in wienn von mir spricht. ich ware von jugend auf dem Neyde ausgesetzt, wundere mich demnach nicht, wenn man auch dermahlen mein weniges Talent ganz zu unterdrücken sucht; allein der Obere ist meine Stütze. — — Dass ich auch in London eine menge Neyder hab, ist ganz gewiss, und ich kenne Sie beynahe alle. die meisten davon sind wellsche. allein Sie können mir nicht nahe kommen, weil mein Credit bei dem Volk schon vor viellen Jahren festgesetzt war."

---

[1] Unter den im Jahre 1791 im Geschäftsbuch des Hauses eingetragenen Namen befinden sich Dussek J. L., 26. März; Hummel J. N., 13. Juni; Haydn Joseph, 25. Sept.

[2] Bernhard Ritter von Kees, Vice-Präsident des nied. öst. Appellations-Gerichtes, ein damals wohl bekannter Musikfreund in Wien.

Die Unternehmer der *professional*-Concerte machten nun wiederholt vergebliche Versuche, Haydn auf ihre Seite zu bringen; doch je mehr sie ihm Gewinn boten, desto fester hielt Haydn an seinem gegebenen Worte. „Ich will dem Gallini und Salomon nicht wortbrüchig werden, oder ihnen durch schmutzige Gewinnsucht Schaden zufügen. Da sie meinetwegen so viel unternommen und so grosse Auslagen bestritten haben, ist es billig, ihnen auch den Gewinn zu vergönnen.“ Damit abgefertigt, räumten die Versucher das Feld und liessen nun gröberes Geschütz spielen.

Ein Zeitungsartikel benachrichtigte plötzlich die Welt, dass unser Meister doch schon viel zu schwach und unfähig sei, Neues hervorzubringen; dass er sich längst ausgeschrieben habe und aus Mangel an Geist gezwungen sei, sich zu wiederholen. Man sei deswegen mit seinem berühmten Schüler, Herrn Pleyel, in Verbindung getreten, der bald nach London kommen und daselbst für die *professional*-Concerte componiren werde.

Das war es also! Meister und Schüler wollte man verfeinden und aus ihrem Nebenbuhler-Kampfe und dem nicht zu vermeidenden ärgerlichen Scandal schnöden Gewinn ziehen!

Ignaz Pleyel, der um 1770 bei seinem Landsmanne Haydn eine Zeitlang Unterricht genossen hatte, jetzt Capellmeister am Münster zu Strassburg, sollte nun, 34 Jahre alt, in der vollen Manneskraft, dem 25 Jahre ältern Meister gegenüber gestellt werden. Es lässt sich leicht vorstellen, welche Mittel man gebrauchte, den vielleicht arglosen Pleyel in die Falle zu locken und dass man ihm sicher keine Zeit liess, über die wahre Lage der Dinge Erkundigungen einzuziehen. Er sagte wirklich zu und die verschiedenen Parteien sahen nun seiner Ankunft, die noch vor Ablauf des Jahres stattfinden sollte, mit einer wahren Aufregung entgegen.

Sonnabend den 5. November finden wir Haydn als Gast bei dem Feste, welches die Stadt der alten Sitte gemäss dem neu ernannten Lord-Major, damals John Hopkins Esq., zu Ehren gab. Ueber dieses Fest gibt Haydn in seinem Tagebuch folgende ungewöhnlich ausführliche Beschreibung: „Den 5ten 9ber [Nov.] war ich Gast zu Mittag bey dem Fest des *Lord-Major*. An der ersten Tafel Nr. 1 speiste der neue Lord-*Major* sammt seiner Frau, dann der *Lord Chancellor*, die beede *Sheriffs*, *Duc of Leeds*, Minister Pitt und die übrigen Richtern ersten Ranges. Nr. 2 speisste ich mit Mr. Silvester, der grösste Advokat und erste Staatsrath in London. Es waren in diesem Saal (*Guildhall*[1]) genannt) 16 Tafeln nebst noch andern in Nebenzimmern; es speissten ohngefähr in allem gegen 1200 Personen, alles in grösster Pracht. Die Speissen waren sehr niedlich und gut gekocht; Wein von vielen Sorten im Ueberfluss. Man ging um 6 Uhr zu Tafel und um 8 Uhr stund man auf. Man begleitete den *Lord-Major* sowohl vor als nach der Tafel in der Rangordnung und viel Ceremonien, mit Vortragung des Schwerdtes und einer Art goldenen Krone unter Trompeten begleitet mit einer Harmoniemusik. Nach der Tafel reterirt sich in ein schon bestimmtes Extra-Zimmer die ganze hohe Gesellschaft von Nr. 1 um allda Caffee und Thee zu trinken; wir andern Gäste aber werden in ein anderes Nebenzimmer gebracht. Um 9 Uhr erhebt sich Nr. 1 in einen kleinen Saal, allwo der Ball anfängt; in diesem Saal ist für die hohe *Nobless* ein *à parte* erhabener Orth, allwo der *Lord-Major* mit seiner Frau gleichsam auf einem Throne sitzt. Alsdann fangen sie rangmässig an zu tanzen, aber nur ein

---

[1]) Guildhall fasst 6–7000 Personen. Hier wurden die Inaugurations-Diners des Lord-Major seit 1501 abgehalten.

Paar, so wie bei Hof am 6. Januar [? 4. Juni] als am Geburtstag des Königs. In diesem kleinen Saale sind beiderseits erhabene Bänke, allwo meistens das schöne Geschlecht die Oberhand hat. Man tanzt in diesem Saale nichts anderes als Menuets; ich konnte aber hier nicht länger als eine Viertelstunde verbleiben: erstens, weil die Hitze wegen so vielen Menschen in einem so engen Raume zu gross war und zweitens wegen der schlechten Tanzmusik, indem nur zwei Violin- und ein Violoncellospieler das ganze Orchester ausmachten. Die Menuets waren mehr Polnisch als nach unser und der italienischen Arth. Ich ging von da in einen andern Saal, welcher mehr einer unterirdischen Höhle gleichte. Da wurde englisch getanzt; die Musik war da etwas besser, weil eine Trommel mitspielte welche das Ueble von den Geigern deckte.[1] Ich ginge weiter in den grossen Saal allwo wir speiseten, da war die Music zahlreicher und etwas erleydendlicher. Man tanzte englisch aber nur an dem erhabenen Orth, allwo der Lord-Major sammt den 4 ersten Nr. speisste. Die übrigen Tafeln waren aber alle neuerdings besetzt mit Mannsbildern, welche wie gewöhnlich die ganze Nacht hindurch wacker zechten. Das wunderbarste aber ist dass der eine Theil forttanzt ohne einen Ton von der Musik zu hören, weil bald an diesem bald an jenem Tisch theils Lieder gebrüllt, theils Gesundheiten unter den tollsten

---

[1] Als bei einer Schauspielprobe in Covent-Garden (1824) die Procession des Lord-Major-Festes dargestellt wurde und die Trompeter an der Spitze des Zuges entsetzlich falsch bliesen, rief der Regisseur dem Anführer zu: „Ihre Trompeter blasen falsch, das kann's unmöglich thun". — „Herr", erwiderte der Haupttrompeter, „wir blasen absichtlich falsch, um der Scene gerecht zu werden, denn wer hörte am Lord-Major-Feste je rein blasen?"

Aufschreien und Schwenkung der Gläser: „Hurra, Hurra!“ gesoffen werden. Der Saal und alle die übrigen Zimmer sind mit Lampen beleuchtet, welches einen unangenehmen Geruch von sich giebt, besonders in dem kleinen Tanzsaal. Remarcable ist, dass der Lord-Major an der Tafel kein Messer von Nöthen hat, indem ein Vorschneider, so mitten in der Tafel vor seiner steht, mit einem Extraeinschnitt ihm alles vorschneidet“.

„Hinter dem *Lord-Major* ist ein anderer Mann, der alle die Gesundheiten nach der Etiquette aus vollem Halse herausschreit; nach jedem Aufschrei kommt Trompeten und Pauken. Keine Gesundheit wurde mehr applaudirt als des Mr. Pitt seine. Uebrigens aber ist keine Ordnung. Dieses Diner hat Tausend 6 hundert Pf. gekostet; die Hälfte davon muss der *L. Major*, die andere Hälfte die zwei Sheriffs zahlen. Der *Lord-Major* wird alle Jahre neu erwählt; er hat um seinen Anzug einen grossen weiten und langen schwarzen Mantel in Gestalt wie Domino von Atlas an, welcher streiffweise besonders um die Aermel mit goldnen Spizzen reich besetzt ist. Er hat eine grosse goldene Kette im Vergleich wie unser [illegible] *Toison*-Orden um den Hals; seine Frau desgleichen und sie ist Mylady und bleibt es beständig. Das ganze Ceremoniel ist sehenswürdig, besonders der Zug auf der Themse von Guildhall nach Westminster.“

Auch am 9. November war Haydn in Mansion-House bei dem sogenannten „*Farewell dinner*“ (Abschiedsdiner) zu Tisch geladen, welches, wie gewöhnlich, auf Kosten des abtretenden Lord-Major (damals *the Right Hon.* John Boydell) und seines Nachfolgers stattfand.

Haydn scheint gleich nach dem Feste von London abgereist zu sein, um auf dem Lande, 100 Meilen von London, bei einem Lord als Gast zu wohnen. Da er schon am 17. November wieder in London war, konnte der Aufenthalt jedoch nur von kurzer Dauer gewesen sein, obwohl sein Tagebuch von vierzehn Tagen spricht.

Nachdem das alte Drury-lane Theater am 4. Juni geschlossen worden war, um einem Neubau Platz zu machen, spielten die Mitglieder, wie früher erwähnt, im King's Theater. Die „Drury-Haymarket"-Gesellschaft eröffnete das King's Theater am 22. September. Im November trat daselbst Mad. Mara ausnahmsweise viermal auf, um vor ihrer Abreise nach Italien vom Publicum Abschied nehmen zu können. Sie sang am 17., 19., 21. und 22. November als Mandane in Dr. Arne's Oper „Artaxerxes". [1]) (Die übrigen Mitwirkenden waren Mrs. Crouch, Mrs. Bland, Mr. Kelly und Dignum.) An einem dieser Abende besuchte auch Haydn die Oper und sein Tagebuch zeigt, dass Mad. Mara sehr gefiel. „Sie erwarb sich neuerdings allgemeine Raserei an Applaus, man zahlte ihr für jedesmal 100 Pf. St." — Beim zweiten Auftreten sang sie eine Arie aus „Idalide" mit Harfenbegleitung, wozu ihr Peter Pindar (John Wolcot) neue Worte gedichtet hatte. Sie musste die Arie nicht nur wiederholen, sondern man wollte sie auch noch ein drittesmal hören. Mad. Mara und Mrs. Billington vergleichend, sagt *the Gazeteer* (21. Nov.) bei dieser Gelegenheit: „In der Ausführung schwieriger Passagen ist beider Geschicklichkeit gleich, doch weiss sie (Mara) ihre Mittel ansprechender zu verwenden. Schwerlich wird man sagen können, dass irgend eine Stimme melodischer sei als die der Mrs. Billington; dennoch besteht ein Theil von Mara's Ueberlegenheit in der grösseren Lieblichkeit und Klarheit ihrer Stimme bei gehaltenen Tönen." Am 23. Nov. dankte die Sängerin im *Morning Chronicle* öffentlich für die grossmüthige Protection und Theilnahme, die man ihr in England bezeigt und Peter Pindar widmete ihr am 25. Nov. noch einen Nachruf: „*Impromptu* an Mad. Mara bei ihrer Abreise von England." Die Einnahme dieser vier Abende betrug 2200 Pf. St. (*Gazeteer*, 24. Nov.)

---

[1]) Zu gleicher Zeit wurde die Oper auch in Covent-Garden mit Mrs. Billington und Mr. Incledon gegeben. 1796 trat Mad. Mara in derselben Rolle in Covent-Garden zum erstenmal auf.

Am 23. November kam Haydn einer Einladung nach, ein Marionetten-Theater „Fantoccini" (*Théâtre des variétés amusantes*) in Saville - row zu besuchen. Es mochte ihn dies Schauspiel wohl schon desshalb interessiren, da er selbst in den Jahren 1773 — 1778 mehrere Marionetten - Opern für das fürstl. Eszterházy'sche Theater componirt hatte.

In London war diese Art Puppenkomödien von jeher sehr beliebt. Ihr Dasein reicht bis in's 15. Jahrhundert[1]. Die wohlbekannte Figur des Punch wurde von hier aus gegen Ende des 17. Jahrhunderts so populär, dass sie sogar Addison zu einer Verherrlichung in einem lateinischen Gedicht „Machinae gesticulantes" anregte. Ein gewisser Powell errichtete 1713 unter den Arcaden in Covent-Garden, der St. Paulskirche gegenüber, ein Punch-Theater, auf dem allerlei Stücke nach beliebten Volkserzählungen, z. B. *the children in the wood, Robin Hood, Mother Ghose* aufgeführt wurden. Die Figuren hatten bewegliche Glieder, die mit einen Draht von oben durch die leitende Hand des Puppenspielers dirigirt wurden. Nach und nach wagten sich diese Theater höher hinauf und führten sogar ganze Shakespeare'sche Stücke auf. Selbst die Oper wurde in diesen Wirkungskreis mit einbezogen.

---

[1] *The sports and pastimes of the people of England by J. Strutt. London 1830.* — Flögel, Geschichte des Grotesk-Komischen. Neu bearbeitet von Dr. F. W. Ebeling. Leipzig, 1862.

Unter dem Namen „Fantoccini“ sind derartige Unterhaltungen 1770 in Hickford's Saal, 1776 in Mary-le-bone, 1780 in Piccadilly angezeigt. Die angesehensten Personen interessirten sich dafür; so sah man am zweiten Eröffnungstage des oben genannten Theaters (12. Febr. 1791) u. a. den Prinzen von Wales, Herzog von Gloucester, Lord Barrymore [1]. Letzterer, der Eigenthümer des kleinen Theaters, hatte dasselbe sehr geschmackvoll herrichten lassen; die Figuren auf der Bühne wurden zur Musik mit viel Geschicklichkeit dirigirt.

Und die Musik war nicht die schlechteste; so wurde z. B. aufgeführt: „*Ninetta à la cour*“ (Text von Mons. Favre), Musik von Pergolese, Jomelli; „*la serva Padrona*“ von Pergolese; „*il gran Convitato di Pietra* “oder die Einladung der Statue zu Loyola. In den Jahren 1791 und 1792 kamen auch Sinfonien und Ouverturen von Haydn, Stamitz, Clementi, Gretry und Gesangscompositionen von Paisiello, Piccini, Giordani, Anfossi zur Aufführung. Der Komödienzettel an jenem Abend, als Haydn das Theater besuchte, lautete:

Fantoccini.
Tanz und Musik.
Ouverture von Haydn.
Harlequin als Diener, Comedie in 1 Act.
Ouverture von Piccini.
Zum 5. mal die beliebte Oper:
„*la buona figliuola*.“
Musik von Piccini, Giordani, Sarti etc.

---

[1] Der edle Lord wird von Haydn auch noch besonders erwähnt. „Lord Burrymore“, sagt Haydn's Tagebuch, „gab anfangs May 1792 einen Ball, so 5000 Guineen gekostet. Er bezahlte für 1000 Stück Pfirsich 1000 Guineen; 2000 Körbchen *gooseberry* [Stachelbeeren] das Körbchen zu 5 s.“

Spanischer *Fandango.*
Concertante von Pleyel.
„*Les petites riens*“, Comedie in 1 Act.
Musik von Sacchini und Paisiello.
Pas de deux à-la-mode (de Vestris et Billigsberg)
Leader — Mountain; erster Oboist — Patria.
Anfang um 8 Uhr. Eintrittspreise: Loge 5 s., Parterre 3 s.

Haydn schrieb über die Aufführung in sein Tagebuch: „Die Figuren werden gut dirigirt; die Sänger waren schlecht, das Orchester aber ziemlich gut.“

Mittwoch den 23. November, Abends 7 Uhr wurde im Palais der Königin, im Buckingham-House, die Vermählung des Herzogs von York (Frederic), zweitem Sohne des Königs, mit Friederike Charlotte Ulricke, der ältesten Tochter des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preussen, durch den Erzbischof von Canterbury vollzogen. Das fürstliche Paar war schon zu Berlin getraut worden, musste aber dem Landesgesetz gemäss die Ceremonie der Vermählung auf englischem Boden wiederholen.

Mirabeau schildert den Herzog, als dieser zum Besuch seiner Tante an den braunschweigischen Hof kam, folgendermassen: *Le duc de York est puissant chasseur, puissant buveur, et puissant homme en cordialité pour les femmes mariées, et libre comme un Seigneur Anglais.*

Obwohl nicht selbst musikalisch, hatte der Herzog doch um 1783, angeregt durch die Officiere der *Coldstream*-Garde, deren Commandant er war, die Hand zur Verbesserung der Militärmusik geboten. Diese bestand bis dahin für ein Garderegiment nur aus 8 Spielern für je zwei Oboen, Clarinet, Horn und Fagott. Der Herzog liess nun in Deutschland eine Truppe von 24 Mann anwerben und die Zahl der Instrumente durch Flöte, Trompete, Posaune und Serpent vervollständigen.

Auch drei Neger mit Tamburin und türkischen Schellen wurden beigegeben. Von ihrem Capellmeister Eley wohl einstudiert, wusste nun diese Bande das Publicum täglich nach St. James's Park zu locken und gab dem Prinzen von Wales Veranlassung, nach ihrem Muster seine berühmte Capelle für Blasinstrumente, von Kramer dirigirt, zu errichten.

Die damals 17jährige Herzogin [1]) (sie war am 1. Nov. 1774 geboren) ging keinem beneidenswerthen Loose entgegen. Für Musik interessirte sie sich sehr, sang und spielte auch selbst ganz artig. Schon am 21. November, erst zwei Tage in London, war bereits Concert in York-house, wobei die Solisten der beiden Musik-Banden des Prinzen von Wales und des Herzogs von York sich producirten. Nachdem diese sich entfernt hatten, spielte der Prinz ein Solo auf dem Violoncello und die junge Herzogin ein Clavier-Concert von Geminiani; der Prinz hatte dazu eigens das Instrument von Carlton-House, seinem Palais, nach York-house bringen lassen. So wurde bis Nachts Ein Uhr musicirt, worauf das Souper folgte. In einem späteren Concert, am 6. December, dirigirte Attwood, nunmehr Kammermusikus der Herzogin.

Schloss Oatlands.

Haydn erhielt durch den Prinzen von Wales eine Einladung, seinen Bruder, den Herzog von York, am 24. Nov. auf dessen Landaufenthalt, Schloss Oatlands, zu besuchen.

---

[1]) Walpole schreibt über die Prinzessin, die ihn 1793 auf seinem Gute Strawberry Hill besuchte: „*she is not near so small as I had expected; her face is very agreeable and lively: and she is so good-houmoured and so gracious, and so natural, that I do not believe Lady Mary Coke* [jüngste Tochter des Herzogs von

Das junge Ehepaar wohnte nämlich, während ihre Stadtwohnung, Melbourne-House, eingerichtet wurde, auf jenem Gute, welches der Herzog nicht lange zuvor vom Herzog von Newcastle um 47.000 Pf. St. angekauft hatte.

Oatlands, ungefähr 21 engl. Meilen von London, nahe *Weybridge* in der Grafschaft Surrey, nun mit der südwestlichen Eisenbahn von London aus in anderthalb Stunden zu erreichen, war einst berühmt wegen seines Schlosses und Parkes. Beide sind verschwunden. Das ursprünglich von Henry VIII. erbaute Schloss wurde im Bürgerkrieg zerstört; auch das zweite, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vom Grafen von Lincoln erbaute Gebäude, nun vom Herzog von York bewohnt, wurde 1794 ein Raub der Flammen. Auf den Trümmern desselben erhebt sich gegenwärtig das „*Oatlands Park Hotel*“, von dem aus der Blick mit Wohlgefallen über die üppig grünen Hügel von Buckinghamshire und Sussek schweift. Der Park mit seinen altehrwürdigen Bäumen musste Schritt für Schritt der Speculation weichen; Haus um Haus verdrängte den noch übrigen Rest der einstigen waldigen Gänge. Nur Eins hat sich erhalten: die wunderliche Grotte mit ihrem Bad, mit ihren geheimnissvollen Gängen und Gemächern, von Tausend und Tausenden von Korallen, Spath, Muscheln und Stalaktiten bedeckt — das Resultat einer hochsinnigen Verwendung von 40.000 Pf. Sterling! — Claremont-Park, St. Georges's Hill sind freundliche Punkte in der Nähe von Oatlands, denen aber auch in neuester Zeit der Ernst nicht fehlen sollte, denn in dem schmucken Städtchen Wey-

---

Argyle, an Lord Coke verheirathet] *would have made a quarter so pleasing a duchess of York. — To morrow* [Sept. 26. 1793] *I shall go to Oatlands with my thanks for the honour; and there, probably, will end my connexions with courts, begun with George I, great great-great-grandfather to the Duchess of York!*

bridge, hart an Oatlands anstossend, ruht in der kleinen und anspruchslosen röm. katholischen Privatcapelle der Miss Taylor, fern vom Prunk und Geräusch der Welt, in fremdem Lande ein entthronter König, Louis Philipp, zwei edle Herzoginnen (von Orleans und Nemours) und nun auch (seit März 1866) die einstige Königin der Franzosen, Marie Amélie [1]).

Haydn blieb in Oatlands zwei Tage und genoss wie sein Tagebuch sagt, „viele Gnaden und Ehrenbezeugungen, sowohl vom *Prince of Wales* als auch von der Herzogin". Schloss, Garten und Grotte, die er weiterhin beschreibt, kennen wir schon; dafür lässt uns ein Brief an Marianne (dat. vom 20. Dec. 1791) Haydn am Clavier zwischen dem Prinzen und der Herzogin belauschen. „Sie ist die liebenswürdigste Dame von der Weld", schreibt Haydn, „besitzt sehr viel Verstand, spielt das Clavier und singt sehr artig. ich musste 2 Tag da bleiben, weil Sie den ersten Tag wegen einer kleinen unbässlichkeit zur Music nicht komen konte. Sie bliebe aber am 2. Tag von 10 uhr abends, allwo die Music anfinge, bis 2 uhr nach Mitternacht beständig neben mir, es wurde nichts als Haydnische Music gespielt. ich Diregirte die Sinfonien am Clavier. die liebe kleine sass neben meiner an der linken Hand, und humste alle stücke auswändig mit, weil Sie solche so oft in Berlin hörte. der Printz v. *Wallys* sass an meiner rechten Seite und spielte das Violoncello so zimlich gut mit. ich muste auch Singen. ~~der Printz~~ von *Wallys* läst mich nun abmahlen, und das Portrait wird in seim Cabinet aufgemacht. Printz von Wallys ist das schönste Mannsbild auf gottes Erdboden, liebt die *Music* ausserordentlich, hat sehr viel gefühl, aber wenig geld. *Nota bene* unter uns. mich vergnügt aber mehr seine güte als das Interesse. Der Herzog v. york liesse mich am dritten Tag, da ich keine Post Pferde haben konte, durch seinen Zug 2 Posten weit führen."

---

[1]) Ausführlicheres über diesen Ort gibt die Brochure „*the chronicles of Oatlands and its Neighbourhood. A lecture by Henry Gay Hewlett (J. S Virtue). London 1862, printed for the benefit of the Oatland's Schools*".

Auch am 29. Nov. war nach einem grossen Diner Concert in Oatlands, wozu die adeligen Familien der Umgebung eingeladen waren. Der Prinz von Wales hatte zu diesen Musikaufführungen seine Militärbande vom 10. Regiment beordert, um das Orchester zu verstärken. Anfang December kehrte diese dann wieder nach Brighton zurück. —

Das von Haydn erwähnte Porträt ist von John Hoppner, R. A. gemalt und wurde von G. S. Facius in Kupfer gestochen, erschien aber in London erst 1807. Das Gemälde befindet sich nun im Schlosse zu Hampton-Court bei London[1]).

Man erzählt, dass Haydn eines Tags, bereits im Begriff auszugehen, um Hoppner zu besuchen, ängstlich sich vor dem Spiegel musterte und verdriesslich sich äusserte: „Ich sehe heute nicht gut aus, ich werde nicht zu Hrn. Hoppner gehen."

Im Jahre 1791 erschien in London Haydn's Porträt in Kupfer gestochen von Schiavonetti (nach Guttenbrunn[2]) und von Bartolozzi (nach A. M. Ott). Ein von H. Hardy gemaltes und in Kupfer gestochenes Porträt Haydn's erschien

---

[1]) *The Ante-room No. 920 „Haydn, the composer". (Catalogue of the Paintings at Hampton-Court.)*

[2]) Lorenz Guttenbrun, geb. zu Dresden, kam um 1789 nach London. Sein Name erscheint bis 1792, wo er nach Petersburg ging, jährlich im Catalog der Royal Academy. (*Anecd. of Painting*, p. 224, und *„a general Dictionary of Painters by M. Pilkington"*. London 1852.)

1792 [1]. (Hardy malte in demselben Jahre auch Salomon und Pleyel.) —

Kaum vom Lande zurückgekommen, sitzt Haydn bereits wieder im Wagen; diesmal ging es nordwärts. „Den 30ten [Nov.] war ich 3 Tage auf dem Lande, 100 Meilen von London bei Sir Patrik Blak.“ Haydn passirte auf seiner Fahrt die Universitätsstadt Cambridge, besah die einzelnen Collegien, die k. Capelle und konnte sich besonders an letzterer nicht satt sehen. Ein späteres Blatt im Tagebuch enthält die wohl auf den erwähnten Besuch sich beziehenden Zeilen:

„Que l'amitié soit aussi solide.“
NB. Lady Blake from Langham.

Am 10. Dec. wurde im Covent-Garden Theater eine komische Oper *„the Woodman“* mit Musik von William Shield aufgeführt. Diese Oper, am 26. Febr. desselben Jahres zum erstenmal gegeben, hatte sehr gefallen; Shield verkaufte das Eigenthumsrecht für 350 Pf. St. — Mrs. Billington, die kurz zuvor am 7. December im *Morning Chronicle* in einem Gedicht war gefeiert worden, trat als *Emily* in dieser Oper zum erstenmal auf und entfaltete den ganzen Zauber ihrer Stimme; die Beifallsbezeigungen waren laut und zahlreich. Die Sängerin mochte jedoch an diesem Abend wohl etwas beklommen aufgetreten sein. Haydn schreibt auch: „Sie sang an diesem Abend etwas furchtsam doch sehr gut.“ Es war nämlich bekannt geworden, dass in Bälde Memoiren über das Privatleben der Sängerin erscheinen würden, von denen man sich schon jetzt die wunderlichsten Dinge erzählte.

---

[1] Hier sei auch ein jetzt wenig bekanntes Porträt, Haydn in jüngeren Jahren darstellend, erwähnt. Dasselbe ist von Zitterer gemalt und von J. Neidl gestochen. Verlag von Artaria in Wien.

Diese „*Memoires of Mrs. Billington*“ [1], mit Originalbriefen an ihre Mutter, eine erbärmliche, schamlose Bücherspeculation, erschienen auch wirklich bald darauf und erregten ausserordentliches Aufsehen. Eine Entgegnung (*An Answer to the Mem. of Mrs. B.)* fiel schwach genug aus. *Monthly Review* (1792, vol. VII p. 468) spricht ein Verdammungsurtheil über die Broschure aus, die über eine Angelegenheit handle, „von der man leider annehmen müsse, dass sie wahr sei“.

Haydn schrieb später darüber in sein Tagebuch: „Heute den 14. Jan. 1792 wurde das Leben der Mad. Billington im Druck herausgegeben; es ist dasselbe bis zur Unverschämtheit an den Tag gelegt. Der Herausgeber soll ihre eigenhändige Briefe erhalten haben und solche Ihr um 10 Guineen angebothen haben zurückzugeben, widrigenfalls er willens sei, solche öffentlich im Druck heraus zu geben. Sie wollte aber nicht die 10 G. spendiren und forderte ihre Briefe gerichtlich. Sie wurde aber abgewiesen, worauf sie neuerdings appellirte aber vergebens, indem Ihr Gegner ohnerachtet derselbe Ihr 500 Pf. anboth, heute ihre Thaten heraus gab, man konnte aber bis 3 Uhr Nachmittags keines mehr bekommen.“

Uebrigens nahm Haydn die Sängerin trotzdem in Schutz. „Man will sagen, dass ihr Charakter sehr fehlerhaft sei, dessenungeachtet aber ist Sie ein grosses Genie und alle die Weiber sind ihr gehässig, weil sie schön ist.“

So war auch Kelly nicht weniger begeistert von der Sängerin; er nannte sie „einen Engel an Schönheit und die heilige Cäcilia des Gesanges.“ *(I thought her an angel in beauty, and the Saint Cecilia of song.)*

---

[1] *Memoirs of Mrs. Billington, printed for James Ridgway. London, Yorkstreet, St. James's sq 1792.*

Haydn schreibt diesmal Weiteres über die Vorstellung am 10. December: „Der erste Tenor ..... [Incledon?] hat eine gute Stimme und ziemlich gute Manier nur dass er das Falset übertrieben gebraucht. Er machte einen Triller im hohen C und ging bis ins g. Das Orchester ist schläfrig."

Als dessen *leader* finden wir den schon erwähnten Baumgarten; das damalige Theater nennt Haydn finster und schmutzig. „Der gemeine Pöbel in den Gallerien ist durchaus in allen Theatern sehr impertinent und giebt mit rohem Ungestüm den Ton an und macht Repetiren und nicht Repetiren nach Ihrem Tobsinn. Parterre und alle Logen haben manchmahl sehr viel zu klatschen um etwas Gutes repetiren zu machen. Es war eben heute Abends der Fall mit dem Duett im 3. Act, welches sehr schön war und es gienge fast eine Viertelstunde mit *pro* und *contra* vorüber, bis endlich das Parterre und die Logen überwunden und man das Duo repetirte. Die beyden *performers* [Schauspieler] stunden ganz ängstlich auf der Bühne, bald giengen Sie zurück, bald wieder vorwärts."

Das erwähnte Duett *„together let us range the field's"* war aus Moore's Serenata „Solomon", componirt von Dr. Boyce, in die Oper von Shield eingelegt. (Mrs. Crouch, Mem. II. 128.) Der Componist der Oper, W. Shield, war damals gerade auf der Rückreise von Italien nach London begriffen, wo er am 4. Jan. 1792 eintraf. Haydn wurde mit ihm näher bekannt und sie reisten auch einmal zusammen nach Taplow.

William Shield, geb. 1749 zu Swalwell in der Grafschaft Durham, hatte als Musiker keine eigentliche Schule durchgemacht. Er war Violaspieler und wurde als solcher Giardini von Borghi und Fischer empfohlen, der ihn ins Orchester der ital. Oper aufnahm. Als Componist machte er sich zuerst durch die Oper „*the Flitch of Bacon*“ (1778) bekannt, der dann nebst vielen Balladen, Glee's etc. eine Reihe Werke für die Bühne folgten, von denen besonders *Rosina*, *Robin Hood*, *the poor Soldier*, *Fontainbleau*, *Marian*, *the Woodman*, *Netley Abbey*, *Oscar and Malvina* etc. durch die Einfachheit und Natürlichkeit der Composition sich grosser Beliebtheit erfreuten. Shield wird nach Dr. Arne als einer der besten englischen Componisten genannt. Seine theoretischen Werke „*Introduction to Harmony*“ und „*Rudiments of Thorough Bass*“ waren seiner Zeit sehr geschätzt und sind noch jetzt gesucht. Shield folgte 1817 Sir W. Parsons als Vorsteher des k. Orchesters (*Master of the Kings Band*) und starb am 25. Jan. 1829.

Am 14. December speiste Haydn bei einem gewissen Mr. Shaw, der es sich angelegen sein liess, dem Meister bei dessen Besuche durch ganz besondere Auszeichnungen seine Verehrung zu bezeigen. Haydn gedenkt dieses Besuches auch in seinem Tagebuch mit einigen Zeilen. „Den 14ten 10ber [December] speiste ich das erstemahl bei Mr. Shaw. die Mistr ist das schönste Weib, so ich jemahls gesehen. NB. Ihr Gemahl wünschte von mir ein Denkmahl, ich gab Ihm eine Tabacksdose, so ich eben ganz neu um 1 Guinée kaufte, er gab mir die Seine; in etwelchen Tagen komme ich zu Ihm, und sehe, dass er über meine Dose einen Sarg von Silber hatte machen lassen, auf den obern Deckel ist sehr schön gravirt die Harfe Apollinis und rings um dieselbe folgende Worte: *Ex dono celeberrimi Josephi Haydn.* NB. Die Mistrs gab mir zum Gedächtniss eine Stecknadl.“ Ein Band, das Mrs. Shaw bei Haydn's Besuch getragen und worauf sein Name in Gold gestickt war, bewahrte Haydn noch in späten Jahren unter seinen besten Kostbarkeiten.

Die bösen Herbstnebel sollten die ungewohnte Lebensweise Haydn's nicht ungestraft lassen. Ein Rheumatismus und zwar ein „Englischer", wie Haydn mit Nachdruck betont, war über ihn gekommen, so dass er „bisweilen hellaut schreien musste". Da er ihm jedoch, der Sitte gemäss, sein Opfer brachte, indem er sich „von unten bis oben mit Flanell einwickelte", hoffte er „denselben bald zu verlieren".

Während Haydn so dem bösen Feinde zu trotzen suchte, empfängt er die erste Nachricht vom Tode seines Wiener Freundes:

„Mozard starb den 5ten 10^{ber} [Dec.] 1791."

Bedurfte diese kurze Notiz in Haydn's Tagebuch noch weiterer Worte?

Aber im Briefe an Marianne macht er seinem Schmerze Luft und ruft, sich und den dahingeschiedenen Freund wie ein echter Meister ehrend:

„Die Nachwelt bekommt nicht in hundert Jahren wieder ein solches Talent!" —

Der 23. December war für die Musiker London's ein wichtiger Tag. „Pleyel, der berühmte Componist, war in London angekommen. Die musikalische Welt gerieth durch diese interessante Begebenheit in Bewegung und eine Deputation Musiker beeilte sich, ihm im Namen Aller ihre Achtung zu bezeigen."

Pleyel war wirklich am genannten Tage angekommen und — zog in dieselbe Strasse, in der Haydn wohnte, schräg gegenüber von dessen Wohnung, No. 25, *Great Pultney street, Golden square.* Ganz lakonisch, das drohende Gewölk lächelnd zertheilend, enthält Haydn's Tagebuch hier nur die Worte:

„d. 23ten 10^{ber} [Dec.] kam Pleyel nach London.
d. 24ten speisete ich bei Ihm."

Es war demnach der Vorabend der Weihnachts-Festtage, der ersten, die Vater Haydn im fremden Lande, fern von der lieben Heimath, feiern sollte. Er hatte nun Gelegenheit, die englischen Gebräuche an diesen Tagen kennen zu lernen: die Wohnungen ausgeschmückt mit Stechpalme (*holly*) und Mistel (*mistletoe*); die Tafel reich besetzt mit Roastbeef (*baron of beef*) und Eberskopf (*boar's head*), Plumpudding und Pastete (*mince pie*), Sherry, Portwein und Claret. — Wie im Zauberbilde erscheint uns der Meister und sein ehemaliger Schüler, während des Mahles wohl vergangener Tage gedenkend. In ihr eifriges Gespräch mischt sich das trauliche Knistern des Kaminfeuers, vor dem *Puss*, die schwarze Hauskatze, gleich einer Kugel zusammengeballt, Platz genommen. Ueber dem Kamine aber und seinem, mit Statuetten, Schalen, Muscheln und allerlei wunderlichen Nippesfiguren geschmückten Marmorgesimse drohen am breitrahmigen Spiegel bereits eine Anzahl Einladungskarten zu Concerten, Abendgesellschaften (*routs*), Diner's, die sich der interessanten Beute möglichst schnell versichern zu wollen scheinen.

Und wie am Weihnachtsfeste, so waren unsere beiden Landsleute auch am Sylvesterabend zusammen. „Den 31ten 10ber [Dec.] war ich mit Pleyel im Pantheon Theater", notirte sich Haydn in's Tagebuch. Es wurde an jenem Abend unter der Direction des Sig. Mazzinghi die Oper „*la Pastorella nobile*" von Pietro Guglielmi gegeben, in der Sigra. Casentini die Hauptrolle sang. (Ausserdem Sigre. Lazzarini und Calvesi, Sig. Cipriani und Lipparini.) „Die Oper gefiel nicht, wie auch das Ballet, ohnerachtet die grosse Hilligsberg tanzte", schreibt Haydn.

Das Jahr war zu Ende! — Haydn und Pleyel mögen wohl beim Scheiden an diesem Abend die ganze Schwere der ihnen aufgebürdeten Verpflichtung doppelt gefühlt haben. Täuschungen, wenn auch vorübergehend, sollten auch Ihnen nicht erspart bleiben. Einstweilen aber hatte die Kabale keine

Macht über sie. In seinem ersten Brief im neuen Jahre, am 17. Jan. 1792, konnte Haydn darüber an Marianne schreiben: „Pleyel zeigte sich bey seiner ankunft gegen mich so bescheiden, dass Er neuerdings meine liebe gewann. wir sind sehr oft zusammen und das macht Ihm Ehre, und Er weis seinen Vatter zu schätzen. wir werden unsern Ruhm gleich theillen und jeder vergnügt nach Hause gehen.“

Mit diesem freundlichen Bilde wollen wir das Jahr beschliessen.

1792.

Brand des Pantheon. — Emigranten aus Frankreich. — Parteiungen der Musiker. — Ein musikalisches Pasquille auf deutsche Musik. — Haydn mit Arbeit überbürdet. — Haydn bearbeitet schottische Lieder. — Gallini gibt in Hanover square rooms zwölf Concerte. — Das erste *professional*-Concert unter Pleyel. — Programm der Salomon-Concerte. — Das erste Concert. — Das zweite Concert: Chor von Haydn auf englischen Text. — Die nächsten drei Salomon-Concerte. — Die Sinfonie mit dem Paukenschlag. — Haydn erhält endlich von Wien eine wiederholt begehrte Sinfonie. — Haydn stark beschäftigt. — Concert der Schwestern Abrams. — Die Todesbotschaft. — Besuch beim Instrumentenmacher Clagget. — Das siebente, achte und neunte Salomon-Concert. — Haydn's Benefice-Concert. — Die letzten drei Salomon-Concerte. — Benefice Salomon's. — Ein dreizehntes Salomon-Concert auf Verlangen. — Haydn hoch geachtet; sein Bild, von Hardy gemalt, in der Kunstausstellung. — Giardini's Abschieds-Concert. — Dessen letzte Lebensjahre. — Haydn dirigirt in Barthelemon's Concert. — Barthelemon und Haydn. — Concert von Haesler. Haydn am Clavier. — Grosse musikalische Feier in der Kirche St. Margaret, Westm. — Mad. Mara's Benefice-Concert. — Haydn speist bei Sig. Storace. — Fest in Vauxhall. — Mad. Mara's Benefice-Vorstellung: die Oper „Dido". — Haydn in Windsor. — Pferderennen zu Ascot-Heath. — Besuch bei William Herschel. — Haydn's Bekanntschaft mit J. Hunter. — Zwölf englische Canzonetten, componirt von Haydn. — Die jährliche Versammlung der Armenkinder in der St. Paulskirche. — Haydn als Clavierlehrer — Haydn's Bekanntschaft mit Mistress Schröter. — Die letzten Tage in London — Besorgnisse der Frau Doctorin Haydn, einen Witwensitz betreffend. — Haydn's Ansicht und Entscheidung darüber.

Das Jahr 1792 fing in mancher Hinsicht sehr bewegt an. Gleich seinen Einzug begrüsste ein Feuerbrand. Das Pantheon, erst kurze Zeit zuvor zum Opernhaus umgeschaffen, der Zankapfel zweier sich heftig bekämpfenden Parteien, lag in der Nacht vom 13. auf den 14. Januar in Schutt und Asche begraben. Noch am 7. Januar wurde *„la Pastorella nobile"* von Guglielmi gegeben, und dieselbe Oper war auf den 14. Januar bereits angekündigt. Unterdessen wurde auch die Oper „Semiramis“, welche Gyrowetz im Auftrage für das Pantheon geschrieben, bereits einstudirt und die Proben um so eifriger betrieben, als der König seinen Besuch ansagen liess. Die Decorationsmaler waren in voller Thätigkeit und trockneten zur Beschleunigung Wald und Meere am Feuer in dem dazu angebauten Saale — und hier trat die Katastrophe ein. Der Schaden war bedeutend; der Bau kostete ursprünglich 350.000 £.; das Umgestalten in ein Opernhaus abermals 50.000 £. — Lord Bedford ersetzte den am schwersten Betroffenen ihren Schaden, den Musikern ihre Instrumente, und selbst Gyrowetz erhielt das ausbedungene Honorar von 300 £. für seine Oper; die Partitur selbst aber theilte das Schicksal des Theaters. Den Mitgliedern der Oper blieb nun nichts übrig, als ihre Vorstellungen im kleinen Haymarket-Theater in bescheidenem Massstabe fortzusetzen.

Die blutige Geissel des Bürgerkrieges in Frankreich schwebte in jenen Tagen immer drohender über jenem Lande und die ihr glücklich Entronnenen kamen in stets grösseren Schaaren über den Canal. Kinder, Greise, Frauen in Männertracht, Priester, Beamte eilten in bunten Gruppen zu Pferd und zu Wagen oder auch zu Fuss auf der Strasse von Dover, Hastings, Eastbourne, Brighton der Hauptstadt zu, die Mildthätigkeit derselben in Anspruch nehmend. Manche zarte Hand musste zur ungewohnten rauhen Arbeit greifen; das früher nur zum Vergnügen Erlernte diente nun als willkommener Broterwerb. Die musikalisch Gebildeten bequemten sich zum Unterrichtgeben, wirkten in Concerten mit oder veranstalteten solche auch selbst. So waren gegen Ende des Jahres 1794 zwölf Subscriptions-Concerte der „*Society of French Emigrants*“ in den Assembly rooms, Brewer street, unter dem Protectorat des Prinzen von Wales angezeigt. Als

Dirigent war Sig. Feretti genannt, ein italienischer Componist, von dem das Programm eine Cantate „L'isola Fortunata“ anführte. Ferner waren noch genannt: Barthelemon als *Leader*; Mlle. Gerardi, Soldain und Mr. Nardini mit italienischen, französischen und englischen Gesängen, Mad. de Beaurepaire (Piano), Mr. de Beaurepaire (Flöte), Daubilly (Cello).

Kampf auf allen Seiten! Auch die Zeitungen öffneten ihre Spalten, je nach ihrer Farbe, beim bevorstehenden Feldzug der Parteien Salomon - Haydn und Pleyel - *professional*, oder stellten sich besänftigend zwischen Beide. So schreibt *Public Advertiser*: „Haydn und Pleyel sind diese Saison auf einander gehetzt und Beider Parteien sind heftige Gegner. Doch da beide Componisten Talente ersten Ranges sind *(men of first-rate talents)*, so ist zu hoffen, dass sie die kleinlichen Ansichten ihrer respectiven Bewunderer nicht theilen werden.“

Aber auch persönliche Gehässigkeit mischte sich in's Spiel und sandte aus dem Versteck ihre übrigens ungefährlichen Pfeile. So erschienen im Privatverkauf: *„deux Trios en different style, par un amateur d'Amsterdam“* — ein Versuch, deutsche Musik der italienischen gegenüber lächerlich zu machen. Das erste Trio, die deutsche Musik bezeichnend, suchte dieselbe durch grosse Schwierigkeiten und schwerfällige, mit Verzierungen überladene Melodien darzustellen, während das zweite Trio, die italienische Musik bezeichnend, nur einfache, leicht ausführbare Melodien enthielt. — Eine Vignette als Titelblatt sucht den beabsichtigten Witz noch deutlicher zu machen. Man sieht eine weibliche Figur, die Wage der Gerechtigkeit haltend. In der einen Wagschale liegen drei ganze Noten, in der andern eine Menge kleiner Noten, mit Blumen bedeckt. Die Schwere der drei ganzen Noten hat ihre Schale weit herabgezogen: von oben herab ergiesst sich über sie ein Lichtstrahl; unter ihr eilt ein Zug Liebender, von Violinen und Flötenmusik begleitet, einer heiteren Landschaft zu. Die Schale mit den kleinen Noten aber ist unterdessen eingehüllt in dickes Gewölk und unter ihr arbeitet sich eine Musikbande, die nach der Kopfbedeckung zu schliessen eine deutsche vorstellen soll, an Fagott, Horn und Posaune weidlich ab. Auf einem Baume brüstet sich ein Pfau, ein Bär schlägt den Tact und in der Ferne zeigt sich ein Chor von Fröschen. — Als den Urheber der Satyre bezeichnete man allgemein Giardini. *Morning Chronicle* sagte darüber, „dass selbst Haydn, der Shakespeare der Musik, den Ernst und das Treffende des Scherzes zugestehen müsste.“ — Diesem fügt das Blatt noch bei: „Es missfällt uns durchaus nicht, diesen Zug von Humor zu sehen, denn es muss zugestanden werden, dass die Deutschen in ihrer Instrumentalmusik ausgeartet sind. Wir wünschten indessen, dass die Italiener bei all' ihrer Verehrung für Einfachheit, sich befleissigen möchten, hie und da auch neu zu erscheinen. Ihre Melodien wären, wenn mehr originell, desshalb nicht schlechter. Auch würde es sehr den Reiz erhöhen, wenn ihre Gesänge gelegentlich sich nicht einander gar so ähnlich sehen möchten.“

Unterdessen rüsteten sich beide Hauptparteien zum Kampfe. Die *Professional*, an ihrer Spitze Pleyel, kündigten ihr erstes Concert auf den 13. Februar an. „Der berühmte Pleyel“, hiess es, „würde zwölf neue Compositionen liefern, eine für jeden Abend, und würde dieselben auch selbst am Clavier dirigiren.“

Dies konnte ihm auch nicht schwer fallen, denn er war ja mit einem wohlgefüllten Koffer längst fertiger Compositionen in London angekommen. Es galt nun, der Gegenpartei nicht nachzustehen, und somit kündigten Salomon-Haydn an, dass Letzterer ebenfalls an jedem Concertabende ein neues Werk liefern würde. „Um also worth zu halten", schreibt Haydn am 2. März an Marianne, „und um den armen Salomon zu unterstüzen, muss ich das Sacrifice seyn und stets arbeithen. ich fühle es aber auch in der That. meine Augen leyden am meisten, und hab viele schlaflose nächte. mit der hilfe Gottes werd ich aber alles überwinden." In ähnlicher Weise klagte Haydn schon früher am 17. Januar: „mein geist ist in der That müde. nur der Beystand des Himmels kan das ersetzen, das meinen Kräften mangelt. ich bitte Ihn täglich darum, denn ohne Seinen beystand bin ich ein armer Tropf!"

Freilich war das nicht mehr das ruhige Leben von Esterház, wo der Arbeit die besten Stunden konnten gewidmet werden. Jetzt hiess es Besuche machen, Besuche empfangen und dazu kamen noch die besonders lästigen Einladungen zu Privatsoireen. Ueber diese klagte Haydn namentlich: „Wenn Euer gnaden sehet", schreibt er in dem zuletzt erwähnten Briefe, „wie ich hier in London Seccirt werde in allen den privat Musicken beyzuwohnen, wobey ich sehr viel zeit verliehre, und die menge der arbeith, so man mir aufbürdet, wurden Sie, gnädige Frau, mit mir und über mich das gröste Mittleyd haben. ich schriebe zeit lebens nie in Einem Jahr nicht so viel als im gegenwärtig verflossenen, bin aber auch fast ganz erschöpft, und mir wird es wohl thun, nach meiner nach hausskunft ein wenig ausrasten zu können." — Doch reifte nichts desto weniger eine Arbeit nach der andern und die uns bekannten Sinfonien zeigen sicher nichts von Ermüdung. Auch von Wien liess sich der Meister Succurs nachschicken; lagen doch noch so manche fertige Compositionen in seinem Pulte oder andere, wenn auch bereits veröffentlichte, waren doch für London noch neu. Manche Arbeiten kamen bei dieser Gelegenheit nochmals unter die Feile, wie Haydn sagt, „um sie für die Engländer umzuändern", in Wahrheit aber genügten sie ihm oft selbst nicht und er änderte manches selbst noch nach der öffentlichen Aufführung.

So konnte er beherzt dem von ihm als „blutig harmonisch“ bezeichneten Krieg entgegen gehen; war doch, wie er selbst schreibt, „sein Credit zu fest gebaut“.

Nebenbei reiften auch noch kleinere Arbeiten, die er wohl mehr zu seiner Erholung schrieb, die ihm aber, je mehr er sich damit beschäftigte, immer lieber werden sollten. Für's Erste galt es im Augenblick obendrein, damit einen Act der Wohlthätigkeit auszuüben. Ein englischer Musikalienhändler nämlich, W. Napier, wohnhaft 49 Great Queen street, Lincoln-Inn-Fields, der eine zahlreiche Familie hatte, befand sich in den misslichsten Vermögensumständen und war nahe daran, in's Schuldengefängniss wandern zu müssen. Für ihn nun bearbeitete Haydn eine Anzahl schottischer Lieder in modernem harmonischen Gewande, mit Vor- und Nachspiel und Begleitung von Clavier, Violin und Cello. Die Lieder fanden so raschen Absatz, dass Napier sein Glück damit machte. Er zahlte Haydn nachträglich 50 Guineen für die erste Sammlung und konnte diese Summe sogar für die zweite Sammlung verdoppeln. Diese, mit einem Titelblatt von Bartolozzi gestochen (nach einer Zeichnung von Hamilton), kündigte Napier bereits im November desselben Jahres zum Subscr.-Preis von einer Guinee an. *Morning Chronicle* schreibt darüber (Jan. 31): Haydn. Nichts vielleicht ist ein sprechenderer Beweis von dieses grossen Meisters erhabenem Genius, als die Leichtigkeit, mit der er die nun zum Druck vorbereiteten seltsamen, doch natürlichen und ergreifenden schottischen Lieder aufgefasst hat; das richtige Verständniss, mit dem er in ihren Geist eingedrungen und die Natürlichkeit, mit der er sie in Harmonie gekleidet, als seien gleichsam Melodie und Harmonie zugleich entstanden. Dies Werk ist ein schlagendes und bleibendes Beispiel, wie wenig es für Haydn's Kunst bedarf, musikalische Schwierigkeiten zu überwinden.

Auch für Thompson in Edinburg bearbeitete Haydn dann in ähnlicher Weise schottische Lieder und er wurde ordentlich stolz auf diese Arbeit, von der er sagte: „*Mi vanto di questo lavoro, e per ciò mi lusingo di vivere in Scozia molti anni doppo la mia morte*". (*The Westminster Review.* 1825 III. p. 115.)

Haydn bearbeitete später auch Walliser und irische Melodien und war so eingenommen von diesen Arbeiten, dass er sie, wie bekannt, unter Glas und Rahmen als Zimmerzierde aufhing. — Der Titel der Originalausgabe lautet: *A select Collection of Original Welsh Airs, adapted for the voice, united to characteristic English Poetry, never before published. With introductory and concluding Symphonies and Accompaniments for the Pianoforte or Harp, Violin and Violoncello. Composed chiefly by Joseph Haydn. vol. I., II., III. Printed by Preston 97 Strand, London 1809, 1811, 1817.* — Davon enthält der erste Band 20 Melodien von Haydn, der zweite 17 und der dritte 4. Die übrigen sind von Kozeluch und Beethoven [1]. —

Sir John Gallini, noch immer die leitende Hand des King's Theater unter dessen Eigenthümer Mr. Taylor, hatte schon im August 1791 öffentlich erklärt, er werde für den Fall, dass er die Bewilligung zur Aufführung von Opern bis zum Anfang des Jahres 1792 nicht erlangt haben würde, Concerte mit Ballet arrangiren. Unterdessen war die Drury-lane-Gesellschaft während des Neubaues ihres Theaters in's King's Theater übersiedelt. Gallini begnügte sich daher mit den in London vorhandenen Kräften, die im Jahre 1791 gegebenen Concerte mit Tanzdivertissements in kleinerem Masstab nach Hanover square rooms zu verlegen, wo er ja selbst Hausherr war und wo dazu eine Bühne errichtet wurde, so eingerichtet, dass sie in wenig Stunden konnte auseinander genommen werden. Daselbst fanden nun zum Subscr. Preis von 5 Guineen an 12 Samstag-Abenden „Unterhaltungen mit Gesang und Tanz" im Opernstyle, unter dem Titel: „*New entertainment of Music and dancing*" statt und, wie es scheint, stand in der Liste der Tänzer der „**Chevalier Gallini**" selbst, „um der Welt zu zeigen, dass er trotz Alter und Titel noch immer bereit sei, seine bekannten Vorzüge als Tänzer geltend zu machen". — Als Sänger waren engagirt: Sig. **Albertarelli**, Sig. **Morelli**, Sgra. **Negri**, Mad. **de Sisley**, Miss **Williams**; Sig. **Morelli** und Sgra. **Negri** traten vom abgebrannten Pantheon über. Natürlich durften nur einzelne Arien und mehrstimmige Sätze aus Opern vorgetragen werden, wobei die Sänger nur im Concertanzug erscheinen durften. Mr. **Federici** war Dirigent. Auch Instrumentalsoli fehlten nicht; so nennen die wenig vorhandenen Programme **Hindmarsh** (Violine) und **Harrington** (Oboe). Die erste Vorstellung war Samstag den 4. Febr. und die genannten Sänger wurden in Solo's, einem Duett und Quartett von Paisiello viel applaudirt. Der Tanz war „*an elegant bagatelle*".

---

[1] Siehe „Chronol. Verz. der Werke L. v. Beethoven's" von A. W. Thayer. Berlin, 1865. p. 103.

Das einzig Interessante bei diesem Unternehmen ist die Entdeckung, dass von **Mozart** wirklich damals etwas in London gesungen wurde und dass die Nummer, das erste und einzigemal in jener Zeit sogar näher bezeichnet ist, wenn auch noch immer ohne Namens-Angabe des Componisten. Es war dies die Arie aus *le nozze di Figaro* „*non più andrai*", gesungen von **Morelli** [1]), der, „obwohl immer ausgezeichnet, diesmal schöner denn je sang" (*but Morelli in „non più andrai" though always excellent, was finer than we ever heard him — Morning Chronicle*). —

---

[1]) Sig. **Morelli**, ein vortrefflicher Bass-Buffosänger, trat

Die *professional*-Concerte liefen dem Feinde richtig den Vorrang ab. Montag den 13. Febr. gaben sie ihr erstes Concert, wie immer in Hanover square rooms. Das Comité hatte für die Saison Mrs. Billington, Sgra. Negri und Sig. Lazzarini und die vorzüglichsten Instrumentalisten als Solospieler engagirt und „nichts war gespart worden, um die Concerte der bisher genossenen grossmüthigen Gönnerschaft würdig zu machen". Haydn gegenüber zeigte das Comité feinen Tact. Man erwies ihm öffentlich alle Aufmerksamkeit; er war wie früher zu den Concerten als Gast geladen und gleich das erste Programm zierte an der Spitze sein Name, der auch fast in keinem der übrigen Concerte fehlte.

Das Programm des ersten Concertes unter Pleyel lautete:

Abtheilung I.

Ouverture [Sinfonie] . . . . Haydn.
Gesang, vorgetr. v. Sig. Lazzarini.
Violinconcert, vorgetr. v. Mr. Cramer . . . Cramer.

1787 zugleich mit Sgra. Storace in „Gli Schiavi per amore" von Paisiello auf. Morelli war früher Läufer bei Lord Cowper in Florenz gewesen; dieser, von seiner schönen Stimme entzückt, liess ihn im Gesang ausbilden. Zwei Jahre darauf sass er als bereits berühmter Sänger an der Tafel des Lord zu Gast. Morelli's Stimme war ein wohlklingender Bass; er sang mit Geschmack und war besonders auch guter Acteur. In London war er jahrelang Liebling des Publicums. Als Naldi 1806 nach London kam, hatte Morelli seine Rolle ausgespielt. Er versuchte es nun mit einem anderen Spiel — der Lotterie; wodurch er schnell und sicher an den Bettelstab kam. Mitleidig nahm sich Naldi seiner an und sorgte für seinen nöthigen Unterhalt, so weit es das regellose Leben Morelli's zuliess, dem er endlich erlag.

Gesang, vorgetr. v. Mrs. Billington.
Grosse **Sinfonie** (für dieses Concert componirt) . Pleyel.

Abtheilung II.

Violoncello-Concert, vorgetr. v. Mr. Lindley.
Gesang, vorgetragen von Sigra. Negri.
Concert für Pedalharfe, von Mad. de Musigny.
Duett, vorgetr. v. Sig. Lazzarini und Mrs. Billington.
Sinfonie . . . . Mozart.

Haydn war trotz allem Vorgefallenen ein fleissiger Besucher dieser Concerte und liess es nicht an Anerkennung fehlen. Aber auch das Publicum liess sich nicht von ihm abwendig machen. „Die Hrn. Professionisten", schreibt Haydn, „suchten mir eine brille auf die Nase zu setzen, weil ich nicht zu Ihrem Concert überginge; allein das Publicum ist gerecht. ich erhielte voriges Jahr grossen beyfall, gegenwärtig aber noch mehr, man critisirt sehr Pleyels Kühnheit, unterdessen liebe ich Ihn dennoch, ich bin jederzeit in seinem Concert, und bin der erste, so Ihm applaudirt."

Pleyel aber scheint bald inne geworden zu sein, dass er den Herren Fachmusikern für den Augenblick unentbehrlich war und drang, wie wenigstens Parke (I. p. 151) wissen will, seinen Contract verletzend, auf Erhöhung seines Honorars, obgleich dasselbe, 1000 Pf. St. betragend, die Casse der *professional* bereits beträchtlich genug erleichterte. —

Doch es ist Zeit, dass wir auf Salomon denken. Dieser hatte Haydn unter den früheren Bedingungen engagirt, mit Ausnahme des Verlagrechts der 6 Sinfonien, für das Salomon nun die erhöhte Summe von 300 Pf. St. zahlte. An Künstlern waren diesmal einstweilen engagirt: Sig. Calcagni, erster Sopransänger des Königs von Schweden; Sig. Albertarelli, Mr. Nield, Sig. Simoni, erster Tenor der ital. Oper in Paris; ferner Mad. Mara und Miss Corri. Als Solospieler traten ausser Salomon selbst auf: Felix Yaniewicz (Violin), Menel, Shram, Damen (Cello), Dussek, Haesler (Pianoforte), Graeff, Ashe (Flöte), Harrington (Oboe), Hartmann (Clarinet), Holmes (Fagott), die Damen Krumpholz und Delavalle (Harfe). Das erste, auf den 17. Febr. angekündigte Concert erlitt diesmal keine Verschiebung. An der Spitze des Programms prangte Pleyel's Name, eine artige Erwiederung der Aufmerksamkeit gegen Haydn beim ersten *professional*-Concert.

Erstes Salomon-Concert, Freitag d. 17. Febr. 1792.

Abtheilung I.

Ouverture [Sinfonie] . . . . Pleyel.
Gesang, vorgetr. v. Nield.
Oboeconcert, vorgetr. v. Mr. Harrington.
Gesang, vorgetr. v. Calcagni (erstes Auftreten).
Concert für Pedalharfe, vorgetr. v. Mad. Delavalle.
Gesang, vorgetr. v. Miss Corri.

Abtheilung II.

Neue grosse Ouverture [Sinfonie] . . . . . Haydn.
Gesang, vorgetr. v. Sig. Calcagni
Violinconcert, vorgetr. v. Mr. Yaniewicz . . Yaniewicz.
Duett. gesungen v. Miss Corri und Mr. Nield .
Finale . . . . Gyrowetz.

Die neue Sinfonie war dieselbe, die Haydn beabsichtigte seiner Freundin Marianne zu widmen. Er bedauerte in seinem Briefe vom 2. März, sie ihr jetzt noch nicht übermachen zu können, da er willens sei, das letzte Stück von derselben abzuändern und zu verschönern, weil solches in Rücksicht der ersten Stücke zu schwach sei. „Ich wurde dessen", schreibt er weiter, „sowohl von mir selbst als auch von dem Publico überzeugt; da ich dieselbe vergangenen Freytag zum erstenmahl producirte; Sie machte aber ungeacht dessen den Tiefesten Eindruck auf die Hörer.“

Nach Haydn's Tagebuch war es die Sinfonie in D (wohl Nr. 6 der Beilage VI) von der er erwähnt: „In dem 1. Conc. wurde von der neuen Sinf. in D. das Adagio repetirt. Im 2. Conc. wurde d. Chor u. d. obige Sinf. repetirt, es wurde das erste Allegro und d. Adagio repetirt“. Haydn irrt also in seinem Briefe, indem die Sinfonie an dem von ihm erwähnten Freitag, also den 24. Febr., bereits zum zweitenmal aufgeführt wurde. Sie musste dann abermals im 8. und 12. Concert „auf Verlangen“ repetirt werden. Auch der weiter unten näher bezeichnete Chor wurde erst im zweiten Concert zum erstenmal gesungen. Von der im Programm erwähnten Harfenspielerin sagt Haydn's Tagebuch: „Mad. Delavalle eine Schülerin von Mad. Krumpholz spielt etwas weniger denn diese; spielt auch Clavier. Ihre Schwägerin [Mad. Gautherot?] spielt sehr artig die Violine.“ Yaniewicz und Miss Corri traten in diesem wie auch in den folgenden Concerten mit grösstem Beifall auf.

Im zweiten Concert, am 24. Febr., wurde eine Sinfonie von Clementi und ein neues Manuscript-Quartett von Gyrowetz durch Salomon, Damen, Hindmarsh, und Menel aufgeführt. Der berühmte Flötist André Ashe, ein Irländer, trat zum erstenmal in London auf und erregte wie überrall, viel Bewunderung. Später übernahm er nach Rauzzini's Tode die Direction der Concerte in Bath. In diesem Concert wurde denn auch zum erstenmal der früher erwähnte Chor aufgeführt, den Haydn als ersten Versuch über englische Textworte componirt hatte.

„Der Sturm“ (*the storm*) wurde hier als Chor mit Quartett-Solo und Orchesterbegleitung mit grösstem Beifall aufgeführt. Miss Corri und Poole und die Herren Nield und Bellamy sangen die Soli. Haydn, „der unvergleichliche (*matchless*) Haydn“, sagt *Morn. Chronicle*, „lieferte eine wundervolle Composition, in der er die mächtigsten Eigenschaften seiner Kunst, Kraft und Milde, zu vereinigen wusste“. Den Text zu diesem Chor, der auch im fünften Concert am 16. März repetirt wurde, war von dem unter dem Namen Peter Pindar bekannten englischen Dichter John Wolcot[1]). Dieser Chor wurde auch bald in Wien bekannt und Marianne sandte Haydn am 5. April einen darauf bezüglichen Zeitungsartikel. „Ich muss es gestehen“, schreibt ihr Haydn am 24. April, „dass ich mit diesem kleinen Stück Chor, als die Erste Probe in Englischer sprache, mir vielen Credit in der Sing *Music* bey denen Engländern erworben habe. nur schade, dass ich nicht mehr dergleichen Stücke wehrend meines Hier seyns habe verfertigen können, indem man in unserm Concert Tage keine Singer Knaben haben konnte, zumahlen dieselbe schon ein Jahr zu vor in anderwärtigen Accademien, deren sehr viele sind, engagirt waren.“

In jedem der ersten sechs Salomon-Concerte führte nun Haydn, wenn auch nicht immer eine neue Sinfonie, doch ein neues Concertante, Quartett oder eine Cantate auf; ab und zu wurden die Sinfonien der vorjährigen Saison repetirt.

---

[1]) Diese Composition erschien bald darauf auch im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Der Originaltext lautet:

Hark! the wild uproar of the winds, and hark
Hell's Genius roams the regions of the dark;
And thund'ring swells the horrors of the main.
From cloud to cloud the Moon affrighted flies,
Now darken'd, and now flashing through her skies —
Alas! bless'd calm, return, return again.

Im dritten und vierten Concert wurde die Sinfonie in B (Beilage VI, Nr. 4) aufgeführt, von der jedesmal das erste und letzte Allegro zur Wiederholung verlangt wurde. Im vierten Concert spielten Salomon, Menel, Harrington und Holmes ein neues Manuscript-Concertante für Violin, Cello, Oboe und Fagott von Haydn. Dasselbe wurde auf Verlangen auch im fünften Concert aufgeführt. An diesem Abend war Haydn im Programm besonders reich vertreten: Sinfonie, Quartett, Recitativ und Arie (Sig. Calcagni), Cantate (Miss Corri) und Chor „der Sturm“, also sechs Nummern. J. W. Haesler spielte in diesem Concert ein neues Pianoforteconcert eigener Composition.

Im sechsten Concert am 23. März, wurde eine Sinfonie (G-dur) später unter der Benennung „mit dem Paukenschlag“ bekannt (Beilage VI, Nr. 3) zum erstenmal aufgeführt und gefiel ausserordentlich. (Die Engländer gaben ihr die Bezeichnung „*the surprise*“ die Ueberraschung.) „Der zweite Satz ist eine der glücklichsten Erfindungen dieses grossen Meisters“ (schreibt *the Oracle*). „*The surprise*“ mag nicht unpassend mit dem Zustand einer schönen Schäferin verglichen werden, die durch das Plätschern eines fernen Wasserfalls eingelullt, von dem unerwarteten Schuss einer Flinte erschreckt, vom Schlummer auffährt. Die obligate Flöte war reizend“.

Griesinger (p. 55) widerlegt die Meinung, als habe Haydn beabsichtigt, die gleich der schönen Schäferin in Schlaf eingelullten Engländerinnen zu wecken. Auch Haydn verneint dies und sagte: „es war mir nur daran gelegen, das Publicum durch etwas Neues zu überraschen. Das erste Allegro meiner Sinfonie wurde schon mit unzähligen Bravo's aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bei dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. *Ancora! ancora!*

schallte es von allen Seiten und Pleyel selbst machte mir über meinen Einfall sein Kompliment." — Etwas Schelmerei war aber, wie es scheint, doch dabei im Spiel. Gyrowetz erzählt nämlich in seiner Selbst-Biographie, pag. 59, dass er einst Haydn besuchte, als dieser gerade das fragliche Andante componirt hatte. Haydn war über seinen Einfall selbst so erfreut, dass er Gyrowetz das Andante gleich auf seinem viereckigen Clavier vorspielte und dabei, seines Erfolges gewiss, schelmisch lächelnd ausrief: „Da werden die Weiber aufschreien"![1])

Und so kam es. Die Sinfonie aber, *„the favourite grand overture"*, wie sie noch lange nachher genannt wurde, blieb bis auf den heutigen Tag ein Liebling jener zwölf Salomon-Sinfonien.

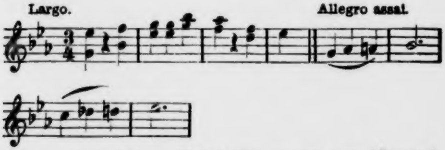
Haydn hatte endlich von Wien eine, von Marianne brieflich oft und sehnsüchtig begehrte, schon fertige Sinfonie (Es-dur) erhalten, auf die er viel Gewicht legte. Schon am 8. Januar 1791, also wenig Tage nach seiner Ankunft in London, hatte Haydn um Zusendung derselben gebeten. Ein ganzes Jahr verstrich darüber. Haydn wiederholte (17. Jan. 1792) seine Bitte in dringenden Worten: „nun, meine Englische, gnädige Frau, möchte ich auch ein wenig zanken mit Sie. wie oft widerhollte ich meine Bitte, mir die Sinfonie Ex E mol [Es-dur], wovon ich das Thema [des Allegro] einst beyschriebe, auf klein Post Papier per postam anhero zu schücken. ich seufze schon lang darnach, und wan ich dieselbe bis Ende künftigen Monathes nicht erhalte, verliehre ich 20 guinees." Und weiterhin: „gütigste, meine allerbeste

---

[1]) Bekannt ist auch Haydn's launiger Einfall, wie er, die zehn Gebote in Musik setzend, beim vierten Gebot zu den Worten „du sollst nicht stehlen" selbst einen Gedanken aus Martini's Compositionen entlehnte.

Frau von Gennzinger, nehmen Sie die sache über sich, ich bitte nochmahlen, Sie thun an mir das gröste werk der barmherzigkeit, ich werde Ihnen die ursach davon bey meiner ankunft selbst Erklären, und alsdan Tausentmahl Ihre schönen Hände mit Ehrfurcht küssen, und zugleich meine schuld mit dankbarkeit ersetzen." Endlich nach abermaligem Bitten langt die Ersehnte in doppelter Abschrift an und Haydn beeilt sich, für die „schleunige" Uebersendung seinen Dank abzustatten: „Gestern Abends", schreibt er am 2. März 1792, „erhielt ich Dero werthes schreiben samt der anverlangten Sinfonie: Küsse Euer gnaden gehorsamst die Hände für die so schleinige und sorgfältige übersendung. ich hatte zwar dieselbige 6 Tage bevor von Brüssel durch Hrn. v. Keess erhalten; allein mir war die Partitur um so viel angenehmer, weil ich vieles davon für die Engländer abändern muss."

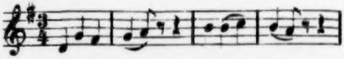
Nach Haydn's obiger Angabe war es die hier bezeichnete Sinfonie:



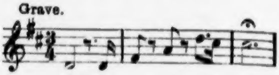
Andante mit Variationen (B-dur), Menuett (un poco Allegretto)
Finale Vivace.

Haydn glaubte also für die Aufführung in London vieles daran abändern zu müssen, wobei man aber nicht übersehen darf, von welchem Einfluss auch bis dahin die letzten Sinfonien Mozarts (Es, g-moll, Jupiter) auf Haydn gewesen sein müssen. So gab es für ihn, selbst in vorgerücktem Alter, keinen Stillstand in der Kunst, immer suchte er noch zu lernen und erkannte freudig das Gute an, wo er es fand. Er war aber jetzt schon fast zu viel angestrengt. „Kein Tag, ja gar kein Tag bin ich ohne arbeith, und ich werde meinem lieben gott danken, wenn ich wie eher desto lieber werde London verlassen können." So klagt Haydn am 2. März und ebenso einen Monat später, am 24. April: „ich mus aber bekennen. dass ich wegen so vieler arbeith ganz ermüdet und erschöpft bin, und sehe mit heissem wunsch meiner Ruhe entgegen. welche sich dan gar bald meiner erbarmen wird."

Am 17. März musste sich Haydn sogar zur Ader lassen, wie sein Tagebuch zeigt. Unter solchen Umständen konnte es ihm nur erwünscht sein, dass Salomon seine Concerte wegen verspäteter Ankunft der Mad. Mara verschieben musste. An Concerten, denen Haydn gezwungen war als Gast beizuwohnen, oder in denen er auch selbst dirigirte, war kein Mangel. So am 20. März das Benefice-Concert der Schwestern **Abrams**, wobei Haydn als Dirigent und Salomon als *leader* Theil nahmen. Das Programm dieses Concertes war sehr reichhaltig: Sinfonie von Gyrowetz, zwei Sinfonien von **Haydn**; Quartett von Haydn (Salomon, Damen, W. Abrams, Menel), Quartett von Raimondi (Salomon, Raimondi, Menel, Graeff); Clavierconcert von Yaniewicz, gespielt von Miss E. Abrams; Harfenconcert von Mad. **Delavalle**; Arien, gesungen von Calcagni und Bartleman; Duett von Sarti, Terzett von Cimarosa, beide gesungen von den Schwestern Abrams. Auch dem Concert der Miss **Corri** am 26. März wohnte Haydn bei; sein Tagebuch bezeichnet es irrthümlich als ein Concert von Barthelemon, das erst am 28. Mai war. Haydn erwähnt dabei eines Geistlichen, der, als er das Andante:



aus der Sinfonie:



hörte, „in die tiefste Melancolie versunk, weil ihm Nachts zuvor von diesem Andante träumte, mit dem Beysatz, dass dieses Stück ihm den Tod ankündige. Er verliess augenblicklich die Gesellschaft und legte sich zu Bett". — „Heute den 25. April", ergänzt Haydn, „erfuhr ich durch Herrn Barthelemon, dass dieser evangelische Geistliche gestorben sei."

Im Monat April besuchte Haydn, wohl dazu aufgefordert, den durch die Erfindung complicirter Instrumente berühmten Charles Clagget. Haydn's öffentliches Zeugniss war nur eine Vermehrung der Anerkennung, die dem unermüdlichen Manne von den ausgezeichnetsten Künstlern bereits zu Theil geworden war. Instrumente von Clagget werden noch heutzutage zuweilen bei Versteigerungen zum Verkaufe ausgeboten ¹).

---

¹) Haydn's Zeugniss lautete: „*To Mr. Clagget, musical Museum, Greek street, Soho. — Sir! I called at your house, during your absence, and examined your improvements on the Pianoforte, and Harpsichords, and I found you had made them perfect instruments. I therefore, in justice to your invention, cannot forbear giving you my full approbation, as by this meant you have rendered one of the finest instruments ever invented, perfect, and therefore the fittest to conduct any musical performance, and to accompany the human voice. I wish you to make this known through such channels as may appear to be most advantageous to you. I am etc. Josephus Haydn.* (*The morning Herald, April 27. 1792.*)

Die drei Salomon-Concerte dieses Monats (das 7., 8. und 9.) geben lautes Zeugniss vom Fleisse Haydn's. Schon vom 5. Concert angefangen wurde auch die erste Abtheilung mit seinem Namen eingeleitet, und nebst einer neuen Sinfonie in der zweiten Abtheilung war öfters auch das Finale von ihm. Dazu kam noch im 8. Concert ein neues Trio für Clavier, Violine und Violoncell, von Hummel, Salomon und Menel gespielt, und im 9. Concert ein Divertimento für Violine, 2 Violen, Oboe, Flöte, 2 Hörner und Cello. Im 7. Concert trat Sig. Simoni vom *„Théâtre de Monsieur"* zu Paris auf, ein Tenor mit voller reicher Stimme, und endlich erschien auch im 9. Concert am 27. April Mad. Mara.

Wenige Tage darauf gab Haydn in London sein zweites Benefice-Concert. Das Programm lautete:

Hanover square rooms.

Zum Vortheile des Dr. Haydn.

Donnerstag 3. Mai 1792.

Grosses Vocal- und Instrumental-Concert.

Abtheilung I.

Grosse M. S. **Ouverture** [Sinf.] . . . . . . Haydn.
Arie, vorgetr. v. Sig. Calcagni.
Concertante für Violine, Cello, Oboe, Fagott (Salomon, Menel, Harrington, Holmes) . . Haydn.
Cantate, vorgetr. v. Miss Corri . . . . . Haydn.
Violinconcert, vorgetr. v. Sig. Yaniewicz . . Yaniewiecz.

Abtheilung II.

Grosse M. S. **Ouverture** [Sinf.] . . . . . . Haydn.
Gesang, vorgetr. v. Sig. Simoni.
Concert für Pedalharfe, vorgetr. v. Mad. Krumpholz.
Gesang, vorgetr. v. Mad. Mara.
Finale, „das Erdbeben" . . . . Haydn.

Eintrittskarten 10 s. 6 p. Anfang: Abends 8 Uhr.

Am folgenden Abend, 4. Mai, war das 10. Salomon-Concert, abermals mit vier Nummern von Haydn; das 11. Concert (11. Mai) brachte von ihm ein neues Divertimento für 2 Violinen, Oboe, Flöte, 2 Violen, 2 Hörner, Violoncello und Contrabass (Salomon, Damen, Harrington, Ashe, Hindmarsh, Pollak, Pieltain, Leander, Menel und Dressler); Haesler spielte abermals ein neues Pianoforte-Concert. Das 12. Concert endlich hatte wieder vier Orchesternummern von Haydn, darunter ein neues Notturno für je 2 Violinen, Flöten, Violen, Hörner, und für Cello und Bass. Mad. Mara sang in jedem der letzten Concerte, die so viel Zuspruch hatten, dass sie Salomon veranlassten, „seinen Freunden und dem Publicum im Allgemeinen ein Extra-Concert zu bieten, um jene Compositionen, welche in der Saison am meisten ansprachen, noch einmal hören zu können".

Dieses für den 26. Mai angesagte Concert konnte aber erst am 6. Juni stattfinden; Salomon gab unterdessen am 21. Mai sein jährliches Benefice-Concert. In dem Extraconcert am 6. Juni trat Salomon selbst noch einmal als Solospieler auf; Mara sang *„From Rosy Bowers"* von Purcell, und Haydn war Anfang, Mitte und Ende des Programms mit drei Sinfonien, welche mit lautester Bewunderung aufgenommen wurden (*received with an extacy of admiration*). „So schloss Salomon die Saison mit dem grössten Eclat", schreibt *Morning Herald*.

Haydn aber stand in vollem Glanze da, geliebt, geachtet und überall gesucht. Sein Name war die Stütze jedes Concertgebers; Maler und Kupferstecher verewigten ihre Kunst durch sein Bild. Eben jetzt kündigte J. Bland, der Musikalienhändler in Holborn, wieder einen neuen (den schon erwähnten) Kupferstich an: Haydn *(a capital Print of Mr. Haydn)* „nach dem jetzt in der k. Akademie [1]) aufgestellten

---

[1]) Im Mai 1791 waren daselbst die Porträte der Sängerin

Porträt, Gemälde und Stich von Hardy". (Auch Salomon und Pleyel, nach Gemälden desselben Meisters, waren in gleicher Grösse zur Veröffentlichung vorbereitet.) —

Dienstag den 22. Mai sehen wir Haydn im Ranelagh-Garten. An diesem Tage war Alles, was London an hervorragenden Musikern und Musikfreunden besass, versammelt, um dem letzten Auftreten eines Mannes beizuwohnen, der einst in England als Violinspieler eine grosse Rolle gespielt hatte. Es war Giardini. Sein Oratorium „Ruth" wurde aufgeführt und der Veteran spielte zwischen den Abtheilungen ein Violinconcert. Wenn Giardini's Geburtsjahr mit 1716 richtig angegeben ist, musste der Mann damals also bereits 76 Jahre zählen, was an das Auftreten des berühmten Geminiani erinnert [1]). Giardini war 1789 aus Italien zurückgekehrt und hatte eine Gesangschülerin, Sgra. Laurenti, und deren ganze Familie mitgebracht. Er versuchte es nun mit der *Opera buffa* im kleinen Haymarkettheater, fand aber keinen Anklang. Die Verhältnisse hatten sich gewaltig geändert. Giardini war bereits ein Fremder geworden; seine alten Compositionen, die er neu auflegte, fanden keine Abnehmer und nur einige Quartette, die er um diese Zeit componirte,

---

Mara, der Virtuosinnen Gautherot, Krumpholz, der Schauspielerin Esten und des Componisten Dr. Arnold ausgestellt. (*Morning Chronicle*, May 3. 1791.)

[1]) Noch im März 1760 hörte Mrs. Delany den hochbejahrten Virtuosen in einem Concert spielen „*most wonderfully well for a man of 86 years of age and one of his fingers hurt*". Doch die Menge zuckte die Achseln: „Armer alter Mann! hörten Sie je solche Fermate? gar keinen Triller!" Die hohen Herrschaften waren so ungeduldig, zu ihren Abendgesellschaften zu kommen, dass sie einen Boten an Geminiani sandten mit der Bitte: das Concert zu kürzen. (*The Autob. and Cor. of M. Granville [Mrs. Delany]*).

erweckten noch einiges Interesse. Er selbst aber musste die erste Violine dabei andern Händen überlassen. In seinem Oratorium sangen diesmal die Damen **Crouch**, **Parke**, **Poole**, **Bland**, die Herren **Kelly**, **Nield**, **Bartleman** und der junge **Welsh**. Es waren über 500 Personen zugegen und bemühte sich besonders der hohe Adel dem ehemaligen Liebling die alte Theilnahme zu bezeigen. Die Herzogin von York, in Begleitung der Familie ihres Onkels, des Herzogs von Gloucester, war gekommen und dieser selbst, so wie der Herzog von Dorset, zahlten jeder ihre Eintrittskarte mit 100 Pf. St. — Trotzdem deckte der Erlös kaum die Kosten. „Dies“, ruft Harmonicon noch 1827, „war das Loos eines Mannes, der einst in demselben Lande fast vergöttert wurde!“ Giardini aber bot zum letztenmal seine ganze Kraft auf, mit dem zu glänzen, worin er von jeher gross dastand — Ausdruck und Ton. Auch jetzt noch gab es Augenblicke, wo der Vortrag an frühere Tage erinnerte; um so peinlicher aber wirkte der Eindruck im Ganzen.

Der fehlgeschlagene Versuch Haydn's, Giardini näher kennen zu lernen, ist bekannt. „Ich mag den deutschen Hund nicht kennen lernen“, war die wenig aufmunternde Abfertigung des alten grillenhaften Mannes. „Giardini spielte wie ein Schwein“, hiess es als Echo darauf in Haydn's Tagebuch, nachdem er ihn im Ranelagh gehört hatte.

Wir kommen nun zu zwei Concerten, in denen Haydn abermals am Clavier dirigirte: die Concerte von **Barthelemon** und **Haesler** am 28. und 30. Mai.

F. Hippolite **Barthelemon**, den wir bei Mozart kennen gelernt haben, trat nun viel seltener vor das Publicum. Er war nämlich erst kurz zuvor in die Lage gekommen, unabhängiger zu leben. Statt der früheren Energie aber verfiel er nun in nutzlose Grübeleien. Religiösen Uebungen sich hingebend, lebte er zurückgezogen in seiner Klause, Nr. 8, Kennington Place, Vauxhall und dort war es, wo ihn Haydn oft besuchte und ihn in seinem bewegten Gemüthszustand als treuer Freund und Tröster mit hingebender Herzlichkeit aufrichtete. Sie wurden Herzensbrüder *(brothers in affection)*. Haydn aber that es wohl, nach dem geräuschvollen Alltagsleben hier ein ruhiges Plätzchen zu finden. Der Reiz der traulichen Zusammenkünfte wurde häufig noch erhöht durch die Gegenwart der liebenswürdigen Hausfrau Mary, die wir bei Mozart als Polly Young kennen lernten, und ihrer Tochter Cäcilia, einer Schülerin Schroeter's, Componistin, Orgel- und Clavierspielerin.

Barthelemon hatte, wie bei Mozart erwähnt, in Italien ein kleines, in bescheidener, gefälliger Form angelegtes Oratorium „*Jefte in Masfa*" componirt, welches er zu Rom und Florenz und später auch in London aufgeführt hatte. „Ach, mein theurer Freund", rief Haydn gutmüthig, als ihm Barthelemon die Partitur desselben zeigte, „hätten Sie dies in Deutschland componirt, Sie wären damit unsterblich geworden!"

Barthelemon's letzte Lebenszeit war höchst traurig; er starb gelähmt an Körper und Seele. „Wir haben unsern Corelli verloren!" rief sein Freund Salomon, der ihm in seiner Krankheit treu zur Seite stand, bei dessen Tode am 23. Juli 1808, „Niemand ist nun da, jene erhabenen Soli zu spielen!"

In Barthelemon's Concert wurde eine Sinfonie von Haydn aufgeführt; der junge Bridgetower spielte ein Violinconcert von Viotti; Mrs. Barthelemon sang Arien von Sacchini und Händel. Salomon, Barthelemon, Hindmarsh und Chr. Shram spielten ein Quartett und Barthelemon selbst „auf besonderes Verlangen" eine Sonate von Arcangelo Corelli.

In dem Concerte **Haesler's** am 30 Mai wurden zwei Sinfonien von Haydn aufgeführt; dieser dirigirte selbst, Salomon war *leader*. Haesler spielte zwei Pianoforteconcerte; eins von ihm selbst componirt und eines von **Mozart**. Auch wurde von Haesler eine neue Cantate mit englischem Text (Soli, Duett und Chor) aufgeführt.

Joh. Wilh. Haesler (auch Hässler, er selbst aber hielt sich an die erstere Schreibart) galt damals für einen der ausgezeichnetsten Clavierspieler und Organisten. Im April 1789 hatte er einen musikalischen Wettstreit mit dem damals in Dresden anwesenden Mozart; doch erschien er diesem gerade als kein sehr gefährlicher Gegner. Es spricht für beide Theile, dass Haesler in seinem Concerte in London ein Clavierconcert von Mozart spielte, dessen Compositionen ausser einigen Sinfonien und Quartetten, die hin und wieder gegeben wurden, damals noch in England so viel wie gar nicht bekannt waren. Er zeigte damit seine Achtung vor Mozart, so wie er ihm selbst gegenüber unverholen seine Anerkennung in der herzlichsten Weise bezeigt haben soll. (Vergleiche O. Jahn IV., 470—471; auch III. 501.) In einem Schreiben aus London an die „musikalische Correspondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft" (Speier, 1791, p. 214) ist erwähnt, dass Haesler ferner in einem Hofconcert spielte und am 25. Mai sich in der deutschen Kirche *(Savoy Chapel)* vor einem geladenen Zuhörerkreis mit der grössten Anerkennung auf der Orgel hören liess. Ausser einer Fuge von Händel spielte er Alles ex tempore. Haesler, 1747 in Erfurt geboren, Sohn eines Mützenfabrikanten, hat seine früheren Schicksale in dem originellen Lebenslauf beschrieben, welcher vor dem ersten Heft seiner sechs leichten Sonaten (Erfurt 1786) steht [1]). In England fühlte sich Haesler nicht heimisch, obwohl er sehr geschätzt wurde. Schon im November 1792 schrieb er an die Seinigen in Erfurt: „die Menschen sind hier gar zu kalt, ich gehe nach Russland.“ Er ging denn auch bald darauf nach Petersburg [1]) und von da nach Moskau, wo er, allgemein geachtet, 1822 starb. (Allg. mus. Ztg. 1865, Nr. 31.)

---

[1]) Die Sonaten Haesler's lassen auf den ersten Blick die

Grosse musikalische Aufführung in der Kirche St. Margaret, Westminster.

Zum Vortheile der *Royal Society of Musicians.*

Donnerstag den 31. Mai 1792.

Der Abstand dieser, obwohl immerhin noch bedeutenden Aufführung, im Vergleich zu jener in der Westminster-Abtei, war auffallend genug. „Man macht eine Kritik darüber“, wie

---

solide, tüchtige Feder erkennen. Ein zweiter Theil, sechs leichte Sonaten, war 1787, ein dritter Theil, Lord Ancram gewidmet, 1788 erschienen; alle drei in Erfurt. — Ein vierter Theil ist 1793 in der Berl. Musik-Zeitung angezeigt, zugleich auch dessen 48 kleine Orgelstücke, theils zu Choralvorspielen beim öffentlichen Gottesdienst, theils zur Privatübung für angehende Orgelspieler und Schulmeister auf dem Lande bestimmt. Ueber die vier Sammlungen leichter Sonaten schreibt die genannte Zeitung (p. 48): In allen Claviersachen von diesem Künstler, besonders den älteren, sind unverkennbare Spuren von grossem Talent, feurigem kühnen Geist und von einem meisterhaften Spieler, der sein Instrument durchaus kennt und die Schätze einer glücklichen Phantasie in gute Vereinigung mit den Kunstregeln zu bringen weiss.

[1]) Bereits im April 1793 meldet die Berl. Musik-Ztg. aus Berlin, dass der berühmte Clavierspieler und Organist aus Erfurt, Haessler, jetzt vom Grossfürsten von Russland mit 1 00 Rubel als Clavicembalist engagirt wurde. Mit demselben Gehalt auch der bekannte blinde Flötenspieler Dulon.

Haydn sich ins Tagebuch notirte. Für Aufführungen in so grossem Massstabe wie jene der „Abtei-Musik“ ist der Zwischenraum von einem Jahr zu kurz; sie verlieren, wie alles Uebertriebene, nur zu bald an Interesse und der eigentliche Hauptzweck, die Unterstützung Hülfsbedürftiger, wird durch allzuhäufige Ausnutzung der Mildthätigkeit ein immer gewagterer. Schon die letzte grosse musikalische Feier im Jahre 1791 zeigte ein bedeutendes Minus in der Einnahme, wenn dies auch nicht, wie *Morning Chronicle* (12. Juli 1791) daraus folgert, eine Abnahme der Begeisterung (*rage*) für Händel beweist.

Freilich wurden auch Stimmen laut, die es mit Recht tadelten, dass man ausschliesslich nur Händel huldige, man solle doch auch die Lebenden berücksichtigen. (Gazeteer, 16. Mai 1791.) Einstweilen blieb es jedoch bei Händel und sein „Messias“ wurde, wenn auch in kleinerem Massstabe, dafür selbstverständlich mit ungleich grösserer Vollendung, auf Befehl des Königs in der Kirche St. Margaret 1), nahe der

---

1) Als Organisten waren an dieser Kirche der Reihe nach angestellt: John Eggbstone, John Parsons (1616), John Hilton (1628, veröffentlichte 1652 „*Catch, that catch can*“, eine Sammlung mehrstimmiger Gesänge), Bernhard Schmidt (1676) ein Deutscher. Er hatte ein Salair von 20 £. jährlich, nebst einer Wohnung in Whitehall „des Orgelbauers Werkhaus“ genannt; denn Schmidt war berühmt als Orgelbauer und wohl bekannt als „Vater Schmidt“. Er war der Nebenbuhler von Renatus Harris, mit dem er um die Wette eine für Temple Church (City) bestimmte Orgel baute. Die Orgeln zu Winchester, Eton, St. George's in Windsor, St. Paul's, Whitehall sind alle von ihm. Die nächstfolgenden Organisten sind: Henry Turner (1708), John Illham oder Isham, Edward Purcell (1726, ein Sohn von Henry Purcell), James Butler (1740, starb zu Rom), Will. Rock jun. (1774), Michael Rock (1802), John Bernhard Sale (1809, später Musiklehrer der Königin Victoria). — (*The Memorials of*

Westminster-Abtei, am 31. Mai aufgeführt. In dieser Kirche waren bis 1784 jährlich Oratorien zum Besten des nahe gelegenen *Westminster-Hospital* gegeben worden; jetzt war die Einnahme ausschliesslich für den Fond der Tonkünstler-Gesellschaft vom König anbefohlen, der auch selbst der Aufführung beiwohnte und 100 Pf. St. beisteuerte. Ferner verordnete der König, dass das Orchester und der Chor der *Ancient-music*-Concerte sich dabei unentgeldlich zu betheiligen habe. Den Directoren dieser Concerte aber, die in dieser Angelegenheit ohne Wissen des Königs erklärt hatten, dass es mit den grossen Aufführungen in der Westminster-Abtei überhaupt ein Ende habe, wurde bedeutet, dass sie sich jeder weiteren Betheiligung an der Aufführung in der St. Margaret's Kirche zu enthalten hätten [1]. Hauptdirigent war desshalb auch nicht Joah Bates, sondern Dr. Arnold; Cramer war *leader* und an der Orgel, neu für diese Gelegenheit von Avery gebaut, sass Dr. Dupuis [2]. Chor und Orchester waren nahezu

---

Westminster: by the Rev. Mackenzie E. C. Walcott, M. A. London 1851, p. 128.)

[1] Der bekannte Dichter Peter Pindar (Dr. Wolcot) schrieb bei dieser Gelegenheit: „*Tears of St. Margaret*“ und „*Odes of Condolence to the directors.*“

[2] Thomas Saunders Dupuis, der, wie früher erwähnt, bereits 1762 Orgelconcerte bei den Oratorien-Aufführungen in Drury-lane spielte, war 1733 in England geboren, aber französischer Abkunft. Als Sängerknabe des königl. Kirchenchors studirte er unter Gates und Travers. Nach dem Tode Dr. Boyce's im Jahre 1779 wurde er Organist und Componist an der *Royal Chapel*, 1790 (26. Juni) verlieh ihm die Universität zu Oxford die Doctorswürde. Er starb am 17. Juli 1796 und ruht im Klostergang der Westminster-Abtei Dupuis's Orgelspiel, besonders sein freies Phantasiren wird sehr gelobt, es war stets der Würde des Instrumentes angemessen. „Ein grosser Orgelspieler“, bemerkt Haydn in seinem Tagebuch. — Der nun 90jährige Sir G. Smart

300 Personen stark. Die Eintrittskarte zu einer Guinee galt für Probe und Aufführung. — Diesmal aber sang Mad. Mara wirklich und bewährte ihren alten Ruhm; neben ihr sangen Mrs. Harrison (früher Miss Cantelo), Sgra. Corri, Miss Poole; ferner die Herren Kelly, Sale, Bellamy jun., Gore, Knyvett, Webbe, Champness, der junge Welsh und der Bassist Bartleman. Letzterer begann hier zuerst den Grund zu seiner späteren Beliebtheit als gediegener Oratoriensänger zu legen [1]. — Der König mit der Königin, den Prinzessinnen und Prinzen (nur der Prinz von Wales fehlte) wohnten der Aufführung in der gedrängt vollen Kirche bei. Auf den Wink des Königs wurden die drei Chöre „Denn uns ist ein Kind geboren“, das „Hallelujah“ und „Würdig ist das Lamm“ repetirt.

„Am 1ten Juni 1792 war Mara's Benefice. Man machte 2 von meinen Sinfonien und ich accompagnirte ganz allein mit dem Pianoforte eine sehr *difficult* englische *Aria* v. Purcell. Die Compagnie war sehr klein.“ So weit Haydn's Tagebuch über dieses Concert, in welchem auch eins seiner Quartette von Salomon, Damen, Hindmarsh und Menel

---

erinnert sich noch jetzt (1866) einmal Haydn beobachtet zu haben, wie er in der kgl. Capelle St. James's voll Aufmerksamkeit dem Orgelspiel Dupuis's zuhörte und ihm dann beim Austritt aus der Capelle um den Hals fiel und küsste — ein Mann den andern küssen! dies hatte Smart bis dahin noch nicht erlebt, und er fuhr erschrocken zurück.

[1]) Der Bassist James Bartleman, geb. 1769 zu London, war gleich Harrison einer der geachtetsten damaligen Concert- und Oratoriensänger, doch wusste er in späteren Jahren nicht mit der Zeit vorwärts zu schreiten. Er starb am 15. April 1821. Der Verkauf seiner werthvollen Musikalien-Sammlung währte neun Tage.

aufgeführt wurde; Salomon spielte ein Violinconcert und Mad. Mara sang eine Arie aus „Idalide“ mit Harfenbegleitung von Meyer jun. Die von Haydn erwähnte Arie war Purcell's „*From Rosy Bowers*“.

Zwei Tage darauf, Sonntag den 3. Juni, speiste Haydn mit dem Ehepaar Mara, mit Kelly und Sgra. Storace bei dem Bruder der Letzteren, Sig. Storace. „*Sapienti pauca*“, wie Haydn dieser Notiz beifügt.

„Heute den 4. Juni“ (sagt Haydn's Tagebuch weiter) „war ich in Vauxhall, allwo der Geburtstag des Königs gefeiert wurde. Es brannten über 30 tausend Lampen; waren aber wegen der grossen Kälte sehr wenig Menschen da. — — Die Musik ist so ziemlich gut. Am 2ten dieses war ein maskirter Ball; die Impresa nahm an diessem Abend 3000 Guineen ein.“

So können wir hier Haydn durch sein Tagebuch Schritt für Schritt folgen. „Am 12ten Juni“, fährt er fort, „war ich in Mara's benefice im grossen Haymarket Theater. Man spielte „Dido“, Musik von Sarti. NB. Es war nur das Terzett, etwelche Recit. u. eine kleine Arie v. Sarti's Composition, das Übrige war von sechs andern verschiedenen Meistern. Die *prima donna* sang eine alte Arie v. Sacchini.“ Das erwähnte Benefice wurde übrigens schon am 11. Juni von der „Drury-Haymarket-Gesellschaft“ im Kingstheater aufgeführt. „*Dido*“, Königin von Carthago, nach Metastasio's „*Didone abbandonata*“ war eine Oper oder richtiger ein Pasticcio von Storace, der dazu Salieri, Paer, Sacchini, Sarti, Giordaniello, Cimarosa, Schuster, Andreozzi ausborgte. An diesem Abend sangen auch Mrs. Crouch und Kelly. Die Oper wurde kurz zuvor, am 23. Mai, zum erstenmal gegeben und war ausdrücklich geschrieben, um Mad. Mara Gelegenheit zu geben, in einer neuen Rolle auf der englischen Opernbühne zu glänzen. Es war übrigens das schwächste Werk Storace's, woran hauptsächlich die langen Recitative Schuld trugen. Vielleicht wollte er, Dr. Arne zum Trotz, eine zweite Oper „Artaxerxes“ versuchen; doch diese stand schon damals, wie *Morning Chronicle* sagt, als ein vereinzeltes Beispiel von Erfolg da (*a solitary instance of success*) [1]).

Donnerstag den 14. Juni fuhr Haydn nach dem königl. Schlosse Windsor, wo er besonders von der Schlosskirche entzückt war. „Die Aussicht von der Terrasse aber ist göttlich“, schloss er seine Beschreibung dieses königlichen Aufenthaltes.

Von Windsor aus besuchte Haydn an demselben Tage das Pferderennen zu Ascot-Heath, acht engl. Meilen von Windsor und er muss an dem für ihn neuen Schauspiel ungewöhnliches Interesse genommen haben, denn eine emsige Beschreibung desselben füllt fast drei Seiten seines Tagebuches aus.

Diesmal machte Haydn in Windsor Station. Sein Tagebuch führt uns nun zu dem berühmten Astronomen Herschel. „Den 15. Juni ging ich von Windsor nach — — [Slough] zu Dr. Herschel, allwo ich den grossen Telescop sahe. Dieser ist 40 Fuss lang und 5 Fuss im Durchschnitt; d. Maschine ist sehr gross, aber so künstlich, dass ein einziger Mann die ganze Maschine mit leichter Mühe in Bewegung setzen kann. Es sind noch 2 kleinere, wovon einer 22 Fuss hat und welcher sechstausendmal vergrössert. Der König liess 2 für sich machen, wovon jeder 12 Schuh; er gab ihm 1000 Guineen .dafür. Dr. Herschel war in seinen jüngeren Jahren in preuss. Diensten als Oboist im 7jährigen Krieg; desertirte mit seinem Bruder, kam nach England, nährte sich viele Jahre mit der Musik, wurde Organist zu Bath, verlegte sich aber anbey mehr auf die Astronomie. Nachdem er sich die nöthigen Instrumente anschuf, verliess er Bath, miethete unweit Windsor ein Zimmer, studierte Tag und Nacht. Seine Inhaberin [Mrs. Mary Pitt] wurde Wittwe; Sie verliebte sich und Sie heurathete Ihn und gab ihm ein Heurathsgut von 100.000 f.; nebst diesem hat er vom König zeitlebens 500 Pf. Sein Weib von 45 Jahren gebar dieses Jahr 1792 einen Sohn. Er liess vor 10 Jahren Seine Schwester[1] zu sich kommen, welche Ihm in seinen Beobachtungen die möglichsten Dienste leistet. Er sitzt manchmal in d. grössten Kälte 5 bis 6 Stunden unter freiem Himmel."

---

[1]) Edgcumbe sagt bei dieser Gelegenheit: „Obgleich gute Musik und brav ausgeführt, hatte die Oper doch keinen Erfolg. Dies ist nicht zu verwundern, denn die *opera seria* sagt unserer Bühne nicht zu und unsere Sprache taugt nicht für Recitative. Keine Oper reussirte je, mit Ausnahme Dr. Arne's „Artaxerxes“, welche aber gleich anfangs durch einige italienische Sänger, Tenducci als Arbaces, unterstützt wurde.‘ (Der zweite ital. Sänger war Peretti Contralto.)

So weit Haydn. Das Folgende ist aus den in der Anmerkung erwähnten Büchern und Zeitungen etc. zusammengestellt[2].

William Herschel, geb. den 15. Nov. 1738, war der zweite Sohn eines Musikers zu Hannover und erhielt nebst vier seiner Brüder vom Vater eine vielseitige, wiewohl vorzugsweise musikalische Erziehung. Vierzehn Jahre alt wurde er der Musikbande des hannov. Garderegiments zugetheilt.

---

[1] Caroline Herschel starb, 98 Jahre alt, zu Hannover am 9. Januar 1848.

[2] *The Gallery of Portraits*, V. p. 105—110 (mit Porträt). — *Cyclopaedia*, Ch. Knight, London 1856. — *Harmonicon*, 1827, p. 5. — *Europ. Magazine*, 1785, Febr. (mit Porträt). — *Publ. Adv.* — *Gazeteer* etc.

Mit diesem Regiment soll er in Begleitung seines Vaters und Bruders 1758—1759 nach England gekommen sein. (Der Name Herschel, erscheint in engl. Zeitungen zuerst 1760, 15. Febr. in einem Concert des Chs. Barbandt[1]) — (Solo *upon the tenor* [Viola], Mr. Herschell). Von Ort zu Ort, Newcastle, Leeds etc. sein Glück versuchend, erscheint Herschel 1760 auch in Durham, wo er als Oboist in Auftrag des Lord Darlington eine Musikbande der Landwehr bildete. Hier wurde Dr. Miller, Organist von Doncaster, auf Herschel's Talent aufmerksam und erwirkte, dass er den Dienst verlassen durfte. Bald darauf erhielt er eine Organistenstelle in Halifax und verbesserte noch seine Lage, als er 1766 in Bath als Organist an der Octagon-Chapel angestellt wurde. Hier fing er an, sein Augenmerk auf Astronomie zu werfen und da er nicht im Stande war, sich ein Telescop anzuschaffen, begann er selbst sich eines zu bauen. Die vielleicht früheste Schrift von ihm erschien 1779 in *„the Ladies Diary"*. Es war eine von Peter Puzzlem ausgeschriebene Preisfrage: Wenn Länge, Spannung und Gewicht einer Saite gegeben ist, wie viele Schwingungen werden in einer gegebenen Zeit entstehen, wenn ein kleines bestimmtes Gewicht in der Mitte befestigt ist und mit der Saite zugleich mitschwingt? — Eine Reihe von Aufsätzen von ihm enthalten die *Philosophical Transactions* in den Jahren 1782—1818. Im Jahre 1780—1781 kündigte er die Entdeckung eines vermutheten Cometen an, der sich bald darauf als ein neuer Planet [Uranus] erwies. Herschel's Ruhm wuchs nun schnell. Der König Georg III. ernannte ihn zu seinem Privat-Astronomen mit 400 Pf. St. jährlichem Gehalt. Aus Dankbarkeit versetzte Herschel den König unter die Sterne, indem er seinem neuen Planeten den Namen „*Georgium sidus*“ gab. Herschel liess sich zuerst in Datchet und später in Slough, in der Nähe von Windsor nieder, wo seine Wohnung bald ein Wallfahrtsort für die gebildete Welt wurde. Sein Riesenteleskop begann er 1785 zu bauen und er datirte dessen Vollendung von dem Tage an, wo er damit den sechsten Satelliten des Uranus entdeckte, am 28. Aug. 1789. Dieses Teleskop kostete 10.000 £. — Herschel erhielt von der Universität zu Oxford die Doctorwürde und wurde 1816 zum Ritter des Guelphen-Ordens ernannt. Sir William Herschel starb zu Slough 1822 im 84. Lebensjahre [1].

---

[1]) Charles Barbandt, von deutschen Eltern abstammend, Organist in London, führte in den Jahren 1753—1763 im kleinen Haymarket Theater wiederholt Oratorien in seinen Subsc.-Concerten auf; u. a. *„the Universal Prayer"*, Text von Pope, „David and Jonathan"; ferner Sinfonien und Concerte, wobei die Verwendung der Clarinetten ausdrücklich erwähnt ist. Auch als Virtuose auf dem Clavier, der Orgel, Oboe liess er sich hören. Als Schüler von ihm wird S. Webbe genannt.

Beilage V. gibt ein Gedicht Herschel's, welches in der ersten Nummer des *Star and Evening Advertiser*, dem ersten englischen Tags-Abendblatt, 3. Mai 1788 enthalten ist — vielleicht das einzige und wohl längst vergessene Gedicht dieses grossen Astronomen.

Die schon im Frühjahr von Haydn so sehnsüchtig herbeigewünschte Abreise rückte nahe, „es war nun wirklich Zeit den Koffer repariren zu lassen“. Abschiedsbesuche nach allen Richtungen waren noch zu überwinden, Einkäufe für das eigene Haus und für die Freunde zu besorgen. Mitten hinein in diese Zeit der frohen Hast sollte aber Haydn auch noch Gelegenheit haben, dem chirurgischen Messer gegenüber seine

---

[1] Von Jacob Herschel erschienen 1769 bei R. Bremner sechs Trio's für zwei Violinen und Cello, dem König dedicirt. Er starb 1792, 58 Jahre alt. Ein Herschel, Violoncellist, wird in den 90ger Jahren in den Concerten zu Bath genannt.

Standhaftigkeit zu erproben. Er litt nämlich an einem Nasenpolypen, wegen dem er früher wiederholt umsonst Hilfe suchte. Hier nun hatte er die beste Gelegenheit, von dem schlimmen Feinde befreit zu werden. Er war nämlich mit John Hunter [1]) befreundet, der damals in Leicester square wohnte. „J. Hunter, der grösste und berühmteste Chirurg London's“, wie ihn Haydn in seinem Tagebuch nennt. Dieser hatte ihm wiederholt seine Dienste in Betreff seines Uebels angetragen, doch Haydn verschob die Einwilligung zu einer Operation von Woche zu Woche. Da sieht Hunter seinen Freund bereits Anstalten zur Abreise treffen und besorgt, einen so „interessanten Fall“ zu versäumen, ladet er Haydn ein, zu ihm zu kommen „dringender Ursachen halber“. „Ich ging hin“, erzählt Haydn. „Nach den ersten Complimenten traten einige baumstarke Kerls ins Zimmer, packen mich und wollen mich auf einen Stuhl setzen. Ich schrie, schlug blaue Flecken und trat so lange mit den Füssen, bis ich mich befreite und Herrn Hunter, der schon mit seinen Instrumenten zur Operation in Bereitschaft stand, begreiflich machte, dass ich mich durchaus nicht wolle operiren lassen. Er wunderte sich über meinen Eigensinn und mir schien, er bedaure mich, dass ich nicht so glücklich sein wollte, seine Geschicklichkeit zu experimentiren. Ich entschuldigte mich mich mit Zeitmangel wegen meiner bevorstehenden Abreise und nahm von ihm Abschied“. Hunter aber starb ein Jahr darauf, am 16. October 1793, und Haydn nahm seinen Feind mit ins Grab. —

---

[1]) John Hunter, geb. 1728 in der Pfarrei Kilbride in Lanarkshire, folgte seinem ebenfalls berühmten Bruder William 1748 nach London. Er wurde Wundarzt am St. George's Hospital, General-Chirurg der Armee und starb am 16. October 1793. Sein Museum, von der Regierung für 15.000 £. gekauft, befindet sich nun im *College of Surgeons* in Lincoln's-Inn-Fields. Hunter war ein scharfer Denker. Lavater, als er sein Porträt sah, rief: „dieser Mann denkt für sich selbst.“

Hunter's Bekanntschaft mit Haydn hat aber auch noch ein anderes Interesse.

Schon in den 80ger Jahren waren englische Balladen erschienen, von W. Shield, Dr. Arnold nach Haydn'schen Compositionen zusammengesetzt und englischen Texten (W. Pearce, Peter Pindar etc.) angepasst [1]). Haydn wurde nun durch die Musikverlagshandlung Corri und Dussek direct aufgefordert, „englische Original-Canzonetten“ zu schreiben. Zu diesen nun lieferte ihm die Frau des berühmten Chirurgen, Mrs. Anne Hunter (Schwester des Sir Everard Home, Bart.) den Text. Die aus einer Sammlung von 12 Canzonetten noch heutigen Tages am beliebtesten sind: „*the Mermaid song*“ (Seejungfernlied) „*My mother bids me bind my hair*“ (Stets sagt die Mutter, putze dich), „*Spirit song*“ (Geistergesang) und „*Recollection*“ (Erinnerung). Von diesen ist der „Geistergesang“ (*Hark! what I tell to thee*), für eine Altstimme, ein besonders dankbares, gehaltvolles Lied, zu dem Thomas Moore auch neue Worte schrieb [2]). Die Worte zu der einfachen Canzonette „*My mother bids me*“ sind ursprünglich auf die Melodie eines Pleyel'schen Andante aus einer seiner Sonaten geschrieben. Haydn versetzte die Verse und fing mit dem zweiten an, wodurch freilich der Sinn entstellt ist. Die Canzonette sollte eigentlich beginnen mit „*'Tis sad to think the days are gone*“ [1]).

---

[1]) *Twelve Ballads, composed by the celebrated Haydn, of Vienna; adapted to English Words with an acc. for the Harpsichord or Piano Forte by Will. Shield. — Twelve English Ballads, the music the undoubted composition of Haydn, the words selected and adapted to his works by Dr. Arnold.*

[2]) *It was at this period-about the second year, I think, of my college course, — that I wrote a short masque with songs, which we performed before a small party of friends in our front drawing-room. The song sung by the spirit I had adapted to the air of Haydn's Spirit song, in his Canzonets.* (*Memoirs, Journal and Correspondence, of Thomas Moore, edited by the Right Hon. Lord John Russell, M. P. London, 1853, 8 vols; vol. I. p. 39.*)

Charity School's Anniversary.

(Jahresversammlung der Armenschulen.)

Nachträglich müssen wir auch einer, in seiner Art einzig dastehenden, Feierlichkeit gedenken, die damals in London stattfand und noch heutzutage jedes Jahr gewöhnlich am ersten Donnerstag im Monat Juni abgehalten wird, nämlich „die jährliche Versammlung der Armenschulen“ (*Anniversary Meeting of the Charity Children*) in der St. Pauls-Cathedrale abgehalten.

Diese Vereinigung aller Armenschulen reicht bis zum Jahre 1705 zurück. Bis 1737 wurde der Gottesdienst dabei in der Kirche St. Sepulchre abgehalten, bis 1782 in Christ Church, Newgate-street. In den 60ger Jahren, wo die Feier im Mai stattfand, war die Ordnung folgende: Der Präsident, die *Trustees* (Curatoren) und die *Stewards* (Verwalter, Aufseher) zogen von zwei Seiten, von Gresham College und Covent-Garden, mit den Armenschulen der Städte London und Westminster in zwei Processionen nach Christ Church, wo ein Bischof (von Bristol, Chester etc.) die Predigt hielt. Erst 1767 ist ausdrücklich erwähnt, dass dabei ein Anthem, componirt von **Kiley** und auf der Orgel begleitet von **Selby**, Organist von St. Sepulchre, von den Kindern gesungen wurde, wobei die ganze Versammlung dreimal mit einstimmte. Nach der Kirchenfeier war für die Vorsteher Festdiner in King's-Arms-Tavern, Cornhill. Im Jahre 1782 war die Feier zum erstenmal in der St. Paul's Cathedrale. Seit dieser Zeit vereinigten sich dazu abwechselnd 4—6000 Kinder, deren Gesang jedoch zum Theil durch einen ansehnlich verstärkten Chor unterstützt wird, wie z. B. im Jahre 1865 ausser dem Kirchenchor der Cathedrale selbst noch von Mitgliedern der St. George's Chapel (Windsor), Temple Church, Westminster Abbey, Chapel Royal St. James's.

---

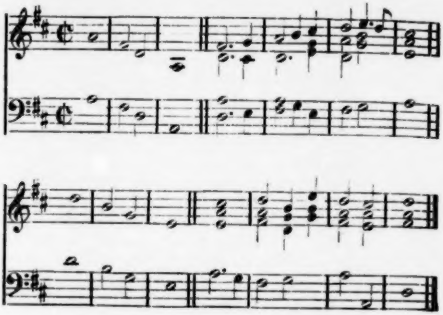
[1]) *Quaterly Musical Magazine and Review III. 1821, p. 155. — Notes and Querries 1858, 2d. Ser. No. 120, p. 313.*

Es ist leicht begreiflich, dass dieses von jeher als unvergleichlich geschilderte Schauspiel auf Haydn einen mächtigen Eindruck gemacht haben muss. Besonders war Haydn durch den nachfolgenden Gesang, den er sich in der Oberstimme in sein Tagebuch notirte, tief ergriffen. „Keine Musik rührte mich Zeitlebens so heftig, als diese andachtsvolle und unschuldige," fügte er den Noten bei. Dieser, eine Reihe von Jahren wiederholte, Hymnus war von John Jones, dem damaligen Organisten an der St. Pauls-Cathedrale, componirt. Die Unisonostellen wurden vom Kirchenchor, das Uebrige in der Oberstimme *unisono* von den Kindern gesungen [1]).

---

[1]) Erst vor mehreren Jahren wurde dieser Hymnus durch eine Composition von Dr. Crotch und 1865 zum erstenmal durch ein Te Deum (unisono), componirt von dem verdienstvollen jetzigen Organisten von St. Paul, Dr. John Goss, ersetzt. Im genannten Jahre wurde ferner bei dieser Feier der 100. Psalm, ein Psalm von Dr. Croft, Jubilate Deo von Dr. Boyce, Krönungsanthem und Halleluja von Händel (in welchem die Kinder theilweise mitsingen) und endlich noch, ein erfreuliches Zeichen des Fortschrittes, Mendelssohn's „Wachet auf" aus dem Oratorium „Paulus" aufgeführt. 6000 Kinder waren zugegen und ausserdem 10.000 Personen in der Kirche versammelt.

Hymnus. **John Jones.**

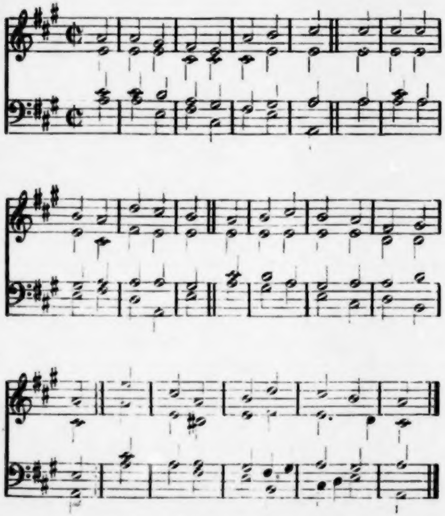


Ferner wurde bei dieser Gelegenheit eine ungleich bedeutendere Composition, der 100 Psalm (*the Old Hundredth Psalm*) gesungen, der noch heutigen Tags seine grossartige Wirkung nicht verfehlt. Dieser Choral nach den Worten des 100. Psalm: „Jauchzt dem Herrn, alle Welt!“ (*All people that on earth do well*) ist componirt von Claudio Goudimel [1]), Capellmeister zu Lyon im 16. Jahrhundert.

---

[1]) Goudimel Claudio wird als der Lehrer Palestrina's genannt. Goudimel befand sich damals (um 1540) zu Rom, wo er eine Musikschule errichtet hatte, in die auch Pierluigi (Palestrina) als Schüler eintrat. Sowohl Franzosen als Niederländer betrachten Goudimel als ihren Landsmann; er war nämlich in der *Franche-Comté* geboren, die damals und noch später eine burgundische Provinz war, wesshalb Burney über ihn die Bemerkung macht: „Wenn Goudimel auch dem französischen Boden nicht seine Geburt zu danken hatte, so ist er doch unleugbar diesem Lande seinen Tod schuldig.“ Goudimel fiel als ein Opfer der Bartholomäusnacht (24. August 1572) zu Lyon. Von Goudimel's vielstimmigen Compositionen befindet sich ein Theil in der Kirche

Choral. **Claude Goudimel.**



Wie in den 90ger Jahren die Zeitungen dieser Feier als etwas Aussergewöhnliches gedenken [1]), so gibt ein halbes Jahrhundert später u. a. Berlioz eine interessante Beschrei-

---

des Vatican, im Kloster dell' Oratorio zu S. Maria in Vallicella und andern Kirchen.

[1]) *The most sublime, as well as the most generally pleasing sight that can be exhibited.* (*The St. James's Chronicle, from June 5 to 7, 1794.*) Eine ähnliche eigenthümliche Aeusserung soll George II. gemacht haben, als er noch *Prince of Wales* war: „*the charity children were one of the finest sights he ever saw in his life.*“

bung davon im *Journal de Debats* (Juni 1851), später aufgenommen in seinen „Orchester-Abenden" (deutsch von Richard Pohl, Bd. II, p. 11—19), nur irrt Berlioz, wenn er das Jahresfest der Armenschulen König Georg III. im Jahre 1764 gründen lässt. Berlioz, Duprez und Cramer wohnten 1851 der kirchlichen Feier bei. „Niemals", sagt Berlioz, „habe ich Duprez in einem ähnlichen Zustande erblickt: er stammelte, weinte, phantasirte." Berlioz selber aber, der, um das Bild des Ganzen besser übersehen zu können, im Chorhemde sich den Bass-Sängern beigesellt hatte, war so überwältigt von der Grossartigkeit des Eindruckes, den dies Gewoge von Tausenden von Kinderstimmen hervorrief, dass er sich mehr wie einmal „gleich Agamemnon mit seiner Toga" das Gesicht mit seinem Musikhefte decken musste. — Beim Hinausgehen aus der Kirche begegnete er dem alten J. B. Cramer, der ihm, in seinem Entzücken ganz vergessend, dass er das Französische vollkommen gut sprach, begeistert zurief: *Cosa stupenda! stupenda! la gloria dell' Inghilterra!* —

Bevor wir Haydn von London abreisen lassen, muss noch einer zarten Angelegenheit gedacht werden, wobei wir Haydn zugleich als Clavierlehrer kennen lernen.

Es muss hier vorausgeschickt werden, was Rochlitz (f. Freunde d. Tonk., I. 97), Haydn's Lectionengeben betreffend, erzählt: Eine der allerhöchsten Personen sandte Salomon zu Haydn mit dem Verlangen, ihr Clavierstunde zu geben. Haydn sah den Freund gross an: „Ich? Ich bin ja gar kein Clavierspieler. Und Stunden geben?" — „„Ich beschwöre Sie"", versetzte Salomon, der örtlichen Dinge vollkommen kundig, — „„lehnen Sie es nicht ab, sonst wird's ruchbar, und dann ist's mit unserem ganzen Unternehmen, ja mit Ihrer gesammten hiesigen Existenz, am Ende. Verlangen Sie zur Entschädigung, was Sie irgend wollen und stecken Sie das Geld in die Tasche. Fahren Sie zur gesetzten Stunde hin und seien Sie ganz gewiss, es wird ohnehin nichts daraus und soll nur so heissen.„“ Haydn folgte. Das erstemal befahl man ihn einzuführen, sprach eine Viertelstunde mit ihm auf's Gnädigste und entliess ihn. Die sämmtlichen übrigen Stunden liess man ihn im Vorzimmer zubringen, wo sich Haydn gar nicht übel befand, indem fast jeder der Anwesenden sich beeiferte, ihn zu unterhalten. Bei seiner Abreise erhielt er, ausser der ausbedungenen reichen Entschädigung, noch ein schönes Geschenk für die als Claviermeister treu geleisteten Dienste. —

Sollte es wirklich Häuser gegeben haben, in denen Haydn als Lehrer auf's Vorzimmer angewiesen war, fanden sich dagegen auch solche, in denen man weniger grausam verfuhr und dem Meister Thüren und Herzen öffnete.

Ein solches Haus war jenes der Witwe des im besten Andenken stehenden Clavierlehrers und Componisten J. S. Schroeter. Derselbe war 1772 nach London gekommen und hatte im Mai sein erstes Concert gegeben, in dem auch seine beiden jüngern Geschwister auftraten. Schroeter blieb in London, heirathete eine Dame aus angesehener Familie und zog sich bald von der Oeffentlichkeit zurück. Beilage I gibt über seinen Aufenthalt in London die wenig bekannten näheren Mittheilungen.

Mistress Schroeter, welche im Hause Nr. 6, James street, Buckingham gate [1]), nahe dem Buckingham Palais wohnte,

---

[1]) Das Haus ist nun durch Erweiterung der Strasse (Stafford Road) längs des Seitenflügels des Buckingham Palais verschwunden. An der Stelle der ehemaligen Häusergruppe Nr. 1-6 in James street befindet sich jetzt *the office of the dutchy of Cornwall* (*Council of his R. H. the Prince of Wales*).

Witwe seit November 1788, scheint plötzlich entdeckt zu haben, dass sie doch noch nicht genug Geläufigkeit auf dem Clavier besitze und dass Herr Haydn ohne Frage der passende Lehrer sei, ihrem Mangel hierin abzuhelfen. Sie nahm auch wirklich Unterricht bei Haydn und wurde ihm mehr und mehr mit herzlicher Hochachtung zugethan. Da auch Haydn, wie er später offen bekannte, ihre aufrichtige Hingebung wohl zu schätzen wusste, gestaltete sich gar bald ein inniges Verhältniss, welches nur bedauern lässt, dass es nicht zum gewünschten Ziele führen konnte.

Wenn Haydn noch in den letzten Lebensjahren bei besonders guter Laune war, zeigte er theilnehmenden Freunden mit gerechtem Stolz wohl auch seine sorgfältig bewahrten Kleinodien. Es waren Diplome, Medaillen, Gedichte, Zuschriften von musikalischen Vereinen, hochgestellten und ausgezeichneten Personen. Dabei lagen aber auch eine Anzahl Briefe von obiger Frauenhand und wie viel Werth Haydn auf dieselben legte, zeigt sein Tagebuch aus London, in dem er deren einundzwanzig zerstreut unter die übrigen Notizen eigenhändig copirt hatte — gewiss eine ebenso nützliche als gefährliche Uebung im englischen Briefstyl. Das früheste Datum, 29. Juni 1791, zeigt uns einstweilen nur eine kurze Notiz, Lectionen betreffend, in der gewöhnlichen, noch heutzutage gebräuchlichen Form:

> Mrs. Schroeter empfiehlt sich Mr. Haydn und benachrichtigt ihn, dass sie so eben zur Stadt zurückgekehrt ist und sehr erfreut sein wird ihn zu sehen, wenn immer es ihm am bequemsten ist, um ihr eine Lection zu geben [1].
>
> James street Buckingham gate.
>
> Mittwoch, den 29. Juni 1791.

---

[1] *Mrs. Schroeter presents her compliments to Mr. Haydn, and informs him, she is just returned to town, and will be very*

Leider ist hier in der Correspondenz eine Unterbrechung von sieben Monaten, nach welcher Zeit uns Haydn bereits als Gegenstand zärtlicher Aufmerksamkeit entgegentritt, deren Wärmegrad wir in den nachfolgenden Briefen sich von Woche zu Woche steigern sehen.

Gleich im ersten nächsten Schreiben vom 8. Februar 1792 verpflichtet uns Mrs. Schroeter, ihr zu danken, dass sie Haydn ermahnt, auf seine Gesundheit bedacht zu sein und sich nicht durch zu viele Arbeit zu übermüden. *(I beg my D: [Dear], you will take great care of your health and do not fatigue yourself with too much application to business.)* Zugleich zeigt sie Haydn in wenig Worten, wie werth er ihr bereits geworden: „Meine Gedanken und besten Wünsche sind fortwährend mit Ihnen und ich verbleibe stets mit der äussersten Aufrichtigkeit Ihre . . .“

Wahrhaft rührend spricht sich schon einen Monat später (7. März) die zunehmende Anhänglichkeit im folgenden Briefe in jeder Zeile aus: „Mein Theurer (My D.) Ich war sehr betrübt, letzten Abend so rasch von Ihnen scheiden zu müssen; unsere Unterhaltung war besonders anziehend und ich hatte Ihnen noch tausend liebevolle Dinge zu sagen. Mein Herz war und ist voll von Zärtlichkeit für Sie *(My heart was and is full of tenderness for you)*, doch keine Sprache kann nur halb die Liebe und Zuneigung ausdrücken, die ich für Sie fühle. Sie sind mir theurer mit jedem Tag meines Lebens (*You are dearer to me every day of my life*). Es ist mir sehr leid, dass ich gestern so einfältig und albern war *(dull and stupid)*; wahrhaftig mein Bester, nur mein Unwohlsein war Schuld an meiner Albernheit. Ich

---

happy to see him whenever it is convenient to him to give her a lesson. James str. Buckingham Gate. Wednesday June 29th 1791.

danke Ihnen 1000 mal für Ihre Besorgnisse wegen meiner. Ich bin wahrhaft gerührt von Ihrer Güte und versichere Sie mein Theurer. wenn irgend etwas sich ereignet hätte mich zu betrüben, so würde ich Ihnen mein Herz eröffnet haben. Ich folge Ihnen mit dem vollkommensten Vertrauen. O! wie ernstlich wünsche ich Sie zu sehen. Ich hoffe Sie werden morgen zu mir kommen, ich werde glücklich sein Sie zu sehen, zu jeder Zeit, des Morgens und des Abends. Gott segne Sie, mein Lieber (my love); meine Gedanken und besten Wünsche begleiten Sie stets und ich bin immer mit der aufrichtigsten und unverändertsten Achtung, mein Theurer, Ihre wahrhaft Ergebene ....“

Mein Theuerster (*My Dearest*).
Ich kann nicht glücklich sein bis ich Sie sehe. Wenn Sie können, bitte, sagen Sie, wann Sie kommen werden.

Am 8. April verlangt Mrs. Schroeter zwölf Eintrittskarten zum Beneficeconcert Haydn's, „dass der beste Erfolg Sie begleite, mein ewig th. H., diesen Abend und immer, ist der aufrichtige und herzliche Wunsch Ihrer unveränderten und wahrhaft geneigten ....“ Und am 12. April: „..... meine Gedanken waren beständig bei Ihnen und wahrhaftig, mein theures Leben, Worte können nicht zur Hälfte die Zärtlichkeit und Zuneigung ausdrücken, die ich für Sie fühle. Sie schienen diesen Morgen etwas verdriesslich. O, könnte ich doch jede Sorge von Ihnen entfernen. Seien Sie versichert, mein Th., ich nehme mit der vollkommensten Sympathie Antheil an all Ihren Unternehmungen und meine Achtung zu Ihnen nimmt mit jedem Tage zu. —“

Am 19. April hört Mrs. Schroeter, dass Haydn nicht wohl sei und dass er wieder fünf Stunden unausgesetzt bei der Arbeit gesessen. „Wahrhaftig mein theures Leben, ich fürchte es wird Ihnen schaden. Warum sollten Sie, der schon so viele wundervolle und entzückende Compositionen geschaffen hat, sich noch durch solch übermässigen Fleiss ermüden; ich zittere für Ihre Gesundheit. Lassen Sie mich so viel über Sie gewinnen, mein vielgeliebter (*my much-loved*) H., nicht so lange unausgesetzt bei Ihrer Arbeit zu verweilen. Mein theures Leben, wenn Sie wüssten, wie so kostbar mir Ihre Wohlfahrt ist, ich schmeichle mir, Sie würden sich bemühen, um meinetwillen sowohl als um Ihrer selbstwillen, dafür besorgt zu sein. . . .“ —

Am 24. April, ehe Mrs. Schroeter auf einige Tage aufs Land geht, kann sie London nicht verlassen, ohne Haydn vorher zu versichern, dass ihre Gedanken, besten Wünsche und die zärtlichste Zuneigung unausgesetzt ihn begleiten werden, bis sie sich wiedersehen. Zugleich sendet sie die Copie eines Marsches und bedauert, dass die Noten nicht besser geschrieben; wenn er es verlange, wolle sie ihm das theure Original sogleich senden. „Wenn mein H. mir öfter Gelegenheit geben würde, Musik zu schreiben, ich hoffe, ich würde mich verbessern und ich weiss, die Beschäftigung würde mich erfreuen.“

Am 2. Mai verlangt Mrs. Schroeter weitere sechs Billeten zu seinem „reizenden“ Concert. „Je mehr die Zeit desselben heranrückt, desto mehr fühle ich mich für Ihren Erfolg interessirt und wünsche herzlich, dass alles zu Ihrer Satisfaction ausfalle. Ich hoffe Sie Samstag beim Mittagessen zu sehen, mein th. L. und unterdessen begleiten Sie meine Gedanken, meine besten Wünsche und zärtliche Gesinnung unausgesetzt.“ — Tags darauf, am 3. Mai, schreibt sie noch um Mitternacht nach dem Beneficeconcert Haydn's, und dankt für das grosse Vergnügen, das seine unvergleichliche (*incomparable*) Musik ihr bereitet hat.

Auch am 17. Mai, Nachts nach dem Concert des Violinspielers Yaniewicz, wobei Mehreres von Haydn aufgeführt wurde, kann Mrs. Schroeter nicht die Augen schliessen, ohne vorher dem Meister für den Genuss des Abends zu danken: „wo Ihre süssen Compositionen und Ihre ausgezeichnete Ausführung sich vereinigen, muss es ein bezauberndes Concert werden. Doch abgesehen davon, das Vergnügen, Sie zu sehen, giebt mir stets unbegrenzte Satisfaction".

Die Einladungen zum Mittagtisch, gewöhnlich Dienstag und Samstags, werden nun immer dringender und öfter mit der Bitte begleitet, zeitlicher als die übrigen Gäste zu kommen, um ungestörter seine Gesellschaft geniessen zu können (*and I particularly wish for the pleasure of* **your** *company my dr. Love before our other friends come*).

Am 6. Juni, wo bereits auf eine baldige Trennung gedacht werden musste, versichert Mrs. Schroeter Haydn, dass unter all' seinen zahlreichen Verehrern nicht Einer mit grösserer Aufmerksamkeit seinen Werken lauschen könne; keiner könne eine höhere Verehrung für sein herrlichstes Talent haben. „In Wahrheit, mein Theuerster, keine Zunge vermag, den Dank auszudrücken, den ich fühle für das unbegrenzte Vergnügen, das Ihre Musik mir verschafft. Empfangen Sie denn meinen tiefsten Dank dafür und lassen Sie mich mit herzlicher Zuneigung versichern, dass ich das Glück Ihrer Bekanntschaft als eine der höchsten Segnungen meines Lebens betrachte; es wird mein aufrichtigstes Bestreben sein, dasselbe zu erhalten, zu pflegen und mehr und mehr zu verdienen." —

Ei! Ei! Vater Haydn! Was würde die Frau Doctorin Haydn, geborne Keller, diese ohnedies eifersüchtige, sanften Regungen wenig empfängliche Ehegattin sagen, wenn sie diese Zeilen zufällig in die Hand bekäme — es wäre um dein Augenlicht geschehen! Kein Wunder, wenn sie deine Zurückkunft betrieb; sie musste eine Ahnung von der Gefahr haben, die ihr drohte.

Und nun gar noch die letzten Briefe mit Zeilen, die kaum noch eine Steigerung der Zuneigung zulassen, wie z. B. Sonntag Abend den 10. Juni: „. . . . . ich bin wahrhaftig voll Sehnsucht und Ungeduld Sie zu sehen und ich wünsche Ihre Gesellschaft so viel als nur möglich zu geniessen. Mein theuerster H., ich fühle für Sie die tiefste und zärtlichste Zuneigung, deren das menschliche Herz fähig ist.“ (*I feel for you the fondest and tenderest affection the human heart is capable of.*) —

Noch in einem der letzten Briefe, 16. Juni, versichert Mrs. Schroeter, dass nun, wo die Abreise so nahe bevorsteht, ihr jeder Moment in Haydn's Gesellschaft um so kostbarer wird (*Every moment of your company is more and more precious to me now your departure is so near*). Gott segne Sie, mein theuerstes Leben; nochmals wiederhole ich, kommen Sie so bald als möglich. Ich verbleibe ewig mit der unverletzlichsten Anhänglichkeit, mein theuerster und geliebtester H$^{\underline{n}}$, Ihre etc. (*I ever am with the most inviolable attachment my d*^{t} *[dearest] and most beloved H*$^{\underline{n}}$

most faithfully and
most affectionally
Saturday, *yours*
June 16$^{\underline{th}}$ $\overline{792}$. R. S.

Und Haydn? Gar keine Zeile von ihm?

Leider nicht. — Aber noch vierzehn Jahre später hören wir von dem damals 74jährigen Greise, dass ihm die Witwe keineswegs gleichgültig gewesen. Und dem Maler Albert Christoph Dies, der Haydn's Biographie zu schreiben beabsichtigte, bemerkte er, indem dieser auf die erwähnten Briefe aufmerksam wurde, mit dem ihm eigenen schalkhaften Lächeln: „Briefe von einer englischen Witwe in London, die mich liebte; aber sie war, ob sie gleich schon sechzig Jahre zählte, noch eine schöne und liebenswürdige Frau, die ich, wenn ich damals ledig gewesen wäre, sehr leicht geheirathet hätte.“

Während nun von einer Seite die zärtlichste Zuneigung sich bemühte, Haydn ein Herz voll Hingebung zu öffnen, bewies sich zu gleicher Zeit dessen Gattin in ihrer Weise nicht minder aufrichtig gegen ihn.

Sie hatte in einer Vorstadt Wien's, im Bezirk Windmühle (nun mit Gumpendorf vereinigt), in der kleinen Steingasse Nr. 73 (jetzt Nr. 19), ein hübsches kleines Häuschen ohne Stockwerk nebst Gärtchen gesehen, welches ihr, da es überdies um einen billigen Preis zu kaufen war, sehr wohl gefiel. Sie schrieb daher an ihren Gemahl in London und wünschte, er möchte ihr den Gefallen erweisen und ihr 2000 Gulden übersenden; sie wolle damit das Haus kaufen, um es einst als „Witwensitz“ bewohnen zu können [1]).

---

[1]) Haydn's Haus befindet sich in der freundlichen und sehr ruhig gelegenen, nun nach ihm benannten „Haydn Gasse“, Vorstadt Gumpendorf. In dem freundlichen Gärtchen, auf dem Haydn's Blick von seinem Arbeitszimmer (jenem äusserst bescheidenen Dachstübchen im Hofe, rechts vom Eingang) wohl oft geruht haben mag, ist von dem Eigenthümer des Hauses auf einem Postament Haydn's Büste aus Sandstein aufgestellt „zum Andenken Haydn's gewidmet von A. Reymann sen. 1854.“ Den Eingang des Hauses ziert seit dem Jahre 1840 eine Marmorplatte mit der Aufschrift:

„ZUM HAYDN.“

Haydn aber, der sonst so gute Haydn, schickte diesmal seiner Gattin das Geld nicht, sondern kam selber. „Ich besah mir das Häuschen“, erzählt der liebenswürdige Greis im Jahre 1806, „mir gefiel die einsam stille Lage desselben; ich kaufte es und liess während meiner zweiten Reise nach London ein Stockwerk darauf bauen. Meine Frau starb ungefähr sieben bis acht Jahre nachher [1800] und — nun bewohne ich es selber als Witwer.“ —

HAYDN IN LONDON.

ZWEITER BESUCH

1794 – 1795.

ORATORIEN, CONCERTE UND OPER

in den Jahren 1794 und 1795.

A.

ORATORIEN.

Die Aufführungen von Oratorien wurden im Jahre 1793 im Covent-Garden Theater unter Ashley als Dirigent und mit Mad. Mara, Mrs. Crouch, Kelly und Bartleman fortgesetzt, hatten aber einen bedeutenden Gegner in den, nun unter dem Titel *„professional-Oratorios“* im King's Theater unter Dr. Arnold und Linley, ebenfalls zu den gewöhnlichen Theaterpreisen veranstalteten Aufführungen geistlicher Musik. Unter den Solosängern erscheint hier auch „Master Humel“, nicht zu verwechseln mit dem Clavierspieler J. N. Hummel.

Covent-Garden strengte nun im Jahre 1794 ganz besonders alle Kräfte an, dem neu erstandenen Gegner Drury-lane die Spitze zu bieten. Ashley [1]) dirigirte und sein

---

[1]) Der Name Ashley war fünfmal vertreten. Der Vater ist als Unternehmer und Dirigent der Oratorien-Aufführungen

Name erscheint ausserdem noch viermal durch seine Söhne vertreten (Cello, Violine, Orgel u. Pauke). Sänger und Sängerinnen waren: Mad. Mara, Mrs. Stuart, Miss Bruman und Parke; Incledon, Florio, Linton, Bartleman, Hill (von *Winchester*) und Master Humel; als Solospieler sind G. Ashley (Violin) und C. Wesley [1]) (Orgel) genannt. Vollständig

---

genannt; dessen Söhne waren G. C. Ashley (Violin), John James (Orgelspieler und Gesanglehrer), Charles (Cello), Richard (Viola und Pauke). Der Violinspieler war ein Schüler Giardini's und Barthelemon's. Dieser wird besonders gerühmt. Die „Master Ashley's" gaben schon 1785 ein Concert, in dem die vier Söhne ein Quartett spielten. Von da an erscheint die Familie in Concerten und Oratorien in London und bei den Musikfesten in den Provinzen. Der Vater blies bei dieser Gelegenheit Contrafagott (*double bassoon*). — Bei der ersten Aufführung des Requiems von Mozart in London (20. Febr. 1801) waren alle fünf Ashley's beschäftigt; Ashley sen. dirigirte. Der älteste Sohn G. C. Ashley starb zu London (Pimlico) am 21. August 1818.

[1]) Abermals ein Wunderkind! Barrington gibt in seinen „Miscellanies" (p. 291) einen ausführlichen Bericht von dem erstaunend früh entwickelten Tonsinn der Brüder Wesley, die später als tüchtige Organisten oft genannt werden. Charles, der Aeltere, war am 11. December 1757 zu Bristol geboren, Samuel, der Jüngere, am 24. Febr. 1766; Letzterer starb um's Jahr 1815. Von ihm wurde u. a. 1799 „zwischen dem 1. und 2. Theil von Acis e Galatea" eine Ode an St. Cäcilie aufgeführt; Samuel selbst spielte das dritte Orgelconcert (*Times*). Von Samuel Wesley ist besonders die doppelchörige Motette „In exitu Israel", Psalm 114, bekannt geworden. Von Charles Wesley erschienen schon 1788 sechs Quartette für Streichinstrumente, Dr. Boyce gewidmet. (*Publ. Adv.*) — Die musikalischen Anlagen, die diese Brüder, Neffen des berühmten Stifters der Methodisten, John Wesley, wie auch der früher genannte Will. Crotch, so ausserordentlich frühzeitig (im dritten Lebensjahre) entwickelten, stehen so ganz ausser allem Verhältniss mit dem, was die angestaunten Wunderkinder

aufgeführte Oratorien waren aber nur drei: „Alexanderfest“, „l'Allegro ed il Pensieroso“ und „der Messias“. — Diese Aufführungen wurden in wenig veränderter Weise auch im Jahre 1795 fortgesetzt, Mara sang aber nicht. —

Drury-lane[1]) begann seine Thätigkeit mit Oratorien-Aufführungen und wurde am 12. März 1794 unter der Direction von Linley und Storace eröffnet. Solosänger waren hier: die Damen Sgra. Storace, Mrs. Crouch, Miss Mason (erstes Auftreten), Miss Leake (Schülerin Arnold's) Mrs. Bland; die Herren Harrison, Meredith (von Liverpool, erstes Auftreten), Kelly, Dignum, Master Welsh. Als Solospieler sind Parke (Oboe), Ashe (Flöte) und der Violinspieler Giornovichj genannt. Die Bühne, auf der das Orchester aufgestellt war, stellte das Innere einer gothischen

---

später leisteten, dass nur die verfehlteste Lehrmethode ein solches Resultat gewaltsam herbeiführen konnte. Um so bemerkenswerther ist, was ABC Dario über beide Wesley's schon 1780 sagt: *The characteristic feature of the father may be plainly traced in the performance of the sons, who, though they are certainly not uninstructed in the rules of music, seem to write more from the mistaken inspiration of the newlight, and the inflammatory suggestions of over-headed devotion, than a careful attention to the principles of the science.*

[1]) Das dritte Drury-lane Theater wurde vom Architekten Holland erbaut. Es war so geräumig, dass über 3600 Zuschauer darin Platz hatten. Die höchste Einnahme an einem Abend war auf 826 £. berechnet. Es war, wie eine Schauspielerin (Mrs. Jordan) sich äusserte, eine Wildniss (*a wilderness*), für Künstler und Publicum gleich unbequem. Man war auch bald genöthigt, auf Abänderungen zu denken. Ganz ausgebaut wurde es aber nie; es brannte schon 1809 ab. Das vierte noch jetzt bestehende Drury-lane Theater wurde von Wyatt nach dem Plane des Theaters zu Bordeaux gebaut und am 12. October 1812 mit einem Prologe von Lord Byron eröffnet.

Kirche dar; Chor und Orchester waren bedeutend verstärkt; der Zuspruch des Publicums ausserordentlich. Die aufgeführten Werke waren: der „Messias“ (dreimal), „Acis e Galatea“, „l'Allegro ed il Pensieroso“ und die gewöhnlichen *„Selections“*. Das Programm der Letzteren enthielt oft nicht weniger als 35 Nummern[1])!

Die Tonkünstler-Societät *(Royal Society of Musicians)* führte in diesen beiden Jahren wieder den „Messias“ in der Kirche St. Margaret, Westminster, auf. Dirigent war Dr. Arnold; Dupuis sass an der Orgel, Cramer war *leader*. 1794 sangen die Soli: Sgra. Storace, Miss Leake und Parke; Harrison, Kelly, Sig. Rovedino[2]), Fischer (der berühmte deutsche Bassist), Master Welsh, Sale, Webbe (von Oxford), Page, Gore und Bellamy jun.

Nebst den Oratorien in Covent-Garden im Jahre 1795 wurde auch im King's Theater geistliche Musik aufgeführt worüber Weiteres bei Haydn.

---

[1]) Die Aufführung von 12 bereits angekündigten Oratorien in dem, unterdessen neu aufgebauten Pantheon, musste unterbleiben, da der Hofmarschall dazu seine Einwilligung nicht gab. Sie wurden dann in Covent-Garden abgehalten. Auch die beabsichtigten Spirituel-Concerte mussten unterbleiben.

[2]) Sig. Carlo Rovedino trat bereits 1778 als Bass-Sänger in der italienischen Oper in London auf und blieb von da an eine lange Reihe von Jahren in der ernsten und komischen Oper ein verwendbares Mitglied. Er starb am 6. Oct. 1822, 71 Jahre alt, und wurde auf dem Friedhofe von Chelsea, New Church, begraben. Eine seiner Töchter heirathete den Bruder der Mrs. Billington, Chs. Weichsel, *leader* des Orchesters der ital. Oper.

B.

CONCERTE.

Gesangsconcerte. — Der Bassist Fischer — Smart jun. und Th. Taylor. — John Field. — Mad. Mara's Concert. — Der Tenor Braham. — Grosses Concert im King's Theater. — *Readings and music* im Lyceum. — Der junge Pinto. — Cramer, Yaniewicz, Viotti, Giornovichj. — Die Virtuosinnen Grandjean, Ducrest, Gautherot, Lareve. — Concert zum Besten verarmter Weber. — Der Contrabassist Dragonetti. — Der fünfjährige Jul. Baux.

Die Zahl der Concerte in den Jahren 1794 und 1795 war eine mässige. Die mehr auf Vocalmusik berechneten Concerte lassen sich, obwohl immerhin bedeutend genug, leicht zusammen fassen. Die damals beliebten engl. Sänger: Bannister, Sedgwick, Dignum, Sale, Bellamy jun., Harrison und Knyvett gaben eigene Concerte, meist von Dr. Arnold dirigirt; Cramer oder Salomon waren *leader*, an der Orgel sass Knyvett, am Clavier Greatorex. Die Vocal-Concerte von Harrison und Knyvett in Willis's Rooms waren 1794 bereits erweitert (zehn Subscr.-Concerte zu vier Guineen).

Der Bassist Fischer gab am 2. Juni in Hanover sq. rooms ein grosses Concert. Von Haydn wurden aufgeführt: zwei Sinfonien und Finale (darunter die Militär-Sinfonie); ferner ein Quartett für Flöte und Streichinstrumente, und ein

Manuscript-Concertante für Violin, Cello, Oboe, Fagott (Salomon, Dahmen jun., Harrington, Mackintosh); Dussek spielte ein Concert und Fischer selbst sang eine Arie (Scena, Romanze) und mit Miss Parke ein Duett; Salomon war *leader*. Fischer ist derselbe, für den Mozart die Rolle des Osmin componirte. Mozart schrieb über ihn am 26. September 1781 an seinen Vater: „Da wir die Rolle des Osmin Hrn. Fischer zugedacht haben, welcher gewiss eine vortreffliche Basstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuerte, er würde nächstens höher singen, so muss man so einen benutzen, besonders da er das hiesige Publicum ganz für sich hat."

Ludwig Fischer, geb. zu Mainz 1745, wurde in Mannheim von dem Tenoristen Raaff zum Sänger gebildet und dann in Mannheim, München, Wien und Berlin engagirt. Er hatte eine klangvolle, umfangreiche Stimme, eine für einen Bassisten seltene Kehlenfertigkeit und war zugleich auch ein tüchtiger Schauspieler. Mit Mozart war er sehr befreundet; dieser schrieb für ihn die Arie „non so, d'onde viene" (Köchel, Mozart-Catalog p. 406). In London trat Fischer, wie wir gesehen haben, auch in den Concerten für alte Musik auf. Er starb 1825 zu Berlin.

Auch an jugendlichen Talenten fehlte es wieder nicht. Der junge Smart trat mit einem Clavierconcert, Taylor, ein Schüler Giornovichj's, mit einem Violinconcert seines Meisters auf. Thomas Taylor (wenn dieser gemeint ist), war um 1787 zu Chester geboren, also damals etwa 7 Jahre alt. — Der 10jährige Field („Master Field"), Clementi's Schüler, wird zum erstenmal genannt; er spielte wiederholt Clavierconcerte von Dussek und Clementi.

John Field, der junge Irländer, der nachherige

Schöpfer der Nocturnen, befand sich in London erst kurze Zeit. Bis zum Jahre 1802, wo er England verliess, trat er wiederholt auf, 1799 bereits auch mit eigenen Concertstücken im Benefice des jungen Pinto und im Concert des *New musical Fund.* Nach einer Abwesenheit von 30 Jahren aus Russland zurückgekehrt, trat er in der Saison 1832 in der *Philharmonic Society* auf und spielte sein Es-dur-Concert. Er besuchte dann noch Frankreich, Italien und kehrte über Wien in höchst leidendem Zustand nach Moskau zurück, das er nicht mehr verlassen sollte; er starb am 11. Jan. 1837.

Ein Concert der Mad. Mara war 1794 angekündigt, verschoben und fand endlich krankheitshalber gar nicht statt; doch gab die Sängerin am 24. März 1795 in Hanover sq. rooms ein grosses Concert, zu dem sie „den hohen und höchsten Adel und das Publicum im Allgemeinen einlud und hoffte, dass sie sich auch diesmal der ihr bisher bewiesenen Gunst werde zu erfreuen haben, welche zu verdienen, ihr stetes Bestreben sein werde“ [1]. In diesem interessanten Concert fungirte Yaniewicz als *leader;* Clementi dirigirte am Clavier; das Programm war folgendes:

Abtheilung I.

Grosse Sinfonie (M. S.)	Mozart.
Gesangstück, vorgetr. v. Mr. Braham.	
Quartett	Haydn.
Arie, gesungen von Mad. Mara	Andreozzi.

---

[1] Die ehelichen Zwistigkeiten der beiden Mara's wurden in den Journalen noch immer besprochen. So erschien im November 1794 Folgendes im Tagblatt „the Oracle“: *Salomon is preparing for his excellent concert and Mara for his excellent consort. Both have the same object too — the acquisition of money. This grand elixir will gild the pill of matrimonial quarrel, and string the fiddle by which Viotti's wonders are performed.*

Concert für Flöte, vorgetr. v. Mr. Ashe	Ashe.
Aria, ges. v. Mad. Mara	Nasolini.
Abtheilung II.	
Neue grosse Ouverture [Sinfonie] M. S.	Clementi.
Gesangstück, vorgetr. v. Mr. Braham.	
Violinconcert, vorgetr. v. Mr. Yaniewicz	Yaniewicz.
Arie, ges. von Mad. Mara	Anfossi.
Finale (*full piece*)	Haydn.

Trotz der Reichhaltigkeit dieses Programms blieb der Saal leer. „Sie [Mara] hatte nicht mehr als 60 Personen. Man sagte, dass sie niemals besser sang als damals.“ So berichtet Griesinger (p. 51) aus dem nicht mehr existirenden Tagebuch über Haydn's zweiten Aufenthalt in London [1].

Das interessanteste in diesem Concert ist aber das Auftreten des Tenoristen Braham, der wohl eigens dazu von Bath gekommen war, wo er damals bei Rauzzini studierte und in dessen Concerten sang.

John Braham (sein eigentlicher Name war Abraham), wurde um 1774 zu London von israelitischen Eltern geboren. Nachdem er unter dem vielseitig gebildeten Sänger Leoni [2]) seine ersten musikalischen Studien gemacht, trat er zuerst Ende December 1787, und Abend für Abend im Anfang des nächsten Jahres in dem unter Palmer stehenden kleinen *Royalty-Theatre,* Well street, nahe Goodman's field's, in einem Pasticcio mit Arne's *„the soldier tir'd“* auf. Am 2. Juni 1788 sang Braham zum erstenmal in Covent-Garden im Benefice Leoni's in der Burleske *„Poor Vulkan.“* Da er bald darauf mutirte, musste er sich mit Clavierlectionen weiter helfen; doch kehrte die Stimme schöner denn je zurück und so ging er auf Anrathen und Empfehlung des Flötisten Ashe nach Bath zu Rauzzini. Von Storace engagirt, trat der jugendliche Tenor am 30. April 1796 im Drury-lane Theater zum erstenmal auf; auch sang er nun neben der Mara in Salomon's Concerten. 1797 zeigte er sich hier auch einmal als Clavierspieler; mit Miss Diot spielte er nämlich eine Sonate zu vier Händen. Damals sang er auch mit Sgra. Storace auf Verlangen das beliebte, nur für zwei Singstimmen ohne alle Begleitung componirte Duett *„Ally Croakez.“* Zu seiner weiteren Ausbildung ging Braham nun nach Italien und sang u. a. in Venedig an jenem Abend, als Cimarosa's letzte, von Mayer vollendete Oper „Artemisia“, aufgeführt werden sollte. Die Oper wurde nicht zu Ende gespielt, denn das Publicum liess aus Achtung für seinen Liebling Cimarosa nach den zwei von ihm componirten Acten den Vorhang fallen. Als Braham aus Italien zurückkehrte, war seine Stellung bedeutend genug; in Dublin erhielt er beispielsweise für 15

---

[1] Haydn's Tagebuch (Gries. 51) sagt weiter: „Sie [Mad. Mara] gab hierauf ein zweites Concert unter dem Namen des Flötenspielers Ash. Das Haus war ziemlich voll; ich sass am Clavier.“ Von diesem zweiten Concert ist nichts in den Zeitungen erwähnt.

[2] Leoni, ein Israelite, war als Tenorsänger in Concerten, Oratorien und auf der Bühne sehr geschätzt. Wohl die früheste Erwähnung von ihm geschieht 1761, in welchem Jahre er am 10. April im Drury-lane Theater ein Benefice hatte und in den Zwischenacten des Schauspiels sang (*singing by Master Leoni*).

Er wurde später als Sänger in der Synagoge (Duke's place, Covent-Garden) angestellt und machte durch seine schöne Stimme und seinen geschmackvollen Vortrag viel Aufsehen. 1774 sang er in den Subsc.-Concerten im Pantheon und wurde dann im Covent-Garden Theater angestellt, wo er in der englischen Oper auftrat. Dass er aber auch in Oratorien und sogar im Messias sang, konnten ihm seine besorgten Glaubensgenossen nicht verzeihen und er sah sich desshalb seines Amtes als Vorsänger enthoben. Um 1790 ging er nach Jamaica.

Abende 2000 Guineen. Wie bereits bei Mozart erwähnt, trat er 1806 als Sextus in Mozart's „Titus“ auf [1]).

Im King's Theater wurde am 15. Mai 1794 auf ganz besonderes Verlangen ein grosses Concert veranstaltet, wobei die Mitglieder der ital. Oper mitwirkten. Die erste Abtheilung bildete eine Anzahl einzelner Nummern aus verschiedenen Werken Händel's nebst Violin- und Violincell-Solo's von Giornoviehj und Lindley, wobei auch eine, für den neuen grossen Opernconcertsaal vom k. Orgelbauer Green verfertigte Orgel zum erstenmal von Greatorex gespielt wurde. Der Hauptzweck des Concertes aber war die Aufführung des grossen *Te Deum* mit Doppel-Chören von Paisiello, welches dieser im Sommer 1791 zur Feier des von Wien nach Neapel zurückgekehrten Königs beider Sicilien componirt hatte. Wie ausdrücklich bemerkt, gab es von der Partitur dieses *Te Deum* nur zwei Abschriften, die sich im Besitz des Königs von Neapel und des Prinzen von Wales befanden; Letzterer hatte denn auch deren Benutzung für diese Gelegenheit gestattet. Die Soli waren vortrefflich besetzt: Harrison, Rovedino, Roselli und Sgra. Banti.

In diesem Jahr fanden auch im „Neuen Lyceum“, Hanover square, eine Anzahl Abendunterhaltungen neuer Art statt: *Readings and music* (Vorlesungen mit Vocal- und Instrumentalvorträgen abwechselnd) [2]). Die Vorlesungen wurden in ital., franz. und englischer Sprache gehalten. Raimondi war *leader* des Orchesters, **Clementi** dirigirte am Clavier. Auch hier leitete meist eine Sinfonie von Haydn die Abtheilungen ein. Abermals tritt eine Clavierspielerin, Miss **M'Arthur**, auf und hier ist auch der jugendliche Enkel des bei Mozart erwähnten Th. Pinto, **George Frederic Pinto**, der ein Violinconcert von Giornovichj spielte, zum erstenmal erwähnt. Pinto's Mutter war eine Tochter des Violinspielers Thomas Pinto aus dessen erster Ehe mit einer deutschen Pastorstochter, Sibille Gronaman. Nach Pinto's Tode verliess seine Tochter Schottland und verheirathete sich in London mit einem gewissen **Sauters**. Ihr Sohn George Frederic hätte also diesen Namen zu führen gehabt, den er aber, um die Erinnerung an die musikalische Familie Pinto wach zu halten, und da er nun selbst in die Fussstapfen seines Grossvaters trat, mit letzterem vertauschte.

---

[1]) Ein natürlicher Sohn Braham's und der Sängerin Storace, the Reverend Spencer Braham, lebt noch gegenwärtig als Domherr der Cathedrale zu Canterbury.

[2]) Auch in Freemasons Hall, Great Queenstreet, fanden ähnliche Abendunterhaltungen (*Reading and Music*) statt, wobei Incledon, Fawcett etc. Gesänge vortrugen.

George Frederic **Pinto** war am 25. Sept. 1786 zu Lambeth (südwestl. Theil London's) geboren und zeigte frühzeitig ein entschiedenes Musiktalent. Seine Grossmutter, die bei Mozart erwähnte Mrs. Pinto, geb. **Brent**, lebte nun ganz für den hübschen und aufgeweckten Knaben, der seine ersten Lehrer bald überholte und nun in Salomon einen wahrhaft väterlichen Freund fand. Unter seiner Leitung machte er erstaunliche Fortschritte, trat in London, Bath, Oxford, Cambridge, Winchester auf und ging dann, 15 Jahre alt, mit Salomon nach Schottland, wo der Enkel einer dort so wohl bekannten musikalischen Familie viel Aufsehen machte. Eine zweite Reise führte ihn nach Paris. Wie er schon als Knabe mit Geschmack zu singen verstand, machte er nebst der Violine nun auch auf dem Clavier rasche Fortschritte und liess bereits einige Compositionen, u. a. eine Sonate, seinem Freunde John Field gewidmet, erscheinen. Im Jahre 1805 zog er sich in Birmingham, wo er in einem Concert auftrat, eine Erkältung zu, der sein durch ungeregeltes Leben ohnedies geschwächter Körper bald erliegen sollte. Noch war er als Dirigent und Solospieler in den grossen Concerten zu Oxford engagirt, konnte jedoch nur ein einzigesmal auftreten und starb, eine geknickte, kaum entfaltete Blume, in *little Chelsea* (London) am 23. März 1806. Ein und derselbe Stein in der Kirche St. Margaret, Westminster, deckt seine und seiner Grossmutter Gebeine. Seine sonstigen Fähigkeiten ungerechnet, zeigte Pinto als Violinspieler nicht nur ein eminentes Talent in brillanter Fertigkeit, sondern wusste mit einem vollen, üppigen Ton den Zuhörer so recht ins Herz zu treffen. Salomon aber, der fein gebildete Menschenkenner, versicherte dass Pinto, wenn er länger gelebt hätte und im Stande gewesen wäre, sein zügelloses Leben zu dämmen, in das ihn nach aller Aussage besonders Mad. Dussek hineinzog, die Welt in ihm einen zweiten Mozart gewonnen hätte. (Harmonicon 1828, p. 215.)

Im Monat Mai 1794 lösten sich fünf Violinspieler: Cramer, Yaniewicz, Viotti, Giornovichj und Salomon mit eigenen Concerten ab. — Cramer gab sein Concert diesmal im neuen Opernsaal, *New Subscription Room*, King's Theater. Sgra. Banti sang, Greatorex spielte die neue von Green erbaute Orgel, Haydn war mit zwei Sinfonien, Händel mit einigen Chören vertreten. Cramer spielte ein Concert von Martini und auch der kleine Charles Cramer concertirte unter der Aufsicht seines Vaters. Jeder der genannten übrigen Violinspieler hatte ein reich bedachtes Programm, von Sgra. Banti, Ducrest, Sgr. Morelli und Andern unterstützt. In Giornovichj's Concert am 30. Mai wurde auch ein Concertante für Flöte, Oboe, Horn und

Fagott, componirt von Devienne [1], von Monzani, Bezozzi [2]), Pieltain und Holmes aufgeführt.

J. B. Viotti zeigte sich in seinem Concert am 23. Mai auch einmal als Violaspieler.

Die mehrerwähnte Berl. Mus. Ztg. sagt gleichzeitig in einem Bericht aus London, indem sie von Salomon und Viotti spricht: „Er [Viotti] ist wahrscheinlich jetzt der grösste Violinist in Europa. Ein starker, voller Ton, unbeschreibliche Fertigkeit, Reinigkeit, Präcision, Schatten und Licht mit der reizendsten Einfachheit verbunden, machen die Charakteristik seiner Spielart aus, und die Composition seiner Concerte übertrifft alle mir bekannten Violinconcerte. Seine Themata sind prachtvoll und edel, mit Verstand durchgeführt, geschmackvoll mit kleinen und grossen Massen verwebt, und gewähren bei den Wiederholungen dem Hörer jedesmal neues Vergnügen. Seine Harmonie ist reich ohne Ueberladung, der Rhythmus ist richtig und nicht steif, der Satz rein und der Gebrauch der Blasinstrumente von grossem Effect. Mit einem Worte: Viotti's Compositionen, sowie sein Vortrag, sind gleich hinreissend.“ Vergleiche p. 84, Note 1.

---

[1] François Devienne, geb. 1759 zu Joinville, war 1788 im Orchester des *Théâtre de Monsieur* zu Paris angestellt. Vertraut mit fast allen Instrumenten, that er besonders viel zur Vervollkommnung der Harmoniemusik. Ueber seine Opern, Sinfonien, Concerte etc., deren er eine erstaunliche Menge schrieb, siehe Fétis „*Biographie des Musiciens*“.

[2]) Die Berl. Musik-Ztg. (1793, Juni 29) sagt über ihn in einem Bericht aus London: Bezozzi, Hoboist aus Paris, Bruder des verstorbenen Dresdner Bezozzi, bläst in seinem 68. Jahre noch mit so viel Feuer, schönem Vortrag und grosser Präcision, dass ich ihm meine Bewunderung nicht versagen kann. Sein Ton ist ein unvergleichlich schöner und wahrer Hoboeton; nur in der Höhe ist er etwas stark.

Als Concertspielerinnen traten Mad. **Grandjean**, **Ducrest**, **Delavalle**, **Gautherot** und **Lareve** auf.

Mad. **Ducrest** liess sich in ihrem Concert im Opernsaal als Sängerin und Clavierspielerin hören. Hier wurden auch die Ouverturen zur „Jagd Heinrich's IV." und zu „Demophon" von **Vogler** aufgeführt; ferner als Chor „*God save the King*", mit Variationen auf dem Pianoforte begleitet von Mad. Ducrest.

Mad. **Delavalle** gab ein, vorzugsweise durch **Damen** ausgeführtes Concert in Hanover sq. rooms. Sie selbst spielte ein Solo für die Pedalharfe und eine Sonate für Clavier und Violin, begleitet von **Salomon**. Die Damen Mad. **Gautherot** und Miss **Lareve** spielten ein Concertante für zwei Violinen und Mad. **Ducrest** liess sich als Sängerin hören.

Den, nun wieder häufiger auftretenden **Barthelemon** sehen wir abermals als Dolmetscher **Corelli's** in einem grossen Concerte mitwirken. Es war dies eine, unter dem Protectorat des Prinzen von Wales gegebene Wohlthätigkeits-Akademie zum Besten verarmter Weber in Spitalfields (einem Stadttheile London's). **Clementi** dirigirte am Clavier, sein zehnjähriger Schüler **Field** spielte eine Sonate; der jugendliche G. **Bridgetower**, als Schüler Barthelemon's genannt, spielte ein Violinconcert von Viotti; F. **Attwood** ein Violoncelloconcert von **Reichardt**; Mad. **Mara** sang und die im Jahre 1791 gestiftete *Choral-Society* konnte nun bereits mit einem Chor von Händel auch zum Wohle Anderer mitwirken.

Der ausgezeichnete Contrabassist **Dragonetti** gab 1795 sein erstes Beneficeconcert in London. Derselbe war zunächst auf Veranlassung der Sängerin **Banti** nach England gekommen, wo er sogleich im Orchester der ital. Oper und für die im dortigen neuen Saale zum erstenmal gegebenen sogenannten „Opern-Concerte“ angestellt wurde. Sein erstes Auftreten als Orchestermitglied war am 20. Dec. 1794 in der Oper *„Zenobia in Palmira“*, Musik von Anfossi. In seinem Concerte spielte Dragonetti ein Capriccio und Concertone und wurde von Sgra. Banti, der Harfenspielerin Mdlle. le Fourneur, von Viotti und den ausgezeichneten Orchestermitgliedern Harrington, Monzani, Holmes und den beiden Leander[1] unterstützt; die letztern spielten ein Concertante von dem früher erwähnten Devienne. Dragonetti hatte sich bald nach seiner Ankunft mit Haydn besonders befreundet und es ist daher Ausführlicheres über ihn selbst bei Haydn (1795) nachgetragen.

Um das kräftige Mannesalter und die zarte Jugend hart zusammenzustellen, sei hier wie früher die Reihe der Concerte abermals mit einem Wunderkinde[2] geschlossen, das diesmal doch wenigstens fünf Jahre zählte. Master Julien Baux trat das erstemal im Lyceum, Strand, im April 1794 mit einem Violinconcert von Giornovichj auf. Der kleine Künstler gab dann unter der Protection des Herzogs und der Herzogin von York im Mai ein eigenes Concert und spielte ferner auch im kleinen Haymarket-Theater. Sein Programm hatte er sich gut bestellt: Haydn, Mozart und Stamitz waren mit Sinfonien vertreten; Letzterer mit einer Jagdsinfonie, „in Paris, Wien und Neapel mit grösstem Beifall gegeben“. Der unternehmende Concertgeber spielte Concerte von Giornovichj und Viotti. Auch dieses frühreife Talent ist verschollen.

---

[1] Die Gebrüder Leander, ausgezeichnete Waldhornisten, traten das erstemal in London am 16. April 1781 auf und spielten Duette für zwei Waldhörner. Sie waren damals erst 10 und 11 Jahre alt. Ihre Namen sind später häufig in Concerten genannt.

[2] Noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts (1799) erschien ein ähnliches frühreifes Talent „Master Parker (*the wonderful child*) das Wunderkind“, das sich, 4½ Jahr alt, auf dem Clavier mit Compositionen von Haydn und Nicolai hören liess und obendrein Dryden's „Alexanderfest“ deklamirte. Wie misstrauisch man jedoch solche Erscheinungen betrachtete, zeigt folgende Notiz aus dem *Morning Chronicle* (Febr. 4. 1785) bei Gelegenheit des Auftretens J. B. Cramer's: *„The young Wesley's (non passibus aequis) do not figure at any of the three chief concerts — — — Young Crotch, a yet greate phenomenon in musik, is also not progressive! In the department of musik, more than any where else nature seems fond of sporting early prodigies! but she cannot hold it — E. G. the Mozarts, the Tomasino [Thomas Linley], the instances above-mentioned [Cramer]“.* — (Wolfgang Mozart hatte

---

damals bereits Idomeneo, die Entführung aus dem Serail geschrieben, der Sinfonien, Concerte, Quartette etc. nicht zu gedenken.)

C.

OPER.

a) Die italienische Oper im King's Theater. 1794—1795.

Nach schweren und langen Kämpfen war es der ital. Oper endlich doch im Januar 1793 gelungen, an ihrer ursprünglichen Stätte im Lande in einem neuen, das frühere an Schönheit und Räumlichkeit weit übertreffenden Gebäude ihren Thron aufzuschlagen. Für die Saison 1794—1795, die am 6. Dec. mit der Oper „l'amore contrastato, or la Molinarella“ Musik von **Paisiello**, eröffnet wurde, war Mad. **Banti** für die opera seria engagirt. Ihr gegenüber herrschte in der opera buffa Sgra. **Morichelli**. Beide waren die Abgöttinnen des Theaters und zugleich der Schrecken der Intendanz, Capellmeister und Dichter. Sgra. **Morichelli**, eine noble Erscheinung, in Gesang und Spiel gleich gut, war voll List und Verschlagenheit, dabei von grosser Geistesbildung. Mad. **Banti**, damals nicht mehr jung, auch nicht schön, aber im Besitz einer wundervoll schönen, mächtigen Stimme, war dagegen ungebildet, frech und selbst dem Trunk ergeben [1]). In zweiter und dritter Linie standen die Sängerinnen **Negri**,

---

[1]) *Memorie di Lorenzo da Ponte, Nuova-Jorca. 1830, in tre volumi*, II. p. 31.

Pastorelli, Colombati, Anna Casentini (nun an Borghi verheiratet); ferner die Sopranisten Neri (unbedeutend) und Roselli (der letzte Castrat, der im vorigen Jahrhundert in London auftrat), der Tenor Brida, Rovedino, Braghetti, Torizziani, Gorelli, Morelli und aushilfsweise auch Kelly vom Drury-lane Theater. Director war Vincenz Federici, der auf den Willen und die Handlungen des Theatereigenthümers Will. Taylor unumschränkte Gewalt ausübte. Cramer war *leader*; Viotti war *Acting Manager* und sein Engagement wurde als eine besonders gute Vorbedeutung für das Gedeihen der Oper betrachtet. Die Chöre standen unter Dr. Arnold. Bianchi und Martini[1]) „il melifluo", wie ihn Da Ponte nennt, waren als Componisten mit der Verpflichtung engagirt, ihre eigenen Werke am Clavier an den ersten drei Abenden jeder neuen Oper zu dirigiren. Poet war der Dichter Da Ponte.

Da Ponte, der Dichter von Mozart's Don Giovanni, geb. am 10. März 1749 in Ceneda, einem Städtchen in Venetianischen, gest. am 17. August 1838 zu New-York, war schon in der vorhergehenden Saison nach London gekommen, konnte aber neben Badini, der damals dem Theaterdirector Taylor unentbehrlich war, keine Stelle als Theaterdichter finden. Er wandte sich dann nach Holland, wo er in Amsterdam und im Haag eben im Begriff war eine ital. Oper zu eröffnen, als die Niederlage der Engländer bei Dünkirchen (Aug. 1793) alles vereitelte. Da Ponte, in die bitterste Noth versetzt, klagte seine Noth dem Freunde Casanova, und, um ihn um so sicherer zu rühren, in Versen. Dieser aber antwortete in vollkommener Prosa: „wenn Cicero an seine Freunde schrieb, sprach er nicht von Geschäften.“ Ganz unerwartet wurde dem Dichter nun von Taylor angetragen, Badini's Stelle als Theaterdichter mit 200 Pf. St. Gehalt zu übernehmen. Da Ponte wurde jedoch anfangs von Taylor wenig beachtet; erst als Gazaniga's Don Giovanni dem gehofften Erfolg nicht entsprach, gab er ihm Gelegenheit für die Oper thätig zu sein. Nebenbei wurde er nach und nach Schatzmeister, Einkäufer, Geschäftsmann, Zahlmeister und Günstling des Taylor, für den er später 30mal wegen Schulden arretirt wurde. Er hatte Vollmacht, Martini in Petersburg als Componist für die Oper zu engagiren und befand sich in der wenig beneidenswerthen Lage, zu gleicher Zeit einen Operntext für die Rivalinnen Banti und Morichelli zu schreiben. Für den Componisten Bianchi, den Günstling der Banti, schrieb er „Semiramide“; für Martini aber, der ihm schon in Wien die Operntexte „il burbero di buon cuore“ und „una cosa rara“ zu danken hatte, schrieb er „la scuola de maritati“ und „l'isola di piacere“, die aber beide, wie Da Ponte sagt, nicht gefielen. (*Memorie di Lorenzo da Ponte*).

---

[1]) Vincent Martini, *lo Spagnuolo* genannt, geb. 1754 zu Valencia, war Organist in Alicante, lebte dann in Madrid, ging 1781 nach Italien, 1784 nach Wien und 1788 als Director der Oper nach Petersburg. Mozart sagte von ihm: „Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr hübsch, aber in zehn Jahren wird kein Mensch mehr Notiz davon nehmen." (Rochlitz, A. M. Ztg. I. p. 116.)

Kein Wunder, dass Da Ponte alles Mögliche versuchte, Mozart's „Don Giovanni“ zur Aufführung zu bringen. Die Oper „Don Giovanni“ wurde auch am 1. März 1794 gegeben, es war aber jene von Gazaniga, 1) nebst Zugaben von

---

1) Von Giuseppe Gazaniga, neapolitanischem Capellmeister, wurde u. a. schon im Jahre 1772 zu Wien ein Singspiel in drei Aufzügen „la Locanda“ aufgeführt. (Genaue Nachrichten von beiden k. k. Schaubühnen in Wien. 1773 v. J. H. F. Müller.) Die Manuscr.-Partitur der oben genannten Oper (wahrscheinlich zum grössten Theil Autograf des Componisten) befindet sich im Musik-

Federici, Sarti und Guglielmi. Es geschah dies auf den Vorschlag Federici's. Sgra. Therese Negri trat in dieser Oper zum erstenmal auf; ferner sangen Rovedino, Braghetti, Torizziani, Morelli, Sgra. Colombati, Pastorelli, Demira. Die Tänze waren von Mr. Noverre arrangirt; ein über 100 Personen starker Leichenzug in altspanischem Costume bewegte sich im Lauf des Abends über die Bühne, hatte aber bei dem Andrang ungebetener Leidtragenden kaum Platz, sich hinter der Scene zu formiren; es musste daher bei der zweiten Aufführung an das alte Verbot, das Niemand ausser den Beschäftigten die Bühne zu betreten habe, eindringlich erinnert werden.

---

vereins-Archiv zu Wien. Die, früher zweiactige, Oper ist hier in Einen Act zusammengezogen. Offenbar war die vorhandene Partitur ursprünglich der 2. Act (*Atto secondo* steht noch, aber durchstrichen, am Kopf des Titels). Diesem ehemals zweiten Theil wurden dann drei Nummern vorangesetzt; einige Arien haben nur die nothdürftige Bassbegleitung; mehrere Nummern (Chor, Duett, Arie) fehlen gänzlich. Der Titel lautet: *Il convitato di Pietra* | *Atto solo* | *del* | *Sgr. Giuseppe Gazaniga* [so ist der Name angegeben]. | *In S. Moisè* 1787 [Theater S. Mosè in Venedig]. Ein erstes Finale fehlt, das zweite Finale bildet den Schluss der Oper. (Ein zweites Exemplar [M. S.] aus der Verlassenschaft des verstorbenen Professor Edward Taylor wurde im December 1863 in einer Auction bei Puttick & Simpson in London verkauft.) Merkwürdig ist an einigen Stellen die gleiche Auffassung der beiden Componisten Gazaniga und Mozart. Nach Dr. L. v. Sonnleithner (Recensionen 1860 Nr. 38) wurde die Oper nach der ersten Aufführung in Venedig, dann in Bergamo und Rom (1788), Mailand (1789), Paris (1791) gegeben. In Rom wurde sie vier Wochen lang jeden Abend aufgeführt: Niemand konnte leben, schreibt Göthe an Zelter, der Don Juan nicht hatte in der Hölle braten und den Gouverneur, als seligen Geist, nicht hatte gegen Himmel fahren sehen.

Sgra. **Banti** trat erst Ende April in Bianchi's Oper „Semiramide, or la vendetta di Nino" auf und rechtfertigte den grossen Ruf, der ihr vorangegangen war. Zu ihrem Benefice am 24. Mai gab sie ausser der Oper Semiramide auch „la Serva Padrona" als komisches Nachspiel in zwei Acten, Musik von **Paisiello**. Sgra. **Banti** und Sig. **Morelli** waren die dabei Beschäftigten. Zwischen beiden Opern spielten **Sperati**, **Mountain**, **Harrington** und **Cramer** ein Pleyel'sches Concertante für Cello, Viola, Oboe und Violin.

Zur Feier des Sieges über die französische Flotte durch Lord Howe war am 23. Juni 1794 eine grosse Galavorstellung nach Art der italienischen Feste in S. Carlo in Neapel. Auch hier wurde „la serva Padrona" aufgeführt; **Giornovichj** spielte ein Violinconcert. Eine Cantate „la Vittoria" mit Solo und Chor, von **Paisiello**, in der Sgra. Banti bereits in Neapel als Göttin des Sieges geglänzt hatte, wurde dem Zweck des Festes angepasst; Noverre sorgte für ein allegorisches Ballet und Sgra. Banti begeisterte mit dem engl. Volkslied „Rule Britannia" das ohnedies festlich gestimmte Publicum. Ein glänzender *Ridotto* in Gala,[1]) womit der neu errichtete Concertsaal im King's Theater (das jetzige Bijoutheater) eröffnet wurde, beschloss den Abend. — Die weiteren noch nicht genannten Opern waren: *il burbero di buon cuore*, *l'isola del piacere*, das Intermezzo *la scuola de Maritati*, *le nozze de Contadini spagnuoli* (Martini) *il capriccio drammatico*, *il Matrimonio segreto* (Cimarosa); *la Frascatana* (Paisiello), *le nozze di Dorina* (Sarti); *I contadini bizarri* (Sarti und Paisiello); *la bella pescatrice* (Guglielmi). Für Sgra. Banti schrieb Bianchi als Einlage in die Oper *Semiramide* eine neue Arie, begleitet mit Englisch-Horn, Violoncello, Waldhorn und Fagott (Ferlendis, ein Günstling der Sängerin Banti, Lindley, Leander, Holmes). Das Wichtigste dieser Saison wur aber Gluck's „Alceste", welche am 30. April zum Benefice der Sgra. Banti zum erstenmal in London gegeben wurde und diesmal war Gluck's Musik vollständig beibehalten. Sgra. Banti, Sig. Brida, Rovedino und Kelly waren in der Oper beschäftigt. Der Erfolg war glänzend und zahlreiche Wiederholungen folgten. Kelly, damals eigentlich unter Sheridan in Drury-lane engagirt, hatte die Oper in Wien bei Gluck selbst einstudirt. Banti's Alceste war, wie Kelly versichert, in Gesang und Spiel ein „*chef-d'oeuvre*".

---

[1]) Ridotto's wurden in England im Jahre 1722 eingeführt. Man nannte damals, wie früher erwähnt, die Maskeraden „Bälle", und wenn denselben ein Concert vorherging „Ridotto". So wurde im genannten Jahre im King's Theater ein Ridotto abgehalten, eröffnet durch 24 Gesangs-Vorträge von Senesino, Baldasare, Mrs. Anastasia Robinson, Salvai. Dann begab sich das Publicum über eine Brücke vom Parterre zur Bühne, wo ein Herzogspaar den Ball eröffnete. (*Freeholden's Journal*, Feb. 14. 1822.) Vergleiche pag. 50, Note 1.

Brigida Giorgi, nach ihrer Vermählung mit dem Tänzer Banti, Giorgi Banti genannt, war die Tochter eines armen venezianischen Gondoliere. Die Natur hatte sie durch eine mächtige, umfangreiche und ausdruckvolle Stimme gleichsam zur dramatischen Sängerin gestempelt. Ihre Jugendjahre waren nicht die glänzendsten. Nach langem Umherirren sollte erst in Paris ein Wendepunkt in ihrem Leben eintreten. Der Opernunternehmer De Vismes hörte sie dort in einem Kaffeehause singen und dies entschied für ihre Zukunft. Nicht lange darauf, im Jahre 1778, sang sie in London in den Subscriptions-Concerten im Pantheon, wo sie nach der berühmten Aguizari auftrat. Sie war hier für drei Jahre engagirt, unter der Bedingung, dass von ihrer Gage jährlich 100 Pf. St. zu ihrer noch sehr nothwendigen Ausbildung verwendet würden. Aber die ungestüme Sängerin war als Schülerin schwer zu zügeln. Sie wurde auch nie musikalisch tüchtig gebildet; über alle Mängel musste ihr angebornes Talent hinüber helfen. Kein Lehrer hielt es lange mit ihr aus: **Sacchini**, **Piozzi** und **Abel** schreckten vor der Aufgabe zurück, den Eigensinn der Sängerin zu brechen. Endlich siegte doch der höhere Genius in ihr und Wien, Florenz, Mailand, Venedig, Neapel lernten in ihr die grosse Sängerin schätzen. Ausser der schon erwähnten Alceste brachte Sgra. Banti 1796 (7. April) zu ihrem Benefice auch Gluck's „*Iphigenia in Tauride*" in London zum erstenmal zur Aufführung [1]. Banti blieb bis zum Jahre 1802 in London und Mrs. Billington, nun von Italien zurückgekehrt, nahm dann ihre Stelle ein. Noch sangen beide Sängerinnen zugleich in der Oper „Merope" von **Portogallo**, zum Benefice der Banti, wobei das Theater und selbst die Bühne überfüllt war. Bald darauf, im Jahre 1806, verschied diese bedeutende Sängerin, kaum 50 Jahre alt, — im Arbeitshause zu Bologna. —

b) Die englische Oper im Covent-Garden Theater.

Ueber die Oper in den Jahren 1794 — 1795 ist hier wenig zu sagen. **Baumgarten**, der bereits als *leader* nicht mehr die nöthige Energie zeigte, war seines Postens enthoben und durch **Mountain** ersetzt (siehe „Mozart in London", pag. 167 [1]). Mrs. **Billington** fehlte und war durch Miss **Poole** und **Stuart** ersetzt. **Incledon** war noch immer der Liebling der grossen Masse; zuweilen sang er auch in Zwischenscenen seine beliebten Matrosenlieder im Costume. Der Componist **Shield** führte abermals zwei neue Werke auf: *„the travellers in Switzerland"* und *„Nettley Abbey"*; letztere ein Pasticcio mit Musik von Shield, Paisiello, Baumgarten und Dr. Arne. Beide wurden sehr oft gegeben. Auch Arnold's *„the maid of the mill"* und Arne's *„love in a village"* waren noch immer anziehend genug. Ausserdem sind genannt: *Castle of Andalusia*, *Robin Hood*, *Comus*, *beggar's Opera*, *Fontainebleau*, etc. — Ein grosses Spectakelstück *„Windsor Castle"* ist später bei Haydn erwähnt. Haydn's Name erscheint auch einmal, wie schon 1789, auf einem englischen Theaterzettel, nämlich in der grossen Spectakel-Pantomime „Hercules und Omphale", Musik von **Shield** mit theilweiser Benutzung der Werke von Haydn, Mazzinghi, Gluck, Gretry, Baumgarten, Eley und einer Ouverture für zwei Orchester von Will. **Reeve**, einem damals beliebten Componisten kleinerer Singspiele. —

---

[1] Dieses Benefice soll der Sängerin, wie Parke erzählt, 1000 £. eingetragen haben. — Mad. Banti erhielt damals für jedes Auftreten in einem Concerte 35 Guineen — der höchste Preis, den bis dahin eine Sängerin zu fordern wagte (*the true Briton, March* 21. 1796).

c) Die englische Oper (Drury-lane Gesellschaft) anfangs im kleinen Haymarket Theater, dann im neu erbauten Drury-lane Theater.

Nachdem im King's Theater endlich doch eine italienische Oper zu Stande gekommen war, blieb den Mitgliedern vom Drury-lane Theater nichts übrig, als abermals umzusiedeln, diesmal in's kleine Haymarket Theater. Hier finden wir nun wieder die alten Bekannten; neu hinzugekommen war Miss **Leake**, eine Schülerin Dr. Arnold's (*a bewitching little syren and a very pretty actress*). Die kleine hübsche Syrene trat das erstemal als Rosetta in „*love in a village*“ auf. Auch der junge **Welsh**, der fleissige Oratoriensänger, wird nun häufig bei dieser Gesellschaft genannt. **Storace** hatte unterdessen abermals drei Singspiele (Pasticcio's) gebracht: „*the Pirates*“, „*the price or 2, 5, 3, 8*“ und „*My grandmother*“. Alle drei brachten Glück. Noch wären zu erwähnen: Arnold's „*the children in the Wood*“ (die Kinder im Walde); *Rosina*, „*the Padlock*“ (das Vorlegschloss), beide von Shield; alles oft und gern gehörte Singspiele.

---

[1]) Man entliess ihn auf die schonendste Weise. Ein an Baumgarten gerichteter Brief sagt: dass der Theater-Director Harris beabsichtige, sein Orchester neu zu organisiren; obwohl er nun von Baumgarten's Eifer und Kenntnissen die höchste Meinung habe, befürchte er doch, dass das neue Arrangement für

Der 3. Februar 1794 sollte für dies kleine Theater ein denkwürdiger Abend werden. Der Besuch des Hofes war angesagt und es wurden auf dessen Befehl drei Singspiele von Storace gegeben, nämlich „*the Price*“, „*my grandmother*“ und „*No song no supper.*“ Wie immer beim Theaterbesuch des Hofes war auch diesmal das Publicum in Masse herbeigeströmt. Es entstand ein solches Gedränge am Eingang zum Parterre, dass 10—15 Tödte und über 20 Personen mit gebrochenen Gliedern vom Platz weggetragen wurden. Wie es möglich war, dies dem König bis zum Schluss der Vorstellung zu verheimlichen — wie das Publicum im Stande sein konnte, sich nach solcher Scene vier Stunden lang mit Possen zu unterhalten (!) — wie vollends die Sänger fähig waren, an diesem Abend aufzutreten, ist wohl schwer zu begreifen [1].

---

ihn zu anstrengend sein dürfte (*the Oracle*, Sept. 19, 1794). — Ueber Baumgarten's letzte Lebensjahre ist nichts bekannt geworden.

[1] Kelly, II, p. 62, sagt darüber: *the news of this fatal accident was, very judiciously* (!), *kept from their Majesties until*

Das neu erbaute Drury-lane Theater war, wie wir gesehen, am 12. März 1794 mit Oratorien eröffnet worden. Der erste Theaterabend, Montag den 21. April, brachte Shakespeare's „Macbeth." Es traten darin auf: Kemble (Macbeth), John Palmer (Macduff), Chs. Kemble (Malcolm) sein erstes Auftreten in London, Chs. Bannister (Hecate), Mrs. Siddons[1]) (Lady Macbeth). Die Soli und Chöre von Matthew Locke waren unter Kelly's Leitung einstudirt. Ein Epilogue von George Colman d. j., gesprochen von Miss Farren[2]), setzte dem Publicum die Vorzüge eines eisernen Vorhanges und eines Wasser-Reservoirs bei Feuersgefahr auseinander. (Das Theater brannte trotzdem 14 Jahre später ab.) Nach Erhebung der eisernen Courtine erblickte man Shakespeare's Statue, über der ein Maulbeerbaum seine Zweige ausbreitete (eine Anspielung auf des Dichters Garten in dessen Geburtsstadt Stratford am Avon).

Ueber die Oper ist wenig mehr zu sagen. Neu waren „*the adopted child*" (das Pflegekind), ein kleines Singspiel von Attwood, von Master Welsh zu seinem Benefice gegeben; „*Lodoiska*" und „*the Cherokee*". Lodoiska wurde damals in Paris im *Théâtre des Italiens*, mit Musik von Kreutzer und im *Théâtre Feydeau*, mit Musik von Cherubini, gegeben.

---

after the performance was over, when they evinced the deepest sorrow and regret at the event.

[1]) Diese durch Talent und Schönheit ausgezeichnete Schauspielerin (geborne Sarah Kemble) trat besonders in Shakespeare's Dramen auf (Lady Macbeth, Desdemona, Hermione etc.) Sie starb, 76 Jahre alt, am 8. Juni 1831.

[2]) Miss Farren war in der komischen Oper und im Lustspiele sehr beliebt. Sie verliess bald darauf (1797) die Bühne. (*When she left the stage, genteel comedy became extinct*, sagt von ihr Edgcumbe). Sie starb als Gräfin von Derby.

John **Kemble** übersetzte Lodoiska in's Englische und **Storace** schuf aus der Musik beider Componisten, nebst **Andreozzi** und auch Eigenem, ein Pasticcio, das sehr oft gegeben wurde; ebenso *„the Cherokee“* mit Musik von **Storace**, **Anfossi**, **Mozart**, **Bianchi**, **Ditters** und **Sarti**. Dieses Pasticcio hat insofern Interesse, als es, wie schon bei Mozart erwähnt, das **erste** und **einzige** Mal ist, dass Mozart's Name im vorigen Jahrhundert auf einem englischen Theaterzettel erscheint. — (Mozart in London p. 143.)

1794.

Haydn entschliesst sich zur zweiten Reise nach London — Abschied vom Fürsten Anton Eszterházy. — Haydn verlässt Wien. — Haydn auf der Reise. — Ankunft in London. — Haydn bezieht eine neue Wohnung. — Ankündigung der Salomon-Concerte. — Das erste Concert verschoben. — Das vierte Concert: Fiorillo. — Das fünfte und sechste Concert. — Mlle. Kirchgässner. — Haydn als Paukenschläger und der junge Smart. — Das siebente, achte und neunte Concert. — Haydn dirigirt im Concert der beiden Abrams. — Die drei letzten Salomon-Concerte. — Benefice Salomon's. — Benefice Haydn's am 2. Mai. — Haydn dirigirt im Concert der Miss Parke. — Haydn erhält die Nachricht, dass Fürst Nicolaus Eszterházy seine Capelle, mit Haydn an der Spitze, wieder errichten will. — Haydn besucht das kleine Haymarket Theater. — Die Ruinen der Abtei Waverley. — Ausflug Haydn's nach Bath. — Der Sänger Rauzzini. — Musikleben in Bath. — Die Clavierspielerin Miles. — Haydn componirt einen Canon auf die Grabschrift eines Hundes. — Abschied von Bath. — Haydn im Covent-Garden Theater; Shakespeare's Hamlet. — Ausflug mit Shield nach Taplow. — Ausflug mit Lord Abingdon nach Preston. — Besuch bei Joah Bates, Dirigent der *Ancient-Music*-Concerte. — Mrs. Bates, geb. Harrop. — Haydn als Humorist. Jacob's Traum.

Nur zögernd ertheilte Fürst Anton Eszterházy seinem lieben Capellmeister Haydn die Erlaubniss, eine zweite Reise nach England zu unternehmen. Hatte er doch Ruhm in Fülle geerntet; warum sich neuerdings den Angriffen seiner Neider aussetzen und seinem vorgerückten Alter die Unbequemlichkeiten einer so weiten Reise zum zweitenmal aufbürden?! — So dachte der Fürst und suchte Haydn von seinem Vorhaben abzubringen. Doch dieser blieb standhaft. Zudem hatte er ja auch mit Salomon bereits abgeschlossen und sich verbindlich gemacht, weitere sechs Sinfonien für seine Concerte zu schreiben. Auch Haydn's eingegangene Verbindlichkeiten mit den ersten Musikalien-Verlegern Londons konnten nur an Ort und Stelle erledigt werden.

Der Fürst gab endlich nach und, wie bei der ersten Reise der Abschied von Mozart ein Letzter werden sollte, so schied Haydn auch diesmal von seinem Fürsten — auf Nimmerwiedersehen. Kurze Zeit nach Haydn's Ankunft in London erhielt er die Nachricht vom Tode des Fürsten Paul Anton. Sein Nachfolger war Fürst Nicolaus und somit waren drei regierende Fürsten Eszterházy, alle drei Haydn voll Liebe zugethan, mit seinem Namen auf ewige Zeiten unzertrennlich verbunden.

Haydn verliess am 19. Januar 1794 Wien [1]) und reiste diesmal sehr rasch. Bekannt ist, wie er im Städtchen Schärding den etwas lückenhaften Schulkenntnissen der Grenzbeamten, die ihn nach seinem Stande fragten, gutmüthig nachhalf. „Ein Tonkünstler?" wiederholten die Herren, „was ist das?" — „Nun, ein Hafner" (Thonkünstler, Töpfer), versicherte Einer. „Allerdings", bekräftigte Haydn, „und dieser [Haydn's Bedienter] ist mein Geselle." (Griesinger 47.)

In Wiesbaden machte Haydn in dem Gasthof, wo er abstieg, die Bekanntschaft mehrerer preussischen Officiere, die sich gerade an seiner Sinfonie mit dem Paukenschlag erfreuten. Haydn gab sich ihnen als den Componisten derselben zu erkennen. „Unmöglich!“ Haydn? und ein schon so bejahrter Mann? und hier das Feuer in der Musik — Unmöglich! — Doch Haydn hielt den Ungläubigen den Namenszug ihres Königs [1]) entgegen und verlebte nun in ihrem Kreise einen unerwartet heiteren Abend. (Dies 148.)

---

[1]) Wie nachfolgender Zeitungsartikel zeigt, soll Haydn anfangs die Absicht gehabt haben, Beethoven, seinen damaligen Schüler, mit nach London zu nehmen. Die Berl. Musik-Ztg. (26. October 1793) lässt sich hierüber aus Bonn schreiben: „Im November vorigen Jahres reiste Lud. van Beethoven, zweiter Hoforganist und unstreitig jetzt einer der ersten Clavierspieler, auf Kosten unseres Churfürsten nach Wien zu Haydn, um sich unter dessen Leitung in der Setzkunst mehr zu vervollkommnen. Haydn wollte ihn bei seiner zweiten Reise nach London mitnehmen; noch ist aber aus dieser Reise nichts geworden."

Haydn's Ankunft in London erfolgte am 4. Febr. 1794, Salomon's erstes Concert aber war auf den 3. Febr. angezeigt. — Kein Wunder, dass es mit der Reise Eile hatte. — Salomon kündigte auch richtig in der *Times* am 3. Febr. an, dass er wegen verspäteter Ankunft Dr. Haydn's und Mr. Fischer's [Basssänger] sich genöthigt sehe, sein erstes Concert auf acht Tage, den 10. Febr., zu verschieben [2]).

Haydn bezog diesmal nicht seine frühere Wohnung. Wir finden ihn nun in einem etwas südlicheren Stadttheil, ganz nahe dem damaligen Carlton-house und zwar Nr. 1, *Bury street, St. James's.* Das Haus bildet ein Eckhaus in die King- und Burystreet und es befindet sich gegenwärtig im untern Geschoss ein Kaufmannsgewölbe (*Oil, Italian and Grocery Warehouse. William S. Hughes*). Schräg gegenüber in die Kingstreet steht St. James-Theater. Diese, ungleich freundlicher gelegene Wohnung dürfte Haydn wohl der besorgten Aufmerksamkeit seiner verehrten Freundin Mrs. Schroeter zu verdanken gehabt haben, die ihn dadurch zugleich auch mehr in ihrer Nähe hatte. Ein kurzer und freundlicher Spaziergang von kaum zehn Minuten, durch St. James's-Palast und durch *The Mall,* einer breiten Allee längs St. James's Park, führte ihn nach dem Buckingham-Palais und dicht dabei zur Wohnung der Mrs. Schroeter. Um so mehr ist es zu bedauern, dass alle Anhaltspunkte fehlen, Haydn's Besuche hier weiter verfolgen zu können. Nur ein einzigesmal heisst es, dass Haydn, als er London für immer verliess, die Partituren seiner letzten sechs Sinfonien „in den Händen einer Dame zurückliess“, womit wohl Mrs. Schroeter gemeint sein dürfte.

---

[1]) Es war ein Empfangschreiben Friedrich Wilhelm's II über sechs Quartette von Haydn, dat. Potsdam 21. April 1787. (Dies p. 71.)

[2]) Parke, der das erste Concert dennoch am 3. Febr. abhalten lässt, ist auch hier zu berichtigen.

Salomon gab nun seine 12 Concerte an den Montag-Abenden, früher durch die *professional*-Concerte besetzt. Der Subscriptionspreis war der gewöhnliche, fünf Guineen. Es ist diesmal in der Ankündigung nicht ausdrücklich gesagt, dass Haydn für jeden Abend eine neue Composition liefern würde. Nichtsdestoweniger wurden aber doch öfter selbst zwei Sinfonien von ihm, eine neue und eine ältere, an Einem Abend aufgeführt, die er alle wie früher selbst am Piano dirigirte. Für die Gesangsnummern waren diesmal hauptsächlich Mad. Mara und der Basssänger Fischer von der Berliner Oper engagirt; ausser diesen beiden sangen aber auch Mad. Ducrest, Miss Parke, Mrs. Hindmarsh, Mr. Nield und Florio. Mad. Mara's Auftreten wurde diesmal besonders kostbar, denn, durch Unwohlsein verhindert, sang sie erst im fünften Concert; ebenso musste sie auch an den zwei letzten Abenden ersetzt werden. Nebst Salomon spielte auch Viotti Violinconcerte; ausser Hartmann (Clarinet) waren die übrigen Tonkünstler dieselben wie früher: Dussek, Harrington, Ashe, die Damen Krumpholz und Delaval. Das Quartett war meist durch Salomon, Damen, Fiorillo und Damen jun. besetzt. Ausser den Haydn'schen Sinfonien kamen auch einige von Kozeluch, Reichard, Pichl, Gyrowetz und Pleyel zur Aufführung.

Wie schon erwähnt, wurde das erste Concert vom 3. auf den 10. Februar verlegt. Leider waren die Programme der drei ersten Concerte nicht aufzufinden; wir müssen daher gleich mit dem vierten Concert (3. März) beginnen.

Dieses vierte Salomon-Concert bietet eine ungewöhnliche Musterkarte von Namen. Nebst Sinfonien von Kozeluch und Haydn, Concertvorträgen von Harrington (Oboe), Dussek und Viotti sind auch Mad. Ducrest und Mr. Fischer mit Gesangsnummern genannt. Erstere sang eine Arie von Zingarelli und eine Cavatine von Sarti; Fischer eine Arie von Righini und beide zusammen ein Duett von Ferrari. Dieses einzigemal ist auch als Finale eine *Chaconne* von Fiorillo angeführt. Fiorillo — ebenfalls ein Name, der gleich einer Sternschnuppe hier plötzlich auftaucht, um ebenso schnell wieder ins Dunkel der Vergessenheit zurückzufallen. Und doch reiste er einst als Virtuose und Componist in aller Herren Länder und seine zahlreichen Sinfonien, Concerte, Trio's, Quartetten, Quintetten, Violin-Etuden wurden in Paris, London, Berlin und Leipzig wiederholt aufgelegt.

Federico Fiorillo, der dritte Sohn des etwa von 1762—1780 zu Cassel angestellten Hofcapellmeisters Ignazio Fiorillo, war zu Braunschweig 1753 geboren, concertirte als Mandoline- und Violinvirtuose und nachdem er in den 80ger Jahren noch in den *Concerts spirituels* zu Paris aufgetreten, erscheint er plötzlich nun als bescheidener Bratschist, der vierte im Bunde, neben Salomon im Quartett. Später ging er nach Amsterdam. Von seinen zahlreichen, im leichten Pleyel'schen Styl gehaltenen Compositionen, haben sich nur seine Violin-Etuden bis auf den heutigen Tag erhalten [1].

---

[1] Erst in jüngster Zeit erschienen neu aufgelegt bei Bartholf Senff in Leipzig: Fiorillo, Etude in 36 Capricen für Violine. Herausgegeben und revidirt von Ferd. David. Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Leipzig. — Ein Auto-

Das fünfte und sechste Concert von Salomon leitete mit Sinfonien von Reichardt und Pichl ein. Ein neues Quartett von Haydn, „bereits im zweiten Concert aufgeführt“, musste repetirt werden; ebenso eine neue, schon im vierten Concert aufgeführte Sinfonie. Ashe (Flöte), Viotti, Damen jun. (Cello) spielten Soli; ein Mr. Florio trat als Sänger auf und Mara, Florio und Fischer sangen ein Terzett — eine seltene Erscheinung in diesen Concerten.

Haydn's Name blieb bei seinem zweiten Aufenthalt unangetastet. *The Oracle* (10. März) versicherte nach dem fünften Concert, „dass Haydn erst jüngst, ein zweiter Virgil, *vires acquirit eundo*, eine Sinfonie geschrieben habe, welche die Kenner für sein bestes Werk erklärten“. Dasselbe Blatt schreibt nach dem sechsten Concert: „von Haydn, der nie fehlen darf, wurde eine frühere Sinfonie aufgeführt; der zweite Satz wurde wie gewöhnlich repetirt — in Anmuth und Kunst, was kommt dem gleich *(for Grace and Science, what is like it ?)*.“

In diesem sechsten Concerte trat zum erstenmal auch die blinde Harmonicaspielerin Marianne Kirchgässner mit einem Quintett auf. Ihr Spiel, voll Ausdruck und Gefühl sprach sehr an.

Marianne Kirchgässner, geb. 1770 zu Waghäusel bei Rastatt, Grossherzogthum Baden, verlor in frühester Kindheit das Augenlicht. Als Virtuosin auf der Glasharmonica machte sie viele Reisen. Als sie Mozart in Wien hörte, schrieb er für sie (23. Mai 1791) ein Adagio und Rondo für Harmonica, Flöte, Oboe, Viola und Cello, später als Clavier-

---

graf von Fiorillo: *sinfonia concertante*, vollst. Partitur für vier Streichinstrumente, zwei Flöten, Oboen und Hörner, componirt 1786 zu Paris, befindet sich im Musikvereins-Archiv zu Wien.

quintett umgearbeitet (v. Köchel, Moz.-Catalog Nr. 617). In London benutzte Marianne ein ihr verordnetes Augenwasser mit so viel Erfolg, dass sie nach 30jähriger Blindheit wenigstens Farben und grössere Gegenstände zu unterscheiden vermochte. Sie starb am 9. Dec. 1808 in Schaffhausen. J. W. Tomaschek in Prag schrieb zu ihrem Andenken ein Tonstück: „Fantasie für die Harmonica, am Grabe der Kirchgässner“ (Prag, 1809).

Vorübergehend sei hier einer Scene aus jener Zeit gedacht, die uns den wohl einzigen noch lebenden Zeugen jener Salomon-Concerte vorführt: G. Smart. Der nun (1866) 90jährige Organist der Königin, Sir George Smart, war bei Salomon als Violinspieler engagirt. Eines Tages fehlte es bei einer Probe an einem Paukenschläger. Haydn, am Clavier dirigirend, fragt: „Ist Niemand da, der die Pauke schlagen kann?“ — „Ich kann es“, erwiederte rasch der junge Smart, der nie einen Paukenschlägel in der Hand gehabt hatte und überzeugt war, es genüge ein blosses Dreinschlagen im richtigen Tacte. Nach dem ersten Satz der Sinfonie geht Haydn zu Smart, lobt ihn, meint aber, Die in Deutschland gebrauchten den Schlägel in der Art, dass sie nicht die Vibration hemmten. Zugleich nimmt Haydn den Schlägel und zeigt dem erstaunten Orchester ein neues ungeahntes Talent ihres Führers. „Sehr wohl“, bemerkt der unerschrockene junge Smart, „wenn Sie es so lieber haben, wir können dies auch in England.“

Haydn also ein Paukenschläger! — Um dies recht zu verstehen, müssen wir uns einen Augenblick um 56 Jahre zurückversetzen und zwar nach dem Städtchen Hainburg an der Pressburger Poststrasse, am Ufer der Donau. Hier lebte ein weitläufig verwandter Vetter Haydn's, der biedere Regenschori Frank. Dessen braver Paukenschläger nun erwies der

Welt durch einen rechtzeitigen Tod die Gefälligkeit, den Regenschori zuerst auf die musikalische Ader des kaum sechsjährigen Joseph aufmerksam zu machen. Frank in Verlegenheit, eine Prozession ohne Paukenschläger abhalten zu müssen, warf sein Auge auf Joseph, zeigt ihm die nöthigen Handgriffe und sieht nun beruhigter dem Gang der Dinge entgegen. Joseph, als er sich allein befand, nimmt einen kleinen Korb, der kurz zuvor noch beim Brodbacken verwendet wurde; er spannt ein Tuch über den Krater desselben, stellt das neu erfundene Instrument auf einen Sessel und fängt nun an unbarmherzig drauf los zu schlagen, unbekümmert um die Wolken Mehl's, die sich um ihn zusammen ziehen und das immer stärker drohende Ächzen seines Opfers. Wohl gab es in der ersten Hitze einen Verweis des Herrn Vetters als dieser dazu kam, aber der Paukenschläger war fertig und die Prozession konnte ohne Anstand vor sich gehen (nach Dies p. 15).

Die nachfolgenden wenig bekannten Daten über den genannten k. Hoforganisten, der später mit Beethoven, C. M. v. Weber und Mendelssohn-Bartholdy in Berührung kam, sind ein Auszug aus dem Werke: *„Photographic Portraits of Men of Eminence in Literature, science and art with Biographies and Memoirs". London, Lovell Reeve & C. Nr. IX. Febr. 1864.*

Smart, Sir George Thomas, wurde am 10. Mai 1776 zu London geboren und machte als Sängerknabe der k. Capelle St. James's seine musikalischen Studien unter Dr. Ayrton und später unter Dr. Arnold (Westminster-Abtei). Dr. Dupuis war sein Lehrer im Orgelspiel und ernannte ihn dann zu seinem Substituten; Cramer unterrichtete ihn im Clavier. 1811 dirigirte er in Dublin eine Reihe Concerte und dort wurde ihm durch einflussreiche Verwendung vom Herzog von Richmond, damals Vicekönig von Irland, die

Ritterwürde ertheilt. 1822 wurde er zum Organisten, und 1833 zum Componisten der k. Capelle St. James's ernannt, wie später auch durch den Herzog von Sussex, Grossmeister der Freimaurerlogen, zum Organisten dieses Ordens. In keiner dieser Eigenschaften leistete er Bedeutendes. Um so mehr that er sich als Dirigent hervor. Seit 1813 dirigirte er 13 Jahre lang die Oratorien in Covent-Garden und Drury-lane. In Letzterem führte er 1814 Beethoven's „Christus am Oelberg“ in England zum erstenmal auf. Von 1816—1844 dirigirte er in 49 Concerten der *Philharmonic Society*. In dieser Zeit leitete er auch die Musikfeste von 25 Provinz-Hauptstädten. Am 21. März 1825 führte er in London zum erstenmal Beethoven's neunte Sinfonie auf, die der Meister im Auftrag der *Philh. Society* geschrieben hatte. Smart besuchte ihn dann selbst in Wien. — Auf der Rückreise nach London kam er in Berlin mit Mendelssohn zusammen und bewog ihn, England zu besuchen. 1836 führte Smart dessen „Paulus“ in Liverpool auf. — C. M. v. Weber, den Smart bereits in Dresden in Angelegenheit des „Oberon“ besucht hatte, wohnte dann in London im Hause Smart's, wo er seine Oper vollendete und bald nach deren Aufführung daselbst am 5. Juni 1826 starb. Smart lies sich namentlich das Studium Händel'scher Werke angelegen sein, wozu er zuerst durch den Umgang mit Joah Bates angeregt wurde. Er erfreute sich auch in dieser Richtung jahrelang einer Reihe hervorragender Gesangsschüler [1]).

Das siebente, achte und neunte Concert Salomon's wurde mit Sinfonien von Gyrowetz, Pleyel und Reichardt eingeleitet. Ein neues M. S. Quartett von Haydn wurde von Salomon, Damen, Fiorillo und Damen jun. im siebenten und achten Concert aufgeführt. Die zweite Abtheilung brachte Sinfonien von Haydn; Viotti wird zweimal mit Violinconcerten genannt; ein Concertante für zwei Violinen und Viola comp. von Gyrowetz, gespielt von Salomon, Damen und Hindmarsh, gefiel sehr; Hartmann und Parkinson trugen ein Concert für Clarinet und Fagott vor und Marianne Kirchgässner trat noch einmal im neunten Concert mit einer Sonate für die Harmonica auf. Mad. Mara und Fischer sangen in jedem Concert zweimal; auch Mrs. Hindmarsh ist einmal mit einer Arie genannt.

---

[1]) Sir George Th. Smart ist unterdessen, am 23. Februar 1867, 91 Jahre alt, gestorben.

In einem Benefice-Concert der Misses Abrams sehen wir, wie früher, Haydn und Salomon an der Spitze des Orchesters und natürlich auch eine Sinfonie und ein Quartett des Ersteren im Programm. Auch eine neue Harfenspielerin, Mad. Grandjean, tritt hier zum erstenmal öffentlich auf.

Die drei letzten Salomon-Concerte tragen an der Spitze der beiden Abtheilungen Haydn's Namen mit Sinfonien; im zehnten und eilften Concert ist, eine besondere Seltenheit, ein „Quintett“ von Haydn für zwei Violinen, zwei Viola's und Violoncello angezeigt. Dasselbe erschien 1799 als op. 88 in Wien bei Joseph Eder, Kunst- und Musikalien-Verleger, zur goldenen Krone, am Graben. (Wiener Zeitung, 16. Februar 1799.) Am zehnten Abend traten die Waldhornisten W. Dahmen und Zoncada mit einem Doppelconcert auf. Im zwölften und letzten Concerte endlich, Montag den 12. Mai, trat Mr. Bertini mit einem Pianoforte-Concert auf. Es war dies der Vater oder Bruder des, der musikalischen Jugend durch seine Etuden wohlbekannten H. Bertini. Nach Fétis war August Bertini, der Bruder des Letzteren, 1793 von Paris nach London gekommen, um, damals 13 Jahre alt, einige Zeit bei Clementi zu studiren. Wahrscheinlich kam er in Begleitung seines Vaters, eines tüchtigen Musikers, der dann mehrere

Jahre sich in London aufhielt, denn Henry Bertini wurde hier 1798, am 28. October, geboren. Salomon und Viotti spielten an diesem zwölften Abend ein Violinduett, und Anfang, Mitte und Ende des Programms zierte Haydn's Name, darunter die Militär-Sinfonie „*the military, — with the military movement.*" (Beilage VI, Nr. 12.)

Salomon, der nun im Hause der Hanover square rooms selbst wohnte, gab am 28. Mai 1794 noch ein Beneficeconcert, in dem zwei Sinfonien von Haydn (eine davon abermals die Militärsinfonie) aufgeführt wurden; Salomon spielte zweimal und Miss Parke und die Herren Nield und Fischer sangen. Als *leader* des Orchesters ist diesmal Viotti genannt, ein Beweis, in welch' gutem Einvernehmen die beiden Künstler damals zu einander standen. —

Haydn's Benefice-Concert in Hanover squ. rooms, Freitag den 2. Mai 1794, wie früher um 8 Uhr Abends, hatte folgendes Programm:

Abtheilung I.

Grosse **Sinfonie**, M. S.	Haydn.
Arie, gesungen von Mr. Fischer.	
Pianoforte-Concert, vorgetr. v. Mr. Dusseck	Dusseck.
Scena, ges. v. Miss Parke.	

Abtheilung II.

Grosse **Sinfonie**, M. S. (Militär-Sinf.)	Haydn.
Scena, ges. v. Mr. Fischer.	
Violinconcert, gespielt v. Sig. Viotti	Viotti.
Arie, vorgetr. v. Miss Parke.	
Finale	Haydn.

Eintrittskarten zu einer halben Guinee zu haben bei Dr. Haydn, Nr. 1, Bury street St. James's; Messrs. Longman and Broderip, Cheapside and Haymarket; Bland, 45 Holborn; Mr. Williams, Hanover sq. rooms.

In einem Concert der Miss **Parke**, mit Cramer als *leader* des Orchesters, dirigirte Haydn am Piano. Nur selten geschah es bis jetzt, dass diese beiden Männer in einem und demselben Concerte als Mitwirkende zugleich thätig waren. —

Haydn erhielt in den Sommermonaten im Namen des damals in Italien sich aufhaltenden Fürsten Nicolaus Eszterházy die Nachricht, der Fürst wünsche seine ganze Capelle, Haydn als Capellmeister an ihrer Spitze, wieder errichtet zu sehen. Es bedurfte nur dieser einfachen Erklärung, Haydn's Entschluss sogleich zu bestimmen. Waren ihm doch die Fürsten Eszterházy von jeher gütige und treue Gönner gewesen, und Haydn denselben von Herzen zugethan. An ein etwaiges „Aufschlagen seines Reiches“ in England war nun nicht mehr zu denken, auch wenn dasselbe ihm noch glänzendere Versuchungen entgegen gestellt hätte. Haydn schlug ein und wurde wieder, nach Erfüllung seiner eingegangenen Verpflichtungen in London, was er früher gewesen: der treue Diener seines Herrn. —

Ende Juli befand sich Haydn in London selbst und besuchte am 28. Juli (sein Tagebuch gibt irrthümlich den 29. an) das kleine Haymarket Theater. Es wurde *„the Mountaineers“* (die Bergbewohner) und *„Auld Robin Gray“*, ein Pastorale, beide mit Musik von Dr. **Arnold**, gegeben. Haydn scheint nicht besonders von jenem Abend erbaut gewesen zu sein. „Man macht da so elendes Gezeug als in Sadler's Well[1]);

---

[1]) Sadler's Wells, eines der ältesten kleineren Theater Londons, sei hier wenigstens mit einem historischen Schaustück erwähnt. Im Juni 1795 wurde daselbst *„the Fall of Rizzio“* aufgeführt, bearbeitet „nach den merkwürdigen Umständen, die den Tod dieses unglücklichen Italieners, dem vertrauten Secretär der Königin von Schottland, herbeiführten“. Die Musik war nach den Compositionen David Rizzio's von **Reeve** instrumentirt.

ein Kerl schrie eine Arie so fürchterlich und mit so extremen Grimassen, dass ich am ganzen Leibe zu schwitzen anfing. NB. Er musste die Arie wiederholen. *O che bestie!*"

Die Abtei Waverley.

In der Grafschaft Surrey, drei engl. Meilen südöstlich von Farnham (westlich von Tunbridge) befinden sich die an den Ufern des Flusses Wey reizend gelegenen Ruinen der Abtei Waverley. Dieselbe war von William Giffard, Bischof von Winchester, im Jahre 1128 gegründet und war die erste Stätte, welche die Mönche des. 1098 gestifteten und nach seinem Stammkloster *Citeaux*, unweit Dijon im Bisthum Chalons benannten, Cisterzienser-Ordens in England bewohnten. Gleich den meisten dieser Klöster war sie der heiligen Jungfrau Maria geweiht. Der Gründer selbst wurde hier im Jahre 1280 auch beigesetzt. Das Kloster war zuerst von einem Abt und zwölf Mönchen bewohnt, die von einem fremden Aufenthalt, Elemosina genannt, kamen. Es wurde dann wieder aufgelöst und an den Schatzmeister Sir William Fitzwilliams, späteren Grafen von Southampton, verliehen. Nach dessen Tode wechselte die Abtei noch mehrmals ihren Besitzer und wurde kurz nach 1533 ganz aufgelöst. Die noch bestehenden Ruinen liegen in einzelne Theile getrennt, zerstreut umher und lassen die Schönheit des einstigen Baues kaum mehr ahnen [1].

Hier finden wir Haydn am 26. August 1794, als er einer Einladung des Sir Charles Rich, eines „ziemlich guten Violoncellospielers", wie ihn Haydn nennt, folgte und beim Anblick der Ruinen des einst dem Dienste seiner eigenen Religion geweihten Klosters unwillkürlich seiner Glaubensfreudigkeit Worte verlieh: „Ich muss gestehen“, schrieb er in sein Tagebuch, „dass, so oft ich diese schöne Wildniss betrachtete, mein Herz beklemmt wurde, wenn ich daran dachte, dass alles dieses einst unter meiner Religion stand.“

---

[1] *The Antiquities of England and Wales, by Francis Grose Esq* F. A. S. London 1775.

Bath.

Etwa in den Monat September ist auch ein Ausflug Haydn's nach dem glänzenden Badeort Bath, in der Grafschaft Somerset und wenige Meilen von Bristol entfernt, zu setzen. Dort lebte der Sänger Rauzzini, ein im Privat- und Kunstleben gleich geachteter Künstler.

Rauzzini Venanzio, ein Römer von Geburt, wurde besonders in Wien und München seiner Zeit gefeiert. Er besass eine ungewöhnlich sanfte Sopranstimme, war tüchtig musikalisch gebildet, dabei ein guter Schauspieler und von höchst einnehmendem Aeusseren. Der Componist Naumann, in dessen Oper „Armida“ Rauzzini in Padua sang, schrieb von ihm: „Ich habe einen Sänger, welcher meiner Musik Ehre macht, ein gewisser Rauzzini; ich weiss keinen bessern, denn er hat alle guten Qualitäten, singt wie ein Engel und ist ein vortrefflicher Acteur.“ In London trat Rauzzini zuerst im Jahre 1774 auf. Er componirte auch mehrere Opern, Quartette, Sonaten; ferner ein Requiem, welches 1801 im kleinen Haymarket Theater unter Dr. Arnold und Salomon aufgeführt wurde [1]. Rauzzini war besonders auch ein vorzüglicher Gesangslehrer. Sgra. Storace, der Tenor Braham, Miss Poole (spätere Mrs. Dickens), eine kurze Zeit Incledon, zählten zu seinen Schülern. In den Jahren 1778 und

---

[1] ABCDario, p. 39, sagt von ihm (NB. vor dem Jahre 1780): *„Sig. Rauzzini is an At-all in composition. Songs, duos, trios, quartettos, and operas, flow from his pen, equally good; but how can we praise his accompanied recitatives? — his harpsichord lessons!“*

1779 hatte er mit dem berühmten, von Selbstbewusstsein übersprudelnden Violinspieler Lamotte Subscript.-Concerte in London veranstaltet, in denen Miss Harrop, die vortreffliche Oratoriensängerin, Sig. Rovedino, die Instrumentalisten Fischer, Cervetto, Stamitz, Decamp, Baumgarten und Clementi mitwirkten. Rauzzini wählte zum Schauplatz seiner späteren Thätigkeit den Badeort Bath, wo er in den, seit 1771 neu erbauten Assembly Rooms eine Reihe der gediegensten Concerte jährlich veranstaltete — Concerte, in denen aufzutreten die Künstler als eine Auszeichnung betrachteten. Rauzzini starb, allgemein betrauert, zu Bath 1810.

Das freundliche Bath, wo die Musik besonders treu gepflegt wurde und das als Geburtsort so mancher Sänger und Musiker genannt wird, verdient es wohl, dass wir uns bei dieser Gelegenheit etwas genauer dort umsehen.

„Abendgesellschaften aller Art (*Routes*, *Card Parties*) mit Musik und Tanz sind jetzt in voller Blüthe", lässt sich *Morning Post* im Januar 1792 aus Bath schreiben. Privat- und öffentliche Concerte lösten sich ab; in der Kirche St. James's wurde unter Rauzzini zum Besten der Armen Händel'sche Musik aufgeführt, wobei Nield, Master Welsh, Mad. Sisley und Mrs. Second sangen und wer an Instrumenten und Musikalien etwas bedurfte, fand in beiden die reichste Auswahl bei Linter, Nr. 3, Abbey Church-Yard. In Bath begegnen wir um jene Zeit die genannte Madame Sisley, die am 4. Januar 1792 ein Benefice-Concert der bessern Art gab. Bertoni, Tarchi, Haydn, Händel, Viotti, Rauzzini werden im Programm genannt. Die treffliche Clavierspielerin Mrs. Miles (geb. Guest), Mrs. Second, Master Welsh, Holmes, alles Bekannte von London her, wirkten mit und Mad. Sisley selbst zeigte sich als Sängerin, Clavierspielerin und mit einer Claviersonate selbst als Componistin. Auch

Master Welsh, der oft genannte jugendliche Sänger, in Bath gar wohl bekannt durch seinen vortrefflichen Kirchengesang, gab ein ähnliches Concert. Bath hatte auch seinen „Catch-Club" im Gasthaus zum weissen Löwen (am Damenabend aber waren die Concerte in der Stadthalle). So viel zeigt uns das *Bath Journal.* Ein zufällig erhaltenes Programm jenes Clubs sagt Weiteres, was aufgeführt wurde. Es bringt meistens mehrstimmige Gesänge und Volkslieder, Catches und Glees, componirt oder harmonisirt von Dr. Harington (aus Bath), Brooks, Corfe, Danby, Webbe, Field (von Letzterem harmonisirt *„thou soft flowing Avon"*). — In Rauzzini's Concerten sind als Solisten genannt: Brooks (Violine), Herschell (Cello), Ashley (Oboe), Mahon (Clarinet), Ashe (Flöte), Holmes (Fagott), Wilkins (Orgel), Mrs. Miles (Piano). Bath war für die Künstler London's einer der beliebtesten Orte zu Concertausflügen. Mara war wiederholt dort; Giornovichj und Yaniewicz finden wir gerade jetzt ebenfalls dort. Einige Programme jener Concerte sind noch in der grossen Sammlung Theaterzettel im British Museum erhalten. Schon diese Programme, sorgfältig zusammengestellt und ungemein zierlich gedruckt, machen einen guten Eindruck. Ein einziger Abend (21. Jan. 1795) bringt die Namen Mara, Braham, Yaniewicz, Ashe und Mrs. Miles. Mara sang an diesem Abend drei Arien: von Händel, Anfossi und dem zu Neapel 1754 geborenen Theater- und Kirchencomponisten L. Caruso[1]). Braham, der sich gerade in diesen Concerten die Sängersporen verdiente, sang eine Händel'sche Arie und eine Canzonette *„Recollection"* (*the season comes when first we met, but you return no more*) von Haydn, von dem auch zwei Sinfonien aufgeführt wurden.

---

[1]) Luigi Caruso war Capellmeister an der Cathedrale zu Perugia und schrieb ausser einer Anzahl Messen, Oratorien etc. über fünfzig Opern für die meisten grösseren Städte Italiens.

Die erwähnte Clavierspielerin Mrs. Miles, die auch ein eigenes Concert gab, war längst eine gern gesehene Erscheinung in den Concerten London's. Als Miss Jane Mary Guest hatte sie schon 12 Jahre früher in London Subscr.-Concerte in Willis's Rooms gegeben und dabei auch einmal (1784) mit „Master Cramer" ein Duo für Pianoforte gespielt. Auch erschienen von ihr damals sechs Sonaten, der Königin gewidmet. Sie trat zuerst, noch nicht sechs Jahre alt, in Bath, ihrer Vaterstadt auf, wo besonders Rauzzini auf ihre musikalische Ausbildung grossen Einfluss hatte. Nach London kam sie gerade noch recht, um sich eine der letzten Schülerinnen J. C. Bach's nennen zu können. Ihr Spiel soll besonders voll Empfindung gewesen sein. Sie unterrichtete später die Prinzessin Charlotte, einzige Tochter des Prinzen von Wales, nachmaligen König Georg IV.

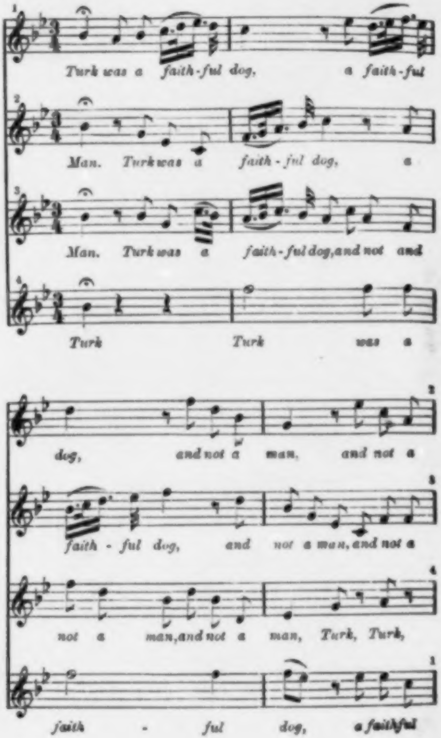
Auf die freundliche Einladung Rauzzini's sehen wir nun Haydn in Begleitung Dr. Burney's nach dem Westen England's eilen, um mit dem Aufenthalt in Bath drei weitere frohe Tage in sein Tagebuch verzeichnen zu können. Diesmal glückt es uns sogar, den Meister die Feder zur Hand nehmen zu sehen, um uns ein bleibendes Andenken an seinen dortigen Aufenthalt zu hinterlassen. Rauzzini hatte nämlich bei seinem Hause, „Pyramide" genannt, einen Garten und hier zeigte er Haydn ein einfaches Denkmal zu Ehren „seines besten Freundes", den ihm der Tod entrissen. Die Inschrift klagte in wenig Worten sein Leid. Dem sie galt, er war kein Mensch, und doch beschämte er diesen in der Treue:

„*Turk was a faithful dog, and not a man.*"

Haydn konnte die Klage seines Wirthes nicht besser achten, als durch eine musikalische Wiedergabe derselben. Heimlich verewigte er die Worte in einem vierstimmigen Canon, den er Rauzzini beim Abschied überreichte und den dieser nun der Inschrift auf dem Denkmal beifügen liess:

Canon a quatre.

J. Haydn.


1
Turk was a faith-ful dog, a faith-ful
2
Man. Turk was a faith - ful dog, a
3
Man. Turk was a faith - ful dog, and not and
4
Turk Turk was a
dog, and not a man, and not a
2
faith - ful dog, and not a man, and not a
3
not a man, and not a man, Turk, Turk,
4
faith - ful dog, a faithful
1

Noch kurz vor der Abreise Haydn's aus Bath überreichte ihm ein dort wohnender französischer Emigrant einen Lorbeerkranz, begleitet von einigen wohlgemeinten Versen.

Anfangs October finden wir Haydn wieder in London. Montag den 13. Oct. besuchte er das Covent-Garden Theater. Es wurde Shakespeare's „Hamlet" aufgeführt. Im fünften Act wurde ein Trauergesang nach Shakespear'schen Worten, von Shield in Musik gesetzt, gesungen. Nach der Vorstellung des Hamlet wurde eine Pantomime „Harlequin and Faustus" gegeben. Der „liebenswürdige" *(amiable)* Haydn *„as a genius second to no one"* befand sich in einer Seitenloge (*the Oracle*, Oct. 14).

Etwa um diese Zeit dürfte ein schon bei dem Componisten W. Shield erwähnter Ausflug Haydn's nach Taplow einzuschalten sein. Shield, der ihn begleitete, versicherte, „er habe dabei mehr gelernt als durch jahrelanges Studiren".

Am 14. November fuhr Haydn mit Lord Abingdon nach Preston, 26 Meilen von London entfernt, zum Baron von Aston. „Er und seine Gemahlin lieben die Musik", versichert uns Haydn's Tagebuch (Griesinger p. 50).

„Den 15. December war ich bei Mr. Bates, der das *Ancient-Concert* mit der Orgel dirigirt und ziemlich gut spielt. Seine Gattin hat eine sehr angenehme, biegsame Stimme, intonirt sehr richtig und ihre Aussprache ist deutlich. Sie hat die Singart von Pacchierotti, aber einen etwas zu geschwinden Triller." So berichtet uns Haydn's Tagebuch. (Griesinger p. 48.)

Joah Bates, um 1740 zu Halifax geboren, war früher Secretär des Lord Sandwich, der ihm den Dirigentenposten in den *Ancient-Music*-Concerten verschaffte. Bates, ein grosser Verehrer Händel's, dirigirte auch die grossen Musikaufführungen in der Westminster-Abtei nnd als Belohnung für seinen Eifer dabei wurde er auf den Wunsch des Königs zum Zollamtscommissär und zum Director des Greenwich-Hospitals ernannt. Er starb am 8. Juni 1799. (*Gentl. Mag.*)

Mrs. **Bates**, geb. Harrop, war, gleich Miss Linley, in den 70ger Jahren eine ausgezeichnete Oratoriensängerin, die Zierde jeder Aufführung Händel'scher Werke. Sie starb 1811. (J. Crosse p. 25.)

Zum Schlusse dieses Jahres sei an eine Anekdote erinnert, die uns Haydn als Humorist zeigt. Haydn war in London im Hause eines Fräulein J., einer tüchtigen Clavierspielerin, mit einem deutschen Musikdilettanten bekannt geworden. Dieser hatte die Gewohnheit, immer mit seiner Fertigkeit auf der Violine in den höchsten Lagen glänzen zu wollen. Um ihn von solch halsbrecherischer Arbeit zu heilen, schrieb Haydn eine anscheinend leichte Sonate, Jakob's Traum betitelt, für Clavier und Violine, worin die Letztere unmerklich in immer höhere Positionen hinaufgetrieben wurde. Diese Composition schickte Haydn versiegelt und ohne Namensunterschrift versehen an das Fräulein, welche, selbst nichts ahnend von der Absicht des unbekannten Componisten, unsern Dilettanten harmlos einlud, ihr dieselbe zu begleiten. Es dauerte nicht lange, so flogen die Passagen in der dritten Position hin und her. Der Dilettant schwelgte. „Sehr gut geschrieben", murmelte er, „man sieht, der Componist kennt die Stärke des Instrumentes." Das ging so eine Weile fort. Anstatt aber endlich in möglichere Regionen herabzusteigen, ging es noch höher hinauf zur fünften und sechsten und endlich gar zur siebenten Position. Die Finger, immer zusammengedrängter, liefen gleich Ameisen durcheinander. Herumkrabbelnd, die Passagen überstürzend, bereits den Angstschweiss auf der Stirne, verwandelte sich das anfängliche Lob in bittere Verwünschungen. „Ist das auch erhört?!“, brach das Ungewitter los, „so etwas zusammen zu schmieren! Der Mensch versteht ja gar nicht für die Violine zu schreiben. — —“

Es war die Himmelsleiter, die Jacob im Traume sah und auf welcher Haydn sein Opfer unbarmherzig auf und nieder steigen liess. (Nach Dies p. 152.)

1795.

Salomon kündigt an, dass seine Subscriptions-Concerte in diesem Jahre nicht stattfinden. — Haydn speist bei Dr. Parsons. — Concert beim Herzog von York; der ganze Hof zugegen; nur Haydn'sche Musik aufgeführt. — Haydn und König Georg III. — Concert bei der Königin; König und Königin reden Haydn zu, nach England zu übersiedeln. — Der erste Besuch des Königs in Carlton-house beim Prinzen von Wales. — Die „Opern-Concerte“ im King's Theater. — Oratorien in der Fastenzeit im King's Theater; Compositionen von Haydn werden dabei aufgeführt. — Vorgebliches Benefice-Concert der Mad. Mara. — Haydn über die Oper „Acis e Galatea“, Musik von Bianchi. — Concert zum Besten armer Freimaurer-Waisen. — „Windsor-Castle“, ein Spectakelstück, Musik von Salomon, Ouverture von Haydn. — Der Prinz von Wales. — Des Prinzen Privatcapelle in Brighton. — Ankunft der Prinzessin Caroline von Braunschweig, Braut des Prinzen von Wales. — Die Vermählungsfeierlichkeit in St. James's Chapel. — Concerte beim Prinzen von Wales. — Concert des *New musical Fund*, zur Unterstützung verarmter Musiker. — Haydn's letztes Benefice-Concert. — Der Oboist Ferlendis. — Concerte von Cramer und Dussek; Haydn dirigirt. — Der Contrabassist Dragonetti. — Noch zwei „Opern-Concerte“. — Bruchstück eines Oratoriums in englischer Sprache, Musik von Haydn (Autograph im British Museum). — Clementi verehrt Haydn einen Becher zum Andenken. — Haydn erhält eine Silberplatte, zum Dank für seine Mitwirkung an einem musikalischen Kirchenwerk. — Verzeichniss der Werke, die Haydn in London geschrieben. — Haydn's Abreise. — Schluss.

Anhang: „Die Schöpfung“ von Haydn, das erstemal in England aufgeführt.

Am 16. Januar 1795 erschien in dem Tagblatt *„the Oracle“* eine Ankündigung, worin Salomon dem hohen und höchsten Adel für die Theilnahme dankt, die derselbe seinen Concerten bisher bewiesen. Nur mit aufrichtigem Bedauern sähe er sich genöthigt, deren Fortsetzung zu unterbrechen[1]. Bei der gegenwärtigen Lage der Zustände auf dem Continent sei es ihm unmöglich gewesen, sich vorzügliche Sänger zu

---

[1] Parke (I, p. 196) lässt trotzdem die Salomon-Concerte (*aided by Haydn*) am 27. Februar beginnen!

verschaffen. Herr Salomon sei jedoch so glücklich, mit seinem Plane: „Eine National-Schule für Musik“
(*National School of music*)
zu errichten und zu befördern, einen freundlichen Anklang zu finden.

Als Musiker von Fach wünsche er dem neuen Concertunternehmen an der Oper das beste Gedeihen. Er hoffe, dass seine Bemühungen nicht ganz nutzlos gewesen seien, indem sie die Veranlassung zur Entstehung eines Institutes gegeben hätten, welches so vielversprechend für seine Kunst sei. Salomon sei Dr. Haydn viel zu sehr verpflichtet, um nicht diese Gelegenheit zu benutzen, ihm seine öffentliche Anerkennung auszusprechen für die Vortheile, die er seinem unvergleichlichen Genius zu verdanken habe und welche, wie er glücklich sei sagen zu können, nicht ohne Einfluss auf das öffentliche Interesse geblieben seien. Herrn Viotti und allen anderen Künstlern, welche ihn mit ihrer Unterstützung beehrt hätten, sage er seinen besten Dank und er sei erfreut zu sehen, dass Alle, gleich beseelt von der Liebe zu ihrer Kunst, voll Eifer dem neuen Unternehmen beigetreten seien. —

So war denn an die Stelle der Salomon-Haydn-Concerte ein neues Unternehmen in Aussicht gestellt, das durch eine Vereinigung der ausgezeichnetsten Kunstkräfte alles bis dahin Bestandene verdunkeln sollte. —

Am 21. Januar speiste Haydn, nebst den beiden Doctoren Dupuis und Arnold, bei Dr. Parsons.

Von William Parsons als Musiker ist nicht viel zu sagen. Er erhielt 1786 nach Stanley's Tode die Stelle eines Dirigenten des k. Orchesters (*Master of the King's Band*), damals zum nicht geringen Verdruss Dr. Burney's, der selbst auf diesen Posten speculirte. Im Jahre 1790 holte sich

Parsons in Oxford die Doctorwürde und 1795 in Irland den Ritterschlag. Sir W. Parsons starb 1817.

Bei diesem Doctoren-Diner nun entstand ein Streit, wer von den drei Engländern bei der bevorstehenden Vermählung des Prinzen von Wales den musikalischen Theil der kirchlichen Feier zu dirigiren habe. (Dupuis und Arnold waren Beide Hoforganisten.) Gezwungen, darüber seine Meinung zu äussern, sagte Haydn: „Der minderjährige [jüngere] Organist solle die Orgel spielen, der andere solle seinen ihm untergeordneten Singchor und Dr. Parsons das Orchester dirigiren, und weil der Sänger immer den Vorzug vor dem Instrumentalisten habe, solle der ältere Organist mit seinem Chor rechts, Dr. Parsons aber links stehen."

Damit nun schienen die Herren nicht einverstanden, worauf Haydn den Klügeren zeigte und sich zurückzog. „Ich verliess die Gispeln [Provinzialausdruck für Thoren] und ging nach Hause." (Haydn's Tagebuch, Gries. 49.)

Zur näheren Verständigung sei hier erwähnt, dass die Herren bereits am 10. Januar eine Probe abgehalten hatten, wo ihnen mögen Bedenken gekommen sein, ihrer gegenseitigen Stellung nichts zu vergeben. Wir werden später sehen, dass sie sich schliesslich doch Haydn's Ausspruch fügten.

Sonntag den 1. Febr. besuchte das Königspaar, (die k. Prinzessinnen, der Prinz von Wales, die Herzoge von Clarence und Gloucester) den Herzog und die Herzogin von York in ihrer Wohnung (in York-House, Piccadilly. Die Zeitungen erwähnen nicht, dass auch Concert an diesem Abend war, doch sagt Haydn's Tagebuch, dass nur Compositionen von ihm aufgeführt wurden. Salomon war *leader* des Orchesters,) Haydn sass am Clavier. Der Prinz von Wales stellte ihn dem Könige vor. Dieser, sonst nur für Händel'sche Musik eingenommen, zeigte viel Interesse an der Musik dieses

Abends. „Dr. Haydn", sagte er zu diesem, „Sie haben viel geschrieben." — „Ja, Sire! mehr als gut ist", antwortete Haydn. „Gewiss nicht", entgegnete der König, „die Welt widerspricht dem." — Der König stellte Haydn nun der Königin vor und bat ihn, doch einige deutsche Lieder zu singen. „Er sei ja sonst ein guter Sänger gewesen." — „Meine Stimme, Ew. Majestät, ist jetzt nur noch so gross", sagte Haydn, indem er auf die Spitze seines kleinen Fingers deutete. Der König lachte herzlich. Haydn aber setzte sich zum Clavier und sang sein Lied „Ich bin der Verliebteste."

Auch zu den Concerten bei der Königin in Buckinghamhouse war Haydn wiederholt eingeladen und wurde von der Königin sogar mit einem Händel'schen Manuscript-Oratorium in deutscher Sprache „der Erlöser am Kreuze" beschenkt. Der Hof wünschte Haydn an England zu fesseln. „Ich räume Ihnen des Sommers eine Wohnung in Windsor ein", sagte die Königin, „und dann", setzte sie, schalkhaft lächelnd gegen den König gewendet, hinzu „machen wir zuweilen *tête-à-tête* Musik." — „O! auf Haydn eifre ich nicht", versetzte der König, „der ist ein guter ehrlicher Deutscher." — „Und diesen Ruf zu bewahren", antwortete Haydn rasch, „ist mein grösster Stolz." — Und auf wiederholtes Zureden, in England zu bleiben, gestand Haydn offen, dass ihn Dankbarkeit an seinen Fürsten fessle und er sich auch nicht für immer von seinem Vaterlande trennen wolle. Selbst seine Frau schützte er vor, die der König sich erbot, ihm nachkommen zu lassen. „Oh! die fährt nicht über die Donau, noch weniger über's Meer", erwiederte Haydn voll Ueberzeugung.

Haydn blieb unerbittlich und glaubte, dass dies der Grund war, warum der Hof sich weiterhin nicht mehr für ihn interessirte. Nur die Herzogin von York machte eine Ausnahme und bewies dies bei seinem letzten Beneficeconcert — hatte sie doch Haydn's Musik von Jugend auf schätzen gelernt. /

Dienstag den 3. Februar empfing der Prinz von Wales seine königlichen Eltern und alle Mitglieder des Hofes in seinem Palais als Gäste. Es war das erstemal, dass der König in Carlton-house erschien; die Zeitungen *„the Oracle“* und *„St. James's Chronicle“* berichten darüber folgendes: Gegen fünf Uhr kamen der Herzog und die Herzogin von York, die Herzoge von Clarence und von Gloucester, Prinzessin Sophia, der Statthalter Prinz von Oranien mit Familie und der höchste Adel nach Carlton-house zum Diner. Um acht Uhr erschien der König, die Königin und die Prinzessinnen, um den Thee einzunehmen. Im Musiksaal wurde alsdann ein Concert unter Haydn's und Salomon's Direction aufgeführt. Viotti spielte ein Violinconcert; im Uebrigen wurde fast nur Haydn'sche Musik aufgeführt. Um 11 Uhr setzte man sich in mehreren Sälen zum glänzenden Souper und um ein Uhr verliessen die Majestäten das Haus. Der Prinz, mit einer Fackel in der Hand, begleitete den König selbst bis zum Wagen; die Königin führte der Herzog von York. Während sie durch die grosse Halle schritten, spielte die Musikbande des Garderegiments das französische Lied *„Ou peut on être mieux qu'au sein de sa famille“*. Ein Theil der Gäste aber, darunter der Marquis Townsend, Graf Cholmondely hielten es nicht für schicklich, den Majestäten so knapp auf den Fersen zu folgen und blieben bis fünf Uhr. Lady Jersey machte die Honneurs des Hauses.

Opern-Concerte
im grossen neuen Concertsaal des King's Theaters.

Das neue von Salomon bereits angedeutete Unternehmen trat nun wirklich ins Leben. Die zum erstenmal sogenannten

„*Opera-concerts*“ wurden an den Montag-Abenden alle 14 Tage abgehalten. Der Subscriptionspreis für neun Concerte betrug vier Guineen. Das Programm vereinigte geradezu Alles was damals London an bedeutenden Sängern, Virtuosen und Componisten aufzuweisen hatte. Componisten waren: Dr. Haydn, Martini, Bianchi, Clementi, von denen für jedes Concert wenigstens zwei neue Compositionen versprochen wurden. Sänger und Sängerinnen: Mad. Banti und Morichelli, Sgr. Brida (Tenor), Bonfanti, Rovedino, Negri (Sopransänger) und Morelli, also fast alle Hauptkräfte der ital. Oper. Unter den Instrumentalisten ist Salomon obenan erwähnt; ferner Dussek, Ashe, Holmes, Harrington, Viotti, Shram, Lindley, Dragonetti. An der Orgel Dr. Arnold, Organist der k. Capelle, der auch die Chöre dirigirte; am Clavier Dr. Haydn und Mr. Federici; *leader* des Orchesters war Cramer; das Ganze unter Direction Viotti's, von dem ebenfalls neue Compositionen versprochen wurden. Das Orchester war, die Solospieler abgerechnet, 60 Personen stark.

Welch' ausgezeichnete Kräfte waren hier vereinigt! Es war fürwahr das glänzendste Concertunternehmen, dass überhaupt bis dahin in London zu Stande gekommen war. Das Programm des ersten Concertes, Montag den 2. Februar, war folgendes:

Abtheilung I.

Grosse M. S. **Ouverture** [Sinf.]	Haydn.
Duett, ges. v. Sig. Rovedino und Sig. Morelli	Cimarosa.
Concert für Fagott, vorgetr. v. Mr. Holmes	Devienne.
Gesang, vorgetr. v. Mad. Morichelli	Gazaniga.
Pianoforte-Concert, vorgetr. v. Dussek	Dussek.
Quartett (M. S.), ges. von Mad. Morichelli, Mr. Kelly, Sig. Rovedino und Morelli	Martini.

Abtheilung II.

Neue grosse Ouverture [Sinf.], eigens für dieses Concert geschrieben	Haydn.
Gesang, vorgetragen von Sigra. Negri, aus der Oper „Castòre e Polluce"	Bianchi.
Neues **Violinconcert**, vorgetr. v. Mr. Viotti .	Viotti.
Gesang, vorgetr. v. Mad. Banti, aus „Scipione Africano"	Bianchi.
Finale (*full piece*).	

Anfang des Concertes um 8 Uhr Abends.

Wir können hier die Programme der nächstfolgenden Concerte bis zum vierten inclusive rasch durchgehen. (Leider sind über die weiteren Concerte keine Programme zu finden, da gerade hier die Tagszeitungen unvollständig erhalten sind.) Haydn eröffnete jedesmal die zweite Abtheilung mit einer Sinfonie (im dritten die Militär-, im vierten Concert eine neue Sinfonie). Im zweiten Concert spielten Salomon und Viotti ein Violin-Concertante, componirt von Viotti; Dragonetti spielte ein Concertone für Contrabass; Clementi lieferte eine neue Sinfonie. Im dritten und vierten Concert sind Ouverturen von Reichardt, Vogler (Demophon), Gluck (Iphigenia) angezeigt. Viotti spielte mit seinem Schüler Libon ein Concertante für zwei Violinen, comp. von Viotti; Mozart und Haydn sind durch Sig. Morelli und Mad. Morichelli vertreten und eine Mrs. Guilberg (oder Gillberg) tritt hier zum erstenmal in London öffentlich als Violinspielerin mit einem Concert von Eck auf. —

Zwei weitere Opern-Concerte fanden im Monat Mai statt.

Zur Fastenzeit wurden in diesem Jahre neben den Oratorien im Covent-Garden Theater auch im King's Theater an sechs Freitag-Abenden Concerte mit vorwiegend kirchlicher Musik abgehalten, und zwar die ersten auf der Opernbühne selbst, die folgenden im neuen grossen Concertsaale „*the King's Concert Room*“, wie er später genannt wurde. Dr. Arnold leitete auch hier das Ganze an der Orgel; am Clavier sass Federici; an der Spitze des Orchesters stand Cramer als *leader*. Als Solosänger sind genannt: Madame Banti, Miss Leake, Sig. Brida, Sig. Rovedino und Mr. Harrison. Der Musikkörper war im Ganzen gegen 200 Personen stark. Eintrittspreise waren eine halbe Guinee und 5 Schillinge. Am ersten Abend, 20. Februar, wurde ein Oratorium „Debora e Sisara“ aufgeführt, Musik von Guglielmi, ausdrücklich für Mad. Banti componirt, zur Zeit als sie im Theater San Carlo in Neapel sang. Auch diesmal wirkte Mad. Banti mit. Nach der ersten Abtheilung folgte eine Manuscript-Sinfonie von Haydn. Die folgenden Abende bringen ausser Paisiello, Giordani, Prati, Corelli (achtes Violinconcert) zahlreiche Nummern von Händel. Haydn aber blieb es auch hier vorbehalten, den zweiten Theil der Concerte mit einer Sinfonie zu eröffnen. Hierauf scheint sich die von Griesinger (p. 57) in irriger Weise angegebene Notiz zu beziehen, als habe man in den „Concerten für alte Musik“ Haydn zu lieb eine Ausnahme gemacht, indem man etwas von ihm (als von einem Lebenden) aufführte. Uebrigens war der Besuch, wenigstens an den ersten Abenden, schwach. „Der Vorhang erhob sich letzten Freitag [27. Februar] vor einer bettelhaften Anzahl leerer Logen“ (sagt *Oracle* am 2. März).

Ueber ein zweites Benefice-Concert der Sängerin Mara, welches sie unter dem Namen des Flötisten Ashe gegeben haben soll und wobei Haydn am Clavier dirigirte (Gries. 51), ist, wie schon erwähnt, nichts zu finden.

Haydn's Tagebuch (Gries. 51) erzählt uns über seinen Besuch der Oper im King's Theater: „Den 28. März 1795 sah ich die Oper „Acis e Galatèa“ von Bianchi. Die Musik ist sehr reich an Blasinstrumenten; doch mich däucht, wenn es weniger wären, man die Hauptmelodien besser verstehen würde. Die Oper ist zu lang, besonders da Sgra. Banti dieselbe allein souteniren muss, denn Brida, ein guter Junge mit einer schönen Stimme aber sehr wenig musikalisch; Rovedino und d. gute Braghetti und d. elende zweite Donna verdienen und hatten auch nicht den mindesten Beifall. Das Orchester ist dieses Jahr reicher an Personal, aber eben so mechanisch und indiscret im Accompagnement und eben so schlecht placirt als es vorher war. Kurz, es war das 3. mal, dass diese Oper aufgeführt wurde und alles war unzufrieden.“

Diese Oper „mit Chören“ wurde am 21. März zum erstenmal gegeben. Sie wurde, wie Da Ponte erzählt, schon früher in Venedig aufgeführt, in London aber für neu ausgegeben. Sgra. Banti und Sig. Bianchi hatten Taylor damit hintergangen. Trotz aller Mühe, die Oper durchzusetzen, gefiel sie aber nicht.

Für den 30. März wurde Haydn von Dr. Arnold zu einem grossen Concert eingeladen. „Es hätte sollen eine grosse Symphonie unter meiner Direction gespielt werden; da man aber keine Probe hatte machen wollen, schlug ich es ab und erschien nicht.“ (Gries. 51.)

Es war dies ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert im grossen Freimaurersaale, für den Bau eines Schulhauses und zur Unterstützung von 100 Waisenkindern, Töchter verarmter Freimaurer. Arnold und Dupuis dirigirten, Cramer war *leader*. Zahlreiche Solospieler sind genannt; eine grosse Ouverture [Sinf.] von Dr. Haydn „unter dessen eigener Direction“ war wenigstens angezeigt.

Am 6. April wurde im Theater Covent-Garden zum ersten Mal „Windsor Castle“ ein Spectakelschauspiel aufgeführt. Die Musik, die Salomon dazu geschrieben [1]), war ganz „passabel“, wie Haydn's Tagebuch (Gries. 52) sagt, der aber von seiner eigenen Ouverture keine Erwähnung macht. *The Oracle* sagt darüber: „Die Musik ist sehr schön und der erste Satz der Ouverture zeigte den Styl und die Fantasie Haydn's in Tönen, wie sie keinem andern Genius zu Gebote stehen.“ Haydn schreibt ferner: „Die Decorationen, Kleidungen, Veränderungen, Menge der Menschen sind übertrieben. Alle Götter des Himmels und der Hölle und Alles was lebt auf der Erde findet sich dabei ein.“ — Und so war es auch, denn der Theaterzettel hat kaum Raum, alle die erscheinenden Gottheiten aufzuzählen. Der erste Act schloss mit einem Chor wällischer Barden, auf der Harfe begleitet von Jones. Scenerie, Maschinerie, Decorationen, Costume waren nach Angabe Noverre's verfertigt. Doch schenkte man auch der Musik, wie oben gezeigt, einige Aufmerksamkeit. Am 20. April besuchte der ganze Hof Covent-Garden, um das Spectakelstück mitanzusehen. Der, nun vermählte, Prinz von Wales erschien dabei an der Seite seiner jungen Frau, die hier zum ersten Mal ein englisches Theater betrat.

Der Prinz von Wales.

Prinz Georg Friedrich August, geboren den 12. August 1762, des Königs Georg III. ältester Sohn, der, kaum drei Jahre alt, schon eine Deputation zu empfangen verstand [2]), erbte von seinen Eltern deren Liebe zur Musik.

---

[1]) Die Original-Partitur wurde 1863 auf einer Auction bei Puttick & Simpson in London verkauft.

[2]) Es war eine Deputation der *Society of Ancient Britons*, deren Ergebenheits-Adresse der dreijährige Prinz also erwiederte: „*I thank you for this mark of your duty to the King and wish prosperity to the charity.*“ (*Gentl. mag. 1765*, p. 142.)

Der Prinz übte auf die Musiker, die er um sich versammelte, durch das Interesse, das er an ihren Leistungen nahm, einen wohlthätigen Einfluss, der noch dadurch anregender wurde, dass er selbst als eifriger Dilettant sich ihren Leistungen anschloss [1]). Als er 1783 in dem früher von seinem Grossvater bewohnten Carlton-house [2]) seine Residenz aufschlug, wurde auch die Tonmuse nicht vergessen und ihr ein eigener glänzender Saal eingeräumt, in dem nun der Prinz zahlreiche Kammerconcerte veranstaltete. Hier spielten Giardini, Salomon, Cramer, Fischer, Crosdill, die beiden Parke, Shield, Blake, Dance, Schroeter und später Attwood, Giornovichj, Viotti etc. Der Prinz selbst, ein eifriger Violoncellspieler und Schüler Crosdill's, wirkte im Orchester mit, die Herzoge von Gloucester und Cumberland spielten Violine und Viola. Den Morgenconcerten wohnten zuweilen einer der Brüder des Prinzen oder einige seiner intimsten Freunde bei; die Abendconcerte waren in grösserem Style, doch wurde nur Instrumentalmusik aufgeführt. Zur Zeit der Krankheit des Königs, im Jahre 1788, schwieg die Musik ganz, um dann desto gebietender aufzutreten; besonders war dies im Jahre 1795 der Fall, wo wir auch Haydn häufig in Carlton-house begegnen. Mit dem Honorar der Künstler war es freilich übel bestellt; Manche gingen ganz leer aus, wie z. B. der jüngere Parke und Salomon [1]; andere erhielten nur einen Theil ihrer Forderung. Am einfachsten und naivsten verfuhr der Oboist Griesbach, der dem Prinzen seine Rechnung für die Mitwirkung bei einigen Privat-Concerten durch die Post *(two penny-post)* einsandte und richtig auch sogleich befriedigt wurde.

---

[1]) Manche bahnten sich später durch ihre Musikkenntniss beim Prinzen eine unerwartet höhere Stellung im Leben, wie z. B. Capitän Bloomfield von der Artillerie in Brighton. Vom Oberst Slade, auf die Nachfrage des Prinzen, ob er ihm einen Violoncellisten zur Begleitung verschaffen könne, demselben vorgeschlagen, gewann er seine Gunst und stieg von Stufe zu Stufe — Sir Benjamin und endlich Lord Bloomfield. (*History of Brightelmston by J. A. Erredge, Brighton*, 1862.)

[2]) Carlton-House, das vornehmlich Zeuge der stürmisch verlebten Jugend des Prinzen war, stand in der eleganten Strasse

Bei den unter Mazzinghi's Leitung abgehaltenen

Pall Mall. Es wurde 1709 von Henry Boyle, Lord Carlton, erbaut, gelangte dann in den Besitz der Herzogin Witwe Lady Burlington, von der es Friedrich Prince of Wales, Vater George's III., im Jahre 1732 kaufte. Als es 1783 dem Prinzen, nachherigen George IV., als Wohnung angewiesen wurde, liess er es durch den Architekten Holland prachtvoll herrichten. Ueberall entfaltete sich eine Pracht und Eleganz, die Zeugniss vom Geschmack ihres neuen Besitzers ablegten. Besonders reich war der kleine Musiksaal ausgestattet. Walpole schreibt darüber: (Sept. 1785): „*The jewel of all is a small music-room, that opens into a green recess and winding walk of the garden. In all the fairy tales you have been, you never was in so pretty a scene. Madam: I forgot to tell you how admirably all the carving, stucco, and ornaments are executed; but whence the money is to come I conceive not — all the tin mines in Cornwall would not pay a quarter.*“ Hier wurde am 7. Januar 1796 die Prinzessin Charl. Auguste geboren, die einzige Tochter des nachherigen George IV. und am 2. Mai 1816 fand daselbst ihre Vermählung mit Leopold, dem nachherigen König der Belgier, statt. Carlton House wurde 1827 abgerissen und an der Stelle des ehemaligen reizenden Gartens erhebt sich nun die Yorksäule und *Carlton Terrace*, welche zum Green Park führt. Die korinthischen Säulen wurden beim Bau der *National Gallery* verwendet.

[1] Auch später noch sollte Beethoven Aehnliches kennen lernen. Er hatte dem nunmehrigen (1816) Prinz Regent seine „Schlacht bei Vittoria“ dedicirt. In einem Briefe an Ries beklagte sich Beethoven, dass ihm nicht einmal die Copiaturkosten vergütet worden seien; selbst einen schriftlichen Dank sei man ihm schuldig geblieben. (Ries p. 140.)

„Sonntagsconcerten des Adels“ war der Prinz häufig neben Crosdill am Violoncello zu sehen, oder er besuchte zu gleichem Zweck diesen selbst, der in einer unabhängigen Stellung lebend, seine Freunde oft zu musikalischen Unterhaltungen um sich versammelte. Der *Nobleman and Gentlemen Catch Club* wählte den Prinzen 1786 zu seinem Mitglied, denn der Prinz hatte auch eine Vorliebe zum Singen. So finden wir ihn bei seinem Onkel, dem Herzog von Cumberland in dessen Wohnung im grossen Park zu Windsor, wo dieser regelmässig Hausconcerte gab, nach dem Diner gelegentlich seine schöne Bassstimme in einem Glee aus Shield's *„the Flitch of Bacon“* mit Shield und Parke vereinigen. Oder er besuchte die Sängerin Mrs. Crouch, eine seiner bevorzugten Lieblinge, in ihrer neuen Wohnung in Pall Mall, wo Kelly die hohe Gesellschaft unterhielt und der Prinz sich dann beim Vortrag von Catches und Glee's den Andern anschloss. Zu Kelly hatte der Prinz eine besondere Neigung und sandte ihm stets zu seinem jährlichen Benefice 100 Pfd. Sterling. Kelly widmete später dem nunmehrigen König Georg IV. seine 1826 veröffentlichten *„Reminiscenses of the King's theatre and the Royal Drury-Lane Th.“* 2 Bde. — Auch Lindley und Dibdin erfreuten sich seiner besonderen Gunst.

Wie wir schon gesehen, zeichnete er Mrs. Billington dadurch aus, dass er ihr aus seiner Bibliothek die Partitur von Mozart's „Titus“ zu ihrem Benefice anvertraute; er war also im Besitz dieses Werkes, noch ehe dasselbe oder irgend eine Oper von Mozart in London aufgeführt worden war. —

Thomas Attwood, dessen Vater im Dienste des Prinzen von Wales stand, hatte Letzterem viel zu danken. Er sandte ihn zu seiner Ausbildung sogar nach Italien und nach Wien zu Mozart und bereitete ihm nach seiner Rückkunft eine ehrenvolle Stellung [1].

Nach seiner Verheirathung zeigte sich der Prinz selten noch als ausübender Musiker. Nur seine, in Brighton stationirte, aus Musikern für Blasinstrumente bestehende Privatcapelle interessirte ihn noch. Dieselbe stand seiner Zeit als unerreicht da. Es waren 42 Mann, den Namen nach, wie es scheint, fast lauter Deutsche. Schmidt, Eisert, Distin, Hardy, André, Weitzig, Albrecht, Schroeder, Rehu waren eben so viele Virtuosen auf ihren Instrumenten. Christian Kramer[1] (schon bei Mozart erwähnt), ein Hanoveraner und Schüler Winter's, war ihr Capellmeister und er wusste seinen Leuten die Meisterwerke aller Musikheroen im wahren Sinne des Wortes „mundgerecht" zu machen. Mozart, Haydn, Beethoven, Boildieu, Cherubini, Rossini waren in trefflichen Arrangements zu hören. Was man nur von einer solchen Musikbande in Beobachtung von Licht und Schatten, vollen Ton, Zartheit, Kraft und Feuer verlangen konnte, war hier zu finden. Die Erhaltung dieser Capelle kostete jährlich 6 bis 7000 £. Nachdem der Prinz als König Georg IV. den Thron bestiegen und nicht mehr in Brighton wohnte, wurde die Capelle nach Windsor versetzt und nach dem Tode des Königs ganz aufgelöst, wo dann die meisten älteren Musiker nach dem ihnen lieb gewordenen Brighton zurückkehrten.

---

[1] Thomas Attwood, 1767 zu London geboren, studirte als Chorknabe der Chapel royal unter Dr. Nares und seinem Nachfolger Dr. Ayrton. Sein erstes Amt war die Organistenstelle von St. George the Martyr, Queen sq. — Der Prinz von Wales sandte ihn, wie oben erwähnt, 1783 nach Italien und liess ihn einige Zeit bei Mozart in Wien studiren. Das Musikvereins-Archiv daselbst bewahrt noch ein Autograph von ihm aus jener Zeit. einen Canon für vier Singstimmen über die Worte „*Holy, Holy Lord God of Hosts*". Mozart gewann ihn sehr lieb und versprach sich viel von seinem Talent. Kelly erzählt in seinen „*Reminiscences*" (I. pag. 228) eine ehrenvolle Aeusserung Mozart's: „Attwood ist ein junger Mann, für den ich aufrichtige Zuneigung und Achtung habe; er weiss sich mit grosser Schicklichkeit zu benehmen und ich freue mich sehr, Ihnen sagen zu können, dass er von meinem Styl mehr annimmt, denn irgend einer meiner Schüler, die ich je gehabt. Ich sage voraus dass aus ihm ein tüchtiger Musiker werden wird." — Attwood verliess Wien mit den beiden Storace's und Kelly im Februar 1787 und spielte zwei Jahre darauf bereits als Mitglied der Capelle des Prinzen von Wales öffentlich ein Clavierconcert. 1791 (17. Dec.) meldet ihn *Morning Chronicle* als Musikmeister der Herzogin von York. 1795 wurde er in derselben Eigenschaft bei der Prinzessin von Wales angestellt. Zugleich wurde er nach Jones's Tode Organist an der Cathedrale St. Pauls und als Dr Dupuis ein Jahr darauf starb, wurde er auch zum Componisten der Chapel royal ernannt. Ausser mehreren Clavier- und Gesangs-Compositionen werden von seinen Opern namentlich genannt: *the prisoner, the Mariners, the adopted child, the Smugglers, the Castle of Sorento.* Als sein bestes Werk gilt ein Krönungsanthem, welches bei der Krönung George IV. in der Westminster-Abtei aufgeführt wurde. Attwood starb am 24. März 1838.

In Brighton, oder Brightelmstone, wie es früher genannt wurde, hatte sich der Prinz im Jahre 1784 ein ländliches Wohnhaus errichtet. Es erging ihm dabei wie den Meisten, die sich auf Bauten einlassen: Dimensionen und Auslagen wachsen mit dem Bau um die Wette[2]. Das erste Haus war eine einfache Villa oder Cottage im Felde, rings mit einem Zaun umgeben, der dem Auge noch den erfrischenden Anblick des Meeres erlaubte. Doch Freunde kamen, ihre Zahl wuchs, die Villa erweiterte sich mehr und mehr und endlich entstand jener wunderliche Bau „*Pavillion*“ genannt, an dem jeder Fremde noch heutzutage kopfschüttelnd vorübergeht. Dort verlebte der Prinz seine glücklichsten Stunden; nicht nur dass er daselbst ungestört seiner Herzensneigung nach leben konnte, sondern er vereinigte auch einen Kreis der berühmtesten Männer jeden Standes um sich: Fox, Sheridan, Erskin, Hare, Fitzpatrick, Curran, Ponsonby und so viele Andere gingen aus und ein und Witz und frohe Laune schlugen dort ihr Lager auf. —

---

[1] Christian (Christoph?) Kramer, ein Deutscher, war ein theoretisch und praktisch gründlich gebildeter Musiker. Er folgte William Shield als *Master of the King's Band* und starb 1834.

[2] Walpole räth jedem Baulustigen, nicht eher den ersten Stein zu legen *„until he has settled his children, burried his wife, and hoarded three times the amount of the estimate"*.

Vermählung des Prinzen von Wales mit der Prinzessin Caroline von Braunschweig.

Im Lauf des vorhergegangenen Winters war durch die Vermittlung des Königs, dem die heimliche Verbindung seines Sohnes mit Mrs. Fitzherbert längst ein Dorn im Auge war, ein Heirathsvertrag mit diesem und der Prinzessin Caroline Amalia Elisabeth von Braunschweig zu Stande gekommen. Nur der Drang seiner Gläubiger und das positive Versprechen, dass seine, nun bereits zur enormen Höhe von 642.890 Pf. Sterling angewachsene Schuldenlast geordnet werden sollte, bewog endlich den Prinzen, eine Ehe einzugehen, die eine der unglücklichsten werden sollte, die je ein Fürstenpaar vollzogen.

Montag den 6. April kam die Prinzessin, begleitet von Lord Malmesbury, Gräfin Jersey etc. im St. James's Palast an und noch denselben Abend war feierlicher Empfang und darauf Concert bei der Königin in Buckingham-house.

Mittwoch den 8. April fand die Vermählung der Prinzessin mit dem einstigen Thronerben von England in der k. Capelle in St. James's Palais statt. Die Capelle war mit karmoisinrothen Seidenstoffen behangen und fünf grosse Kronleuchter warfen ein Meer von Licht auf die glänzendste Versammlung. Für Chor und Orchester waren zwei Gallerien oberhalb des Altars nach Angabe Dr. Arnold's errichtet. Eine Probe der aufzuführenden Musik war schon am 10. Januar abgehalten worden. Das Anthem *„Sing unto God"*, bekannt unter der Bezeichnung *„the Wedding Anthem"* (das Hochzeits-Anthem) war dasselbe, welches Händel zu der am 27. April 1736 stattgefundenen Vermählung des Prinzen von Wales, Vater Georg III., componirt hatte. Das Orchester bestand aus des Königs Privatcapelle und dem Kirchenchor der k. Capelle. Dr. Parsons als Dirigent der k. Capelle, an deren Spitze Cramer als *leader* stand, hatte die Hauptleitung. Arnold und Dupuis als Componisten der königl. Capelle überwachten den Chor, Dupuis spielte zugleich die Orgel. Die Soli sangen Nield, Corfe, Hudson, Bellamy, Gore, Knyvett, Sale und zwei Knaben der k. Capelle. Soli im Orchester spielten Crosdill (Cello), Shield (Viola), Parke (Oboe) und Sarjeant (Trompete). Eine halbe Stunde nach acht Uhr setzte sich der Festzug, angeführt von 16 Stabstrompetern in ihrem alterthümlichen Costume, unter den feierlichen Klängen des *„God save the King"* aus den Staatszimmern des Palastes zur Capelle in Bewegung. Der Eintritt der Braut, des Prinzen und des Königspaares wurde mit Händel's Ouverture zu „Esther" begrüsst. Der Prinz nahm an der rechten Seite des Königs Platz, die Braut an der linken Seite der Königin. Der Erzbischof von Canterbury Dr. Moore, unterstützt vom Bischof von London, vollzog die feierliche Handlung. Fest und bestimmt sprach die Braut das verhängnissvolle Jawort aus.

„Nicht ganz so verständlich" der Prinz das Seine. (Die unerhörte Scene ist bekannt.) Gleich dem unheilverkündenden Rollen des Donners am wolkenumzogenen Firmament, so rauschten gewaltig am Schlusse der Feier die mächtigen Accorde Händel's daher, als drohten sie das ganze Schauspiel zu verschlingen.

Die Feierlichkeit war beendet. — Das neuvermählte Paar fuhr, von dem lauten Zuruf der hin und her wogenden Menge begrüsst, die kurze, glänzend beleuchtete Strecke nach Carlton-house „der Wohnung späterer Grösse und Glückseligkeit" —!!

Fünf und zwanzig Jahre später, und dieselbe Fürstin steht, wenige tausend Schritte von da entfernt, am Tage der Königskrönung, an den Gittern der altehrwürdigen Westminster-Abtei rüttelnd, von der gaffenden Menge verlacht, verhöhnt, vergebens Einlass bittend, befehlend: „Ich bin eure Königin! lasst mich hinein — ich habe ein Recht dazu!" — —

Freitag den 10. April war Concert *(Musical Party)* in Carlton-house zur Unterhaltung der Prinzessin. Haydn und Salomon, nebst einigen Mitgliedern vom Hofstaat der Prinzessin, waren zugegen. „Die Prinzessin, die die Musik ganz besonders liebt, spielte mit einnehmender Leutseligkeit *(with engaging affability)* ein Concert auf dem Pianoforte." So berichtet *St. James's Chronicle*, und Haydn's Tagebuch (Griesinger p. 50, Dies p. 156) ergänzt: „Es wurde eine alte Symphonie von mir gegeben, welche ich am Clavier accompagnirte, nachher ein Quartett; hierauf musste ich deutsche und englische Lieder singen. Die Prinzessin sang auch mit mir; sie spielte ein Concert auf dem Pianoforte ziemlich gut."

Auch am 15., 17. und 19. April war Concert beim Prinzen. Haydn dirigirte überhaupt daselbst 26 Concerte, wobei das Orchester oft Stundenlang warten musste, bis der Prinz seine Tafel aufgehoben hatte. Da Haydn nie eine Entschädigung für diese Abende erhielt, so schickte er, als die Schuldenangelegenheit des Prinzen geregelt wurde, von Wien aus eine Rechnung von 100 Guineen ein, die auch ohne weiteren Anstand berichtigt wurde.

Am 30. April ward in dem grossen Concert des *New musical Fund* im King's Theater eine neue Manuscript-Sinfonie von Haydn aufgeführt. Haydn selbst sass am Clavier. (Siehe pag. 24.)

Haydn's letztes Beneficeconcert in London fand am 4. Mai [1] 1795 im grossen Opernsaale statt. Das Programm war folgendes:

Abtheilung I.

M. S. Ouverture [Sinf.]	Haydn.
Gesang, vorgetr. v. Sig. Rovedino.	
Oboeconcert, vorgetr. v. Sig. Ferlendis aus Venedig, sein erstes Auftreten in London .	Ferlendis.
Duett, vorgetr. von Mad. Morichelli und Sig. Morelli	Haydn.
Neue **Ouverture** [Sinfonie]	Haydn.

Abtheilung II.

Militär-Sinfonie	Haydn.
Gesang, vorgetr. v. Mad. Morichelli.	
Violinconcert, vorgetr. v. Mr. Viotti . . .	Viotti.
Scena nuova, vorgetr. v. Mad. Banti . . .	Haydn.
Finale.	

Aus Haydn's Tagebuch (Gries. 53) ersehen wir, wie willkürlich mit der Bezeichnung „Ouverture“ verfahren wurde.

---

[1] Dies, p. 156, nennt irrthümlich den 4. März.

Die zuerst genannte sogenannte Ouverture war nur der erste Theil der Militärsinfonie; den Rest brachte die zweite Abtheilung [1]. Die „neue Ouverture“ am Schlusse der ersten Abtheilung war die in D-dur „die 12. und letzte der englischen“, wie Haydn näher angibt. Es zeigt dies, dass die Sinfonien nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung veröffentlicht wurden. In manchen Ausgaben ist die erwähnte Sinfonie (D-dur) als die 11. gesetzt, so wie die Es-dur Sinfonie (Haydn's Liebling, gewöhnlich als die 10. bezeichnet) als die letzte aufgenommen ist. — Ueber Mad. Banti's Gesang war Haydn durchaus nicht entzückt. „*She sang very scanty*“ (sie sang sehr mittelmässig) lautet seine Notiz im Tagebuch. Der genannte Oboist Gius. Ferlendis war mit Dragonetti nach London gekommen. Er war 1773 in der Capelle des Erzbischofs von Salzburg angestellt und hatte sich dort auf dem „englischen Horn“ besonders vervollkommt. Mozart schrieb für ihn in Salzburg ein Concert für Oboe, das später der Oboist Ramm, dem es Mozart in Mannheim geschenkt hatte, daselbst fünfmal öffentlich vortrug, wo es vielen Lärm machte. „Es ist auch jetzt des Hrn. Ramm sein „*Cheval de bataille*“, schreibt Mozart von Mannheim aus an seinen Vater (14. Febr. 1778).

Haydn war mit dem Erfolg dieses letzten Beneficeconcertes sehr zufrieden. „Der Saal war voll auserlesener Gesellschaft“, sagt uns sein Tagebuch, und später: „die ganze Gesellschaft war äusserst vergnügt und auch ich. Ich nahm diesen Abend viertausend Gulden ein. So etwas kann man nur in England machen“ [1]).

---

[1] Die Unsitte: die Theile einer Sinfonie zu trennen, bestand auch in Deutschland noch lange nachher. So wurden z. B. 1839 zu Wien die beiden ersten Sätze der grossen Sinfonie in C-dur von Franz Schubert getrennt aufgeführt; zwischen Allegro und Andante sang Frln. Tuczek eine Arie aus Donizetti's „Lucia“ (!). („Zur Geschichte der Concerte“ von Dr. E. Hanslick.)

Noch sind zwei Concerte zu erwähnen, in denen Haydn am Clavier dirigirte. Im Concerte Cramer's im grossen Opernsaal (1. Mai) wurde eine grosse Manuscript-Sinfonie von Haydn aufgeführt; ferner eine Ouverture von Gluck. Cramer spielte ein Violinconcert von Martini und mit Lindley ein Duo für Violin und Cello von Stamitz. Cramer's jüngerer Sohn Charles spielte ein Violin- und der ältere, J. B. Cramer, ein Clavierconcert.

Im Concert der Mad. Dussek (29. Mai) ebenfalls im Opernsaal, wurden unter Haydn's Leitung zwei seiner Sinfonien aufgeführt. Giornovichj, der auch das Orchester anführte, spielte ein neues Concertstück; Mrs. N. Corri „vom Edinburg-Concert“ trat hier zum erstenmal als Sängerin auf; Mad. Dussek sang eine Arie und spielte ein Concert für Pedalharfe, beide componirt von Dussek. Von demselben wurde auch „der grosse Marsch aus Alceste“ als Glee (für mehrstimmigen Gesang) arrangirt, aufgeführt. Damals tauchte nämlich die Mode auf, Compositionen aller Art, selbst Ouverturen, Sätze aus Quartetten, für drei, vier und mehr Stimmen zu arrangiren. Diese „*harmonized airs*“ fanden bald ihren Weg sogar in die sonst so vornehm gehaltenen *Ancient Musik*-Concerte [2]).

Dragonetti.

Wie schon erwähnt, fand in diesem Monat (8. Mai) auch das erste Beneficeconcert des Contrabassisten Dragonetti statt.

---

[1]) Bei der Aufführung der „Schöpfung“ in Wien betrug Haydn's Einnahme 9000 fl.

[2]) Im Concert des *New musical Fund* wurde Dr. Arne's

Domenico Dragonetti „il Patriarca dei Contrabassi", wie er auf seinem im Kunsthandel erschienenen Porträt genannt wird, wurde zu Venedig im Jahre 1763 geboren. Schon als Knabe entwickelte er eine solche Fertigkeit auf dem Contrabass, dass er, kaum 13 Jahre alt, mit seinem Instrument im Orchester der Opera buffa, und ein Jahr später, bei der Opera seria im Theater *San Benedetto* zu Venedig angestellt wurde. Eine Zeitlang hielt er sich in Treviso auf. Im 18. Jahre folgte er seinem ehemaligen Lehrer **Berini** auf dem Chor der Kirche St. Marcus. Es war nun für ihn keine Musik schwer genug; er componirte Concerte, Sonaten, Capricen für sein Instrument, die jedem Cellisten zu schaffen gemacht hätten; Dragonetti aber war es ein Leichtes, die Stelle des Cello im Quartett mit seinem Contrabass zu übernehmen. Es fand auch keine musikalische Festlichkeit statt, zu der er nicht eingeladen worden wäre. Als er später in der Oper zu Vicenza angestellt wurde, entdeckte er dort jenen wunderbaren Contrabass, von dem er sich dann nicht mehr trennte. Dies Instrument gehörte früher dem Kloster St. Pietro und war von **Gasparo di Salò**, dem Meister des berühmten **André Amati**, gebaut. So viel ihm auch später für dies Instrument geboten wurde (man sagt 1000 £.), Dragonetti trennte sich nicht von ihm und sorgte dafür, dass es nach seinem Tode wieder nach Italien zurückkehrte. Dragonetti war von Sgra. Banti und Sigr. Pacchierotti überredet worden, nach London zu kommen, wo er im Jahre 1794 eintraf und sogleich im Orchester der italienischen Oper engagirt wurde. Seine ausserordentliche Fertigkeit, mit der er das ungelenkigste aller Instrumente bewältigte, erregte Erstaunen. Sein Name er-

---

Ouverture zu „Artaxerxes", von Dr. Arnold für Singstimmen arrangirt, zum erstenmal in dieser Form aufgeführt. (*Times*, Feb. 19. 1798.)

scheint nun in allen grössern Concerten London's und der Provinzen. Besonders unzertrennlich warde er mit dem Cellisten Lindley und eine Sonate von Corelli für die Instrumente beider Künstler übte Jahrzehnte lang besondere Anziehungskraft. Wie Dragonetti's Freund, der Sänger Philipps, in seinen musikalischen Erinnerungen erzählt [1]), wurden Dragonetti's Fingerspitzen nach und nach ganz breit gedrückt, mit Schwielen bedeckt und endlich ganz formlos. Dragonetti war unermüdlich im Vergrössern seiner werthvollen Sammlung von Gemälden, Kupferstichen, Instrumenten und Musikalien; dem British Museum allein vermachte er eine höchst werthvolle Partiturensammlung meist classischer Opern [2]). — Im Umgang ein gemüthvoller, für Freundschaft warm empfänglicher Mensch, war Dragonetti mit manchen unschuldigen Sonderbarkeiten behaftet. So bewahrte er mitten unter seinen Kunstschätzen eine Sammlung der niedlichsten Puppen [3]). Es waren wirkliche Puppen, ein ganzes Serail Puppen — weisse, braune, schwarze Puppen. Eine der Letzteren bezeichnete er als seine Frau. Sie wurde besonders gut gehalten und musste mit ihm reisen in die Nähe und in die Ferne. Wenn nun Dragonetti und

---

[1]) *Musical and Personal Recollections by H. Philipps. London 1864, 2 vols.*

[2]) *A large Collection of Manuscript Music, in 182 volumes. Numbered, Add. MSS. 15.979—16.160. Bequeathed by Dom. Dragonetti, Esq.* (*Handbook to the library of the Br. Museum by Richard Sims, London 1854*).

[3]) Eine ähnliche Leidenschaft zeigte der Sänger Sig. Guadagni, der 1766—1771 in London engagirt war. Als ihn Graf Mount Edgcumbe auf seiner Besitzung zu Padua besuchte, unterhielt ihn der Sänger mit einem Puppentheater (*Fantoccini*), an dem er kindische Freude hatte. (*Mus. rem. by M. Edgcumbe* p. 35.)

Lindley, die 52 Jahre lang an ein und demselben Pulte spielten, zusammen zu den Musikfesten der Provinzen reisten, nahm Dragonetti, während in den Poststationen die Pferde gewechselt wurden, seine Frau, die schwarze Puppe, aus der Schatulle, hätschelte sie und liess sie am Kutschenfenster auf und ab spazieren zur Belustigung von Jung und Alt.

Der hochbejahrte k. k. Hoforganist zu Wien, Simon Sechter, erinnert sich noch lebhaft des wunderlichen Mannes, der in den Jahren 1808 — 1809 sich in Wien aufhielt, wo er im Palais des Fürsten Starhemberg wohnte. „Ich war damals ein armer Teufel“, erzählt Sechter, „und unterrichtete in der Familie des fürstl. Cassiers, wofür ich einige Tage der Woche am Familientisch speiste. Dort lernte ich Dragonetti kennen. Er gewann mich lieb und ich war oft mit ihm zusammen. Ich schrieb dann auch zu seinen Concertstücken eine Clavierbegleitung nach seiner Angabe, bei welcher Gelegenheit ich den Virtuosen einmal auch auf seinem Instrumente spielen hörte, worauf er Erstaunliches leistete.“ Sechter war somit der Einzige in Wien, den Dragonetti dieser Auszeichnung freiwillig würdigte. Er hatte vordem einige Mal in der Familie des Fürsten gespielt; nachdem aber, trotz seiner Widerrede, auch fremde Personen bei solchen Gelegenheiten eingeladen wurden, sperrte Dragonetti sein Instrument ein und war zu weiterem Spielen nicht mehr zu bewegen. Oeffentlich spielte er schon gar nicht, aus Furcht, von dem französischen Machthaber zu einer unfreiwilligen Reise nach Paris gezwungen zu werden, um dort als Virtuose zu glänzen. Dragonetti correspondirte noch viele Jahre mit Sechter und bewahrte ihm bis zu seinem Tode eine treue Anhänglichkeit, der er auch in seinem Testamente noch Ausdruck gab.

Trotz seines hohen Alters spielte Dragonetti, damals schon 82 Jahre alt, noch beim Beethovenfeste in Bonn (Aug.

1845) neben 12 Contrabassisten, unter denen sich nebst Dragonetti die drei ausgezeichneten Virtuosen, Dürer aus Paris, Müller aus Darmstadt und Schmidt aus Braunschweig befanden. „Selten habe ich“, schreibt H. Berlioz in seinen Orchesterabenden, „die Scherzo-Stelle in der C-Moll-Sinfonie so kräftig und abgerundet gehört, wie bei dieser Gelegenheit.“

Dragonetti, der mit Haydn viel verkehrte, konnte sich später auch der Freundschaft Beethoven's rühmen. Auf die Nachricht, dass sein Freund dem Tode nahe sei, eilte Stumpff, der wohlbekannte Harfenfabrikant in Great Portland street, an das Krankenlager Dragonetti's, der ihm die derbe Hand entgegenstreckte. „Dies ist die Hand“, sagte Stumpff mit Wärme, „die mich Beethoven, unser grosser Freund, dessen Geist nun in reineren Regionen weilt, zu drücken bat.“ Dragonetti starb am 16. April 1846 in seinem Hause, Leicester square, und wurde am 24. April in der röm. kath. Hauptkirche London's, St. Mary, Moorfields, beigesetzt.

Das früher erwähnte Porträt Dragonetti's, Kniestück in Kreidemanier, nach dem Leben von F. Salabert in London gezeichnet, erschien bei Thierry frères Succ^{rs} de Engelmann & C.

Wenn je etwas Rauhes oder Hartes im Wesen dieses Mannes möglich gewesen wäre — die Musik hätte es gemildert. Sein kindlich frommes Gemüth verleugnete sich selbst in der ernsten Todesstunde nicht, als seine treuen Freunde, Graf Pepoli, Pigott Tolbecque und Vincenz Novello schmerzerfüllt sein Lager umstanden. „Tretet zurück!“ bat er mit schwacher Stimme, indem ein seliges Lächeln gleich einem Lichtstrahl sein Antlitz umschwebte, „tretet zurück! ich sehe

Vater und Mutter kommen, mich zu küssen“ — — neigte sein Haupt — und war verschieden.

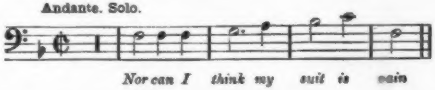
Die so glänzend in Scene gesetzten „Operneoncerte“ scheinen einen entsprechenden Erfolg gehabt zu haben, denn „auf Verlangen einer grossen Anzahl Subscribenten“ wurden zu den neun bereits abgehaltenen Concerten noch zwei weitere am 21. Mai und 1. Juni gegeben. Die Manuscript-Sinfonie für Doppelorchester von J. C. **Bach** eröffnete das erste Concert. Die zweite Abtheilung beider Concerte begann mit einer **Haydn**'schen Manuscript-Sinfonie (eine davon die oft genannte Militairsinfonie). **Salomon** trat an beiden Abenden mit einem Violinconcert auf und der im Benefice Haydn's zuerst genannte Sig. **Ferlendis** spielte „zum erstenmal in England“ ein Concert auf dem „Englischen Horn“ oder *Voce Umana* und begleitete damit auch Mad. Banti in einer Arie von **Zingarelli**. **Dragonetti** spielte eigene Compositionen auf dem Contrabass und die Sänger und Sängerinnen der ital. Oper, **Banti**, **Morichelli**, **Brida**, **Morelli** sangen Arien und Terzetten von **Prati**, **Bianchi**, **Martini** und **Cimarosa**.

Die Operneoncerte wurden im Jahre 1796 unter der Benennung „*Academy of Music*“ (Akademie für Musik) fortgesetzt. Diesmal waren es zehn Concerte zu 4 Guineen im Abonnement; 1797 aber zwölf Concerte zu 5 Guineen. Auch kündigte nun die *Times* an, dass Salomon dem Unternehmen in der Art beigetreten sei, dass er die Benutzung der für ihn von Haydn componirten Sinfonien gestatte. Im Jahre 1799 waren diese Concerte bereits eingegangen.

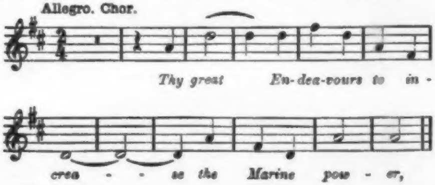
Haydn hatte, wie wir gesehen, bei seinem ersten Aufenthalte in London einen Chor „der Sturm“ auf englische

Worte geschrieben, der sehr gefiel und ihm selber Freude machte und wobei er bedauerte, dass ihm nicht Gelegenheit gegeben sei, mehr dergleichen componiren zu können. Diesmal aber, bei seinem zweiten Aufenthalt, hatte er viel Grösseres vor. Er beabsichtigte nämlich schon damals, ein Oratorium zu schreiben,[1]) wozu ihn namentlich der bekannte Musikenthusiast Graf von Abingdon überredete und ihm Nedham's engl. Uebersetzung von Seldon's *„Mare Clausum“* empfahl. Einzelnes aus diesem Werke war, wie schon erwähnt, auch von Fischer und Pleyel benutzt worden.

Haydn begann die Arbeit, mochte sich aber doch zu einem so ausgedehnten Werke der englischen Sprache nicht mächtig genug fühlen. Es blieb bei einer kurzen einfachen Arie für Bass (83 Tacte):



und einem grösseren Chor für vier Singstimmen (199 Tacte):


Allegro. Chor.
Thy great En-dea-vours to in-
crea - - se the Marine pow - er,

---

[1]) Auch die Zeitungen erwähnten davon: *Music, but for Haydn, would be dumb amongst us. He is writing for the best of all possible concert. Nor has he given up his idea of Oratorio. He will there „All but equal him,*
Whom thunder has made greater“.

Dieser Chor ist ungemein frisch und kräftig. Arie und Chor mit voller Orchesterbegleitung sind ganz ausgearbeitet und dürften mit unterlegtem neuen Text sich trefflich als Einlage zu einer Haydn'schen Festmesse eignen. Diese Composition ist ganz unbekannt; das Manuscript, vollständig in Haydn's eigner Handschrift, gelangte durch Graf Abingdon in den Besitz des Flötisten Monzani, der es dem British-Museum zum Geschenk machte, wo es gegenwärtig aufbewahrt ist. (Catalog für Manuscript-Musik „Add. Mss. 9284".) Folgende Bemerkung ist dem Autograph beigefügt:

„Nor can I think my suit is vain"; a song and chorus, in full score, composed by, and in the autograph by Joseph Haydn, in the year 1794, at the desire of the Earl of Abingdon, and by him given to T. Monzani, the celebrated flute player, who in 1821 presented it to the British-Museum. Mr. Monzani states that it was intended to form part of an oratorio, but that Haydn never did more towards its completion. The poetry is taken from the introductory stanzes prefixed to Nedham's translation of Selden's „Mare Clausum" [1].

Haydn wurde vor seinem Abschied von London noch vielfach beschenkt. Clementi verehrte ihm einen Becher aus Cocosnuss mit kunstvoller Silberarbeit. — Von einem gewissen Tattersall erhielt er eine auf einem Untergestell ruhende silberne Schale, im Durchschnitt einen Schuh messend, „als Zeichen der Dankbarkeit für die Bereitwilligkeit, mit der er nebst mehreren andern Componisten an der Ausarbeitung eines Werkes zur Verbesserung des Kirchengesanges sich betheiligt hatte. Diese silberne Schale enthielt folgende Inschrift:

---

[1] *Joannis Seldeni | Jurisconsulti | Opera omnia, | Tam edita quam inedita. | In tribus Voluminibus. | Londini | MDCCXXVI. p 1179, vol. II. Mare Clausum, | seu | de Dominio Maris.* — Das hier Besprochene ist von mir bereits in der Allgem. mus. Ztg., Jahrg. 1863, Nr. 51, mitgetheilt.

Dr. Haydn, Dr. Arnold, Mr. John Stafford Smith, and Mr. Atterbury declared their readiness to cooperate with Dr. Cooke, Dr. Hayes, Dr. Dupuis, Dr. Parsons, Mr. Calcott, the Rev. Osborne Wight, Mr. Webbe, Mr. Shield and Mr. Stevens in their Exertions towards perfecting a Work for the improvement of Parochial Psalmody; as a small Token of Esteem, for his abilities and of gratitude for his services, this Piece of Plate is presented to Dr. Haydn by W. D. Tattersall. — (Dies, 149) [1].

Griesinger (p. 53) gibt das, von Haydn selbst angelegte Verzeichniss jener Compositionen an, die er in England geschrieben. (Dabei scheinen frühere, von ihm umgearbeitete Compositionen nicht inbegriffen; auch fehlt u. a. der Marsch für die *Royal Society of Musicians*, ein 7stimmiger *italian Catch* und namentlich auch das umfangreiche oben erwähnte Oratorium-Bruchstück.)

---

[1] Ein eigenthümlicher Beweis von Verehrung war Haydn noch neun Jahre später vorbehalten. Ein reicher Fabrikant und warmer Musikfreund, William Gardiner in Leicester (von dem auch „*Music and friends; or, pleasant recollections of a Dilettante*", *London*, *2 vol.* 1838, erschienen sind), sandte Haydn durch Salomon ein Schreiben, in dem er dem Meister für alle Genüsse, die ihm dessen Muse bereitete, dankt. Dem Schreiben war ein Geschenk von sechs Paar wollenen Strümpfen beigefügt, in der Fabrik des Spenders verfertigt. In denselben waren sechs Thema's aus Haydn'schen Compositionen eingewoben, darunter „Gott erhalte", das Andante der Sinfonie mit dem Paukenschlag, eine englische Canzonette etc. — Haydn wäre demnach gezwungen gewesen, seine eigenen Compositionen mit Füssen zu treten. — Uebrigens scheint das Geschenk nicht den Ort seiner Bestimmung erreicht zu haben, wenigstens folgte keine Antwort auf Salomon's Sendung.

Das Verzeichniss (einige Nummern zusammengezogen) ist folgendes:

Opera seria „Orfèo“	110	Blätter
12 Symphonien	268	„
Eine concertante Symphonie	30	„
Chor „der Sturm“	20	„
Eine Arie für Davide [David] (12), für Miss Poole (15), für die Banti (11)	38	„
Gesänge für Gallini	6	„
Sechs Quatuor	48	„
Drei Sonaten für Broderip (18), ditto für Preston (18), zwei für Miss Janson (10)	46	„
Eine Sonate in F-minor (3), eine in g (5)	8	„
Der Traum	3	„
Dr. Harrington's Compliment	2	„
Sechs englische Lieder	8	„
Hundert Schottische Lieder (50), vier ditto (2)	52	„
Funfzig dergleichen (für Nepire) [Napier]	25	„
Zwey Divertimenti für die Flöte	10	„
Vier Gesänge für Thallersal [Tattersall]	6	„
Zwey Märsche (2), Marsch für den Prinzen von Wallis (2)	4	„
God save the King	2	„
Eine Arie mit vollem Orchester (3) ditto ein Lied (2)	5	„
Aufruf an Neptun	3	„
Die zehn Gebote Gottes	6	„
Zwey Divertimenti mit verschiedenen Stimmen	12	„

24 Menuets und Deutsche (12) Sechs Contratänze (3)	15 Blätter
Zwölf Balladen für Lord Avingdon [Abingdon]	12 „
Verschiedene Gesänge (29), acht Lieder (3) .	32 „
Canons	2 „
Für Lord Avingdon [Abingdon]	2 „
Ouverture für Covent-garden	6 „
Summa . .	768 Blätter.

Haydn verliess London am 15. August 1795. Sein zweimaliger Aufenthalt daselbst war für ihn und die Kunst segenbringend; er selbst wurde zu gesteigerter Thatkraft angespornt; Ruhm und Auszeichnungen in Fülle waren die Folgen. Auch in pecuniärer Beziehung durfte er mit dem Resultat seiner beiden Reisen zufrieden sein; sie trugen ihm im Ganzen bei 24.000 Gulden Gewinn ein, ungerechnet die Honorare für seine Compositionen (ausser denen für Salomon), seine Mitwirkung in Concerten und den Unterricht in Clavier und Composition. Haydn war nun im Stande, seinen alten Tagen mit sorgenfreiem Blick entgegen zu sehen. Trotz des vorgerückten Alters sollte jedoch seine Leier noch nicht verstummen. Im Gegentheil ertönten ihre Saiten gar bald wieder in noch volleren Akkorden. Nur wenige Jahre und England begrüsste das Meisterwerk jenes Mannes, dessen Muse daselbst nach Händel's Heimgang die ersten nachhaltigen Erfolge im Reich der Töne erkämpft hatte. —

ANHANG

Die ersten Aufführungen von Haydn's „Schöpfung" in England.

Haydn hatte London verlassen, hochgeachtet und geliebt: seine bis dahin vorzüglichsten Werke hatte er daselbst geschaffen; kaum schien es denkbar, dass denselben noch Grösseres nachfolgen sollte. Doch „war noch alles nicht vollbracht", wie er selbst bald singen sollte — seinen Meisterwerken fehlte die Krone. —

Mit dem Text zur „Schöpfung" versehen, wenigstens mit der ursprünglichen Grundlage dazu, zog er in sein freundliches, während seiner Abwesenheit von Wien neugeschaffenes Asyl ein, um das kleine Häuschen bald darauf zum Ruhmestempel zu erheben, zu dem die Künstler von nah und fern wallfahrteten.

Die „Schöpfung", die hier geschrieben wurde, war nicht minder eine Schöpfung Salomon's, der dazu wenigstens den ersten Keim legte. Ermuthiget durch die grossen Erfolge Haydn's war Salomon immer kühner geworden und hatte Haydn sogar zu überreden versucht, für ihn ein Oratorium zu componiren. Er hatte ihm zu dem Ende einen schon fertigen englischen Text seines Freundes Lindley (Liddell?) gegeben. Doch Haydn, der, wie wir gesehen, ohnedies schon ein Oratorium angefangen hatte, setzte Misstrauen in seine doch nur geringe Kenntniss der englischen Sprache und nahm einstweilen den Text zu etwaiger späterer Benutzung mit nach Hause.

Aber auch zu Hause liess man ihm keine Ruhe.

„Wir möchten nun doch auch ein Oratorium von Ihnen hören, lieber Haydn", munterte van Swieten,[1]) der thätige Musikbeförderer, unsern nun von allen Seiten mit Huldigungen überhäuften Papa auf. Haydn zeigte ihm den mitgebrachten englischen Text und van Swieten erbot sich, denselben zu übersetzen und nach Bedürfniss umzuändern und abzukürzen.

Drei Jahre später, am 19. März 1799, wurde in Wien „die Schöpfung" zum erstenmal öffentlich aufgeführt. — Salomon drohte Haydn, wie Griesinger (p. 66) angibt, wegen gesetzwidriger Benutzung des Textes mit einem Process; doch nahmen beide Theile die Sache nicht gar zu ernstlich, denn ein Jahr nach der ersten Aufführung sehen wir auch Salomon die Schöpfung in London ankündigen. Er hatte den Meister dringend ersucht, ihm ein Exemplar der Partitur mit der schnellsten Gelegenheit zuzusenden. Dies that denn auch Haydn und als eines Abends sich die Post in der üblichen Weise durch einen raschen Doppelschlag an Salomon's Thüre anmeldete, war dieser nicht wenig überrascht, für Empfang der übersandten Partitur die Summe von 30 Pfund Sterling und 16 Schillinge als Porto zahlen zu müssen! Noch empfindlicher aber musste ihm die Nachricht sein, dass John Ashley, der damals die Oratorien in Covent-Garden dirigirte, ebenfalls die Schöpfung erhalten hatte und noch dazu um einen Tag früher. Diesem wurde sie jedoch mit dem Courier der Gesandtschaft zugeschickt und das Porto betrug nur 2 Pfund, 12 Schillinge und 6 Pence.

---

[1]) Gottfried Baron van Swieten, geb. 1734 zu Leyden, Sohn des Leibarztes der Kaiserin Maria Theresia, Gerhard van Swieten, kam 1745 nach Wien und wurde um 1778 Präfect der k. k. Hofbibliothek daselbst. Seine Verdienste um die Aufführung Händel'scher Werke etc. sind bekannt. Er starb 1803 zu Wien.

Am 27. März 1800 erschien nun in der *Times* eine Anzeige Salomon's, dass er von Dr. Haydn ein correctes Exemplar seines neuen Oratoriums *„the Creation of the World“* (die Erschaffung der Welt) erhalten und dass ihm Haydn besondere Anweisung gegeben habe über die Art und Weise, wie er sein Werk aufgeführt zu haben wünsche. Die erste Aufführung der *„Creation“* fände demnach am 21. April im King's Theater statt.

An demselben Tage und in demselben Tageblatt kündigte John Ashley ebenfalls eine erste Aufführung der „Schöpfung“ im Covent-Garden-Theater an, und zwar auf den folgenden Tag, den 28. März. Und dies war denn richtig das erstemal, dass die „Schöpfung“ in London öffentlich gegeben wurde. Hauptdirigent war Ashley sen.; G. Ashley war *Leader* des Orchesters; die Soli sangen Mrs. Second, Master Elliot, Misses Copper, Tennant, Crosby nebst den Herren Incledon, Dignum, Denman und Sale. — Der Anfang war um 7 Uhr Abends. Eintrittspreise waren die bei den Theaterabenden gewöhnlichen; um 9 Uhr galt der halbe Preis. Das Werk wurde dann noch zweimal am 2. und 4. April repetirt, wobei nach der ersten und zweiten Abtheilung J. Mahon, G. Ashley, Neate, Concerte für Violin, Clarinet und Clavier vortrugen. — Schon bei der zweiten Aufführung aber veröffentlichte John Ashley eine Erwiderung auf Salomon's Anzeige, „nach welcher man annehmen müsse, als sei nur er (Salomon) im Besitz eines correcten Exemplares. Das Oratorium sei in Wien im Subscriptionswege erschienen und Haydn selbst habe ein Exemplar, mit seiner Namensunterschrift versehen, einem Subscribenten überreicht, der es zur Benutzung nach London gesandt habe. Die Sorgfalt, mit der das Werk aufgeführt, und der Enthusiasmus, mit dem es angehört worden sei, wären übrigens Beweise genug, dass es keiner besonderen Anweisungen bedürfe, um die vom Componisten beabsichtigte Wirkung bei der Ausführung zu erzielen".

Die Aufführung der Schöpfung unter Salomon fand, wie er es angekündigt, wirklich am 21. April 1800 statt und zwar im grossen Concertsaal des Opernhauses, da wegen der italienischen Oper keine Zeit übrig blieb, auf der Bühne ein Gerüst für's Orchester zu errichten. Die Soli sangen Mad. Mara, Mad. Dussek, die Herren Small (erstes Auftreten nach seiner Rückkehr aus Italien), Page, Denman und Bartleman. Samuel Wesley spielte am Ende der zweiten Abtheilung ein Orgelconcert und begleitete auch ausserdem am Clavier; das Orchester war das der italienischen Oper; der Chor war durch Mitglieder der königl. Capelle, St. Pauls's und Westminster-Abtei unterstützt. — Das Werk selbst wurde von den Zeitungen nicht eingehender besprochen. *Times* berichtet darüber am 28. April: „die Aufführung des grossen Oratoriums „die Schöpfung", von Herrn Salomon zu seinem Benefice gegeben, rechtfertigte die Erwartungen, die man auf dessen Erfolg gesetzt hatte. Die Musik ist ausserordentlich grossartig und der überfüllte Saal vereinigte alle vorzüglichsten Musikliebhaber London's."

Eine zweite Aufführung war angezeigt, aber wiederholt verschoben und musste endlich ganz unterbleiben. Im folgenden Jahre (1801) wurde die Schöpfung unter Salomon und Dr. Arnold im kl. Haymarket-Theater, und auch von Ashley abermals in Covent-Garden zur Fastenzeit aufgeführt.

Die ersten Aufführungen in den Provinzen waren im Jahr 1800 beim Musikfest zu Worcester, 1801 zu Hereford (mit Mad. Mara) und 1802 zu Gloucester (mit Mrs. Billington)[1].

In London erschien die vollständige Partitur der Schöpfung mit englischem Text (grosses Format, 299 Seiten) erst 1859 in dem bekannten Musikalien-Verlag für Kirchenmusik bei J. Alfred Novello, 69 Deanstreet, Soho. Preis 42 Schillinge.

---

[1] Bei einer grossen musikalischen Aufführung in der Westminster-Abtei, am 24. Juli 1821, zum Besten des Westminster-Hospitals, fünf Tage nach der Krönung George IV. (19. Juli) wurden Compositionen von Händel, Mozart und Haydn aufgeführt und soll damals ganz besonders die Einleitung zur „Schöpfung" einen besonderen Eindruck gemacht haben. Braham, Vaughan, Bellamy, Begrez, Angrisani, Mad. Camporese, Mrs. Salmon sangen an diesem Tage die Soli, Attwood begleitete an der Orgel, Greatorex dirigirte.

BEILAGEN.

I.

Biographisches.

(Die Namen folgen in alphabetischer Ordnung.)

Billington, Elisabeth, war die Tochter des schon bei Mozart erwähnten Künstlerpaares Herr und Frau Weichsel. Da die kleine Elisabeth, so wie ihr jüngerer Bruder Charles Talent zur Musik zeigten, wurden sie von den Eltern mit ungewöhnlicher Strenge angehalten, dasselbe zeitlich zu verwerthen[1]. Beide Kinder traten 1774 im Beneficeconcert ihrer Mutter im kleinen Haymarket-Theater am 10. März zum erstenmal öffentlich auf. Elisabeth, als 7jähriges Kind bezeichnet, spielte ein Concert auf dem Pianoforte, der 6jährige Knabe trug ein Violinconcert vor. Lange Zeit blieben die Kinder die Hauptanziehungskraft der jährlich gegebenen Concerte ihrer Mutter. Miss Weichsel war auch bald als Componistin thätig, veröffentlichte mehrere Sonaten und spielte eigene Concerte. Sie erlangte eine bedeutende Fertigkeit auf dem Pianoforte, spielte damals Concerte, Quartette und Quintette von Clementi, Schobert, Giordani, Boccherini, Giardini und war eine der ersten, jedenfalls eine der besten Schülerinen J. S. Schroeter's. Noch lange darnach, als sie längst als Sängerin glänzte, trat sie noch zuweilen als Clavierspielerin auf, wie z. B. 1792 und 1806; ja, als sie glaubte, nicht mehr so viel wie früher als Sängerin leisten zu können, hielt sie doch noch etwas auf ihr Spiel. „Ich kann nicht mehr für Sie singen", sagte sie zu J. B. Cramer, der sie um ihre Mitwirkung in seinem Concerte bat, „aber, wenn Sie wollen, will ich für Sie spielen." Und Cramer schrieb sein Duo in G., op. 33, welches Beide dann zusammen vortrugen.

---

[1] *She (Miss Weichsel) is an extraordinary performer of her age, but practice, not genius, has produced her merit.* (ABCDario.)

Als Sängerin trat die kleine Weichsel im kleinen Haymarket-Theater schon im achten Jahre neben ihrer Mutter am 20. März 1775 auf, damals oder später von J. C. Bach im Gesange unterrichtet. Ihr Doppeltalent entfaltete sich rasch und nachdem Bach gestorben war, vertrauten die Eltern ihre weitere Ausbildung nun einem Musiker, James Billington, Contrabassist vom Drury-lane Theater, an. Nur widerstrebend gaben bald darauf die Eltern ihre Einwilligung zur Vermählung ihrer Tochter mit ihrem Lehrer, der mit seiner 16jährigen Frau schnurstracks nach Dublin reiste, wo Mrs. Billington in der englischen Oper in Capelstreet, unter Sig. Giordani, ein Engagement fand. Hier sang sie die Polly in „*the beggar's opera*" und mit Tenducci in Gluck's „Orféo ed Euridice", nach damaligem Gebrauch zu einem Pasticcio verstümmelt. Die Vorliebe des Publicums für Miss Wheeler, eine ihr durchaus unebenbürtige Rivalin, kränkte jedoch Mrs. Billington dermassen, dass sie nahe daran war, die Bühne überhaupt zu verlassen. Nach ihrer Rückkehr nach London entzückte sie in einem Hofconcert so sehr, dass ihrem ersten Auftreten in Covent-Garden, als Rosette in „*Love in a village*" der ganze Hof beiwohnte. Der Erfolg war so bedeutend, dass die früher sich spröde zeigenden Theater-Directoren nun in jede Bedingung eingingen, um sie für ihre Bühnen zu gewinnen. Ihr Auftreten in der Westminster-Abtei, in den *Ancient-Music*-Concerten und den Oratorien im Saale in Tottenham street (auf Befehl des Königs an sechs Freitagen in der Fastenzeit gegeben) konnte damals neben der Mara von weniger Bedeutung sein — Mara ganz Ausdruck und Gefühl, Billington nur feurige und glänzende Ausführung. Ihre vorzüglichsten Rollen waren in den Opern „the Duenna", „Incle and Yarico", „Artaxerxes", „the Woodman", „Lionel and

Clarissa“ und „Rosina“. Wenig bekannt ist es, dass sie einmal auch in Covent-Garden als Ophelia in Shakespeare's „Hamlet“ auftrat und dabei die oft genannte Arie „Mad Bess“ von Purcell sang [1].

Unterdessen war sie noch immer auf ihre Ausbildung bedacht und reiste sogar im Sommer 1786 nach Paris, wo sie bei Sacchini studirte — eine seiner letzten Schülerinen, da der Componist bald darauf, am 7. October 1786, starb.

Ueber einen wiederholten Besuch in Dublin, wo sie diesmal viel gefeiert wurde, so wie über ihren darauf folgenden Aufenthalt in London ist es besser, rasch hinweg zu eilen. Ihre Privatverhältnisse machten viel von sich reden und sie that klug, 1793 London auf längere Zeit zu verlassen. Obwohl nicht gesonnen, in Italien aufzutreten, konnte sie doch dem Andrängen so vieler Verehrer nicht widerstehen, und diese Jahre wurden eine Kette von Triumphen für sie. Neapel, Bologna (wo sie 1796 vor Bonaparte sang, der sie selbst an Josephine in Mailand empfahl), Venedig, waren Zeugen ihres Ruhmes. In letzterer Stadt, wo sie erkrankte, hatte man nach ihrer Genesung das Theater an drei Abenden erleuchtet. Nachdem ihr Mann in Neapel plötzlich gestorben war, verheirathete sie sich in Mailand mit einem französischen Officier, um sich bald wieder von ihm zu trennen.

Nach ihrer Rückkehr nach London im Jahre 1801 stritten sich Drury-lane (Sheridan) und Covent-Garden (Harris) um ihren Besitz; schliesslich sang sie auf beiden Theatern, sowie bei allen grossen Concerten und Oratorien. Ihre Einnahme betrug damals jährlich 15.000 £. Bei dem Musikfest zu Gloucester (1802) sang sie in Haydn's „Schöpfung“; ihre grossen Rivalinen Mara und Banti luden sie ein, in ihren Benefice-Vorstellungen zu singen und nach dem Rücktritt der Letzteren wurde sie an der italienischen Oper engagirt. Hier brachte sie noch einmal J. C. Bach's *„la Clemenza di Scipione“* auf die Bühne und gab bei ihrem Benefice (1806) den

---

[1] *The part of Ophelia with the original airs by Mrs. Billington, being her first appearance in that character, in which she will introduce the celebrated Cantate of „Mad Bess“ composed by Purcell, accompanied by Mr. Knyvett.* (Publ. Adv. May 27, 1790.)

Engländern Gelegenheit, zum erstenmal eine Oper von Mozart zu hören; dies war, wie schon erwähnt *„la Clemenza di Tito“*.

Obwohl noch in fast ungeschwächter Kraft ihrer Stimme, zog sie sich in demselben Jahre auch ganz von der Bühne und wenige Jahre darauf vom öffentlichen Auftreten überhaupt zurück — ein seltenes Beispiel von Selbstüberwindung einer Sängerin. Auf ihrer Villa in Fulham Lane, Brompton (im südwestlichen Theile London's) baute sie einen Concertsaal, der noch jetzt gut erhalten ist, und ihre Privatconcerte daselbst waren der Vereinigungspunkt der musikalischen Welt. Sie verliess England 1817 und starb bald darauf, Aug. 1818, auf ihrem Gute in der Nähe Venedigs.

Die Stimme der Sängerin war ein reiner Sopran, nicht besonders kräftig aber sehr süss klingend, voll Biegsamkeit und von ungewöhnlicher Höhe und hier dem Flötentone gleichend; sie sang bis in's dreigestrichene *c*, *f* und selbst *g*[1]. — Die Intonation war immer rein und ihre Geläufigkeit erstaunend; die Ausführung voll Feinheit und guten Geschmack, der bei den Verzierungen, mit denen sie ihre Arien, besonders bei Wiederholungen ausschmückte, stets die tüchtige Musikerin verrieth.

Mit so viel Vorzügen begabt, wusste Mrs. Billington den Mangel eines getragenen Gesanges geschickt zu verdecken. Noch 1805 wurde der Berl. Mus. Zeitung darüber aus London geschrieben: „Ihre klare helle Stimme, ihre schönen Läufe und Triller, eine gewisse höchst seltene Weichheit, die sie selbst den höchsten Tönen zu geben weiss; alle diese dem Ohre lieblichen Eigenschaften und Künste hatten hier ganz vergessen lassen, dass man auch noch auf andere Weise, durch den Gesang und schönen Vortrag gerührt werden könne.“ — Damals (1805) wurde neben Mrs. Billington Mad. Giuseppina **Grassini** engagirt; jede erhielt für die Saison 2000 £. (etwa 13.000 Thlr.).

---

[1] Trotzdem wurde sie hierin noch überflügelt. Parke (I. 128) erzählt, dass, als Mrs. Billington das zweitemal in Irland sang und in der Rolle der Polly Alles entzückte, die zweite Sängerin, Miss George, welche die Rolle der Lucy sang, aus Eifer, nicht ganz verdunkelt zu werden, im Wechselgesang mit Mrs. Billington ihre Strophe eine Octav höher wie jene sang — bis zum dreigestrichenen *b*.

Nach ihrer Rückkehr aus Italien wurden ihre persönlichen Reize durch allzu grosse Körperfülle beeinträchtigt. Obwohl ihre Züge schön zu nennen waren und einen überaus gutmüthigen Ausdruck hatten, war die Sängerin doch unfähig, darin die verschiedenen Abstufungen der Leidenschaft auszudrücken. Ihr Schauspieltalent war äusserst gering und sie verdankte alles ihrem Gesang allein. In Hogarth's „*Memoir of the musical drama*“, London 1838, befindet sich im 2. Bande, p. 184, ein Porträt der Sängerin, nach einem Miniaturgemälde von Pope, im Besitz des Garrick-Club. — Ein ungleich seltenerer Kupferstich ist jener von Ward nach dem berühmten Gemälde von dem bekannten Maler Sir Joshua Reynolds[1]. Dieses Porträt, die Künstlerin als heilige Cäcilie darstellend, wurde noch 1845 auf einer Auction für 505 Guineen nach Amerika verkauft. Bombet in seinen *Lettres écrites de Vienne sur le célèbre J. Haydn*. Paris 1814, p. 170, erzählt, dass Haydn gerade dazu kam, als der Maler Mrs. Billington im Bilde verewigte. „Es ist sehr gut“, sagte der Componist, das Bild betrachtend, „doch“, fügte er, schalkhaft lächelnd, hinzu „in etwas ist sehr gefehlt.“ „Wo gefehlt?“ fragte Reynolds hastig. „Sie haben sie gemalt, dem Gesang der Engel lauschend: sie hätten sie passender malen sollen, wie die Engel ihrem Gesange lauschen.“ — Mrs. Billington sprang auf und umarmte den Freund heftig.

---

[1] Sir Josuah Reynold's, geb. am 16. Juli 1723 zu Plymton in Devonshire, Präsident der *Royal Academy of artists*, malte u. a. auch die Porträte von Garrick, Mrs. Abingdon, Mrs. Sheridan (geb. Linley), Frau des berühmten Lustspieldichters („das Mädchen von Bath“, wie die treffliche Sängerin genannt wurde), als heil. Cäcilie. Eines seiner besten Gemälde war das der reizend schönen Schauspielerin Mrs. Siddons, als tragische Muse dargestellt. Dies Porträt, 1784 gemalt, wurde 1823 auf einer Auction von Lord Grosvenor um 1745 Guineen gekauft. (Es existirt davon ein hübscher Stich von H. Dawe.) Reynolds starb am 23. Februar 1792 in seinem Hause Nr. 47, *Leicester square*, und wurde in der St. Paul's Cathedrale in der Nähe von Newton und Sir Christopher Wren, unter grosser Feierlichkeit beigesetzt. „Nie wurde eine öffentliche Feierlichkeit mit mehr Anstand, Würde und Achtung vollzogen.“ (*Sir J. Reynolds and his works, by Will. Cotton M. A. of the University of Oxford etc.*)

Glücklicher Haydn! und doch „in etwas ist hier sehr gefehlt“! Reynolds hatte nämlich das Bild bereits 1790, also ein Jahr vor Haydn's Ankunft, fertig; es war das letzte Jahr, in dem der Maler etwas in die Ausstellung der Akademie einsandte, diesmal Sir John Leicester, drei Lords, sein eigenes Porträt und Mrs. Billington [1]).

Folgendes Epigramm erschien über Mrs. Billington im *Public Advertiser*, 25. November 1791, zur Zeit, als sie im Covent-Garden Theater auftrat:

To Mrs. Billington.

'Tis said that Orpheus, by his magic sounds,
Made rock's to follow him, each bird and tree:
But they attraction, has, alas! no bounds,
For thou canst make the world to follow thee!
(written by M. Upton.)

Burney, Charles, war am 7. April 1726 zu Shrewsbury geboren. Als er 1744 mit dem von Irland zurückkehrenden Dr. Arne zusammentraf, nahm ihn dieser mit nach London. Unter ihm studirte Burney drei Jahre, verliess aber London 1749 aus Gesundheitsrücksichten und lebte neun Jahre als Organist zu Lynn Regis in Norfolk. 1760 kehrte er nach London zurück, wo er sich hauptsächlich mit Musikunterricht beschäftigte. Seine damaligen Compositionen, die Musik zu *Robin Hood*, *Queen Mab*, zu Rousseau's [2]) *„devin du village“* (unter dem Titel *„the cunning man“*) sind ohne Bedeutung. 1769 (23. Juni) wurde ihm von der Universität Oxford die Doctorswürde ertheilt. Ein Anthem, was er zu dieser Gelegenheit componirte, wurde auch von P. E. Bach in Hamburg aufgeführt. Um Materialien zu einer Geschichte der Musik zu sammeln, unternahm Dr. Burney 1770 seine erste Reise nach Frankreich und Italien. Gleich nach seiner Rückkehr[1] gab er das Resultat derselben unter dem Titel *„Musical Tour or present state of music in France and Italy“* heraus[2]. 1772 unternahm er eine zweite Reise, diesmal nach den Niederlanden und Deutschland, deren Erfolg er ebenfalls in 2 Bänden veröffentlichte: *„The present state of Music in Germany, the Netherlands, and united Provinces.* London 1773.“

---

[1]) *Sir J. Reynolds and his works, by W. Cotton, M. A. edited by John Burnet F. R. S.* London 1856.

[2]) Rousseau war 1766 nach England gekommen und schrieb zu Wooton seine „*confessions*“.

Zugleich mit dem Erscheinen von Hawkins' fünfbändigem musikalischen Geschichtswerke gab Burney 1776 den ersten Band seiner viel genannten *„General History of Music“* heraus, deren vierter Band erst 1789 folgte[3]. Im Jahre 1784 verfasste er eine Beschreibung der Händelfeier in der Westminster Abtei (*Commemmoration of Handel*), die reich ausgestattet 1785 mit Eigenthumsrecht des *Musical Fund* (*Soc. of Musicians*) erschien. Durch die Verwendung des Ministers Burke erhielt Burney die Organistenstelle in Chelsea College mit erhöhtem Gehalt. Nicht so glücklich war er mit seinem Wunsch, nach Stanley's Tode 1786 *Master of the King's Band* zu werden (Parsons wurde ihm damals vorgezogen). Einigen Ersatz suchte man ihm indirect durch Ernennung einer seiner Töchter zur Kammerfrau der Königin zu bieten. Es war dies die nachherige Mad. d'Arblay, die sich später durch mehrere Novellen, besonders „Evelina", und durch die 1832 erschienenen „*Memoirs of Dr. Burney*" bekannt machte. — 1791 begann Burney Beiträge zu dem periodischen Werke „*Monthly Review*" zu liefern und 1801 übernahm er es, für *Ree's Cyclopaedia* alle in's Musikfach einschlagenden Aufsätze zu liefern, die übrigens mit wenig Ausnahme nur ein Auszug seines genannten Geschichtswerkes sind. Das Honorar dafür betrug 1000 £.

---

[1] Dr. Burney kam im December in Calais an, wo er neun Tage warten musste, bis die Stürme nachliessen. Endlich wagte er die Ueberfahrt nach Dover, war aber so erschöpft, dass er in einem Winkel des Schiffes liegen blieb und vergessen wurde. Bei seinem Erwachen begehrte er an's Land zu steigen. „Das werden Sie wohl nicht im Ernst verlangen“, meinte ein Matrose. Das Schiff war nämlich mitten im Meer auf der Rückfahrt nach Calais!

[2] In den 1775 erschienenen *„Musical Travels through England by Joel Collier“* (wie sich später zeigte, war der Verfasser John Bicknal, Esq., ein ausgezeichneter Rechtsgelehrter, gest. 1787) wurde Burney's Reisebeschreibung lächerlich gemacht. Ihm selbst war das Erscheinen des Buches sehr unbequem und er kaufte davon so viele Exemplare auf, als er nur immer konnte, um sie zu vertilgen.

[3] Wie Dr. Burney mit Beiträgen zu dem Werke mitunter getäuscht wurde, erzählt u. a. Walpole in einem Briefe an Will. Mason, dat. 29. Febr. 1776.

Burney veröffentlichte ausserdem noch mehrere Werke, z. B. das Leben Metastasio's u. A., die aber keinen Erfolg hatten, so wenig als seine Compositionen. Er starb zu Chelsea am 12. April 1814 im 87. Lebensjahre.

Cramer, Wilhelm, war 1745 zu Mannheim geboren, wo sein Vater im Dienste Fürst Maximilian's stand, der den kleinen Wilhelm, als er Talent für Musik zeigte, auf seine Kosten erziehen und später zu weiterer Ausbildung reisen liess. Der Fürst gab ihm dann eine Anstellung in seiner Kapelle, die unter ihrem Dirigenten Holzbauer ganz tüchtige Kräfte zählte. J. C. Bach in London, der darauf bedacht sein musste, seinen Concerten stets neuen Reiz zu verleihen, überredete Cramer nach London zu kommen und liess ihn in der ersten Zeit sogar bei sich wohnen (damals Queen str. golden sq., bald darauf 80 Newman street). Auch wird behauptet, dass er an Cramer's Compositionen, ehe dieser sie veröffentlichte, die letzte Feile anlegte [1].

An Cramer's Spiel wurde damals der volle und gleiche Ton, eine feurige Ausführung und Sicherheit hervorgehoben; auch seine Fertigkeit im prima vista Spiel wird gelobt. Noch viele Jahre später schrieb ein Deutscher über ihn (Berlin. Mus. Ztg. 1793): „Cramer spielt seine eigenen Concerte sehr schön, hat einen guten Ton, trägt sehr schwere Sachen mit grosser Nettigkeit vor und spielt sehr rein und präcis."

---

[1] *Cramer a German. Gives to the world the Concerts which*
he generally plays. as his own, though 'tis whispered that B—ch
(to whom the lovers of music are much indebted for the importa-
tion of this gentleman) assists him to melodize. as well as harmo-
nize. before he ventures to produce any thing for the public ear.
(A B C Dario.)

Cramer's Benefice-Anzeige am 20. Febr. 1773 nennt seinen Namen zum erstenmal in London öffentlich. Das Concert fand im Hickford-Saal am 22. März unter der Direction von Bach und Abel statt. Nebst den vorzüglichen Instrumentalisten Bach, Tacet, Crosdill, Eichner, Spandau, Fischer, Abel wurde Cramer auch durch die Sängerinen Sgra. Grassi (Bach's Frau) und Sgra. Galli[1]) unterstützt. — Im folgenden Jahre scheint Cramer bereits seine Stellung in Mannheim aufgegeben zu haben, denn er liess seine Frau und den ältesten Sohn Johann Baptist nachkommen; Franz, der jüngere Sohn, folgte erst später. Cramer wohnte noch immer bei Bach und in seinem diesjährigen Concert trat nun auch seine Frau als Sängerin, Harfen- und Clavierspielerin auf[2]). (Kelly, I, 9—10, erwähnt ihrer auch bei den Rotunda-Concerten in Dublin.)

Cramer eroberte sich nun rasch eine Stelle nach der andern. Er dirigirte die Hofconcerte in Buckingham-house und Windsor (Queen's lodge); er wurde *leader* des Orchesters der ital. Oper, der Concerte für alte Musik (1780—1799), der jährl. Concerte des *Musical-Fund*, spätere *Royal Society of Musicians;* ferner mit wenig Ausnahmen *leader* bei den Musikfesten zu Hereford, Worcester und Gloucester und besonders auch der grossen Händelfeste in der Westminster-Abtei. Nur in den Pantheon-Concerten, wo er vor Salomon's Ankunft dirigirte, sollte er durch diesen verdrängt werden.

---

[1]) Sgra. Galli, Contra-Alto, war 1743 in der italienischen Oper mit Sgra. Frasi das erstemal aufgetreten und erschien dann häufig in Männerrollen. 1744 sang sie im Oratorium „Joseph" von Händel. In Concerten wählte sie gerne Arien von Paradies und Gluck, von Letzterem „Rasserena il mesto ciglio", aus dessen Oper „Artamene". Nach 16jähriger Abwesenheit sang sie zuerst wieder 1773 in der italienischen Oper, in Oratorien und Concerten. Bereits 75 Jahre alt (!) trat Sgra. Galli nochmals 1797 auf und sang wiederholt in den Oratorien in Covent-Garden Arien aus Messias, Samson und Israel in Egypten, besonders die Arie: *he was despised*, von Händel „ausdrücklich für sie componirt und bei der ersten Aufführung im Jahre 1741 von ihr gesungen" (wörtlich zu lesen in *the Times* und *the Oracle 1797*)!

[2]) *Between the Acts will be introduced several new songs by Mrs. Cramer, accompanied by herself on the Harp (being her first performance in public) and a Concerto on the Pianoforte by the same.*

Bei Gründung der *professional*-Concerte wurde Cramer als *leader* an die Spitze gestellt und konnte als solcher die Werke Haydn's dem Meister bei seiner Anwesenheit in London selbst vorführen. In all' diesen Concerten, bei Hof, den Musikfesten, in den grossen Vereinsconcerten, seinem jährlichen Benefice und Hunderten von Privatconcerten, trat Cramer mit ungeschwächtem Erfolg als Solospieler auf, — nicht zu vergessen dabei seine Thätigkeit als Lehrer.

Cramer hatte, nachdem seine erste Frau gestorben war, Miss Madan, eine Dame aus einer irländischen Familie, geheiratet. Obwohl er ein grosses Einkommen genoss, kam er in den 90ger Jahren in bedrängte Umstände, da er anfing seine ökonomischen Verhältnisse zu vernachlässigen, so dass seine Freunde ihn einmal sogar vor gänzlichem Bankerott schützen mussten[1]. Zudem sah er sich endlich noch durch Viotti aus seiner Stellung im Opernhause verdrängt. Dies Alles musste auf Körper und Geist lähmend wirken, das Leben wurde ihm schliesslich zur Last. Sein letztes Auftreten war als *leader* beim Musikfest zu Gloucester im Jahre 1799. Bald darauf ruhte er dort, wo alle Sorge aufhört. Er starb zu London in seinem Hause, Marybone, Charles street, am 5. October 1799.

Am 12. Mai 1800 veranstalteten die Directoren der *Ancient Music*-Concerte im grossen Saal des King's-Theater ein Concert zum Besten der vier jüngeren hinterbliebenen Kinder Cramer's aus zweiter Ehe. Die früher genannten ältesten Söhne Johann Baptist und François dirigirten; ersterer spielte auch ein Orgelconcert.

Die Zeitschrift *the true Briton* (9. Oct. 1799) kündigte

---

[1] *A friendly commission of bankrupty was issued.* (*Gentl. Magazine, 1799.*)

Cramer's Tod mit den wenigen aber ehrenden Zeilen an: „Und hier [Gloucester] beschloss der Veteran Cramer seine musikalische Laufbahn, denn Samstag den 5. October schied er aus diesem Leben, allgemein bewundert durch sein ausgezeichnetes Talent und aufrichtig betrauert von seinen Freunden und einer ausgebreiteten Verwandtschaft.“

„Er war ein Mann. Ihr werdet
Nimmer seines Gleichen sehen!“

Cramer's Porträt, gemalt und gestochen von T. Hardy, erschien 1794 bei J. Bland in London. (Das Gemälde Eigenthum von Bland.) Ein Nachstich von J. F. Schröter erschien später in Leipzig.

Fischer, Johann Christian, geb. zu Freiburg im Breisgau, war einige Zeit in der k. Capelle zu Dresden, bis diese aufgelöst wurde. Er trat dann in Friedrich's II. Dienste an die Stelle des auf einige Zeit in Ungnade gefallenen Emanuel Bach [1]). Von Berlin ging Fischer nach Mannheim, dann nach Paris, wo er in den *Concerts spirituels* mit grösstem Beifall auftrat. In London wurde er nach Battista San Martini der beliebteste Oboist. Vincent und Simpson, deren beste Zeit bei seiner Ankunft bereits vorüber war, hatten sich noch der alten engl. Oboe bedient. Fischer's erstes Auftreten war am 2. Juni 1768 im Saale des Thatch'd-house. (J. C. Bach spielte bei dieser Gelegenheit zum erstenmal öffentlich das Pianoforte.) Fischer machte bedeutendes Aufsehen; er wurde eine Zierde der Bach-Abel- und der

---

[1]) Die Ursache der Ungnade war folgende: C. Ph. Em. Bach, mit andern Musikern nach Sans Souci fahrend, wurde durch die schlechten Wege so aufgebracht, dass er, was wohl kein General gewagt hätte, einem königl. Hausofficianten bemerkte: „Sagen Sie unserm Herrn, dass nicht Ehre noch Gewinn uns eine hinlängliche Entschädigung bieten kann für solch' einen lebensgefährlichen Dienst, und so lange die Wege nicht verbessert sind, wird man uns nicht dazu bringen, wieder hierher zu kommen“ (Ab. Rees, Cyclopaedia).

Vauxhall-Concerte; auch spielte er als Kammermusikus der Königin häufig bei Hof. Der König selbst, als er Fischer beim ersten Händelfeste im Jahre 1784 das vierte Oboeconcert von Händel spielen hörte, schrieb eine lobende Bemerkung über ihn in sein Textbuch nieder [1]). Fischer's Ton auf der Oboe war voll und weich und dabei doch kräftig; selbst Giardini, der auch im Lobe seinen Hass gegen Deutsche nicht unterdrücken konnte, sprach von der „Unverschämtheit" seines Tones *(he had such an impudence of tone as no other instrument could content with — Cyclop. Ab. Rees).*

Obwohl Fischer kein grosser Theoretiker war, werden seine Compositionen doch meist als originell, interessant und gefällig geschildert, während Andere behaupten, dass nur sein eigenes meisterhaftes Spiel ihre Unbedeutendheit zu verdecken im Stande war [2]). Uebrigens wurde ein Rondeau-Minuet von ihm so beliebt, dass es in England auf jedem Pult zu finden war. Bezozzi in Dresden wählte es als Glanznummer und Mozart componirte über den Minuet im Jahre 1773 Variationen (Köchel Nr. 179, Jahn I. 610), welche auf seinen Kunstreisen oft erwähnt werden und von ihm als Paradestück benutzt wurden, seine Bravour zu zeigen. Kelly hörte in Dublin Fischer selbst *„whose minuet was then all the rage"*. (Kelly, I. 9.)

Mozart hatte Fischer 1766 in Holland gehört, der damals auf den Knaben wie auf alle Welt einen bedeutenden Eindruck machte. Ganz anders war es, als er ihn 1787 in Wien wieder hörte. Das Bild, das er damals über Fischer als Virtuos und Componist seinem Vater in einem Brief vom 4. April entwirft, war nichts weniger als schmeichelhaft.

---

[1]) Des Königs Anmerkung lautete: *It seems but just, as well as natural, in mentioning the 4th Hautbois Concerto, on the 4th day's performance of Handel's Commemmoration, to take notice of the exquisite taste and propriety Mr. Fischer exhibited in the solo parts; which must convince his hearers that his excellence does not exist alone in performing his own compositions, and that his tone perfectly filled the stupendous building where his excellent concerto was performed. (Memoirs of Dr. Burney by his daughter Mdme d'Arblay, II. 385.)*

[2]) ABC Dario sagt von Fischer: *„As a composer, his desire to be originell, often produces thoughts whimsical and outrée, and which nothing but his playing could cover. His tone is very fine and inexpressibly well managed.*

Mozart schreibt: „Wenn der Oboist Fischer zu der Zeit als wir ihn in Holland hörten [1766] nicht besser geblasen hat als er itzt bläst, so verdient er gewiss das Renomme nicht, welches er hat. Jedoch unter uns gesagt! Ich war damals in den Jahren, wo ich nicht im Stande war ein Urtheil zu fällen — ich weiss mich nur zu erinnern, dass er mir ausserordentlich gefiel, sowie der ganzen Welt. Man wird es freylich natürlich finden, wenn man annimmt, dass sich der Geschmack ausserordentlich geändert hat; er wird nach der alten Schule spielen — aber nein! er spielt mit einem Wort wie ein elender Scolar; — der junge André, der beim Fiala lernte, spielt tausendmal besser. Und dann seine Concerte! — von seiner eigenen Composition! Jedes Ritornell dauert eine Viertelstunde — dann erscheint der Held — hebt einen bleyernen Fuss nach dem andern auf — und plumpst dann wechselweise damit zur Erde. Sein Ton ist ganz aus der Nase und sein *tenuta* ein Tremulant auf der Orgel. Hätten Sie sich dieses Bild vorgestellt? und doch ists nichts als Wahrheit, aber Wahrheit die ich nur Ihnen sage.“ (O. Jahn III. p. 302 — Mozart's Briefe von L. Nohl. p. 438.)

Fischer war ein Mann von schwer zu ertragenden Eigenheiten und einem, freilich oft nur zu gerechtfertigten Künstlerstolz. Einem Lord, der ihn einst zum Souper einlud, nicht um sich als Virtuose zu produciren, sondern, wie er vorgab, seiner eigenen Person willen, ihn aber gleich mit der Frage empfing „ich hoffe, Sie haben doch ihre Oboe mitgebracht?“ antwortete der Künstler kurz: „Nein, mein Lord, meine Oboe soupirt niemals“, womit er das Haus verliess. (Kelly I. 9.)

Zwischen Fischer und dem Maler Gainsborough[1]) hatte sich eine intime Freundschaft gebildet. Der zu Zeiten musiktolle Maler wurde, als Freund Abel's, ein eifriger Gamben-Spieler; wenn nun Fischer und Gainsborough zusammen musicirten, hätten, wie Mrs. Gainsborough klagte, Diebe das Haus umkehren dürfen, beide hätten nichts gemerkt. Aber der Maler merkte auch nicht, wie der Musiker nebenher das Herz der schönen Mary, der jüngeren Tochter des Hauses, eroberte und musste seine Einwilligung nachträglich zu einer Heirath geben, deren kurze Dauer voraus zu sehen war[1]).

---

[1]) Thomas Gainsborough, geb. 1727 zu Sudbury in Suffolk, liess sich 1774 in London nieder. Seine Liebe zur Musik liess Gainsborough zeitweise die Malerei nur nebenher

Als Schüler Fischer's traten Zuck (1781) und Kellner (1784) auf; J. C. Bach schrieb für ihn (1781) ein Quartett für zwei Oboen, Viola und Cello. Der Künstler wurde am 29. April 1800, mitten in einer Production bei Hofe, vom Schlage gerührt und starb eine Stunde darauf in seiner Wohnung. (*Times*, 1. Mai.)

---

betreiben. Als er noch in Bath wohnte, hörte er zum erstenmal Giardini und ruhte nicht, bis ihm der Künstler seine Violine käuflich überliess; seinem Freunde Hamilton schenkte er für ein Violoncell-Solo, das dieser ihm vortrug, sein bestes Bild. Als er Abel hörte, wurde die Violine an den Nagel gehängt und Abel's Viol' da gamba gekauft und das Haus durchtönten Terzen und Quinten. Fischer's und Crosdill's Spiel machte die Wahl in deren Instrumenten schwanken — eine Oboe musste jedenfalls in's Haus. Bald darauf hörte der Maler einen Harfenspieler in Bath und dessen Harfe machte alle früheren Instrumente vergessen. Der Maler wühlte in Arpeggio's und lernte just so viel, als eine einfache Harfe zuliess, bis ihn ein Besuch Abel's der Gambe wiedergab. Gainsborough malte ausser dem Porträt Fischer's noch die hochgeschätzte Sängerin Linley und ihren Bruder, den talentvollen Thomas Linley, Mozart's intimen Freund in Italien (das Bild nun Eigenthum der Herzogin von Dorset); ferner Chs. F. Abel, J. C. Bach und Thomas Linley sen. (in der Dulwich Gallerie). (*Life of Gainsborough, by E. S. Fulcher, London, 1856.* p. 220.)

[1]) Mrs. Fischer, die schöne Malerstochter, hatte nicht minder ihre Capricen und lebte in der wohl verzeihlichen Einbildung, dass der Prinz von Wales sterblich in sie verliebt sei. Sie starb 1826. Margaret, die Aeltere, erbte ihres Vaters Musikliebe und spielte das Clavier so vorzüglich, dass die Königin Charlotte sie zu hören wünschte, doch liess die Dame den königlichen Wunsch unerfüllt. (Gainsb. 118.)

Fischer's Porträt, von Gainsborough mit besonderer Sorgfalt gemalt, wurde von den Erben dem Prinzen von Wales geschenkt und befindet sich noch jetzt in der Bildergallerie zu Hampton-Court (*private dinning room, Nr. 747*). Das Bild zeigt Fischer in ganzer Figur, an ein Clavier gelehnt, das im Schilde den Namen Josephus Merlin trägt. Thicknesse erwähnt noch ein zweites Portrait von Fischer in voller Uniform, Scharlach und Gold, „gleich einem Hauptmann der Fussgarde“. (*Life of Gainsb. by E. S. Fulcher, p. 220.*)

Gallini, Sir John (Giovanni Andrèa), war Italiener von Geburt. Er war 1758 von Paris nach London ohne bestimmten Zweck gekommen und trat in Covent-Garden Th. zuerst in *„the Prophetess“*, mit Originaltänzen von Gallini und neuen Gesängen, für die Oper eingerichtet und in Musik gesetzt von Arne, auf. 1759 tanzte er im King's-Theater, 1760 wiederholt mit der sehr beliebten Tänzerin Sgra. Asselin. Er erwarb sich als sehr gesuchter Tanzlehrer ein bedeutendes Vermögen, gab jährlich, gleich Noverre, dem Bruder des berühmten Balletmeisters, einen Beneficeball und baute zunächst, wie schon früher erwähnt, für die Bach-Abel-Concerte die vielgenannten Hanover square rooms, von denen er bis zu seinem Tode Eigenthümer blieb und aus ihnen durch Concerte, Bälle, Assembleen, Ausstellungen etc. grossen Nutzen zog. Er hatte die älteste Schwester des Grafen von Abingdon, eine Lady Elisabeth Bertie, geheiratet, die aber nicht zur Vermehrung seines Glücks beitrug. 1786 kaufte er das Patent des Opernhauses und wurde alleiniger Impresàrio. Als er bald darauf nach Italien reiste, um Sänger zu engagiren, machte ihn der Papst (warum, wurde nie recht bekannt) zum *„Cavaliere del sperone d'oro“*. Nachdem unter ihm, mit bedeutendem Kostenaufwand, das neue Theatergebäude entstanden war, das er aber als Opern-Haus nicht eröffnen durfte, verkaufte er, müde der Streitigkeiten, sein Patent, und nahm für den Rest seines Lebens seine frühere Beschäftigung mit Lectionen wieder auf. Gallini war ein schlauer Kopf, der die Welt kannte; wenn er auch nicht gerade freigebig genannt werden konnte, so war er doch in seiner Handlungsweise gerecht. Im Jahre 1762 erschien von ihm *„A treatise on the Art of Dancing"* (im *Monthley Review* besprochen). Ehe die mehr elegant geschriebenen *„Lettres sur la dance et sur les ballets"* von J. G. Noverre in England bekannt wurden, war Gallini's Werk sehr geschätzt. Der historische Theil darin findet sich jedoch bereits in M. Cahusac's *„la dance ancienne et moderne, ou Traité Historique de la danse"*, in drei Bändchen $12^{\underline{mo}}$, 1754 im Haag erschienen.

Gallini starb am 5. Januar 1805 und hinterliess seinen Angehörigen (wie *Gentl. Magazin* angiebt) trotz der enormen Verluste beim Theaterbrand und einer verfehlten Speculation beim Kauf eines Gutes in der Nähe von Boulogne ein Vermögen von 150.000 Pf. St.

Greatorex, Thomas, geb. den 5. Oct. 1758 zu North Wingfield, in der Nähe von Chesterfield, Derbyshire, kam 1772 nach London und wurde unter Dr. Cooke, Organist und Lehrer der Sängerknaben der Westminster-Abtei, erzogen. 1780 wurde er Organist zu Carlisle, ging aber 1786 nach Italien, wo er unter Santarelli zu Rom studierte. Er folgte 1793 Joah Bates als Dirigent der *Ancient-Music*-Concerte und bekleidete diesen Posten 38 Jahre lang. 1814 trat er als Organist der Westminster-Abtei an Dr. Rob. Cooke's Stelle[1]. Greatorex genoss ausgebreiteten Ruf als

---

[1] Die Organisten an der Westminster-Abtei waren der Reihenfolge nach: John Howe (1549), John Taylor (1562), Robert White (1570), Henry Leeve (1575), Edmund Hooper (1588, der erste wirklich angestellte Organist, † 1621), John Parsons (1621, † 1623), Orlando **Gibbons** (1623, der englische Palestrina genannt; er starb 1625 und wurde beigesetzt in der Cathedrale zu Canterbury), Thomas Day (1625, † 1654), Richard Portman (1633), Christopher Gibbons (1660, Sohn des Orlando Gibbons, † 1676), Albertus Bryne (1666), John Blow (1669, † 1708), Henry **Purcell** (1680, der würdige Vorgänger Händel's, † 1695), John Blow (1695), William Croft (1708,

Lehrer und war nicht nur in Musik, sondern auch in andern Wissenschaften wohl unterrichtet und Mitglied verschiedener gelehrten Gesellschaften. Botanik, Mathematik, Astronomie wurden von ihm mit Vorliebe gepflegt und für letztere besonders besass er vorzügliche Instrumente. Mit Graf Chesterfield und Lord Sandwich war er intim befreundet. Schon 73 Jahre alt gab er sein letztes Beneficeconcert und starb bald darauf am 20. (17?) Juni 1831 in seinem Hause zu Hampton bei London. Auch die andern Mitglieder dieser Familie zeigten für Musik viel Sinn. Anthony, der Vater, hatte sich noch im 70. Lebensjahre ohne jede weitere Anleitung eine Hausorgel gebaut. Eine Schwester, Martha, versah, kaum 13 Jahre alt, Organistenstelle zu Leicester.

Incledon, Charles, geb. 1758 zu St. Kevern in Cornwall, sang als Knabe auf dem Chor der Cathedrale zu Exeter, diente dann einige Zeit auf einem Kriegsschiff, das nach Westindien segelte, vertauschte 1783 die See mit der Bühne und trat in Southampton, Bath und 1786 beim Vauxhall-Jubiläum in London auf. 1790 sang er zuerst im Covent-Garden Theater und von da an auch in Oratorien. Seine Hauptforce aber waren englische Balladen und Seemannslieder, die ihn ausserordentlich populär machten und mit denen er stets sein Publicum hinzureissen wusste. *„The storm“* (der Sturm) und *„Black-eyed Susan“* (schwarzäugige Susanne) verfehlten ihre Wirkung nie. Er hatte eine kräftige, wohlklingende und umfangreiche Tenorstimme und sang mit Energie und Ausdruck, doch fehlte ihm die eigentliche Grundbildung in der Gesangskunst; nur ganz kurze Zeit hatte er bei Rauzzini in Bath Unterricht im Singen genommen. Als

---

† 1727), John Robinson (1727, † 1762), Benjamin Cooke (1762, † 1793), Samuel Arnold (1794, † 1802), Robert Cooke (1803, † 1814), G. Ebenezer Williams (1815, † 1819), Thomas Greatorex (1819, † 1831), James Turle, der jetzige Organist, seit 1831. — Zwölf der Genannten sind im Kreuzgang der Westminster-Abtei beigesetzt. (*Notes and Queries*, Sept. 1866.)

Schauspieler war Incledon nicht bedeutend, daher es ihn nicht wenig überraschte und schmeichelte, als die Geistlichkeit einst die musikalische Aufführung in einer Kirche verbot, weil ein Schauspieler (Incledon) mitwirken sollte. „Da hörst du's nun", sagte er zu seinem Freunde Chs. Bannister, „er nennt mich einen Schauspieler! Was hältst Du davon?" „Nun", meinte Bannister, „an deiner Stelle würde ich suchen seine Worte wahr zu machen." Incledon verliess Covent-Garden im Jahre 1815 und hielt sich einige Zeit in Nord-America auf. Er starb am 11. Febr. 1826 zu Worcester in England. — Ein Oelgemälde von Clater (im Kupferstich von Cook), Incledon als Machheath in *„the beggar's Opera"* darstellend, wurde 1865 in einer Auction bei Puttick und Simpson in London verkauft. Ein zweites wohlgetroffenes Portrait, ein grosses Brustbild in Oel, gemalt von Sir Thomas Lawrence [1]), ein wahres Meisterwerk (etwa 1799—1802 entstanden) einst im Besitz seines Sohnes, Charles Incledon, der viele Jahre zu Wien als engl. Sprachmeister hochgeachtet lebte und 1865 im Bade Tüffer starb, erbte dessen Schwiegersohn, Herr Victor Brausewetter, Fabriksbesitzer zu Wagram bei Leobersdorf, nicht weit von Baden bei Wien.

Linley, Thomas, der ältere, seit 1776 neben Sheridan und Dr. Ford Mitdirector von Drury-lane-Theater, war 1735 in der Grafschaft Gloucester geboren; er studirte in Bath bei dem Organisten Th. Chilcott und später bei Paradies in London. Linley lebte zu Bath als Gesangslehrer bis zum Jahr 1775, siedelte dann nach London über und schrieb hier sein erstes Bühnenwerk „the duenna", eine komische Oper (pasticcio) für Covent-Garden. Die Oper gefiel ausserordentlich und wurde 75mal in der Saison gegeben. Unter seine bessern Opern sind auch „the Carnival of Venise“ und „Selima and Azor“ zu zählen. Von den sonstigen Compositionen sind sechs Elegien und zwölf Balladen, einfach, doch mit viel Ausdruck geschrieben. Voll Gemüth ist ein fünfstimmiges Madrigal „*Let me careless and unthoughtful lying*“. Linley begann spät sich als Componist auszuzeichnen, nachdem bereits seine Töchter und Schülerinnen Maria und Eliza als Oratorien-Sängerinnen und der älteste Sohn, Thomas, als Violinspieler glänzten. Sie Alle starben vor ihm: Maria (Mrs. Tickell) 1784; Eliza (Mrs. Sheridan) 1792 und Thomas 1778. Der schwer gebeugte Vater folgte seinen Kindern am 19. September 1795 und wurde in der Hauptkirche zu Wells beigesetzt.

---

[1]) Thomas Lawrence, geb. zu Bristol 1769, wurde nach Reynold's Tode Hofmaler und später Präsident der Akademie. Auch erhob ihn der König zum Baronet. Zur Zeit des Wiener Congresses malte er fast alle hervorragenden Fürsten und Minister. Für ein Bild in Lebensgrösse liess er sich 500 Guineen zahlen. Er starb 1830.

Mara (Gertrude Elisabeth Schmaehling), geb. am 23. Febr. 1749 zu Cassel, war, 10 Jahre alt, mit ihrem Vater nach London gekommen und hatte durch ihr Violinspiel in Privatkreisen und bei Hofe Aufsehen gemacht. Man veranstaltete nun für sie ein Concert im kleinen Haymarket-Theater, wo sie am 23. April 1760 im Verein mit anderen jugendlichen Kunstjüngern, die Alle noch nie öffentlich gespielt hatten, auftrat. Es waren dies der 13jährige Schüler Giardini's, Master Barron (Violine), der 11jährige Cellist Cervetto und Miss Burney, die älteste 9jährige Tochter des damals als Musiklehrer in London weilenden Charles Burney. Die als „9 Jahre alt“ angegebene „Miss Schmelling“ spielte mit ihren Collegen ein Quartett, Miss Burney sass am Clavier [1]).

---

[1]) Das interessante Programm dieses Concertes lautet nach dem *Public Advertiser:*

By particular desire.

At the little Theatre in the Haymarket. This day. April 23, 1760. There will be a concert of vocal and instrumental-music, the vocal parts by Sig. Tenducci, Siga. Calori, and Sig. Quilici.

The Solos by young Performers, who never appeared in Public, Obwohl Gertrude als Violinspielerin Bewunderung erregte, missfielen doch ihre ungraziösen Manieren beim Spiele, und besonders die Damen fanden die Violine in der Hand eines Mädchens unpassend.[1]) Da sie nun ohnedies auch eine hübsche Stimme zeigte, rieth man dem Vater, sie doch lieber zur Sängerin ausbilden zu lassen.

Ihre Studien hierin bei dem Italiener Paradies waren jedoch von kurzer Dauer, da ihr Vater in weitere Bedingungen des wunderlichen Alten nicht eingehen konnte. Das Interesse für die Kleine hatte unterdessen nachgelassen, und

---

as a Solo of Sig. Giardini's on the Violin by his Scholar, Master Barron, 13 years old; a lesson on the Harpsichord by Miss Burney, 9 years old, with a Sonata of Sig. Giardini's, accompanied by a Violin; a Solo on the Violoncello by Master Cervetto, 11 years old; a duet on the Violin and Cello by Master Barron and Master Cervetto; a quartetto by Miss Schmelling, 9 years old, Master Barron, Master Cervetto, and Miss Burney. With several full Pieces by a select Band of the best Performers. To begin at seven. Pit and Boxes laid together at half a guinea, gallerie 5 sch. To begin at 7 o' clock.

[1]) Ganz neu konnte für die Engländer das Auftreten einer Violinspielerin nicht gewesen sein. Als solche trat 1723 in London eine Mrs. Sarah Ottey auf, die auch Clavier und Bass-Viol (Viol da gamba) spielte; 1744 liess sich eine Miss Plunkett aus Dublin, Schülerin Dubourg's, hören. Wie die Virtuosen-Tabelle (Beilage VII) zeigt, traten später eine ganze Reihe Violinspielerinnen in London auf. Nach Lord Edgcumbe's Mus. Reminisc. (p. 33) und Kelly (I. 128) bestanden 1784 zu Venedig vollständige Conservatorien musicirender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waisenhäuser, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercandante war berühmt durch seine Sängerinnen, la Pietà durch sein Orchester. In Letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen versahen. Um jene Zeit war es auch, wo Mozart für die berühmte Strinasachi (spätere Mad. Schlick) eine Sonate schrieb, die er dann öffentlich mit ihr zusammen spielte. Spätere Violinspielerinnen waren: Sgra. Gerbini (1818, London), Ottavo, Mad. Paravicini (1831, Wien), W. Neruda (1846, Wien, damals 7 Jahre alt, jetzt Frau Norman in Stockholm), Ch. Dekner (1864, Breslau), Menzel (1864, Greifswalde). Die Erfolge der Geschwister Milanollo und Ferni sind noch in bestem Andenken. In neuester Zeit liess sich sogar ein ganzes Damen-Streichquartett zu Paris hören (Lebonge, Jenny und Fanny Clauss, de Catow).

man erzählt, dass sie nun in den Provinzen herumzog und man u. a. auch in dem Badeorte Bath ein Concert für sie veranstaltete, um ihr die Mittel zur Heimreise zu verschaffen.

Der jungen Sängerin Studienjahre bei Joh. Adam Hiller in Leipzig neben der später von Göthe gefeierten Corona Schröter, ihr Erscheinen auf der Berliner Hofbühne und Friedrich's II. Strenge gegen die widerspenstige Sängerin, ihre Flucht von Berlin und ihr Auftreten in Wien, dann in den *Concerts spirituels* zu Paris und den Kampf der Maratisten und Todisten übergehend, sehen wir die nunmehr an den, durch sein zügelloses Leben bekannten Cellisten, J. Mara[1] vermählte Sängerin 1784 zum zweitenmal in London, wohin sie für die Concerte im Pantheon, wo Salomon dirigirte, engagirt war. Die zahlreiche Versammlung bei ihrem ersten Auftreten am 29. März, die Anwesenheit des Prinzen von Wales, *Duc de Chartres*, die Gesandten aller grossen Mächte, Herzoge, Grafen, Lords, zeigte, wie hoch schon damals der Ruf der Künstlerin gestiegen war. Mara sang eine Arie von Pugnani (*Alma grande*) und eine zweite von Naumann (*Vadasi del mio bene*) und entzückte Alles[2]. Und doch sollte ihre Mitwirkung bei dem, wenige Wochen darauf stattfindenden grossen Händelfest in der Westminster-Abtei erst der entscheidende Wendepunkt ihrer Künstlerlaufbahn werden. Der grosse breite Styl der Händel'schen Musik war wie geschaffen für die Sängerin, die von nun an besonders auf den richtigen Ausdruck der Worte ihre Hauptstärke legte. Händel's „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", hatte bis dahin noch nie so gewirkt — kein Auge blieb trocken, als die Sängerin die Töne dieser ergreifenden Arie aus dem „Messias" anschlug.

Auch in den nächsten Jahren 1785, 1786 und 1790 war Mara die Zierde dieser grossen Musik-Aufführungen. Mit den Concerten im Pantheon jedoch, deren im Jahre 1785 zwölf stattfanden, hatten die Unternehmer trotz Mitwirkung der Mara (*herself a tower of musical strength*) kein Glück. Das Publicum war weniger zahlreich als elegant und die Concerte wurden mit knapper Noth zu Ende geführt [1]).

---

[1] **Mara** Johann, geb. 1744 zu Berlin, trat in London 1784 auf und spielte mit Crosdill ein Duo für zwei Celli. Er starb 1808 zu Sheidam bei Rotterdam im grössten Elend.

[2] Morning Herald (März 30. 1784) sagt über Mara's erstes Auftreten: *Her voice is of great extent, beautiful in all its parts, and possessed of modulation in an eminent degree; to this accomplishment, are united a finished musical education, and exquisite taste. She appeared free and unembarassed on her entrance.*

Besser fielen die nun von der Sängerin selbst im Pantheon veranstalteten Subsc.-Concerte (je zwölf) in den nächsten Jahren aus. Salomon dirigirte in den zwei ersten Jahren, Raimondi 1788. In letzterem Jahre hatte Mara dazu Kelly, Mrs. Pieltain (geb. Miss Chenu), die Instrumentalisten Ponta, Graff, Fischer, Florio engagirt; auch Raimondi liess sich als Violinspieler hören.

Mara's Auftreten bei der Universitätsfeier zu Oxford im Jahre 1785 sollte für sie und das Auditorium gleich demüthigend ausfallen. Während sie, nach dem glänzenden Vortrag einer Arie sich weigerte, dem stürmischen Begehren nach Wiederholung der anstrengenden Nummer nachzukommen und dafür eine damals nicht ungewöhnliche rücksichtslose Behandlung erfahren musste, schürte sie die Flamme des Unwillens noch durch die Weigerung, der Sitte gemäss, gleich den Andern, die Aufführung des Halleluja aus Händel's „Messias“ stehend anzuhören. Die Folge davon waren heftige Zeitungsartikel von beiden Seiten und eine ungeschminkte Aufforderung des Kanzlers der Universität, das Weichbild der Stadt ferner zu meiden [2]).

---

[1]) *Public Advertiser* sagt darüber (Nov. 29, 1785): *As to Mara — though beyond all comparison the first female singer in the world, with Crosdill, Fischer, and Salomon and in the Pantheon — these concerts ended in worse than nothing. The proprietors have a tale to tell of last years twelve nights, leaving them almost as many 100 pounds minus!*

[2]) Im Oxford Journal erschien darüber Folgendes: *The unbecoming conduct of Madam Mara has given rise to just complaint; but, we doubt not, that as the Oxonians have taken upon them to become her tutors, she will henceforward know better to comport herself.* — Mara liess sich aber nicht schrecken, und nachdem sie sich in einer Erwiderung zu rechtfertigen suchte, schloss sie mit den Worten: *As to Dr. Chapman* [dem Kanzler] *himself, he deserves nothing but my pity!*“ Aehnliche Auftritte waren bei der Sängerin nicht selten und wurden noch durch die Hoffart ihres Mannes geschürt. Auch Mozart schreibt davon seinem Vater (24. Nov. 1780) als das Künstlerpaar in München aufgetreten

Im Jahre 1786 erschien Mara nun auch auf der Bühne. Sie war für die ital. Saison im King's Theater engagirt und trat in dem Pasticcio „*Didone abandonnata*“ auf, worin sie vier Arien in vier verschiedenen Stylen von Sacchini, Piccini, Mortellari und Gazaniga sang und jeden Abend repetiren musste.

Neben Rubinelli trat die Sängerin im Jahre 1787 in der Oper „Alceste“ (Metastasio's „Demetrio“), Musik von Gresnick, auf; ferner in Rauzzini's „la Vestale“, in „Armida“ von Mortellari und besonders auch in Händel's „Giulio Cäsare“. Diese Oper, unter dem Componisten zuerst 1724 aufgeführt, wurde nun — die erste Oper des Meisters nach so vielen Jahren — neu in Scene gesetzt, eigentlich in der Absicht, König Georg III. wieder zu fleissigerem Theaterbesuch anzuregen. Doch glich die Oper nun mehr einem Pasticcio, in dem die beliebtesten Arien aus verschiedenen Werken Händel's aufgenommen waren. Mara und Rubinelli, denen diese Art Gesang vortrefflich zusagte, sangen ausgezeichnet; alles Übrige war mittelmässig und nach einigen Wiederholungen wurde das Werk bei Seite gelegt.

Im Herbst dieses Jahres gab Mara in den westlichen Provinzstädten, in Bristol, Bath etc. Concerte. Sie war bis dahin mit stets gleichbleibendem Erfolge aufgetreten und musste sich wohl auch, da ihre Mitwirkung in öffentlichen und Privat-Concerten glänzend honorirt wurde, ein bedeutendes Vermögen erworben haben, obwohl ihr Gemahl dasselbe stets in gewisse Grenzen zu bannen wusste. Eine zeitweilige

---

war; der Eindruck, den Beide auf ihn selbst machten, war geradezu abstossend. „Als sie in den Saal traten,“ schreibt Mozart, „waren sie mir Beide schon unerträglich, denn so was Freches hat man nicht bald gesehen.“ Und „wenn Sie sie kennen sollten, die 2 Leute, man sieht ihnen den Stolz, Grobheit und wahre Effronterie im Gesichte an“. (L. Nohl, Moz. Briefe, p. 243.) Mozart zeigt sich überhaupt nicht entzückt von der Sängerin. Schon am 13. November 1780 hatte er dem Vater von München aus geschrieben: „die Mara hat gar nicht das Glück gehabt, mir zu gefallen, sie macht zu wenig, um einer Bastardina gleich zu kommen (denn dies ist ihr Fach) und macht zu viel, um das Herz zu rühren, wie eine Weber oder [sonst] eine vernünftige Sängerin.“

Entfernung konnte der Künstlerin bei der Wiederkehr nur neuen Reiz verleihen, denn „auch das glänzendste Talent kann durch Gewohnheit verlieren“ [1]). Mara begab sich zunächst nach Turin, Venedig und kehrte 1790 zur Saison zurück.

Da unterdessen King's Theater abgebrannt war, musste die Operngesellschaft, Marchesi und Mara an der Spitze, im kleinen Haymarket Theater singen. Ende des Jahres 1790 aber war, wie wir gesehen, Mara neben Pacchierotti in dem zum Opernhaus umgewandelten Pantheon engagirt worden. Nachdem auch das Pantheon im Januar 1792 abbrannte, ging Mara abermals nach Italien, blieb aber nach ihrer Rückkehr bis 1802 in England. Abwechselnd trat sie nun auch in englischen Opern auf, z. B. „Artaxerxes“ von Dr. Arne, „Dido“ von Storace. Selbst in den kleineren Singspielen „*No song, no supper*“, „*My grand mother*“ von Storace, ja sogar als Polly in „*the beggar's Opera*“ versuchte sie sich, obwohl sie da nicht an ihrem Platze war. Ueberhaupt glänzte sie weniger in der Oper, denn sie war als Schauspielerin unbedeutend und hatte keine vortheilhafte Bühnenfigur. Der Concertsaal, die Oratorien waren ihr Feld und hierin wurde sie von keiner Sängerin übertroffen. Ausser den grossen Musikfesten (*Musical Festivals*) in der Westminster-Abtei, in den Oratorien zur Fastenzeit, sang Mara auch bei den, alle drei Jahre im Turnus wechselnden Musikfesten der Städte Gloucester (1784 — 1798), Worcester (1785 — 1791) und Hereford (1799), so wie bei den *Music Meetings* zu York, Liverpool, Birmingham, Newcastle etc.

Wohl hatte die Stimme der Sängerin, die nun bereits nahe an 50 Jahre zählte, nachzulassen begonnen, doch da dies in allen Tönen in gleichem Grade stattfand und nicht zugleich auch das Wohlgefällige des Klanges litt, wusste es die Künstlerin, durch ununterbrochene Studien unterstützt, für die grössere Menge zu verdecken.

Im Jahre 1800 sang Mara in Haydn's „Schöpfung“, die

---

[1]) Beethoven an seinen Schüler, den Erzherzog Rudolph. (Briefe Beethoven's, herausg. v. Köchel No. 3. p. 21.)

Salomon im King's Theater aufführte. Im nächsten Jahr sang sie darin beim Musikfest zu Hereford. Ihr Abschieds-Concert in London (3. Juni 1802), in dem auch die aus Italien zurückgekehrte Mrs. Billington mitwirkte, fand bei gedrängt vollem Hause statt und soll der Scheidenden 700 £. getragen haben.

18 Jahre später, nachdem die Sängerin beim Brande von Moskau fast all' ihr Vermögen verloren hatte, trieb es sie noch einmal, damals bereits 71 Jahre alt, an die Wiege ihres Ruhmes und sie trat, ein Schatten von ehedem, im King's Theater am 16. März 1820 in einem von ihr veranstalteten Concert auf, wobei das Orchester auf der Bühne errichtet war. Es fand sich dazu ein nicht zahlreiches, aber gewähltes Publicum ein, das die Sängerin mit Achtung empfing. Sie sang eine Scena und Rondo von Guglielmi und eine englische Arie „*What though I trace each herb and flow'r*“ (aus „Solomon“ von Händel) und eine Cavatine von Paer. Händel's Arie gelang ihr am besten, doch bei der dritten Nummer waren ihre Kräfte bereits erschöpft. Obwohl die Stimme mehr einem dünnen Faden glich, zeigte ihr Vortrag noch immer Adel und Geschmack und mitunter blitzte ein Strahl der einstigen Grösse durch. Die Sängerin war aber mehr die Lehrerin als das Beispiel; sie zeigte, wie die Sache zu machen wäre, ohne selbst im Stande zu sein, sie auszuführen. Noch immer unübertroffen aber war ihr Triller; da war kein gleichzeitiger Sänger, der es ihr darin gleich hätte thun können, schreibt *Morn. Herald*. Aehnliches sagt auch die *Times*, während *Morning Chronicle* den Bericht über ihr Auftreten in die wenigen Worte zusammenfasst: „Ueber jene Nummer, der man mit der grössten Spannung entgegensah, ist es besser, einen Schleier zu werfen.“

Die von Mad. Mara in England am häufigsten gesungenen Arien waren: *Mad song „from Rosy Bowers, where sleeps the God of Love“*; *Bess of Bedlam „from silent Shades and the Elysium Groves“*, beide aus Henry Purcell's „*Orpheus Britannicus*“ [1]; „*the soldier tir'd*“ von Dr. Arne. Ferner von Händel's Arien: „*Dove sei amato bene*" (aus der Oper Rodelinde); „*Holy, holy Lord*" (ursprünglich ebenfalls aus Rodelinde); „Leb' wohl, du klarer Silberbach" (Jephtha); „wie süss, o Trost der Nacht" (l'Allegro), „Er ward verschmähet", und „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" (Messias).

---

[1] *Orpheus Britannicus, a Collection of all the Choicest songs by H. Purcell. London 1698.*

Während der letzten Jahre ihres Aufenthaltes in London gab Mad. Mara wohl auch Gesangsunterricht, die Lection zu zwei Guineen, zeigte zugleich aber auch die schuldige Rücksicht gegen Jene, die den Gesang zu ihrem Beruf wählten. Dabei war sie unermüdlich im eigenen Studium und gestand oft, dass, wenn sie an einem Abend eine Arie wiederholen musste, sie sich nicht zur Ruhe begab, ohne dieselbe nochmals durchgegangen oder über eine neue Cadenz nachgedacht zu haben [1].

Dr. Arnold kam oft dazu, wenn die Künstlerin während ihrer Gesangs-Übungen die heftigsten Körperbewegungen ausführte, um ihre Brust zu stärken.

Mara glaubte ihrem früheren Violinspiel einen grossen Theil ihrer musikalischen Festigkeit zu verdanken und bestärkte auch hierin die gleiche Meinung Rich. M. Bacon's. „Sie würde", sagte sie, „selbst der eigenen Tochter erst die Violine lehren lassen, bevor sie mit dem Singen beginne." „Denn", fährt sie weiter fort, „wie kann man Jemand die geringste Abweichung in der Intonation deutlich machen? Mit einem schon gegebenen Tone? mit der Stimme? Nein! aber wenn der Finger die Töne auf der Violinsaite erst suchen muss, zeigt sich auch die mindeste Schwebung und das Gehör wird am schnellsten und sichersten gebildet" [2]).

Mara's Stimme, im Umfang vom kleinen *g* bis dreigestrichenen *e*, von Natur rein und von ungewöhnlicher Biegsamkeit, klangvoll und reich, war aller Steigerungen des Ausdruckes mächtig — es war die ergreifende Sprache der Seele, die den Zuhörer unwiderstehlich hinriss. Die Ueberzeugung und das Bewusstsein dieser Macht musste es wohl sein, wenn die Künstlerin gegen den ihr befreundeten Arzt Kitchiner betheuerte: „Der Ausdruck, den ich in die Worte zu legen wusste, diesem verdanke ich Alles.“ —

---

[1]) *Observations on Vocal Music by William Kitchiner M. D. London 1821.* (pag. 14.) W. Kitchiner, Arzt und Schriftsteller, geb. zu London 1775, starb 1827.

[2]) *Elements of vocal science being a philosophical enquiry into some of the principles of singing, by Richard Makenzie Bacon.* London 1824 (p. 208).

Fern vom Heimatlande, im hohen Alter von 84 Jahren, arm an Glücksgütern und auf das Wohlwollen guter Menschen angewiesen, starb die einst beneidete Künstlerin am 20. Januar 1833 in der esthländischen Hauptstadt Reval. Noch zu ihrem letzten Geburtstag hatte sie Göthe in einem Gedicht besungen, wohl die letzte Auszeichnung, die ihr auf Erden zu Theil wurde.

Das beste Porträt, die Sängerin als Armida darstellend, ist der Kupferstich von J. Collyer, nach einem Gemälde von P. Jean (London 1794). Auch ein etwas kleinerer Kupferstich (Brustbild) von Ridley, nach einem Gemälde von David, 1800 bei Vernoor & Hood in London erschienen, ist getreu.

Schroeter, Johann Samuel, war 1750 zu Warschau von deutschen Eltern geboren. Seine Schwester war die bekannte Sängerin Corona Elisabeth Wilhelmine Schroeter. Fünfzehn Jahre alt, ging Schroeter mit Vater und Schwester nach Leipzig, wo er in den 1743 von Doles gegründeten Concerten sang. Als seine Stimme mutirte, verwendete er sein ganzes Studium auf das Pianoforte und reiste später mit seinem Vater, mit Bruder und Schwester nach England, wo die Familie 1772 am 2. Mai in dem schon früher genannten *Thatched House* in einem eigenen Concerte unter der Direction von Bach und Abel zum erstenmal auftrat[1]. Schroeter spielte ein Concert auf dem „Forte-Piano“: seine Schwester sang und Joh. Heinrich, sein neunjähriger Bruder, spielte ein Violinsolo[2]. Der Erfolg scheint nicht sehr glänzend gewesen zu sein, denn ein zweites Concert fand erst im Jahre 1773, 17. Febr., in einem unbedeutenden Locale, im Gasthaus „zum Türkenkopf“ (*at the Turk's Head Tavern*), Gerard street, St. Ann's, Soho statt. Der Eintrittspreis war ein ganz ungewöhnlicher: 6 Schillinge 3 pence. Statt des jüngeren Bruders trat diesmal der zehnjährige Henry Siberote als Violinspieler auf. Miss Schroeter sang wieder (auch 1774 im Concert der Mrs. Weichsel); ebenso der ältere Schroeter 1774 und 1775 im Benefice von Siprutini und Barthelemon. Nach dieser Zeit trat Schroeter nicht mehr öffentlich auf. Sein erstes Werk „*Six Sonatas for the Harpsichord or Pianoforte*“ erschien 1776 bei Napier.

---

[1] Schroeter's Auftreten in London wird fast durchgehends irrthümlich in das Jahr 1767 gesetzt. *A Dict. of Mus.* (Lond. 1824) lässt ihn dafür später, im J. 1782, nach England kommen.

[2] Zwei Jahre früher spielte der kleine Schroeter (damals 7 Jahre alt) zu Leipzig in einem der gewöhnlichen wöchentlichen

Schroeter wird allgemein nachgerühmt, dass er einer der Ersten war, die das zur Zeit seiner Ankunft in London gerade in Flor gekommene Pianoforte am besten zu behandeln verstanden. Seine wenigen Compositionen gehören zu den besseren jener Zeit und sind mehr auf zarten geschmackvollen Vortrag, als auf glänzende Geläufigkeit berechnet und so wird auch sein Spiel geschildert. Was A B C Dario 1) noch über Bach's Beihülfe seiner Compositionen sagt, mag der Schreiber verantworten. Feuer und Energie beim Unterrichte aber hat ihm gewiss gefehlt und es kann nicht verwun-

---

Concerte in den drei Schwanen und erregte mit einem grossen und schweren Concert von Ditters allgemeine Bewunderung. Der Knabe ist als der jüngste Sohn des bei den erwähnten Concerten engagirten Herrn Schroeter bezeichnet, „dem es sehr zum Lobe gereicht, dass er bei der Erziehung seiner Kinder so sorgfältig auf die Entwicklung ihrer Talente siehet, und der die Mühe gewiss nicht bedauern darf, die er seit noch nicht zwei vollen Jahren an den Unterricht dieses Kindes gewandt hat“. (Musikalische Nachrichten und Anmerkungen auf das Jahr 1770. Leipzig. pag. 71.)

1) *Schroeter, a German. He has composed the Harpsichord part of some concertos; the accompaniments are by Bach: they are neither new, nor very striking. He plays in a very elegant and masterly style; his cadenzas are well imagined, and if his penchant was not rather to play rapidly than al core, he would excel on the Pianoforte.* (A B C Dario p. 44.)

dern, dass er ohne beides bei seinen Schülern, deren Talent vorwärts drängte, nicht ausreichte, wie dies namentlich bei J. B. Cramer der Fall war. Nach dem Tode J. C. Bach's, 1. Januar 1782, wurde Schroeter an dessen Stelle zum Musikmeister der Königin ernannt. Eine Verheirathung mit einer Schülerin, einer Dame höheren Standes, die nachmalige Schülerin Haydn's, war nur durch Schroeter's Gelöbniss, nicht mehr öffentlich aufzutreten, zu Stande gekommen; doch spielte er noch manchmal beim Prinzen von Wales als dessen Kammermusikus und auch in einigen adeligen Privatconcerten. Er hatte sich um diese Zeit eine starke Verkältung zugezogen, die ihn fast der Stimme beraubte und den Grund zu einer Krankheit legte, der er am 1. November 1788 in seinem Hause in Pimlico (südwestl. Theil London's) erlag. *Gentleman magazine* (1788, p. 1030) widmet ihm auch als Mensch einen ehrenvollen Nachruf, ohne einer angeblichen „Lossagung" oder gar „Loskaufung" als Gatten zu erwähnen (siehe Fétis). Immerhin aber mag die Heirath keine glückliche gewesen sein, wie dies auch die in Rees Cyclopædia angeführten Zeilen über ihn andeuten. [1]

Storace, Anna Selina, Tochter des um 1760 bei der italien. Oper engagirten Contra-Bassisten Stephen Storace, wurde 1766 zu London geboren und mit ihrem drei Jahre älteren Bruder Stephen frühzeitig in Musik unterrichtet. Kaum acht Jahre alt, sang sie am 15. April 1774 neben Sgra. Frasi zum erstenmal öffentlich im kleinen Haymarket-Theater im Concert des Harfenspielers Evans. Drei Jahre später, 1777, sang sie bereits in den in der Fastenzeit gegebenen Oratorien in Covent-Garden; ferner im Benefice des Sängers Rauzzini, neben Cäcilia Davies und beim Musikfest zu Hereford abermals neben Rauzzini, ihrem Lehrer. (1792 erschien sie daselbst wieder als erste Sängerin.) — Es war nun die Absicht des Vaters, die Tochter zur weiteren Ausbildung nach Italien zu bringen, doch fehlten dazu die nöthigen Mittel. Die 12jährige „Miss Storace“ gab daher, dazu aufgemuntert, am 27. April 1778 ein Concert im Saal der *Ancient-music*-Concerte in Tottenham street. Ausser einer Ouverture von Rauzzini waren alle aufgeführten Compositionen von ihrem nunmehrigen Lehrer Sacchini, der auch selbst dirigirte.

---

[1] *He married a young lady of considerable fortune, who was his scholar, and was in easy circumstances; but there was a languor discoverable in his looks, while disease was preying upon him, several years before his disease.* (*Rees. Cycl.*)

Wir finden die Sängerin nun in Italien, wo sie, wie Kelly erzählt, der sie dort ganz zufällig kennen lernte, an der komischen Oper in Livorno angestellt war; sie zählte damals erst 15 Jahre. Später war sie in Venedig am Theater St. Samuel und so beliebt, dass die Venetianer bei ihrem Benefice Ringe, Ketten, Armbänder und eine Menge kostbare Nippessachen bei der Kasse für sie erlegten, welche ihre Mutter, die schon genannte frühere Miss Trusler aus Bath (Moz. in L., p. 10) daselbst in Empfang nahm.

1783 war Sgra. Storace neben Kelly, Benucci und Mandini am kais. Hoftheater zu Wien engagirt, wo sie als Susanne die erste Aufführung von Mozart's *„le nozze di Figaro“*, 1. Mai 1786, mit verherrlichen half. Mozart schrieb bald darauf für die „immer muntere“ Sängerin eine Scena mit Rondo *„Ch'io mi scordi di te“*, für Sopran mit oblig. Claviersolo etc. „für Mlle. Storace und mich“, wie Mozart's Autograf sagt[1]).

Die Sängerin hatte sich in Wien mit dem Violinspieler Dr. Fisher vermählt (siehe „Mozart in London“, pag. 169), trennte sich aber sehr bald wieder von ihm und behielt ihren eigenen Namen bei.

Im Jahre 1787 finden wir Sgra. Storace in London an der ital. Oper im King's Theater angestellt, wo sie und Sig. Morelli in Paisiello's *„Gli Schiavi per amore“* ausserordentlich gefielen. Sie sang nun in den *Ancient-Musik*-Concerten, in den Oratorien in Covent-Garden und trat am 24. Nov.

---

[1]) Die italien. Aufschrift lautet: *Composto per la Sgra. Storace dal suo servo ed Amico W. A. Mozart li 26 di Dec. 1786.* (v. Köchel, pag. 403. No. 505.) Diese Arie wurde 1846 in den *Ancient-Music*-Concerten gesungen.

1789 zum erstenmal in der englischen Oper im Drury-lane Theater in ihres Bruders Pasticcio *„the haunted tower"* auf. Von da an erschien sie in allen Opern ihres Bruders mit glänzendem Erfolge. Nach dem Tode desselben (1796) ging sie in Gesellschaft des Tenoristen Braham nach Italien und trat nach ihrer Rückkehr (1801) abwechselnd in Covent-Garden und Drury-lane auf, wo sie oft genug, wenn es in der komischen Oper an Sängerinnen mangelte, eine sichere Hülfe war. Denn nur da war sie an ihrem Platz; ihre Stimme, ihre Persönlichkeit wiesen sie auf die komische Oper hin. — Ihre Figur war eher klein und plump, das Gesicht, obwohl ausdrucksvoll im Blick, hatte grobe und gewöhnliche Züge[1]), die Stimme hatte etwas rauhes. Und dennoch war sie von so gewinnender Lebhaftigkeit, es lag in ihrem ganzen Wesen ein so unerklärlicher Liebreiz, dass sie stets gefiel, so oft sie auftrat — *a most charming scientific singer*, wie sie die Zeitungen in den 90ger Jahren nennen.

Sgra. Storace erschien zum letztenmal auf der Bühne im Jahre 1808 (30. Mai) und nahm im Drury-lane Theater neben Braham und Naldi vor einem zahlreichen Publicum für immer als Sängerin Abschied. Sie starb im Juli 1814 in ihrem Landhause in Herne Hill, nächst London und liegt in St. Mary Church, Lambeth, begraben.

In ihrem Testament vermachte sie der *Royal Society of Musicians* 1000 £.

Storace, Stephen[2]), Bruder der vorher genannten Sängerin Anna Selina, war 1763 zu London geboren und erhielt, wie seine Schwester, eine sorgfältige musikalische Erziehung. Zehn Jahre alt spielte Stephen Concerte von Tartini und Giardini, und der Vater sandte ihn nun zu weiterer Ausbildung in das Conservatorium St. Onofrio zu Neapel. Nach seiner Rückkehr aus Italien lebte er einige Zeit in Bath. *European Magazine* bespricht sein damals (1784) erschienenes 11. Werk „*deux Quintettes et un Sestetto*“ mit Recht in sehr ehrenvoller Weise. Später finden wir Storace mit seiner Schwester in Wien, wo er die Opern „*Gli sposi malcontenti*“ (1. Juni 1785) und „*Gli equivoci*“ (27. Dec. 1786) aufführte. Beide Opern erlebten viele Wiederholungen. Die Handlung der ersteren ist von Da Ponte nach Shakespeare's „Comedie der Irrungen“ gebildet und Storace benutzte später zwei Gesänge daraus (Trio und Sextett) zu seinem Pasticcio „*No song, no supper*“. (Kelly's beide Arien sang dieser später in dem Pasticcio „*the Pirates.*“)

---

[1]) Ein kleiner Kupferstich, gezeichnet und gestochen von Bettelini (London, bei Moltem Colnaghi, April 1788) zeigt die Sängerin, den Kopf mit einem breiten mit Blumen geschmückten Hut bedeckt.

[2]) Zum Theil nach „The Harmonicon", 1728.

Aus dem Wiener Aufenthalt erwähnt Kelly (I. 240) ein Streichquartett, das eine wahre Feuertaufe bestand, wie sie selten einer Composition zu Theil wurde. Bei einer Hausmusik nämlich, die Storace in Wien seinen Freunden gab, wobei sich auch Paisiello und der Abbé Casti befanden, gab der junge Künstler seinen Gästen eines seiner Quartette zum Besten; die Ausführenden aber waren Niemand anders als Haydn, Dittersdorf, Mozart und Vanhall.

Nach England zurückgekehrt, fand Storace eine Anstellung im King's Theater, zog sich aber bald, müde verschiedener Intriguen, nach Bath zurück, ganz seiner Vorliebe für Malen und Zeichnen lebend. Hier kündigte er auch auf Subscription eine Sammlung Musikalien für Clavier an, die er auf seinen zwei Reisen durch Deutschland kennen gelernt (*the Bath Chronicle*). Von Kelly warm empfohlen, wurde er bald darauf als Componist und Dirigent ans Drury-lane Theater berufen, wo er bis zu seinem Tode thätig war. Am 25. October 1788 führte er das Singspiel „der Doctor und Apotheker“ [1]) von Dittersdorf auf, von James Cobb für die englische Bühne eingerichtet; es wurde ein wahres Zugstück (*stock piece*).

---

[1]) „Doctor und Apotheker“ wurde in Wien am 11. Juli 1786 zum erstenmal aufgeführt.

Am 24. November 1789 aber wurde seine erste Oper oder vielmehr Pasticcio *„the Haunted tower“* (der Gespensterthurm), mit immensem Erfolg aufgeführt. Am 16. April 1790 brachte Storace das kleine Singspiel *„No song, no supper“* auf die Bühne. Kelly gab es zu seinem Benefice, nachdem es von der Direction war zurückgewiesen worden. Dies anspruchslose, melodiöse Werk, unterstützt durch die vortreffliche Darstellung von Sga. Storace, Mrs. Crouch, Miss Romanzini (spätere Mrs. Bland), durch Kelly, Suett, Dignum, Bannister, machte Furore und wurde über 100 Abende repetirt.

Im Ganzen genommen darf man an diese Werke ja nicht den Massstab von heutzutage legen. Ein Componist machte sich zu jener Zeit die Sache leicht; er wählte eine im Ausland gerade beliebte Oper, nahm nach Gefallen heraus und setzte dazu; benützte, wie uns dies auch Gyrowetz in seiner Biografie (Wien 1848) erzählt, beliebte Motive aus Quartetten, Sinfonien, Sonaten, legte denselben englische Worte unter, gab Eigenes dazu und kündigte nun das neue Werk etwa so an: *Music compiled from Martini, Sacchini, Pleyel, Haydn, the rest by . . .*

Ein deutscher Berichterstatter schreibt darüber aus London: Die englischen Theater, deren es zwei gibt, und wo Komödie, Tragödie und Comic-opera's aufgeführt werden, sind mir, für mich, die liebsten. Die Musik zu den besten und neuesten Stücken ist zwar von italienischen Componisten zusammengesucht, als Paisiello, Sarti, Martini, Sacchini, aber mehrentheils gut gewählt, und der sie wählt, ist selbst ein guter, geschmackvoller Componist; so dass dasjenige, was er von seinem Eigenen, des Zusammenhanges wegen hineinbringen muss, ein hübsches Ganze formirt, welches man mit vielem Vergnügen anhört. (Berl. Mus. Ztg. 1793. 6. Juli.)

„The siege of Belgrad“ (1791) nach Martini's *„la cosa rara;“* *„the Cave of Trophonius“*, nach Salieri's Musik umgearbeitet, wurden bei Weitem durch *„the Pirates“* (1792) verdrängt, wozu der Componist seine selbst verfertigten Ansichten von Neapel, Portici, dem Vesuv, als Muster für die Decorationen verwendete. (Das Finale des 1. Aktes stellte Kelly an Werth dem 1. Finale aus Mozart's Figaro gleich.)

Die opera seria „Dido“ (1792) hatte trotz Mitwirkung der Mara keinen Erfolg; um so mehr *„the Price*, oder 2., 3., 5., 8.“ (1793) eine musikalische Posse. Auch „Lodoiska“ (nach dem Französischen von John Kemble) mit Benützung der Musik von Kreutzer und Cherubini zu der gleichnamigen Oper und *„My Grandmother“* erlebten zahllose Aufführungen. In *„the Cherokee“* (1794) lobt Kelly einen Chor ganz besonders.

Zu den meisten dieser und einigen anderen, weniger bedeutenden Werken lieferte Prince Hoare[1]), Sohn eines Malers aus Bath, den Text. Gerade als ein neues Werk *„the Iron chest“* (März 1796) gegeben wurde und eine neue Oper „Mahmoud“ fast vollendet war, ereilte Storace der Tod. Er starb, erst 33 Jahre alt, am 15. März 1796. „Mahmoud“ wurde, von Freundeshand vollendet, zum Besten der Hinterbliebenen Storace's am 30. April mit Braham, Kemble, Sgra. Storace zum ersten Mal aufgeführt.

Die nachfolgend für die englische Bühne geschriebenen Werke von Braham, Kelly, Reeve, Mazzinghi liessen den frühen Tod Storaces nur um so mehr beklagen. Er hatte seinen Aufenthalt in Italien, — seinen Umgang mit Mozart in Wien wohl benutzt. Was wäre aus ihm geworden, hätte er die Triumphe Don Giovanni's, der Zauberflöte, in der Nähe miterlebt!

Storace zeigte im Privatleben Geistesschärfe und vielseitige Menschenkenntniss. Kelly hörte Sheridan oft sagen, dass, wenn sich Storace der Rechtskunde gewidmet hätte, ihm die Stelle eines Lord Chancellor nicht entgangen wäre.

---

[1]) Hoare, Prince, kam. 17 Jahre alt, nach London und trat in die Royal Akademie ein. Erst nach Rückkunft von einer Seereise nach Lissabon entfaltete sich sein Talent für die Bühne. Sechs für Storace geschriebene Singspiele (1790—1796) stammen aus Hoare's Feder und erfreuten sich ungewöhnlicher Theilnahme.

II.*)

Estoras, den 8. Aprill $\overline{787}$.

Monsieur!

Nach langem Stillschweigen muss ich mich endlich nach dero wohl seyn erkundigen, zugleich aber berichten, dass folgende neue Werke von mir zu haben sind. Als 6 prächtige Sinfonien. Ein grosses Clavierconcert. 3 kleine Clavier Divertimenten für Anfänger mit Violin, und Bass. eine Sonate für's Clavier allein.

Ein ganz neues werk, bestehend in blosser Instrumental Music abgetheilt, 7 Sonaten, nebst einer vorhergehenden Introduction, zuletzt ein *Terremoto* oder Erdbeben. Diese Sonaten sind bearbeitet und angemessen über die Worte, so Christus unser Erlöser am Creutz gesprochen. Diese 7 wort heissen:
das Erste Wort — *Pater, dimitte illis, quia nesciunt quid faciunt.*
das zweite — *Hodie mecum eris in Paradiso.*
das dritte — *Mulier, ecce filius tuus.*
das vierte -- *Deus meus, Deus meus, ut dereliquisti me?*
das fünfte — *Sitio.*
das sechste — *Consummatum est.*
das siebente — *In manus tuas commendo spiritum meum.*
Gleich darauf folgt der Schluss, nemlich das Erdbeben.

---

*) Die Autografe beider hier mitgetheilten Briefe von Haydn sind im Besitze des Instrumentenmachers Herrn S. A. Forster, der mir deren Benützung gütigst gestattete.

Jedweder Sonate, oder jedweder Text ist bloss durch die Instrumental Music dergestalt ausgedrückt, dass es den Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in Seine Seele erwecket. Das ganze Werk dauert etwas über eine Stunde, es wird aber nach jeder Sonate abgesetzt, damit man voraus den darauf folgenden Text überlegen könne; alle Sonaten zusammen betragen in der Copiatur etwas mehr, wie eine meiner Sinfonien, es wird sich das Ganze auf 37 bogen schreiberey belaufen. Die Instrumenten dabei sind wie bey meinen Sinfonien.

Item hab ich noch 3 ganz neue niedliche Notturni mit einer Violin obligat, aber gar nicht schwer, mit einer Flaute, Violoncell, 2 Violin Ripieno, 2 Waldhorn, Viola, und Contrabass.

Wollen Sie von allen diesen etwas verlangen, so werden Sie die Güte haben mir solches und zugleich die Summe, was, und wie viel Sie mir dafür geben wollen, baldigst zu wissen zu machen. Die 7 Sonaten sind schon auf klein Post Papier rein und sauber copirt.

In Erwartung also einer Andworth bin ich mit allem Estime

dero

ganz ergebenster Diener
Joseph Haydn.

Bitte mir in französischer Sprache zu andworten. Ich verhoffe Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen, da ich aber bis jetzo von Herrn Cramer noch keine Andworth erhalten, werde ich mich für diesen Winter nach Neapel engagiren. unterdessen sage ich vielen Dank für das mir offerirte Quartier.

To Mr. Will. Forster, Musical-Instrument-Maker to the Prince of Wales, N. 348, Strand.

II a.

Estoras, d. 28. Feb. $\overline{788}$.

Allerliebster *Mons. Forster!*

Sind Sie auf mich nicht böse, wenn Sie wegen meiner mit Herrn Longman Verdriesslichkeiten haben, ich werd Sie ein andermahl dafür Contentiren. es ist nicht meine Schuld, sondern der Wucher des Herrn *Artaria*. So viel versichere ich Sie, dass, so lang ich leben werde, weder *Artaria* noch *Longman* von, oder durch mich etwas erhalten sollen. Ich bin zu ehrlich, und Rechtschaffen, als dass ich Sie kränken, oder Ihnen schädlich sein solle. So viel aber werden Sie von selbst einsehen, dass wer von mir 6 neue Stück für sich allein besitzen will, mehr als 20 *guinée* spendiren muss. Ich hab in der That unlängst mit Jemand ein Contract geschlossen, so mir für jedesmahlige 6 Stücke 100, und mehr guinée bezahlt. Ein andermahl werd ich Ihnen des mehreren schreiben. bin unterdessen mit aller Achtung

dero

ganz ergebenster

Joseph Haydn.

To Mr. Forster, Musical Instrument Macker
to the Prince of Wales, No. 348 in the Strand,
London.

III.

Chelsea College, August 19. 1799.

My dear and much-honoured Friend! [1]

The reverence with which I have always been impressed for your great talents, and respectable and amiable character, renders your remembrance of me extremely flattering. And I am the more pleased with the letter with which you have honoured me, of July 15th as it has pointed out to me the means by which I may manifest my zeal in your service, as far as my small influence can extend. I shall, with great pleasure, mention your intention of publishing your oratorio della Creazione del Mondo; by subscription, to all my friends; but you alarm me very much by the short time yon allow for solicitation. In winter it would be sufficient, but now (in Aug.) there is not a single patron of music in town. I have been in Hampshire myself for three weeks, and am now at home for two or three days only, in my way to Dover, where I shall remain for a month or six weeks, and where I shall see few or none of the persons whom I mean to stimulate to do themselves the honour of subscribing to your work. I wish it were possible to postpone the delivery of the book in England till next winter. The operas, oratorios, and concerts, public and private, seldom

---

[1] *The Harmonicon, a journal of Music. London, 1827. vol. V. p. 63.*

begin in London till after Christmas, nor do the nobility and gentry return thither from the country till the meeting of Parliament about that time. Now, three months from the date of your letter, my dear Sir, will only throw your publication to the middle of October, the very time in the whole year when London is the most uninhabited by the lovers of field sports, as well as music.

I had the great pleasure of hearing your new quartetti (opera 76) well performed before I went out of town, and never received more pleasure from instrumental music: they are full of invention, fire, good taste, and new effects, and seem the production, not of a sublime genius who has written so much and so well already, but of one of highly — cultivated talents, who had expended none of his fire before. The Divine Hymne, written for your imperial master, in imitation of our loyal song, „God save great George our King", and set so admirably to music by yourself, I have translated and adapted to your melody, which is simple, grave, applicating, and pleasing. La cadenza particolarmente mi pare nuova e squisitissima. *I have given our friend, Mr. Barthelemon, a copy of my English translation to transmit to you, with my affectionate and best respects. It was from seeing in your letter to him, how well you wrote English, that I ventured to address you in my own language, for which my translation of your hymn will perhaps serve as an exercise; in comparing my version with the original, you will perceive that it is rather a paraphrase than a close translation; but the liberties I have taken were in consequence of the supposed treachery of some of his Imperial Majesty's generals and subjects, during the unfortunate campaign of Italy, of 1797, which the English all thought* *was the consequence, not of Bounaparte's heroism, but of Austrian and Italian treachery.*

Let me intreat you, my dear Sir, to favour me with your opinion of my proposition for postponing the publication of your oratorio, at least in England, till March, or April. 1800. But whatever you determine, be assured of my zeal and ardent wishes for your success, being, with the highest respect and regard,

Dear Sir
your enthusiastic admirer and
affectionate Servant
Charles Burney.

Al Celeberrimo
Signore Giuseppe Haydn, in Vienna.

IV.

Verses
on the Arrival of the great Musician Haydn in England.

These[1] *were the gen'ral fav'rite of their days,*
The idols of our hearts, and objects of our praise;
But common made by use, and more by thieves,
(And those who pouring water on their leaves,
By a more humble and less dangerous theft,
Extracted all the spirit that was left.)
Were heard with languor, like an oft told tale,
Nor longer could o'er drowsiness prevail.
At length great Haydn's new and varied strains
Of habit and indiff'rence broke the chains;
Rous'd to attention the long torpid sense,
With all that pleasing wonder could dispense.

Welcome, great master! to our favour'd isle,
Already partial to thy name and style;
Long may thy fountain of invention run
In streams as rapid as it first begun;

---

[1] Der Dichter nennt zuvor die bedeutendsten Componisten des Jahrhunderts, Händel namentlich seine Huldigung bringend.

While skill for each fantasic whim provides,
And certain science ev'ry current guides!
Oh, may thy days, from human suff'rings free,
Be blest with glory and felicity.
With full fruition, to a distant hour,
Of all thy magic and creative pow'r!
Blest in thyself, with rectitude of mind,
And blessing, with thy talents, all mankind! [1]

---

[1] „*The Monthly Review or Literary Journal*“, London MDCCXCI, vol. V, p. 223. S. Payne 1791 *Monthly Catalogue for June.* — Das Gedicht von mir bereits in den „Recensionen“ (Wien 1863, Nr. 30, p. 468) mitgetheilt, wurde dann auch in „*the Musical World*“, London 1863 Nr. 32, aufgenommen.

V.

Adress to the Star.[1]

What Star art thou, about to gleam,
In Novelty's bright hemisphere?
How shall we note thine orient beam
Among the millions wand'ring there?

Art thou some rude, chaotic World
Of atoms, in confusion thrown,
By fortune's hand at random hurl'd,
To find a tract in rolling on?

Or shall some Genius wheel thee round
Thine orbit, circumscrib'd, and fair,
With ever - beaming crescent crown'd,
The glory of the ev'ning air?

A planet wilt thou roll sublime,
Spreading like Mercury thy rays?
Or Chronicle the lapse of time,
Wrapt in a Comet's threat'ning blaze?

Whate'er thy phasis and thy force,
Hope not to find a sky serene;

---

[1] The Star and Evening Advertiser, 1788, May 3^{d}. Numb. 1.

Tempests may dim thy radiant course,
Or orbs opposing intervene.

Yet fall not, like rash Phaeton
Sinking among the waves of Po;
But like his father constant run,
And light the grateful world below.

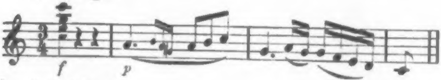
Windsor, 1. May. *Herschell.*

VI.

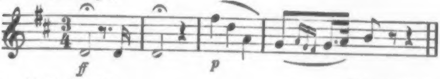
Haydn's zwölf Sinfonien, für die Salomon-Concerte in London componirt.

Thematisches Verzeichniss.

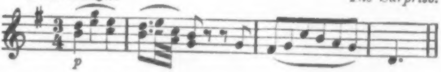
N. 1. Adagio.



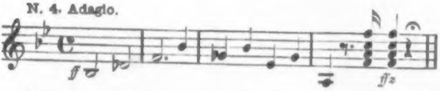
N. 2. Adagio.



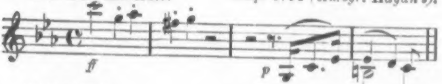
N. 3. Adagio. *The Surprise.*



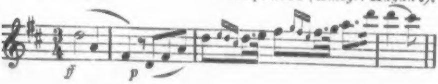
N. 4. Adagio.



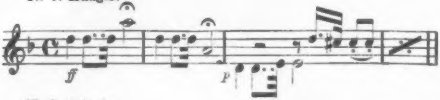
N. 5. Allo. moderato. *comp. 1791 (Autogr. Haydn's).*



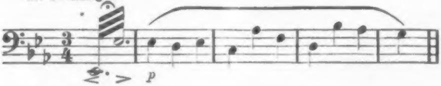
N. 6. Adagio. *comp. 1791 (Autogr. Haydn's).*



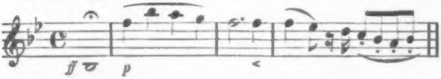
N. 7. Adagio.



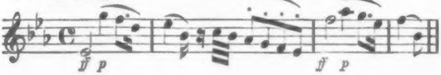
N. 8. Adagio.



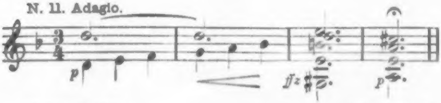
N. 9. Largo.



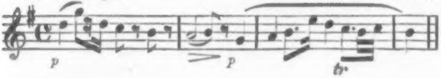
N. 10. Adagio.



N. 11. Adagio.



N. 12. Adagio. *The Military.*



Anmerkung. Die Manuscript-Sinfonien N. 5 u. 6, in Haydn's Handschrift, sind Eigenthum der *Philharmonic Society* zu London, möglicherweise noch von Salomon selbst herrührend, der ja ein eifriger Mitgründer dieser Gesellschaft war. Von den Autografen der übrigen Sinfonien sollen einige in Berlin vorhanden sein.

VII.

Tabellarische Uebersicht
sämmtlicher in den Jahren 1750 bis 1795 (incl.) in London öffentlich aufgetretenen Virtuosen und Virtuosinnen.[1]

1. Clavier, (später Piano-Forte).
2. Orgel.
3. Harfe.
4. Violine.
5. Viola.
6. Violoncello.
7. Contrabass.
8. Flöte.
9. Oboe.
10. Clarinett.
11. Fagott.
12. Waldhorn.
13. Trompete.
14. Seltenere Instrumente.

---

[1] Mit Ausnahme einiger Wenigen aus den 50ger Jahren, die schon früher bekannt waren, bezeichnet die Jahresangabe stets das erste Auftreten der Betreffenden.

1. Clavier (*Harpsichord*), später Piano-Forte*).

1750 Snow, Jonathan, alt 9 Jahre.
1751 Davies, Miss, alt 7 Jahre.
— Arne, Michael, jun.
1752 Worgan, John (auch Orgel).
1753 Butler, James.
— Cassandra, Frederica, Miss, alt 9 Jahre.
— Young, Isabella, auch Sängerin.
— Barbandt, Charles, (auch Orgel, Oboe, Clarinett).
1754 Palschau, alt 9 Jahre.
1755 Ogle.
— Turner, Miss (auch Sängerin).
1759 **Dupuis**, Th. S., (auch Orgel, † 1796).
— Carter, Miss.
— Abel, C. F. (auch viol' da gamba, † 1787).

1760 Burney, Miss, alt 9 Jahre.
— Ford, Miss.
— Yates.
— **Mozart**, Wolfgang.
— „ Maria Anna.
1767 Burney jun. (Neffe des Chs. B.)
— **Dibdin**, Chs. (zum 1. Mal das Piano-Forte).
1768 Hook, James.
— **Bach**, J. C. (Piano Forte, auch Orgel, † 1782).

1770 Alessandri, Felice.
— d'Arcis, alt 9 Jahre.
1771 Marshall, Miss (auch Orgel).
— **Sirmen**, Sgra. (auch Violin u. Gesang).
— Hullmandel, N. J.
1772 **Schroeter**, J. S., († 1788).
1773 Hayes.
— Le Chantre, Mad.
1774 **Weichsel**, Elizabeth (alt 6 Jahre, spätere Mrs. **Billington**).
— Cramer, Mad. (auch Harfe u. Gesang), † 1778.
1775 **Clementi**, Muzio. († 1832.)
1779 Dance, Will.
— Carter, Thomas.
— Simpson, alt 12 Jahre.
— Guest, Miss (spätere Mrs. Miles a. Bath).

1780 Crotch, Will, *the musical child*, alt 5 J., † 1847.
1781 Parke, Miss, alt 8 J.
— Casson, Miss, alt 6 J.
— Webbe jun.
— **Cramer**, J. B., alt 10 J. († 1858).
1782 Remond.
1783 **Vogler**, G. J. (spätere Abbé, † 1814).
1784 Reynolds, Miss.
1785 Paradis, M. Th., Mlle.
1787 Lockhardt, Miss.
— Barthelemon, Miss.
1788 Guedon, Mad.
1789 Attwood, Thomas († 1838).
— Norman jun.

1790 **Dussek**, J. L. († 1812.)
— Giordowick.
1791 Evans, Charles.
1792 **Hummel**, J. N. († 1837.)
— **Haesler**, J. W.
— Hoffmann, Miss, alt 6 Jahre.
— Abrams E., Miss.
— Sisley, Mad. (auch Gesang).
— Knyvett, Chs.
— **Greatorex**, Thomas (auch Orgel, † 1831).
— Corri, Miss (spätere Mad. Dussek (auch Harfe u. Gesang).
1794 Smart, George J. († 1867).
— **Field**, John, alt 10 J. († 1837.)
— Ducrest, Mad. (auch Sängerin).
— Delavalle, Mad. (auch Harfe).
1795 M'Arthur, Miss.

---

*) Das „**Piano-Forte**“ wird in engl. Zeitungen zum erstenmal im Jahre 1767 genannt. Wie in „Mozart in London“, p. 128, erwähnt, begleitete **Dibdin** eine Arie auf dem neuen Instrument; ihm folgte 1768 J. C. **Bach**.

2. Orgel (Organisten, die in Concerten und Oratorien mitwirkten).

1750 bis 1760

Händel, G. F., † 1759.
Stanley, John, † 1786.
Worgan, John.
Gambarini, Sgra. (spätere Mad. Chazal, auch Gesang, 1752).
Barbandt, Charles, 1753.
Arne jun.
Burton, John, † 1785.

1760 bis 1770

Dupuis, Th. S., 1762.
Arne, Dr. Th. A., 1762, † 1778.
Berg, George.
Ford, Miss.
Cassandra, Fred., Miss.
Hook, James.
Arnold, Samuel, spätere Dr., † 1802.

1770 bis 1780

Le Chantre, Mad.
Carter.
Burney jun.
Groombridge J.
Clark.
Bach, J. C., 1775.

1780 bis 1790

Crotch, Will., 1780.
Lockhardt.
Cooke, Dr. Benjamin, † 1793.
Wesley, Charles.
Ashley, John James.
Knyvett, Charles.
Greatorex, Thomas.
Dale, William.
Vogler, Georg Joseph, 1783.

1790 bis 1795.

Die bereits genannten:
Knyvett.
Greatorex.
Wesley.
Ashley.
Cooke, Dr.
Dupuis.

3. Harfe.

1750 Powell.
1752 Gwynn.
1753 Parry, John.
1759 Evans, Evan.

1763 Bromley (ein blinder Knabe).
1764 Parry jun.
— Evans (*tripple harp*).
1767 Phillips.
1768 Parry u. Sohn (*tripple harp*).

1772 Bromley u. Evans.
1775 Jones (*professor on the improved Welsh harp*).
1777 Renaudin.
1779 Messrs. Jones.
— Hochbrucker (Pedalharfe).

1781 Hinner.
1784 Clery, Mad. (*musician to the queen of France*), auch Sängerin.
— Gardou (*french harp*).
— Denies, Mad.
— Meyer jun.
1785 Kirchhoff (aus Sachsen, † 1799).
1788 Krumpholz, Mad., geb. Meyer.

1791 Delavalle, Mad.
1792 Meyer jun.
— Corri, Miss.
— Musigny, Mad.
1794 Grandjean, Mad.
— Wieppert.
1795 Fourneur, Mdlle.

4. Violine.

1750 **Pinto**, Thomas (†um 1778 in Schottland).
— Morigi, Angelo.
— Jackson.
1751 **Giardini**, Felice de, (auch Viola) †1796.
— Collet, Richard.
1752 Passerini.
— Hellendaal.
— Pasquali sen. († zu Edinburg 1757).
— Chabran.
1753 Marella.
— **Dubourg**, Matthew († 1767).
1756 Hay.
1757 Hayes.
1758 Brown, Abraham.
1759 Falco.
— Richards.
1760 Schmähling, Miss, (11 Jahre alt) spätere Mad. **Mara**.
— Gardoni.
— Barron, 13 J. alt.
1762 († **Geminiani** zu Dublin).
— Piffet.
— Baumgarten, C. F.
1764 **Barthelemon**, Hipp., († 1808).
— Chazal, Mad. (auch Orgel u. Gesang).
1765 **Fisher**, Abraham.
1767 Oliver.
1768 **Pugnani**, Gaetano.
1769 Kammel, Ant. (auch Viola).
1770 **Lahoussaye**, P.
— Noferi, Giov Battista.
— Du Bois.
1771 **Sirmen**, Maddalena Lombardini.
— Smart, Henry.
1772 Ximenes.
— **Linley**, Thom., jun. Schüler Nardini's, † 1778.
— Celestino, Eligio.
— Vachon, Pierre.
— Schroeter, alt 9 Jahre (Bruder des Sam Schroeter).
1773 **Mazzinghi** Jos., († 1839. Th. † 1844)
— Siberote, Henry, alt 10 Jahre.
— Salpietro.
— **Cramer**, Wilhelm († 1799).
— Agus, Joseph (Schüler von Nardini).
1774 Giorgi.
- Borghi, Luigi.
— Weichsel, Chs., alt 6 Jahre.
1776 **Lamotte**, Franz, † 1781.
1778 Abrams, Flora (auch Gesang).
— Stamitz C., auch Viola.
1781 **Salomon**, J. P. (auch Viola, †1815).
— Schenner.
— Ashley, G. C., Schüler von Giardini u. Barthelemon.
— Shaw.
— Gehot, John.
— Ware, F. (Schüler von Cramer).
1782 Pieltain, Dieu-donné Pascal.
1784 Shield, William.
— Lanzoni.
1785 **Raimondi**, Ignazio († 1813).
— **Lolli**, Antonio, († 1802.)
— Crotch, Will.
1789 Gautherot, Mad.
1790 Mason.
— Smith.
— **Bridgetower**, George, Schüler Barthelemon's.
— **Clement**, Franz, 11 Jahre, † 1842.
1791 Demachi, Joseph.
— Lareve (auch Larives), Mlle.
— **Giornovichj**, G. M.
1792 Cramer, Chs., alt 7½ Jahre.
— Lindley jun.
— **Yaniewicz**, Felice.
— Dahmen, J. A.
1793 **Viotti**, Giov. Batt., auch Viola, † 1824.
1794 Ashley, G. C.
— Bianchi.
— Taylor, Schüler von Giornovichi.
— Baux, Julien, 5 Jahre alt.
— Libon, Schüler von Viotti.

5. Viola.

1760 Herschell.

1774 Kammel, Anton.
1776 Scola.
1777 Borghi. — Vachon. — Stamitz Chs. — Puppo.
1778 Wilton.
1779 Giardini, Felice de.

1783 Salomon, J. P.
1784 Shield, William.
— Blake.
— Napier.

1790 Ware, F.
1792 Hindmarsh, Schüler Salomon's.
1794 Fiorillo, Fred.
— Viotti, G. B.

6. Violoncello.

1750 Gordon.
— Hebden (auch Fagott).
1752 Pasqualino.
— Hallet, Benj., alt 9 Jahre (1749 auch Flöte).
— Benecke.
— Pasquali jun.
— Cervetto, Giacomo, sen. † 1783.
1753 Heron.
1754 Lanzetti, Salvatore.
1758 Duport, Jean P. (?) (erst 1770 wieder genannt). [1791 bis 1792 war Duport d. ältere Intendant d. Musik in d. k. p. Capelle in Berlin; Duport d. jüngere war daselbst als Cellist angestellt.] (Mus. Corr. f. d. J. 1792.
— Sipratini.
1759 Falco.

1760 Cervetto, James, alt 11 Jahre († 1837).
1762 Claget (auch viol da gamba).
1764 Cirri, G. B.
— Graziani.
— Crosdill, John, † 1825.
— Eiffert, P.
1765 Paxton, William.

1770 Duport, Jean Pierre.
1772 Johnson.
— Ximenes.
1777 Rauppe, Messrs. (der ältere, Johann Georg, damals 14 J. alt, † 1814).
1779 Reinagle, Joseph.
— Dahmen.

1781 Phillips.
1783 Ashley, Chs.
1784 Mara, Johann.
— Scola.
— Smith.
1787 Sperati.
1789 Abel (Vetter d. Gambenspielers).
— Menel.

1791 Attwood, C. († 1807).
— Damen jun.
1792 Lindley, Robert († 1855).
— Shram, Christopher.

7. Contrabass.

Storace sen. (1763). In den 80ger Jahren: Garibaldi, Kaempfer, Jos. (1784), Ashley, Sharpe, King. — Beverley, J., und Dragonetti (1794)

8. Flöte.

1750 Lawson.
1751 Davies, Vater und Tochter, letztere 7 Jahre alt.
1752 Baillicourt.
1756 Tacet, Joseph.
1758 Reynolds.
— Koebitz.
1759 Kottowsky (Schüler von Quanz).
1760 Florio sen., Pietro Grassi († 1795).
1768 Weiss, Carl (nicht zu verwechseln mit Weise — 1773, Laute).
1771 Wendling, Johann Baptist.
1774 Rodill (auch Oboe).
1778 De Camp, Louis. († 1787).
1781 Sowerby.
1782 Florio, G., jun.
— († Weideman).
1784 Monzani, T.
1785 Graff (Graeff) J. G.
1786 Dulon, F.L. (blind). und dessen Vater.
1792 Ashe, Andrew.

9. Oboe.

1750 Vincent.
— Simpson.
1751 Eiffert.
— Woodbridge.
1753 Barbandt.
1754 Pla (Plas), 2 Brüder.
1757 Besozzi, 2 Brüder.
1762 Perkins.
1768 Fischer, J. C., † 1800.
— Parke, John (d. ält.).
1773 Girelli.
1774 Rodill.
1778 Le Brun (Gemahl d. Sängerin Danzi).
1779 Sharp.
— Parke. W. Th. (der Jüngere, † 1829).
1781 Suck (Schüler von Fischer).
— Parke, zum erstenmal in England, Oboe d'amore.
1783 Patria, Gregorio.
1784 Kellner (Schüler von Fischer).
— Rammu.
1788 Caffaro (von Neapel).
— Hindmarsh.
1792 Ashley (d. Vater?).
1793 Bezozzi, Gaetano (jüngste der 4 Brüder), damals 68 J. alt, † 1798.
1794 Cantelo.
— Mahon. W.
— Harington.
1795 Ferlendis, Gius., (auch „Englisch Horn“).

10. Clarinett.

1756 Barbandt.

1763 Weichsel.

1773 Mahon.
1774 Baer (auch Beer), Joseph.
1777 Schaeffer.

1786 Ely.

1790 Lefevre, Xavier.
1791 Flieger.
1794 Hartman, Carl.

11. Fagott.

1750 Miller.
1751 Bombardini.
— Owen.
1752 Baumgarten (Sam.?)
— Dellavalle.
1759 Mackperling.

1769 Sig. Pla (Plas).

1771 Marshall.
— Comi.
1773 Eichner, Ernest.
1774 Ashley (der Vater).
— Ritter, G. W.
1778 Hogg.
— Caravoglia.

1782 Schwarz, Andr. Gottlob.
1784 Schwarz und Sohn. (Christoph Gottl.).
— Holmes.
1785 Parkinson, J.
1788 Ashley (Contrafagott).

1790 Perret.
1791 Kuchler, Joh.

12. Waldhorn.

1751 Skeggs.
1759 Abel, C. F.

1762 Messing, Frederick.

1770 Rudolf (Rodolphe), Anton.
1772 Ponta, Giov. (Punto, eigentlich Stich, † 1803).
1773 Spandau.
[1776 wurde in einem Concert ein Tonstück für drei chromatische Waldhörner vorgetragen.]

1781 Leander (Brüder, 10 u. 11 Jahre alt)
— Gray.
— Thurschmid (Türrschmidt), Johann und Carl jun., spielten, wie auch später Palsa, Instrument von Silber.
1782 Pieltain jun. (Schüler Punto's).
1784 Payola.
1785 Böck, Ign. u. Ant.
1786 Palsa, J., u. Okell.

1790 Buck.
— Duvernois.
1791 Springer und Dworsack (Corni Bassetti).
1794 Dahmen.
— Zoncoda.

13. Trompete.

Snow (1750); Adcock (1763); Jones (1765); Sarjant (1776).

14. Seltenere Instrumente.

1. **Viola da gamba**: Abel C. F. (1759—1787); — Claget; Miss Ford (1762); — Sales, Pietro Pompeo (1776); — Lidel (1778); — Dahmen (1799).
2. **Baryton** (Viola di Bardone): Lidel (1776).
3. **Viola d'amore**: Passerini (1752); — Grossman (1753); — Marella (1759); — Barthelemon (1768 und 1784); — Stamitz (1778).
4. **Viola angelica**: Passerini (1760).
5. **Violetton** (Alt-Viola): Stamitz (1778 „von ihm erfunden").
6. **Kitt** (kleine Violine): Froment (1761).
7. **Spolito** (fünfsaitiges Instrument, nach Angabe Barthelemon's von Merlin erfunden), gespielt von Barthelemon (1778).
8. **Pantalon**: Noel (1766).
9. **Pentachord**: Abel (1760), Reinagle (1783).
10. **Psalterion**: J. Pla (1753).
11. **Calascione** oder Calascioncino: (der Balalajka ähnliche Instrumente, mit nur zwei Saiten bezogen) die Brüder Colla 1753 und 1766).
12. **Mandoline**: Leone (1762); Gervasio (1768).
13. **Guitarre**: Deramoney aus Neapel (1780).
14. **Laute**: Senel (1756); R. Straube aus Sachsen (1759, † in den 80ger Jahren), Weise (1773).
15. **Harmonica**: (Glasglocken-Harmonica, eine Verbesserung der früheren „*musical glasses*") Miss Davies, Schumann und Largeau (1762—1767); P.H. Fricke (1778); Marianne Kirchgässner (1794).

MÜNCHEN

NACHTRAG.

Neuere Forschungen und Mittheilungen veranlassen mich zu nachfolgenden Ergänzungen:

In v. Köchel's Mozart-Catalog, pag. 208, ist der in „Mozart in London" pag. 19 erwähnte Canon „Non nobis Domine" von W. Byrd allerdings als eine Composition von Mozart angegeben. Härtel in Leipzig fand nämlich im Nachlasse Mozart's, von dessen Hand geschrieben, auch jenen Canon, jedoch ohne Text, und nahm ihn mit den unterlegten Worten „O wunderschön ist Gottes Erde" in die *Oeuvres complétes de Mozart*, *Cahier 16* auf. Herr Dr. L. Ritter von Köchel, der mir dies gütigst mittheilte, hatte die Berichtigung, dass der erwähnte Canon nicht von Mozart, sondern von Byrd componirt ist, auch bereits dem Materiale zu einer zweiten Auflage seines Cataloges eingereiht.

Gyrowetz scheint aus dem Brande des Pantheon in London (s. „Haydn in London", p. 178), von der für dieses Theater componirten Oper „Semiramis", wo nicht die ganze Partitur, doch einen Theil derselben gerettet zu haben. Eine musikalische Akademie der Clavierspielerin Mad. Aurnhammer zu Wien am 25. März 1801 wurde nämlich mit einer „grossen Sinfonie von Gyrowetz aus der Oper Semiramis" eingeleitet.

Die Sängerin Anna Casentini-Borghi (siehe p. 246) ist dieselbe, welche am 14. Mai 1797 zu Wien als Semiramis in der Oper „la morte di Semiramide", Musik von L. Borghi, ihrem Gemahl, auftrat. Ihre Schwester, die Tänzerin Mlle. Casentini, führte zu ihrem Benefice, am 28. März 1801, im Burgtheater **zu Wien** Beethoven's „Prometheus" auf — die erste Vorstellung dieses Ballets („von der Erfindung und Ausführung des Hrn. Salvatore Vigano").

Die, pag. 128 dieser II. Abtheilung erwähnte „Armida" (Opera seria in due Atti) von Haydn wurde am 29. Februar 1784 zu Esterhaz „zum zweitenmal mit allgemeinem Beifall aufgeführt". So berichtet Haydn selbst an Herrn Artaria in Wien, und fügt noch bei: „Man sagt, es seye bishero mein bestes Werk." Armida wurde dann zu Wien im Theater a. d. Wien von den Orchester-Mitgliedern dieses Theaters zu ihrem Benefice am 25. März 1797 als Akademie aufgeführt.

Von befreundeter Hand erhielt ich endlich noch in diesen Tagen die Nachricht, dass jenes, in „Mozart in London", p. 128, erwähnte tafelförmige Clavier (*square*) von J. Zumpe aus der Verlassenschaft des am 23. Februar 1867 verstorbenen Hoforganisten Sir George Smart in den Besitz des Hauses J. Broadwood gelangte. Zumpe's Clavier, 1766 gebaut, ist selbst jetzt noch, nach hundert Jahren, in gutem Zustande und bemerkenswerth durch seine Eintheilung: alle schwarzen Tasten nämlich sind halbirt und jede Hälfte hat ihren eigenen Hammer, so dass selbst Vierteltöne können angegeben werden.

Durch dieselbe Quelle wurde ich auch darauf aufmerksam gemacht, dass die in „Mozart in London" häufig erwähnte Viola da gamba (siehe namentlich pag. 51) noch in unsern Tagen in London als Curiosum vorgeführt wurde. Das Instrument spielte der im vorigen Jahre verstorbene Henry Webb (Violaspieler im Quartett der *Monday popular-*

Concerte) in Pauer's historischen Concerten in Willis's rooms im Jahre 1862. Es wurde damals eine der später auch in Leipzig aufgeführten Seb. Bach'schen Sonaten (siehe Abth. I, p. 51) aufgeführt und Webb hatte das Instrument eigens zu diesem Zwecke von einem 80jährigen Musiker erlernt.

Uebrigens wurde die Viola da gamba schon 17 Jahre früher aus ihrer wohlverdienten Ruhe gestört. Im Jahre 1845 (16. April) wurde nämlich im zweiten *Ancient-Music* Concert, dessen Programm vom Prinzen Albert selbst entworfen war, u. a. ein Concerto v. Emilio del Cavaliere (1600) und eine Romanesca (15. Jahrhundert) aufgeführt; beide Compositionen mit den für sie ursprünglich geschriebenen Instrumenten, nämlich: Violino francèse, Viola d'amore, Viola da braccio, due Viole da gamba, Chittara, Teorbe, Arpa, Organo und Violone. Mitwirkende waren die Herren: Loder, H. Hill, Loder j., Hatton, W. Philipps, de Ciebra, Ventura, T. Wright, Lucas und Dragonetti (Letzterer damals 82 Jahre alt, starb, wie p. 307 erwähnt, ein Jahr später). Fétis in Brüssel hatte zu den erwähnten Aufführungen die Musikalien und mehrere der genannten Instrumente nach London gesandt. (Programm der *Ancient-Music*-Concerte.) Zu demselben Zweck hatte Mr. Cawse eine kunstvoll gearbeitete Viola da gamba überlassen, welche von Mr. Richard Hatton gespielt wurde. Eine Abbildung dieses ausgezeichneten Instrumentes, nun im Besitz von S. A. Forster, befindet sich in „*the History of the violin*", *by W. Sandys, F. S. A. and S. A. Forster. London 1864.*

NAMEN- UND SACH-REGISTER.

Abel, C. F., Gambenvirt, 17. 79, 251, 329. 334 N., 347.
Abingdon, Graf v., 16,-N. 1. 18, 313.
Abrams, Theodosia und Flora, Sängerinnen (einzeln und zusammen), 8, 31. 54, 80, 106, 113, 193, 268.
— Flora, auch Violinspielerin, 31.
— Eliza, Clavierspielerin, 31, 193.
— William, Violin- u. Violasp., 31.
Academy of ancient Music, 3, 8; Concert im Jahre 1791, 106.
Acis e Galatea, Pastorale v. Händel, 27. 28, 232.
Albert, Prinz, Gemahl d. Königin von England, 14, 377.
Albertarelli, ital. Sänger, 123, 126, 184, 186.
Alceste, Oper v. Gluck, erste Auff. in London, 250.
Alexanderfest, Orat. v. Händel, 27, 231.
Anacreontic Society, 3. 9, 107.
Ancient music-Concerte, 3, 11 ff.: 1791 erstes Concert 111 f.
Andreozzi, ital. Comp., 119, 205, 255.
Anfossi, ital. Comp., 162, 236, 243, 256.
Ansani, Sänger, 76.
Armida, ital. Oper v. Haydn, 128, 376.
Arne, Dr. Th. Aug., 51, 64, 69, 76, 112 N. 2, 160, 345.
Arnold, Dr. Sam., 3. 8, 10, 20, 24, 26 27. 28, 61. 76, 77 N. 1, 97, 197 N., 203, 211, 229, 232, 233, 246, 253, 270, 272, 284, 288, 290, 291, 299, 304 N., 311, 317, 346.
Artaxerxes, Oper von Dr. Arne, 160, 322, 344.
Arthur M'. Miss, Claviersp., 239.
Ashbridge, 135 N. 2, 136.
Ashe, Flötist, 24, 187, 188, 236, 262, 274. 288. 290.
Ashley, die Künstlerfamilie, 229 N. 1 f.
— sen., John, 27, 51. und Söhne 136; 229, 315, 316: führt die Schöpfung z. erstenmal in London auf, 316.
— Charles, Cellist, 51. 83, 230 N.
— G. C., Violinspieler, 27, 51. 230 Note, 316.
— Richard, Violaspieler, 230 N.
Astorga, Em. d', 12, 13.
Atterbury, engl. Comp., 311.
Attwood, Th., engl. Comp., 8, 106, 164, 254, 295, biogr. 296 N. 1.
— F., Cellist, 38, 146, 242.
— Thomas, Clav. u. Comp.
Avison, Chs., Org., 13, 51.
Aylward, Dr. Th., engl. Comp., 8, 52.
Ayrton, Dr., 84. 147.

Bach, Ph. Em., 95 Note 1: führt ein Anthem v. Dr. Burney in Hamburg auf, 326.
— Joh. Christ., Comp., 13. 15, 18, 89 N. 1, 146, 308, 322: seine Oper „la Clemenza di Scipione" von Mrs. Billington noch 1805 aufgeführt, 323; eng. W. Cramer f. seine Concerte 328; spielt zum erstenmal auf d. Pianoforte (am 16. Mai 1767 bereits öffentlich v. Dibdin gespielt — siehe „Mozart in London", p. 128) 331; 334 N., 347, 348, 349.
— J. Seb., 14.
Bach-Abel-Concerte, 16, 18, 90.
Badini, Poet, 124. 126.
Banister sen., Sänger, 10, 62, 233. 254, 353.
Banti, Mad., Sängerin, 13, 19, 238, 240, 245, 249; führt Gluck's „Alceste" auf, 250; biogr. 250 f.; 288, 289, 290, 291; im letzten Benefice Haydn's, 301, 302, 308, 312: singt bei ihrem letzten Auftreten in London mit Mrs. Billington, 323.
Barbandt, Chs., Comp. u. Virt., 208 —N. 1.
Barclay, Sängerin, 28.
Barron, Violinsp., 339.
Barthelemon, F. H., Violinsp., 8, 23, 24, 179, 198 f., 242, 348.
— Mrs., Sängerin, 76, 199.
— Cäcilia, beider Tochter, Künstlerin, 199.
Bartleman, Bass-Sänger, 8, 9, 13, 23, 24, 41, 53, 193, 204. —N. 1, 229, 230; singt in der Schöpfung, 317.
Bartolini, Sänger, 15.
Bartolozzi, Graveur, 127, 167, 192.
Bates, Joah. Dirigent d. ancient Music-Concerte, 3. 8. 11, 43, 137, 203, 277 f., 336.

Bates, Mrs., Sängerin, 12, 278, siehe auch Miss Harrop.
Bath, Musikleben daselbst, 273 f.
Baumgarten, C. F., Violinsp. und Comp., 15, 61, 117, 136, 170, 251, 252, 273.
Baux, Julien, Violinsp. (5 J. alt), 243f.
Beaurepaire, Mad. de, Claviersp., 279.
— Mons. de, Flötist, 179.
Beethoven, L. v., 14, 37, 38, 39, 85, 260 N. 1, 267, 294 N. 1, 307 376.
Bellamy, Sänger, 13, 28, 136, 145, 148, 189, 204, 232, 233, 299.
Bertini, Aug., Claviersp., 268.
Bezozzi, Flötist, 241, —N. 2.
Bianchi, ital. Comp., 246; (die Oper „Semiramide“, 249; 250, 255, 288, die Oper „Acis e Galatèa“, 291, 308.
Billington, Mrs., Sängerin, 2, 12, 17, 19, 27, 41, 48, 53, 59, 60, 61, 81, 97, 116, 160 N. 1, 168 f., 185, 186, 252, 295: singt in d. „Schöpfung“ bei der Auff. in Gloucester (1802), 318; biogr. 321—326; 345.
Black (Blake), Violasp., 16, 45, 81, 116, 117, 136, 145, 293.
Blagrove, Violinsp., 14.
Bland, J., Musikverleger, 85, 104, 196.
— Mrs., Sängerin, 2, 28, 62, biogr. 63 f.; 160, 198, 231, 353.
Boccherini, Comp., 83, 89 N. 1.
Böck, Ignaz u. Anton, Waldhornisten, 17.
Bonfanti, Sänger, 288.
Borghi, Luigi, Violinsp., 45, 57, 81, 116.
Boyce, Dr., engl. Comp., 21, 170, 213 Note 1.
— jun., Contrabassist, 136.
Braghetti, Sänger, 248, 291.
Braham, engl. Tenor, 82, 235, biogr. 236, 272, 274, 351, 354.
Brida, Tenorist, 250, 288, 290, 291, 308.
Bridgetower, G., Violinsp., Schüler Barthelemon's, 18, 28, 38, 43, 128, 137, 199, 242.
Broadhurst, Sängerin, 28.
Broadwood, J., Clav.-Fabrik 155, 376.
Brooks, Violinsp. u. Comp., 274.
Bruman, Miss, Sängerin, 230.
Buck, Waldhornist, 82.
Burney, Dr. Chs., musik. Schriftgelehrter, 97, 105, —N. 1; reist mit Haydn nach Bath, 275, 284; biogr. 326—328
— Miss, Clavierspielerin, 339.
Butler, James, Organist, 202 N. 1.
Byrd, W., engl. Comp., 8, 20, 375.

Calcagni, Sig., Sopranist, 186, 187, 190, 193, 195.
Callcott, John, engl. Comp., Schüler v. Haydn, 9, 19, 20, 32, 33, 311.
Canon a quatro, v. Haydn 276.
Canon cancricans a tre, v. Haydn 152.
Cantelo, Miss, Säng., 12, 15, 18, 33, 204.
Cappelletti, Sgra., Sängerin, 113, 123.
— Sig., Sänger, 123
Carlton-House, 52, 293 N. 2.
Caruso, L., ital. Comp., 274, —N. 1.
Casali, Tänzerin, 124.
Casentini, Anna, Sängerin, 57, 173, 246, 375.
Cervetto, Cellist, 15, 16, 19, 96, 339.
Champness, Bass-Sänger, 136, 204.
Channu, Miss, Sängerin, 80.
Charity School's Anniversary, 212 f.
Cherubini, Comp., 19, 354.
Cimarosa, Dom., Comp., 58, 60, 97, 193, letzte Oper „Artemisia“ von Mayer vollendet 237; „il matrimonio segreto“, „il capriccio drammatico“, 250; 288, 308.
Cipriani, L., Sänger, 57, 173.
Clagget, Chs., Instrumentenmacher, 194, —N. 1.
Clement, F., Violinsp., 23, 27, 28, biograph. 38, Benefice-Conc. 141, in Oxford 147 u. 148.
Clementi, Claviersp. u. Comp., 18, 53, 81, 122, 140, 162, 235, 239, 242, 273, 288, 289, 310.
Colombati, Sgra., Sängerin, 246, 248.
Concerte, gemischte, von Gallini, im King's Th., 123 f.; in Han. sq. rooms, 184.
— m. kirchl. Mus., i. King's Th. 289f.
— Opern-, 287 f.; 288 f.; 308. (siehe auch Musikal. Vereine u. Concerte — Inhaltsverz.).
— Wöchentl. Programm im J. 1791, 5.
Cooke, Dr., engl. Cmp., 8, 9, 147, 311, 336.
Corelli, Archangelo, 13, 23, 97, 111, 199, 290.
Corfe, engl. Comp., 274.
Cornelys, Mrs., Concertunternehmerin, 50 N. 1., 51.
Corri, Miss, Sängerin, Clavier- und Harfenspiel., 13, 31, biogr. 32, 42, 43, 44, 49, 128, 187, 189, 190, 193, singt i. Haydn's Benefice 195; siehe auch Mad. Dussek.
— Domenico, ital. Comp., 32.
— Sgra., Sängerin, 32.
— Olivia, Künstlerin, 32.
Covent-Garden Theater, 1792 vergrössert 59 N. 1.
Cramer, Wilh., Violinsp., 3, 11, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 33, 36, 41, 45, 53; 57, 81; 94, 107; 116, 136, in Oxford 145, 150; 185, 203, 232, 233, 240, 246, 249, 270, 288, 290, 293, 299, 303.
— Mrs., tritt als Sängerin, Harfen- u. Clavierspielerin in London auf, 329.
— John Baptist, Claviersp., 15, 16, 19, 23, 35, biogr. 36, 53, 107, 216, 275, 303; comp. f. Mrs. Billington sein Duo op. 33, 322; 330, 349.

Cramer, Franç., Violinsp., 11, 24, 36, 330.
— Charles, Violinsp., 36, 240, 303.
Croft, Dr., engl. Comp., 213 N. 1, 336 N. 1.
Crosdill, J., Cellist, 54, 293, 329.
Crotch, Will., engl. Comp., 79—N. 1, 213 N. 1.
Crouch, Mrs., Sängerin, 2, 8, 27, 55, 62, 65, biogr. 67 f.: 70, 136, 145, 147, 160, 198, 205, 229, 231, 295, 353.
Cumberland, Hrzg v., 9, 15, 116 f., 293.

Dahmen, W., Waldhornist, 268.
Dalberg, Freih. v., 82.
Damen (auch Dahmen), J. A., Violinspieler, 43, 45, 121, 204, 234, 242, 262, 268.
— jun., Cellist 262, 264, 267.
Danby, engl. Comp., 9, 274.
Dance, W., Violin- u. Clavierspieler, 19, 33, 116, 136, 146, 148, 293.
Da Ponte, Dichter, 246—247; 291, 352.
Daubilly, Cellist, 179.
Dauverbal, Mons., Tänzer, 57.
Davies, Cecilia, Sängerin, 17, 28, 349.
David, Sig., Tenorist, 2, 110, 113, 119, 120, 122, 123, N. 2, 124, 126, singt eine Cantate v. Haydn, für ihn comp. 127; 129, 130, 131, 136, singt 1791 bei d. Händelfeier 138; 141, 145, 146; singt in Oxford 146—150; 312.
De Camp, Flötist, 16, 273.
— Miss, Sängerin, (spätere Mrs. Kemble) 2.
Delavalle (auch Delavall), Mad., Harfen- u. Claviersp., 19, 41, 187, 193, 242, 262.
Demachi, Jos., Comp. u. Violinspieler, 128, 140.
Demira, Sängerin, 248.
Denman, Sänger, 316, 317.
Der Prophet, engl. Oper, Musik v. verschied. Meistern, auch Haydn 97.
Devienne, F., franz. Comp., 241 N. 1, 243, 288.
Dibdin, Chs., engl. Comp., 61, 71, 295.
Didelot, Mons., Tänzer, 57.
Diettenhofer, J., Claviersp. u. Comp., 90 N. 1, 144.
Dignum, engl. Sänger, 10, 28, 160, 231, 233, 316, 353.
Dittersdorf v. (Ditters), Carl, 15, 69, 255, 352.
Dorelli, Sig., Sänger, 123.
Dorival, Tänzerin, 124, 126.
Dragonetti, Dom., Contrabassist, 19, Beneficeconc. 242; 288, 289, biogr. 303 ff., 308.
Dressler, Contrab., 196.
Drury-lane Theater, zum letztenmal darin gespielt, 65; die Gesellschaft spielt während des Neubaues des Theaters i. King's Th., 68, dann im kl. Haymarket Th., 70 u. 253. Das neue Drury-lane Th., 231 N. 1; mit Oratorien eröffnet, 231 u. 254; m. Schausp., 254.
Ducrest, Sängerin u. Clavierspielerin, 240, 242, 262, 263.
Dulon, jun., Flötist, 80.
Duport, J. P., Cellist, 15.
Dupuis, Dr., Org., 8, 147, 203, N. 2, 232, 299, 311.
Dussek, J. L., Claviersp. u. Comp., 19, 23, 39, 42, 44, 82, 119, 122, 128, spielt in Haydn's Benefice 130, 155 N. 2, 187, 211, 234, 262, 269, 288.
— Mad., Sängerin, 303, 317 (siehe auch Miss Corri).
— Veronica, Claviersp., 42.
Duvernois, Waldhornist, 82.
Dworzack, Waldhornist, 129

Eichner, Ernst, Fagottist, 96, 329.
Eley, Capellmeister, 164, 252.
Evans, Harfensp., 349.

Fantoccini (Marionetten-Theater), 161 bis 163.
Farren, Miss, Schausp. u. Säng., 254 N. 2.
Federici, Sig., Comp. u. Dirigent, 123, 1791 Dirigent d. Gallini-Concerte im King's Theater 126; 127, 146, dirigirt 1792 d. Gallini-Concerte in Hanov. sq. r. 184; Dir. d. ital. Oper 1794|95, 246; 248; Dir. d. Opern-Concerte, 288; in d. Oratorien-Conc., 290.
Feretti, Sig., Comp., 179.
Ferlendis, Giuseppe, Oboist (auch engl. Horn), 250; erstes Auftreten im letzten Benefice Haydn's, 301, 302, 308.
Ferrari, Dom., ital. Comp., 263.
Field, John, Claviersp., Schüler Clementi's, biogr. 234, 242.
Fiorillo, Violasp. u. Comp., spielt in d. Salomon-Concerten 262, biogr. 263, 267.
Fischer, J. C., Oboist, 15, 41, 53, 77, 96, 273, biogr. 331—335; 342.
— L., Bassist, 13, 233, biogr. 234, für die Sal.-Conc. 1794 engagirt, 262, 263, 264, 268, 269.
Fisher, Dr., Violinspieler, 350.
Florio, Sänger, 230, 262, 264.
— jun. (Sohn d. P. G.), Flötist, 45, 116, 342.
Forster, Simon Andrew, Geigenmacher, seine Verbind. mit Haydn, 91 ff.

Gainsborough, Th., Maler, s. Musikliebe 333 N. 1 f., malt Fischer's Porträt, 335.
Galli, Sgra., Sängerin, 329; singt, 75 Jahre alt, in Oratorien, 329 N. 1.

Gallini, Sir John, 2, 17, 68, seine gemischt Concerte (Musik u. Tanz) 1791 im King's Th. 123 ff.; ditto 1792 in Han.sq. r. 184; biogr. 335—336.
Garelli, Sgra., Sängerin, 19.
Gautherot, Mad., Violinspielerin, 19. 23, 82. 119, 242.
Gazaniga, Gius., Compon., die Oper „Don Giovanni", 247—N.1; 288; 343.
Geminiani, Francesco, Violinspiel., 12, spielt, 86 Jahre alt, 197 N. 1.
George III., Protector d. Soc. of Mus. 21; 112; Protector d. Handelfeste, 132, 135; wohnt d. Aufführ. des „Messias" 1791 bei, 137; ditto 1792, 201 ff.; 209; Gespräch mit Haydn, 285; Besuch beim Pr. v. Wales, 287; lobt Fischer's Spiel, 332 N. 1; 343.
Gerardi, Mlle., Sängerin, 179.
Giardini, Felice de, Violinvirt., veröffentlicht eine Composition als Satyre auf deutsche Musik 179f.; letztes Auftreten in London, d. Oratorium „Ruth", 197 f.
Gibbons, Orl., engl. Comp. u. Org., 62, 336 N. 1.
Gillberg, Mad., Violinsp., 24. 289.
Giordani, G., Comp., 90 N. 2, 97, 290. 322.
Giornovichj, Violinsp., 19, biogr. 34f.; 39,110. spielt in Haydn's Benefice 129; 228, 231. 240, 244, 274, 303.
Gluck. Christoph v., 13, „Orpheus ed Eurydice" aufgef. 60; „Alceste" aufgef. 250; „Iphigenia in Tauride" aufgef. 251; 289; 303.
Goodall, Miss, Sängerin, 62.
Gorelli, ital. Sänger, 246.
Goudimel, Claudio, Comp., 214—N.1; Choral von demselben, 215.
Græff (auch Graf, Graff), Flötist, 15, 16, 80, 114, 121, 187, 193, 342.
Graff, Friedr. Hartmann, Comp., empf. v. d. Universität Oxford d. Doctorswürde 142—142 N. 1.
Grandjean, Mad., Harfensp., 242,268.
Grassi, Sgra., Sängerin, J. C. Bach's Frau, 329.
Grassini, Mad., 325.
Graun, C. H., Comp., 112.
Greatorex, Th., Organist, 9,11,23,27, 233, 238, 240, biogr. 336 f.
Gresnick, Comp., 343.
Gretry, Comp., 69, 97.
Griesbach, Violinsp., 23, Oboist 294.
Guest, Miss, Claviersp., 15, 275, siehe auch Mrs. Miles.
Guglielmi, ital. Comp., 58, 173, 177; „la bella pescatrice", 250; Oratorium „Deborah e Sisara", 290; 345.
Gyrowetz Ad., Comp., 18,19, bgr. 46f. Beneficeconcert 48, sein letztes Concert in Wien 48 N. 1, für's Pantheon engagirt 57, 60, 89, nimmt sich Haydn an 106; 126, seine Oper „Semiramis" im Pantheon einstudirt 178; 187, 188, 193. 62, 267, 268, 353. 375. /2

Haesler (auch Hässler), Comp. und Claviersp., 140, 187, 190, 196, Beneficeconc. spielt ein Concert von Mozart, Haydn dirigirt, 200-N.1, 201-N. 1.
Hagley, Miss, Sängerin, 8, 28, 62.
Händel, G.F., 13, 21, 23, 27, 111 f.; Händelfeier in der Westm.-Abtei 131 ff; 1791 die 6. Feier 135 ff.; Aufführ. in Oxford 146 ff., 343; siehe auch Messias.
Harington, Dr., engl. Comp., 51, 274.
Harrington, Oboist, 39, 114, 119, 184, 187, 195, 196, 234, 243, 249, 262, 263, 288.
Harrison, engl. Tenorist, 13, 15, 27, 31, 33, biogr. 34, 54, 55, 75, 80, 231, 232, 233, 238, 290.
— Mrs., Sängerin, 19,24,204, siehe auch Miss Cantelo.
Harrop, Miss, Sängerin, 12, 273, 278, siehe auch Mrs. Bates.
Hartmann, Clarinettist, 187, 262, 268.
Harwood, Miss, Sängerin, 81.
Hasse, J. Adolf, Comp., 13.
Hässler, siehe Haesler.
Hay, Violinspieler, 11.
Haydn, Jos., ertheilt J. Callcott Unterricht in Instrumentalmusik 9, Haydn's Comp. in den *Ancient Music*-Concert, erst 23 Jahre nach seinem Tode aufgef. 14; soll zu den Conc. d. Fachmusiker übertreten 18; comp. einen Marsch f. *Roy. Soc. of Musicians* 22; seine Comp. schon 1765 in London angezeigt — 3 Sinf. d. Pr. v. Wales ded. 91; Geschäftsverkehr m. W. Forster 91 ff.; deutsches Urtheil üb. Haydn 95 N. 1; seine Comp. lange vor seiner Ankunft in Lond. aufgef. 95 97; Haydn's Comp. in d. engl. Oper u. im Orat. benutzt, Biographie und Porträt, schon 1784 in London erschienen 97; verlässt Wien mit Salomon 103; Ankunft in London 104; Angriffe in d. Zeitungen 114 f.; begleitet Pacchierotti seine Cantate 117; v. Gallini f. d. Conc im King's Theater engag. 123 f.; die Oper „Orfeo" bleibt unvollendet 127; sendet spät, dafür „Armida" 128; wird aufgemuntert in Lond. sich

niederzulassen 129; empfängt d. Doctorswürde in Oxford 149f.; d. Dipl. 151; Canon cancricans 152; bedient sich ein. Flügels v Broadwood 155; wird in Wien während s. Abwesenheit angefeindet 155; d. Fachmusiker wider ihn 156; v. Hoppner gemalt 167; Haydn und Mrs. Billington 169; krank. Nachricht v. Tode Mozart's. — Weihnachtsabend bei Pleyel 172; am Sylvesterabend mit Pleyel i. Pantheon 173; schr. f. Napier schott. Lieder 182; Chor mit engl. Text 188 f.; Urtheil üb. Clagget's Instr. 194; Sinfonie m. d. Paukenschlag 190 f.; Porträt von Hardy 196 f.; Haydn und Barthelemon 198 f.; Haydn u. Dr. Dupuis 203 N. 1 f.; begl. Mara e. engl Arie v. Purcell 204; comp. engl. Canzonett. 213; H. als Lehrer 216 f.; H. u. Mrs. Schroeter 217-224. Zweiter Besuch in London. Ankunft 261; Zeitungsnotiz 264; H. als Paukenschläger 265; ein Quintett v. Haydn 268; Militärsinf. 269; Canon auf d. Grabschrift e. Hundes 275 f.; Haydn als Humorist 278; H. u. Georg III. 286; d. Königin verehrt H. ein M.S. Oratorium v. Händel, Unterredung mit d. Majestäten 286; als Comp. u. Dirig. bei d. Opern-Conc. engag. 288; schreibt Ouverture zu Salomon's „WindsorCastle“ 292. Bruchst. e. Oratoriums 309 f.; Verzeichn. s. Comp. in L. 312; verlässt London 313; 1. Auff. d. „Schopfung“ in London 316 f., i.d. Provinz 318.

— als Dirigent. *New mus. fund* 24; bei Gallini i. King's Th. 123f; „die 7 Worte am Kreuze“ 130f.; b. Pr. v. Wales 110, 287 u. 301; Benefice Clement's (7 Worte wiederh.) 141; auf Schloss Oatlands 166; Benefice d. Misses Abrams 193; Benef. Barthelemon's 199; Benef. Haesler's 200; Benefice d. Misses Abrams 268; Benef. d. Miss Parke 270; b. Herz. v. York 285; Opernconcerte 288; b. d Prinzessin Caroline 300; Benefice Cramer's und Mad. Dussek 303; in d. Salomon-Haydn und den eigenen Benefice-Conc. (siehe darüber).

— Benefice-Concerte: d. erste 129; d zweite 195; d. dritte 269; d. vierte 301.

Compositionen in verschied. Conc. aufgef.: Prof.-Conc. 15 ff., 116 u. 185; 23; 42; 51; 53; 82; i. d. Provinz 90 N. 3; Anacreontic-Soc. 107; Ladies-Conc. 117; new mus. fund 118; Gallini im King's Th. 126 f.; 7 Worte 130f; Oxford 146, 147 u. 150; Herzog v. York 166 u. 285; 193; Mara 235; 239; 240, 244; 268; Mara 274; Prinz v. Wales 287; Operncone. 288 u. 308; Oratorien-Conc. im King's Th. 289 f.; 292; new mus. fund 301; Cramer u. Mad. Dussek 303; Salomon-Haydn Conc. (s. darüb.)

— Ausflüge u. Besuche auf's Land: Dr. Burney in Chelsea, 105; Richmond 153; Banquier Brassy 154; Schl. Oatlands 164ff. Sir Patrik Bl k 168; Windsor 206; Ascot-Heath (Pferderennen) 206; Herschel in Slough 206 f.; Sir Chs. Rich., Abtei Waverley 271; Rauzzini in Bath 275 ff.; Taplow (mit Shield) 277; Preston zu Baron von Aston (mit Lord Abingdon) 277; Oxford 141-152.

— besucht Theater und Concerte: Anacr.-Soc. 107; erste Prof.-Conc. 116; Händelfeier in d. Westm. Abtei, hört d. Messias 139; „Artaxerxes“ v. Dr. Arne mit Mara (King's Th.) 160; Marionetten-Theat. 162; „the Woodman“ v. Shield (Cov. garden) 168 u. 170; „la Pastorella nobile“ v. Guglielmi (Pantheon) 173; Miss Corri's Concert (Todesahnung e. Geistlichen) 193 f.; Giardini's letztes Concert i. Ranelagh 197f.; Vauxhall 205; „Dido“ v. Sarti, mit Mara (King's Th.) 205; kl. Haym. Th. 270; „Hamlet“ von Shakesp. (Cov. Gard.) 277; „Acis e Galatea“ v. Bianchi (King's Th.) 291.

— verschied. Einladungen: auf dem Hofball in London 110; Diner auf einem Kauffartheischiff 153; beim Fest des Lord Major 157 ff.; b. Mr. Shaw 171; b. Pleyel 172; bei Sig. Storace 205; bei W. Parsons (mit Dupuis u. Arnold) 284.

Hayes, Dr., engl. Comp. u. Dirigent, 21, 22, 80, dirigirt in Oxford 1791 die Festconcerte 146-149; 311.

Haymarket-Theater, d. kleine. ital. Oper daselbst vom Pantheon 58; engl. Operngesellschaft v. Drury-lane Theater 252—253.

Herschel, Astronom, v. Haydn besucht 206—207, biogr. 207—209.

— Cellist (in Bath), 274.

Hill (von Winchester), Sänger, 230.

Hilligsberg, Mad., Tänzerin, 124, 126.

Hindmarsh, Violasp., 24. 48, 118, 121, 184 (Violine); 188, 196, 199, 204, 268.

Hindmarsh, Mrs., Sängerin, 262, 268.
Hoare, Prince, Maler, 354.-N. 1.
Hoffmann, Miss u. Master, Clav., 49.
Hofmeister, F. A., Comp., 122.
Holmes, Fagottist, 19, 23, 114, 187, 195, 241, 243, 250, 273, 274, 288.
Hook, J., engl. Comp., 50.
Humel, Sängerknabe, 229, 230.
Hummel, J. N., Clavierspiel., Benef.-Conc., spielt Clavierconcert von Mozart, biogr. 43 f. 107. spielt in Gallini's Concert 127; 155 N. 1, spielt Trio v. Haydn 195.
Humphrey, Pelh., engl. Comp., 62.
Hunter, John, Chirurg, mit Haydn befreundet 210.
— Mrs. Anne, schreibt Canzonetten für Haydn 211.

Incledon, Chs., Tenorist, 2, 10, 27, 28, 59, 60, 108, singt in d. Oper „Artaxerxes" 160; 230, 252, 272, 316; biogr. 337 f.
Iphigenia in Tauride, Oper v. Gluck, erste Auff. in London, 251.
Isaak, Dirigent, 80.
Israel, Orat. v. Händel, 28, 138, 139.

Jarnowik, siehe Giornovichj.
Janiewicz, s. Yeniewicz.
Jomelli, Nicolo, 12, 13, 112.
Jones, Harfenspiel., 292.
— John, Org. an d. St. Paul's Cath., 213; Hymnus von demselb., 214.
— Dirigent, 147.
Judas Maccabäus, Orat. v. Händel, 28.

Kämpfer, J., Contrabassist, 16.
Kellner, Oboist (Schül. Fischer's), 334.
Kelly, M., Tenorist, 2, 8, 13, 28, 34, 55, 62, biogr. 65 f., 106, 111, 112, singt 1791 in Oxford 146—150; in d. Oper „Artaxerxes" 160; 198, 204, 205, 229, 231, 232, 246; in „Alceste" v. Gluck 250; 254, 288, 295, 342, 350, 352, 353, 354.
King's Theater (jetzig. Her Majesty's Theater), neu erbaut 123 N. 1, z. erstenmal eröffnet mit d. Concerten d. Gallini 126.
Kirchgässner, Mar., Harmonicasp., 264, 268.
Kloffler, J. Fr., Comp.: 15, 77—N. 2.
Knyvett, Org., 27, 33, 233.
— engl. Sänger, 13, 31, 33, 204, 233, 299.
Kotzwara, F., Violasp. und Comp., 136 N. 1.
Kozeluch, Leop., Comp., 119, 128, 262.
Kramer, Chr., Capellmeist. d. Musikbande d. Prinz. v. Wales 297-N. 1.
Krumpholz, Mad., Harfensp., biogr. 41, 42, 44, 114, 119, spielt in Haydn's Benefice 130; 131, 187, 195, 262.
Kuchler, Fagottist, 122.

L'Allegro ed il Pensieroso, Orat. von Handel, 27, 231, 232.
Lamotte, Franz, Violinsp., 273.
Larives (auch Lareve), Mlle., Violinspielerin, 19, 242.
Laurenti, Sgra., Sängerin, 197.
Lazzarini, Sig., Tenorist, 19, 53, 57, 185, 186.
Leake, Miss, Sängr., 8, 231, 232, 253, 290.
Leander (beide u. auch einzeln), Waldhorn, 19, 196, 243—N. 1, 250.
Lefevre, Xav., Clarinettist, 82.
Le Fourneur, Mlle., Harfensp., 243.
Leoni, engl. Tenorist, 236—N. 2.
Libon, Violinsp., Schüler v. Viotti, 289.
Lidel, Virt. auf dem Baryton, 96.
Lindley, Rob., Cellist 19, 24, 32, biogrf. 33, 36, 83, 186, 238, 250, 288, 303.
Linley, Eliza (sp. Mrs. Sheridan), Sängerin, 334, 339.
— Maria, Sängerin, 339.
— Th., d. ältere, Comp. u. Dirigent 27 28, 229, 231, 334 N., biog. 338 f.
— Th. (Jun.), Violinsp. u. Comp. 62, biogr. 64—N. 1, 334 N., 339.
Lipparini, ital. Sänger, 57.
Liszt, F., 37.
Locke, Matthew, engl. Comp., Musik zu Macbeth 254.
Lolli, Ant., Violinsp., 17, 74.
Lops, Rosa, Sängerin, 123, 125 N1, 126.
Lyceum Theater, gemischte Concerte daselbst 71.

Mackintosh, John, Fagottist, 234.
Maffei, Sgra., Sängerin, 123.
Mahon, J., Clarinett., 15, 23, 51, 274, 316.
Mara, Mad., Sängerin, 2, 8, 13, 18, 31, 33, 45, 53, 55, 58, 78, 79, 80, 111, 112, 113, 133, singt bei der Händelfeier 1791 nicht 138; singt im King's Th. in ein. engl. Oper 160; v. Salomon engag. 187; singt im 9.-12. Conc. v. Salomon 195 u. 196; singt im „Messias" 204; Mara's Benefice 204, 229, 230, Benefice-Conc. 1795, 235-236; f. d. Salom.-Conc. 1794 engag. 252; 268; in Bath 274; singt in d. Schöpfung, v. Salomon aufgef. 317; singt in d. Schöpfung bei d. Auff. in Hereford (1801) 318; 322; in ihrem Benef. singt Mrs. Billington 323; biogr. 339 ff.
— J. Bapt., Cellist, 80, 341 N. 1.
Marchesi, Sopranist, 13, 17, 18, 344.
Martini, Vinc., Compon. d. ital. Oper,

240, 246—N. 1: Opern in der Sais. 1794-1795 aufgf. 250; als Opern-comp. am King's Th. engag. 288; 308, 353.

Mason, W., engl. Dichter. 75 N. 1.

Mazzinghi, Comp. u. Dirigent, 18, 53, 57, dirigirt im Pantheon 173, 354.

Mendelssohn - Bartholdy, F. Dr., spielt im Anc. mus. Conc. 14, v. Smart eingeladen, nach London zu kommen 267.

Menel, Cellist, 48, 114, 118, 121, 187, 188, 193, 195, 196, 204.

Mengozzi, Comp., 147.

Meredith, Bassist, 55, 231.

Messias, Orat. von Händel, 22, 25, 27, 28, 139, 201 ff, 231, 232, 341.

Meyer jun., Harfensp., 205.

Miles, Mrs., Clavierspiel., 273, 274, biogr. 275; siehe auch Miss Guest.

Miller, Dr., engl. Comp., 22, 208.

Minghotti, Sga., Säng., 123, 125 N. 1.

Monzani, Flötist, 19, 53, 241, 243.

Morelli, Sig., Bassist, 28, 57, 184, singt Mozart's Arie: non più andrai 184, biogr. 184 N. 1. 240, 246, 248, 249 288, 289; i. letzt. Benefice Haydn's 301, 308, 350.

Morichelli, Sgra., Sängerin, 245, 288, 289; im letzten Benefice Haydn's 301, 308.

Morley, Th., engl. Comp., 32, 51.

Mornington, Graf v., engl. Comp., 51.

Mortellari, ital. Comp., 343.

Mountain, Violinsp., 10, 118, 163, 249, folgt Baumgarten als *leader* in Cov.-Garden 251.

Mozart, W. A., seine Werke erst 33 Jahre nach seinem Tode in d. Ancient Music-Conc. aufgef. 14, 17, 18, 19, 43; in Wien v. Kelly besucht 66, Sinf. im Salom.-Conc. aufg. 121; d. Arie „non più andrai" v. Morelli ges. 184; Sinf. im Profess.-Conc. aufgf. 186; Sinf. i. Benef. d. Mara aufgf. 235; 244; e. engl. Oper mit theilw. Benutz. Moz. Musik 255; 289; 352, 353 „la Clemenza di Tito", v. Mrs. Billington 1806 in London aufgef. (als erste Oper v. demselben) 324; comp. Var. üb. eine Menuet v. Fischer 322; sein Urtheil über Fischer 333; d. Canon „non nobis" nicht v. Moz. 375.

Musigny, Mad. de, Harfensp., 19, 41, 186.

Mutlow, Sängerknabe, singt bei der Oxford-Feier (1791) 146—150.

Napier, Violaspieler, 37.

Nasolini, Seb., ital. Comp. 236.

Naumann, Comp., 272, 341.

Neate, Claviersp., 316.

Negri, Therese, Sängerin, 13, 19, 44, 51, 128, 131, 141, 184; 185, 186, 245, 248, 289.

Neri, Sopranist, 246, 288.

New Musical Fund: Conc. (1791) 118.

Nield, J., Sänger, 8, 9, 13, 19, 23, 111, 112 187, 189, 198, 262, 269, 273, 299.

Noverre, Mons., Balletmeist., 246, 249.

Oatlands, Schloss, Haydn daselbst eingeladen, 164—167.

Opern-Concerte, siehe Concerte.

Organisten an der Kirche St. Margaret, Westminster, chronol., 202 N. 1.

— an d. Westminster-Abtei, chronolog., 336 N. 1 f.

Orpheus ed **Eurydice**, Oper v. Gluck aufgef. 60.

Oxford, die Feierlichkeiten am 6., 7. und 8. Juli 1791, bei welchen Haydn die Doctorswürde erhielt, 141—152.

Pacchierotti, Sig., Sopranist, 2, 13, 19, 23, 45, 53, 54, 57—N. 1, 58, 113, 116 singt Haydn's „Ariana a Naxos" 117 u. 118; singt in Haydn's Benefice 130; 344.

Page, engl. Sänger, 232, 317.

Paisiello, Giov., f. Pantheon engagirt 57, 58, 122, 126, „Te Deum" 238; 245; „la Serva Padrona" u. die Cantate „la Vittoria" 249; „la Frascatana" 250; 290; 350, 353.

Palsa: Joh., Waldhorn, 80.

Pantheon, als ital. Oper eröffnet 56; brennt ab 58 (s. auch 177-178).

Paradies, P. D., ital. Comp. 338, 340.

Paradis, M. Th., Claviersp., 17, 78.

Parke, William Thom., Oboist, 27, 39, biogr. 40, 45, 53, 107, 116, 117, 231, 239.

— John, Oboist; biogr. 40, 50 (beide Parke 19).

— Miss, Sängerin u. Claviersp., 8, 13, 19, biogr. 40, 80, 198, 230, 232, 234, 262, 269.

Parker, Wunderkind, 243 N. 2.

Parkinson, Fagottist, 19, 28, 45, 268.

Parsons, W., Dirig., 147, 284, 299, 311.

Pastorelli, Sgra., Sängerin, 246, 248.

Patria, Oboist, 148, 163.

Payola, Waldhornist, 16.

Pergolese, Giov. Batt., 12.

Perret, Fagottist, 82.

Philidor, André Danican, franz. Comp., 126, 127.

Piccini, Nicolo, 343.

Pichl, W., Comp., 128, 262, 264.

Pieltain jun., Waldhorn, 19, 196, 341.

— sen., Violinsp., 15, 50.

— Mrs. (geb. Miss Chenu), Sängerin, 51, 342.

Pinto, G. F., Violinsp. (Schüler Salomon's), 82, 235, biogr. 239 f.
Pindar, Peter (John Wolcot), engl. Dichter, 160; schreibt den Text zu ein. Chor f. Haydn 189; 203 N. 1; 211.
Piozzi, Gesanglehrer, 251.
Pleyel, J., Comp., 18, 23, Beneficeconc. 44 f., 113, 116, 122, 128, 146, wird von den Fachmusikern eingeladen, ihre Concerte zu dirigiren 156; kommt in London an und ladet Haydn zu Tisch 172; mit Haydn zusammen im Pantheon 173; d. erste Professional-Concert unter Pleyel's Direction 185—186 262, 267, 353.
Poole, Miss (spät. Mrs. Dickons), Sängerin, 2, 12, -N. 1, 23, 27, 189, 198, 204, 252, 272.
Ponta, Waldhornist, 342.
Ponte da, siehe da Ponte.
Portogallo, Marco, Comp., 251.
Pplum. Mad., Sängerin, 123.
Prati, Comp., 290, 308.
Professional-Concert, das erste im J. 1791 115; d. erste im Jahre 1792 unter Pleyel 185.
Pugnani, Gaetano, Comp. u. Violinspieler, 341.
Purcell, H., engl. Comp. u. Org., 12, 18, 62, 64, 147, 336 N. 1, 345.

Raimondi, Ig., Comp. u. Violinsp., 17, 23, 33, biogr. 45 f.; 193, 238; dirig. in d. Concerten d. Mara 342.
Ramm, Friedrich, Oboist, 16.
Rauzzini, Venanzio, Sopranist, 12 N. 1, 76, 237, biogr. 272—273; ladet Haydn nach Bath ein 275; 337, 343, 349.
Redemption, Oratorium aus Werken Händel's zusammengestellt, 28
Reeve, Will, engl. Comp., 252, 270 N. 1, 354.
Reichardt, Comp., 262, 264, 267, 289.
Reinhold, engl. Sänger, 13, 78.
Reynolds, Misses, Claviersp., 15.
Ries, Ferd., Comp., 85.
Righini, Vincenzo, Com., 263.
Romanzini, Miss, Sängerin, 64, 353 (siehe auch Mrs. Bland).
Roselli, Sig., Sänger, 128, 246.
Rosetti, F. A., Comp., 18, 19, 119, 128.
Rovedino, Sig., Sänger, 232 N. 1, 238, 246, 248, 250, 273, 288, 290, 291, im letzten Benefice Haydn's 301.
Rubinelli, Sig., Sopranist, 13, 343.
Ruth, Orat. von Giardini, 197.

Sacchini, A. M. G., Comp., 13, 58, 205, unterrichtet Mad. Banti 251; ditto Mrs. Billington 323, 343, 350, 353.
Sadler's Wells Theater 270 N. 1.
Sale, Bassist, 8, 13, 27, 31, 32, 204, 232, 233, 299; singt bei d. 1. Auff. d. Schöpfung 316.
Salieri, Ant., Comp.; 353.
Salomon, J. P., Violinsp., gründet d. Choral fund 24; biogr. 73—85; besucht Haydn in Wien 101 ff.; engagirt ihn u. reist mit ihm nach London 103; auf d. Hofball mit Haydn 110; Salomon's Orchester 121; engag. Sänger für Gallini 123; neues Engagem. m. Haydn 186; Benefice u. Extra-Concert 195 f.; Benefice 269; 1795 keine Salomon-Concerte 283 f.; „Windsor castle", Spectakelst. 291 f.; urspr. Text zur Schöpfung 414; führt d. Schöpfung in Lond. auf 317.
— als *Leader* in andern Concerten: 8, 42, 43, 107, bei Gallini 124, 126, 141, 193, 233, 234, 268; bei Hof 285, 287 und 300; Conc. d. Mara 342.
— spielt in andern Conc.: 15, 16, 24, 118, 131, 193, 204, 205, 234, 242, 268, Opernconcerte 289 u. 308
— Salomon-Haydn Concerte:
12 Conc. (1791) 119, 121, 122, 128, 140.
„ „ (1792) 187, 188, 190, 195, 196.
„ „ (1794) 262, 263, 264, 267, 268.
Sandwich, Graf v., Hauptgründer der Anc.-music-Concerte, 11.
Sans-souci. Unterhaltungsort, 70.
Sarjeant. Trompet, 299.
Sarti; ital. Comp., 58, 146, 193, 205; „le nozze di Dorina" 250; „I contradini bizarri" 250: 263, 353.
Schmähling, Gertr. Elis., siehe Mara.
Schröter, J. S., Claviersp. u. Comp., 18, 129, 217, 321; biogr. 547.
— Joh. Heinrich, jüngerer Bruder, Violinsp., 347.
— Corona Elis. Wilh., Sängerin, Schwester J. S. Schröter's, 341, 347, 348.
— Mrs., Schülerin und Freundin Haydn's 217-224; 262, 349.
Schwarz, And. G. und Ch. G., Waldhornisten, 16.
Schwartz, Fagottist, 80.
Second, Mrs., Sängerin, 24, 273; singt bei d. 1. Auff. d. Schöpfung 316.
Sedgwick, Sänger u. Schausp., 2, 10, 28, 233.
Sestini, Sgra., Sängerin, 96, 123, 126.
Shakespeare, dessen „Sturm" mit Musik v. Purcell, Dr. Arne und Th. Linley jun., 352. Hamlet 277.
Shaw, Violinsp., 28.
Sheridan, Mrs., siehe Linley, Eliza.

Shield, W., engl. Comp. u. Violasp., 60, die Oper *the Woodman* 168; biogr. 170 f., 211, 252, 254, 277; reist mit Haydn nach Taplow 277, 299.
Shram, Ch., Cellist, 187, 199, 288.
Siberote, Violinsp., 348.
Siddons, Mrs., Schauspiel., 254-N. 1.
Sieben Worte; Passionsmusik von Haydn, 95, 130 f.
Simoni, Sig., Tenorist, 44, 187, 195.
Sinfonie, verschied. Benennung dafür 30 f.
— mit d. Paukenschlag, 190 f.
— Militär-, 269.
Siprutini, Cellist, 348.
Sisley, Mad. de, Säng., 31, 140, 184, 273.
Small, Sänger; singt in d. Schöpfung unter Salomon, 317.
Smart jun., George, Claviersp., 23, 24, 234; schlägt d. Pauke in d. Salomon-Conc. 265; biog. 266f., 376.
— H., Violinsp., 24.
Smith, J. Stafford, engl. Comp., 33.
— … Cellist, 10, 24, 81, 116.
— Violinsp., 19, 23.
Soldain, Mlle., Sängerin, 179.
Sperati, Cellist, 23, 146—148, 249.
Springer, Vincent, Bassethorn, 129.
Spofforth, R., engl. Comp., 9.
Stabat mater von Haydn 95.
Stamitz, Comp., 15, 18, 273.
Stevens, R. T., engl. Comp., 19, 108.
Storace, St., engl. Comp., 2, 62, 205, 231; neue Singspiele im kl. Haymarket Th. aufgef. 253; die Pasticcio's „Lodoiska“ u. „the Cherokee“ 255; 344; 349, biog. 351ff.
— Sgra., Sängerin, 2, 8, 12, 19, 23, 24, 39, 53, 55, 62, 106, 111, 112, 113, 119, 122, 129, singt statt Mad. Mara 1791 bei der Händelfeier 138; 140, 141; in Oxford 146—150; 231, 232, 237, 272, biog. 349 ff., 353, 354.
Stuart, Mrs., Sängerin, 230, 252.
Suett, Sänger u. Schausp., 2, 10, 62, 353.

Tajana, Sig., Sänger, 114, 119, 123, 126.
Tarchi, Aug., Comp., 126.
Tartini, Violinsp., 161 N. 1.
Taylor, Thomas, Violinspiel., Schüler Giornovichj's, 234.
Tenducci, F., Sopranist, 76, 322.
Theatrical Fund, 61 N. 1.
Theodore, Mad., Tänzerin, 57.
Tœschi, Carlo Gius., Comp., 15.
Torizzani, Sig., Sänger, 41, 246, 248.
Türrschmied, C., Waldh., 80.

Vanhall, Joh. (Wanhall), Comp., 352.
Vestris, Mons., Tänzer, Balletmeister, 123, 125, biogr. 125 N. 2, 126.
Victor, Mons., Tänzer, 124, 126.
Vigano, Sig., Tänzer, 57, 376.
— Sgra., Tänzerin, 57.
Viol da gamba 376 f.
Viotti, G. B., Violinspieler, 24, Beneficeconc. 241; 243; *Acting manager* d. ital. Oper 1794/95, 246; in d. Salomon-Conc. engag. 262; 263, 264, 268; spielt m. Salomon Violinduett 269; in Haydn's Benef. 269; b. Prinz v. Wales 287; Director d. Operncone. im King's Theater 288; 289; im letzten Benefice Haydn's 301; an Cramer's Stelle in d. ital. Oper engag. 330.
Vogler, Abbé, Comp. u. Virt., 15, 76, 77, 242, 289.

Wainewright, Miss, Componistin, 49.
Wales Prince of, 9, 15, 52, 84, 109-N. 2, 110, 115, 121; spielt Cello bei d. Herzogin v. York 164; ditto auf Schloss Oatlands; Haydn'sche Sinfonien aufgef., d. Prinz spielt mit; lässt Haydn v. Hoppner mal. 166; d. Porträt nun in Hampton-Court 167; 242; erster Besuch d. Königs. Concert mit Haydn 287; biogr. 292—298; Vermählung d. Prinzen 298—300.
— Caroline Prinzessin v., Vermählung 298—300; Conc. mit Haydn u. Salomon, die Prinzessin singt u. spielt 300.
Ware, F., Violasp., 38.
Waverley, Abtei, 271.
Webb, engl. Sänger, 148, 204.
Webbe, S., engl. Cmp., 9, 19, 32, 33, 274.
— (von Oxford), Sänger, 232.
Weber; C. M. v.; 267.
Weichsel, Chs., Violinsp., 19, 27, 321.
— Miss, Sängerin u. Claviersp. 15; biogr. siehe Mrs. Billington 321.
— Mrs., Sängerin, 76, 321, 348, siehe Mrs. Billington.
Weiss, Flötist, 15.
Welsh, T., Sängerknabe, 13,—N. 1, 28, 53, 198, 231, 232, singt in d. engl. Oper 253; gibt zu seinem Benefice „*the adopted child*“, Singspiel v. Attwood 254; singt in Bath 273, 274.
Wesley, Chs., Organist, 230.
— Charles u. Sam., 230 N. 1.
Wheeler, Miss, Sängerin, 15, 322.
Williams, Miss, Sängerin, 184.

Yaniewicz, F., Violinspieler, 31, biogr. 39, 44 48, 187, 193, spielt in Haydn's Benef. 195; im Benef. d. Mara 235—236; 240, 274.
York, Herz. v., Vermählung mit der Prinzessin Ulrike v. Preuss. 163;

lässt e. Musikbande in Deutschland anwerben 163; ladet Haydn auf Schloss Oatlands ein 164 ff. Concert, Haydn dirigirt 285.

York, Herzogin v., Concert in Yorkhouse, spielt Clavierconcert, 164. Conc. auf Schloss Oatlands 166; verehrt Haydn 286.

Zingarelli. Comp., 263. 308.
Zoncada. Waldhornist, 268.
Zuck. Oboist, Schüler Fischer's. 334.
Zumpe. Claviermacher, 376.

Berichtigungen.

Erste Abtheilung: „Mozart in London.“

Seite 14, Zeile 3: 1813, lies **1713**.
„ 45 „ 12: 1778, lies **1678**.
„ 47 „ 18: 1793, lies **1693**.
„ 129 „ 11: Nr. 18, lies Nr. **33**.
„ 142 „ 7: Mora, lies Mara!
„ 158 „ 22: *accentric* lies *eccentric*

Zweite Abtheilung: „Haydn in London.“

Seite 24, Zeile 2–4 lies: Cramer, dessen Sohn François, der brave Violaspieler Hindmarsh, ein Schüler Salomon's, und Smith.
„ 167 „ 24: lies T. Hardy.
„ 250 „ 11 lies: dieser Saison war.
„ 288 „ 10 lies: Neri (Sopransänger).
„ 316 „ 26 lies: G. Ashley, J. Mahon.

Die Grenzboten.

Zeitschrift für Politik und Literatur.

Leipzig 1867, Nr. 4, pag. 159.

Verantwortlicher Redacteur Gustav Freitag.

C. F. Pohl, „Mozart und Haydn in London". Wien, C. Gerold's Sohn, 1867. Erste Abtheilung: Mozart in London.

Die im letzten Jahrzehnt sehr bemerkbar gewordene Vorliebe für die literarische Cultivirung der Musikgeschichte, namentlich für biographische Darstellungen, hat neben einer Reihe flüchtiger Producte ohne inneren Werth auch eine Anzahl von Büchern hervorgerufen, die von ernster Forschung und gründlichem Quellenstudium Zeugniss über Zeugniss ablegen. Zu diesen erfreulichen Erscheinungen gehört die Schrift von Pohl, eine saubere Arbeit gewissenhafter Detailforschung aus den Quellen, zuverlässig und belehrend.

Der Verfasser, der als Musiklehrer einige Jahre in London lebte, fasste den Gedanken, aus den reichen Hilfsmitteln der Bibliothek des britischen Museums und ähnlicher Sammlungen alles zusammenzustellen, was sich auf den Aufenthalt Mozart's und Haydn's in London ermitteln liesse, um ein authentisches und lebendiges Bild der Verhältnisse, unter denen sie dort wirkten, zu gewinnen. Unvermerkt gestaltete sich diese Aufgabe während des Suchens und Forschens zu einer Geschichte des Musiktreibens in London während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Der Verfasser ist nicht müde geworden, in der Fluth von Zeitungen, Programmen, Brochuren, Correspondenzen, Biographien — und wie die Abarten dieser zerfahrenen Literatur sich nennen mögen — das Material in diesem Sinne zusammenzusuchen, aus welchem die Darstellung erwachsen ist, welche mehr leistet, als sie verspricht. Denn den beiden grossen Erscheinungen, welche im Vordergrunde stehen, hat er den sorgfältig ausgeführten Hintergrund einer anschaulichen Darlegung der Verhältnisse und Persönlichkeiten gegeben, welche das musikalische Leben Londons bedingten.

Nach einem kurzen allgemeinen Ueberblick macht er uns zunächst mit einer eigenthümlichen Erscheinung näher bekannt, welche von hervorragendem Einfluss auf die Gestaltung der musikalischen Verhältnisse war, mit den verschiedenen musikalischen Vereinen. Die *St. Cecilian Society*, die *Academy of ancient music*, die *Madrigal Society*, der *Noblemen and Gentlemen Catch Club* in seinen eigenthümlich nationalen Geprägen, die wohlthätigen Institute der *Society of musicians*, welche am Ende des Jahres 1865 über einen Fond von 64.550 Pfd. Sterl. verfügte, und der *Corporation of the sons of the Clergy* werden nach den Grundzügen ihrer Art und Wirksamkeit in ihrer historischen Entwickelung charakterisirt. Daran schliesst sich die Uebersicht der verschiedenen Concertinstitute und ihrer Aufführungen während der Jahre 1764 und 1765, der Musikfeste in den Provinzen, so wie der Musik in den Volksgärten — beides auch in culturhistorischer Beziehung von grossem Interesse. In einer Reihe von alphabetisch geordneten Beilagen ist dann über eine Anzahl hervortretender Musiker noch genauere biographische Auskunft gegeben. Alles trägt den unverkennbaren Stempel zuverlässiger Quellenforschung, welche auch durch genaue Nachweisungen die Controle überall ermöglicht und dem Mitforschenden ein weites Gebiet der einschlägigen Literatur eröffnet. Wer einige Bekanntschaft mit den Schwierigkeiten hat, in Fragen dieser Art zuverlässige Auskunft zu erlangen, wird dem Verfasser für diesen Schatz wohlgeprüfter Mittheilungen sehr dankbar sein.

Auf dieser sehr breiten Basis erhebt sich allerdings ein verhältnissmässig kleines Bild des Wunderknaben Mozart. Allein man darf nicht vergessen, dass es zugleich die Grundlage für die Darstellung Haydn's bildet, welche natürlich überall auf diese Verhältnisse zurückgreifen muss. Was wir von Mozart's Aufenthalt in London bisher wussten, ging auf die von Nissen gegebenen Auszüge aus den Briefen des Vaters an seinen Freund Hagenauer in Salzburg zurück. Pohl hat dieselben nicht allein durch die Detailschilderung der dort kurz berührten Umstände und Persönlichkeiten illustrirt, sondern durch die fortlaufenden Anzeigen und Berichte in den Zeitungen die wechselnde Situation der Familie Mozart mit ihren „Wundern der Natur“ dem Londoner Publicum gegenüber in's Klare gebracht, und so zuerst dem Bilde von Mozart's Aufenthalt in London Leben und Farbe gegeben.

Hoffentlich lässt die zweite Abtheilung, welche an Umfang und Inhalt noch bedeutender zu werden verspricht, nicht auf sich warten.

In ähnlicher Weise haben sich bis jetzt Grandaur in München (Bayerische Zeitung, 16. März), Pasqué in Darmstadt (Darmstädter Zeitung, 19. Februar), Schelle und Hanslick in Wien (Presse, 9. März, Neue freie Presse, 22. März) über die erste Abtheilung „Mozart in London“ ausgesprochen.

W. A. Mozarts
Geſammelte Poeſien.

Als Feſtgabe zum Jubeljahre 1906.

Prag 1906. — Dürerverlag.
In Kommiſſion: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

BIBLIOTHÈQUE
[illegible]
MONTRÉAL

Wilhelm Kienzl

zugeeignet

*

Vorwort.

„Ich kann nicht poetiſch ſchreiben; ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht ſo künſtlich einteilen, daß ſie Schatten und Licht geben; ich bin kein Maler. Ich kann ſogar durchs Deuten und Pantomime meine Geſinnungen und Gedanken nicht ausdrücken; ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne; ich bin ein Muſikus!" Dieſe Worte des einundzwanzigjährigen Mozart vorangeſtellt, wird mir niemand die Abſicht zumuten, aus unſerem großen Wolfgang der Muſik zur Feier ſeines 150. Geburtstages wenigſtens ein kleines „Woferl" der Poeſie herausdozieren zu wollen. Allein die mancherlei Gelegenheitsreime, dramatiſchen Scherze ꝛc., die ſich teils in Mozarts Nachlaß, teils in ſeinen Briefen zerſtreut vorfanden, bequem zuſammenzuſtellen, wird vielleicht erlaubt ſein. Literariſchen Wert, ich betone das, haben dieſe raſch hingeworfenen Verſe und Sprüche natürlich nicht, aber für den Menſchen Mozart ſind ſie doch in ſo mancher Hinſicht ſehr bezeichnend.

Ebenſo wie ſpäter Richard Wagner beſaß Mozart eine angeborene Gabe zum Improviſieren von Knittelverſen. Rochlitz bemerkt dazu in ſeinen Erinnerungen: „Es war dies eine von den Poſſierlichkeiten, die er mit ganz außerordentlicher Leichtigkeit und recht gern im Sprechen und Schreiben handhabte. Wie der für alle Rhetorik Ungebildete in der Lebhaftigkeit des Geſprächs alle Figuren der Redekunſt, ohne es zu wiſſen, was er tut, anwendet, ſo ging es ihm dabei mit den Künſten des Versbaues, von denen er kein Wort wußte. Sein Metrum wechſelte z. B. immer mit dem Auszudrückenden uſw. Seine Fertigkeit darin ging ſo weit, daß er ganze Briefe mit einem Echo ſchrieb.“

Spaſſige Reime innerhalb eines Briefes ſind bei ihm Ende der 70er Jahre nicht ſelten, z. B. in dem vom 5. November 1777: „Allerliebſtes Bäsle, Häsle! Ich habe dero mir ſo werthes Schreiben richtig erhalten — falten, und daraus erſehen — drehen, daß der Herr Vetter — Retter und die Frau Bas — Has, und Sie — wie recht wohl auf ſind — Rind; wir ſind auch Gott Lob und Dank recht geſund — Hund. Ich habe heute den Brief ſchief von meinem Papa — haha! auch richtig in meine Klauen bekommen — ſtrommen“ ꝛc. Faſt das ganze Schreiben geht in dieſer Art fort. Ein anderer Brief (Nottebohm S. 69) ſchließt: „Wie hat ſich Vogt mit ſeiner Frau vertragen? — haben ſie ſich einander gekriegt beim Kragen? — lauter Fragen.“ (20. Mai 1779.)

Es ſcheint, daß dieſe Gabe vom Vater ererbt oder wenigſtens durch ſein Beiſpiel angeregt war. In einem Briefe des ſechzehnjährigen Wolfgang an die Schweſter (18. Dez. 1772) hat Papa Leopold einen fliegenden Vogel eingezeichnet mit den Verslein:

„Flieg hin zu meinem Kind
Es ſey vorn oder hint!“

Und beim Salzburger Schießen (1777) hatte er eine Scheibe beigeſtellt, welche den Abſchied ſeines Wolfgang vom Augsburger Bäsle darſtellte und ein Poem darüber gemacht (Nohl Mozart, nach den Schilderungen ſeiner Zeitgenoſſen S. 187):

„Adieu! meine Jungfer Bas! Adieu mein lieber Vetter!
Ich wünſch zur Reiſe Glück, Geſundheit, ſchönes Wetter.
Wir haben 14 Tag recht fröhlich hingebracht.
Das iſts was beiderſeits den Abſchied traurig macht.
Verhaßtes Schickſal! — ach! — ich ſah ſie kaum erſcheinen.
So ſind ſie wieder weg! — wer ſollte nun nicht weinen!"

Oder ſollen wir annehmen, daß Vater Mozart, der Verehrer Gellerts, erſt durch den munteren Sohn zu ſolchen Reimſcherzen angeregt wurde?

Die nachweisbaren Beziehungen Mozarts zu den Dichtern ſeiner Epoche ſind gering. Perſönliche Bekanntſchaften ſcheint er weder angeknüpft noch verſucht zu haben. Nur mit Wieland traf er Ende 1777 in Mannheim zuſammen, ohne daß ihm der gefeierte Mann ſonderlich imponiert hätte. Auch die Lieder Mozarts, durchaus Gelegenheitskompoſitionen, ſprechen von keinem beſtimmten literariſchen Verhältnis. Er hatte ſich, wie ſeine Frau berichtet, ein eigenes Buch gemacht, worin er Gedichte, die ihm zur Vertonung geeignet erſchienen, eintrug. Komponiert hat er Texte von Ch. F. Weiße, Jakobi, Overbeck, Hagedorn, Hölty, Miller, Gabriele von Baumberg, Kampe, Canitz, Gleim, Günther, eine Auswahl, der man die Zufälligkeit anmerkt. Goethes Muſe begegnete ihm nur einmal. Aber ſie entlockte der ſeinen die entzückendſten Melodien („Das Veilchen"). Daß Mozart in poetiſchen Dingen nicht urteilslos war, beweiſt ſein Urteil über Denis Bardengeſang auf die Schlacht bei Gibraltar (1782): „Die Ode iſt erhaben, ſchön, alles was Sie wollen, allein zu übertrieben ſchwülſtig für meine feinen Ohren." Oder wenn er, den Text der „Entführung" betreffend ſeinem Vater am 26. September 1781 ſchreibt: „Das im „Hui" habe ich in „ſchnell“ verändert (alſo: doch wie ſchnell ſchwand meine Freude). Ich weiß nicht, was ſich unſere deutſchen Dichter denken; wenn ſie ſchon das Theater nicht verſtehen, was die Oper anbelangt, ſo ſollen ſie doch wenigſten die Leute nicht reden laſſen, als wenn Schweine vor ihnen ſtünden.“ Die „zärtliche Ode“ an das Bäschen (1779) iſt eine Nachahmung der „Edone“ von Klopſtock.

Es wäre nun gewiß eine hübſche Aufgabe für einen Literarhiſtoriker im Einzelnen aufzuzeigen, inwiefern Mozarts Gelegenheitsgedichte von den poetiſchen Manieren ihres Zeitalters beeinflußt ſind.*) Die Neigung, mit Natürlichkeiten, ja Schlüpfrigkeiten, unverhüllten Scherz zu treiben, liegt ja auch im Charakter der ſüddeutſchen Kultur jener Tage. Ich kann an dieſer Stelle nur auf all das hindeuten und das Material für eine nähere Betrachtung geſammelt vorlegen. Aber auch der Mozartfreund, dem ſolche Studien fernliegen, wird vielleicht nicht ungern zu dieſen Blättern greifen, um ſich das Bild der geiſtigen Perſönlichkeit Mozarts daraus um ein paar hübſche Züge zu bereichern. Wie ſagte doch Richard Wagner von Schillers Briefen? „Ich leſe auch die kleinſten Billets mit Intereſſe; ſie erſt machen mich mit dem lieben Menſchen leben. Man will ganz intim mit ſolchen Leuten werden.“

Dr. Richard Batka.

Prag, am 27. Januar 1906.

---

*) Mozarts Bibliothek enthielt an ſchöner Literatur: Weiſer, Geſammelte Gedichte. — Kinderbibliothek (Hamburg 1783, 4 Bde.). — Ovid überſetzt von Blumauer 3 Bde. — Wieland „Oberon“, „Diogenes von Sinope“, „Fauſtin“. — Geßner, Geſammelte Schriften, 2 Teile. — Moliere, Geſammelte Schriften. — Metaſtaſio, Geſammelte Schriften. — (Chr. E. v.) Kleiſt, 2 Bde. (Wien 1765).

Mozart
als
Gelegenheitsdichter.

Ein Gedicht von einem, der über Botzen fuchs-teufel-wild und harb war:

Soll ich kommen nach Botzen
So ſchlag ich mich lieber in —

(Bologna 28. Okt. 1772.)

An Hr. v. Heffner.

Ich hoff wir werden Sie noch in Salzburg antreffen, wohlfeiler Freund.
Ich hoff, Sie werden geſund ſein, und mir nicht ſein Spinnefeund
ſonſt bin ich Ihnen Fliegenfeund, oder gar Wanzenfeund.
Alſo ich rate Ihnen, beſſere Verſe zu machen, ſonſt komm'
ich meinen Lebtag zu Salzburg nicht mehr in Dom;
Denn ich bin gar capax zu gehen nach Conſtantinopel, die doch allen Leuten iſt bekannt;
hernach ſehen Sie mich nicht mehr, und ich Sie auch. Aber,
wenn die Pferde hungrig ſind, giebt man ihnen einen Haber.

Leben Sie wohl,
Sonſt würd ich toll
Ich bin zu aller Zeit
Von nun an bis in Ewigkeit

W. A. M.

(Wien 15. Sept. 1773.)

(Der Schweſter.)

Halte Dich recht warm auf der Reiſe, ich bitte Dich, ſonſt kannſt Du deine vierzehn Tage zu Hauſe ſitzen
und hinter dem Ofen ſchwitzen.
Wer wird Dich dann beſchützen?
Ich will mich nicht erhitzen.
Jetzt fängt es an zu blitzen.

(München, 30. Dezember 1774.)

A Mad^{elle} Roſalie Joli.

Ich ſag Dir tauſend Dank meine liebſte Sallerl,
und trinke Dir zur Ehre ein ganzes Schallerl
Coffe und dann auch Thee und Limonadi
und tunke ein ein Stangerl vom Pomadi
und auch — — auweh, auweh, es ſchlägt juſt ſex
und wer's nicht glaubt der iſt — der iſt — ein Fex.

(Mannheim 31. Okt. 1777.)

(Für Nannerl und Sallerl.)

Meine liebſte Sallerl, mein Schatzerl!
Meine liebſte Nannerl, mein Schweſterl!
Ich thue mich halt bedanken für Deinen Glückwunſch, Engel,
und hier haſt einen von Mozart, von dem grobeinzigen Bengel.
Ich wünſch Dir Glück und Freude, wenn's doch die Sachen gibt,
und hoff', Du wirſt mich lieben, wie Dich der Woferl liebt.
Ich kann Dir wahrlich ſagen daß er Dich thut verehren
er luf' Dir ja ins Foier, wann's Du's thatſt a begehren.
Ich mein, ich muß ſo ſchreiben, wie er zu reden pflegt,
mir iſt ſo friſch vor Augen die Liebe, die er hegt
für ſeine joli Sallerl und ſeine Schweſter Nanzerl!
Ach kommt gſchwind her ihr Lieben, wir machen gſchwind ein Tanzerl!
Es ſollen leben alle, der Papa und d' Mama
die Schweſter und der Bruder, huiſaſa, hupſaſa!
und auch d' Maitreß vom Woferl und auch der Woferl ſelbſt;
und das ſo lange, lange — ſo lang als er noch krelbſt;
ſo lang als er noch b— — und wacker ſ— — kann
ſo lang bleibt er und d' Sallerl und's Schweſterle voran.
Ein ſauberes G'ſindel — — au weh! ich muß gſchwind noch ſchlaraffen,
und das itzt gleich um 12 Uhr; dann dort thut man ſchon ſchlaffen.

(Mannheim 31. Dez. 1777.)

(Dem Bäschen.)

Mannheim
ohne Schleim
den 3ten Decembr
heut iſt nicht Quatembr:
1777 zur nächtlichen Zeit
von nun an bis in Ewigkeit
Amen.
Ma très chère Cousine
waren Sie nie zu Berlin?
Der aufrichtige, wahre Vetter
bei ſchönem und wildem Wetter
W. A. Mozart
. . das iſt hart.

(An die Mutter.)

Madame Mutter!
Ich eſſe gerne Butter.
Wir ſind Gottlob und Dank
Geſund und gar nicht krank.
Wir fahren durch die Welt,
Haben aber nit viel Geld;
Doch ſind wir aufgeräumt
Und keins von uns verſchleimt.
— — — — — — — — — — — — — —

Herr Wendlin wird wohl böſe ſein,
Daß ich kaum nichts geſchrieben ſein,
Doch wenn ich komm' über d' Rheinbrücke
So komm ich ganz gewiß zurücke
Und ſchreib die 4 Quartetti ganz
Damit er mich nicht heißt ein Schwantz.
Und das Konzert ſpar ich mir nach Paris,
Dort ſchmier ichs her — — — —
Die Wahrheit zu geſtehn, ſo möcht ich mit den Leuten
Viel lieber in die Welt hinaus und in die große Weiten,
Als mit der Tac-geſellſchaft, die ich vor meiner ſeh,
So oft ich drauf gedenke, ſo tut mir der Bauch weh;
Doch muß es noch geſchehen, wir müſſen noch zuſamm —
— — — — — — — — — — — — — —
Nun will ich mich nit mehr erhitzen
Mit meiner Poeſie; nur will ich Ihnen ſagen
Daß ich Montag die Ehre hab, ohne viel zu fragen,
Sie zu embraſſieren und dero Händ zu küſſen,
Doch werd' ich ſchon vorhero haben — —
à dieu Mama

Dero getreues Kind
Ich hab' den Grind
Trazom.

(Worms den 1778ten Jänner
Anno 31.)

Eine zärtliche Ode.

Dein ſüßes Bild, o Bäschen,
ſchwebt ſtets um meinen Blick;
allein in trüben Zähren,
daß Du es ſelbſt nicht biſt.
Ich ſeh es, wenn der Abend
mir dämmert; wenn der Mond
mir glänzt, ſeh ichs — und weine,
daß Du es ſelbſt nicht biſt.
Bei jenes Thales Blumen,
die ich ihr leſen will,
bei jenen Myrthenzweigen,
die ich ihr flechten will
beſchwör ich dich Erſcheinung:
auf und verwandle dich:
verwandle Dich Erſcheinung
und werd — o Bäschen ſelbſt!

Finis coronat opus
S. V.
P. T.
Edler von Sauſchwanz.

(Salzburg 10. Mai 1779.)

(An die Baronin von Waldſtetten.)

A propos; kennen Euer Gnaden das Liedchen nicht?
Ein Frauenzimmer und ein Bier
Wie reimt ſich das zuſammen? —
Das Frauenzimmer beſitzt ein Bier,
Davon ſchickt ſie ein Bluzer mir
So reimt es ſich zuſammen.
Nicht wahr, das hätte ich recht fein angebracht?

Wien, 2. Oktober 1782. In dieſem Briefe wollte Mozart ſeine Gönnerin bitten, ihm für ſeine Frau einen Bluzer auf engliſche Art gebrauten Bieres zu ſchicken und leitete das auf obige Weiſe ein. Der Text des „Liedchens“ rührt offenbar von ihm ſelbſt her.

Glücks Wunſch,
beym Punſch!

Ich bin heut ausgegangen, du wuſsteſt nicht
warum
ich kann nur ſo viel ſagen, daſs es geſchah darum,
um dich mit etwas kleinen ein wenig zu erfreun,
wobei ich weder köſten, noch fleis noch müh wollt
ſcheu'n,
Ich weis zwar nicht gewis, ob du den Punſch
magſt trinken,
ſage doch nicht Nein, ſonſt möcht das Bindband
ſtinken,
Ich dachte ſo bei mir, du liebſt die Engeländer,
denn liebteſt du Paris, ſo gäbe ich dir Bänder,
Wohlriechende Gewäſſer, ein köſtliches Packett,
du aber liebſte Schweſter, du biſt keine Kokett.
Drum nimm aus meiner Hand den guten kräft'gen
Punſch,
Und laſs ihn dir recht ſchmecken, das iſt mein
einz'ger Wunſch.
W. A. Mozart
gekrönter Scheibenpoet.

Salzburg, den 31. Juli 1783.

(Hochzeitscarmen für die Schweſter.)

Du wirſt im Ehſtand viel erfahren,
was Dir ein halbes Rätſel war;
bald wirſt Du aus Erfahrung wiſſen,
wie Eva einſt hat handeln müſſen,
daß ſie hernach den Kain gebar.
Doch Schweſter, dieſe Ehſtandspflichten
wirſt Du von Herzen gern verrichten.
Denn glaube mir, ſie ſind nicht ſchwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
Der Ehſtand bringt zwar viele Freuden,
allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn Dein Mann Dir finſtre Mienen,
die Du nicht glaubeſt zu verdienen,
in ſeiner übeln Laune macht:
ſo denke, das iſt Männergrille,
und ſag: Herr es geſcheh Dein Wille
bei Tag, und meiner in der Nacht.

(Wien, 18. Auguſt 1784.)

(Auf den Tod ſeines Stars.)

Hier ruht ein lieber Narr
ein Vogel Star.
Noch in den beſten Jahren
mußt' er erfahren
des Todes bittern Schmerz;
mir blut't das Herz,
wenn ich daran gedenke.
O! Leſer, ſchenke,
auch Du ein Tränchen ihm!
Er war nicht ſchlimm;
Nur war er etwas munter,
doch auch mitunter
ein lieber loſer Schalk,
und drum kein Dalk.
Ich wett', er iſt ſchon oben,
um mich zu loben
für dieſen Freundſchaftsdienſt
ohne Gewinnſt.
Denn wie er unvermutet
ſich hat verblutet,
dacht' er nicht an den Mann,
der ſo ſchön reimen kann.

Den 4. Juni 1787. Mozart.

(Kanontexte.*)

I.

Grechtelts enk, grechtelts enk,
Wir gehn im Prater.
Itzt laſs nach, itzt laſs nach,
i laſs mi nöt ſtimma.
Ei beileib, ei ja wohl,
mi bringſt nöt auſſi.
Was blauſcht der?
Itzt halt's Maul
i gieb d'r a Tetſchen.

II.

Gehn wir im Prater,
gehn wir in d' Hetz,
gehn wir zum Kaſperl.
Der Kaſperl iſt krank,
der Bär iſt verreckt,
was thät ma in der Hetz drauſt?
Im Prater giebt's Gelſen
und Haufen voll Dreck.

*) Wien, am 2. September 1788.

III.

O du eſelhafter Martin,
o du martiniſcher Eſel,
du biſt ſo faul
als wie ein Gaul
der weder Kopf noch Haxen hat.
Mit dir iſt garnichts anzufangen,
ich ſeh dich noch am Galgen hangen ꝛc.

Du dummer Paul,
ich ſchlag dir aufs Maul,
ſo hoff ich wirſt du erwachen ꝛc.

Eine andere Bearbeitung dieſes Kanons für den Tenor Nikodemus Peierl (1786) beginnt:

O du eſelhafter Peierl
O du peirliſcher Eſel ꝛc.

IV.

Bona nox,
biſt a rechter Ochs;
bona notte,
liebe Lotte;
bonne nuit,
pfui, pfui;
good night, good night,
heut müſs ma no weit,
Gute Nacht ꝛc.

(An Joſef Stoll.)

Liebſter Stoll!
beſter Knoll!
Größter Schroll!
biſt ſternvoll!
Gelt das Moll
Thut dir wohl?

(Wien, den 12. Juli 1791.)

Joſef Stoll, Chorregent in Baden, mit Mozart befreundet.

Der kunſtreiche Hund.

(Ein Gedicht).

Oh Muſen! ich will Euch ein Dankopfer bringen,
Helft mir nur den Groß-Buzigannerl beſingen,
Von dem man ſo Vieles und Schönes erzählt,
So daß ſeinesgleichen iſt nicht in der Welt.

Ich hab ihn, den Gott aller Hunde, geſehn
Und kann, ohne Furcht eine Sünde zu begehn,
Euch ſchwören, daß ich ſeines gleichen nie fand,
Und daß ſei geſagt allen Hunden zur Schand'.

Nun werdet ihr wohl vor Begierde faſt brennen,
Den Phönix der Hunde genauer zu kennen,
Ihr ſollt alles wiſſen; nur laßt mir auch Zeit.
Das Sprichwort ſagt: Ja nach und nach kommt man weit.

Drum bitt' ich recht ſehr, meine Herren und Damen
(Denn glaubt, ſelbſt mein Herz iſt vollends ſchon in Flammen,)
Doch lagert Euch nur unterdeſſen ins Gras,
Ich nehm eine Priſe und putz meine Naſ'.

Und fang unſern Helden dann an zu beſingen
So rührend, daß es Euch ans Herze wird dringen;
Nur bitt' ich, ſeid ſtille und redet kein Wort,
Sonſt bleib' ich Euch ſtecken — und kann nimmer fort.

Nun dann, Buzigannerl, der König der Hunde,
Iſt eine Frucht Wiens, doch ich weiß nicht die Stunde,
Noch Monat, noch Tag, als Zemir, die Mama,
Zur Welt ihn gebracht; vor dem gnädigen Papa
Iſt uns nichts bewußt, weder Stand noch Name,
Nur daß er vom öſtreich'ſchen Adel herſtamme.

Die Mutter Zemir hat das Tages-Licht erblickt
Dort, wo es Columben zum erſten geglückt,
Ein Land zu entdecken. Sie hatte an Jahren
Das ſechzehnte kaum, ganz die Welt umfahren
Als echte Veſtalin, viel friſcher als Eis
Und reiner als Schnee; denn ich mach Euch nichts weis,

— — — — — — — — — — — — — —

In dieſem ſo unſchuld'gen, glücklich Stand
War es, daß ſie eben im leichten Gewand
Am Ufer des Meeres ganz einſam ſpazierte,
In Grillen vertieft, mit ſich ſelbſt discurirte,
Als plötzlich ein Mann von ſehr hübſcher Geſtalt
Und mittlerem Wuchs, nicht zu jung und nicht zu alt,
Ihr genüberſtand. — Denkt Euch einmals den Schrecken! —

Sie zitterte — floh — und o Himmel! — blieb ſtecken
Im Kot — und wollt ſich helfen, — umſonſt denn ſie fiel —

— — — — — — — — — — — — — —

Denn Leſer, du brauchſt Mädchenkenntniß nicht viel,

Um leichtlich zu ſchließen, daß ſie, da ſie fiel
Und in ſo kritiſcher Lage ſich wiſſen,
Sich wenigſtens ohnmächtig anſtellen müſſen.

Und als ſie nun erwachte, ſprang ſie plötzlich auf
Und ließ ganz dem Zorn und der Wut vollen Lauf,
Und nahm ihm beim Schopf — und warf ihn nieder
und ratſchte
Beohrfeigt' und maulſchellte ihn, daß es klatſchte.

Der arme Herr Ritter litt alles getroſt,
Obwohl ihm nicht ſchmeckte ſonderlich die Boßt;
Er dacht ſich, ſie wird ſich doch endlich ermüden,
Es dauert ohnehin ja nichts ewig hinieden;
Und wie er dachte, ſo fügt' es ſich itzt,
(Denn nur die Geduld hat ihn diesmal geſchützt:)
Sie konnt' die Gelaſſenheit nimmer ertragen;

Mit liebevollem Bratzerl faßt ſie ihn beim Kragen
Und küßt die noch brennenden Backen ohne Maß
So daß er gar leicht all die Watſchen vergas,
Womit die Schöne ihn ſo gnädig beehrte
Und, in der Geduld ſich zu üben, ihn lehrte.
Er küßt ganz entzückt ihr dann Hand und Geſicht,
Läßt ſie dann auf ſeinem Schoße ſitzen und ſpricht:
O Schönſte der Schönen! — ich bitte, verzeihe
Mir doch das Verbrechen, denn ſieh, ich bereue
Von Herzen die Tat, ach! die Schuld war nicht mein.

— — — — — — — — — — — — — —

's Bandel.

(Terzett).

Sopran
Liebes Mandel, wo iſt's Bandel?
Tenor
Drin im Zimmer glänzt's mit Schimmer.
Sopran
Leuchte mir! Leuchte mir!
Tenor
Ja, ja, ich bin ſchon hier.
Baſs
Ei was Teufel thun dö ſuchen,
ein Stück Brodel? od'r ein Kuchen?
Sopran
Haſt es ſchon?
Tenor
Nein geh weg!
Baſs
Nu nu, nu nu, nu nu, nu nu;
Sopran
Das iſt zu keck!
Tenor
Das iſt zu keck!
Baſs
Liebe Leute, darf ichs wagen,
was ihr ſucht, euch zu befragen?
Sopran. Tenor
Marſch! weg!

Baſs
Ei pfui!
Ich bin ſo a gutherzig's Dingerl,
könnt's mi umwinden um a Fingerl!

Sopran. Tenor
Itzt geh! Itzt geh!

Baſs
A nöt, a nöt!
Schaut's, ich wett, ich kann euch diena,
Denn ich bi a geborner Wiena.

Sopran. Tenor
Unſer Landsmann! Unſer Landsmann!
Ja, dem muſs ma nichts verhehlen,
ſondern alles klar erzählen.

Baſs
Ja, das glaub ich!
Laſst einmal hören!
Ei verflucht!
Laſst einmal hören
od'r ihr könnts's euch alle zwei zum Teufel ſcheeren!

Sopran. Tenor
Nur Geduld! Strenger Herre!
Wir ſuchen's ſchöne Bandel.

Baſs
's Bandel? hm!
nu da hab ich's ja in mein Handel!

Sopran. Tenor
Lieber Jung!

Baſs
Halts die Jung!

Sopran. Tenor
Aus Dankbarkeit –
Baſs
i hab nicht Zeit.
Sopran. Tenor
Werd ich dich lieben alle Zeit.
Baſs
Es iſt ſchon ſpat, i muſs noch weit.
Alle drei
Welche Wonne,
edle Sonne,
z'leb'n in wahrer amicitia,
und das ſchöne Bandel hamer a,
Ja! wir ham's!

Das geſtörte Ständchen.*)

I.

(Die beiden Liebhaber)
Liebes Mädchen, hör mir zu,
laſs dir etwas ſagen,
dann wünſch ich dir gute Ruh,
will dich nicht mehr plagen.
Du ſollſt dich des Lebens freu'n,
ſchmachteſt doch in Ketten,
ach ich möchte dich befrein
möchte dich erretten.

---

*) Dieſe beiden komiſchen Terzette ſind unter Mozarts Namen überliefert, doch fehlt eine ſichere Gewähr für ſeine Autorſchaft.

Der Alte

Wie? was? was wollt ihr,
was giebt's zu ſagen,
packt euch von hier,
Wollt ihr fort, ich will euch treiben,
ihr Bengels ihr, ihr Schlingels ihr.
Potz himmeltauſendſapperment,
jetzt habt ihr Zeit, jetzt geht, macht bald ein End.
Hanſel, hol mir doch die Wache,
daſs ſie einmal Frieden mache,
denn die Kerls ſind ja toll.
Beſoffene Flegel, ſeid ihr denn toll?
ſeid ihr denn alle Tage,
von Wein und Punſch ganz voll?
Weib, ſperr die Hannerl ein,
geht's noch nicht, ich ſchlag mit Prügeln drein.
Was ſoll das Singen? ich pfeif euch drein.
O ihr ſchlechten Kerls,
ihr verdammten Hundejungen,
wollt ihr nicht gehn, habt ihr noch nicht genug
bei meinem Haus geſungen?
geht, ſonſt ſchütt ich euch den Topf
voll Waſſer auf die Köpfe!
Geht zum Teufel, geht zum Teufel,
ihr verdammten Schlingels ihr, ihr Lumpen ihr!

II.

(Die Liebhaber)

Mädchen, ich komm mit der Zither,
mache dir ein Ständchen hier,
ſieh durch das verſchloſſne Gitter,
dieſes Ständchen weih ich dir.
Schau mein Liebchen nur heraus,
horche zu, es iſt bald aus.

(Der Alte).

Jetzt komm i grad zum Wirtshaus hinaus,
hab's Geldel verſoffen, jetzt iſt der Spaſs aus.
Ich hab a Räuſchel, da iſt gar kein Zweifel,
und all mein Geldel iſt a jetzt beim Teufel.
Weib, Weib, geh nimm die Latern,
leucht mir mein Everl, denn jetzt geh i gern.
Alte Kraxen mit den krummen Haxen
mach mir keine Faxen
ſonſt werd ich dich baxen,
ſchau du alte Bratſche,
du Karfreitagsbratſche,
jetzt ſing ich den lieben Auguſtin.
O du lieber Auguſtin,
's Menſch iſt hin, 's Geld iſt hin,
o du lieber Auguſtin
alles iſt hin,
's Geld iſt hin, 's Menſch iſt weg,
jetzt hab'n wir alle zwei an Speck.
O du lieber Auguſtin
alles iſt hin.

Caro mio Druck und Schluck

für Sopran, 2 Tenöre und Baſs.

C(onſtanze):
Caro mio Druck und Schluck.
Caro mio Schluck und Druck,
ti lasciò, oh Dio! kugelrund
che auffani! a Loth is ka Pfund.

M(ozart):
[: Cara mia bagatellerl :]
io parto, tu resti, Spitzignas,
che pena, che tormento!
wenns regn't, iſt's naſs.

F. Perfidi! Barbari! Belui! Mostri! Tiranni!
Erzlumpen, Geſindel, Lumpengeſindel,
vedrete, vedrete ihr... noch in die Bündel.

H. Amico, non tanto aufbracht's Weſen,
F. tacci, tacci!
H. eh' quel chè stato iſt geweſen.
F. Dumma tacci,
H. a me tacii?
F. A te tacci,
H. a me lacci?
F. A te lacci!
H. lacci?
F. lacci!
H. lacci?

F. tacci, lacci, tacci, tacci, lacci!
H. tacci, lacci, tacci, lacci.
C. & M. (per se) Quello l'adira, wir können
nix dafüra
cara Cobochti!

F. Al diavol, Lumpenpack!
C. & M. pietà, pietà, es iſt ſchon achti!
F. ich brech euch das Knack.
C. & M. Un pò di carità, ſonſt machen ma ....
a, a, a, a, a, a
H. Pietà, pietà di me,
mir beiße ſcho de Flöh,
F. Son risoluto
zu an Schnupftaback.

Der Salzburgerlump in Wien.

Erſter Akt.

Erſter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein liest eben einen Brief, den er von ſeiner Mutter erhalten hat, welche ihm den Tod ſeines Vaters berichtet. — er bezeuget Schmerz über ſeinen Verluſt, freuet ſich aber zugleich über ſeine Erbſchaft. — Dazu kommt

2ter Auftritt.

Hr. Intriguant — freuen ſich beide einander zu ſehen. Hr. Intriguant erzählt ihm was ihm alles ſeit der Zeit, als ſie mit einander im Polizey-Haus ſaßen, begegnet iſt. — Hr. Stachelſchwein ſagt ſeinem Freund, daß er nun durch den Todesfall ſeines Vaters bald in beſſere Umſtände kommen werde; — er wolle ihm nächſtens das mehrere erzählen, dermalen müſſe er eilen. — Hr. Intriguant fragt ihn, ob er vielleicht zum Fiata oder Scultetty gienge — Hr. Stachelſchwein antwortet, zu keinem aus beyden, ſondern zum Kitscha — und ſo gehen ſie aus einander.

3ter Auftritt.

Frau v. Scultetty und ihre Tochter.

Fr. v. Scult. beklagt ſich, daſs, da es ſchon 10 Uhr iſt, Hr. Stachelſchwein noch nicht erſcheint. — Die Tochter ſagt, ſie ſeye froh, ſo erſpare ſie einen Rauch zu machen. — Sie reden von unterſchiedlichen Sachen; endlich wird gepocht.

4ter Auftritt.

Hr. Stachelſchwein und Vorige.

Hr. Stachelſchwein ſagt: unterthänigſter Diener.— Man ſpricht von verſchiedenen Sachen, unter andern von der neuen Oper. — Hr. v. Stachelſchwein frägt ſie, ob ſie darinnen war, und ob ſie ihr gefallen habe, — Fr. v. Scultetty ſagt, ſie habe ihr gar nicht gefallen. — auf die Frage warum? — ſagt ſie, es wäre ihr zu warm. —"

Die Liebes-Probe.

Ein Luſt Spiel in Drey Aufzügen.

Perſonen:

Hr. von Dumkopf.
Roſaura. ſeine Tochter.
Trautel. deſſen kammer Mädchen.
Leander. Liebhaber der Roſaura.
Wurſtl. ſein Bedienter.
Hr. von Knödl. Liebhaber der Roſaura.
kaſperl. Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Slinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Rieſin.

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Das Theater ſtellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts ſteht ein ähnliches Haus.

Man hört ſchnalzen und Poſthorn blaſen. Wurſtl führt den Leander auf einem ſchubkarren heraus. — bläst und ſchnalzt.

Wurſtl. (leert den ſchubkarrn aus)

Da ſind wir.

Leander. (der ſich von dem Boden aufricht)

Du ungeſchickter kerl, was haſt du denn gemacht.

Wurſtl.

Allons. ausgeſpannt.

Leander.

Du verdammter Eſel! — wirft man denn ſeinen Herrn ſo hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hätte herzlich luſt dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück daß die begierde, meine geliebteſte Roſaura wie eher wie lieber wieder zu ſehen, und zu umarmen, zu gros iſt, als daß ich mich weiters mit einem ſolchen laffen, wie du mein ſauberer Herr von Wurſtl biſt, länger aufhalten ſollte. —

Wurſtl.

Lieber Herr Poltron. . . . . . .

Leander.

Was ſagſt du flegel? — Poltron! — Patron wirſt du ſagen wollen.

Wurſtl.

Nun Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun alſo, liebſter, beſter Herr Pol-Patron Sprech ich; nemmen ſie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unſchicklichkeit ſondern mit fleis gethan; und mein Eyfer ſie bald und geſchwind hieher zu bringen war ſo Eyfrig und geſchwind, daß ich aus lauter Eyfer und geſchwindigkeit nicht wußte ſoll' ich ſie herwerfen oder herſchmeißen.

Leander.

Du biſt halt ſammt deinem Eyfer und geſchwindigkeit der größte Eſel den ich in meinem leben geſehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal. . . . .

Wurſtl.

Ein andermal will ichs ſchon beſſer machen.

Leander.

Was? — noch beſſer willſt du es machen? —

Wurſtl.

Natürlich! — wenn ichs heut ſchlecht gemacht hab, muß ichs Ja ein andermal beſſer machen.

Leander.

Ja ſo wohl; — Nun gehe, und mache Daß ich bald das glück wieder genüſſen kann meine geliebteſte und anbetungswürdigſte Roſaura zu Sprechen. — Allons: friſch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus iſt es wohl? — Die rechts, oder Jenes links? — es ſind ſchon drey volle Jahre daß ich abweſend bin, und es iſt mir nicht möglich unter dieſen beyden Häuſern zu unterſcheiden welches Das rechte ſeyn. —

Wurſtl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was iſt zu machen?

Leander.

Das weis ich ſelbſt nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte Leute kommen. — weiſt du was Wurſtl — horche ein wenig an beyden Häuſern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernehmen kannſt, welche mit der bezaubernden Stimme meiner ſchönen Roſaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurſtl.

Das iſt g'ſcheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewiß gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. (er geht an beyde Häuſer und ſchmeckt.)

Leander.

O Roſaura! wie ſehne ich mich nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu ſehen — zu umarmen. — Nun Wurſtl — hörſt du was? — was teufel machſt du denn? — warum ſchmeckts du denn ſo herum? —

Wurſtl.

ſeyens doch ſtill. — wenn Meine trautel in einem von dieſen beyden Häuſern iſt, ſo ſchmeck ich ſie gewis; — ich kenne ihren geruch noch ganz gut; aber ſeyens Mäuſel Still, daß ſag ich ihnen, ſonſt verlier ich den geruch, und dann.......

Leander.

Nun ſo mach nur hurtig.

Wurſtl. (ſchmeckt an dem Hauſe rechts.)

Pfui, Pfui..... das iſt ein geſtank! — Da iſt nichts. (ſchmeckt an dem Hauſe links) a ha! — welch himmliſch-ſüßer geruch! — Ja, Ja, du kommſt von meiner lieben trautel; — Nu — geſchmeckt hab ich dich, itzt möcht' ich dich auch gern ſehen. (er klopft an) trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Rieſin; und die Vorigen.

Rieſin.

Da bin ich, was will der Herr? —

Wurſtl. (zurückprallend)

Voz tauſend, die iſt gewachſen! — (zur Rieſin) Ja — biſt es, — oder biſt es nicht? —

Rieſin.

Ja, mein liebs Wurſterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm laß dich umarmen. (umarmt ihn)

Wurſtl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückſt mich ja ganz. — Du warſt ſonſt ſo ein artiges kleines Ding, ſo kurz beyſamm, und izt biſt eine völlige Heygeigen; ſag mir doch, wie iſt denn das zugegangen, daß du auf einmal ſo aufgeſchoſſen biſt? —

Rieſin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzenswurſterl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas ſchwer dich alſo zu nennen, da es mir faſt ohnmöglich ſcheint, daß du die trautel das kammer Mädchen meiner angebettenen Roſaura ſeyeſt — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich alſo, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegenere zeit, und mache lieber, daß meine ſchöne Roſaura herauskömmt, denn ich muß ſie ſehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Rieſin.

gut, die ſollen ſie gleich ſehen; — o Das wird eine Freude ſeyn! — Doch — da kömmt ſie ſelbſt ſchon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Rieſin. (zu Leander)

Nun, ſo gehen ſie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich ſehe nichts.

Wurſtl.

ich auch nicht.

Rieſin.

Nun da; — geben ſie acht — Ey, izt haben ſie ſie getreten. (die Zwergin weint und ſchreit wie ein kleines Kind)

Leander.

Es thut mir leid — aber bei Gott, das kann Ja nicht meine Roſaura ſeyn. —

Wurſtl.

Das iſt Ja gar ein fatſchenkind.

Zwergin.

Und Doch bin ich es, mein Liebſter; — Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Roſaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du ſchon in deiner äußerlichen geſtalt nicht mehr das biſt, was du warſt; — ſo biſt du doch in deinen geſinnungen noch die nemliche.

Wurſtl. (zu Leander)

Herr Patron; die ihrige iſt weniger worden, und die meinige mehrer, folglich iſt die meinige auch vornemer.

Leander. (zu Wurſtl)
Ja, die deine iſt aber zu viel worden.

Wurſtl. (zu Leander)
und die ihrige zu Wenig.

Zwergin.
Ich kann es ihnen, beſter Leander, zwar nicht verdenken, daß ſie befremdet ſind mich in dieſer kleinen geſtalt zu ſehen; Doch wünſchte ich daß ſie ihrer Verwunderung endlich ein Ziel ſetzen, und ſich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.
Engliſche Roſaura, ſie thun mir im höchſten Grade unrecht; — Erlauben ſie daß ich zum beweiſe meiner unverbrüchlichſten treue und liebe ihre ſchöne Hand oder vielmehr Handerle küſſen darf.
Er knieet nieder und küßt ihr die Hand). — — — —

Don Juan.*)

Atto I.

Das Theater zeiget einen Garten, an der Hinterwand das Haus des Gouverneurs Dom Petro Guſſmann, zur Seite eine Gartenmauer mit einem Gitterthor; zur andern Seite eine Gartenbanqüe- darauf Leporello beim Aufrollen der Courtine ſitzet

(Es iſt finſtre Nacht.)

NB. Die Garten-Mauer muß dergeſtalt vorgerichtet ſein, daß Don Juan und Leporello ſpäter darüber wegkommen können.

---

*) Die Autorſchaft dieſer Überſetzung iſt durch keine Handſchrift bezeugt, ſondern nur durch das Zeugnis Lyſers, der bei Mozarts Sohn das — ſeither verlorene — Manuſkript geſehen haben will und ſich die Abſchrift obiger Szenen gemacht hat.

Introduzione.

Leporello.

NB. (Leporello ſitzet auf der Gartenbanque und nickt im Schlafe; nach einer Weile wachet er auf, ſchüttelt ſich, als fröre ihm, ſteht auf und trabet auf und ab.)

Nacht und Tag im gantzen Jahr,
Keine Ruhe, meiſt Gefahr!
Schlechten Lohn und Prügel gar!
Wohl bekomm' es Dir, Hanns-Narr! 𝄐

Nein, ſo kann es nicht mehr gehen!
Ja, ich lauſe gleich davon!
Gute Nacht, mein Herr Patron!
Ja ja ja ja ja! Ja!
Ich lauſe gleich davon.

NB. Leporello lukt noch einmal nach dem Fenſter, wo ſein Patron iſt.

O, daß ihm der Spaß bekomme!
Drinnen koſet mein Geſelle
Und ich friere auf der Schwelle,
hier auf der Schwelle. 𝄐

Nein, ſo ſoll es nicht mehr gehen! —
𝄆 Ja ich lauſe gleich davon 𝄇
Ja ja ja ja ja ja!
Ich lauſe gleich davon. —

NB. Leporello will fortlaufen, im Hauſe entſteht ein großes Gepolter. Leporello erſchrickt und ſiehet ſich nach einem guten Verſteck um.

‖: Aber he! — beim Elemente :‖
‖: Lärmen giebt es wieder hier :‖
‖: Leporello ſieh Dich für! :‖
(ſalvieret ſich.)

Donna Anna.

Nein fürwahr! vergebens ringſt Du,
Nimmermehr laſſ' ich Dich frei!

NB. Don Juan ſpringet aus dem Hauſe und will davon, Donna Anna hält ihn beim Mantel feſt, ſie hat ihm ſeine Masque abgeriſſen. Don Juan hat einen weißen Mantel umgehangen und einen großen Hut auf, daß man ſein Geſicht faſt nicht ſieht.

Don Juan.

Tolles Mädchen, vergebens ſchrei'ſt Du!
Niemand höret Dein Geſchrei!

Leporello.

Leporello, wohin kriechſt Du?
Bringt ihr Rufen Hülfe herbei?
O, welch' Geſchrei!

Donna Anna.

Leute, Diener! Verſchließt die Thore!

Don Juan.

Anna, ſchweige! — Du biſt verloren!

D. A. (ſchreit noch lauter)

Greift den Räuber =!

D. J.

— Dieſe Furie"

D. A. (zu Don Juan)

Du ſollſt ſterben!

D. J.

— „iſt mein Verderben.

NB. a Tempo 1 mal rept.

Leporello.

Rufe nur, du armes Mädchen!
Weit iſt gut von der Gefahr!
Meinen Herren, ohne Zweifel!
Holt der Teufel endlich gar —
Mit Haut und Haar!

Donna Anna.

Deine Rachefurie, Teufel!
Folge ich Dir immerdar!

Don Juan.

Dieſes Mädchen iſt ein Teufel!
Wie entkomm' ich der Gefahr? —

NB. Don Juan reißet ſich von Annen los, ſie läuft durch das Gitterthor nach Hülfe fort und ſchlägt das Thor hinter ſich zu; Don Juan iſt gefangen. Er machet ſich daran, das Thor mit Gewalt zu öffnen, indem kommt Don Pedro mit dem blanken Degen aus dem Hauſe.

Pedro.

Halt! gieb mir Antwort
Mit dem Degen!

Don Juan.

Laſſ' nur in Frieden meinen Degen.

Pedro.

Trägſt Du den Degen und brauchſt ihn nicht?

Don Juan.

Väterchen weiß nicht was es ſpricht!

Pedro.

Bube! zieh!

Don Juan.

Narr! entflieh!

Pedro (ſchlägt D. J. mit dem Degen.)

Schurke! zieh! — — —

NB. Don Juan zieht ſeinen Degen und battirt mit Don Pedro Nach einigen Gängen ſtößt er den Alten nieder.

Don Juan.

Elender! — Nun wehr' Dich!
Es iſt vorbei mit Dir.

Leporello.

Wär' ich doch tauſend Meilen
Weit von hier.

NB. Andante. Ehe Don Pedro verſcheidet, hebt er die Hand gegen Don Juan und drohet ihm.

Pedro.

Ach zu Hülfe! ach zu Hülfe!
Weh! das Herz iſt mir getroffen!
Keine Rettung mehr zu hoffen. —
Mörder bald auch endigſt du.

Leporello.

Ach, der Alte ſchreit um Hülfe! —
Hat mein Herr ihn getroffen,
Hat er hier nichts mehr zu hoffen
Und der Peter muß zur Ruh!

Don Juan.

Armer Alter! keine Hülfe! —
Ach, zu gut biſt Du getroffen.
Nun, dir ſteht der Himmel offen!
Sterbe wohl und gute Ruh!

NB. Oboii solo.

Fine.

Finale II.

NB. Das Theater zeigt einen ſchönen Saal in Don Juans Hauſe, es iſt eine große Tafel mit vielen Lichtern vorgerichtet; wenn Don Juan hereintritt, blaſet das Orcheſter hinter einem Aufzug.

Don Juan.

Ha! zum reichbeſtelllen Mahle
Jubelnd die Muſik erſchalle!
Heut will ich für meine Münze
Fröhlich wie ein König ſein. —
Leporello! luſtig mir zu dienen!

Leporello.

O, Sie ſoll'n zufrieden ſein!
Hier ſind Speiſen! hier iſt Wein!

NB. oder: O, das iſt Vergnügen mir!
Weine, Speiſen locken hier.

Don Juan.

Heut will ich für meine Münze
Fröhlich wie ein König ſein,
Zu dem reichbeſtellten Mahle
Jubelnde Muſik erſchalle!
Hoch der Frohſinn! — gieb mir Wein!
Laß die Mädchen auch herein.

NB. Die Muſikanten blaſen das Stück Nr. 1 (Cosa rara). Leporello läßt die Mädchen herein, welche Tänze aufführen, zu jedem Stücke einen neuen Tanz, auch ſtreuen ſie Blumen vor Don Juan hin. Don Juan ißt und trinkt tapfer, Leporello ſieht hungerig zu.

Leporello.

(Muſik) — — O Jerum! Cosa rara!

Don Juan.

Herrlich ſpielen dieſe Leute!

Leporello.

Es ſind Prager Muſikanten!

Don Juan.

Dies Gericht ſcheint mir das Beſte! —
Doch wo bleiben meine Gäſte?
Bah! wer zaudert, nagt am Reſte 𝄐

Leporello.

Gerne nagte ich am Reſte,
Doch er giebt mir keinen 'raus!
Wie der frißt! O das iſt ein Graus! —

Don Juan.

Gerne nagte der am Reſte,
Doch ich geb' ihm keinen 'raus! Nein!
NB. D. C. a dur.

(er trinkt und ruft)

Vivat!

Leporello.

Prosit (er ſäuft auch heimlich ein Glas.)
NB. Die Muſikanten blaſen No. 2 „Gut fiſchen im Trüben".
Wie heißt doch die alte Oper?

Don Juan.

Gieb Champagner!

(Leporello bringt Champagner. D. J. trinkt)

Leporello (hat ſich auf die Arie beſonnen)

Recht! „im Trüben iſt gut fiſchen!"
𝄆 Fiſch' ich 𝄇 den Kapaunerl mir!

NB. Leporello ſtiehlt einen Kapaunen und frißt ihn. D. J. merkt es und lacht heimlich.

D. J. (für ſich)

Schlingel! Dich werd' ich erwiſchen!
Aber gerne gönn ich's Dir.

Leporello.

Dieſe Aria ſollte ich kennen!

NB. Die Muſikanten ſpielen No. 3 Aria Figaros transp. in B. Moderato. Leporello ſpitzt die Ohren.

Don Juan.

Leporello.

Leporello.

He! Sie befehlen?

NB. Leporello hat eben das Maul voll und kann nicht reden, als er ſchnell hinunterſchlucken will, fangt er zu huſten an.

D. Juan.

Ei! was ſteckt Dir denn in Deiner Kehlen?

Leporello.

Ach! ich glaube: ich hab' die Schwindſucht,
Denn ich huſte lange ſchon! —

Don Juan.

Und da ſtiehlt er mir Kapaunen?
Wart' ich will den Doctor machen!
Geh daher, mein frommer Sohn!
Geh her! —

Leporello.

O Herr! Pardon! —
Sie ſeind ſelbſten ein guter Schmecker!
Der Kapaunerl war mir zu lecker!
Wie der Herr, ſo auch der Diener:
Und da hab' ich ihn erwiſcht:

D. Juan (lacht)

Meiner Treu! ein ſaub'rer Diener!
Der mir ſtiehlt, was er erwiſcht.

Elvira, (kommt)

NB. Wenn Elvira hereinkommt, winket Leporello den andern Mädchen, und dieſelben entfernen ſich, die Tafelmuſik höret auf.

All' meine Schmerzen,
Die ich erduldet,
Die Du verſchuldet,
Vergeß' ich bei Dir! —
:: Nur Dich zu retten ::
Aus dem Verderben
:: Siehſt Du mich hier. ::

D. J. (für ſich)

O weh! — o weh!

Leporello. (lacht heimlich)

He he! He he!

Elvira.

Alles, ach, alles will ich vergeben!
Denk' an die Zukunft, ich flehe Dich an!

Don Juan.

Ei, in der Gegenwart :: fröhlich zu leben ::
Halt' ich für klüger: Lebe, wer's kann!
Lebe, wer's kann!

NB. Don Juan ſchenkt ſich fleißig ein und trinkt. Es ziehet ein Gewitter herauf und blitzt durch das Fenſter.

Elvira. (weinet)

:: An meinen Leiden
:: Willſt Du Dich weiden? ::

Leporello.

Der Meiſter Liederlich!
An ihren Leiden kann er ſich noch weiden!
Das iſt nicht fein.

Don Juan.

Nur nicht ſo weinerlich! —
An Deinen Leiden
Sollt' ich mich weiden?
O wahrlich: nein!

(Er faßt Elvira um den Leib und will ſie küſſen.)

Ich will Dich lieben!

Elvira.

Liebe nicht will ich!

NB. Elvira macht ſich von D. J. los.

D. Juan. (lacht)

Bravo!

Elvira.

O höre mich!

Don Juan.

Ich höre.

Elvira.

Bereue — beß're Dich!

NB. Elvira fällt vor D. J. auf die Knie. Er hebt ſie wieder auf und thut galant mit ihr.

D. Juan.

Laß' uns doch eſſen!
Grillen vergeſſen!
Mich zu bekehren
Iſt Zeit genug da.

NB. Don Juan ſetzt ſich wieder zum Speiſen hin und nöthigt Elvira, daß ſie neben ihm ſitzen ſoll: ſie ſchlägt ihm es zornig ab.

Elvira.

Wohl dann, beharre, grauſam vermeſſen!
Gottes Gerichte verkünd' ich Dir nah!

Leporello.

Arme Elvira! lange vergeſſen
Hat er den Himmel, der kommt ihm nicht nah.

D. Juan (trinkt)

Vivat! der beſte Wein! —
Vivat! das ſchönſte Weib! —
Nur dieſem Zeitvertreib lebe ich ja!

NB. Elvira geht hinaus, gleich darauf hört man ſie ſchreien: ſie kommt voller Angſt zurücke gelaufen und fliehet durch eine andere Thüre davon.

Elvira.

Ach! — —

Don Juan.

·|. Was ſchreit ·|. die Närrin? ·|.
·|. Geh und ſieh ·|. was ihr geſchah.

NB. Leporello nimmt ein Licht und geht ebenfalls hinaus, kommt aber auch gleich wieder zurücke gelaufen und ſchreit noch ärger als Elvira.

Leporello.

Ach! —

D. J. (hält ſich die Ohren zu)

Schrei' alle Teufel aus der Hölle!
Rede, Schlingel !. wer iſt da? !.

Leporello.

Ah! ah! ah! mein guter Herr!
Das zu ſagen, fällt mir ſchwer!
Draußen, vor der Thüre, ſteht er,
Der Mann von Stein, der todte Peter!
Hu! ich hab' ihn ja geſehn!
Hu! ich hab' ihn hören gehn:
Ta! ta! ta! ta!

D. Juan.

He! wie ſoll ich das verſtehn?

Leporello.

Ta! ta! ta! ta!

D. Juan.

Wie? der Gaſt von Stein wär' da?
Er wär' wirklich da?

NB. Es klopft zu drei unterſchiedlichen Malen an die Thüre.

Leporello.

Weh! da klopft er!

D. Juan (lacht)

Schön! thu' auf denn.

NB. Es klopft wieder.

Leporello.

Ach! ſchon wieder!

D. Juan.

Geh und öffne!

NB. Es klopft immer ſtärker.

Leporello.

Ach! —

D. Juan.

Oeffne!

Leporello.

Oh! —

D. J. (giebt den Leporello einen Fußtritt)

Hund Du!

(für ſich)

·|. Ich will die Müh' ihm ſparen ·|.
Durchs Schlüſſelloch zu gehn.

NB. Don Juan nimmt in der einen Hand ſeinen Degen, in der anderen Hand einen Leuchter mit Lichtern und geht kecklich hinaus.

Leporello.

·|. Da ſoll mich doch Gott bewahren ·|.
·|. In noch einmal zu ſehn ·|.

(er verkriecht ſich untern Tiſch.)

NB. Don Juan kommt mit der Statue zurück, die Lichter verlöſchen alle.

Die Statue.

Inhalt.

Seite

Vorwort 5

Gedichte.

Die Originaltitel Mozarts ſind durch geſperrten Druck gekennzeichnet.

1. Über Botzen (Nohl, Mozarts Briefe^2 S. 26) 1772 10
2. An Hr. v. Heffner. (Ebenda S. 31) 1773 11
3. Der Schweſter. (Ebenda S. 33) 1774 . . . 12
4. A Mad$^{\underline{elle}}$ Roſali Joli (Ebenda S. 73) 1777 13
5. Für Nannerl und Sallerl (Jahn II^3 S. 34) 1777 14
6. Dem Bäschen (Nottebohm, Mozartiana S. 51) 1777 15
7. An die Mutter (Nottebohm, S. 47) 1778 . 15
8. Eine zärtliche Ode (Jahn II^3 S. 510) 1779 17
9. An die Baronin von Waldſtetten (Nohl S. 365) 1782 18
10. Glücks Wunſch beym Punſch (Jahn II^3 S. 34) 1783 19
11. Hochzeitscarmen für die Schweſter (Jahn I^1 S. 142) 1784 21
11. Auf den Tod ſeines Stars (Nottebohm S. 8) 1787 21

13. Kanontexte. Kritiſche Geſammtausgabe, Serie VII Abt. 7. 1788 a) Grechtelts enk. b) Gehn wir im Prater. c) O du eſelhafter Martin. c) Bona nox 22
14. An Joſef Stoll (Nohl S. 458) 1791 . . . 24
15. Der kunſtreiche Hund. (Nottebohm S. 47) o. J. 25

Dramatiſches.

16. 's Bandel. Terzett (Köchel V. 441) o. J. 28
17. Das geſtörte Ständchen. I. u. II. (Verlag B. Schott in Mainz) a) Liebes Mädchen hör mir zu. b) Mädchen, ich komm mit der Zither. 30
18. Caro mio Druck u. Schluck. Quartett (Geſamtausgabe, Supplement) o. J. 33
19. Der Salzburgerlump in Wien. Poſſenentwurf (Jahn II^1 514) o. J. 34
20. Die Liebes-Probe. Luſtſpielfragment (Jahn II^1 515) o. J. 36
21. Bruchſtück einer Don Juan-Überſetzung. (Jahn IV S. 757 ff.) o. J. 42

Druckfehlerberichtigung: S. 32 lies „Charfreitagsratſche" ſtatt — bratſche.